

C. G. Tomlin 96.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

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

DILIGENTER EXCERPTA, ACCURATE REVISA, SEDULO CONCINNATA

A

PHILIPPO PEDRELL

VOL. III.

ANTONIUS A CABEZON.

PRECIO DE CADA VOLUMEN:

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

BARCELONA

JUAN B^{TA} PUJOL Y C^A, EDITORES

1-3, PUERTA DEL ANGEL, 1-3

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAÍSES.

DEPOSITADO DE CONFORMIDAD CON LOS TRATADOS INTERNACIONALES.

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

QUEDA PROHIBIDA CUALQUIERA REPRODUCCIÓN.

COPYRIGHT 1895, by BREITKOPF & HÄRTEL.



ANTONIUS A CABEZON

HISPANIAE SCHOLA MUSICA SACRA

I

ANTONIO DE CABEZÓN

Cada vez que recordaba el nombre del organista y clavicordista de cámara de Felipe II, no podía desistir del intento de afrentar con denuestos la memoria del que sus contemporáneos llamaban «*el único en este género de música*, otro Orfeo de aquellos tiempos». No podía perdonarle que hubiese compuesto un libro de *música para tecla*, en el cual, al decir de un historiador extranjero, «la enumeración de los maestros neerlandeses utilizados por Cabezón y sus colaboradores ¹⁾ llenaba casi toda la tabla del libro».

La antipatía rayaba en aversión y encono cuando daba en pensar que los abusos de la improvisación han influido por manera desastrosa en el menguado contingente que ofrece nuestra bibliografía musical orgánica, en la cual no ha aparecido hasta la hora presente ni una sola obra de aquellos maestros en la facultad, Rodríguez de Brihuega y Lope de Baena ó Vaena (organistas de Isabel la Católica), Jerónimo de Vargas, Melchor de Miranda, los hermanos Juan y Andrés Gómez, Gregorio Rodríguez de Mesa, llamado, ordinariamente, Silvestre ²⁾, Ximénez de Oñate (organista de Carlos V), Fray Antonio de Ávila (organista del emperador en el monasterio de Yuste), Diego del Castillo, Francisco ³⁾ y Jerónimo Peraza, Nicolás Barradurocense, Manuel Rodríguez, Cristóbal de León ⁴⁾, discípulo de Juan de Cabezón, Francisco de Montanos, Bernardo Clavijo de Castillo ⁵⁾, Antonio Ratia, Salinas y otros organistas, más ó menos inmediatos á los tiempos anteriores y posteriores de Cabezón, cuyos nombres sólo se han conservado por la tradición. Si tan necesitado andaba Cabezón de obras propias para amañarse á escribir y publicar sus rapsodias, transcripciones ó lo que fuesen,—me decía—¿á qué acudir á las composiciones de los autores extranjeros, cuando tenía á mano las de los indígenas; á qué anteponer las obras de los Crequillón, Jusquin, Willaert y demás, á las de sus antecesores Peñalosa, Diego de Contreras, Mendo Lobezno, Alfonso del Castillo, Anchieta y Juan

¹⁾ «Hernando y Juan de Cabezón, editores de la importante obra de su padre, Antonio de Cabezón», según escribe el mismo historiador. El *único* editor del libro de Antonio de Cabezón fué su hijo Hernando. Aclararemos esto después.

²⁾ Famoso poeta y músico de la catedral de Granada. Nació en 1520 y murió en 1570. Escribió un *Arte de Cifra* para órgano, según se consigna en la *epístola* de Luis Barahona de Soto que figura en la edición: «Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre (Rodríguez)... Granada, 1599, (Vid. la pág. 331), *Arte de Cifra*, que no se sabe, hasta ahora, si se publicó ó quedó manuscrito.

³⁾ Vid. más adelante algunas noticias sobre Peraza (Francisco), *el de las divinas manos*, como le llama Espinel en una de las octavas de su *Casa de la memoria*.

⁴⁾ Juan de Cabezón tuvo por discípulo al célebre Cristóbal de León, «artista de talla que merece figurar entre el número de las glorias del órgano en España. De simple *entonador* y *templador* de órganos,—añade mi ilustre amigo Vander Straeten (*Les Néerlandais en Espagne*, tomo 8.º, pág. 17)—pasado su aprendizaje y ejercitado suficientemente en el manejo del órgano, llegó á reemplazar en ciertas ocasiones á su mismo maestro». Estos dos organistas rivalizan con el célebre Miguel de Boch, organista de la capilla de Felipe II y contemporáneo y compañero de viajes, como hemos de ver luego, de Antonio de Cabezón. Cree Vander Straeten, que las tendencias de las composiciones de Cristóbal de León, á quien llama *célebre* en dos ocasiones, acusan, como las de su maestro Juan de Cabezón, señalada procedencia neerlandesa. Pero ¿dónde están y quién ha visto las mencionadas composiciones de Cristóbal de León? En cuanto á las de su maestro, en el libro compuesto por Antonio de Cabezón hay una sola de Juan, un *Glosado* sobre la canción: *Pues á mí, desconsolado, tantos males me rodean*, que, afortunadamente, bastará para juzgar de su mérito extraordinario y de las tendencias de su autor. Se insertará cuando aparezcan los dos volúmenes, de continuación, dedicados á la publicación del material restante de Antonio de Cabezón, pues, como se supondrá, no va todo incluido en el presente volumen.

⁵⁾ Gracias á la diligencia de un amigo querido, y contra lo que era de esperar, se ha *descubierto* una obra de Clavijo de Castillo (sic) impresa en Roma el año de 1588, por Alejandro Gardano. No es orgánica y, desgraciadamente, se halla incompleta, porque falta la parte de *tenor*. En ocasión oportuna la describiré bibliográficamente... y algo más.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA

I

ANTONIO DE CABEZÓN

Chaque fois que revenait à mon esprit le nom de l'organiste et du claveciniste de chambre de Philippe II, je ne pouvais me départir de l'intention d'insulter outrageusement la mémoire de celui que ses contemporains appelaient «*l'unique en ce genre de musique*, un autre Orphée de leur temps». Je ne pouvais lui pardonner d'avoir écrit un livre de *musique pour orgue*, dans lequel, au dire d'un historien étranger, «l'énumération des maîtres néerlandais utilisés par Cabezón et par ses collaborateurs ¹⁾ remplissait presque tout l'index».

L'antipathie tournait à l'aversion et à la haine, quand je pensais que les abus de l'improvisation ont eu une influence désastreuse sur le faible contingent qu'offre notre bibliographie musicale d'orgue, qui n'a mis en lumière, jusqu'à ce jour, aucune des œuvres de ces maîtres dans la faculté, Rodríguez de Brihuela et Lope de Baena ou Vacna (organistes d'Isabelle la Catholique), Jerónimo de Vargas, Melchor de Miranda, les frères Juan et Andrés Gómez, Gregorio Rodríguez de Mesa, appelé, généralement, Silvestre ²⁾, Ximénez de Oñate (organiste de Charles-Quint), Frère Antonio de Ávila (organiste de l'empereur au monastère de Yuste), Diego del Castillo, Francisco ³⁾ et Jerónimo Peraza, Nicolás Barradurocense, Manuel Rodríguez, Cristóbal de León ⁴⁾, élève de Juan de Cabezón, Francisco de Montanos, Bernardo Clavijo de Castillo ⁵⁾, Antonio Ratia, Salinas et autres organistes, plus ou moins contemporains des époques antérieures et postérieures de Cabezón, et dont les noms n'ont été conservés que par la tradition. Si Cabezón était, à ce point, dépourvu d'œuvres personnelles pour arriver à écrire et à publier ses rapsodies, ses transcriptions ou quoi que ce soit, — me disais-je — pourquoi a-t-il eu recours aux compositions des auteurs étrangers, quand il avait sous la main celles de ses compatriotes? Pourquoi a-t-il fait passer les œuvres des Crequillon, des Jusquin, des Willaert et des autres, avant celles de ses prédécesseurs Peñalosa, Diego de Contreras, Mendo Lobeño, Alfonso del Castillo, An-

¹⁾ Hernando et Juan de Cabezón, éditeurs de l'important ouvrage de leur père, d'après ce qu'écrivit le même historien. L'unique éditeur du livre de Antonio de Cabezón fut son fils Hernando. Nous éclaircirons cela plus loin.

²⁾ Poète célèbre et musicien de la cathédrale de Grenade. Il naquit en 1520 et mourut en 1570. Il a écrit un *Art de Tablature* pour orgue, d'après ce qui est consigné dans l'épître de Luis Barahona de Soto qui figure dans l'édition: «Les œuvres du célèbre poète Gregorio Silvestre (Rodríguez)... Grenade, 1599 (Vid. la page 331), *Art de Tablature*. On ne sait, jusqu'à présent, s'il a été publié ou s'il est resté manuscrit.

³⁾ Vid. plus loin quelques notes sur Peraza (Francisco), celui aux mains divines, comme l'appelle Espinel dans une des octaves de sa *Casa de la memoria*.

⁴⁾ Juan de Cabezón eut pour élève le célèbre Cristóbal de León, «artiste de valeur qui mérite de figurer parmi les gloires de l'orgue en Espagne». De simple *souffleur* et *accordeur* d'orgue, — ajoute mon ami Vander Straeten (*Les Néerlandais en Espagne*, tome VIII, page 17) — il arriva, son apprentissage fini, et après s'être exercé suffisamment au maniement de l'orgue, à remplacer son maître lui-même, en certaines circonstances. Ces deux organistes rivalisent avec le célèbre Miguel de Boch, organiste de la chapelle de Philippe II, et contemporain, et compagnon de voyage, comme nous le verrons plus tard, de Antonio de Cabezón. Vander Straeten croit que les tendances des compositions de Cristóbal de León, qu'il traite de *célèbre* à deux reprises différentes, accusent, comme celles de son maître Juan de Cabezón, une procendance néerlandaise marquée. Mais, où sont et qui a vu lesdites compositions de Cristóbal de León? Quant à celles de son maître, dans le livre composé par Antonio de Cabezón, il ne s'en trouve qu'une de Juan, un *Glosé* sur la chanson: *Pues á mí, desconsolado, tantos males me rodean*, qui, heureusement, suffit à faire apprécier son mérite extraordinaire ainsi que les tendances de son auteur. Nous l'insérerons dans les volumes qui paraîtront à la suite et qui seront encore consacrés à la publication du reste de l'œuvre de Antonio de Cabezón; car, comme on le comprendra, tout n'a pu trouver place dans le présent volume.

⁵⁾ Grâce aux démarches d'un ami cher, et contre tout espoir, on a découvert une œuvre de Clavijo de Castillo (sic) imprimée à Rome, en 1588, par Alejandro Gardano. Elle n'est pas pour orgue et est, malheureusement, incomplète, parce que la partie de *ténor* manque. Au moment opportun, je la décrirai bibliographiquement... et mieux encore.

del Encina, ó á las de sus contemporáneos Juan Escribano, Juan de Palomares, Vaqueras, Torrentes, Morales, Escobedo y otros que no menciono?

Inclinado, por escarmientos en cabeza propia, á desconfiar de la veracidad de la mayoría de los autcores nacionales y extranjeros que han tratado de historiar demasiado prematuramente nuestra música, aunque violento y de mala gana, quise ver con mis ojos y cerciorarme de la verdad del caso. Cuál no sería mi sorpresa al leer el proemio del libro de Cabezón que, después de trazar rápidamente sobre un trozo de papel, no más grande que la palma, de la mano la clave de la cifra, me puse á descifrar sin pérdida de momento un fragmento á cuatro partes, escogido en el montón. Bastóme transcribir una sola línea para comprender que se trataba de algo excepcional. Escogí, acto continuo, otro fragmento á cinco partes y luego otro á seis, y mi sorpresa se trocó en asombro. No podía dar crédito á mis ojos. Aparecía allí de repente el único eslabón que faltaba á la cadena de nuestra cultura musical, el organista precursor que, adelantándose por manera inconcebible á la plenitud de los tiempos, anunciaba el advenimiento de las magnas ilustraciones del órgano.

Ordené mi trabajo de transcripción de la cifra, empezando por la primera página del texto musical, que contiene varios *Dúos para principiantes*. Salté varias composiciones para llegar prontamente á la música á tres partes. Nervioso y agitado, y conforme avanzaba más sorprendido, dejé atrás las composiciones á tres, haciendo formal promesa de volver sobre ellas, y me puse á transcribir ordenadamente, desde la página en donde empiezan las composiciones á cuatro, todo lo que iba saliendo, *Salmodias, Intermedios, Tientos, Fabor-dones, Glosas, Diferencias*, las composiciones de Antonio, Hernando y Juan de Cabezón, que iban apareciendo, pasando por alto las glosas sobre temas de obras de autores extranjeros que no convenían á mi propósito. Conforme iba adelantando en mi trabajo crecía mi asombro, y veces hubo en que comprobé por dos y tres veces la fecha en que se imprimió el libro con lo que había transcrito el día anterior, como si me hallase bajo el influjo de extraña alucinación, dudando de la realidad de aquellas maravillas musicales que conforme iba oyéndolas quedaban grabadas en mi memoria. Aunque rendido de fatiga por aquella doble excitación de la inteligencia y la sensibilidad, no di paz á la mano hasta no dejar terminado por completo mi trabajo de transcripción, hecho á la par de rapidísimas anotaciones de orden técnico y analítico, trazadas al correr de la pluma para los fines que adivinará el lector.

A todo esto iba recordando la sarta de inexactitudes que habían escrito, sobre Cabezón y su libro, los biógrafos de nuestro famoso organista, y no podía menos de extrañarme que al cabo de 316 años justos y cabales, y á costa de cosa tan fácil como es el saber leer y escribir, se hubiese podido averiguar... todo lo que se leerá aquí con verdadera sorpresa, y se supiese á ciencia cierta lo que contiene el enigmático y famoso libro, del cual hablaron todos... sin haberlo leído.

Oigamos, primeramente, á los diligentísimos biógrafos de Cabezón.

Abre la marcha Eslava.

En dos distintas publicaciones habló Eslava del organista y clavicordista de cámara: en la *Breve Memoria histórica de los organistas españoles*, especie de proemio al *Museo orgánico español* ¹⁾, y en la *Gaceta musical de Madrid* ²⁾. Afirma que «Don Félix Antonio de Cabezón nació en Madrid ³⁾ y murió en la misma villa el año de 1566». Como detalles biográficos, escribe: «Ninguna de las naciones extranjeras podrá tal vez presentarnos, en el siglo XVI, un profesor tan eminente en este ramo (órgano y clavicordio) como D. Félix Antonio de Cabezón: él es el primer eslabón de la no interrumpida cadena de nuestros grandes organistas», etc. Habla de sus dos obras publicadas por sus hijos D. Antonio y D. Hernando, en Madrid ⁴⁾, en 1578, y añade: «Es de notar que, en la época en que floreció este célebre organista, había en la Real Capilla varios profesores flamencos de gran reputación, y entre ellos el maestro D. Felipe Rogier ⁵⁾, y, sin embargo, fué tal la estimación en que se tuvo á nuestro compatriota, y tan grande el sentimiento de la corte por su muerte, que á expensas del señor don Felipe II se le erigió un monumento sepulcral en la iglesia de San Francisco el Grande, donde fué ente-

¹⁾ Madrid, 1853.

²⁾ Tomo I, año 1855, núm. 11, pág. 84.

³⁾ Ni Cabezón nació en Madrid, ni se llamó Félix Antonio, sino sencillamente Antonio de Cabezón. Hablo por el testimonio de su hijo Hernando y el de sus contemporáneos, como se verá más adelante.

⁴⁾ Tenga paciencia el lector. Más adelante pondremos en claro todos estos extremos y, sobre todo, el de las dos obras de Cabezón.

⁵⁾ No puede darse cita más inoportuna. Felipe Rogier llegó de cantorillo á Madrid el año de 1572; en 1588 fué agraciado con la plaza de maestro de capilla, y murió inopinadamente en 1596, el día 29 de Febrero. (Vid. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*,—*Les musiciens néerlandais en Espagne*, 2.^a partie, págs. 156 y siguientes.)

chieta et Juan del Encina, ou celles de ses contemporains, Juan Escribano, Juan de Palomares, Vaqueras, Torrentes, Morales, Escobedo et autres que je ne mentionne pas?

Porté, par une expérience personnelle, à me méfier de la véracité de la plupart des auteurs nationaux et étrangers qui ont tenté de faire trop prématurément l'histoire de notre musique, j'ai voulu, quoique malgré moi et contraint, voir de mes propres yeux et m'assurer de l'authenticité du fait. Telle fut ma surprise en lisant la préface du livre de Cabezon que, dès que j'eus rapidement tracé, sur un morceau de papier de la grandeur de la paume de la main, la clef de la tablature, je me mis à déchiffrer, sans perdre une minute, un fragment à quatre parties, choisi dans la quantité. Il me suffit d'en transcrire une seule ligne pour comprendre qu'il s'agissait d'une œuvre exceptionnelle. Je choisis sur-le-champ un autre fragment à cinq parties, puis un autre à six, et ma surprise se changea en stupéfaction. Je ne pouvais en croire mes yeux. Là m'apparaissait, soudain, l'unique anneau qui manquait à la chaîne de notre culture musicale, l'organiste précurseur qui, s'avançant d'une manière inattendue vers la plénitude des temps, annonçait l'avènement des grandes illustrations de l'orgue.

Je mis en ordre mon travail de la transcription de la tablature, en commençant par la première page du texte musical qui contient différents *Duos pour commençants*. Je sautai quelques compositions pour arriver plus vite à la musique à trois parties. Nerveux et agité, et, comme à mesure que j'avancais, ma surprise grandissait, je laissai en arrière les compositions à trois, me promettant formellement d'y revenir, et je transcrivis dans l'ordre, depuis la page où commencent les compositions à quatre, tout ce qui se présentait: *Psalmodies*, *Intermèdes*, *Préludes*, *Faux-bourbons*, *Gloses*, *Variations*, les compositions de Antonio, de Hernando et de Juan de Cabezon, qui se présentaient, et je passais outre les gloses sur des thèmes d'œuvres d'auteurs étrangers qui n'atteignaient pas mon but. Plus j'avancais dans mon travail, plus mon étonnement devenait grand; je dus même vérifier deux ou trois fois la date à laquelle avait été imprimé le livre dont j'avais transcrit une partie, la veille, comme si, sous l'influence d'une hallucination étrange, je doutais de la réalité de ces merveilles musicales qui se gravaient dans ma mémoire au fur et à mesure que je les entendais. Quoique brisé de fatigue, par cette double excitation de l'intelligence et de la sensibilité, je ne donnai de repos à ma main que lorsque j'eus complètement achevé mon travail de transcription, accompagné en même temps de notes succinctes d'ordre technique et analytique, écrites au courant de la plume, dans le but que le lecteur devine.

A tout cela venait s'ajouter le souvenir de la série d'inexactitudes écrites sur Cabezon et sur son livre par les biographes de notre illustre organiste; et je ne pouvais m'empêcher d'être étonné que, après 316 ans accomplis, et à côté de la chose si facile qu'est savoir lire et écrire, on ait pu vérifier... tout ce qu'on lira ici avec une véritable surprise, et qu'on ait connu positivement le livre énigmatique et célèbre dont tous parlent... sans l'avoir jamais lu.

Écoutons d'abord les très sincères biographes de Cabezon.

Eslava ouvre la marche.

Eslava a parlé de l'organiste et du claveciniste de chambre, dans deux publications distinctes: dans la *Breve Memoria histórica de los organistas españoles*, sorte de préface au *Museo orgánico español* ¹⁾, et dans la *Gaceta musical de Madrid* ²⁾. Il affirme que «Félix Antonio de Cabezon naquit à Madrid ³⁾, et mourut dans la même ville en 1566». En fait de détails biographiques, il écrit: «Aucune nation étrangère ne peut nous présenter peut-être, au XVI^e siècle, un aussi éminent professeur dans cette branche (orgue et clavecin) que Félix Antonio de Cabezon: c'est le premier anneau de la chaîne ininterrompue de nos grands organistes», etc. Il parle de ses deux ouvrages publiés par ses fils Antonio et Hernando, à Madrid ⁴⁾, en 1578, et il ajoute: «Il est à remarquer qu'à l'époque où brilla ce célèbre organiste, il y avait à la Chapelle Royale différents professeurs flamands de grande renommée, et, parmi eux, Felipe Rogier ⁵⁾; cependant, l'estime dont jouissait notre compatriote était telle, et la peine que ressentit la cour quand il mourut fut si grande, qu'on lui érigea aux frais de Philippe II, dans l'Église de Saint-François-le-Grand, où il fut enterré, un monument sépulcral.» Il en copie

¹⁾ Madrid, 1853.

²⁾ Tome I, 1855, núm. 11, page 84.

³⁾ Cabezon n'est pas né à Madrid et ne s'appelait pas Félix Antonio, mais simplement Antonio de Cabezon. Je parle d'après le témoignage de son fils Hernando et de celui de ses contemporains, comme on le verra plus loin.

⁴⁾ Que le lecteur prenne patience. Nous éclaircirons bientôt toutes ces assertions et, surtout, celle qui a trait aux deux ouvrages de Cabezon.

⁵⁾ On ne peut faire une citation plus inopportune. Felipe Rogier arriva petit chanteur à Madrid, en 1572; il fut admis comme maître de chapelle en 1588 et mourut subitement le 29 Février 1596. (Vid. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas. — Les musiciens néerlandais en Espagne*, 2^e partie, pages 156 et suivantes.)

rrado.» Copia la inscripción de la cual se hablará oportunamente, y añade: «Desgracia es que este monumento, que tal vez sea el único que se ha erigido en España al mérito de un artista músico ¹⁾, desapareciese á una con el antiguo templo del convento citado, al reedificarse el nuevo que hoy existe. Para terminar añadiremos á las noticias que hemos dado de este insigne organista, las que acerca de su mérito encontramos en una obra titulada *El felicísimo viaje del Príncipe D. Felipe*, etc., escrita é impresa por Juan Calvete de Eurená, é impresa en Amberes, año de 1552 ²⁾. En dicha obra, y en la pág. 18, se lee lo que sigue: «Llegada á Génova.—Llegado el Príncipe á la iglesia mayor, fué recibido con una solene procesión de la clerezía. Estaban á la puerta esperándole el Príncipe Doria y los de la Señoría, celebróse la Missa de Pontifical. Oficiáronla los Cantores y capilla del Príncipe (D. Felipe), con gran admiración de todo el pueblo, de ver la solemnidad con que se hacía, y con tan divina música y de tan escogidas voces; y de oír la suavidad y extrañeza con que tocaba el órgano, el único ³⁾ en este género de música, Antonio de Cabezón, otro Orfeo de nuestros tiempos.»

Las escasas noticias biográficas de Cabezón que Mariano Soriano Fuertes consigna en su llamada *Historia de la Música Española* ⁴⁾, son una reproducción exacta de las de Eslava. «Este insigne profesor murió en 1566». Despachóse, como de ordinario, á su gusto en el famoso *Calendario Musical* ⁵⁾, en cuyas efemérides musicales aparecen sin ninguna clase de comentarios ni pruebas estas dos fechas: «Día 30 de Marzo de 1510: Nacimiento del organista D. Félix Antonio de Cabezón, en Madrid».—Día 26 de Marzo de 1566: Muerte de Félix (sic) Cabezón, organista de Felipe II, y de Beethoven en Viena, 1827».

Fétis ⁶⁾ comenta á Eslava y dice: «Cabezón (Félix Antonio), organista de la capilla y clavicordista de cámara del rey de España Felipe II, nació en Madrid en 1510 y murió en la misma villa el 21 de Marzo de 1566 á la edad de cincuenta y seis años. Fué enterrado en la iglesia de los franciscanos de Madrid», copia á continuación el epitafio que se grabó sobre su tumba, y aquí acaban los apuntes biográficos referentes á nuestro célebre organista.

«Cabezón (Don Félix Antonio)», dice Parada y Barreto, ⁷⁾ «nació en Madrid en 1510 y murió en la misma villa el 24 de Marzo de 1566, á la edad de» etc., etc.

En cuanto á Saldoni, acepta la fecha de defunción adelantada por otros autores, coloca la efeméride de su muerte en el día 26 de Marzo ⁸⁾ y cree equivocadas las fechas de nacimiento consignadas por Fétis (21 de Marzo) y Parada y Barreto (24 del mismo mes). «Por esta divergencia de días»—añade—«hemos registrado los archivos de las dos parroquias más antiguas de Madrid en busca de la partida de nacimiento y defunción de este afamado músico; pero los libros de ambas parroquias en que constan tales documentos originales no

¹⁾ Existe en el Museo provincial de Zaragoza una lápida sepulcral con figuras en bajo relieve, restos de la tumba de Juan Bosquet, capellán-cantor de Carlos V, muerto hacia el año 1517. Para más detalles, Vid. Vander Straeten, *op. cit.*, tomo III, págs. 136 y 141, y VII, págs. 295 y 298, en cuya última página reproduce el monumento á la fotolitografía. En Sevilla, cuyo magisterio ocupó durante algunos años el maestro Eslava, existen, en la capilla de N.^a Sra. de la Antigua, dos sencillas lápidas conmemorativas, dedicadas á la memoria de Guerrero y á su contemporáneo el famoso organista Francisco Peraza, que si bien no son monumentales ni mucho menos, merecen consignarse sus inscripciones. El lector conoce la de Guerrero, transcrita en el Vol. II de esta Antología. Copio á continuación la de Peraza: «Aquí está enterrado Francisco Peraza, Rac.^o (racionero) de esta S. Iglesia, á quien el Cabildo dió la Ración del Órgano por la eminencia de su arte: á cuya memoria puso esta piedra su hermano Hieronimo Peraza, Racionero antes de la misma Prebenda y aora de la de Toledo. Murió á 24 de Junio de 1598.» Tenía 34 años.

²⁾ He aquí el señalamiento exacto de esta obra: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe hijo del Emperador Don Carlos quinto Máximo, desde España á sus tierras de la baxa Alemania: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes. Escrito en cuatro libros, por Juan Christobal Calvete de Estrella*. En Anvers, en casa de Martín Nucio, año de M.D.LII. Su tamaño es como de cuarto mayor español, aunque realmente ni es cuarto ni folio, puesto que cada pliego tiene seis hojas.

El *encomium* que sigue al *Proemio* del libro de Cabezón es del autor de «El felicísimo viaje», *Joan Christophori Calveti Stellæ*, (Vid. más adelante.)

³⁾ Emplea la palabra *único* repetidas veces en el sentido de el más excelente, insuperable, etc., como puede verse en distintas páginas y especialmente en la sexta, donde habla de los personajes que se embarcaron con Felipe II para emprender el citado viaje.

⁴⁾ Vid. págs. 129-130, tomo segundo, año de 1856.

⁵⁾ Publicó dos ediciones pertenecientes á los años 1859 y 1860, y más tarde otras con las efemérides calcadas de las primeras.

⁶⁾ Vid. *Biographie Universelle des Musiciens...* segunda edición, París, Firmin-Didot, 1883.

⁷⁾ Vid. su desmañado *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*, Madrid, 1868.

⁸⁾ Vid. *Dic. bio-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, tom. II, pág. 152, Madrid, 1880.

l'inscription dont il sera parlé en son temps, et il ajoute: «Il est à déplorer que ce monument, le seul peut-être qui ait été élevé en Espagne en l'honneur d'un artiste musicien ¹⁾, ait disparu en même temps que l'ancien temple du couvent cité plus haut, pour faire place à celui qui existe nouvellement aujourd'hui. Pour terminer, nous ajouterons aux notes que nous avons données sur cet insigne organiste, celles que nous trouvons, relatives à son mérite, dans un ouvrage intitulé *El felicísimo viaje del Principe D. Felipe*, etc. (Le très heureux voyage du Prince Philippe, etc.), écrit et imprimé par Juan Calvete de Eurená, et imprimé à Anvers en 1552 ²⁾. Dans le dit ouvrage, à la page 18, on lit ce qui suit: «Arrivée à Gènes.—Le Prince, arrivé à l'église principale, fut reçu en procession solennelle par le clergé. Le Prince Doria et ceux de la Seigneurie l'attendaient à la porte. On célébra la Messe Pontificale. Les Chanteurs et la Chapelle du Prince (Philippe) officiaient, à la grande admiration du peuple entier, que surprenait cette solennité ainsi que cette musique divine et ces voix extraordinaires; il écoutait la douceur et l'habileté avec lesquelles touchait l'orgue, l'unique ³⁾ en ce genre de musique, Antonio de Cabezón, autre *Orphée* de notre époque.»

Les rares notices biographiques que Mariano Soriano Fuertes a consacrées à Cabezón dans son *Histoire de la musique espagnole* ⁴⁾, ne sont que la reproduction exacte de celles d'Eslava. «Ce célèbre professeur mourut en 1566». Il le fit figurer, comme d'habitude, à sa guise, dans le fameux *Calendrier musical* ⁵⁾, dont les éphémérides musicales, que n'accompagnent aucune sorte de commentaires ni de preuves, donnent ces deux dates: «30 Mars 1510: Naissance de l'organiste *Félix* Antonio de Cabezón, à Madrid».—26 Mars 1566: Mort de *Félix* (sic) Cabezón, organiste de Philippe II, et de Beethoven à Vienne, 1827.»

Fétis ⁶⁾ commente Eslava et dit: «Cabezón (*Félix* Antoine), organiste de la chapelle et claveciniste de chambre du roi d'Espagne, Philippe II, naquit à Madrid en 1510 et mourut dans la même ville le 21 Mars 1566, à l'âge de cinquante-six ans. Il fut enterré dans l'église des franciscains de Madrid»; puis, copiant ensuite l'épithaphe qui fut gravée sur sa tombe, il termine là les notes biographiques se rapportant à notre célèbre organiste.

«Cabezón (*Félix* Antoine)» dit Parada y Barreto ⁷⁾, «naquit à Madrid en 1510 et mourut dans la même ville le 24 Mars 1556, à l'âge de » etc., etc.

Quant à Saldoni, il accepte comme date de décès celle qu'ont avancée d'autres auteurs, et place l'éphéméride de la mort de Cabezón au 26 Mars ⁸⁾. Il croit erronées les dates de naissance consignées par Fétis (21 Mars) et par Parada y Barreto (24 du même mois). «A cause de cette différence de jours», ajoute-t-il, «nous avons consulté les archives des deux plus anciennes paroisses de Madrid, afin d'y retrouver les actes de naissance et mortuaire de ce musicien renommé; mais les registres de ces deux paroisses dans lesquels figurent

¹⁾ Il existe au Musée provincial de Saragosse une pierre tombale avec figures en bas-relief, débris du sépulchre de Jean Bosquet, chapelain-chanteur de Charles-Quint, mort vers l'année 1517. Pour plus de détails, Vid. Vander Straeten, op. cit., tome III, pages 136 et 141, et tome VII, pages 295 et 298. Cette dernière page reproduit le monument en photolithographie. A Séville, où le maître Eslava fit partie de la maîtrise pendant quelques années, il existe dans la chapelle de Notre-Dame-de-la-Antigua deux simples pierres commémoratives, dédiées à la mémoire de Guerrero et à celle de son contemporain le fameux organiste Francisco Peraza; si ces pierres ne sont pas monumentales, quoique leur dimension s'en rapproche, leurs inscriptions valent la peine d'être consignées. Le lecteur connaît celle de Guerrero, transcrite dans le Vol. II de cette Anthologie. Je copie celle de Peraza: «Ici est enterré Francisco Peraza, Rac.^o (prébendier) de cette Ste Église, à qui le Chapitre donna la prébende de l'orgue pour l'éminence de son art: son frère Hieronimo Peraza, Prébendier autrefois de la même Prébende et aujourd'hui de la Prébende de Tolède, a mis cette pierre à sa mémoire. Il mourut le 24 Juin 1598.» Il avait 34 ans.

²⁾ Voici le signalement exact de cet ouvrage: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe hijo del Emperador Don Carlos quinto Máximo, desde España á sus tierras de la baxa Alemania: con la descripción de todos los Estados de Brabant y Flandes. Escrito en quatro libros, por Juan Christobal Calvete de Estrella. (Le très heureux voyage du très haut et très puissant Prince fils de l'Empereur Charles-Quint le Grand, d'Espagne en ses terres de la basse Allemagne: avec la description de tous les États de Brabant et de la Flandre. Écrit en 4 livres, par...) A Anvers, chez Martin Nucio, année M. D. LII. Son format est presque grand in-quarto espagnol, quoique, réellement, il ne soit ni in-quarto ni in-folio, attendu que chaque feuille n'a que six pages.*

L'*encomium* qui suit la Préface du livre de Cabezón est de l'auteur de «Le très heureux voyage», Joan Chistophori Calveti Stellæ. (Vid. plus loin.)

³⁾ Il emploie le mot *unique* plusieurs fois dans le sens de plus parfait, qui ne peut être surpassé, etc., comme on peut le voir dans plusieurs pages et surtout dans la sixième où il parle des personnages qui s'embarquèrent avec Philippe II pour entreprendre le voyage précité.

⁴⁾ Vid. pages 129, 130, tome deuxième, année 1856.

⁵⁾ Il en publia deux éditions en 1859 et 1860, et d'autres plus tard avec les mêmes éphémérides que dans les premières.

⁶⁾ Vid. *Biographie Universelle des Musiciens...* deuxième édition, Paris, Firmin-Didot, 1883.

⁷⁾ Vid. son mauvais *Dictionnaire technique, historique et biographique de la Musique*, Madrid, 1868.

⁸⁾ Vid. *Dic. bio-bibliographique des Ephémérides des Musiciens Espagnols*, tome II, page 152, Madrid, 1880.

se remonta más que el de defunciones de la parroquia de Santa María de la Almudena, que principia en 1565; pero en este libro no se halla la partida de defunción de Cabezón¹⁾.» Los restantes apuntes biográficos son exactamente iguales á los que ya conocemos y consignan Eslava y Soriano Fuertes.

*
* *

Y pasando de la biografía á la epigrafía, vamos ahora al epitafio de Cabezón, que bien merece párrafo aparte y sendo párrafo. Como no existe, según Eslava, el monumento sepulcral «desaparecido á una con el antiguo templo del convento de San Francisco», he de acudir forzosamente á las versiones del epitafio que dan Nicolás Antonio (*Bib. Hisp.*) y los autores citados. En estas versiones reina un desorden ortográfico, gramatical, retórico y métrico, que el lector llamará, sin duda, edificante.

Decía así, al parecer, el epitafio:

Hoc ²⁾ *situs est felix* ³⁾ *Antonius ille sepulchro,*
Organici quondam gloria prima chori ⁴⁾.
Cognomen Cabeçon cur sequar? ⁵⁾. *Inclyta quando*
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

¹⁾ Podía el buen Saldoni buscar en vano por los archivos parroquiales de Madrid una partida de bautismo que, á pesar de su laudable diligencia, no existía ni podía existir en Madrid.

²⁾ *Hic*, escriben algunos comentadores. Una y otra cosa, *Hic* y *Hoc*, puede decirse en buen latín: en el primer caso dirá *Hic situs est... sepulchro*, siendo el *Hic* adverbio y significando *AQUÍ descansa en el sepulcro*. En el segundo caso ó en el del texto será *Hoc sepulchro situs est* con la significación en *ESTE sepulcro descansa* y siendo por tanto la palabra *Hoc* un pronombre demostrativo concertado con *sepulchro*.

³⁾ Fetis, sea coincidencia ó seguridad en la versión, copiada al parecer de la de Nicolás Antonio (*Loc. cit.*), escribe *felix* con letra minúscula, aunque, como todos, le da á Cabezón los nombres de *Félix Antonio*. Eslava, Saldoni y los demás escriben con mayúscula el apelativo ó sea adjetivo de calificación. Se dirá que es discutible por este solo documento si la palabra *felix* era *prænomen* ó sea uno de sus nombres de bautismo, ó si está puesto allí como apelativo. Adopto decididamente la palabra citada como epíteto y esto por varias razones: primera, porque supongo que la inscripción estaría formada en letras lapidarias sin distinción de mayúsculas, se copiaría *Félix* por *FELIX*, y de aquí, sin duda, el error; segunda y principalísima, porque jamás el texto rechazado de aquella palabra, por lo mismo que resulta literariamente antiguo, ha de tener fuerza bastante para contrariar y echar por tierra los precedentes que resultan de los escritores coetáneos y de la manera auténtica de consignar su hijo en el libro de obras de su padre el nombre único, la preposición y el apellido de éste. Y pues ni su hijo, ni sus coetáneos, ni una sola vez le llaman *Félix Antonio*, ni siquiera *F. Antonio*, no puede la presunción fundada en estos hechos ser destruida en cosa de tanta monta como lo es el fijar el verdadero nombre de un autor por una palabra equivoca, á riesgo de colgarle á Cabezón un nombre ficticio. Tanto más cuanto que la palabra latina *felix* tiene explicación muy satisfactoria como epíteto ó calificativo aun más probable literariamente hablando que como *antenomen*.

Nicolás Antonio que, como he indicado, escribe *felix*, con minúscula, dice antes de transcribir el epitafio: «*Jacet ad D. Francisci Matritensis, hac eleganti inscriptione apposita.*» (Vid. Tomus I, pág. 106, primera col. de la edición citada.)

⁴⁾ Otro error, que no sé si será de copia ó si se hallaría en el mismo epitafio. *Organice quondam primi chori*, escriben la mayor parte de los que han reproducido la inscripción y evidentemente ha de decir, *Organici quondam prima chori*, pues, siendo el *mi* de *primi* largo por cantidad, destruiría el verso pentámetro.

⁵⁾ *Cur sequar?* escriben algunos, y otros *Cur eloquar?* (entre éstos Nicolás Antonio, Eslava y Fetis). La variante no tiene importancia: *Cur sequar?* significa ¿á qué seguir? esto es, ¿á qué decir más?: *Cur eloquar?* ¿por qué le ensalzaré?, como si dijera, ¿á qué ponderar su gloria? Pero si la variante no tiene importancia en cuanto al sentido, que, sin embargo, en ningún caso significa ¿quién podrá igualarle? como tradujo Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe (Vid. *Dic.* Saldoni), en el metro del verso la tiene y mucha. No cabe la variante *eloquar*, sopena de tener el exámetro una sílaba de más.

Algo más hay que añadir, todavía, respecto al *sequar* ó al *eloquar*. No me extrañaría que el famosísimo Nicolás Antonio hubiese adoptado este último, que literariamente y para las reglas del verso encaja mejor, pero ha de ser con una variante, la de *nomen* en vez de *cognomen* u otra análoga, resultando el verso en esta forma: *Nomen | Cabe | çon cur | eloquar? | Inclyta | quando*. Empero si se mantiene el *cognomen*, no puede ser sino *sequar*, en esta forma: *Cogno | men Ca | begon, | cur sequar? | Inclyta | quando*. No creo que Nicolás Antonio ni ningún buen literato haya caído en la distracción de medir *Cogno | men Cabe | çon, cur | eloquar? | Inclyta | quando*, porque si la *a* de la sílaba *Ca*(beçon) puede ser tomada como larga ó breve, según convenga, la *e* de la sílaba *be* es prosódicamente larga por seguirle una *ç* (ó *z*), resultando por tanto imposible y contrario á la prosodia el pie dactilo (una larga y dos breves) *men-Cabe*, que exigiría la última lectura. Sería caso excepcional el tener que acusar de distraído al celeberrimo humanista.

des documents semblables originaux, ne remontent pas plus haut, quant aux décès, que celui de la paroisse de Sainte Maric de la Almudena, qui commence en 1565; et l'acte mortuaire de Cabezón ¹⁾ ne se trouve pas dans ce dernier. Les autres notes biographiques sont absolument semblables à celles que nous connaissons et que consignent Eslava et Soriano Fuertes.

*
* *

Passant de la biographie à l'épigraphie, nous arrivons à l'épithaphe de Cabezón, qui mérite un paragraphe à part et un long paragraphe. Comme, d'après Eslava, «a disparu, en même temps que l'ancien temple du couvent de Saint-François», le monument sépulcral de Cabezón, je dois forcément avoir recours aux versions de l'épithaphe que donnent Nicolás Antonio (*Bib. Hisp.*) et les auteurs cités. Il règne dans ces versions un désordre orthographique, grammatical, rhétorique et métrique, que le lecteur qualifiera, sans doute, d'édifiant.

L'épithaphe semble avoir été rédigée ainsi:

*Hoc ²⁾ situs est felix ³⁾ Antonius ille sepulchro,
Organici quondam gloria prima chori ⁴⁾,
Cognomen Cabezon cur sequar? ⁵⁾. Inclyta quando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.*

¹⁾ Le bon Saldoni pouvait chercher en vain dans les archives paroissiales de Madrid un acte de baptême qui, malgré sa louable intention, n'existait pas et ne pouvait pas exister à Madrid.

²⁾ Quelques commentateurs écrivent *Hic*. On peut dire qu'en bon latin *Hic* et *Hoc* sont deux choses différentes. On dira dans le premier cas *Hic situs est... sepulchro*, *Hic* étant adverbe et signifiant *ICI repose dans le sépulcre*. Dans le second cas, qui est celui du texte, on traduira *Hoc sepulchro situs est* avec la signification de *dans CE sépulcre repose*, le mot *Hoc* devenant pronom démonstratif désignant *sepulchro*.

³⁾ Fétis, soit coïncidence, soit qu'il ait été sûr de la version, qui semble copiée sur celle de Nicolás Antonio (*Loc. cit.*), écrit *felix* avec la première lettre minuscule, bien que, comme tous, il donne à Cabezón les noms de *Félix Antonio*. Eslava, Saldoni et les autres écrivent avec une majuscule ou l'appellatif ou l'adjectif qualificatif. On avouera que, par ce seul document, il est discutable que le mot *felix* ait été employé comme *prænomen* ou nom de baptême, ou qu'il ait été mis là comme appellatif. J'adopte définitivement le mot placé comme épithète et, cela, pour différentes raisons: la première, parce que je suppose que l'inscription étant tracée en lettres lapidaires sans distinctions de majuscules, on a copié *Félix* au lieu de *FÉLIX* et que, de là, sans doute, est survenue l'erreur; la seconde et la plus importante, parce que le texte débarrassé de ce mot, par le fait même que, littéralement, il apparaît ancien, doit avoir une force suffisante pour contrarier et jeter en bas les précédents qui résultent des écrivains contemporains et de la manière authentique avec laquelle son fils consigne dans les œuvres de son père le nom unique, la préposition et l'appellatif de ce dernier. Or, ni son fils, ni ses contemporains, ne l'appellent une seule fois *Félix Antonio*, ni même *F. Antonio*. La présomption basée sur ces faits ne peut donc être détruite dans une chose de si grande importance comme fixer le nom véritable d'un auteur sur un mot équivoque, sous peine d'accoler à Cabezón un nom fictif. Et cela, d'autant plus que le mot latin *felix* offre une explication très satisfaisante comme épithète ou qualificatif beaucoup plus probable, littéralement parlant, que comme *antenomen*.

Nicolás Antonio qui, comme je l'ai indiqué, écrit *felix*, avec une minuscule, dit avant de transcrire l'épithaphe: «*Jacet ad D. Francisci Matritensis, hac eleganti inscriptione opposita*. (Vid. Tomus I, page 106, première col. de l'édition mentionnée.)

⁴⁾ Autre erreur qui provient, je l'ignore, ou de la copie, ou qui se trouve dans l'épithaphe même. *Organice quondam prim; chori*, écrivent la plupart de ceux qui ont reproduit l'inscription; il faut dire évidemment, *Organici quondam prima chori*, car, le *mi* de *primi* étant long comme quantité, le vers pentamètre serait faux.

⁵⁾ Quelques-uns écrivent *Cur sequar?*, d'autres *Cur eloquar?* (parmi ces derniers, Nicolás Antonio, Eslava et Fétis). La variante n'a pas d'importance: *Cur sequar?* signifie *pourquoi continuer?* c'est-à-dire *pourquoi en dire davantage?* *Cur eloquar?*, *pourquoi te louer?*, comme si l'on disait *pourquoi mesurer sa gloire?* Mais si la variante n'a aucune importance quant au sens, quoique ne signifiant, cependant, en aucun cas *qui pourra l'égalier?* comme l'a traduit Aureliano Fernández Guerra y Orbe (Vid. *Dic. Saldoni*), elle en a une et une très grande dans la mesure du vers. La variante *eloquar* est fautive, sous peine de fournir à l'hexamètre une syllabe de trop.

Il y a lieu d'ajouter quelque chose encore au sujet de *sequar* ou d'*eloquar*. Je ne serais pas étonné que le très célèbre Nicolás Antonio ait adopté le dernier terme qui répond mieux à la lettre et convient mieux aux règles du vers, mais avec la variante de *nomen* au lieu de *cognomen* ou autre analogue, le vers prenant alors cette forme: *Nomen | Cabe | çon cur | eloquar? | Inclyta | quando*. Si, d'autre part, *cognomen* est maintenu, c'est *sequar* qu'il faut employer ainsi: *Cogno | men Ca | bezon | cur sequar? | Inclyta | quando*. Je ne crois pas que Nicolás Antonio ni aucun bon littérateur ait pu être assez distrait pour mesurer *Cogno | men Cabe | çon, cur | eloquar? | Inclyta | quando*, parce que si l'a de la syllabe *Ca* (*bezon*) peut être prise pour longue ou brève, *ad libitum*, l'e de la syllabe *be* est prosodiquement longue, puisqu'il est suivi d'un ç (ou z); le dactyle (une longue et deux brèves) *men-Cabe*, qu'exigerait la dernière lecture, deviendrait donc impossible et contraire à la prosodie. Accuser de distraction le très célèbre humaniste serait un cas exceptionnel.

Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe, á ruego de Saldoni, tradujo la inscripción en estos términos:

«*En este sepulcro yace aquel Félix Antonio, por apellido Cabezón, gloria un tiempo del primer coro de órgano. ¿Quién podrá igualarle, cuando su inclita fama llena el mundo y habita su espíritu el estrellado cielo? ¡Ay, murió, llorándole todo el palacio del gran Filipo segundo! ¡Tan peregrina y riquísima joya vino á perder el regio alcázar!*»

Al decir Saldoni que la traducción de dicho epitafio estaba hecha por el insigne arqueólogo Fernández Guerra, creí excusado repasarlo, tanta era mi convicción de que sería intachable: y, efectivamente, acaso la hubiera pasado por alto á no haber de por medio el interés de fijar el sentido de la palabra *Félix*. ¿Cuál no sería mi sorpresa, cuando á la primera lectura noté dos errores que no habían de haber pasado inadvertidos al ilustre don Aureliano? El primero de tales errores consiste en la frase *Cur sequar*, que, como he dicho, el Sr. Fernández Guerra traduce *¿quién podrá igualarle?* pervirtiendo totalmente el sentido, como va á ver el lector. Decía el poeta: *Cognomen Cabeçon cur sequar?* es decir: «tenía por apellido ó se llamaba Cabezón, ¿á qué hablar más?» Como si dijera: basta nombrarle, su nombre es su alabanza, y por esto pregunta: *Cur sequar?*, ¿á qué fin seguiré alabándole más, cuando tan conocido, etc. Como ve el lector, el sentido en que lo traduce el Sr. Guerra es totalmente diverso y merma la nombradía que tenía nuestro organista, que, con sólo nombrarle y decir quién era, quedaba ya bastante alabado. El otro error es el de *organice* por *organici* y *primi* por *prima*: y así la traducción no ha de ser, «*gloria un tiempo del primer coro de órgano*», sino «*el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo*», sentido que, ciertamente, recomienda más el mérito que en su tiempo tenía Cabezón siendo la *primera gloria* de aquella época.

Bien estudiados y meditados todos estos extremos, después de buscar consejo en la experiencia é ilustración de una persona muy docta en estas y otras materias, la traducción del epitafio, de la cual tuvo la bondad de encargarse, no era cosa del otro mundo. La tengo por la más fiel y correcta posible, á pesar de haberse, únicamente, permitido una pequeña perifrasis al final, de todo punto indispensable, para dar el genuino sentido del *tam rarum decus*.

«*En este sepulcro descansa aquel privilegiado Antonio que fué el primero y el más glorioso de los organistas de su tiempo.*

»*Su nombre, Cabezón, ¿á qué ponderarle? cuando su esclarecida fama llena los mundos y su alma mora en los cielos.*

»*Murió, ¡ay!, llorándole toda la corte del rey Felipe, por haber perdido tan rara joya y tan peregrino ingenio.*»

*
* * *

Si los autores citados, y otros de menor cuantía que omito, no puede decirse que se llevasen bien con la biografía y la epigrafía, por no escribir aquí algo más duro, no estuvieron más afortunados en la bibliografía, pues no cabe defenderlos contra aquel principio de veracidad ó de rectitud bibliográfica que el lector está en el derecho de exigir al historiador cuando se le habla de un libro, esto es que el bibliógrafo lo haya leído. ¿Leyeron mal ó no leyeron bien ni mal todos los que hablaron del llevado y traído libro de Cabezón?

Júzguelo el lector.

«Él es autor de dos obras muy notables—dice Eslava ¹⁾—una de ellas es el *método* de órgano con el título de *Música para tecla, arpa y vigüela*, de que hace mención la *bibliografía* de D. Nicolás Antonio, y la otra un tratado de composición, cuyo título es *Música teórica y práctica*. Estas obras que no había yo podido hallarlas en España, las encontré en la Real Biblioteca musical de Berlín, donde tuve la satisfacción de verlas y examinarlas, haciéndome notar el sabio y amabilísimo *custos* de dicha biblioteca, Mr. Dhen (*sic*) ²⁾ que en ellas es donde se encuentra la primera pieza escrita en Europa para cuarteto de cuerda, cuyo hecho se había atribuido á autores mucho más modernos. Ambas producciones fueron publicadas por sus hijos Don Antonio y Don Hernando, en Madrid, año de 1578, después de la muerte de su padre.»

Todo lo que adelanta aquí Eslava merecía comprobación de certeza.

Al parecer se trata de dos obras que él *vió* y *examinó* en Berlín, *ambas publicadas* por Don Antonio y Don Hernando, en Madrid, año de 1578. Ese imaginario Don Antonio no tuvo arte ni parte en la publicación del libro, *recopilado y puesto en cifra* por Hernando su hijo, como ya sabemos. Ahora bien ¿es creíble que Her-

¹⁾ *Loc. cit.*

²⁾ Sigfrido Guillermo Dehn (1796-1858)

Don Aureliano Fernández Guerra y Orbe, sur les instances de Saldoni, a traduit l'inscription comme suit:

«Dans ce tombeau gît ce Félix Antonio, de son nom Cabezón, la gloire du premier chœur d'orgue de l'époque. Qui pourra l'égaliser, puisque sa réputation illustre remplit le monde et que son âme habite le ciel étoilé? Hélas! quand il mourut tout le palais du grand Philippe II le pleura! Le château royal a perdu un si précieux et un si riche joyau!»

Saldoni affirmant que la traduction de cette épitaphe avait été faite par l'illustre archéologue Fernández Guerra, j'avais cru inutile de m'en assurer, tant ma conviction était grande qu'elle devait être parfaite; et j'aurais passé outre, en effet, si je n'avais eu le plus puissant intérêt à fixer le sens du mot *Félix*. Quelle ne fut pas ma surprise quand, dès la première lecture, je remarquai deux erreurs qui n'avaient pas dû échapper à l'illustre Don Aureliano! La première se trouve dans la phrase *Cur sequar* que, comme je l'ai dit, Fernández Guerra traduit *qui pourra l'égaliser?* ce qui bouleverse totalement le sens, comme le lecteur va le voir. Le poète disait: *Cognomen Cabezon cur sequar?* c'est-à-dire: «il avait pour appellatif ou s'appelait Cabezón, pourquoi en dire davantage?» C'est comme s'il eût dit: il suffit de le nommer, son nom est sa louange, et c'est pour cela qu'il demande: *Cur sequar? quel but atteindrai-je* en la glorifiant davantage, quand il est si connu, etc. Le lecteur le constate, le sens de la traduction de M. Guerra est tout à fait différent et diminue la réputation de notre organiste, puis qu'il suffisait de le nommer et de dire qui il était, pour qu'il fût assez louangé. L'autre erreur consiste dans *organice* pour *organici* et dans *primi* pour *prima*; la traduction ne doit donc pas être, «la gloire du premier chœur d'orgue de l'époque», mais «le premier et le plus glorieux des organistes de son temps», sens qui, certainement, rehausse mieux le mérite dont jouissait Cabezón en son temps, puisqu'il était la *principale gloire* de cette époque.

Tous ces points bien étudiés et médités, après avoir demandé conseil à l'expérience et à la notabilité d'une personne très versée dans ces matières et dans d'autres, la traduction de l'épitaphe, dont elle voulut bien se charger, n'était plus une chose de l'autre monde. Je la tiens pour la plus fidèle et la plus correcte qui soit, bien qu'on se soit uniquement permis une petite périphrase à la fin, de tout point indispensable, pour donner le sens pur du *tam rarum decus*.

«Dans ce sépulcre repose ce privilégié Antonio qui fut le premier et le plus glorieux des organistes de son temps.

»Son nom, Cabezón, à quoi bon le pondérer?, puisque sa réputation illustre remplit les mondes et que son âme habite les cieux.

»Il mourut, hélas!, et toute la cour du roi Philippe le pleura, parce qu'elle avait perdu un joyau inappréciable et un génie extraordinaire.»

*
* *

S'il est impossible de dire que les auteurs cités et autres de moindre importance que j'ometts, se soient bien comportés envers la biographie et l'épigraphie, pour ne pas écrire quelque chose de plus dur, ils ne furent pas plus heureux quant à la bibliographie; car il ne convient pas de les défendre contre ce principe de vérité et de droiture bibliographique que le lecteur est en droit d'exiger de l'historien quand il lui parle d'un livre: c'est-à-dire que le bibliographe l'ait lu.

Que le lecteur en juge.

«Il est l'auteur de deux œuvres très remarquables — dit Eslava ¹⁾ — dont l'une est la méthode d'orgue avec le titre de *Musique pour orgue, harpe et vigüela*, dont fait mention la bibliographie de Nicolás Antonio, et l'autre un traité de composition dont le titre est *Musique théorique et pratique*. Ces œuvres, que je n'avais pu me procurer en Espagne, je les trouvai dans la Bibliothèque Royale de Musique de Berlin, où j'eus la satisfaction de les voir et de les examiner. Le savant et très aimable *custos* de cette Bibliothèque, M. Dhen (*sic*) ²⁾ eut le soin de me faire remarquer que c'est parmi ces œuvres que se trouve le premier morceau écrit en Europe pour quatre parties d'instruments à cordes, fait qui avait été attribué à des auteurs beaucoup plus modernes. Ces deux productions furent publiées par ses fils Antonio et Hernando, à Madrid, en 1578, après la mort de leur père.»

Tout ce que Eslava avance là méritait que la preuve en fût faite.

Il s'agit apparemment de deux ouvrages qu'il a vus et examinés à Berlin, publiés tous deux par Antonio et Hernando, à Madrid, en 1578. Cet Antoine imaginaire ne fut pour rien dans la publication du livre, rassemblé et mis en tablature par son fils Hernando, comme nous le savons déjà. Cela étant, est-il croyable que Hernando

¹⁾ *Loc. cit.*

²⁾ Sigfried Guillaume Dehn (1796-1858).

nando publicase en un mismo año *dos* libros distintos de música, sin hablar una sola palabra de esta doble impresión en el *Proemio* escrito enfrente de las *Obras de Música para tecla*, en el cual, dicho sea de paso, entra en detalles extensos, dichosamente para la posteridad, sobre su padre, su nacimiento, su mérito, sus viajes, y sobre el aprecio en que le tuvieron Felipe II, la corte y sus contemporáneos? Añádase á esto que la impresión del libro debió de ofrecer serias dificultades á causa, sin duda, de la cifra, pues, como podrá ver más adelante el lector, el libro apareció tres años después del libramiento de la real cédula de privilegio fechada en el Pardo á 21 días del mes de Septiembre de 1575 años.

Fétis, más ducho en achaques de bibliografía que Eslava, notaría para sus adentros algo excepcional en todo esto, y al hablar del supuesto tratado de composición deja de comentar á Eslava y dice escurriendo el bulto, pero embrollando al lector: «Cabezón escribió, asimismo, un *tratado de composición* ¹⁾ intitulado *Música teórica y práctica*, que no es menos raro que su primera obra.» ¡Su primera obra!, cuando Hernando nos dice de su padre, «que las jornadas y ocupaciones no le dejaron escribir como lo hiciera si tuviera quietud y tiempo», que lo que en el libro de tecla se publicaba «no era cosa que él hubiese hecho de propósito ni de asiento», etc.

Estas dudas llegaron á conturbar mi espíritu, y ante la absoluta certeza en que, al parecer, se afirma Eslava diciendo que son *dos* y no uno los libros de Cabezón, no hubo más remedio que acudir á la diligencia y al testimonio de una persona entendida y veraz para desfacer ese nuevo y más terrible entuerto bibliográfico. La persona elegida fué el sabio musicólogo de Berlín, mi entrañable amigo Dr. Carl Krebs. Preguntado, 1.º si existía en la Biblioteca Real de Berlín el ejemplar de *Obras de Música para tecla*, de Cabezón, que Dehn había examinado y Eslava tuvo, también, la satisfacción de *ver* y *examinar*; y 2.º si realmente existía, además, un libro del mismo Cabezón, titulado: *Música teórica y práctica*, impreso en Madrid el año de 1578, etc., etc., he aquí lo que me contestó el amable musicólogo. A la primera pregunta: «*Obras de Música*, etc., Madrid, 1578. Sí, se halla el ejemplar de estas *Obras* en la Biblioteca Real de Berlín: he tenido á menudo entre manos este importante y rarísimo libro ²⁾.» A la segunda: «La *Música teórica y práctica* del mismo autor no existe en dicha Biblioteca. Monsieur Hilarión Eslava pretende haberlo visto (*Museo Orgánico español*, Madrid, 1853), pero tengo razones para creer que se trata aquí de un error. ¿Confundiría quizá el autor español la introducción (*Proemio*) que precede á las *Obras de Música* con un tratado teórico? Esta introducción, además, está escrita por Hernando de Cabezón.»

¿Podré asegurar, ahora, terminantemente, que este libro no ha existido jamás?

Puede admitirse como excusa la confusión que señala el sabio Dr. Krebs; pero el caso es que el *Proemio* no reza una sola palabra de técnica, y si algo se relaciona con este orden de conocimientos es desde el punto de vista no de la música teórica y práctica en general que requiere y supone un tratado semejante, sino bajo el aspecto limitado de la técnica de la cifra de la obra y la digitación adecuada á las composiciones del libro. Ni más ni menos, y esto es lo único que hay sobre esto en el libro, expresado, como requería, en brevísimos *Advertimientos* indispensables dada la índole de la obra, que es pura y simplemente de *tañido para tecla*.

Y ahora he de hacerme cargo de lo que Mr. Dehn hizo notar, al parecer, á Eslava, esto es, que en la obra de Cabezón se encuentra «la primera pieza escrita en Europa para *cuarteto* de cuerda». El sabio musicólogo Vander Straeten combatió victoriosamente esta especie, señalando cronológicamente ³⁾ la obra polifónico-instrumental, anterior al pretendido *quartetto* de Cabezón, en la cual se halla, realmente, dicha primera composición escrita para cuatro individuos de la familia de antiguas violas llamadas *da braccia* y *da gamba*. A mi entender no valía la pena de haberse tomado este trabajo ni aun para el caso de que Mr. Dehn hubiese asegurado, realmente, lo que Eslava le atribuye. Si Dehn no conocía la lengua castellana, no había más que hacerle deletrear palabra por palabra lo que reza el título del libro de Cabezón para convencerle de su error; si no quedaba convencido de que allí no se trataba de un *quatuor* (que en todo caso sería *terzetto*, pues no son cuatro sino tres, *tecla* (órgano), *arpa* y *vihuela*, los instrumentos que en la portada se mencionan), si no quedaba convencido, vuelvo á decir, de que en las obras contenidas en el libro, los *tres* instrumentos citados no se combinan entre sí polifónicamente, Eslava debía haberle hecho leer á Mr. Dehn lo que Hernando dice sobre esto en la *Declaración de la cifra que en este libro se usa*. ¿Qué declara Hernando en esta parte preliminar del libro? Precisamente lo que el curioso leerá á continuación y no supieron ó no quisieron leer los que vieron el libro

¹⁾ ¡Un tratado de composición! ¡en aquella época!

²⁾ Para escribir una obra de gran importancia, de la cual he de hablar luego.

³⁾ Vid. *Op. cit.* tom. VIII, pág. 19.

ait publié dans la même année *deux* livres différents de musique, sans parler une seule fois de cette double impression dans la *Préface* écrite en tête des *Œuvres de Musique pour orgue*, puisque, soit dit en passant, il y entre dans des détails étendus, heureusement pour la postérité, sur son père, sur sa naissance, sur son mérite, sur ses voyages, et sur l'estime dans laquelle le tinrent Philippe II, la cour et ses contemporains? Il faut ajouter encore que l'impression du livre a dû offrir de sérieuses difficultés, à cause de la tablature, sans doute, et que, comme le lecteur pourra le voir plus loin, l'ouvrage ne parut que trois années après la délivrance de la royale cédula de privilège, datée du Pardo, le 21 Septembre 1575.

Fétis, plus adroit qu'Eslava en matières bibliographiques, trouvait au fond quelque chose d'extraordinaire dans tout cela, et cessant de commenter Eslava quand il parle du traité de composition supposé, dit en reconnaissant le fait, mais en embrouillant le lecteur: «Cabezón écrivit de la même manière un *traité de composition* ¹⁾ intitulé *Musique théorique et pratique*, non moins rare que son premier ouvrage.» Son premier ouvrage!, quand Hernando nous affirme «que les travaux et les occupations de son père ne lui permirent pas d'écrire comme il l'eût fait s'il en avait eu le temps et s'il avait été tranquille», et que ce qui était publié dans le livre d'orgue, «n'était pas une chose conçue à dessein ni en tout repos, etc.»

Ces doutes parvinrent à troubler mon esprit, et devant la certitude absolue avec laquelle il semble qu'Eslava affirme qu'il existe *deux* livres de Cabezón et non pas un, je n'eus d'autre remède que celui de recourir à la compétence et au témoignage d'une personne entendue et sincère, pour débrouiller ce nouvel imbroglio bibliographique, plus terrible que les autres. La personne choisie fut le savant musicologue de Berlin, mon ami intime, le Dr Carl Krebs. Il lui fut demandé: 1° S'il se trouvait, dans la Bibliothèque Royale de Berlin, l'exemplaire des *Œuvres de Musique pour orgue*, de Cabezón, que Dehn avait examiné et qu'Eslava avait eu aussi la satisfaction de voir et d'examiner; 2° S'il existait réellement, en outre, un livre du même Cabezón, intitulé: *Musique théorique et pratique*, imprimé à Madrid, en 1578. Voici ce que cet écrivain aimable me répondit: A la première question, «*Œuvres de Musique*, etc., Madrid, 1578: Oui, l'exemplaire de ces *Œuvres* se trouve à la Bibliothèque Royale de Berlin; j'ai eu souvent entre les mains cet important et rarissime volume ²⁾.» A la seconde: La *Musique théorique et pratique*, du même auteur, ne se trouve pas dans cette Bibliothèque. Monsieur Hilarión Eslava prétend l'avoir vu (*Museo Orgánico español*, Madrid, 1853), mais j'ai des raisons pour croire qu'il y a là une erreur. L'auteur espagnol a-t-il peut-être confondu l'introduction (*Préface*) qui précède les *Œuvres de Musique* avec un traité théorique? De plus, cette introduction est écrite par Hernando de Cabezón.»

Puis-je affirmer, désormais, définitivement, que ce livre n'a jamais existé?

On peut admettre comme excuse la confusion que signale le savant Dr Krebs; mais il n'en est pas moins vrai que la *Préface* ne contient pas un seul mot technique, et que si elle traite quelque peu cet ordre de connaissances, ce n'est pas au point de vue de la musique théorique et pratique en général qui demande et laisse supposer un traité semblable, mais bien sous l'aspect limité de la technique de la tablature de l'œuvre, et du doigté approprié aux compositions du livre. Il n'y a rien de plus, et ce passage est le seul qui touche ce point dans le livre, passage écrit comme il l'exigeait, en très courts *Acertissements* indispensables, étant donné le caractère de l'œuvre, qui est purement et simplement de *tañido para tecla* (pour jouer de l'orgue).

Et maintenant, je dois expliquer ce que M. Dehn paraît avoir fait remarquer à Eslava, quant à l'œuvre de Cabezón, qui est «la première écrite en Europe pour instruments à cordes, à quatre parties». Le savant musicologue Vander Straten a combattu victorieusement ce sujet, en donnant dans l'ordre chronologique ³⁾ l'œuvre polyphonique-instrumentale antérieure au prétendu *quartetto* de Cabezón, et dans laquelle se trouve réellement cette première composition écrite pour quatre individus de la famille des anciennes violes appelées *da braccia* et *da gamba*. A mon avis, il était inutile de se donner cette peine même dans le cas où M. Dehn eût affirmé réellement ce qu'Eslava lui attribue. Si Dehn ne connaissait pas la langue espagnole, il n'avait qu'à se faire traduire mot à mot le titre du livre de Cabezón pour se convaincre de son erreur; s'il n'était pas encore convaincu qu'il ne s'agissait pas là d'un *quatuor* (il s'agirait en tous cas d'un *terzetto*, puisque le titre ne fait mention que de trois instruments, *tecla* (orgue), *arpa* et *vihuela*, et non de quatre), s'il n'était pas convaincu, dis-je, que dans les œuvres contenues dans ce volume, les trois instruments mentionnés ne se combinaient pas polyphoniquement entre eux, Eslava devait faire lire à M. Dehn ce que Hernando dit à ce sujet dans la *Déclaration de la tablature dont on se sert dans le livre*. Que déclare Hernando dans cette partie préliminaire du livre? Ce que tout intéressé lira précisément à la suite, c'est que ceux qui virent le livre ne surent pas ou

¹⁾ Un traité de composition! A cette époque!

²⁾ Pour écrire un ouvrage de grande importance, dont je parlerai plus tard.

³⁾ Vid. *Op. cit.* T. VIII, page 19.

Y no mentemos ahora para nada á los que hablaron del libro sin haberlo visto jamás, porque éstos en el pecado de descrédito llevan la penitencia. «Los que quisieren aprovecharse de las composiciones de este libro» (de órgano) «para ponerlas ¹⁾ en la *vihuela*»,—dice Hernando—«tengan cuenta», etc. Y más adelante: «El instrumento del *harpa* es tan semejable á la *tecla* que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el *harpa* sin mucha dificultad». Y esto, además: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos *menestriles*... que podrán sacar de esta cifra, muchos *motetes* y *canciones* y *fabordones*, etc.»

¡Vea, ahora, el lector á lo que ha quedado reducida la famosa leyenda de la *primera pieza* escrita en Europa para *cuarteto de cuerda*! A una antología de composiciones orgánicas, mejor dicho, á un *Compendio de Música*, como escribe Hernando, que contiene «las lecciones (de órgano) que su padre daba á sus discípulos», á una antología recopilada por el cariño filial, que «conoce haber hecho grandísimo agravio á su padre, en haber juntado algunas obras que él dió de lição á sus discípulos, por no haber sido cosa que él hubiese hecho de propósito para este fin».

Si alguien le hubiese podido hacer notar á Mr. Dehn que por las páginas de la *Declaración* citada aparecían también *menestriles*, lo del *cuarteto* se convierte por arte de birlibirloque en una orquesta completa y se nos da hecha y derecha á deshora la polifonía instrumental aplicada á una orquesta de instrumentos de tañido y de viento.

Sin embargo de todo, es incomprensible que Dehn, que era un buen musicólogo en toda la extensión de la palabra, pudiese afirmar lo que tan terminantemente asegura Eslava. El sabio Dr. Krebs, que ha estudiado muy á fondo, como veremos después, las composiciones contenidas en el libro de Cabezón, me confesaba en cierta ocasión que no comprendía, por más vueltas que le daba, el *lapsus* del malhadado *quatuor*, porque Dehn debía de saber y sabía, realmente, tan bien como nosotros, que la primera composición de esta especie, una fuga para cuatro antiguas violas, se halla en la obra de Hans Gerle, *Musica Teusch* (sic), impresa en 1532 en Nuremberg, por Jerónimo Formshlneyder.

Es mi opinión, Eslava entendió mal. Dehn se referiría, sin duda, al *quatuor* que se halla en la obra de Hans Gerle, y Eslava se figuraría que le hablaba de Cabezón. Después de meditar mucho en ello no cabe explicarse el hecho de otra manera. Ha de tener presente el lector que Dehn debió de consultar á menudo la famosa obra de Hans Gerle, tan á menudo que en el vol. 25, cuaderno 99, por más señas, de la Revista intitulada *Cæcilia*, publicó una composición á cuatro partes instrumentales extractada del libro citado, y no sólo esto sino todas las composiciones escritas, posteriormente, sobre el mismo tema melódico (confiado en la de Gerle á la parte de viola-tenor), muy popular en el siglo XVI, por Stölzer, Senfl y Rhaw.

Con esto queda probado y, á mi ver, bien probado, que Dehn no pudo haber asegurado lo que Eslava le atribuye por error involuntario ó mala inteligencia. Fétis, más ducho—como he dicho—en azares de bibliografía, no cae en el renuncio, aunque copia los datos referentes á la visita de Eslava á la Biblioteca de Berlín. Lo que no se explica es que no pusiera en entredicho la afirmación de Eslava, pues Fétis escribió la biografía de Gerle y consigna con todos sus detalles el trabajo de transcripción realizado por Dehn de que acabo de dar cuenta para destruir de una vez un error tan propalado por todas partes.

Glosando bibliográficamente á Eslava, pero echándoselas ridiculamente de crítico, escribe Soriano Fuertes en su archifamosa *Historia* ²⁾: «Don Félix Antonio Cabezón ³⁾ célebre organista y clavicordista de la cámara de Felipe II, en su tratado de *Música teórico-práctica* ⁴⁾, inserta un no pequeño número de cánones y cangrizantes ⁵⁾, asegurando que *había pocos compositores en España que las hicieran bien*, y mucho menos que *supiesen descifrar* las que se hallaban en las composiciones antiguas españolas y flamencas de su

¹⁾ Transcribirlas, como diríamos ahora.

²⁾ Tom. II, págs. 129-130.

³⁾ Saca á cuento las cosas estupendas que aquí leerá el lector, para probar que «nuestros músicos olvidaron la belleza del arte, por los *caprichos* de una escuela ridícula», la neerlandesa.

⁴⁾ Como de ordinario, no dice dónde vió y examinó el tal tratado.

⁵⁾ A buen seguro que si Cabezón hubiese alcanzado los tiempos de nuestro flamante historiador, en lugar de cánones y cangrizantes nos da una glosa sobre las coplas del Rosario de la Aurora que son de admirar (y le entusiasman hasta ponerle fuera de tino) en la sección de música del referido volumen. Vid. núm. 15 de dicha sección.

ne voulurent pas le lire. Nous ne nous occuperons plus désormais de ceux qui ont parlé du livre sans l'avoir jamais lu, parce qu'ils portent leur pénitence dans le péché de discrédit. «Ceux qui voudront tirer profit des compositions de ce livre (d'orgue) pour les transposer ¹⁾ sur la *vihuela*, — dit Hernando — devront tenir compte», etc. Et plus loin: «La *harpe* est un instrument si semblable à l'*orgue*, que tout ce que l'on touchera sur ce dernier pourra être joué sur la *harpe*, sans grande difficulté.» Il ajoute encore: «Les *menestriles* habiles pourront aussi tirer profit de ce livre... car ils pourront extraire de cette tablature de nombreux *motets*, des *chansons* et des *faux-bourbons*, etc.»

Le lecteur voit, dès maintenant, à quoi se réduit la fameuse légende du *premier morceau* écrit en Europe, à quatre parties pour instruments à cordes! Elle se résume en une anthologie de compositions pour orgue, ou mieux, comme l'écrit Hernando, en un *Abrégé de Musique* qui contient «les leçons (d'orgue) que son père donnait à ses élèves», en une anthologie rassemblée par la trendresse filiale, qui «reconnait avoir commis une grande faute, envers son père, en réunissant quelques œuvres qu'il avait données en leçon à ses élèves, et qui n'avaient pas été écrites par lui dans ce but».

Si quelqu'un eût pu faire observer à M. Dehn que, dans les pages de la *Déclaration* mentionnée, les *menestriles* apparaissaient aussi, ce qui a trait au *cuarteto* se convertit, par la vertu de la poudre de perlimpinpin, en un orchestre complet, et nous montre hors de saison, comme faite et parfaite, la polyphonie instrumentale appliquée à un orchestre d'instruments à cordes et à vent.

Malgré tout, il est incompréhensible que Dehn, bon musicologue dans toute l'acception du mot, ait pu affirmer ce que dit si positivement Eslava. Le savant Dr Krebs, qui a étudié très à fond, comme nous le verrons ensuite, les compositions contenues dans le livre de Cabezón, m'avouait une fois que, plus il retournait dans tous les sens le *lapsus* du malencontreux *quatuor*, moins il le comprenait; car Dehn devait savoir et savait, réellement, aussi bien que nous, que la première composition de ce genre, une fugue pour quatre violes anciennes se trouve dans l'œuvre de Hans Gerle, *Musica Teusch* (sic) imprimée à Nuremberg en 1532, par Jérôme Formshlneyder.

Eslava comprit mal, à mon avis. Dehn se reportait, sans doute, au *quatuor* qui se trouve dans l'œuvre de Hans Gerle, et Eslava se figura qu'il lui parlait de Cabezón. Après avoir beaucoup médité sur ce point, je n'arrive pas à m'expliquer le fait autrement. Le lecteur doit avoir présent à la mémoire que Dehn dut consulter souvent l'œuvre célèbre de Hans Gerle, si souvent même que, dans le tome 25, cahier 99, pour préciser mieux, de la Revue intitulée *Cæcilia*, il publia une composition à quatre parties instrumentales, tirée du livre mentionné, et non seulement cette partie, mais encore toutes les compositions écrites postérieurement sur le même thème mélodique (que Gerle donne à la partie de viole-ténor), très populaire au XVI^e siècle, grâce à Stölzer, Senfl et Rhaw.

Ainsi demeure prouvé et, selon moi, bien prouvé, que Dehn n'a pu assurer à Eslava ce que celui-ci lui attribue par erreur involontaire ou parce qu'il a mal compris. Fétis, plus versé — comme je l'ai dit — en matière de bibliographie, n'arrive pas à le démentir, bien qu'il relate les faits se rapportant à la visite d'Eslava à la Bibliothèque de Berlin. Ce qui ne s'explique pas, c'est qu'il n'ait pas mis en interdit l'affirmation d'Eslava, car Fétis, qui a écrit la biographie de Gerle, consigne dans tous ses détails le travail de transcription effectué par Dehn, et dont je viens de rendre compte afin de détruire d'une bonne fois une erreur si répandue de tous côtés.

Commentant bibliographiquement Eslava, mais se taxant ridiculement de critique, Soriano Fuertes écrit dans son archifameuse *Histoire* ²⁾: «Félix Antonio Cabezón ³⁾ célèbre organiste et claveciniste particulier de Philippe II, dans son traité de *Musique théorico-pratique* ⁴⁾, insère un assez grand nombre de canons et de *cangrizantes* ⁵⁾, affirmant que peu de compositeurs en Espagne les faisaient bien et qu'un plus petit nombre en core savaient déchiffrer ceux qui se trouvaient dans les compositions anciennes espagnoles et flamandes de

¹⁾ Les transcrire, comme nous dirions maintenant.

²⁾ Tome II, pages 129-130.

³⁾ Dans tous les cas, il réunit les choses stupéfiantes que va lire le lecteur, pour prouver que «nos musiciens oublièrent la beauté de l'art pour les caprices d'une école ridicule», l'école néerlandaise.

⁴⁾ Comme d'habitude, il ne dit pas où il a vu et examiné ce traité.

⁵⁾ Il est certain que si Cabezón eût atteint les temps de notre flambant historien, il nous eût donné, au lieu de canons et de *cangrizantes*, une glose sur les strophes ridicules du Rosaire de l'Aurore (qui l'enthousiasment jusqu'à le mettre hors de lui) dans la section de musique du volume mentionné. Vid. num. 15 de cette section.

tiempo ¹⁾. Esto afirma nuestras creencias y la (*sic*) de otros autores, *en que*, los maestros españoles, abandonando sus antiguas doctrinas, cifraron su saber y la brillantez del arte, en combinaciones extravagantes importadas de Flandes; y que á mediados del siglo xvi ²⁾ fué cuando esta importación comenzó á dar los frutos que concluyeron con los nuestros, teniendo en gran prestigio á Cabezón porque componía cánones y cangrizantes y sabía descifrar enigmas, y haciéndose poco aprecio de las obras de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria y otros compositores, por carecer de este requisito ³⁾. Sin quitarle el justo mérito que por sus conocimientos en el arte alcanzó Don *Félix* Antonio Cabezón tanto como organista, llamado el *Orfeo* de su tiempo, cuanto por las *dos* obras publicadas en Madrid por *sus hijos* en 1578 después de su muerte ⁴⁾, etc., etc. Cuenta por verdadero lo del famoso cuarteto de cuerda descubierto por el musicógrafo Dehn y añade para terminar el amazotado párrafo: «las doctrinas de Cabezón fueron puramente flamencas ⁵⁾ y sus obras no han tenido en el extranjero la celebridad ⁶⁾ de aquellos autores salidos de las escuelas españolas».

No es posible aglomerar en un solo párrafo más inexactitudes, más injusticias y más... sandeces.

«Cabezón—dice Parada y Barreto,—dejó una obra muy notable con el título de *Libro de música para tecla, arpa y vihuela*, cuya obra—y esto es nuevo—contiene cosas muy raras y curiosas acerca de la manera de tañer los instrumentos de su época. También escribió un *tratado de composición* con el título de *Música teórica y práctica*, cuyos ejemplares han llegado á ser muy raros.» Copia el fragmento de la consabida crónica de Calvete y pasa adelante.

Fétis, glosando, asimismo, á Eslava, escribe: «Cabezón publicó un *Libro de Música para tecla, harpa y vihuela*», cuyo título, que no es el de la obra en cuestión, traduce caprichosa y libremente en estos términos: «*Livre de musique pour jouer du clavecin* ⁷⁾, *de la harpe et de la viole*, Madrid, 1578, in fol. Esta obra fué publicada *par les soins de ses fils* ⁸⁾. Los ejemplares han llegado á ser tan raros, que Mr. Eslava, maestro de capilla de la reina de España, doña Isabel II, registró inútilmente todas las bibliotecas del país para encontrar uno, y sólo lo halló por una casualidad en la biblioteca de Berlín, en donde pudo examinarlo y hacer algunos extractos ⁹⁾... Este artista (Cabezón) tuvo *dos hijos* ¹⁰⁾, Don Antonio y Don Hernando Cabezón, que fueron, asimismo, organistas distinguidos.»

Fétis tuvo en su poder un ejemplar del libro de *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, «*recopiladas y puestas en cifra* por Hernando de Cabezón, *su hijo*,» y de esto da fe el Catálogo de su Biblioteca, cuyo riquísimo fondo fué adquirido, después de su muerte, por el Estado belga ¹¹⁾. El número 2,000 del referido Catálogo, corresponde á la obra de Cabezón, cuyo rotulado, salvo algunas erratas, es bastante exacto. Al pie del rotulado se lee esta mención, puesta, quizá, por el mismo Fétis, ó, más probablemente, por los que redactaron dicho Catálogo: *Ce volume contient une grande collection de pièces pour les instruments à cla-*

¹⁾ ¿Dónde ha dicho Cabezón esto que subrayo? ¿Dónde lo ha leído ese *historiador... pour rire*? Y si el lector recuerda que el libro en el cual Soriano Fuertes leyó todas esas cosas no existe ni ha existido jamás, ¿qué decir de la veracidad del historiador?; ¿hase dado jamás un caso como éste en que el desparpajo haya dejado tan mal parados los fueros de la verdad y la dignidad del historiador?

²⁾ Cuando Cabezón tenía 40 años, cuando se hallaba en el apogeo de su gloriosa carrera.

³⁾ Es como decir que en las obras de estos autores no había cánones. ¿Pues qué había? ¿Coplas del Rosario de la Aurora, como las de marras?

No me rebajo recogiendo del suelo tanta y tanta sandez; me basta transcribir y subrayar para poner á nuestro graciosísimo autor en la picota del descrédito. Pero lo risible es que Soriano ha dicho antes en el tom. I, (pág. 213) de su *Historia*, que «siendo en aquella época (en el siglo ix) los españoles los maestros de esta ciencia (la música), sin ningún género de duda los primeros maestros de música de los flamencos, fueron españoles».

⁴⁾ Aquí se confiesa culpable de no haber visto ni por el forro los *dos* libros. Vió... *por ojos* de ganso, diré, si se me permite el trastrueque, y á todo esto quedaría satisfecha y tranquila la conciencia del historiador.

⁵⁾ Júzguelo el lector con la documentación musical á la vista.

⁶⁾ No la han tenido hasta la presente en el extranjero gracias á la sagacidad y, sobre todo, á la rectitud de nuestros historiadores; pero, afortunadamente, la tendrán ahora tan encumbrada y tan duradera que pocas podrán igualarla en la medida.

⁷⁾ En lugar de *clavecin* pudo haber traducido (para el caso era lo mismo) espineta, virginal, etc., instrumentos de tecla como el *clavecin*. ¿Quién se lo impedía?

⁸⁾ Recopiló,—repito—puso en cifra y publicó la obra, «Hernando de Cabezón, su hijo».

⁹⁾ Eslava dice que *vió* y *examinó* el libro, pero no habla de los extractos á que se refiere Fétis.

¹⁰⁾ ¿Y quién le contó esto á Fétis?

¹¹⁾ Vid. el referido *Catalogue de la Bib. de F. J. Fétis, acquise par l'Etat belge. Bruxelles, librairie européenne C. Muquardt, Merzbach et Falk, 1877.*

leur époque ¹⁾. Cela affermit nos croyances et celle (*sic*) d'autres auteurs, *en ce que* les maîtres espagnols, abandonnant leurs anciennes doctrines, réduisirent leur savoir et l'éclat de leur art à d'extravagantes combinaisons importées de Flandes; car ce fut au milieu du XVI^e siècle ²⁾ que cette importation commença à donner les fruits qui convainquirent nos compositeurs qui tenaient Cabezón en grande estime parce qu'il composait des canons et des *cangrizantes*, savait déchiffrer les *énigmes*, et faisait peu de cas des œuvres de Morales, Guerrero, Escobedo, Victoria et autres compositeurs, parce qu'ils ne réunissaient pas ces conditions ³⁾. Sans lui ôter le juste mérite auquel ses connaissances dans l'art élevèrent *Félix* Antonio Cabezón, tant comme organiste, surnommé l'*Orphée* de son temps, que pour les *deux* ouvrages publiés par *ses fils* après sa mort ⁴⁾, à Madrid, en 1578», etc., etc. Il donne comme vrai le fameux *cuarteto* pour instruments à cordes, découvert par le musicographe Dehn, et ajoute en terminant ce lourd paragraphe: «les doctrines de Cabezón furent purement flamandes ⁵⁾ et ses œuvres n'ont pas eu à l'étranger la célébrité ⁶⁾ des auteurs sortis des écoles espagnoles».

Il est impossible d'amonceler dans un seul paragraphe plus d'injustices et plus de... sottises.

«Cabezón — dit Parada y Barreto — a laissé une œuvre très remarquable intitulée *Livre de musique pour orgue, harpe et vihuela*, œuvre — et cela est nouveau, — «qui contient des choses très rares et très curieuses sur la manière de jouer des instruments de son époque. Il a écrit aussi un *traité de composition* sous le titre de *Musique théorique et pratique*, dont les exemplaires sont devenus très rares.» Il copie le fragment de la chronique précitée de Calvete, et passe outre.

Fétis, commentant Eslava de la même façon, écrit: «Cabezón a publié un *livre de musique pour orgue, harpe et vihuela*», dont il traduit ainsi, capricieusement et librement, le titre qui n'est pas celui de l'œuvre en question: «*Livre de musique pour jouer du clavecin* ⁷⁾, de la harpe, et de la viole, Madrid, 1578, in-fol. Cette œuvre fut publiée par les soins de ses fils ⁸⁾. Les exemplaires en sont devenus si rares, que M. Eslava, maître de chapelle de la reine d'Espagne, Isabelle II, fouilla inutilement toutes les bibliothèques de la nation pour en trouver un et ne le rencontra, par hasard, que dans la bibliothèque de Berlin, où il put l'examiner et en tirer quelques extraits ⁹⁾... Cet artiste (Cabezón) eut deux fils ¹⁰⁾, Antonio et Hernando Cabezón, qui furent, aussi des organistes distingués.»

Fétis posséda un exemplaire du livre des *Œuvres de Musique pour orgue, harpe et vihuela*, d'Antonio de Cabezón, *recueillies et mises en tablature* par Hernando de Cabezón, *son fils*», et, de cela, fait foi le Catalogue de sa Bibliothèque, dont le fonds richissime fut acquis, après sa mort, par l'Etat belge ¹¹⁾. Le numéro 2000 de ce Catalogue correspond à l'ouvrage de Cabezón, dont la désignation, sauf quelques erratas, est assez exacte. A la suite de la désignation, on lit cette mention, mise là, peut-être, par Fétis lui-même ou, plus probablement, par ceux qui rédigèrent ce Catalogue: *Ce volume contient une grande collection de pièces pour les instruments à*

¹⁾ Où Cabezón a-t-il dit ce que je souligne? Où l'a lu cet *historien... pour rire*? Et si le lecteur se souvient que le livre dans lequel Soriano Fuertes a lu tous ces racontars n'existe pas et n'a jamais existé, que dire de la sincérité de l'historien? S'est-il jamais présenté un cas comme celui-ci, dans lequel le babillage ait laissé si facilement de côté les lois de la vérité et la dignité de l'historien?

²⁾ Cabezón avait 40 ans à cette époque, il était à l'apogée de sa glorieuse carrière.

³⁾ C'est dire que, dans les œuvres de ces auteurs, il n'y avait pas de canons. Que contenaient-elles alors? Des stances du Rosaire de l'Aurore comme celles d'autrefois?

Je ne m'abaisserai pas à relever une si grande sottise; il me suffit de transcrire et de souligner pour mettre notre très gracieux auteur au pilori du discrédit. Mais, ce qui est risible c'est que Soriano a dit auparavant, dans le tome I (page 213) de son *Histoire*, que «les espagnols étant à cette époque (15^e siècle) les maîtres de cette science (la musique), les premiers maîtres de musique des flamands furent, sans aucun doute, espagnols.

⁴⁾ Ici il s'avoue coupable de n'avoir pas même vu la couverture des *deux* livres. Il vit... avec *des yeux* d'oie, que'on me pardonne l'expression, et cela a suffi à la satisfaction et au repos de la conscience de l'écrivain.

⁵⁾ Que le lecteur apprécie avec la documentation musicale sous les yeux.

⁶⁾ Jusqu'à présent, on l'a pas reconnue à l'étranger, grâce à la sagacité et surtout à la droiture de nos historiens; mais, heureusement, ils l'auront, désormais, si grande et si durable, qu'elle ne sera guère égalée.

⁷⁾ Au lieu de *clavecin*, il aurait pu traduire (ce qui revenait au même dans ce cas), épinette, virginal, etc., instruments à touches comme le *clavecin*; qui l'en empêchait?

⁸⁾ C'est «Hernando de Cabezón, son fils», — je le répète — qui rassembla, mit en tablature et publia l'ouvrage.

⁹⁾ Eslava dit qu'il *a vu et examiné* le livre, mais il ne parle pas des extraits auxquels Fétis fait allusion.

¹⁰⁾ Qui a raconté cela à Fétis?

¹¹⁾ Vid. le Catalogue mentionné de la Bib. de F. J. Fétis, acquise par l'Etat belge. Bruxelles, librairie européenne, C. Muquardt, Merzbach et Falk, 1877.

vier ¹⁾, *la harpe et les violes* ²⁾ á 4, 5 et 6 parties en tablature (cifra), avec une instruction sur cette tablature et les proportions.»

Es de creer que Fétis no tendría á mano el referido ejemplar en el momento de redactar la noticia bibliográfica que se ha leído más arriba. De otra manera no sería posible explicarse ni disculpar los dislates y errores de bulto que dejó consignados en aquella noticia. Quiero creerlo así ³⁾.

El buen Saldoni recopila las noticias anteriores, y al hablar del famoso cuarteto «descubierto por monsieur Dehn en el libro de Cabezón», escribe esta nota, sugerida por su patriotismo artístico y amor á la investigación: «Nosotros mandamos á pedir á Berlín esta pieza para *cuarteto* de cuerda, y, con fecha 2 de Diciembre de 1868, se nos contestó que no se encontraba ⁴⁾, cuya circunstancia sentimos muchísimo.» Y añade con candidez digna de mejor causa: «tal vez sea por causa de haber tenido poco interés en buscar la persona á quien nos dirigimos, ó bien á quien él se lo encargó, pues no ejerce la profesión música».

*
* * *

Pero dejando ya á un lado todas esas enojosas rectificaciones, desgraciadamente necesarias antes de entrar en materia, abramos con respeto el libro de Cabezón, pues él declarará á los lectores cuanto dejaron de escribir sobre él y su autor los que se eximieron de este deber por ignorancia ó negligencia.

Dice así la portada:

OBRAS DE MVSI CA PARA TECLA ARPA Y

vihuela, de Antonio de Cabeçon, Mufico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nueftro Señor.

RECOPIADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon su hijo. Anfi mefmo mufico de camara y capilla de su Mageftad.

DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nueftro Señor.

(Un escudo real perfectamente grabado, y debajo:)

CON PRIVILEGIO.

Impressas en Madrid en cafa de Francisco Sanchez. Año de M. D. L. XXVIII.

Verso de la portada, en blanco.

La Dedicatoria en la página siguiente. Dice así:

«A LA S. C. R. M
EL REY DON FHI-
LIPE NVESTRO
SEÑOR.

Hernando de Cabeçon su criado.

«No uuiera sido pequeña la ventura de Antonio de Cabeçon | mi padre, si dexara despues de su vida perpetuadas por succes | sion y herencia las dos principales cosas que en ella tuuo, que fue | ron el arte de la Musica, que tan estimada fue de todos, y el em | plearla en seruicio de V. M. que él tanto estimó, y aunque | quedamos con el título destas dos herencias este libro y yo, queda | mos tan lejos de igualar á mi padre, que

¹⁾ Sólo hay *obras para tecla* y precisamente para órgano y no para otro ni otros instrumentos de teclado.

²⁾ *Violes*, en plural. La traducción de *viole* no corresponde organográficamente á la voz *vihuela*.

³⁾ He averiguado, posteriormente, que en el Catálogo XXV de la casa del acreditado anticuario Leo Liepmannssohn, establecida, primeramente, en París el año 1869, en la actualidad en Berlín, figuraba un ejemplar de la edición original de la obra de Cabezón, el único, quizá, que haya aparecido en catálogos comerciales de libros. Este ejemplar fué vendido entonces por 400 francos á Mr. Fétis. Es el mismo que hoy se halla en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas, señalado, como he dicho, en el Catálogo del fondo perteneciente á Fétis, con el núm. 2,000.

⁴⁾ ¡Podía buscar tan inútilmente como la partida de bautismo el tal *cuarteto* la persona encargada de esta comisión!

clavier ¹⁾, la harpe et les violes ²⁾ à 4, 5 et 6 parties en tablature, avec une instruction sur cette tablature et les proportions.»

Il faut croire que Fétis n'avait pas sous la main l'exemplaire mentionné quand il rédigea la notice bibliographique qu'on vient de lire. Il ne serait pas possible autrement de s'expliquer ni de disculper les sottises et les erreurs grossières qu'il a consignées dans cette note. Je le crois ainsi ³⁾.

Le bon Saldoni rassemble les notices antérieures, et, parlant du fameux *cuarteto* «découvert par monsieur Dehn dans le livre de Cabezón,» il écrit cette note suggérée par son patriotisme artistique et par l'amour de l'investigation: «Nous avons fait demander à Berlin ce morceau pour *cuarteto* d'instruments à cordes, et on nous répondit, le 2 Décembre 1868, qu'il ne s'y trouvait pas ⁴⁾, ce que nous regrettâmes beaucoup.» Et il ajoute avec une candeur digne d'une meilleure cause: «cela tient peut-être à ce que la personne à laquelle nous nous sommes adressé, ou celle qui en fut chargée, n'y attacha pas d'importance, car elle n'exerce pas la profession de musicien.»

*
* *

Laissant, enfin, de côté toutes ces rectifications ennuyeuses, mais malheureusement indispensables avant d'entrer en matière, nous ouvrons avec respect le livre de Cabezón, car il apprendra au lecteur tout ce qu'on a omis d'écrire à son sujet, et son auteur dénoncera ceux qui se sont exemptés de ce devoir par ignorance ou par négligence.

Le titre est ainsi conçu:

OBRAS DE M^VSI
CA PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Mufico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nueftro Señor.
RECOPILADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon su hijo. Anfi mefmo mufico de camara y capilla de su Mageftad.
DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nueftro Señor.
(Un écusson royal parfaitement gravé, et au dessous:)
CON PRIVILEGIO

Impressas en Madrid en cafa de Francisco Sanchez. Año de M. D. L. XXVIII.

Le verso du titre, en blanc.

La Dédicace, à la page suivante. La voici:

«A LA S. C. R. M
EL REY DON FHI-
LIPE NVESTRO
SEÑOR.

Hernando de Cabeçon su criado ⁵⁾.

«N'aurait pas été petite la gloire de Antonio de Cabeçon | mon père, s'il avait laissé après sa vie, perpétuées par succes | sion et hérédité, les deux principales choses qu'il eut en lui, qui fu | rent l'art de la Musique, qui fut tant estimée de tous, et l'avoir em | ployée au service de V. M. dont il fut si estimé, et quoique | nous res-tions ce livre et moi avec le titre de ces deux héritages, nous som | mes si loin d'égaliser mon père, qu'il dut nous

¹⁾ Il ne contient que des *œuvres pour orgue*, précisément et non pour aucun autre instrument à clavier.

²⁾ *Violes*, au pluriel. La traduction *virole* ne correspond pas organographiquement au mot *vihuela*.

³⁾ Je me suis aperçu plus tard que dans le Catalogue XXV de la maison du célèbre antiquaire Leo Liepmannssohn, établie d'abord à Paris, en 1869, et actuellement à Berlin, figurait un exemplaire original de l'œuvre de Cabezón, le seul peut-être qui ait été porté dans le commerce sur des catalogues de livres. Cet exemplaire fut vendu, à l'époque, 400 francs à M. Fétis. C'est le même qui se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, désigné, comme je l'ai dit, sous le num. 2000, dans le Catalogue de la Bibliothèque de Fétis.

⁴⁾ La personne chargée de cette commission pouvait chercher aussi inutilement ce *cuarteto* que l'extrait de baptême.

⁵⁾ Son serviteur.

fué necessario de | xarnos él encomendados á la Real clemencia y liberalidad | de V. M. que ha siempre acost-
 umbrado tomar debaxo de su | amparo y hazer merced á los hijos de criados que mueren en su ser | uicio.
 Esto he yo por mi parte ya experimentado, auiendo recebido de V. M. el lugar y assiẽ | to que mi padre tuuo
 en su Real Casa, supliendo por su benignidad en mí lo mucho que para ygua | lar á mi padre me faltaua. 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 uuiera tenido el tiẽpo y quie | tud necessario para escriuir. Supplico á V. M. que vsando
 con él de su Real costumbre le re | ciba debaxo de su protection y amparo como cosa tan propia suya, nacida
 y criada en su Real ca | sa y de criado que tanto desseó seruir á V. M.» (*Escudo del impresor.*)

Al dorso de la página indicada, el Privilegio firmado «Yo el Rey | por mandado de su Magestad | An-
 tonio de Erasso». Dicese en el Privilegio: «Por quanto por parte de vos Hernando de cabeçon (*sic*) músico de
 nuestra cámara y capilla, nos fue fecha relación de que Antonio de Cabeçon vuestro padre, musico que ansi-
 mismo fué de nuestra camara y capilla, auia hecho y ordenado un libro intitulado *Compendio de música*, el qual
seruía para tecla, vihuela y arpa, y vos le auiedes recopilado y puesto en cifra», etc. y se añade que da licencia
 y facultad á Hernando de Cabezón ó á la persona que su «poder ouiere y no otra» para que pueda imprimir
 y vender el dicho libro por el espacio de «diez años cumplidos los primeros siguientes que corren y se quen-
 tan desde el día de la fecha de nuestra cédula», expedida «en el Pardo á veynte y un días del mes de Septiem-
 bre, de mil y quinientos y setenta y cinco años» ¹⁾.

En la página siguiente:

«*Proemio al lector en loor de la Música*» admirablemente escrito en sabroso y fluido estilo y en el lenguaje
 propio y sentido de un hijo digno de tal padre. Ocupa seis páginas y algo más, de letra menuda y apretada.
 «No será fuera de propósito—dice á poco de comenzar—poner aquí algunas consideraciones, sólo para traer á
 la memoria lo que por el uso y tracto ordinario se huuiere dexado de aduertir ó puesto en olvido, y demás
 desto dezir algo cerca del instrumento músico á cuyo uso se ha compuesto este libro, y del auctor del». Entra
 en materia pregonandõ las excelencias de la música; aduce los ejemplos de rúbrica en todas las obras y tra-
 tados de aquella época y salen á relucir Aristóteles, Platón, Plutarco, etc.; encomia la utilidad que de la mú-
 sica nos viene si de ella nos sabemos aprovechar. «La suavidad y deleyte que de la Música resulta, es tal»—
 continúa—«que la reciben no sólo los que la oyen pero aun los que la hazen, que esta excelencia tiene esta
 arte entre las demás, que no se ministra de ageno contento, sino que primero le rescibe en sí y mayor por ser
 mejor entendida de los que la professan que de otros». Llegando á decir algo del instrumento músico para que
 principalmente se endereza la obra, «no metiéndose á considerar las consonancias y diversidades de voces que
 en él hay», añade: «Son tantas las ventajas que á los demás instrumentos tiene, que son manifestas y claras,
 y cada uno entenderá aunque no sepa música. Las quales me paresce que se pueden abreuia en una sola y es
 que si del instrumento al arte puede auer alguna proporción ó semejanza entre todos los instrumentos músi-
 cos, ninguno hay que mejor la tenga á su arte... Este instrumento haze ventaja á todos los otros en cantidad
 y en grandeza de voz, que es tal que fuera de los templos no puede proporcionarse á nuestros oídos ni sonar
 bien en aposentos de casas por grandes que sean.» Sin tocar á la cuestión de organografía relativa al instru-
 mento objeto del libro, pasa por alto, y es viva lástima, todo lo que se refiere á la parte mecánica del mismo,
 porque esto no cuadraba, sin duda, á la seriedad de una prefación. Entretiénese cantando las alabanzas del
 órgano «instrumento divino si los hubo, cuyo señorío es tal que no consiente ser tocado de manos rudas y
 principiantes ni es bien exercitarse en él la gramática del enseñar ni la molestia del deprender y estudiar,
 teniendo unos instrumentos menores á quien tiene cometido esto, que son los que llaman *monacordio* y *clavi-
 cordio*». El ejercicio del órgano «comunica autoridad al que le toca: el cual no está como los demás músicos
 embarazado ni cargado con el instrumento: ni tampoco se descompone en voz, gesto ó meneo mientras tañe,
 sino que está sentado y compuesto con sosiego, auctoridad y seruicio. Exercitando tan solamente las manos en
 el tañer ²⁾ sin cansancio ni pesadumbres: es también el órgano bien antiguo instrumento, pues, quando lo que
 dice el Psalmo, *Laudate eum in chordis et organo*, no se huuiesse de entender por él, sino por otro instrumento

¹⁾ Como he dicho antes, la impresión debió de ofrecer serias dificultades, á causa, sin duda, de la cifra, pues el libro apa-
 reció tres años después del libramiento de la real cédula.

²⁾ Es muy de extrañar que en todo el libro no diga una sola palabra del pedalero ó de *las teclas de los pies*, como se lla-
 maban en aquella época. La contextura polifónica de las obras de Cabezón supone, como veremos después, un pedalero bas-
 tante extenso y dos teclados.

lais | ser recommandés par lui à la Royale clémence et libéralité | de V. M. qui a toujours eu pour habitude de prendre sous sa | protection et de traiter avec bienveillance les fils des serviteurs qui meurent à son ser | vice. J'ai déjà éprouvé cela pour ma part, ayant reçu de V. M. le lieu et l'em | ploi que mon père occupait dans votre Royale Maison, suppléant par votre bienveillance envers moi à tout ce qui, pour éga | ler mon père, me manque. Maintenant, ce livre se présente devant V. M., comme héritier et successeur | de son génie, quoique moins riche qu'il aurait pu l'être si son Auteur avait eu le temps et le re | pos nécessaire pour écrire. Je supplie V. M. que, usant envers lui de sa Royale coutume, elle le re | çoive sous sa protection et appui comme chose si personnellement sienne, née et créée dans sa Royale mai | son et d'un serviteur qui désire ardemment servir V. M.» (*Écusson de l'imprimeur.*)

Au verso de la page indiquée, se trouve le Privilège signé «Moi le Roi | par ordre de sa Majesté | Antonio de Erasso». Il est dit dans le Privilège: «De la part de vous, Hernando de Cabeçon (*sic*) musicien de notre maison et de notre chapelle, il nous a été rapporté que Antonio de Cabeçon votre père, qui fut aussi musicien de notre maison et de notre chapelle, avait fait et coordonné un livre intitulé *Abrégé de musique, qui servirait pour orgue, vihuela et harpe, et que vous l'aviez réuni et mis en tablature*», etc., et il est ajouté qu'il est donné licence et faculté à Hernando de Cabezon ou à la personne qui «aurait ses pouvoirs et non autre» pour qu'il puisse imprimer et vendre ce livre pendant un espace de «dix ans accomplis, en comptant et à dater du jour de la date de notre cédula», expédiée au Pardo le vingt et un Septembre mil cinq cents soixante-quinze» ¹⁾.

A la page suivante:

«*Préface au lecteur à la louange de la Musique*» admirablement écrite en un style agréable et clair et dans le langage, personnel et convaincu, d'un fils digne d'un tel père. Elle remplit un peu plus de six pages, en caractères fins et serrés. «Il n'est pas hors de propos—dit-il presque en commençant—de placer ici quelques considérations, uniquement pour fournir à la mémoire ce que par l'usage et le temps naturel on eût omis de dire ou laissé dans l'oubli, et d'y ajouter quelque chose sur l'instrument de musique pour l'usage duquel a été composé ce livre, et sur son auteur.» Il entre en matière en préconisant les qualités de la musique; il ajoute les exemples de rubrique pris dans tous les ouvrages et traités de cette époque, et viennent briller, à leur tour, Aristote, Platon, Plutarque, etc.; il fait ressortir l'utilité que nous tirons de la musique si nous savons en profiter. «La suavité et le plaisir qui résultent de la Musique, sont tels»—ajoute-t-il—«que les goûtent, non seulement ceux qui l'écoutent, mais encore ceux qui la font, et que cet art a la qualité, parmi tant d'autres, de ne pas se contenter d'une satisfaction étrangère, mais qu'il la trouve d'abord en lui et d'autant mieux qu'elle est mieux comprise par ceux qui en font métier que par les autres». Arrivant à parler de l'instrument de musique pour lequel l'ouvrage est principalement écrit, «ne s'arrêtant pas à considérer les consonances et la diversité de voix qu'il contient», il ajoute: «Les avantages qu'il offre sur les autres instruments sont si grands, si évidents et si clairs, que tout le monde les comprendra quoique ne sachant pas la musique. Ces avantages me paraissent pouvoir se résumer en un seul qui consiste en ce que, s'il peut y avoir quelque analogie ou proportion entre l'instrument et l'art, aucun instrument, parmi tous les instruments, ne se rapproche mieux que celui-ci de son art... Cet instrument l'emporte sur tous les autres en quantité et en ampleur de voix, à ce point que, hors des temples, il ne peut s'ajuster exactement à nos oreilles, ni resonner bien dans les appartements si grands qu'ils soient.» Sans toucher à la question d'organographie relative à l'instrument objet du livre, il passe outre, et c'est regrettable, à tout ce qui a rapport à sa partie mécanique; cela ne cadrerait probablement pas avec le ton sérieux d'une préface. Il continue en chantant les louanges de l'orgue, «instrument divin s'il en fût, dont la puissance est telle qu'il ne veut pas être touché par des mains rudes et inexpérimentées, et qu'il est mal de s'exercer sur lui à l'enseignement de sa grammaire, et de l'importuner en apprenant et en étudiant sur lui, car il existe d'autres instruments de moindre importance auxquels revient cette tâche, tels que le *monocorde* et le *clavecin*.» L'exercice de l'orgue «donne de l'autorité à celui qui le touche: le musicien n'est pas là, comme les autres, embarrassé ni chargé de son instrument: il n'a pas non plus à employer la voix, ni de gestes ni de mouvements à faire pendant qu'il touche; il est simplement assis, calme dans son maintien, ayant de l'autorité et de la gravité. Il laisse seulement courir les mains sur le clavier ²⁾ sans fatigue ni pesanteur: l'orgue

¹⁾ Comme je l'ai déjà dit, l'impression dut offrir de sérieuses difficultés à cause du chiffre, sans doute, car le livre ne parut que trois ans après l'expédition de la cédula royale.

²⁾ Il est très étonnant qu'il ne dise pas un seul mot dans tout le livre du pédalier ou *des touches des pieds*, comme on l'appelait à cette époque. La texture polyphonique des œuvres de Cabezon, suppose, comme nous le verrons plus loin, un pédalier assez étendu et deux claviers.

de cuerdas conforme á la interpretación de los hebreos, basta hallarse mención de los órganos hidráulicos, en Vitruvio, que fué antes del nacimiento de Christo nuestro Señor y en Heron...»

Pasando á hablar, después, de «los grandes ingenios y habilidades en su profesión que ha tenido el órgano», entra, finalmente, en materia poco antes de terminar el *Proemio*, y traza con seguro toque los rasgos de la personalidad moral y artística de su padre. Es tan importante y sobre todo *tan nuevo*, ó mejor dicho tan ignorado, gracias á la diligencia y seriedad con que se suelen escribir las historias, cuanto se refiere en esta última parte del *Proemio*, que sería culpable omisión pasarlo por alto. «Son pocos los que en ella (en el cultivo de la música) han tenido gran nombre, y entre estos pocos se puede afirmar con mucha verdad auerle merecido y conseguido mayor, Antonio de Cabezón, auctor deste libro, de cuya fama aun queda lleno el mundo, y no se perderá jamás entre los que precieren la música. Fué natural de *la montaña* ¹⁾ y *ciego desde muy niño* ²⁾, y no sin particular providencia de Dios, para que acrescentándose la delicadeza del sentido del oír, en lo que

¹⁾ *Sic*, con letra minúscula. ¿Natural de *la montaña* de Santander, acaso, aunque la calificación no parece tan antigua como la que se aplicaba por aquel tiempo al montañés natural de las montañas de Burgos, León, Asturias, etc.? ¿De *La Montaña*, nombre común á varios lugares de las provincias de Coruña, Lugo, Oviedo y á otro de la misma provincia de Santander, partido judicial de Torrelavega? ¿De uno de los dos lugares de dicha provincia, *Cabezón de la Sal* ó *Cabezón de Liébana*, dada la antigua costumbre de adoptar como apellido el nombre del pueblo de naturaleza? La solución de este problema geográfico es de difícil averiguación si, como no es de esperar, no aparece la partida de bautismo que podría sacarnos de dudas, tarea en que ha andado empeñado con verdadero celo mi ilustre amigo D. Jesús de Monasterio.

Conste de todos modos que Cabezón no fué natural de Madrid.

¿Nació en el año 1510 y en el día señalado arbitrariamente, al parecer, por los biógrafos? Sin pruebas de convicción no me atrevo á garantizar la exactitud del día de su nacimiento, acostumbrado por desconfianza á no admitir sino lo que se haya comprobado bien. Admito el dato del año de su nacimiento, pero á beneficio de inventario el del día en que ocurrió.

¿Murió en Madrid el día del mes y del año indicados, esto es el 26 de Marzo de 1568? El monumento sepulcral erigido en San Francisco el Grande prueba que su enterramiento se verificó en Madrid y la fecha de su muerte acaccida en el día y mes de su muerte se señala con insistencia, aunque sin comprobación, por historiadores de nota, entre otros Nicolás Antonio y los autores de la *Biografía Eclesiástica completa* (Vid. más adelante). Dos datos me afirman en la creencia de que el señalamiento es exacto, algo vago el primero y segurísimo el segundo. Al decir Hernando de su padre en el *Proemio*, pocas líneas más arriba, que «de la fama de Antonio de Cabezón, auctor deste libro, *aun queda lleno el mundo*», da por acaecida su muerte algunos años antes, *doce* si nos atenemos á la fecha de impresión del libro, *nueve* si nos fijamos en la del *Privilegio*. En este sentido se ha de admitir la frase subrayada, *aun queda lleno el mundo*.

Es más concreto el dato que nos ofrece el historiador Gachard en la edición de *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage au Portugal (1581-1583), publiées d'après les originaux autographes conservés dans les Archives royales de Turin*—par...—Paris—E. Plon, Nourrit et C.^{ie}, 1884. En la *Carta V*, encabezada: *A las infantas mis hijas* y fechada en *Lisboa á 10 de Julio de 1581*, se lee: «Y no sé si habréis sabido que, por no haber aquí quien tañiese bien los órganos en la Capilla, hize venir á Cabezón.» Mr. Gachard comenta este texto con la siguiente nota: «En los Archivos del Palacio Real de Madrid, existen varios documentos concernientes á Fernando (*sic*) de Cabezón, en los cuales se le llama *músico* del rey. Pertenece á la cámara de Felipe II, desde el mes de Junio de 1566». El lector habrá comprendido perfectamente que el Cabezón á que se refiere la carta de Felipe II es Hernando. La nota de Mr. Gachard diciendo que Hernando se hallaba al servicio de Felipe II desde el mes de Junio de 1566, da gran fuerza á la fecha consignada del fallecimiento de Antonio de Cabezón como acaccida en aquel mismo año, si se piensa que Felipe, protector y gran admirador de Cabezón padre, repararía como reparó en el hijo la triste pérdida experimentada, nombrándole, casi inmediatamente, para el mismo empleo de músico de cámara y capilla de Su Majestad, que tan gloriosamente había desempeñado su padre. Recuérdese en qué términos refiere el hecho Hernando: «que no hubiera sido poca la ventura de Antonio de Cabezón, su padre, si dejara después de su vida perpetuadas por sucesión y herencia, el arte de la música y el emplearla en servicio de Su Majestad, las dos principales cosas que en ella tuvo»; que aunque quedaron con el título de estas dos herencias el libro y Hernando, su piadoso y amantísimo hijo, fué necesario dejarlos él encomendados á la liberalidad y amparo de su soberano, bien dispuesto siempre á «hacer merced á los hijos de sus criados que mueren en su servicio»; en fin, que Hernando «esto había él por su parte experimentado habiendo recibido de V. M. el lugar y asiento» que su padre tuvo en la Real Casa.

La protección que Felipe II dispensó á Cabezón se significa, á mi entender, no sólo en lo que hasta aquí ha podido notar el lector, sino en la presunción que tengo de que la edición del libro que nos ha legado á la posteridad algunas obras de Cabezón, en las cuales no se halla, como dice Hernando, «todo lo que sabía el Maestro», fué debida á la real munificencia del soberano.

Terminaré esta larga nota diciendo que las fechas cronológico-biográficas referentes á Cabezón han de consignarse en estos términos:

Nació en *la montaña* el año de 1510; murió en Madrid el día 26 de Marzo de 1566.

²⁾ Tampoco *vieron* esto los que tenían ojos para leer. ¡*Ciego desde muy niño*, y la ceguera no le impidió dominar como el primero la enrevesada técnica del arte de su época ni ser insigne y maravilloso tañedor de órgano y clavicordio! El autor de ta-

est aussi un très ancien instrument et, quand bien même ce que dit le Psaume, *Laudate eum in chordis et organo*, ne se rapporterait pas à lui, mais à quelque autre instrument à cordes, conforme à l'interprétation des Hébreux, il suffit de se rappeler les orgues hydrauliques, dans Vitruve, qui vivait avant la naissance du Christ notre Seigneur et dans Héron...

Parlant ensuite des grands génies et des grandes habiletés que dans sa profession a fait déployer l'orgue depuis qu'il existe, il entre, enfin, en matière, au moment d'achever la *Préface*, et trace avec un tact sûr les traits de la personnalité morale et artistique de son père. Tout ce qui se rapporte à la dernière partie de cette *Préface* est si important et surtout *si nouveau*, ou pour mieux dire si ignoré, grâce au soin et au sérieux qu'on a l'habitude de prendre pour écrire les histoires, qu'il serait coupable de l'omettre. «Ceux qui y ont conquis un grand nom (dans la culture de la musique) sont peu nombreux, et parmi ceux-là seulement un petit nombre pourrait affirmer en toute sincérité l'avoir mérité et obtenu plus grand qu'Antonio de Cabeçon, auteur de ce livre, de la réputation duquel le monde est plein et qui ne la perdra jamais auprès de ceux qui apprécient la musique. Né dans la montagne ¹⁾, il était aveugle depuis sa plus tendre enfance ²⁾; ce fut là une protection spéciale de Dieu,

¹⁾ *Sic*, avec minuscule. Né dans la montagne de Santander, peut-être, quoique cette qualification ne paraisse pas aussi ancienne que celle qui s'appliquait alors au montagnard naturel des montagnes de Burgos, de León, des Asturies, etc.? Dans *La Montaña*, nom commun donné à plusieurs endroits des provinces de Coruña, de Lugo, d'Oviedo et à un autre lieu de la même province de Santander, territoire judiciaire de Torrelavega? Ou bien dans l'un des deux villages de la même province, *Cabezón de la Sal* ou *Cabezón de Liébana*, par suite de l'ancienne coutume d'adopter comme nom de famille le nom du lieu de la naissance? La solution de ce problème géographique est difficile à donner si, comme il n'y a plus lieu de l'espérer, on ne trouve pas l'acte de baptême qui pourrait nous tirer du doute, tâche dans laquelle s'est engagé avec une véritable ardeur mon illustre ami M. Jésus de Monasterio.

Il y a lieu de constater de toutes façons que Cabezon n'est pas né à Madrid.

Est-il né en 1510, à la date qui paraît être arbitrairement désignée par les biographes? Sans preuves à conviction, je ne me risque pas à garantir l'exactitude du jour de sa naissance, habitué par méfiance à n'admettre que ce dont je me suis assuré. J'admets la date de l'année de sa naissance, mais je n'accepte que sous bénéfice d'inventaire celle du jour où elle survint.

Mourut-il à Madrid le jour du mois et de l'année indiqués, c'est-à-dire le 26 Mars 1568? Le monument sépulcral érigé à Saint-François le Grand prouve qu'il fut enterré à Madrid, et la date de sa mort se fixe avec insistance, quoique sans preuve, d'après des historiens de marque tels que Nicolás Antonio et les auteurs de la *Biographie Ecclésiastique Complète* (Vid. plus loin). Deux faits me confirment dans la croyance que ce renseignement est exact, quoique le premier soit vague et le second tout à fait certain. Quand Hernando dit de son père dans la *Préface*, quelques lignes plus haut, que «le monde est encore plein de la réputation de Antonio de Cabezon, auteur de ce livre», il indique que sa mort est survenue quelques années auparavant, douze ans si nous nous en rapportons à la date de l'impression du livre, neuf si nous nous fixons sur celle du *Privilege*. Dans ce sens il faut admettre la phrase soulignée, le monde est encore plein.

Plus concrète est l'indication que nous fournit l'historien Gachard dans l'édition des *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage au Portugal (1581-1583), publiées d'après les originaux autographes conservés dans les archives Royales de Turin, par...*—Paris.—E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1884. Dans la *Lettre V*, intitulée: *Aux infantes mes filles* et datée de *Lisbonne, le 12 Juillet 1581*, on lit: «Je ne sais si vous avez appris que, personne ne touchant bien ici de l'orgue à la Chapelle, j'ai fait venir Cabezon.» M. Gachard commente ce texte avec la note suivante: «Dans les archives du Palais Royal de Madrid, il existe certains documents concernant Fernando (*sic*) de Cabezon, dans lesquels on lui donne le titre de *musicien* du roi. Il appartenait à la maison de Philippe II, depuis le mois de Juin 1566.» Le lecteur a certainement compris que le Cabezon à qui fait allusion la lettre de Philippe II, est Hernando. La note de M. Gachard disant que Hernando était au service de Philippe II, depuis le mois de Juin 1566, donne un grand poids à la date consignée de la mort de Antonio de Cabezon, comme survenue dans cette même année, si l'on considère que Philippe, protecteur et grand admirateur de Cabezon père, réparait, comme il la répara dans le fils, la triste perte qu'il avait faite, en le nommant presque immédiatement au même emploi de musicien de la maison et de la chapelle de Sa Majesté, emploi qu'avait tenu si glorieusement son père. Rappelons en quels termes Hernando relate le fait «que la gloire de Antonio de Cabeçon, son père, n'aura pas été petite, puisqu'il a laissé après sa vie perpétuées par la succession et l'hérédité l'art de la musique, et le mérite de l'avoir employé au service de Sa Majesté, les deux principales choses qu'il trouva en elle»; que, bien que le livre et Hernando, son fils pieux et très aimant, restassent avec la charge de ces deux héritages, il dut les laisser recommandés à la libéralité et à la protection de son souverain, toujours bien disposé à «rendre justice aux fils de ses serviteurs morts à son service»; enfin que, pour sa part, «il en avait fait l'expérience, puis qu'il reçut de V. M. le lieu et l'emploi» que son père avait dans la Maison Royale.

La protection que Philippe II accorda à Cabezon est démontrée, selon moi, non seulement par ce que le lecteur a pu observer jusqu'ici, mais encore par la présomption que j'ai que l'édition du livre qui a légué à la postérité quelques œuvres de Cabezon, parmi lesquelles ne se trouve pas, comme le dit Hernando, «tout ce que savait le Maître», est due à la munificence royale du souverain.

Je terminerai cette longue note en disant que les dates chronologico-biographiques se rapportant à Cabezon, doivent se résumer en ces termes:

Il naquit dans la montagne, en 1510; et mourut à Madrid le 26 Mars 1566.

²⁾ Ceux qui avaient des yeux pour voir, n'ont pas vu non plus. *Aveugle depuis sa plus tendre enfance!* et la cécité ne l'a pas empêché de dominer le premier la technique embrouillée de l'art de son époque, ni d'être un remarquable et merveilleux

faltaua de la vista, y duplicándose en él aquella potencia, quedase tan aventajada y sutil que alcanzasse á lo que su gran ingenio comprehendía, y sosegoda (*sic*, por sosegada) por otra parte la imaginativa de las especies visibles que la suelen inquietar, estuviesse atenta á la alta contemplación de su estudio. Y no estoruas las maravillosas obras, que para gloria y alabanza de su criador, ordenaua, y por su mano tañía con tan gran admiración de quantos le oyan: es Dios tan liberal en las recompensas que da por lo que á los hombres quita, que por el usufructo de la vista corporal que quitó á Antonio de Cabeçon, le dió una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilazas (por *sutilezas*) grandes desta arte y llegar en ella a donde hombre humano jamás llegó ¹⁾ y bien se pareció auer rescibido este don de su ingenio de mano de Dios, pues fué como origen y principio de una singular virtud y christiandad, en que no menos se acentajó en su vida, que en las obras de su música, siruiendo á nuestro señor, no solo 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 Diogenes haze á los músicos de su tiempo, que sabiendo templar las cuerdas, no sabían templar las passiones de su ánimo. No fué destos el buen Antonio de Cabeçon, ni alabó menos á Dios con su corazón que con sus manos, enderezando siempre á su gloria los estudios é inuenciones desta arte, sin tener otro fin, no se ensoberueciendo, por lo que en ella alcanzó, ni teniendo en menos, á los que menos sabían, antes honrrándolos á todos y estimando sus cosas, y alabándoles lo bueno que en ella auía mostrando desear él de poder hacer otro tanto. Lo qual hazía con gran senzillez, sin género de ironía ó dissimulación, y de su grande humildad, procedía no solo estimarse por consumado ni perfecto, en lo que profesaua, pero aun tenerse siempre por discípulo y estudiando á la continua, y aun reprehendiéndose á sí mismo, quando no alcanzaua algo de lo que su desseo le proponía. No se alzó con este talento marauilloso, ni dexó de comunicarlo á quantos él pudo enseñar que fuessen capaces dello, aunque fuessen muy pobres, porque no le movía cobdicia ni intereses, sino pura charidad y virtud, y assi no se contentaua de enseñarles el arte, pero les aconsejaua y amonestaua siempre siruiessen á Dios, si querían aprouechar en ella. Con estas y otras muchas virtudes que tuuo, alcanzó ser tan uniuersalmente bien querido de quantos le conocían, que realmente no ay cosa que mas bien quistos haga los hombres que la virtud, porque la excelencia de ingenio sola, no mueue amor en los que la conocen, sino admiración e inuidia. Destas dos consecuencias tuvo siempre Antonio de Cabeçon, por suya, la primera, dexando ocupados tanto con ello los ánimos de los que le oyan, que la segunda nunca halló lugar donde entrar, porque no suelen los hombres tener embidia de las cosas de que no se juzgan ser capaces. Y ninguno huuo tan loco, que no rindiesse sus fantasias á la grandeza de ingenio que en Antonio de Cabeçon se conocía. Lo qual se entendió assi no solo en España pero en Flandes y en Italia, por donde anduuo siguiendo y siruiendo al catholico Rey don Philippe nuestro señor de quien fué también 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*. Estas jornadas y ocupaciones, *no le dexaron escreuir* como lo hiziera, si tuuiera quietud y tiempo, y assi *lo que en este libro va, mas se pueden tener por migajas que cayan de su mesa*, que por cosa que el huuiese hecho de propósito ni de assiento, por que *no son más que las lecciones que el*

les prodigios se da la mano con ese otro ciego maravilloso, «llamado el Didimo ó el Saunderson español», comò dijo el P. Andrés (*Origen y progresos y estado actual de toda literatura...* Edición traducida del italiano, Madrid, Sancha, 1784-1806, vol. III, capítulo VII, pág. 479) elevado á las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración lirica de Fray Luis de León. Al lado del nombre de Salinas colocará desde hoy más la posteridad el de Cabezón, ese otro ciego que *viera* las cosas más admirables en Música.

¡Caso digno de notarse! La historia ha registrado no pocos nombres de autores ciegos que el mundo venera en obras grandes y España ofrece un contingente bastante numeroso en el cual no se han fijado los historiadores. Al lado del nombre de Salinas, el más conocido entre todos, gracias á la popularidad del grabado de Esteve, reproducción del retrato pintado por el famoso Pantoja (1551-1610), debe colocarse á Cabezón, á Pedro de Madrid (gran tañedor de vihuela, hijo de Sevilla), á Miguel de Fuenllana (autor de la famosa *Orphenica Lyra*), á Nassarre (organista y notable didáctico), al celebrado organista, llamado el ciego de Daroca (¿Pablo Bruna?), á Juan Fernando, hijo de padre español, de patria flamenco, poeta, lógico, filósofo y músico excelente y compositor admirable, y en los tiempos modernos á los dos Isern, entre otros que no recuerdo.

Los que citaron el libro de Calvete *El felicísimo viaje* (Vid. nota 2, p. VIII), sólo se fijaron en lo que se lee en la pág. 18 de aquel libro, copiado por Eslava, pero no notaron lo que Calvete menciona especialmente al hablar de los personajes que se embarcaron con Felipe II. En el fol. 6, dice: «En música el *único* organista Antonio de Cabezón, *ciego de nacimiento*».

¹⁾ El elogio inspirado por el cariño filial, no resulta exagerado, considerada la época en que floreció Cabezón. Lo tribuaba, además, un músico de aventajadas condiciones.

car la délicatesse du sens de l'ouïe s'accroissant de ce qui manquait à celui de la vue et doublant en lui cette faculté, devint si fine et si subtile, qu'elle atteignait le but que son grand génie voulait atteindre; cette délicatesse débarrassée, d'autre part, de l'imaginative des espèces visibles qui la distraient habituellement, était ainsi tout attentive à la haute contemplation de son étude. Il ne faut donc pas s'étonner des œuvres merveilleuses qu'il composait à la gloire et à la louange de son créateur et qu'il touchait à la grande admiration de tous ceux qui l'écoutaient: Dieu est si généreux dans les récompenses qu'il accorde aux hommes pour remplacer ce qu'il leur enlève, que, pour l'usufruit de la vue corporelle qu'il ôta à Antonio de Cabeçon, lui donna une vue merveilleuse de l'esprit en lui ouvrant les yeux de l'entendement pour lui permettre d'atteindre les grandes subtilités de cet art et arriver en lui où jamais homme n'atteignit ¹⁾. Il parut bien avoir reçu de la main de Dieu le don de son génie, car il fut comme l'origine et le principe d'une vertu et d'une dévotion particulières, dont bénéficia non moins sa vie que ses œuvres de musique, servant le seigneur, non seulement avec l'harmonie mais avec cette rare fortune musicale, dont Socrate disait, mettant mieux en accord ses bonnes œuvres avec ses paroles, sans tomber dans la réprimande qu'adressait Diogène aux musiciens de son temps, qu'ils savaient modérer les cordes et non les passions de leur âme. Le bon Antonio de Cabezon ne fut pas de ceux-là; il ne loua pas moins Dieu avec son cœur qu'avec ses mains, dédiant toujours à sa gloire les études et les inventions de son art, sans avoir d'autre but; loin de s'enorgueillir de ce qu'il obtint par son concours, il ne rabaissait pas ceux qui savaient moins, les louant devant tous, estimant leurs productions, louant ce qu'il y avait de bon en elles, et se montrant désireux de pouvoir en faire autant. Il faisait cela avec une grande simplicité, sans aucune espèce d'ironie ni de dissimulation, car il résultait de sa grande humilité que, non seulement il ne se considérait pas comme accompli et parfait dans l'art qu'il professait, mais qu'il se regardait toujours encore comme élève, étudiant sans cesse, et se reprenant même, quand il n'atteignait pas le but qu'il s'était proposé. Sans se glorifier de ce talent merveilleux, il l'enseigna à tous ceux à qui il put l'apprendre et qui y étaient aptes, bien qu'ils fussent pauvres, car il n'était guidé ni par le gain ni par l'intérêt, mais par la charité pure et la vertu; aussi ne se contentait-il pas de leur enseigner l'art, mais il leur conseillait toujours de servir Dieu, s'ils voulaient l'acquérir. Grâce aux nombreuses vertus qu'il pratiquait, il arriva à être si universellement aimé par tous ceux qui le connaissaient, qu'il est certain qu'il n'y a que la vertu qui fasse chérir les hommes; car la seule perfection du génie n'inspire pas d'affection à ceux qui l'apprécient, mais de la admiration et de l'envie. De ces deux conséquences, Antonio de Cabeçon, regarda toujours la première comme sienne, laissant s'en préoccuper l'esprit de ceux qui s'y prêtent, car la seconde n'eut jamais prise sur lui, les hommes n'ayant pas l'habitude d'envier les choses dont ils se sentent incapables. Il n'y eut jamais d'homme assez fou pour ne pas rendre justice à la grandeur du génie reconnu à Antonio de Cabezon. Il en fut ainsi non seulement en Espagne, mais en Flandre et en Italie où il suivit et servit le Roi catholique Philippe notre seigneur, dont il fut aimé et estimé, autant qu'homme de sa qualité put l'être d'aucun Roi, et ce qui le prouve c'est *que ce roi fit faire son portrait et qu'il le garde aujourd'hui dans son Royal palais*. Ces voyages et ces occupations *ne lui permirent pas d'écrire* comme il l'eût fait s'il en eût eu le temps et le loisir; c'est pourquoi *ce qui se trouve dans ce livre, peut être plus tôt considéré comme des miettes tombées de sa table* que comme une chose faite avec intention et en tout

toucher d'orgue et de clavecin! L'auteur de tels prodiges donne la main à cet autre merveilleux aveugle, «appelé le Didyme ou le Saunderson espagnol», comme dit le P. André (*Origine, progrès et état actuel de toute la littérature...* Édition traduite de l'italien, Madrid, Sancha 1784-1806 vol. III, chapitre VII, pag. 479) élevé aux régions de l'immortalité sur les ailes de l'inspiration lyrique de Fray Luis de León. La postérité placera mieux aujourd'hui, à côté du nom de Salinas, celui de Cabezon, cet autre aveugle qui *voyait* les choses les plus admirables en Musique.

Fait digne de remarque! L'histoire a enregistré un grand nombre d'auteurs aveugles que le monde vénère pour leurs belles œuvres et l'Espagne en offre un contingent assez important, sur lequel aucun historien ne s'est fixé. A côté du nom de Salinas, le plus connu entre tous, grâce à la popularité de la gravure d'Esteve, reproduction du portrait peint par le célèbre Pantoja (1551-1610), il faut accoler à celui de Cabezon, ceux de Pedro de Madrid (grand toucheur de *vihuela*, enfant de Séville), de Miguel de Fuenllana (auteur de la fameuse *Orphenica Lyra*), de Nasarre (organiste d'une didactique remarquable), du célèbre organiste appelé l'aveugle de Daroca (Pablo Bruna?), de Juan Fernando, fils de père espagnol, flamand de naissance, poète, logicien, philosophe, musicien excellent et compositeur admirable, et dans les temps modernes, ceux des deux Isern, parmi d'autres dont je ne me souviens pas.

Ceux qui ont cité le livre de Calvete *El felicísimo viaje* (Vid. note 2, page IX), ne se sont basés que sur ce qu'ils ont lu à la page 18 de cet ouvrage, copié par Eslava mais ils n'ont pas remarqué ce que Calvete mentionne spécialement en parlant des personnages qui s'embarquèrent avec Philippe II. Au folio 6, il dit: «Comme musicien, le seul organiste Antonio de Cabezon, aveugle de naissance».

¹⁾ L'éloge inspiré par la tendresse filiale, n'est pas exagéré par rapport à l'époque à laquelle florissait Cabezon. Celui qui le lui rendait était, en outre, un musicien de talent.

daua á sus discípulos ¹⁾, las cuales no eran conforme á lo que sabía el maestro, sino á la medida de lo que ellos podían alcanzar y entender. Pero con todo eso se conocerá en ellas lo mucho que este insigne varón supo, y quien dello se aprovechar es bien que conseruando la grata memoria del auctor, enderesce como él hizo á gloria y honrra de Dios lo que estudiare y supiere, pues con todas artes y más particularmente con ésta quiere ser alabado.»

Hasta aquí el interesante y sentidísimo *Proemio* de Hernando, del cual sale como esculpida á cincel la figura de su padre. Ordenados para el fin de completar determinadas particularidades biográficas que omite Hernando, tienen aquí su natural cabida una porción de datos que nos ofrecen los autores de algunos libros especiales en los que incidentalmente se trata de Cabezón.

Merecen ocupar el primer lugar unos curiosísimos y por demás interesantes detalles que copio del tomo XI del *Memorial Histórico Español* ²⁾. Pertenece este tomo á la *Miscelánea de Zapata* ³⁾, especie de centón que trata de más de dos mil asuntos diversos. En el capítulo titulado *De habilidades de ciegos*, se lee: «...Pero volviendo á los ciegos de agora, ninguno dicen que igualó á Antonio Cabezón, músico de órgano de Su Magestad, ni en estos ni en los tiempos pasados. No sólo le tocaba, mas le concertaba todo hasta la mínima parte de él, como si viera. Casó por amores, que fué gran maravilla, en un ciego, bien que con los amores todos lo están; y también lo es que los enamorados no se quejan: así, pues, el ciego amor tiene dominio en los ciegos. Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia, y en las manos conocía á todos cuantos vivían con él tocándolos...» ⁴⁾.

El camino para determinados rebuscos está bien trazado con el dato que aquí se nos ofrece. En Palencia había por aquella época un famoso maestro llamado Tomás Gómez, cuyo nombre y apellido ha sido conseruado por la tradición junto con el de su origen. ¿Fué éste el maestro de Cabezón? «Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia», nos dice Zapata. Desde el año de 1520 al de 1550 figuran en el episcopologio de la sede de aquella diócesis: Don Pedro Ruiz de la Mota (tomó posesión el 22 de Agosto de 1520); Don Antonio de Roxas (7 de Julio de 1524); Don Pedro de Sarmiento (15 de Noviembre de 1525); Don Francisco de Mendoza (3 de Octubre de 1534), y Don Luis Cabeza de Vaca, que tomó posesión de la sede el 30 de Mayo de 1537 y murió el 12 de Diciembre de 1550. Puede colegirse por estos antecedentes el obispo que tuvo de familiar, quizá, á nuestro famoso organista. En este sentido ha tenido la dignación de hacer algunas investigaciones, que espero den resultados, el Ilmo. y Excmo. Sr. Obispo que hoy rige la diócesis de Palencia.

En la *Biografía Eclesiástica completa* ⁵⁾, tomo III, págs. 125-126, se lee: «Cabezón (Antonio): capellán y organista de la Real Capilla del rey D. Felipe II, y su músico de cámara. Antes del sacerdocio contrajo matrimonio, del cual tuvo varios hijos, entre los cuales se cuenta á Hernando de Cabezón, que en 1590 era también organista de la Real Capilla ⁶⁾. Habiendo enviudado Antonio, abrazó el estado eclesiástico y murió en 26 de Marzo de 1566, á los cincuenta y seis años de su edad. Fué depositado en el convento de San Francisco y se esculpió en su sepulcro la siguiente inscripción... Escribió un *Libro de Música para tecla, arpa y vihuela*, que imprimió su hijo en Madrid», etc.

En la *Historia de Madrid*, por Amador de los Rios y Rada y Delgado, se lee ⁷⁾: «Fueron muy celebrados músicos (entre otros que citan) Antonio de Cabezón, capellán y organista de la Real Capilla, y su hermano ⁸⁾ Juan, también excelente en el propio arte...»

¹⁾ Note bien el lector lo que aquí escribe Hernando, repitiendo con insistencia lo que ya ha dicho en la *Dedicatoria* y reiterará, todavía, en los *Advertimientos* escritos al frente del libro.

²⁾ Colección de documentos, opúsculos, etc., que publica la Real Academia de la Historia.—Madrid, imp. de la R. A. en 1851, cuando comenzaron á publicarse y, ahora, en 1894, en la de Tello. Se han publicado XXXI tomos.

³⁾ Zapata «parece haber nacido en Llerena á 16 de Noviembre de 1532», según D. Pascual de Gayangos en la Introducción al referido tomo XI del *Memorial*.

⁴⁾ Zapata habla también en este mismo capítulo del famoso vihuelista, el autor de la *Orphenica Lyra*, Miguel de Fuenllana, de quien dice esto que sorprenderá á los lectores: «Y otro Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia gobernó á España, era postillón; que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y les guiaba á su jornada y les tornaba á volver, y así no se podrá decir: cuando los ciegos guían guay de los que van detrás, sino guay de los que corren la posta».

⁵⁾ Redactada por una reunión de eclesiásticos y letrados, etc. Madrid, Aguado.—Barcelona, Grau.—1848, en cuyo año empezó á publicarse.

⁶⁾ Ya sabemos que lo era desde el año de la muerte de su padre.

⁷⁾ *Historia de la Villa y Corte de Madrid*... Madrid, Ferrá de Mena, impresor, 1860. Consta de 4 tomos. Vid. tomo III, página 158.

⁸⁾ Hermano menor, probablemente, como veremos más adelante, en donde quedará perfectamente establecido este dato.

repos, puisque ce ne sont que les leçons qu'il donnait à ses élèves ¹⁾, leçons qui n'étaient pas d'accord avec ce que savait le maître, mais mises à la portée de ce que ces élèves pouvaient arriver à comprendre. Malgré cela, on connaîtra par elles le grand savoir de cet homme illustre, et celui qui en tirera vraiment profit est celui qui, conservant la douce mémoire de l'auteur, dédiera comme il l'a fait lui-même ce qu'il apprendra et saura à la gloire et à l'honneur de Dieu, qui veut être loué par tous les arts, et plus particulièrement par celui-ci.»

Jusqu'ici la *Préface* intéressante et très émue de Hernando, qui fait ressortir comme taillée au ciseau la figure de son père. Une série de notes, que nous offrent les auteurs de quelques livres spéciaux dans lesquels il est incidemment question de Cabezon, réunies dans le but de compléter certaines particularités biographiques déterminées, omises par Hernando, trouvent ici leur place naturelle.

De très curieux et aussi de très intéressants détails que je copie dans le tome XI du *Memorial Histórico Español* ²⁾, méritent d'occuper la première place. Ce tome appartient à la *Miscelánea de Zapata* ³⁾, sorte de centon qui traite plus de deux mille sujets divers. Dans le chapitre intitulé *De l'habileté des aveugles*, on lit: «...Mais revenant aux aveugles d'aujourd'hui, on dit que pas un, ni dans ces temps ni dans les temps passés, n'a égalé Antonio Cabezon, organiste de Sa Majesté. Non seulement il touchait de l'orgue, mais il savait le régler dans ses moindres détails comme s'il avait vu clair. Il se maria par amour, chose étonnante de la part d'un aveugle, bien qu'en amour tous les hommes soient aveugles; il est fort surprenant aussi que les amoureux ne s'en plaignent pas: aussi l'amour aveugle a-t-il son domaine chez les aveugles. Avant d'habiter chez le roi, il vivait avec un évêque de Palencia, et il reconnaissait au toucher toutes les personnes qui l'entouraient...» ⁴⁾.

Avec le renseignement qui nous est offert ici, le chemin à suivre pour des recherches déterminées est tout tracé. Il y avait à cette époque, à Palencia, un maître fameux appelé Tomás Gómez, dont le nom a été conservé par la tradition avec celui de son origine. Fût-il le maître de Cabezon? «Avant d'habiter chez le roi, il vivait avec un évêque de Palencia», nous dit Zapata. De 1520 à 1550, dans l'épiscopologe du siège de ce diocèse figurent: Pedro Ruiz de la Mota, qui prit possession du siège le 22 Août 1520; Antonio de Roxas, le 7 Juillet 1524; Pedro de Sarmiento, le 15 Novembre 1525; Francisco de Mendoza, le 3 Octobre 1534, et Luis Cabeza de Vaca, qui prit possession du siège le 30 Mai 1537 et mourut le 12 Décembre 1550. D'après ces antécédents, on peut trouver l'évêque qui donna peut-être l'hospitalité à notre célèbre organiste. Mgr l'Évêque qui dirige aujourd'hui le diocèse de Palencia a bien voulu faire quelques recherches dans ce sens.

Dans la *Biographie Ecclésiastique complète* ⁵⁾, tome III, pages 125-126, on lit: «Cabezon (Antonio): chapelain et organiste de la Chapelle Royale du roi Philippe II et son musicien de chambre. Avant d'embrasser le sacerdoce, il contracta mariage et eut plusieurs enfants, parmi lesquels Hernando de Cabezon qui, en 1590, était aussi organiste de la Chapelle Royale ⁶⁾. Devenu veuf, Antonio embrassa l'état ecclésiastique et mourut le 26 Mars 1566, à l'âge de cinquante-six ans. Son corps fut déposé dans le couvent de Saint-François et l'inscription suivante fut gravée sur son tombeau... Il écrivit un *Livre de Musique pour orgue, harpe et vihuela*, que son fils fit imprimer à Madrid», etc.

Dans l'*Histoire de Madrid*, par Amador de los Rios et Rada y Delgado, on lit ⁷⁾: «Antonio de Cabezon, chapelain et organiste de la Chapelle Royale, et son frère ⁸⁾ Juan, aussi parfait dans le même art, furent deux célèbres musiciens (parmi d'autres qu'ils citent)...

¹⁾ Que le lecteur remarque bien ce qu'écrivit Hernando; car il répète avec insistance ce qu'il a dit dans la *Dédicace*, et ce qu'il répètera encore dans les *avertissements* écrits en tête du livre.

²⁾ Collection de documents, d'opuscules, etc., que publie l'Académie Royale d'Histoire.—Madrid, imp. de la R. A., 1851, à l'époque où commença la publication et, aujourd'hui, 1894, imp. de Tello. Trente-deux volumes sont publiés.

³⁾ Zapata «doit être né à Llerena, le 16 Novembre 1532», d'après Pascual de Gayangos, dans l'Introduction du tome XI du *Memorial* mentionné.

⁴⁾ Zapata parle aussi dans ce même chapitre du fameux *vihuelista*, auteur de la *Orphenica Lira*, Miguel de Fuenllana, au sujet de qui il dit ceci qui surprendra les lecteurs: «Un autre Fuenllana, aveugle, était postillon, quand le roi de Bohême gouvernait l'Espagne, il partait avec les courriers et les cavaliers de la maison du maître de poste, les guidait dans leurs voyages et les ramenait. On ne pourra donc plus dire: quand les aveugles conduisent gare à ceux qui vont derrière, mais gare à ceux qui courent la poste.

⁵⁾ Rédigée par une société d'ecclésiastiques et de lettrés, etc. Madrid, Aguado.—Barcelone, Grau.—1848. C'est à cette date que fut commencée la publication.

⁶⁾ Nous savons qu'il occupait cette place depuis la mort de son père.

⁷⁾ *Histoire de la Ville et de la Cour de Madrid*... Madrid, Ferrá de Mena, imprimeur, 1860. Elle a 4 volumes. Vid. tome III, page 158.

⁸⁾ Frère cadet, probablement, comme nous le verrons plus loin, en établissant définitivement ce fait.

Entre otros historiadores de Felipe II, leo en Fornerón ¹⁾: «Para completar la apreciación de las aptitudes artísticas de Felipe II, puede añadirse que gustaba de oír las composiciones de música religiosa, debidas á su organista Cabezón. Estas composiciones se ejecutan *todavía* en las catedrales de Toledo y León ²⁾»

Volviendo, ahora, al examen del libro de Cabezón, he aquí lo que sigue á continuación del *Proemio* que hemos dejado atrás:

—«*Ioan. Christophori Calueti Stellæ* ³⁾ de *Antonio Cabeçone Musico Regio encomium*».

—«*De Pedro Laynez, Soneto*».

—«*A Antonio de Cabeçon, el Licenciado Iuan de Vergara*». Es un soneto del cual copio este pasaje:

«*Que mortal vista (Antonio) jamás pudo,
Lo que sin ella tú...*»

—«*Alonso de Morales Salado, en alauanza del author.—Soneto.*»

A continuación:

«*Tabla de lo que se contiene en este Libro, y declaración de la cifra, con algunos avisos que están al principio del.*»

No doy aquí la copia de la *Tabla* porque me ha de servir de pauta para el análisis de las composiciones de Cabezón, que va más adelante, con objeto de que el lector pueda comprobar por medio de ella, página por página, cuanto se refiera á la cifra del libro transcrita por mí con tan rigurosa escrupulosidad, que he respetado hasta las mismas erratas de imprenta.

A continuación de la *Tabla*:

«*Declaración de la cifra que en este libro se usa.*»

«Para inteligencia y uso de la cifra deste libro»—dice Hernando—«se ha de presuponer que *el que quiere poner las obras de él en Tecla* (en música para órgano), *Arpa* ó *Vihuela* ⁴⁾ 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 á las siete letras de los signos, en esta manera: 1, *Fefaut* (FA); 2, *Gesolreut* (SOL); 3, *Alamire* (LA); 4, *Befabemi* (SI); 5 *Cesolfaut* (DO); 6, *Desolre* (RE) y 7, *Elami* (MI).»

El sistema de cifra adoptado por Hernando de Cabezón es sencillo y cómodo. Consiste en siete guarismos que representan aquella serie de notas en distintas *tessiture*, según los rasguillos, comas ó puntos que acompañan á dichos números. Puede exponerse en la forma siguiente para evitar explicaciones difusas:

do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi
5,,	6,,	7,,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,
			fa	sol	la	si	do	re	mi
			1	2	3	4	5	6	7
			fa	sol	la	si	do	re	mi
			1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
			fa	sol	la				
			1.'	2.'	3.'				

Estas series de guarismos expresan los nombres de las notas que van indicados encima de los números á partir desde el *Do* (colocado en la segunda línea adicional inferior de la clave de *Fa* en 4.^a) hasta el *La* (primera línea adicional superior de la clave de *Sol*).

Los *bemoles*, que ordinariamente coincidían en el antiguo sistema en las cifras 4 y 7, se expresan en la cifra de Cabezón con una *b* al lado de dichas cifras y los *sostenidos* (*becuadros*, á veces, dado aquel sistema), con una cruz al lado del número, en esta forma: 1 ×, 2 ×, 5 ×.

Los guarismos aparecen combinados sobre 2, 3, 4, 5 ó 6 líneas, que corresponden al número de partes vocales de la composición. Sirve de puntillo, ligado, ó ligadura, según los casos, una especie de *o* partida en esta forma, *o*. El silencio ó la pausa se expresa así: —|—|—; el compás por el signo correspondiente, colocado

¹⁾ Forneron.—*Hist. de Philippe II*, Paris, Plon, 1881-82, 4 vols. in 8.º

²⁾ *¡Todavía!* He aquí un adverbio bien tristemente inoportuno, que inspira amargas reflexiones.

³⁾ Según Marcillo (*Crisi de Cataluña*, pág. 338), Calvete «nació en Barcelona, si bien Lanuza, en las *Historias de Aragón*, dice que en Sariñena».

⁴⁾ Subrayo estas palabras para hacer notar de nuevo que, leyéndolas bien y correctamente, no era posible inventar la leyenda del *cuarteto*.

Entre autres historiens de Philippe II, je lis dans Forneron ¹⁾: «Pour compléter l'appréciation des aptitudes artistiques de Philippe II, on peut ajouter qu'il aimait à entendre les compositions de musique religieuse dues à son organiste Cabezón. Ces compositions s'exécutent *encore* dans les cathédrales de Tolède et de Léon ²⁾».

Revenant, ensuite, à l'examen du livre de Cabezón, voici ce qui suit la *Préface* que nous avons laissée en arrière:

—«*Ioan. Christophori Calueti Stellæ* ³⁾ de Antonio Cabezone Musico Regio encomium.»

—«*De Pedro Laynez, Soneto.*»

—«*A Antonio de Cabezon, el Licenciado Iuan de Vergara.*» C'est un sonnet dont j'extrais ce passage:

«*Quelle vue mortelle (Antonio) put jamais,
Ce que, sans elle, toi...*»

«*Alonso de Morales Salado, en alauanza del author.—Soneto.*»

A la suite:

«*Table de ce qui est contenu dans ce livre, et déclaration de la tablature avec quelques avis qui se trouvent au commencement.*»

Je ne copie pas la *Table* ici, parce qu'elle doit me servir de règle pour l'analyse des compositions de Cabezón, qui vient plus loin, afin que le lecteur puisse vérifier avec elle, page par page, tout ce qui se rapporte à la tablature du livre que j'ai transcrit avec une si scrupuleuse exactitude que j'ai respecté même les fautes d'impression.

Après la Table:

«*Déclaration de la tablature employée dans ce livre.*»

«Pour l'intelligence et l'emploi de la tablature de ce livre,»—dit Hernando—«on suppose que *celui qui voudra adapter les morceaux qu'il contient pour orgue* (pour musique d'orgue), *harpe* ou *vihuela* ⁴⁾ sait chanter et connaît et a présents à la mémoire les signes de la musique, désignés dans cette tablature par les sept premières lettres de la progression, et qui correspondent aux sept lettres des signes, de cette façon: 1, *Fefaut* (FA); 2, *Gesolreut* (SOL); 3, *Alamire* (LA); 4, *Befabemi* (SI); 5, *Cesolfaut* (DO); 6, *Desolre* (RÉ) y 7, *Elami* (MI).»

Le système de tablature adopté par Hernando de Cabezón est simple et commode. Il consiste en sept progressions qui représentent cette série de notes en différentes *tessiture*, suivant les traits, les virgules ou les points qui accompagnent ces chiffres de la tablature. On peut l'exposer dans la forme suivante pour éviter des explications diffuses:

do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi
5,,	6,,	7,,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,
			fa	sol	la	si	do	ré	mi
			1	2	3	4	5	6	7
			fa	sol	la	si	do	ré	mi
			1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
			fa	sol	la				
			1.'	2.'	3.'				

Ces séries de progressions expriment les noms des notes qui sont indiquées au-dessus des numéros à partir du *Do* (placé dans la seconde ligne additionnelle inférieure de la clef de *Fa* en 4.^a) jusqu'au *La* (première ligne additionnelle supérieure de la clef de *Sol*).

Les *bémols*, qui, dans l'ancien système, correspondent aux chiffres 4 et 7, s'expriment dans la tablature de Cabezón par un *b* placé à côté de ces chiffres et les *dièses* (les *bécarres*, quelquefois, étant donné ce système), par une croix placée à côté du numéro, ainsi: 1 ×, 2 ×, 5 ×.

Les progressions sont combinées sur 2, 3, 4, 5 ou 6 lignes qui correspondent au nombre de parties vocales de la composition. Une espèce de *o* coupé comme suit, ●, sert, suivant les cas, de point lié ou de lien. Le silence ou la pause s'exprime ainsi: —|—|—; la mesure s'indique par le signe correspondant, placé au com-

¹⁾ Forneron. — Hist. de Philippe II, Paris, Plon, 1881-82, 4 vols. in 8.^o

²⁾ *Encore!* Voici un adjectif bien tristement inopportun et qui inspire d'amères réflexions.

³⁾ D'après Marcillo (*Crisi de Cataluña*, page 338), Calvete «naquit à Barcelone, bien que Lanuza, dans les *Histoires d'Aragon*, dise que ce fut à Sariñena.»

⁴⁾ Je souligne ces mots pour faire observer de nouveau que, en les lisant bien et correctement, il était impossible d'inventer la légende du *cuarteto*.

al principio, y por las líneas divisorias que separan entre sí los valores del mismo, y éstos por figuras de notas ordinarias, como en los sistemas usuales de cifra para vihuela. Esto es todo.

«Los que quisieren aprovecharse de las composiciones de este libro (de órgano), *para ponerlas en la vihuela* ¹⁾, tengan cuenta»—añade, después de explicar extensamente la cifra—«que toparán algunas voces que van glosando; han de dejar la una ²⁾ y así podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes» ³⁾.

Dice, después, que «el instrumento del *harpa* es tan semejable á la *tecla*, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad». Y añade esto, que es curioso: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos *menestriles*, en ver inuenciones de glosas, tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la lizenia que tiene cada voz ⁴⁾, sin perjuicio de las otras partes, y esto toparán en muchos *motetes*, *canciones* y *fabordones* que ellos tañen ⁵⁾ que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en *canto de órgano*.»

Es muy importante lo que á continuación de esto escribe Hernando de Cabezón, respecto á «*El orden que se ha de tener para subir y baxar la tecla*». Es un pequeño tratado de digitación al uso que tiene grandes afinidades con los que presentaron algunos años antes Fray Juan Bermudo y Fray Tomás de Santa María. Conviene tomar amplia nota de estos libros importantes porque revisten interés excepcional para la cuestión que aquí se debate. Titúlase el de Fray Bermudo: *Comiença el libro llamado declaraciõ de instrumētos musicales dirigido al illustrissimo señor, el señor don Francisco de çuñiga, Conde de Miranda...* etc., compuesto por el muy reuerendo padre fray Juā Bermudo, de la ordē de menores ⁶⁾... examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa y Christoual de Morales, etc. Ossuna por Iuan de Leo impressor... 1555. El rotulado del de Santa María dice así: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumēto en que se pudiere tañer á tres, y á quatro voces y á más...* El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon y por Iuan Cabeçon, su hermano ⁷⁾ etc. Valladolid, por Francisco Hernández de Córdoua, 1565.

Los historiadores de la música no han hallado vestigio alguno de autor que establezca reglas fijas de digitación hasta mediados del siglo XVI. Remontándonos un poco no dejaremos de encontrar, como siempre, un maestro español, que si no se ha adelantado á sus contemporáneos, no se le puede echar en cara que haya quedado rezagado en el desarrollo y progresos del arte. Buena prueba dan de ello Fray Bermudo y el P. Santa María en las obras de referencia, en las cuales establecen reglas de digitación que hacían suponer la existencia de obras de un arte de tecla adelantadísimo, que hoy confirma Cabezón con sus admirables composiciones. Fray Bermudo adopta la digitación completa de cinco dedos, y aconseja subir y bajar las escalas con los dedos 1, 2, 3 y 4 de ambas manos. Santa María aconsejaba subirlas y bajarlas de esta suerte:

	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	si	la	sol	fa	mi	re	do
Derecha. .	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
Izquierda. .	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
ó bien															
Derecha. .	1	2	3	4	1	2	3	4	3	2	1	4	3	2	1
Izquierda. .	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	4	1	2	3	4

Antes de presentar esta última digitación, dice: «raras veces se suben ni bajan todos los *cinco* dedos (esto supone que alguna vez debían usarse forzosamente todos), sino cuando mucho los *cuatro*». En otra ocasión hace notar «por regla general que pocas veces falta, que cuando al bajar con la mano derecha se hiriere

¹⁾ Para transcribirlas ó adoptarlas á la vihuela, se sobreentiende.

²⁾ Por imposibilidad material si la composición se transcribía para vihuela de 5 ó 6 órdenes.

³⁾ Difícil era esto, si no imposible, aun adaptando las obras á la vihuela de siete órganos.

⁴⁾ ¿Y qué entenderían de licencias contrapuntísticas los buenos *menestriles*?

⁵⁾ Dato histórico precioso.

⁶⁾ Paso por alto varias particularidades bibliográficas del libro con objeto de abreviar.

⁷⁾ Queda esclarecido este punto por medio de la *aprobación* que se acaba de leer. Juan de Cabezón, maestro de Cristóbal de León, antes citado, no fué hijo sino hermano y hermano menor, probablemente, de Antonio, si se atiende al orden en que van colocados sus nombres en la portada del libro de Santa María. Confirman este dato, como ya se ha visto antes, Amador de los Ríos, y Rada y Delgado, en su *Historia de Madrid*.

mençement, et par les lignes divisionnaires qui séparent ces valeurs entre elles, et ces valeurs sont indiquées par des notes ordinaires, comme dans les systèmes actuels de tablature pour vihuela. Et c'est tout.

«Ceux qui voudront tirer profit des compositions de ce livre (d'orgue) pour les transporter sur la vihuela ¹⁾ devront tenir compte»—ajoute-t-il, après avoir longuement expliqué la tablature,—«qu'ils trouveront quelques voix qui se heurtent; ils n'auront qu'à laisser de côté la première composition ²⁾ et pourront ainsi jouer avec facilité tout ce qui est chiffré dans ce livre; il en sera de même pour ceux qui ont l'habitude de jouer sur une vihuela à sept ordres ³⁾».

Il dit ensuite que «l'instrument de la harpe est si semblable à l'orgue que tout ce qui se touche sur ce dernier peut se jouer sur la harpe sans grande difficulté. Il ajoute encore ceci, qui est curieux:» les *menestriles* avides de voir des inventions de gloses, traitées avec sincérité sur des sujets composés et de comparer la licence de chaque voix ⁴⁾, sans porter préjudice aux autres parties, pourront aussi tirer profit de ce livre, et ils en rencontreront dans beaucoup de *motets*, de *chansons* et de *faux-bourçons* qu'ils jouent ⁵⁾ et qu'ils pourront très facilement traduire cette tablature en *chant d'orgue*.»

Ce qu'écrivit ensuite Hernando de Cabezón est très important «quant à *L'ordre qu'il faut suivre pour monter et descendre la touche*». C'est un petit traité de doigté pratique, ayant de grandes affinités avec ceux que présentèrent quelques années avant Fray Juan Bermudo et Fray Tomás de Santa María. Il est utile de prendre bonne note de ces ouvrages remarquables, parce qu'ils acquièrent une importance exceptionnelle dans la question que l'on agite ici. Celui de Fray Bermudo s'intitule: *Ici commence le livre intitulé: déclaration d'instruments musicaux, dédié à l'illustrissime seigneur, monsieur Francisco de Cúñiga, Comte de Miranda... etc., composé par le très révérend père frère Juā Bermudo, de l'ordre mineur* ⁶⁾... examiné et approuvé par les notables musiciens Bernardino de Figueroa et Christoual de Morales, etc. Ossuna par Juan de Leo imprimeur... 1555. Le titre de celui de Santa María est ainsi libellé: *Livre appelé Art d'improviser (de jouer la Fantaisie), tant sur orgue que sur vihuela, et sur tout autre instrument sur lequel on puisse jouer à trois et à quatre voix et même davantage... Ce livre fut examiné par ordre du très haut conseil Royal, et approuvé par l'éminent musicien de sa Majesté Antonio de Cabeçon et par Juan Cabeçon, son frère* ⁷⁾, etc. Valladolid par Francisco Hernández de Córdova, 1565.

Les historiens de la musique n'ont trouvé, jusqu'au milieu du XVI^e siècle, aucune trace d'auteur établissant des règles fixes de doigté. En remontant un peu, nous trouverons certainement, comme toujours, un maître espagnol qui, s'il n'a pas devancé ses contemporains, ne peut être accusé d'être resté en arrière dans le développement et les progrès de l'art. Fray Bermudo et le P. Santa María en fournissent une bonne preuve dans leurs ouvrages de référence, dans lesquels ils établissent des règles de doigté qui laissaient supposer l'existence d'œuvres d'un art d'orgue très avancé, que les admirables compositions de Cabezón confirment aujourd'hui. Fray Bermudo adopte le doigté complet de cinq doigts, et conseille de monter et de descendre les échelles avec les doigts 1, 2, 3 et 4 des deux mains. Santa María conseillait de les monter et de les descendre ainsi:

	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do	si	la	sol	fa	mi	ré	do
Droite. . .	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
Gauche. . .	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
ou bien															
Droite. . .	1	2	3	4	1	2	3	4	3	2	1	4	3	2	1
Gauche. . .	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	4	1	2	3	4

Il dit avant de présenter ce dernier doigté: il est rare que les *cinq* doigts montent et descendent (cela laisse supposer que quelquefois on devait forcément les employer tous), mais très souvent les *quatre*.» Il fait remarquer ailleurs «qu'en règle générale, à de rares exceptions près, si l'on frappe avec le pouce, en descendant

¹⁾ Pour les transcrire ou les adapter à la vihuela est sous-entendu.

²⁾ Par impossibilité matérielle, si la composition se transcrivait pour vihuela de 5 ou 6 ordres.

³⁾ Cela était difficile, si non impossible, même en adaptant les œuvres à la vihuela de sept ordres.

⁴⁾ Que pouvaient comprendre les bons *menestriles* aux licences de contrepoint?

⁵⁾ Fait historique précieux.

⁶⁾ Dans le but d'abrégier, je passe certaines particularités bibliographiques du livre.

⁷⁾ Ce point est, désormais, éclairci par l'*approbation* qu'on vient de lire. Juan de Cabezón, maître de Cristóbal de León, déjà cité, ne fut pas le fils, mais le frère et le frère cadet, probablement, de Antonio, si l'on s'en rapporte à l'ordre dans lequel ses noms sont placés dans le titre du livre de Santa María. Amador de los Ríos et Rada y Delgado, dans leur *Histoire de Madrid*, confirment ce fait, comme on l'a déjà vu.

con el pulgar, luego se ha de seguir inmediatamente el dedo de enmedio». Conocía y practicaba el cambio de dedos para la ejecución de notas repetidas y, para el caso, indicaba esta numeración:

Derecha. . .	2	3	2	3	2	3
Izquierda. . .	1	2	1	2	1	2

Digitaba las octavas de ambas manos con primero y quinto, y las de la izquierda algunas veces con $\frac{1}{4}$ ó con $\frac{2}{5}$ (*sic*).

En obra especial he estudiado con la extensión debida los sistemas de digitación empleados por los tratadistas más antiguos (Vid. la parte publicada de mi *Bibliografía Musical Española*). Huelga aquí este estudio, pues aparte de lo que llevo dicho sobre el sistema de digitación expuesto por Bermudo y Santa María, buena prueba da, asimismo, Hernando de Cabezón, en lo que se leerá en el texto, de lo adelantado de este sistema entre nosotros. No podía dejar de ser de otro modo. Las obras de Cabezón suponen un sistema de digitación completo, basado sobre los cinco dedos de cada mano, y además, dos teclados y un pedalero bastante extenso. Reivindico, pues, para Bermudo y Santa María la gloria de haber sido de los primeros tratadistas, conocidos hasta ahora en Europa, que expusieron todo un sistema completo de digitación, tan perfecto y claro como lo consentía el mecanismo de los instrumentos de teclado de la época.

Algo más he de decir como ilustración á este punto esencial de técnica, verdaderamente agotado por el docto y conspicuo musicólogo berlinés, Carlos Krebs, en su precioso estudio *Girolamo Diruta's Transilvano* (*Leipzig Druck von Breitkopf und Härtel, 1892*).

Diruta y nuestro clavicordista-organista no pueden entrar en manera alguna en comparación. La obra del primero, puramente técnica, es importante para la historia de la música, bajo el aspecto de la habilidad de Diruta en la enseñanza del mecanismo del órgano y del clavicordio, y, además, porque es de las primeras escritas en forma de *método*. Para poner en relieve la personalidad de Diruta, el sabio Doctor hubo de compilar en su magno estudio todo cuanto se escribió sobre la enseñanza del órgano antes de la aparición del famoso *Transilvano* (*Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino Dell' Ordine de' Frati Minori... di San Francesco. Organista del Duomo di Chioggia... Venetia, Giac. Vincenti, MDXCVII.—Seconda parte del Transilvano... Venetia, Giac. Vincenti, MDCIX*. De ambas partes hay ediciones posteriores).

En esta circunstancia no podía dejar de mencionar «*el orden que se ha de tener para subir y bajar la tecla*» ó el brevísimo tratado de digitación escrito por Hernando, porque convenía históricamente á la especialidad de la materia investigada en el estudio del citado Doctor. No entraba en el cuadro de su escrito el examen de las obras del compositor, las cuales, sin embargo, conoce á fondo, y por esto no dijo una palabra de Antonio de Cabezón. «Diruta, como compositor—escribíame el Dr. Krebs—es muy inferior á Cabezón: es hábil, escribe con cierto gusto y esto basta para que ocupe un lugar honroso entre sus colegas contemporáneos; pero no llega jamás, ni con mucho, al genio de vuestro gran maestro Antonio.»

Los términos de comparación en el estudio del Dr. Krebs, aparte de otros extremos importantísimos referentes á la organografía de los instrumentos de teclado, consisten en averiguar qué significación tuvieron en la enseñanza del mecanismo del órgano las obras de los predecesores de Diruta, la de Hans von Constanzt (*Organisten Fundamentbuch*, Basilea, 1551), la de Elías Nicolaus Ammerbach's (*Orgel oder Instrument-Tabulatur*, Leipzig, 1571), la de Cabezón (Hernando) (el pasaje indicado de las *Obras de música para tecla*, de su padre, Madrid, 1576), y, por último, la de Diruta (Primera y Segunda Parte del *Transilvano*). Es viva lástima que el Dr. Krebs no haya conocido el tratado de Bermudo y el *Arte de tañer fantasía*, de Santa María, pues en la cronología de obras investigadas deberían figurar entre las de Hans von Constanzt y Elías Nicolás Ammerbach. No será inoportuno hacer constar aquí, además, lo que Santa María deja consignado en el Prólogo de su obra, impresa el año de 1565, esto es que gastó diez y seis años continuos de lo mejor de su vida «estando siempre en comunicación con personas diestras y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de S. M. Antonio de Cabezón, temiendo de mí con el propio parecer y afición no me engañase en algunas cosas.»

De todos modos, la superioridad de exposición y adelantamiento técnico entre el *Organisten Fundamentbuch* de Constanzt y el *Arte de Tañer Fantasía* de Santa María resulta á favor de nuestro tratadista, mucho más adelantado, asimismo, como compositor, como ha de verse en uno de los próximos volúmenes de esta Antología, en el cual transcribiré los preciosos *Fabordones* que son de admirar en su obra. El malogrado musicó-

avec la main droite, on doit continuer immédiatement avec le doigt du milieu.» Il connaissait et pratiquait le changement de doigts dans l'exécution des notes répétées, et pour ce cas il indiquait cette numération:

Droite. . .	2	3	2	3	2	3
Gauche. . .	1	2	1	2	1	2

Il doigtait les octaves des deux mains avec le premier et le cinquième doigt, et, quelquefois, celles de la main gauche avec $\frac{1}{4}$ ou avec $\frac{2}{5}$ (*sic*).

J'ai étudié dans une œuvre spéciale, avec l'extension voulue, les systèmes de doigté employés par les auteurs de traités plus anciens (Vid. la partie publiée de ma *Bibliographie Musicale Espagnole*). Ce traité n'a rien à faire ici, car sauf ce que j'ai dit sur le système de doigté exposé par Bermudo et Santa Maria, Hernando de Cabezón fournit aussi une preuve suffisante de ce qu'on lira dans le texte sur l'avancement de ce système parmi nous. Il ne pouvait en être autrement. Les œuvres de Cabezón supposent un système de doigté complet, basé sur les cinq doigts de chaque main, et, en outre, deux claviers et un pédalier assez étendu. Je revendique donc pour Bermudo et Santa Maria la gloire d'avoir été parmi les premiers auteurs de traités connus jusqu'à présent en Europe, qui aient exposé tout un système complet de doigté, aussi parfait et aussi clair que l'exigeait le mécanisme des instruments à touches de l'époque.

Je dois dire quelque chose de plus pour éclaircir ce point essentiel de technique, vraiment épuisé par le savant et distingué musicologue berlinois, Carl Krebs, dans sa précieuse étude *Girolamo Diruta's Transilvano* (Leipzig Druck von Breitkopf & Härtel, 1892).

Diruta et notre claveciniste-organiste ne peuvent se comparer en aucune manière. L'œuvre du premier, purement technique, est importante pour l'histoire de la musique, sous le rapport de l'habileté de Diruta dans l'enseignement du mécanisme de l'orgue et du clavecin et aussi parce qu'elle est une des premières écrites sous forme de *méthode*. Pour mettre en relief la personnalité de Diruta, le savant docteur dut compiler, dans sa magistrale étude, tout ce qui a été écrit sur l'enseignement de l'orgue avant l'apparition du fameux *Transilvano* (*Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & instrumeti da penna. Del R. P. Girolamo Diruta Perugino Dell'Ordine de Frati Minori... di San Francesco. Organista del Duomo di Chioggia... Venetia, Giac. Vincenti, MDXCVII.—Seconda parte del Transilvano... Venetia, Giac., Vincenti, MDCIX.*

Il existe des deux parties des éditions postérieures.

Il ne pouvait omettre de mentionner dans cette circonstance «l'ordre qu'on doit suivre pour monter et descendre le clavier» ou le très court traité de doigté écrit par Hernando, attendu qu'il convenait historiquement à la spécialité de la matière traitée dans l'étude du Docteur cité. L'examen des œuvres du compositeur qu'il connaît à fond, cependant, n'entraîne pas dans le cadre de son travail et c'est pour cela qu'il n'a pas dit un mot des œuvres de Cabezón. «Diruta, comme compositeur, — m'écrivait le Dr Krebs — est très inférieur à Cabezón: il est habile, écrit avec un certain goût, et cela suffit pour qu'il occupe une place honorable parmi ses collègues contemporains; mais il n'atteint jamais, même de loin, le génie de votre grand maître Antonio.»

Les termes de comparaison dans l'étude du Dr Krebs, à part d'autres points très importants se rapportant à l'organographie des instruments à clavier, consistent à s'assurer de la signification qu'avaient, dans l'enseignement du mécanisme de l'orgue, les œuvres des prédécesseurs de Diruta, celle de Hans von Constanz (*Organisten Fundamentbuch*, Basilea, 1551), celle d'Elias Nicolaus Ammerbach's (*Orgel oder Instrument-Tabulatur*, Leipzig, 1571), celle de Cabezón (Hernando) (le passage indiqué des *Œuvres de musique pour orgue*, de son père, Madrid, 1576), et enfin, celle de Diruta (Première et Deuxième Partie du *Transilvano*). Il est vivement regrettable que le Dr Krebs n'ait pas connu le traité de Bermudo et l'*Art de jouer la fantaisie*, de Santa Maria, car dans la chronologie d'œuvres étudiées, ils devraient figurer entre ceux de Hans von Constanz et Elias Nicolas Ammerbach. Il n'est pas inopportun de faire encore constater ici ce que Santa Maria a consigné dans le Prologue de son œuvre, imprimée en 1565; c'est qu'il dépensa à la file les *seize* meilleures années de sa vie «à être toujours en communication avec des personnes habiles et entendues dans cette science, et particulièrement avec l'éminent musicien de S. M. Antonio de Cabezón, redoutant que mon opinion personnelle et mon penchant ne me trompassent sur certaines choses.»

De toutes façons, la supériorité d'exposition et le progrès technique entre l'*Organisten Fundamentbuch* de Constanz, et l'*Art de la Fantaisie* de Santa Maria, parlent en faveur de notre auteur, beaucoup plus avancé aussi comme compositeur, comme on le verra dans l'un des prochains volumes de cette Antologie, dans lequel je transcrirai les précieux faux-bourbons qu'il faut admirer dans son œuvre. Le malheureux musicographe

grafo Carl Paesler dedicó un estudio perfectamente completo al libro de Hans von Constanz (Vid. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889) y puedo hablar sobre esta materia con conocimiento de causa. El lector podrá hacer lo mismo acudiendo á la obra de Paesler, digna de todo encomio.

Volviendo, ahora, á lo que Hernando escribe sobre *El orden que se ha tener para subir y baxar la tecla*, he aquí en qué términos lo dice:

«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 izquierda han de subir con el *quarto*, e yr cosecutiuamente hasta el *primero* y luego tomar al *quarto*, y assi vaya subiendo todo lo que quisiere. Ha de baxar desde el *pulgar* hasta el *quarto* y despues yr baxando con *tercero* y *quarto* hasta donde quisiere. Las *sextas* y *quintas* ansi con la mano derecha como con la izquierda, han de dar con *primero* y *quarto*, (ó) con *primero* y *tercero* dedos: las *terceras* se dan con *quarto* y *segundo*, *primero* y *tercero*, y *tercero* y *quinto* dedos. Esto se pone para los que no saben ninguna cosa tañer y aduertan que nunca den dos teclas con un dedo, y tengan mucha quenta de tañer muy limpio lo que pusieren..... Y después toparán glosas que no se podrá tener esta orden de dedos: cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare.»

Esto era resolver pronto, bien y sin ambages ni rodeos la cuestión. Jamás pudo escribirse con más propiedad que para ejecutar las obras de Cabezón padre, difícilísimas para su tiempo: «cada uno ejecute las glosas con los dedos que mejor se amañare.» Lo mismo ó cosa parecida dijo Prætorius algunos años más tarde en su famoso libro titulado *Syntagma musicum* ¹⁾. «Hay gentes que se figuran que la digitación es una cosa muy importante, y critican á los organistas que no hacen uso de tal ó cual digitación. Según yo entiendo, la cuestión no vale la pena de tratarse en serio: porque á la verdad, que un ejecutante recorra el teclado, subiendo ó bajando con el *primero*, *segundo* ó *tercer* dedo, y con la misma nariz, si esto puede ayudarle, con tal de que la ejecución resulte clara, correcta y agradable, me importa muy poco averiguar qué medios ha puesto en juego para obtener tal resultado.»

Ciertos historiadores de segunda fila, que no quiero citar, han dicho que hasta los tiempos de Bach, cuya música está llena de aquellas felices combinaciones harmónico-melódicas en las cuales las partes intermedias *cantan* una melodía propia y en cierto modo independiente de las otras partes, «no se tocó ni pudo tocarse con todos los cinco dedos de cada mano». Podría preguntarse á esos historiadores ¿cómo pudo tocar, pues, Cabezón con un pedalero restringido ²⁾ sus maravillosas obras erizadas de grandes dificultades, cómo pudo tocar esos *glosados* y *tientos* á cuatro á cinco y hasta á seis partes reales que nos ofrece su libro, sino con todos, absolutamente todos los cinco dedos de cada mano? Además, como razón histórica relacionada con la organografía, ¿puede concebirse que pudiesen ejecutarse esas composiciones en órganos rudimentarios sin dobles teclados, *teclas para los pies* y sin registros en que podían *trocarse las manos*, según el lenguaje de la época?

Podemos juzgar del adelantamiento relativo de la organografía en la época de Cabezón, padre é hijo. Éste alcanzó los tiempos de los famosos organeros Gilles Brebos, *Maesegiles* ó *Masegiles* (como le llaman los cronistas de la época, muerto en 1584) y de sus hijos Gaspar, Miguel y Juan, constructores y templadores de los célebres órganos del Escorial, en cuyos instrumentos ejecutaria, no pocas veces, Hernando, sus propias composiciones y las de su glorioso padre, tan admiradas por Felipe II y su corte. Las memorias, crónicas é historias del Escorial, de fray Juan de San Jerónimo, Antonio Rotondo, Santos, del P. Sigüenza, etc., están llenas de noticias sobre dichos órganos y sus constructores, organeros y á la vez habilísimos organistas. La mejor descripción de estos grandiosos instrumentos se halla en la *Declaración de los organos que ay en el Monasterio del St. Lorenzo el Real...*, declaración anónima, pero atribuida á alguno de los Brebos, contenida en dos volúmenes manuscritos, de la cual formaba parte una especie de *compendium* práctico para manejarlos, contenido en dos volúmenes lastimosamente extraviados, según se supone, y destinado á facilitar la inteligencia de los tonos naturales y artificiales para el acompañamiento de los cantos, reglas para armonizarlos y para salmodiar, etc., apropiadas al *tono del convento*, según los dobles mayores, menores y semidobles. Estos libros estaban escritos *en música de cifra de tecla*, según se lee en la *Declaración*.

El lector curioso hallará esta interesante *Declaración* en la citada obra de Vander Straeten (tom. VIII,

¹⁾ Wolfenbüttel, 1619, vol. II, pág. 44.

²⁾ Bach podía disponer de un pedalero completo de dos octavas y una cuarta (treinta teclas).

Carl Paesler a dédié une étude parfaitement complète au livre de Hans von Constanz (Vid. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889) et je peux en parler avec connaissance de cause. Le lecteur pourra faire de même en recourant à l'œuvre de Paesler, digne de tout éloge.

Revenant, ensuite, à ce qu'écrivait Hernando sur *L'ordre qu'on doit suivre pour monter et descendre le clavier*, voici en quels termes il s'exprime:

«De la main droite, il faut monter avec le *troisième* et le *quatrième* doigt, et descendre avec le *troisième* et le *second*, en comptant à partir du *pouce*, qui est le *premier*. De la main gauche, il faut monter avec le *quatrième*, et suivre consécutivement jusqu'au *premier*, puis passer le *quatrième* et monter ainsi jusqu'ou l'on veut. Pour descendre, il faut partir du *pouce*, aller jusqu'au *quatrième*, et descendre ensuite avec le *troisième* et le *quatrième*, jusqu'ou l'on désire aller. Les *sixtes* et les *quintes*, tant de la main droite que de la main gauche, doivent être frappées avec le *premier* et le *quatrième*, ou avec le *premier* et le *troisième* doigts: les *tierces* avec le *quatrième* et le *second*, le *premier* et le *troisième* et le *troisième* et le *cinquième* doigts. Ceci est indiqué pour ceux qui ne savent en rien toucher et pour les avertir de ne jamais frapper deux touches avec un seul doigt, ainsi que pour qu'ils aient soin de toucher très clairement les notes... Ils trouveront ensuite des gloses dans lesquelles cet ordre de doigts ne pourra être suivi: chacun emploiera les doigts qui le conduiront le mieux au but.»

C'était résoudre ainsi la question, vite, bien, sans ambages et sans détours. Cela ne put jamais être écrit avec plus d'à propos que pour l'exécution des œuvres de Cabezón père, très difficiles pour leur temps: «que chacun exécute les gloses avec les doigts qui le conduiront le mieux au but». Prætorius, quelques années plus tard, dit la même chose ou presque la même chose dans son fameux livre intitulé *Syntagma musicum*¹⁾. «Il y a des gens qui se figurent que le doigté est une chose très importante et qui critiquent les organistes qui ne font pas usage de tel ou tel doigté. Comme je la comprends, la question ne vaut pas la peine d'être prise au sérieux: parce que, en vérité, qu'un exécutant parcoure le clavier montant ou descendant avec le *premier*, le *second* ou le *troisième* doigt, ou même avec son nez, si cela peut lui être utile, pourvu que l'exécution soit claire, correcte et agréable, il m'importe très peu de savoir quels moyens il a mis en jeu pour obtenir ce résultat.»

Certains historiens de second rang, que je ne veux pas citer, ont dit que jusqu'aux temps de Bach, dont la musique est pleine de ces heureuses combinaisons harmonico-mélodiques dans lesquelles les parties intermédiaires *chantent* une mélodie propre et, pour ainsi dire, indépendante des autres parties, «on n'a joué ni pu jouer avec les cinq doigts de chaque main.» On pourrait demander à ces historiens comment alors Cabezón pouvait toucher avec un pédalier restreint²⁾ ses œuvres merveilleuses, hérissées de grandes difficultés, comment il put toucher ces *glosés* et ces *préludes* à quatre, à cinq et jusqu'à six parties royales que nous offre son livre, si ce n'est avec tous, absolument avec tous les cinq doigts de chaque main? D'autre part, comme raison historique liée aux choses de l'orgue, peut-on concevoir qu'ils aient pu exécuter ces compositions sur des orgues rudimentaires sans doubles claviers, *claviers pour les pieds* et sans registres sur lesquels ils pouvaient *changer les mains*, suivant le langage de l'époque?

Nous pouvons juger du progrès relatif en matière d'orgue à l'époque de Cabezón, père et fils. Celui-ci atteignit les temps des célèbres facteurs d'orgues Gilles Brebos, *Maesegiles* ou *Masegiles* (comme l'appellent les chroniqueurs de l'époque, mort en 1584) et de ses fils Gaspard, Michel et Jean, constructeurs et accordeurs des célèbres orgues de l'Escorial, instruments sur lesquels Hernando exécuta souvent ses propres compositions et celles de son glorieux père, si admirées par Philippe II et sa cour. Les mémoires, chroniques et histoires de l'Escorial de frère Juan de Saint-Jérôme, d'Antonio Rotondo, de Santos, du P. Sigüenza, etc., sont pleins de renseignements sur ces orgues et sur leurs constructeurs, facteurs d'orgues et, en même temps, organistes très habiles. La meilleure description de ces instruments grandioses se trouve dans la *Déclaration des orgues qui se trouvent au Monastère de St. Laurent le Royal...*, déclaration anonyme, mais attribuée à l'un des Brebos, renfermée en deux volumes manuscrits, dont faisait partie une sorte de *compendium* pratique pour s'en servir, en deux volumes aussi, malheureusement perdus, selon toute supposition. Ce *compendium* était destiné à faciliter l'intelligence des tons naturels et artificiels pour l'accompagnement des chants, des règles pour les harmoniser et psalmodier, etc., appropriées au *ton du couvent*, selon les doubles majeures, mineures et semi-doubles. Ces livres étaient écrits *en musique de tablature d'orgue*, comme on le lit dans la *Déclaration*.

Le lecteur studieux trouvera cette intéressante *Déclaration* dans l'œuvre citée de Vander Straeten

¹⁾ Wolfenbüttel, 1619, vol. II, page 44.

²⁾ Bach pouvait disposer d'un pédalier complet de deux octaves et d'une quarte (trente touches).

págs. 262 y sig.) He de ceñirme aquí solamente á decir que el llamado *Organo Grande del Choro del Prior* tenía de *cañutería ordinaria* 2,305 cañones (tubos) y de *cañutería de lengüeta* 369, que son por todo dos mille seyscientos y setenta y quatro caños. Tenía dos juegos (teclados) y veinte registros en cada lado. Podían tañerse en este órgano «dialogos y ecos, trocando á veces las manos y otras tañendo en el juego (teclado) alto y otras en el bajo», gracias á los medios registros de mano izquierda y de mano derecha que en la *Declaración* se especifican, sin faltar la *boz umana*, de la cual dice Brebos, «que es una mixtura que en ningún órgano de España a salido tan acertada como en este». En suma, en la *Declaración* se detallan todas las combinaciones que podían realizarse en el órgano por medio de los teclados manuales, las teclas para los pies, el *trocado de las manos* y los medios registros, y se habla incidentalmente de la *superposición* y combinación de los teclados entre sí.

En cuanto á las *teclas de los pies*, el órgano grande del Coro del Prior tenía «ocho ordenes de caños, las sietes tienen á 41 y el lleno á 400, que son por todos, 687 caños». Cada uno de estos ocho órdenes de caños correspondía á los siguientes registros: 1.º, Flautado mayor; 2.º, Bordón; 3.º Lleno; 4.º, Octavas; 5.º, Flautado menor; 6.º, Trompetas; 7.º, Orlos (*cromorne*), y 8.º, Chirimías.

Estos admirables órganos pulsados por Hernando eran dignos de hacer resonar bajo las bóvedas del gigantesco edificio las inspiradas creaciones de su padre, aquellas, principalmente, que no se hallan en su libro de cifra, aquellas que podían revelar «*todo lo que sabia el Maestro*». Hernando las conservaría piadosamente grabadas en su memoria, y el tétrico Felipe, aquietadas las pesadumbres, calmado el ánimo, las oiría embelgado en aquel templo maravilloso digno de tal música, de tal organista y de tan grandiosas y augustas ceremonias.

Advierte Hernando que «los *quiebros* ¹⁾ se han de hazer con la mano derecha, con *tercero* y *quarto* ²⁾ y con *tercero* y *segundo* dedos, y con la mano izquierda 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, haciendo siempre fuerza en la tecla que la figura demonstrare, donde á él le pareciere hazer *quiebro*.»

Desgraciadamente esa tecla que la *figura de la cifra demonstrare*, ese signo para *hacer quiebro*, no se halla en la obra de Cabezón, por dificultades de estampación, sin duda; falta esa parte principalísima de la ejecución, el adorno, la *gracia de la música*, como escribía gráficamente fray Tomás de Santa María ³⁾, la *glosa*, esa glosa cuya teoría habían metodizado con nimia escrupulosidad casi todos nuestros antiguos tratadistas: faltan aquellos *redobles* ⁴⁾ y *quiebros* y *aleados*, aquellos *puntos doblados* ó *reiterados* que son y serán siempre parte del alma de ese género de música.

Termina la *Declaración* con algunos substanciosos *Aduertimientos*.

Dicen así:

«Aunque conozco auer hecho grandissimo agrauio á mi padre, Dios le de gloria, en auer querido juntar en este libro algunas cosas que el dió de lición á sus discípulos, por no auer sido cosa que el huuiese hecho de propósito para este fin.» El discreto lector notará la insistencia de Hernando en hacer constar, como hemos observado, que no escribió esto de propósito su padre, que esto eran *las migajas que caían de su mesa*, que las jornadas y ocupaciones «no le dejaron escribir como lo hiciera si tuviera quietud y tiempo»; hallará, además, como dice Hernando, «tantas lindezas en este libro, que no ternán que tener embidia (los discípulos), lo que los podría enseñar ningun maestro del mundo»: ante ese justo y noble tributo de admiracion del hijo al padre, que la posteridad no regateará, antes bien conculcará con nuevo entusiasmo, queda uno confundido al pensar cómo tocaría, cómo improvisaría ese coloso de genio, *ciego desde niño*.

«Mas viendo—añade—el provecho que en ellos (los discípulos) han obrado, cosas de tales manos, me ha mouido á sacarlas á luz con no poco trabajo mio, que hasta ponellas en la perfección que he podido he pasado, si algunas faltas uuiera pido se suplan y se resciba mi voluntad, que es deseosa de que todos se aprovechen...»

¹⁾ *Gruppetto*, *mordente*, etc., según los casos. Dice Santa María (*op. cit.*) que «una sola manera hay de *redobles* (trinos) y seis de *quiebros*.»

²⁾ «La mano derecha»—escribe Santa María—tiene un dedo *principal* y la izquierda dos. El de la derecha es el dedo *tercero*, y los de la mano izquierda son el *segundo* y el *tercero*. Llámense principales, porque con ellos se comienzan y acaban los *redobles* (trinos) y *quiebros* (mordentes), con los cuales *se da gracia á la Música*.

³⁾ Vid. la nota anterior.

⁴⁾ La antigua terminología española, ¿no es cien veces más característica y adecuada que sus equivalentes *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, etc.?

(tome VIII, pages 262 et suiv.) Je dois me borner seulement à dire ici que l'orgue appelé *Grand orgue du Chœur du Prieur* avait 2,305 tuyaux de jeu ordinaire et 369 de jeu d'anche languette, ce qui fait en tout deux mille six cent soixante-quatorze tuyaux. Il avait deux jeux (claviers) et vingt registres de chaque côté. On pouvait jouer sur cet orgue des « dialogues et des échos, en changeant quelquefois les mains, l'une touchant le jeu (clavier) haut et l'autre le bas », grâce aux registres du milieu de la main gauche et de la main droite, qui sont spécifiés dans la *Déclaration* sans oublier la *voix humaine*, dont Brebos dit « que c'est un mélange qui, sur aucun autre orgue d'Espagne, ne s'est produit aussi parfait que sur celui-ci ». En somme, dans la *Déclaration* se trouvent détaillées toutes les combinaisons qui pouvaient se réaliser sur l'orgue au moyen des touches des mains, des touches des pieds, le *changé des mains* et les registres du milieu, et c'est, incidemment, qu'il y est parlé de la *superposition* et de la combinaison des claviers entre eux.

Quant aux *touches des pieds*, le grand orgue du Chœur du Prieur, avait « huit ordres de tuyaux, sept à 41 et le grand jeu à 400, soit en tout, 687 tuyaux ». Chacun de ces huit ordres de tuyaux correspondait aux registres suivants: 1°, Flûte majeure; 2°, Bourdon; 3°, Plein; 4°, Octaves; 5°, Flûte mineure; 6°, Trompettes; 7°, Orlos (*cromorne*), et 8°, Hautbois.

Ces orgues admirables touchées par Hernando étaient dignes de faire résonner sous les voûtes du gigantesque édifice les créations inspirées de son père, principalement, celles qui ne se trouvent pas dans son livre de tablature, celles qui pouvaient révéler « tout ce que savait le Maître ». Hernando les conserverait pieusement gravées dans sa mémoire, et le mélancolique Philippe, les luttes apaisées, l'âme calmée, les écouterait, charmé, dans ce temple merveilleux digne d'une telle musique, d'un tel organiste et de cérémonies si augustes et si grandioses.

Hernando prévient que « les *quiebro*s ¹⁾ doivent se faire de la main droite, avec le *troisième* et le *quatrième* ²⁾ doigts, et avec le *troisième* et le *second*, et de la main gauche avec le *troisième* et le *second* doigts, et avec le *second* et le *premier*: *quiebro* de la partie haute le plus vite possible; cela ne doit pas être long, mais aussi bref qu'on pourra, en appuyant toujours sur la touche que la figure démontre, où l'on croira devoir faire *quiebro*. »

Malheureusement cette touche que la *figure de la tablature démontre*, ce signe pour faire *quiebro*, ne se trouve pas dans l'œuvre de Cabezón; à cause des difficultés de l'impression, sans doute, il y manque cette partie essentielle de l'exécution, parure et *grâce de la musique*, comme l'écrivait graphiquement frère Tomas de Santa Maria ³⁾, la *glose*, cette glose dont presque tous nos anciens auteurs avaient mis, avec un grand scrupule, la théorie en méthode; il y manque ces *notes redoublées* ⁴⁾, les *quiebro*s, les *aleados*, ces *points doublés* ou *répétés* qui font et feront toujours partie de l'âme de ce genre de musique.

La *Déclaration* se termine par quelques *Avertissements* substantiels.

Les voici:

« Je reconnais, cependant, avoir causé un très grand préjudice à mon père, à qui Dieu donne la gloire, en ayant voulu ajouter à ce livre certaines choses qu'il donnait en leçon à ses élèves et qu'il n'avait pas faites avec intention dans ce but. » Le lecteur discret remarquera l'insistance que met Hernando à faire constater, comme nous l'avons noté, que son père n'a pas écrit cela intentionnellement, que ce n'étaient que *les miettes qui tombaient de sa table*, que les voyages et les occupations « ne lui permirent pas d'écrire comme il l'eût fait, s'il en eût eu le loisir et le temps »; il trouvera, en outre, comme dit Hernando, « de si grandes beautés dans ce livre, que (les élèves) y trouveront ce qu'aucun maître du monde ne pourrait leur apprendre »: devant ce juste et noble tribut d'admiration rendu par le fils à son père, que la postérité ne discutera pas, mais auquel elle applaudira avec un nouvel enthousiasme, on reste confondu en songeant comment ce génie colosse, *aveugle depuis son enfance*, a pu toucher de l'orgue et improviser de la sorte.

« En voyant, ajoute-t-il, le profit qu'ont tiré (les élèves) d'œuvres de telles mains, je me suis décidé à mettre en lumière, non sans beaucoup de travail de ma part, ayant soin de leur donner la plus grande perfection possible. Je demande qu'on supplée aux quelques fautes qui peuvent subsister et qu'on agrée mon désir qui est que tous en profitent... »

¹⁾ *Gruppetto*, *mordente*, etc., suivant les cas. Santa Maria dit (*op. cit.*) qu'il « n'existe qu'une seule sorte de *redoublés* (trilles), et six de *quiebro*s. »

²⁾ « La main droite » — écrit Santa Maria — a un doigt *principal* et la gauche en a deux. Celui de la main droite, est le *troisième*, et ceux de la gauche sont le *second* et le *troisième*. On les appelle *principaux* parce que l'on commence et termine avec eux les *redoublés* (trilles) et les *quiebro*s (mordentes), avec lesquels on *donne de la grâce à la Musique*.

³⁾ Vid. la note précédente.

⁴⁾ L'ancienne terminologie espagnole, n'est-elle pas cent fois plus caractéristique et mieux appropriée que ses équivalents *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, etc.?

Se comprende que Cabezón dijese que *con no poco trabajo suyo* sacaba á luz las composiciones de este libro, porque, como he hecho notar en otra circunstancia, la impresión, dada la fecha del privilegio y la de la publicación definitiva del libro, ofrecería serias dificultades y no pocas recoger los manuscritos que andarían de mano en mano entre los discípulos de su padre, sin contar la enorme tarea de ponerlos en cifra.

Sea como quiera, pues, no era á esto á lo que iba ahora, sino á preguntarme si al hecho material de la impresión del libro en notación por cifra se ha de atribuir la influencia negativa que ejerció Cabezón en el desarrollo de la escuela orgánica española en tiempos posteriores á los suyos, como la ejerciera, sin ninguna clase de duda, si el libro se hubiese podido imprimir, contra la costumbre de esta clase de obras, en tipos móviles ordinarios de notas.

A mi ver y á causa de estar el libro en cifra sólo pudo ejercer dicha influencia en tiempos inmediatos á los suyos, en que maestros y discípulos conocían al dedillo dicho sistema, no en los posteriores, en que el libro, convertido en verdadera esfinge, sólo hablaría á pocos y contadísimos iniciados, á las aficiones platónicas y poco difusivas de los bibliófilos. El ejemplar que yo he utilizado para transcribir todas las composiciones de autores españoles del libro de Cabezón, pasó sin duda por las manos de un bibliófilo de últimos del siglo XVII ó comienzos del siguiente (esto colegí por las notas marginales manuscritas que puso al libro), y tan raro sería ya en su época la cifra, que la declaró ó tradujo á su manera escribiendo en dos ó tres líneas de su propio puño y letra la correspondencia de las *tessiture* indicadas por Hernando en la *Declaración de la cifra* con algunos instrumentos de la época del bibliófilo. Pues que esto es innegable, añada el lector, á la causa de la influencia negativa que he señalado, otra más perniciosa, si cabe: los abusos de improvisación á que se entregaron nuestros organistas, excusables en parte dada la índole del instrumento y manera de regular su uso, pero no por completo si se piensa que, aparte de las exigencias ordinarias, existe en el fondo de la técnica y repertorio del organista buen número de piezas *Preludios, Postludios, Intermedios, Ofertorios, Cadencias*, etc., que pueden y deben presentarse en público con la conveniente preparación, es decir, que pueden y deben escribirse. Que se sepa hasta ahora, no las escribieron los Lope de Baena, Juan y Hernando de Cabezón, Clavijo, los hermanos Peraza, etc., y los más famosos organistas contemporáneos y sucesores inmediatos de Cabezón. Pensar que las dificultades de imprenta tuvieron gran parte en tal estado de cosas, no es un atenuante que excuse el tanto de culpa que merecen, pues Hernando de Cabezón, dando el ejemplo, aunque con trabajo, supo vencer tales dificultades. Al hablar en estos términos me refiero á los clásicos, á los de la época de oro, á los que debían ser la consecuencia gloriosa de aquella significada premisa de Cabezón. De todos estos autores sólo nos queda lo poco que se sabe por los elogios de la transmisión escrita. Poseemos el *Libro de tientos*, etc., intitulado *Facultad orgánica*, de Correa de Araujo ¹⁾, una sola obra de Clavijo, ya lo he dicho en otra parte, pero, desgraciadamente, no siendo ésta orgánica, sólo podrá darnos la medida de su talento de compositor. La transmisión escrita ha dejado consignadas, por ejemplo, cosas tan sorprendentes de Francisco Peraza, que queda uno maravillado al leerlas. Pacheco dijo de él, en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* ²⁾, que «fué tan insigne en su modo de tañer, que al gran Guerrero le obligaba á abrazarlo, á tomarle las manos y á querérselas besar; que Guerrero y Felipe Rogier afirmaban tenía un ángel en cada dedo; que fué el primer inventor de las mixturas de órganos; que tocaba siempre de tan buen gusto dos mil flores (*floreos, glosas*) que inventó, de manera que á él solo debe España la gracia y primores en el órgano, las novedades gustosas, con la variedad de *fugas largas*, hasta él nunca vistas en Europa; que supo la composición de la música extremadamente y por excelencia el disponer la ordinación á que llama el italiano *tabulatura (cifra)* que es el fuste y nervio del gran tañer...» ¡Juzgue el lector de la importancia que la aparición de una obra, una sólo obra de Peraza daría á esa transmisión escrita! ¿Aparecerá un día? Esperémoslo. Sin embargo, si la ignorancia ha condenado al fuego por inservibles, aquí, en España (no quiero decir dónde ni en qué otra parte se vendieron á peso), obras y más obras de música impresa cuando todavía formaba parte de la educación musical el conocimiento de la notación antigua, imagine el lector el fatal destino que les habrá cabido á esos pobres libros impresos en cifra que contadísimas personas eran capaces de descifrar. Si de los libros en general se ha dicho que *habent sua fata*, ¿qué decir de los de cifra en particular, del de Cabezón, especialmente, que tuvo tan adverso hado? Pero no llega tarde, *præter fatum*, pues el libro ha de producir honda evolución. Su fuerza difusiva, para los fines de nuestra nacionalidad musical, es de tal índole, que la posteridad, ¡después de 316 años!, podrá alzar por caudillo á Cabezón, aclamarle con orgullo y beber en su áurea copa.

¹⁾ Alcalá, 1626.

²⁾ Vid. el señalamiento de esta obra en el vol. II de la presente Antología.

On comprend que Cabezón dise qu'il ait mis en lumière *non sans beaucoup de travail de sa part* les compositions de ce livre, parce que, comme je l'ai fait remarquer dans une autre occasion, étant donnée la date du privilège et celle de la publication définitive du livre, l'impression dut offrir de sérieuses difficultés.

Il dut être plus difficile encore de recueillir les manuscrits qui passaient de main en main, parmi les élèves de son père, sans oublier la tâche énorme de les transcrire en tablature.

De toutes façons, car ce n'est pas là où je voulais en venir, je me demande si le fait matériel de l'impression du livre noté en tablature, n'est pas la cause de l'influence négative exercée par Cabezón sur le développement de l'école de l'orgue espagnole, en des temps postérieurs aux siens, influence qu'il eût exercée sans aucun doute, si le livre eût pu être imprimé, contre l'habitude pour ce genre d'ouvrages, en types mobiles et ordinaires de notes.

A mon point de vue, et à cause de l'impression du livre en tablature, il put seulement exercer cette influence sur une époque voisine de la sienne, et à laquelle maîtres et élèves connaissaient ce système sur le bout du doigt, mais non en des temps postérieurs où le livre, converti en véritable sphinx, n'intéressait qu'un très petit nombre d'initiés, ne s'adressant qu'aux goûts platoniques et peu répandus des bibliophiles. L'exemplaire dont je me suis servi pour transcrire toutes les compositions des auteurs espagnols, contenues dans le livre de Cabezón, a dû passer sans doute par les mains d'un bibliophile de la fin du XVIII^e siècle ou du commencement du suivant (j'ai remarqué cela par les notes marginales manuscrites qu'il écrivit sur le livre), car la tablature était déjà si inconnue à son époque, qu'il l'explique ou la traduit à sa manière, en traçant en deux ou trois lignes de sa propre main le rapport des *tessiture* indiquées par Hernando, dans l'*Explication de la tablature*, avec quelques instruments de l'époque du bibliophile. Ce fait étant indéniable, le lecteur doit ajouter à la cause de l'influence négative que j'ai signalée, une autre cause plus pernicieuse encore si possible: ce sont les abus d'improvisation auxquels se livrèrent nos organistes, à moitié excusables, étant donnés le caractère de l'instrument et la manière de régler son usage, mais non complètement, si l'on pense qu'à part les exigences ordinaires, il existe au fond de la technique et du répertoire de l'organiste bon nombre de morceaux, *Préludes, Postludes, Intermèdes, Offertoires, Cadences*, etc., qui peuvent et doivent se présenter au public avec la préparation convenable, c'est-à-dire qu'elles peuvent et doivent être écrites. Ce qu'on ne sait pas jusqu'à ce jour, c'est que les Lope de Baena, les Juan y Hernando de Cabezón, Clavijo, les frères Peraza, etc., et les plus fameux organistes contemporains et successeurs immédiats de Cabezón, ne les ont pas écrits. L'idée que les difficultés d'impression entrèrent pour une grande part dans cet état de choses, n'atténue pas et n'excuse pas la lourde responsabilité qu'ils ont à supporter; car Hernando de Cabezón, ayant donné l'exemple quoiqu'au prix d'un grand travail, avait su vaincre ces difficultés. En parlant ainsi, je m'adresse aux classiques, à ceux de l'époque d'or, à ceux qui devaient être la conséquence glorieuse de cette signification préalable de Cabezón. Il ne nous reste de tous ces auteurs que ce que nous en savons par les éloges de la transmission écrite. Nous possédons le *Livre de tientos (préludes)*, etc., intitulé *Faculté organique*, de Correa de Araujo ¹⁾, un seul ouvrage de Clavijo, je l'ai déjà dit ailleurs, mais qui, n'étant pas pour orgue, ne pourra nous donner que la mesure de son talent de compositeur. La transmission écrite a laissé consignées, par exemple, des choses si surprenantes sur Francisco Peraza, qu'on est tout étonné en les lisant. Pacheco dit de lui dans son *Livre de description de portraits vrais* ²⁾ que «il était si remarquable dans sa façon de toucher, que le grand Guerrero ne pouvait s'empêcher de l'embrasser, de lui prendre les mains et de vouloir les lui baiser; que Guerrero et Rogier affirmaient qu'il avait un ange dans chaque doigt; qu'il fût le premier inventeur des mixtures d'orgue; qu'il touchait toujours si parfaitement deux mille fleurs (*arpèges, gloses*) qu'il inventa, que c'est à lui seul que l'Espagne doit la grâce et les beautés de l'orgue, les innovations heureuses, avec la variété de *fugues longues*, inconnues jusqu'à lui en Europe; qu'il sut parfaitement la composition de la musique et, on ne peut mieux, la disposition de l'ordre que l'italien appelle *tabulatura (tablature)*, qui est la base et le nerf du grand toucher...» Le lecteur jugera de l'importance que l'apparition d'une œuvre, d'une seule œuvre de Peraza, donnerait à cette transmission écrite. Paraîtra-t-elle un jour? Espérons-le. Si, cependant, l'ignorance a condamné au feu, comme inutiles, ici, en Espagne (je ne veux pas dire où, ni en quel autre lieu elles furent vendues au poids), une quantité d'œuvres de musique imprimées, quand la connaissance de la notation ancienne faisait encore partie de l'éducation musicale, le lecteur pourra se faire une idée du destin fatal qui aura été réservé à ces pauvres livres imprimées en tablature qu'un tout petit nombre de personnes était capable de déchiffrer. Si l'on a dit des livres en général que *habent sua fata*, que dire de ceux écrits en tablature, de

¹⁾ Alcalá, 1626.

²⁾ Vid. le signalement de cet ouvrage dans le vol. II de cette Anthologie.

En el segundo *Aduertimiento*, consigna: «Raras veces se toparán en cosas glosadas dos quintas ó dos octavas; paresciome dexallas por ser menos inconveniente, que no que pierda el buen son que tiene la glosa por no dallas, pues tiene el que tañe la misma licencia, quando glosa, que el cantor quando bien canta». Principio de libertad racional en arte que recuerda el caso de Beethoven abogando por la bondad de dos quintas, porque él podía permitírselas, á pesar de lo que dijese su discípulo Rius y todos los tratadistas habidos y por haber.

Advierte luego que «Algunas veces dexa de señalar el molde (de imprenta) en algunos compases, ligaduras ó pausas: que en el compás que faltare (el signo correspondiente) si la letra (guarismo, nota) que detrás viene sonare bien en el lugar que falta, es ligadura: y si sonare mal es pausa. Y teniendo aduertimiento en esto, no tienen que dudar nada». Para los fines de las erratas de imprenta advierte, por último, «que quando entre las cifras graues viniese cifra sobreaguda ó aguda, de manera que la voz dé salto desatinado, ó al contrario quando entre sobreagudas ó agudas vinieren graues ó regraues, de manera que den séptima ó nouena de salto, que aquello es falta de la impressión ¹⁾: mírese como la voz vaya más concertada».

Todo lo referido hasta aquí, *Portada, Dedicatoria, Privilegio, Proemio, Declaración*, etc., ocupa 23 páginas sin numerar, en blanco la última. En la siguiente empieza el texto musical, titulado *Compendio | De Musica de Antonio de Cabezón*, y en este folio comienza asimismo la numeración en el resto de las páginas (las de la izquierda ó folio vuelto van sin numerar) desde el número 1 hasta 201, de manera que el texto de la música contenida en el libro, comprende 402 páginas de tamaño algo mayor que el llamado medio-folio.

La estampación de Francisco Sánchez, en cuanto á nitidez y belleza tipográfica, deja mucho que desear y no puede compararse con las que salían de las prensas de sus contemporáneos, como por ejemplo con las de Francisco Fernández de Córdoba. Aunque no hay erratas de bulto, la colocación de los guarismos del cifrado ofrece algunas negligencias y bastantes faltas de destreza ó práctica tipográfica.

Viniendo, finalmente, á los viajes y otros hechos y particularidades de la vida puramente artística de Cabezón, diré, en cuanto á los primeros, que los cronistas de los viajes de Felipe II ofrecen datos preciosos que, aunque escasos, han servido para reconstruir la personalidad moral del insigne organista. En cuanto á las particularidades de la vida puramente artística relacionada con dichos viajes, hablando el sabio musicógrafo Vander Straeten del celebrado músico neerlandés De Boch, organista de Carlos V y de Felipe II, escribe: «De Boch ²⁾ debió de hallarse muchas veces en contacto con su colega y émulo español, Antonio de Cabezón, y si no nos equivocamos le habrá acompañado á Inglaterra en 1554 formando parte del séquito de Felipe II, en cuyo viaje, como se puede suponer, habrá desplegado su talento», etc.

Vander Straeten no afirma resueltamente, dado su amplio criterio, que Cabezón pudiese modelar su talento influido por los maestros organistas neerlandeses ³⁾. Faltan obras de De Boch para establecer una base de apreciaciones justas sobre su mérito como émulo de los dos hermanos Antonio y Juan de Cabezón y del discípulo de éste, Cristóbal de León, de quien dice el citado musicógrafo que «se distinguía por único en el mecanismo del órgano y otros instrumentos predilectos».

Ahondando más en esta cuestión para dejar este punto bien establecido, conviene consignar que Miguel De Boch, según Vander Straeten ⁴⁾, fué nombrado organista de la capilla de Carlos V el año 1546. Veinte y ocho años más tarde (en 20 de Diciembre) le fueron expedidas las cartas de jubilación «en premio de sus buenos y largos servicios». Supone el citado historiador que en la época en que entró (1546) al servicio del emperador tendría «por lo menos 25 años», de modo que nacería allá por el año de 1521. Esta fecha dice bien claro

¹⁾ Como que la cifra, en este caso, implicaría error de *tessitura* por falta de estampación en las señales que acompañan á los números.

²⁾ Op. cit., tom. VIII, pág. 103.

³⁾ La Neerlandia musical ofreció en aquella época un granado y respetable contingente de organistas famosos establecidos en diversas capitales. Marco Houterman, á las órdenes de Palestrina, en Roma; De Buus, en Venecia; Van Gheeraertsbergh, en Milán; Brumel, en Ferrara; De Fornellis y Lemmens, en Viena; Canalis, en Brescia; Miguel de Boch, en Madrid; Luis Brooman, ciego como Cabezón, en la capilla de Alejandro de Parma; Van der Meulen, en Amberes, etc.

⁴⁾ Op. cit., pág. 104.

celui de Cabezón, en particulier, qui eut un sort si adverse? Mais, *præter fatum*, il ne vient pas tard, car ce livre doit produire une évolution profonde. Sa force de diffusion, pour les fins de notre nationalité musicale, est d'un tel caractère, que la postérité, après 316 ans!, pourra prendre Cabezón pour chef, l'acclamer avec orgueil et boire dans sa coupe d'or.

Dans le second *Advertissement*, il consigne: «On trouvera rarement dans les choses glosées deux quintes ou deux octaves; cela m'a paru plus raisonnable que de faire perdre son bon son à la glose, car celui qui joue à la même licence, quand il glose, que le chanteur quand il chante bien.» Principe de liberté rationnelle dans l'art que rappelle le cas de Beethoven, défendant la bonté des deux quintes, parce qu'il pouvait se les permettre, quoiqu'en ait dit son élève Rius et tous les écrivains passés et futurs.

Il avertit ensuite que «quelquefois, il omet de signaler le caractère (d'imprimerie) dans quelques mesures, liaisons ou pauses: que, dans la mesure où il pourrait manquer (le signe correspondant), si la lettre (chiffre, note) qui vient ensuite sonnait bien à la place où elle manque, c'est une liaison: que si elle sonne mal, c'est une pause. En tenant compte de cela, il n'y a aucun doute à avoir». Au sujet des fautes d'impression, il prévient, enfin, que si parmi les chiffres graves il s'en trouvait un aigu ou suraigu, de manière à ce que la voix saute d'une façon exagérée, ou, au contraire, que si parmi les chiffres suraigus ou aigus, il s'en trouvait de graves, ou de plus graves, donnant soudain une septième ou une neuvième, c'est une faute d'impression ¹⁾: que l'on voie comment la voix sera le mieux réglée».

Tout ce dont a été fait mention jusqu'ici, *Titre, Dédicace, Privilège, Préface, Déclaration*, etc., remplit 23 pages sans numération; la dernière est blanche. Le texte musical commence à la page suivante, et il est intitulé: *Abrégé | De Musique de An- | tonio de Cabeçon*; à ce folio commence aussi la numération des autres pages (celles de gauche ou le verso du folio ne sont pas numérotés) de 1 à 201, de sorte que le texte de la musique contenue dans le livre, comprend 402 pages de format un peu plus grand que le demi-folio.

L'impression de Francisco Sánchez, quant à la netteté et à la beauté typographique, laisse beaucoup à désirer et n'est pas comparable à celles qui sortaient des presses de ses contemporains, avec celles de Francisco Fernández de Córdoba, par exemple. Quoiqu'il n'y ait pas de fautes grossières, le placement des chiffres de la tablature offre quelques négligences et un certain nombre de fautes d'habileté ou de pratique typographique.

Arrivant, enfin, aux voyages et autres faits et particularités de la vie purement artistique de Cabezón, je dirai, quant aux premiers, que les chroniqueurs des voyages de Philippe II offrent des données précieuses qui, quoique rares, ont servi à reconstituer la personnalité morale du célèbre organiste. Sous le rapport de la vie purement artistique relatée dans ces voyages, Vander Straeten le savant musicographe de l'illustre musicien néerlandais De Boch, organiste de Charles-Quint et de Philippe II, dit à ce sujet: «De Boch ²⁾), dut souvent se trouver en contact avec son collègue et émule espagnol, Antonio de Cabezón, et si nous ne nous trompons pas, il dut l'accompagner en Angleterre, en 1554, faisant partie de la suite de Philippe II, et pendant ce voyage aurait déployé son talent, comme il est à supposer», etc.

Vander Straeten n'affirme pas résolument, étant donné son large criterium, que le talent de Cabezón, influencé par les maîtres organistes néerlandais ³⁾, ait pris modèle sur eux. Les œuvres de De Boch manquent pour établir une base d'appréciations justes quant à son mérite comme émule des deux frères Antonio et Juan de Cabezón et de l'élève de ce dernier, Cristóbal de León, dont le musicographe mentionné dit qu'il «se distinguait comme seul dans le mécanisme de l'orgue et autres instruments de prédilection».

En approfondissant davantage cette question, de façon à laisser ce point bien établi, il est indispensable de consigner que Miguel de Boch, d'après Vander Straeten ⁴⁾, fut nommé organiste de la chapelle de Charles-Quint, en 1546. Vingt-huit ans après (le 20 Décembre) il reçut les lettres de retraite «en récompense de ses bons et longs services». L'historien précité suppose qu'à l'époque à laquelle il entra (1546) au service de l'empereur, il avait «25 ans au moins»; il serait donc né vers 1521. Cette date dit bien clairement que De Boch ne

¹⁾ Puisque le chiffre, dans ce cas, impliquerait une erreur de *tessitura* par suite de faute d'impression dans les signes qui accompagnent les chiffres.

²⁾ Op. cit., tom. VIII, page 103.

³⁾ Le Néerland musical offrit à cette époque un contingent respectable et fourni d'organistes fameux établis dans diverses capitales. Marco Houterman, sous les ordres de Palestrina, à Rome; De Buns, à Venise; Van Gheeraerdsberghe, à Milan; Brumel, à Ferrara; De Fornellis et Lemmens, à Vienne; Canalis, à Brescia; Miguel de Boch, à Madrid; Luis Brooman, aveugle comme Cabezón, dans la chapelle d'Alexandre de Parme; Van der Meulen, à Anvers, etc.

⁴⁾ Op. cit., page 104.

que De Boch no pudo influir en la manera de ser artística de Antonio de Cabezón. Cuando De Boch tomó posesión de su cargo á la edad de 25 años, en el de 1546, por lo menos, Cabezón sería lo que se llama un artista formado. La permanencia de Cabezón en Flandes durante el viaje de Felipe II á los Países-Bajos ¹⁾ no fué larga, como cosa de año y medio, y aun así, en continuas correrías por casi todas las ciudades de Flandes y Brabante, de Namur y Luxemburgo, sin contar el viaje parcial á Alemania (dieta de Augsburgo.) En todos estos viajes seguiría á su soberano y no hay que decir si tomaría parte principalísima en aquella serie no interrumpida de funciones religiosas y continuos y espléndidos festejos celebrados en Génova, en Milán, en Mantua, en Trento, en Inspruck, Bruselas, etc., en todos los pueblos de Italia, de Flandes y de Alemania que atravesó Felipe II en su fastuosa marcha. ¿Pudo Cabezón, durante este breve tiempo y en continua correría, modificar su estilo y estudiar, lo que se llama estudiar, con la atención que requiere el estudio y exigiría, en tal caso, un cambio radical de técnica y de estilo? ¿Pudo realizar tal transformación á los 38 años que contaba al emprender aquel viaje, cuando la técnica y estilo de Cabezón llamaban por manera tan admirable la atención de los que le oyeron desde que puso el pie en Génova, la primera etapa de su viaje? Ahí está el testimonio de los cronistas de Felipe que no se quedaron cortos en el elogio. ¿Se dirá que pudieron haber exagerado? Sea, pero no pudieron mentir.

Por todo lo dicho creo que no puede defenderse tal opinión siquiera dubitativamente. Además, ya sabemos por el testimonio de Zapata que nuestro organista-clavicordista «vivía, antes que con el rey Felipe II, con un obispo de Palencia» y no hay duda que allí, en Palencia, en los órganos de aquella catedral, protegido y guiado, quizá, por D. Pedro de Sarmiento ó por D. Francisco de Mendoza ²⁾, empezó sus estudios el maravilloso ciego que poseía aquella vista penetrante del ánimo de que nos habla su hijo.

Extrañará el lector que en todo lo que llevo escrito, abusando quizá de su atención, sólo haga mención de pasada del maestro ó los maestros que pudo tener ese sublime ciego que *vió* y oyó cosas tan maravillosas. No lo he averiguado ni me importa averiguarlo. La posteridad honraria mercedamente al que guió sus primeros pasos y le inculcó sus doctrinas. Es muy posible que las enseñanzas del maestro nos diesen la clave de las tendencias de escuela bien caracterizadas que son de notar en el discípulo, pero no nos dirían una sola palabra del secreto de su maravillosa organización ni de los vislumbres de su genio soberano. Las nostalgias del hombre privado de la luz, los vuelos y caídas de esas nostalgias llenas de anhelo que dan vida y expresión sugestiva á todas sus composiciones, fueron su misterioso institutor. Los institutores no han podido ni podrán en ningún tiempo «acrescentar la delicadeza del sentido del oír, en lo que faltaba de la vista»—de que nos habla su hijo Hernando— y no pudieron duplicar en él aquella potencia de manera que «quedase tan aventajada y sutil que alcanzase á lo que su gran ingenio comprendía, y sosegada por otra parte la imaginativa de las especies visibles, que la suelen inquietar, estuviese atenta á la contemplación de su estudio».

Aquí está todo y así se comprende que por el usufructo de la vista corporal que quitó Dios á Antonio de Cabezón, «le dió una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes desta arte y llegar en ella—como añade Hernando—á donde hombre humano jamás llegó».

¹⁾ Felipe II emprendió aquel viaje saliendo de Valladolid el día 1.º de octubre de 1548: llegó á Bruselas después de varias etapas y regresó á España después de recibir (23 de junio 1551) los amplísimos poderes otorgados por su padre en la dieta de Augsburgo, desembarcando en Barcelona el 12 de julio del último año.

²⁾ Vid. más arriba pág. XXVIII.



put influencer sur la manière d'être artistique de Antonio de Cabezón. Quand De Boch prit possession de sa charge à l'âge de 25 ans, en 1546, au moins, Cabezón était déjà ce qu'on appelle un artiste formé. Le séjour de Cabezón en Flandre, pendant le voyage de Philippe II aux Pays-Bas ¹⁾, ne fut pas de longue durée, une année et demie environ, et encore il ne fut qu'une course continuelle à travers toutes les villes de Flandre et de Brabant, de Namur et de Luxembourg, sans compter le voyage partiel en Allemagne (diète d'Ausbourg). Dans tous ces voyages, il suivait son souverain et il est inutile de dire qu'il prenait le premier part à cette série ininterrompue de cérémonies religieuses, ainsi qu'aux fêtes continuelles et splendides célébrées à Gênes, à Milan, à Mantoue, à Trente, à Inspruck, à Bruxelles, etc., dans tous les pays d'Italie, de Flandre et d'Allemagne que traversa Philippe II dans sa marche fastueuse. Cabezón put-il, pendant ce temps très court et au milieu de courses continuelles, modifier son style, et étudier, ce qui s'appelle étudier, avec toute l'attention qu'exige et qu'exigerait l'étude en pareil cas, un changement radical de technique et de style? Put-il réaliser une telle transformation à 38 ans, âge qu'il avait au début de ce voyage, quand sa technique et son style appelaient d'une façon admirable l'attention de ceux qui l'entendirent dès qu'il mit le pied à Gênes, première étape de son voyage? Là existe le témoignage des chroniqueurs de Philippe qui firent longuement son éloge. On dira qu'ils ont pu exagérer. Soit, mais ils n'ont pu mentir.

Après tout ce qui a été dit, je crois qu'une telle opinion, même douteuse, ne peut se soutenir. Nous savons, en outre, par le témoignage de Zapata, que notre organiste-claveciniste, «avant d'habiter chez le roi Philippe II, vivait avec un évêque de Palencia», et il n'y a pas de doute que, là, à Palencia, le merveilleux aveugle, possédant cette vue pénétrante de l'âme dont nous parle son fils, ait commencé ses études sur les orgues de cette Cathédrale, protégé et guidé peut-être par Pedro de Sarmiento ou par Francisco de Mendoza ²⁾.

Dans tout ce que j'ai écrit, le lecteur, dont j'ai peut-être abusé de l'attention, s'étonnera que j'aie mentionné seulement en passant le maître ou les maîtres que put avoir ce sublime aveugle qui *vit* et entendit de si merveilleuses choses. Je ne l'ai pas recherché et, il m'importe peu de m'en assurer. La postérité honorera justement celui qui a guidé ses premiers pas et lui a inculqué ses doctrines. Il est très possible, d'ailleurs, que les enseignements du maître nous donnassent la clef des tendances d'école bien caractérisées que l'on remarque chez l'élève, mais ils ne nous diraient pas un seul mot du secret de sa merveilleuse organisation, ni des lueurs de son génie souverain. Les nostalgies de l'homme privé de la lumière, les envolées et les chutes de ces nostalgies pleines de souffle qui donnent la vie et l'expression suggestive à toutes ses compositions, furent son mystérieux professeur. Les professeurs n'ont pu et ne pourront à aucune époque «accroître la délicatesse du sens de l'ouïe, en proportion de la vue qui lui manquait» — ce dont nous parle son fils Hernando. — Ils ne purent doubler en lui cette puissance de manière «qu'elle était si parfaite et si subtile, qu'elle le menait au but que son grand génie recherchait, et qui, détachée, d'autre part, de l'imaginative des espèces visibles, qui la troublent, ordinairement, était toute absorbée dans la contemplation de son étude».

Là est tout le secret et, l'on comprend ainsi que, comme usufruit de la vue corporelle que Dieu avait ôtée à Antonio de Cabezón, «il lui ait donné une vue merveilleuse de l'âme, en lui ouvrant les yeux de l'entendement qui lui permit d'atteindre les grandes subtilités de cet art et d'arriver en lui,—comme l'ajoute Hernando,—à un degré que jamais homme humain n'a atteint».

¹⁾ Philippe II entreprit ce voyage, partant de Valladolid le 1^{er} Octobre 1548; il arriva à Bruxelles après plusieurs étapes et rentra en Espagne après avoir reçu (23 juin 1551) les pouvoirs étendus que lui accorda son père à la diète d'Augsbourg. Il débarqua à Barcelone le 12 juillet de la même année.

²⁾ Vid. plus haut, page XXIX.

