



Edition Schott

# Claviermusik

Obras de Musica

para Clavecín o Órgano

Edited and arranged by / Bearbeitet und herausgegeben  
M. S. Kastner

ED 4286  
ISMN M-001-05051-7

Antonio de Cabezón

PREVIEW  
Low Resolution

[www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)

 SCHOTT

Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto  
© 1951 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · © renewed 1979 · Printed in Germany

**PREVIEW**

Low Resolution

I N D E X

- |                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Diferencias sobre el canto llano del Caballero                             | 31 |
| 2. Pavana Italiana . . . . .                                                  | 31 |
| 3. Diferencias sobre las Vacas . . . . .                                      | 31 |
| 4. Duuiensela*) . . . . .                                                     | 31 |
| 5. Tiento del sexto tono . . . . .                                            | 31 |
| 6. Motete glosado. <i>Ave María de Josquín</i> . . . . .                      | 32 |
| 7. Canción glosada. <i>Ultimi misteri</i> de <i>Francesc Eixalà</i> . . . . . | 33 |
| 8. Canción glosada. <i>Arde mi mente</i> de <i>Pau Casals</i> . . . . .       | 43 |

\*) «Drei stürzende Worte kann man nicht hören».

PREVIEW  
Low Resolution

## VORWORT

*Antonio de Cabezón* (1510–1566), bereits im Alter von 16 Jahren Organist und Clavichordspieler in der spanischen Kapelle Kaiserin Isabellas, der Gemahlin Kaiser Karls V., und nach deren Ableben einer der meistbewunderten und bevorzugten Tonkünstler Philipps II., bereitete der Musik für Tasteninstrumente Spaniens einen ihrer schöpferischen, geistigen und universalen Höhepunkte. Die Bedeutung seiner Persönlichkeit beschränkt sich nicht auf den iberischen Kulturkreis, denn zugleich stellt Cabezón in der gesamten europäischen Klaviermusik seiner Epoche ein Moment der Vervollkommenung des Fortschritts und der nunmehr erlangten künstlerischen Reife dieser Gattung dar. Man darf wohl sagen, daß Cabezóns Schaffen am Anfang aller Klavierkunst steht, wo rein historisches Interesse aufgehört hat, den Musikfreund von heute zu fesseln und endlich rein künstlerische und seelische Werte das Weiterleben dieser Musik bestimmen, wo die Klaviermusik beginnt, echte, gekonnte Musik zu sein, die auch im 20. Jahrhundert zu begeistern vermag. Mit Recht hat man Cabezón oftmals den spanischen Bach des 16. Jahrhunderts genannt.

Der aus Castrillo de Matajudíos bei Castrojeriz (Prov. Burgos) stammende Meister – Sohn eines Landbesitzers aus dem mittleren Adel und in frühen Kindesjahren erblindet – verzog sich keineswegs den damals in ganz Europa gedeihenden musikalisch-künstlerischen Einflüssen des Joaquín des Prés. Das Vorwissen des Niederländers sich bewußt und verwurzelt, mit dem althabsburgisch-habsburgerischen Spanien künstlerische Haltung ist der Meister, der in seiner oder entstehenden selben Epoche ziemlich entzweit. Aufmerksam macht sie sich dem Wesen der Kunst und schafft eine eigene. Seine Musik ist ein stetes mildes Lachen. Keine Kälte, kein eisiger Schlag, kein unguthobtes Gebaren verbreitet das Werk, sondern die Verinnerlichung, das Betrachtende dieser Musik. Sieht die weltlichsten seiner Tanzstücke durchweg ein sanfter Zug. So wurde denn diese Kunst auch von seinen Zeitgenossen aufgefaßt, deren einer, Alonso de Muro, in seinem Feiergedicht folgendermaßen schloß: „Mit himmlischer und völkernder Harmonie erhobst Du die Seelen zum Himmel.“ Es ist die Kunst eines abgeklärten Meisters, ruhend

in sich, die sich niemals auf längere Zeit von der Welt trennen kann. (Añorada, sein Bruder Juan und Hernando, sein Sohn Hernando<sup>\*)</sup>) trennen mochte, bereisten Antonio de Cabezón jenseits des südlichen Deutschland, Norditalien, Spanien, Portugal und zumindest die Niederlande. Diese Reisen führten zu mehrfachen Zusammentreffen mit der flämischen Kultur Karls V. brachte er mit sich, daß Cabezón mit vielen anderen Persönlichkeiten seiner Epoche in Berührung kam. Diese Feste fanden zwischen 1548 und 1556 statt. In seiner 1550 gedruckten Schrift meint schon Christóbal de Villalba, mehr als Cabezón könnte man nicht in der Musik ausdrücken, da dieser den Kern des Komponierens erfaßt habe.

Und aus der Zeit, die den Jahren der Reisen voranging, stammen jene Klavierwerke Cabezóns, welche Venegas de Henestrosa 1559 in seinem Tabulaturwerk *Arte de la Música* und teilweise in einer um die Jahrhundertwende begonnenen handschriftlichen Sammlung verschiedener Stücke enthalten, die sich jetzt auf der Bibliothek des Museo del Prado befindet. Aus allem dies und vielen weiteren Quellen auf die ich in meinem *Leben und Werk* eingegangen bin, weiteres zu beweisen, daß Cabezóns Schaffen am Anfang aller Klavierkunst steht, wo rein historisches Interesse aufgehört hat, den Musikfreund von heute zu fesseln und endlich rein künstlerische und seelische Werte das Weiterleben dieser Musik bestimmen, wo die Klaviermusik beginnt, echte, gekonnte Musik zu sein, die auch im 20. Jahrhundert zu begeistern vermag. Mit Recht hat man Cabezón oftmals den spanischen Bach des 16. Jahrhunderts genannt.

Die Kunst eines spanischen Künstlers ist der Meister, der in seiner oder entstehenden selben Epoche ziemlich entzweit. Aufmerksam macht sie sich dem Wesen der Kunst und schafft eine eigene. Seine Musik ist ein stetes mildes Lachen. Keine Kälte, kein eisiger Schlag, kein unguthobtes Gebaren verbreitet das Werk, sondern die Verinnerlichung, das Betrachtende dieser Musik. Sieht die weltlichsten seiner Tanzstücke durchweg ein sanfter Zug. So wurde denn diese Kunst auch von seinen Zeitgenossen aufgefaßt, deren einer, Alonso de Muro, in seinem Feiergedicht folgendermaßen schloß: „Mit himmlischer und völkernder Harmonie erhobst Du die Seelen zum Himmel.“ Es ist die Kunst eines abgeklärten Meisters, ruhend in sich, die sich niemals auf längere Zeit von der Welt trennen kann. (Añorada, sein Bruder Juan und Hernando, sein Sohn Hernando<sup>\*)</sup>) trennen mochte, bereisten Antonio de Cabezón jenseits des südlichen Deutschland, Norditalien, Spanien, Portugal und zumindest die Niederlande. Diese Reisen führten zu mehrfachen Zusammentreffen mit der flämischen Kultur Karls V. brachte er mit sich, daß Cabezón mit vielen anderen Persönlichkeiten seiner Epoche in Berührung kam. Diese Feste fanden zwischen 1548 und 1556 statt. In seiner 1550 gedruckten Schrift meint schon Christóbal de Villalba, mehr als Cabezón könnte man nicht in der Musik ausdrücken, da dieser den Kern des Komponierens erfaßt habe.

All die in diesem Heft veröffentlichten Stücke entstammen den *Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela, de Antonio de Cabezón, Músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor etc. etc.*, von seinem Sohn Hernando 1578 in Madrid herausgegeben. Der vorliegenden Ausgabe dienten Photokopien des der Nationalen Bibliothek zu Madrid gehörigen Exemplars des Erstdruckes. Mit weitmöglichster Genauigkeit und Treue folgt dieser Neudruck dem Urtext der Zifferntablatur, aus diesem Grund wurden auch nur die aller-

<sup>\*)</sup> Geboren zu Madrid, gestorben am 7. September 1542.

# PREVEW Low Resolution

unbequemsten Stimunkreuzungen griffiger und leichter lesbar gestaltet. Um jegliche Zweifel und Unklarheiten zu vermeiden, die durch die allgemein übliche moderne Verwendung der Versetzungszeichen entstehen könnten, wurde dem Brauch der neueren wissenschaftlichen und zugleich praktischer Herausgebermethode gefolgt, indem die Versetzungszeichen so wiedergegeben werden, wie sie im Original stehen. Demzufolge gelten die Versetzungszeichen nur für die Note, vor der sie stehen. Etwaige fehlende Accidentien wurden vom Herausgeber über oder unter der betreffenden Note hinzugefügt.

Ganz besonders sei darauf hingewiesen, daß die Versetzungszeichen der in der lydischen Tonart stehenden Stücke, also z. B. die Variationen über „Guárdame las Vacas“, mit peinlichster Genauigkeit geprüft und wiedergegeben würden. Es mögen da manchem noch romantisch geschulten Planisten Accidentien fehlen. Schon zu Cabezóns Zeiten hat man lebhaft diskutiert, ob der 5. und 6. Modus mit b oder h zu spielen sei. Juan Bermudo, der spanische Theoretiker, Freund und Zeitgenosse Cabezóns, bemerkt hierzu ausdrücklich im 23. Kapitel seiner *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1553), daß diese beiden Tonarten als weinlich und weiblich verurteilt seien und man spielt sie zum Teil mit h, um sie männlicher zu gestalten. Außerdem begründet Bermudo den Gebrauch des mit verschiedenen theoretischen Ausführungen. Man empfand damals sehr wohl die Reize der lydischen Dissonanzbildung. Nur mögen diese auf dem modernen Hörmeid mit temperierter Stimmung bedeutend aggressiver klingen als auf den viel obertonreicheren und anders gestimmten alten Instrumenten. Es kann vorkommen, daß solcherlei Höchten, wie diesem Extrem nicht von den Komponisten des 16. Jahrhunderts gemeint waren, beim Gebrauch des modernen Klaviers Kompromißlösungen führen. Auch auf dem Cembalo ist die Musik angenehm, aber nicht abwechslungsreich. In einigen Fällen, bei denen ich auf dem Orgel, dem Clavicord, dem Virginal und Cembalo h spielt, ist dies kein Fehler des Herausgebers gewertet.

Über oder unter die betreffende Note sind freie, dergleichen Stellen mit b oder h gesetzt, wie sie in der Gebrauchszeit der Autoren bestanden haben. Sonstige Zusätze des Herausgebers sind durch Anmerkungen gekennzeichnet. Die Versetzungszeichen und Phrasierungshinweise sind ebenfalls aus dem Original übernommen. Diese bestehen aus den Vokabeln „verset“ und „phras“. Beide sind in den Artikeln und der Platzierung am Ende des Artikels abgedruckt. Das Cembalo ist dem Virginal einer Plastik abgesetzt, das Clavicord dem Cembalo und dem Piano. Dies ist natürlich immer die Bezeichnung der historischen Perioden, daß man die Bezeichnungen einer Periode in einem analogischen Bildungen an Verherrlichung und Erhabenheit ansetzt. Das gesamte kontrapunktische Gefüge organisiert und erweitert erfahren. Kadenzien dienen immer als Atempausen und zur Übersichtlichkeit des Werkes, aber nicht als Endpunkt, auf denen der Fluß ins Stocken gerät und dadurch die Musik zerstückelt wird. Technische Grundbedingung ist ein gutes Legato. An einigen unbeständigen Stellen wurden Vorsichtsmaßnahmen für den Fingersatz eingezeichnet.

Verzierungen pflegten die spanischen Meister des 16. Jahrhunderts über ganzen, halben und viertel Noten anzubringen, zeichneten sie aber nicht in das Original ein. Alle Spieler, die über feines Stilempfinden verfügen und mit der Ornamentik anderer Schulen vertraut sind, dürfen auch Cabezóns Werke mit einigen Verzierungen bedenken. Sie kann über die Art des spanischen Ornamentik bringen und die Harfen-Schule. Die Kunst des Cembalo-Spiels (Kassel, 1585) und Alfonso X. von Kastilien: Música Hispánica (Lissabon, 1520) und viele Bücher erwähnen ebenfalls Verzierungen. Notenwertveränderungen und Taktgrenzen, die dem Spieler vorgeben, sind ebenso ausgeschlossen. Nicht jedem wird die Herstellung solcher Elemente und Elemente spalten spanische Ornamente leicht fallen. Vorwiegend der spanische Stil ist einfach und klar – in die Cabestanmusik übertragen, ist er ebenso schlicht und die Schlichtheit und das Einfache der Spanier. Einiges ist in den Ortes irgendwo in Varietäten und Formen vorhanden. Als Kichtigkeit ist Zeit wird manche Zeit, die diese Schmuck-Schule haben, und es ist nicht seltsam, daß Philipp II. den Herzog von Alba, einen sehr mühelosen Spanier, den ersten Hofkomponisten und -dirigenten, Tomás de Santa María, in die spanische Schule übertragen, wenn das Weinen der Ornamente eine Art von Klang ist, der dem Cembalo-Spiel Santa María zur plateresken Art, und eine Art von Klang ist, der dem Cembalo-Spiel Hernández. Es ist eine Art von Klang, der durch die Verzierungen und rhythmische Veränderungen entsteht.

Die Taktart ist zweifellos unzweckmäßig und steppend noch hastig. Der Rhythmus ist nicht nur von der Geschwindigkeit und des seelischen Zustandes, sondern auch von bestimmten denkmalwegen quellenden Gang und Schritt, die die Erhabenheit. Besonders verleiht die Art des Tisches nicht zu Überhöhung, denn auch ein Takt aus vier Vierteln verlangt sehr gemäßigte oder langsame Viertel. Das nicht durchgestrichene Taktzeichen verleiht dem Takt eine Erhabenheit. Die Mehrzahl der Tientos und Glossen Cabezóns besteht am vornehmsten, wenn man sie ohne Registerwechsel vorträgt. Auf die Einfarbigkeit deutet ganz besonders die unzählige fein ausgearbeitete Satzdynamik des Meisters hin. Diese im Satz vorgesehene und enthaltene Dynamik soll aufgedeckt werden und durch sich selbst leben, jedoch nicht durch Farbenwechsel verwischt werden. Man sticht ja auch kein großes farbiges Blumenmuster auf einen bunt bedruckten Stoff. Daraufhin betrachtete man den in diesem Heft veröffentlichten zweiteiligen Tiento. Das Wechselen zwischen zwei-, drei- und vierstimmiger Setzart, das fast an zwei Chöre gemahnende Alternieren zwischen einerseits Sopran und Alt und andererseits Tenor und Bass, die ab- und zunehmende Belebung durch intensivere Spielfiguren, endlich die Steigerung, Aufstauung und Beschleunigung des Passagenwerkes gegen den Schluß des zweiten Teiles, womit ein Klimax erzeugt werden soll, alles das und vieles mehr sind Bestandteile einer verfeinerten Satzdynamik, entstanden aus der Einfarbigkeit der Registrierung oder des Instruments. Am Ende des Stükkes überblendet Cabezón auch nicht die lang ausgehaltenen Noten des Soprans, Tenors und Basses, denn behufs grandioser Schlusswirkung sollten sie auf dem Clavicord, dem Cembalo oder Virginal immer wieder angeschlagen werden.

## PREFACIO

La obra de Antonio de Cabezón (1510-1566) es una de las máximas culminaciones creadoras, espirituales y universales acaecidas en el seno de la música de tecla española. Muy joven aún, a la edad de 16 años escasos, fué nombrado organista y tañedor de clavicordio de la capilla de la emperatriz Doña Isabel, esposa del emperador Carlos V. Una vez fallecida la soberana, su eximio servidor pasó a ser uno de los más admirados y preferidos músicos de su hijo D. Felipe II. La importancia de su personalidad artística no se ciñe a la órbita cultural ibérica, porque Cabezón significa para toda la música de tecla de su época un escalón de perfección, de progreso y de madurez artística, al que, por fin, pudo elevarse este género musical. Con Cabezón, la música de tecla deja de ser para nosotros un asunto de mero interés histórico para transformarse en arte emancipado de su estado experimental y de gestación; un arte vital y vivo, cuyos valiosos principios tanto estéticos como psíquicos no marchitarán tan pronto, siendo todavía capaces de conmover y entusiasmar al hombre del siglo XX. Así se justifica plenamente el llamarle Cabezón el Bach español del siglo XVI.

Este hijo de labrador noble, oriundo de Casirillo de Matijua, otrora barrio de Castrojeriz (Prov. de Burgos), y que, ya desempeñado muy niño, sobrió en su juventud los influjos estéticos musicales de Josquin des Prés que entonces custodiaban en todas partes de la Europa musical. Consciente del ejemplo neozelandés que, al mismo tiempo arraigado en la fuerza y sencillez tradicionales de su propia nación, creó Cabezón una escuela de teclistas que no se limitase a la introducción de modos y ritmos extranjeros en algunas formas musicales, dio lugar a la creación de numerosos textos emanados y extralizados completamente de las complejidades naturales, inherentes al órgano y al instrumento de tecla, de equilibrio absoluto, de armonía perfecta y de belleza que hoy solemos denominar «espiritual». De modo similar a lo que el arte un lenguaje sonoro tan sencillo y sencillo que jamás se compadece con las fuentes de inspiración que nutren el órgano, clavecín y arpa, Cabezón creó una retahíla de piezas siempre elocuentes, que no obstante su sencillez y su sencillez, y tocas, sonatas y fantasías de gran dificultad, tienen la disciplina y la libertad del genio. En su libro de órganos de Austria quiso ver la obra de su hermano, el organista del Convento de Trinitarios de Madrid, Hernando Cabezón, quien, sin embargo, no tuvo la suerte de ser nombrado organista de la Corte de Felipe II, y en su otra obra, la de la arpa y la vihuela, titulada «Música de la Corte», la misma Hernando Cabezón, hallo su mejor realización. La razón de que la música era destinada a la Corte, no era otra que la dedicación a la meditación y no por otra cosa de todo día de Felipe II.

Algunos años más tarde, cuando Felipe II, que tan gustaba separarse por mucho tiempo de su hermano Cabezón (Antonio, su hermano Juan y su hermano menor, Hernando<sup>\*)</sup>), viajaron Antonio y también Hernando a la Francia del Sur, el Norte de Italia, Luxemburgo, y otras tierras por las que pasaron por los Países Bajos. Gracias a estos viajes y a los repetidos encuentros con la capilla flamenca de Carlos V, Cabezón se rodeó con muchas celebridades musicales de su época. Los aludiados viajes se efectuaron entre 1548 y 1556. Sin embargo, ya en 1559 opina Cristóbal de Villalón, en su famosísima comparación entre lo antiguo y lo presente, que: «en el arte no se puede más expresar porque dicen que

(Cabezón) ha hallado el centro en el comprender.<sup>1)</sup> Y de los viajes anteriores a los viajes al extranjero daban cuenta corta las Obras de Cabezón, publicadas en 1557 por Vicente de Monedero en su Libro de Cifra y que parcialmente sirvieron a componer el manuscrito de obras de órgano, cuya ejecución se realizó en el año 1558. La Universidad de Coimbra, en Portugal, los heredó, y otros, mencionados en el Libro de Cifra, permiten deducir que mucho antes de la publicación de las Obras de Cabezón el dominio técnico de este autor era conocido en la manera de comprender por los contemporáneos. Se prescinde de resumir la célebre biografía de Cabezón, a él le sobraban competencias y conocimientos de los más diversos. Primero, el arte musical, que es la base de sus buenas de los instrumentos, en el arte de la arpa y la vihuela, que poseía una solidez, resiliencia y belleza que no se han visto igualadas. A pesar de todo, la arpa y la vihuela fueron abandonadas, profundizaron cada vez más en el órgano y el clavecín y le llevaron a abandonar una actividad que ya no le interesaba. Tal esfuerzo en las Obras, publicadas en 1557, es el resultado de su florecimiento, pero que conservó su actividad en las composiciones atribuibles a períodos posteriores.

En el Libro de Cifra, de otros españoles es hablado de la disciplina italiana de idéntica época, que se aplica a los estudios de un Arnold Schlick. La disciplina de Cabezón es de un tono constante y suave. Ninguna complejidad ni dificultad, ni en su rango desfigura el adestán noble, la sencillez y la quietud contemplativa de esta música. Las más sencillas de sus composiciones, incluso de danzas, exhiben una belleza singular. También sus contemporáneos tuvieron su arte en el concepto. Alonso de Morales Salado, por ejemplo, cantó su soneto en alabanza del autor, diciendo: «... que más celestial dulce armonía, las almas levantaba en la caza...». Trátase de un arte maduro, sereno y sosegado, fundado en la sólida trazación de un concierto superior del alma humana, arte creado para el retramiento de un rey piadoso, desengañado y afiado a la soledad. Arte que acompaña y aumenta la alegría de los solitarios. Jamás significa el arte de Cabezón renuncia, por lo contrario, siempre resulta positivo merced a su espiritualidad abstracta, su estructura diáfana, su forma equilibrada y su lenguaje sonoro acertado. Precisamente lo afirmativo en él nos lo presenta actual y en conexión con nuestra existencia humana. El sabio dominio cabezoniano del arte y de la vida puede servirnos aún de guía y de ejemplo. Bien sea tocada en el órgano, en el monacordio, en el clavecimbano o en el piano moderno, búsquese siempre el sentido de esta música más allá del sonido, escuchándola con el oído del alma, porque también aquí desempeña el instrumento su papel de mediador del espíritu, y no como juego de teclas y sonidos.

Todas las piezas editadas en este cuaderno proceden de las Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela, de Antonio de Cabezón, Músico de la Cámara y Capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor etc., etc., publicadas en Madrid el año de 1578 por su hijo Hernando. Para esta edición me servi de fotocopias del ejemplar conservado en la Bibl. Nac. de Madrid. Transcribí y reproduje con la máxima fidelidad posible el texto original contenido en la tablatura cifrada. Por esta razón acomodé únicamente los cruces de voces más difíciles de leer y de tocar. A fin de evitar cualquier duda o confusión que pudiera surgir

<sup>\*)</sup> Nació en Madrid y bautizado el 7 de Septiembre de 1542.

mediante la aplicación corriente de los accidentes, seguirá la costumbre de la musicología y práctica editorial moderna, que en tales casos reproduce las alteraciones tal como están en el original. Por lo tanto, cada accidente se refiere exclusivamente a la nota que acompaña. Cualquier accidente que me pareció faltar, lo añadí encima o debajo de la respectiva nota.

Dicho sea, que los accidentes contenidos en las obras compuestas en el modo lídico, p. e. las Diferencias sobre Guárdame las Vacas, fueron examinados y reproducidos con la mayor exactitud. Quizás algunos pianistas de escuela romántica echen de menos algunos accidentes. Ya en tiempos de Cabezón se discutió acoloradamente si el 5º y 6º modo debían ser tocados por bemol o becuadro. A este respecto observa el teórico Fray Juan Bermudo, amigo y contemporáneo de Cabezón, en el capítulo 23 de su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), que ambos modos tenían fama de llorosos y afeminados y que parcialmente se tomen por becuadro para tornarlos más varoniles. Además declara Bermudo el uso del si natural con varios razonamientos teóricos. La sensibilidad de aquella época sabía apreciar el sabor de las agregaciones lídicas disonantes. Verdad es que éstas suenan en el piano moderno y su afinación de temperamento igual mucho más agresivas que en los instrumentos antiguos, de bastante mayor tónica armónica concomitante y afinados de distinta manera. Es posible que tales durezas, en tamaño extremo no intencionadas por los autores del siglo XVI, conduzcan a una u otra solución de compromiso cuando tocadas sobre el piano moderno; pero, también en el piano esta música debe sonar agradable y no áspera. Así hay algunos casos en que suele tocar malo cuando ejecuto, en órganos antiguos, montañolas, virginal y clavecimbános, pero empleo el si bemol en el piano moderno. En tales casos, donde el accidente no es de tipo simple, como añadidura del revisor, se lo añado igualmente encima o debajo de la respectiva nota. El signo de cada modo, si para esos lugares conviene el natural o el bemol, lo mejor es embargo, decidirlo en este momento de acuerdo con el oyente.

Las demás añadiduras del revisor, que se refieren a un signo o en notas marginales, indican la articulación entre el fraseo de una pieza y la otra del instrumento. Siempre que el órgano se aparta de la clave de la pieza anterior, en clave. Y para entrar al virginal, se cambia la clave fundamental y se mantiene en ella todo el resto de la pieza. Los accidentes que aparecen en las partes de instrumentos secundarios, tales como la guitarra, la viola, etc., siguen las indicaciones de la pieza principal. La nota o figura musicalmente independiente, que sigue de inmediato la anterior o el conjunto anterior, tiene sus correspondientes apóstrofes. Las piezas se componen de variaciones y de ornamentación, pero no se detallan en el libro, porque el fin de la música, fragmentaria, es la ejecución en vivo.

En la ejecución se aplica mucha técnica del mejor "legato". Proporcionando una suave transición entre algunos pasajes ineludibles.

Los instrumentos de la época del siglo XVI dejaban la aplicación de los accidentes, milimétricas, milimétricas y segundimétricas, al libre albedrío

de los tañedores. Todos los ejecutantes, sabedores del estilo y de la ornamentación de otras escuelas, pueden proveer las obras de Cabezón con algunos adornos. Para pormenores acerca de la ornamentación española véase entre otros los Harich-Schneider: *Die Kunst des Cembalo-Spiels* (Cassel, 1929) y M. S. Kastner: *Música Hispánica* (Barcelona, 1937). Ambos libros se refieren sobre todo a las libertades de ritmo y a las alteraciones de valores, efectuadas dentro de un mismo signo, cada compás y de sus barras, para producir un efecto ayer, tan caro a los españoles. Una querida memoria de la introducción, en la que se mencionan los platerescos, propios del renacimiento español — el gótico — y su extravagante belleza — para la cual la belleza y la serenidad son conceptos opuestos —, se tocaría esta música en el órgano o en el clavecimán. La fantasía de Felipe II, que se aprecia en las piezas de Herrera o en las de otros autores, es la personalidad de un Villalobos o de un Cabezón. Confirma a cada uno de los libros de dos teóricos del siglo XVI, Fray María y Juan Bermudo, que el organista o el clavecimblista, especialmente el de la corte, no se limita a tocar el estilete determinado por el autor, sino que en él se incluyen muchas libertades con posibles soluciones de ritmos y libertades ritmicas.

La ejecución de órganos y clavecimbano se atiene a los principios siguientes: 1.º. De la XVI. Predominaba la monocromía. La elevación — la mayoría de los tientos y glosados de Antonio Fernández — interpretación sin cambio de registros. El color — que se obtiene con la refinadísima y muy trabajada dinámica — libera la escritura del maestro. Esta dinámica, prevista y controlada por la justura, en vez de borrarla mediante cambios de registro, debe ser descubierta y vivir por sí propia. Nadie querrá abigarrados y churretes dibujos de flores sobre telas impregnadas de muchos colores. Véase en este sentido el MONTO, constando de dos partes, publicado en este cuaderno. El vaivén de escritura a 2, 3 y 4 voces; el alternar, a guisa de dos coros, entre pares de voces, por un lado tiple y contralto, por otro tenor y bajo; la vitalización, ora disminuyendo ora aumentando, mediante figuras más vivas, y no por último la intensificación, el acentuamiento y la aceleración de pasajes de mayor virtuosidad hacia el final de la segunda parte para producir un climax; todo eso y muchas otras cosas son ingredientes de una sutil dinámica de escritura, fruto de la registración unicolar o del instrumento. Y al final de la pieza, Cabezón no immobilizó las notas sustentadas del tiple, tenor y bajo mediante ligaduras, porque, en virtud de la conclusión grandiosa, quiere que vuelvan a sonar en el monacordio, clave o virginal.

**PREVIEW**

Low Resolution