A. DE CABEZÓN

Ausgewählte Werke für Tasteninstrumente
Selected Works for Keyboard

IV

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Gerhard Doderer
Miguel Bernal Ripoll

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9264

© 2010 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
3. Auflage / 3rd Printing 2024
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-52924-7

GESAMTVERZEICHNIS · COMPLETE CONTENTS

Band / Volume I

1. Himno *Pange lingua*
2. Tiento del primer tono
3. Secuencia *Dic nobis Maria*
4. Tiento del quinto tono
5. Tiento del sexto tono
6. Tiento del cuarto tono sobre *Malheur me bat*
7. Tiento del cuarto tono
8. Himno *Te lucis ante terminum*
9. Himno *Quem terra, pontus*
10. Himno *Sacris solemniis*
11. Dúo para principiantes
12. Dúo para principiantes
13. Dúo para principiantes
14. Himno *Ave maris stella*
15. Himno *Ave maris stella*
16. Himno *Ave maris stella*
17. Versos del segundo tono
18. Versos del séptimo tono
19. Fabordones del cuarto tono
20. Fabordones del sexto tono

Band / Volume II

21. Himno *Christe redemptor*
22. Himno *Pange lingua*
23. Versos de Magnificat del primer tono
24. Versos de Magnificat del cuarto tono
25. Versos de Kyrie *Rex Virginum*
26. Versos de Kyrie del primer tono
27. Tiento del primer tono
28. Tiento del segundo tono
29. Tiento del tercero tono
30. Tiento del cuarto tono
31. Tiento del octavo tono
32. Tiento del quinto tono
33. Tiento del sexto tono
34. Tiento del séptimo tono sobre *Cum Sancto Spiritu*

Band / Volume III

35. Romance *Para quién crié yo cabellos*
36. Canto llano glosado de *La Alta*
37. Pavana glosada
38. Canción glosada *Prenez pitié* (Thomas Crecquillon)
39. Canción glosada *Je prens en gré* (Jacobus Clemens non Papa?)
40. Canción francesa glosada (Jacobus Clemens non Papa?)
41. Canción glosada *Anchor che col partire* (Cipriano de Rore)
42. Canción glosada *Pour ung plaisir* (Thomas Crecquillon)
43. Canción glosada *Ung gay bergier* (Thomas Crecquillon)
44. Canción glosada *Doulce memoire* (Pierre Sandrin). Hernando de Cabezón
45. *Hosanna* de la Missa de *L' Homme armé* (Josquin des Prez)
46. *Benedictus* de la Missa de *L' Homme armé* (Josquin des Prez)
47. Himno *Ave maris stella*
48. Comunio *Beata viscera Mariae*
49. *Cum Sancto Spiritu* de la Missa *De Beata Virgine* (Josquin des Prez)
50. Motete glosado *Jerusalem luge* (Jean Richafort?)
51. Motete glosado *Stabat Mater dolorosa* (Josquin des Prez)

Band / Volume IV

52. Canción glosada *Je file quand Dieu* (Philip Van Wilder)
53. Canción glosada *Au joly boys* (Johannes Lupi)
54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert)
55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert)
56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón
57. Canción glosada *Susane un jour* (Orlandus Lassus). Hernando de Cabezón
58. Canción glosada *Qui la dira* (Adrian Willaert)
59. Canción glosada *Ardenti miei sospiri* (Philippe Verdelot)
60. Diferencias sobre *Las Vacas*
61. Diferencias sobre *La Pavana Italiana*
62. Diferencias sobre *La Gallarda Milanesa*
63. Diferencias sobre *El Canto llano del Caballero*
64. Discante sobre *La Pavana Italiana*
65. Diferencias sobre *La dama le demanda*
66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel*
67. Glosa sobre *Dont vient cela* (Claudin de Sermisy)

INHALT

Vorwort VI
Anlass und Konzeption VI
Leben VI
Werke VIII
Tabulatur X
Cabezóns Tradition XI
Hinweise zur Aufführung XI
Metrik XI
„Tañer con buen ayre“ XII
Fingersatz XIII
Verzierungen und Glosas XIII
„Semitonía subintelecta“ XIV
Instrument und Registrierung XIV
Schlusswort XVI

Abbildungen
L. V. de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557)
Titelblatt XXVII
H. de Cabezón. *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón* (1578)
Titelblatt XXVII

52. Canción glosada *Je file quand Dieu* (Philip Van Wilder) 1
53. Canción glosada *Au joly boys* (Johannes Lupi) 4
54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert) 9
55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert) 14
56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón 19
57. Canción glosada *Susane un jour* (Orlandus Lassus). Hernando de Cabezón 23
58. Canción glosada *Qui la dira* (Adrian Willaert) 29
59. Canción glosada *Ardenti miei sospiri* (Philippe Verdelot) 33
60. Diferencias sobre *Las Vacas* 40
61. Diferencias sobre *La Pavana Italiana* 45
62. Diferencias sobre *La Gallarda Milanesa* 50
63. Diferencias sobre *El Canto llano del Caballero* 54
64. Discante sobre *La Pavana Italiana* 58
65. Diferencias sobre *La dama le demanda* 62
66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel* 66
67. Glosa sobre *Dont vient cela* (Claudin de Sermisy) 75

Kritischer Bericht 79
I. Abkürzungen 79
II. Zur Editionstechnik 79
III. Quellen 79
IV. Einzelnachweise 81

Bibliographie 87

CONTENTS

Preface XVII
Occasion and conception XVII
Life XVII
Works XVIII
Tablature XXI
Cabenzón's tradition XXI
Performance instructions XXII
Metrics XXII
"Tañer con buen ayre" XXIII
Fingering XXIII
Embellishments and glosas XXIV
"Semitonía subintelecta" XXIV
Instrument and registration XXV
Concluding remarks XXVI

Illustrations
L. V. de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557)
Title page XXVII
H. de Cabezón. *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón* (1578)
Title page XXVII

52. Canción glosada *Je file quand Dieu* (Philip Van Wilder) 1
53. Canción glosada *Au joly boys* (Johannes Lupi) 4
54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert) 9
55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert) 14
56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón 19
57. Canción glosada *Susane un jour* (Orlandus Lassus). Hernando de Cabezón 23
58. Canción glosada *Qui la dira* (Adrian Willaert) 29
59. Canción glosada *Ardenti miei sospiri* (Philippe Verdelot) 33
60. Diferencias sobre *Las Vacas* 40
61. Diferencias sobre *La Pavana Italiana* 45
62. Diferencias sobre *La Gallarda Milanesa* 50
63. Diferencias sobre *El Canto llano del Caballero* 54
64. Discante sobre *La Pavana Italiana* 58
65. Diferencias sobre *La dama le demanda* 62
66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel* 66
67. Glosa sobre *Dont vient cela* (Claudin de Sermisy) 75

Critical Report 83
I. Abbreviations 83
II. Editorial Policies 83
III. Sources 83
IV. Detailed References 85

Bibliography 87

VORWORT

ANLASS UND KONZEPTION

Die 500jährige Wiederkehr des Geburtsjahres des – im wahrsten Sinne des Wortes – königlichen Hoforganisten und Kammermusikers Antonio de Cabezón war Anlass für die Edition einer Selektion aus seinen überlieferten Werken für Tasteninstrumente. Mit einer solchen Ausgabe soll nicht nur eine Ehrung des spanischen Großmeisters erfolgen, sondern auch die Möglichkeit gescha en werden, eine ansehnliche Zahl von repräsentativen Kompositionen einem breiteren Kreis von Musikern und Interpreten in Form einer praktischen, mit großer Sorgfalt und unter Berücksichtigung moderner und historisch gerechtfertigter Kriterien erstellten Ausgabe zu erschließen, ohne dabei auf eine aufwändige, rein wissenschaftlich ausgerichtete Edition zurückgreifen oder sich mit einer der relativ geringen Anzahl in den Anthologien begnügen zu müssen. Die spezi sch[illegible]zónschen Kompositionen bew[illegible] die Hera[illegible] ausgewählten Stücke in vier Bände[illegible]stematisch-ga[illegible]gemäße Einte[illegible] und 15[illegible]3 man[illegible]erte his-toris[illegible]igt. In [illegible]n Sinne ge-her[illegible]as de Henestrosas *Libro de*[illegible]en der *Obras de música* von[illegible]einzelnen Bänden vom Inha[illegible]u verleihen.

Ei[illegible]tsache, dass in d[illegible] vor-liegen[illegible]zentralen Figur der Musikerfam[illegible] *Obras de música* Hernando zugeschrie[illegible]rden; dieses Vorgehen ließ sich nicht nur mit de[illegible]gen, dass Hernando wie kein anderer sonst als der Bewahrer und Übermi ler des musikalischen Erbes seines Vaters zu gelten hat, sondern auch selbst in dem von ihm realisierten Publikationsprojekt der erwähnten *Obras de música* fünf eigene Stücke denen seines Vaters zur Seite gestellt hat.

LEBEN

In der spanischen Musikgeschichtsforschung waren es in erster Linie Felipe Pedrell und Higinio Anglés, die sich neben der Verbreitung der Werke Cabezóns auch seiner Biographie zuwandten. Die weitaus umfangreichste Antonio und Hernando gewidmete Monographie verfasste Macario Santiago Kastner.[1] In ihr sind lang jährige Forschungsergebnisse zur Familiengeschichte der Cabezón ver ein[illegible] Vom musikalischen Leben am Hof Karls V. sind wir durch die grundlegende Arbeit von Higinio Anglés *La Música en la Corte de Carlos V* [2] unterrichtet. In jüngerer Zeit sind nur wenige neue Informationen wie etwa bezüglich seiner Eigenschaft als Sänger und einiger Einzelheiten im Zuge der geschäftlichen Abwicklung des Druckprozesses der *Obras de música*[3] hinzugekommen.

Neben Macario Santiago Kastner ist Charles Jacobs zu erwähnen: Ihnen sind die intensiven Arbeiten zur Verbreitung und Interpretation der Werke Antonio de Cabezóns zu verdanken. Jacobs konzipierte Beiträge in deutsch- und spanischsprachigen Enzyklopädien vermitteln beispielhaft den gültigen Informationsstand zu Leben und Werk der Mitglieder der Familie Cabezón.

Das genaue Geburtsdatum Antonios ist nach wie vor unbekannt. Selbst das bislang allgemein akzeptierte Jahr sdatum 1510 ist nicht ganz unbestri en; gesich ist, dass er in Castrillo de Matajudíos, einem Stad eil von Castrojeriz, als Kind einer in der Nähe von Burgos ansässigen Landadelsfamilie zur Welt kam. Möglicherweise erhielt er seine musikalische Ausbildung in Palencia durch den dortigen Organisten García de Baeza. Er erblindete in früher Kindheit. Im Alter von 16 Jahren wurde Antonio Organist der Kapelle von Isabella von Portugal, der Frau Kaiser Karls V. Die kaiserliche Kapelle wurde zu jener Zeit von Nicolas Gombert geleitet. Im Februar 1538 übernahm Antonio eine neue Funktion als einer der „ministriles“ (Kammermusiker) des Kaisers, behielt jedoch sein Amt als Organist Isabellas weiterhin bei. Nach ihrem Tod (1539) stand Antonio in Halbjahresabständen abwechselnd im Dienst der neu eingerichteten Hofhaltungen des zu jener Zeit zwöl ährigen Prinzen und späteren Thronfolgers Philipp und der Infantinnen Maria und Johanna, damals im Alter von elf beziehungsweise vier Jahren.[5] 1537 oder im Jahr danach (Datum ungesichert) heiratete Antonio die aus Ávila stammende Luisa Núñez

[1] 1977
[2] 1944
[3] Sierra Pérez 2010
[4] 1999, 2000
[5] Anglés 1944: 59–63

Bärenreiter Leseprobe Sample page

de Mocos. Aus dieser Verbindung entstammten fünf Kinder: María de Moscoso, Jerónima de Cabezón, Agustín, Gregorio und Hernando.

Kaiser Karl V. ernannte im Jahr 1543 seinen Sohn Philipp zum Regenten; aus diesem Anlass wurde dessen eigene Kapelle eingerichtet, Antonio de Cabezón wurde das Organistenamt übertragen.[6] In dieser Eigenschaft war Antonio auch im November desselben Jahres in Salamanca anwesend, wo die Hochzeit Philipps mit Maria von Portugal sta fand. Nachdem Maria im Juli 1545 im Kindbe gestorben war, verlegte Philipp seinen Hof von Valladolid erneut nach Madrid. Zwischen 1548 und 1551 nahm Antonio an zwei großen Reisen Philipps teil, die fast drei Jahre dauerten und ihn unter anderem durch Italien, Deutschland, Luxemburg und die Niederlande führten. Mit besonderer Bewunderung wird sein Spiel Antonios in der Kathedrale zu Genua anlä lich ei Pont kal amtes berichtet. Von Juni bis Dezember 1552 is ein Aufenthal Antonios in Ávila verbürgt. Im Juli des Jahres 1554 bega die we ise mit Antonio im Gefolge Philipps. Sie führte nach En and wo Philipp Maria Tudor heiratet ut in die Niederlande. Antonio wurde auf diese Juan und seinem Sohn Agustín, einem „c gleitet.

Nach 1555 w de d inz als Philip n Eurc a und ber- see. ar Anto genötigt, ab Apr ilipps II., zu dienen. Es ist r p zurückk te.

Se eit zwis en den bei- den itionen überge t, die d eibung „Antonio“ eröffentlich Revision der *Arte de tañer fantasía* d ein, die Antonio zusammen mit seinem Angaben im Vorwort der *Arte* ha e sich die Dru Papiermangels dann noch um zehn Jahre bis zum Erscheinungsjahr 1565 verzögert. 1559 verließ Philipp II. die Niederlande und machte im Jahr darauf Madrid zu seiner ständigen Residenz. Bereits gegen Ende des Jahres 1561 (oder eventuell auch erst 1562) hält eine Krankheit Antonio vom Hofe fern.[7] In ihrem Testament werden Antonio de Cabezón und Luisa 1564 als aus dem „benachbarten Ávila“ bezeichnet.[8] Antonio erfüllte seine Dienstp ichten bis zum 26. März 1566, dem Tag, an dem er – o ensichtlich völlig überraschend – in Madrid starb.[9] Er wurde in der Klosterkirche der Franziskaner in Madrid beigese t. Von der Gruft und der Gedenktafel mit einem Nachruf auf den Meister hat sich nur eine Beschreibung aus dem Jahr 1919 erhalten.[10]

Die große Wertschä ung, die Antonio vo früh auf seitens des Prinzen und späteren Königs hilip enos, k mm mehrfach zum Ausdruck, sei es durch die ansehn che esol ung[11] od eine Reihe von Zuschüssen anlässlich d o n rwä ten Reisen, die er als Hoforganist und Kammerm ike ahielt,[12] ei es durch die Auszeichnung, die er in Form eines (angl klich eise nicht erhaltenen) Porträts erfuhr, das der König von ihm anfertigen und im Palast bringen ließ.[13] In Hernandos Vorwort zu den *Obras de m ic* v d hohen Achtung seitens des musikliebenden Königs die Rede,[14] de sich auch nach dem Tode Antonios sehr gene ös der Familie gegenüber erwies.[15]

Auch erhalb d Madrider Hofes bleibt die Erinne ung n Antonio de Cabezón Talent lebendig: 1578 bringen im Vorwo d *Obras de música* Juan Cristóbal Calvete de Estrella in Form eines lateinischen Encomiums und Pedro Laínez, Juan de Ver ara und Alonso de Morales durch Sone e in kastilischer Sprache ihr gro es Lob zum Ausdruck, Pierre Maillart[16] nd t eh nde Worte in seinem Traktat *Les Tons ou Discours sur les modes de la musique de tons de l'Église* (1610), Francisco Correa de Arau o zi ert in seiner *Facultad orgánica* (Alcalá de Henares, 1626) neben Auszügen aus Antonios *Pavana italiana* auch die Bearbeitung von Ayre qui vol á“ mit einer (nicht in den *Obras de música* bestätigten) Zuschreibung an Hernando, und 1649 erschienen in einem anonymen Madrider Traktat zwei Beispiele aus den *Obras de música* zusammen mit einer Kopie der dortigen Darstellung und Erklärung der Zi erntabulatur und dem Hinweis, dass es „höchst bedeutsam für den Go esdienst wäre, wenn diese Werke in allen Klosterkirchen existierten.“[17]

[6] ders. 1944: 92–98
[7] Kastner 1977: 286
[8] Pedrell 8: XII

[9] Kastner 1977: 298
[10] ders. 1977: 300–301
[11] Anglés 1944: 62–67
[12] Kastner 1977: 226
[13] ders. 1977: 288–291
[14] ders. 1977: 288–289
[15] ders. 1977: 308–313
[16] Pedrell 4: VI–VII
[17] Bernal Ripoll: Cabezón

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

len[32] oder Unstimmigkeiten in der formalen Anlage[33] verwiesen. Auch zahlreiche Verfahrensweisen bezüglich der Editionstechniken sind seit langem und immer wieder Gegenstand von Diskussionen.[34] Dennoch und tro all dieser kritischen Einwände muss in Cabezóns œuvre ein hervorragender Beitrag Spaniens zur europäischen Musik für Tasteninstrumente gesehen werden, der in vielen Aspekten an Ideenreichtum, Umfang und Qualität derjenigen anderer Länder überlegen ist.[35] Mit seinem ausgewogenen, gut proportionierten, aus dem Tasteninstrument heraus empfundenen und rationell durchdachten Sa schuf Cabezón eine eindringliche und vergeistigte Tonsprache, die als solche auch von seinen Zeitgenossen empfunden wurde. Schön kommt dies in den abschließenden Zeilen des Sone s von Alonso de Morales Salado zum Ausdruck: „… und mit süßester Sphärenharmonie erhob [Antonio] … Seelen in himmlische Höhen.“[36] Am tre endsten ist Antonio de Cabezón wohl durch Macario Santiago Kastner charakterisiert worden: „Niemals ist Cabezóns Kunst eine der Entsagung. Dank ihrer absoluten Geistigkeit, ihrer äußerst klaren … herben Tonsprache, ihrer wohlabgegrenzten … macht sie …

Das C… bereits in … vokalsa … chs Gruppen erfassen:

– 26 … nd 12 in den *Obras de m…* …en eine an… Mote… u… ent über… agene poly… ph… …on aus den tec… …chen Mö… …nnenen Charakteristika verst… …n Stücke gezählt werden, die dir… …ister zurückgehen, wie zum Beispiel de… …bat“ von Johannes Ockeghem,[38] „Qui la dira“ … …rt und ein Teil des „Gloria“ aus der Messe „de Beata Virgine“ von Josquin des Prez. Die Bezeichnung „fugas al contrario“ (vgl. Nr. 29) bezieht sich nicht auf die formale Anlage, sondern auf die in Gegenbewegung angelegte imitative kontrapunktische Arbeit. Nicht selten lassen sich wie in Nr. 27–28 Themen oder Teilmotive dieser Tientos als gregorianische Melodiezüge erkennen, was wiederum auch auf eine konkrete Verwendung im Go esdienst hinweisen kann.

In dieser Werkgruppe …nden sich Stücke, die durchaus und tro der oben zitierten Bemerkung Hernandos m…umentale Dimensionen und beeindruckende Gro…rtig…it aufweisen, wie beispielsweise der „Tiento del cuarto tono“ (Nr. 30) oder der „Tiento del sexto tono“ (Nr. 33). Willi Apel nahm … „Tiento del primer tono“ (Nr. 27) einen Kulminationspunkt Cabezónscher Kunst.[39]

– … zwei Fugen m… …trikter kanonischer vierstimmiger bzw. zweistimmiger Führung (*Obras de música*, fol. 84–fol. 155).

– … neun „Diferencias“, also Variationsreihen, Werke mit enormer Er…ndungskraft und gro… Va…ationsk…st. In ihnen kommt am o…ensichtlichsten die h…he Qualität des spanischen Organisten des 16. Jahrhund… – den … Antonio de Cabezón – zum Ausdruck. Die Stücke Nr. 60–66 unserer Ausgabe gehören zu dieser We…gruppe. In der „Gavota glosada“ (Nr. 37) wird allerdings nicht ein gegebener Me…lodies… verziert und ausgeschmückt, sondern Va…ationsreihen über eine fr…he Form des Folí… vorgestellt.

– 44 „Glosados“, das heißt mit Ornamenten und Glosas versehene Transkriptionen von Chansons und Motetten hauptsächlich franko- ä…cher Herkunft. Zu den hier vertretenen Komponisten gehören in erster Linie Josquin des Prez, Thomas Crecquillon und Philipp Verdelot. Die vokalen Vorbilder dieser Bearbeitungen sind in der Zwischenzeit bis auf eine Aufnahme identi…ziert. Neben 15 vierstimmigen Sätzen wurden durch Hernando in die *Obras de música* 23 Stücke zu fünf Stimmen und sechs weitere in sechsstimmiger Anlage aufgenommen. Sie erfuhren erst durch Ester-Salas Ausgabe von 1974 die ihnen gebührende Aufmerksamkeit. Selbst Jacobs teilt in seiner Gesamtausgabe nur die Anfangstakte dieser Kompositionen mit (Bd. V). Dabei kommt diesen „Glosados“ eine wichtige Bedeutung zu, lassen sie doch erkennen, welchen Meistern Antonio sich verstärkt zugewendet hat, und dass er – wie auch die bedeutendsten spanischen Pädagogen seiner Zeit Juan Bermudo, Miguel de Fuenllana oder Tomás de Santa María – seinen Schülern mi…els des Abse…ens auf das Tasteninstrument („poner en el manicordio“) und als Vorstufe auf die rein instrumentale, auf das Instrument selbst ausgerichtete Komposition das vokalpolyphone

[32] Reimann, 1966
[33] Ferguson 1971; Apel 1972: 264–268; Kastner 1981: 264; Cea 2007; 2010
[34] Ward 1952; Reimann 1966
[35] Jacobs 2000: 1526
[36] Sierra Pérez 2010: 115
[37] 1951: Vorwort
[38] Nr. 6 unserer Ausgabe; zur Zuteilung vgl. auch den Kritischen Bericht
[39] 1972: 187–188

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Universum zu erschließen p egte. Zudem nu te Antonio in der Intabulation die Möglichkeit, nicht nur limitierte, formelhafte Glosas und Spiel guren zu verwenden, sondern bereicherte die betre enden Vorlagen mit überaus fantasievollem Spiel- und Rankenwerk sowie melodischen, harmonischen und rhythmischen Varianten. Die zu ganz erheblichen technischen Schwierigkeiten führende Steigerung in die Fünf- und Sechsstimmigkeit lässt Hernando im Vorwort der *Obras de música*[40] ratlos darauf verweisen, dass ein jeder zusehen müsse, wie er dabei mit den Fingersä en zurecht komme („… y despues toparan glosas que no se podra tener esta orden de dedos, cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare").

Der geringe Bekanntschaftsgrad dieser „Glosados", aber auch die dar gesprochene Vielfalt der Glosas nebst den tec ischen Herausforderungen waren die Gründe für die Aufnahme von 7 dieser Kompositionen in die vorliegende Ausgabe (Nr. 38–59).

– Eine große Zahl kleiner dimensionierter Stück mit liturgischer Verknüpfung, dar mit bearbeitetem cantus rmus, Verse en ver ispiel die zum Alternatim- er bestim gni cat nd zum Kyrie, sam e Reih von Fabordones lla harmoni sierun en ak- k enfalls urtlich geordn ihres oft o ensichtlich p legentlichen wei- od d nden sic unter ihnen au aturen.
– Kla rt und Bestimmung, wie zum von nicht identi zierten gregor a, sowie mit konkreten namentliche = Rogier Pathie?). Die Stücke Nr. 11–13 und er Ausgabe gehören zu dieser Werkgruppe.

TABULATUR

Es ist die bis vor kurzem verloren geglaubte *Arte novamente inuentada pera aprender a tanger* („Neu erfundene Anleitung zum Erlernen des Orgelspiels") des Spaniers Gonzalo de Baena, deren Drucklegung in der Lissaboner Werkstä e des Franzosen German Gallarde im Jahre 1540 abgeschlossen wurde, die heute als die älteste Quelle für die iberische Orgelmusik anzusehen ist und als der früheste spanische beziehungsweise portugiesische Instrumentaldruck eine äußerst wichtige Primärquelle für eine Reihe iberischer Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts darstellt.[41] In der Reihe der europäischen gedruckten Orgelbücher gingen ihr nur die *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (Saliner 1512), die *Fro ole intabulate* (Antico 1517), die *Recercari, Motetti Canzoni* (M. A. Cavazzoni 1523) und die Pariser Sammlungen Attaingnants (ab 1530) voraus. In der *Arte novamente inuentada* seinem portugiesischen Dienstherrn König Johann III. gewidmet, vereinigt Baena mehr als 60 Kompositionen, hauptsächlich Intabulationen von Vokalmusik der angesehendsten franko- ämischen und iberischen Komponisten der zweiten Hälfte des 15. und des ersten Dri els des 16. Jahrhunderts. Neben diesen unverzierten Übertragungen nden sich aber auch eigens für die Orgel konzipierte kontrapunktische Stücke sowie Verse für die Alternatimpraxis, die teils von Ganzazade Baena selbst, teils von seinem Sohn Antonio stammen. Unverkennbar ist Baenas didaktische Absicht, mit der er – wie fast zwanzig Jahre später auch Antonio de Cabezón – die intabulierten Ordinariumsteile, Hymnen und Canzca in Gruppen zu zwei, drei und vier Stimmen anordnete.[42]

Große Bedeutung kommt Gonzalo de Baenas „neu erfundener" Tabulatur mit deutschen Tonbuchstaben auf waagrechten Linien zu (ihre Zahl entspricht der jeweiligen Stimmenzahl), nahm sie doch einige wichtige Elemente der sog. „spanischen Zi erntabulatur" voraus. Diese Tabulatur wiederum, deren erstmalige Vorstellung bislang gänzlich Juan Bermudo zugeschrieben worden war, fand dann nicht nur für die Sammlungen der Vihuelisten Luis de Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552), Miguel Fuenllana (1554) und Esteban Daza (1576), sondern auch für alle wichtigen gedruckten spanischen Orgelbücher des 16. und 17. Jahrhunderts Verwendung. Dort stets mit einer zum Teil recht ausführlichen Einführung versehen, weist diese aus waagrechten Linien (= Zahl der Stimmen), Zi ern (= 1–7 für die Notenstufen f–e) und Zusa zeichen (Akkzidentien und graphische Symbole für rhythmische Werte) bestehende Tabulatur einige Vorteile wie Pla einsparung oder eine anspruchslosere Drucktechnik als die damalige auf Notenlinien und beweglichen Musiktypen basierende „italienische Klavierpartitur" auf. Ein schwerwiegender Nachteil ist jedoch die oft sehr ungenaue, proportional der Dauer der Notenwerten

[40] 1578: *Declaración de la cifra* [fol. 12]

[41] Knighton 2000; Doderer 2002: 224
[42] Knighton 1996

Bärenreiter Leseprobe Sample page

entsprechende, oft überaus ungenaue graphische Verteilung der Zi ern innerhalb der durch vertikale Striche abgegrenzten Takteinheiten. In vielen Fällen können auch die sporadisch über dem Liniensystem beigegebenen rhythmischen Symbole die bestehenden Unklarheiten nicht beseitigen.

CABEZÓNS TRADITION

In Cabezóns Scha en spiegeln sich franko- ämische Ein üsse wider, sowohl von Meistern der vorhergehenden Generation wie Josquin des Prez, aber auch seitens seiner nahezu gleichaltrigen Musikerkollegen in der kaiserlichen Kapelle Nicolas Gombert und Thomas Crecquillon, die 1526 beziehungsweise 1540 ihr als Kapellmeister vorstanden. Auch Luis de Narváez zählte zum Kreis der zeitgenössischen Mitglieder der Hofkapelle. In seiner dem Tasteninstrument adäquaten polyphonen Schreibweise und mit seiner überschäumenden Erfindungsgabe erwies Antonio jedoch h[illegible] Genialität. Allenfalls in seinen Variationen üb[illegible]er Tänze steht er in der Form noch den [illegible] Hand des blinden Hofkomponisten [illegible]sch kunstvoll gewobene, spielf[illegible] cantus firmus-Thema Meil[illegible] Jahrhunderts. Kastner verw[illegible] von Cabezón auf Kompon[illegible]chland und sogar England land[illegible]r der Spanier in jenen Jahre[illegible] Musikerpersönlichkeit. Ein d[illegible]zóns wird hingegen allenthalb[illegible] deutlich, auch und gerade in der[illegible] jenseits der westlichen Landesgrenzen (Correa de Arauxo, Carreira und Manuel Rodrigues Coelho). In seiner [illegible]sterschaft, die Vollendung der konservativen Strömungen seiner Zeit verkörpernd,[44] bleibt er jedoch stets dem Überkommenen verbunden. Die barocke, überschwängliche Gestik der nachfahrenden Generationen, wie sie zum ersten Mal bei Correa de Arauxo zum Ausbruch kommt, wäre ihm unverständlich und wesensfremd erschienen.

[43] 1952; 1977: 241–251
[44] Jacobs 2000: 1527

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNG

Für die Wiedergabe Alter Musik ist es besonders bedeutsam, sich immer der Tatsache bewusst zu sein, dass der Notentext allein nicht alle Informationen enthält, die für eine gültige Interpretation Beachtung nden müssen. Hierzu ist auch die Kenntnis der Traditionen bezüglich Spieltechnik und Ausführungspraxis erforderlich. Dabei sind es neben den Musiktexten selbst in erster Linie die Autoren theoretischer und spielpraktischer Werke, aber auch historische, organologische und ikonographische Quellen, in denen sich konkrete Hinweise für die Ausführung der Musik vergangener Zeiten nden.

So auch in vorliegenden Falle der Werke Antonio de Cabezóns, für deren Interpretation die wichtigsten Hinweise aus den zeitgenössischen Quellen sowie aus den Ausgaben der Kompositionen selbst (1557, 1578) und anderen relevanten Traktaten Beachtung nden sollen. Von überragender Bedeutung für die Frühe spanische Orgelspielpraxis sind dabei Juan Bermudos *Declaración de instrumentos musicales* (1555) und Tomás de Santa María, nach 30jähriger Ausarbeitung im Jahre 1565 herö entlichte *Arte de tañer fantasía*, die zusammen die ausführlichsten Abhandlungen zur Tasteninstrumentenpraxis des 16. Jahrhunderts darstellen und ein Zeugnis des hohen und fortschrittlichen Niveaus der spanischen Organisten jener Zeit ablegen. Bermudo zitiert Cabezón als einen der exzellenten „tañedores“ seiner Zeit und beruft sich auf dessen exemplarische Orgelwerke. Santa María nennt mit Stolz im Titel seiner *Arte de tañer fantasía* den „eminenten“ königlichen Organisten Antonio de Cabezón und dessen Bruder, die gemeinsam sein Werk examinierten und approbierten.

Metrik

Tempi und Taktproportionen in der iberischen Musik sind noch immer Gegenstand vieler Verö entlichungen und Diskussionen, insbesondere bezüglich des Gebrauchs des Tempus imperfectum diminutum (𝄵) und der Temporelationen zwischen geraden und ungeraden Taktabschnitten.[45]

Seit vokalpolyphone Werke, bei denen noch die Notwendigkeit einer Anzeige für verschiedene Ausführende bezüglich der geraden oder ungeraden Unterteilung der Noten in die jeweils nächst kleineren Werte bestand, in spanische oder portugiesische Tabulaturen oder Partituren mit Taktabgrenzungen für das individuelle Spiel übertragen wurden, wurden auch Mensurzeichen weitgehend über üssig. Was innerhalb zwei-

[45] Carpenter 1966; Jacobs 1964–66; Ripoll 2004, 2008

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

zu diesem Punkt erfuhren in jüngerer Zeit allerdings unterschiedliche Auslegungen.

Fingersa

Die spanischen Quellen des 16. Jahrhunderts beschreiben sowohl archaisierende Techniken mit einer durchgehenden Zweierbindung der Finger, als auch modernere Spielweisen mit der Folge von jeweils drei oder vier Fingern einschließlich der Verwendung des Daumens.

Bei Venegas[51] nden sich folgende Angaben für die Ausführung von Skalen:
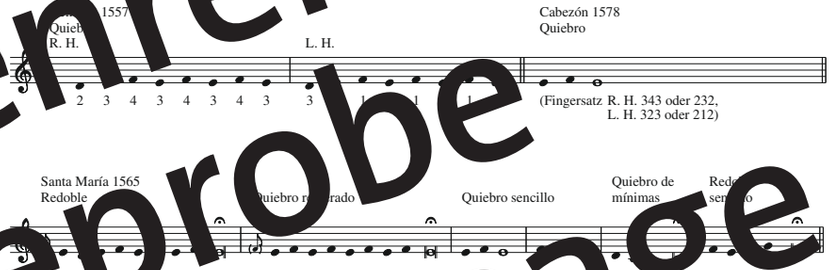
Rechte Hand, Aufwärtsbewegung: 1234343434… oder 23434… oder 3434…;
Rechte Hand, Abwärtsbewegung: 54321321… oder 432132132…;
Linke Hand, Aufwärtsbewegung: 4321321321… oder 212121…
Linke Hand, Abwärtsbewegung: 1234343434…
Hernando de Cabezón gibt für die nämlichen Ska… v…
Rechte Hand, Aufwärtsbewegung: 3434…;
Rechte Hand, Abw… 3232…;
Linke Hand … 1…;
Linke Ha… „
währen… ruppier…g fü… len mit
Noten… den G…brauc… vier
Fing… el- und …hnzehntelnoten …

D… …atisch auf… …sst w…
den, … …wiesen, d…s „dies nur … für … …hin den Finger … so einric… …agen am leichtes…n erscheint … …nigen gelten, die noch gar nichts sp… …mals auf die oben angeführte Bemerkung … …n Schwierigkeiten bei den fünf- und sechsstimmig… …es Vaters verwiesen („ … und dann wird man auch auf Glosas stoßen, bei deren Ausführung man sich nicht mehr auf diese angegebenen Fingersä e verlassen kann. Ein jeder muss dann sehen, wie er mit seinen Fingern am besten zurecht kommt“; vgl. Seite X).

[51] 1557: 5v
[52] Venegas 1557: 6
[53] Cabezón 1578: Vorwort (fol. 12)

Verzierungen und Glosas

Alle für die Interpretation relevanten iberischen Quellen bestehen auf der Notwendigkeit einer üppigen Verwendung von Verzierungen in Form von Trillern, meist Quiebros und Redobles genannt. Venegas beschreibt den langen Triller mit Vorschlag, Cabezón allerdings nur den kurzen Triller mit der oberen Nebennote. Zur weiteren Information seien hier auch die von Venegas und Santa María schematisch aufgeführten Verzierungen mitgeteilt, von denen sich mehrere in den Kompositionen Cabezóns immer wieder voll ausgeschrieben nden:



Aus den besagten ausgeschriebenen Verzierungen lässt sich ersehen, dass immer dann, wenn der Triller nicht mit der Hauptnote beginnt, die entsprechenden Auftaktnoten so gespielt werden müssen, dass die Hauptnote auf die betonte Zeit fällt.

Darüber hinaus kann generell noch konstatiert werden, dass

– bei Doppelschlägen die Intervalle zwischen Haupt- und (oberen und unteren) Nebennoten niemals zwei große Sekunden sein dürfen. Eines der Intervalle muss immer auf eine kleine Sekunde beschränkt bleiben.
– Triller, die Noten mit kurzer Dauer zugeordent sind, in raschem Tempo auszuführen sind.
– bei langen Verzierungen die Trillerschläge nur für die Dauer der Hälfte des Wertes der zu verzierenden Note und auch nur ohne Schlusswendung ausgeführt werden dürfen.

Die le te Bemerkung gilt jedoch schon nicht mehr für das 17. Jahrhundert, wo entsprechende Trillerschläge für den ganzen Notenwert (und mit Schlusswendung) ausgespielt werden wie zum Beispiel bei Correa de Arauxo. Hiermit konstatierte sich eine Praxis, die mit der bei Hernando durch dessen mi els ausgeschriebenen Verzierungen xierten Spielweise kontrastiert.

Eine andere, komplexere Form der Verzierungen sind die Glosas, eine Spieltechnik der iberischen Musiker, die sich nicht auf Einzelnoten, son-

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

dern auf die Ausschmückung von Intervallen bezieht. Luis de Narváez verwendete die Bezeichnung „diferencias“ für das systematische, kontrapunktische Auszieren oder Variieren von gegebenen Melodien oder Harmoniefolgen, wie es durch Cabezón meisterlich entwickelt wurde. Das auf ein einzelnenes oder auch mehrere Intervalle in der Ausdehnung vom Unisono bis zur Oktave angewandte Diminuieren durch kleinere Notenwerte ist Gegenstand des *Tratado de glosas* von Diego Ortiz (Rom 1553), in dem akribisch verschiedene Verfahrensweisen beschrieben und tabellarische Normen für das Spiel auf der Viola da Gamba dargestellt werden.

Das Tasteninstrument betre end, nehmen Juan Bermudo und Tomás de Santa María sehr konträre Stellungen ein: Bermudo bleibt den Glosa der „schlechten Spieler“ gegenüber sehr reservi t und e er se nen Schülern, in der Anfangsphase gar ke e so hen V ier gen einzubringen. Von den Organisten sagt er sog , da „ ihre Ohren durch diese schlimmen Ein üsse Schaden genom men haben. Selbst die schönste Musik d durch ihre Glosiererei zu Grunde.“[54] Santa María der Glosas und ihrer Imitatio in allen diesbe iglichen n rv müsse iner Ga zen, ben oder (selte tet er e e gro Zahl an Dim ave un auf- und abstei

I alischen Qu en sel in werden. *Libro de ci fra* ollen Glosas de Orgelmeis Cabezón weist im Vorwort d auf hin, dass sie in vielen der Mote us dieser Sammlung, die sie zu spielen p tre ich auskomponierte Glosas nden könnten, d einen Stimmen verteilt – dem Sa gefüge nicht schadeten, und die sie ohne Schwierigkeiten auch in ihr Repertoire aufnehmen könnten“.[56] Nicht nur in den Glosados und Diferencias Antonios ist diese Art des Diminuierens auf ein hohes kunstvolles Niveau geführt worden, auch in den kurzen Verse en zum Alternatimspiel wird o ensichtlich, welch konstruktive Rolle die ausgewogene und geschmackvoll gurierte Glosa für das instrumentale Stimmengefüge spielt.

[54] 1555 II: 29v
[55] 1565 I: 58–59v
[56] *Declaración de la cifra* (fol. 5)

„Semitonía subintelecta“

Mit dieser Bezeichnung ist die in der iberischen Musik übliche Praxis gemeint, bestimmte Alterierungen nicht mit Akzidentien anzugeben, weil diese für den instruierten Musiker als Selbstverständlichkeit galten. Viele damalige handschriftliche und gedruckte Quellen geben davon Zeugnis.

Die Regeln für die Alterierung von be timmten Notenstufen können wie folgt zusammenge asst werden:

Bei allen Kadenz- und Zwischenkadenzklauseln müssen die Schlusswendungen mit einem Halbtonschri enden. Ausgenommen sind nur die Wendungen nach e (ohne Alterationen) und nach a (bei einem ♭ in der Generalvorzeichnung). Bei den Klauseln zu d, g und a des Hexachords über D, G und A und über G, C und D (hier mit ♭ als Generalvorzeichnung) muss dieses erforderliche Intervall durch die Erhöhung der Penultima gescha en werden. Dies gilt jedoch nicht, wenn die alterierte Note hierdurch zu einer Verdoppelung oder die Alterierung selbst zu einem übermäßigen oder verminderten Intervall führen würde.

Kleine Intervalle, die in der kontrapunktischen Gegenbewegung der Stimmen zu reinen Intervallen werden, müssen möglichst nahe zu letzteren liegen. Eine Sexte, die durch Stimmvertauschungen zu Oktave wird, muss also eine große Sexte sein. Sollte sie aufgrund der tonalen Struktur des Satzes selbst klein sein, so ist sie zur großen Sexte alteriert werden, nach Möglichkeit durch Erhöhung der oberen Intervallnote, selten durch Erniedrigung der unteren Note des betre enden Intervalls.

Der Tritonus ist sowohl in der horizontalen Stimmführung wie in der akkordischen Anlage zu vermeiden. Im Hexchordsystem wird deshalb gerne das h zu b abgemildert (fa im Hexachordum molle), eine Praxis, die zur damaligen Zeit als Verweichlichung angesehen wurde, wie sie auch von Juan Bermudo angesprochen wird: „… die Engländer jubilieren, die Franzosen singen, von den Italienern meckern die einen wie die Ziegen, die andern bellen wie die Hunde, die Deutschen heulen wie die Wölfe und die Spanier weinen, weil sie so sehr das b molle lieben“.[57]

Instrument und Registrierung

Tro der im Titel aufgeführten Zuweisung „para tecla, arpa y vihuela“ („für Tasteninstrumente, Harfe und Vihuela“) besteht kein Zweifel, dass die Werke in den Drucken von Venegas und Hernando in erster Linie für die Orgel bestimmt sind. Das führende Hausinstrument allerdings war auf der Iberischen Halbinsel während des 16. und 17. Jahrhunderts das Klavichord,

[57] 1555: 17v

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

in Spanien stets als *monacordio* bezeichnet, während mit *clavicordio* immer das Cembalo gemeint war. Auch wenn man meinen könnte, Stücke weltlichen Charakters wären nur für das Klavichord (oder eventuell das Virginal) gedacht gewesen, und auf der Orgel seien ausschließlich Werke liturgischer Art realisiert worden, gilt zu bedenken, dass auch Kompositionen religiösen Charakters durchaus im häuslichen Bereich auf dem Klavichord von Musikliebhabern und professionellen Musikern gespielt wurden. Man denke bezüglich des liturgischen Repertoires auch an den Gebrauch dieses Instruments in der Klosterzelle, im Musizierzimmer oder in der Studierstube. Auch die zahlreichen Bücher für die Vihuela bestätigen den Gebrauch geistlicher Musikliteratur im häuslichen Bereich. Inwieweit die Wiedergabe profaner Stücke im Kirchenraum in der vortridentinischen Zeit zu Gewohnheit geworden war, lässt sich schwer abschätzen. Die Vorschriften bezüglich eines ernsten und gesetzten Charakters der Orgelmusik für die liturgischen Handlungen erscheinen jedoch nach dem Abschluss des Tridentiner Konzils in den Ceremonialen auch schon vor der Veröffentlichung des *Ceremoniale Epi*[illegible]*9*, wie zum Beispiel im *Ceremonial de los O cios divino*[illegible] der Jahre werden auch heitere Stücke, et[illegible] ziums ensten [illegible]zetta[illegible] wie bei[illegible]*co* der [illegible]nedi[illegible]er (Salamanc[illegible]n in de[illegible]rsten [illegible]älfte des 16. Ja[illegible]immige[illegible]er polyphone Lied[illegible]m Beispiel die Messen von[illegible]hanson *Mill[illegible]grets* v[illegible] Josq[illegible]*Liber Prim*[illegible]s und *Secun*[illegible] *dus*, [illegible]zón für seine Be[illegible]n Varia[illegible]endung (Nr. 63).

Erha[illegible] Philipps II. existierenden Tasteninst[illegible]t mit den wünschenswerten Einzelheiten, [illegible]viaturumfänge betre end. Neben drei Klavicho[illegible] Kombinationsinstrumente („claviórganos“), sechs Kleinorgeln („realejos“) und über zwanzig Cembali („clavicordios“) aufgeführt,[58] wobei sich in der Gruppe der Cembali sicher auch Virginale befanden, wie aus den Bemerkungen über Größe und Format der Instrumente hervorgeht. Bei ihnen muss es sich um Instrumente gehandelt haben, wie sie sich aus der Hand des Hans Bos (1578?) in Tordesillas oder in Form des ämischen Doppelviriginals im Metropolitan Museum zu New York erhalten haben. Unter den Kleinorgeln, die besonders dann Verwendung fanden, wenn der König in Kirchen außerhalb des Palastes Messen beiwohnte oder sich auf Reisen befand, wird auch ein „organico“ erwähnt, eine kleine Tischorgel mit drei bis vier Registern, wie sie sich in mehreren (nicht mehr im Originalzustand be ndlichen) Exemplaren auf spanischem Boden erhalten haben.

Es ist eine ganze Reihe von spanischen und ämischen Orgelbauern bekannt, die am Hofe Philipps beschäftigt waren, unter ihnen Cristóbal de León – er gehörte zum königlichen Gefolge anlässlich der Reisen nach Flandern, England etc. – und Gilles Brebos, dem später der Bau der bekannten [illegible]er großen Orgeln des El Escorial übertragen werden sollte. Cabezón selbst war auch für den Ankauf von zwei neuen Orgeln für die Kapelle verantwortlich, ein Projekt, das dank der Intervention seines Organistenkollegen Miguel Lopez schon 1561 mit der Lieferung durch Gilles Brebos aus Antwerpen verwirklicht werden konnte.[59]

Zu Antonio de Cabezóns Zeiten gab es in den spanischen Säkular- und Ordenskirchen Orgeln verschiedener Ausprägung. Ein erster, archaischer Typus war mit seinen drei Registern (Flautado = Principal; Lleno = Mixtur in der Art eines Blockwerks; Chirumbela = hohe Mixtur vielleicht Zimbel) noch ganz der Gotik verhaftet. Der Flautado war immer in Funktion, das Blockwerk besaß eine eigene Lade und war mit einem Sperrventil versehen, während die Chirumbela mit einer eigenen Schleife auf derselben Lade wie der Flautado stand. Demnach waren vier verschiedene Registrierungen möglich, nämlich Flautado solo, Flautado + Lleno, Flautado + Chirumbela und Flautado + Lleno + Chirumbela. Louis Jambou teilt eine solche Disposition für die Orgel in El Carpio (Toledo), gebaut 1551 durch Juan Ximenez, mit.[60]

Ein zweiter Orgeltyp war entstanden, indem man einem vorlaufend beschriebenen Instrument ein zweites Manual mit einigen Registern hinzufügte, von denen jedes sein eigenes Sperrventil besaß. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fanden sich dann Instrumente mit einer größeren Anzahl von durchgehend individuell zu bedienenden Registern, ein Orgeltypus, der sich allerdings erst zu Ende jenes Säkulums konsolidierte. Dieser Art waren die schon erwähnten Instrumente, die durch Gilles Brebos in der Kirche des El Escorial erbaut wurden (1579–1584), also in einer Zeit, als Hernando de Cabezón als Hoforganist in königlichen Diensten stand.[61]

[58] Bordas Ibáñez 2000: 235–239

[59] ders.: 53–54
[60] 1988 II: 3
[61] ders. 1992; Hernández 1993

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

PREFACE

OCCASION AND CONCEPTION

The 500th anniversary of the birth of the – in the truest sense of the word – royal court organist and chamber musician Antonio de Cabezón was the occasion for an edition of a selection of his preserved works for keyboard instruments. This edition is intended not just as a tribute to the great Spanish master. Its purpose is also to provide a wider circle of musicians and performers with access to a substantial number of representative compositions in a practical edition, an edition compiled with great care and taking into account modern and historically justifiable criteria. Performers will thus no longer have to take recourse to an extensive, impractical scholarly edition or have to be content with one of the anthologies that offer only a relatively small selection of Cabezón's works. The specific form of the [illegible] to Cabezón's compositions prompted the editors to [illegible] among four volumes in an order that takes [illegible] tic, genre conformity, si[illegible] tion and [illegible] ted by the publications of 1557 [illegible] compositions from Vellegas [illegible] those from the *Obras de música* [illegible] individual volumes the grea[illegible]

It [illegible]s of Antonio Cabezón, who [illegible] of musician[illegible] to contain t[illegible]n in the *Obras de música*. This ca[illegible]ernando, more than anybody else [illegible]nd conveyor of his father's musical lega[illegible] who inserted [illegible]ve of his own pieces among th[illegible] the *Obras de música*, a publishing project that he himself brought about.

LIFE

In Spanish music-historical research, it was above all Felipe Pedrell and Higinio Anglés who, besides the dissemination of Cabezón's works, also addressed his biography. The most extensive monograph devoted to Antonio and Hernando Cabezón, which brought together the results of many years of research into the history of the Cabezón family, was that wri en by Macario Santiago Kastner.[1] Higinio Anglés's fundamental work, *La Música en la Corte de Carlos V*,[2] provides us with information about the musical life at the court of Charles V. In recent years, only li le new information – for exam[illegible] co[illegible]ng Cabezón's talent as a singer as well as several detai[illegible] of the business transaction dealing with the printing of the *Obras de música* – has come to light.

In addition to Macario Santiago Kastner, mention should be made of Charles Jacobs: we are indebted to Kastner and Jacobs for their intensive efforts toward the dissemination and interpretation of Antonio de Cabezón's works. Jacobs's concise contributions in German- and Spanish-language encyclopedias[3] convey in an exemplary manner the acknowledged state of information on the life and work of the members of the Cabezón family.

Antonio's exact date of birth is still unknown. Even the until now generally accepted year of birth, 1510, is not undisputed; however, it can be considered certain that he was born in Castrillo de Matajudíos, part of the city of Castrojeriz, as the child of a family of country gentry from the vicinity of Burgos. He probably received his musical training in Palencia from the local organist Garcí de Baeza. Cabezón lost his eyesight as a young child. At the age of sixteen, Antonio became the organist of the chapel of Isabella of Portugal, Emperor Charles V's wife. At that time, the imperial chapel was directed by Nicolas Gombert. In February 1538 Antonio assumed a new function as one of the emperor's "ministriles" (chamber musicians), yet retained his post as Isabella's organist. After Isabella's death in 1539, Antonio was in the service, alternating every six months, of the newly established court household of Philip, the then twelve-year-old prince and later heir to the throne, and of the infantas Maria and Joan, then aged eleven and four, respectively.[5] In 1537 or a year later (the date is uncertain), Antonio married the Ávila-native Luisa Núñez de Mocos. Five children stemmed from this marriage: María de Moscoso, Jerónima de Cabezón, Agustín, Gregorio, and Hernando.

In 1543 Emperor Charles V named his son Philip as regent; in connection with this, Philip's own chapel was established, and the position

[1] 1977
[2] 1944
[3] Sierra Pérez 2010
[4] 1999, 2000
[5] Anglés 1944: 59–63

Bärenreiter Leseprobe Sample page

of organist assigned to Antonio de Cabezón.[6] In November of the same year, Antonio was also present in this capacity in Salamanca, where Philip's wedding with Maria of Portugal took place. After Maria died in childbirth in July 1545, Philip moved his court back to Madrid from Valladolid. Between 1548 and 1551 Antonio took part in two of Philip's major journeys, which lasted nearly three years and led him through Italy, Germany, Luxemburg, and the Netherlands, among other places. Reports of Antonio's playing in Genoa cathedral during a Ponti cal Mass are full of praise. Antonio's presence in Ávila from July to December 1552 is documented. In July of 1554 began Antonio's second journey in Philip's entourage, which led to England, where Philip married Mary I (Tudor) of England, and then again to the Netherlands. Antonio was accompanied on this journey by his brother Juan and his son Agustín, "cantorcico tiple" (choirboy).

After Charles V's abdication in October 1555, the prince became Philip II, King of the Spanish possessions in Europe and overseas. In spite of a leave of absence [illegible] Antonio was compelled to serve from April of that [illegible] II's son Charles. It is not certain whether [illegible] els.

It w[illegible] two jou[illegible]neys [illegible] Antonio gave [illegible] that the la[illegible] ed, with [illegible]*a nueva* [illegible]e revision of Tor[illegible] ich Antonio undertook wit[illegible] around this time acc[illegible]e *Arte*, the printing was dela[illegible] paper shortage. [illegible]59 Philip[illegible] his permanent residence the fol[illegible] from the court already toward the [illegible] In their joint testament, dated 1564, An[illegible] are indicated as being from the "neighboring Av[illegible] lied his duties until 26 March 1566, the day on which he – apparently entirely unexpectedly – died in Madrid.[9] He was buried there in the Franciscan monastery church. Of the tomb and the memorial plaque with a eulogy in honor of the composer, only a description from 1919 has come down to us.[10]

[6] Ibid., 1944: 92–98
[7] Kastner 1977: 286
[8] Pedrell 8: XII
[9] Kastner 1977: 298
[10] Ibid., 1977: 300–01

The great esteem in which Antonio was held from the very beginning by Prince (and later King) Philip found expression in a number of ways, including through the considerable salary,[11] the series of grants that he received as court organist and chamber musician during the above-mentioned journeys,[12] and through the honor granted him in the form of the portrait (unfortunately not preserved) that was made of him and hung in the palace at the king's behest.[13] In the foreword to the *Obras de música*, Hernando speaks of the great respect on the part of the music-loving king,[14] who also showed himself very generous toward the family after Antonio's death.

Antonio de Cabezón's memory also remained alive outside the court of Madrid: in 1578, in the foreword of the *Obras de música*, great praise was expressed by Juan Cristóbal Calvete de Estrella in the form of a Latin encomium, and by Pedro Láinez, Juan de Vergara, and Alonso de Morales in sonnets in Castilian dialect; Pierre Maillart[16] found honori c words in [illegible]*es Traits ou Discours sur les modes de la musique, les [illegible]s de l'Église* (1610); in addition to excerpts from Antonio's *Partita italiana*, Francisco Correa de Arauxo also quoted the arrangement of "Ayme quivoldrá" with an a ribution (not on [illegible]ne in the *Obras de música*) to Hernando in his *Facultad orgánica* (Alcalá de Henares, 1626); and in 1649 two examples from the *Obras de música* appeared in an anonymous Madrid treatise, together with a copy of the description and explanation [illegible] the [illegible] number tablature, and with the remark that it "would be very significant for the divine service, if these works existed in all monasteries churches."[17]

WORKS

Antonio de Cabezón's works – with the exception of a short, chordal, five-part acclamation to the Marian litany in the *Cancionero de Medinaceli*[18] – have been preserved in two printed and two manuscript sources. They are available in modern form in the *Collected Works* edited by Charles Jacobs.[19] Further compositions, which according to Hernando Cabezón

[11] Anglés 1944: 62–67
[12] Kastner 1977: 226
[13] Ibid., 1977: 288–91
[14] Ibid., 1977: 288–89
[15] Ibid., 1977: 308–13
[16] Pedrell 4: VI–VII
[17] Bernal Ripoll: Cabezón
[18] Jacobs 1967–86, V: 64
[19] 1967–86

Bärenreiter Leseprobe Sample page

were to be published by him or Venegas de Henestrosa, and perhaps actually were published, have not come down to us. It is however possible that the corresponding plans were never realized.

– The *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano y algunos avisos para contrapunto,* published by Luis Venegas de Henestrosa in Alcalá de Henares in 1557 (but already complied in 1547), contains 138 largely anonymous compositions in number tablature. They represent a cross section of the music for the speci ed instruments by masters of the period of Emperor Charles V, including fourteen tientos as well as several hymns and glosados by Anonio de Cabezón. Mostly transmi ed anonymously or under the name "Antonio", numerous pieces were identi ed by Macario Santiago Kastner and John Ward.[20] Modern editions are found in the publications of Higinio Anglés[21] and in partial editions by Kastner.[22] Pieces nos. 1–10 and 35–[illegible] of the present *Selected Works for Keyboard* were taken from the *Libro de cifra nueva*.
– The *Obras de m[illegible]a, y vihuela*, compiled by Hernando de Cabezón, the printing license having been issued in Mad[illegible] for its publication signed Septe[illegible]*s de música* encompasses two[illegible]y-three free and liturgical ca[illegible]bulation for works by o[illegible]do included ve of his o[illegible]e maris stella." He to[illegible]ginio Anglés[24] as well as[illegible][25] are available. The extens[illegible]excluded from Pedrell's and [illegible]4 in an edition by Maria Asunci[illegible]
– In manusc[illegible]the Coimbra University Library are ten pieces (a[illegible]st all to be identi ed as tientos) that can be a ributed without any doubt to Antonio de Cabezón on the basis of the particulars given there, or of the parallel versions in the *Libro de cifra nueva*; among these is also no. 36 in our edition of the *Selected Works*. Twelve further anonymous pieces[27] have been a ributed to Antonio de Cabezón by Kastner.[28] Jacobs, who does not concur with Kastner, includes fteen other works, almost exclusively tientos, with uncertain authorship in his *Collected Works*.[29] These carry the designation "CA." or "Do Cego" ("of the blind") in the manuscript, and were a ributed by Kastner to the Portuguese organist António Carreira.[30]

From several of Hernando's remarks in the "Proemio" of the *Obras de música*, it is obvious, on the one hand, how problematic the processes of composition and transmission were ("… [His duties and travels] did not allow him to compose as he could have in peace and at his leisure. And as far as the content of this book is concerned, one has to consider it the crumbs that fell from his table, rather than studied and well worked-out compositions; they are indeed nothing more than the pieces that he employed for lessons with his pupils, and do not represent the master's understanding of the art, but rather were tailored to their [the pupils'] talent and capabilities." [p. 7]). On the other hand, we can see how many passages of the pieces that were not directly sanctioned by the composer remain enigmatic and misunderstandable in their surviving versions. In this context, the di cult-to-understand mensural notation signs, the ambiguous placement of a number of fermatas,[31] contrapuntal aws,[32] and discrepancies in the formal structure should be noted.[33] Also the various compositional techniques have long been and are time and again the subject of discussions.[34] Nevertheless, and in spite of all these critical objections, Cabezón's *œuvre* has to be seen as an outstanding Spanish contribution to the European music for keyboard instruments, a contribution that is in many ways superior in terms of wealth of ideas, scope, and quality to that of other countries.[35] With his balanced, well-proportioned, rationally thought-out manner of writing for keyboard instruments, he created an emphatic and spiritualized musical language that was also perceived as such by his contemporaries. This is beautifully expressed in the concluding lines of a sonnet by Alonso de Morales Salado: "… and with the

[20] 1952
[21] 1944
[22] 1973
[23] 1885–98, 2/1971
[24] 1966
[25] 1951; 1958; 1973
[26] *Glosados del libro „Obras de Música para tecla, arpa y vihuela"*
[27] Ms 242, fol. 105v–111v
[28] 1950
[29] V: 17–63
[30] 1950: 86–96; ed. in *Portugaliae Musica,* vol. XIX
[31] Jacobs 1964–66
[32] Reimann 1966
[33] Ferguson 1971; Apel 1972: 264–68; Kastner 1981: 264; Cea 2007; 2010
[34] Ward 1952; Reimann 1966
[35] Jacobs 2000: 1526

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Kyrie, intended for alternatim playing and compiled according to the church modes – and a series of "Fabordones llanos y glosados" (short, strict psalm tone harmonizations in chordal and ornamented versions), likewise arranged according to tonality. In spite of their reduced dimensions and their often obvious pedagogical character, which also finds expression in an occasional two- or three-part setting, a large number of artfully worked-out miniatures can be found among them.

– Small compositions of various styles and function, such as duets, -nales, arrangements of unidenti ed Gregorian melodies or the *folía*, as well as with explicit references to names ("Rugier glosado" = Rogier Pathie?) Nos. 11–13 and 35–36 of our edition belong to this group of works.

TABLATURE

The *Arte novamente inuentada pera aprender a tange* ("Newly Invented Instructions for Lea ") by the Spaniard Gonzalo de Baena, the printing 1540 in the Lisbon worksh of the Fr til recen believ ha been lo st sour of Ib an organ musi se instrumenta lica- tion, for a n ber of Iberian com series of printed Euro- pea k's *Tabulat etlich Lobg* M. A. Ca azzoni's *Re cerca* ollections of A nt (start *ada*, which is de icated to his aena compiled over sixty compositi music by the most respected Franco-Flem the second half of the fteenth, and rst third o ntury. Besides these unembellished transmissions, there are also contrapuntal pieces conceived for the organ as well as versets for alternatim practice that were wri en by Gonzalo de Baena himself or by his son Antonio. Unmistakable is Baena's didactic intention with which he – like Antonio de Cabezón almost twenty years later – arranged the intabulated sections of the Ordinary, hymns, and canticles into groups of two, three, and four voices.[42]

Gonzalo de Baena's "newly invented" tablature with German tone letters on horizontal lines (the number of lines corresponding to the number of voices) was of great importance, since it anticipated several important elements of the so-called "Spanish number tablature." This tablature, in turn, whose rst appearance was until now a ributed to Juan Bermudo, found use not only in the collections of the vihuelists Luis de Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552), Migue Fue la a (1554) a Esteban Daza (1576), but also in all important Spanish printed organ books of the sixteenth and seventeenth centuries. Always provided with a sometimes rather extensive introc tio his tab ture – consisting of horizontal lines (the in- d du voices), bers (1–7 for the pitches *f–e*), and additional signs (a iden ls and graphic symbols for rhythmical values) – displays a number of advantages, such s economy of space and a less complicated printing technique than the "Italian keyboard score" of the time, which was based on et notatio a employed moveable music type. A serious dis antage, owever, was the often very imprecise p cent rrespon ng proportionally to the duration of the note values – of the nu ber within the measure units marked-o by ve ical strokes. In many ca es, the sporadically added rhythmical ymbols above the lines could not clarify the inherent ambiguities.

CABEZÓN'S TRADITION

Cabezón's *euv* re ects Franco-Flemish in uences, both from masters of the p ceding g neration, such as Josquin des Prez, as well as from his nearly coeval musician colleagues in the imperial chapel, Nicolas Gombert and Thomas Crecquillon, both of whom served as chapel-master, starting in 1526 and 1540, respectively. Luis de Narváez also numbered among the members of the court chapel at this time. However, in his polyphonic style adapted to keyboard instruments and with his exuberant inventiveness, Antonio soon displayed his own genius. Merely in his variations on popular tunes or dances does he still remain close to the forms of the early vihuelists. Under the hands of Philip II's blind court organist these became – as contrapuntal, ornately woven, playful variations on a secular cantus rmus – a milestone of the keyboard literature of the sixteenth century. Kastner zealously calls a ention to Cabezón's charisma, which was felt by his contemporaries in Italy, Germany, and even England (Thomas Tallis, William Byrd);[43] he was, after all, already

[41] Knighton 2000; Doderer 2002: 224
[42] Knighton 1996
[43] 1952; 1977: 241–51

Bärenreiter Leseprobe Sample page

a mature and independent musical personality at the time. On the other hand, Cabezón's direct and obvious in uence is clear everywhere in the works of the Iberian organists, also and above all in the compositions of the "tañedores" beyond the country's western border (António Macedo, António Carreira, and Manuel Rodrigues Coelho). In his self-assured mastery, embodying the consummation of the conservative trends of his time,[44] he however always remained obliged to tradition. The baroque, ebullient gestures of subsequent generations, such as those that broke through for the rst time in Correa de Arauxo, would have been incomprehensible and foreign to him.

PERFORMANCE INSTRUCTIONS

For the performance of early music, it is particularly important to keep in mind the fact that the musical text itself does not contain all the information that has to be heeded for a valid interpretation. Moreover, knowledge of the tradition of playing technique and performance practice is also necessary for the musical text itself, concrete information of earlier times can be found in his rical, philologi-cal, a

Sc ezón's works, for whose inte m contemporary sources ions themselves (155 157 l be taken into consid erat anish organ playing are Juan sicales (1555) and Tomás de San ished in 1565 after thirty years of p n the most detailed instructions for the ice of the sixteenth century and bear witness to th ssive level of the Spanish organists of that period. Bermudo cites Cabezón as one of the excellent "tañedores" of his time, and refers to his exemplary organ works. In the title of his *Arte de tañer fantasía*, Santa María names with pride the "eminent" royal organist Antonio de Cabezón and his brother, both of whom examined and approved his work.

[44] Jacobs 2000: 1527

Metrics

Tempi and proportions in Iberian music are still the subject of many publications and discussions, in particular with regard to the use of tempus imperfectum diminutum (𝄵), as well as to the tempo relationships between sections of duple and triple time.[45]

Ever since polyphonic works – in which it was necessary to indicate the duple or triple division of the notes into the respective next smaller value for the different performers – have been transcribed in Spanish and Portuguese tablatures or scores with measure delineations for individual playing, mensural notation signs have been largely superfluous. That which was found between two such bar lines was performed within the time span of a "compás" (i.e., tactus), which remained constant for the duration of the whole piece or a progression of it. Bermudo points out to his readers that many mensural signs had fallen out of use in instrumental music, especially among Spanish musicians.[46] Venegas employed the traditional mensural signs only sporadically in the *Cifras sobre el canto llano*, only 𝄡, O, 𝄡3, 𝄡3 and O3 are to be found. In the pieces that remain in just one meter throughout, the indication 𝄵 is by far the most predominant. 𝄡 and O are rare, while 𝄡3, 𝄡3 and O3 are still found occasionally. In the second half of the sixteenth century, the signs 𝄡 and 𝄵 are obviously only significant for the tempo to be selected for the piece in question, whereas in 1510 Francisco Tovar still stated in his *Libro de música práctica* that, in contrast to 𝄵, with a 𝄡 indication, a semibrevis that fills a measure only equals the duration of a half a measure marked with a 𝄵.[48] Also the symbol O, apparently indicated by Cabezón in a consciously archaic manner in several intabulations and variation pieces on "Guárdame las vacas," seems to correlate above all to the triple meter of the original models. Since, on the other hand, the duple whole note (imperfect semibrevis) is the note with the longest duration per measure, O and 𝄵 have the same meaning for the performance.

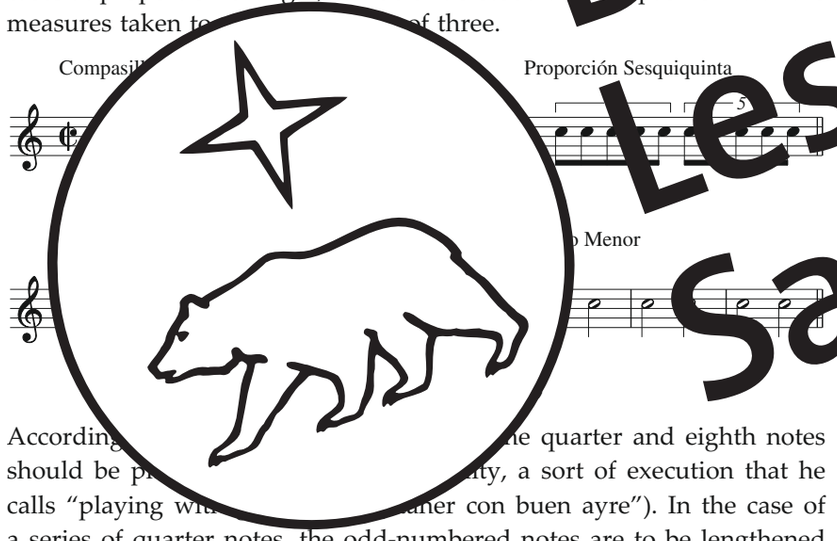
In several of Cabezón's pieces, the semibrevis (whole note) experiences a subdivision other than the normal duple subdivision. Here, one speaks of "proporción sesquialtera" (six semiminimas or quarter notes) or "proporción sesquiquinta (ten corcheas or eighth notes), which are indicated in the original only with a "3" or "5" above the sta . The duration of the measure (compás) naturally remains unchanged.

[45] Carpenter 1966; Jacobs 1964–66; Ripoll 2004, 2008
[46] 1555: 49v, 50–59
[47] Santa María 1565 I: 9v
[48] Jacobs 1959: 20; also cf. Carpenter 1966: 127–28

Bärenreiter Leseprobe Sample page

In contrast to this, the tempo changes demanded by the triple proportions ("proporción menor" with three minimas [half notes] per measure and the indication ¢3, as well as "proporción mayor" with three semibreves [whole notes] per measure and the indication ¢3, 3· or O3·) raise the question of the relation to duple meter ("compasillo"). The solution postulated by several theorists, in which the measures of the "compasillo" and the "proporción" are of the same duration, leads to results that are musically hardly satisfying. Salinas[49], on the other hand, demands a modi cation of the "compás" (tactus) also at the change to "proporción." But even in the event that the "compás" is to be maintained, the historical sources do not provide any concrete information about the tempo relationships to be altered. Today, the performer is often only left with one solution determined by the rhythmical note values and the character immanent in the music.

The mensural sign O ("ternario menor"), which is found in several cases at proportion changes, can be understood as "compasillo" with the measures taken together as groups of three.



According to Ortiz, the quarter and eighth notes should be played unequally, a sort of execution that he calls "playing with discretion" ("tañer con buen ayre"). In the case of a series of quarter notes, the odd-numbered notes are to be lengthened and the even-numbered notes correspondingly shortened, resulting in a series of dotted-quarter-and-eighth-note pairs. However, Santa María qualifies this, stating that the prolongation should not be quite as long as that of a regular dotted-quarter note. With eighth notes, there is greater latitude in this use of this "inegalitè." The odd- and even-numbered eighth notes can be lengthened in the same manner, so that series of dotted-eighth plus sixteenth notes or sixteenth plus dotted-eighth notes result. Within groups of four eighth notes, however, the first three notes can be sped up, but then it consequently becomes necessary to linger a bit on the fourth eighth note. Santa María's remarks on this point have admittedly experienced varying interpretations in recent times.

[49] 1577 V: 283
[50] 1565 I: 45v–46v

Fingering

The Spanish sources of the sixteenth century describe archaic techniques with a continuous alternation between two fingers as well as more modern ways of playing with sequences of three or four fingers, respectively, including the use of the thumb.

The following possibilities for the execution of scales are given in Venegas[51]:

Right Hand, ascending motion: 1234343434… or 23434… or 3434…;
Right Hand, descending motion: 54321321… or 4321321321…;
Left Hand, ascending motion: 4321321321… or 212121…;
Left Hand, descending motion: 1234343434…

For the same scale, Hernando de Cabezón specifies:
Right Hand, ascending motion: 3434…;
Right Hand, descending motion: 32323…;
Left Hand, ascending motion: 43214321…;
Left Hand, descending motion: 12343434…,

whereas Santa María generally insists on groups of two for scales in quarter notes (semiminimas) and the use of four fingers with thumb for scales of eighth and sixteenth notes.

These specifications should not be approached too dogmatically, since in the same sources it is pointed out that "this is only valid for the foundation, since in any case one later adapts the fingering in a manner that appears easiest for the execution of the passages,"[52] or that "these specifications are for those who cannot yet play anything."[53] Mention should also be made again of Hernando's remark, cited above, concerning the technical difficulties in his father's five- and six-part glosados ("… and then one will also be confronted with glosas for whose execution one can no longer rely on the fingerings given here. Each [performer] will have to find his own way of coping with his fingers"; see page XX).

[51] 1557: 5v
[52] Venegas 1557: 6
[53] Cabezón 1578: Foreword (fol. 12)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

The rules for the alteration of certain tonal degrees can be summarized as follows:

At all full and medial cadences, the cadential formula has to conclude with a semitone step. Exempted are only the cadences to e (without alterations) and to a (with a ♭ in the key signature). At cadences to d, g, and a of the hexachord on D, G, and A, and on G, C, and D (here with a ♭ in the key signature), the required interval has to be created by sharpening the penultimate note. This does not apply, however, when the altered note would lead to a doubling, or the alteration itself to an augmented or diminished interval.

Small intervals, which become pure intervals through the contrapuntal contrary motion of the voices, have to be as close to the pure interval as possible. A sixth, which becomes an octave through the voice leading, thus has to be a major sixth. If it is a minor sixth because of the tonal structure of the piece, it should be altered to a major sixth, when possible by sharpening the upper note of the interval, less frequently by flattening the lower note of the [illegible]estion.

The triton[illegible] horizontal voice leading as well as in the ch[illegible]stem, the ♮ is the [illegible] usually m[illegible] practi[illegible] that time was c[illegible] as such by Juan Bermudo: "[illegible] the Italians, some bleat like [illegible]mans howl like wolves, and [illegible]e the *b molle*."[57]

In sp[illegible]vihuela" ("for keyboard instrum[illegible]e title, there is no doubt that the w[illegible] Hernando are primarily intended for t[illegible] instrument for domestic music making on the Ib[illegible]uring the sixteenth and seventeenth centuries was however the clavichord, which was always designated as *monacordio* in Spain, while *clavicordio* always referred to the harpsichord. Even if one might contend that pieces of secular character would have been intended only for the clavichord (or possibly for virginal), and that only liturgical works were performed on the organ, it has to be kept in mind that compositions of religious character were also played on the clavichord by music a cionados and professional musicians in their homes. With regard to the liturgical repertoire, one could also imagine the use of this instrument in the monk's cell, in the music room, or in the study room. Numerous books for the vihuela also con rm the use of sacred music in domestic music-making. It is di cult to estimate to what extent the performance of secular pieces in the church had become usual in the pre-Tridentine era. However, after the conclusion of the Council of Trent, regulations concerning the solemn and earnest character of the organ music for liturgical a[illegible]ppear [illegible]th ceremonial books even before the publication of t[illegible]*Ceremoniale Episcoporum* of 1600, for example, in the *Ceremonial[illegible]e [illegible]Oficios Divinos* (Toledo, 1591). Only in the course of the year did cheerful [illegible]eces also become acceptable, for example, to conclu[illegible] the Mas[illegible] Divine O ce, as can be seen, for instance, from the Benedictine *Ceremonial monastico* (Sal[illegible]anca, 1635). And in the rst half of the sixteenth century th[illegible]re already whole parody Masses based on secular monophonic or polyphonic songs, such as the Masses of Cristóbal de [illegible]es on *L'homme armé*, on the chanson *Mille regrets* by Josq[illegible]des Prez or on *Dezide al Caballero* (*Missarum liber Primus vel Secundus*, 1544). The la er melody was also used b[illegible] Cabezón for his well-kn[illegible]n variations on the *Canto llano del Caballero* (no. 63).

Surviving inventories provide infor[illegible]tion about k[illegible]board instruments at the court of Philip II, although not wi[illegible] the details one might hope for concerning builders, [illegible]s, or comp[illegible]sses of the keyboards. Besides three clavichords, [illegible]three co[illegible]bination instruments ("claviórganos"), six small organs ("reales"), and more than twenty harpsichords ("clavicordios") are liste[illegible] whereby virginals were certainly to be found among the harpsichords, as can be deduced from the remarks concerning the size and form of the instruments. These must have been instruments like that by Hans Bos (1578?) in Tordesillas or the Flemish double virginal in New York's Metropolitan Museum. Mentioned among the small organs, which found use primarily when the king a ended Mass in churches outside the palace or was traveling, is also an "organico," a small table organ with three to four stops, several examples (no longer in original condition) of which have survived in Spain.

A whole series of Spanish and Flemish organ builders who were active at Philip's court are known, including Cristóbal de León, who belonged to the royal entourage during the journeys to Flanders, England, etc., and Gilles Brebos, who would later be entrusted with the construction of the four large organs in El Escorial. Cabezón himself was responsible for the purchase of two new organs for the court chapel, a project that, thanks

[57] 1555: 17v

[58] Bordas Ibáñez 2000: 235–39

Bärenreiter Leseprobe Sample page

to the assistance of his organist colleague Miguel Bock, could be realized already in 1561 with their delivery by Gilles Brebos of Antwerp.[59]

At the time of Antonio de Cabezón there were various types of organ in Spanish parish and monastic churches. A rst, archaic type, with three stops (Flautado = principal; Lleno = mixture in the manner of a full organ / block chest; Chirumbela = high mixture, perhaps cymbal) was still rooted in the Gothic period. The Flautado was always engaged, the full organ had its own chest and was provided with a cut-o valve, while the Chirumbela, with its own slider, was on the same chest as the Flautado. Consequently, four di erent registrations were possible, namely Flautado solo, Flautado + Lleno, Flautado + Chirumbela, and Flautado + Lleno + Chirumbela. Louis Jambou reported such a speci cation for the organ in El Carpio (Toledo), which was built in 1551 by Juan Xim[illegible]ez.[60]

The second type of organ was the same as the previously described instrument but provided with a second manual [illegible] several stops, each of which had its own cut-o valve. Then, in the second half of the sixteenth century, in [illegible] larger number of individually operated stops a[illegible]t became standardized only [illegible]ward the [illegible]ntioned instrume[illegible]ts [illegible]uil[illegible] Gilles [illegible]79–158[illegible] thus [illegible] the time that [illegible]e as co[illegible]rt orga[illegible]ist were of th[illegible]

F[illegible]ry, the speci cations of the [illegible]nd of the Basílica Santa Ma[illegible]orrespon[illegible] to the la[illegible] two [illegible] the rank sizes [illegible] stop name[illegible]ture as far as possible:

Valladol[illegible]
Órgano may[illegible]
Principal 16′, [illegible] (full organ / block chest), cymbal (“Cherumbelado”) 2–3 ranks

Cadira (chair organ):
Wooden [illegible]ute, principal, octave, mixture, corneta, dulcian

Barcelona, Santa María del Mar (Middle of the sixteenth century)
Órgano mayor (Great, 54 keys):
Principal 16′ 3 ranks, octava 8′, octava [illegible] quint, octave 2′ 1–2 ranks, octave 2′, octave 2′, quint [illegible]1′ 2 ranks, quint [illegible]ute 1 1/3′, octave 1′ 1–3 ranks, mixture 3 ranks, cymbal 3 ranks
Cadira (Chair organ, [illegible]2 keys):
Principal [illegible] stopped diapason 8′, octave 2′, quint [illegible]ute 1 1/3′, [illegible]ute 1′, [illegible]ave[illegible]′, mixture [illegible]2 ranks, cymbal
Effect stops: gaita, tabal (= drum), musc[illegible] tremulant

In general, the organs had forty-one or forty-two keys, and thus an ambitus from C–D–E–F–G–A–B♭–b–a² (with or without g♯²), in individual cases also up [illegible] four keys. When two manuals were present, the [illegible]uld be tuned a fourth lower, as, for example, in Sevil[illegible] cathedral (1584, Spanish organ). The development of a complete pedal did not come about. It largely remained with a reduced compass of C–D–E–F–G–A–B♭ or C–D–E–F–G–A–B♭–B. As in numerous other European countries of the time, Spain’s organs were [illegible]ry much subject to Flemish and Dutch in uences, or were even built by organ makers from these countries.

CONCLUDING REMARKS

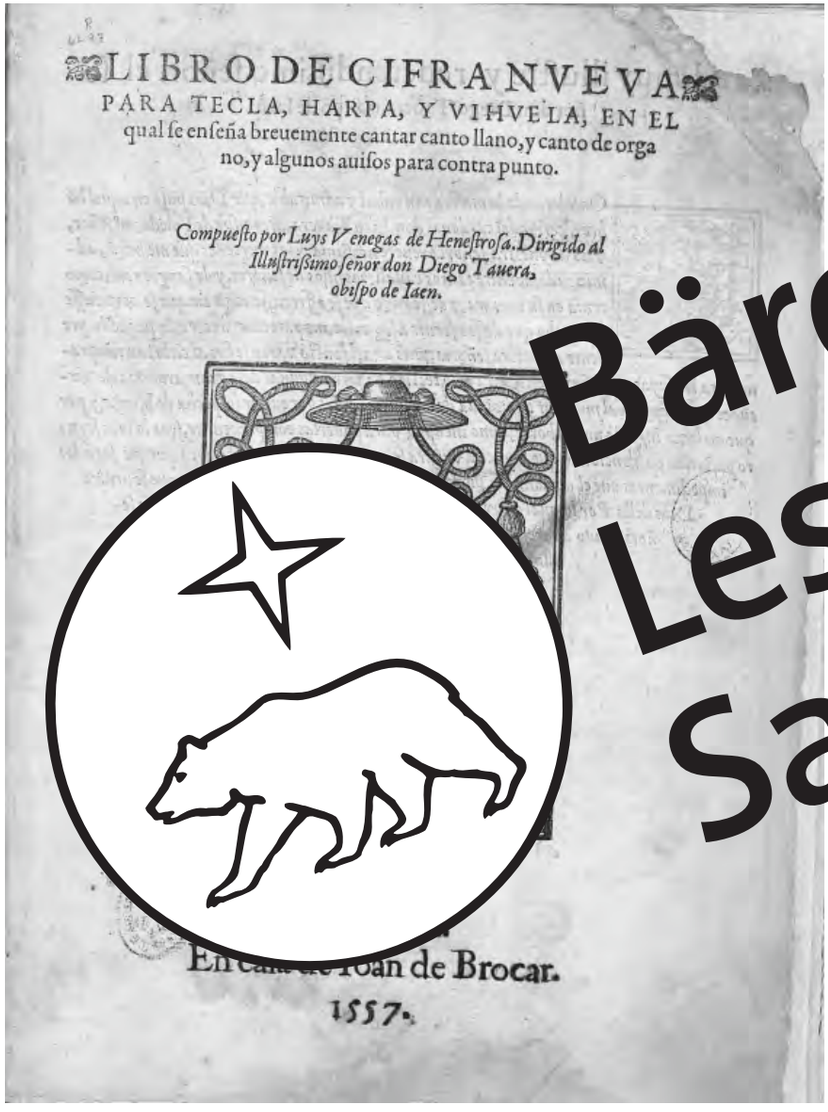
In preparing this edition of *Selected Works*, the editors received assistance from many quarters. We would especially like to thank the Spanish National Library in Madrid, P. Pedro Sánchez Sánchez, O.S.A. (Real Monasterio de El Escorial), and José Nelson Cordeniz (Lisbon).

Lisbon and Madrid, May 2010

Gerhard Doderer
Miguel Bernal Ripoll

[59] Ibid., 1992: 53–54
[60] 1988 II: 3
[61] Ibid., 1992; Hernández 1993
[62] García Chico 1953: 211–12
[63] Madurell 1947: 205–07

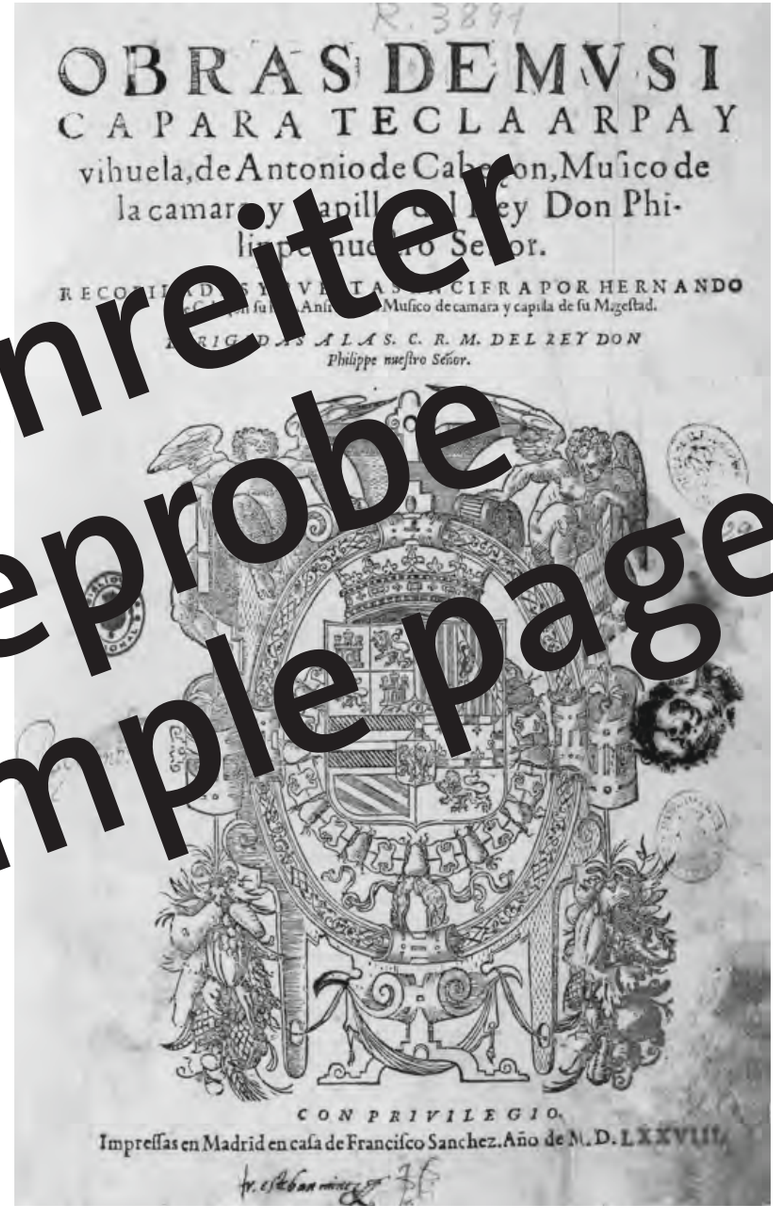
Bärenreiter Leseprobe Sample page


LIBRO DE CIFRA NVEVA
PARA TECLA, HARPA, Y VIHVELA, EN EL
qual se enseña breuemente cantar canto llano, y canto de orga
no, y algunos auisos para contra punto.

Compuesto por Luys Venegas de Henestrosa. Dirigido al Illustrissimo señor don Diego Tauera, obispo de Iaen.

En casa de Ioan de Brocar.
1557.

Luis Venegas de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*
Alcalá de Henares, 1557: Titelbla / title page
Biblioteca Nacional de España. Sección de Manuscritos,
Incunables y Raros. R/598. © Biblioteca Nacional de España


OBRAS DE MVSI
CA PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabe on, Musico de
la camara y capill l Rey Don Phi-
lippe nuestro Se or.

RECOLI DAS Y VI TAS A CIFRA POR HERNANDO
Musico de camara y capila de su Magestad.

DIRIGIDAS A LAS. C. R. M. DEL REY DON Philippe nuestro Señor.

CON PRIVILEGIO.
Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXXVIII.

Hernando de Cabezón. *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón* ... Madrid, 1578: Titelbla / title page
Biblioteca Nacional de España. Sección de Manuscritos,
Incunables y Raros. R/3891. © Biblioteca Nacional de España

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

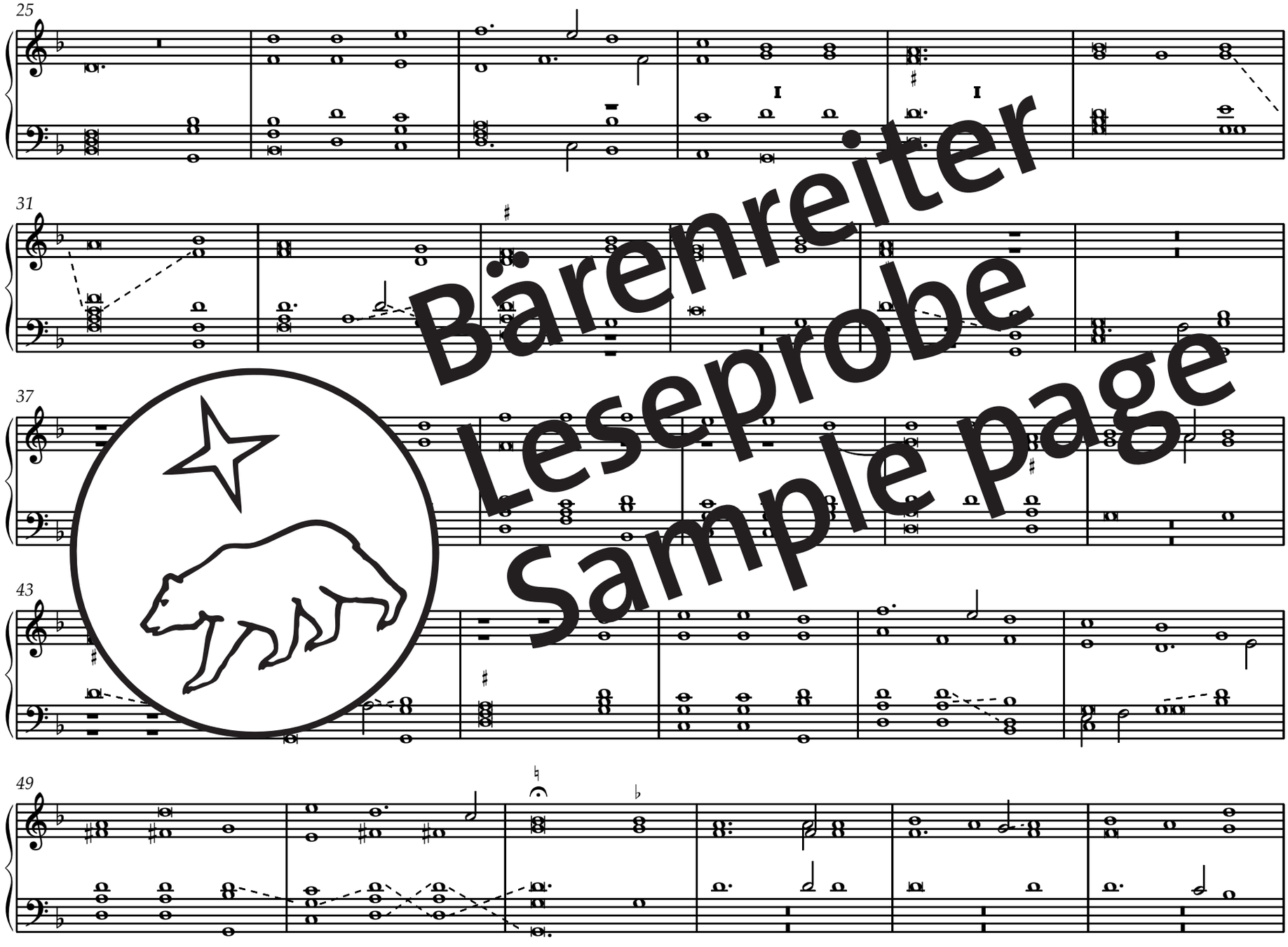
52. Canción glosada *Je file quand Dieu* (Philip Van Wilder)

Antonio de Cabezón (1510–1566)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2010 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

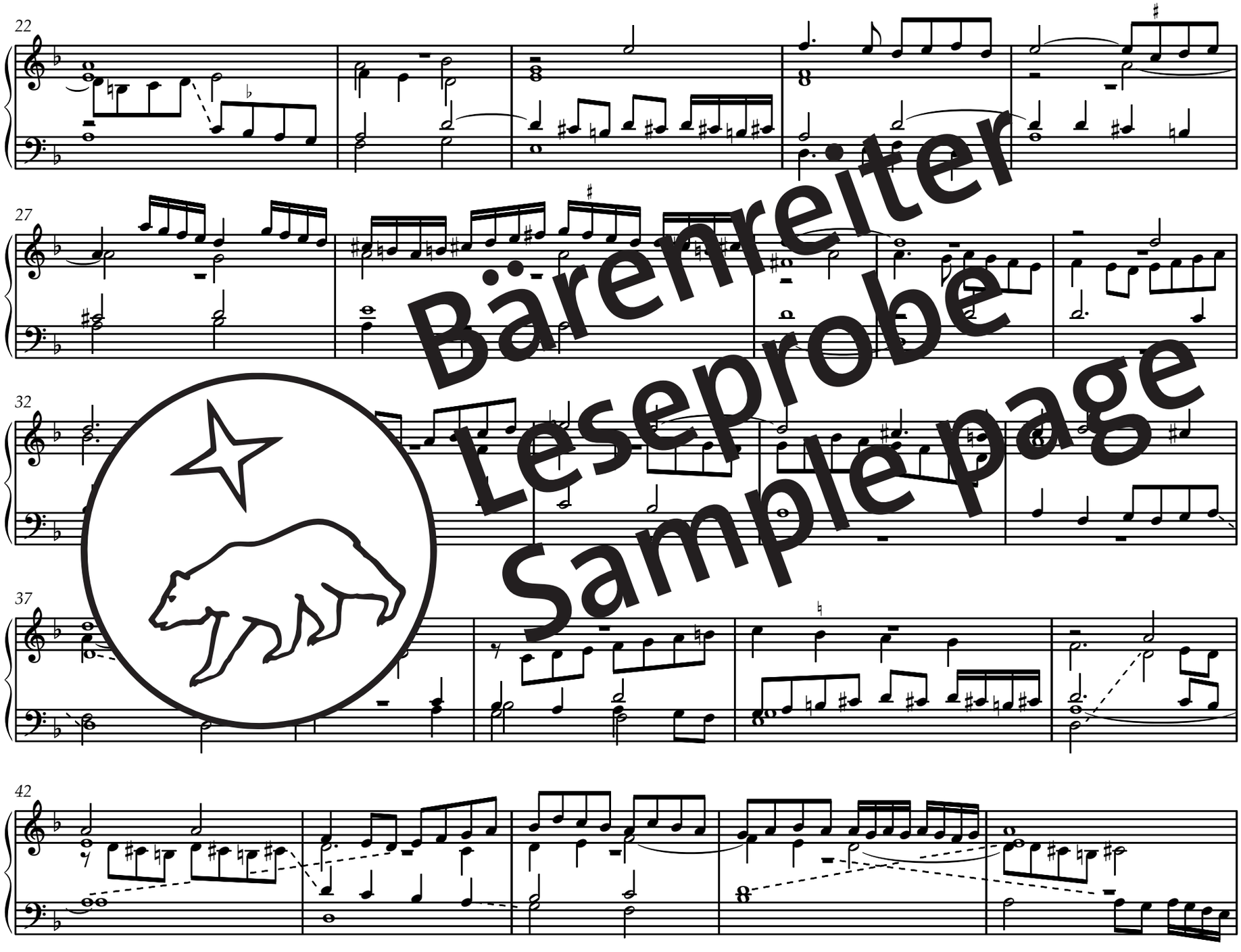
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

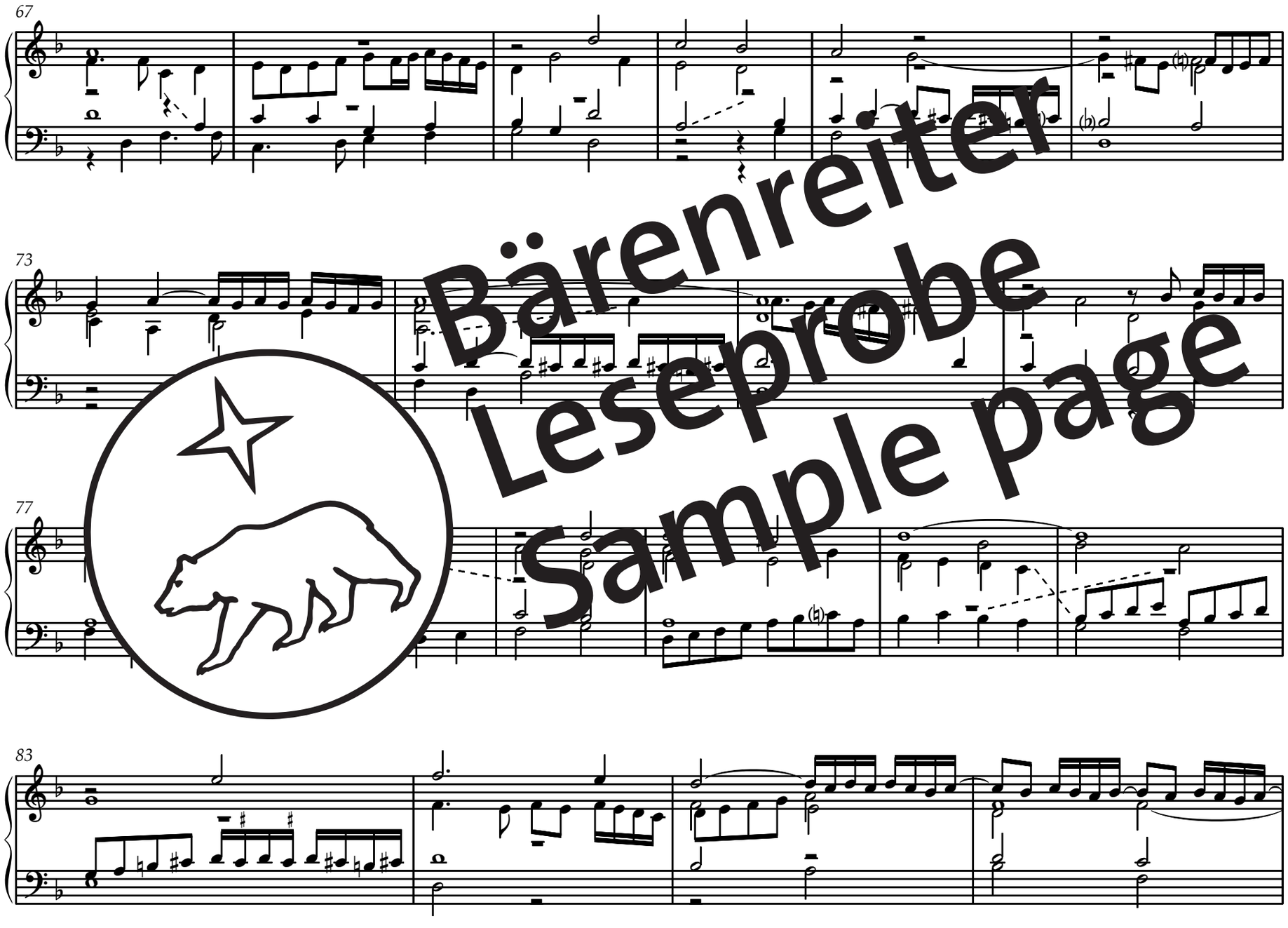
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



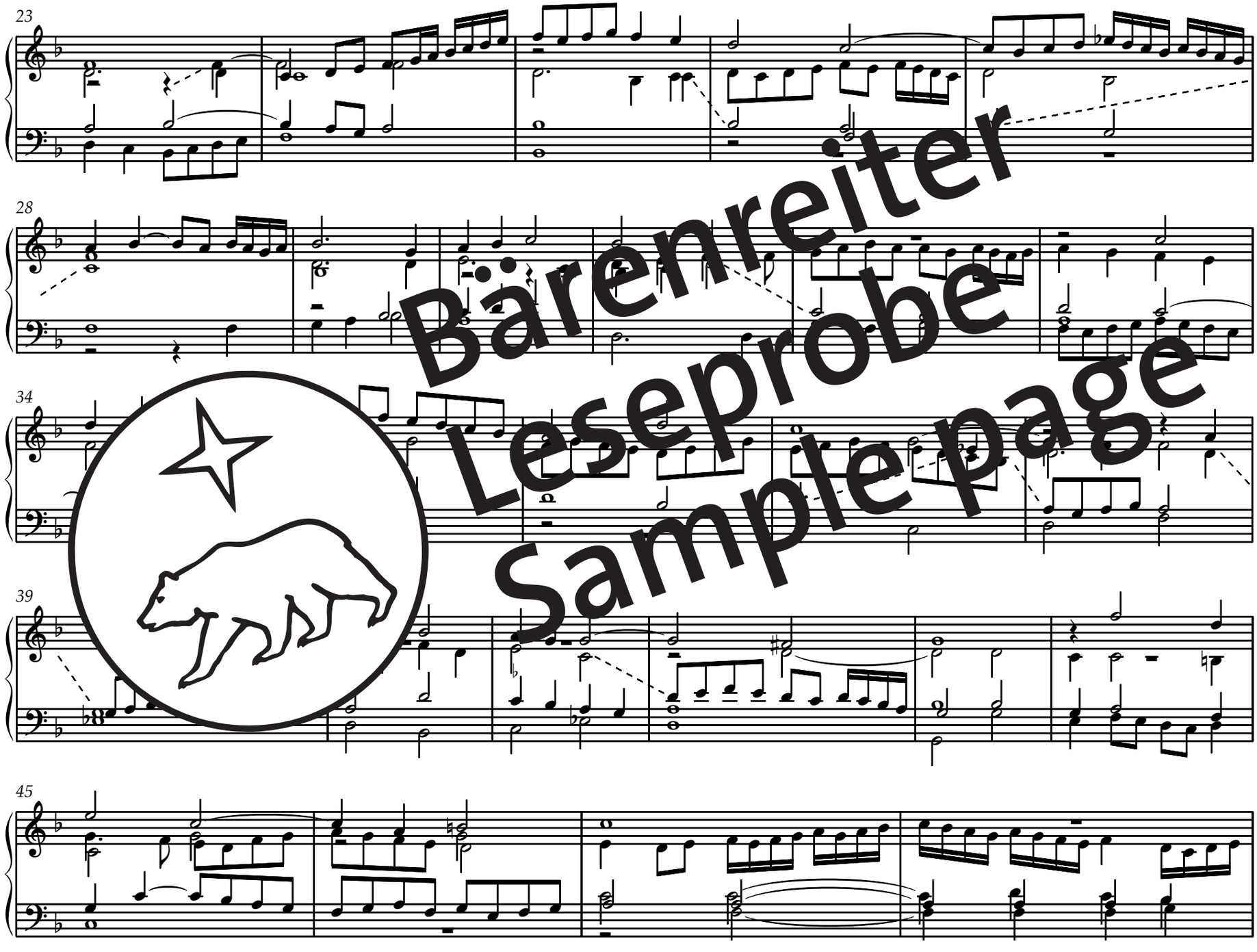
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

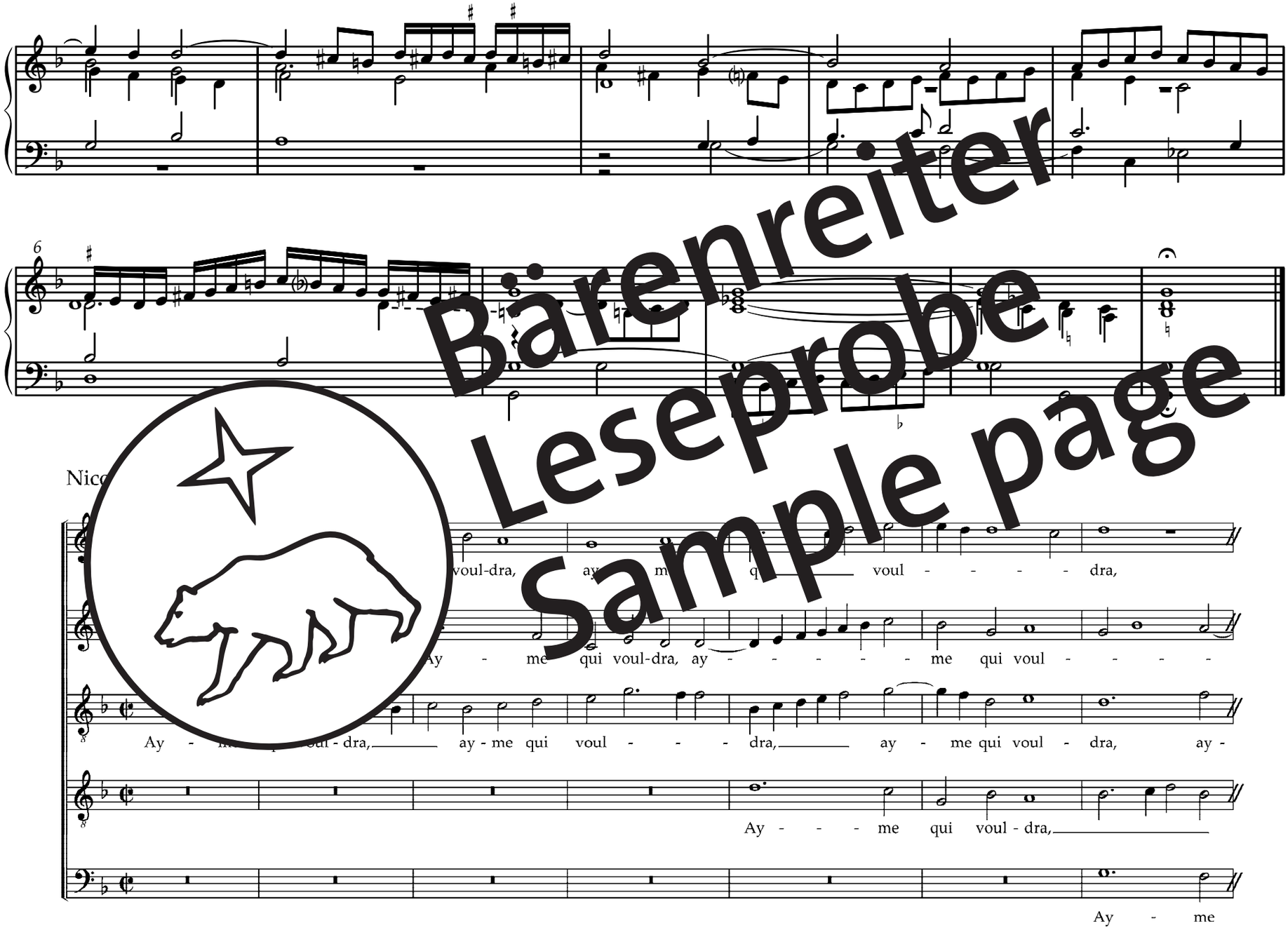
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
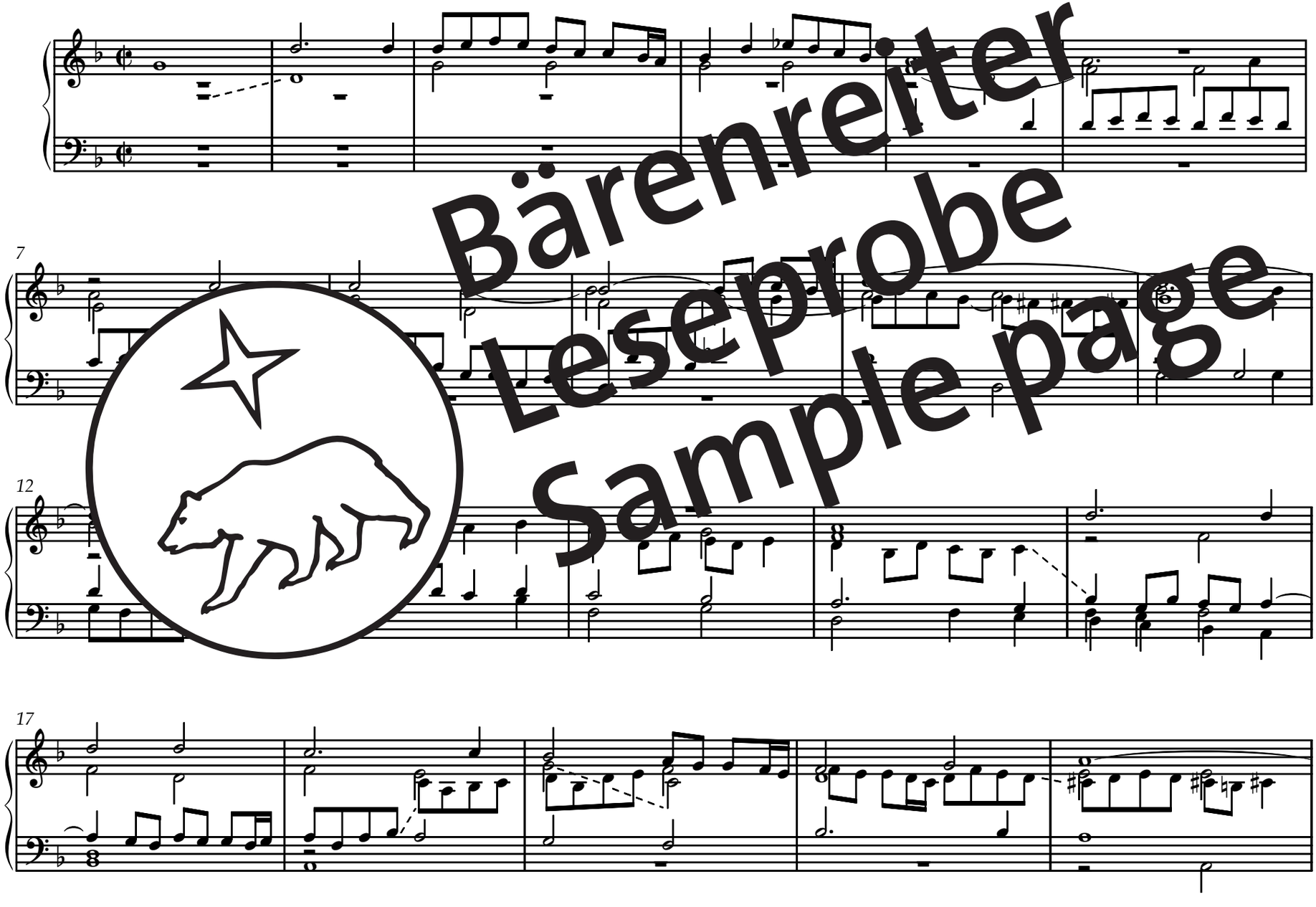


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon)G

Hernando de Cabezón (1541–1602)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

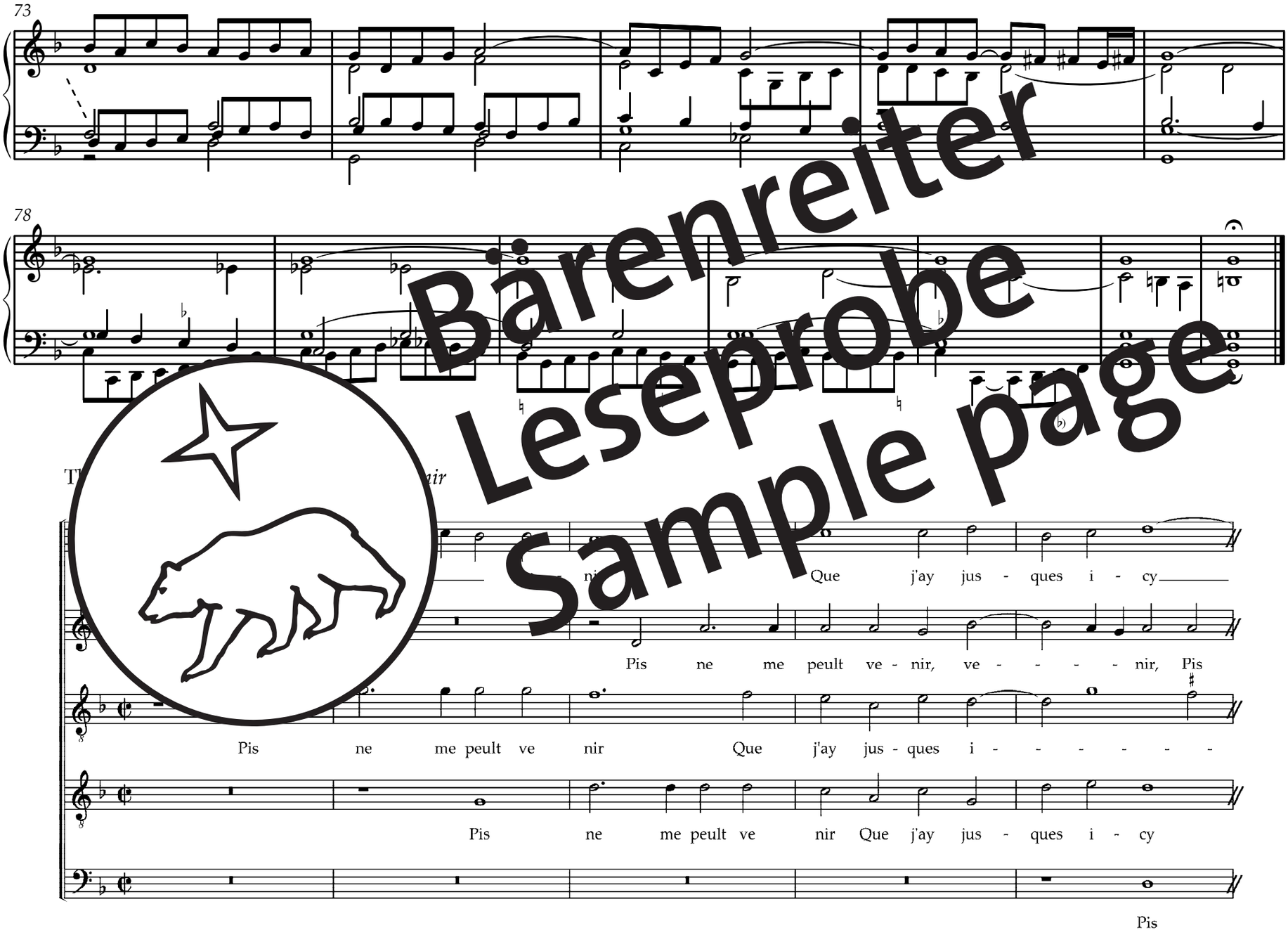


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
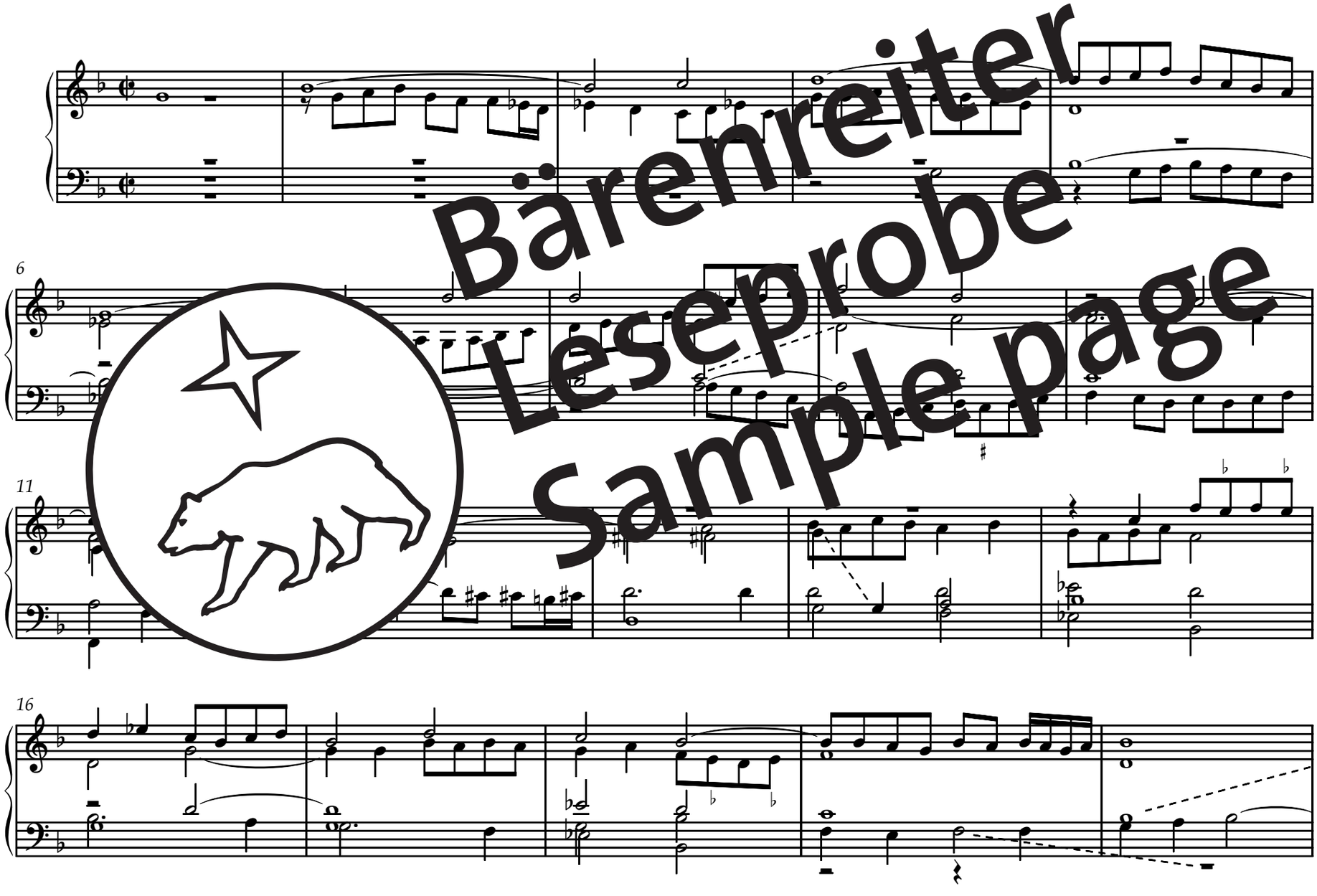


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

57. Canción glosada *Susane un jour* (Orlandus Lassus)

Hernando de Cabezón (1541–1602)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

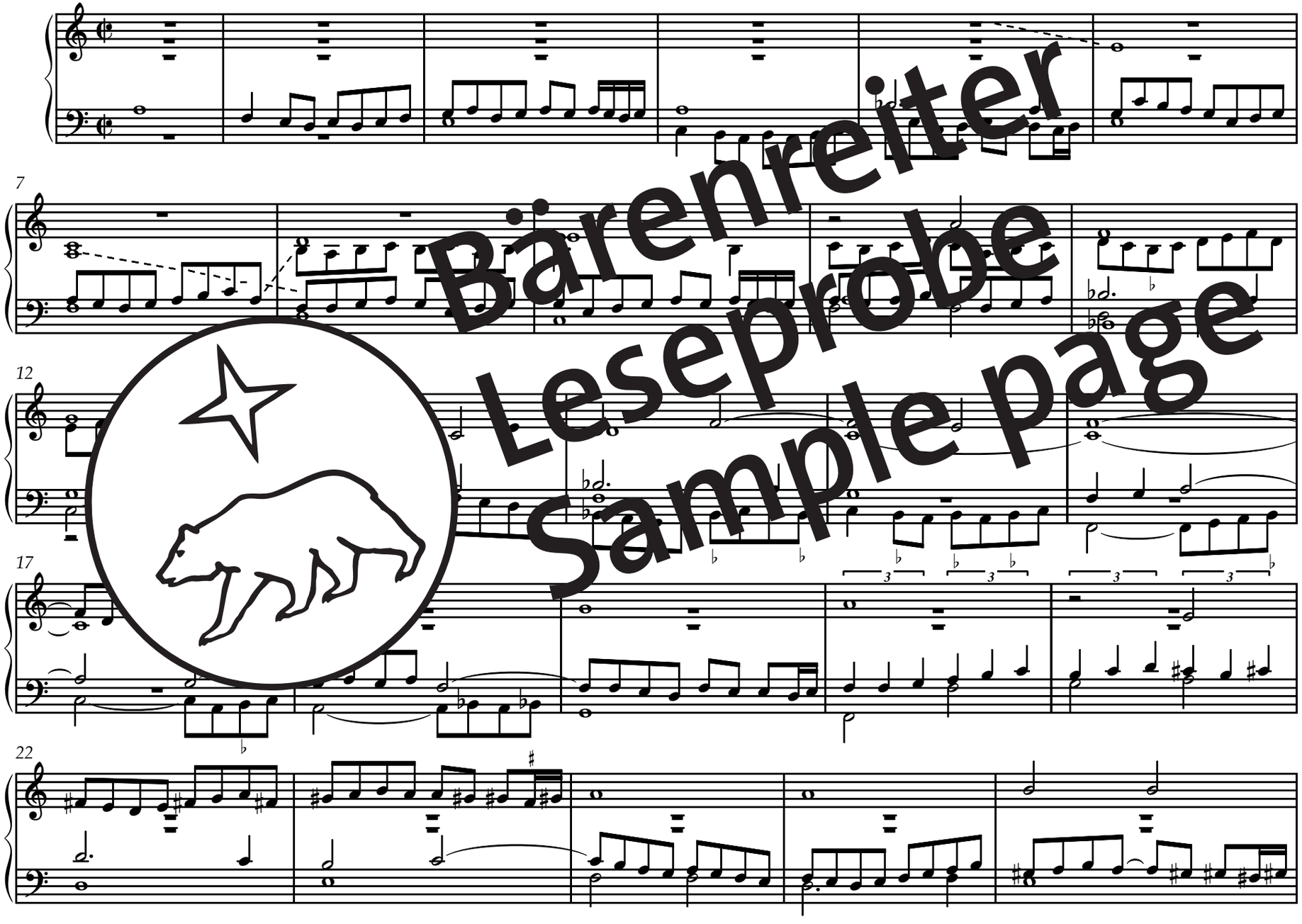
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
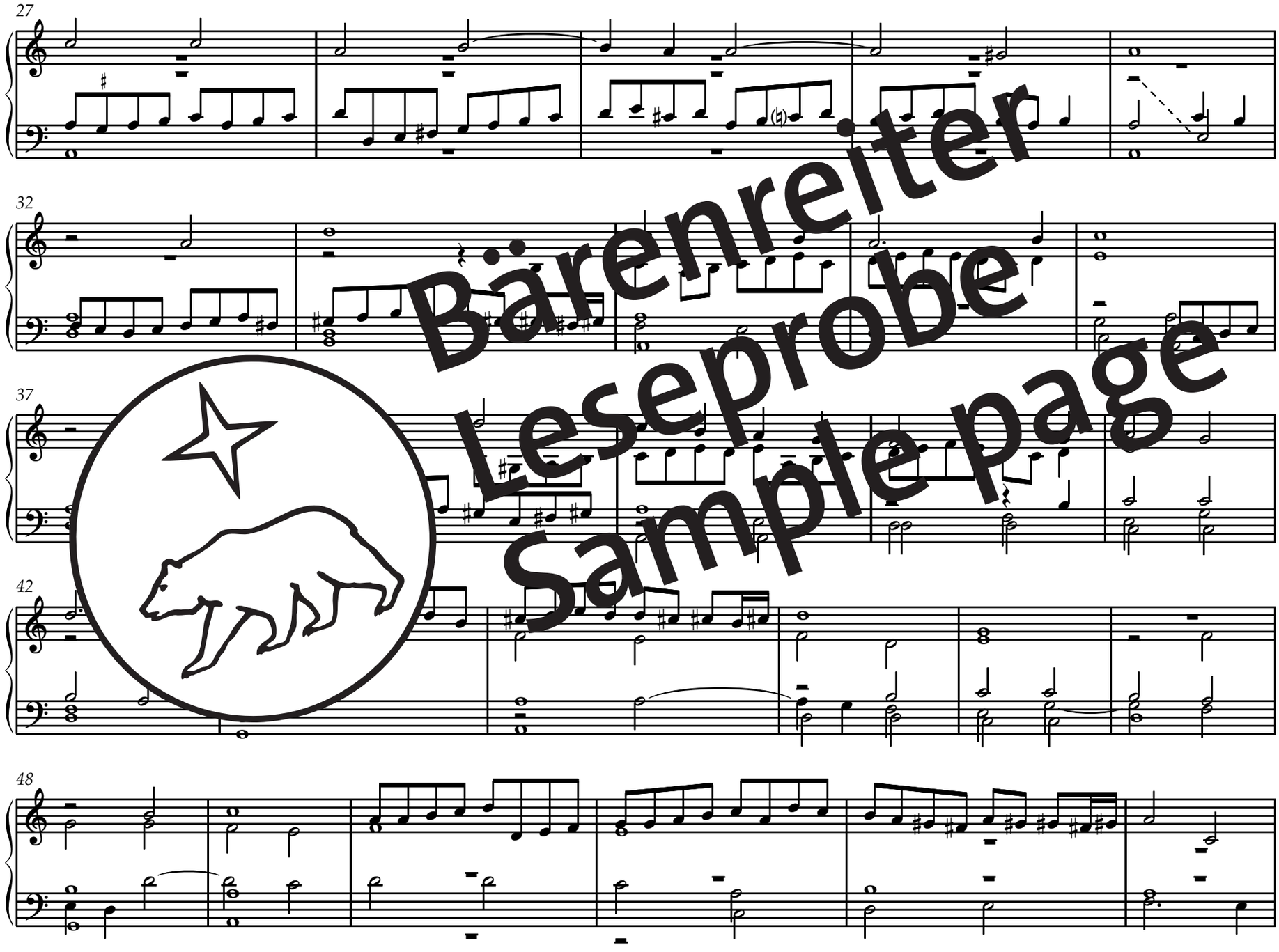


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

58. Canción glosada *Qui la dira* (Adrian Willaert)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

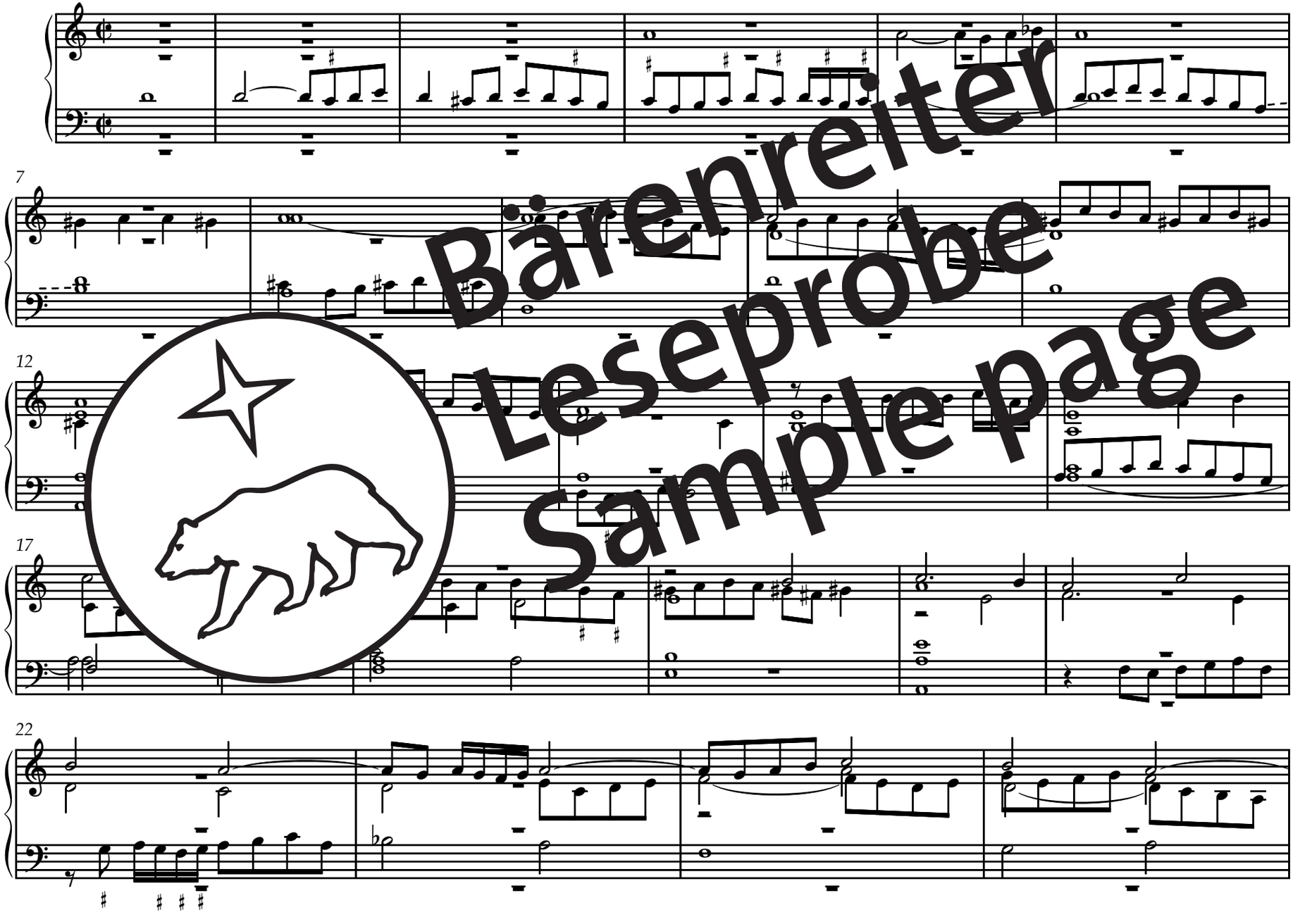
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

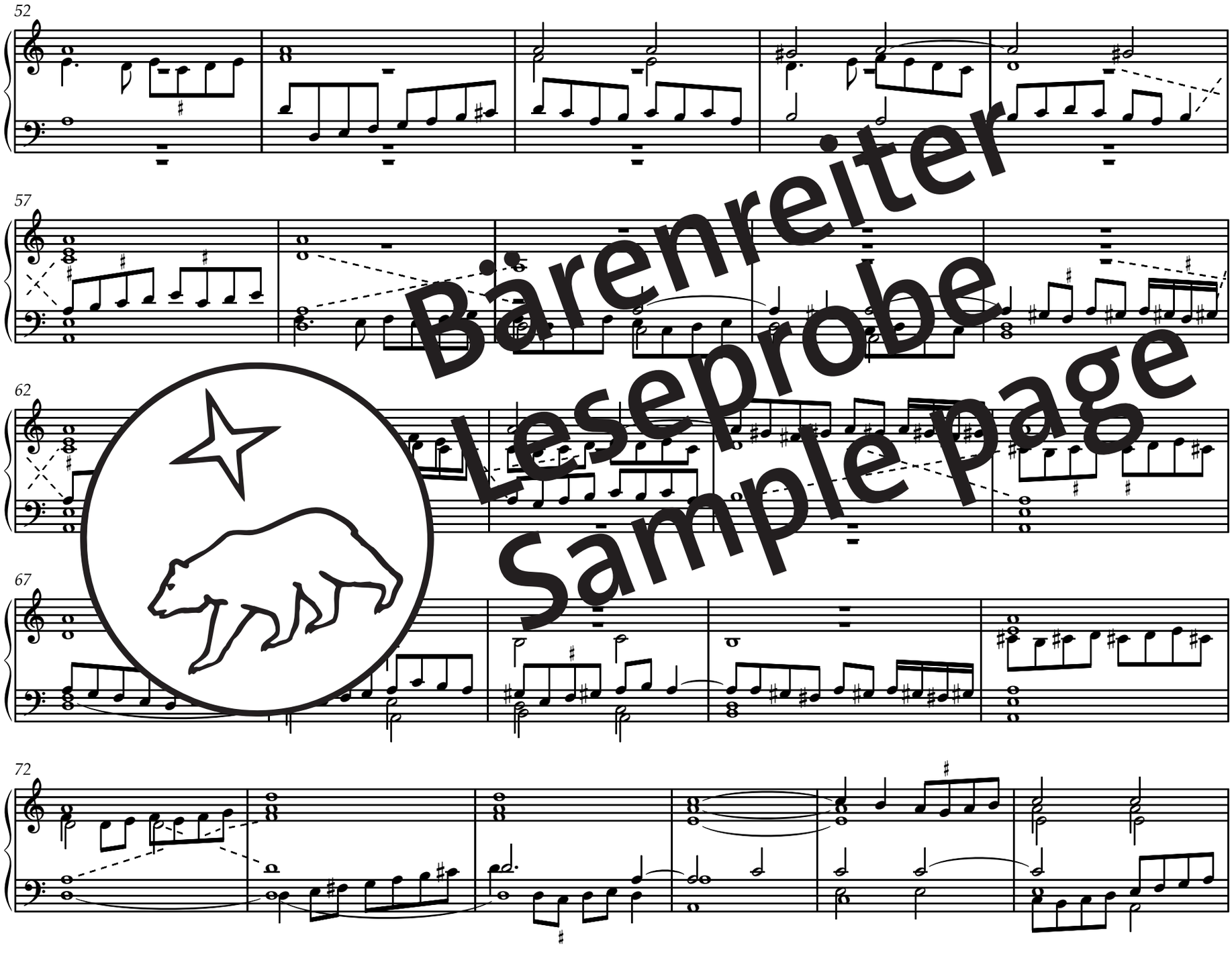
59. Canción glosada *Ardenti miei sospiri* (Philippe Verdelot)G



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

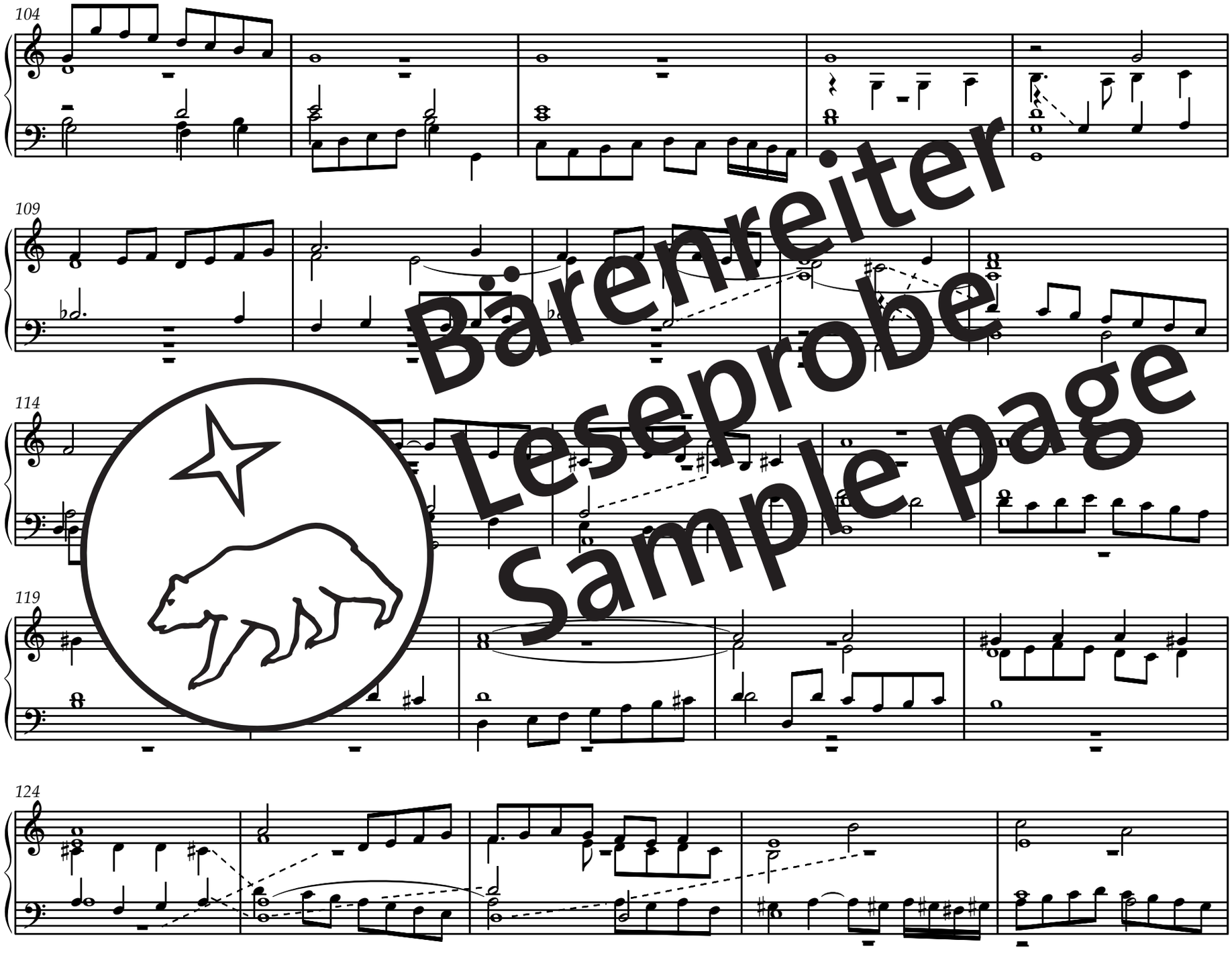
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

61. Diferencias sobre *La Pavana Italiana*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



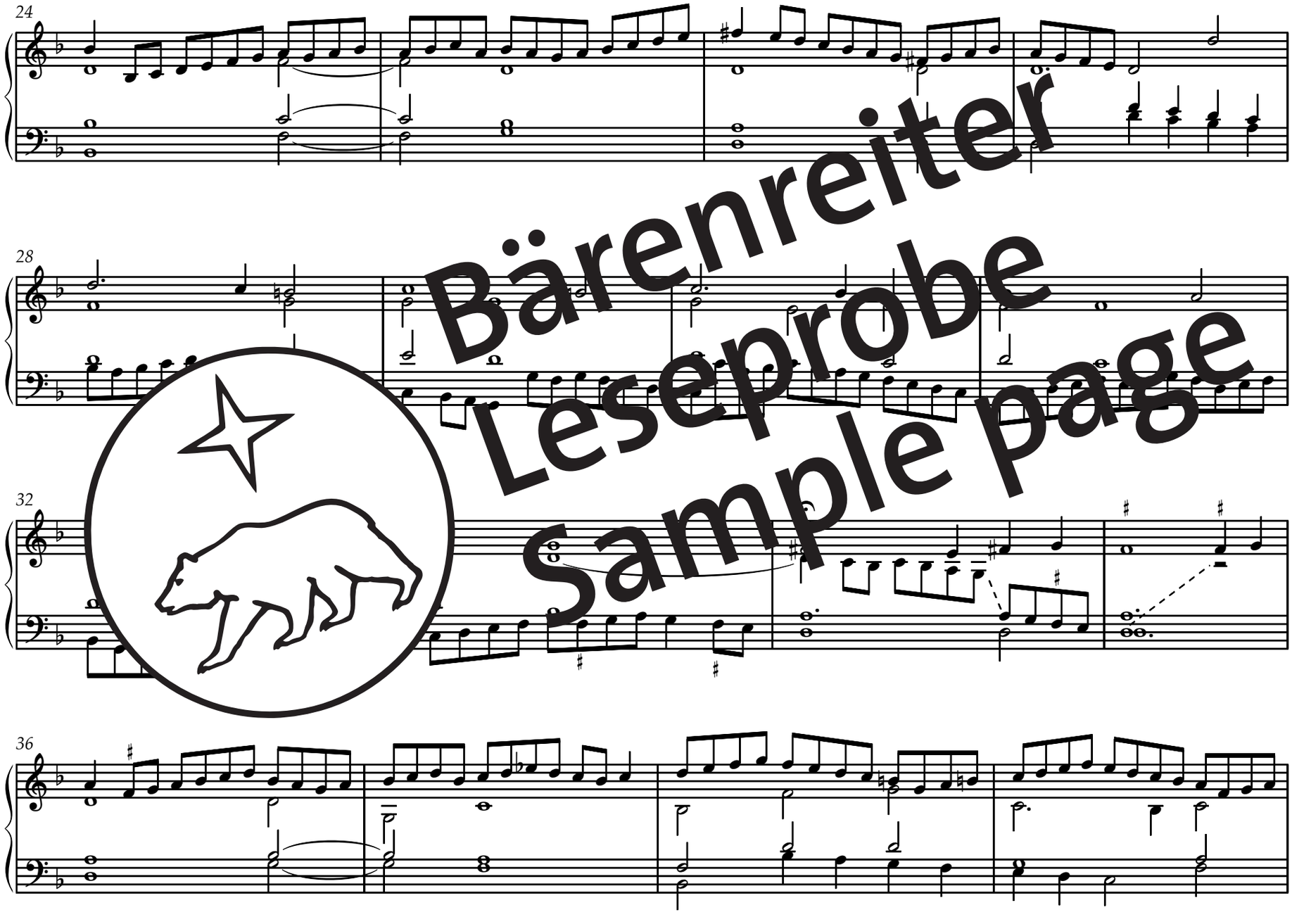
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Quelle/Source: Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres, 1588, pag. 30–31.

62. Diferencias sobre *La Gallarda Milanesa*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
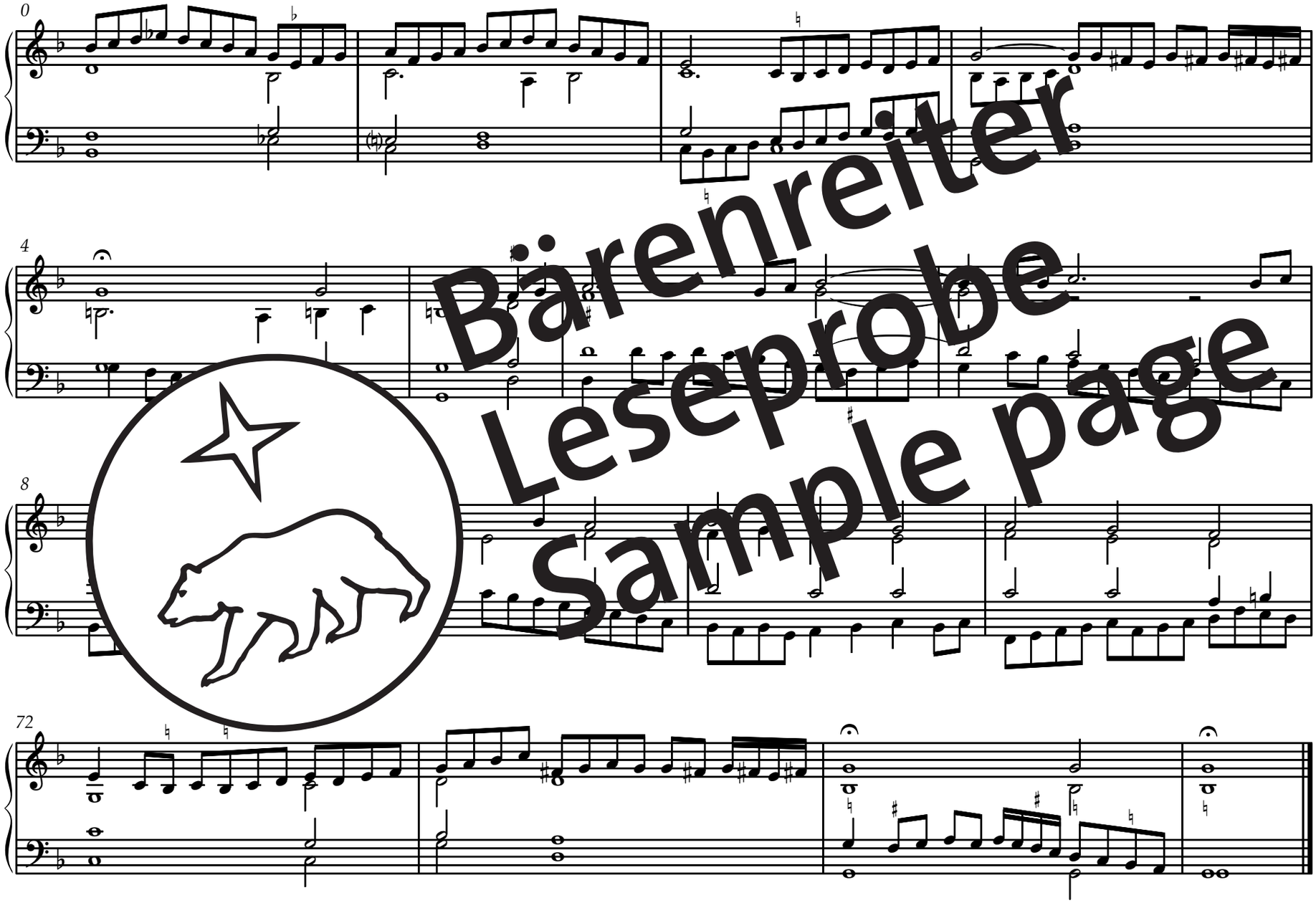
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



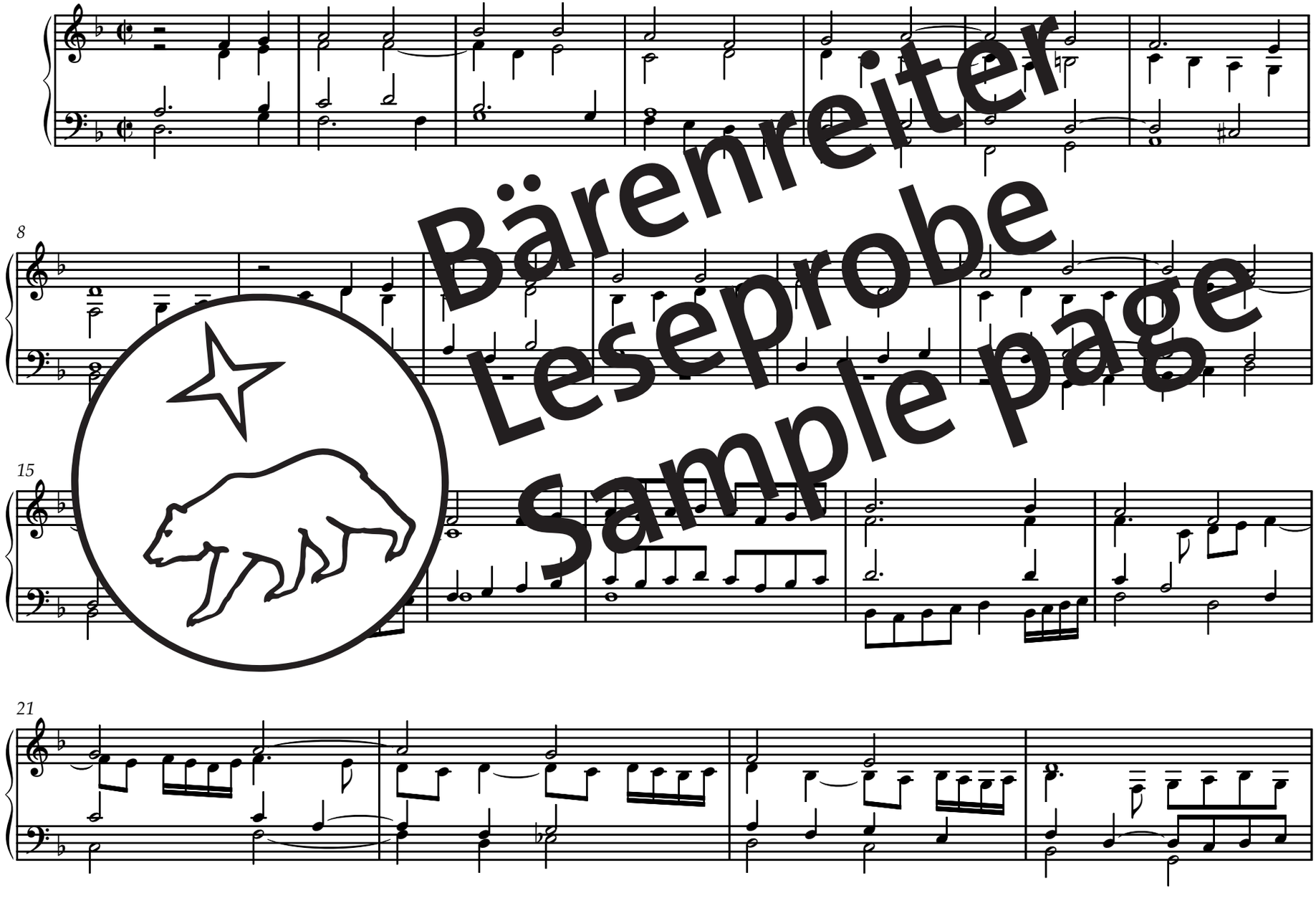
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

63. Diferencias sobre *El Canto llano del Caballero*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



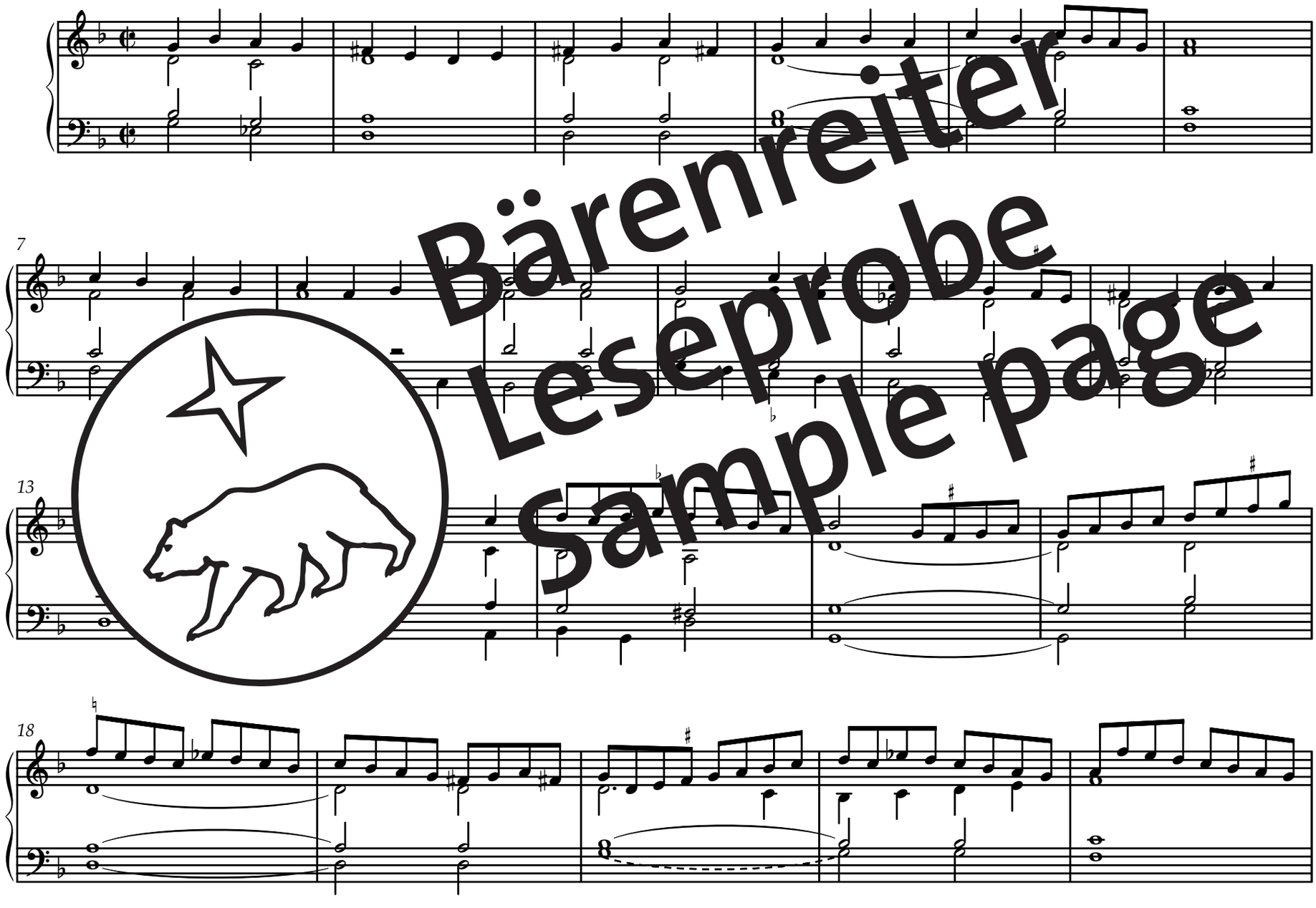
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

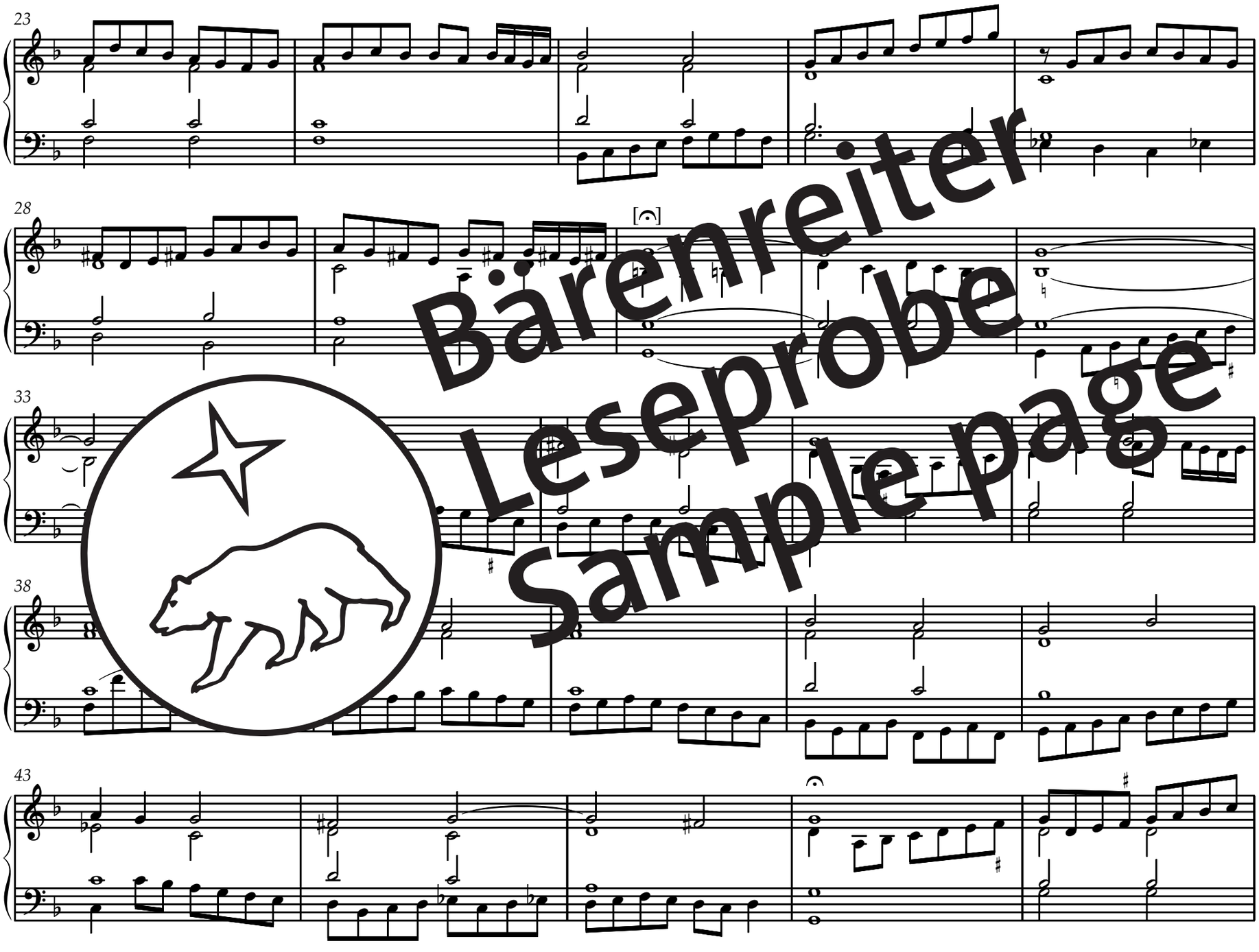


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

64. Discante sobre *La Pavana Italiana*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
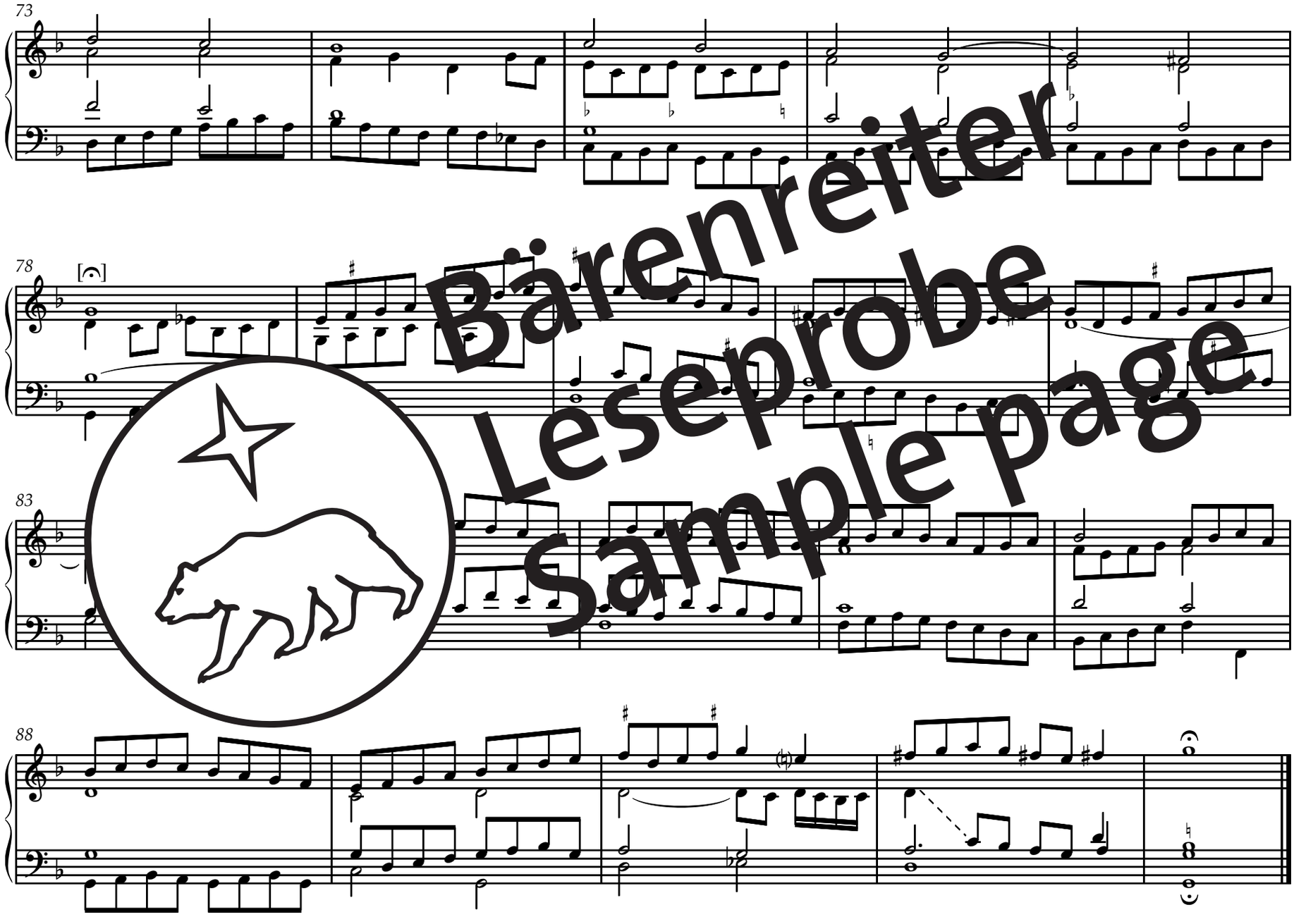
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



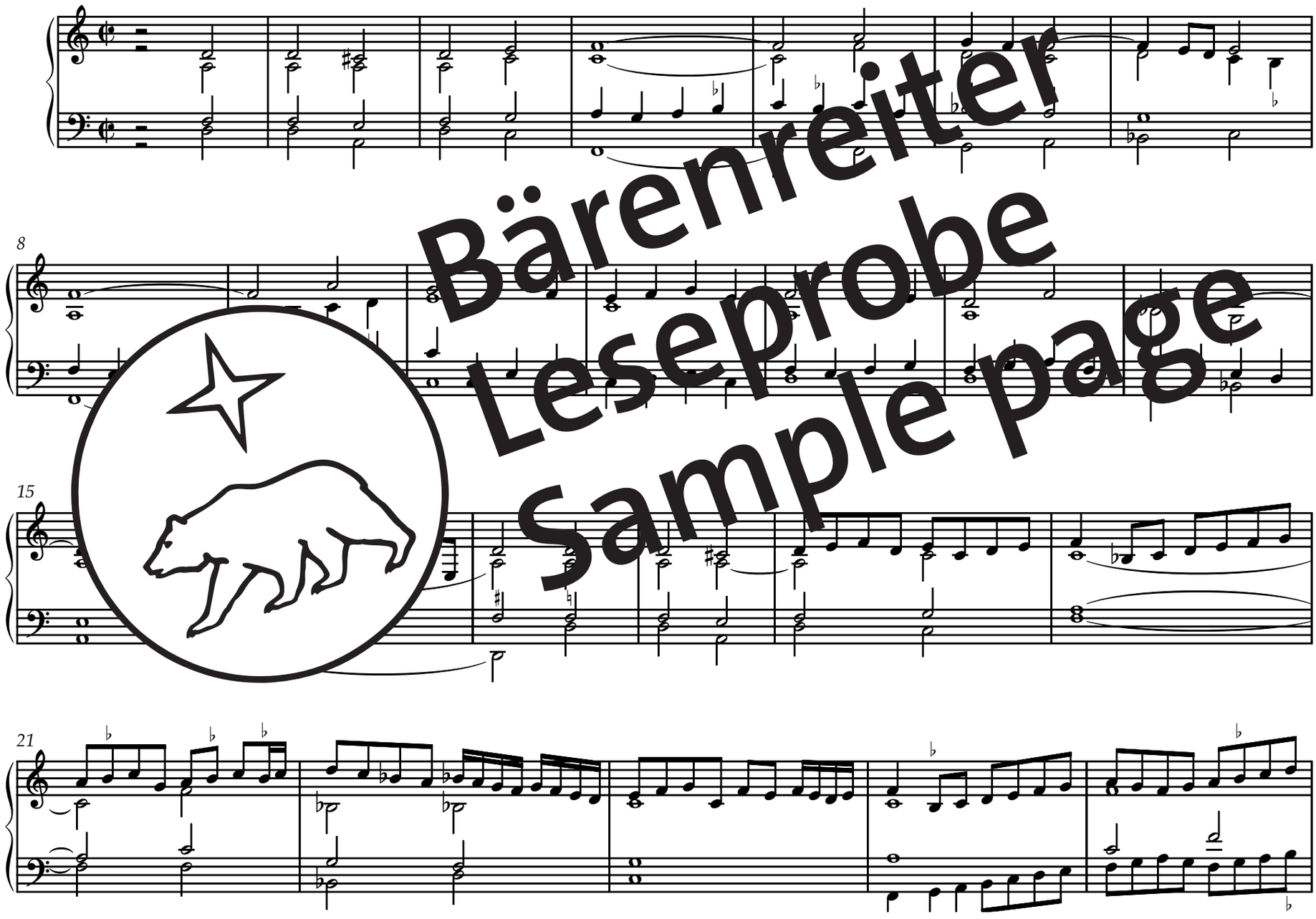
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

65. Diferencias sobre *La dama le demanda*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
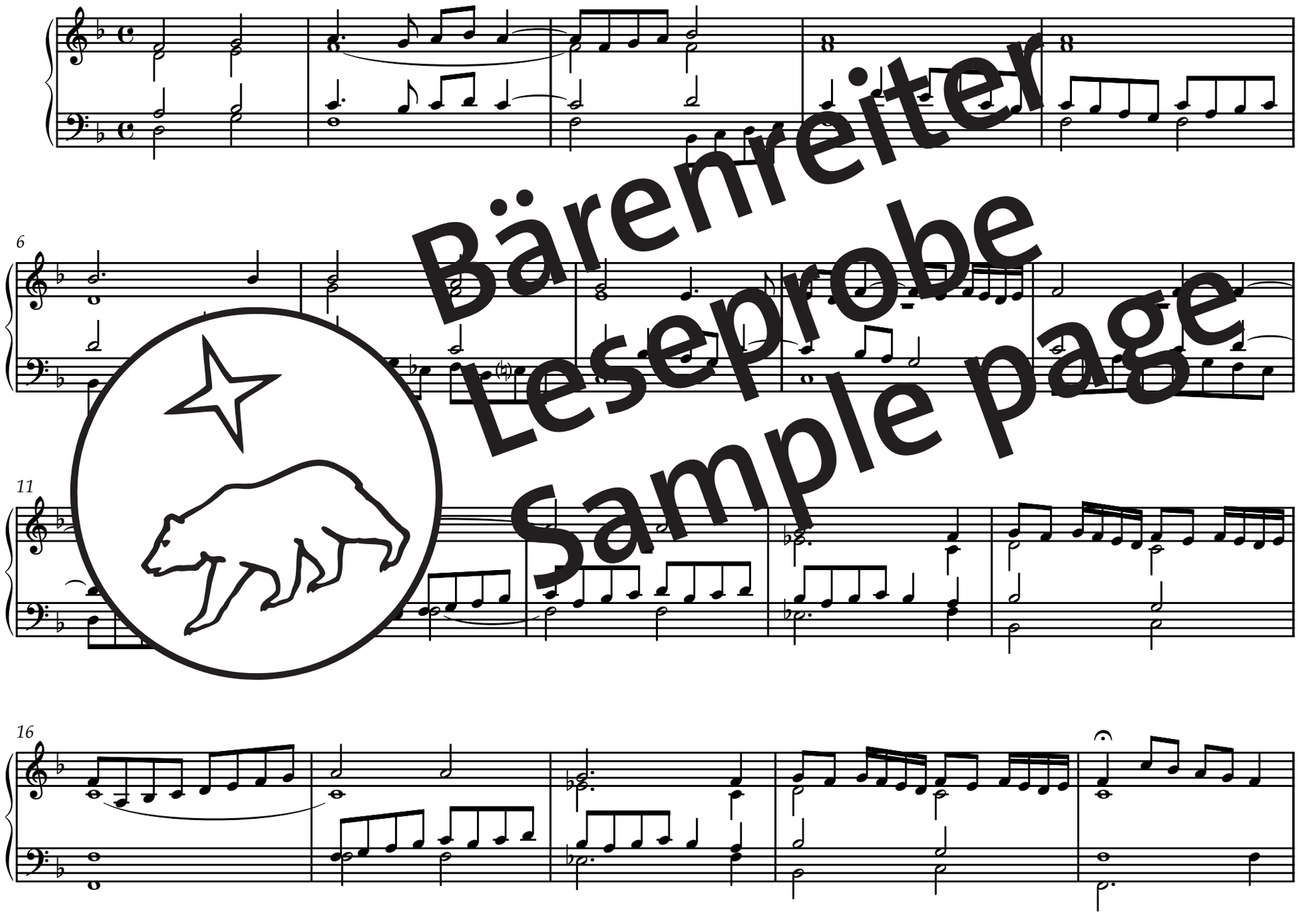


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

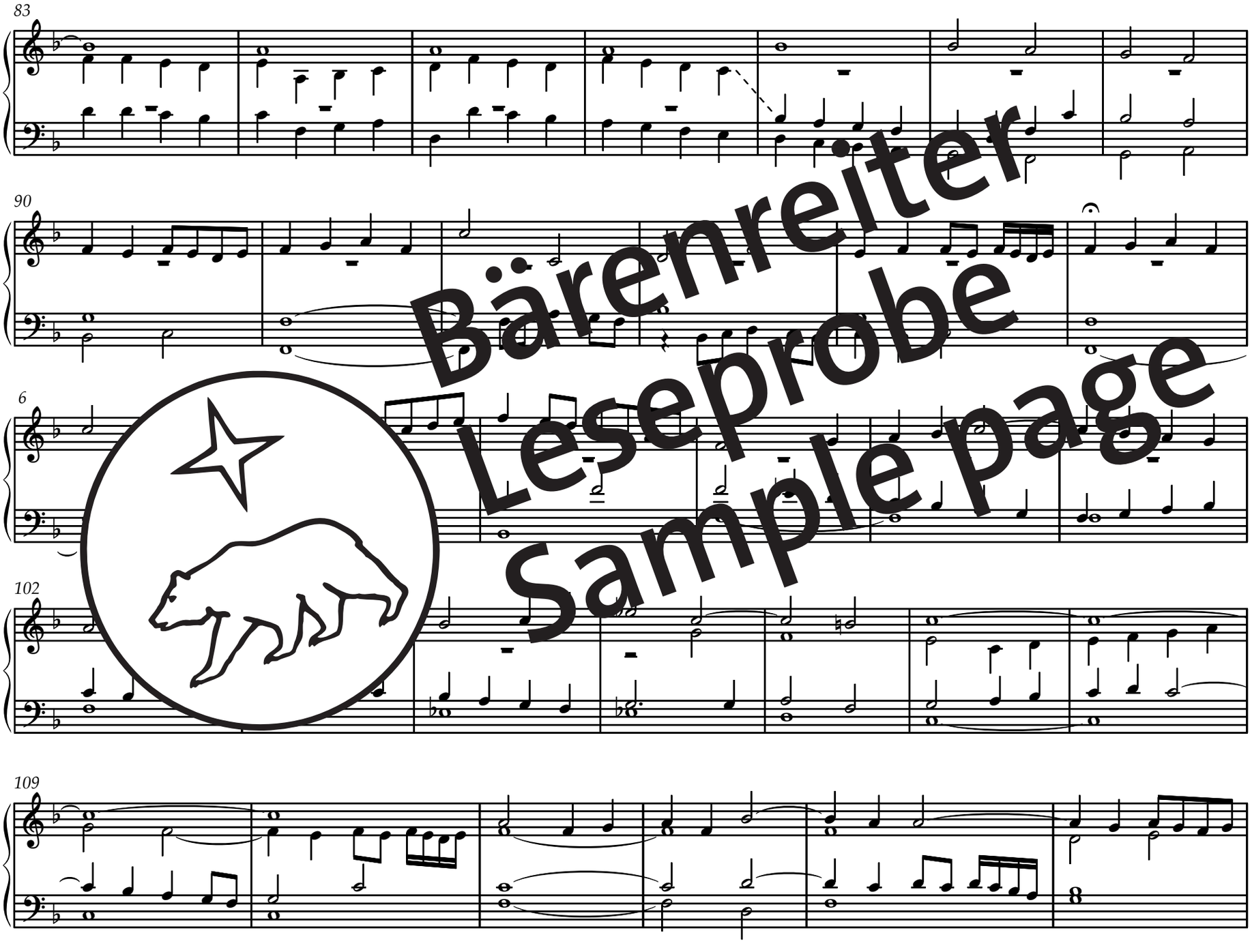
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

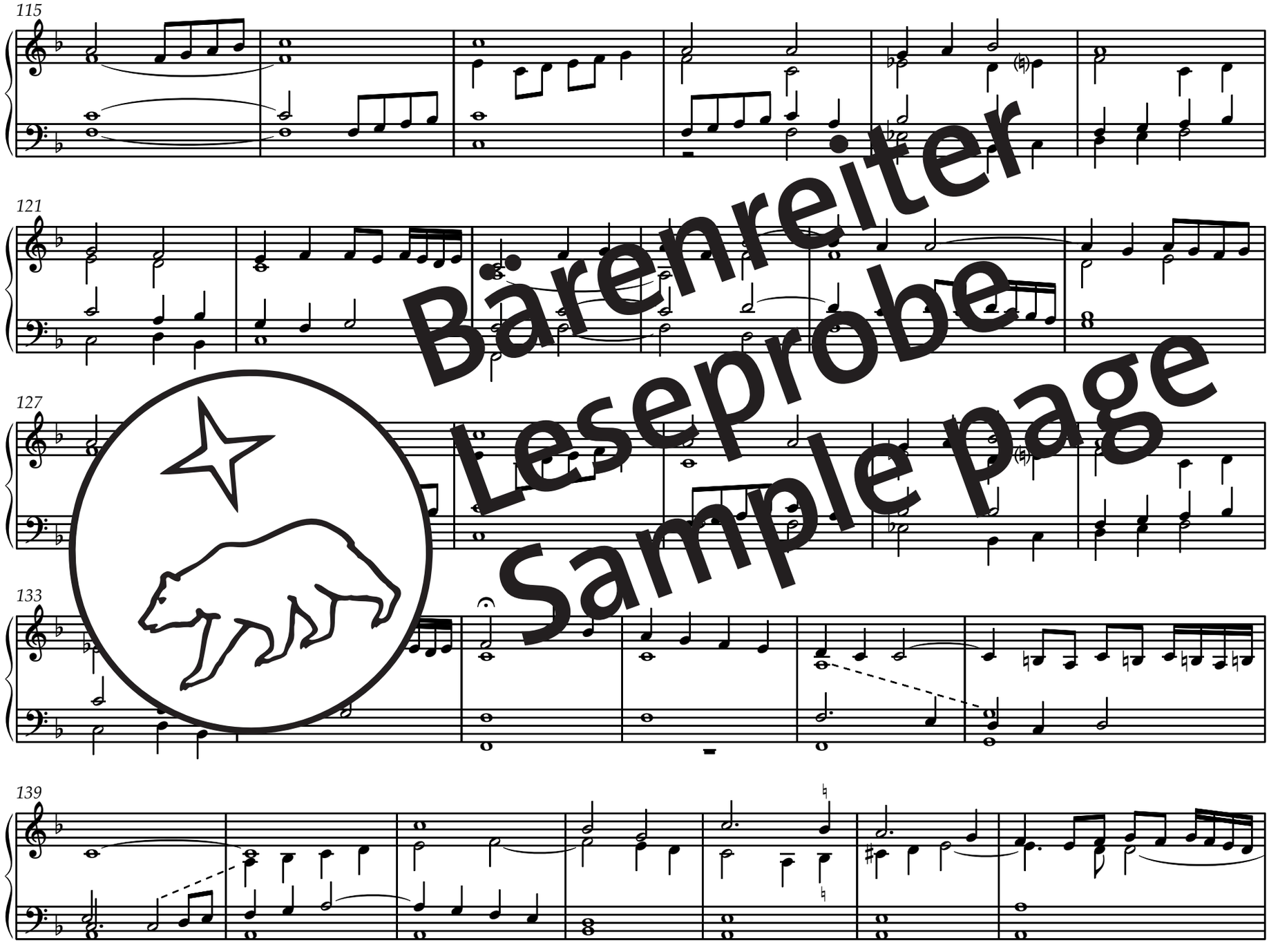


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

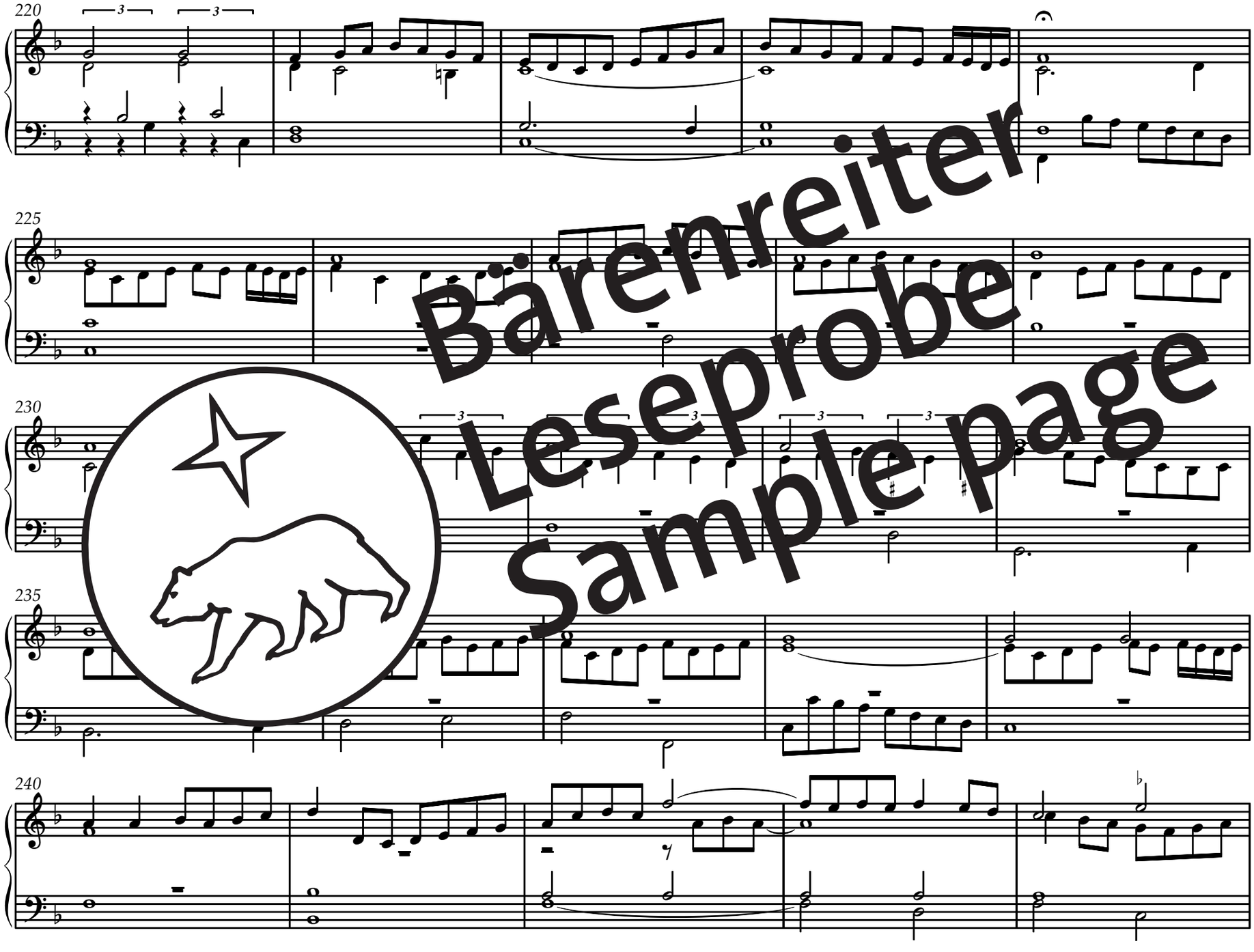
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
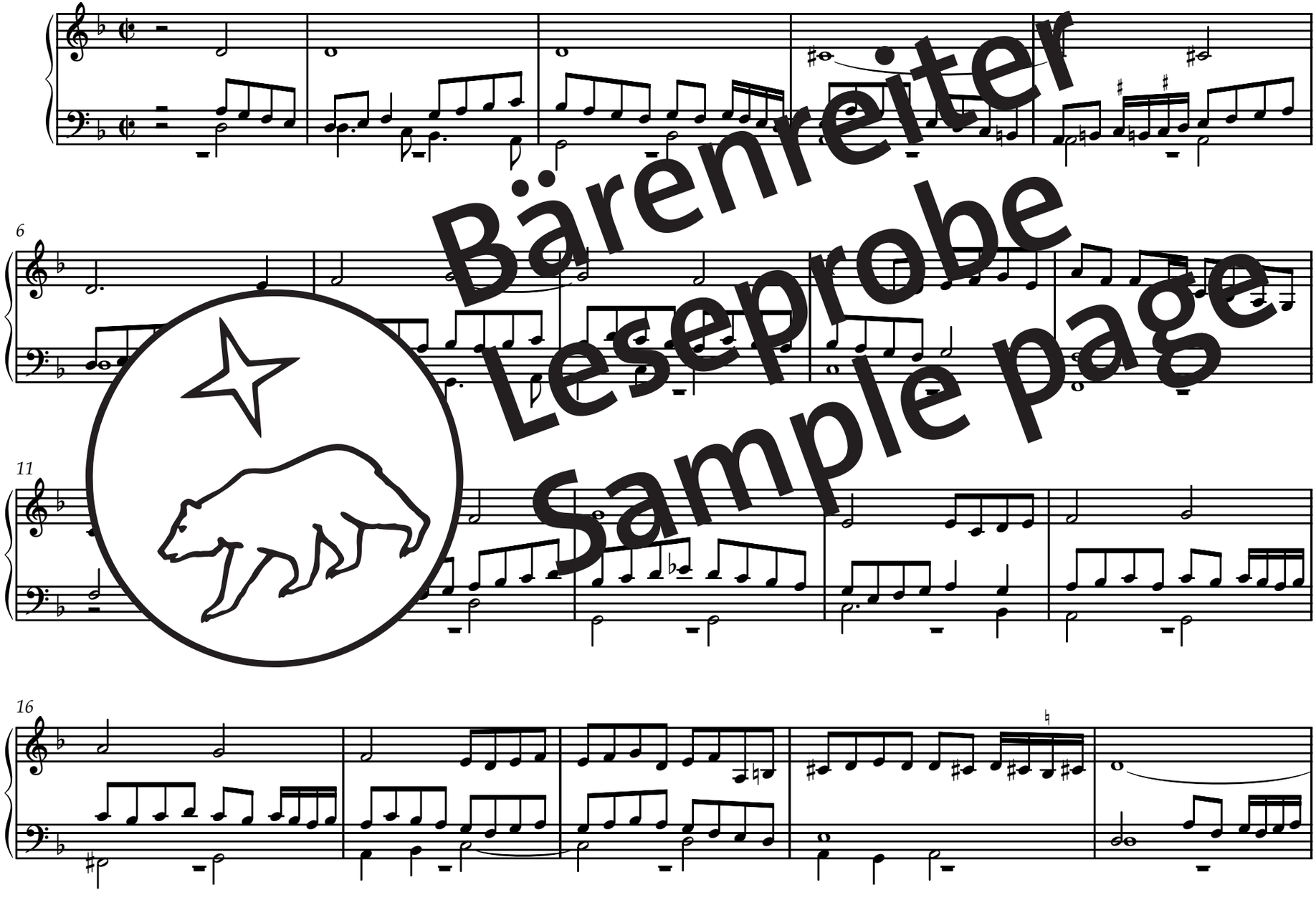


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Quelle/Source: Francisco Salinas, *De Musica Libri Septem*, Salamanca, 1577, pag. 356.

67. Glosa sobre *Dont vient cela* (Claudin de Sermisy)G



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

KRITISCHER BERICHT

I. ABKÜRZUNGEN

A	Alt
B	Bass
fol.	folio(s)
NA	Neuausgabe
S	Sopran
T	Takt
Ten.	Tenor
v	verso

II. ZUR EDITIONSTECHNIK

Für die Akzidentien[illegible]ip der originalen Schreibweise, also der einmalige[illegible]vor (oder besser: über) der d[illegible] Zeichen g[illegible]n hinzugefügten [illegible]ich be nde[illegible]ur in d[illegible] Fälle[illegible] denen eine W[illegible] Takt A[illegible]ass zu[illegible]feln gebe[illegible]n in ru[illegible] Klammern ( ) [illegible]



52. Ca[illegible]an Wilder)

Obras d[illegible][illegible]6–136v

Zu Beg[illegible]que Adrian Villarte."; im Inhaltsverzeich[illegible] Adriã Villart."

Vorlage: „Je [illegible]donne de quoy" in *Mellange de Chansons, tant des vieux autheurs que des modernes* (Paris 1572). NA *LeRoy & Ballard's Mellange de Chansons*, hrg. von Ch. Jacobs, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1982, S. 59–60. *Philip van Wilder, Collected Works*, hrg. von J. A. Bernstein, Teil 2, New York 1991, S. 70–74. Dieses sicherlich beliebteste Chanson aus der Hand Van Wilders [illegible]ndet sich in den zeitgenössischen Quellen mit widersprüchlichen Zuschreibungen wie auch im Falle Cabezóns.

53. Canción glosada *Au joly boys* (Johannes Lupi)

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 138v–140

Zu Beginn: „Aiuli vous so[illegible]la verdura. L[illegible]us."; im Inhaltsverzeichnis: „Aiule vos sola verdura, Lu[illegible]"

Vorlage: „Au joly boi[illegible] in *Le cinquiesme livre contenant trente et deux chansons …* (Antwerpen 1544). NA *Johannis Lupi, Opera Omnia*, hrg. von B. Bl[illegible]kbu[illegible] CMM 84–3, [illegible]89, S. 73–76

54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert)

*Obras de música … de Antonio de[illegible]zo[illegible]fol. 140v–142v

Zu Beginn: „Ayme q[illegible]oldr[illegible] Gombe[illegible]" im Inhaltsverzeichnis: „Ayme qui voldra, Gombert."

Vorlage: „Ayme qui vouldra" in *Le cincquiesme livre contenant trente et deux chanson[illegible]* (Antwerpen 1544). NA *Nicolas Gombert, Opera Omnia*, hrg. von J. Schmidt-Görg, CMM 6–11, 1975, S. 121–[illegible]4

55. Canción glosada *Triste depart* (Nicolas Gombert)

Obras de música[illegible]de Antonio de Cabezón, fol. 144v–146

Zu Beginn: „Triste de par[illegible]mbert."; im Inhaltsverzeichnis: „Triste de [illegible]ombert."

Vorlage: „Triste départ m' avoit" in *Le cincquiesme livre contenant trente deux chansons …* (Antwerpen 1544). NA *Nicolas Gombert, Opera Omnia*, hrg. von J. Schmidt-Görg, CMM 6–11, 1975, S. 118–121. Das Werk [illegible]ndet sich in zeitgenössischen Quellen auch mit der Zuschreibung an Ph. Van Wilder.

56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 151v–152v

Zu Beginn: „Pis ne me puluenir glossado de Hernando de Cabeçon."; im Inhaltsverzeichnis: „Pisne me puluenir glosada de Hernãdo Cabeçon."

Vorlage: „Pis ne me veult venir" in *Vingt et six chansons musicales & nouvelles a cincq parties…* (Antwerpen 1543). NA *Thomas Crecquillon, Opera omnia,* hrg. von B. Hudson / L. Youens, CMM 63–19, 2000, S. 110–121

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel*

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 193v–196v

Zu Beginn: „Di erencias sobre el Villancico, de quien te me enojo Isabel“; im Inhaltsverzeichnis: „Difer cias sobre, qui te me enojo. &c.“

Die Taktbezeichnung C ist original und gilt durchgehend für alle sieben Diferencias. Dieser „Compás mayor“ erscheint in lediglich sechs weiteren Stücken der *Obras de* música. Hernando gibt jedoch keinen Hinweis etwa hinsichtlich einer di erenzierenden Verwendung im Vergleich zu ¢ („Compasillo“; vgl. auch Vorwort, S. XI–XII).

Fragen hinsichtlich Metrik, Notierung und vor allem der formalen Struktur dieser komplexesten aller Cabezónschen Diferencias haben zu sehr unterschiedlichen musikalischen und editionstechnischen Lösungen geführt; in jüngster Zeit zum Teil mit extremen Positionen und äußerst kritischem Ansa bezüglich der Glaubwürdigkeit der Original-Ausgabe von 1578 (vgl. auch Cea Galan 2007). Die vorlieg de Edition rechtfertigt sich nur wenige Argumente etwa im Sinne von stark fehlerhaften Passagen zu eigen und stü t sich [illegible] auf die Hauptquelle.

Die Melodi [illegible] en Villancicos ist bislang nicht identi zie lassen sich in der Melodie zügen d n Salamanca v entlichten W co mit dem be den Text

67. [illegible]nisy)

Obr 201v

Zu [illegible]s: “Dubien scia.

Vor [illegible] *s en musique* (Paris 1528). NA *Cl* [illegible] n G. Allaire / I. Cazeaux, CMM 52-

IV. EINZELNACHWEISE

52. Canción glosada *Je le quand Dieu* (Philip Van Wilder)

T $7_{1–2}$: A c^1

T 52: Unter dem Liniensystem „Alprincipio“. Die Takte 52–68 sind im Original nicht ausgeschrieben.

53. Canción glosada *Au joly boys* (Johannes Lupi)

T 68_3 : A I Achtel g^1, Sechzehntel f^1, b^1

54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert)

T 84_4: Besonders au älliger Querstand S – Ten., auf den schon F. Correa de Arauxo (1626: Advertencias, fol. 12) mit Hinweis auf Gomberts *Ayme qui vouldra* aufmerksam macht.

55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert)

T 14: rhythmische Abweichung der Stimmen in Analogie zu T 10 gestaltet; im Original nur über der letzten Note der Sopranlinie das graphische Zeichen für eine Sechzehntelnote vermerkt

T 64: Hals des B in der Errata korrigiert zu f^0

56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón

T 58: B 6. Achtel B

T 78, 82: Es in der Bassoktave wie auch Fis und Gis in Nr. 29, 67) wohl nur auf wenigen Instrumenten der Cabezónzeit verfügbar

57. Canción glosada *Susane un jour* (Orlandus Lassus). Hernando de Cabezón

T 74: Ten. I Ganze b

58. Canción glosada *Qui [illegible]* (Adrian Willaert)

T [illegible] Ten. or[illegible]inal Achtel f^0, e^0, f^0, g^0, f^0, d^0, e^0, f^0

59. Canción glosada *Ardenti miei sospiri* (Philippe Verdelot)

T 79: Ten. II ohne Zi er. Die ergänzte Ganze e^0 resultiert zwangsläu g aus einer in T 80 angezeigten Überbindung.

60. Diferencias sobre *Las Vacas*

T 22: „Fine“ und Fermate ergänzt

T 22, 46, 70, 72: „Otra. [diferencia]“ und originale Fermaten (mit Ausnahme T 22) zur Kennzeichnung des Endes der jeweiligen Variation

T 94: Fermate und „Al principio.“ (unter dem Liniensystem)

T 96: „D. S. al Fine“ ergänzt

61. Diferencias sobre *La Pavana Italiana*

T 16: „OTRA.“ [= OTRA diferencia] unter dem Liniensystem

T 64, 89: jeweils Fermate ergänzt

Bärenreiter Leseprobe Sample page

T 65: über dem Liniensystem graphische Symbole für eine Halbe und eine Achtel; Bezeichnung für „Proporción sesquialtera“ erst in T 66

62. Diferencias sobre *La Gallarda Milanesa*
T 9: „Buelta al principio.“ („Zurück zum Anfang“)
T 55, 56: jeweils Fermaten unterdrückt, da als Hinweis zur Wiederholung des Teils B’B’’ gedeutet (vgl. Bemerkung zu Nr. 62 in: III. Quellen)

63. Diferencias sobre *El Canto llano del Caballero*
T 16, 32: Fermaten ergänzt; im Original nur die beiden le ten Variationen durch Fermaten gekennzeichnet (T 48, 64)

65. Diferencias sobre *La dama le demanda*
T 50: Fermate über der Halben d^1

T 80: Fermate ergänzt
T 97: A, Ten., B Ganze Noten einschließlich Überbindungen ergänzt

66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel*
T 130_4: Ten. Viertel d^1
T 134_2: S Viertel f^1
T $145_{1–2}$: A Viertel e^1 (Überbindung d^1)
T 215_2: S Viertel g^1

67. Glosa sobre *Pont vient cela* (Claudin de Sermisy)
T 6: [illegible] in der Baßoktave original; vgl. die Bemerkung in Nr. 56, T. 78, [illegible]2
T [illegible]: Ten. Ganze Note b^0
T 60_3: A Achtel d^1, cis^1

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

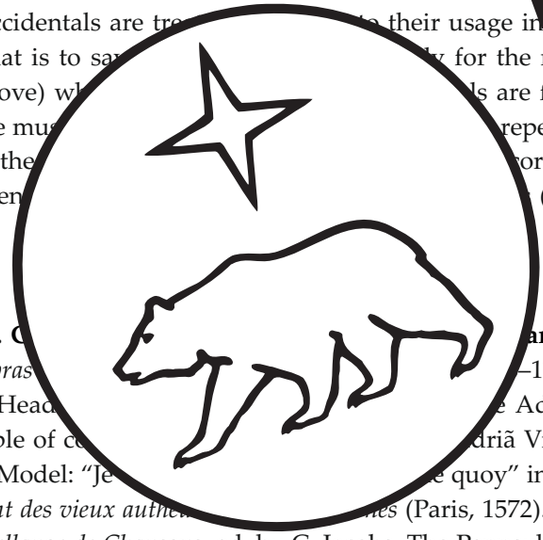
CRITICAL REPORT

I. ABBREVIATIONS

A	alto
B	bass
fol.	folio(s)
m.	measure
ME	Modern edition
S	soprano
T	Tenor
v	verso

II. EDITORIAL POLICIES

Accidentals are tre[illegible] their usage in the original notation. That is to sa[illegible]y for the note before (or be[illegible] above) wh[illegible]ls are found abov[illegible] the mu[illegible] repetition of th[illegible]teration in the[illegible] corresponding [illegible]cidental been[illegible] ( ).



52. C[illegible] an Wilder)

Obras[illegible] –136v

Head[illegible] Adrian Villarte."; in the table of c[illegible]driã Villart."

Model: "Je[illegible]e quoy" in *Mellange de Chansons, tant des vieux auth[illegible]nes* (Paris, 1572). ME *LeRoy & Ballard's Mellange de Chansons*, ed. by C. Jacobs, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1982, pp. 59–60. *Philip van Wilder, Collected Works*, ed. by J. A. Bernstein, part 2, New York 1991, pp. 70–74. This undoubtedly most popular of Van Wilder's chansons is found in contemporary sources with erroneous a ributions, as also in the case of Cabezón's publication.

53. Canción glosada *Au joly boys* (Johannes Lupi)

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 138v–140

Heading: "Aiuli vous so la verdura. Lupus."; in the table of contents: "Aiule vos sola verdura, Lupus."

Model: "Au joly bois" in *Le cinquiesme livre contenant trente et deux chansons ...* (Antwerp, 1544). ME *Johannes Lupi, Opera Omnia*, ed. by B. Blackburn, CMM 84–3, 1989, pp. 73–76

54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert)

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 140v–142v

Heading: "Ayme qui voldra. Gomberth."; in the table of contents: "Ayme qui voldra, Gomberth."

Model: "Ayme qui vouldra" in *Le cinquiesme livre contenant trente et deux chansons* (Antwerp, 154[illegible]). ME *Nicolas Gombert, Opera Omnia*, ed. by J. Schmidt-Görg, CMM 6–11, 1975, pp. 121–24

55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert)

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 14[illegible]–1[illegible]

Heading: "Triste d[illegible]par Gombert."; in the table of contents: "Triste de par. gomberth."

Model: "T[illegible]te d[illegible]par[illegible]m[illegible]t" in *Le [illegible]acquiesme livre contenant trente [illegible]x chanso[illegible]* ... (Antwerp, 1544). ME *Nicolas Gombert, Opera Omnia*, ed. by J. Schmidt-Görg, CMM 6–11, 1975, pp. 118–21. The work is also found in contemporary sources with an a ribution to Ph. Van Wilder.

56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 151v–152v

Heading: "Pis ne me puluenir glossado de Hernando de Cabeçon."; in the table of contents: "Pisne me puluenir glosada de Hernãdo Cabeçon."

Model: "Pis ne me veult venir" in *Vingt et six chansons musicales & nouvelles a cincq parties* ... (Antwerp, 1543). ME *Thomas Crecquillon, Opera omnia,* ed. by B. Hudson / L. Youens, CMM 63–19, 2000, pp. 110–21

57. Canción glosada *Susane un jour* (Orlandus Lassus). Hernando de Cabezón

Obras de música … de Antonio de Cabezón, fol. 148–149v

Heading: "Susana vn jur. Glossado de Hernando de Cabeçon."; in

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

cerning a di erenciated use in relation to 𝄵 (“Compasillo”; see also the Preface, pp. XXII–XXIII).

Questions concerning meter, notation, and above all the formal structure of this most complex of Cabezón’s diferencias have led to very different musical and editorial solutions; most recently to sometimes rather extreme positions and very critical approaches in terms of the reliability of the original edition of 1578 (see also Cea Galan 2007). The present edition adopts only a few of these arguments, for example, in the case of severely awed passages, and is based as far as possible on the main source.

The melody of the villancicos that served as the model has yet to be identi ed. Certain melodic similarities can be recognized in a villancico with the same text published by F. Salinas in his work *De Musica Libri Septem* (Salamanca, 1577).

67. Glosa sobre *Dont vient cela* (Claudin de Sermisy)
Obras de música […] *Cabezón,* fol. 200–201v
Heading: “[…] contents: “Dubien sela.”
Model: […] *elles en musique* (Paris, 152[…]
ME *Cla*[…] Allaire […] Cazeaux, CMM […]
52–3, […]

[…]NCES

52. […] in Wilder
m. 7[…]
m. 52 […] 2–68 are not wri[…]n out in th[…]

53. Canción […] […]nes Lupi)
m. 68_3 : A1 eighth […] […]-notes f^1, $b♭^1$

54. Canción glosada *Ayme qui vouldra* (Nicolas Gombert)
m. 84_4: particularly conspicuous cross relation between S and T, already pointed out by F. Correa de Arauxo (1626: Advertencias, fol. 12) with reference to Gombert’s *Ayme qui vouldra*

55. Canción glosada *Triste départ* (Nicolas Gombert)
m. 14: rhythmic sequence of the voices arranged in analogy to m. 10; in the original, the sign for a sixteenth note is only indicated above the last gure of the soprano line.
m. $64_{3–4}$: half-note C of the B corrected in the Errata to f^0

56. Canción glosada *Pis ne me peult venir* (Thomas Crecquillon). Hernando de Cabezón
m. 58: B sixth eight-no […] B♭
m. 78, 82: E♭ in the bas[…] octave (a[…] also F♯ and G♯ in nos. 29 and 67) undoubtedly a[…]ilable only […] few instruments in Cabezón’s time

5[…] Canción glosa[…] *Susane un jour* (Orlandus Lassus). Hernando de […]abezón
m. […]: T I whole b♭^{0}

58. Canción glos[…]da *Qui […]di[…]* (A[…]rian Willaert)
m. $8_{1–}$ […]: […]ght notes […]^0, e^0[…]^0, g^0, f^0, d^0, e^0, f^0 in the original

5[…] Canción glosada *Ardenti miei sospiri* (Philippe Verd[…]lot)
m. 7[…]: T […] without […]gure. The added […]hole not[…] e^0 […]owever, […]sults by necessity from a ti[…]indicate[…] in m. […]

60. Diferenc[…]s sobre *[…]s* […]
[…] […] “Fine” […]nd […]rmata added
mm. 22, 4[…] 70, […]2: “Otra. [diferencia]” and (with the exception of m. 22) fer[…]atas to in[…]icate the end of the respective variation
m. 94: fermata and “Al principio.” (under the sta […])
m. 96: “D. S. al Fine” added

61. Diferencias sobre *La Pavana Italiana*
m. 16: “OTRA.” [= “OTRA diferencia”] under the sta
mm. 64, 89: fermatas added
m. 65: graphic symbols for a half note and an eighth note above the sta […]; notation for “Proporción sesquialtera” only in m. 66

62. Diferencias sobre *La Gallarda Milanesa*
m. 9: “Buelta al principio.” (“Back to the beginning”)
mm. 55, 56: both fermatas suppressed, since they have been interpreted here as indications to repeat section B’B’’ (see comment concerning no. 62 in: III Sources)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

63. Diferencias sobre *El Canto llano del Caballero*

m. 16, 32: fermatas added; in the original, only the two last variations are indicated by fermatas (mm. 48, 64)

65. Diferencias sobre *La dama le demanda*

m. 50: fermata over the half-note d^1

m. 80: fermata added

m. 97: A, T, B whole notes and ties added

66. Diferencias sobre *Quién te me enojó Isabel*

m. 130_4: T quarter-note d^1

m. 134_2: S quarter-note f^1

m. $145_{1–2}$: A quarter-notes e^1 (tied over), d^1

m. 215_2: S quarter-note g^1

67. Glosa sobre *Dont [illegible]* (Claudin de Sermisy)

m. 16: F ♯ in the bass octave (original); see observation no. 56, mm. 78, 82

m. 32: T whole-note b^0

m. 69: A eighth-notes d^1, $f♯^1$

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

LITERATUR / LITERATURE

Anglés, Higinio (1966): Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles del siglo XVII. *Anuario Musical*, vol. XXI, pp. 87–104.

Apel, Willi (1967): *Geschichte der Klaviermusik bis 1700*. Kassel etc., Bärenreiter-Verlag.

Bermudo, Juan (1555): *Declaración de Instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León. Faksimile/Reprint 1957. Kassel etc., Bärenreiter-Verlag.

Bernal Ripoll, Miguel (2004): Rythmón y Arithmón. In uencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío. *Revista de Musicología*, vol. XXVII, pp. 841–893.

Bernal Ripoll, Miguel (2008): La relación métrica entre el compás y las proporciones ternarias en la música española para tecla del siglo XVII. *Inter-American Review*, vol. XVIII, pp. 191–206.

Bernal Ripoll, Miguel (i.p.): Cabezón, Antonio de. *Diccionario Biográfico Español*. [...]

Bordas Ibáñez, [...] sobre los Organeros Brebos. In *Liv[...]mer*, hrsg. von/edit. by María Fern[...] Rui Vieira Nery. Lisboa: Fu[...]

Bord[...]a": instrumentos musica[...]ra musical en la Corte de *F[...]* Tess Knighton, Cristin[...] B[...] 215–272.

Carp[...]abezón.* Diss., [...]ersity of [...]

Carpe[...]e age of Cabezón. *Anuario Musi[...]*

Cea Galán, [...]o, Isabel? ... y otras preguntas sin respuest[...] de Antonio de Cabezón. In *Cinco Siglos de Música pa[...]a. Actas de los Simposia FIMTE 2002-2004*, hrsg. von/edit. by Luisa Morales. Almería, Ed. Asociación Cultural Leal, pp. 169–194.

Cea Galán, Andrés (2010): Nuevos pasajes corruptos en las *Obras de Música* de Antonio de Cabezón. *Diferencias*. Vol. 1, pp. 67–98.

Doderer, Gerhard (2002): Spanien. In: *Handbuch Orgelmusik*, hrsg. von/edit. by Rudolf Faber und Philip Hartmann. Kassel/Stu gart-Weimar, Bärenreiter-Verlag/J. B. Me ler, pp. 223–236.

Ester-Sala, María Asunción (1980): *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI.* Madrid, Sociedad Española de Musicologia.

Ferguson, Howard (1971): Corrupt Passages in "Diferencias" by Cabezón. *Music and Le ers,* vol. LII, pp. 402–406.

García Chico, Esteban (1953): Documentos [...]a el estudio del arte en Castilla. *Anuario Musical*, vol. [...]II, pp. 210–229.

Göllner, Marie Louise (1990): The I[...]abulations of Hernando de Cabezón. In *De Musica Hi[...]et Variis. Miscellanea in honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, hrsg. von/edit. by [...]Casares, C. Villanueva. Santiago de Compostela, vol. I, pp. 27[...]290.

G[...]th, Jo[...] (2007): Venegas, Cabezón y la música "para tecla, harpa y vihuela". In *Cinco Siglos de Música para Tecla Española: Actas de los Simposia FIMTE 2002–2004*, hrsg. von/edit. by Luisa Morales. Almería, Ed. Asociación Cultural Leal, pp. [...]53–[...]7.

Hernández, Luis (1[...]6): De[...]ración de los órganos que hay en el Monasterio [...] Lo[...]enci[...] In *Música, y Culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1[...]3-[...]37)*. El Escorial, Ediciones Escurialenses, pp. [...]66–[...]06.

Jacobs, Charles (1957): *The Transcription Technique and Style of Antonio de Cabezón as shown in his 13 Intabulations of Josquin des Prez*. Diss., New York University.

Jacobs, Charles (1959): *La Intermitación de la música española del siglo XVI para instrumentos de tecla*. Madrid.

Jacobs, Charles (19[...]-6[...]. *Tempo Notation in Renaissance Spain.* New York, Institute of Medieval Music.

Jacobs, Charles (1999): Cabezón. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. [...], pp. 835–839. [Madrid], Sociedad General de Autores y Editores.

Jacobs, Charles (2000): Cabezón. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart/Personenteil*, vol. 3, col. 1525–1529. Kassel etc./Stu gart-Weimar, Bärenreiter-Verlag/Me ler.

Jambou, Louis (1982): *Les Origines du tiento*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scienti que.

Jambou, Louis (1988): *Evolución del órgano español. Siglos XVI–XVIII*. Oviedo, Universidade de Oviedo.

Jambou, Louis (2001): Cabezón. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, pp. 764–766. London, Macmillan Publishers Limited.

Kastner, Macario Santiago (1941): *Contribución al estudio de la música española y portuguesa.* Lisboa, Ática.

Kastner, Macario Santiago (1950): Los manuscritos musicales n.s 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra. *Anuario Musical*, vol. V, pp. 78–96.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.