

HISPANIAE SCHOLA MUSICA SACRA.

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

DILIGENTER EXCERPTA, ACCURATE REVISA, SEDULO CONCINNATA

A

PHILIPPO PEDRELL.

VOL. VI.

PSALMODIA MODULATA (VULGO FABORDONES) A DIVERSIS
AUCTORIBUS, INTER QUOS FR. THOMAS A SANCTA MARIA, FRANCISCUS GUERRERO,
THOME LUDOVICI A VICTORIA, CEBALLOS, ALIQUE INCERTI AUT IGNOTIS.

PRECIO DE CADA VOLUMEN:

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

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

BARCELONA

JUAN B^{TA} PUJOL Y CA, EDITORES

1-3, PUERTA DEL ANGEL, 1-3.

PROPIEDAD DE LOS EDITORES PARA TODOS LOS PAISES.

DEPOSITADO DE CONFORMIDAD CON LOS TRATADOS INTERNACIONALES.

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

QUEDA PROHIBIDA CUALQUIERA REPRODUCCIÓN.

COPYRIGHT 1897, BY BREITKOPF & HÄRTEL.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

EL FABORDÓN.

No se ha escrito, todavía, de una manera acabada, la Historia de este género, mejor dicho subgénero de música, práctica vocal salmódica (polifónico-vocal instrumental, casi siempre, en España) puramente litúrgica. El Abate Baini en sus *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*¹⁾ desfloró algo la materia, exponiendo sus opiniones particulares ó comentando las noticias que de la práctica del *fabordón* y de sus transformaciones, que influyeron poderosamente, desde su aparición, en el desenvolvimiento de la armonía, hallara en algunas obras de antiguos tratadistas.

Cree el Abate Baini que el vocablo musical *faux-bourdon* pasó de Francia á Italia y que de esta voz deriva la correspondiente italiana *falsobordone*, sin que pueda asegurar con exactitud en qué época sucedió esto, si bien se inclina á afirmar, que la introducción de dicha voz y la práctica de música á que dió su nombre, data de los años que median entre el de 1367, en que Urbano V, sexto pontífice que residió en Aviñón, trató de establecer de nuevo la Sede pontificia en Roma, donde se trasladó llevando consigo los cantores aviñoneses de su capilla, y el de 1377, fecha de la reinstalación de la Santa Sede á Roma desde Aviñón bajo el pontificado de Gregorio XI.

Apoya los fundamentos de su conjetura en los dos escritores más antiguos que hablan del *fabordón*, «Franchino Gafore Lodigiano», que floreció hacia el año 1490, según Tiraboschi en su *Stor. della letteratura ital.*, Tomo 6, parte I, pag. 374²⁾ y Adam de Fulda que vivía alrededor del año 1440, según Gerbert, *Scriptor. eccles. de Mus.*, Tomo III, pag. 329³⁾, cuyos escritores aplican el nombre de *falsobordone* al género de práctica en cuestión, como vocablo común, usual y conocido. Tiene en cuenta el Abate Baini el silencio que guarda Juan de Muris sobre el tal vocablo, consignando de paso que dicho autor vivía por el año 1320, según Gerbert, *op. cit.* y añadiendo que al describir Juan de Muris el género de música llamado más tarde *fabordón* usa los términos corrientes *organum*, *organare*, *organizare*, *regula organi* etc., y jamás el aludido.

Parece probado, en efecto, que el cuerpo de cantores pontificios de la capilla pontificia de Clemente V permaneció en Roma cuando este pontífice trasladó la Sede apostólica á Aviñón. Creó Clemente V una capilla formada de cantores franceses de varias regiones del Mediodía de la Francia, especialmente de la de Tolosa, cuya capilla difería esencialmente de la romana en la cual se habían conservado con más ó menos escrupulosidad las tradiciones del arte gregoriano, primeramente en el estilo general de ejecución y despues en la forma de armonización adoptada por los aviñoneses, precedentes de forma que aparecen ya en las obras de Adam de la Halle. Esta forma de armonización constituyó lo que desde entonces fué llamado *faux-bourdon*, práctica de música litúrgica que el biógrafo de Palestrina describe en estos términos: «Era (el primitivo *fabordón*) una composición á tres partes escrita ordinariamente sobre las melodías de la salmodia correspondientes á cada uno de los ocho tonos ó modos eclesiásticos, cuyas partes

¹⁾ Roma, dalla società tipografica, 1828 — págs. 257 y siguientes, Nota 356.

²⁾ Las diversas ediciones de la *Practica Musica*, de Franchino Gafforio (*Franchino Gaffori laudensis*) citada por Baini difieren en muchas partes de la edición, al parecer primitiva, del mismo tratado hecho en Nápoles el año 1480 (*per Magistrum Franciscum di Dino, florentinum*). Hay ediciones del 1492 (*Mediolani*), del 1496 (de la misma capital lombarda), del 1502 (*Brizice*), del 1512 (*Venetis*), etc. El famoso tratadista de Lodi distinguióse por sus ataques á la obra del maestro Ramis de Pareja (*Musice Tractatus*, 1482) y á los apologistas de dicho tratado, especialmente al batallador Spataro, partidario convencido y acérrimo de nuestro maestro andaluz.

³⁾ *Adami da Fulda, Musica*, manuscrito terminado el 5 de Noviembre de 1490, según consigna el autor al fin del tratado.

HISPANIÆ SCHOLA MUSICA SACRA.

I.

LE FAUX-BOURDON.

L'Histoire de ce genre, ou mieux de ce sous-genre de musique, pratique vocale psalmodique, (presque toujours polyphonico-vocale instrumentale, en Espagne), purement liturgique, n'a pas encore été écrite d'une façon définitive. L'Abbé Baini, dans ses *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*¹⁾ a quelque peu défloré la matière en exposant ses opinions personnelles ou en commentant les théories qu'il avait peut-être puisées dans certains ouvrages d'anciens spécialistes, sur la pratique du *faux-bourdon* et de ses transformations qui, dès leur apparition, eurent une influence puissante sur le développement de l'harmonie.

L'Abbé Baini croit que le vocable musical *faux-bourdon* passa de France en Italie et que, de ce mot, dérive le mot italien correspondant *falsobordone*, mais ne peut exactement affirmer à quelle époque ce fait eut lieu; il tend à prétendre au contraire, que l'introduction de ce mot, ainsi que la règle de musique à laquelle il a donné son nom, date des années écoulées entre l'an 1367, pendant lequel Urbain V, sixième pontife qui résida à Avignon, tenta de rétablir le Siège pontifical à Rome, où il le transporta, emmenant avec lui les chanteurs avignonnais de sa chapelle, et l'an 1377, date de la réinstallation de la Sancta Sede à Rome, Avignon étant abandonnée, sous le pontificat de Grégoire XI.

Il appuie les fondements de sa conjecture sur les deux plus anciens écrivains qui aient traité du *faux-bourdon*, « Franchino Gafore Lodigiano », qui était célèbre vers 1490, d'après Tiraboschi, dans sa *Stor. della letteratura ital.*, Tome 6, 1^{re} partie, page 374²⁾, et Adam de Fulda qui vivait vers 1440, d'après Gerbert, *Scriptor. eccles. de Mus.*, Tome III, page 329³⁾.

Ces écrivains appliquent le nom de *falsobordone* au genre d'exercice en question, comme un vocable commun, usuel et connu. L'Abbé Baini tient compte du silence que Juan de Muris garde sur ce vocable, et consigne en passant que cet auteur vivait vers 1320, d'après Gerbert, *op. cit.* Il ajoute que, pour décrire le genre de musique appelé plus tard *faux-bourdon*, Juan de Muris emploie les termes courants *organum*, *organare*, *organizare*, *regula organi*, etc. mais jamais le sous-entendu.

Il paraît prouvé, en effet, que le corps des chanteurs pontificaux de la chapelle pontificale de Clément V ne quitta pas Rome, quand ce pontife transporta le Siège apostolique à Avignon. Clément V créa une chapelle formée de chanteurs français, pris dans les différentes régions du Midi de la France, surtout à Toulouse, dont la chapelle différait essentiellement de la chapelle romaine, où les traditions de l'art grégorien avaient été plus ou moins scrupuleusement conservées, d'abord quant au style général de l'exécution et ensuite quant à la forme harmonique adoptée par les chanteurs avignonnais. Ces précédents de forme apparaissent déjà, du reste, dans les œuvres d'Adam de la Halle. Cette forme harmonique a constitué ce que, depuis, on a appelé *faux-bourdon*, règle de musique liturgique que le bio-

¹⁾ *Roma, dalla società tipografica, 1828* — pages 257 et suivantes, Note 356.

²⁾ Les différentes éditions de la *Practica Musica*, de Franchino Gafforio (*Franchino Gaffori laudensis*) citée par Baini, diffèrent en de nombreux endroits de l'édition, la première apparemment, du même traité, publiée à Naples en 1480 (*per Magistrum Franciscum di Dino, florentinum*). Il existe des éditions de 1492 (*Mediolani*), de 1496 (de la même capitale lombarde), de 1502 (*Brixie*), de 1512 (*Venetis*), etc. Le fameux écrivain de Lodi se distingua par ses attaques contre l'œuvre de notre Ramis de Pareja (*Musica tractatus, 1482*) et contre les apologistes de son traité, mais plus particulièrement contre le batailleur Spataro, partisan convaincu et très courageux de notre maître andalou.

³⁾ *Adami da Fulda, Musica*, manuscrit terminé le 5 Novembre 1490, d'après ce que l'auteur consigne à la fin du traité.

combinábanse de esta manera: la aguda, *soprano* ó *contralto*, cantaba la melodía especial del canto gregoriano: la media, *contralto*, *contra-tenor* ó *tenor*, á la cuarta inferior de aquélla: la grave ó sea el *bourdon*, *bajo* ó *tenor*, á la sexta inferior, mayor ó menor según la escala diatónica musical correspondiente, produciendo una marcha continua de sextas menos en la última nota del *fabordón* en que saltando convenientemente dejaba oír una consonancia perfecta de octava con la parte aguda y de quinta con la parte media». Cita á continuación los textos aludidos de la *Practica musica*, de Franchino Gafforio (*Lib. III, cap. V*) y del tratado *Musica* (*Part. II, cap. X y XI*) de Adam de Fulda y afirma que esta clase de *fabordones* «se ha usado desde tiempo inmemorial hasta la hora presente en nuestra capilla» y añade, «que además de los libros que actualmente usamos para cantarlos, los mismos precisamente que usaron nuestros predecesores, escritos durante el reinado de Leon X» (1513—1521), «io ho veduti nel nostro archivio alcuni fogli laceri dal tempo e dall' uso, di carattere senza dubbio del secolo XIV». Combate como errónea la opinión del P. Martini cuando éste afirma (*Stor. della Mus.* Tomo I, pag. 194, Nota 84) que el tal género de *fabordones* en marchas de acordes invertidos de sexta sólo se usaron en tiempo de Franchino Gafforio, y vuelve á repetir que «se usan en la capilla pontificia ancor oggi che siamo all' anno vigesimonono del secolo XIX nel pontificato di Leone XII» (1823—1829).

Baini defiende las razones técnico-litúrgicas de imposición del vocablo frances á tal género de música, ora por lo que atañe *alla forza pretta* de la palabra, ora por el significado mismo en que deba entenderse. En cuanto á lo primero, porque siendo el bajo real de esta clase de música no la parte vocal de este nombre sino la parte más aguda, la cual canta á la sexta con el bajo aparente la verdadera melodía del canto gregoriano, dicho se está que el tal bajo aparente, invertido, que diríamos hoy, por el hecho mismo de cantar á la tercera invertida de dicha melodía produce un *bordone falso* ó *faux-bourdon*, en suma, un bajo invertido. En cuanto al sentido de este vocablo tomado en significación genérica acusa bien, en efecto, una música falsa por diversos títulos: «es mixta de canto llano y figurado, es armónica y no rítmica ó acompasada: es consonante pero sin variedad de consonancias: es siempre igual aunque diferente en las terceras y sextas, ora mayores ora menores: en una palabra ni es canto llano ni canto figurado, aunque participa de ambos géneros: produce en el espíritu del oyente el efecto que Adam de Fulda describió con la expresión *tetrum* (*tetrum reddit sonum*) esto es un sonido digno de elevarse á Dios á quien asisten los ángeles con temor, espanto y la faz velada, porque Dios es tres veces Santo. De aquí que se diése á una musica tan severa como ésta, basada en la leyes armónicas indicadas, el nombre de *fabordón* para diferenciarse de la música ordinaria».

El *fabordón* se modificó influido, quizá, los cantores romanos por la práctica especial de los cantores aviñoneses que el Papa Gregorio XI llevó consigo á Roma, ó si no por esta causa por los progresos realizados en el contrapunto durante el siglo XV.

Mientras se hallaba en vigor la indicada práctica del *fabordon*, que puede llamarse primitivo, comenzó á introducirse en la iglesia para el canto armónico de la salmodia una especie de música completamente distinta del antiguo *faux-bourdon* á la cual se impuso impropriamente el mismo nombre de *falsobordone*. «Esta segunda manera — dice Baini — consiste en una composición regular á cuatro voces de nota contra nota, siempre consonante, con algunos retardos en las cadencias, conforme á la regla común de la armonía, conteniendo en una de las cuatro partes la melodía temático-ecclesiástica del tono pero sin ritmo determinado en la ejecución. Este género de *fabordón* hizo que se desechara poco á poco el primitivo «que solo persiste en la capilla pontificia», y de tal manera fué suplantándole que no solo se asoció en dicha capilla á la forma y práctica del primitivo sino que se introdujo en todas las demás capillas máximas de Italia en las cuales se mantiene, si bien luchando frente á frente con una tercera y malhadada forma de *fabordón* de la cual hablaré al punto, la cual se captó, enseguida, el sufragio de los oyentes incultos: el nuevo rival, sea dicho en honor de la verdad, no pudo atentar del todo contra los derechos que obtuvo siempre y obtiene todavía la segunda forma, que hasta el día de hoy se ha mantenido constante y más ó menos pacíficamente en su ejercicio, tanto es así, que «es la única forma de *fabordón* que, salvo la capilla pontificia, se conoce y se ejecuta genralmente».

Describe Baini la tercera forma de *fabordón* puesta en uso durante el siglo XVII diciendo, «que privó en Roma cerca de treinta años pero que pasó pronto de modo como sucede siempre con toda clase de caricaturas (*sic*), siendo olvidado por completo. Ejecutábase esta clase de *fabordón* por una sola voz acompañada del órgano. Este instrumento sonaba un bajo compuesto de figuras breves ó largas inspirado en la melodía correspondiente del tono ó modo ecclesiástico elegido. La voz cantaba un verso del salmo adornándolo con *passagi* y *diminuzioni* (glosas) de corcheas semicorcheas y fusas en combinaciones de *trilli*, *mordenti*, *appoggiature*, *gruppi*, *messe di voce*, *incocciature* etc. entreverando de cuando en cuando la peroración musical con pasajes en estilo *recitativo* y declamado. El bajo del órgano era igual en todos los versos del salmo, mientras las voces, *soprano*, *tenor*, *contralto* ó *bajo* variaban por riguroso turno la melodía temática ó los artificios de la misma en el respectivo versillo del salmo que á cada una le correspondía. Los cantores ejecutaban por lo regular este género de *fabordones*, sea dicho como agravante á tal

graphe de Palestrina décrit en ces termes: «C'était (le *faux-bourdon* primitif) une composition à trois parties, écrite ordinairement sur les mélodies de la psalmodie correspondant à chacun des huit tons ou modes ecclésiastiques, dont les parties se combinaient de la manière suivante: l'aiguë, *soprano* ou *contralto*, chantait la mélodie spéciale du chant grégorien; la médiane, *contralto*, *contre-ténor* ou *ténor*, chantait la quarte inférieure; la grave ou soit le *bourdon*, *basse* ou *ténor*, la sixte inférieure, majeure ou mineure, suivant l'échelle diatonique musicale correspondante, produisant une marche continue de sixtes, sauf à la dernière note du *faux-bourdon* où, sautant comme il convient, elle laissait entendre une consonnance parfaite d'octave avec la partie aiguë, et de quinte avec la partie médiane». Il cite ensuite les textes auxquels il est fait allusion de la *Practica musica*, de Franchino Gafforio (*Liv. III, chap. V*) et du traité *Musica* (2^e Partie, chap. X et XI) de Adam de Fulda, et il affirme que cette sorte de *faux-bourdons* «a été usitée dans notre chapelle depuis un temps immémorial jusqu'à l'heure présente». Il ajoute encore que, «outre les livres dont nous nous servons actuellement pour les chanter, livres qui sont précisément les mêmes que ceux dont se sont servis nos prédécesseurs, et qui ont été écrits sous le règne de Léon X» (1512—1521), «*io ho veduti nel nostro archivio alcuni fogli luceri dal tempo e dall' uso, di carattere senza dubbio del secolo XIV*». Il combat comme erronée l'opinion du P. Martini, quand il affirme (*Stor. della Mus.* Tome I, page 194, note 84) que ce genre de *faux-bourdons*, en marches d'accords transposés de sixte, s'employèrent seulement au temps de Franchino Gafforio, et il répète encore que «on les emploie dans la chapelle pontificale *ancor oggi che siamo all' anno vigesimonono del secolo XIX nel pontificato di Leone XII*» (1823—1829).

Baini défend les raisons technico-liturgiques qui imposent le vocable français à ce genre de musique, soit pour ce qu'il ajoute *alla forza pretta* du mot, soit pour la signification qui doit lui être donnée. Il soutient le premier point parce que, la basse réelle de ce genre de musique n'étant pas la partie vocale de ce nom, mais la partie plus aiguë, qui chante à la sixte avec la basse factice, la véritable mélodie du chant grégorien, il a été dit sur cette basse factice renversée, ce que nous dirions aujourd'hui, c'est qu'elle produit, par le fait même de chanter à la tierce transposée de cette mélodie, un *bordone falso* ou *faux-bourdon*, une basse renversée, en somme. Quant au sens de ce vocable, pris dans sa signification générique, il accuse bien, en effet, une musique fausse à différents titres: «elle est mélangée de plain-chant et de chant figuré; elle est harmonique et non rythmique ou mesurée; elle est consonante, mais sans variété de consonances; elle est toujours égale quoique différente dans les tierces et les sixtes, soit majeures, soit mineures; elle n'est, en un mot, ni plain-chant ni chant figuré, bien qu'elle tienne des deux genres; elle produit sur l'esprit de celui qui l'écoute l'effet que Adam de Fulda a décrit avec l'expression *tetrum* (*tetrum reddit sonum*) c'est à dire «un son digne de s'élever jusqu'à Dieu que les anges servent avec crainte et avec effroi, la face voilée, parce que Dieu est trois fois saint. De là vient à une musique aussi sévère que celle-ci, basée sur les lois harmoniques indiquées, le nom de *faux-bourdon*, pour la distinguer de la musique ordinaire».

La modification du *faux-bourdon* est due peut-être à l'influence que les chanteurs romains subirent grâce à la méthode spéciale des chanteurs avignonnais que le Pape Grégoire XI avait amenés avec lui à Rome, ou sinon à cette cause, aux progrès réalisés par le contrepoint pendant le XV^e siècle.

Pendant que la dite méthode du *faux-bourdon* était en vigueur, *faux-bourdon* primitif peut-on dire, une sorte de musique complètement distincte de l'ancien *faux-bourdon*, et à laquelle on attribua inexactement le même nom de *falsobordone*, commença à s'introduire dans l'église pour le chant harmonique de la psalmodie. «Cette seconde manière — dit Baini — consiste en une composition régulière à quatre voix, de note contre note, toujours consonante avec quelques retards dans les cadences, suivant la règle commune de l'harmonie, et renfermant, dans l'une des quatre parties, la mélodie thématique-ecclésiastique du ton, mais sans rythme déterminé dans l'exécution. Ce genre de *faux-bourdon* fit qu'on rejetât peu à peu le faux-bourdon primitif «qui ne persiste plus que dans la chapelle pontificale», et parvint à le supplanter de telle façon que, non seulement il s'associa dans ladite chapelle à la forme et à la règle du faux-bourdon primitif, mais qu'il s'introduisit dans toutes les autres grandes chapelles d'Italie où il se maintient et lutte pied à pied contre une troisième et mauvaise forme de *faux-bourdon*, dont je parlerai au moment voulu, et qui capta de suite les suffrages des auditeurs ignorants. La nouvelle rivale, soit dit en l'honneur de la vérité, ne put effacer complètement les droits qu'a toujours eus et que conserve encore aujourd'hui la seconde forme qui s'est, jusqu'à ce jour, maintenue constante, plus ou moins pacifiquement, dans son exercice. Cela est tellement vrai qu'elle est l'unique forme de *faux-bourdon* qui, à l'exception de la chapelle pontificale, soit connue et généralement exécutée».

Baini décrit la troisième forme de *faux-bourdon* usitée pendant le XVII^e siècle en disant qu'elle fut en faveur à Rome pendant près de trente ans, mais qu'elle passa bientôt de mode comme cela arrive toujours à toute espèce de caricatures (*sic*) et qu'elle finit par disparaître complètement. Cette sorte de *faux-bourdon* était exécutée par une seule voix accompagnée de l'orgue. Cet instrument jouait une basse, composée de figures brèves ou longues, inspirée par la mélodie correspondante du ton ou mode ecclésiastique choisi. La voix chantait un verset du psaume, en l'enjolivant de *passaggi* et de *diminuzioni* (*gloses*), de croches, doubles et triples croches, combinées avec *trilli*, *mordenti*,

práctica, con contrapuntos *alla mente* puesta en uso siguiendo lo moda. Escribieron libros prácticos de tal género de fabordones para mayor comodidad de los que carecían de inventiva ó desconocían completamente dicho género de improvisación, entre otros Francesco Severi, un capellan-cantor de la capilla pontificia que editó varios. He aquí — según Baini — el título original de uno de estos libros: *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in roma sopra i falsibordoni di tutt' i Toni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del miserere sopra il falsobordone del Dentici composti da Francesco Severi perugino cantore nella cappella di N. S. Papa Paolo, ... Libro Primo*: in Roma da Niccolo Borboni l'anno 1615, con lic. de' sup. et privil.

appoggiature, gruppi, messe di voce, incocciature, etc., mêlant de temps en temps la péroration musicale à des passages de style *récitatif* et déclamatoire. La basse de l'orgue était la même dans tous les versets du psaume, tandis que les voix, *soprano, ténor, contralto* et *basse*, variaient dans un ordre rigoureux la mélodie thématique ou ses artifices, dans le verset respectif du psaume qui leur correspondait. Les chanteurs exécutaient ordinairement ce genre de *faux-bourbons*, soit dit comme aggravation à cette méthode, avec des contrepoints *alla mente*, suivant le mode mis en usage. Parmi ceux qui écrivirent des traités pratiques de ce genre de *faux-bourdon* à l'usage de ceux qui manquaient d'initiative ou ignoraient complètement ce genre d'improvisation, Francesco Severi, chapelain chanteur de la chapelle pontificale, en édita plusieurs. Voici, d'après Baini, le titre original d'un de ces livres: *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in toma sopra i falsibordoni di tutt'i roni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del miserere sopra il falsobordone del Dentici composti da Francesco Severi perugino cantore nella cappella di N. S. Papa Paolo, Libro Primo* — In Roma da Nicolo Borboni l'anno 1615, con lic. de' sup. et privil.

II.

LA PRÁCTICA DEL FABORDÓN EN ESPAÑA.

Las Constituciones de las capillas reales españolas conocidas hasta ahora se componen, únicamente, salvo casos rarísimos, de prescripciones relativas á los cantores, capellanes, puntadores, sumilleros y demás personal de las mismas, pero no dicen una sola palabra del canto artístico usado en ellas. Remontando al código gerárquico más antiguo de dichas capillas soberanas, las *Constituciones de la Capilla Real de S. M. Don Juan el II de gloriosa memoria, echas por el capellan mayor y su cavildo, año de 1436*¹⁾ acusan la misma penuria de datos que las *Constituciones de la Capilla Real de los Reyes Católicos*²⁾ y las tituladas *Leges et Constitutiones capellæ Catholicæ Maiestatis, a maioribus institutæ*³⁾ a Car. quinto *studiose custodite, hodierno die, mandato Regis Catholici, singulis sanctissime servandæ*, redactadas y puestas en edicto el año 1544.

Excepcionalmente el parágrafo V de estas *Reglas y Constituciones* da idea de una especie de *fabórdon* usado en la capilla española. *Duo cantores psalmo incipiunto*, — dice el citado parágrafo, que transcribo al pié de la letra, omitiendo los *sic* con que tendria que glosar cada palabra del texto — *quatuor aut sex prout eorum numerus copiosus erit, tenores aut his assimilandi gravitoni, sitentibus pueris, psalmos tonum et versiculos studiose observantes canunto. Reliqui fabordon canunto, quando fabordon non canitur omnes simul canunto* ».

La obscuridad del texto citado hace pensar si existiría antiguamente en España una práctica especial del *fabórdon*, quizá la misma más ó menos transformada de que habla Eslava en su *Breve Memoria de la Música Religiosa en España*, cuando dice (pag. 37): «En la Catedral de Sevilla se cantan todavía (las hemos oído hasta el año 1843) las completas de los Domingos de Cuaresma en una especie de *diafonia* y *fabórdon* por el coro de canto llano acompañado de los seises. La entonación de los salmos es por *octavo tono*, y hasta la *mediación* se armoniza en acordes haciendo quintas seguidas: el *seculorum* (se canta) á manera de *fabórdon* »⁴⁾.

Bueno es recordar apropósito de las *Reglas y Constituciones* arriba citadas la información que nos ofrece Mameranus acerca de la música que se ejecutaba en la imperial institución, precisamente en la época en que fué redactado y puesto en edicto el reglamento intitulado *El Etiqueta, Relación de la forma de servir, que se tenía en la casa del Emperador Don Carlos, nuestro sr., que aya gloria, el año de 1545*⁵⁾ y se havia tenido algunos años antes⁶⁾; del partido que se daba á cada uno de los criados de su Mag. que se continúan por los libros del bureo⁷⁾.

¹⁾ Archivos del *Palacio Real*, de Madrid.

²⁾ Ibidem.

³⁾ Copio al pié de la letra y con el latín incorrecto y trunco que dificulta á menudo la inteligencia de las palabras. Llamo la atención sobre la frase *a maioribus institutæ*, porque, según sospecho, este curioso documento data del mismísimo reinado de Felipe el Hermoso. En el archivo del *Palacio Real* existe una copia. El original se conserva, según parece, en el Archivo de Simancas.

⁴⁾ «Esta práctica es antiquísima y de tiempo inmemorial. Las armonías de los salmos así cantados se llaman *Varetas* en aquella iglesia, sin que alcancemos la etimología de esta palabra».

A lo que se acabe de leer en el texto, añade Eslava: «Sábese que en las naciones extranjeras hace tiempo que se han desterrado los *fabordones ad libitum*, mientras que en las iglesias de España los usamos todavía frecuentemente». No está en lo cierto al escribir este pasaje, pues lo mismo en las de España que en las del extranjero no se ha interrumpido jamás el uso del *fabórdon*.

⁵⁾ En la sección de manuscritos, llamada *Bibliothèque de Bourgogne*, de la Bib. Real de Bruselas, se conserva señalada con el número de orden 16436 una *Orden de servir en la casa del Emperador Carlos*, fechada el año 1544, en la cual se dedican algunas líneas á la capilla real. Son un compendio de la *Relación* que se cita en el texto.

⁶⁾ Estas ordenaciones son idénticamente iguales á las *Constituciones de la capilla de Borgoña ó flamenca* de la época de Felipe el Hermoso.

⁷⁾ La jurisprudencia antigua entendía por esta voz el juzgado, la oficina en que se conocía de las causas tocantes á las personas que gozaban del fuero de la casa real.

II.

LA PRATIQUE DU FAUX-BOURDON EN ESPAGNE.

Les Constitutions des chapelles royales espagnoles, connues jusqu'à ce jour, se composent musicalement, sauf dans des cas très rares, de prescriptions relatives aux chanteurs, aux chapelains, aux pointeurs, aux sommeliers, et autre personnel, mais ne disent pas un seul mot du chant artistique qui y est usité. En remontant jusqu'au recueil hiérarchique le plus ancien de tous ceux des chapelles princières, les *Constituciones de la Capilla Real de S. M. Don Juan el II de gloriosa memoria, echas por el capellan mayor y su cavildo, año de 1436*¹⁾ accusent la même pénurie de faits que les *Constituciones de la Capilla Real de los Reyes Católicos*²⁾ ainsi que celles appelées *Leges et Constitutiones capellæ Catholicæ Maiestatis, a maioribus institutæ*³⁾ a Car. quinto *studiose custodite, hodierno die, mandato Regis Catholici, singulis sanctissime servandæ*, rédigées et édictées l'an 1544.

Le paragraphe V de ces *Reglas y Constituciones* donne exceptionnellement une idée d'une espèce de *faux-bourdon* usité dans la chapelle espagnole. *Duo Cantores psalmo incipiunt* — dit le paragraphe mentionné, que je transcris textuellement, laissant de côté les *sic* dont je devrais accompagner chaque mot du texte — *quatuor aut sex prout eorum numerus copiosus erit, tenores aut his assimilandi gravitoni, sitentibus pueris, psalmos tonum et versiculos studiose observantes canunt. Reliqui le faux-bourdon canunt, quando le faux-bourdon non canitur omnes simul canunt.*»

L'obscurité du texte cité donne à penser qu'il existait anciennement en Espagne un art spécial du *faux-bourdon*, peut-être le même, plus ou moins transformé, que celui dont parle Eslava dans son *Breve Memoria de la Música religiosa en España*, quand il dit (page 37): «Dans la cathédrale de Séville, on chante encore (nous les avons entendues jusqu'en 1843) les complies des dimanches de carême en une sorte de *diaphonie* et de *faux-bourdon*; ce chant est exécuté par le chœur de plain-chant accompagné des enfants de chœur. L'intonation des psaumes est en *huitième ton* et s'harmonise jusqu'à la méditation en accords formant des quintes suivies: le *sæculorum* (se chante) en manière de *faux-bourdon*.»⁴⁾

Il est bon de rappeler, à propos des *Règles* et des *Constitutions* mentionnées plus haut, l'information que Mameranus nous offre au sujet de la musique qui était exécutée dans l'institution impériale, précisément à l'époque où fut rédigé et édicté le règlement intitulé *El Etiqueta, Relación de la forma de servir, que se tenia en la casa del Emperador Don Carlos, nuestro sr., que aya gloria, el año de 1545*⁵⁾ y se havia tenido algunos años antes;⁶⁾ del partido que se daba à cada uno de los criados de su Mag. que se continuan por los libros del bureo.⁷⁾

¹⁾ Archives du Palais Royal de Madrid.

²⁾ Ibidem.

³⁾ Je copie textuellement le latin incorrect et tronqué, qui rend souvent difficile l'intelligence des mots. J'appelle l'attention sur la phrase *a maioribus institutæ*, parce que, selon ce que je crois, ce curieux document date du règne de Philippe le Beau. Il en existe une copie dans les archives du Palais Royal. L'original, à ce qu'il paraît, est conservé dans les Archives de Simancas.

⁴⁾ «Cette pratique est très ancienne et date de temps immémorial. Les harmonies des psaumes ainsi chantés, sont appelées *Varetas* dans cette église; nous n'avons pu découvrir l'étymologie de ce mot.» Eslava ajoute à ce qu'on vient de lire dans le texte: On sait que, depuis longtemps, dans les pays étrangers, on a renoncé aux *faux-bourdons ad libitum*, tandis qu'ils sont encore usités fréquemment dans les Eglises d'Espagne». Eslava n'est pas dans le vrai en écrivant ce passage, car l'usage du *faux-bourdon* n'a pas plus été suspendu dans les églises étrangères que dans celles d'Espagne.

⁵⁾ Dans la section des manuscrits, appelée *Bibliothèque de Bourgogne*, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, on conserve sous le N°. d'ordre 16436, un *Orden de servir en la casa del Emperador Carlos*, daté de 1514, et dans lequel il est consacré quelques lignes à la chapelle royale. Elles sont l'abrégé de la *Relation* citée dans le texte.

⁶⁾ Ces ordonnances sont identiquement semblables aux *Constituciones de la capilla de Borgoña ó flamença*, de l'époque de Philippe le Beau.

⁷⁾ La jurisprudence ancienne entendait par ce mot le jugement, la salle où se plaidaient les causes entre les personnes qui jouissaient des juridictions de la maison royale.

He aquí la cita de Mamcranus: «*Majus (sacellum) vocant, in quo solemniss et summa, quam vocant, missa, per cantores cantu ac modulato figurativo decanitur*¹⁾». Este *cantus figurativus* era el contrapunto aplicado á la práctica del fabordón, transformado y relativamente perfeccionado, á la *segunda práctica* ó época, diría mejor, del *fabordón* de que nos hablaba antes el Abate Baini, composición rigurosamente polifónica que admitía todos los retardos y todas las falsas (*feintes*) que la antigua técnica toleraba.

De este segunda época del *fabordón* poseemos en España riquísima é interesante documentación, y aparte de la que en este volumen hallará el lector, citaré solamente los documentos de este género publicados por Barbieri en su «*Cancionero de los siglos XV y XVI*²⁾», el *Canto de la Sibila* (Apéndice al No. 243), verdadero *fabordón*, y el versillo primero del salmo *Dixit Dominus Domino meo*, *fabordón* de sexto tono, cuyos documentos pertenecen, quiza, más bien que al siglo XVI al anterior. Para decirlo en una palabra, si en la mayor parte de los documentos de los Archivos de la *Casa real y Palacio real* relativos á la música religiosa palaciana no se especifica el género de música que ejecutaban aquellas falanges de músicos formando triples y cuádruples capillas, no se ha de concluir de la falta de mención de voces divisionarias en los documentos indicados y en los numerosos de *Listas*, *Nominas* y *Sumarias* del personal de las mismas, que el canto sagrado artísticamente coordinado sólo data del año 1544, fecha en que fueron redactadas y puestas en edicto *Las Reglas y Constituciones del Emperador Carlos V*, arriba citadas, cuyo documento se diferencia ventajosamente de los otros en el hecho de declarar oficialmente las diversas partes de la masa coral, registrándolas más categoricamente y con más detalles que en los anteriores. Las obras de Morales y Escobedo, y más todavía las de sus predecesores Anchieta y Peñalosa: la cifra extraordinaria de *sopraní* que figuran en las listas de las capillas anunciando la inusitada extensión dada á la masa vocal de esta institución: el numeroso personal de instrumentistas, tañedores de órgano, de harpa y de vihuela de arco, de chirimías, cornetas y bajones unido al vocal: el empleo de voces agudas, sobrio al principio en las composiciones mixtas, después amplificado y variado en las composiciones *ad voces inæquales* con interesantes intermedios *ad voces æquales*: la forma concisa primitiva de los composiciones adquiriendo poco á poco toda su grandilocuencia sonora: la diseminación de las masas corales escalonadas en las tribunas de las vastas bóvedas de las catedrales, formando *coro spezzato* para fundirse gradualmente en un *tutti* de imponente magestad: las diversas etapas de una institución que, pasando de maestro en maestro, constituye escuela y coexiste con la neerlandesa, poseyendo cada una caracteres propios «sin que la declinación del genio flamenco sea obstáculo para elevar el genio español y el arte nacional»³⁾: todo esto acusa el adelantamiento de un arte viril, sano y bien constituido en la época objeto de este estudio, que para llegar á ese adelantamiento vendría preparándose desde mucho tiempo atrás á salir de aquella larga infancia en que le mantuvieron los periodos del *organum* y las consecuencias técnicas de este práctica, hasta llegar á la del *fabordón*, en cuyo periodo el genio de los maestros españoles dejó huellas profundas de sus tendencias características que notará el lector si se toma la pena de confrontar la documentación de este género que posee nuestra escuela con el que poseen las naciones extranjeras.

La práctica no interrumpida del *fabordón* en las iglesias de España explica la ingerencia de los tratadistas dando reglas sobre las particularidades de este género de música, alguna de las cuales obedece á una tradición de escuela nacional y hasta á la particular de un magisterio determinado, circunstancia que podrá apreciarse en el parágrafo siguiente de este estudio.

¹⁾ Vid. para más detalles: Vander Straeten, *Musique aux Pays-Bas*, t. I. pag. 233.

²⁾ Madrid, 1890.

³⁾ Opinión justa é imparcial del musicógrafo Vander Straeten.

Voici la citation de Mameranus :

«*Majus (sacellum) vocant, in quo solemniter et summa, quam vocant, missa, per cantores cantu ac modulato figurativo decantatur.*»¹⁾

Ce *cantus figurativus* était le contrepoint appliqué à la méthode du *faux-bourdon*, transformé et relativement perfectionné, ou la *seconde manière* ou époque pour mieux dire, du *faux-bourdon* dont l'Abbé Baini nous a déjà parlé. C'était une composition rigoureusement polyphonique qui admettait tous les repos et toutes les feintes (*falsas*) que l'ancienne technique tolérait.

Nous possédons en Espagne une documentation très riche et très intéressante sur cette seconde époque du *faux-bourdon*, et en plus de ce que le lecteur trouvera dans ce volume, je citerai seulement deux documents de ce genre, publiés par Barbieri dans son *Cancionero de los siglos XV et XVI*,²⁾ le *Canto de la Sibila* (appendice au No. 243) véritable *faux-bourdon*, et le premier verset du psaume *Dixit Dominus Domino meo*, *faux-bourdon* de sixième ton. Ces documents pouvaient peut-être mieux appartenir au XV^e qu'au XVI^e siècle.

Si, pour le dire en un mot, dans la majeure partie des documents des Archives de la *Maison royale* et du *Palais Royal* relatives à la musique religieuse de palais, ne se trouve pas spécifié le genre de musique qu'exécutaient ces phalanges de musiciens qui composaient trois et quatre chapelles, il ne faut pas conclure du défaut de mention de voix divisionnaires dans les documents indiqués et dans les nombreuses *Listes, Nomenclatures et Répertoires* de ce personnel, que le chant sacré, coordonné avec art, date seulement de 1544, date à laquelle furent rédigées et édictées les *Reglas y Constituciones del Emperador Carlos V*, citées plus haut. Ce document se distingue avantagement des autres en ce sens qu'il désigne officiellement les différentes parties de la masse chorale et qu'il les signale plus catégoriquement et avec plus de détails que dans les documents antérieurs. Les œuvres de Morales et d'Escobedo, et, plus encore, celles de leurs prédécesseurs Anchieta et Peñalosa; le nombre extraordinaire de *soprani* qui figurent sur les listes des chapelles, prouvant l'importance inusitée donnée à la masse vocale de cette institution; le nombreux personnel d'instrumentistes, joueurs d'orgue, de harpe et de *vihuela de arco*, de *hautbois*, de cornets et de bassons, joint au personnel choral; l'emploi de voix aiguës, sobre au début, dans les compositions mixtes, amplifié plus tard et varié dans les compositions *ad voces inæquales* avec d'intéressants intermédiaires *ad voces æquales*; la forme concise primitive des compositions, acquérant peu à peu toute sa grandiloquence sonore; la distribution des masses chorales échelonnées dans les tribunes des hautes voûtes des cathédrales, formant *coro spezzato* pour se fondre graduellement dans un *tutti* de majesté imposante; les différentes étapes d'une institution qui, passant de maître en maître, constitue une école et coexiste avec l'école néerlandaise, possédant chacune des caractères personnels, sans que la décadence du génie flamand soit un obstacle à l'élévation du génie espagnol et de l'art national;³⁾ tout cela accuse les progrès d'un art viril, sain et bien constitué à l'époque qui fait l'objet de cette étude, et qui, pour arriver à ce progrès, se préparait depuis longtemps déjà à sortir de cette longue enfance où la confinèrent les périodes de *l'organum* et les conséquences techniques de cette méthode jusqu'à l'apparition de celle du *faux-bourdon*. Pendant cette période, le génie des maîtres espagnols laissa des traces profondes de ses tendances caractéristiques, et le lecteur le remarquera, s'il se donne la peine de confronter la documentation sur ce genre que possède notre école avec celle que possèdent les nations étrangères.

La pratique du *faux-bourdon*, non interrompue dans les églises d'Espagne, explique l'ingérence des écrivains spéciaux donnant des règles sur les particularités de ce genre de musique, règles dont certaine obéit à une tradition d'école nationale et va jusqu'à l'école particulière d'une maîtrise déterminée, circonstance qui pourra être appréciée dans le paragraphe suivant de cette étude.

¹⁾ Vid. pour plus de détails: Vander Straeten, *Musique aux Pays-Bas*, t. I, page 233.

²⁾ Madrid, 1890.

³⁾ Opinion juste et impartiale du musicographe Vander Straeten.

III.

NOTAS SOBRE LOS FABORDONES CONTENIDOS

en este volúmen.

Psalmodia Variata per I, II, IV, VI, VII et VIII tonos, auctore FRAY TOMÁS DE SANTA MARIA.

Todos los fabordones de esta interesante colección contienen variantes (*varia lectio*) destinadas á cada una de las partes constitutivas del versillo salmódico (*Initium, Flexus, Mediatio, Finalis*). Pertenecen á Fray Tomás de Santa Maria y se hallan intercalados como ejemplo en la única obra que poseemos de este autor, de quien no se tienen más noticias biográficas que las generales consignadas en la misma. Titúlase la obra:

Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer á tres, y á quatro voces, y á más. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fué examinado, y aprouado por el eminente musico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Juan Cabeçon su hermano. Compuesto por Fray Thomás de Sancta Maria (Sigue un escudo de armas, probablemente el de Fray Bernardo de Fresneda, á quien va dirigida la obra.)
Leése al fin: *A gloria y alabanza de Dios, y aumento de su culto diuino. Fenesce el libro llamado, Arte de tañer fantasia. Compuesto, por el muy reuerendo padre, Fray Thomás de sancta Maria, de la orden de predicadores. Impresso en Valladolid con licencia de su Magestad, por Francisco Fernandez de Córdoua su impressor. Acabose á veynte dias del mes de Mayo, de este año de mil y quinientos y sesenta y cinco. Laus Deo.* — En fol. con numerosos ejemplos de música en el texto, 4 hojas prels., 90 fols. en la Primera Parte, 123 en la Segunda y 3 de los yerros que se han de corregir.

Santa Maria confiesa en los preliminares haber gastado dieciseis años continuos «de lo mejor de su vida» componiendo su Arte, estando siempre en comunicación con personas diestras y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de Su Magestad, Antonio de Cabezon, «temiendo de mí con el proprio parecer y afición no me engañase en algunas cosas».

El privilegio está fechado en el Monasterio de Guisando (Avila) «á 11 dias del mes de Abril de 1563 años».

Santa Maria murió en el de 1570.

El libro del P. dominicano no es un simple arte de tañido, sino un verdadero y acabado tratado de armonía y contrapunto, que diríamos, para la práctica de *tañer de Fantasia*, esto es, tocar improvisado, aplicable al órgano, á la vihuela y á todo instrumento en que se pudiere tocar (improvisado) á tres, cuatro ó más voces.

Es un tratado verdaderamente notable, diría excepcional, atendiendo á la claridad expositiva de las reglas y á la libertad razonada de las mismas, que hace suponer el justo y alto concepto que Santa Maria tenia del arte. De la ejemplificación de este tratado podría formarse una antología que sirviese de texto para la enseñanza de la técnica antigua tan descuidada en los Conservatorios modernos. De la bondad de esta ejemplificación habla bien claro el valor musical de los fabordones que he entresadado y transcrito en notación moderna de la *Segunda parte del libro, cap. XVI*, fol. 42 vuelto en cuyo capítulo empieza el interesante tratado correspondiente á este género de música litúrgica, del cual recojo el siguiente dato que se refiere á la práctica ó tradición seguida en España: «Los favordones de los tonos — dice — comunmente comienzan unisonando, y por esta causa se porná aqui apuntados algunos, para que por ellos cada uno deprenda á tañerlos con perfección».

En la colección de *fabordones* entresacados del libro de Santa Maria se halla la nota pura pero no las *glosas*

III.

NOTES SUR LES FAUX-BOURDONS CONTENUS

dans ce volume.

Psalmodia variata per I, II, IV, VI, VII et VIII tonos, auctore FRAY TOMÁS DE SANTA MARIA.

Tous les *faux-bourbons* de cette intéressante collection contiennent des variantes (*varia lectio*) destinées à chacune des parties constitutives du verset psalmodique (*Initium, Flexus, Mediatio, Finalis*). Ils appartiennent à Fray Tomás de Santa Maria, et se trouvent intercalés, à titre d'exemple, dans le seul ouvrage que nous possédions de cet auteur, dont on ne connaît que les notices biographiques générales consignées dans le dit ouvrage. Il a pour titre:

Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer á tres, y á quatro voces, y á más. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fué examinado, y aprouado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Iuan Cabeçon su hermano. Compuesto por Fray Thomás de Sancta Maria . . . (Suit un écusson d'armes, probablement celui de Fray Bernardo Fresneda, à qui l'ouvrage est adressé). On lit à la fin¹): *Compuesto, por el muy reuerendo padre, Fray Thomás de Sancta Maria, de la orden de los predicadores. Impresso en Valladolid con licencia de su Magestad, por Francisco Fernandez de Córdoua su impressor. Acabose á veynte dias del mes de Mayo, de este año de mil y quinientos y sesenta y cinco. Laus Deo.* — In fol. avec de nombreux exemples de musique dans le texte, 4 feuillets préliminaires, 90 pages pour la Première Partie, 123 pour la Seconde, et 3 pour les *erreurs que l'on doit corriger* (*los yerros que se han de corregir*). Dans les préliminaires, Santa Maria avoue avoir dépensé seize années entières «du meilleur de sa vie», à composer son *Arte*, toujours en communication avec des personnes habiles et entendues dans la matière, particulièrement avec l'éminent musicien de Sa Majesté, Antonio de Cabezon, «redoutant que mon appréciation personnelle et mon inclination me trompent sur certains points».

Le privilège est daté du Monastère de Guisando (Avila) «11 Avril 1563».

Santa Maria mourut en 1570.

L'ouvrage du P. dominicain n'est pas un simple traité du *tañido* (toucher), mais un traité véritable et complet d'harmonie et de contrepoint, sur la manière de *jouer d'imagination*, c'est à dire d'improviser, applicable à l'orgue, à la *vihuela* et à tout instrument sur lequel on peut (*improviser*) à trois, quatre ou plus de voix.

C'est un traité véritablement remarquable, on pourrait dire exceptionnel, eu égard à la clarté d'exposition des règles et à leur liberté raisonnée, ce qui permet de concevoir la juste et haute idée que Santa Maria avait de l'art. De la quantité d'exemples que contient ce traité, on pourrait former une anthologie capable de servir de exte pour l'enseignement de la technique ancienne, si délaissée dans les Conservatoires modernes. La valeur musicale des *faux-bourbons* que j'ai tirés et transcrits, avec la notation moderne, de la *Deuxième partie du Livre, chap. XVI*, fol. 42 verso, prouvent clairement la valeur de ces nombreux exemples. C'est de ce chapitre, où commence l'intéressant traité correspondant à ce genre de musique liturgique, que j'extrais le fait suivant qui a trait à la pratique ou à la tradition suivie en Espagne: «Les faux-bourbons des tons, — dit-il, — commencent ordinairement à l'unisson, c'est pourquoi on en note quelques-uns ici, afin que chacun puisse, d'après eux, les exécuter avec perfection».

Dans la collection de *faux-bourbons* tirés du livre de Santa Maria, se trouve la note seule mais non les *gloses* dont chaque *menistril* (joueur) de *chirimía*, de cornet et de basson agrémentait *secundum artem* sa partie instrumentale, procédé encore en usage dans différentes cathédrales d'Espagne.

¹) *A gloria y alabanza de Dios, y aumento de su culto diuino. Fenesce el libro llamado, Arte de tañer fantasia.*

con que cada menistril de chirimia, corneta y bajón adornaba *secundum artem* su parte instrumental, práctica todavía en uso en varias catedrales de España.

En el libro de Santa Maria hay capítulos interesantísimos para la historia del desenvolvimiento de las ideas técnicas en nuestro país. Excepcionalmente citaré dos: el capítulo XIII, titulado *de las condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor*, es un verdadero tratado de digitación de cuya parte doctrinal he hablado en el vol. III de esta Antología: y el capítulo que dedica *al modo de glosar las obras*, antes de la terminación de la primera parte del *Libro*. Alguien ha dicho que el tratado de las glosas está inspirado en el de Diego Ortiz, titulado *El (sic) Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze . . .* Roma, Valerio Dorico y Luis su hermano, 1553.

No ha visto el *Libro* de Ortiz el que tal dijo. Las *glosas* de Ortiz son para instrumentos especiales, el *violone*, la *vihuela de arco*, el *cimballo* etc. y solo tienen de comun con las glosas del libro de Santa Maria una afinidad de procedimiento, no de reglas ni modos de ejecución muy distintos entre una y otra obra.

En el Prólogo de mi Trilogía *Los Pirineos* he intercalado el *Flexus*, la *Mediatio* y el *Finalis c) Varia lectio*, del bellissimo fabordón de primer tono de esta colección.¹

Falsum bordonem VI tonus, auctore ignoto (*saec. XVI*) pág. 14.

Falsum bordonem VII tonus, auctore ignoto (*saec. XVI*) pág. 15.

Proceden de un libro de atril perteneciente á la Catedral de Avila.

Falsum bordonem in IV tono (*Psalmus, Beatus vir . . .*), auctore FRANCISCO GUERRERO, pag. 16.

No es un *fabordón* en la verdadera acepción de la palabra, conforme á la práctica española de este género de música, sino un salmo *afabordonado* como solía llamarse antiguamente la forma intermedia entre el *fabordón* propiamente dicho y el *salmo en música*.

Que yo sepa este salmo *afabordonado* no figura en ninguna edición de composiciones de Guerrero. En la edición de 1584 del *Liber Vesperarum* (Roma, Dominici Bassae apud Alexandrum) aparece un salmo *Beatus vir . . .* de tercer tono (Vid. pag. XXXVI del vol. II de esta Antología, dedicado al maestro sevillano). Creo por lo tanto que el salmo aquí publicado, bastante comun en los Archivos de algunos catedrales, es inédito.

Falsum bordonem (*Domine, ad adjuvandum me . . . et Gloria Patri*) auctore TOMÁS LUIS DE VICTORIA, pag. 19.

Figura este *fabordón* en dos ediciones de composiciones del insigne maestro abulense. Aplazo toda indicación biográfica y bibliográfica respecto á Victoria hasta el momento oportuno, porque necesitaría entrar en particularidades de indole muy diversa, todo un trabajo de reconstitución bio-bibliográfica, que huelga aquí.

Psalmodia modulata (*vulgo Fabordones*) ***per tonis I, II, III, IV, VI, VII et VIII irregulari***, auctore CEUALLOS (CEBALLOS) pág. 20.

Colección transcrita de un libro de atril de la cual hay copias en diversas catedrales.

Ceuallos, léese en el libro de atril de donde procede esta copia y en otros *Çauallos*, *Ceballos* ó *Zaballos*, como escribiríamos hoy con propiedad ortográfica moderna de correlación. Inclínome á creer que la ortografía antigua del apellido de este autor sería la de Ceuallos (Ceballos), mejor que la de Gauallos (Zaballos). Sea como quiera, existen dos maestros de este apellido, hermanos, quizá, ó próximos parientes, Francisco y Rodrigo, éste llamado en algunos casos Ramiro, por error de amanuense.

Francisco Ceballos fué maestro de gran reputación en España, lo mismo que Rodrigo. En el año de 1535 Francisco era ya racionero y maestro de capilla de la Iglesia Metropolitana de Burgos. Su fallecimiento ocurriría

¹ Vid. en la partitura de piano y canto de dicha Trilogía el *Coro de monjes* de la pág. 9 (edición de los Sres. Pujol y Ca., Barcelona) y en mi opúsculo *Por nuestra música* (Imp. de Henrich y Ca., Barcelona, 1891 pág. 63 y siguientes) los motivos que me aconsejaron presentar este documento como homenaje á la escuela de la patria.

Il y a dans le livre de Santa Maria des chapitres du plus grand intérêt pour l'histoire du développement des idées techniques dans notre pays. J'en citerai deux par exception: le chapitre XIII, intitulé *des conditions requises pour jouer avec habileté et dans la perfection*; c'est un vrai traité de doigté et j'ai parlé de sa partie doctrinale dans le tome III de cette Anthologie; et le chapitre consacré *au mode de gloser les œuvres*, avant la fin de la première partie du *Livre*. Quelqu'un a dit que le traité des *gloses* avait été inspiré par celui de Diego Ortiz, intitulé *El* (sic) *Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze* . . . Roma, Valerio Dorico y Luis su hermano, 1553.

Celui qui parle ainsi n'a pas vu le *Libro* d'Ortiz. Les *gloses* d'Ortiz sont pour des instruments spéciaux, le *violone*, la *viole d'arc*, *cimballo*, etc., et n'ont de commun avec les *gloses* du livre de Santa Maria qu'une affinité de procédés, mais non de règles ni de modes d'exécution, très différents entre l'un et l'autre ouvrage.

Dans le Prologue de ma Trilogie *Los Pirineos*, j'ai intercalé le *Flexus*, la *Mediatio* et le *Finalis* c) *Varia lectio*, du très beau faux-bourdon de premier ton de cette collection.¹⁾

Falsum bordonem VI tonus, auctore ignoto (*sec. XVI*) page 14.

Falsum bordonem VII tonus, auctore ignoto (*sec. XVI*) page 15.

Ces *faux-bourdons* proviennent d'un livre de lutrin appartenant à la Cathédrale d'Avila.

Falsum bordonem in IV tono (*Psalmus, Beatus vir*), auctore FRANCISCO GUERRERO, page 16.

Celui-ci n'est pas un *faux-bourdon* dans la véritable acception du mot, conforme à la méthode espagnole de ce genre de musique, mais un psaume *afabordonado* (arrangé en *faux-bourdon*), comme on disait autrefois; c'est la forme qui tient le milieu entre le *faux-bourdon* proprement dit et le *psaume en musique*.

Ce psaume *afabordonado* ne figure, que je ne sache, dans aucune édition des compositions de Guerrero. Dans l'édition de 1584 du *Liber Vesperarum* (Roma, Dominici Bassæ apud Alexandrum) figure un psaume *Beatus vir* . . . de troisième ton. Vid. page XXXVI du tome II de cette Anthologie, consacré au maître sévillan). Je crois néanmoins que le psaume publié ici, assez commun dans les Archives de quelques cathédrales, est inédit.

Falsum bordonem (*Domine, ad adjuvandum me* . . . et *Gloria patri*) auctore TOMÁS LUIS DE VICTORIA, page 19.

Ce faux-bourdon figure dans deux éditions des compositions du célèbre maître abulense. J'ajourne toute indication biographique et bibliographique sur Victoria jusqu'au moment opportun, car il me faudrait entrer dans des particularités de genre très divers et ce serait tout un travail de reconstitution bio-bibliographique, qui n'a pas place ici.

Psalmodia modulata (*vulgo Faux-bourdons*) ***per tonis I, II, III, IV, VII et VIII irregulari***, auctore CEUALLOS (CEBALLOS) page 20.

Collection transcrite d'un livre de lutrin et dont on trouve des copies dans différentes cathédrales.

Le livre de lutrin d'où est tirée cette copie porte *Ceuallos*; dans d'autres on trouve *Çaualllos*, *Ceballos* ou *Zaballos*, comme nous l'écrivions aujourd'hui, suivant la propriété orthographique moderne de corrélation. Tout me porte à croire que l'orthographe ancienne du nom de cet auteur était plutôt *Ceuallos* (*Ceballos*) que *Çaualllos* (*Zaballos*). Qu'il en soit comme il voudra, il existe deux maîtres de ce nom, frères peut-être, ou proches parents, Francisco et Rodrigo, ce dernier appelé dans quelques cas Ramiro, par erreur de copie.

Francisco Ceballos fut un maître de grande réputation en Espagne, ainsi que Rodrigo. En 1535, Francisco était déjà prébendier et maître de chapelle de l'église Métropolitaine de Burgos. Il mourut probablement vers 1571, car son successeur direct dans cette maîtrise, Don Pedro de Alba, prit possession de la prébende correspondant à la charge, le 15 Septembre 1572.

¹⁾ Vide dans la partition piano et chant de la dite Trilogie, le *Chœur des moines* de la page 9 (édition de Messieurs Pujol y Ca. Barcelone) et dans mon opuscule *Pour notre musique* (Imp. de Henrich y Ca., Barcelone, 1895, page 63 et suivantes) les raisons qui me poussèrent à offrir ce document comme hommage à l'école de la patrie.

probablemente hacia el año de 1571, pues, su inmediato sucesor en dicho magisterio, Don Pedro de Alba, tomó posesión de la prebenda correspondiente al cargo en 15 de Septiembre de 1572.

Espinel cita á uno de los Ceballos, Rodrigo ó Francisco (á continuación de Guerrero y Navarro) en *La Casa de la Memoria*, cuando dice:

Estaba el gran Çauillos ¹⁾, cuyas obras
Dieron tal resplandor en toda España
Junto á Rodrigo Ordoñez

En cuanto á Rodrigo Ceballos, en las oposiciones al magisterio de la Catedral de Málaga por dejación de Guerrero, según consta en acta capitular fechada en 5 de Noviembre de 1554 por el secretario del cabildo de aquella Catedral «fueron elegidos en *primer lugar*» (entre los demás opositores que tomaron parte en el acto, Cano, Ordoñez, Ravaneda y Gálvez) «Juan de Cepa y en segundo lugar *Ramiro (sic)* de Ceuallos». En actas capitulares de la Catedral de Córdoba se consigna en 1º de Junio de 1557: «fué recibido *Rodrigo* de Ceballos en calidad de substituto de Alonso Vieras». Consta que por remoción de éste, solo desempeñó el magisterio en calidad de substituto hasta 1º de Octubre de 1561 en que «se despidió para la Capilla Real de Granada».

No cabe duda de que el *Rodrigo* de Córdoba y el *Ramiro* de Málaga son una misma ó idéntica persona. No quiero pasar por alto lo que el secretario capitular consigna en acta de 12 de Junio de 1560: «Mandaron, después de haber visto una letra del maestro de capilla de Córdoba, Ramiro de Çauillos y un libro de canto de órgano²⁾ que había presentado á esta Santa Iglesia: que al portador que lo truxo . . . se le den seis ducados, y que al maestro se le escriba dándole las gracias, y que el Sr. Arcediano de Antequera . . . y el Sr. Canónigo Ferrando de Oquillas hablen á S. S. para que de la fábrica mande gratificar al dicho maestro por el dicho libro.»

El nombre de *Ceuallos* aparece muy á menudo en el espléndido catálogo de Libros que pertenecieron á la Biblioteca musical de Felipe II, redactado en 1602 por el guardajoyas Antonio Voto.³⁾

Aliqui psalmi modulati, ut agunt, ad falsum bordonem (*Domine ad adjuvandum me — Credidi propter quod . . . — Memento, Domine, David . . . — De profundis . . . — Laudate Dominum, omnes gentes . . . — Laudate, pueri, Dominum . . . — Beatus vir . . . — Confitebor tibi, Domine . . . — Dixit Dominus . . . — Miserere mei, Deus . . .*) auctore incerto, págs. 23 y siguientes.

Proceden de un libro de atril del cual existen varias copias. En las partes sueltas da cada de una de estas copias se indica el nombre del autor en esta forma, JOA GINEZ PEREZ, aunque no en el libro de atril de donde se sacaron. Esto hasta para afirmar, aunque su estilo no lo dijese bien claro, que son real y positivamente del famoso maestro oriolano Juan Ginés Pérez. Es tan característico su estilo en la salmodia, que no puede confundirse con el de otro autor. Aquí podrá ver confirmado el lector cuanto avancé sobre las condiciones de la salmodia de la escuela valenciana y las particulares de forma de Juan Ginés Pérez (vol. V de la presente Antología, dedicado al referido maestro) en la *Breve exposición analítica*, que empieza en la pág. XVII y me excusa de entrar en más detalles sobre la tradición especial de la escuela valenciana en lo que se refiere á la manera de tratar la salmodia polifónico vocal (*loc. cit.* pág. XVIII, segundo párrafo).

Psalmodia modulata (vulgo *fabordones*) *per tonos I, II, III, IV, V, VI, VII* (*A, B, C varia lectio*), *VIII, iterum VIII* (vulgo *octavillo*) *et VIII irregulari* (vulgo *octavillo irregular*) auctore incerto, pág. 56 y siguientes.

Escribo *auctore incerto*, porque no me atreveria á afirmar que los *fabordones* da esta sección fuesen, real y positivamente, del maestro Lorente, autor de la obra de donde los he entresacado, titulada: *El Porqué de la Música en que se contiene los quatro artes de ella, Canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada, en útiles preceptos, aun en las cosas más difíciles, tocante á la Harmonia Música, numerosos ejemplos, con clara inteligencia, en estilo breve, que al Maestro deleitan, y al discípulo enseñan, cuya dirección se verá sucintamente anotada antes del Prólogo, Dedicado á Maria Santissima etc. por su autor el Maestro Andrés Lorente, natural de la villa de Anchuelo,⁴⁾ Arzobispado de Toledo . . . racionero y organista de la iglesia Magistral de S. Justo y Pastor de la Villa de Alcalá de Henares, imp. de Nicolás Xamares, año de 1672.*

¹⁾ Sic, ÇAUILLLOS. Vid. *Diversas Rimas de Vicente Espinel*, edición de Madrid de MDXCI.

²⁾ ¿Impreso ó manuscrito?

³⁾ Tampoco indica el guardajoyas si los libros de Ceballos eran impresos ó manuscritos.

⁴⁾ Nació el día 15 de Abril de 1624 y murió en Alcalá de Henares en 22 de Diciembre de 1703.

Espinel cite l'un des Ceballos, Rodrigo ou Francisco (aussitôt après Guerrero et Navarro) dans *La Casa de la Memoria*, quand il dit: *Le grand Çauuallos*¹⁾ dont les œuvres jetèrent un tel éclat sur toute l'Espagne, était avec RODRIGO ORDOÑEZ

Quant à Rodrigo Ceballos, dans les concours pour la maîtrise de la Cathédrale de Malaga, par suite de la démission de Guerrero, ainsi qu'il résulte d'un acte capitulaire daté du 5 Novembre 1554, dressé par le secrétaire du chapitre de cette Cathédrale, «les premiers élus furent» (parmi les autres concurrents qui prirent part à la lutte, Cano, Ordoñez, Ravaneda et Gálvez) «Juan de Cepa et, en second lieu, Ramiro (sic) de Ceuallos». Dans les actes capitulaires de la Cathédrale de Cordoue se trouve consigné, à la date du 1^{er} Juin 1557, que: «Rodrigo de Ceballos fut reçu en qualité de substitut d'Alonso Vieras». Il est certain que par l'éloignement de ce dernier, il remplit seulement l'emploi comme substitut jusqu'au 1^{er} Octobre 1561, «date à laquelle il partit pour la Chapelle Royale de Grenade».

Il n'est pas douteux que le Rodrigo de Cordoba et le Ramiro de Malaga soient un même et identique personnage. Je ne veux pas passer sous silence ce que le secrétaire capitulaire consigne dans l'acte du 12 Juin 1560: «Ordre fut donné, après avoir pris connaissance d'une lettre du maître de chapelle de Cordoba, Ramiro de Çauuallos, et d'un livre de chant d'orgue²⁾ qu'il avait présenté à cette Sainte Eglise, de remettre à celui qui l'avait apporté, six ducats, d'écrire au maître pour le remercier, et à M. l'Archidiacre d'Antequera et à M. le Chanoine Fernando de Oquillas, de parler à S. S. pour qu'elle fit gratifier par la fabrique le maître pour son livre.

Le nom de Ceuallos figure très souvent dans le splendide Catalogue des livres qui appartinrent à la Bibliothèque musicale de Philippe II, rédigé en 1602 par le garde des joyaux de la couronne, Antonio Voto.³⁾

Aliqui psalmi modulati, ut agunt, ad falsum bordonem (Domine ad adjuvandum me — Credidi propter quod . . . — Memento, Domine, David . . . — De profundis . . . — Laudate Dominum, omnes gentes . . . — Laudate, pueri, Dominum . . . — Beatus vir . . . — Confitebor tibi, Domine . . . — Dixit Dominus . . . — Miserere mei, Deus . . .) auctore incerto, pages 23 et suivantes.

Ils proviennent d'un livre de lutrin dont il existe plusieurs copies. Dans les parties séparées de chacune de ces copies, le nom de l'auteur est ainsi mentionné, *Joã Gínez Perez*, bien qu'il n'en soit pas de même dans le livre de lutrin d'où ils ont été tirés. Cela suffit pour affirmer, quoique le style l'exprime bien clairement, qu'ils sont réellement et positivement du célèbre maître oriolano Juan Ginés Pérez. Son style est si caractéristique dans la psalmodie qu'il est impossible de le confondre avec celui d'un autre auteur. Le lecteur pourra trouver ici la confirmation de tout ce que j'ai avancé sur les conditions de la psalmodie de l'école de Valence et sur les conditions particulières de forme de Juan Ginés Perez, dans le Vol. V de la présente Anthologie, consacré au dit maître dans la *Courte Exposition Analytique* qui commence à la page XVII, et j'évite d'entrer dans plus de détails sur la tradition spéciale de l'école de Valence, en ce qui touche à la manière de traiter la psalmodie polyphonique vocale (loc. cit., pag. XVIII, second paragraphe).

Psalmodia modulata (vulgo faux-bourçons) *per tonos I, II, III, IV, V, VI, VII* (A, B, C varia lectio), *VIII, iterum VIII* (vulgo petite octave) *et VIII irregulari* (vulgo petite octave irrégulière), auctore incerto, page 56 et suivantes.

Je dis auctore incerto, parce que je n'ose pas affirmer que les faux-bourçons de cette section soient positivement du maître Lorente, auteur de l'ouvrage où je les ai puisés, et qui a pour titre: *El Porqué de la Música en que se contiene los quatro artes de ella, Canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada, en útiles preceptos, aun en las cosas más difíciles, tocante á la Harmonia Música, numerosos ejemplos, con clara inteligencia, en estilo breve, que al Maestro deleitan, y al discípulo enseñan, cuya dirección se verá sucintamente anotada antes del Prólogo, Dedicado á Maria Santissima etc. por su autor el Maestro Andrés Lorente, natural de la villa de Anchuelo*,⁴⁾ *Arzobispado de Toledo . . . racionero y organista de la iglesia Magistral de S. Justo y Pastor de la Villa de Alcalá de henares, imp. de Nicolás Xamares, año de 1672.* (In fol. de 695 pages, musique dans le texte, 22 fols préliminaires et une image de l'Immaculée Conception. Les exemplaires dans lesquels se trouve cette planche, sont très rares. Quelques exemplaires de cette édition portent la date fautive de 1699).

¹⁾ Sic, Çauuallos. Vid. *Rimes diverses de Vicente Espinel*, édition de Madrid de MDXCI.

²⁾ Imprimé ou manuscrit?

³⁾ Le gardien des joyaux ne mentionne pas non plus si les ouvrages de Ceballos étaient imprimés ou manuscrits.

⁴⁾ Il naquit le 15 Avril 1624, et mourut à Alcalá de Henares, le 22 Décembre 1703.

(En fol. de 695 págs., música en el texto. 22 fols preliminares y una lámina de la Purísima Concepción que hace muy raros los ejemplares que la tienen. Hay ejemplares de esta edición con portada falsa del año 1699.)

Repito que no me atrevería á afirmar que los fabordones de esta sección fuesen real y positivamente del maestro Lorente, porque el *Index de los autores que con su enseñanza y buena doctrina autorizan este volumen* colocado antes del Prólogo, autoriza, asimismo, mi sospecha; además que en diversas partes de la obra dice el autor haber reducido á método claro «cuanto los antiguos escritores de Música sembraron en espaciosos volúmenes, sin que sus márgenes ociasen libres»; recogió los preceptos y los ejemplos de sus contemporáneos y predecesores «para que en amable paz pudiesen gozar de ellos los *recenciores*»: ajustó á su edad «lo variable que condujeron los siglos», y «sujetó á todas las cosas que pregunta, la razón de todo», sencillo programa, bien expuesto y mejor desarrollado que basta á Lorente para escribir una obra en que se vuelve felizmente á los tiempos de Bermudo, Martínez de Bizcargui, Montanos y los buenos tratadistas, la cual ofrece, como ya se hizo notar, una rara anomalía de la lógica y de la claridad en el hecho de aparecer colocada cronológicamente entre las dos obras mas sonadas, de su predecesor el embrollado Cerone, y de su continuador el P. Nassarre. He aquí los nombres de los autores nacionales, puramente prácticos (descarto los técnicos), que según el citado *Index autorizan con sus ejemplos* el volumen de Lorente. Son éstos: Francisco Montanos, Fray Juan Bermudo,¹⁾ Morales, Navarro, Guerrero, Alfonso Lobo, Aguilera (de Heredia), Vivanco y Vitoria (sic).

En el cap. XLVI (pág. 566), que enseña los *Fabordones de los ocho tonos* describe de una manera ingeniosa, más ingeniosa que técnica, el vocablo indicado: «Dízese Fabordon, de la dicción, palabra ú voz Música, *Fa*; y *Baculus*, *i*, que significa el Bordón, ó Báculo (que todo es uno), porque assi como el Bordón, ó Báculo, es de alivio al hombre, sirviéndole su arrimo (en el movimiento local) de sustento al Edificio corpóreo, supliendo (la fortaleza) su debilidad; de la misma manera el Fabordon sirve en la Composición de cada uno de los Tonos (con los puntos firmes en el Baxo, que en la sonora armonía le han sido aplicados) de sustento, y fortaleza en lo sólido de la consonancia, hallando patrocinio en los intervalos ó movimientos locales, sustentando el Canto llano de cada uno de los Tonos: que como debil... fuera destruido, de la misma manera que (fuera destruida y arruinada) si á la Música le faltará (sic) los bordones ó los baxos etc.

Los ejemplos de *Fabordones* que Lorente intercala en su obra aparecen sin texto, y yo no he hecho más que compasearlos y ponerles letra adecuada. He transcrito todos los que hay en el libro, que van por este orden: I tono, II tono, III tono, IV tono, V tono, VI tono, VII tono, tres variantes del mismo, VIII tono, el mismo vulgo *octavillo*, y por último el *octavillo* que llaman *irregular*. He tomado nota detallada del número y orden de dichos fabordones por lo que escribe Eslava en el Prólogo de su *Museo Orgánico* español: «Debo aquí rectificar un hecho que pertenece á este distinguido autor (Lorente). El *Benedictus* de difuntos que se canta hoy con tanta aceptación en los funerales más solemnes de esta corte, y que se atribuye equivocadamente en Madrid al maestro Torres,²⁾ en el Escorial al P. Valle y en varias catedrales á otros autores, se halla entre los *fabordones* que como modelos puso Lorente en la obra citada. Quede pues consignado y rectificado este hecho, para gloria de este insigne organista y compositor.»

La calcografía de la Revista *Musica Sacra* de Milán estampó un *Magnificat in falso bordone nel VII tono* que le fué comunicado desde Madrid por persona conocida mia, que sacó copia del mismo; al pié del título del referido *fabordon* se lee la siguiente nota comunicada, asimismo, desde Madrid y calcada sobre la opinión antes citada de Eslava: «*Colla stessa musica di questo Magnificat vi è dello stesso autore il «celebre Benedictus»....* Una nota dice: *questa opera è conosciuta come composizione del Maestro Torres, pero il sudetto Lorente la scrisse molto prima.*»

Hechas las salvedades oportunas arriba expresadas respecto á la paternidad artística de los fabordones atribuidos á Lorente, compárese el de la citada edición de la Revista *Musica Sacra* con la variante *B* del séptimo tono publicado en esta sección (pág. 60), y se contemplarán con pena los estragos que el tiempo y la rutina de ejecución suelen causar, á menudo, en las composiciones antiguas.

Madrid, 25 Julio de 1896.

Felipe Pedrell.

¹⁾ Citado como técnico y práctico á la vez.

²⁾ José de Torres Martínez Bravo.

Je répète que je n'oserais pas affirmer que les *faux-bourçons* de cette section fussent positivement du maître Lorente, parce que *l'Index des auteurs qui, par leur enseignement et leur bonne doctrine, approuvent ce volume*, placé avant le Prologue, excite aussi ma surprise. Bien que l'auteur dise dans diverses parties de son œuvre qu'il a réduit à une méthode claire tout ce que les anciens écrivains sur la Musique ont répandu dans de nombreux volumes, sans même en épargner les marges, « il n'en a pas moins recueilli les préceptes et les exemples de ses contemporains et de ses prédécesseurs afin que les *recenciores* puissent en jouir dans une douce paix ». Il a ramené à son époque « ce que les siècles avaient laissé de variable, et a assujéti la raison de tout à toutes les choses qu'e le demande ». Programme simple bien exposé et si bien développé qu'il a suffi à Lorente pour écrire une œuvre dans laquelle il revient heureusement au temps de Bermudo, de Martinez de Bizcargui, de Montanos et des bons écrivains spéciaux. Cette œuvre offre, comme nous l'avons déjà fait remarquer, une rare anomalie de la logique et de la clarté, parce qu'elle se trouve chronologiquement placée entre les deux œuvres les plus réputées de son prédécesseur, l'obscur Cerone, et de son continuateur le P. Nassarre. Voici les noms des auteurs nationaux purement pratiques, (j'écarte les auteurs techniques) qui d'après *l'Index* mentionné *approuvent avec ses exemples* le volume de Lorente. Ce sont Francisco Montanos, Fray Juan Bermudo¹⁾ Morales, Navarro, Guerrero, Alfonso Lobo, Aguilera (de Heredia), Vivanco et Vitoria (sic).

Dans le chapitre XLVI (page 566), *qui enseigne les Faux-bourçons à huit tons*, il décrit d'une manière ingénieuse, plus ingénieuse que technique, le vocable indiqué: « *Fabordon* vient du sens, du mot ou du terme Musical, **Fa**; et *Baculus*, *i* qui signifie Bourdon, ou Bâton (ce qui est tout un), parce que de même que le Bourdon ou Bâton, est un soulagement pour l'homme à qui son appui sert (dans le mouvement local) de soutien à l'édifice corporel, suppléant (la force) sa faiblesse; de même le *faux-bourdon* sert, dans la composition de chacun des Tons, (avec les points essentiels de la Basse, qui lui ont été appliqués dans l'harmonie sonore), de soutien et de force dans la solide de la consonance, trouvant protection dans les intervalles, mouvements locaux, soutenant le plain-chant de chacun des Tons; car étant faible... il serait détruit de la même façon que la Musique (serait perdue et anéantie) si les bourçons ou les basses, etc. lui *manquait* (sic).

Les exemples de *faux-bourçons* que Lorente intercale dans son œuvre ne sont pas accompagnés de texte, et je n'ai fait que les traduire en notation moderne et leur appliquer un texte approprié. J'ai transcrit tous ceux qui se trouvent dans l'ouvrage et qui se suivent dans cet ordre: I ton, II ton, III ton, IV ton, V ton, VI ton, VII ton, trois variantes du même, VIII ton, le même, vulgo *octavillo*, et enfin le *octavillo* qu'on appelle *irrégulier*. J'ai pris la note détaillée du nombre et de l'ordre de ces faux-bourçons, au sujet desquels Eslava écrit dans le Prologue de son *Musée Organique* espagnol: « Je dois ici rectifier un fait qui appartient à cet auteur remarquable (Lorente). Le *Benedictus* des morts que l'on chante aujourd'hui avec tant de succès dans les funérailles les plus solennelles de cette cour que l'on attribue par erreur au maître Torres, à Madrid²⁾, au P. Valle à l'Escorial, et à d'autres auteurs dans différentes cathédrales, se trouve parmi les *faux-bourçons* que Lorente a donnés comme modèles dans l'œuvre mentionnée. Que ce fait soit donc définitivement consigné et rectifié pour la gloire de cet organiste et de ce compositeur célèbre ».

La chalcographie de la Revue *Musica Sacra* de Milan a gravé un *Magnificat in falso bordone nel VII ton* que lui envoya de Madrid une personne que je connais, et qui en avait pris copie; en bas du titre de ce *faux-bourdon* on lit la note suivante, également venue de Madrid, et calquée sur l'opinion d'Eslava que je viens de citer: « *Colla stessa musica di questo Magnificat vi è dello stesso autore il «celebre Benedictus»...* Une note dit *questa opera è conosciuta come composizione del Maestro Torres pero il sudetto Lorente la scrisse molto prima* ». Les réserves opportunes exposées plus haut étant faites quant à la paternité artistique des *faux-bourçons* attribués à Lorente, qu'on compare celui de l'édition citée par la Revue *Musica Sacra* avec la variante *B* du septième ton, publié dans cette section (page 60), et l'on constatera avec peine les dommages que le temps et la routine d'exécution causent souvent dans les compositions anciennes.

Madrid 25 Juillet 1896.

Felipe Pedrell.

¹⁾ Cité comme technique et pratique à la fois.

²⁾ José de Torres Martinez Bravo.

Psalmodia variata

per I, II, IV, VI, VII et VIII tonos.

I TONUS.

A) FLEXUS.
Moderato.
Thema.
p cresc.

Auctore
FRAY TOMÁS DE SANTA MARIA.

tenete



Cantus. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Altus. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Tenor. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Bassus. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Varia lectio.

B) FLEXUS.

tenete



Cantus. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Altus. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Tenor. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

Bassus. Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num,...

MEDIATIO.



Cantus. lau - da - bo Do - mi - num in

Altus. lau - da - bo Do - mi - num

Tenor. lau - da - bo Do - mi - num

Bassus. lau - da - bo Do - mi - num in

vi - ta me - a:
in vi - ta me - a:
num in vi - ta me - a:
vi - ta me - a:

FINALIS.

mf * psal - lam De - o me - o quam -
mf * psal - lam De - o me - o
mf * psal - lam De - o me - o
mf * psal - lam De - o me - o
p * psal - lam De - o me - o

diu fu - e - ro. tenete
quam - diu fu - e - ro.
quam - diu fu - e - ro.
o quam diu fu - e - ro.

C) Varia lectio.

...fu - e - ro. tenete
...fu - e - ro.
...fu - e - ro.
...fu - e - ro.

D) Varia lectio.

3

INITIUM.

Moderato.

MEDIATIO.

f Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num, lau - da - bo

f Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num, lau - da - bo

f Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num, lau - da - bo

f Lau - da, a - ni - ma me - a, Do - mi - num, lau - da - bo

Do - mi - num in vi - ta me - a:

Do - mi - num in vi - ta me - a:

Do - mi - num in vi - ta me - a:

Do - mi - num in vi - ta me - a:

FINALIS.

*psal - lam De - o me - o quam - di -

*psal - lam De - o me - o quam - di - u -

*psal - lam De - o me - o quam -

*psal - lam De - o me - o quam -

fu - e - ro.

fu - e - ro.

di - u fu - e - ro.

di - u fu - e - ro.

II TONUS.

MEDIATIO.
Moderato.
Thema.

Thema.

mf Lau - da - te Do - mi - num, o - mnes gen - tes:

mf Lau - da - te Do - mi - num, o - mnes gen - tes:

mf Lau - da - te Do - mi - num, o - mnes gen - tes:

mf Lau - da - te Do - mi - num, o - mnes gen - tes:

num, o - mnes gen - tes:

num, o - mnes gen - tes:

num, o - mnes gen - tes:

num, o - mnes gen - tes:

tenete

*lau - da - te e - um, o - mnes po - pu - li.

*lau - da - te e - um, o - mnes po - pu - li.

*lau - da - te e - um, o - mnes po - pu - li.

*lau - da - te e - um, o - mnes po - pu - li.

Varia lectio.

MEDIATIO.

MEDIATIO. *f*

Sit no - men Do - mi - ni be - ne -

Sit no - men Do - mi - ni be - ne -

Sit no - men Do - mi - ni be - ne -

Sit no - men Do - mi - ni be - ne -

tenete

be - ne - di - ctum:

di - ctum:

di - ctum:

mi - ni be - ne - di - ctum:

tenete

* ex hoc nunc et u - sque in sæ - cu - lum.

* ex hoc nunc et u - sque in sæ - cu - lum.

* ex hoc nunc et u - sque in sæ - cu - lum.

* ex hoc nunc et u - sque in sæ - cu - lum.

IV TONUS.

MEDIATIO.
Moderato.
mf Thema.

tenete celeriter

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

FINALIS.

tenete

* Se - de a dex - tris me - is.

* Se - de a dex - tris me - is.

* Se - de a dex - tris me - is.

* Se - de a dex - tris me - is.

A) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

mf Thema.

tenete - - - celeriter

Lau da te Do mi num o mnes gen tes:

Lau da te Do mi num o mnes gen tes:

Lau da te Do mi num o mnes gen tes:

Lau da te Do mi num o mnes gen tes:

FINALIS.

tenete

*lau da te e um o mnes po pu li.

*lau da te e um o mnes po pu li.

*lau da te e um o mnes po pu li.

*lau da te e um o mnes po pu li.

B) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

mf Thema.

tenete - - - celeriter

Sit no men Do mi ni be ne di

Sit no men Do mi ni be ne di

Sit no men Do mi ni be ne di

Sit no men Do mi ni be ne di

FINALIS.

tenete - - -

- ctum: *ex hoc nunc et u sque in sæ cu lum.

- ctum: *ex hoc nunc et u sque in sæ cu lum.

- ctum: *ex hoc nunc et u sque in sæ cu lum.

- ctum: *ex hoc nunc et u sque in sæ cu lum.

C) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - mi - num: *lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - mi - num: *lau - da De - um tu - um Si - on.

D) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num, Do - mi - num:...

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:...

FINALIS,
ut supra.

E) Varia lectio.

MEDIATIO.

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num...

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num...

FINALIS,
ut supra.

VI TONUS.

MEDIATIO.

Moderato.

mf Thema.

Nunc di - mit - tis ser - vum tu - - - - - um, Do - -

Nunc di - - - - - mit - tis ser - - - - - vum tu - - - - -

Nunc di - mit - - - - - tis ser - - - - - vum

Nunc di - mit - - - - - tis ser - - - - - vum tu - - - - -

tenete

FINALIS.

- mi - - - - - ne: *se - - - - - cun - dum

- - - - - um Do - - - - - mi - - - - - ne: *se - - - - - cun - dum

tu - - - - - um Do - - - - - mi - - - - - ne: *se - - - - - cun - -

- - - - - um Do - - - - - mi - - - - - ne: *se - - - - - cun - -

tenete

ver - - - - - bum tu - - - - - um in pa - - - - - ce.

ver - - - - - bum tu - - - - - um in pa - - - - - ce.

ver - - - - - bum tu - - - - - um in pa - - - - - ce.

dum ver - - - - - bum tu - - - - - um in pa - - - - - ce.

A) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

f Thema.

Glo - - ri - a Pa - - tri, et Fi - - - - -

Glo - ri - - - - a Pa - - tri, et Fi - - - - -

Glo - - - - - ri - - - - a Pa - - tri, et Fi -

Glo - - - - - ri - - - - a Pa - - tri, et

tenete

li - o, *et Spi - ri - tu - i san -

tenete

ri - tu - i san - cto. i san - cto. tu i san - cto.

B) Varia lectio.
Moderato.

tenete

f *Thema.*

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num: Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num: Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num: Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

FINALIS.

tenete

*lau - da - te no - men Do - mi - ni. *lau - da - te no - men Do - mi - ni. *lau - da - te no - men Do - mi - ni. *lau - da - te no - men Do - mi - ni.

C) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

mf Lau - da - te Do - mi - num o -

mf Thema. Lau - da - te Do - mi - num o -

mf Lau - da - te Do - mi - num o -

mf Lau - da - te Do - mi - num o -

Lau - da - te Do - mi - num o -

tenete

- mnes gen - tes:...

- mnes gen - tes:...

- mi - num o - mnes gen - tes:...

- mnes gen - tes:...

FINALIS,
ut supra.

VII TONUS.

MEDIATIO.

f Thema.

f Cum in - vo - ca - rem ex - au - di - vit me De - us ju -

f Cum in - vo - ca - rem ex - au - di - vit

f Cum in - vo - ca - rem ex - au - di - vit me De - us

Cum in - vo - ca - rem ex - au - di - vit me De - us ju -

sti - ti - æ me - æ: * in tri - bu - la - ti - o - ne

me De - us ju - sti - ti - æ me - æ: * in tri - bu - la - ti - o - ne

ju - sti - ti - æ me - æ: * in tri - bu - la - ti - o -

sti - ti - æ me - æ: * in tri - bu - la - ti - o -

tenete

di - la - ta - sti mi - hi.

di - la - ta - sti mi - hi.

- ne di - la - ta - sti mi - hi.

- ne di - la - ta - sti mi - hi.

A) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

Thema.

tenete

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

tenete

*lau - da - te no - men Do - mi - ni.

*lau - da - te no - men Do - mi - ni.

*lau - da - te no - men Do - mi - ni.

*lau - da - te no - men Do - mi - ni.

B) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

Thema.

Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -

Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -

Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -

Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -

tenete

tes: *lau da te e um o mnes po pu li.

tes: *lau da te e um o mnes po pu li.

tes: *lau da te e um o mnes po pu li.

tes: *lau da te e um o mnes po pu li.

tenete

(#) (k)

C) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

f Lau da te Do mi num o mnes gen tes:...

f Thema. Lau da te Do mi num o mnes gen tes:...

f Lau da te Do mi num o mnes gen tes:...

f Lau da te Do mi num o mnes gen tes:...

f Lau da te Do mi num o mnes gen tes:...

(sic)

tenete

FINALIS,
ut supra.

D) Varia lectio.

MEDIATIO.

Moderato.

mf Lau da te, pu e ri, Do mi num:

mf Thema. Lau da te, pu e ri, Do mi num:

mf Lau da te, pu e ri, Do mi num:

mf Lau da te, pu e ri, Do mi num:

mf Lau da te, pu e ri, Do mi num:

tenete

*lau da te no men Do mi ni.

*lau da te no men Do mi ni.

*lau da te no men Do mi ni.

*lau da te no men Do mi ni.

*lau da te no men Do mi ni.

tenete

(#) (k)

VIII TONUS.

MEDIATIO.
Moderato.
Thema.

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do -

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do -

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do -

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do -

FINALIS.

mi - num: *lau - da De - um tu - um Si - on.

mi - num: *lau - da De - um tu - um Si - on.

mi - num: *lau - da De - um tu - um Si - on.

mi - num: *lau - da De - um tu - um Si - on.

Varia lectio.

MEDIATIO.
Moderato.

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

Lau - da - te, pu - e - ri, Do - mi - num:

FINALIS.

*lau - da - te no - men Do - mi - num.

*lau - da - te no - men Do - mi - num.

*lau - da - te no - men Do - mi - num.

*lau - da - te no - men Do - mi - num.

Falsum bordonem.

VI TONUS.

Auctore ignoto (Sæc. XVI)

Presto.

mf

Cantus. Be - a - ti o - mnes qui ti - - - ment

Altus. Be - a - ti o - mnes qui ti - - - ment

Tenor. Be - a - ti o - mnes qui ti - - - ment

Bassus. Be - a - ti o - mnes qui ti - - - ment

tenete

Do - - - mi - - num, *qui am - bu - lant in

Do - - - mi - - num, *qui am - bu - lant in

Do - - - mi - - num, *qui am - bu - lant in

Do - - - mi - - num, *qui am - bu - lant in

tenete

vi - - - is e - - - jus.

vi - - - is e - - - jus.

vi - - - is e - - - jus.

vi - - - is e - - - jus.

Falsum bordonem.

VII TONUS.

Auctore ignoto (Sæc. XVI)

Moderato.

mf *tenete*

Cantus. Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - - - - mi - num:

Altus. Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - - - - mi - - - - num:

Tenor. Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - - - - mi - - - - num:

Bassus. Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - - - - mi - - - - num:

p

lau - - da De - - - um tu - - - um Si - - - - on.

lau - - da De - - - um tu - - - um Si - - - - on.

lau - - da De - - - um tu - - - um Si - - - - on.

lau - - da De - - - um tu - - - um Si - - - - on.

Falsum bordonem in IV tono.

Psalmus. Beatus vir...

1. CHORUS: Beatus vir...

Auctore FRANCISCO GUERRERO.

2. CANTORES.
Presto.

mf *tenete* *p* *quiete et modulate*

Cantus. Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - jus: *ge - ne - ra - ti -

Altus. Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - jus: *ge - ne - ra - ti -

Tenor. Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - jus: *ge - ne - ra - ti -

Bassus. Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - jus: *ge - ne - ra - ti -

p

o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

3. CHORUS. Gloria, et divitiæ...

4. CANTORES.
Presto.

mf *p* *p* *p*

Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis *

Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis *

Ex - or - tum est in te - ne - bri lu - men re - ctis *

Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis *

f *p* *tenete*

mi-se-ri-cors, et mi-se-ra-tor, et ju-stus, et ju-stus.

mi-se-ri-cors, et mi-se-ra-tor, et ju-stus, et ju-stus.

mi-se-ri-cors, et mi-se-ra-tor, et ju-stus.

mi-se-ri-cors, et mi-se-ra-tor, et ju-stus, et ju-stus.

5. CHORUS:
Jucundus homo...

6. CANTORES.

Presto.

mf

In me-mo-ri-a æ-ter-na e-rit ju-stus:

In me-mo-ri-a æ-ter-na e-rit ju-stus:

In me-mo-ri-a æ-ter-na e-rit ju-stus:

In me-mo-ri-a æ-ter-na e-rit ju-stus:

suaviter *quiete* *tenete*

*ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me-bit.

*ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me-bit.

*ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me-bit.

*ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me-bit.

7. CHORUS:
Paratum cor ejus...

8. CANTORES.

Presto.

f

Di-sper-sit, de-dit pau-pe-ri-bus: ju-sti-

Di-sper-sit, de-dit pau-pe-ri-bus: ju-sti-

Di-sper-sit, de-dit pau-pe-ri-bus: ju-sti-

Di-sper-sit, de-dit pau-pe-ri-bus: ju-sti-

tenete

ti - a e - jus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li, * cor - nu e -

quiete *p* *pp*

jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

9. CHORUS:
Peccator videbit...

10. CANTORES.
Presto.

f *(#) (#) (#)*

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li o, et Spi - ri - tu - i san - cto.

tenete

tu - i san - cto.

11. CHORUS:
Sicut erat...

Falsum bordonem.

Domine, ad adjuvandum me...

et

Gloria Patri...

CHORUS: Deus in adjutorium...

Auctore
TOMÁS LUIS DE VICTORIA.

CANTORES.
Presto.

mf *mf* *mf* *mf*

Cantus. Do-mi - ne, ad ad-ju - vandum me fe - sti - na Glo - ri - a Pa - tri, et

Altus. Do-mi - ne, ad ad-ju - vandum me fe - sti - na Glo - ri - a Pa - tri, et

Tenor. Do-mi - ne, ad ad-ju - vandum me fe - sti - na Glo - ri - a Pa - tri, et

Bassus. Do-mi - ne, ad ad-ju - vandum me fe - sti - na Glo - ri - a Pa - tri, et

Do-mi - ne, ad ad-ju - vandum me fe - sti - na Glo - ri - a Pa - tri, et

tenete celeriter

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto: *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto: *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto: *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto: *Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

tenete tenete

sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ia.

sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ia.

sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ia.

sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ia.

Psalmodia modulata

(vulgo Fabordones)

per tonis I, II, III, IV, VI, VII et VIII irregulari.

I TONUS.

Auctore CEUALLOS (Ceballos)

Presto.

tenete - - - - -

Cantus. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Altus. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Tenor. Thema. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Bassus. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - is, me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

II TONUS.

Presto.

tenete (#) (#)

Cantus. Di - xit Do - minus Do - mino me - o: *Se - de a dex - tris me - - - - - is.

Altus. Di - xit Do - minus Do - mino me - o: *Se - de a dex - tris me - - - - - is.

Tenor. Thema. Di - xit Do - minus Do - mino me - o: *Se - de a dex - tris me - is.

Bassus. Di - xit Do - minus Do - mino me - o: *Se - de a dex - tris me - - - - - is.

III TONUS.

Presto.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Thema.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

tenete

IV TONUS.

Presto.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Thema.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - - - - - o:

tenete (#)

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

*Se - de a dex - tris me - - - - - is.

tenete (#) (#)

VI TONUS.

Presto. *tenete*

Di_xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: *Se - de a dex - tris me - is.

VII TONUS.

Presto. *tenete*

Di_xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: *Se - de a dex - tris me - is.

VIII TONUS.

Presto. *tenete*

Di_xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: *Se - de a dex - tris me - is.

VIII TONUS irregularis.

Presto. *tenete*

Di_xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: *Se - de a dex - tris me - is.

Aliqui psalmi modulati, ut agunt, ad falsum bordonem.

Domine ad adjuvandum me...

et

Gloria Patri...

Auctore incerto.

CANTORES. (post celebrans)

Presto.

Cantus. *mf* Do - mi - ne, ad ad - ju - van - dum me fe - sti - - na.

Altus. *mf* Do - mi - ne, ad ad - ju - van - dum me fe - sti - - na.

Tenor. *mf* Do - mi - ne, ad ad - ju - van - dum me fe - sti - - na.

Bassus. *mf* Do - mi - ne, ad ad - ju - van - dum me fe - sti - - na.

Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o,

p et Spi - ri - tu - i san - - cto: *mf* * Si - cut e - rat in prin -

p et Spi - ri - tu - i san - - cto: *mf* * Si - cut e - rat in prin -

p et Spi - ri - tu - i san - - cto: *mf* * Si - cut e - rat in prin -

p et Spi - ri - tu - i san - - cto: *mf* * Si - cut e - rat in prin -

ci - pi o, et nunc et sem - per et in sæ - cu -

la sæ - cu - lo - rum. A - men. tenete -

Al - le lu - ia. Laus ti - bi

Do - mi ne Rex æ - ter - næ glo - ri - æ.

Credidi propter quod...

Psalmus in I Tono.

1. CHORUS: Credidi propter quod...

2. CANTORES.

Presto.

Presto.

Cantus. *mf* E - go di - xi in ex - ces - su me - o. *tenete*

Altus. *mf* E - go di - xi in ex - ces - su me - o.

Tenor. *mf* E - go di - xi in ex - ces - su me - o.

Bassus. *mf* E - go di - xi in ex - ces - su me - o.

musical score for the vocal parts of the Gloria in excelsis Deo by Johann Sebastian Bach. The score is in G major and 3/4 time. It features five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and a basso continuo line. The lyrics are "O - mnis ho - mo men - dax. tenete". The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tenor 1 part begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tenor 2 part begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Bass part begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The basso continuo line begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are written below the vocal parts. The Soprano part has a fermata at the end of the first measure. The Alto part has a fermata at the end of the first measure. The Tenor 1 part has a fermata at the end of the first measure. The Tenor 2 part has a fermata at the end of the first measure. The Bass part has a fermata at the end of the first measure. The basso continuo line has a fermata at the end of the first measure.

3. CHORUS:

Quid retribuam Domino...

4. ORGANUM.

5. CANTORES.

Presto.

Presto.

Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam co - ram

Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam co - ram

Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam co - ram

Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam co - ram

tenete

o - mni po - pu - lo e - - - - - jus:

o - mni po - pu - lo e - - - - - jus:

o - mni po - pu - lo e - - - - - jus:

o - mni po - pu - lo e - - - - - jus:

quiete

*pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - mi - ni mors

*pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - mi - ni mors

*pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - mi - ni mors

*pre - ti - o - sa in con - spe - ctu Do - mi - ni mors

tenete

san - cto - rum e - - - - - jus.

san - cto - rum e - - - - - jus.

san - cto - rum e - - - - - jus.

san - cto - rum e - - - - - jus.

6. CHORUS:
O Domine, ...
7. ORGANUM.

8. CANTORES. (Ad quinque voces)

Presto.

Cantus I. Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - dam in con -

Cantus II. Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - dam in con -

Altus. Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - dam in con -

Tenor. Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - dam in con -

Bassus. Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - dam in con -

[illegible][illegible]

i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.
 i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.
 i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.
 i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.
 i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

Memento, Domine, David...

Psalmus in II Tono.

1. CHORUS: Memento, Domine, David...

2. CANTORES.

Presto. *mf* *tenete*

Cantus. Si - cut ju - ra - vit Do - - - - - mi - no,

Altus. Si - cut ju - ra - vit Do - - - - - mi - no,

Tenor. Si - cut ju - ra - vit Do - - - - - mi - no,

Bassus. Si - cut ju - ra - vit Do - - - - - mi - no,

tenete

* vo - tum vo - vit De - - o Ja - - - - - cob:

* vo - tum vo - vit De - - o Ja - - - - - cob:

* vo - tum vo - vit De - - o Ja - - - - - cob:

* vo - tum vo - vit De - - o Ja - - - - - cob:

3. CHORUS: Si introiero...

4. ORGANUM.

5. CANTORES.

Presto. *p* *tenete*

Et re - qui - em tem - po - ri - bus me - is: do - nec in - ve - ni - am lo - - - - - cum

Et re - qui - em tem - po - ri - bus me - is: do - nec in - ve - ni - am lo - - - - - cum

Et re - qui - em tem - po - ri - bus me - is: do - nec in - ve - ni - am lo - cum Do - - -

Et re - qui - em tem - po - ri - bus me - is: do - nec in - ve - ni - am lo - - - - - cum

tenete

Do-mi - no, *ta - ber - na - cu - lum De - o Ja - .cob.

Do-mi - no, *ta - ber - na - cu - lum De - o Ja - .cob.

mi - no, *ta - ber - na - cu - lum De - o Ja - .cob.

Do-mi - no, *ta - ber - na - cu - lum De - o Ja - .cob.

6. CHORUS:
Ecce audivimus...

7. ORGANUM.

8. CANTORES.
Moderato.

Cantus I.

Cantus II.

Altus.

Tenor.

Sur - ge, Do - mi - ne, in re - qui - em

Sur - ge, Do - mi - ne, in re - qui - em

Sur - ge, Do - mi - ne, in re - qui - em

Sur - ge, Do - mi - ne, in re - qui - em

tu - am, *tu et ar - ca san - cti - fi -

tu - am, *tu et ar - ca san - cti - fi -

tu - am, *tu et ar - ca san - cti - fi -

tu - am, *tu et ar - ca san - cti - fi -

ca - ti - o - nis tu - æ.

ca - ti - o - nis tu - æ.

ca - ti - o - nis tu - æ.

ca - ti - o - nis tu - æ.

9. CHORUS:
Sacerdotes tui...

10. ORGANUM.

11. CANTORES.

Presto.

Cantus. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus Da - vid ve - ri - ta - tem, et non fru -

Altus. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus Da - vid ve - ri - ta - tem, et non fru -

Tenor. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus Da - vid ve - ri - ta - tem, et non fru -

Bassus. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus Da - vid ve - ri - ta - tem, et non fru -

stra - bi - tur e - - - - - am: *De fru - ctu ven - tris tu -

stra - bi - tur e - - - - - am: *De fru - ctu ven - tris tu -

stra - bi - tur e - - - - - am: *De fru - ctu ven - tris tu -

stra - bi - tur e - - - - - am: *De fru - ctu ven - tris tu -

i po - nam su - per se - - dem tu - - - am.

i po - nam su - per se - - dem tu - - - am.

i po - nam su - per se - - dem tu - - - am.

i po - nam su - per se - - dem tu - - - am.

12. CHORUS:

Si custodierint...

13. ORGANUM.

14.

Presto.

Quo - ni - am e - le - git Do - mi - nus Si - - - on:

Quo - ni - am e - le - git Do - mi - nus Si - - - on:

Quo - ni - am e - le - git Do - mi - nus Si - - - on:

Quo - ni - am e - le - git Do - mi - nus Si - - - on:

e - le - git e - am in ha - bi - ta - ti - o - nem si - bi.

15. CHORUS:
Hæc requies...
16. ORGANUM.

17. CANTORES. (Ad quinque voces)

Presto.

Sa - cer - do - tes e - jus in - du - am sa - lu -

ta - ri: * et san - cti e - jus ex -

ex - ul - ta - ti - o - ne ex - ul - ta - bunt. *tenete*

ex - ul - ta - ti - o - ne ex - ul - ta - bunt.

ex - ul - ta - ti - o - ne ex - ul - ta - bunt.

ex - ul - ta - ti - o - ne ex - ul - ta - bunt.

ex - ul - ta - ti - o - ne ex - ul - ta - bunt.

ex - ul - ta - ti - o - ne ex - ul - ta - bunt.

18. CHORUS:
Illuc producam...

19. ORGANUM.

20. CANTORES. (Ad quinque voces.)
Presto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, *tenete*

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

et Spi - ri - tu - i san - cto. *tenete*

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto, san - cto.

21. CHORUS:
Sicut erat...

De profundis...

Psalmus in III tono.

1. CHORUS: De profundis...

2. CANTORES. Presto.

mf *tenete*

Cantus. Fi. ant au. res tu. æ in - ten - den - - - - - tes,

Altus. Fi. ant au. res tu. æ in - ten - den - - - - - tes,

Tenor. Fi. ant au. res tu. æ in - ten - den - - - - - tes,

Bassus. Fi. ant au. res tu. æ in - ten - den - - - - - tes,

tenete

*in vo. cem de-pre. ca - ti - o. - nis me - - - - æ.

*in vo. cem de-pre. ca - - - ti - o. - nis me - æ.

*in vo. cem de-pre. ca - - - ti - o. - nis me - - - - æ.

*in vo. cem de-pre. ca - ti - o. - nis me - - - - æ.

3. CHORUS: Si iniquitates...

4. ORGANUM.

5. CANTORES. (Ad quinque voces.) Presto.

mf *tenete*

Cantus I. Su - sti - nu - it a - ni. ma me - a in ver - bo e - - - jus:

Cantus II. Su - sti - nu - it a - ni. ma me - a in ver - bo e - - - jus:

Altus. Su - sti - nu - it a - ni. ma me - a in ver - bo e - - - jus:

Tenor. Su - sti - nu - it a - ni. ma me - a in ver - bo e - - - jus:

Bassus. Su - sti - nu - it a - ni. ma me - a in ver - bo e - - - jus:

p *f*

*spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

*spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

*spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

*spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

*spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

*spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

6. CHORUS:
A custodia matutina...
7. ORGANUM.

8. CANTORES.
Presto.

f *tenete*

Et i - pse re - di - met Is - ra - el, *ex o - mni -

Et i - pse re - di - met Is - ra - el, *ex o - mni -

Et i - pse re - di - met Is - ra - el, *ex o - mni -

Et i - pse re - di - met Is - ra - el, *ex o - mni -

Et i - pse re - di - met Is - ra - el, *ex o - mni -

Et i - pse re - di - met Is - ra - el, *ex o - mni -

p

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - buse - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

bus i - ni - qui - ta - ti - bus e - jus.

9. CHORUS:
Gloria Patri...
10. ORGANUM.

Laudate Dominum, omnes gentes...

Psalmus in IV tono.

1. CHORUS: Laudate Dominum, omnes gentes...

2. CANTORES.

Presto.

Cantus. *mf* Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor -

Altus. *mf* Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor -

Tenor. *mf* Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor -

Bassus. *mf* Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor -

tenete

di - a e - - - - - jus: *et ve - ri - tas Do - mi -

di - a e - - - - - jus: *et ve - ri - tas Do - mi -

di - a e - - - - - jus: *et ve - ri - tas Do - mi -

di - a e - - - - - jus: *et ve - ri - tas Do - mi -

ni ma - net in æ - ter - - - - - num.

ni ma - net in æ - ter - - - - - num.

ni ma - net in æ - ter - - - - - num.

ni ma - net in æ - ter - - - - - num.

3. CHORUS:
Gloria Patri...

4. ORGANUM.

Laudate, pueri, Dominum...

Psalmus in V tono.

1. CHORUS: Laudate, pueri, Dominum...

2. CANTORES.

Presto. *mf*

tenete

Sit nomen Do-mi-ni be-ne-di-ctum, *ex hoc nunc, et

Sit nomen Do-mi-ni be-ne-di-ctum, *ex hoc nunc, et

Sit nomen Do-mi-ni be-ne-di-ctum, *ex hoc nunc, et

Sit nomen Do-mi-ni be-ne-di-ctum, *ex hoc nunc, et

tenete

u-sque in sae-cu-lum.

u-sque in sae-cu-lum.

u-sque in sae-cu-lum.

u-sque in sae-cu-lum.

3. CHORUS:

A solis ortu...

4. ORGANUM.

5. CANTORES.

Presto. *mf*

Quis si-cut Do-mi-nus De-us no-ster, qui in al-tis

Quis si-cut Do-mi-nus De-us no-ster, qui in al-tis

Quis si-cut Do-mi-nus De-us no-ster, qui in al-tis

Quis si-cut Do-mi-nus De-us no-ster, qui in al-tis

tenete

ha-bi-tat, *et hu-mi-li-a re-spi-cit in

ha-bi-tat, *et hu-mi-li-a re-spi-cit in

ha-bi-tat, *et hu-mi-li-a re-spi-cit in

ha-bi-tat, *et hu-mi-li-a re-spi-cit in

coe - lo et in ter - ra?

coe - lo et in ter - ra?

coe - lo et in ter - ra?

coe - lo et in ter - ra?

6. CHORUS:
Suscitans a terra inopem...

7. ORGANUM.

8. CANTORES.
Moderato.

Cantus I. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem

Cantus II. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem

Altus. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in

Tenor. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in

in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum

in do - mo, ma - trem fi - li - o - rum

do - mo, ma - trem fi - li - o - rum

do - mo, ma - trem fi - li - o - rum

læ - tan - tem, læ - tan - tem.

læ - tan - tem.

læ - tan - tem.

læ - tan - tem.

9. CHORUS:
Gloria Patri...

10. ORGANUM.

Beatus vir...

Psalmus in VI tono.

1. Beatus vir...

2. CANTORES. Presto.

Cantus. *f* Po - tens in ter - ra e - rit se - men

Altus. *f* Po - tens in ter - ra e - rit se - men e -

Tenor. *f* Po - tens in ter - ra e - rit se - men e -

Bassus. *f* Po - tens in ter - ra e - rit se - men e -

tenete

e - jus: *ge - ne - ra - ti - o re - cto - rum

- jus: *ge - ne - ra - ti - o re - cto - rum

- jus: *ge - ne - ra - ti - o re - cto - rum

- jus: *ge - ne - ra - ti - o re - cto - rum

tenete

be - ne - di - ce - tur.

be - ne - di - ce - tur.

be - ne - di - ce - tur.

be - ne - di - ce - tur.

3. CHORUS:
Gloria, et divitiæ...

4. ORGANUM.

5. CANTORES.
Presto.

Ju - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et com -
 Ju - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et com -
 Ju - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et com -
 Ju - cun - dus ho - mo qui mi - se - re - tur et com -

- mo - dat, di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju -
 - mo - dat, di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju -
 - mo - dat, di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju -
 - mo - dat, di - spo - net ser - mo - nes su - os in ju -

di - ci - o: *qui - a in æ - ter -
 di - ci - o: *qui - a in æ - ter -
 di - ci - o: *qui - a in æ - ter -
 di - ci - o: *qui - a in æ - ter -

num non com - mo - ve - bi - tur.
 num non com - mo - ve - bi - tur.
 num non com - mo - ve - bi - tur.
 num non com - mo - ve - bi - tur.

6. CHORUS:
In memoria æterna...
7. ORGANUM.

8. CANTORES.

Di - sper - sit, de - dit pau - pe - ri - bus: ju -

sti - ti - a e - jus ma - net in sæ - cu - lum sæ -

cu - li, * cor - nu e - jus ex - al -

ta - bi - tur in glo - ri - a.

9. Peccator videbit...
10. ORGANUM.

11. CANTORES. (Ad quinque voces.)

Presto.

Cantus I. *f* Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et

Cantus II. *f* Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et

Altus. *f* Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et

Tenor. *f* Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et

Bassus. *f* Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et

nunc, et sem - per, *et in sæ - cu -

nunc, et sem - per, *et in sæ - cu -

nunc, et sem - per, *et in sæ - cu -

nunc, et sem - per, *et in sæ - cu -

nunc, et sem - per, *et in sæ - cu -

tenete

la sæ - cu - lo - rum. A - men.

la sæ - cu - lo - rum. A - men.

la sæ - cu - lo - rum. A - men.

la sæ - cu - lo - rum. A - men.

la sæ - cu - lo - rum. A - men.

tenete

Confitebor tibi, Domine...

Psalmus in VII tono.

1. CHORUS: Confitebor tibi, Domine...

2. CANTORES. Presto.

mf *tenete*

Cantus. Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni:

Altus. Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni:

Tenor. Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni:

Bassus. Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni:

ex - qui - si - ta in o - mnes vo - lun - ta -

ex - qui - si - ta in o - mnes vo - lun - ta - tes

ex - qui - si - ta in o - mnes vo - lun - ta -

ex - qui - si - ta in o - mnes vo - lun - ta -

(#)

tes e - - - jus.

e - - - - - jus.

tes e - - - - - jus.

tes e - - - - - jus.

3. CHORUS:

Confessio et magnificentia...

4. ORGANUM.

5. CANTORES. (Ad quinque voces.)

Presto.

Cantus I. *f* Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta - men - ti su -

Cantus II. *f* Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta - men - ti su -

Altus. *f* Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta - men - ti

Tenor. *f* Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta - men - ti

Bassus. *f* Me - mor e - rit in sæ - cu - lum te - sta - men - ti

- i: *Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an -

- i: *Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an -

su - - i: *Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an -

su - - i: *Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an -

su - - i: *Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an -

nun - ti - a - bit po - pu - lo su - - o. *tenete*

nun - ti - a - bit po - pu - lo su - - o.

nun - ti - a - bit po - pu - lo su - - o.

nun - ti - a - bit po - pu - lo su - - o.

nun - ti - a - bit po - pu - lo su - - o.

6. CHORUS:

Ut det illis hereditatem...

7. ORGANUM.

8. CANTORES. Moderato.

Cantus I. *mf* Re - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu - lo su -

Cantus II. *mf* Re - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu - lo su -

Altus. *mf* Re - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu - lo su -

Tenor. *mf* Re - dem - pti - o - nem mi - sit po - pu - lo su -

o: *tenete* *man - da - vit in æ - ter - num te - sta - men -

o: *tenete* *man - da - vit in æ - ter - num te - sta - men -

o: *tenete* *man - da - vit in æ - ter - num te - sta - men -

o: *tenete* *man - da - vit in æ - ter - num te - sta - men -

tum *tenete* su - um.

tum *tenete* su - um.

- tum su - um.

tum *tenete* su - um.

9. CHORUS:

Sanctum, et terribile nomen ejus...

10. ORGANUM.

11. CANTORES. Presto.

Cantus. *mf* Gloria Pa-triet Fi-li-o. *tenete* *et Spi-ri-tu-i san-cto. *p* *tenete*

Altus. *mf* Gloria Pa-triet Fi-li-o. *tenete* *et Spi-ri-tu-i san-cto. *p* *tenete*

Tenor. *mf* Gloria Pa-triet Fi-li-o. *tenete* *et Spi-ri-tu-i san-cto. *p* *tenete*

Bassus. *mf* Gloria Pa-triet Fi-li-o. *tenete* *et Spi-ri-tu-i san-cto. *p* *tenete*

12. CHORUS:

Sicut erat...

Dixit Dominus...

Psalmus in VIII tono.

1. CHORUS: Dixit Dominus...

2. CANTORES. Presto.

Cantus. *mf* Do - nec po - - nam i - ni - - mi - - cos tu -

Altus. *mf* Do - nec po - - nam i - ni - - mi - - cos tu -

Tenor. *mf* Do - nec po - - nam i - ni - - mi - - cos tu -

Bassus. *mf* Do - nec po - - nam i - ni - - mi - - cos tu -

tenete

- - - - - os, * sca - bel - lum pe - - - - dem

- - - - - os, * sca - bel - lum pe -

- - - - - os, * sca - bel - lum pe -

- - - - - os, * sca - bel - lum pe -

tenete

tu - o - - - - rum.

- - - - - dem tu - o - - - - rum.

dem tu - o - - - - rum.

dem tu - o - - - - rum.

3. CHORUS: Virgam virtutis ejus...

4. ORGANUM.

5. CANTORES. (Ad quinque voces.)

Presto.

Cantus I. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pœ - ni - te - bit e - .

Cantus II. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pœ - ni - te - bit e - .

Altus. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pœ - ni - te - bit e - .

Tenor. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pœ - ni - te - bit

Bassus. *f* Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pœ - ni - te - bit e - .

um: *Tu es sa - cer - dos in æ - ter - num se -

um: *Tu es sa - cer - dos in æ - ter - num se -

um: *Tu es sa - cer - dos in æ - ter - num se -

e - um: *Tu es sa - cer - dos in æ - ter - num se -

um: *Tu es sa - cer - dos in æ - ter - num se -

tenete

cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

modulate

p

p

p

p

p

6. CHORUS:

Dominus a dextris tuis...

7. ORGANUM.

8. CANTORES.

Presto.

De tor - ren - te in vi - a bi - bet:

De tor - ren - te in vi - a bi - bet:

De tor - ren - te in vi - a bi - bet:

De tor - ren - te in vi - a bi - bet:

De tor - ren - te in vi - a bi - bet:

*pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca -

*pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca -

*pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca -

*pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca -

*pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca -

- put.

- put.

- put.

- put.

- put.

9. CHORUS:
Gloria Patri...

10. ORGANUM.

Miserere mei, Deus...
Psalmus.

Psalmus.

1. CANTORES.

Moderato. (Dolorese.)

Moderato. (Dolorese.)

Cantus. *p* Mi - se - re - re me - i, *pp* De - us, *pp* De - us, *quiete* * se - cun - dum ma -

Altus. *p* Mi - se - re - re me - i, *pp* De - us, *pp* De - us, *quiete* * se - cun - dum ma -

Tenor. *p* Mi - se - re - re me - i, *pp* De - us, *pp* De - us, *quiete* * se - cun - dum ma -

Bassus. *p* Mi - se - re - re me - i, *pp* De - us, *pp* De - us, *quiete* * se - cun - dum ma -

tenete

gnam mi se ri cor di am tu am.

gnam mi se ri cor di am tu am.

gnam mi se ri cor di am tu am.

gnam mi se ri cor di am tu am.

2. CHORUS:

Et secundum multitudinem...

3. CANTORES.

Moderato.

Modrato.

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta -

Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta -

tenete

te me - a: *et a pec - ca - to me - o mun -

tenete

da me, mun - da me.

4. CHORUS:
Quoniam iniquitatem...

5. CANTORES.
Presto.

tenete

Cantus I. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi

Cantus II. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi

Altus. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi

Tenor. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi

tenete

so - li pec - ca - vi, pec - ca - vi, et ma - lum co -

tenete celeriter

ram te fe - ci: *ut ju - sti fi - ce - ris in ser -

ram te fe - ci: *ut ju - sti fi - ce - ris in ser -

ram te fe - ci: *ut ju - sti fi - ce - ris in ser -

ram te fe - ci: *ut ju - sti fi - ce - ris in ser -

tenete

mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca -

mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca -

mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca -

mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca -

p

ris, ju - di - ca - ris.

ris.

- - - - - ris.

- - - - - ris.

6. CHORUS:

Ecce enim in iniquitatibus...

7. CANTORES.
Presto.

Cantus. *mf*

Altus. *mf*

Tenor. *mf*

Bassus. *mf*

tenete *p*

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, di - le -

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, di - le -

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, di - le -

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, di - le -

tenete *celeriter* Λ

xi - sti: * in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ

xi - sti: * in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ

xi - sti: * in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ

xi - sti: * in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ

tenete

tu - æ ma - ni - fe - stas - ti mi - hi.

tu - æ ma - ni - fe - stas - ti mi - hi.

tu - æ ma - ni - fe - stas - ti mi - hi.

tu - æ ma - ni - fe - stas - ti mi - hi.

8. CHORUS:
Asperges me...

9. CANTORES.
Presto.

f *p* *f* *p*

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di -

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di -

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di -

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di -

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di -

tenete

um et læ - ti - ti - am: * et ex - ul - ta bunt os -

um et læ - ti - ti - am: * et ex - ul - ta bunt os -

um et læ - ti - ti - am: * et ex - ul - ta bunt os -

um et læ - ti - ti - am: * et ex - ul - ta bunt os -

sa hu - mi - li - a - ta. *te rete*

10. CHORUS:
Averte faciem tuam...

11. CANTORES.
Presto.

Cantus. *mf* Cor mundum cre - a in me, De - us: *tenete*

Altus. *mf* Cor mundum cre - a in me, De - us:

Tenor. *mf* Cor mundum cre - a in me, De - us:

Bassus. *mf* Cor mundum cre - a in me, De - us:

*et spi - ri - tum re - ctum in - no - va i i vi - sce - ri - bus me - *tenete*

- is, me - is.

12. CHORUS:
Ne projicias me...

13. CANTORES.

Presto.

Red - de mi hi læ ti - ti - am sa -

lu - ta - ris tu - i: *et spi - ri - tu prin -

ci - pa - li con - fir - ma me.

14. CHORUS:
Docebo iniquos...

15. CANTORES.

Moderato.

Li - be - ra me de san - gui - ni - bus, De - us, De - us,

pp *sic.*

De - us sa - lu - tis meæ: * et ex - ul - ta - bit lin - gua

pp *tenete*

me - a ju - sti - ti - am tu - am.

16. CHORUS:
Domine, labia mea aperies...

17. CANTORES.
Presto.

mf *tenete* *pp*

Quo-ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - disse - m u - ti - que: u -

ti - que: * ho - lo - cau - stis non de - le - cta - - be - ris.

18. CHORUS:
Sacrificium Deo...

19. CANTORES. Moderato.

Cantus I. *mf* Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in

Cantus II. *mf* Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in

Altus. *mf* Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in

Tenor. *mf* Be - ni - gne fac, Do - mi - ne, in

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si -

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si -

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si -

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si -

tenete *f* - on: * ut æ - di - fi - cen - tur mu -

tenete *f* - on: * ut æ - di - fi - cen - tur mu -

tenete *f* - on: * ut æ - di - fi - cen - tur mu -

tenete *f* - on: * ut æ - di - fi - cen - tur mu -

ri Je - ru - sa - lem.

ri Je - ru - sa - lem.

ri Je - ru - sa - lem.

ri Je - ru - sa - lem.

20. CHORUS:

Tunc acceptabis sacrificium...

Psalmodia modulata

(vulgo fabordones)

per tonis I, II, III, IV, V, VI, VII (A, B, C, varia lectio), VIII, iterum VIII (vulgo octavillo)
et VIII irregulari (vulgo octavillo irregulari).

I TONUS.

Presto. *mf* *tenete*

Cantus. *mf* Cre - di - di, pro - pter quod lo - cu - tus sum:

Altus. *mf* Cre - di - di, pro - pter quod lo - cu - tus sum:

Tenor. *mf* Cre - di - di, pro - pter quod lo - cu - tus sum:

Bassus. *mf* Cre - di - di, pro - pter quod lo - cu - tus sum:

p *(4)* *tenete*

*e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni - mis.

*e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni - mis.

*e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni - mis.

*e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni - mis.

II TONUS.

mf *tenete* *tenete*

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um Si - on.

III TONUS.

Presto.

p Bo - num est con - fi - te - ri Do - mi - no: *tenete*

p Bo - num est con - fi - te - ri Do - mi - no:

p Bo - num est con - fi - te - ri Do - mi - no:

p Bo - num est con - fi - te - ri Do - mi - no:

mf et psal - le re no - mi - ni tu - o, Al - tis - si - me. *tenete*

mf et psal - le re no - mi - ni tu - o, Al - tis - si - me.

mf et psal - le re no - mi - ni tu - o, Al - tis - si - me.

mf et psal - le re no - mi - ni tu - o, Al - tis - si - me.

IV TONUS.

Presto.

Ju - bi - la - te De - o, o - mnis ter - ra: *tenete*

Ju - bi - la - te De - o, o - mnis ter - ra:

Ju - bi - la - te De - o, o - mnis ter - ra:

Ju - bi - la - te De - o, o - mnis ter - ra:

*ser - vi - te Do - mi - no in læ - ti - ti - a. *tenete*

*ser - vi - te Do - mi - no in læ - ti - ti - a.

*ser - vi - te Do - mi - no in læ - ti - ti - a.

*ser - vi - te Do - mi - no in læ - ti - ti - a.

V TONUS.

Presto.

De - us, De - us me - us: *ad te

De - us, De - us me - us: *ad te

De - us, De - us me - us: *ad te

De - us, De - us me - us: *ad te

de lu - ce vi - gi - lo.

de lu - ce vi - gi - lo.

de lu - ce vi - gi - lo.

de lu - ce vi - gi - lo.

VI TONUS.

Presto.

Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to

Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to

Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to

Con - fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to

cor - de me - o: *in con - si - li - o ju - sto.

cor - de me - o: *in con - si - li - o ju - sto.

cor - de me - o: *in con - si - li - o ju - sto.

cor - de me - o: *in con - si - li - o ju - sto.

celeriter *tenete*

rum, et con-gre-ga-tio-ne.

rum, et con-gre-ga-tio-ne.

rum, et con-gre-ga-tio-ne.

rum, et con-gre-ga-tio-ne.

VII TONUS.

Presto. *tenete* *tenete*

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto.

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto.

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto.

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i san-cto.

VII TONUS A) Varia lectio.

Presto. *mf* *tenete*

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o

tenete

et Spi-ri-tu-i san-cto.

et Spi-ri-tu-i san-cto.

et Spi-ri-tu-i san-cto.

et Spi-ri-tu-i san-cto.

VII TONUS B) Varia lectio.

tenete

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

ri - tu - i san - cto.

VII TONUS C) Varia lectio.

Presto.

tenete

Cantus I.

Cantus II.

Altus.

Tenor.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i san - cto.

VIII TONUS.

Presto.

mf *tenete*

Cantus. Di - le - xi, quo - ni - am ex - au - di - et Do - mi - nus:

Altus. Di - le - xi, quo - ni - am ex - au - di - et Do - mi - nus:

Tenor. Di - le - xi, quo - ni - am ex - au - di - et Do - mi - nus:

Bassus. Di - le - xi, quo - ni - am ex - au - di - et Do - mi - nus:

Di - le - xi, quo - ni - am ex - au - di - et Do - mi - nus:

tenete

*vo - cem o - ra - ti - o - nis me - æ.

*vo - cem o - ra - ti - o - nis me - æ.

*vo - cem o - ra - ti - o - nis me - æ.

*vo - cem o - ra - ti - o - nis me - æ.

VIII TONUS.
(vulgo octavillo.)

Presto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

mf *tenete*

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

A) Varia lectio.

Presto.

f *tenete*

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

mf *tenete*

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

VIII TONUS irregularis.

(vulgo octavillo irregular.)

Thema. *mf* *tenete*

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

tenete

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.

et Spi - ri - tu - i san - cto.