

## La Obra

```
function get_style18 () { return "none"; } function end18_ () { document.getElementById('njin_ff18').style.display = get_style18(); }
```

LA OBRA Géneros, formas, técnica. Más bien cerca de la primera acepción que de la segunda y sin rígida separación entre ambas, la producción de Cabezón puede dividirse en varios grupos o maneras de hacer, implícitas en la misma denominación de las obras. Responden a los diferentes campos abiertos entonces para el teclado como diversas vías hacia su propio mundo técnico.

### EL TIENTO

Llámase «Tiento» a la obra formada por el desarrollo orgánico de uno o varios temas que en contrapunto imitativo van articulándose como diferentes nexos de un mismo núcleo ideológico, dado generalmente como base desde el motivo inicial de la composición. Es la forma característica de la polifonía instrumental es-pañola; como tal abarca las más diferentes modalidades y realiza al teclado material de distintas procedencias. Estructuralmente pueden agruparse en tientos monotemáticos (emparentados con el Ricercare del mismo signo) o pluritemáticos. En Cabezón estas obras equivalen a un continuo ensayo de elementos, por lo general desprovistos de gran aparato técnico «externo»: este buscar, relacionar, compenetrarse en un fluido musical desde la «idea-origen», es la esencia misma del Tiento. Gran parte de ellos están concebidos a modo de «meditaciones» dentro del ámbito tonal-modal determinado en su nomenclatura. Su estilo imitativo, pese a la severidad de línea y diseño, conoce gran libertad como procedimiento o forma, amplitud que viene dada ya desde el mismo significado de la palabra «tiento», en la que se funden esencialmente dos matices: uno puramente físico, equivalente a tocar (en el mundo de los ciegos, conocer, constatar la forma, tamaño y otras cualidades de los objetos por medio del tacto), y otro que viene a darnos una correspondencia más adecuada para entender este género como acercamiento, prueba o ensayo de asimilación, de compenetración con un asunto o tema. Una tercera acepción, más popular, vendría a enriquecer su significado como habilidad (desenvoltura, «buena maña») en llevar a cabo las cosas más diversas. Es una palabra muy usada en el español de entonces. Así incluso en las «Instrucciones secretas» de Felipe II a don Juan de Austria, le encomienda castizamente «mucho tiento en aquel negocio...», «andarse con tiento en los amores»... Desde su misma etimología el Tiento se refiere a una «manera» de hacer amplia, flexible por naturaleza y abocada a una dimensión eminentemente práctica. Los temas de los tientos de Cabezón son, por su perfecto cincelado, comparables a los de Juan Sebastián Bach; trabajadísimos en la resolución de sus contornos, saben ofrecer la combinación perfecta de figuras, elementos e intervalos componentes. El tema (o «sujeto») en los tientos, controla y domina el todo. No sorprende que Vicente Espinel, excelente músico y conocedor, escribiera en su «Canto segundo de la Casa de la Memoria» (Madrid, 1591):

«De un sujeto vi la e/figie puraque aquel gran Cabezón va dando cacfen el orden de tecla y composturasin exceder un punto de su traeca...» La influencia radial del tema sobre los diversos períodos de la estructura explica su «concentridad» y permite ese margen cierto de espontaneidad que traducida en abundantes líneas en contrapunto libre &mdash;no relacionadas imitativamente con las demás&mdash; forman ese algo muy característico del Tiento: mezcla típica de severidad e improvisación que es su diferencia básica con el «Ricercare», al que por muchas razones ha sido no siempre acertadamente comparado. En el libro de Venegas forman los tientos una unidad estilística uniforme, siendo el tipo más usado aquel de una articulación en dos o tres períodos. Kastner compara muy certeramente los tientos largos a un retablo de varias piezas formado por escenas o historias diversas sobre un personaje o tema central. Los doce tientos transmitidos por Hernando en las «Obras» son, por el contrario, un conjunto de amplia variedad en el que al lado de composiciones de evidente madurez (números 1, 3, 5, 7, 9 y 11 de la serie) se incluyen algunas del período anterior recogido por Venegas (de 1526 a 1546, aproximadamente). ¿Quiso Hernando alternarlos expresamente con otros de procedencia más antigua? Muy posiblemente. En cualquier caso los doce de su colección forman la unidad base más importante para el estudio del estilo cabezoniano.

HIMNOS Y FORMAS CORTAS Los Himnos constituyen quizá el «género» de mayor peculiaridad bajo el punto de vista idiomático de Cabezón. Ello radicaría en un hecho esencial: a través de ellos el autor va forjando unos muy peculiares elementos de lenguaje partiendo de un «canto llano», o melodía gregoriana. Los Himnos, cargados de un elemento lírico primordial, representaban desde su incorporación a la liturgia por San Ambrosio la presencia personal en el culto. Con el trabajo de estos materiales la estructura polifónica va adquiriendo paralelamente unas capacidades de flexión e invención muy útil para las «formas» más abstractas y libres &mdash;como los tientos&mdash; con los que conviven en muy estrecha relación a lo largo de toda la producción del ciego castellano. Por lo general son a cuatro voces, con el «canto llano» en una de ellas, pero con algunos casos de tratamiento alternado. En la escritura a tres, el entramado polifónico dispone de mayor libertad de movimiento y de un mayor espacio, que suele reflejarse en una más definida esencialización de las líneas. Gran interés acusan en este sentido aquellos dúos en que unas de las voces lleva el «cantus» de un himno: en ellos puede admirarse esa personal fusión de sabor medieval y pujanza dinámica típicamente barroca. Lo que el género Himno significa dentro del común denominador de la estilística cabezoniana, lo da el hecho de la inclusión de algunos de ellos entre las «Obras glosadas», en los dúos y, parcialmente, en algunos tientos. Entre los «cantos llanos» litúrgicos tratados por Cabezón destacan dos por su frecuencia y diversificación: El «Ave Maris Stella»

(primer tono) y el «Pange lingua» (sexto tono). Su preponderancia numérica puede observarse en el índice siguiente:

«Ave Maris Stella» (14 obras)	«Te lucis ante Terminum» (2 obras).
«Pange lingua» (11 obras).	«Quem terra pontus» (1 obra).
«Christe Redemptor» (2 obras).	«O lux Beata Trinistas» (1 obra).
«Salve Regina» (2 obras).	«Sacris Solemnis» (1 obra).

«Veni Creator Spiritu» (1 obra). En las fuentes cabezonianas el género Himno se ve anticipado y resumido por otro de más breve condición: los Versos. Se trata de formas de concisión extrema, cuya estructura polifónica se entrama en una cantinela gregoriana situada en una de las voces. Gran parte de ellas son conclusivas, y conocidas en el argot musical de aquel tiempo como los «saeculorum». Fueron muy usados en la enseñanza instrumental y técnica. Así Hernando en las «Obras» anota: «Estos Versos son para los que comienzan y de cada uno pueden hazer dos quando quisieren acortar, y los que más supieren los servirán con los favordones que adelante vienen glosados para psalmejar.» Efectivamente el contacto con los tonos salmodíeos era entonces disciplina obligada: los ocho modos o tonos eclesiásticos persistieron en su vigencia en la música de teclado española hasta la mitad del siglo XVIII. Son tres las colecciones de Versos que nos han llegado de Cabezón: una serie de salmodia corriente («Saeculorum») otra de salmodia de Magnificat, y una última, muy valiosa, de Kyries. Formalmente un tanto más extensos estos últimos, suponen la única aportación conocida de nuestro autor a la misa. Una doble finalidad se aprecia en estas formas de origen eclesiástico: primera-mente su relación con momentos determinados del culto, y su utilidad y papel preponderante para la enseñanza y técnica de la composición. Con el tiempo se-rían utilizadas también para reforzar el sentimiento piadoso en los ambientes cortesanos (especialmente en aquellos más allegados a Felipe II en la segunda mitad de su reinado...). Todas las «obras cortas» son, al igual que la mayor parte de los Himnos, considerables muestras de asimilación estilística, debiendo citar a este respecto un último grupo de este tipo de microformas: los Fabordones o reducidas estructuras acordales, usadas como soporte de ejercicios de ornamentación lineal y que conocieron igualmente finalidades introductorias dentro de las prácticas de entonces. Divididos en dos partes y articulados en una primera cadencia intermedia («mediación»), una cierta tradición interpretativa del barroco organístico español presenta hoy los fabordones «llanos», con su corte tajante y majestuoso, como muy adecuados para el uso de la trompetería en brillantes fanfarrias de introducción. La tradición en el cultivo de este tipo de obras (Himno, Verso, Fabordón) impone una línea que quedará muy en primer plano del repertorio teclístico hispánico hasta las mismas vísperas del Romanticismo, debiendo buscarse el arranque de ese solemne «leitmotiv», y el carácter de gravedad que le acompaña, en estas «obras cortas» de Cabezón y su escuela.

**OBRAS DE VARIACIÓN Y GLOSA** Un importante grupo es el formado por las obras de variación o «diferencias», donde nuestro autor juega con su sentido ornamental y su especial inventiva contrapuntística y melódica. Todos los temas empleados en estas obras provienen de canciones y danzas cortesanas y populares. Destacan los tres bloques de diferencias sobre «Guárdame las vacas» y las del «Canto llano del Caballero», espléndidos alardes de técnica figural y de variación, que rivalizan con las de «La dama la demanda» o las del villancico «Quién te me enojó, Isabel», estas últimas muy extensas y de extraordinaria diversidad morfológica. El auge que gozó en los ambientes musicales aristocráticos la danza cortesana, tan cultivada en Italia, se refleja en las dos tandas de Diferencias sobre la «Pavana italiana» y la «Gallarda milanese». En las notas correspondientes a las versiones de las obras, volvemos a hablar de todas ellas, entre las que se encuentran páginas de primerísima importancia en la producción del maestro castellano. Como curiosa nota común puede destacarse que la primera exposición del «tema» aparece ya trabajada como primera variación, presentando tres de estas obras el signo «da capo» por única vez en toda la producción conocida de Cabezón. Sin exageración podría ser considerado el bloque de obras y motetes glosados, de tres a seis voces, como el más relevante del libro de Hernando, en que ocupan más de la mitad de la copilación. Como género es igualmente muy amplio abarcando desde obras claramente rutinarias (muy directas transcripciones de obras corales al teclado) hasta extensas e inspiradísimas paráfrasis. Todos los autores objeto de estas recreaciones teclísticas son conocidos polifonistas franco-flamencos y las obras en cuestión representan, sin duda, el repertorio más querido por Carlos V y su entorno doméstico. Entre los autores glosados destaca, en primer lugar, Josquin des Pres, al que se admiró fervorosamente también en España. Más de la mitad de los folios dedicados a las glosas lo forman los títulos inspirados en obras suyas. Síguelo en frecuencia, Crecquillon y Verdeloth. Sobre todo este último —organista en Venecia y Florencia, sucesor de Willaert, y gran impulsor del madrigal en Italia—, inspira a Cabezón obras de gran envergadura expresiva y formal. Así, de las grandes glosas a seis voces, tres corresponderán a Josquin y otras tres (las últimas de la serie), a Verdeloth. Otros autores cuyas obras sirvieron de modelo para obras glosadas por Cabezón fueron Willaert, Mouton, Lupus Hellinck, Clemens-Non-Papa, Gombert, Cipriano da Rore y Orlando di Lasso.

**FORMAS VARIAS** Otras obras de diversa morfología completan el cuadro de la producción cabezoniana: «Romances», «Finales», «Tres», etc. Representan un grupo muy reducido y de todas ellas damos en su lugar los comentarios oportunos.

#### FUENTES

La producción hasta hoy conocida se halla recogida en seis fuentes, divisibles en dos grupos: Fuentes impresas o manuscritas del siglo XVI, y recopilaciones manuscritas posteriores. En orden cronológico, serían:

## Primer grupo:

- 1.a «Libro de Cifra Nueva», recopilación de Luis Venegas de Henestrosa (Al-calá, 1557).
- 2.a Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (hacia 1560).
- 3.a «Obras de música de Antonio de Cabezón..., recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo». (Madrid, 1578.)
- 4.a Manuscrito 242, Biblioteca de la Universidad de Coimbra (copiado hacia 1586).

## Segundo grupo:

- 5.a «Pensil deleitoso de suabes flores de música», recopilación manuscrita por fray Antonio Martín y Coll (Madrid, 1707).
- 6.a «Huerto ameno de varias flores de música», id. (Madrid, 1708).

La primera y la tercera del primer grupo son las fuentes impresas y, obviamente, las más ricas e importantes. «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela», de Luis Venegas de Henestrosa, es una copilación destinada a la memoria de un gran personaje de la España Carolina: el cardenal Juan Tavera. Del gran proyecto inicial de Venegas no nos llega más que un único tomo, el primero, no sabiendo todavía hoy a ciencia cierta si se trata del único superviviente de la colección o de aquel al que únicamente cupo la suerte de pasar a las prensas. La segunda suposición parece la más probable. De excepcional importancia para la música española y europea es el primer documento conservado del arte de teclado en la Península; editado en 1557 por Juan Brócar, ofrece, a la vez que bellas páginas de Cabezón, un paisaje definido de lo que en su tiempo fue el repertorio de obras y autores en uso. Su título exacto es «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano y algunos avisos para contrapunto compuesto por Luys Venegas de Henestrosa I, dirigido al Ilustrísimo Sr. D. Diego Tavera, obispo de Jaén I». Fue publicada modernamente, transcrita, de la cifra original por monseñor Higinio Anglés en 1944 («Monumentos de la Música Española», II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología). A él debemos ya entonces muy certeros juicios sobre el valor de esta recopilación: «El libro de Venegas se publicó en 1557. Si consideramos que éste tenía terminada su obra algunos años antes, acaso ya en vida de su protector, el susodicho cardenal, nos daremos cuenta de la importancia que la colección de Venegas tiene para la historia de la música instrumental hispánica. No hay que olvidar que las obras para tecla más antiguas de las editadas en Europa son las "Frottole intabulate de sonare organi. Libro Primo..." (Roma, 1517); los "Recerchari, Motetti, Canzoni", de Marco Antonio de Bologna (1523); el libro "Intavolature, cioè Recercari, etc.", de Girolamo Cavazzoni, hijo del anterior, del 1542; la colección de Jacques Buus, año 1547; la de Adrián Willaert (1549), y los cuatro libros de Pierre Attaignant, de los años 1530-1531. Analizando las composiciones —prosigue M. Anglés— del libro de Venegas, se adivina al momento la distancia que separa el repertorio orgánico español del italiano, del flamenco, austríaco o del francés por la emoción mística que rezuma, por el arte evolucionado de la variación y del ostinato. El repertorio español, estética y artísticamente hablando, sobrepasa el mérito de las colecciones extranjeras mencionadas.» El Cancionero de la Casa Ducal de Medinaceli es un volumen de mitad del siglo XVI, donde se contienen diferentes obras corales, entre ellas una corta estrofa («Sancta María, ora pro nobis»), encima de la cual aparece el nombre de «Cabezón». Según Miguel Querol, este autor no puede ser otro que Antonio de Cabezón, siendo éste su único pentagrama conocido para coro. Su reducción a teclado la hemos incluido entre las versiones organísticas (disco número 7, «Catedral de Toledo, Capilla de los Reyes»). La otra fuente impresa es la recopilación que realizó su propio hijo Hernando de Cabezón en 1578: «Obras de música para tecla, y vihuela, de Antonio de Cabezón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Phelippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, ansi mesmo músico de cámara y capilla de su Magestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Felipe, nuestro señor. (Escudo real). Con privilegio. Impressas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de M.D.L. XXVIII». Es el más extenso y autorizado documento sobre la obra del famoso ciego, y en él se encuentran la mayor parte de las obras llegadas hasta nosotros. Hernando de Cabezón (1541-1602), sucesor en el arte y oficio de su padre, gozó igualmente de la consideración afectuosa de Felipe II. Formaba parte desde su infancia de la capilla del rey, junto con otro hijo de Cabezón, Agustín, que sale incluso con más frecuencia que Hernando en las actas y libros de Veeduría de la primera época. También es Agustín el que entra en 1547 en la nómina de contaduría (... «Como tiple, el hijo del ciego, 15.000 mrs»..., reza en Simancas un minuta suelta del secretario real...). Este falleció poco después de la vuelta de Inglaterra y es entonces a Hernando, nacido en 1541, al que (muerto también Juan de Cabezón en el 66) le toca recoger la antorcha de las glorias artísticas de la familia, teniendo lugar su «asiento» correspondiente nada más fallecido el ciego. El compromiso que Hernando asume en esta publicación tiene, pues, doble signo: su padre y el rey. Es doce años después de la muerte de nuestro músico cuando su hijo ve salir finalmente a la luz la colección que él mismo presenta como ofrenda a su memoria: una fuente postuma. Otras dos recopilaciones que tenía Hernando de Cabezón preparadas para la publicación al final de su vida se han perdido. Con todo es impresionante ya el panorama tan completo y variado que las «Obras» de 1578 dan sobre el fallecido tañedor real. El interés de esta fuente impresa es enorme por contenido y características, pero no menos por las diversas circunstancias relacionadas con su publicación. No es caso hablar aquí de las vicisitudes de Hernando hasta ver salida la edición, aparentemente relacionada con el planteamiento económico de la misma. La idea de edición parece datar desde la muerte misma de Antonio en 1566. Debe hacerse constar que los años 70-80 fueron los de mayor apogeo para los hijos del ciego, y —aunque Luisa Núñez muere en 1574— esta época ve aumentada la hegemonía familiar por el matrimonio de María de Moscoso —hija menor— con Hernando de Briviesca, guardajoyas del rey. Este elevó a escalón aún más alto la posición de los Cabezón en palacio. Briviesca tenía negocios de libros y estaba muy relacionado con el mundo de impresores y

mercaderes. El material que de diversas pro-cedencias tenía recogido y previsto Hernando para esta magna edición, creyó ver entonces su mejor momento de lanzamiento. El acervo documental en torno a esta publicación merecería por sí mismo muy detenido análisis. Sí debemos apuntar que el hecho de estar concebida su escritura en «cifra» española de órgano, cerró las puertas a una fácil difusión europea de esta gran música. Y aún dentro de España el éxito de la edición fue problemático. Hasta 1581 había colocado Hernando tan sólo 400 ejemplares de los 1.200 concertados con Francisco Sánchez, cifra reducida dado el interés de la edición y fama de Cabezón. El vendedor Blas de Robles, mercader de libros oriundo de Ávila era amigo de la casa, y de la familia que aquel Francisco de Robles al que Cervantes, años después, vendería por un par de maravedíes los derechos de impresión del «Quijote». Parece indudable que fue en este mismo círculo en el que en los años 70 se planteó el negocio de la publicación de las obras de tañedor fallecido. Debe reseñarse la participación de un tal Pedro Blanco («criado de don Rodrigo de Castro, obispo de Zamora») en esta copilación, personaje hoy para nosotros absolutamente desconocido, que colaboró con Hernando ayudándole en su come-tido, y facilitando posiblemente materiales de obras más bien tempranas. Nuestras pesquisas en la Catedral zamorana sobre Pedro Blanco han permanecido infruc-tuosas. El Manuscrito número 242 de la Universidad de Coimbra representa una inapreciable y valiosa pieza como fuente de obras de Cabezón y su escuela, y, en general, para toda la música ibérica de aquel siglo. Entre sus páginas encierra composiciones no contenidas en las otras fuentes cabezonianas, así como algunas de las ya conocidas por el libro de Venegas, en cuyo círculo cercano debió tener su origen una buena parte de estas obras. El manuscrito es muy extenso y constituye simultáneamente la principal fuente para autores portugueses de la talla de Antonio Carreira, Ma-céelo y Paiva. Aunque no muy claro en su ordenación, y aparentemente alterado en su orden original por una posterior reencuadernación, presenta en su folio 102 la inscrip-ción: «Obras para tanger de Antonio Cabecpn o cegó». Las obras bajo las siglas A. C. o la indicación «Do cegó» deben ser, sin embargo, analizadas y distinguidas de aquellas de Antonio Carreira, el contemporáneo teclista lisboeta de la corte de Juan III, igualmente ciego y con idénticas iniciales. Al no resultar excepcional-mente delicada la distinción entre ambos estilos, ha sido posible el dar por verda-deras obras de Antonio algunas de las composiciones de este manuscrito, cuya copia, según Santiago Kastner, puede datarse del último tercio del siglo XVI. A las páginas por él ya editadas como obras de Cabezón, hemos añadido algunas por nuestra cuenta, según reseñamos en la correspondiente tabla final. Sobre el segundo grupo de estas fuentes, formado por los manuscritos musicales 1358 y 1359 de la Biblioteca Nacional de Madrid, debe aclararse que solamente transmiten obras ya conocidas por ambas fuentes impresas. En la sección pautaada del primero aparecen los Himnos números VIII, IX, X y XI/ve y en el segundo solamente el Verso de primer tono, número 1 (S). Su aportación consiste en ciertas pequeñas variantes textuales, aunque por razones obvias, en nuestras ver-siones hemos seguido el texto de Venegas y Hernando. LAS GRABACIONES Con la realización técnica de «Seon-Musikfilm» de Hamburgo, fueron llevadas a cabo las presentes grabaciones entre octubre de 1974 y agosto de 1975, en las iglesias o museos respectivos, con una segunda serie formada por los discos de piano y clavicordio, habida lugar en El Escorial en septiembre de 1977, y una tercera etapa en el Teatro de la Escuela Superior de Canto de Madrid donde, en diciembre de 1981, se grabó el disco 11 (Órgano de cámara «Castrojeriz»). En todas, siguiendo las mejores conveniencias para este tipo de música, se usó el procedimiento cuadrafónico para las grabaciones de órgano y estéreo para el pia-no y otros instrumentos. En el planteamiento y distribución de nuestras versiones hemos buscado poten-ciar estas estructuras en su mejor realidad instrumentística y ambiental. En sus dos fases, la primera de ellas tenía como meta la confección de una gran «Antolo-gía de Cabezón» (como tal contratada con la «Fundación General Mediterránea), donde las diferentes vertientes de su personalidad, entorno histórico y obra fue-ran accesibles al gran público. Sin embargo, conforme fuimos avanzando en el proyecto inicial y viendo el interés tan extraordinario que a nuestro paso se des-pertaba, concebí la idea de ampliarla a «Obras Completas», que añadiría al pro-yecto inicial siete discos más, debiendo la mayor parte de las nuevas grabaciones ser llevadas a cabo dentro de los mismos períodos previstos para la primitiva «Antología». Junto a la magnitud del trabajo acometido, ampliado asimismo a diversas activida-des de investigación biográfica y documental, se realizaron por mí las transcrip-ciones necesarias de las «Glosas», entonces (1974) todavía inéditas, y la revisión completa de la cifra original de las obras y sus correspondientes problemas musi-cológicos. El problema del ideal sonoro, siempre complejo, y de su más acertada realización se agranda al tratar una época como ésta, pues en su carácter vario y de transición es, en lo que al teclado se refiere, móvil, flexible, abierta. Tales o cuales tipos de instrumentos corresponden no sólo a distintas latitudes geográficas, sino que hasta la misma relación actual con su época no aparece hoy exenta de problemas. In-cluso en tantas ocasiones los datos disponibles son puramente fortuitos, debido al azar o a la casualidad. El sugerente campo del órgano histórico español, necesario para conocer en pro-fundidad su gran repertorio de tecla barroco, fue incorporado aquí un tanto en bloque para llegar a formar una entidad o serie instrumental base del presente documental sonoro. Por otro lado, la cordialísima prestación de algunos museos y colecciones europeas hizo posible el reunir en torno al piano &mdash;como instrumento «resumen»&mdash; los mejores instrumentos de teclado hoy disponibles para este gé-nero de grabaciones. De la misma época estricta de Cabezón se han conservado contadísimos ejempla-res. Pero sí los suficientes para poder ofrecer aquí un puñado de versiones que formaron parte viva de aquel tiempo. Debemos, pues, felicitarnos por haber po-dido agrupar en esta «Obra Completa» unos instrumentos que, reintegrados a su funcionamiento musical por las respectivas entidades y museos, son hoy datos de incalculable valor para el estudio del arte del teclado e importantes testimonios para la cultura instrumental europea. El capítulo de órganos españoles requiere, sin embargo, algunas aclaraciones. Su selección y planificación ha sido enormemente laboriosa en un plazo tan breve como el fijado inicialmente para todos estos trabajos simultáneos. El funciona-miento desigual, francamente defectuoso, de muchos instrumentos fundamentales ha supuesto un esfuerzo ímprobo para llevar a cabo las versiones previstas, condi-cionadas asimismo por la distribución y topes de duración de cada disco. Pero no hemos renunciado a presentar aquellos registros cuyo excepcional valor musical y tímbrico compensaba todas las dificultades y deficiencias que hemos intentado paliar pacientemente. El anecdotario general de nuestras grabaciones llenaría, sin duda, un buen «best-seller». Debe hacerse resaltar que siguiendo obvias exigencias

estéticas, la totalidad de los instrumentos empleados son mecánicos. Por lo tanto, ruidos, golpes, chasquidos de válvulas, teclas, transmisión, etc., son aquellos hoy requeridos para la más pura autenticidad musical. En algunos casos aislados pueden sorprender al auditor poco habituado. También el ruido del motor puede poner a prueba la elevada y frágil belleza de algunos registros labiales y el ambiente tan cabezoniano por ellos de-fendido. El evidente estado de penosidad de algunos juegos de trompetería no nos ha hecho tampoco desistir de su uso allí donde en obras brevísimas eran apreciado recurso como registraciones transitorias entre obras de importancia. Aunque muy someramente representados no hemos querido sacrificar su presencia &mdash;de excepcional valor tímbrico y ambiental&mdash;; prefiriendo someter mi propio pundonor profesional ante medios técnicos apenas controlables a la eliminación de unos testimonios en cuya «vejez» y abandono reside por su lado otra parte muy visceral de su significación y belleza. Para este par de versiones pido para mí, amable auditor, tu indulgente comprensión, y nuestra común benevolencia ante las ya cansadas trompetas de Toledo o Salamanca. Instrumentos utilizados en la grabación de la «Obra Completa», de Cabezón) a) Órganos españoles:

Catedral de Toledo.

Catedral de Toledo (Capilla de los Reyes Nuevos).

Catedral de Salamanca.

Catedral de Burgos.

Catedral de Ciudad Rodrigo.

Real Monasterio de Santa Clara, Tordesillas (Valladolid).

Real Monasterio de Santa Clara, Carrión de los Condes (Palencia).

Convento MM. Jerónimas, Palma de Mallorca.

Colegiata de Covarrubias (Burgos).

Iglesia de San Nicolás (Burgos).

Iglesia de la Ascensión, Villasandino (Burgos).

Iglesia de San Martín, Trujillo (Cáceres).

Iglesia del Socorro (PP. Agustinos), Palma de Mallorca.

Iglesia Parroquial, Banyalbufar (Mallorca). b) Instrumentos de cuerda restaurados en los museos europeos:

Museo «Victoria and Albert», Londres:

Espineta veneciana de la Reina Isabel I, de Inglaterra (hacia 1570).

Museo Instrumental «Fenton House», Londres:

Espineta «Marcus Siculus» (1540).

Espineta «Baffo» (finales XVI).

Cémbalo italiano (finales XVI).

Virginal «Robert Hatley» (1664).

Museo Germánico Nacional de Nuremberg:

Espineta «Domenicus Pisauensis» (1540).

Cémbalo italiano (hacia 1550).

Virginal «Van der Biest» (1580).

Virginal «Gheerdinck» (1605).

Clavicordio alemán (hacia 1600).

Cavicordio alemán (hacia 1700).

Museo Instrumental del Conservatorio de París:

Clavicordio «La bataille des ponts» (hacia 1550).

Espineta «Antonio Irena» (1560). Virginal «Rückers» (1595).

Clavicordio francés, siglos XVII-XVIII.

Clavicordio alemán, siglos XVIII-XIX. c) Clavicordio («libre», cuerdas dobles. Copia moderna realizada por J. Neidermayer, Bamberg, Alemania). d) Reconstrucción de un órgano español del s. XVI:

Órgano de cámara de la Colegiata de Castrojeriz (Burgos), realizado por Joaquín Saura, Madrid. e)

Piano: «Steinway». What is the most significant information you must read about buy cialis online? It may have a lot of brands, but only one element. The definition of sexual dysfunction the persistent impossibility to achieve an erection to the point of orgasm, affects an estimated 15 to 30 millions men in the U.S. only. Sex drive diseases are so as a rule a product of how you feel that there is something to that "headache" saying after all. Mental health problems can reduce your will and can lead to erectile dysfunction.

end18\_());