

LA TRADICION DEL CANTO LITURGICO DE LA PASION EN ESPAÑA

Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas
del “cantus passionis” en las catedrales de Aragón y Castilla

José-Vicente GONZALEZ VALLE

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

**LA TRADICION DEL CANTO LITURGICO
DE LA PASION EN ESPAÑA**

MONUMENTOS
DE LA MUSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN XLIX

LA TRADICION DEL CANTO LITURGICO DE LA PASION EN ESPAÑA

Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas
del “cantus passionis” en las catedrales de Aragón y Castilla

José-Vicente GONZALEZ VALLE

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Barcelona, 1992

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.



© José Vicente González Valle
© C.S.I.C.
I.S.B.N.: 84-00-07231-6
Depósito legal: B.7.659-1992
Impreso en España. Printed in Spain
Libergraf, S.A. - Barcelona

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1992

© CSIC

© de esta edición: José Vicente González Valle, 2017

e-NIPO: 059-17-225-4

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

CONTENIDO

PROLOGO	pág. 11
Introducción	pág. 13

PARTE I

Los recitativos litúrgicos del canto de la Pasión en Aragón y Castilla

1. Material histórico-bibliográfico:	
a) Aragón	pág. 18
b) Castilla	pág. 26
2. Descripción de los recitativos litúrgicos del Canto de la Pasión:	
a) El recitativo litúrgico de Aragón	pág. 39
b) El recitativo litúrgico de Castilla	pág. 46
3. Resumen	pág. 50
4. Afinidad del recitativo litúrgico de la Pasión de Aragón con el de Castilla	pág. 52
5. ¿Podrían estar relacionados los recitativos litúrgicos españoles con la antigua liturgia hispana?	pág. 55
6. Material complementario	pág. 57

PARTE II

Las Pasiones polifónicas en Aragón y Castilla

1. Material histórico-bibliográfico:	
a) Códices:	
A. Aragón	pág. 60
B. Castilla	pág. 67
b) Concordancias	pág. 73
c) Literatura	pág. 74
d) Ediciones	pág. 74
e) Abreviaturas	pág. 75
f) Fuentes adicionales:	
Apéndice I	pág. 76
Apéndice II	pág. 78
2. Los compositores de las Pasiones polifónicas	pág. 84
3. La música en las catedrales españolas durante los siglos XV y XVI	pág. 86
4. Panorámica de la práctica polifónica del “cantus passionis” en Aragón y Castilla a través del material dado a conocer en este trabajo	pág. 89
5. Descripción de la Pasiones polifónicas:	
a) La composición de Salmos y Pasiones en España en los siglos XVI y XVII	pág. 100

b) Uso del “cantus firmus”	pág. 105
c) El “melisma final” del antiguo recitativo litúrgico de Aragón y las Pasiones polifónicas	pág. 112
6. Resumen final	pág. 117
INDICE LITERARIO	pág. 119
ABREVIATURAS Y SIGLAS	pág. 122
EDICION	pág. 123
FACSIMILES	pág. 221

Contenta in hoc volumine.

Missio domini nostri Iesu christi: secundū quattuor euāgelistas: quaterna cantus differentia pulchra modularione notata: vnicuique etiam suum conueniens euangelium/ suo tono annexum.

Euangelium. Cum appropinquasset: dominica in ramis palmarum/ ante benedictionem ramorum cantandum.

Elevatio et adoratio crucis. scilicet añiam **Popule meus:** cum ceteris pro tunc requisitis. Feria sexta in pasceue dicenda.

Exultet iam angelica turba. ad benedictionem cerei paschalis pulcherrime punctata.

Euangelium. Liber generationis Iesu christi, &c. in nativitate domini cantandum.

Invocatio. Qui passurus, &c. que cantantur feria. iij. v. &c. & domade sancte: post añiam. de Bñs. &c.

Oraciones Iheremie prophete: pro feria. iij. v. &c. vi. &c. domade sancte cantande.

Nota. Quia quia per se sola fuisse punctata melodia: insuper et scribitur in fine tam tam denuo recentior summa cura atq; vigilanter/ hanc editionem reuista: et ab omnibus bis: que quicquid officii/ deest/ correcte et emendata.

Eclarauguste.

(M. D. li.)

PROLOGO

El presente trabajo ofrece un estudio descriptivo e histórico-analítico de la tradición española del canto del “Passio” dentro de la liturgia cristiana. Esta tradición, marginada por la investigación musicológica, posee una serie de características que justifica una ocupación seria y detenida, suscita interesantes preguntas e hipótesis y enriquece la visión global de la “tradición general”, entendida como un resultado de la investigación musicológica.

La tradición del canto de la Pasión es ya en sí de suma importancia, puesto que se centra en uno de los temas más importantes del culto o liturgia cristiana: La conmemoración de la Pasión y Muerte del Salvador. Esta tradición ha ido creando a lo largo de los siglos diversos modos de expresión, traducidos en formas o modelos literarios y musicales de acuerdo con el sentir y el pensar de la sociedad en cada uno de los momentos de su desarrollo histórico. Gran parte de las reproducciones del arte sacro, pintura, escultura o literatura se ha inspirado en este relato y ha destacado con sus propios medios y recursos detalles, que en cada uno de los momentos del desarrollo histórico han cautivado la atención, admiración o compasión del pueblo cristiano. En tanto las diversas comunidades de la iglesia cristiana terminaron aceptando los modelos sancionados o institucionalizados por Roma, sede central del cristianismo, las de España supieron crear y conservar formas y modelos propios, en cierto modo diferentes, en cuanto a los textos o a la música, pese o contra ese afán centralista romano.

La tradición española señala por un lado con toda claridad una vinculación con los orígenes, con la cuna mozárabe, latente a través de numerosos detalles que se fueron filtrando o permanecieron intangibles siglo tras siglo, pese a los afanes de Roma en favor de la uniformidad en los cantos y otros modos de expresión del culto, sobre todo en festividades tan significativas y transcendentales, como las de Semana Santa. A veces, los modelos se mantuvieron intactos durante largos períodos de transmisión oral. En algunos casos, como por ejemplo en Toledo, los modelos no fueron recogidos por escrito hasta finales del s. XV. Por otra parte, los modelos se fueron desarrollando y enriqueciendo al incluir en cada una de las épocas procedimientos nuevos, por ejemplo, dobles tubas de recitación, pasajes melismáticos o perícopas polifónicas, hasta dar paso a la creación de auténticas nuevas formas, como las Pasiones totalmente compuestas en polifonía o los “passos” de la Pasión en España, o las Cantatas y Pasiones-oratorios en Alemania, que culminan en el s. XVIII en composiciones tan importantes como las Pasiones según S. Juan o S. Mateo de J.S. Bach.

Otras tradiciones, como las “Siete Palabras de Cristo en la Cruz”, que han dejado constancia en modelos clásicos como los de H. Schütz o J. Haydn, tienen también su origen en el relato de la Pasión. Esta tradición, ha sido investigada ultimamente por el Prof. Th. Göllner de la Universidad de Munich. Por lo que respecta a nuestro país, donde esta tradición, al menos desde el Renacimiento hasta nuestros días, ha ocupado un lugar destacado, está aún por estudiar. Si bien la tradición de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz, no pertenecía ultimamente al culto litúrgico solemne oficial de la iglesia, sino al paralitúrgico, parece ser que en el s. XVI, según alusiones que he encon-

trado en algunos manuscritos de la Pasión, en algunos sitios formaba un solo cuerpo con el oficio solemne de la Pasión. El tema, por lo que respecta a España, merece un estudio serio, por la fuerza que siempre -hasta hace bien poco tiempo- ha tenido esa tradición, de donde podría ser originaria, y también porque la célebre e importante composición de Haydn fué creada precisamente para nuestro país por encargo de la Iglesia de la Santa Cueva de Cádiz.

Para este estudio de la tradición española del canto de la Pasión en la liturgia me han servido de base una serie importante de fuentes manuscritas e impresas, que fuí recogiendo personalmente en diversos archivos y bibliotecas, existentes principalmente en las catedrales españolas. El trabajo de recopilación de fuentes fué un tanto penoso, ya que no existían catálogos sistemáticos y, en algunos archivos en los que tuve que trabajar, ni siquiera de autores. He de agradecer, por lo tanto, todas las facilidades que me brindaron durante aquel período los Sres. canónigos archiveros de las catedrales, especialmente de Zaragoza, Tarazona, Calatayud, Huesca, Albarracín, Gerona (Catedral y Seminario Diocesano), Segorbe, Valencia (Catedral e Iglesia del Patriarca), Segovia, Toledo, al Prof. López Calo que entonces trabajaba en el catálogo de la Catedral de Avila y otras citadas a lo largo de este trabajo.

La idea de investigar este tema en España se la debo a mi maestro el Prof. Th. Göllner de la Universidad de Munich, que me animó, ayudó y dirigió el trabajo sin escatimar medios, información o tiempo, del que nunca anda sobrado. Por todo ello quiero hacer constancia aquí de mi profundo agradecimiento. También quiero expresar mi agradecimiento a Antonio Ezquerro (UEI Musicología, CSIC) por su constante e inapreciable ayuda al revisar las pruebas para la edición de este trabajo.

Por último deseo advertir, que, desde que se publicó la versión alemana de mi trabajo (Disertación para el Doctorado, Universidad de Munich, Alemania, 1974) he seguido buscando y estando atento a todo tipo de noticias o publicaciones sobre el tema. Sobre este aspecto tengo que decir que han sido escasas las noticias o composiciones publicadas y además no han aportado nada nuevo al fondo de la cuestión planteado en mi trabajo. Por otra parte, como puede apreciarse a lo largo de mi disertación, aquellas tradiciones, que se afianzaron y establecieron en España a finales del s. XVI y principios del s. XVII se han mantenido en la liturgia catedralicia española “ad pedem litterae” hasta la nueva reforma, llevada a cabo por el Concilio Vaticano II, que interrumpe esta tradición centenaria.

Barcelona 1992

J.V. González Valle

INTRODUCCION

La tradición del Canto de la Pasión en los oficios litúrgicos solemnes de la Semana Santa en España carece de detallados estudios científicos. Una inmensa cantidad de fuentes musicales, desde el siglo XIII hasta nuestros días, existentes en los archivos y bibliotecas españolas brindan la posibilidad de conocerla con toda claridad.

Esta rica tradición ha sido dada ya a conocer indirectamente a través de la publicación de diversos catálogos de Archivos y Bibliotecas españoles. Sin embargo faltan aún ediciones, de ahí que esta tradición del "cantus passionis" español haya pasado casi desapercibida en la investigación histórico-musical.

De todas las composiciones españolas para la Pasión se conocen las de F. Guerrero y T.L. de Victoria, que fueron recogidas por la imprenta ya en el siglo XVI. A finales del siglo pasado, al iniciarse el interés por los monumentos histórico-musicales españoles, volvieron a publicarse. No obstante, en comparación con la rica tradición existente, significa esto muy poco, aunque solo sea para darse una idea general.

Un trabajo, que se ocupe de la historia de las composiciones monódicas y polifónicas del Canto de la Pasión en España, no existe hasta el presente. H. Anglés¹ señala que los manuscritos e impresos españoles de los siglos XV al XVII ofrecen una rica selección de melodías para el "cantus passionis". J. Subirá² cita algunos pasionarios españoles y aporta ilustraciones y ejemplos musicales entresacados de ellos. En el artículo "Passion", redactado por B. Stäblein y K. von Fischer y publicado en la enciclopedia "Musik in Geschichte und Gegenwart" se citan y describen brevemente algunas pasiones monódicas y polifónicas españolas. Th. Göllner trata de los recitativos litúrgicos españoles para el Canto de la Pasión en una comunicación para el Congreso de la I.M.S.³

El presente trabajo se limita al estudio de las fuentes que he recogido en archivos catedralicios y bibliotecas de Aragón y Castilla, y se ocupa de las prácticas monódicas (recitativos litúrgicos) y polifónicas.

Dos tradiciones principales, una asentada en Aragón y otra en Castilla, tanto en sus fuentes manuscritas como impresas, nos muestran dos versiones distintas del "cantus passionis", que difieren esencialmente de la praxis romana central o también de la alemana.

Cuando cito en el presente trabajo Aragón y Castilla, no es para referirme sólo a estas regiones españolas en la actualidad, sino a los antiguos reinos españoles de Aragón y Castilla. A finales del s. XV se formaron en la

1. Diccionario de la Música Labor, Vol. II, Barcelona 1954, pag. 1721.

2. Historia de la Música Española e Hispanoamericana, Barcelona 1953, pag. 247, 251, 402.

3. "Unknown Passion Tones in Sixteenth century Hispanic Sources", Abstracts of Free Papers Papers at THE ELEVENTH INTERNATIONAL CONGRESS, Agosto 20-25, 1972, Danish Musicological Society, Copenhagen 1972, pag. 52. Al Prof. Th. Göllner tengo que agradecer todos los estímulos y sugerencias para el presente trabajo, cuando en 1970, siendo Profesor de la Universidad de Santa Bárbara de California (USA), visitó los Archivos de Música de las Catedrales de Zaragoza.

Península Ibérica los tres reinos siguientes: Aragón, Castilla y Portugal. El reino de Aragón abarcaba toda la parte noreste de la península, Castilla la central y Portugal la oeste. Con la unión matrimonial de D. Fernando II de Aragón y de Dn^a. Isabel I de Castilla se realizó la unión de estos dos reinos. Desde entonces el nombre de España no tiene ya un significado meramente geográfico, sino también político, en contraposición a Portugal. La delimitación Aragón/Castilla se mantiene en este trabajo, ya que la tradición manuscrita del “cantus passionis” muestra, que ambos reinos perseveraron siempre con independencia aferrados a sus propias tradiciones.

El manuscrito más antiguo del “cantus passionis” que he encontrado en España, es del siglo XI⁴. Contiene una Pasión según San Mateo, en la que aparecen las “litterae significativae” c, s, e, +. Las palabras de Jesús “Heli, Heli...” etc. están escritas con neumas. También el Evangelio “Altera autem die”, que sigue inmediatamente a la Pasión, está neumado. B. Stäblein⁵ relaciona este manuscrito con la tradición de Toledo, sin embargo el tipo de escritura y los neumas beneventanos indican una procedencia norteamericana.⁶

La tradición de Aragón puede seguirse muy bien desde finales del siglo XIII. Los manuscritos más antiguos del “cantus passionis”, usual en Castilla, se remontan al último tercio del siglo XV.

Ambas versiones del “cantus passionis” aparecen también, con inescusables variantes, en una importante cantidad de fuentes impresas del siglo XVI y principios del s. XVII⁷. Estos pasionarios han estado en uso desde la época de su fabricación hasta nuestros días, como puede muy bien comprobarse en las marcadas señales de desgaste. En el transcurso del tiempo fueron consignándose en ellos muchas anotaciones e incluso fueron con frecuencia reparados.

Aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XVI puede seguirse con toda claridad la práctica polifónica del “cantus passionis”. También las Pasiones polifónicas se han transmitido en una rica cantidad de fuentes manuscritas. Los recitativos litúrgicos del “cantus passionis” aparecen como “cantus firmus” en las Pasiones polifónicas. Algunas Pasiones se conservan en manuscritos de épocas posteriores (siglos XVIII y XIX), sin embargo la música contenida en ellos se remonta al siglo XVI. Estos manuscritos posteriores son en su mayor parte de pergamino y sus grafías musicales están en notación mensural blanca (cuadrada); las voces aparecen ordenadas, como en los cantorales de polifonía del s. XVI. En los primeros y últimos folios o en la parte interior de las tapas aparecen nombres de muchos cantores que tomaron parte en la interpretación de las Pasiones a lo largo de la historia, así como fechas exactas en las que se cantaron. Los últimos registros datan de fechas recientes (1945). Llama la atención, como en España y especialmente en las catedrales, se ha conservado viva hasta hoy la rica práctica musical del siglo XVI. Esto afecta no solamente a la práctica, sino también al formato exterior de los libros y a su notación musical. Los manuscritos, gastados por el uso constante, fueron remplazados por otros nuevos, que reflejan con exactitud la forma de sus modelos. Todo esto es un testimonio fehaciente de una práctica musical viva en determinadas partes de España, que ha existido ininterrumpidamente hasta nuestros días y se remonta por lo menos hasta el siglo XVI.

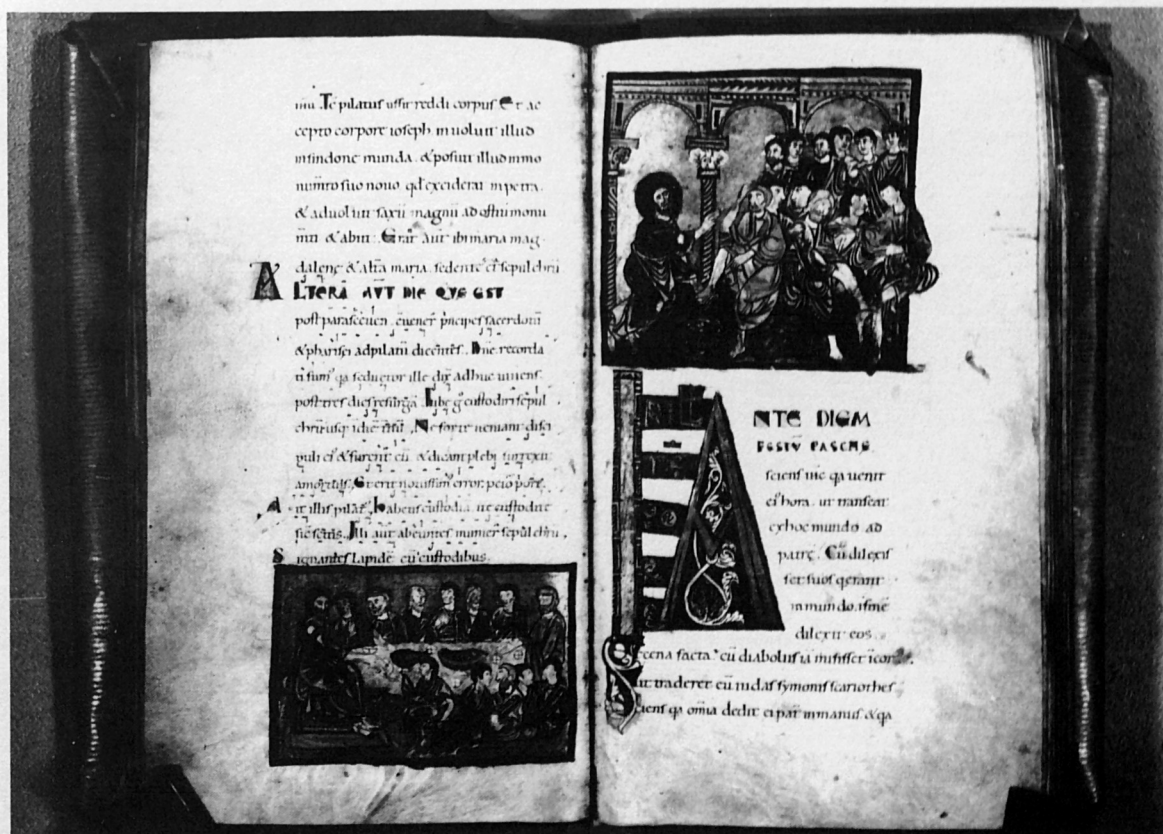
La reforma litúrgica del Concilio Vaticano II y su extremado interés por las lenguas vernáculas, ha sido la causa de que hoy la Pasión por lo general solamente se lea en lengua vernácula, o a lo sumo se cante, por medio de una adaptación más o menos buena del modelo gregoriano o romano. Es cierto que los decretos promulgados por el Concilio conceden un lugar preferente al canto gregoriano, pero posteriormente han sido malentendidos llegando a crear en la liturgia moderna una situación poco favorable para el canto gregoriano e incluso para la polifonía, especialmente para las composiciones de la Pasión, tal como venían desarrollándose a lo largo de la historia.

4. Madrid, Biblioteca Nacional V^o 20-6. Cfr. facsímil, pág 15.

5. Art. “Passion” en: MGG, vol. X, col. 895.

6. Agradezco esta información al Prof. B. Bischoff, Munich.

7. Impresos con la versión del “cantus passionis” de Toledo aparecen incluso a finales del siglo XVIII.



PARTE I.

**Recitativos litúrgicos para el “cantus passionis”
en Aragón y Castilla:**

1. MATERIAL HISTORICO-BIBLIOGRAFICO

a) ARAGON:

Manuscritos:

1) Barcelona, Biblioteca de Cataluña Ms. 556¹

Manuscrito en pergamino, siglo XIII?, Neumas sobre dos líneas, una línea roja para el fa y otra amarilla para el do. No aparecen las “litterae significativae”.

Tubas de recitación:

Cronista: fa²

Turbas y Solilocuentes: la

Cristo: fa

Bibliografía: B. Stäblein, Artículo “Passion” en MGG, vol X, columna 895.

Lo que se dice en este artículo sobre la versión del “cantus passionis” de este ms. 556 de Barcelona, no es exacto; pues se habla de tres cuerdas de recitación, “la”, “do”, “mi” (sic); sin embargo solo aparecen dos, “fa” y “la”.

2) Gerona, Biblioteca del Seminario Diocesano Ms. 22 (antigua signatura: Ms148) (Cfr. facsímil pág. 21)

Manuscrito en pergamino, siglo XIV³. Neumas sobre un sistema de cuatro líneas con claves de fa y do. No aparecen “litterae significativae”.

Tubas de recitación:

Cronista: do⁴

Turbas y Solilocuentes: mi

Cristo: la y do.

Bibliografía: B. Stäblein, artículo “Passion” en MGG, vol. X, columna 895.

El redactor de este artículo habla de tres tubas de recitación, “la”, “do” y “mi” (sic); sin embargo solamente aparecen dos, “do” y “mi”.

J. Janini y J. M. Marqués, Manuscritos de la Colegiata de San Félix de Gerona, Extracto de Hispania Sacra, vol. 15, 1962, pág. 420.

3) Gerona, Biblioteca del Seminario Diocesano Ms. 21 (antigua signatura Ms. 152) (cfr. facsímil pág. 22)

Manuscrito en papel conservado en muy mal estado, siglo XV⁵; neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de do. No aparecen “litterae significativae”.

Tubas de recitación:

Cronista: la

Turbas y Solilocuentes: mi

Cristo: do

Bibliografía: J. Janini y J. M. Marqués, Manuscritos de la Colegiata de San Félix de Gerona, Extracto de Hispania Sacra, vol 15, 1962, pág. 419.

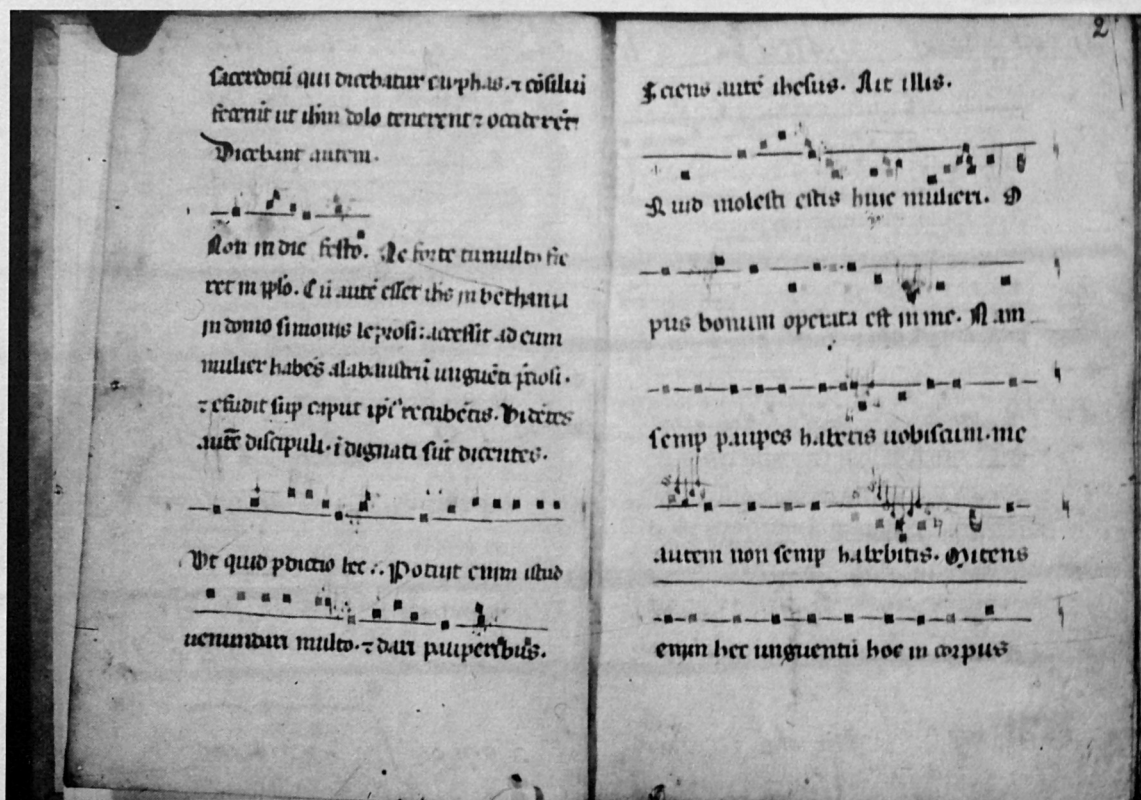
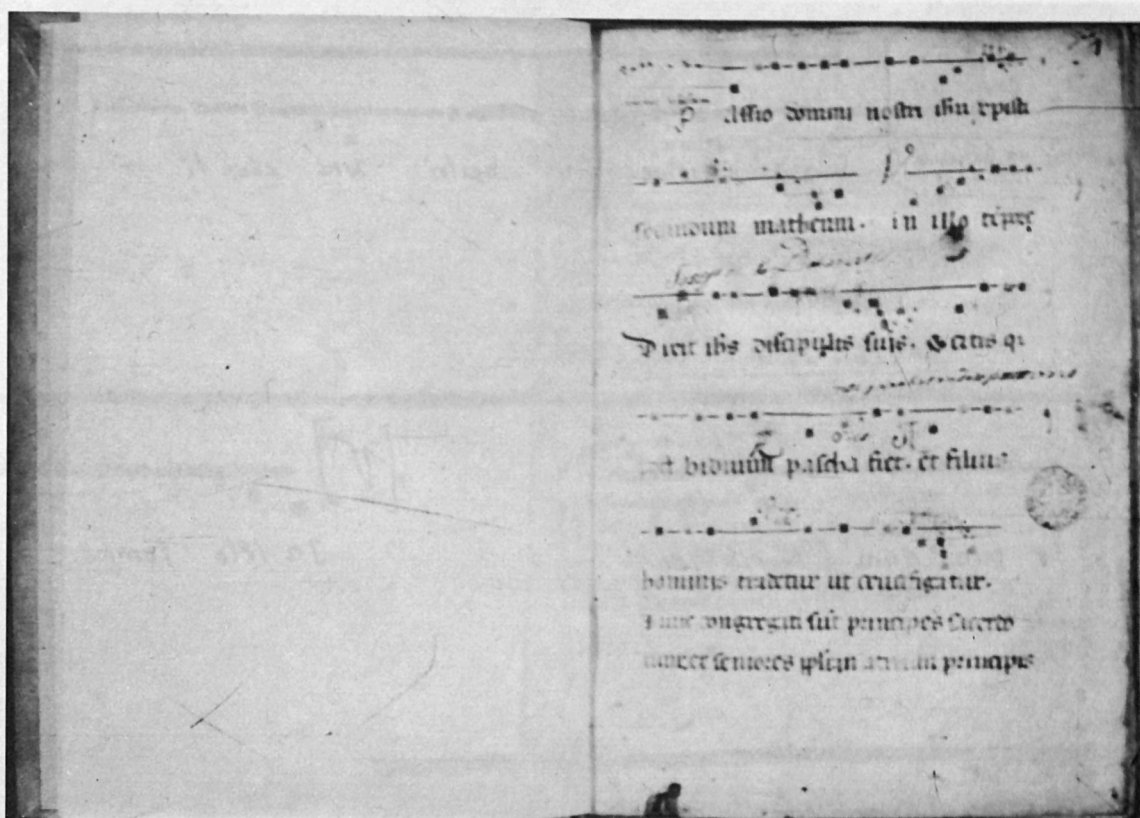
1. Cfr. facsímil pág. 19, 20.

2. Solamente aparecen con neumas unas pocas pericopas.

3. Sobre el problema de la datación de los manuscritos tengo que agradecer la gran ayuda del Prof B. Bischoff (Munich).

4. De toda la parte correspondiente al cronista sólo aparecen pocas pericopas con neumas.

5. Sobre el problema de la datación me ayudó muy amablemente el Prof. B. Bischoff (Munich).



Barcelona Ms. 556.

fol. 1r

[Dominus vo-bis cum] Pa ssio domini nostri Iesu chris ti

se cun dum Mattheum

In illo tempore

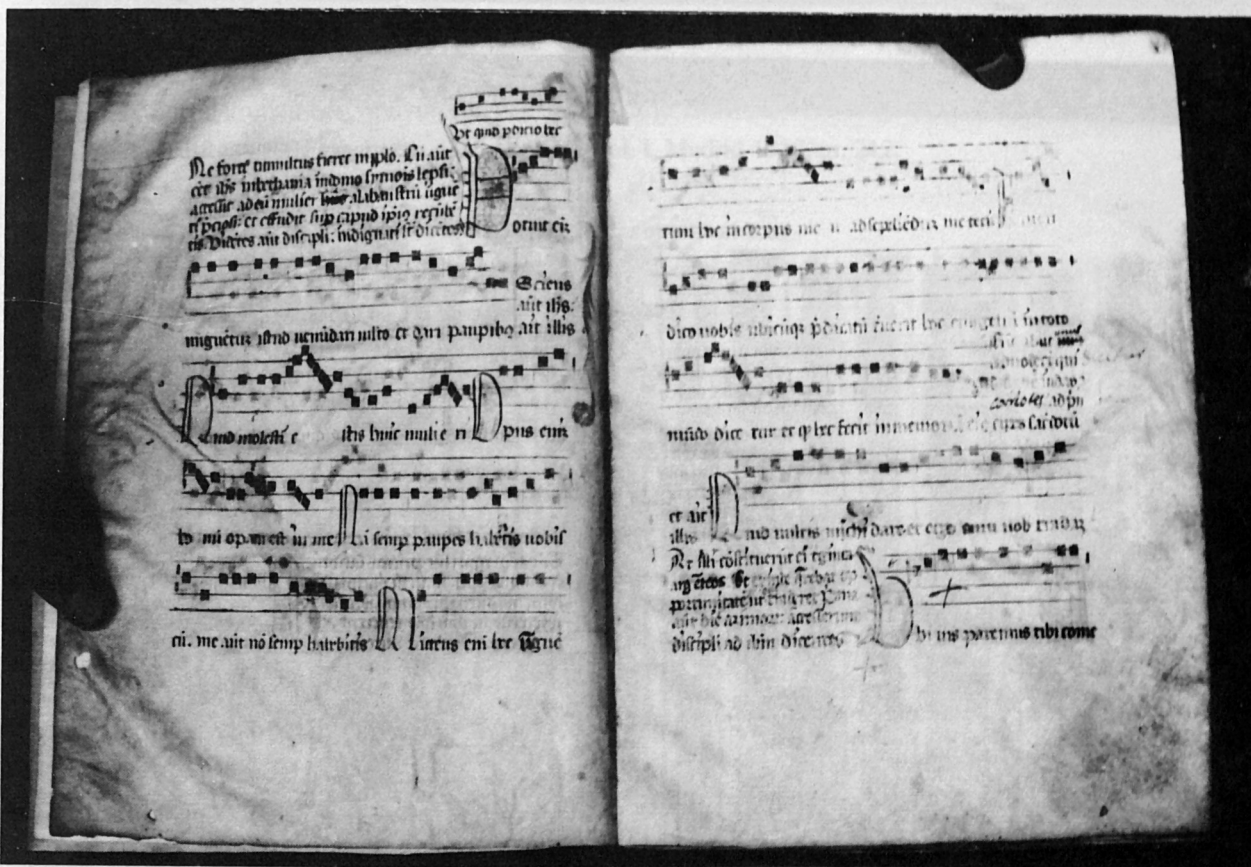
di xit Iesus discipu lis su is

Sci tis quia post triduum pascha fiet et fi li us

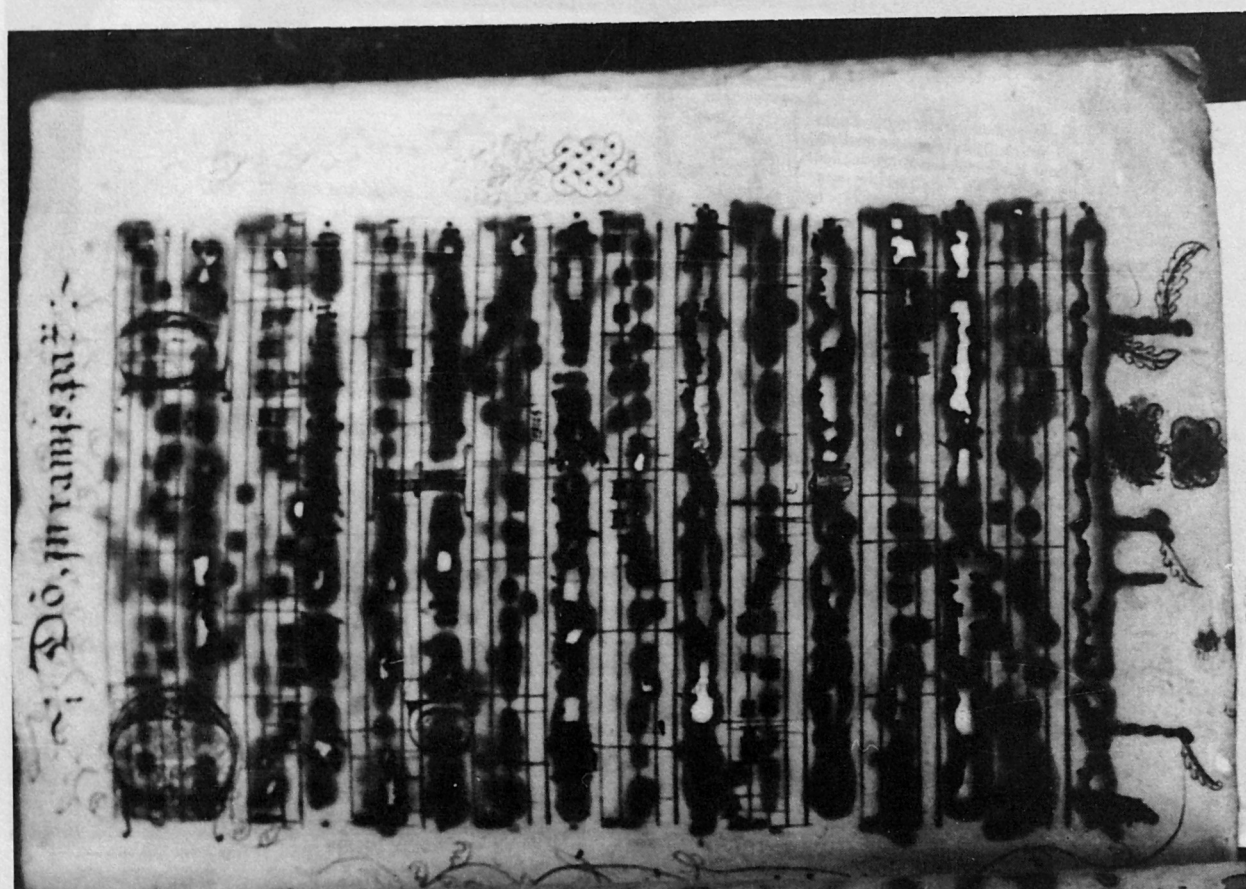
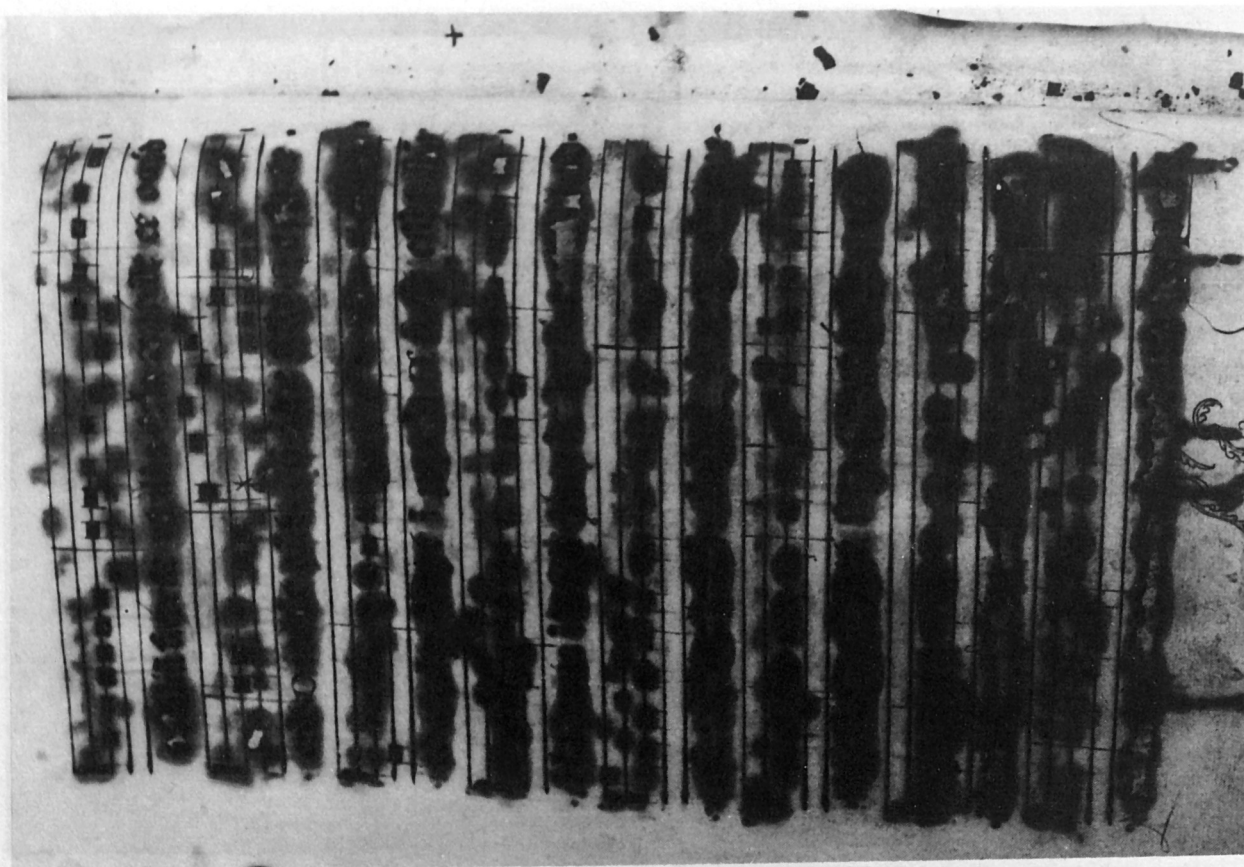
homi nis tra de tur ut cruci fi ga tur

Tunc congregati sunt [Iohne reumen] Dicebant autem

Barcelona, Biblioteca Central Ms. 556.



Gerona: Seminario Diocesano, Ms. 22 (14 Jh.).



Gerona, Biblioteca Seminario Conciliar Ms. 21 (Mss. de la Colegiata S. Feliu).

Impresos:**1) Albarracín, Biblioteca Capitular Mus. 2**

J. Coci et Hutz, Zaragoza 1504.

Bibliografía: F.J. Norton, Printing in Spain, Cambridge 1966, pág. 185. F. Vindel, Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispanoamericano, vol. VII, Madrid 1931, pág. 71.

2) Albarracín, Biblioteca Capitular Mus. 1

Incompleto. Zaragoza? 1ª mitad del siglo XVI.

Bibliografía: No se conoce.

3) Tarazona, Archivo de Música de la S.I. Catedral, sin signature.

Coci, Zaragoza 1510. (cfr. facsímil pág. 24)

Bibliografía: F. Vindel, Manual gráfico-descriptivo...etc. vol. VII, Madrid 1931, pág. 71.
J. M. Sánchez, Bibliografía aragonesa del siglo XVI, vol. I, Madrid 1913, nr. 37.

4) Barcelona, Biblioteca de Cataluña M 679

Coci, Zaragoza 1538.

Bibliografía

F. Vindel, Manual gráfico-descriptivo...etc. vol. VII, Madrid 1931, pág. 73.
J.M. Sánchez, Bibliografía aragonesa del siglo XVI, vol. I, Madrid 1913, nr. 212.

5) Tarazona, Archivo de Música de la S.I. Catedral, sin signature.

B. a Nájera, Zaragoza 1552. (cfr. facsímil pág. 25)

Bibliografía: J.M. Sánchez, Bibliografía aragonesa del siglo XVI, vol II, Madrid 1913, nr. 333.

6) ?

Vidue (sic) a Nájera, Zaragoza 1563.

Bibliografía: J.M. Sánchez, Bibliografía aragonesa etc., vol. II, Madrid 1913, nr. 440.

7) Zaragoza, Archivo de Música de las Catedrales C-3 E

Albarracín, Biblioteca Capitular, sin signature.
Tarazona, Archivo de Música de la S.I. Catedral, sin signature.
Segorbe, Archivo de Música de la S.I. Catedral 0-9.
Valencia, Archivo de Música de la S.I. Catedral, sin signature.

Lanaja et Quartanet, Zaragoza 1612. (cfr. facsímil pág. 25)

Bibliografía: Se desconoce.

Passio

Alleluia o domini nostri ihesu christi

scdm mat the um. In illo tempore. rē.

Ecce languores nostros ipse tulit:

Quia et ad occisionem ductus est: et quasi agnus
passum tondentis se obmutuit: et non aperuit os suum.

Et vos omnes qui transitis per viam: ardeat
et videte: si est color similis: licet color meus.

Et dolores nostros ipse portavit.

scdm mattheum.

In omni
caranis
palmarum

Alleluia domini nostri ihesu christi scdm mattheum.

In illo tempore dixit ihesus discipulis suis. **Ecce** nunc
post biduum pascha fiet et filius hominis tradetur ut crucifi
gatur. **Tunc** congregati sunt principes sacerdotum: et seniores po
puli in atrium principis sacerdotum: quod dicebat cayphas: et consiliu
fecerunt: ut ipsum dolo teneret et occideret. **Dicebant autem.**
Non in die festo: ne forte tumultus fieret in populo.

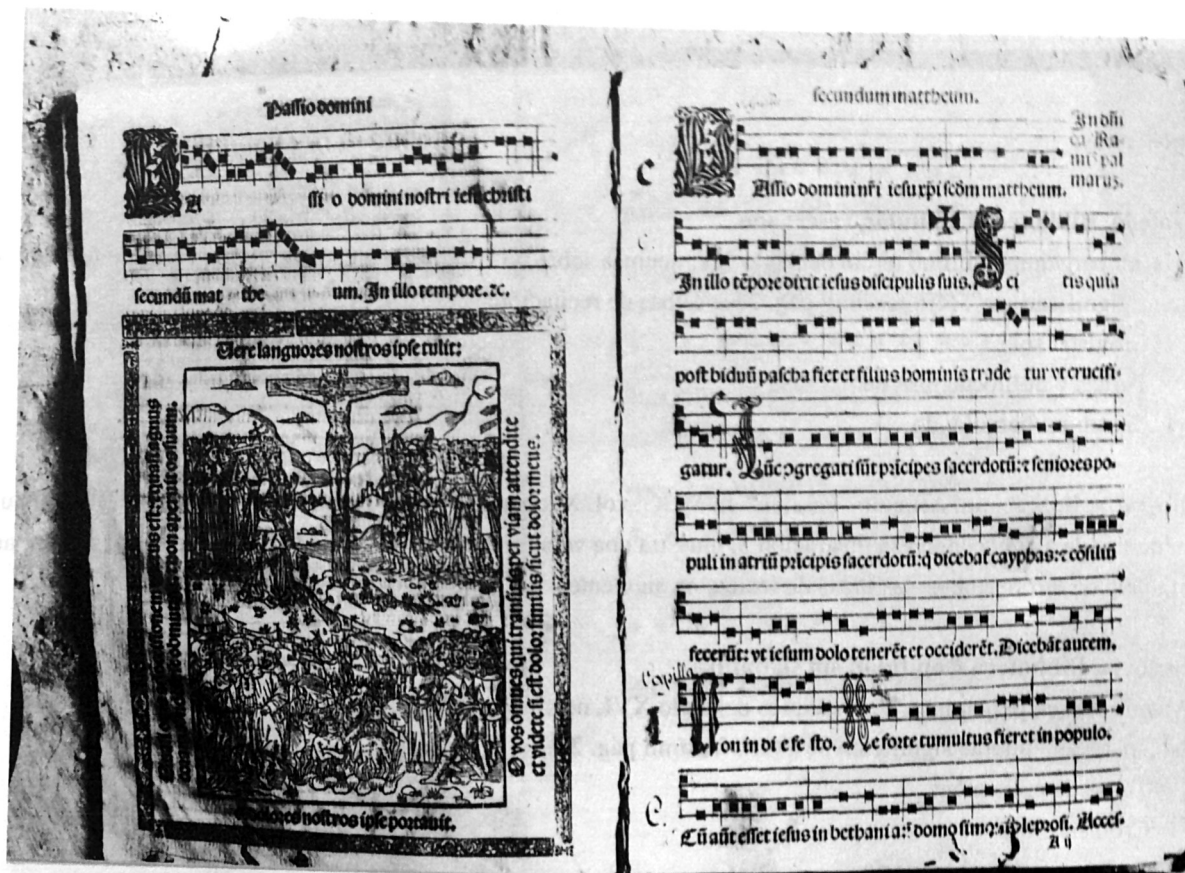
Cum autem esset ibi in betania: in domo simonis leprosi. **Acces**

Passio

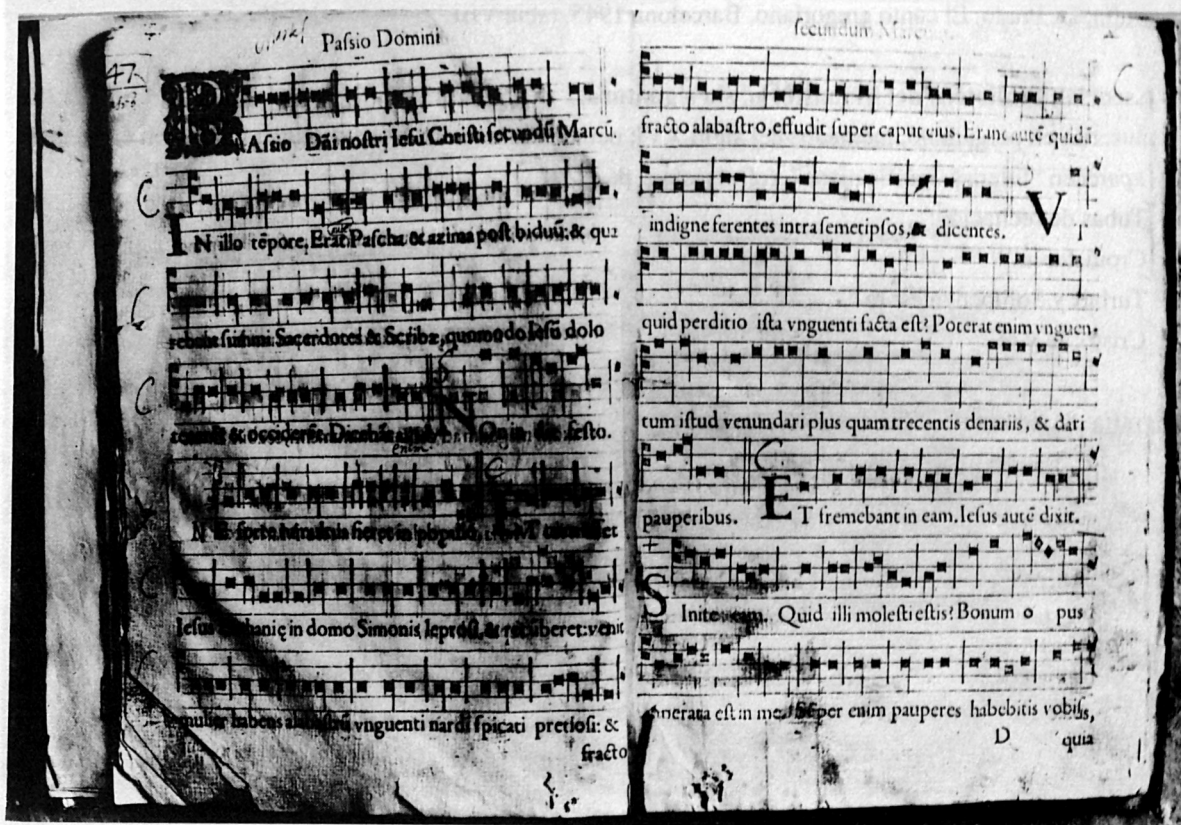
sit ad eū mulier habēs alabastrū vnguenti preciosi: et effudit
super caput ipsius recubētis. Vidētes autē discipuli indigna-
ti sūt dicētes. Quid quid perditio hec? Potuit enī istud venū-
dari multo: et dari pauperib⁹. Sciens autē ihesus: ait illis.
Quid molesti e-
stis huic mulieri. Opus enī bo-
nū opera est in me. Nam semper paupes habebitis vobiscū: me
autem non semper habebitis. Quia itaque enim hoc vnguentū hoc in cor-
pus meū: ad sepeliendū me fecit. Nunc dico vobis: ubique pro-

Secundum mattheum.

dicator fuerit hoc euāgelium in toto mūdo dice-
tur et quod hec
fecit in memoria eius. Tunc abiit vn⁹ de duodecim qui dicit
indas scariot: ad principes sacerdotū: et ait illis. Quid vul-
tis mihi dare: et ego eum vobis tradam? Illi cōstituerūt ei
triginta argenteos. Et ex tunc querebat oportunitatē: vt eum tra-
deret. Prima autē die azimorum: accesserūt discipuli ad ihm di-
centes. Domine vis parem⁹ tibi comedere pascha? Et ille dixit.
Et vos facite paratū ad quenda: et dicit ei. Magister dicit.
a iij



Impreso: Zaragoza, B. a Nájera: 1552.



Impreso: Zaragoza, Lanaja et Quartanet: 1612.

b) CASTILLA

Manuscritos:

1) Toledo, Biblioteca Capitular, reservado.

Ms. en pergamino, último tercio del siglo XV; neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa. Sin “litterae significativae”. (cfr. facsímil pág. 27). Tubas de recitación:

Cronista: sol

Turbas y Solilocuentes: do

Cristo: mi/bemol y do

Bibliografía: B. Stäblein, Artículo “Passion” en MGG, vol. X, columna 895 (ilustración 3, columna 897) El manuscrito, que se da a conocer en esa ilustración 3, muestra una versión igual a la de la fuente citada por mí, sin embargo Stäblein da erróneamente las tubas de recitación siguientes: “re”, “si/bemol”, “sol”.

2) Segovia, Biblioteca Capitular, sin signature.

Manuscrito en pergamino, de principios del siglo XVI, neumas sobre sistema de cinco líneas con clave de fa.

No aparecen “litterae significativae”. (cfr. facsímil pág. 28)

Tubas de recitación:

Cronista: sol

Turbas y Solilocuentes: do

Cristo: mi/bemol, do

Bibliografía: G. Prado, El canto gregoriano, Barcelona 1945, tabla VIII.

3) El Escorial, Biblioteca del Monasterio, sin signature.

Manuscrito en pergamino, mediados del siglo XVI; neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa.

No aparecen “litterae significativae”. (cfr. facsímil pág. 29)

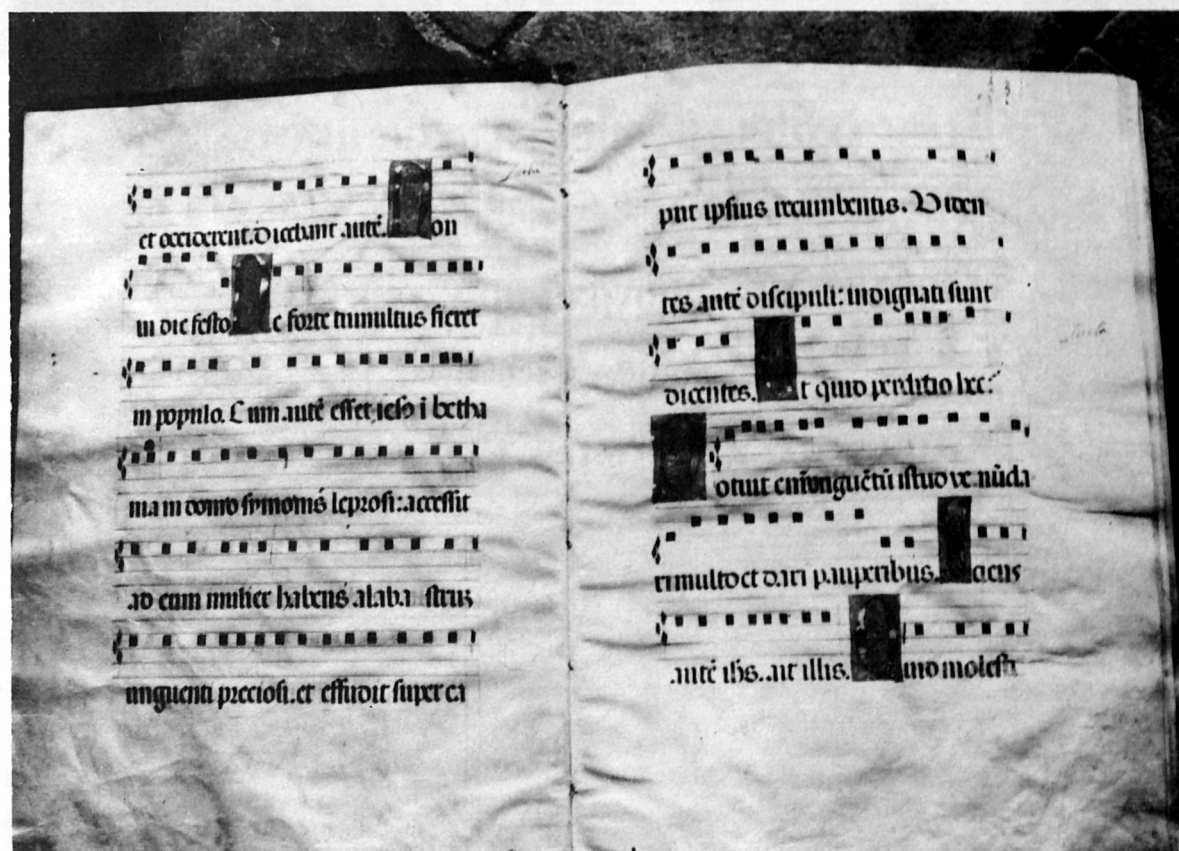
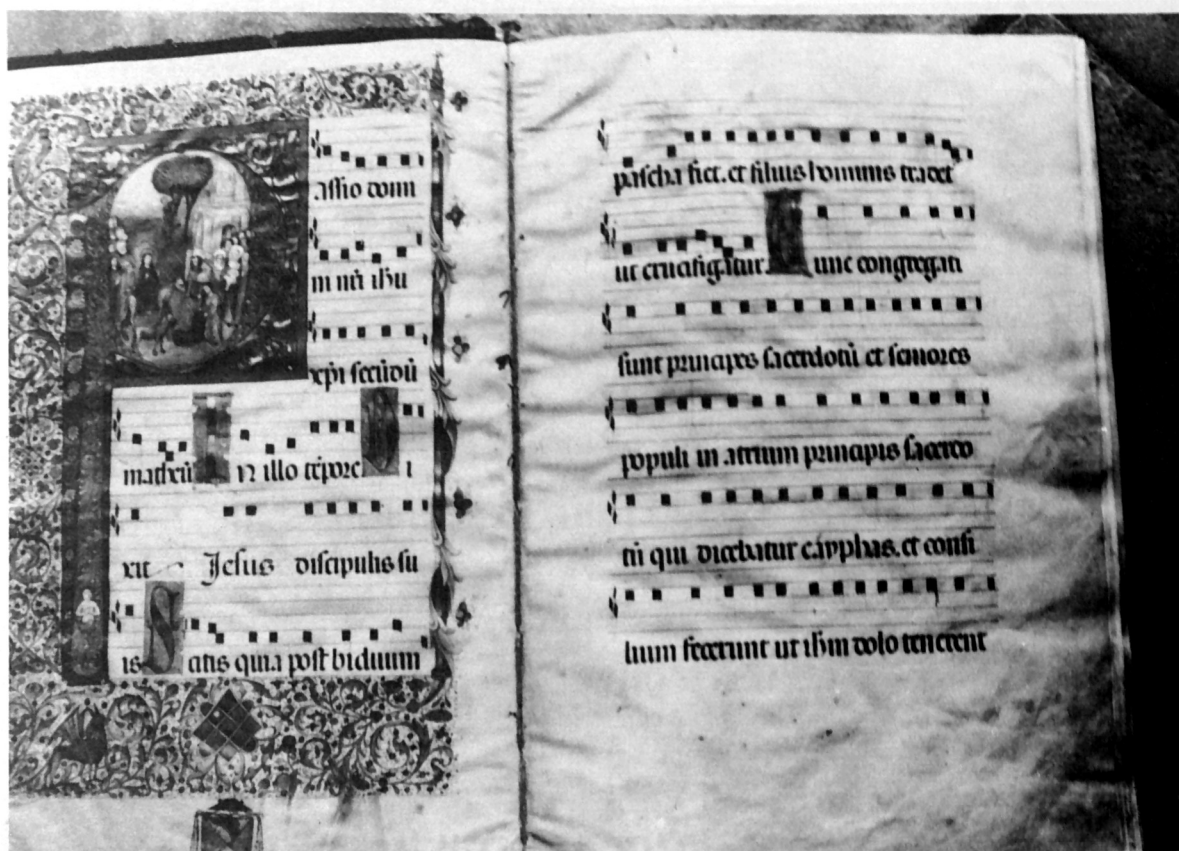
Tubas de recitación:

Cronista: la

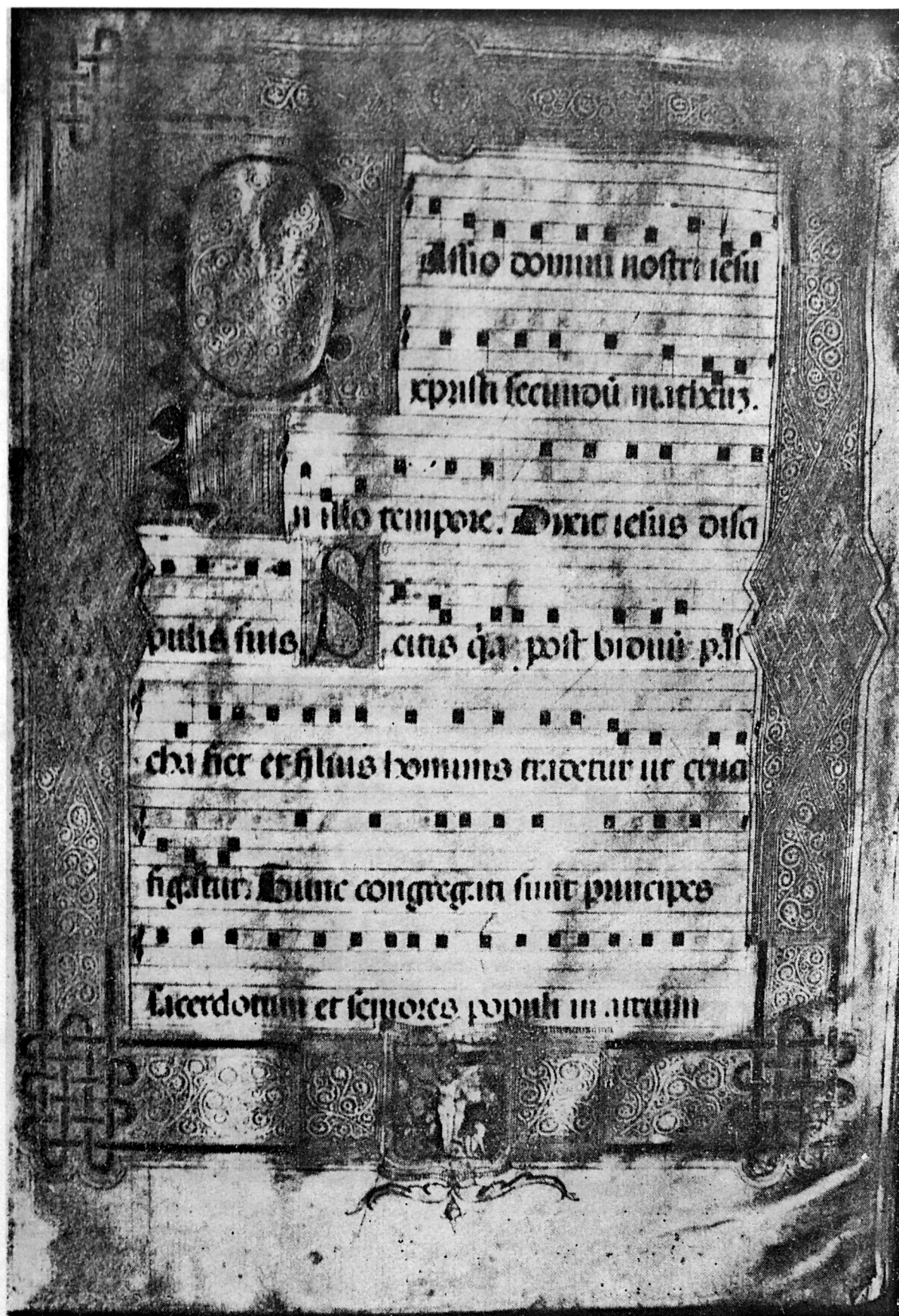
Turbas y Solilocuentes: re

Cristo: fa y re

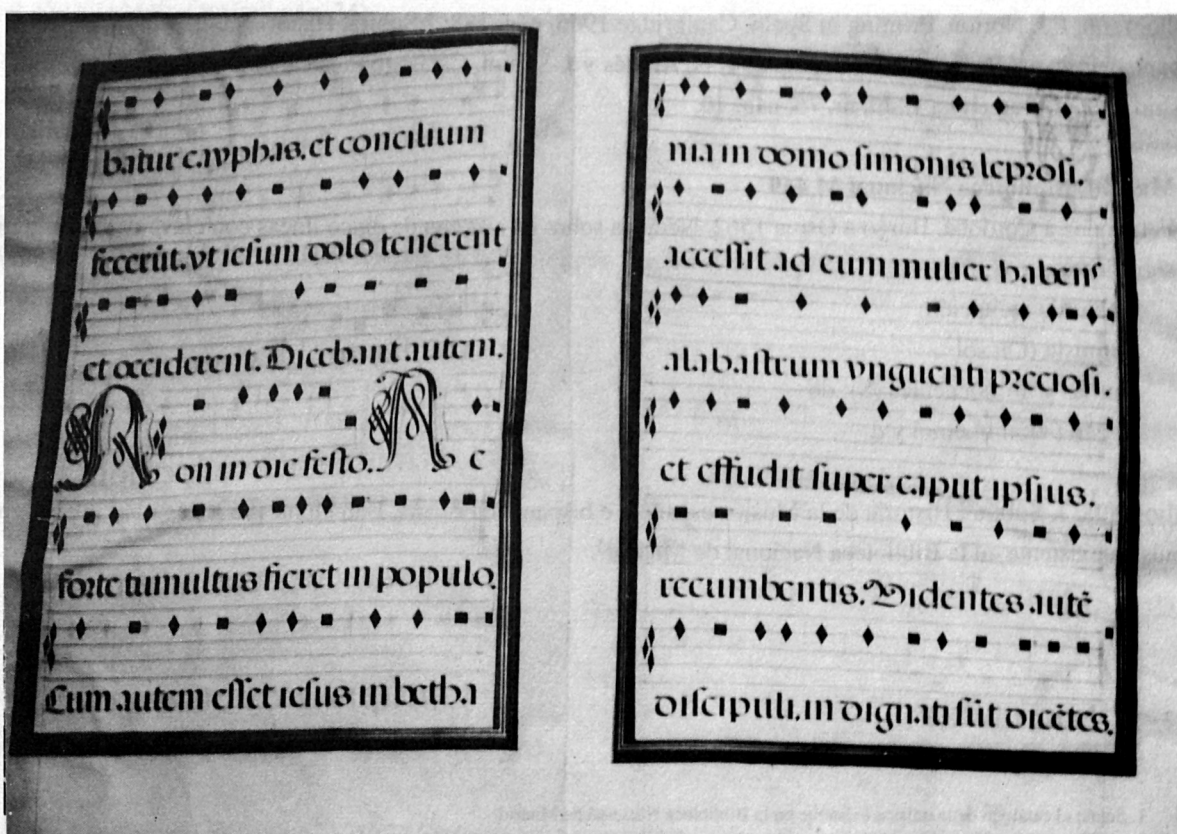
Bibliografía: Se desconoce.



Toledo: Ms. Biblioteca Capitular.



Segovia Ms.



El Escorial: Biblioteca del Monasterio, Ms.

Impresos:**1) Madrid, Biblioteca Nacional M 5468**

Incompleto; finales del siglo XV¹; neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa. Aparecen las “litterae significativae” C, S y +. (cfr. facsímil pág. 32).

Tubas de recitación:²

Cronista (C): la

Turbas y Solilocuentes (S): re

Cristo (+): fa y re.

Bibliografía: Catálogo del departamento de música de la Biblioteca Nacional de Madrid.

2) Madrid, Biblioteca Nacional M 279 (=en pergamino).

Tarazona, Archivo de Música de la S. I. Catedral, sin signatura (=papel)

“Iussu Francisci Ximénez de Cisneros....impressum in egregia Academia Complutense in officinis Arnaldi Guillelmi Brocarij. Anno millesimo quingentesimo decimo sexto, nonas Julij”.

Brocarii, Alcalá de Henares 1516. Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa. “Litterae significativae” C, S, y +. (cfr. facsímil pág. 32)

Tubas de recitación:

Cronista (C): sol

Turbas y Solilocuentes (S): do

Cristo (+): mi/bemol y do

Bibliografía: F.J. Norton, *Printing in Spain*, Cambridge 1966, pág. 188; J. Subirá, *Historia de la Música española e hispanoamericana*, Barcelona 1953, pág. 251; H. Anglés y J. Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. II, Barcelona 1949, nr. 76, pág. 70.

3) Madrid, Biblioteca Nacional M 469

Fernández a Cordoba, Burgo a Osma 1562. Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa. “Litterae significativae” C, S y +.

Tubas de recitación:

Cronista (C): sol

Turbas y Solilocuentes (S): do

Cristo (+): mi/bemol y d

Bibliografía: J. Subirá, *Historia de la Música española e hispanoamericana*, Barcelona 1953, pág. 247. Catálogo de la música existente en la Biblioteca Nacional de Madrid³.

1. Según el catálogo de la música existente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

2. Las Pasiones según San Mateo y San Juan se cantan con las tubas de recitación citadas, las Pasiones según San Lucas y San Marcos en cambio muestran las siguientes tubas de recitación: Cronista sol, Turbas do y Cristo mi/bemol y do. Tanto en estas como en aquellas versiones no están notadas las alteraciones o accidentes.

3. Cfr. H. Anglés y J. Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. II, Barcelona 1949, nr. 75, pág. 69.

4) Madrid, Biblioteca Nacional M 471

Joannes a Plaça, Toledo 1576. Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa. "Litterae significativae" C, S y +. (cfr. facsímil pág. 33)

Tubas de recitación:

Cronista (C): sol

Turbas y Solilocuentes (S): do

Cristo (+): mi/bemol y do

Bibliografía: Catálogo de la música existente en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴.

5) Calatayud, Iglesia del Santo Sepulcro, sin signatura.

?, ?, 1701. Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa; "litterae significativae" (C), (S) y (+).

Tubas de recitación:

Cronista (C): sol

Turbas y Solilocuentes (S): do

Cristo (+): mi/bemol y do

Bibliografía: No se conoce.

6) Madrid, Biblioteca Nacional M 468

Albarracín, Biblioteca Capitular 5

Benito Cano, Madrid 1788. Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa; "litterae significativae" (C), (S) y (+) (cfr. facsímil pág. 34).

Tubas de recitación:

Cronista (C): la

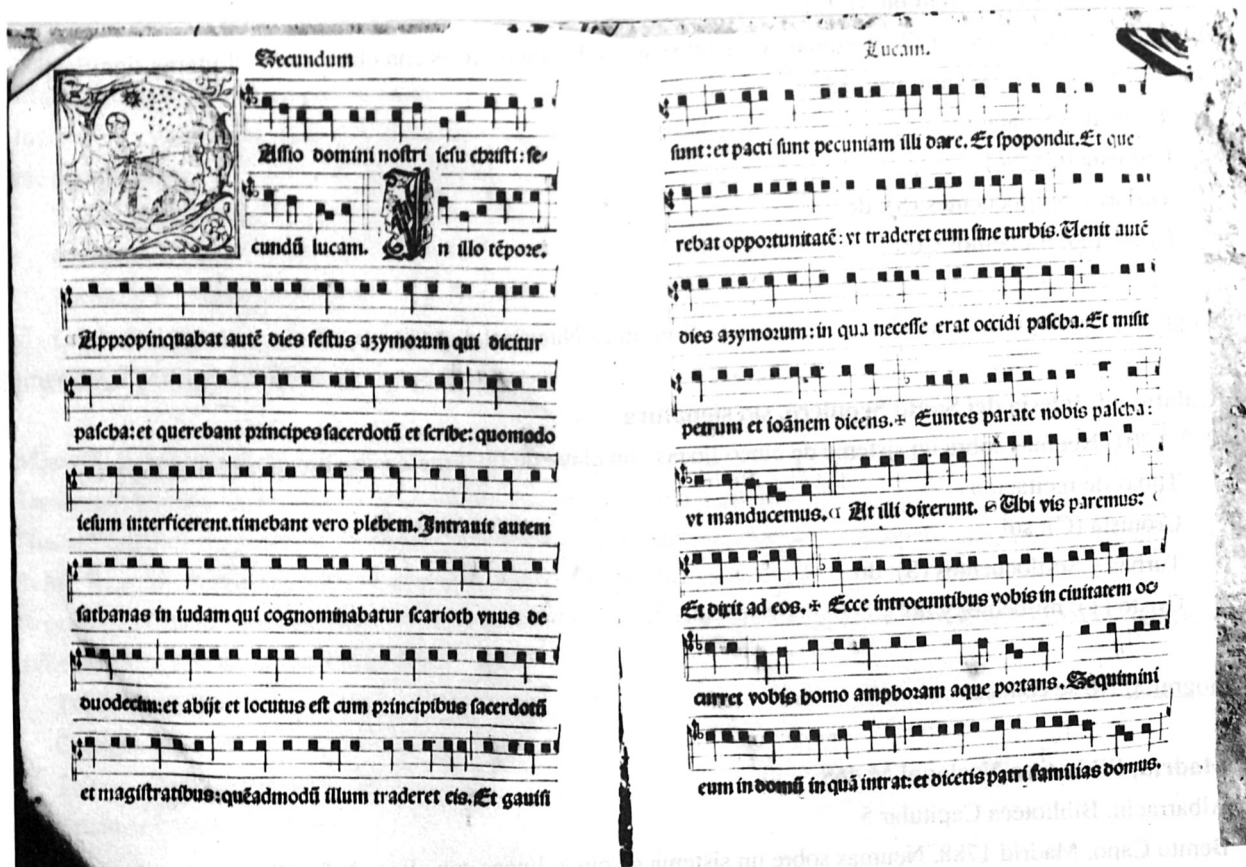
Sinagoga (S): re

Cristo (+): fa y re

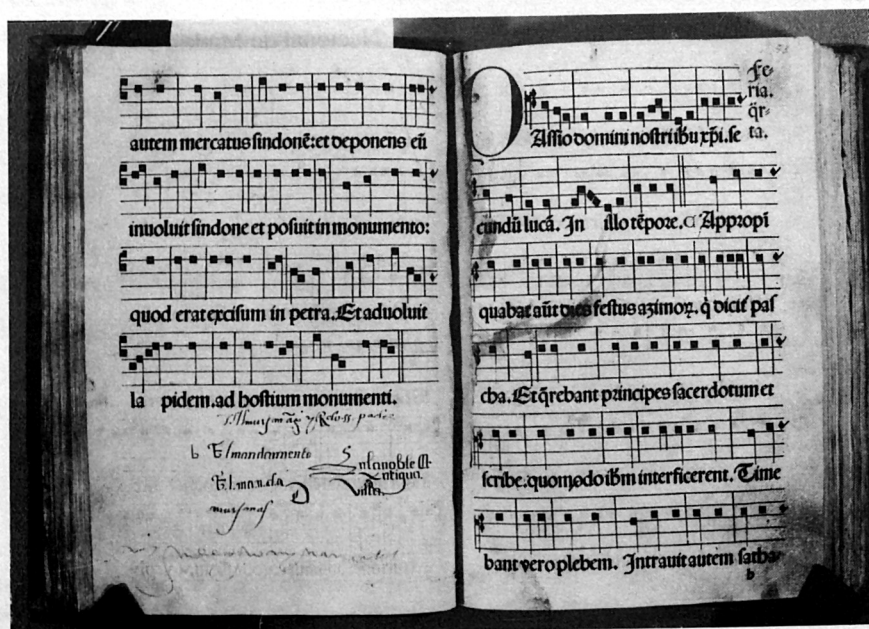
Bibliografía: Catálogo de la Música existente en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵.

4. Cfr. H. Anglés y J. Subirá, Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, vol. II, Barcelona 1949, nr. 74, pág. 68.

5. Cfr. ibd. nr. 73, pág. 67.



Impreso: Alcalá, Brocarii: 1516.



Impreso: ? ca. Finales del s. XV?

32

Dominica

ne rursus et sal ut fac est
sum et tu respuere tu ne
et no n' sunt con su si.

Passio Domini incipit
tur absolute: non dicitur.
Munda cor meum: non
petitur benedictio: no ad
feruntur luminaria: nec in
censum: non dicitur Do
minus vobiscum: nec re
spodetur. Gloria tibi Do
mine. Peruenio tamē ad
partem illam: que in vno

Evangelio legitur: dicitur
Munda cor meum: peti
tur benedictio: et incensa
tur liber. Quod et in aliis
diebus servatur, quando le
gitur Passio.
In Parasceue autem nec
petitur benedictio: nec in
censatur liber.

33

Secundum Mattheum

Alii o domine nostri Jesu
christi secundum Mattheum
Et illo tempore: Q Dixit Jesus discipulis
suis: Scitis quia post bidui pascha fiet, et filius
hominis tradetur ut crucifigatur. Tunc congre
gati sunt principes sacerdotum, et sentientes populi,

34

Passio Domini

In atri um principis sacerdotum, qui dicebatur.
ca ipso: et con eum fecerunt ut Jesum dolo re
nerent, et occiderent. Dicebant autem: Si Non in
di e fessio. Resorte tu multus fieret in populo.
Cum autem esset Jesus in herbant a in domo simo
nis leprosi: accessit ad eum mult er habens a la

35

Secundum Mattheum

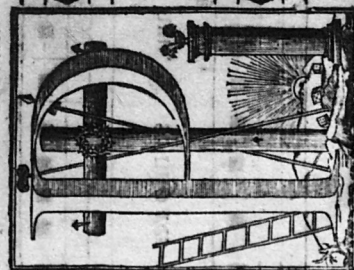
basili vnguenti precio si: et effudit super caput ipsius
recumbentis. Videntes autem discipuli: indignati
sunt dicentes: Et quid perditus hec potuit enim
vnguentum is rud venum dari multo et dari paupe
ribus. Q Sciens autē Jesus ait illis: Quid mo
lesti estis huic muli eri. Q pus enim boni operata est
b ij

PASION DE NUESTRO SEÑOR JESU-CHRISTO

SEGUN SAN MATEO.

Acabado de cantar el Tracto se comienza inmediatamente á cantar la Pasion por el Diácono que hace el Texto, el qual no se signa á sí ni al libro, lo que observará también en los demas dias en que se canta

la Pasion.



A s si o Do mi ni nos tri

Je su Chris ti se cún dum

Mat the um: N: il lo rém po re. (C) Di-

DOMINGO DE RAMOS.

2

xit Je sus dis cí pu lis su is (✠) Sci tis, qui a

post bi di um Pas cha fi et, & Fi li us hó mi-

nis tra de tur, ut cru ci fi gá tur. (C) Tunc con gre-

gá ti sunt príncipes sacer dó tum, & se ni ó res

pó pu li, in á tri um prín ci pis sa cer dó tum, qui

di ce bā tur: pha: & con sí li um fe cé runt ut

Material complementario:**Impresos:****1) Madrid, Biblioteca Nacional M 2708**

?,?, 1570 (Secundum usum Fratrum Praedicatorum).

Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa; "litterae significativae" C,S, +. (Cfr. facsímil pág. 36 ss.)

Tubas de recitación:

Cronista (C): re

Turbas y Solilocuentes (S): la

Cristo (+): sol

Bibliografía: Catálogo de la Música existente en la Biblioteca Nacional de Madrid⁶.

2) Madrid, Biblioteca Nacional M 3952

?,?, 1711. Neumas sobre un sistema de cinco líneas con clave de fa; "litterae significativae" C, S, +.

Tubas de recitación:

Cronista (C): sol

Turbas y Solilocuentes (S): do

Cristo (+): mi/bemol y do

Bibliografía: Catálogo de la Música existente en la Biblioteca Nacional de Madrid⁷.

3) Santa Barbara (California, USA), Archivo de la Misión de PP. Franciscanos⁸.

(cfr. facsímil pág. 38). Salamanca 1606, editor F. Navarro. Neumas sobre un sistema de cuatro líneas con clave de fa. "Litterae significativae" C, S y +.

Tubas de recitación:

Cronista (C): re

Turbas y Solilocuentes (S): la

Cristo (+): fa

Bibliografía: No se conoce.

6. Cfr. H. Anglés y J. Subirá, Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, vol. II, Barcelona 1949, nr. 72, pág. 66.

7. Cfr. ibd. nr. 17, pág. 14.

8. Agradezco al Prof. Dr. Th. Göllner el envío de las xerocopias de esta fuente.

**Ad laudem & gloriam Domini nostri
Iesu Christi, beatissimæque matris eius
Mariæ, & beati Dominici patris nostri.**

EXPLICIT liber in quo habentur illa quæ in hebdomada sancta solenniter sunt cantanda Item euangelia in nocte natiuitatis & epiphaniæ cantanda cum duplici cantu, secundum vsum Fratrum Prædicatorum, correctæ & copiatæ per Fratrem Ioannem à Palentia eiusdem ordinis, Pio quinto Pontifice Romæ existentē, ex prædicto ordine assumpto, & Magistro ordinis F. Vincen- tio Iustiniano. S. R. E. Cardinali, Prouintiali Hispaniæ. R. P. F. Alfonso de Hontiueros, anno 1570.

Errata sic corrige.

Folio j. col. j. linea. 3. guion quod est, sol, pone in, mi.
Fol. iij. col. ij. lin. iij. vbi paremos, lege paremus.
Fol. viij. col. ij. lin. ij. guion quod est in mi pone en sol.
Fol. x. col. j. lin. iij. guion quod est sol pone in fa.
Fol. xx. col. j. lin. ij. secunda nota superfluit.
Fol. xxv. col. ij. lin. vj. guion quod est fa, pone in sol.
Fol. xxvij. col. j. lin. iij. duæ penultimæ notæ, sol fa, pone la sol.
Fol. xxx. col. j. lin. j. vltima nota in Dsolre, superfluit.
Fol. xlvij. col. j. lin. j. quarta nota quæ est la pone in fa.
Fol. xlvij. col. ij. lin. j. nota. x. & xj. quæ sunt vt, re pone mi re.
Fol. j. col. j. lin. j. pone clauem in linea inferiori.
Fol. lviij. col. ij. lin. j. vbi magis pone magnis.
Fol. lx. col. j. lin. ij. nota septima quæ est in Bmi, pone in Desolre.
Fol. xlv. col. ij. lin. ij. guion quod est in Bmi pone in Dsolre.
Fol. xvj. col. ij. lin. vj. guion quod est in sol, pone in la.
Fol. xxij. col. ij. lin. j. guion quod est in mi, pone in re.
Fol. xxxv. col. j. lin. v. lege sanctificationi.
Fol. cv. col. ij. lin. v. vbi pia lege pio.
Fol. c. col. ij. lin. j. guion quod est sol pone in fa.
Fol. cx. lin. j. duæ notæ penultimæ quæ sunt mi fa, pone fa sol.
Fol. eodem col. ij. lin. j. quatuor notæ super syllabam, aram, quæ sunt mi fa mi re, ne sursum, fa sol fa mi,

Impreso: ? 1570 (Dominicos españoles).

DOMINICA IN RAMIS
Palmarum: Passio secun-
dum Mattheum.



Al. fi o domi.

ni no tri Ibe-

su Cbfi secun

dū Mattheum. 3 n illo tēpore. Dixit Ihesus

discipulis suis. Scitis quia post bi du um

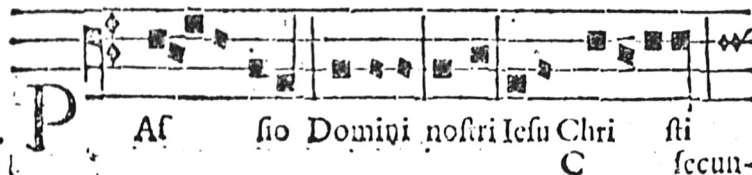
Impreso: 1570 ? (Dominicos españoles).

PASSIO DOMINI INCIPITVR AB-

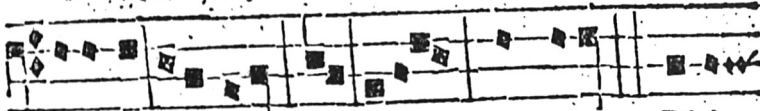
solute: non dicitur Munda cor meum, non petitur benedictio, non deferuntur luminaria, nec incensum: non dicitur Dominus vobiscum, nec respondetur, Gloriatibi Domine. Per vñto tamen ad pariem illam, quæ in tono Euangelij legitur, dicitur, Munda cor meum. Petitur benedictio, & incensatur liber.

Quod & in alijs diebus seruatur quando legitur Passio.

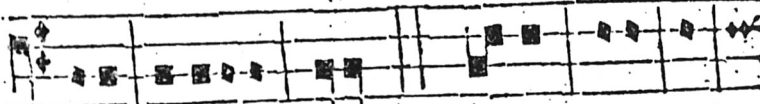
Feria 6. in Parasceue, nec petitur benedictio, nec incensatur liber.



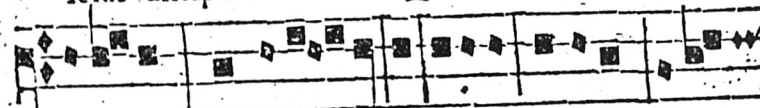
34. Dominica in Ramis.



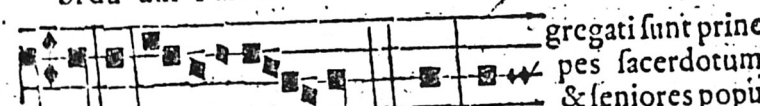
secūdū Matthæum: In illo tempore: Dixit



Iesus discipu lis suis. ✠ Sci tis quia post



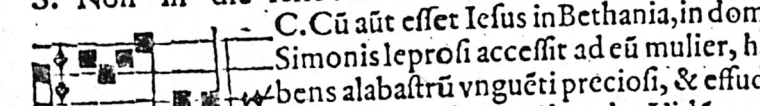
bidu um Pascha fi et, & filius hominis tra de-



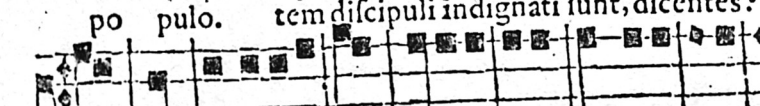
gregati sunt princi pes sacerdotum, & seniores popu li, in atrium prin cipis sacerdotum, qui dicebatur Cayphas, & concilium fece runt, vt Iesum dolo teneret, & occiderent. Dicebant autem:



S. Non in die festo: ne forte tumultus fieret in



C. Cū aut esset Iesus in Bethania, in domo Simonis leprosi accessit ad eū mulier, ha bens alabastrū vnguēti preciosi, & effudit super caput ipsius recubentis. Vidētes au



po pulo. tem discipuli indignati sunt, dicentes: S. Vt quid perdi tio hæc? Poterat enim vnguētum istud venun

2. Descripción de los recitativos litúrgicos para el “cantus passionis”

a) El recitativo litúrgico del “cantus passionis” en ARAGON

La tradición del recitativo litúrgico del “cantus passionis” de Aragón está recogida en fuentes manuscritas e impresas.

El curso de esta tradición se diferencia del de Castilla y también del de Roma, ya que las fuentes de Aragón no contienen siempre la misma versión, como parece ser el caso en Castilla. Se observa, por lo tanto, un desarrollo del modelo musical.

A lo largo de este desarrollo se va enriqueciendo la estructura musical del “cantus passionis”, debido a que los tres diferentes roles, que actúan en el relato (Cronista/Turbas y solilocuentes/Cristo) van diferenciando respectivamente, cada vez con más claridad, su forma de recitativo.

Las fuentes más antiguas muestran una versión con dos tipos diferentes de recitativos¹, uno para Cristo y para el Cronista (narrador) y otro distinto para las Turbas y Solilocuentes. El manuscrito más tardío (Gerona 21) y los impresos de Zaragoza muestran por el contrario una versión con tres tipos diferentes de recitativos, correspondientes a cada uno de los tres roles principales.

La disposición musical del “cantus passionis” de Aragón, tal como nos es dada a conocer en las últimas fuentes citadas, muestra un modelo con tres tubas de recitación a distancia de tercera y quinta, la-do-mi. De ahí su diferencia con el modelo de Castilla y el de Roma, donde las tubas de recitación están dispuestas a distancia de quinta y octava, es decir, do-sol-do en el modelo castellano y fa-do-fa en el romano.

En los manuscritos Barcelona 556 y Gerona 22 aparecen neumadas sólo algunas perícopas de la parte del Cronista, en cambio en el manuscrito Gerona 21 y en todos los impresos, absolutamente toda esa parte, está provista de notación neumática.

Las “litterae significativae”, que generalmente encontramos en todas las tradiciones del “cantus passionis”² no aparecen en los manuscritos e impresos de la tradición aragonesa³. Este detalle podría avalar la hipótesis de que en España todo el relato de la Pasión era recitado por un solo cantor. Esta forma de interpretación de la Pasión fue denominada “more hispano”⁴, quizás por su diferencia con la praxis romana, en la que, desde finales del s. XIII, era interpretada por tres cantores⁵.

Las pasiones polifónicas de F. Guerrero, contienen también esta indicación “more hispano”. En este caso opino, que podría sin duda referirse al modelo de recitativo medieval del “cantus passionis”, en el que se basan esas composiciones, es decir, no al modelo romano sino al de Toledo.

Una versión del “cantus passionis”, idéntica a la del manuscrito Gerona 21, aparece también en dos fuentes tardías de París. Proceden de los siglos XVI y XVII, y se conservan en la Biblioteca l’Arsenal de París con signaturas 165 y 210⁶.

1. Esto a diferencia de las fuentes mencionadas en el MGG, vol. X, artículo “Passion”, columnas 891-894, en las que aparecen tres tubas de recitación.

2. P. Wagner, GM III, pag. 44; Gregorius-Blatt 1880, pag. 99; Banister, Monumenti Vaticani di Palaeographia Musicale Latina I, Leipzig 1913, pág. 191, G. Schmidt, AfMw XVII, pág. 108 ss.

3. En muchas fuentes han sido anotadas por una mano posterior. En la tradición manuscrita del “cantus passionis” de Castilla tampoco aparecen.

4. Paride de Grassi, Il diario di Leone X, Tipographia della pace di Cuggiani, Roma 1884, pág. 66: “In die Veneris maioris ebdomadae habitum fuit officium per cardinalem agenensem maiorem poenitentiarum. Passionem cantat solus cantor Pignalosa (=Peñalosa) hispanus more hispano cum alias semper tres cantores consueverint cantare”. Villanueva, Viage (sic) lietterario a las Yglesias de España, vol. XXII, Madrid 1852, pág. 191.

5. G. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G.B. Palestrina, vol. II, Roma 1828, pág. 109.

6. Cfr. MGG, vol. X, Art. “Passion”, columna 895.

Barcelona. Biblioteca de Cataluña Ms. 556

El “cantus passionis” está escrito con neumas sobre dos líneas, una roja para el “fa” y otra amarilla para el “do”. Las perícopas en lenguaje directo de Cristo, de las Turbas y Solilocuentes aparecen con neumas, en cambio la parte del Cronista sólo está parcialmente neumada. Encontramos aquí dos tipos de recitativos perfectamente diferenciados, uno se apoya en la tuba de recitación “fa” para terminar en “re”, que aparece al inicio de la Pasión y en las partes correspondientes a Cristo, y el otro, se apoya en la tuba de recitación “la” para concluir, con un salto de quinta descendente, en “re”. Este aparece en las partes de las Turbas y Solilocuentes.

El tipo de recitativo usado en las partes del Cronista, que están neumadas, es parecido al “tonus communis” del evangelio y finaliza con un melisma⁷.

Las perícopas correspondientes al Cronista, que contienen neumas son las siguientes:

Pasión según San Mateo:

- 1) Et egressus foras flevit amare.
- 2) Et circa horam nonam exclamavit Iesus voce magna dicens.
- 3) Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum.
- 4) Et altera Maria sedentes contra sepulchrum.

En estas perícopas llama la atención, cómo la tuba de recitación “fa” de “Et egressus..” es sustituida por la tuba “re” en “Et circa horam nonam”, y en “Et altera Maria sedentes...” por la tuba “sol”. El empleo de una u otra tuba de recitación condiciona la fijación musical del melisma final.

Pasión según San Marcos:

- 1) Et hora nona exclamavit Iesus voce magna dicens.
- 2) Iesus autem emissa voce magna expiravit.
- 3) Hierosolymam.

Pasión según San Lucas:

- 1) Et egressus foras flevit amare.
- 2) Expiravit.
- 3) A Galilaea haec videntes.

Pasión según San Juan:

- 1) Et inclinato capite tradidit Spiritum.
- 2) Videbunt in quem transfixerunt.

En todas estas perícopas neumadas de las Pasiones según Mc. Luc. y Jo. aparece la tuba de recitación “sol”. Todas concluyen con el melisma anteriormente citado.

El evangelio, que respectivamente sigue a cada una de las Pasiones, muestra un tipo de recitativo con dos tubas: “do” y “sol”.

Gerona. Seminario Conciliar Ms. 22

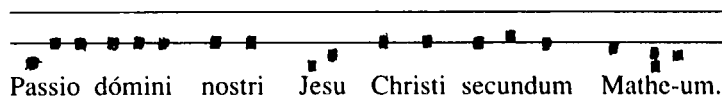
La versión recogida en este manuscrito es muy parecida a la del ms. 556 de Barcelona. También concuerdan ambos manuscritos en las perícopas neumadas del texto. No obstante hay que señalar algunas peculiaridades:

7. Cfr. pag 52 s.

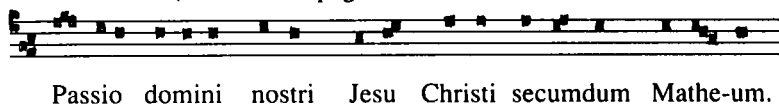
1) El “cantus passionis” aparece aquí escrito en neumas sobre un sistema de cuatro líneas con claves de “fa” y de “do”; está, pues, transportado, es decir, escrito una quinta más alto. En vez de un recitativo con dos tubas, “fa” y “la” en el Ms. 556 de Barcelona, aparecen aquí como tubas de recitación “do” y “mi”.

2) Desde el principio llama la atención en el inicio de la Pasión y en las perícopas correspondientes a Cristo, la presencia de un recitativo con dos tubas, “la” y “do”, mientras que en el Ms. 556 de Barcelona sólo existe una, es decir, “fa”. Este tipo de recitativo es semejante al usado en el Ms. 556 de Barcelona para los evangelios que siguen a las Pasiones.

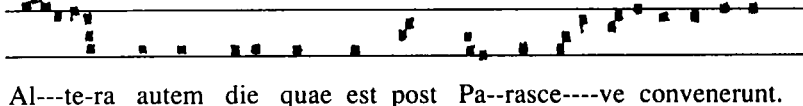
Barcelona 556 (cfr. facsímil pág. 19)



Gerona 22 (cfr. facsímil pág. 21)

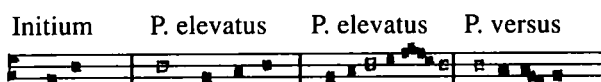


Barcelona 556

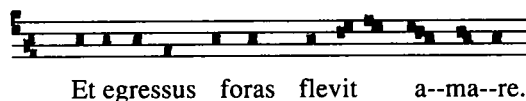


La Pasión se inicia con “Dominus vobiscum”⁸. Todo el relato de la Pasión está distribuido en tres roles. El reparto está fijado por sus correspondientes recitativos con diferentes tubas. Existen también aquí las figuras musicales de interpunción, es decir, las “positurae”, como encontramos siempre en todos los recitativos litúrgicos.

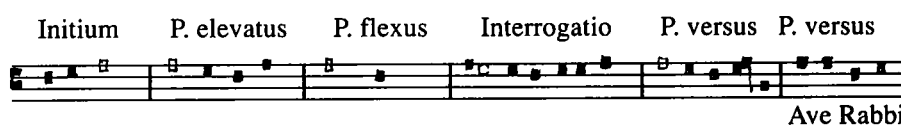
De toda la parte correspondiente al Cronista, solamente aparecen algunas perícopas con neumas. Según puede apreciarse en ellas, se trata de un recitativo con la tuba subsemitonal “do”. Además se encuentran las siguientes “positurae”:



Por otra parte vemos aquí aparecer con neumas las mismas perícopas que encontrábamos así en el Ms. 556 de Barcelona⁹. También aparece el mismo tipo de recitativo y melisma final. Sólo que aquí se apoya siempre en la tuba “sol”.



Las perícopas correspondientes a la Turba y Solilocuentes se recitan sobre la tuba subtonal “mi”. Las figuras



8. Esto es usual en las fuentes antiguas: por. ej.: Graduale Sarisburense (s. XIII) Edición facsímil, fol. 88.

9. Cfr. pág. 52 s.

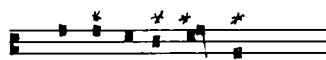
10. P. Wagner, G.M., vol. III, pág. 38.

de interpunción son las mismas que aparecen para las lecciones con tuba subtonal:¹⁰

Punctus versus



La antigua fórmula melódica del “punctus versus” de los recitativos con tuba subtonal:



puede aún reconocerse aquí:

El “initium” parece que ha sido tomado de las lamentaciones. La tuba “mi” es alcanzada gradual y diatónicamente por medio de un movimiento ascendente, que parte de la tercera inferior; como sucede en el canto de las lamentaciones¹¹.

El modelo de recitativo para las perícopas del texto, correspondientes a Cristo, se asemeja a las fórmulas melismáticas. Por otra parte es también parecido al del Cronista. Se trata aquí de un modelo de recitativo con dos tubas, “do” y “la”; en cambio, en la parte correspondiente al Cronista, sólo aparece la tuba “do”. Ambas tubas de re-

Initium I	Tuba “la”	Metro elevado I	Initium II
Sci-----tis	quia posbi-	duum	Paschafiet et fi--
Tuba “do”	Metro elevado II	Punctus versus	
lius homi	- nis tra de - tur	ut cru-cifi ga-tur	

citación aparecen solamente en las perícopas más amplias del texto.

La fórmula melódica que aparece en el “initium I” se desarrolla con más o menos amplitud, dependiendo de la extensión de la perícopa, de tal modo que se originan varios ‘períodos’. Tipos de recitativo de esta clase varían fácilmente, cuando son interpretados por un cantor. Así, puede observarse, que el salto de tercera del “initium I” a

Bi - bi - te ex hoc	Tu di — xisti

veces se omite¹² o, también con frecuencia, se ornamenta:

Como figuras de interpunción aparecen: “initium I-II”, “metrum elevado I-II”, “interrogatio” y “punctus versus”. Tenemos, pues, dos tipos de “initium”: 1) la tuba “la” es alcanzada por medio de un discurso gradual diatónico descendente, que parte de la tercera superior; 2) o también la tuba “do” por medio de un salto ascendente desde



la tercera inferior:

En la “interrogatio” aparece la tuba “sol”, que va a parar a un melisma final, semejante al del “punctus versus”:

11. P. Wagner, G.M., vol. II, pág. 256.

12. En algunos casos una mano posterior ha anotado la nota “la” ‘que se supone que falta’.

En vez de las tubas de recitación “do” y “la” del tipo de recitativo de Cristo, en el evangelio, que sigue a la Pasión, aparecen las tubas “do” y “sol”¹³.

De los diversos recitativos que se encuentran en este “cantus passionis”, el correspondiente a Cristo posee, como se ha dicho anteriormente, una melismática más rica. Si comparamos este tipo de recitativo con el del evangelio (*Altera autem die*)¹⁴, se observan entre ambos ciertas semejanzas; por ej., dos tubas de recitación, así como fórmulas melódicas parecidas en las figuras de interpunción. La perícopas de la Turba y Solilocuentes se cantan “in tono lectionis”. Todo esto hace recordar la nota del Gradual de Rouen (s. XIII): “Tunc Diaconus legat passionem ad modum lectionis. Excepta voce Domini, que (sic) more evangelii dicatur”¹⁵.

Por otra parte, esta rica melismática que acompaña al recitativo para las palabras de Cristo, hace pensar en las decisiones del Concilio de Grado (Italia, 1296): “Ne melodiae seu cantilenae in Epistolis Evangeliiis et Praefationibus, dum cantantur, intellectus audientium impediunt vel perturbent et propter hoc in mentibus fidelium devotio minuatur, auctoritate sacri concilii duximus statuendum, ut Epistolae et Evangeliae et Praefationes in missis, exceptis ‘Liber Generationis’ et ‘Factum est autem’ et primis Evangeliiis diaconorum cum melodiis, praeter episcopi licentiam nullatenus decantentur; transgressores autem per septimanam ab officio et beneficio sint suspensi”¹⁶.

Este manuscrito contiene solamente las Pasiones según San Mateo y San Juan.

La Pasión según San Mateo comienza con “Dominus vobiscum”¹⁷. Después de la introducción de la Pasión aparece el versículo “Gloria tibi Domine” con neumas. Este manuscrito presenta absolutamente toda la parte del relato perteneciente al Cronista con neumas y con tuba de recitación “la”. Por lo tanto encontramos aquí por primera vez un relato de la Pasión completamente neumado, que consta de tres recitativos, cuyas tubas o cuerdas de recitación correspondientes están dispuestas a distancia de tercera y quinta. El recitativo correspondiente a la parte del Cronista se apoya sobre la tuba “la”, Cristo sobre “do”(-’la”) y las Turbas y Solilocuentes sobre “mi”. Esta disposición de tercera/quinta se encuentra en contraposición a la praxis romana y española central, cuyas tubas correspondientes a los recitativos están a distancia de quinta/octava.

Ya desde el comienzo de la Pasión se observa, que el tipo de recitativo usado aquí difiere del Ms 22 de Gerona; pues encontramos las tubas “do”-”sol” en vez de “do”-”la” del Ms. 22 de Gerona. Un modelo de recitativo con

13. Al principio del evangelio la nota siguiente: "sonus maior dicatur". Quizá se piense aquí en el tono mixolidio ("sol") para el evangelio, en contraposición al tono dórico (transportado, "la") del recitativo de Cristo. "Sonus maior" podría también interpretarse como "tonus sollemnis".

14. Cfr. P. Wagner, G.M., vol. III, pag. 259 (Evangelio: "Altera autem die")

15. *Liber Gradualis ecclesiae Rotomagensis*, Edición facsímile, Loriquet, vol. II, Rouen 1907, fol. 9.

16. M Gerbert. De cantu et musica sacra. Tomus I, cap. IV, St. Blasien 1774, pág. 425.

Cfr. también: Labbe, *Amplissima collectio conciliorum*, vol. 24, columna 1166.

17. Cfr. pág. 41, nota (8).

las tubas “do”-“sol” es también ya conocido por los Evangelios que siguen a la Pasión en los ms. 556 de Barcelona y ms. 22 de Gerona.

Llama especialmente la atención en este manuscrito el modelo de recitativo de la parte del Cronista; ese mismo modelo se usa para el canto de las Lecciones de Maitines¹⁸. El “punctus versus”, en cambio, es semejante al del Evangelio¹⁹.

En las tubas “do” y “mi”, es decir, correspondientes a la parte de Cristo y de las Turbas y Solilocuentes, aparecen las “positurae”, anteriormente conocidas por el ms. 22 de Gerona.

En las perícopas siguientes de la Pasión según San Mateo:

- 1) Et egressus foras flevit amare.
- 2) Voce magna dicens.
- 3) Emisit Spiritum

y de la Pasión según San Juan:

- 1) Et inclinato capite tradidit spiritum.
- 2) Transfixerunt.

aparece un tipo de recitación, que concluye con un melisma semejante al ya conocido en las antiguas fuentes.²⁰

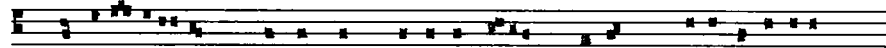
Los impresos de Zaragoza en los siglos XVI y XVII

En los impresos de Zaragoza no aparece el “Dominus vobiscum” que precede al “cantus passionis”. En cambio, encontramos dos tipos de recitativos melódicamente diferentes para la introducción, uno, adornado con una rica melismática, parecido al del ms. 22 de Gerona, y otro, análogo al de la parte del Cronista del ms. 21 de Gerona. Este segundo tipo recuerda al recitativo con tuba subtonal, usado para el evangelio, que la nueva Edición Vaticana denomina “tonus antiquior”²¹.

La versión para el “cantus passionis”, que conocemos por los impresos de Zaragoza, depende del ms. 21 de Gerona. En ellos aparece un tipo “cantus passionis” con tres recitativos melódicamente diferenciados por sus tres tubas, “la”, “do-(la)” y “mi”. Observándolo un poco más de cerca, encontramos sin embargo, entre ambas fuentes, algunas divergencias:

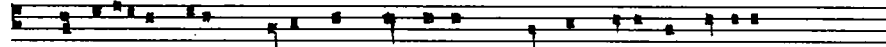
- 1) El recitativo para la parte de Cristo, según la versión de los impresos, evita frecuentemente la tuba “la”. No obstante aparecen figuraciones melódicas, que sólo pueden comprenderse, si se tiene presente la tuba “la”:

Gerona 22



Sci-----tis quia post biduum Pascha fiet et filius...

Zaragoza: impreso 1552



Sci-----tis quia post biduum Pascha fiet et filius

18. P. Wagner, G.M., vol. III, pág. 40 .

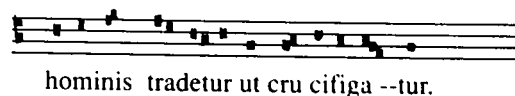
19. P. Wagner, G.M., vol. III, pág. 46.

20. Cfr. la descripción del ms. 556 de Barcelona y ms. 22 de Gerona.

21. Cfr. Liber Usualis Missae et Officii, Desclée 1953, pág. 108.

2) Los melismas que aparecen en las figuras de interpunción del recitativo de Cristo con frecuencia se simplifican o incluso se omiten, como puede observarse comparando los ejemplos siguientes:

Gerona 22



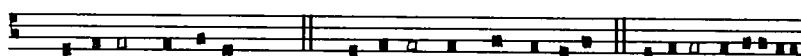
Zaragoza: impreso 1552



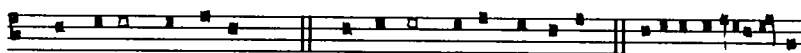
Si, además, comparamos esta versión con la del ms. 556 de Barcelona, podemos constatar fuertes semejanzas en el recitativo de Cristo.

3) Por lo que respecta al recitativo para la parte del Cronista, sucede algo curioso en los impresos. Más atrás constatábamos que la tuba de recitación para la parte del cronista era “la”. Pues bien, esto aparece con toda claridad solamente en la introducción de la Pasión; después, en cambio, sólo encontramos la tuba “la”, cuando aparecen las figuras de interpunción²². Hasta ese momento la nota “sol” hace ‘aparentemente’ de tuba de recitación. Lo mismo sucede en el recitativo con tuba “mi”, ya que fuera de las figuras de interpunción, es siempre remplazada por la nota (tuba) “re”.

Cronista



Turba



Por otra parte, esto hace recordar la antigua forma de recitativo para el canto de las Lecciones del Antiguo Testamento, que concluyen con un salto de quinta descendente²³.



22. Esta peculiaridad aparece ya en el ms. 556 de Barcelona. También puede observarse algo semejante en el canto de la Pasión de St. Blasien (s. XV). (Cfr. MGG, Artículo “Passion”, columna 891).

23. M. Gerbert, De cantu et musica, tomos I, cap. 16, pág. 389. Cfr. también Gregorius-Blatt, Jahrgang 5, 1880, pág. 99.

b) El recitativo litúrgico del “cantus Passionis” en CASTILLA

La tradición del recitativo del “cantus passionis”, conocido en España como “cantus toletanus”, puede seguirse, como la de Aragón, a través de fuentes manuscritas e impresas; solamente que la transmisión de las fuentes de esta tradición empieza en época más tardía. La fuente más antigua, que he podido localizar, se remonta a la época del cardenal Mendoza de Toledo, es decir, al último tercio del siglo XV. Se trata de unos ricos manuscritos en pergamino con preciosas iniciales en color y en oro, conservados en la Biblioteca Capitular de Toledo

La estructura musical de este modelo de “cantus passionis” muestra tres recitativos con sus correspondientes tubas, dispuestas a distancia de quinta/octava: “do”, “sol”, “do”. En este punto se asemeja al tipo de recitativo usado en Roma y se aparta por lo tanto de la versión aragonesa.

Llama la atención sus dos formas de fijación musical de la misma versión. Los manuscritos de Toledo muestran una versión con las siguientes tubas de recitación: “do (-mi bemol)” para Cristo, “sol” para el Cronista y “do” (superior) para la Turba y Solilocuentes; los manuscritos del Escorial en cambio: “re (-fa)”, “la”, “re” (superior).

Una importante cantidad de impresos contiene la misma versión del “cantus passionis” con una u otra fijación musical.

Las “litterae significativae c, s y + no aparecen en los manuscritos, sí en cambio, en los impresos.

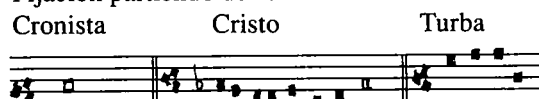
El “cantus passionis” de Castilla está más cercano a la práctica romana, ya que ambas tradiciones contienen un modelo con tres recitativos, cuyas tubas están dispuestas a distancia de quinta/octava; además, la disposición de los diversos roles que actúan en el relato, es idéntico en ambos modelos: la tesitura media corresponde al Cronista (C), la superior a la Turba y Solilocuentes (S) y la grave a Cristo (+).

Ambas tradiciones muestran el mismo tipo de recitativo para Cristo y para la introducción a la Pasión.

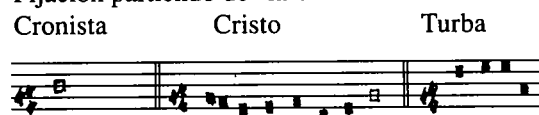
La fijación musical del “cantus passionis” en las fuentes de Toledo¹, es decir, con tubas “do (-mi bemol)”, “sol”, “do”, es muy particular. ¿Cómo llegó a ser fijado musicalmente de este modo?. Un modelo de “cantus passionis” con tres recitativos sobre tres tubas diferentes, dispuestas a distancia de quinta/octava, cuyo recitativo superior se apoya en tuba subsemitonal (“do”) y su recitativo inferior en dos tubas subsemitonales (“do/mi bemol”), planteaba con seguridad serios problemas de escritura, al intentar notarlo en un sistema de líneas, es decir, un problema de alteraciones. Es muy posible que este modelo se transmitiera oralmente hasta finales del siglo XV, pues no se conocen fuentes anteriores. Su fijación musical por escrito pudo estar relacionada con los impulsos de revitalización de la liturgia mozárabe, iniciada en tiempos del cardenal Mendoza. Para la revitalización de esta liturgia toledana se recogieron aquellos cantos, que -perteneciendo a la tradición oral- estaban aún en uso en las parroquias mozárabes de Toledo. Es muy probable que la tradición escrita de este modelo toledano esté relacionada con ese hecho.

Cuando en tiempos de Mendoza se llevó a cabo la fijación musical, se procuró, siguiendo la tradición, fijarlo musicalmente en un sistema de cinco líneas. Para ello existían dos posibilidades, una, partiendo de la tuba “sol”, y otra, de la tuba “la”:

Fijación partiendo de “sol”:



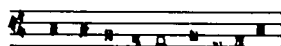
Fijación partiendo de “la”:



1. G. Prado, Estado actual de los estudios sobre la música mozárabe. En Estudios sobre la liturgia mozárabe, Diputación Provincial, Toledo 1965, pág. 196.

La fijación musical, que parte de la tuba “la”, facilita una transcripción adecuada del recitativo de Cristo, pero proporciona dificultades al de la Turba, ya que resultaría una tuba subtonal (“re”), cuando se trata de una subsemitonal (“do”); para ello hubiera sido necesario alterar la nota “do” que está inmediatamente por debajo del “re”. Por el contrario, la fijación musical, partiendo de la nota “sol”, es adecuada para el recitativo superior con tuba (subsemitonal) “do”; dificulta, sin embargo, la fijación del recitativo para Cristo (fa-mi-re no es igual a mi-re-do).

Es curioso que en la fijación musical que parte de “sol”, es decir, la elegida en tiempos de Mendoza, el bemol para el “mi”, aparece escrito solamente en la introducción de la Pasión; en las otras partes correspondientes, es decir, las de Cristo, aparece en su lugar, además de la clave de “fa”, una pequeña clave de “do” adicional que representa la alteración del (mi) bemol:



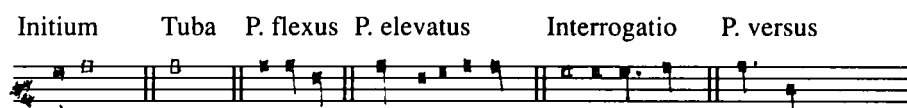
Esto sería una advertencia para indicar al cantor, que debajo de esa nota estaba el semitono.

En los manuscritos con la fijación musical que parte de “la”, no está notada la alteración ascendente para la nota “do”, pero desde luego se ha de suponer que se trata de do#.

Si se plantea la cuestión sobre el origen de este modelo castellano de “cantus passionis”, se podría presuponer que, en un momento de la historia, terminó adaptándose al modelo de la praxis romana, es decir, con tubas dispuestas a distancia de quinta/octava. Por otra parte, también podría pensarse, respecto al origen de esta versión de Toledo, en la antigua praxis para el canto de las Lecciones litúrgicas². La misma praxis polifónica tardomedieval pudo haber jugado también un rol importante³. Desgraciadamente, nos faltan todo tipo de fuentes españolas más antiguas de esta tradición, que pudieran informarnos con más detalle.

La parte del Cronista se canta exclusivamente sobre la tuba “sol”, es decir, “in tono recto”⁴. En este recitativo no aparece ningún tipo de “positurae”.

La Turba y Solilocuentes se cantan “in tono lectionis” sobre la tuba subsemitonal “do”. En este modelo de recitativo se encuentran las siguientes “positurae”: initium, punctus flexus, punctus elevatus, interrogatio y punctus versus:



Un modelo de recitativo parecido a éste para la Turba existe también en la tradición de Salisbury⁵.

Como modelo de recitativo para Cristo, encontramos aquí el mismo que conocemos en la tradición aragonesa. Por otra parte, es semejante también al usado para el Evangelio, según el Evangeliario de la Biblioteca de Trier⁶. Esta versión castellana es más sencilla que la de las fuentes posteriores aragonesas; de ahí que sea más parecida a la versión del ms. 556 de Barcelona. De las dos tubas, que posee este modelo de recitativo, aparece en esta versión de Toledo casi siempre la tuba “mi/bemol”⁷; no obstante, se encuentra con frecuencia el metro elevado de la tuba “do”. En este modelo de recitativo aparecen las siguientes “positurae”:

2. Th. Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, vol. II, Tutzing 1969, pág. 107.

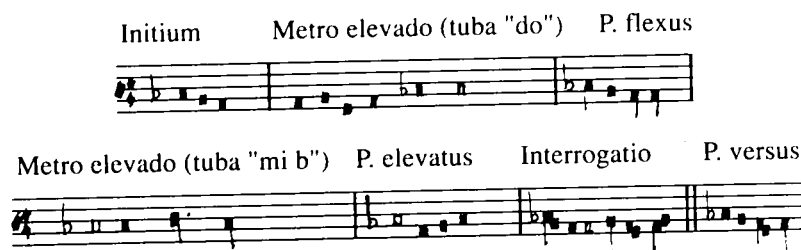
3. G. Schmidt, AfMw. Jg. XVII, 1960/2, pág. 111.

4. En tiempos mas antiguos parece ser que las Epístolas se cantaban simplemente “in tono recto”. (Cfr. Gregorius-Blatt, Jg. 5, pág. 98).

5. Cfr. MGG, Artículo Pasión, columna 892.

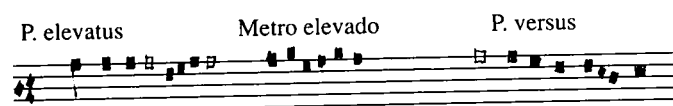
6. Cfr. P. Wagner, GM, vol. III, pág. 48.

7. En la introducción de la Pasión aparecen las dos tubas.

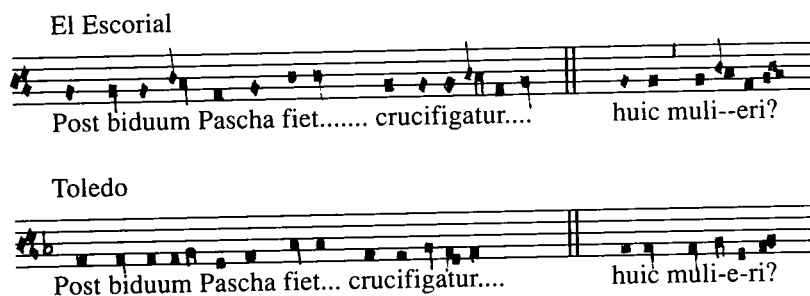


El initium se omite con frecuencia; en este caso el recitativo comienza con la tuba "mi/bemol".

El recitativo para el Evangelio que sigue inmediatamente a la Pasión es parecido al de Cristo. Sólo que en este caso está escrito con toda claridad sobre la tuba "do". El "punctus versus" concluye con la nota "sol"⁸, es decir, una cuarta por debajo de la tuba "do", mientras que el recitativo para Cristo finaliza en "do", una tercera por debajo de la tuba "mi/bemol".



En los manuscritos del Escorial se encuentra la misma versión de Toledo, ahora bien, fijada musicalmente con tubas de recitación "re(-fa)", "la", "re". Las "positurae" coinciden, salvo insignificantes divergencias, con las de la versión toledana. En el recitativo de Cristo aparecen las "positurae" ornamentadas:



El uso de diferentes valores musicales en la notación de unos u otros manuscritos, se refiere solamente a la acentuación del texto:⁹

El Escorial

at illi constituérunt éi triginta denáriis

Toledo:

at illi constituérunt éi triginta denáriis

8. Cfr. ms. 22 de Gerona 'sonus maioris'.

9. Cfr. J. Bermudo, Declaración de instrumentos musicales, Osuna 1555, fol. XXI r.

Respectivamente antes del final de cada frase, entre la última sílaba acentuada y la anterior, aparece una nota con puntillo, para indicar el final.

Los impresos de Castilla reproducen la versión del “cantus passionis” tal como se encuentra en los manuscritos de Toledo y El Escorial. Sin embargo aquí aparecen escritos los signos de alteración. También han sido añadidas las “litterae significativae” C (=Cronista), S (=Sinagoga, es decir, Turba y Solilocuentes) y + (=Cristo).

3. Resumen

La tradición manuscrita e impresa del “cantus passionis” en España, como hemos visto, ofrece dos modelos, perfectamente diferenciados uno de otro. Ambos modelos difieren también del usado por la tradición romana central.

A. Por medio de la tradición manuscrita e impresa de Aragón podemos observar un proceso de desarrollo en la construcción del modelo musical del “cantus passionis”.

a) El canto de la Pasión de Aragón, como hemos podido conocer por el ms. 556 de Barcelona, en principio, está concebido musicalmente con dos tipos diferentes de recitativos; uno se apoya en la tuba “fa” (Introducción de la Pasión y Cristo) y el otro en la tuba “la” (Turba y Solilocuentes). Por lo que respecta a la parte del Cronista, sólo aparecen con neumas algunas perícopas. Además se usa en ellas un tipo de recitativo, diferente de los dos anteriores y es semejante al “tonus communis” del Evangelio. Estas perícopas del Cronista, que aparecen neumadas, concluyen con un melisma.

b) El ms. 22 de Gerona ofrece un modelo de “cantus passionis” con una disposición musical parecida a la versión del ms. 556 de Barcelona, pero transportado una quinta más alto. Las pocas perícopas de la parte del Cronista, que aparecen con neumas, muestran el mismo tipo de recitativo y melismas conclusivos que el ms. 556 de Barcelona. Además, hay que señalar algunas peculiaridades: 1) El recitativo que se apoya en la tuba subsemitonal “do”, aparece ornamentado con melismas, de tal modo que la nota inferior de las dos que forman el initium, es decir el “la”, adquiere una preponderancia tal, que viene a convertirse en una segunda tuba dentro del mismo recitativo. Es decir, llega a convertirse en un modelo de recitativo con dos tubas de recitación. 2) También llama la atención, que el salto de tercera menor del initium sea con frecuencia remplazado por una fórmula melódica melismática serpenteante o zigzagueante. 3) En el recitativo correspondiente a las partes de Cristo, se observa una tendencia al desarrollo melismático. En estos casos, la nota inferior del initium, es decir, la nota “la”, adquiere una importancia tal, que llega a originarse un recitativo con dos tubas: “do”/”la”¹.

c) El ms. 21 de Gerona nos presenta un paso más en el desarrollo del modelo del “cantus passionis” aragonés. Esta versión contiene tres recitativos; uno se apoya en las tubas “do”-”la” (Cristo), el segundo en “mi” (Turba y Solilocuentes) y el tercero en “la” (Cronista). Este último recitativo sobre la tuba “la” es algo realmente nuevo. Además encontramos por primera vez en este manuscrito toda la parte del Cronista totalmente escrita con neumas.

d) El modelo del “cantus passionis”, tal como lo conocemos por el ms. 21 de Gerona, salvo algunas variantes inesenciales, es recogido por la imprenta de Zaragoza.

El desarrollo del canto de la Pasión, que presenta en principio un modelo con dos tubas de recitación, hasta llegar a tres, a distancia de tercera/quinta, podría ser un resultado de prácticas polifónicas. Avalaría esta opinión: 1) la disposición de sus tubas a distancia de tercera/quinta, 2) la peculiaridad, descrita anteriormente, que encontramos en el “initium/I”² del recitativo para Cristo. Este movimiento gradual descendente de tercera del initium/I parece ser un giro típico de la voz inferior en la composición polifónica.

B. La tradición del “cantus passionis” de Castilla ofrece un modelo con tres recitativos diferentes, cuyas correspondientes tubas se apoyan en “mi-bemol/do” (Cristo), “sol” (Cronista) y “do-superior” (Turba y Solilocuentes). Esta versión del “cantus passionis” está relacionada con la de Aragón por lo siguiente: 1) una y otra usan el

1, Un modelo de recitativo con dos tubas aparece también en el canto del Evangelio del ms. 556 de Barcelona; por lo tanto este aspecto no es absolutamente nuevo.

2. Cfr. pág. 48.

mismo tipo de recitativo para la introducción de la Pasión y la parte correspondiente a Cristo³, 2) la tuba del recitativo para la parte correspondiente al Cronista, tanto en las fuentes posteriores aragonesas como en las de Castilla, se apoya en nota subtonal. De ahí que pueda pensarse en un origen común de ambos modelos.

Por otra parte, la construcción musical del “cantus passionis” de Castilla, es decir la disposición a distancia de quinta/octava de las tubas de los diferentes recitativos, es familiar a la tradición romana.

La tradición manuscrita en Toledo comienza en una época más tardía (ca. finales del siglo XV) que en Aragón (ca. siglo XIII).

3. El recitativo correspondiente a Cristo ocupa en Aragón, dentro de los tres niveles de recitativo, la tesitura media; en cambio en la de Castilla la tesitura grave, como sucede también en la tradición romana.

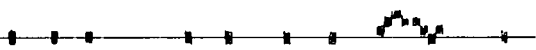
4. Afinidad del “cantus passionis” de Aragón con el de Castilla


En diferentes pasajes de este trabajo, se han hecho referencias a la afinidad del modelo del “cantus passionis” de Aragón con el de Castilla. Parece ser imaginable, que ambos procedan de un mismo protomodelo, si bien en cada una de las dos regiones pudo ir desarrollándose de un modo diferente. En un proceso de este tipo, la polifonía pudo haber jugado también un papel importante.

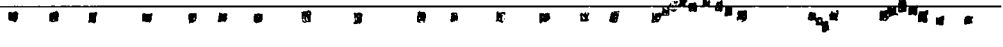
En este aspecto pueden ser importantes las siguientes observaciones:

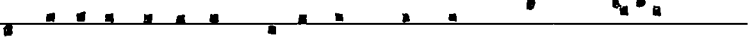
El “cantus passionis” de Aragón aparece en su fuente más antigua (Barcelona 556) con dos recitativos, uno con tuba de recitación “fa” (Cristo e introducción de la Pasión), y otro con tuba de recitación “la” (Turba y Solilo-cuentes). En determinados momentos de la parte del Cronista de la Pasión según San Mateo aparece otro tipo de recitativo, que se apoya en diferentes tubas de recitación; dos veces en “re”, una vez en “fa” y otra en “sol”. En las Pasiones según San Marcos, San Lucas y San Juan aparece siempre en esos mismos momentos la tuba “sol”; y también, dos figuras musicales de interpunción solamente: el “punctus elevatus” y el conocido melisma final:

Barcelona 556 (Pasión según Mateo)

1. 
Et e-gre-sus fo-ras fle-vit a-----ma-----re.

2. 
Et cir-ca ho-ram no-nam ex-cla-ma-vit Je-sus vo-ce mag-na di-----cens.

3. 
Je-sus au—tem i-te-rum cla-mans vo-ce mag-na e-mi-ssit spi-----ri-----tum.

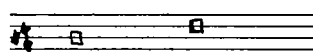
4. 
et al-te-ra Ma-ri-a vi-den-tes con-tra se---pul-----chrum.

No está suficientemente claro, si en principio se recitaba con música toda la parte del Cronista, ya que sólo algunas partes aparecen con notación neumática. En caso de que se cantara, su recitativo se apoyaría sobre la tuba “re”, o bien, “la” (una quinta más alto), como confirman fuentes posteriores (por ej. Gerona 21 y los impresos de Zaragoza).

Las diversas tesituras de las tubas de los recitativos, según hemos visto en diversos momentos (cfr. los ejemplos anteriores), podrían dar a entender, que las perícopas en cuestión debían ser más o menos destacadas o subrayadas¹.

Los recitativos para Cristo (tuba “fa”) y para la Turba y Solilocuentes (tuba “la”) del ms. 556 de Barcelona, aparecen en el ms. 22 de Gerona, transportadas una quinta más alto:

Barcelona 556



CRISTO TURBA

Gerona 22



CRISTO TURBA

1. Esto podría estar relacionado con la tradición litúrgica mozárabe, en cuyos antiguos pasionarios, aparecen las perícopas arriba citadas como palabras finales de las Pasiones según San Juan (ej. 4.) y según San Mateo (ej. 1.).

Las perícopas pertenecientes al Cronista, citadas anteriormente, que aparecen con neumas, se encuentran en el código 21 de Gerona con el mismo tipo de recitativo que Barcelona 556, si bien siempre con tuba de recitación “sol”.

En el ms. 21 de Gerona encontramos el “cantus passionis” fijado musicalmente en la misma tesitura que Gerona 22; ahora bien, ahí se encuentra neumada toda la parte correspondiente al Cronista con tuba de recitación “la”. Aquí encontramos por primera vez el “cantus passionis” con tres recitativos diferentes, cuyas tubas están dispuestas a distancia de tercera/quinta:



Las perícopas neumadas (Barcelona 556 y Gerona 22), citadas anteriormente, se cantan según este código (Gerona 21) sobre tuba “la”, conservándose aquí también el citado melisma de las fuentes antiguas.

Las fuentes musicales de la tradición castellana ofrecen siempre la misma versión del “cantus passionis”. Esta difiere -diría yo- sólo aparentemente de la versión aragonesa. Contemplando las dos versiones minuciosamente, se podría probar, que ambas se refieren a un mismo prototipo; solamente que la versión castellana ha cambiado el orden de sus recitativos. Esto puede deducirse de la siguiente comparación. Para ello uso la versión de Aragón según el ms. 21 de Gerona, transportado una quinta más bajo (que corresponde a las fuentes más antiguas, Barcelona 556 e impreso de Salamanca 1606), y para la de Castilla los mss. del Escorial:

Aragón: Gerona ms. 21



Castilla: ms. El Escorial



Como puede comprobarse en el ejemplo anterior, ambas versiones usan las ‘mismas notas’ como tubas. En la versión de Castilla se verifican dos cambios: 1) La tuba inferior “re” de la versión de Aragón ha sido transportada una octava más alto. 2) La tuba “la”, usada en Aragón para la Turba y Solilocuentes, pasa a ser en Castilla para el Cronista; la tuba “re”, en Aragón destinada al Cronista, la encontramos en la versión castellana, transportada una octava más alto y destinada a la Turba y Solilocuentes:



El recitativo para Cristo permanece igual en ambas versiones, sólo que en Aragón ocupa la tesitura central, mientras en Toledo ha pasado a la tesitura más grave, y podríamos decir, “se ha adaptado la tradición romana”².

2. En la tradición romana la parte de Cristo se canta sobre tuba “fa” y finaliza una tercera menos más bajo, es decir, en “re”. (Cfr. Gregorius-Blatt, Jg. 6, pág. 89 s.)

En el primer cambio, citado anteriormente, pudo haber jugado un papel importante la práctica polifónica.

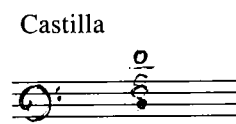
La polifonía del “faburden” inglés se basa en un procedimiento semejante. La sexta superior del “faburden” resulta de la transposición, una octava más alto, de la nota más grave de un conjunto de consonancias a distancia de tercera/quinta:



El cambio de la tuba de recitación “re” (al”re¹”) en el canto de la Pasión de Castilla recuerda ese procedimiento³.

Si el recitativo superior de la versión de Castilla (“re¹”)⁴ usa una tuba subsemitonal y el de Aragón, en cambio, una subtonal (“re”)⁵, podría ser debido a la situación (tesitura superior) y también a la cláusula de discanto de la polifonía.

De las dos versiones del “cantus passionis” español, la de Aragón parece ser más antigua. Esto no sólo se confirma por la tradición escrita, sino también por el carácter más arcaico del modelo. Parece evidente que una disposición de tubas de recitación a distancia de tercera/quinta debe ser más antigua que otra a distancia de quinta/octava.



2. En la tradición romana la parte de Cristo se canta sobre tuba “fa” y finaliza una tercera menos más bajo, es decir, en “re”. (Cfr. Gregorius-Blatt, Jg. 6, pág. 89 s.)

3. En las Pasiones polifónicas de Zaragoza podemos también observar, que el cantus firmus de la parte polifónica del Cronista, es decir, su recitativo correspondiente, ha sido transportado una octava más alto.

4. “re¹” según mss. del Escorial, corresponde al “do¹” de los mss. de Toledo.

5. “re” según mss. Barcelona 556 y Gerona 22 se corresponde con el “la” del ms. 21 de Gerona y los impresos de Zaragoza.

5. ¿Podrían los recitativos de los “cantus passionis” españoles estar relacionados con la Antigua Liturgia Hispana?

El hecho de que los modelos españoles para el “cantus passionis” difieran del usado por la tradición de Roma y que sus estructuras causen una impresión arcaica, hace pensar en una auténtica tradición hispana: Estos cantos de la Pasión pudieron ser practicados en la antigua liturgia hispana, es decir, en la liturgia mozárabe¹, antes de haber sido totalmente reemplazada por la romana.

Las fuentes españolas conocidas del “cantus passionis” —incluso las más antiguas, como Barcelona 556 y Gerona 22— proceden de una época, en que la liturgia romana se había generalizado por toda la península ibérica. Todos estos pasionarios estaban destinados a la liturgia romana, como lo prueban los textos de las pasiones contenidas en ellos. Todos ofrecen los relatos de la Pasión, de acuerdo con cada uno de los cuatro evangelios, como es característico en la liturgia romana. La tradición mozárabe ofrece, en cambio, solamente dos relatos de la Pasión.

En contraposición a la tradición romana, los textos mozárabes de la Pasión se nos presentan como un ‘centón’, es decir, como una armonía de los evangelios o una colección de perícopas, tomadas de los cuatro evangelios, especialmente de S. Mateo, S. Lucas y S. Juan². El primer relato, “Passio secundum Iohannem, ad legendum in cena Domini ad VIII^a”, comienza con la traición de Judas y se extiende hasta el arrepentimiento de Pedro después de las negaciones, es decir, hasta “et egressus foras flevit amare”³. El segundo relato, “Passio secundum Matthaeum, ad legendum in Parasceben ad VIII^a”, comienza con la presentación de Jesús ante Pilatos y concluye con la puesta de la guardia ante el sepulcro, es decir, en el pasaje “contra sepulchrum”.

En los pasionarios españoles aparece una serie de detalles, que muy bien podrían estar relacionados con la liturgia mozárabe. Todos los códices destacan las siguientes perícopas del Cronista: “Et egressus foras flevit amare” y “contra sepulchrum”⁴, bien sea porque están provistas de neumas, mientras en el resto no aparecen (Barcelona 556 y Gerona 22), o también —en el caso de los códices que ofrecen toda la parte del cronista con neumas—, porque en esos pasajes citados u otros característicos⁵ aparece un melisma. Esa tendencia a subrayar determinados pasajes de las Pasiones de acusado carácter penitencial, posiblemente puede ser recuerdo del general carácter penitencial de la liturgia mozárabe. De este carácter penitencial está poseído también el arte y la literatura española; pensemos, por ejemplo, en composiciones pictóricas, como “Las lágrimas de S. Pedro” del Greco.

El hecho de que los modelos españoles del “cantus passionis” se hayan transmitido con textos de la tradición romana, pienso que no es razón suficiente para negarles ‘un origen auténtico español’, es decir, ‘mozárabe’.

La relación música/texto de los recitativos litúrgicos es bastante diferente a la que se da en los cantos antifonales y responsoriales, ya que en aquellos la capacidad de adaptación a un texto u otro es absolutamente factible, porque es algo inherente al modelo. Por esto no debería excluirse la opinión de que, en España, los nuevos textos

1. No se sabe con seguridad, si realmente se acostumbraba en la liturgia mozárabe, cantar las lecciones. El Dr. V. Pintado, investigador de la Liturgia, que ha estudiado el tema de las Lecciones mozárabes, opina que, en la tradición mozárabe, las lecciones sólo se leían.

Cfr. también, M. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, Tomus I, cap. IV, St. Blasien 1774, pag. 388: “Isidorus de ritu hispano seu mozarabico: ‘Pronuntiantur autem lectiones in Christi ecclesiis de scripturis sanctis, constat autem eadem sancta scriptura ex vetere lege et nova.’

Eadem voce pronuntiatio usum est antea, quando dicit lectiones pronuntiare antiquae institutionis esse, ut videatur innuere sine cantu pronuntiantes solum voce lectiones tunc fuisse dictas.”

2. Los textos mozárabes de la Pasión se han transmitido en las fuentes siguientes: *Liber comicus* de Silos, París BN lat. 2171 nouv. acq. y *Liber comicus* de S. Millán, Madrid, Real Academia de la Historia, cod. Emilianense 22. Los Textos han sido publicados por Fr. Justo Pérez de Urbel y A. González y Ruíz Zorrilla, *Liber Comicus*, edición crítica, Tomo I, *Monumenta Hispaniae Sacra*, serie Litúrgica, vol. II, Madrid MCML, pág. 335 ss. (=según S. Juan) y pág. 345 ss. (=según S. Mateo).

3. Muy semejante era la práctica en las liturgias ambrosiana o milanese y galicana. Cfr. Loriquet, *Le graduel de l’eglise cathedrale de Rouen*, vol. I, Paris 1907, pág. 4, nota 3.

4. Con estas palabras concluyen respectivamente las Pasiones según S. Juan y S. Mateo en la liturgia mozárabe.

5. Como “Cosummatum est”, “Voce magna dicens”, “Expiravit” entre otros.

introducidos por la liturgia romana, empezaran a ser recitados según los modelos tradicionales hispanos del “cantus passionis”.

Por otra parte la conocida expresión “more hispano”⁶ podría incluso interpretarse, no como mera referencia a un modo peculiar de interpretar la Pasión, sino a los mismos recitativos tradicionales hispanos del “cantus passionis”.

6. Cfr. pág. 39 de este trabajo.

6. Material complementario.

Como complemento al estudio de los “cantus passionis” españoles trataré a continuación los tres impresos siguientes:

Impreso 1570¹, Madrid. Biblioteca Nacional M 2708

Este pasionario, impreso en España el año 1570, contiene la práctica del “cantus passionis” de los Dominicos españoles. Esta versión es muy parecida a la de Aragón.

En la última página del impreso podemos leer: “Explicit liber in quo habentur illa quae in hebdomada sancta sollemniter sunt cantanda... cum duplici cantu, secundum Fratrum Praedicatorum... etc.” Este Pasionario ofrece interesantes informaciones. En este impreso encontramos una versión del “cantus passionis”, muy próxima a la de Aragón; pues contiene tres recitativos con sus correspondientes tubas, sólo que aquí están situadas sobre “re”, “sol-re” y “la”. Sobre la tuba “re” se canta la parte del Cronista, sobre “sol-re” la de Cristo y sobre “la” la Turba y solilocuentes.

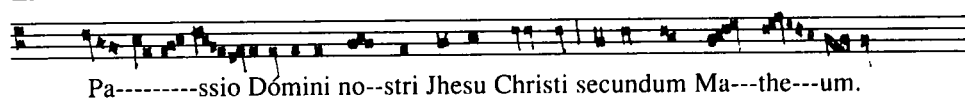
El “cantus passionis” está escrito con notación musical neumática sobre un sistema de cinco líneas y clave de fa; es decir, fijado en la misma tesitura que Barcelona 556.

Para la introducción de la Pasión se usa un recitativo con dos tubas; sólo que aquí están situadas a distancia de una cuarta: “re-sol”. Esta disposición de las dos tubas de recitación dentro de un mismo recitativo, se aparta de la tradición española que conocemos.

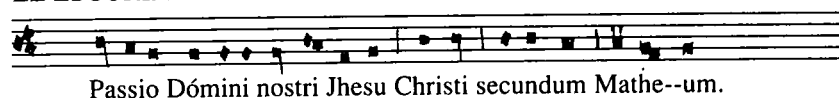
DOMINICOS



ZARAGOZA



EL ESCORIAL

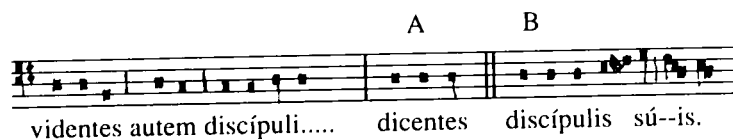


Las perícopas correspondientes a Cristo se cantan también según ese modelo de recitativo.

Lo que sin embargo llama la atención en este impreso es el recitativo correspondiente al Cronista. Este se apoya en la tuba “re”, es decir, está situada una quinta más bajo que la de la Turba y solilocuentes, como sucede en la tradición aragonesa más tardía. Como figuras de interpunción se usan fórmulas melódicas, que encontramos anteriormente en las primeras fuentes aragonesas, en los pasajes neumados del Cronista. La “mediatio” es igual a la figura “initium” del evangelio, según los manuscritos cistercienses². Además aparecen dos fórmulas para el “finalis”:

1. Falta la hoja con el lugar de edición y nombre de la imprenta.

2. P. Wagner GM III, pág. 46.



La fórmula “finalis” A, aparece preparando la entrada de las perícopas de la Turba; la fórmula B, cuando siguen perícopas de Cristo. Esta fórmula “finalis” recuerda al melisma citado, que encontrábamos en los pasajes neumatizados del Cronista de los mss. Barcelona 556 y Gerona 22.

Estas dos fórmulas del “finalis” hacen recordar, por otra parte, la tradición romana, cuyo recitativo correspondiente al Cronista, contiene también dos fórmulas, una, que aparece antes de los pasajes de la Turba y soliloquentes y otra, antes de los pasajes correspondientes a Cristo³. También se asemeja a la tradición de Aragón, que contiene dos modelos de recitativos para la parte del Cronista, según los mss. Gerona 22⁴ y Gerona 21⁵.

El recitativo para la Turba y solilocuentes se apoya en la tuba subtonal “la”. Este recitativo, salvo inesenciales divergencias, es igual que el correspondiente de Aragón.

Salamanca 1610. California. Archivo de la Misión Franciscana (Santa Bárbara)

Este impreso ofrece, salvo leves discrepancias, el modelo de “cantus passionis” conocido por la tradición aragonesa.

De todo el relato de la Pasión aparecen solamente la Turba y solilocuentes y las perícopas pertenecientes a Cristo con notación; como veíamos en los mss. Barcelona 556 y Gerona 22. La parte del Cronista, salvo algunas perícopas, está toda sin notación.

El “cantus passionis” está fijado musicalmente⁶ como en el ms.556 de Barcelona. Los recitativos, en este caso, están escritos con tubas de recitación dispuestas a distancia de tercera/quinta⁷. La tuba “re” se usa para la parte del Cronista, “fa” para Cristo y “la” para la Turba y solilocuentes.

En los recitativos sobre tuba “fa” y “la” encontramos las positurae conocidas en la tradición aragonesa. En la parte del Cronista, sin embargo, encontramos solamente una “mediatio”, que es idéntica a la del impreso 1570 (práctica de los Dominicos).

Impreso 1711. Madrid. Biblioteca Nacional M. 3952

Este pasionario recoge la práctica de los franciscanos españoles.

En el prólogo se dice, que era necesaria la publicación de una nueva edición del “cantus passionis”, ya que los libros que poseían, en cien años no habían vuelto a publicarse y por lo tanto estaban muy deteriorados.

La versión del “cantus passionis”, que aparece en este impreso, es parecida a la de Toledo, solamente difiere la introducción, que aquí se recita sobre tuba “sol” y además “in tono recto”.

3. P. Wagner, GM III, pág. 247.

4. Cfr. pág. 41 de este trabajo.

5. Cfr. pág. 43 de este trabajo.

6. Sobre un sistema de cuatro líneas con clave de “fa”

7. Como en el ms. 21 de Gerona y en los impresos de Zaragoza.

PARTE II

Las Pasiones polifónicas en Aragón y Castilla

1. MATERIAL HISTORICO-BIBLIOGRAFICO

a) Códices

A. ARAGON

I Zaragoza

a) Archivo de Música Catedral C-3 Ms. 5

“Tomus iste Passio Dni. Ntri. J. C. secundum Mathaeum et Johannem”. Scripsit Antonius Lorieri, Caesaraugustae Anno (—) (ca. 1716)

Manuscrito en pergamino, formato 60x39 cm., 80 folios, copia ca. 1716, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro y ocho voces. Anónimo.

Perícopas a ocho voces¹:

Passio secundum Mathaeum: (cfr. edición pág. 174)

- 1) Passio Dni. Ntri. J. C. sec. Mathaeum.
- 2) Et egressus foras flevit amare.
- 3) Jesus autem iterum..... emisit spiritum.
- 3) Erat autem ibi..... contra sepulchrum.

Passio secundum Johannem:

- 1) Passio Dni. Ntri. J. C. sec. Johannem.
- 2) Videbunt in quem transfixerunt.

b) Archivo de Música Catedral Ms. LS

“Tomus iste continet Passiones Dni. Ntri. J.C. secundum Mathaeum et Johannem. Scripsit Antonius Lorieri, Caesaraugustae Anno 1716” (cfr. edición pág. 178 ss.)

Manuscrito en pergamino, formato 60x39 cms., 24 folios, copia 1716, notación de libro de atril; contiene la parte de la Turba de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces. Anónimo.

Además contiene el coro II de las perícopas a ocho voces del Cronista de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan. (cfr. C-3 ms. 5)

c) Archivo de Música Catedral C-3 ms. 19

“Passio Dni. Ntri. J. C. secundum Mathaeum” (Passio de Ramos para el coro)

Manuscrito en pergamino, formato 60x37 cms., 8 folios, copia 1737, notación de libro de atril; contiene la parte de la Turba de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces. Anónimo.

Además contiene las palabras de Cristo siguientes:

- 1) Amen dico vobis... traditurus est.
- 2) Tu dixisti.
- 3) Accipite et comedite... corpus meum.
- 4) Amen dico tibi...ter me negabis.
- 5) Sedete hic donec orem.
- 6) Tristis est anima... vigilate mecum.
- 7) Amice ad quid venisti.

1. Este códice contiene sólo cuatro voces, las otras cuatro se encuentran en el ms. LS

8) Tu dicis.

9) Deus meus... dereliquisti me.

También contiene el texto final de la Pasión: "contra sepulchrum" (a cuatro voces).

d) Archivo de Música Catedral C-3 ms. 15

"Ad gloriam et honorem B M V "

Manuscrito en pergamino, formato 60x39, 43 folios, copia 1737, notación de libro de atril, a cuatro voces. Anónimo.

Contiene:

fol. 0v-1r Passio Dni. Ntri. J.C. secundum Mathaeum. (Cronista).

fol. 32v-33r Passio secundum Marcum:

Perícopas siguientes:

- 1) Passio Dni. Ntri. J.C. secundum Marcum.
- 2) Amen dico vobis ... qui manducat mecum.
- 3) Sumite hoc est corpus meum.
- 4) Amen dico... tu es me negaturus.
- 5) Sedete hic donec orem.
- 6) Tu dicis.
- 7) Deus meus... ut quid dereliquisti me.

fol. 34v.-35r. Passio secundum Lucam: (cfr. edición pág. 132 ss.)

Perícopas siguientes:

- 1) Passio Dni. Ntri J.C. secundum Lucam.
- 2) Euntes... ut manducemus.
- 3) Satis est.
- 4) Orate..... in tentationem.
- 5) Tu dicis.
- 6) Pater... quid faciunt
- 7) Amen dico tibi.... in Paradiso.
- 8) Pater.. spiritum meum.
- 9) Haec videntes.

fol. 36v-37 Passio secundum Johannem.

Perícopas siguientes [Siete Palabras de Cristo]:²

- 1) Quem quaeritis?
- 2) Mitte gladium... bibam illud?
- 3) Si male... quid me caedis?
- 4) Mulier... filius tuus.
- 5) Ecce mater tua.
- 6) Sitio.
- 7) Consummatum est.
- 8) Videbunt in quem transfixerunt.

fol. 42v "Scripsit F. Lucas de Caceres, proffessus Regali Monasterio S. Bartholomaei de Lupiana ordinis S. Hieronimi Anno Dni. 1737".

2. También la Turba sin solilocuentes.

II. Huesca

a) Biblioteca Capitular ms. 51

Manuscrito en pergamino, formato 51x34 cms., 66 folios, copia ca. 1707, notación de libro de atril, contiene la parte del Cronista de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces. Autor: Olorón. (Cfr. facsímil pág. 225)
fol. 0 falta

fol. 1r Passio Dni. Ntri. J.C. secundum Mathaeum (contralto y bajo)

fol. Passio Dni. Ntr. J. C. secundum Johannem.

b) Biblioteca Capitular ms. 50

“Hic liber oscensis cathedralis ecclesia TURBAE responsorium passionis D.N.J.C. secundum Matheum et Joannem compositum a celeberrimo magistro vocato OLORON et nunc rescriptus a Joachino Garrimon et Centol, filio Hosce dignissimo librorum scriptore, iuvamine D. Don Francisci Porteria nominatae ecclesiae magistro chori ac meritissimi Portionarii, Anno Xpti. M D C C V I I die X I I mensis Aprilis”.

Manuscrito en pergamino, formato 44,5x34 cms., 30 folios, copia 1707, notación de libro de atril; contiene la Turba³ de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces. Autor OLORON. (Cfr. facsímil pág. 226)

III. Tarazona

a) Biblioteca Capitular ms. 15 (cfr. facsímil pág. 227)

Manuscrito en papel, formato 45x32 cms., 93 folios, copia 1815, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces. Anónimo.

IV. Albarracín

a) Biblioteca Capitular ms. 8 (cfr. facsímil pág. 223-224 s.)

Manuscrito en papel, formato 32x23 cms., 93 folios, ca. mediados del s. XVII, notación de libro de atril. Todas las composiciones a cuatro voces.

Contiene:

fol. 0, falta.

fol. 1r Passio sec. Matheum, auctore Mathias Diaz

Turba y las perícopas de la parte del Cronista siguientes:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum (contralto y bajo)
- 2) Flevit amare.
- 3) Voce magna dicens.
- 4) Emissit spiritum.
- 5) Contra sepulchrum.

fol 9v-1r Passio secundum Marchum, auctore Mathias A Diaz

Contiene las siguientes perícopas del Cronista:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Marchum. (cfr. edición pág. 127)
- 2) Et coepit flere
- 3) Voce magna dicens.
- 4) Expiravit.

3. También los solilocuentes. No contiene las palabras de Cristo.

5) Hierosolymam.

fol. 2v-3r Passio secundum Lucam. Auctore?

Sólo las siguientes perícopas del Cronista:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Lucam. (cfr. edición pág. 130)
- 2) Flevit amare. (sin música)⁴
- 3) Voce magna ait.
- 4) Expiravit.
- 5) Haec videntes.

fol. 4r-5v Passio secundum Johannem, auctore ?

Contiene la Turba y las siguientes perícopas del Cronista:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Johannem.
- 2) Tradidit spiritum.
- 3) In quem transfixerunt.

b) Biblioteca Capitular ms. 9

Manuscrito en papel, formato 32x23 cms., 24 folios, ca. finales del s. XVI, Notación de libro de atril. Anónimo⁵.

Contiene varias composiciones entre ellas las siguientes Pasiones:

Las Turbas de las Pasiones según S. Mateo (a 6 voces) y S. Juan (a 4 voces), incompleto y encuadernado con desorden. (pág. 234).

Además contiene un fragmento de la parte del Cronista de la Pasión según S. Mateo: (cfr. facsímil pág. 235)

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Matheum. In illo tempore..... discipulis suis.
- 2) Tunc congregati sunt..... dicebant autem.

Cataluña/ARAGON

I. Gerona

a) Biblioteca Capitular ms. 78/381

Manuscrito en papel, formato 32x23 cms., 33 folios, año 1618, notación de libro de atril; contiene la Turba y Soliloquios de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces. Autor: J. Pujol.

Contiene además las siguientes perícopas de Cristo ("Siete palabras de Cristo"):

Passio secundum Mathaeum: (cfr. Edición pág. 136 ss.)

- 1) Accipite....corpus meum.
- 2) Amen dico tibi..
- 3) Sedete hic....
- 4) Tristis est anima....
- 5) Tu dicis.
- 6) Amice ad quid venisti.
- 7) Deus meus..

Además las siguientes perícopas del Cronista:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum.
- 2) Contra sepulchrum.

4. Siguiente advertencia anotada: "se dirá el del Domingo de Ramos pág. 4, nueve hojas atrás".

5. Cfr. concordancias pág. 73.

Passio secundum Johannem (cfr. edición pág. 158 ss.)

- 1) Quem quaeritis?
- 2) Quem quaeritis?
- 3) Si male loquutus sum...
- 4) Mulier ecce....
- 5) Ecce mater tua.
- 6) Sitio.
- 7) Consummatum est.

Además las siguientes perícopas del Cronista:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum.
- 2) Videbunt in quem transfixerunt.

(Los últimos folios de este manuscrito contienen los incipit de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces).

b) Biblioteca Capítular ms. 78 vol 72 reg. 3639

Cuaderno de música con voces en sistema de partitura, formato 30x22 cms., 30 hojas, ca. finales del s. 19, scripsit D. Juan Carreras, “maestro de capilla” de la catedral de Gerona. Contiene diversas composiciones polifónicas para la Semana Santa, entre ellas las Pasiones siguientes de J. PUJOL:

Passio secundum Mathaeum, a cuatro voces; las partes siguientes:

Introducción, Turba y solilocuentes, “siete palabras de Cristo” (cfr. ms. 78/381) y palabras finales de la Pasión.

Passio secundum Johannem, a cuatro voces. Contiene las siguientes perícopas:

Introducción, Turba y solilocuentes, “siete palabras de Cristo” (cfr. ms. 78/381) y palabras finales de la Pasión.

Passio secundum Marchum, a cuatro voces. Contiene las partes siguientes:

Introducción, Turba y solilocuentes.

Passio secundum Lucam, a cuatro voces; perícopas siguientes:

Introducción, Turba y solilocuentes.

c) Biblioteca Capítular ms. 5

Diversos papeles de música con el acompañamiento instrumental de las Pasiones polifónicas de J. Pujol. Copias del s. XVII.

Valencia/ARAGON

I. Segorbe

a) Archivo de Música Catedral ms. sin signatura

Manuscrito en papel, formato 57x37 cms., 42 folios, ca. s. XVII, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de la Pasión según S. Juan, a cuatro voces. Anónimo.

b) Archivo de Música Catedral ms. sin signatura (facsimil pág. 232).

Manuscrito en papel, formato 35x25 cms., 88 folios, ca. 1600, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, a cuatro voces. Anónimo. Contiene además varias composiciones polifónicas.

c) Archivo de Música Catedral ms. sin signatura.

Manuscrito en papel, formato 42x29 cms., 80 folios; año 1677, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan. Anónimo.

d) Archivo de Música Catedral ms. 0-9 ⁶

Tres Pasionarios impresos por Lanaja et Quartanet, Zaragoza 1612; en los márgenes de las páginas han sido copiadas a mano algunas perícopas de las Pasiones, a tres voces, cada uno de los tres pasionarios contiene una voz. La copia es del s. XVII; el contenido musical, sin embargo, de la 2ª mitad del s. XV; notación de libro de atril. Anónimo. Contiene las siguientes perícopas a tres voces:

Passio secundum Marcum: (cfr. edición pág. 127)

- 1) Secundum Marcum.
- 2) Et coepit flere.
- 3) Expiravit.
- 4) Hierosolymam.

Passio secundum Lucam:

- 1) Secundum Lucam.
- 2) Et lamentabantur.
- 3) Hic est Rex Judaeorum.
- 4) Expiravit.
- 5) Haec videntes.

Passio secundum Johannem:

- 1) Secundum Johannem:
- 2) Et statim gallus cantavit.
- 3) Jesus Nazarenus Rex Judaeorum.
- 4) Tradidit spiritum.
- 5) Videbunt in quem transfixerunt.

e) Archivo de Música Catedral ms. 80/19

Tre cuadernos de papel, formato 34/23, copia del s. XIX; contienen:

1. Dichos (=Turba y Solilocuentes)
2. Testo (=Cronista)
3. Jesus (=parte de Jesús)

Se trata de la Pasión según S. Juan, según el “c.f. cantus passionis de Aragón”.

Además contienen las siguientes perícopas a tres voces, cada cuaderno contiene una:⁷

- 1) Secundum Johannem.
- 2) Et alius discipulus.
- 3) Et flagellavit.
- 4) Jesus Nazaraenus Rex Judaeorum.
- 5) Videbunt in que transfixerunt.

Además una hoja de papel, formato 68x46, s. XIX, que contiene los Dichos (=Turba y Solilocuentes) con música y el relato de la Pasión según S. Juan sin música.

f) Archivo de Música Catedral ms. 3=1B (facsimil pág. 233).

Manuscrito en papel, formato 41x30 cms., 12 folios, s. XVI, notación de libro de Atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Juan, a cinco voces. Autor: Nicolás Mariner.

6. Las partes manuscritas de este impreso son importantísimas, pues se trata del modelo polifónico de canto de la Pasión en la liturgia más antiguo que se conoce en España. Con el encuentro de esta fuente la tradición española ostenta, en este sentido, una antigüedad semejante a la tradición romana.

7. Cfr. Concordancias pág. 73.

II. Valencia

a) Biblioteca Capitular ms. 180 (facsimil pág. 238)

“Turba passionis Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum, quatuor vocibus, per Josephum Pradas Prasbyterum Ecclesiae Valentinae eruditissimum rhythmicum fuit composita”.

“Franciscus Sasus Praesbyter et D^r. Vincentius Senent scripserunt Valentiae Anno Domini M.DCC.XL”.

Manuscrito en papel, formato 54x37,5 cms., 22 folios, año 1740, notación de libro de atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces. Autor: José PRADAS.

b) Biblioteca Capitular ms. 181 (cfr. facsimil pág. 229)

“Processus passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthaeum, quatuor vocibus per Johannem Baptista Comes Praesbyterum Sanctae Ecclesiae Valentinae eruditissimum rhythmicum fuit compositus”.

“Franciscus Sasus Praesbyter et D^r. Vincentius Senent scripserunt Valentiae Anno Domini M.DCC.XL”

Manuscrito en papel, formato 47,5x33,5 cms., 110 folios, año 1740, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces. Autor: Juan Bautista COMES.

c) Biblioteca Capitular ms. 182 (cfr. edición pág. 189 ss.)

“Turba passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum Matthaeum 1 6 0 6 “.

Manuscrito en pergamino, formato 53x36,5 cms., 20 folios, año 1606, notación de libro de atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Mateo, a seis voces. Sin autor.

d) Biblioteca Capitular ms. 183 (cfr. edición pág. 187)

Manuscrito en pergamino, formato 47,5x33,5 cms., 95 folios, año 1606?, notación de libro de atril, contiene la parte del Cronista de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces. (cfr. facsimile pág. 228).

e) Biblioteca Capitular ms. 184 (cfr. facsimil pág. 230)

“Processus passionis Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem quatuor vocibus per Johannem Baptistam Comes Praesbyterum Sanctae Ecclesiae Valentinae eruditissimum rhythmicum fuit compositus”

“Franciscus Gallent Praesbyter scripsit Valentiae Anno Domini 1680”

Manuscrito en papel, formato 43,6x31,5 cms., 66 folios, año 1680, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de la Pasión según S. Juan, a cuatro voces. Autor: Juan Bautista COMES.

f) Biblioteca Capitular ms. 185 (facsimil pág. 231)

“Turba passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem quatuor vocibus per Ioannem Baptistam Praesbyterum Sanctae Ecclesiae Valentinae eruditissimum rhythmicum fuit composita”

“Franciscus Gallent Praesbyter scripsit Valentiae Anno Domini 1680”

Manuscrito en papel, formato 43x31 cms., 66 folios, año 1680, notación de libro de atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Juan, a cuatro voces. Autor: J.B. COMES.

g) Biblioteca Capitular ms. 186

Manuscrito en papel, formato 43,6x31,5 cms., 66 folios, año 1700, notación de libro de atril; contiene la parte del Cronista de la Pasión según S. Juan, a cuatro voces. Autor: J.B. COMES.

h) Biblioteca Capitular ms. 187

Manuscrito en papel, formato 43,6x31,5 cms., 16 folios, año 1700, notación de libro de atril, contiene la Turba de la Pasión según S. Juan, a cuatro voces. Autor J.B. COMES.

B. CASTILLA

I. Toledo

a) Biblioteca Capitular Mus. B-22

“3 Pasiones a lo primero Ysrael que dicen los seises el Domingo de Ramos en medio Regem cui omnia a lo último”.

Manuscrito en pergamino, formato 44x29,5 cms., 125 folios, 2ª mitad s. XVI, notación de libro de atril; contiene varios tipos de composiciones, entre ellas las Pasiones siguientes:

fol. 1v-2r ss. Passio secundum Mathaeum, a cuatro voces. Sin autor¹.

Turba y además las perícopas siguientes:

1) Et egressus foras flevit amare.

2) Sedentes contra sepulchrum.

fol. 13v-14r ss. Passio secundum Mathaeum, a cinco voces. A. LOBO

Turba y además las perícopas siguientes:

1) Et egressit foras flevit amare.

2) sedentes contra sepulchrum.

fol. 28v-29r ss. Passio feriae tertiae Maioris Hebdomadae, a cinco voces. Sin autor. Turba y además

las perícopas siguientes:

1) Et coepit flere.

2) Quae simul... Hierosolymam.

fol. 38v-39r ss. Passio secundum Lucam, a cinco voces. A. LOBO.

Turba y además lo siguiente:

1) Et egressit foras flevit amare.

2) Haec videntes.

fol. 49v-50r ss. Passio secundum Marcum, a cuatro voces. Jorge de

SANTAMARIA. Turba y perícopas siguientes:

1) Et coepit flere.

2) Et aliae multae... Hierosolymam.

fol. 57v-58r ss. Passio secundum Lucam, a cuatro voces. Jorge de

SANTAMARIA. Turba y perícopas siguientes:

1) Et egressus foras flevit amare

2) Haec videntes.

fol. 70v-71r ss. Passio secundum Marcum, a cuatro voces. A. LOBO². Turba y perícopas siguientes:

1) Et coepit flere.

2) Et aliae multae..... Hierosolymam.

II. Cuenca³

a) Archivo de Música Catedral, Libro de Polifonía ms. 1

Manuscrito en pergamino, formato 53x27 cms., 67 folios, ca. 1600, notación de libro de atril; contiene varias com-

1. Cfr. edición pág. 209 ss.

2. Cfr. facsímil pág. 236.

3. No pude consultar estos manuscritos de Cuenca; sólo pude ver fotos de los manuscritos. Las descripciones se basan en el catálogo y ediciones de las composiciones polifónicas de J.C. de Mallagaray. (Ver notas siguientes).

posiciones polifónicas, entre ellas la siguiente Pasión a cuatro voces de Juan Castro de Mallagaray: fol. 29v-30r ss. Passio Dom^{ca}. Palm^m. Turba de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces.

b) Archivo de Música Catedral ms. 1

Manuscrito en papel, formato 30x21 cms., 5 folios, s. XVII⁴.

Papeles sueltos que contienen cada una de las tres voces de la Pasión según S. Mateo. Perícopas siguientes:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum.
- 2) Nunquid ego sum Domine?
- 3) Tristis est anima mea...
- 4) Dormite jam...
- 5) Et egressus foras flevit amare.
- 6) Diviserunt sibi vestimenta.....
- 7) Hic est Jesus...
- 8) Deus meus...
- 9) Emisit spiritum.
- 10) Sedentes contra sepulchrum.

c) Archivo de Música Catedral ms. 2

Manuscrito en papel, formato 30x21 cms. 3 folios sueltos y un folio doble, s. XVI⁵, s. XVII⁶. Papeles sueltos, que contienen las tres voces de las perícopas siguientes de la Pasión según S. Mateo:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum.
- 2) Nunquid ego sum Domine?
- 3) Tristis est anima mea..
- 4) Dormite jam..
- 5) Et egressus fors flevit amare.
- 6) Diviserunt sibi vestimenta....
- 7) Hic est Jesus...
- 8) Deus meus...
- 9) Emisit spiritum.
- 10) Sedentes contra sepulchrum.

d) Archivo de Música Catedral ms.3

Manuscrito en papel, formato 31x21 cms., 3 folios sueltos y un folio doble, s. XVII. Papeles sueltos , que contienen las siguientes perícopas a tres voces de la Pasión según S. Marcos:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Marcum.
- 2) Quo vis eamus...
- 3) Tristis est anima mea..
- 4) Tu es Christus
- 5) Et coepit flere.
- 6) Tu es Rex Judaeorum.
- 7) Falta (?)
- 8) Falta (?)

4. R. Navarro Gonzalo, Catálogo de la Música existente en la Catedral de Cuenca, Cuenca 1965.

5. R. Navarro Gonzalo y M. Martínez Millán, Juan Castro de Mallagaray, Obras Musicales, Cuenca 1966.

6. R. Navarro Gonzalo, Catálogo de la Música etc., Cuenca 1965.

- 9) Ave Rex Judaeorum.
- 10) Falta (?)
- 11) Deus meus..
- 13) Expiravit.
- 14) Vere hic homo...
- 15) Hierosolymam.

e) Archivo de Música catedral ms. 4

Manuscrito en pergamino, formato 31x21 cms., 5 folios sueltos, s. XVII⁷, s. XVIII⁸. Papeles sueltos que contienen cada una de las voces de la Pasión según S. Marcos. Sigüientes perícopas:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Marcum.
- 2) Quo vis eamus...
- 3) Tristis est anima mea...
- 4) Tu es Christus...
- 5) Et coepit flere.
- 6) Tu es Rex Judaeorum.
- 7) Ave Rex.
- 8) Deus meus...
- 9) Ecce Eliam..
- 10) Expiravit.
- 11) Vere hic homo..
- 12) Hierosolymam.

f) Archivo de Música Catedral ms. 5

Manuscrito en papel, formato 30x21 cms., 4 folios, s. XVII⁹, s. XVI¹⁰. Papeles sueltos de las tres voces correspondientes a las siguientes perícopas de la Pasión según S. Marcos:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Marcum.
- 2) Quo vis eamus...
- 3) Tristis est anima mea....
- 4) Tu es Christus...
- 5) Et coepit flere
- 6) Tu es Rex Judaeorum
- 7) Crucifige...
- 8) Crucifige..
- 9) Ave Rex..
- 10) Deus meus..
- 11) Ecce Eliam..
- 12) Expiravit
- 13) Vere hic homo..
- 14) Hierosolymam.

7. Catálogo de la Música existente en la Catedral de Cuenca, Cuenca 1965, pág. 271.

8. Juan Castro de Mallagaray, Obras, Cuenca 1966, pág. 249.

9. Cfr. nota 7, pág. 69.

10. Cfr. nota 8, pág. 69.

g) Archivo de Música Catedral ms. 6

Manuscrito en papel, formato 30x21 cms., 4 folios, s.XVII¹¹, s. XVIII¹². Papeles sueltos, con las perícopas siguientes de la Pasión según S. Lucas, a tres voces:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Lucam.
- 2) Ubi vis paremus.
- 3) Domine tecum....
- 4) Nihil.
- 5) Orate ne intretis..
- 6) Quid dormitis..
- 7) Flevit amare.
- 8) Tu ergo es..
- 9) Tu es Rex Judaeorum.
- 10) Pater dimitte illis...
- 11) Domine memento...
- 12) Expiravit.
- 13) Haec videntes.

h) Archivo de Música Catedral ms. 7

Manuscrito en papel, formato 30x21 cms., 7 hojas, s. XVII¹³, s. XVIII¹⁴. Papeles sueltos con las perícopas siguientes de la Pasión según S. Lucas, a tres voces:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Lucam.
- 2) Ubi vis paremus.
- 3) Domine tecum paratus.
- 4) Nihil.
- 5) Orate ne intretis.
- 6) Quid dormitis..
- 7) Flevit amare.
- 8) Tu ergo es..
- 9) Tu es Rex...
- 10) Crucifige
- 11) Pater dimitte...
- 12) Domine memento..
- 13) Expiravit.
- 14) Haec videntes.

i) Archivo de Música Catedral ms. 8.

Manuscrito en papel, formato 30x21 cms., 3 hojas dobles, s. XVII¹⁵, s. XVIII¹⁶. Papeles sueltos con las siguientes perícopas de la Pasión según S. Juan, a tres voces:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Johannem
- 2) Jesum Nazarenum.

11. Cfr. nota 7, pág. 69.

12. Cfr. nota 8, pág. 69.

13. Cfr. nota 7, pág. 69.

14. Cfr. nota 8, pág. 69.

15. Cfr. nota 7, pág. 69.

16. Cfr. nota 8, pág. 69.

- 3) Jesum Nazarenum.
- 4) Sic respondes..
- 5) Si non esset hic...
- 6) Nobis non licet..
- 7) Ave Rex..
- 8) Jesus Nazarenum...
- 9) Et inclinatio capite...
- 10) Videbunt in quem transfixerunt.

k) Archivo de Música catedral ms. 9

Manuscrito en pergamino, formato 31x21 cms., 3 folios, s. XVII¹⁷, s. XVI-XVII¹⁸. Papeles sueltos con las perícopas siguientes de la Pasión según S. Juan, a tres voces:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Johannem.
- 2) Jesum Nazarenum.
- 3) Jesum Nazarenum.
- 4) Sic respondes.
- 5) Si non esset hic...
- 6) Nobis non licet..
- 7) Ave Rex...
- 8) Crucifige...
- 9) Nos legem habemus.
- 10) Tolle..
- 11) Non habemus...
- 12) Iesus Nazarenum..
- 13) Et inclinatio capite..
- 14) Videbunt in quem transfixerunt.

III. Avila¹⁹

a) Archivo de Música Catedral Legajo 92

Cuaderno de música, formato 34x25 cms., 22 folios de papel, copia de finales del s. XIX. Notación de libro de atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces (algunas perícopas son a tres voces), sin autor. Además contiene las siguientes perícopas a cuatro voces:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum.
- 2) Contra sepulchrum.

Las palabras de los dos testigos falsos son a dos voces. La Pasión está en sol-dórico. Anotación siguiente: "se canta cuatro puntos más bajo de lo que está escrito por ser clave alta".

17. Cfr. nota 7, pág. 69.

18. Cfr. nota 8, pág. 69.

19. En el período que me dediqué a buscar material de trabajo para mi tesis doctoral estaba el Prof. Dr. J. Calo ocupado en la catalogación y estudios de los fondos musicales de este archivo catedralicio; fue difícil, por lo tanto, la búsqueda de fuentes; no obstante, me facilitó algunos manuscritos.

IV. Segovia

a) Archivo de Música Catedral sin signatura²⁰

Manuscrito en pergamino, formato 53x38,5, 64 folios, 2ª mitad del s. XVI (cfr. facsímil pág. 205). Notación de libro de atril, contiene varias composiciones, entre ellas las Pasiones según S. Mateo y S. Juan de Francisco GUERRERO. Están compuestas a varias voces:

Pasión según S. Mateo:

1) La parte correspondiente a la Turba (El fragmento “Hic dixit possum destruere..” tiene dos versiones, una a dos voces y otra a tres voces).

2) Flevit amare.

Pasión según S. Juan:

1) La parte correspondiente a la Turba.

20. En el lomo del libro está pegado un papel con la nota siguiente: “Libro de canto de órgano de los Kyries de Quaresma N.L.

b) Concordancias

I. Pasion según S. Mateo

A. Parte del Cronista:

- 1) HU-a; Z-d; TA-a¹ (HU-a Autor OLORON)
- 2) V-B; V-d; SE-b; SE-c; AL-b (V-d Autor J.B. COMES)

B. Parte de la Turba:

- 1) HU-b; Z-b; Z-c; GE-a² (HU-b Autor OLORON)³
- 2) V-c; AL-b

C. Cristo:

Por lo que respecta a la parte de Cristo, no existen concordancias musicales entre los códices; sin embargo, de las ocho perícopas del ms. Z-a, es decir, siete en GE-a, coinciden los textos.

II. Pasión según S. Juan:

A. Cronista:

- 1) HU-a; TA-a (HU-a Autor OLORON)
- 2) V-e; V-g (Autor J.B. COMES)
- 3) SE-a; SE-b

B. Turba:

- 1) HU-b; Z-b; GE-a⁴ (HU-b Autor OLORON)
- 2) V-f; V-h

C. Cristo:

Aquí tampoco existen concordancias musicales entre los códices; sin embargo, de las siete palabras de Cristo, que aparecen con música tanto en Z-d como en GE-a, seis de ellas coinciden en ambos códices.

Nota Bene: Las perícopas “Et egressus foras flevit amare” y “coepit flere” aparecen con música en los siguientes códices:

Z-a; Z-b; AL-a (Mat. Mc. y Lc.); SE-d (Mat. Lc. y Jn.); TO-a (en todas las Pasiones); CU-b, -c, -d, -e, -f y -g; SG-a (Mat.).

1. Cfr. Abreviaturas pág. 75.

2. Sólo concuerdan algunas perícopas.

3. En GE-a aparece como autor J. PUJOL.

4. Concuerdan sólo algunas perícopas.

c) Literatura

HU-a; Hu-b

A. Durán Gudiol, Los manuscritos de la catedral de Huesca, Argensola, vol. IV, Huesca 1953, pág. 293 ss.

H. Anglés, Diccionario de la Música Labor, vol I, Barcelona 1954 pág. 271.¹

TA-a

J. Sevillano, Catálogo musical del Archivo Capítular de Tarazona, AM XVI, Barcelona 1961, nr. 15, pág. 165.

GE-a; GE-c²H. Anglés, *Johannis Pujol (1573?-1626)*, vol. II, Barcelona 1932, pág. VII.

SE-a, -b, -c, -d, -e, -f

Existe un catálogo escrito a máquina con todas las composiciones del Archivo de Música de la catedral de Segorbe elaborado por J. Climent, Valencia 1972.

J.B. Guzmán,³ *Obras musicales del insigne maestro español del s. XVII Juan Bautista Comes*, vol. I, Madrid 1888, pág. XV ss.

H. Anglés, Diccionario de la Música Labor, vol. II, Barcelona 1954, pág. 1476 (Artículo: Mariner)

Valencia (cfr. nota ³)

TO-a

F. Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, Toledo 1925, cod. 22.H. Anglés, Diccionario de la música Labor, vol. II, artículo: Lobo, Barcelona 1954, pág. 1426. *Grove's Dictionary*, vol. V, London 1954, pág. 351.

CU (todos los códices)

R. Navarro Gonzalo, *Catálogo de la música existente en la Catedral de Cuenca*, Ediciones de la Diputación Provincial, Cuenca 1966, pág. 249.

SG-a

H. Anglés, Guerrero Francisco, MGG, vol. V, Kassel 1956, columna 1041.

d) Ediciones

CU (todas las Pasiones)

R. Navarro Gonzalo y M. Martínez, *Juan Castro de Mallagaray*, Ediciones Diputación Provincial, Cuenca 1966, pág. 127 ss.

SG-a

Las Pasiones de este códice concuerdan con las de F. Guerrero editadas por H. Eslava y F. Pedrell:

F. Pedrell, *Hispania Schola Musica Sacra*, vol. II, Barcelona 1894, pág. 24 ss.H. Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, vol. III, Madrid 1869, pág. 77 ss.

1. H. Anglés cita solamente HU-b; además traduce "Orom" en vez de "Oloron".

2. GE-b desconocido.

3. J.B. Guzmán escribe que la mayoría de las composiciones de COMES se encuentran en los Archivos de Música de las Catedrales de Valencia, Segorbe, en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial y del Colegio del Patriarca de Valencia. También aparece en esta obra un catálogo con las obras completas de COMES (nr.111 y 112, Pasiones) sin aportar un índice exacto de las fuentes.

e) Abreviaturas

- AL-a Albarracín, Biblioteca Capitular, ms. 8
- AL-b Albarracín, Biblioteca Capitular, ms. 9
- AV-a Avila, Archivo de Música Catedral, Legajo 92
- CU-a Cuenca, Archivo de Música Catedral, Libro de Polifonía nr. 1
- CU-b Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 1
- CU-c Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 2
- CU-d Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 3
- CU-e Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 4
- CU-f Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 5
- CU-e Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 6
- CU-h Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 7
- CU-i Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 8
- CU-k Cuenca, Archivo de Música Catedral, ms. 9
- GE-a Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 78/381
- GE-b Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 78 vol. 72 reg. 3639
- GE-c Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 5
- HU-a Huesca, Biblioteca Capitular, ms. 51
- HU-b Huesca, Biblioteca Capitular, ms. 50
- SE-a Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. sin signatura a)
- SE-b Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. sin signatura b)
- SE-c Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. sin signatura c)
- SE-d Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. 0-9
- SE-e Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. 80/19
- SE-f Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. 3=1B
- SG-a Segovia, Archivo de Música Catedral, ms. sin signatura a)
- TA-a Tarazona, Biblioteca Capitular, ms. 15
- TO-a Toledo, Biblioteca Capitular, Mus. Ms. B-22
- V-a Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 180
- V-b Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 181
- V-c Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 182
- V-d Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 183
- V-e Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 184
- V-f Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 185.
- V-g Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 186
- V-h Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 187
- Z-a Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 ms. 5
- Z-b Zaragoza, Archivo de Música Catedral, ms. LS
- Z-c Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 ms. 19
- Z-d Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 ms. 15

f) Fuentes adicionales

Apéndice I¹

a) Monasterio del Escorial:

1) Biblioteca del Monasterio 130-II-199⁺²

Índice alfabético de los compositores cuyas obras se conservan en el Archivo de Música del Monasterio del Escorial. Fué elaborado en 1977 por D. José Cosme de Benito. Aquí se citan las siguientes Pasiones polifónicas:

(164)³ Sin autor: Passio a cuatro voces y Ancillae para el Domingo de Ramos, 1833 y 1815 (son posiblemente copias); papeles sueltos para las voces y partitura.
Plut. 5 -centro n^o 1 y 2⁴

Sin autor: Passio, Eli y Deus meus a cuatro voces para el Domingo de Ramos; copia del año 1767, papeles sueltos.
Armario vicarial, Plut. -5 centro- n^o 3

Sin autor: Martes de Semana Santa; Passio, Eloi y Deus meus a cuatro voces; una "Ancilla"-1813-, papeles sueltos.
Armario vicarial -Plut -centro- n^o 4

Sin autor: Miércoles de Semana Santa; Passio, Pater e in manus tuas a cuatro voces; una "Ancilla" -1815-; papeles sueltos.
Armario vicarial -Plut.5 centro- nr. 5

Sin autor: Viernes Santo; Passio, consummatum est y tradidit spiritum, una "Ancilla" -1815 y 1835-. Papeles sueltos.
Armario vicarial, Plut. -3 centro- nr^o 6 y 7

Sin autor: Passio y Ancillae de todas las Pasiones; Do-Mayor; Partitura (formato apaisado)

(195) Sin autor: Pasiones para el Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo, a cuatro voces; tres cuadernos de música (formato transversal)
Armario vicarial Plut. 52, nr. 6.- Nota: la voz del bajo se encuentra en el manuscrito en pergamino nr.1, Plut. 53

Sin autor: Turba de la Pasión de Valencia -para el Domingo de Ramos- a seis voces.
Armario vicarial, Plut. 53 Ms. 6^o fol. 13v.

1. Las fuentes citadas en este Apéndice I proceden de los catálogos de los Archivos del Escorial y del Colegio del Patriarca de Valencia; no se me facilitó ver los manuscritos.

2. Fotocopia. El original se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: M 1281

3. Escrito en el dorso de la fotocopia.

4. Indica el sitio donde se guarda.

Literatura:

José Cosme de benito, Catálogo de la Música del Monasterio del Escorial, El Escorial 1877, Biblioteca Nacional M 1281, Madrid.

Ediciones: No conozco.

b) Valencia:**1) Archivo de Música del Colegio del Patriarca:**

“Processus Passionis D.N.J.C. secundum Mathaeum quatuor vocibus”.

Manuscrito en pergamino, formato 50x35 cms., 94 folios, notación de libro de atril; contiene el Cronista de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces, de COMES.

N 6

“Turba passionis D.N.J.C. secundum Mathaeum, sex vocibus”

Manuscrito en pergamino, formato 55x37 cms., 20 folios, notación de libro de atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Mateo, a cuatro voces de COMES.

N 7

“Processus Passionis D.N.J.C. secundum Johannem quatuor vocibus”

Manuscrito en pergamino, formato 50x35 cms., 71 folios, año 1678.

Notación de libro de atril; contiene el Cronista de la Pasión según S. Juan, a cuatro voces de COMES.

N 8

“Turba Passionis D.N.J.C. secundum Johannem quatuor vocibus”

Manuscrito en pergamino, formato 48x38 cms., 14 folios.

Notación de libro de atril; contiene la Turba de la Pasión según S. Juan , a cuatro voces de COMES.

Literatura:

Cfr. pág. 74, nota 3 de este trabajo.

Ediciones:

No conozco.

Apéndice II ¹

(Pasiones polifónicas citadas en fuentes literarias)

1. Barcelona:**a) Biblioteca de Cataluña M 721**

Manuscrito en papel, formato 45x28 cms., 22 folios, s. XVII; contiene:

- 1) Passio D.N.J.C. sec. Mat. (4 voces), de Pujol.
- 2) Passio D.N.J.C. sec. Jo. (4 voces), de Pujol.

b) Archivo de Música, Iglesia de Sta. Maria del Mar ms. 1

Manuscrito en papel, formato 40,2x27,2 cms., 121 folios, s. XVII; contiene:
 fol.89v Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum et Johannem, de Pujol.

c) Archivo de música del Orfeó Catalá ms. 10

Manuscrito en papel, formato 31x22 cms., 107 folios, s. XVII; contiene:

- 1) Passio in Dominica Palmarum (4 voces) de Pujol.
- 2) Passio in feria sexta in Parasceve (4 voces) de Pujol.

d) Archivo de Música del Orfeó Catalá ms. 11

Manuscrito en papel, formato 32,5x22,5 cms., cuatro cuadernillos de voces, s. XVII; contiene:
 Passio de Borgueras.

e) Archivo de Música del Orfeó Catalá ms. 9

Manuscrito en papel, formato 40x29 cms., 37 folios, s. XVII, contiene:

- 1) Passio secundum Mathaeum (cuatro voces) de Pujol.
- 2) Passio secundum Marcum (cuatro voces) de Pujol.
- 3) Passio secundum Lucam (cuatro voces) de Pujol.
- 4) Passio secundum Joannem (cuatro voces) de Pujol.

f) Archivo de Música de la Iglesia de Palau ms. 4

Manuscrito en papel, formato 35,4x24,7 cms., 112 folios, s. XVII; contiene:

- 1) Passio in Ramis Palmarum (cuatro voces) Anónimo [=Pujol]
- 2) Passio in feria sexta (cuatro voces) Anónimo [=Pujol]

g) Archivo de Música de la Comunidad de Carmona, sin signatura

Cuadernillo de voz (=contralto), formato 27,2x20,4 cms., s. XVII; contiene varias composiciones, entre ellas las
 Pasiones siguientes de J. Pujol:

- 1) Passio D.N.J.C. secundum Mathaeum (cuatro voces) (fol. 1)
- 2) Passio D.N.J.C. secundum Joannem (cuatro voces) (fol. 4)

Literatura:H. Anglés, *Johannis Pujol*, vol. I, Barcelona 1926, pág. XVI ss. (Nr. 8, 9, 14, 16, 18, 39 y 59).**Ediciones:**

No se conocen.

1. Las fuentes dadas a conocer en este apéndice II han sido tomadas de la literatura que figura al final de cada apartado.

2. Barcelona

a) Archivo de Música del Orfeó Catalá ms. 6

Contiene:

fol. 1v ss. Passio (cuatro voces) Anónimo (=Morales)

fol. 17v ss. Passio in die Veneris, anonimo

fol. 26v ss. Post haec autem rogavit Pilatum, Evangelium para el Viernes Santo (cuatro voces), anónimo.

Literatura:

H. Anglés, La música española desde la Edad Media hasta nuestros días, Barcelona 1941, pág. 34, nr. 41.

Ediciones:

No se conocen

3. El Escorial

a) Archivo de Música del Monasterio

Passiones secundum Mathaeum et Johannem (cuatro voces) de Martín de Villanueva.

Literatura:

S. Rubio, La ciudad de Dios, CLXIII, pág. 114-115

Ediciones:

no se conocen.

4. Granada

a) Archivo de Música de la Capilla Real ms. 1

Manuscrito en papel, 107 folios, s. XVII; contiene:

fol. 55v ss. Passio secundum Mathaeum (cuatro voces) de Lusitano.

fol. 59v ss. Passio secundum Johannem (cuatro voces) de Lusitano.

b) Archivo de Música de la Capilla Real ms. 2

Cantoral de polifonía, 199 folios; contiene:

fol. 184 ss Passio secundum Mathaeum (cuatro voces). Anónimo.

c) Archivo de Música de la Capilla Real ms. 284

Passio secundum Mathaeum (cuatro voces). Anónimo.

Literatura:

López Calo J., El Archivo de la Capilla Real de Granada, Anuario Musical 13, pág. 103 ss.

Ediciones:

No se conocen.

5. Lérida

a) Archivo de Música (Catedral?) sin signatura

Passiones (cuatro voces)

Literatura:

H. Anglés, Diccionario de la Música Labor, vol. I, Barcelona 1954, pág. 271.

Ediciones:

No se conocen.

6. Madrid**a) Biblioteca de Medinaceli ms. 13230**

Passio secundum Mathaeum (cuatro voces), de Bernal.

Literatura:

Stevenson, Spanish Cathedral Music.. Los Angeles 1961, pág. 301²

Ediciones:

No se conocen

7. Málaga**a) Archivo de Música Catedral**

(Inventario de las composiciones musicales, año 1770)

10 k Cantoral con la Turba polifónica de la Pasión según S. Mateo (Dominica in Palmis) de Matías Ruiz.³

Literatura:

P. Andrés Llordén OSA, Inventario de 1770 de la Catedral de Málaga, Anuario Musical 24, Barcelona 1969, pág. 245.

8. Seo de Urgel**a) Archivo de Música catedral ms. 2**

Cantoral del s. XVI

1) Passio Dominicae in Ramis (cuatro voces). Anónimo.

2) Passio feriae sextae in Parasceve (cuatro voces). Anónimo.

Literatura:

F. Pedrell e H. Anglés, Els Madrigal i la missa de difunts d' en Brudieu, Barcelona 1921, pág. 9

H. Anglés, Diccionario de la Música Labor, vol. I, Barcelona 1954, pág. 273.

Ediciones:

No se conocen.

9. Sevilla**a) Biblioteca de la Colombina ms. 2**

Manuscrito en pergamino, formato 63,5x42,5 cms., 68 folios, s. XVI, notación de libro de atril; contiene:

fol 1 "Passionarium secundum quatuor evangelistas musicis modulis
variatum secundum Mathaeum" (cinco voces).

fol. 23 Feria tertia secundum Marcum (cinco voces).

2. Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba en el año 1567 (cfr. R. Mitjana, D. Fernando de Infantas, Madrid 1918, pág. 122)

3. Maestro de Capilla de la Iglesia de la Consolación de Madrid, s. XVII.

- fol. 38 FERIA quarta secundum Lucam (cinco voces).
 fol. 54 FERIA sexta secundum Johannem (cinco voces).
 fol. 68 "Franciscus Guerrero faciebat Anno Domini 1.5.8.0."

Literatura:

- H. Anglés,⁴ La música conservada en la Colombina y en la Catedral de Sevilla, Anuario Musical 2, Barcelona 1947, pág. 3 ss.
 F. Pedrell, Hispaniae Schola Musica Sacra, vol. II, Barcelona 1894, pág. XL.
 H. Eslava, Lira sacro-Hispana, vol. III, Madrid 1869, pág. 77 ss.
 O. Kade, Die ältere Passionskomposition... Gütersloh 1893, pág. 153 ss.
 K. von Fischer, Kongr.-Bericht Köln 1958.

Ediciones:

- H. Eslava, Lira Sacro-Hispana, vol. III, Madrid 1869, pág. 77 ss.
 F. Pedrell, Hispania Schola Musica Sacra, vol. II, Barcelona 1894, pág. 24 ss.
 (Solo las Pasiones según S. Mateo y S. Juan).

10. Valladolid

a) Archivo de Música Catedral ms. 2

Cantoral de Polifonía; s. XVI; contiene:

- fol. 24 Passio de Dominica in Psalmis (cuatro voces). Anónimo.
 fol. 33 Passio feria III (cuatro voces). Anónimo.
 fol. 41 Passio feria IV (cuatro voces). Anónimo.
 fol. 49 Passio feria VI (cuatro voces). Anónimo.

Literatura:

- H. Anglés, El archivo musical de la Catedral de Valladolid, Anuario Musical 3, Barcelona 1948, pág. 59 ss.

11. Zaragoza

a) Archivo de Música basilica del Pilar, sin signatura.⁵

Cuaderno con la voz del bajo, ca. s. XVI; contiene:

Diversas composiciones polifónicas para Semana Santa y Pascua, entre ellas también; Pasiones.

Literatura:

- H. Anglés, La música en la Corte de los Reyes Católicos, vol. I, Polifonía Religiosa, Madrid 1941, pág. 132, nr. 25.

Ediciones:

No se conocen.

12. Loreto (Italia)

a) Archivo de Música de la Capella Lauretana

Impreso: Alexandro Gardano, Roma 1585, contiene:

"Passio secundum Mathaeum et Johannem more hispano" de Francisco Guerrero.

4. Cfr. MGG, vol. 5, Kassel 1956, columna 1041.

5. No he encontrado nunca esta fuente; perdida?

Literatura:

RSIM, Einzelndrucke vor 1800, vol. 3, Kassel 1972, pág. 396.

H. Eslava, Lira Sacro-Hispana, vol. III, Madrid 1869.

F. Pedrell, Hispaniae Schola Música Sacra, vol. II, Barcelona 1894, pág. XL.

Riemann Musiklexikon AK, Mainz 1959, pag 693.

Ediciones:

Cfr. SG-a, pág. 115 de este trabajo.

13. Roma**a) Biblioteca Apostolica Vaticana**

Impreso: Alexandro Gardano, Roma 1585; contiene:

“Passio secundum Mathaeum et Johannem more hispano” de F. Guerrero.

Literatura:

Cfr. arriba 12. Loreto a).

Ediciones

Cfr. arriba 12. Loreto a)

14. Roma**a) Biblioteca de la Capilla Sixtina**

Impreso: Alexandro Gardano, Roma 1585; contiene:

“Officium Hebdomadae Sanctae de T.L. de Victoria”.

Pasiones siguientes: “Passio secundum Mathaeum et Johannem”

Literatura:

J.M^a. Llorens, Capellae Sixtinae Codices, Vaticano 1960, pág. 129 ss.

O. Kade, Die ältere Passions komposition Gütersloh 1893, pág. 150 ss.

Grove's Dictionary, vol. VIII, London 1954, pág. 775.

Eitner, vol. X, Leipzig 1904, pág. 78.

MGG, vol. 13, columna 1591

Riemann, Musiklexikon, Personenteil L-Z, Mainz 1961, pág. 850.

Ediciones:

F. Pedrell, Obras Completas de T.L. de Victoria, vol. V, Leipzig 1908.

15. Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas -Les Musiciens neerlandais en Espagne-, vol. VIII, Bruselas 1888, cita las siguientes Pasiones:

a) Pág. 130

Georg de la Hele⁶ 2 Pasiones (cuatro voces). Abril 1585.

6. Cantor de la Real Capilla de Música de Felipe II de España, 1585 (cfr. O. c. vol. VIII, pág. 112).

- b) pág. 209
 “Philippe Rogier.. Madrid XIII^o jan^o. 1592
item e escripto el passion a quatro voces”.
- c) pág. 373
 “otro libro passionario de canto de órgano” (Inventario del legado musical
 de SS.MM. los Reyes de esapaña. Agosto 1607)
- d) pág. 377
 “...cinco passionarios de canto scriptos de mano en papel, autor Pompeo, corrector de los libros de su Mag^d., nr.
 36” Inventario de la Reina Maria, 1602)
- e) pág. 497
 “Paixones. DE terça feira, a 4.- Da quarta feira a 4- Domingo de Ramos a 4”
 de Gery de Chersem.⁷

16. J. Subirá, Historia de la Música española e hispanoamericana, Barcelona 1953, pág. 252, cita:

- a) Passionario polifónico que el compositor J.M. Trabaccio dedicó al rey de España”.
 Impreso, Nápoles 1634 (Cantus passionis de Aragón como cantus firmus).

7. Vicemaestro de la Real Capilla de Música de Felipe II; cfr. Van der Straeten etc. vol. VIII, pág. 186.

2. Los compositores de las Pasiones polifónicas

Todos los compositores que figuran como autores de las Pasiones polifónicas ejercieron el cargo de Maestro de Capilla. Todos son españoles. Sus vidas cubren un amplio período que se extiende desde el s. XVI hasta finales del s. XVII. La mayoría de ellos son citados en la lexicografía¹ conocida. Menos conocidos son: Olorón,² Francisco de Silos³ y Juan Castro de Mallagaray.⁴ Por último citaré a Jorge de Santamaría⁵ y Mathías Antonio Díaz⁶ (Diez?), cuyos nombres no aparecen en la literatura conocida.

De acuerdo con el planteamiento establecido al principio de este trabajo, podemos dividir los compositores de las pasiones polifónicas también en dos grupos: Aragón y Castilla. Los de Aragón se diferencian de los de Castilla por el modelo elegido para componer la Pasión. Los compositores aragoneses incluyen con frecuencia, entre otros detalles, la parte del Cronista en las Pasiones según S. Mateo y S. Juan en polifonía, procedimiento que, en cambio, no encontramos en los compositores castellanos. La división anteriormente establecida queda confirmada, además, por el hecho de que los compositores, según su centro de actividad, presuponen o citan textualmente como “cantus firmus” el recitativo litúrgico del “cantus passionis” allí usado.⁷

Por estas razones podemos concluir lo siguiente: 1) Según el modelo de recitativo usado para el canto de la Pasión, España queda dividida en dos grandes zonas: Aragón y Castilla. 2) El tipo de composición polifónica, es decir, el uso o la presuposición de uno u otro modelo de recitativo como cantus firmus, así como las partes del relato de la Pasión que se incluyen en polifonía, confirman esa división anteriormente establecida.

Todo ello ofrece la siguiente imagen:

Recitativo litúrgico para la Pasión:

Aragón

Castilla

Recitativo litúrgico/cantus firmus:

Aragón
(Aragón/Cataluña
y Valencia)

Castilla
(Castilla y Andalucía)

Roma
(Valencia)

1. Fétis: Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique, Paris 1860/65. Saldoni: Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, vol. IV, Madrid 1881. Eitner: Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten, Graz/Austria (reimpresión). Riemann: Musik Lexikon, Personenteil A-K, Mainz 1959, L-Z, Mainz 1961. H. Anglés: Diccionario de la música Labor, Barcelona 1954. MGG, Kassel 1949 ss. Grove's Dictionary of music and musicians, London 1954.

2. 1569 Maestro de Capilla de Huesca. (Tengo que agradecer esta noticia al M.I. D. A. Durán, canónigo Archivero de Huesca). El nombre Olorón aparece como autor en las Pasiones polifónicas del Archivo de la Catedral de Huesca. Cfr. también A. Durán Gudiol, Los maestros de capilla de la Catedral de Huesca, Rev. Argensola 19, Huesca; A. Durán, Los manuscritos de la Catedral de Huesca, Argensola IV, Huesca 1953, pág. 293 ss.; A. Durán, Anuario Musical, vol. 19, Barcelona 1964, pág. 54.

3. Maestro de Capilla de la Catedral de Zaragoza desde finales del s. XVI a principios del s. XVII, cfr. también Saldoni, Diccionario biográfico-bibliográfico, vol. IV, pág. 325; Ceremonias del señor Mandura, Biblioteca Capitular de la Seo, Zaragoza sin signatura, fol 55v; L. Siemens, Anuario Musical, vol. 21, Barcelona 1966, pág. 154.

4. Maestro de Capilla de Cuenca a principios del s. XVII. Ultimamente han sido publicadas sus obras, entre ellas las Pasiones polifónicas y sus datos biográficos: Juan Castro de Mallagaray, Transcripciones de Restituto Navarro y Miguel Martínez, Diputación Provincial de Cuenca 1966.

5. Posiblemente Maestro de capilla de Toledo en la 2ª mitad del s. XVI. Este maestro es desconocido hasta la fecha. Su nombre aparece en las pasiones polifónicas de la Biblioteca Capitular de Toledo, ms. 22. Estas son las únicas composiciones que conozco de este maestro.

6. Posiblemente Maestro de Capilla de la Catedral de Albarracín (Teruel) en el s. XVII. Su nombre aparece en las Pasiones polifónicas del Archivo de Música Capitular de Albarracín, ms. 8. Estas son las únicas composiciones que conozco de este maestro.

7. Una excepción constituyen las Pasiones de Valencia (J.B. Comes) que presuponen el “cantus passionis” de la tradición romana. (Así mismo sucede en las Pasiones polifónicas de T. L. de Victoria; estas obras parece ser que fueron compuestas en Roma).

Modelo de composición polifónica:

Castilla
(Sin incluir en polifonía la parte
del Cronista)

Aragón
(Incluye la parte de Cronista
en polifonía)
(Cataluña no incluye la parte
del Cronista en polifonía)

Siguiendo el mismo planteamiento cito a continuación los compositores:

I. ARAGON

- | | | |
|-------------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| a) Aragón:⁸ | Melchor Robledo* ⁹ | (s. XVI) |
| | Francisco de Silos* | (finales s. XVI y princ. del s. XVII) |
| | Olorón | (fin. del s. XVI) |
| | Mathias A. Diez | (s. XVII) |
| b) Cataluña: | J. P. Pujol | (fin. s. XVI/com. s. XVII) |
| c) Valencia: | Mariner | (s. XVI) |
| | J.B. Comes | (s. XVI y com. del s. XVII) |
| | J. Pradas | (s. XVII) |

II.- CASTILLA

- | | | |
|-----------------------------------|-------------------------|------------------------------|
| a) Castilla: | Jorge de Santamaría | (s. XVI?) |
| | A. Lobo | (s. XVI) |
| | J. Castro de Mallagaray | (fin. s. XVI y com. s. XVII) |
| | Anónimo (Avila) | (s. XVII) |
| b) Andalucía:¹⁰ | Francisco Guerrero | (s. XVI) |

8. Aquí se nos han transmitido algunas pasiones anónimas.

9. Los compositores señalados con el asterisco (*) compusieron Pasiones polifónicas; sus composiciones podrían encontrarse entre los anónimos de Zaragoza o se han perdido. Ultimamente P. Calahorra ha encontrado unas pasiones atribuidas a M. Robledo, pero las copias son bastante tardías para que tengan la fuerza de garantizar la suposición del citado musicólogo. Cfr. P. Calahorra, M. Robledo, Opera omnia, Zaragoza 1986.

10. No he visitado los archivos de las Catedrales de Andalucía. Sólo he incluido a F. Guerrero, cuyas dos Pasiones encontré en un manuscrito del Archivo de Música de la Catedral de Segovia.

3. La música en las Catedrales españolas durante los siglos XV y XVI.

Los historiadores de la música suelen con frecuencia dirigir la atención hacia las corrientes musicales principales que dominan una época, y, en cambio, dejan pasar desapercibidos fenómenos que se sitúan un poco al margen de ellas, es decir, se les pasa por alto intencionadamente o se les ignora, como si fueran algo periférico, en el sentido negativo de la palabra, como si no apotaran nada, a su juicio, relevante. Cuando, por el contrario, alguno de esos fenómenos, en un momento determinado, adquiere importancia, sobreviene una tal perplejidad que no se sabe a qué atenerse o qué decir; se procura, incluso, sacarlo de su ámbito para encuadrarlo en el marco de otras corrientes conocidas. Tal modo de proceder en la investigación histórica de la música es problemático, ya que en cierto modo esto es una manipulación y por ese camino sólo se puede dar una visión muy poco objetiva de la realidad.

Como consecuencia de interpretaciones históricas de este estilo, el estudio del desarrollo de la música de determinados países, especialmente España, ha sido relagada a un segundo plano. Las causas que principalmente han provocado la escasez de estudios más a fondo sobre el desarrollo de nuestra música española, son debidas sin duda a que, por un lado, la mayor parte de los compositores del s. XVI, conocidos internacionalmente, aparecen en Roma como cantores de la Capilla de Música Pontificia, y por otro, que una de las capillas de la corte de los reyes de España, desde Carlos V a Felipe III, estuvo formada exclusivamente por compositores flamencos. A esto hay que añadir, que algunos historiadores de la música, a finales del s. pasado, suponían que en España se conoció por primera vez la polifonía con motivo de la llegada de Felipe el Hermoso (1502), es decir, que la capilla flamenca de Felipe el Hermoso introdujo en España la práctica polifónica.¹

Estudios a fondo sobre la historia de la música española, es decir, las publicaciones realizadas por investigadores como A. Barbieri, F. Pedrell o H. Anglés, entre otros, y también las numerosas publicaciones del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. refutan las suposiciones citadas anteriormente y ayudan a la vez a iluminar el camino, hoy ya no tan oscuro, del desarrollo de la música española del s. XVI.

Al estudiar la música española del s. XVI encontramos en la literatura correspondiente constantes alusiones a una peculiaridad, es decir, un determinado 'misticismo' de esta música, que, al parecer la caracteriza y es una constante que se mantiene a lo largo del s. XVI.² Por otra parte, algunos investigadores extranjeros, como Ambros,³ niegan la existencia de una escuela propiamente española durante el s. XVI. Los investigadores españoles, entre ellos F. Pedrell,⁴ R. Mitjana,⁵ H. Anglés⁶ y J. Subirá⁷ defienden una postura abiertamente contraria a la anteriormente citada;⁸ estos musicólogos distinguen varios centros musicales característicos en España, exactamente, Castilla, Andalucía, Aragón, Cataluña y Valencia. H. Anglés llega a afirmar, incluso, que ya en el siglo XV existió en España un desarrollo musical autóctono. Veamos lo que dice H. Anglés⁹ al respecto: "Nuestros compositores supieron crear un género de música mística que, al alcanzar su apogeo en el siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, no fue igualado por ninguna otra escuela de Europa", esto por lo que respecta al repertorio de música religiosa, "y es análogo lo que acontece en el repertorio profano". El apogeo de este tipicismo español comienza, según Anglés, con Peñalosa

1. Cfr. H. Anglés, *La música en España*, Barcelona 1957, pág. 365 ss. A. Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid 1890, pág. 9.

2. H. Anglés, *Historia de la música etc.*, pág. 372 ss. 378 ss. H. Anglés, *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal*, CSIC, Madrid 1948, pág. 45. H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, Madrid 1941, pág. 10. H. Collet, *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Paris 1913. Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. III, Leipzig 1891, pág. 353. G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, vol I, Tutzing 1961, pág. 349.

3. Ambros, *Gechichte der Musik*, vol. III, pág. 353.

4. F. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. V, Barcelona 1896, págs. XVI, XVIII.

5. R. Mitjana, *La musique en Espagne*, Paris 1920, págs. 1945, 1963, 1976, 1994.

6. H. Anglés, *La música en España etc.*, pág. 358 ss.

7. J. Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona 1953, pág. 258, 263 ss. 266.

8. L. Siemens defiende una postura intermedia, "La Seo destaca escuela de órgano en el s. XVII" I, *Anuario Musical*, Barcelona 1966, pág. 148 ss. Cfr. también G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, vol I, pág. 148 ss.

9. H. Anglés, *Gloriosa contribución...etc.* pág. 44. Anglés, *Historia de la música en España*, pág. 379.

a principios del s. XVI y sigue posteriormente con Morales, para concluir con Guerrero y Victoria, entre otros. “A poco que examinemos el repertorio español de este siglo [XVI], salta a la vista que los maestros castellanos, andaluces y catalanes nos presentan un mundo absolutamente desconocido en el ambiente musical sagrado de aquellos días”. Lo mismo expresa F. Pedrell cincuenta años antes, es decir, a finales del s. XIX. Es más, la obra musicológica de Pedrell¹¹ fué llevada a cabo con el propósito de demostrar, que España podía presumir de sus propias escuelas polifónicas. Las hipótesis de los investigadores españoles de música se apoyan en un material considerable investigado por ellos, que en gran parte se conserva en los archivos musicales de las catedrales españolas. Estos archivos deberían ser el punto de partida para toda investigación sobre la música propiamente española del s. XVI.

El quehacer musical constante de las catedrales españolas, centros de gran difusión y de absoluta importancia para la vida musical del país, no debe pasarse por alto. Ahora empieza a despertar un gran interés hacia la música antigua española por parte de la investigación extranjera.¹² No hay duda que el estudio de la práctica musical de las catedrales de España contribuye extraordinariamente a conocer con exactitud el desarrollo de la música española; especialmente cuando se tiene en cuenta su procedencia, incluyendo el tipo de música cultivada en cada una de las catedrales, así como los maestros, que ejercieron actividades musicales en ellas. Para poder hablar de un desarrollo típico de la música española, hay que contar, por lo tanto, con las catedrales, como centros principales de cultivo y amplia difusión, en los cuales se fué fomentando y propagando.

Para el cultivo de la música en las catedrales, la mitad del s. XV, significa un período decisivo. Con toda seguridad, las capillas reales de música fueron los modelos,¹³ según los cuales se fueron creando las capillas de música catedralicias. Documentos existentes en muchas catedrales de España dan testimonio, de que todas las iglesias importantes, al menos desde mediados del s. XV, poseían una capilla de música dotada con más o menos riqueza, para interpretar la música polifónica; también poseían órganos y otros instrumentos para enriquecer o solemnizar el culto litúrgico en las grandes festividades.¹⁴ El “magister chori” tenía que ocuparse de la formación musical de los cantores. Desde finales del s. XV ocupa este cargo el “maestro de capilla”.¹⁵

Junto a las catedrales estaba situado el “colegio de infantes”, llamado también en otros sitios, como Toledo o Sevilla, “colegio de seises”, donde residían los niños de coro o niños cantores de la catedral. El “maestro de capilla” tenía la obligación de formarles musicalmente y vivía juntamente con ellos.

La tradición de incorporar niños como cantores de la catedral pervive aún hoy en muchas catedrales y monasterios españoles, por ejemplo: Zaragoza,¹⁶ Sevilla, Toledo, Valencia, Compostela, Motserrat, entre otros. En principio se buscaban niños o las mismas familias encomendaban sus hijos para su formación a la Catedral. Estos niños constituían también el fomento o cantera de los “canonici regulares”, que -como orden monástica de vida común- eran los encargados del culto litúrgico catedralicio.¹⁷ Cuando en el s. XIII comenzó una crisis de vocaciones, debido al movimiento laicista, se empezó a aceptar niños de familias piadosas para cantores de las catedrales¹⁸. El

11. F. Pedrell, *Hispania Schola Musica Sacra Saec. XV, XVI, XVII et XVIII*, 8 vols., Barcelona 1894 ss.

12. R. Stevenson publicó en 1961 (Berkeley, Los Angeles/California) *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Por otra parte puedo confirmar, por propia experiencia, que muchos archivos de música de las catedrales españolas vienen siendo visitados con mucha frecuencia por investigadores americanos, por ejemplo, Huesca, Tarazona, Zaragoza, Toledo, Cuenca etc.

13. Hasta principios del s. XV existieron en España dos importantes capillas de música; una en la corte de los reyes de Castilla y la otra en la de los reyes de Aragón. Esta última estuvo formada hasta principios del s. XV con cantores extranjeros; posiblemente también la de Castilla. Después de la unión de Aragón y Castilla (1479), a consecuencia del matrimonio de D. Fernando II de Aragón con D^a. Isabel I de Castilla (Valladolid 1469), disminuye el número de cantores extranjeros; en su puesto empiezan a aparecer músicos del país. Cfr. H. Anglés, *Gloriosa contribución...* etc., pág. 43.

14. H. Anglés, *El canto religioso popular en los manuales de la tarraconense*, *Anuario Musical* 18, Barcelona 1963, pág. 103. A. Barbieri, *Cancionero español*, etc., pág. 15.

15. H. Anglés, *Diccionario de la Música Labor*, vol. II, pág. 1954.

16. En Zaragoza los niños cantores de las Catedrales -conocidos popularmente como “infanticos”- viven en el “Colegio de Infantes”. Ahí cursan los estudios oficiales y especialmente los de música. Su formación musical está a cargo de los maestros de capilla y organistas de las catedrales. El Excmo. Cabildo costea los gastos de enseñanza y hospedaje.

17. A. Durán, *La capilla musical de la catedral de Huesca*, *Anuario Musical* 19, Barcelona 1964, pág. 30. A. Durán, *El derecho capitular de la catedral de Huesca desde el siglo XII al XVI*, CSIC, Instituto S. Raimundo Peñafort, Madrid Mayo/Agosto 1952, pág. 42 ss.

18. A. Durán, *La capilla musical...* pág. 30.

“Missale Oscense” y el “Pontificale-Benedictionale” (ca. 1200)¹⁹ dan testimonio de como ya en aquella época los niños participaban en el canto litúrgico de la catedral.

Lo más difícil de encontrar eran voces de soprano y contralto; por eso se preferían entre los niños, los “capones”,²⁰ es decir, los “castrati”. Las voces de Tenor y Bajo ingresaban al servicio de la catedral por medio de un contrato con el Cabildo. El pontificado de León X favoreció muchísimo la situación de las capillas de música en las catedrales. Este Papa, gran amante de la música y del arte en general, fomentó la concesión de beneficios eclesiásticos por medio de bulas particulares a los cantores. En la catedral de Huesca, a consecuencia de esto, todos los beneficios de que disponía el Cabildo fueron concedidos solamente a cantores.²¹

Durante el s. XVI las capillas de música catedralicias consiguieron gran prestigio, equiparable al de las capillas reales de música, tanto la española como la flamenca. La capilla de música del cardenal Tavera de Toledo, durante su época (1523-1545) podía compararse con la capilla real.²² Bermudo elogia la capilla de música de Toledo en tiempos del Cardenal Fonseca (ca.1520): “Vi allí tan diestros cantores echar contrapuntos, que si se pautara se vendería por buena composición”.²³ También Cerone dice que “en Toledo hay muy buenos virtuosos y por eso causan envidia en Sevilla y Madrid”.²⁴ Del mismo modo elogian los teóricos de música la gran calidad de cantores catedralicios como Morales, Guerrero, A. Lobo, Victoria, cuyo arte se puede imitar sin reparos.²⁵

Las capillas de música de las catedrales españolas estaban formadas por cantores, es decir, músicos, españoles solamente. Estaba vedado a los compositores extranjeros, es decir, a los músicos flamencos pertenecer a estas capillas: “Era tanto el ingenio artístico de nuestros maestros nacionales y tanto el amor propio de los cabildos catedrales en pro de los artistas del país, que los neerlandeses raramente fueron admitidos en las capillas de las iglesias de la península”.²⁶

H. Anglés opina que los maestros españoles del s. XVI siguieron su propio camino. Esto no significa, que les pasara desapercibido el arte de los neerlandeses de su época. Conocían perfectamente esa escuela, pero no se dejaron avasallar por ella.²⁷

Por lo que respecta a los contactos de España con Italia, existieron desde el s. XV hasta el s. XVIII muy estrechas relaciones; estas fueron muy provechosas para el desarrollo de la música española.²⁸ La situación política de Italia, es decir, la dependencia de Nápoles de España, la gran cantidad de estudiantes españoles, que estudiaron en las universidades de Italia, espialmente en las de Roma y Bolonia, que al volver a España traían composiciones de música italiana,²⁹ la considerable cantidad de cantores españoles como Morales, J. De la Encina, Peñalosa, Robledo o Victoria, que a su vuelta ocuparon puestos de cantores o maestros de capilla en las más importantes iglesias o catedrales de España, todo esto favoreció y fomentó toda clase de intercambio entre ambos países.

19. Huesca, Biblioteca Capitular, ms. 10.

20. A. Durán, *La capilla musical..etc.*, pág. 38. Aún hoy existe en casi todas las catedrales de España, como Zaragoza o Toledo, un beneficio para el cargo de “contralto”, es decir, contralto-hombre. Debido a la existencia de esta voz de contralto-hombre no sólo en las composiciones antiguas sino también en las modernas, se crea un grave problema cuando se quiere interpretar esa música catedralicia, ya que hoy ya no se encuentra esa voz, ya no existen castrati.

21. A. Durán, *La capilla musical..etc.*, pág. 34

22. J. Moll Roqueta, *Músicos en la corte del Cardenal Juan Tavera*, Anuario Musical 6, Barcelona 1951, pág. 161.

23. J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555, fol. CXXVIIIr.

24. Cerone, *El Melopéo*, Nápoles 1613, ed. facsímil Bolonia 1669, pág. 112.

25. J. Bermudo, *Declaración..etc.* fol. CXXVIIIv. Cerone, *El Melopeo*. etc., pág. 89.

26. H. Anglés, *La música en España*, pág. 378; Pelinsky, *Weltliche Vokalmusik Spaniens*, Tutzing 1971, pág. 85; Bequart, *Musiciens neerlandais a la cour de Madrid*, Bruselas 1967 (reimpresión), págs. 161, 171,182.

27. H. Anglés, *Gloriosa contribución*, pág. 43, 46. H. Anglés, *Historia de la Música*, pág. 372.

28. H. Anglés, *Gloriosa contribución.. etc.*, pág. 43, 47-48.

29. H. Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Barcelona 1944, pág. 43.

4. Panorámica de la práctica polifónica del “cantus passionis” en Aragón y Castilla a través del material dado a conocer en este trabajo.

La aportación de las catedrales españolas a la historia de la composición del canto de la Pasión durante el s. XVI y primera mitad del s. XVII es de gran importancia. Hasta el presente, realmente en la literatura conocida, sólo se había escrito sobre las Pasiones polifónicas de Guerrero y Victoria. La búsqueda de nuevas fuentes en archivos y bibliotecas de las catedrales e iglesias importantes de Aragón y Castilla resultó muy positiva. La cifra considerable de Pasiones polifónicas, que pude encontrar, dan testimonio de que la práctica polifónica del canto de la Pasión jugó en España un papel muy importante en la segunda mitad del s. XVI. Nombres como A. Lobo, J. de Santamaría, Juan Pujol, Juan Bautista Comes, Juan Castro de Mallagaray etc. todos de alto rango, aparecen en las Pasiones como autores. Todas estas composiciones son completamente desconocidas hasta hoy para la investigación musical. Sin embargo, son muy conocidas en los sitios donde se crearon; pues allí se han venido interpretando año tras año, desde la época de origen casi hasta hoy. Esto puede comprobarse a través de las fuertes señales de uso y anotaciones que se han ido escribiendo en los cantorales.

Todas las pasiones se han transmitido en fuentes manuscritas. Muchos códices proceden de la época de su creación. Se trata, en principio, de cantorales con hojas de papel. Algunas Pasiones, escritas en manuscritos de pergamino, fueron copiadas en época un poco más tardía. El cambio del papel al pergamino, que es más duradero, podría tener un doble significado: indirectamente, puede indicar la frecuente interpretación e importancia de esta música. Por otra parte, las copias elaboradas en el s. XIX¹ conservan también la notación antigua de libro de atril. Esta circunstancia significa que la realidad sonora de esta música y su notación musical original, es decir, la imagen gráfica de esa música, se han venido transmitiendo sin interrupción mano a mano, de generación a generación.

Todas estas Pasiones están destinadas al servicio litúrgico de Semana Santa. Todas siguen al pie de la letra el texto del relato según cada uno de los cuatro evangelistas; de ellas, las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, han sido compuestas con mayor frecuencia, ya que se cantaban en solemnidades más importantes, como son el Domingo de Ramos y Viernes Santo. Todas sin excepción pertenecen a ese tipo de composición, comunmente denominado “responsorial”;² es decir, se trata de un canto alternativo de unas partes con el recitativo litúrgico del “cantus passionis” y otras interpretadas polifónicamente. Dentro del tipo responsorial, respecto a las perícopas del texto compuestas en polifonía, hay que distinguir diversas formas, sin incluir aquí el elemento técnico-compositivo. El material presentado en este trabajo ofrece un cuadro muy variado; es más, se vislumbra un proceso de desarrollo, que puede observarse también fuera de España y A. Schmitz ha descrito de la siguiente forma: “Todavía no en Jaquet, sí, en cambio, en Rore, Ruffo y Asola pueden observarse los comienzos de un desarrollo, cuya meta es la transformación de la ‘lectio choralis’ en ‘oratio musicalis’, siguiendo el ejemplo del discurso solemne y elevado. Esa meta debía conseguirse en etapas y se alcanzó completamente con el recitativo de la Pasión de H. Schütz”.³ K. von Fischer indica, que “no sólo los italianos, sino también sobre todo los españoles y portugueses fueron los que en la segunda mitad del s. XVI tendieron hacia la ‘oratio musicalis’”.⁴

A lo largo de este desarrollo y dentro del tipo responsorial de Pasión como término más amplio, podemos enumerar los siguientes tipos de Pasión:

Partes compuestas polifónicamente:

1) Solamente la Turba:

Segovia, Archivo de Música Catedral, sin sig. (Pasión según S. Juan);

1. Tarazona, Archivo de Música Catedral, ms. 15 (1815); Avila, Archivo de Música Catedral, Leg. 92 (ca. s. XX).

2. Este término fué introducido por K. von Fischer, AfMw XI, año 1954, pág. 201 ss.; cfr. también G. Schmidt AfMw XVII, año 1960/2, pág. 101 ss.

3. A. Schmitz, Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jh., Mainz 1955, pág. 25.

4. AfMw 19/20, 1962-63, pág. 180.

- Segorbe, Archivo de Música Catedral ms. 3=1B (Pasión según S. Juan);
Valencia, Biblioteca Capitular ms. 180 (Pasión según S. Mateo).
- 2) Turba y las palabras “Et egressit foras flevit amare” de la Pasión según S. Mateo:
Segovia, Archivo de Música catedral, sin signatura.
 - 3) Turba y las palabras “Et egressus foras flevit amare” (Pasiones según S. Mateo y Lucas), o “Et coepit flere” (Pasión según S. Marcos) y las palabras finales de la Pasión (Pasiones según S. Mateo, Marcos, Lucas y Juan):
Toledo, Biblioteca Capitular ms. 22.
 - 4) Turba, Solilocuentes e introducción de la Pasión. Pasiones según S. Marcos y S. Lucas:
Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 78 vol. 62 Reg 3639.
 - 5) Turba, Solilocuentes, algunas palabras de Cristo y palabras finales de la Pasión. Pasiones según S. Mateo y S. Juan:
Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 78/381.
 - 6) Processus⁵ y Turba sin Solilocuentes: Pasiones según S. Mateo y S. Juan:
Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 ms. 5 (=processus) y LS (=Turba). Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 183 (=processus) y ms. 182 (=Turba). Huesca, Biblioteca Capitular, ms. 51 (=processus) y ms. 50 (=Turba y Solilocuentes). Segorbe, Archivo de Música de la Catedral, sin signatura. Valencia, Biblioteca Capitular, ms. 184 (=processus) y 185 (=Turba).
 - 7) Processus, Turba sin Solilocuentes y determinadas palabras de Cristo:
Pasiones según S. Mateo y S. Juan: Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 ms. 15 (=processus) y C-3 ms. 19 (=Turba y determinadas palabras de Cristo).

Además existen otras formas mixtas. Las Pasiones de Juan Castro de Mallagaray (ca. 1600) son un claro exponente de esto.

Una relación o enumeración más exacta de las perícopas del texto de cada una de las Pasiones compuestas polifónicamente puede encontrarse en el apartado dedicado a la descripción de las fuentes. Este cuadro general muestra que la composición de las Pasiones en España representa un camino gradual hacia la ‘oratio musicalis’.

a) Diferenciación:

En las composiciones españolas de la Pasión aparece una diferenciación entre los diversos roles que toman parte en la interpretación del relato. En las Pasiones de J. Pujol (Gerona, ms. 78/381) todas las partes polifónicas están compuestas a cuatro voces; las Palabras de Cristo, incluido también el final y la introducción de la Pasión, están respectivamente escritas con claves altas (Do1, Do3, Do3, Do4); en cambio la Turba y Solilocuentes con claves bajas (Do1, Do3, Do4, Fa4). En las perícopas compuestas a cuatro voces con claves altas aparece respectivamente la palabra “sencillo”, posiblemente para referirse al tempo de la interpretación, es decir, todas esas perícopas deben cantarse con más lentitud. El hecho de componer las perícopas de Cristo en tesitura más alta, responde a un deseo de coherencia; ya que según la tradición de Aragón la tesitura de Cristo es una quinta más alta (do, tuba intermedia del recitativo aragonés) que la de Roma (fa, tuba mas baja del recitativo romano).

5. La palabra “processus” significa en los manuscritos antiguos españoles la parte correspondiente al Cronista; cfr. Valencia ms. 183, ms. 184; Zaragoza C-3 ms. 5 y C-3 ms. 15; Ceremonias del Sr. Mandura (1589), Biblioteca Capitular de Zaragoza, sin signatura, fol. 55 ss.

Además, se encuentra el signo de medida C tanto para la Turba y Solilocuentes como para las Palabras de Cristo. En fuentes más tardías (Gerona, 78/62; Zaragoza, C-3 ms. 19 y 15, entre otros) se omite la palabra “sencillo”; pero aparece el signo de medida C sólo en las perícopas correspondientes a Cristo, en la Turba y Solilocuentes. En cambio, el signo de medida ζ , a diferencia de C, significa el valor reducido a la mitad y por lo tanto una aceleración del tempo. También encontramos en algunos manuscritos los siguientes signos de medida diferenciados: ϵ (Turba) y C (processus) en Valencia, ms. 185 y ms. 184; Toledo, ms. 22; Zaragoza, C-3 ms. 19 y 15. Los signos ζ y ζ +despacio en Toledo ms. 22; Zaragoza, C-3 ms. 5 (aquí aparece a veces “medio aire” en lugar de “despacio”, lo que significa doble más lento). Los signos C y ζ +despacio en Segorbe, sin signatura (Passio para la feria sexta); Tarazona, ms. 15. Como puede observarse en las posteriores inscripciones o anotaciones de los manuscritos, la palabra “sencillo” fué sustituida por “despacio”. Todo esto indica, que en España, ya desde finales del s. XVI, se intentó de esa manera destacar o diferenciar determinadas perícopas del relato de la Pasión.

En la Pasión según S. Mateo de F. Guerrero (Segovia, sin signatura) existen dos versiones de la perícopa correspondiente a los dos falsos testigos; una a dos y otra a tres voces. También están compuestas a dos voces las mismas perícopas de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan de T.L. de Victoria. Algo parecido encontramos en el “processus” -compuesto a cuatro voces- de Olorón (Pasión según S. Mateo; Huesca ms. 50), pues la perícopa “duo falsi testes” (Cronista) aparece a dos voces, sin embargo las palabras que dicen los dos testigos falsos: “Hic dixit possum destruere ..etc” están compuestas a cuatro.

El “processus” de la Pasión según S. Mateo (Valencia, ms. 182 y 183) de J. B. Comes está compuesto a cuatro voces y sin embargo la Turba a seis. Las Pasiones según S. Mateo y S. Juan (Zaragoza C-3 ms. 15 y LS) presupon en dos coros, uno canta a cuatro voces el “processus” y otro también a cuatro la Turba; en determinados momentos del “processus”, en cambio, se unen los dos coros dando por resultado una composición a ocho voces.

Es evidente que todo esto no significa aquella diferenciación de voces en sentido propio, es decir, que los diferentes roles que actúan en el relato de la Pasión, como los diversos Solilocuentes, Turba o Cristo etc., sean de un modo real y consecuente diferenciados con respecto al número de voces, como es el caso en la Pasión de Obrecht/Longaval.

Con esto España muestra una práctica musical parecida a la de Italia. Es cierto que algunas Pasiones italianas conocen la diferenciación con respecto al número de voces; sin embargo, se presume que esto se debe a influencias de compositores no italianos.⁶

6. MGG, vol. X, Artículo: Passion, columna 902; A. Schmidt. AfMw XVI, pág. 236.

b) Aspectos técnicos de la composición:

Lo primero que salta a la vista del investigador, que con ojo crítico se acerca al estudio de la técnica de composición de la Pasión, son las peculiares semejanzas entre los modelos, especialmente los aragoneses. Es éste un factor que induce a pensar en una procedencia común de unas fórmulas compositivas, que posteriormente fueron desarrollándose, diversificándose y atribuyéndose a determinados compositores, según el lugar o época en que se interpretaron o llegaron a fijarse sus escrituras musicales. Dicha semejanza va aún más allá del resultado conseguido, debido al uso de un mismo “cantus firmus” en diferentes composiciones homófonas, como es el caso predominante de estas Pasiones. Este interesante detalle puede inducir a pensar en la existencia de una tradición polifónico-oral, basada en unas fórmulas previas, aprendidas de memoria, como he dicho anteriormente, que fueron transmitiéndose y practicándose año tras año y siglo tras siglo, a modo de contrapunto “alla mente” o improvisado, hasta llegar al punto más o menos definitivo de su fijación musical. Este hecho puede, a la vez, ayudar a comprender mejor el por qué de esas curiosas semejanzas, en momentos casi “ad pedem litterae” que saltan a la vista cuando comparamos, por ejemplo, las Pasiones de Robledo, editadas por P. Calahorra¹ y las de J. Pujol², editadas por el autor de este trabajo.²

Las Pasiones polifónicas españolas han sido elaboradas de diversos modos. Algunas siguen el procedimiento del “falsobordone”, práctica muy generalizada en el s. XVI, conocida en España como “fabordón”. Junto a estas encontramos otras, en las que esa técnica se entremezcla con la del motete, es decir, donde el contrapunto simple, o nota contra nota, alterna con el compuesto o imitativo. Esta práctica fué muy cultivada en España para el canto de los salmos³ en las celebraciones solemnes del Oficio Divino. Los recitativos litúrgicos del “cantus passionis” usados tradicionalmente en España aparecen en las composiciones como “cantus firmus”. Excepcionalmente las Pasiones de J. B. Comes, conservadas en la Biblioteca Capitular de Valencia, algunas también del archivo de la Catedral de Segorbe y las de T. L. de Victoria presuponen el recitativo de la tradición romana.

El modo de tratar el cantus firmus y más detalles sobre la técnica de la composición musical de las Pasiones se describirá o estudiará más adelante, en el último apartado de este trabajo.

c) Perícopas del relato compuestas polifónicamente:

Aún hoy sigue siendo dificultoso estudiar a fondo el desarrollo de la composición de la Pasión en España. Faltan aún trabajos de catalogación o estudios sobre los fondos musicales de muchos archivos y bibliotecas de catedrales e iglesias españolas. Faltan también ediciones.

A través del material que se da a conocer en este trabajo, salta a la vista, que en España la historia de la composición de la Pasión es muy parecida a la de Italia;⁴ podría incluso hablarse de un paralelismo entre ambos países; sólo que las fuentes españolas conocidas hasta ahora -prescindiendo de ulteriores hallazgos- se han transmitido en su mayor parte en fuentes manuscritas que proceden de la segunda mitad del s. XVI. Por otra parte observamos que las Pasiones polifónicas españolas nunca llegaron a ser impresas (a excepción de las de Guerrero y Victoria).

= Turba:

Entre las Pasiones españolas más antiguas, que hoy se conocen, tenemos en primer lugar las de Guerrero que

1. P. Calahorra, Melchor Robledo, I, Zaragoza, 1986, 133 ss.

2. J. V. González Valle, die Tradition des Liturgischen Passionsvortrags in Spanien, Munich 1974, 198-213.

3. Cerone, El Mellopeo, Lib. XII, Cap. XII, pág. 689.

4. Sobre la tradición italiana cfr. los trabajos de K. v. Fischer, A. Schmidt, G. Schmitz, O. Kade. Una visión global sobre el tema en MGG, vol. X, Artículo Passion.

pertenecen al último tercio del s. XVI. En ellas aparece compuesta polifónicamente solamente la parte de la Turba propiamente dicha, es decir, sin Solilocuentes.

En el Archivo de Música de la Catedral de Segorbe (Castellón) encontré una Pasión a tres voces,⁵ que podría de alguna manera iluminar la oscura prehistoria de la composición polifónica de la Pasión en España. Esta composición se ha transmitido en tres pasionarios impresos en Zaragoza el año 1612; cada libro contiene una voz copiada a mano aprovechando los márgenes de las páginas. La voz superior está copiada en el libro-pasionario destinado al sacerdote o diácono que tenía que cantar la parte de la Sinagoga (Turba+Solilocuentes); la voz intermedia está copiada en el libro perteneciente al intérprete de la parte de Cristo; la voz baja en el libro para el Cronista (processus)⁶. Por la técnica de composición y el tipo de notación musical usado en esa composición, típica de mediados del s. XV, se deduce que se trata evidentemente de una copia de un modelo anterior. Por otra parte, de la reunión de los tres intérpretes, cantando a la vez, -lo que sucede solamente en momentos muy característicos del processus- resulta una polifonía a tres voces, interpretada por solistas (Contralto Do3, Tenor Do3 y Contratenor Do4)- que recuerda, debido a la preferencia de grupos de consonancias a distancia de 3^a-6^a, la técnica del Fauxbourdon inglés. Como con frecuencia sucede, la voz intermedia es la portadora del "cantus firmus", que está tomado del modelo medieval de Aragón. La tesitura de las tres voces⁷ y el tipo de composición polifónica de esta Pasión, hacen pensar en un procedimiento musical, semejante a los usados en Füssen⁸ y Egerton,⁹ conocidos ya por la investigación musicológica. Con Füssen tiene de común, que la polifonía a tres voces resulta de la reunión de las tres tubas de recitación la-do-mi, usadas en el modelo medieval de Aragón; además la Pasión de Segorbe consiste en una fórmula a tres voces, que aparece siempre igual en cada una de las perícopas que han de cantarse polifónicamente. Con Egerton tiene de común el tipo de composición en el estilo de fauxbourdon.

Las Pasiones de J. Castro de Mallagaray (Cuenca) están compuestas también a tres voces para ser interpretadas por tres voces graves. Al menos en este aspecto coinciden con la esa antigua tradición.

= Solilocuentes:

Parece ser que en España no era usual incluir los Solilocuentes en la composición polifónica; al menos es lo que se desprende de las fuentes transmitidas. Estas perícopas se cantaban por un sacerdote o diácono, siguiendo la melodía a una voz del recitativo litúrgico tradicional. Algunas de ellas, como las correspondientes a las dos criadas, en cambio, eran cantadas por un niño, siguiendo la melodía del recitativo litúrgico. Las respectivas melodías están anotadas en los cantorales destinados a la Turba y transportadas una octava alta, en tesitura de soprano con clave de Do1. Esta parte se denominaba corrientemente en España "ancilla" y era algo muy generalizado¹⁰.

Las Pasiones de Pujol (Gerona) y Olorón (Huesca) representan un caso excepcional, ya que incluyen en la composición polifónica las partes de Solilocuentes. El ms. 78/381 de Gerona procede de la época de Pujol, es decir, de comienzos del s. XVII. En el archivo de música de la Catedral de Zaragoza, se conserva un manuscrito, bajo signatura C-3 ms. 19, que incluye la composición polifónica para la Turba, algunas palabras de Cristo y las palabras finales de la Pasión. Algunos números de la Turba coinciden con la de Pujol; es muy posible por lo tanto que Pujol compusiera esas Pasiones cuando, por los años noventa del s. XVI, ocupaba el cargo de maestro de capilla del Pilar de Zaragoza. Sin embargo el manuscrito de Zaragoza no incluye los Solilocuentes en la composición polifónica. Hay que tener presente, no obstante, que el manuscrito de Zaragoza fué elaborado a principios del s. XVIII.

5. Cfr. edición pág. 127.

6. Cfr. Descripción de las fuentes, Segorbe, Archivo de Música Catedral, ms. 0-9, pág. 64 s. (Edición pág. 127).

7. Cristo Do3, Turba y Solilocuentes D03 y Cronista D04. Está naturalmente pensada para tres hombres, ya la voz superior no sobrepasa la nota sol'.

8. Cfr. Th. Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, vol II, Tutzing 1969, pág. 130 ss.

9. Cfr. M.F. Bukofzer, MQ XXXIII, 1947, pág. 130 ss. (London, Brit. Mus., ms. Egerton 3307, fol. 15).

10. Toledo, ms. 22; Zaragoza, C-3 ms. 19; Segovia, ms. sin signatura; entre otros. Cfr. también AfMw, 3, 1921, pág. 286.

De todos modos podemos suponer (y así lo confirma la mayor parte de fuentes españolas), que en España no era usual cantar polifónicamente las partes de los Solilocuentes.

= Palabras de Cristo:

Referente a la interpretación polifónica de determinadas palabras de Cristo, las fuentes españolas son también muy instructivas.

Parece ser una antigua práctica española, confirmada aproximadamente desde mediados del s. XVI, incluir en la composición polifónica determinadas palabras de Cristo, concretamente “siete”. Algunas fuentes españolas, y más exactamente, la tradición manuscrita de Zaragoza y Gerona lo confirman. Además encontré en la Biblioteca Capitular de la catedral de la Seo de Zaragoza un ceremoniario manuscrito, redactado muy poco después del año 1599, que nos informa bastante detalladamente sobre este hecho:

“Hay que advertir en este tiempo q. la pasión del Domingo de Ramos por ser Domingo se dixo la passion con dalmáticas, pero martes miercoles y Biernes por ser ferias se dicen in albis. El martes dicen tres ansi a la llana, miercoles se dice muy bien por los passos que ay particulares de la música de Robledo y acude mucha gente. El Biernes quiso el Arzobispo se dixese a canto de organo “el processo” como la del Dominsgo, y como no estaba en música mandó a mosén Francisco de Silos la pusiese a canto de organo, y asi se ha dicho dos o tres años, y no ha parecido bién. El año 1598 se trató que se cantase con los dixos que hizo Robledo y LAS SIETE PALABRAS que es cosa muy admirable y se consultó con el Arçopo. y dixo q. le parecia bien, y entendiendo que se avia de decir assi vino muchisima gente, y seria bien se continuase destamnera en todas las passiones porque esta memoria de la passion de Xto. es justo se haga con la autoridad y devoción que conviene, y ansi se ha entendido que oyendo su Mg. el Rey don filippe nuestro Señor la Passion del Domingo de Ramos a canto de organo mando que no se cantase más sino que se desterrase, y me parece q. fué mandato de Principe Católico y Cristiano”.¹¹

El redactor de este escrito, Mandura, informa como vemos, que el año 1598 se ordenó cantar los “dixos”¹² de Robledo¹³ y las SIETE PALABRAS de Cristo; pues “así se ha cantado siempre la Pasión el Miércoles Santo”, dice el manuscrito. Las fuentes manuscritas de las Pasiones polifónicas de Zaragoza confirman el contenido del informe de Mandura citado; el ms. 15, fol 34v ss. contiene una Pasión polifónica según S. Lucas, es decir, para el Miércoles de Semana Santa, donde aparecen SIETE PALABRAS de Cristo compuestas en polifonía a cuatro voces. También en el fol. 36v ss. encontramos una Pasión según S. Juan, es decir, para el Viernes Santo, en la que también están compuestas en polifonía a cuatro voces SIETE PALABRAS de Cristo. El manuscrito 78/381 de Gerona conserva una Pasión según S. Mateo y otra según S. Juan, en las que además de las Turbas y Solilocuentes, las introducciones y finales de ambas Pasiones aparecen también SIETE PALABRAS de Cristo respectivamente, compuestas polifónicamente. Además encontré especialmente en Aragón algunas Pasiones polifónicas, en las que en un momento u otro aparece alguna palabra de Cristo en polifonía.¹⁴ Todo esto significa, que en Aragón existía la costumbre, al cantar la Pasión polifónicamente, de incluir regularmente las SIETE PALABRAS DE CRISTO. Esta costumbre se remonta, por lo menos, a mediados del s. XVI. Este hecho nos hace recordar la Pasión de Obrecht/Longaval, en cuya tercera parte se ofrecen las SIETE PALABRAS de Cristo en la Cruz en polifonía; ello es debido a que esa Pasión se considera como el más antiguo testimonio de la composición de las Siete Palabras dentro de la Pasión.

11. Orden de las festividades en el discurso del año por sus meses y también de las fiestas movibles, por el canónigo Pascual Mandura (ca. 1598), fol. 55v ss., Biblioteca Capitular de Zaragoza, sin signatura.

12. Esta palabra, según el contexto de las fuentes españolas, significa perícopas de la Turba y también otras del Cronista.

13. Maestro de Capilla de la catedral de la Seo de Zaragoza en 1565.12.

14. Cfr. AfMw XIX/XX, 1962/63 pág. 181; aquí aparece una Pasión, en la que se hallan compuestas polifónicamente SIETE palabras de Cristo; esta Pasión procede de Portugal.

Respecto a épocas posteriores a Melchor Robledo, se conocen composiciones sobre las "Siete Palabras de Cristo en la Cruz", pertenecientes a los ss. XVII y XVIII, conservadas en los archivos de música de las catedrales aragonesas. D. Preciado ha publicado un motete polifónico "Domine, memento mei" a cinco voces de Alonso de Tejada (1556-1628) con las "Siete palabras de Cristo en la Cruz"¹⁵. En España siguió desarrollándose esta tradición de cantar las "Siete Palabras de Cristo en la Cruz" el Viernes Santo a las dos de la tarde, durante el sermón de las "Siete Palabras", fuera por lo tanto de los oficios litúrgicos, y encuentra su culminación con la célebre composición de J. Haydn, escrita a encargo de la cofradía de la Santa Cueva de Cádiz y estrenada allí en 1787. Célebre es también la composición de H. Schütz, si bien ésta se sitúa dentro de la tradición protestante.¹⁶

Con esto se diferencian especialmente las dos grandes tradiciones españolas, por lo que respecta a la composición polifónica de la Pasión, ya que en las fuentes manuscritas de Castilla no aparecen incluidas en la composición polifónica las palabras de Cristo.

15. D. Preciado: Alonso de Tejada, vol. II, Madrid 1977, 375-388.

16. Sobre las "Siete Palabras de Cristo en la Cruz" existe un precioso trabajo: Th. Göllner, "Die Sieben Worte am Kreuz" bei Schütz und Haydn, Munich 1986.

= Parte del Cronista ["Processus"]

Por último, en España fué usual, a partir de la segunda mitad del s. XVI, incluir en la composición polifónica toda la parte correspondiente al Cronista, especialmente en las Pasiones según S. Mateo y S. Juan. Como documentos fehacientes de este hecho están los manuscritos de Aragón por un lado, y el informe del Ceremoniario de Mandura,¹ citado anteriormente, por otro. Se trata, siguiendo el citado ceremoniario, de que, la práctica de cantar el "processo"² a "canto de órgano",³ sólo tenía lugar el Domingo de Ramos. Posteriormente, por deseo del Sr. Arzobispo de Zaragoza, se intentó introducir esa práctica el Viernes Santo. Así, pues, Francisco de Silos⁴ recibió por parte del cabildo el encargo de poner en "canto de órgano" todo el "processo" de la Pasión según S. Juan, ya que no se disponía de una composición así para ese texto. El resultado, sin embargo, no satisfizo al público. Por último -siguiendo el citado informe- el rey Felipe,⁵ con motivo de su estancia en Zaragoza⁶, después de oír la Pasión del Domingo de Ramos "a canto de órgano", prohibió que se cantara de esa manera. A pesar de esa orden del rey de España, se supone que el "processo" siguió cantándose polifónicamente. Todo está perfectamente confirmado en la transmisión posterior de la documentación manuscrita.

El hecho de encontrar esta práctica de cantar polifónicamente el "processo" y los Solilocuentes, incluidas las palabras de Cristo, en Aragón y no en Castilla, hace pensar en una posible procedencia italiana⁷. A favor de esta opinión podría hablar la situación política de Italia y su estrecha relación con España durante los siglos XVI y XVII. En los archivos de las catedrales de Aragón se conservan muchas composiciones de autores italianos. Concretamente en el archivo de la Catedral de Tarazona se guarda una particella de una voz, impresa en Venecia el año 1546, que contiene el bajo de una Pasión según S. Mateo de P. Aretino.⁸

Junto con el "processo" polifónico aparece también la Turba.⁹ A esto corresponde el manuscrito en pergamino conservado en el Archivo de Música de la Catedral de Zaragoza, C-3 ms. E, en el que solo aparecen neumadas las perícopas correspondientes a Cristo, según el modelo de recitativo litúrgico del "cantus passionis" usual en Aragón. Esto mismo podemos encontrar también en unos manuscritos en pergamino conservados en la catedral de Huesca.

Este modo de interpretar la Pasión ha estado en uso en Aragón hasta nuestros días. Las últimas fechas y firmas escritas en el interior de las tapas de los cantoriales, que nos revelan muchos nombres de los intérpretes de la Pasión en Zaragoza,¹⁰ fueron consignadas en los años cuarenta de nuestro siglo XX.

Otro modo de interpretar la Pasión, que incluye en la composición polifónica junto al "processo" y la Turba también determinadas palabras de Cristo, está recogida en los manuscritos de Zaragoza y ha sido practicado hasta nuestros días.

1. Cfr. Orden de Fastividades, Mandura, fol. 55v

2. Parte correspondiente al Cronista.

3. Música figurada polifónica.

4. ca. 1593 nombrado maestro de capilla de la Seo de Zaragoza; cfr. A. Lozano, La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el s. XVI hasta nuestros días, Zaragoza 1895, pág. 21.

5. Ese año Felipe II era rey de España.

6. Felipe II hizo un viaje a Zaragoza el año 1585 (Marzo/Abril); cfr. E. van der Straeten, La musique aux Pays-Bas, vol. VIII, Bruselas 1888, pág. 112.

7. Los italianos del norte incluyen con frecuencia el "processo" en la composición polifónica de la Pasión; cfr. V. Ruffo, Pasiones según S. Mateo y S. Juan; Jan Nasco, Pasiones según S. Mateo; Cipriano de Rore, Pasión según S. Juan; Cfr. al respecto: A. Schmitz, Oberitalienische Figuralpassionen des XVI Jhts., Mainz 1955.

8. Este impreso conservado bajo signatura "impreso 16" es desconocido hasta el presente para la investigación musical.

9. Zaragoza, Archivo de Música Catedral C-3 ms. 5 (Proceso) y ms. LS (Turba y Palabras de Cristo).

10. Zaragoza, C-3 ms. 19 (Turba y Palabras de Cristo), C-3 ms. 15, fol 0v-1r ss. (Processo).

Todas estas Pasiones se han conservado en dos cantorales de polifonía, uno de ellos contiene el “processo”, y el otro la Turba y las Palabras de Cristo.¹¹

d) Interpretación de las Pasiones:

Parece ser que el “processo” compuesto en polifonía era interpretado por solistas, y al menos en Aragón, desde el púlpito; la Turba, en cambio, era cantada por el coro, abajo en la nave de la catedral. Todo esto se puede comprobar a través de las anotaciones escritas en los folios primeros y últimos de los cantorales, que contienen el “processo” polifónico. También queda confirmado todo esto por el relato de un manual manuscrito,¹² que se conserva en la Biblioteca Capitular de Zaragoza bajo signatura 41-15. Si bien este manual fué escrito en época tardía (ca. 1741), su contenido tiene mucha importancia, ya que libros de este tipo recogen antiguas tradiciones de las catedrales.¹³ Aquí se describe hasta el más mínimo detalle, cuándo, cómo y por quienes debe ser interpretada la Pasión en la catedral de Zaragoza:

“A este tiempo se preparan con Atriles y paños morados en los Atriles, los púlpitos del lado del Evangelio (quitando de este púlpito el paño morado que servía para el sermón) y se pone en el Atril de ese púlpito el libro grande de la música del passio; el púlpito del lado de la Epístola, y púlpito portátil que se planta en el presbyterio contra el rexado, que corresponde a la capilla de nuestra Señora de la Blanca. Y en la parte exterior de la puerta principal del coro se pone un atril crecido con paño morado, y en el que se pone un libro del Passio para cantar en él lo que abajo se dirá.... y este día se tienen preparados en la sacristía para seis cantores del Passio Amitos, Albas, Cíngulos, Manípulos, Estolas y Collares de color morado, los libros manuales del Passio con solfa de canto llano dos achuelas para alumbrar a los músicos del púlpito del lado del Evangelio y a los músicos del Atril de la puerta del coro y dos palmatorias con cabos de vela para alumbrar a los dos que hacen la Turba y persona de Cristo en el púlpito portátil del Evangelio, advirtiendo en la preparación de los ornamentos para los que han de cantar el Passio, que si no están ordenados de Subdiáconos, que para estos (haunque cantan a un mismo tiempo con los ordenados en un mismo púlpito) no se preparan si no es Amitos, Albas, Collares y Cíngulos; y que si están ordenados de Subdiáconos, solo se les prepara Manípulos.... No passa ahora el Sudiácono el Missal al lado del evangelio, porque ha de leer el celebrante el Passio en el lado de la Epístola, como luego se dirá. Cantada la epístola, empiezan y cantan los Sochantres el Gradual y Tracto y en ese tiempo salen de la Sacristía a al Altar y ante su grada inferior seis cantores del Passio, con Amitos, Albas, Cíngulos, Manípulos, stolas y Collares de color morado llevando las Palmas en las manos y los que hacen la persona de Christo y la Turba llevan los libros manuales del Passio de solfa de canto llano, saliendo también de la Sacristía en seguimiento de los cantores del Passio dos Infantes con Palmatorias encendidas, para ir a alumbrar a los cantores del Púlpito del lado del Evangelio, donde se predica, y a los músicos que han de cantar a la puerta del coro ya están prevenidos dos Infantes con achuelas encendidas. Los seis cantores preparados con sus ornamentos, según está dicho en el último párrafo del folio 312 hacen genuflexión al Sacramento en la grada inferior del Altar, estando en el centro de la linea y lugar superior, el que hace la persona de Cristo y los demas según la preheminiencia del orden que cada uno tiene Ración o Beneficio y antigüedad en la Yglesia.... van tres cantores al coro con el Maestro de Ceremonias, si asiste el Prelado.. solo el que hace la persona de Christo sube al sitial, a besar de rrodillas la mano

11. Además de Aragón e Italia también México conoce la interpretación polifónica del “processo” de la Pasión según S. Mateo; cfr. Lincoln Spies and Thomas Standfort, An Introduction to certain Mexican Archives, Metropolitan Cathedral of Puebla, ms. 22^a (Turba) y ms. 22^b (Processus), Detroit 1969, pág. 28.

12. Manual diario de J.D. Loiz de Argueta, 1741, fol. 312 ss.

13. Una práctica semejante se recoge en la Consueta de la Biblioteca Capitular de Huesca del 10 de Mayo de 1603; cfr. Anuario Musical 19, Barcelona 1964, pág. 51.

del Prelado.. y parten los seis cantores a sus púlpitos en la siguiente forma... el que hace la persona de Christo con el Infante que le ha de alumbrar va al púlpito del lado de la Epístola. El cantor de la Turba con el Infante, va al Púlpito portátil del lado del Evangelio, y cuatro cantores que han de cantar el texto van al Púlpito del lado del Evangelio donde se predica...Al mismo tiempo se preparan otros músicos con el maestro de capilla y con avitos de coro en el atril preparado en la parte exterior de la puerta del coro para cantar algunas cláusulas del Passio....El Infante que va a alumbrar al cantor que hace la turba en el púlpito portátil, dicho Infante canta en el Passio lo que dixo una criada a San Pedro.... y lo que dixo otra criada...y lo que dixerón a San Pedro. El que hace en el Passio la persona del Evangelista es el principal de los cuatro que cantan en el Púlpito del lado del Evangelio donde se predica".

Fol. 322, feria 3ª de la Semana Santa: "Cuando en el coro se cantan el Gradual y su verso salen de la sacristía tres cantores del Passio con albas, manípulos, estolas y collares de color morado, llevando cada uno de ellos un libro de Passios... El que hace la persona de Cristo va a el púlpito del lado del Evangelio, donde se predica. El que ha de cantar el texto va a el púlpito del lado de la Epístola y que ha de hacer la Turba al púlpito portátil que está en el prebyterio contra el rexado.... iendo con el cantor de la Turba el Infante que ha de cantar las cláusulas que dixo en el Domingo de Ramos.... a este tiempo está preparado (desde antes del Oficio) un atril con velo morado y con libros de Passios, en el cual están compuestas algunas cláusulas del Passio con solfa figurada o canto de órgano, para cantarlas los músicos con baxón, en el presbyterio entre el púlpito del lado de la Epístola y capilla de S. Pedro contra el rexado, estando ya dichos músicos a ese tiempo ante dicho atril con avitos de coro".

Este informe describe, entre otras cosas, que toda la parte correspondiente al Cronista, es decir, el "processo", se interpretaba por cuatro cantores en el púlpito del Evangelio, desde donde se hacía la predicación del sermón. Previamente se preparaba allí el gran cantoral con la parte correspondiente al Cronista para uso de los cuatro cantores, que tenían que interpretarlo. Abajo en la nave de la catedral, frente al púlpito, se situaba la capilla de música con el maestro de capilla, que cantaba la parte de la Turba.

El cantoral con el "processo" polifónico, conservado en el Archivo de Música de la Catedral de Tarazona, contiene muchas anotaciones escritas por los cantores. Del contenido de ellas se deduce que allí existía una práctica polifónica de cantar la Pasión parecida a la de Zaragoza y Huesca. En determinados momentos de la interpretación polifónica del "processo" aparecen las anotaciones siguientes: "¡abajo!", "esto lo canta la turba", "aquí callamos nosotros" etc.

Aunque el manuscrito de Tarazona está escrito en época muy tardía (1815), es, sin embargo, muy importante para el conocimiento de la práctica musical de Aragón; sobre todo si tenemos en cuenta la actitud conservadora de las catedrales españolas.¹⁴

Además, está probado que en algunos lugares de España, como por ejemplo en Zaragoza, Tarazona o Gerona, estas Pasiones polifónicas "a-capella" se interpretaban con acompañamiento instrumental, por lo menos, desde el siglo XVII.¹⁵ En el Archivo de Música de la catedral de Gerona se conservan los papeles de música manuscritos para el acompañamiento instrumental de las Pasiones de Pujol. Estos manuscritos son de mediados del s. XVII.

En los manuscritos de Tarazona que contienen el "processo" aparece la voz del bajo sin texto; debido posiblemente a que esa voz era interpretada por un instrumento (Baxón?).¹⁶

14. La práctica que confirma este manuscrito de Tarazona concuerda con las antiguas tradiciones; cfr. el informe del Manual de Zaragoza o la Consueta de la Catedral de Huesca, citados en la pág. 97 de este trabajo.

15. Cfr. H. Anglés, Historia de la Música en España, Barcelona 1957, pág. 419. Cfr. informe del Manual de la Biblioteca Capitular de Zaragoza (signatura 41-15, fol. 322), también pág. 161 del presente trabajo.

En Zaragoza todo esto se ve confirmado en el informe citado del manual,¹⁷ donde se lee con toda claridad, que el coro que cantaba la Turba era acompañado por un Baxón (fagot). Es posible que la función del baxón fuera acompañar la capilla de música, o suplir la voz de bajo.¹⁸

Por último me referiré a un tipo especial de interpretación de la Pasión, muy generalizado en España a finales del s. XVI. Este tipo de composiciones presentan aquí y allá algunas perícopas del relato en polifonía, bien sean entresacadas de la parte del Cronista, Turba o Cristo. El compositor parece tener especial interés en destacar, por medio de la composición polifónica, determinados momentos de la Pasión, por ejemplo, "flevit amare", "expiravit", entre otras. Entre ellas aparecen con mucha frecuencia la introducción y palabras finales de la Pasión. En este sentido, no en cuanto a su estructura musical, pues están compuestas en estilo contrapuntístico "a-capella", tienen un cierto parecido con la forma de los "punti della passione", muy generalizada en Italia a principios del s. XVII.

Esto puede aplicarse a la mayor parte de las Pasiones de J. Castro de Mallagaray (Cuenca), Zaragoza (C-3 ms. 15 fol. 34 ss.), Mathias A. Díez (Albarracín ms. 8), y sobre todo, Segorbe (ms. 0-9), la pasión más antigua conocida en España, ya que esta composición es, a lo sumo, de finales del s. XV.

16. Cfr. pág. 97 del presente trabajo.

17. Cfr. pág. 97 del presente trabajo.

18. Sé por propia experiencia, que esta práctica se ha mantenido hasta nuestros días. El Bajón (Baxón o Fagot) interpretaba como acompañante o como suplente de la voz de bajo. Yo mismo conozco a quienes lo han visto y oído en Zaragoza hace muy poco tiempo. La polifonía "a-capella" en tiempo de Cuaresma se acompañaba siempre con un fagot. Este instrumento ocupaba el lugar del órgano, que silenciaba en ese tiempo. El último fagotista de la catedral de la Seo vive aún. En el Archico de Música de las Catedrales de Zaragoza se conserva mucho material musical perteneciente al fagot.

5. Descripción de las Pasiones polifónicas

a) La composición de Salmos y Pasiones en España

Los procedimientos técnico-compositivos aplicados a las Pasiones polifónicas españolas son semejantes a los empleados en la composición de salmos polifónicos durante los siglos XVI y XVII en España.

Cerone¹ escribe que “en los reinos de España se acostumbraba cantar los salmos no en música sino en fabordón”. Cerone distingue además dos tipos diferentes de composición de salmos. Por otra parte Cerone pone frente al tipo de composición de los “salmos en música”, otro especial característico que se da en los “Cantica” bíblicos, como el Magníficat, Nunc dimittis y Benedictus; ya que estos últimos deben cantarse, es decir, componerse con imitaciones, fórmulas melismáticas etc., como los motetes². Los “salmos en música”³ por el contrario se caracterizan por su forma polifónica sencilla, sin imitaciones, para que los versos no sean demasiado largos. Además, debe coincidir la “mediatio” del tono salmódico con la cláusula polifónica del primer hemistiquio, para que, al oírlo, pueda reconocerse que se trata de una salmodia. Cerone exige además que la música no dificulte la comprensión del texto; cada palabra debe oírse con toda claridad; para ello todas las voces deben pronunciar al mismo tiempo cada una de las sílabas, como se hace en los “fabordones”. Por último, no deben aparecer dilataciones del texto o “pasos elegantes”, sino solo “consonancias comunes”.

Cuando Cerone escribe que en España se acostumbraba cantar los salmos “en fabordones”, no piensa evidentemente en el antiguo fauxbourdon. La textura musical de los “fabordones” se caracteriza fundamentalmente por su construcción basada, no en la superposición de consonancias de tercera y sexta como sucede en el fauxbourdon,⁴ sino de tercera y quinta; sobre este bloque sonoro se canta la mayor parte del texto de cada uno de los hemistiquios, que componen el verso salmódico, articulándola en “quasi-acordes”, repercutidos sobre cada una de las sílabas del texto.

Puesto que una voz, generalmente el Tenor o el Cantus, va cantando nota a nota el tono salmódico, sólo se producen cambios, es decir, “cláusulas”, cuando aparecen las figuras de interpunción, como la flexa, mediatio o finalis. La mayor parte del texto cada uno de los dos hemistiquios está condicionada, mejor dicho, fijada rítmicamente por el acento declamativo de las palabras, mientras que en las sílabas finales, correspondientes a cada uno de los hemistiquios, se produce una cláusula melódica. Este tipo de articulación es característico de la salmodia. En la salmodia simple se produce una cierta dilatación o enriquecimiento melódico en la “terminatio” o “finalis”; en cambio, en la salmodia solemne (más rica) “ad Cantica” sucede esto también en la “mediatio”.

En este tipo sencillo de fabordones es característico, que el modelo o forma fundamental, que aparece en el primer verso, se repita en todos los restantes hasta concluir el salmo con el Gloria Patri.

Este tipo de “fabordones” corresponde al típico “falsobordone”,⁵ que conocemos especialmente a través de los compositores italianos.

Junto a este tipo de “fabordones” existe otro, cuya factura musical característica consiste, no ya en la recitación musical de cada uno de los hemistiquios sobre un solo bloque de consonancias superpuestas, sino que éste, según la extensión del texto y su acento declamativo, pueda variar.

El tono salmódico aparece en cada uno de los versos como cantus firmus, pero la composición musical de cada uno de los versos es siempre diferente.

1. Cerone, El melopeo, pág. 689.

2. Cerone, El melopeo, pág. 689 ss.

3. Cerone, El melopeo, pág. 189 ss.

4. R. Bockholdt, Englische und franko-flämische Kirchenmusik, in Geschichte der katholischen Kirchenmusik, vol. I, Kassel 1972, pág. 427 ss.

5. vgl. Th. Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, vol II, pág. 143.

Aquí encontramos frecuentemente repetición de palabras o incluso de frases, lo que no sucede en la forma descrita anteriormente. Este último tipo se denomina en España “psalmodia modulata vulgo fabordones”,⁶ o también “salmo afabordonado”.⁷

Este último tipo de “fabordones”, mirando su factura musical, es más parecido al descrito por Cerone como “salmos en música” que al generalmente conocido “falsobordone”. Por eso es de suponer que Cerone, al referirse a “en fabordones” piense en un tipo situado entre los “salmos en música” y el sencillo “falsobordone”. Esto puede comprobarse a través de las composiciones de salmos de los siglos XVI y XVII, que han llegado a nosotros.

Como aclaración véanse a continuación los ejemplos siguientes:

A. Falsobordone:

Palestrina⁸

Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu---os * sca-be-llum pe-dum tu-o-----rum.

The image shows a musical score for a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu---os * sca-be-llum pe-dum tu-o-----rum." The music features a prominent, sustained melodic line in the Soprano part, which is the "falsobordone" (a type of psalmody). The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

B. “salmo afabordonado”:

F. Guerrero⁹

Po---tens in te-rra e-rit se-men e - ius

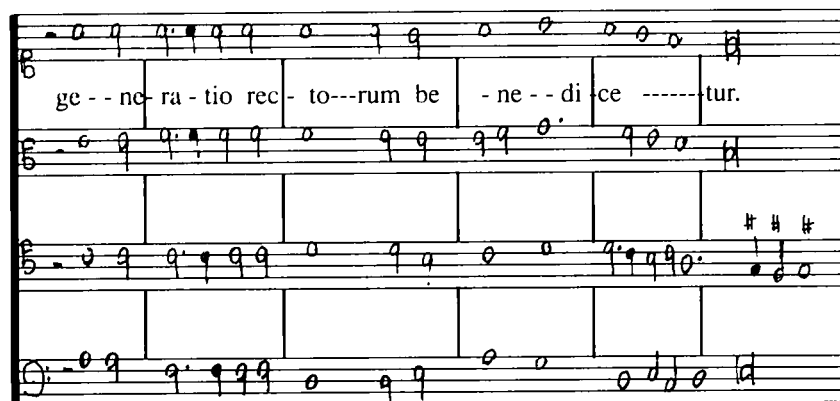
The image shows a musical score for a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Po---tens in te-rra e-rit se-men e - ius". The music features a prominent, sustained melodic line in the Soprano part, which is the "salmo afabordonado" (a type of psalmody). The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

6. F. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. VI, Barcelona 1897, pág. 20.

7. F. Pedrell, *Hispaniae S.M.S.*, vol. VI, pág. 16.

8. K. Jeppesen, *Palestriniana*, Miscelánea Homenaje a Mr. H. Anglés, vol. I, Barcelona 1958, pág. 419.

9. F. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. VI, pág. 16.



Además de estos tipos está la salmodia polifónica “ad cantica”,¹⁰ cuya factura musical se diferencia de los citados anteriormente por estar compuestos en estilo motético:

C. Psalmodia “ad cantica”:

S. Aguilera de Heredia¹¹

Et e- xul ta - vit spiritus me — —

Et exul ta - vit spi - ri - tus me us spiritus me — —

Et e xulta- vit spiritus me - us spiritus me — —

Et exulta- vit spiritus me — —

us in De - o sa - lu ta - ri me — o.

us in De - o sa - lu ta - ri me — o.

us in De - o saluta ri me - o sa lu tarime -o.

us in De - o sa - luta - ri me - o sa - lu - tari me -o.

10. Cerone, El Melopeo, pág. 689.

11. Sebastián Aguilera de Heredia, Canticum B.V. Mariae octo tonis compositum..etc., Cesaraugustae 1618.

El tipo de composición de “salmos en fabordones” es el que mas comunmente se corresponde con el usado en España para componer las Pasiones. De todos modos encontramos con frecuencia pericopas de la Pasión compuestas en estilo semejante al motete.

D. Pasión en forma sencilla:

Anónimo¹²

Non in di - e fe -- - sto

ne for-te tu multus fi - e ret in po - pu lo.

ne for-te tu multus fie - ret in po - pu - lo.

ne for-te tu multus fie - ret in po - pu - lo.

ne for te tu multus fi - e ret in po - pu - lo.

12. Zaragoza, Archivo de Música Catedral, C-3 ms. 19.

E. Pasión en estilo de motete:

F. Guerrero¹³

Quid ad nos? Tu vi - de - ri's

Quid ad nos? Tu vi - de ri's

Quid ad nos? Tu vi - de - ri's tu vide - ri's

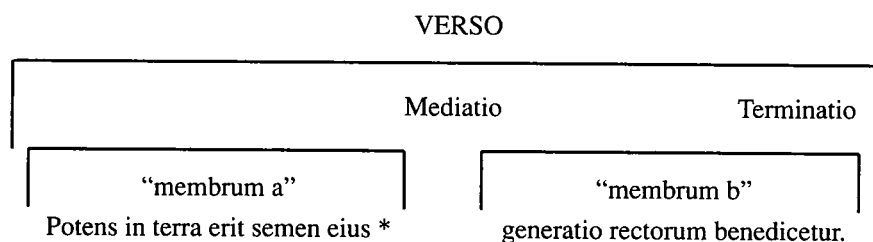
Quid ad nos? Tu vide-ri's Tu vi - de - ri's

La semejanza de ambas formas, es decir, de los “salmos afabordonados” (ejemplo B) y la composición de Pasiones (ejemplo D), se muestra en los siguientes detalles:

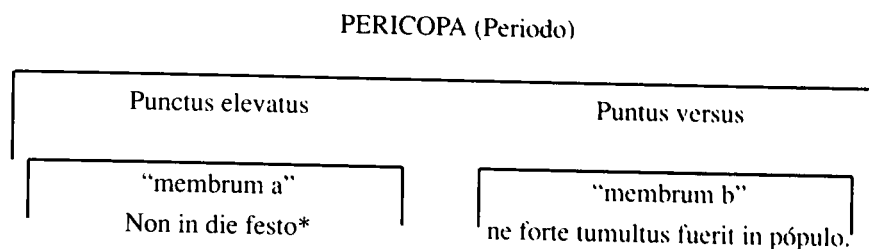
- Ambas contienen un “cantus firmus”.
- Ambas están compuestas en contrapunto simple o nota contra nota, es decir, el texto es declamado o cantado simultáneamente, y sólo se dan fórmulas melismáticas en las “cláusulas”.
- La articulación musical está condicionada por las figuras de interpunción del “cantus firmus”.
- El ritmo del lenguaje domina durante la parte principal de los dos hemistiquios y solamente en las partes finales aparecen fórmulas rítmico-melódicas más libres.
- Cada uno de los versos, es decir, perícopas del texto (en la composición de las pasiones) son agrupados o abarcados total y respectivamente por la composición musical.

En la articulación musical de determinadas perícopas cortas de la Pasión polifónica se intenta conseguir una especie de “parallelismus membrorum”, característica de la salmodia. Este hecho se debe a que: a) el procedimiento melódico del “cantus passionis” (cantus firmus) es semejante al del tono salmódico, b) tanto los versos del salmo, como las perícopas polifónicas de la Pasión se componen de varios miembros articulados por figuras musicales de interpunción, c) el alternatim de tres cantores interpretando la Pasión recuerda al procedimiento salmodia antifonal. Por estas razones puede explicarse la estrecha relación entre la composición de salmos y Pasiones:

Salmo:



13. F. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. II, pág. 30 (=Segovia, Archivo de Música Catedral, ms. sin signatura).

Pasión:

La articulación semejante de ambos textos está destacada por la música, es decir, los “membra a y b” del verso (salmo) y de la perícopa (Pasión), están articulados por las figuras de interpunción, a saber, en la composición polifónica, por medio de cláusulas. Generalmente está más desarrollada o adornada musicalmente la penúltima sílaba en la “Terminatio” y “punctus versus” respectivamente, que en la “mediatio” y “punctus elevatus”. Esto sirve en principio tanto para la composición de Salmos como de Pasiones.

Un procedimiento similar se observa en la composición del Gloria y Credo de la misa, cuando están compuestos también alternatim (canto llano/polifonía). La semejanza con las formas estudiadas anteriormente se debe a que la monodia litúrgica alterna con las partes compuestas polifónicamente:

Anónimo¹⁴

b) Uso del “cantus firmus”

La mayoría de las composiciones españolas de la Pasión se apoyan o presuponen los recitativos litúrgicos del “cantus passionis”, típicos en España. En muchas Pasiones aparece continua y claramente el recitativo español como “cantus firmus”. Existen Pasiones en las que el “cantus firmus” contiene muchas notas extrañas al modelo y, por lo tanto, resulta difícil reconocerlo. Con frecuencia encontramos composiciones de la Pasión, en las que, prescindiendo de la tonalidad, parece como si no se hubiera tenido en cuenta el recitativo litúrgico. En otras se reconoce con claridad el recitativo litúrgico, si bien es interrumpido con frecuencia y transformado melódicamente.

14. Zaragoza, Archivo de Música Catedral, A-1, sin signatura.

De todos modos, no existe dificultad alguna en descubrir en cada una de las Pasiones, de qué modelo de recitativo se trata, ya que la estructura sonora de la composición polifónica en cada uno de los casos está fuertemente marcada por la estructura modal del recitativo litúrgico. Los compositores se apoyan en el recitativo litúrgico, cuando elaboran las composiciones polifónicas de la Pasión en forma responsorial, para facilitar la alternancia entre el recitativo litúrgico y las partes polifónicas.

También se guardan en los archivos españoles composiciones de la Pasión, que usan o presuponen el recitativo romano. Me refiero, además de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan de T.L. de Victoria, a todas las que se conservan en la Biblioteca Capitular de Valencia, algunas del Archivo de Música de la Catedral de Segorbe (ms. sin signatura¹ y ms. 3=1B) y de la Biblioteca Capitular de Albarracín (ms. 9).

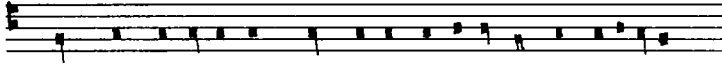
Ahora voy a referirme en primer lugar a las composiciones de la Pasión, en las que el recitativo litúrgico sirve de base como “cantus firmus” clara y continuamente.

A Composiciones con “cantus firmus” en la voz superior:

a) Cronista (“processus”) de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan. En las fuentes siguientes: Z-a y Z-d².

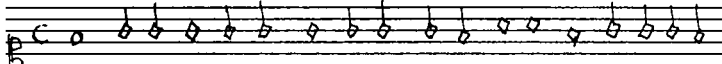
Zaragoza, impreso de 1510

Z-a



Tunc congregati sunt principes sacerdotum et seniores

Z-d, HU-a, TA-a



Tunc congregati sunt principes sacerdotum et seniores

Aquí se trata de dos versiones diferentes. Cada una de ellas ofrece la parte correspondiente al Cronista de la Pasiones según S. Mateo y S. Juan a cuatro voces. El “cantus passionis” de Aragón, tal como lo conocemos por las fuentes impresas, aparece como “cantus firmus” en ambas versiones de un modo claro y continuo. Esta fiel reproducción del recitativo litúrgico queda, sin embargo, interrumpida en las siguientes perícopas:

Pasión según S. Mateo:³

- a) Flevit amare.
- b) Voce magna dicens.
- c) Emissit spiritum.
- d) Contra sepulchrum.

Pasión según S. Juan:

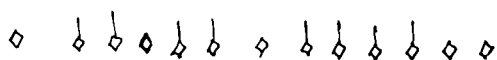
- a) Tradidit spiritum.
- b) Transfixerunt.

1. SE-a, SE-b, SE-c; cfr. Abreviaturas en la pág. 75 de este trabajo.
2. También HU-a, TA-a; cfr. Concordancias en la pág. 73 de este trabajo.
3. La versión de Z-a ofrece estas perícopas a ocho voces.

Precisamente en estas perícopas, todos los pasionarios manuscritos o impresos, que contienen el recitativo litúrgico de Aragón, ofrecen casi siempre un idéntico melisma. En las versiones polifónicas, por otra parte, aparecen esas perícopas citadas, trabajadas en un estilo más cercano al motete.

Como puede comprobarse en los ejemplos anteriormente expuestos, vemos el "cantus firmus" transportado una octava más alto en las versiones polifónicas, es decir, en la voz del "cantus", debido a que la tesitura original del "cantus passionis" sería demasiado baja para el tenor. En este caso, la teoría de la época aconseja una transposición del "cantus firmus".⁴

La declamación del lenguaje, es decir, el acento dinámico del texto, determina el ritmo en el discurso musical del recitativo litúrgico de la Pasión. La virga, () que corresponde respectivamente al acento tónico de las palabras, sirve para ayudar al cantor a declamar musicalmente el texto. En las versiones polifónicas, en cambio, la declamación del texto está subordinada a un principio rítmico-musical; es decir, a cada sílaba acentuada corresponde una nota más larga de valor, a cada sílaba átona una nota de valor más corto. Por esta razón en el discurso polifónico se produce con frecuencia un "escandir", es decir, una declamación del texto tan apoyada en el acento tónico de las palabras, que hace recordar la antigua métrica (pies métricos) de la poesía greco-romana, fundada en la cantidad de las sílabas:⁵



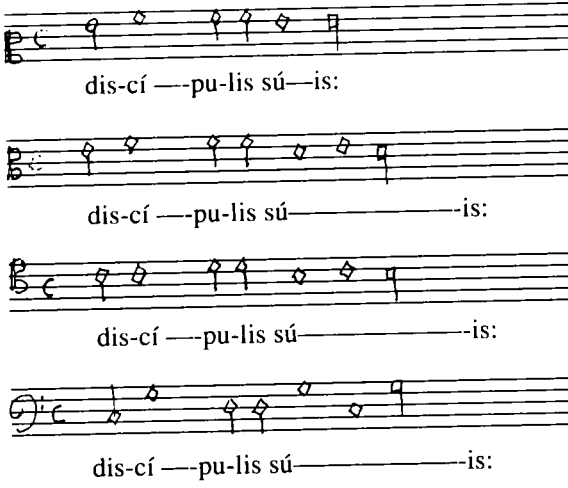
Tunc con-gre-gá-ti sunt prín-ci-pes sa-cer-dó-tum

Ambas versiones polifónicas toman la articulación de la Pasión monódica. Los diversos miembros están articulados por medio de las figuras de interpunción del "cantus firmus". En esos momentos, las voces inferiores efectúan un cambio de sonidos, generalmente una cláusula, mientras la voz superior, es decir el "cantus", reproduce la fórmula melódica de las figuras de interpunción:

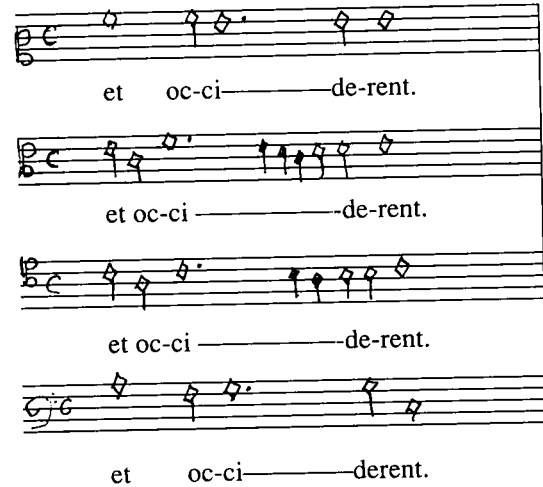
4. J. Bermudo; Declaración de instrumentos musicales, Osuna 1555, Fol. CXXXVr: "Si componer quereis sobre algún canto llano, y para ser tenor estuviere baxo: mudese una quinta o quarta arriba de donde está puntado".

5. Cfr. Th. Georgiades, Musik und Sprache, Heidelberg 1954, pág. 5.

Z-d

C.,F. 

z-d

C.,F. 

En la versión Z-a podemos observar que, en el “punctus versus”, el “cantus firmus” difiere con frecuencia del modelo de recitativo litúrgico. En estos casos la cláusula adornada de discanto ocupa el lugar del “punctus versus”. A veces antecede a la cláusula de discanto una fórmula melódica o especie de floreo:

z-a cantus passionis clausula - discanto - ornamentada

Et ip -- se res - pon ---- dens -- a ----- it

Z-a c. passionis cláusula-discanto

C.F.

coe - perunt sin - guli di --- ce - re.

coe - perunt sin - guli di - ce ---- re.

coe - perunt sin - guli di - ce ---- re.

coe - perunt sin - guli di - ce ---- re.

coe - perunt sin - guli di - ce ---- re.

B Composiciones con “cantus firmus” en el contralto:

a) Se trata de la Turba y también Solilocuentes en las siguientes fuentes: Z-b, Z-c⁶, GE-a⁷, GE-b⁸, HU-b.

Zaragoza: Impreso 1612

U-bi vis paremus tibi comedere Pascha?

Z-b

U-bi vis paremus tibi comedere Pascha?

Como puede observarse en el ejemplo anterior, estas Pasiones usan como “cantus firmus” el modelo de Aragón, tal como lo conocemos por los impresos de Zaragoza.⁹ El recitativo litúrgico de la Pasión aparece siempre como “cantus firmus” en el contralto en su tesitura original.

Por lo que respecta a la articulación del texto y modo de usar el recitativo litúrgico, se trata aquí de un procedimiento semejante al que hemos visto anteriormente, al referirnos a la parte correspondiente al Cronista. Sólo que esta vez encontramos, a diferencia de lo estudiado en el Cronista, repeticiones de palabras. En estos casos se añaden unas figuras melódicas al “cantus firmus”, que poco tienen que ver con el modelo de recitativo litúrgico.

6. Estas fuentes incluyen determinadas Palabras de Cristo en polifonía; estas pericopas sólo han tomado del recitativo litúrgico la tonalidad.

7. Cfr. nota anterior (6)

8. Idem.

9. Tuba de recitación re en lugar de mi.



Además queda suprimido el salto de quinta descendente, característico del “punctus versus” de la Turba; el cual en la mayoría de los casos es sustituido por un salto de tercera descendente.

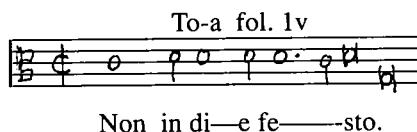


b) Las composiciones de la Turba en la siguientes fuentes: TO-a y SG-a:

El modelo de “cantus passionis” de Toledo, que conocemos por el ms. de El Escorial,¹⁰ aparece aquí como “cantus firmus” en el contralto en su tesitura original. No obstante se puede observar que, con cierta frecuencia, el “cantus firmus” pasa al tenor o al cantus —esta vez transportado una octava alto— e incluso al bajo. Aquí o allá encontramos que el recitativo litúrgico —“cantus firmus”— (dentro de una misma perícopa) salta del tenor al contralto, o al contrario, y también, del cantus al bajo. Una variedad de combinaciones de este tipo puede observarse en las Pasiones de F. Guerrero (SG-a). El recitativo —“cantus firmus”— está seccionado y tratado por los compositores de tal forma, que parece un material a disposición del compositor, para ofrecerle nuevas tareas. Esto se puede observar también en algunas Pasiones de los compositores del norte de Italia.¹¹

Las Pasiones de Guerrero tienden al estilo motético. No me refiero aquí a la “Pasión-motete”, es decir, todo el texto compuesto como un motete, sino al estilo técnico-compositivo. Esto es un resultado del modo de usar el “cantus firmus”. Por esta razón, las Pasiones de Guerrero, debido a su factura musical, se aproximan más al tipo de composición, característico de la salmodia “ad cantica”.¹²

También llama la atención, y esto es aplicable a la mayoría de las Pasiones de TO-a, que el “punctus versus” (Turba) es desarrollado en las versiones polifónicas¹³ de un modo diferente a las versiones monódicas. Sucede lo siguiente: el salto de quinta descendente va precedido de un intervalo de segunda ascendente:



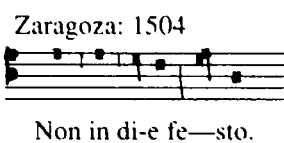
No debe pensarse que esta peculiaridad sea algo caprichoso o arbitrario; pues algo parecido encontramos en el “punctus versus” (Turba) del modelo de Aragón:

10. Curiosamente, o a modo de excepción, la Pasión según S. Marcos (TO-a, fol. 70 ss.) ofrece una fijación del modelo de recitativo litúrgico, usado como “cantus firmus”, que no he encontrado en ninguna fuente. Aquí aparece la tuba de recitación “sol” para la Turba.

11. A. Schmitz, *Miscelanea Homenaje a Mr. H. Anglés*, Barcelona 1950/61, pág. 824.

12. Cfr. pág. 102 de este trabajo.

13. Esto sucede no sólo cuando se trata del “cantus firmus”, sino también en la versión del recitativo monódico cuando aparecen Solilocuentes, por ejemplo “ancillae”



Por lo que respecta a la articulación de la composición y a la rítmica del discurso textual de la Turba, se observan procedimientos semejantes a los descritos anteriormente al referirnos a las Pasiones con el “cantus firmus” del modelo aragonés.

c) El “melisma final” del antiguo recitativo litúrgico de Aragón y las Pasiones polifónicas.

Al estudiar los “cantus passionis” españoles encontramos un detalle, que es característico de la tradición española y aparece tanto en las versiones monódicas como polifónicas.

En la tradición aragonesa este detalle se revela con más claridad, ya que la tradición de sus fuentes es de más antigüedad y riqueza.

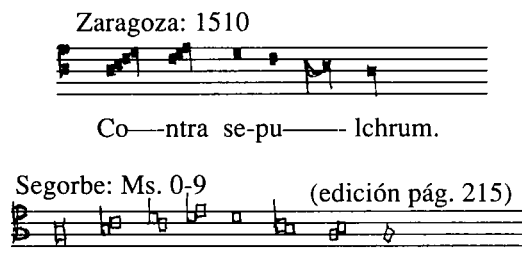
Ya en las fuentes monódicas más antiguas se destacan determinadas perícopas de la Pasión pertenecientes a la parte del Cronista, como expuse en la primera parte de este trabajo, bien porque solamente estos pasajes estén neumados, en las fuentes que contienen el Cronista sin neumar, o en caso de estar neumada esta parte, porque vemos aparecer en las correspondientes perícopas un “melisma final” casi idéntico.

Así mismo encontramos en la tradición polifónica precisamente esas mismas perícopas del Cronista, incluidas en la composición polifónica, cuando el resto de esa parte no lo está, o también, cuando la parte del Cronista está en polifonía, esas perícopas son destacadas, bien componiéndolas a ocho voces, cuando el resto lo está a cuatro (Zaragoza C-3 ms. 5), o trabajándolas con mejor y más elevado estilo (Zaragoza C-3 ms. 15 fol. 1 ss).

Sobre todo hay que subrayar también, que el melisma final de los pasionarios antiguos, que contienen el recitativo litúrgico, como Gerona ms. 21 y los impresos de Zaragoza, aparece como “cantus firmus” en las perícopas citadas de la tradición polifónica.

Si intentamos rastrear los pasos del citado melisma en la tradición polifónica, llaman la atención en primer lugar las Pasiones polifónicas de Segorbe (ms. 0-9). Estas Pasiones incluyen en la composición polifónica, además de la introducción de la Pasión, precisamente aquellas perícopas, que concluyen con el “melisma final”. Ya dije anteriormente que estas Pasiones a tres voces, parecen ser muy antiguas.¹

En estas Pasiones polifónicas a tres voces se usa el citado “melisma final” como “cantus firmus”.



Como podemos observar en los anteriores ejemplos, el “cantus firmus” de la Pasión Segorbe 0-9 reproduce fielmente nota a nota el “melisma final”, tal como lo conocemos por las fuentes de Gerona ms. 21 e impresos de Zaragoza.

También podemos ver que estas Pasiones a tres voces de Segorbe, todas ellas parten de “la”:² la voz superior para dirigirse inmediatamente a “mi”, la intermedia a “do”, mientras la inferior se mantiene alrededor de “la”. Sobre estas tres notas (la-do-mi) precisamente descansan las tubas de recitación del modelo litúrgico antiguo aragonés.

Como ya expuse anteriormente, esta Pasión consta de una fórmula polifónica a tres voces, que se aplica a cada una de las perícopas citadas, que han de interpretarse polifónicamente; son exactamente aquellas del Cronista, que están adornadas con un “melisma final” en las fuentes más antiguas.

1. Cfr. pág. 93 de este trabajo.

2. Cfr. Edición, pág. 127 de este trabajo.

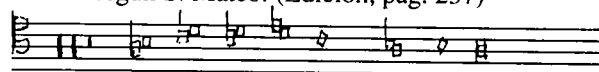
Este procedimiento hace recordar al del tratado de Füssen.³ Este tratado enseña un procedimiento de cantar polifónicamente determinadas perícopas del relato de la Pasión, concretamente, la parte correspondiente a la Turba. La forma de composición polifónica a tres voces, aplicada a estas perícopas de la Turba, es el resultado de la reunión de las tres tubas de recitación, “fa-do¹-fa¹”, en las que se apoya el recitativo del “cantus passionis” romano.

La semejanza de Segorbe 0-9 con Füssen induce a pensar, que el procedimiento de Segorbe es una forma bastante antigua de cantar polifónicamente la Pasión en España. Según los citados manuales españoles en los que se nos ha transmitido esta forma polifónica de Pasión, podemos describirla del modo siguiente: Tres cantores interpretaban los tres roles del relato de la Pasión (Cronista, Turba, Jesús) según el recitativo litúrgico antiguo aragonés. En determinados momentos de la parte del Cronista, es decir, en los que aparece el “melisma final”, cantaban los tres a la vez la perícopa apoyándose cada uno de ellos en su correspondiente tuba de recitación.⁴

Esta Pasión polifónica no era interpretada por la capilla de música de la Catedral, sino por los tres solistas, sacerdotes o diáconos, que cantaban la Pasión oficialmente. Esto se deduce de lo siguiente: La fórmula polifónica a tres voces no se ha transmitido en un cantoral o papeles sueltos, sino en tres pasionarios impresos, que contienen el recitativo litúrgico aragonés, destinados no precisamente a la capilla de música, sino a los intérpretes oficiales de la Pasión en el oficio litúrgico.

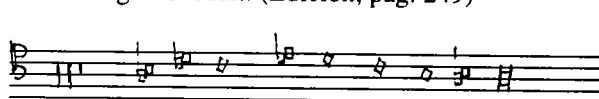
El citado “melisma final” aparece también en las Pasiones polifónicas de J. Pujol (Gerona ms. 78/381). Lo encontramos en dos perícopas de la Pasión, según S. Mateo y S. Juan respectivamente, que encontrábamos ya en los antiguos pasionarios con el melisma. Este melisma está reproducido “ad pedem litterae” por Pujol:

Pasión según S. Mateo: (Edición, pág. 237)



Co———ntra se—pulchrum.

Pasión según S. Juan: (Edición, pág. 249)



Vi-de-bunt in quem transfixe-runt.

El “cantus firmus” ha sido tratado en esas perícopas de la Pasión según el modo que enseñaban los tratados de música del s. XVI.⁵ En primer lugar entran las tres voces, contralto, bajo y cantus, una tras otra imitándose, finalmente entra el tenor y canta exactamente el “cantus firmus”, en nuestro caso el “melisma final”.⁶

Examinando todas aquellas perícopas de la parte del Cronista, incluidas en la composición polifónica, podemos constatar, que el discurso de la voz del tenor melódicamente recuerda el melisma citado anteriormente.

3. Este tratado ha sido publicado ultimamente: Th. Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, vol. II, Tutzing 1969, pág. 130 ss.

4. Esta forma de interpretar la Pasión polifónicamente se ha mantenido en práctica para la Pasión según S. Juan, al menos en Segorbe, casi hasta nuestros días. Así lo indica una copia del ms. Segorbe 0-9, elaborada ca. el año 1900, conservada también en Segorbe ms. 80/19.

5. Por ejemplo: J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555, fol. CXXXIIIr: “ Para mayor hermosura de este contrapunto (contrapunto concertado) entren las voces en fuga. Unas veces guardarán la fuga del canto llano (entrando el canto llano a la postre) y otras veces entre la una voz de contrapunto junto con el canto llano, y aguarde la otra voz: la cual seguirá la tal fuga. Es cosa curiosa: yr las boces del contrapunto contrahaziendo el canto llano. Tienese por primor en este género de contrapunto en medio de una alleluya llenar el canto callado algunos compases. Para esta manera de contrapunto, no tan solamente miran los cantores el canto llano, sobre el qual van cantando (aunque callado) sino que el un contrapunto deve ser fundamento del otro, y algunos intervalos podían cantar sobre el canto llano cantado: que no se pueden poner en el contrapunto concertado, siendo el canto llano callado”.

6. Cfr. Edición, pág. 157 de este trabajo.

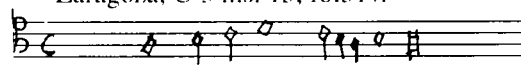
Para aclararlo veamos los siguientes ejemplos:

Zaragoza, C-3 ms. 19



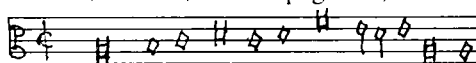
Con-tra se-pu-lehrum con-tra sepu-----lchrum

Zaragoza, C-3 ms. 15, fol31v.



Contra sepu-----lchrum.

Toledo, ms. 22 (Edición pág. 271)



et egressus fo-----ras

Las características citadas pueden ayudar a iluminar los orígenes de la práctica polifónica del canto de la Pasión en España.

El hecho de que la tradición polifónica haya seguido destacando aquellas perícopas de la parte del Cronista, manteniendo incluso el melisma final como “cantus firmus”, podría entenderse del modo siguiente: Las citadas perícopas fueron las primeras en ser incluidas en la composición polifónica, es decir, siguieron siendo destacadas o subrayadas.

Por otra parte, las Pasiones de Segorbe 0-9 muestran, cómo esas perícopas posiblemente fueron las primeras que empezaron a cantarse polifónicamente; pues ese citado manuscrito muestra una forma muy antigua del canto polifónico de la Pasión.⁷

A diferencia de las Pasiones según S. Mateo y S. Juan, encontramos en las de S. Lucas y S. Marcos muy pocas perícopas incluidas en la composición polifónica; entre ellas se prefieren las entresacadas de la parte del Cronista. Esto puede tener la siguiente explicación: Las Pasiones según S. Mateo y S. Juan se interpretaban el Domingo de Ramos y el Viernes Santos respectivamente, días de gran solemnidad litúrgica; las de S. Marcos y S. Lucas, en cambio, en días de feria; por eso fue en aumento la polifonía en las primeras, mientras que las segundas fueron quedando un poco estacionadas. De ahí que estas últimas reflejen mejor la práctica polifónica primitiva.

Además hemos de señalar, que esa técnica sencilla que muestran algunas Pasiones, así como las concordancias que existen entre muchas de ellas, recuerda, por una parte, el “contrapunto alla mente”, es decir, aquel tipo de contrapunto⁸ que los cantores sabían realizar de memoria sin haber sido previamente escrito.⁹ Por otra parte, es po-

7. La mayoría de las Pasiones de Cuenca están compuestas también a tres voces; además según su disposición presuponen tres voces de hombre para su interpretación. La mayor parte de las perícopas compuestas en polifonía comienzan y concluyen con el grupo de consonancias superpuestas “lado¹-mi¹”. K. von Fischer encontró en Portugal un tipo de composiciones de la Pasión parecidas al de Cuenca; y escribe sobre él lo siguiente: “El tipo de composición a tres voces de estas Pasiones permite reconocer su relación con la tradicional interpretación de la Pasión por tres cantores en la liturgia”. *Afmw XIX/XX*, pág. 181).

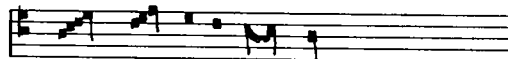
8. Bermudo establece una distinción entre “contrapunto” y “composición”: “El contrapunto es una ordenación improvisa sobre canto llano, con diversas melodías”. (Declaración de instrumentos musicales, lib. V, cap. XVI, fol. CXXVIIIr).

9. Bermudo elogia el arte de muchos cantores españoles: “Ay hombres en ello (contrapunto improvisado) tan expertos de tanta cuenta y erudición: que así lo hechan a muchas voces y tan acertado y fugado que parece composición sobre todo estudio del mundo”. (ibid., fol. CXXVIIIr) “Pues en los primores que en las Yglesias y cortes de nuestra España en este caso se hacen: quien lo acertara a explicar: de aquí es que algunos no quieren este arte se llame de contrapunto: sino de composición”. (ibid. fol. CXXXVIIr).

sible que allí donde no existieran buenos y experimentados cantores, para practicar este tipo de polifonía, se sirvieran de algunas fórmulas hechas (clausulae) o de reglas muy simples de contrapunto.¹⁰ Los cantores, entonces, sólo tenían que aplicar el modelo elegido o las reglas adecuadas del contrapunto a los textos que debían ser destacados polifónicamente. En este sentido, insisto, podrían quizá explicarse las concordancias existentes entre diversas fuentes como: Gerona 50, Gerona 78/381 y Zaragoza LS, entre otras. Los tres manuscritos ofrecen prácticamente la misma composición para la Turba a cuatro voces; en el manuscrito de Huesca aparece Olorón como autor, en Gerona Pujol y en Zaragoza sin autor.

La comparación siguiente entre las Pasiones citadas pueden aclarar lo dicho anteriormente:

1) Zaragoza 1510:



2) Segorbe ms. 0-9 (edición, pág. 215)

Melisma

3) Huesca ms. 50

Olorón

C.F

Melisma

4) Gerona ms. 78/381 (edición, pág. 222)

Pujol

C.F

Melisma

10. Bermudo enseña lo siguiente, si bien lo ha copiado de Franchino: "Sabeys contrapunto y no tenéis libro de canto de órgano o no hay cantores; podéis hacer que un tiple lleve siempre una decena sobre el canto llano y hechareis un Tenor". (ibid. fol. XXXVIIr).

5) Zaragoza ms. LS (edición, pág. 253)

Anónimo

The musical score is presented on five staves. The top staff contains the vocal melody with the lyrics "Non in di - e fe -- sto". The second staff, labeled "C.F.", contains a cantus firmus line. The third staff, labeled "Melisma", contains a melisma line. The fourth and fifth staves are empty. The music is in C major, 4/4 time, and consists of six measures.

Como puede comprobarse en los ejemplos expuestos, aparecen las últimas notas del conocido melisma (ejemp. 1) en la voz intermedia de la Pasión de Segorbe (ejemp. 2) como “cantus firmus”. Las mismas notas encontramos en el Tenor de la Pasión de Huesca (ejemp. 3) y Gerona (ejemp. 4), si bien, en estas últimas el “cantus firmus” está en el contralto. El discurso melódico del contralto reproduce la parte del recitativo litúrgico perteneciente a la Turba, según el modelo de Aragón.

El tipo de composición de las Pasiones, citadas últimamente, es muy sencillo; las tres voces superiores se mueven produciendo consonancias paralelas (con frecuencia a distancia de tercera y sexta), mientras que la voz baja va cantando en saltos de cuarta o quinta, y con frecuencia ciñéndose al recorrido de la cuarta descendente (“la-mi”), recordando la voz inferior de la Pasión de Segorbe.

La semejanza entre sí de estos tres tipos de composición de la Pasión es evidente. La estructura de este tipo de composición recuerda aquella especie de “contrapunto de improviso”, que señalábamos anteriormente.

6. Resumen final.

El desarrollo de la composición polifónica de la Pasión en España, como hemos visto en el presente estudio, tiene su propia historia. Esta tradición española se caracteriza por diversos detalles peculiares, que la hacen distinguirse con toda claridad de la de otros países. En nuestro país ha jugado un papel importante, a lo largo de su historia, la liturgia mozárabe y muy especialmente su carácter austero y penitencial.

Los detalles peculiares que encontramos en nuestra tradición, se refieren, en primer lugar, a la técnica de la composición musical, y, en segundo lugar, a la selección de perícopas del relato de la Pasión, que en el transcurso del tiempo fueron siendo incluidas en la composición polifónica.

Característico de la composición musical es la dependencia existente entre el trabajo polifónico y los recitativos litúrgicos de los “cantus passionis” típicamente españoles. Así pues, podemos observar cómo la disposición de las tubas de recitación a distancia de tercera y quinta del “cantus passionis” de Aragón, se convierte en fundamento de la más antigua composición polifónica española de la Pasión (Segorbe 0-9), ya que estas tres tubas “la”-“do”-“mi”, al ser cantadas a la vez o superpuestas sobre un determinado texto, producen la composición polifónica. Desde esta primera forma sencilla de interpretar la Pasión, es decir, partes del relato polifónicamente, hasta las composiciones más elaboradas pertenecientes a la segunda mitad del s. XVI (Gerona ms. 76/381, Zaragoza C-3 ms. 5 o ms. LS, entre otras), se observa un proceso de desarrollo, parecido al de otros países de tradición católica, como Italia. Esto significa que la forma “Pasión-motete”, relacionada con la Pasión de Obrecht-Longaval, no debió arraigar en España; pues aquí todas las composiciones que conocemos de la Pasión, aparte de pertenecer a la forma denominada “Pasión-responsorial”, muestran un estilo —más o menos sencillo o adornado— que sigue técnicas afines al conocido “falsobordone”, una forma que se usó muchísimo en España para la composición de Salmos; de ahí la gran semejanza, por lo que respecta a la factura musical, de los salmos y las Pasiones (cfr. pág. 100 ss.). Aún así existen también excepciones, que se refieren no tanto a la totalidad de la composición musical, sino a determinadas perícopas de la Pasión, y más exactamente, a algunas pertenecientes a la parte del Cronista (cfr. pág. 106 y 112 ss.). En estos pasajes característicos de las Pasiones encontramos con cierta frecuencia un tipo de composición más elaborado o artístico (cfr. Edición pág. 156), a veces incluso policoralidad (Pasiones según S. Mateo y S. Juan del ms. 5 de Zaragoza; Edición pág. 174). Posiblemente la tradición litúrgica mozárabe con su marcado carácter penitencial siguió actuando in mente al destacar o subrayar precisamente esas perícopas pertenecientes al Cronista (cfr. pág. 55).

La selección de perícopas sacadas del relato de la Pasión, para ser incluidas en la composición polifónica, es otra de las peculiaridades de la tradición española. Los detalles que caracterizan la tradición española, tienen su origen en los recitativos antiguos litúrgicos monódicos medievales (cfr. pág. 40), en los que determinadas perícopas, pertenecientes al Cronista son especialmente subrayados, es decir, adornadas con una fórmula melismática determinada (“melisma final”). Destacar las perícopas citadas de la parte del Cronista es una característica principal de autenticidad o tipismo de las composiciones españolas de la Pasión, es decir, de aquellas, que presuponen los recitativos litúrgicos españoles, o los usan como “cantus firmus”, en contraposición a las que emplean el recitativo romano, como es el caso de la mayoría de las Pasiones guardadas en la Biblioteca Capitular de Valencia o también las de T. L. de Victoria. Estas últimas deben ser por lo tanto incluidas en la tradición romana. En las composiciones típicamente españolas son incluidas en la composición polifónica solamente esas perícopas del Cronista (Segorbe 0-9), o estas juntamente con la Turba, Siloquentes y Palabras de Cristo (Gerona ms. 78/381, Edición pág. 136, entre otras) o también —esto en el caso, que toda la parte del Cronista esté compuesta polifónicamente— estas partes son destacadas por medio de un procedimiento compositivo más elaborado.

Estos detalles avalan la hipótesis de que, en España, precisamente esas partes del Cronista fueron las primeras en ser cantadas polifónicamente, mientras que en Italia o Alemania fue la Turba la que empezó a ser interpreta-

da por primera vez polifónicamente. Partiendo de la interpretación polifónica de esas perícopas pertenecientes al Cronista, poco a poco, fue extendiéndose la práctica polifónica también a la Turba, Cristo y a la totalidad de la parte del Cronista (cfr. pág. 96 s.).

El hecho de que no sea incluida en la composición polifónica toda la parte correspondiente a la persona de Cristo, sino sólo determinadas perícopas, y más exactamente sólo SIETE PALABRAS, da motivos para plantearse la pregunta siguiente: ¿Por qué son seleccionadas para la interpretación polifónica precisamente SIETE PALABRAS de Cristo?. La respuesta quizá podrían darla los historiadores de la liturgia o teólogos, teniendo en cuenta la tradición mozárabe y su carácter penitencial, así como la religiosidad popular en la España de aquella época.

Antes de concluir, quisiera señalar el elemento dramático en la interpretación de la Pasión dentro de la liturgia española. La tradición muestra, cómo desde el principio, tanto en la tradición monódica como polifónica, fueron perfectamente diferenciados los tres roles que actúan en la interpretación del relato de la Pasión: Cronista, Turba/Solilocuentes y Cristo. En las composiciones polifónicas se usa para las partes de la Turba un tipo de composición sencillo, bastante parecido al de la parte del Cronista, sin embargo, en la parte de Cristo, encontramos un tipo de composición más elaborado; además, está destacada sobre las otras, ya que estas perícopas de Cristo deben ser cantadas “despacio” (cfr. Edición pág. 158). Este detalle recuerda lo que ordenaba la antigua tradición referente a la interpretación de la parte correspondiente a Cristo, que debía cantarse despacio (tenete). Por medio de estos detalles el oyente podía distinguir aún mejor los diferentes roles: Cronista, Turba y Cristo. Por lo que respecta al número de voces para cada uno de los roles, no existe en realidad una diferenciación consecuente, es decir, su número es igual para todos los roles, exceptuando solamente los “Duo falsi testes” que frecuentemente se interpretaban a dos voces.

También la costumbre, en Aragón, de cantar cuatro solistas desde el púlpito la parte del Cronista polifónicamente, mientras que la capilla de música, situada abajo en la nave junto a los fieles, cantaba polifónicamente la Turba, indica un intento de acentuar el carácter dramático de la Pasión, es decir, hacer participar al pueblo en la interpretación dramática.

Importante es la circunstancia de que el desarrollo de la interpretación de la Pasión en la liturgia se detuvo en el punto o estado que consiguió a principios del s. XVII, manteniéndose esa tradición “in statu quo” ininterrumpida desde entonces hasta casi nuestros días, es decir, hasta que se implantó la nueva reforma litúrgica del Concilio Vaticano II. Hay que confesar y constatar, que estas ricas tradiciones —que aún hoy tendrían mucho que decir y comunicar—, al ser desplazadas, a consecuencia de las nuevas reformas litúrgicas, han desaparecido en España igual que otras ricas tradiciones musicales.

INDICE LITERARIO

- Adler, G.: Handbuch der Musikgeschichte, vol. I, Tutzing 1961 (reimpresión)
- Aguilera de Heredia, S.: Canticum B. V. Mariae octo tonis compositum, Zaragoza 1618.
- Ambros, A. W. : Geschichte der Musik, vol. III, Leipzig 1891.
- Anglés H. : El archivo musical de la Catedral de Valladolid, Anuario Musical III, Barcelona 1948, pág. 59 ss.
- El canto religioso popular en los manuales de la tarraconense, Anuario Musical XVIII, Barcelona 1963, pág. 103 ss.
 - y J. Subirá : Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, 3 vols. Barcelona 1946/51.
 - Gloriosa contribución de España a la música universal, Madrid 1948.
 - Art. “GUERRERO, Francisco” en MGG, vol. V, col. 1041, Kassel 1956.
 - Johannis Pujol, Opera omnia, vol. I-II, Barcelona 1926/32.
 - y F. Pedrell: Els madrigals i la missa d’ en Brudieu, Barcelona 1921.
 - La música conservada en la Colombina y en la Catedral de Sevilla, Anuario Musical II, Barcelona 1947, pág. 3 ss.
 - La música en la Corte de Carlos V, Barcelona 1944.
 - La música en la Corte de los Reyes Católicos, vol. I, Polifonía Religiosa, Madrid 1941.
 - La música en España, suplemento a la edición española de la “Kleine Musikgeschichte” de J. Wolf, Barcelona 1957⁴.
 - La música española desde la Edad Media hasta nuestros días, Barcelona 1941.
- Baini, G.: Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. B. da Palestrina, vol. II, Roma 1828.
- Bannister, H.M.: Monumenti Vaticani di Paleographia Musicale Latina I, Leipzig 1913.
- Barbieri, F.A.: Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, Madrid 1890.
- Bermudo, Fray J.: Declaración de instrumentos musicales, Osuna 1555. Edición facsímil de S. M. Kastner, Kassel 1957.
- Bockholdt, R.: Englische und franko-flämische Kirchenmusik, en: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, vol. I, publicado por K. G. Fellerer, Kassel 1972, pág. 418 ss.
- Bukofzer, M. F.: Studies in Medieval and Renaissance Music, London 1951. MQ XXXIII, 1947, pág. 38 ss.
- Cerone, P.: El Mellopeo y maestro, Tractado de la música theórica y práctica, Nápoles 1613, Edición-facsímil Bolognia 1969.
- Climet, J.: Catálogo de la música existente en la Catedral de Segorbe, Valencia 1972 (escrito a máquina).
- Cosme de Benito, J.: Catálogo de la música del Monasterio del Escorial, El Escorial 1877.
- Durán Gudiol, A.: El derecho capitular de la catedral de Huesca desde el s. XII al s. XVI, Instituto Sa. Raimundo de Peñafort, Mayo/Agosto, Madrid 1952.
- La capilla musical de la Catedral de Huesca, Anuario Musical XIX, Barcelona 1964, pág. 29 ss.
 - Los manuscritos de la Catedral de Huesca, Revista Argensola IV, Huesca 1953, pág. 293 ss.
- Eitner, R.: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten, 10 vols. y suplementos, Leipzig 1904 ss.
- Eslava, H.: Lira sacro-hispana, Serie II, vol. I, Madrid 1869.
- Fétis, F. J.: Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique, 8 vols., Paris 1860/65².
- Fischer R. von : Die mehrstimmige und katholische Passion, Art. “Passion” en : MGG, columna 898 ss.
- Ein singulärer Typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts, AfMw XIX/XX, 1962/63, pág. 180 ss.
 - Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts, in: Kongr. Bericht, Colonia 1958/59, pág. 107 ss
 - Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien,

- AfMw XI, 1954, pág. 189 ss.
- Georgiades, Thr.: Musik und Sprache, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.
- Gerbert, M.: De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus, Tomus I, St. Blasien 1774.
- Göllner, Th.: Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, vol. II, Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 15, Tutzing 1969.
- Unknown Passion Tones in Sixteenth century Hispanic Sources, Resúmen en: Danish Musicological Society, Copenhagen 1972.
- Gregoriusblatt, Aachen 1880, pág. 87 ss.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians, 9 vols. Londres 1954⁴.
- Guzmán, J.B.: Obras del insigne maestro español Juan Bautista Comes, vol. I, Madrid 1888.
- Jeppesen, K.: Palestriniana, en: Miscelanea Homenaje a Mr. H. Anglés, vol. I, Barcelona 1958.
- Kade, O.: Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Gutersloh 1893.
- Labbe: Amplissima collectio conciliorum, vol. 24.
- Liber Usualis Missae et Officii, Parisii-Tornaci-Romae 1953.
- Llorca, B.: Historia de la Iglesia, Barcelona 1951³.
- Llordens, A.: Inventario de 1770 en la Catedral de Málaga, Anuario Musical XXIV, Barcelona 1969, pág. 245 ss.
- Llorens, J.M.: Capellae Sixtinae Codices, Vaticano 1960.
- Lóiz de Argueta, J.D.: Manual diario, Biblioteca Capitular de Zaragoza, ms. 41-15.
- López Calo, J.: El archivo de la Capilla Real de Granada, Anuario Musical XIII, Barcelona 1958, pág. 103 ss.
- Loriquet: Le graduel de l'église cathedrale de Rouen, vol. I, Paris 1907.
- Liber Gradualis Ecclesiae Rotomagensis, edición facsimil, vol. II, Paris 1907.
- Lozano González, A.: La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el s. XVI hasta nuestros días, Zaragoza 1895².
- Mandura, P.: Orden de las festividades en el discurso del año por sus meses
y también de las fiestas movibles, Biblioteca capitular de Zaragoza, ms. sin signatura.
- Mitjana, R.: La musique en Espagne, en: Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Lavignac), I Parte, vol IV, Paris 1920.
- Moll Roqueta, J.: Músicos de la corte del Cardenal Juan Tavera, Anuario Musical VI, Barcelona 1951, pág. 155 ss.
- Musik in Geschichte und Gegenwart, publicado por F. Blume, 14 vols. Kassel 1949/68.
- Navarro Gonzalo, R.: Catálogo de la música existente en la Catedral de Cuenca, Cuenca 1965.
- y Martínez Millán, M.: Juan Castro de Mallagaray, Obras musicales, Cuenca 1966.
- Norton, F.J.: Printing in Spain, Cambridge 1966.
- Paride de Grassi: Il diario di Leone X, Tipographa della pace di F. Cuggiani, Roma 1884.
- Pedrell, F.: Hispaniae Schola Musica Sacra, 8 vols., Barcelona 1894/98
- T. L. de Victoria, Obras Completas, vol. V, Leipzig 1908.
- Pelinsky, R.A.: Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts, Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 20, Tutzing 1971.
- Pena, J. y Anglés, H.: Diccionario de la Música Labor vols. I/II, Barcelona 1954.
- Pérez de Urbel, Fray J. y A. González y Ruíz Zorrilla: Liber comicus, edición crítica, vol. I, en : Monumenta Hispaniae Sacrae, serie Litúrgica, vol II, Madrid 1950.
- Prado, G.: El canto gregoriano, Barcelona 1945.
- Estado actual de los estudios sobre la música mozárabe, en: Estudios sobre la liturgia mozárabe, Toledo 1965.
- Riemann, H.: Musik Lexikon, 12ª edición, Maiz 1959-72.
- RISM, Einzeldrucke vor 1800, vol. 3, Kassel 1972.
- Rubio, S.: La ciudad de Dios, CLXIII, pág. 114.

- Rubio Piqueras, F.: Códices polifónicos toledanos, Toledo 1925.
- Saldoni, B. : Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, vol. IV, Madrid 1881.
- Sánchez, J. M.: Bibliografía aragonesa del s. XVI, vols. I/II, Madrid 1913.
- Schmidt, G.: Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie, AfMw XVII, 1960, pág. 100 ss.
- Schmitz, A.: Bemerkungen zu Vincenzo Ruffo's Passionskompositionen, en: Miscelanea Homenaje a Mr. H. Anglés, vol. II, Barcelona 1961, pág. 821.
- Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts, Mainz 1955.
 - Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts, AfMw XVI, 1959, pág. 232 ss.
- Sevillano, J.: Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona, Anuario Musical XVI, Barcelona 1961.
- Siemens, L.: La Seo destacada escuela de órgano en el siglo XVII (I), Anuario Musical XXI, Barcelona 1966, pág. 148 ss.
- Spies, L. y Th. Standfort: An Introduction to certain Mexican Archives, Metropolitan Cathedral of Puebla, Detroit 1969.
- Stäblein, B.: Die einstimmige lateinische Passion, Art "Passion" en: MGG, vol. X, columna 886 ss.
- Stevenson, R.: Spanish Cathedral Music in the Golden Age, Berkeley and Los Angeles 1961.
- Straeten, E. van der : Les musiciens neerlandais en espagne, La musique aux Pays-Bas, vol. VIII, Bruselas 1888.
- Subirá, J.: La música española e hispanoamericana, Barcelona 1953.
- Villanueva, J.: Viage literario a las Yglesias de España, vol. XXII, Madrid 1852.
- Vindel, F.: Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano, vol. VII, Madrid 1931.
- Wagner, P.: Einführung in die gregorianischen Melodien, vols. I/II/III, Wiesbaden 1970³ (título abreviado: GM).

ABREVIATURAS Y SIGLAS

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMC	Archivo de Música catedral
Art.	Artículo
BC	Biblioteca Capitular
ca.	circa
cm.	centímetro
col.	columna
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ed.	edición
Ed.	Editor
fol.	folio
HSMS	Hispaniae Schola Musica Sacra
Jo.	Juan
Lc.	Lucas
Mat.	Mateo
Mc.	Marcos
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
MQ	Musical Quarterly
ms., mss.	manuscrito, manuscritos
nr.	número
O.C.	Obras completas
pág.	página
RISM	Repertoire International des Sources Musicales
s.	siglo
S.	San
sec.	secundum
s. sig.	sin signatura
tb.	tabla
Vol., Vols.	Volumen, volúmenes

EDICION

Aragón:I. Pasiones polifónicas con el recitativo litúrgico de Aragón como
“cantus firmus”.

1. Segorbe, Archivo de Música Catedral ms. 0-9
Passio secundum Marcum, Anónimo pág. 127
2. Albarracín, Biblioteca Capitular ms. 8
 - a) Passio secundum Marcum, Mathías Antonio Díaz pág. 127
 - b) Passio secundum Lucam, Anónimo (=M.A. Díaz?) pág. 130
3. Zaragoza, Archivo de Música Catedral C-3 ms. 15
Passio secundum Lucam, Anónimo pág. 132
4. Gerona, Biblioteca Capitular ms. 78/381
 - a) Passio secundum Mathaeum, J. Pujol pág. 136
 - b) Passio secundum Johannem, J. Pujol pág. 158
5. Zaragoza, Archivo de Música Catedral C-3 ms. 5
Passio secundum Mathaeum (=Processus) Anónimo pág. 174
Zaragoza, Archivo de Música Catedral ms. LS
Passio secundum Mathaeum (=Turbae) Anónimo pág. 178

II. Pasiones polifónicas con el recitativo litúrgico de Roma como
“cantus firmus”.

1. Valencia, Biblioteca Capitular ms. 183
Passio secundum Mathaeum (=Processus) J.B. Comes pág. 187
Valencia, Biblioteca Capitular ms. 182
Passio secundum Mathaeum (=Turbae) J.B. Comes pág. 189

Castilla:I. Pasiones polifónicas con el recitativo litúrgico de Castilla como
“cantus firmus”

1. Toledo, Biblioteca Capitular Mus. Ms. 22
Passio secundum Mathaeum, Anónimo pág. 209

NOTA SOBRE LAS EDICIONES

En las páginas siguientes ofrezco una selección de modelos de Pasiones polifónicas españolas. Con la presente edición, por medio de esta selección de modelos, se pretende dar a conocer el desarrollo de la tradición polifónica española del canto de la Pasión en la liturgia cristiano-católica.

Todas las Pasiones han sido transcritas completamente, a excepción de la parte correspondiente al Cronista del ms. 5 de Zaragoza (Edición pág. 174) y del ms. 183 de Valencia (Edición pág. 187), que he renunciado a reproducir por completo dando solamente los incipits, debido a su extensión.

En la Pasión de Segorbe, ms. 0-9 (Edición pág. 127), aparecen una serie de perícopas sin música, pues se trata de un único modelo a tres voces, aplicable a cada uno de esos textos. Este mismo modelo se encuentra también, en la misma fuente, en las Pasiones según S. Mateo, S. Lucas y S. Juan.

En algunas Pasiones (cfr. pág. 132 ss., 139 ss., 158 ss.) figuran entre claudator los números [1] hasta el [7]. Estos números aparecen en los códices y se refieren al número de perícopas de Cristo incluidas en la composición polifónica. Los números encerrados en un círculo³ han sido puestos por mí para significar el número de perícopas polifónicas de la Pasión. Al final de algunas perícopas, una de las voces finaliza con una longa o breve, cuando en realidad deberían ser una breve o una semibreve. Estos casos, por razones de coherencia, han sido rectificados.

En las transcripciones he procurado, a ser posible, conservar al máximo la imagen visual de la escritura musical, tal como aparece en los códices. Así pues, he conservado tanto los valores musicales como la forma de las notas; sólo por problemas de imprenta, las figuras romboide de las semibreves, mínimas, semimínimas y fusas han sido escritas en forma redonda. Lo único que he cambiado es el orden de las voces, que escribo en forma de partitura. También he disuelto las ligaduras (por ejemplo $\text{b} = \text{b} \text{ } \text{a}$) por razones prácticas.

Las barras verticales, que no aparecen en los códices (cfr. Facsímiles pág. 233, 234, 227), se han puesto aquí para orientar y facilitar la lectura. Normalmente trazo una barra cada dos semibrevis, otras veces, sin embargo, en consideración a la declamación del texto, cada tres semibrevis, por ejemplo:

Páasio Dómini nóstri etc. $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ } \text{♩}$

Debido a la barra vertical divisoria, a veces he tenido que dividir un valor superior en dos menores, por ejemplo, una semibreve en dos mínimas ligadas ($\text{♩} = \text{♩} \text{ } \text{♩}$).

Las claves y signos de compás son los que figuran en los códices originales.

Con relación a las alteraciones, son pocas las que aparecen en los códices, muchas de ellas incluso fueron anotadas posteriormente. En diversos momentos he puesto algunas de ellas sobre el pentagrama y entre paréntesis, para distinguirlas de las que estaban en las fuentes.

A continuación de las Ediciones ofrezco una selección de facsímiles, para dar una impresión del alcance de esta música, y además, facilitar su comparación con las transcripciones. Mucho de lo que dicen las fuentes literarias sobre la interpretación de las Pasiones (cfr. pág. 97), puede verificarse en las fuentes musicales.

La aplicación del texto en muchas Pasiones ofrece especiales dificultades, sobre todo cuando se trata de repetición de palabras, ya que en los códices frecuentemente solo aparecen los signos “ij” o “./.” (cfr Facsímil pág. 223 y 224). En estos casos lo he dejado tal como aparece en los códices.

Por lo que respecta a la escritura de los textos, rectifico la ortografía apoyándome en la edición del Cantus Passionis, según la Vulgata.

1. Passio secundum MARCUM

Anónimo
Segorbe, AMC, ms. 0-9

Musical score for '1. Passio secundum MARCUM'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are: 'Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti: Se-cun-dum Mar-cum.' The music is in 13/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto, Tenor, and Bass parts begin with a bass clef and a key signature of one sharp. The basso continuo part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

2. a) Passio secundum MARCUM

Mathías Antonio Díaz
Albarracín, BC, ms. 8

Musical score for '2. a) Passio secundum MARCUM'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are: 'Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti se-cun-dum Mar-cum se-cun-dum'. The music is in 13/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto, Tenor, and Bass parts begin with a bass clef and a key signature of one sharp. The basso continuo part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. A tempo marking 'Allegretto' is present at the beginning of the score.

Mar-cum. Mar-cum. Mar-cum. Mar-cum.

Et coe-pit fle- Et coe-pit fle- Et coe-pit fle- Et coe-pit fle-

re et coe-pit fle-re. re et coe-pit fle-re. re et coe-pit fle-re. re et coe-pit fle-re.

Vo-ce mag-na mag-vo-ce Vo-ce mag-na mag-vo-ce Vo-ce mag-na mag-vo-ce Vo-ce mag-na mag-vo-ce

na di-cens. mag-na di-cens. mag-na di-cens. na vo-ce mag-na di-cens. na vo-ce mag-na di-cens. na vo-ce mag-na di-cens.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Ex- pi- ra- vit. Ex- pi- ra- vit.

Hie-ro-so-ly- Hie-ro-so-ly-

Hie-ro-so-ly- Hie-ro-so-ly-

Hie-ro-so-ly- Hie-ro-so-ly-

Hie-ro-so-ly- Hie-ro-so-ly-

Hie-ro-so-ly- Hie-ro-so-ly-

mam Hie- ro- so- ly- mam Hie-ro-so- ly-

mam Hie- ro- so- ly- mam Hie-ro-so- ly-

mam Hie- ro- so- ly- mam Hie-ro-so- ly-

mam Hie- ro- so- ly- mam Hie-ro-so- ly-

mam Hie- ro- so- ly- mam Hie-ro-so- ly-

ly- mam Hie- ro- so- ly- mam Hiero- so- ly- mam.

ly- mam Hie- ro- so- ly- mam Hiero- so- ly- mam.

ly- mam Hie- ro- so- ly- mam Hiero- so- ly- mam.

ly- mam Hie- ro- so- ly- mam Hiero- so- ly- mam.

ly- mam Hie- ro- so- ly- mam Hiero- so- ly- mam.

2. b) Passio secundum LUCAM

Anónimo [M. A. Díaz?]

Albarracín, BC, ms. 8

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

Passio Domini no-stri Ie-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

se-cun-dum Lu-cam se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

Fle-vit a-ma-re. Fle-vit a-ma-re

Fle-vit a-ma-re. Fle-vit a-ma-re

Fle-vit a-ma-re. Fle-vit a-ma-re

Fle-vit a-ma-re. Fle-vit a-ma-re

a-ma-re. a-ma-re

a-ma-re. a-ma-re

a-ma-re. a-ma-re

a-ma-re. a-ma-re

Vo-ce mag-na Vo-ce mag-na

Vo-ce mag-na Vo-ce mag-na

Vo-ce mag-na Vo-ce mag-na

Vo-ce mag-na Vo-ce mag-na

vo-ce mag-na a-it. Ex-pi-ra-
 vo-ce mag-na a-it. Ex-pi-
 vo-ce mag-na a-it. Ex-pi-
 vo-ce mag-na a-it. Ex-pi-

vit. Ex-pi-ra- vit. Ex-pi-
 ra- vit. Ex-pi- ra- vit. Expi-
 ra- vit. Ex-pi- ra- vit.
 ra- vit. Ex-pi- ra- vit. Ex-pi-

ra- vit. Haec vi-den-
 ra- vit. Haec vi-den- tes.
 Ex-pi- ra- vit. Haec viden- tes.
 ra- vit. Haec vi-den- tes.

tes. Haec viden-
 Haec viden- tes. Haec vi-
 Haec vi-den- tes. Haec viden- tes.
 Haec vi-den- tes. Haec vi-den- tes.

tes. Haec vi-den-tes.

den-tes. Haec vi-den-tes.

Haec vi-den-tes.

Haec vi-den-tes.

3. Passio secundum LUCAM

Anónimo
Zaragoza, AMC, C-3 ms. 15

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Je-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni nostri Je-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Je-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Je-su Chri-sti

se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

se-cun-dum Lu-cam.

E-un-tes pa-ra-te no-bis Pa-scha

E-un-tes pa-ra-te no-bis Pascha

E-un-tes pa-ra-te no-bis Pa-scha

E-un-tes pa-ra-te no-bis Pa-scha

ut mandu- ce- mus.

ut mandu- ce- mus.

ut mandu- ce- mus.

ut mandu- ce- mus.

Sa- tis

Sa- tis

Sa- tis

Sa- tis

est sa- tis est.

est sa- tis est.

est sa- tis est.

est sa- tis est.

O- ra-

O- ra-

O- ra-

O- ra-

te ne in-tre- tis in ten- ta-ti- o-

te ne in-tre- tis in ten- ta-ti- o-

te ne in-tre- tis in ten- ta-ti- o-

te ne in-tre- tis in ten- ta-ti- o-

nem.

nem.

nem.

nem.

Tu di-

Tu di-

Tu di-

Tu di-

Four-voice musical setting of the word "cis." The Soprano part has a sharp sign above the word. The lyrics are: cis. cis. cis. cis.

Four-voice musical setting of the phrase "Pa- ter di-mit-te". The lyrics are: Pa- ter di-mit-te Pa- ter di-mit-te Pa- ter di-mit-te.

Four-voice musical setting of the phrase "il- lis non e-nim sci- unt quid fa- ci- unt." The lyrics are: il- lis non e-nim sci- unt quid fa- ci- unt. il- lis non e-nim sci- unt quid fa- ci- unt. il- lis non e-nim sci- unt quid fa- ci- unt. te il- lis non e-nim sci- unt quid fa- ci- unt.

Four-voice musical setting of the phrase "A- men di- co ti- bi ho-di- e me- cum". The lyrics are: A- men di- co ti- bi ho-di- e me- cum A- men di- co ti- bi ho-di- e me- cum A- men di- co ti- bi ho-di- e me- cum e- A- men di- co ti- bi ho-di- e me- cum.

Four-voice musical setting of the phrase "e- ris in Pa- ra- di- so." The lyrics are: e- ris in Pa- ra- di- so. cum e- ris in Pa- ra- di- so. ris in Pa- ra- di- so. e- ris in Pa- ra- di- so.

Pa-ter in ma-nus tu-as com-men-

Pa-ter in ma-nus tu-as com-men-

Pa-ter in ma-nus tu-as com-men-

Pa-ter in ma-nus tu-as com-men-

do Spi-ritum me-um.

do Spi-ritum me-um.

do Spi-ritum me-um.

do Spi-ritum me-um.

Haec vi-den-tes Haec vi-den-tes.

Haec vi-den-tes Haec vi-den-tes.

Haec vi-den-tes Haec vi-den-tes.

Haec vi-den-tes Haec vi-den-tes.

4. a) Passio secundum MATHAEUM

J. Pujol
Gerona, BC, ms. 78/381

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

Pas-si-o Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti

se-cun-dum Mat-thae-um.

se-cun-dum Mat-thae-um.

se-cun-dum Mat-thae-um.

se-cun-dum Mat-thae-um.

Non in di-e fe-sto ne for-te tumul-tus

Non in di-e fe-sto ne for-te tumul-tus

Non in di-e fe-sto ne for-te tumul-tus

Non in di-e fe-sto ne for-te tumul-tus

fi-e-ret in po-pu-lo.

fi-e-ret in po-pu-lo.

fi-e-ret in po-pu-lo.

fi-e-ret in po-pu-lo.

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-it e-

nim un-guentum is- tud ve-nun- da- ri mul- to et

da- ri pau- pe- ri- bus.

Quid vul- tis mi-hi da- re, et e- go e- um

vo-bis tra- dam?

vo-bis tra- dam?

vo-bis tra- dam?

vo-bis tra- dam?

U- bi vis pa-re-mus ti- bi co-me- de-re Pa-

U- bi vis pa-re-mus ti- bi co-me- de-re Pa-

U-bi vis pa-re-mus ti- bi co-me- de-re Pa-

U- bi vis pa-re-mus ti- bi co-me- de-re Pa-

scha?

scha?

scha?

scha?

Num- quid e- go sum Do- mi- ne.

Num- quid e- go sum Do- mi- ne.

Num- quid e- go sum Do- mi- ne.

Num- quid e- go sum Do- mi- ne.

Num- quid e- go sum Rab- bi.

Num- quid e- go sum Rab- bi.

Num- quid e- go sum Rab- bi.

Num- quid e- go sum Rab- bi.

Ac- ci- pi- te et co- me- di- te hoc

Ac- ci- pi- te et co- me- di- te hoc

Ac- ci- pi- te et co- me- di- te hoc

Ac- ci- pi- te et co- me- di- te hoc

est cor- pus me- um me- um.

est cor- pus me- um

est cor- pus me- um.

est cor- pus me- um.

Et si om- nes scan- da-li-za-ti fu- e-rint in te e-

Et si om- nes scan- da-li-za-ti fu- e-rint in te e-

Et si om- nes scan- da-li-za-ti fu- e-rint in te e-

Et si om- nes scan- da-li-za-ti fu- e-rint in te e-

go num-quam scan- da-li- za- bor.

go num-quam scan- da-li- za- bor.

go num-quam scan- da-li- za- bor.

go num-quam scan- da-li- za- bor.

A- men di-co ti- bi qui- a in hoc noc-

A- men di-co ti- bi qui- a in hoc noc-

A- men di-co ti- bi qui- a in hoc noc-

A- men di-co ti- bi qui- a in hoc noc-

te an- te-quam gal-lus can- tet ter me ne-ga-

te an- te-quam gal-lus can- tet ter me ne-

te an- te-quam gal-lus can- tet ter me ne-ga-

te an- te-quam gal-lus can- tet ter me ne-ga-

bis.

ga- bis.

bis.

bis.

E- ti- am si o-por-

E- ti- am si o-por-

E- ti- am si o-por-

E- ti- am si o-por-

tu- e-rit me mo-ri te- cum non te ne- ga-
 tu- e-rit me mo-ri te- cum non te ne- ga- bo
 tu- e-rit me mo-ri te- cum non te ne- ga-
 tu- e-rit me mo-ri te- cum non te ne- ga-

bo. Se- de- te hic do- nec
 bo. Se- de- te hic do- nec
 bo. Se- de- te hic do- nec
 bo. Se- de- te hic do- nec

va-dam il- luc et o- rem.
 va-dam il- luc et o- rem.
 va-dam il- luc et o- rem.
 va-dam il- luc et o- rem.

Tri- stis est tri- stis est a- ni- ma
 Tri- stis tri- stis est a- ni- ma
 Tri- stis est a- ni- ma
 Tri- stis est a- ni- ma

me- a us-que ad mor- tem sus- ti-ne-te

me- a us-que ad mor- tem sus- ti-ne-te

me- a us-que ad mor- tem sus- ti-ne-te

me- a us-que ad mor- tem sus- ti-ne-te

hic et vi-gi-la-te me- cum.

hic et vi-gi-la-te me- cum.

hic et vi-gi-la-te me- cum.

hic et vi-gi-la-te me- cum.

Quem-cum- que os- cu- la-tus fu- e- ro ip- se est

Quem-cum- que os- cu- la-tus fu- e- ro ip- se est

Quem-cum- que os- cu- la-tus fu- e- ro ip- se est

Quem-cum- que os- cu- la-tus fu- e- ro ip- se est

te-ne-te e- um.

te-ne-te e- um.

te-ne-te e- um.

te-ne-te e- um.

A- ve,

A- ve, Rab-

A- ve,

A- ve,

Rab- bi.

Rab- bi.

Rab- bi.

Rab- bi.

A- mi-

A- mi-

A- mi-

A- mi-

ce, ad quid ve- nis- ti?

ce, ad quid ve- nis- ti?

ce, ad quid ve- nis- ti?

ce, ad quid ve- nis- ti?

Hic

Hic

Hic

Hic

di- xit: Pos- sum de-stru-e- re tem-plum De- i et

di- xit: Pos- sum de-stru-e- re tem-plum De- i et

di- xit: Pos- sum de-stru-e- re tem-plum De- i et

di- xit: Pos- sum de-stru-e- re tem-plum De- i et

post tri-du- um re- ae-di-fi- ca- re il- lud.

post tri-du- um re- ae-di-fi- ca- re il- lud.

post tri-du- um re- ae-di-fi- ca- re il- lud.

post tri-du- um re- ae-di-fi- ca- re il- lud.

Ni- hil re- spon-des ad e- a, quae is- ti ad-ver-sum

Ni- hil re- spon-des ad e- a, quae is- ti ad-ver-sum

Ni- hil re- spon-des ad e- a, quae is- ti ad-ver-sum

Ni- hil re- spon-des ad e- a, quae is- ti ad-ver-sum

te te- sti-fi-can- tur.

te te- sti-fi-can- tur.

te te- sti-fi-can- tur.

te te- sti-fi-can- tur.

Ad-

Ad-

Ad-

Ad-

iu- ro te per De-um vi- vum, ut di-cas no- bis, si

iu- ro te per De-um vi- vum, ut di-cas no- bis, si

iu- ro te per De-um vi- vum, ut di-cas no- bis, si

iu- ro te per De-um vi- vum, ut di-cas no- bis, si

tu es Chri- stus Fi- li-us De- i.

tu es Chri- stus Fi- li-us De- i.

tu es Chri- stus Fi- li-us De- i.

tu es Chri- stus Fi- li-us De- i.

Blas- phe- ma- vit; quid ad- huc e- ge-mus

Blas- phe- ma- vit; quid ad- huc e- ge-mus

Blas- phe- ma- vit; quid ad- huc e- ge-mus

Blas- phe- ma- vit; quid ad- huc e- ge-mus

tes-ti-bus? ec- ce nunc au- di-stis blas- phe- mi-

tes-ti-bus? ec- ce nunc au- di-stis blas- phe- mi-

tes-ti-bus? ec- ce nunc au- di-stis blas- phe- mi-

tes-ti-bus? ec- ce nunc au- di- stis blas- phe- mi-

am; quid vo- bis vi- de- tur?

am; quid vo- bis vi- de- tur?

am; vo- bis vi- de- tur?

am; quid vo- bis vi- de- tur?

Re- us est

Re- us est

Re- us est

Re- us est

mor- tis.

mor- tis.

mor- tis.

mor- tis.

Pro- phe-ti- za no-bis, Chri-

Pro- phe-ti- za no-bis, Chri-

Pro- phe-ti- za no-bis, Chri-

Pro- phe-ti- za no-bis, Chri-

ste, quis est qui te per-cus - sit?

ste, quis est qui te per-cus - sit?

ste, quis est qui te per-cus - sit?

ste, quis est qui te per-cus - sit?

Et

Et

Et

Et

tu cum Ie- su Ga- li-le-o e- ras.

tu cum Ie- su Ga- li-le-o e- ras.

tu cum Ie- su Ga- li-le-o e- ras.

tu cum Ie- su Ga- li-le-o e- ras.

Ne- sci-o quid di- cis.

Ne- sci-o quid di- cis.

Ne- sci-o quid di- cis.

Ne- sci-o quid di- cis.

Et

Et

Et

Et

hic e- rat cum Ie- su Na- za- re- no.

hic e- rat cum Ie- su Na- za- re- no.

hic e- rat cum Ie- su Na- za- re- no.

hic e- rat cum Ie- su Na- za- re- no.

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et lo-que-la tu-a

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et lo-que-la tu-a

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et lo-que-la tu-a

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et lo-que-la tu-a

ma-ni-fe-stum te fa-cit.

ma-ni-fe-stum te fa-cit.

ma-ni-fe-stum te fa-cit.

ma-ni-fe-stum te fa-cit.

Pec-ca-

Pec-ca-

Pec-ca-

Pec-ca-

vi tra-dens san-gui-nem iu-stum.

vi tra-dens san-gui-nem iu-stum.

vi tra-dens san-gui-nem iu-stum.

vi tra-dens san-gui-nem iu-stum.

Quid ad nos? tu vi-de-ris.

Quid ad nos? tu vi-de-ris.

Quid ad nos? tu vi-de-ris.

Quid ad nos? tu vi-de-ris.

Non licet mittere eos in cor bonam, qui-

Non licet mittere eos in cor bonam, qui-

Non licet mittere eos in cor bonam, qui-

Non licet mittere eos in cor bonam, qui-

a pretium sanguinis est.

a pretium sanguinis est.

a pretium sanguinis est.

a pretium sanguinis est.

Tu es Rex Iudaeorum.

Tu es Rex Iudaeorum.

Tu es Rex Iudaeorum.

Tu es Rex Iudaeorum.

Tu dicis.

Tu dicis.

Tu dicis.

Tu dicis.

Non

Non

Non

Non

au- dis quan- ta ad-ver-sum te di- cunt tes-ti-

mo- ni- a.

Quem vul- tis di-

mit-tam vo- vis: Ba- rab- bam, an Ie- sum qui di-ci-tur

Chri- stus?

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: Ni- hil ti- bi et iu- sto il- li; mul- . The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: Ni- hil ti- bi et iu- sto il- li; mul- .

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: ta e- nim pas- sa sum per vi- sum ho- di- e prop- ter . The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: ta e- nim pas- sa sum per vi- sum ho- di- e prop- ter .

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: e- um. . The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: e- um. .

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: Quem vul- tis vo- bis . The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: Quem vul- tis vo- bis .

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: de du- o- bus di- mit- ti? . The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: de du- o- bus di- mit- ti? .

Four-voice musical score (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: Ba- . The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: Ba- .

rab- bam.

rab- bam.

rab- bam.

rab- bam.

Quid i- gi-

Quid i- gi-

Quid i- gi-

Quid i- gi-

tur fa- ci-am de Ie- su qui di- ci-tur Chri-

tur fa- ci-am de Ie- su qui di- ci-tur Chri-

tur fa- ci-am de Ie- su qui di- ci-tur Chri-

tur fa- ci-am de Ie- su qui di- ci-tur Chri-

stus?

stus?

stus?

stus?

Cru- ci- fi- ga tur cru-ci-fi-

Cru- ci- fi- ga-

Cru- ci- fi- ga-

Cru- ci- fi- ga- tur cru-ci-fi-

ga- tur.

ga- tur.

ga- tur.

ga- tur.

Quid e- nim ma- li fe-

Quid e- nim ma- li fe-

Quid e- nim ma- li fe-

Quid e- nim ma- li fe-

cit? Cru- ci-fi- ga- tur cru-ci-fi-

cit? Cru- ci- fi- ga-

cit? Cru-ci- fi- ga-

cit? Cru- ci- fi- ga- tur cru-ci-fi-

ga- tur. In- no- cens e- go sum a

ga- tur. In- no- cens e- go sum a

ga- tur. In- no- cens e- go sum a

ga- tur. In- no- cens e- go sum a

san- gui- ne iu- sti hu- ius vos vi- de- ri- tis.

san- gui- ne iu- sti hu- ius vos vi- de- ri- tis.

san- gui- ne iu- sti hu- ius vos vi- de- ri- tis.

san- gui- ne iu- sti hu- ius vos vi- de- ri- tis.

San- guis e- ius su- per nos et su- per fi- li- os nos-

San- guis e- ius su- per nos. et su- per fi- li- os nos-

San- guis e- ius su- per nos et su- per fi- li- os nos-

San- guis e- ius su- per nos et su- per fi- li- os nos-

stros.
stros.
stros
stros.

A- ve, Rex Iu- dae- o-
A- ve, Rex Iu- dae- o-
A- ve, Rex Iu- dae- o-
A- ve, Rex Iu- dae- o-

rum.
rum.
rum.
rum.

Vah, qui de- struis tem- plum De- i et in tri-
Vah, qui de- struis tem- plum De- i et in tri-
Vah, qui de- struis tem- plum De- i et in tri-
Vah, qui de- struis tem- plum De- i et in tri-

du- o il- lud re- ae- di- fi- cas, sal- va te- me- tip-
du- o il- lud re- ae- di- fi- cas, sal- va te- me- tip-
du- o il- lud re- ae- di- fi- cas, sal- va te- me- tip-
du- o il- lud re- ae- di- fi- cas, sal- va te- me- tip-

sum, si Fi- li- us De- i es, de- scen- de de cru-
sum, si Fi- li- us De- i es, de- scen- de de cru-
sum, si Fi- li- us De- i es, de- scen- de de cru-
sum, si Fi- li- us De- i es, de- scen- de de cru-

ce. A- li- os sal- vos fe- cit, se- ip-

ce. A- li- os sal- vos fe- cit, se- ip-

ce. A- li- os sal- vos fe- cit, se- ip-

ce. A- li- os sal- vos fe- cit, se- ip-

sum non po- test sal- vum fa- ce- re; si rex Is- ra- el est, de-

sum non po- test sal- vum fa- ce- re; si rex Is- ra- el est, de-

sum non po- test sal- vum fa- ce- re; si rex Is- ra- el est, de-

sum non po- test sal- vum fa- ce- re; si rex Is- ra- el est, de-

scen- dat nunc de cru- ce et cre- di- mus e- i: con-

scen- dat nunc de cru- ce et cre- di- mus e- i: con-

scen- dat nunc de cru- ce et cre- di- mus e- i: con-

scen- dat nunc de cru- ce et cre- di- mus e- i: con-

fi- dit in De- o; li- beret e- um nunc si vult;

fi- dit in De- o; li- beret e- um nunc si vult;

fi- dit in De- o; li- beret e- um nunc si vult;

fi- dit in De- o; li- beret e- um nunc si vult;

di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us De-i

di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us De-i

di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us De-i

di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us De-i

sum.

sum.

sum.

sum.

De-us me-us, De-us me-

De-us me-us, De-us me-

De-us me-us, De-us me-

De-us me-us, De-us me-

us, ut quid de-re-li-qui-sti

us, ut quid de-re-li-qui-sti

us, ut quid de-re-li-qui-sti

us, ut quid de-re-li-qui-sti

me.

me.

me.

me.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

Si- ne vi-de- a- mus an ve- ni-at He- li- as li-be-rans

Si- ne vi-de- a- mus an ve- ni-at He- li- as li-be-rans

Si- ne vi-de- a- mus an ve- ni-at He- li- as li-be-rans

Si- ne vi-de- a- mus an ve- ni-at He- li- as li-be-rans

e- um.

e- um.

e- um.

e- um.

Ve- re

Ve- re

Ve- re

Ve- re

Fi- li-us De- i e- rat is- te.

Fi- li-us De- i e- rat is- te.

Fi- li-us De- i e- rat is- te.

Fi- li-us De- i e- rat is- te.

Con- tra se-pul- crum se-pul-

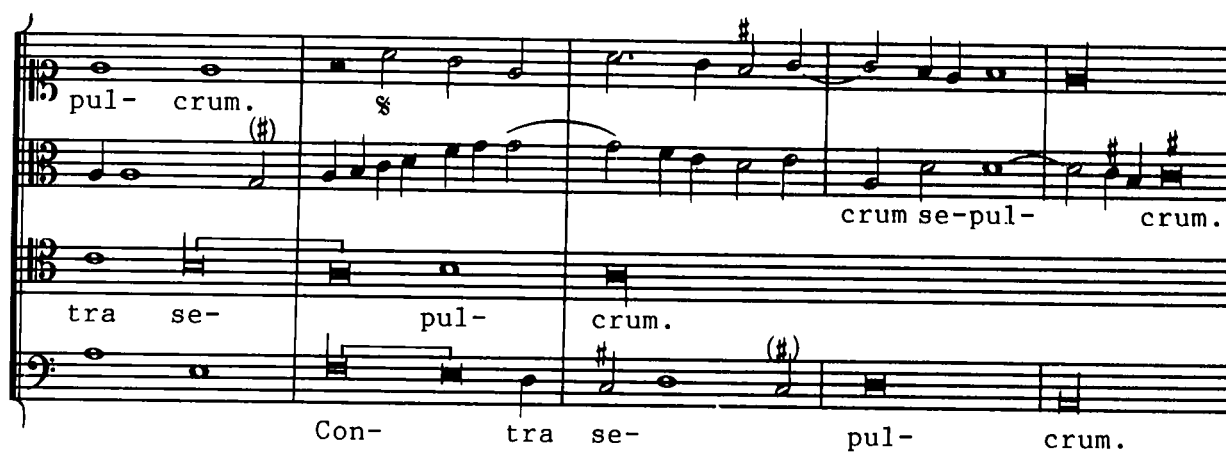
Con- tra se-pul- crum se-pul-

Con- tra se-pul- crum se-pul-

Con- tra se-pul- crum se-pul-



First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "con- tra con- tra se-". The second staff is a vocal line with lyrics: "crum con- tra se- pul-". The third staff is a vocal line with lyrics: "con-". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "pul- crum". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "pul- crum". There are various musical notations including notes, rests, and a repeat sign.



Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "pul- crum." followed by a repeat sign. The second staff is a vocal line with lyrics: "crum se-pul- crum." followed by a repeat sign. The third staff is a vocal line with lyrics: "tra se- pul- crum." followed by a repeat sign. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Con- tra se- pul- crum." followed by a repeat sign. The fifth staff is a vocal line with lyrics: "pul- crum." followed by a repeat sign. There are various musical notations including notes, rests, and a repeat sign.

4. b) Passio secundum IOHANNEM

J. Pujol
Gerona, BC, ms. 78/381

Quem quae- ri- tis?

Quem quae- ri- tis?

Quem quae- ri- tis?

Quem quae- ri- tis?

Ie- sum Na-za- re- num.

Ie- sum Na-za- re- num.

Ie- sum Na-za- re- num.

Ie- sum Na-za- re- num.

Quem quae- ri- tis?

Quem quae- ri- tis?

Quem quae- ri- tis?

Quem quae- ri- tis?

Ie- sum Na-za- re- num.

Ie- sum Na-za- re- num.

Ie- sum Na-za- re- num.

Ie- sum Na-za- re- num.

Num- quid et tu ex di-sci- pu- lis es ho- mi-nis is-

ti- us?

Non sum.

Sic re-spon- des Pon-ti- fi- ci?

Si ma- le lo- cu-tus sum, te- sti- mo- ni- um

per-hi-be de ma-lo; si au-tem be-ne, quid

per-hi-be de ma-lo; si au-tem be-ne, quid

per-hi-be de ma-lo; si au-tem be-ne, quid

per-hi-be de ma-lo; si au-tem be-ne, quid

me cae-dis?

me cae-dis?

me cae-dis?

me cae-dis?

Num-quid et tu

Num-quid et tu

Num-quid et tu

Num-quid et tu

ex di-sci-pu-lis e-ius es?

ex di-sci-pu-lis e-ius es?

ex di-sci-pu-lis e-ius es?

ex di-sci-pu-lis e-ius es?

Non sum.

Non sum.

Non sum.

Non sum.

Non-ne e-go te

Non-ne e-go te

Non-ne e-go te

Non-ne e-go te

vi-di in hor-to cum il-lo?

vi-di in hor-to cum il-lo?

vi-di in hor-to cum il-lo?

vi-di in hor-to cum il-lo?

Quam ac-cu-sa-ti o-nem af-fer-tis ad-ver-

Quam ac-cu-sa-ti o-nem af-fer-tis ad-ver-

Quam ac-cu-sa-ti o-nem af-fer-tis ad-ver-

Quam ac-cu-sa-ti o-nem af-fer-tis ad-ver-

sus ho-minem hunc?

sus ho-minem hunc?

sus ho-minem hunc?

sus ho-minem hunc?

Si non es-set hic ma-le-

Si non es-set hic ma-le-

Si non es-set hic ma-le-

Si non es-set hic ma-le-

fa-ctor non ti-bi tra-di-dis-se-mus e-um.

fa-ctor non ti-bi tra-di-dis-se-mus e-um.

fa-ctor non ti-bi tra-di-dis-se-mus e-um.

fa-ctor non ti-bi tra-di-dis-se-mus e-um.

(#)

Ac-ci-pi-te e-um vos et se-cun-dum le-gem

Ac-ci-pi-te e-um vos et se-cun-dum le-gem

Ac-ci-pi-te e-um vos et se-cun-dum le-gem

Ac-ci-pi-te e-um vos et se-cun-dum le-gem

(#) (#)

ve-stram iu-di-ca-te e-um.

ve-stram iu-di-ca-te e-um.

ve-stram iu-di-ca-te e-um.

ve-stram iu-di-ca-te e-um.

No-bis non

No-bis non

No-bis non

No-bis non

(#) (#) (#)

li-cet in-ter-fi-ce-re quem-quam.

li-cet in-ter-fi-ce-re quem-quam.

li-cet in-ter-fi-ce-re quem-quam.

li-cet in-ter-fi-ce-re quem-quam.

Tu es Rex Iu-dae-o-rum?

Tu es Rex Iu-dae-o-rum?

Tu es Rex Iu-dae-o-rum?

Tu es Rex Iu-dae-o-rum?

Num-quid

Num-quid

Num-quid

Num-quid

e- go Iu- dae-us sum? Gens tu- a et pon- ti- fi-ces tu-
 e- go Iu- dae-us sum? Gens tu- a et pon- ti- fi-ces
 e- go Iu- dae-us sum? Gens tu- a et pon- ti- fi-ces
 e- go Iu- dae-us sum? Gens tu- a et pon- ti- fi-ces

i tra- di- de-runt te mi- hi: quid
 tu- i tra- di- de-runt te mi- hi: quid
 tu- i tra- di- de-runt te mi- hi: quid
 tu- i tra- di- de-runt te mi- hi: quid

fe-ci- sti?
 fe-ci- sti?
 fe-ci- sti?
 fe-ci- sti?

Er- go Rex es
 Er- go Rex es
 Er- go Rex es
 Er- go Rex es

tu?
 tu?
 tu?
 tu?

Quid est ve- ri- tas?
 Quid est ve- ri- tas?
 Quid est ve- ri- tas?
 Quid est ve- ri- tas?

E- go nul-lam in- ve- ni-o in e- o cau- sam.
 E- go nul-lam in- ve- ni-o in e- o cau- sam.
 E- go nul-lam in- ve- ni-o in e- o cau- sam.
 E- go nul-lam in- ve- ni-o in e- o cau- sam.

Est au- tem consue-tu- do vo- bis ut u- num di-
 Est au- tem consue-tu- do vo- bis ut u- num di-
 Est au- tem consu- e- tu-do vo- bis ut u- num di-
 Est au- tem consu- e- tu-do vo- bis ut u- num di-

mit-tam vo- bis in Pa- scha; vul- tis er- go di-mit-tam
 mit-tam vo- bis in Pa- scha; vul- tis er- go di-mit-tam
 mit-tam vo- bis in Pa- scha; vultis er- go di-mit-tam
 mit-tam vo- bis in Pa- scha; vul- tis er- go di-mit-tam

vo- bis Re- gem Iu- dae-o- rum?
 vo- bis Re- gem Iu- dae-o- rum?
 vo- bis Re- gem Iu- dae-o- rum?
 vo- bis Re- gem Iu- dae-o- rum?

Non hunc, sed Ba-rab-bam. (#)

Non hunc, sed Ba-rab-bam. (#)

Non hunc, sed Ba-rab-bam. (#)

Non hunc, sed Ba-rab-bam.

A-ve Rex Iu-dae-o-rum. (#)

A-ve Rex Iu-dae-o-rum. (#)

A-ve Rex Iu-de-o-rum. (#)

A-ve Rex Iu-dae-o-rum. (#)

Ec-ce ad-du-co e-um vo-bis fo-ras, ut co-gno-sca- (#)

Ec-ce ad-du-co e-um vo-bis fo-ras, ut co-gno-sca- (#)

Ec-ce ad-du-co e-um vo-bis fo-ras, ut co-gno-sca- (#)

Ec-ce ad-du-co e-um vo-bis fo-ras, ut co-gno-sca-

tis qui-a in e-o nul-lam in-ve-ni-o cau- (#)

tis qui-a in e-o nul-lam in-ve-ni-o cau- (#)

tis qui-a in e-o nul-lam in-ve-ni-o cau- (#)

tis qui-a in e-o nul-lam in-ve-ni-o cau- (#)

sam. Ec- ce ho- mo.
 sam. Ec- ce ho- mo.
 sam. Ec- ce ho- mo.
 sam. Ec- ce ho- mo.

Cru- ci- fi- ge, cru- ci- fi- ge e- um.
 Cru- ci- fi- ge, cru- ci- fi- ge e- um.
 Cru- ci- fi- ge, cru- ci- fi- ge e- um.
 Cru- ci- fi- ge, cru- ci- fi- ge e- um.

Ac- ci- pi- te e- um vos, et cru- ci- fi-
 Ac- ci- pi- te e- um vos, et cru- ci- fi-
 Ac- ci- pi- te e- um vos, et cru- ci- fi-
 Ac- ci- pi- te e- um vos, et cru- ci- fi-

gi- te; e- go e- nim non in- ve- ni- o in
 gi- te; e- go e- nim non in- ve- ni- o in
 gi- te; e- go e- nim non in- ve- ni- o in
 gi- te; e- go e- nim non in- ve- ni- o in

e- o cau- sam. (#)

Nos le- gem ha-

(#) be- mus, et se- cun- dum le- gem de- bet mo- ri, qui (#)

a Fi- li- um De- i se fe- cit. (#)

(#) Un- de

es tu?

(#) Mi- hi non lo- que- ris?

ne- scis qui- a po-te- sta-tem ha-be- o cru- ci- fi- ge- re

ne- scis qui- a po-te- sta-tem ha-be- o cru- ci- fi- ge- re

ne- scis qui- a po-te- sta-tem ha-be- o cru- ci- fi- ge- re

ne- scis qui- a po-te- sta-tem ha-be- o cru- ci- fi- ge- re

te et po-te- sta-tem ha- be-o di- mit- te- re

te et po-te- sta-tem ha- be-o di- mit- te- re

te et po-te- sta-tem ha- be-o di- mit- te- re

te et po-te- sta-tem ha- be-o di- mit- te- re

te?

te?

te?

te?

Si hunc di- mit- tis, non es a- mi- cus Cae-

Si hunc di- mit- tis, non es a- mi- cus Cae-

Si hunc di- mit- tis, non es a- mi- cus Cae-

Si hunc di- mit- tis, non es a- mi- cus Cae-

sa- ris; om- nis e- nim qui se re-gem fa- cit, con-

sa- ris; om- nis e- nim qui se re-gem fa- cit, con-

sa- ris; om- nis e- nim qui se re-gem fa- cit, con-

sa- ris; om- nis e- nim qui se re-gem fa- cit, con-

tra-di-cit Cae-sa-ri.

tra-di-cit Cae-sa-ri.

tra-di-cit Cae-sa-ri.

tra-di-cit Cae-sa-ri.

Ec-ce Rex ve-ster.

Ec-ce Rex ve-ster.

Ec-ce Rex ve-ster.

Ec-ce Rex ve-ster.

Tol-le,

Tol-le,

Tol-le,

Tol-le,

tol-le, cru-ci-fi-ge e-um.

tol-le, cru-ci-fi-ge e-um.

tol-le, cru-ci-fi-ge e-um.

tol-le, cru-ci-fi-ge e-um.

Re-gem ve-strum cru-ci-fi-gam?

Re-gem ve-strum cru-ci-fi-gam?

Re-gem ve-strum cru-ci-fi-gam?

Re-gem ve-strum cru-ci-fi-gam?

Non ha-be-mus Re-gem ni-si Cae-sa-rem.

Non ha-be-mus Re-gem ni-si Cae-sa-rem.

Non ha-be-mus Re-gem ni-si Cae-sa-rem.

Non ha-be-mus Re-gem ni-si Cae-sa-rem.

No-li scri-be-re Rex Iu-dae-o-rum, sed qui-a

No-li scri-be-re Rex Iu-dae-o-rum, sed qui-a

No-li scri-be-re Rex Iu-dae-o-rum, sed qui-a

No-li scri-be-re Rex Iu-dae-o-rum, sed qui-a

ip-se di-xit: Rex sum Iu-dae-o-rum.

ip-se di-xit: Rex sum Iu-dae-o-rum.

ip-se di-xit: Rex sum Iu-dae-o-rum.

ip-se di-xit: Rex sum Iu-dae-o-rum.

Quod scri-psi, scri-psi.

Quod scri-psi, scri-psi.

Quod scri-psi, scri-psi.

Quod scri-psi, scri-psi.

Non scin-da

Non scin-da

Non scin-da

Non scin-da

(#)

mus e- am, sed sor-ti- a- mur de il- la cu-

mus e- am, sed sor-ti- a- mur de il- la cu-

mus e- am, sed sor-ti- a- mur de il- la cu-

mus e- am, sed sor-ti- a- mur de il- la cu-

(#) (#) (#) (#)

ius sit. Mu- li- er,

ius sit. Mu- li- er,

ius sit. Mu- li- er,

ius sit. Mu- li- er,

ec- ce fi- li- us tu- us.

ec- ce fi- li- us tu- us.

ec- ce fi- li- us tu- us.

ec- ce fi- li- us tu- us.

Ec- ce ma- ter tu- a tu-

Ec- ce ma- ter tu- a tu-

Ec- ce ma- ter tu- a tu-

Ec- ce ma- ter tu- a tu-

a. Si-ti-o. Si-ti-o. Si-ti-o. Si-ti-o.

Si-ti-o. Si-ti-o. Si-ti-o. Si-ti-o. Con-sum-ma-tum Con-sum-ma-tum Con-sum-ma-tum Con-sum-ma-tum

est. Con-sum-ma-tum est. est. Con-sum-ma-tum est. est. Con-sum-ma-tum est. est. Con-sum-ma-tum est.

Vi-de-bunt vi-de-bunt Vi-de-bunt Vi-de-bunt

bunt in quem transfi-xe- runt
 bunt in quem transfi-xe-
 Vi-de-bunt in quem trans-fi-
 bunt in quem transfi-xe- runt in quem trasfi-xe- runt

in quem transfixe- runt
 runt transfi-xe- runt.
 xe- runt.
 trans-fi-xe- runt.

5. Passio secundum MATHAEUM (Processus)

Anónimo
Zaragoza, AMC, C-3 ms. 5

The musical score is organized into four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The first system features the lyrics 'Pas-si-o' repeated across the staves. The second system continues with 'Pas-si-o'. The third and fourth systems feature the lyrics 'Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.', with the 'Chri-' syllable being elongated across multiple measures in each staff, indicated by horizontal lines and ties.

System 1:
 Pas-si-o
 Pas-si-o
 Pas-si-o
 Pas-si-o

System 2:
 Pas-si-o
 Pas-si-o
 Pas-si-o
 Pas-si-o

System 3:
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.

System 4:
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.
 Do-mi-ni no-stri Ie-su Chri-sti.

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun-dum se- cun-dum Mat- thae-

se- cun-dum se- cun-dum Mat- thae-

se- cun-dum se- cun-dum Mat-thae-

se- cun-dum se- cun-dum Mat- thae-

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum

se- cun- dum se- cun-dum Mat- thae-

se- cun- dum se- cun-dum Mat- thae-

se- cun- dum se- cun-dum Mat- thae-

um se- cun- dum

um se- cun- dum

um se- cun- dum

um se- cun- dum

thae- um se- cun- dum Mat- thae- (H)

um se- cun- dum Mat- thae-

um se- cun- dum Mat- thae-

um se- cun- dum Mat- thae-

se- cun- dum Mat- thae-

se- cun- dum Mat- thae-

se- cun- dum Mat- thae-

se- cun- dum Mat- thae-

um.

um.

um.

um.

um.

um.

um.

um.

um.

Four-part vocal setting in 3/4 time, key of D major. The lyrics are: In il-lo tem-po-re di-xit Ie-sus di-.

Staff 1 (Soprano): In il-lo tem-po-re di-xit Ie-sus di-

Staff 2 (Alto): In il-lo tem-po-re di-xit Ie-sus di-

Staff 3 (Tenor): In il-lo tem-po-re di-xit Ie-sus di-

Staff 4 (Bass): In il-lo tem-po-re di-xit Ie-sus di-

Four-part vocal setting in 3/4 time, key of D major. The lyrics are: sci-pu-lis su-is:.

Staff 1 (Soprano): sci-pu-lis su-is:.

Staff 2 (Alto): sci-pu-lis su-is:.

Staff 3 (Tenor): sci-pu-lis su-is:.

Staff 4 (Bass): sci-pu-lis su-is:.

5. Passio secundum MATHAEUM (Turbae)

Anónimo
Zaragoza, AMC, ms. LS

Non in di- e fe- sto, ne for- te tu-
Non in di- e fe- sto, ne for- te tu-
Non in di- e fe- sto, ne for- te tu-
Non in di- e fe- sto, ne for- te tu-

mul-tus fi- e- ret in po- pu- lo.
mul-tus fi- e- ret in po- pu- lo.
mul-tus fi- e- ret in po- pu- lo..
mul-tus fi- e- ret in po- pu- lo.

Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-
Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-
Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-
Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

guentum is- tud ve- nun- da- ri mul- to et da- ri pau-
guentum is- tud ve- nun- da- ri mul- to et da- ri pau-
guentum is- tud ve- nun- da- ri mul- to et da- ri
guentum is- tud ve- nun- da- ri mul- to et da- ri

pe-ri-bus. (♯)
 pe-ri-bus. (♯)
 pau-pe-ri-bus.
 pau-pe-ri-bus.

U-bi vis pa-re-mus
 U-bi vis pa-re-mus
 U-bi-vis pa-re-mus
 U-bi vis pa-re-mus

ti-bi co-me-de-re Pa-scha? (♯)
 ti-bi co-me-de-re Pa-scha? (♯)
 ti-bi co-me-de-re Pa-scha?
 ti-bi co-me-de-re Pa-scha?

Hic di-xit: Pos-sum de-stru-e-re tem-plum (♯)
 Hic di-xit: Pos-sum de-stru-e-re tem-plum
 Hic di-xit: Pos-sum de-stru-e-re tem-plum (♯)
 Hic di-xit: Pos-sum de-stru-e-re tem-plum

De-i et post tri-du-um re-ae-di-fi-ca-re (♯)
 De-i et post tri-du-um re-ae-di-fi-ca-re
 De-i et post tri-du-um re-ae-di-fi-ca-re
 De-i et post tri-du-um re-ae-di-fi-ca-re

il-lud. il-lud. il-lud. il-lud.

Re-us est mor- Re-us est mor- Re-us est mor- Re-us est mor-

tis mor-tis. tis mor-tis. tis mor-tis. tis mor-tis.

Pro-phe-ti-za Pro-phe-ti-za Pro-phe-ti-za Pro-phe-ti-za

no-bis, Chri-ste, quis est qui te per-cus-sit? no-bis, Chri-ste, quis est qui te per-cus-sit? no-bis, Chri-ste, quis est qui te per-cus-sit? no-bis, Chri-ste, quis est qui te per-cus-sit?

sit?

Ve-re et tu ex il-lis es; non Ve-re et tu ex il-lis es; non Ve-re et tu ex il-lis es; non Ve-re et tu ex il-lis es; non

et lo-que-la tu- a ma- ni- fe- stum te fa-

cit. Quid ad nos? tu vi-de- ris tu

vi- de- ris. Non licet mit- te-re e- os

in cor-bo- nam, qui- a pre- ti- um san- gui- nis

est. Ba-rab-bam.

est. Ba-rab-bam.

est. Ba-rab-bam.

est. Ba-rab-bam.

Cru-ci-fi-ga-tur.

Cru-ci-fi-ga-tur.

Cru-ci-fi-ga-tur.

Cru-ci-fi-ga-tur.

Cru-ci-fi-ga-

Cru-ci-fi-ga-

Cru-ci-fi-

Cru-ci-fi-ga-

tur.

tur.

ga-tur.

ga-tur.

San-guis e-ius su-per nos

San-guis e-ius su-per nos

San-guis e-ius su-per nos

San-guis e-ius su-per nos

et su-per fi-li-os no-stros.

et su-per fi-li-os no-stros.

et su-per fi-li-os no-stros.

et su-per fi-li-os no-stros.

A-ve Rex Iu-dae-o-rum Iu-dae-o-rum. (Soprano part has a sharp sign above the final 'Iu-dae-o-rum')

dae-o-rum. Iu-dae-o-rum. o-rum.

Vah, qui de-stru-is Vah, qui de-stru-is Vah, qui de-stru-is Vah, qui de-stru-is

tem-plum De-i et in tri-du-o il-lud re-ae-tem-plum De-i et in tri-du-o il-lud re-ae-tem-plum De-i et in tri-du-o il-lud re-ae-tem-plum De-i et in tri-du-o il-lud re-ae-

di-fi-cas, sal-va te-me-tip-sum; si di-fi-cas, sal-va te-me-tip-sum; si di-fi-cas, sal-va te-me-tip-sum; si di-fi-cas, sal-va te-me-tip-sum; si

Fi-li-us De-i es, de-scen- de de cru- ce de

Fi-li-us De-i es, de-scen- de de cru- ce de

Fi-li-us De-i es, de-scen- de de cru- ce.

Fi-li-us De-i es, de-scen- de de cru- ce de

cru- ce.

cru- ce.

cru- ce.

cru- ce.

A-li- os salvos fe-cit

A-li- os salvos fe- cit

A-li- os salvos fe- cit

A-li- os salvos fe- cit

se-ip- sum non po-test sal-vum fa- ce-re si Rex Is-

se-ip- sum non po-test sal-vum fa- ce-re si Rex Is-

se-ip- sum non po-test sal-vum fa- ce-re si Rex Is-

se-ip- sum non po-test sal-vum fa- ce-re si Rex Is-

ra-el est de-scen- dat nunc de cru-ce et cre-

ra-el est de- scen- dat nunc de cru- ce et cre-

ra-el est de-scen- dat nunc de cru- ce et cre-

ra-el est de- scen- dat nunc de cru- ce et cre-

di-mus e- i: con-fi- dit in De- o; li-

di-mus e- i: con-fi- dit in De- o; li-

di-mus e- i: con-fi- dit in De- o; li-

di-mus e- i: con-fi- dit in De- o; li-

be-ret nunc si vult e- um di- xit e- nim

be-ret nunc si vult e- um di- xit e- nim

be-ret nunc si vult e- um di- xit e- nim

be-ret nunc si vult e- um di- xit e- nim

qui- a Fi- li-us De- i sum.

qui- a Fi- li-us De- i sum.

qui- a Fi- li-us De- i sum.

qui- a Fi- li-us De- i sum.

Si-

Si-

Si-

Si-

ne vi- de- a- mus an ve-ni- at He- li- as

ne vi- de- a- mus an ve-ni- at He- li- as

ne vi- de- a- mus an ve-ni- at He- li- as

ne vi- de- a- mus an ve-ni- at He- li- as

li-be-rans e- um. (♯)

li-be-rans e- um.

li-be-rans e- um.

li-berans e- um.

Ve- re Fi-

Ve- re Fi-

Ve- re Fi-

Ve- re Fi-

li-us De- i e- rat is- te e-rat is-

li-us De- i e- rat is- te e-rat is-

li-us De- (♯) i e- rat is- te e-rat is-

li-us De- i e- rat is- te e-rat is-

te.

te.

te.

1. Passio secundum MATHAEUM (Processus)

J. B. Comes
Valencia, BC, ms. 183

Pas- si- o Do- mi- ni no- stri Ie- su Chri-

sti se- cun- dum Mat- thae- um:

um: In il- lo tem- po- re di-

xit Ie- sus di- sci- pu- lis su-

is:
is:
is:
is:

Tunc congre- ga- ti sunt prin-
Tunc congre- ga- ti sunt prin-
Tunc congre- ga- ti sunt prin-
Tunc congre- ga- ti sunt prin-

ci-pes sa- cer- do- tum et se-ni- o-
ci-pes sa- cer- do- tum et se-ni- o-
ci-pes sa- cer- do- tum et se-ni- o-
ci-pes sa- cer- do- tum et se-ni- o-

res po- pu- li in a- tri-um.
res po- pu- li in a- tri-um.
res po- pu- li in a- tri-um.
res po- pu- li in a- tri-um.

Passio secundum MATHAEUM (Turbae)

J. B. Comes
Valencia, BC, ms. 182

Non in di-e fe-sto, ne for-

Non in di-e fe-sto, ne for-

Non in di-e fe-sto, ne for-

Non in di-e fe-sto, ne for-

Non in di-e fe-sto, ne for-

Non in di-e fe-sto, ne for-

te tu-mul-tus fi-e-ret in po-pu-lo.

te tu-mul-tus fi-e-ret in po-pu-lo.

te tu-mul-tus fi-e-ret in po-pu-lo.

te tu-mul-tus fi-e-ret in po-pu-lo.

te tu-mul-tus fi-e-ret in po-pu-lo.

te tu-mul-tus fi-e-ret in po-pu-lo.

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-

Ut quid per-di-ti-o haec? Po-tu-

it e-nim is-tud ve-nun-da-ri mul-to

it e-nim is-tud ve-nun-da-ri mul-to

it e-nim is-tud ve-nun-da-ri mul-to

it e-nim is-tud ve-nun-da-ri mul-to

it e-nim is-tud ve-nun-da-ri mul-to

it e-nim is-tud ve-nun-da-ri mul-to

et da-ri pau-pe-ri-bus pau-pe-ri-bus.

et da-ri pau-pe-ri-bus pau-pe-ri-bus.

et da-ri pau-pe-ri-bus pau-pe-ri-bus.

et da-ri pau-pe-ri-bus et da-ri pau-pe-ri-bus.

et da-ri pau-pe-ri-bus.

Et da-ri pau-pe-ri-bus.

bus.

bus.

ri-bus.

U-bi vis pa-re-mus

U-bi vis pa-re-mus

U-bi vis pa-re-mus

U-bi vis pa-re-mus ti-

U-bi vis pa-re-mus

U-bi vis pa-re-mus

ti- bi co- me- de-re Pa- scha?

ti- bi co- me- de-re Pa- scha?

ti- bi co- me- de-re Pa- scha?

ti- bi co- me- de-re Pa- scha?

ti- bi co- me- de-re Pa- scha?

ti- bi co- me- de-re Pa- scha?

scha?

scha?

scha?

scha?

scha?

scha?

Hic di- xit: Pos- sum de-stru-

Hic di- xit: Pos- sum de-stru-

Hic di- xit: Pos- sum de-stru-

Hic di- xit: Pos- sum de-stru-

Hic di- xit: Pos- sum de-stru-

Hic di- xit: Pos- sum de-stru-

e- re tem- plum De- i et post tri-du-um re-
 e- re templum De-i et post tri-du-um re-
 e- re tem- plum De- i et post tri-du-um re-
 e- re tem- plum De- i et post tri-du-um re-
 e- re tem- plum De- i et post tri-du-um re-
 e- re tem- plum De- i et post tri-du-um re-

ae-di- fi- ca- re il- lud.
 ae-di- fi- ca- re il- lud.
 ae-di- fi- ca- re il- lud.
 ae-di- fi- ca- re il- lud.
 ae-di- fi- ca- re il- lud. (b)
 ae-di- fi- ca- re il- lud.

Re- us est mor- tis.

Re- us est mor- tis.

Re- us est mor- tis.

Re- us est mor- tis.

Re- us est mor- tis.

Re- us est mor- tis.

Hic di-xit: Pos- sum de-stru-e-re tem-

Hic di-xit: Pos- sum de-stru-e-re

plum De-i et post tri-duum re-aedi-fi-

tem-plum De-i et post tri-duum re-ae-

ca-re il-di-fi-ca-re il-

lud.

lud.

Pro- phe- ti-za no- bis, Chri- ste, quis

Pro- phe- ti-za no- bis, Chri- ste, quis

Pro- phe- ti-za no- bis, Chri- ste, quis

Pro- phe- ti-za no- bis, Chri- ste, quis

Pro- phe- ti-za no- bis, Chri- ste, quis

Pro- phe- ti-za no- bis, Chri- ste, quis

est qui te per- cus- sit?

est qui te per- cus- sit?

est qui te per- cus- sit?

est qui te per- cus- sit?

est qui te per- cus- sit?

est qui te per- cus- sit?

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et lo-

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et

Ve-re et tu ex il-lis es; nam et

lo-que-la tu-a ma-ni-festum te fa- (h)

lo-que-la tu-a ma-ni-fe-stum te fa-

lo-que-la tu-a ma-ni-fe-stum te fa-

que-la tu-a ma-ni-fe-stum te fa- (h)

lo-que-la tu-a ma-ni-fe-stum te fa-

lo-que-la tu-a ma-ni-fe-stum te fa-

cit.
cit.
cit.
cit.
cit.
cit.

Quid ad nos? tu
Quid ad nos? tu
Quid ad nos? tu
Quid ad nos? tu
Quid ad nos? tu
Quid ad nos? tu

vi- de- ris.
vi- de- ris.
vi- de- ris.
vi- de- ris.
vi-de-ris tu vi-de-ris.
vi- de- ris.

Non li-
Non li-
Non li-
Non li-
Non li-
Non li-

cet e- os mit- te- re in cor- bo-nam, qui- a
 cet e-os mit- te- re in cor- bo-nam, quia pre- ti-
 cet e- os mit- te- re in cor- bo-nam, qui- a
 cet e- os mit- te- re in cor- bo-nam, qui- a
 cet e-os mit- te- re in cor- bo-nam, qui- a
 cet e- os mit- te- re in cor- bo-nam, qui- a

pre- ti- um san- gui- nis est.
 um san- gui- nis est.
 pre- ti- um san- gui- nis est.
 pre-tium san- gui- nis est.
 pre- ti- um san- gui- nis est.
 pre- ti- um san- gui- nis est.

Musical score for the phrase "Ba-rab-bam." in 13/8 time. The score consists of seven staves. The lyrics are: Ba- rab- bam. Ba- rab- bam. Ba- rab- bam Ba-rab- bam. Ba- rab- bam. Ba- rab- bam. Ba- rab- bam.

Musical score for the phrase "Cru-" in 13/8 time. The score consists of seven staves. The lyrics are: Cru- Cru- Cru- Cru- Cru- Cru- Cru-.

Musical score for the phrase "ci-fi-ga-tur." in 13/8 time. The score consists of seven staves. The lyrics are: ci- fi- ga- tur. ci- fi-ga- tur. ci- fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur.

Musical score for the phrase "Cru-ci-" in 13/8 time. The score consists of seven staves. The lyrics are: Cru-ci- Cru- Cru- Cru- Cru- Cru- Cru-.

fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur. fi- ga- tur. ci- fi- ga- tur.

San- guis San- guis San- guis San- guis San- guis San- guis

This musical score consists of two systems. The first system contains six staves, each with a vocal line and the lyrics 'fi- ga- tur.' or 'ci- fi- ga- tur.'. The second system contains six staves, each with a vocal line and the lyrics 'San- guis'.

e- ius su- per nos, et su- per fi- e- ius su- per nos, et su- per e- ius su- per nos, et su- per e- ius su- per nos, et su- per e- ius su- per nos, et su- per e- ius su- per nos, et su- per

This musical score consists of six staves, each with a vocal line and the lyrics 'e- ius su- per nos, et su- per fi-' or 'e- ius su- per nos, et su- per'.

li-os no- stros. (b) (b)

fi-li-os no- stros.

li- os no- stros.

li-os no- stros. (b)

fi- li-os no- stros. (b)

li-os no- stros.

A-

A-

A-

A-

A- ve,

A-

ve, Rex Iu- dae- o- rum.

ve, Rex Iu- dae- o- rum.

ve, Rex Iu- dae- o- rum.

ve, Rex Iu- dae- (1) o- rum.

Rex Iu- dae- o- rum.

ve, Rex Iu- dae- o- rum.

Vah, qui de- stru- is templum De-
 Vah, qui de- stru- is tem- plum De-
 Vah, qui de- stru- is tem-plum De-
 Vah, qui de-stru-is templum De-
 Vah, qui de- stru- is tem-plum De-
 Vah qui de- stru- is tem-plum De-

i et in tri-du- o re-ae- di-fi-cas il-
 i et in tri-du- o re- ae-di- fi- cas il-
 i et in tri-du- o re- ae- di-fi-cas il-
 i et in tri-du- o re-ae-di- fi-cas il-
 i et in tri-du- o re- ae- di-fi-cas il-
 i et in tri-du- o re- ae-di-fi- cas il-

lud, sal- va te-met- ip-sum; si Fi- li- us De- i

lud, sal- va te-met- ip- sum; si Fi- li- us De- i

lud, sal- va te-met- ip- sum; si Fi- li- us De- i

lud, sal- va te-met- ip- sum; si Fi- li- us De- i

lud, sal- va te-met- ip- sum; si Fi- li- us De- i

lud, sal- va te-met- ip- sum; si Fi- li- us De- i

es, de- scen- de de cru- ce. (h)

es, de- scen- de de cru- ce

es, de- scen- de de cru- ce.

es, de- scen- de de cru- ce.

es, de- scen- de de cru- ce.

es, de- scen- de de cru- ce.

es, de- scen- de de cru- ce.

A- li-

A- li-

A- li-

A- li-

A- li-

A- li-

os sal- vos fe- cit, se- ip- sum non po- test

os sal- vos fe- cit, se- ip- sum non po- test sal-

os sal- vos fe- cit, se- ip- sum non po- test

os salvos fe- cit, se- ip- sum non po- test

os sal-vos fe- cit, se- ip- sum non po-

os sal- vos fe- cit, se- ip- sum non po- test

(h)

sal- vum fa- ce- re; si Rex Is- ra- el

-vum fa- ce-re; si Rex Is- ra- el

sal-vum fa- ce- re; si Rex Is- ra- el

sal- vum fa-ce-re; si Rex Is- ra-el

test sal- vum fa-ce- re; si Rex Is- ra-el

sal-vum fa- ce- re; si Rex Is- ra- el

est, de-scen- dat nunc de cru- ce, et cre- di-

est, de-scen- dat nunc de cru- ce, et cre- di-

est, de-scen- dat nunc de cru- ce, et cre- di-

est, de- scen-dat nunc de cru- ce, et cre- dimus

est, descen-dat nunc de cru- ce, et cre- dimus

est, de-scen- dat nunc de cru- ce, et cre- di-

mus e- i: con- fi- dit in De- o; li- be-ret

mus e- i: con- fi- dit in De- o; li- be-ret

mus e- i: con- fi- dit in De- o; li- be-ret

e- i: con- fi- dit in De- o; li- be-ret

e- i: con- fi- dit in De- o; li- be-ret

mus e- i: con- fi- dit in De- o; li- be-ret

First system of a musical score for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2). The lyrics are: e- um nunc, si vult; di- xit e- nim: qui- (b) (b) (b) (b) (b) (b)

Second system of the musical score for six voices. The lyrics are: a Fi- li- us De- i sum. (b) (#) (b) (b) (b) (b)

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

He-li-am vo-cat is-te.

Si-ne vi-de-a-mus an-ve-ni-at He-li-

Si-ne vi-de-a-mus an-ve-ni-at He-li-

Si-ne vi-de-a-mus an-ve-ni-at He-li-

Si-ne vi-de-a-mus an-ve-ni-at He-li-

Si-ne vi-de-a-mus an-ve-ni-at He-li-

Si-ne vi-de-a-mus an-ve-ni-at He-li-

as li-be-rans e-um.

as li-be-rans e-um.

as li-be-rans e-um.

as li-be-rans e-um.

as li-be-rans e-um.

as li-be-rans e-um.

Ve-re Fi-li-us De-i e-rat is-te.

Ve-re Fi-li-us De-i e-rat is-te.

Ve-re Fi-li-us De-i e-rat is-te.

Ve-re Fi-li-us De-i e-rat is-te.

Ve-re Fi-li-us De-i e-rat is-te.

Ve-re Fi-li-us De-i e-rat is-te.

1. Passio secundum MATHAEUM

Anónimo
Toledo, BC, ms. 22

♢ = ○

Non in di- e fe- sto. (#)

Non in di- e fe- sto. (#)

Non in di- e fe- sto.

Non in di- e fe- sto.

Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

Ut quid per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

guentum is- tud ve-nun-da-ri mul- to et da-ri paupe- (#)

guentum is- tud ve-nun- da-ri mul- to et da- ri paupe- (#)

guentum is- tud ve-nun- da-ri mul- to et da-ri paupe-

guentum is- tud ve-nun- da-ri mul- to et da-ri paupe-

ri- bus. (#)

ri- bus. (#)

ri- bus.

ri- bus.

U- bi vis pa-

U- bi vis pa-

U- bi vis pa-

U- bi vis pa-

re-mus ti- bi co-me- de-re Pa- scha?

re-mus ti- bi co-me- de-re Pa- scha?

re-mus ti- bi co-me- de-re Pa- scha?

re-mus ti- bi co-me- de-re Pa- scha?

Num- quid e- go sum, Do- mi- ne?

Num- quid e- go sum, Do- mi- ne?

Num- quid e- go sum, Do- mi- ne?

Num- quid e- go sum, Do- mi- ne?

Hic di- xit: Pos- sum de- stru- e-re tem- plum De-

Hic di- xit: Pos- sum de- stru- e-re tem- plum De-

Hic di- xit: Possum de- stru- e-re tem- plum De-

Hic di- xit: Pos- sum de- stru- e-re tem- plum De-

i et post tri-du- um re- aedi- fi-ca- re il-

i et post tridu- um re- ae-di-fi- ca-re il-

i et post tridu- um re-ae- di- fi- ca- re il-

i et post tridu- um re- ae- di- fi- ca- re il-

lud. Re- us est mor- tis.

lud. Re- us est mor- tis.

lud. Re- us est mor- tis.

lud. Re- us est mor- tis.

Pro- phe-ti- za no-bis Chri- ste, quis est

Pro- phe-ti- za no-bis Chri- ste, (##) quis est

Pro- phe-ti- za no-bis Chri- ste, quis est

Pro- phe-ti- za no-bis Chri- ste, quis est

qui te per- cus- sit?

qui te per- cus- sit?

qui te per- cus- sit?

qui te per- cus- sit?

Et hic e-rat cum Ie-su Na- za- re-no:

Ve- re tu ex il-lis es, nam et lo-

Ve- re (##) tu ex il- lis es, nam et lo-

Ve-re tu ex il- lis es, nam et lo-

Ve- re tu ex il-lis es, nam et lo-

que-la tu- a ma- nifestum te fa- (♯)

que-la tu- a ma-ni- fe- stum te fa- (♯)

que-la tu- a ma-ni-fe-stum te fa-

que-la tu- a ma- nifestum te fa-

cit.

cit.

cit.

cit.

Et e- gres-sus fo-

Et e- gres-sus (♯)

Et e- gres-sus fo-

Et e- gres-sus fo-

ras fle- vit a- ma- re (♯)

fo- ras fle- vit a- ma- re %

ras fle- vit a- ma- re fle- vit a- ma- (♯)

ras fle- vit a- ma- re %

fle- vit a- ma- re (b) re fle- vit a- ma- re.

fle- vit a- ma- re %

re fle- vit a- ma- re fle- vit a- ma- (♯)

fle- vit a- ma- re %

fle-vit a- ma- re.
 re.
 fle-vit a- ma- re.

Quid ad nos? tu
 Quid ad nos? tu
 Quid ad nos? tu
 Quid ad nos? tu

vi- de- ris.
 vi- de- ris.
 vi- de- ris.
 vi- de- ris.

Non li-cet e- os mitte-
 Non li-cet e- os mit-
 Non li-cet e- os mitte-
 Non li-cet e- os mitte-

re in cor- bo- nam qui-a pre- ti-um san-
 te-re in cor- bo- nam quia pre- ti-um san-
 re in cor- bo- nam quia pre- ti-um san-gui-
 re in cor- bo- nam quia pre- ti-um san-gui-

gui-nis est.
 gui-nis est.
 nis est.
 nis est.

Ni-hil ti-bi et iu-sto il-li; mul-to e-nim pas-sa sum
per vi-sum ho-di-e propter e-um.

Ba- rab- bam. (#)
Ba- rab- (##) bam.
Ba- rab- bam.
Ba- rab- bam.

Cru-
Cru-
Cru-
Cru-

ci-fi-ga- (##) tur.
ci-fi-ga- tur.
ci-fi-ga- tur.
ci-fi-ga- tur.

Cru-
Cru-
cru-
Cru-

ci-fi-ga- (##) tur.
ci-fi-ga- tur.
ci-fi-ga- tur.
ci-fi-ga- tur.

San- guis e- (##)
San- guis e-
San- guis e-
San- guis e-

ius super nos et su-per fi-li-os no-

ius super nos et su-per fi-li-os no-

ius su-per nos et su-per fi-li-os no-

ius super nos et su-per fi-li-os no-

stros.

stros.

stros.

stros.

A- ve, Rex Iu- dae- o-

A- ve, Rex Iudaeo-

A- ve, Rex Iu- dae- o-

A- ve, Rex Iu- dae- o-

rum.

rum.

rum.

rum.

Vah, qui de- stru-is templum De-

Vah, qui de- stru-is templum De-

Vah, qui de- stru-is templum De-

Vah, qui de- stru-is templum De-

i et in tri- du- o re-ae- di-fi-cas il- lud, sal-

i et in tri- du- o re-ae- di- fi-cas il- lud,

i et in tri- du- o re-ae- di- fi-cas il- lud, sal-

i et in tri- du- o re-ae- di- fi-cas il- lud,

va te-met- ip- sum; si Fi- li-us De- i es, de-
 sal-va te-met- ip- sum; si Fi- li-us De- i es,
 va te-met- ip- sum; si Fi- li-us De- i es,
 sal-va te-met- ip- sum; si Fi- li-us De- i es, de-

scen-de de- scen- de de cru- ce.
 de-scen- de de cru- ce.
 de-scen- de de cru- ce.
 scen- de descen- de de cru- ce.

A- li- os sal-vos fe- cit se- ip-
 A- li- os sal-vos fe- cit se- ip-
 A- li- os sal-vos fe- cit se- ip-
 A- li- os sal-vos fe- cit se- ip-

sum non po-test sal-vum fa- ce- re si Rex Is- ra- el
 sum non po-test sal-vum fa- ce- re si Rex Is- ra- el
 sum non po-test sal-vum fa- ce- re si Rex Is- ra- el
 sum non po-test sal-vum fa- ce- re si Rex Is- ra- el

est, de-scen-dat nunc de cru-ce, et cre-di-mus e-

est, de-scen-dat nunc de cru-ce, et cre-di-mus, e-

est, de-scen-dat nunc de cru-ce, et cre-di-mus e-

est, de-scen-dat nunc de cru-ce, et cre-di-mus e-

i: con-fi-dit in De-o; li-be-ret e-um

i: con-fi-dit in De-o; li-be-ret e-um

i: con-fi-dit in De-o; li-be-ret e-um

i: con-fi-dit in De-o; li-be-ret e-um

nunc, si vult; di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us De-

nunc, si vult; di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us

nunc, si vult; di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us

nunc, si vult; di-xit e-nim: qui-a Fi-li-us

i sum.

De-i sum.

De-i sum.

De-i sum.

He-li-am vo-cat

He-li-am vo-cat is-

He-li-am vo-cat

He-li-am vo-cat

is- te. is- te.

Si- ne vi-de- a- Si- ne vi-de- a- Si- ne vi-de- a- Si- ne vi-de- a-

mus an ve-ni- at He- li- as li- be-rans e- mus an ve-ni- at He- li- as li- be-rans e- mus an ve-ni- at He- li- as li- be-rans e- mus an ve-ni- at He- li- as li- be-rans e-

um. um. um. um.

Ve- re Fi- lius Ve- re Ve- re Ve- re Fi- li-

De- i e- rat is- te. Fi- li- us De- i e- rat is- te. Fi- li- us De- i e- rat is- te. us De- i e- rat is- te.

Se- den- tes contra se- pul- crum.
Se- den- tes contra se- pul- crum.
Se- den- tes con- tra se- pul- crum.
Se- den- tes contra se- pul- crum.

The musical score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in a single system. The lyrics are in Latin: "Se- den- tes contra se- pul- crum." The score is in common time (C) and features various musical notations including notes, rests, and accidentals (sharps). The lyrics are aligned with the corresponding musical lines.

FACSIMILIA

1. Albarracín, Biblioteca Capitular Ms. 8
2. Albarracín, Biblioteca Capitular Ms. 8
3. Huesca, Biblioteca Capitular Ms. 51
4. Huesca, Biblioteca Capitular Ms. 50
5. Tarazona, Biblioteca Capitular Ms. 15
6. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 183
7. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 181
8. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 184
9. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 185
10. Segorbe, Archivo de Música Catedral Ms. o. S. ⁽¹⁾
11. Segorbe, Archivo de Música Catedral Ms. 3=1B
12. Albarracín, Biblioteca Capitular Ms. 9
13. Albarracín, Biblioteca Capitular Ms. 9
14. Toledo, Biblioteca Capitular Mus. Ms. 22
15. Segovia, Archivo de Música Catedral Ms. o. S.
16. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 180

(1). =SE=b, vgl. S. 97 und S. 82

Can. 34. Feia 3^a

Depacio

af'io domini nostri Iesu chrisi

Se cundū Marchū

Depacio

t caput fle re y

Depacio

oce mag na Voce mag na dicens dicens

Depacio

a f'io domini nostri Iesu chrisi

Se cundū Marchū

Depacio

t caput fle re y

Depacio

oce mag na y di cens

Mathias Antonio Diaz

af'io domini nostri Iesu chrisi

Se cundū Marchū

Depacio

t caput fle re y

Depacio

oce mag na Voce mag na dicens dicens

Depacio

a f'io domini nostri Iesu chrisi

Se cundū Marchū

Depacio

t caput fle re y

Depacio

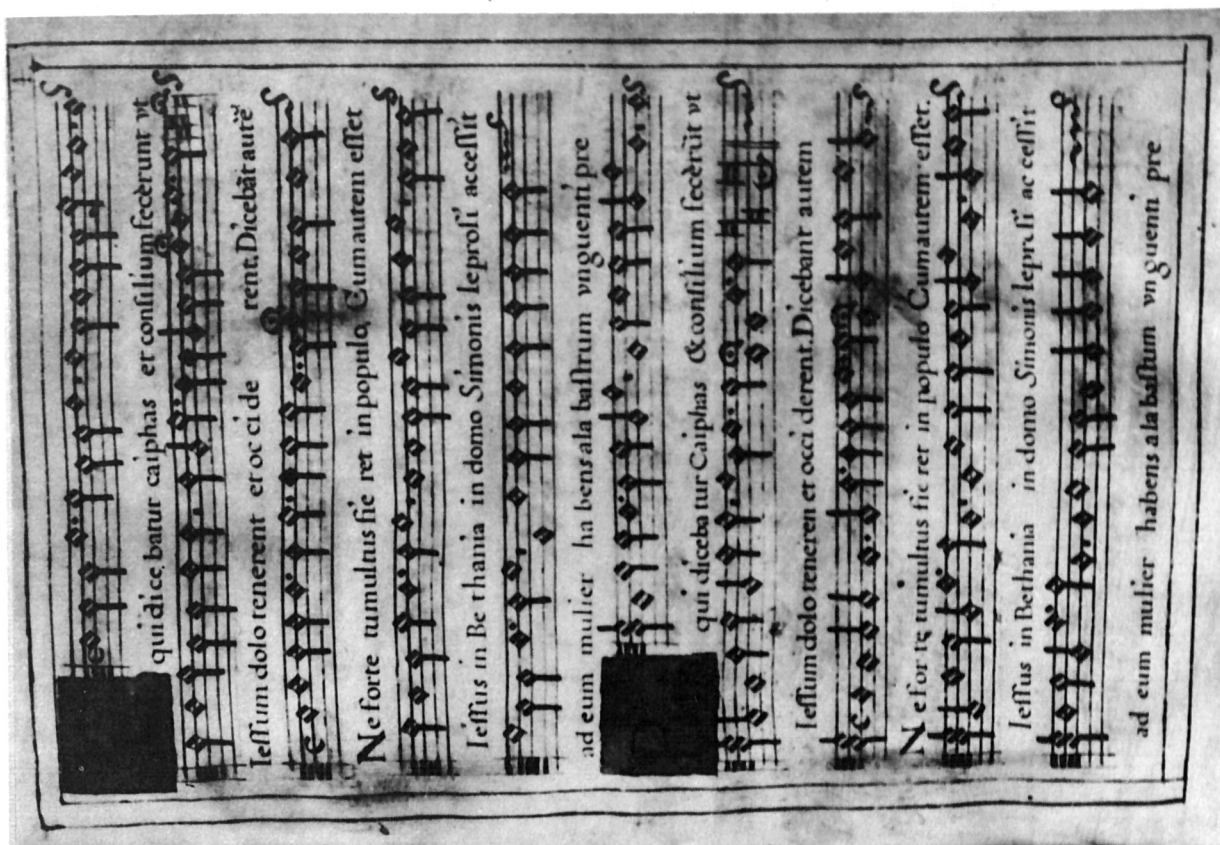
oce mag na y di cens

Canto Feia 4^a
 a f'io domini nostri ihesu chris' n' h'
 Secundum Lucam y
 oce magna y a it.
 x p'ra uir y Caprauit
 a f'io domini n' de fuchus' Sedm
 dum lu cam. f'lebit amare
 oce magna y a it
 x p'ra uir y

Despacio
 oce magna y a it
 x p'ra uir y

Ball.
 a f'io domini nostri ihesu chris' n' Se
 cundum lu cam. f'lebit amare
 oce magna y a it
 x p'ra uir y

2. Passio secundum Lucam, Anonym (= M.A. Díaz?). Albarracín, Biblioteca Capitulat Ms. 8



quid dicebatur Cayphas. & consilium fecerunt
ut Iesum dolo tenerent. et occiderent. Dicebant autem
Ne forte tumultus fieret in populo. Cum autem esset
Iesus in Bethania in domo Simonis leprosi accessit
ad eum mulier habens alabastrum unguenti pre
quem dicebatur Cayphas. & consilium fecerunt
ut Iesum dolo tenerent. et occiderent. Dicebant autem
Ne forte tumultus fieret in populo. Cum autem
esset Iesus in Bethania in domo Simonis leprosi
accessit ad eum mulier habens alabastrum unguenti pre

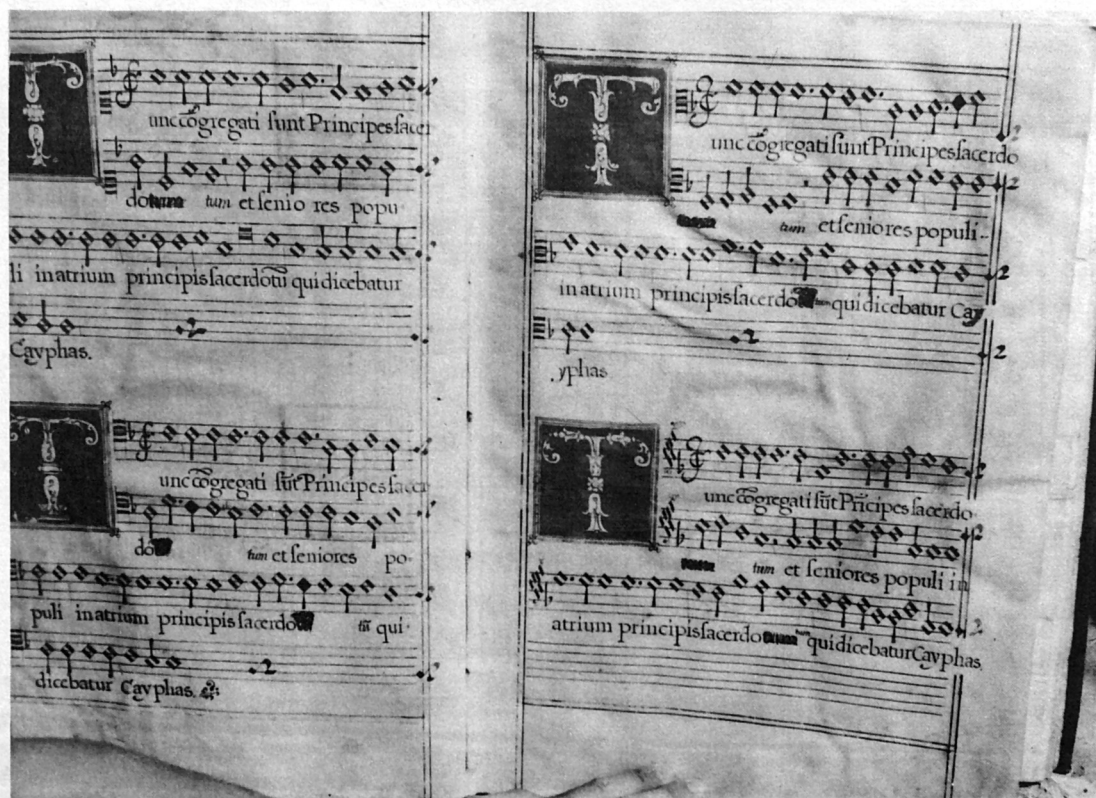


4. Turbae Responsorium Passionis D.N.J.C. secundum Matthaëum, Olorón. Huesca, Biblioteca Capitular Ms. 50

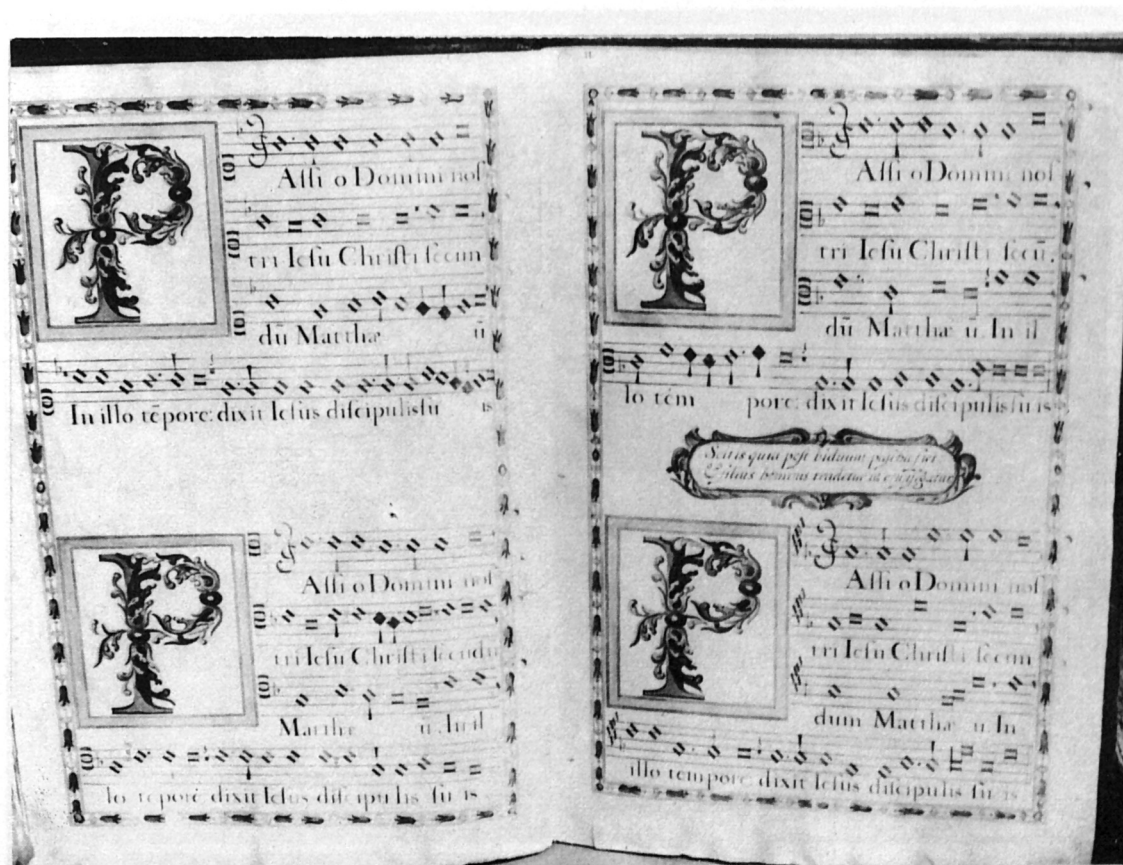
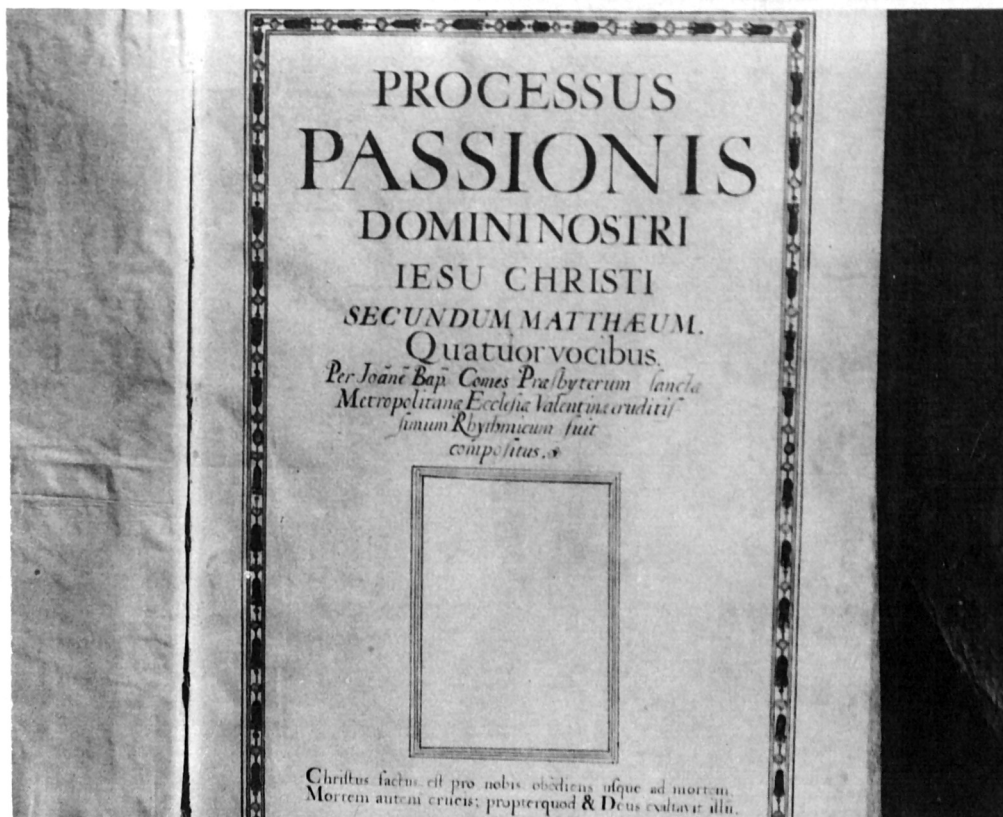
ut scriptu ra in ple re tur, of non con
mi nu e tis ex e o, et i te rum,
a lli a scrip tu ra di cit Despacio
Vi de bunt in quem transfi xe runt.

ut scriptu ra in ple re tur of non con
mi nu e tis ex e o et i te rum
a lli a scrip tu ra di cit, Sigue Despacio
Vi de bunt in quem transfi xe runt.

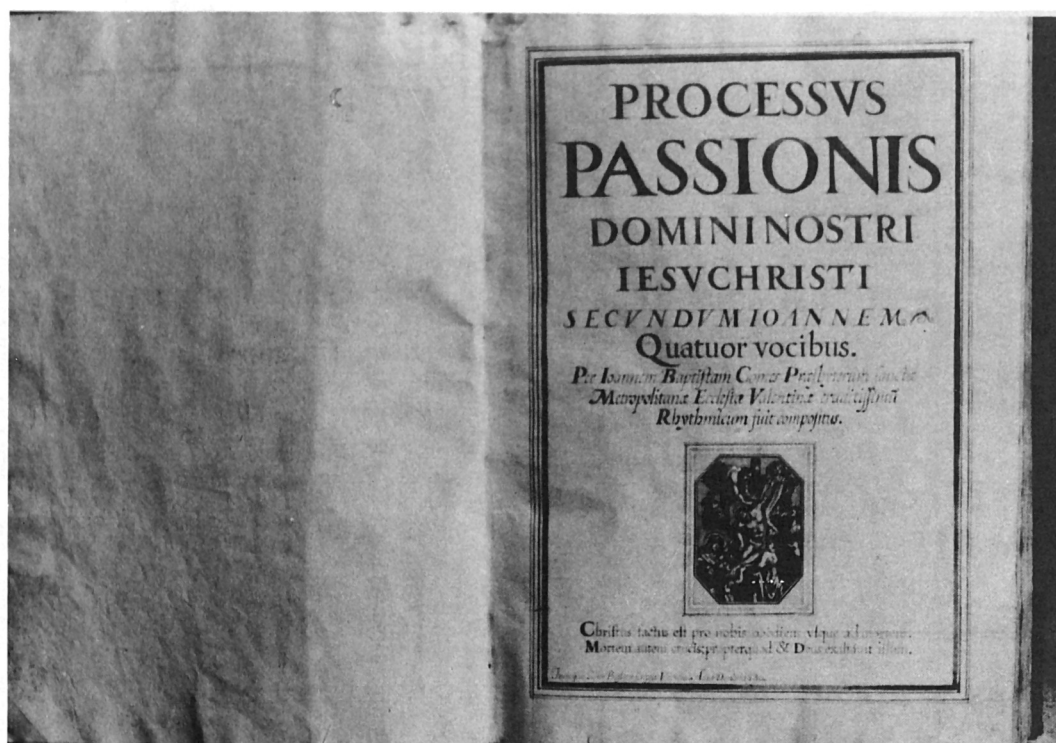
5. Processus Passionis D.N.J.C. secundum Johannem, Anonym (= Olorón?). Tarazona, Biblioteca Capitulare Ms. 15



6. Processus Passionis D.N.J.C. secundum Mattheum, J.B. Comes. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 183



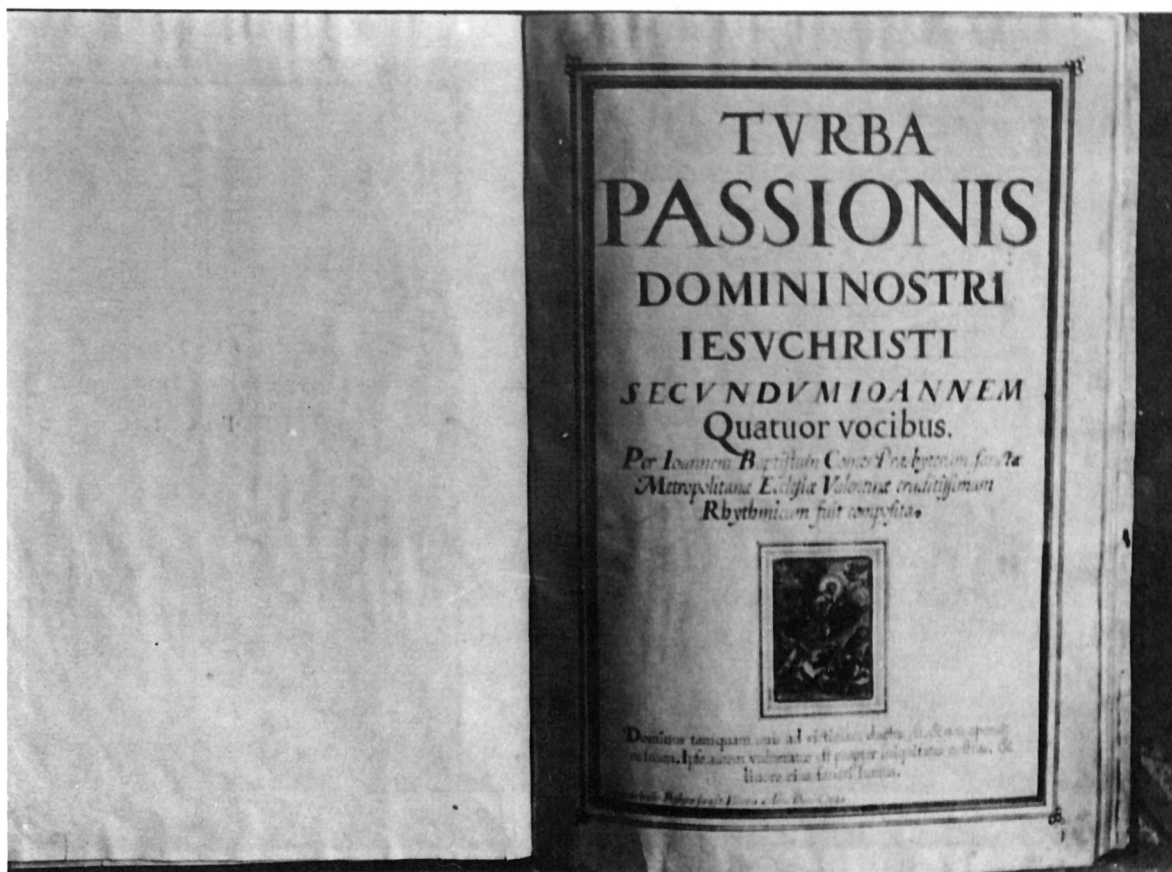
7. Processus Passionis D.N.J.C. secundum Mattheum, J.B. Comes. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 181



Cantus
Allo Domini nostri Iesu Christi
sti secundum Ioannem. In illo
tempore egressus est Iesus cum discipulis
suis trans torrentem Cedron

Altus
Allo Domini nostri Iesu Christi
sti secundum Ioannem. In illo
tempore egressus est Iesus cum discipulis
suis trans torrentem Cedron

8. Processus Passionis D.N.J.C. secundum Johannem. J.B. Comes. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 184



Left page:

Esum Nazare nū.
Nūquid, & tu ex discipulis es hominis i lli us?
Esum Nazare nū.

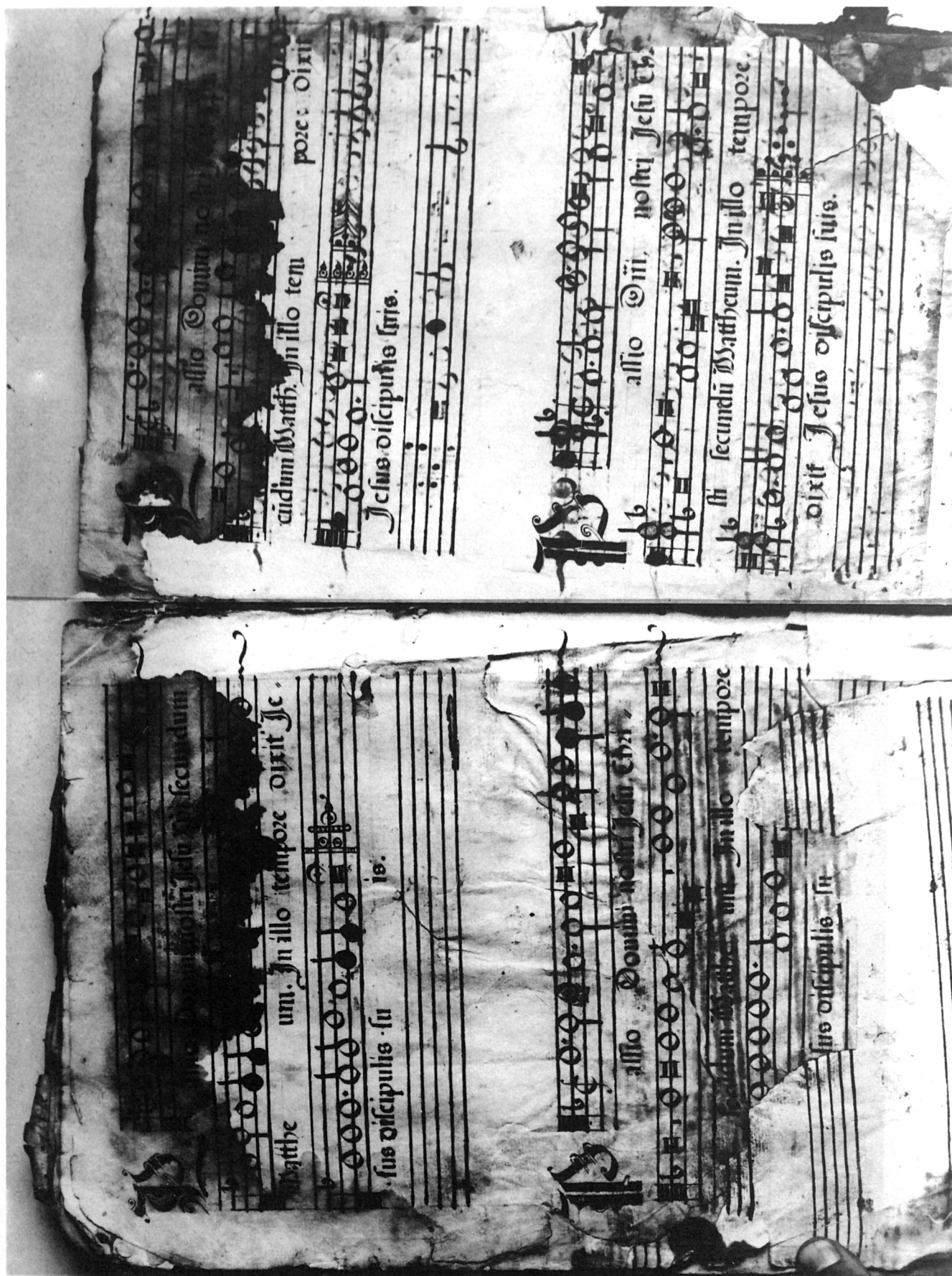
Right page:

Esum Naza re num. *7p*
Esum Naza re num. *7p*

9. Turba Passionis D.N.J.C. secundum Johannem, J.B. Comes. Valencia, Biblioteca Capitular Ms. 185



10. Processus Passionis D.N.J.C. secundum Johannem, Anonym. Segorbe, Archivo de Música Catedral Ms. o.S.



12. Processus Passionis D.N.J.C. secundum Mattheum, Anonym (= J.B. Comes). Albarracín, Biblioteca Capitular Ms. 9

[illegible]

13. Turba Passionis D.N.J.C. secundum Matthaeum, Anonym (= J.B. Comes). Albarracín, Biblioteca Capitular Ms. 9



14. Passio D.N.J.C. secundum Marchum, Alfonso Lobo. Toledo, Biblioteca Capitulat Ms. 22



15. Passio D.N.J.C. secundum Mattheum et Johannem, F. Guerrero. Segovia, Archivo de Música Catedral Ms. o.S.



Non in di c festo.
ne forté tumultus
fi eret in pópu lo

Non in di c fe - sto, ne for
té tumultus fi eret in
popu lo.

Non in di c fe - sto, ne
forté tumultus fi eret in
pó pu lo.

Non in di c festo, ne forté
tumultus fi eret in pópu lo.

16. Turba Passionis D.N.J.C. secundum Matthaeum, José Pradas. Valencia, Biblioteca Capitulat Ms. 180.

