

“Alleluayas a tres boses” en el ms. 2-3 de Tarazona

PEDRO CALAHORRA

SUMARIO

I. LOS TÉRMINOS. I. EL VERSO ALELUYÁTICO. 1. *Su forma litúrgica.* 2. *Su origen en el desarrollo de la Liturgia* 3. *Su forma musical.* II. **EL MS. 2-3 DE LA CATEDRAL DE TARAZONA (Zaragoza).** 1. *Descripción codicológica.* Tamaño. Extensión. Caligrafía y notación musical. Datación y origen. 2. *Contenidos.* Programación de los contenidos del ms. Número de obras. Fuente única. Autores. 3. *El ms. 2-3 de Tarazona en el conjunto de códices polifónicos hispanos.* Manuscritos coetáneos del 2-3 de Tarazona. Manuscritos litúrgicos similares al 2-3 de Tarazona. 4. *Resumen cualificativo.*

II. LA POLIFONÍA Y LAS FORMAS LITÚRGICO-MUSICALES. 1. *La polifonía y las formas litúrgicas polifónicas.* 2. *Códices y formas litúrgicas polifónicas.* En el 2-3 de Tarazona. En los ms. del “spanish court repertory”.

III. LOS VERSOS ALELUYÁTICOS POLIFÓNICOS. I. **SU FORMA MUSICAL.** 1. *El “cantus firmus gregoriano” en los versos aleluáticos polifónicos.* 2. *Contrapunto “a la brevis”.* II. **VERSOS ALELUYÁTICOS POLIFÓNICOS EN EL 2-3 DE TARAZONA.** III. **VERSOS ALELUYÁTICOS EN LOS MS. DEL “SPANISH COURT REPERTORY”.** 1. *MM 12 de Coimbra.* 2. *Ms. 454 de Barcelona.* 3. *Ms de Segovia.* 4. *En otros manuscritos.*

IV. TEXTO Y TENOR MUSICAL DE LOS VERSOS ALELUYÁTICOS POLIFÓNICOS DEL MS. 2-3 DE TARAZONA. 1. *Los autores.* 2. *Su ordenación litúrgica.* 3. *Los textos y las melodías.* 4. *Recuperación de las melodías y de los textos.* 5. *Su interpretación.* [1] *In die Epiphaniae. Alleluia. Vidimus Stellam.* [2] *In Resurrectione Domini. Alleluia. Angelus Domini..* [3] *In Ascensionibus Domini. Alleluia. Ascendo ad Patrem.* [4] *In die sancto Penthecostes. Alleluia. Veni Sancte Spiritus.* [5] *In die Sanctissimae Trinitatis. Alleluia. O adoranda Trinitas.* [6] *De Corpore Christi. Alleluia. Caro mea.*[7] *De Assumptione Virginis Mariae et de Apostolis. Alleluia. Assumpta est. Et prima Apostolorum.* [8] *In Nativitate Virginis Mariae. Alleluia. Nativitas tua.* [9] *De Apostolis et Evangelistis. Primus ad Sion.*

ANEXO. Transcripción del verso aleluyático polifónico *Alleluia. Vidimus stellam. Notanda – Facsímiles - Transcripción.*

“*Alleluyas a tres boses*” es el título que, en el índice del ms. 2-3 de Tarragona, encabeza al grupo de *versos aleluyáticos polifónicos* que presenta.

I. LOS TÉRMINOS

En primer lugar vamos a presentar los términos del enunciado de este trabajo, para pasar después al desarrollo de los mismos.

I. El verso aleluyático

1. Su forma litúrgica

El *verso aleluyático* es una de las formas litúrgicas del *proprium missae*, junto al *introito, gradual, tracto, ofertorio y comunio*. Se trata de textos latinos, cantables, diferentes en cada celebración de la misa, bien por la diversa fiesta o solemnidad que se celebra, o por el diferente santo que se conmemora. Junto a ellos se encuentran los textos, tradicionalmente con canto, del *ordinarium missae*, que son siempre los mismos en cada celebración: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei.

El *verso aleluyático* tiene diferente uso en función de que haya en la celebración de la misa dos o tres lecturas, y también según el tiempo litúrgico en que tiene lugar dicha celebración.

Si se leen sólo dos lecturas, en tiempo litúrgico ordinario, después de la primera se canta el *gradual*, e inmediatamente el *verso aleluyático*, al que sigue la lectura del Evangelio. En el tiempo de la Cuaresma el *aleluya* con su verso se suprime y en su lugar se lee, recita o canta el *tractus*.

Cuando en la celebración, en el tiempo ordinario, fuera del tiempo pascual, se leen tres lecturas, el *verso aleluyático* va después de la segunda lectura, seguido de inmediato por la lectura del Evangelio. De igual manera, en tiempo de la Cuaresma, el *verso aleluyático* es suplido por un *tracto*. Pero en el tiempo pascual, un *verso aleluyático* sigue a cada una de las dos primeras lecturas, siendo dos los *versos aleluyáticos* utilizados en cada celebración por la liturgia durante dicho tiempo.

El esquema del uso litúrgico del *verso aleluyático* es el siguiente:

Tiempo litúrgico ordinario

- dos lecturas:
 - 1ª lectura
 - *gradual*
 - *verso aleluyático* (en Cuaresma suplido por el *tractus*)
 - lectura del Evangelio
- tres lecturas
 - 1ª lectura
 - *gradual*
 - 2ª lectura
 - *verso aleluyático* (en Cuaresma suplido por el *tractus*)
 - lectura del Evangelio

Tiempo litúrgico pascual

- dos lecturas
 - 1ª lectura
 - *verso aleluyático*
 - *verso aleluyático*
 - lectura del Evangelio
- tres lecturas
 - 1ª lectura
 - *verso aleluyático*
 - 2ª lectura
 - *verso aleluyático*
 - lectura del Evangelio

2. Su origen en el desarrollo de la Liturgia

Inicialmente, después de la lectura de un texto bíblico en la celebración litúrgica, un cantor entonaba el canto de un salmo, interrumpido después de cada estrofa del mismo por parte de la asamblea asistente con el canto de una frase, *respuesta* o *responsorio*, por lo general tomada del mismo. Posteriormente el canto de este salmo fue confiado a un solo cantor, por lo general buen músico y hasta compositor, que adornó y enriqueció su canto con melismas, al tiempo que reducía la extensión del salmo a tan sólo dos versos, el segundo con carácter de *responsorio*, en el que ya no intervenía la asamblea.

Este cantor subía al ambón, desde el que se proclamaba el Evangelio, para ser mejor escuchado, pero, respetando la función propia del mismo, se situaba “*ad gradum*”, es decir, en gradas o escalones intermedios; de ahí su denominación de *canto responsorial* o *gradual*. Posteriormente este canto, de carácter ampliamente melismático confiado a un solo cantor, pasó a formar parte del repertorio de la *schola*.

Ya desde el principio, la importancia de la Pascua impuso que en el tiempo pascual la respuesta de los fieles al canto del salmista solista fuera el *aleluya*, intercalado entre las estrofas del canto del salmo por parte del cantor o de la *schola*.

También cuando se leía una segunda lectura antes del Evangelio, denominada *epístola* por leerse en la misma *epístolas* o cartas de los apóstoles, se cantaba un salmo como resumen, meditación, respuesta o aceptación de la lectura, en el que el pueblo celebrante intervenía con el *aleluya* como antifona inicial y final del canto del mismo o como respuesta o canto responsorial inserto en el canto del mismo. Cuando la Cuaresma no permitía el canto del *aleluya* como responsorio o antifona aleluyático, se suplía por el canto de un salmo confiado inicialmente a toda la asamblea, que recibió el nombre de *tractus*.

Pronto siguió el canto del *aleluya* o el del *tractus* los mismos derroteros del responsorio gradual, desarrollándose sus melodías, neumas y melismas virtuosísticamente, debido a su interpretación por parte de un solista, con el que alternaba en el segundo verso la *schola*, o también interpretado por dos grupos de cantores. Reducida la extensión de este salmo, por lo general, a dos versos, en los manuscritos lleva la indicación de antifona y versículo.

Con el tiempo se dio una cierta evolución en el sentido del segundo verso aleluyático, ya que, dejando su sentido responsorial o de respuesta a la lectura escuchada, tomó textos referentes al evangelio que iba a ser proclamado inmediatamente, o a la fiesta que se celebraba. Esto se aprecia claramente en los *versos aleluyáticos polifónicos* del ms. 2-3 de Tarazona, que nos ocupan.

3. Su forma musical

En cuanto al texto, el *verso aleluyático*, consta de dos partes. Una, el *aleluya* inicial; la segunda, el *verso salmódico*, cuyo texto, como hemos indicado, hace referencia al del Evangelio que se va a proclamar, dependiendo de la solemnidad, fiesta o conmemoración que se celebre.

El *verso aleluyático* se inicia con la melodía del *aleluya*, que concluye con unos melismas más o menos prolongados. Sigue a continuación la

melodía propia del *verso*, que toma su conclusión, por lo general, de la melodía final del *alleluia*. Y concluye su canto con la repetición del *alleluia* inicial. El ejemplo que adjuntamos sobre su práctica actual lo explica gráficamente.

TEMPUS NATIVITATIS

Cf. Mt. 2, 2

II

A L-le-lú-ia. V. Vi- di-

mus stellam e- ius in O-ri- én-

te, et vé- ni- mus cum muné-

ri-bus ad- o-rá-re Dó- mi-num.

Liber Usualis

Todo ello también lo veremos en la práctica cuando mostremos los facsímiles de los *versos aleluyáticos* que hallamos en el ms. 2-3 de Tarazona. Pero estos suponen ya el proceso de que esta fórmula litúrgica ha sido tomada por los compositores para su elaboración polifónica a varias voces, y de diversas maneras.

Las melodías del *verso aleluyático* están ampliamente difundidas en numerosos códices gregorianos con múltiples y diversas melodías, objeto de numerosos y valiosos estudios, testimonio de su aceptación litúrgica y de su uso¹.

1. Por poner un ejemplo citamos el amplio estudio de los mismos en la obra *Alleluia – Melodien II ab 1100 – Monumenta Monodica Medii Aevi* –Band VIII. – Bärenreiter Kassel – 1987; 917 pp. Más adelante citaremos *graduales* de lugares e iglesias de Aragón que contienen *versos aleluyáticos* bien individualizados en cada *proprium missae* o en colecciones de *versos aleluyáticos* preparados ad hoc.

II. El ms. 2-3 de la catedral de Tarazona (Zaragoza)

Es de singular importancia por muchos y muy diversos motivos el códice polifónico denominado comúnmente *manuscrito 2-3* del archivo musical de la catedral de Tarazona (Zaragoza)². Queremos subrayar aquí algunos de estos aspectos de su valor e importancia, en primer lugar, de carácter externo o material, para detenernos, después, en valores formales de las composiciones musicales que contiene. (Citaremos de paso algunos otros manuscritos musicales que más adelante explicitaremos y presentaremos.)

1. Descripción codicológica

TAMAÑO

De notable tamaño –570 x 400 mm–, se trata de un códice grande, destinado a ser colocado en alto en un facistol, delante del que se sitúen los cantores y los ministriles para cantar o sonar cada uno su parte: *Cantus* y *Tenor*, a la izquierda del cantor, en el folio verso; *altus* y *bassus* a la derecha, en el nuevo folio recto. Es equiparable en ello al MM 12 de Coimbra y otros seis manuscritos musicales de esta misma colección portuguesa. El ms. *Tarazona 5* encabezaría un grupo de manuscritos, principalmente portugueses, que con sus 400 mm de altura, todavía pueden ser colocados en dicho facistol de la capilla de música. Un tercer grupo de manuscritos polifónicos son manuales, correspondiendo más bien a copias para quienes deseaban tener una colección propia de la música que más les agradaba.

EXTENSIÓN

Hay que destacar asimismo su amplitud o extensión de 300 grandes hojas de papel; lo cual, unido a su tamaño, le da gran prestancia y empaque. Se halla, en este punto, a la cabeza de todos los manuscritos polifónicos reseñados, puesto que quedan un tanto lejos los 228 folios del ms. de Segovia o los 209 del MM 12 de Coimbra, y los 190 del 454 de Barcelona, que le siguen en cuanto a extensión³.

2. La numeración le fue asignada por Higinio Anglés en su visita a este archivo allá, más o menos, por 1920, y corresponde a dos volúmenes que resultaron de la partición en dos, en el siglo XVI, del códice original, dado que su gran tamaño y peso dificultaba mucho su uso; así lo dicen las notas que, al partirlo, pegaron en el interior de la tapa de cada uno de los dos códices resultantes de su división; la unión de ambos guarismos en su signatura indica el origen unitario del manuscrito.

3. En 1930 la Biblioteca de Catalunya de Barcelona adquirió, dentro de un lote de obras musicales, 4 hojas arrancadas subrepticamente de este manuscrito, conteniendo un

CALIGRAFÍA Y GRAFÍA MUSICAL

El soporte del ms. es el papel, lo que ha favorecido de manera especial que, con frecuencia, la tinta haya traspasado su mancha a la otra página del folio. La caligrafía del texto y la notación musical es ciertamente cuidada y pulcra. Todo él ha sido copiado por una sola mano o, tal vez, se han utilizado las mismas falsillas, la misma grafía, dando unidad a todo el códice. Sólo se ha utilizado una tinta para iniciales, líneas del pentagrama y texto. La letra es gótica redonda; la notación, cuadrada en las brevis, romboidal, "en forma de diamante", en las semibrevis y mínimas. Las mayúsculas de magnífico diseño y factura. En este aspecto se asemeja principalmente al MM 12 de Coimbra y el 5-5-20 de Sevilla.

DATACIÓN Y ORIGEN

Coinciden los investigadores en datarlo en el primer tercio del s. XVI. En lo que no se tiene, no ya certeza, ni siquiera indicios fiables es en determinar su origen. Lo que es seguro es que no fue copiado en Tarazona, puesto que en la segunda parte del motete, de carácter litánico, *Sanc-ta María*, de Luiset Compère, han sido cancelados los nombres de algunos santos para escribir los de san Atilano y san Fructuoso, vinculados a la sede y ciudad de Tarazona, acomodando con ello el códice a la liturgia de la catedral turiasonense⁴. Un punto posible de partida en la investigación de su origen podría ser el que haya podido ser escrito por la misma mano que el Sevilla 5-5-20⁵.

magnificat de "Villa" –¿Willaert o Pere Albert Vila, o un compositor no conocido de nombre Villa?– que arrastran consigo las partes finales, *altus* y *bassus*, de un *magnificat*, a 4, de Ancheta, que precede al de "Villa", y las partes iniciales, *cantus* y *tenor*, del *magnificat* que le sigue, también a 4, de Tordesillas. Esas hojas permanecen separadas en su depósito actual de la *Biblioteca de Catalunya*, no obstante haberse solicitado reiteradamente su reintegración a su posición original en el mismo manuscrito 2-3 de Tarazona.

4. Sobre la utilización de diferentes nombres de santos en este motete en concreto, cfr. el apartado "La recepción de un motete franco-neerlandés en Aragón: el caso del *Ave María* de Loyset Compère", del trabajo de KNIGHTON, Tess, "Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el reino de Aragón a principios del siglo XVI", en *ARTIGRAMA*, núm. 12, 1996-97; excursus ya presentado en su tesis *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico. 1474-1516* (versión en castellano), Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2001.

5. La investigación sobre el origen de este ms. hay que extenderla a todos los manuscritos e impresos polifónicos del archivo musical de la catedral de Tarazona en el s. XVI, cuyos detallados *Índices* poseemos y hemos dado a conocer y de los que anteriormente hablamos. Hemos examinado abundante documentación del archivo capitular, y muy en concreto aquella donde se podía esperar encontrar referencias al acervo musical, y no he encontrado ninguna.

2. Contenidos

PROGRAMACIÓN DEL CONTENIDO DEL MANUSCRITO

La unidad del manuscrito, queda determinada sobre todo por su contenido. Se trata de un códice pensado, programado, ordenado; lo cual no aparece por lo general en los mencionados códices que relacionamos con éste, que más bien presentan un aspecto de miscelánea musical. Lo podemos comprobar por el simple esquema de su *Tabla* o índice. Y podemos verlo aún mejor si estudiamos el contenido de cada uno de estos enunciados: los *himnos* siguen el orden del año litúrgico; las *lamentaciones*, el de su lugar en el triduo pascual; los *responsorios ante el túbulo* siguen a la misa de requiem; en los *magnificats* se agrupan los de cada autor, y también sus diferentes comienzos: *Anima mea* o *Et exultavit*; las *misas* guardan cierta disposición por razón del número de voces y de sus autores.

El MM 12 de Coimbra presenta un intento de *tabla* o índice con un cierta reagrupación de diversas formas musicales que no responde a su dispersión en el manuscrito. Esta ordenación y disposición no aparece en los restantes manuscritos antes citados, que semejan, como hemos dicho, más bien una miscelánea de géneros, formas musicales y lenguas empleados en sus composiciones. Damos aquí el esquema de la estructura del 2/3 de Tarazona:

“Tabla de las cosas que en este libro se contienen. Primero

Hymnos
Magnificas a tres
Magnificas a quatro
Asperges
Missas a tres
Missas a quatro
Missa de requiem
Responsos pro defunctis
Salves
Alleluyas a tres boses
Motetes a tres
Motetes a quatro
Lamentationes a quatro
Deo gratias. Deo Gratias, alleluia.
*LAUS DEO”*⁶

6. Lógicamente la *Tabla*, o índice, del ms. 2-3, todavía como manuscritos separados, aparece íntegra en JUSTO SEVILLANO, *Catálogo Musical del Archivo Capitular de Tarazona*,

NÚMERO DE OBRAS

Contiene 119 obras, comprendiendo un conjunto de 20 himnos, 15 magníficos, 16 misas con 4 antífonas, que les preceden, "*ad aspersionem aquam*", 1 misa de *requiem* con 2 responsorios "*super tumulum*", 2 salves, 9 versos *aleluyáticos*, 44 motetes, 4 lamentaciones, y 2 versículos finales, lo que supone una densidad musical verdaderamente extraordinaria⁷.

FUENTE ÚNICA

De suma importancia es el hecho de que el ms. 2-3 de Tarazona es fuente única para 82 composiciones de las 119 que contiene; y siguiendo en este punto, por ilustrarlo, de otras 20 composiciones del mismo sólo se halla una copia entre los otros diferentes códices polifónicos coetáneos y similares mencionados, de los que hablaremos.

AUTORES

Un dato a tener en cuenta es que de los veintidós autores cuyos nombres aporta, 17 son hispanos, y tan sólo cinco son extranjeros: Pedro Escobar, Alonso de Alba, Juan de Sanabria, Francisco de Peñalosa, Juan Anchieta, Juan Segovia, Antonio Marleth, Villa, Tordesillas, Quixada,

Anuario Musical (C.S.I.C.), 16, (1961) e incluido en RUIZ IZQUIERDO, et als., *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*, Colección Fuentes Históricas Aragonesas. 12. Cátedra "Zurita". Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.): Zaragoza, 1984. La importancia de este manuscrito musical queda patente por el interés manifestado en dar a conocer su contenido publicando dicha *Tabla*. La reproducen ANGLÉS, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, C.S.I.C.: Barcelona, 1960; ROS-FÁBREGAS, Emilio, *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454. Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions*, 2 vols., City University of New Cork, 1992; y por Tess Knigton en su obra antes reseñada en nota, que da todas las concordancias de obras de esta *Tabla* en otros manuscritos. Kennet Kreitner en su comunicación "*Francoflemish in Tarazona 2 ans 3*" al XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 3-10/IV/1992), la edita de nuevo (cfr. *Revista Española de Musicología - Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: "Culturas musicales mediterráneas y sus ramificaciones"*, Madrid 3-10/IV/1992; vol. 5, págs. 2567-2586); por mi parte la he dado a conocer íntegra, junto con el índice reconstruido del ms. 5 del mismo archivo, en *POLIFONÍA ARAGONESA IX. Autores hispanos de los siglos XV y XVI de los Ms. 2 y 5 de la catedral de Tarazona*, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.): Zaragoza, 1995.

7. En este punto del número de obras no es posible establecer comparación entre los ms., dado que un motete solamente ocupa, por lo general, un folio; mientras que una misa del 2/3, por ejemplo, ocupa 10 folios; y el conjunto de tan sólo 17 obras, las misas que trae este ms., ocupan nada menos que 153 folios.

Juan Almorox, Pedro Hernández, Francisco de la Torre, Antonio Ribera, Illario, Díaz, Tordesillas; más los extranjeros, Juan de Urrede, Porto, Periquin, Loysset Compère y Jusquin. En la *tabla* figuran tres obras anónimas: los dos *Deo gratias* finales, y el motete *O decus virgineum*; pero los dos *Inventarios* del siglo XVI de la música conservada en el archivo musical de la catedral de Tarazona, lo atribuyen expresamente a Peñalosa. Este mayor número de los autores hispanos no quiere decir en manera alguna que la capilla de música de la catedral de Tarazona no conociera e interpretara a otros autores hispanos y extranjeros, como lo muestran dichos *Inventarios*⁸.

3. *El ms. 2-3 de Tarazona en el conjunto de códices polifónicos hispanos*

MANUSCRITOS COETÁNEOS DEL 2-3 DE TARAZONA

Queremos mostrar aquí el entorno musical de este manuscrito, relacionándolo bajo diversos aspectos con otros códices musicales de la península ibérica, escritos más o menos entre el último tercio del siglo XV y el primero del XVI, afines también entre sí por razón de las composiciones que guardan y sus autores.

En este sentido, Owen L. Rees⁹, en su estudio sobre los manuscritos musicales de Coimbra, ha resumido y concretado su trabajo y de otros investigadores sobre estos manuscritos al acuñar acertadamente el término "*spanish court repertory*", refiriéndose al repertorio musical litúrgico, por tanto en latín, de la corte de los Reyes Católicos, con sus dos capillas de música: la de Castilla de la reina Isabel y la aragonesa del rey Fernando; teniendo asimismo presente a sus maestros/cantores, y a otros compositores que de alguna manera se relacionarían con estas capillas de música y sus maestros.

Repertorio extendido por toda la geografía hispana, según lo muestran los diversos manuscritos relacionados entre sí por las obras que tienen en común y sus compositores. Siguiendo a este autor, podemos concretar estos manuscritos, primero, en un grupo de singular importancia para este repertorio: Ms. 454 de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona; ms. 2-3

8. CALAHORRA, Pedro, "Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona. I. Inventarios", en NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología*, VIII-2, 1992. Institución "Fernando el Católico". Zaragoza.

9. REES, Owen Lewis, *Sixteenth and early seventeenth-century polyphony from the monastery of Santa Cruz. Coimbra, Portugal*, 1991 (tesis doctoral).

de la catedral de Tarazona (Zaragoza); ms. 5-5-20, de la catedral de Sevilla; ms. 21 de la catedral de Toledo. A los que habría que añadir el MM 12 y MM 32 de Coimbra y el ms. 60 de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

Un grupo numeroso de manuscritos aportan muestras sueltas de este repertorio, de los que destacamos, en este sentido: Ms. 5 del Orfeó Català de Barcelona; el ms. de la catedral de Segovia; el ms. 1 de la catedral de Sevilla; el ms. 5 de la catedral de Tarazona; el ms. 5 de la catedral de Valladolid; y el ms. de la Parroquia de Santiago de Valladolid.

O. Reese muestra cómo este repertorio "viajó" a Latinoamérica y está presente en algunos códices manuscritos polifónicos, principalmente en los manuscritos guatemaltecos, hoy conservados en la universidad de Indiana de la ciudad de Bloomington (Estados Unidos), en concreto los consignados como número 1, 4, 8, y 9; más el ms. 7 de Santa Eulalia, en el lugar de Jacatenango, de Guatemala.

MANUSCRITOS LITÚRGICOS SIMILARES AL 2-3 DE TARAZONA

Presentamos aquí los ms. musicales coetáneos y hasta cierto punto similares del 2-3 de Tarazona, clasificándolos por su contenido litúrgico, si bien cabría hacerlo por otros parámetros: número de obras, tamaño, compositores, datación, etcétera, como antes los agrupamos por su repertorio más o menos común y perteneciente al mencionado *spanish court repertory*. En ellos buscaremos luego los versos aleluyáticos que nos ocupan. Manuscritos que podemos clasificar por este orden:

Códices musicales litúrgicos: aquellos cuyo contenido está íntegramente ligado al servicio de la liturgia. Estos son, en nuestro caso, el 2-3 de Tarazona, los MM 12 y 32 de Coimbra, el 5-5-20 de Sevilla, el Tarazona 5 y el ms. del Orfeó Català.

Códices musicales no litúrgicos: que junto a obras de temática profana también traen obras religiosas en vulgar. Tal sería el *Cancionero Musical de Palacio*, coetáneo de los códices musicales litúrgicos del *spanish court repertory*. Entre sus 458 obras, tan sólo cuatro llevan texto en latín, de muy escaso relieve, por lo que podemos calificarlo como código musical no litúrgico.

Códices musicales mixtos: que alternan en su contenido las obras litúrgicas con otras de tema religioso en vulgar y con otras netamente de carácter profano. El ms. 454 de Barcelona ofrece 30 villancicos polifónicos en castellano entre sus 127 composiciones; el ms. de Segovia, entre sus 204 composiciones, aporta 123 obras profanas o religiosas no litúrgi-

cas, en francés, flamenco y castellano; en el Sevilla 1, nada menos que 77 composiciones, de un total de 95, son villancicos en castellano; también el ms. 60 de Lisboa incluye 17 composiciones en castellano, religiosas o profanas, entre las 37 que contiene.

4. *Resumen cualificativo*

El conjunto de todos estos datos configuran al ms. 2-3 de Tarazona como una de las más grandes e importantes fuentes polifónicas para la música litúrgica, si no es la principal de todas, en una época de singular florecimiento de la música profana como se comprueba principalmente por las composiciones de Juan de la Encina y el repertorio del *Cancionero de Palacio* o de *Barbieri*. Si el ms. 2-3 no es una fuente exhaustiva, por su limitación a la música litúrgica y a la utilización exclusiva del latín, no deja de ser por ello una formidable base enciclopédica de autores y de formas musicales, excepcionalmente coherentes, y una impresionante antología de la mejor música que España podía ofrecer (K. Kreitner).

II. LA POLIFONÍA Y LAS FORMAS LITÚRGICO-MUSICALES

I. La polifonía y las formas litúrgicas polifónicas

Retomamos aquí el tema de las formas litúrgicas-musicales en referencia a la música de los mismos, iniciada al comienzo del trabajo. Dejaremos de lado las del Oficio Divino: invitatorios, salmos, himnos, antifonas, cánticos, responsorios, etcétera, que constituyen la parte mayor del conjunto de composiciones musicales litúrgicas principalmente, y desarrolladas polifónicamente, que es lo que centra en este momento nuestra atención.

Prescindiremos también de las formas musicadas del *Ordinarium missae*, constituido por formas litúrgicas comunes para todas las celebraciones de la misa –Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus–, tan frecuentemente tratadas polifónicamente por los compositores de todos los tiempos.

Nos centraremos ahora en concreto en las formas litúrgicas del *proprium missae* –introitos, graduales, versos aleluyáticos, ofertorios (motes), comunios–, constituido a su vez por formas litúrgicas diferentes para cada celebración de la misa; y lo hacemos porque forman parte del mismo, como ya indicamos inicialmente, los “*ALLELUYAS A TRES BOSES*” que nos ocupan.

II. Códices y formas litúrgicas polifónicas

1. En el 2-3 de Tarazona

Volvemos de nuevo a la *Tabla* del ms. 2-3, y hacemos la siguiente clasificación de su contenido:

Composiciones para el Oficio Divino:

- Hymnos (20)
- Magnificats (15)
- Antífona final *Salve Regina* (2)
- Versículos finales *Deo gratias* (R/.: *Benedicamus Domino*).
- Lamentaciones (4)

Composiciones para la Misa:

- Antífona *Asperges me*, "ad aspersionem aquam benedictam", (4)
- "Ordinarium missae" : Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus/Benedictus - Agnus (16).
- "Ordinarium et proprium missae": Misa de Requiem, más responsos finales (1).
- "Proprium Missae" : Versos aleluyáticos: "Alleluias a tres boses" (9).

Como se sabe, la *misa de requiem* comprende tanto las partes del *Ordinarium* como del *Proprium*, incluyendo en estas los *Responsorios pro defunctis* que se cantaban al final de la misa "*super tumultum*". Los *Motetes* (44) tienen un valor polivalente y eran utilizados tanto en la misa, principalmente como canto de la procesión del ofertorio, como dentro del oficio divino, por ejemplo, como responsorio a alguna lectura.

2. En los ms. del "spanish court repertory"

En el ms. Sevilla 7-1-28 encontramos el introito *Salve Sancta Parens*. En el de Segovia, dos versos aleluyáticos, y el introito *Gaudeamus*. En el ms. 454 de la Biblioteca de Catalunya el introito *Salva Sancta Parens*, el gradual *Benedicta et venerabilis*, la prosa o secuencia *Virgo Dei Genitrix*, el verso aleluyático *Alleluia. Dulcis Mater*, el ofertorio *Felix namque es sacra Virgo*, y el *communio Beata viscera Mariae Virginis*, partes todas insertas en su lugar propio dentro de la denominada "*Misa de nostra dona*" o "*Misa de Beata Virgine*", y el evangelio *In illo tempore: Apprehendit Pilatus Iesum*; además de otro verso aleluyático, *Alleluia. Dies sanctificatus*. Y en el ms 5 del Orfeó Català encontramos el tracto de la misa de cuaresma *Adiuvanos nos Deus*.

En los manuscritos portugueses que contribuyen a este *spanish court repertory*, en concreto, en el MM 12 de Coimbra, hallamos diez *versos aleluyáticos* de los que tendremos que ocuparnos más adelante, y el motete *Hoc Corpus*, que muy bien puede ser utilizado como *communio*. En el MM 32 de la misma colección, se dan textos de partes del *proprium* utilizados como motetes –*Dum complerentur; Dies sanctificatus; Gaudeamus omnes*, etcétera–, más unos pocos responsos de la misa de difuntos; y el ms. 60 de la Biblioteca Nacional de Lisboa presenta tan sólo el verso aleluyático *Halleluia. Christus resurgens*.

Esta tradición del tratamiento polifónico de partes del *proprium missae* fue continuada, con mayor intensidad si cabe, en la época siguiente a la de los manuscritos antes mencionados. En Portugal destacaría este punto en el MM 40 de la Biblioteca de Oporto que, de un total de 140 composiciones, aporta la polifonía de 11 introitos, 6 *communios*, 9 versos aleluyáticos, más 7 responsos finales de la misa de requiem, y 4 pasiones. También en los restantes MM de Coimbra, del mismo tiempo o algo posteriores a los dos antes mencionados, encontramos, en un rápido examen de los mismos, que se mantiene la tradición de tratar polifónicamente dichas partes del *proprium missae*. En el MM 9 hallamos nada menos que los introitos *Nos auntem, Gaudeamus omnes, Beatus servus*, e *Intret in conspectu tuo*; los graduales *Diffusa est gratia* y *Iustorum animae*; los *communios* *Per signum Crucis, Beatus servus*, y *Multitudo congruentium*; más diez versos aleluyáticos; en el MM 6 el introito *Puer natus*, más cinco versos aleluyáticos; en el MM 8 el gradual *Haec dies*; en el MM 18, dos textos de *communios* tratados como motetes, y que pueden ser utilizados como partes del *proprium*; y en el MM 53, los introitos *Mihi autem* y *Gaudeamus*, manteniendo la sospecha de que no están reflejados todos los casos.

De los manuscritos polifónicos españoles de esta época habría que tener en cuenta, por poner uno de singular relevancia en este punto, el manuscrito 1 del archivo musical del monasterio de Guadalupe, con una colección de nada menos que veintidós introitos elaborados polifónicamente.

El tema es altamente sugerente para un examen del porqué de la costumbre del canto polifónico del *proprium missae* en los siglos XV y XVI¹⁰, y su más o menos pronta desaparición. Y de su posible vinculación a algu-

10. Un breve excursus sobre este punto en LLORÉNS i CISTERÓ, Josep M^a.: “El MM 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la misa *L’Home Armé* de F. Guerrero, *Misa pequeña* de C. Morales y de otras novedades”, en *Anuario Musical*, (C.S.I.C.), 49, Barcelona, 1994.

nas órdenes religiosas, como los jerónimos de El Escorial y de Guadalupe, o los agustinos del Monasterio Real de Santa Cruz de Coimbra.

III. LOS VERSOS ALELUYÁTICOS POLIFÓNICOS

I. Su forma musical

Los *versos aleluyáticos polifónicos* se basan estrictamente en la forma litúrgica y litúrgico-musical del versículo aleluyático gregoriano, que antes hemos visto. Conserva la diferenciación entre sus dos partes: *aleluya* y *verso*; y asimismo las dos partes melódicas de cada una: primera, la melodía con la palabra *alleluia*, que desarrolla polifónicamente, más el melisma conclusivo de la misma, que va en canto llano o gregoriano; y la segunda, el *verso*, tratado casi en su totalidad polifónicamente, más la melodía conclusiva del mismo que se canta asimismo en canto llano o gregoriano.

1. El *cantus firmus* gregoriano en los versos aleluyáticos polifónicos

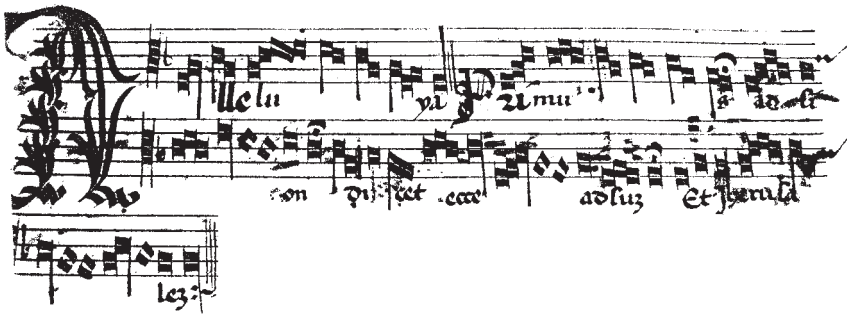
Hay que hacer notar que una de las tres voces o partes de estos versos aleluyáticos polifónicos lleva el *tenor* o *cantus firmus* gregoriano, o melodía gregoriana, que motiva la composición polifónica; el cual reproduce literalmente, en notación blanca propia de la polifonía, la melodía gregoriana con sus melismas, la de la primera parte del *alleluia* y del *verso*; y en notación ennegrecida, cuadrada y romboidal gregoriana, la de la conclusión melódica del *aleluya* y del texto del *verso*. En más de una ocasión, como sucede en la versión meramente gregoriana del *verso aleluyático*, la última frase melódica del verso recoge la melodía asimismo conclusiva del *alleluia*.

Más adelante mostramos el tenor de los nueve *versos aleluyáticos* del 2-3 de Tarazona, que nos ayudará a comprender cuanto exponemos.

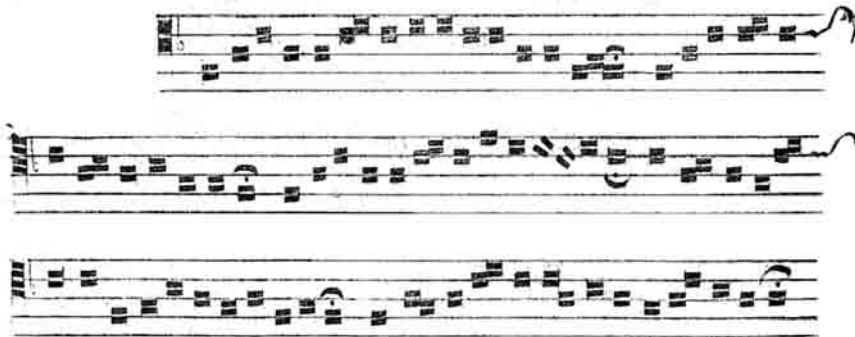
2. *Contrapunto a la brevis*

Queremos subrayar algo que es esencial en la composición polifónica de la mayoría de los *versos aleluyáticos polifónicos*: de la misma forma que la notación gregoriana no lleva junto a la clave indicación alguna de compás, de medida de tiempo ni del valor de las notas de su melodía, tampoco el *tenor* o voz de la composición polifónica que recoge el *cantus firmus* gregoriano, lleva indicación alguna de compás; esto quiere decir que no debemos intentar traducir los valores de las notas según las figuras o grupos melismáticos que componen, como se hace en la estricta notación polifónica, sino que cada una de las notas, formen las figuras o

grupos melismáticos que sean, tiene el mismo valor. Es una polifonía construida sobre la *brevis*, como medida de compás, que es el valor que se da en la composición a cada una de las notas de la voz del *tenor*. Esto queda patente por la notación de la melodía de la voz del *tenor* en la copia del verso aleluyático “*Alla. Primus ad Sion*” del MM 12 de Coimbra, idéntico al de Tarazona 2-3, pero cuyas notas, en la figuración de la *brevis*, van por lo general sueltas sin formar melisma alguno.



“Tenor” del [9] del 2-3 de Tarazona



“Tenor” del MM 12 de Coimbra

Como obligada excepción a una regla general en esta colección de versos aleluyáticos polifónicos, la voz que lleva el *tenor* del número [8] *Alleluia. Nativitas tua*, trae el signo de compás binario, igual que las otras

II. Versos aleluyáticos polifónicos en el 2-3 de Tarazona

El ms. polifónico 2-3 de Tarazona nos muestra una colección de nueve *versos aleluyáticos*, compuestos polifónicamente a 3 voces, por diferentes autores, con diferentes variantes que luego mostraremos. Éste es su esquema en la *tabla* del manuscrito:

“*Alleluyas a tres bofes*”

[Autor]	[Fiesta y texto]	[Folio]
[1]	<i>In die Epiphaniae.</i>	
Alonso Dalva	Alleluia. Vidimus stellam.	CCXXXV
[2]	<i>In Resurrectione Domini</i>	
Alonso Dalva	Alleluia. Angelus Domini	CCXXXVI
[3]	<i>In Ascensione Domini</i>	
Alonso Dalva	Alleluia. Ascendo ad Patrem	CCXXXVII
[4]	<i>In die Sancto Penthecostes</i>	
Alonso Dalva	Alleluia. Veni Sancte Spiritus	CCXXXVIII
[5]	<i>In die Sanctissimae Trinitatis</i>	
Alonso Dalva	Alleluia. Adoranda Trinitas	CCXXXIX
[6]	<i>De Corpore Christi</i>	
Escobar	Alleluia. Caro mea	CCXL
[7]	<i>De Assumptione Virginis et de Apostolorum</i>	
Alonso Dalva	Alleluia. Assumpta est. Et prima Apostolorum	CCXLI
[8]	<i>De Nativitate Virginis Mariae</i>	
Pedro Hernández	Alleluia. Nativitas tua.	CCXLII
[9]	<i>De Apostolis et Evangelistis</i>	
Escobar	Alleluia. Primus ad Sion	CCXLIII

III. Versos aleluyáticos polifónicos en los ms. del “spanish court repertory”

Antes de seguir el estudio de los *versos aleluyáticos* en el ms. 2-3 de Tarazona, queremos mostrar aquí sucintamente la presencia de estas formas litúrgico-musicales en los otros manuscritos similares al 2-3 de Tarazona que conforman el “*spanish court repertory*”.

Higinio Anglés, en las observaciones que hace al índice del MM 12 de Coimbra, dice, refiriéndose a esta fórmula litúrgica y polifónica: "Como en el n° 2 y los otros similares, este Alleluia va intercalado entre el Gloria y el Credo; práctica que hemos visto en otros códices españoles. Esto indica que seguramente en nuestra península a fines del siglo XV y principios del XVI el Alleluia de la misa algunas veces se cantaba polifónicamente"¹¹; y Tess Knighton, en un breve excursus sobre los *versos aleluyáticos* en el 2-3 de Tarazona, da cuenta de su posición en el código, fuera del *ordinario de la misa*; se interesa por el origen del canto llano tomado como *tenor* de estas composiciones; y da cuenta de la existencia de los mismos en otros manuscritos relacionados con la capillas reales de Fernando e Isabel, y de la coincidencia de alguno con los del 2-3 de Tarazona; y sugiere que el *verso aleluyático* era frecuentemente cantado polifónicamente en España¹².

MM 12 de Coimbra

Es el más interesante para nosotros en este punto. Su *index* da cuenta de la existencia en el mismo de estos *versos aleluyáticos*:

"Alleluias.

[1] <i>Do Pregador.</i>	[fol.] 8	–	[3 v. – s/ texto]
[2] <i>De Vc° piz. [=Vasco Pirez]</i>	[fol.] 24	–	[3 v. – s/ texto]
[3] <i>A incognita.</i>	[fol.] 33	–	[4 v. – s/ texto]
[4] <i>De D. Heliodoro. 8ª.</i>	[fol.] 34	–	[4 v. – s/ texto]
[5] <i>Sexta antigua.</i>	[fol.] 43	–	[4 v. – s/ texto]
[6] <i>Octava antigua.</i>	[fol.] 60	–	[4 v. – s/ texto]
[7] <i>De Buxel.</i>	[fol.] 70	–	[3 v. – s/ texto]
[8] <i>De D. Heliodoro. 1ª.</i>	[fol.] 71	–	[3 v. – s/ texto]
[9] <i>De Moram. 4ª.</i>	[fol.] 72" ¹³	–	[4 v. – s/ texto]

11. ANGLÉS, Higinio, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* (Barcelona, 1960); pág. 120.

12. KNIGHTON, *Música y músicos*, pág. 175ss.

13. REES apunta la posibilidad de que la composición n° 30, fols. 108v-109, de este MM 12, aunque no lleva texto alguno, pueda ser un verso alleluyático, dada la presentación de las partes de la composición, similar a las de los mencionados en el *Index*. Cfr. para lo referente a los manuscritos de Coimbra que mencionaremos, su obra "Sixteenth and early..." o.c.

Tres de estos *versos aleluyáticos* los hallamos dentro de una misa, colocados en su lugar propio entre el *Gloria* y el *Credo*. Por lo general, los *versos aleluyáticos polifónicos* los encontramos fuera de las misas polifónicas.

Ms. 454 de Barcelona

Trae dos *versos aleluyáticos*. El primero, dentro de la “*Missa de nostra dona*”, atribuida a Anchieta.

Fols. 43v-44: *Alleluia. Dulcis mater, dulcis nato.* – A 4 v. – Anónimo.

Fols. 68v-69: *Alleluia. Dies sanctificatus.* – A 3 v. – Anónimo.

Fols. 78v-79: [Idéntico al anterior; sin texto alguno.]

Manuscrito de Segovia

Fol. 150v: *Alleluia.* [Sin texto del versículo] – A 3 v. – Anónimo.

Fol. 151v: *Alleuia. Salve Virgo mater Dei.* _ A 3 v. – Anónimo.

En otros manuscritos

No podemos detenernos en estudiar con detalle las características de estos *versos aleluyáticos*. Sí queremos destacar en este momento los numerosos *versos aleluyáticos* que hallamos en otros códices que no están relacionados con el “*spanish court repertory*”, o son algo posteriores al mismo. De manera especial en los manuscritos musicales –MM– de la Universidade Geral de Coimbra. El cantar polifónicamente el *verso aleluyático* debió ser una reiterada costumbre en la liturgia del real Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, que es de donde proceden los citados manuscritos de la Universidad de dicha ciudad. Ya hemos presentado los nueve del MM 12. El MM 9 copia siete de los nueve hallados en el MM 12, y añade tres nuevos. El MM 44 aporta doce *versos* de los que los que cuatro son nuevos, siete aparecen copiados en el MM 35 del mismo archivo, y uno en el manuscrito 60 de Oporto. A su vez, el MM 35 trae cinco nuevos más; y el MM 36 cuatro más nuevos.

Podríamos hablar, tal vez, de un uso muy desarrollado del verso aleluyático en Portugal porque, además de los reseñados en los ms. portugueses de Coimbra, los hallamos también en el MM 60 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, en número de cuatro, si bien dos son copia de los del MM 36 de Coimbra. Y el MM 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto guarda ocho nuevos versos aleluyáticos a 4 voces, con *Alleluia* por todo texto.

Pero esta forma litúrgica desarrollada polifónicamente parece ser que tuvo también amplio eco en otras latitudes. Casi anecdóticamente anotamos el *verso aleluyático polifónico Alleluya. Per te Dei Genitrix* de Tomás Tallis (1515-1558), que hallamos en sus obras en latín para la liturgia católica. Más significativo es el hecho de que en el catálogo de las obras de Esteban Salas, maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba desde 1764 a 1803, singularmente apreciado por el musicólogo Alejo Carpentier, se hallan nada menos que veintinueve *versos aleluyáticos polifónicos*, a comienzos todavía del s. XIX.

IV. TEXTO Y TENOR MUSICAL DE LOS VERSOS ALELUYÁTICOS POLIFÓNICOS DEL MS. 2-3 DE TARAZONA

1. Los autores

Nos detenemos brevemente, en primer lugar, en los autores de estas nueve composiciones. Destacan por su número los seis versos aleluyáticos compuestos por Alonso de Alba. Un número relativamente importante con relación a la veintena de obras suyas que hallamos en este ms. 2-3. Pedro de Escobar presenta dos de estos versos aleluyáticos polifónicos, que no son sino una pequeña aportación a las veinticuatro composiciones que figuran con su nombre en este manuscrito. Y uno de los mismos, con alguna que otra variante respecto del estilo compositivo de los versos aleluyáticos de los anteriores autores, que ya hemos advertido, lo firma Pedro Fernández, al que se puede identificar con otros nombres en el mismo manuscrito.

De los autores de estas obras tuve ocasión de hablar en los volúmenes IX y XV de la colección Polifonía Aragonesa¹⁴, resumiendo cuanto de los mismos han dicho diversos investigadores¹⁵.

14. *Autores Hispanos de los siglos XV y XVI de los ms. 2 y 5 de la catedral de Tarazona*. Obras de Antonio de Ribera, Alonso de Alba, Pedro de Escobar, Juan Illario, Pedro Díaz de Aux, Juan de Sanabria, Pedro de Pastrana, Juan Stiche, Pedro Iñiguez, Juan García de Basurto y Martín de Ribaflecha. *Colección Polifonía Aragonesa, IX*. Estudio y transcripción de Pedro Calahorra. Institución "Fernando el católico": Zaragoza, 1995; y *Obras a tres voces el ms. 2-3 (ss. XV-XVI) de la catedral de Tarazona*. Motetes, Antífona, Magnificat y Misas de Alonso de Alba, Pedro Escobar, Joan Segovia, Quixada y Joan Almorox (ss. XV-XVI). *Colección Polifonía Aragonesa, XV*. Presentación y transcripción de Pedro Calahorra. Institución "Fernando el Católico": Zaragoza, 2008.

15. Tess Knighton, *Música y músicos*, o.cit.; *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Coordinador, Emilio Casares Rodicio. 10 volúmenes, Madrid, 1999-2002.

2. Su ordenación litúrgica en el ms.

A la vista del esquema de los *versos aleluyáticos polifónicos* del manuscrito 2-3, presentado anteriormente, se destaca en primer lugar, la ordenación de estas composiciones conforme al desarrollo del año litúrgico. Se inicia con el de la fiesta de la Epifanía, fiesta en algunas iglesias locales, por influencia de la liturgia oriental, tan importante o más que la Navidad; salta al de la fiesta de la Resurrección y prosigue por los de las fiestas pascuales de la Ascensión, Pentecostés, Santísima Trinidad; y pasa al de la fiesta del Corpus Christi, situada temporalmente después de aquella última; y concluye el ciclo con los de las fiestas pertenecientes a la Virgen y al común de santos, con la particularidad de presentar dos veces el texto del de los apóstoles.

3. Los textos y las melodías

Tanto los textos de los *versos aleluyáticos polifónicos* del 2-3 de Tarragona como sus melodías, tomadas del canto llano, aparecen en cada composición con características propias. El texto *alleluia* se da siempre completo; no así el de los *versos*, que están incompletos, por lo general, faltándoles la última frase. Asimismo las melodías tanto del *alleluia* inicial como el de los *versos* se dan, por lo general, incompletas. Al primero le falta su melodía conclusiva; e igualmente al *verso*. Estas conclusiones melódicas que faltan habrían de ser desarrolladas monódicamente por los sochantres. Esto lo veremos gráficamente poco más adelante.

Estas faltas obligan a encontrar completos tanto los textos como las melodías de los nueve *versos aleluyáticos polifónicos* que nos ocupan, en códices gregorianos de la época, si es posible. Solamente uno presenta completo tanto el texto como su desarrollo polifónico, mostrándonos claramente cómo deben ser interpretadas estas composiciones. Se trata de la número [2] “*In resurrectione Domini. Alleluia. Angelus Domini descendit*”. Los números [4] y [7], “*In die Sancto Pentecostés. Alleluia. Veni Sancte Spiritus*” e “*In Assumptione Virginis. Alleluia. Assumpta est Maria*”, no traen el melisma conclusivo del *Alleluia*, mientras aportan en canto llano el final melódico del *verso*. En cambio, el número [6], “*De Corpore Christi. Alleluia. Caro mea*”, aporta el melisma conclusivo del *alleluia*, pero no trae el texto y la melodía de la última frase del *verso*. Los restantes carecen tanto del melisma conclusivo del *alleluia* como de la frase final del *verso* y su correspondiente melodía.

4. Recuperación de texto y sus melodías

Para recuperar los textos completos de estas nueve composiciones y sus correspondientes melodías nos hemos acercado a códices gregorianos más o menos contemporáneos del ms. 2-3. Dos códices en concreto nos han ayudado eficazmente en esta tarea. Uno, el *Procesionario* del monasterio de Sijena (Huesca), de mediados del s. XV, que, en un apartado final añade una colección de *prosas* y de *versos aleluyáticos*, entre los encontramos nada menos que seis *versos* –los números [1], [2], [3], [4], [7] y [8]– de los que nos ocupan en este trabajo¹⁶. Otro códice gregoriano, el ms. 19 de la catedral de Tarazona, *Graduale de Tempore*, copiado entre los siglos XV y XVI, aporta otros seis *versos aleluyáticos* que también figuran en el ms. polifónico 2-3, en concreto los números [2], [3], [4], [5], [6] y [8]. El *tenor* de los *versos aleluyáticos polifónicos* del 2-3 de Tarazona y las melodías gregorianas de los citados códices gregorianos coinciden casi por completo, salvando las diferencias de notas de paso añadidas, diferente agrupación de las notas en la composición de algunos melismas, o la inclusión de algún nuevo melisma, principalmente en la cadencia conclusiva del *verso*. Un rápido examen de este conjunto de similares melodías da la impresión de que la voz *tenor* del ms. polifónico 2-3 es el que trae esas melodías de forma más austera o cortas; las copias del *procesionario* de Sijena son algo más extensas y airosas que las del anterior; y las del códice 19 de Tarazona, sean más amplias, con más aliento.

El restante número [9] lo hallamos casi totalmente idéntico en una colección de *versos aleluyáticos* en el *Manuscrito Musical II* del monasterio de El Pueyo de Barbastro (Huesca), de comienzos del siglo XV.

5. Su interpretación

El canto de la polifonía basado en el valor de la *brevis* para cada nota de la melodía que lleva el *tenor* gregoriano de la composición, y comparado con el canto de los clérigos y sochantres, presenta alguna particularidad en su interpretación. Hemos visto ya reiteradamente que en el canto gregoriano que lleva el *tenor* gregoriano en las composiciones polifónicas de los *versos aleluyáticos*, aunque escrito en notación blanca polifónica, pero sin indicación de mensuración, y expresado a través de melismas y diferentes agrupamiento de notas, todas las notas del mismo tienen idéntico

16. Cfr. Alberto Cebolla Royo, "El Procesional de Sijena (s. XIV-XV)" en *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología*, 23, Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza, 2007); pág. 141.

tico valor, el de la *brevis*, ocupando cada una de las mismas el tiempo de un compás. Al ser continuado alternatim con la polifonía el canto de la melodía gregoriana por los clérigos o sochantres, se presenta la cuestión de si cada una de las notas de esta parte monódica, ennegrecidas y agrupadas melismáticamente, tienen el mismo valor de una *brevis*, como sucede en el transcurso de la parte polifónica; y por tanto si debe expresarse con un canto monódico necesariamente más lento, no sé si más solemne, que el de la interpretación en uso del canto gregoriano. Particularmente creo que es así, con el valor de la *brevis* para cada una de las notas del canto gregoriano de los sochantres, concluyendo el melisma del *alleluia* o el texto y melisma final del *verso*, como debe interpretarse el canto monódicamente del mismo.

Esta impresión personal se puede apoyar también en datos históricos y en estudios hechos sobre el *tempo* del canto gregoriano en una composición parte en canto gregoriano, parte en polifonía, buscando la interpretación conforme a la estética de cada época.

Un documento histórico referente a un determinado *tempo* en la interpretación del canto gregoriano, en concreto, en la mayor o menor lentitud del canto gregoriano según la mayor o menor fiesta que se celebraba, lo constituye la *Disertación sobre el canto eclesiástico por el P. Juan de Cuenca. Leída el 7 de Mayo de 1784*. Y aunque esta fecha pudiera parecer tardía, no obstante es muy apta para buscar la interpretación del canto gregoriano según la estética musical y litúrgica de cada época. “*Que los fieles –explica el P. Cuenca, monje músico del Monasterio del Escorial, respecto de la cuestión que nos ocupa– conozcan con la gravedad del canto, lo grande y grave de la fiesta. Pues bien se deja ver –continúa diciendo el P. Cuenca–, que ha de haber diferencia en las clases [de los días litúrgicos] que según el rito ha de tener más o menos solemnidad*”¹⁷. Este mismo

17. Cfr. José Sierra Pérez, *Disertación sobre el Canto eclesiástico*, por el P. Juan de Cuenca (1729-1795). (Apuntes para la Historia de la Música en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial), en *Inter-American Music Review*. Volume XVIII / 1-2, Summer 2008. Concordis Modulationis Ordo Ismael Fernández de la Cuesta In Honorem II. Dexter, USA, 2008; pp. 207-218). El Doctor Sierra Pérez había ya iniciado el estudio de este punto musicológico que nos ocupa en “La interpretación alternatim del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVI-XVII)” en *Revista de Musicología*, V, pp. 621-642; trabajo que el mismo cita en una reciente toma de este mismo tema en “El canto gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía” en *Jornadas de Canto Gregoriano*. XI. *De la monodía a la polifonía*. Zaragoza, 13-19 de noviembre de 2006. Institución “Fernando el Católico”. Zaragoza, 2008; pp. 63-98. Y más recientemente, lo vuelve a tratar en *Misas populares en latín en la provincia de Salamanca*; coordinación de Miguel Manzano. Centro de Cultura Tradicional “Miguel Carril”. Diputación Provincial de Salamanca (en imprenta). Merece la pena reproducir sus palabras: “Ya en el siglo XV hay un tra-

proceso se podría estudiar de épocas anteriores y de diferente estética musical, como en nuestro caso sucede, al considerar el tratamiento polifónico de la melodía gregoriana alternatim con la melodía propiamente dicha, a finales del s. XV y comienzos del XVI.

6. Texto y tenor de los versos aleluyáticos polifónicos del ms. 2-3 de Tarazona

[1] "In Die Epiphaniae. "Alleluia. Vidimus Stellam".

A 3 voces. - Autor: Alonso de Alba.



Texto: Alleluia. *Vidimus stellam eius in orientem, et venimus cum muneribus* [le falta:] *adorare Dominum.* (Mt 2,2).

Traducción: Aleluya. Vimos su estrella en Oriente, y venimos con regalos a adorar al Señor.

Música: El *tenor* está copiado literalmente de los cantorales de canto llano. Carece de signo de compás. Y lleva repetidamente el signo de calderón, como si fuera una cesura de las frases del texto

tado de Conrad von Zabern, *De modo bene cantando*, de 1474, que habla de varios aspectos de la interpretación, y que pueden verse en DIER, J.: "Singing with Proper Refinement", en *Early Music*, VI (1978), 211; habla de un aspecto que, aunque en la actualidad nos resulta extraño, ha durado, al menos, hasta muy entrado el siglo XVIII, como es el tempo más o menos lento en que se interpreta el canto eclesiástico conforme sea más o menos solemne la festividad que se celebra". Por otra parte, en el estudio arriba citado "La interpretación alternatim del canto gregoriano. . .", se demuestra por primera vez notacionalmente, lo que viene a ser una prueba apodíctica, que el canto llano se interpreta con el mismo tactus que la polifonía en las circunstancias, época y lugar que allí se indican.

Alleluia: Incompleto: le falta el melisma conclusivo:



Verso alleluyático “*Vidimus stellam*”: Le falta la música conclusiva que acompaña al final del texto:



Completados los textos y melismas por medio del *Processionale* de Sijena (Huesca), fol. CLXXIIv.

[2] In Resurrectione Domini. “*Alleluia. Angelus Domini*”

A 3 voces. - Autor: Alonso de Alba.



Texto: *Alleluia. Angelus Domini descendit de caelo: et accedens revoluit lapidem, et sedebat super eum* (Mateo 28,2).

Traducción: Aleluya. El ángel del Señor descendió del cielo: y acercándose a la piedra [del sepulcro], la removió y se sentó en ella.

Música: El *tenor* está copiado literalmente de los cantorales de canto llano, con la licencia, por desarrollarse dentro del conjunto polifónico, del signo de silencio de dos compases antes de la palabra *revolvit*. No lleva signo de compás alguno. Y lleva el signo reiterado de calderón como si fuera una cesura a cada frase del texto.

La diferencia de color en la notación responde a la estructura de esta forma polifónica, e indica la peculiaridad de la interpretación de estos *versos aleluyáticos* del 2-3 de Tarazona:

1. *Alleluia*: lo canta polifónicamente, a 3 voces, la capilla de música.

2. Melisma conclusivo del *Alleluia*: es cantado monódicamente por los sochantres.

1. *Verso aleluyático*: lo canta polifónicamente la capilla de música.

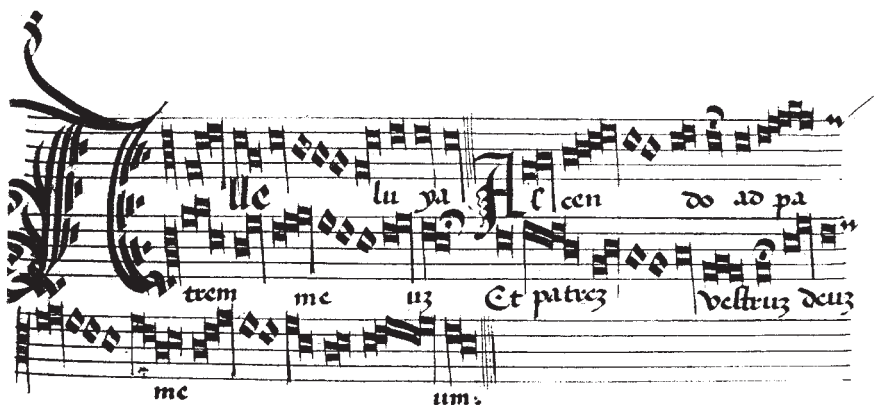
2. Última frase del texto: la cantan monódicamente los sochantres.

Este *tenor* reproduce casi literalmente el *verso aleluyático* del ms. gregoriano Tarazona 19, fol. XXXVIv.; asimismo el del *Processionale* de Sijena (Huesca), folio CLXXVv, que añade a los melismas conclusivos del *verso*, el melisma conclusivo del *alleluia*.

Es el único *verso aleluyático* del ms. 2-3 que está completo en todas sus partes, mostrando claramente el proceso de interpretación. El presente *tenor* muestra claramente la distinción de las partes de la composición; y cómo se desarrollaba su interpretación. En otros códices polifónicos encontraremos confirmación a ello.

[3] "In Ascensione Domini. Alleluia. Ascendo Ad Patrem".

A 3 voces. - Autor: Alonso de Alba

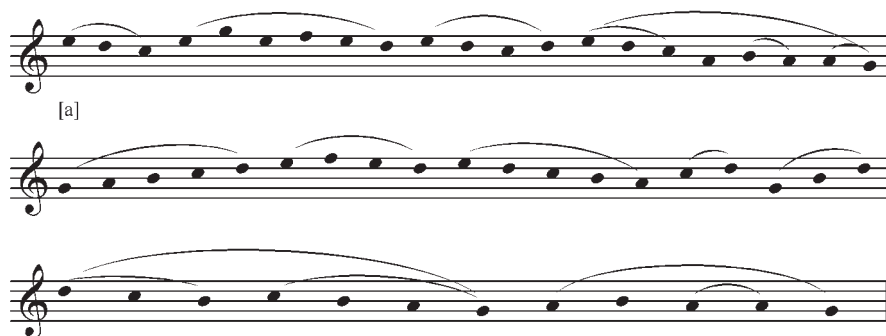


Texto: *Alleluia. Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum: Deum meum [le falta:] et Deum vestrum.*

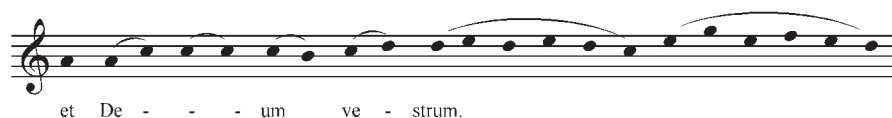
Traducción: Subo a mi Padre, también Padre vuestro; a mi Dios, y también Dios vuestro.

Música: El *tenor* ha sido copiado literalmente de los códices cantorales de canto llano. Carece de signo de compás; y lleva reiterado el signo de calderón como una cesura de las frases del texto.

Alleluia: Incompleto: le falta el melisma conclusivo.



Verso aleluyático “*Ascendo ad Patrem*”: le falta la música conclusiva, con su correspondiente texto:



El *tenor* ha sido completado en texto y melodía mediante el código Tarazona 19, *Graduale de Tempore*, fol. LVIIr., que aporta alguna variante; y también coincide sustancialmente con el *Procesionale* de Sijena, fol. CLXXXr.

[4] “In Die Sancto Pentecostes. Alleluia. Veni Sancte Spiritus”.

A 3 voces. - Autor: Alonso de Alba.



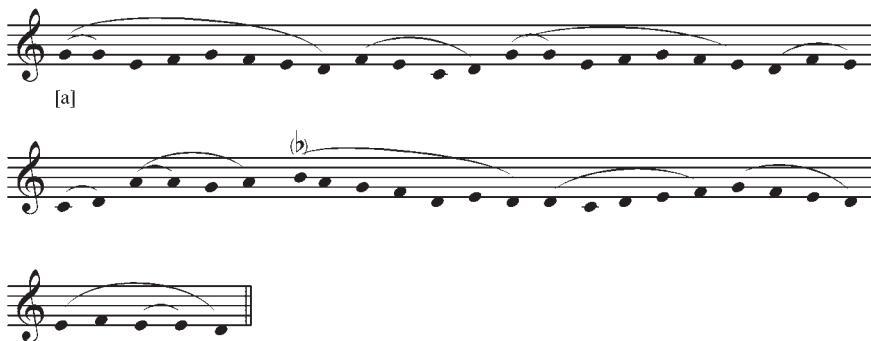
Texto: *Alleluia. Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium: et tui amoris in eis ignem accende.*

Traducción: Ven Espíritu Santo, llena el corazón de tus fieles, y enciende en ellos el fuego de tu amor.

Música: El *tenor* ha sido copiado literalmente de los cantorales de canto llano. Carece de signo de compás, y lleva reiterado el signo de calderón como si fuera una cesura a cada frase del texto.

Alleluia : Incompleto: le falta el melisma conclusivo.

Melisma conclusivo:



Verso aleluyático: Completo. La distinción entre notación blanca y negra indica la parte polifónica y la final monódica, confiada a los sochantres.

Completado el melisma conclusivo de *alleluia* mediante el código Tarazona 19, *Graduale de Tempore*, fol. LXIXv, que refleja por completo la melodía del 2-3, con algún añadido melismático; asimismo lo reproduce casi idéntico el *Processionale* de Sijena (Huesca), fol. CLXXVIIIv.

[5] “In Die Sanctissimae Trinitatis. Alleluia. O adoranda Trinitas!”

A 3 voces: - Autor: Alonso de Alba.



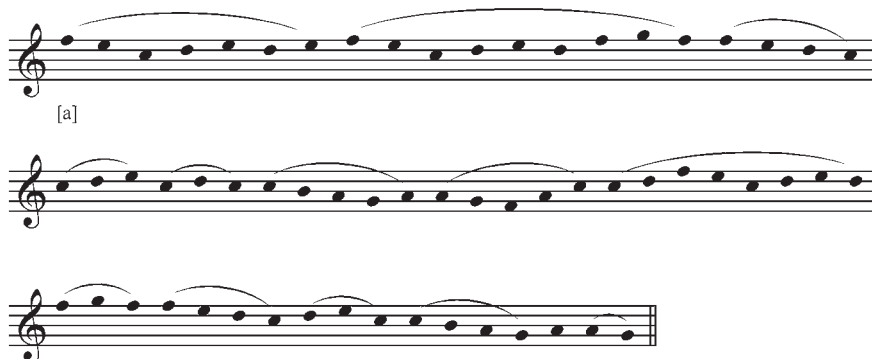
Texto: *Alleluia. O adoranda Trinitas! O veneranda Unitas! O perfecta Deitas! [le falta:] O Trinitate in luminis!*

Traducción: Aleluya. ¡O Trinidad adorable! ¡O Unidad venerable! ¡O Divinidad perfecta! ¡O Trinidad en la luz!

Música: El *tenor* ha sido copiado literalmente de los cantorales de canto llano; carece de signo de compás; y lleva reiterado el signo de calderón como si fuera una cesura a las frases del texto.

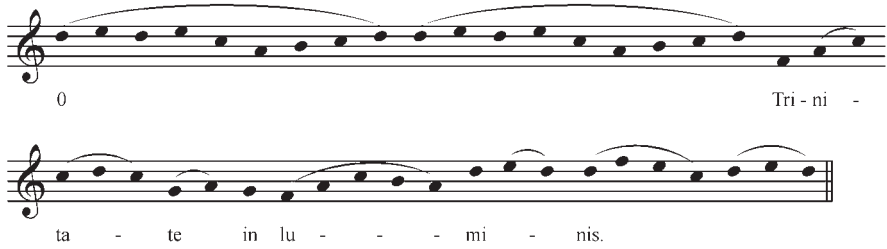
Alleluya : Incompleto: le falta el melisma conclusivo.

Melisma conclusivo:



"ALLELUIAS A TRES BOSES" EN EL MS. 2-3 DE TARAZONA

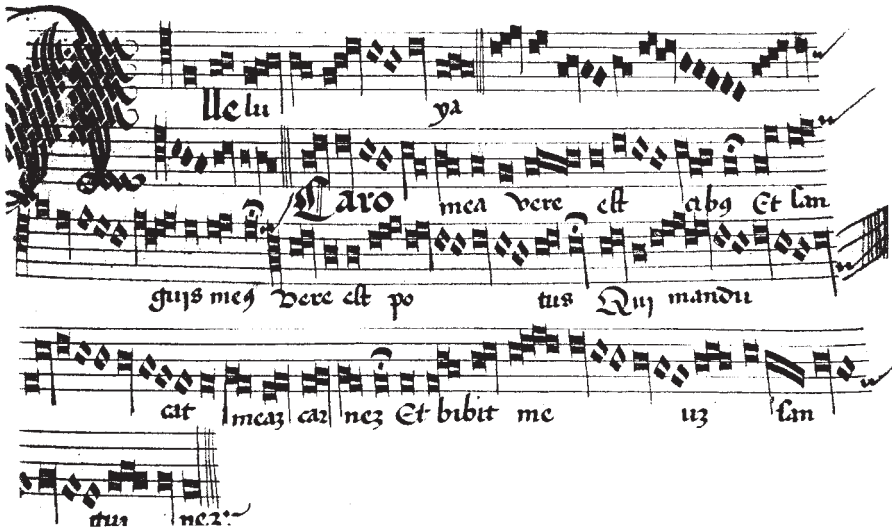
Verso aleluyático "O adoranda": Incompleto: le falta la música conclusiva con su correspondiente texto:

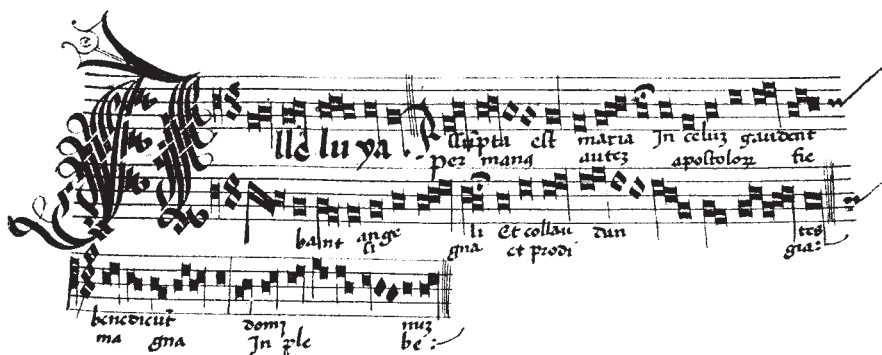


Se ha completado tanto el melisma del *alleluia* como el texto y la melodía finales del *verso* mediante el citado código 19 de Tarazona, *Graduale de Sanctis*, fol. LXXXIIIr que trae este *versículo aleluyático* con algunas diferencias leves respecto del 2-3 de Tarazona.

[6] "De Corpore Christi. Alleluia. Caro mea"

A 3 voces. - Autor: Pedro Escobar.





Texto [de Assumptione]: *Alleluia. Assumpta est Maria in coelum, gaudent angeli, et collaudantes benedicunt Dominum.*

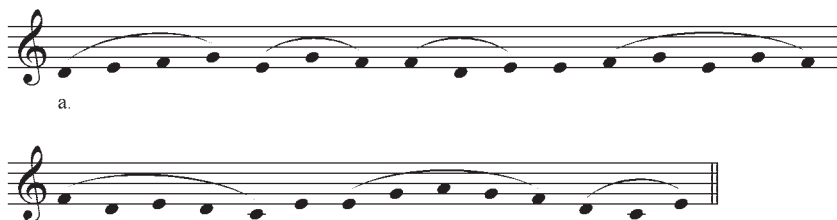
Traducción: Asumpta es María al cielo, por lo que se alegran los ángeles y alabando bendicen al Señor.

Texto [de Apostolis]: *Alleluia. Per manus autem apostolorum fiebant signa et prodigia magna in plebe. (Hechos 5,12)*

Traducción: Eran muchos los milagros y prodigios que se realizaban en el pueblo por manos de los apóstoles.

Música: El *tenor* está copiado literalmente de los cantorales de canto llano. No lleva signo alguno de compás. Y lleva reiterado el signo de calderón, como cesura de las frases del texto. Se tiene la impresión de que la melodía de este verso aleluyático del 2-3 de Tarazona, ha sido utilizado, por causas que no se adivinan, para acomodarle el texto *Assumpta est María*, y simultáneamente otro texto: *Per manus autem apostolorum*.

Alleluia: Incompleto: le falta su melisma conclusivo.



Se ha completado el melisma conclusivo del *alleluia* con la versión de este verso *aleluyático* que trae el *Processionale* de Sijena (Huesca), fol. CLXXXv.

Verso aleluyático: Completo. La distinción de color en la notación indica los diferentes intérpretes: la capilla de música, la melodía con notación blanca; y los sochantres monódicamente, la notación ennegrecida.

[8] “In Nativitate Virginis Mariae. Alleluia. Nativitas tua”.

A 3 voces. - Autor: Pedro Hernández.



Texto: *Alleluia. Nativitas tua, Dei Genitrix Virgo, gaudium attulit universo mundo: quia ex [te] ortus est Sol iustitiae [le falta:] Christus Deus noster.*

Traducción: Tu nacimiento, Virgen Madre de Dios, trajo al mundo un gran gozo, porque de ti ha nacido un sol de justicia, Cristo, Señor Nuestro.

Música: Sin duda el *tenor* refleja casi literalmente la melodía de los códices de canto gregoriano, pero se diferencia de los restantes *versos aleluyáticos* de esta colección, porque es el único que lleva en la armadura el signo de compás imperfecto, binario, con base a la brevis, que en dos momentos da valor mensurado a las notas –semibrevis y mínimas– en las palabras *Nativitas* y *ortus*; además de signos de silencio en el desarrollo del *tenor*; lleva como los restantes, reiterado, el signo de calderón, como cesura de las frases del texto.

Alleluia: Incompleto: le falta el melisma conclusivo.

PEDRO CALAHORRA



[a]

Verso aleluyático "Primus ad Sion": Incompleto; le falta la notación final con correspondiente texto.



e - van - ge - li - stam da - - - - - bo.

Completado tanto el final del *Alleluya* como el del *verso* mediante la copia del *Antiphonarium de Sanctis*, Manuscrito Musical III del monasterio de El Pueyo de Barbastro (Huesca), códice de comienzos del s. XV, fol. CCXXII.



ANEXO

Transcripción del verso alleluayático *Alleluia. Vidimus stellam*, a 3 voces de Alonso de Alba (ms. 2-3 de la catedral de Tarazona).



Prestamos atención en primer lugar al original de esta composición en el ms. 2-3 de Tarazona. En la armadura de las voces, primero notamos la ausencia injustificada de un bemol en dos de las partes o voces; así como la falta intencionada del signo de compás binario en la que lleva el *cantus firmus* gregoriano, para indicar el valor común de todas y cada una de las notas de la misma, sea cual fuere su lugar en los melismas en que viene expresada la melodía.

Anotamos asimismo que la escritura de la melodía gregoriana o *cantus firmus* es similar en notas y neumas a la que hallamos en los manuscritos gregorianos de la época. Por la comparación entre ambas escrituras, constatamos la falta del texto final en el *verso* de la composición polifónica; y asimismo la falta de los melismas conclusivos tanto del *alleluia* como del *verso*.

Nos fijamos asimismo en la disposición de las voces en el ms. 2-3 para determinar posteriormente su colocación en la transcripción. A la vista de las claves de las partes y por la extensión de grados máximos y mínimos que alcanza cada voz, podemos indicar la voz *cantus -do en segunda-* para la primera; la de un *bajo agudo o tenor -fa en cuarta-* para la segunda; y la de una voz grave para la tercera *-fa en tercera-*. Si bien, a la hora de su interpretación, teniendo en cuenta el *modo II* en que discurre el *cantus firmus*, la entonación de la obra es de una tercera superior, con lo que la segunda voz debiera confiarse más bien a un tenor que a un barítono o bajo.

La transcripción de la obra parece un tanto extensa, dado la parquedad de su texto. La explicación estaría en ese canto “*a la brevis*” de la melodía del *cantus firmus*, ocupando íntegramente cada nota de la misma un compás. De inmediato se destaca este *cantus firmus* gregoriano por su reparto de nota por compás, frente a la movilidad de las voces superiores.

El contrapunto, basado sobre cada nota de dicho *cantus firmus*, se puede decir que se desarrolla entre las dos partes o voces superiores. En el *alleluia* juegan imitativamente en escalas descendentes en los nueve primeros breves compases. El texto del verso aleluyático y su correspondiente melodía está dividida en cuatro partes determinadas por una cesura con el uso del calderón. En la primera de estas partes las dos voces superiores se afanan por cantar a dúo; en la segunda se da una sucesiva movilidad de cada una de las voces sobre el canto más tranquilo de la voz contrapuntante; en la tercera esta movilidad individual es más destacada, buscando en momentos la formación del dúo; terminando en la cuarta parte con un inicio tranquilo de dúos, mientras desde su mitad destacamos compases sincopados y una imitación de escalas descendentes. Las

figuras melódicas son breves y son contadas las veces que parecen tener presente que la voz baja lleva también su propia melodía.

Las voces se ha dispuesto conforme aparecen el ms., determinando con su posición en el mismo, su colocación en la transcripción polifónica. Por las claves utilizadas y las tesituras de las voces podríamos decir que son para un *cantus*, un barítono y un bajo. Pero a la hora de su interpretación, teniendo en cuenta el *modo II* en que discurre el *cantus firmus* gregoriano, la entonación de la obra asciende una tercera, con lo que las voces serían más bien para un cantus, un tenor y una voz grave¹⁸.

18. La notación informatizada tanto de los ejemplos recientes de temas gregorianos como de la siguiente partitura ha sido realizada por Natividad Paz Soguero Largo.

PEDRO CALAHORRA

TRANSCRIPCIÓN

1. Alleluia. Vidimus stellam

Ms. 2-3 de Tarazona, fol. CCXXXIV

Transcripción:

Pedro Calahorra

Alonso de Alba (s. XV-XVI)

ALLELUIA

Al - le - lu - - - ia.

Al - le - lu - - - ia.

[Cantus firmus gregoriano]

Al - le - lu - - - ia.

5

[Sochantres]

a

PEDRO CALAHORRA

26

stel - - - lam e - - -

stel - - - - - - - - - - - - - - - lam

stel - - - - lam e - - - - -

31

- -

e -

- -

37

- -

- -

- -

"ALLELUYAS A TRES BOSES" EN EL MS. 2-3 DE TARAZONA

43

- - - - -

- - - - -

- - - - -

48

- - - - - ius in o - ri - -

- - - - - ius in o - ri - -

- - - - - ius in o - ri - -

54

- - - en - - -

- - - en - - -

- - - en - - -

PEDRO CALAHORRA

59

Musical score for measures 59-63. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a slur over measures 60-61. The middle staff is a blank bass staff. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with whole notes, including a slur over measures 60-61.

64

Musical score for measures 64-68. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with quarter and eighth notes, including a slur over measures 65-66. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including a slur over measures 65-66. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with whole notes, including a slur over measures 65-66.

69

Musical score for measures 69-73. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with quarter and eighth notes, including a slur over measures 70-71. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including a slur over measures 70-71. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with whole notes, including a slur over measures 70-71.

PEDRO CALAHORRA

91

cum mu - ne - - - - -

cum mu - - - - ne - - - - -

cum mu - - - - ne - - - - -

96

- - - - -

- - - - -

- - - - -

102

- - - - -

- - - - -

- - - - -

"ALLELUYAS A TRES BOSES" EN EL MS. 2-3 DE TARAZONA

107

- - - - -

112

- - - ri - bus.

- - - ri - bus.

- - - ri - bus.

[sochantres]

ad - o - ra - re Do - mi - num.