

CRISTÓBAL DE MORALES
(†1553)

OPERA OMNIA

Serie iniciada por
Mons. HIGINIO ANGLÉS (†1969)

VOL. IX: OFFICIUM, MISSA
ET MOTECTA DEFUNCTORUM

Introducción, estudio y transcripción por
JOSEP MARIA LLORENS CISTERÓ

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CRISTÓBAL DE MORALES
OPERA OMNIA

VOLUMEN IX
OFFICIUM, MISSA ET MOTECTA DEFUNCTORUM

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN LXXVIII

Director

Antonio Ezquerro Esteban (CSIC)

Secretario

Luis Antonio González Marín (CSIC)

Comité Editorial

Francesc Bonastre i Bertran (Universitat Autònoma de Barcelona)
Josep Borràs i Roca (Escola Superior de Música de Catalunya)
Gustavo Delgado Parra (Universidad Nacional Autónoma de México)
Antonio Ezquerro Esteban (CSIC)
Luis Antonio González Marín (CSIC)
Thomas Hochradner (Universidad Mozarteum. Salzburgo)
Rainer Kleinertz (Universidad de Saabrücken. Alemania)
María Sanhuesa Fonseca (Universidad de Oviedo)

Consejo Asesor

Carmelo Caballero Fernández-Rufete (Universidad de Valladolid)
Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense de Madrid)
José Vicente González Valle (CSIC)
Klaus Keil (RISM-Internacional, Zentralredaktion. Frankfurt am Main. Alemania)
Franz Körndle (Universidad de Weimar-Jena. Alemania)
Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada)
Catherine Massip (RISM-Internacional, Frankfurt am Main. Bibliothèque Nationale de France)
Josep Pavía (CSIC)
Stephan Schmitt (Musikhochschule, Munich. Alemania)
Gian Nicola Spanu (Universidad de Sassari. Italia)

CRISTÓBAL DE MORALES
(† 1553)

OPERA OMNIA

VOLUMEN IX

OFFICIUM, MISSA ET MOTECTA DEFUNCTORUM

SERIE INICIADA POR

Monseñor HIGINIO ANGLÉS

(† 1969)

INTRODUCCIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN POR

JOSEP MARIA LLORENS CISTERÓ

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓN MILÀ I FONTANALS
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
Barcelona, 2010

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluso el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por ningún medio ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<http://publicaciones.060.es>



© CSIC

© Josep Maria Llorens Cisteró

NIPO: 472-10-217-8

ISBN: 978-84-00-00224-4 (Obra completa)

ISBN: 978-84-00-09215-3 (Vol. IX)

Depósito Legal: M. 48.729-2010

Preimpresión, impresión y encuadernación:

DiScript Preimpresión, S. L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.



Litog. Mandolini

Cristoforo Morales Spagnuolo
fiorì nel Secolo XVI.

TABLA DE MATERIAS

PRÓLOGO.....	XIII
HACIA EL OFICIO DE DIFUNTOS ESPAÑOL DEL SIGLO XVI	1
Exordio: el fenómeno de la muerte	1
El Ordo exequial.....	1
El misticismo en la polifonía española del siglo XVI	3
Ediciones impresas de misas de difuntos españolas	4
FUENTES EMPLEADAS PARA LA PRESENTE EDICIÓN	9
I. LOS MANUSCRITOS.....	9
Anotaciones al manuscrito de Málaga – Anotaciones al manuscrito de Montserrat – Anotaciones al manuscrito de Oporto – Anotaciones al manuscrito de Segovia – Anotaciones al manuscrito Valladolid 3 – Anotaciones al manuscrito Valladolid 4	
II. COMENTARIOS DE LA EDICIÓN	19
Officium defunctorum.....	19
<i>Invitorium</i> . Texto - Versiones concordantes	21
Lectio prima: <i>Parce mihi, Domine</i> , a 4 voces. Texto - Versiones concordantes.....	22
Lectio secunda: <i>Tædet animam meam</i> , a 4 voces. Texto - Versiones concordantes.....	23
Lectio tertia: <i>Manus tuæ, Domine</i> , a 4 voces. Texto - Versiones concordantes	23
<i>Manus tuæ, Domine</i> , a 5 voces.....	24
Responsorium III in secundo nocturno: <i>Ne recorderis</i> , a 4 voces. Texto - Versiones concordantes.....	24
Epílogo al estilo del Officium	25
Missa defunctorum.....	27
<i>Introitus</i> . Texto - Versiones concordantes - Variantes	27
Kyrie. Texto - Versiones concordantes - Variantes.....	29
Graduale, <i>Requiem æternam</i> , a 4 voces. Texto - Versiones concordantes - Variantes - Variantes en el verso <i>In memoria</i>	30
Versos añadidos en Valladolid 3, sin nombre de autor	33
Tractus. Texto - Versiones concordantes y sin variantes	33
Offertorium. Texto - Versiones concordantes - Variantes	34
Sanctus - Benedictus. Texto - Versiones concordantes - Variantes	37
Agnus Dei I-II-III. Texto - Versiones concordantes - Variantes.....	39
Communio. Texto - Versiones concordantes - Variantes.....	42
Absolve Domine. Texto.....	43
Características en la forma y estilo de la misa exequial.....	44
Las misas de réquiem de Morales como objeto de estudio	44
Reflexiones sobre una seria pregunta todavía sin respuesta.....	45
Motecta defunctorum	48
<i>Peccantem me quotidie</i> , a 4 voces. Texto	48
<i>Manus tuæ, Domine</i> , a 5 voces. Texto.....	48
<i>Circumdederunt me</i> , a 5 voces. Texto	49
<i>Dominus Deus et Deus meus</i> , a 4 voces. Texto	49
Observaciones generales a la transcripción musical	51

PARTE MUSICAL	53
Officium defunctorum	
I. Invitatorium: Regem cui omnia vivunt, a 4 voces.....	55
II. Lectio prima: Parce mihi, Domine, a 4 voces	63
III. Lectio secunda: Tædet animan meam, a 4 voces	65
IV. Lectio tertia: Manus tuæ, Domine, a 4 voces.....	67
V. Responsorium: Ne recorderis, a 4 voces	69
Missa defunctorum	
VI. Introitus: Requiem æternam, a 4 voces	71
VII. Kyrie-Christe-Kyrie, a 4 voces.....	73
VIII. Graduale: Requiem æternam, a 4 voces.....	75
IX. Versus: Animæ eorum in bonis demorentur, a 4 voces	77
X. Versus: In memoria æterna erunt justî, a 4 voces	79
XI. Versus: De profundis clamavi, a 4 voces.....	81
XII. Versus: Fiant aures tuæ, a 2 voces.....	83
XIII. Versus: Si iniquitates, a 4 voces	85
XIV. Tractus: Sicut cervus, a 4 voces	87
XV. Versus: Fuerunt mihi lacrimæ, a 4 voces	89
XVI. Versus: Dicit Dominus, a 4 voces	91
XVII. Versus: Si ambulavero, a 4 voces	95
XVIII. Offertorium: Domine Jesu Criste, a 4 voces	99
XIX. Versus: Hostias et preces, a 3 voces	103
XX. Versus: Redemptor animarum, a 4 voces	105
XXI. Sanctus - Hosanna, a 4 voces	109
XXII. Benedictus - Hosanna, a 4 voces.....	111
XXIII. Agnus Dei, a 4 voces.....	113
XXIV. Communio: Lux æterna, a 4 voces.....	117
XXV. Absolve Domine, a 4 voces.....	119
Motecta defunctorum	
XXVI. Peccantem me quotidie, a 4 voces.....	121
XXVII. Manus tuæ, Domine, a 5 voces	123
XXVIII. Circumdederunt me, a 5 voces	127
XXIX. Dominus meus et Deus meus, a 4 voces	129

*A monseñor Higiní Anglès Pàmies,
in memórium*

PRÓLOGO

Roma, 8 de diciembre de 1969: *Un cuore si è fermato*. Era el corazón de monseñor Higiní Anglès Pàmies, musicólogo principal del siglo xx. *Fuerunt mihi lachrimæ* (verso del Graduale): ¡lloramos todos! Su muerte dejaba un vacío sensible en el campo de la cultura, de la musicología y de la música en general. Especialista que era de la música medieval, impresiona a la vez por su vasto conocimiento de todas las épocas, particularmente de la del siglo xvi, época que señala el apogeo de la polifonía y el siglo más glorioso de la música española.

Fundador del Instituto Español de Musicología, entonces único centro institucional pionero en llevar a término la obra musicológica de mayor dimensión que se ofrecía al mundo de la cultura y de la investigación musical. Establecido en Roma por imperativo de la Santa Sede para regir los destinos del Pontificio Instituto de Música Sacra de ámbito internacional, nunca cesó en su tarea investigadora, impulso que brotaba de su corazón. En efecto, al frente de la Sección de Música de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC), Higiní Anglès publicó en ocho volúmenes las *Opera Omnia de Cristóbal de Morales*, dejando sin terminar los dos últimos programados. La muerte le salió al paso en plena actividad intelectual; a pesar de sus ochenta y dos años seguía entretenido en sus proyectos, iniciados unos y otros sin empezar. En síntesis, como su maestro Felip Pedrell, logró llevar a término en pocos años aquello que todo un país había olvidado en muchos siglos.

Después de haber transcurrido tanto tiempo de aquella lúgubre fecha, y después de haber recientemente terminado la edición de *Opera Omnia de Francisco Guerrero* en catorce volúmenes, editados por el mencionado centro de musicología del CSIC, ahora, ya con ochenta y cinco años de edad, tomamos la antorcha con el compromiso de proseguir la edición de *Opera Omnia de Cristóbal de Morales* con el fin de dar término a una serie tan valiosa y que con la mayor ilusión había iniciado nuestro preclaro y docto maestro. Así esperamos, por don de la Providencia, poder completar el monumento librario que Morales merece y que la musicología española le debe.

La enorme estima de la que gozó Morales durante los siglos xvi-xviii entre los músicos nacionales y europeos se deduce de sus múltiples ediciones y copias manuscritas, unipersonales o de consuno con otros célebres polifonistas, que proliferaron en catedrales e iglesias hasta cumplido el siglo xviii, así como los doctos teóricos coetáneos que lo confirmaron al avalar sus doctrinas apelando a Morales como músico de máxima autoridad.

Nuestra labor en la composición de este volumen ha sido realmente ardua y difícil. Sin poder contar como base con una edición de este oficio mortuorio que fuera impresa en vida del autor, nos hemos confiado a las varias fuentes manuscritas identificadas a través de mucha diligencia, investigación y estudio, con la consiguiente insatisfacción ante el baile frecuente de piezas ciertas y

otras de atribución dudosa. Es comprensible que al mencionado editor, monseñor Anglès, le quedaran aparcadas obras tan significativas como el *Oficio de difuntos*, los *Himnos* y las *Lamentaciones*, consciente de la inmadurez que suponía no poder contar con suficientes fuentes musicales que resultasen determinantes para ser alumbradas tipográficamente.

El hallazgo del ms. 21 del archivo de la Catedral de Valladolid, junto con otras versiones, después de la muerte de monseñor Anglès, ha sido definitivo para la publicación de este volumen y substraer con ello la serie de tan largo letargo. Intencionadamente, hemos fijado su contenido única y exclusivamente en el oficio mortuario completo (hasta hoy inexistente) del gran maestro Cristóbal de Morales. Consta éste del *Officium* (polifonía para los maitines), la *Missa pro defunctis* y *Motecta* de carácter exequial, enriquecido con una serie de partes importantes, aunque dudosas, del Graduale, Tractus y Ofertorio que cuestionan la estructura habitual de la misa: una novedad polifónica por su aportación de textos de tradición local andaluza, de interés también para los liturgistas.

Al respecto cabe añadir que los polifonistas, al tratar el tema mortuario, se limitaban habitualmente a escribir sólo la misa, omitiendo cuanto concierne al oficio preliminar a ésta. En ese sentido marcan diferencia, por ser más completos, Morales y su coetáneo Juan Vázquez, también andaluz. El patrón que ambos siguieron, sin embargo, no es coincidente. Así pues, mientras Vázquez abunda sólo en las partes del Oficio (tres nocturnos de maitines y dos piezas de laudes), Morales, sin omitirlos en parte, le supera al dar varias opciones o alternativas en algunas partes de la misa —por cierto, únicas en la polifonía del siglo— según perviven en el ms. 21 de Valladolid. Abundando en ello, no deja de sorprender que en fecha tan tardía (1649), cuando el rito romano posterior a la bula papal *Quo prius* de 1570 estaba ya totalmente consolidado en el culto católico, se cantaran tales partes en esa catedral. Asimismo, conviene recordar que las tales misas que nos han llegado, hasta la primera década del siglo XVII, suman el escaso número de 45, y que a partir de entonces hasta nuestros días dicho número se incrementa hasta rebasar con creces el millar.

Al término de este Prólogo siento el acusado deber de reiterar mi testimonio de gratitud a todos los presidentes del CSIC que con su auspicio propiciaron la publicación de los ocho volúmenes precedentes de la serie. Otro tanto cabe decir de los respectivos directores del Departamento de Publicaciones. Y con referencia peculiar al volumen que se edita, vaya nuestro obsequio agradecido a don Carlos Martínez Alonso, actual presidente del CSIC, a don Miguel Ángel Puig-Samper, actual director del Departamento de Publicaciones, y a don Lluís Calvo, coordinador Institucional del CSIC en Cataluña y director de la Institució Milà i Fontanals de Barcelona, por no haber dudado en asumir el relevo de completar esta colección universalmente reconocida y loada. Decisión que agradecerá el mundo de la cultura musical y nosotros en particular por satisfacer nuestra mayor ilusión, que sería enteramente colmada si lograra rubricar con el *Finis coronat opus* el siguiente y último volumen ya preparado con el contenido de *Himni, Lamentationes et alia*.

Movido por estos sentimientos, no queda sino reiterar el afecto que siempre profesé a monseñor Anglès como alumno, secretario, colaborador, sucesor y amigo, en correspondencia leal a su inolvidable magisterio, paternidad bondadosa y amistad probada y sincera, con vínculos que llegaron incluso a lo más afectivo y familiar.

JOSEP M. LLORENS CISTERÓ

HACIA EL OFICIO DE DIFUNTOS ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

Exordio: el fenómeno de la muerte

Ante el fenómeno de la muerte todas las creencias ancestrales, aunque rozando conceptos heterogéneos, coincidieron en la práctica de honrar a los difuntos con plegarias y danzas para que el paso a la nueva vida fuera de feliz acceso al reposo y silencio absoluto en la paz y beatitud perennes. De ahí surgieron ritos y costumbres, como el amortajamiento, lamentaciones, ágapes junto a la tumba, elegías, inscripciones lapidarias, plegarias, misas y funerales con arreglo a las diferentes culturas y religiones. El culto a los difuntos gravita, pues, en el centro mismo de la consciencia humana, adquiriendo en el curso de la civilización cristiana un sentido peculiar y consolador.

Pero si el culto (en sentido lato) a los difuntos se pierde en la lejanía del tiempo, el recuerdo testimonial a los fieles difuntos en la forma que ha dispuesto la liturgia católica es más reciente. El primer paso partió de Cluny, en donde el abad Odilón, en el año 998, según Kellner,¹ o en los primeros pasos del milenio, según Plaine,² decretó que se celebrase en todos los monasterios de la orden benedictina el 2 de noviembre, día siguiente a la festividad de Todos los Santos, y de allí pasó al resto de las iglesias y cenobios de todo el continente.

El Ordo exequial

La liturgia exequial quedó fijada en el *Ordo exequiarum*, que abarca el Oficio de Difuntos y la Misa de Réquiem. En ellos, junto a la palabra *Requiem*, encontramos expresiones con un significado paralelo: final consolador, alivio y refrigerio confortante, sin olvidar los conceptos más comunes de quietud, reposo y consuelo. En este sentido, el eje de toda la epopeya fúnebre es «Dales el descanso eterno, Señor, y resplandezca en ellos la luz perpetua».

Antes de la reforma establecida por el Concilio de Trento la liturgia de los difuntos se realizaba con ritos muy diversos y con un repertorio muy variado de cantos según el rito propio de cada iglesia o cenobio. El concilio, y más en concreto la bula papal *Quo Prius* de 1570, convirtió la uniformidad impuesta a sus textos y cantos en modalidad única, como petrificada, ante lo cual se

¹ KELLNER, Heinrich: *Heortologie oder die geschichtliche Entwicklung des Kirchenjahres und der Kirchenfeste von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. FREIBURG I.BR, Herder, 1901. Traducción italiana por A. Mercati: *L'anno ecclesiastico*, Roma, 1906 (p. 279).

² PLAINE: «La fête des Morts du dos Novembre», en *Revue du clergé français* (1986) (p. 432).

manifestaron muy críticos no pocos músicos liturgistas, pero en particular los monjes solesmenses Dom René-Jean Hesbert³ y Dom Claude Gay.⁴

En general se deploraba que, a raíz de tales reformas, se excluyeran piezas del repertorio gregoriano y popular que por su tradición y belleza hacían más inteligible y viva la palabra exequial. Ello pudo ser debido, además, a un postulado práctico y genérico: la misa de réquiem es la misa de difuntos. De ello se benefició primordialmente la polifonía, pues facilitaba la tarea a los compositores y la labor a los cantores en el cumplimiento de su oficio tan frecuente y con un repertorio más limitado.

Soslayando lo mucho que cabe teorizar sobre los orígenes de la celebración exequial cristiana practicada en la lejana era medieval, nos limitamos a la práctica en uso durante el siglo XVI, siglo del Renacimiento. Época, aquella, profusamente cimentada en la liturgia del canto gregoriano con un repertorio polifónico extenso e inigualable para subvenir el rito exequial; fruto de la íntima convicción de los compositores de unir la muerte personal con la muerte y resurrección de Jesucristo. Salvando este largo paso, instructivo y fructuoso, contemplamos como el valor heredado del medioevo es una constante que informa y empapa la música religiosa del Renacimiento.

En España, el siglo XVI abarca la era imperial de mayor alcance histórico, era en la que confluyen a manera de espejo ustorio dos conceptos: Música y Poder. En efecto, al margen de otros razonamientos se evidencia el amparo del imperio político a un arte creativa puesta al servicio del culto religioso católico: la Música. En realidad, durante el reinado de Carlos V, el emperador, y sobre todo de Felipe II, el prudente, la música española alcanzó la mayor singladura de toda su historia. Meta que se alcanzó no tanto por el imperativo de decretos seculares o eclesiásticos cuanto por la convicción de sus artífices místicos, que por su ministerio consagrado cuidaron de convertir su música en un poderoso vehículo de comunicación entre los hombres y Dios, convencidos que sobre ellos pesaba la noble tarea de informar la música litúrgica de aquel espíritu ardorosamente deseado por los padres tridentinos.

Centuria de esplendor por ser fecunda en descubridores y místicos. El arte polifónico presenta en nuestra península una modalidad que no admite confrontación con los otros centros europeos. En el ámbito de la música eclesiástica, nuestros polifonistas consiguieron merecidamente la fama de haber erigido el monumento de música litúrgica más puro. En aquel momento histórico en que por doquier prevalecían las habilidades técnicas, la polifonía española supo desarrollar en su más genuina simplicidad dos elementos de carácter expresivo: el sentimiento considerado bajo múltiples formas y la índole lírica de los textos. En dicho campo de la expresividad, la polifonía española no tuvo rival: ni la franco-flamenca con las sutilezas del contrapunto, ni la italiana con el artificio de sus suntuosos giros lograron superarla.

No en balde los polifonistas españoles en su época áurea, sumisos a la ley cristiana de la renuncia, no pretendieron diferenciarse estilísticamente entre sí. Casi por completo dedicados a la música religiosa, su obra se caracterizó por su penetrante unción y severa ortodoxia. Su música sumisa a las normas del contrapunto clásico, de por sí muy árido, supo rayar el punto más alto de

³ HESBERT, René-Jean: «Les pieces du chant des messes “Pro defunctis” dans la tradition manuscrite», en *Atti del Congresso internazionale di musica sacra organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra per l'Anno Santo*. TOURNAI, Desclée, 1952 (pp. 223-228).

⁴ GAY, Claude: «Formulaires anciens pour la messe des défunts», en *Études grégoriennes*, 2 (1957) (pp. 83-1129).

la estética y del arte, a la vez que producía con medios tan simples emociones tan íntimas jamás alcanzadas.

Este exordio, largo al parecer, nos dispone, sin embargo, a penetrar más fácilmente en la entraña del misterio de la muerte en el ámbito compositivo musical de la Misa de Réquiem que ha motivado a tantos y tantos compositores de todas las épocas. El valor característico de cada parte musical radica en aquello que se quiere expresar; a saber, si es sólo un puro sentimiento, congoja, miedo o aflicción ante un futuro desconocido, o bien algo más trascendente: la traslación al marco ritual de una ascética fundamentalmente escatológica, confiada en la esperanza de la inmortalidad prometida por Jesucristo:

Yo soy la resurrección y la vida
 el que cree en mí, aunque muera, vivirá;
 y todo el que vive y cree en mí,
 no morirá jamás.
 ¿Crees esto?

Juan 11, 25-26

La respuesta que se dé a la pregunta «¿Crees esto?» marca el pulso y el grado de espiritualidad de los compositores de música de réquiem. Conviene comprobar, pues, ante toda valoración, si del texto que cantan únicamente absorben sentimientos puramente humanos, o bien si además se elevan a un plano místico y sobrenatural, más allá del sentido religioso que no deja de estar presente. A este último sector de elevación cabe incluir a nuestros polifonistas del Siglo de Oro con su música expresiva, proclive al recogimiento y contemplación y a infundir el espíritu de plegaria humilde y piadosa. Una música austera, sin artificios vanos ni morbosos, con el objetivo no de complacer al oído, sino de enardecer el ánimo de los fieles congregados en la celebración religiosa.

El misticismo en la polifonía española del siglo XVI

Obviamente esta peculiaridad de los compositores ibéricos respondía a los grandes místicos contemporáneos de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Nada extraño: Santa Teresa es el amor hecho teología mística y San Juan de la Cruz hecho sistema, metafísica, arte. Abundando en ello, el comentario del franciscano Antonio Torró lo hace todavía más instructivo: «Son muchos, son innumerables los ascéticos y místicos de que España puede justamente gloriarse; son los místicos los que dan a nuestra patria un lugar preeminente y único en el mundo (...) España ha tenido filósofos, pero no ha sido director universal del pensamiento filosófico. España ha tenido artistas grandes, excelsos, tal vez por nadie superados, pero España no es la maestra del arte, como Grecia (...) No ha sido maestra universal de filosofía ni de ciencias naturales, pero lo ha sido de la ciencia mística y del amor».⁵

«El misticismo —escribe Ernesto Barreda— buscó en la música su propio verbo, porque en ella encontró, sin duda, por su esencia íntima, el origen y el fin de todo lo creado: *espíritu, espíritu*. Poco tuvo que corregirse o enmendarse en España a raíz de las disposiciones sobre música sacra

⁵ TORRÓ, Antonio: «Teoría ascético-mística franciscana», en *Crónica oficial de la Semana y Congreso ascético*. Valladolid, 1925 (p. 147).

dictadas por el Concilio de Trento. Apenas encontramos en la polifonía religiosa española aquellas peculiaridades de estilo, forma y composición que imperaron en otros círculos europeos antes del mencionado concilio».⁶

En resumen de cuanto se podría añadir, para no ser prolijos, las misas de réquiem de nuestros polifonistas del siglo que nos ocupa son el referente más explícito de la espiritualidad católica de la muerte en coherencia con la idiosincrasia del hombre clásico que huía del mundanal ruido en actitud totalmente opuesta al hombre del barroco que le sigue.

Ediciones impresas de misas de difuntos españolas

Observamos que sólo reproducimos las ediciones más singulares impresas en el curso del siglo XVI, de autores españoles que contienen misas de difuntos.

1. «Christophori Moralis hyspalensis Missarum Liber secundus. (colofón:) Impressum Romæ per Valerium Doricum et Ludovicum fratres. Anno salutis 1544.» Contiene cinco misas a 4 voces más cuatro a 5 voces. En el folio 125v inicia la *Missa pro defunctis* a 5 voces: Introito - Kyrie, Christe, Kyrie - Graduale: *Requiem æternam... In memoria* - Sequentia: (última estrofa) *Pie Jesu Domine* - Offertorium: *Domine Jesu Christe... Hostias et preces... Quam olim* - Sanctus, Benedictus - Agnus Dei I, II, III (*sempiternam*) - Communio: *Lux æterna... Requiem æternam*.

2. «Christophori Moralis hyspalensis Missarum Liber secundus, Lugduni 1552. (colofón:) Impressum Lugduni per Iacobum Modernum. Anno salutis 1552.» Réplica de la edición anterior, con el texto generalmente mejor aplicado.

3. «Juan Vázquez Agenda defunctorum. (colofón:) Excudebat Hispali Martinus a Montesdoca, anno Domini 1556.»

Se trata éste del primer impreso en España que contiene el *Officium defunctorum*. Editado por Martín de Montesdoca, editor que mantuvo una estrecha relación con Francisco Guerrero a raíz de la publicación de sus *Sacræ Cantiones, vulgo motecta* en 1555. Montesdoca era el impresor mejor valorado en su época, situado entre los primeros del momento en Europa por la nitidez y elegancia en su labor impresora. Conocida la amistad de Guerrero con Juan Vázquez, es fácil suponer que Guerrero interviniera cerca de Montesdoca en la edición de *Agenda mortuorum*, habida cuenta de la compra en mancomún (Guerrero-Montesdoca) de cuatro balas de veta verde que Montesdoca utilizó para la impresión de la obra de Juan Vázquez.⁷

Contenido:

IN I NOCTURNO

Invitatorio *Regem cui omnia vivunt*, a 4 voces.

Antífona *Dirige, Domine Deus meus*, a 4 voces.

Antífona *Convertere Domine*, a 4 voces.

Antífona *Ne quando rapiat*, a 4 voces.

Lección 1ª *Parce mihi Domine*, a 4 voces.

Lección 2ª *Tædet animam*, a 4 voces.

Lección 3ª *Manus tuæ*, a 4 voces.

⁶ BARREDA, Ernesto Mario: *Música española de los siglos XIII al XVIII*. Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1942 (p. 46).

⁷ WAGNER, Klaus: *Martín de Montesdoca y su prensa*. Universidad de Sevilla, 1982 (pp. 15 y 117).

IN II NOCTURNO

Antífona *In loco pascuæ*, a 4 voces.

Antífona *Delicta juventutis meæ*, a 4 voces.

Antífona *Credo videre*, a 4 voces.

Lección 4ª *Responde mihi*, a 4 voces.

El resto del nocturno sin música.

IN III NOCTURNO

Antífona *Complaceat*, a 4 voces.

Antífona *Sana, Domine*, a 4 voces.

Antífona *Sitivit anima mea*, a 4 voces.

Lección 7ª *Spiritus meus*, a 4 voces.

Responsorio *Libera me, Domine*, a 5 voces.

Cántico *Benedictus*, versos pares a 4 voces, impares en canto gregoriano.

Despedida *Requiescant in pace*, a 4 voces.

AD MISSAM

Introito *Requiem æternam*, a 4 voces.

Kyrie, *Christe, Kyrie*, a 4 voces.

Gradual *Requiem æternam*, en c.g., verso *In memoria æterna*, a 3 voces.

Tracto *Sicut cervus*, a 4 voces.

Ofertorio *Domine Iesu Christe*, a 4 voces.

Sanctus, *Benedictus*, a 4 voces.

Sana me, Domine, a 4 voces.

Agnus Dei, a 4 voces.

Absolve Domine, a 4 voces.

4. «Liber primus missarum Francisci Guerrero, hispalensis Odeiphonasco authore. Parisiis ex Typographia du Chemin, 1566.»

5. «Missarum liber secundus Francisci Guerreri, in alma ecclesia hispalensi portionarii et cantorum præfecti. Romæ, ex Typografia Dominici Basæ, 1582. (colofón) Romæ, apud Franciscum Zannetum 1582.»

Dos versiones de una misma misa de difuntos, no obstante las diferencias que se observan en las partes del Propio, motivadas por la requerida coherencia exequial de la edición con el misal de San Pío V. Diferencias insuficientes para atribuirles identidad propia, considerando como alternativas dichas partes diferenciales, tal como se advierte en la tabla:⁸

⁸ LLORENS CISTERÓ, Josep Maria: *Francisco Guerrero. Opera Omnia*, IX (Monumentos de la Música Española LII). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC, 1997.

Missa: Pro defunctis, 4-6 voc. Disposición

Introitus, 4voc., Fa 1b, VI Tono
"Requiem aeternam", entonación: gregoriano
cantus in superiore

Kyrie, 4voc., Fa 1b, VI Tono
cantus in superiore, alternans in tenore

Graduale, Responso, 4voc., re 1b, II Tono
"Requiem aeternam", entonación: gregoriano
cantus in superiore

alternativa, "In tempore resurrectionis"

Responsorium, 4voc., re, II Tono
"Dixit Dominus"
tono de la salmodia in superiore, alternans in tenore

Tracto, 4voc., Sol, VIII Tono
"Absolve Domine"
cantus in tenore

alternativa

"Sicut cervus", 4voc., Sol, VIII Tono

cantus in tenore

"Sitivit anima mea", 4voc., Sol, VIII Tono

cantus in tenore

Offertorium, 4voc., re, II Tono
"Domine lesu Christi", entonación: gregoriano
cantus in superiore

Sanctus, 4voc., re
cantus in superiore

alternativa

Benedictus, 4voc., re
Entonación: gregoriano
cantus in superiore

Benedictus, 4voc., re
cantus in superiore

In elevatione Domini

"Hei mihi Domine", 6voc., sol 1b
Imitación libre

Agnus Dei, 4voc., re
Entonación: gregoriano
cantus in superiore

alternativa

Communicanda, 4voc., re, II Tono
"Lux aeterna ... pro quorum"
cantus in superiore

Communicanda, 5voc., re, II Tono
"Lux aeterna ... pro quorum"
cantus in superiore

Communio, 4voc., Sol, VIII Tono
"Lux aeterna", entonación: gregoriano
cantus in superiore

alternativa

Communio, 5voc., Sol, VIII Tono
"Lux aeterna", entonación: gregoriano
cantus in superiore

Responsio, 4voc., re, I Tono
"Libera me Domine", canto gregoriano alternando
cantus in superiore

6. «Thomæ Ludovici a Victoria, abulensis, Missarum libri duo quæ partim quaternis, partim quinis, partim senis concinentur vocibus. Ad Philippum secundum Hispaniarum Regem Catholicum. Romæ, ex Typographia Dominici Basæ, 1583. (colofón:) Romæ, apud Alexandrum Gardanum, 1583.»

Contiene cinco misas a 4 voces, dos a cinco y dos a 6 voces. La misa *Pro defunctis* es a 4 voces, iniciándose en la página 265.

7. «Thomæ Ludovici Victoria, abulensis, sacræ Cæsareæ maiestatis capellani Officium Defunctorum sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacræ Imperatricis nunc primum in lucem æditum cum permissu superiorum. Matriti ex Typographia Regia, 1605. (colofón:) Matriti apud Johannem Flandrum, 1605.»

Contiene la *Missa pro defunctis*, a 6 voces: Introitus - Kyrie, Christe, Kyrie - Gradual: *Requiem æternam... In memoria... Requiem æternam* - Ofertorio: *Domine Jesu Christe... Hostias et præces... Quam olim* - Sanctus - Benedictus - Agnus Dei I, II, III (*sempiternam*) - Comunión: *Lux æterna... Requiem æternam* - Motete: *Versa est in luctum* - Responsorio: *Libera me, Domine... Dies illa... Kyrie eleison* - Lectura: *Tædet animam meam*.

Más allá del 1600, en la herencia de una tradición que había pasado su ecuador, se prolonga la polifonía exequial, entre otros con Pedro Ruimonte, 1604; Juan Esquivel de Barahona, Sebastián de Vivanco, Joan Pau Pujol, Manuel Cardoso, Alonso Vaz de Acosta, Pérez Roldán, Dávila y Páez, para detenernos en la primera mitad del siglo XVII.

FUENTES EMPLEADAS PARA LA PRESENTE EDICIÓN

Los manuscritos

Morales escribió dos misas de réquiem, una a cinco voces impresa por dos veces, a la que nos hemos referido en el apartado anterior, y otra a 4 voces que figura en copias manuscritas con variadas versiones que perviven en lugares diferentes, objeto de especial mención y estudio.

Eleanor Russell, en su profundo y extenso estudio (de suma utilidad para la composición de este volumen) que fuera publicado en el *Anuario Musical* del CSIC,¹ advierte que el tema sobre la liturgia mortuoria de Morales queda abierto, por ser provisional su inventario ante la posibilidad de nuevos hallazgos. Ante la evidencia, pues, de nuevas fuentes aparecidas y desconocidas por la autora del magnífico artículo mencionado, seguimos desarrollando el tema, que lamentablemente sigue abierto a nuevas investigaciones dada la complejidad de la producción de Morales conservada en manuscritos.

Ávila 1

Archivo Catedralicio de la Santa Apostólica Iglesia Catedral del Salvador de Ávila (E-Ac), Cantoral de polifonía n.º 1. Manuscrito en papel, copiado entre los siglos xvii y xviii, de 45 × 23 cm. Actualmente consta de 228 páginas.

Ávila 2

Archivo Catedralicio de la Santa Apostólica Iglesia Catedral del Salvador de Ávila (E-Ac), Cantoral de polifonía n.º 2. Manuscrito en papel copiado entre los siglos xviii y xix, de 55'8 × 43'5 cm, 221 páginas.²

Granada

Archivo de Música de la Capilla Real de Granada (E-GRcr), Ms. I. Escrito en papel, copiado a principios del siglo xvii, con 107 folios.³

Málaga

Archivo Capitular de la Catedral de Málaga (E-MA), Libro de Coro, Ms. 4.⁴

¹ RUSSELL, Eleanor: «A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales: Morales “lost” Missa pro defunctis and early Spanish requiem traditions», en *Anuario musical*, XXXIII-XXXIV (1978-1980). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC (pp. 9-49).

² LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978 (pp. 3 y 4).

³ LÓPEZ-CALO, José: «El archivo de música de la Capilla Real de Granada», en *Anuario Musical*, XIII (1958). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC (pp. 106-107).

⁴ QUEROL, Miguel: *Estêvão de Brito I, Motectorum liber primus. Officium, Psalmi, Hymni* (Portugaliae Música 21, serie A). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

Montserrat

Archivo del Monasterio de Montserrat (E-MO), Cantoral polifónico, n.º 753. Manuscrito en papel copiado en el siglo xvii, 39 × 26 cm; con 55 folios. Procedente del Convento de la Encarnación, convento agustino de religiosas establecido en Madrid por Margarita de Austria en 1611.⁵ En los folios 1-22 contiene el *Officium defunctorum* de Cristóbal de Morales a 4 voces. El resto son composiciones pertenecientes a la misa de réquiem de autores anónimos y de otros temas, algunos atribuidos a autores españoles y otros sin nombre.

Oporto

Biblioteca Pública Municipal de Porto (P-Pm), MM. 40. Manuscrito acéfalo, libro de coro en papel, dispuesto para un reducido grupo de cantores, copiado a finales del siglo xvi; 32 × 23 cm; consta de 387 folios.⁶

Segovia

Archivo Capitular de la Catedral de Segovia (E-SE), Ms. 1. Libro de coro copiado en papel entre los siglos xvi y xvii; 62 × 38,4 cm; consta de 34 folios.⁷

Tarazona

Archivo Capitular de la Catedral de Tarazona (E-TZ), Cantoral polifónico, n.º 6, copiado en papel entre los siglos xvii y xviii; 42 × 28 cm; consta de 24 folios. Todas las composiciones son de autor anónimo. Contiene himnos, secuencias y una misa de réquiem en los folios 17v-24. Hemos identificado la autoría de Morales en el *graduale*, antífona y verso primero. El resto son obras de autor anónimo. Carece de ofertorio y termina incompleto a partir del *Benedictus*.⁸

Valladolid 1

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid (E-V), Ms. 1. Volumen en papel copiado en 1792, de 53,7 × 33,5 cm; consta de 87 folios.

Valladolid 2

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid (E-V), Libro de coro, ms. 16, manuscrito en papel del siglo xvi. Cuaderno apaisado.

Valladolid 3

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid (E-V), Libro de coro, ms. 21, manuscrito en papel de 41 × 28 cm; copiado para la Catedral de Valladolid (página de título) en 1649, consta de 97 folios.⁹

Valladolid 4

Archivo de la Parroquia de Santiago de Valladolid (E-Vp), manuscrito sin signatura en papel de 39,5 × 27 cm; consta de 155 folios, copiado por Diego Sánchez en 1616, ferviente admirador

⁵ OLIVAR, Alexandre: *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*. Monestir de Montserrat, 1977 (p. 167).

⁶ LLORENS, Josep Maria: «El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto, fuente única de la misa “L’homme armé” de F. Guerrero, “Missa Pequeña” de C. Morales y otras novedades», en *Anuario musical*, XLIX, pp. 75-102 (1994). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC.

⁷ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Segovia*, I- Diputación de Segovia, 1988 (pp. 1-3).

⁸ SEVILLANO, Justo: «Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona», en *Anuario musical*, XVI (1961). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC (pp. 158 y ss.); «Manuscritos con partituras de facistol», en *Biblioteca de la Iglesia de Tarazona*. Zaragoza, 1984 (pp. 118 y ss.)

⁹ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Valladolid*, vol. 1, Ms. 1 (p. 23); *ibid.*, Ms. 16 (p. 29); *ibid.*, Ms. 21 (pp. 243-248).

de Francisco Guerrero. De matiz andaluz, contiene obras de varios polifonistas, en particular de Morales con 22 motetes y su *Missa defunctorum* a 4 voces que abarca los folios 127v-141.¹⁰

Otras versiones paralelas son:

Nueva York

La Hispanic Society of America (US-NYhsa) posee un libro de coro manuscrito en papel de 57 × 42 cm copiado en el siglo xvii con 117 folios cuyo título es *Missæ secundum ritum Toletanum cum aliis missis variorum auctorum* procedente de la iglesia colegiata de San Pedro de Lerma (Burgos).¹¹

*El Escorial 1*¹²

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E-E), Códice n.º 3, copiado en el siglo xvii, de 81 × 56 cm; consta de 77 folios.

El Escorial 2

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E-E), Códice n.º 7, copiado en 1781 por fr. Pablo Ramoneda; 42 × 29,4 cm.; consta de 70 folios. Contiene sólo la antífona del *Invitatorium*.

El Escorial 3

Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E-E), Códice n.º 10, copiado entre los siglos xvii y xviii; 41'2 × 27,5 cm.; consta de 81 folios. Contiene sólo la antífona del *Invitatorium*.

Anotaciones al manuscrito de Málaga

Miguel Querol,¹³ en el estudio y transcripción de las obras de Brito que figuran en el Ms. 4 de la Catedral de Málaga, encontró otra versión del *Officium defunctorum* a 4 voces. Nada raro, dice el editor, si se tiene en cuenta que el último magisterio que Morales regentó fue precisamente el de la capilla de ese templo. Como peculiaridad del copista se señala la de haber anotado el nombre del autor en cada obra, correspondiendo a Morales la misa de réquiem a 4 voces de los folios 10-23. Esta misa fue publicada por Alicia Muñoz Hernández.¹⁴ A pesar de ser en general de poca importancia las variantes, sin embargo, en las partes del Ofertorio y Gradual son de mayor número y calado, y en ellas se entrevé la mano de un experto moldeador. El prologuista enaltece el elemento patético de la personalidad de Morales y considera la obra como el *canto de cisne* del compositor. Advierte, además, que en ella no figura la parte del *communio*, cuyas hojas, señala, quedaron en blanco, concluyendo que Morales no lo escribió apoyándose en motivos de estilo, pese a lo cual los nuevos hallazgos niegan tal afirmación.

¹⁰ AIZPURÚA, Pedro: «El código musical de la parroquia de Santiago de Valladolid», en *Revista de Musicología*, IV-1 (1981). Madrid, Sociedad Española de Musicología (pp. 51-59).

¹¹ STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Música, 1993 (p. 151, nota 270).

¹² RUBIO, Samuel: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976.

¹³ QUEROL, Miguel: *Estêvão de Brito I, Motectorum liber primus. Officium, Psalmi, Hymni* (Portugaliæ Música 21, serie A). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

¹⁴ MUÑOZ HERNÁNDEZ, Alicia: *Christophori de Morales Pro defunctis missa a 4*. Prólogo de Miguel Querol (*Música Hispana*, serie B, n.º 3). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC, 1975.

Anotaciones al manuscrito de Montserrat

El manuscrito 753 de Montserrat actualmente pervive en la biblioteca de aquel monasterio, con otro importante lote de las colecciones reales lanzadas a subasta y adquiridas por el monasterio de la Encarnación para el culto de aquella iglesia: un convento agustino de religiosas establecido en Madrid como fundación de Margarita de Austria en 1611. Posteriormente, parte de tan importante repertorio se puso también a subasta y fue adquirido por el monasterio de Montserrat.¹⁵ A diferencia de los códices lujosos que pertenecieron a las capillas de música del emperador Carlos V, de la reina María de Hungría y del rey Felipe II, figuran otros copiados ex profeso para el monasterio de la Encarnación que también perviven en Montserrat. Uno de ellos, el que nos ocupa, ms. 753, fue descrito por dom Alexandre Olivar¹⁶. En su catálogo anota que se trata de un cantoral polifónico que contiene un *Officium defunctorum* cuyo autor es Cristóbal de Morales y que abarca los folios 1-48. Sigue con otros contenidos de obras polifónicas, unas anónimas y otras atribuidas a autores españoles posteriores a Morales. Consta de 155 folios.

Visto con más detalle, se advierte que una mano posterior a vuelo de pluma dejó patente su procedencia con estos términos: «Yo soy de la encarnación, nadie lo toque», e insiste: «Este libro es de la encarnación» (folio 0).

Sobre la autoría de Morales del *Officium defunctorum* cabe notar que su nombre figura por única vez en el margen superior del folio 9, pero que el resto, hasta el folio 22, pertenece asimismo al compositor hispalense por concordar con las otras fuentes referidas. Los folios que siguen hasta el folio 48, según el catálogo, todas ellas partes del oficio exequial, son de autor anónimo.

Se trata, pues, del *Officium defunctorum* y de la Misa de réquiem atribuibles a Morales cuyas partes se describen en el capítulo siguiente. Solamente merece mencionarse el texto añadido, dudosamente de Morales, en los folios 16v-17, al fin del ofertorio: *Iesu redemptor suscipe N. sit anima eius in paradiso*, primero en canto llano y repetido a 4 voces; texto que no figura en las otras versiones referidas. El primero en localizar esta fuente fue Carl Manns, de la Universidad de Illinois, seguido de la mencionada Eleanor Russell en el citado artículo.

Anotaciones al manuscrito de Oporto

La misa de réquiem manuscrita que nos ocupa (versión desconocida por Eleanor Russell) fue un hallazgo personal en la Biblioteca Municipal de Oporto. Ello nos motivó a publicar en 1994 un artículo con el título «El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto, fuente única de la misa “L’homme armé” de F. Guerrero, “Missa Pequeña” de C. Morales y otras novedades» en el *Anuario Musical*¹⁷ y otro en la revista de musicología *Nassarre*,¹⁸ además de la publicación de la misa

¹⁵ PUJOL, David: «Manuscritos de música neerlandesa conservada en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat», en *Atti del Congresso internazionale di musica sacra organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra per l’Anno Santo*. Tournai, Desclée, 1952.

¹⁶ OLIVAR, Alexandre: *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*. Monestir de Montserrat, 1977 (p. 167).

¹⁷ LLORENS, Josep Maria: «El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto, fuente única de la misa “L’homme armé” de F. Guerrero, “Missa Pequeña” de C. Morales y otras novedades», en *Anuario musical*, XLIX, pp. 75-102 (1994). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC.

¹⁸ LLORENS, Josep Maria: «Estudio y transcripción de tres motetes de Cristóbal de Morales en el MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto», en *Nassarre*, XI, 1-2 (1995). Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

manuscrita *L'homme armé* a 4 voces de Guerrero sobre la base de esta copia y de otra que pervive en Ávila, de la misma identidad aunque con notables divergencias.¹⁹

En la descripción del manuscrito portugués se señala que su contenido es de 140 composiciones de autores varios. Abundan las de autor anónimo de posible identificación, siguen los polifonistas portugueses que se encuadran dentro del siglo XVI, maestros de capilla que fueron de las seos de Braga o Évora o de la Capilla Real de Lisboa, brillando por su ausencia los autores franco-flamencos. El autor más representado es Morales, con nueve misas, ocho motetes, ocho magnífics y una antífona. Resulta, pues, sintomático que, cincuenta años después de la muerte de Morales, sea tan reiterada su presencia, signo inequívoco del valor testimonial de tan insigne compositor en la liturgia cantada en Portugal.

Un simple examen de su contenido nos descubre peculiaridades poco frecuentes en los manuscritos similares de la época: un repertorio idóneo para el culto litúrgico de la misa y del oficio, la alternancia del canto coral con el polifónico y la vivencia del Propio de la misa con polifonía, más otras novedades que describimos en el mencionado estudio. Pero para nuestro caso la verdadera sorpresa fue el hallazgo de las dos misas de difuntos de Morales, la de 5 voces en los folios 198v-211 y la de 4 voces en los folios 211v-218, con la singularidad de aparecer escrito el nombre de Morales en el margen superior de cada folio. Ambas carecen de Invitatorio y del Oficio.

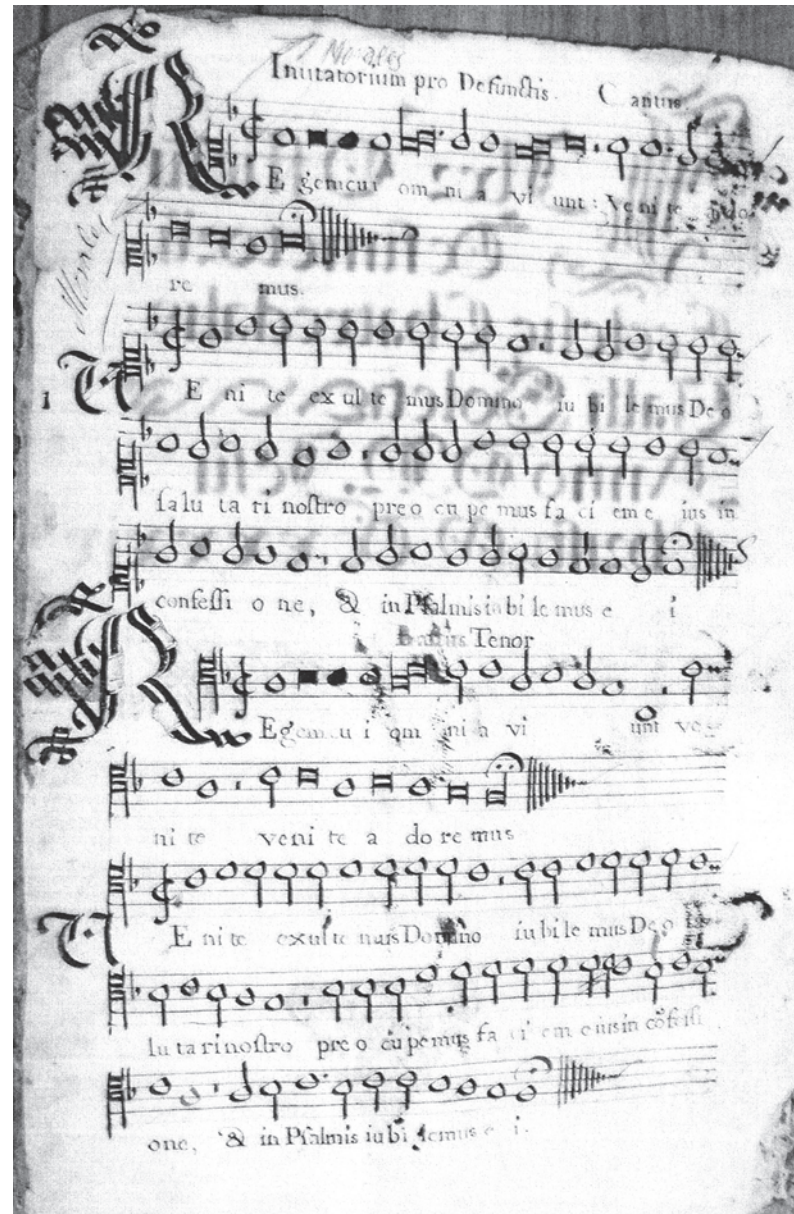
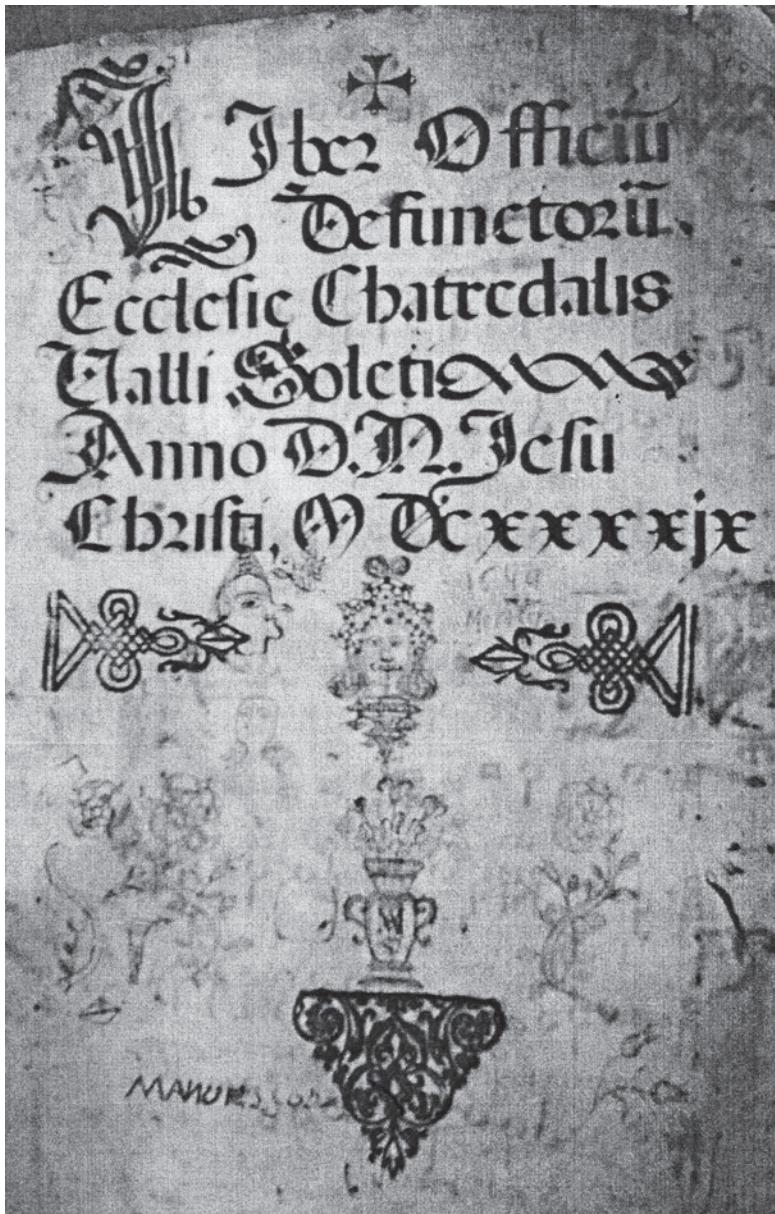
Anotaciones al manuscrito de Segovia²⁰

Este manuscrito es fundamental por ser origen de otras versiones, ya que contiene el Oficio y Misa de difuntos a 4 voces tal como lo planeara el propio Morales. Se trata de un gran libro de atril de hojas de papel y encuadernado en madera cubierta de piel. Cada hoja está decorada con atractivos bordes rojos y amarillos, con iniciales y títulos en rojo. Aunque no lleva fecha ni foliación, la excelente caligrafía con notas sólo ligeramente redondeadas sugiere que el manuscrito pertenece a finales del siglo XVI o a principios del XVII. A diferencia de las otras versiones, está dedicado únicamente a la música exequial. Además del *Officium defunctorum* y de la *Missa* a 4 voces de Morales, contiene la de 5 voces que fuera publicada en 1544 y reimpressa en 1552.

El contenido de cada página está atribuido a Morales, hasta el punto de que las composiciones en las que no figura su nombre y sin concordancias no le pertenecen, como es el caso del responsorio anónimo *Libera me, Domine* (folio 33v) que sigue a la misa de Morales y que pertenece a Juan de Antxieta. En contraste con las otras versiones, el manuscrito de Segovia escribe la antífona del invitatorio *Regem cui omnia vivunt* después de los versículos del salmo 92: *Venite exsultemus, Quoniam ipsius, Quadraginta annis y Requiem æternam*; la segunda mitad de la antífona *Venite* sigue a *Quoniam Deus y Hodie*, manteniendo así el antiguo método de la salmodia.

¹⁹ LLORENS CISTERÓ, Josep Maria: *Francisco Guerrero. Opera Omnia, VIII* (Monumentos de la Música Española, LI). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC, 1996.

²⁰ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Segovia*. Diputación de Segovia, 1988 (pp. 1-3).



Portada y fol. 1v de la fuente Valladolid 3 (Libro de coro, Ms. 21, del Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid).

Anotaciones al manuscrito Valladolid 3

Eleanor Russell, en su mencionado artículo, tuvo especial interés en destacar este manuscrito de la catedral de Valladolid (entonces sin signatura, hoy Ms. 21) con la finalidad de dar como primicia una recensión muy pormenorizada. En verdad se trata de un manuscrito que pasó desapercibido en las catalogaciones de Anglès y de López-Calo. El hecho causó sorpresa a la musicóloga, defecto —dice— atribuible tal vez a la pobre vistosidad del manuscrito o a una localización no conocida. Hoy sabemos que esa última fue la causa de no haber sido recensionado anteriormente a la descripción de la autora del artículo. En este sentido, en el reciente catálogo del musicólogo López-Calo, el autor refiere que el canónigo maestro de capilla le hizo entrega de un conjunto de libros que estaban colocados en otras dependencias de la catedral. Entre aquellos manuscritos estaba este ms. 21, coincidente con el identificado por Russell y señalado en su estudio como Valladolid ss.²¹

Se trata de un manuscrito con una portada muy vistosa y a la vez muy ilustrativa que reza: *Liber Officium defunctorum Ecclesiae Chatedralis Valli Soleti. Anno Domini Nostri Jesu Christi, MDCXXXIX*. Por el título de la portada se promete un libro del oficio de difuntos, pero en realidad su contenido rebasa ese supuesto. Todas las composiciones del oficio de difuntos figuran sin el nombre del autor; de las restantes tampoco, salvo la Lamentación de Miércoles Santo (folio 69v) que se atribuye a Ceballos. Se advierte, sin embargo, que en el *Invitorium* (folio 1v) una mano posterior escribió en lápiz «*Morales*».

Para nuestro objetivo sólo interesa el contenido del oficio y misa de difuntos, que abarca los folios 0v-47. Cabe destacar la mano del copista en los folios 0v-10, con capitales caligrafiadas con diseños abstractos o rostros grotescos inseridos. Más adelante se observa algún nuevo perfil caligráfico de poco calado, algunas capitales vacías y un tipo de escritura más grueso, atribuible tal vez a la mano de otro copista o al mero hecho de cambio de pluma.

En ninguna de las partes figura el nombre de Morales ni tampoco se especifica en la portada. En consecuencia, salvo las secciones que concuerdan con las otras versiones, del resto no se puede garantizar la autoría de Morales. En este sentido son dudosas la Lección primera *Parce mihi Domine* (folio 12v) y la Lección segunda (folio 16v) *Tædet animam meam* del Oficio. De la misa: *De profundis* a 3 voces (ATB) (folio 28v), con los versos *Fiant aures* a 2 voces (SA) (folio 29v) y *Si iniquitates observaveris* a 4 voces (folio 30v), partes de un posible *Tractus* con otras alternativas, *Sicut cervus* (folio 32) con el verso *Fuerunt mihi* (folio 32). Además se añade *Dicit Dominus* (folio 33v), *Et omnis qui vivit* (folio 34) y *Si ambulavero* (folio 35), con su verso *Virga tua* (folio 36v). El texto del Ofertorio se extiende con los versos *Hostias et preces* (folio 39v) y *Redemptor animarum* (folio 40v). El rito litúrgico termina con el responsorio *Absolve Domine* (folio 46v).

No deja de sorprender que en fecha tan tardía (1649), cuando el rito romano estaba ya totalmente consolidado, se cantaran tales partes de la misa en la catedral vallisoletana.

²¹ LÓPEZ-CALO, JOSÉ: *La música en la catedral de Valladolid*, 1 (p. 243). Sección segunda. Añadidos en 2005. I Libros añadidos a la catalogación de Anglès. Agradecemos públicamente al padre José López Calo la deferencia de añeja amistad al ofrecernos las primicias del mencionado volumen. Una obra que honora a monseñor Anglès por ser fruto de un discípulo que mucho le ha amado y que, obedeciendo a sus directrices, ha seguido su labor con el ánimo de dar a conocer los fondos musicales de la música española y la vivencia de la misma en las grandes catedrales y colegiatas de la península. Del artículo mencionado de Eleanor Russell, véase la página 13 y ss. de su estudio.

Anotaciones al manuscrito Valladolid 4

Sabemos por fray Juan Bermudo, uno de los cuatro mejores tratadistas musicales españoles del siglo XVI, que Cristóbal de Morales escribió una misa de difuntos a 4 voces para el conde de Ureña, Juan Téllez Girón; misa desaparecida de la que no se tiene otra información. Tal referencia se encuentra en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna 1555), libro 5º, cuando en el capítulo 32, folio 139 (en realidad es el folio 140), al tratar de las consonancias y disonancias, escribe:

«Fa contra mi en quinta es intervalo defendido: del qual usa communmente en clausula (...). En obras de Gomberth hallareys fa contra mi muchas vezes: pero en minima, Quien mejor, a mi ver, ha preparado el sobredicho intervalo defendido: es el excelente músico Christoval de morales en una missa de Requiem que hizo para el señor Conde de Vreña en el verso del introyto que dize: “Te decet” en la palabra “Votum in Hierusalem” y diola según se sigue:



Fue preparado el sobredicho intervalo (quel tenor y el contrabaxo dan) con dos cosas, conviene a saber con la octava que dieron el contralto y el contrabaxo y con estarse el tenor en bfa bmi, Por no tener el tenor mudamiento de consonancia quando da el fa contra mi: quasi no es de golpe, y queda no muy sentible. Viene la octava del contralto con su perfección y melodia y haze que ningun desabrimiento quede. Todo cantor que la quinta imperfecta con estas dos cosas preparanla puede dar excellentissimamente. Y no se tenga en poco este primor: porque es el más delicado y primo que en Música yo he visto».

Este relato suscitó varias opiniones, particularmente en la segunda mitad del siglo XX, con referencias históricas relacionadas con el teórico Juan Bermudo, con el autor Cristóbal de Morales y con el conde de Ureña, Juan Téllez Girón. El primero en entrar en liza fue el musicólogo hispanista Robert Stevenson, presumiendo que la misa desaparecida de Morales aludida por Bermudo podría ser la misma que se encuentra sin nombre de autor en este manuscrito copiado en 1616 por Diego Sánchez y que pervive en la parroquia de Santiago de Valladolid.²² Para ello,

²² STEVENSON, Robert: «Cristóbal de Morales (ca.1500-1553)» en *Journal of the American Musicological Society*, VI (1953) (p. 38). Posteriormente alude sobre el tema en otras publicaciones.

Stevenson se basaba en el gran número de obras atribuidas a Morales en este manuscrito de Valladolid 4, pero sobre todo en su pasaje relativamente parecido al impreso por Bermudo. Y a partir de ahí se manifestaron algunos musicólogos hasta que quedara zanjada dicha cuestión ante la evidencia de siete concordancias que corroboraban la atribución de la misa anónima a Cristóbal de Morales.

Por Bermudo, pues, sabemos que el conde de Ureña encargó una misa de réquiem a Morales. Tal vez cuando el compositor estaba al servicio del duque de Arcos cerca de Sevilla, servicio que abandonó para pasar sus últimos años en la catedral de Málaga como maestro de capilla. Todas las circunstancias implican que se esperaba de Morales una obra de envergadura por la que sería muy bien remunerado, hecho que, sin embargo, no se ha podido comprobar hasta el presente.

El conde de Ureña, Juan Téllez Girón, no era un desconocido. Ganó renombre como fundador de la Universidad de Osuna, y consta que era un personaje muy culto, estudioso del latín, amante de la música y un católico ferviente y piadoso. Como protector principal de la iglesia colegiata de Osuna encargó para su culto unos libros de canto llano elegantemente iluminados. Hacia 1545 hizo construir una pequeña capilla bajo el altar principal de la colegiata para su sepelio y el de su familia; tal vez ello le motivara a encomendar a su amigo Morales la composición de la misa aludida. Pero, lamentablemente, esta misa a la que sólo se refiere Bermudo no ha pervivido, que se sepa, en ninguna de las catedrales o colegiatas de Andalucía —salvo en la de Málaga, reducida y de fecha muy tardía—, cuando por otra parte abundan las concordancias en otras iglesias de Castilla, León y Oporto.

La identificación de Robert Stevenson fue desestimada en un principio por Higinio Anglès. Y con la duda se mantuvo hasta que en 1959 declarase públicamente en el volumen V de sus *Opera omnia*, páginas 7 y 8, que hallazgos recientes habían puesto en claro que Morales escribió un *Officium defunctorum* completo: oficio y misa a 4 voces. La nueva copia aparecida, sin mencionar la procedencia, era la que se conserva en la catedral de Segovia, ms l. «Ello nos permite —concluye Anglès— atribuir a ciencia cierta a Cristóbal de Morales la misa de réquiem hasta ahora conocida como de autor anónimo en el manuscrito de la Parroquia de Santiago de Valladolid».²³

Esta misa fue transcrita y publicada primeramente por Marie Sagués.²⁴ Y quince años después por Alicia Muñiz, con un prólogo de Miguel Querol, a partir del ms. 4 de la catedral de Málaga.²⁵

Para terminar estas anotaciones, volvemos al discutido pasaje *Fa contra Mi* de Bermudo, entresacado del salmo del Introito de la misa de difuntos de Morales *Votum in Hierusalem*, retrayendo las observaciones de Russell que plasma en la tabla que reproducimos:

²³ ANGLÈS, Higinio: *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, I (Monumentos de la Música Española, XI). Roma, Escuela Española de Arte y Arqueología, 1952 (p. 42); *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, III (Monumentos de la Música Española, XV). Roma, Escuela Española de Arte y Arqueología, 1954 (p. 27); «La obra musical de Morales», en *Anuario musical*, III (1953). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC.

²⁴ SAGUÉS, Marie: *Anonymous Valladolid Codex Missa pro defunctis*. Cincinnati 14, Ohio, 1960.

²⁵ MUÑIZ HERNÁNDEZ, Alicia: *Christophori de Morales Pro defunctis missa a 4*. Prólogo de Miguel Querol (Música Hispana, serie B, n.º 3). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC, 1975.

The image displays eight musical examples, each consisting of four staves (treble and bass clefs, with an 8va marking on the third staff). The examples are arranged in two columns and four rows:

- Bermudo:** Shows a resolution to Fa.
- Málaga:** Shows a resolution to Fa.
- Valladolid 4:** Shows a resolution to Fa.
- Montserrat:** Shows a resolution to Fa.
- Ávila 1:** Shows a resolution to Fa.
- Segovia:** Shows a resolution to La.
- Valladolid 3:** Shows a resolution to La, with '(sic)' markings on the third and fourth staves.
- Oporto:** Shows a resolution to La.

Tabla comparativa de las resoluciones de la disonancia mencionada por Bermudo según las diferentes fuentes de la *Missa pro defunctis* de Morales.

En realidad, la disonancia problemática justificada por Bermudo con el ejemplo de Morales no parece haber inquietado tanto a los copistas de las versiones, a tenor de la resolución que le dieron. En efecto, las siete versiones conocidas conservan la voz aguda como en Bermudo (ejemplo 1a), mientras que las otras partes aparecen reelaboradas, en unas versiones más que en otras. Las versiones de Valladolid 4, Málaga y Montserrat cadencian en Fa (ejemplo 1b-d) en lugar de La como hace Bermudo. Valladolid 3 y Oporto, que añadimos ahora a la tabla, cadencian en La. Estas dos últimas versiones son las que más se aproximan a lo que pudo haber sido la intención real de Morales.

COMENTARIOS A LA EDICIÓN

Officium defunctorum

En la época anterior a la que nos ocupa, los tres nocturnos de los maitines empezaban sin el *Invitatorium*; cada uno incluía los tres salmos antifonados, más tres *lectiones* con su responsorio respectivo. Este rito de oficio fue practicado en San Galo desde el siglo IX, luego se generalizaría durante el siglo XIII hasta ser declarado obligatorio por Pío V. Los laudes siguieron por doquier el esquema primitivo del rito romano. La antífona originaria del Benedictus, *Ego sum*, fue substituida en los países nórdicos por el famoso texto de Notker († 912) *Media vita*.¹

El oficio de difuntos carece de aquella unidad compacta que prevalece en la misa. Su composición polifónica varía según los autores y las praxis de las iglesias locales, ya que no se advierte un patrón común uniforme que señale las partes cantadas en gregoriano y las polifónicas. En el siglo XVI, en España, es la *Agenda defunctorum* de Juan Vázquez la que se destaca del resto de los compositores por el número de partes musicales que incluye, según se ha dicho anteriormente. En realidad es un caso único en la polifonía española. Su editor, Samuel Rubio, resume su peculiar contenido en un cuadro sinóptico señalando, a la vez, los aspectos técnicos y estilísticos de cada una de sus partes.²

Este tipo de oficio de naturaleza uniforme sufrió alteraciones de poca importancia. La más notable fue la incorporación del *Invitatorium* con el salmo 94.

¹ RIGHETTI, Mario: *Storia liturgica* II. Milano, 1946 (pp. 327-329).

² RUBIO, Samuel: *Juan Vázquez, Agenda defunctorum*. Madrid, Real Musical, 1975.

Superius **R**odentis inuitatorium & morales **A** 4

Regem cui omnia uiuum De
 ni te a do re mus :~

Veni te exul te mus domi no Ju bi re mus deo sa
 su ta ri nos tro pro cu pemus faci em eius in confes
 si o ne et in psalmis Ju bi le mus e i :~

Tenor

Regem cui omnia uiuum Venite a
 do remus Re gem :~

Veni te exul te mus domi no Ju bi le mus deo
 sa su ta ri nro pro cu pemus faci em eius in confesi
 o ne et in psalmis Ju bi le mus ei Re gem cui omnia :~

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, it is titled 'Superius' and 'Rodentis inuitatorium & morales A 4'. The score is written in a historical style with square neumes on four-line staves. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The first system begins with a large red initial 'R' for 'Regem cui omnia uiuum De' and 'ni te a do re mus :~'. The second system begins with a large red initial 'V' for 'Veni te exul te mus domi no Ju bi re mus deo sa' and 'su ta ri nos tro pro cu pemus faci em eius in confes si o ne et in psalmis Ju bi le mus e i :~'. The third system is marked 'Tenor' and begins with a large red initial 'R' for 'Regem cui omnia uiuum Venite a do remus Re gem :~'. The fourth system begins with a large red initial 'V' for 'Veni te exul te mus domi no Ju bi le mus deo sa su ta ri nro pro cu pemus faci em eius in confesi o ne et in psalmis Ju bi le mus ei Re gem cui omnia :~'. The notation includes various rhythmic values and clefs.

Invitatorio de la fuente Granada
 (folios 38v-44 del ms. 1 del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada).

Invitatorium

Texto

- Antífona: Regem cui omnia vivunt
venite adoremus.
- Salmo 94: Venite, exsulemus Domino,
jubilemus Deo salutari nostro:
preocupemus faciem ejus
in confessione, et in psalmis jubilemus ei.
- Antífona: Regem cui omnia vivunt,
venite adoremus.
- Salmo 94: Quoniam Deus magnus Dominus,
et Rex magnus super omnes deos:
quoniam non repellet Dominus
plebem suam, quia in manu ejus
sunt omnes fines terræ,
et altitudines montium ipse conspicit.
- Antífona: Venite adoremus.
- Salmo: Quoniam ipsius est mare et ipse fecit illud
et aridam fundaverunt manus ejus:
venite adoremus, et procidamus ante Deum:
ploremus coram Domino, qui fecit nos:
quia ipse est Dominus Deus noster:
nos autem populus ejus et oves pascuæ ejus.
- Antífona: Regem cui omnia vivunt
venite adoremus.
- Salmo: Hodie si vocem ejus audieritis,
nolite obdurare corda vestra,
sicut in exacerbatione
secundum diem tentationis in deserto:
ubi tentaverunt me patres vestri,
probaverunt et viderunt opera mea.
- Antífona: Venite adoremus.
- Salmo: Quadraginta annis proximus fui generationi huic,
et dixi: semper hi errant corde;
ipsi vero non cognoverunt vias meas,
quibus juravi in ira mea,
si introibunt in requiem meam.
- Antífona: Regem cui omnia vivunt
venite adoremus.
Requiem æternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.
- Antífona: Venite adoremus.
Regem cui omnia vivunt
venite adoremus.

Es el mismo texto del *Liber usualis*, libro de uso práctico para el canto que ha permanecido invariable hasta el Concilio Vaticano II.

Versiones concordantes

- Ávila 1, páginas 203-227: *Christophorus Morales Officium Defunctorum. Invitatorium*
Completo.
 - Ávila 2, páginas 100-121: *Mr.Ds.* (=magister dominus) *Christophorus Morales Officium Defunctorum. Invitatorium.* Completo.
 - Granada, folios 38v-44: *Morales Pro defunctis. Invitatorium.*
Completo. La antífona en el principio y en el fin a 4 voces, las restantes en canto llano.
 - Montserrat, folios 1v-7: *Cristóbal de Morales Officium defunctorum. Invitatorium.*
Completo. La antífona en el principio y en el fin a 4 voces, las restantes en canto llano.
 - Segovia, folios 1v-7: *Christophorus Morales Hispanus Pro defunctis. Invitatorium.*
Completo con la repetición de la antífona a 4 voces, en sus lugares respectivos con alguna variante. La repetición de la antífona, completa o en parte, va precedida de la palabra *Chorus*.
 - Valladolid 3, folios 1-6: Anónimo (=Morales) *Invitatorium pro defunctis.*
Completo. La antífona del inicio es algo diferente de las otras versiones, pero la que se repite en el fin concuerda con todas ellas.
 - El Escorial 2 (año 1781), folios 0v-1: *Morales Invitatorio de difuntos.*
Solamente la antífona a 4 voces, diferente de las recensadas, coincide con la editada por Pedrell en su *Officium defunctorum.*
 - El Escorial 3 (siglos xvii-xviii), folios IIv-1: *Morales Invitatorium pro defunctis.*
Solamente la antífona a 4 voces, réplica de la anterior.
 - Colegiata de Villagarcía de Campos, ms. 4, página 30: Anónimo (=Morales) *Invitatorium.*
Solamente la parte del Superius (Tiple).
- Transcripción realizada tomando por base Segovia 1.

Lectio prima: *Parce mihi, Domine*, a 4 voces

Texto

Parce mihi, Domine: nihil enim sunt dies mei. Quid est homo, quia magnificas eum? aut quid apponis erga eum cor tuum? Visitas eum diluculo, et subito probas illum. Usquequo non parcis mihi, nec dimittis me, ut glutiam salivam meam? Peccavi, quid faciam tibi o custos hominum? Quare posuisti me contrarium tibi, et factus sum mihimetipsi gravis? Cur non tollis peccatum meum, et quare non aufers iniquitatem meam? Ecce nunc in pulvere dormiam: et si mane me quæsieris, non subsistam.

Versiones concordantes

- Ávila 1, páginas 227-228: *Christophorus Morales, Officium defunctorum.*
Incompleta.
- Ávila 2, páginas 122-123: *Magister Morales Officium defunctorum.*
Completa.

- Granada, folios 44v-46: Anónimo (=Morales) *Pro defunctis*.
Completa.
- Segovia, folios 6v-8: *Christophorus Morales Pro defunctis*.
Completa.
- Valladolid 1, folios 83v-86: *Cristobal Morales Pro defunctis*.
Completa.
- Valladolid 3, folios 7v-9: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.
Completa.

Las versiones restantes carecen.

Transcripción realizada tomando por base Segovia 1.

Lectio secunda: *Tædet animam meam*, a 4 voces

Texto

Tædet animam meam vitæ meæ, dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animæ meæ. Dicam Deo: Noli me condemnare: indica mihi cur me ita iudices. Numquid bonum tibi videtur, si calumnieris et opprimas me, opus manuum tuarum, et consilium impiorum adjuves? Numquid oculi carnei tibi sunt: aut sicut videt homo, et tu videbis? Numquid sicut dies hominis dies tui, et anni tui sicut humana sunt tempora, ut quæras iniquitatem meam, et peccatum meum scruteris? Et scias quia nihil impium fecerim, cum sit nemo qui de manu tua possit eruere.

Versiones concordantes

- Ávila 2, páginas 124-125: *Magister Morales Officium defunctorum*.
Completa.
- Granada, folios 46v-47: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.
Completa.
- Segovia, folios 8v-10: *Christophorus Morales Pro defunctis*.
Completa.
- Valladolid 1, folios 85v-88: Anónimo (=Morales) *Pro defunctis*.
Completa.
- Valladolid 3, folios 9v-10: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.
Completa.
- Valladolid 4, folios 153v -155: *Morales, Lectio secunda Tædet animam meam*.
Completa.

Las versiones restantes carecen de esta *lectio secunda*.

Transcripción realizada tomando por base Segovia 1.

Lectio tertia: *Manus tuæ, Domine*, a 4 voces

Texto

Manus tuæ, Domine, fecerunt me
et plasmaverunt me totum in circuitu:

et sic repente præcipitas me?
 Memento, quæso, quod sicut lutum
 feceris me, et in pulverem reduces me.
 Nonne sicut lac mulsisti me,
 et sicut caseum me coagulasti?
 Pelle et carnibus vestisti me:
 ossibus et nervis compegisti me.
 Vitam et misericordiam tribuisti mihi,
 et visitatio tua custodivit spiritum meum.

Versiones concordantes

- Ávila 2, páginas 126-127: *Magister Christophorus Morales*.
Completa.
- Granada, folios 47v-50: Anónimo (=Morales) *Pro defunctis*.
Completa.
- Segovia, folios 10v-11: *Christophorus Morales Pro defunctis*.
Completa.
- Valladolid 3, folios 11v-13: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.
Completa.

Transcripción realizada tomando por base Segovia 1.

Manus tuæ, Domine, a 5 voces

La versión a 5 voces con el mismo texto se halla en Valladolid 2, folios 18v-19; en Málaga, folios 47v-51, y en El Escorial, Libro 5º, folios 71-74. Se describe en el apartado MOTECTA por ser de estilo motético.

Responsorium III in secundo nocturno: *Ne recorderis, a 4 voces*

Texto

Ne recorderis peccata mea, Domine,
 dum veneris judicare sæculum per ignem.
 Verso:
 Dirige, Domine Deus meus,
 in conspectu tuo viam meam.
 Dum veneris judicare sæculum per ignem.
 Verso:
 Requiem æternam dona eis Domine:
 et lux perpetua luceat eis.
 Dum veneris judicare sæculum per ignem.
 Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

Este responsorio, como todos los responsorios de la liturgia hispana, consiste en breves frases polifónicas que se alternan con el canto llano. El presente lleva la melodía en la voz superior y en su conjunto se pone de manifiesto su simplicidad estilística.

Versiones concordantes

—Ávila 2, páginas 128-131: *Christophorus morales Officium defunctorum*.

—Segovia, folios 11v-12: *Christophorus Morales Pro defunctis*.

—Tarazona, folios 82v-83: Anónimo (=Morales) *Ne recorderis a 4 voces*.

Según el catálogo del archivo de la catedral de Tarazona publicado por Justo Sevillano,³ figura como anónimo, pero en el catálogo insertado en *Fuentes Históricas Aragonesas*,⁴ se atribuye a Sanabria. Pedrell, en su *Hispaniæ Schola Musica Sacra*,⁵ publica un responsorio *Ne recorderis*, sin mencionar la fuente, muy parecido pero con notables diferencias de los descritos, salvo la conclusión *Kyrie eleison*, que es coincidente.

Transcripción realizada tomando por base Segovia 1.

Epílogo al estilo del Officium

Felip Pedrell y Samuel Rubio son los españoles que mayor atención han prestado y escrito sobre las peculiaridades de este *Officium defunctorum* en contraste con la *Missa de Requiem* que le sigue. Ambos editores con su propio verbo coinciden en sus apreciaciones sobre el estilo empleado por el maestro hispalense. Texto que nos parece oportuno transcribir:

«El invitatorio, sobre todo el salmo, y las lecciones pueden definirse como un recitado o fabordón. Se trata de la melodía gregoriana en el más puro estilo silábico, acompañado a cuatro voces, nota contra nota. Morales respeta todos los detalles estructurales del *cantus firmus*: punto, flexa, interrogante, cadencia especial para los monosílabos, etc. La cadencia final de las lecciones es subsemitonal, según la antiquísima práctica española. A fin de evitar la monotonía, supo Morales encontrar variadas desinencias armónicas para revestir los diversos reposos cadenciales. Así, la nota Fa de la cadencia que desciende por intervalo de quinta, es armonizada en la segunda estrofa, una vez con el acorde de Re precedido del de La, otra vez con el de Si bemol, precedido del de Do.

El *cantus firmus* lo ha encomendado en cada lección a una voz distinta: en la primera al Cantus; en la segunda al Altus y en la tercera al Tenor. Como elementos expresivos de grandísimo valor utiliza los silencios. Por ejemplo, la palabra *peccavi* va encerrada entre dos pausas que afectan a todo el conjunto. Esto, más los acordes de redondas le confieren un gran efecto dramático».⁶

³ SEVILLANO, Justo: «Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona», en *Anuario musical*, XVI (1961). Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC (p. 158).

⁴ MOSQUERA, José Antonio; RUIZ IZQUIERDO, Julián; SEVILLANO RUIZ, Justo: *Biblioteca de la iglesia catedral de Tarazona. Catálogo de libros, manuscritos, incunables y de música* (Fuentes Históricas Aragonesas 12). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984 (p. 117).

⁵ PEDRELL, Felipe: *Hispaniæ schola musica sacra*, I (Christophorus Morales). Barcelona, 1894 (pp. 18-19).

⁶ PEDRELL, Felipe: *Hispaniæ schola musica sacra*, I (Christophorus Morales). Barcelona, 1894 (p. XXV).

INTROITO.

D na e is domine

Domí ne 2.

& luxperpe tua luceat e is luceat e

is lu ceat e is

D na e is Do mine

2. Do mí

ne & luxperpetua Luceat e is 2.

Luce at e e is

Introito de la fuente *Montserrat*
 (folios 8v-10 del Cantoral polifónico n.º 753 del monasterio de Montserrat).

Missa defunctorum***Introitus*****Texto**

Requiem æternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.

Ps.

Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.

Requiem æternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.

Los textos en cursiva son en canto llano.

Versiones concordantes

- Ávila 1, páginas 101-105: Anónimo (=Morales). *Misa de difuntos a 4 voces.*
Completo.
- Málaga, folios 10v-12: *Christophorus Morales Pro defunctis. Missa a 4 voces.*
Completo.
- Montserrat, folios 8v-10: *Cristóbal de Morales. Officium defunctorum.*
Completo.
- Oporto, folio 211-212: *Morales Pro defunctis.*
Completo.
- Segovia, folio 12v: *Christophorus Morales hispanus. Pro defunctis.*
Faltan el folio del Altus y Bassus.
- Valladolid 3, folios 23v-24: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum.*
Completo.
- Valladolid 4, folios 127v-141: Anónimo (=Morales) *Missa pro defunctis.*
Completo.

Transcripción realizada tomando por base Valladolid 4.

Variantes

—Málaga

Cantus:	c.16, 1-4	Fa, Fa blancas
	c.22, 1-4	Fa, La blancas
	c.24, 3-4	La blanca
	c.25, 1-4	La, Sol blancas
	c.31, 1-2	Sol blanca
	c.34, 3-4	Sol, Sol negras
	c.35, 1-4	La blanca, Sol, Fa negras
	c.36, 1-4	Fa negra, Mi, Re corcheas, Mi blanca
	c.43, 2	La negra
	c.53, 1-4	Fa, Fa blancas. Compás añadido

Altus:	c.3, 3-4	Re blanca
	c.4, 3-4	Mi blanca
	c.8, 1-4	Re, Do blancas
	c.9, 3-4	La blanca
	c.19, 1-4	Re blanca con puntillo, Re negra
	c.53, 1-4	Re, Re blancas. Compás añadido
Tenor:	c.12, 1-2	Do blanca
	c.15, 1-4	Si redonda
	c.16, 1-4	Si blanca, La blanca
	c.17, 1-4	Si blanca, Sol blanca
	c.26, 1-4	Re, Si blancas
	c.27, 1-2	La blanca
	c.53, 1-4	Re, Re blancas. Compás añadido.
Bassus:	c.3, 1-4	La, Si blancas.
	c.12, 1-4	Sol blanca con puntillo, Sol negra
	c.16, 1-4	Fa blanca con puntillo, Fa negra
	c.35, 1-4	La, La, Si, Si negras
	c.44, 3-4	Fa blanca
	c.53, 1-4	Si, Si blancas. Compás añadido.
—Montserrat		
Cantus:	c.25, 2	Sol, La corcheas
	c.57, 1-2	Fa negra, Mi, Re corcheas
Altus:	sin variantes	
Tenor:	c.26, 3-4	Sol, Sol negras
Bassus:	sin variantes	
—Oporto		
Cantus:	c.56, 1-4	Fa blanca con puntillo, Mi, Re corcheas
Altus:	c.16, 1-4	Do, Do, blancas
	c.43, 1-4	Fa, Mi blancas
	c.44, 1-2	Mi blanca
Tenor:	sin variantes	
Bassus:	sin variantes	
—Segovia		
Cantus:	c.43, 3-4	Sol, Sol negras
	c.57, 2	Mi, Re corcheas
Altus:	falta hoja	
Tenor:	sin variantes	
Bassus:	falta hoja	
—Valladolid 3		
Cantus:	c.16, 1-4	Do redonda
	c.43, 3-3	Sol, Sol negras
	c.57, 2	Mi, Re corcheas
Altus:	c.43, 1-4	Fa, Mi blancas
	c.44, 1-2	Mi blanca corregido por Do blanca
	c.49, 1-3	Fa blanca, Fa negra

Tenor: sin variantes

Bassus: sin variantes

La antífona «ad Introitum» *Requiem aeternam* está tomada del apócrifo IV, Libro de Esdras, considerado canónico hasta el papa Gelasio (†455). Con la antífona se cantó desde el principio el salmo 64, *Te decet hymnus*, uno de los diecisiete textos que pertenecen al grupo antiguo y que aparecen en manuscritos del siglo X, declarado obligatorio por Pío V.

Kyrie

Texto

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison

Versiones concordantes

—Ávila 1, páginas 105-108: Anónimo (=Morales).

Faltan las páginas 106-107.

—Málaga, folios 12v-13: *Christophorus Morales. Pro defunctis Missa.*

Completo.

—Montserrat, folios 10v-11: *Christophorus Morales Pro defunctis.*

Completo.

—Oporto: *Christophorus Morales Officium defunctorum.*

Completo.

—Segovia, folio 13: *Christophorus Morales Pro defunctis.*

Faltan el Superius y el Bassus.

—Valladolid 3, folios 25v-26: Anónimo (=Morales).

Completo.

Transcripción basada en Valladolid, parroquia de Santiago.

Variantes

—Málaga

Cantus:	c.13, 2-4	Fa negra con puntillo, Mi corchea
	c.27, 1-4	Fa negra, Mi, Re corcheas, Mi blanca
	c.33, 1-4	Sol, Si blancas
	c.34, 1-4	Si, La blancas

Altus: sin variantes

Tenor: sin variantes

Bassus: sin variantes

—Montserrat

Cantus, compás:	c.26, 1-4	Fa blanca con puntillo, Mi, Re corcheas
	c.27, 1-4	Mi redonda

Altus: c.35, 3-4 Si, La negras

Tenor: sin variantes

Bassus: sin variantes

—Oporto

Cantus:	c.16, 1-4	Do redonda
	c.27, 1-4	Fa negra, Re, Do corcheas, Mi blanca
	c.33, 1-4	Sol, Si blancas
	c.34, 1-4	Si, La blancas
Altus:	c.30, 1-4	Mi redonda
	c.31, 1-4	Fa redonda
	c.35, 3-4	Si, La negras
Tenor:	c.30, 1-4	Sol, Do blancas
Bassus:	c.30, 1-4	Do redonda
	c.31, 1-4	Fa redonda

—Segovia

sin variantes

—Valladolid 3

Cantus:	c.27, 1-2	Fa negra, Mi, Re corcheas
	c.33, 1-4	Sol, Si blancas
	c.34, 1-4	Si, La blancas
Altus:	sin variantes	
Tenor:	sin variantes	
Bassus:	sin variantes	

Graduale, *Requiem æternam*, a 4 voces**Texto**

Requiem æternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.

Versos:

In memoria æterna erit justus: (también, erunt justus)

ab auditione mala non timebit

Animæ eorum in bonis demorentur

et semen eorum hæreditet terram.

Los textos en cursiva son en canto llano. Los restantes a 4 voces. El verso *In memoria æterna* deriva del salmo 111 y el *Animæ eorum* del salmo 64, ambos muy usados en los ritos funerarios a partir del siglo XI.

Versiones concordantes

—Málaga, folios 13v-15: *Christophorus Morales*. Antiphona: *Requiem æternam*.

Verso: *In memoria... erit justus*.

—Montserrat, folios 11v-13: Cristóbal Morales, Antiphona: *Requiem æternam*.

Verso: *In memoria... erit justus*.

—Oporto, folios 213-214: Morales, Antiphona: *Requiem æternam*.

Verso: *In memoria... erit justus*.

Christophorus. Gradualis

I A bonis demorentur q
 et semē eorum heredi
 tet te rram hereditet
 te rram

A *Ame*

I A bonis demoren
 tur et semē eorum q
 hereditet te rram

Pro Defunctis

I A bonis demorentur et semē e
 o rum hereditet terram q hereditet
 te rram

I A bonis in bonis demoren
 tur et semē eorum q
 rum hereditet terram q hereditet
 terram

Verso de gradual *Animæ eorum* de la fuente *Segovia* (folios 8v-10 del ms. I del Archivo Capítular de la catedral de Segovia).

- Segovia, folios 13v-14: *Christophorus Morales*, Antífona: carece
Verso: *Animæ eorum*.
Faltan folios que podrían contener la antífona y el otro verso.
- Valladolid 3, folios 26v-28: Anónimo (=Morales), Antífona: *Requiem æternam*
Verso: *In memoria æterna... erunt justi*.
Con la misma melodía de *Animæ eorum*.
- Valladolid 4: Anónimo (=Morales), Antiphona: *Requiem æternam*
Verso: carece.
- Tarazona, folios 16v-18: Anónimo (=Morales), Antiphona: *Requiem æternam*.
Verso: *In memoria... erit justus*.

La transcripción de la antífona está basada en Valladolid 4, y la transcripción de los versos *In memoria* y *Animæ eorum* en Segovia y Tarazona. Ambas melodías, canto llano y polifonía, coinciden plenamente. Tal vez sea indicio del uso de ambos versos indistintamente en los otros repertorios.

Variantes

—Málaga

Cantus:	c.17, 3-4	Sol blanca
	c.28, 1-4	La, Si blancas
	c.29, 1-4	Do, Sol blancas
	c.30, 1-4	Mi, Fa blancas
Altus:	c.15, 3-4	Mi blanca
	c.33, 1-2	Mi, Mi negras
	c.36, 1-2	Fa, Mi negras
	c.37, 1-4	Sol, Mi, Do, Re negras
Tenor:	c.24, 3-4	Re, Re negras
	c.33, 1-2	Si blanca
	c.37, 1-3	Mi negra, Do blanca
	c.38, 1-4	Do, Si blancas
Bassus:	c.4, 1-4	Re blanca con puntillo, Re negra
	c.9, 1-4	Si blanca con puntillo, Si negra

Variantes en el verso *In memoria*

Cantus:	c.3, 3-4	Do, Do negras
	c.9, 2-4	La, La blancas
	c.10, 2-3	La negra con puntillo, Sol corchea
	c.12, 3-4	Do, Do negras
	c.29, 2-4	Do negra con puntillo, Si, Do, Si corcheas
	c.30, 1-4	Si, Do, Si, La negras
Altus:	c.14, 3-4	Fa negra con puntillo, Fa corchea
Tenor:	c.30, 3-4	Re negra con puntillo, Do corchea
Bassus:	carece	

Las otras fuentes concuerdan salvo en algunas ligaduras y en el desglose de algunas notas.

Versos añadidos en Valladolid 3, sin nombre de autor

Valladolid 3 añade los siguientes versos, sin nombre de autor:

—*De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam*, a 3 voces ATB

—*Fiant aures tuæ intendentes in orationem servi tui*, a 2 voces SA

—*Si iniquitates observaveris Domine, Domine quis sustinebit*, a 4 voces

El verso *De profundis* es uno de los textos más antiguos asociados al servicio fúnebre; en uso todavía en España durante el siglo XVI, hasta que por la bula *Quo primus* de san Pío V (1570) quedó unificado el rito fúnebre.

Tractus

El canto del *Alleluia* no figura en el rito romano a partir del siglo IX, en cuyo lugar en algunas iglesias se suple por el *Tractus*.

Texto

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum
ita desiderat anima mea ad te Deus.

Versiones concordantes y sin variantes

—*Valladolid 4*: Anónimo (=Morales) a 4 voces.

—*Valladolid 3*, folios 31v-33: Anónimo (=Morales) *Sicut cervus* a 4 voces.

Se añaden los versos:

—Fuerunt mihi lachrymæ panes die ac nocte
dum dicitur mihi per singulos dies: ubi est Deus meus?

—Dicit Dominus: Ego sum resurrectio et vita;
qui credit in me etiam si mortuus fuerit vivet.

—Et omnis qui vivit et credit in me
non morietur in æternum.

—Si ambulavero in medio umbræ mortis,
non timebo mala: quoniam tu mecum es Dominus.

—Virga tua, et baculus tuus ipsa me consolata sunt.

Estos versos carecen de concordancia con las otras fuentes.

Las partes más problemáticas de esta misa de difuntos a 4 voces son sin duda las concernientes al *Tractus*. En la mayoría de los manuscritos no se copió ningún tracto y no hay atribuciones de copista a Morales. A pesar de la dudosa autoría, lo incluimos en su lugar respectivo de la parte musical.

Offertorium**Texto**

Domine Iesu Christe, Rex gloriæ
 libera animas fidelium defunctorum
 de pœnis inferni et de profundo lacu:
 libera eas de ore leonis,
 ne absorbeat eas tartarus
 ne cadant in obscurum (in obscura tenebrarum loca)
 sed signifer Sanctus Michæl representet eas
 in lucem sanctam:
 Quam olim Abrahæ promisisti, et semini eius.

El texto en cursiva se canta en canto llano.

Transcripción basada en Valladolid 4.

Versiones concordantes

- Ávila, folios 109-112: Anónimo (=Morales) *Domine Iesu Christe* a 4 voces.
- Málaga, folios 15v-16: *Christophorus Morales Pro defunctis Missa. Domine Iesu Christe... in obscurum.*
- Montserrat, folios 13v-17: *Morales Officium defunctorum, Domine Iesu Christe... in obscurum.*
- Oporto: *Morales Domine Iesu Christe... ne cadant in obscura tenebrarum loca.*
- Segovia, folios 14v-16: *Christophorus Morales Pro defunctis, Domine Iesu Christe... ne cadant in obscura tenebrarum loca.*
- Valladolid 3, folios 37-41: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum, Domine Iesu Christe... ne cadant in obscura tenebrarum loca.*
- Valladolid 4: Anónimo (=Morales) *Domine Iesu Christe... ne cadant in obscura tenebrarum loca.*

Variantes

—Málaga

Cantus: c.18, 1-4 Re redonda

A partir de aquí se rompe el orden de compases, que termina con uno de más, pero la melodía sigue siendo la misma hasta el final, salvo en las anotaciones que siguen

- | | |
|-----------|-----------------------------------------------------|
| c.31, 2-4 | Mi blanca, Do negra |
| c.32, 1 | Fa negra |
| c.37, 1-2 | Mi blanca |
| c.43, 3-4 | Do, Do negras |
| c.44, 1-4 | Re redonda. Aquí retorna el ritmo normal del inicio |
| c.49, 1-4 | Mi redonda |
| c.51, 1-2 | Re blanca |

	c.56, 4	Fa negra
	c.57, 1-4	Mi blanca con puntillo, Re negra
	c.58, 1-4	Mi redonda
	c.67, 3-4	Re blanca
	c.68, 1-4	Re blanca con puntillo, Mi negra
	c.69, 1-4	Re, Re negras, Mi blanca
	c.70, 1-4	Mi redonda
Altus:	c.2, 1-4	Do, Do blancas
	c.9, 3	La negra
	c.14, 1-4	Si, Re blancas
	c.18, 1-4	La, Fa blancas

A partir de aquí se rompe el orden de compases, que termina con uno de más, pero la melodía sigue siendo la misma hasta el final, salvo en las anotaciones que siguen

	c.42, 1-4	La redonda
	c.45, 1-4	La redonda. Aquí se retorna al ritmo inicial
	c.69, 3-4	Do blanca
	c.71, 1-2	Si, Si negras
	c.74, 1-2	Mi, Mi negras
	c.86, 1-4	Do blanca con puntillo, Do negra
	c.87, 1-4	La, La negras, Si blanca
Tenor:	c.3, 1-4	Fa, La blancas
	c.4, 1-4	La, Sol blancas
	c.5, 1-4	Sol, Fa blancas
	c.6, 1-4	Sol redonda
	c.7, 1-4	Sol blanca con puntillo, Sol negra
	c.11, 2-3	Do negra con puntillo, Si corchea
	c.18, 1-4	Re redonda

A partir de aquí se rompe el orden de compases, que termina con uno de más, pero la melodía sigue siendo la misma hasta el final, salvo en las anotaciones que siguen

	c.19, 1-4	La redonda
	c.39, 1-4	Do negra, Si, La corcheas, Si, Si negras
	c.40, 1-4	La negra, Sol blanca, Fa negra
	c.41, 1-4	La negra, Sol blanca, Fa negra
	c.42, 1-4	Sol negra con puntillo, Mi corchea, Fa, Sol negras
	c.43, 1-4	Mi negra, La blanca, Sol, Fa corcheas
	c.44, 1-4	Mi, Mi blancas. Aquí retorna el ritmo inicial
	c.45, 1-4	Re, Fa blancas.
	c.77, 1	Sol negra
Bassus:	c.2, 1-4	Do blanca con puntillo, Do negra
	c.9, 1-4	Do blanca con puntillo, Do negra
	c.18, 1-4	Re redonda.

A partir de aquí se rompe el orden de compases que terminan con uno de más, pero la melodía sigue siendo la misma, salvo en las anotaciones que siguen

c.42, 1-4	La blanca, Fa, Sol negras
c.43, 1-4	La redonda
c.44, 1-4	Silencio de blanca, Re blanca.
c.45, 1-4	Re redonda

Aquí se retorna al ritmo inicial de compases

c.48, 1-4	Re, Re negras
c.52, 3-4	Mi blanca
c.75, 1-4	Fa, Fa blancas
c.76, 3-4	Re, Re negra con puntillo, Re corchea
c.77, 1	Sol negra
c.82, 3-4	Re, Re negras
c.87, 3-4	Sol, Sol negras

—Montserrat

Cantus:	sin variantes
Altus:	c.37, 3-4 La negra con puntillo, Sol corchea
	c.87, 1-4 La, Si blancas
	c.88, 1-4 La redonda
Tenor:	c.11, 2-3 Do negra con puntillo, Si corchea
Bassus:	sin variantes

Como verso añade un texto omitido en los otros repertorios, una súplica que canta a 4 voces:
Iesu redemptor suscipe N. Sit anima eius in paradiso.

—Valladolid 3

Cantus:	sin variantes
Altus:	c.58, 3-4 Do, La negras
	c.59, 1-4 Si negra, Do, Si, La, Sol corcheas
	c.88, 1-4 La, Si blancas
Tenor:	c.58, 4 La negra
	c.59, 1-4 Fa, Sol, La, Fa negras.
Bassus:	sin variantes

—Oporto

Cantus:	sin variantes
Altus:	c.13, 1-4 Re, Re blancas
	c.57, 3-4 La negra con puntillo, Sol corchea
	c.87, 1-4 La, Si blancas
	c.88, 1-4 La redonda
Tenor:	sin variantes
Bassus:	c.38, 1-4 Mi redonda
	c.39, 1-4 Mi redonda

—Segovia

Cantus:	sin variantes
Altus:	c.57, 3-4 La negra con puntillo, Sol corchea
	c.87, 1-4 La, Si blancas
	c.88, 1-4 La redonda

Tenor: c.12, 3-4 Do negra con puntillo, Si corchea
 c.78, 1-4 La, Sol blancas
 c.79, 1-2 Si bemol blanca
 Bassus: sin variantes

En la fuente Valladolid 3, folios 39v-40, la antifona *ad Offertorium* se incrementa con los siguientes versos:

Hostias et preces tibi Domine, oferimus,
 tu suscipe pro animabus illis
 quarum hodie memoriam agimus
 fac eas Domine de morte transire ad vitam, a 3 voces SAT

Verso: folios 40v-41 a 4 voces

Redemptor animarum omnium christianorum
 mitte Archangelum Sanctus Michæl
 ut ille clementer eas eripiat
 de regionibus tenebrarum
 et perducatur eas in sinu Abrahæ
 et in lucem sempiternam.
Quam olim Abrahæ promisisti et semini eius.

Este último texto en cursiva concuerda con Valladolid 4, texto y música. Esta prolongación del canto puede ser indicador de que en la catedral vallisoletana el rito de las ofrendas no tenía límite de duración.

Dicho Ofertorio en el ámbito eucológico no aparece en el antifonario gregoriano. Se trata pues de una composición tardía con cambios substanciales en la misma, aunque aparece como pieza predilecta entre las veinte más usadas y recogida en varios repertorios antiguos como el de Besançon del siglo XI. En la fórmula más reciente con los versos *Hostias et preces* y la repetición *Quam olim Abrahæ* son un vestigio de la antigua práctica antifónica que pudo mantenerse en esta misa a diferencia de las de Gloria, con motivo de las ofrendas (dinero o cera) que hacía el pueblo en sufragio del difunto, incluso después de haberse suprimido las tradicionales del pan y vino.

Sanctus - Benedictus

Texto

Sanctus, Sanctus, Sanctus
 Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra
 gloria tua. Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit
 in nomine Domini.
 Hosanna in excelsis.

Los textos en cursiva se cantan en canto llano, el resto a 4 voces.
 Transcripción basada en Valladolid 4.

Versiones concordantes

- Ávila, folios 113-114: Anónimo (=Morales) *Misa de difuntos*.
- Málaga, folios 18v-20: *Christophorus Morales Pro defunctis Missa*.
- Montserrat, folios 17v-19: *Morales Officium defunctorum*.
- Oporto: *Morales Officium defunctorum*.
- Segovia, folios 16v-17: *Christophorus Morales Pro defunctis*.
- Valladolid 3, folios 41v-43: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.

Variantes

—Málaga

Cantus:	c.38, 1-4 c.68, 1-2 c.83, 1-2	La, Sol negras, Sol blanca silencio de blanca Re, Do negras
Altus:	c.8, 1-2 c.11, 3-4 c.12, 1-4 c.14, 3-4 c.32, 1-4 c.38, 1 c.41, 1-4 c.52, 1-4 c.58, 1-4 c.71, 1-4 c.75, 1-2 c.79, 1-4	silencio de blanca Do blanca Do, Re negras, Mi blanca Do, Si negras Sol, Do blancas Do negra La, La blancas Do, Do blancas Do, Do blancas Mi, Mi blancas La blanca Do, Re blancas
Tenor:	c.25, 1-4 c.35, 1-2 c.38, 1 c.45, 1-2 c.52, 1-4 c.58, 1-4 c.71, 1-4 c.75, 1-2 c.79, 1-4 c.80, 1-4	Sol, Fa blancas Sol blanca La negra Fa blanca Do, Do blancas Do, Do blancas Mi, Mi blancas Mi blanca Do, Re blancas Re, Do, Si, La negras
Bassus:	c.12, 1-4 c.52, 1-4 c.62, 1-4 c.72, 1-4	Do blanca con puntillo, La negra Do, Do blancas Mi, Mi blancas Sol, Sol blancas

—Montserrat

Cantus, Altus, Tenor y Bassus sin variantes.

Se anota que en el Altus las notas de los compases 75-80 son borrosas y parecen dissonar.

—Oporto

Cantus, Tenor y Bassus sin variantes.

Altus variantes como en Segovia 1 en los compases 75-80.

—Segovia

Cantus: c.74, 2 Do negra

Altus: c.75-80 con variantes.

Tenor: sin variantes

Bassus: sin variantes

—Valladolid 3

Cantus: sin variantes

Tenor: sin variantes

Bassus: sin variantes

Altus: c.79, 1-4 Do, Re blancas

c.80, 1-4 Re, Do, Si, La negras (como en Málaga)

El *cantus firmus* del Sanctus y Benedictus proceden de la Misa XV de la edición vaticana.**Agnus Dei I-II-III****Texto**I. *Agnus Dei* qui tollis peccata mundi, dona eis requiemII. *Agnus Dei* qui tollis peccata mundi, dona eis requiemIII. *Agnus Dei* qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam

El texto en cursiva canta en canto llano, el resto a 4 voces.

Transcripción del Agnus Dei I y II basada en Valladolid 4, el III basada en Segovia.

El *cantus firmus* del Agnus Dei I y III procede de la Misa XV de la edición vaticana, mientras la melodía del Agnus Dei II procede de la Misa XVI, consecuentes a la práctica de los libros de coro en uso en las iglesias españolas.

Versiones concordantes—Ávila, folios 117-120: Anónimo (=Morales) *Misa de difuntos*.—Málaga, folios 20v-22: *Christophorus Morales. Pro defunctis missa*.—Montserrat, folios 19v-21: *Morales Officium defunctorum*.—Oporto: *Morales Officium defunctorum*.—Segovia, folios 17v-18: *Christophorus Morales. Pro defunctis missa*.—Valladolid 3, folios 43v-44: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.

—Valladolid 4: Anónimo (=Morales) sólo el Agnus Dei I y II.

Variantes

—Málaga 40

Cantus: c.7, 1-4 Fa redonda

c.30, 1-4 Sol, Sol blancas

c.31, 1-4 Fa blanca con puntillo, Do negra

	c.32, 1-4	Mi redonda
	c.33, 1-4	Fa redonda
	c.34, 1-4	Fa, Mi blancas
	c.40, 1-4	Fa, Fa blancas
	c.43, 1-4	Re, Re blancas
	c.71, 2	Do, Si corcheas
Altus:	c.6, 1-4	Mi, Mi blancas
	c.7, 1-4	Re redonda
	c.8, 1-4	Re-Do blancas
	c.9, 1-4	Re, Re blancas
	c.10, 1-4	Re, Si blancas
	c.19, 1-2	silencio de blanca
	c.46, 1-4	Do, Do blancas
	c.47, 1-4	La redonda
	c.32, 3-4	Mi blanca
	c.55, 1-4	Do, Do blancas
	c.64, 1-4	Si redonda
Tenor:	c.33, 1-4	Re, La blancas
	c.34, 1-4	La, Sol blancas
	c.52, 1-4	Do, Do blancas
	c.68, 1-4	Sol, Sol blancas
Bassus:	c.41, 1-4	Do, Do blancas
	c.46, 1-4	Do, Do blancas
—Montserrat		
Cantus:	sin variantes	
Altus:	c.21- 24	notación borrosa que parece disentir
Tenor:	c.71, 1-4	Fa, Mi blancas
Bassus:	c.17, 1-4	Do redonda
	c.18, 1-4	Do redonda
—Oporto		
Cantus:	sin variantes	
Altus:	sin variantes	
Tenor:	sin variantes	
Bassus:	c.7, 1	nota borrosa
—Valladolid 3		
Cantus:	c.43, 1-4	Re, Re blancas
Altus:	sin variantes	
Tenor:	c.4, 1-4	La, Re blancas
	c.11, 1-4	La, Re blancas
	c.19, 1-2	silencio de blanca
Bassus:	sin variantes	

Pro defunctis.

ux eterna luceat eis dne cū sc̄is tuis
in eternū quia pius es proquaz cōmemorati
one corp⁹ xpi sumitur dñaeis requiē
sempiternā ⁊ locū indulgentiæ cū sc̄is
tuis in eternū quia pius es.

ux eterna luceat eis dne cū sc̄is tu
is in eternū quia pius proquaz cōme
moratione corp⁹ xpi sumitur dñaeis
requiē sempiternā ⁊ locū indulgentiæ cū sc̄is tuis
in eternū quia pius es.

Mortales.

ux eterna luceat eis dne cū sanctis tuis
in eternū quia pius es proquaz cōme
moracione corp⁹ xpi sumitur dñaeis requiē
sempiternā ⁊ locū indulgentiæ cū sc̄is tuis in
ternū .u. quia pi⁹ es.

ux eterna luceat eis dne cū sc̄is
tuis in eternū quia pius es proquaz cōmemo
ratione corp⁹ xpi sumitur dñaeis requiē semp
ternā ⁊ locū indulgentiæ cū sc̄is tuis in e
ternū .u. quia pius es.

Comunión *Lux aeterna* de la fuente *Oporto* (ms. 40 de la Biblioteca Pública Municipal de Porto).

Communio**Texto**

Lux æterna luceat eis Domine:
 Cum sanctis tuis in æternum quia pius es.
 Verso:
 Requiem æternam dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis, Domine.
 Cum sanctis tuis in æternum quia pius es.
 Verso:
 Pro quorum commemoratione corpus Christi
 sumitur, dona eis requiem sempiternam
 et locum indulgentiæ.
 Cum sanctis tuis in æternum quia pius es.

La melodía de ambos versos es la misma.

Transcripción basada en Valladolid, parroquia de Santiago.

Versiones concordantes

- Montserrat, folios 20v-21: *Morales Pro defunctis*.
 Sólo antífona. El verso *Requiem æternam* es de autor anónimo.
- Oporto: *Christophorus Morales Pro defunctis*.
 Antífona y verso *Pro quorum*.
- Segovia, folios 18v-19: *Christophorus Morales Officium defunctorum*.
 Antífona y verso *Pro quorum*.
- Valladolid 3, folios 44v-46: Anónimo (=Morales) *Officium defunctorum*.
 Antífona y verso *Pro quorum*.
- Valladolid 4, folios 139v-141: Anónimo (=Morales) *Pro defunctis missa*.
 Antífona y verso *Requiem æternam*.

Variantes

- Montserrat
 sin variantes
- Oporto
 Cantus: c.28, 1-4 Fa redonda
 Altus: c.25, 3 Do, La corcheas
 Tenor: sin variantes
 Bassus: sin variantes
- Segovia
 Cantus: c.28, 1-4 Fa redonda
 Altus: sin variantes
 Tenor: sin variantes
 Bassus: sin variantes

—Valladolid 3

Cantus: c.28, 1-4 Fa, Fa blancas

El original escribe el verso *Pro quorum*, que posteriormente fue substituido por *Requiem æternam*.

Altus: c.26, 3 Do negra
c.37, 1-2 La blanca

El original escribe el verso *Pro quorum*, que posteriormente fue substituido por *Requiem æternam*.

Tenor: c.53, 1 silencio de negra

El original escribe el verso *Pro quorum*, que posteriormente fue substituido por *Requiem æternam*.

Bassus: c.5, 1-4 Re redonda

El original escribe el verso *Pro quorum*, que posteriormente fue substituido por *Requiem æternam*.

El texto de los dos versos con la misma música en la antífona *Communio* es una apañadura de los copistas a fin de conciliar la práctica pre-tridentina con la posterior. La adaptación melódica poco feliz del texto puede ser sancionada ante la evidente praxis de la tradición litúrgica peninsular. Es la única pieza de esta misa cuya estructura no depende de un *cantus firmus*, salvo en la versión de Montserrat.

En cierto modo esta parte de la misa carecía de importancia a pesar de ser numerosos los textos conservados, todos ellos de extensión muy breve. Ello responde a que antiguamente en tal misa no siempre se administraba la eucaristía a los presentes, como lo indica la omisión del beso de la paz, acto inmediato antes de la recepción del sacramento. Tal vez esto explique su omisión en el ms. de Málaga. Los formularios que llenan este espacio litúrgico son muchos y variados sintetizados en los descritos:

Lux æterna... Requiem æternam

Lux æterna... Pro quorum. Ambos figuran ya en manuscritos del siglo XII.

Absolve Domine

Texto

Absolve Domine animas eorum
ab omni vinculo delictorum,
ut in resurrectionis gloria
inter sanctos tuos resuscitati respirent.
(sin el versículo *Requiem æternam*)

El manuscrito Valladolid 3 es el único de todas las versiones concordantes que concluyen el *Officium defunctorum* con *Absolve Domine* a 4 voces. Este texto, al igual que *Lux æterna... Requiem æternam*, aparece en numerosos manuscritos de lugares divergentes del centro de Europa, España incluida, como antífona de *Communio*.

Los libros españoles litúrgicos indican que *Absolve* formaba parte del rito funerario durante el siglo XVI, como se advierte en las misas de réquiem de Juan Vázquez y Pedro Escobar. Hasta el

presente esta versión de la fuente Valladolid 3, de autor anónimo, es única, motivo por el cual resulta muy dudosa la atribución a Morales. Pese a todo lo dicho, la hemos incluido en la parte musical.

Características en la forma y estilo de la misa exequial

La unidad temática del Propio y del Ordinario de las misas de réquiem se señorea de las misas de Gloria. Por tradición, en la polifonía sagrada de los siglos xv y xvi los compositores supieron enlazar los textos de ambos monumentos de la liturgia fúnebre (Propio y Ordinario) en tan alto grado que se fundieron en un todo indivisible. Tal vez sea por mera motivación ante la frecuencia con que se cantaban siempre los mismos textos, así como la libre disponibilidad de tiempo que les era concedida. Por el contrario, en las misas de Gloria los textos del Propio variaban según las celebraciones y festividades del ciclo litúrgico, con el resultado de confiar a los polifonistas las partes inamovibles del Ordinario y las variables del Propio en canto llano, o bien a los mismos cantores o a los cantollanistas.

Por lo que respecta a la polifonía fúnebre del siglo xvi practicada en la península, cabe reiterar que no admite parangón con los otros autores europeos. Es un estilo peculiar que pone diferencia, recurrente en todos los polifonistas ibéricos, aunque se note más conspicuo en autores como Morales, Guerrero, Vázquez y —por excelencia— Victoria, culminando colegialmente en un verdadero luto musical español.

A lo dicho cabe añadir que los compositores de réquiems logran la peculiar conjunción de insertar el canto gregoriano en la polifonía, sea como *cantus firmus* o con mayor artificio entreverando la monodía gregoriana con el complejo armónico de la polifonía. Ello no obstante, no se detecta atisbo de divorcio entre la teoría del *octoekos* y la práctica polifónica, salvo alguna tensión en las cadencias proclives a la isotonalidad moderna, factor que no les impide llegar al mismo destino por vía paralela.

Las misas de réquiem de Morales como objeto de estudio

Anotamos algunos de los aspectos más relevantes que contrastan en la forma de las dos misas del hispalense, dejando aparte el complejo estilístico, que es obvio y uniforme. En efecto, en ambas misas alienta un mismo soplo de misticismo y de austeridad puesto de manifiesto en los largos acordes de los *introitos*, *sanctus*, *benedictus* y *agnus Dei*; menos descarnado en las partes restantes que pertenecen al Propio, aunque lejano del estilo imitativo que le era habitual.

En principio cabe suponer que la misa a 5 voces editada en 1544 y en 1552 fue compuesta posteriormente a la de 4 voces, por ser preferida por el autor en el momento de su publicación y por adecuarse plenamente al rito y canto romanos. Los manuscritos que la copian son réplicas de la impresa, como en el caso del manuscrito de Oporto. Se observa que las partes que la componen son las propias del Graduale Romano en uso invariable hasta el Concilio Vaticano II. En contraste, en las versiones manuscritas de la a 4 voces, dentro de la concordancia que existe, se nota la mano del copista a instancia del maestro de capilla y el rito litúrgico propio de cada iglesia en la práctica de algunas formas del Propio. En este sentido se observan diferencias notables, sin afectar a su unidad, en las ligaduras, aplicación del texto y en algunas frases, como *ne cadant in obscurum*, a la que prevalece *ne cadant in obscura tenebrarum loca* en el Ofertorio. Asimismo, en

el ofertorio el verso *Hostias et preces* se omite en todas las versiones, salvo en Valladolid 3, que lo extiende con dos versos. Ávila y Málaga omiten el Communion por completo; Valladolid 4 contiene la antífona y verso *Requiem æternam*, Oporto con la antífona y verso *Pro quorum*; Segovia también con la antífona y verso *Pro quorum*; Valladolid 3 con la antífona y verso *Pro quorum*, corregido por *Requiem æternam*; Montserrat con la antífona. El verso *Requiem æternam* es de autor anónimo. También cabe referir que Valladolid 3 aporta nuevos textos para el Graduale, Tractus y Communion.

Ningún atisbo de la *Sequentia* que apunta en sus últimos versos la misa a 5 voces.

En resumen, parece verosímil deducir que Morales en la misa a 4 voces tomó por base los cantorales andaluces con la misma fidelidad con la que siguió el rito y canto romanos en la misa a 5 voces por dos veces editada.

Reflexiones sobre una seria pregunta todavía sin respuesta

La pregunta en cuestión puede formularse de la siguiente manera: el *Officium defunctorum* y *Missa* a 4 voces manuscrita, de Morales, ¿puede considerarse canto de cisne del compositor, en opinión de Miguel Querol? Tal pronunciamiento del musicólogo se basa en el hecho de haberla hallado en el archivo de la catedral de Málaga, lugar donde Morales residió como maestro de capilla en los últimos meses de su vida y a la vez en el sello patético, personal del compositor.

O tal vez, como sugiere Eleanor Russell en su artículo de base, que la misa fue hecha por encargo del conde de Ureña, Juan Téllez Girón, a tenor de la referencia que de ella hace el teórico Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos*. En tal caso —sigue la musicóloga hispanista— sería después de 1545, cuando Morales prestaba servicio al duque de Arcos cerca de Sevilla, pero no más tarde de 1551, en que partió para regir el magisterio de la catedral de Málaga. Además, añade que todas las circunstancias implican que se esperaba de Morales una obra de envergadura por la que probablemente sería bien remunerado. ¿Es ésta la misa objeto de nuestro estudio y publicación?

Iniciamos nuestras reflexiones repasando las Actas Capitulares de Málaga —por cierto, muy completas— que nos ilustran sobre las actividades del maestro en sus últimos años de vida. Es un hecho contrastado que Morales murió cuando ejercía allí su magisterio, pero es muy dudoso que tan lamentable evento se diera en aquella capital andaluza. El motivo que avala dicha duda es la carencia de la más mínima referencia en las actas capitulares sobre la defunción y entierro de tan insigne maestro, una omisión realmente inconcebible en aquella época. Sobre este particular Pedrell⁷ publica algunas de tales actas, que por su parte amplió Robert Stevenson,⁸ en las que se hace memoria de Morales, antes y después de su muerte.

Antes: el día 14 de junio de 1553 Cristóbal Morales se presentó ante los canónigos reunidos en capítulo y les dijo *que quería ir un poco de camino por necesidad que a ello le forzaba*. Permiso que le fue concedido (por infortunio, el último que tuvo). No se dice, pues, cuál sería el camino ni tampoco el motivo que le forzaba.

⁷ PEDRELL, Felipe: *Hispaniæ schola musica sacra*, I (Christophorus Morales). Barcelona, 1894.

⁸ STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Música, 1993 (p. 54).

Después: el día 1 de octubre de 1553, reunidos en capítulo los canónigos, dispusieron que *la casa que vacó por fin y muerte de Morales se ponía en venta al mayor postor*; casa que fue ocupada el 25 de octubre del mismo año. En atención a estas dos fechas se ha situado el fallecimiento de Morales entre junio y octubre de 1553. Ninguna otra información se tiene al respecto, ni de la defunción como tampoco del entierro.

Sobre el destino del viaje solicitado, el campo de probabilidades se concentra en Sevilla, y más en particular Marchena —como opina Pedrell— o Montilla, como considera Stevenson. Montilla, dada la coincidencia de celebrarse la ceremonia de profesión religiosa de doña Ana Ponce de León, hermana del duque de Arcos en el convento de Santa Clara. Ceremonia muy fastuosa que congregó no sólo a la familia de Arcos, sino también a los mejores músicos. De Morales sabemos que, además de ser el músico más cotizado, era de muchos años amigo y querido de aquella casa ducal y en particular de doña Ana. También se considera el proyecto de Morales de volver a ocupar el magisterio de Toledo. Son todo especulaciones que lamentablemente no nos conducen a conocer la verdadera respuesta.

Visto el asunto desde otro ángulo, el de las versiones que existen de la misa, cabe formular nuevamente la pregunta: ¿la misa de Morales aludida por Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos* sería el canto de cisne del maestro, compuesta en los últimos meses de su vida? ¿O bien se trata de una misa que el maestro ya tenía manuscrita y que entregó a requerimiento del conde de Ureña? Nos inclinamos por esto último, por razonamientos siempre hipotéticos que exponemos. Morales, en efecto, dejó vacante el magisterio de Plasencia en 1531. Le siguió un vacío de cuatro años antes de ingresar en la Capilla Apostólica de Paulo III en 1535: un vacío de tiempo sobre el que se han hecho muchas especulaciones. La nuestra se centra en su presencia activa en Nápoles.⁹ Pero lo que es cierto es que ya entonces Morales era muy valorado como compositor; no en balde se anota que superó el examen de ingreso rígido y difícil para poder entrar a formar parte del Colegio de Cantores Pontificios, con aplauso unánime.

Tal pericia le venía avalada ya desde España por el cúmulo de sus composiciones divulgadas en casi todas las iglesias principales y catedrales del país, fruto de su paso por magisterios como el de Plasencia y Ávila, obras que pertenecen al periodo pre-romano. Sin embargo, su fama universal la adquirió en la década de cantor pontificio, premiado con los mejores elogios de los expertos y con la proliferación de las ediciones musicales de sus obras por las más famosas imprentas del momento, ya fuera como compositor único o en consuno con polifonistas franco-flamencos: ediciones que no cesaron después de su muerte —prolongándose hasta el siglo XVIII— con el atributo de «Morales Hispanus».

Sin ser exhaustivos, estudiando las versiones de la misa que nos ocupa se llega a las siguientes conclusiones. Bermudo alude a una misa de réquiem a 4 voces de Morales manuscrita, compuesta a instancia del conde de Ureña, y saca a relucir un fragmento de ella para justificar su modo de preparar cierta cadencia. De esa misa citada por Bermudo no se supo más, ni tenemos noticia posterior sobre su andadura por parte de Bermudo, ni del propio conde, ni tampoco de alguna iglesia o celebración al respecto.

Fue un hallazgo primero de Robert Stevenson, al confrontar el pasaje de Bermudo con una misa de réquiem de autor anónimo en el archivo de la parroquia de Santiago en Valladolid.

⁹ LLORENS CISTERÓ, Josep Maria: «Morales, Cristóbal de», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 7. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000 (pp. 761-762).

Después han seguido otros hallazgos y otras versiones concordantes. En ninguna de tales versiones figura mencionado el nombre del conde de Ureña. Por otra parte se confirma con Eleanor Russell que tales versiones de procedencia andaluza se concentraron en Castilla la Nueva y Castilla la Vieja, máxime si se tiene en cuenta que Palencia era una de las ciudades más populosas y ricas de la península y que, debido a factores varios que soslayamos, aquel vivero artístico transmigró poco a poco a Valladolid. Como lo refiere Cristina Diego Pacheco en el estudio que hace del ms. 5 de la catedral de Valladolid,¹⁰ trazando el vínculo Palencia-Valladolid se llega a la conclusión de que varios de los motetes de ese manuscrito pertenecen al periodo pre-romano de Morales. A ese periodo creemos nosotros que se puede asignar la supuesta misa de réquiem, habida cuenta de las versiones concordantes que se hallan en Ávila, Málaga, Granada, Madrid, Oporto, Tarazona, Segovia y Puebla, procedente de México, y México de Sevilla.

Por todo ello, la respuesta más verosímil, aunque hipotética, es que la misa no fue el canto de cisne de Morales ni por ende su última obra. Tampoco se la considera la composición más valorada de su repertorio. Exhausto de componer y enfermo, difícilmente escribiría el maestro hispalense una misa de réquiem novedosa y de gran calado para el conde de Ureña. En tal supuesto, pues, cabe pensar que Morales entregaría al conde una misa que tenía compuesta de años atrás y no publicada, del agrado general y asequible a los cantores de las capillas, dado el número de voces que era habitual en la polifonía religiosa del Renacimiento.

Todo cuanto se ha escrito no pasa de ser mera elucubración, interesante para añadir a la biografía del maestro, pero aquello que merece ser valorado es el contenido, novedad, forma y significado de la música que se presenta, con el valor añadido de ser una misa que fue interpretada en lugares tan dispares de España y Portugal, y, por gracia de los colonizadores, también en el Nuevo Mundo.

Un acontecimiento de relevante repercusión y comentado por Robert Stevenson y Samuel Rubio nos sirve para cerrar este apartado.

Con motivo de las honras fúnebres por la muerte del emperador Carlos V (1558) que celebró el cabildo mexicano el año 1559, sabemos por Francisco Cervantes de Salazar, rector de aquella universidad, amigo de fray Juan Bermudo y presente en el acto que describe, que «fue levantado dentro de la catedral de aquella ciudad un monumental túmulo» (túmulo imperial). Soslayando los pormenores y actos conmemorativos de carácter cívico, cuenta Cervantes de Salazar¹¹ «que para el canto de la Vigilia, el maestro de capilla, Lázaro del Álamo, dividió a sus cantores en dos coros: uno interpretaba el *Circumdederunt me* a cinco voces y el otro el salmo *Venite exsultemus* a cuatro voces, ambos de Morales. Los corazones de todos los asistentes estaban arrobados y elevados al cielo por razón de la dulzura y sublimidad del canto. Después del *Pater noster*, siguió el *Parce mihi Domine* de Morales que fue ejecutado con alegría de todos los oyentes».

Éste es quizá el primer relato, en palabras de Stevenson, que poseemos de un acontecimiento polifónico en el Nuevo Mundo del que se hayan descrito los datos relativos al compositor y a las obras interpretadas.

¹⁰ DIEGO PACHECO, Cristina: «Cristóbal de Morales y la circulación de música manuscrita: recuperación de algunos motetes presumiblemente anteriores al periodo romano», en *Revista de Musicología*, XXVIII-2 (2005). Madrid, Sociedad Española de Musicología (pp. 1488-1499).

¹¹ ICAZBALCETA Joaquín G.: *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. México, 1886 (pp. 119-120); STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Música, 1993 (pp. 130-131); RUBIO, Samuel: *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Monasterio de El Escorial, 1969 (pp. 298-299).

Motecta defunctorum

Como complemento al Oficio y Misa de Difuntos de Cristóbal de Morales se añaden cuatro motetes de carácter exequial que por el contenido del texto y espíritu de la música enlazan perfectamente con el Officium defunctorum que se edita.

Peccantem me quotidie, a 4 voces**Texto**

Peccantem me quotidie
et non pœnitentem,
timor mortis conturbat me:
Quia in inferno nulla est redemptio,
miserere mei Deus, et salva me.

El verso *Deus in nomine tuo salvum me fac et in virtute tua libera me* no se contempla en el motete.

Procede del Responsorio I del Nocturno tercero del oficio de difuntos. Queda transcrito por Anglès en el volumen VIII de las *Opera omnia de Cristóbal de Morales*, página 30, la parte musical y en la 23 la descriptiva. El transcriptor afirma que tomó por base el ms. sin signatura, folio 71, de la parroquia de Santiago de Valladolid, y además considera que propiamente debería formar parte del oficio de difuntos.

Se publica tal como lo dejó dispuesto nuestro venerado y docto maestro un año antes de su fallecimiento. Otros editores de su época fueron H. Carol en *Éditions Musicales de la Schola Cantorum de la Procure Générale de Musique*, París, 1952, y Samuel Rubio en *Antología Polifónica Sacra*, Madrid, 1954, tomo 1, página 72.

Manus tuæ, Domine, a 5 voces**Texto**

Manus tuæ, Domine, fecerunt me,
et plasmaverunt me totum in circuitu:
et sic repente præcipitas me?
Memento, quæso, quod sicut lutum
feceris me, et in pulverem reduces me.
Nonne sicut lac mulsisti me,
et sicut caseum me coagulasti?
Pelle et carnibus vestiste me:
ossibus et nervis compegisti me.
Vitam et misericordiam tribuisti mihi,
et visitatio tua custodivit spiritum meum.

Está publicado por Anglès en el volumen VIII de *Opera omnia de Cristóbal de Morales*, página 90 la parte musical y página 27 la descriptiva. Transcribe sobre la base del Libro nº 5, fo-

lios 72v-74, del monasterio de El Escorial. Existen otras fuentes por él desconocidas: Málaga, folios 47v-51, y Valladolid 3, folios 20v-23, las partes Cantus II, Altus, Tenor y Bassus. En Valladolid 2, folio 18v, la parte del Cantus I.

Este motete tiene un carácter y estilo muy diverso del contemplado en *Lectio tertia* del «Officium». En él no figura el canto llano, ni hay pausa general en todas las voces. Pertenece al grupo de estructura canónica formando canon al unísono las voces superiores, a cuyo desarrollo están supeditadas las restantes, más propio de un motete que no de una lección cantada.

Se publica tal como la dejó dispuesta nuestro venerado y docto maestro. Miguel de Fuenllana, en su *Orphenica Lira*, folios 86v-88, ofrece una versión instrumental para vihuela o reducción en tablatura de la partitura vocal de este motete a 5 voces, un interesante ejemplo del cambio operado en una obra polifónica al ser arreglada para ese instrumento. En efecto, fácilmente se observa el paso del concepto contrapuntístico «a capella» del Renacimiento al concepto de melodía acompañada que es característico del Barroco. Huelga decir, sin embargo, que esta versión no pertenece ya a Morales, sino al vihuelista Fuenllana.

Circumdederunt me, a 5 voces

Texto

Circumdederunt me gemitus mortis,
dolores inferni circumdederunt me.

El texto procede del salmo 17. Transcrito por Anglès en *Opera omnia Cristóbal de Morales*, volumen VIII, página 88 la parte musical y página 27 la descriptiva. Toma por base los Libros de polifonía n.º 21, folio 34v-35 del monasterio de El Escorial. Se anota que en la inicial del Bassus se lee 1549.

Este texto, con la adición del verso 7º del salmo, era utilizado para el introito de la Dominica in Septuagesima.

Lo ofrecemos tal como lo había dispuesto nuestro venerado y docto maestro.

Dominus Deus et Deus meus, a 4 voces

Texto

Dominus Deus et Deus meus
ego credidi quia tu es Christus
Filius Dei vivi:
qui in hunc mundum venisti.
In manus tuas, Domine,
commendo spiritum meum.
Redemisti me, Domine
Deus veritatis, Deus veritatis, Deus veritatis.

Es un centón bíblico de actos de fe (Tomás, Pedro) seguido de otro de entrega y esperanza, propio para terminar el oficio vespertino, o mejor para la liturgia de difuntos. El motete en su complejo es único.

Transcripción personal nuestra sobre la base del manuscrito de Oporto, folios 155v-156. Concuere con el manuscrito de Tarazona, folios 46v-48, y con un manuscrito sin signatura de la colegiata de Alquézar, de los siglos XVI-XVII e incompleto por faltar la parte de Tenor. También Zaragoza, Archivo de Música de las Catedrales, B-2- Ms. 34, fol. 57v (sólo el Tenor).

Motete exequial a 4 voces, escrito en Deuterus con Sol añadido y Si ausente. De notable interés por su disposición, modalidad y forma interna. En la primera parte sigue el estilo severo eclesiástico, imitativo sintáctico en el que destaca el *bicinium* entre el Altus y Cantus, seguido del Bassus y Tenor. En la segunda parte prevalece la homofonía libre expresiva. La pausa en todas las voces que separa las partes es infrecuente en el estilo del maestro. Notas con valor largo en algunos vocablos (expresionismo interior), el empleo del intervalo de octava y las frecuentes síncopas le sirven de auxiliar técnico en algunas frases con el insistente final de confesión triple de fe en el verdadero Dios.

Estructura del cantus y su dirección hacia Mi, Sol, Si, La y Do

Frase 1 (c.5) (Si) (Mi)

Do - mi - nus me - us et De - us me - us:

7 Frase 2 (c.15) (Mi) (La)

e - go cre - di - di qui - a tu es Chri - stus,

12 Frase 3 (c.23) (La)

fi - li - us De - i vi - vi,

16 Frase 3, 4 (c.27) (Mi) (Sol)

fi - li - us De - i vi - vi, qui in hunc mun - dum ve - ni - sti.

26 Frase 5 (c.36) (Mi) (Do)

In ma - nus tu - as, Do - mi - ne, com - men - do spi - ri - tum me - um.

37 Frase 6 (c.47) (Sol) (Mi)

Re - de - mi - sti me, Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis,

45 Frase 7 (c.55) (Sol) (Mi)

De - us ve - ri - ta - tis, De - us ve - ri - ta - tis.

Observaciones generales a la transcripción musical

Los signos accidentales puestos ante una nota son los que figuran en el manuscrito. Los que se colocan sobre la nota son los sugeridos por el transcriptor, y los que figuran sobre la nota y entre paréntesis son de libre ejecución.

La acentuación del texto no se ha uniformizado intencionadamente, con el fin de respetar la ortografía y a la vez facilitar a los cantores la interpretación de las melodías en estilo recitativo.

PARTE MUSICAL

Officium defunctorum quatuor vocum

Cristóbal de Morales
(1500-1553)

transcripción: Josep M. Llorens

I.

Invitatorium ad Matutinum:

REGEM CUI OMNIA VIVUNT

Re - gem cú - i ó - mni - a ví - vunt, *Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

Superius
Ré - gem — cú - i ó - - - mni - a ví -

Altus
Ré - gem — cú - i ó - mni - a ví -

Tenor
Ré - gem — cú - i ó - - - mni - a ví - - -

Bassus
Ré - gem — cú - i ó - - - mni - a ví - - -

7

S.
- - vunt ve - ní - te ad - o - ré - - - - mus.

A.
- - vunt ve - ní - te ad - o - ré - mus. —

T.
- - vunt ve - ní - te ad - o - ré - - - - - mus.

B.
- - vunt ve - ní - te ad - o - ré - - - - - mus.

Ps. 94, V. 1

S.
Ve - ní - te e - xul - té - mus Dó - mi - no, ju - bí - lé - mus Dé - o sa - lu - tá - ri nó - stro:

A.
Ve - ní - te ex - ul - té - mus Dó - mi - no, ju - bí - lé - mus Dé - o sa - lu - tá - ri — nó - stro:

T.
Ve - ní - te ex - ul - té - mus Dó - mi - no, ju - bí - lé - mus Dé - o sa - lu - tá - ri nó - stro:

B.
Ve - ní - te ex - ul - té - mus Dó - mi - no, ju - bí - lé - mus Dé - o sa - lu - tá - ri nó - stro:

2

9

S. pre-o - cu-pé-mus fá-ci-em é - ius in con-fes - si - ó - ne, et in psál - mis ju-bi-lé - mus é - i.

A. pre-o - cu-pé-mus fá-ci-em é - jus in con-fes - si - ó - ne, et in psál - mis ju-bi-lé - mus é - i.

T. pre-o - cu-pé-mus fá-ci-em é - jus in con-fes - si - ó - ne, et in psál - mis ju-bi-lé - mus é - i.

B. pre-o - cu-pé-mus fá-ci-em é - jus in con-fes - si - ó - ne, et in psál - mis ju-bi-lé - mus é - i.

S. Ré-gem cú-i ó - mni-a — ví - vunt, ve - ní - te ad - o - ré - mus.

A. Ré-gem cú - i ó - mni-a — ví - vunt ve - ní - te, ad - o - ré - mus.

T. Ré-gem cú - i ó - mni-a — ví - vunt ve - ní-te ad - o - ré - - - mus.

B. Ré-gem cú - i ó - mni-a — ví - vunt ve - ní-te ad - o - ré - - - mus.

V. 2

S. Quó - ni - am Dé - us má - gnus Dó - mi - nus, et Rex má - gnus su - per ó - mnes dé - os:

A. Quó - ni - am Dé - us má - gnus Dó - mi - nus, et Rex má - gnus su - per ó - mnes dé - os:

T. Quó - ni - am Dé - us má - gnus Dó - mi - nus, et Rex má - gnus su - per ó - mnes dé - os:

B. Quó - ni - am Dé - us má - gnus Dó - mi - nus, et Rex má - gnus su - per ó - mnes dé - os:

9

S. quó - ni - am non re - pél - let Dó - mi - nus plé - bem sú - am, qui - a in má - nu é - jus

A. quó - ni - am non re - pél - let Dó - mi - nus plé - bem sú - am, qui - a in má - nu é - ius

T. quó - ni - am non re - pél - let Dó - mi - nus plé - bem sú - am: qui - a in má - nu é - ius

B. quó - ni - am non re - pél - let Dó - mi - nus plé - bem sú - am, qui - a in má - nu é - ius

16

S. sunt ó - mnes ff - nes tér - ræ, et al - ti - tú - di - nes món - ti - um í - pse cón - spi - cit.

A. sunt ó - mnes ff - nes tér - ræ, et al - ti - tú - di - nes món - ti - um í - pse cón - spi - cit.

T. sunt ó - mnes ff - nes tér - ræ, et al - ti - tú - di - nes món - ti - um í - pse cón - spi - cit.

B. sunt ó - mnes ff - nes tér - ræ, et al - ti - tú - di - nes món - ti - um í - pse cón - spi - cit.

S. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

A. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

T. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

B. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

V. 3

S. Quó - ni - am í - psi - us est má - re et í - pse fé - cit fl - lud et á - ri - dam fun - da - vé - runt má -

A. Quó - ni - am í - psi - us est má - re et í - pse fé - cit fl - lud et á - ri - dam fun - da - vé - runt má -

T. Quó - ni - am í - psi - us est má - re et í - pse fé - cit fl - lud et á - ri - dam fun - da - vé - runt má -

B. Quó - ni - am í - psi - us est má - re et í - pse fé - cit fl - lud et á - ri - dam fun - da - vé - runt má -

9

S. - nus é - ius: ve - ní - te ad - o - ré - mus, et pro - ci - dá - mus an - te Dé - um:

A. - nus é - ius: ve - ní - te ad - o - ré - mus, et pro - ci - dá - mus an - te Dé - um:

T. - nus é - ius: ve - ní - te, ad - o - ré - mus, et pro - ci - dá - mus an - te Dé - um:

B. - nus é - ius: ve - ní - te ad - o - ré - mus, et pro - ci - dá - mus an - te Dé - um:

4

17

S. plo-ré - mus co-ram Dó - mi-no, qui fe-cit nos: qui-a í - pse est Dó - mi - nus Dé - us nó - ster:

A. plo-ré - mus co-ram Dó - mi-no, qui fe-cit nos: qui-a í - pse est Dó - mi - nus Dé - us nó - ster:

T. plo-ré - mus co-ram Dó - mi-no, qui fe-cit nos: qui-a í - pse est Dó - mi - nus Dé - us nó - ster:

B. plo-ré - mus co-ram Dó - mi-no, qui fe-cit nos: qui-a í - pse est Dó - mi - nus Dé - us nó - ster;

26

S. nos au - tem pó-pu-lus e - ius et ó-ves pás - cu - e é - ius. Re - gem cú - i ó - mni-

A. nos au - tem pó-pu-lus e - jus et ó-ves pás - cu - e é - ius. Re - gem cú - i ó-mni - a - ví -

T. nos au - tem pó-pu-lus e - ius et ó-ves pás - cu - e é - ius. Re - gem cú - i ó-mni - a -

B. nos au - tem pó-pu-lus e - ius et ó-ves pás - cu - e é - ius. Re - gem

4

S. a - ví - - vunt ve-ní - te ad - o - ré - mus.

A. - vunt, ví - - vunt, ve-ní - te ad - o - ré - mus.

T. - ví - - vunt ve - ní - te ad - o - ré - mus.

B. cú - i ó - mni - a - ví - - vunt ve - ní - te ad - o - ré - mus.

V. 4

S. Hó - di - e si vó - cem é - ius au - di - e - ri - tis, no - lí - te o - bdu - rá - re cór - da vé - stra,

A. Hó - di - e si vó - cem é - ius au - di - e - ri - tis, no - lí - te o - bdu - rá - re cór - da vé - stra,

T. Hó - di - e si vó - cem é - ius au - di - e - ri - tis, no - lí - te o - bdu - rá - re cór - da vé - stra,

B. Hó - di - e si vó - cem é - ius au - di - e - ri - tis, no - lí - te o - bdu - rá - re cór - da vé - stra,

9

S. sic - ut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne se - cún - dum dí - em ten - ta - ti - ó - nis in de - sér - to:

A. si - cut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne se - cún - dum dí - em ten - ta - ti - ó - nis in de - sér - to:

T. si - cut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne se - cún - dum dí - em ten - ta - ti - ó - nis in de - sér - to:

B. si - cut in ex - a - cer - ba - ti - o - ne se - cún - dum dí - em ten - ta - ti - ó - nis in de - sér - to:

17

S. u - bí ten - ta - vé - runt me pá - tres vé - stri, pro - ba - vé - runt et vi - dé - runt

A. u - bí ten - ta - vé - runt me pá - tres vé - stri, pro - ba - vé - runt et vi - dé - runt

T. u - bí ten - ta - vé - runt me pá - tres vé - stri, pro - ba - vé - runt et vi - dé - runt

B. u - bí ten - ta - vé - runt me pá - tres vé - stri, pro - ba - vé - runt et vi - dé - runt

25

S. ó - pe - ra mé - a. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

A. ó - pe - ra mé - a. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

T. ó - pe - ra mé - a. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

B. ó - pe - ra mé - a. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

V. 5

S. Qua - dra - gín - ta án - nis pró - xi - mus fú - i ge - ne - ra - ti - ó - ni hú - ic,

A. Qua - dra - gín - ta án - nis pró - xi - mus fú - i ge - ne - ra - ti - ó - ni hú - ic,

T. Qua - dra - gín - ta án - nis pró - xi - mus fú - i ge - ne - ra - ti - ó - ni hú - ic,

B. Qua - dra - gín - ta án - nis pró - xi - mus fú - i ge - ne - ra - ti - ó - ni hú - ic,

6

8

S. et dí - xi: sem-per hi ér - rant cór - de; í - psi vé - ro non co-gno-vé-runt ví - as mé - as,

A. et dí - xi: sem-per hi ér - rant cór - de; í - psi vé - ro non co-gno-vé-runt ví - as mé - as,

T. et dí - xi: sem-per hi ér - rant cór - de; í - psi vé - ro non co-gno-vé-runt ví - as mé - as,

B. et dí - xi: sem-per hi ér - rant cór - de; í - psi vé - ro non co-gno-vé-runt ví - as mé - as,

17

S. quí - bus ju - rá - vi in í - ra mé - a, si in - tro - í - bunt in ré -

A. quí - bus ju - rá - vi in í - ra mé - a, si in - tro - í - bunt in ré - qui -

T. quí - bus ju - rá - vi in í - ra mé - a, si in - tro - í - bunt in ré - qui -

B. quí - bus ju - rá - vi in í - ra mé - a, si in - tro - í - bunt in ré - qui -

24

S. qui-em mé - am. Ré - gem cú - i ó - mni - a ví - vunt ve - ní -

A. - em mé - am. Ré - gem cú - i ó - mni - a ví - vunt ve - ní - te

T. - em mé - am. Ré - gem cú - i ó - mni - a ví - vunt ve - ní -

B. - em mé - am. Ré - gem cú - i ó - mni - a ví - vunt ve - ní -

8

V. 6

S. - te ad - o - ré - mus. Ré - qui-em æ - ter - nam dó - na é - is

A. ad - o - ré - mus. Ré - qui - em æ - ter - nam dó - na é - is

T. te ad - o - ré - mus. Ré - qui - em æ - ter - nam dó - na é - is

B. te ad - o - ré - mus. Ré - qui - em æ - ter - nam dó - na é - is

5

S. Dó - mi - ne et lux per - pé - tu - a lú - ce - at é - is.

A. Dó - mi - ne et lux per - pé - tu - a lú - ce - at é - is.

T. Dó - mi - ne et lux per - pé - tu - a lú - ce - at é - is.

B. Dó - mi - ne et lux per - pé - tu - a lú - ce - at é - is.

S. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

A. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

T. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

B. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

S. Re - gem - cú - i o - mni - a ví -

A. Re - gem - cú - i o - mni - a ví - vunt ve -

T. Re - gem - cú - i o - mni - a ví - vunt

B. Re - gem - cú - i o - mni - a ví -

7

S. vunt ve - ní - te ad - o - ré - mus.

A. ní - te, ve - ní - te ad - o - ré - mus.

T. ve - ní - te ad - o - ré - mus.

B. vunt ve - ní - te ad - o - ré - mus.

II.

Lectio prima in Primo nocturno:

PARCE MIHI, DOMINE

Superius
 Altus
 Tenor
 Bassus

Par - ce mí - hi, Dó - mi - ne, ni - hil e - nim sunt di - es me - i. Quid est ho - mo,

8
 S.
 A.
 T.
 B.

qui - a ma - gni - fi - cas e - um? aut quid ap - pó - nis er - ga e - um cor tu - um?

15
 S.
 A.
 T.
 B.

Ví - si - tas e - nim di - lú - cu - lo, et sú - bí - to pro - bas il - lum. Ús - que - quo non

23
 S.
 A.
 T.
 B.

par - cis mi - hi, nec di - mít - tis me, ut glú - ti - am sa - lí - vam me - am? Pec - cá - vi,

III.

Lectio secunda in Primo nocturno:

TÆDET ANIMAM MEAM

Superius
Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mít - tam ad - ver-sum me e - ló - qui-um me - um,

Altus
Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mít - tam ad - ver-sum me e - ló - qui-um me - um,

Tenor
Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mít - tam ad - ver-sum me e - ló - qui-um me - um,

Bassus
Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mít - tam ad - ver-sum me e - ló - qui-um me - um,

9
S. lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem-ná -

A. lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem-ná -

T. lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem - ná -

B. lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem-ná -

18
S. re: ín - di - ca mi - hí cur me i - ta jú - - di - ces. Num- quid bo - num tí - bí vi - dé - tur,

A. re: ín - di - ca mi - hí cur me i - ta jú - di - ces. Num- quid bo - num tí - bí vi - dé - tur,

T. re: ín - di - ca mi - hí cur me i - ta jú - di - ces. Num- quid bo - num tí - bí vi - dé - tur,

B. re: cur me i - ta jú - di - ces. Num- quid bo - num tí - bí vi - dé - tur,

26
S. si ca-lum - ni - é - ris et óp - pri - mas me, o - pus má - nu - um tu - á - rum, et con - sí - li - um im - pi - ó - rum ád - ju - ves?


A. si ca-lum - ni - é - ris et óp - pri - mas me, o - pus má - nu - um tu - á - rum, et con - sí - li - um im - pi - ó - rum ád - ju - ves?

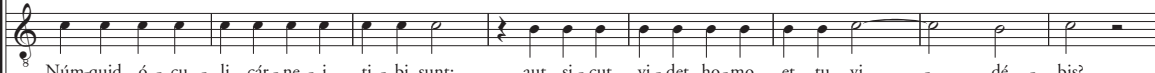
T. si ca-lum - ni - é - ris et óp - pri - mas me, o - pus má - nu - um tu - á - rum, et con - sí - li - um im - pi - ó - rum ád - ju - ves?


B. si ca-lum - ni - é - ris et óp - pri - mas me, o - pus má - nu - um tu - á - rum, et con - sí - li - um im - pi - ó - rum ád - ju - ves?


11

37

S.  Núm- quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

A.  Núm- quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

T.  Núm- quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

B.  Núm- quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

45

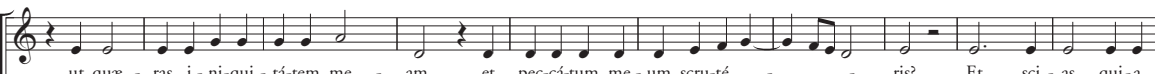
S.  Num- quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra,

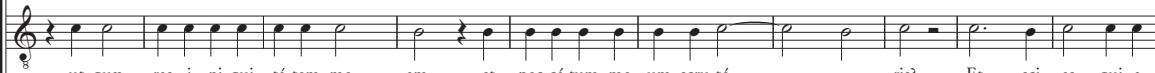
A.  Num- quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra,


T.  Num- quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra,

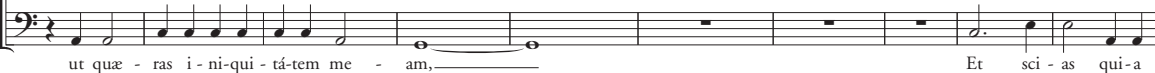
B.  Num- quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra;

54

S.  ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, et pec - cá - tum me - um scru - té - ris? Et sci - as qui - a

A.  ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, et pec - cá - tum me - um scru - té - ris? Et sci - as qui - a

T.  ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, et pec - cá - tum me - um scru - té - ris? Et sci - as qui - a

B.  ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, Et sci - as qui - a

64

S.  ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

A.  ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

T.  ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

B.  ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

IV.

Lectio tertia in Primo nocturno:

MANUS TUÆ, DOMINE

Superius
 Altus
 Tenor
 Bassus

Ma - nus tu - æ, Dó - mi - ne, fe - cé - runt me et plas - ma - vé - runt

6
 S.
 A.
 T.
 B.

me to - tum in cir - cú - i - tu: et sic re - pén - te præ - cí - pi - tas me?

13
 S.
 A.
 T.
 B.

Me - mén - to, quæ - so, quod si - cut lu - tum fé - ce - ris me, et in púl -

18
 S.
 A.
 T.
 B.

- ve - rem re - dú - ces me. Non - ne si - cut lac - mul - sí - sti

13

23

S. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - sti?

A. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - - - sti?

T. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - - - sti?

B. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - - - sti?

29

S. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

A. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

T. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

B. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

36

S. Vi - tam et mí - se - ri - cór - di - am tri - bu - f - sti mi - hi, et

A. Vi - tam et mí - se - ri - cór - di - am tri - bu - f - sti mi - hi, et

T. Vi - tam et mí - se - ri - cór - di - am tri - bu - f - sti mi - hi, et

B. Vi - tam et mí - se - ri - cór - di - am tri - bu - f - sti mi - hi, et

42

S. vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - - - um.

A. vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - um.

T. vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - um.

B. - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - um.

V.

Responsorium in Secundo nocturno:

NE RECORDERIS

Superius
 Altus
 Tenor
 Bassus

Ne re - cor - dé - - - - ris.
 Ne re - cor - dé - - - - ris.
 Ne re - cor - dé - - - - ris.
 Ne re - cor - dé - - - - ris.

pec - cá - ta mé - a, Dó - mi - ne,

S.
 A.
 T.
 B.

Dum vé - - - - ne - ris, dum vé - ne - ris
 Dum vé - - - - ne - ris, dum vé - ne - ris
 Dum vé - - - - ne - ris, dum vé - ne - ris
 Dum vé - - - - ne - ris, dum vé - ne - ris

ju - di - cá - re sæ - cu - lum per í - gnem.

S.
 A.
 T.
 B.

Dí - - - - ri - - - - ge, dí - ri - ge, dí - - - - ri - ge,
 Dí - - - - ri - - - - ge, dí - ri - ge, dí - - - - ri - ge,
 Dí - - - - ri - - - - ge, dí - ri - ge, dí - ri - ge,
 Dí - - - - ri - - - - ge, dí - ri - ge, dí - - - - ri - ge,

Dó - mi - ne Dé - us mé - us, in con - spé - ctu tu - o ví - am mé - am.

15

S. Ky - - - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

A. Ky - - - ri - e e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

T. Ky - ri - e, ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

B. Ky - ri - e, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.

Chri-ste e - lé - i - son.

S. Ky - - - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

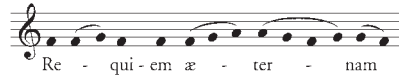
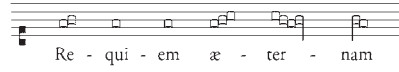
A. Ky - - - ri - e e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

T. Ky - ri - e, ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

B. Ky - ri - e, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.

VI.

Introitus ad Missam:
REQUIEM ÆTERNAM



Cantus

Altus

Tenor

Bassus

do - - - na e -

do - - - na e -

do - - - na

do - - - na e - - -

9

C.

A.

T.

B.

is - - - - - Dó - - - -

is Dó - - - mi - ne, do - na e - is Dó - mi - ne, Dó -

e - - - is Dó - mi - ne, do - - - na

is, do - na e - - - is Dó - mi - - - ne, do - na

19

C.

A.

T.

B.

mi - ne et lux per - pé - tu - a lu - ce -

mi - ne: et lux per - pé - tu - a lu - ce - at e - is, lu -

e - is Dó - mi - ne: et lux per - pé - tu - a lu - ce - at e -

e - is Dó - mi - ne: et lux per - pé - tu - a lu - ce - at e - is,

17

29

C. at e - - is, lú - - ce - at e - is.

A. ce - at e - - is, lu - - ce - at e - - is.

T. is, lú - ce - at e - - is.

B. lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - - - is.

Ps.

Te de - cet hi - mnus De - us in Si - on:

Te de - cer hy - mnus De - us in Si - on:

38

C. et ti - bi red-dé-tur vo - tum in Ie - rú - sa - lem: ex - áu - di o -

A. et ti - bi red-dé-tur vo - tum in Ie - rú - sa - lem: ex - áu - - di o -

T. et ti - bi red-dé-tur vo - tum in Ie - rú - sa - lem: ex - áu - di o -

B. et ti - bi red-dé-tur vo - tum in Ie - rú - sa - lem: ex - áu - - di o -

48

C. ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro vé - ni - et.

A. ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro vé - ni - et.

T. ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro vé - ni - et.

B. ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis ca - ro vé - ni - et.

Repetitur *Requiem* usque ad Psalmum.

VII.
KYRIE

Cantus
Ky - - - ri - - - e e - - - le - i -

Altus
Ky - - - ri - e e - - - le - - - i -

Tenor
Ky - - - ri - e e - - - le - i -

Bassus
Ky - - - ri - e e - - - le - i - son, ky -

11
C.
son, Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - - - ste -

A.
son, e - le - i - son. Chri - ste - e - lei - son, Chri -

T.
son, e - le - - - i - son. Chri - - - ste e - le -

B.
ri - e e - lei - son. Chri - ste e - - - lei - son,

20
C.
e - - - le - - - i - son.

A.
- ste e - lei - son, Chri - ste - e - le - i - son.

T.
- - - i - son, e - le - - - i - son.

B.
Chri - - - ste - e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

29
C.
Ky - - - ri - e e - le - - - i - son.

A.
Ky - - - ri - e e - le - i - son, e - - - le - i - son.

T.
Ky - ri - e e - - - le - i - son, e - le - i - son.

B.
Ky - ri - e e - - - lei - son, e - le - - - i - son.

VIII.
Graduale:
REQUIEM ÆTERNAM



Cantus

Altus

Tenor

Bassus

do - na e - is Do - mi - ne, do -
do - na e - is Do -
do - na e - is
do - na e - is Do - mi - ne,

7

C.

A.

T.

B.

- - na e - is, do - na e - is Do - mi -
- - mi - ne, do - na e - is Do - mi - ne,
Do - mi - ne, do - na e - is, do - na e - is Do -
- - mi - ne, do - na

20

14

C. ne, Do - mi - ne

A. do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu -

T. mi - ne, Do - mi - ne

B. e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a

21

C. et lux per - pe - tu - a

A. a lu - ce - at e - is,

T. et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e -

B. lu - ce - at e - is, lu -

27

C. lu - ce - at, lu - ce - at e - is, lu -

A. lu - ce - at e - is, lu - ce -

T. is, lu - ce -

B. ce - at e - is, lu - ce - at

34

C. ce - at e - is.

A. at e - is.

T. at e - is.

B. e - is, lu - ce - at e - is.

IX.

Versus:

ANIMÆ EORUM IN BONIS DEMORENTUR

A - ni - mæ e - o - - - - - rum

A-ni-mæ e - o - - - - - rum

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

in - - - - - bo - - - - - nis de - mo -

in bo - - - - - nis de - mo -

in - - - - - bo - - - - - nis de -

in - - - - - bo - nis, in bo -

6

C.

A.

T.

B.

- - - - - ren - - - - - tur, in bo - - - - - nis de - mo - ren - - - - - tur et - - - - -

- - - - - ren - - - - - tur

mo - - - - - ren - - - - - tur

- - - - - nis de - mo - ren - - - - - tur

22

12

C. se - men e - o - - - - rum

A. et se - men e - o - - - - rum he -

T. et se - men e - o - - - - rum,

B. et se - men e - o - - - - rum, et se - men e - o - -

19

C. hæ - re - di - tet - ter - - - - ram, hæ - re - - - -

A. - - re - di - tet ter - ram, hæ - re - di - tet,

T. e - o - - - - - rum hæ - re -

B. rum, e - o - rum hæ - re - di - tet ter -

26

C. di - tet - ter - - - - ram.

A. hæ - - - re - - - di - tet ter - ram.

T. di - tet - ter - - - - ram.

B. ram, hæ - re - di - tet ter - - - - ram, hæ - re - di - tet ter - ram.

X.

Versus:

IN MEMORIA ÆTERNA ERUNT JUSTI

In me - mo - ri - a æ - ter - na

In me-mo - ri - a æ - ter - na

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

e - runt ju - sti, e -
e - runt ju - sti, e -
e - runt ju -
e - runt ju - sti, e -

6
C.
A.
T.
B.

- - - runt ju - sti, e - runt ju - sti: ab
- - runt ju - sti, e - runt ju - sti:
sti, e - runt ju - sti:
- - - runt ju - sti:

24

12

C. au - di - ti - o - ne ma - la - - - - -

A. ab au - di - ti - o - ne ma - la - - - - - non - - - - -

T. ab au - di - ti - o - ne ma - - - - -

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

19

C. non ti - - - - me - - - - bit, non - - - - -

A. ti - me - - - - bit, non - - - - -

T. la non ti - me - - - - bit, non - - - - -

B. bit, non ti - me - - - - bit, non ti - me - - - - -

26

C. ti - me - - - - - bit.

A. ti - - - - me - - - - bit.

T. ti - - - - me - - - - bit.

B. bit, non ti - me - - - - bit, non ti - me - - - - bit.

XII.
Versus:
FIANT AURES TUÆ

Cantus

Fi - ant au - res tu - æ,

Altus

Fi - ant au - res tu - æ

7

C.

fi - ant au - res tu - æ in - ten - den

A.

in - ten - den

13

C.

tes, in - ten - den - tes,

A.

tes, in - ten - den - tes

19

C.

in - ten - den - tes in o - ra - ti - o -

A.

tes, in - ten - den - tes in o - ra - ti - o - ne, in o - ra - ti - o -

27

C.

ne ser - vi tu - i, ser - vi tu - i, ser -

A.

ne, in o - ra - ti - o - ne, in o - ra - ti - o - ne ser - vi

34

C.

vi tu - i, ser - vi tu - i.

A.

tu - i, ser - vi tu - i.

XIII.
Versus:
SI INIQUITATES

Cantus
Si i - ni - qui -

Altus
Si i - ni - qui - ta -

Tenor
Si i - ni - qui - ta - tes ob -

Bassus
Si i - ni - qui - ta -

6
C. ta - tes ob - ser - va - ve - ris

A. tes ob - ser - va - ve - ris Do - mi - ne, si i - ni - qui - ta -

T. ser - va - ve - ris Do - mi - ne, quis su - sti - ne -

B. tes ob - ser - va - ve -

13
C. Do - mi - ne, Do - mi - ne quis

A. tes ob - ser - va - ve - ris Do - mi - ne, Do -

T. bit, quis su - sti - ne - bit, Do - mi - ne quis su -

B. ris Do - mi - ne, Do - mi - ne quis su - sti - ne -

20
C. su - sti - ne - bit, quis su - sti - ne - bit.

A. mi - ne quis su - sti - ne - bit, quis su - sti - ne - bit.

T. sti - ne - bit, quis su - sti - ne - bit.

B. bit, quis su - sti - ne - bit.

XIV.
Tractus:
SICUT CERVUS

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Sic - ut cer - vus de sí - - -

Sic - - - ut cer - vus, - - - sic - ut

Sic - ut cer - vus de - sí - - - de - -

5

C. - - de - rat, de - - - sí - de - rat, de - sí -

A. Sic - ut cer - vus de - sí - - - - - - - -

T. cer - - vus de - - - sí - - - - -

B. rat, de - - - sí - de - rat, de -

11

C. de - - - rat, de - sí - de - rat, de - sí - de -

A. de - rat, de - sí - de - rat, ad fon - tes

T. de - - - rat, de - sí - de - rat ad

B. sí - de - rat ad fon - tes a -

17

C. rat ad fon - tes a - - qua - rum, ad fon - tes a -

A. a - qua - - - rum, ad fon -

T. fon - tes a - - qua - - - rum, a - qua -

B. qua - - - rum, a - qua - - -

29

23

C. qua - rum, de - sí - de -

A. tes - a - qua - rum i - ta de - sí -

T. rum i -

B. rum i - ta de - sí - de - rat, de -

29

C. rat, de - sí -

A. de - rat, de - sí - de - rat

T. ta de - sí - de - rat

B. sí - de - rat a -

34

C. de - rat a - ni - ma me -

A. a - ni - ma - me - a, me - a, a - ni -

T. a - ni - ma me - a,

B. ni - ma me - a ad te De

39

C. a - ad te De - us.

A. ma me - a - ad te De - us, ad te De - us.

T. ni - ma me - a ad te De - us.

B. us, ad te De - us.

XV.
Versus:
FUERUNT MIHI LACRIMÆ

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Fu - e - runt mi - hi la - cri -

Fu - e - runt mi - hi la - cri -

Fu - e - runt mi - hi

Fu - e - runt mi - hi la - cri -

6

C.

A.

T.

B.

mæ, fu - e - runt mi - hi la - cri -

mæ, fue - runt mi - hi la - cri -

la - cri - mæ, la - cri -

mæ, fu - e - runt mi - hi la - cri - mæ

12

C.

A.

T.

B.

cri - mæ pa - nes di - e ac no - cte,

cri - mæ pa - nes di - e ac no - cte,

cri - mæ, pa - nes di - e ac no - cte,

pa - nes di - e ac no - cte,

17

C.

A.

T.

B.

e ac no - cte, pa - nes di -

e ac no - cte, pa - nes di -

e ac no - cte,

pa - nes di -

31

22

C. di - e - ac - no - cte dum -

A. - - - e ac no - - - cte dum di -

T. - - - - - - - - - - - - - cte dum

B. e ac no - - - cte

28

C. di - - - ci - tur - mi - hi per sin - gu - los di -

A. ci - tur mi - - - hi per sin - gu - los di -

T. di - - - - ci - tur - mi - hi per sin - gu - los

B. per sin - gu - los di -

34

C. es: u - bi est De - us - me - - -

A. - - - es, per sin - gu - los di - es: u - bi est

T. di - - - - es: u - bi est

B. es, di - - - - es:

39

C. us, u - - - bi est De - us - me - us?

A. De - us - tu - us, u - bi est De - - - us me - us?

T. De - - - us me - - - us?

B. u - bi est De - - - us me - us?

XVI.
Versus:
DICIT DOMINUS

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

C.

A.

T.

B.

11

C.

A.

T.

B.

17

C.

A.

T.

B.

33

22

C. et vi - - - ta; qui cre -

A. me, qui cre - dit in me, qui cre - dit in

T. cre - dit in me, qui cre - dit in

B. in

29

C. dit in me e -

A. me e - ti - am si mor - tu - - us fu - e - rit, e - ti - am si

T. me e - ti - am si mor - tu - - us vi - - -

B. me e - - - ti - am si mor -

35

C. ti - - - am si mor - - - tu - us fu -

A. mor - tu - us fu - e - rit, si mor - tu - us

T. vet, e - ti - am si mor - tu - us fu - e - rit vi -

B. tu - - - us fu - e - rit vi - - -

41

C. e - - - rit vi - - - - - vit.

A. fu - e - - - rit vi - - - - - vet.

T. - - - - - vet, vi - - - - - vet.

B. vet, vi - - - - - vet.

47 Secunda pars

C. Et o - - - - - mnis
A. Et o - - - - - mnis qui vi - vit, qui
T. Et o - - - - - mnis, et o -
B.

Detailed description: This system contains measures 47 through 52. It features four staves: Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part begins with a whole note 'Et' followed by a half note 'o' and a whole note 'mnis'. The Alto part has a melodic line with lyrics 'Et o - - - - - mnis qui vi - vit, qui'. The Tenor part has lyrics 'Et o - - - - - mnis, et o -'. The Bass part is mostly silent with some rests.

53

C. qui vi - vit
A. vi - vit, qui
T. - - - - - mnis qui vi - vit, qui vi - vit
B.

Detailed description: This system contains measures 53 through 58. The Soprano part has lyrics 'qui vi - vit'. The Alto part has lyrics 'vi - vit, qui'. The Tenor part has lyrics '- - - - - mnis qui vi - vit, qui vi - vit'. The Bass part is mostly silent.

59

C. et cre - - - - - dit in me,
A. vi - vit et cre - dit in me, et cre -
T. et cre - dit in me, et cre - dit in me, et
B.

Detailed description: This system contains measures 59 through 64. The Soprano part has lyrics 'et cre - - - - - dit in me,'. The Alto part has lyrics 'vi - vit et cre - dit in me, et cre -'. The Tenor part has lyrics 'et cre - dit in me, et cre - dit in me, et'. The Bass part is mostly silent.

65

C. - qui cre - - - - - dit in me non mo - ri - e -
A. dit in me, qui cre - dit in me non mo -
T. - cre - dit in me non mo - ri - e -
B.

Detailed description: This system contains measures 65 through 70. The Soprano part has lyrics '- qui cre - - - - - dit in me non mo - ri - e -'. The Alto part has lyrics 'dit in me, qui cre - dit in me non mo -'. The Tenor part has lyrics '- cre - dit in me non mo - ri - e -'. The Bass part is mostly silent.

35

71

C. *ri - e - tur, non mo - ri - e - - - tur, non*

A. *ri - e - tur, non mo - ri - e - - - tur, non mo - ri - e - tur, non*

T. *- - tur, non mo - ri - e - - - -*

B.

77

C. *mo - ri - - - e - tur in - - - - æ -*

A. *mo - ri - e - tur in æ - ter - - - - -*

T. *- - - - tur in - - - - æ - ter - num, in æ -*

B. *In æ - ter - num, in æ -*

85

C. *ter - - - - - num, in - - - - æ - ter -*

A. *num, in æ - ter - num, in æ -*

T. *ter - num, in - - - - æ - ter - - - - num, in - - - - æ -*

B. *ter - num, in æ - ter - - - - - num, in - - - - æ - ter -*

92

C. *num, in - - - - æ - ter - - - - - num.*

A. *ter - - - - num, in æ - ter - num.*

T. *ter - - - - num, in æ - ter - - - - num.*

B. *num, in æ - - - - ter - - - - num.*

XVII.
Versus:
SI AMBULAVERO

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

C.

A.

T.

B.

11

C.

A.

T.

B.

17

C.

A.

T.

B.

37

23

C. *la, non ti - - me - - bo ma - -*

A. *la, non ti - me - bo, non ti -*

T. *ma - la, non ti - me - - bo ma - -*

B. *ma - - - la, ma - - - la:*

29

C. *la: quo - ni - am tu me - cum est*

A. *me - bo ma - la: quo - - ni - am tu me - cum est,*

T. *la: quo - ni - am tu me - cum*

B. *quo - ni - am*

35

C. *Do - - - mi - - ne, Do - mi - ne.*

A. *quo - ni - am tu me - cum est Do - mi - ne.*

T. *est Do - - - mi - - ne.*

B. *tu me - cum est Do - - - mi - - ne.*

41 Secunda pars

C. *Vir - ga tu - a, vir - ga tu - a, vir - ga tu - - -*

A. *Vir - ga tu - a, vir - ga*

T. *Vir - - - ga tu - a, vir - ga*

B. *Vir - ga tu - a, vir - - - ga tu -*

48

C.
A. a, vir - ga tu - a, vir - ga
T. tu - a, vir - ga tu - a et
B. a, vir - ga tu - a, vir - ga tu - a et ba -

55

C.
A. tu - a et ba - cu - lus tu -
T. ba - cu - lus tu - us, et ba - cu - lus tu -
B. cu - lus tu - us, et ba - cu - lus tu - us

61

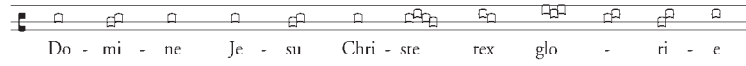
C.
A. us i - psa me con - so - la - ta sunt, con -
T. us i - psa me con - so - la - ta
B. i - psa me con - so - la - ta sunt, con - so - la - ta

68

C.
A. so - la - ta sunt, con - so - la - ta sunt.
T. sunt, con - so - la - ta sunt.
B. sunt, con - so - la - ta sunt.

XVIII.
 Offertorium:
 DOMINE JESU CHRISTE

Segovia



Do - mi - ne Je - su Chri - ste rex glo - ri - e

Valladolid 4



Do - mi - ne Je - su Chri - ste rex glo - ri - æ



Do-mi - ne Je-su Chri-ste rex glo - ri - æ

Cantus

Tenor I

Tenor II

Bassus

lí - - - be - - - ra

lí - - - be - - - ra

lí - - - be - - - ra

lí - - - be - - - ta á - - -

6

C.

T.I

T.II

B.

á - - - ni - mas fi - de - - de - - li -

á - - - ni - mas fi - de - li - um, fi - de - li - um de -

á - - ni - mas fi - dé - li - um de - fun - ctó -

ni - - - mas fi - dé - li - um, fi - dé - - - li - um

12

C.

T.I

T.II

B.

um de - - - fun - ctó -

- fun - ctó - - - rum, de - fun - ctó - - - rum de -

rum, de - fun - ctó - - - rum de pœ - nis in - fer -

de - fun - ctó - - - rum, de - fun - ctó - - - rum

40

18

C. rum de pœ - nis in - fer - - - -

T.I. pœ - nis in - fer - ni, in - fer - - - ni, in -

T.II. ni, de pœ - nis in - fer - - - ni

B. de pœ - - - - nis, de pœ - nis in - fer -

24

C. - - - - ni et de pro - fun - do la - - - - cu:

T.I. - - - - fer - ni, in - fer - - - ni et de pro - fun - do la -

T.II. et de pro - fun - do la - cu: li - be - ra e - - - -

B. - - - - ni et de pro - fun - do la -

30

C. - - - - li - be - ra e - as de o - re le - - - - o -

T.I. cu: li - be - ra e - as de o - re le - o - - - - nis, ne

T.II. as, li - be - ra e - as de o - re le - o - - - -

B. cu: li - be - ra e - as, li - be - ra e - as de o - re le - o - -

36

C. - - - - nis, le - o - nis, ne ab - sôr - be - at e - as tár -

T.I. ab - sôr - be - at e - as tár - ta - rus, ne ab - sôr - be - at e - as tár -

T.II. - - - - nis, ne ab - sôr - be - at e - as tár -

B. nis, ne ab - sôr - be - at e - as tár - - - - ta - rus

42

C. ta - rus ne ca - dant

T.I. ta - rus ne ca - dant in

T.II. ta - rus ne ca - dant

B. ne ca - dant in ob - scu - ra

48

C. in ob - scu - ra te - ne - bra - rum lo - ca. Sed

T.I. ob - scu - ra te - ne - bra - rum, te - ne - bra - rum lo - ca. Sed

T.II. in ob - scu - ra te - ne - bra - rum lo - ca.

B. te - ne - bra - rum lo - ca. Sed si -

54

C. Sed si - gni - fer San - ctus, San - ctus,

T.I. si - gni - fer San - ctus Mi - cha - el, San - ctus Mi -

T.II. Sed si - gni - fer San - ctus

B. si - gni - fer San - ctus Mi - cha - el

60

C. San - ctus Mi - cha - el re - pre - sen - tet e - as,

T.I. cha - el re - pre - sen - tet e - as, re - pre - sen -

T.II. Mi - cha - el re - pre - sen - tet e - as

B. re - pre - sen - tet e - as, re - pre -

42

66

C. re - pre - sen - tet e - as in lu - cem san - ctam,

T.I. tet e - as in lu - cem san -

T.II. in lu - cem san - ctam, in lu - cem san -

B. sen - tet e - as in lu - cem san - ctam:

72

C. san - ctam: Quam o - lim A - bra - hæ pro -

T.I. ctam: Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, pro -

T.II. ctam: Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, quam o - lim

B. Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi -

78

C. - mi - si - sti, et se - mi -

T.I. mi - si - sti et se - mi - ni e -

T.II. A - bra - hæ pro - mi - si - sti et se -

B. - si - sti, pro - mi - si - sti et sé - mi - ni e -

84

C. - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus.

T.I. jus, et sé - mi - ni e - jus.

T.II. - ni e - jus.

B. - ni e - jus.

XIX.
Versus:
HOSTIAS ET PRECES

Altus

Tenor I

Tenor I

Ho - - -

Ho - - - sti - as et pre -

Ho - - - sti - as et pre -

A.

T.I

T.II

sti - as et pre - ces ti -

- ces, et pre - ces ti -

- ces, et pre -

A.

T.I

T.II

- bi Do - mi - ne of - fe - ri - mus,

- bi - Do - mi - ne of - fe - ri - mus, of - fe - ri - mus,

- ces ti - bi Do - mi - ne, ti - bi Do - mi - ne,

A.

T.I

T.II

tu su - sci - pe pro

tu su - sci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis, pro a - ni -

tu, tu su - sci - pe pro a - ni - ma - bus

A.

T.I

T.II

a - ni - ma - bus il - lis

ma - bus il - lis qua -

il - lis qua - rum ho -

44

A. qua - rum ho - di - e me -

T.I. - - rum ho - di - e, ho - di - e me - mo -

T.II. - - di - e me - mo - ri -

A. mo - ri - am a - gi - mus,

T.I. ri - am a - gi - mus, fac e - as Do - -

T.II. am a - gi - - - - - mus, fac e - as

A. fac e - as Do - mi - ne, Do - mi - - -

T.I. - - mi - ne de - mor - te, de - mor -

T.II. Do - mi - ne de - mor - te tran - si -

A. - - ne de mor - - - - - te

T.I. - - - - - te tran - si - - - -

T.II. - - - - - re ad - vi - - - - tam, ad -

A. tran - - - - - si - - - - - re ad vi - tam.

T.I. re ad vi - - - - - tam, ad vi - - - - - tam.

T.II. - - - - - vi - - - - - tam, ad - vi - tam.

XX.
Versus:
REDEMPTOR ANIMARUM

Cantus
Re - dem - ptor o - mni - um

Tenor I
Re - dem - ptor a - ni - ma - rum o - mni -

Tenor II
Re - dem - ptor a - ni - ma -

Bassus
Re - dem - ptor a - - ni - ma -

7
C. chri - sti - a - no - - - rum mit -

T.I. um, o - mni - um chri - sti - a - no - rum mit - te Ar - chan - ge - lum,

T.II. rum o - mni - um chri - sti - a - no - - - rum mit - te Ar - chan -

B. rum mit - te Ar - chan -

14
C. - - te - Ar - chan - ge - lum

T.I. mit - te Ar - chan - - - ge - lum San - ctum Mi - cha - el

T.II. ge - lum, Ar - chan - - - ge - lum San - ctum Mi - cha - el

B. ge - lum San - ctum Mi - - - cha - el

20
C. ut il - le cle - - - men - ter e - ri - pi - at,

T.I. ut il - - - le cle - men - - - ter

T.II. ut il - le cle - men - ter e - as e - ri - pi - at,

B. ut il - le cle - - - men - ter e - ri - pi - at, e -

46

28

C. e - ri - pi - at de re - gi - o - ni - bus te - ne - bra - rum,

T.I. e - ri - pi - at de re - gi - o - ni - bus te - ne - bra -

T.II. e - ri - pi - at de re - gi - o - ni - bus te - ne - bra -

B. ri - pi - at de re - gi - o - ni - bus te - na -

35

C. te - ne - bra - rum et per - du - cat e - as

T.I. - rum et per - du - cat e - as

T.II. - rum et per - du - cat e - as

B. bra - rum et per - du - cat e - as

42

C. in si - nu A - bra - hæ et in lu -

T.I. in si - nu A - bra - hæ et in lu - cem san - ctam

T.II. in si - nu A - bra - hæ et

B. in si - nu A - bra - hæ et in lu - cem,

48

C. - cem sem - pi - ter - nam, et in lu - cem sem - pi -

T.I. sem - pi - ter - nam, sem - pi - ter - nam.

T.II. in lu - cem sem - pi - ter - nam, sem - pi -

B. et in lu - cem sem - pi - ter - nam.

54

C. ter - nam. Quam o - lim A - bra - hæ pro -

T.I. Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti, quam o - lim

T.II. ter - nam. Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si -

B. Quam o - lim A - bra - hæ, quam o - lim A - bra -

60

C. mi - si - sti et se -

T.I. A - bra - hæ pro - mi - si - sti et se - mi - ni e -

T.II. - sti, pro - mi - si - sti et se -

B. hæ pro - mi - si - sti et se - mi - ni

65

C. mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus.

T.I. jus, et se - mi - ni e - jus.

T.II. mi - ni e - jus, et se - mi - ni e - jus.

B. e - jus.

49

20

C. cœ - li et ter - ra

T. I cœ - li et ter - ra glo - ri - a tu - a

T. II cœ - li et ter - ra

B. cœ - li et ter - ra, et ter - ra

28

C. ra glo - ri - a tu - a

T. I a, glo - ri - a tu - a

T. II glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a

B. glo - ri - a tu - a, Ho -

35

C. Ho - san - na in ex - cel -

T. I Ho - san - na in ex - cel -

T. II Ho - san - na in ex - cel -

B. - san - na in ex - cel -

41

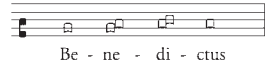
C. sis, in ex - cel - sis.

T. I sis, in ex - cel - sis.

T. II sis, in ex - cel - sis.

B. sis, in ex - cel - sis.

XXII.
BENEDICTUS - HOSANNA



Be - ne - di - ctus



Be - ne - di - ctus

Cantus
qui ve - nit in no - mi -

Tenor I
qui ve - nit in no -

Tenor II
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Bassus
qui ve - nit in no - mi - ne Do -

11
C. ne Do - mi - ni. Ho - san - na in

T.I. mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel -

T.II. Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in

B. mi - ni, Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san -

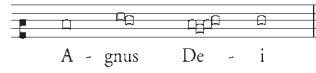
23
C. ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

T.I. sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

T.II. ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B. na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

XXIII.
AGNUS DEI



Cantus
qui tol - - - lis pec - - -

Altus
qui tol - - - lis pec - ca -

Tenor
qui tol - - lis pec - - - ca - - -

Bassus
qui tol - - lis pec - ca - - -

7
C. ca - ta - - mun - - - di, do - na e - -

A. ta mun - - - di, do - na e - - -

T. ta - - - mun - - - di, do - na e - -

B. - - ta mun - - - di do -

16
C. - - is - - re - - - qui - em.

A. is, do - na, do - na e - is re - - - qui - em.

T. is, do - na e - is, do - na e - is re - qui - em.

B. - na e - is re - qui - em, re - qui - - - em.

52

A - gnus De - i

25

C. qui tol - lis pec - ca - ta

A. qui tol - lis pec - ca - ta

T. qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B. qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

33

C. mun - di, do - na e -

A. mun - di, do - na e - is, do - na e - is, do -

T. di, mun - di, do - na e - is,

B. mun - di, do - na e - is re - qui - em,

42

C. is re - qui - em, re - qui - em.

A. na e - is re - qui - em.

T. do - na e - is, do - na e - is re - qui - em.

B. re - qui - em, re - qui - em.

A - gnus De - i

A - gnus De - i

50

C. qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - di, do -

A. qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - di, do -

T. qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - di,

B. qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - - di,

58

C. - na e - is, do - na e - is re - qui -

A. - na e - is, do - na e - is re - qui -

T. do - na e - is, do - na e - is re - qui -

B. do - na e - is re - qui - em sem -

65

C. em sem - pi - ter - nam.

A. - - - em sem - pi - ter - nam.

T. em sem - pi - ter - nam.

B. - pi - ter - nam, sem - pi - ter - nam.

XXIV.
 Communio:
 LUX ÆTERNA

Cantus
 Lux æ - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi - ne:—

Altus
 Lux æ - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi - ne:

Tenor
 Lux æ - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi -

Bassus
 Lux æ - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi - ne:

9
 C. Cum san - ctis tu - is in æ - ter - num

A. Cum san - ctis tu - is in æ - ter - num, æ - ter - num

T. ne: Cum san - ctis tu - is in æ - ter - num, in æ - ter - num

B. Cum san - ctis tu - is in æ - ter - num

17
 C. qui - a - pi - us es. Re - qui - em æ -

A. qui - a - pi - us es. Re - qui - em æ - ter -

T. qui - a - pi - us es. Re - qui - em æ - ter -

B. qui - a - pi - us es. Re - qui - em

26
 C. ter - nam, æ - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne

A. - nam, æ - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne

T. - nam do - na e - is, Do - mi - ne, do - na e - is Do - mi -

B. æ - ter - nam do - na e - is, Do - mi -

55

33

C. et lux, et lux, per - pe -

A. et lux per - pe - tu - a, per - pe - tu - a

T. ne et lux per - pe - tu - a, et lux per -

B. ne et lux per - pe - tu - a, per - pe - tu - a, per -

41

C. - tu - a lu - ce - at e - is, Do - mi - ne. Cum

A. lu - ce - at e - is, Do - mi - ne. Cum san - ctis

T. - pe - tu - a lu - ce - at e - is, Do - mi - ne. Cum san - ctis

B. pe - tu - a lu - ce - at e - is, Do - mi - ne.

49

C. san - ctis tu - is in æ - ter - num, æ - ter - num

A. tu - is in æ - ter - num, in æ - ter - num, in æ - ter - num

T. tu - is in æ - ter - num, in æ - ter - num

B. Cum san - ctis tu - is in æ - ter - num, in æ - ter - num

56

C. qui - a pi - us es.

A. qui - a pi - us, pi - us es.

T. qui - a pi - us, qui - a pi - us es, pi - us es.

B. qui - a pi - us es, pi - us es.

XXV.
ABSOLVE DOMINE

Cantus

Ab - sol - ve Do -

Altus

Ab - sol - ve Do - mi - - - ne

Tenor

Ab - sol - ve Do - mi -

Bassus

Ab - sol - ve Do - mi - ne, ab -

5

C.

mi - ne a - ni - mas e - o - rum ab

A.

a - - ni - - mas e - o - rum ab

T.

ne a - - ni - mas e - o - rum

B.

sol - - ve a - - ni - mas e - o - rum ab

11

C.

o - mni vin - cu - lo de - li - cto - - - rum,

A.

o - mni vin - cu - lo de - li - cto - - - rum, ut

T.

ab o - mni vin - cu - lo de - li - cto - rum, ut

B.

o - mni vin - cu - lo de - li - - - cto - rum, ut

17

C.

ut in re - sur - re - cti - o - nis glo - - -

A.

in re - sur - - - re - cti - o - nis glo - - -

T.

in re - sur - re - cti - o - nis glo - - - ri - - -

B.

in re - sur - re - cti - o - nis glo - ri - a

57

22

C. *ri - a in - ter san - ctos*

A. *ri - a in - ter san - ctos tu -*

T. *a in - ter san - ctos tu -*

B. *in - ter san - ctos tu - os*

28

C. *tu - os re - su - sci -*

A. *os re - su - sci - ta - ti re - spi -*

T. *os re - su - sci - ta - ti re - spi - rent,*

B. *re - su - sci - ta -*

33

C. *ta - ti re - spi - rent.*

A. *rent.*

T. *re - su - sci - ta - ti re - spi - rent.*

B. *ti, re - su - sci - ta - ti re - spi - rent, re - spi - rent.*

58

XXVI.

Motectum:

PECCANTEM ME QUOTIDIE

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

7

C.

A.

T.

B.

14

C.

A.

T.

B.

22

C.

A.

T.

B.

Pec - can - tem, pec - can - tem me quo -
 Pec - can - tem, pec - can - tem, pec - can - tem
 Pec - can - tem, pec - can - tem me
 Pec - can - tem, pec - can - tem, pec - can - tem me
 ti - di - e et non me pœ - ni - ten - tem, et non me pœ - ni - ten -
 me quo - ti - di - e et non me pœ - ni - ten - tem, et non me pœ - ni - ten -
 - quo - ti - di - e et non me pœ - ni - ten - tem, et non me pœ - ni - ten -
 - quo - ti - di - e et non me pœ - ni - ten -
 tem ti - mor mor - tis, ti - mor mor - tis con - tur - bat me,
 tem ti - mor mor - tis, ti - mor mor - tis con - tur - bat me,
 tem ti - mor mor - tis, ti - mor mor - tis con - tur - bat me,
 tem ti - mor mor - tis, ti - mor mor - tis con - tur - bat me,
 con - tur - bat me: Qui - a in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o,
 con - tur - bat me: Qui - a in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o,
 con - tur - bat me: Qui - a in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o,
 con - tur - bat me: Qui - a in in - fer - no nul - la est re - dem - pti - o,

28

C. mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us, et sal - va me,

A. mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us, et sal - va

T. mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us, et sal - va

B. mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us, et sal - - - va me,

34

C. et sal - - - va me, qui - a in in - fer - no nul - la

A. me, et sal - va me, qui - a in in - fer - no nul - la

T. me, qui - a in in - fer - no nul - la

B. et sal - va me, qui - a in in - fer - no nul - la

39

C. est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us, et

A. est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i, De - us,

T. est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us,

B. est re - dem - pti - o, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - i De - us, et

45

C. sal - va me, et sal - va me, et sal - va me.

A. et sal - - - va me, et sal - va me, et sal - - - va me.

T. et sal - va me, et sal - va me.

B. sal - - - va me, et sal - va me, et sal - va me.

XXVII.
Motectum:
MANUS TUÆ, DOMINE

Cantus I
Ma - nus

Cantus II
Ma - nus tu - æ, Do - mi - ne,

Altus
Ma -

Tenor
Ma - nus tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me,

Bassus
Ma - nus tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me,

7
C. I
tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me, et plas - ma - ve - runt me to -

C. II
fe - ce - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in - cir - cu - i -

A.
nus tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in -

T.
et plas - ma - ve - runt me, et plas - ma - ve - runt me

B.
et plas - ma - ve - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in cir -

14
C. I
tum in cir - cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi -

C. II
tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi - tas me?

A.
cir - cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi - tas me?

T.
to - tum in - cir - cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi -

B.
cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi - tas

61

20

C. I
tas me? Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum

C. II
Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe - ce - ris

A.
Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe - ce - ris me,

T.
tas me? Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe -

B.
me? Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe - ce - ris

27

C. I
fe - ce - ris me et in pul - ve - rem re - du - ces me. Non - ne

C. II
me et in pul - ve - rem re - du - ces me. Non - ne sic - ut lac - mul -

A.
et in pul - ve - rem re - du - ces me. Non - ne sic - ut

T.
ce - ris me, et in pul - ve - rem

B.
me, et in pul - ve - rem re - du - ces me.

33

C. I
sic - ut lac - mul - si - sti me, et sic - ut ca - se - um me co -

C. II
- si - sti me. et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la -

A.
lac mul - si - sti me, et sic - ut ca - se - um, et sic - ut ca - se - um me

T.
et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la - sti, me co - a - gu - la -

B.
et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la - sti, me

40

C. I
a - gu - la - - - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti -

C. II
- - - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti - me: -

A.
co - a - gu - la - - - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti me, - ve - sti -

T.
sti, co - a - gu - la - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti me:

B.
co - a - gu - la - sti? Pel - le et car - ni -

47

C. I
sti - me: os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti

C. II
os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti me.

A.
sti - me: os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti - me.

T.
os - si - bus et ner - vis Vi - tam

B.
bus - ve - sti - sti me: os - si - bus et ner - vis com - pe -

53

C. I
me. Vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am

C. II
Vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri -

A.
Vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i - sti mi - hi, tri - bu -

T.
et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i - sti mi - hi, tri - bu -

B.
gi - stime. tri - bu - i - sti mi -

63

59

C. I
tri - bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a

C. II
- bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a cu - sto -

A.
i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a, et vi - si - ta - ti - o tu -

T.
i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a

B.
hi, tri - bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu -

66

C. I
cu - sto - di - vit, cu - sto - di -

C. II
di - vit, cu - sto - di - vit

A.
a cu - sto - di - vit, cu - sto - di - vit spi - ri -

T.
cu - sto - di - vit spi - ri - tum me - um, spi - ri - tum me -

B.
a cu - sto - di - vit spi - ritum me - um,

72

C. I
vit spi - ri - tum me - um.

C. II
spi - ri - tum me - um.

A.
tum me - um, spi - ri - tum me - um.

T.
um, me - um, spi - ri - tum me - um, spi - ritum me - um.

B.
spi - ri - tum me - um, me - um.

XXVIII.
Motectum:
CIRCUMDEDERUNT ME

Cantus
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus

Cir - cum - - - - - de - - - - -
Cir - cum - de - de - runt. - - - - - me
Cir - cum - de - de - - - - -
Cir - cum - de - de - runt me, - - - - - cir -
Cir - cum - de - de - - - - -

7
C.
A.
T. I
T. II
B.

- - - - - de - - - - -
- - - - - ge - mi - tus -
runt me. - - - - - ge - mi - tus mor -
- cum - de - de - runt. - me ge - mi - tus
- - - - - runt - - - - - me

14
C.
A.
T. I
T. II
B.

runt me ge - mi - tus mor - - - - - tis,
- - - - - mor - - - - - tis, mor - - - - - tis,
- - - - - tis, mor - tis,
mor - tis, ge - mi - tus mor - - - - - tis,
ge - mi - tus - - - - - mor - - - - - tis,

65

22

C. do - lo - res in - - - fer - - -

A. do - lo - res in - - - fer - - - ni cir - cum -

T. I do - lo - res in - fer - - ni cir -

T. II do - lo - res in - - - fer - - - - - - - - -

B. do - - - lo - - - res in - fer - ni

28

C. ni cir - - - cum - - - de - - -

A. de - - - de - - - runt me,

T. I - cum - de - - - de - - - runt me,

T. II - - - - - ni cir - cum - de - - -

B. cir - - - cum - - - de - de - runt, cir - - - - - - - - -

34

C. - - - - - de - - - - - runt me.

A. cir - cum - de - - - de - runt me.

T. I cir - cum - de - - - - - - - - - runt me.

T. II de - - - - - - - - - runt me.

B. cum - de - - - - - de - - - - - - - - - runt me.

XXIX.
Motectum:
DOMINUS MEUS ET DEUS MEUS

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Do - mi - nus me - us et -

Do - mi - nus me - us et - De - us me -

5

C.

A.

T.

B.

De - us me - - - - us: -

us, et De - us me - - - - us: e -

Do - mi - nus me - us et De - us me - - - -

Do - mi - nus me - us et De - - - - us me -

10

C.

A.

T.

B.

e - go cre - di - di, e - go cre - di - di,

- go cre - di - di, e - go cre - di - di qui - a tu es Chri -

us: e - go cre - di - di, e - go

- - us: e - go cre - di - di, e - go cre - di - di, e -

15

C.

A.

T.

B.

e - go cre - di - di qui - a tu - es Chri - stus, qui -

- - - - stus, qui - a tu es Chri - - -

cre - di - di, e - go cre - di - di qui - a tu es Chri - - -

go cre - - - di - di qui - a tu es

67

20

C. a tu es Chri - - - stus fi - li - us De - i vi -

A. - - - stus, qui - a tu es Chri - - - stus fi -

T. stus, e - go cre - di - di qui - a tu es Chri - stus

B. Chri - - - stus, qui - a tu es Chri - - - stus fi - li - us

25

C. - - vi, fi - li - us De - i vi - - - vi,

A. li - us De - i vi - - - vi, fi - li - us De - i vi - - -

T. fi - li - us De - i vi - vi, fi - li - us De - i, qui

B. De - i vi - - - vi, qui in hunc

30

C. qui in hunc mun - dum ve - ni - - - sti.

A. - - vi, qui in hunc mun - dum ve - ni - - - sti.

T. in hunc mun - dum, qui in hunc mun - dum ve - ni - - - sti.

B. mun - dum ve - ni - sti, ve - ni - - - sti.

36

C. In ma - nus tu - as, Do - mi - ne, com - men -

A. In ma - nus tu - as, Do - mi - ne,

T. In ma - nus tu - as, Do - mi - ne,

B. In ma - nus tu - as, Do - mi - ne,

42

C. do spi - ri - tum me - um.

A. com - men - do spi - ri - tum me - um. Re -

T. com - men - do spi - ri - tum me - um. Re -

B. com - men - do spi - ri - tum me - um. Re -

47

C. Re - de - mi - sti me, Do - mi - ne De - us ve -

A. - de - mi - sti me, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us ve - ri -

T. - de - mi - sti me, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us

B. - de - mi - sti me, Do - mi - ne De -

53

C. ri - ta - tis, De - us ve - ri - ta - tis, De - us

A. ta - tis, De - us ve - ri - ta - tis,

T. - ve - ri - ta - tis, De - us ve - ri - ta - tis, De - us ve - ri -

B. us ve - ri - ta - tis, De - us ve - ri - ta -

59

C. ve - ri - ta - tis.

A. De - us ve - ri - ta - tis, ve - ri - ta - tis.

T. ta - tis, ve - ri - ta - tis, ve - ri - ta - tis, ve - ri - ta - tis.

B. tis, De - us ve - ri - ta - tis, De - us ve - ri - ta - tis.

Editada bajo la supervisión del Departamento de Publicaciones
del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, esta
obra se terminó de imprimir en noviembre de 2010
en los talleres de DiScript Preimpresión, S. L.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN



CSIC

ISBN 978-84-00-09215-3



9 788400 092153