

**El cantoral *E-Zac*, C-3 Ms 18 de Zaragoza,
con obras de Morales, Guerrero, Victoria, Pujol y Berges:
nuevas aportaciones a la vida y obra de Joan Pujol ***

**The *E-Zac*, C-3 Ms 18 Choirbook from Saragossa,
with works by Morales, Guerrero, Victoria, Pujol, and Berges:
new contributions to Joan Pujol's life and work**

Carmen Álvarez Escandell

Investigadora independiente

carmen.alvarez4@alu.uclm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1470-8267>

RESUMEN

A partir de la descripción de un cantoral conservado en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*, C-3 Ms 18), ahora catalogado definitivamente para el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), el presente artículo pretende realizar una contribución al estudio de la polifonía renacentista y del Siglo de Oro español,

* Este artículo se enmarca en los resultados del Proyecto de Investigación de I+D+i (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) titulado *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales* (HAR2017-86039-C2-1-P), al que me vinculo como doctoranda de sus IPs, Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban. Igualmente se inscribe en las actividades del Protocolo General y Convenio Específico de Colaboración firmados entre el CSIC y el Arzobispado de Zaragoza para la investigación y difusión de fuentes musicales históricas, particularmente del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Agradezco al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, en la persona de su Canónigo Archivero, Dr. Isidoro Miguel García, la oportunidad de trabajar con sus fondos de música, así como a la Universidad de Castilla-La Mancha (a través del Centro de Investigación Documental de Música —CIDoM—, Unidad Asociada al CSIC), y a mi tutor, el Dr. Paulino Capdepón Verdú, por ofrecerme cobertura académica acogiendo mi tesis doctoral, en marcha.



particularmente en lo relacionado con la obra del compositor de origen catalán, que fuera maestro de capilla de la entonces colegiata de Santa María del Pilar, Joan Pujol. En un tiempo en el que el séquito de Felipe II (como más tarde también los de Felipe III y Felipe IV) pasó algunas temporadas en la capital aragonesa, adonde el monarca debía acudir para jurar sus fueros o celebrar cortes, la obra de Pujol que aquí se presenta, inédita hasta la fecha, supone un nuevo paso para la investigación sobre el tema.

Palabras clave: Cantorales, Polifonía, Letanías, Joan Pujol, Morales-Guerrero-Victoria.

ABSTRACT

Beginning with a description of a choirbook preserved in the Music Archive of the Cathedrals of Saragossa (*E-Zac*, C-3 Ms 18), now definitively cataloged for RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), this paper intends to make a contribution to the study of the Renaissance and Spanish Golden Age polyphony. And all that, particularly in relation to the work of the composer of Catalan origin, who was the chapel master of the then collegiate church of Santa María del Pilar, Joan Pujol. During a time when the entourage of Felipe II (as later also those of Felipe III and Felipe IV) spent some seasons in the Aragonese capital, where the monarch had to go to swear his laws and privileges or celebrate courts, the present work by Pujol, unpublished to date, represents a new step for research on the subject.

Key Words: Choir books, polyphony, litanies, Joan Pujol, Morales-Guerrero-Victoria.

Álvarez Escandell, C. (2022). El cantoral *E-Zac*, C-3 Ms 18 de Zaragoza, con obras de Morales, Guerrero, Victoria, Pujol y Berges: nuevas aportaciones a la vida y obra de Joan Pujol. *Cuadernos de Investigación Musical*, (14), pp. 115-187.

1. INTRODUCCIÓN

El Archivo de Música de las catedrales de Zaragoza (*E-Zac*) cuenta con un amplio corpus documental de música, manuscrita e impresa, que ha sido inventariado y en gran parte catalogado en las últimas décadas, y que, además, ha sido objeto de numerosos estudios. En este caso se aborda un trabajo sobre uno de los cantorales polifónicos del denominado “fondo C”; en concreto, el libro de atril con signatura *E-Zac*, C-3 Ms 18, tal vez procedente de la capilla de música de La Seo de Zaragoza¹ y con música de los siguientes autores, citados

¹ La bibliografía revisada al respecto de la pertenencia del códice (*cf.* Anglés Pamies, 1926, p. XIX; Calahorra Martínez, 1984; Calahorra Martínez, 1987, pp. 151-156; González Marín & Martínez García, 2008, p. 228) otorga la misma a la catedral de La Seo. Sin pretender en absoluto enmendar sus afirmaciones, se ha de recalcar que resulta muy llamativo que en el templo de La Seo se copiara un libro en el que se incluyen junto a las obras de Victoria y Guerrero, piezas de un maestro de capilla de la iglesia de El Pilar —que en aquel tiempo contendían, como templos vecinos, aunque rivales— y sin haber incluido también alguna de su propio maestro de capilla, cuya titularidad ostentaba en aquel momento Francisco de Silos. Por otra parte, a favor de su

**EL CANTORAL E-ZAC, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL**

por orden de aparición en el código: Joan Pujol (*1570; †1626), Francisco Guerrero (*1528; †1599), Tomás Luis de Victoria (*1548; †1611), Juan Berges (f/1633; †1680) y Cristóbal de Morales (*1500c; †1553). En este trabajo se propone una descripción detallada del cantoral, con la exposición pormenorizada de cada una de las piezas que lo componen y se ofrece, además, la transcripción de la pieza de Joan Pujol registrada en el libro, ahora por primera vez en notación actualizada y disposición de partitura. Por otra parte, la elección de la obra de Pujol para su edición musical se ha debido a que esta copia concreta de su producción fue realizada todavía en vida del compositor, y apenas unos años después de que ya se hubiera marchado del Pilar, donde habría ejercido como maestro de capilla desde 1595 hasta 1612 y donde disfrutó de enorme prestigio y gran aprecio por parte de su cabildo, como apuntan las actas capitulares (Ezquerro Esteban, 2018).

La existencia de este código ha sido ilustrada en varias ocasiones, pero sin llegar a realizar una descripción detallada: ya en 1926, Higinio Anglés, quien realizara los trabajos de catalogación de la *Opera Omnia* de Joan Pujol y debido precisamente a esta causa, menciona el código, señalándolo como una de las fuentes en las que se conservan piezas del compositor catalán (Anglés Pamies, 1926, p. XIX).

También Pedro Calahorra, en 1987, al hilo de aportar una transcripción fragmentaria de la pieza de Juan Berges, que se conserva también en este libro, menciona el cantoral, pero únicamente señala que se trata de un “manuscrito musical del Archivo Musical catedralicio, de tamaño pequeño, que lleva en su exterior la fecha de 1610 [*sic.*], y que contiene muy diversas obras de varios autores, entre ellos de Juan Pujol” (Calahorra Martínez, 1987, p. 153).

De manera más reciente, el código ha aparecido como parte de dos catálogos publicados en Zaragoza: *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (González Marín L. A., 1991-1992, p. 312) y *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón* (González Marín & Martínez García, 2008, p. 228), en ambos casos se aporta una breve ficha descriptiva en la que se enumeran algunas de las características principales del libro.

2. EL CANTORAL E-ZAC, C-3 Ms 18

Se trata de un cantoral encuadernado con cubiertas de cartón forradas en pergamino, y con folios manuscritos en papel. La cubierta está decorada con dos filetes y ha perdido los cierres de badana, de los que aún queda algún resto; presenta un tejuelo en el lomo en el que está anotada a mano la signatura del código, Ms 18. El libro, consta de 48 folios numerados (anotándose como 49 el folio de respeto final e incluso como folio 50 el correspondiente a la guarda interior de la contracubierta), y presenta unas medidas de 40,3 x 29,2 cm (cubiertas, exterior) y 40 x 28,5 cm (folios, interior). Curiosamente, los folios se han guillotinado, de una manera muy ajustada a su borde superior e inferior, acaso debido a que la escasa diferencia

pertenencia a La Seo, se ha de tener en cuenta que el código fue copiado tras acabar el magisterio de Joan Pujol en la iglesia de El Pilar —con lo que la “rivalidad” respecto a la obra de este compositor podría ya haberse diluido— y conviene no perder de vista la adición de un pliego o cuadernillo a la encuadernación final del código, con una obra de Berges, compositor activo en La Seo varias décadas después del resto de los autores reflejados en el volumen.

de medidas entre los folios y las cubiertas pudiera haber dificultado encuadernar adecuadamente los pliegos originales, probablemente de mayor tamaño que las tapas. Debido por tanto al recorte efectuado sobre los folios, se han perdido varios de los encabezamientos que daban título a las piezas, en algunos casos de manera parcial y en otros totalmente, y con ellos, se han perdido también otras informaciones, como por ejemplo los nombres de los autores de las piezas en cuestión.

En su escritura se ha utilizado tinta negra y tinta roja, esta última aplicada a algunas capitales y epígrafes (encabezamientos y nombre de las voces); aunque no todas las piezas presentan este patrón, únicamente tres de las composiciones contienen tinta roja: las dos primeras y la última. El volumen presenta dos fechas diferentes: 1616 en el frontispicio y 1676 en el índice². Todo parece apuntar que 1616 es la fecha en la que se copió la mayor parte del cantoral (dividida en dos secciones, que van del folio 1v al 28v y del 33v al 48r), anotada por un único escriba. La fecha de 1676 parece corresponder con el momento en el que se escribe la parte central del cantoral, con los folios numerados del 29r al 33r.

Cabría la posibilidad de que el códice fuera un corpus más o menos cerrado, ya en 1616, quedando apenas una página en blanco (el actual f. 33r). Siguiendo con esta hipótesis, a este corpus se le habría podido añadir en 1676 un nuevo cuadernillo (lógicamente, de ocho páginas: los actuales ff. 29r-32v), embutiéndolo en el resto de pliegos que constituían anteriormente el códice, con la intención de aprovechar la página que había quedado en blanco. Podría haber sido también en este momento cuando se encuadernó y, tal vez por esa razón, se hubiera procedido al guillotinado de todos los cuadernillos resultantes, con vistas a homogeneizar sus medidas y facilitar la encuadernación del volumen. De hecho, un examen detenido indica que la sección más moderna del cantoral (estos ff. 29r-32v) tiene un color más claro, lo que podría indicar que los folios se introdujeran con posterioridad.

Todo esto podría tener sentido, desde el momento en que la supuesta página en blanco del corpus original de 1616 (es decir, el f. 33r), coincidiría con el final de la copia de una composición musical, y el inicio de otra en la que era, en 1616, la cara siguiente, que se habría dejado así intencionadamente con vistas a mantener su disposición de facistol y facilitar su lectura a los miembros de la capilla de música. Lo curioso es que, anotándose el *Liber generationis* de Joan Pujol en f. 25v-28r, el f. 28v se aprovechó, por el mismo amanuense de 1616, para tirar pautas y anotar una música, sin texto (en clave de Sol y de Do en 3ª línea respectivamente, sin alteraciones propias ni indicación explícita de signo de compás, de donde se infiere que sería la continuación de algún otro pasaje que no se ha conservado), la cual no presenta concordancia aparente alguna, ni con la música anotada antes, ni con la que se escribe después. De esta manera, el f. 33r se habría dejado supuestamente en blanco y habría sido aprovechado, en 1676, por el copista más moderno, para —junto con la introducción del cuadernillo— copiar la sección más reciente del cantoral. Acto seguido, en el f. 33v, comienza una nueva composición (*Letanía al Santísimo Sacramento*), que vuelve a estar escrita por el escriba de 1616 y con la que finalizaría el libro.

² Calahorra dice que el códice “lleva en su exterior la fecha de 1610”, aunque dicha fecha no se encuentra en el original a día de hoy. (Vid. Calahorra Martínez, 1987, p. 153).

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

Así, en la sección del códice “añadida” (ff. 29r-33r), aparece la mano, al menos, de dos copistas diferentes: uno, que habría copiado el f. 29r, y otro, que se habría encargado de copiar desde el 29v al 33r. La letra de esta sección también parece haber sido anotada por manos diferentes. En general, la escritura de estos escribas más modernos presenta una caligrafía musical menos cuidada, en la que se usa, únicamente, la tinta negra. De manera que no se sigue el planteamiento estético propuesto por el amanuense de 1616.

Asimismo, habría sido muy probablemente en 1676 cuando se escribiera el índice del volumen (y de ahí que, en el encabezamiento de la relación de piezas incluidas en el códice, y en el frontispicio, aparezcan fechas diferentes).

El caso es, que no sabemos si ya en 1616 habría habido una paginación anotada para el volumen o no, pero lo cierto es que, si es que la hubo, ésta se habría perdido al guillotinar los folios más tarde, como resulta evidente a partir de la información de buena parte de los encabezamientos que dan título a las piezas del cantoral y a sus autores, que, irremisiblemente, se ha perdido para siempre. Y, sin embargo, la numeración de páginas que puede verse actualmente está intacta, de donde se infiere que esa paginación debió realizarse en fecha posterior al guillotinado de los folios y, por tanto, posiblemente, en 1676, o por entonces. Por otra parte, esta hipótesis vendría corroborada por el hecho de que la caligrafía de la paginación existente en la actualidad, se parece mucho más a la de los amanuenses del pliego más moderno añadido, que no, a la caligrafía del códice correspondiente a 1616.

El libro ha sido objeto de algunas correcciones (se han detectado hasta dieciséis intervenciones) realizadas probablemente en el momento en el que fue copiado originalmente, o muy poco tiempo después —es decir, mientras estas composiciones estaban en uso y se cantaban—. Se han añadido parches o remiendos de papel en algunas superficies, la mayoría de escaso tamaño³, sobre ciertas partes de los pentagramas originales. Con esto, se pretendía corregir lo escrito, ya fuera modificando la música anteriormente anotada o, simplemente, eliminando algún elemento que hubiera podido ser erróneo, colocando sobre él un parche de papel sin música. En cualquier caso, lo copiado sobre estos remiendos responde también a la escritura del primer copista. Además, hay algunos pequeños parches en ciertos bordes de página, tal vez como refuerzo de su desgaste por el uso continuado. El libro presenta, además, algunas marcas de humedad en sus páginas.

³ La mayoría son de pequeño tamaño y entidad, aunque hay excepciones. A continuación, se enumeran indicando en qué voz se encuentran, así como el tamaño que ocupan en consideración al número de notas que, hoy, se conservan sobre esos parches. De no haber sido anotado nada sobre ellos, se indica el número de notas que fue eliminado: f. 3r, Bajo, espacio reescrito de seis figuras (cuatro notas y dos silencios); f. 8v, eliminada una nota del Cantus; f. 11r, espacio correspondiente a una sola nota, eliminada en el Bajo; f. 15r, clave de Fa del Bajo corregida, (se aprecia debajo una clave de Do en 4^a); f. 17v, nueve notas añadidas en la parte del Tenor; f. 18v, parche con el espacio aproximado de una nota, eliminada en el Cantus; f. 20v, en el Tenor, todo el *Residuum* de esta cara (cuatro pentagramas) ha sido reescrito; f. 38v y 39r, se ha corregido la capital del tercer verso —la “P”— en todas las voces; f. 41v, se ha modificado una nota en el Cantus; f. 42v, se han corregido sendos fragmentos de, ahora, siete figuras en el Tenor y en el Tiple 3^o; f. 43r, corregidas tres notas en el Tiple 2^o; f. 44v, tres notas modificadas en el Tiple 3^o y f. 45v., corregida la cabeza de una nota en el Tiple 1^o.

El códice está titulado en su cubierta, con una única palabra: “LETANÍAS”. Cuenta, en su interior con dos folios de respeto al principio y una al final. La cara vuelta del segundo folio en blanco (de respeto) del inicio es la que se usó, de manera más tardía, para anotar el índice por una mano posterior, como va dicho. La numeración de los folios comienza en el frontispicio, el cual presenta un grabado realizado por medios metálicos, en el que luce una imagen enmarcada de la virgen coronada con el niño en brazos, la acompañan dos ángeles y querubines, aparece también sobrevolada por una paloma, en representación del espíritu santo.

La imagen se encuentra bajo el título “NOSTRE SENGNORA DES ANGELOS”, mientras que en la parte inferior del marco se lee: “SALVE CAELORVM REGINA, HOMINVMQUE PATRONA AC IVRE ANGELICIS VNDIQVE CINCTA CHORIS” y debajo de esta frase con una caligrafía más pequeña, “Nicolas de Mathoniere, excudit.”; Mathonière (*1573; †1640) pertenece a una conocida familia de grabadores, impresores y comerciantes de libros y estampas establecidos en la calle Montoirgueil de París. La estampa incluida en el cantoral zaragozano, de cuya comercialización se encargó Mathonière, como atestigua la expresión “excudit” (que se refiere a la labor de editor) no figura entre las más conocidas del editor.

Se trata de una estampa devocional de origen extranjero, acaso francesa como el impresor, (de donde se explicarían los errores idiomáticos del encabezamiento y pie); la imagen está encolada, por lo que es originalmente ajena al códice musical, y parece que se hubiera querido colocar al comienzo de éste, como advocación o dedicatoria, con vistas a embellecerlo y darle mayor relevancia. Eso explicaría los refuerzos de esta página, para que quedara bien fija a la primera página con música.

A pesar del título que da nombre al cantoral, no todas las piezas aquí agrupadas son letanías. En su interior se enumeran doce piezas indexadas, a las que se ha de añadir una página con música que no está clasificada como parte del compendio de obras del códice, en el f. 28v.

Este libro de atril se compone de diversos cantos a la Virgen: dos letanías (una al principio, y otra, al final del códice), más cuatro antífonas marianas, un “liber generationis” con la narración genealógica de Jesucristo (hijo de María, pero “hijo de David, y éste de Abraham...”, según San Mateo). A estas composiciones originales del códice, se añadieron posteriormente otras, con diversas partes del Ordinario de la Misa, algunas piezas del Oficio de Difuntos, además de una pieza paralitúrgica, *O sanctissima cruz*. Es posible que el título de la cubierta haga referencia al códice original, cuyo nexos en común es la devoción a la Virgen, puesto que todas las piezas del libro original están relacionadas con su figura. Las piezas están escritas para 2, 4, 6 y 8 voces.

En su interior y de manera separada al resto del cantoral, es decir, no encuadernada, se conserva un folio suelto, plegado por su mitad y de medidas con el tamaño, 36 x 49,8 cm, donde consta, escrito por una mano diferente a las que copiaron el códice, el acompañamiento continuo para la primera letanía de Joan Pujol. Además, hay una pequeña nota, escrita en el siglo XX, en la que se lee “Liber generationis. / J. Pujol 1627 / 1 / - Litanía al Sacramento / Litanía a la virgen 1 / Libro medio / C3 m. 18”.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

El índice, anotado por una de las manos que habrían copiado las piezas añadidas en 1676, ofrece la numeración de folios e indexación correspondiente al resultado final del libro, es decir, se incluyen en él las composiciones del cuadernillo añadido con posterioridad, por orden de aparición en el códice, por tanto, el índice hubo de ser realizado tras la introducción del cuadernillo en el cantoral. Consta de la siguiente información:

Tabla de las obras que contiene este libro. Año 1676

Letanía de n[ost]ra Señora. Fol. I

<i>Fit porta christi peruia</i>	16
<i>Tota pulchra es Maria</i>	18
<i>Vidi spetiosam sicut</i>	20
<i>Aue Maria Gra Plena</i>	23
<i>Liber generationis</i>	26
<i>O Sanctissima Cruz</i>	29
# <i>Rege cui omnia viuunt</i>	30
<i>Kiries de Victoria</i>	31
# <i>Hodie si voce eius</i>	32
<i>Kiries Sanctus Agnus</i>	33
<i>Letania Als^{mo}. sacrm^o.</i>	34

Los títulos *Regem cui omnia viuunt*, atribuido a Morales, y *Hodie si vocem ejus audieritis* tienen una marca añadida. Se trata, en realidad, de la misma pieza pese a que al introducirla en el cantoral la colocaron separada por los fragmentos de misa de Victoria. Parece bastante probable que fueran interpretadas como una única pieza, a pesar de estar separadas, puesto que en el f. 30r se ha escrito con caligrafía de la época “Hodie si vocem 31”, referido, probablemente, a que la pieza continúa en el verso *Hodie si vocem ejus audieritis*, y estando este anotado, precisamente, en el f. 31v. Al final del *Hodie* otra indicación hace lo propio remitiendo a los cantantes de vuelta al verso *Regem cui omnia viuunt*.

A continuación, se presenta una tabla con los elementos que aparecen en este libro, añadiendo el material musical desconocido que aparece en el f. 28v y agrupando la pieza de Morales, separada en el índice como dos elementos diferentes. Se ofrecen también otros datos, entre los que se incluye el número identificativo de su catalogación en el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), o lo que es lo mismo, su RISM ID, fruto de haber realizado, durante la elaboración de este artículo, la catalogación de este códice y de todos sus elementos internos, conforme a las normas internacionalmente aceptadas de RISM.

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

RISM ID	Compositor	Título	Número de voces	Número de folio
1001098306	Pujol, Joan Pau	<i>Letanía de Nuestra Señora</i>	8	1v-16r
1001098442	Anónimo	<i>Fit porta Christi</i>	4	16v-17r
1001098447	Guerrero, Francisco	<i>Tota pulchra es Maria</i>	6	17v-19r
1001098465	Victoria, Tomás Luis de	<i>Vidi speciosam</i>	6	19v-22r
1001098470	Victoria, Tomás Luis de	<i>Ave Maria</i>	8	22v-25r
1001098475	Pujol, Joan Pau	<i>Liber generationis</i>	8	25v-28r
1001110183	Anónimo	Música desconocida	2	28v
1001098493	Berges, Juan	<i>O sanctissima cruz</i>	2	29r
1001098553	Morales, Cristóbal de	<i>Regem cui omnia vivunt + Hodie si vocem ejus audieritis</i>	4	29v-30r y 31v-32r
1001098557	Victoria, Tomás Luis de	<i>Kyrie, sanctus y agnus Dei</i>	6	30v-31r
1001098571	Anónimo	<i>Kyrie, sanctus y agnus Dei</i>	4	32v-33r
1001098573	Anónimo (Pujol)	<i>Letanía al Santísimo sacramento</i>	8	33v-48r

Tabla 1: listado de los diferentes elementos que conforman el código.

1. LETANÍA DE NUESTRA SEÑORA

Autor: Joan Pujol**Folios:** 1v-16r**Voces:** 8 **Disposición:** S 1, 2, 3, A 1, 2, T 1, 2, B**Tipología:** Letanía**Tono:** 2°**Ficha RISM:** 1001098306

La autoría de la pieza se conserva en el encabezamiento, que es parcialmente legible debido a que fue cortado a guillotina, a tinta roja se lee: “Joan Pujol – [A, 8], [prácticamente ilegible —probablemente *Cantus p[rimus]*].

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

De acuerdo con la fecha que aparece en el cantoral, se habría copiado en 1616, aún en vida del compositor. Se trata, pues, de una fuente muy interesante, puesto que hasta pocos años antes el propio compositor habría vivido en Zaragoza y, sin duda, se habrían interpretado sus piezas.



Fig. 1: Íncipit Cantus 1º, letra: *Kyrie eleison*.

- Bibliografía específica:

Anglés Pamies, H. (1926). *Johannis Pujol. Opera Omnia (Vol. 1)*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, p. XIX.

2. FIT PORTA CHRISTI

Autor: Anónimo

Folios: 16v-17r

Voces: 4 **Disposición:** S, A, T, B

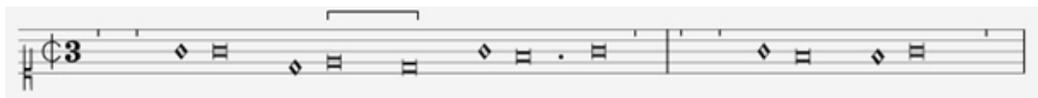
Tipología: Himno

Tono: 5º

Ficha RISM: 1001098442

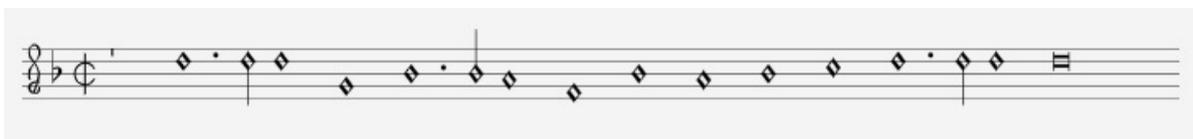
No conserva encabezamiento, no parece haberse perdido debido a que se haya guillotinado. De acuerdo con el índice, escrito posteriormente, la pieza empezaría en el folio 16 —en todos los casos el índice se refiere a la página que queda a la izquierda del folio que se menciona, esto es el f. 15v, puesto que, durante todo el códice, se da a cada dos páginas contiguas el número de folio situado a la derecha—, pero en este folio se encuentra un Kyrie, siendo éste muy similar al de la pieza anterior, *Letanía de Nuestra Señora*, de Pujol y con el que mantiene el mismo número de voces, armadura y claves para todas las voces, mientras que todos estos atributos son diferentes en la composición que comienza a continuación, *Fit porta Christi*; es por eso que parece más lógico afirmar que la pieza anónima comienza en el folio 16v, siendo el Kyrie parte de la pieza anterior, con la que mantiene más similitud.

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

Fig. 2 : Íncipit Cantus 1º, letra: *Fit porta Christi*.3. *TOTA PULCHRA ES MARIA***Autor:** Francisco Guerrero**Folios:** 17v-19r**Voces:** 6 **Disposición:** S 1, 2, A, T 1, 2, B**Tipología:** Antífona mariana**Tono:** 1º transportado**Ficha RISM:** 1001098447

Encabezamiento parcialmente legible: “Francisco Guerrero, A.6, Cantus p[rimus]”, la parte del encabezamiento del f. 18r no puede leerse, está totalmente cortada, aunque parece que al final indica “altus primus”.

Hay una pequeña corrección al inicio del *residuum* del cantus del folio 18v, además hay una reparación también en el borde de la página.

Fig. 3: Íncipit Cantus 1º, letra: *Tota pulchra es Maria*.

- Bibliografía específica:

Llorens Cisteró, J. M. (1978). *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera Omnia*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 100-107.

4. *VIDI SPECIOSAM***Autor:** Tomás Luis de Victoria**Folios:** 19v-22r**Voces:** 6 **Disposición:** S 1, 2, A, T 1, 2, B**Tipología:** Antífona Mariana**Tono:** 8º

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

Ficha RISM: 1001098465

Encabezamiento ilegible en el 19v, está cortado, afecta incluso a la música que, aunque puede leerse, ha perdido una de las líneas del pentagrama. En el 20r se lee de manera parcial “Thome Ludovici de Victoria, [A, 6,] [ilegible]”. Escrito a bolígrafo, con posterioridad, al final del cuarto pentagrama aparece escrito “Vict.”

En el folio 20v hay una corrección en el Tenor 2º; presenta un parche de papel que ocupa toda la parte del folio, y sobre él se ha copiado la música correspondiente; parece hecho por la misma mano que ha copiado el resto de la pieza.

Folios 21v y 22r se han guillotinado muy cerca del borde inferior, se ha perdido la letra del último pentagrama. En el folio 21v solamente se ha perdido una palabra, en cambio en el 22r todo el último pentagrama ha desaparecido.



Fig. 4: Íncipit Cantus 1º, letra: *Vidi Speciosam*.

- Bibliografía específica:

Anglés Pamies, H. (1965). *Tomás Luis de Victoria (†1611). Opera Omnia (Vol. II, Motetes I-XXI)*. Roma: CSIC, pp. 37-39 y 98-107.

5. *AVE MARIA*

Autor: Tomás Luis de Victoria

Folios: 22v-25r

Voces: 8 **Disposición:** S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2

Tipología: Antífona mariana

Tono: 2º

Ficha RISM: 1001098470

En el encabezamiento se lee: “Thome Ludovici de Victoria - A, 8, P. cho, Cant[us] p[rimus]”. Todos los folios de esta pieza se han guillotinado muy cerca del borde inferior y debido a ello se ha perdido parcialmente la letra de los últimos pentagramas.

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

Fig. 5: Íncipit Cantus 1º: *Ave Maria gratia plena*.- Bibliografía específica:

Anglés Pamies, H. (1965). *Tomás Luis de Victoria (†1611). Opera Omnia (Vol. II, Motetes I-XXI)*. Roma: CSIC, pp. 118-133.

6. *LIBER GENERATIONIS*

Autor: Joan Pujol

Folios: 25v-28r

Voces: 8 **Disposición:** S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2

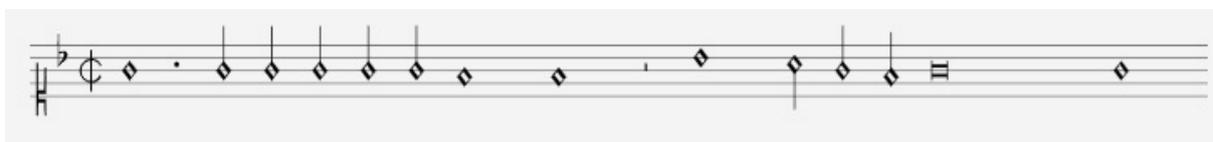
Tipología: Motete

Tono: 2 tono

Ficha RISM: 1001098475

Encabezamiento en tinta negra: “Chor[us] p[rimus]. A, 8, Joan Pujol, Cant[us] p[rimus]”. En el folio 26r: “Cantus 2[us]”. Todos los folios de esta pieza se han guillotinado muy cerca del borde inferior, se ha perdido en algunos de ellos parcialmente la letra.

Se trata de un motete sobre el árbol genealógico de Jesús según San Mateo, debido a que presenta la línea genealógica en la que se nombra a María, mujer de José, de la que es engendrado Jesús: *Jacob autem genuit Joseph virum Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus*.

Fig. 6: Íncipit Cantus 1º, letra: *Liber generationis Jesu Christi*.- Bibliografía específica:

Calahorra Martínez, P. (1984). *Polifonía Aragonesa I. Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 10 y 59-66.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

FRAGMENTO INTERMEDIO, F. 28V

Autor: Anónimo

Folios: 28v

Voces: 2 **Disposición:** S, T

Tipología: --

Tono: 8°

Ficha RISM: 1001110183

Esta pieza o fragmento no aparece mencionada en el índice. Se trata de dos partes vocales —en cuyo caso se trataría de Tiple y Tenor—, o acaso instrumentales (tiple y tenor), a las que no se ha escrito letra. Está escrito por el copista de 1616 y no presenta encabezamiento —o se ha perdido—. Estos fragmentos musicales sin texto, no tienen signos indiciales de compás ni alteraciones en la armadura, lo que parece sugerir que no se trata de una pieza que comience ahí, sino que se trata de la continuación de alguna otra cosa, pese a que el uso de las claves, sol en 2ª línea en el Tiple y do en 3ª en el Tenor, no parecen tener concordancia con las piezas inmediatamente anterior y posterior.

En esta misma página hay cuatro anotaciones musicales, hechas con posterioridad a lo copiado en 1616, en los pentagramas que han quedado en blanco tras copiar la pieza. Están escritas por uno de los “nuevos copistas”, concretamente parece tratarse de la misma mano que ha escrito el folio 29r. Tres de las anotaciones se corresponden con la pieza de la página siguiente, de manera que parecen una pequeña introducción o un inicio alternativo de la pieza que viene a continuación, *O Sanctissima cruz*. Dos de ellas son para Tenor y una para el Tiple. Antes de uno de estos escritos para Tenor se lee “entrada del dúo &a tenor”, tras la que comenzaría la música, mientras que en el pentagrama inferior se ha escrito “Tiple” y a continuación la música correspondiente. Ambas tienen la letra *O Sanctissima cruz*, correspondiente a la composición de Berges. Hay una pequeña anotación más escrita por el copista del folio 29r, se trata de una explicación de la correlación entre la figuración rítmica y sus silencios.

Por lo que respecta a la música copiada en 1616, se ha de decir que no está claro que sea una pieza completa en sí misma, puesto que solamente hay dos voces y no parecen coincidir armónicamente.



Fig. 7: Íncipit Cantus, sin letra.

7. BERGES, JUAN: *O SANCTISSIMA CRUZ***Autor:** Juan Berges**Folios:** 28v-29r**Voces:** 2 **Disposición:** S, T**Tipología:** Motete/letanía/oración**Tono:** 4º transportado**Ficha RISM:** 1001098493

No hay encabezamiento. Quizá desapareció debido al corte de la guillotina, pero no es posible leer nada.

El nombre del autor, Juan Berges, Tenor de La Seo, aparece manuscrito en letra muy pequeña en el extremo superior derecho.

Esta pieza es la primera que forma parte del compendio introducido con posterioridad, posiblemente, en 1676. Se trata también de la composición más moderna del cantoral y resulta imposible que sea de 1616 como indica el frontispicio, debido a que el nacimiento del compositor es posterior a esta fecha. Se trata de la única composición en castellano del libro, cosa que llama la atención. Como indica Luis Antonio González Marín, la pieza, con sus invocaciones recurrentes, se asemeja a las letanías, y tal vez el hecho de que el texto esté escrito en lengua vernácula invitara al autor a hacer gala de “recursos expresivos habituales en tonos humanos y en el teatro” (González Marín & Martínez García, 2008, p. 228).

Anotado en el f. 29r aparece la frase: “Gana Ynumerable in / dulgencias q[ui]e n la dixere / con debocion”, de acuerdo con el investigador, esta pieza tiene como finalidad mover a los fieles a la compasión y “al dolor de sus culpas”, añade que, posiblemente, la pieza fuera interpretada en celebraciones de difuntos y en tiempos difíciles, como los pasados en Zaragoza durante la vida del compositor, debidos, sobre todo, a la Guerra de Cataluña y a la gran peste de mediados del XVII (González Marín, 2020).

La pieza comienza con la introducción que se anotó en el f. 28v, dónde se copiaron dos entradas para el Tenor y una para el Tiple que se corresponden con el inicio de esta pieza: las indicaciones en las entradas de las voces del f. 28v y las marcas en forma de cruz sobre la música del f. 29r así lo indican, además, los fragmentos del f. 28v musicalmente funcionan con lo escrito a continuación en el f. 29r.

La escritura de esta pieza, y en general de toda la nueva sección, está menos cuidada que la sección anterior. Además, la tinta tampoco presenta la misma calidad que la que había venido teniendo el cantoral, siendo la nueva de inferior calidad y dificultando también la lectura.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL



Fig. 8: Íncipit Cantus, letra: *O Sanctissima cruz*.

- Bibliografía específica:

Calahorra Martínez, P. (1987). «O sanctissima cruz» del cantor de La seo zaragozana en el siglo XVII, Don Juan Berges. *Nasarre (Revista Aragonesa de Musicología)*, 3/2, pp. 151-156.

González Marín, L. A (dir.). (1996). [Grabado por L. M. Alteza]. De *IN ICTV OCVLI. Música española del siglo XVII*. Arsis 4121. [Consultado el 30/03/2020]

González Marín, L. A. (1996). [Grabado por L. M. Alteza]. De *IN ICTV OCVLI. Música española del siglo XVII*. [Comentarios al CD]. Arsis 4121.

Ezquerro Esteban, A. (1999). Berges [Berjes, Berxés, Verges o Verjés], Francisco. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2 (p. 388). Madrid: SGAE, p. 388.

González Marín, L. A. (2020). Oración «Oh, santísima cruz» de Juan Berges (fl. 1637-1680). Recuperado el 09.01.2021, de *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/en/1109/zaragoza/es>.

González Marín, L. A. (2020). Música contra la epidemia. Recuperado el 09.02.2021, de *Vitamina Humanidades IMF-CSIC*: <https://www.imf.csic.es/files/ficheros/VitH/VitH-LAGM-2020.pdf>.

8. (Y 10). *REGEM CUI OMNIA VIVUNT Y HODIE SI VOCEM EJUS AUDIERITIS*

Autor: Cristóbal de Morales

Folios: 29v-30r y 31v-32r

Voces: 4 **Disposición:** S, A, T, B

Tipología: Invitatorio de difuntos

Tono: 6°

Ficha RISM: 1001098553

Aunque en el índice están separadas como piezas diferentes, las clasificadas como *Regem cui omnia vivunt* y *Hodie si vocem ejus audieritis*, son parte de la misma composición. Además, es probable que se interpretaran como una única pieza; esta suposición está apoyada en varias cuestiones. La primera de ellas es que en el índice las dos partes están marcadas con un asterisco, de la misma manera. Ninguna otra pieza tiene marcas identificativas. Además,

al final de la parte del *Regem*, en cada una de las voces se indica “Hodie si vocem 31”, mientras que en la sección del *Hodie*, se ha indicado, al final de cada voz, “Regem al principio”, o “Regem arriba” en el caso del Alto, de manera que tras interpretar esta segunda parte se volvería al inicio de la pieza, correspondiendo esta interpretación a la composición original que se inicia y termina con el verso *Regem*, al igual que el salmo 94 de donde se ha extraído el texto.

En ninguno de los casos se conserva el encabezamiento y bajo el primer pentagrama del Tenor se indica “mus. R.º cantollano. Regem”.

El nombre del compositor aparece escrito a bolígrafo, por una mano posterior, a la derecha del primer pentagrama del Cantus “C. Morales Siglo XVI”.

Esta composición fue publicada por Hilarión Eslava, en *Lira Sacro Hispana*, atribuyéndola —erróneamente, pues es sabido que es de Morales— a Melchor Robledo (Eslava, p. 173). Posteriormente, Calahorra —siguiendo la atribución previamente hecha por Eslava— mantuvo esta autoría, aunque, de manera vaga, da a conocer que puede haber otras fuentes en las que esta misma pieza es atribuida a Morales: “No da Eslava de dónde ha tomado este invitatorio. (Samuel Rubio me indicó en su momento que este mismo invitatorio lo había visto en algún códice atribuido a Cristóbal de Morales)” (Calahorra Martínez, 1988, p. 23).

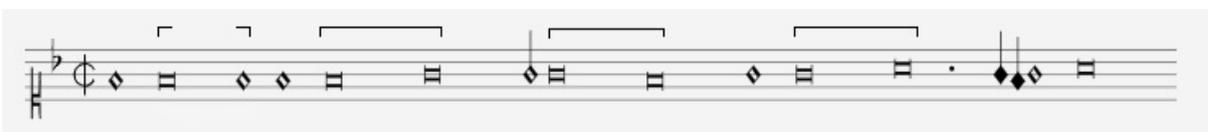


Fig. 9: Íncipit Cantus1º: *Regem cui omnia vivunt*.

- Bibliografía específica:

Calahorra Martínez, P. (1988). *Melchor Robledo (†1586). Opera Polyphonica. (Vol. II)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 23 y 156.

Eslava, H. (s.f.). *Lira Sacro Hispana (Vols. I, serie 1ª)*. Madrid: M. Martin Salazar, p. 173.

Pedrell, F. (1894). *Hispaniae Schola Musica Sacra: Opera Varia (Vols. I, Christophorus Morales)*. Barcelona: J. B. Pujol, pp. 1-8.

9. KYRIE, SANCTUS Y AGNUS DEI [DE LA MISSA VIDI SPECIOSAM]

Autor: Tomás Luis de Victoria

Folios: 30v-31r

Voces: 6 **Disposición:** S 1, 2, A, T 1, 2, B

Tipología: Kyrie. Sanctus y Agnus Dei [Partes del *Ordinarium Missae*]

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

Tono: 8°

Ficha RISM: 1001098557

El encabezamiento está cortado y es parcialmente legible. Hay dos líneas de texto en el encabezamiento del folio 30v, de las cuales la superior está cortada y no es posible leer, mientras que en la línea inferior aparece “cantus primus Sex vocum Ludovici Victoria”; y en el folio 31r “Cantus Secundus. Sex vocum. Victoria”. Parece que la parte del encabezamiento que se conserva repite lo mismo que lo que se ha perdido, de manera que, tras cortar los folios para realizar la encuadernación, volvieron a copiar debajo los títulos de estas páginas.

Se trata de tres partes de una misa, aunque el índice indica únicamente un Kyrie de Victoria. Esto probablemente se debe a que la música existente solamente tiene la letra del Kyrie, pero hay una anotación debajo de la voz del Bajo que indica: “Santus, & AGnus. Per eiusdem cantus”, Sanctus y Agnus por el mismo canto, por tanto, el Sanctus y el Agnus Dei se cantarían con la misma música, colocando únicamente la letra correspondiente en cada caso.

Se trata de la *Missa Vidi speciosam*, de Tomás Luis de Victoria, impresa en su segundo libro de misas, del año 1592, la cual está basada en su propio motete, homónimo, del año 1572.



Fig. 10: Íncipit Cantus 1°, letra: *Kyrie eleison*.

- Bibliografía específica:

Pedrell, F. (1905). *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia, ex antiquissimis [...] editionibus in unum collecta, 4, Missarum Liber Sopecundus*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. 56-57 [Kyries], 67-69 [Sanctus], 69-70 [Benedictus, a 4; S, A, T 1, 2], 70-71 [Agnus Dei, a 7; S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B].

Schlager, K. (Ed.). (1981). *RISM Einzeldrucke vor 1800. Band 9 Vacbelli-Zwingmann*. Kassel: Bärenreiter, p. 88 [A/I/9 V 1421, Tomás Luis de Victoria, *Motecta, que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venecia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1572 (en libretes)]; y p. 89 [A/I/9 V 1434, Tomás Luis de Victoria, *Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae [...] liber secundus*, Roma, Francisco Coattino (Ascanio Donangeli), 1592 (en cantoral)].

11. KYRIE, SANCTUS Y AGNUS DEI

Autor: Anónimo**Folios:** 32v-33r**Voces:** 4 **Disposición:** S, A, T, B**Tipología:** Kyrie, Sanctus y Agnus Dei [Partes del *Ordinarium Missae*]**Tono:** 8°**Ficha RISM:** 1001098571

En este caso el encabezamiento también se ha perdido, además el folio 33r, ha sido recortado muy cerca tanto del borde superior como del inferior.

En las 4 partes se indica “ultimo” sobre la última exclamación del Kyrie. De forma que se cantarían las dos primeras exclamaciones de las tres de que consta esta invocación (Kyrie eleison y Christe eleison) con la misma música, y la tercera exclamación, Kyrie eleison, con una melodía nueva.

En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, se conserva una ficha realizada por José Vicente González Valle en la que se indica una anotación sobre esta pieza: “El cantoral es del 1616, pero por el tipo de notación esta misa parece de una época bastante anterior.” Esta indicación hace probablemente referencia a que se trata de una notación polifónica todavía provista con muchos neumas procedentes del canto llano y que, en consecuencia, usa en gran medida las ligaduras.

Fig. 11: Íncipit Cantus 1°, letra: *Kyrie eleison*.

12. ANÓNIMO: LETANÍA AL SANCTÍSSIMO SACRAMENTO

Autor: [Joan Pujol]⁴**Folios:** 33v-48r**Voces:** 8 **Disposición:** S 1, 2, 3, A 1, 2, T 1, 2, B**Tipología:** Letanía**Tono:** 2°

⁴ He atribuido la autoría de esta composición, originalmente anónima, a partir de su estudio y cotejo con la *Letanía de Nuestra Señora* (RISM ID: 1001098306), anotada en este mismo códice, asimismo con alternancia de secciones a cuatro y a ocho voces, como queda dicho, y cuyo pormenor en cuanto a la semejanza entre ambas composiciones (en realidad, lo que podría considerarse como dos versiones o musicalizaciones de una misma obra) puede verse en una tabla de este mismo estudio.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

Ficha RISM: 1001098573

Conserva el encabezamiento: “AL SAnctissimo Sacramento. Letanías”, esta pieza vuelve a estar copiada por la misma mano que el principio, de 1616.

Esta letanía presenta un estilo compositivo muy similar al de la *Letanía de Nuestra Señora* de Joan Pujol, primera pieza copiada en este códice. Ambas presentan alternancia de secciones a ocho y a cuatro voces. Siendo la primera a ocho, la siguiente a cuatro y así sucesivamente hasta llegar a la última sección, también a ocho.

Las secciones compuestas para ocho voces han sido escritas claramente para dos coros que, a menudo, se intercalan utilizando una técnica antifonal, es decir, de pregunta-respuesta entre ambos. Por otra parte, las musicalizaciones a cuatro siempre están realizadas en estilo homofónico.

Es remarcable también el uso, en esta pieza, de material que aparece en la primera letanía y que se enumera en la siguiente tabla, las partes a ocho voces están sombreadas, mientras que las que mantienen el fondo blanco se corresponden con las secciones a cuatro:

Sección	Pieza 12: <i>Letanía al Sanctissimo Sacramento</i> – Anónima	Pieza 1: <i>Letanía de Nuestra Señora</i> – J. Pujol
1	33v-35r	1v-3r
2	35v-36r	--
3	36v-37r	4v-5r
4	37v-39r	5v-7r
5	39v-40r	7v-8r
6	40v-42r*	10v-11r
7	42v-43r	--
8	43v-44r	11v-12r
9	44v-46r	12v-14r
10	46v-47r	14v-15r
11	47v-48r	1v-2r

Tabla 2: comparativa por secciones entre las dos letanías del libro.

*En la *Letanía al Sanctissimo Sacramento*, esta es una sección a 4 escrita en cuatro de las caras del códice, la similitud con la *Letanía de Nuestra Señora* se encuentra en las dos últimas caras de la sección —ff. 41v y 42r—.

Como se observa en la tabla, la mayoría de secciones de esta pieza contienen material procedente de alguna de las partes de la primera letanía del libro. En el caso del primer Kyrie —sección 1—, el material es exactamente igual al Kyrie de la primera pieza (salvando alguna alteración en las cláusulas finales que, de manera excepcional, está anotada únicamente en una u otra de las copias), así como lo es su repetición al final de la letanía —sección 11—; en ambos casos, el último Kyrie no es repetido en su totalidad, sino que únicamente se copia una parte del mismo. En este caso, la *Letanía al Santísimo Sacramento* repite un fragmento más largo que la *Letanía de Nuestra Señora* del Kyrie inicial, conteniendo —además del verso *Kyrie eleison*— el texto *Christe, exaudi nos*.

En el resto de casos se observan ligeras modificaciones en la música, muchas quizá debidas a la diferencia de texto entre las dos letanías, de manera que a la misma melodía se añaden o eliminan notas para ajustarla a la diferencia de sílabas. Ocasionalmente se observa también un intercambio entre las voces, como por ejemplo en la sección 3, en la que los fragmentos musicales de S1 y S2 están intercambiados en las dos piezas, es decir, lo anotado en el S1 en una pieza aparece en el S2 en la otra y viceversa.

Así tenemos que gran parte de la música utilizada en esta pieza aparece también en la *Letanía de Nuestra Señora* de Joan Pujol copiada al inicio de este códice. No obstante, hay dos fragmentos que difieren de la primera, siguiendo la división realizada en la tabla anterior, serían las secciones número 2 y 7, así como la primera parte de la sección número 6 —ff. 40v y 41r—, que a partir de su mitad —ff. 41v y 42r— sí se corresponde con una parte de la primera pieza. En el caso de la sección 2, se ha de mencionar que el material musical se asemeja mucho a otras secciones a cuatro voces de la primera letanía, pese a que no puede afirmarse que sea el mismo. Esto se debe a que muchas de las secciones a cuatro guardan similitud entre sí, pese a ser diferentes —en la primera letanía, varias de las secciones a cuatro utilizan el mismo motivo melódico-rítmico para concluir cada una de las exclamaciones. Este mismo motivo es utilizado en la sección número 2 (ff. 35v-36r) de esta letanía—.

Debido a estas similitudes y al uso repetido del mismo material, podría atribuirse esta pieza también al compositor catalán, Joan Pujol, pues parece lógico afirmar que se trata de la misma pieza con otro texto, pese a que hay dos secciones que no son exactamente iguales, sí mantienen bastante parecido con el material procedente de la primera letanía.



Fig. 12: Cantus 1º, letra: *Kyrie eleison*.

En el compendio de piezas que conforman este códice, resultan de especial interés las dos versiones de la letanía de Pujol, es por ello que aquí se ofrece una transcripción a notación actualizada de la *Letanía de Nuestra Señora*, incluyendo algunos datos sobre la composición y se aportan nuevos datos biográficos relacionados con la etapa de Joan Pujol en la iglesia del Pilar.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

3. ALGUNOS DATOS SOBRE EL MAGISTERIO EN ZARAGOZA DE JOAN PUJOL

Joan P. Pujol (*Mataró, bautizado 26.06.1570; †Barcelona, 17.05.1626) obtuvo su formación musical en la catedral de Barcelona, donde se habría ordenado sacerdote y habría ejercido entre marzo y noviembre de 1593 como maestro de canto coadjutor del maestro de capilla titular J. Andreu Vilanova (Pavía i Simó, 1986). Pasó entonces a ocupar el magisterio de capilla de la catedral de Tarragona, hasta que, por oposición, sucedió a Cristóbal Cortés en 1595 como maestro de capilla de música en la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza, donde ejerció su magisterio hasta 1612, cuando marchó nuevamente a la catedral de Barcelona (1612-1626).

Pese a la salida de Pujol de la Iglesia de El Pilar, de acuerdo con las actas capitulares zaragozanas, el compositor regresó desde Barcelona a principios de 1615, para retomar las labores de maestro de capilla de las que se había encargado hasta unos años antes:

Henero 1615. / A 4. [de enero de 1615] Voluio a esta Sta. Yglesia de la de Barcelona Juan Pujol Maestro de Capilla dio / sele por Salario la Racion instituida por ... quedando encargado de decir / las missas por su cuenta, y Ciento y cincuenta escudos en tercios, incluyendo en ellos los q~ / se debían de dar por dhã racion, y la distribucion de los maitines ordinarios y extraordina / rios, Obligose el dhõ Maestro Pujol a hazer lo que los demas maestros de Capilla hã / acostumbrado particularmente enseñando a los infantillos ansi en su casa como en la Ygle / sia, y en hazer platica a todos los ministros Una hora cada dia de hazienda la que le / fuere mas acomodada como la haga dentro el ámbito del claustro, Obligose tambien / a residir en los maitines que hubiere canto de órgano con pena de quatro reales por / cada noche que faltare, porque de los demas maitines se le haze exempto en su resi / dencia, Todo el dhõ salario se le perpetuo durante su Vida, y el dhõ Maestro se obli / go residir en esta Sta. Yglesia mientras Viuiere (datos capitulares tomados de: Ezquerro Esteban, 2018, p. 35).

De esta manera, parece que Joan Pujol vuelve a instalarse en la Iglesia del Pilar, retomando sus antiguas labores de Maestro de Capilla en 1615. Teniendo en cuenta que el código, objeto de estudio, en el que se encuentran sus obras fue copiado en 1616, se ha de mencionar la posibilidad de que el compositor aún se encontrara realizando estas labores en la ciudad aragonesa, pudiendo encargar o supervisar la copia del mismo.

La figura de Pujol vuelve a ser mencionada en las actas capitulares, tras la entrada en la que se indica su regreso —y la correspondiente al pago de dicho viaje desde Barcelona—, solamente una vez más: cuando en 1618 se escoge a su sucesor, discípulo suyo, del que se alaba el gran parecido en estilo al de su maestro.

Y así prouieieron los dhõs Señores capitularmente a M. Domingo Hernandez pres / bitero natural de Tarazona al dhõ Magisterio, atendiendo a sus meritos y buenas / partes así en razon de musica como de virtudes y en consideracion de hauer sido el dicipu / lo mejor que se sabe, ha sacado Juan Pujol Maestro de Capilla y antecesor suio por tener / su mismo ayre en el compas, y composicion juntamente (Ezquerro Esteban, 2018, p. 42).

La obra de Joan Pujol en Cataluña ha sido trabajada y se ha reivindicado en varias ocasiones su procedencia catalana (Pavía i Simó, 2001, pp. 1004-1008), pero lo cierto es que la etapa más larga de su vida laboral la pasó en Zaragoza y durante estos años tuvo, en numerosas ocasiones, la posibilidad de mostrar sus habilidades como compositor ante la corte, que en aquella época realizaba continuas visitas a la ciudad aragonesa y a la iglesia del Pilar. Está considerado como una figura muy importante en su época y es por ello que aquí se ofrece la transcripción de una de sus obras, realizada durante su magisterio en Zaragoza, que hasta el momento permanecía inédita⁵.

4. ALGUNOS DATOS SOBRE LA LETANÍA DE PUJOL

Una de las características de la escritura compositiva “a 8” de Pujol es la utilización de dos coros distintos, en lugar de llegar a este número de voces por duplicación de cada una de ellas, es decir, dos partes para Soprano, dos para Alto, dos de Tenor y dos Bajos. En la letanía encontramos dos bloques diferenciados, con la siguiente disposición: Coro 1 —S1, 2, A, T— y Coro 2 —S, A, T, B—, más el correspondiente acompañamiento en forma de bajo instrumental, que se ha conservado en un papel suelto guardado dentro del códice.

Llama la atención el hecho de que, dentro de las partes “a 4”, hay dos ocasiones en donde se produce un cambio en la disposición de las voces: la primera, comprende los compases 294 al 312, y la segunda, del 378 al 394. En ambos casos, Pujol decide cambiar la disposición a cuatro que se venía haciendo durante toda la pieza —S, A, T, B—, por una con duplicación de voces —S 1, 2, A, T—; en ambos casos, se realiza el cambio sobre la última frase o exclamación del fragmento en cuestión, que es más larga que las anteriores. Esta disposición que propone Pujol para las dos últimas frases de las secciones a 4 con cambio de disposición, puede considerarse como un síntoma tardío de estilo compositivo, que avanza una disposición coral con mayor número de voces agudas —dos Sopranos en lugar de uno solo, suprimiéndose el Bajo— que se iba a imponer, casi como un nuevo modelo de referencia compositiva a 4, a partir de entonces.

Por otra parte, las secciones a cuatro voces se corresponden con las exclamaciones de súplica, propias de las letanías. En la musicalización de estas rogativas a la Virgen, el compositor elude la tercera del reposo o consonancia final en todas las frases que conforman estas secciones “a 4”. Las únicas excepciones son las dos frases, comentadas anteriormente,

⁵ La segunda obra, sobre la que trato asimismo en mi tesis doctoral, en curso, la estoy preparando para su oportuna publicación, que daré a conocer en breve.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

en las que hay un cambio de disposición de voces. Y esto es algo que no ocurre en las secciones “a 8”, cuyos reposos finales (consonancias), siempre se presentan completos.

Otra característica a destacar en la escritura de la obra es la utilización de saltos interválicos de cuarta y quinta, pese a que este tipo de escritura es frecuente en la voz del Bajo o en la parte más grave del coro, resulta singular y llamativo su uso abundante en otras voces. Un ejemplo de ello puede verse en el Alto, que desciende por salto hasta el Sol₂⁶, en el compás 87.

Desde el punto de vista interpretativo, la obra exige ciertos requerimientos técnicos para su ejecución, debido, como se ha dicho, a la complejidad formal de la escritura —desplegar el “a8” mediante un tratamiento de las voces en bloques y no por duplicación—. Esta escritura en bloques habría hecho posible el uso de las dos formaciones —o bloques vocales y/o instrumentales— en distintos lugares del templo con vistas a buscar interesantes efectos de estereofonía, ecos, pasajes dialogados, etc. Del uso de coros espacialmente separados en Zaragoza hay testimonios desde al menos finales del siglo XVI, como relata el canónigo de La Seo Pascual de Mandura en 1598 (González Marín, 2015, p. 12), en manifestaciones musicales en busca de espectacularidad a menudo vinculadas a acontecimientos regios o visitas reales a la ciudad, de las cuales se produjeron varias durante el magisterio de Joan Pujol en El Pilar, hacia cuya patrona, la Virgen del Pilar, la familia real demostró una especial devoción⁷.

5. CONCLUSIONES

El códice estudiado es una muestra de cómo el material de nueva composición, representado aquí en las obras de Pujol y Berges, convivía con el repertorio anterior, en este caso, con obras de Morales y Guerrero. Muestra también la rápida recepción de la obra de Victoria, quien, en 1616, hacía tan solo cinco años que había fallecido, mientras que de las muertes de Morales y Guerrero hacía ya más tiempo —63 y 17 años, respectivamente—. Quizá para 1616 algunas composiciones de Morales y Guerrero ya empezaban a formar parte del repertorio común “clásico” en la música polifónica catedralicia que se estaba empezando a gestar, pero, en el caso de Victoria, significa que hubo una recepción de su obra en Zaragoza casi coetánea, puesto que, en este códice se contienen tres de sus obras.

Victoria y Pujol coincidieron muchos años en el tiempo y esto coloca al compositor catalán en una situación privilegiada respecto al contexto de la polifonía clásica, particularmente en su forma de utilizar el doble coro a 8, que ya no serán dos Tiples, dos Altos, dos Tenores y dos Bajos, sino un primer coro a 4, y un segundo coro a 4, es decir, dos bloques diferenciados. Cosa que, por ejemplo, en Morales, es todavía mucho más rudimentario: se llega al “a 8” no por duplicación de coros, sino por duplicación de voces individuales.

⁶ De acuerdo con el índice acústico franco-belga.

⁷ Las referencias a las visitas de la Corte a Zaragoza y al Templo del Pilar son un hecho constante en el tiempo, véase Ezquerro Esteban, 2018, pp. 5-88.

Gracias a documentos como el trabajado en el presente artículo, queda de manifiesto que la obra de estos tres grandes compositores —Morales, Guerrero y Victoria— se pudo interpretar en Zaragoza de manera ininterrumpida durante el siglo XVII, como atestigua el hecho de que obras de Guerrero y Victoria fueran copiadas en el compendio original del libro, datado en 1616, y que aparezcan composiciones de Morales y, de nuevo, Victoria, en el cuadernillo introducido en 1676.

Por otra parte, el estudio de este códice también resulta interesante en lo que respecta al material más moderno, representado por las obras de Pujol y Berges, conteniendo este libro la única pieza conocida compuesta por el Tenor de La Seo, *O Sanctissima cruz*, y dos versiones de una letanía del catalán Joan Pujol, de la que se han ofrecido datos y una transcripción en notación actualizada. La obra de Pujol resulta de especial interés, puesto que, en 1616 el compositor seguía vivo y, de acuerdo con las aportaciones biográficas que aquí se hacen, tras su marcha en 1612, habría vuelto a Zaragoza en 1615, un año antes de la copia del libro.

BIBLIOGRAFÍA

- Anglés Pamies, H. (1926). *Johannis Pujol. Opera Omnia, Vol. 1*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- Anglés Pamies, H. (1932). *Johannis Pujol. Opera Omnia, Vol. 2*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- Anglés Pamies, H. (1965). *Tomás Luis de Victoria (†1611). Opera Omnia, Vol. II Motetes I-XXI*. Roma: CSIC.
- Calahorra Martínez, P. (1978). *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, Vol. II. Polifonistas. Ministriles*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Calahorra Martínez, P. (1984). *Polifonía Aragonesa I. Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Calahorra Martínez, P. (1987). «O sanctissima cruz» del cantor de La seo zaragozana en el siglo XVII, Don Juan Berges. *Nasarre (Revista Aragonesa de Musicología)*, 3/2, pp. 151-156).
- Calahorra Martínez, P. (1988). *Melchor Robledo (†1586). Opera Polyphonica, Vol. II*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Casademunt i Fiol, S. (2007). *Johannis Pujol. Opera Omnia, Vol. 3*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- Casademunt i Fiol, S. (2010). *Johannis Pujol. Opera Omnia, Vol. 4*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

- Eslava, H. (s.f.). *Lira Sacro Hispana, Vols. I, serie 1ª*. Madrid: M. Martin Salazar.
- Ezquerro Esteban, A. (1999). Berges [Berjes, Berxés, Verges o Verjés], Francisco. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 2* (p. 388). Madrid: SGAE.
- Ezquerro Esteban, A. (2018). Noticias relativas a la música y a los músicos, procedentes de las Actas Capitulares de la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza, 1600-1656. *Cuadernos de Investigación Musical*, (6), pp. 5-88.
- Ezquerro Esteban, A. (2019). Ita Musica, quae pulsatores organorum. De la música y sus protagonistas en la primera mitad del siglo XVII. Zaragoza y Santa María del Pilar. En M. T. Pelegrín Colomo (Ed.), *Flores de Música, Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol* (pp. 127-152). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- González Marín, L. A. (1991-1992). Letanías. *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (pág. 312). Zaragoza: Zaragoza Cultural, Edelvives.
- González Marín, L. A. (1996). [Grabado por L. M. Alteza]. *De IN ICTV OCVLI. Música española del siglo XVII*. Arsis 4121.
- González Marín, L. A. (2006). Recordare mater Christi. Música litúrgica y devocional para la Pasión en España (siglos XVII y XVIII). *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa "La Virgen y la Pasión"* (pp. 291-318). Zaragoza: Junta Coordinadora de Cofradías de Semana Santa.
- González Marín, L. A. (2015). 1600: ¿Un cambio estilístico en la música española? En E. Esteve Roldán, C. Martínez Gil, & V. Pliego de Andrés (Ed.), *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero - 2 de febrero de 2014)* (pp. 9-12). Madrid: Musicalis.
- González Marín, L. A. (2020). Música contra la epidemia. Recuperado el 09.02.2021, de *Vitamina Humanidades IMF-CSIC*: <https://www.imf.csic.es/files/ficheros/VitH/VitH-LAGM-2020.pdf>
- González Marín, L. A. (2020). Oración «Oh, santísima cruz» de Juan Berges (fl. 1637-1680). Recuperado el 09.01.2021, de *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/en/1109/zaragoza/es>
- González Marín, L., & Martínez García, M. (2008). Colección de Letanías del siglo XVII. En A. Ezquerro Esteban, L. González Marín, & J. González Valle (Eds.), *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón* (p. 228). Zaragoza: Caja Inmaculada.

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

- Lambea Castro, M. (1989-1990). A propósito de las Opera Omnia de Juan Pablo Pujol iniciadas por Higinio Inglés. *Recerca Musicològica*, IX-X, pp. 265-268.
- Lambea Castro, M. (1999). *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Llorens Cisteró, J. M. (1978). *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera Omnia*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Pavía i Simó, J. (1976). Nuevos datos para la biografía de Joan Pujol. *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, pp. 195-207.
- Pavía i Simó, J. (1986). *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII, vol. 95*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- Pavía i Simó, J. (2001). Pujol, Joan Pau [Joan, Juan]. En E. Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (pp. 1004-1008). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Pedrell, F. (1894). *Hispaniae Schola Musica Sacra: Opera Varia*, Vol. I, *Christophorus Morales*. Barcelona: J. B. Pujol.
- Pedrell, F. (1905). *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia, ex antiquissimis [...] editionibus in unum collecta, 4, Missarum Liber Sopecundus*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schlager, K. (Ed.). (1981). *RISM Einzeldrucke vor 1800, Band 9*. Kassel: Bärenreiter.
- Vicente Delgado, A. d. (2016). *Libros y obras de Tomás Luis de Victoria en Aragón*. Ávila: Miján Industrias Gráficas Abulenses.

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

*Letanía de Nuestra Señora**

Joan Pujol
 (*1570; †1626)

E-Zac C-3 Ms 18

Joan Pujol [Cantus] [Coro 1]
 Cantus 1^s
 Ky ri e e [leison]
 Ky - ri - e e - lei - son,

Cant^o 2^o
 Cantus 2^s
 Ky ri e e [leison]
 Ky - ri - e e - lei - son,

Al^o p^o
 Altus
 Ky ri e e [leison]
 Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor p^o
 Tenor
 Ky ri e e [leison]
 Ky - ri - e e - lei - son,

Cantus 3^o [Coro 2]
 Cantus
 Christe

Al^o 2^o
 Altus
 Christe

Tenor 2^o
 Tenor
 Christe

Bas^o
 Bassus
 Christe

Kirieleison
 [bc]
 [acomp^{to}]
 Kyrie eleison

Transcripción: Carmen Álvarez Escandell

* La edición musical de esta obra en alta definición se encuentra disponible en el siguiente enlace:
https://drive.google.com/file/d/1WpYxyM-LfbY_BH8BRrecHetFjyWPJxP3/view?usp=sharing

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

2

[Coro 1]⁷

S 1
Ky - ri - e e - lei - son Ky -

S 2
Ky - ri - e e - lei - son Ky -

A
e - lei - son Ky - ri -

T
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

[Coro 2]

S
Chri - ste e - lei - - - -

A
Chri - ste e - lei - - - son

T
Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei -

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

[bc]
[acompañ.]

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

3

[Coro 1]¹⁹

S 1
 - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

S 2
 ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

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

T
 e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

[Coro 2]

S
 son Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son Chri-

A
 Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Chri-

T
 son, Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Chri-

B
 Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Chri-

[bc]

[acomp¹⁰]

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

4

[Coro 1]²⁹

S 1
Chri - ste au - di nos mi - se - re -

S 2
Chri - ste au - di nos mi - se - re -

A
Chri - ste au - di nos mi - se - re -

T
Chri - ste au - di nos mi - se - re - re

[Coro 2]

S
- ste au - di nos Pa - ter de coelis De - us

A
- ste au - di nos Pa - ter de coelis De - us

T
- ste au - di nos Pa - ter de coelis De - us

B
- ste au - di nos Pa - ter de coelis De - us

[bc]
[acompañ^{to}]

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

5

[Coro 1] ⁴⁰

S 1 re no - bis mi - se - re - re no -

S 2 - re no - bis mi - se - re - re no -

A - re no - bis mi - se - re - re no -

T no - bis mi - se - re - re no -

[Coro 2]

S Fi - li Redemptor mun-di De - us,

A Fi - li Redemptor mun-di De - us,

T Fi - li Redemptor mun-di De - us,

B Fi - li Redemptor mun-di De - us,

[bc]

[accomp¹⁰]

CARMEN ÁLVAREZ ESCANDELL

6

[Coro 1]⁵⁰

S 1
bis, mi - se - re - re no - bis, Spi - ritu sancte De - us,

S 2
bis, mi - se - re - re no - bis, Spi - ritu sancte De - us,

A
bis, mi - se - re - re no - bis, Spi - ritu sancte De - us,

T
bis, mi - se - re - re no - bis, Spi - ritu sancte De - us,

[Coro 2]

S
mi - se - re - re no bis, mi - se -

A
mi - se - re - re no bis, mi - se -

T
mi - se - re - re no bis, mi - se -

B
mi - se - re - re no bis, mi - se -

[bc]
[acomp¹⁰⁰]

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

7

[Coro 1]⁶¹

S 1
 S 2
 A
 T

San - cta Tri - ni - tas u - nus De - us,
 San - cta Tri - ni - tas u - nus De - us,
 San - cta Tri - ni - tas u - nus De - us,
 San - cta Tri - ni - tas u - nus De - us,

[Coro 2]

S
 A
 T
 B

re - re no - bis, Sancta Tri - ni - tas u - nus De -
 re - re no - bis, Sancta Tri - ni - tas u - nus De -
 re - re no - bis, Sancta Tri - ni - tas u - nus De -
 re - re no - bis, Sancta Tri - ni - tas u - nus De -

[bc]

[acomp⁶⁰]

* *En ms.*, ♪

EL CANTORAL *E-ZAC*, C-3 Ms 18 DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGES:
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE JOAN PUJOL

9

[Coro 1]⁸¹

S 1
 mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis,

S 2
 mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis

A
 no - bis, mi - se - re - re no - bis,

T
 mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - bis

[Coro 2]

S
 - se - re-re no-bis, mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

A
 - se - re-re no - bis, no - bis

T
 - bis, mi - se - re - re no - bis,

B
 - se - re-re no - bis, mi - se - re - re no - bis

[bc]

[acomp⁸⁰]

CLARINET ALBUQUERQUE

W

Clarinet

1. Clarinet

2. Clarinet

3. Clarinet

4. Clarinet

5. Clarinet

Clarinet

9. Clarinet

10. Clarinet

11. Clarinet

12. Clarinet

13. Clarinet

14. Clarinet

15. Clarinet

16. Clarinet

EL CANTORAL F-240, C-210 Y DE ZARAGOZA,
 CON COROS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, TUPAC Y BORGES.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PEDRO.

12

Canto 12

Yo sé que el Señor me ha llamado a mí, / Yo sé que el Señor me ha llamado a mí, / Yo sé que el Señor me ha llamado a mí, / Yo sé que el Señor me ha llamado a mí.

Libre Phrasé

Canto 13

Yo sé que el Señor me ha llamado a mí, / Yo sé que el Señor me ha llamado a mí, / Yo sé que el Señor me ha llamado a mí, / Yo sé que el Señor me ha llamado a mí.

Libre Phrasé

CLARENCE ALMOND: The orphans.

[D]

Score 1

Score 2

Score 3

EL CANTORAL FOLK C-PIEDRIZABAGOYA,
 CON GIBAS DE MORALES, GUERRERA, VICTORIA, PUJOL Y BERGÉS.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PEDRO.

11

Cant. 6

S1
 S2
 A
 T
 G

Andante
 De una a parca i un
 a i un parca i un
 Pa i un parca i un

Cant. 7

S
 A
 T
 B
 G

Andante
 a parca i un
 a parca i un
 a parca i un
 a parca i un

Andante
 a parca i un
 a parca i un
 a parca i un
 a parca i un

* Basso *

CANTATA ACTUS III. Die dritte.

14

Part II

S 1

S 2

A

T

Part III

S

A

T

B

C

Ich will dich preisen, Herr, mein Gott, mein König.

Herr, mein Gott, mein König, dich will ich preisen.

Herr, mein Gott, mein König, dich will ich preisen.

Herr, mein Gott, mein König, dich will ich preisen.

Herr, mein Gott, mein König, dich will ich preisen.

EL CANTORAL FOLK OP. 109 DE ZABALGOYA,
 CON COROS DE MORALES, GUERRERAS, VICTORIA, PUJOL Y BERGÉS.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PEDRO.

17

Partitura musical para voces solistas y coro. Incluye estrofas para Contraltos (C.1, C.2), Altos (A), Tenores (T), Sopranos (S), Barítonos (B) y un Coro de Barítonos.

Estrofa 1:

C.1: *Contraltos* (Cantando)

C.2: *Contraltos* (Cantando)

A: *Altos* (Cantando)

T: *Tenores* (Cantando)

Estrofa 2:

S: *Sopranos* (Cantando)

A: *Altos* (Cantando)

T: *Tenores* (Cantando)

B: *Barítonos* (Cantando)

Coro: *Coro de Barítonos* (Cantando)

Letra:

Qu-er-ri-a-tes a-que-ri-er-tes, a-que-ri-er-tes
 Qu-er-ri-a-tes a-que-ri-er-tes, a-que-ri-er-tes
 Qu-er-ri-a-tes a-que-ri-er-tes, a-que-ri-er-tes
 Qu-er-ri-a-tes a-que-ri-er-tes, a-que-ri-er-tes

CLAUDE ARBUDES: PIANO

II

Part 1

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet
Trombone

L'homme est mort, Dieu, est mort, et c'est la fin.

Part 2

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet
Trombone
Piano

L'homme est mort, Dieu, est mort, et c'est la fin.

Fin.

CLAUDE ACQUARO: PIANO

28

Capo

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Noi siamo la tua - a - tua - a - tua - a - tua - a - tua - a

Capo

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Noi siamo la tua - a - tua - a - tua - a - tua - a - tua - a

EL CANTORAL FUGAL C. F. M. B. DE ZARAGOZA,
 CON OBRAS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, YUJOL Y BERCELO
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PUIG

The image shows a musical score for a Cantoral Fugal. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom staff is for the basso continuo (C.). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the vocal staves.

CLAUDE DEBUSSY: PIANO

25

Canto 1

S I *Andantino*

S II *Andantino*

A *Andantino*

T *Andantino*

Canto 2

S *And. op.*

A *And. op.*

T *And. op.*

B *And. op.*

Organo

And. molto

© 2011

CLAUDE DEBUSSY: PIANO

24

Kind 25

Soprano: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Alto: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Tenor: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Bass: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Piano: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Kind 26

Soprano: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Alto: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Tenor: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Bass: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

Piano: *Je t'aime, je t'aime - si, si, si - je t'aime, je t'aime*

EL CANTORAL F-240, C-110, B DE ZARAGOZA,
 CON COROS DE MORALES, GUERRERA, VICTORIA, PUJOL Y BERGÉS.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE SAN PABLO.

19

Final

no - ha - bi - do - na - ra - mos - de - us - que - no - se - re - su - re - ctó - ni - si - en - ce - les - tes - ti - a - s

allegretto

Final

no - na - ra - mos - de - us - que - no - se - re - su - re - ctó - ni - si - en - ce - les - tes - ti - a - s

allegretto

CLARINETTES ALTES ET BASSES

28

Clarinettes Alt et Basses

Cl. Alt. 1
Cl. Alt. 2
Cl. Bass 1
Cl. Bass 2
Bass. 1
Bass. 2

W *Andantino*

¹ Dispositif pour les 1. & 2. Clarinettes Alt et Basses.

^{1*} Clarinettes Alt et Basses. Do en 2^e ligne (Cl. Alt.) et en 3^e ligne (Cl. Bass).

^{1**} Clarinettes Alt et Basses. Do en 1^{re} ligne (Cl. Alt.) et en 2^e ligne (Cl. Bass).

EL CANTORAL FOLCLÓRICO DE ZARAGOYA,
 CON GIBAS DE MORALES, GUERRERA, VICTORIA, PUJOL Y BERGER.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PUJOL.

27

[Cant. 1^o]

1.1
 1.2
 A
 B

[Cant. 2^o]

3
 4
 5
 6
 7

Pa' cantador, cantador, to can' Pa' can, to can to'
 Pa' cantador, cantador, to can' Pa' can, to can to'
 Pa' cantador, cantador, to can' Pa' can, to can to'
 Pa' cantador, cantador, to can' Pa' can, to can to'
 Pa' cantador, cantador, to can' Pa' can, to can to'

EL CANTORAL FOLK OP. 109 DE ZABAGOYA,
 CON COROS DE MORALES, GUERRERAS, VICTORIA, PUÑOL Y BERGUA.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PEDRO.

11

Coro 1

S1
 S2
 A
 T
 B

Coro 2

S1
 A
 T
 B
 Cb

El cantoral es el que en la vida se canta.

EL CANTORAL F-240, C-210 Y DE ZARAGOZA,
 CON COROS DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, TUMAY Y BERGOS.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE SAN PEDRO.

177

Coro I

S1
S2
A
T

in - ter - pre - tam

Coro II

S
A
T
B
C

in - ter - pre - tam in - ter - pre - tam

Organo

CANTATA ACTUS II: Die ersten

18

Kant. 1

S 1
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

S 2
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

A
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

T
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

Kant. 2

S
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

A
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

T
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

B
 in - di - ca - tus. Et tu - ba - son - a - bus. et om - ni - bus. pro - pter - tu - De -

Org.

EL CANTORAL F-240, C-210 Y DE ZARAGOZA,
 CON COROS DE MORALES, GUERREROS, VICTORIA, TUMACÁ Y BERGÍN.
 EN SUYAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE SAN PEDRO.

179

Coro I

1.1

1.2

A

T

Coro II

1

A

T

B

Bc

1.1
 1.2
 A
 T

1
 A
 T
 B

Bc

EL CANTORAL FOLCLÓRICO DE ZARAGOZA,
 CON COROS DE MORALES, GUERRERÍA, VICTORIA, PUÑOL Y BERGUA.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PEDRO.

41

[Canto 1º]

V.1

V.2

A

T

[Canto 2º]

V

A

T

B

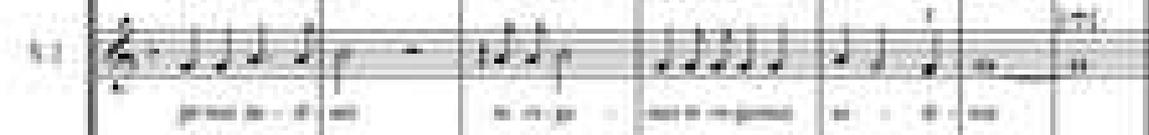
[Canto 3º]

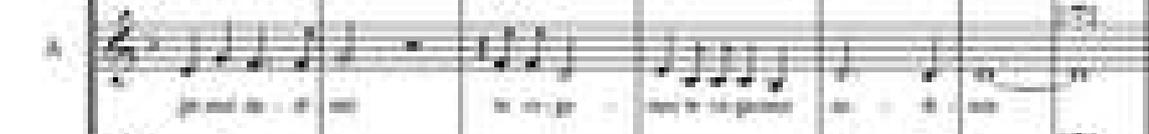
CANTATA ACTUS II. Die ersten.

42

[Kant.]

S. 1  71

S. 2  71

A.  71

T.  71

[Kant.]

S.  71

A.  71

T.  71

B.  71

[Kant.]

 71

EL CANTORAL FOLK OP. 100 DE ZABAGOYA,
 CON COROS DE MORALES, GUERREROS, VICTORIA, TUMOS Y BERGOS.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PEDRO.

41

[Cant.]

1. *Soprano*
 2. *Alto*
 3. *Tenor 1*
 4. *Tenor 2*
 5. *Bass*

[Piano]

Basso Continuo

1. *Soprano*
 2. *Alto*
 3. *Tenor 1*
 4. *Tenor 2*
 5. *Bass*

[Piano]

Basso Continuo

1. *Soprano*
 2. *Alto*
 3. *Tenor 1*
 4. *Tenor 2*
 5. *Bass*

[Piano]

Basso Continuo

1. *Soprano*
 2. *Alto*
 3. *Tenor 1*
 4. *Tenor 2*
 5. *Bass*

[Piano]

Basso Continuo

* De él es: "¿Qué hay, ¿qué hay?" y le sigue la música solamente con sus gestos para los coros.

CANTATA ACTUS III. Die ersten.

44

Chor

Soprano
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Alt
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Tenor
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Bass
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Orgel

Chor

Soprano
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Alt
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Tenor
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Bass
 A. - gott Dich - i - ge - hei - he - lig - e - stens - ten - den - ke, der - er - dich - er - zeu - get.

Orgel

EL CANTORAL FOLK OP. 109 DE ZABAGOYA,
 CON OBRA DE MORALES, GUERRERO, VICTORIA, PUJOL Y BERGÉS.
 NUEVAS APORTACIONES A LA VIDA Y OBRA DE DON PUJOL.

45

[Con II] ^{mf}

S.1
En el silencio

S.2
En el silencio

A
En el silencio

T
En el silencio

[Con II] ^{mf}

V
mf

A
mf

T
mf

B
mf

[B]
mf
Crescendo

* El fin del tempo, marca / en negro de negro al Cantor vocal, hacia la página correspondiente.

CLARINET ALBUCAZAR EN OBOLATA

46

Clarinet 1

Clarinet 2

Alto

Tenore

Basso

Percussion

