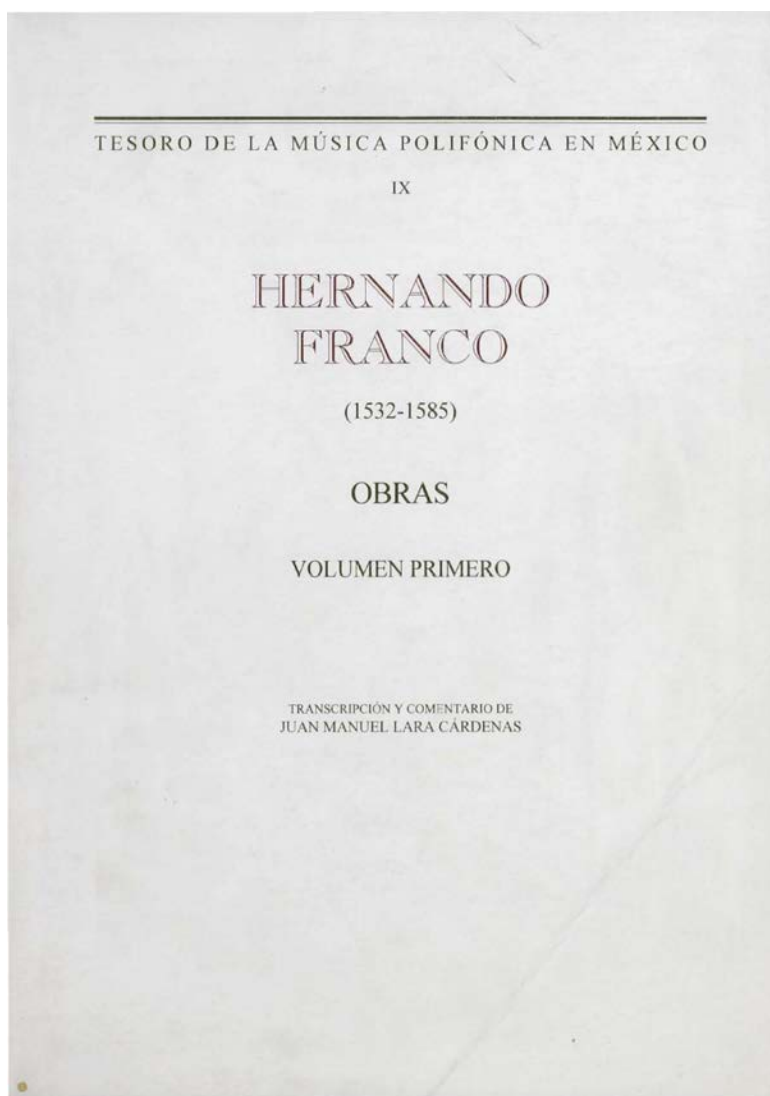


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Hernando Franco: obras, volumen primero.* Transcripción y comentario de Juan Manuel Lara Cárdenas, México: Conaculta, INBA, Cenedim, 1996, 149 p. (Tesoro de la música polifónica, IX)

---

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

IX

HERNANDO  
FRANCO

(1532-1585)

OBRAS

VOLUMEN PRIMERO

TRANSCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE  
JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS



HERNANDO  
FRANCO

(1532-1585)

OBRAS

VOLUMEN PRIMERO

TRANSCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE  
JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS

CENIDIM  
DIFUSION

Instituto Nacional de Bellas Artes  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez

1N8010025  
A40 00

CENIDIM  
DIFUSION

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

IX

HERNANDO  
FRANCO

(1532-1585)

OBRAS

VOLUMEN PRIMERO

Franco, Hernando (1532-1585)

[Obras]

Hernando Franco: Obras / transcripción y comentario de

Juan Manuel Lara Cárdenas. — México: CENIDIM, 1996.

3 v. (Tesoro de la Música Polifónica en México; 9)

1. Coros. 2. Música vocal sacra.

I. Lara Cárdenas, Juan Manuel (1937) — Transcripción y comentario.

Primera edición, 1996

© Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional  
de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez  
Centro Nacional de las Artes

Río Churubusco y Calz. de Tlalpan  
Col. Country Club, 04220, México, D.F.

ISBN 968 29 5813-X (obra completa)  
968 29 9572-8 (volumen I)

Hecho en México / Made in Mexico

CENIDIM  
DIFUSION

A María de la Luz, Anita y Cristi,  
luz de mis ojos  
y alegría de mi corazón.

A Aurelio Tello,  
musicólogo ejemplar,  
amigo sencillo, sincero y generoso.

A Horacio Franco y la Capella Cervantina,  
estupendos compañeros en la amistad  
y en la aventura siempre gratificante  
de recrear la música y disfrutarla.

Juan Manuel Lara Cárdenas

Capella Cervantina 1993-1996:

Horacio Franco, director.

Alejandra Sánchez, Gabriela Méndez, Nadia Ortega, Bárbara Cerón,  
Laura de la Garza, Eugenia Ramírez, Adriana Medina, Ibiza Salazar,  
Laura Urbán, Claudia Montero, Angélica García.

Javier Zúñiga, Gerardo Chávez, Agustín Carmona, José Luis Rivera,  
Enrique Nieto, Amauri Montalvo, Raúl Sánchez, Izkrah Pinto, Erasmo  
Estrada, Enrique Nápoles, Miguel Ángel Silva, Alfredo Lavalley,  
Enrique Espinosa.



Aquí el alma navega  
por un mar de dulzura, y, finalmente  
en él así se anega  
que ningún accidente  
extraño o peregrino oye o siente.

¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!  
Durase en tu reposo  
sin ser restituido  
jamás a aqueste bajo y vil sentido.

De la *Oda a Francisco Salinas*\*  
de Fray Luis de León, O.S.A. (1527-1591)

Prestemos atento oído a esa música suavísima,  
compañera de la soledad y del silencio.  
Siéntate: mira la bóveda celeste  
tachonada de astros de oro.  
Ni aún al más pequeño deja de imitar  
en su armonioso movimiento  
el canto de los ángeles,  
uniendo su voz al coro de los querubines.  
Tal es la armonía de los seres inmortales.

William Shakespeare (1564-1616), *El mercader de Venecia*,  
(acto V, esc. 1ª).

\* Francisco Salinas (1513-1590). Uno de los grandes teóricos españoles de la música, organista, catedrático de la Universidad de Salamanca, autor de un tratado en siete tomos titulado *De Musica Libri Septem*.



---

---

# C O N T E N I D O

☞ Reconocimientos .....	IX
-------------------------	----

## INTRODUCCIÓN

☞ Prólogo .....	XI
☞ El Padre Hernando Franco .....	XV
☞ Hernando Franco en los libros de coro .....	XX
☞ Obras atribuibles a Hernando Franco .....	XXIII
☞ Sobre la transcripción de las obras .....	XXVI
☞ Obras de Hernando Franco, volumen primero .....	XXXI
☞ Indicaciones sobre la pronunciación del latín .....	LIV

## OBRAS DE HERNANDO FRANCO

### VOLUMEN PRIMERO

☞ In Dominicis, ad Aspersiónem Áquae benedictae Extra Témpus Paschále I ASPÉRGES ME (I) .....	3
☞ In Domínicis, ad Aspersiónem Áquae benedictae Extra Témpus Paschále II ASPÉRGES ME (II) .....	9
☞ In Domínicis, ad Aspersiónem Áquae benedictae Témpore Pascháli III VÍDI ÁQUAM .....	13
☞ In Fériis Advéntus et Quadragéssimae, In Vigiliis, Fériis IV Témporum et in Míssa Rogatiónum .....	19
IV MÍSSA FERIAL a 4	
1. Kýrie .....	20
2. Sánctus .....	21
3. Agnus Déi .....	24
☞ In Fériis Advéntus et Quadragéssimae In Vigiliis, Fériis IV Témporum et in Míssa Rogatiónum .....	27
V [MÍSSA FERIALIS a 4]	
1. Kýrie .....	28
2. Sánctus .....	31
3. Agnus Déi .....	34
☞ In Domínicis Advéntus et Quadragéssimae .....	37
VI MÍSSA BRÉVIS a 5	
1. Kýrie .....	38
2. Sánctus .....	43
3. Agnus Déi .....	46

☞	Domínica I Passiónis. Hýmnu VII VEXILLA RÉGIS .....	49
☞	Domínica I Passiónis. Ex hýmno Vexilla Régis VIIa ÁRBOR DECÓRA ET FÚLGIDA .....	65
☞	Domínica I Passiónis. Hýmnu VIIb VEXILLA RÉGIS (Solesménis) Transcripción .....	69
	Original .....	73
☞	Féria V in Coéna Dómini, Ad Missam Chrismatis. Cántus in Benedictióne SS. Oleórum VIII O REDÉMPTOR .....	75
☞	Féria V in Coéna Dómini, Ad Matutinum in primo Noctúrno. Lécio I IX LAMENTATIO HIEREMÍAE .....	79
☞	Féria V, Féria VI et Sábbato Maióris Hebdómadae, Ad Láudes, post Benedictus X CHRISTUS FÁCTUS EST .....	93
☞	Témpore Quadragéssimae, Psálmus I XI MISERÉRE MÊI, DÉUS .....	97
☞	Témpore Pascháli ad Matutinum, Invitatórium XII SURRÉXIT DÓMINUS VÈRE .....	109
☞	Invitatórium PSÁLMUS XCIV .....	113
☞	In Fésto Ascensiónis Dómini, Hýmnu XIII SALÚTIS HUMÁNAE SÁTOR .....	117
☞	In Fésto Transfiguraciónis Dómini. Hýmnu XIV QUICÚMQUE CHRISTUM QUÁERITIS .....	123
☞	In Nativitate Sáncti Ioánnis Baptistae, Hýmnu XV UT QUÉANT LÁXIS .....	129

#### APÉNDICE

☞	XVIa Verso de IV Tono (Dixit Dóminus) .....	138
☞	XVIb Verso de IV Tono (Dixit Dóminus) .....	140
☞	XVIIa 5 versos de V Tono (Dixit Dóminus) .....	141
☞	XVIIb 5 versos de V Tono (Dixit Dóminus) .....	147

---

---

# RECONOCIMIENTOS



Expreso mi testimonio de agradecimiento al V. Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, especialmente al Ilmo. señor canónigo don Jesús Pérez, quien fue dean de la Catedral en la época en que llevé a cabo esta investigación; al señor canónigo don Luis Ávila B., sacristán mayor y encargado de la biblioteca y del archivo de la misma, y al señor Jorge Contreras. Todos ellos, desde sus distintos cargos y funciones, me brindaron de la manera más fina y atenta cuantas facilidades requerí de su parte.

En Puebla, agradezco en primer lugar al Excmo. señor arzobispo, doctor don Rosendo Huesca Pacheco, al Ilmo. señor don Miguel Nahuatlato, vicario general de la arquidiócesis angelopolitana, al señor canónigo don José Manuel Martínez, responsable del archivo musical, y al señor canónigo don Jacobo Vera, sacristán de la Catedral, por el inestimable apoyo que siempre me brindaron en mi trabajo de investigación. Asimismo agradezco las múltiples y finas atenciones que recibí de la señora Evangelina Moreno y del señor Elías Placencia.

En el CENIDIM he tenido el privilegio y la satisfacción de contar con mentores —en el sentido homérico— como el maestro Aurelio Tello M., el licenciado Eduardo Contreras S., el maestro Joel Almazán O. y el maestro Arturo Márquez N., cuyos experimentados y oportunos consejos y sugerencias han enriquecido este trabajo. Agradezco también desde estas páginas la atingente y desinteresada colaboración de Maura Bober G., Nohemi Moneda R. y Juan Manuel Hernández M.

El dibujo musical es producto del arte y la dedicación apasionada del maestro José González Araya; las fotografías que complementan el texto del comentario son del editor. La captura del texto fue obra de Juan Bautista Caballero L. con la asistencia de Guadalupe Zepeda M.

A todos ellos hago patente mi sincero agradecimiento.

Por último, es un grato deber de justicia reconocer que este libro no hubiera llegado a ser una realidad tangible sin el respaldo del maestro José Antonio Robles Cahero, director del CENIDIM; del doctor Ricardo Miranda, subdirector del mismo; del maestro Juan José Escorza, coordinador de Investigación, y de la maestra Yael Bitrán, coordinadora de Documentación.

Juan Manuel Lara Cárdenas

# REGISTRATION

1. Introduction	1
2. Objectives	2
3. Scope	3
4. Definitions	4
5. Registration Process	5
6. Roles and Responsibilities	6
7. Data Management	7
8. Security	8
9. Compliance	9
10. Reporting	10
11. Appendix	11
12. Glossary	12
13. References	13
14. Revision History	14
15. Approval	15
16. Contact Information	16
17. Distribution	17
18. Effective Date	18
19. Version Control	19
20. Change Management	20
21. Document Control	21
22. Document History	22
23. Document Approval	23
24. Document Distribution	24
25. Document Archiving	25
26. Document Retention	26
27. Document Disposal	27
28. Document Access	28
29. Document Security	29
30. Document Confidentiality	30
31. Document Integrity	31
32. Document Availability	32
33. Document Usability	33
34. Document Maintainability	34
35. Document Portability	35
36. Document Interoperability	36
37. Document Reusability	37
38. Document Scalability	38
39. Document Flexibility	39
40. Document Adaptability	40
41. Document Extensibility	41
42. Document Modifiability	42
43. Document Configurability	43
44. Document Customizability	44
45. Document Personalizability	45
46. Document Portability	46
47. Document Interoperability	47
48. Document Reusability	48
49. Document Scalability	49
50. Document Flexibility	50
51. Document Adaptability	51
52. Document Extensibility	52
53. Document Modifiability	53
54. Document Configurability	54
55. Document Customizability	55
56. Document Personalizability	56
57. Document Portability	57
58. Document Interoperability	58
59. Document Reusability	59
60. Document Scalability	60
61. Document Flexibility	61
62. Document Adaptability	62
63. Document Extensibility	63
64. Document Modifiability	64
65. Document Configurability	65
66. Document Customizability	66
67. Document Personalizability	67
68. Document Portability	68
69. Document Interoperability	69
70. Document Reusability	70
71. Document Scalability	71
72. Document Flexibility	72
73. Document Adaptability	73
74. Document Extensibility	74
75. Document Modifiability	75
76. Document Configurability	76
77. Document Customizability	77
78. Document Personalizability	78
79. Document Portability	79
80. Document Interoperability	80
81. Document Reusability	81
82. Document Scalability	82
83. Document Flexibility	83
84. Document Adaptability	84
85. Document Extensibility	85
86. Document Modifiability	86
87. Document Configurability	87
88. Document Customizability	88
89. Document Personalizability	89
90. Document Portability	90
91. Document Interoperability	91
92. Document Reusability	92
93. Document Scalability	93
94. Document Flexibility	94
95. Document Adaptability	95
96. Document Extensibility	96
97. Document Modifiability	97
98. Document Configurability	98
99. Document Customizability	99
100. Document Personalizability	100



---

---

# P R Ó L O G O



Transcurría el último cuarto del siglo XVI. El reino de la Nueva España se había consolidado como dominio español, con sus contrastes y contradicciones dentro de la nueva sociedad. En España reinaba Felipe II, "el rey prudente", hijo y sucesor del emperador Carlos V mientras que su representante en la Nueva España era Martín Enríquez de Almanza, cuarto virrey de 1568 a 1580, quien gobernara en un periodo no exento de calamidades.

En la ciudad lacustre de México-Tenochtitlan se había ido generalizando un clima de paz y trabajo, que se manifestaba en el apresurado ir y venir de los habitantes que conformaban la pintoresca población de la capital novohispana: españoles, criollos, mestizos, indígenas, negros, y las diferentes castas provenientes de la mezcla de todos ellos. La ciudad lucía su "traza europea", con sus calles rectilíneas cruzadas perpendicularmente y bordeadas por casas de techos planos y fachadas de cal y canto.

Unos cuantos años antes (1553) se había fundado la Real y Pontificia Universidad de México, cuyas primeras cátedras fueran ocupadas por algunos de los más notables estudiosos de la época, como fray Alonso de la Vera Cruz y Francisco Cervantes de Salazar. Mientras tanto llegaban a estas tierras los primeros pintores europeos: Cristóbal de Quezada, Juan de Illescas, Simón Pereyns y Francisco de Sumaya entre otros.

En 1571 se instituía formalmente la Inquisición, cuyo primer representante en la Nueva España fuera don Pedro Moya de Contreras, más tarde tercer arzobispo de México. En 1572 llegaban los primeros jesuitas a evangelizar, a petición de don Vasco de Quiroga. Era la época de Juan Pérez Ramírez, nuestro primer dramaturgo; de Juan de la Cueva, Fernán González de Eslava, Bernardo de Balbuena, Juan Bautista Corvera y Francisco de Terrazas, nuestro primer poeta lírico.

La primitiva catedral de México, iniciada por orden de Hernán Cortés en 1524 y concluida por fray Juan de Zumárraga en 1532, estaba emplazada en lo que es el atrio frontal de la catedral actual, orientada de este a oeste. Tenía planta basilical con tres naves, portada de estilo "clásico" (renacentista herreriano) y su fachada principal dirigida hacia la "puerta del perdón". Las columnas que dividían las naves eran de sección octagonal (restos de estas columnas, algunas con tallas prehispánicas, aún se pueden ver en el atrio de la catedral).

La nave central, más alta que las laterales, tenía techo de tijera de estilo mudéjar y había sido dorado por Andrés de la Concha con la ayuda de Francisco de Sumaya. Las ventanas de las naves laterales tenían vitrales emplomados. Por dentro se encontraban tres capillas principales: la del

ábside, la del Bautisterio y la del Santo Sacramento, quizá luciendo en sus muros los "sambenitos" de los herejes "reconciliados".

Ocupando dos intervalos entre los pilares "a los pies del templo" —como en la catedral actual—, se hallaba el coro, cerrando la nave central. Según las apreciaciones de la época, el coro era una de las partes más suntuosas. Tenía una reja de madera con herrajes y cerrojo y 48 sillas más la del arzobispo, talladas en ayacahuite, coloreadas con "agalla fina y caparrosa" y barnizadas. Dentro del coro, un *facistor* (facistol) de hierro con pie triangular. El retablo mayor, realizado por Andrés de la Concha, tenía seis pinturas de Simón Pereyus.

Esta catedral —en la que resonó la música de Hernando Franco—estaba condenada a desaparecer en cuanto la nueva, cuya construcción se iniciara en 1573, estuviera en condiciones de servir de recinto acogedor a la comunidad cristiana. Sin embargo, en 1584, con motivo del Tercer Concilio Provincial Mexicano, convocado por don Pedro Moya de Contreras, se le hicieron importantes reformas.<sup>1</sup>

La capilla musical de la catedral funcionaba normalmente desde 1535<sup>2</sup> bajo la atingente conducción del canónigo Juan Juárez. Desde entonces se empezó a formar y enriquecer el archivo musical catedralicio con las obras de los grandes compositores europeos de la época, principalmente españoles. La enseñanza de la música se había establecido formalmente como parte de las actividades de la catedral.

Según el testimonio del canónigo Alonso López del 14 de julio de 1530:

la Iglesia [de México] en su calidad es tan bien servida como la de Sevilla, porque en ella se dice cada día prima e tercia e misa e sexta e nona e visperas e completas; y todo cantado e con mucho reposo, porque hay para ello harta copia de clerigos [entre ellos los cantores] como es notorio al pueblo, e todas las fiestas e domingos se dice misa e visperas a canto de organo [en polifonía]; e se ofician con organo e se solemnizan las pascuas e las fiestas muy hondamente...<sup>3</sup>

Ciertamente la capilla musical debió tener el suficiente personal (al menos ocho cantores y los *seises*) con la necesaria preparación y habilidad para que, con ocasión de las exequias del emperador Carlos V, celebradas en la ciudad de México los días 29 y 30 de noviembre de 1559, estuviera en condiciones de interpretar el *Officium Defunctorum* del compositor sevillano Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) y otras obras del maestro de capilla Lázaro del Álamo (ca. 1530-1570), bajo la dirección del mismo "con tanta devoción y suavidad de voces [dice Francisco Cervantes de Salazar] que levantaba los espíritus".<sup>4</sup>

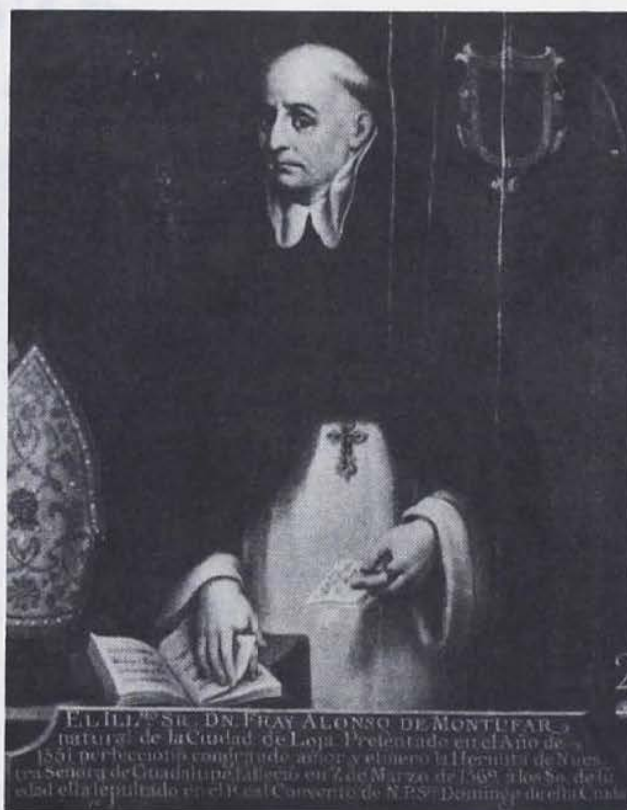
<sup>1</sup> Manuel Toussaint, "La primitiva catedral de México". En Emmanuel Carballo y José Luis Martínez (compiladores), *Páginas sobre la ciudad de México, 1469-1987*. México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, pp. 40-42.

<sup>2</sup> La Capilla Musical empezó a funcionar formalmente bajo la dirección del canónigo Juan Juárez con motivo de la recepción que hizo el cabildo de la catedral al virrey Antonio de Mendoza el 25 de agosto de 1535. Véase: Robert Stevenson, "La música en la catedral de México. El siglo de la fundación". *Heterofonía* núm. 100-101, enero-diciembre, 1989, y "Polifonía sacra de los siglos XVI y XVII". En Julio Estrada (ed.), *La música de México, 1. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 47.

<sup>3</sup> *Un desconocido cedulaario del siglo XVI perteneciente a la Catedral Metropolitana de México*. Citado en Lota M. Spell, "La música en la catedral de México en el siglo XVI". *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXVI, núm. 3, agosto 1946, p. 219.

<sup>4</sup> Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y tùmulo imperial*, Edmundo O'Gorman (ed.). México: Porrúa, 1991, p. 209.

En 1570 fray Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México, a cuya instancia se logró obtener el permiso para la construcción de la catedral definitiva, dictó unas *Ordenanzas* para el mejor funcionamiento de la capilla musical. Éstas regulaban tanto la conducta personal de los miembros del coro —clérigos, acólitos y músicos— dentro y fuera de la catedral, así como el rezo y el canto del oficio y de la misa, según la función específica asignada a cada uno.<sup>5</sup>



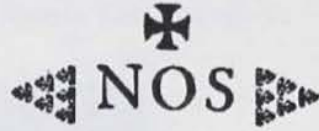
*Fray Alonso de Montúfar, 2º arzobispo de México (1551-1572)*

En realidad no poseemos datos precisos del número de cantores y “ministriles” (instrumentistas) que conformaban la capilla musical de la catedral. Con todo, se conservan algunos nombres de músicos a quienes se menciona en las actas del cabildo catedralicio, como el antedicho Lázaro del Álamo, originario del Espinar (cerca de Segovia), maestro de capilla de 1556 a 1570; Antonio Ramos y el renombrado Manuel Rodríguez, organistas; Juan de Victoria, español avecindado en la Puebla de los Ángeles donde fungió como maestro de capilla de la catedral antes de serlo en la de México entre 1570 y 1574.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Fray Alonso de Montúfar, O. P., *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana, 1570*, Ernst J. Burrus S. J. (ed.), Madrid: José Porrúa, 1954 (Biblioteca Tenanilla, 8).

<sup>6</sup> Este compositor fue culpable ante los ojos del virrey Enriquez de Almanza por haber presentado dos pequeños sainetes con los *seises* (los niños del coro catedralicio) satirizando la aplicación de los nuevos impuestos, por lo cual no tardó en ser “puesto a disponibilidad”, como se dice ahora.

He aquí, en muy breves pinceladas, el escenario en el que se desenvolvió la actividad artística del padre Hernando Franco, llegado a la capital de la Nueva España en 1574 procedente de la Capitanía General de Guatemala.



**DON FRAY ALONSO  
DE MONTUFAR, Arçobispo  
de Mexico.**

**P**OR la Misericordia divina, Arçobispo de MEXICO, y de el Consejo de su Magestad: A los muy Reverendos, y Magnificos Dean, y Cabildo, de nuestra Santa Iglesia Cathedral: salud en JESV CHRISTO, nuestro Bien. Queriendo dar orden en la  
A de-

*Primera página de las Ordenanzas  
de Fray Alonso de Montúfar*

---

---

## EL PADRE HERNANDO FRANCO



ernando Franco, primer gran compositor de la historia musical mexicana, nació en 1532, el mismo año en que vio la luz primera Orlando Lasso. Según su propio testimonio,<sup>7</sup> Franco nació en Galizuela, una aldea cercana al priorato de Magacela, en el maestrasgo de Alcántara. Desde los 10 hasta los 17 años fue *moço de coro* (niño cantor) en la catedral de Segovia, junto con Lázaro y Gerónimo del Álamo (esta actividad impulsaba con frecuencia vocaciones y carreras artísticas de los músicos del Renacimiento).

Franco y los Álamo tuvieron como maestros en la catedral de Segovia a Gerónimo de Espinar (más tarde maestro también de Tomás Luis de Victoria en la catedral de Ávila), a Bartolomé de Olaso y a Juan de Almorox.<sup>8</sup> Cuando Hernando Franco llegó a la edad de 14 años, su nombre fue inscrito en el libro de actas capitulares de la catedral de Segovia, recibiendo un salario anual de 8 ducados, producto de su notable habilidad en la música.

Lamentablemente, fuera de estos datos no conocemos nada más acerca de los años juveniles ni de la formación musical y eclesiástica de nuestro compositor. Es probable que tanto él como Lázaro y Gerónimo del Álamo y su primo Alonso Trujillo, hayan pasado a la Nueva España acompañando a Mateo Arévalo Sedeño, noble opulento originario de El Espinar, como parte del séquito de fray Alonso de Montúfar, recién nombrado segundo arzobispo de México, quien tomara posesión de su sede el 23 de junio de 1554. Así lo manifestó incluso el propio Arévalo Sedeño muchos años después ante el Santo Oficio.<sup>9</sup>

No es sino hasta 1573 cuando encontramos el nombre de Hernando Franco mencionado en el *Liber Capituli Sancti Jacobi* de la catedral de Guatemala, inscrito como maestro de capilla, junto con los nombres de Gerónimo del Álamo y del padre Alonso Trujillo, enlistados como cantores.

Lázaro del Álamo fue el primer compositor "profesional" que tuvo la catedral de México,<sup>10</sup> sucediendo como maestro de capilla al canónigo Juan Juárez, quien sabía de música lo que cualquier clérigo culto sin ser músico de carrera, y mucho menos compositor. Por desgracia no se conserva una sola obra de Del Álamo, ni siquiera las que menciona Cervantes de Salazar en su *Túmulo imperial* (publicado por Antonio de Espinosa en 1560). Lázaro del Álamo murió en mayo de 1570. Le sucedió

---

<sup>7</sup> *Declaración de Hernando Franco como testigo de Jerónimo del Álamo ante el Santo Oficio, 20 de junio de 1575*. Archivo General de la Nación, Ramo de la Inquisición 66, expediente 7. Véase Robert Stevenson, "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México". *Heterofonía*, vol. II, núm. 11, marzo-abril, 1970, p. 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Robert Stevenson: "La música en la catedral de México. El siglo de la fundación", *op. cit.*, p. 18.

<sup>10</sup> Véase Robert Stevenson, "Lázaro del Álamo". *Heterofonía*, año II, núm. 12, mayo-junio, 1970.

Juan de Victoria, músico español a quien se considera el primer compositor de música escénica que haya vivido en América.<sup>11</sup>

En 1572 murió fray Alonso de Montúfar. Dos años después fue consagrado como tercer arzobispo de México don Pedro Moya de Contreras, llegado a la Nueva España en 1571 como primer inquisidor. El día de la consagración, 5 de diciembre, y el 8, día de la recepción del palio arzobispal, se representaron dos coloquios: uno titulado *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, del canónigo Juan Pérez Ramírez, y otro de Fernán González de Eslava, "clérigo de evangelio" (o sea diácono), sobre el mismo asunto. Entre ambos coloquios se representó una farsa en la que se criticaba mordazmente la aplicación de las alcabalas, nuevos impuestos sobre ventas y permutas decretados por el virrey. Este suceso costó a los autores de las representaciones, Juan Pérez Ramírez, Fernán González de Eslava y Juan de Victoria, autor y director de la música escénica, ir a dar a la cárcel; además fue causa de que se ahondara el distanciamiento que ya existía entre el arzobispo Moya de Contreras y el virrey Enriquez de Almanza,<sup>12</sup> y de la dimisión de Juan de Victoria del cargo de maestro de capilla de la catedral y su posterior deportación a España en 1576.



**Don Pedro Moya Contreras,**  
**3<sup>er</sup> arzobispo de México (1573-1586)**

Por esta situación de inconformidad y desconfianza por parte del cabildo de la catedral hacia los músicos de la capilla, la llegada del padre Hernando Franco en 1574 fue casi providencial. Éste, descontento por la reducción de su salario en la catedral de Guatemala en 1573, buscaba junto con su amigo Gerónimo del Álamo y su primo Alonso Trujillo un mejor empleo en otra parte. Según consta en el acta de cabildo correspondiente:

"El viernes 20 de mayo de 1575 se recibió como maestro de capilla en lugar de Juan de Victoria que dixerón se había despedido, al padre Hernando Franco..."<sup>13</sup>

En la reunión del cabildo en que fue nombrado Franco maestro de capilla de la catedral de México estuvieron presentes nueve canónigos, entre quienes se encontraba el

<sup>11</sup> Según Stevenson en "La música en la catedral de México. El siglo de la fundación", *op. cit.*, p. 23, Juan de Victoria era originario de Burgos. Fue maestro de capilla en la catedral de Puebla desde 1566 hasta 1570, año en que sustituyó a Lázaro del Álamo en la catedral de México.

<sup>12</sup> José Rojas Garcidueñas, *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI*. México: SEP, 1973 (SEP-Setentas, 101), pp. 56 y 59.

<sup>13</sup> *Actas capitulares II*, fol. 308.

doctor Francisco Cervantes de Salazar, catedrático y rector de la Real y Pontificia Universidad de México y cronista de la ciudad.

Hernando Franco fungió como director de la capilla musical de la catedral de México durante un lapso de diez años, de 1575 a 1585. Con él, apoyado por el arzobispo Moya de Contreras, la música catedralicia alcanzó su apogeo en ese siglo, pues el cabildo contrató nuevos cantores e instrumentistas, se aumentaron los salarios y se enriqueció el archivo musical. Así se aseguraba el cabildo de que los cantores y los ministriles no aceptaran otros empleos, en detrimento del buen funcionamiento de la capilla musical.

La satisfacción que les causaba al arzobispo y al cabildo ver la catedral tan bien servida por el padre Franco y la capilla musical se refleja en la carta que don Pedro Moya de Contreras dirigió al rey Felipe II el 30 de octubre de 1580, pidiendo para el compositor la prebenda vacante en el cabildo por la muerte del canónigo Manuel de Nava. Dice el documento:

Ha seis años que es maestro de capilla Hernando Franco, natural de Fregedal, de edad de mas de cuarenta y cinco años, sacerdote de muy buena vida y ejemplo, y entiende bien, y en la musica y compostura [composición] es tan diestro y suficiente quanto se puede hallar en España, y asi ha puesto la capilla en mucho orden: siendo vuestra majestad servido de hacerle merced estaria en el bien empleada esta racion y la Iglesia, recibiria utilidad y merced por tenerle con mas seguridad en su ministerio.<sup>14</sup>

El rey concedió gustoso lo que le solicitaba el arzobispo: Franco fue promovido a la dignidad de canónigo y su sueldo incrementado significativamente. El cabildo estaba tan satisfecho con el desempeño de Franco que, en 1579, sin titubear, apoyó en la deuda que tenían tanto Franco como su primo el padre Trujillo con el corregidor Rodrigo Sánchez de Obregón "teniendo respecto a que esta dicha iglesia se tiene por bien servida".<sup>15</sup>

Sin embargo, en 1582, como aumentaban los gastos de la construcción de la nueva catedral —la actual—, el cabildo decidió reducir drásticamente los sueldos de los músicos incluyendo el del maestro de capilla, quien se vio más afectado que los demás, porque su sueldo fue disminuido prácticamente a la mitad.

Como resultado de esta medida el domingo 10 de julio de dicho año todos renunciaron en masa, encabezados por el padre Franco y su primo. El conflicto se prolongó hasta el 2 de agosto y el cabildo, ante la persistente negativa de Franco a retomar su función, llegó incluso a proponer el cargo de maestro de capilla a uno de los ministriles llamado Francisco Covarrubias y a su hijo Álvaro. Ellos lo rechazaron con indignación, argumentando que con ese salario no podrían sostenerse y por lo tanto buscarían otro remedio.<sup>16</sup>

Por fin, y gracias de nuevo a la intervención del arzobispo Moya de Contreras se resolvió el conflicto. La capilla musical se reintegró a sus funciones: volvieron a resonar los cantos en las celebraciones para esplendor de la liturgia y de la catedral.

En los 10 años que Hernando Franco desempeñó el magisterio de capilla en la catedral de México seguramente no sólo tuvo a su cargo la composición y dirección de la música para las celebraciones ordinarias y especiales de la liturgia. Quizá participó también en las celebraciones de interés común de la sociedad novohispana.

<sup>14</sup> Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de la Nueva España*, vol. XII. México: Antigua Librería Robredo, de José Porrúa e hijos, 1940, pp. 233 y 235.

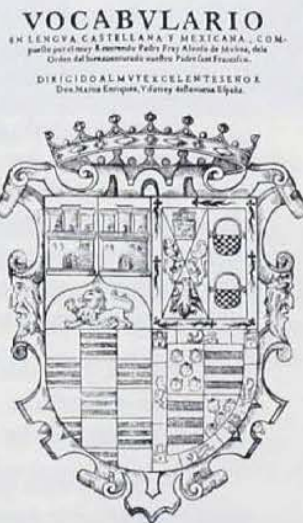
<sup>15</sup> *Actas capitulares III*, fol. 149.

<sup>16</sup> Véase Robert Stevenson, "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *op. cit.*

dada la importancia de un cargo como el de maestro de capilla de la "iglesia mayor". Un ejemplo de ello sería la festividad llevada a cabo en la insigne catedral de México en el año de 1578 "en colocacion de las Sanctas Reliquias que el muy Sancto Padre Gregorio XIII les envio".

Esta festividad está descrita prolijamente en la *Carta del padre Pedro Morales de la Compañía de Jesús. para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía*, documento publicado en 1579 por Antonio Ricardo.<sup>17</sup> En el relato se describe con detalle el festejo que duró una semana —como se acostumbraba celebrar los grandes acontecimientos en aquella época— a partir del Día de Todos los Santos (1 de noviembre), y se hace referencia a procesiones con imágenes, cruces, pendones, gallardetes, arcos triunfales imponentes contruidos en los cruces de las calles principales del centro de la ciudad, hechos de cantera blanca o "rústica", adornados con artesones, labrados, pinturas alegóricas y cartelas con poemas, versos y sentencias en español, latín y "toscano" (italiano), o bien, adornadas de flores y plumería; bailes de indios, repiques de campanas, noches de fiesta con luminarias y fuegos de artificio, tabernáculos erigidos por los distintos gremios de artesanos, representaciones teatrales, coloquios, entremeses, certámenes poéticos y juegos de cañas.

En todo ello la música tuvo un papel relevante, pues desde el Día de Todos Santos hubo solemnísimas vísperas "con grande musica de voces e instrumentos". El virrey Enriquez de Almanza ordenó "que se llamara indios musicos". Hubo bailes de niños indios con "canto de organo" (canciones polifónicas) a cuatro voces y en lengua náhuatl, con flautas y *teponaztli*. En otro lugar y en otro momento se escuchó un solista y un coro, acompañados por sacabuche o trompeta. Más tarde, al llegar la procesión al quinto arco, en el patio del colegio jesuita de San Pedro y San Pablo, "se dijo la misa en la que se cantaron muchas coplas, entre ellas una ensalada bastante larga". Los restantes días, sobre todo en las representaciones, diálogos y coloquios, "se cantaron villanescas, motetes, coplas, villancicos, con acompañamiento de cornetas, chirimías y sacabuches".<sup>18</sup>



*Escudo de armas del virrey  
 Martín Enriquez de Almanza*

<sup>17</sup> Véase este relato en José Rojas Garcidueñas, *Temas literarios del Virreinato*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1981 (Col. Tlatolli, 8), p. 94.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Desgraciadamente para esa fecha ya había muerto don Francisco Cervantes de Salazar, cronista de la ciudad de México (murió en 1575), quien nos hubiera aportado datos más precisos sobre los artistas que tomaron parte en esa festividad, como lo hizo en la descripción de las exequias del emperador Carlos V. Con toda seguridad habría aparecido allí el nombre de Hernando Franco. Los cronistas posteriores no consideraron importante consignar los nombres de personajes —ni siquiera de los maestros de capilla de la catedral, que ciertamente eran figuras relevantes en la sociedad novohispana— al narrar los sucesos notables en la vida de la ciudad, como no fueran los de los nobles o funcionarios del gobierno virreinal, por más irrelevantes que ahora nos parezcan.

Para algún acontecimiento como el referido anteriormente el padre Franco habría compuesto las dos obras en náhuatl —un pequeño motete a cinco voces y un villancico a cuatro— que se le atribuyen.

Hernando Franco murió el 28 de noviembre de 1585 a las tres de la tarde. Tendría alrededor de 53 años de edad. El cabildo acordó que fuera sepultado en la capilla principal de la primitiva catedral, atrás del asiento del virrey. Pero, después de la demolición de la primitiva catedral, ¿dónde se encontrará ahora la tumba del primero de nuestros grandes compositores?

---

## HERNANDO FRANCO EN LOS LIBROS DE CORO



Hernando Franco es el primer compositor conocido en la historia de la música mexicana del cual se conservan obras en las catedrales de México, Puebla y Guatemala, así como en los acervos musicales del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, y en la Biblioteca Newberry de Chicago, Illinois, EUA.

Franco, como contrapuntista, fue un notable representante del arte polifónico franco-flamenco, que recibió las influencias determinantes de compositores como Heinrich Isaac, Alexander Agricola, Antoine Busnois, Johannes Tinctoris, Loyset Compere, Antoine Brumel, Josquin des Pres y Jakob Obrecht, todos herederos del arte de Dufay, Binchois y Ockeghem, y cuyas obras llenaban el Cancionero de la Catedral de Segovia.

Sin duda también recibió —más directamente— la influencia de los polifonistas de la Escuela Sevillana: Cristóbal de Morales, Pedro y Francisco Guerrero y Bartolomé de Escobedo, y de los músicos notables de la capilla imperial de Carlos V —como Nicolás Gombert— frecuentemente de visita en España por las andanzas políticas y guerreras del emperador.

La música de Franco ostenta en algunas de sus obras rasgos arcaicos para su época, si se tiene en cuenta que fue contemporáneo de Palestrina (1525-1594), Orlando Lasso (1532-1594) y Andrés Gabrieli (1510-1586), entre otros. Giros melódicos que recuerdan la “cadencia Landino”, mayor presencia de acordes “vacíos” (sin 3a.) que en las obras de otros compositores, y algunas series de 4as. paralelas aparecen —por ejemplo— en sus misas breves, en la *Lamentación de Jeremías* y en el *Miserére*. Otras de sus obras, en cambio, poseen una plenitud sonora acorde a su época.

Las obras de Hernando Franco se caracterizan en general por un preponderante diatonismo, basado en la adecuación de su pensamiento musical a la esencia de los modos “eclesiásticos” —que por otra parte eran la materia prima utilizada por todos los compositores de la época—; un cromatismo elemental, un hábil manejo del contrapunto y la utilización inteligente e imaginativa de los recursos vocales propios de las *capellas* renacentistas. Todo esto da a su música un sabor grave y austero pero refinado, no exento del misticismo que caracterizó al espíritu hispano del siglo XVI.

Por ello, musicólogos nacionales y extranjeros que hemos tenido contacto con sus obras, coincidimos en afirmar que Hernando Franco es el más notable compositor renacentista del siglo XVI en América, junto con Gutierre Fernández Hidalgo (1553-1620), maestro de capilla en Bogotá, Quito y La Plata, hoy Sucre, Bolivia.

Como dejé anotado antes, la catedral de México contó desde el principio con un maestro de capilla: el canónigo Juan Juárez, sustituido en 1556 por Lázaro del Álamo, primer compositor europeo llegado a México. A la muerte de Del Álamo (1570), Juan de Victoria, connotado y diestro compositor, ocupó su cargo. Sin embargo, de ninguno de los tres personajes mencionados, se ha conservado una sola

obra. Es Hernando Franco, sucesor de Victoria, el primero de quien se conserva alrededor de una cincuentena de obras, suficientemente acreditadas en los libros de coro existentes en los repositorios arriba citados.

Por cierto que en ningún libro de coro Franco aparece mencionado como Hernando, sino como Fernando o *Ferdinandus*, en latín. Como Hernando, sólo aparece en las actas cabildicias y en los documentos de la Inquisición.

Misas, motetes, salmos, himnos, una "lamentación", responsorios, *salves* y *magnificats* a 4, 5 y 6 voces, constituyen la herencia musical legada por Franco que los avatares del tiempo y de la historia han permitido llegar a nuestras manos.

En el *Libro de coro II* del Archivo de la Catedral de México, que contiene música para la Semana Santa, se encuentra la *Lamentatio Hieremíae*, entre obras de Antonio Rodríguez de Mata (¿-1643), Luis Coronado (¿-1648) y Francisco López Capillas (ca. 1608-1674), todos ellos maestros de capilla de la catedral de México posteriores a Franco.

En otro libro, que casual y afortunadamente descubrí en diciembre de 1990 en el mismo archivo de la Catedral de México, se encuentran las tres misas breves, el *Vidi aquam* (repetido en el *Libro de coro III*), el himno *O redemptor*, el motete *Christus factus est*, el invitatorio *Surrexit dominus vere* y el salmo penitencial *Miserere mei, Deus* (que aparece también en un libro de coro que se encuentra en la Biblioteca Newberry de Chicago).

Este libro de coro de la Catedral de México, desconocido hasta ahora y no incluido en los catálogos formulados por Stevenson y Stanford, mide 56 centímetros de largo por 38 de ancho y 6 de grueso. No tiene el nombre del *punctator* ni del *rubricator* (el dibujante de las notas y el ilustrador). El único dato que aparece es el año de 1731 en la última página. La numeración de los folios llega hasta el 98 y las obras de Franco se encuentran entre los folios 47 y 85. Algunas hojas con numeración repetida, quizá fueron agregadas posteriormente. Este libro incluye obras de Antonio Rodríguez de Mata, Francisco López Capillas (contenidas también en el *Libro de coro VIII*), Hernando Franco, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya y del compositor sevillano Francisco Guerrero, contemporáneo de Franco, todas ellas dibujadas por diferentes *punctatores* de desigual habilidad. El volumen tiene cubiertas de madera forradas de cuero —como era lo usual—, hojas de papel grueso y resistente al uso, y cierres de cuero que ya no funcionan. Las cubiertas están adornadas con figuras geométricas doradas de líneas delgadas.

En la Catedral de Puebla las obras de Franco se localizan en los libros de coro I, II, III, XIX y XX. En el *Libro de coro I* se encuentran dos *salves*; en el II, el motete *Monstra te esse matrem*, (repetido en el XIX); en el III hay salmos, responsorios y lecciones del oficio de difuntos que coinciden con los que se encuentran en el extraviado *Códice del Convento del Carmen* y con los del *Libro de coro III* del archivo de la Catedral de México; en el XIX el motete *Árbor decóra et fúlgida*, sin texto, y el salmo *Déxit Dóminus* en los tonos IV y V, también sin texto, junto con la repetición del motete *Monstra te esse matrem* del *Libro de coro II*. Por último, en el *Libro de coro XX* se encuentra el segundo *Aspérges me* que presento en este primer volumen de las obras de Hernando Franco.

Es particularmente notable el libro de coro conocido como *Códice Franco*, custodiado actualmente en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México. Contiene 14 de los 16 *magnificats* en los ocho tonos eclesiásticos que compuso Franco, siguiendo la práctica ordinaria de los maestros de capilla de proveer la música para el oficio de vísperas. Faltan los dos *magnificats* del III tono.

Este libro se hizo por iniciativa del sucesor de Franco, Juan Hernández, quien le profesaba una gran admiración y respeto. Data del año 1611 y resulta algo pequeño si se le compara con los demás libros de coro de dimensiones impresionantes. Tiene

hojas de pergamino con un dibujo musical extremadamente cuidadoso y bello, hermosas viñetas y letras capitulares exquisitas, posiblemente debidas al arte maravilloso de Luis Lagarto de la Vega. No tiene el nombre del *punctator* ni algún otro dato, salvo el nombre del compositor en la parte superior de las páginas.<sup>19</sup>

Los *magnificats* del *Códice Franco* —ya mutilado cuando llegó a formar parte del acervo musical del Museo del Virreinato— fueron transcritos a la notación musical actual y editados en 1965 por Steven Barwick con el patrocinio de la Southern Illinois University Press. Nosotros los daremos a la luz nuevamente junto con los motetes y las antífonas marianas del mismo compositor en el segundo volumen de sus obras.

Se encuentran obras de Hernando Franco también en la catedral de Guatemala (los *libros de coro I y II*), y en Jacaltenango, Guatemala (en un libro sin numeración). En la Biblioteca Newberry de Chicago se conservan copias de obras existentes en el archivo de la Catedral de México, en libros de coro llegados a esa institución desde fines del siglo pasado.<sup>20</sup>

A Hernando Franco se le atribuyen desde 1934 dos pequeñas obras con texto en náhuatl,<sup>21</sup> invocaciones a la Virgen María, muy parecidas a las que se encuentran en las “doctrinas cristianas” como la de fray Pedro de Gante o de fray Juan de la Anunciación, o en el *Tratado sobre los Pecados Capitales* de fray Andrés de Olmos. Ambas son de muy distinto carácter y factura, y en un tiempo se atribuyeron a un noble indígena homónimo del compositor, de quien sería su ahijado de bautismo, opinión poco aceptada actualmente. Dichas obras se encuentran en el *Códice Valdés*, así llamado en honor de Octaviano Valdés, canónigo de la catedral de México, quien habiéndolo recibido de los habitantes de su pueblo nativo, Cacalomacán, Estado de México, lo custodió desde 1931.<sup>22</sup>

En el *Códice del Convento del Carmen* se encuentran dos pequeños responsorios del oficio de difuntos (*Peccátem me quotidie* y *Meménto méi, Deus*) asignados a Hernando Franco. Éstos fueron publicados en 1952 en el volumen I de la serie Tesoro de la Música Polifónica en México por el musicólogo español Jesús Bal y Gay. Desde antes de que Bal y Gay hiciera la transcripción de las obras del dicho códice, éste ya se había extraviado. Bal y Gay recurrió para la realización de su trabajo a un microfilm proveniente de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos de América, División de Música.<sup>23</sup> Afortunadamente las obras franquianas del mencionado códice se encuentran repetidas en el *Libro de coro III* del archivo de la Catedral de México, que contiene todo un *Officium Defunctorum*, y en el *Libro de coro III* del archivo de la Catedral de Puebla, el cual contiene además música de otros autores: Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Juan Gutiérrez de Padilla, Gonzalo Mendes Saldanha, Manuel Tavares, etc., también para el oficio de difuntos.

<sup>19</sup> Éste y los demás libros de coro que se custodian en el Museo Nacional del Virreinato, pertenecieron originalmente al archivo de la Catedral Metropolitana de México, a donde espero que regresen pronto y que se les cuide por lo menos como se les cuida ahora. Por desgracia la belleza de este libro ha atraído sobre él, como ha sucedido con muchos otros, la codicia de algún o algunos vándalos “cultos” —¿podrá ser tal paradoja?— quienes por apoderarse de las bellísimas viñetas han mutilado el libro dejando incompleta la música.

<sup>20</sup> Robert Stevenson, “Polifonia sacra de los siglos XVI y XVII”, *op. cit.*, pp. 47, 51, 57-58.

<sup>21</sup> Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. México: SEP, Departamento de Bellas Artes, 1934, pp. 102-106. Allí aparecen reproducciones facsimilares de ambas obras en notación mensural.

<sup>22</sup> Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 131. Desgraciadamente, hasta ahora, el *Códice Valdés* también se halla extraviado, en el mejor de los casos adornando la mansión de algún “conocedor de buen gusto”, quizá en el extranjero, privando al resto del mundo de las riquezas de su contenido musical.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 133.

---

## OBRAS ATRIBUIBLES A HERNANDO FRANCO

---



En este primer volumen de las obras de Hernando Franco se incluyen seis composiciones que no llevan el nombre de su autor. Son los motetes responsoriales *Aspérgete me* (I) y *Vidi áquam*, y los himnos *Vexilla régis*, *Salútis humánae sátor*, *Quicumque Christum quaeritis* y *Ut queant láxis*. Sin embargo, todos contienen elementos particulares que me inclinan a atribuirselos.

Las tres primeras obras mencionadas se encuentran en el *Libro de coro III* del Archivo de la catedral de México; las otras tres en el *Libro de coro V* del mismo archivo. El *Libro de coro III* contiene un *Officium Defunctorum* completo, esto es, la música del invitatorio, de los salmos, de los responsorios y lecciones de maitines,<sup>24</sup> de la misa y de los responsos exequiales de los difuntos. Pero también incluye otras obras que no pertenecen a dicho oficio, como el *Aspérgete me*, el *Vidi áquam*, el *Vexilla Régis* y otros salmos ajenos al mismo.

El *Officium Defunctorum*, lo reitero, no tiene el nombre del autor, pero algunas de sus partes (*Peccátem me quotidie*; *Meménto méi*, publicadas en el volumen I de Tesoro de la Música Polifónica en México; *Párce míhi, Dómine*; *Qui Lázarus resuscitásti*; *Dómine, ne in furóre tuo*; *Exaudívit Dóminus*; *Quóniam non est in móрте*; *Requíescat in páce*), aparecen en el *Códice del Convento del Carmen* y en el *Libro de coro III* del Archivo de la Catedral de Puebla, específicamente atribuidas a Hernando Franco.

El motete responsorial *Vidi áquam* tampoco aparece con nombre de autor en el *Libro de coro III* del Archivo de la Catedral de México, pero en cambio aparece atribuido a Franco en el libro de coro que descubrí en 1990.

---

<sup>24</sup> Los maitines son parte de lo que se conoce como *Officium Divinum*, servicio que junto con la *Misa*, constituyen la alabanza oficial de la Iglesia cristiana. Este *Officium Divinum*, originado desde los primeros siglos del cristianismo, adquirió los rasgos principales de su configuración a partir de la aparición del monacato en los siglos IV y V, y se organizó sistemáticamente en la época de San Benito de Nursia (†543), fundador de la orden benedictina.

El oficio se dividía —y se divide aún— en ocho *horas canónicas*: *maitines*, *laudes*, *prima*, *tercia*, *sexta*, *nona*, *visperas* y *completas*, repartidas a lo largo de las 24 horas del día. Todas ellas incluyen el canto de salmos, himnos, lecturas de textos propios para la reflexión, cantos interleccionales (responsorios) y oraciones. Los textos son seleccionados según la fiesta que se conmemora cada día, y su importancia dentro del año litúrgico. De estas *horas canónicas* las más solemnes —y por lo mismo las más extensas— eran los *maitines*, los *laudes* y las *visperas*. Los *maitines* (*matutinum*) se cantaban a la media noche y solían ser los más nutridos de cantos y lecturas, los *laudes* al alba (*laudes matutinae*), y las *visperas* al atardecer (del latín *véspera*, la tarde). Por último, las *completas* se entonaban al anochecer, antes de entregarse al descanso. Estas eran las “horas mayores” que se celebraban cuando se disponía de más tiempo en el día. En cambio, las “horas menores”: *prima*, *tercia*, *sexta* y *nona*, tenían menor número de cantos y lecturas, más sencillos y breves, puesto que se efectuaban durante el tiempo laborable del día. De esta manera se cumplía en la Edad Media el lema de la Regla de San Benito: *Ora et labora* (reza y trabaja).

Tanto el hecho de estar en el mismo *Libro de coro III*, como sobre todo las características estilísticas del himno *Vexilla Régis*, me persuaden a asignarlo también al mencionado compositor. Dichas características son: la textura contrapuntística, el uso de los timbres vocales semejante al *Miserére*, la armonía generada en el modo dórico medieval, la correspondencia de estos mismos elementos en la estrofa *Árbor decóra et fúlgida* del *Libro de coro XLIX* del Archivo de la Catedral de Puebla donde sí aparece el nombre de Franco (véase la ilustración de la pág.). Lo mismo sucede con el *Aspérge me* (1), cuya sonoridad recuerda la música gótica de Ockeghem.



Parte del Superius de *Árbor decóra et fúlgida*


Pareciera que por ser ampliamente conocidas tales obras entre el personal del cabildo y del coro catedralicios, el artífice del libro no consideró necesario consignar el nombre del autor, circunstancia algo frecuente en los libros de coro. Por el contrario, las restantes obras del mismo libro, de compositores más recientes, quizá no tan bien conocidas como las anteriores, sí tienen los nombres de los autores para evitar cualquier posible equívoco. Así sabemos ahora que los salmos *Quía inclinávit* y *Confitébor tibi* son de Fabián Pérez Ximeno (1595-1654), y el *magnificat* con que concluye el antes citado *Libro de coro III* es de Luis Coronado (¿-1648), (ambos compositores también maestros de capilla de la Catedral de México).

Existe en el *Libro de coro II* del Archivo de la Catedral de México un pequeño verso (*Páter, in manus tuas*) con el nombre de Hernando Franco. En este caso me parece que dicho verso más bien debe atribuirse a Luis Coronado, como parte de la *Pasión según San Lucas* de este compositor. En las obras de Franco, nunca aparecen armaduras con dos bemoles, como sí sucede en las cuatro pasiones de Coronado del *Libro de coro II*, elaboradas con un sentido ya más tonal que modal.

Los restantes himnos (*Salútis Humánae Sátor, Quicumque Christum quaeritis* y *Ut queant láxis*) se encuentran en el *Libro de coro V* del Archivo de la Catedral de México que contiene música para el oficio de vísperas,<sup>25</sup> anónima en su mayor parte. Sólo algunas obras de dicho libro están atribuidas específicamente a compositores como Joseph de Loaysa (1625?-1696?), Antonio de Salazar (1650-1715) y Manuel de Sumaya (1676?-1755).

En ninguna parte aparecen los antedichos himnos atribuidos a Hernando Franco. Sin embargo, estos muestran un carácter austero y solemne; una estructura modal muy dependiente aún del *oktoecos* medieval; motivos melódicos sencillos y breves que forman la base de las imitaciones; procesos cadenciales que no recurren aún al juego de los grados V-I de sus respectivas escalas, salvo en la cadencia final; tendencia a dar sonidos muy graves a la parte del Alto, —como en el himno *Ut*

<sup>25</sup> Véase la nota anterior.

*quéant láxis*—, etc. A todo esto, se agrega la presencia de lo que el Dr. Stevenson llama el “tresillo de Josquin”,<sup>26</sup> un pequeño motivo melódico en ritmo ternario —dentro del ritmo binario de toda la obra— constituido siempre por el siguiente juego de notas:  que sólo he hallado en las obras de Franco (por ejemplo, en el 2º *magnificat* de primer tono, verso 12, y en el 2º *magnificat* de octavo tono, versos 2 y 10 del Códice Franco, y en la Salve a 5 voces del *Libro de coro I* del Archivo de la Catedral de Puebla), y nunca en las más de 300 obras de otros compositores novohispanos que he transcrito.<sup>27</sup> Por eso, y asumiendo el riesgo de estar equivocado, considero que estas obras se podrían atribuir al primer gran compositor de nuestra historia musical.



*Fragmento del Credo de la Misa Pange Lingua de Josquin des Pres (1440-1521).*

<sup>26</sup> Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 65, 124 y 130.

<sup>27</sup> También he encontrado el “tresillo de Josquin” en los *magnificats* del compositor cesaraugustano Sebastián Aguilera de Heredia (1565-1627), contenidos en un libro de coro impreso en Zaragoza, España, en 1618. Este libro perteneció desde el primer cuarto del siglo XVII al archivo de la catedral de México y se conserva ahora en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotztlán, Estado de México.

---

---

# SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS



obre la transcripción de las obras de Hernando Franco que contiene el presente volumen, es necesario comentar los detalles siguientes:

## 1. *INCIPIT*

Toda la música de Hernando Franco, como la de los compositores contemporáneos suyos, utiliza la notación *mensural* propia de la época. Por ello fue necesario transcribir dicha música a la notación actual. Para que los intérpretes tengan una idea más clara de la notación original de cada obra, incluyo el *incipit* de la misma, con sus signos rítmicos y las claves de cada voz.

## 2. CLAVES DEL TENOR Y DEL ALTO

Siguiendo la tradición de algunos transcriptores de música antigua como monseñor Higinio Inglés y otros, indico la parte del *tenor* con una clave de do en la cuarta línea, superpuesta a la clave de sol, en lugar de la doble clave de sol o el 8 debajo de la clave que usan otros transcriptores. Para leer y entonar las notas de esta parte la que cuenta es la clave de sol. Sin embargo, a veces aparece el 8 debajo de la clave de sol. Entonces se trata de una parte que es originalmente de *alto*, cuya notación se ha transcrito a la octava aguda (por ejemplo en la 2a. versión de la tercera estrofa del himno *Vexilla Régis*). Esto se ha hecho por la extrema gravedad de algunos pasajes, cuya entonación, cómoda para los cantores adolescentes de las *capellas* renacentistas, resulta incómoda para las contraltos de los coros actuales. Con ello se propone que estas partes sean cantadas por tenores para obtener mejores resultados sonoros. A veces sucede a la inversa, como en las entonaciones de "canto llano" de la *Missa Feriális* a 4 voces.

Otras veces se conjuntan la clave de do, superpuesta a la clave de sol y el 8 en la parte del *tenor* (como en los versos 1, 5, 9, 13 y 17 del *Miserère*). Con ello se indica que la notación original de esta parte está escrita a la octava inferior —para un segundo *alto*, como se señala al principio de dichos versos— y se propone que estas partes, además de que puedan ser interpretadas según la propuesta original del autor, también lo puedan ser por un coro de conformación normal actual.

## 3. LIGADURAS

Las *ligaduras* o grupos de dos o más notas —cuyas figuras se pueden ver en los *incipits* de varias obras—, utilizadas en la notación mensural de los siglos XV y XVI y semejantes a los *neumas* gregorianos de los cuales proceden, se señalan en la transcripción con ligaduras rectilíneas, e indican la ejecución ligada de esas notas, que corresponden normalmente a una sola sílaba, excepto en algún caso imposible, que nunca falta.

#### 4. ALTERACIONES

Las *alteraciones* que aparecen originalmente en los manuscritos han sido puestas a la izquierda de las notas afectadas. Las que aparecen arriba de ellas entre corchetes [ ] son agregado mío, según las reglas de la *semitonía subintellecta* usual en la época. Las alteraciones que aparecen arriba de las notas entre paréntesis ( ) son sólo recordatorios de la entonación anterior.

#### 5. TEXTOS

Todos los textos utilizados por el compositor en las obras que incluye este volumen, son litúrgicos y están en latín. Dichos textos se presentan con las palabras completas, sin las abreviaturas ni los signos de repetición textual acostumbrados en los libros de coro, con la ortografía latina actual y la distribución silábica propia del latín eclesiástico autorizado por el Vaticano.

Deseando hacer de este libro un instrumento práctico y funcional y pensando en la ejecución de las obras tanto en las celebraciones litúrgicas como en concierto, en el comentario particular de cada una se ofrece el texto latino propio, su referencia bíblica, su contexto litúrgico y su traducción. Esto, con el objeto de que pueda ser identificada cada palabra del texto individualmente sin la interferencia de la escritura musical y que, comprendido su significado, se logre una adecuada interpretación. Cabe mencionar que todas las traducciones fueron hechas por el propio transcriptor.

#### 6. PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN

Para evitar cualquier posibilidad de error en la pronunciación de los textos latinos, siguiendo el sano y práctico ejemplo de las ediciones vaticanas, se han acentuado gráficamente todas las palabras que lo requieren según la prosodia latina actual. Con este mismo propósito se incluye también, en una sección aparte, una guía para la pronunciación correcta del latín eclesiástico. Con ello, los directores y cantores que no tengan conocimiento y experiencia en este aspecto de su trabajo, encontrarán solución a sus dudas.

#### 7. INTERPRETACIÓN

Se omite toda indicación agógica y dinámica, tanto porque en los libros de coro no se usaban tales signos, cuanto porque la interpretación de cada obra debe basarse en el conocimiento profundo y concienzudo del texto, la estructura musical, el carácter de la obra, el estilo de la época, el entorno social y cultural en que se desarrolló el compositor y la finalidad concreta para la que fue creada. Con el comentario particular a cada obra deseo colaborar con los intérpretes potenciales a fin de lograr este propósito.

#### 8. USO DEL "CANTO LLANO" Y DEL CANTO GREGORIANO

También sobre el uso que he hecho del llamado "canto llano" y del canto gregoriano es necesario aclarar algunos puntos. Se verá, si se observa con atención, que he recurrido a dos tipos de melodías para completar las obras de Hernando Franco que así lo requieren. Esto sucede con los "aspersorios", las misas, los himnos, el *Miserére* y el *Surréxit Dóminus*. Tal como lo aclaro en cada circunstancia, en algunos casos —los "aspersorios" y las misas—, he respetado las entonaciones y los versos en "canto llano" propuestos en las mismas obras. En otros, he recurrido a las melodías del repertorio gregoriano.

En general se suele confundir el "canto llano" con el canto gregoriano, cuando en realidad se trata de dos enfoques bien distintos del canto litúrgico de la Iglesia

Cristiana Medieval, a pesar de sus coincidencias en algunos elementos y el pasado común. En los siglos recientes incluso se les aplicaba ambos nombres indistintamente. Así sucede por ejemplo, en tratados de "canto llano", como el *Ritual Carmelitano para España e Indias* de 1778, o el titulado *Verdaderos Principios de Canto Gregoriano* de N. A. Janssen, profesor de canto en el Seminario de Malinas, traducido del francés por Francisco M. Vargas para el Seminario de Guadalajara en 1873.

Cuando nombro el canto gregoriano, me estoy refiriendo al canto eclesiástico cristiano medieval, estudiado y restaurado principalmente por los monjes benedictinos de la Abadía de San Pedro de Solesmes desde mediados del siglo pasado, y cuyos resultados se encuentran en buena parte en el *Liber Usualis Missae et Officii*.

Respecto al llamado "canto llano" —*cantus planus*—, aclararé que el nombre le fue aplicado inicialmente por un monje bohemio (de Bohemia, actual República Checa) llamado Jerónimo de Moravia, en el siglo XII. Se le llamaba "llano", es decir plano, porque se consideraba principalmente como soporte o plataforma —*cantus firmus*— de las construcciones polifónicas que poco a poco iban ganando presencia en la liturgia desde el siglo XI en adelante (*organum*, cláusula y motete). Con el avance de esta música polifónica —*música mensurabilis*— y pérdida la noción del *témpus primum indivisibile* del canto litúrgico medieval, se le fueron aplicando a este, paulatinamente, los usos de la notación mensural de la polifonía. Por ello, las melodías antiguas sufrieron mutilaciones y deformaciones rítmicas.

Ni las protestas del papa Juan XXII en el siglo XIV, ni las del gran polifonista Fernando de las Infantas en el XVI, sirvieron para detener el proceso de deformación progresiva y generalizada del canto litúrgico medieval. El golpe definitivo lo asestó la Edición Medicea de 1615 que, por encargo del papa Gregorio XIII inició Palestrina, desconocedor de las características de dicho repertorio, y concluyeron Felice Anerio y Francesco Suriano por encargo del papa Paulo V.

La notación del "canto llano", aunque se parece, no es idéntica a la notación del canto gregoriano restaurado. En el "canto llano" se usan las notas llamadas *longas*, *breves* y *semibreves* de la notación mensural polifónica, ya solas, ya formando *ligaduras*, que reproducen las figuras de algunos *neumas* gregorianos, de los cuales provienen, pero que se interpretan bajo reglas muy diferentes. En ellas no cuenta el *témpus primum indivisibile*, sino la duración proporcional correspondiente a cada figura, según su forma y su colocación dentro de un grupo determinado, especialmente tratándose de las ligaduras. La *longa* dura el doble o triple de la *breve*, y ésta el doble o triple de la *semibreve*. En muchas ocasiones incluso se aplica lo que en polifonía se llamaba *semitonia subintellécta*, y entonces se usa no sólo el *bemol*, sino también el *sostenido*, y a veces también se establece un compás fijo y una armadura desde el principio de la obra. En general, las notas están aplicadas al texto según una lógica dependiente de los acentos tónicos de las palabras, a diferencia del canto gregoriano.

El resultado sonoro causa la impresión de anarquía y arbitrariedad, tal como lo definía el papa Juan XXII en el siglo XIV:

ciertos discípulos de una nueva escuela reemplazan los antiguos cantos por otros compuestos en breves, semibreves y sonidos casi minúsculos, cortan las melodías y las afeminan con el discanto, las mezclan a veces con letrillas vulgares [en el motete primitivo así ocurría], no discerniendo los tonos sino confundiendo los [con los cromatismos de la *semitonia subintellecta*].<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Véase Germán Prado, O.S.B. *El canto gregoriano*. Barcelona, España: ed. Labor, 1954.

Por el contrario, según los estudios de los monjes benedictinos de la Abadía de San Pedro de Solesmes, entre otros, iniciados desde mediados del siglo pasado y continuados hasta el día de hoy, apoyados en el análisis de varios miles de manuscritos medievales, el canto gregoriano se basa en la duración igual de los sonidos (una idea "corrupta" según algunos que, —desde el siglo XI— creen que con esto resulta un canto monótono e insípido).<sup>29</sup>

Esta duración básica de los sonidos —el *témpus primum indivisibile*— puede alargarse o multiplicarse, pero nunca dividirse, como en el "canto llano". Además, otras de sus características son: el ritmo libre, configurado por la sucesión armoniosa de pies rítmicos binarios y ternarios, organizados según leyes musicales muy precisas, y el uso de las escalas modales absolutamente diatónicas —a diferencia del "canto llano"—, si se exceptúa la presencia accidental del *bemol* en las melodías de los modos I, IV, V y VI, utilizado para evitar el intervalo de cuarta aumentada (*diábolus in música*) y también en los episodios modulantes de piezas que estando en otros modos, inciden pasajeramente en los modos antedichos.

A tales consideraciones se deben los diferentes detalles específicos de mi trabajo de transcripción, aplicados a cada uno de estos recursos. Sin embargo, valorando la importancia que tuvo para el progreso general del arte sonoro la nueva música mensural, y siendo además el "canto llano" una realidad histórica insoslayable, he sido lo más respetuoso posible de la obra del padre Franco —como debe ser—, y dentro de las posibilidades de los recursos a mi alcance.

## 9. USO DE LAS CHIAVETTE

Estudios relativamente recientes han aclarado el uso de ciertas claves en la polifonía renacentista, concretamente la clave de sol para el *tiple*, las claves de do en cuarta línea y fa en tercera para el *bajo*, y la clave de do en segunda para el *alto* y en tercera para el *tenor*.

<sup>29</sup> Los monjes de la Abadía de San Pedro de Solesmes, encabezados por don Próspero Gueranger († 1875) a mediados del siglo pasado, iniciaron un estudio concienzudo de los manuscritos de cantos litúrgicos cristianos de los siglos IX al XIV, existentes en bibliotecas públicas, catedralicias y conventuales de diferentes ciudades del occidente de Europa: Paris, Compiègne, Valenciennes, Solesmes, Toulouse, Arras, Laon, Cambrai, Rouen, Montpellier, Saint Gall, Moissac, Albi, Arles, Cluny, Worms, Reichenau, Bamberg, Munich, Köln, Düsseldorf, Kassel, Einsiedel, San Marcial de Limoges, Valencia, Huesca, Toledo, León, Tortosa, Verona, Gerona, Perugia, Novaro, Modena, Bolonia, Benevento, Monte Cassino, Padua, Lucca, Milán, Monza, Bruselas, Londres, Oxford, Hereford, Westminster, Exeter, York, Winchester, Worcester.

El producto de esos estudios se concretó en publicaciones como el *Liber Gradualis*, el *Liber Antiphonarius*, el *Processionale*, el *Responsoriale*, el *Tonus Passionis*, el *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, el *Graduale*, el *Officium Hebdomadae Sanctae*, el *Officium Defunctorum*, etc. Una amplia selección del repertorio de estos libros se contiene en las diversas ediciones del *Liber Usualis Missae et Officii*.

Otros productos de Solesmes fueron diversos métodos de estudio e interpretación del canto gregoriano, entre ellos: *Le Nombre Musical* (El ritmo musical) y *Paleographie Musical* de Dom Andre Mocquereau; *Introduction a la Paleographie Musical Gregorienne*, de don Gregorio Ma. Suñol; *Les Melodies Gregorienes*, de Dom Joseph Pothier; *Esthetique Gregorienne*, de don Paolo Ferretti; *El ritmo gregoriano y La modalidad gregoriana*, de fray Tomás de Manzárraga, C. M. F., según las enseñanzas de Dom Henri Pothiron.

Para un bibliografía mas extensa sobre el tema, véase: Germán Prado, O.S.B., *op.cit.*; Gregorio Ma. Suñol, *Método completo de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes*. Barcelona: Abadía de Monserrat, 1959; Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega*. México: El Colegio de México, 1954; Kenneth Levy y John A. Emerson. "Plainchant", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIV, Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 1980.

En primer lugar téngase en cuenta que las claves usadas normalmente por los compositores renacentistas eran: la clave de do en primera línea para el *superius*, *cantus* o *tiple*; clave de do en tercera para el *alto* y en cuarta para el *tenor*, y por fin, la clave de fa en cuarta línea para el *bajo*.

Sin embargo, cuando los compositores empleaban ciertos modos agudos, como el 5º o el 7º (teniendo en consideración que no era aún la época del *bel canto*), recurrían al uso de las llamadas *chiavette* (llavecitas) o *chiavi trasportate* para indicar la transposición de la obra hacia un tono más cómodo para los cantores, generalmente entre una tercera menor y una cuarta más baja que la notación original.

En esa época no se usaban aún las armaduras con sostenidos y bemoles (salvo el si bemol) y la manera de indicar la adecuación tonal de una obra al ámbito sonoro apropiado al coro era el uso de las *chiavette*. En lugar de la clave de do en primera línea para el *tiple*, se usaba la clave de sol en segunda línea; en lugar de la clave de fa en cuarta para el *bajo*, las claves de do en cuarta o de fa en tercera; y para el *alto* y el *tenor*, la clave de do en segunda y en tercera, respectivamente.

Cuando había dos partes de *tiple*, una llevaba la clave de sol en segunda, y la otra la clave de do en primera línea.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Véase al respecto: Samuel Rubio, O.S.A., *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1956 (Biblioteca La Ciudad de Dos); véase también: Siegfried Hermelink, "Chiavette", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, Stanley Sadie (ed). Londres: Macmillan, 1980.

---

---

# OBRAS DE HERNANDO FRANCO

## VOLUMEN PRIMERO

I, II, III, *ASPÉRGES ME, VIDI ÁQUAM*



El *Ordo Missae* y el *Kyriale*, esto es, los libros que contienen el plan de la misa y la música de sus diferentes partes ordinarias respectivamente, organizados según las diversas festividades del año litúrgico, empiezan siempre con las antifonas de la bendición del agua —los “aspersorios”, como se dio en llamarles en aquella época— que forman parte del rito penitencial preparatorio a la celebración de la misa. Dichas antifonas son el *Aspérges me* y el *Vidi áquam*. Con ellas empezaba el rito solemne de la misa llamada “conventual” o “de coro” en las catedrales, y la misa comunitaria principal del domingo en las parroquias y los conventos.

La antífona *Aspérges me* se usa durante los domingos del año en general antes de empezar la misa; el *Vidi áquam* sólo durante los domingos de Pascua, entre el Domingo de Resurrección y el Domingo de Pentecostés inclusive.

El texto de *Aspérges me* proviene del verso 8 del salmo 50, —el *Miserére*— uno de los siete salmos llamados “penitenciales”, utilizado diariamente en el oficio de laudes del tiempo de Cuaresma. El *Vidi áquam* hace referencia al capítulo 47 del libro de Ezequiel y al capítulo final del Apocalipsis.

De la antífona *Aspérges me* se conservan tres melodías en manuscritos de distintas épocas (de los siglos X, XII y XIII), todas del modo VII medieval; la más adornada es la del siglo XIII. (Véase la música de dichas antifonas en la página XXXII).

La primera versión del *Aspérges me* de Hernando Franco que aquí presento pertenece al archivo de la Catedral de México. Ésta utiliza la melodía más sencilla —del siglo X— que se puede reconocer en la entonación (que aparece en este volumen tanto en la notación original del “canto llano” como en la actual), y en el *cántus firmus* confiado al tenor en ambos motetes responsoriales. Sin embargo, esta versión resulta más solemne que la segunda por su desarrollo más amplio, ya que el autor elabora polifónicamente el segundo hemistiquio de los versos intercalados.

La segunda versión —proveniente del archivo de la Catedral de Puebla— utiliza la melodía del siglo XIII, más adornada, convertida en “canto llano” en los libros de coro toledanos; se diferencia de la anterior sólo porque no tiene versos polifónicos. He aquí el texto latino con su respectiva traducción:

*Aspérges me, Dómine, hyssópo  
et mundábor;  
lavábis me  
et súper nivem dealbábor*

Me rociarás, Señor, con el hisopo  
y quedaré limpio;  
me lavarás  
y quedaré más blanco que la nieve.

*Miserere mei, Deus,  
secundum magnam misericordiam tuam.*

Apíadate de mi, oh Dios,  
según tu gran misericordia.

*Glória Patri, et Filio,  
et Spiritui Sancto:*

Gloria al Padre, y al Hijo,  
y al Espíritu Santo:

*Sicut erat in principio,  
et nunc et semper,  
et in saecula saeculorum. Amen.*

Así como era en el principio,  
sea ahora y siempre,  
por los siglos de los siglos. Amén.

IN DOMINICIS  
AD ASPERSIONEM AQUÆ BENEDICTÆ  
EXTRA TEMPUS PASCHALE

VII X. s.

**A** -spérges me, • Dó-mi-nē, hyssó-po, et mundá-bor :  
la-vá-bis me, et super nivem de- albá-bor.

VII XIII. s.

**A** -SPERGES me, • Dómi- ne, hyssó-po, et  
mundá- bor : lavá- bis me, et su- per ní- vem de- al-  
*Ad libitum :*  
bá- bor. *Ps. 50.* Mi- se- ré- re me- i, De- us, se- cún- dum magnam  
mi- se- rí- cór- di- am tu- am.

## TEMPORE PASCHALI

*Scilicet a dominica Paschæ usque ad Pentecosten inclusive*

VIII X. s.

V

I-di a-quam • e-gre-di-én-tem de tèm-  
plo, a-lá-tē-rē dex-tro, alle-lú-ia: et  
omnes, ad quos pervē-nit a-quā i-sta, sál-vī  
facti sūnt, et di-cent, alle-lú-ia, al-le-lú-ia.

*Ps. 117. Confi-tē-mi-ni Dó-mi-no quó-ni-am bonus: • quó-ni-am*  
*in saécu-lum mi-se-ri-cór-di-a e-jus.*

El *Vidi aquam* es otro motete responsorial. Está basado en una melodía medieval del siglo X, de modo VIII, también convertida en "canto llano", sólo que aquí el autor no la utiliza estrictamente como *cántus firmus* sino libremente, en forma imitativa entre todas las voces. El texto está relacionado con la Pascua y especialmente con el agua bautismal. Los versos intercalados (del salmo 117), también están tratados polifónicamente, lo cual confiere mayor solemnidad al motete.

*Vidi aquam egrediéntem de tēmplo  
a látere dēxtero, allelúia,  
et omnes ad quos pervēnit aqua ista  
sálvi facti sūnt,  
et dicent allelúia.*

Vi agua que brotaba del lado derecho  
del templo, aleluya,  
y todos aquellos a quienes llegó esta agua,  
fueron salvados,  
y cantarán aleluya.

*Confitémini Dómino quóniam bónus,  
quóniam in saéculum misericórdia éius.  
Glória Pátri, et Filio,  
et Spíritui Sáncto:  
Sicut érat in princípío,  
et nunc et sémper,  
et in saécula saeculórum. Amen.*

Aclamen al Señor porque es bueno,  
porque su misericordia es eterna.  
Gloria al Padre, y al Hijo,  
y al Espíritu Santo:  
Como era en el principio,  
sea ahora y siempre,  
por los siglos de los siglos. Amén.

La música de estas antifonas solía acompañar el rito de la purificación de los ministros de la liturgia y de todo el pueblo participante y servía como preparación a la celebración de la misa dominical. Era obligatorio en las catedrales y colegiatas desde el siglo XV, y se extendió a las parroquias, iglesias y conventos. Solía hacerse después del canto de la tercia, inmediatamente antes de la misa llamada "conventual" o "de coro". El presidente de la asamblea, revestido con la capa pluvial, acompañado por los acólitos, entonaba la antifona propia del tiempo litúrgico correspondiente (*Aspérges me* o *Vidi áquam*), y tomando el *hisopo* mojado en el *acetre* rociaba tres veces el altar con el agua consagrada, después a sí mismo y a los ministros (el diácono y el subdiácono). Mientras el coro proseguía con el canto, el celebrante y los ministros se encaminaban por el centro de la iglesia rociando con el agua a todo el pueblo, a diestra primero y a siniestra después, de regreso al altar. Dice la rúbrica:<sup>31</sup> "Si asistía algún príncipe, magistrado o noble, se tendrá cuenta con su dignidad y con las costumbres del lugar, mientras no sean contrarias a los Decretos, cual sería la de ofrecerles el hisopo para que lo toquen, pues la aspersion por contacto es exclusiva del celebrante, del obispo propio y de los cardenales asistentes".<sup>32</sup>

Una vez hecha la aspersion del pueblo y del coro, el celebrante canta en tono ferial los versos y la oración correspondiente, con lo cual concluye el rito de la purificación preparatorio a la celebración de la misa.

#### IV, V, VI. MISAS BREVES

Siguiendo el plan del *Órdo Missae* y el *Kyriále* presento a continuación tres misas "breves" que tuve la inesperada fortuna de encontrar en un extraviado libro de coro del archivo de la catedral de México en diciembre de 1990. En este libro, las tres misas aparecen claramente atribuidas a Hernando Franco. Se trata de dos misas a 4 voces y una a 5; breves no sólo por la extensión de sus partes, reducidas al mínimo, sino también porque carecen del *Glória in excélsis Déo* y del *Crédo*, por lo cual resultan propias para los tiempos litúrgicos de Adviento y Cuaresma, según el modelo de las misas XVII y XVIII del *Kyrial Vaticano*. Estas misas se utilizan tanto para los domingos y las ferias (días ordinarios de la semana) de Adviento y Cuaresma, como para las vigiliat (celebraciones vespertinas o nocturnas que se hacían el día anterior a las festividades), las ferias de las cuatro "témporas" (en el inicio de cada estación del año sideral) y la misa de rogaciones que se celebra el miércoles anterior a la fiesta de la Ascensión.

Todas ellas utilizan el mismo material temático del modo IV transportado, tomado de la misa gregoriana XVIII, cuyas melodías datan de fuentes de los siglos XI, XII y XIII, y se muestran en la página XXXIII. Por su austeridad y sencillez (ya que las melodías no rebasan en general el ámbito de una cuarta), esta música se utiliza también para las misas de los difuntos. El material temático, simplificado en el *Kyrie* y

<sup>31</sup> Rúbricas son las normas que impone el ceremonial de las celebraciones litúrgicas para su realización. Se llamaron así desde tiempos antiguos porque en los libros rituales (misales, breviarios, libros pontificales, leccionarios, sacramentarios, etc.) están escritas en color rojo (*rubrum*) para destacarlas del resto de los textos.

<sup>32</sup> Gregorio Martínez de Antoñana, C. M. F., *Manual de liturgia sagrada*. Madrid: Editorial Cocusa, 1957. Véase el Tratado II, capítulo primero: De la bendición del agua y del *Aspérges*, pp. 504 y ss.

poco variado en las demás partes, se puede reconocer en el *cántus firmus* que va apareciendo en las diferentes voces del conjunto.

La primera de estas misas, la más sencilla de todas, tiene una marcada elaboración homofónica. En el *Kyrie* cada una de las invocaciones a las personas de la Trinidad se canta sólo dos veces en lugar de tres, como es lo ordinario.

## XVIII. — In feriis Adventus et Quadragesimae,

In vigiliis, feriis IV temporum et in Missa Rogationum.

[*Deus Genitor alme*]

XI. s.

4.

**K** Y-ri-e \* e-lé-i-son. *ij.* Christe e-lé-i-son. *ij.*

Ký-ri-e e-lé-i-son. *ij.* Ký-ri-e \* e-lé-i-son.

XIII. s.

**S** Anctus, \* Sanctus, Sanctus Dóminus De-us Sá-

ba-oth. Ple-ni sunt caeli et terra gló-ri-a tu-a. Ho-sánna

in excélsis. Be-nedictus qui ve-nit in nómine Dómi-ni.

Ho-sánna in excélsis.

XII. s.

**A** -gnus De-i, \* qui tol-lis peccá-ta mundi: mi-se-

rè-re no-bis. Agnus De-i, \* qui tol-lis peccá-ta mundi:

mi-se-rè-re no-bis. Agnus De-i, \* qui tol-lis peccá-ta mun-

di: do-na no-bis pa-cem.

La *Missa Ferialis* a 4 voces —titulada así sólo como referencia, ya que en el libro no lleva título alguno— resulta un poco más variada por su elaboración menos vertical y más contrapuntística, y por sus acordes cadenciales más diversificados.



Parte del Alto del Kyrie de la *Missa Ferialis* a 4 voces

La *Missa Brévis* a 5 voces, también más elaborada contrapuntísticamente que la primera y con mayor densidad sonora, confía el *cántus firmus* en su mayor parte al cantus I. Presenta además una mayor riqueza armónica, dentro de su sencillez, por la utilización de otros recursos melódicos del modo IV, como el si bemolizado.

- |  |   |
|--|---|
| <p>I. <i>Kýrie, eléison.</i><br/><i>Christe, eléison.</i><br/><i>Kýrie, eléison.</i></p>   | <p>Señor, ten piedad.<br/>Cristo, ten piedad.<br/>Señor, ten piedad.</p>  |
| <p>II. <i>Sánctus, Sánctus, Sánctus,</i><br/><i>Dóminus Dóminus Sábaoth:</i><br/><i>pléni sunt caéli et térra</i><br/><i>glória túa.</i><br/><i>Hossána in excélsis.</i></p> <p><i>Benedictus qui vénit</i><br/><i>in nómine Dómini:</i><br/><i>Hossána in excélsis.</i></p>         | <p>¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!<br/>es el Señor Dios del universo:<br/>los cielos y la tierra están llenos<br/>de tu gloria.<br/>¡Hosana en lo alto!</p> <p>Bendito sea el que viene<br/>en el nombre del Señor:<br/>¡Hosana en lo alto!</p>                             |
| <p>III. <i>Ágnus Dói,</i><br/><i>qui tóllis peccáta mún-di:</i><br/><i>miserére nóbis.</i></p> <p><i>Ágnus Dói,</i><br/><i>qui tóllis peccáta mún-di:</i><br/><i>miserére nóbis.</i></p> <p><i>Ágnus Dói,</i><br/><i>qui tóllis peccáta mún-di:</i><br/><i>dóna nóbis pácem.</i></p> | <p>Cordero de Dios,<br/>que quitas los pecados del mundo:<br/>ten piedad de nosotros.</p> <p>Cordero de Dios,<br/>que quitas los pecados del mundo:<br/>ten piedad de nosotros.</p> <p>Cordero de Dios,<br/>que quitas los pecados del mundo:<br/>danos la paz.</p> |



Parte del Tiple del Kyrie de la Missa Brevis a 5 voces

### VII, VIIa, VIIIb. *VEXILLA RÉGIS, ÁRBOR DECÓRA ET FÚLGIDA*

El himno *Vexilla Régis* es un canto que data del siglo VI (569 d.C.), atribuido comúnmente a Venancio el Afortunado, obispo de Poitiers († 609), uno de los más importantes poetas medievales, autor también del himno *Pange, lingua, gloriósi láuream certáminis*, que se canta el Viernes Santo durante la adoración de la cruz.

Propio del “tiempo de pasión”, el *Vexilla Régis* se canta en el oficio de visperas diariamente desde el sábado anterior al Domingo I de Pasión hasta el miércoles de la Semana Santa. Venancio el Afortunado (*Venantius Fortunatus*) lo compuso para celebrar la donación que hizo el emperador bizantino Justiniano II de una reliquia de la verdadera cruz a la reina Radegunda, viuda de Clotario, rey de los francos, en el año 569. Según Walter Redmond<sup>33</sup> y Alec Robertson el *Vexilla Régis* fue el himno preferido de los cruzados y el canto procesional más importante en la Edad Media.

Los compositores renacentistas solían componer polifónicamente de ordinario las estrofas primera y cuarta de los himnos; las estrofas restantes se cantaban en “canto llano”. En este caso, no frecuente por cierto, el autor ha puesto en música todas las estrofas impares. Incluso ha hecho doble versión para las estrofas tercera y quinta, con disposiciones vocales diferentes a la usual (3 tiples y tenor para la primera versión de la tercera; 2 tiples, alto y tenor para la primera versión de la quinta).

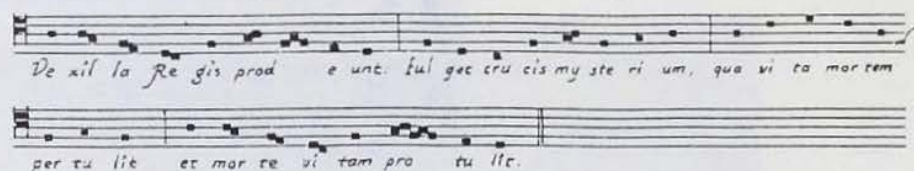
En la segunda versión de la tercera estrofa [*Alio modo*], la parte del alto está escrita una octava alta respecto de la notación original. En mi transcripción la clave de sol lleva un 8 debajo para indicar esta particularidad. Obviamente, escrita así, esta parte resulta incómoda para los contraltos actuales, por lo cual, ya que el original llega a notas muy graves igualmente incómodas, se impone que sea cantada por tenores a la octava alta para obtener mejores resultados sonoros.

En esta obra el autor, como sus contemporáneos españoles, utiliza la melodía del himno *Vexilla Régis* “more hispano”, que era la que se cantaba en la liturgia toledana y sevillana,<sup>34</sup> de las cuales dependía la liturgia novohispana de la época.

<sup>33</sup> Walter Redmond, *Ritmo y rima en la poesía latina medieval*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1982, p. 31.

<sup>34</sup> Tuve la fortuna de encontrar la melodía original *more hispano* en el volumen XIII de las publicaciones del Instituto de Música Religiosa de la Excelentísima Diputación Provincial de Cuenca, que contiene el *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria, editado por el P. Samuel Rubio en 1977.

Hymnus Vexilla regis "more hispano"



Primera estrofa del himno Vexilla Régis, "more hispano"

Con todo, considero de mayor belleza la melodía del obispo pictavense —de tradición galicana— que por su coincidencia con el modo I, puede alternarse con la presente obra. Por esto incluyo, al lado de la obra polifónica, la música medieval del himno de Venancio Fortunato en la versión solesmense, tanto en su notación diastemática propia como en la notación actual.

Compárense las dos melodías —la toledana y la solesmense— y el *prior chóri* (director del coro) decida, de común acuerdo con los demás intérpretes, cuál prefiere en cada determinada circunstancia.

- |  |   |
|--|---|
| 1. <i>Vexilla Régis pródeunt<br/>fulget crúcis mystérium,<br/>qua víta mórtém pértulit<br/>et mórtē vítam prótulit.</i>  | Los estandartes del Rey ya avanzan:<br>resplandece el misterio de la Cruz,<br>en la cual la vida afrontó la muerte<br>y con su muerte nos otorgó la vida. |
| 2. <i>Quae, vulneráta lánceae<br/>mucrónē díro, crimínium<br/>ut nos laváret sórdibus,<br/>manávit únda et sánguine.</i> | La cual, herida con la punta<br>de la lanza cruel,<br>para lavarnos de nuestras inmundicias<br>derramó agua y sangre.                                     |
| 3. <i>Impléta sunt quae cóncinit<br/>Dávid fidéli cármine,<br/>dicéndo natió nibus:<br/>Regnávít a lígno Déus.</i>       | Se cumplió lo que anunció David<br>en certero vaticinio,<br>diciendo a todas las naciones:<br>"Dios reinará desde el madero".                             |
| 4. <i>Árbor décora et fúlgida,<br/>ornáta Régis púrpura,<br/>elécta dígno stípíte<br/>tam sáncta mémbra tángere.</i>     | Árbol hermoso y refulgente,<br>engalanado con la púrpura del Rey,<br>tú fuiste elegido por tu noble tronco<br>para sostener tan sagrados miembros.        |
| 5. <i>Beáta, cúius bráchiis<br/>prétium pepéndit saéculi,<br/>státera fácta córporis,<br/>tulítque praédam tártari.</i>  | Tú, dichoso, de cuyos brazos<br>pendió la salvación del mundo,<br>balanza en que fue pesado el cuerpo<br>de quien arrebató su presa al infierno.          |
| 6. <i>O CRUX, AVE, spes única,<br/>hoc passió nis témpore:<br/>piis adáuge grátiam,<br/>reisque déle crimína.</i>        | ¡Salve, oh Cruz! única esperanza,<br>en este tiempo de pasión:<br>aumenta la gracia en los piadosos,<br>borra los crímenes de los culpables.              |

7. *Te, fons salutis, Trinitas,  
collaudet ómnis spiritus:  
quibus crúcis victóriam  
largiris, ádde praémium.  
Amen.*

A ti, oh Trinidad, fuente de salvación,  
te alabe todo lo viviente:  
a aquellos a quienes concedes el triunfo  
por la cruz, agrega también el premio.  
Amén.

El presente himno *Vexilla Régis* proviene del *Libro de coro III* perteneciente al archivo de la Catedral de México. En cambio el motete *Árbor decóra et fúlgida* cuyo texto corresponde a la cuarta estrofa del himno anterior, pertenece al archivo de la Catedral de Puebla y se encuentra, aunque sin texto, en el *Libro de coro XIX* ya mencionado. Como se puede comprobar este motete utiliza la misma melodía "more hispano" como *cántus firmus*, confiado al superius II, según la disposición original. Mi transcripción propone la interpretación de esta obra según la disposición original de las voces, o bien utilizando un coro de conformación ordinaria (soprano, alto, tenor y bajo). En este caso el bajo cantaría la parte del tenor, el tenor la del alto, y el alto la del superius II.

Habría —en mi concepto— dos posibilidades de interpretación del motete *Árbor decóra et fúlgida*: solo, como obra individual, o también como parte de la obra anterior. En el primer caso, esto es, como obra aislada, sugiero la segunda opción de interpretación, con un coro de conformación normal. En el segundo caso, formando parte del himno completo, conviene mejor la disposición original de las voces: dos sopranos, alto y tenor.

### VIII. O REDÉMPTOR

En la Feria v "*In Coéna Dómini*" (Jueves Santo: en la Cena del Señor) se celebran dos misas importantes en las catedrales: la Misa Crismal y la Misa Vespertina en Conmemoración de la Cena del Señor.

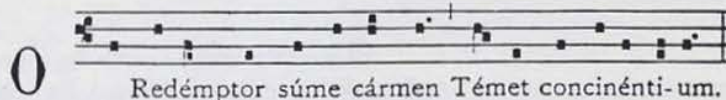
La Misa Crismal, celebrada siempre por la mañana, tiene por objeto principal la consagración de los Santos Óleos y la renovación de los votos sacerdotales de los miembros del clero de la diócesis. Es una misa excepcional dentro del austero y singular ritual de la Semana Santa pues en esta misa se entona el *Glória in excélsis Déo* y se permite tocar el órgano. Celebrada la misa en forma normal y una vez terminado el Canon, el obispo que preside la celebración, auxiliado por doce sacerdotes, siete diáconos y siete subdiáconos, procede a la bendición de los Santos Óleos. Todos se dirigen procesionalmente a la sacristía de la catedral para traerlos en solemne marcha. Mientras tanto se canta el himno *O Redemptor*, cuya creación se atribuye también a Venancio Fortunato.

La música polifónica de este himno, compuesta por Hernando Franco, se encuentra también en el libro de coro recientemente encontrado en el archivo de la Catedral de México. En esta breve obra, que en realidad corresponde solamente al estribillo de un himno responsorial, Franco utiliza dos contraltos, tenor y bajo, en lugar de la conformación coral ordinaria. Al primero de los contraltos está confiada la melodía del "canto llano", que se desenvuelve en forma de *cántus firmus*.

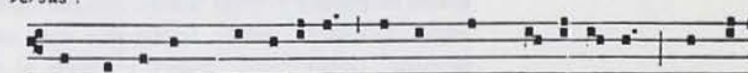
Ante la imposibilidad de localizar la melodía en "canto llano" utilizada por Franco, se ha completado la obra con las estrofas que aparecen en el *Liber Usualis*, para hacerla funcional dentro de la liturgia. Para su ejecución en concierto obviamente no requeriría el canto de todas las estrofas: tal vez bastaría con dos o tres.

## Cantus in Benedictione SS. Oleorum

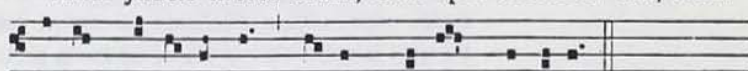
*Cum deferuntur a Sacristia ad chorum Oleum Chrismale et Oleum Catechumenorum, duo Cantores cantant versus sequentes :*



*Et Chorus idem replicat. Deinde duo Cantores prosequuntur sequentes versus :*

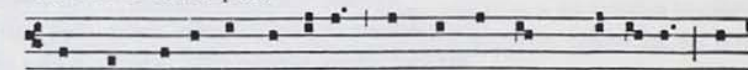


*Audi iudex mortuorum, Una spes mortali-um, Audi*



*voces proferentium Donum pacis praevium.*

*Chorus : O Redemptor.*

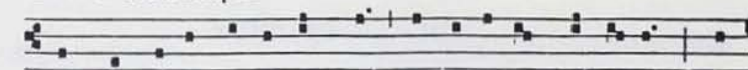


*Arbor foeta alma luce Hoc sacrandum protulit, Fert*



*hoc prona praesens turba Salvatori saeculi.*

*Chorus : O Redemptor.*



*Stans ad aram imo supplex Infu-latus Pontifex De-*



*bitum persolvit omne Consecrato Chrismate.*

*Chorus : O Redemptor.*

*Etc.*

*O Redemptor, sume carmen  
te met concinentium.*

*1. Audi, iudex mortuorum,  
una spes mortalium,  
audi voces proferentium  
donum pacis praevium.  
O Redemptor...*

*2. Arbor foeta alma luce  
hoc sacrandum protulit,  
fert hoc prona praesens turba  
Salvatori saeculi.*

*Oh Redentor, acepta el cántico  
de los que te aclamamos.*

*Escucha, Juez de los muertos,  
única esperanza de los mortales,  
escucha las voces de los que te aclaman  
y concédenos cuanto antes la paz.  
Oh Redentor...*

*Un árbol fecundado por la luz celestial  
produjo este elemento que se ha de consagrar,  
nosotros, bien dispuestos, lo traemos  
ante el Salvador del mundo.*

- |   |   |
|---|---|
| <p>3. <i>Stans ad áram ímo súpplex<br/>infulátus pónlífex<br/>débítum persólvit ómne<br/>consecráto Chrismate.</i></p>            | <p>De pie, ante el altar, suplicante<br/>el obispo, ornado con las infulas,<br/>cumple su debido ministerio<br/>consagrandó el Ungüento.</p>                            |
| <p>4. <i>Consecráre tu dignáre,<br/>Rex perénnis pátríae,<br/>hoc olívum, sígnum vívum,<br/>iúra cóntra daémónum.</i></p>         | <p><i>Dígnate consagrar,</i><br/>Oh Rey de la eterna patria,<br/>este aceite, signo de vida,<br/>defensa contra el mal.</p>   |
| <p>5. <i>Ut novétur séxus ómnis<br/>unctióne Chrismatis:<br/>ut sanétur sauciáta<br/>dígnitáte glória.</i></p>                    | <p>Para que se renueve todo viviente<br/>con la unción de este Ungüento;<br/>para restaurar la gloria<br/>disminuida en su dignidad.</p>                                |
| <p>6. <i>Lóta ménte sácro fónite<br/>aufugántur crimína,<br/>únta frónite sacrosáncta<br/>ínfluunt charismata.</i></p>            | <p>Lavada la mente en la sagrada fuente<br/>desaparecen las culpas;<br/>sobre la frente ungida<br/>fluye la gracia sacrosanta.</p>                                      |
| <p>7. <i>Córde nátus ex Paréntis<br/>álvum ímplens Vírginis,<br/>praésta lúcem, cláude mórtém<br/>Chrismatis consórtibus.</i></p> | <p>Tú que naciste del corazón del Padre<br/>haciendo florecer el vientre de la Virgen,<br/>danos la luz, destruye la muerte<br/>para los ungidos con este Ungüento.</p> |
| <p>8. <i>Sit haec dies fésta nóbis,<br/>saeculórum saéculis:<br/>sit sacráta dígna láude,<br/>nec senéscat témpore.</i></p>       | <p>Sea este día de fiesta para nosotros<br/>por los siglos sempiternos;<br/>sea digna de sagrada alabanza<br/>y nunca envejezca con el tiempo.</p>                      |

### IX. LAMENTATIO HEREMIAE PROPHETAE

Las "Lamentaciones" son textos poéticos tomados de la Biblia, puestos en el oficio de maitines para favorecer la reflexión en torno al drama de la pasión y muerte de Cristo. Se utilizan durante los tres días más importantes de la Semana Santa: Jueves, Viernes y Sábado santos. Aunque llevan el título de "Lamentaciones de Jeremías", estos poemas —cinco en total— según los estudiosos<sup>35</sup> podrían ser de varios autores. Son bastante extensos y su propósito es expresar la tristeza y la amargura ante la visión de la ciudad de Jerusalén destruida por Nabucodonosor, rey de Babilonia, en el año 586 a. C.

En estos poemas, el o los autores utilizan el recurso del acróstico, esto es, empiezan cada estrofa del poema con una letra del *alefato* hebreo en forma progresiva. Por ello, tanto en el texto como en la música de esta obra, aparecen primero los nombres de las tres primeras letras del *alefato* antes de cada una de las estrofas.

Desde las primeras versiones musicales de las *Lamentaciones* en el canto eclesiástico cristiano medieval, los nombres de las letras iniciales del acróstico llevaban su propia melodía. Los compositores renacentistas, Franco entre ellos, respetuosos de la forma y de las rúbricas, igualmente acostumbraban ponerles música.

<sup>35</sup> Véase *Nueva Biblia Española* (ed. latinoamericana), Luis A. Schökel y Juan Mateos (tr.). Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976, p. 1239 (prólogo al libro de las Lamentaciones).

Dentro del carácter sobrio y austero, basado en la armonía modal arcaica proveniente del uso de las escalas diatónicas del *oktoechos* medieval, aún hay que contar el uso particular que hace Franco de las posibilidades sonoras de cada una de las voces que conformaban las capillas musicales del siglo XVI. Mantiene en general las voces agudas en sus regiones media y grave, haciendo continuos cruzamientos entre ellas. Por tales características la ejecución de esta obra requeriría, como ya lo he sugerido, la utilización de la voz del tenor para la parte del alto, tanto por el timbre vocal como por la comodidad de entonar las notas graves una octava aguda con más naturalidad.

Es sabido que desde la época de San Gregorio el Grande (540-604), fundador de la *Schola Cantorum* romana, hasta los siglos XVI y XVII, en las capillas musicales eclesiásticas no se admitía el canto de las mujeres, según el nefasto consejo de San Pablo.<sup>36</sup> Sólo las voces masculinas, con las posibilidades propias de las diferentes edades, cubrían el ámbito sonoro requerido. Por ello para entonar las partes agudas de una composición polifónica, se utilizaba la voz de los niños, la de los contratenores naturales y también la de los castrados.

El canto de las *Lamentaciones* —dentro de los maitines— pertenece al llamado “oficio de tinieblas”. Los textos de las *Lamentaciones* sustituyen en esos días únicos de la Semana Santa a los de los Santos Padres y otros textos bíblicos, todos ellos utilizados como elementos de reflexión entre el canto de los salmos y los responsorios.

Se le llama “oficio de tinieblas” porque en el transcurso del rito se van apagando poco a poco las candelas del *tenebrario* hasta quedar completamente a oscuras como símbolo de duelo y desolación por la muerte de Cristo.<sup>37</sup>

La presente obra se encuentra en el *Libro de coro II* del archivo de la Catedral de México, junto con otras de Antonio Rodríguez de Mata, Luis Coronado y Francisco López Capillas, compuestas también para los oficios de la Semana Santa.

*Incipit Lamentatio Hieremiae  
Prophetae:*

ALEPH  
*Quómodo sédet sóla  
civitas pléna pópulo:  
fácta est quási vídua  
dómína géntium;  
princeps provinciárum  
fácta est sub tribúto.*

BETH  
*Plórans plorávit in nócte,  
et lácrimae éius in maxillis éius.  
Non est qui consolétur éam  
ex ómnibus cárís éius.  
Ómnes amíci éius spreverunt éam,  
et fácti sunt éi inimíci.*

Comienza la Lamentación de Jeremías  
el Profeta:

A (1, 1)  
Cómo se siente tan desolada  
la ciudad antes tan llena de gente:  
ha quedado como una viuda  
la que era señora de las naciones;  
la dominadora de las provincias  
ha sido sometida a la esclavitud.

B (1, 2)  
Llora incesantemente durante la noche,  
sus lágrimas se deslizan por sus mejillas.  
No tiene a nadie que la consuele  
de todos los que decían quererla.  
Ahora todos sus amigos la desprecian  
y se han vuelto sus enemigos.

<sup>36</sup> Primera carta de San Pablo a los Corintios, capítulo 14, versículo 34, *Mulieres in ecclesia taceant* (las mujeres deben callar en la reunión).

<sup>37</sup> Gregorio Martínez de Antoñana, *op cit.*, p. 990.

GHIMEL

*Migrávit Iúdas própter afflictiónem  
et multitudínem servitútis:  
habitávit inter géntes,  
nec invénit réquiem.  
Ómnes persecutóres éius  
apprehendérunt éam inter angústias.  
Hierúsalem, Hierúsalem,  
convértere ad Dóminum Déum túum.*

G (1, 3)

Judá emigró por la gran calamidad  
y la tremenda opresión:  
se fue a vivir entre los extraños  
sin encontrar tranquilidad.  
Todos sus perseguidores  
le dieron alcance entre los desfiladeros.  
Jerusalén, Jerusalén,  
conviértete al Señor tu Dios.

El texto anterior proviene de las tres estrofas iniciales del primer poema elegiaco. (*Lamentaciones* 1, 1-3).

#### X. *CHRISTUS FÁCTUS EST*

La antífona *Christus factus est* es como un *leitmotiv* característico del Tríduo Sacro (Jueves, Viernes y Sábado santos), pues se entona en el oficio de laudes, en las horas menores, e incluso en el oficio de vísperas y completas, seguido del *Miserére*. También se usa en la misa vespertina del Jueves Santo, como canto interleccional. El texto de esta antífona proviene de la Carta de San Pablo a los cristianos de la ciudad de Filipos (*Fil. 2, 8-9*).

Como los de otros compositores de la época, el motete de Franco utiliza el modo IV —por el modo de la melodía original en “canto llano”— y tiene también una elaboración muy vertical, lo que le da un carácter de solemne recogimiento, sin perder su expresividad.

ALTO. A. E. Franco.

C

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, usque ad mortem.

M

Parte del Alto del motete *Christus Factus est*.

La antifona *Christus factus est* solía cantarse dentro del oficio de la siguiente manera:

El Jueves Santo sólo se cantaba el texto:

*Christus factus est pro nobis  
oboediens usque ad mortem.*

El Viernes Santo se le agregaba:

*Mortem autem crucis.*

El Sábado Santo se agregaba la parte restante del texto de San Pablo:

*Propter quod et Deus exaltavit illum,  
et dedit illi nomen  
quod est super omne nomen.*

Franco no ha especificado en su obra la intención de que se cante en la forma antedicha, como lo hace por ejemplo Francisco López Capillas, pero se podría hacer si acaso esta obra se integrara al canto del oficio en la liturgia del Triduo Sacro. Por ello he marcado con doble barra de compás el final de cada una de las tres secciones que componen este motete.

*Christus factus est pro nobis  
oboediens usque ad mortem:  
Mortem autem crucis.*

Cristo se hizo obediente por nosotros  
hasta la muerte:  
y muerte de cruz.

*Propter quod et Deus exaltavit illum  
et dedit illi nomen  
quod est super omne nomen.*

Por lo cual Dios mismo lo exaltó  
y le dio un nombre  
que está sobre todo nombre.

## XI. MISERÉRE

El *Miserére* (Salmo 50) es el primer salmo del oficio de laudes del tiempo de Cuaresma. Es uno de los siete salmos llamados "penitenciales".<sup>38</sup> El encabezado de este salmo en la Biblia Vulgata dice: "Salmo de David: cuando se llegó a él el profeta Natán, después de que aquel pecó con Betsabé".<sup>39</sup>

El *Miserére* de Hernando Franco, como los de otros compositores polifonistas del Renacimiento —incluyendo el famoso de Gregorio Allegri (1582-1652) que impresionó al joven Mozart de 14 años cuando visitó la Ciudad Eterna— es de marcado

<sup>38</sup> Los siete salmos penitenciales son:

1. núm. 6: *Dómine, ne in furóre tuo... miserére*
2. núm. 31: *Beati quórum remissae sunt iniquitates*
3. núm. 37: *Dómine, ne in furóre tuo... quóniam*
4. núm. 50: *Miserére méi, Deus*
5. núm. 101: *Dómine, exáudi oratióem... non avértas*
6. núm. 129: *De profundis clamávi*
7. núm. 142: *Dómine, exáudi oratióem... áuribus pèrcipe*

<sup>39</sup> Segundo libro de Samuel, capítulo 12, versículos 1 al 15.

carácter homofónico. El sentido de su texto, su excesiva extensión y su uso en el oficio así lo requieren. Sólo lleva aquí y allá algún ligero adorno melódico, algún juego de notas *cambiatas*. Incluso en algunos versos se convierte casi en un escueto *fabordón*,<sup>40</sup> por su elaboración más vertical.

Algo que parece ser una característica particular de Hernando Franco entre los polifonistas novohispanos, heredada seguramente de la escuela española, es el propósito de utilizar diferentes recursos tímbricos con objeto de dar cierta variedad a un conjunto sonoro tan restringido tímbricamente como lo es un coro, sobre todo con las características de las *capellas* renacentistas, que estaban conformadas por voces masculinas exclusivamente y que no recurrían al acompañamiento instrumental (que también era usual en la época) por prohibirlo la liturgia propia del tiempo cuaresmal.



Parte del Alto del Miserere de Hernando Franco

Ya vimos las opciones vocales que propone el autor en su himno *Vexilla Régis*. En el *Miserere* alterna un coro integrado por un tiple, dos altos y tenor con otro de conformación ordinaria. El quinto verso de esta obra, por ejemplo, empieza con el coro normal, que canta el principio del texto *Tibi sóli peccávi*. En la repetición del mismo, cambia a la primera conformación coral (tiple, dos altos y tenor).

Para completar esta obra de Franco he recurrido a la fórmula del primer tono salmódico gregoriano aplicándola a los textos de los versos pares, en lugar de la fórmula propia en "canto llano" porque me parece de mayor belleza melódica y mayor expresividad.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Los *fabordones* son fórmulas polifónicas para cantar los versos de un salmo, caracterizados por un recitativo semejante al de los tonos salmódicos gregorianos, con su entonación y sus cadencias media y final, solamente que ejecutados a varias voces.

<sup>41</sup> Las fórmulas salmódicas del canto gregoriano resultan más adecuadas que las del "canto llano" cuando se trata de combinarlas con obras polifónicas de los siglos XV y XVI, que aún conservan el sabor arcaico de la modalidad eclesiástica medieval, porque recurren poco a la *semitonia subintellecta*.

Además, para ampliar las posibilidades de utilización de esta obra, le he agregado otras dos conclusiones diferentes, aparte de la original, ya que el *Miserére* no sólo forma parte de los oficios del tiempo cuaresmal, sino también del oficio de difuntos.

El mismo compositor concluyó polifónicamente el verso final (*Tunc acceptábis sacrificium iustitiae*) que debería tener en su totalidad la fórmula salmódica gregoriana. Para una versión de concierto, ésta sería la conclusión adecuada. Sin embargo, al utilizar esta obra dentro de la liturgia se requiere de las dos diferentes conclusiones que se le han aplicado, según la circunstancia concreta (sobre todo en lugares donde los rectores de las iglesias son muy respetuosos de las rúbricas). Esto es, el verso 21a (*Réquiem aetérnam*) se deberá cantar cuando el salmo forme parte de la liturgia de difuntos en lugar del *Glória Patri*.

- |   |  |
|---|--|
| 1. <i>Miserére mei, Deus,*<br/>secúndum mágnam<br/>misericórdiam tuam.</i>  | Apiádate de mi, oh Dios,*<br>según tu gran misericordia.   |
| 2. <i>Et secúndum multitudinem<br/>miseratiónum tuárum:*<br/>déle iniquitátem méam.</i>                                       | Y según la grandeza de tu compasión*<br>borra mi pecado.   |
| 3. <i>Ámplius láva me ab iniquitáte méa*<br/>et a peccáto méo munda me.</i>   | Lávame más y más de mi maldad*<br>y purifícame de mi pecado.   |
| 4. <i>Quóniam iniquitátem méam<br/>égo cognóscó,*<br/>et peccátum méum<br/>cóntra me est sémpér.</i>                          | Porque yo soy consciente<br>de mi maldad,*<br>y mi pecado<br>está siempre acusándome.  |
| 5. <i>Tibi sóli peccávi,<br/>et málum córam te féci,*<br/>ut iustificéris in sermónibus tuis<br/>et víncas cum iudicáris.</i> | Contra ti sólo he pecado<br>e hice lo malo delante de tí:*<br>tú eres justo en tus decretos<br>y si me juzgas me encontrarás culpable. |
| 6. <i>Écce énim in iniquitátibus<br/>concéptus sum,*<br/>et in peccátis concépit me<br/>máter méa.</i>                        | Pues yo fui concebido<br>en la iniquidad,*<br>y en el pecado me concibió<br>mi madre.  |
| 7. <i>Écce énim veritátem dilexisti:*<br/>incérta et occúlta sapiéntiae tuae<br/>manifestásti mihi.</i>                       | Tú eres amante de la verdad:*<br>me has revelado los secretos<br>de tu sabiduría.  |
| 8. <i>Aspérges me hyssópo et mundábor,*<br/>lavábis me<br/>et súper nivem dealbábor.</i>                                      | Me rociarás con el hisopo y quedaré limpio:*<br>me lavarás<br>y quedaré más blanco que la nieve.                                       |
| 9. <i>Auditui méo dábis gáudium<br/>et laetitiam,*<br/>et exsultábunt óssa humiliáta.</i>                                     | A mis oídos darás gozo<br>y alegría *<br>y exultarán mis huesos humillados.  |
| 10. <i>Avérte faciém tuam<br/>a peccátis méis,*<br/>et ómnes iniquitátes méas déle.</i>                                       | Aparta tu rostro<br>de mis pecados,*<br>y borra todas mis iniquidades.   |

- |   |  |
|---|--|
| 11. <i>Cor mundum créa in me, Déus,*<br/>et spírítu réctum<br/>innova in viscéribus méis.</i>                                     | Crea en mí, oh Dios, un corazón puro,*<br>y el espíritu de rectitud<br>renueva en mis entrañas.                            |
| 12. <i>Ne proiicias me a fácie túa,*<br/>et spírítum sánctum túum<br/>ne áuferas a me.</i>  | No me arrojes lejos de tu presencia,*<br>y no apartes de mí tu soplo de bondad.  |
| 13. <i>Rédde mihi laetítiam<br/>salutáris túi,*<br/>et spírítu principáli confirma me.</i>  | Devuélveme la alegría<br>de tu amistad,*<br>y fortaléceme con espíritu generoso.   |
| 14. <i>Docébo iniquos vías túas,*<br/>et impii ad te converténtur.</i>  | Enseñaré a los malvados tus caminos,*<br>y los impíos se volverán a ti.  |
| 15. <i>Libera me de sanguínibus, Déus,<br/>Déus salutis méae,*<br/>et exsultábit língua méa<br/>iustítiam túam.</i>               | Líbrame del delito de sangre, oh Dios,<br>Dios salvador mío,*<br>y mi lengua<br>glorificará tu justicia.                   |
| 16. <i>Dómine, lábia méa apéries,*<br/>et os méum annuntiábit<br/>láudem túam.</i>  | Tú, Señor, abrirás mis labios,*<br>y mi boca proclamará<br>tu alabanza.  |
| 17. <i>Quóniam si volúisses sacrificium,<br/>dedissem útique.*<br/>holocáustis non delectáberis.</i>                              | Porque si tú quisieras sacrificios,<br>yo te los ofrecería,*<br>pero tú no te deleitas en los holocaustos.                 |
| 18. <i>Sacrificium Déo<br/>spírítus contribulátus:<br/>cor contritum et humiliátum,<br/>Déus, non despicias.</i>                  | El sacrificio para Dios<br>es el corazón arrepentido:<br>el corazón contrito y humillado,<br>tú, Dios, no lo despreciarás. |
| 19. <i>Benigne fac, Dómine,<br/>in bóna voluntáte túa Sion:*<br/>ut aedificéntur múri Ierúsalem.</i>                              | Muestra, Señor,<br>tu benevolencia hacia Sión,*<br>para que sean reconstruidos los muros de<br>Jerusalén.                  |
| 20. <i>Tunc acceptábis sacrificium iustítiae,<br/>oblaciónes et holocáusta:*<br/>tunc imponent súper altáre túum<br/>vítulos.</i> | Entonces aceptarás sacrificios rituales,<br>ofrendas y holocaustos:*<br>entonces se inmolarán novillos<br>sobre tu altar.  |
| 21. <i>Glória Pátri, et Fílio,*<br/>et Spírítui Sáncto:</i>   | Gloria al Padre, y al Hijo,*<br>y al Espíritu Santo:   |
| 22. <i>Sicut érat in principio,<br/>et nunc, et sémpet,*<br/>et in saécula saeculórum. Amen.</i>                                  | Como era en el principio,<br>sea ahora y siempre:*<br>por los siglos de los siglos. Amén.                                  |
| 21a. <i>Réquiem aetérnam dóna éis, Dómine,*<br/>et lux perpétua líceat éis.</i>   | Dales, Señor, el descanso eterno,<br>y brille para ellos la luz eterna.  |

## XII. SURREXIT DÓMINUS

El breve motete *Surrexit Dominus* corresponde a la antifona del Invitatorio del oficio de maitines del Domingo *in albis* del tiempo de Pascua, también llamado Domingo de *Quasimodo*.<sup>42</sup> Se encuentra también en el libro de coro recién descubierto.

Las antifonas del invitatorio del oficio de maitines, siempre breves, suelen alternarse con versos del salmo 94, y ambos sirven de introducción a la alabanza nocturna, constituida por nueve antifonas, nueve salmos, nueve lecturas y nueve responsorios, repartidos en lo que se llama tres "nocturnos".

En el mencionado libro de coro no está la fórmula melódica del salmo 94. Me permití entonces, seleccionar una de las cuatro propuestas que contiene el *Liber Usualis*: la correspondiente a la Fiesta del *Córpus Christi*, extraída de los libros solemnes, y que por el modo y configuración melódica se adapta mejor a la obra de Franco que se desenvuelve entre los modos I, II, IV y VI.

### Invitatorium:

*Surrexit Dominus vére.  
Allelúia.*

### Invitatorio:

El Señor resucitó verdaderamente.  
Aleluya.

### Psálmus XCIV:

*Veníte, exsultémus Dómino:  
iubilémus Déo salutári nóstro;  
  
praeocupémus faciém eius  
in confessióne,  
et in psálmis iubilémus ei.*

### Salmo 94:

Vengan, aclamemos al Señor:  
cantemos jubilosamente a Dios nuestro salvador;  
lleguemos a su presencia  
entre aclamaciones,  
cantémosle al son de los instrumentos.

### Surrexit Dominus...

*Quóniam Dées mágnus Dóminus  
et Rex mágnus súper omnes déos:  
quóniam non repéllét Dóminus  
plébem súam,  
quia in mánu eius sunt  
omnes fines térrae,  
et altitúdines móntium  
ipse cónspicit.*

### El Señor resucitó...

Porque Dios es un gran Señor  
soberano sobre todos los dioses:  
porque el Señor no rechazará  
a su pueblo,  
ya que en sus manos está  
toda la tierra,  
y mira desde lo alto  
las cimas de los montes.

### Surrexit Dominus...

*Quóniam ipsius est máre  
et ipse fécit illud,  
et áridam fundavérunt mánus eius:  
veníte, adorémus  
et procidámus ánte Déum:  
plorémus córam Dómino  
qui fécit nos,  
quia ipse est Dóminus Dées nóster:  
nos áutem pópulus eius,  
et óves páscae eius.*

### El Señor resucitó...

Porque suyo es el mar,  
pues él lo hizo,  
sus manos afianzaron la tierra firme:  
vengan, adoremos  
e inclinémonos ante Dios:  
invoquemos al Señor  
que nos creó,  
porque él es el Señor nuestro Dios:  
nosotros somos su pueblo,  
las ovejas de su aprisco.

<sup>42</sup> "Domingo de blanco". Así se le llama al primer domingo después de Pascua porque en él asistían al "ágape" los recién bautizados —adultos, porque en los primeros tiempos del cristianismo no se bautizaban infantes— vestidos de blanco. También se le llama "Domingo de *Quasimodo*", por la palabra inicial de la antifona del Introito de la misa (canto de entrada), cuyo texto está tomado de la *Primera Carta de San Pedro*, capítulo 2, versículo 2.

*Surréxit Dóminus...*

El Señor resucitó...

*Hódie, si vócem éius audiéritis,  
nolite obduráre córda véstra,  
sicut in exacerbatione,  
secúndum diem tentatiónis in déserto,  
úbi tentavérunt me pátres véstri:  
probavérunt et vidérunt ópera méa.*

Hoy, si escuchan su voz,  
no endurezcan sus corazones  
como cuando colmaron su paciencia,  
el día de la tentación en el desierto,  
en donde sus padres me desafiaron  
probándome aunque habían visto mis obras.

*Surréxit Dóminus...*

El Señor resucitó...

*Quadráginta ánnis próxímus fúi  
generatióni húic, et dixi:  
Sémpet hi érrant córde;  
ipsi véro non cognovérunt vías méas:  
quibus iurávi in ira méa:  
Si introibunt in réquiem méam.*

Durante cuarenta años estuve al lado  
de aquella generación, y me dije:  
Éstos siempre se extravían en su corazón,  
pues no conocen mis caminos:  
por eso, enojado, les juré  
que no entrarían en mi reposo.

*Surréxit Dóminus...*

El Señor resucitó...

*Glória Pátri, et Filio,  
et Spiritui Sáncto;  
Sicut érat in principio,  
et nunc, et sémpet,  
et in saécula saeculórum. Amen.*

Gloria al Padre, y al Hijo,  
y al Espíritu Santo:  
como era en el principio,  
sea ahora y siempre  
por los siglos de los siglos. Amén.

*Surréxit Dóminus...*

El Señor resucitó...

### XIII SALÚTIS HUMÁNAE SÁTOR

El primero de los tres últimos himnos que presento en este volumen, atribuidos a Hernando Franco, es el *Salútis Humánae Sátor*, del oficio de vísperas de la Fiesta de la Ascensión de Cristo.

Como se puede ver, la melodía de este himno en “canto llano” no coincide con la que aparece en el *Liber Usuális* —del modo IV— la cual resulta del todo incongruente con la elaboración polifónica del maestro renacentista. En este caso, se ha tenido que deducir la configuración melódica del canto litúrgico, tomándola de la obra misma para aplicarla a las estrofas intermedias.

He aquí la música del himno en la versión solesmense del *Liber Usuális*:

Hymn. 4.



**S** Alú- tis humánae Sá-tor, Jé-su vo-lúptas córdi- um,  
Orbis red-émpti Cóndi-tor, Et cásta lux amánti- um.

La cuarta estrofa, elaborada polifónicamente según la costumbre, se desenvuelve en un *canon enigmático*, indicado solamente por el signo al inicio de la parte del *Superius*, que lleva el *dux* del canon.

- |   |   |
|---|---|
| 1. <i>Salútis Humánae Sátor,<br/>Iésu, volúptas córdium,<br/>Órbis redépti Cónditor<br/>et cásta lux amántium.</i>                  | Autor de la salvación del hombre,<br>oh Jesús, delicia de los corazones,<br>Creador del mundo redimido<br>y casta luz de los que te aman.                     |
| 2. <i>Qua victus es cleméntia<br/>ut nóstra férres crimina:<br/><br/>mórtem subires innocens,<br/>a mórte nos ut tóllerés.</i>      | ¿Qué sentimiento te conmovió<br>para que llevaras sobre tí nuestros pecados?<br>Afrontaste la muerte siendo inocente<br>para libramos a nosotros de ella.     |
| 3. <i>Perrúmpis inférnum cháos,<br/>vinctis caténas dêtrahís:<br/>victor triúmpho nóbili<br/>ad dèxteram Pátris sédes.</i>          | Irrumpes en el caos infernal,<br>libras de sus cadenas a los vencidos,<br>y vencedor en una noble lid<br>te sientas a la derecha del Padre.                   |
| 4. <i>Te cógat indulgéntia<br/>ut dámna nóstra sárcias,<br/>túique vultus cómpotes<br/>dites beáto lúmine.</i>                      | Que la compasión te conmueva<br>para que repares nuestros quebrantos<br>y podamos ver tu rostro<br>enriquecidos con la divina luz.                            |
| 5. <i>Tu dux ad ástra et sémita,<br/>sis méta nóstris córdibus,<br/>sis lacrimárum gáudium,<br/>sis dulce vítae praémium. Amen.</i> | Tú, guía y camino hacia los astros,<br>sé la meta de nuestros corazones,<br>sé alegría en nuestros sufrimientos,<br>sé el dulce premio de nuestra vida. Amén. |

#### XIV. QUICÚMQUE CHRISTUM QUÆRITIS

Este himno corresponde a la Fiesta de la Transfiguración de Cristo que se celebra el 6 de agosto. Su texto se atribuye al último poeta clásico latino: Aurelio Prudencio Clemente (348-413), el "Pindaro Cristiano", según Erasmo de Rotterdam; el mayor poeta cristiano antes del Dante, según los estudiosos de la cultura latina.

Como la mayoría de las melodías cantadas en las celebraciones litúrgicas en la América Hispánica durante la época virreinal, este himno, de manera similar a *Salútis humánae Sátor*, es diferente al que se encuentra en el *Liber Usualis*, que tiene una "melodía tipo", aplicada a los textos de varios himnos.

Véase la música de dicho himno para confirmar esta aseveración.

Hymn. 4.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in square notes. Below the first staff, the text 'Uicumque Christum quaeri-tis, Oculos in altum tol-' is written. The second staff continues the melody, and below it, the text 'li-te : Illic li-cébit ví-sere Sígnum perénnis gló-ri-ae.' is written. The text is in Latin and matches the lyrics of the hymn 'Quicumque Christum quaeritis'.

Uicumque Christum quaeri-tis, Oculos in altum tol-  
li-te : Illic li-cébit ví-sere Sígnum perénnis gló-ri-ae.

También en este caso se ha deducido la melodía del “canto llano” a partir de su elaboración polifónica, para aplicarla al resto de las estrofas, puesto que está utilizada como *cantus firmus*.

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. <i>Quicumque Christum quaeritis<br/>oculos in altum tollite:<br/>illic licébit visere<br/>signum perénnis glóriæ.</i></p>              | <p>Todos los que buscan a Cristo<br/>eleven sus ojos hacia lo alto:<br/>allí se les concederá verlo<br/>como prenda de la gloria eterna.</p>                     |
| <p>2. <i>Illústre quídam cernimus<br/>quod nesciat finem páti:<br/>sublime, célsu(m), intérrinu(m),<br/>antíqui(us) caélo et chá(o).</i></p> | <p>Vemos un resplandor inigualable<br/>que nunca se apagará:<br/>sublime, excelso, inextinguible,<br/>más antiguo que el cielo y el caos.</p>                    |
| <p>3. <i>Hic ille Rex est géntium,<br/>Populique Rex Iudáici,<br/>promíssus Ábrahae pátri<br/>eiúsque in aévum sémini.</i></p>               | <p>Éste es el rey de las naciones<br/>y rey del pueblo judío,<br/>el prometido a Abraham, nuestro padre,<br/>y a su descendencia para siempre.</p>               |
| <p>4. <i>Hunc et prophétis téstibus<br/>iisdémque signatóribus,<br/>Testátor et Páter iúbet<br/>audíre nos et crédere.</i></p>               | <p>A él, siendo testigos los profetas,<br/>y confirmándolo con su testimonio,<br/>el Padre mismo, también testigo, manda<br/>que le escuchemos y le creamos.</p> |
| <p>5. <i>Iésu, tibi sit glória,<br/>quí te revélas párvulis,<br/>cum Pátre et álmo Spírítu<br/>in sempitérna saécula. Ámen.</i></p>          | <p>A ti se dé la gloria, Jesús,<br/>que te manifiestas a los humildes,<br/>junto con el Padre y el Espíritu Creador<br/>por los siglos eternos. Amén.</p>        |

## XV. UT QUÉANT LÁXIS

El último himno incluido en el presente volumen se inicia con las palabras *Ut quéant láxis resonáre fibrís* y se atribuye a Pablo el Diácono († 799), amigo de Carlo Magno e historiador. Fue compuesto para la Fiesta del Nacimiento de San Juan el Bautista que se celebra el 24 de junio.

La música *more hispano* de este himno en nada se parece a la de aquel que utilizó el monje benedictino Guido D'Arezzo (ca. 995-1050) para derivar los nombres de las notas musicales de su escala hexacordal (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La). Aun así, y por la coincidencia en el modo (modo 1), he completado el presente himno con las estrofas del que se encuentra en el *Liber Usuális*, que, como se podrá comprobar, es el mismo del que Guido derivó los nombres de las notas antedichas. El monje aretino observó que las frases melódicas de las estrofas del himno comienzan con un sonido progresivamente más agudo, lo cual le pareció un buen recurso mnemotécnico para la enseñanza de la escala, de los modos musicales, y aun para armar todo un sistema de “solmización”.

He aquí la música según la versión solesmense:

Hymn.  
2.



Ut que-ant laxis re-soná-re fíbris Mí- ra gestó-  
rum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum,  
Sáncte Jo-ánnes.

La cuarta estrofa de este himno está elaborada polifónicamente a cinco voces, e incluye un *canon resolutus* por movimiento contrario entre el superius I y el tenor I, otra de las prácticas usuales de los compositores de la época.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <i>Ut queant laxis REsonare fibris,<br/>Míra gestorum EÁmuli tuorum,<br/>SÓLve pollúti LÁbii reátum,<br/>Sáncte Ioánnes.</i></p>                 | <p>Para que tus siervos puedan cantar<br/>tu maravillosa historia con fuerte voz,<br/>desata el nudo de nuestros impuros labios,<br/>oh San Juan.</p>                     |
| <p>2. <i>Núntius cëlso, véniens Olýmpo,<br/>te pátri mágnam fóre nascitúrum,<br/>nómen, et vitæ sériem geréndæ<br/>órdine prómit.</i></p>              | <p>Un mensajero llegado del alto Olimpo<br/>anuncia a tu padre tu futura grandeza:<br/>tu nombre y la misión de tu vida<br/>revela por orden de lo alto.</p>              |
| <p>3. <i>Ílle, promissi dúbium supérni,<br/>péridit prómptæ móduos loquælae,<br/>sed reformásti génius perémp-tæ<br/>órgana vócis.</i></p>             | <p>Él, dudando de la promesa divina,<br/>perdió al instante la facultad del habla,<br/>pero tú naciendo le restauraste<br/>el instrumento de la voz.</p>                  |
| <p>4. <i>Véntris obstrúso récubans cubili<br/>sénseras Régem thálamó manéntem:<br/>hinc párens náti méritis utérque<br/>ábdita pándit.</i></p>         | <p>Recostado dentro del vientre acogedor<br/>percibiste al Rey oculto en el tálamo.<br/>Entonces cada madre, por gracia de su hijo<br/>confía a la otra sus secretos.</p> |
| <p>5. <i>Sit décus Pátri, genitaéque Próli,<br/>et tibi cómpar utriúsque virtus,<br/>Spíritus sémper, Déus únus, ómni<br/>témporis aévo. Ámen.</i></p> | <p>Sea dada gloria al Padre y al Hijo<br/>y a ti que compartes la divinidad de ambos,<br/>oh Espíritu, Dios uno por siempre,<br/>por toda la eternidad. Amén.</p>         |

Algunos "historiadores" de la música cuentan ingenuamente que los monjes medievales cantaban este himno para curarse el dolor de garganta invocando la intercesión de San Juan. ¿En que parte del texto de este himno se sugiere tal cosa?

## APÉNDICE

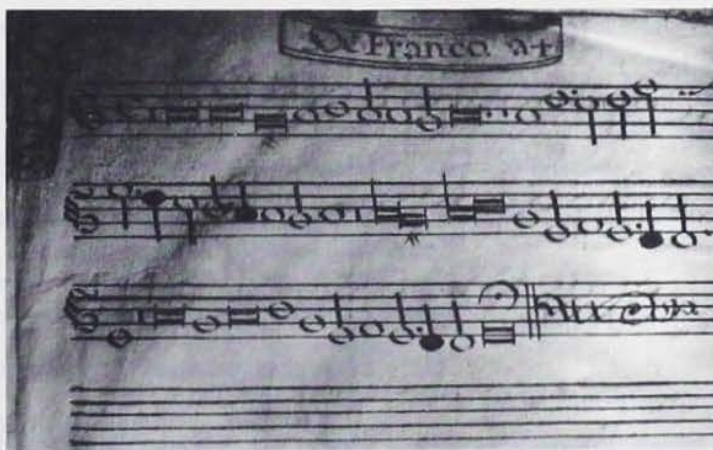
XVIA, XVIB, XVIIA, XVIIIB.

VERSOS DE IV Y V TONOS SOBRE *DIXIT DÓMINUS*

Agrego en esta última sección del volumen I de las *Obras de Hernando Franco*, dos salmos que se encuentran en el *Libro de coro XIX* del archivo de la Catedral de Puebla. Se trata de un salmo de IV tono y otro de V, cuyo texto, según el encabezado, debería ser el del salmo 109 *Dixit Dóminus*, del oficio de vísperas. En el mencionado libro hay un primer salmo de IV tono imposible de reconstruir por el grave deterioro en que se encuentra. El que aquí presento es el segundo, y de él solo existe un verso de excelente factura contrapuntística. Del salmo de V tono quedan los cinco versos.

Aunque no es raro encontrar en los libros de coro, tanto mexicanos como extranjeros, obras musicales sin texto, especialmente en las partes de Bajo, en este caso, después de probar una y otra vez varias posibilidades de aplicación del texto de todos los versos a las diferentes elaboraciones polifónicas, resultó imposible hacerlo coincidir con la música.

Quizá a esto se debe que no tengan el texto en el manuscrito original. Pareciera que la música fue compuesta para otro texto, y el copista se encontró posiblemente con la misma dificultad. Sin embargo, eso no obsta para que se pueda utilizar esta música, por lo cual presento las dos obras mencionadas en dos disposiciones diferentes: una para cuarteto instrumental y otra para teclado. Pueden servir con bastante eficacia como música de meditación para las celebraciones litúrgicas —como piezas interleccionales— de la manera que se empleaban en los siglos pasados los versos organísticos.



*Parte del Superius del Verso de IV Tono Dixit Dominus*

---

---

# INDICACIONES SOBRE LA PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN

## I. PRONUNCIACIÓN ACTUAL DEL LATÍN ECLESIAÍSTICO

La pronunciación actual del latín eclesiástico se hace según la fonética italiana. Por tanto:

### 1. La *c* y la *g* suenan respectivamente:

#### 1.1. La *c* como *ch* castellana: sólo delante de *e*, *ae*, *oe*, *i*, *y*.

Ejemplos: *incipit* = inchipit  
*circa* = chirca  
*cedat* = chédát  
*coelum* = chélum  
*cynamomum* = chinamómum

#### 1.2. La doble *e* (*ec*): una suena fuerte (como *k*) y la otra como *che*.

Ejemplos: *ecce* = ékche  
*accende* = akchénde

#### 1.3. La *g* como *y*: sólo delante de *e*, *ae*, *oe*, *i*, *y*.

Ejemplos: *angelus* = ányelus  
*gigas* = yígas  
*Gervasius* = Yervásius  
*gymnasium* = yimnásium

#### 1.4. Ambas consonantes (*c* y *g*) suenan como en castellano delante de *a*, *o*, *u*:

Ejemplos: *cármina*, *cúius*, *gúttá*, etc.

### 2. El grupo *gn* suena como la *ñ* castellana.

Ejemplos: *agnus* = áñus  
*magnificat* = mañificat  
*dignissimam* = diñísimam

### 3. El grupo *sc* suena:

#### 3.1. Como las *sh* inglesas: sólo delante de *e*, *ae*, *oe*, *i*, *y*

Ejemplos: *scissum* - shísum  
*suscipe* = súshipe  
*viscera* - vishera  
*scaena* = shéna

3.2. Como en castellano: sólo delante de *a, o, u*.

Ejemplos: *scabellum* = skabélum  
*sculptura* = skulptúra  
*esca* = éska  
*scopulus* = skópulus

4. La *h* entre dos *ies* se pronuncia como *k*. En los demás casos la *h* es muda como en castellano.

Ejemplos: *mihi* = miki  
*nihil* = nikil

5. El grupo *ch* suena siempre fuerte, como *k*.

Ejemplos: *chorus* = kórus  
*Christus* = Kρίstus  
*Pascha* = Páska  
*charitas* = káritas

Nota: El grupo *ch* debería sonar en realidad como *j*, ya que corresponde a la *χ griega* que equivale a la *k* aspirada, o sea suavizada. Se debería de decir entonces: *jórus* (y no *kórus*), *Jristus* (y no *Kristus*), *járitas* (y no *káritas*), etc.

6. El grupo *gh* (siempre delante de *e, i*) suena suave (como *gue, gui*).

Ejemplo: *ghimel* = guimel

## II. OTRAS CARACTERÍSTICAS DE LA PRONUNCIACIÓN LATINA

1. Los diptongos *ae, oe* se pronuncian siempre sólo como *e*.

Ejemplos: *aeternus* = etérnus  
*galilaeus* = galiléus  
*coelum* = chélum  
*poenitebit* = penitébit  
*Mariae* = Marie  
*beatae* = beáte

2. En los diptongos *ae, oe*, cuando la *e* lleva diéresis (*ë*), suenan cada una de las vocales.

Ejemplos: *IsraëI* = Ísra-el  
*coëgi* = co-eyi

3. El grupo *ti* suena:

3.1. Seguido de otra vocal: como *ts*.

Ejemplos: *gratia* = grátsia  
*nuntius* = núntsius  
*consubstantialem* = consubstantsiálem  
*revelationem* = revelatsiónem  
*nationibus* = natsiónibus  
*tertiis* = tértsiis

3.2. Seguido de otra vocal pero precedido por una *s*, suena como *t*.

Ejemplos: *ostium* = ós-ti-um  
*angustiae* = an-gús-ti-e

4. El grupo *ph* suena siempre como *f*.

Ejemplos: *propheta* = proféta  
*Philosophia* = Filosofía  
*sphaera* = sféra  
*phoenomenum* = fenómeno  
*sulphur* = súlfur

5. La *ll* es una doble *l* y así debe pronunciarse.

Ejemplos: *illum* = il-lum  
*stella* = stél-la  
*colloquium* = col-ló-cui-um  
*puella* = pu-él-la

Nota: La *ll* sólo en castellano tiene sonido fricativo en palabras como llave, llevar, lluvia, llorar; esto es resultado del romancamiento de grupos de fonemas como *cl* o *pl* en el latín vulgar medieval (ejs.: *clavis* = llave; *planus* = llano; *plorare* = llorar; *pluvia* = lluvia, etc.). En todos los demás idiomas occidentales, incluyendo el latín, debe pronunciarse como *doble l*.

6. La *u* después de *ng* o *q* siempre debe sonar.

Ejemplos: *sanguinis* = sángtūnis  
*unguentum* = ungténtum  
*usque* = úscue  
*quotidie* = cuotidie  
*reliquia* = relicui-a

7. La *x* es siempre una consonante doble que equivale a la combinación de *k* y *s*.

Ejemplos: *vexilla* = veksíl-la  
*exilium* = eksílium  
*iuxta* = iúksta  
*crucifixus* = cruchifiksus

Nota: La *x* en latín nunca tiene sonido de *j* como en español antiguo o náhuatl pronunciado con fonética española. Así que nunca se dirá: vejilla, cruchifijus, sino veksíl-la, cruchifiksus, etc.

8. Los grupos de vocales *ia, ie, ii, io, iu, eae, ei, eo, eoe, eu, ua, ue, ui, uo, uu*, no deben ser tomados como diptongos, y por tanto nunca se pronunciarán fundiendo las vocales en una sola emisión de voz, sino por el contrario, separándolas.

Ejemplos: *gloria* = gló-ri-a (3 sílabas)  
*reaedificas* = re-e-dí-fi-cas (5 sílabas)  
*puerum* = pú-e-rum (3 sílabas)  
*perpetuus* = per-pé-tu-us (4 sílabas)  
*spiritui* = spi-rí-tu-i (4 sílabas)  
*defectui* = de-féc-tu-i (4 sílabas)  
*aries* = á-ri-es (3 sílabas)  
*conceptio* = con-chép-tsi-o (4 sílabas)

*deprecationem* = de-pre-ca-tsi-ó-nem (6 sílabas)  
*genua* = yé-nu-a (3 sílabas)  
*cui* = cú-i (2 sílabas); en cambio: *qui* = kui (1 sílaba)  
*suorum* = su-ó-rum (3 sílabas)  
*iustitiae* = ius-tí-tsi-ae (4 sílabas)

Nota: Sólo el grupo *au* se pronuncia en una sola emisión de voz porque es diptongo: *au-xi-li-um*, *áu-di-o*, *au-di-é-bam*.

9. La *i* puede a veces ser semivocálica (o semiconsonántica) cuando se encuentra al principio de palabra seguida de otra vocal o entre dos vocales. (También puede aparecer con forma de *j*). En esos casos procúrese darle su sonido vocálico y no hacerla demasiado fricativa, como *ll* o *y*.

Ejemplos: *ianua* o *janua* = iá-nua (no llánua)  
*eius* o *ejus* = é-ius (no éllus)  
*maior* o *major* = má-ior (no máyor)  
*iuventus* o *juventus* = iu-véntus (no yuventus)

Nota 1a: Sólo cuando la *i* se encuentra entre una consonante y otra vocal es necesario consonantizarla para que se perciba.

Ejemplos: *abiicio* o *abjicio* = abyíchio  
*iniuria* o *injuria* = inyúria

Nota 2a. La *j* es en realidad una *i* estilizada. Así funciona en todos los idiomas que la usan: latín, alemán, francés, inglés, etc., aunque unos la pronuncian más consonantizada que otros. Sólo en español tiene sonido gutural.

Ejemplos: *Jesus* o *Jesus* = Ié-sus (y no Yésus)

10. Procúrese hacer efectiva la doble sonoridad de las consonantes dobles.

Ejemplos: *tolle* = tól-le  
*hossana* = hos-sána  
*afflictionem* = af-flicciónem  
*commemoratio* = com-memorátsio  
*attingens* = at-tínyens  
*connubium* = con-núbium

11. Téngase cuidado de pronunciar clara y distintamente las consonantes finales, especialmente la *m*, la *c* y la *t*.

Ejemplos: quoniam  
populorum  
deserviunt  
nunc (*c* fuerte siempre como *k*)  
tunc  
sunt

Obviamente, cuando a estas consonantes finales sigan palabras que se inician con vocal, dichas consonantes finales se juntarán con las vocales iniciales, en vez de omitirse, como a veces sucede. Así se percibirán con toda claridad. Por ejemplo, el verso siguiente:

*sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen.*

*se debe escuchar así:*

*Sicu-tera-tin princhípi-o et nun-ket sémpe-re-tin sécula seculóru-m. Amen.*

12. Cuando las palabras comiencen con *s* seguida de otra consonante téngase cuidado de no anteponerle una *e* al pronunciarlas.

Ejemplos: *spiritus* = s-píritus (no espíritus)  
*schola* = s-kóla (no eskóla)  
*sphaera* = s-féra (no esféra)  
*stagnum* = s-tañum (no estáñum)

13. Acentuación. En latín no se usa el acento gráfico ni existen las palabras agudas. Pero para facilitar la correcta pronunciación se ha acentuado cada una de las palabras que lo requieren, siguiendo el modelo de las ediciones vaticanas.

Ejemplos: *Iésus* (no Iesús)  
*Dodecachórdon* (no Dodecakordón)

POEMAS DE  
HERNANDO FRANCO  
VOLUMEN I

*H*uey in tetl nictequi,  
tomahuac cuahuatl niqicuilohua:  
yancuicatl itech. Aya.

*Oncan on mihtoz in quemman on  
incan niyaz  
nocuicamachio  
nic ya cauhtiaz in tlalticpac in.*

*On nemiz noyol zan ca ye nican  
yahualla yancoya nolnamicoca  
nemiz ye noteyo. Aya.*

*On caqui ya itzmolini ye nocuic:  
toltecayotl ica ya ninemiz ye nican.*

Una gran piedra labro,  
un grueso madero pinto:  
en ellos pongo mi canto.

Se hablará de ello un día,  
cuando yo me haya ido,  
del modelo de cantos  
que dejo en la tierra.

Allí vivirá mi corazón,  
allí vendrá, de la región de la niebla, mi recuerdo,  
y vivirá mi nombre.

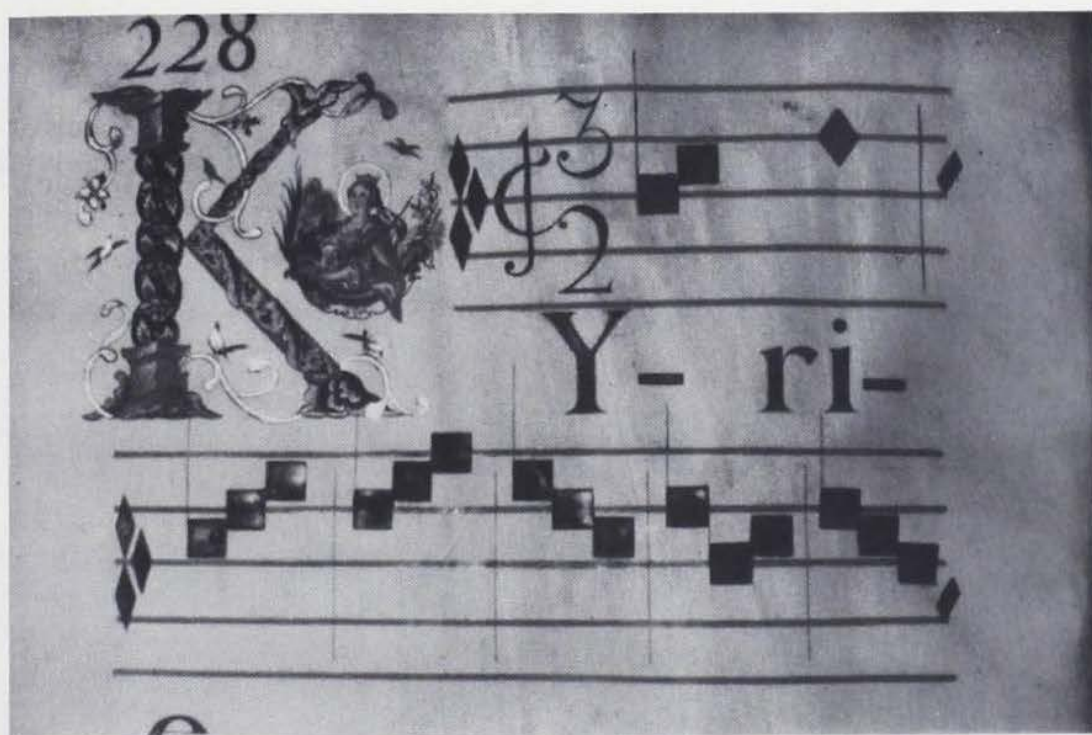
Ya se oye, ya germina mi canto:  
por el arte yo viviré aquí para siempre.

Fragmento de poema náhuatl. Trad. de Ángel Ma. Garibay K.



---

OBRAS DE  
HERNANDO FRANCO  
VOLUMEN I





---

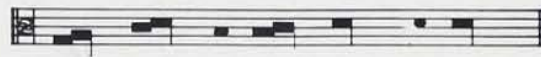
In Domínicis, ad Aspersionem Áquae benedíctae  
Extra Témpos Paschále

I ASPÉRGES ME (I)

A large, faint musical score is visible on the page. It consists of multiple systems of staves, each containing musical notation. The score is very light and appears to be a watermark or a very faded print. The notation includes various notes, rests, and bar lines, typical of a musical score for a liturgical piece. The overall appearance is that of a ghostly or bleed-through score from the reverse side of the page.

In Domínicis, ad Aspersionem Áquae benedictae  
 Extra Témpus Paschále  
 I ASPÉRGES ME (I)

Hernando Franco (1532-1585)



As per ges me Do mi ne



A - spér - ges me, Dó - mi - ne

[Superius] *Hi sfo po &* Hys - - só - po et mun - dá - - -

[Altus] *Hi sfo po & mund* Hys - só - po et mun - - - - dá - -

[Tenor] *Hi sfo po* Hys - - - só - - - -

[Bassus] *Hi sfo po & mund* Hys - só - po et mun - dá - - bor, — hys - só - po et mun -

bor, — hys - so - po et mun - dá - - - bor — la - vá - - - bis,

- - bor, et — mun - dá - - - - bor, — la - -

po — et — mun - - dá - - - bor: —

dá - - bor, mun - dá - - bor: — la - vá - - - bis —

la - - vá - - - bis me et sú - - per ní - - - vem - - -

vá - - bis me, la - - vá - - bis me, la - vá - bis me - - - et su - per

la - - - vá - - - bis - - - me - - - et

me, - - - la - - - vá - bis me, - - - la - - - vá - bis me, la - vá - bis me - - -

de - al - bá - - - bor, - - - et sú - per ní - - -

ní - - - - vem, et sú - per ní - - - vem, sú - - per -

sú - - - per - - - ní - - - vem - - - de - - -

et sú - per ní - - - vem - - - de - al - bá - bor, et sú - per

vem, et sú - per ní - - - - vem de - - al - bá - - - bor. - - -

ní - - vem, sú - per ní - - vem de - al - bá - bor. - - -

al - - - bá - - - - - - - bor. - - -

ní - - - - vem - - - de - al - bá - bor, - - - de - al - bá - - - bor. - - -

Alí se re re me i De us

Mi - se - ré - re mé - i, De - us - - -

Se - - cún - dum má - - - - - gnam mi - se - ri - cór -

Se - cún - dum má - - - - - gnam mi - se - ri - cór - di -

Se - - - cún - - - - - dum - - - - - má - gnam mi - se - ri - cór -

Se - cún - dum má - - - - - gnam - - - - - mi - se - ri - cór -

di am tú - - - - - am, tú - - - - - am.

am - tú - - - - - am, tú - - - - - am.

- - - di - am - tú - - - - - am.

di am tú - - - - - am, - tú - - - - - am.

*Glo ri a Pa tris et Fi li o et Spl ri tu i San cto*

Glo - ri - a Pá - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i Són - cto.

Síc - - ut é - - - - - rat in - prin -

Síc - - ut - é - - - - - rat - in - prin - cí - pi - o, et nunc et

Síc - ut - é - rat - in - prin - cí - pi - o, et

Síc - ut é - - - - - rat - in - prin - cí - pi - o et -

cí - - - pi - o, et nunc et sém - - - per,  
 sém - - per, et nunc et sém - - per:  
 nunc, et nunc et sém - - per:  
 nunc et sém - per et nunc et sém - per:

et in sae - - - cu la, et in sae - - cu - la sae -  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - - cu - lo - rum.  
 et in sae - - cu - la, sae - cu - la sae -  
 et in sae - - cu la, et in sae - cu - la sae - cu -

- cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A' - - - men.  
 A' - - - men, sae - cu - lo - rum. A' - - - men.  
 cu - lo - rum. A' - - - men.  
 lo - rum. A' - - - men, A' - - - men.

Repétitur: *A sper ges me Do mi ne ut supra*

A - spér - ges me, - Dó - mi - ne.



In Domínicis, ad Aspersionem Áquae benedíctae  
Extra Témpus Paschále  
II ASPÉRGES ME (II)

---

In Domínicis, ad Aspersionem Áquae benedíctae  
Extra Témpus Paschále  
II ASPÉRGES ME (II)

This block contains a large, faint rectangular area that appears to be a musical score. The notation is extremely light and illegible, but it seems to be organized into several systems, each with a staff and some accompanying text or markings. The overall appearance is that of a ghosted or very faded page of a musical manuscript.

In Domínicis, ad Aspersionem Áquae benedictae  
 Extra Témpus Paschále  
 II ASPÉRGES ME (II)

Hernando Franco (1532-1585)

A sper ges me  
 A - sper - ges me:

[Soprano] *Do mi ne Do* Dó - - - mi ne, — Dó - - - mi - ne, hys -  
 [Alto] *Do mi ne y so po* Dó - - mi - ne, — hys - só - - po et — mun -  
 [Tenor] <sup>1)</sup> *Do mi ne* Dó - - - mi - - - ne,  
 [Bassus] *Do mi ne Do mi* Dó - mi - - ne, — Dó - mi - ne hys - só - po, et

(b)  
 só - po et — mun - dá - - - bor, et — mun - dá - -  
 dá - - bor, et mun - dá - - - bor: — la - vá - -  
 hys - só - po — et — mun - - - dá - -  
 mun - dá - - bor, mun - dá - - bor, mun - dá - -

(#)  
 bor: — la - vá - - bis me, la - - - vá - bis — me, la - vá - -  
 - - bis — me, — la - vá - - bis - me, — la - - vá - bis me —  
 - bor: — la - - vá - - - bis — me — et —  
 bor, la - vá - - bis - me, la - vá - bis — me — et sú - per ní - vem

1) El Cantus Firmus en el Tenor aparece en ligaduras de larga duración y notas Breves que no corresponden a las medidas de las notas de las otras voces.

- - bis me, — lo - vá bis — me — et sú - per ní - vem, —  
 et sú - per ní - vem de - al - bá - bor, de -  
 — sú - per — ní - vem —  
 de - al - bá - bor, — de - al - bá - bor, — et su per —

et sú - per ní - vem de - al - bá - bor, de - al - bá - bor. —  
 - al - bá - bor, — et sú - per ní - vem de - al - bá - bor. —  
 de - al - bá - bor. —  
 — ní - vem — de - al - bá - bor, de - al - bá - bor. —

Mi - se - ré - re mé - i, Dé - us, — se - cún - dum mágnam mise - ri - cór - di - am tú - am. —  
 Gló - ri - a Pá - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i Sanc - to : — sic - ut é - rat in prin - cí - pi - o,  
 et nunc et sé - m - per, — et in soe - cu - la soe - cu - lo - rum. A - men —

Repétitur *As - per - ges - me* ut supra  
 A - spér - ges - me



---

In Domínicis, ad Aspersiónem Áquae benedíctae  
Témpore Pascháli  
III VÍDI ÁQUAM

The image shows a page of a musical score for the hymn "III VIDI AQUAM". The title is centered at the top. Below the title, there are several systems of musical notation. Each system consists of multiple staves, likely representing different voices or instruments. The notation is very faint and difficult to read, but it appears to be a standard musical score with notes, rests, and possibly some lyrics written below the staves. The overall appearance is that of a printed manuscript or score book page.

In Domínicis, ad Aspersionem Áquae benedictae  
 Tém-pore Pascháli  
 III VÍDI ÁQUAM

Hernando Franco (1532-1585)

Vi di a quam

VÍ - di - - - ó - - - quam

E gre di en tem E - gre - di én - - - tem de

E gre di en tem

E gre di en tem E - gre - di - én - - - tem de - - - tém - - - plo, de

E gre di en tem E - gre -

tém - plo, de tém - - - plo, de - - - tém - plo - - - a lá - te -

E - gre - di - én - - - tem de tém - - - plo, de - - - tém -

tém - plo a - - - lá - te - re - - - déx - - - - - tro, - - - a -

di én - - - tem de tém - plo, - - - a lá - te - re - - - déx - tro, - - -

re - dex - - - - - tro, al - le - lú - - - - ia, - - - - -  
 plo - - - - - a - lá - te - re - dex - - - - -  
 lá - te - re - dex - - - - - tro, dex - tro, al - le - - - lu -  
 a - lá - te - re - dex - tro, al - le - lú - - - -

- - - al le lú - - - - - ia, et óm - - - nes ad quos per - - - - -  
 tro, - - - - - al le - lú - - - - - ia, - - - - - et  
 ia, - - - - - al - - - le - - - lú - - - - - ia, - - - - - et óm - - - nes ad  
 ia, - - - - - al - - - le - - - lú - - - - - ia, - - - - - et óm - - - -

vé - - - - - nit á - - - qua í - - - sta - - - - -  
 óm - nes ad quos per - vé - nit a - qua í - - - sta - - - sál - - - vi fá - cti  
 quos - - - per vé - nit á - - - qua í - - - sta - - - sál -  
 nes ad quos per - vé - - - - nit á - - - qua í - - - sta - - - sál -

sál - vi fá - - - - - cti sunt, fá - - - - - cti sunt, et dí - - -

sunt, fá - - - - - cti sunt, sál - vi fá - cti sunt, fá - - - - - cti sunt, et dí - - -

- vi fá - cti sunt, fá - - - - - cti sunt, et dí - - - - - cent, et - - -

- vi fá - cti sunt, sál - vi fá - cti sunt, et - - -

- - - - - cent, et dí - - - - - cent al - le - lú - - - - - ia - - - - - al -

- - - - - cent, et dí - - - - - cent al - le - lú - - - - - ia, al - le - lú - - - - -

dí - cent, et dí - - - - - cent al - le - - lú - - - - - ia, al - le - lú - - - - - ia, al -

- - - - - dí - cent, et dí - - - - - cent al - le - lú - - - - - ia, - - - - -

le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia. - - - - -

ia, al - le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia. - - - - -

le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia. - - - - -

al - le - lú - - - - ia, al - le - lú - - - - ia. - - - - -

Con fi te mi ni Do mi no quo ni am bo nis

Con - ti - te - mi - ni Do - mi - no quo - ni - am bó - nus.

Quo' - - ni - am in sae' - - cu - lum mi - se - ri -

Quo' - - ni am in sae' - - cu - lum, in sae' - - cu - lum mi - se - ri -

Quo' - - ni - am, quo' - - ni - am in sae' - - cu - lum mi - se - ri -

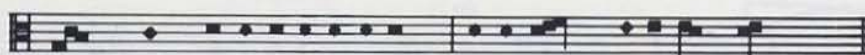
Quo' - - ni - am in sae' - - cu - lum mi - se - ri -

cór - - di - a é - - ius, é - - ius.

cór - di - a é - ius, é - ius.

cór - di - a é - ius, mi - se - ri cór - - di - a é - ius.

cór - di - a é - ius, mi - se - ri cór - - di - a é - ius.



*Glo ri a Pa tri et Fi li o et Spi ri tu i Sanc to*

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Síc - - ut é - - rat in prin - cí - - pi -

Síc - ut é - rat, síc - ut é - rat in prin - cí - pi -

Síc - - ut é - - rat in prin - cí -

Síc - ut é - rat, síc - - ut é - rat in prin - cí - pi -

o, et nunc et semper: —  
 o, et nunc et semper, et nunc et semper: —  
 pi - o, et nunc et semper, et nunc et semper: —  
 o, et nunc et semper, et nunc et semper, et semper: —

et in saecula saeculorum —  
 et in saecula —  
 et in saecula saeculorum —  
 et in saecula saeculorum —

rum Amen, amen —  
 saeculorum Amen, amen, amen —  
 A - men, amen, amen, amen, amen —  
 rum. A - men, amen, amen, amen, amen —

Repetitur *Vi di a quam* ut supra

*Vi di a quam*

---

Rogatiónum

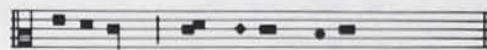
IV MISA FÉRIAL a 4

In Fériis Advéntus et Quadragéssimae, In Vigiliis,  
Fériis IV Téporum et in Missa Rogatiónum

IV MISA FERIAL a 4

1. Kýrie

Hernando Franco (1532-1585)



Ký ri e e lei son



Ký-ri-e e - lé i-son

[Tiple]

[Alto]

[Tenor]

[Boxo]

Ký - ri - e, e - - - léi - - - son

Ký - - ri - e, e - - - lé - i - son

Ký - ri - e, e - - - léi - - - son

Ký - ri - e, e - - - léi - - - son



Chri ste e lei son



Chri - ste e - lé - i - son

Chri - - - ste, e - - - léi - - - son

Chri - - - ste, e - - - léi - - - son

Chri - - - ste, e - - - léi - son, e - léi - - - son,

Chri - - - ste, e - - - léi - - - son

*Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son*

*Ky-ri-e, e-lei-son*

*Ky-ri-e, e-lei-son*

*Ky-ri-e, e-lei-son*

*Ky-ri-e, e-lei-son*

## 2. Sanctus

*San ctus San-ctus*

[Tiple] *San ctus San-ctus*

[Alto] *San ctus San-ctus*

[Tenor] *San ctus San-ctus*

[Baxo] *San ctus San-ctus*

*San ctus San-ctus*

*Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth*

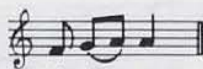
*Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth*

*Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth*

*Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth*



Pleni sunt



Plé-ni— sunt

coe - - li - - et - - tér - - - ra - - - gló - -

coe - - - li - - et - - tér - - - ra - - - gló - -

coe - - - li - - et - - tér - - - ra - - - gló - -

coe - - - li - - et - - tér - - - ra - - - gló - -

ri - a - - tú - - - a : - - - Ho - - - sán - - -

ri - a - - tú - - - a : - - - Ho - - - sán - - -

ri - a - - tú - - - a : - - - Ho - - - sán - - -

ri - a - - tú - - - a : - - - Ho - - - sán - - -

- na - - in - - ex - - cé - - - sis - - -

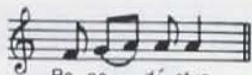
- na - - in - - ex - - - cé - - - - - - - - - sis - - -

- na - - in - - ex - - - cé - - - - - - - - - sis - - -

- na - - in - - ex - - - cé - - - - - - - - - sis - - -



Be ne di ctus



Be - ne - dí - ctus

qui - - - vé - - - nit in - - - nó - - -

qui - - - vé - - - nit in - - - nó - - -

qui - - - vé - - - nit in - - - nó - - -

qui - - - vé - - - nit in - - - nó - - -

mi - ne - - - Dó - - - mi - - - ni: - - - Ho - - -

mi - ne - - - Dó - - - mi - - - ni: - - - Ho - - -

mi - ne - - - Dó - - - mi - - - ni: - - - Ho - - -

mi - ne - - - Dó - - - mi - - - ni: - - - Ho - - -

sán - - - na in - - - ex - - - cé - - - sis.

sán - - - na in - - - ex - - - cé - - - sis.

sán - - - na in - - - ex - - - cé - - - sis.

sán - - - na in - - - ex - - - cé - - - sis.

### 3. Ágnus Déi



[Tiple] *Qui tol lis pec* qui — tól - - lis—pec cá - - ta—mún - - di:—

[Alto] *Qui tol lis pec* qui — tól - - lis—pec cá - - ta—mún - - di:—

[Tenor] *Qui tol lis pec* qui — tól - - lis—pec cá - - ta—mún - - di:—

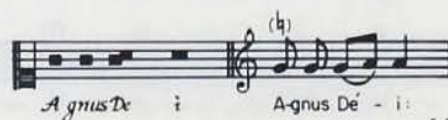
[Boxo] *Qui tol lis pec* qui — tól - - lis—pec cá - - ta—mún - - di:—

mi - - se - - ré - - re — nó - - bis. —

mi - - se - - ré - - re — nó - - bis. —

mi - - se - - ré - - re — nó - - bis. —

mi - - se - - ré - - re — nó - - bis. —



qui — tól - - lis—pec - cá - - ta—mún - - di:—

qui — tól - - lis—pec - cá - - ta—mún - - di:—

qui — tól - - lis—pec - cá - - ta—mún - - di:—

qui — tól - - lis—pec - cá - - ta—mún - - di:—

1) Con # en el ms.

mi - se - ré - re - nó - bis

mi - se - ré - re - nó - bis

mi - se - ré - re - nó - bis

mi - se - ré - re - nó - bis

*A-gnus De-i* A-gnus De-i

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di:

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di:

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di:

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di:

dó - na - nó - bis - pá - cem.

dó - na - nó - bis - pá - cem.

dó - na - nó - bis - pá - cem.

dó - na - nó - bis - pá - cem.



In Fériis Advéntus et Quadragéssimae  
In Vigíliis, Fériis iv Téporum et in Míssa Rogatiónum  
V [MÍSSA FERIALIS a 4]

The page contains a faint musical score for four voices, arranged in three systems. Each system consists of four staves. The notation is very light and difficult to read, but it appears to be a setting of a Mass for four voices. The first system is enclosed in a rectangular box. The second and third systems are also enclosed in rectangular boxes. The text is centered on the page.

In Fériis Advéntus et Quadragéssimae  
 In Vigíliis, Fériis IV Témporum et in Míssa Rogatiónum  
 V [MÍSSA FERIÁLIS a 4]

I Kýrie

Hernando Franco (1532-1585)

1)

*Ky ri e e lei son* Ký-ri-e, e - léi-son.

[Superius]  
*Ky ri e* Ký - - - ri - - - e, e - - -

[Altus]  
*Ky ri e* Ký - - - ri - - - e, e - - - léi -

[Tenor]  
*Ky ri e* Ký - - - ri - - - e, e - - -

[Bassus]  
*Ky ri e* Ký - - - ri - - - e, e - - -

2)

- - - lé - - - son -

son, e - - - lé - - - i - - - son -

- - - léi - - - son -

- - - léi - - - son -

*Ky ri e e lei son*  
 (h)  
 Ký-ri-e, e - léi-son.

Chrí - - - ste, - - -

Chrí - - - -ste, - - -

Chrí - - - -ste, e - - - lé - - - i - - - son, e - - - - léi - son -

Chrí - - - -ste, e - - -

1) Véase el prólogo  
 2) Faltan estas dos notas en el ms.

e - - - - - léi - - son.

e - - - - - -léi - - son.

Chrí - ste, e - - - - - lé - - i - son.

- - - - - -lé - - i - - son.

*Círi ste e lé i son*

(f) Chrí - ste, e - lé - i - son.

Chrí - - ste, e - - -

Chrí - - ste, e - - léi - son, e - léi - - son, e lé - -

Chrí - - - - ste, e - - le - - i - son, Chrí -

Chrí - - ste, e - - - Chrí - léi - - son, e - - -

- - - - - -léi - - son.

- - - i - son, e - - - lé - i - son, e - - - lé - - - i - son.

- - - ste, e - lé - i - son, Chrí - - - ste, e - lé - i - son.

- - - le - i - - son, Chrí - - ste, e - - - lé - - i - son.

In Perle Aevadit et Quadraginta  
 In Vigilia Peris IV Temporaria et in Missa Vegetiana  
 V (Missa Peris 1 a 4)



Kyri e e lei son Ky-ri-e, e - lei-son.



Ky - ri - e, e - lé - i - son, e -  
 Ky - ri - e, e - lé - i - son, Ky - ri -  
 Ky - ri - e, e -  
 Ky - ri - e



lé - i - son, e - lé - i - son, e - lé - i - son.  
 e, e - léi - son.  
 lé - i - son, e - léi - son.  
 e, e - léi - son.



Ky - ri - e, e - lé - i - son.  
 Ky - ri - e, e - lé - i - son.  
 Ky - ri - e, e - lé - i - son.  
 Ky - ri - e, e - lé - i - son.

1) En el ms. hay una ligadura de semibreves con dos Res al unísono.

## 2. Sánctus



*San ctus*

S n-ctus, —

[Superius]

*San ctus* S n - - ctus, — S n - - ctus, — S n - - ctus, — D  - - mi - nus —

[Altus]

*San ctus* S n - - ctus, — S n - - ctus, — S n - - ctus — D  - - mi - nus —

[Tenor]

*San ctus* S n - - ctus, — S n - - ctus, — D  - - mi - nus —

[Bassus]

*San ctus* S n - ctus, — S n - - ctus — D  - - mi - -

D  - - - us S b - - - ba - - oth: —

D  - - - us — S b - - - ba - oth: —

D  - - - us — S b - - - ba - oth: —

nus — D  - - - us — S b - - - ba - oth: —



*Ple ni sunt*

Ple - ni sunt

coé - - li - et - tér - - ra - gló - - ri - a -

coé - - li - et - tér - - ra - gló - - ri - a -

coé - - li - et - tér - - ra - gló - -

coé - - li - et - tér - - ra - gló - - ri - a -

tú - - - a. Hos - - - sa - - - na in -

tú - - - a, gló - ri a - tú - - - a.

- ri - a - tú - - - a - Hos - - - sa - - -

tú - - - a. Hos - - - sa - - -

ex - - - cé - - sis, in - ex - cé - - sis.

Hos - - - sa - - - na in - ex - - - cé - - sis.

- na in - ex - cé - - sis.

- na in - ex - cé - - sis.

*Be ne dī ctus* Be-ne - dī-ctus

qui — vé - - - - nit — in nó - mi - ne —  
(b)  
qui — vé - - nit — in — nó - - mi - - ne — Dó -  
qui — vé - - nit — in — nó - - mi - -  
qui — vé - - nit — in — nó - - - - mi - ne — Dó -

Dó - - - mi - - - ni:  
- - - mi - - - ni: Hos -  
ne — Dó - - mi - - ni: — Hos - - - -  
- - - mi - - - ni, — Dó - mi - ni: — Hos - -

Hos - - - - na — in — ex - cėl - - - sis —  
sá - na — in — ex - cėl - - sis, — in — ex - cėl - - sis —  
na — in — ex - cėl - - sis, — in — ex - cėl - - sis —  
sá - na — in — ex - - cėl - - - - sis —

### 3. Ágnus Déi

*A gnus De i A- gnus De - i:*

[Superius] *Qui tol lis pec* qui — tól - - lis- pec - - cá - ta — mún - - di, — [b]

[Altus] *Qui tol lis pec* qui — tól - - - lis- pec - - cá - ta — mún - - -

[Tenor] *Qui tol lis pec* qui — tól - - - lis- pec - - cá - - ta — mún - - di, —

[Bassus] *Qui tol lis pec* qui — tól - - - lis- pec - - cá - - ta mún - - - di, —

(h) mi - se - ré - re — nó - - - bis. —

- di, — mi - se - ré - re — nó - - bis. —

mi - - se - - ré - - re — nó - - bis. —

mi - se - ré - - re — nó - - - bis. —

*A gnus De i*

(h) *A- gnus Dé - i:*

qui — tól - - - lis- pec - cá - - ta — mún - di, — mi - se -

qui — tól - - - lis- pec - cá - - ta — mún - - - -

qui — tól - - - lis- pec - - cá - - ta — mún - - - di, —

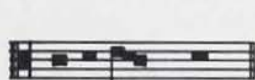
qui — tól - - - lis- pec - - - cá - ta mún - - - di, —

ré - re - nó - bis.

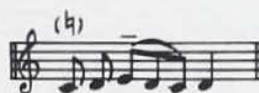
di, mi - se - ré - re nó - bis.

mi - se - ré - re nó - bis.

mi - se - ré - re nó - bis.



*Agnus De* ?



Agnus Dé - i:

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di,

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di,

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di,

qui - tól - lis - pec - cá - ta - mún - di,

dó - na - nó - bis - pá - cem, pá - cem.

di, dó - na - nó - bis - pá - cem.

di, dó - na - nó - bis - pá - cem.

di, dó - na - nó - bis - pá - cem.



In Domínicis Advéntus et Quadragéssimae  
VI MÍSSA BRÉVIS a 5

---

In Domínicis Advéntus et Quadragéssimae  
VI MÍSSA BRÉVIS a 5

The image displays a musical score for a five-part setting of the Mass, titled "VI MÍSSA BRÉVIS a 5". The score is arranged in two systems, each containing five staves. The notation is in a traditional style, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The first system includes a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the musical composition. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

In Domínicis Advéntus et Quadragéssimae  
VI MÍSSA BRÉVIS a 5

I. Kýrie

Hernando Franco (1532-1585)

*Ky ri e e lei son Ky - ri - e, e - lei - son.*

Tiple  
*Ky ri e Ky - - - ri - - - e, - - - - -*

Alto  
*Ky ri e Ký - - - -ri - - - e, - - - - lei - son, - e -*

Tenor 1º  
*Ky ri e Ký - - - -ri - - - e, - - - - - lé - i -*

Tenor 2º  
*Ky ri e Ký - - ri - e, - - - - e - lei - - son, - e - lé - - - i*

Baxo  
*Ky ri e Ký - - ri - - e, - - - - e - - - lé - - i - -*

*lei - - son.*

*lé - - - - - i - - son.*

*son, - - - - e - - - - lé - - i - son.*

*i - - son.*

*son, - - - - e - - - - lé - i - son.*

*Ky ri e e lei son Ky - ri - e, e - lei - son.*

Chri - - ste, — e - - - - -

Chri - - - - ste, — e - - léi - son, — Chri - - - - ste, — e - lé - i -

Chri - - - - ste, — e - lé - i son, e - lé - i - son, — e - - -

Chri - - ste, — e - - lé - - i -son — e - - - -

Chri - - ste, — e - - lé - i - son, — e - - - - lé - - i -son, — e -

léi - - - - son. —

son, — e - - - lé - - - - - i - - son. —

- - - léi - - son. —

lé - - - i - son, — e - - - lé - - - i - - son. —

lé - - - i - - - son, — e - - - lé - - - i - son. —

*Chri ste e léi son* Chri - ste — e - léi - son.



Ký - - - ri - - - e,  
 Ký - - ri - - e, e - lé - - -  
 Ký - - - - - ri - - e, e - - - -  
 K ý - - - ri - -  
 Ký - - - ri - - e, e - - - léi - - son, e - lé - -

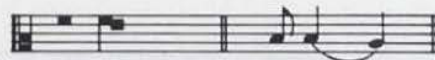
e - - - - - lé - i - son.  
 - - - i - son, Ký - ri - e e - - lé - i - son.  
 - - lé - - i - son, e - - léi - son, e - - léi - - son.  
 e, e - - léi - son, e - - léi - son.  
 - - i - son, e - - lé - - - i - - son

1) Sic en el ms.

(h)  
 Ký - - - ri - - - e,  
 Ký - - - ri - - - e, e - - -  
 (h)  
 Ký - - - ri - - - e, e - - - léi - - - son, Ky -  
 Ký - - - ri - e, e - lé - - - i - -  
 Ký - - - ri - - - e, e - - -

e - - - lé - - - i - - - son.  
 - - - lé - - - i - - - son.  
 - - - ri - - - e, e - - - léi - - - son.  
 son, Ký - - - ri - - - e, e - - - lé - i - son.  
 léi - - - son, e - - - lé - - - i - son.

## 2. Sánctus



*San ctus*

Sán-ctus, —

*San ctus* Sán - - ctus, — Sán - - ctus, — Dó - -

*San ctus* Sán - - - - ctus, — Sán - - ctus — Do -

*San ctus* Sán - - - - ctus, Sán - - - - ctus, —

*San ctus* Sán - - - - ctus, — Sán - - ctus, — Sán - - ctus, —

*San ctus* Sán - - ctus, — Sán - - ctus, — Dó - - mi - -

mi - nus — Dé - - - us — Sá - - ba - - oth. [♯]

- - mi nus — Dé - - us Sá - - ba - - oth.

Dó - mi - nus Dé - us Sá - - ba - - oth.

Dó - - mi - nus — Dé - us — Sá - - ba - oth. [♯]

nus — Dé - - us Sá - - ba - - oth.



*Ble nī sunt*

Plé - - nī - sunt —

coé - - li - et - tér - - ra - gló - - ri - a - tú - a. [#]

coé - - li - et - tér - - ra - gló - - ri - a - tú - -

coé - - li - et - tér - - ra - gló - ri - a - tú - - a - Hos -

coé - - li - et - tér - - ra - gló - - ri - a - tú - a - Hos - sá - -

coé - - li - et - tér - ra - gló - - ri - - a - tú - - a - Hos -

Hos - - sá - - na - in - ex - - cé - - l - sis. [#]

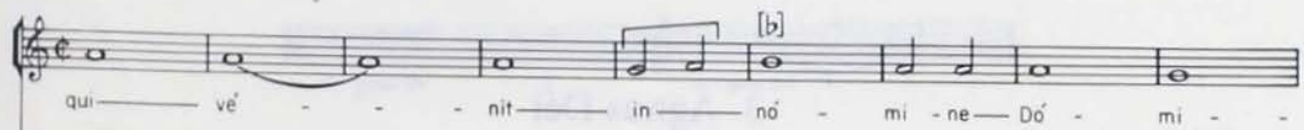
- - a - Hos sá - - na - in - ex - cé - - sis. [#]

- - sá - - na - in - ex - cé - - sis. [#]

- - na - in - ex - cé - - sis.

sá - - na - in - ex - cé - - sis.

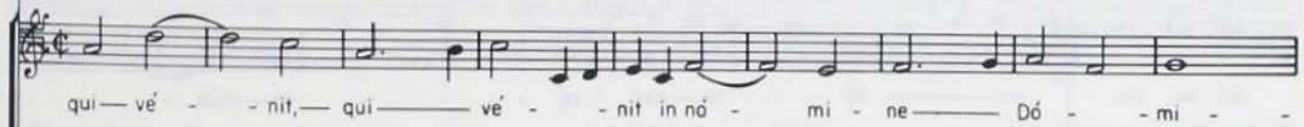
*Be ne dī ctus*      Be-ne-dí-ctus



qui - ve' - - nit - in - no' - mi - ne - Do' - mi - -



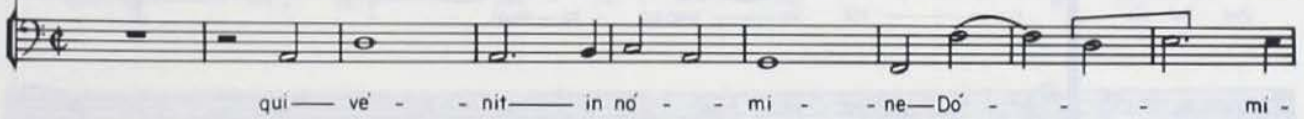
qui - ve' - nit - in - no' - - - mi - ne - Do' - mi - ni, Do' - mi -



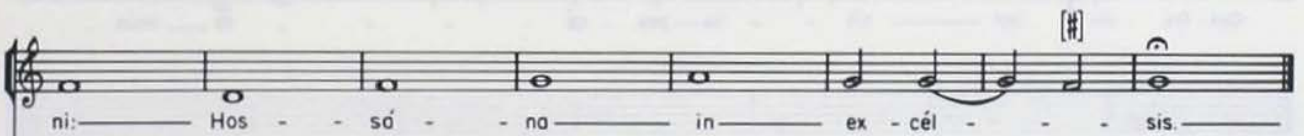
qui - ve' - - nit, - qui - ve' - - nit in no' - mi - ne - Do' - - mi - -



qui - ve' - - nit - in no' - - mi - ne - Do' - - mi - - ni, - Do' - mi - ni: -



qui - ve' - - nit - in no' - - mi - - ne - Do' - - - mi -



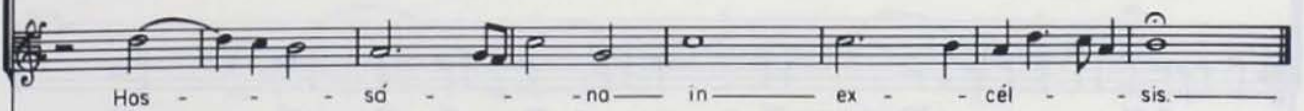
ni: - Hos - - sa - - na - in - ex - cel - - sis. -



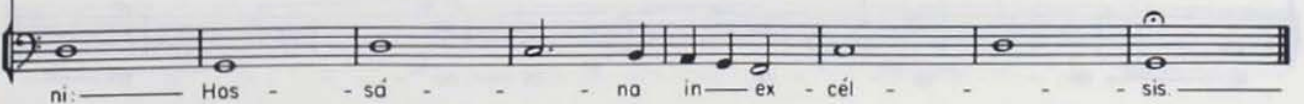
ni: - Hos - sa - - na - in - ex - - - cel - sis. -



ni: - Hos - - sa na - in - ex - cel - - - sis. -



Hos - - - sa - - - na - in - ex - - cel - - sis. -



ni: - Hos - - sa - - - na in - ex - cel - - - sis. -

### 3. Ágnus Déi

*A gnus De i A-gnus Dé - - i:*

*Qui tol lis qui - - tol - - lis - pec - cá - - ta - mún - -*

*Qui tol lis qui - - tol - - lis - pec - cá - - ta - mún - -*

*Qui tol lis qui - - tol lis - pec - cá - ta - mún - - di*

*Qui tol lis qui - - tol - lis - pec - cá - ta - mún di, mi - se - ré -*

*Qui tol lis qui - - tol - - lis - pec - cá - - ta - mún - -*

*di - - mi - - se - - ré - - re - - nó - - bis.*

*di - - mi - se - ré - - re - - nó - - bis.*

*mi - se - ré - - re - - nó - - bis.*

*- re nó - - bis, mi - - se - ré re - nó - - bis.*

*di - - mi - - se - - ré - - re - - nó - - bis.*



qui — tól - - lis — pec - cá - - ta — mún - - - - [H]  
qui — tól - lis — pec - cá - - - - - ta mún - - - - di, —  
qui — tól - - - - lis — pec - cá - - - ta mún - di, — mi -  
qui — tól - lis — pec - cá - ta — mún - - - - di, — mi -  
qui — tól - - - - lis — pec - cá - - - ta — mún - - -

di, — mi - - se - - ré - - re — nó - - bis. —  
mi - se - ré - - - re — nó - - bis. —  
se - - ré - - - re — nó - - - bis. —  
- se - ré - - - re — nó - - - - bis. —  
di, — mi - - se - - ré - - re nó - - bis. —



---

Domínica I Passiónis. Hýmnu  
VII VEXÍLLA RÉGIS

Hernando Franco (1532-1585)  
Domínica I Passiónis. Hýmnu  
VII VEXÍLLA RÉGIS

Hernando Franco (1532-1585)

Cantus  
Ve xil la Re gis Ve - - xíl - - la Ré - -

Altus  
Ve xil la Re Ve - - xíl - - la Ré - - gis pród -

Tenor  
Ve xil la Re Ve - - xíl - - la - -

Bassus  
Ve xil la Re Ve - - xíl - - la Ré - - gis pród -

- gis - pród - - e - unt, - pród - - e - unt: - fúl - - get -

- e - unt, pród - - e - - unt: - fúl - - get crú -

Re' - - - gis - pród - - e - - unt:

- - e - - unt: - pród - - e - - unt: - fúl - - get - crú - -

crú - - - cis - my - sté - - - ri - um, - qua - ví - ta - mór - -

cis - my - - sté - ri - - um, my - sté - - ri - um, - qua - ví - - ta - mór - -

fúl - get crú - cis - my - - sté - - - ri - um, -

cis - my - - - sté - - - ri - um, - qua - ví - ta - mór - -

tem pèr - tu - - lit, — qua - ví - ta — mór - tem — pèr - - tu - lit — et —

tem pèr - tu - - lit, — qua — ví - - - ta — mór - tem — pèr - tu -

qua - ví - ta — mór - - - - tem - pèr - - - - - tu - - lit, —

- - - - tem — pèr - - - - - tu - - lit, — et —

mór - te — ví - - tam, — et — mór - - te ví - - tam pró - - tu - lit, —

lit — et — mór - - te - ví - - - - - tam - pró -

et — mór - - - te - ví - - - - - tam —

mór - te — ví - - - - tam, — et —

— pró - tu - lit, — pró - - - tu - - lit, — pró - tu - lit —

- - - tu - lit, — pró - - - - - tu - - - - lit —

pró - - - - tu - - - - lit, — pró - - - - tu - - - - lit —

mór - te — ví - - - tam — pró - - - tu - - - - - lit —

1) Lo en el ms.

②

Quae vul - ne - ró - ta lón - - - ce - oe mu - cró - ne dí - ro - - stí - pi - te,

ut nos la - vá - ret sór - di - bus ma - ná - vit ún - da et sán - - - gui - ne.

③ a

[Tiple 1ª]

Im - plé - ta sunt, - - - im - plé - - ta - - - sunt - - -

[Tiple 2ª]

Im - - plé - - - ta sunt - - - quae - - - cón - - - - - ci - - -

[Tiple 3ª]

Im - plé - - - ta

[Tenor]

Im - - plé - ta sunt - - - quae - - - cón - - - - - ci - - -

(b)

quae - - - cón - - - - - ci - - - - - nit - - -

[#] (b) [#]

nit, - - - im - plé - ta sunt - - - quae - - - cón - - - - - ci - - - - - nit - - -

sunt - - - quae - - - cón - - - - - ci - - - - - nit - - -

(b)

nit, - - - quae - - - cón - - - - - ci - - - - - nit - - -

1)

Dá - - vid - - fi - dé - - li - - cár - -

Dá - - vid - - fi - - - - dé - - - - - li - - - - - cár - - - - -

Dá - - - - - vid - - - - - fi - - - - - dé - - - - - li - - - - - cár - - - - -

Dá - - - - - vid - - - - - fi - dé - - - - - li - - - - - cár - - - - -

(b)

mi - - - - ne, - - - - di - - - - cén - - - - do - - - - na - ti - ó - - - - ni - -

mi - - - - ne, - - - - di - - - - cén - - - - do - - - -

[# #] [#] mi - - - - ne, - - - - di - - - - cén - - - -

mi - - - - ne, - - - - di - - - - cén - - - - do - - - -

(b)

bus, - - - - na - ti - ó - - - - ni - bus, - - - - na - - - - ti - - - - ó - - - -

2) na - ti - ó - - - - ni - bus, - - - - 3) na - ti - ó - - - -

- - - - do - - - - na - ti - ó - - - -

[b] (b)

na - - - - ti - - - - ó - - - -

- 1) Silencio de longa en el ms.
- 2) Esta nota y la siguiente son semimínimos en el ms.
- 3) Falta el punto a esta nota en el ms.

1)

ni - - - bus: - - - re - - - gná - - - vit - - - a

1)

- - - ni - - - bus: - - - re - - - gná - - - vit - - - a - - -

1)

ni - - - bus: - - - re - - - gná - - -

1)

ni - - - bus: - - - re - - - gná - - - vit - - - a lí - - - gno

lí - - gno - - Dé - - us, - - re - - gná - - vit,

lí - gno - Dé - - - us, - re - gná - - vit - - a - lí -

- - vit - - a - lí - - gno - Dé - - us,

Dé - - us, - re - - gná - - - vit - - a - lí - -

[b]

re - - gná - vit a lí - - gno - Dé - - - us - -

gno - Dé - - us, - Dé - - - us - -

re - - gná - vit a lí - - - gno - Dé - - - us - -

gno - Dé - - - us - -

1) Con  $\text{C}$  en el ms



do na - ti - ó - - ni - bus, — di - cén - do na - ti - ó - -

do na - ti - - ó - - - ni - bus — di - - cén-do — na - ti - ó - -

cén - do — na - ti - - ó - - - - - - - - -

do na - ti - ó - - ni - bus, — na - ti - ó - ni - bus, — di - cén - do

- - - - ni - bus: — re - gná - - - vit a lí - gno Dé - us, —

- ni - bus: — re-gnó - vit a lí - - gno — Dé - us, —

- - - ni - - bus: — re - gná - - - - -

na - ti - ó - ni - bus: — re - gná - - - vit, — re-gná - vit — a —

re - - gná - - - - - vit a lí - - gno — Dé - - - us. —

re-gnó - vit a lí - - gno — Dé - - - us, — Dé - - - us. —

- vit — a — lí - - - - gno — Dé - - - - us. —

lí - - gno, a — lí - - gno — Dé - - - - us. —

1) Mi en el ms.

④

Ar-bor— de - có - ra et fúl - - - gi - da, or - ná - ta Ré - gis — púr - pu - ra,  
 e - lé - cta dí - gno stí - pi - te tam sán - cta mém - bra tán - - - ge - re

⑤ a

[Tiple 1ª]

Be - - á - ta — cú - - - - - ius — brá - chi -

[Tiple 2ª]

Be - - á - - - ta —

[Alto]

Be - - á - ta cú - - - ius—brá - - - - chi - - - is, —

[Tenor]

Be - - á - - - - - ta, — be - - á - ta

(b) (#)(b) (b) (#)

is — be - á - - ta — cú - - - - ius — brá - chi - is —

cú - - ius — brá - - - - chi - is, — brá - - - - chi - is —

cú - - ius—bráchi - is, — cú - ius—bráchi - is, — cú - - ius brá - chi - is —

cú - ius — brá - chi - is, — be - á - - - ta — cú - ius — brá - chi - - is—pre -



(h)

- - - ta - ri, — tu - lít-que praé - dam — tár - - ta - ri —

ta - - ri, — praé - - dam tár - - - ta - ri —

[b] praé-dam tár - - - ta - ri, — tu - lít que — praé - - - dam tár - ta - ri —

[b] tu - lít - que — praé - dam tár - - ta - - ri —

⑤ b [Alto modo]

[Tiple]

Be - - á - - - ta — cú - - -

[Alto]

Be - - á - ta — cú - - - ius — brá - - - - chi - is, — be -

[Tenor]

(h) Be - - á - ta cú - - ius — brá - - - - chi - - is, — be -

[Baxo]

Be - - á - ta — cú - - ius — brá - chi - is, — be - á-ta cú - ius —

[#] ius — brá - - - chi - is — pré - ti - um pe - pén - - - dit

[b] á - ta — cú - ius — brá - - chi - is pre-ti - - um pe - pén - - dit, — pe - pén - dit —

á - ta — cú - ius — brá - - chi - is — pré - - - ti -

[b] [b] brá - - chi - - is — pré - - ti - um pe-pén-dit soé - cu - li, — pe -

1) Faltan estas notas en el ms. original

saé - - cu - - li, — stá - te - ra — fá - - cta cór - - po -

saé - - - cu - li, — stá - te - ra fá - cta cór - po - ris, — stá -

um — pe - pén - - dit, pré - ti - um — pe - pén - dit saé - - cu - li, — stá - te - ra —

pén - dit — saé - cu - li, — stá - - te - ra fá - cta cór - po - ris, — stá - te - ra fá -

ris, — cór - - po - ris, — tu - - lít - - - que — praé - -

te - ra fá - cta cór - po - ris, — tu - lít - que praé - dam — tár - ta - - ri, — tu -

fá - - cta cór - po - ris, — tu - lít - que praé - - -

cta cór - - po - ris, — tu - lít - que praé - dam — tár - -

dam — tár - - ta - ri —

lít - que, tu - lít - que praé - dam tár - ta - ri, tu - lít - que praé - dam tár - ta - - ri. —

dam, — tu - lít - que praé - dam tár - - ta - ri, — tu - lít - que praé - dam — tár - ta - - ri —

ta - - ri, — tu - lít - que praé - dam — tár - ta - - ri —



[#]

col - - láu - - det - - óm - - nis - - spí - -

col - - láu - - det - - óm - - nis - -

col - - láu - - det - - óm - - nis - - spí - -

1) tus, - - láu - - det - - óm - - nis - - spí - -

[#]

- - ri - tus, - - quí - - bus - - crú - - cis - -

spí - - ri - tus - - quí - - bus - - crú - - cis - -

- - ri - - tus - - quí - - bus - - crú - - cis - -

- - ri - - tus - - quí - - bus - - crú - - cis - -

(#)

cis - vi - - ctó - - ri - - am, - - vi ctó - - ri - am - -

vi - - ctó - - ri - am, - - vi - - ctó - - ri - am - -

- - vi - - ctó - - ri - am, - - vi - - ctó - - ri - am - -

cis - - vi - - ctó - - ri - - am - -

1) La grave en el ms





Domínica I Passiónis. Ex hýmno Vexilla Régis  
VII. ÁRBOR DECÓRA ET FÚLGIDA

Domínica I Passiónis. Ex hýmno Vexilla Régis  
VII. ÁRBOR DECÓRA ET FÚLGIDA

A system of musical notation consisting of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics written below it. The lower four staves are instrumental accompaniment, likely for piano or organ.

A second system of musical notation, similar to the first, with five staves and lyrics under the top staff.

A third system of musical notation, continuing the piece with five staves and lyrics.

Domínica I Passiónis. Ex hýmno Vexilla Régis  
VIIa ÁRBOR DECÓRA ET FÚLGIDA

Hernando Franco (1532-1585)

[Superius I]<sup>1)</sup>  
Ár - - bor - - - de - có - - ra et - fúl -

[Superius II]  
Ár - - bor - - -

[Altus]  
Ár - bor de - có -

[Tenor]  
Ár - bor de - có - ra et fúl - gi - da, - de - - -

- gi - da, - Ár - bor de - có - - ra et fúl - gi - da, - de - có - - -  
- - - de - - có - - - - - - - - - - - ra - - - et - - -  
ra et fúl - gi - da, - Ár - - - bor de - có - - ra et - fúl - - - gi -  
có - - - - ra - - et - fúl - gi - - da, Ár - bor de - có - ra et - fúl - gi - [b]

[# #] (h)  
- - - ra - - et fúl - - - - gi - da, - or -  
fúl - - - - - - - - - - - gi - da, -  
da, - de - có - - - ra - et fúl - - - gi - da, - or - ná - - ta  
da, - - - de - có - - - ra et - fúl - - - gi - da, - [b]

1) Sin texto en el ms. original, salvo el título.

ná - ta — Ré — — gis púr — — pu - ra, Ré — — — gis púr - pu - ra, — or -  
 or - - ná - ta — Ré - - - - -  
 Ré - gis púr - pu - ra, Ré - - gis púr - pu - ra, — or - ná - ta Ré - gis púr - pu - -  
 or - ná - - ta — Ré - gis púr - - pu - ra, — Ré - gis púr - pu - ra, or -

ná - ta, or - ná - ta Ré - gis púr - pu - ra, — e - lé - cta dí - gno stí - pi - te, — e -  
 - gis — púr - - - pu - - ra, — e - - -  
 ra, — or - ná - ta Ré - gis púr - pu - ra, — e - lé - cta dí - - gno stí -  
 ná - ta Ré - gis púr - pu - ra, — púr - pu - - ra, — e - lé - cta dí - gno stí - pi -

lé - cta dí - gno stí - - - - pi - te, — e - lé - cta dí - - - -  
 lé - - cta — dí - - - gno — stí - -  
 - - pi - te, — e - lé - cta dí - - gno stí - - pi - te, — e -  
 te, e - lé - cta dí - gno stí - pi - te, — e - lé - cta dí - gno stí - pi - - te —

④

Ar-bor— de - có - ra et fúl - - gi - da, or - ná - ta Ré - gis pur - pu - ra,

e - lé - cta dí - gno stí - - pi - te, tam sán - - cta mém - bra tán - ge - re

⑤

Be - á - ta cú - - ius brá - chi - is pré - ti - um pe - pñ - dit saé - cu - lí,

stá - te - ra fá - cta cór - po - ris, tu - lít - - que praé - dam tár - ta - ri.

⑥

O Crux, — á - ve, — spes ú - - ni - ca, — hoc pas - si - ó - nis tē - po - re:

pí is ad - dú - ge grá - - ti - am, re - í - - sque dé - le cri - mi - na.

⑦

Te, fons — sa - lú - - tis, Trí - - ni - tas, — col - láu - det óm - nis spí - ri - tus;

quí - bus Crúcis — vi - ctó - - ri - am — lar - gi - - ris, ó - de praé - mi - um. — A - - men.

gno stí - - pi - te, tam sán - cta mém - bra tán-ge-re

- - - pi - te, tam

lé-cta dí - gno stí - - pi - te, tam sán - cta mém - - bra — tán-ge - re, tam sán -

e - lé-cta dí - gno stí - pi - te, tam sán - - cta mém - bra tán - ge - re, tam

tam sán - - cta mém - - bra — tán - - - - ge - re

sán - - - - cta — mém - - - -

- cta mem-bra tán - - ge - re, tam sán - - cta mém - - bra

sán - - cta mém - - - - bra tán - - ge - re, tam sán-cta

tam sáncta mém - bra — tán-ge-re, tam sán-cta mém - - bra — tán - - ge - re.

- - - bra — tán - - ge - re.

tán - - - ge - - re, tán sán - cta mém-bra—tán-ge - re.

mém-bra tán-ge - re, tam sán - - cta — mém -bra — tán - ge - re.

VIIb Dominica de passi6ne

Hymn.

1.  
V

Exsultant Regis produnt : Fulget Crucis myste-

rium, Quae vitam mortem pertulit, Et morte vitam pro-

tulit. 2. Quae vulnerata lanceae Mucrone dicitur, crimi-

num Ut nos lavaret sordibus, Manavit unda et san-

guine. 3. Impletae sunt quae concinit David fidei car-

mine, Dicendo nationibus : Regnavit a ligno Deus.

4. Arbor decorata et fulgida, Ornata Regis purpura,

Electa digno stipite Tam sancta membra tangere.

5. Be-á-ta, cú- jus brá-chi- is Pré-ti- um pepéndit saécu-li :

Staté-ra fácta córpo-ris, Tu- lít-que praédam tártari.

6. O CRUX AVE, SPES Ú-NICA, Hoc Passi- ó-nis témpo-re

Pí- is adáuge grá- ti- am, Re- ls- que dé- le crímina. 7. Te,

fons sa- lú- tis Trí- ni- tas, Colláudet ómnis spí- ri- tus :

Quibus Crú- cis victó- ri- am Largí- ris, ádde praémi- um.

Amen.



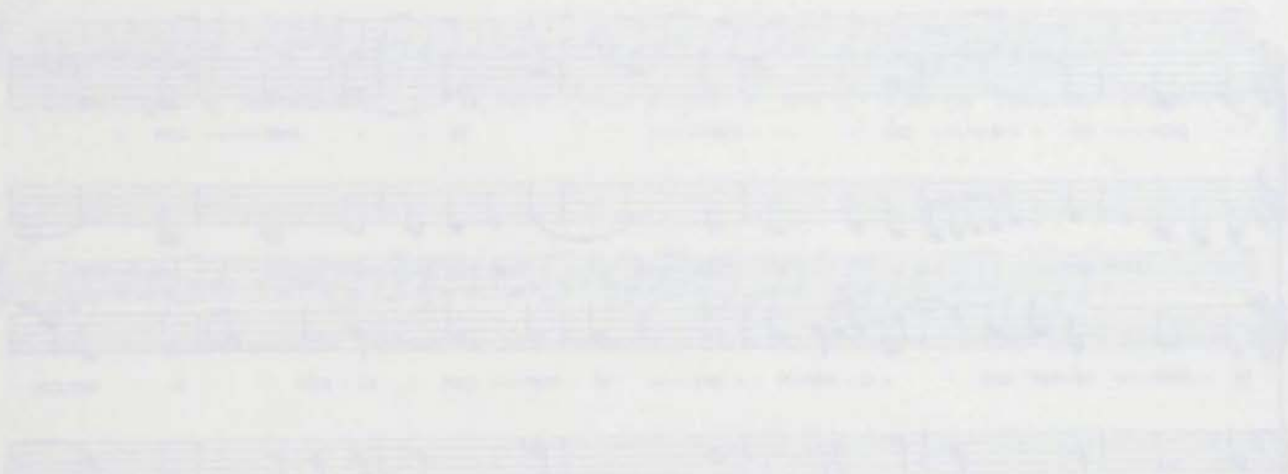
Féria V in Coena Dómini, Ad Missam Chrismatis.

Cántus in Benedicção SS Oleórum

VIII O REDÉMPTOR



The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.



The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It features similar notation for vocal and piano parts.



The third system of the musical score consists of four staves, continuing the composition. The notation remains consistent with the previous systems.



The fourth system of the musical score consists of four staves, concluding the piece. The notation includes final cadences and rests.

Féria V in Coëna Dómini, Ad Missam Chrismatis.

Cántus in Benedicçãoe SS Oleórum

VIII O REDÉMPTOR

Hernando Franco (1532-1585)

[Altus I]  
O Re dem ptor O — Re - dém -

[Altus II]  
O Re dem ptor, sú-me cár - - men — té - met con -

[Tenor]  
O Re dem ptor, sú - - me — cár - - men

[Bassus]  
O Re dem ptor O — Re - dém - ptor, sú - me cár - men, sú - - - me

- ptor, sú - me — cár - - men — té - - met — con - -

- ci - nén - - - ti - um, — té - - met con - ci - nén - ti - - um, — con -

té - met, — té - met con - - ci - nén - ti - um, — té - met — con - ci - nén - - ti - um, con -

cár - men, — sú - - me cár - - men, — té - - met con - ci - nén - ti - um —

- - ci - - nén - - - ti - um —

- ci - nén - - ti - um, — con - ci - nén - ti - - um —

- ci - nén - ti - um, — con - - - ci - nén - - ti - - um —

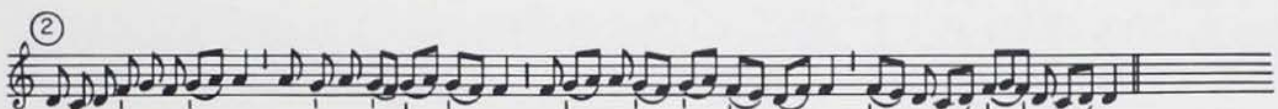
— té - met — con - - ci - nén - - - ti - - - um —

①



Audi iúdex mortuó - rum, úna spes mortá - li - um, áudi - vóces pro - fe - rén - tum, dó - num pá - cis - praé vi - um, O Redémptor...

②




Arbor foéta álma lú - ce hoc sacrándum pró - tu - lit, fert hoc próna praé - sens túr - ba Sal - va - tó - ri saécu - li. O Redémptor...

③



Stans od áram immo súplex infutá - tus pón - ti - fex dé - bi - tumper - sól - vit óm - ne con - se - crá - to - Chrí - sma - te. O Redémptor...

④



Consecráre tudigná - re, Rex perénnis Pá - tri - ae, hoc o - lí - vum sí - gnum ví - vum, iú - ra cón - tra daémo - num. O Redémptor...

⑤



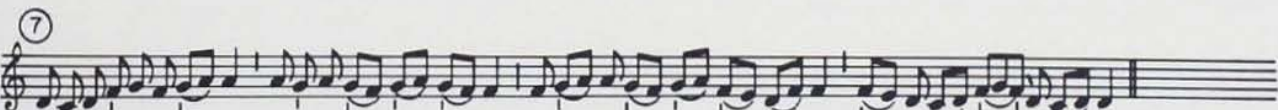
Ut novétur séxus óm - nis uncti - ó - ne Chrí - sma - tis: ut sa - né - tur sau - ci - á - ta dí - gni - tá - tis - gló - ri - a. O Redémptor...

⑥



Ló - ta ménte sácro fón - te au - fugántur cri - mi - na, úncta frónte sa - cro - sán - cta ín - flu - unt cha - rí - sma - ta. O Redémptor...

⑦



Córde ndúsex Parén - tis ál - vum ím - pens vír - gi - nis, praé - sta lú - cem, cláu - de mór - tem Chrí - smatis con - sór - ti - bus. O Redémptor...

⑧



Sit haec díes féstano - bis, saeculó - rum saé - cu - lis sit sa - cráto dí - gna laú - de, nec se - né - scat témpo - re. O Redémptor...



---

Féria V in Coéna Dómini, Ad Matutinum in primo Noctúrno. Lécio i  
IX LAMENTÁTIO HIEREMÍAE



A - - leph, á - - - - - leph.

A - - - - - leph, á - - leph.

A - - leph, á - - leph, á - - - - - leph.

A - - - - - leph, á - - - - - leph.

Quó - - - - - mo - do - - sé - - det só - la cí - vi - tas plé - na pó -

Quó - - - - - mo - do - - sé - - det só - la cí - vi - tas plé - - na pó - -

- - pu - lo, - - - - - fá - - cta - - - - - est - - - - - quá - si -

- - pu - lo, fá - - cta - est, fá - - cta est - quá - - si -

Fá - - - - - cta - est - quá - - si -

quá - - si -

vi - - du - a - - dó - - mi - na - - gén - - - ti - - um, - - -

vi - - du - a - - dó - - mi - na - - gén - - - ti - - um, - - - prín - - -

vi - - du - a - - dó - - mi - na - - gén - - - ti - - um, - - -

vi - - du - a - - dó - - mi - na - - gén - - - ti - - um, - - -

prín - - - ceps - - -

- - - ceps - - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - - rum, - - -

prín - - - ceps - - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - - rum, - - - pro - - - vin - - - ci - - -

prín - - - ceps - - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - - rum, - - -

- - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - - rum - - -

- - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - - rum, - - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - -

á - - - rum, - - - pro - - - vin - - - ci - - - á - - -

pro - - - vin - - - ci - - - á - - -



fá - - cta est sub tri - - bú - - to, sub  
 - rum, fá - - cta est sub tri - bú - - to, sub  
 rum, fá - - cta est sub tri - bú - - to, sub tri - bú - -  
 rum, fá - - cta est sub tri - bú - - to, fá - - cta



tri - - bú - - to.  
 tri - - bú - - to.  
 - to, sub tri - bú - - to.  
 est sub tri - - bú - - to.



Beth, beth, beth,  
 Beth, beth,  
 Beth, beth, beth,  
 Beth, beth, beth,

beth. \_\_\_\_\_

beth. \_\_\_\_\_

beth. \_\_\_\_\_

Beth, \_\_\_\_\_ beth, \_\_\_\_\_ beth. \_\_\_\_\_

Pló - - - rans - plo - - rá - - vit in - nó - -

Pló - - - rans, - plo - rá - - - vit in - nó - -

Pló - - rans - plo - - - rá - - - vit - in - nó - -

Pló - - rans - plo - rá - - - vit - in - nó - -

- - - cte, et - lá - cri - mae é - ius - in - ma - xíl -

cte, et - lá - cri - mae - é - ius - in - ma - xíl - lis é -

- - - cte, et - lá - cri - mae - é - ius in - ma - xíl - lis - e -

cte, et - lá - cri - mae - é - ius - in - ma - xíl - lis -

1) Falta esta nota en el ms

- lis - é - ius; non - ius; non est qui ius, é - ius, non est qui con-so - lé - tur, qui e - ius; non est qui con-so - lé - tur, qui

est - qui con-so - lé - tur é - am - ex con - so lé - tur é - am, ex - con-so lé - tur é - am, é - am, é - am, ex - con - so - lé - tur é - am, ex -

óm - ni - bus cá - ris - é - ius; óm - óm - ni - bus cá - ris é - ius, óm - nes a - mí - ci óm - ni - bus cá - ris é - ius; óm - nes óm - ni - bus cá - ris - é - ius; óm - nes a - mí -

nes — a-mí-ci é - ius spre - vé - runt é - - - am —

é - - - ius, é - - - ius, spre - - vé - runt — é - - - am — et

a - mí-ci é - ius — spre - vé - - - runt é - - - - am — et —

- ci é - - - ius — spre - vé - runt é - - - - am — et —

et — fá - - - cti — sunt — é - - - i - i - - - ni - mí -

fá - - cti sunt — é - - - - i - i - ni - mí - - -

fá - cti sunt é - i i - - - ni - mí - ci, — i - - ni - mí - ci, —

fá - - cti sunt — é - - - - - i - i - ni - -

ci — i - - - - - ni - mí - - - - ci. —

- - ci, — i - - - ni - mí - - - - ci. —

i - - - - ni - mí - ci, — i - - ni - mí - - - ci. —

mí - - - ci, — i - - ni - - mí - - - - ci. —

Ghí - - - mel, - - - - - ghí - - - - -

Ghí - - - - - mel, - - - - - ghí - - - - - (b)

Ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel,

Ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel, - - - - - ghí - - - - - mel,

- - - - - mel, - - - - - (#)

mel, - - - - - ghí - - - - - mel, - - - - - ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel. - - - - - (b) (b)

ghí - - - - - mel, - - - - - ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel. - - - - - (b) (b)

ghí - - - - - mel, - - - - - ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel, ghí - - - - - mel. - - - - - (b)

Migrávit. [Superius Tacet]

Altus

Mi - - - - -

Tenor

Mi - - - - - grá - - - - - vit Iú - - - - -

Bassus

Mi - - - - - grá - - - - - vit - Iú - - - - - da, - - - - - mi - grá - - - - -

(h) [b]  
 grá - - - - vit Iú - - - - da - - - - pró - pter af -  
 da, mi - - grá - - vit Iú - - - - da - pró - pter af - fli - cti -  
 [b] [b]  
 vit - - - - Iú - - - - da - pró - pter af - fli - cti -

(h) [b]  
 fli - cti - - ó - - - - nem sú - - - - am, et mul - ti - tú - - di - nem ser - - vi -  
 ó - - - - nem sú - - - - am, et mul - ti - tú - - di - nem ser - - vi -  
 [b]  
 ó - - - - nem sú - - - - am et - mul - ti - tú - - di - nem ser - vi -

(h)  
 tú - - - - tis, ha - bi - tá - - - - vit, ha - bi - tá - - - - vit  
 tú - tis ha - bi - tá - - vit ín - ter gén tes, ín - ter gén - - -  
 [b]  
 tú - - - - tis, ha - bi - tá - vit ín - ter gén - tes, ín -

(h) [b] [b]  
 ín - ter - gén - - - tes nec in - vé - nit ré - qui - em.  
 - tes, ín - ter gén - tes, nec in - vé - nit ré - - - qui - em.  
 [b]  
 ter - gén - - - tes, nec in - vé - nit ré - qui - em, ré - qui - em.

[Superius]  
Óm - - nes - - - per - se - cu - tó - res é - ius a - pre - hen - dé - -

[Altus]  
Óm - - nes - - - per - se - cu - tó - res é - - ius a - pre - hen - dé - -

[Tenor]  
Óm - - - - nes - - - per - se - cu - tó - res é - ius a - pre - hen - dé - -

[Bassus]  
Óm - - - nes - - - per - se - cu - tó - - res é - ius a - pre - hen - dé - -

1) [b]  
- runt é - - - - am - - - - in - ter - an - gú - - sti -

- runt é - - am - in - ter an - gú - sti - as - in - - ter an -

runt - - - é - - - - am - in - - ter - an - gú - - - - -

runt - - - é - - - - am - in - - ter - an - gú - - - - - [b]

as, - in - - - ter - an - - - - gú - - - - sti - - -

gú - - - - sti - - as, - in - - ter - an - gú - sti - - as, [b] [b]

sti - - - as, - in - ter - an - gú - - - - sti -

sti - - - as, - in - - - ter - - - -

1) Re en el ms.

as —  
 in - - ter — an - gú - - sti - - as —  
 as, — in - - ter — an - gú - - sti - - as —  
 in - - - - - ter — an - gú - - sti - - - - - as —

Hie - - - rú - sa - -  
 Hie - - - rú - sa - - lem, — Hie - - - rú - sa - lem, — Hie -  
 Hie - - -  
 Hie - - - rú - sa - - lem, — Hie - - rú - - -

lem, — Hie - - - rú - - - sa - lem, —  
 - - - rú - - - sa - lem, — con - vér - -  
 - - rú - sa - lem, — Hie - - rú - sa - lem, — con - vér - -  
 - - sa - - lem, — Hie - rú - - sa - - lem, — con - vér - te -





---

Féria V, Féria VI et Sábbato Maióris Hebdómadae, Ad Láudes, post Benedíctus  
X CHRÍSTUS FÁCTUS EST

The image shows a large, faint, and mostly illegible musical score. It consists of multiple staves of music, likely for a choir or organ. The text is very light and difficult to read, but it appears to be a liturgical setting for the Feast of the Ascension (Féria V, Féria VI et Sábbato Maióris Hebdómadae, Ad Láudes, post Benedíctus). The title "X CHRÍSTUS FÁCTUS EST" is clearly visible at the top. The score is arranged in a traditional format with multiple staves and some text interspersed.



(h)

Mór - - tem— aú - - tem— crú - - cis, crú - - cis.

Mór - - tem— aú - - tem— crú - - cis, crú - - cis.

Mór - - tem— aú - - tem— crú - - cis, crú - - cis.

Mór - - tem— aú - - tem— crú - - cis.

Pró - - - pter quod— et— Dé - - - us

Pró - - - pter quod— et— Dé - - - us ex - - al - -

Pró - - - pter quod— et— Dé - - - us ex - - al - -

Pró - - - pter quod— et— Dé - - - us

ex - - al - - tá - - - vit— íl - - -

tá - - - vit íl - - - lum, íl - - -

tá - - - vit íl - - - lum, ex - - al - - tá - - -

ex - - al - - tá - - - vit íl - - - lum, íl - - -

Féng V, Féng VI et Sábado Mañana Hobádimas  
Ad Libitum, pro Basso  
N. CHRISTUS FACTUS EST

lum — et — dé — — dit — í — —  
— lum, — et — dé — — dit —  
— vit — í — — lum, — et — — dit —  
— lum, — et — — dit —

li — nó — — — — men — quod — est — sú — — —  
í — — li — nó — — — — men — quod — est — sú — — — —  
í — — li — nó — — — — men — quod — est — sú — per —  
í — li — nó — — — — men — quod — est — sú — — —

— per — óm — ne — nó — — — — — men —  
— per — óm — ne — nó — — — — — men —  
óm — — ne — nó — — — — — men —  
per — — — — — óm — ne — nó — — — — — men —

Témpore Quadragéssimae, Psálmus L  
XI MISERÉRE MÉI, DÉUS

The image shows a page of a musical score for the psalm 'Miserere mei, Deus'. The title is printed at the top in a serif font. Below the title, the score is laid out in two columns of staves. The notation is very faint and difficult to read, but it appears to be a full musical setting of the psalm. The page is otherwise blank.

# Témpore Quadragéssimae, Psálmus L

## XI MISERERE MEI, DEUS

Hernando Franco (1532-1585)

1) Tiple 1<sup>o</sup>

Mi se re re me i Mi-se-ré - - re mé i, Dé - - us, se - cún-dum

Alto 1<sup>o</sup>

Mi se re re me i Mi-se-ré - - re mé i, Dé - - us, se - cún-dum má -

Alto 2<sup>o</sup>

Mi se re re me i Mi-se-ré - - re mé i, Dé - - us, se - cún-dum má -

Tenor

Mi se re re me i Mi-se-ré - - re mé i, Dé - - us, se - cún-dum má -

má - - - gnam mi-se-ri-cór-di - - am tú - - - am.

- - - gnom mi - se - ri - cór - di - am - - - tú - - - - am.

- - - gnam - - - mi - se - ri - cór - di - am tú - - - - am.

- - - gnam mi - se - ri - cór - di - am - - - tú - - - - am.

2)

Et se - cún-dum multi - tú - di - nem mi - se - ra - ti - á - num tu - á - rum: dé - le i - ni - qui - tá - tem mé - am.

3)

Tiple

Am - pli - us lá - va - me - ab i - ni - qui - tá - te mé - a,

Alto

Am - pli - us lá - - va me - ab i - ni - qui - tá - te mé - - a,

Tenor

Am - pli - us lá - - va me - ab i - ni - qui - tá - - te mé - a,

Baxo

Am - pli - us lá - va - me - ab i - ni - qui - tá - - - te mé - a,

1) Véase el prólogo

et a pec - cá - to, mé - o mún - da me.

et a pec - cá - to mé - o mún - da me.

et a pec - cá - to mé - o mún - da me.

et a pec - cá - to mé - o mún - da me.

④

Quó-ni - am i - ni - qui - tá - tem mé - am é - go co - gnó - sco: et pec - cá - tum mé - um cón - tra me est sém - per.

⑤

Tiple  
Tí - bi só - li pec - cá - vi:

Alto  
Tí - bi só - li pec - cá - vi:

Tenor  
Tí - bi só - li pec - cá - vi:

Baxo  
Tí - bi só - li pec - cá - vi:

[Tiple]  
tí - bi só - li pec - cá - vi,

[Alto 1] (h)  
tí - bi só - li pec - cá - vi,

[Alto 2]  
tí - bi só - li pec - cá - vi,

[Tenor]  
tí - bi só - li pec - cá - vi,

Tempo Quadruple, Pulso L.  
XI Misericordia Dei

et má - lum - có - ram te - fé - ci,  
et má - lum - có - ram te - fé - ci,  
et má - lum - có - ram te - fé - ci,  
et má - lum - có - ram te - fé - ci,

ut ius - ti - fi - cé - ris in - ser - mó - ni - bus tú -  
ut ius - ti - fi - cé - ris in - ser - mó - ni - bus tú -  
- ci, ut ius - ti - fi - cé - ris in ser - mó - ni - bus  
ut ius - ti - fi - cé - ris in - ser - mó - ni - bus

- is, et vín - cas cum iu - di - cá - ris.  
is, et vín - cas cum iu - di - cá - ris.  
tú - is et vín - cas cum iu - di - cá - ris.  
tú - is et vín - cas cum iu - di - cá - ris.

⑥  
Éc-ce é - nim in i - ni - qui - tá - ti - bus con - cé - ptus sum: et in pec - cá - tis con - cé - pit me má - ter mé - a.

1) Sobra un Re con valor de Semibreve y falta este silencio en el ms.

⑦

Tiple  
 Éc - ce é - -nim ve - ri - tá - - tem dí - le - xí - - sti: in -

Alto  
 Éc - ce é - -nim ve - ri - tá - - tem dí - le - xí - - sti: in -

Tenor  
 Éc - ce é - -nim ve - ri - tá - - tem dí - le - xí - - sti: in -

Baxo  
 Éc - ce é - -nim ve - ri - tá - - tem dí - le - xí - - sti: in -

cér - ta et oc - cúl - - ta sa - pi - én - - ti - ae tú -

cér - ta et oc - cúl - - ta sa - pi - én - ti - ae tú - -

cér - ta et oc - cúl - - ta sa - pi - én - - ti - ae tú - -

cér - ta et oc - cúl - - ta sa - pi - én - - ti - ae

- - ae ma - ni - fe - stá - - sti mí - - - hi. ———

ae ——— ma - ni - fe - stá - - sti ——— mí - - hi. ———

- - ae ma - ni - fe - stá - - sti ——— mí - - hi. ———

tú - - ae ma - ni - fe - stá - - sti mí - - - hi. ———

⑧

A -spérges me, Dó-mi-ne, hys-só-po et mun-dá-bor: la-vá-bis me et sú-per ní-vem de-al-bá - bor.

9

[Tiple]

Au - dí - - tu - i mé - - o dá - - bis gáu - di - um — et lae - tí -

[Alto 1<sup>o</sup>]

Au - dí - - tu i mé - - o dá - - bis gáu - di - um et — lae - tí - -

[Alto 2<sup>o</sup>]

Au - dí - tu - i mé - - o dá - bis gáu - di - um et — lae - -

[Tenor]

Au - dí - - tu - i mé - - o dá - bis gáu - di - um — et lae - -

- - ti - am, — et ex - sul - tá - bunt, et ex - sul - tá - bunt, et ex - sul - tá -

- - ti - am, — et ex - sul - tá - bunt, et ex - sul - tá - bunt, et

tí - ti - am, — et ex - sul - tá - bunt, et ex - sul - tá - -

tí - ti - am, — et ex - sul - tá - bunt, et ex - sul - tá - bunt, et ex - sul - tá -

bunt ós - sa hu - mi - li - á - - - - ta. —

ex - sul - tá - bunt ós - sa hu - - mi - li - - á - - - - ta. —

bunt ós - sa hu - mi - li - á - - - ta, hu - mi - li - á - - - ta. —

bunt — ós - sa hu - mi - li - á - - - - - ta. —

10

A - vér - te fá - ci - em tú - am a pec - cá - tis mé - is: et óm - nes i - ni - qui - tá - tes mé - as dé - le. —

1) Los valores de las notas de esta ligadura en el ms. no se corresponden armónicamente con el resto de las voces.

2) Sbr. en el ms. Se ha tenido que subdividir en dos notas para acomodar correctamente el texto.

11

Tiple  
Cor — mún - - dum cré - - a in — me,

Alto  
Cor — mún - - dum cré - - a in — me, Dé - - us, in me,

Tenor  
Cor — mún - - dum cré - - a in —

Boxo  
Cor — mún - - dum cré - - a in me, Dé - - us, in —

1)

— Dé - - us, — et spí - - ri - tum — ré - -

— Dé - - us, — et spí - - ri - tum — ré - -

— me, Dé - - us, et spí - - ri - tum — ré - -

— me, — Dé - - us, — et spí - - ri - tum — ré - -

- ctum ín - - no - va in — vi - scé - ri - bus mé - is.

- ctum ín - - no - va in — vi - scé - ri - bus — mé - is.

- ctum ín - - no - va in — vi - scé - ri - bus mé - is, mé - is.

ctum — ín - - no - va in — vi - scé - ri - bus — mé - is.

12

Ne pro - ií - ci - as me a fá - ci - e tú - a: et spí - ri - tum sán - ctum tú - um ne áu - fe - ras a — me.

1) Falta este silencio en el ms.

13

[Tiple.]  
Réd - - de mí - - hi lae - tí - ti -

[Alto 1<sup>o</sup>]  
Réd - - de mí - - hi lae - tí - ti - am - sa - lu - tá - - -

[Alto 2<sup>o</sup>]  
Réd - - de mí - - hi - - lae - tí - - - ti - - am - sa -

[Tenor.]  
Réd - - de mí - - hi lae - tí - - ti - - am - sa - lu - tá - ris -

am sa - - lu - tá - - ris tú - - i, - et spí - - ri - tu prin - ci -

ris - tú - - i, - et spí - - ri - tu prin - ci -

- lu - tá - - ris tú - - i, - et spí - - ri - tu prin - ci - pá -

tú - - i, sa - lu - tá - ris tú - - i, - et spí - - ri - tu prin - ci -

pá - li - con - fír - - ma me, - con - fír - - ma me. -

pá - li - con - fír - - ma me, - con - fír - - ma me. -

- li - con - fír - ma me, - con - fír - - ma me. -

pá - - li - con - fír - - ma me, - con - fír - - ma me. -

14

Do - cé - bo i - ni - quos ví - as tú - as : et ím - pi - i ad te con - ver - tén - tur

15

Tiple

Alto

Tenor

Baxo

Lí - - be - ra me de - - san - guí - ni - bus, Dé - - us, Dé - -

Lí - - be - ra me de - - san - guí - ni - bus, Dé - - us, Dé - -

Lí - - be - ra me de - - san - guí - ni - bus, Dé - -

Lí - - be - ra me de - - san - guí - ni - bus, Dé - - us, Dé - -

us sa - lú - tis mé - - ae, et ex - sul - tá - bit lín - gua

us sa - lú - tis mé - - ae, et ex - sul - tá - bit lín - -

us sa - lú - tis mé - - ae, et ex - sul - tá - bit lín - gua

us sa - lú - tis mé - - ae, et ex - sul - tá - bit lín - gua

mé - - a iu - stí - - - ti - am tú - - - am.

- gua mé - - a iú - - - stí - ti - am tú - am.

mé - - a iu - stí - - - ti - am tú - - - am.

mé - - a iu - stí - - - ti - am tú - - - am.

16

Do-mi-ne, lá-bi-a mé-a a-pe-ri-es: et os mé-um an-nun-ti-á-bit láu-dem tú - - am.

17

[Tiple]

Quó - - ni - am - si vo - lu - ís - ses sa - cri - fí - ci - um de - dís - sem - ú -

[Alto 1<sup>o</sup>]

Quó - ni - am si vo - lu - ís - ses sa - cri - fí - ci - um de - dís - - sem ú - -

[Alto 2<sup>o</sup>]

Quó - - ni - am si vo - lu - ís - ses - sa - cri - fí - ci - um de - dís - sem ú - -

[Tenor]

Quó - - ni - am si vo - lu - ís - ses - sa - cri - fí - ci - um de - dís - sem - ú -

- ti - que, ho - lo - cáu - - stis non - de - le - ctá - - be - - ris. -

- ti - que, ho - lo - cáu - - stis non - de - le - ctá - - be - - ris. -

- ti - que, ho - lo - cáu - - stis non - de - le - ctá - - be - - ris. -

- ti - que - ho - lo - cáu - - stis non - de - le - ctá - - be - - ris. -

18

Sa - cri - fí - ci - um Dé - o spí - ri - tus con - tri - bu - lá - tus: cor con - trí - tum et hu - mi - li - á - tum, Dé - us, non de - spí - ci - es. -

19

Tiple

Be - ní - - gne fac, Dó - mi - ne, in

Alto

Be - ní - gne fac, Dó - mi - ne, - - be - ní - gne fac, Dó - mi - ne, in

Tenor

Be - ní - - gne fac, Dó - - mi - ne, be - ní - gne fac, Dó - mi - ne, in -

Baxo

Be - ní - - gne fac, Dó - mi - ne, - - be - ní - gne fac, Dó - mi - ne, in

(b)

bó-na vo-lun-tá-te tú-a Sí-on: ut ae-di-fi-cén-tur mú-ri Ie-rú-sa-lem.—

bó-na vo-lun-tá-te tú-a Sí-on: ut ae-di-fi-cén-tur mú-ri Ie-rú-sa-lem.—

bó-na vo-lun-tá-te tú-a Sí-on: ut ae-di-fi-cén-tur mú-ri Ie-rú-sa-lem.—

[b]

bó-na vo-lun-tá-te tú-a Sí-on: ut ae-di-fi-cén-tur mú-ri Ie-rú-sa-lem.—

20

Tunc ac-ce-ptá-bis sa-cri-fí-ci-um iu-stí-ti-ae, ob-la-ti-ó-nes et hó-lo-cáu-sta:

Tiple

Alto

Tenor

Baxo

Tunc im-pó-nent sú-per al-tá-re tú-um ví-tu-los.—

Tunc im-pó-nent sú-per al-tá-re tú-um ví-tu-los.—

Tunc im-pó-nent sú-per al-tá-re tú-um ví-tu-los.—

[b]

Tunc im-pó-nent sú-per al-tá-re tú-um ví-tu-los.—

21

Gló-ri-a Pá-tri et Fí-li-o: et Spi-rí-tu-i Sán-cto.

22

Síc-ut é-rat in prin-cí-pi-o et nunc et sém-per: et in sae-cu-la sae-cu-ló-rum. A-men.

21 A

Ré-qui-em ae-tér-nam dó-na é-is Dó-mi-ne: et lux per-pé-tu-a lú-ce-at é-is.

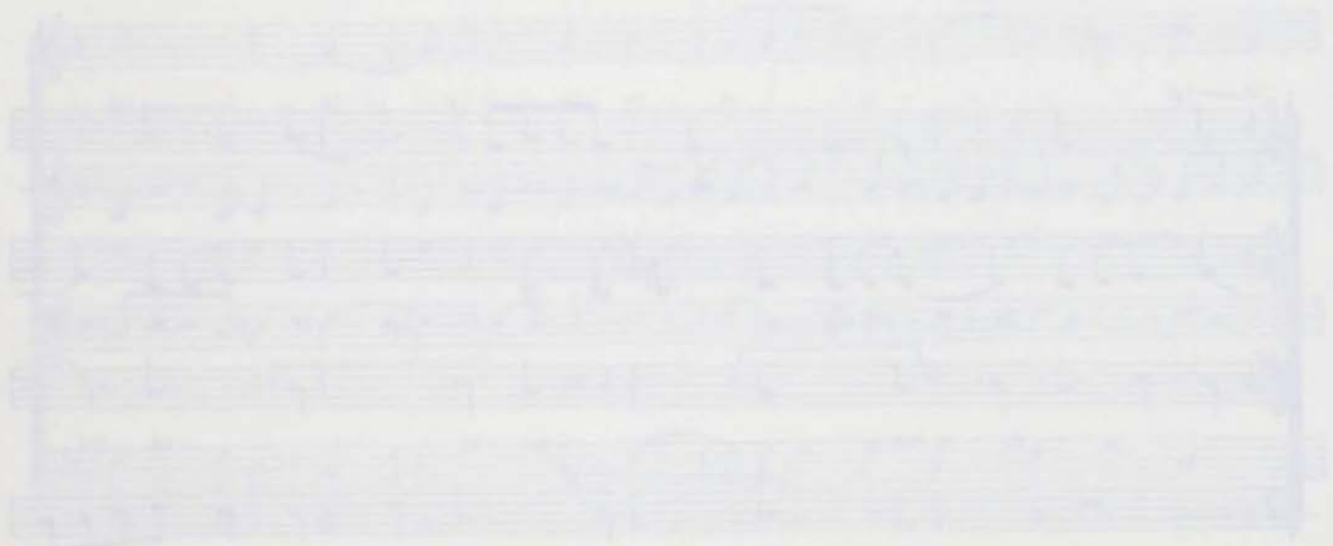


---

Témpore Pascháli ad Matutinum, Invitatorium  
XII SURRÉXIT DÓMINUS VÉRE



First system of musical notation, consisting of four staves. The notation is faint and appears to be a vocal line with lyrics underneath.



Second system of musical notation, consisting of four staves. The notation is faint and appears to be a vocal line with lyrics underneath.



Third system of musical notation, consisting of four staves. The notation is faint and appears to be a vocal line with lyrics underneath.

Témpore Pascháli ad Matutínum, Invitatórium  
 XII SURRÉXIT DÓMINUS VÉRE

Hernando Franco (1532-1585)

[Cantus]  
 Su rre xit Sur - -ré - -

[Altus]  
 Su rre xit Sur - -ré - - - - xit Dó - - mi - nus vé -

[Tenor]  
 Su rre xit Sur - -ré - - - - xit Dó -

[Bassus]  
 Su rre xit

- - xit - - Dó - - mi - nus - - vé - - - - re, - -

- - - re, Dó - - mi - nus vé - - - re, sur - ré - - xit Dó -

- - - mi - nus - - sur - ré - - - - xit Dó -

Sur - - ré - - - - xit Dó - mi - nus vé - -

sur - ré - - - - xit Dó - - - - mi - nus

- mi - nus - - vé - - re, sur - ré - - xit - - Dó -

- mi - nus - - vé - - re - - sur - ré - - xit Dó - -

- - re, vé - - - - re, sur - ré - - xit Dó - - mi - nus

vé - - - re: Al - - le - lú - - -

mi - nus vé - - re: Al - le - - lú - - -

mi - nus vé - - re: Al -

vé - - - re: Al - le - lú -

ia! Al - - le - lú - ia! Al - le - - lú - - - ia! Al -

ia! Al - le - lú - ia! Al - le - lú - - - ia! Al - le - lú - ia! Al - le -

le - - lú - - - ia! Al - - le - lú - - ia! Al -

ia! Al - le - lú - ia! Al - - le - lú - ia! Al - le - lú - ia!

(b)

le - - lú - - ia! Al - - le - lú - - - ia!

lú - - ia! Al - le - - lú - - ia! Al - le - - lú - ia!

le - lú - ia! Al - le - - - lú - ia!

Al - le - - lú - ia! Al - - le - - lú - ia!



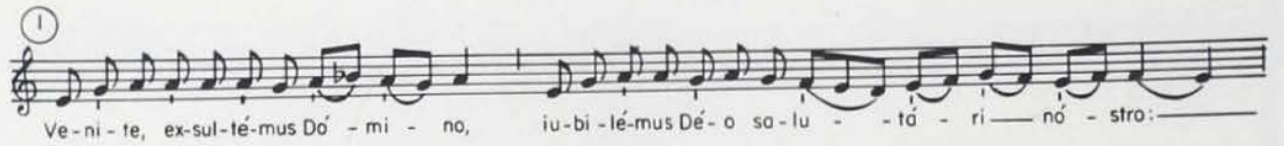
---

Invitatorium  
PSÁLMUS XCIV

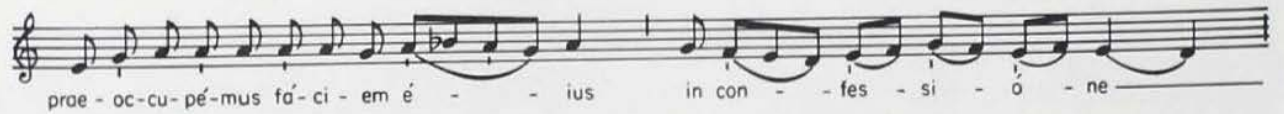
The page contains ten staves of musical notation, which are extremely faint and difficult to read. Each staff appears to have a treble clef and contains several measures of music with notes and rests. The notation is light blue or grey in color, making it very subtle against the white background of the paper.

# Invitatorium Psálmus XCIV

①



Ve-ni-te, ex-sul-té-mus Dó-mi-no, iu-bi-lé-mus Dé-o sa-lu-tá-ri-nó-stro:



proe-oc-cu-pé-mus fá-ci-em é-ius in con-fes-si-ó-ne

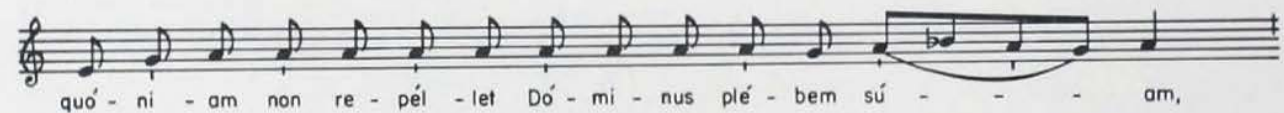


et in psál-mis iu-bi-lé-mus é-i. Surréxit Dnus...

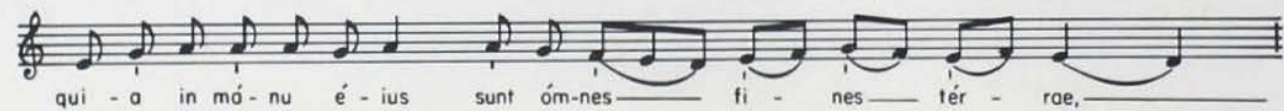
②



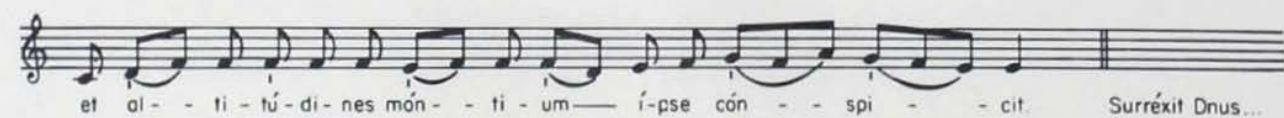
Quó-ni-am Dé-us má-gnus Dó-mi-nus, et Rex má-gnus sú-per-óm-nes dé-os:



quó-ni-am non re-pél-let Dó-mi-nus plé-bem sú-am,

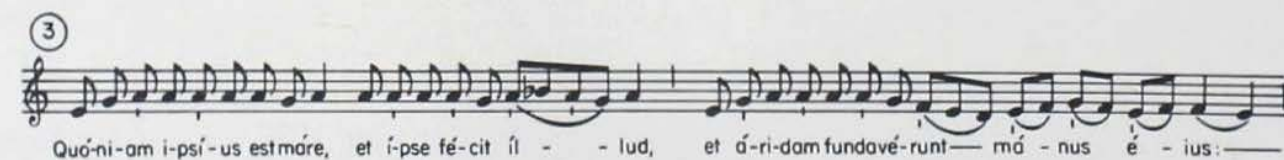


qui-a in má-nu é-ius sunt óm-nes fi-nes tér-rae,

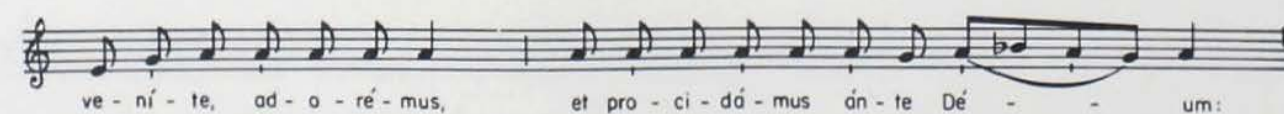


et al-ti-tú-di-nes món-ti-um í-pse cón-spi-cit. Surréxit Dnus...

③



Quó-ni-am í-psí-us est má-re, et í-pse fé-cit í-lud, et á-ri-dam fundavé-runt má-nus é-ius:



ve-ní-te, ad-o-ré-mus, et pro-ci-dá-mus án-te Dé-um:

plo - ré - mus có - ram Dó - mi - no, qui fé - cit - nos: qui - a í - pse est Dó - mi - nus Dé - us - nó - ster,

nos ó - u - tem pó - pu - lus é - ius et ó - ves - pá - scu - ae - é - ius. Surrexit Dnus...

④

Hó - di - e si vó - cem é - ius au - di - é - ri - tis, no - lí - te ob - du - rá - re có - ra - ve - stra,

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

ú - bi ten - ta - vé - runt me - pá - tres - vé - stri, pro - ba - vé - runt et vi - dé - runt ó - pe - ra - mé - a. Surrexit Dnus.

⑤

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

et dí - xi: Sémper hi - é - rant - có - ra - de: í - psi vé - ro non co - gno - vé - runt ví - as mé - as,

qui - bus iu - rá - vi in - í - ra mé - a, si in - tro - í - bunt in ré - qui - em - mé - am. Surrexit...

⑥

Gló - ri - a Pá - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto:

Sic - ut é - rat in prí - nci - pi - o, et nunc, et se - m - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum - Á - men. Surrexit...



---

In Fészt Ascensionis Dómini, Hýmnu  
XIII SALÚTIS HUMÁNAE SÁTOR

A single musical staff with faint, illegible notation, likely representing the beginning of the hymn.

A single musical staff with faint, illegible notation, likely representing the middle section of the hymn.

A single musical staff with faint, illegible notation, likely representing the end of the hymn.

# In Fésto Ascensiónis Dómini, Hýmnu XIII SALÚTIS HUMÁNAE SÁTOR

Atribuible a Hernando Franco (1532-1585)

(1)

[Superius]  
Sa lu tis hu Sa - lú - tis

[Altus]  
Sa lu tis hu Sa - lú - tis hu - má - nae Sá - tor, Sa -

[Tenor]  
Sa lu tis hu ma Sa - lú - tis hu - má - nae Sá - tor, sa - lú - tis

[Bassus]  
Sa lu tis hu ma Sa - lú - tis hu - má - nae Sá - tor sa - lú - tis hu -

hu - má - nae Sá - tor

lú - tis hu - má - nae Sá - tor, Ié - su, vo -

hú - má - nae Sá - tor, Ié - su, vo - lú - ptas cór -

ma - nae Sá - tor, Ié - su, vo - lú - ptas

Ié - su, vo - lú - ptas cór - di -

lú - ptas cór - di - um, Ié - su, vo - lú - ptas cór - di -

- di - um, Ié - su, vo - lú - ptas cór - di - um,

cór - di - um, Ié - su, vo - lú - ptas cór - di -

1) Véase el Prólogo.

um, ór-bis red-ém-um, ór-bis red-ém-pti cón-di-tor, ór-bis red-ém-pti (h) ór-bis red-ém-pti cón-di-tor, ór-bis red-um, ór-bis red-ém-pti cón-di-tor

pti cón-di-tor, ór-bis red-ém-pti cón-di-tor, ém-pti cón-di-tor, cón-di-tor, et cá-sta lux a-tor, ór-bis red-ém-pti cón-di-tor, et cá-sta

et cá-sta lux a-mán-ti-um, et cá-sta lux a-mán-ti-um, cá-sta lux a-mán-ti-um, et cá-sta lux a-mán-ti-um, et cá-sta lux a-mán-ti-um

②

Qua ví-ctus — es cleméti-a ut — nóstra fér-res crí-mi-na; mórtem sub - í-res — ín-no-cens a mórte nos ut tól - le-res.

③

Perrúm-pis — in térnium chá-os, vin - ctis ca - ténas dé-tra-his: ví-ctortri - úm-pho nó-bi-li ad déxte-ram Pátris sé-des

④

*Te co gat* Te — có - - gat — in - dul - - gén - - -

*Te co gat in dul* Te — có-gat in-dul-gén-ti - a, — te có-gat in-dul - gén - - -

*Te co gat in dul* Te — có-gat in - dulgén-ti - a, — te có-gat in-dul - gén - - -

*Te co gat in* Te — có-gat in - dul-gén-ti - a, —

ti - a — ut — dám - - na —

dul - gén - - - ti - - a — ut — dám - -

ti - a, — te có-gat in-dul-gén - - ti - a ut dám - na nó - - - stra

[b b] - ti - a, te có-gat in-dul - gén-ti - a ut dám-na nó - - - stra sár-ci - as, — ut

te có-gat in-dul - gén-ti - a — ut — dám-na nó - - - stra sár - -

1) Sic en el ms.



dí - tes — be - á - - - - - to —  
 cóm - - - - po - tes — dí - tes — be - á - - -  
 dí - tes be - á - - to lú - mi - ne, dí - tes — be - á - to lú - -  
 vúl - - - tus cóm - - - - - po - - - tes dí - - -  
 í - que vúl - - - tus cóm - - po - tes, dí - tes be - á - - to —

lú - - - - mi - ne, — dí - tes be - á - to lú - mi - ne. —  
 - - - to — lú - - - mi - ne. —  
 mi - ne, — be - - á - - to — lú - - mi - ne. —  
 tes be - á - - to lú - mi - ne, be - á - - to — lú - - mi - ne. —  
 lú - - - mi - ne, — lú - - - mi - - - ne. —

⑤  
 Tu dux ad — ó - stra et sémita, sis méta nóstris córdibus, sis lacrí - márum gáudi - um, sis dúlceví - tae praémium. Á - men —

In Fésfo Transfiguraciónis Dómini. Hýmnu  
XIV QUICÚMQUE CHRÍSTUM QUAÉRITIS

---

In Fésfo Transfiguraciónis Dómini. Hýmnu  
XIV QUICÚMQUE CHRÍSTUM QUAÉRITIS

A system of musical notation consisting of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics written below it. The lower four staves are instrumental accompaniment. The notation is in a standard musical style with clefs, notes, rests, and bar lines.

A second system of musical notation, similar to the first, with five staves. It continues the composition with vocal and instrumental parts.

A third system of musical notation, also with five staves, continuing the musical piece.

# In Féstio Transfiguratiónis Dómini. Hýmnu XIV QUICÚMQUE CHRÍSTUM QUAÉRITIS

Atribuible a Hernando Franco (1532-1585)

Qui cumque Chrístum Qui - - - - - cum - que - - - - - Chrístum quae - - - - -

Qui cumque Chrístum Qui - - - - - cum - que - - - - - Chrístum quae - ri - tis, - qui -

Qui cumque Chrístum Qui - - - - - cum - que - - - - -

Qui cum que Qui - - - - - cum - que - - - - - Chrístum - - - - -

- ri - tis, - quae - - - - - ri - tis - - - - - ó - - - - - cu -

- cum - que Chrístum quae - - - - - ri - tis - - - - - ó - - - - - cu - los -

Chrístum - - - - - quae - - - - - ri - tis - - - - -

- stum quae - ri - tis, - qui - cum - que Chrístum quae - ri - tis - - - - - ó - - - - - cu - los in

los - in al - - - - - tum tó - li - te: - - - - - í - lic li - cé - - - - -

in - - - - - al - tum tó - li - te: - - - - - í - lic li - cé - bit ví - se - re -

ó - cu - los in al - tum tó - li - te: - - - - - í -

al - - - - - tum tó - li - te: - - - - - í - lic li - cé - bit ví - se -

bit ví - se - re, íl - lic li - cé - - bit ví - se - re sí - gnum pe -  
 íl - lic li - cé - - bit ví - se - re sí - gnum pe -  
 lic li - cé - - bit ví - se - re  
 re, íl - lic li - cé - - bit ví - se - re

rén - nis gló - ri - ae sí - gnum pe - rén - nis gló - ri - ae  
 rén - nis gló - ri - ae, gló - ri - ae.  
 sí - gnum pe - rén - nis gló - ri - ae.  
 sí - gnum pe - rén - nis gló - ri - ae.

②

Il - lú - stre quíd - dam cér - ni - mus, quod nés - ci - at fí - nem pá - ti:

su - bí - me, cél - sum, in - tér - mi - num, an - tí - quí - us caé - lo et chá - o.

③

Hic íl - le Rex est gén - ti - um, po - pu - lí - que Rex Iu - dá - i - ci,

pro - mís - sus Á - bra - hae pá - tri, e - iús - que in aé - vum sé - mi - ni.

④

Hunc et pro - phé - - - tis - - -

Hunc et pro - phé - - - tis té - - - sti - bus, hunc

Hunc et pro - phé - - tis té - - - sti - bus, hunc et pro -

Hunc et pro - phé - - tis té - sti - bus, té - - sti bus,

[h]

té - - - sti - bus, i - -

et pro - phé - tis té - sti - bus i - - i - - sdém - - -

phé - - tis té - - - sti - bus ij - sdém - que si - gna -

ij - sdém - que si - gna - tó - ri - bus ij - sdém - que si - -

- - i - - sdém - que si - - - gna - - tó - - ri - bus,

que si - gna - tó - - - ri - bus, si - - gna - tó - ri - bus, te -

tó - - ri - bus, ij - sdém - que si - - gna - tó - - ri - bus, te -

gna - - tó - ri - bus ij - - sdém - que si - gna - tó - - ri -

te - stá - tor et Pá - ter iú - - - - - bet

- stá - tor et Pá - - - ter, et Pá - - - ter iú - bet

- stá - tor et Pá - - - ter, Pá - - - ter iú - - - - -

bus, - - - - - te - stá - tor et Pá - - - ter iú - - - - -

(b)

au - dí - re nos - - - et cré - - - de - re.

au - dí - re, au - dí - re - nos et cré - - - de - re.

bet - - - au - dí - re nos - - - et cré - - - de - re.

bet - - - au - dí - re nos et - - - cré - - - de - re.

⑤

Ié - su, tí - bi sit gló - ri - a, qui te re - vé - las - pá - vu - - - lis,

cum Pá - tre et ál - mo Spí - ri - tu, in sempí - tér - na saé - cu - la. Á - - - men.



---

In Nativitate Sancti Ioannis Baptistae, Hymnus  
XV UT QUÉANT LÁXIS

In Nativitate Sancti Ioannis Baptistae, Hymnus  
XV UT QUÉANT LÁXIS

Atribuible a Hernando Franco (1532-1585)

[Superius] <sup>1</sup>  
Ut que ant la Ut ——— qué - ant ———

[Altus]  
Ut que ant la xis Ut ——— qué -

[Tenor]  
Ut que ant la xis Ut ——— qué - ant lá - - xis, ut qué -

[Bassus]  
Ut que ant la xis Ut ——— qué - ant — lá - - - xis, — ut ———

lá - - - xis — re - so - ná - - re fí - - - bris, ———

ant ——— lá - xis ——— re - so - ná - re — fí - - -

ant ——— lá - xis ——— re - - - so - ná - - - re — fí -

qué - ant lá - - - xis — re - so - ná - re fí - bris, — re - so - ná - re fí -

mí - - - - ra - ge - - - - stó - - - -  
 - - bris - - - - mí - ra ge - stó - - - - rum, mí - ra ge - stó - - - - rum -  
 - - bris, - - - - mí - ra ge - stó - - - - -  
 bris, - - - - mí - ra ge - stó - - - - rum, ge - - - - stó - - - - rum, mí - ra - - - - ge - stó -

'rum, - - - - fá - mu li - - - - tu - ó - - - - rum, - - - - sól - - - -  
 - - - - fá - mu li tu - - - - ó - - - - rum, - - - - sól - - - - ve pol - - - -  
 'rum fá - - - - mu - li, - - - - fá - mu - li - - - - tu - ó - rum, - - - -  
 rum fá - mu - li tu - ó - rum, tu - - - - ó - rum, - - - - sól - ve pól -

ve - pol - lú - - - - ti, - - - - sól - ve pol - - - - lú - - - -  
 - - - - lú - - - - ti, - - - - sól - ve pol - lú - ti, sól - ve pol - lú - - - -  
 sól - - - - ve - pól - lú - - - - - - - -  
 - - - - lú - ti, - - - - lá - bi - i re - - - - á - - - -

ti — lá - - - bi - - i re - - á - - - tum, — Sán - - -

ti lá - bi - - i re - á - - - tum, lá - bi - i re - á - - - tum, Sán - cte Io -

ti — lá - - - bi - - i re - - - á - - - - tum, —

tum, lá - - bi - i re - á - - - tum, lá - bi - i re - á - - - tum, —

cte — Io - - án - - nes, Sán - cte Io - - án - - nes —

án - - - nes, — Sán - - - cte Io - - án - - nes. —

Sán - - cte — Io - - - - - án - - - - nes. —

Sán - cte Io - án - - - nes, — Sán - cte Io - - án - - nes. —

②

Nún-ti - us cé - so vé - ni - ens O - lým - po te — pa - tri má - gnum fó - re na - sci - tú - rum,

nó - - men — et ví - tae sé - ri - em ge - rén - dae ór - di - ne pró - mit. —

③

Il - le pro - mis - si dú - bi - us su - pér - ni, pèr - di - dit próm - ptae má - du - los lo - qué - lae:

sed — re - for - má - sti gé - ni - tus per - ém - ptae ór - ga - ná - ná - vó - cis.

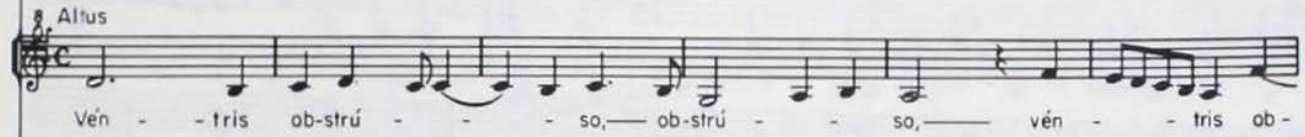
1) Faltan estas notas en el ms. por destrucción de esta parte de la hoja.

4 Superius



Ven - - - tris ob - strú - so

8 Altus



Vén - - tris ob-strú - - so, ob-strú - - so, vén - - tris ob -

Tenor I



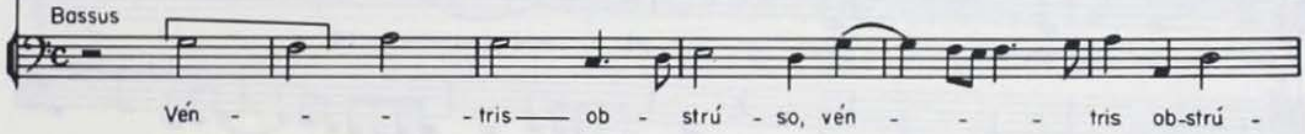
Vén - - tris ob -

Tenor II



Vén - - tris ob-strú - so ré - cu - bans

Bassus



Vén - - - tris ob - strú - so, vén - - - tris ob-strú -



ré - cu - bans cu - bí - - - li,



- - - strú - so ré - - - cu - bans cu - bí - - li,



strú - so ré - cu - bans cu - bí - - -



- cu-bí - - - - li, - - - - - sén - se - ras - - - ré -



so - - - ré - - - cu - bans cu - bí - - li, - - - - - sén - se - ras - - - ré - - - - gem,

1) Canon por movimiento contrario.

sén - se - ras ré - - - gem thá - - la - mo  
 sén - se - ras ré - - - gem, sén - se - ras ré - gem thá - la - mo ma -  
 li, sén - se - ras ré - - - gem  
 gem, sén - se - ras, sén - se - ras ré - - - gem thá - la -  
 sén - se - ras ré - - - gem, sén - se - ras ré - - gem  
 ma - nén - tem, hinc pá - rens ná - - -  
 nén - tem, ma - nén - - - tem, hinc pá - - - - - rens ná - -  
 thá - la - mo ma - nén - tem, hinc pá - rens  
 mo ma - nén - - - tem hinc pá - - - - rens  
 thá - la - mo ma - nén - - - tem, hinc pá - rens ná - - - ti, hinc  
 - - - - ti - mé - - - ri - tis u - tér - que  
 ti, ná - - - ti - mé - ri - tis u - tér - que, mé - - ri - tis  
 ná - - - ti - mé - - - ri -  
 rens ná - - - ti - mé - - - ri - tis u - tér - que, u -  
 pá - rens ná - ti - mé - ri - tis u - - - tér - que, u - tér - - -

1) Véase el prólogo

ab - - - dí - ta pán - - -

u - tér - - - que ab - - dí - ta pán - - dit, ab - dí -

tis - u - tér - - - que ab - - -

tér - - - que, ab - dí - - ta pán - - -

que, ab - dí - ta pán - - - dit

- - dit ab - - dí - ta pán - - - dit.

- ta pán - - dit, ab - dí - - ta pán - - dit.

dí - - ta pán - - - dit.

dit ab - dí - ta pán - - - dit.

ab - - dí - - ta pán - - - dit.

⑤

Sit dé-cus Pá - tri, ge-ni-toe-que Pró-li et tí-bi cóm - par, u-tri - ú-sque vír - tus.

Spí - ri - tus sémper, Dé - us ú-nus óm-ni tém - pa - ris aé-vo. Á - men.



---

## APÉNDICE

### XVIa Verso de IV Tono (Díxit Dóminus)

Superius I <sup>1)</sup>

Superius II

Tenor

Bassus

1) Sin texto en el original. Véase el Prólogo

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a similar melodic structure. A fermata is present over a note in the second staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The music concludes with a double sharp symbol ( $\sharp\sharp$ ) in the first staff, indicating a key signature change.

XVIb Verso de IV Tono  
(Dixit Dóminus)



XVIIa 5 versos de V Tono  
(Dixit Dóminus)

(Superius)<sup>1)</sup> ①

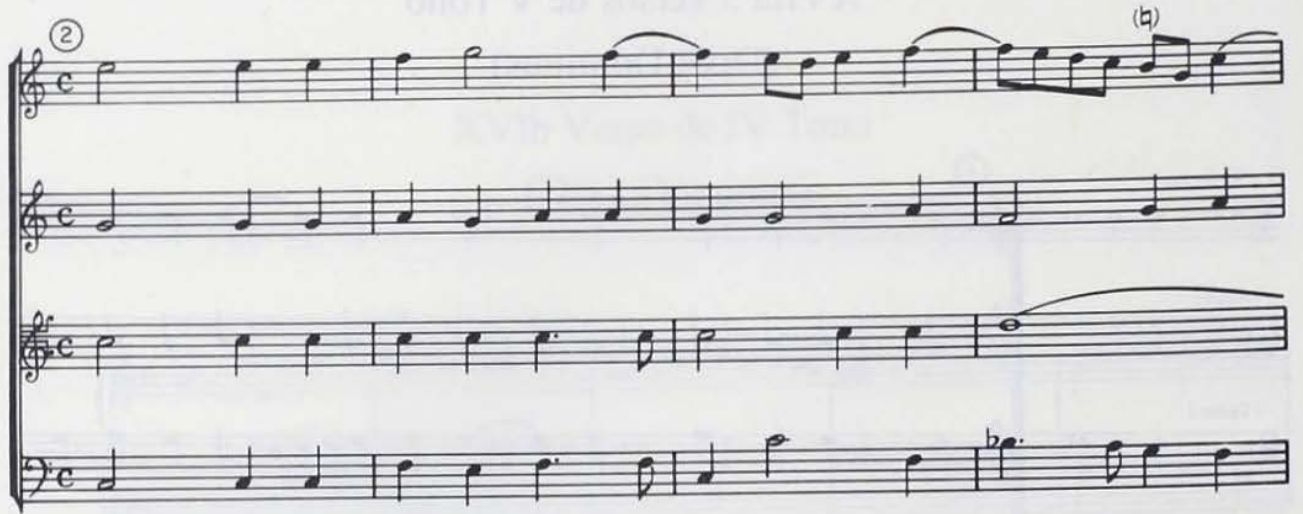
(Altus)

(Tenor)

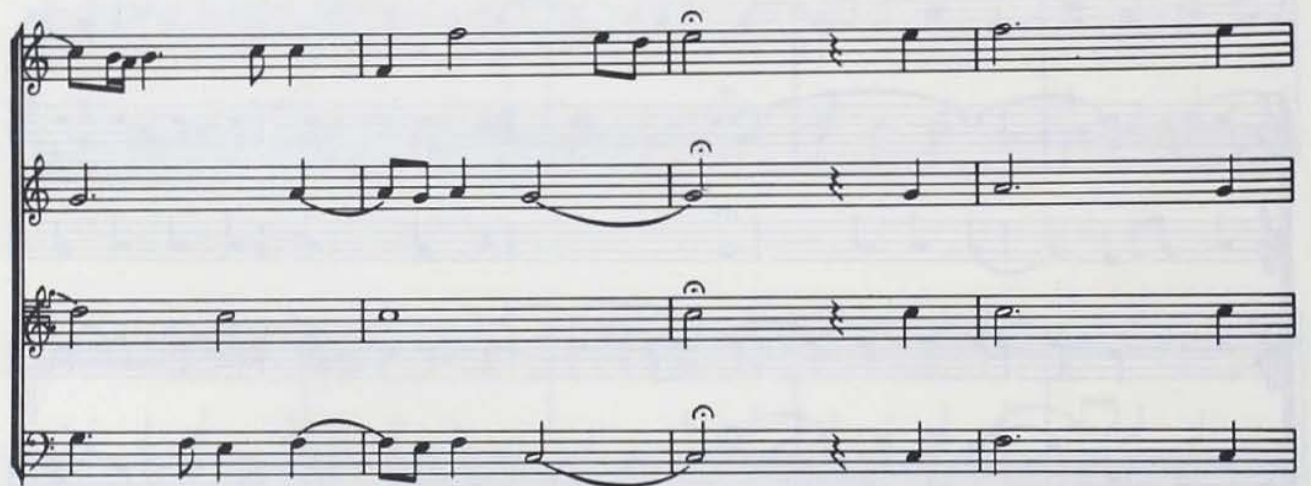
(Bassus)

1) Sin texto en el original. Véase el Prólogo

②



System 1: Four staves of music in common time. The first staff begins with a circled '2'. The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. A fermata is placed over the final note of the first staff, which is marked with a circled 'b'.



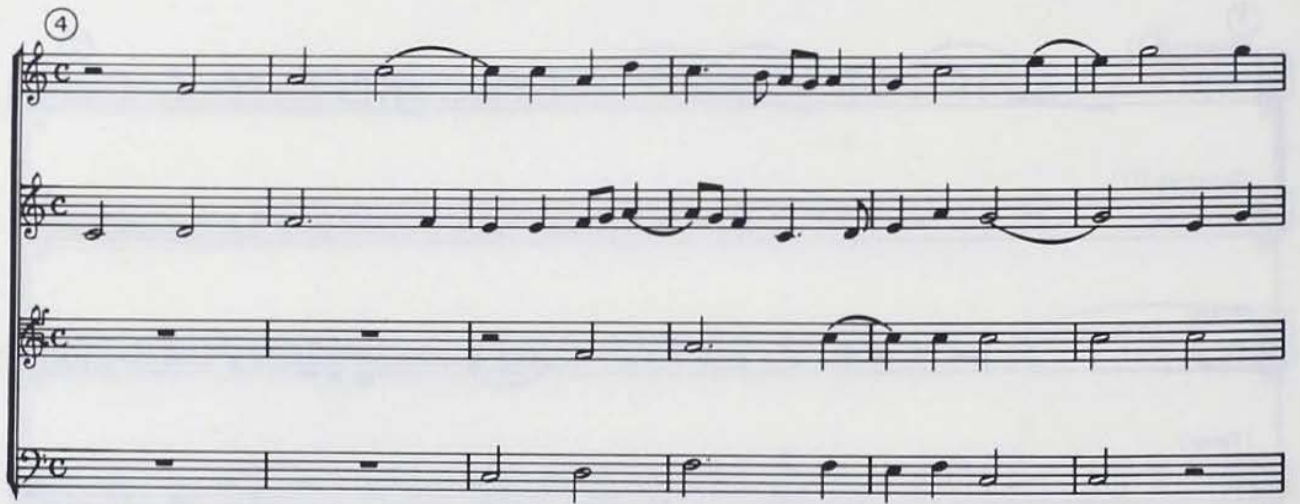
System 2: Four staves of music in common time. The melody continues with various rhythmic patterns and rests. The bass line provides harmonic support with steady quarter notes.



System 3: Four staves of music in common time. The melody concludes with a sharp sign (#) above the final note. The bass line ends with a whole note chord.

③  
(Superius I)  
(Superius II)  
(Altus)  
(Tenor)

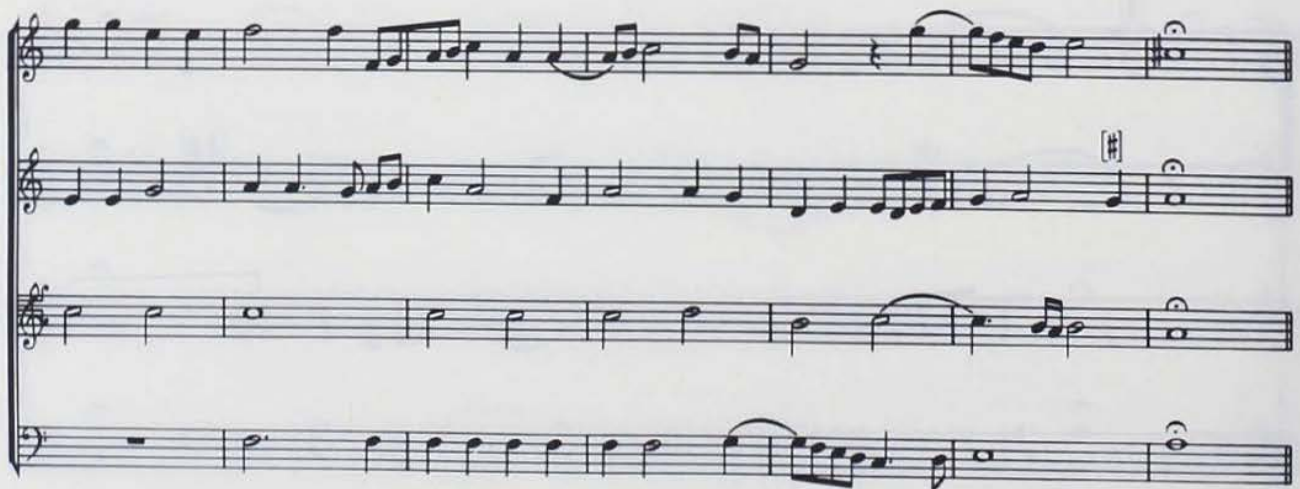
④



System 1: Four staves of music. The first staff has a circled '4' above it. The music is in common time (C) and features a melody in the first staff, accompaniment in the second and fourth staves, and a bass line in the third staff.



System 2: Four staves of music. The first staff has a circled '(b)' above it. The music continues with a melody in the first staff, accompaniment in the second and fourth staves, and a bass line in the third staff.



System 3: Four staves of music. The first staff has a circled '#1' above it. The music concludes with a melody in the first staff, accompaniment in the second and fourth staves, and a bass line in the third staff.

⑤



System 1: Four staves of music in common time. The first staff has a circled '5' above it. The music consists of quarter and eighth notes with various phrasings and slurs. The third staff has a sharp sign (#) above the final measure.



System 2: Four staves of music in common time. The first staff has a flat sign (b) above the second measure. The music continues with quarter and eighth notes, including some rests.



System 3: Four staves of music in common time. The music continues with quarter and eighth notes, featuring several slurs and phrasings.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff, with two inner staves providing harmonic support. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. A fermata is placed over a note in the top staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. A fermata is placed over a note in the top staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. A fermata is placed over a note in the top staff. There are annotations: a '(q)' above a note in the top staff and a '#' above a note in the top staff.

XVIIa 5 versos de V Tono  
(Díxit Dóminus)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a common time signature 'C'. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a common time signature 'C'. The music continues with chords and melodic lines. A sharp sign (#) is placed above the final note of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a common time signature 'C'. The music continues with chords and melodic lines. A sharp sign (#) is placed above the final note of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a common time signature 'C'. The music continues with chords and melodic lines. A sharp sign (#) is placed above the final note of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

3

Musical notation for system 3, measures 1-4. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Includes a fermata over the final note of the first measure in the bass line.

Musical notation for system 3, measures 5-8. Treble clef, common time. Bass clef, common time.

Musical notation for system 3, measures 9-12. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Includes a flat (b) and a double sharp (##) in the treble clef.

4

Musical notation for system 4, measures 1-4. Treble clef, common time. Bass clef, common time.

Musical notation for system 4, measures 5-8. Treble clef, common time. Bass clef, common time.

Musical notation for system 4, measures 9-12. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Includes a sharp (#) in the bass clef.

5



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada  
*Director general*

Claudia Veites  
*Subdirectora general de Educación  
e Investigación Artísticas*

José Antonio Robles Cahero  
*Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Mónica Navarro  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

Tesoro de la Música Polifónica, vol. IX  
*Hernando Franco. Obras, vol. I*  
se terminó de imprimir en agosto de 1997  
en los talleres de Litográfica Eros, S.A. de C.V.  
Tipografía y formación: Atril, Excelencia Editorial  
Fotomecánica y diagramación de partituras:  
Subdirección Editorial INBA  
El tiro fue de 500 ejemplares



CEN 0798  
**TOWER**  
727\$219.90

0727  
CEN 9682999CEN  
693 TR968299



9682999728



---

MÉXICO, 1997

