

Tributo a Higinio Anglés

por Robert Stevenson

A pesar de que Higinio Anglés (nacido el 1º de enero de 1888 en Maspujols, Tarragona, España, muerto el 8 de diciembre de 1969, en Roma), nunca visitó América Latina, su influencia se hizo sentir más profundamente en la investigación de Centro y Sud América que la de cualquier otro erudito europeo de su generación. En ningún conservatorio nacional falta el *Diccionario de la Música Labor*, en dos volúmenes, de 1954, iniciado por Joaquín Pena (1873-1944), y dirigido durante la última década de su elaboración por Anglés, secundado por expertos tan destacados de América Latina como Lauro Ayestarán, Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viú, y por estudiosos de Portugal de la talla de Macario Santiago Kastner y Mário de Sampayo Ribeiro. Anglés concentró, en este *lexicon* de 2.318 páginas, la mejor investigación musicológica editada en castellano hasta la fecha. Su "Historia de la Música Española", incluida entre páginas 333-437 de la *Geschichte der Musik*, de Johannes Wolf (Labor, 1943, 1944, 1949), traducción de Roberto Gerhard ha penetrado profundamente en América Hispana, así como también lo que él escribió para la versión española de *Storia della Musica*, de Andrea della Corte y Guido Pannain.

La mera enumeración de sus ediciones científicas, monografías, artículos en enciclopedias, anuarios, revistas especializadas, informes presentados a congresos y Festschriften abarcaría más de diez carillas. La bibliografía de sus escritos editada en el prefacio de *Miscelánea en Homenaje a Mons. Higinio Anglés* (Barcelona: Consejo de Investigaciones Científicas, 1958-1961, 2 volúmenes), I, xi-xx, totaliza 149 ítems especificados, no obstante, ésta es una lista muy incompleta puesto que se alude en forma global a sus artículos para *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopedia Italiana*, *Grove's Dictionary of Music and Musicians* y otras 22 recopilaciones. Lo distintivo de su bibliografía es evidente en los cinco primeros títulos:

1. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*. Transcripció i notes historiqués i crítiques per Felip Pedrell i Mn. Higinio Anglés, prev. (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921), 162 pp. de texto + 244 de música.

2. *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell*. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1921). 138 pp.

3. *Johannis Pujol (1573?-1626) in alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri. Opera omnia primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglés, Pbr.* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926). Vol. I, xxv + 202 pp.

4. *Musici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712) Opera omnia*. Vol. 1. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1927). xciii + 182 pp.

5. *El Còdex Musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*. (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1931). Tomo I [Introducción], xxxii + 388 pp.; II [Facsímiles], xlv + 169 folios; III [Transcripción], xvi + 411 pp.

Bastan estas publicaciones para demostrar cuán dotado era Anglés: 1) tenía un don único para obtener el apoyo y ayuda de musicólogos maduros quienes, a su vez, le dejaban en herencia sus postreros descubrimientos; 2) respondía con lealtad imperecedera a estos Néstores que lo habían ayudado durante sus primeros y difíciles pasos hacia la fama, especialmente Felipe Pedrell (1841-1922) y Friedrich Ludwig (1872-1930); 3) sus ediciones musicológicas se iniciaron con los maestros más cercanos, Brudieu (ca. 1520-1591) de Urgell y Barcelona, Pujol de Barcelona, Tarragona y Zaragoza, Cabanilles de Valencia; 4) una vez iniciada la serie de una *opera omnia* no se sentía en absoluto obligado a continuarla o incluso terminarla, sino que con toda libertad se dedicaba a otros proyectos; 5) sólo elegía a aquellos compositores que Pedrell había alabado dejándole a Santiago Kastner la *opera omnia* del compositor que Pedrell había denigrado¹; 6) desde un comienzo hizo de la bibliografía la piedra angular de todo lo que editaba, sobrepasando inclusive a Pedrell, en la riqueza de artículos, libros, catálogos y manuscritos, fuentes en que apoyaba sus conclusiones; 7) desde sus primeras publicaciones —enseñado por Pedrell de la necesidad de protegerse de extranjeros intrusos— se habituó a anunciar como proyectos de su propiedad aquellos que todavía no sobrepasaban la etapa de planificación²; 8) al igual que Pedrell, con toda libertad usaba indistintamente el castellano y el catalán: en el primer volumen sobre Pujol, la introducción fue editada en ambas lenguas y en el *Còdex Musical de Las Huelgas* elige el catalán para el Volumen I, pero el castellano para las notas de las transcripciones musicales del Volumen III; 9) como Pedrell, e inclusive mejor que él, gracias a los doce años (1900-1912) transcurridos en el Seminario de Tarragona, Anglés dominaba el latín; 10) y, al igual que Pedrell, sabía que para impresionar a los extranjeros, la antigua música española debía, en la actualidad, ser editada sobre el más fino papel y en formato de lujo.

Hasta 1930 inclusive, Anglés pretendió titular *El Trovario de las Huelgas** el último ítem de los títulos incluidos más arriba. Esta poco conocida información se encuentra en Espasa-Calpe, Apéndice, Tomo I (1930), página 601, además de otros datos biográficos inéditos, tales como el de su recolección de 3.000 canciones folklóricas de su Cataluña natal y el haber obtenido un premio en el IV Certamen del Centro de Lectura de Reus con su *Recull de cançons populars de la comarca del Camp*. Su decisión de abandonar la canción folklórica para dedicarse a la edición del único monumento de la música medioeval que todavía existía en el lugar mismo en que originalmente fue usado, se transformó en el epicentro de la actividad de Anglés. Con el propósito de prepararse para esta tarea editorial, estudió con Wilibald Gurlitt en Freiburg im Breisgau 1923-1924 y con Friedrich

Ludwig en Göttingen. La exitosa culminación de esta edición atrajo hacia él la atención mundial de los musicólogos que anteriormente sólo habían demostrado un vago interés por "la comarca del Camp" e inclusive por Brudieu y Pujol, pero que ahora se sentían vitalmente atraídos por el repertorio de Kyries, Alleluías, Sanctus, Agnus, Benedicamus, motetes y conductus (la mayoría de origen francés) que se cantaban en el suntuoso Convento Real de Las Huelgas, en las afueras de Burgos, alrededor de 1325⁴.

El texto de Anglés en lengua catalana desanimó a los críticos. Cinco años después de su publicación, *Acta Musicológica*, VIII/1-2 (enero-junio 1936), pp. 50-52 incluye un corto comentario del profesor Rudolf von Ficker, de Munich, pero ninguna otra prominente revista alemana, inglesa o italiana incluye nota alguna. Sin embargo, no era necesario ser lingüista para apreciar los suntuosos facsímiles y las transcripciones, con abundantes variantes de versiones provenientes de fuentes de manuscritas extranjeras del Ars Antiqua, editadas en tipo más pequeño directamente bajo las versiones de Huelga. Además, el detallado índice del texto de Anglés —práctica que continuó en sólo un volumen de la serie *Monumentos de la Música Española (La Música en la Corte de Carlos V, 1944)*— convertía el volumen 1 en un fácil instrumento de referencia. Este tipo de índice permitió a Otto Ursprung, por ejemplo, extraer de la obra de Anglés un útil enhebramiento de referencias sobre la supuesta influencia árabe sobre la música española medioeval, con sólo examinar el "Virgilius Cordubensis" en el índice (I, 385)⁵.

Cuán valiosos habrían podido ser otros comentarios sobre *El Còdex* es algo que es obvio para cualquiera que lee el de Ficker. El demuestra, por ejemplo, que el Benedicamus IX editado por Anglés en III, 44-46 (Nº 37) no es sino que otra versión del famoso organum *Judea et iherusalem* del fol. xvii del *Magnus liber organi* (Wolfenbüttel 677)⁶, de Leoninus. Este descubrimiento hace necesario el cambio correspondiente en el texto de Anglés, I, 144. La cláusula impresa en III, 45-46 (compases 28-35) es igual a las dos voces inferiores de los compases 1-4 y 13-16 del Motetus II en pp. 121-123. Según Manfred Bukofzer (el primero en detectar la concordancia recién mencionada) el tenor del Motetus II hace recordar el versículo del Alleluia *Beatus vir* que se canta en la primera Misa para un Confesor no Obispo⁷. El *Stimtaush* caracteriza no sólo el Benedicamus XII (debidamente anotado por Friedrich Gennrich⁸) sino que también el Benedicamus XV (compases 4-7 y 11-14)⁹. La voz superior (no la del tenor) del Benedicamus XVIII concuerda con la voz superior del segundo Benedicamus en el fol. 88 de Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, pluteo 29, 1¹⁰, hecho ignorado por Anglés. El Benedicamus que se imprime en *El Còdex*, III, 323 "no es un Benedicamus Domino, sino que el melisma *Ne* del gradual *Sederunt principes* (M3) donde se aplica a la palabra *Domine*"¹¹. El Conductus II (III, 174-175) es igual a los compases 115-147 del Conductus VII (III, 311-312).

Sobre el Motetus XXV (III, 205-206) Anglés escribe que la versión de Huelgas es el "unic Ms. que presenta aquest motet amb text llatí" (I, 271), sin considerar que la versión latina en Wolfenbüttel 1099 (1206) en el fol. 191, con un texto que se inicia con *Homo mundi*¹². El Motetus XXVIII (*El Còdex*, III, 211-212) concuerda con el Gradual I (III, 13-14) comenzando en el compás 8¹⁴. Bukofzer prueba que el tenor que fue borrado al pie del fol. 111^v, y que por eso no fue identificado por Anglés (III, 219 [Motetus XXXIII]) es la primera cláusula "Tuis" en el manuscrito de Florencia, pluteo 29, 1, donde junto con la voz de Huelgas abarca las cuatro pautas inferiores del fol. 175^v¹⁴. En abril de 1969 este tenor "Tuis" permitió a Andersen editar el Motetus en "su forma correcta por primera vez"¹⁵. Otro tenor cuya fuente ha sido descubierta es el del Motetus XXXII (III, 218), que resulta estar basado en el melisma "plaudite" del versículo del Alleluia del Séptimo Domingo después de Pentecostés (*Liber usualis* [edición de 1956], p. 1011)¹⁶. El tenor del Motetus LVI repite (cinco veces) la entonación del Alleluia que va con el verso *Per te Dei Genitrix*¹⁷.

En Las Huelgas, Anglés clasificó varias piezas como *únicas*, pero el Conductus XI (III, 328-330) revela ser las dos voces inferiores de una pieza a tres voces, sin texto, del manuscrito de Florencia, pluteo 29, 1¹⁸. Hasta qué punto pueden diferir los expertos sobre la transcripción adecuada del repertorio de Huelgas es algo que puede comprobarse al comparar las transcripciones del Conductus XV de Bukofzer ("Interrelations", p. 97) y la de Anglés (III, 359 y 362). Este es el conductus en el que el copista original del còdex de 168 folios distingue claramente entre "manera francesa" (fols. 147^v, 148^v) y "hespanona" (fol. 148). Johan Rodrigues pretende que es suyo el Conductus XVII, pero los compases 66-76 duplican simplemente los compases 89-99 del Conductus XV y además existen otras similitudes notorias. Sea quien fuere este Rodrigues (probablemente maestro de capilla en Las Huelgas alrededor de 1310¹⁹), se destaca por ser el "nombre" más antiguo en la historia polifónica española.

Los tres párrafos precedentes ayudan a esclarecer por qué *El Còdex* tuvo tan extraordinaria importancia para la reputación de Anglés. Al realizar una edición que todo musicólogo extranjero de nota se sentía obligado a estudiar minuciosamente —aunque fuera una edición que frecuentemente "era necesario corregir"²⁰— en todos los círculos informados el nombre de Anglés merecía ser considerado. Cuatro años después de *El Còdex* apareció su próxima obra de interés para el mundo de la musicología internacional, *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1935; xvi + 447 pp.). Al igual que en *El Còdex*, nuevamente un índice meticuloso beneficiaba a los extranjeros. Esta publicación también se asemeja a *El Còdex* por la enorme cantidad de información, copiosamente documentada, que sólo periféricamente se relaciona al tema anunciado. Los muchos facsímiles, tablas y ejemplos musicales adjuntos impactan de tal manera al lector que cualquiera crítica sobre detalles parecería in-

justificada²¹. La amplitud de la erudición de Anglés siguió en ascenso en sucesivas publicaciones monumentales como sus cuatro volúmenes sobre *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio* (Barcelona: Biblioteca Central, I [1964], II [1943], IIIa y IIIb [1958] y sus diecinueve volúmenes de la serie *Monumentos de la Música Española* (Barcelona: Instituto Español de Musicología, I [1941], II [1944], IV [1946], V [1947], X [1951], XI [1952], XIII [1953], XV [1954], XVII [1956], XX [1959], XXII [1960] XXIV [1964], XXV [1965], XXVI [1965], XXVII, XXVIII y XXIX [1966], XXX [1967], XXXII [1968], en los que prácticamente no dejó fuera a ninguna personalidad de relieve o aspecto de la música medioeval o renacentista española. Entre tanto seguía proyectando trabajos aún más monumentales como la edición de los motetes de Francisco de Peñalosa (1470-1528), *La Música en la Corte de Felipe II* y *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Vol. IV, y *Biografías* que al morir dejó inconclusas²². Si a estos proyectos y publicaciones se agregan los tres volúmenes del *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (1946, 1949, 1951), su edición de *Las Ensaladas (Praga, 1581)* de Mateo Flecha (1955), sus artículos en revistas eruditas y Festschriften, la magnitud de las publicaciones de Anglés sobrepasa lo imaginable. Walter Gerboth, cuatro años antes de la muerte de Anglés, clasificó dieciocho artículos de Festschriften exclusivamente²³.

Al ampliar esta lista con tres artículos más, el número de contribuciones de Anglés para Festschriften sirve para catalogar a muchos de los más destacados musicólogos del siglo veinte. En orden alfabético, los eruditos (no siempre musicólogos) que honró con un ensayo de cumpleaños, pueden fácilmente ser enumerados y comprobar cuán famosos son la mayoría de ellos: Guido Adler (1930), Heinrich Bessler (1961), Charles van den Borren (1954), Karl Gustav Fellerer (1962), Heinrich Finke (1935), Wilibald Gurlitt (1959), Knud Jeppesen (1962), Dominicus [Franz] Johner (1950), Zoltán Kodály (1962), Theodor Kroyer (1933), Carl-Allan Moberg (1961), Joseph Müller-Blattau (1960), Gustave Reese (1966), Antoni Rubió i Lluch (1937), Erich Schenk (1962), D. F. Scheurleer (1925), Theobald Schrems (1963), Peter Wagner (1926), Egon Wellesz (1966), Walter Wiora (1967), Johannes Wolf (1929). Sin excepción, todos los *hommages* de Anglés, tocan algún aspecto de la música medioeval o del Renacimiento, por lo general con implicancia española. No obstante, sólo dos están en español, uno en inglés, cuatro en catalán y los trece restantes en alemán²⁴.

El artículo con mayor riqueza de reminiscencias personales fue el último. En el *Festschrift für Walter Wiora* cuenta cómo a la edad de 15 ó 16 años comenzó a recolectar canciones folklóricas, primero en los alrededores de su hogar, después penetrando profundamente en Cataluña y las Islas Baleares hasta que en 1923, cuando por primera vez fue a Alemania, poseía una colección personal de 3.500 canciones folklóricas. No obstante, su profesor de musicología, Friedrich Ludwig, lo instó a no confiar implícitamente en



PONTIFICIO INSTITUTO
DI MUSICA SACRA

IL PRESIDE

PIAZZA S. AGOSTINO, 20 - ROMA

6 enero 1965

Prof. Robert Stevenson
Department of Music
University of California, Los Angeles

Muy distinguido amigo:

Su tan amable carta de 20 de enero fue para mí motivo de profunda gratitud y alegría. Si bien a mi edad los elogios no hacen impresión alguna, su buen recuerdo es para mí una nueva prueba que podremos siempre trabajar como colegas y amigos.

Sus preciosos libros Spanish Music in the Age of Columbus y Spanish Cathedral Music, que para el buen conocimiento de la música española forman época, los adquirí inmediatamente para el Pontificio I. di M.S. y son muchos los alumnos que se aprovechan de su rico contenido. Querí en aquel entonces escribirle para felicitarle y agradecerle, si bien me pasaron los días y después había pasado ya demasiada tiempo, y no me atreví.

Es admirable también su tenacidad y esfuerzo en dar a conocer la música española y europea conservada en el Nuevo Mundo a medida que se van descubriendo más fondos sea en México que en otras partes de la América Latina. Cuando el P. Jensen descubrió en Guatemala los ms. desconocidos y me dijo que Vd. los había estudiado, escribí a Vd. pidiendo se dignara decirme algo de su contenido. Sobre ello, después de mi grave operación que tuve que someterme en Barcelona en junio de 1964, pude leer en The Musical Quarterly, July 1964, su interesantísimo artículo.

Entre los motetes de Morales Vd. cita el Puer qui natus est, a 5 v., contenido en M. Gomberti... pentaphthongos harmonia (Venezia, 1541), pero aquí figura como anónimo; ¿es que Vd. conoce otra fuente para poder decir que realmente es de Morales? Le agradecería en el alma, se dignara Vd. decirme algo sobre ello.

Por fin no quiero terminar la presente, sin pedirle se digne mandarnos algún artículo para nuestro Anuario Musical. Vd. conoce tantos temas que cuejan bien con nuestro Anuario, y ello sería para todos nosotros un grande honor. Mi permanencia obligada de tantos años en Roma, hace que pueda yo asistir muy poco a las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid; con todo hace mucho tiempo estoy pensando de proponer a la referida Academia se le nombre Académico Correspondiente. ¿Le gustaría?

Esperando sus noticias, le saluda su buen amigo, siempre agradecido

Higinio Anglés
Higinio Anglés

el raigambre antiguo de las versiones actuales si deseaba reconstruir el repertorio medioeval. Ludwig, en cambio, le dijo a Anglés que el día que tuviese la suerte de encontrar un códex medioeval en España con inequívocos signos rítmicos, ese sería el momento para comenzar a cuestionar las interpretaciones rítmicas de los musicólogos modernos sobre el repertorio monódico medioeval. Esta advertencia siguió resonando al oído de Anglés durante los muchos años subsiguientes dedicados a las Cantigas de Alfonso el Sabio. Los intentos posteriores de Anglés para distinguir entre "popular", "tradicional" y "folklórico" —distinciones que reflejan ampliamente las teorías de Ramón Menéndez Pidal— hacen de "Die volkstümlichen Melodien mittelalterlichen Sequenzen", uno de sus artículos para *Festschrift* que más puede interesar a un gran número de lectores.

Anglés se acercó también a los lectores que no conocen el castellano, catalán o alemán, sino que solamente el inglés, al permitir traducciones inglesas para el Volumen II (1954) y IV (1968) de *New Oxford History of Music*. En el primero sus capítulos sobre el Canto Latino antes de San Gregorio (reinó entre 590-604) y sobre el Canto Gregoriano (páginas 58-91-92-127) merecieron críticas por lo general favorables, atribuyéndosele los errores a deficiencias de traducción²⁶. En el IV, su capítulo sobre música española religiosa entre 1540-1630 (no se trata de música portuguesa como podría deducirse del erróneo encabezamiento del capítulo) no abarca más allá de Juan Pujol, al que considera "el más destacado compositor de música religiosa durante los primeros veinticinco años del siglo diecisiete en España". Es así como Anglés al final de su carrera, como al comienzo, en España". Es así como Anglés tanto al final de su carrera, como al comienzo, vio la música española con ojo de catalán.

Sus últimos días han sido muy bien descritos en *Tesoro sacro musical*, LIII/611 (enero-marzo, 1970). La oración fúnebre del 10 de diciembre de José López-Calo se reproduce (en parte) en páginas 27-29 y "Últimos días de Monseñor Higinio Anglés", de Pablo Colino, en páginas 29-30. El 15 de noviembre de 1969, menos de un mes antes de su muerte, "tuvo lugar el cumplido homenaje que el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma tributó a Monseñor Higinio Anglés, que durante veintidós años había regido los destinos del Pontificio Instituto, y que cargado de años y de méritos innumerables cesaba en su cargo". Según López-Calo, Anglés quería morir el 8 de diciembre. López-Calo imagina así su ingreso al Paraíso, Anglés primero saluda y agradece al Señor y a la Santísima Virgen. En seguida va "a ver a Bach, para agradecerle tanta y tan hermosa música religiosa como había escrito, y que tanto le había ayudado en su vida de humilde sacerdote, de amante y estudioso de la música sagrada".

NOTAS

¹ Sobre Francisco Correa de Arauxo, tema de un artículo biográfico en *Revista Musical Chilena*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 9-42, Pedrell escribió en sus "Notas bio-gráfico-bibliográficas" que prefacian la *Antología de organistas clásicos españoles* (Madrid: Idefonso Alier, 1908), LL, ii y vi: "El estilo de Correa de Araujo, bien lo notará el lector es duro y torturado... Fuera de esto hemos de confesar, sin ambages, que en las obras que contiene su *Facultad orgánica*, bien acusado por la índole de la composición aquí publicada, nótase con pena una decadencia de estilo, debida al mal gusto, á la insuficiencia técnica de su autor ú á ambas cosas á a la vez, que le aleja de la tradición tan genialmente definida y conservada por los sucesores y continuadores de Cabezón". Esto lo escribió en 1908. Pero Pedrell confesó en 1894 que originalmente detestaba inclusive a Cabezón: "La antipatía que me producía el nombre de Cabezón —porque uno que teníamos, decía yo, nos ha salido rana— rayaba en aversión". ("Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón", *Orientaciones (1892-1902)*, París: [Paul Ollendorff, ca. 1911], p. 51).

² Después que F. X. Haberl fracasó en su primer esfuerzo por sacarle a Pedrell toda la información biográfica no publicada sobre Victoria, Haberl se precipitó a imprimir un anuncio informando que él se proponía anticipar la edición de las obras de Victoria que Pedrell estaba preparando. Esta actitud arbitraria le enseñó a Pedrell una lección. Véase sus "Intimidades sobre la edición completa de las obras de Victoria", *Orientaciones*, pp. 203-205. Anglés siguió las huellas de Pedrell al reservar para sí a Pablo Bruna en su *Cabanilles*, I, XLIX (nota 3), y los cancioneros de Colombina y Segovia en su *Còdex Música de las Huellas*, I, VII. Como Anglés con frecuencia daba por sentada la pertenencia sobre trabajos futuros en cualquier parte, ningún investigador extranjero podía presumir, con seguridad, que Anglés no había ya anunciado su intención de editar tal o cual obra española. También reclamaba derechos previos sobre todo lo que había descubierto en los archivos españoles. A propósito de un enfoque extraordinariamente interesante sobre sus títulos de derecho véase *Anuario Musical*, XII (1957), p. 36, nota 1 y la "Rectificación" en XV (1960), pp. 247-248. Sobre el enfoque de Anglés con respecto a los descubrimientos de los investigadores extranjeros, véase *Music & Letters*, XXXVIII/1 (enero, 1957), pp. 111-112.

³ Según *El Còdex*, II, XIII, Luciano Serrano quien primero descubrió el còdex Huelgas en 1904, publicó al año siguiente que se trataba de "un tropario del siglo XIV". Las razones que eventualmente decidieron a Anglés a no llamarlo un *troparium* son dadas en *El Còdex*, II, XII, nota 1.

⁴ Para un resumen del contenido, véase Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), pp. 35-39.

⁵ "Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluss auf die abendländische Musik des Mittelalters", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI/7-8 (julio-agosto, 1934), p. 356.

⁶ Cf. la transcripción de William Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony* (New Haven: Yale University Press, 1954), pp. 1-2 del Suplemento Musical. Con respecto al facsímil de Wolfenbüttel 677 (olim Helmst. 628), véase J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book* (London: Humphrey Milford, 1931).

⁷ *Missa Vespéral Noté N° 804* (París: Desclée, 1956), p. 1666; *Graduale Romanum*, ed. 1953, p. [58]. Cf. *El Còdex*, I, 238. Gordon A. Anderson, "Newly Identified Clausula-Motets in the Las Huelgas Manuscript", *Musical Quarterly*, LV/2 (abril, 1969), pp. 237-238, en el que identificó el tenor como el Kyrie altissime (*Liber usualis*, p. 81).

⁸ *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* (Halle: Max Niemeyer, 1932), pp. 88-90. Véase también *El Còdex*, I, 147.

⁹ Más *Stimmtausch* = intercambio de voz en *El Códex*, III, 308, compases 28-31 y 32-35. Este es el pasaje paradigma citado en *Harvard Dictionary of Music*, Segunda Edición (Cambridge: Belknap Press, 1969), p. 919, donde se dice que es la versión concordante de Wolfenbüttel 677, fol. 130v.

¹⁰ Cf. Luther Dittmer, *Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, N° 10 (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, s.f.), comenzando al final de compases 5-6.

¹¹ Manfred Bukofzer, "Interrelations between conductus and clausula", *Annales musicologiques*, I (1953), p. 78. Para la versión del *Magnus liber*, véase Waite, *op. cit.*, p. 84.

¹² Véase Dittmer, *Publications*, N° 2 (1960), [fol. 191].

¹³ El corrector de la versión "mejorada" en fol. 109v se identifica a sí mismo: "cantat me sin miedo q iohn rrs [Johan Rodrigues] me enmendo". Andersen menciona la concordancia como descubrimiento suyo, *op. cit.*, 237, pero Bukofzer ya había señalado la concordancia anteriormente (su ejemplar anotado de *El Códex*, III, en la Biblioteca de Música de la Universidad de California, Berkeley).

¹⁴ Véase Dittmer, *Publications*, N° 10 [fol. 171v], para el facsímil.

¹⁵ *Musical Quarterly*, LV/2, 235.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239. Anderson la clasifica como un canto llano para la Misa de la Vigilia de la Ascensión.

¹⁷ *Graduale Romanum* (1952), p. 552. Cf. Anglés, I, 300, quien busca fuentes para el canto llano en otro lugar.

¹⁸ Dittmer, *Publications*, N° 10, fols. 252v-254. La versión de Florencia repite los compases 47-81 de Huelgas.

¹⁹ *El Códex*, II, xi.

²⁰ "Interrelations", p. 97, nota 1.

²¹ La observación minuciosa de cualquiera de sus partes impulsa el tipo de reacción expresada en *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 109.

²² *Miscelánea*, I, xii (ítems 12, 13, 14). "Johannis" es un error. Numerosos errores similares estropea la bibliografía de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I (1949), col. 482, cuyas pruebas seguramente Anglés nunca vio. Después de presentar una fecha que corresponde a una década anterior al nacimiento de Antonio de Cabezón y de otros problemas con el artículo sobre Francisco Guerrero, dejó de colaborar en MGG. Sus dos largos artículos publicados en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft), 7. Band, (1938), pp. 1-68, "La música medieval en Toledo hasta el siglo XI", y 8. Band, (1940), pp. 339-380, "La música en la Corte del Rey Don Alfonso el Magnánimo" (años 1413-1420), datan del período de tres años en que fue refugiado de guerra en Munich (1936-1939).

²³ *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, editado por Jan LaRue (New York: W. W. Norton, 1966), p. 284.

²⁴ Los escritos en castellano: "Una nueva versión del credo de Tournai", en *Hommage à Charles van den Borren à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire* (Revue belge de musicologie, VIII/1954, pp. 97-99), y "Mateo Flecha el Joven", en *Zoltán Kodály octogenario sacrum* (Studia musicológica [Budapest], III/1962, pp. 45-51).

²⁵ Véase comentario de C. W. Fox, *Musical Quarterly*, XLI/4 (octubre, 1955), pp. 537-540.