

ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DE



CONTRAPUNTO

Juan de Urrede

Nunca fue pena mayor, Cancionero Musical de la Colombina

Juan de Urrede

Nunca fue pena mayor, Cancionero Musical de Palacio

Juan de Urrede

Nunca fue pena mayor, Cancionero musical de Segovia

Juan de Urrede

Nunqua fue pena maior, Odhecaton A

Juan de Urrede

Nunquam fue pena maior, Chansonnier Pixérécourt

Juan de Urrede

Nuquam fo pena maior, Bologna, Museo Bibliografico Musicale

Soterraña Aguirre Rincón

*Versatilidad y pervivencia de una canción del renacimiento*¹

En 1991, en un céntrico café madrileño, Brian Dutton y Victor de la Lama conversaban sobre su pasión intelectual, la poesía cancioneril cuatrocentista castellana. En este distendido contexto, el reconocido hispanista calificó a la canción “Nunca fue pena mayor” como el “Top Twenty” de toda la época². Y ciertamente las abundantes fuentes españolas y europeas que la conservan, la glosan o la citan, así lo atestiguan.

Pero ni ellos, ni otros estudiosos de la lírica en castellano acaban de explicarse el porqué de su gran difusión. Señalan, por ejemplo, que aunque su letra sea “la expresión canónica de la filosofía del amor en la poesía cancioneril” y “no posee rasgos que la hagan merecedora de una fama tan especial”³. Parece, por tanto, que su música tuviera algo que ver en este proceso de expansión.

De hecho, un dato relevante al respecto es que el poema copiado sin música se conserva tan solo en una fuente, el Cancionero de poesías varias, de la Biblioteca de Palacio, un manuscrito que parece estar copiado a partir de una o varias fuentes musicales y, en torno a la segunda mitad del siglo XVI, una fecha muy tardía. Lo habitual es poseer varias fuentes con los poemas y, si tuvieron música, ninguna o muy escasas copias de la misma, y habitualmente procedentes de territorios ligados a las coronas hispánicas.

Sin embargo “Nunca fue pena mayor” se conserva en 17 fuentes musicales, e inspiró otras 12 composiciones. Datos que comparados con el resto del repertorio del siglo XV en castellano resulta si cabe más significativos, pues en el mejor de los casos se llegan a localizar cuatro/tres testimonios. La posición de esta canción resulta aún más sobresaliente y excepcional. Es, sin duda, la canción en castellano más difundida por Europa de toda la Música Antigua, y sin duda uno de los grandes éxitos de la canción en castellano de todos los tiempos⁴.

¹ Comunicación del IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología, 18-11-2016. Vid. Sobre esta obra Aguirre Rincón, Soterraña. “Cronología y mecenazgo de *Nunca fue pena mayor* y sus “relaboraciones” en latín”. *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Eds. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, Reichenberger, Kassel, 2019, pp. 325-348.

² De hecho “Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton”

³ Lama de la Cruz, p.170, “Nunca fue pena mayor”.

⁴ De hecho, se puede señalar que muy probablemente *Nunca fue pena mayor* sea la composición polifónica en lengua castellana más difundida en Europa de todo el Renacimiento español. Curiosamente la siguiente obra del repertorio cancioneril con mayor difusión, hasta donde yo he podido constatar, es *De vos y de mí que voso* también de Urrede, conservada en 4 manuscritos *Bolonia Q16* (anónima); en el *CMP* (Urrède); *CMC* (anónima); Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, Ms 11973 y Paris, Bibliothèque de l’Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Ms Masson 56. Con cuatro testimonios *Moro perché non day fede* de Cornago y *Donzella non me culpéis*

Consideremos que su música tuviera bastante que ver en el proceso de expansión. De hecho, el poema copiado tan solo de manera textual, se conserva solo en una fuente, el *Cancionero de poesías varias, de la Biblioteca de Palacio*, un hecho bastante inusual.⁵ Por el contrario, de “Nunca fue pena mayor” se conservan 17 testimonios musicales (**Tabla 1**)

Imagen 1: DISTRIBUCIÓN DE FUENTES (ORIGEN Y CROLOGÍA)				
FLORENCIA	NÁPOLES	Otras ciudades EUROPEAS	ESPAÑA	CRONOLOGÍA
<i>Firenze 176</i>				Des. 1478
<i>Firenze 2356</i>				1484 (1480 – 1485)
<i>Chansonnier Picdecourt</i>				1480 – 1484
			<i>CMC</i>	1480's
	<i>Perugia 431?</i>			1485 – 1490
		<i>Oxford 831 (Taller Alamire)</i>		ca. 1485
	<i>Bologna Q16?</i>			1487
		<i>Verona 757 (Norte Italia)</i>		1490-1500
<i>Cappella Giulia XIII.27</i>				1492 - 1494
<i>Firenze 178</i>				1492 - 1494
<i>Bologna Q17</i>				ca. 1495
			<i>CMS?</i>	1495 - 1497
		<i>Odhecaton A (Venecia)</i>		1501
			<i>CMF</i>	ca. 1505
		<i>Bologna Q18 (Norte Italia. Spataro)</i>		1502 - 1506
<i>Firenze 107bis</i>				1505 - 1513
		<i>San Gall 463 (Suiza)</i>		Ca. 1540

Si observamos la **Tabla 1**, que contiene las fuentes organizadas en función de su procedencia y cronología, se podrá comprobar como

1-Las más abundantes y tempranas proceden de Florencia. Algunas copiadas tan solo un año o dos, después de la creación de la canción, que se supone aconteció entre 1475 y 1477. En total son 7 manuscritos que reflejan el uso de esta obra de manera intensa en la ciudad. Dato que viene ratificado porque formó parte también enseguida de los llamados “cartarsi come”.

⁵ Cancionero de poesías varias Biblioteca de Palacio, Ms. no.617 (siglos XV y XVI)

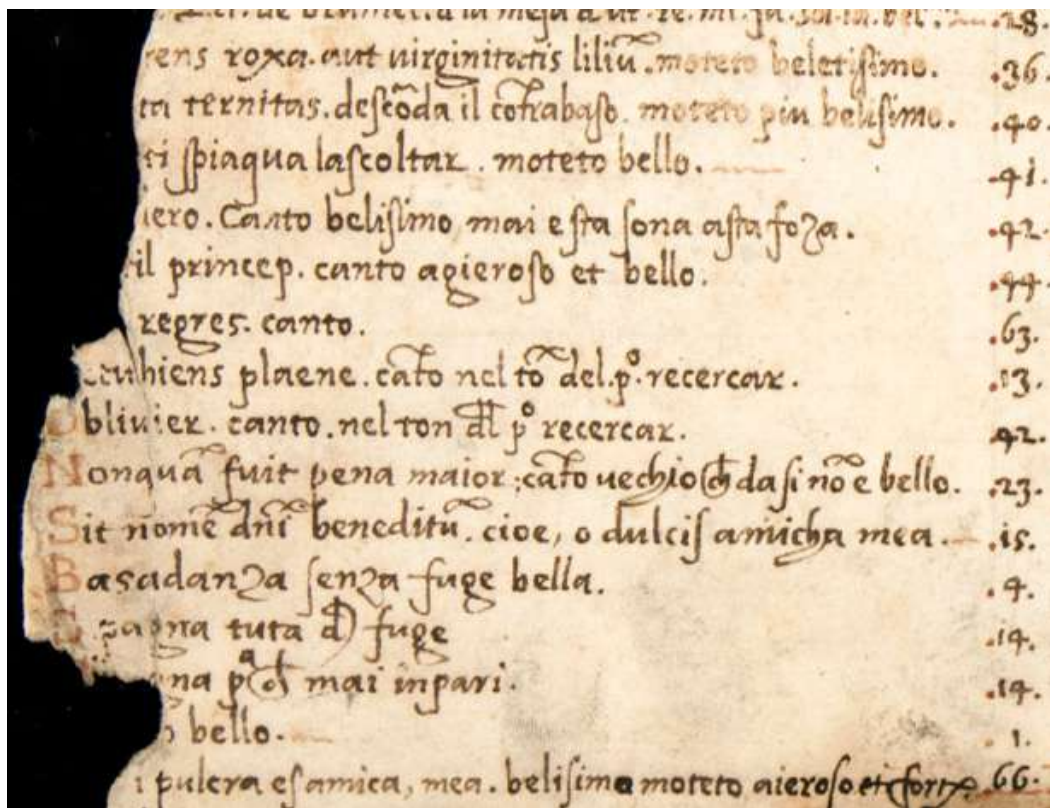
2-La obra aparece también recogida en fuentes relacionadas con Nápoles o, con otras ciudades del norte de Italia.

A este grupo pertenece el emblemático primer Impreso musical, *Odhecaton A* que, como toda empresa comercial buscaba tener éxito empresarial, por lo que se sirvió de obras de prestigio para conseguirlo: el libro se abre con *el Ave Maria ...virgo serena* de Josquin, y sitúa a *Nunca fue pena mayor* en cuarta posición. Sin duda la publicación ayudó a la difusión de la canción, pero su prestigio entonces ya estaba muy consolidado.

3- Fuera de Italia se conserva en otros dos manuscritos norteño, ambos con un fuerte influjo italiano. El bifolio de Oxford 831, copiado por Martín Bourgeois, del taller de Alamire, y en el ms. De San Gall 463, un testimonio de suma originalidad pues persigue demostrar la validez de los preceptos de Glareanus sobre los 12 modos, ofreciendo varias obras para cada uno. (Fue copiada en 1547 en Basilea por el cortesano y cronista Aegidius Tschudi (1505-72) discípulo del teórico en Bassel).

4-El último grupo corresponde a los cancioneros españoles, el CMC, CMP y CMS, y aunque no son cronológicamente los primeros, si son los que contemplan de manera más extensa y clara la relación entre texto-música de la composición, como después veremos.

A través de la tabla, también podemos constatar como durante tres décadas, la canción gozó de gran difusión, a partir de las cuales comenzó a decrecer. En torno a 1517, el ludadista Capirola anota en su bello libro: “canta vequio...”, a pesar de lo cual intabula la canción, e incluso realiza un *ricercare* sobre ella”.



Nunca fue pena mayor es sin duda la canción en castellano más difundida por Europa de todo renacimiento español y, sin embargo, sigue siendo una gran desconocida.

El poema viene siendo atribuido al primer Duque de Alba, D. García Álvarez de Toledo, hombre guerrero, conocido por sus habilidades militares, y políticas, pero no por sus artes poéticas. Quizás debiera considerarse que él no fuera su autor “real”, sino que esta tarea la desempeñara alguno de los “criados” que entonces servían al noble, como por ejemplo Juan Álvarez Gato, reconocido poeta cancioneril.

El texto, que en este caso procede del CMP, canta el dolor por conocer y sentir el engaño amoroso.

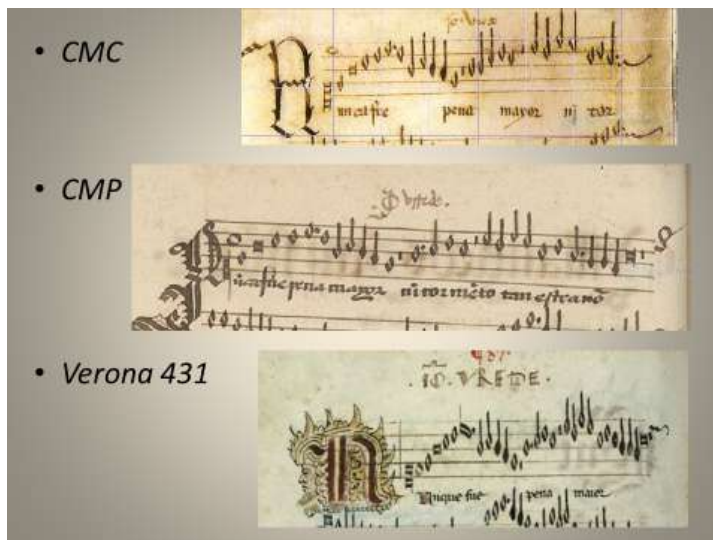
CMP (Cancionero musical de Palacio) ff.0v-1

Cabeza:	Nunca fue pena mayor nin tormento tan estraño que iguale con el dolor que Reçibo del engaño
Mudanza:	Y este conocimiento haze mis dias tan tristes en penlar el penlamiento que por amores me dities
Vuelta:	me haze aver por mejor la muerte y por menor daño quel tormento y el dolor que rreçibo del engaño

Su forma poética es la típica de la canción del siglo XV con los cuatro versos en la cabeza, 4 la mudanza y otros 4 la vuelta, que contiene el refrán.

De lo que no se alberga duda es de su autoría musical: Johannes de Urrede fue su compositor, tres de las fuentes nos ofrecen su atribución⁶: el CMP y CMC, cercanas geográficamente al origen de la obra; y el ms. de Perugia 431, el más temprana de los ms. italianos no florentinos, se supone que relacionado con Nápoles, y con atribuciones certeras.

⁶ En los restantes testimonios aparece como anónima, excepto en el Manuscrito de la Capilla Giulia – se le atribuye a “Enrique”. Ms que goza de poca autoridad en sus atribuciones como lo demostrara A. Atlas en su trabajo “Conflicting attributions in italian Sources of the Franco-netherlandish chanson” de 1981



Urrede estaba sirviendo al Duque de Alba al menos desde septiembre de 1475 y hasta junio de 1477, por lo que se barajan estas fechas para la creación de la canción⁷, aunque quizás podría haberse compuesto antes. Sabemos también que en 1476 era “maestro de negrillos”: dos, a veces tres niños mozos negros a los que debía enseñar a cantar y adoctrinar en el cristianismo.

Datación del poema (a partir de la Glosa del Comendador Román):

Creado *ante quem* 1474, pues la glosa estaba hecha antes de la muerte de Enrique IV de Castilla, en 1474.

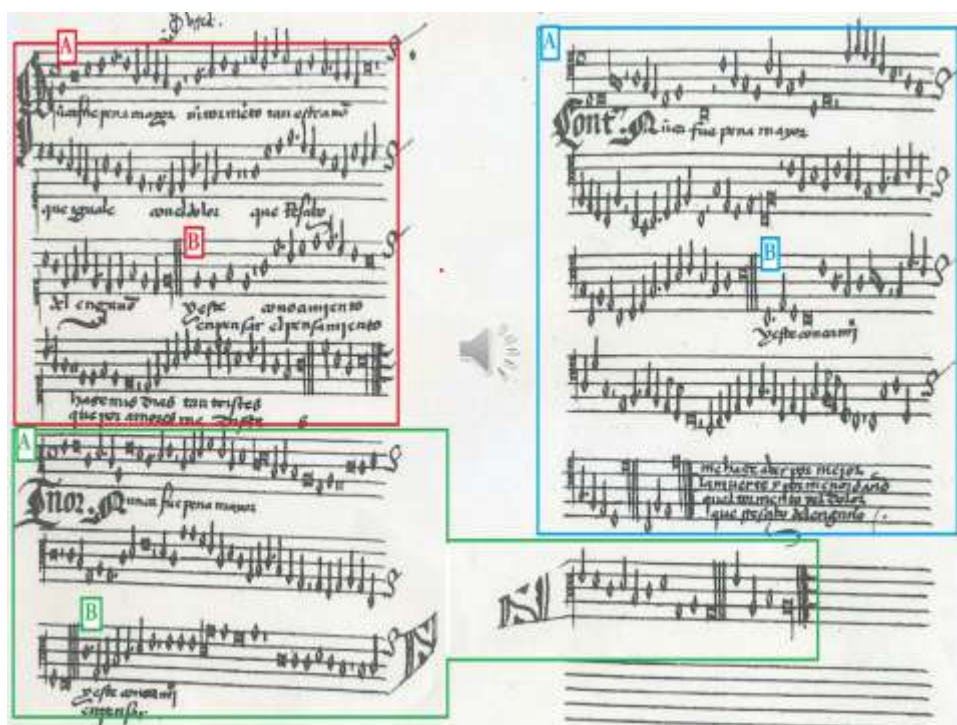
Datación de la música:

Urrede al servicio de El 1er. Duque de Alba ca. Septiembre de 1475 hasta junio de 1477

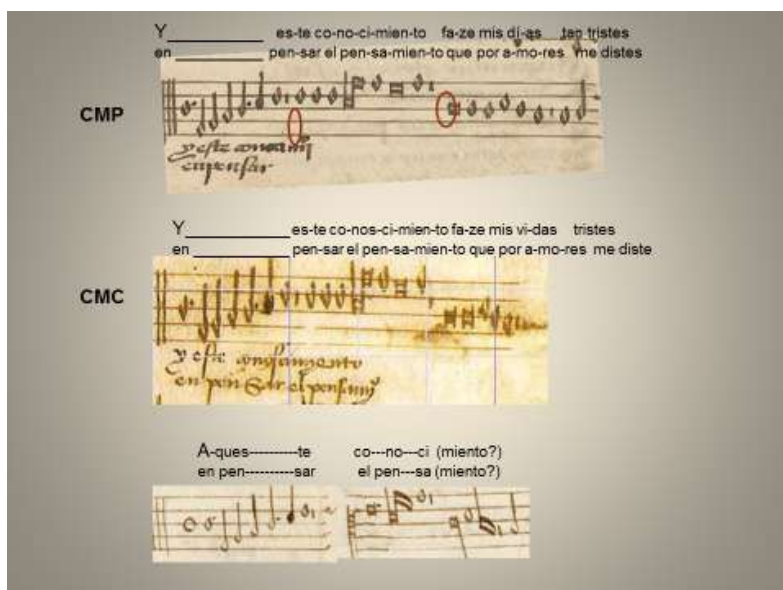
Musicalmente la obra está construida con las habituales 3 voces: Cantus/ Tenor y Contratenor. Y su forma se articula a partir de sus dos secciones: A y B,

⁷ Parece que el poema estaba creado antes de 1474, cuando muere Enrique IV. Se hace una glosa dedicada a la reina Juana. 1-Se cree que siendo maestro de capilla del rey, opositó a la cátedra de música de la universidad de Salamanca (1479) confirmados por los estudios de García Fraile (1991), que piensa se puede identificar con “Johanner Urre”. Sería indicativo de un dominio del latín, de los fundamentos teóricos de la música, y de gran habilidad práctica.ii .

siendo A cantada para la cabeza y la vuelta y B repetida, para la mudanza. Como se ve, el CMP contiene el texto íntegro de la canción:



Por tanto, esta fuente contiene todas las indicaciones necesarias para cantar la Canción en toda su extensión. Curiosamente esto solo sucede en las tres fuentes relacionadas con españolas, CMP, CMC y CMS, en ninguna más. Así pues, donde se supone que mejor podrían conocer el poema y cantarlo de memoria, es donde se preocupan de copiarlo. Y ¿quién se encarga de cantarlo, ¿solo la voz superior, como podría sugerir el que sea ésta la que lo contiene en su totalidad?, quizás sea una posibilidad, pero el carácter melódico y estructural del tenor invita a ser cantado también



En él, las unidades sintácticas del poema encajan perfectamente con las melódicas, y además la presencia de sonidos declamados que permiten cantar todas y cada una de las sílabas que requiere el poema, parecen buscar dicha ejecución. Desde luego, en las versiones instrumentales estos rasgos se desdibujan (Lo vemos en la fuentes).

El tenor del **CMC** también se cantó y precisamente, el que condense las dos semibreves en una breve en la tercera unidad musical de la mudanza, parece responder a que en esta fuente, este verso pierde una sílaba, y canta “faze mis vidas tristes”, en vez de “faze mis días tan tristes” .

Así pues, las ejecuciones musicales sugeridas en las fuentes conservadas en España, muestran una difusión de la canción, cantada, y en dos de ellas una interpretación en la que el poema corre a cargo de dos partes: el tenor y el superius, combinación sonora q podría haber corrido a cargo, por ejemplo, de los dos mozos negros a los que enseñaba Urrede, junto con el organista Alvaro de Miranda, que por entonces servía al Duque de Alba, o quizás con el único ministril con el que contaba.

Quería llamar la atención sobre el hecho de que en las no pocas versiones registradas de la canción, editadas bajo el título de Cancionero de Palacio o CC, esta no es la combinación sonora elegida, y “la echo en falta”

Tenor, *Chansonnier Pixérecourt*
secc. mudanza



leste conoçimento
façe mis dies triftes
en penlar el penfamento
che por amores me diftes

En el ámbito italiano, la información que aportan los 13 manuscritos que contienen la canción a cerca de sus rasgos performativos, es tan rica y sugerente, que solo comentaré aquí algunas de sus características más relevantes.

Una de ellas es que el tenor de estas fuentes no parece haber sido cantado, desde luego nunca en el conjunto de ms. Florentino, que presentan una variante melódica, que impide una ejecución de este tipo. (Veamos por ejemplo lo que sucede en la

tercera unidad musical de su mudanza, a la que corresponde verso el texto: “que por amores”)

Las versiones florentinas tempranas se habrían interpretado con combinaciones de cantante e instrumentos, a la manera, por ejemplo, de las imagen selecciona de la ciudad de Terni , cercana a Florencia.



Pero, cómo se interpretaba formalmente la canción si, como saben, no aparece registrada en su integridad en ninguna de las fuentes itálicas

¿Conocerían los músicos el poema tan bien, hasta el extremo de inducirles a reproducir la forma de la canción? Podemos dejar la posibilidad abierta, más si comparamos la estructura de la *lauda* construida por D'Albizo para cantarse al “modo de “, pues cuenta también con 12 versos, aunque el último o refrán, aquí ha perdido su condición.

García Álvarez, canción	Francesco d'Albino, lauda
Estróbilo A:	Sestina 1:
1. Nunca fui pena mayor	Non fu mai pena maggiore
2. Ni tormento tan extraño	Né si aspra né crudele
3. Que yguale con sí dolor	Quanto mira, aceto e fele
4. Que revélo del engaño	Bev fu dato al Salvatore
Mudanza B:	Per ciascun peccatore
5. Y este conocimiento	Pianger debbe amaramente.
6. Fize mis días tan tristes	Sestina 2:
7. En pensar el pensamiento	Stette in croce alto prudente
8. Que por amores, me dities.	E di spine coronato
Vuelta A:	Elle mani e più chovato
9. Y me fize por lo mayor	E baruto crudelmente
10. La muerte con menor dafío	Sopporto tant'umilmente
11. Que el tormento y sí dolor	Per far noi nel ciel salire.
12. Que salió del engaño.	[<i>antasi come: Nonquam fuit pena</i>]

No obstante, *Oxford 821* propone otra posibilidad que responde a una adaptación a los gustos de la época, cada vez más dominados por la frottola. Y es precisamente la de cantar tras cada “estrofa”, la “cabeza” ahora convertida en estribillo, y considerar a la vuelta, como otra estrofa. Así las cosas, la performance derivada de esta fuente sugiere una sencilla alternancia

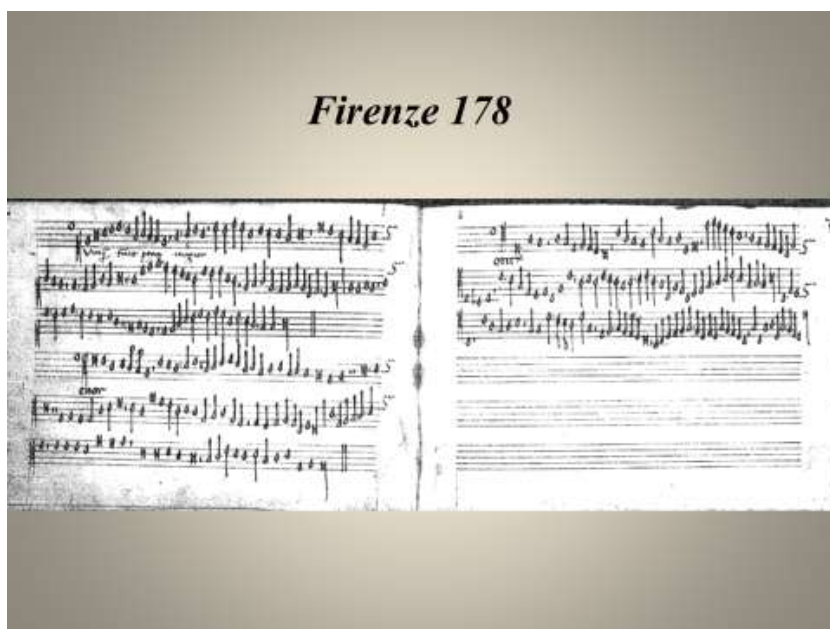
A+b+repetición de B, tres veces.

Sin duda ésta fue una de las transformaciones que permitió “vivir” a la canción como obra cantada, y que desembocó casi directamente en la conversión de la canción en una frottola.

La otra manera de “adaptarse” fue convirtiéndose en una composición bipartida que finalizaba, tras ejecutarse de manera continua, en la sección b.

Pietro Aaron, en su célebre *Trattato della nature et cognitione di tutti gli toni* (impreso 1525) hablando de las inusuales terminaciones del modo tercero, se refiere a su final en sol, ejemplificando el caso con “Nunquam fuit pena maior” dando, por tanto, como su final, el de la mudanza.

Terminación que se confirma en el ms. De datación más tardía conservado en Sal Gall, en el que se copia la obra como ejemplo de (final hipoeolio (Sol) y para que no haya duda, le añade la palabra “finis” tras la sección b.

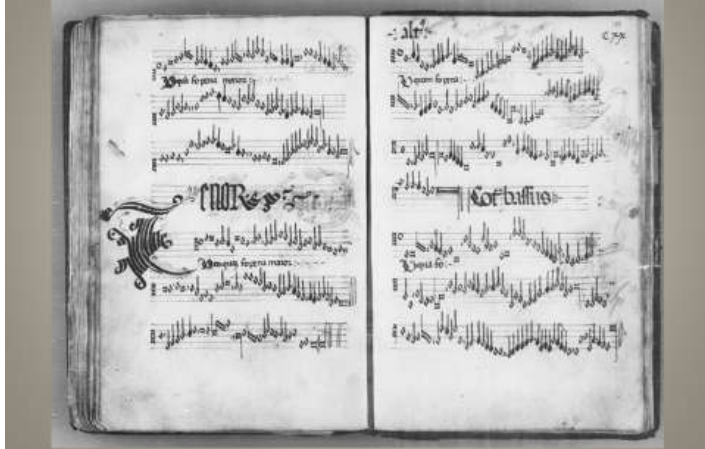


Durante este periodo en el que la canción va perdiendo su estructura formal original, se va acentuando paulatinamente también su carácter instrumental. El ms Firenze 178, copiado al inicio de la década de los 90, sirve como ejemplo: observen como incluso la división en dos secciones casi desaparece, y cada vez resulta más difícil cantar el poema, incluso en la voz del superior. Por otro lado verán como las grafías de las voces se han simplificado, eliminado toda ligadura.

Y es que *Nunca fue pena mayor* se “convirtió” en un repertorio instrumental enseguida, tanto para ministriles, como para instrumentos polifónicos. Gracias a estas adaptaciones sonoras, también persistió en el tiempo. Pero el proceso no fue lineal. En él tuvo un relevante papel la costumbre de añadir contrapuntos a las obras preexistentes para “homenajear, competir, aprender, enseñar y también embellecerlas.

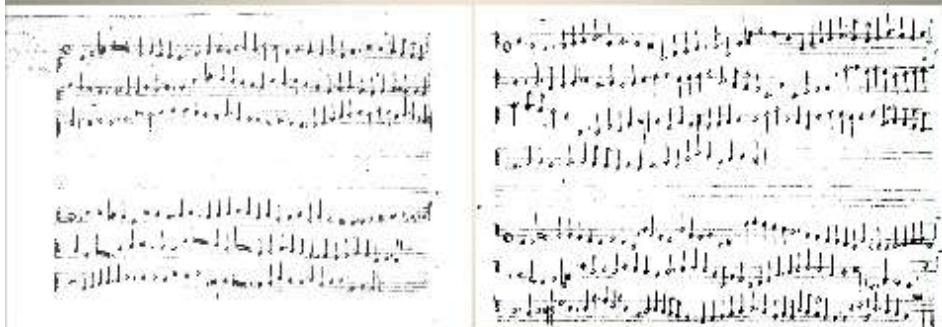
Sirvan de ejemplo las copias de Q16 y Verona...

Bologna Q16



Q16 es un interesante manuscrito copiado en 1487, unos 10 años después de la creación de la composición. La versión que nos ofrece de *Nunca fue pena mayor*, contiene una cuarta voz, un altus instrumental, lo que conduce a una sonoridad mayoritariamente instrumental. La versión publicada por Petrucci en 1501 es una variante de este mismo tipo a 4 voces.

Verona 757



El otro ejemplo que deseo comentar esta contenido en *Verona 757*, manuscrito copiado en la ciudad para uso de los ministriles de la Scuola degli Accoliti. Su *Nunca fue pena mayor* comparte solo con la obra original las dos voces estructurales, el tenor y el *superios*, sobre los que se han creado otros dos nuevos contrapunto instrumentales. Una obra, que tanto en su estructura formal bipartida, como en su conjunto contrapuntístico, no difiere nada de las que hemos considerado primera obras

abstractas instrumentales construidas a partir de una melodía prestada, muy en voga en aquel entonces.

En conclusión, se puede señalar que el estudio de las fuentes que contienen *Nunca fue pena mayor* permiten argumentar que en el ámbito italiano, su proceso de consolidación como modelo musical, se produjo en paralelo a la pérdida de sus características como canción. Ello confirma que el éxito está depositado en la música, pero en una música que se adapta a los gustos, a las necesidades, y a la idiosincrasia del lugar en el que se interpreta.



CONTRAPUNTO

La obra musical renacentista: fundamentos, repertorios y prácticas

(i+d HAR2015-70181-P)

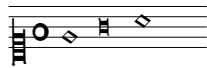


NUNCA FUE PENA MAYOR

Cancionero musical de la Colombina,
Sevilla, Biblioteca Capitul y Colombina,
Ms. 7-1-28, ff. 16^r-17^v.

Johannes de Urrede (?-des. 1482)

[CANTUS]



T[ENOR]



C[ONTRA TENOR]



[1] Nun - ca fue pe - - - - - ce - - - - -
[4] Y me ha - - - - - ce por - - - - -
[1] Nun - ca fue pe - na ma - - - - -
[1] Nun - ca fue - - - - - pe - na ma - - - - -

-na ma - - - - - yor ni - - - - - tor - - - - -
me - - - - - jor la - - - - - muer - - - - -
- - - - - yor ni tor - men - to tan e - stra - - - - -
yor

- men - - - - - to tan es - - - - -
te con me - - - - -
- - - - - ño

Ed. Soterraña Aguirre Rincón, 2018

21

[2] Y e - - - ste co - no - sci - mien -
 [3] en pen - - - sar el pen - sa - mien -

Y e - - - ste co - no - sci -
 en pen - - - sar el pen - sa -

Y e - - - ste co - no - sci - mien -
 en pen - - - sar el pen - sa - mien -

24

- - - - - to - - - - - to
 mi - - - - - to [fa - - - - -]
 mi - - - - - to [que - - - - -]

to _____
 to _____

27

fa - ze mis di - as tri - - - -
 que por a - mo - res me di - - - -

ze - mis vi - das tan tri - - - -
 por a - mo - res me di - - - -

30

- - - - - stes - - - - - stes.
 - - - - - stes] - - - - - stes.]

NUNCA FUE PENA MAYOR

Cancionero musical de Segovia,
Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, [Johannes de Urrede (?-des. 1482)]
Ms. s.s., f. [193]

[CANTUS]

[1] Nun - ca fue pe - - na ma - -
[4] Me ha - ze a - ver por me - -

T[ENOR]

[1] Nun - ca fue pe - - na
[Me] ha - ze a - ver por

B[ASSUS]

[1] Nun - ca fue pe - na ma -

4

-yor ni tor - men - to tan e - stra -
-jor la muer - te y por me - nor

ma - yor [ni tor - men - to tan e -
me - jor la mu - er - te y por me -

yor

7

- da - - - ño que i -
- ño quel tor -

-nor stra - - - - - ño
da - - - - - ño

10

gua men - - - - - le
men - - - - - to

que i
quel

* [o]

tor - gua men - le
men - to

12

con el do - - - - - lor
y el do - - - - - lor

que

con el do - - - - - lor
y el do - - - - - lor

15

rre - çi - - - - - bo del en - - -
que rre - - - - - çi - bo del en -

18

- - - - - ga - - - - - ño.
- - - - - ga - - - - - ño.]

- - - - - ga - - - - - ño.]

* Necesario para la vuelta

21

[2] A - que - ste co - no - çi
[3] en - pen - sar el pen - sa - .

24

mi - en - - - - - to
mi - en - - - - - to
*
no - çi - - - mien - - - to ha - - -
pen - sa - - - mien - - - to que - - -

27

ha - ze - - - ser mis di - - -
que por - - - a - mo - - -
- ze ser - - - mis di - - -
por - - - a - mo - - -

30

- - as tri - - - - - stes.
- - res me di - - - - - stes.
- - as tri - - - - - stes.]
- - res me - - - di - - - stes.]

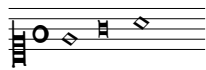
* Para cantar el texto los sonidos de la ligadura deben llevar sílabas

NUNCA FUE PENA MAYOR

Cancionero musical de Palacio,
Madrid, Biblioteca del Palacio Real,
Ms. II-1335, ff. 0^v-1

Johannes de Urrede (?-des. 1482)

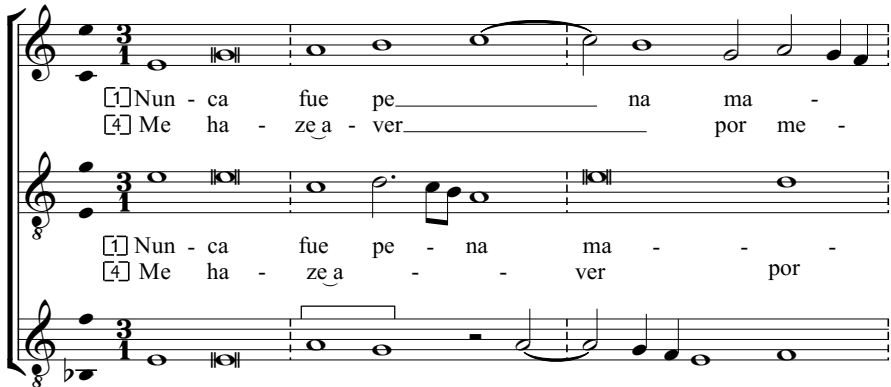
[CANTUS]



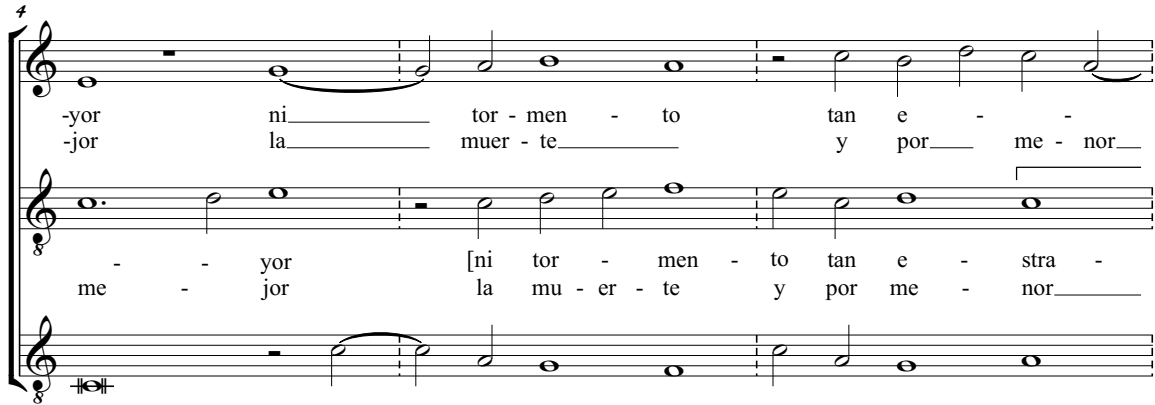
T[ENOR]



C[ONTRA TENOR]

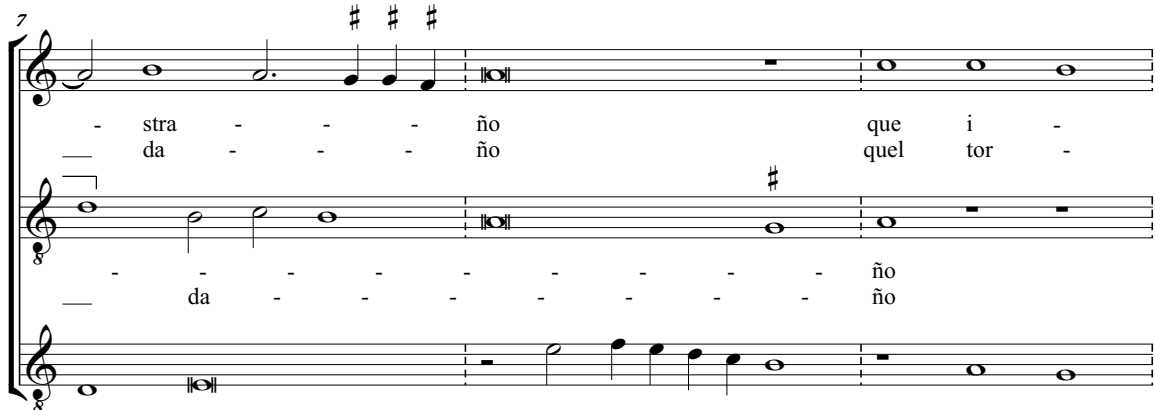



[1] Nun - ca fue pe - na ma -
[4] Me ha - ze a - ver por me -



-yor ni tor - men - to tan e - -
-jor la muer - te y por me - nor

me - - yor [ni tor - men - to tan e - stra -
me - - jor la mu - er - te y por me - nor



- stra - - - ño que i -
da - - - ño quel tor -

da - - - - - ño
da - - - - - ño

Ed. Soterraña Aguirre Rincón, 2018

10

-gua
-men le to

que i - - gua le
quel tor - - men - to

12

con el do - - lor que
y el do - - lor

con el do - - lor
y el do - - lor

15

re - sçi - - bo del en - -

que re - - sçi - - bo del en -

18

- ga - - ño

- ga - - ño]

21

[2] Y e - - - ste co - no - - -
 [3] en pen - - - sar el pen - - -

[2] Y e - - - ste co - no - sci -
 [3] en pen - - - sar el pen - sa -

24

-sci - mien - - - - - to
 -sa - mien - - - - - to

mi - en - - - - - to [fa - - -]
 mi - en - - - - - to [que

27

ha - ze mis di - as tan
 que por a - mo - res me

ze - mis vi - das tan tri -
 por a - mo - res me di - -

30

tri - - - - - stes] stes]
 di - - - - - stes. stes.

- - - - - stes] stes.]
 - - - - - stes.] stes.]

NUNQUAM FUE PENA MAIOR

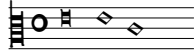
Chansonnier Pixérécourt,
Bibliothèque Nationale de France,
fr. 15123 [F-Pn], ff. 99^v - 100^r

[Johannes de Urrede (?-des. 1482)]

[CANTUS]



TENOR



CONTRA [TENOR]



Nun- quam fue pe - na ma -

Nun - quam fue pe - na [ma -

- ior ne tor - men - to tan - stra -

- - ior ne tor - men - to tan -

- - - gno que il -

stra - - - - - gno

Ed. Soterraña Aguirre Rincón, 2018

10

ma - - - le con el do -
que il ma - le con

13

- lor que re - ci -
el do - - - lor que re -

16

- - - bo del en - - - ga -
- ci - - - bo del en -

18

- - - gno
- - - ga - - - gno]

* en fuente

21

I e - ste co - no - sci -
en pen - sar el pen - sa -

I e - - - - ste co - no - sci -
en pen - - - - sar el pen - sa -

24

men - - - - - to
men - - - - - to

men - - - - - to [fa - - - - -]
men - - - - - to [que - - - - -]

27

fa - çe mis di - es tri - - - - -
che por a - mo - res me - di - - - - -

- - - - - çe mis di - - - - -
por a - mo -

30

-es tri - - - - - stes
-es tri - - - - - stes.]

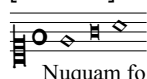
-es tri - - - - - stes
-es tri - - - - - stes.]

NUQUAM FO PENA MAIOR

Bologna, Museo Bibliografico
Musicale, Ms. Q16

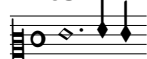
[Johannes de Urrede (?-des. 1482)]

[CANTUS]

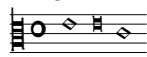


Nuquam fo

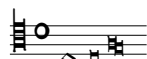
ALTUS



TENOR



CONTRABASSUS



* Texto extraído del Cancionero Musical de Palacio

10

-gua - - - - le con el do - lor

14

que re - sçi - - bo del en - -

18

ga - - - - - ño]

21

[Y e - - ste co - no - - ci - mi - en -
[en pen - - sar el pen - - sa - mi - en -

25

- - - to ha - ze mis di - as
- - - to que por a - mo - res

29

tan tri - - - - - stes]
me di - - - - - stes.]

NUNQUA FUE PENA MAIOR

Odhecaton A, 1501', ff. 6^v-7^r.

[Johannes de Urrede (?-des. 1482)]

[CANTUS]

Nun qua fue Nun - qua fue pe - - - na ma -

ALTUS

Nun - qua fue pe - - - na ma -

TENOR

Nun - qua fue pe - na ma - - -

BASSUS

Nun - qua fue pe - na ma -

4

-ior * [ni - tor - men - to tan e - stra -

- - - - yor

- - - yor

yor

7

- - - ño que i - -

* Texto extraído del Cancionero Musical de Palacio

10

-gua - - - le con el do - lor

14

que re - sci - bo del en - -

18

ga - - - ño]

1* Falta en fuente

