

# SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN DE DOS RESPONSORIOS DEL «LIBER ORDINUM» PROCEDENTE DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA  
(Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

La reciente aparición de un *Compact Disc* (CD)<sup>1</sup> con melodías mozárabes cantadas por la Schola Antiqua, bajo la dirección de Laurentino Sáenz de Buruaga, me ha llevado a repasar las transcripciones que, allá por los años veinte, realizaron los Padres Casiano Rojo y Germán Prado, y publicaron seguidamente en su libro sobre el *El Canto Mozárabe* en un capítulo titulado «Veintiuna melodías auténticas del canto mozárabe»<sup>2</sup>.

Estas melodías están tomadas de los *libri ordinum* de Silos y de San Millán de la Cogolla, conservados respectivamente en la Abadía de Silos (Archivo monástico, ms. 4) y en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (ms. 56). Como se sabe, los Padres Rojo y Prado dieron la noticia de que estas piezas venían escritas en notación llamada aquitana, o de puntos, sobre la raspadura de la primitiva notación neumática mozárabe con que van aparejadas las demás piezas musicales de los referidos manuscritos. La noticia era importante porque gracias a esos puntos escritos sobre la raspadura podían transcribirse a notación moderna las melodías ocultas tras los neumas mozárabes<sup>3</sup>. En efecto, la notación neumática original de estos manuscritos no es capaz de representar gráficamente los intervalos melódicos de la escala diatónica, por lo que no pueden transcribirse. La notación de puntos, por el contrario, porque obedece a un código gráfico orientado a representar la altura de los sonidos, hace posible su transcripción a notación moderna. El cuaderno que acompaña al CD citado reproduce estos cantos transcritos a notación cuadrada y algunos más entresacados de los Cantorales de Cisneros, los cuales se guardan en la Capilla del Corpus Christi de la catedral de Toledo.

Hasta el presente no se ha discutido la validez de la transcripción de estos cantos realizada por Rojo y Prado. Yo mismo los he cantado muchas veces, e incluso los he dado en concierto dirigiendo, muy gustosamente como siempre, a la Schola Antiqua. La versión de las veintiuna melodías que ofrece el CD de la Schola Antiqua es fundamentalmente la misma de los Padres Rojo y Prado. Una pequeña modificación, aparentemente sin importancia, en dos de sus primeras piezas, esto es, la supresión del bemol

(1) CD CANTO MOZARABE. Schola antiqua. 1991.

(2) C. Rojo, G. Prado, *El Canto Mozárabe*, Barcelona, 1929, págs. 66-82.

(3) G. Suñol, *Introducción a la Paleografía Musical Gregoriana*, Abadía de Montserrat, 1925, págs. 162-173, ed. francesa, más completa, París, Desclée, 1935, págs. 260-282.

optativo puesto en la armadura por los primitivos transcripores, es lo que me ha llevado a fijarme de nuevo en ellas, para escribir estas notas y hacer una nueva transcripción. Las dos piezas en cuestión son dos responsorios del *Ordo in finem hominis die*: ECCE EGO VIAM y DIES MEI TRANSIERUNT.

La fina sensibilidad de los dos benedictinos de Silos, sabios y artistas, les había llevado a poner dicho bemol porque la fría transcripción de los neumas de puntos daba como resultado unas melodías difíciles de justificar, si se utilizaba como criterio de bondad el código auditivo de la música litúrgica tradicional en Occidente.

Desde un estricto punto de vista técnico, no se justifica, en efecto, la presencia del bemol de manera tan generalizada, pues ni la lectura de los neumas la deja ver, ni, tratándose de otros repertorios antiguos contemporáneos, es práctica habitual su uso en una pieza de principio a fin (pues para eso existe la posibilidad de trasladar la tesitura al tetracordo inferior de la escala; sí encontraremos este bemol en composiciones tardías), sino tan sólo esporádicamente, para evitar intervalos difíciles, lo cual era aplicado a veces discrecionalmente por el cantor. Mas, por otra parte, estas melodías, cantadas sin bemol, resultan a nuestros oídos insólitas, lo cual va también contra un principio elemental aplicable a toda transcripción de música antigua, a saber: si el resultado de trasladar una composición de un código gráfico a otro repugna al oído, o se sale fuera del código auditivo en que se hallan otras composiciones del mismo ámbito cultural, dicha traslación es defectuosa, bien porque hay errores en el soporte de donde se parte, o bien porque los errores se han cometido en la aplicación de los códigos gráficos al hacer la traslación. En este sentido, no les faltaba razón estética a los Padres Rojo y Prado.

Planteada así la cuestión, volví a los originales e intenté transcribir de nuevo los dos responsorios. La sorpresa saltó de inmediato al encontrar diversos errores en la versión hasta ahora en uso. La corrección de los mismos subsanó, por una parte, los pasajes extraños que parecen tener las melodías cantadas por la Schola Antiqua, y, por otra, evitó el recurso al bemol en la armadura. A continuación reproducimos una nueva transcripción de los dos responsorios antedichos, acompañada del facsímil de las mismas según el manuscrito emilianense, y de la versión de los Padres Rojo y Prado, para que el lector haga la comparación oportuna.

### **Advertencia sobre la transcripción.**

La transcripción se hace en pentagrama con clave de *sol* en notas de puntos negros, unidos por ligaduras cuando es necesario señalar una agrupación neumática. Se ha transcrito con un signo especial la virga, el oriscus y el quilisma, asemejándolos a la grafía propia de este tipo de notación de puntos, o aquitana. La abreviatura RS. puesto al principio indica que la pieza es un Responsorio, tal como aparece en el manuscrito, y VR. indica el comienzo del Versículo, tan sólo en la primera pieza, porque la segunda carece de Versículo con música. Los números romanos puestos encima de la pauta señalan el renglón o línea, y la transición entre un renglón y otro se indica por una barra doble. Los corchetes encierran estos signos, que son puestos por el transcriptor, así como el guión y la desinencia salmódica del margen.

### **Responsorio. ECCE EGO.**

Ejemplo 1. Responsorio ECCE EGO VIAM. Nueva transcripción.

Ejemplo 2. Responsorio ECCE EGO VIAM. Transcripción Rojo Prado.

Ejemplo 3. Responsorio ECCE EGO VIAM, facsímil, Bibl. de la Real Academia de la Historia, Ms. 56.

### Comentario:

Con respecto a la transcripción realizada por Rojo Prado la que aquí se incluye varía sustancialmente a partir de la *presa* o estribillo *MEMENTO MEI*. Desde el comienzo de la línea III hasta el versículo, la melodía sube toda ella un grado, pues el guión puesto al final de la línea II marca, a mi juicio, G (*sol*), y no F (*fa*) como interpretan los sabios benedictinos. Este detalle se ve confirmado por la fórmula desinencial o *differentia* del recitativo salmódico escrito en el margen de la línea III, *Seculorum (Amen)*, como es habitual en muchos manuscritos aquitanos y otros, y así aparece escrito al final de la pieza, donde el inicio de la *presa* aparece escrito en G (*sol*), y no en F (*fa*). Esta *differentia* es la del recitativo salmódico del modo I perteneciente a las Antífonas del Introito y Comunidad según el Gradual Romano Gregoriano<sup>4</sup>.

Como bien es sabido, el tenor de esta desinencia es A (*la*), y en consecuencia está claro que, según confirma el guión de la línea III, este tenor sobre A (*la*) continúa en la línea IV, no hasta el final, sino hasta el segundo hemistiquio del Verso ET NON PER-VENERUNT, en que sube a B (*si*).

El doble tenor en el recitativo de la salmodia antifonal del repertorio gregoriano es inusitado, salvo el caso prácticamente único, del *tonus peregrinus*<sup>5</sup>. Pero es corriente en la salmodia responsorial, sea en los responsorios breves o en los prolifos lo cual parece ser signo de arcaísmo.

El tenor sobre la cuerda B (*si*) continúa en la línea V, como lo indica el guión. El versículo termina en G (*sol*), y es en esta misma cuerda final se escribe la primera nota de la *presa* MEMENTO MEI, según lo expresa el guión existente entre las líneas II y III, del que ya hemos hablado.

La transcripción así realizada no observa aparentemente una ley universal de lectura en la notación llamada aquitana o de puntos, a saber: que las piezas de los modos auténticos deben leerse teniendo en cuenta que la raya media (a tinta o a punta seca) que atraviesa, de un margen a otro, los neumas escritos sobre el texto litúrgico, coincide con el tercer grado inferior de la cuerda dominante. Por tratarse de una pieza clasificable en el modo I (protus auténtico), según la desinencia salmódica ya señalada, y siendo A (*la*) la dominante de este modo, la raya media a punta seca, apenas perceptible en nuestro manuscrito, debía ser F (*fa*), y no G (*sol*) como creemos ver en el códice. Esta incongruencia es muy fácil de explicar precisamente por la ambigüedad modal que debía ver el copista en una pieza perteneciente a un repertorio como el mozárabe, que no ha tenido por qué estar sometido, en principio, al sistema clasificatorio del octoechos, rígidamente aplicado a las obras del repertorio gregoriano por los maestros de las escuelas eclesiásticas. Así, la final de la *presa* E (*mi*) y el tenor B (*si*) del segundo hemistiquio del versículo nos llevarían a clasificar esta pieza en un *deuterus* auténtico (modo III), más que en un *protus* (modo I). Por el contrario, el recitativo sobre A (*la*) del primer hemistiquio sugeriría incluir la pieza entre las del modo I. Este último detalle ha debido ser determinante en última instancia para que el copista intentara clasificarla así, cuando escribió en el margen la desinencia propia de dicho modo.

(4) *Liber Usualis*, ed. 1947, pág. 14.

(5) *Liber Usualis*, pág. 117.

La lectura de la melodía MEI DOMINE, al comienzo de la línea III, ofrece algunas dudas. Ponemos en nota una segunda versión.

-----

### Responsorio. DIES MEI.

Ejemplo 4. Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT. Nueva transcripción.

Ejemplo 5. Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT. Transcripción Rojo Prado.

Ejemplo 6. Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT, facsímil, Bibl. de la Real Academia de la Historia, Ms. 56.

### Comentario:

La transcripción varía sustancialmente de la realizada por Rojo-Prado, no en cuanto al dibujo melódico propiamente dicho, sino en cuanto a la relación interválica de unas notas respecto a otras, en virtud de la nueva posición que dicha melodía tiene en la escala diatónica. En efecto, toda la melodía sube un grado en dicha escala. Los sabios benedictinos transcriben esta pieza como las del modo I (*protus* auténtico). Por eso, la raya a punta seca a la que deben referirse los neumas es, para ellos, F (*fa*) y no G (*sol*). En efecto, según la ley general ya señalada<sup>6</sup>, dicha raya indica el tercer grado inferior de la dominante en los modos auténticos, esto es, F (*fa*) en el modo I. Pero en contra de esta interpretación tenemos un dato cierto, y es que la inevitable desinencia salmódica, o *differentia*, que acompaña a las piezas de muchos manuscritos para indicar el tono del recitativo, no pertenece al tono I, sino al tono III, con lo cual la pieza queda modalmente definida por el copista como del modo III. Esta *differentia* aparece escrita en el margen del manuscrito, y corresponde, efectivamente, a la del recitativo de las antífonas del modo III del Introito y Comunión del Gradual Romano Gregoriano. Rojo y Prado atribuyen esta asignación a un error del copista, «porque –argumentan– si bien el verso de esta pieza carece de canto en el dicho códice, el silense (*Liber Ordinum*, Abadía de Silos Ms. 4) le asigna la misma fórmula que al número 1 (Responsorio ECCE EGO), o sea la del primer modo».

He de reconocer que la fórmula musical del versículo, a juzgar por las figuras neumáticas, parece la misma en los dos responsorios del *Liber Ordinum* de Silos. Pero no veo cómo de este dato puede deducirse un error en la clasificación modal del copista que ha escrito en notación de puntos la fórmula del modo III. He aquí sus razones:

a) en primer lugar, no podemos aseverar que la música que se copia sobre la raspadura de los neumas antiguos sea la misma que la que aparece en los neumas mozárabes del códice silense;

b) en segundo lugar, tampoco podemos asegurar que los responsorios del repertorio hispánico observasen el sistema clasificatorio del octoechos; y

c) por fin, y sobre todo, el responsorio se puede cantar perfectamente con la fórmula del versículo de la pieza anterior, la cual, como hemos dicho, más cerca está de los parámetros propios de un modo III que de un modo I. Es decir, no me cuesta coincidir con los benedictinos en que las piezas pertenecen a un mismo modo, pero no acepto que éste sea el modo I, sino el modo III. Ya se vio que la pieza anterior puede clasificarse en este modo III. El error del copista, de haber alguno, estaría, pues, en la clasificación del

(6) El *Antiphonale Monasticum*, París, Tournai (Desclée) 1934, págs. 1212-1213 considera el tenor en C (*ut*) como más reciente.

Responsorio ECCE EGO VIAM, y no en la del Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT. Ambas piezas pertenecerían, en todo caso, al modo III y no al modo I.

Podemos suponer, incluso, que fuera un error la copia de la desinencia del recitativo salmódico del modo III gregoriano, y que la pieza perteneciera al modo I. En este supuesto, lo que no podemos evitar, ciertamente, es seguir la clave gráfica que nos da tal desinencia. Ella nos permite interpretar con precisión la altura de los sonidos en la escala diatónica, como si fuera una clave, y relacionar con ella la posición de los demás puntos en el interior de la pieza. Si el copista escribe la primera nota de la desinencia, esto es, B (*si*), a una determinada altura espacial, todas las notas puestas a esa altura serán B (*si*). No es aceptable pensar que, además de incurrir en el error de aplicar una fórmula por otra, el copista no hubiera sabido reconocer el valor diastemático de las notas que estaba escribiendo.

La transcripción, además, es congruente con la ley universal que recordábamos en el comentario a la pieza anterior, aplicable a lectura de la notación llamada aquitana o de puntos, a saber, que la raya media (a tinta o a punta seca) que atraviesa de un margen a otro los neumas escritos sobre el texto litúrgico, coincide con el tercer grado inferior de la cuerda dominante. Al ser clasificada la pieza por el copista en el modo III, la tercera inferior de la dominante es G (*sol*). Sobre este particular hay que recordar que la dominante del modo III no aparece claramente fijada en la tradición manuscrita del repertorio gregoriano en general. Los manuscritos del Sur de Francia y España, especialmente los que aparecen con neumas de puntos, manifiestan una querencia por la cuerda infrasemitonal B (*si*) - E (*mi*), mientras los manuscritos diastemáticos de otras regiones sienten una cierta repugnancia por esa cuerda y, en ciertas piezas, evitan transitar por ella, saltando hacia la cuerda inmediatamente superior o suprasemitonal, C (*ut*) F (*fa*). Así, en la tradición del Sur el tenor o dominante de los recitativos del modo III aparece vacilante entre las cuerdas B (*si*) y C (*ut*), pero en otras regiones la dominante es decididamente C (*ut*)<sup>7</sup>. La vacilación entre las dos cuerdas de los semitonos se advierte también en otros detalles del repertorio gregoriano que es donde se aplicó el sistema clasificatorio de los ocho modos para recitar según ocho esquemas distintos. Así, por ejemplo, la primera nota del *trigón*, neuma frecuentísimamente relacionado con el grado superior de los tetracordos en el que se halla el semitono de la escala diatónica, aparece transcrito muchas veces al unísono con la nota siguiente, en la cuerda suprasemitonal, cuando su posición dentro del neuma es claramente inferior a la nota segunda, y, por consiguiente, debe estar en la cuerda infrasemitonal<sup>7</sup>. Sea como fuere, volviendo al caso que nos ocupa, la raya media (imaginaria, a punta seca o a tinta) que sirve como referencia o clave para transcribir nuestra pieza es, sin duda, G (*sol*). Así aparece, por lo regular, en las piezas de los manuscritos marcados por la desinencia del modo III gregoriano.

(7) E. Cardine, *Semiologie Grégorienne*, cap. XI, pág. 66-70, con la erudición que le caracteriza, aporta gran cantidad de ejemplos para demostrar que las dos primeras notas del *trigón* están al unísono.

Ejemplo 7. Cuadro sinóptico de Cardine para probar el unísono de las dos primeras notas del *trigón*.

Abundando en la tesis del maestro solesmense C. Thompson (*Le Trigón dans le codex 359 de St. Gall*, Trois Rivières, Canadá, Ed. du Bien Public, 1980) reafirma como hecho indiscutible el unísono de las dos primeras notas. Pero contra tal afirmación categórica, basada en datos estadísticos y el análisis de ciertos pasajes en que las dos primeras notas del neuma en cuestión son asimilados al unísono de una dístrofa subsiguiente, podemos aducir algunos ejemplos tomados del mismo repertorio auténtico, en los que se advierte que la primera nota del *trigón* se transcribe en el grado inferior o cuerda infrasemitonal: Cantatorio de San Galo, Stiftsbibliothek, Ms. 359 (neumas copiados debajo de la pauta): Gradual EX SION: «veniet», «ordinaverunt», «sacrificia», al lado de «congregate», y compárense con los neumas del códice de Laón, Bibliothèque municipale, 239, copiados encima de la pauta.

Ejemplo 8. Reproducción del Gr. EX SION, *Graduale Triplex*.

Si atendemos únicamente a la estadística, estos casos son, evidentemente, una excepción, pero una excepción que estará motivada por alguna causa y que habrá que justificar, pues no es creíble achacarla a un mero error, o considerarla como un dato despreciable, sin más. A mi juicio, estos ejemplos que se separan de la norma se alían con la propia figuración del neuma (que en absoluto sugiere el unísono de las notas primeras) para indicar

A título de ejemplo reproducimos un fragmento de un manuscrito de Albi (París, lat. 776, renglón 3), justamente relacionado por Rojo Prado (*Ibid.* pág. 67) con el *Liber Ordinum* de la Abadía de Silos (Ms. 4), donde aparece la misma desinencia del modo III y donde la raya corresponde con la cuerda G (*sol*).

Ejemplo 9. Manuscrito procedente de Albi (París, lat. 776, renglón 3). Reproducido por G. Suñol, *Introducción a la Paleografía Musical Gregoriana*, pág. 168, facs. 53

### Conclusión:

Quizá más adelante, con más tiempo y espacio, haya que hacer una revisión del resto de las veintiuna piezas transcritas por Rojo Prado y cantadas por la Schola Antiqua. Valgan por el momento estas notas para plantear de nuevo la cuestión.

la dificultad de los copistas para poner por escrito —cuando se está fijando gráficamente la tradición oral— unos sonidos que podían ser emitidos y/o percibidos con cierta indefinición por la presencia de un intervalo tan estrecho como el semitono. La ambigüedad que se advierte en los manuscritos no es, en el fondo, sino fiel reflejo de la ambigüedad propia de un sonido producido por unas cuerdas tan próximas, y por eso tan fáciles de confundir. Así, unas pocas veces se ha mantenido la nota infrasemitonal, como residuo de una tradición probablemente ya inexistente cuando se escribieron los códices conservados hoy; dicha nota a un grado inferior de distancia respecto a la siguiente, y no al unísono, debió ser la que intentó reflejar el *Trigon* cuando fue tomado por los copistas como signo musical (véanse los ejemplos del Gradual EX SION). Las más de las veces, en cambio, se produjo el unísono de las mismas para evitar un sonido en la cuerda inferior cuya emisión podía crear problemas de afinación. La atracción de la cuerda superior, estructuralmente más sólida, sobre la inferior, puede explicarse por un simple fenómeno de ultracorrección, o de asimilación. Los ejemplos aducidos por E. Cardine parecen apuntar hacia un efecto asimilatorio que se produce, por anticipación, del unísono de la *distrofa* siguiente sobre las dos primeras notas del *trigon*. Por otra parte, la tendencia a evitar sonidos que no se hallan bien instalados en el código auditivo de una colectividad, y sustituirlos por otros sólidamente situados en la estructura modal o arquetípica propia de una determinada tradición, es un fenómeno muy frecuente en la música que se transmite por vía oral. (Cf. I. Fernández de la Cuesta, «Lo efímero y lo permanente en la música tradicional», *Revista Musical de Venezuela*, de próxima aparición). Volviendo al tema que ha originado esta larga digresión, es preciso señalar que los manuscritos gregorianos hispánicos conservan, por lo general, los sonidos de la cuerda infrasemitonal, cf. G. Suñol, *Introducción a la Paleografía Musical Gregoriana*, pág. 164, ed. fr., pág. 264.

RS.  $\frac{8}{8}$  Ec CE E- GO UI- AM LI- NI- VER- SE CAR- NIS

IN- GRES- SUS SUM, UT DOR- MI- AM CUM PA- TRI- BUS ME- IS

ET AH- PLI- US IAM NON E- RO. ME- MEN- TO

ME- I DO- MI- NE DE REG- NO TU- O

WR.  $\frac{8}{8}$  Di- ES QUI- BUS PE- RE- GRI- NA- SE. CU- LO- RUM TU- SUM SU- PER

TE- RRAM PAU- CI ET MA- LI ET NON PER- VE- VE- FUNT US- QUE

AD DI- ES PA- TRUM ME- O- RUM. ME- MEN- TO

Ejemplo 1. Responsorio ECCE EGO VIAM. Nueva transcripción.

*Resp.*

*I. l. l.* Ec - ce e - go vi - am u - ni - vér - sae

car - nis in - grés - sus sum, ut dór - mi - am cum

pá - tri - bus me - is et ám - pli - us jam non

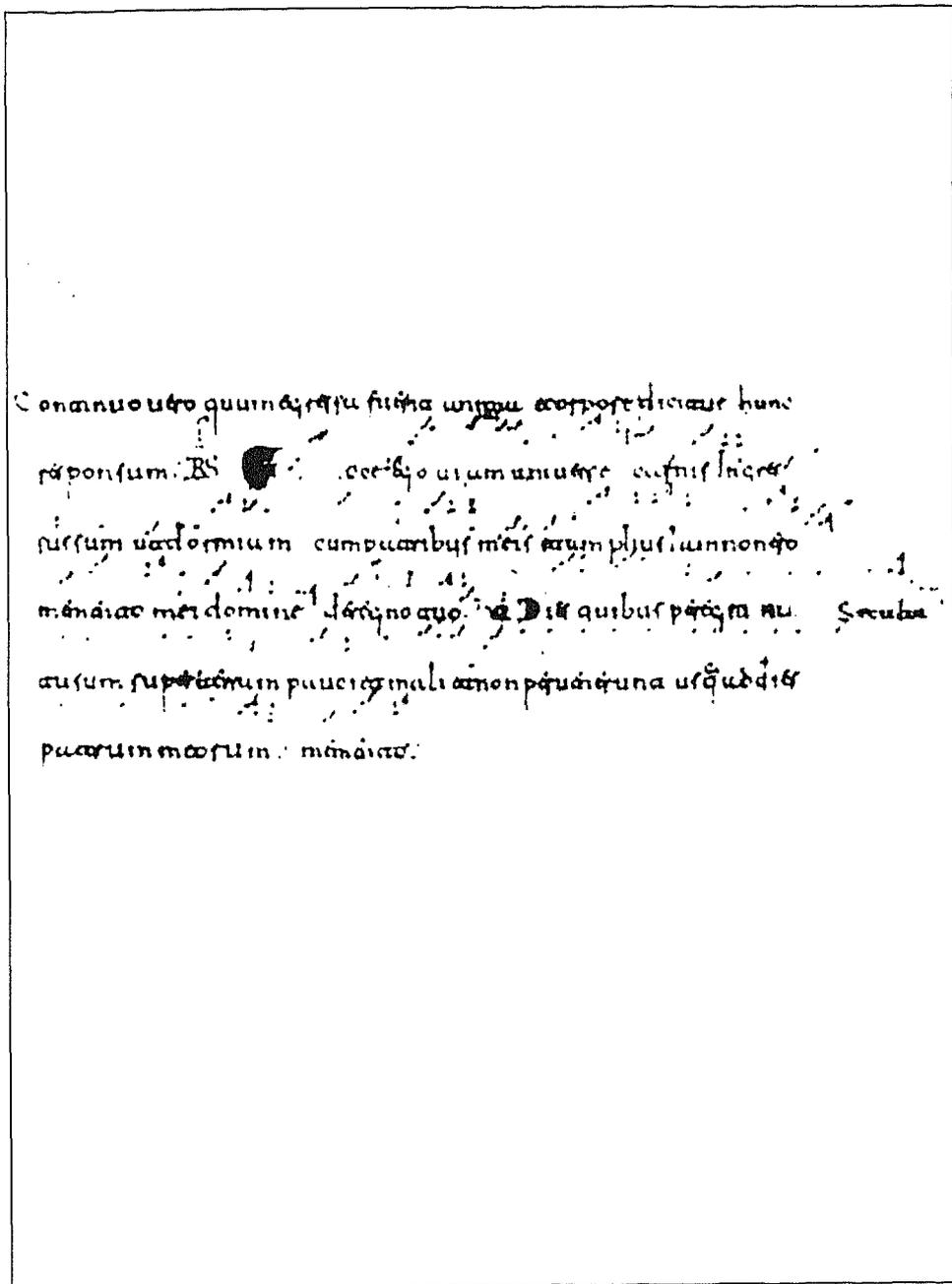
e - ro. \* Me - mén - to me - i, Dó - mi - ne de re -

gno tu - o. Di - es qui - bus pe - re - gri - ná - tus sum

su - per ter - ram pau - ci et ma - li; et non per - ver - né -

unt usque ad di - es patrum me - ó - rum. \* Me - mén - to

Ejemplo 2. Responsorio ECCE EGO VIAM, transcripción Rojo Prado.



Ejemplo 3. Responsorio ECCE EGO VIAM, facsímil, Bibl. de la Real Academia de la Historia, Ms. 56.

Rx5. I  
 DI-ES ME-I TRANS-I-  
 ERUNT, CO-GI-TA-TI O-NIS ME-E DIS-SI-  
 PATE SUNT PV-TRE-DI-NI DI-XI  
 PA-TER HE-US ES MA-TER HE-A ET SO-ROA  
 HE-A VER-MI-BUS LI-BE-RA HE-  
 DO-MI-NE ET PO-NE HE-LUX-TA-  
 TE. S[ECULORUM. AMEN].

Ejemplo 4. Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT. Nueva transcripción.

*Resp.*

2. *l. l.* Di- es me - i tran-si - é -

unt, co - gi - ta - ti - ó - nes me - a dis - si -

pá - tae sunt; pu - tré - di - ni di - xi :

pa - ter me - us es, ma - ter me - a et so -

ror me - a vér - mi - bus. \* Li - be - ra me,

Dó - mi - ne, et po - ne me jux - ta

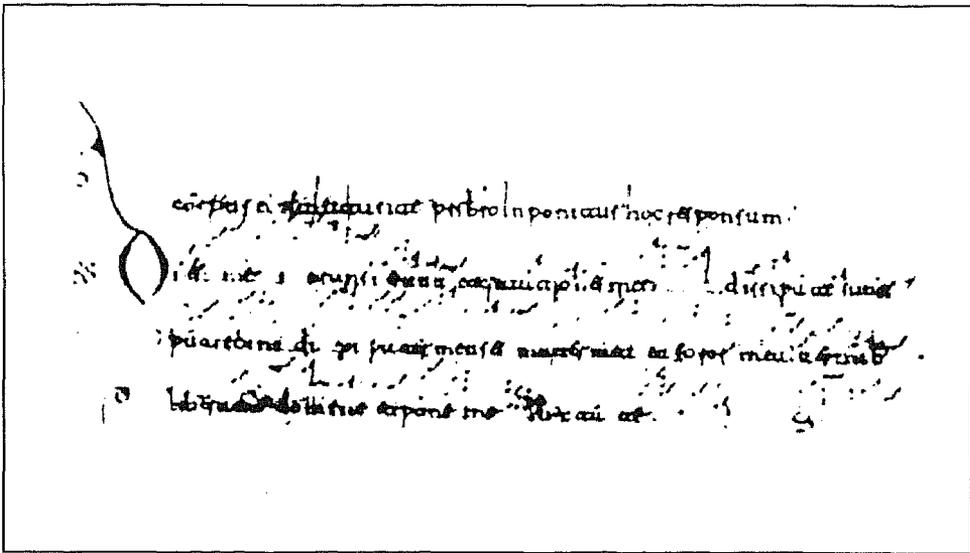
te. *ff* Pu - tré - di - ni di - xi: pa - ter

me - us es, ma - ter me - a et so - ror me - a vér -

mi - bus. \* Libera.

Ejemplo 5. Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT. Transcripción Rojo Prado.





Ejemplo 6. Responsorio DIES MEI TRANSIERUNT, facsimil, Bibl. de la Real Academia de la Historia, Ms. 56.

Gr	I Juravit	II Tu es	III Exsurge Dne non	IV Eripe	V Exaltabo	VI Exs Dne et	VII Benedicite
C	47/16 .. 22	48/3 .. 22	61/8 .. 22	75/11 .. 22	- / 15 .. 22	85/1 .. 22	87/15 .. 22
E	56/6 .. 22	- / 8 .. 22	88/11 .. 22	132/2 .. 22	- / 6 .. 22	164/12 .. 22	172/11 .. 22
B	12/17 .. 22	- / 19 .. 22	18/16 .. 22	26/12 .. 22	- / 15 .. 22	32/2 .. 22	34/4 .. 22
G	20/7 .. 22	- / 8 ///	32/2 .. 22	47/3 .. 22	- / 6 .. 22	58/3 .. 22	60/18 .. 22

Ejemplo 7. Cuadro sinóptico de Cardine para probar el unísono de las dos primeras notas del *trigon*.

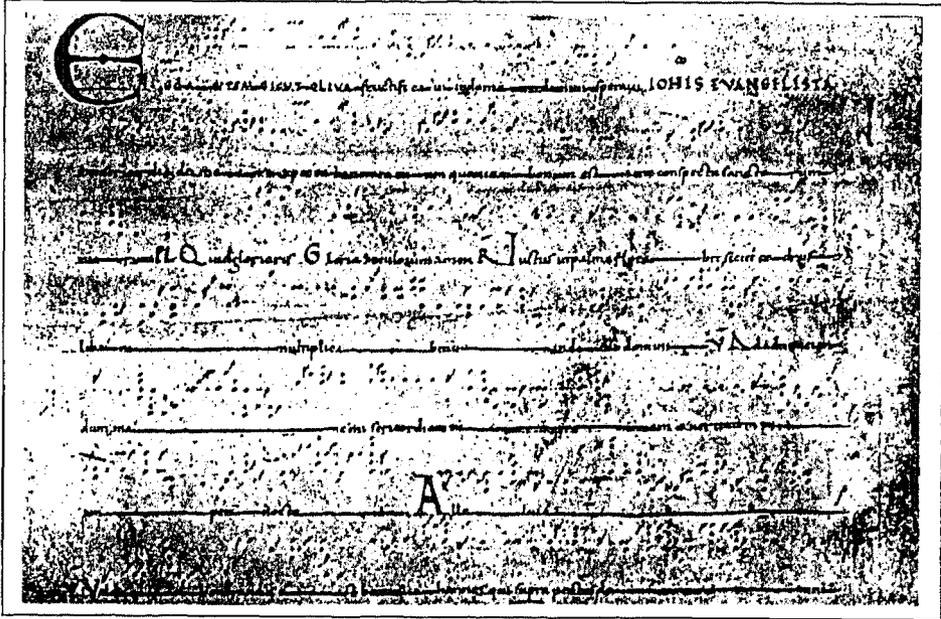
Ps. 119, 2. 3. 5. 5

L 9 GR. V  
C 27 MRB LKS

**E** X Si- on \* spé- ci- es de- có- ris  
 e- ius : De- us ma- ni- fé- ste vé-  
 ni- et. F. Congre- gá-  
 te il- li san- ctos e- ius, qui ordi-  
 na- vé- runt  
 té- stamén- tum e- ius su- per sa- cri- fi-  
 ci- a.

The image shows a musical score for a Graduale Triplex. It consists of ten staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a large initial 'E' for 'EX SION'. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and a reference to 'Ps. 119, 2. 3. 5. 5' in the top right corner. A box in the top left corner contains the numbers 'L 9' and 'C 27'.

Ejemplo 8. Reproducción del Gr. EX SION, *Graduale Triplex*.



Ejemplo 9. Manuscrito procedente de Albi (París, lat. 776, renglón 3).  
Reproducido por G. Suñol, *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana*, pág. 168, faes. 53.