

Académie Royale de Belgique

CLASSE DES BEAUX-ARTS

MÉMOIRES

Collection in-4° — Deuxième série.
Tome X. — Fascicule 1b.

Koninklijke Academie van België

KLASSE DER SCHONE KUNSTEN

VERHANDELINGEN

Verzameling in-4° — Tweede reeks.
Boek X — Aflevering 1b.

JOHANNES CICONIA

Un musicien liégeois et son temps

(Vers 1335-1411)

PAR

SUZANNE CLERCX

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE.

TOME II

TRANSCRIPTIONS ET NOTES CRITIQUES



BRUXELLES
PALAIS DES ACADEMIES
RUE DUCALE, 1

BRUSSEL
PALEIS DER ACADEMIËN
HERTOGSSTRAAT, 1

1960

Nº 1703 bis

JOHANNES CICONIA

Un musicien liégeois et son temps
(Vers 1335-1411)

PAR

SUZANNE CLERCX
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE.

TOME II
TRANSCRIPTIONS ET NOTES CRITIQUES

Impression décidée le 14 octobre 1954.

JOHANNES CICONIA

INTRODUCTION

La transcription des œuvres de Johannes Ciconia en notation moderne n'offre pas de difficultés sérieuses. Mais, parmi les systèmes habituellement proposés en pareille circonstance, il fallait choisir.

La publication récente d'un exposé que nous fîmes au Colloque international d'Ars Nova à Wégimont en 1955 (¹) sur ce sujet même, nous dispense aujourd'hui de longues explications. Nous nous limiterons ici à justifier les solutions adoptées.

Une édition de textes musicaux doit, en principe, servir la musique, — c'est-à-dire être accessible au musicien, — mais offrir au musicologue, un maximum de garanties d'authenticité. Des solutions extrêmes, on le sait, furent tour à tour utilisées qui vont de la simple transcription en notes modernes dont la graphie est proche de la notation ancienne ($\diamond = \circ$) à la double diminution des valeurs ($\diamond = \text{J}$). Cette dernière convention, qui met sous les yeux de l'exécutant une image musicale plus usuelle, est maintenant presque partout adoptée. Elle n'est cependant pas sans défauts : outre qu'elle rend malaisées les vérifications du spécialiste, elle trahit parfois, sous prétexte d'identité de mouvement, des notions essentielles à la conception de la musique médiévale. En fait, elle n'est pas applicable à tous les cas. Quant à la transcription au tactus qui traduit la semi-brève (\diamond) par une ronde (\circ) ou par une blanche (J) enfermée dans une barre de mesure (²), elle a pour effet de sectionner une brève, unité de temps au XIV^e siècle, en deux ou trois de nos mesures et, de ce fait, s'écarte considérablement de l'aspect graphique des originaux sans offrir à l'interprète l'avantage d'une partition plus familière à ses yeux.

(¹) *Les accidents sous-entendus et la transcription en notation moderne*, dans *Les Colloques de Wégimont, II-1955, Ars Nova*, = Bibliothèque de la Fac. de Phil. et Lettres de l'Université de Liège, Paris, 1959, pp. 167-180. On lira avec profit, nous n'en doutons pas, l'intéressante discussion qui suivit cet exposé (pp. 181-195) ainsi que l'article de M. G. REANEY, *Musica ficta in the Works of G. de Machaut* (*ibid.*, pp. 196-203) et sa discussion (pp. 302-312).

(²) A. TIRABASSI, *Grammaire et transcription de la notation proportionnelle*, Bruxelles, 1930.

Aussi, avons-nous adopté une solution moyenne : la simple diminution des valeurs. Nous avons, en principe, traduit la semi-brève par une blanche ou une blanche pointée et posé les barres de mesure après chaque brève, c'est-à-dire après chaque temps. Cette disposition nous paraît, en effet, correspondre à une notion absolue au XIV^e siècle : l'identité de la brève au temps musical, ce temps constituant une unité subdivisible, analogue à notre mesure moderne.

Reste la question toujours épineuse des accidents sous-entendus. Nous avons tenté de la résoudre d'une manière aussi logique que possible en nous référant, dans la majorité des cas, aux écrits des théoriciens ou en nous inspirant parfois d'exemples que livraient certaines sources plus explicites.

Sans doute, n'est-ce pas là nouveauté. Mais, en fait, si les théoriciens du moyen âge ne semblent pas apporter de réponse à cette question (¹), les a-t-on bien interrogés ? En général, c'est à leurs écrits sur le contrepoint que l'on s'est adressé : or, ceux-ci sont presque muets sur le problème qui nous préoccupe. Par contre, les traités sur le chant, les règles de la *solmisation* et des mutations qui impliquent une parfaite connaissance de la formation des modes peuvent orienter le transcribeur moderne, — comme ils orientaient le chantre médiéval, — sur la position exacte des demi-tons et, par conséquent, sur la pose des bémols, ou éventuellement de dièses. D'autre part, les règles de la *musica ficta*, qui affectent le chant avant de s'inscrire dans le processus contrapunctique, sont d'un enseignement précieux. C'est pourquoi, rompt avec une tradition du mutisme, avons-nous jugé opportun de préciser, dans l'apparat critique, les raisons de notre choix. Le lecteur verra ainsi qu'à côté de cas d'espèce, parfois embarrassants, il est quelques règles générales dont l'application n'offre pas de difficultés majeures.

L'examen de l'œuvre de Johannes Ciconia, ainsi restituée, est riche d'enseignement. Il nous apprend qu'à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle, l'application des règles du contrepoint et du jeu des consonances n'est pas aussi rigide que la lecture des traités théoriques le donnerait à penser. Ainsi, le triton, la quarte diminuée ou la seconde augmentée, prohibés en principe, y sont parfois inévitables. Ces transgressions des lois étaient riches d'avenir : lentement, elles allaient ouvrir le chemin de la tonalité moderne. Mais pour bien situer les termes de cette évolution, il conviendrait d'étendre l'investigation aux œuvres contemporaines de celles de Ciconia. La présente publication constitue, nous le souhaitons, une étape de cette étude.

* * *

Pareil examen postulait la transcription non seulement des œuvres inédites mais encore de celles qui avaient fait l'objet précédemment de publications totales ou fragmentaires. Font exception les œuvres incomplètes ou dont la seule partie conservée est rendue partiellement illisible par la dégradation des manuscrits (²). Dans certains cas, nous avons reconstitué, avec un maximum de vraisemblance, des

(¹) CH. VAN DEN BORREN, faisait cette observation dans *A propos de quelques messes de Josquin*, Kongressbericht Utrecht 1952, Utrecht, 1953, p. 82.

(²) Ce sont les n^os 11, 25, 35, 37 de notre inventaire.

passages arrachés lors du décollement des reliures ou dont l'encre avait corrodé le papier ⁽¹⁾.

Enfin, les textes littéraires, d'une interprétation parfois difficile, ont été transcrits tels quels. L'existence d'une seule source, souvent fautive, ne permet pas toujours de reconstituer correctement l'original. Que l'on veuille bien n'incrire ni Johannes Ciconia, ni son transcriiteur mais des copistes hâtifs et souvent négligents.

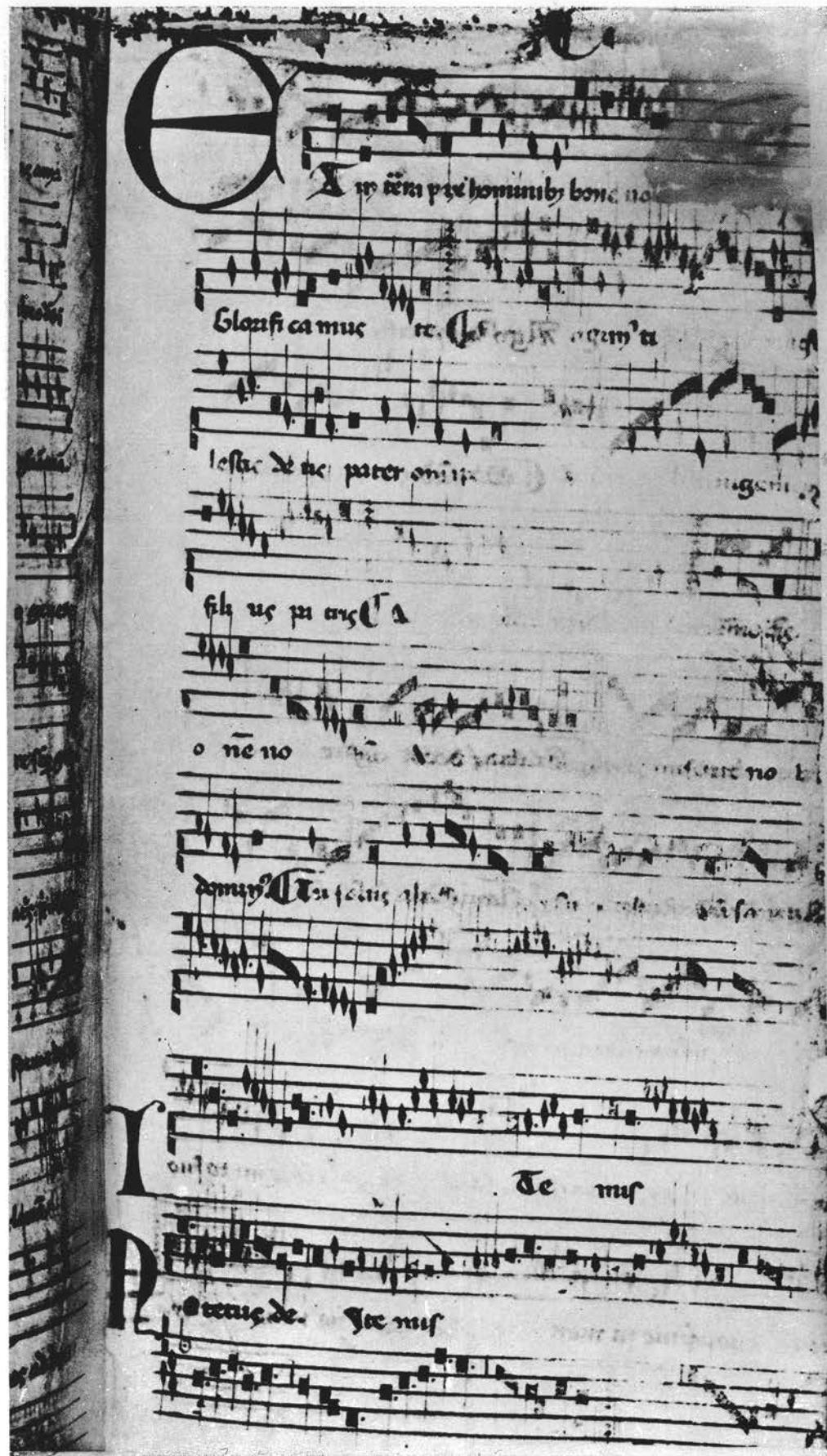
Du reste, la présente édition n'a pas la prétention d'être d'un usage pratique. Avant d'être livrée au musicien, bien des problèmes d'interprétation devaient être résolus, dont la solution réside, certes, dans les textes mais qui appelle encore réflexion et expérience. Les problèmes du nombre et de la qualité des voix, de l'intervention instrumentale, du phrasé sont loin d'être résolus. Sans doute, ces questions ne sont-elles pas demeurées étrangères au musicologue moderne ou au musicien d'aujourd'hui mais, il faut le reconnaître, elles ont été abordées, jusqu'ici, d'une manière assez empirique. Or, telles qu'elles nous sont livrées par certaines sources, les œuvres de Johannes Ciconia apportent assez d'indications pour que l'arbitraire soit rejeté au profit d'un respect du document. La lecture de certaines messes et de certains motets, notamment, suggère des modes d'interprétation dont on aurait tort de ne pas tenir compte.

Puisse la présente édition servir de tremplin à de nouvelles expériences et contribuer à une connaissance meilleure de la musique de la fin du moyen âge.

(1) Notamment les nos 5, 12 et 20.

TABLE DES PLANCHES

Nº	Titre	Ms.	Nº d'inv.
I	<i>Et in terra</i>	Pad. 1475	25
II	<i>Ben che da voy</i>	Dom.	10
III	<i>Io credo amor</i>	Dom.	11
IV	<i>Aler men veus</i>	Pad. 1115	17
V	<i>Dolce fortuna</i>	Pad. 1115	9
VI	<i>O Petre Christi...</i>	BL, 258	31
VII	<i>Ut te per omnes</i>	BL, 250	33
VIII	<i>O Padua sidus...</i>	BL, 256	34
IX	<i>Venecie mundi...</i>	BL, 257	40
X	<i>Albane misse...</i>	BL, 273	39
XI	<i>Doctorum principem...</i>	BL, 272	41
XII	<i>Petrum Marcello</i>	BL, 245	42
XIII	<i>Padu...serenans</i>	Pad. D.	35
XIV	<i>Regina gloriosa (cantus)</i>	Kras., fol. 202	32
XV	<i>Patrem (anonyme)</i>	Liège, 1388.	







John
 Ler men vous estrange partie pui j' piecte est en dormie en vos pincell: po
 le mout po qui languis et mout et lout. Dont ve boy bien que de malie nestre
 tour aus amors haultre se vire arerchi
 doulet ve plus bren dire, Idieu la flour de rouces flour
 cur plus d'agouf et grise inch en plat? emploir
 sole auor nequier mais vire en pene et en dolour
 sonete le parti O chlauen fontay ne du douz chour auoy ve re coman malie

Jo. ciconia d.

Ol se dolce fortu na ormai rendime pi se da lochi de
 mi che me dessi su Costei me fe ca luce piu cal
 sole Quando vforagi aliochi me trassi
 Ol se dolce fortu na ormai rendime pi se da lochi de costei mi me dessi
 se Costei me fe ca luce piu cal sole Quando i so raçi aliochi me trassi
 Mi so me che piu de co me dole
 vegendo mancher le dolce ymelle
 O piu lemo el mia con scuisse
 poi chel so uita ame negar la pince Dolce
 Aprianger lo chi lochimai pur me comen ca viol le for
 tunat e dessi no che lempa cor topi no per ben amar agre tal pena ren
 se Costei piancon se el celocofo ven
 se Sorcerai semp se profundi suspi

This image shows a page from a medieval musical manuscript, specifically folio 7v. The page is divided into two columns of Latin text, each accompanied by a single-line musical staff below it. The music is written in black ink on light-colored paper. The text is in a Gothic script, and the musical notation consists of vertical stems or strokes on the lines.

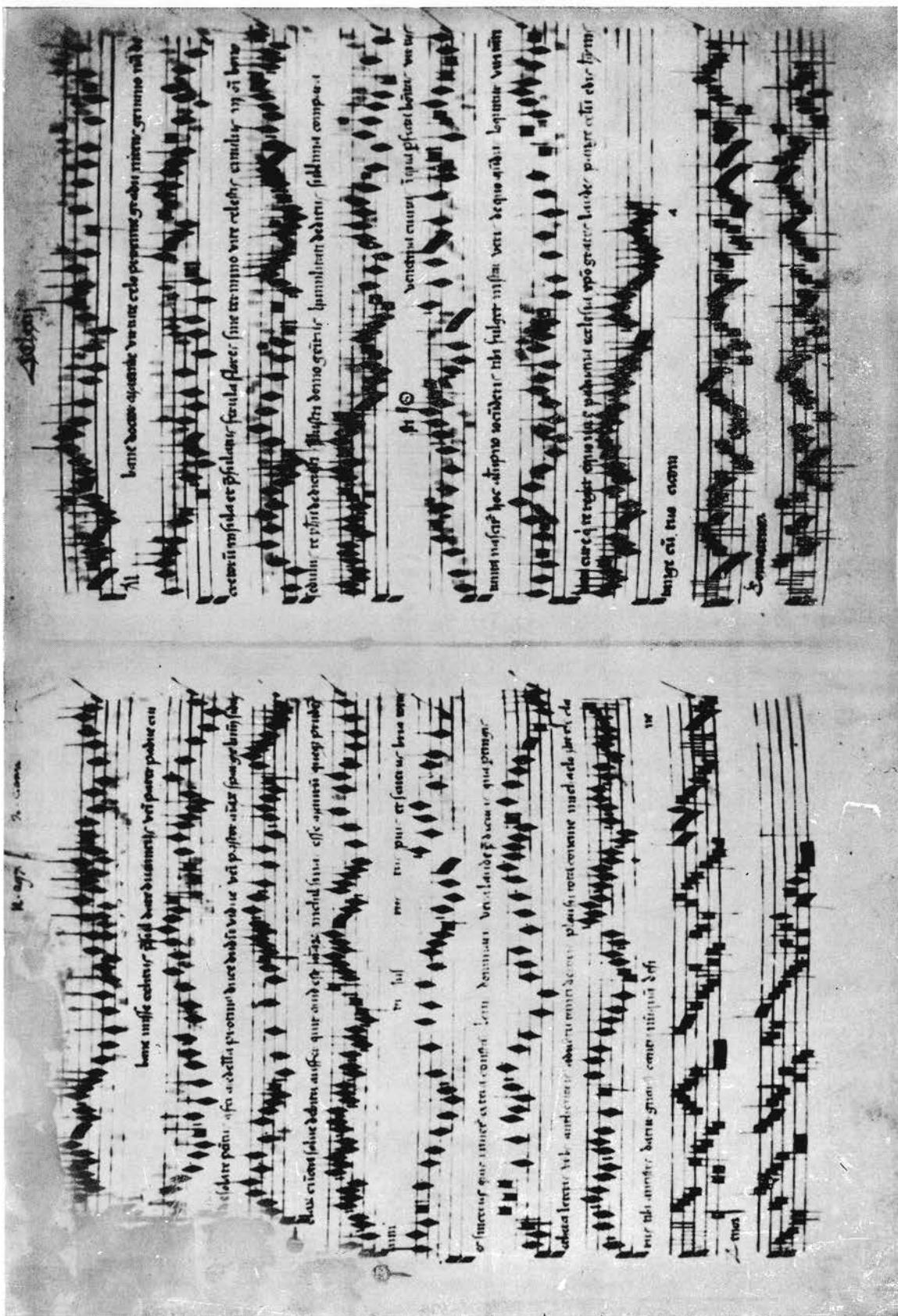
Left Column:

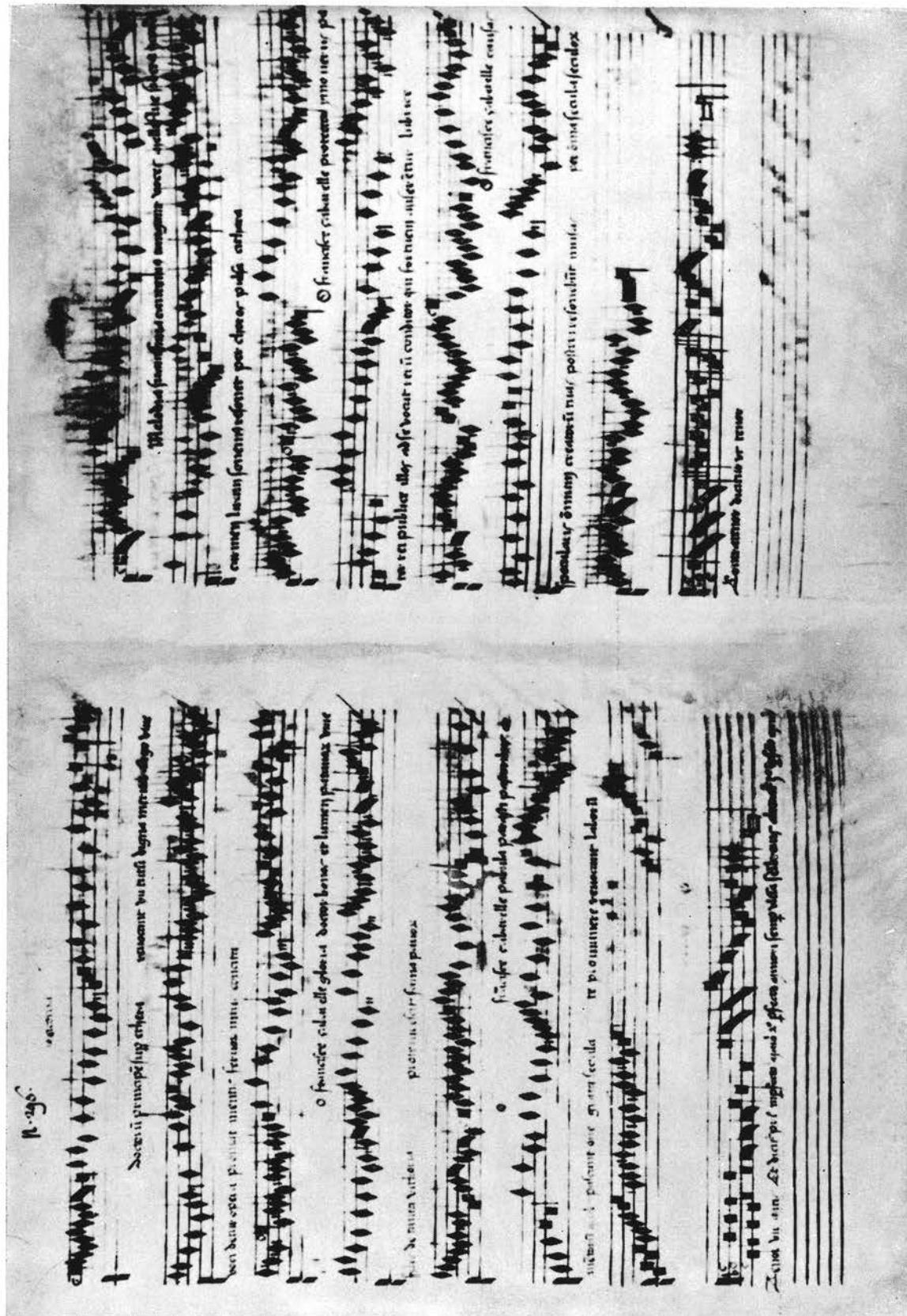
- Line 1: *Et per te omnia ad te plagiis corporis mei*
- Line 2: *cului latitudini immunit fructus nocturnus in ipso tempore glorie felis mea*
- Line 3: *tempore et quarta mensurae post dominum nostrum*

Right Column:

- Line 1: *opus dñe misericordie quod est in nocte etiam nocte domini*
- Line 2: *in die dñe dñe regni filius post dominum in nocte dominica nocte*
- Line 3: *et feliciter regnus suus et canticum oblationis per eum longius et*
- Line 4: *hunc uerbi celestii et canticum fratrum am*

The musical notation is organized into measures separated by vertical bar lines. The first column starts with a large initial 'E' and ends with a large initial 'T'. The second column starts with a large initial 'I'.

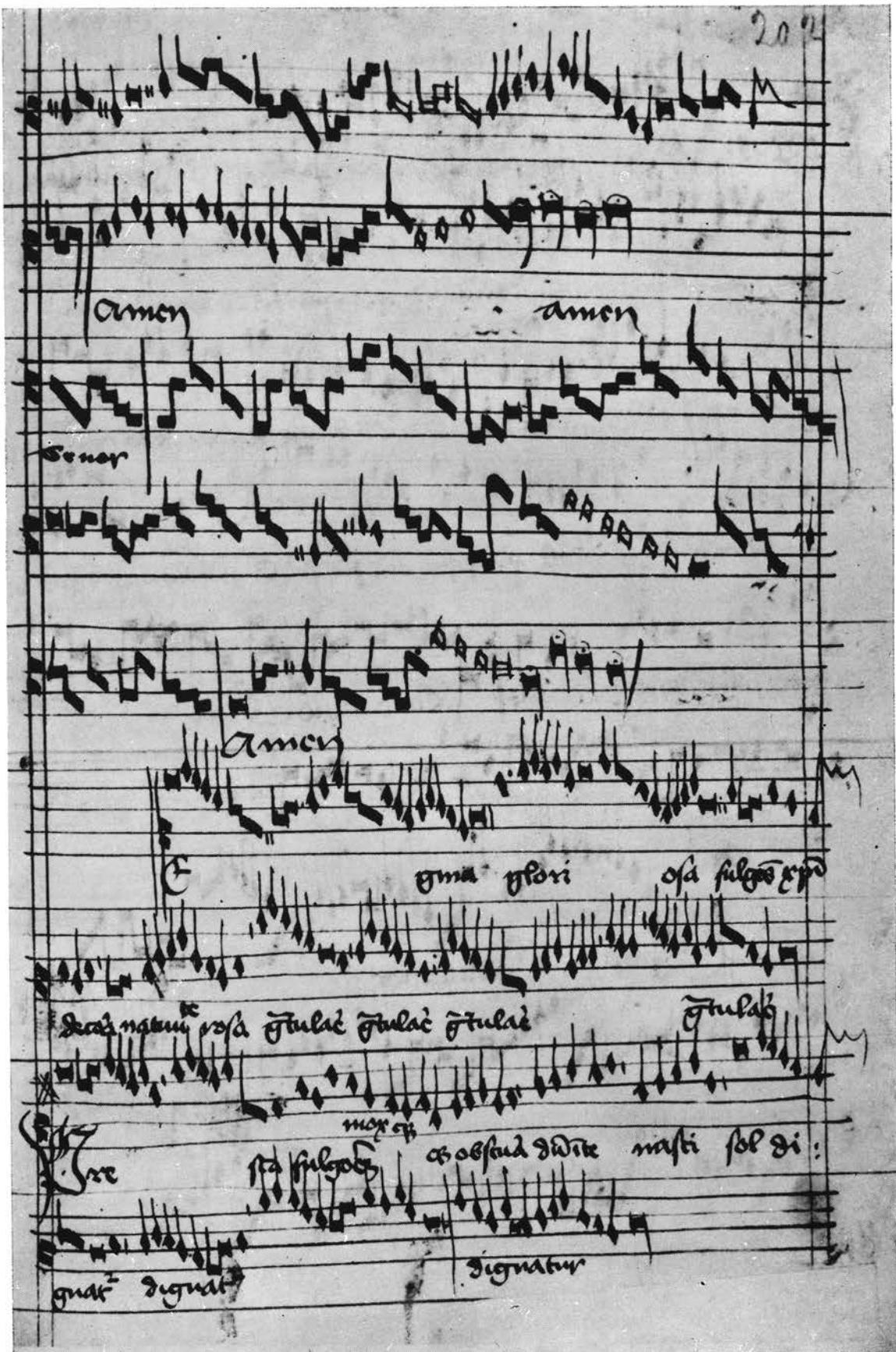






12.3. YY3448

scias. Ne in te multiplicar error. Et in te dico. *Si non credes*
 sed in te misericordia domini tui misericordia in te erit.
 nona feria dominica minor. *Agit secunda etatio. Iusta ferme factus ab agno rediret.*
 exortate donec beatas. *In ecclesia vide enim e zodi ab aliis spiritibus ipsa omnia. Invenientur*
et invenientur in uno. Propterea. In columnis quodlibet aliis.
Exortare fratres bonos.
Canamus ergo.
Bulles dicunt deinde plor.
Et tu exulte regnum domini cor.



10 omnes contemporanei facti est insipitum omnium et
 insipitum est fratrum dum istius operis filii dei Evangelium Et opus patris
 natus ave annua pecula dei & deo humanum de hunc die in omni die deo tunc
 omnis non patitur glorificandum poterit quia omnia facta sunt
 quoniam primos homines et primi nostri salvi a peccato de cunctis
 et mecumus ergo de primis factis quia mundi transgredi et homo factus est
 cunctis fratribus enim pio nobis gratias ponere palam populi et regnante ipso



NOTES CRITIQUES

1

PER QUELLA STRADA

Source: *Mn* (Ténor : Lucques ; Cantus, Pérouse).

Forme: Madrigal à deux voix ; texte à chaque voix. Quelques imitations (mes. 21-24 ; 28-30 ; 35-38 ; 39-42), montrent l'auteur imprégné du style de la Caccia. Deux finales, l'une sur l'octave, l'autre sur l'unisson, ont été prévues pour le ritornello, analogues au principe français du « vers » et du « clos ».

Notation: Notation italienne du trecento où alternent les divisions octonaria, senaria perfecta et senaria imperfecta, désignées par les lettres *o*, *i* et *p*. Les points de division sont régulièrement répartis.

Accidents: Écrit dans le mode de ré, ce madrigal est déjà pourvu, dans le ms., des accidents habituels : ut dièse et si bémol. Nous y avons ajouté ceux que prévoit la lecture de ce mode : si bémol, à l'aigu lorsque le mode est imparfait, au grave lorsqu'il descend au-dessous de sa finale (cfr MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., III, p. 104) ; nous l'avons, en outre, appliqué en vertu de la règle du *la-fa-la*. L'ut dièse, le fa dièse et le sol dièse sont inscrits fictivement à plusieurs endroits du ms : nous avons diésé le fa et l'ut soit en application de la règle du *fa-mi-fa* soit en application des règles du contrepoint.

Remarque: mes. 36, cantus, le ms. porte, si nous lisons bien ce feuillet dégradé, un silence de deux brèves.

Édition moderne: GHISI, *Italian ars nova music*, pp. 11-12 (cantus-seul).

2

I CANI SONO FUORA

Source: Mn (Cantus, Pérouse ; Ténor, Lucques).

Forme: Madrigal à deux voix. Texte à chaque voix. Par le thème littéraire et par quelques imitations (mes. 19-20 ; 28-32 ; 53-54), on peut le ranger dans la catégorie du madrigal-caccia.

Notation: Notation italienne du trecento (noire). La division octonaria de la première partie alterne avec la senaria perfecta du ritornello. Points de division régulièrement répartis.

Accidents: Écrit dans le V^e mode (strophe) et dans le VI^e (ritornello), ce madrigal est pourvu d'un bémol au ténor. Lorsque l'hexacorde par bémol est surmonté d'un seul degré, sa lecture entraîne un mi bémol en application de la règle du *la-fa-la* (mes. 14, 22, 23, 33) ; dans le ritornello, toutefois, la lecture plus fréquente par l'hexacorde naturel, l'attraction cadentielle vers l'ut et les règles du contrepoint n'impliquent pas cette bémolisation. Au cantus, nous avons prévu des si bémol, — lorsqu'ils ne sont pas spécifiés sur le ms., — dans les courbes descendantes, pour éviter le triton mélodique, direct ou indirect, ou pour éviter le *mi contra fa*. Le fa dièse (mes. 5, 10, 17, 25) et l'ut dièse (mes. 21, 55) ont été posés en vertu des règles du contrepoint.

Édition moderne: GHISI, *Italian ars nova music*, p. 2 (ténor seul).

3

CACIANDO UN GIORNO

Source: Mn (Pérouse).

Forme: Madrigal à deux voix. Le thème littéraire et les nombreuses imitations, — dont certaines affectent même la marche mélodique du cantus, — désignent cette composition comme un madrigal-caccia.

Notation: Notation italienne du trecento (noire). La division octonaria alterne avec la senaria perfecta du ritornello. Points de division régulièrement répartis.

Accidents: Écrite dans les V^e et VI^e modes, cette pièce est armée d'un si bémol au ténor. Le cantus requiert le si bémol quand le chant descend (cfr MARCHETTUS, G. S., III, pp. 110 et 112). Nous l'avons en outre, appliqué en vertu de la règle

du *la-fa-la*. L'ut dièse, prévu fictivement au ténor (mes. 27, 29, et 35) a été apposé en application des règles du contrepoint (mes. 17, 37, 68) ou de la règle du *fa-mi-fa* (mes. 42).

Édition moderne: GHISI, *Italian ars nova music*, pp. 3-4.

(Remarque : aux mes. 16 et 17, l'auteur a cru devoir bémoliser le mi au ténor pour éviter un *mi contra fa* avec le cantus, qu'il avait armé d'un si bémol, contrairement à la leçon du ms.).

4

UNA PANTHERA

Source: Mn (Pérouse).

Forme: Madrigal à trois voix. Texte au cantus et au ténor ; le contraténor est pourvu de texte à partir de « *constante e l'arme* ». L'absence du premier vers pourrait être l'effet d'une négligence du copiste. Des entrées imitatives (mes. 28-32, 36-37, 44-47) et le traitement du ténor et du contraténor en motifs de fanfare (mes. 23-25 et 51-54) évoquent la caccia sans qu'il soit nettement question d'un madrigal-caccia. Le souci de construction s'affirme, en outre, par de nombreuses répétitions de motifs et par la persistance d'un thème mélodique dont la substance est apparentée à celle du motet *Regina gioriosa*.

Notation: Notation italienne du trecento (noire). La senaria imperfecta y alterne et parfois chevauche avec la senaria perfecta ; l'octonaria apparaît dans une incise de 10 mesures. De surcroît, des vocalises en triolets rompent souvent la binarité des prolations. Points de division régulièrement répartis.

Accidents: La première partie est écrite dans le mode de ré ; les accidents fictivement prévus orientent tantôt vers le 1^{er} mode (sol dièse), tantôt vers le VIII^e (fa dièse) ; le ritornello est plus délibérément tourné vers le 8^e mode et se termine, du reste, dans son authente, le VII^e. Ces considérations ont déterminé l'usage d'un si bémol en application des règles de lecture du 1^{er} mode (cfr MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., III, p. 104) ou de la règle du *la-fa-la* ou encore pour éviter le *mi contra fa*. Partout ailleurs, nous avons maintenu le si naturel. En dehors des accidents fictivement prévus (ut, sol et fa dièse), nous avons ajouté ceux qu'exigent les règles du contrepoint ou l'application de la règle du *fa-mi-fa* (qui, souvent, convergent). La double sensible, prévue dans le ms. à la mes. 3, nous a paru s'imposer également aux mes. 73, 77 et 96.

Édition moderne: GHISI, *Italian ars nova music*, pp. 6-9.

CHI VOLE AMAR

Source: *Mn* (Cantus, Pérouse ; Ténor, Lucques).

Forme: Ballade italienne à 2 voix. Texte à chaque voix.

Notation: Notation italienne du trecento (noire). Senaria perfecta entrecoupée de deux mesures en quaternaria (mes. 24-25). Points de division.

(*Remarque:* au cantus, les mes. 11 à 18 sont presqu'illisibles. La ligne mélodique a été reconstituée ici avec un maximum de vraisemblance.)

Accidents: La première partie est écrite dans le 1^{er} mode, la seconde, dans le deuxième mode : le si bémol a donc été prévu à l'aigu lorsque le mode est imparfait, au grave, lorsque le chant descend au-dessous de sa finale (cfr MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., p. 104) et en application de la règle du *la-fa-la*. L'ut dièse (mes. 7, 26-27, 37-39, 48) et le fa dièse fictifs (mes. 4, 23, 35) ont été apposés en vertu des règles du contrepoint ou de la règle du *fa-mi-fa*.

Édition moderne: GHISI, *Italian ars nova music*, p. 2 (cantus seul).

POY CHE MORIR MI CONVIEN

Source: *Mn*, Lucca.

Forme: Ballade italienne à deux voix. Texte à chaque voix.

Notation: Notation italienne (noire). Division octonaria avec quelques mesures en senaria imperfecta (mes. 16-19 ; 56-57) transcrives ici par des triolets. Points de division régulièrement répartis.

Accidents: Écrite dans un mode fluctuant entre le VI^e et sa transposition en sol, cette pièce est soigneusement pourvue de tous les accidents. Le fa dièse fictif (mes. 13 et 48 au C., mes. 58, 60 et 69 au T.), l'ut dièse fictif (mes. 33 au C., mes. 18 et 35 au T.), sont justifiés par les règles du contrepoint et par l'attraction tonale. Que le fa dièse de la mes. 13 doive se prolonger à la mes. suivante, est indiqué par le signe du bémol, posé au début de la mes. 15. Quant au degré fluctuant, si ou si b, il est précisé chaque fois par des signes de solmisation : mes. 55, un b implique le chant *per bemollen* jusqu'à la mes. 63 ; les mes. 63-65 se chantent *per*

bdurum, les mes. 66-67, par bémol, les mes. 68-70 par b dur. En outre, la lecture *la* sur le *ré* de la mes. 55, entraîne la bémolisation du *mi* suivant en application de la règle du *la-fa-la*.

Texte: La 3^e strophe est partiellement illisible.

LA FIAMMA DEL TO AMOR

Source: *Mn* (Lucques).

Forme: Ballade italienne à deux voix. Texte à chaque voix.

Notation: Notation italienne du trecento (noire). Senaria perfecta. La semi-brève augmentée est caudée latéralement (↗). Points de division.

Accidents: Écrite dans le VIII^e mode, conjugué avec le VII^e dans la seconde partie, cette pièce n'appelle le si bémol que dans les courbes qui portent à confusion avec le II^e mode, lorsque l'hexacorde naturel n'est surmonté que d'un seul degré ou pour éviter un *mi contra fa*; l'auteur n'a, du reste pas manqué de préciser le si bémol lorsqu'il le voulait expressément (mes. 5, 30, 36) et le si bémol là où le chantre eût hésité à le produire (mes. 15, 28). L'ut dièse et le fa dièse fictifs ont été appliqués en vertu de la règle du *fa-mi-fa* ou des règles du contrepoint.

CON LAGREME BAGNANDOME NEL VISO

Sources: *P*, fol. 52-53; *Mn.*, ténor seul; *PC*, fol. 62; ténor seul. *Mn* attribue l'œuvre à Ciconia ; dans les autres sources, elle est anonyme.

Forme: ballade italienne à 2 voix, non dépourvue, toutefois, de vocalise initiale et d'imitations plus propres au style du madrigal qu'à celui de la ballade. Texte aux deux voix.

Variantes: 1) *Texte*: nous suivons ici la leçon de *PC*. LI GOTTI (dans *Musica Disciplina*, 1950, p. 121) a publié celle de *Mn* (cfr ci-dessus, Livre I, p. 90 ss).

2) *Musique*: *Mn*, *PC* et le ms. plus tardif, *P*, semblent se référer à un original qui n'a pas subi de modifications. Par contre, les versions instrumentales du *Buxheimer Orgelbuch (OB)* présentent des interprétations qui affectent les accidents, explicites ou sous-entendus. *Cantus*: mes. 15 : les versions *BO* 38, 137 et 138 n'ont pas retenu le fa dièse, que *BO* 139 a repris ; mes. 17 : le si bémol est au

contraténor de *BO* 137, au ténor de *BO* 138, au cantus de *BO* 139 ; mes. 20 : le si bémol n'apparaît pas dans *BO* 138 ; mes. 27 : dans *BO* 139, le 2^e fa est diésé ; mes. 30 : fa dièse dans *BO* 137 et 138 ; mes. 49 : l'ut n'est pas diésé dans *BO* 38, 137, 138, 139 ; mes. 57 : le si est bémolisé au contraténor de *BO* 138 ; mes. 58 : le fa est diésé dans *BO* 137, 138, 139 ; mes. 62 : fa dièse dans *BO* 137, 138, 139 ; mes. 64 : le premier fa est diésé dans *BO* 139 ; mes. 66 : le si est bémolisé au contraténor de *BO* 137 et 138 ; mes. 70 : ut dièse dans *BO* 137 et 138. *Ténor* : mes. 69 : fa dièse dans *BO* 137, 138 et 139.

Ces variantes, qui affectent un seul ms. invitent à la prudence avec laquelle il faut accueillir les « accidents » que révèlent les tablatures d'époques plus tardives. (cfr à ce sujet : *Les Colloques de Wégimont, II, L'Ars Nova*, Liège, 1959, p. 203 ss.).

Accidents : Le ténor, en mode de fa, est armé d'un si bémol ; le cantus, requiert le si bémol quand le chant descend vers sa finale. Selon Marchettus (G. S., III, p. 110 et 112), il se chante par b dur en montant, par bémol en descendant. Le ms. le prévoit explicitement là où le chantre aurait pu hésiter (mes., 20, 28). Prévu fictivement (mes. 15), le fa dièse a été, en outre, appliqué en vertu des règles de contrepoint, souvent conjuguées, du reste, avec celle du *fa-mi-fa* (mes. 30, 38, 59). L'ut dièse fictif de la mes. 49 a la même signification. Il est cependant impliqué par les règles du contrepoint.

9

DOLCE FORTUNA

Sources : *Pad.* 1115 ; *PC.*, fol. 48'-49.

Forme : Ballade italienne à deux voix. Texte à chaque voix dans *Pad.*, au cantus seul dans *PC.* (encore ne contient-il que les strophes n° 1 et 2).

Notation : notation italienne du trecento (noire). Senaria imperfecta accusée par des points de division ; une seule mesure en division senaria perfecta (mes. 46 au ténor) est consignée, dans *Pad.* sous forme de semi-brèves doublement caudées, dans *PC.* plus récent, en notes évidées.

Variantes : La double transcription que nous présentons ici permettra de relever quelques variantes mélodiques (mes. 9, 20, 31, 32, 35, 45, 51). Les ligatures sont plus nombreuses et plus longues au ténor de *PC* et semblent proposer, le texte faisant défaut, une interprétation instrumentale.

Les accidents sont presque toujours prescrits dans *Pad.* mais jamais dans *PC.* L'application des règles du chant ou du contrepoint permet de les reconstituer.

Accidents : Le si bémol à l'armure du ténor, l'ambitus de la mélodie et le fa

dièse fictif indiquent une transposition sur sol du premier mode. Les fa, ut et sol diésés dans *Pad.* ont des raisons d'attraction cadentielle ou doivent être posés en vertu des règles du *fa mi fa* ou du contrepoint. Le si bémol est prescrit comme signe de solmisation à la fin de la seconde partie au cantus (mes. 46 et ss.) ; nous l'avons, en outre appliqué aux mes. 9 et 27 dans des courbes mélodiques descendantes.

Ed. moderne : J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, t. II et III, n° 30.

10

BENCHE DA VOI DONNA

Source : *Dom.*, cantus seul.

Forme : Ballade italienne pourvue du principe du « vers » et du « clos ».

Notation : mi-française, mi-italienne. La senaria imperfecta y alterne avec quelques passages en senaria perfecta consignés en notation rouge. Points de division nombreux.

Accidents : Seul le cantus étant préservé, les accidents sous-entendus ont été appliqués en vertu des règles du chant. Le I^{er} mode implique le si bémol à l'aigu lorsqu'il est imparfait, au grave lorsqu'il descend au-dessous de sa finale (MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., III, p. 104). L'ut dièse, précisé comme signe fictif de solmisation (à la mes. 4), doit être généralement appliqué, même dans les incises mélodiques suivantes. Nous l'avons omis mes. 20 pour éviter un triton, mes. 31 parce que la descente vers le *la* implique un si bémol, mes. 33 parce que le chant monte au-dessus de sa finale.

11

IO CRIDO AMOR

Source : *Dom.*, cantus seul.

Forme : Ballade italienne.

Notation : italienne, noire. Senaria imperfecta. Points de division.

N. B. : Partiellement illisible, ce cantus n'a pu être transcrit. Il en est de même de la ballade *Amor per te semper ardo*, dont le cantus est consigné au bas du même folio, également illisible de toute sa dernière partie.

GLI ATTI COL DANZAR FRANCES

Source: *Mn* (Pérouse).

Forme: Ballade italienne par son texte littéraire, cette forme emprunte au virelai français le principe du « vers » et du « clos » qui assure la reprise de la « seconda pars » (strophes 2 et 3). Malgré cette cadence conclusive, la 4^e strophe et la reprise de la 1^{re} se chantent sur la mélodie de la « prima pars ».

Texte au cantus ; le ténor et le contraténor ne portent que l'incipit de chaque partie. Les nombreuses ligatures qui les composent et les consonances qui les associent en font un « duo » de caractère harmonique, destiné à des instruments.

Notation: Notation italienne du trecento (noire). Les points de division, régulièrement répartis, distinguent, dans cette division quaternaria, les rares temps écrits en octonaria.

Accidents: La transposition du 1^{er} mode sur le degré d'*ut* a imposé un si bémol et un mi bémol à la clé du contraténor, lequel repose sur le plagal fictif, *sol*. Au cantus et au ténor, le mi bémol seul est prescrit, la cadence sur *ut* appelant un si bécarré ; celui-ci est, du reste, prescrit (cantus, mes. 9, 18, 21, 32 ; contraténor, mes. 5, 11). Par contre, nous avons ajouté un si bémol au cantus (mes. 33) afin d'éviter, avec le ténor, un *mi contra fa*. Le fa dièse, souvent prescrit au contraténor (mes. 9, 16, 27), a été en outre appliqué en vertu de la règle du *fa mi fa* ; il entraîne, avec le si bécarré du cantus, des cadences à la double sensible. On remarquera, de surcroît, les passages en accords de sixte (successions de tierces et sixtes encadrées de consonances parfaites) créant des effets de faux-bourdon.

Éd. moderne: GHISI, *It. ars nova music*, pp. 5-6.

CHI NEL SERVIR ANTICHO

Source: *Mn* (Pérouse).

Forme: Ballade italienne par le texte, virelai français par le principe du « vers » et du « clos » (cfr n° 12).

Écrite à trois voix avec texte au cantus seul ; incipit littéraire au ténor et au contraténor, dont l'écriture appelle une interprétation instrumentale.

Notation: notation française (rouge et noire) ; toutefois, le temps et la prola-

tion, distingués par le changement de couleur sont encore soulignés par quelques points de division à la manière italienne. La senaria imperfecta s'y conjugue avec la senaria perfecta dans une écriture qui doit autant aux principes français qu'aux italiens.

Accidents: Le cantus et le ténor dans le 1^{er} mode, le contraténor dans le II^e appellent le si bémol en vertu des règles de solmisation qui les affectent (cfr MARCNETTUS, G. S. III, p. 104). L'ut dièse est parfois prescrit : nous l'avons, en outre appliqué chaque fois que l'exigeait la règle du *fa-mi-fa*, en vertu des règles du contrepoint et pour éviter *mi contra fa*. Les cadences à la double sensible ne nous ont pas paru s'imposer, le plagal devant s'effacer devant l'authente. Mes. 9, le si bémol au contraténor et l'ut dièse au cantus étaient impliqués à la fois par les règles de la solmisation et celles du contrepoint.

Éd. moderne: GHISI, *It. ars nova music*, pp. 10-11.

14

LIZADRA DONNA

Sources: Parma, *Pz*, fol. 22'-23 ; *PC.*, fol. 44'-46.

Forme: Ballade italienne à deux voix (*Pz*) ; Parma et *PC.* y ajoutent un contraténor, du reste différent. Dans *Pz* et Parma, texte au cantus et au ténor ; dans *PC.*, texte au cantus seul. Aux deux parties habituelles à la ballade italienne, les trois sources ajoutent une sorte d'interlude (entre la seconde partie et sa reprise, entre cette partie et la reprise de la première) dont l'absence de texte révèle le caractère instrumental. On remarquera l'identité complète des mes. 24-28 et 52-56 qui crée l'unité des deux parties.

Notre transcription est établie d'après *Pz* qui contient la leçon la plus correcte ; le contraténor de Parme et celui de *PC.* semblent, — leur diversité en témoigne, — des adjonctions postérieures. Nous avons retenu celui de *PC.*, plus lisible et, apparemment, plus consonnant que celui de Parme.

Notation: notation mi-française, mi-italienne. La senaria imperfecta en notation noire alterne avec la senaria perfecta qui, dans *Pz* est en notation rouge, dans Parme et *PC* en notation creuse. Les points de division se font plus rares.

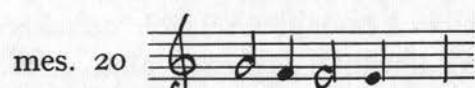
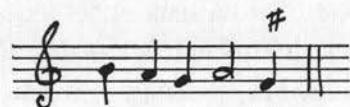
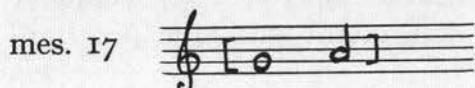
Variantes:

a) Variantes mélodiques.

	<i>Cantus</i>	<i>Parme</i>
mes. 8	<i>PC.</i> 	idem

Pc.

Parme



idem



idem



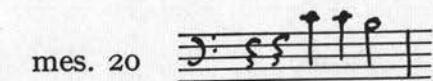
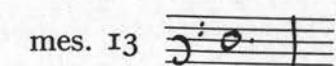
pour



idem



Tenor



idem

Le contraténor de Parme, presqu'illisible est complètement différent de celui de *PC*; nous ne pouvons songer à en donner ici les variantes. Il a été partiellement publié par Ghisi mais, tel quel, il ne respecte pas toujours la règle des consonances.

b) Variantes de notation et de disposition des textes, v. ci-dessus.

Accidents: cantus et ténor dans le VI^e mode (ut); les césures cadentielles et le contraténor sont entraînés vers le VII^e mode (sol). Cette incidence appelle un fa dièse fictif, prescrit une seule fois (mes. 40, cantus); partout ailleurs, le chantre pouvait l'appliquer en vertu des règles du chant (mes. 3, 6, 13, 16, 18, 22, 23, 26, 31, 42, 54). Nous avons posé des ut dièse en vertu de la règle du *fa-mi-fa* ou des règles du contrepoint (mes. 10, 12, 15) et le si bémol en application de la règle du *la-fa-la* (mes. 3) ou du contrepoint (mes. 12, 20).

Éd. Moderne: GHISI, It. ars nova music, pp. 23-24.

15

O ROSA BELLA

Sources: RU2, PC, fol. 46'-48.

Forme: Ballade italienne mais la reprise de la seconde partie est assurée par le principe du « vers » et du « clos » du virelai français. Texte au cantus seul.

Notation: Notation mi-française, mi-italienne. Écrite en tempus imperfectum cum prolatione majori (senaria imperfecta), cette pièce offre plusieurs changements de prolation : la senaria perfecta (tempus perfectum cum prolatione minori) est consignée dans RU2 en notation rouge, dans *PC* en notation creuse. A deux reprises (mes. 10 et mes 41), le signe du « semi-circulus reversus » (○) divise le temps du ténor en tempus imperfectum diminutum qui est ainsi en proportion sesquialtère avec le contraténor mais qui épouse plus exactement l'articulation du cantus en minimes et semi-minimes accouplées. Les points de division sont plus rares mais apparaissent cependant là où leur présence peut éviter une interprétation erronnée.

Variantes: La partition a été établie d'après *PC*, RU2 nous paraissant contenir quelques passages incorrects. La seconde partie du contraténor, cependant, omise dans *PC* a été rétablie d'après RU2. Nous nous bornons ici à mentionner quelques variantes mélodiques :

Cantus, RU2 :

mes. 16 ss.



mes. 29 mes. 31 mes. 62-64 mes. 66

Seules les mes. 46-48 ont été reprises à *RU₂*, la leçon de *PC* offrant une pause de minime superflue qui entraînait une erreur prolongée.

PC

Mes. 22 : *RU₂* prescrit le fa dièse.

Variantes de notation, v. ci-dessus.

Accidents : Le cantus et le ténor sont écrits dans le VI^e mode ; les césures cadentielles et la ligne du contraténor sont entraînées vers le mode de sol qui postule le fa dièse fictif, prescrit une seule fois (mes. 22 *RU₂*) ; nous l'avons appliqué, en outre, en vertu de la règle du *fa-mi-fa* ou des règles du contrepoint (mes. 7, 10, 16, 17, 23, 31, 35, 48, 54-56, 61, 64, 70). Nous avons posé des ut dièse pour les mêmes raisons (mes. 12, 32, 51, 66). Le si bémol nous a paru requis soit en application de la règle du *la-fa-la* (mes. 16, 31), soit en vertu des règles du contrepoint (mes. 20) soit, enfin, pour éviter le triton mélodique (mes. 46).

NB. Ce si bémol au cantus entraîne celui du ténor et oblige à un triton mélodique avec le mi suivant et à un *mi contra fa* avec le contraténor : dans cette alternative, nous avons fondé notre choix sur l'écart de quarte juste que montre, à la mes. 47, la même figure mélodique.

La double sensible n'a pas paru utile dans les cadences modales sur sol, le ré étant son plagal ; nous l'avons appliquée aux cadences sur ut et à la cadence du « vers », par souci d'équilibre avec celle du « clos ». Ce dernier cas a nécessité l'emploi d'un sol dièse.

Édition moderne : D.T. Ö., t. VII, p. 277.

16

SUS UNE FONTAYNE

Sources : Mod., 48 ; Pad. 02.

Forme : Virelai à 3 voix. Texte à la voix supérieure. Le principe du « vers » et du « clos » assure la reprise de la seconde partie.

Notation : Notation française noire où se jouent les complexités des prolations (cfr Livre I, pp. 96-99). Aux nombreux signes qui indiquent ces changements, aux points d'augmentation, de perfection et de syncopation, s'ajoutent des points de division à la manière italienne. Cette conjonction de deux manières de noter se retrouve, au surplus, dans le style (cfr Livre I, pp. 117-118).

Variantes : Elles sont nombreuses mais, en général, n'affectent pas la substance musicale. Le lecteur se reportera à notre double transcription (Les signes mis entre crochets, indiquent non la mesure mais la proportion).

Sur les variantes des signes de prolation, cfr Livre I, p. 117. Mes. 17-19, cependant, le scribe padouan a modifié, au contraténor, en proportion sequitierce ce qui était, pour celui de *Mod.* une proportion sesquialtère : le jeu des consonances en est incidemment modifié (début mes. 19).

Mes. 78 : légère modification de la formule cadentielle, qui semble plus correcte dans *Pad. 02*.

Mes. 87-88 bis, contraténor : la formule cadentielle de *Pad. 02*, bien qu'insistant sur des quintes parallèles descendantes, obéit à une courbe mélodique plus logique.

On remarquera, entre les deux transcriptions, des déplacements de ligatures au ténor et au contraténor, qui n'affectent nullement les lignes mélodiques.

Pour les variantes d'accidents, cfr ci-dessous.

Accidents : le virelai est principalement écrit dans le VII^e mode (sol), dans lequel il se termine du reste, mais oscille vers le VIII^e, non sans quelques confusions avec le 1^{er} mode. Le copiste de *Mod.* l'a bien compris en précisant, dès la mes. 2 du cantus et à la mes. 79 du ténor un fa dièse fictif, que le copiste de Padoue ne retient qu'à la mes. 52 du ténor alors que le chantre l'eût posé sans ce signe en vertu de la règle du *fa-mi-fa*. Par contre, le scribe de *Pad. 02* a davantage précisé les ut dièse (mes. 7 et 31 du ténor) et les si bémol qu'il indique sous forme de signe de solmisation (nous en avons respecté, dans notre transcription, la forme particulière et la position). Le mi bémol de la mes. 12 au contraténor de *Pad. 02* est impliqué par cette lecture par bémol. La plupart de ces signes pouvaient être appliqués en vertu des règles du chant. Observons, cependant, que, dans plusieurs cas, ces signes ont obligé à une interprétation différente.

a) mes. 27, au cantus, le copiste de *Mod.* a prescrit un ut dièse, non celui de Padoue. La première version entraîne des ut dièse au contraténor et au ténor de la mes. suivante ; le second maintient l'ut naturel, la marche mélodique n'imposant pas un ut dièse fictif ni au cantus, ni au contraténor ; seul, un si bécarré est prescrit à la mes. 28. Nous avons diésé l'ut cadentiel du cantus en vertu de la règle du *fa-mi-fa*. (N. B. : aux mes. 7 et 31 du ténor, l'ut dièse, prescrit dans *Pad. 02* a pu être appliqué dans *Mod.* en vertu de la règle du *fa-mi-fa*).

b) mes. 79. Le scribe de *Mod.* a imposé un fa dièse fictif au ténor : celui-ci a entraîné, par voie de conséquence, des fa et des ut diésés au contraténor et au cantus. Sans signe particulier, le chantre padouan ne pouvait transformer ce fa en mi : toute la séquence mélodique du cantus est orientée vers une cadence « per b mollem ».

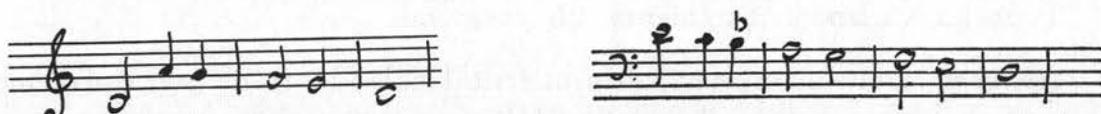
Nous avons appliqué la double sensible partout où le mode plagal ne devait pas s'effacer devant l'authente.

Ed. moderne : APEL, *French sec. music...*, p. 108.

ALER MEN VEUS EN STRANGNE PARTIE

Source : *Pad. 1115*, fol. 1', cantus seul. Le ténor a été rétabli grâce à la version complète du motet *O beatum incendium* (*BL*, 255) qui est une contrefaçon de cette chanson.

Forme : Ballade italienne avec texte français. Le principe du « vers » et du « clos » assure la reprise des strophes 2 et 3. Forme bâtie sur un thème-cellule qui passe d'une voix à l'autre, sur des imitations de motifs séquentiels et sur des structures mélodiques qui confirment, en lignes descendantes, le climat modal.



Dans cette ballade, dont le langage mélodique est italien, ce souci de construire est un nouvel indice d'une formation française.

Variantes : *Cantus* : Mes. 3 : l'ut dièse figure dans *Pad.*, non dans *BL.* ; Mes. 43-45 : variante mélodique, le texte de *Beatum incendium* nécessitant plus de notes à cet endroit. Cette variante a pour effet de modifier la courbe descendante et d'amener, dans *BL.* une cadence par la sensible (le fa dièse est, du reste, suggéré par un signe fictif du ténor à la mes. 44) ; mes. 72 : dans *BL*, 2 semi-brèves remplacent la brève de *Pad.* ; mes. 74 : la semi-brève *fa* est remplacée par deux minimes *sol-fa* ; mes. 95 ; la semi-brève augmentée de *Pad.* est remplacée, dans *BL*,

par semi-brève et minime. Ces variantes, ainsi que des modifications de ligatures d'un ms. à l'autre, sont le fait de l'adaptation d'un texte religieux plus long à une musique faite pour un texte profane qui impliquait un débit plus mélismatique.

Accidents : Le mode de *ré* aux deux voix égales appelle les mêmes altérations en application des règles énoncées par Marchettus de Padoue dans son *Lucidarium* (G. S., III, p. 104) : le si bémol est requis à l'aigu quand le mode est imparfait, au grave lorsqu'il descend au dessous de sa finale. L'*ut dièse*, prévu fictivement à plusieurs endroits du ms. a été, en outre, appliqué en vertu de la règle du *fa-mi-fa* et des règles du contrepoint ; il en est de même du *fa dièse* (fictif), (mes. 14, 44 88).

18

QUOD JACTATUR

Source : *Mod.*, fol. 20'.

Forme : Canon de solmisation (cfr Livre I, pp. 113-115). Les deux solutions prévues par l'armature, « *per b durum* » et « *per b mollem* », ont été successivement appliquées ici.

Notation : Notation noire dépourvue de points de division. L'absence des figures habituelles à la notation italienne de la division quaternaria, — notamment la semi-brève caudée vers le bas, — et l'usage de minimes au lieu de semi-brèves pour la division du temps, invitent à y voir un « *tempus imperfectum cum prolatione minori* » à la manière française.

Accidents : La lecture de la solution par *b dur* a été faite sur *sol* et celle de la solution par *bémol*, sur *fa* en vertu de l'axiome bien connu des chantres :

« C naturam dat ; F b molle tibi signat
G quoque b durum facit esse canturum ».

Le canon est donné « *per naturam* » et débute sur *ut* ; sa lecture par *b dur* impliquait un *fa dièse* que reprennent le contraténor et le triplum dans leurs réponses successives à la quinte supérieure ; nous l'avons abaissé à la mes. 30 pour éviter un triton mélodique indirect avec l'*ut* suivant. L'*ut dièse* n'apparaît qu'à la cadence finale au contraténor ; il correspond au *fa dièse* de la cadence de la mes. 35.

La lecture par *bémol* n'a suscité qu'un seul *mi bémol* (= mes. 31) pour éviter un triton mélodique avec le *si bémol* précédent et un *mi contra fa* avec le *si bémol* du triplum. Le *si* a été bécariisé à la cadence finale et correspond ainsi à la cadence du *ténor* de la mes. 35.

Dans les deux solutions, le canon se termine à la mes. 36 sur une octave du

ténor et du triplum ; nous avons arbitrairement poursuivi la démonstration jusqu'à la mes. 41 : 1^o) pour permettre au contraténor de terminer la lecture de son texte ; 2^o) pour démontrer la possibilité d'enchaînement de ce canon.

Éd. modernes : J. WOLF, *Nied. Einfluss...*, p. 208 (ténor). KORTE, dans *Riv. mus. it.* 1932, p. 530.

19

LE RAY AU SOLEYL

Source : *Mn* (Pérouse).

Forme : Canon de proportions (cfr Livre I, pp. 115-177). Aux signes modernes de mesure, nous avons préféré les signes contemporains qui traduisent mieux la superposition des proportions : C pour le temps imparfait de prolation majeure, O pour le temps parfait de prolation mineure et D pour la proportion sesquitierce. (Pour semblable superposition dans l'œuvre de Ciconia, cfr le virelai : *Sus un fontayne*).

Notation : notation italienne noire avec quelques notes blanches. Nombreux points de division qui soulignent non seulement la division des temps mais encore celle des prolations. Certains points postulant d'autres interprétations (mes. 3, 10, 14), nous les avons considérés comme des points de division destinés à éviter une altération qui eût dû se produire sans ces signes. (C'est ce que Prosdocimus, toujours explicite, précise dans son *Tractatus practice de musica mensurabili*, C.S., III, p. 214 : « ... aut propter vitare alterationem aliquam qui fieri deberet, si non esset talis punctus... »).

Accidents : La lecture du second mode implique un bémol, du reste presque toujours prescrit, dans sa descente au dessous de sa finale. La première cadence sur *ut* le bécarie et la seconde cadence sur *sol* entraîne un *fa* dièse au *cantus* qui provoque, avec le *si* bécarré du « *tertius* », une double sensible.

Éditions modernes : GHISI, *It. ars nova music*, p. 9. BUKOFZER, dans *Mus. Disciplina*, 1948, p. 168 (ces deux éd. sont incomplètes du « *tertius* »).

20

ET IN TERRA

Source : BL., 4. DE VAN (*Inventory of ms. Bologne Q. 15, Mus. Disc.*, 1948, p. 235), estimait illisible cette partie de messe. Elle offre, en effet, de sérieuses difficultés

de lecture : l'encre a corrodé de part en part le fol. 2 (cantus I et ténor) et confondu la notation du recto et celle du verso. Certaines ligatures du ténor ne présentent même qu'un contour. Seule, une comparaison minutieuse des deux côtés de ce fol. nous a permis de reconnaître leur forme originelle.

Forme : Ecrite à 4 voix (cantus I et II, ténor et contraténor), cette partie de messe présente successivement des sections dévolues au choeur et au solo des deux voix supérieures : *unus*. Des changements de prolation contribuent à souligner, dans certains cas, la subdivision de ces parties. En voici la répartition :

<i>Et in terra</i>	chorus	6/4	21 mes.
<i>Gratias agimus</i>	unus	6/4	11 mes.
<i>Domine Deus</i>	chorus	24/4	11 mes.
<i>Trope : Spiritus</i>	unus	6/4	10 mes.
<i>Domine Deus</i>	chorus	6/4	7 mes.
<i>Tr. Primo genitus</i>	chorus	24/4	3 mes.
<i>Qui tollis</i>	unus	6/4	7 mes.
	chorus	6/4	6 mes.
<i>Suscipe</i>	chorus	3/2	5 mes.
<i>Tr. Ad Mariam</i>	chorus	3/2	5 mes.
<i>Qui sedes</i>	chorus	3/2	13 mes.
<i>Tr. Mariam sanctificans</i>	unus	3/2	5 mes.
<i>Tu solus Dominus</i>	chorus	3/2	2 mes.
<i>Tr. Mariam gubernans</i>	chorus	3/2	2 mes.
<i>Tu solus altiss.</i>	chorus	3/2	3 mes.
<i>Tr. Mariam coronans</i>	unus	3/2	4 mes.
<i>Jesu Christe</i>	unus	3/2	4 mes.
<i>Cum sancto</i>	chorus	3/2	8 mes.
<i>Amen</i>	chorus	3/2 (5 mes.), 6/4 (4 mes.), 4/4 (4 mes.), 6/4 (25 mes.).	

Trope : Spiritus et alme.

Notation : Notation française, noire. Les signes du temps imparfait de prolation majeure et de temps parfait de prolation mineure alternent et se conjuguent avec le temps imparfait diminué, indiqué par le « semi-circulus reversus ». (Pour semblable superposition v. *Sus un fontayne*).

Accidents : Écrite dans le I^{er} mode (cantus I et ténor) combiné avec le II^e (cantus II et contraténor), cette partie de messe requiert le si bémol en application des règles du chant de ces modes (Cfr MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., III, p. 104), en application de la règle du *la-fa-la* et pour éviter le triton mélodique. Le si bémol est, du reste, prescrit plusieurs fois (mes. 30, cantus II ; mes. 91, ténor, mes. 93, cantus I).

Nous avons aussi appliqué la règle du *fa-mi-fa* ou celle du contrepoint en diésant *ut* et *fa*, principalement aux cadences, à l'exception toutefois des doubles cadences où le plagal doit s'effacer devant l'authente. De ce fait, la cadence à la double sensible ne s'imposait pas. Nous avons laissé à l'*ut* dièse (mes. 148) sa forme

originale : son interprétation diésée n'offre aucun doute et ce témoignage est précieux.

21

ET IN TERRA

Sources: *BL*, 71; *Tr.*, 87, n° 31.

Tenor: non sans analogies avec le Gloria n° 5, *In festis duplicitibus* (*Liber usualis*, 1956, p. 37). La répétition des deux éléments mélodiques dont est fait ce chant grégorien se répercute dans le ténor qui prend une allure pseudo-isorythmique. En fait, il s'agit plutôt d'une série de variations traitées avec beaucoup de liberté en quatre parties :

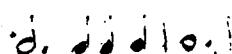
- | | |
|--|---------|
| I. <i>Et in terra-glорiam tuam</i> | 29 mes. |
| II. <i>Domine Deus-deprecationem nostram</i> | 47 mes. |
| III. <i>Qui sedes-pатris</i> | 28 mes. |
| IV. <i>Amen</i> | 20 mes. |

Notation: mi-italienne, mi-française. Le tempus perfectum cum prolatione minori (senaria perfecta) n'est accusé d'aucun point de division. Notation noire dans *BL*, creuse dans *Tr.*

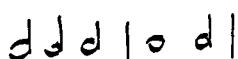
Variantes: (notre transcription est établie d'après *BL*).

Tr. mes. 1, ténor : 

mes. 15, ténor : 

Mes. 18-19, cantus I : 

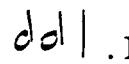
mes. 20, cantus II : 

mes. 19-20, tenor : 

mes. 34, cantus I : 

mes. 46-45, ténor : 

mes. 54, cantus I ; si bémol.

mes. 79-80, ténor :  Nous avons adopté cette leçon plutôt

que celle de *BL* : 

mes. 116-117, ténor : 

mes. 120-123 : cadence finale écourtée par la suppression des mes. 121-122-123 de *BL*. *BL* et *Tr*. mes. 113, cantus I, 1^{re} note, *ré*.

Accidents : Le V^e mode (ténor et cantus II) et le VI^e (cantus I) impliquent un si bémol, du reste consigné à l'armature du ténor. Nous l'avons appliqué au cantus I et II dans les marches descendantes (MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., III, p. 110 ss). Le mi bémol fictif, précisé dans le ms. (mes. 48 et 56, ténor), suggérait quelques rappels (mes. 58, ténor et mes. 60, cantus II, dans les deux cas, afin d'éviter un *mi contra fa*). Nous avons, en outre, appliqué aux cadences la règle du *fa-mi-fa*, ce qui a provoqué, en de nombreux cas, la cadence sur la double sensible.

Ed. modernes : D. T. Ö., 61, I. SCHERING, G. M. B., n° 29, fragment.

22

ET IN TERRA « REGINA GLORIOSA »

Sources : *BL*., 74 ; *Kras.*, fol. 196'-197 ; *StP.*, fol. 15'-16.

Forme : Motif de tête et ténor empruntés au motet *Regina gloriosa* (n° 32).

Ténor et contraténor isotrythmiques à reprises canoniques. Dans *BL*., la reprise est précisée par le *signum iterationis* (♦♦), au début du *Qui tollis*; dans *Kras.*, par le terme *Ronet* (= « ténor » inversé). Dans *BL*., le ténor de la troisième taille est consigné en *tempus imperfectum cum prolatione majori*; le contraténor de cette taille n'est pas écrit, faute de place, et remplacé par la scolie qui éclaire la structure isotrythmique de l'œuvre : « Contratenor Laudamus te dicitur ter, Primo et secundo ut jacet, 3^o per semy ». Dans *Kras.* et *StP.*, la dernière taille, long développement sur le mot *Amen*, est omise.

Plan.

I) *Et in terra... voluntatis* : duo confié au cantus I et au cantus II sans ténor ni contraténor. 15 mesures.

- 2) *Laudamus te*, Cantus I et II, ténor et contraténor. 48 mesures.
- 3) *Qui tollis*, cantus I et II ; le ténor et le contraténor reprennent à *Laudamus te*. 48 mesures.
- 4) *Amen*. Cantus I et II, ténor et contraténor en valeurs diminuées. 4 + 25 mesures.

Variantes.

Cantus II : *Laudamus*, mes. 16-18, dans *StP*



(erreur de copie qui implique un demi-mesure en trop).

Cantus I, mes. 26-27, ligature dans *Kras.* seulement.

Ténor : mes. 38 ; dans *Kras.*, ♯ au lieu de ♭.

Cantus II : mes. 44-45, dans *Kras.*, ♦ au lieu de ♦♦ dans les autres sources.

Cantus II : mes. 68, dans *Kras.*, et *StP* pas de fa ♯ bécarré.

Cantus II : mes. 82-84, dans *BL.*, *fa, mi, fa, sol, sol, la*.

Cantus II : mes. 108, dans *Kras.*, le ré ♦ est remplacé par une pause de semi-brève.

Accidents.

Ténor et cantus I dans le I^{er} mode, contraténor et cantus II, dans le second, se chantent par bémol quand le mode est imparfait ou quand le plagal descend au dessous de sa finale (cfr MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., t. III, p. 104). Nous avons appliqué le si bémol dans ces cas, ou en raison de la règle de *la-fa-la* ou encore pour éviter le triton mélodique. Nous avons aussi apposé l'ut dièse en vertu de la règle du *fa-mi-fa* ou en application des règles du contrepoint. Mes. 68, cantus II, nous avons laissé subsister le fa bécarré du ms. *BL*, que les copistes de *Kras* et de *StP.* n'avaient, du reste, pas retenu.

La double sensible apparaît dans les cadences combinées du V^e et du VI^e modes où elle s'impose sans aucun accident.

ET IN TERRA

Sources : *BL.*, 149 ; *O.*, 242 ; *Kras.*, fol. 192 v^o ; *StP.*, fol. 24'-25.

Ténor : non liturgique. Ténor et contraténor dépourvus de texte.

Forme : à la fois isorythmique et isométrique.

B : <i>Laudamus-glorificamus te</i>	mes. 10-22	} talea I
C : <i>Gratias-patris</i>	mes. 23-43	
B : <i>Qui tollis-nostram</i>	mes. 44-56	} talea II
C : <i>Qui sedes-patris</i>	mes. 57-77	
D : <i>Amen</i>	mes. 78-93.	

Introduction (A) et *Amen* (D) encadrent deux tailles identiques en toutes leurs parties, comprenant chacune deux « colores » (B et C).

Remarques et variantes : *BL*, *Kras* et *StP* : notation noire ; *O*, notation blanche. Notre transcription, élaborée d'après le plus ancien ms., *BL*, emprunte cependant à *O* certains accidents que le scribe de *BL* n'avait pas indiqués (C. T., mes. 3, ut dièse ; cantus, mes. 49, fa dièse ; C. T., mes. 36, ut dièse ; cantus mes. 80, si bémol ; C. T., mes. 70, ut dièse).

Dans *O*, quelques ligatures du ténor présentent des combinaisons différentes de celles de *BL* ; comme leur traduction mensurale ne diffère pas, nous avons jugé inutile de les relever ici.

Dans *BL*, le ténor et le contraténor sont armés d'un si bémol. Le scribe de *Kras*, n'a retenu que celui du ténor.

Kras offre, en outre d'importantes variantes, — et des incorrections flagrantes, — du contraténor aux parties B et C. Nous reproduisons une transcription de ces deux parties. Le scribe de *Kras* s'est trouvé devant une copie incorrecte ou illisible. Peut-être l'action corrosive de l'encre sur le papier de *BL* avait-elle déjà fait son effet lorsque le modèle fut copié et acheminé vers la Pologne ? (Cette action rapide de l'encre expliquerait l'abandon précipité, semble-t-il, vers 1420-1425, de la notation noire pour la blanche). En tous cas, le copiste de *Kras* s'est inspiré, pour sa reconstitution maladroite du contraténor, de quelques notes ou de quelques ligatures qu'il lui était encore possible de lire.

Accidents : la transposition du 1^{er} mode sur le degré de sol appelait un si bémol à la clé du ténor et, par voie de conséquence, à celle du contraténor. Le chant du cantus en exige quelques uns : pour éviter le *mi contra fa* ou le triton (mes. 1, mes. 80, 87) et en application de la règle de *la-fa-la* (mes. 8, 81, 91). Aux cadences, l'application de la règle du *fa-mi-fa* suppose le fa dièse au cantus, l'ut dièse au contraténor (dont quelques uns sont explicitement précisés par le copiste de *O*) qui justifient ainsi les cadences sur la double sensible (mes. 3, 8, 20, 36, 41, 49, 54, 75, 83, 91).

Éditions modernes : APEL et DAVISON, *Hist. anth. of music.*, I, p. 59, n° 55. VAN DEN BORREN, *Pol. Sacra*, p. 88, n° 12.

24

ET IN TERRA

Source: *O*, 240.

Trope: *Spiritus et alme*; ténor non liturgique.

Forme: alternance de passages écrits à deux voix égales (*Dui*) et pour le chœur (*chorus*), sans doute multiplication des voix, soutenues d'un ténor instrumental.

Notation: Blanche. Il est à présumer, ainsi que l'*Et in terra* n° 23 en offre l'exemple, que le copiste du ms. *O* a transformé en notation évacuée la notation noire de l'original. Les changements de prolation (passages du temps imparfait de prolation majeure en temps parfait de prolation mineure) sont ici indiqués en notes noires alors que l'original devait porter des notes évacuées ou rouges.

Accidents: Le ténor, écrit dans le V^e mode est armé d'un si bémol. Les cantus I et II oscillent entre le VI^e mode qui appelle parfois un si bémol et le VII^e (sol) qui requiert la sensible, fa dièse. Le cantus II, de ce fait souvent entraîné vers le mode de ré, opère ses cadences, en vertu de la règle du *fa-mi-fa*, par ut dièse, ce qui implique de nombreuses cadences par la double sensible (mes. 16, 22, 37, 55, 77, 81, 96, 134-135, 145, 168, 190, 196). Nous avons apposé des si bémols soit dans les courbes descendantes des V^e et VI^e modes (MARCHETTUS, G. S., III, p. 110), soit en application de la règle du *la-fa-la* ou des règles du contrepoint. En dehors des chutes cadentielles, nous avons posé des ut dièses ou des fa dièses là où la règle du *fa-mi-fa* (mes. 1, 19) ou celles du contrepoint (107-108, 130, 155, 159, 176) les appelait.

Remarque: Observons que la marche fréquente des trois voix par consonances imparfaites parallèles (tierces et sixtes) coupées d'accords de quinte et d'octave, crée de nombreux passages en manière de faux-bourdon qui affectent l'atmosphère harmonique de ce *Gloria*.

Édition moderne: VAN DEN BORREN, *Polyphonia sacra*, p. 82 ss.

26

PATREM

Source: *BL.*, 5.

Forme: écrite à 3 voix (cantus I, cantus II, et ténor), cette partie de messe

est divisée en sections que se partagent le *chorus* et les deux voix chantées en solo : *unus*. En voici la répartition :

<i>Patrem</i>	chorus	23 mes.
<i>Et in unum</i>	<i>unus</i>	14 mes.
<i>Et ex patre</i>	chorus	19 mes.
<i>Genitum</i>	<i>unus</i>	14 mes.
<i>Qui propter</i>	chorus	14 mes.
<i>Et incarnatum</i>	<i>unus</i>	18 mes.
<i>Crucifixus</i>	chorus	21 mes.
<i>Et resurrexit</i>	<i>unus</i>	13 mes.
<i>Et ascendit</i>	chorus	13 mes.
<i>Et iterum</i>	<i>unus</i>	23 mes.
<i>Et in spiritum</i>	chorus	35 mes.
<i>Et unam</i>	<i>unus</i>	22 mes.
<i>Et expecto</i>	chorus	24 mes.
<i>Amen</i>	chorus	22 mes.

Le ténor, non liturgique, est dépourvu de paroles et sa démarche est instrumentale.

Remarques : mes. 8-9, ténor : le ms. porte une brève.

mes. 55-56, ténor, le ms. porte une brève.

Accidents : Le V^e mode du ténor implique la lecture par bémol : le si bémol figure, du reste, à l'armature. La marche du cantus I et du cantus II appelle le si bémol dans les courbes mélodiques descendantes pour éviter *mi* contre *fa*, le triton mélodique ou en application de la règle du *la-fa-la*. Quelques accidents de *musica ficta* ont été prévus par l'auteur : nous en avons respecté la graphie (mes. 5, cantus II ; mes. 76-77, cantus I ; mes. 110, cantus I ; mes. 161, cantus II ; mes. 171-172, cantus II). Leur présence entraîne, en plusieurs cas, des cadences à la double sensible notamment dans des incidences vers les modes de sol et de ré ; nous les avons appliquées dans des cas analogues. De plus, ces accidents fictifs révèlent l'usage, déjà constaté dans d'autres œuvres de Ciconia, de la quarte diminuée (*fa* dièse, *si* bémol) qui ni les règles de la solmisation, ni celles du contrepoint ne contredisent.

PATREM

Source : BL., 73, Tr 87, n° 32.

Ténor : Comme le Gloria n° 21, il s'inspire du contour mélodique et de la substance du Gloria n° 5 : *In Festis duplicitibus* (*Liber usualis*, 1956, p. 37). Il n'offre toutefois pas, comme dans le Gloria n° 21, cette structure épisodique qui

résiste à l'analyse. Le *cantus firmus* est surtout sensible par une série d'entrées d'un pseudo-motif de tête au ténor qui se répercute aux autres voix en imitations libres.



Forme: Trois voix, (2 cantus et 1 ténor instrumental).

- I. *Patrem-coelis* mes. 1-57.
deux fragments pseudo-isorythmiques : a + b (mes. 21-37)
a' + b' (mes. 39-57).
- II. *Et incarnatus-finis* mes. 58-113.
deux fragments pseudo-isorythmiques : a + b'' (mes. 81-100)
a'' + b'' (mes. 102-113).
- III. *Et in spiritum-saeculi* mes. 114-165.
un fragment pseudo-isorythmique : a''' (mes. 140-165).
- IV. *Amen* mes. 165-187.

On peut observer, en outre, quelques passages isoméliques (mes. 63-65 ; 92-94 ; 120-122 qui associent, assez curieusement les parties entre elles et engagent le dessin mélodique des trois voix.

Remarques: L'encre ayant corrodé le papier et percé les feuillets, la lecture de certains passages en est rendue difficile. Nous avons notamment reconstitué, au cantus II, les passages ligaturés des mes. 160 à 162 et des mes. 181 à 185.

Notation noire: au cantus II, toutefois, la notation évacuée modifie le temps des mes. 87 à 90.

Accidents: Le V^e mode (ténor et cantus II) implique, en principe, la lecture par bémol ; la partie de ténor est, du reste, armée d'un si bémol. Nous l'avons donc appliquée chaque fois que la marche mélodique du VI^e mode (cantus I) ou une règle d'attraction n'en prohibait pas l'usage. Le glissement vers le VII^e mode a souvent entraîné aux cadences, un fa dièse, par application de la règle de *fa-mi-fa* et, fictivement, un mi bémol, ce qui oriente vers le sol mineur moderne (v. les mes. 68-69 où le si bémol, le mi bémol et le fa dièse sont explicitement consignés sur le manuscrit).

Source: BL., 150.

Ténor: non liturgique. Ténor et contraténor dépourvus de texte.

Forme: partiellement isorythmique et isomélique.

A : <i>Patrem</i>	mes. 1-9.
B : <i>Factorem</i>	mes. 10-48.
C : <i>Genitum</i>	mes. 49-71. } talea I
D : <i>Et incarnatus</i>	mes. 72-86.
E : <i>Crucifixus</i>	mes. 87-100.
F : <i>Et resurrexit</i>	mes. 101-136.
B : <i>Et in spiritum</i>	mes. 137-175. } talea II
C : <i>Confiteor</i>	mes. 176-198.
G : <i>Amen</i>	mes. 199-221.

L'isorythmie des deux tailles B-C entraîne l'isomélie du cantus. Augmentée des sections centrales, D, E, F, c'est la coupe de l'*Et in terra* n° 23.

Remarques: Quelques erreurs dans la partie du contraténor ont déterminé les modifications suivantes :

Section E : alors que le cantus et le ténor se divisent en 14 « temps », le contraténor en compte 16. Son application dissonante, devenait consonante si l'on commençait par la fin de la section. Nous avons donc jugé opportun de supprimer les deux premiers « temps » :

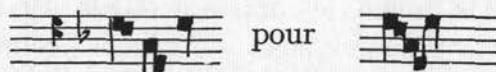


La section suivante, F, débutant de la même manière au contraténor, il s'agit, sans doute, d'une interférence du scribe.

Section G : le contraténor contenait 2 « temps » et demi en trop. mes. 208-210 :



Cette figure se présentant une seconde fois, nous avons procédé également par ablation. Mes. 216-220, les ligatures finales présentaient la succession brève-longue, longue ce qui eut augmenté encore le contraténor de deux temps. Nous avons supposé que le copiste avait séparé en deux ligatures ce qui était associé en une seule dans l'original. Soit :



La même erreur apparaissait aux mes. 218-220 du ténor. Nous avons interprété

la ligature en

Cantus, mes. 57 : le ms. donne la leçon : *do, la, sol, si*. Chacune de ces notes offrant une dissonance parfaite avec le ténor ou le contraténor, nous avons jugé

opportun d'y voir : *la, sol, la, si*. Les dissonances qui subsistent deviennent « passages ».

Accidents : Le ténor est du premier mode, transposé sur le degré de sol ce qui implique un si bémol, indiqué à l'armature. Les *fa* dièses fictifs confirment ce mode. C'est également le cas du cantus qui porte, de surcroît, deux accidents fictifs : ut dièse et fa dièse, selon qu'il oscille entre les modes de sol et de ré. Nous avons posé ces deux accidents aux cadences en application de la règle du *fa-mi-fa*. Nous avons, d'autre part, apposé des mi bémols pour éviter le triton mélodique, le triton polyphonique à partir du ténor ou en application de la règle du *la-fa-la*.

Le contraténor se chante alternativement par bécarré et par bémol selon qu'il oscille entre le mode de sol (ré transposé) et de ré.

29

PATREM « REGINA GLORIOSA »

Sources : *Kras.*, fol. 202'-204 ; *StP.*, fol. 9'-11.

Ténor : Motif de tête et ténor empruntés au motet *Regina gloriosa* (n° 32).

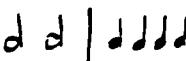
Forme : Ténor et contraténor isorythmiques ordonnent ce *Patrem* en trois tailles.

Taille I	<i>Patrem-de coelis</i>	mes. 1-78.
Taille II	<i>Et incarnatus-erit finis</i>	mes. 79-144 (66 mes.).
Taille III	<i>Et in spiritum-amen</i>	mes. 145-210 (66 mes.).

(Les 12 mes. supplémentaires de la taille I proviennent du redoublement de la première section : *Patrem omnipotentem* (12 mes), est fondé sur le même ténor que *Factorem-invisibilium*).

Variantes : Nous avons établi notre transcription d'après *Kras* malgré son écriture cursive, non dépourvue d'erreurs et son aspect peu soigné, car ce ms. a servi de modèle au copiste de *StP*. En effet, aux mes. 206-207, le cantus dessine deux fois la même ligature, *mi-ré* que le copiste de *StP* n'a retenue qu'une fois parce que, dans *Kras.*, la première ligature, un peu hors portée pouvait se confondre avec le guidon. De même, le copiste de *Kras.* ayant négligé d'apposer le *signum iterationis* après la première incise de 12 mes., celui de *StP.* a résolu cette absence en attribuant le contraténor au *Patrem* et le ténor au *Factorem*.

Néanmoins, nous avons rectifié, d'après *StP*, certaines erreurs dues, dans *Kras.* à la hâte du copiste. Mes. 9, cantus II, *sol*, semi-brève dans *Kras* ; mes. 15, cantus II, le point d'augmentation s'y confond avec un 1/2 soupir ; mes. 20-21,

cantus II, *Kras.* présente  ; mes. 35-36, 53-54, 95-96, cantus I,

Kras. prolonge la brève en longue ; mes. 46, Cantus II,  mes. 37, cantus

II, silence de semi-brève ; mes. 84, cantus I, au lieu de 4 minimes, *Kras.* porte 4 semi-brèves ; mes. 58, cantus II, *Kras.* offre 4 minimes : *fa, sol, la, si* ; mes. 126, cantus I, dans *StP.*  mes. 130, cantus I, *StP.*, *mi-mi* ; mes. 198, cantus II, cette mesure manque.

Accidents : Les mêmes raisons modales entraînant les mêmes accidents qu'au *Gloria* n° 22, on se reportera à l'apparat critique de ce n°. Ajoutons que, deux fois, des fausses relations se sont imposées. 1) mes. 114, une fausse relation indirecte entre le cantus I et le cantus II ; 2) mes. 118, un fausse relation directe entre le ténor et le cantus II. Bien qu'il s'agisse d'un *mi contra fa*, une observation de Prosdocimus de Beldemandis en autorise l'usage dans le « *cantus fractabilis* », « *eo quod in ipso propter velocitatem vocum earum non sentiuntur dissonantiae* » (C. S., III, p. 197).

30

O BEATUM INCENDIUM

Source : *BL.*, 255 (*Aler men veus*, dont de *cantus*, conservé dans *Pad.* 1115, fol. 1', utilise le même matériel musical).

Forme : Ballade italienne, dépourvue toutefois, de reprises ; la césure habituelle du « vers » et du « clos » est ici rappelée, — mais non remplacée, — par un « *signum iterationis* », en fait, inopérant.

Variantes et Accidents : Cfr n° 17.

31

O PETRE CHRISTI DISCIPULE

Source : *BL.*, 258.

Forme : Motet à deux voix égales. Texte aux deux voix. Vocalise initiale analogue à celle du madrigal italien ; nombreuses imitations entre les deux voix, parfois en manière de hoquetus et croisements de formules mélodiques (mes. 33-37 et 38-42). L'*Amen*, d'un caractère plutôt instrumental, est fait de formules répétées sur un ténor partiellement harmonique.

Notation : notation mi-italienne, mi-française, noire, écrite sur six lignes, avec

de nombreux points de division. Les passages en senaria perfecta, qui alternent avec la senaria imperfecta, sont consignés en notation creuse.

Accidents: Le motet est écrit dans le VIII^e mode (ré) aux deux voix, ce qui implique, dans les courbes cadentielles, la présence d'ut dièses et, de fa dièses lorsque la mélodie incline vers le mode authente, sol. Ces deux accidents ont été, du reste, prévus fictivement là où le chantre eût hésité à les appliquer (*cantus*, mes. 13, 14, 66 ; *ténor*, mes. 28, 55) ; nous les avons posés ailleurs en vertu des règles du *fa-mi-fa* ou du contrepoint. Le si bémol n'est pas impliqué dans la lecture du VIII^e mode : dès la première mes. le ms. prévoit la lecture par bécarré. Un si bémol de solmisation est toutefois posé à la mes. 23 au *ténor* et à la mes. 25 au *cantus*, qui engage la lecture de toute l'incise. Nous l'avons posé à la mes. 10 en vertu de la règle du *la-fa-la*. En outre, aux mes. 10 et 28, le fa dièse et le si bémol forment une quarte diminuée que Ciconia affectionne dans les chutes cadentielles sur l'unisson. Mes. 86, le sol dièse est justifié par la règle du *fa-mi-fa*.

Nous avons tenu à maintenir la forme originale des signes d'altération.

32

REGINA GLORIOSA

Source: *Kras.*, fol. 202'-204. Motet situé au bas des fol. contenant le *Patrem* n° 29. Le nom de Ciconia figure en tête du fol 202'.

Forme: cfr t. I, p. 121 s. Motet à trois voix : *Cantus*, *ténor* et *contraténor*. Seul, le *cantus* est pourvu d'un texte complet. Le *ténor* n'a que les *incipit* et le *contraténor*, trois indications seulement. *Ténor* et *contraténor* ont, du reste, une allure souvent instrumentale.

Accidents: Ce motet est écrit dans le 1^{er} mode (*cantus* et *ténor*), conjugué avec le II^e (*contraténor*). Le si b est requis en vertu des règles de la solmisation et en application de la règle du *la-fa-la* ; l'ut dièse, en application de la règle du *fa-mi-fa*. Un seul accident fictif, sol dièse (mes. 47, *cantus*) accorde momentanément au II^e mode la prépondérance : partout ailleurs (par ex. mes. 25, 29, 35 et autres passages similaires), nous l'avons laissée au 1^{er} mode. De ce fait, la double sensible ne s'imposait pas ⁽¹⁾.

33

UT TE PER OMNES

Sources: *BL*, 259 ; *O*, 277.

Forme: motet à trois voix (*BL*) : 2 *cantus* et *ténor*, à quatre voix (*O*) : 2

⁽¹⁾ Tel n'avait pas été notre avis lors de la première transcription que nous fîmes de cette pièce. Cfr *R. B. M.*, t. IX (1954), pp. 68-70.

cantus, ténor et contraténor. Texte différent à chaque cantus. Isorythmique dans toutes ses parties, il est divisé en deux tailles (mes. 1-56 et mes. 57-III). Pour varier les effets aux deux voix supérieures, l'auteur a usé des artifices du mouvement contraire, très visibles si l'on superpose les différentes parties des deux tailles. Au surplus, ces deux voix sont traitées en style de madrigal avec de nombreuses imitations.

Notation: mi-française, mi-italienne. Noire dans *BL*, blanche dans *O*. Le temps parfait mineur ne nécessite aucun changement de couleur. Les points de division se font rares ; les points d'augmentation et de démonstration plus nombreux.

Variantes: La partition a été établie d'après *BL* ; le contraténor, adjonction plus tardive dont l'authenticité a été mise en doute, a été repris d'après *O*. La présence d'octaves et de quintes parallèles n'a pas paru un critère suffisant pour l'écartier.

Variantes de formes et de notation, v. ci-dessus.

Variantes mélodiques :

mes. 34, cantus II, *BL* : fa-ré-fa ; nous avons retenu la leçon de *O* plus correcte.

mes. 46-47, cantus II, *O* :



mes. 60, cantus II, *O*



mes. 64, cantus II, *O*



mes. 66, cantus I, *O*



mes. 89-90, cantus II, *O*



mes. 104, cantus I, *O*



En outre, le ténor présente, dans *O*, quelques variantes de ligatures qui ne modifient ni sa substance mélodique, ni son rythme.

Accidents : Le motet est écrit dans le 1^{er} mode mais le cantus I et le contratenor se jouent dans l'ambitus du second. Toute la première taille accuse l'authente tandis que la seconde, après un bref motif de transition, débute dans le second mode mais revient ensuite au premier. Nous avons appliqué les règles énoncées par Marchettus (G. S., III, p. 104) pour la lecture de ce mode et de son plagal et avons posé des si bémols à l'aigu lorsque le mode est imparfait, au grave lorsqu'il descend au dessous de sa finale. Un seul si bémol est prescrit, mes. 99, au ténor : le chant montant ensuite au ré, le chantre ne l'eût pas appliqué sans ce signe. L'ut dièse est requis en vertu de la règle du *fa-mi-fa* et des règles du contrepoint. La fréquence de ces signes dans un langage aux incises brèves, crée le sentiment du ré mineur moderne.

La cadence à la double sensible n'est pas requise là où le plagal doit d'effacer devant l'authente. Elle apparaît, toutefois, incidemment (mes. 36-37, 92-93, 96-97) mais elle accuse une orientation passagère vers les V^e et VI^e modes où cette double sensible est naturelle. Plus caractéristiques sont les passages et les formules cadencielles en manière de « faux-bourdon », avant la lettre. (V. mes. 15-16, 51, 72, 107).

Édition moderne : VAN DEN BORREN, *Polyphonia sacra*, p. 180 (d'après O).

O PADUA SIDUS PRAECLARUM

Source : BL, 256.

Forme : Motet à trois voix : deux cantus et ténor. Même texte aux deux voix. Entre une introduction et un finale de caractère instrumental où se jouent les effets de fanfare, le motet s'érite en un style de ballade italienne, cependant animé de nombreuses imitations entre les voix à la manière du madrigal.

Notation : Notation mi-française, mi-italienne, noire. Le tempus imperfектum cum prolatione minori est coupé de quelques passages en prolation majeure, inscrits en notation creuse. Les points de division ont disparu.

Accidents : Écrit dans le mode de sol (VII^e), ce motet est orienté, dans sa partie centrale (mes. 61-114 et 132-152), vers le mode de ré, ce qui permet à Ciconia d'y insérer un arsenal de formules mélodiques déjà utilisé dans *Per quelia strada*, *Una panthera* et *Regina gloriosa*, écrites dans ce mode.

Dans la première et la dernière partie (mes. 1-60, 115-132, 152-164), le si bémol a été posé en vertu de la règle du *la-fa-la*, des règles du contrepoint ou pour éviter un *mi contra fa* ; dans la partie centrale, s'y ajoutent celles de la lecture du 1^{er} mode.

Le fa dièse était impliqué, par attraction vers la finale, dans le mode de sol ; nous l'avons, en outre, posé en vertu de la règle du *fa-mi-fa*. Il était prescrit une

seule fois (mes. 154) engageant ainsi une lecture fictive de toute la conclusion instrumentale du motet.

Dans toutes les incidences du mode de ré, l'*ut dièse* devait être appliqué en vertu des mêmes raisons. De ce fait, les cadences à la double sensible sont assez fréquentes. On observera aussi l'usage des cadences suspatives sur la tierce et sur la consonance de tierce et quinte, ou leurs renversements (mes. 15, 25, 46, 51, 82, 89, 101, 135, 144, 154, 161).

36

O FELIX TEMPLUM JUBILA

Sources: *BL*, 216; *O*, fol. 22'-23.

Forme: Motet à trois voix, deux cantus et ténor. Même texte aux deux voix. Forme du madrigal avec ses longues vocalises initiales et son style imitatif. La cadence conclusive (mes. 111) n'est pas pourvue de signe de répétition et l'*Amen*, (mes. 112-131) qui remplace le ritornello, termine la composition.

Notation: mi-française, mi-italienne, noire. Le temps parfait de prolation mineure est parfois animé d'incises en prolation majeure, consignées en notes creuses dans *BL*, en semi-minimes groupées en triolets, dans *O*. Ce dernier ms., cependant plus récent, montre des artifices propres à la notation italienne du trecento : semi-brèves ou minimes caudées « *a latere* » (↗), semi-brèves doublées, porteuses d'une haste inférieure, enfin, le refus de l'artifice de la notation rouge ou blanche pour indiquer les changements de prolation.

Variantes: Nous avons fondé notre transcription sur *BL*: la leçon de *O* n'est pas très différente.

Mes. 9, cantus I ; mes. 18, cantus II : *O* interprète les deux dernières notes en prolation majeure.

Mes. 22 ; aux 3 voix ; *BL* donne une brève au cantus I, une longue au cantus II et au Ténor, *O*, une longue aux trois voix. A cantus II, une mauvaise interprétation du copiste a reporté au début de la mes. 23 la pause de minime et la minime ce qui l'a obligé à ligaturer, au début de la mes. 24 une semi-brève et la longue qu'elle rend imparfaite.

Mes. 31, cantus II : *O*, sol, mi, ré, *ut*.

Mes. 31-32, ténor : *O*, propose deux mesures de pause.

Mes. 37, cantus I, dans *O*, le si bémol est redoublé.

Mes. 55, cantus II : brève dans *BL*; nous avons adopté la longue de *O*.

Mes. 61, ténor : *O* partage la brève parfaite de *BL* en brève altérée-brève (c.-à-d. longue-brève).

Mes. 75, cantus I : *O* n'altère pas le sol et redouble le mi.

Mes. 90, cantus II : dans *O*, le mi est une semi-brève caudée « *a latere* » et les trois notes suivantes, des minimes égales.

Mes. 93, cantus II : dans *O* les deux premières notes sont *sol, fa* ; la lecture du cantus I, mes. 91 donne la bonne leçon.

Mes. 106, ténor : *O* ne redouble pas le *ré* mais donne une semi-brève.

Mes. 112, cantus I, 113, cantus II : *O* interprète cette vocalise initiale en triolets : *la si la, sol fa mi*.

Accidents : La première partie (mes. 1-111) est écrite dans le mode de ré (I^r) combiné avec son plagal, *la*. De ce fait, le *si bémol* est requis à l'aigu lorsque le mode est imparfait, au grave lorsqu'il descend au-dessous de sa finale (MARCHETTUS, G. S., III, p. 104) ou encore en application de la règle du *la-fa-la*. Il est, du reste prescrit plusieurs fois : mes. 37, cantus I où le chantre ne l'eût pas appliqué sans ce signe (ce qui n'est pas le cas à la même mesure au ténor) ; aux mes. 43, 77 et 100, comme bémol de solmisation. Nous avons posé un *mi bémol* aux mes. 85 et 106 au ténor, en vertu de la règle du *la-fa-la* dans l'hexacorde par bémol. L'*ut dièse* a été appliqué en fonction de la règle du *fa-mi-fa* et des règles du contrepoint. La double sensible ne s'est pas imposée là où le plagal (*la*) devait s'effacer devant l'authente. Dans l'*Amen*, écrit dans les V^e et VI^e modes (*fa* et *ut*) un seul *si bémol* a été appliqué (mes. 112 et 113) en vertu de la règle du *la fa la*.

38

O VIRUM OMNIMODA VENERACIONE

Sources : *BL*, 254 ; *BU*, 53.

Forme : Motet à 4 voix : deux cantus, ténor et contraténor. Textes différents aux deux voix supérieures et au ténor. Ténor inspiré de celui du *Gloria* n° 21 et du *Patrem* n° 27, dont il reprend non seulement la substance, quoique variée, mais certaines incises mélodiques (mes. 18, par ex.) qui se répercutent aux deux cantus et tissent, entre les trois compositions, un lien unitaire. Le contraténor, purement instrumental, a peut-être été ajouté après coup : il forme avec le ténor, un duo qui en renforce le caractère « harmonique ».

Notation : mi-française, mi-italienne, noire. Le *tempus imperfectum cum prolatione minori* (ou *senaria perfecta*) n'offre pas de particularités ni d'incidences en d'autres prolations. Les points de division n'apparaissent que là où leur usage est indispensable. Le semi-brève augmentée (valeur trois minimes) est pourvue de points de perfection.

Variantes : Un trop rapide examen de *BU* ne nous a pas permis d'autres constatations que l'usage, dans ce ms. de la notation noire, comme dans *BL*.

Accidents : Le V^e mode au ténor et au cantus II, le VI^e mode au contraténor et au cantus I, impliquent la lecture par bémol ; le *si bémol* est, du reste, prescrit

au ténor et au contraténor. Nous l'avons appliqué aux deux cantus dans les courbes mélodiques descendantes, directes ou indirectes, pour éviter le triton ou le *mi contra fa*. Nous l'avons parfois supprimé au contraténor, dans les cadences finales qui impliquent la lecture *fa-mi-fa* et forment ainsi, avec le cantus I une cadence à la double sensible (mes. 37-38, 88-89). Un mi bémol fictif a été appliqué, dans la lecture par bémol, sur des cas de *la-fa-la* (mes. 31, cantus, 32, ténor ; 61, cantus I, 62, ténor). Le fa dièse a été appliqué en vertu de la règle du *fa-mi-fa* ou de celle du contrepoint. Dans les incidences des VII^e et VIII^e modes, la règle du *fa mi-fa* a appelé la présence de cadences à la double sensible (mes. 30-31 ; 61-62). Les cadences suspensives sur la tierce et quinte ou leurs renversements ne sont pas rares (mes. 22, 40, 45, 58, 74).

39

ALBANE MISSE CELITUS

Source: BL, 273.

Forme: Motet isorythmique à 4 voix divisé en deux tailles (mes. 1-79 ; 80-160). Le ténor et le contraténor font, au début de chaque taille, une pause de 12 temps. Leur caractère est nettement instrumental. Le contraténor, qui joue souvent par rapport au ténor, le rôle d'un renforcement « harmonique », est parfois en unisson avec le cantus I ou le cantus II (mes. 29-30 ; 46-47 ; 54-55 ; 66-68 ; 109-110 ; 114-116 ; 126-127 ; 146-148 ; 157-160). La structure isorythmique affecte aussi bien les deux cantus que le ténor et le contraténor.

Notation: Mi-italienne, mi-française, elle est déjà celle de la première moitié du XV^e siècle. Noire. Le tempus imperfectum cum prolatione minori n'offre aucune particularité ; aucun signe spécial (notation rouge ou creuse, ou triolets de semi-minimes) ne distingue les deux mesures (12 et 117) où le nombre poétique a obligé le musicien à recourir à la prolation majeure. Les points de division ont disparu.

Accidents: Le ténor et le cantus II sont écrits dans le V^e mode, le contraténor et le cantus I, dans le VI^e ; le premier implique le principe de la lecture par bémol, le second, principalement dans les courbes mélodiques descendantes (cfr MARCHETTUS, G. S., t. III, pp. 110-112). Le si bémol est, du reste, prescrit au ténor et au contraténor instrumentaux. Nous l'avons posé aux deux cantus en vertu des règles du chant, du principe du *la-fa-la*, pour éviter le triton ou les *mi contra fa* ; nous l'avons supprimé, au contraténor pour « sensibiliser » certaines cadences. Ce procédé a, du reste, posé plus d'un problème. Dans la première taille, le ton s'orientait nettement vers les VII^e et VIII^e modes ; les cadences, de ce fait, appellent un fa dièse sans exclure, des lignes mélodiques, le si bémol (v. mes. 108-109, où le si bémol est prescrit). Dans ces cas, la double sensible n'était pas requise, le plagal s'effaçant devant l'authente. Elle s'est imposée, cependant, dans d'autres

incidences : mes. 17-18, 29-30, 37-38, 67-68, 97-98, 117-118, 126-127, 157-160, là où la formule cadentielle se posait sur un ou deux demi-tons naturels (mi-fa).

Observons que dans toute la partie de ce motet qui évolue vers les VII^e et VIII^e modes, le maintien partiel du si bémol de solmisation crée un climat analogue à celui d'un I^{er} mode transposé sur sol.

40

VENECIE MUNDI SPLENDOR

Source : *BL*, 257.

Forme : Motet à trois voix (deux cantus et ténor) en style de ballade italienne bien que l'écriture des deux cantus ne soit pas dépourvue d'imitations et de quelques vocalises. Le ténor est, en grande partie instrumental et impose, à la section finale, un style de fanfare. Texte différent aux deux cantus ; le ténor offre, dans ses parties vocales un texte partiellement original mais qui reprend, *in fine*, les deux derniers vers du texte du cantus I, prolongeant ainsi le nom de l'auteur.

Notation : Mi-française, mi-italienne, noire. Le tempus perfectum cum prolatione minori offre quelques passages en prolation majeure. Deux solutions ont été adoptées par le scribe : mes. 7, la notation ne change pas mais les minimes sont visiblement groupées en triolets ; mes. 32 au cant. II et mes. 34 au cant. I, le scribe a creusé les minimes et traité la dernière en semi-minime, après avoir pointé la pénultième. La semi-brève augmentée est pointée et les points de division, très rares, isolent quelques brèves d'une semi-brève suivante. A la fin du ténor, la notation creuse modifie le mode mineur en mode majeur de brèves imparfaites.

Accidents : Le si bémol, prescrit au ténor, et le mode de fa dans lequel il s'inscrit, impliquent l'usage de ce bémol au cantus II et dans les courbes descendantes du cantus I, écrit dans le mode plagal correspondant. Nous l'avons, en outre, appliqué en vertu de la règle du *la-fa-la* ou pour éviter, avec le ténor, un *mi contra fa*. Le mi bémol, prescrit une fois (mes. 57) pour éviter un triton mélodique du ténor, a, en outre, été posé à la mes. 36 en vertu de la règle du *la-fa-la* dans la lecture de l'hexacorde par bémol. (A la mes. 70, la même lecture l'eût imposé s'il n'avait été prohibé par le mi du cantus II). L'orientation fréquente vers le mode de sol justifie la présence de certains fa dièses dans les cadences, sans exclusion du si bémol de solmisation. Dans les cadences de ce mode, la double sensible n'est pas requise, le mode de ré (VIII^e) étant plagal. Quelques cadences à la double sensible se sont toutefois imposées (mes. 63-64 ; 66-67 ; 71-72 ; 79-80, 105-108), là où le demi-ton était naturel.

DOCTORUM PRINCIPEM

Source: BL, 272.

Forme: Motet isorythmique à 4 voix : 2 cantus, ténor et contraténor. Textes différents aux deux cantus. Isorythmie proportionnelle du ténor et du contraténor : chacune des trois tailles illustre successivement le « tempus imperfectum cum prolatione majori », « le tempus perfectum cum prolatione minori » et le « tempus imperfectum cum prolatione minori », ainsi que le précise la scolie : « Tenor vie artis. Et dicitur : 1) imperfecto majori ; 2) perfecto minori, semper ultima semibrevis alteratur ; 3) imperfecto minori ». Tout en suivant dans ses grandes lignes le schéma imposé par le ténor, les deux cantus offrent successivement trois solutions mélodiques et rythmiques différentes. Ténor et contraténor instrumentaux, formant duo « harmonique ; préludes, interludes et postludes instrumentaux aux quatre voix avec effets de fanfare dans les finales. Les deux cantus sont écrits en style de madrigal avec des imitations presque systématiques.

Notation: Noire, plus française qu'italienne par les trois signes de changements de temps et de prolations et l'absence de points de division. Elle n'offre cependant aucune des complexités de la notation française dans son étape de « maniériste », qui semble, à cette époque, bien lointaine.

Accidents: Ténor et cantus II dans le V^e mode, doublés, au contraténor et au cantus I, du VI^e mode. Le si bémol, prescrit aux ténor et contraténor instrumentaux, entraîne presque constamment la même altération aux deux voix supérieures. N'était la fréquence des cadences vers le VII^e mode, draînées par le mode d'ut, et qui appelle un fa dièse, le climat tendrait vers le fa majeur moderne. Nous avons appliqué le si bémol aux deux cantus partout où l'exigeait la marche du ténor et du contraténor, pour éviter les *mi contra fa* et, dans les courbes mélodiques descendantes, en raison des règles de lecture des V^e et VI^e modes. Nous l'avons évité dans les cadences modales qui ont naturellement entraîné la double sensible. Celle-ci, par contre, ne s'imposait pas dans les cadences sur les VII^e et VIII^e modes, celui-ci s'effaçant devant l'authente correspondant.

PETRUM MARCELLO VENETUM

Source: BL, 245.

Forme: Le ténor n'est pas sans offrir quelque analogie avec l'hymne *Oremus pro antistite* (intronisation d'un évêque) (cfr *Liber usualis*, p. 1867).

Ténor et contraténor isorythmiques à reprises proportionnelles, précisées par la scolie : « Canon tenores dicuntur sic : P^o usque ad secundam talliam ut jacent ; 2^o diminuuntur resumendo et sic successive alie talie procedant ». « Contratenor ad modum tenoris ».

Plan :

1 ^{re} taille	I mes. 1-41. II mes. 42-56, triple diminution ($\text{o} \cdot = \text{d}$).
2 ^e taille	III mes. 57-97. IV mes. 98-112, triple diminution.

L'isorythmie affecte également les deux cantus.

Notation : mi-italienne, mi-française. Le « tempus perfectum cum prolatione minori » n'offre aucune particularité ; les semi-brèves parfaites sont pourvues d'un point de perfection. Le ténor et le contraténor sont écrits « ad longum » c'est-à-dire suivant le mode et non le temps ; lorsque le mode mineur se transforme en mode majeur, la notation est évidée.

Accidents : Ténor et cantus II dans le V^e mode, contraténor et cantus I dans le VI^e ; le si bémol à la clé du ténor et du contraténor indiquent qu'ils se chantent « per b mollem ». Nous avons appliqué cette règle au cantus II et, au cantus I, celle du VI^e mode (cfr MARCHETTUS, *Lucidarium*, G. S., III, p. 110). Nous avons en outre sacrifié à la coutume du *la-fa-la* et à celle du *fa-mi-fa* là où leur usage s'imposait. Le fa dièse a été fréquemment requis dans les cadences vers le VII^e mode. (*Remarque* : à la mes. 56, le \natural (bécarré) n'altère pas l'ut ; il est là pour empêcher le chantre de faire ut dièse, ce qu'il eût fait en application de la règle du *fa-mi-fa*, sans ce signe). Dans les cadences modales, la double sensible a été appliquée par bécarrisation du si au contraténor.

1

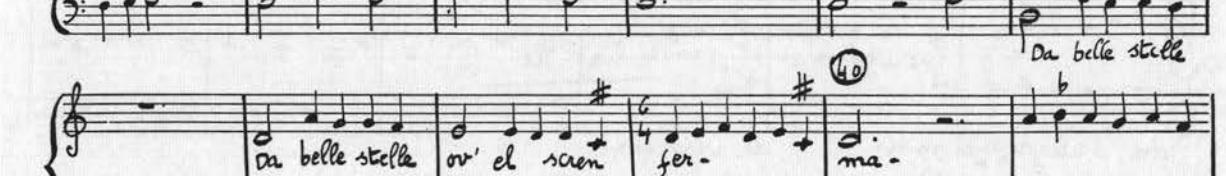
PER QUELLA STRADA

c. 

T. 









10
Per quella strada lactea del cielo
lactea del cielo
del cielo
20
25
30
35
Da belle stelle
on belle stelle or' el saren fer-
ma.
or' el saren fer-
ma.

JOHANNES CICONIA

45
 b
 -
 50
 b
 55
 ve-de-va un carro andar tut-to a-bra-sa-
 ve-de-na un carro an-clar tutto a-bra-
 60
 Ritornello
 65
 70
 75
 80
 85
 90
 95
 100
 105
 110
 115
 120
 125
 130
 135
 140
 145
 150
 155
 160
 165
 170
 175
 180
 185
 190
 195
 200
 205
 210
 215
 220
 225
 230
 235
 240
 245
 250
 255
 260
 265
 270
 275
 280
 285
 290
 295
 300
 305
 310
 315
 320
 325
 330
 335
 340
 345
 350
 355
 360
 365
 370
 375
 380
 385
 390
 395
 400
 405
 410
 415
 420
 425
 430
 435
 440
 445
 450
 455
 460
 465
 470
 475
 480
 485
 490
 495
 500
 505
 510
 515
 520
 525
 530
 535
 540
 545
 550
 555
 560
 565
 570
 575
 580
 585
 590
 595
 600
 605
 610
 615
 620
 625
 630
 635
 640
 645
 650
 655
 660
 665
 670
 675
 680
 685
 690
 695
 700
 705
 710
 715
 720
 725
 730
 735
 740
 745
 750
 755
 760
 765
 770
 775
 780
 785
 790
 795
 800
 805
 810
 815
 820
 825
 830
 835
 840
 845
 850
 855
 860
 865
 870
 875
 880
 885
 890
 895
 900
 905
 910
 915
 920
 925
 930
 935
 940
 945
 950
 955
 960
 965
 970
 975
 980
 985
 990
 995
 1000
 1005
 1010
 1015
 1020
 1025
 1030
 1035
 1040
 1045
 1050
 1055
 1060
 1065
 1070
 1075
 1080
 1085
 1090
 1095
 1100
 1105
 1110
 1115
 1120
 1125
 1130
 1135
 1140
 1145
 1150
 1155
 1160
 1165
 1170
 1175
 1180
 1185
 1190
 1195
 1200
 1205
 1210
 1215
 1220
 1225
 1230
 1235
 1240
 1245
 1250
 1255
 1260
 1265
 1270
 1275
 1280
 1285
 1290
 1295
 1300
 1305
 1310
 1315
 1320
 1325
 1330
 1335
 1340
 1345
 1350
 1355
 1360
 1365
 1370
 1375
 1380
 1385
 1390
 1395
 1400
 1405
 1410
 1415
 1420
 1425
 1430
 1435
 1440
 1445
 1450
 1455
 1460
 1465
 1470
 1475
 1480
 1485
 1490
 1495
 1500
 1505
 1510
 1515
 1520
 1525
 1530
 1535
 1540
 1545
 1550
 1555
 1560
 1565
 1570
 1575
 1580
 1585
 1590
 1595
 1600
 1605
 1610
 1615
 1620
 1625
 1630
 1635
 1640
 1645
 1650
 1655
 1660
 1665
 1670
 1675
 1680
 1685
 1690
 1695
 1700
 1705
 1710
 1715
 1720
 1725
 1730
 1735
 1740
 1745
 1750
 1755
 1760
 1765
 1770
 1775
 1780
 1785
 1790
 1795
 1800
 1805
 1810
 1815
 1820
 1825
 1830
 1835
 1840
 1845
 1850
 1855
 1860
 1865
 1870
 1875
 1880
 1885
 1890
 1895
 1900
 1905
 1910
 1915
 1920
 1925
 1930
 1935
 1940
 1945
 1950
 1955
 1960
 1965
 1970
 1975
 1980
 1985
 1990
 1995
 2000
 2005
 2010
 2015
 2020
 2025
 2030
 2035
 2040
 2045
 2050
 2055
 2060
 2065
 2070
 2075
 2080
 2085
 2090
 2095
 2100
 2105
 2110
 2115
 2120
 2125
 2130
 2135
 2140
 2145
 2150
 2155
 2160
 2165
 2170
 2175
 2180
 2185
 2190
 2195
 2200
 2205
 2210
 2215
 2220
 2225
 2230
 2235
 2240
 2245
 2250
 2255
 2260
 2265
 2270
 2275
 2280
 2285
 2290
 2295
 2300
 2305
 2310
 2315
 2320
 2325
 2330
 2335
 2340
 2345
 2350
 2355
 2360
 2365
 2370
 2375
 2380
 2385
 2390
 2395
 2400
 2405
 2410
 2415
 2420
 2425
 2430
 2435
 2440
 2445
 2450
 2455
 2460
 2465
 2470
 2475
 2480
 2485
 2490
 2495
 2500
 2505
 2510
 2515
 2520
 2525
 2530
 2535
 2540
 2545
 2550
 2555
 2560
 2565
 2570
 2575
 2580
 2585
 2590
 2595
 2600
 2605
 2610
 2615
 2620
 2625
 2630
 2635
 2640
 2645
 2650
 2655
 2660
 2665
 2670
 2675
 2680
 2685
 2690
 2695
 2700
 2705
 2710
 2715
 2720
 2725
 2730
 2735
 2740
 2745
 2750
 2755
 2760
 2765
 2770
 2775
 2780
 2785
 2790
 2795
 2800
 2805
 2810
 2815
 2820
 2825
 2830
 2835
 2840
 2845
 2850
 2855
 2860
 2865
 2870
 2875
 2880
 2885
 2890
 2895
 2900
 2905
 2910
 2915
 2920
 2925
 2930
 2935
 2940
 2945
 2950
 2955
 2960
 2965
 2970
 2975
 2980
 2985
 2990
 2995
 3000
 3005
 3010
 3015
 3020
 3025
 3030
 3035
 3040
 3045
 3050
 3055
 3060
 3065
 3070
 3075
 3080
 3085
 3090
 3095
 3100
 3105
 3110
 3115
 3120
 3125
 3130
 3135
 3140
 3145
 3150
 3155
 3160
 3165
 3170
 3175
 3180
 3185
 3190
 3195
 3200
 3205
 3210
 3215
 3220
 3225
 3230
 3235
 3240
 3245
 3250
 3255
 3260
 3265
 3270
 3275
 3280
 3285
 3290
 3295
 3300
 3305
 3310
 3315
 3320
 3325
 3330
 3335
 3340
 3345
 3350
 3355
 3360
 3365
 3370
 3375
 3380
 3385
 3390
 3395
 3400
 3405
 3410
 3415
 3420
 3425
 3430
 3435
 3440
 3445
 3450
 3455
 3460
 3465
 3470
 3475
 3480
 3485
 3490
 3495
 3500
 3505
 3510
 3515
 3520
 3525
 3530
 3535
 3540
 3545
 3550
 3555
 3560
 3565
 3570
 3575
 3580
 3585
 3590
 3595
 3600
 3605
 3610
 3615
 3620
 3625
 3630
 3635
 3640
 3645
 3650
 3655
 3660
 3665
 3670
 3675
 3680
 3685
 3690
 3695
 3700
 3705
 3710
 3715
 3720
 3725
 3730
 3735
 3740
 3745
 3750
 3755
 3760
 3765
 3770
 3775
 3780
 3785
 3790
 3795
 3800
 3805
 3810
 3815
 3820
 3825
 3830
 3835
 3840
 3845
 3850
 3855
 3860
 3865
 3870
 3875
 3880
 3885
 3890
 3895
 3900
 3905
 3910
 3915
 3920
 3925
 3930
 3935
 3940
 3945
 3950
 3955
 3960
 3965
 3970
 3975
 3980
 3985
 3990
 3995
 4000
 4005
 4010
 4015
 4020
 4025
 4030
 4035
 4040
 4045
 4050
 4055
 4060
 4065
 4070
 4075
 4080
 4085
 4090
 4095
 4100
 4105
 4110
 4115
 4120
 4125
 4130
 4135
 4140
 4145
 4150
 4155
 4160
 4165
 4170
 4175
 4180
 4185
 4190
 4195
 4200
 4205
 4210
 4215
 4220
 4225
 4230
 4235
 4240
 4245
 4250
 4255
 4260
 4265
 4270
 4275
 4280
 4285
 4290
 4295
 4300
 4305
 4310
 4315
 4320
 4325
 4330
 4335
 4340
 4345
 4350
 4355
 4360
 4365
 4370
 4375
 4380
 4385
 4390
 4395
 4400
 4405
 4410
 4415
 4420
 4425
 4430
 4435
 4440
 4445
 4450
 4455
 4460
 4465
 4470
 4475
 4480
 4485
 4490
 4495
 4500
 4505
 4510
 4515
 4520
 4525
 4530
 4535
 4540
 4545
 4550
 4555
 4560
 4565
 4570
 4575
 4580
 4585
 4590
 4595
 4600
 4605
 4610
 4615
 4620
 4625
 4630
 4635
 4640
 4645
 4650
 4655
 4660
 4665
 4670
 4675
 4680
 4685
 4690
 4695
 4700
 4705
 4710
 4715
 4720
 4725
 4730
 4735
 4740
 4745
 4750
 4755
 4760
 4765
 4770
 4775
 4780
 4785
 4790
 4795
 4800
 4805
 4810
 4815
 4820
 4825
 4830
 4835
 4840
 4845
 4850
 4855
 4860
 4865
 4870
 4875
 4880
 4885
 4890
 4895
 4900
 4905
 4910
 4915
 4920
 4925
 4930
 4935
 4940
 4945
 4950
 4955
 4960
 4965
 4970
 4975
 4980
 4985
 4990
 4995
 5000
 5005
 5010
 5015
 5020
 5025
 5030
 5035
 5040
 5045
 5050
 5055
 5060
 5065
 5070
 5075
 5080
 5085
 5090
 5095
 5100
 5105
 5110
 5115
 5120
 5125
 5130
 5135
 5140
 5145
 5150
 5155
 5160
 5165
 5170
 5175
 5180
 5185
 5190
 5195
 5200
 5205
 5210
 5215
 5220
 5225
 5230
 5235
 5240
 5245
 5250
 5255
 5260
 5265
 5270
 5275
 5280
 5285
 5290
 5295
 5300
 5305
 5310
 5315
 5320
 5325
 5330
 5335
 5340
 5345
 5350
 5355
 5360
 5365
 5370
 5375
 5380
 5385
 5390
 5395
 5400
 5405
 5410
 5415
 5420
 5425
 5430
 5435
 5440
 5445
 5450
 5455
 5460
 5465
 5470
 5475
 5480
 5485
 5490
 5495
 5500
 5505
 5510
 5515
 5520
 5525
 5530
 5535
 5540
 5545
 5550
 5555
 5560
 5565
 5570
 5575
 5580
 5585
 5590
 5595
 5600
 5605
 5610
 5615
 5620
 5625
 5630
 5635
 5640
 5645
 5650
 5655
 5660
 5665
 5670
 5675
 5680
 5685
 5690
 5695
 5700
 5705
 5710
 5715
 5720
 5725
 5730
 5735
 5740
 5745
 5750
 5755
 5760
 5765
 5770
 5775
 5780
 5785
 5790
 5795
 5800
 5805
 5810
 5815
 5820
 5825
 5830
 5835
 5840
 5845
 5850
 5855
 5860
 5865
 5870
 5875
 5880
 5885
 5890
 5895
 5900
 5905
 5910
 5915
 5920
 5925
 5930
 5935
 5940
 5945
 5950
 5955
 5960
 5965
 5970
 5975
 5980
 5985
 5990
 5995
 6000
 6005
 6010
 6015
 6020
 6025
 6030
 6035
 6040
 6045
 6050
 6055
 6060
 6065
 6070
 6075
 6080
 6085
 6090
 6095
 6100
 6105
 6110
 6115
 6120
 6125
 6130
 6135
 6140
 6145
 6150
 6155
 6160
 6165
 6170
 6175
 6180
 6185
 6190
 6195
 6200
 6205
 6210
 6215
 6220
 6225
 6230
 6235
 6240
 6245
 6250
 6255
 6260
 6265
 6270
 6275
 6280
 6285
 6290
 6295
 6300
 6305
 6310
 6315
 6320
 6325
 6330
 6335
 6340
 6345
 6350
 6355
 6360
 6365
 6370
 6375
 6380
 6385
 6390
 6395
 6400
 6405
 6410
 6415
 6420
 6425
 6430
 6435
 6440
 6445
 6450
 6455
 6460
 6465
 6470
 6475
 6480
 6485
 6490
 6495
 6500
 6505
 6510
 6515
 6520
 6525
 6530
 6535
 6540
 6545
 6550
 6555
 6560
 6565
 6570
 6575
 6580
 6585
 6590
 6595
 6600
 6605
 6610
 6615
 6620
 6625
 6630
 6635
 6640
 6645
 6650
 6655
 6660
 6665
 6670
 6675
 6680
 6685
 6690
 6695
 6700
 6705
 6710
 6715
 6720
 6725
 6730
 6735
 6740
 6745
 6750
 6755
 6760
 6765
 6770
 6775
 6780
 6785
 6790
 6795
 6800
 6805
 6810
 6815
 6820
 6825
 6830
 6835
 6840
 6845
 6850
 6855
 6860
 6865
 6870
 6875
 6880
 6885
 6890
 6895
 6900
 6905
 6910
 6915
 6920
 6925
 6930
 6935
 6940
 6945
 6950
 6955
 6960
 6965
 6970
 6975
 6980
 6985
 6990
 6995
 7000
 7005
 7010
 7015
 7020
 7025
 7030
 7035
 7040
 7045
 7050
 7055
 7060
 7065
 7070
 7075
 7080
 7085
 7090
 7095
 7100
 7105
 7110
 7115
 7120
 7125
 7130
 7135
 7140
 7145
 7150
 7155
 7160
 7165
 7170
 7175
 7180
 7185
 7190
 7195
 7200
 7205
 7210
 7215
 7220
 7225
 7230
 7235
 7240
 7245
 7250
 7255
 7260
 7265
 7270
 7275
 7280
 7285
 7290
 7295
 7300
 7305
 7310
 7315
 7320
 7325
 7330
 7335
 7340
 7345
 7350
 7355
 7360
 7365
 7370
 7375
 7380
 7385
 7390
 7395
 7400
 7405
 7410
 7415
 7420
 7425
 7430
 7435
 7440
 7445
 7450
 7455
 7460
 7465
 7470
 7475
 7480
 7485
 7490
 7495
 7500
 7505
 7510
 7515
 7520
 7525
 7530
 7535
 7540
 7545
 7550
 7555
 7560
 7565
 7570
 7575
 7580
 7585
 7590
 7595
 7600
 7605
 7610
 7615
 7620
 7625
 7630
 7635
 7640
 7645
 7650
 7655
 7660
 7665
 7670
 7675
 7680
 7685
 7690
 7695
 7700
 7705
 7710
 7715
 7720
 7725
 7730
 7735
 7740
 7745
 7750
 7755
 7760
 7765
 7770
 7775
 7780
 7785
 7790
 7795
 7800
 7805
 7810
 7815
 7820
 7825
 7830
 7835
 7840
 7845
 7850
 78



2. *Coperto a drappi rossi de fin oro*
Tendea el timon verso ançoli cantando
El charro triumphal vien su montando.

R : *De verdi lauri...*

2

I CANI SONO FUORA

2

I CANI SONO FUORA

cani sono fuora per le mos-
cani sono fuora per le mos-

se pian- gi- bi volpe i la- e le
se pian- gi- bi volpe i la- e le ta-

ta - yo - le che
yo - le che

per i nostri se - mi mi a- ve- ti sco-
semis ave- ti

30

Ritornello

-le.

-le.

Tris.

-to chi per mal farsi fa bis-

-to chi per mal far-

-cor.

-si fa bis- cor-

Ma pur el cielo si fara so-cor-

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a key signature of one flat, a tempo of 60, and a dynamic of piano (p). It features six measures of music with various note heads and stems. The bottom staff begins with a key signature of one flat, a tempo of 65, and a dynamic of piano (p). It also features six measures of music, with some notes having stems pointing upwards and others downwards. Measure 6 of the bottom staff includes a dynamic marking of - so.

2. *Guardisse a chi la tochi a questa chaça
Che a ciascum tratto non se da riscosse
Ne con mensura se da le perosse.*

R : *Tristo chi...*

3

CACIANDO UN GIORNO

Musical score for "CACIANDO UN GIORNO" featuring five staves of music. The score includes lyrics in Italian, such as "Caciando un giorno vidù una cer-", "ta can-", and "dida tutta piena di costitu-". The music consists of various rhythmic patterns and dynamic markings.

1. *Caciando un giorno vidù una cer-*

2. *ta can-*

3. *dida tutta piena di costitu-*

30

35

40

45

50

55

60
mia vo-^ein-de-
la mia vo-^ein-de-

65 gna
gna

70
vi se strin-
se et ivi fe sua in-
vi se stringe et ivi fe sua in - se-

75
gna.
- gna

2. *E lei seguendo per farne vendetta,
Tosto mi sparve si ch'io non la vidi
Gridando : Segnor mio, perche mi sfide ?*

R : *Alor si volse...*

4

UNA PANTHERA

5

Una panthera etc... 10

15

na u- na panthera
panthera in

20

in compagnia de Mar-
confagno made Star-
25

cum- di- clo Jo-

1) ms. mes. 5-8:



30

35

40

45

50

55

Ritornello

60

The score consists of six staves of music. The first three staves are for voices (Soprano, Alto, Bass) and the last three are for instruments (Violin, Viola, Cello). The vocal parts are mostly sustained notes. The instrumental parts feature rhythmic patterns and dynamics like ff and f. The vocal parts begin singing at measure 60, with lyrics in Italian: "Dan- no. Dan- no. Dan-". The instrumental parts continue throughout. Measures 65-70 show more complex vocal entries with lyrics: "do cias- chun mortal che ne si-a de- do a cias- chun mor- tal che ne si-a de- do a cias- chun mor- tal che ne si-a de-". Measures 75-80 show further vocal entries with lyrics: "gn o. - gno o. - gno o. - gno". Measures 85-90 show the final vocal entries with lyrics: "Triumpho glori-a e parte in questo re- Triumpho glori-a e parte in questo re- Triumpho glori-a e parte in questo re-". Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, and 85 are written above the staves.



2. Questa gubernia la cità luchana
Con soa dolceça el cielo dispensa e dona
Seconde el meritar iusta corona.

R : *Dando...*

5

CHI VOLE AMAR

Sheet music for voice and piano, page 56.

The vocal line starts with a melodic line in 3/2 time, followed by a piano accompaniment section. The vocal part continues with lyrics in 3/2 time, then changes to 4/4 time for the second section. The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

Measure 5: The vocal line begins with a melodic line in 3/2 time, followed by a piano accompaniment section.

Measure 10: The vocal line continues in 3/2 time, with lyrics: "Chi vo-le amar ame a-mar a-me con ve-za".

Measure 15: The vocal line begins in 4/4 time, with lyrics: "se- - - - -".

Measure 20: The vocal line continues in 4/4 time, with lyrics: " - - - - -".

Measure 25: The vocal line begins in 4/4 time, with lyrics: " - - - - -".

Measure 30: The vocal line continues in 4/4 time, with lyrics: " - de - - - -".

35

40

-la co- sa - me-
-la co- sa e me-

45

46

-glia-

47

re re

3. *Come 'l perfecto amore*
 4. *Ne che piu digna sia d'aver merçede*
 1. *Chi vole amar...*
 5. *Non è facto piu inquo*
 6. *Come ingannar l'amico*
 7. *Quando in amer perfettamente crede.*
 1. *Chi vale amar...*
 8. *Non è di menor fruto*
 9. *L'amor benchè sia muto*
 10. *Che senza gran promesse amar se vede*
 1. *Chi vole amar...*

6

POY CHE MORIR MI CONVIEN

1. Poy
1. Poy

10
Poy che mo-
Poy che mo-

15
non mi con- vien per to-za- mo-
non mi con- vien per to-za- mo-

20
las-
las-

25
so
las- so te don-
so las- na

30

35

40

45

50

55

3. *Ayme, i' moro.....
.....fenir d'ore in hore.*
 4. *Merce per Dio o caro mio thesore.
Ahi pieta de mi to servitore.*
 1. *Poy che morir...*

7

LA FIAMMA DEL TO AMOR

1. da
2.
3.
4.
5.

fiamma del to amor
fiamma del tuo amo-re

che già me strim-
che già me strim-

Da da mor-
Da da

te a vi- ca la alma mu-a sus- pin-
mor-te a vi-ta l'alma mu-a sus- pin-

- ce
2.150-
3.

The musical score consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It features a vocal line with lyrics in French and Italian. The second staff begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The third staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The fourth staff begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The fifth staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The music includes various dynamics like forte and piano, and performance markings like 'strim-' and 'sus-'. The lyrics are in French and Italian, with some words appearing in both languages. The score is numbered 7 at the top center, and measures 10, 15, 20, and 25 are indicated along the right side.

30

la- li mei spir- ti ga per lau-

la- vor li mei spir- ti ga per lau-

35

36

Quando tal- di quitar

quando tal- di gri- dan

40

41

pian- gen- do b e di- b re,

pian- gen- do e di- re,

45

3. «Dove mi lassi, ohimè ! ver mi restaura
Un poco la tua mente, e non morire ».
4. Quel suono amaro me fè resentire
Così l'amor ancor la morte vinçe
- I. La fiamma...

CON LAGREME BAGNANDOME NEL VISO

1. Con
Ay

1. Con

(10)

5

con lagri-
ay in-gor-
ola - gri-

(15)

- me. da
ba - gnamdo mal - tra - yi me nel san - vi - fon -

ba - gnundo me nel vi -

(20)

do do El Fuor mio clogni tem - si - gnor lascia -

El mio si - gnor las - cia -

(25)

i ga Don - di mi strophao - mai stru - gho - in qua -

i ga Don - di mi strophao - mai stru - gho - in qua -

(30)

do che mai tol -

do quan -

(35)

veg - gio ess' abbando - na -

gio ess' abbando - na -

(45)

me do len mor
me do len
du ra dis par ti
o du ra dis har ti
che mai non fai ri tor no
mai non fai ri tor no
mais non fai ri tor no
do.

(50) (55) (60) (65) (70) (75) (80)

This is a handwritten musical score for a vocal piece by Johannes Ciconia. The score consists of five staves of music, each with a vocal line and an accompaniment line. The vocal parts are in common time, with various key signatures (F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F# major, G# major, A# major, B# major, C# major, D# major, E# major, F# minor, G# minor, A# minor, B# minor, C# minor, D# minor, E# minor). The vocal parts include lyrics such as "me do len mor", "du ra dis par ti", "che mai non fai ri tor no", and "do.". The score is numbered with measures 45 through 80, and includes dynamic markings like forte (f), piano (p), and sforzando (sf).

9

DOLCE FORTUNA

Pad. or

P. C.

Dolce fortuna

tu- na on- may
- tu- na on- may
ren-dime pa- ce da lo- chi
ren-dime pa- ce da lo- chi
rendime pa- ce ba gli

15

20

de costei chi me def- fa-

ochi de cos- tui che me def fa-

25

Costei me fe- lu-

cos-tei me fe- lu-

30

-ce. cos- tei mes- tra luce più

35

ce più chial so- le quando

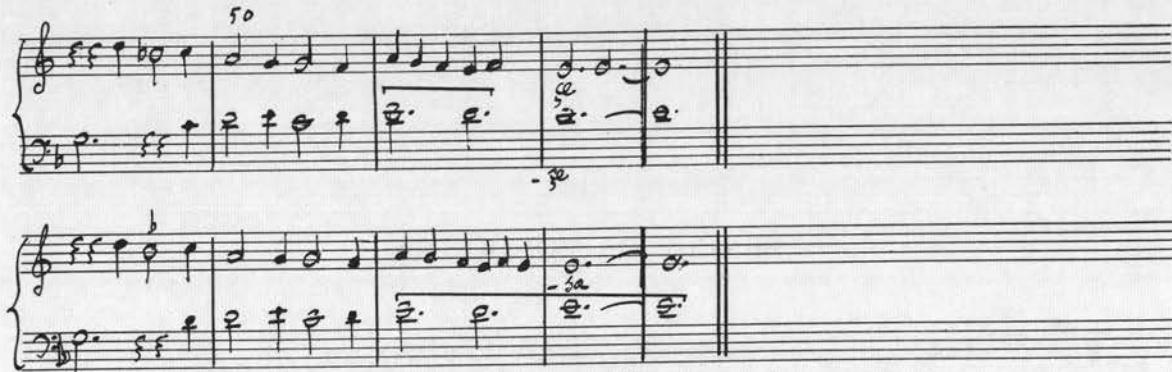
che so- le quando son rag- zi a gli och-

40

45

y fora- gi ali chi me trans- fi- fo- gai ai o-chi me trans- fi-

chi me trans- fi-



3. *Mi fo me che piu deço me dale
Veçendo mancher dolçe promesse.*
4. *Ogni letitia el mio cor fenisce
Poy ch'el so viso a me negar li piaçē.*
1. *Dolce fortuna...*

10

BENCHE DA VOI DONNA

5
bencheda muy don na

10
sia partu bo con piantic con do lo re, a bran cha zo

15
l'a me ze e non voler pero che sia sham di

20
Partimeda tu quasi strangosato ae

25
c dendo memo ri re Poy che mane muy el

30
to amordonna clus.

1) Les astérisques indiquent les notes rubriquées.

12

GLI ATTI COL DANZAR FRANCES

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 12-14) shows three voices (C, C.T., T.) in bass clef, with lyrics "Gli at- col dan-". The second system (measures 15-17) shows three voices in bass clef, with lyrics "-gar Frances- chi nan-". The third system (measures 18-20) shows three voices in bass clef, with lyrics "tras- fixi cl cor oo- gnum perti las- sa". The fourth system (measures 21-23) shows three voices in bass clef, with lyrics "el mio di- lecto si e de tu mi- ran". The piano part is indicated by a treble clef and bass clef staff below the vocal staves.

¹⁾ Presque illisibles sur la partie du cantus, les mes. 10 à 15 ont été reconstituées ici avec le plus de vraisemblance.

30

35

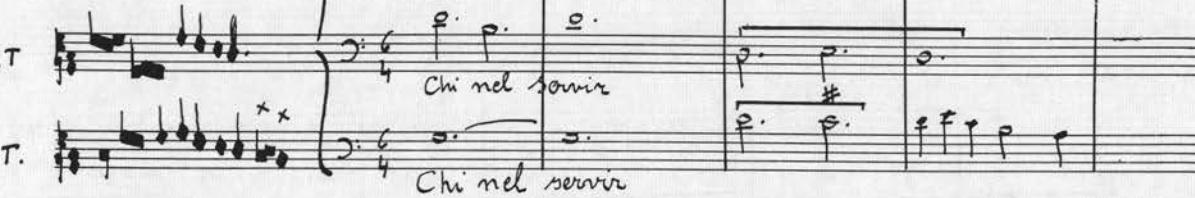
35(b)

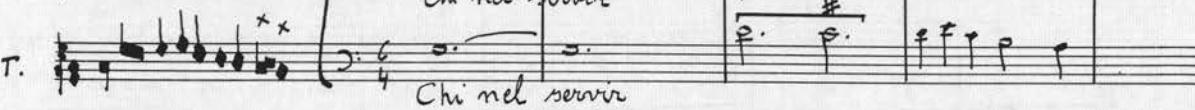
3. *De dolce mia donna non me voler donar
Tanto pena ch'a morte me conduce.*
5. *Per toa crudelta la vita me se fuçe
Se non consoli un pocho l'anima lassa.*
5. *Gli atti col danzar frances...*

13

CHI NEL SERVIR ANTICHO

C. 

CT 

T. 

S



10



15



20



25

30

35

smor.

Subito ratto a la sua vista acorta.

3. *Parmi el smarrito chor da me che vole
Subito ratto a la sua vista acorta.*
4. *Posto rimango nel' estrema porta
Per seguirar con fede tanta luce.*
5. *Qui nel servir anticho...*

14

LIZADRA DONA

14

li-gie-
dra li-
giadra li-
5
di-
gia-
dra li-
giadra

10
gia-dra-don-na chel miocon-ten-ti ton-dime

15
rendime pace ren-dime pace rendime pace or-
ma-y di
pace rendime pace ren-di-me pace or- may

20
omie tormen di mie tormen di mie tormen
dimie tormen di mie tormen

25
30
- ti Tu say che ho- nes-to amo- re

The musical score consists of five staves of music. The first staff features a soprano vocal line with lyrics in French: "li-gie-dra li-giadra li-giadra li-giadra". The second staff shows a bassoon-like instrument playing eighth-note patterns. The third staff contains a vocal line with lyrics: "gia-dra-don-na chel miocon-ten-ti ton-dime". The fourth staff continues with lyrics: "rendime pace ren-dime pace rendime pace or-ma-y di". The fifth staff concludes with lyrics: "pace rendime pace ren-di-me pace or- may". The sixth staff begins with "omie tormen" and "di mie tormen" followed by "di mie tormen". The seventh staff ends with "dimie tormen di mie tormen". The eighth staff starts with "- ti" and "Tu say". The ninth staff concludes with "che ho-nes-to amo-re". The score is set against a background of various instruments, including strings, woodwinds, and brass, with dynamic markings like ff, f, and p.

35

40

45

50

55

3. Sença aver may per bene amer mercède
Men pianto ai ochi al pecto men sospiri.
4. Dimando a consolare i mie desiri
Qual che riposo ormay di mie lamenti
5. Ligiadra...

15

O ROSA BELLA

15

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a 6/4 time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics: "ro-sa o ro-sa o rosa bel-la". The second staff begins with a bass clef, a 6/4 time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics: "o rosa bel-". The third staff begins with a bass clef, a 6/4 time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics: "la". The fourth staff begins with a bass clef, a 6/4 time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics: "dolce anima mia". The music continues with these staves, with measure numbers 10, 15, and 20 indicated above the staves.

10

15

20

25

in corte-
si-a in corte-si-a in corte-
si-a per

30

b

35

vil-lu-ni- a in corte- si- o. - o.

40

A ay lassame ay lassame d.

45

ay lassa me ay lassa me ay lassa me do-len- te decopfimi

50

55

re de- fini- u de- fini-

66

67

3. *Socorimi ormai del mio languire cor
Del cor mio non mi lassar penare.*
4. *Di Dio d'amor che pena e questa amore
Vide che io mortuto hora per questa iudea.*
5. *O rosa bella...*

16

SUS UNE FONTAYNE

Mod.

Pad. O₂

==

5

10

5

10

15

20

The musical score consists of two systems of three staves each. The top system (measures 15-19) has a common time signature and includes lyrics in French: "en ciant oy", "ciant oy", "ciant oy", and "ciant oy". The bottom system (measures 20-24) has a common time signature with a key signature of three sharps, and includes lyrics in French: "mi- ciant oy", "ciant oy", "ciant oy", and "ciant oy". The vocal parts are labeled Soprano, Alto, and Bass.

25

3

30

35

que mon cuer corps

chan. ter corps

corps

40

3

45

Musical score for Johannes Ciconia, featuring four staves of music with lyrics in French. The score is divided into sections by measure numbers: 60, 55, 60, and 60.

Section 1 (Measures 60-55):

- Measure 60:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "ut. ten-dant". The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "en at-tin-dant".
- Measure 55:** The first staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "dane". The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "da-".

Section 2 (Measures 60-60):

- Measure 60:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "vai". The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "mer-".
- Measure 60:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "32011# mer-". The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: "mer-".

Musical score for two voices and piano, featuring four systems of music with lyrics in French.

System 1: Measures 65-69. Key signature: C major (no sharps or flats). Dynamics: f , p . Articulation: chi , de , b . The vocal parts sing eighth-note patterns, and the piano accompaniment provides harmonic support.

System 2: Measures 70-74. Key signature: C major (no sharps or flats). Dynamics: f , p . Articulation: chi , de , b . The vocal parts continue their eighth-note patterns, and the piano accompaniment maintains the harmonic flow.

System 3: Measures 75-79. Key signature: B-flat major (one flat). Dynamics: f , p . Articulation: ma b , dou b , lour , qui . The vocal parts introduce more melodic lines, and the piano accompaniment provides harmonic support.

System 4: Measures 80-84. Key signature: B-flat major (one flat). Dynamics: f , p . Articulation: ma b , dou b , lour , qui . The vocal parts continue their melodic lines, and the piano accompaniment maintains the harmonic flow.

The musical score consists of two systems of music. The top system starts at measure 80 and continues to measure 85. The bottom system starts at measure 85 and continues to measure 90. The music is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano. The vocal parts have French lyrics. The piano part includes dynamic markings such as ff, f, p, and ff. Measures 80-85 include lyrics like "me", "c. me", "trem.", "point au cuer", "tres", "point b au cuer", and "ment". Measures 85-90 include lyrics like "son.", "four.", "ment", and "ment". Measure 90 ends with a sharp sign.

3. Seul de veoir ce noble flour
Qui tant cantoit suavement
4. Que choise nulle say en recevant
Pavour, tremour et angoisment
Que faire duis certaynement
Tant suis de ly veoir desirant.
5. Sus un fontayne en remirant...

17

ALER MEN VEUS EN STRANGNE PARTIE

14. ft.

5 mon

10 veus en stran- gne par- tie

15 jus que pie- té est en- dormie en vos pueb-

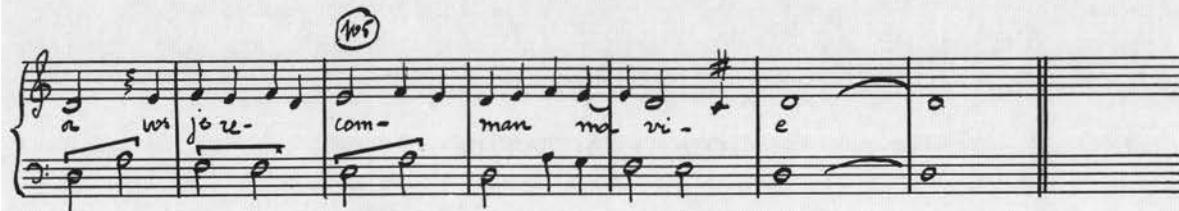
20 le por qui je main, por qui lan-

25 suis et nuit et jour donc jo

30 my bien que de ma

35 vi- mest u- tour

50
 ans amort baigie - sc vaste me- chi
 55
 ne me
 sou- chain 2. Ord.
 3. E.
 60
 me dou- lent puis bien et
 eur eur plens d'au gous
 70
 75
 de tantes
 en plant eten
 80
 A dieu la flour de
 Criant mer- chri de
 85
 flour flour Car jamais ixi-
 90
 avoir ne quir Re- gra- cant
 sovent le par- bi Haus
 95
 vi- lat vu
 100
 en ne et en clo- lour - chour
 ne de b dou-



18

QUOD JACTATUR

*Canon: tenor quem contratenor triplumque
fugant temporibus in quinque.*

Solution 1: per b durum.

Triplum

Contratenor

Tenor

Quod iactatur et vir-
10

Quod iactatur et vir-
15

non de-mons-trat-ur
20

ut a- qua
25

pis-cis sae-
30

a-# qua #
sae-# pi-# us
sci- en-# ti-#
de- nega-

A handwritten musical score for voice and piano. The vocal line consists of three staves of music with lyrics. The lyrics are: 'sci- en- ti- a' (measures 35-36), 'de- nega-' (measures 37-38), 'de- ne- ga- tur' (measures 39-40). The piano accompaniment is indicated by a treble clef and bass clef with a sharp sign, and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Solution 2: per b mollem.

25

ut a- qua pi- cia sae- pi-
pis-cia sue- -pi- us sia en- ti- a
en- tio- a 35 de- nega-

- us sic en- ti- a de- de- nega-
de- nega- -

40 - tur

[Θ] cur.
cur.

19

LE RAY AU SOLEYL

The musical score consists of three staves of music. The top staff begins with a treble clef, the middle with an alto clef, and the bottom with a bass clef. Measures 5 through 9 are shown, followed by a repeat sign and measures 10 through 14. The lyrics "Le ray au soleyl qui dist som kar meyne En soy bra" are written below the middle staff in measure 10. Measures 15 through 19 are shown, followed by a repeat sign and measures 20 through 25. The lyrics "S'cant la danse torticelle" are written below the middle staff in measure 15, and "L'auquel compaign monques renouelle. A bon droit semble que en toy hast fut re" are written below the middle staff in measure 18. Measure 20 begins with a bass clef. Measure 25 ends with a sharp sign.

*Canon: Dum tria percurris quatuor valet
Tertius unum subque diapason
Seel facit alba moras.*

¹⁾ Dans le ms.: *re*.

20

ET IN TERRA

Unus

25

30

35

40

Unus

50

Chorus

Dominus

Unus

Unus

Chorus

Dominus

60 70 75 80 85

-tris primo genit. Mari-e virg-i-nis ma-

-tris primo genit. Mari-e virg-i-nis ma-

tris Qui collis pecca-ta mun-

tris Qui tollis pecca-ta mun-

Chorus

mise-re-re no-

bis uni tol- lis pec- ca-

mise-re-re no-

bis uni tol- lis pec- ca-

ta mun- di susci-pe de-pre-ca- ti- nem nos- tram

ta mun- di susci-pe de-pre-ca- ti- nem nos- tram

ad Mari- ri glo- ri am qui se des ad

ad Mari- e glo- ri am qui se des ad

Chorus

90

95

Unus 100

105 b

110 Unus

115

120 Chorus

125

130

135

140

145

150

155

160

21

ET IN TERRA

CI 

5

10

15

20

25

Et in terra pax homini-
Et in terra pax homini-
Et in terra pax homini-
bus bonae volun- ta- tis
bus bonae volun- ta- tis
bus bonae volun- ta- tis
te benedici- cimus te adora- ramus
te benedici- mus te adora- mus te
te benedici- cimus te adora- ramus te
te gratias agi- mus tibi propter magnam
gratias agi- mus tibi propter magnam
gratias agi- mus tibi propter magnam
glori- am tu- glori- am tu- glori- am tu-

30

b

Do-mine De-
us rex coe-
les.
Do-mine Deus rex coe-les.
Do-mine De-
us rex coe-les.

40

les- tis Deus pa- ter om- ni- potens
tis Deus pa- ter omni- po- tens
les- tis Deus pa- ter om- ni- pro- tons Do-mine

45

Do-mine fi- li- i uni- geni- te Je-su Chris-
Do-mine fi- li uni- ge- ni- te Je- su Chris-
fi- li uni- ge- ni- te Je- su Chris-

50

te Do-mine De- us a- gnus De-
te Do-mine Deus a- gnus De-
te Do-mine De- agnus Dei filius

55

filius patris qui tol- lis peccata mun- di misse-
filius pa- tris qui tollis pecca- ta mun- di misse-
pa- tris qui tollis peccata mun- di mi- se-

65

re - re no - bis qui tol - lis peccata mun - di

re - re no - bis qui tol - lis peccata mun - di

re - re no - bis qui tol - lis peccata mun - di

re - re sus - cipe de - pre - catio - nem nos - tram

re - re sus - cipe de - pre - catio - nem nos - tram

re - re sus - cipe de - pre - catio - nem nos - tram

Qui se - des ad dex - te - ram pa - tri - mi

Qui se - des ad dex - te - ram pa - tri - mi

Qui se - des ad dex - te - ram pa - tri - mi

se - re - ze no - bis quoniam tu so - lus sane - tus

miserere ee no - bis quoniam tu so - lus sanctus tu solus Domi -

miserere mo - bis quoniam tu so - lus sanc - tus

tu solus Domi - nus tu solus altissi - mus Je - su Christ - te

tu solus altissi - mus Je - su Christ - te

tu solus altissi - mus Je - su Christ - te

8: tu solus Domi - nus tu solus altissi - mus Je - su Christ - te

100

cum sancto spiritu in glo- ri- a De- i pa- tria

cum sancto spiritu in glo- ri- a De- i pa- tria

cum sancto spiritu in glo- ri- a De- i pa- tria

105

A... A... A...

110

b

115

120

b

mon.

men.

men.

Tr.

120

men

mon.

... men.

22

ET IN TERRA « REGINA GLORIOSA »

CI { [C] o b | ter - ra pax ho. mi - ni
 EE in | - - - -
 CII { [C] o b | ter - ra pax ho. mi - ni
 EE in | - - - -
 bus bo - ne vo - lun - a - o
 bus bo - ne vo - lun - a - ta -
 -tis o Lau - o da - mus te be - ne
 -tis o Lau - da - mus te be - ne
 T. | | | | |
 | | | | |
 dicimus le ado - ramus te glo - ri - fi - ca - #
 dicimus le - b glo - glo - fi - ca -
 | | | | | | | |
 | | | | | | | |

(30) b

te gra-tias agi-mus ti-bi prop-ton ma-

te gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter ma-

gnam gloriam tu-am Domine De-us

gnam gloriam tu-am Domine De-us

rex coe-les-tis De-us pa-ter om-ni-po-

rex coe-les-tis De-us pa-ter om-ni-po-

tens Domine fi-li unige-ni-te je-

tens Domine fi-li unige-ni-te je-

Handwritten musical score for four voices (SATB) in common time, featuring four systems of music.

System 1: Measures 55-58. The vocal parts are labeled "Chris-", "Do-mu-", "De-", and "Do-mu-nec". The bass part contains dynamic markings "p" and "f". Measure 55 ends with a fermata over the soprano and alto parts.

System 2: Measures 60-63. The vocal parts are labeled "us a-gnus De-i fili-us pa-tris". The bass part contains dynamic markings "p" and "f".

System 3: Measures 65-68. The vocal parts are labeled "Qui tollis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-". The bass part contains dynamic markings "p" and "f".

System 4: Measures 70-73. The vocal parts are labeled "qui tollis pec-ca-ta mundi susci-pe de-pre-ca-tionem nos-". The bass part contains dynamic markings "p" and "f". The letter "b" is written above the soprano staff in measure 70.

Handwritten musical score for four voices (SATB) and organ. The score consists of four systems of music, each starting with a soprano vocal line.

System 1 (Measures 80-84):

- Soprano: *o-tram qui se des ad dexteram pa-*
- Alto: *-tram - - - -*
- Tenor: *- - - -*
- Bass: *- - - -*
- Organ: *- - - -*

System 2 (Measures 85-89):

- Soprano: *tris mi-serere no-bis quo-niam tu solus sanct-*
- Alto: *tris mi-sere-re no-bis repro-niam tu solus sanct-*
- Tenor: *- - - - b o - - - -*
- Bass: *- - - - - - - -*
- Organ: *- - - - - - - -*

System 3 (Measures 90-94):

- Soprano: *tu so-lus Do-minus tu solus al-tissi-*
- Alto: *- tu so-lus Do-minus tu so-lus altissi-*
- Tenor: *- - - - - - - -*
- Bass: *- - - - - - - -*
- Organ: *- - - - - - - -*

System 4 (Measures 95-99):

- Soprano: *mus Je-su Chris-te cum sanct-*
- Alto: *mus Je-su Chris-te cum sanct-*
- Tenor: *- - - - - - - -*
- Bass: *- - - - - - - -*
- Organ: *- - - - - - - -*

100

to spi- ri - tu in glo- ti -

spi- tu - in glo- ri -

n De- i pa - tris

a De- i pa - tris

A men.

A men.

105

110

115

120

The musical score consists of four systems of music. System 100 features three staves for voices and one for piano, with lyrics "to spi- ri - tu in glo- ti -" and "spi- tu - in glo- ri -". System 105 follows with "n De- i pa - tris" and "a De- i pa - tris". System 110 continues the vocal parts. System 115 begins with "A men." and "A men.", followed by a section for piano with dynamics like "A ---", "A ---", and "2.". System 120 concludes the page with piano dynamics including "ss", "b", and "ss p".

The musical score consists of three staves of music, likely for a four-part ensemble (e.g., SATB or piano quartet). The notation includes various note heads, stems, and bar lines. Measure numbers 125, 130, 135, and 140 are circled at the top of their respective staves. Measure 135 features a key signature change to A major (one sharp). Measure 140 includes dynamic markings like 'men.' (mezzo-forte) and 'p' (pianissimo). The bass staff uses a bass clef, while the other staves use a soprano clef.

23

ET IN TERRA

b

T. Et in ter- ra pax homi- ni- bus bo-

T. nae vo- lun- tis

(10) Lau- clan- mus te

be- ner-di- ci- nus te A- di- ra- mus te

(15) glori- fi- ca- mus te

(20) gratias agi-

Handwritten musical score for a four-part setting of a Latin hymn. The score consists of five systems of music, each with four voices: Bassus (Bass), Tenor, Alto, and Soprano. The music is written in common time, with various key signatures (F major, C major, G major, D major) indicated by sharps (#) or flats (b). The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and basso continuo (Bc) notation. The lyrics are in Latin, with some parts in French. Measure numbers are circled at the beginning of each system.

System 1: Bassus, Tenor, Alto, Soprano. Key signature: F major. Lyrics: *mus-ti-bi-prop-ter magnam gloriam tuam Do-mi-ne De-us rex*. Measure 25.

System 2: Bassus, Tenor, Alto, Soprano. Key signature: C major. Lyrics: *coelestis Deus pater omnipotens Do-mine fili u-nige-nite Je-su*. Measure 30.

System 3: Bassus, Tenor, Alto, Soprano. Key signature: G major. Lyrics: *Claristi Do-mine Deus agnus De-i fi-li-us pa-*. Measure 35.

System 4: Bassus, Tenor, Alto, Soprano. Key signature: D major. Lyrics: *tris Qui tollis peccata mundi mi-se-re-re mo-*. Measure 40.

System 5: Bassus, Tenor, Alto, Soprano. Key signature: D major. Lyrics: *bis Qui tol-lis peccata mundi busci-pe depreca-ti-*. Measure 45.

(65)

onem nos- team
serere no- bis ipso- ni- am tu solus sanctus tu solus do-

(66)

minus tu solus altis- si- mus je- su Christe Cum sancto spiri-

(67)

tu in glo- ri- a Dei pa- tris

(68)

A ---



Kras.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

24

ET IN TERRA

Dui

C I *Et in cura pax ho- mi- ni-*

C II *Et in ter- ⑩ pax ho- mi- ni-*

bus bo- ne vo- lun- ta- tis

bus bo- ne vo- lun- ta- tis

Chorus

15 *Lau- da- mus te benedicimus te*

15 *Lau- da mus te benedicimus te*

+ *A- do- ra- mus te glo- ri- fi- ca- mus*

20 *A- do- ra- mus te glo- ri- fi- ca- mus*

25 *te gratias agi- mus ti- bi propter magnum*

25 *te gratias agi- mus ti- bi propter mag-*

b

(35) gloriām tu- am.

gnam gloriām tu- am.

Dui

(40) Do- mi- ne Deus rex ce- les- tis
Domine De-us rex ce- les- tis

(45) De- us pa- ter om- ni- pro- tens
De-us pa- ter om- ni- pro- tens

Chorus

b b b (50) # #
Do- mine fi- li uni- ge- ni- te Je- su Chris-
Do- mine fi- li uni- ge- ni- te Je- su Chris-

(55) b
Dui
te Spir- i- tus et al- me
te Spi- ri- tus et al- me

10 b #

or-phano- rum paracli- te.

orphano- rum para- cli- te.

Chorus

75

Domine Deus agnus De- li si- li us pa-

Domine Deus agnus De- li si- li us

#

tris Primo geni- tus. ma- ri-

pa- tris Primo geni- tus ma- ri-

3. b 85

virgi- nis ma- tris

virgi- nis ma- tris

90

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re

100

no- bis Qui tol- lis peccata mundi sus- ci-

no- bis Qui tol- lis pec- cata mun- di sus- ci-

pe de- pre- ca- ti- o- nem nos- tram. Ad Ma-

pe de preca- tu- o- nem nos- tram Ad Ma-

-zi- e glo- ri- am Qui se- des ad. dex-te-

-xi- e glo- ri- am Qui se- des ad dex-te-

ram pa- tris misere- re no-

ram pa- tris misere- re no-

bis.

Chorus

130 Quo- ni- am tu so- lus sanc- tus

Quo- ni- am tu so- lus sanc- tus

135

Duo

Chorus

(140)

Ma- b ri- am santi- fi- cans Tu so- lus
Ma-ri-um san- ti- fi- cans Tu so- lus

(145)

Do- mi- nus
Do- mi- nus

Duo

Chorus

(150)

Ma- ri- am
Ma- ri- am gu- ber-

Chorus

(155)

ber- mans
mans Tu solus altis- si- mus
mans Tu solus altis- si- mus

Duo

(160)

Ma- ri- am co- ro- mans
Ma- ri- am co- ro- mans

Chorus

(165)

Je- su Chris- te cum sancto

(170)

Je- su Chris- te cum sancto

(175)

Handwritten musical score for Johannes Ciconia's 'Spur ri-tu'. The score consists of four staves of music with lyrics written above them. The lyrics are:

spu-ri-tu in glori-a De-i
spu-ri-tu in glori-a De-i
Pa-tris A...
Pa-tris A...
The score includes measure numbers 175, 180, 185, 190, and 195.

(180)

(185)

(190)

(195)

men.
men.

26

PATREM

(I)

(II)

T.

12

15

18

20

25

30

Pa-trem om-ni-po-ton-

Pa-trem om-ni-po-ton-

Pa-trem om-ni-po-ton-

tem fac-to-rem coeli et terrae vi-si-

tem fac-to-rem coeli et terrae vi-

bi-li-um om-ni-um et invisi-bi-li-um.

si-bi-li-um om-ni-um et in-ri-si-bi-li-um.

Et in u-num Dominum Je-sum Chris-tum.

Et in u-num num Dominum Jesum Chris-tum.

(35) #

Chorus filii Dei u- ni- ge- ni- tum.

Et ex pa- tre natum an- te om- ni- a se- cu-

(40) b # b b

Deum de De-o lu-men de lu- mi- ne.

De- um de De- o lu- men de lu- mi- ne

(50)

Unus #

Deum verum de De-o ve- 20 Ge- ni- tum non fac-

De- um verum de Deo ve- 20 Ge- ni- tum non fac-

(55)

tum con- sub- stan- ci- ar- lem pa- triis per quem

con- sub- stan- ci- a- lem pa- triis per quem

(60) b

(65)

1
 omnia fac-ta sunt
 omnia fac-ta sunt
 Chorus qui prop-ter nos ho-mi-nos et prop-ter nos
 qui prop-ter nos ho-mi-nos et prop-ter nos
 26

(70)
 tram sa-lu-tem descendit de ca-lis.
 tram salut tem des-cen-dit de cue-lis.

(80)
 Unus Et in-car-na-tus est
 Et in-car-na-tus est
 de spi-ri-tu same-
 de spi-ri-tu same-
 100

(90)
 mo fac-tus est
 mo fac-tus est

Chorus

(105) ♫

Gru- ci- pi- xus e- ti- um pro
Gru- ci- pi- xus e- ti- am pro

(110) b

no- bis sub Pon- ti-o Pi-la- to pas-
no- bis sub Pon- ti-o Pi-la- to pas-

(115) b

bus et se- pul- bus est
bus et se- pul- bus est

(120)

bus et se- pul- bus est
bus et se- pul- bus est

Vnus

(125) o.

Et re- sun- re- xit tertia die
Et re- sun- re- xit tertia die

(130)

se- cundum scrip- o. tu- ras
se- cundum scrip- o. tu- ras

(135)

Chorus

(140)

Et
as- con- dit in coe- lum se- det ad dex-te-

Et
as- con- dit in coe- lum se- det ad dex-te-ram

(145)

ram
Pa- tris

Pa- tris

Vnus
(150)

Et
bo- Et

bo- Et

(155)

i-terum ven- tu- rius est
cum glori- a iu-

i-terum ven- tu- rius est
cum glori- a iu-

(160)

di- ca- re
vivis et mor- tu-

di- ca- re
vivis et mor- tu-

(165)

cuius
re- gni non e-

cuius
re- gni non e-

(170)

fin- nis

fin- nis

Chorus

(175) Et in spi- ri-tum sanctum Domini num et vi-

(180) mi-fi-can-tem qui ex pa-te filio-que pro-ce-

(185) dit qui cum pa-tre et filio si-mul

(190) a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

(195) a-do-ra-tur et con-glor-i-fi-ca-tur

(200)

(205)

Vocans

(210)

(215)

(220)

(225)

(230)

(235)

Chorus

240

-tu-o- rum Et vi-tam ren- b tu- ri

mor-tuo- rum Et vi-tam ren- tu- ri

b 245

sae- cu- li

sae- cu- li

250

A... A...

255

260

265

270

275

The image shows a handwritten musical score for Johannes Ciconia. It consists of four systems of music, each with multiple staves. The music is written in a Gothic script and includes Latin text such as "Et vi-tam", "ren-", "tu-", "ri", "sae-", "cu-", "li", "A...", and "...men.". Various musical markings are present, including dynamic signs (e.g., p , f , ff), rests, and slurs. Measure numbers 240, 245, 250, 255, 260, 265, 270, and 275 are circled at the beginning of their respective systems.

27

PATREM

16

Pa-trem om-ni-ho-ton-tem

Pa-trem omni-po-tentem factorum celi et ter-

Pa-trem omni-po-ten-tem factorum celi

factorem coeli et terae visi-bilum om-nium et invisi-bili-um

rae visibi-lum omni-um et in-vi-si-bi-li-um

et terae visi-bi-li-um omni-um et invi-si-bi-li-um

15 Et in unum Dominum Iesum Chris-tum

Et in unum Do-mi-num Je-sum Chris-tum: si-li-um

8: Et in unum Domi-num Je-sum Chris-tum fi-lium Dei

fi-lium Dei uni-ge-ni-tum 25 et ex patre natum ante

Dei uni-ge-ni-tum et ex patre natum ante omnia se-cu-

uni-ge-ni-tum et ex patre natum ante omnia

128

JOHANNES CICONIA

130 b 35

annia secu- la De- um de De- o lu- mon de lumine Deum verum de De-

la De- um de De- o lu- mon de lumine Deum verum de De-

lumen de lumine Deum verum de De-

ve- 20 genitum non factum consubstantia- lem

ve- 20 genitum non factum consubstantia- lem

ve- 20 genitum non factum consubstantia- lem

140 b 45 b

Pa- triis per quem omnia fac-ta sunt qui prop- ter nos homi- nes et

tria per quem omnia fac-ta sunt qui propter nos homi- nes et

Pa- triis per quem omnia fac-ta sunt qui prop- ter nos homines et prop-

150 b

nes et propter nostram sa- lu- tem des- cendit de coe- lis

propter nostram salu- tem des- cendit de coe- lis

Propter nostram sa- lu- tem des- cendit de coe- lis

160 b

Et incarnatus est de Spi- ri- tu sancto

Et incarnatus est de spiritu sancto ex Mari-

Et incarnatus est de spiritu sancto ex Ma-

65 b

ex Ma- ri- a vir- gi- ne et ho- mo fac-

vir- gi- ne et ho- mo

88' vi- a vir- ge- ne et ho- mo

tus est cruci- fi- xus etiam pro nobis sub Ponti- o

fac- tus est cruci- fi- xus e- tu- am pro nobis sub Ponti- o

J8' fac- tus est cruci- fi- xus e- tiam pro nobis

80 b

Pi- la- to pas- sus et se-pul- tus est

Pi- la- to pas- sus et se-pul- tus est

J8' sub Pontio Pi- la- to passus et se-pul- tus est

85 b

Et resurrexit tertia di- e se- cundum scriptur- a

Et resurrexit tertia di- e se- cundum scriptur- a

J8' Et resur- re- xit tertia di- e se- cundum scriptur- a

95 #

ras et ris- cen- dit in coelum sedet ad dexteram pa-

cen- dit in coelum sedet ad dexteram pa-

J8' et as- cen- dit in coelum sedet ad dexteram pa-

100 b

tris Et iterum ventu- rous est cum glo- ri- a ju- di- care

trio Et iterum ventu- rous est cum gloria judi- ca- ze vivos et mor- tu- os

g: tris Et iterum venturus est cum glori- a judi- 110

vivos et mor- tu- os cu- ius re- gni non exi- fit fi- nis

tuos cu- ius re- gni non e- rit fi- nis

cane vivos et mortu- os cuius regni non e- rit finis

115 b

Et in spiritum sanctum do- mi- num. et vi- vi- fi- can-

Et in spiritum sanctum do- mi- num et vi- vi- fi- can- tem quiex

Et in spiritum sanctum domini num et vi- vi- fi- can-

120 b

tem quiex pa- tre filioque proce- dit qui cum pa- b

pa- tre filioque proce- dit qui cum pa- b

tem quiex pa- tre filio- que proce- dit 130 b

simul a- do- ra- tur et conglori- fi- ca-

li- simul a- do- ra- tur et conglori- fi- ca-

tre et filio- simul a- do- ra- tur et conglori- fi- ca-

(135)

tur qui lo- cu- **b** tus est per pro-phe- **b** tas
 tur qui locu-tus est per pro-phe- **b** tas et unam sanctam catho-li-
 tur qui lo-cu-tus est per pro-phe- **b** tas et unam sanctam
 et unam sanctam ca-tho-li-cam et apostoli- **b** cam eccleni- **b** am confi-
 cam et a- pos- to- li- **b** cam eccl. si- **b** am con-
 ca- tholi- **b** cam et apostoli- **b** cam eule- **b** am

(140)

teor unum baptis-mam in lemissi- onem pecc- **b** to- rum
 si-teor unum baptis-mam in lemissi- o-nem pecc- **b** to- rum
 confite- or unum baptis-mam in missio- nem pecc- **b** to- rum

(150)

et expec-to resurrectio- nem mortuo-rum et vitam venturi
 et expec- to resurrectio- **b** nem mortuo-rum et vitam ventu-
 et expec- to resurrectio-nem mortuo-rum et vi-tam ven- tu-ri

(160)

cu- li A--
 cu- li A...
 bae- cu- li A...

Handwritten musical score by Johannes Ciconia, page 132. The score consists of three staves of music. Measure 170 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Measure 175 begins with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 180 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). Measures 170 and 175 end with a repeat sign and a double bar line. Measure 180 ends with a single bar line and a fermata over the bass clef staff. The score concludes with a section labeled *men.* (mezzo-forte).

28

PATREM

C. *Pa-* *trom* *om ni- po-*

C.T. *o* *p* *o* *o*

T. *o* *o* *p p* *p p*

ton. *ton* *10* *fac-* *trom coe-* *li ct tor-* *ra* *vi-*

p p *o* *p p p* *p p p* *p p p* *p p*

sibi- *li- um om- ni- um* *et in-* *vi-* *si-* *bu-* *20* *#* *li-*

um - Et in u-num Dominum Je-sum Christum fi-

li- um De-i uni-ge- ni- tum et ex pa-

tre na-tum an-te omnia se-cu-la De-um de

De-o lu-men de lu-mine De- um verum de

The image shows a handwritten musical score for a three-part setting of the Nicene Creed. The music is written on four systems of five-line staves. The voices are likely Tenor, Bass, and Alto/Guitar/Bassoon. The score includes Latin text with some rhythmic markings and dynamic instructions. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are circled at the beginning of each system. The music consists of mostly eighth and sixteenth note patterns, with occasional quarter notes and rests. The instrumentation is indicated by bass clefs and dynamic markings like f (fortissimo), p (pianissimo), and ff (fortississimo). The score is written in common time.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano.

Section 1:

- Measure 45: Soprano: De-o; Alto: re-; Bass: B_b .
- Measure 46: Soprano: ve-; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 47: Soprano: ro; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 48: Soprano: Ge- ni-; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 49: Soprano: tum; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 50: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .

Section 2:

- Measure 51: Soprano: non fac- tum; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 52: Soprano: con- substan - ti- a- lem pa- tris pa quem; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 53: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 54: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 55: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .

Section 3:

- Measure 56: Soprano: omni-a fac- ta sunt; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 57: Soprano: qui; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 58: Soprano: prop- ter nos ho- mi-; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 59: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 60: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .

Section 4:

- Measure 61: Soprano: nes; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 62: Soprano: et propter nos - tram; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 63: Soprano: sa- lutem des- cen- did de; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 64: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .
- Measure 65: Soprano: B_b ; Alto: B_b ; Bass: B_b .

Cec- #
 lis 70
 Et in carnatus

Et #
 de spiri-to sanc-to ex Mari-a vir-gi-ne 80
 ho-mo fac-tus est

et 85
 Gu-ci-fi-xus eti-am pro mo-bis sub Ponti-o

95

la - to passus et se pul - tus

est re surre cui ter ti a di -

e se cundum scriptu ras et as cen dil

in coe lum se let ad

100

105

110

115

(120)

dex- kerum pia tris Et i- te- zum ven.

(125)

turus est cum glori- a ju- dicare viros et mortu-

(130)

- u- jus re- gni mo- e- ri- fi-

(135)

nis Et in spiri- tum sanctum Domini- num

(140)

Handwritten musical score for four voices (SATB) and organ, featuring Latin text and musical notation.

The score consists of four systems of music, each with a vocal part and an organ part.

System 1: Vocal parts in G clef, organ part in C clef. Key signature: F major (no sharps or flats). Time signature: Common time. Measure numbers 145, 150, 155, 160 are circled above the vocal parts. The lyrics are:

et vi- vi- fi- can- tem qui ex pa- tre fili- o- que
 pro- ce- dit qui cum patre et fi- li- o si- mul

System 2: Vocal parts in G clef, organ part in C clef. Key signature: F major (no sharps or flats). Time signature: Common time. Measure numbers 145, 150, 155, 160 are circled above the vocal parts. The lyrics are:

a- do- ru- tur et conglori- fi- ca- tur

System 3: Vocal parts in G clef, organ part in C clef. Key signature: F major (no sharps or flats). Time signature: Common time. Measure numbers 145, 150, 155, 160 are circled above the vocal parts. The lyrics are:

qui lo- cu- tus est per pro- phe- tas

System 4: Vocal parts in G clef, organ part in C clef. Key signature: F major (no sharps or flats). Time signature: Common time. Measure numbers 145, 150, 155, 160 are circled above the vocal parts. The lyrics are:

(No lyrics present in this system)

165

et unam sanctam catho- li- cam et apas- to- li-

f f f f f f

cam ec- cle- si- am Confiteor

f f f f f f

unum bap- tis- mar in remis- si- o-

p p p p p p

nem pec- ca- to- rum ct expec- to resurrec-

p p p p p p

190

195

200

205

210

29

PATREM « REGINA GLORIOSA »

The musical score consists of three staves of music, likely for a choir or organ, with lyrics in Latin. The score is divided into three systems by measure numbers 5, 10, and 15.

Measure 5: The first staff (treble clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "Pa- trem omni-". The second staff (bass clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "Pa- trem omni-". The third staff (bass clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "Pa- trem omni-".

Measure 10: The first staff (treble clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "mi- b pro- ton- po- tem". The second staff (bass clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "mi- b pro- ton- tem". The third staff (bass clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "mi- b pro- ton- tem".

Measure 15: The first staff (treble clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "fa- torem coeli et ter- rac visi- bi- li- um om-". The second staff (bass clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "fa- torem coeli et ter- rac visi- bi- li-". The third staff (bass clef) has a dynamic of $\text{f} [c]$. The lyrics are "fa- torem coeli et ter- rac visi- bi- li-".

10

cum omni-[#] et in- visi- bi- li- um
cum et in- vi- si- bi- li- um

25

et in unum Do- mi-^b
et in u- num

30

num Je- sum Chris- tum
Dominum Je- sum Chris tum

filii- um De- i u-

35

ni-ge- ri- tum
uni-ge- ni- tum

et ex pa- tie na- tum ante omni-

40

a

b

se- cu- la

De- um de Deo lu- men de lumi-

an- tu- omni- a

se- cu- la

Deum de Deo lu- men de

45

De- um de Deo lu- men de lumi-

Deum de Deo lu- men de

Handwritten musical score for four voices (SATB) in four parts. The score consists of five systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line.

System 1: Measures 55-60. The vocal parts sing "ne De- um ve- rum cle Deo ve- ro". The continuo part has sustained notes.

System 2: Measures 55-60. The vocal parts sing "genitum non factum consubstanti- a- lem pa-". The continuo part has sustained notes.

System 3: Measures 65-70. The vocal parts sing "per quem omnia fac- ta sunt qui propterea nos ho- mi-". The continuo part has sustained notes.

System 4: Measures 70-75. The vocal parts sing "nes et propterea nostram sa- lu- tem des- cen- dit de- co-". The continuo part has sustained notes.

Handwritten musical score for Johannes Ciconia's music, featuring five systems of music with Latin text and musical notation.

System 1 (Measures 80-84):

Key signature: F major (one sharp). Time signature: Common time. Measure 80: *in- car- na- tus*. Measure 81: *in- car- na- tus*.

System 2 (Measures 85-89):

Key signature: F major (one sharp). Time signature: Common time. Measure 85: *est de spiritu sanc-*. Measure 86: *despiritu sanc-*. Measure 87: *Ma- ria vir-gi- ne*. Measure 88: *Ma- ria vir-gi- ne*.

System 3 (Measures 90-94):

Key signature: F major (one sharp). Time signature: Common time. Measure 90: *et ho- mo*. Measure 91: *et ho- mo*. Measure 92: *fac- tus est*. Measure 93: *crossifucus*.

System 4 (Measures 95-99):

Key signature: F major (one sharp). Time signature: Common time. Measure 95: *cruci- fixus ei- tu- am*. Measure 96: *pro no- bis*. Measure 97: *sub Pontio Pilat- b*. Measure 98: *sub Pontio*.

105

to passus et sepultus est et resur-rexit ter-ti-a di-

Pi-la- to passus et sepultus est et resur-rexit ter-ti-a di-

b

secundum scripturas et as cen-dit in colum sedet ad dexte-ram

secundum scripturas et aram dit in coe-lum sedet ad dexte-

#

115

pa-tris et te zum ven-tu-rus est

ram pa-tris et te zum ven-tu-rus est

#

120

cum glo-ri-a judi-ca re-vivos et mor-tu-os

cum glo-ri-a judi-care vi-vos et mor-tu-os

b

b

125

130

(160)

pro-ae- dit qui cum patre et fi-li-o simul ador-a-

que proce- dit qui cum patre et fi-li-o simul ador-a-

tur et con glo- rifi- ca- tur qui locutus est per proph-e-
tur et con glo- rifi- ca- tur qui locutus est per proph-e-
Et u- nain sanctam catholi- cam et aposto- li- cam eccl-e-si-
Et unam sanctam the- li- cam eti aposto- li- cam eccl-e-si-

am con si- te- or u- num bap- tis-
am con fi- te- or b unum bap- tis-

(190)

ma in remissi-o-nem pecca-to-rum et ex-pe-
ma in remissi-o-nem pecca-to-rum et ex-pe-
rum et ex-pe-
to re-surrec-tio-

(195)

nem mor-tu-o- rum et ru-
-o-nem mortuo- rum et ru-
-tum

(200)

(205)

ren-tu- ri- sc- cu- li A---
venturi re-cu- b li A---
-

(210)

men
men.

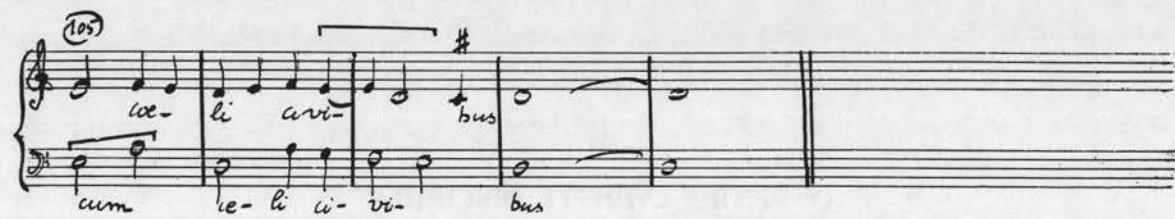
30

O BEATUM INCENDIUM

Sheet music for "O BEATUM INCENDIUM" featuring six staves of musical notation with Latin lyrics. The music is in common time, with various key signatures (F major, G major, C major, A major) indicated by sharps and flats. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are marked above the staves. The lyrics are as follows:

be-a-tum in-cen-di-um
 be-a-tum in-cen-di-um
 ar-dens desi-de-ri-um
 ar-dens desi-de-ri-um
 dul-ce re-nu-um
 dul-ce re-nu-um
 fi-li-um por-tas res-tras alto-li-te ce-li-um ai-
 filium por-tas res-tras alto-li-te celum ai
 ves occu-u-te tri-um pha-
 ves occu-u-te tri-um pha-
 to-u-dici-te sal-re je-sum rex in-di-
 di-ci-te sal-re je-sum rex in-di-
 te rex vu-tum rex glo-ri-e tibi laus ho-
 te rex vir-tu-tum rex glo-ri-e tibi laus honor

50 nor et imperiu- um jesus chris- te je sum largi- tor
 et imperiu- um je- sum chris- te je sum largi- tor
 ve- ni- e es- to no- bio
 bio re- fu- gi- um me- de- lec-
 65 ta- ci- o a- mo- ris consuma- ci- o et me- a consola- ui- o
 de- lec- ta- ci- o amo- ris consuma- maci- o o jesus
 70 jerum mundi salvaci- o te celi chorus predicit et laudes
 mun- di salva- ci- o te celi chorus predicit et lau-
 75 tur as re- pli- cat jesus orbem le- ti- fi- cat et nos Deo
 - des tuas re- pli- cat jesus orbem ele- ti- fi- cat
 80 pa- ci- fi- cat nunc pro- se- quamur lau- di- bus je- sum
 et nos deo paci- fi- cat nunc pro- se- quamur lau- di- bus je- sum
 85 huius et nos donet ce- les- ti- bus
 hymnis et precibus ut nos do- net celesti- bus
 90 et pre- ci- bus ut nos do- net celesti- bus
 95 frue cum
 100



O PETRE CHRISTI DISCIPULE

5

Christi dis- ci-pu- le prime pastor ecclae-si- e
Christi dis-ci-pu- le prime pastor ecclae-si- e

10

funde preces quo- -ti- di- e
funde preces quo- -ti- di- e

15

pro petro nostro presu- le. o princeps aposto- li-
pro petro nostro presu- le. o princeps aposto- li-

20

-ce tur-be ce- phas domini- ce pastorem nostrum
-ce tur-be ce- phas do- mi-ni- ce pastorem nostrum

25

30

dirige quem om ni ma lo pro te ge da
 dirige quem om ni ma lo pro te ge da

40 sit in cunc-tis pro vi-dus cor-pus et men-tum sun-di-dus
 sit in cunc-tis pro vi-dus cor-pus et men-tum sun-di-dus

50 omni-virtute splen-didus in bo-no semper sorri-dus.
 omni-virtute splen-didus in bo-no semper sorri-dus.

55
 60

Christi o Christi ductor omni-um per-empne presta
 Christi o Christi ductor omni-um per-empne presta

10

75

81.

85

90

95

32

REGINA GLORIOSA

32

REGINA GLORIOSA

The musical score consists of four systems of music. The top system shows three voices (C, C.T., T.) and piano. The second system starts at measure 10. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 20. The lyrics are written below the notes in the bottom system:

- Measure 1: Re.
- Measure 2: Re.
- Measure 15: glo-ri-ous
- Measure 20: ful-gens Christi de-co-ra na-

30

ti- b vi- a 20- sa gratu- la
gratu- la- e gra-

35

bu- la- u gra- tu- la- u gra- tu-

40

la- u Pres. Pres.

50

ta ful- go- rem mox que

55

absolv- ia dum in te vi- te nas- ci

60

lum in mar- ci sol

Musical score for 'Un Musicien liégeois et son temps'. The score consists of three staves of music. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature changes from B-flat major (two flats) to G major (one sharp). Measure numbers 65, 70, and 75 are circled above the staves. The lyrics are written below the notes:

65: di- gna- tur di gna- tur
70: di- gna-
75: di- gna- tur.
The score concludes with a single measure of rest.

33

UT TE PER OMNES

5

10

portē om- nes ce- li- tum hla- gas
gens alum- pous pao du- e quem za-

15

sequan- mur ma- xi- mo cultu larandum lu- mi- na
ba- rel- lam nomina- tur francis- cus almi supeli-

20

25

Francise nostrō spiri- tus tu qui perennis glori- e sedis tu-

adore, adorans minima sis tuca ex cel- sis

tu qui cun- ta nra tu con- cuciā hē- versa nobis e- ru-

sa- venus seruo pre- cantū te tuo quem que totus ortus predi-

b 40

-cat insi- gni- bus pre- co- ni- io.

gnis bus pre- co- ni- io.

bus pre- co- ni- io.

gnis bus pre- co- ni- io.

45

gnis tio.

gnis tio.

gnis tio.

gnis tio.

55

65

Christi le-
bus qual sumpse-
tudi liben de-
gnas pre-

70

vul-nus receptum her tu-
um nobis benigne hor-ri-
ge

75

ces doc-to- rius immensi sa-
cer b b
Francisce

80

dete ca-nens glo-ri-am
sic illa fe-lix regu-
quo leges bo-nas
antheno-
ris styracci pit
sil-was ter

86

90

89

100

104

110

34

O PADUA SIDUS PRAECLARUM

5

10

15

20

25

30

35

Pa-du-a si-dus

pre-cla-zum

bac-ae mis-sa ful-gi-do

ver-cutum re-gula morum serto re-fulgens flo-ri-do

regula vir-tutum morum serto re-fulgens b[ea]tifici-ans

40

40

te lau- dat juris sancti o phi-lo-

dat yu- ris sancti o philo- 30-

45

- so- phi- se ne- tu- tas et ar- tista- rum con- ci- o

phiae re- ri- tur et ar- tista- rum con- ci- o

50

55

po- cimatum su- blimi- tas tu

po- e- ma cimatum su- bli- mi- tas tu An-

60

An- the- no- ris genere

the- no- ris genere

65

70

re- gis sump- sis- ti ex- or- di- um quo nroles tu- a

re- gis sump- sis- ti ex- or- di- um quo nroles tu- a

75

80

b b #

mu-ne- ri- o- ye- nus habet e-gregi- um -
 mu-ne- ri- o- ge- nus ha- bet e-gregi- um -
 3: o- o- o- o- o- o- o- frugum

85

#

frugum - opum fe-cun di- bus telluris orbi spacio
 - opum fe- cum- di- tas cel- lu- ris or- ba spacio

95

#

tibi servit jo- cun-di- tas ferti- li- tas occi- o
 -cio tibi servit jocondi- tas ferti- li- tas occi- o

105

#

Te plena montes flu- mi- ne b Te plena montes

110

b b #

te castra jura flor- da deco- rant
 flum- na te castra jura flor- u- da de- co- rant

115

120

125

130

135

140

145

150

155.



36

O FELIX TEMPLUM JUBILA

5

10

15

20

25 #

felix templum ju-bu-

-la et cohors tu-a ca-noni-cu

b o. e. o. e. o. e. o. e.

nunc plaudat co- fe-lis templum ju-bi-la et cohors tu-a ca-noni-cu

nunc plaudat co- fe-lis templum ju-bi-la et cohors tu-a ca-noni-cu

su-pli- ai Tu clere vi-so zu- ti- la

nunc plaudat co- de nunc plaudat co- de supli- ai Tu clere vi- o-so tu- li- la o.

30

35

40

45

50

55

60

67

no - vo et multi s a - ris superis quan de di cas - ti ad astra i -

no - vo et multi s a - Bris superis quan de di cas - ti

70

- ter jam sp par ras - tu ti - bi et curios tui la - ris Precor patie

ad astra i - ter iam pa - ras - tu , ti - bi et curios tui la - ris

80

o dignus mo les iusta mi - tis et mo des - tai

Precor patie o digna no les iusta mi - tis et mo des tae

85

vi - torum ac in - fes - ta

vi - torum ac in - fes -

95

virtutibus que re - do - les di - gna - re d me

- ta o - virtutibus que re - do - les dignare me

100

Ci-co-ni-am tanti licet sim indi-gnus tui ha-be-

Ci-co-ni-am tanti licet sim indi-gnus tui ha-

105

re in cor-diis pi-gnus es beni-gnus quo-ni-am A-

bere in cor-disqui-b gnus es be-ni-gnus quo-ni-am

110

#

115

A.

120

125

130

-men-

-men-

38

O VIRUM OMNIMODA VENERACIONE

Sheet music for three voices (CT., T., B.) and piano.

Top System:

- Key signature: B-flat major.
- Time signature: 3/2.
- Notes: The vocal parts begin with eighth-note patterns. The piano accompaniment has sustained notes and eighth-note chords.
- Text: "virum omnimoda ve- ne-

Middle System:

- Key signature: B-flat major.
- Time signature: 3/2.
- Notes: The vocal parts continue with eighth-note patterns. The piano accompaniment has sustained notes and eighth-note chords.
- Text: "raci-o- ne di- gnum lunc et decus ha-

Bottom System:

- Key signature: B-flat major.
- Time signature: 3/2.
- Notes: The vocal parts continue with eighth-note patterns. The piano accompaniment has sustained notes and eighth-note chords.
- Text: "nen- si- um cuncta- rum Nicho-

Bottom System (Continuation):

- Key signature: B-flat major.
- Time signature: 3/2.
- Notes: The vocal parts continue with eighth-note patterns. The piano accompaniment has sustained notes and eighth-note chords.
- Text: "Ob-e-a- te Nicho- lue

55

per- hen.

60

ri. di- cen- tes e. clevo-te deponci- mus.

nu- mur tu-a fes- fia

65

re nobis Domine A. B. C. D.

co-len-

75

Musical score for Johannes Ciconia, page 176, featuring two staves of music. The top staff begins with a measure number 80 and a key signature of one flat. The music consists of six measures of rhythmic patterns, primarily eighth notes and sixteenth notes, with some sustained notes and rests. The bottom staff continues the musical line, also in one flat, with six measures of similar rhythmic complexity. The vocal parts are indicated by soprano (S), alto (A), tenor (T), and bass (B) clefs.

ALBANE MISSE CELITUS

5

10

bau ne. misse celi- bus pre-sul date divinius tus re- ri
-ba-ne doctor maxi-me vni-stu-te ice-lo proximi- me ga-du

15

I

20

pa-tor # radib- e cui de-so- la- te re- mi- tus
ni-tens ge-mi- no - nam de cre-to- zum insu- la

25

confer me del-lam fructi-nus du-ce du- dum vi-lu-e

et presula-kus fe-zu-la fle-ros sine tecu-ni-no

30

35

ver ni pastera-nima rem spar-ye lu-men

ri-te ce-les-tis e-mu-lus in om-ni be-

40

45

bi-clus clarum cunc-ta sol-ze de-bi-ta

no se- diu-lus te Chris-tum de-di- cas- ti

50

55.

au-fer quitquid est a-ni-ma-zum ni-chiel

il-lus-tri do-mo ge-ni-tus hu- mi-li-

60

65b

70

75

80

85

90

-rus bri-2 to- bus et hinc- rus quis tri- metrus ce- te-
critis in quae per- fecta boni- tas vir-tus tanta nas-ci- tur

100

constans leni domi- na- ris verba hunde predica-
huc a- lypno iocunde- ris tibi fulget

110

-ris que heretin- gis ethhe- ra le - te-
instauroris de quo mun- dus laqui- tur ru- ri

120

-rus uibe antheno- -ris ad ven- tu tur- bi de- co- rios
tun- ti data can- ze que te re- get e- quo- gu-

UN MUSICIEN LIÉGEOIS ET SON TEMPS

181

155

160

-ne -a.

This image shows a page from a musical score. At the top left is the page number '182'. In the center is the name 'JOHANNES CICONIA'. Above the music, the measure numbers '155' and '160' are written. Between them is the word '-ne-' with a bracket above it. Below '160' is the word '-a.' with a bracket above it. The music itself is on five-line staff paper. It features four staves, each with a different clef: bass, treble, bass, and treble. The first staff of measure 155 starts with a bass clef, followed by a treble clef, then a bass clef, and finally a treble clef. Measure 160 begins with a bass clef. The vocal line includes lyrics '-ne' and '-a.' above the notes. The score is on five-line staff paper.

40

VENECIE MUNDI SPLENDOR

1

2

3

4

5

6

7

8

25

-luis b
ter-re pon-tu tu es pa-
elus s.
ti-bi mun-dus momit sal-re spargisti-is fructum pal- me nit-tor sem-

35

mi-se-wo-zum bacu-la b
gaude ls-te virgo di-
clemens rustus abhug-ba-zio
qui-que mo-dis

40

gna pri-nici-pa-tus potassis gna b
ci-bi soli sunt con-di-gna du-ca-lis
de-cus mo-zum appella-eur b
tu de-fen-sor ex-ecu-ma-zis

45

dornii nu-i b
ide-i catho-lici ce
gaude nunc late di-gna b
grande bonus frandis munis di-

50

nit-triae hester- b
nam plotes- cas rene-to-zum nulli ce-dit pierso-rum domanster

55

-rum ma-lis fun-dis per-ne-signum le-yessuas ad condignum b
o. o.

60

-ram Mari- a tu vincis manus for- tis pra-cem re-

gladio insti-tu- e sages prudens mo- tis pra- ter lex dini-na

65

-dis tuis por-tis et disrumpit fau- mon- tis tuo rum fi-de- li- um

cum sis mater men- tis viu- bus ti-bi fra- tu

70

75

pro te canit no-ce pi- a tu-i statum in hac vi- #

ze- la- tor rei publi- ce sedem precor ti-bi da-

no te ca- nit uice tri- a

80

a hel conser- ret het Mari- a jo- han- nes

ri de-o ce- li fu- mu- la- zi eius tro- no copu- la-

85

90

cico- ni- a

ri hereta- na be- lu- la a- men

con- ser- ret

Musical score for Johannes Ciconia, page 186. The score consists of two staves of music. The top staff begins with a dynamic of ff and a tempo of 95 . The lyrics "hec Ma-zii-a co-ni-a han- are written below the notes. The bottom staff begins with a dynamic of f and a tempo of 105 . The lyrics "-nes cu-co ni-a" are written below the notes.

41

DOCTORUM PRINCIPEM

Vir mitis

10
Doctorum principem super ethere-
22 Melodica sua rissima can-
te-
o.
o.
o.

15
re-vocant virtutum digna meri-
tu-
er-
go
vive vo-ci
tanyane nolle
melliflu-e
si-dera
con-
cor-
di
s.
e.

55

o francus ca-barelle glori-a
Francisca barelle pao-tec-tor

hon-ct lumen matavo-zum
lomo ueru-s pater re-i-pu-blis ce

vi-ve felix de tanta rictio-n-a
illor ad se ro-cut rerum condu-cit

protori es-cit fama pavo-zum
qui fortuem miseren-tur lu-bri-ce

60

65

70

75

80

95

100

105

o Francis- ce ga- ba- rel-
o Fran- cis- ce ga- ba-
- - - -

-le ha-bu-# la d o ~ o parasti pas- to-zi- bus ac mentorum
-elle can- sa b shecula-#is omnium de-a-to- rum
- - - -

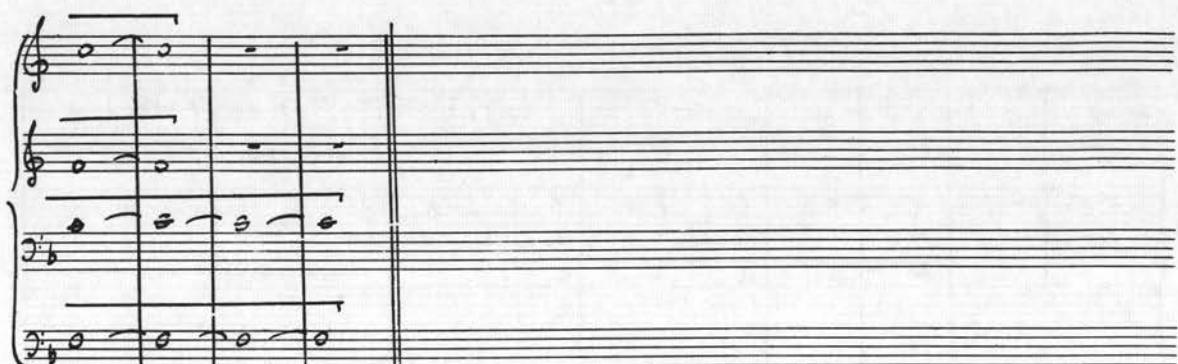
110

115 b

120 b

125

130



PETRUM MARCELLO VENETUM

*Canon tenores dicuntur sic: P^o usque
ad secundam talliam ut iacent.*

*2^o diminuuntur resumendo et
sic successive alie talie procedant.*

C.I.

C.II.

C.T.

T.

10

15

20

Marcello venc-tum
an-tis-tes incli-te vere vir-tu-tis she-a-uu-

ro-ma-no cre-tum san-gui-
tu-tis she-a-uu-

ne
prastorem nostrum curi-em lau-de-mus be-ne me-ri-lum
quo nostrum in-ter seculum nos minna recto li-

25

tum

- mi - te

Exultet urbs cœgane

Pater a - mantissi -

adventu - tan - ti pre - su - lis

me nos

ores tuas di - ri - ge

Exultet plausu ju - bi -

Et a - ber - ran - tes corige

lis vo - ces sonent c - the - re - e

ju - dex cunc - bis

justis - si - me

55 b

Stirps lit-te-^t ris
cleric

60

III

65 mar cel- li- na ta-li a lum- no de- co- za-

primas piadu- e nos tuos ri- te re- gu-

70 -ta cuius gra- du sublima- ta il- li co- ta re de- clin-

la peccato- res cogge fe- ru- la sordi- da uncta di-

75

80

filaudat pa- ta vimus ho-
sint lau- des re- gi glori-

85

90

95

100

105 IV

110

115

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
TABLE DES PLANCHES	6
Planches	h.t.
NOTES CRITIQUES	7
TRANSCRIPTIONS :	
MADRIGAUX :	
<i>Per quella strada</i>	43
<i>I cani sono fuora</i>	46
<i>Caciando un giorno</i>	49
<i>Una Panthera</i>	52
BALLADES :	
<i>Chi vole amar</i>	56
<i>Poy che morir mi convien</i>	58
<i>La fiamma del to amor</i>	61
<i>Con lagreme bagnandome</i>	63
<i>Dolce fortuna</i>	65
<i>Benche da voi</i>	68
<i>Gli atti col danzar</i>	69
<i>Chi nel servir anticho</i>	71
<i>Lizadra donna</i>	73
<i>O rosa bella</i>	75
CHANSONS FRANÇAISES :	
<i>Sus un fontayne</i>	78
<i>Aler men veus</i>	85
CANONS :	
<i>Quod jactatur</i>	88
<i>Le ray au soleyl</i>	91
MESSES (parties) :	
<i>Et in terra</i> (n° 20)	92
<i>Et in terra</i> (n° 21)	98
<i>Et in terra (Regina gloriosa)</i>	102
<i>Et in terra</i> (n° 23)	108
<i>Et in terra</i> (n° 24)	113
<i>Patrem</i> (n° 26)	119
<i>Patrem</i> (n° 27)	127
<i>Patrem</i> (n° 28)	133
<i>Patrem (Regina gloriosa)</i>	143

TABLE DES MATIÈRES

MOTETS :

<i>O beatum incendium</i>	151
<i>O Petre Christi discipule</i>	154
<i>Regina gloriosa</i>	157
<i>Ut te per omnes</i>	160
<i>O Padua sidus praeclarum</i>	164
<i>O felix templum jubila</i>	169
<i>O virum omnimoda veneracione</i>	173
<i>Albane misse celitus</i>	177
<i>Venecie mundi splendor</i>	183
<i>Doctorum principem</i>	187
<i>Petrum Marcello Venetum</i>	193

LISTE DES PUBLICATIONS RÉCENTES DE L'ACADEMIE

CLASSE DES BEAUX-ARTS

Mémoires in-4°. — 2^e Série.

$T_1 = x$

- 1a. 1703. Clercx, Suzanne. Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps.
Tome I : La Vie et L'Œuvre ; 1960 ; XXIV - 1 - 144 p. ; 11 h.-t. . 200 »

1b. 1703 bis. Clercx, Suzanne. Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps.
Tome II : Transcriptions et Notes critiques ; 1960 ; X - 198 p. ; 16 h.-t. . 460 »