

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

N° 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 <sup>(1)</sup> 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 ( $\diamond = \bullet$ ). 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 ( $\natural$ ) enfermée dans une barre de mesure <sup>(2)</sup>, elle a pour effet de sectionner une brève, unité de temps au XIV<sup>e</sup> 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.

---

<sup>(1)</sup> *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).

<sup>(2)</sup> 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<sup>e</sup> 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 <sup>(1)</sup>, 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 transcritteur 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, rompant 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<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> 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 <sup>(2)</sup>. Dans certains cas, nous avons reconstitué, avec un maximum de vraisemblance, des

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

<sup>(2)</sup> Ce sont les nos 11, 25, 35, 37 de notre inventaire.

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

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'incriminer ni Johannes Ciconia, ni son transcripteur 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 n<sup>os</sup> 5, 12 et 20.

## TABLE DES PLANCHES

---

N <sup>o</sup>	Titre	Ms.	N <sup>o</sup> d'inv.
I	<i>Et in terra</i>	Pad. 1475	25
II	<i>Ben che da voy</i>	Dom.	10
III	<i>Io crido 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.	

---

**E**n tē p' hominib; bono no  
Glorifi ca muc te. **C**onfirm'a  
Iesū de ne pater omniū  
fili us pa tris  
o nē no  
dominus **A**men  
**T**erminus  
**R**ecus de. Ite mis



**B** En ben che da vñ donna sia partito cū pñan-  
do la re sbrancha zo la moze et nō volez pñe sñe sñan-  
to Partime daci quasi stragofato crede  
do me moz ze poy cho mauebz el to amō dona  
to. Eluz.



crido amo  
 da 7 singl arden to in cui mo co  
 da 8 fogli cana y quel ane te  
 Panen do se me a  
 noie pe cu ma cono e poce as he ben  
 meo te cui lei ma ane da ante pe  
 Si Noe pe ti semp ardo h. romencia e fluffe 17. Seceto agnam  
 euf. Sedendo eline seceto semp va  
 ena te a praten se quado



ler men deus estrange partie pus q' pieté est en dormie en vos pucelle. po  
 ie mour pō qui l'august et nuit et jour / Dont ve vos bien que demadie nest re  
 tour aus amors baille se vōz averchi ne meson pour Oyme  
 doulés ve pus bien dire, dieu l'effleur de toutes flours Car jamais  
 car plus d'agout et i re Grāt inchi en plāt 7 enplour regarāt  
 roe auoir nequir mais vntre en pene et en dolour  
 sonēt le parti Orlaien fontay ne de dour Chour aus ve re cōman madio



Jo. ciconia 2.

Ol se dolce fortu na ormay rendime pi se da lochi de  
 sti che me deffa sa Costei me fe sa luce piu cal  
 sole Quando yforagi aliochi me trassi se  
 Ol se dolce fortu na ormai rendime pa se da lochi de costei chi me deffa  
 se Costei me fe sa luce piu cal sole Quando i so rasi aliochi me trassi  
 Dito me che piu de co me dole  
 vegendo mancher le dolce ymelle  
 Ogn lejan el mio cor fenisse  
 per chel so uiso ame negar i pinge Dolce

Apianzer lo chi lochi mei pur mo comen sa val le for  
 tune e de sti no che lomo cor topi no per ben amar a qre tal pena ren  
 sa Cossi piancen te el dolorosso pen  
 to Sorcera semp re profundi suspi



[illegible]



**D**omine rex omnis universi mundi rex  
culmi laquei luminis fervere nos possis tu qui per omnes aetates regnas  
omni potes et omnia vultis dominus pater noster  
quod suscipit vultu acceptu pater noster in gloria de re cunctis gloriam  
illu felicitate faciat quod cunctis pater noster in gloria  
responsum



**O** pulchra filius pederu bonos missi fulgido  
 vultu i egrediuntur i cetero i fulgentes florido re laudat pui us sanctorum philosophia  
 vultu et ardet in cetero puerum i fulgentes in  
 dicitur et genos  
 rene simplici eorum i que pederu munitis genos i habet egrediuntur fugiunt eorum  
 fecerunt rellu et ora pederu rellu fecerunt eorum  
 pederu munitis flumina re capta i nova florido de eorum rellu eorum munitis eorum  
 had nos rellu laudat pederu per ot hē summa memorat quem munitis eorum  
 pederu

**O** pulchra filius pederu bonos missi fulgido  
 vultu i egrediuntur i cetero i fulgentes florido re laudat pui us sanctorum philosophia  
 vultu et ardet in cetero puerum i fulgentes in  
 dicitur et genos  
 rene simplici eorum i que pederu munitis genos i habet egrediuntur fugiunt eorum  
 fecerunt rellu et ora pederu rellu fecerunt eorum  
 pederu munitis flumina re capta i nova florido de eorum rellu eorum munitis eorum  
 had nos rellu laudat pederu per ot hē summa memorat quem munitis eorum  
 pederu



[illegible]











[illegible]







202

Amen

Senor

Amen

Amen

E

gma glori

osa fulgor xpi

Deus natus rosa

fulat fulat fulat

fulat

mox ex

sa fulgor

as osfud dicit nati sol di:

gnat dignat

signatur



[illegible]







# 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<sup>e</sup> mode (strophe) et dans le VI<sup>e</sup> (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<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> 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 gloriosa*.

*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<sup>er</sup> mode (sol dièse), tantôt vers le VIII<sup>e</sup> (fa dièse) ; le ritornello est plus délibérément tourné vers le 8<sup>e</sup> mode et se termine, du reste, dans son authentique, le VII<sup>e</sup>. Ces considérations ont déterminé l'usage d'un si bémol en application des règles de lecture du 1<sup>er</sup> 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.

## 5

## 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 presque illisibles. La ligne mélodique a été reconstituée ici avec un maximum de vraisemblance.

*Accidents*: La première partie est écrite dans le 1<sup>er</sup> 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. III, 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).

## 6

## 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) transcrites ici par des triolets. Points de division régulièrement répartis.

*Accidents*: Écrite dans un mode fluctuant entre le VI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> strophe est partiellement illisible.

## 7

## 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<sup>e</sup> mode, conjugué avec le VII<sup>e</sup> dans la seconde partie, cette pièce n'appelle le si bémol que dans les courbes qui portent à confusion avec le II<sup>e</sup> 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 bécarré 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.

## 8

## 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<sup>e</sup> 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 chanter 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.

*Éd. 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<sup>er</sup> mode implique le si bémol à l'aigu lorsqu'il est imparfait, au grave lorsqu'il descend au-dessous de sa finale (MARCHETUS, *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.

## 12

## 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<sup>e</sup> strophe et la reprise de la 1<sup>re</sup> 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<sup>er</sup> 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.

## 13

## 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<sup>er</sup> mode, le contraténor dans le II<sup>e</sup> appellent le si bémol en vertu des règles de solmisation qui les affectent (cfr MARCETTUS, 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'authentique. 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.

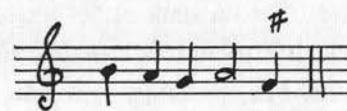
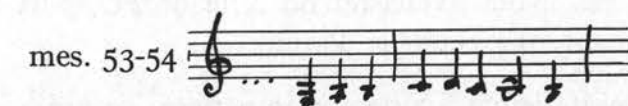
*Variantes* :

a) Variantes mélodiques.

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

Pc.

Parme



idem

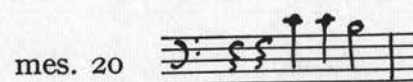
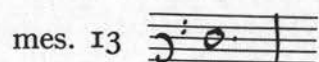
idem



idem



Tenor



idem

Le contraténor de Parme, presque 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<sup>e</sup> mode (ut) ; les césures cadentielles et le contraténor sont entraînés vers le VII<sup>e</sup> 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 » (C) 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 minimas et semi-minimas accouplées. Les points de division sont plus rares mais apparaissent cependant là où leur présence peut éviter une interprétation erronée.


*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.



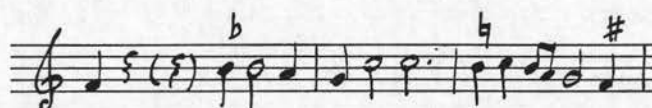
mes. 29 

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mode (sol), dans lequel il se termine du reste, mais oscille vers le VIII<sup>e</sup>, non sans quelques confusions avec le 1<sup>er</sup> 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 bécarre 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'authentique.

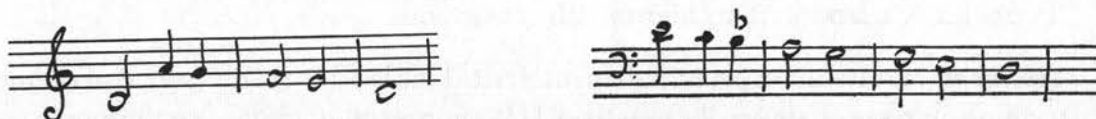
*Éd. moderne* : APEL, *French sec. music...*, p. 108.

## 17

## 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 bécarisé 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<sup>o</sup>) pour permettre au contraténor de terminer la lecture de son texte ; 2<sup>o</sup>) 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 > pour la proportion sesquiterce. (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 bécарise et la seconde cadence sur *sol* entraîne un fa dièse au cantus qui provoque, avec le si bécарre 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. Bologna 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 chœur 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	$\text{C}4/4$	11 mes.
Trope : <i>Spiritus</i>	unus	6/4	10 mes.
<i>Domine Deus</i>	chorus	6/4	7 mes.
Tr. <i>Primo genitus</i>	chorus	$\text{C}4/4$	3 mes.
<i>Qui tollis</i>	unus	6/4	7 mes.
	chorus	6/4	6 mes.
<i>Suscipe</i>	chorus	3/2	5 mes.
Tr. <i>Ad Mariam</i>	chorus	3/2	5 mes.
<i>Qui sedes</i>	chorus	3/2	13 mes.
Tr. <i>Mariam sanctificans</i>	unus	3/2	5 mes.
<i>Tu solus Dominus</i>	chorus	3/2	2 mes.
Tr. <i>Mariam gubernans</i>	chorus	3/2	2 mes.
<i>Tu solus altiss.</i>	chorus	3/2	3 mes.
Tr. <i>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<sup>er</sup> mode (cantus I et ténor) combiné avec le II<sup>e</sup> (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'authentique. 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 duplicibus* (*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-gloriam tuam</i>           | 29 mes. |
| II. <i>Domine Deus-deprecationem nostram</i> | 47 mes. |
| III. <i>Qui sedes-patris</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.*

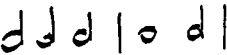
*Variantes* : (notre transcription est établie d'après *BL*).


*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  $BL$ :  $od|do|$

mes, II6-II7, ténor :  $\begin{array}{c} \text{3} \text{ } \overline{\text{2} \text{ } \text{2} \text{ } \text{0}} \\ | \text{ } | \text{ } | \end{array}$

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

*Accidents* : Le V<sup>e</sup> mode (ténor et cantus II) et le VI<sup>e</sup> (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), suggérerait 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.

*Éd. modernes: D. T. Ö., 6I,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 isotyrrhmiques 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 isorythmique de l'œuvre : « Contratenor Laudamus te dicitur ter, Primo et secundo ut jacet, 3<sup>o</sup> per semy ». Dans *Kras.* et *StP.*, la dernière taille, long développement sur le mot Amen, est omise.

*Plan.*

1) *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 b.

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<sup>er</sup> 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<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> modes où elle s'impose sans aucun accident.

### ET IN TERRA

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

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

*Forme* : à la fois isorythmique et isomélrique.

A : *Et in terra-voluntatis*

mes. 1-9.

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<sup>er</sup> 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<sup>e</sup> mode est armé d'un si bémol. Les cantus I et II oscillent entre le VI<sup>e</sup> mode qui appelle parfois un si bémol et le VII<sup>e</sup> (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<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> 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>	unus	14 mes.
<i>Et ex patre</i>	chorus	19 mes.
<i>Genitum</i>	unus	14 mes.
<i>Qui propter</i>	chorus	14 mes.
<i>Et incarnatum</i>	unus	18 mes.
<i>Crucifixus</i>	chorus	21 mes.
<i>Et resurrexit</i>	unus	13 mes.
<i>Et ascendit</i>	chorus	13 mes.
<i>Et iterum</i>	unus	23 mes.
<i>Et in spiritum</i>	chorus	35 mes.
<i>Et unam</i>	unus	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<sup>e</sup> 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.

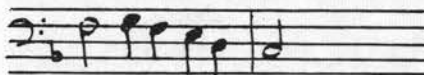
## 27

## 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 duplicibus* (*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<sup>e</sup> 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 appliqué chaque fois que la marche mélodique du VI<sup>e</sup> mode (cantus I) ou une règle d'attraction n'en prohibait pas l'usage. Le glissement vers le VII<sup>e</sup> 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 isomélisme.

A : <i>Patrem</i>	mes. 1-9.	
B : <i>Factorem</i>	mes. 10-48.	} talea I
C : <i>Genitum</i>	mes. 49-71.	
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 » :

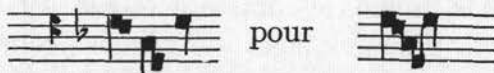


La section suivante, F, débutant de la même manière au contraténor, il s'agit, sans doute, d'une interférence du scribe.



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, une fausse relation directe entre le ténor et le cantus II. Bien qu'il s'agisse d'un *mi contra fa*, une observation de Prosdocius 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<sup>e</sup> 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 authentique, 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 contrepont. Le si bémol n'est pas impliqué dans la lecture du VIII<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> mode (cantus et ténor), conjugué avec le II<sup>e</sup> (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<sup>e</sup> mode la prépondérance : partout ailleurs (par ex. mes. 25, 29, 35 et autres passages similaires), nous l'avons laissée au 1<sup>er</sup> mode. De ce fait, la double sensible ne s'imposait pas <sup>(1)</sup>.

## 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

<sup>(1)</sup> 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'écarter.


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.

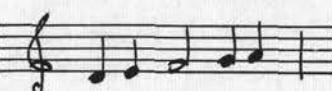
mes. 46-47, cantus II, *O* : 

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<sup>er</sup> mode mais le cantus I et le contratenor se jouent dans l'ambitus du second. Toute la première taille accuse l'authentique 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'authentique. Elle apparaît, toutefois, incidemment (mes. 36-37, 92-93, 96-97) mais elle accuse une orientation passagère vers les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> modes où cette double sensible est naturelle. Plus caractéristiques sont les passages et les formules cadentielles 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).

## 34

## 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'érige 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 imperfectum 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<sup>e</sup>), 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<sup>er</sup> 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 suspensives 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 (1<sup>r</sup>) 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'authentique. Dans l'*Amen*, écrit dans les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mode au ténor et au cantus II, le VI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mode, le contraténor et le cantus I, dans le VI<sup>e</sup> ; 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'oriente nettement vers les VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> 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'authentique. 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<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> modes, le maintien partiel du si bémol de solmisation crée un climat analogue à celui d'un I<sup>er</sup> 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<sup>e</sup>) 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.

## 41

## 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 « maniérisme », qui semble, à cette époque, bien lointaine.

*Accidents* : Ténor et cantus II dans le V<sup>e</sup> mode, doublés, au contraténor et au cantus I, du VI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mode, drainées 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<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> modes, celui-ci s'effaçant devant l'authentique correspondant.

## 42

## 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<sup>o</sup> usque ad secundam talliam ut jacent ; 2<sup>o</sup> diminuuntur resumendo et sic successive alie talie procedant ». « Contratenor ad modum tenoris ».

*Plan :*

1 <sup>re</sup> taille	{	I mes. 1-41.
	{	II mes. 42-56, triple diminution (o = d).
2 <sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mode, contraténor et cantus I dans le VI<sup>e</sup> ; 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> mode. (*Remarque :* à la mes. 56, le ♮ (bécarre) 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 bécarisation du si au contraténor.

---

## 1

## PER QUELLA STRADA

C. 

T. 

Per quella stra-  
Per  
Per quella strada lac-tea del  
Per quella strada  
ce-  
lac-tea del cie-  
del cie-  
-lo  
-lo  
Da belle stelle  
Da belle stelle or' el saen fer- ma-  
or' el seren forma-

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, page 44. The score is in 3/4 time and features a vocal line with Italian lyrics and a piano accompaniment. The music includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are in Italian and describe a scene with a cart and a world of joy.

45

50

55

60

Ritornello

65

70

75

80

85

Lyrics:

Ve- de- va un car- ro andar tut- to a- bra- sa-  
 Ve- de- va un carro an- dar tutto a- bra- ca-  
 di lauri corone mena-  
 ver- di lauri co- ro- ne me- na-  
 che d'ale- gre- ga el mondo verde ga-  
 che d'alegre- ga el mon- do verde ga-



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

cani sono fuora per le mos-

se Pian-gi-ti volpe i la-ci e le ta-

ta-yo-le che

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

30

sho-

Ritornello

35

-le.

40

Tris.

45

-to chi per mal farsi fa bis-

-to chi per mal far-

50

-cor-

-si fa bis- cor-

55

Ma pur el cielo si fara so-cor-

Ma pur el cielo si fara so-cor-



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

Handwritten musical score for the piece "CACIANDO UN GIORNO". The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number (3, 10, 15, 20, 25) at the beginning. The lyrics are in Italian and are written below the vocal line. The piano accompaniment includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "vcl." and "can-".

3

Ca-

Ca-

10

Ca-

Ca-

cando un giorno vidi una cer-

cando un giorno vidi una cer-

15

-vcl-

-vcl-

20

-ta,

-ta,

can-

25

Can-

dida tutta piena di costu-

me.

-dida tutta piena di cos-tu-

# me

30 35

Ch'el cor

Ch'el cor

40

me a- per- se e par

me a- per- se e par

45

par che me con-su-

che me consu-

50

- me.

- me.

55

A- A-

lor si volse a la

lor si volse a

60

65

gna

70

75

vi se stringe et i vi fe sua in-se-

75

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

Una panthera etc...

na u- na panthera

na panthera in

in compagnia de Mar-

compagnia de Mar-

-te

-te

can- di-

do Jo-

1) ms. nos. 5-8:



30

can-di-do Jo#

35

3

40

45

no

no

constantè l'arme chi lagarda in-

constantè l'arme chi lagarda in-

50

55

5

Ritornello

60 65 70 75 80 85

-no. -no. -no. Dan- Dan- Dan- do

do a cias- chun mortal che ne si-a de- a cias- chun mor- tal che ne si-a de- do a cias- chun mor- tal che ne sia de-

gno gno gno

Triumpho glori-a e partè in ques-to re- Triumpho glori-a e partè in ques-to re- Triumpho glori-a e partè in questo re-

90

95

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

R : Dando...

## 5

## CHI VOLE AMAR

First system of the musical score. It features a treble and bass staff in 3/2 time. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics "Chi" and "chi" are written below the notes. There are two sharp signs and a "5" above the treble staff in the third measure.

Second system of the musical score. It features a treble and bass staff in 3/2 time. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics "vo-le a-mar a-me con ve-ra fe-" are written below the notes. There is a "10" above the treble staff in the second measure.

Third system of the musical score. It features a treble and bass staff in 3/2 time. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics "fe-" are written below the notes. There is a "15" above the treble staff in the first measure and a "20" above the treble staff in the fifth measure.

Fourth system of the musical score. It features a treble and bass staff in 3/2 time. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. There are sharp signs above the treble staff in the third, fourth, and fifth measures.

Fifth system of the musical score. It features a treble and bass staff in 3/2 time. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics "-de" and "Nul." are written below the notes. There is a "30" above the treble staff in the first measure.

35

40

-la co-sa e me-glio-

45

-glio-

re.

re.

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

## 6

## POY CHE MORIR MI CONVIEN

1. Poy  
1. Poy  
4.  
5.

10 Poy che mo-  
Poy che mo-

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

20 Las-  
Las-

25 Las-  
Las-  
te don- na

30 35

el mio do-len-te co-  
el mio do-len-te co-

40

re.  
re.

45

las-so me ay las-so me  
las-so me ay las-so me

50

con pian-ti e con sos-pi-  
con pian-ti e con sos-pi-

55

se-ra mi-a vi-ta  
se-ra mi-a vi-ta

60

65

70

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

7

## LA FIAMMA DEL TO AMOR

Handwritten musical score for the first system. The music is in 3/2 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "fiamma del to amor". The piano accompaniment (bass clef) has lyrics: "fiamma del tuo a-mo-re". There are first and second endings marked with "1." and "2." and "1." and "2." respectively. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a sharp sign on the F line of the piano staff.

Handwritten musical score for the second system. The music continues in 3/2 time. The vocal line has lyrics: "che già me strin-". The piano accompaniment has lyrics: "che già me strin-". A key signature change to one flat (Bb) is indicated by a flat sign on the B line of the piano staff.

Handwritten musical score for the third system. The music continues in 3/2 time. The vocal line has lyrics: "Da da mor-". The piano accompaniment has lyrics: "Da da". A key signature change to two sharps (F# and C#) is indicated by a sharp sign on the F line of the piano staff.

Handwritten musical score for the fourth system. The music continues in 3/2 time. The vocal line has lyrics: "te a vi- ta l'alma mia sus- pin-". The piano accompaniment has lyrics: "mor- te a vi- ta l'alma mi- a sus- pin-". A key signature change to two sharps (F# and C#) is indicated by a sharp sign on the F line of the piano staff.

Handwritten musical score for the fifth system. The music continues in 3/2 time. The vocal line has lyrics: "- ce". The piano accompaniment has lyrics: "- ce". A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a sharp sign on the F line of the piano staff. There are first and second endings marked with "1." and "2." and "1." and "2." respectively.



## 8

## CON LAGREME BAGNANDOME NEL VISO

Handwritten musical score for the piece "CON LAGREME BAGNANDOME NEL VISO". The score is written on ten systems of staves, each containing a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "Con" and "Allegro". The lyrics are written below the vocal line, with some words in parentheses indicating alternative phrasings or corrections. The score is numbered with measures 1 through 40, with some measures marked with a circled number (e.g., 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40). The lyrics are in Italian and describe a scene of a man washing his face with tears.

1. Con  
4. Allegro  
1. Con

con la gri-  
ay in- gor-  
la - gri-

- me  
da  
- me  
ba- gnando me nel vi-  
mal- tra- gi- an ran- sa fon-

- so  
do  
- so  
El Fuor mio si- gnor las- cia-  
do ogni tem- pre- ran-

El mio si- gnor las- cia-

- i sa  
Don- di mi stru- gho in gua-  
stro- po- mai tuo bi- in- gua-

Don- di mi stru- gho in gua-

- i sa  
quan- do mi  
proi- do mai tol-

quan- do mi

veg- gi- o- ess' abben- do- na-  
sto e mio gioco e- ri-

veg- gio ess' abben- do- na-

45

2. Oi.  
3. Ay  
oi

50

me do len mor  
me do len mor

55

60

du ra dis par ti ti vi  
o du ra dis par ti ta che

65

che mai non fai ri tor ti  
mai non fai ri tor no in ques to mon gio con

70

75

80

do.  
do.  
do.

9

**DOLCE FORTUNA**

Pad. or

P. C.

Dol- se for-

Dol- ce for-

Dolia fortuna

tu- na or- may

-tu- na or- may

rendime na- ce; da lo- chi

ren-dime ha- ce da lo- chi

rendimu ha- ce va gli

Handwritten musical score for voice and piano, featuring Italian lyrics. The score is divided into systems, with measures numbered 20, 25, 30, 35, 40, and 45.

**System 1 (Measures 20-25):**

20  
de cos- stai che me def- fa-  
de costei chi me def- fa-  
25  
ochi de cos- stai che me def- fa-

**System 2 (Measures 30-35):**

30  
Costei me fe- sa lu-  
cos-tei me fe- sa lu-  
ce.  
cos- tai mes- tra luce piu

**System 3 (Measures 35-40):**

35  
ce piu ch'al so- le Anun-do  
ce piu cal so- le Quando i  
che so- le Quando so- rag- zi e gli och-  
40

**System 4 (Measures 45-50):**

45  
y fora- gi a li o- chi me transi-  
fo- ra a ai o- chi me transi-  
chi me transi-  
50



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

## 10

## BENCHE DA VOI DONNA

Ben bencheda ruij don- na

sia parti- to con pianti e con do- lo- re, a-bran-cha- to

l'a- mo- re e non voler però che sia stan- di-

- to Partimeda ti quasi strangosa- to cre-

- dendo memo- ri- re Poy che mane ruij el

to amor donna - to clus.

1) Les astérisques indiquent les notes rubriquées.

12

## GLI ATTI COL DANZAR FRANCES

C

C.T.

T.

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

30

E ti nun m'as- con-

35

la ta ve - ghe lu-

35(b)

ce con- du-

36

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. *xxx* *chi*

CT *chi nel servir*

T. *xxx* *chi nel servir*

5 *nel per- vir anti- cho me con- du-*

15 *Splen- dor ce- les-*

20 *par henley re- lu-*

Handwritten musical score for voice and piano, featuring Italian lyrics. The score is divided into four systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign (#).

**System 1 (Measures 15-20):** The melody begins with a key signature change to D major. The lyrics are: "du- ci- di za- gi man- da più ch'el so-".

**System 2 (Measures 25-30):** The melody continues with a key signature change to C major. The lyrics are: "c'ogn' al- tra stel- la al suo lume".

**System 3 (Measures 35-40):** The melody continues with a key signature change to D major. The lyrics are: "smor- ta".

**System 4 (Measures 45-50):** The melody concludes with a key signature change to D major. The lyrics are: "ta".

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

14

## LIZADRA DONA

Handwritten musical score for "LIZADRA DONA" in 6/8 time. The score consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in French. The score is divided into systems, with measures numbered 15, 20, 25, and 30. The lyrics are as follows:

15 di- li- gi- dra li- gi- dra li-  
 20 gi- dra- dra- na chel mio cor con- ten- ti  
 25 rendime pace ren- dime pace or- ma- y di  
 30 di mie tormen di mie tormen di mie cor- men-  
 - ti Tu say che ho- nesto anno- re

35

40

45

50

55

pure fe e pura fe de strinsel mio cor el miore  
 e pura fe e pura fe de strinsel mio core  
 -re el miore el miore di do- gli a e de mar- ti  
 el miore el miore di do- glia e di mar- ti-

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

Handwritten musical score for the song "O Rosa Bella". The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass staff. The music is in 6/8 time. The lyrics are written below the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are: "ro-sa o ro-sa o rosa bel-la", "o rosa bel-", "dolce anima mia o dolce anima mia o dolce anima mi-", and "non mi lassai mori-re non mi lassai mori-re non mi lassai mori-re". The score is numbered 15, 10, 15, and 20 at the beginning of each system.

Handwritten musical score for the song "O Rosa Bella". The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass staff. The music is in 6/8 time. The lyrics are written below the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are: "ro-sa o ro-sa o rosa bel-la", "o rosa bel-", "dolce anima mia o dolce anima mia o dolce anima mi-", and "non mi lassai mori-re non mi lassai mori-re non mi lassai mori-re". The score is numbered 15, 10, 15, and 20 at the beginning of each system.

25 30

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

35

vil-la-ni- a in corte-si-

40

ay lassame ay lava me

45 50

ay lassame ay lassame ay lassame do-len- te deso fini-

55

re de- deso fini- re deso fi- ni-

60 # #

Handwritten musical score for a song. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in French: "u. per ben servir per ben servi-re per ben servir e lealmen- te a- ma-". The piano accompaniment is in a simple harmonic style. The second system continues the melody and accompaniment, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the treble clef staff.

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. *Mod.*

*Pad. O<sub>2</sub>*

*un- fon- tay- ne*

*un- fon- tay- ne*

15

# 20

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, measures 25-35. The score is written on four systems of staves, each system containing a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). The lyrics are in French and are written below the vocal line.

Measures 25-35:

- Measure 25: *chan-ter*
- Measure 26: *si*
- Measure 27: *don-ner*
- Measure 28: *ment*
- Measure 29: *que*
- Measure 30: *mon*
- Measure 31: *cor*
- Measure 32: *corps*
- Measure 33: *et*
- Measure 34: *et*
- Measure 35: *et*

The piano accompaniment consists of a simple harmonic progression, primarily using whole and half notes, with some triplets in measures 28 and 35. The vocal line features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplets in measures 28 and 35.

40

Handwritten musical score for measures 40-42. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 40 has a vocal note with the syllable 'pen-' and a piano chord. Measure 41 has a vocal note with 'se-' and a piano chord. Measure 42 has a vocal note with 'ment' and a piano chord. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

41

Handwritten musical score for measures 43-45. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 43 has a vocal note with 'pen-' and a piano chord. Measure 44 has a vocal note with 'se-' and a piano chord. Measure 45 has a vocal note with 'ment' and a piano chord. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

45

Handwritten musical score for measures 46-50. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 46 has a vocal note with 'ma-' and a piano chord. Measure 47 has a vocal note with 'rent' and a piano chord. Measure 48 has a vocal note with 'pris' and a piano chord. Measure 49 has a vocal note with 'ben' and a piano chord. Measure 50 has a vocal note with 'ben' and a piano chord. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

46

Handwritten musical score for measures 51-55. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 51 has a vocal note with 'rent' and a piano chord. Measure 52 has a vocal note with 'pris' and a piano chord. Measure 53 has a vocal note with 'ben' and a piano chord. Measure 54 has a vocal note with 'ben' and a piano chord. Measure 55 has a vocal note with 'ben' and a piano chord. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

60

# C

ut. ten. dant

55

en atten. dant

60

3 fois # mer.

#

mer.

#

C #

65 70

chi de

65 70

chi de

75

ma dou- leur qui

75

ma dou- leur qui

me cre. hoit au cuer

me tres hoit b au cuer

ment ment

four- ment ment

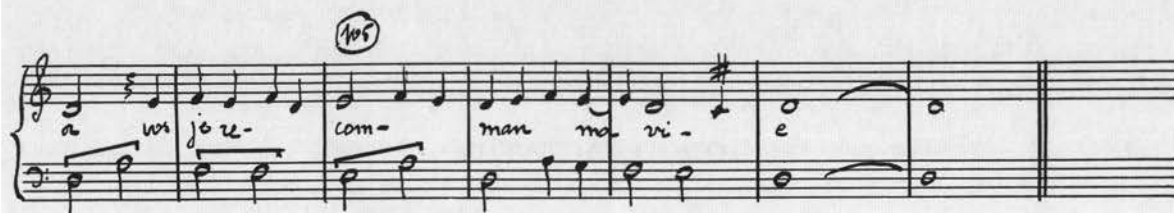
3. Seul de veoir ce noble flour  
Qui tant cantoit suavement
4. Que choise nulle say en recivant  
Pavour, tremour et angoisment  
Que faire duis certainement  
Tant suis de ly veoir desirant.
5. Sus un fontayne en remirant...

17

## ALER MEN VEUS EN STRANGNE PARTIE

Handwritten musical score for "Le Chant du vent" by Debussy. The score is written on ten staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The music is in 1.4. A time signature and features various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The lyrics are: "Le vent se lève maintenant / en étrange par-tie / plus que pie-té / est en-dormi-e / en vos puces- / le / pour qui je mour- / pour qui lan- / guis / et nuit / et jour / Dont / je / voy / bien / que / de ma / vi- / e / n'est / re- / tour."

50  
 ans amout baigie se vastie me- chi  
 55  
 ne me  
 60  
 sou- chain  
 65  
 2. Or-  
 3. En-  
 70  
 me dou- lent Je puis bien  
 tout eur- pleurs d'am-ours et  
 75  
 di- re Adieu la fleur de toutes  
 i- re Cricant mer- chi en plant et en  
 80  
 fleur fleur Car jamais joi-  
 Re- gra- tant  
 85  
 90  
 avoir ne qui- trais vi-  
 sovent le par- ti-rais be- la ve-  
 95  
 100  
 re- ne et en do- lan-  
 en kay- ne de b- don- -chour



## 18

## QUOD JACTATUR

Canon: tenor quem contratenor triplumque  
fugant temporibus in quinque.

*Solution 1: per b durum.*

**Triplum**  
**Contratenor**  
**Tenor**

Quod iactatur et vir- tus o- he- re  
non de- mons- tra- tur ut a- qua  
his- cis sae- pi- us sci- en- ti- a  
de- nega-

10 15 20 25 30

35 40

sci-en-ti-a de-ne-ga-tur

*Solution 2: per b mollem.*

5

Triplum

Contratenor

Tenor

Quod iacta-tur et vir-tus o- ne- re non de-mons-tra-tur ut a-qua pi-us sa-

10 15 20

Handwritten musical score for three staves (Soprano, Alto, and Bass) with Latin lyrics. The score is divided into measures, with measure numbers 25, 30, 35, and 40 indicated above the staves.

**Measure 25:** Soprano: *ut a- qua*; Alto: *pis- cis*; Bass: *en- ti- a*

**Measure 30:** Soprano: *pis- cis*; Alto: *sae- -pi- us*; Bass: *en- ti- a*

**Measure 35:** Soprano: *de- ne- ga-*; Alto: *en- ti- a*; Bass: *de- ne- ga-*

**Measure 40:** Soprano: *de- ne- ga-*; Alto: *de- ne- ga-*; Bass: *de- ne- ga-*

The score concludes with a double bar line and a final chord marked with a fermata.

19

## LE RAY AU SOLEYL

Le ray au so-leyl qui dict son kar meyne En soy bra-

10

cant la dora tortorelle

15

(1) La plus compaign monques renouvelle. A bon droyt semble que on toy ha-  
pit re-

20

que:

25

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

1) Dans le ms. : ré.

## 20

## ET IN TERRA

CI Et in terra pax hominibus bo-ne vo-

CII Et in terra pax hominibus bo-ne vo-

CT

(

# 10

-lun-ta-tis o-lun-da-mus te be-nedicimus

-lun-ta-tis o-lun-da-mus te

(

15 20

te a-doramus te glo-ri-fi-ca-mus te

be-nedicimus te a-doramus te glorificamus te

(

Unus

25 30

Gra-tias a-gi-mus ti-bi propter magnam glo-ri-am tu-

Gra-tias a-gi-mus ti-bi propter magnam glo-ri-am tu-

Chorus

35

-am Domine Deus rex celestis Deus pater omni-po-tens Domine Deus rex ce-lestis Deus pater omni-po-tens

40

Unus

li unigeni-te Jesu Chris-te Spi-ri-tus et al-

Domine fili unigeni-te Jesu Chris-te Spi-ri-tus et al-

50

-me et pha-no-rum pa-ra-li-te

-me et pha-no-rum pa-ra-li-te

Chorus

55

Domine Deus a-gnus De-i fi-li-us pa-

Domine Deus a-gnus Dei fi-li-us pa-

60 65

Unus

-tris  
-tris  
-tris  
-tris

primogenitus Mari-e  
primogenitus Mari-e  
primogenitus Mari-e  
primogenitus Mari-e

vir-gi-nis ma-  
vir-gi-nis ma-  
vir-gi-nis ma-  
vir-gi-nis ma-

Qui tollis pec-ca-ta mun-  
Qui tollis pec-ca-ta mun-  
Qui tollis pec-ca-ta mun-  
Qui tollis pec-ca-ta mun-

70 Chorus

di  
di  
di  
di

mise-re-re no-  
mise-re-re no-  
mise-re-re no-  
mise-re-re no-

bis  
bis  
bis  
bis

qui tol-lis pec-ca-  
qui tol-lis pec-ca-  
qui tol-lis pec-ca-  
qui tol-lis pec-ca-

75 80

-ta mun-  
-ta mun-  
-ta mun-  
-ta mun-

di  
di  
di  
di

sus-ci-pe de-pre-ca-  
sus-ci-pe de-pre-ca-  
sus-ci-pe de-pre-ca-  
sus-ci-pe de-pre-ca-

ti-o-nem  
ti-o-nem  
ti-o-nem  
ti-o-nem

nos-tram  
nos-tram  
nos-tram  
nos-tram

85 Chorus

ad Ma-ri-e glo-ri-am  
ad Ma-ri-e glo-ri-am  
ad Ma-ri-e glo-ri-am  
ad Ma-ri-e glo-ri-am

qui se-des ad  
qui se-des ad  
qui se-des ad  
qui se-des ad

90 95

dex-te-ra pa-tris mi-se-re-re no-bis

dex-te-ra pa-tris mi-se-re-re no-bis

Unus 100

quoniam tu so-lus sanc-tus Mari-am sanctifi-

quoniam tu so-lus sanc-tus Mari-am sanctifi-

105

-cans tu solus Domi-nus Mari-am guber-nans tu solus altis-

-cans tu solus Domi-nus Mari-am guber-nans tu solus altis-

110 Unus 115

-xi-mus Ma-ri-am co-ro-na-mus ye-su

-xi-mus Ma-ri-am co-ro-na-mus ye-su

120 Chorus

125

Chris- te cum sancto spi-ri-tu in gloria De-i Pa-tris

Chris- te cum sancto spi-ri-tu in gloria De-i Pa-tris

130

A-men

A-men

135

A-

140

145

150

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves, with the first two staves representing the vocal melody and the last two staves representing the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

**Measure 155:**

- Vocal Melody (Staff 1):** The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff.
- Piano Accompaniment (Staff 2):** The accompaniment features a bass line with eighth and quarter notes, and a treble line with chords and single notes.

**Measure 160:**

- Vocal Melody (Staff 1):** The melody continues with the lyrics "The Rose Tree".
- Piano Accompaniment (Staff 2):** The accompaniment continues with a similar pattern of eighth and quarter notes.

The score is written in a clear, legible hand, with the lyrics "The Rose Tree" written in a simple, sans-serif font. The overall style is that of a personal or working manuscript.

## 21

## ET IN TERRA

CI Et in ter-ra pax pax homi-ni-

CII Et in ter-ra pax pax pax homi-ni-

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

bus bo-nae vo-lun-ta-tis Lau-damus

bus bonae vo-lun-ta-tis Lau-da-mus

bus bonae vo-lun-ta-tis Lau-da-mus

te benedi-cimus te ado-ra-mus te glo-ri-fi-ca-mus

te benedici-mus te ado-ra-mus te glo-rifi-ca-mus

8. be-ne-di-ci-mus te ado-ra-mus te glo-ri-fi-ca-mus

te gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-

te gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-

8. te gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin, and the music is in a simple, homophonic style.

**Measures 30-40:**

Soprano: *am. Do-mine De-us rex coe-*  
 Alto: *am. Do-mine Deus rex coeles-*  
 Tenor: *am. Do-mine De-us rex coe-*

**Measures 40-45:**

Soprano: *les-tis Deus pa-ter om-ni-po-tens*  
 Alto: *tis Deus pa-ter om-ni-po-tens*  
 Tenor: *les-tis Deus pa-ter om-ni-po-tens Do-mine*

**Measures 45-50:**

Soprano: *Do-mine fi-li-i uni-ge-ni-te Je-su Chris-*  
 Alto: *Do-mine fi-li uni-ge-ni-te Je-su Chris-*  
 Tenor: *fi-li uni-ge-ni-te Je-su Chris-*

**Measures 50-55:**

Soprano: *te Do-mine De-us a-gnus De-i*  
 Alto: *te Do-mine Deus a-gnus De-i*  
 Tenor: *te Do-mine De-us a-gnus Dei fi-lius*

**Measures 55-60:**

Soprano: *fi-lius pa-tris qui tol-lis pec-cata mun-di mise-*  
 Alto: *fi-lius pa-tris qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mise-*  
 Tenor: *pa-tris qui tol-lis pec-cata mun-di mi-se-*

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring three systems of vocal and piano parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

**System 1 (Measures 65-75):**

- Vocal 1:** re - re no - bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di
- Vocal 2:** re - re no - bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di
- Piano:** re - re no - bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

**System 2 (Measures 76-85):**

- Vocal 1:** sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram
- Vocal 2:** sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram
- Piano:** sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

**System 3 (Measures 86-95):**

- Vocal 1:** Qui se - des ad dex - te - ram pa - tris mi -
- Vocal 2:** Qui se - des ad dex - te - ram pa - tris
- Piano:** Qui se - des ad dex - te - ram pa - tris

**System 4 (Measures 96-105):**

- Vocal 1:** se - re - re no - bis quon - iam tu so - lus sanc - tus
- Vocal 2:** mi - se - re - re no - bis quon - iam tu so - lus sanc - tus
- Piano:** mi - se - re - re no - bis quon - iam tu so - lus sanc - tus

**System 5 (Measures 106-115):**

- Vocal 1:** tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te
- Vocal 2:** mus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te
- Piano:** tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chris - te

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is in G major and 4/4 time. It features three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The lyrics are in Latin: "cum sancto spiri-tu in glo-ri-a De-i pa-tris". The score includes measures 100 to 120. Measure 100 is marked with a circled "100". Measure 105 is marked with a circled "105". Measure 110 is marked with a circled "110". Measure 115 is marked with a circled "115". Measure 120 is marked with a circled "120". The piano part includes a trill (Tr.) in measure 115. The vocal parts have lyrics: "cum sancto spiri-tu in glo-ri-a De-i pa-tris" for Soprano, "cum sancto spiri-tu in glo-ri-a De-i pa-tris" for Alto, and "cum sancto spiri-tu in gloria De-i pa-tris" for Tenor. The piano part has lyrics: "men." for Soprano, "men." for Alto, and "men." for Tenor. The score ends with a double bar line in measure 120.

## ET IN TERRA « REGINA GLORIOSA »

CI Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

CII Et in ter - ra pax ho - mi - ni -

bus bo - ne vo - lun - ta -

bus bo - ne vo - lun - ta -

- tis Lau - da - mus te be - ne -

- tis Lau - da - mus te be - ne -

T. Di -

dicimus te ado - ramus te glo - ri - fi - ca - mus

dicimus te adoramus te glo - ri - fi - ci - mus

30 *b*

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

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

35

gnam gloriam tu-am Domine De-us

gnam gloriam tu-am Domine De-us

40 *b* 45

rex coe-les-tis De-us pater om-ni-po-

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

50 *b*

tens Domine fi-li uni-ge-ni-te Je-

tens Domine fi-li uni-ge-ni-te Je-

Handwritten musical score for measures 53-55. The system consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 53 shows the vocalists singing "-su" and "Chris-". Measure 54 shows "te" and "Chris-". Measure 55 shows "Do- mi- ne De-". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Handwritten musical score for measures 56-60. The system consists of three staves. Measure 56 shows the vocalists singing "us a- gnus De- i fi- li- us pa- tris". Measure 57 shows "us a- gnus De- i fi- li- us pa- tris". Measure 58 shows "us a- gnus De- i fi- li- us pa- tris". Measure 59 shows "us a- gnus De- i fi- li- us pa- tris". Measure 60 shows "us a- gnus De- i fi- li- us pa- tris". The piano accompaniment continues with harmonic support.

Handwritten musical score for measures 61-65. The system consists of three staves. Measure 61 shows the vocalists singing "Qui tollis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re no-". Measure 62 shows "Qui tollis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re no-". Measure 63 shows "Qui tollis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re no-". Measure 64 shows "Qui tollis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re no-". Measure 65 shows "Qui tollis pec- ca- ta mun- di mi- se- re- re no-". The piano accompaniment continues with harmonic support.

Handwritten musical score for measures 66-70. The system consists of three staves. Measure 66 shows the vocalists singing "bis qui tollis pec- ca- ta mundi susci- pe de- pre- ca- ti- onem nos-". Measure 67 shows "qui tollis pec- ca- ta mundi susci- pe de- pre- ca- ti- onem nos-". Measure 68 shows "qui tollis pec- ca- ta mundi susci- pe de- pre- ca- ti- onem nos-". Measure 69 shows "qui tollis pec- ca- ta mundi susci- pe de- pre- ca- ti- onem nos-". Measure 70 shows "qui tollis pec- ca- ta mundi susci- pe de- pre- ca- ti- onem nos-". The piano accompaniment continues with harmonic support.

80

-tram qui se-des ad flex-te-ram pa-

85

tris mi-se-re-re no-bis quo-niam tu solus sanc-

tris mi-se-re-re no-bis ~~quo-niam~~ tu solus sanc-

90

tus tu so-lus Do-mi-nus tu solus al-tis-si-

tus tu so-lus Do-mi-nus tu so-lus altissi-

95

mus Je-su Chris-te cum sanc-

mus Je-su Chris-te cum sanc-

100

to spi-ri-tu in glo-ri-

spi-ri-tu in glo-ri-

105

De-i pa-tris

De-i pa-tris

110

men.

men.

115

A.---

A.---

2.

120

Handwritten musical score for piano and voice, measures 125-140. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 125-130) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady bass line. The second system (measures 130-135) continues the vocal melody with a key signature change to one sharp (F#) and a tempo marking of *men.* (meno mosso). The third system (measures 135-140) concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measures 125-130: Vocal line starts with a melodic phrase, followed by a rest. Piano accompaniment consists of a steady bass line.

Measures 130-135: Vocal line continues with a melodic phrase, followed by a rest. Piano accompaniment continues with a steady bass line. Key signature change to one sharp (F#) is indicated. Tempo marking *men.* (meno mosso) is present.

Measures 135-140: Vocal line concludes with a final phrase. Piano accompaniment concludes with a final chord. The piece ends with a double bar line.

## 23

## ET IN TERRA

II. T. T.

Et in ter-ra pax homi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis Lau-da-mus te be-ne-di-cimus te A-do-ra-mus te glo-ri-fi-ca-mus te gra-tias a-gi-

Handwritten musical score for a Latin hymn, featuring vocal and piano parts. The score is written on six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass and treble clefs). The lyrics are in Latin, and the music is in G major (one sharp). The score includes measure numbers 25, 30, 35, 40, 45, and 50.

mus ti-bi prop-ter magnam gloriam tuam Do-mi-ne De-us rex  
celestis Deus pater omnipotens Domine fili u-ni-genite Je-su  
Christe Do-mine Deus agnus De-i fi-li-us pa-  
tris Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-  
bis Qui tol-lis pec-ca-ta mundi sus-ci-pe de-pre-ca-ti-

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring five systems of vocal and piano parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin.

System 1 (Measures 55-64):  
Vocal: onem nos- tram qui sedes ad dexte- ram pa- tris mi-  
Piano: Accompaniment for the vocal line.

System 2 (Measures 65-74):  
Vocal: -serere no- bis quo- ni- am tu solus sanctus tu solus Do-  
Piano: Accompaniment for the vocal line.

System 3 (Measures 75-84):  
Vocal: minus tu solus ulti- si- mus Je- su Christe Cum sancto spi-  
Piano: Accompaniment for the vocal line.

System 4 (Measures 85-94):  
Vocal: tu in glo- ri- a Dei pa- tris  
Piano: Accompaniment for the vocal line.

System 5 (Measures 95-104):  
Vocal: A ---  
Piano: Accompaniment for the vocal line.

85

men.

The musical score is written for three systems of staves. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) and contains measures 85 through 90. The second system also consists of three staves and contains measures 91 through 94. The third system consists of three staves and contains measures 95 through 98. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A tempo marking 'men.' is present in the second system. The score concludes with a double bar line at the end of measure 98.

*Kras.*

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, marked "Kras." and starting at measure 10. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and bar lines. The key signature is one sharp (F#). The tempo or mood is indicated by the word "Kras." (likely "Krasivo" or "Krasno"). The score concludes with a double bar line.

## ET IN TERRA

*Dui*

C I Et in cer-ra pax ho-mi-ni-

C II Et in ter-ra pax ho-mi-ni-

bus bo-ne vo-lun-ta-tis

bus bo-ne vo-lun-ta-tis

*Chorus*

Lau-da-mus te benedicimus te

Lau-da-mus te benedicimus te

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

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

te gra-tias a-gi-mus ti-bi prop-ter ma-gnam

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

35 *gloriam tu-am.*

*Duo*

40 *Do-mi-ne Deus rex ce-les-tis*

45 *De-us pa-ter om-ni-po-tens*

*Chorus*

55 *Do-mine fi-li uni-ge-ni-te Je-su Chris-*

60 *te Spi-ri-tus et al-me*

or-phano-rum  
or-phano-rum

70  $\flat$   $\sharp$   
paracli-  
te.  
pa-ra-di-te.

## Chorus

Domine De-us  
Domine Deus

75 agnus De-  
agnus De-

80 fi-li-us pa-  
fi-li-us

85 tris  
tris

90 Primo geni-tus  
Primo geni-tus

ma-ri-  
ma-ri-

virgi-nis ma-  
vir-gi-nis ma-

tris  
tris

## Chorus

95 Qui tol-lis  
Qui tol-lis

100 pec-ca-ta mun-di  
pec-ca-ta mun-di

105 mi-se-re-re  
mi-se-re-re

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring Latin lyrics and musical notation. The score is written on three systems of staves, with measure numbers 100, 105, 110, 115, 120, 125, and 130 marked. The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

100 #  
no - bis Qui tol - lis pec - cata mun - di sus - ci -  
no - bis Qui tol - lis pec - cata mun - di sus - ci -

105  
pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram. Ad Ma -  
pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram Ad Ma -

110 ##  
- ri - e glo - ri - am Qui se - des ad dex - te -  
- ri - e glo - ri - am Qui se - des ad dex - te -

115  
ram pa - tris mi - se - re - re no -  
ram pa - tris mi - se - re - re no -

120  
bis.  
bis.

125  
Chorus  
Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus  
Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus

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

*Duo* *Chorus*

(140)

Ma-ri-am san-ti-fi-cans Tu so-lus  
Ma-ri-am san-cti-fi-cans Tu so-lus

(145)

*Duo* *Chorus*

Do-mi-nus Ma-ri-am gu-  
Do-mi-nus Ma-ri-am gu-ber-

(150)

*Chorus*

ber-nans Tu solus al-tis-si-mus  
nans Tu solus al-tis-si-mus

(160)

*Duo* *Chorus*

Ma-ri-am co-ro-nans  
Ma-ri-am co-ro-nans

(165)

*Chorus*

Je-su Chris-te cum sanc-to  
Je-su Chris-te cum sanc-to

(170)

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, measures 175-195. The score is written on three systems of staves, each system containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are written below the staves.

Measure 175: *spi-ri-tu in glo-ri-a De-i*

Measure 180: *Pa-tris A---*

Measure 185: *Pa-tris A---*

Measure 190: *men. men.*

Measure 195: *men. men.*

26

## PATREM

C I Pa- trem om- ni- po- ten-  
C II Pa- trem om- ni- po- ten-  
T.

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

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

Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chris- tum.  
Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chris- tum.

Handwritten musical score for the first system. It features two staves with vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**First Staff (Soprano):** *filii Dei u-ni-ge-ni-tum*

**Second Staff (Alto):** *filii Dei u-ni-ge-ni-tum.*

**Third Staff (Basso Continuo):** *Et ex pa-tre natum an-te om-ni-a se-cu-*

Measure numbers 35 and 40 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for the second system. It features two staves with vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**First Staff (Soprano):** *se-cu-la Deum de De-o lum-en de lu-mi-ne*

**Second Staff (Alto):** *la De-um de De-o Cu-men de lumi-ne*

Measure numbers 45 and 50 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for the third system. It features two staves with vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**First Staff (Soprano):** *Deum verum de De-o ve-20*

**Second Staff (Alto):** *De-um verum de Deo ve-20*

**Third Staff (Basso Continuo):** *Unus Ge-ni-tum non fac-Ge-ni-tum non fac-*

Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for the fourth system. It features two staves with vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**First Staff (Soprano):** *tum con-subs-tan-ci-a-lem pa-tris per quem*

**Second Staff (Alto):** *tum con-subs-tan-ci-a-lem pa-tris per quem*

Measure numbers 60 and 65 are indicated above the staves.

70

omnia fac- ta sunt

Chorus omnia fac- ta sunt

35

qui prop- ter nos ho- mi- nes et prop- ter nos-

qui prop- ter nos ho- mi- nes et prop- ter nos-

80

tram sa- lu- tem des- cendit de coe- lis.

tram sa- lu- tem des- cendit de coe- lis.

85 Unus

Et in- car- na- tus est

Et in- car- natus est

90

de spi- ri- tu sanc- to ex Maria virgine et ho-

de spi- ri- tu sanc- to ex Maria virgine et ho-

100

mo fac- tus est

- mo fac- tus est

Chorus

(105)

Gru- ci- fi- xus e- ti- um pro

Gru- ci- fi- xus e- ti- am pro

(110)

(115)

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

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

(120)

sus et se- pul- tus est

sus et se- pul- tus est

Unus

(125)

(130)

(135)

Et re- sur- re- xit ter- tia die

Et re- sur- re- xit ter- tia die

se- cundum scrip- tu- ras

se- cundum scrip- tu- ras

## Chorus

Handwritten musical score for a chorus, featuring vocal staves and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Measure 140:** Et. as-cen-dit in coe-lum se-det ad dex-te-

**Measure 145:** ram Pa-tris Pa-tris

**Measure 150:** Et Et

**Measure 155:** i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a in-

**Measure 160:** di-ca-re vi-vos et mor-tu-os

**Measure 165:** di-ca-re vi-vos et mor-tu-

**Measure 170:** cuius re-gni non e-rit fi-nis

**Measure 175:** cuius re-gni non e-rit fi-nis

## Chorus

(175)

Et in spi-ri-tum sanctum Do-mi-num et vi-

(180)

ri-fi-can-tem qui ex pa-tre filio-que pro-ce-

(190)

dit qui cum pa-tre et filio si-mul

(195)

a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

qui lo-cu-tus est per pro-phē-tas  
qui lo-cu-tus est per pro-phē-tas.

Unus  
Et u-nam sanc-tam ca-tho-li-cam et apostoli-  
Et u-nam sanc-tam ca-tho-li-cam et apostoli-  
cam ec-cle-si-am. Confiteor unum bap-tis-mam  
cam ec-cle-si-am Confiteor unum bap-tis-mam

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum  
in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum

Chorus  
Et ex-pec-to re-sur-rec-ti-onem mor-  
Et ex-pec-to re-sur-rec-ti-onem  
nem

Handwritten musical score for the first system, measures 240 to 245. The system includes vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: -tu-o-rum Et vi-tam ven-tu-ri. The piano part features a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score for the second system, measures 250 to 255. The system includes vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: sae-cu-li. The piano part features a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score for the third system, measures 260 to 265. The system includes vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: A... A... The piano part features a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 270 to 275. The system includes vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: ...men. ...men. The piano part features a bass line with notes and rests.

27

## PATREM

Pa- trem om-ni- po- ten- tem  
 Pa- trem omni-po- tentem factorem celi et ter-  
 Pa- trem omni-po- ten- tem factorem celi  
 factorem celi et terrae visi- bilium om- nium et invis- bi- li- um  
 rae visi- bi- li- um omni- um et in- vi- si- bi- li- um  
 8: et terrae visi- bi- li- um omni- um et inv- si- bi- li- um  
 Et in unum Do- mi- num Je- sum Chris- tum  
 Et in unum Do- mi- num Je- sum Chris- tum: fi- li- um  
 8: Et in unum Do- mi- num Je- sum Chris- tum fi- lium Dei  
 fi- lium Dei uni- ge- ni- tum et ex patre natum ante  
 Dei uni- ge- ni- tum et ex patre natum an- te omnia se- cu-  
 8: uni- ge- ni- tum et ex patre natum an- te omnia

30 *b* 35

omnia secu- la De- um de De- o lumende lumine Deum verum de De- o

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

30 se- cula Deum de De- o lumen de lumine Deum verum de De-

ve- ra

40 *b*

geni- tum non factum consubstan- ti- a- lem

20 - - - - - geni- tum non factum consubstan- ti- a- lem Pa-...

30 - - - - - geni- tum non factum consubstan- ti- a- lem

45 *b* #

Pa- tris per quem omnia fac- ta sunt qui prop- ter nos homi-

tris per quem omni- a fac- ta sunt qui propter nos homi- nes et

30 Pa- tris per quem omni- a fac- ta sunt qui prop- ter nos homines et prop-

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

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

30 ter nostram sa- lu- tem des- cendit de coe- lis

60 *b*

Et incarnatus est de spi- ri- tu sanc- to

Et incarnatus est de spiritu sancto ex Mari- a

30 Et incarnatus est de spiritu sanc- to ex Ma-

Handwritten musical score for a liturgical text, featuring three systems of music with lyrics in French. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**System 1 (Measures 65-70):**

Lyrics: ex Ma-ri-a vir-gi-ne et ho-mo fac-  
tus est cruci-fi-xus etiam pro nobis sub Pon-ti-o

**System 2 (Measures 75-80):**

Lyrics: fac-tus est cruci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o

**System 3 (Measures 85-90):**

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

**System 4 (Measures 95-100):**

Lyrics: Et resurrexit terti-a di-e se-cun-dum scrip-tu-ras et as-cen-dit in coelum sedet ad dexte-ram pa-tris

**System 5 (Measures 105-110):**

Lyrics: Et resurrexit terti-a di-e se-cun-dum scrip-tu-ras et as-cen-dit in coelum sedet ad dexte-ram pa-tris

**System 6 (Measures 115-120):**

Lyrics: Et resurrexit terti-a di-e se-cun-dum scrip-tu-ras et as-cen-dit in coelum sedet ad dexte-ram pa-tris

100 *b* *b* 105 *b*  
 tris Et iterum ventu- rus est cum glo- ri- a ju- di- care  
 tris Et iterum ven- tu- rus est cum gloria judi- ca- re vivos et mor-  
 8: tris Et iterum venturus est cum glori- a judi-  
 110  
 vivos et mor- tu- os cu- ius re- gni non erit fi- nis  
 tuos cu- ius re- gni non e- rit fi- nis  
 8: care vivos et mortu- os cuius regni non e- rit finis  
 115 *b*  
 Et in spiritum sanctum do- mi- num. et vi- ri- fi- can-  
 Et in spiritum sanctum do- mi- num et vi- ri- fi- can- tem qui ex  
 8: Et in spiritum sanctum dominum et vi- ri- fi- can-  
 120 *b* 125 *b*  
 tem qui ex pa- tre fi- li- o- que proce- dit qui cum pa- tre et fi- li-  
 pa- tre fi- li- o- que proce- dit qui cum pa- tre et fi-  
 8: tem qui ex pa- tre fi- li- o- que proce- dit qui cum pa-  
 130 *b*  
 simul a- do- ra- tur et con glo- ri- fi- ca-  
 li- o simul a- do- ra- tur et con glo- ri- fi- ca-  
 8: tre et fi- li- o simul a- do- ra- tur et con glo- ri- fi- ca-

135

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

tur qui lo-cu- tus est per pro-phe- tas et unam sanctam ca-tho-li-

140

et unam sanctam ca-tho-li- cam et apostoli- cam eccle- si- am confi-

145

ca- tholi- cam et apostoli- cam eccle- si- am

150

teor unum baptismam in remissi- onem pec- ca- to- rum

fi- teor unum bap- tis- mam in remissi- o- nem pec- ca- to- rum

155

et expec- to resurrecti- o- nem mortuo- rum et vi- tam ven- tu- ri

et expec- to resurrecti- o- nem mortuo- rum et vi- tam ven- tu- ri

160

et expec- to resurrecti- o- nem mortuo- rum et vi- tam ven- tu- ri

165

cu- li

li

8 sae- cu- li

A --

A ...

A ...

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, measures 170-185. The score is written on three systems of three staves each. The first system (measures 170-175) features a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system (measures 175-180) continues the melody, with a sharp sign appearing in the final measure. The third system (measures 180-185) shows the continuation of the piece, with the word "men." appearing in the second measure of the system. The score is written in a clear, legible hand.

Measures 170, 175, 180, and 185 are marked with circled numbers. The word "men." appears in the second measure of the third system.

28

## PATREM

Handwritten musical score for the hymn "PATREM". The score is written for three parts: C (Cantus), C.T. (Canto Tenor), and T. (Tenor). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin.

Measures 5, 10, 15, and 20 are marked with circled numbers. Measure 20 includes a sharp sign (#).

Lyrics:

Pa- tris om ni- po-  
ten- tem  
fac- torem coe- li et ter- ra vi-  
sibi- li- um om- ni- um et in- vi- si- bi- 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 lumen de lu- mine De- um verum de

(45) # (50)

De-o ve- ro ge- ni- tum

# (55)

non fac- tum con- substan- ti- a- lem pa- tris pa- quem

(60) #

omni-a fac- ta sunt qui pro- pter nos ho- mi-

(65) #

nes et pro- pter nos- tram sa- lutem des- cen- dit de

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (treble clef) begins with a key signature change to one sharp (F#) and a circled measure number 70. The lyrics are "Cae- lis" followed by a long note, then "Et in- car-natus" with a key signature change to one sharp (F#). The piano accompaniment (bass and treble clefs) features chords and moving lines in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (treble clef) starts with a circled measure number 75. The lyrics are "est de spiri-to sanc-to ex Mari-a vir-gi-ne". The piano accompaniment (bass and treble clefs) continues with chords and moving lines, including a key signature change to one flat (Bb) in the middle of the system.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (treble clef) starts with a circled measure number 85. The lyrics are "et ho-mo fac-tus est". The piano accompaniment (bass and treble clefs) continues with chords and moving lines, including a key signature change to one sharp (F#) in the middle of the system.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line (treble clef) starts with a circled measure number 90. The lyrics are "Gu-ci-fi-xus et i-am pro no-bis sub Pon-ti-o". The piano accompaniment (bass and treble clefs) continues with chords and moving lines, including a key signature change to one flat (Bb) in the middle of the system.

(95) #

Re- la- to passus et se- pul- tus

(100)

est et re- surre- xit ter- ti- a di-

(105) (110)

e se- cundum scrip- tu- ras et as- cen- dit

(115)

in coe- lum se- det ad

(120)

dex- teram pa- tris Et i- te- rum ven.

(125)

turus est cum glori- a ju- dica- re vivos et mortu-

(130)

u- jus re- gni non e- rit fi-

(135)

nis

(140)

Et in spiri- tum sanctum Domi- num

et vi-vi-fi-can-tem qui ex pa-tre fi-li-o-que

pro-ce-dit qui cum pa-tre et fi-li-o si-mul

a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur

qui lo-cu-tus est per pro-ph-e-tas

165

et unam sanc- tam ca- tho- li- cam et apos- to- li-

175

cam ec- cle- si- am Confi- teor

180

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

185

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

Handwritten musical score for a piece titled "UN MUSICIEN LIÉGEOIS ET SON TEMPS". The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin: "ti-o-nem mortuo-rum et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li A----". The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure numbers 190, 195, 200, 205, and 210 are circled at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 185-194):  
Vocal: ti-o-nem mortuo-rum et vi-tam ven-tu-ri  
Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

System 2 (Measures 195-204):  
Vocal: sae-cu-li A----  
Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

System 3 (Measures 205-214):  
Vocal: (Silence)  
Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

System 4 (Measures 215-224):  
Vocal: (Silence)  
Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, measures 215-220. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 215-220) features a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a whole note rest, followed by a half note G, and then a series of eighth notes: A, B, C, D, E, F#, G. The bass staff contains a continuous accompaniment of eighth notes. The second system (measures 220-221) shows the continuation of the melody in the treble staff, starting with a whole note G, followed by a half note A, and then a whole note B. The bass staff continues with the accompaniment. The word "men." is written below the treble staff in measure 220. The score is marked with measure numbers 215 and 220 in circles.

29

## PATREM « REGINA GLORIOSA »

The musical score is written for three parts: Tenor (T.), Cantata Tenor (C.T.), and Piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each with a measure number in a circle (5, 10, 15).

**System 1 (Measures 1-5):**

- T.:** Pa- trem om- ni-
- C.T.:** (Silent)
- Piano:** Accompaniment with chords and moving lines.

**System 2 (Measures 6-10):**

- T.:** ni- pro- ten- tem
- C.T.:** ni- pro- ten- tem
- Piano:** Accompaniment with chords and moving lines.

**System 3 (Measures 11-15):**

- T.:** fac- torem coeli et ter- rae visi- bi- li- um om-
- C.T.:** fac- to- rem coe- li et ter- rae visi- bi- li-
- Piano:** Accompaniment with chords and moving lines.

20 et in- vi- si- bi- li- um et in unum Do- mi-  
um omni- um et in- vi- si- bi- li- um et in u- num

30 num Je- sum Chris- tum fi- li- um De- i u-  
Dominum Je- sum Chris- tum fi- li- um De- i

35 ni- ge- ni- tum et ex pa- tre na- tum ante omni-  
uni- ge- ni- tum et ex pa- tre na- tum

45 a b se- cu- la De- um de De- o lum en de lum i-  
ante omni- a se- cu- la Deum de Deo li- men de

ne De-um ve- rum de Deo ve- ro  
lu- mine De-um ve- rum de Deo ve- ro

genitum non factum consubstan- ti- a- lem pa- tris  
genitum non fac- tum consubstan- ti- a- lem pa- tris  
per quem omni-

per quem omni- a fac- ta sunt qui propter nos ho- mi-  
fac- ta sunt qui prop- ter nos homi-

nes et propter nostram sa- lu- tem des- cen- dit de  
nes et propter nostram sa lu- tem des- cen- dit de- coe-

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a treble and bass staff for piano accompaniment and a single staff for the voice. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "lis", "Et", "in-car-na-tus". A circled measure number "80" is above the first measure of the voice part.

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a treble and bass staff for piano accompaniment and a single staff for the voice. The key signature changes from one sharp to one flat (Bb). The lyrics are: "est de spiritu sanc-to ex Ma-ria vir-gi-ne". A circled measure number "85" is above the first measure of the voice part.

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a treble and bass staff for piano accompaniment and a single staff for the voice. The key signature is one flat (Bb). The lyrics are: "et ho-mo fac-tus est", "et ho-mo fac-tus est crucifiscus". A circled measure number "90" is above the first measure of the voice part, and a circled measure number "95" is above the fifth measure of the voice part.

Handwritten musical score for voice and piano. The system includes a treble and bass staff for piano accompaniment and a single staff for the voice. The key signature changes from one flat to one sharp (F#). The lyrics are: "crucifiscus e-ti-am pro no-bis sub Pontio Pila-", "be-ti-am pro no-bis sub Pontio". A circled measure number "100" is above the first measure of the voice part.

105

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

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

115

e secundum scripturas et as-cen-dit in coelum sedet ad dexte-ran

e secundum scripturas et as-cen-dit in coe-lum se-det ad dexte-

120

pa-tris et u-ni-te rum ven-tu-rus est

ram pa-tris et u-ni-te rum ven-tu-rus est

125

cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os

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

130

# (135)

Handwritten musical score for measures 135-140. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "cujus regni non erit finis". The vocal line has a long note on "erit" and a half note on "finis". The piano line has a long note on "erit" and a half note on "finis". The basso continuo line has a long note on "erit" and a half note on "finis".

cujus regni non erit finis

(140)

Handwritten musical score for measures 140-145. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Et in". The vocal line has a long note on "Et" and a half note on "in". The piano line has a long note on "Et" and a half note on "in". The basso continuo line has a long note on "Et" and a half note on "in".

Et in

(150)

Handwritten musical score for measures 150-155. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one flat (Bb). The lyrics are: "spiritum sanctum Dominum et vi-". The vocal line has a long note on "spiritum" and a half note on "sanctum". The piano line has a long note on "spiritum" and a half note on "sanctum". The basso continuo line has a long note on "spiritum" and a half note on "sanctum".

spiritum sanctum Dominum et vi-

(155)

Handwritten musical score for measures 155-160. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "ri- vi- fi- cantem qui ex pa- tre fi-li-o que". The vocal line has a long note on "ri- vi- fi- cantem" and a half note on "qui ex pa- tre fi-li-o que". The piano line has a long note on "ri- vi- fi- cantem" and a half note on "qui ex pa- tre fi-li-o que". The basso continuo line has a long note on "ri- vi- fi- cantem" and a half note on "qui ex pa- tre fi-li-o que".

ri- vi- fi- cantem qui ex pa- tre fi-li-o que

160 165

Handwritten musical score for measures 160-165. The system consists of four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano accompaniment staves (right and left hand). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "pro-a-dit qui cum patre et fi-li-o si-mul a-do-ra-que pro-cet qui cum patre et fi-li-o simul a-do-ra-".

170

Handwritten musical score for measures 170-175. The system consists of four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The key signature has one flat. The lyrics are: "tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per prophe-tas tur et conglo-ri-fi-ca-tur qui lo-cutus est per prophe-tas".

175 180

Handwritten musical score for measures 175-185. The system consists of four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Et u-nam sanc-tam catho-li-cam et apos-to-li-cam ec-cle-si- Et unam sanctam catho-li-cam et aposto-li-cam eccl-e-si-".

185

Handwritten musical score for measures 185-195. The system consists of four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The key signature has two sharps. The lyrics are: "am con-fi-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-pec-to re-sur-rec-tio-nem

ma in remissi-o-nem pecca-to-rum et expec-to resur-rec-ti-

195

200

nem mor-tu-o-rum et re-tam

-o-nem mortuo-rum et vi-tam

205

ven-tu ri se-bu-li A---

venturi se-bu-li A---

210

men

men.

30

## O BEATUM INCENDIUM

Handwritten musical score for "O BEATUM INCENDIUM". The score is written on ten staves, alternating between vocal parts (soprano, alto, tenor, bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Latin. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections.

Lyrics:

be-a-tum in-cen-di-um  
 be-a-tum in-cen-di-um  
 ar-dens desi-de-ri-um  
 dul-ce re-frige-ri-um amare De-i  
 fi-li-um por-tas ves-tras atto-li-te ce-li ci-  
 ves-trum pha-  
 to-ri dici-te sal-ve je-sum rex in-di-  
 te rex vir-tu-tum rex glo-ri-  
 te rex vir-tu-tum rex glo-ri-  
 tibi laus ho-

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring Latin text and musical notation. The score is written on ten staves, with the first two staves of each system being a grand staff (treble and bass clef) and the remaining staves being single staves. The text is in Latin, and the notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and measure numbers (50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100). The text is as follows:

50 *no- et imperi- um jesum chris- te je- sum largi- tor*  
*et imperi- um je- sum chris- te je- sum lar- gi- tor*  
 55 *re- ni- c es- to no-*  
*re- ni- es- to no- bio*  
 60 *bio re- fu- gi- um me- de- le-*  
*re- fu- gi- um me- a*  
 65 *- ta- ci- o a- mo- ris consu- ma- ci- o et me- a conso- la- ci-*  
*de- le- ta- ci- o a- mo- ris consu- ma- ci- o o jesum*  
 70 *jesum mundi salva- ci- o te celi chorus predicat et laudes*  
*mun- di salva- ci- o te celi chorus predicat et lau-*  
 75 *tu- ar re- pli- cat jesum orbem le- ti- fi- cat et nos deo*  
*- les tuas re- pli- cat jesum orbem le- 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 horn-*  
 85 *himnis et precibus ut nos donet ce- les- ti- bus fru- cum*  
*- nis et pre- ci- bus ut nos do- net celesti- bus fru-*



## 31

## O PETRE CHRISTI DISCIPULE

5  
Pe- tre  
Pe- tre

10  
Christi dis- ci- pu- le  
Christi dis- ci- pu- le  
prince pastor eccl- e- si- e  
prince pastor eccl- e- si- e

15  
funde preces quo- ti- di- e  
funde preces quo- ti- di- e

20  
pro petro nostro presu- le. princeps aposto- li.  
pro petro nostro presu- le. princeps aposto- li.

25  
- ce tur- be ce-phas domini- ce pastorem nostrum  
- ce tur- be ce-phas do- mi- ni- ce pastorem nostrum

Handwritten musical score for a Latin hymn, featuring two staves (treble and bass clef) with lyrics in French and Latin. The score is divided into systems with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, and 60. The lyrics include 'dirige quem omni-ma-lo tro-te-ge da', 'sit in cume-tis pro-ri-dus cor-pus et men-tem san-di-dus', 'omni-ritute splendi-dus in bo-no semper scri-duc', and 'Christi o chris-ti duc-tor omni-um per-emp-ne presta'.

35  
dirige quem om ni ma lo tro te ge da  
dirige quem om ni ma lo tro te ge da

40  
sit in cume-tis pro ri-dus cor-pus et men-tem san-di-dus  
sit in cume-tis pro ri-dus cor-pus et men-tem san-di-dus

45  
omni-ritute splendi-dus in bo-no semper scri-duc  
omni-ritute splendi-dus in bo-no semper scri-duc

50  
Christi o chris-ti duc-tor omni-um per-emp-ne presta  
Christi o chris-ti duc-tor omni-um per-emp-ne presta

80

Handwritten musical score for measures 80-85. The melody is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: gau- di- -um pas- to- rem ler- um pro- pu- lum sal- va per- om- nem. The piano accompaniment is in bass clef, featuring a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

85

Handwritten musical score for measures 86-90. The melody continues in treble clef. The lyrics are: se- cu- lum men... The piano accompaniment continues in bass clef. Measure 86 has a forte (f) dynamic marking.

90

Handwritten musical score for measures 91-95. The melody continues in treble clef. The piano accompaniment continues in bass clef. Measure 91 has a forte (f) dynamic marking.

95

Handwritten musical score for measures 96-100. The melody continues in treble clef. The piano accompaniment continues in bass clef. Measure 96 has a forte (f) dynamic marking.

Handwritten musical score for measures 101-105. The melody continues in treble clef. The piano accompaniment continues in bass clef. Measure 101 has a forte (f) dynamic marking.

32

REGINA GLORIOSA

Handwritten musical score for "Te igitur" in G major. The score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Piano (P.). The lyrics are in Latin and English. The score is marked with rehearsal numbers 5, 10, 15, 20, and 25.

**Lyrics:**

Te igitur  
 glo-ri-  
 ful-gens Chris-ti de-co-ra  
 na-

**Rehearsal Numbers:** 5, 10, 15, 20, 25

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring vocal and piano parts. The score is written on five systems of staves, with measures numbered 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60. The lyrics are in Latin, and the music includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Lyrics (from top to bottom):

ti- vi- ta te ro- sa gra- tu- la  
tu- la- re tu- la- re gra- tu-  
tu- la- re tu- la- re  
Pres- Pres-  
- ta ful- go- rem mox que  
dum in te vi- te nas- ci sol

Handwritten musical score for piano and voice, titled "UN MUSICIEN LIÉGEOIS ET SON TEMPS". The score is written on three systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clef) with a vocal line above it. The second system also consists of a grand staff with a vocal line. The third system consists of a grand staff with a vocal line. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line.

di- gna- tur di gna- tur di- gna- tur di- gna- tur

di- gna- tur

di- gna- tur

## 33

## UT TE PER OMNES

First system of the musical score. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The vocal line begins with a 'Vt' marking. The piano accompaniment includes a 'In-' marking. The system concludes with a measure containing a '5' above the staff.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "per te om- nes ce- li- tum pla- gas". The piano accompaniment includes the lyrics: "gens alumnus pa- du- e quem za-". The system concludes with a measure containing a '10' above the staff.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "sequamur ma- xi- mo cultu lavandum lu- mi- na". The piano accompaniment includes the lyrics: "ba- rel- lam nomina- tur francis- cus almi sup- li-". The system concludes with a measure containing a '15' above the staff.

25

Franciscus nostros spiri- tus tu qui perennis glori- e sedes tu-  
-cat Francis, adorans mini- ma sis tu ex cel- sis

30 35

eris omnes patrus qui cuncta natu- con- cuncta her- versa nobis e- ru-  
fa- vers servo pre- cantu te tuo quem- que totus orbus predi-

40

-cat insu- gri- bus pre- co- ni- is

45 50

insu- gri- bus pre- co- ni- is



85 90

la gra-tum mi-nor-um nomi-ne cuius fu-is-ti con-di-to-ri du-ret her-e-rum lon-gu-us  
al-bas a-li-tes im-mo-le da-us cor-po-ris du-ctus nam ce-les-ti-um

95 100

A-men  
re-ctor ve-ni fi-de-li-um A-men

105 110

34

## O PADUA SIDUS PRAECLARUM

Handwritten musical score for "O Padua Sidus Praeclarum" by Johannes Ciconia. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin and are written below the vocal line. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Lyrics (Vocal Line):

5      10      15      20      25      30      35

Pa-du-a      si-dus      pre-cla-rum      boe-ce mis-sa      ful-gi-do      re-fulgens flo-ri-do      te lau-

si-dus      pre-cla-rum      boe-ce mis-sa      ful-gi-do      re-fulgens flo-ri-do      te lau-

Handwritten musical score for a Latin liturgical text, featuring five systems of staves. The notation includes vocal lines (treble and bass clefs) and piano accompaniment (bass clef). The lyrics are in Latin, and the score includes measure numbers (40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75) and a key signature change to one sharp (F#).

System 1 (Measures 40-44):

Vocal: te lau- dat juris sancti phi- lo-  
Piano: dat ju- ris sancti- philo- so-

System 2 (Measures 45-49):

Vocal: -so- phi- se ve- ri tas et ar- tista- rum con- ci-  
Piano: phiae ve- ri- tas et ar- tis- tarum con- ci-

System 3 (Measures 50-54):

Vocal: po- ematum su- blimi- tas tu  
Piano: po- e- ma- tum su- bli- mi- tas tu An-

System 4 (Measures 55-59):

Vocal: An- the- no- ris ge- nere  
Piano: thenoris ge- nere

System 5 (Measures 60-64):

Vocal: re- gis sump- sis- ti ex- oi- di- um quo proles tu- a  
Piano: re- gis sump- sis- ti exor- di- um quo pro- les tua

80

mu-ne-ris ye-nus habet e-gre-gi-um

mu-ne-ris ge-nus ha-bet e-gre-gi-um frugum

85

frugum opum fe-cun-di-tas telluris orta spacio

opum fe-cun-di-tas tel-lu-ris or-ta spa-cio

95

tibi servit jo-cun-di-tas ferti-li-tas oci-

-cio ti-bi servit jo-con-di-tas ferti-li-tas oci-

105

Te plena montes flu-mi-na

Te plena montes

110

te castra jura flori-da deco-rant

flum-na te castra jura flo-ri-da de-co-rant

120 125

templi culmina e- des et pontes bal-ne- Sa tuae Lau-dis

tem- pli cul- mi- na e- des pontes bal-ne-a tu- ae laudis

130

preconi- a per orbem fama me- mo- rat que

pre- co- ni- a per orbem fama me- mo- rat que

135 140

Johan- nes Ci- co- ni- cantore fi- do

Johan- nes Ci- co- ni- cantore fi-

145

re- so- nat

re- so- nat

150 155

-160

The musical score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as -160. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

36

## O FELIX TEMPLUM JUBILA

Handwritten musical score for the hymn "O Felix Templum Jubila". The score is written on four systems of staves, each system containing a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The lyrics are written below the vocal line.

System 1 (Measures 1-5):  
Vocal: 0 | b | [melody] | 5  
Lyrics: felix templum ju-bi-

System 2 (Measures 6-10):  
Vocal: -la et cohor tu- a ca- noni- ci  
Lyrics: -la et cohor tu- a ca- noni- ci

System 3 (Measures 11-15):  
Vocal: nunc plaudat cor-  
Lyrics: fe- lix templum ju-bi- la et cohor tu- a ca- noni- ci

System 4 (Measures 16-25):  
Vocal: -de su- pli- ci Tu clere vi- so ru- ci- la  
Lyrics: nunc plaudat corde supli- ci Tu clere vi- so ru- ti- li

30

qui presul divi mune- ris de su- mo missus car- di-

35

ne a ius- to na- to dar- da- ne est pastor sacre one-

40

ne a ius- to na- to dar- da- ne est pastor sacre one-

45

- ris Tu ge- ni- to- ris Ste- pha-

50

- ne o plaustri- ger illustrissi- me

55

Ste- pha- ne o plaustri- ger illustrissi- me [C.]

60

virtutes splen- didissi- me sunt tu- is fac tis conso- ne, fa- no

virtu- tes splendi- dissimi- me sunt tuis fac tis conso- ne fa- no

no-vo et multis a-  
ris superis quas de-di-cas-ti ad astra i-

no-vo et multis a-  
ris superis quas de-di-cas-ti

70  
-ter jam pa-  
ras-ti ti-bi et cunctis tui la-  
ris Precor patre

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

80  
o digna pro-les iusta mi-tis et mo-  
des-ta

precor patre  
o digna pro-  
les iusta mi-tis et mo-des-ta

85  
vi-tiorum ac in-fes-ta

vi-tiorum ac in-fes-ta

95  
virtutibus que re-do-les  
di-gna-re me

-ta  
virtutibus que re-do-les  
dignare me

100

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

105 110

-re in cor-di-bus tu-gnus es be-ni-gnus quo-ni-am A-

115

A-

120 125

A-

130

-men.

38

## O VIRUM OMNIMODA VENERACIONE

Handwritten musical score for the piece "O VIRUM OMNIMODA VENERACIONE". The score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line (CT.) and a piano accompaniment (T.). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system includes a vocal line (CT.) and a piano accompaniment (T.). The lyrics are written below the vocal line.

CT. T.

vi-rum omni-mo-da ve-ne-

-raci-o-ne di-gnum

luc et decus tra-

15 20

cuncta-rum

men-si-un

Nicho-

O be-a-te Nishu-luc

25

vir-tu-tum me-ri-tis de-co-ra-

lae peregrinae que in ce-lis gloria-ris cum sanctis

30

tum quem do-mi-

per-hen-ter in hac valle miseri-e nos

sus-ci-pe flagi-te-mus ut quam pre-sen-ci-a

40

mus cranensi-bus patroni pie con-

suspiran-tes pro re-ge quo carnis centi-

45 de-di-cas-ti eter-no no-tue

cos-sit cuius per cibos a-di-mi-a-

ex gascu-lo ad su-pe-ros per-tus-ha-mus

ate presidi-o et

55  
per- hen.

60  
-ri. devo- te de posci- mus.  
di- cen- tes mise- re-  
- ni- ter gratu- le- mur tu- a fes- ta

65  
A- re nobis Domine  
co- len- tes

75

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, page 176. The score is written on two systems of four staves each. The first system includes a tempo marking "80" and a key signature of one flat. The second system includes a "men." marking. The notation is in a historical style with various note values and rests.

39

## ALBANE MISSE CELITUS

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (right and left hands). The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a common time signature. The key signature is one flat (B-flat). The system includes a fermata over a measure in the vocal line, marked with a '5' above it. The lyrics 'Al-' are written under the vocal line.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment has a grand staff and a common time signature. The key signature remains one flat. The system includes a fermata over a measure in the vocal line, marked with a '10' above it. The lyrics are: 'ba-ne misse celi-tus pre-sul date divini-tus ve-ri'.

Handwritten musical score for the third system. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment has a grand staff and a common time signature. The key signature remains one flat. The system includes a fermata over a measure in the vocal line, marked with a '20' above it. The lyrics are: 'ra tor radli e cui de so-la-te re-ni-tus'.

25 30

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

et presu- lus fe- ru- la flo- res sine tes- ti- no

35 40

ve- ni pas- tor a- nimarum spar- ge lu- men

vi- ta ce- les- tis c- mu- lus in om- ni be-

45 50

si- lus clarum cum- ta sol- ve de- bi- ta

no se- du- lus ta Chris- tum de- di- cas- ti

55

auffer quicquid est a- ni- ma- rum ni- chel

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

60

sinas es-se mu ni-tum que-que  
-ta- bi de-di-tus su-bli ma com-

This system contains measures 60 to 65. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The lyrics are written below the vocal staff.

65

pu- dens un- 70  
-ra- ras-

This system contains measures 66 to 70. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment includes a prominent bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff.

75

-ta jus-  
-ti O

This system contains measures 71 to 75. The key signature changes to one sharp (F#). The vocal line has a more active melody. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff.

85

-tus pri-us et seve-  
ne-ne-tina ci-

This system contains measures 76 to 80. The key signature changes to one flat (B-flat). The vocal line concludes with a descending melody. The piano accompaniment has a more active bass line. The lyrics are written below the vocal staff.

90 95

-rus bri-a to-tus et since-rus quis ti-me-tur ce-te-re

civitas in qua per-fecta boni-tas vir-tus tanta nas-ci-tur

100 105

constans leni domi-na-ris vera lude pre-di-car

huc a-lumpno jo-unde-ris tibi ful-get

110 115

-ris qua haer-tin-gis ethe-ra le-te-

instaureris de quo mun-dus loqui-tur vi-ri-

120

-rus urbe anthe-no-ris ad ven-tu-tu-rum ti-de-co-ris

tan-ti data cu-re qui te re-ge-t e-quo-ju-

125 130

plausu to- ta con- ci- me mi- hu- c- lo stoz-

- re ra- du- a- na ec- desi- a Christo gra- tes lau- des non-

135 140

ne cla- rus ti- bi an- tis- tes da- tium gra-

ge ce- lum edis hym- nis can-

145 150

- rus cum- tis num- quam de- si

cum tu- ci- co- ni-

155

Handwritten musical score for a four-part setting, measures 155 to 160.

**Measure 155:** Soprano (S) and Alto (A) enter with a half note G4. Tenor (T) and Bass (B) enter with a half note F4. The Soprano and Alto have a slur over the next two measures.

**Measure 156:** Soprano and Alto continue with a half note A4. Tenor and Bass continue with a half note F4. The Soprano and Alto have a slur over the next two measures.

**Measure 157:** Soprano and Alto continue with a half note B4. Tenor and Bass continue with a half note F4. The Soprano and Alto have a slur over the next two measures.

**Measure 158:** Soprano and Alto continue with a half note C5. Tenor and Bass continue with a half note F4. The Soprano and Alto have a slur over the next two measures.

**Measure 159:** Soprano and Alto continue with a half note D5. Tenor and Bass continue with a half note F4. The Soprano and Alto have a slur over the next two measures.

**Measure 160:** Soprano and Alto continue with a half note E5. Tenor and Bass continue with a half note F4. The Soprano and Alto have a slur over the next two measures.

**Lyrics:** - ne

40

## VENECIE MUNDI SPLENDOR

Handwritten musical score for "Venecie Mundi Splendor" in 3/2 time. The score is written on four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Latin and French.

**System 1:**

Vocal: Ve- - ne  
Piano: sti- cha- el

**System 2:**

Vocal: - tie mundi splen- dor I- ta- li- e cum sis de-  
Piano: qui ste- no do- mus tu du- ca- tus portas ho- I- ta- li-

**System 3:**

Vocal: - cor in te vi- get omni li- va reguli- a mun- dici- e  
Piano: - nus - honor ti- bi quia bonus vitam duem celi bon

**System 4:**

Vocal: gaude ma- ter maris sa- lus qua purgatum quisque ma-  
Piano: phe- bo com- par principis al- me

25

-lus

ter-re pon-ti tu es pa-lus

ti-bi mun-dus promit sal-ve spargis tu-is fructum pal-me rit-tor sem-

35

mi-se-re-zum bacu-la gaude la-te virgo di-

per clemens iustus at-ter-pa-ri-

quis-que mo-dus

40

-gna pre-ci-pa-tus potas-si-gna ci-bi soli sunt con-di-gna du-ca-lis

de-cus mo-zum appella-tur tu de-fen-sor ex-ti-ma-ris

45

domi-ni i gaude rit-tris hestero-

fide-i catho-li-ce bonus pandis munis di-

gaude nunc late di-gna

55

-zum nam protes-tas vene-to-zum nulli ce-dit perverso-zum doman-ter-

-gnum ma-lis jun-dis pe-ne signum le-ges suas ad condignum

60

-ram Mari- a tu vincis manus for- tis fra- com re-

gladio iusti- ti- sagas prudens mi- tis fra- ter lex diri- na

65

70

-dis tuis por- tis et disrumpis fauce mon- tis tuo- rum fi- de- li- um

cum sis mater men- tis vi- tus ti- bi fra- te

75

pro te canit vo- ce pi- a tu- i statum in hac vi-

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

pro te ca- nit voce pi- a

80

-a hel conser- vet her Mari- a Jo- han- nes

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

85

90

cico- ni- a a- men

-ri hereta- na se- cu- la con- ser- vet

95 100

hec Ma-ri-a co-han-  
105

-nes Cu-co-mi-a

41

## DOCTORUM PRINCIPEM

Vir mitis

This system contains the first six measures of the piece. It features a vocal line with a treble clef and a 6/8 time signature, and a piano accompaniment with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics 'Vir mitis' are written under the first measure of the piano part.

Doctorum principem super ethe-  
ra  
Melodi-a sua- vissi-ma can-  
te-  
mus

This system contains measures 7 through 12. The vocal line continues with the lyrics 'Doctorum principem super ethe-  
ra  
Melodi-a sua- vissi-ma can-  
te-  
mus'. The piano part provides harmonic support with sustained notes and moving lines.

re-vo-cant vi-tu-tum digna meri-ti er-  
go vi-ve vo-ci  
tanyant vocis melliflu-e si-dera con-  
cor-

This system contains measures 13 through 18. The vocal line continues with the lyrics 're-vo-cant vi-tu-tum digna meri-ti er-  
go vi-ve vo-ci  
tanyant vocis melliflu-e si-dera con-  
cor-'. The piano part continues with its accompaniment.

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring vocal and piano parts. The score is written on four systems of staves, with lyrics in Latin. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The score includes measure numbers 25, 30, 35, 40, 45, and 50.

**System 1 (Measures 25-30):**

- Measure 25: *detur ope- ra*
- Measure 26: *carmen liram*
- Measure 27: *sonemus*
- Measure 28: *re- so-*
- Measure 29: *niet*
- Measure 30: *pier cho-*

**System 2 (Measures 31-35):**

- Measure 31: *in- tus*
- Measure 32: *con- ci-*
- Measure 33: *ta*
- Measure 34: *- ros, pul-*
- Measure 35: *sa, citha-*

**System 3 (Measures 36-40):**

- Measure 36: *ra*
- Measure 37: *ra*
- Measure 38: *ra*
- Measure 39: *ra*
- Measure 40: *ra*

**System 4 (Measures 41-50):**

- Measure 41: *ra*
- Measure 42: *ra*
- Measure 43: *ra*
- Measure 44: *ra*
- Measure 45: *ra*
- Measure 46: *ra*
- Measure 47: *ra*
- Measure 48: *ra*
- Measure 49: *ra*
- Measure 50: *ra*

55

O Francisca, bacelle glori-a

doe- tor

60

honor et lumen nata ro- rum

4- mo verus pater re- i- pu- bli- ce

70

vi-ve felix de tanta victor- a

illos ad se vocat rerum condi- er

75

protervi es- cit fama pavo- rum

qui fortunam miserem- tur lu- bri- ce

Handwritten musical score for Johannes Ciconia, featuring vocal and piano parts. The score is divided into four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro'.

**System 1 (Measures 80-85):** The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 2 (Measures 85-90):** The vocal line continues with eighth notes and a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 3 (Measures 95-100):** The vocal line features a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 4 (Measures 100-105):** The vocal line concludes with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**Lyrics:**

80  
 O Francis- ce fa- ba- rel-  
 O Fran- cis- ce fa- ba-  
 -le pa-bu-  
 -relle cum-  
 100  
 la  
 sa  
 parasti pas- to-ri- bus au- mentorum  
 b  
 shecu- la-ri- bus  
 b  
 omnium cre- a- to- rum  
 105

110

Handwritten musical score for measures 110 to 115. The score is written on four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "qui bus suscipit oves gratia se-cu- tu-as pariteri re-sona-bunt mu-sas". Measure numbers 110, 115, and 120 are written above the staves.

115

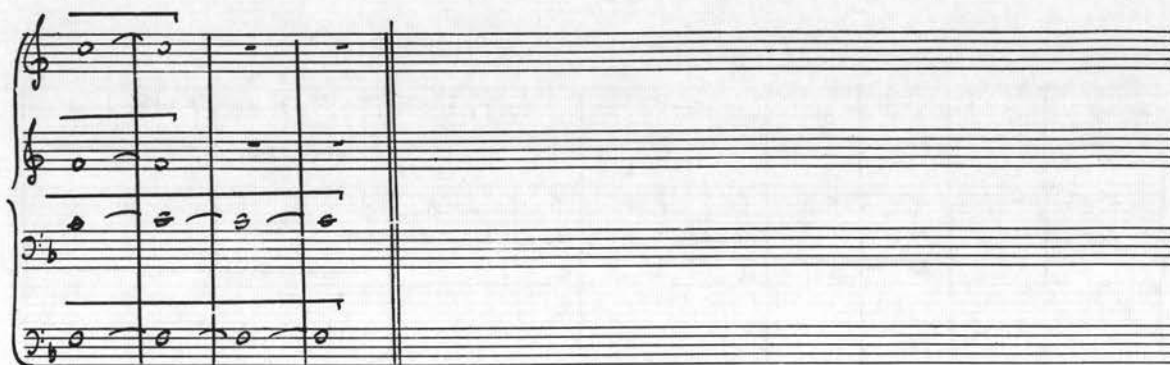
Handwritten musical score for measures 115 to 120. The score is written on four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "la te pro-nu-mere re-voant la-bo- per om-ni-a secu-la secu-lo-rum". Measure numbers 115, 120, and 125 are written above the staves.

125

Handwritten musical score for measures 125 to 130. The score is written on four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "rum". Measure numbers 125 and 130 are written above the staves.

130

Handwritten musical score for measures 130 to 135. The score is written on four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "rum". Measure numbers 130 and 135 are written above the staves.



42

## PETRUM MARCELLO VENETUM

*Canon tenores dicuntur sic: P<sup>o</sup> usque  
ad secundam talliam ut iacent.  
2<sup>o</sup> diminuuntur resumendo et  
sic successive alie talie procedant.*

Handwritten musical score for four voices: C.I., C.II, C.T., and T. The score is written in 3/2 time and features a canon structure. The lyrics are in Latin, and the notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

**Voices:** C.I., C.II, C.T., T.

**Lyrics:**

fe- trum  
le- tre  
I  
Marcello ven- tum  
re-ma-no cre-tum san- qui-  
an- tis- tes incli- te vere vir tu- tis spe- cu-  
ne  
pastorem nostrum curi-em lau-de-mus be- ne me-ri-  
lum quo nostrum in-ter seculum nos mira recto li-

25

-tum  
-mi-te

Exul-tes ubi eugane-  
Pater a-mantissi-

30

adventu tan-ti pre-su-lis  
me nos oves tuas diri-ge

35

40

Exultet plausu ju-bi-  
Et a-ber-ran-tes conige

45

lis vo-ces sonent e-the-re  
ju-dex cum-bis iustis si-me

50

II

53 *b* 60 *#*

*o. Stirps* *lit- te- ris* *#*

*cleri* *#*

65 *III*

*mar- cel- li- na* *ta- li a lum- no de- co- ra-*

*primas* *radu-* *c* *nos tuos* *zi- te re-* *yu-*

70 *b* 75 *b*

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

*la* *peccato- res cogge- re- ru- la* *sordi- da uncta di-*

*b* *b* 80 *# #*

*no* *filaudat pa- ta- umus cho-*

*que* *ant lau- des re- gi glori-*

85 90

mus hanc jo-vi sum-mo hancant  
-c qui nos te dignos red-  
dit

This system contains measures 85 to 90. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 85 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line.

95 100

voca le. ta celum tangant  
Qui me lon is-tud edi-dit

This system contains measures 95 to 100. The vocal line continues with a treble clef. The piano accompaniment has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 95 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line.

105 IV

venit e-nim pastor ve-  
a-des. to tu-  
cy. 50

This system contains measures 105 to 110. The vocal line has a treble clef. The piano accompaniment has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 105 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line.

110 115

-rus.  
-mi- e.  
e. e. e. e.

This system contains measures 110 to 115. The vocal line has a treble clef. The piano accompaniment has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 110 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line.

# 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 fuori</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
MESSSES (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

## 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'ACADÉMIE

---

## CLASSE DES BEAUX-ARTS

Mémoires in-4°. — 2<sup>e</sup> Série.

### TOME IX

frs. b.

1. 1546. Fransolet, M. François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII (1597-1643) ;  
1942, 235 p., 5 fig. et 32 pl. . . . . : . 175 »
2. 1702. De Sousberghe, L. L'Art Pende ; 1959, X - 166 p. . . . . 400 »

### TOME 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 »