



CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

Épitome Musical NUMÉRIQUE

Le Corpus des Messes Anonymes du XVe siècle

Missa Sancta Trinitas (4 vv)

B-Tc A58

Tournai, Archives et bibliothèque de la cathédrale, ms. A 58

Introduction, p. ii

Anonyme : Missa Sancta Trinitas (4 vv), p.1

Antoine de Févin : Sancta Trinitas (4 vv), p. 31

Edition préparée par ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS

Editeur responsable AGOSTINO MAGRO



©2016 Programme Ricercar, tous droits réservés

Messe et motet *Sancta Trinitas*

Tournai, Archives et bibliothèque de la cathédrale, ms. A 58

Anne-Emmanuelle Ceulemans

Présentation du manuscrit

Durant la seconde guerre mondiale, les archives de la cathédrale de Tournai eurent à déplorer la disparition de leur manuscrit musical n° 471, composé de plain-chant et de polyphonie, et rédigé entre le xv^e siècle et 1602¹. Charles van den Borren en avait donné une description sommaire en 1934² et l'ouvrage avait également fait l'objet de quelques recherches de la part du chanoine Nicolas Joachim³, sans toutefois donner lieu à une étude systématique.

De manière inattendue, le recueil refit surface en novembre 2006 et réintégra les Archives et Bibliothèque de la cathédrale de Tournai sous la cote A 58. Une inscription sur la page de garde arrière qualifie l'ouvrage de *Libellus confratrum Confraternitatis Transfigurationis Domini in ecclesia Tornacensi* (« Livret des confrères de la confrérie de la Transfiguration du Seigneur à la cathédrale de Tournai »). Diverses études ont révélé l'intérêt de ce manuscrit, tant sur le plan historique que musical⁴. Un enregistrement de l'ensemble

¹ La date de la disparition est incertaine. En 1939, le manuscrit était encore en place et put être photographié par Guillaume DE VAN (« A Recently Discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphonic Music », *Musica Disciplina*, 2/1-2 (1948), p. 5-74 et en particulier p. 21). En 1948, Walter Rubsamen le décrit brièvement dans « Musicological Notes from Belgium, Switzerland, and England », *Journal of the American Musicological Society*, 1/3 (1948), p. 55. Cependant, dans une lettre adressée à Charles van den Borren en date du 20 juillet 1949 (Bruxelles, Conservatoire royal, Correspondance de Charles van den Borren, FC-5-CVB-(13)-(12)), Rubsamen indique qu'il n'a pas eu accès à ce manuscrit. La disparition semble donc dater des années de guerre. Je remercie Marcel Vekemans d'avoir attiré mon attention sur la lettre de Rubsamen.

² Charles VAN DEN BORREN, « Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique », *Acta Musicologica*, 6/3 (1934), p. 116-121 et en particulier p. 118.

³ Abel DELZENNE, *Un maître de chapelle de la cathédrale de Tournai. Le chanoine Nicolas Joachim (1872-1945)*, Tournai, Cathédrale Notre-Dame de Tournai, 1973, p. 48. Le chanoine Joachim avait transcrit la polyphonie du manuscrit 471 en 1928, comme en atteste une copie conservée à la Section musique de la Bibliothèque royale de Bruxelles : *Messe Sancta Trinitas à 4 v. m., Motet Sancta Trinitas à 4 v. m. et Prose Thabor superflacie à 4 v. m., anonymes du début du XVI^e s., extraits du Missel de la Confrérie de la Transfiguration, dans le dépôt des Archives du Chapitre à la Cathédrale de Tournai*, remis en partition moderne par le chanoine Nicolas Joachim, décembre 1928, ms. 7C 714 Mus.

⁴ Le manuscrit est décrit en détail dans Anne-Emmanuelle CEULEMANS, « Le manuscrit BCT A 58 de la cathédrale de Tournai et le plain-chant pour la confrérie de la Transfiguration », *Revue belge de musicologie – Belgisch tijdschrift voor muzikwetenschap*, 63 (2009), p. 5-29. Voir également Jacques PYCKE, « La confrérie de la Transfiguration au Mont-Saint-Aubert puis à la cathédrale de Tournai du 15^e au 18^e siècle », *Archives et manuscrits précieux tournaisiens*, 1 (Tournai – Art et Histoire. Instruments de travail 6), Tournai, Archives de la cathédrale – Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2007, p. 123-151.

Psallentes, sous la direction de Hendrik Vanden Abeele, a permis d'en découvrir toutes les beautés⁵.

Les œuvres polyphoniques du *Libellus*

Le *Libellus* de la confrérie de la Transfiguration se compose d'éléments rassemblés à des époques différentes. Au xv^e siècle, les célébrations des confrères se faisaient exclusivement en plain-chant, selon un répertoire conservé dans la première partie du manuscrit. Au début du xvi^e siècle, une messe à quatre voix, basée sur le motet *Sancta Trinitas* d'Antoine de Févin (c. 1470-fin 1511 ou début 1512), vint enrichir leur liturgie. Elle fut copiée aux folios 27r-40 du *Libellus*. Le motet lui-même figure à la suite de la messe (fol. 40v-42), ce qui indique qu'il faisait également partie des œuvres chantées au sein de la confrérie. Le choix de la messe et du motet s'explique sûrement par les liens étroits qui unissent le culte de la Transfiguration et de la Trinité⁶. Ces deux œuvres font l'objet de la présente édition.

La messe

Le compositeur de la messe est inconnu. Il pourrait s'agir de Févin lui-même, mais cette hypothèse est impossible à confirmer. Une autre *Missa Sancta Trinitas* figure en effet, sous le nom de Févin, dans un recueil d'Ottaviano Petrucci, *Missa Antonii de Fevin* (Fossombrone, 1515)⁷. Néanmoins, la messe publiée par Petrucci est aussi conservée dans d'autres sources et elle est attribuée à Johannes Mouton dans trois d'entre elles : Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 15497, fol. 27v-40 (1514-1516) ; 's Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, ms. 72 C, fol. 47v-67 (1530) ; Coimbra, Biblioteca geral da Universidade, MM. 2, fol. 87v-104 (après 1530). Elle est également transmise de manière anonyme dans Rome, Cappella Sistina, ms. 160, fol. 76v-89 (1513-1521)⁸. Si Petrucci s'est trompé, il n'est pas exclu que la messe du *Libellus* tournaisien – qui en est le témoin unique – soit due à Févin.

Au plan historique, cette hypothèse est plausible, mais invérifiable. Févin naquit sans doute à Arras vers 1470 et entra au service de Louis XII au plus tard en 1507. Le motet *Sancta Trinitas* date vraisemblablement des années qui ont suivi cet engagement (voir ci-dessous). La *Missa Sancta Trinitas* du *Libellus* tournaisien est évidemment postérieure au motet, mais difficile à dater avec précision. Aucun témoignage historique ne permet d'étayer

⁵ Ensemble Psallentes, dir. Hendrik VANDEN ABEELE, *Missa Transfigurationis – Tournai, xv^e-xvi^e siècles*, CD publié par Musique en Wallonie, 2015 (MEW1576).

⁶ Voir Anne-Emmanuelle CEULEMANS, « Le manuscrit BCT A 58 de la cathédrale de Tournai et le plain-chant pour la confrérie de la Transfiguration », art. cité, p. 14, note 25.

⁷ Cette messe est publiée dans Edward CLINKSCALE, *Collected Works of Antoine de Févin*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, vol. IV, *Opera Dubia, Fragments and Intabulations*, 1996.

⁸ Voir Edward Henry CLINKSCALE, *The Complete Works of Antoine de Févin*, Ph.D. diss., New York University, 1965, vol. 1, p. 185-193 pour une discussion quant à l'attribution de cette messe à Févin ou à Mouton.

voix. Le responsable de cet ajout est Arnold von Bruck (?1500-1554), un compositeur originaire de Bruges formé à la chapelle musicale de Charles Quint¹⁰. En 1527, il fut ordonné dans le diocèse de Thérouanne. Selon Othmar Wessely et Walter Kreyszig, c'est à cette époque qu'il ajouta les deux voix au motet de Févin¹¹. Cette hypothèse n'est pas à exclure, mais au vu du fait que la plus ancienne source qui présente la version à six voix est le *Novum et insigne opus musicum* publié Nuremberg en 1537, il n'est pas impossible que l'ajout soit postérieur à la nomination de von Bruck à la chapelle de Ferdinand I^{er}, qui eut lieu peu après son ordination sacerdotale. Cette idée est confortée par le fait que toutes les sources qui reprennent la version à six voix du motet de Févin sont d'origine germanique.

Tableau : sources du motet *Sancta Trinitas* d'Antoine de Févin¹²

Manuscrits, quatre voix

- Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya - Biblioteca Central, ms. 454, fol. 176v-177 (Catalogne ou Aragon, 1525 ou peu après)¹³ – [E-Bbc MS 454]
- Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, ms. Q.27 II^o, fol. 11v-12, voix supérieure uniquement (?Bologne, 1520-1530)¹⁴ – [I-Bc Q.27 II^o]
- Cambrai, Médiathèque Municipale, ms. 125 (ténor), ms. 126 (contre-ténor), ms. 127 (bassus), ms. 128 (superius), n^o 128 (Bruges, 1542)¹⁵ – [F-CA MS 125-128]
- Cambridge, Magdalene College, ms. 1760, fol 23v-25 (France, 1514)¹⁶ – [GB-Cmc MS 1760]

¹⁰ Sur les origines de von Bruck, voir Othmar WESSELY, « Zur Frage nach der Herkunft Arnolds von Bruck », *Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, Wien, Rohrer, 1955, p. 23-37.

¹¹ Othmar WESSELY et Walter KREYSZIG, « Bruck, Arnold von », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consulté le 14 octobre 2015.

¹² Sauf mention contraire, la datation des manuscrits et leur lieu d'origine sont cités d'après le site *Digital Image Archive of Medieval Music* (<http://www.diamm.ac.uk/>). La numérotation des folios suit cette même source, sauf en cas d'erreur manifeste. Les dates correspondent à celles des folios sur lesquels figure le motet de Févin et ne se rapportent donc pas toujours à l'ensemble du manuscrit. Les sigles entre crochets sont ceux du *Répertoire international des sources musicales* et de la *Digital Image Archive of Medieval Music*.

¹³ Je remercie Emilio Ros-Fábregas, auteur d'une thèse consacrée à ce manuscrit (*The Manuscript, Biblioteca Catalunya, m. 454 : Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Tradition*, 2 vols, Ph.D. diss., City University of New York, 1992), de m'avoir précisé la date de la transcription du motet *Sancta Trinitas*.

¹⁴ Edward E. LOWINSKY, *The Medici Codex of 1518, a Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de Medici, Duke of Urbino* (Monuments of Renaissance Music), Chicago, University of Chicago Press, 1968, vol. 3, p. 114, date plus précisément le manuscrit de c. 1520 en raison de son répertoire. Dans cette source, le nombre de voix du motet n'est pas établi, étant donné que seule la partie du superius est conservée. Néanmoins, au vu du fait qu'aucune source italienne ne contient la version à six voix et que celle-ci n'apparaît que dans les années 1530, il est improbable que la version de Bologne ait été à six voix.

¹⁵ Nele GABRIËLS, *Bourgeois Music Collecting in Mid Sixteenth-Century Bruges : The Creation of the Zeghere van Male Partbooks* (Cambrai, Médiathèque Municipale, MSS 125-128), Ph.D. diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2010, p. 3 et passim.

¹⁶ À propos de cette datation, voir Alex ROBINSON, « The Manuscript Cambridge, Magdalene College, Pepys 1760 : a Mirror of the Court of Louis XII (1498-1515) », à paraître. Je remercie l'auteur de m'avoir communiqué le résultat de ses recherches avant leur publication.

- Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. LIX, fol. 84v-85 (Cividale del Friuli, ?ca. 1535-1540) – [I-CFm Cod. LIX]
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale ms. Magl. XIX.117, fol. 61v-63 (Florence, après 1508-1511)¹⁷ – [I-Fn MS Magl. XIX.117]
- London, British Library, ms. Royal 8 G. vii fol. 12v-14 (Bruxelles-Malines, 1518-1533)¹⁸ – [GB-Lbl Royal 8 G. vii]
- London, Royal College of Music, ms. 1070, p. 260-263 [pagination moderne] (?Londres, 1505-1509)¹⁹ – [GB-Lcm MS 1070]
- Modena, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare, ms. Mus. IX, fol. 39v-40 (Modène, c. 1518-1531)²⁰ – [I-MOd MS Mus. IX]
- Padua, Duomo, Biblioteca Capitolare, Curia Vescovile, ms. A.17, fol. 83v-84 (Padoue, 1522) – [I-Pc MS A.17]
- Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi C.VIII.234, fol. 87v-88²¹ (Naples, 1514-1522)²² – [V-CVbav MS Chigi C.VIII.234]
- Sankt Gallen, Stiftsbibliothek ms. 462, fol. 110v-111 (Paris ou Glaris, 1510-1512)²³ – [CH-SGS MS 462]
- Toledo, Archivio y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana, ms. 13, fol. 25v-29 (Tolède, 1553-1554)²⁴ – [E-Tc Ms. 13]

¹⁷ Le manuscrit rassemble des œuvres notées par plusieurs mains à différents moments. La copie du motet de Févin est due à celui que Lawrence F. Bernstein nomme « the Layolle scribe », un Florentin dont la contribution n'est pas antérieure à 1508-1511 (« A Florentine Chansonnier of the Early Sixteenth Century : Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magliabechi XIX 117 », *Early Music History*, 6 (1986), p. 1-107 et en particulier p. 17 et 52).

¹⁸ Herbert KELLMAN (éd.), *London, British Library, Royal 8 G. VII* (Renaissance Music in Facsimile 9), New York, Garland, 1987, p. vii ; Jennifer THOMAS, « Patronage and Personal Narrative in a Music Manuscript : Marguerite of Austria, Katherine of Aragon, and London Royal 8 G.vii », *Musical Voices of Early Modern Women : Many-Headed Melodies*, éd. par Thomasin LaMay, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 337-364.

¹⁹ Datation d'après Lisa URKEVICH, « Anne Boleyn's French Motet Book, a Childhood Gift. The Question of the Original Owner of MS. 1070 of the Royal College of Music, London, Revisited », *Ars musica septentrionalis. De l'interprétation du patrimoine musical à l'historiographie*, sous la dir. de Frédéric Billiet et Barbara Hagg-Huglo, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2011, p. 95-120. Cette datation se rapproche de l'hypothèse d'Edward NOWACKI, « The Latin Psalm Motet 1500-1535 », *Renaissance-Studien : Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), Tutzing, Schneider, 1979, p. 164. Elle diffère de celle d'Edward E. LOWINSKY, « A Music Book for Anne Boleyn », *Florilegium Historiale : Essays Presented to Wallace K. Ferguson*, éd. par J.G. Rowe et W.H. Stockdale, Toronto, University of Toronto Press, 1971, p. 161-235, qui estime que la source est plus tardive.

²⁰ David CRAWFORD, *Vespers Polyphony at Modena's Cathedral in the First Half of the Sixteenth Century*, Ph.D. diss., University of Illinois, Urbana, 1967, p. 109.

²¹ Ceci correspond aux fol. 79v-80 de la foliation ancienne du manuscrit.

²² Le corps du manuscrit fut élaboré en c. 1498-1503 à Bruxelles. Néanmoins, le motet *Sancta Trinitas* fait partie des œuvres ajoutées après 1514 par un copiste espagnol. Emilio Ros-Fábregas a montré que ces ajouts furent vraisemblablement effectués à Naples, dans l'entourage du vice-roi Raimond de Cardona (Ramón Folc de Cardona). Voir « The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex », *Early Music History*, 21 (2002), p. 223-258 et en particulier p. 224 et 242.

²³ Le manuscrit lui-même fut entamé en 1510, mais le motet *Sancta Trinitas* ne fait pas partie de la partie la plus ancienne du recueil. Il dut toutefois être ajouté avant le mois de mars 1512. Voir Arnold GEERING et Hans TRÜMPY (éd.), *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus : Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus* (Schweizerische Musikdenkmaler 5), Basel, Bärenreiter, 1967, p. x-xi.

- Tournai, Archives et Bibliothèque de la Cathédrale, ms. A 58, fol. 40v-42 (Tournai, début du XVI^e siècle) – [B-Tc A58]
- Treviso, Biblioteca Capitolare del Duomo, ms. 5, fol. 32, détruit (Trévise, 1559-1572)²⁵ – [I-TVcap 5]
- Uppsala, Universitetsbiblioteket, ms. Vokalmusik i Handskrift 76c, fol. 71v-72 (France, ?c. 1530) – [S-U Vokalmusik i Handskrift 76c]
- Verona, Biblioteca Capitolare, ms. DCCLX, fol. 50v-51 (Vérone, c. 1520-1530) – [I-VEc MS DCCLX]
- Zaragoza, Iglesias Metropolitana de la Virgen del Pilar, Archivo Musical, ms. Armario B-2, MS 34, fol. 56v-57v, ténor uniquement (?Saragosse, 1570)²⁶ – [E-Zvp Armario B-2, MS 34]

Imprimés, quatre voix

- *Motetti de la Corona*, libro primo, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1514, n° 13, fol. 9 (supremus), fol. 26 (tenor), fol. 42 (altus) et fol. 57 (bassus) – [RISM 1514¹]
- Réédition : Rome, Giovanni Giacomo Pasoti et Valerio Dorico, 1526 – [RISM 1526¹]

Manuscrits, six voix (version d'Arnold von Bruck)

- Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn Mus. ms. 3, n° 41 (Wrocław, deuxième moitié du XVI^e siècle ; disparu depuis la seconde guerre mondiale)²⁷
- Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn Mus. ms. 5, n° 155 (Wrocław, deuxième moitié du XVI^e siècle ; disparu depuis la seconde guerre mondiale)²⁸
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, ms. 1740, fol. 109-110, basse uniquement (Königsberg [Kaliningrad], 1537-1544)²⁹
- København, Det Kongelige Bibliotek, ms. Gamle kongelige Samling 1872, 4°, n° 108 (?Copenhague, années 1540)
- København, Det Kongelige Bibliotek, ms. Gamle kongelige Samling 1873, 4°, n° 115 (Copenhague, 1556)
- Dresden, Sächsische Landesbibliothek, ms. Glashütte 5 (1), n° 154 (Bavière-Saxe, 1587)³⁰

²⁴ Les dates figurent dans le manuscrit et sont confirmées dans les livres de comptes de la cathédrale de Tolède. Voir François REYNAUD, *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris-Turnhout, CNRS-Brepols, 1996, p. 368.

²⁵ Détruit en 1944. Les informations sur ce manuscrit proviennent de Giovanni D'ALESSI, *La Cappella musicale del duomo di Treviso (1300-1633)*, Vedelago, Ars et Religio, 1954, p. 210. Le motet y est attribué à Costanzo Festa. À l'instar des autres sources italiennes, le manuscrit de Trévise contenait à coup sûr la version à quatre voix du motet plutôt que celle six voix.

²⁶ Dans cette source, le motet est attribué à Morales. Le nombre de voix n'est pas établi, étant donné que seul le ténor est conservé. Néanmoins, au vu du fait qu'aucune source espagnole ne contient la version à six voix, il est probable que celle-ci ait été à quatre voix.

²⁷ Emil BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau : ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau, Julius Hainauer, 1890, p. 12.

²⁸ Emil BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, op. cit.*, p. 21.

²⁹ Le nombre de voix est incertain, étant donné que seule la basse subsiste, mais il est probable qu'à l'instar des autres sources allemandes, celle de Berlin ait compté six voix.

- Dresden, Sächsische Landesbibliothek, ms. Grimma 55, n° 9 (Meißen, c. 1560)³¹
- Eisenach, Stadtarchiv, ms. s.s. [Eisenacher Cantorbuch], fol. 341v-343 (Eisenach, 1540-1550)³²
- Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 473/4, fol. 33v-39 (Heilsbronn, 1540-1541)³³
- Hradec Králové, Krajske Muzeum, Knihovna, ms. II A 29, p. 147-148 (Hradec Králové, 1556-1562)³⁴
- Lübeck, Bibliothek der Hansestadt Lübeck, ms. Mus A 203, n° 28 (?Lübeck, c. 1586-1613)
- München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1536, partie 3, n° 99 (Bad Reichenhall, 1583)
- Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, ms. A.R. 883-886, n° 35 (Ratisbonne, 1573-1579)³⁵
- Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, ms. A.R. 940-941, n° 234 (Witttemberg-Ratisbonne, 1557-1559)³⁶
- Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, ms. C 96, fol. 99v-103 (?Ratisbonne, c. 1550)³⁷
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Musica folio I 25, fol. 65v-72 (Stuttgart, c. 1542)³⁸

Imprimés, six voix

- Hans Ott, *Novum et insigne opus musicum*, Nuremberg, Hieronymus Formschneider, 1537, n° 3
- *Tertius tomus Evangeliorum, quatuor, quinque, sex et plurium vocum*, Nuremberg, J. Montanus & U. Neuber, 1555, n° 7
- *Novum et insigne opus musicum*, Nuremberg, J. von Berg & U. Neuber, 1558, n° 10

Versions instrumentales

- *Compositio di meser Vincenzo Capirola gentil homo bresano*, ms. Chicago, Newberry Library, numéro d'acquisition 107501, fol. 22 v° (Italie, c. 1517)

³⁰ Wolfram STEUDE, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsische Landesbibliothek zu Dresden* (Quellenkataloge der Musikgeschichte 6), Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1974, p. 54.

³¹ Wolfram STEUDE, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsische Landesbibliothek zu Dresden*, op. cit., p. 93.

³² Dans cette source, le motet est attribué à Josquin. Voir Otto SCHRÖDER, « Das Eisenacher Cantorenbuch », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 14 (1931-1932), p. 178.

³³ Franz KRAUTWURST, « Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 473, 1-4 », *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung*, 25 (1965), p. 308.

³⁴ Le nombre de voix est incertain, étant donné que seule la basse subsiste, mais il est probable qu'à l'instar des sources allemandes, celle de Hradec Králové ait compté six voix.

³⁵ Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften. I : Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, beschr. von Gertraut Haberkamp ; mit einer Geschichte der Proskeschen Musiksammlung von August Scharnagl ; Vorw. von Paul Mai, München, Henle, 1989, p. 91.

³⁶ Wilfried BRENNECKE, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske Bibliothek zu Regensburg* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 1), Kassel-Basel, Bärenreiter, 1953, p. 18-19 ; Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften. I, op. cit.*, p. 110.

³⁷ Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften. I, op. cit.*, p. 295.

³⁸ Clytus GOTTWALD, *Codices musici (Cod. Mus. Fol. I 1-71)* (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart I/1), Wiesbaden, Harrassowitz, 1964, p. 46.

- *Treze motetz musicaulx avec ung prelude, le tout reduict en la tabulature des orgues*, Paris, P. Attaignant, après 1531, n° 8³⁹
- *Tabulaturbuch auff die Lauten von Motetten [...] durch Sebastian Ochsenkhun [...] zusammen ordinirt und gelesen*, Heidelberg, J. Kohlen, 1558, fol. 32v-35

L'édition qui suit concerne la version à quatre voix du motet, attestée dans vingt sources qui datent de *c.* 1510 à *c.* 1570. Parmi celles-ci, dix-sept subsistent en entier, tandis que pour deux autres, seule une voix est conservée (I-Bc Q.27 II^o et E-Zvp Armario B-2, MS 34). Une source a été détruite durant la seconde guerre mondiale (I-TVcap 5).

Le motet *Sancta Trinitas* a fait l'objet de diverses éditions modernes. La plus ancienne est celle d'Yvonne Rockseth citée plus haut⁴⁰. Elle est suivie de celle qui figure dans la thèse d'Edward Clinkscale, basée sur GB-Cmc MS 1760⁴¹. La troisième, du même chercheur et publiée de manière posthume, se rapproche de V-CVbav MS Chigi C.VIII.234, mais elle comporte des coquilles malencontreuses, sans doute dues au décès de l'éditeur⁴². C'est vraisemblablement cette même circonstance qui explique un commentaire critique peu fiable. La version qui figure dans CH-SGS MS 462 a été publiée par Arnold Geering et Hans Trümpy en 1967⁴³. Enfin, la version à six voix a été publiée par Othmar Wessely en 1961⁴⁴.

Formellement, le motet se divise en deux parties, séparées par un silence à toutes les voix (mes. 60). Ce découpage suit l'articulation du texte, dont la première partie est écrite à la première personne et la seconde, à la troisième personne.

mes. 1-59 *Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis. Te invocamus, te adoramus, te laudamus, te glorificamus, O beata Trinitas.*
 mes. 60-95 *Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.*

(Sainte Trinité, Dieu unique, prends pitié de nous. Nous t'invoquons, nous t'adorons, nous te louons, nous te glorifions, ô bienheureuse Trinité. Que le nom du Seigneur soit béni, maintenant et pour les siècles.)

La première partie (mes. 1-59) se caractérise par une écriture mélismatique dans laquelle s'alternent les passages à quatre et à deux voix, les voix aiguës s'opposant aux voix

³⁹ Réédité dans Yvonne ROCKSETH, *Treize motets et un prélude pour orgue parus chez Pierre Attaignant en 1531* (Publications de la Société française de musicologie), Paris, Droz, 1930, p. 28-35.

⁴⁰ Voir la note précédente.

⁴¹ Edward Henry CLINKSCALE, *The Complete Works of Antoine de Févin*, Ph.D. diss., *op. cit.*, vol. 2, p. 382-386.

⁴² Antoine de Févin, *Lamentations, Magnificats, Motets and Chansons*, éd. par Edward Clinkscale, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1994, p. 114-119.

⁴³ Arnold GEERING et Hans TRÜMPY (éd.), *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus*, *op. cit.*, p. 101-103.

⁴⁴ Othmar WESSELY (éd.), *Arnold von Bruck. Sämtliche lateinische Motetten und andere unedierte Werke* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 99), Graz-Wien, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1961, p. 99-104.

graves. La deuxième partie (mes. 60-95) est plus syllabique, les échanges entre les paires de voix se resserrent et seule la section finale, exposée deux fois (mes. 79-87 et 87-95) réunit les quatre voix.

La leçon la plus satisfaisante du motet est celle du Codex Chigi (V-CVbav MS Chigi C.VIII.234). Ce constat est assez surprenant, car ce n'est certainement pas la source la plus ancienne : l'œuvre figure parmi les ajouts introduits dans le manuscrit après 1514, sans doute dans l'entourage de la cour du vice-roi de Naples⁴⁵. Dans ce manuscrit, le seul véritable problème musical se situe à la mesure 43. À cet endroit, les voix inférieures chantent en duo et sur la deuxième minime de la mesure, elles attaquent une septième à vide, note contre note, ce qui crée une dureté contrapuntique étrangère au style de Févin (exemple 2)⁴⁶. Dans la plupart des sources, le rythme de la basse est pointé (mesure alternative de l'exemple 2). Cette leçon est plus correcte au plan harmonique et respecte l'imitation entre le ténor et la basse.

Exemple 2 : Antoine de Févin, *Sancta Trinitas*, mes. 41-43

Outre la tournure de l'exemple 2, qui apparaît comme une véritable corruption, le Codex Chigi présente quelques rares variantes qui s'écartent sans doute de l'original de Févin, mais dont l'importance est mineure. Ceci explique certainement que Clinkscale se servît de ce manuscrit pour son édition des œuvres complètes de Févin.

La critique des sources permet de reconstituer la transmission de l'œuvre de manière approximative. Une variante séparative majeure affecte les mesures 34-35 de la partition et apparaît très tôt dans les sources. À plusieurs reprises, le contre-ténor présente à cet endroit cinq notes absentes ailleurs, où elles sont remplacées par des silences⁴⁷. Dans l'exemple 3, ces cinq notes sont placées entre crochets. Selon toute probabilité, elles constituent une déformation de la version originale du motet, car elles occultent l'entrée en imitation entre les deux voix supérieures.

Exemple 3 : Antoine de Févin, *Sancta Trinitas*, mes. 32-39

⁴⁵ Emilio ROS-FÁBREGAS, « The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex », art. cité, p. 224 et 242.

⁴⁶ La même leçon apparaît dans diverses autres sources du sud de l'Europe (E-Bbc MS 454, I-MOd MS Mus. IX, I-Pc MS A.17, E-Tc Ms. 13, I-VeC MS DCCLX, *Motetti della Corona*).

⁴⁷ Les sources qui présentent cette variante sont F-CA MS 125-128, GB-Cmc MS 1760, I-Fn MS Magl. XIX.117, GB-Lbl Royal 8 G. vii, GB-Lcm MS 1070 et B-Tc A58. Dans GB-Lcm MS 1070, la dernière note de la variante est modifiée. Dans CH-SGS MS 462, la variante, affectée la même modification, a été ajoutée a posteriori en marge de la partie de contre-ténor, ce qui constitue un cas de contamination évident.

Te lau - da - - - - -
 Te lau - da - - - - -
 Te ad - o - ra - - - - mus,
 Te ad - o - ra - - - - mus,

Au sein du groupe des manuscrits qui présentent la variante de l'exemple 3, une deuxième variante survient dans quatre sources : à la mesure 63, la tierce *fa-la* sur laquelle entrent les deux voix supérieures (exemple 4) est remplacée par *mi-sol* (mesure alternative de l'exemple 4)⁴⁸.

Exemple 4 : Antoine de Févin, *Sancta Trinitas*, mes. 60-66

Sit no-men Do - mi - ni, sit no-men Do - mi - ni be - ne - di - ctum
 Sit no-men Do - mi - ni, sit no-men Do - mi - ni be - ne - di - ctum
 Sit no-men Do - mi - ni, sit no-men
 Sit no-men Do - mi - ni, sit no-men

Cette tournure s'explique par la sixte et quarte qui se produit à cet endroit. Attaquée après un silence, la combinaison harmonique *do-mi-sol* paraît plus correcte que *do-fa-la*. Néanmoins, la combinaison *do-fa-la* doit être considérée comme originale, non seulement en raison du fait que la variante *do-mi-sol* n'apparaît que dans un nombre limité de manuscrits déjà affectés par la variante séparative de l'exemple 3, mais aussi pour des raisons purement musicales : d'un point de vue mélodique, la tierce *fa-la* respecte mieux la reprise du motif mélodique des mesures précédentes et elle préfigure ce que chantent les voix graves à la

⁴⁸ Voir F-CA MS 125-128, GB-Cmc MS 1760, I-Fn MS Magl. XIX.117 et GB-Lbl Royal 8 G. vii. La même leçon apparaît aussi dans la version à six voix du motet. Enfin, I-Bc Q.27 II^o porte un *sol* à la voix supérieure, mais les autres voix n'étant pas conservées, il est impossible de vérifier la présence de la sixte et quarte.

mesure 66. L'usage de la quarte dans des tournures séquentielles de ce type est d'ailleurs attesté chez d'autres compositeurs⁴⁹.

On note par ailleurs quatre cas de contamination probable dans des sources qui ne sont pas affectées par la variante séparative de l'exemple 3, mais qui intègrent partiellement celle de l'exemple 4. I-CFm Cod. LIX, CH-SGS MS 462 et les deux éditions des *Motetti della Corona* présentent au début de la mesure 63 un *sol* à la voix supérieure mais un *fa* au contre-ténor, tandis que dans E-Tc Ms. 13, on observe au contraire un *la* à la voix supérieure et un *mi* au contre-ténor. Dans le premier cas, il en découle une faute de contrepoint évidente. Dans le second cas, l'altération passe plus inaperçue mais ne fait pas sens au plan musical.

Enfin, dans quelques manuscrits qui adhèrent à la leçon de l'exemple 3, on observe également une variante aux mesures 73-74 (exemple 5)⁵⁰. Alors que les autres sources présentent à cet endroit un saut de sixte ascendant à la voix supérieure, on rencontre ici une mélodie conjointe (version alternative de l'exemple 5). À l'évidence, cette variante découle de l'irrégularité de la sixte majeure ascendante⁵¹. Un copiste a sans doute voulu effacer cette « erreur » apparente, mais il est probable qu'elle soit due à Févin.

Exemple 5 : Antoine de Févin, *Sancta Trinitas*, mes. 73-75

Contrairement à l'exemple 3, les exemples 4 et 5 ne constituent pas des variantes séparatives permettant de retracer la transmission de l'œuvre de manière certaine. Pour un musicien qui considère la leçon originale comme fautive, les « corrections » proposées viennent assez spontanément à l'esprit. Tel est encore le cas des multiples variantes mineures observées dans l'ensemble des sources, qui rendent l'élaboration d'un stemma convaincant impossible. Cette situation s'explique aussi par le grand nombre de copies perdues. La provenance géographique des sources préservées montre que le motet *Sancta Trinitas* était très répandu. Ce qui nous est parvenu ne représente que la portion congrue des versions qui ont dû circuler au XVI^e siècle.

Le seul lien de dépendance direct que l'on puisse établir est celui de l'édition de 1526 des *Motetti della Corona*, qui est identique à celle de 1514, à l'exception d'un cas de *minor color* aux mes. 32-33 de la basse, présent dans la première édition et absent de la seconde. Les

⁴⁹ Voir par exemple Josquin des Prez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Kyrie II, début de la douzième mesure (ceci correspond au début de la mes. 49 de l'édition d'Albert Smijers, Leipzig, Kistner & Siegel, 1937).

⁵⁰ Voir F-CA MS 125-128, GB-Cmc MS 1760, GB-Lbl Royal 8 G. vii, B-Tc A58.

⁵¹ Cet intervalle disparaîtra entièrement dans le style sévère de Palestrina (Knud JEPPESEN, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, New York, Dover Publications, 1970, 2/2005, p. 52).

fautes manifestes de l'édition de 1514 n'ont en revanche pas été corrigées dans celle de 1526. Par ailleurs, il est très probable que le manuscrit E-Tc Ms. 13 se base directement ou indirectement sur les *Motetti della Corona*. Les deux sources partagent un grand nombre de variantes, dont une faute de copie à la mesure 87, où le contre-ténor entre sur *sol* au lieu de *fa*. Cette faute s'explique aisément par la quasi-imitation qui s'amorce ici entre les voix, mais elle provoque une dissonance injustifiable. Les quelques différences entre les *Motetti della Corona* et E-Tc Ms. 13 peuvent s'expliquer comme des tentatives de corrections d'erreurs patentes.

On notera enfin la proximité entre deux paires de manuscrits, sans qu'un lien de dépendance directe puisse être établi. D'une part, GB-Cmc MS 1760 et I-Fn MS Magl. XIX.117 partagent trois variantes qui ne figurent dans aucune autre source (exemple 6a-c).

Exemple 6a-c : Antoine de Févin, *Sancta Trinitas*, mes. 7-10, mes. 22-25 et 29-31 (les variantes figurent dans les mesures alternatives)

6a

De - - - - us, mi - se -
nus De - - - - us, mi -
us,
us,

6b

bis.
no - - - - bis.
se - - re - - re no - - - - bis.
se - - re - - re no - - - - bis.

6c



D'autre part, I-MOd MS Mus. IX et I-Pc MS A.17 présentent diverses variantes identiques, certes attestées ailleurs, mais dont le nombre permet de supposer une source commune proche, sans doute originaire du nord de l'Italie.

Commentaire critique
Anonyme, *Missa Sancta Trinitas*

Témoin unique

B-Tc A58

L'édition suit le manuscrit au plus près. Quelques fautes évidentes sont indiquées en note dans la partition. Le placement du texte, incertain comme dans la plupart des sources du début du XVI^e siècle, suit globalement celui qui a été expérimenté par l'Ensemble Psallentes⁵². L'orthographe a été normalisée, de même que la ponctuation.

La désignation des voix pose un problème singulier. À divers endroits, les voix inférieures sont qualifiées respectivement de *bassus* (fol. 31, 32, 34, 36), *tenor* (fol. 30v, 31v, 33v, 35v) et *contratenor* (fol. 31, 32, 34, 36). Pour la voix supérieure, la mention *residuum* apparaît à trois reprises (fol. 31v, 33v, 35v). En toute rigueur, cette appellation ne porte pas sur une voix ou une tessiture. Le manuscrit GB-Lbl Royal 8 G. vii, dans lequel est conservé le motet *Sancta Trinitas* (voir ci-dessous), montre l'usage correct de ce terme lorsqu'une même composition couvre plusieurs folios. Après le folio initial, le *residuum* correspond à la suite de l'œuvre et le mot peut figurer à toutes les voix. Dans le manuscrit B-Tc A58, l'attribution du nom *residuum* à la voix supérieure doit être comprise comme une erreur de copie.

Antoine de Févin, *Sancta Trinitas*

Témoins

A	E-Bbc MS 454
B	I-Bc Q.27 II ^o (uniquement voix supérieure)
C	F-CA MS 125-128
D	GB-Cmc MS 1760
E	I-CFm Cod. LIX
F	I-Fn MS Magl. XIX.117
G	GB-Lbl Royal 8 G. vii
H	GB-Lcm MS 1070
I	I-MOd MS Mus. IX
J	I-Pc MS A.17
K	V-CVbav MS Chigi C.VIII.234
L	CH-SGS MS 462
M	E-Tc Ms. 13
N	B-Tc A58

⁵² Ensemble Psallentes, *Missa Transfigurationis – Tournai, XV^e-XVI^e siècles*, CD cité.

- O** S-U Vokalmusik i Handskrift 76c
P I-VEc MS DCCLX
Q E-Zvp Armario B-2, MS 34 (uniquement ténor)
R *Motetti della Corona* (1514)
S *Motetti della Corona* (1526)

Variantes musicales

Superius

4¹ *Ssol*₃ *Ssol*₃ (**E, L, O**) ; 5¹⁻⁶ *Sla*₃ *Bla*₃ (**B, J, M, R, S**) ; 7³⁻⁸ *Bla*₃ (**G, N**) ; 17¹ manquant (**O**) ; 23¹⁻⁴ *Mmi*₃ *Mpsol*₃ *SMfa*₃ *SMmi*₃ *SMré*₃ (**D, F**) ; 38¹⁻² manquant (**O**) ; 38⁴⁻³⁹ *Mla*₃ *Mla*₃ (**C**) ; 39⁴⁻⁵ *Mpsol*₃ *SMLa*₃ (**D, F**) ; 41¹ *Sla*₃ *Ssil* (**F**) ; 50¹⁻² *Mfa*₃ *Mmi*₃ (**H**) ; 52¹⁻² *Mmi*₃ *Mré*₃ (**H**) ; 54¹⁻² *Mla*₃ *Msol*₃ (**D**) ; 63² *Msol*₃ (**B, C, D, E, F, G, L, R, S**) ; 64⁴⁻⁶⁵ *Mpré*₄ *SMdo*₄ (**A, D, E, F [col], H**) ; 75¹⁻² *Bdo*₃ (**D, F**) ; 83¹ *Mdo*₃ *Mdo*₃ (**H**) ; 85¹⁻² *Msol*₃ (**C, N**) ; 85³⁻⁵ *Mpsi*₃ (**D, F**) ; 86¹ *SMmi*₃ *SMdo*₃ (**A**) *SMmi*₃ *SMré*₃ (**D, E, F**) ; 87¹⁻⁸⁹ *Sfa*₃ *Lsil* *Ssil* (**F**) ; 91¹ *Mdo*₃ *Mdo*₃ (**H**) ; 93¹⁻² *Msol*₃ (**C**) ; 93³⁻⁵ *Mpsi*₃ (**D, F, N**) ; 94¹ *SMmi*₃ *SMré*₃ (**D, E, F**) ; 94¹⁻³ *SMmi*₃ *SMdo*₃ *Mpfa*₃ *SMmi*₃ *SMmi*₃ *SMré*₃ (**A**) ; 95¹ *Lpofa*₃ (**C, L, M**)

Contratenor

4¹ *Smi*₃ *Smi*₃ (**L**) ; 5¹⁻⁷ *Bfa*₃ *Sfa*₃ *Bfa*₃ *Sfa*₃ (**F**) ; 11³⁻¹² *Sré*₃ (**J, R, S**) ; 17¹ manquant, effacé (**O**) ; 24³⁻²⁵ *Bpdo*₃ (**E, J, M, R, S**) ; 34¹⁻³⁵ *Ssil* *Smi*₃ *Mpfa*₃ *SMmi*₃ *Mfa*₃ *Mré*₃ (**C, D, F, G, H** [la dernière note erronément *Mmi*₃ au lieu de *Mré*₃], **L** [correction a posteriori, la dernière note erronément *Mmi*₃ au lieu de *Mré*₃], **N**) ; 36³ *SMmi*₃ (**C**) ; 39²⁻⁴ *Mdo*₃ *SMré*₃ *SMdo*₃ (**D, I, J, M, R, S**) ; 39³ *Fsi*₂ (**H, N, O**) ; 40⁴ *Mla*₂ [sans adaptation rythmique du contexte] (**P**) ; 50³⁻⁴ *Msi*₂ *Mla*₂ (**D, H**) ; 51¹⁻⁵² *Bsol*₂ *Ssol*₂ (**C, D, G, H, M**) *Bpsol*₂ (**I, J, R, S**) ; 53³⁻⁴ *Mla*₂ *Msol*₂ (**H**) ; 54²⁻⁵⁵ *Bfa*₃ *Sfa*₃ (**D, E, L**) *Bpfa*₃ (**F, I, J, M, R, S**) ; 56² *Mré*₃ (**L**) ; 58¹ *Sdo*₃ *Sdo*₃ (**P**) ; 58¹⁻⁵⁹ *Ldo*₃ (**I**) *Sdo*₃ *Bpdo*₃ (**J, M, R, S**) ; 59¹ *Bla*² (**D**) ; 63² *Mmi*₃ (**C, D, F, G, M**) ; 66¹ *Bdo*₃ [sans adaptation des silences qui suivent] (**D**) ; 66² *Sdo*₃ (**F**) ; 69¹⁻⁷⁰ manquant (**F**) ; 73⁶⁻⁷⁴ *Mpla*₂ *MSsi*₂ (**C, D, G, N**) ; 75¹⁻² *Bdo*₃ (**D, F**) ; 82² manquant (**O**) ; 87² *Msol*₂ (**J, M, R, S**) ; 90¹ *Mdo*₃ *Mré*₃ (**R, S**) ; 95¹ *Lpodo*₃ (**C, L, M**)

Tenor

4¹ *Sdo*₃ *Sdo*₃ (**E**) ; 4¹⁻⁶ *Sdo*₃ *Bdo*₃ *Bdo*₃ (**D**) ; 5¹⁻⁶ *Bpdo*₃ (**Q**) ; 21¹ manquant, effacé (**O**) ; 23⁴⁻²⁴ *Mla*₂ *Mla*₂ (**C**) ; 29⁵⁻³⁰ *Sfa*₂ *Mmi*₂ (**D, F**) ; 32⁴⁻³³ *Sré*₃ (**I, J, N, R, S**) ; 42³⁻⁴ *Msi*₂ *Mla*₂ (**I, J, M, O, R, S**) ; 44² *Mla*₂ *Mla*₂ (**C**) ; 53¹⁻² *Mla*₂ *Msol*₂ (**H**) ; 67¹⁻² *Mpla*₂ *Ssi*₂ (**A**) ; 67⁴⁻⁶⁸ *Mpré*₃ *Sdo*₃ (**A, D, E, H**) ; 79¹⁻² *Bdo*₂ (**F**) ; 79² *Sdo*₂ (**D**) ; 84³⁻⁸⁵ *Spdo*₃ (**A, C, F, H, I**) ; 92² *Mmi*₂ (**L**) ; 92³⁻⁹³ *Spdo*₃ (**A, C, F, H, I, J, L, R, S**) ; 95¹ *Lpofa*₂ (**C, L, M, Q**) *Bfa*₂ *Lfa*₂ (**P**)

Bassus

5¹ Sfa₂ Sfa₂ (C) ; 5¹-6¹ Bpfa₂ (H, N) ; 9¹-10¹ Lfa₂ (D, F) ; 13²-14¹ Bfa₂ (J, M, R, S) ; 17¹ Sfa₂ Ssil (A) ; 21¹ manquant, effacé (O) ; 21²-22¹ Bfa₂ (I, J, M, R, S) ; 23¹ Sdo₂ Mdo₂ (E, I, J, K, M, P, R, S) ; 29³-30² Sré₂ (D, F, I, J, N, R, S) ; 41¹ silence manquant (E) ; 43¹⁻² Mmi₂ Mré₂ (A, I, J, K, M, P, R, S) ; 46² SMsol₁ SMfa₁ (D) ; 49¹ Sfa₂ Sfa₂ (F) ; 51³⁻⁴ Mmi₂ Mré₂ (D) ; 52¹⁻² Mdo₂ Msi₁ (I, J, M, R, S) ; 52³⁻⁴ Mla₁ Msol₁ (D) ; 56³ Mfa₂ Mfa₂ (C) ; 58¹ Sdo₂ Sdo₂ (K, P, R, S) ; 75²⁻⁴ Mdo₂ Mpdo₂ Fsi₁ Fla₁ (F) ; 76² Mdo₂ SMdo₂ (C) ; 83¹⁻² Mla₁ Spré₂ (P) ; 85²⁻³ Spsi₁ (C, F) ; 91¹⁻² Mla₁ Spré₂ (P) ; 93²⁻³ Spsi₁ (D, F) ; 95¹ Lpofa₁ (C, L, M)

Variantes accidentelles (ligatures, *color*)

Superius

4¹-5¹ lig (A) ; 9¹⁻² lig (A, C, E, G, K, L, N, P) ; 11³-12² col (L) ; 19¹⁻² col (K) ; 21¹⁻² col (L) ; 35¹⁻² col (F) ; 54¹⁻² col (L)

Contratenor

4¹-6¹ lig (A) ; 11³-12² col (L) ; 19¹⁻² col (F) ; 36²⁻³ col (F) ; 53³⁻⁴ col (L) ; 85²⁻³ col (L) ; 92²⁻³ col (F)

Tenor

23¹⁻² col (F) ; 29⁵-30² col (L) ; 32⁴-33² col (L) ; 51¹⁻² col (F) ; 85²⁻³ col (C, F, L) ; 93²⁻³ col (L)

Bassus

4¹-5¹ lig (M) ; 23¹-24¹ lig (C, N) ; 29³-30² col (H, L) ; 32⁴-33² col (L, R) ; 42³-43² col (L) ; 52³⁻⁴ col (L) ; 58¹-59¹ lig (O) ; 77⁷ mi₂ précédé de (I) ; 77⁷-78² col (L) ; 83¹⁻² lig (C, D, G, N) ; 91¹⁻² lig (C, D, G, N)

Signes de mesure

à toutes les voix dans toutes les sources, hormis dans **K**, basse : signe de mesure manquant ; **L**, altus : signe de mesure manquant ; **P**, basse : signe de mesure manquant.

Clés

ut1 ut3 ut4 fa4 dans toutes les sources, hormis dans **C** (ut2 ut4 ut4 fa4) et **L** (ut2 ut3 ut3 fa4)

Désignation des voix

- A** /
- B** /
- C** « superius », « contratenor », « tenor », « bassus » (sur la tranche des volumes ; voir Nele Gabriëls, *Bourgeois Music Collecting in Mid Sixteenth-Century Bruges : The Creation of the Zeghere van Male Partbooks (Cambrai, Médiathèque Municipale, MSS 125-128)*, Ph.D. diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2010, p. 60)
- D** /
- E** /
- F** /
- G** début (fol. 12v-13) : pas de désignation pour les voix supérieures ; les voix inférieures sont toutes deux qualifiées de « Tenor » ; deuxième moitié (fol. 13v-14) : « Residuum » à toutes les voix. Cette indication ne se rapporte évidemment pas à des types de voix ni à des tessitures, mais signale simplement que l'on se trouve face à la deuxième moitié d'une œuvre dont le début figure aux folios précédents. Les mêmes particularités réapparaissent ailleurs dans le manuscrit (voir notamment le premier motet du recueil, *Caeleste beneficium* de Mouton, fol. 2v-4)
- H** /
- I** /
- J** pas de désignation pour le superius et le ténor ; « altus » et « bassus » pour les deux autres voix.
- K** /
- L** « discantus », « altus », « tenor » (pas de désignation pour la basse)
- M** « tiple », « altus », « tenor », « bassus »
- N** « residuum », « contratenor », « tenor », « bassus »
- O** /
- P** /
- Q** « tenor » (seule partie conservée)
- R** « supremus », « altus », « tenor », « bassus »
- S** « sup[remus] », « altus », « tenor », « bassus »

Texte

Toutes les sources sont pourvues du texte complet, hormis celles-ci :

- F** pas de texte
- L** seule la basse est pourvue de texte ; aux autres voix ne figure que l'incipit
- O** incipit uniquement à toutes les voix

Le placement du texte est imprécis dans toutes les sources, en particulier dans la première moitié du motet, plus mélismatique que la seconde. L'édition qui suit se base sur une confrontation de GB-Cmc MS 1760 et de V-CVbav MS Chigi C.VIII.234, relativement

semblables⁵³, mais s'inspire aussi de l'interprétation proposée par l'Ensemble Psallentes⁵⁴. L'orthographe a été normalisée, de même que la ponctuation.

⁵³ Le Codex Chigi est cependant moins complet que le manuscrit de Cambridge, en ce qu'il n'indique guère de répétitions textuelles, même lorsque celles-ci s'imposent. Manifestement, le copiste les sous-entend comme des évidences.

⁵⁴ Ensemble Psallentes, *Missae Transfigurationis – Tournai, XV^e-XVI^e siècles*, CD cité.

KYRIE

Anonyme (B-Tc A58)

Musical score for Contratenor, Tenor, and Bassus, measures 1-4. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Ky - - - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e

Musical score for Soprano, Contratenor, Tenor, and Bassus, measures 5-8. The music continues in the same 3/4 time signature and key signature. The lyrics are: e - - - le - i - son, Ky - ri - e e - - - le - - - i - son, ri - e e - le - - - i - son, Ky - ri - e le - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i - son, e -

16

Ky - ri - e e - - - - - le - - - - - i - son, Ky - e - le - - - - - i - son, Ky - - - - - le - - - - - i - son, Ky - ri - e - - - - - i - son.

23

- - i - son, e - le - - - - - i - son. ri - - - e e - le - - - - - i - son. ri - - - e e - le - - - - - i - - - son. e - le - - - - - i - - - son.

28

Chri - ste e - le - - - - - i - son, Chri - ste e - le - - - - - i - son, Chri - ste Chri - ste Chri - ste

33

Chri - ste e -

Chri - ste

e - - - - - le - i - son,

e - - - - - le - - - - - i - son,

42

le - - - - - i - son, Chri - ste

e - - - - - le - i - son, Chri - ste

Chri - ste e - le - - - - - i - son,

Chri - ste e - - - - - le - i - son,

50

(1)

e - le - - - - - i - son.

e - - - - - le - - - - - i - son.

Chri - ste e - le - - - - - i - - - - - son.

Chri - ste e - le - - - - - i - - - - - son.

(1) Dans le manuscrit B-Tc A58, cette note est une brève au lieu d'une longue.

78

- le - - - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i - son.

e - le - - - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i - son.

e - e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i - - - son.

e - - - le - i - son, Ky - ri - e e - - - le - - - i - son.

15

mus te. Be - ne - di - ci - - mus te.

te. Be - ne - - - di - ci - - - - mus te.

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - mus

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - mus

23

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

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 - - -

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

30

am. Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter o - - -

am. Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter

36

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - - - - - ni - te le -

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - - - - - ni - te

mni - - - - po - tens. _____ le - - -

o - mni - - po - tens. _____ le -

43

- - su Chri - - ste, _____

le - - - su Chri - ste,

su Chri - - ste, Do - mi - ne De - us A - - - - - gnus _____

- - su Chri - - ste, _____ Do - mi - ne De - - - us _____ A - - -

50

Fi - li - us _____ Pa - - - -

Fi - li - us _____ Pa -

De - i, Fi - li - us _____ Pa -

gnus De - i, Fi - li - us _____

55 (1)

- - tris, Fi - li - us Pa - - - tris.
 - - tris, Fi - li - us Pa - - - tris.
 - - tris, Fi - li - us Pa - tris.
 Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.

61

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - - - bis.
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - - - bis.
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, Qui tol - lis pec - ca -
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, Qui

68

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - - - ci - pe de -
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - - - ci - pe de -
 ta mun - di, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - - - ci - pe de -
 tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, sus - - - ci - pe de -

(1) Dans le manuscrit B-Tc A58, cette note est un *fa* plutôt qu'un *sol*.

75

pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

pre - ca - ti - o - nem no - - - - stram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - - - -

pre - ca - ti - o - nem no - stram.

pre - ca - ti - o - nem no - stram.

81

tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus san -

tris, mi - se - re - re no - - - bis. Quo - ni - am tu so - lus san -

mi - se - re - re no - - - bis, mi - se - re - re no - - - bis. Tu

mi - se - re - re no - - - bis, mi - se - re - re no - - - bis. Tu

88

ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, le - - - su Chri - - - ste. Cum -

ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, le - - - su Chri - - - ste.

so - lus Do - mi - nus. le - - - su Chri - - - ste.

so - lus Do - mi - nus. le - - - su Chri - - - ste.

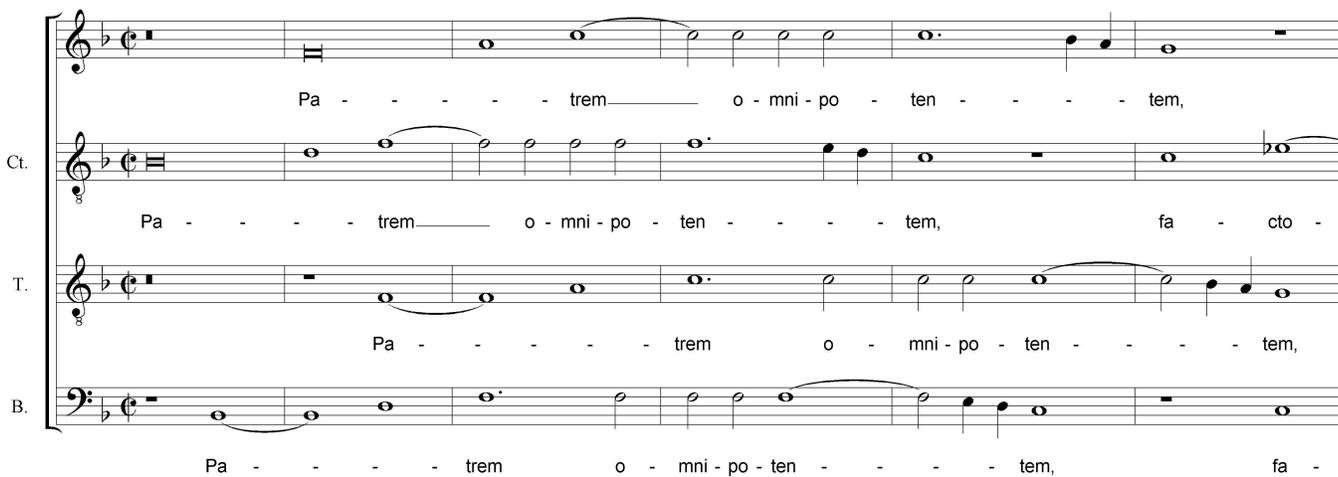
96

San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

102

- - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa - - - tris. A - men.
 Pa - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.
 Pa - tris. A - - - - - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.
 - - - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa - - - - - tris. A - men.

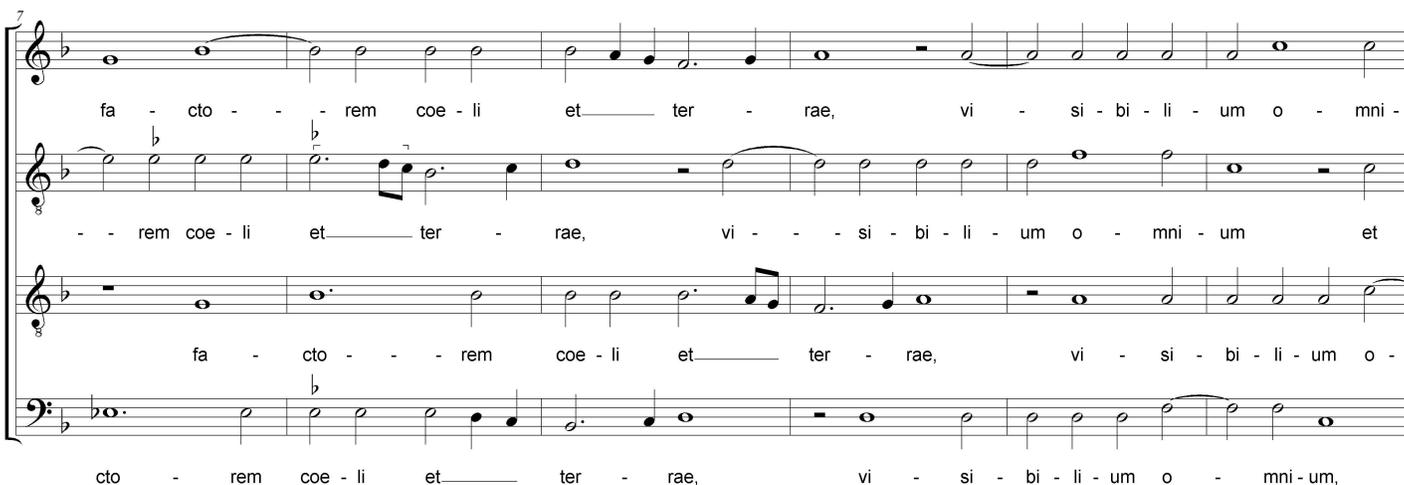
CREDO



Ct. Pa - - - - trem o - mni - po - ten - - - - tem, Pa - - - - trem o - mni - po - ten - - - - tem, fa - cto -

T. Pa - - - - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

B. Pa - - - - trem o - mni - po - ten - - - - tem, fa -



fa - cto - - - - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - - - - rem coe - li et ter - rae, vi - - - si - bi - li - um o - mni - um et fa - cto - - - - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - cto - - - - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um,

13

um et in - - - vi - si - - - bi - - - li - um. Et in u - num Do - mi - num le -
 in - - vi - si - - - - - - - - - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num le -
 mni - um et in - - - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num le -
 et in - - - vi - si - - - - - - - - - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num le -

20

- - sum Chri - - - stum, Fi - li - um De - - - - i u - ni - ge - (1)
 - - sum Chri - - stum, Fi - li - um De - - - - i u - - - - - ni -
 - - sum Chri - - stum, Fi - li - um De - - - - i u - ni - ge -
 - - sum Chri - - stum, Fi - li - um De - - - - i u - - - - - ni -

27

- - - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.
 ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - - - cu - la.
 - - ni - tum. De - um de De - o,
 ge - ni - tum. De - um de

(1) Dans le manuscrit B-Tc A58, cette note est un *la* plutôt qu'un *si* ♭.

34

De - um ve - rum de De - o ve - - - - - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - - - - - ro.

lu - men de lu - - - - mi - ne, de De - o ve - ro. Ge -

De - o, lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve - - - - - ro.

40

ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri. Per quem o -

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri.

47

Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram

Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram

- - - - - mni - a fa - - - - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram

per quem o - mni - a fa - - - - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram

54

sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis. Et in - car -
 sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de - scen - dit de coe - lis. Et
 sa - lu - tem de - scen - dit de coe lis, de - scen - dit de coe - lis, de coe - lis.
 sa - lu - tem de - scen - dit de coe lis, de - scen - dit de coe - lis.

61

na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir -
 in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir -
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
 de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir -

69

- gi - ne. Et ho - mo fa - ctus est, Et ho - mo fa - ctus est.
 gi - ne. Et ho - mo fa - ctus est, Et ho - mo fa - ctus est.
 Vir - gi - ne. Et ho - mo fa - ctus est.
 gi - ne. Et ho - mo fa - ctus est.

78

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

87

Et re -

Et re - sur - re -

sus, et se - pul - tus est.

pas - sus, et se - pul - tus est.

95

sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu -

xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu -

103

- - ras. Et a - scen - dit in coe - lum. Se - det ad dex - te - ram

- - ras. Et a - scen - dit, Et a - scen - dit in coe - lum. Se - det ad

Et a - scen - dit in coe - lum. Se - det ad dex -

Et a - scen - dit, Et a - scen - dit in coe - lum.

109

Pa - - - - - tris. Et

dex - te - - - - - ram. Pa - - - tris. Et i - te -

te - - - - - ram Pa - - - - - tris. Et i - te - rum ven -

Se - det ad dex - te - ram. Pa - - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

115

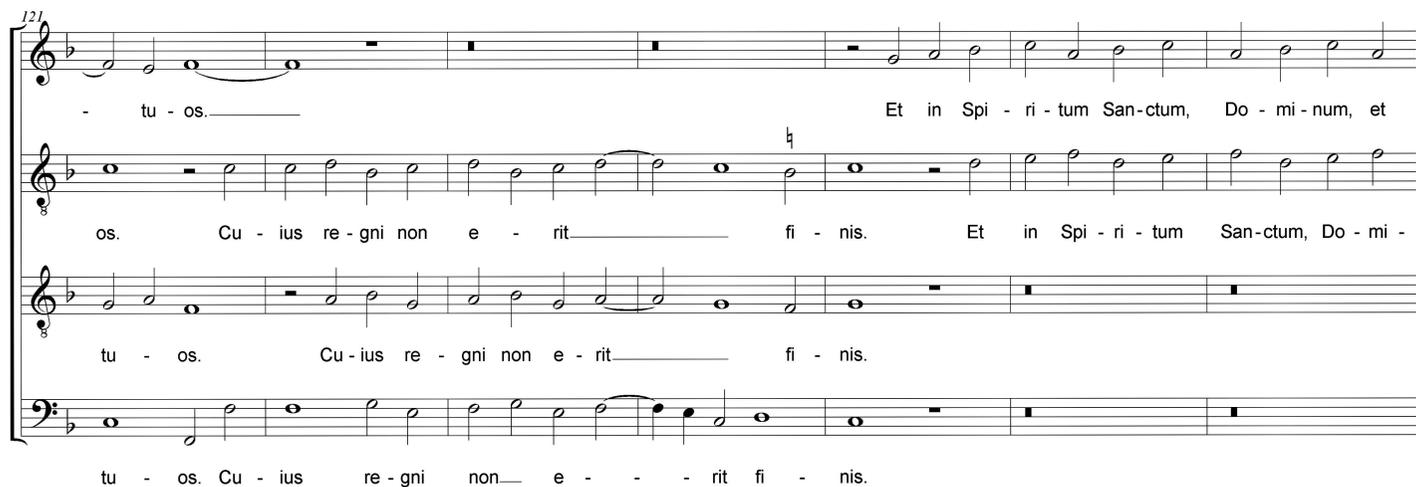
i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor -

rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor -

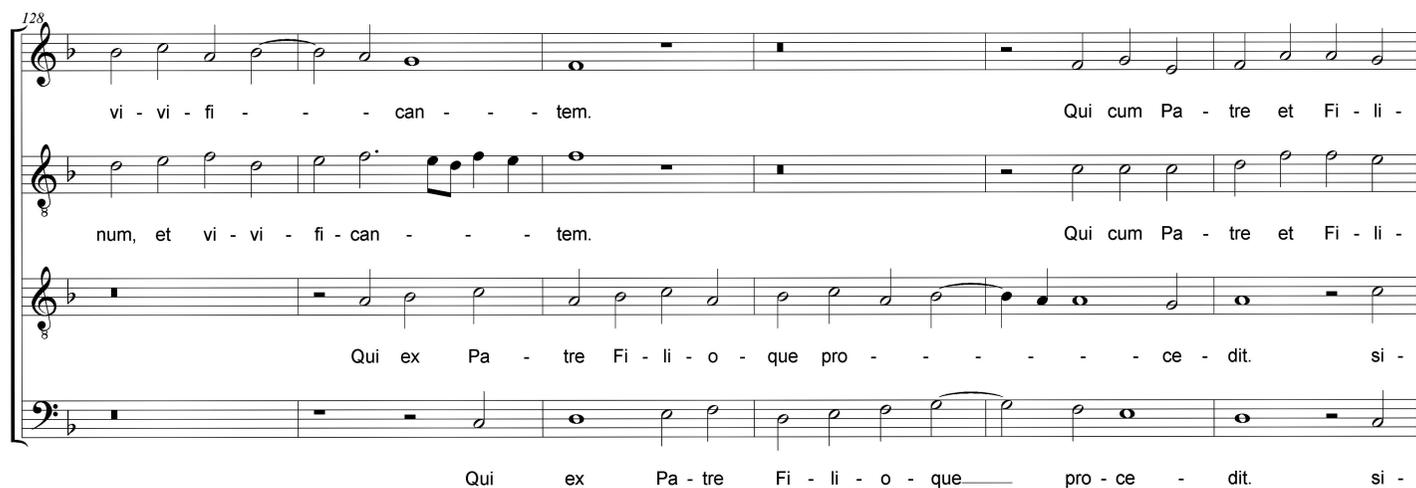
est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor -

127



tu - os. Et in Spi - ri - tum San-ctum, Do - mi - num, et
 os. Cu - ius re - gni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San-ctum, Do - mi -
 tu - os. Cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.
 tu - os. Cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.

128



vi - vi - fi - can - tem. Qui cum Pa - tre et Fi - li -
 num, et vi - vi - fi - can - tem. Qui cum Pa - tre et Fi - li -
 Qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. si -
 Qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. si -

134



o et con - glo - ri - fi - ca - tur.
 o si - mul ad - o - ra - tur.
 mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur. Qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.
 mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur. Qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

141

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - si -
 u - nam, san - ctam ca - tho - - - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -

148

Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - -
 Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - -
 am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - -
 am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - -

156

rum. Et ex - pe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - -
 rum. Et ex - pe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - -
 rum. Et ex - pe - cto mor - tu - o - - -
 rum. Et ex - pe - cto mor - tu - o - - -

165

rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li. A - - - men.

rum. Et vi - tam ven - tu - ri, Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men.

SANCTUS

San - - - - ctus, San - - - -

Ct. San - - - - ctus, San - - - -

T. San - - - - ctus, San - - - -

B. San - - - - ctus, San - - - -

San - - - - ctus, San - - - -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, followed by Contralto (Ct.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each staff has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are 'San - - - - ctus, San - - - -'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

ctus, San - - - - ctus Do - - - mi -

ctus, San - - - -

ctus, San - - - - ctus Do - - - mi - - - -

ctus, San - - - - ctus Do -

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The vocal lines continue with lyrics: 'ctus, San - - - - ctus Do - - - mi -', 'ctus, San - - - -', 'ctus, San - - - - ctus Do - - - mi - - - -', and 'ctus, San - - - - ctus Do -'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

15

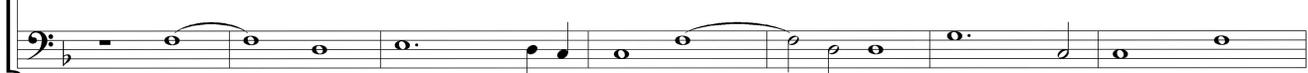
- - - - - nus De - - - - - us Sa - - - - -
 ctus Do - - mi - nus De - - - - - us Sa - -
 - - - - - nus De - - - - -
 - - mi - - - nus De - us

22

- - - - - ba - - - - - oth.
 - - - - - ba - oth, Sa - - - - - ba - oth.
 - - us Sa - - - - - ba - - - - - oth.
 - Sa - - - - - ba - - - - - oth.

Ct.  Ple - - - - ni - - - - sunt

T.  Ple - - - - ni - - - - sunt - - - - coe - - - -

B.  Ple - - - - ni - - - - sunt coe - - - - li, coe - - - - li, coe -

³⁵  coe - - - - li - - - - et ter - - - - ra glo - - - -

 li et - - - - ter - - - -

 - - - - li - - - - et ter - - - - ra glo - -

⁴³  - - - - ra glo - - - -

 - - - -

 - - - -

⁴⁸  - - - - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - - - - a. (1)

 - - - - ri - - - a tu - a, glo - - - - ri - a tu - a.

 - - - - ri - - - a tu - a, glo - - - - ri - a tu - a.

(1) Dans le manuscrit B-Tc A58, cette note est surmontée d'un point d'orgue.

Ho - san - na

Ct. Ho - san - na

T. Ho - san - na in

B. Ho - san - na

61 in ex - - - - - cel - sis, Ho - san - na

in ex - cel - - - - -

ex - - - - - cel - sis, Ho - san - na

in ex - cel - - - - -

67 in ex cel - - - - - sis.

cis, in ex - cel - - - - - sis.

in ex - cel - - - - - sis.

sis, in ex - cel - - - - - sis.

Be - - - - - ne - - - - - di - - - - -

Ct. Be - - - - - ne - - - - - di - - - - -

81
ctus qui - - - - - ve - - - - - nit - - - - -

ctus qui - - - - - ve - - - - - nit in no - - - - -

89
in no - - - - - mi - - - - - ne, no - - - - - mi - - - - - ne

- - - - - mi - - - - - ne Do - - - - -

96
Do - - - - - mi - - - - - ni, Do - - - - - mi - - - - - ni.

- - - - - mi - - - - - ni, Do - - - - - mi - - - - - ni.

Hosanna resumitur

AGNUS DEI

A - - - gnus De - - - i qui tol - - - lis

A - - - gnus De - - - i qui tol -

A - - - gnus De - - - i qui tol - - - lis

A - - - gnus De - - - i

pec - - - ca - ta mun - - - di,

- - - lis pec - - - ca - ta mun - - - di,

pec - - - ca - - - ta mun - - - di,

qui tol - - - lis, qui tol - - - lis pec - ca - ta mun - - - di,

15

mi - se - - - re - re - - - no - - - bis.

mi - se - - - re - re - - - no - - - - - - - bis.

di, mi - se - - - re - re - - - no - - - - - - - bis.

mi - se - - - re - re - - - no - - - - - - - - - - - bis.

T.

A - gnus - - - - - De - - - - i qui

B.

A - gnus - - - - - De - - - - i qui tol - lis

28

tol - lis - - - - pec - ca - - - ta - - - - mun - - - - di,

pec - - - ca - ta -

35

mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

- - - - di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

A - gnus De - - - - -

Ct. A - gnus De - - - - - i

T. A - - - - - gnus De - - - - -

B. A - gnus De - - - - -

49 i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - -

qui tol - lis

i qui tol - lis

i

55 di, qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di,

pec - ca - - - ta mun - - - di,

pec - - - ca - ta mun - - - di,

qui tol - lis pec - - - ca - ta mun - - - di,

Sancta Trinitas

Antoine de Févin

Superius
San - - cta Tri - ni - tas u - - nus De -

Altus
8
San - - cta Tri - ni - tas u - - - - - nus

Tenor
8
San - - cta Tri - ni - tas u - nus De - - - -

Bassus
San - - cta Tri - ni - tas u - - nus De - - - -

8
- - - - us, mi - se - re - re no - - - - bis,

8
De - - - us, mi - se - re - re no - - - bis,

8
- - - - us, mi - se - re -

- - - - us, mi - se - re -

35

lau - da - - - - - mus,

8 Te lau - da - - - - - mus,

8 Te

42

O

8 O be -

8 glo - - - - - ri - - - - - fi - ca - mus, O be -

Te glo - - - - - ri - fi - - - - ca - mus, O

49

be - - - a - - - - - ta Tri - ni - tas.

8 a - ta Tri - - - ni - - - tas, Tri - ni - - -

8 - - a - ta Tri - ni - tas.

be - - - a - - - - - ta Tri - - -

56

Sit no - men Do - mi - ni,
 - - tas, Tri - ni - - - tas. Sit no - men Do - mi - ni,
 Sit no - men Do - mi -
 ni - - - tas. Sit no - men Do - mi -

63

sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum ex hoc
 sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum ex hoc
 ni, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum
 ni, sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - ctum

70

nunc, ex hoc nunc et us - que in sae - cu - lum,
 nunc, ex hoc nunc et us - que in sae - cu - - - lum,
 ex hoc nunc, ex hoc nunc et
 ex hoc nunc, et us - que in

77

ex hoc nunc_____

ex hoc nunc et us - que, _____ et _____

us - que in sae - cu - lum, ex hoc nunc_____ et us - que_____

_____ sae - cu - lum, ex hoc nunc_____ et _____

84

et us - que_____ in sae - cu - lum, ex hoc

us - que_____ in sae - - - cu - lum, ex hoc nunc et us - que_____

in sae - cu - - - - lum, ex hoc nunc_____ et us -

us - que_____ in sae - cu - - - - lum, ex hoc nunc_____

91

nunc_____ et us - que_____ in sae - cu - lum.

et_____ us - que_____ in sae - - - - - cu - lum.

que_____ in sae - cu - - - - - lum.

et_____ us - que_____ in sae - cu - - - - - lum.