

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

TABULATURA JOANNIS DE LUBLIN

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

REDAKTOR NACZELNY *CHIEF EDITOR*

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

KOMITET REDAKCYJNY *EDITORIAL COMMITTEE*

MICHAEL BERNHARD, ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, JULIUSZ DOMAŃSKI

ZOFIA HELMAN-BEDNARCZYK, TOMASZ JASIŃSKI

REMIGIUSZ POŚPIECH, ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

SEKRETARZ REDAKCJI *ASSISTANT EDITOR*

BARTŁOMIEJ GEMBICKI

Seria *Series B*

COLLECTANEA MUSICAE ARTIS

TABULATURA JOANNIS DE LUBLIN

REPERTUAR
REPertoire

EDYCJA *EDITED BY* ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA

TOM VOL. I:
UTWORY LITURGICZNE I INNE RELIGIJNE
LITURGICAL AND OTHER SACRED MUSIC

INSTITUTE OF ART  INSTYTUT SZTUKI
POLISH ACADEMY OF SCIENCES  POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA 2021

Recenzent *Reviewer*
Paweł Gancarczyk

Tłumaczenie angielskie *English translation*
Paweł Gruchała

Rewizja i redakcja tekstów angielskich *Revision and editing of English texts*
Alan Lockwood

Opracowanie graficzne nut i skład publikacji *Layout of the scores and typesetting*
STUDIO ORFEO S.C.

Projekt okładki *Cover design*
Wojciech Markiewicz

Konsultant tekstów łacińskich *Consultant of Latin texts*
Jakub Kubieniec

Redakcja i korekta *Editing and proofreading*
Marek Bebak i / and Barbara Przybyszewska-Jarmińska

Publikacja finansowania w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” (nr 0125/NPRH6/H11/85/2018)

The publication of this volume has received funding from the Ministry of Education and Science as part of the National Programme for the Development of Humanities (No 0125/NPRH6/H11/85/2018)



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

© Copyright 2021 by Zofia Dobrzańska-Fabiańska & Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ISBN 978-83-66519-22-0

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28, 00–950 Warszawa
wydawnictwo@ispan.pl

Druk i oprawa *Printed and bound by*
Argraf sp. z o.o.
ul. Jagiellońska 76, 03-301 Warszawa

Spis treści Contents

WSTĘP 9

TABULATURA JANA Z LUBLINA: JEJ ZNACZENIE; STAN BADAŃ	9
REPERTUAR MUZYCZNY	10
CHRONOLOGIA I UKŁAD KOMPOZYCJI	11
PLAN EDYCJI	13
NOTACJA MUZYCZNA	14
ZASADY EDYCJI	19
UTWORY LITURGICZNE I INNE RELIGIJNE	22

INTRODUCTION 43

THE TABLATURE OF JOANNES OF LUBLIN, ITS SIGNIFICANCE AND THE CURRENT STATE OF RESEARCH	43
REPERTOIRE	44
THE CHRONOLOGY AND THE ARRANGEMENTS OF COMPOSITIONS	46
THE STRUCTURE OF THE EDITION	48
MUSIC NOTATION	49
EDITING PRINCIPLES	54
LITURGICAL AND OTHER SACRED MUSIC	57

ILUSTRACJE / PLATES 79

EDYCJA NUTOWA / MUSIC EDITION 91

POLIFONICZNE OPRACOWANIA ŚPIEWÓW CHORAŁOWYCH / POLYPHONIC ARRANGEMENTS OF PLAINCHANT MELODIES	93

ORDINARIUM MISSAE

CYKLE / CYCLES 93

1. OFFICIUM PER OCTAVAS	93
a. Kyrie primum	93
Tertium Kyrie	94
Christe eleison	94
Ultimum Kyrie	95
b. Et in terra pax	96
Domine Deus Agnus Dei	98
Qui sedes ad dexteram Patris	98
c. Sanctus per octavas	99
Sanctus tertium	100
Hosanna in excelsis	101
d. Agnus Dei	102
2. [OFFICIUM] DE DOMINA	103
a. Kyrie primum	103
Secundum Kyrie	103
Christe	104
Kyrie ultimum	105
b. Et in terra pax	105
Domine Deus Agnus Dei Filius Patris	107
Qui sedes ad dexteram Patris	108

c. Patrem per octavas N. C.	1540
Qui propter nos homines	111
d. Sanctus per octavas	112
Sanctus tertium	112
e. Agnus Dei	114

3. OFFICIUM SOLEMNE 115

a. Kyrie fons bonitatis	115
Tertium Kyrie	116
Christe eleison	117
Ultimum Kyrie	118
b. Et in terra	119
Domine Deus Agnus Dei	121
Qui sedes ad dexteram	122
c. Patrem solemne	123
Qui propter nos homines	125
d. Sanctus solemne in G	125
Sanctus tertium	126
Hosanna in excelsis	128
e. Agnus Dei in G per B	128

OPRACOWANIA POJEDYNCZYCH CZĘŚCI /

ARRANGEMENTS OF INDIVIDUAL PARTS 131

1. Kyrie eleison Virginitatis	131
Kyrie eleison tertium	132
[Christe]	133
Kyrie eleison ultimum	134
2. Kyrie paschale	135
Kyrie tertium	136
Christe eleison	136
Kyrie ultimum	137
3a. Kyrie paschale N. C.	137
[Secundum Kyrie eleison]	138
Christe	139
Kyrie eleison ultimum	139
4a. Kyrie eleison paschale 1542 [Heinrich] Finck	141
Christe eleison	142
[Kyrie ultimum]	143
3b-4b. Kyrie eleison paschale [Heinrich] Finck	144
Secundum Kyrie eleison	145
Christe eleison	146
Kyrie eleison ultimum	147
5. Kyrie per octavas	148
[Kyrie] tertium	149
Christe	150
Ultimum Kyrie	151
6. Kyrie eleison de Sancta Maria	152
[Kyrie tertium]	152
Christe	153
Kyrie eleison ultimum	153
7. Kyrie magne Deus in G	154
8. Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus	155
Secundum [Kyrie]	155
Christe eleison	156
Ultimum Kyrie eleison	157
9. Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus	157
Domine Deus Agnus Dei	159
Qui tollis peccata mundi, [suscipe]	160

- 10a. Patrem solemne in d 161
Qui propter nos 162
- 10b. Aliud solemne patrem 163
Qui propter nos homines 164
- 11. Sanctus solemne 165
[Sanctus tertium] 166
Hosanna 167
- 12. Angelicum Sanctus 1546 168
Sanctus tertium 169
[Hosanna] 170
- 13. Agnus primum 170

PROPRIUM MISSAE

INTROITY / INTROITS 172

- 1. [Introitus] de Corpore Christi N. C. 1540 172
[Cibavit eos] 172
Versus [Exsultate Deo] 173
- 2. Introitus de Corpore Christi 174
[Cibavit eos] 174
- 3. [Introitus de Omnibus Sanctis / Introitus de Beata Maria Virgine] 176
Gaudeamus omnes 1539 176
Gloria Patri 179
- 4. [Introitus de Omnibus Sanctis / Introitus de Beata Maria Virgine] 180
Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi 180
Gloria Patri 182
- 5. [Introitus de Omnibus Sanctis/ Introitus de Beata Maria Virgine] 183
Gaudeamus omnes N. C. 183
Gloria Patri 185
- 6. Introitus de Resurrectione Domini N. C. 187
[Resurrexi et adhuc tecum sum] 187
Gloria Patri 189
- 7. Introitus de Spiritu Sancto 191
[Spiritus Domini replevit orbem terrarum] 191
- 8. Introitus de Sancta Trinitate N. C. 193
Benedicta [sit sancta Trinitas] 193
Gloria Patri 196
- 9. [Introitus de uno martyre (tempore paschali)] 197
Protexisti me, Deus N. Ch. 1538 197
- 10. Introitus de Beata Virgine 200
Rorate caeli 200
[Versus] Caeli enarrant [gloriam Dei] 201
- 11. [Introitus] de Nativitate Christi 202
[Puer natus est nobis] 202
- 12. [Introitus de Dominica XVII. post Pentecosten] 204
Justus es, Domine 204
Versus [Beati immaculati] 206
- 13. [Introitus] Virginis Mariae 207
Salve sancta Parens 207
Versus Sentiant omnes tuum juvamen 209

SEKWENCJE / SEQUENCES 210

- 1. Prosa [de Corpore Christi] 210
Lauda Sion Salvatorem 210
[Laudis thema specialis] 210
[Sit laus plena, sit sonora] 211
Dies enim sollemnis agitur 212
Quod in coena Christus gessit 213
[Dogma datur christianis] 214
[Sub diversis speciebus] 215
[A sumente non concisus] 216
[Sumunt boni, sumunt mali] 217
[Fractio demum sacramento] 218
[Ecce Panis Angelorum] 219
[Factus cibus viatorum] 220
- 2. Prosa de Resurrectione Domini 1540 222
[Victimae paschali laudes] 222
Agnus redemit oves 223
Dic nobis Maria 224
Credendum est [magis] soli Mariae 225
- 3. Prosa de Sancto Spiritu 226
Veni Sancte Spiritus 226
- 4. [Prosa de Pentecostibus] 227
Sancti Spiritus assit nobis [gratia] 227
Infunde unctionem 227
- 5. [Prosa de Assumptione Beatae Mariae Virginis] 229
Exemplum super Congaudent in G 229
- 6. Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis] 229
Congaudent angelorum 229
Filium qui suo mundum 231
In terris cui quondam 231
Qui filii illius 232
Quae domino caeli prebuit 233
[Te, caeli regina] 235
Te libri, virgo 236
- 7. Prosa de Beata Virgine 237
Mittit ad Virginem 237
Naturam superat natus 239
Foras eiciat 240
Accede nuntia 241
Audit et suscepit 242

ORDINARIUM OFFICII 244

TONY PSALMÓW I MAGNIFICAT / PSALM TONES AND MAGNIFICAT 244

- 1. Primus tonus 244
- 2. Primus tonus 245
- 3. [Primus tonus] 247
- 4. Exempla octo tonorum 1542 249
 - a. Primus tonus 249
 - b. Secundus [tonus] 249
 - c. Tertius [tonus] 249
 - d. Quartus [tonus] 249
 - e. Quintus [tonus] 249
 - f. Sextus tonus 250
 - g. Septimus [tonus] 250
 - h. Octavus [tonus] 250

- i. Primus tonus super bassam 251
- j. Secundus tonus 251
- k. Tertius tonus 251
- l. Quartus [tonus] 252
- m. Quintus [tonus] 252
- n. Sextus [tonus] 252
- o. Septimus tonus 253
- p. Octavus tonus 253
- q. [Octavus tonus transpositus] 253
- r. [Octavus tonus transpositus] 253
- 5a. Toni valentes ad cantum 254
 - a. Primus tonus 254
 - b. Secundus tonus 255
 - c. Tertius tonus 256
 - d. Quartus tonus 257
 - e. [Sextus tonus] 258
- 5b. Toni transpositi 259
 - a. Primus [tonus] 1543 259
 - b. Secundus [tonus] 260
 - c. Tertius [tonus] 261
 - d. Quartus [tonus] 262
 - e. Quintus [tonus] 264
 - f. Sextus [tonus] 265
 - g. Septimus [tonus] 266
- 6. Magnificat sexti toni super discantum 268
- 7. [Magnificat] sexti toni sequens usus super discantum transpositum 269

PROPRIUM OFFICII

ANTYFONY / ANTIPHONS 270

- 1. Regina caeli laetare 270
Resurrexit, sicut dixit 271
- 2. Salve, Regina N. C. 271
Ad te clamamus 272
Eia ergo, Advocata [nostra] 273
Nobis post hoc exilium 275
O pia [O dulcis] Virgo Maria 275

HYMNY / HYMNS 276

- 1. Crux fidelis 276
- 2. Chorus novae Jerusalem 279
- 3. Tantum ergo sacramentum 281
- 4. Tantum ergo sacramentum 1546 284
- 5. Veni Creator Spiritus 1540 285

MOTETY / MOTETS 287

- 1a. Carmen in F [Non mortui laudabunt te, Domine] 287
- 1b. Non mortui laudabunt te, Domine 288
- 2. Homo quidam fecit coenam [Ludwig Senfl] 289
- 3. De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541 290
- 4a. Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter 292
- 4b. Domine [noster], secundum actus nostros noli nos

- iudicare. Manualiter 294
- 5. Surrexit Dominus, valet luctus 295
- 6. Quem precemur N. C. 297
- 7. Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus [Henricus Isaac?] 299
- 8. Sicut lilium inter spinas 1540 [Antoine Brumel] 301
- 9. Sancta Maria 1540 [Ludwig Senfl] 302
- 10. Stetit Jesus in medio 305
- 11. Laudate Dominum omnes gentes [Johann Walter] 308
- 12. Egredientem [Heinrich] Finck 310
[Secunda pars?]. Et omnes 312
[Tertia pars?] 315
- 13. Nunc rogemus N. C. 1541 316
- 14. Stabat Mater 1540 [Josquin des Prez] 318
Secunda pars. Eia Mater 321
- 15. Ave rosa sine spinis [Ludwig Senfl] 325
Secunda pars. Dominus tecum miro pacto 1541 328
- 16. Deus, misereatur nostri [Claudin de Sermisy] 331
Secunda pars supra dicti psalmi. [Laetentur et exultent gentes] 334
- 17a. [Benigne fac Domine] 338
- 17b. Benigne [fac Domine] 1545 340
- 18a. Constitues eos principes 341
- 18b. [Constitues eos] principes 345
- 19a. Deus, qui sedes super thronum [Johann Walter] 348
- 19b. [Deus, qui sedes super thronum] [Johann Walter] 353
- 20. Vita in ligno moritur 1540 [Ludwig Senfl] 357
- 21. Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C. [Ludwig Senfl] 360
- 22. Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino 362
- 23. Cottidie apud vos eram in templo docens 1541 [Johann Walter] 365
- 24. Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C. 1542 [Claudin de Sermisy] 367
- 25. De profundis super discantum 370
- 26. O [gloriosum] lumen ecclesiae. De Sancto Augustino 1541 371
- 27. Tribulatio [et angustia] 1545 [Philippe Verdelot? Josquin des Prez?] 373
- 28. Benedictus Dominus Deus 1545 376
- 29. Si Deus nobiscum, quis contra nos 1545 377
- 30. Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita 1546 [Lupus Hellinck] 379
Litigabant ergo Judaei [Locutus est populus] 382
- 31. Absolon [Rex autem David] 1547 384
- 32. Christo Regi omnes jubilemus 1547 386

PIEŚNI / SONGS 388

Z INCYPITAMI W JĘZYKU ŁACIŃSKIM / WITH LATIN
INCIPITS 388

1. Christus iam surrexit 388
2. Aliud Christus iam surrexit 389
- 3a. [Patris sapientia] 390
- 3b. Patris sapientia. Pedaliter 392
4. Ave hierarchia N. C. 394
5. Dies est laetitiae 395
6. Colenda 397
7. Colenda Severini [Koń?] 1540 399

Z INCYPITAMI W JĘZYKU POLSKIM / WITH POLISH
INCIPITS 402

1. Wesel się polska korona N. C. 402
- 2a. O przenajślawniejsza Panno 403
- 2b. [O przenajślawniejsza Panno] 405
3. Nasz Zbawiciel N. C. 1537 407
4. Przez two święte zmartwychwstanie 408

PREAMBULA 410

1. Preambulum in c 410
2. Preambulum super d 411
3. [Preambulum] in e 412
4. [Preambulum] super f 413
5. Preambulum super F 413
6. [Preambulum] in G per B 415
7. Preambulum in G per B 416
8. Preambulum in a per h 417
9. [Preambulum] in F 417
10. Preambulum super F 417
11. Preambulum super F 419
- 12a. Preambulum in D N. C. 419
- 12b. [Preambulum] in d 420
13. [Preambulum in G per B] 421
14. Preambulum pedale in d 421
15. [Preambulum] in F 422
16. Preambulum in F. Manualiter 422
17. Preambulum in d 423
18. Preambulum in G per H 424
19. Preambulum [in F] N. C. 1546 425
20. Aliud preambulum [in F] 426

KOMENTARZ KRYTYCZNY 427

WYKAZ SKRÓTÓW 429

CRITICAL COMMENTARY 497

LIST OF ABBREVIATIONS 499

WSTĘP

TABULATURA JANA Z LUBLINA: JEJ ZNACZENIE; STAN BADAŃ

Tabulatura Jana z Lublina – „TABVLATVRA IOANNIS DE LYUBLYN CANONIC[ORUM] REGULARIV[M] DE CRASNYK 1540”, sporządzona w klasztorze kanoników regularnych laterańskich w latach ok. 1537–1548 w Kraśniku, a może też w Krakowie, przechowywana od początku XX wieku w Bibliotece Akademii Umiejętności, obecnie Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie (sygn. 1716), należy do najcenniejszych rękopisów muzycznych pierwszej połowy XVI wieku. Jest ona wyjątkowym zabytkiem ówczesnej polskiej i europejskiej kultury muzycznej – najobszerniejszym rękopisem muzycznym zachowanym w Polsce, głównym więc źródłem do poznania muzyki tego terenu (też polifonii wokalne), ale także największym zbiorem muzyki organowej spisany wówczas w Europie.

Od początku ubiegłego stulecia *Tabulatura Jana z Lublina* była przedmiotem badań i przez ponad sto lat wzbudzała zainteresowanie muzykologów polskich, a także amerykańskich i niemieckich. Rezultatem dotychczasowych badań są prace o zróżnicowanym zakresie, stopniu szczegółowości i charakterze, uwzględniające bogatą i złożoną problematykę z zabytkiem tym związaną¹. Są wśród nich rozprawy i przyczynki poświęcone samej *Tabulaturze* oraz twórczości faktycznych lub domniemanych kompozytorów polskich reprezentowanej w rękopisie i szerzej – repertuariowi ówczesnych polskich tabulatur organowych. Znaczenie specjalne ma monograficzne opracowanie tematu autorstwa Adolfa Chybińskiego², pierwsze, dotąd najobszerniejsze i najbardziej wnikliwe (niestety niedokończone), wzbogacone potem głównie w warstwie faktograficznej, przede wszystkim w pracach Johna W. White’a³ i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej⁴ oraz Barbary Brzezińskiej⁵ i Piotra Poźniaka⁶. Wymienieni autorzy m.in. rozszerzyli zasób pierwowzorów dla intawolacji w stosunku do wskazanych wcześniej, zwłaszcza przez Chybińskiego⁷. Spośród przyczynków dotyczących wybranej problematyki na uwagę zasługują artykuły Pawła Gancarczyka, Elżbiety Witkowskiej-Zaremby i Grzegorza Kosa. Pierwszy z nich przedstawił rekonstrukcję procesu sporządzania *Tabulatury* na podstawie analizy kodykologicznej rękopisu⁸, Witkowska-Zaremba ustosunkowała się do kwestii *tactus*, którą podjęła w związku z trudnościami interpretacji zapisu przykładów nutowych w traktacie *Ad faciendum cantum choralem*⁹. Kos, w obszernej studium analityczno-porównawczym, rozpatrzył zagadnienia atrybucji i stylu *Kyrie paschale* z *Tabulatury Jana z Lublina* i *Tabulatury z klasztoru św. Ducha w Krakowie*¹⁰. Do najważniejszych publikacji, uwzględniających problematykę

¹ Charakterystykę literatury przedmiotu por.: Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *Joannes of Lublin's Tablature (1540) as a Subject of Research*, „Muzyka” 2015 nr 3, s. 69–96.

² Por.: Adolf Chybiński, *Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911 z. 1, s. 9–35, z. 2, s. 122–141; 1912 z. 3, s. 217–252, z. 4, s. 297–336. Por. też: idem, *Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland*, „Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft”, 1911/1912, s. 463–505. W pracach tych Chybiński przedstawił pierwszy spis treści *Tabulatury*, por.: *Tabulatura organowa*, s. 18–28; idem, *Polnische Musik*, s. 479–485.

³ Por.: John R. White, *The Tablature of Johannes of Lublin*, „Musica Disciplina” 1963, s. 137–162 (zawiera katalog z typologią kompozycji i informacjami o pierwowzorach dla intawolacji klawiszowych, s. 144–160). Por. też: idem, *Original Compositions and Arrangements in the Lublin Keyboard Tablature*, w: *Essays in Musicology. A Birthday Offering to Willi Apel*, Bloomington 1963, s. 83–92.

⁴ Por.: Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Indeks tematyczny i Indeks alfabetyczny*, w: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, wyd. Krystyna Wilkowska-Chomińska (Monumenta Musicae in Polonia, red. Józef M. Chomiński, seria B I, 1), Kraków 1964, s. 17–53 (tam też informacje o pierwowzorach dla intawolacji klawiszowych).

⁵ Por.: Barbara Brzezińska, *W kwestii autorstwa motetu „Date siceram moerentibus”*, „Muzyka” 1976 nr 2, s. 53–65.

⁶ Por.: Piotr Poźniak, *Koniec legendy o polskim madrygale*, „Muzyka” 1996 nr 3, s. 59–70.

⁷ Pierwowzory trzech kompozycji wskazał przed Chybińskim Zdzisław Jachimecki, por.: idem, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Część I. 1540–1640*, Kraków 1911, s. 6–7, 10.

⁸ Por.: Paweł Gancarczyk, *Uwagi kodykologiczne o tabulaturze Jana z Lublina (1537–1548)*, „Muzyka” 1996 nr 3, s. 45–58.

⁹ Por.: Elżbieta Witkowska-Zaremba, *The Concept of tactus in the Organ Treatise from Tabulatura Joannis de Lublyn 1540*, w: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs*, red. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius. Hildesheim, Zürich, New York 2010, s. 405–414; eadem, *Kilka uwag na temat traktatu organowego z Tabulatury Jana z Lublina (1540)*. W *stulecie edycji „Ad faciendum cantum coralem”*, „Muzyka” 2012 nr 4, s. 97–113.

¹⁰ Por.: Grzegorz Kos, *„Kyrie paschale” in Polish Organ Tablatures from the First Half of the 16th Century – Problem of Style and Attribution*, „Muzyka” 2016 nr 3, s. 3–44.

Kompozycjom mszalnym z *Tabulatury Jana z Lublina* poświęcona została ostatnio także rozprawa doktorska Maryi J. Fancey: *Practical and Pedagogical Intensions: New Perspectives on the Organ Masses from the Tablature of Johannes of Lublin* (University of North Carolina, Greensboro 2019), w której autorka zinterpretowała ów repertuar w kontekście szesnastowiecznych źródeł śpiewu liturgicznego i praktyki *alternatim*, przedstawiła pracę skryptorów, a także scharakteryzowała msze organowe z perspektywy reguł kontrapunktu instrumentalnego sformułowanych w *Ad faciendum cantum choralem*, ukazując transmisję repertuaru i stylu polifonii organowej w Polsce w XVI wieku.

rękopisu 1716, należą natomiast monografie Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej na temat twórczości Mikołaja z Krakowa¹¹ oraz Barbary Brzezińskiej o muzyce organowej czterech polskich tabulatyr I połowy XVI wieku¹², a także opracowania dziejów muzyki organowej (klawiszowej), autorstwa Willego Apla¹³ i Jerzego Gołosa¹⁴.

REPERTUAR MUZYCZNY

Tabulatura Jana z Lublina stanowi organiczną całość złożoną z dwóch komponentów powiązanych ze sobą – zawiera 1) teksty i kompozycje o charakterze teoretyczno-dydaktycznym: traktat *Ad faciendum cantum choralem* (fol. 1v–14r), wraz z dopełniającym go *Fundamentum* (tzn. zbiorem formuł kontrapunktu instrumentalnego, fol. 17v–18v; 49r–60r; 68r; 73r–79v, 202r, 257r), oraz krótki opis strojenia organów rozpoczynający się od słów *Ad faciendam correcturam* (fol. 259v–260r), a przede wszystkim 2) repertuar muzyczny (fol. 14v–17r; 18v–48v; 60v–72v; 80r–258r), odznaczający się ogromną różnorodnością gatunkową i stylistyczną; należące do niego utwory pełniły różnorakie funkcje.

Repertuar muzyczny *Tabulatury* obejmuje mianowicie 205 różnych kompozycji religijnych i świeckich (w tym preambula, zaledwie poddające się takiej klasyfikacji)¹⁵, reprezentujące dwa zasadnicze rodzaje: 1) utwory skomponowane zapewne oryginalnie na organy/instrument klawiszowy, przeważające w rękopisie, oraz 2) intawolacje/adaptacje organowe utworów wokalnych (sporadycznie instrumentalnych). Kompozycjami oryginalnie organowymi, głównie proveniencji rodzimej, są przede wszystkim utwory o przeznaczeniu liturgicznym należące do różnych gatunków (części stałe i zmienne mszy i nabożeństw pozamszalnych) i pieśni religijne, ale też pieśni świeckie i tańce oraz preambula (i jeden utwór imitacyjny w typie *ricercaru*); intawolacje – przeważnie nie sygnowane w *Tabulaturze*, niewątpliwe i domniemane, mają najczęściej za podstawę utwory pochodzenia obcego: motety i pieśni, zwłaszcza świeckie, oraz – wyjątkowo – tańce, a może także, nieliczne, części stałe mszy. Wśród kompozycji pierwszej grupy znajdują się utwory sygnowane inicjałami i imieniem N. C.¹⁶, N. Ch.¹⁷ i Seweryna Konia, zapewne polskich organistów-kompozytorów; podstawę intawolacji stanowią motety Antoine’a Brumela, Heinricha Fincka, Lupusa Hellincka, Henricusa Isaaca (?), Josquina des Prez, Ludwiga Senfla, Claudina de Sermisy, Philippe’a Verdelota (?), Johanna Waltera; madrygały, frottole, villotta Sebastiana Festy, Francesca Patavina, Philippe’a Verdelota oraz canzona/chanson Girolama Cavazzoniego/Pierre’a Passereau; chansons Jacotina, Clémenta Janequina, Josquina des Prez, Pierre’a Sandrina, Claudina de

¹¹ Por.: Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, Kraków 1967.

¹² Por.: Barbara Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatyr organowych z pierwszej połowy XVI wieku*, Kraków 1987.

¹³ Por.: Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, s. 95–98, 211–212, 235–236.

¹⁴ Por.: Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 126–135.

¹⁵ Liczba ta nie obejmuje zasadniczo różnych wersji i wariantów tych samych kompozycji (z wyjątkiem trzech kompozycji tworzących grupę *Kyrie paschale*, powiązanych wspólnymi częściami, policzonych osobno). Osobno policzone zostały także części należące do cyklów *ordinarium missae*, jako pojedyncze pozycje – serie kompozycji uporządkowanych według tonów psalmowych.

¹⁶ W *Tabulaturze Jana z Lublina* inicjały N. C. znajdują się w tytułach 20 kompozycji i we wspólnym tytule poprzedzającym grupę osiemnastu tańców. Utwory te uznawane były za kompozycje Mikołaja z Krakowa, a on sam – za wybitnego kompozytora polskiego, por. zwłaszcza: Krystyna Wilkowska-Chomińska: *Mikołaj z Krakowa*, s. 10–14. Trudno jednak utrzymać taką hipotezę. Inicjały N. C. widnieją bowiem przy utworach sygnowanych też nazwiskami Heinricha Fincka, Josquina des Prez oraz innymi monogramami, a także przy intawolacjach dwóch utworów z pewnością przez N. C. nie skomponowanych – villotty *De là da l’aqua sta la mia amorosa* Francesca Patavina (*Aleć nade mną Wenus*, fol. 90r–90v) i motetu *Date siceram moerentibus* Claudina de Sermisy, będącego kontrafakturą chanson *Je ne me puis tenir d’aimer* Josquina des Prez (fol. 200v–202r), może więc przezeń sporządzonych lub tylko skopiowanych. Przekonanie, że N. C., którego monogram znajduje się przy *Kyrie paschale* (fol. 155v–157r), był autorem adaptacji instrumentalnej utworów oryginalnie wokalnych, wyraził ostatnio Grzegorz Kos (op. cit., s. 40–41), który – analizując opracowania *Kyrie paschale* w polskich tabulatyrach organowych pierwszej połowy XVI wieku – wskazał msze wokalne Fincka i Isaaca, które posłużyły prawdopodobnie za podstawę intawolacji organowych i były poddawane w procesie transmisji modyfikacjom przez kopistów nieznanymi z nazwisk. Na temat identyfikacji pierwowzorów kompozycji Sermisy’ego i Patavina, por.: B. Brzezińska, *W kwestii autorstwa motetu „Date siceram moerentibus”*; P. Poźniak, *Koniec legendy* oraz Bonnie J. Blackburn, *Josquin’s Chansons: Ignored and Lost Sources*, „Journal of the American Musicological Society” 1976, s. 30–75. Charakterystykę poglądów zawartych w literaturze, por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, op. cit., s. 72–74.

¹⁷ Inicjały N. Ch., występujące w tytule opracowania introitu *Pritexisti, me Deus*, odnoszą się zapewne do osoby Mikołaja z Chrzanowa – organisty aktywnego w katedrze na Wawelu od końca XV do połowy XVI wieku, por.: Adolf Chybiński, *Mikołaj z Chrzanowa. Przyczynek do historii muzyki krakowskiej w XVI w.*, „Przegląd Muzyczny” 1925 nr 20, s. 1–6, nr 21, s. 1–5. Ostatnio na temat jego osoby ukazał się artykuł Doroty Żurek, *Mikołaj z Chrzanowa. Nowe ustalenia w sprawie losów organisty i kompozytora*, „Muzyka” 2018 nr 1, s. 75–86; por. też: Elżbieta Zwolińska, *Mikołaj z Chrzanowa – Addenda*, „Muzyka” 2018 nr 3, s. 103–110.

Sermisy; Lieder Georga Bracka, Thomasa Stoltzera, Martina Wolffa, Paula Wüsta; tańce Domenica Bianchiniego i Antonia Rotty. Toteż *Tabulatura Jana z Lublina*, ujmowana w kontekście muzyki europejskiej schyłku XV i pierwszej tercji XVI stulecia, daje świadectwo twórczości lokalnej, głównie religijnej, w której istotną rolę odgrywała recepcja muzyki franko-flamandzkiej i włoskiej oraz niemieckiej. Obecność w rękopisie kraśnickim intawolacji dzieł kompozytorów, najwybitniejszych i mniej znanych, aktywnych w środowiskach katolickich, ale i protestanckich, dowodzi znajomości europejskiej spuścizny muzycznej reprezentującej niemal wszystkie nurty polifonii w stylu niderlandzkim oraz szkół lokalnych od ostatniej ćwierci XV wieku do lat 40. XVI wieku.

Tabulatura Jana z Lublina nie doczekała się dotąd edycji źródłowo-krytycznej. Istnieje jedynie wydanie 36 tańców opublikowane przez Adolfa Chybińskiego¹⁸, wydanie faksimile rękopisu, ze wstępem Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej¹⁹, oraz wydanie całości materiału muzycznego autorstwa Johna R. White'a²⁰, w którym jednak transkrypcje kompozycji (w dużej mierze literalne), łączące niekiedy elementy przekazów wariantowych, nie zaopatrzone zostały w komentarz krytyczny²¹. W 2015 roku ukazała się natomiast edycja naukowa teoretyczno-dydaktycznej części *Tabulatury*, opracowana przez Elżbietę Witkowską-Zarembę²², która stanowi dogodną podstawę interpretacji twórczości muzycznej przekazanej na kartach *Tabulatury* z perspektywy szesnastowiecznej nauki o instrumentalnym opracowaniu melodii chorałowych. Autorka zamieściła tam opis źródła zgodny z aktualnym stanem jego zachowania oraz omówiła kwestie dotyczące proveniencji rękopisu, postaci Jana z Lublina, z uwzględnieniem najnowszego stanu badań; podjęła także problem genezy zbioru i rąk pisarskich występujących w *Ad faciendum cantum chorałem* i *Ad faciendam correcturam*²³. Toteż charakterystykę *Tabulatury* jako kodeksu rękopiśmiennego ograniczę do wybranych aspektów, których wzięcie pod uwagę jest ważne dla uporządkowania repertuaru muzycznego w niniejszym wydaniu oraz stało się podstawą przyjętych szczegółowych rozwiązań edytorskich.

CHRONOLOGIA I UKŁAD KOMPOZYCJI

Tabulatura Jana z Lublina – antologia repertuaru bardzo zróżnicowanego – również jako kodeks rękopiśmienny ma postać złożoną, wielowarstwową pod względem chronologicznym i morfologicznym. Liczne daty (od 1537 do 1548 roku), zamieszczone przy 49 utworach lub ich grupach, pozwalają uznać, że proces powstawania rękopisu trwał co najmniej jedenaście lat²⁴. Analiza kodykologiczna, przeprowadzona przez Pawła Gancarczyka, dowodzi dodatkowo, że manuskrypt spisany został na papierze dwojakiego rodzaju: pochodzącym z papierni w Balicach pod Krakowem, z filigranem używanym tam od 1522 roku, oraz z papierni w Mogile, z filigranem używanym od 1512 roku²⁵. Według Gancarczyka, *Tabulatura* (licząca obecnie 260 kart ujętych w 29 fascykułów) składa się więc z dwóch części, używanych może niegdyś niezależnie w różnych środowiskach, choć obu wykazujących koneksje repertuarowe z Krakowem. Pierwsza z nich – starsza – powstawała w latach 1537–1539, zapewne w Krakowie; obejmuje składki VI–XII (fol. 49r–111v), które do 1540 roku

¹⁸ Por.: 36 *Tańców z tabulatury Jana z Lublina*, wyd. Adolf Chybiński (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 20), Kraków 1948.

¹⁹ Por.: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, wyd. Krystyna Wilkowska-Chomińska.

²⁰ Por.: *Johannes of Lublin. Tablature of Keyboard Music*, wyd. John R. White, 6 t. (Corpus of Early Keyboard Music 6), Rome 1964–1967.

²¹ Wybrane utwory zamieszczone zostały w antologiach muzyki staropolskiej i organowej, a także w artykułach oraz dodatkach nutowych do publikacji książkowych i czasopism. Informacje podaję w komentarzu krytycznym.

²² *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum chorałem. Fundamentum. Ad faciendam correcturam. Edycja i przekład polski / Edited and translated into Polish Elżbieta Witkowska-Zaremba, przekład angielski traktatów / English translations of treatises Anna Maria Busse Berger* (Monumenta Musicae in Polonia, red. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, seria / series C: *Tractatus de musica*), Warszawa 2015. Na temat aspektów tonalnych *Fundamentum* por.: Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *Fundamentum (1538) z Tabulatury Jana z Lublina i jego porządek tonalny*, w: *Ars Musica and Its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, red. Paweł Gancarczyk, Warszawa 2016, s. 131–149.

²³ Por.: E. Witkowska-Zaremba, *Wstęp / Introduction*, w: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 9–13, 25/27–31, 43. Po 2015 roku ukazał się artykuł Elżbiety Zwolińskiej, dotyczący m.in. postaci Jana z Lublina jako altarysty w kościele Mariackim w Krakowie i zarazem członka tamtejszego bractwa mansjonarzy. Zwolińska przywołała też wzmiankę archiwalną odnoszącą się do Mikołaja z Krakowa – beneficjenta jednej z altarii mariackich w 1529 roku, por.: Elżbieta Zwolińska, *Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i o postać Jana z Lublina*, „Muzyka” 2018 nr 3, s. 3–42, zwłaszcza s. 29–35.

²⁴ Interpretacje sensu dat towarzyszących wpisom kompozycji w *Tabulaturze* por.: B. Brzezińska: *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 32–34. Por. też omówienie zagadnienia w literaturze przedmiotu: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Joannes of Lublin's Tablature*, s. 91.

²⁵ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 51–57.

funkcjonowały osobno i zostały zapisane w 75 procentach. Druga część – nowsza – powstawała natomiast w Kraśniku w latach 1540–1547, tzn. po opracowaniu rękopisu w 1540 roku i scaleniu składek; obejmuje ona składki I–V, XIII–XXIX (fol. 1r–48v, 112r–260v). W części nowszej utwory kopiowano sukcesywnie, ale też powracano do miejsc wcześniej niezapełnionych²⁶. W latach 1540–1548 wpisano również utwory w pustych miejscach w części starszej²⁷.

W obydwu częściach *Tabulatury* występują więc wpisy wypełniające pierwotnie wolne karty i systemy, a nawet ich fragmenty, które świadczą o skrzętnym wykorzystaniu materiału pisarskiego. W taki sposób zanotowane zostały fragmenty lub części tych samych kompozycji (połączone zazwyczaj odsyłaczami), sporadycznie – jak w przypadku *Stabat Mater* 1540 Josquina des Prez oraz *Tertia pars belli francorum* [La Guerre. *Secunda pars*] Janequina – oddalone znacznie od siebie (w części nowszej fol. 128v–130v, 161v–162r, oraz 180v–181v, 193v–195r). Manuskrypt, choć spisany głównie przez jednego skryptora²⁸, zawiera ponadto sporządzone przez niego kopie wariantów i innych wersji tych samych utworów, które znajdują się w różnych warstwach chronologicznych (np. *Colenda*, fol. 110v–111v i 169v–170r, intawolacje madrygału *Con lagrime sospir* Verdelota, fol. 103r i 209v–210r, lub opracowania pieśni *O przenajśławniejsza Panno*, fol. 104v–105r i 226v–227r), ale i w tych samych warstwach kodeksu (np. *Agnus Dei in G per B*, fol. 145v–146r i 248v–249r, intawolacje motetu *Deus, qui sedes super thronum* Johanna Waltera, fol. 166v–168v i 204r–206r). Wszystko to powoduje, że część muzyczna *Tabulatury* sprawia przede wszystkim wrażenie pozbawionej jakiegokolwiek planu i całkowicie nieuporządkowanej²⁹. Tymczasem pod powierzchnią chaosu kryją się ślady prawidłowości w układzie repertuaru, które wiążą się z użytkową funkcją rękopisu. Chodzi tu w szczególności o następstwo grup utworów wykazujące wyraźną tendencję do ich szeregowania zgodnie z kalendarzem liturgicznym oraz o umieszczanie obok siebie opracowań melodii chorałowych i kompozycji religijnych przeznaczonych na tę samą okazję. Razem zestawione zostały ponadto opracowania kolejnych tonów *ordinarium officii*, w sposób przypominający ich układ w księgach liturgicznych; są one oznaczone liczebnikami porządkowymi, odnoszącymi się do jednej z ośmiu chorałowych formuł melodycznych. Takie grupowania kompozycji i – w przypadku *toni* – ich numerowanie ułatwiało niewątpliwie korzystanie z rękopisu podczas sprawowania liturgii.

Uporządkowanie kompozycji według świąt kościelnych widać przede wszystkim w starszej części rękopisu (na co zwracali uwagę John R. White, Barbara Brzezińska i Paweł Gancarczyk)³⁰, zwłaszcza po przedstawieniu składek zgodnie z ich chronologią (XII–IX–X–XI). Przyjęcie takiego układu składek sprawia, że po utworach przeznaczonych na Adwent i Boże Narodzenie następują wpisane tym samym atramentem utwory związane z Wielkanocą, a potem – z uroczystościami Zesłania Ducha Świętego i Bożego Ciała³¹. Chodzi tu w szczególności o opracowanie antyfony *Salve, Regina N. C.* (śpiewanej od dnia Trójcy Św. do Adwentu), introitu *Rorate caeli*, pieśni adwentowej *Ave hierarchia N. C.* i *Kyrie eiusdem officii* (fol. 105v–109v)³²; grupę kompozycji zatytułowaną *Officium de Nativitate Christi*, w której skład wchodzi opracowanie introitu *Puer natus est nobis* i pieśni bożonarodzeniowej *Dies est laetitiae* oraz *Colenda* oparta na pieśniach *Nuż, my dziatki, zaśpiewajmy* i początku

²⁶ W części nowszej pozostało kilka kart niezapisanych: fol. 38r, 124v–125r, 258v–259r.

²⁷ Skopiowano wówczas m.in. pieśń *Śluszna jest rzecz* (fol. 71r) – jedyną kompozycję zaopatrzoną w datę 1548. Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–56.

²⁸ Pismo *Tabulatury* bywa wszak bardziej lub mniej staranne, a także wykazuje różnice duktu, które skłoniły badaczy do wyodrębnienia dodatkowych trzech rąk pisarskich. Drugi dukt występuje na fol. 21v–27v, 62r–64v, 66v–70r, 71v–72v, 101r–101v, 137v–144r, 159v–160v, trzeci – na fol. 188r–189r, 197v–199v, czwarty – na końcu rękopisu, fol. 259v–260r, i w końcowej części traktatu, fol. 14r. Są to ustalenia Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej (*Wstęp*, w: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, s. 6), uzupełnione przez Pawła Gancarczyka (op. cit., s. 54). Nb. trzecią ręką skopiowany został m.in. *Ricercar bello* (*Canzon sopra I le bel e bon* Girolama Cavazzoniego) i następny utwór zaopatrzony w adnotację „Ipsius enim”, fol. 198v–199v, może tego samego autora. Poglądy na temat pisarzy rękopisu por.: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Joannes of Lublin's Tablature*, s. 89–90. Rezultaty analizy szczegółowej rąk pisarskich w *Tabulaturze Jana z Lublina* przedstawiła ostatnio Marya J. Fancey (op. cit., s. 61–79, 154–155), określając zwłaszcza precyzyjnie rolę dwóch skryptorów (wyróżnionych przez Wilkowską-Chomińską), którzy sporządzili kopię [*Officium*] *de Domina* (i dwie kompozycje bezpośrednio cykl poprzedzające), fol. 62r–70r.

²⁹ Rękopis kraśnicki należy więc do tabulatur starszego typu, które – inaczej niż tabulatury nowsze (powstałe po 1500 roku) – nie wykazują żadnych nadrzędnych zasad porządkowania materiału. Por.: Leo Schrade, *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Tutzing 1968, s. 106–108.

³⁰ Por.: J. R. White, *The Tablature of Johannes of Lublin*, s. 140; B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 37, przyp. 121; P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–56.

³¹ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 56.

³² Nietransponowany wariant kompozycji nosi tytuł *Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus*, fol. 189v–190r.

Christo nato Domino jubilemus omnes (fol. 109v–111v); opracowanie *Introitus de Resurrectione Domini N. C. Resurrexi et adhuc tecum sum*, *Kyrie paschale* oraz pieśni *Christus iam surrexit* i *Aliud Christus iam surrexit* (fol. 80r–83r); opracowanie antyfony *Regina caeli laetare* i *Introitus de Spiritu Sancto. Spiritus Domini replevit orbem terrarum* (fol. 83r–84v) oraz opracowanie *Introitus de Corpore Christi. Cibavit eos* i hymnu *Tantum ergo sacramentum* (fol. 84v–86r). Grupowanie utworów o wspólnym przeznaczeniu liturgicznym zdarza się wszak także w nowszej części *Tabulatury*: po opracowaniach dwóch *propria missae*, zatytułowanych *Officium de Corpore Christi N. C. 1540* – introitu *Cibavit eos* i sekwencji *Lauda Sion Salvatorem* (fol. 29v–35r), w bliskim sąsiedztwie umieszczona została intawolacja pierwszej części motetu *Homo quidam fecit coenam* Ludwiga Senfla (fol. 36v–37r) z tekstem responsorium przeznaczonego na tę samą uroczystość; bezpośrednio po sobie wpisano *Kyrie paschale N. C.* i pieśń *Przez twe święte zmartwychwstanie* (fol. 155v–158r), dwa śpiewy przeznaczone na msze maryjne, opatrzone wspólnym tytułem *Officium Virginis Mariae Salve sancta Parens* – introit *Salve sancta Parens* i *Kyrie eleison de Sancta Maria* (fol. 186v–187v), a w dalszej części rękopisu – *Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus*³³ poprzedza opracowanie pieśni *O przenajślawniejsza Panno*³⁴ (fol. 224v–227r)³⁵.

Wśród wielogłosowo ujętych tonów *ordinarium officii* (wszystkich wpisanych do nowszej, „kraśnickiej” części rękopisu) wymienić należy cztery serie kompozycji ułożonych według porządku tonów psalmowych. Dwie z nich obejmują cztery lub pięć (*Toni valentes ad cantum: Primus tonus, Secundus tonus, Tertius tonus, Quartus tonus* i – może – [*Sextus tonus*], fol. 195v–197v, 202r) i siedem kompozycji (*Toni transpositi: Primus [tonus] 1543, Secundus [tonus], Tertius [tonus], Quartus [tonus], Quintus [tonus], Sextus [tonus], Septimus [tonus]*, fol. 229v–235r); dwie serie są opracowaniami wszystkich ośmiu tonów. Są to krótkie kompozycje, zatytułowane *Exempla octo tonorum 1542* (fol. 191v–193r), najpierw z melodią chorałową w *discantus*, a potem z tą samą w basie (tu dodatkowo z dwoma *exempla* opartymi na melodii w ósmym tonie w transpozycji: o sekundę w dół i kwartę w górę).

Prawidłowości w układzie kompozycji dotyczą również preambulów. Kompozycje te zaopatrzone są w określenia literowe *in c, super d/in d (D), in e, super f (F)/in F, in G per B, in G per H, in a per h*, które odpowiadają dźwiękom początkowym i końcowym głosu basowego. Spośród dwudziestu preambulów, pierwszych osiem tworzy serię utworów (po dwa *super f / F i G per B*), których *initiales* i *finales* są kolejnymi dźwiękami *hexachordum naturale* (fol. 18v–20r; 42v–43v; 62r; 91v). Jednakże tylko cztery pierwsze utwory (umieszczone w początkowej części kodeksu, po *Ad faciendum cantum choralem* i dwóch grupach kompozycji *Fundamentum*)³⁶ oraz piąty i szósty zajmują kolejne karty i zapewne wpisane zostały do rękopisu w zbliżonym czasie. Należą one ponadto do różnych warstw chronologicznych *Tabulatury*, wyróżnionych przez Pawła Gancarczyka: sześć pierwszych – do warstwy nowszej, a dwa kolejne – do warstwy starszej (*Preambulum in G per B*, fol. 62r, jest uzupełnieniem pochodzącym z 1539 roku)³⁷. Zwartą grupę tworzą wreszcie utwory jednego gatunku – 23 tańce znajdujące się w nowszej części rękopisu (fol. 211v–224r).

PLAN EDYCJI

Wbrew układowi *Tabulatury Jana z Lublina*, wykazującej w części muzycznej zaledwie elementy prawidłowości, związane głównie z użytkowym przeznaczeniem rękopisu, w edycji repertuaru przyjęta została systematyczna dyspozycja kompozycji. Repertuar uporządkowany został według typów utworów oraz – wewnątrz typów – według gatunków i odmian. Typologia ma za podstawę funkcje kompozycji, bardziej lub mniej dokładnie określone. Toteż edycja, podzielona na dwa tomy, obejmuje następujące typy, gatunki i odmiany utworów:

³³ Jak stwierdziła Marya J. Fancey (op. cit., s. 60), melodie chorałowe wykorzystane w *Kyrie eleison de Sancta Maria* i *Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus* sąsiadowały ze sobą w polskich gradualach z XVI wieku, toteż ich opracowania polifoniczne mogły być pomyślane jako para kompozycji.

³⁴ Jest to druga wersja pieśni, tu bez incypitu tekstowego. Pierwsza wersja znajduje się w starszej części rękopisu, fol. 104v–105r.

³⁵ Jak podkreśliła Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 45–46, 91), kompozycje przeznaczone na święta maryjne zajmują ważne miejsce w *Tabulaturze Jana z Lublina*, co odpowiada specyfice liturgii kanoników regularnych laterańskich. Stanowi zatem dodatkową przesłankę dla określenia proveniencji rękopisu i jego repertuaru, skomponowanego zapewne dla potrzeb kraśnickiego zgromadzenia zakonnego i wykonywanego w tamtejszym kościele, nb. pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Augustyna.

³⁶ Dla Pawła Gancarczyka (op. cit., s. 53–54) wpisanie grupy wzorów kontrapunktycznych (fol. 17v–18v) i preambulów (fol. 18v–20r) po traktacie (fol. 1v–14r) jest jednym z argumentów przemawiających za hipotezą, że kodeks miał rozpoczynać się częścią teoretyczno-pedagogiczną.

³⁷ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 53–54.

I TOM: UTWORY LITURGICZNE I INNE RELIGIJNE

1. Polifoniczne opracowania śpiewów chorałowych
Ordinarium missae: cykle i opracowania pojedynczych części
Proprium missae: introity i sekwencje
Ordinarium officii: tony psalmów i Magnificat
Proprium officii: antyfony i hymny
2. Motety
Intawolacje kompozycji wokalnych i inne utwory
3. Pieśni
z incypitami w języku łacińskim i polskim
4. Preambula

II TOM: UTWORY ŚWIECKIE

1. Intawolacje madrygałów, frottole, villoty i canzony oraz kompozycje o tytułach sugerujących włoskie pochodzenie
2. Intawolacje chansons i kompozycje o tytułach sugerujących francuskie pochodzenie
3. Intawolacje Lieder i opracowanie pieśni niemieckiej
4. Opracowania pieśni z incypitami w języku polskim
5. Tańce
6. Varia

W ramach wyróżnionych grup zachowane zostało w wydaniu uporządkowanie odpowiadające kolejności występowania kompozycji w *Tabulaturze*. Wyjątek stanowią utwory oparte na wspólnym materiale muzycznym, które – choć wpisane przeważnie w źródle w oddzielnych składkach, należące niekiedy do różnych warstw chronologicznych – zestawione są w edycji obok siebie. Są to różne opracowania tej samej melodii (chorału lub pieśni), różne wersje opracowań tego samego polifonicznego pierwowzoru wokalnego, różne wersje kompozycji powiązanych wspólnymi częściami, zestawionymi z częściami odrębnymi dla poszczególnych z nich, warianty tych samych utworów zróżnicowane w drobnych szczegółach, które nie stanowią ingerencji w strukturę kompozycji (transpozycje, zdobienia). Te ostatnie powtarzają się w źródle samodzielnie, ale i wchodzą w skład większych całości.

NOTACJA MUZYCZNA

Repertuar muzyczny *Tabulatury Jana z Lublina* zapisany został notacją przeznaczoną dla instrumentów klawiszowych, zwaną „starą tabulaturą niemiecką”³⁸, charakterystyczną dla rękopisów i druków z II połowy XV i I połowy XVI wieku³⁹. Pismo muzyczne *Tabulatury* nie jest więc jednorodne: stanowi połączenie notacji menzuralnej (w głosie najwyższym) z notacją literową (w zapisie pozostałych głosów). Wszystkie głosy zestawione są w partyturę, tworząc systemy złożone z szeregów znaków odpowiadających liczbie głosów: nut umieszczonych na systemie liniowym określających wysokości dźwięku i wartości rytmiczne (*discantus*) i liter zaopatrzonych w znaki dla rytmu (pozostałe głosy). Na każdej stronie znajduje się kilka takich systemów znaków – w *Tabulaturze* jest ich przeważnie pięć, rzadziej siedem oraz – sporadycznie – sześć, wyjątkowo niekompletnych, co w pewnej mierze odpowiada warstwom chronologicznym rękopisu⁴⁰. Ten sam rodzaj notacji występował też w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha w Krakowie* (z ok. 1548 roku), powiązanej pod

³⁸ Takim samym rodzajem notacji zapisane zostały przykłady muzyczne zamieszczone w *Ad faciendum cantum choralem* i wzory kontrapunktu instrumentalnego tworzące *Fundamentum*, należące do części dydaktycznej *Tabulatury Jana z Lublina*.

³⁹ Por.: Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, Cambridge (Mass.)⁵1961, s. 22–32.

⁴⁰ Jak zauważył Paweł Gancarczyk, w składkach należących do starszej części *Tabulatury* (VI–VII oraz VIII–XII) na każdej stronie występuje odpowiednio po pięć systemów pięcioliniowych oraz po siedem systemów sześcioliniowych, podczas gdy w nowszej części rękopisu (w składkach I–V oraz XIII–XXIX) z reguły – po pięć systemów 6–8 liniowych na stronie. Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 53.

względem repertuaru z rękopisem kraśnickim⁴¹. Oprócz ogólnych cech wspólnych dla źródeł wspomnianego typu, pismo muzyczne *Tabulatury Jana z Lublina* odznacza się właściwościami swoistymi.

Nuty *discantus* umieszczone są na systemie liniowym, który obejmuje w *Tabulaturze Jana z Lublina* zasadniczo od pięciu do ośmiu linii, z przewagą układu siedmio- i ośmioliniowego; po jednym razie występuje układ ograniczony do trzech i sięgający dziewięciu linii⁴². Ich liczba zmienia się czasem w toku kompozycji (lub jej wyodrębnionej części); sporadycznie pojawiają się linie dodane (pod, a wyjątkowo – nad systemem liniowym), wprowadzane zwłaszcza w kompozycjach z *discantus* notowanym na pięcio- lub sześciolinii. Liczba linii zależy od zakresu dźwiękowego najwyższego głosu kompozycji (zawartego generalnie w ambitus $e-g^2$, a wyjątkowo a^2)⁴³ i jest zróżnicowana w warstwach chronologicznych *Tabulatury*⁴⁴. (Jedynie w kilku przypadkach dźwięki najwyższego głosu wyrażone są literami wpisanymi pod systemem liniowym⁴⁵). Na początku systemu liniowego znajdują się klucze w postaci małych liter pojedynczych lub podwójnych z kreską poziomą pojedynczą ($\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{d}$, $\bar{d}\bar{d}$)⁴⁶ lub podwójną ($\bar{d}\bar{d}$) u góry, a wyjątkowo stylizowanej litery wielkiej (C)⁴⁷, umieszczonych na wybranych liniach; oznaczają one położenie dźwięków w oktawie razkresłnej i dwukresłnej (c^1 , g^1 , d^2) oraz w oktawie małej (f). System znaków literowych dla kluczy wskazuje zatem na połączenie oznaczeń właściwych notacji tabulaturowej (litery, w tym zaopatrzone w kreskę poziomą u góry, jako nazwy klawiszy) z elementami pisma znanymi z traktatów chorałowych (litery podwójne jako oznaczenia dźwięków najwyższej oktawy skali muzycznej)⁴⁸. Dobór kluczy odznacza się dużą różnorodnością. Najczęściej są to jednocześnie dwa klucze $\bar{c}$ i $\bar{g}$ (na pierwszej i trzeciej, drugiej i czwartej lub trzeciej i piątej linii) lub $\bar{g}$ i $\bar{d}\bar{d}$ (na pierwszej i trzeciej, drugiej i czwartej, trzeciej i piątej lub czwartej i szóstej linii), rzadziej – trzy klucze $\bar{c}$, $\bar{g}$ i $\bar{d}\bar{d}$ (na pierwszej, trzeciej i piątej lub drugiej, czwartej i szóstej linii) oraz f , $\bar{c}$ i $\bar{g}$ (na pierwszej, trzeciej i piątej linii) albo tylko jeden klucz $\bar{c}$ (na pierwszej lub drugiej linii), $\bar{g}$ (na pierwszej, drugiej, trzeciej, czwartej lub piątej linii) lub $\bar{d}\bar{d}$ (na drugiej, trzeciej, czwartej, piątej lub szóstej linii). Podobny dobór kluczy występuje w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*, choć jest on w niej mniej różnorodny i zaznacza się wyraźnie tendencja użycia pojedynczego klucza $\bar{g}$ (umieszczonego na trzeciej lub czwartej linii). Sporadycznie klucze na początku kompozycji zostały pominięte. Dzieje się tak w przypadku utworów (i ich części), wpisanych na tym samym systemie liniowym, co utwór je poprzedzający (lub obca interpolacja w trakcie kompozycji); klucze na początku systemu obowiązują wówczas domyślnie w następnej kompozycji. Wyjątkowo klucze pojawiają się nie na początku systemu liniowego, ale dopiero przed wejściem *discantus* (wcześniej pauzującego)⁴⁹ lub zostają one wtedy powtórzone⁵⁰. Cała kompozycja (i jej części) ujęta jest w jednym kluczu lub tym samym zestawie kluczy, ale często – dla uniknięcia linii dodanych – występują zmiany kluczy w toku utworu, nawet kilkakrotnie. (W *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* natomiast zmiany kluczy zdarzają się rzadko.) Zmiana klucza bywa niekiedy pozorna: klucze, takie same, ale i oznaczające takie samo położenie dźwięków (np. $\bar{c}$ i $\bar{g}$ odpowiednio na pierwszej i trzeciej linii; $\bar{g}$ na trzeciej linii; $\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{d}\bar{d}$ – na pierwszej, trzeciej i piątej linii), wprowadzane są w przebiegu kompozycji, zwłaszcza po pauzach (umieszczonych na systemie liniowym bez kluczy) i przed wejściem głosu oraz na początku nowego systemu liniowego lub/i nowej strony.

W *discantus* występują oznaczenia wartości rytmicznych właściwe białej i czarnej notacji menzuralnej. Przybierają one formę wartości nazywanych w traktatach poświęconych muzyce wokalne *longa* i *brevis* oraz

⁴¹ *Tabulatura z klasztoru św. Ducha w Krakowie*, przechowywana w Bibliotece Narodowej w Warszawie (rkp. 564), zaginęła w czasie II wojny światowej. W niniejszej edycji wykorzystano fotokopię (obejmującą 362 strony), z widoczną paginacją, przechowywaną w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN (fot. 28) w Warszawie, w wielu miejscach słabo czytelna lub nieczytelna zupełnie. W charakterystyce notacji *Tabulatury Jana z Lublina* wskazano cechy specyficzne zapisu *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*, różne w stosunku do źródła będącego przedmiotem niniejszego wydania.

⁴² Por.: *Primus tonus*, zakończenie fol. 14v (trzy linie), *Tantum ergo sacramentum* 1546, zakończenie fol. 247v (dziewięć linii).

⁴³ Dźwięk a^2 w *discantus* pojawia się dwukrotnie w *Proportio. Jeszcze Marcinie*, fol. 189r. Również wyjątkowo – w *Septimus [tonus]*, fol. 234v – następuje zejście do rejestru tenorowego (i dźwięku e).

⁴⁴ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 53.

⁴⁵ Por.: *Primus tonus*, fol. 15r; *Muteta Philippe, qui videt me*, fol. 174r; *Primus [tonus]* 1543, fol. 230r; *Absolon [Rex autem David]* 1547, fol. 253v.

⁴⁶ Pojedyncza kreska nad d (pojedynczym) pojawia się tylko w *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541, fol. 185r.

⁴⁷ Por.: *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi*, fol. 62v.

⁴⁸ Uwagi na temat nazw klawiszy i elementów notacji literowej stosowanej w traktatach chorałowych w *Ad faciendum cantum choralem* i *Ad faciendam correcturam* por.: E. Witkowska-Zaremba, *Zasady edycji / Editorial principles*, w: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 45–46, 49–50.

⁴⁹ Por.: *Tertium Kyrie*, fol. 22r; *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*, fol. 67v; *Nobis post hoc exilium*, fol. 107r; *Tertium Kyrie*, fol. 138r; *Qui sedes ad dexteram*, fol. 142r.

⁵⁰ Por.: *Quartus [tonus]*, fol. 231v.

semibrevis, minima, semiminima, fusa, semifusa i semisemifusa. Białe longi i breves: L i B , znajdujące się głównie w zakończeniu kompozycji, nie zawsze dają się łatwo odróżnić od siebie, choć zwłaszcza ta pierwsza niekiedy ma nie tylko kaudę po prawej stronie, ale też korpus wyraźnie wydłużony. Pozostałe wartości, dominujące w zapisie kompozycji, przyjmują postać znaków czarnych o kształcie nie tyle kwadratowym i romboidalnym, co zaokrąglonym: L , L , L , L , L , L ; pojawia się ponadto *punctum additionis*. Wartościom rytmicznym odpowiadają stosowne pauzy – dla longi: L , brevis: B , semibrevis: L , minimy: L , semiminimy: L , fusy: L ; pauza o czasie trwania semibrevis wyrażana bywa za pomocą dwóch znaków L , co zachodzi zwłaszcza na granicy systemów liniowych⁵¹; pauzy o długich wartościach niekiedy bywają notowane niedokładnie lub opuszczane. Długie wartości rytmiczne na końcu kompozycji, a niekiedy w ich trakcie, notowane są przeważnie nieprecyzyjnie: zapisane jako longa lub brevis najczęściej z fermatą, wyrażaną znakiem zbliżonym do stosowanego współcześnie – L ; przypadają one na semibrevis w pozostałych głosach. Zdarza się ponadto – głównie w preambulach – że czas trwania figuracji, występujących najczęściej pod koniec utworu, nie jest dokładnie menzurowany, nie odpowiada wartości semibrevis (lub jej wielokrotności). Notacja wartości drobnych (począwszy od semiminimy, a wyjątkowo minim), gdy tworzą one grupy – zwłaszcza cztero- lub sześciopokładowe, ma postać uproszczoną w stosunku do notacji menzuracji. W grupie nut o jednakowych wartościach rytmicznych tylko pierwsza nuta ma główkę i łaskę zaopatrzoną w belki (pojedyncze, podwójne, potrójne lub poczwórne, np. L ..., L ..., L ..., L ...), które są umieszczone przed/nad następnymi nutami, zapisanymi w postaci samych główek; łaski nut skierowane są zwykle w górę. Dwie semiminimy natomiast zapisywane są zazwyczaj odpowiednio jako L , semiminima z kropką i fusa – w postaci znaków pojedynczych lub połączonych jako L , co charakterystyczne jest zwłaszcza dla notacji *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*. Uproszczona postać zapisu dotyczy także grup nut rytmicznie zróżnicowanych, zestawianych ze sobą lub łączonych wspólnymi belkami (semiminima i dwie fusy – L , semiminima i cztery semifusy L L ..., dwie fusy i cztery semifusy – L L ...). Uproszczony charakter ma również zapis akcydencji: zarówno podwyższenia dźwięków (*f*, *c*, *g*), jak i ich obniżenia (*h*, *e*) oznaczone są za pomocą pionowej kreski w dół dodanej do główki nuty, a wyjątkowo też – w przypadku kreski w dół oznaczającej wartość rytmiczną – chorągiewki (L)⁵². W *discantus* pojawiają się ozdobniki notowane skrótem: obiegniki – L , L i – wyjątkowo – znak L ⁵³. W głosie *discantus* występuje ponadto mordent przyjmujący postać pętliki dodanej do główki nuty u dołu (L)⁵⁴. Zupełnie wyjątkowo pod nutami pojawiają się cyfry (2 i 4, 4, 4) oznaczające palcowanie⁵⁵.

⁵¹ Należy však przypomnieć, że autor traktatu *Ad faciendum cantum choralem* nazwał wartości rytmiczne inaczej niż teoretycy notacji menzuracji (występujące tu jako znaki czarne). Menzurację *semibrevis* określił jako *longa*, nutę *minima* – *brevis*, nutę *semiminima* – *semibrevis*; dla nuty *fusa* stosował nazwę *fuzel*, a dla *semifusa* – *semifuzel*. Por.: E. Witkowska-Zaremba, *Zasady edycji / Editorial principles*, w: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 47, 51.

⁵² Por.: *Gaudeamus omnes* 1539, fol. 60v–61r.

⁵³ Por.: dwa kolejne utwory – [Corea], fol. 111v; [Corea], fol. 111v, nb. w obydwu przypadkach oznaczenie ozdobników jest błędne.

⁵⁴ Znaki kaudy w kształcie pętliki, skierowanej w dół i zakrzywionej w prawo, interpretował Adolf Chybiński (*Polnische Musik*, s. 478) jako ostrzeżenie przed alteracją dźwięku diatonicznego. Elżbieta Witkowska-Zaremba (*Komentarz / Commentary*, w: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 185, 193) natomiast uznała je za oznaczenia mordentu (powołując się na wyjaśnienie zawarte w *Fundamentum* Buchnera; por. też W. Apel, *The Notation*, s. 24). Taką interpretację podał w wątpliwość Ryszard Wieczorek, który dopuścił możliwość podwójnej funkcji kaudy zakrzywionej, por.: *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem. Fundamentum. Ad faciendam correcturam. Edycja i przekład polski / edited and translated into Polish* Elżbieta Witkowska-Zaremba [...], «Monumenta Musicae in Polonia», seria C: *Tractatus de musica*, Warszawa 2015 [rec.], „Muzyka” 2017 nr 3, s. 125. W niniejszej edycji przychylam się do poglądu Witkowskiej-Zaremby. W repertuarze muzycznym *Tabulatury Jana z Lublina* pętliki pojawiają się bowiem przy trzynastu dźwiękach ośmiostopniowego systemu diatonicznego (*h*/*h*¹, *c*¹/*c*², *d*¹/*d*², *e*¹/*e*², *f*¹/*f*², *g*¹/*g*², *a*¹, a więc z wyjątkiem *b*/*b*¹), w tym takich (*d*¹/*d*², *a*¹), których podwyższenia lub obniżenia nie występują w kompozycjach (akcydencje ograniczają się w nich do dźwięków *es*, *h*, *fis*, *cis* i *gis*), nie są też wyrażane notacją literową oraz byłyby niezgodne z konwencją polifonii I połowy XVI wieku (podwyższenie dźwięku *d* pełniące funkcję nuty prowadzącej do *e* występuje jedynie wyjątkowo w *Fundamentum*). Ponadto dźwięk *h*¹ zaopatrzony w pętlikę wymaga przeważnie z całą pewnością obniżenia ze względu na konstrukcję kontrapunktyczno-współbrzmieniową, por. np. [Sumunt boni, sumunt mali], fol. 33v (t. 14); *Sicut lilium inter spinas* 1540, fol. 98r (t. 8); *Agnus Dei in G per B*, fol. 146r (t. 43). Dotyczy to skądinąd zawsze przypadków znaku *semibrevis* z kaudą zakrzywioną, który – jako *b*¹ – byłby trudny do zapisania (za pomocą dodania jednocześnie do główki nuty pionowej kreski w dół); można więc domniemywać, że w intencji kopisty kauda miała wówczas pełnić podwójną rolę: znaku ozdobnika i obniżenia dźwięku.

⁵⁵ Por.: *Preambulum super F*, fol. 98v.

W pozostałych głosach – zazwyczaj czterech: w alcie, tenorze i basie, umieszczonych kolejno pod *discantus*⁵⁶ – występuje notacja literowa. W *Tabulaturze* wysokości dźwięków (obejmujące ambitus C – c²) notowane są literami wielkimi i małymi, małymi z poziomą kreską u góry oraz – zupełnie wyjątkowo – literą podwójną z poziomą kreską u góry: C–B, H, c–b, h, $\bar{c}$ – $\bar{b}$, $\bar{h}$ oraz $\bar{c}\bar{c}$ ⁵⁷. Litery są oznaczeniami dźwięków odpowiednio w oktawach wielkiej, małej i razkresłej oraz dwukresłej. Podobnie jak w przypadku kluczy zamieszczonych w zapisie najwyższego głosu, znaki literowe odzwierciedlają połączenie oznaczeń charakterystycznych dla notacji tabulaturowej (litery, w tym zaopatrzone w kreskę u góry, jako nazwy klawiszy) z elementami pisma znanego z traktatów chorałowych (litery podwójne jako oznaczenia dźwięków najwyższej oktawy skali muzycznej)⁵⁸. W alcie i tenorze dźwięki oktawy razkresłej notowane są niekiedy nieprecyzyjnie/błędnie – bez kreski nad literą lub z kreską niedociągniętą do liter należących do grupy dźwięków; dźwięki w oktawie małej, wchodzące w skład grupy dźwięków w oktawie razkresłej, notowane bywają z kreską nad literą, przeciągniętą za daleko. Nieprecyzyjnie w oktawach notowane są też czasem wysokości dźwięków w basie, wyrażane wówczas literą małą zamiast wielkiej lub odwrotnie. Znaki literowe zaopatrzone są w pętelkę w przypadku akcydencji (innych niż *h* i *b*, wyrażanych stosownymi literami lub – w przypadku *H* – wyrażanej za pomocą znaku kasownika), zapisywanych zawsze jako podwyższenia dźwięku (*fis*, *cis*, *gis*, ale też *dis* = *es*).

Notacja rytmu w głosach dolnych posługuje się znakami pochodnymi względem oznaczeń notacji mienuralnej, umieszczonymi nad literą lub po jej prawej stronie – dla semibrevis, minimy, fusy i semifusy: $\bullet$, $\lceil$, $\sqcap$, $\sqcap$, $\sqcap$; sporadycznie oznaczenia rytmiczne są opuszczane. Również w zapisie głosów dolnych występuje *punctum additionis*. Znaki dwóch semiminim są przeważnie łączone ($\sqcap$), semiminimy z kropką i fusy ($\sqcap$) – łączone (zwłaszcza w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*) lub zapisywane osobno (zwłaszcza w *Tabulaturze Jana z Lublina*), a znaki semiminimy i fusy ($\sqcap$) odnoszą się zazwyczaj do grupy trzynutowej semiminima – fusa – fusa, a więc z pojedynczym znakiem dla nuty 2 i 3 (rzadko pojawia się znak $\sqcap$). Pojedynczy znak dla semiminimy i fusy (lub znak dwóch fus – $\sqcap$, zwłaszcza w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*) oraz semifusy służy zwykle wyrażaniu rytmu grup dwu- do czteronutowych (podobnie jak w uproszczonej notacji grup drobnonutowych w *discantus*), choć zdarzają się przypadki oznaczania grupy czteronutowej znakiem połączonych czterech semifus⁵⁹. Znakom dla wartości rytmicznych odpowiadają znaki dla pauz stosowane w notacji *discantus*; i tym razem pauza o czasie trwania semibrevis wyrażana bywa za pomocą dwóch pauz dla minimy, co zachodzi zwłaszcza na granicy systemów. Dźwięki w głosach dolnych, należące do współbrzmień w długich wartościach rytmicznych (semibreves), odpowiadające w *discantus* (rzadziej w innym głosie) grupie drobnych wartości rytmicznych, notowane są w pionach nieprecyzyjnie – umieszczane nie pod (lub nad) pierwszą nutą grupy, ale w jej środku – w połowie miary taktu (semibreves)⁶⁰. Niedokładnie notowane są również pauzy, głównie o długich wartościach, opuszczane, umieszczane także nieprecyzyjnie w pionach, a czasem zapisywane jako wspólne dla tenoru i basu. W alcie i tenorze, a nawet w basie zdarzają się ozdobniki wyrażone skrótami, umieszczonymi nad literą lub literami (dwoma lub trzema) lub u góry po prawej ich stronie. Oznaczenia są podobne do używanych w *discantus*: $\sqcap$, $\sqcap$ oraz wyjątkowo $\sqcap$ i $\sqcap$ ⁶¹; pojawiają się też znaki $\sqcap$ i $\sqcap$ ⁶².

W *Tabulaturze Jana z Lublina* pojawiają się sporadycznie oznaczenia menzury: dla dwumiaru – ϕ i ϕ 2, a przede wszystkim dla trójmiaru ϕ , ϕ 3, ϕ 3 i ϕ 3. Występują one na początku kompozycji (przed kluczami) lub w jej przebiegu, wskazując na zmianę organizacji rytmicznej (charakterystyczną zwłaszcza dla tańców, ale pojawiającą się także w opracowaniach *ordinarium* i *proprium missae*, motetach oraz pieśniach religijnych

⁵⁶ Zdarza się niekiedy, że zapis głosów dolnych, zwłaszcza altu i tenoru, jest przestawiony, co stanowi odzwierciedlenie swobody ich dyspozycji w fakturze czterogłosowej. Zjawisko przejawia się także w dowolnym rozmieszczeniu składników współbrzmień zwłaszcza więcej niż czterodźwiękowych, podkreślających cezury formalne kompozycji.

⁵⁷ Por.: *Tercium Kyrie* (altus), fol. 22r; *Hosanna in excelsis* (altus), fol. 26v; *Chorus novae Jerusalem*, fol. 46v (altus).

⁵⁸ Taki typ notacji literowej występuje też w tekstach traktatów *Ad faciendum cantum choralem* i *Ad faciendam correcturam*. Por.: E. Witkowska-Zaremba, *Zasady edycji / Editorial principes*, w: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 45–46, 49–50.

⁵⁹ Por.: *Quae domino caeli*, fol. 135v; *Bellum francigenum 1540. Prima pars*, fol. 177r, *Secunda pars*, fol. 179r.

⁶⁰ Nb. zdarza się, że korelacja współbrzmieniowa głosów zaznaczona jest w rękopisie kreskami pionowymi lub ukośnymi, por.: *Bella Italica 1544*, fol. 16r; *Tantum ergo sacramentum* fol. 85v; *Bellum francigenum 1540. Prima pars*, fol. 176v; *Douce memoire*, fol. 198r.

⁶¹ Por.: *Foras eiciat* (alt), fol. 119r (c¹ h $\sqcap$); [*Deus, qui sedes super thronum*] (tenor), fol. 205v ($\sqcap$ *fis e*, *g fis* $\sqcap$). Taki sam ozdobnik miał być wprowadzony również w [*Colenda*] (alt), 169v, choć zwrot z obiegnikiem zapisany został błędnie jako $\sqcap$ *h a*, $\sqcap$ *h* $\sqcap$.

⁶² Por.: *Christus iam surrexit* (alt), fol. 82r; *Protexisti, me Deus N. Ch. 1538* (alt), fol. 94v, 95r; *Nasz Zbawiciel N.C. 1537* (alt), fol. 105v; *Deus, qui sedes super thronum* (alt), 168v. Ponadto w *Egredientem*, [*Tertia pars?*], fol. 124r, nad literą $\bar{c}$ w alcie występuje znak ∞ , który oznacza tu może mordent.

i świeckich). Są wpisane w *discantus* i głosach dolnych – w wybranych lub konsekwentnie we wszystkich; dotyczą organizacji rytmicznej określonej partii kompozycji, ale też pojedynczych głosów. Oznaczenia dla metrum parzystego odnoszą się do dwudzielnego podziału wartości rytmicznych, dominującego w repertuarze muzycznym *Tabulatury* i z reguły nie oznaczanego. Wobec takiej „neutralnej” organizacji metro-rytmicznej trójmiar nabiera statusu wyjątku od normy, pełniącego także rolę czynnika, który służy przekształcaniu wariacyjnemu kompozycji⁶³. Organizacja rytmiczna w metrum parzystym ma za podstawę miarę minimy (menzuralnej równej tabulaturowej brevis według terminologii stosowanej w *Ad faciendum cantum choralem*), przy czym zazwyczaj grupowane są one po dwie (przypadają więc na jedną semibrevis równą tabulaturowej nucie longa i trwaniu *tactus* jako miary czasowej w jednym ze sposobów rozumienia tego terminu przez autora traktatu z *Tabulatury Jana z Lublina*)⁶⁴; odnosi się do przebiegu rytmicznego mniej lub bardziej zdominowanego przez ruch semiminim. Znaki dla trójmiaru dotyczą organizacji rytmicznej, w której semiminimy grupowane są po trzy (lub dwa razy po trzy); podczas gdy miarę taktu wyznacza jedna minima (lub jedna semibrevis)⁶⁵. Minima jako wartość zasadniczo trójdzielna (choć najczęściej podlegająca imperfekcji) i semibrevis (obejmująca dwie trójdzielne minimy) oraz odpowiednie pauzy są zapisywane bez kropki⁶⁶. Przejściu od dwu- do trójmiaru (lub odwrotnie) nie towarzyszy przeważnie zmiana toku ruchowego, określonego przez pulsację semiminim i znajdującego bezpośrednie odzwierciedlenie w zapisie wartości rytmicznych⁶⁷. W jednym przypadku znak $\text{O}\text{3}$, umieszczony w pojedynczym głosie, w powiązaniu z przekreśleniami poszczególnych oznaczeń rytmicznych, wyraża trójdzielny podział minim grupowanych po dwie (semiminimy i fusy tracą zatem $\frac{1}{3}$ czasu trwania w stosunku do ich odpowiedników nieprzekreślonych; przekreślenia mają więc sens koloru w notacji menzuralnej)⁶⁸.

Inaczej niż w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*, w *Tabulaturze Jana z Lublina* nie występują zasadniczo „kreski taktowe”⁶⁹, co jest charakterystyczne dla szesnastowiecznych tabulatur niemieckich. Nie ma tu też przerw między grupami znaków, odpowiadającymi jednostce metrycznej (obecnych w tabulaturze Arnolta Schlicka, wyd. Moguncja 1512)⁷⁰, choć rozmieszczenie pauz dla menzuralnej minimy, a zwłaszcza wspomniane

⁶³ W dwóch parach tańców, powiązanych materiałem muzycznym i zróżnicowanych pod względem menzury (z dwumiarem bez oznaczenia), taniec (lub jego druga część) w trójmiarze nosi tytuł „proportio”, por.: *Ferdinandi*, fol. 97v, i *Proportio ferdinandi ulterius* ($\text{O}\text{3}$), fol. 224r, oraz [*Passamezzo*] i [*Chorea*]. *Proportio. Jeszcze Marcinie* (3), fol. 188v–189r, 188r.

⁶⁴ Por.: E. Witkowska-Zaremba, *Kilka uwag na temat traktatu organowego*, s. 107–108.

⁶⁵ Zjawisko to występuje także w *Bellum francigenum 1540. Prima pars* (3 , w *discantus*, tenorze oraz alcie), fol. 177r. W *Tabulaturze* drobne wartości rytmiczne zapisane zostały jednak jako fusy, których grupy sześciounowe (dwa razy po trzy) przypadają na pojedyncze semibreves (w basie), co odpowiada stosunkom wartości rytmicznych w pierwowzorze wokalnemu (Janequin: *L'Alouette*).

⁶⁶ Wartość rytmiczna przypadająca na grupę minima – semiminima lub trzy semiminimy (i in. grupy nutowe o wartości trójdzielnej minimy) bywa w *Tabulaturze* zapisywana jako semibrevis (bez kropki), por. np.: *Secunda pars. Eia Mater*, fol. 162r; *Proportio. Jeszcze Marcinie*, fol. 189r. Jako semibreves notowane są także dźwięki współbrzmienia kończącego partię w metrum trójdzielnym w głosach dolnych, por. np. *Surrexit Dominus, valet luctus*, fol. 71r; *Proportio ferdinandi ulterius*, fol. 224r.

⁶⁷ Przejście z dwumiaru do trójmiaru związane ze zmianą jednostki z semiminimy na minimę (i semibrevis jako miarę taktu) występuje natomiast sporadycznie. Wówczas semibrevis trójdzielna notowana jest bez kropki. Por.: *Bella Italica* (3), fol. 15v; *Te libri, virgo* (3), fol. 136v–137r; *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto 1541* (3), fol. 150r, 151r; *Tertia pars belli francorum* (3), fol. 181v; *Secunda pars* ($\text{3}/\text{C}\text{3}$), 183v–184v; *Hajducki* (3), fol. 221r; *Italica* (3), fol. 221v; *Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc* (3), fol. 222r; [*Chorea*] (3), fol. 222v–223r.

⁶⁸ Por.: *Egredientem* [*Heinrich*] *Finck* (alt), fol. 121v/122r. Taki sam sposób grupowania nut wraz z utratą wartości rytmicznych występuje jeszcze raz, choć w pojedynczym głosie pojawia się tylko znak 3 , a stosunek wartości wynika wyłącznie z koordynacji rytmicznej głosów, por.: *Tertia pars belli francorum* (tenor), fol. 181r. W obydwu przypadkach opisane ukształtowanie rytmiczne ma bardzo ograniczone rozmiary: w pierwszym obejmuje miarę dwóch semibreves, w drugim – jednej semibrevis.

⁶⁹ Kreski taktowe pojawiają się wyjątkowo, w wybranych fragmentach kompozycji, w *Ultimum Kyrie*, fol. 23r, *Et in terra pax*, fol. 66v, i *Sancta Maria 1540*, fol. 99r (co semibrevis lub semibrevis i brevis) oraz w *Secunda pars. Eia Mater*, fol. 162r, i *Muteta Philippe, qui videt me*, fol. 174r (co trzy semiminimy, podkreślając tu grupowanie nut w trójmiarze).

⁷⁰ Por.: W. Apel, *The Notation*, s. 28. Kwestię braku kreski taktowej w przykładach muzycznych do *Ad faciendum cantum choralem* przeanalizowała szczegółowo Elżbieta Witkowska-Zaremba, interpretując zagadnienie z perspektywy poglądów autora traktatu, które skonfrontowała z zapatrywaniami Hansa Buchnera wyrażonymi w jego *Fundamentum*, por.: *The Concept of tactus*, s. 405–414; eadem, *Kilka uwag na temat traktatu organowego*, s. 97–113.

zastępowanie pauzy dla semibrevis dwoma pauzami dla minimy, stanowi dodatkowo podstawę potraktowania tej właśnie wartości jako jednostki miary w przebiegu kompozycji (w dwumiarze)⁷¹.

W *Tabulaturze Jana z Lublina* (zwłaszcza w pieśniach i tańcach) występują powtórzenia wybranych części kompozycji. Są one oznaczane trojako: po pierwsze, za pomocą *signa repetitionis* w postaci podwójnych kresiek zaopatrzonych w liczne kropki ∥ (umieszczonych w *discantus*, w wybranych lub wszystkich głosach – osobnych, umieszczonych między głosami lub przeciągniętych w pionie przez cały system lub jego część) i znaku $\propto$ (wpisanego w pojedynczych głosach lub między nimi), a także znaku $\sim$ wskazującego na zakończenie odcinka początkowego w ramach części nie powtarzanej w całości; po drugie, określeń słownych i *signa repetitionis* wskazujących na początek i koniec części, która ma zostać powtórzona; oraz po trzecie, wypisanego tekstu nutowego obejmującego takty początkowe części, przeznaczonej do repetycji. W przypadku, gdy zakończenie utworu skopiowane zostało na innej stronie niż jego początek, rozdzielone fragmenty zaopatrzone zostały w odsyłacze – inskrypcje słowne i znaki przybierające następujące kształty: $\propto$, $\propto$, $\sim$, $\sim$, $\sim$.

ZASADY EDYCJI

Edycja repertuaru muzycznego *Tabulatury Jana z Lublina* ma charakter źródłowo-krytyczny, toteż tekst kompozycji został w niej zaprezentowany w postaci możliwie najbardziej zbliżonej do oryginału, oddającej też niektóre elementy charakterystyczne dla konwencji notacji szesnastowiecznej muzyki klawiszowej. Zachowane więc zostały oryginalne tonacje utworów i system dźwiękowy ich zapisu (nie wprowadzano żadnych oznaczeń przykluczowych i transpozycji). Kompozycje nie otrzymały opracowania wykonawczego. Nie zostały zatem uzupełnione żadne oznaczenia, nie istniejące w rękopisie.

W wydaniu przyjęta została forma notacji utworów klawiszowych stosowana współcześnie, która różni się zasadniczo od występującej w *tabulaturze kraśnickiej*. W konsekwencji niezbędne okazały się zabiegi edytorskie wynikające z konieczności pogodzenia cech dwóch odmiennych systemów notacji, pozwalające zarazem na uchwycenie specyfiki pisma oryginalnego, też na poziomie jego właściwości szczegółowych.

W edycji nuty umieszczone zostały na dwóch systemach pięcioliniowych z użyciem dwóch kluczy – wiolinowego i basowego. Notacja literowa w głosach dolnych zastąpiona więc została zapisem nutowym. Wbrew oznaczeniom akcydencji charakterystycznym dla *Tabulatury*, znaki te wyrażono zgodnie ze współczesną konwencją zapisu alteracji: znakami krzyżyka i bemola umieszczonymi przed nutą. W komentarzu krytycznym ujednolicono zapis wysokości dźwięków we wszystkich głosach: otrzymały one oznaczenia literowe C–B, H, c–b, h, c¹–b¹, h¹, c²–g² odpowiednio dla wysokości oktawy wielkiej, małej, razkresłej i dwukresłej oraz stosowne określenia alterowanych wysokości dźwięku.

Klucze występujące w *Tabulaturze* odnotowane zostały w komentarzu krytycznym za pomocą małych liter ze wskazaniem położenia klucza na systemie liniowym (np. $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ i $\bar{d}\bar{d}_5$ = klucze $\bar{c}$, $\bar{g}$ i $\bar{d}\bar{d}$ odpowiednio na pierwszej, trzeciej i piątej linii). W przypadku pominięcia kluczy na początku kompozycji (lub ich części), wpisanych na tym samym systemie liniowym, co utwór je poprzedzający, w komentarzu, po informacji o braku kluczy, wskazano klucze „domyślne” w nawiasie kwadratowym. Odnotowano również każdą zmianę kluczy w toku kompozycji (gdy klucze wpisane są na początku systemu liniowego, a niebezpośrednio przed wejściem *discantus*, ze wskazaniem taktu, w którym w rękopisie wpisane są znaki dla dźwięków lub pauz). Zarówno występowanie kluczy, jak ich zmiany wskazane zostały również w komentarzach odnoszących się do różnych przekazów tych samych kompozycji w samej *Tabulaturze Jana z Lublina* oraz w *tabulaturze kraśnickiej*, *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* i *Zapisie organowym z klasztoru Augustianów*⁷².

Znaki rytmiczne występujące w *Tabulaturze* – w *discantus* i pozostałych głosach: $\bullet$, $\downarrow$ / $\downarrow$, $\uparrow$ / $\uparrow$, $\updownarrow$ / $\updownarrow$, $\updownarrow$ / $\updownarrow$, $\updownarrow$ / $\updownarrow$, $\updownarrow$ / $\updownarrow$, uznane zostały w edycji za odpowiedniki następujących wartości rytmicznych: całej nuty, półnuty, ćwierćnuty, ósemki, szesnastki i trzydziestodwójki; jako odpowiedniki pauz: $\vdash$, $\vdash$, $\wedge$, $\wedge$ przyjęto miary stosownych wartości nutowych – pauz dla całej nuty, półnuty, ćwierćnuty i ósemki. W uwagach zamieszczonych

⁷¹ Nb. w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* „kreski taktowe” występują zasadniczo co semibrevis, choć niekiedy zapis muzyczny jest względem takiego podziału niezależny. Dowodzi to, że „kreski taktowe” w postaci linii pionowych przeciągniętych przez całą stronę rękopisu umieszczano przed kopiowaniem znaków notacji muzycznej. Podobne cechy ma zapis *tabulatury organowej* typu staroniemieckiego, umieszczony na desce (rkp. Mus. 2081 sprzed 1528 roku z Biblioteki Narodowej w Warszawie), powiązanej konkordancjami z *Tabulaturą Jana z Lublina*. Ów zapis na desce wyjęty został z oprawy *Graduału* z 1528 roku pochodzącego z klasztoru Augustianów eremitów na Kazimierzu krakowskim (rkp. 3036 Biblioteki Narodowej w Warszawie). Opis por.: Barbara Frydrychowicz, *Augustiański fragment organowy i jego środowisko macierzyste*, „Muzyka” 1971 nr 2, s. 3–33.

⁷² Por.: ibidem.

w komentarzu oryginalne znaki dla wartości rytmicznych, zarówno odnoszące się do *discantus*, jak głosów dolnych, wpisano zawsze przed oznaczeniem wysokości dźwięku; w przypadku *discantus* ujednolicono oznaczenia grup nutowych (w rękopisach połączonych lub nie wspólnym belkowaniem), a w przypadku głosów dolnych – wbrew niejednorodnemu zapisowi źródła – zastosowano znak F dla grupy czterech fus, a znak F – na oznaczenie pojedynczej fusy lub grup fus dwu- i trzynutowych.

Jak wspomniano, w rękopisie kraśnickim – w *discantus* – przeważnie nieprecyzyjnie zapisywane są długie wartości (longi lub breves) na końcu kompozycji (a niekiedy też w ich trakcie); nie odpowiadają one wartościom rytmicznym w pozostałych głosach (semibreves). Czas trwania figuracji, występujących najczęściej pod koniec utworu (zwłaszcza w preambulach), nie jest dokładnie menzurowany. W pierwszym przypadku zapis w edycji został zmodyfikowany (ujednolicony lub skorygowany): jako równoważnik wartości rytmicznej longi i brevis (w *discantus*) przyjęto wartość całej nuty (odpowiednika semibrevis w głosach dolnych), z odnotowaniem zmiany w stosunku do źródła w komentarzu krytycznym (z uwzględnieniem w nim rozróżnienia oryginalnych znaków graficznych); w drugim natomiast zachowano zapis źródła, uznając, że odzwierciedla on improwizacyjny charakter przebiegów figuracyjnych. Dźwięki w głosach dolnych o długich wartościach rytmicznych (semibreves), przypadające na grupy drobnych wartości w *discantus*, a notowane często niedokładnie w pionach umieszczone zostały w edycji pod (lub nad) pierwszą nutą grupy nutowej, bez odnotowania tego faktu w komentarzu. Pauzy notowane w rękopisie nieprecyzyjnie wskazano w komentarzu w przedziale taktów, których dotyczą.

Obecne w *Tabulaturze Jana z Lublina* obiegniki wyrażone skrótami mają w niej także postać wypisanych stereotypowych figur ozdobnych, co sprawia, że sens skrótów jest oczywisty. Odpowiadające sobie znaki w *discantus* i pozostałych głosach: (a) F i F oraz (b) F i F , odnoszą się przede wszystkim do zwrotów dwojakiego rodzaju: (a) F (wyjątkowo F) i (b) F lub F . Ponadto – wyjątkowo, w alcie i w tenorze – pojawiają się (c) znaki F i F , służące do zapisu zwrotu (c) F . Znaczenie skrótów drugiej pary zależy od kontekstu kontrapunktyczno-współbrzmieniowego: wariant sześcionutowy występuje z reguły wówczas, gdy pierwsza fusa tworzy opóźnienie składnika trójdźwięku (zwłaszcza 4→3), wariant siedmionutowy – gdy fusa należy do trójdźwięku; jest jego tercją, kwintą lub prymą. Niekiedy znak F (a wyjątkowo F) dotyczy zwrotów rozpoczynających się pojedynczą fusą, która następuje po semiminimie z kropką (jako dźwięku opóźniającym składnik trójdźwięku) lub pauzie dla fusy. Oznaczenia F i F są zasadniczo skrótem czterech semifus, będących elementem figur obydwu głównych rodzajów (choć znak F i F bywa wpisany błędnie, podobnie jak znak F w *discantus*). W edycji nuty obiegników wyrażone skrótami zostały rozwiązane – zapisane za pomocą pomniejszonej czcionki; dla mordentu przyjęto znak stosowany współcześnie dla tego ozdobnika ($\sim$).

W edycji zachowane zostały oryginalne oznaczenia menzuralne, umieszczane w źródle nie zawsze konsekwentnie, ze wskazaniem w komentarzu ich lokalizacji. Nie uzupełniano natomiast znaków dla dwumiaru, traktowanego jako menzura podstawowa (domyślna) w większości utworów, nie wymagająca więc zapisywania. Zapis trójdzielnych minim i semibreves obejmujących po dwie trójdzielne minimy (oraz odpowiednich pauz) w menzurze trójdzielnej uzupełniono w wydaniu o kropkę, a znaki pojawiające się w źródle odnotowano w komentarzu krytycznym. Najczęściej tok rytmiczny, zdominowany przez pulsację semiminim, nie zmienia się wraz z przejściem od dwu- do trójmiaru (lub odwrotnie), czemu odpowiada bezpośrednio zapis wartości rytmicznych w *Tabulaturze*. W wydaniu więc nie ma przeważnie potrzeby wprowadzania redukcji wartości rytmicznych dla trójmiaru. W nielicznych tylko kompozycjach partie oznaczone menzurą trójdzielną (3 lub 3/C3) zapisane są w *Tabulaturze* wartościami porządkowanymi przez minimę jako jednostkę przebiegu. Na podstawie analizy porównawczej kompozycji podobnie ukształtowanych uznano, że w większości takich utworów pulsację wyznacza semiminima. Wówczas w edycji wartości rytmiczne zostały skrócone o połowę, z odnotowaniem redukcji w komentarzu krytycznym⁷³. Trójdzielny podział minim grupowanych po dwie wraz z utratą $\frac{1}{3}$ czasu trwania wartości rytmicznych, wyrażoną w rękopisie przekreśleniami znaków rytmicznych, zapisany został w edycji za pomocą triol ćwierćnutowych.

⁷³ Oryginalne wartości rytmiczne zachowane zostały w wydaniu intawolacji, w których stosunki wartości rytmicznych w partiach dwu- i trójdzielnych w zapisie odpowiadają relacjom wartości w pierwotnych wokalnych, por.: *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto* 1541 [Ludwig Senfl] i *Tertia pars belli francorum* [Janequin: *La Guerre. Secunda pars*], pierwsza z dwóch partii w trójmiarze. Redukcji wartości, występujących w *Tabulaturze*, nie wprowadzono też w edycji *Secunda pars Resolutum per N. C. 1540* – kompozycji o przebiegu rytmicznie zróżnicowanym, obejmującym niemal pełny zakres wartości rytmicznych występujących w *Tabulaturze* (bez semisemifusy).

W wydaniu wprowadzone zostały kreski taktowe, z reguły co jedną menzurálną semibrevis (lub minimę/semibrevis z kropką w partiach ujętych w menzurę trójdzielną). W konsekwencji rozbite zostały wartości rytmiczne, których czas trwania wykracza poza miarę taktu, na dwie nuty połączone łukiem; rozbite też zostały pauzy dla semibrevis (bez odnotowania tego faktu w komentarzu). Przyjęta została także zasada obowiązywania akcydencji w ramach taktu, toteż w wydaniu usunięto znaki odnoszące się do tych samych dźwięków i zbędne z takiego punktu widzenia. W komentarzu wskazano ich występowanie tylko w *discantus* (a nie w głosach niższych wyrażonych notacją literową). W edycji zaznaczono kreskami przynależność dźwięków do poszczególnych głosów (zwłaszcza środkowych), niekiedy krzyżujących się ze sobą i prowadzonych swobodnie pod względem kontrapunktycznym.

W edycji ujednolicono źródłowy zapis repetycji. W przypadku *signa repetitionis* oraz znaków $\propto$ (i doń podobnych), które dotyczą powtórzeń części następujących bezpośrednio po sobie, wprowadzono standardowe oznaczenia repetycji (:||), a w przypadku oznaczeń, które odnoszą się do powtórzeń wybranych części kompozycji, w szczególności początkowej lub/i środkowej, kończącej całość, zamieszczono stosowne uwagi, np.: „repetitio a tali signo $\propto$ ” i „finis”. Obecność oznaczeń repetycji odnotowana została w komentarzu tylko wtedy, gdy są one błędnie zlokalizowane w *Tabulaturze* i/lub zostały pominięte w wydaniu.

Oprócz wspomnianych zmian i ujednoliczeń, wynikających głównie z potrzeby wyrażenia zapisu oryginalnego w odmiennym systemie notacji muzycznej, dokonano niezbędnych korekt i uzupełnień tekstu źródłowego. Poprawki wprowadzone zostały w przypadku stwierdzenia oczywistej pomyłki czy niedopatrzienia kopisty; zrezygnowano natomiast z korygowania błędów w zakresie techniki kompozytorskiej. Poprawki dotyczą przede wszystkim wysokości dźwięków: w *discantus* notowanych błędnie (zwłaszcza o tercję za wysoko lub za nisko) lub niedbale na systemie liniowym, a w pozostałych głosach – nieprecyzyjnie w oktawach. Odnoszą się one także do wartości rytmicznych: w *discantus* zapisywanych niedokładnie, a w pozostałych głosach – błędnie. Wszystkie korekty – tak jak wszelkie odstępstwa edycji w stosunku do źródła – odnotowane zostały zawsze w komentarzu krytycznym. Tam też zamieszczone zostały informacje na temat różnic w przekazach tych samych kompozycji, znajdujących się w samej *Tabulaturze Jana z Lublina*, a także w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* i *Zapisie organowym z klasztoru Augustianów* (w przypadku wariantów transponowanych z zachowaniem wysokości dźwięków w nich występujących). Natomiast niezbędne uzupełnienia zapisu źródłowego służą najczęściej ujednoznacznieniu notacji źródła, niekiedy nieprecyzyjnej, choć ówczesnie zrozumiałej. Zwłaszcza przy zapisie akcydencji dodane zostały stosowne znaki tam, gdzie wprowadzenia akcydencji niezapisanych w źródle wymaga prawidłowa konstrukcja współbrzmieniowa utworu lub zgodne z normami epoki prowadzenie głosów; wprowadzono też brakujące znaki akcydencji w ozdobnikach. Uzupełnień wymagały drobne elementy tekstu źródłowego – pojedyncze nuty lub ich grupy, współbrzmienia, wartości rytmiczne, pauzy, fermaty i in., w rękopisie pominięte na skutek nieuwagi skryptora bądź niewidoczne na skutek uszkodzenia rękopisu. Wszystkie elementy notacji muzycznej niewystępujące w źródle, a uzupełnione w edycji ujęte zostały w nawiasy kwadratowe. Jedynie brak znaków dla wartości rytmicznych w notacji literowej głosów dolnych, zapisanych w edycji nutami o określonej wysokości i czasie trwania, odnotowany został w komentarzu.

W tekście edycji zamieszczone zostały wariantowe przekazy tych samych kompozycji, wykazujące liczne drobne różnice względem siebie, których stosunek trudno określić (należące do tej samej warstwy rękopisu, obydwa nietransponowane i/lub kompletne), a przede wszystkim wersje kompozycji wyraźnie odrębne względem siebie – opracowań wspólnego pierwowzoru wokalnego; nie odnotowano różnic między nimi w komentarzu (dotyczy to również innych wersji kompozycji zachowanych także w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*). Warianty blisko spokrewnione materiałowo, zwłaszcza takie, których stosunek można hipotetycznie ustalić (należące do różnych warstw chronologicznych, nietransponowane i transponowane, kompletne lub nie), wydane zostały natomiast tylko w przypadku ich innej przynależności do większej całości (do innej wersji kompozycji kilkuczęściowej lub zestawu kompozycji). Wówczas w komentarzu krytycznym, odnoszącym się do przekazu uznanego za pierwotny (chronologicznie wcześniejszy, zapisany w postaci nietransponowanej, kompletnej), odnotowano porównawczo wszystkie różnice w stosunku do niego (bez ewentualnej transpozycji wysokości dźwięków). Różnice takie wskazane zostały również w komentarzu w przypadku wariantów niepublikowanych osobno, a także przekazów tych samych utworów w innych źródłach. W komentarzu zamieszczono również informacje na temat źródeł utworów, które stanowiły podstawę intawolacji – głównie druków opublikowanych do ok. 1540 roku, a sporadycznie rękopisów.

W edycji repertuaru muzycznego *Tabulatury Jana z Lublina* zrezygnowano z wiernego oddania ortografii tytułów i incypitów łacińskich oraz włoskich, francuskich, niemieckich i polskich, towarzyszących kompozycjom, a notowanym niejednolicie i skrótowo, a częstokroć w sposób zniekształcony. Przyjęto znormalizowaną pisownię, stosowaną współcześnie w słownikach odpowiednio łaciny klasycznej oraz wspomnianych języków nowożytnych, także w zakresie użycia wielkich i małych liter. Wyjątek stanowi jedynie zapis inskrypcji tytułowych kompozycji zawierających określenia *toni*, w których zachowane zostało rozróżnienie wielkich i małych liter. Określenia literowe, obecne w tytułach preambulów (*in c*, *super d/in d (D)*, *in e*, *super f (F)/in F*, *in G per B*, *in G per H*, *in a per h*), odpowiadają bowiem przeważnie dźwiękom początkowym i końcowym głosu basowego, z precyzyjnym oznaczeniem położenia na klawiaturze⁷⁴. W wersji przyjętej współcześnie podano również imiona i nazwiska kompozytorów, występujące w źródle. Nazwiska autorów, których zidentyfikowane utwory stały się podstawą intawolacji przekazanych w *Tabulaturze*, uzupełnione w edycji, ujęto w nawiasy kwadratowe. Inskrypcje oryginalne – tytułowe i inne – zamieszczono w komentarzu krytycznym (dotyczy to również inskrypcji tytułowych wpisanych w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* prawie zawsze na końcu kompozycji). Wszystkie uzupełnienia ujęto w nawiasy kwadratowe, a więc wyrazy i litery, wyrażone w formie abrewiacji, ale też nie występujące w źródle (z powodu błędu skryptora, nie zaznaczenia skrótu lub uszkodzenia rękopisu). Nawiasy kwadratowe zachowano dla całych wyrazów wprowadzonych w tytułach kompozycji.

* * * * *

UTWORY LITURGICZNE I INNE RELIGIJNE

Niniejszy tom edycji repertuaru muzycznego *Tabulatury Jana z Lublina* obejmuje utwory liturgiczne i religijne, a w szczególności opracowania śpiewów *ordinarium* i *proprium missae*, *ordinarium* i *proprium officii*, będące typem kompozycji dominującym w rękopisie, oraz motety i pieśni, a także preambula.

Polifoniczne opracowania śpiewów chorałowych: *ordinarium* i *proprium missae*; *proprium officii* (a ściślej wybranych ich części) mają postać cyklów *ordinarium missae* i pojedynczych ich części, a także introitów i sekwencji oraz antyfon i hymnów. Taki dobór gatunków liturgicznych odpowiada niemal dokładnie śpiewom, które stały się podstawą większości przykładów muzycznych, zamieszczonych w traktacie *Ad faciendum cantum choralem*, ilustrujących reguły rozpoczynania utworu opartego na chorałowym *cantus firmus*⁷⁵.

Repertuar muzyczny *Tabulatury* zawiera mianowicie trzy cykle mszalne, zaopatrzone w tytuły odnoszące się do grupy kompozycji. Cykle te obejmują części Kyrie, Gloria, Sanctus i Agnus Dei: *Officium per octavas*, lub Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei: [*Officium*] *de Domina*⁷⁶ i *Officium solemne*; *Agnus Dei in G per B*, należące do *Officium solemne*, wpisane zostało drugi raz bez incypitu tekstowego, wykazując nieznaczne różnice względem kompozycji wchodzącej w skład cyklu⁷⁷. Ponadto w rękopisie znajduje się czternaście pojedynczych części – dziewięć Kyrie, w tym cztery tworzące grupę kompozycji powiązanych wspólnym lub pokrewnym materiałem muzycznym oraz jedno w dwóch wariantach, nieznacznie różniących się od siebie (*Kyrie eleison*

⁷⁴ Por. też: *Carmen in F*, fol. 27v–28r, *Exemplum super Congaudent in G*, fol. 102v, 103r, oraz *Sanctus solemne in G* i *Agnus Dei in G per B*, fol. 143v–144r i 145v–146r; natomiast w *Patrem solemne in d*, fol. 28v–29r, dźwięk *D* w basie jest podstawą współbrzmienia końcowego (*d* występuje w tenorze).

⁷⁵ Spośród 59 przykładów zamieszczonych w traktacie 35 kompozycji jest opracowaniami pierwszych fraz śpiewów zmiennych mszy – introitów, sekwencji i jednego gradualu, oraz antyfon, hymnów i jednego responsorium, w tym 11 melodii (cytowanych w przykładach 2–7, 11–12, 15, 17, 31) wykorzystanych w utworach liturgicznych zamieszczonych w *Tabulaturze*. Ponadto w samym tekście traktatu autor przywołał incypit tekstowy introitu *Salve sancta Parens*, opracowanie polifoniczne którego posłużyło mu jako przykład rozplanowania *cantus firmus* między *discantus*, tenorem i basem (*Ad faciendum cantum choralem*: 165). Zapewne chodzi tu o [*Introitus*] *Virginis Mariae. Salve sancta Parens*, w którym jednak fraza początkowa melodii chorałowej wprowadzona została kolejno w alcie (w postaci zornamentowanej), tenorze, basie i na końcu w *discantus*. Wykaz melodii chorałowych cytowanych w przykładach muzycznych por.: *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem*, s. 112–113.

⁷⁶ Takie odczytanie słowa w tytule drugiego cyklu mszального (a nie *dominica*, jak w dotychczasowych pracach) zaproponował Jakub Kubieniec, któremu za to spostrzeżenie bardzo dziękuję. Jego korektę uwiarygadniają ustalenia Maryi J. Fancey (op. cit., s. 48). Autorka, identyfikując melodię *cantus firmus* wykorzystaną w części *Et in terra pax*, stwierdziła, że melodia ta w *Graduale Jana Olbrachta* (części II: *de sanctis*, ms. Kk I 44 Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej) występuje jako *Gloria* z tropem *Spiritus alme*, przeznaczona na święta maryjne.

⁷⁷ [*Agnus Dei*] różni się w stosunku do *Agnus Dei in G per B* lokalizacją kompozycji w systemie dźwiękowym (o kwartę niżej, a więc „in D”), a także ozdobnikami oraz pozycją oktawową niektórych dźwięków w tenorze i transpozycją linii basu przeważnie o kwintę w górę. Transponowane położenie *Agnus Dei in G per B* stanowi odpowiednik modus *g per b* występującego w częściach *Patrem solemne* i *Sanctus solemne in G* należących do tego cyklu mszального.

de Sancta Maria tempore Adventus i *Kyrie eiusdem officii*)⁷⁸; jedna Gloria, jedno Credo (w dwóch wersjach: *Patrem solemne in d* i *Aliud solemne patrem*, ze wspólną pierwszą częścią wykazującą drobne warianty⁷⁹; nb. druga częśćka – *Qui propter nos homines* w *Aliud solemne patrem* pokrywa się dokładnie z *Qui propter nos homines* w *Patrem solemne* z *Officium solemne*), dwa Sanctus i jedno Agnus Dei. Dwie kompozycje: *Angelicum Sanctus* 1546 i *Agnus primum*, zajmujące sąsiednie karty, powiązane wspólną tonacją i materiałem muzycznym, są może ogniwami niepełnego cyklu mszalnego⁸⁰. Wspomnianą grupę *Kyrie* tworzą *Kyrie paschale* N. C. (fol. 155v–157r), *Kyrie eleison paschale* 1542 [Heinrich] Finck (fol. 207r–208r), *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck (fol. 238r–240v), a także *Kyrie paschale* (fol. 81r–82r)⁸¹. *Kyrie paschale* N. C. i *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck powiązane są częstkami *Kyrie* i *Secundum Kyrie eleison*, a różnią się częstkami *Christe (eleison)* i *Kyrie eleison ultimum*; części wspólne wpisane zostały dodatkowo jako *Kyrie eleison paschale* 1543 na fol. 190v–191r (różniące się nieznacznie). W obydwu kompozycjach sygnowanych nazwiskiem Fincka występują wspólne części *Christe eleison* i *Kyrie eleison ultimum*/Ultimum *Kyrie*; *Kyrie eleison paschale* 1542 natomiast rozpoczyna się innym opracowaniem *Kyrie*. *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck jednoczy więc elementy występujące w dwóch innych kompozycjach, a *Kyrie paschale* N. C. i *Kyrie eleison paschale* 1542 [Heinrich] Finck obejmują części swoiste – odpowiednio *Christe* i *Kyrie eleison ultimum* oraz *Kyrie*. Części wspólne różnią się przede wszystkim położeniem (oryginalną lokalizacją *cantus firmus* w tenorze lub w transpozycji melodii chorałowej o kwintę w dół): w *Kyrie paschale* N. C. częstkom *Kyrie* i [Secundum *Kyrie eleison*] odpowiadają ich transpozycje w *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck (i *Kyrie eleison paschale* 1543, fol. 190v–191r, jako jego warianty)⁸², a także w *Kyrie eleison paschale* 1542 [Heinrich] Finck częstkom *Christe eleison* i [Kyrie ultimum] – transpozycje w *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck, składającym się więc z samych części transponowanych⁸³. Za przynależnością *Kyrie paschale* (fol. 81r–82r) do omawianej grupy kompozycji *Kyrie* przemawia natomiast nie tylko wykorzystanie w częściach *Christe eleison* i *Kyrie ultimum* tej samej melodii chorałowej (w transpozycji o kwintę w dół) eksponowanej w identyczny sposób⁸⁴, ale również obecność w tych częściach zwrotów melodyczno-rytmicznych i współbrzmieniowych oraz ujęć fakturalnych występujących w *Kyrie paschale* N. C.⁸⁵.

Tabulatura Jana z Lublina zawiera opracowania polifoniczne śpiewów *proprium missae* – trzynastu introitów i siedmiu sekwencji. Są to dwa różne opracowania introitu *Cibavit eos*, trzy różne opracowania introitu *Gaudeamus omnes* oraz po jednym opracowaniu *Resurrexi et adhuc tecum sum*, *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, *Benedicta sit sancta Trinitas*, *Protexisti me, Deus, Rorate caeli, Puer natus est nobis, Justus es, Domine* i *Salve sancta Parens*, a także dwa różne opracowania sekwencji *Congaudet angelorum* oraz po jednym opracowaniu *Lauda Sion Salvatorem*, *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Sancti Spiritus assit nobis gratia* i *Mittit ad Virginem*. Kompozycjami *proprium officii* natomiast są opracowania dwóch antyfon – *Regina caeli*

⁷⁸ Różnice *Kyrie eiusdem officii* („in B”) w stosunku do *Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus* („in C”) dotyczą położenia w systemie dźwiękowym (o cały ton niżej), rozmiarów kompozycji, wysokości dźwięków lub/i rytmu, zapisu ozdobników i ich odmian.

⁷⁹ Różnice części początkowych *Aliud solemne patrem* („in g”) w stosunku do *Patrem solemne in d* dotyczą położenia (o kwartę wyżej) oraz wysokości dźwięków lub/i rytmu.

⁸⁰ Por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 86. Nb. *Angelicum Sanctus* 1546 i *Agnus primum*, ujęte są w IV modus transponowanym (*finalis a*), a ponadto początek *Agnus primum* (t. 1–12) jest niemal dokładnym cytatem fragmentu *Sanctus* I (t. 12–21). Ponadto – według Maryi J. Fancey (op. cit., s. 33, 113–114, 145) – parę mogły tworzyć też *Sanctus solemne* (fol. 154v–155r) i [Agnus Dei] (fol. 248v–249r, wchodzące w wersji transponowanej „in G per B” w skład *Officium solemne*). Ich *cantus firmi* mają bowiem za podstawę śpiewy chorałowe występujące w kolejnych częściach (*Sanctus solemne in G* i *Agnus Dei in G per B*) z *Officium solemne* oraz zestawiane obok siebie w księgach liturgicznych proveniencji lokalnej. Dwa utwory potencjalnej pary są powiązane muzycznie; zostały wszak zamieszczone w składkach rękopisu znacznie od siebie oddalonych.

⁸¹ Analizę kompozycji należących do grupy *Kyrie paschale* por.: G. Kos, op. cit. Autor, traktując opracowania *Kyrie paschale* (noszące też sprzeczne atrybucje) jako świadectwo wokarno-instrumentalnej praktyki *alternatim*, określił wzajemny stosunek tych kompozycji, a także – w kontekście zachowanych źródeł – rozpatrzył kwestię ich autorstwa. Podjął też problem koncepcji tych utworów: komponowanych oryginalnie na organy, inspirowanych konkretnymi utworami wokalnymi, czerpiącymi z nich materiał muzyczny poddawany przekształceniom.

⁸² Kadencje zamykające części *Kyrie* i *Secundum Kyrie eleison* w *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck mają wszakże za podstawę nietransponowane dźwięki chorału, co umożliwia dostosowanie opracowania organowego do śpiewu chorałowego (w położeniu oryginalnym).

⁸³ Części różnią się ponadto w szczegółach: długością (nieznaczne rozszerzenia lub skróty) oraz wysokością dźwięków (m.in. przeniesienia oktawowo) lub/i rytmem (m.in. rozbitcie dłuższych wartości lub przeciwnie – połączenie krótszych), przypisaniem dźwięków do głosów i ortografią (zapis ozdobników). Nb. *Kyrie eleison paschale* 1543 (fol. 190v–191r) pokrywa się przeważnie z *Kyrie* i [Secundum *Kyrie eleison*] w wersji nietransponowanej.

⁸⁴ W *Kyrie paschale* części *Kyrie* i *Kyrie tertium* nie występują w trzech pozostałych *Kyrie paschale*. Por.: G. Kos, op. cit., s. 11–12.

⁸⁵ Zestawienie fragmentów pokrewnych i niemal identycznych w *Kyrie paschale* i *Kyrie paschale* N. C. Por.: G. Kos, op. cit., s. 13–16.

laetare i *Salve, Regina*, oraz pięciu hymnów – dwa różne *Tantum ergo sacramentum* i po jednym *Crux fidelis*, *Chorus novae Jerusalem* i *Veni Creator Spiritus*.

Opracowania śpiewów *ordinarium missae* wpisane zostały do obydwu głównych części chronologicznych rękopisu⁸⁶ – nieliczne do warstwy starszej (*Kyrie paschale*⁸⁷, *Kyrie per octavas*, *Kyrie eiusdem officii* oraz [*Officium*] *de Domina*, zawierające datowane *Patrem per octavas* N. C. 1540, skopiowane przez dwóch skryptorów zapewne w latach 1539–1540 roku, a zatem tuż przed opracowaniem rękopisu i zaraz potem)⁸⁸, oraz – większość – do warstwy nowszej (pozostałe kompozycje, w tym trzy zaopatrzone w datę – *Kyrie eleison paschale* 1543, *Kyrie eleison paschale* 1542 [Heinrich] Finck, *Angelicum Sanctus* 1546). Również większość opracowań chorału *proprium officii* wchodzi w skład nowszej części *Tabulatury* (w tym dwa datowane – *Veni Creator Spiritus* 1540 i *Tantum ergo sacramentum* 1546 – utwór stosunkowo późno więc skopiowany, nb. z zakończeniem jako dopiskiem na wolnym fragmencie poprzedniej karty); tylko trzy z nich należą do części starszej (*Regina caeli laetare*, *Tantum ergo sacramentum*, *Salve, Regina* N. C.)⁸⁹. Kompozycje *proprium missae* natomiast znajdują się przeważnie w części starszej. Jest to trzynaście utworów (w tym trzy datowane – *Gaudeamus omnes* 1539 i *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi*, niemal sąsiadujące ze sobą, oraz *Protexisti me, Deus* N. Ch. 1538, następujący po *Introitus de Sancta Trinitate* N. C. *Benedicta [sit sancta Trinitas]*, ale także *Prosa de Sancto Spiritu* i *Exemplum super Congaudent in G* skopiowane dopiero w 1540 roku). Spośród siedmiu pozostałych, wpisanych wprawdzie do części nowszej, dwa utwory skopiowane zostały wkrótce po opracowaniu rękopisu (o czym świadczą data zamieszczona w tytułach: [*Introitus*] *de Corpore Christi* N. C. 1540, *Prosa de Resurrectione Domini* 1540)⁹⁰.

Przeważnie opracowania *ordinarium missae* przekazane są anonimowo, a tylko dwa – sygnowane inicjałami N. C. lub nazwiskiem kompozytora⁹¹. Utworami tymi są *Patrem per octavas* N. C. 1540, wchodzące w skład [*Officium*] *de Domina*, i *Kyrie paschale* N. C.; ta druga kompozycja należy do grupy *Kyrie* scharakteryzowanej powyżej, obejmującej też dwa utwory zaopatrzone w inskrypcje odnoszące się prawdopodobnie do osoby Heinricha Fincka: *Kyrie eleison paschale* 1542 (złożone z innych części) i *Kyrie eleison paschale* (zawierające dwie części wspólne w postaci transponowanej). Cztery kompozycje (lub wybrane części) mają konkordancje w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*⁹², w której dwie z nich sygnowane są nazwiskiem: Mikołaja z Krakowa (*Kyrie paschale* N. C. = TKD, s. 44–47, z inskrypcją końcową *Finis Kyrie eleison pascale* N. C. *rac[oviensis] Nicolai*)⁹³ i Josquina des Prez (*Kyrie eleison paschale* 1542 [Heinrich] Finck: [*Kyrie ultimum*] = TKD ostatnia część *Kyrie paschale*, s. 96–97, z inskrypcją *Finitur Kyrie eleison magistri Josquin pascale*)⁹⁴, a trzy inicjałami:

⁸⁶ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–57.

⁸⁷ Według Grzegorza Kosa (op. cit., s. 11), *Kyrie paschale* mogło więc stanowić prototyp *Kyrie paschale* N. C.

⁸⁸ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–55. Części i ich części [*Officium*] *de Domina* przedzielone są innymi kompozycjami: między *Kyrie* (poprzedzonym przez *Preambulum in G per B* i *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi*) a *Et in terra pax* wpisano *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter*, między *Et in terra pax* a *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris* – zakończenie *Domine noster*, między *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris* a *Qui sedes ad dexteram Patris* – *Conclusio super h* (należące do *Fundamentum*); po *Patrem per octavas* N. C. 1540 znajdują się kompozycje *Surrexit Dominus, valete luctus* i *Śluszna jest rzecz* 1548, poprzedzające *Sanctus per octavas* i *Agnus Dei*. Według Gancarczyka (ibidem), kompozycje nie wchodzące w skład cyklu mszalnego wpisane zostały w latach 1540–1548. Udział dwóch skryptorów współdziałających ściśle ze sobą w sporządzaniu kopii [*Officium*] *de Domina* scharakteryzowała Marya J. Fancey, op. cit., s. 74–77.

⁸⁹ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–57.

⁹⁰ Por.: ibidem.

⁹¹ Por. przyp. 16.

⁹² Ponadto 10 taktów początkowych *Et in terra*, należącego do trzeciego cyklu mszalnego, odpowiada w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* początkowi *Et in terra solemne*, s. 359 (w transpozycji o kwintę w dół), zestawionemu tu z *Kyrie eleison fons bonitatis* N.Z., s. 354–359, którego części *Kyrie I*, *Kyrie III* i ostatnie *Kyrie* wchodzi w skład *Kyrie eleison Virginitatis* z *Tabulatury* Jana z Lublina.

⁹³ Nb. bezpośrednio przed *Kyrie eleison paschale* N. C. *rac[oviensis] Nicolai* w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* znajduje się *Et valde mane una sabbatorum* N (s. 40–44) – jedna z trzech intawolacji pierwszej części motetu Heinricha Fincka opartego na antyfonie, tu oznaczona monogramem. Spośród kompozycji organowych przypisywanych w tabulaturach Finckowi, są to jedyne utwory, których pierwotny wokalny zachował się, toteż możliwa stała się analiza porównawcza tych kompozycji. Por.: G. Kos, op. cit., s. 5–7.

⁹⁴ Konkordancję tę odnotował Grzegorz Kos (op. cit., s. 17). Wskazana część należy w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* do *Kyrie paschale* (s. 96–97), składającego się z *Kyrie I*, *Christe*, *Kyrie III* i ostatniego *Kyrie*. Również pierwsza część przypisana została Josquinowi. Sygnowanie jego nazwiskiem kompozycji skądinąd nieznanymi i niemającymi konkordancji wokalnych trudno uznać za wiarygodne. Toteż *Kyrie paschale* z *Tabulatury z klasztoru św. Ducha* wymieniane jest wśród kompozycji błędnie mu przypisywanych, por.: Patrick Macey, Jeremy Noble, Jeffrey Dean, Gustave Reese, *Josquin (Lebloitte dit) Des Prez*, w: *Grove Music Online* (wersja z 23 II 2011).

N. Z. (*Kyrie eleison Virginitatis: Kyrie, Kyrie eleison tertium, Kyrie eleison ultimum* = TKD, s. 354–359, w tym *Ultimum Kyrie elejzon fons bonitatis N. Z.*) oraz N. C. i N. Z.⁹⁵ (*Sanctus solemne* = TKD, s. 344–346, w tym [*Sanctus tertium*] z inskrypcją *Finitur Sanctus NC*, i *Hosanna* z inskrypcją *Finitur hosanna et totus Sanctus Solemne N. Z.*)⁹⁶. Opracowania *Kyrie paschale* przypisane są więc trzem osobom: Heinrichowi Finckowi, Josquinowi des Prez oraz monogramiście N. C./Mikołajowi z Krakowa. Jak wykazał Grzegorz Kos⁹⁷, kompozycje te mają cechy zbieżne z wokalnym *Kyrie paschale* Fincka i *Missa Paschalis* (II) *ad organum* Isaaca⁹⁸; zawierają też fragmenty podobne, a nawet identyczne jak w mszy Isaaca⁹⁹. Toteż *Kyrie paschale* z polskich tabulatur mogły być wzorowane na tych utworach (stanowiąc zarazem instrumentalne dopełnienie mszy wokalnych); może były koncypowane od razu na organy (i pochodziły od samego Fincka i Isaaca lub stworzone zostały pod nadzorem owych kompozytorów działających w tym samym środowisku dworu cesarskiego w Wiedniu)¹⁰⁰. W świetle analizy Grzegorza Kosa, odrzucić natomiast należy hipotezę, że monogramista N. C. był autorem *Kyrie paschale* (fol. 155v–157r); wykluczyć trzeba również osobę Josquina des Prez jako twórcy *Kyrie paschale* z *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*.

Również większość opracowań śpiewów *proprium missae* nie zostało przypisanych określonym kompozytorom, a tylko pięć utworów sygnowanych jest inicjałami N. C. lub N. Ch. [= Nicolaus de Chrzanów]¹⁰¹. Są to [*Introitus*] *de Corpore Christi* N. C. 1540, [*Introitus de Omnibus Sanctis*]. *Gaudeamus omnes* N. C., *Introitus de Resurrectione Domini* N. C., *Introitus de Sancta Trinitate* N. C. oraz *Protexisti me, Deus* N. Ch. 1538. Trzy kompozycje mają konkordancje w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*, w której jedna z nich oznaczona została inicjałami N. Z. (*Gaudeamus omnes* N. C. = TKD, s. 350–353, z inskrypcją *Finitur Gaudeamus* N. Z.¹⁰²; strofy dwóch sekwencji – *Prosa [de Corpore Christi]: [Ecce panis Angelorum]* = TKD, s. 37–38; [*Prosa de Pentecostibus*]: *Infunde unctionem* = TKD, s. 10–11)¹⁰³; jedna kompozycja znana jest też z *Zapisu organowego z klasztoru Augustianów* (*Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]*)¹⁰⁴. Spośród polifonicznych opracowań *proprium officii* tylko antyfona *Salve, Regina* sygnowana jest inicjałami N. C. Dwie kompozycje mają konkordancje w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*, w której obydwie zaopatrzone są w inicjały N. Z. (hymny *Crux fidelis* = TKD, s. 206–208¹⁰⁵, i *Tantum ergo sacramentum*, fol. 85r–85v = TKD, s. 4–6)¹⁰⁶.

⁹⁵ Poglądy na temat znaczenia inicjałów N. Z. por.: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Joannes of Lublin's Tablature*, s. 84.

⁹⁶ Kompozycje przekazane w obydwu tabulaturach różnią się szczegółach, dotyczących linii melodycznej (wypełnienia skoków, zdobień lub ich braku, zastąpienia jednych ozdobników innymi) i wysokości dźwięków (m.in. w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* wprowadzaniem akcydencji w górę, np. *fis* w miejsce *f*), rytmu (m.in. w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* zastąpienie wartości jednakowych punktowanymi), przypisaniem dźwięków do głosów.

⁹⁷ Por.: G. Kos, op. cit., s. 29–43.

⁹⁸ Por.: ibidem, s. 29–36.

⁹⁹ Por.: ibidem, s. 30–32.

¹⁰⁰ Schematy hipotetycznej rekonstrukcji przemiennej realizacji polifonicznej mszy wokально-instrumentalnych Fincka i Isaaca (z wykorzystaniem kompozycji z tabulatur organowych) por.: G. Kos, op. cit., s. 36, 38.

¹⁰¹ Por.: przyp. 17.

¹⁰² Opracowania introitu *Gaudeamus omnes* różnią się długością (opracowanie antyfony w drugim z rękopisów jest dłuższe o jeden takt, opracowanie doksologii – krótsze o trzy takty), a także wysokościami pojedynczych dźwięków i szczegółami przebiegu rytmicznego (dyminucje lub połączenie krótszych wartości).

¹⁰³ Obydwa przekazy strofy *Ecce panis angelorum* wykazują bardzo drobne różnice, dotyczące wysokości pojedynczych dźwięków i pominięcia oznaczeń akcydencji (w TKD), rytmu (punktowanego i rozbicia dłuższej wartości w TKD) oraz lokalizacji frazy w głosach środkowych.

¹⁰⁴ Przekaz sekwencji *Congaudet angelorum* z *Zapisu organowego z klasztoru Augustianów* na desce jest – w porównaniu do wersji znanej z *Tabulatury Jana z Lublina* – skromniejszy: obejmuje opracowanie pięciu (a nie siedmiu) strof, tzn. strofę 1 (*Congaudet angelorum*), 2a (*Quae sine virili*), 3a (*Nam ipsa laetatur*), 4a (*Quam celebris angelis*) i 5a (*Qua gloria in caelis*, t. 1–14), które odpowiadają strofom 1, 2b (*Filium qui suo mundum*), 3b (*In terris cui quondam*), 4b (*Qui filii illius*) i 5b (*Quae domino caeli prebuit*) w opracowaniu z tabulatury kraśnickiej (tu dodatkowo strofy 6a: *Te, caeli regina*, i 7a: *Te libri, virgo*). Z powodu przycięcia deski oraz jej uszkodzeń w *Zapisie Augustiańskim* brakuje niektórych fragmentów (dwóch taktów początkowych pierwszej strofy, części taktów w przebiegu wszystkich kompozycji), liczne znaki dla wartości rytmicznych i wysokości dźwięku są ponadto niewidoczne. Mimo takich defektów analiza porównawcza obydwu przekazów pozwala stwierdzić, że są one w dużym stopniu zbieżne; nieliczne różnice, odnotowane w komentarzu krytycznym, polegają na zastąpieniu w *Tabulaturze Jana z Lublina* zwrotami figuracyjnymi długich wartości występujących w *Zapisie Augustiańskim*. Por. też: B. Frydrychowicz, *Augustiański fragment organowy*, s. 3–33.

¹⁰⁵ W *Crux fidelis* N. Z. t. 53–71 różnią się wyraźnie innym opracowaniem tego samego głosu basowego.

¹⁰⁶ W *Tantum ergo sacramentum* N. Z. występuje inne zakończenie.

Polifonia i śpiewy liturgiczne: praktyka *alternatim*. Opracowania *ordinarium* i *proprium missae* oraz *proprium officii* z *Tabulatury Jana z Lublina* są użytkowymi kompozycjami organowymi, koncypowanymi może od razu na instrument¹⁰⁷ (może też wykorzystującymi materiał muzyczny konkretnych utworów wokalnych lub czerpiącymi z nich inspirację)¹⁰⁸ i pełniącymi funkcje liturgiczne. Mają charakter polifonicznych wstawek do śpiewów chorałowych przeznaczonych na określone okazje roku kościelnego z wykorzystaniem jako *cantus firmi* wybranych ich fragmentów. Toteż interpolacje organowe są elementem większej całości, realizowanej na sposób *alternatim* przez instrument i głosy ludzkie¹⁰⁹. Melodie chorałowe decydują o spójności takich całości instrumentalno-wokalnych/polifoniczno-monodycznych; wyznaczają ich ramy modalne, choć transpozycja melodii chorałowych wpływa (lub nie) na modus kompozycji polifonicznej¹¹⁰.

W opracowaniach *ordinarium missae* melodie stałe zaczerpnięte zostały z chorału, a w ich tytułach określono przeznaczenie liturgiczne lub nazwano wykorzystane śpiewy chorałowe¹¹¹. Podstawę części Kyrie np. stanowią melodie *Cunctipotens Genitor Deus* (w *Officium per octavas, Kyrie per octavas*), *Kyrie fons bonitatis* (*Officium solemne, Kyrie eleison Virginitatis*¹¹²), *Lux et origo* (*Kyrie paschale*¹¹³, *Kyrie paschale N. C.*, *Kyrie eleison paschale 1542* [Heinrich] Finck, *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck), *Cum jubilo* (*Kyrie eleison de Sancta Maria*), *Kyrie magnae Deus potentiae* (*Kyrie magne Deus in G*), *Firmator sancte* (*Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus*) oraz melodia znana z licznych polskich, węgierskich i czeskich ksiąg liturgicznych z XV i XVI wieku ([*Officium*] *de Domina*)¹¹⁴. Opracowania introitów mają za podstawę śpiewy chorałowe przeznaczone na Advent (*Introitus de Beata Virgine. Rorate caeli*), Boże Narodzenie (*Puer natus est nobis: [Introitus] de Nativitate Christi*), Wielkanoc (*Resurrexi et adhuc tecum sum: Introitus de Resurrectione Domini N. C.*) i okres Wielkanocy (*Protexisti me, Deus N. Ch. 1538*), uroczystość Zesłania Ducha Świętego (*Spiritus Domini replevit orbem terrarum: Introitus de Spiritu Sancto*) i okres po Zielonych Świątach – na uroczystość Trójcy Świętej (*Introitus de Sancta Trinitate N. C. Benedicta [sit sancta Trinitas]*), Bożego Ciała (*Cibavit eos: [Introitus] de Corpore Christi N. C. 1540, Introitus de Corpore Christi. [Cibavit eos]*) i XVII niedzielę (*Justus, es Domine*), na uroczystość Wszystkich Świętych (*Gaudeamus omnes 1539, Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi, Gaudeamus omnes N. C.*)¹¹⁵ i święta maryjne ([*Introitus*] *Virginis Mariae. Salve sancta Parens*). W polifonicznych

¹⁰⁷ Por.: J. R. White, *Original Compositions and Arrangements*, s. 83–92.

¹⁰⁸ Por.: G. Kos, op. cit., s. 29–43.

¹⁰⁹ Zagadnienie praktyki *alternatim* udokumentowanej w kompozycjach przekazanych w polskich tabulaturach omówiła Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 97–103), a ostatnio Marya J. Fancey (op. cit., s. 37–54, 146–152), interpretując praktykę przemiennej wykonania mszy organowych z *Tabulatury Jana z Lublina* w kontekście repertuaru europejskiego.

¹¹⁰ Transpozycja melodii chorałowej (jej frazy początkowej) wiąże się z jej wprowadzaniem w różnych głosach konstrukcji polifonicznej (częstokroć w imitacji). Zazwyczaj wpływa ona na transpozycję tonacji chorału w opracowaniu polifonicznym, co zachodzi wówczas, gdy melodia stała występuje w transpozycji (najczęściej o kwartę/undecymę w górę lub kwintę w dół) w głosie będącym głównym jej nośnikiem. Natomiast modus chorału zostaje w opracowaniu polifonicznym zachowany, gdy melodia stała eksponowana jest w tym głosie w położeniu oryginalnym (lub przeniesieniu oktawowym).

¹¹¹ Identyfikacje melodii chorałowych wykorzystanych w opracowaniach *ordinarium* i *proprium missae* oraz *proprium officii* (wraz z określeniem ich przeznaczenia liturgicznego) por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 174–181. Zawarte w książce Barbary Brzezińskiej dane uzupełniła i skorygowała Marya J. Fancey (op. cit., s. 25–37, 141–145), uwzględniając księgi liturgiczne z epoki i wykazując związki melodii wykorzystanych w mszach organowych z *Tabulatury Jana z Lublina* z ich wersjami lokalnymi – środkowoeuropejskimi i – w szczególności – polskimi (zawartymi m.in. w *Graduale Jana Olbrachta*, ms. Kk I 42–44, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej).

¹¹² Nb. w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* pierwsza i ostatnia część kompozycji zaopatrzona została w inskrypcję: *Finitur Kyrye elejzon fons bonitatis primum* (s. 354) i *Finitur ultimum Kyrye elejzon fons bonitatis N. Z* (s. 359).

¹¹³ Według Barbary Brzezińskiej (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 176) i Grzegorza Kosa (op. cit., s. 11–13), w *Kyrie paschale* podstawę części *Kyrie* i *Kyrie tertium* stanowi melodia zaczerpnięta z *Kyrie Rex Genitor*, a *Christe eleison* i *Kyrie ultimum* – z *Kyrie Lux et origo*. Korektę takiej identyfikacji pochodzenia *cantus firmus*, wykorzystującego we wszystkich częściach melodię *Lux et origo*, por.: M. J. Fancey, op. cit., s. 25.

¹¹⁴ Identyfikację melodii chorałowej wykorzystanej w *Kyrie* z [*Officium*] *de Domina* por.: M. J. Fancey, op. cit., s. 25.

¹¹⁵ Oprócz takiego przeznaczenia liturgicznego introitu *Gaudeamus omnes*, na które wskazała Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 177–178), śpiew ten ma także inne zastosowania, w tym w mszach maryjnych (odprawianych m.in. z okazji Wniebowzięcia NMP). Zwróciła na to uwagę Marya J. Fancey przy okazji rozpatrywania kwestii współpracy dwóch skryptorów przy montowaniu cyklu [*Officium*] *de Domina* (jeszcze przed opracowaniem rękopisu w 1540 roku) oraz lokalizacji cyklu w *Tabulaturze*: część *Kyrie* poprzedzona jest właśnie opracowaniem wspomnianego introitu (noszącym inskrypcję *Anno domini 1539 in die S. Leonardi*, określającą zapewne datę sporządzenia kopii), a przed nim wpisane zostało *Preambulum in G per B* (ujęte w tym samym modus, co introit); owe trzy kompozycje mogły zatem być elementami wspólnej całości, skojarzonymi ze sobą przed zamieszczeniem w *Tabulaturze*. Nb. według tej autorki, przypisanie introitu *Gaudeamus omnes* uroczystości Wniebowzięcia występuje w *Graduale Jana Olbrachta* (część II: *de sanctis*). Por.: M. J. Fancey, op. cit., s. 75–77.

opracowaniach sekwencji wykorzystano stosowne melodie na Wielkanoc (*Victimae paschali laudes: Prosa de Resurrectione Domini* 1540), Zesłanie Ducha Świętego (*Prosa de Sancto Spiritu. Veni Sancte Spiritus* i *Sancti Spiritus assit nobis* [gratia]), Boże Ciało (*Prosa [de Corpore Christi]. Lauda Sion Salvatorem*), a także na uroczystości maryjne – Zwiastowania (*Prosa de Beata Virgine. Mittit ad Virginem*) i Wniebowzięcia (*Exemplum super Congaudent* i *Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]. Congaudent angelorum*). W *Regina caeli laetare* i *Salve, Regina* N. C. melodie stałe zaczerpnięte zostały z antyfon maryjnych przeznaczonych na Nieszpory niedzielne okresu od Wielkanocy do Zesłania Ducha Świętego (w pierwszej kompozycji odpowiadającym dwóm werseom) i okresu od uroczystości Trójcy św. do Adwentu (w drugiej odpowiadającym pięciu werseom lub ich członom); w *Crux fidelis*, *Chorus novae Jerusalem*, *Tantum ergo sacramentum* i *Tantum ergo sacramentum* 1546 oraz *Veni Creator Spiritus* 1540 podstawą opracowania polifonicznego stały się kolejno melodie zwrotek pochodzących z hymnów *Pange lingua gloriosi Lauream* na Wielki Piątek, *Chorus novae Jerusalem* na pierwszą niedzielę po Wielkanocy (Dominica in Albis), *Pange lingua gloriosi Corporis* (w trzecim tonie) na Boże Ciało i *Veni Creator Spiritus* na Zielone Świąta.

W Kyrie opracowane polifonicznie na organy zostały części Kyrie I, Kyrie II lub III, Christe i ostatnie Kyrie (z wyjątkiem *Kyrie paschale*¹¹⁶, *Kyrie eleison paschale* 1542 [Heinrich] Finck, w którym nie występuje Kyrie II lub III, oraz *Kyrie magne Deus* in G, niekompletnego, ograniczonego do Kyrie I¹¹⁷), w Gloria – części rozpoczynające się od wersów *Et in terra pax*, *Domine Deus Agnus Dei* i *Qui sedes ad dexteram patris* (we wszystkich trzech cyklach mszalnych) lub *Et in terra pax*, *Domine Deus Agnus Dei* i *Qui tollis peccata mundi*, [suscipe] (w *Et in terra pax de Sancta Maria sabatidis diebus*), w Credo – *Patrem omnipotentem*, *Qui propter nos homines*, w *Sanctus* – *Sanctus I*, *Sanctus III*, *Hosanna in excelsis* lub tylko *Sanctus I* i *Sanctus III* (tylko w [Officium] de Domina); opracowanie *Agnus Dei* ogranicza się do pojedynczej części *Agnus Dei* (określonej w jednym przypadku jako *Agnus primum*)¹¹⁸. W opracowaniach introitów polifonicznie ujęte zostały części odpowiadające antyfonie i werseom lub doksologii *Gloria Patri* (z wyjątkiem czterech kompozycji ograniczających się do opracowania samej antyfony – *Introitus de Corpore Christi*, *Introitus de Spiritu Sancto*, *Protexisti me*, *Deus N. Ch.* 1538, [Introitus] de Nativitate Christi); w opracowaniach sekwencji – wybranym strofom (lub ich członom), nieparzystym lub/i parzystym (z wyjątkiem opracowania pojedynczych strof sekwencji w *Prosa de Sancto Spiritu. Veni Sancte Spiritus* i *Exemplum super Congaudent* in G)¹¹⁹; ich liczba wynosi dwanaście (w *Prosa [de Corpore Christi]*), siedem (w *Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]*), pięć (w *Prosa de Beata Virgine*), cztery (w *Prosa de Resurrectione Domini* 1540) i dwie (w *Sancti Spiritus assit nobis* [gratia]). W opracowaniach antyfon polifonicznie ujęte zostały części odpowiadające przeważnie co drugiemu werseom; w opracowaniach hymnów – pojedynczej strofie (o melodii wspólnej dla pozostałych zwrotek)¹²⁰.

Pozostałe fragmenty śpiewów *ordinarium* i *proprium missae* oraz antyfon pozostawały natomiast do monodycznego (lub polifonicznego) wykonania wokalnego (lub wokalnego z towarzyszeniem organów). Również w przypadku hymnów możliwe wydaje się wykonanie przemienne kompozycji – instrumentalne (polifoniczne) i wokalne (monodyczne). Przekazane w *Tabulaturze Jana z Lublina* polifoniczne opracowania wybranych fragmentów chorału – zwłaszcza *ordinarium missae* – stanowią więc stosunkowo późne świadectwo praktyki *alternatim* (tu z udziałem organów, tzw. mszy organowej), udokumentowanej wcześniej w lokalnych źródłach liturgicznych z XIII–XV wieku (przybierającej też postać przemienności śpiewu chorałowego i polifonicznego)¹²¹, a także w innych polskich tabulaturach organowych z XVI wieku¹²², która była – jak się wydaje – popularna

¹¹⁶ Według Grzegorza Kosa (op. cit., s. 20) – ukształtowanie współbrzmieniowe zakończeń części *Kyrie* i *Kyrie tertium* wskazuje, że w wykonaniu *alternatim* po częściach organowych nie można od razu zaśpiewać melizmatu chorałowego „eleison”, ale trzeba zacząć od „Kyrie”.

¹¹⁷ *Kyrie magne Deus* in G ograniczone do jednej części wpisanej niekompletnie na fol. 187v zostało przez Johna R. White’a (*Johannes of Lublin. Tablature of Keyboard Music*, t. 1, s. 72–73) uzupełnione hipotetycznym zakończeniem znajdującym się na fol. 96r (w edycji t. 16–29), nb. zamkniętym kadencją do dźwięku reperyjnego VIII tonu.

¹¹⁸ Opracowania *ordinarium missae* – cykle i pojedyncze części, obejmują w sumie 82 części ujęte polifonicznie.

¹¹⁹ Opracowania *proprium missae* – introitus i sekwencji, obejmują w sumie 54 (22 + 32) części ujęte polifonicznie.

¹²⁰ Opracowania *proprium officii* – antyfon i hymnów, obejmują w sumie 12 (7 + 5) części ujęte polifonicznie.

¹²¹ Por.: Katarzyna Swaryczewska [Morawska], *Msza organowa w polskich zabytkach średniowiecznych* (Musica medii aevi 2, red. Jerzy Morawski), Kraków 1968, s. 78–92.

¹²² Praktykę *alternatim* z udziałem organów poświadczają też cztery *Kyrie paschale Lux et origo* z *Tabulatury Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego* (z ok. 1580 roku), zniszczonej podczas II Wojny Światowej (zachowany mikrofilm). Trzy z tych kompozycji nawiązują wyraźnie do materiału muzycznego *Kyrie paschale* z *Tabulatury Jana z Lublina* i *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*, odzwierciedlając próbę przekształcenia starszej faktury czterogłosowej w nowszą pięciogłosową. Por.: G. Kos, op. cit., s. 38–39, 41.

wówczas na tym terenie, typowa dla obszaru Niemiec, a na początku XVI stulecia obecna również w muzyce wykonywanej na dworze cesarskim w Wiedniu i w kręgu jego oddziaływania¹²³.

Faktura i ukształtowanie kontrapunkcyjne; forma kompozycji. Pod względem ukształtowania kontrapunkcyjno-fakturalnego, polifoniczne opracowania *ordinarium* i *proprium missae* oraz *proprium officii* stanowią grupę utworów jednolitych stylistycznie¹²⁴; powiązane są między sobą również stereotypowymi figurami ozdobnymi (przede wszystkim obiegnikami), idiomatycznymi dla instrumentów klawiszowych (występującymi głównie w *discantus* w zwrotach kadencyjnych). Cechy ogólne omawianych utworów odpowiadają regułom komponowania utworu czterogłosowego, wyłożonym w traktacie *Ad faciendum cantum choralem*. Są to bowiem kompozycje o dyspozycji głosów *discantus*, alt, tenor, bas, w których czterogłos zachowany jest konsekwentnie, a tylko niekiedy współbrzmienia końcowe zostają wzmocnione dźwiękiem dodatkowym; dość sporadycznie w toku utworu obsada ulega redukcji do trzy- lub dwugłosu¹²⁵. Poszczególne głosy są zróżnicowane pod względem rytmicznym i funkcji pełnionej w konstrukcji kontrapunkcyjnej. Omawiane kompozycje mają za podstawę rozwiniętą technikę *cantus firmus*, który nie występuje zazwyczaj wyłącznie w jednym głosie, choć jest eksponowany w wybranym z nich – najczęściej w basie, nieco rzadziej w tenorze lub *discantus*. Eksponowanie melodii stałej zmienia się w opracowaniach kolejnych części śpiewów stałych mszy, co sprzyja urozmaiceniu brzmienia tych kompozycji. Głos, będący nośnikiem melodii chorałowej przybiera często postać przebiegu długo- i niekiedy też równonutowego (w wartościach minim lub semibreves), kontrastując w stosunku do pozostałych głosów. Kompozycje rozpoczynają się przeważnie imitacją opartą na frazie początkowej *cantus firmus*, niekiedy poddawanej zdobieniom, które pojawiają się zwłaszcza w *discantus* lub alcie, głosach generalnie najbardziej ornamentowanych. W imitacji uczestniczą zazwyczaj wszystkie głosy, pozostające do siebie w stosunku kwintowo-kwartowym lub oktawowym, rzadziej unisonowym, z których ostatni wprowadza melodię stałą. Innymi słowy: trzy głosy, wchodzące kolejno z frazą tematyczną, antycypują wejście *cantus firmus* (zwłaszcza w basie lub tenorze, ale też w *discantus*), cytowanego w postaci najmniej zmienionej względem chorału, w całości lub w najpełniejszym kształcie. Cechy ugrupowań imitacyjnych otwierających opracowania *ordinarium* i *proprium missae* oraz *proprium officii* pozostają więc w zgodzie z regułami sformułowanymi w traktacie, odnoszącymi się do rozpoczynania kompozycji sukcesywnym wejściem głosów (*Primum necessarium*: 30–80). Dotyczy to w szczególności stosunków interwałowych wejść głosów (w oktawie lub unisonie, kwincie i kwarcie), lokalizacji melodii stałej (w *discantus*, tenorze lub basie) i znaczenia głosu wprowadzanego na końcu (w równych wartościach) jako głównego nośnika *cantus choralis* (ibidem: 30, 65), a także roli altu, wyraźnie podporządkowanego pozostałym głosom konstrukcji kontrapunkcyjnej¹²⁶. Niejednokrotnie w imitacyjnym ugrupowaniu początkowym powiązanym chorałową frazą tematyczną eksponowana jest para głosów, najczęściej wyższych przeciwstawionych niższymi wchodzącymi z wyraźnym opóźnieniem na

¹²³ Por.: G. Kos, op. cit., s. 36–38.

¹²⁴ Według Barbary Brzezińskiej (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 125–126), jednorodność środków techniki kompozytorskiej charakterystyczna jest przede wszystkim dla opracowań *ordinarium missae*, zawartych m.in. w *Tabulaturze Jana z Lublina*, które odznaczają się nawet zunifikowanym schematyzmem. Większe zróżnicowanie środków warsztatowych występuje natomiast – jej zdaniem (ibidem, s. 126–132) – w innych utworach liturgicznych (opracowaniach introitów, sekwencji, antyfon i hymnów) oraz w kompozycjach o nieokreślonym przeznaczeniu liturgicznym. Jednakże autorka, dla zilustrowania tego zjawiska, posłużyła się głównie przykładami utworów tej ostatniej grupy, pochodzących też z *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*.

Pogląd Brzezińskiej o spójności stylistycznej mszy organowych potwierdziły analizy Maryi J. Fancey (op. cit., s. 106–122), która wykazała istnienie w utworach z *Tabulatury Jana z Lublina* (i *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*) wyraźnych związków materiału muzycznego na poziomie fragmentów kompozycji (i ich części), możliwych do wyodrębnienia. Autorka zinterpretowała owe powiązania jako konsekwencję stosowania się organistów do nauki zawartej w *Ad faciendum cantum choralem* i przejaw ważnego udziału w praktyce polifonii organowej elementu improwizacji (z wykorzystaniem modeli czterogłosowego opracowania chorału).

¹²⁵ Por. np.: *Officium per octavas: Agnus Dei*, t. 15–20; *Officium solemne: Et in terra*, t. 16–19, 24–28, 42–44; *Et in terra pax de Sancta Maria sabatidis diebus: Et in terra pax*, t. 13–33; *Gaudeamus omnes 1539*, t. 30–31, 33–39; *Gaudeamus omnes N. C.*, t. 29–30, 40–44; *Protexisti me, Deus N. Ch. 1538*, t. 19–21, 31–39; *Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]: Congaudent angelorum*, t. 18–22; *Tantum ergo sacramentum*, t. 28–35, 43–51; *Veni Creator Spiritus 1540*, t. 20–24.

¹²⁶ Chodzi tu o wykluczenie altu jako głosu, który, choć może intonować frazę początkową *cantus choralis*, nigdy nie cytuje go w całości, czego dowodzą przykłady, w których melodia chorałowa umieszczona jest w *discantus*, tenorze lub basie (*Primum necessarium*: 30–80). Również we wzorach kontrapunkcyjnych w *Fundamentum* podstawę stanowią interwały melodyczne umieszczone tylko w tych trzech głosach.

tle kontrapunktu pozostałych głosów¹²⁷; zupełnie wyjątkowo opozycja par głosów powiązanych motywicznie występuje w toku kompozycji¹²⁸. Takie ukształtowanie ugrupowania imitacyjnego uznać można za przejaw wyrafinowania metod rozpoczynania kompozycji przedstawionych w traktacie, nb. odzwierciedlonych tam w kilkunastu przykładach nutowych¹²⁹. Stosunkowo wiele kompozycji rozpoczyna się jednak nieimitacyjnie – w cztero-, trzy- lub dwugłosie, od razu od swobodnego kontrapunktowania długonutowego *cantus firmus*, umieszczonego w tenorze, *discantus* lub basie, albo frazy początkowej antycypującej melodię stałą wchodzącą następnie w innym głosie¹³⁰. Zdarza się, że tak wprowadzona melodia stała z jej wersją kolorowaną jako kontrapunktem przechodzi kolejno przez głosy – bas, tenor i *discantus* (*Kyrie eleison Virginitatis: Kyrie eleison tertium*, gdzie fraza początkowa i jej wersja kolorowana jako kontrapunkt w alcie i basie wyprzedzają sukcesywne wejście pozostałych głosów). Wśród nieimitacyjnych sposobów rozpoczynania kompozycji występują zatem także ukształtowania polegające na jednoczesnym wejściu wszystkich głosów, odpowiadające regułom zaprezentowanym w *Ad faciendum cantum choralem (Primum necessarium: 12–29)*. Różnorodność ukształtowań początków w poszczególnych częściach jest jeszcze jednym czynnikiem wpływającym na urozmaicenie przebiegu niektórych polifonicznych opracowań śpiewów chorałowych – części *ordinarium missae*, należących do cyklów i samodzielnych, a także sekwencji i antyfony *Salve, Regina N. C.*, złożonych z wielu części¹³¹.

W przebiegu kompozycji dominuje kontrapunkt swobodny, zazwyczaj niezwiązany z motywiką *cantus choralis* – umiarkowanie ozdobny lub prosty *nota contra notam* (i do niego zbliżony), często wzbogacony, zwłaszcza w zwrotach lub cezurach kadencyjnych, figuracjami eksponowanymi przeważnie w najwyższym głosie. Ukształtowanie takie odpowiada ogólnie nieimitacyjnym wzorom kontrapunktycznym zawartym w *Fundamentum (concordantiae: ascensus, descensus i unisoni oraz conclusiones i clausulae)*, które – zgodnie z zaleceniem autora *Ad faciendum cantum choralem*, żeby dalszy ciąg melodii i konkluzję kompozycji opracowywać sięgając do formuł gotowych do wmontowania – miały stanowić podstawę dla rozwijania utworu

¹²⁷ W opracowaniach *ordinarium missae*, spośród 60 części rozpoczynających się imitacyjne aż w 31 eksponowane są pary głosów zróżnicowane barwowo; ugrupowania takie przyjmują różnorodną formę; imitacja w parach występuje też w opracowaniach *proprium missae i officii*. W kompozycjach tych 1) pary głosów: *discantus* i alt, a następnie tenor i bas (lub odwrotnie) powiązane są frazą początkową *cantus firmus*, imitowaną swobodnie lub ściśle; pierwsza para głosów wchodzi z wyraźnym opóźnieniem na tle kontrapunktu pozostałych głosów (np. *Officium per octavas: Ultimum Kyrie, Et in terra pax; Gaudeamus omnes 1539; Prosa [de Corpore Christi]: [Laudis thema specialis], [Sit laus plena, sit sonora], Dies enim solemnus agitur; Salve, Regina N. C.: O pia [O dulcis] Virgo Maria; Chorus novae Jerusalem*); 2) parze głosów górnych przeciwstawia się para głosów dolnych (lub odwrotnie), z których (a) tylko pojedyncze głosy każdej z par powiązane są frazą tematyczną, a dwa pozostałe tworzą kontrapunkt (np. *[Officium] de Domina: Qui sedes ad dexteram Patris; Prosa [de Corpore Christi]: Quod in coena Christus gessit*) lub (b) trzy głosy powiązane są frazą tematyczną, a czwarty tworzy kontrapunkt (np. *Introitus de Resurrectione Domini N. C.: Gloria Patri; Prosa de Resurrectione Domini 1540: Credendum est [magis] soli Mariae*); 3) po imitacji w *discantus* i alcie wchodzi sukcesywnie z frazą tematyczną głosy dolne, które nie łączą się w parę, gdyż drugi z nich wprowadzony zostaje z dużym opóźnieniem (np. *Officium solemne: Ultimum Kyrie, Et in terra, Patrem solemne; Salve, Regina N. C.: Eia ergo, Advocata [nostra]*); niekiedy jako para wyodrębnione zostają głosy środkowe, a pozostałe wchodzi sukcesywnie (np. *Officium per octavas: Hosanna in excelsis*).

¹²⁸ Por.: *[Officium] de Domina: Qui propter nos homines*, t. 20–26, gdzie parze głosów wyższych, z frazą tematyczną w *discantus* i kontrapunktem w alcie, przeciwstawiają się dwa głosy niższe, imitujące w oktawie bardzo swobodnie frazę tematyczną (tenor) i kontrapunkt w oktawie dolnej (bas); *Officium solemne: Agnus Dei*, t. 35–41, gdzie parze głosów wyższych, z frazą tematyczną w *discantus* i kontrapunktem w alcie, przeciwstawiają się dwa głosy niższe, imitujące frazę tematyczną w oktawie (tenor) i kwintdecymie dolnej (bas); *Tantum ergo sacramentum*, t. 43–51, gdzie parze głosów wyższych z frazą tematyczną w *discantus* i kontrapunktem w alcie, przeciwstawiają się dwa głosy niższe powiązane frazą tematyczną, pozbawione towarzyszenia pozostałych głosów.

¹²⁹ Spośród 27 przykładów przytoczonych dla zilustrowania sposobów rozpoczynania kompozycji sukcesywnym wejściem głosów (*Primum necessarium: 30–80*), w 13 kompozycjach (nr 13, 15–16, 18–19, 21–22, 25–27, 29, 32, 35) eksponowana jest para głosów, przeważnie wyższych, przeciwstawiona pozostałym głosom wchodzącym z wyraźnym opóźnieniem; w jednej z nich cytowana jest melodia chorałowa sekwencji *Veni Sancte Spiritus*, której opracowanie polifoniczne należy do repertuaru muzycznego *Tabulatury*.

¹³⁰ W opracowaniach *ordinarium missae* nieimitacyjny początek występuje aż w 21 częściach, w tym w 13 rozpoczynających części, por. np.: *Officium per octavas: Kyrie primum, Christe eleison, Sanctus per octavas, Agnus Dei*; *[Officium] de Domina: Sanctus per octavas, Kyrie paschale N. C.: Christe*. Por. też: *[Introitus] de Corpore Christi N. C. 1540: Versus; Introitus de Resurrectione Domini N. C.: [Resurrexi et adhuc tecum sum]; Introitus de Sancta Trinitate N. C.: Gloria Patri; Prosa [de Corpore Christi]: [A sumente non concisus], [Sumunt boni, sumunt mali]; Prosa de Resurrectione Domini 1540: Dic nobis Maria; Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]: Congaudent angelorum; Salve, Regina N. C.*

¹³¹ Kompozycje zróżnicowane fakturalnie przeważają nad bardziej jednorodnymi pod tym względem. Do tych ostatnich należą kompozycje złożone z części rozpoczynających się imitacyjnie, por.: *Officium per octavas: Et in terra pax*; *[Officium] de Domina: Kyrie, Et in terra pax, Patrem per octavas N. C. 1540; Officium solemne: Patrem solemne; Kyrie eleison paschale [Heinrich] Finck; Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus; Patrem solemne in d.*

i konstruowania jego zakończenia¹³². Tylko sporadycznie *cantus firmus* podzielony na odcinki przechodzi z głosu do głosu¹³³ lub/i wybrane dwa lub trzy głosy prowadzone są imitacyjnie (z wykorzystaniem frazy zaczerpniętej z melodii chorałowej)¹³⁴; niekiedy – zwykle dwa głosy wyższe – powiązane są ze sobą krótkimi motywami, dopełniając się pod względem rytmicznym¹³⁵. Często zdarza się, że linie kontrapunktyczne tracą samodzielność: prowadzone są w równoległych konsonansach niedoskonałych – tercjach, decymach i sekstach¹³⁶, a także tworzą ukształtowania fauxbourdonowe¹³⁷, spotykane też w kompozycjach należących do *Fundamentum* (*Sexta clausula in e*, t. 2; *Prima clausula in g per b*, t. 2–3; *Secunda clausula in a per h*, t. 2–3) i opisane w *Ad faciendum cantum choralem* (*Tertium necessarium*: 112, 116–117). Niekiedy w opracowaniach śpiewów chorałowych występują progresje krótkich zwrotów melodycznych (przeważnie w najwyższym głosie)¹³⁸, a także następstw współbrzmieniowych o niewielkich rozmiarach¹³⁹.

Dyspozycja różnych i podobnych faktur polifonicznych decyduje o formie kompozycji muzycznej, złożonej z odcinków wyznaczonych przez kolejne frazy *cantus firmus* (częstokroć o zmiennej lokalizacji) i cezury tekstu liturgicznego, które bywają uwypuklane wcięciami kadencyjnymi. Dotyczy to także opracowań *Kyrie paschale*, w których dostrzec można przejawy przemyślanej koncepcji formy jako całości¹⁴⁰. Ukształtowanie kilkuodcinkowe kompozycji organowych odpowiada więc w ogólnym sensie budowie motetu w muzyce wokalnej pierwszej połowy XVI wieku oraz stanowi rezultat sposobu polifonicznego opracowywania melodii chorałowej z jej podziałem uzależnionym od syntaksy tekstu słownego, opisanego w *Ad faciendum cantum choralem* (*Quintum necessarium*)¹⁴¹.

Ordinarium officii. Do wielogłosowo ujętych śpiewów *ordinarium officii* należą opracowania tonów psalmowych i *Magnificat* (i ich wybranych elementów), wszystkie przekazane anonimowo w nowszej części rękopisu¹⁴². Toteż kompozycje mają tytuły, które zawierają stosowne liczebniki – *primus tonus ... octavus tonus*, odnoszące się do jednej z ośmiu formuł chorałowych (częstokroć swobodnie potraktowanych), a niekiedy też określenie głosu

¹³² Por.: E. Witkowska-Zaremba, *Wstęp / Introduction*, w: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 21, 39.

¹³³ Por.: [Introitus] *de Corpore Christi* N. C. 1540; *Prosa* [de Corpore Christi]: [Dogma datur christianis], [Fractio demum sacramento]; *Prosa de Assumptione* [Beatae Mariae Virginis]: *Te libri, virgo*.

¹³⁴ Por. np.: *Officium per octavas: Agnus Dei*, t. 15–19; [Officium] *de Domina: Patrem per octavas* N. C. 1540, t. 11–14; *Kyrie paschale* N. C.: *Christe*, t. 7–10, *Kyrie eleison ultimum*, t. 16–20; *Protexisti me, Deus* N. Ch. 1538, t. 31–39; *Prosa de Assumptione* [Beatae Mariae Virginis]: *Te libri, virgo*, t. 28–35 (w trójmiarze kończącym kompozycję); *Salve, Regina* N. C.: *Ad te clamamus*, t. 12–17; *Crux fidelis*, t. 26–33, 38–46.

¹³⁵ Por. np.: *Officium per octavas: Sanctus tertium*, t. 6, 9–10, 12.

¹³⁶ Por. np.: *Officium per octavas: Ultimum Kyrie*, t. 11–14, 17–18, *Et in terra pax*, t. 33, 39, 42–43, *Domine Deus Agnus Dei*, t. 10, 13–14, 18–19, 22–23, *Sanctus per octavas*, t. 1–4, *Agnus Dei*, t. 12, 17–18, 20–21, 23–24; [Officium] *de Domina: Kyrie ultimum*, t. 8–18; *Kyrie paschale* N. C.: *Kyrie*, t. 4–6, 7–9, [Secundum *Kyrie eleison*], t. 17–18, 22–23; *Gaudeamus omnes* N. C., t. 15–17; *Prosa de Resurrectione Domini 1540: Credendum est* [magis] *solī Mariae*, t. 4, 10–11, 15–17.

¹³⁷ Por. np.: [Officium] *de Domina: Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*, t. 16–17, *Patrem per octavas* N. C. 1540, t. 18–19; *Patrem solemne in d*, t. 27–28; *Introitus de Sancta Trinitate* N. C.: *Benedicta* [sit sancta Trinitas], t. 57–58; *Prosa* [de Corpore Christi]: *Dies enim solemnis agitur*, t. 16–18.

¹³⁸ Por. np.: *Officium per octavas: Agnus Dei*, t. 9–10; *Officium solemne: Kyrie fons bonitatis*, t. 8–9, *Et in terra*, t. 11–12, 34, *Sanctus solemne in G*, t. 3–4, 12–13, 18–19.

¹³⁹ Por. np.: *Kyrie eleison de Sancta Maria: Kyrie eleison ultimum*, t. 7–8, 12 i 14.

¹⁴⁰ Grzegorz Kos (op. cit., s. 19–20) na podstawie analizy cząstek wspomnianej grupy kompozycji określił ogólny schemat ich budowy oraz jego modyfikacje. Według niego, forma większości cząstek obejmuje trzy fazy: 1) imitacyjną fazę początkową wykorzystującą frazę inicjalną *cantus prius factus*; 2) fazę środkową będącą opracowaniem *cantus planus* przeważnie w wartościach semibreves lub breves; 3) code/kadencję, wyrastającą z fazy poprzedniej, z długo wytrzymywanym/repetowanym ostatnim dźwiękiem *cantus firmus* i kontrapunktem ozdobnym lub imitacyjnym w pozostałych głosach. Modyfikacje natomiast polegają na redukcji lub rozbudowie schematu podstawowego.

Obecność takich samych i różnych ujęć fakturalnych – odpowiadających zasadom kontrapunktu wyłożonym w traktacie, ale i bardziej względem nich wyrafinowanych – pozwala ponadto zdefiniować stosunki istniejące między cząstkami. Chodzi tu w szczególności o wprowadzanie melodii chorałowej jako *cantus firmus* w głosie wchodzącym jako ostatni w imitacji inicjalnej oraz pozbawienie altu roli nośnika melodii chorałowej wraz z przypisaniem mu funkcji wypełnienia współbrzmieniowego. Jak zauważył Grzegorz Kos (op. cit., s. 19), takie traktowanie altu może także wskazywać na trzygłosową fakturę potencjalnego wzorca wokalnego, która w kompozycji organowej otrzymała postać czterogłosu przez dodanie głosu dopełniającego. Natomiast przejawem wyrafinowania technicznego nieopisanego w traktacie jest prowadzenie *cantus firmus* w kanonie dwugłosowym z powtarzaniem następnie wybranych struktur kanonicznych w postaci wariantów, por.: G. Kos, op. cit., s. 20–22.

¹⁴¹ Toteż Elżbieta Witkowska-Zaremba zaproponowała nazwanie polifonicznych opracowań *cantus firmi* przeznaczonych na organy „motetami organowymi”. Por.: eadem, *Wstęp / Introduction*, s. 22/41.

¹⁴² Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–57.

będącego nośnikiem *cantus firmus* (*Magnificat sexti toni super discantum* i [*Magnificat*] *sexti toni sequens usus super discantum transpositum*, *Primus tonus super bassam*). Cztery serie kompozycji uporządkowane zostały w *Tabulaturze* według tonów psalmowych. Dwie z nich są opracowaniami wszystkich ośmiu tonów (*Exempla octo tonorum* 1542), podobnie jak czterogłosowe opracowania formuł inicjalnych ośmiu tonów *Magnificat* (i *tonus peregrinus*) zamieszczone przez Jerzego Libana w *De musicae laudibus oratio* (Kraków 1540, rozdz. *De proprietatibus et potentiis tonorum*)¹⁴³; w pierwszej z tych serii melodia chorałowa (w położeniu oryginalnym lub transponowanym) umieszczona jest [*super discantum*], w drugiej, ta sama – *super bassam*; jej uzupełnienie stanowią dwa *exempla* oparte na melodii w ósmym tonie w transpozycji: o sekundę w dół i kwartę w górę. Dwie serie obejmują cztery lub pięć (*Toni valentes ad cantum: Primus tonus, Secundus tonus, Tertius tonus, Quartus tonus* i – może – [*Sextus tonus*])¹⁴⁴ i siedem kompozycji (*Toni transpositi: Primus [tonus] 1543, Secundus [tonus], Tertius [tonus], Quartus [tonus], Quintus [tonus], Sextus [tonus], Septimus [tonus]*), częściowo odpowiadających sobie na zasadzie wariantów różniących się głównie położeniem w systemie dźwiękowym, choć – wbrew tytułom – pierwsza seria zawiera też warianty mające za podstawę melodie transponowane, a druga – nietransponowane¹⁴⁵. Pięć utworów, rozproszonych na kartach rękopisu, nie tworzy serii, stanowiąc opracowanie wybranych formuł melodycznych (*Primus tonus, Primus tonus, [Primus tonus], Magnificat sexti toni super discantum* i [*Magnificat*] *sexti toni sequens usus super discantum transpositum*)¹⁴⁶.

Toni polifoniczne mają postać kompozycji czterogłosowych – bardzo krótkich, zbliżonych pod względem rozmiarów do wzorów kontrapunktycznych *concordantiae* i *conclusiones* (formuły zatytułowane *Exempla octo tonorum* 1542) lub bardziej rozbudowanych, porównywalnych do części opracowań innych śpiewów chorałowych (w pozostałych przypadkach). W kompozycjach pierwszej grupy *cantus firmus*, zlokalizowany w jednym z głosów skrajnych, długonutowy lub zornamentowany, jest podstawą swobodnego kontrapunktu umiarkowanie ozdobnego w pozostałych głosach, wchodzących przeważnie równocześnie. W kompozycjach szerzej rozbudowanych natomiast występują ogólne cechy wspólne obecne w opracowaniach innych śpiewów chorałowych. Chodzi tu przede wszystkim o tendencję do operowania czterogłosem, choć często z redukcją obsady do trzech lub dwóch głosów w przebiegu utworu¹⁴⁷, o antycypowanie wejścia melodii stałej przez głosy wprowadzające sukcesywnie frazę zaczerpniętą z chorału, czasem grupowane w pary¹⁴⁸, a wyjątkowo rozpoczynające się równocześnie¹⁴⁹, a także o dominację kontrapunktu swobodnego w toku kompozycji.

Również opracowania tonów psalmowych i *Magnificat* stanowią element większej całości liturgiczno-muzycznej, łącząc się z antyfonami; ich ukształtowanie tonalne zdeterminowane jest przez stosowne formuły chorałowe. Polifoniczne opracowania *toni*, zachowane kompletnie, kończą się kadencją utworzoną na psalmowej *terminatio* (lub jednej z *differentiae*), naturalnie nie zawsze pokrywającej się z dźwiękiem *finalis* tonu kościelnego; w niektórych melodia chorałowa – i cała konstrukcja kontrapunktyczna – ma postać transpo-

¹⁴³ Por.: Jerzy Liban, *Pisma o muzyce*, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba (Monumenta Musicae in Polonia, red. Jerzy Morawski, seria C: *Tractatus de musica*), Kraków 1984, s. 196–209.

¹⁴⁴ [*Sextus tonus*], wpisany osobno kilka kart po czterech *toni*, włączył do niepełnej serii pierwszej John R. White, por.: *Johannes of Lublin. Tablature of Keyboard Music*, t. 6, s. 13–18.

¹⁴⁵ Odpowiadające sobie kompozycje obydwu serii niepełnych pozostają w następujących stosunkach: *Primus tonus* (nietransponowany) pierwszej serii = *Primus [tonus] 1543* drugiej serii (transponowany o kwartę w dół, z wyjątkiem kadencji A → D); *Secundus tonus* (transponowany o kwartę w górę) = *Secundus [tonus]* (nietransponowany); *Tertius tonus, differentia g* (transponowany o sekundę w dół) = *Tertius [tonus], differentia g* (transponowany o kwintę w dół); *Quartus tonus* (nietransponowany, niekompletny) = *Quartus [tonus]* (nietransponowany); [*Sextus tonus*] (nietransponowany) pierwszej serii jest inną kompozycją niż *Sextus [tonus]* (transponowany o kwartę w dół), należący do serii drugiej. Serię drugą dopełniają *Quintus [tonus]* (transponowany o kwartę w dół) i *Septimus [tonus], differentia a* (nietransponowany). Różnice szczegółowe dotyczą przebiegu rytmicznego (połączenie nut drobnych o tej samej wysokości lub pozostających do siebie w stosunku oktawowym albo rozbicie nut dłuższych) i melodycznego (przeniesienia oktawowego, wypełnienie skoku, zdobienia), dyspozycji głosów (przestawienia głosów środkowych) i rozszerzenia kompozycji. W obydwu opracowaniach pierwszego tonu psalmowego – nietransponowanym i transponowanym, kadencje zmierzają do *differentia d*, co umożliwia w obydwu przypadkach włączenie kompozycji organowej do monodycznego śpiewu chorałowego. Wszystkie warianty odnotowane zostały w komentarzu krytycznym – w porównaniu do wariantów nietransponowanych (z wyjątkiem *Tertius tonus*, w przypadku którego za podstawową przyjęto transpozycję kwintową) i wariantu przekazanego kompletnie (*Quartus tonus*).

¹⁴⁶ Może również kompozycje pojedyncze, oparte na *tonus primus*, miały rozpoczynać serie opracowań wszystkich formuł psalmowych, co zdaje się sugerować tytuł 1540 *Sequuntur ambitus seu repercussiones tonorum super cantum choraalem et primo percussio primi toni* (fol. 112v), poprzedzający kompozycję niekompletną (fol. 112v–113v), nieodpowiadającą tytułowi, niewłączoną więc w niniejszym wydaniu do grupy tonów psalmowych.

¹⁴⁷ Por. np.: *Toni valentes ad cantum: Primus tonus*, t. 14–19, 22–31, *Tertius tonus*, t. 15–25; *Toni transpositi: Sextus [tonus]*, t. 19–33, *Septimus [tonus]*, t. 17–31.

¹⁴⁸ Por. np.: *Toni valentes ad cantum: Secundus tonus, Quartus tonus*.

¹⁴⁹ Por.: *Toni valentes ad cantum: [Sextus tonus]; Magnificat sexti toni super discantum; [Magnificat] sexti toni sequens usus super discantus transpositum*.

nowaną, będącą niekiedy także dodatkowym wariantem kompozycji w położeniu oryginalnym (co zapewne stanowi refleks praktyki dostosowywania partii organów do rejestru głosów wokalnych). Toteż w basie, oprócz dźwięków tetrachordu *finales* (i ich przeniesień oktaowych) – *d/D, e/E, F, G* – jako docelowe dźwięki zwrotu kadencyjnego występują też *c* i *A*. Zarówno zasób *terminationes* (i *differentiae*), jak dobór *toni* w ich wielogłosowych ujęciach, oryginalnych i transponowanych, odpowiada dźwiękom *initiales* i *finales* znanym z formuł kontrapunktycznych *Fundamentum* (określanym tam za pomocą liter – *claves* organowych)¹⁵⁰. A zatem też polifoniczne *toni psalmorum* mogą zostać uzgodnione tonalnie z innymi elementami śpiewu chorałowego, wzbogacanego przez organistę wielogłosowo z wykorzystaniem wzorów „harmonizowania” *cantus firmus* i konstruowania kadencji czy wręcz gotowych formuł kontrapunktycznych, tworząc wraz z nimi całość liturgiczno-muzyczną. Dodajmy, że o takim właśnie wiązaniu elementów kompozycji polifonicznej opartej na chorale wspominał dwukrotnie autor *Ad faciendum cantum choralem*. W rozdziale piątym, dotyczącym rozczłonkowania utworu i traktowania *cantus firmus*, zalecił on mianowicie łączenie głosów kompozycji (lub ich grup) w sposób, który zapewniłby zgodność *tonus* kadencji zaczerpniętej z *Fundamentum* z pierwszym dźwiękiem melodii stałej rozpoczynającym imitację w tenorze lub basie. Analiza opracowań polifonicznych tonów *ordinarium officii* ujawnia zatem znów ścisły związek przykładów praktycznych służących kompozycji i improwizacji organowej oraz – generalnie części dydaktyczno-teoretycznej *Tabulatury* – z jej repertuarem muzycznym.

Motety. *Tabulatura Jana z Lublina* zawiera szesnaście zidentyfikowanych intawolacji motetów oraz szesnaście innych utworów religijnych o ustalonym (lub nie) przeznaczeniu liturgicznym¹⁵¹. Do pierwszej grupy należą utwory oparte na niesygnowanych w manuskrypcie motetach kompozytorów działających na terenie państw niemieckich, we Włoszech, Francji i Niderlandach, a także na jednym motecie anonimowym. Są to utwory niejednokrotnie szeroko rozpowszechnione – do roku ok. 1540 opublikowane w antologiach motetów i śpiewnikach protestanckich, zawierających też motety (wydanych w oficynach niemieckich, włoskich i francuskich), a sporadycznie zachowane wyłącznie w rękopisach; niektóre opracowywane na instrumenty (organy, lutnię i vihuelę)¹⁵², w tym wyjątkowo wydane przed sporządzeniem *Tabulatury*¹⁵³. Wśród intawolacji największą grupę stanowi pięć motetów Ludwiga Senfla, w tym jeden nie odnotowany dotąd w literaturze: *Homo quidam fecit coenam* (tylko *prima pars*), *Sancta Maria virgo, intercede*¹⁵⁴, *Ave rosa sine spinis* (z *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto*), *Vita in ligno moritur* (tylko *prima pars*) i *Philippe, qui videt me*. Trzy kompozycje pochodzą z twórczości Johanna Waltera: *Laudate Dominum omnes gentes, Deus, qui sedes super thronum* i *Cottidie apud vos eram*, dwie – z twórczości Claudina de Sermisy: *Deus, misereatur nostri* (z *Secunda pars. Laetentur et exultent gentes*) i *Date siceram moerentibus*¹⁵⁵ (nb. będący kontrafakturą chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* Josquina

¹⁵⁰ Por.: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Fundamentum* (1538) z *Tabulatury Jana z Lublina*, s. 147–148.

¹⁵¹ Są to też utwory, których przeznaczenie liturgiczne określone zostało tylko na podstawie incypitu tekstowego oraz takie, których *cantus firmi* nie zostały odnalezione, a tekst wskazywał różne możliwości zastosowania liturgicznego. Por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 183.

¹⁵² Miarą rozpowszechnienia motetów, stanowiących wzory dla kompozycji z *Tabulatury Jana z Lublina*, jest ich obecność w licznych rękopisach oraz drukach (w tym zachowanych do dziś w wielu egzemplarzach, jak w przypadku antologii RISM B/I/1: 1520⁴, 1537¹, 1538³ i 1538⁸). Wykaz źródeł drukowanych pochodzących z pierwszej połowy XVI wieku, w których znajdują się kompozycje będące podstawą intawolacji w *Tabulaturze Jana z Lublina* por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 52–53, 62–65. Zweryfikowany wykaz źródeł pierwowzorów wokalnych do ok. 1540 r. zamieszczony został w Komentarzu krytycznym.

¹⁵³ Kompozycjami opublikowanymi jako intawolacje w latach 30. XVI wieku są: *Sicut lilium inter spinas* Brumela (*Treize motetz musicaulx avec ung Prelude, le tout reduict en la tabulature des orgues* [...], Pierre Attaignant, Paris 1531, RISM B/I/1: 1531⁵, nr 8), *Deus, qui sedes super thronum* Waltera (*Tabulatur auff die Laudten* [...], Hans Gerle, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nürnberg 1533, RISM B/I/1: 1533⁴, nr 57) i *Stabat Mater* Josquina des Prez (*Intabolatura di liuto* [...], Francesco Marcolini, Milano 1536, RISM B/I/1: 1536¹¹, nr 33).

¹⁵⁴ Motet *Sancta Maria virgo, intercede* Senfla, zachowany kompletnie w Ms. C 120 („Codex Pernner”) z ok. 1518–1521, przechowywanym w Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek w Ratyzbonie, jest podstawą intawolacji noszącej w *Tabulaturze* tytuł *Sancta Maria 1540*. Konkordancja ta nie została odnotowana w katalogu tematycznym dzieł kompozytora www.senflonline.com (dostęp 17 IV 2020) oraz w Stefan Gasch i Sonja Tröster (we współpracy z Birgit Lodes), *Ludwig Senfl (c. 1490–1543). A Catalogue Raisonné of Works and Sources*, t. 2: *Catalogue of the Sources, Abbreviations, Bibliographie, Indexes*, Turnhout–Tours 2019.

¹⁵⁵ Najwcześniejszym znanym źródłem motetu *Date siceram moerentibus* Sermisy’ego jest Ms. B 211–215 z ok. 1538 roku, przechowywany w Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek w Ratyzbonie. Por.: B. Brzezińska, *W kwestii autorstwa motetu „Date siceram moerentibus”*.

des Prez)¹⁵⁶ oraz dwie związane są z twórczością Josquina des Prez: *Stabat Mater* (z *Secunda pars. Eia Mater*) i *Tribulatio et angustia*, choć autorstwo drugiego, przypisywanego też Philippe'owi Verdelotowi, jest wątpliwe¹⁵⁷. W *Tabulaturze* znajduje się ponadto po jednej intawolacji motetów *Nisi tu, Domine, servabis nos in vanum*, łączonego z nazwiskiem Henricusa Isaaca, a przekazanego w druku anonimowo¹⁵⁸, Antoine'a Brumela *Sicut liliū inter spinas*¹⁵⁹ i Lupusa Hellincka *Panis, quem ego dabo* (z *Secunda pars. Locutus est populus*), a także motet anonimowy *Rex autem David* (którego opracowanie zostało w *Tabulaturze* zatytułowane *Absolon 1547*). Zapewne intawolacją kompozycji wokalne jest również motet *Egredientem [Heinrich] Finck*, nie zachowany w innych źródłach, a uznawany za utwór tego kompozytora¹⁶⁰. Dwie spośród intawolacji o zidentyfikowanych pierwowzorach wokalnych: *Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* i *Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C. 1542* – sygnowane są inicjałami, które odnoszą się zapewne do N. C. jako autora intawolacji organowej motetów skomponowanych przez Senfla i Sermisy'ego¹⁶¹, a uwaga zamieszczona w pierwszej z nich, wyrażona w trzeciej osobie, może świadczyć, że wpisał ją nie N. C., lecz ktoś inny świadom jego autorstwa opracowania organowego¹⁶².

Kompozycje drugiej grupy przekazane zostały przeważnie anonimowo, a tylko trzy – *De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541*, *Quem precemur N. C.*¹⁶³ i *Nunc rogemus N. C. 1541* – oznaczone są również inicjałami N. C., wskazującymi może na ich autora. Jednakże fakt, że takie same inicjały w inskrypcjach towarzyszą utworom opartym z pewnością na motetach znanych kompozytorów, każe oceniać sceptycznie hipotezę, jakoby rzeczywiście Mikołaj z Krakowa był ich twórcą. Dwa utwory występują w *Tabulaturze* w dwóch różnych wersjach: *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter* i *Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter, Deus, qui sedes super thronum [Johann Walter]* i *[Deus, qui sedes super thronum]*, a trzy pod postacią dwóch różnych wariantów: *Carmen in F [Non mortui laudabunt te, Domine]* i *Non mortui laudabunt te, Domine, [Benigne fac Domine]* i *Benigne [fac Domine] 1545* (przekaz niekompletny) oraz *Constitues eos principes* i *[Constitues eos] principes*. Wersje wskazanych dwóch kompozycji są w istocie różnymi opracowaniami ornamentálnymi tej samej struktury kontrapunktyczno-współbrzmieniowej¹⁶⁴, a warianty różnią się drobnymi szczegółami¹⁶⁵. Cztery kompozycje (w tym wymienione dwie w różnych wersjach) mają swoiste odpowiedniki w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*. Znajdują się w niej dodatkowe wersje, różne względem zachowanych w rękopisie kraśnickim: *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter* i *Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter* (TKD, s. 250–251) oraz *Deus, qui sedes super thronum [Johann Walter]* i *[Deus, qui sedes super thronum]* (dwie różne wersje: TKD, s. 6–9, 332–335), a także *Vita in ligno moritur 1540 [Ludwig Senfl]* (aż trzy różne: TKD, s. 230–232, 286–287, 328–330) i *Cottidie apud vos eram in templo docens 1541 [Johann Walter]* (TKD, s. 194–195); nb.

¹⁵⁶ Por.: B. J. Blackburn, op. cit.

¹⁵⁷ Por.: P. Macey, J. Noble, J. Dean, G. Reese, op. cit.

¹⁵⁸ Reinhard Strohm i Emma Kempson (*Isaac, Henricus*, w: *Grove Music Online* (wersja z 9 XI 2009)), wymienili motet *Nisi tu, Domine, servabis nos in vanum* w grupie utworów przypisywanych Isaakowi błędnie.

¹⁵⁹ Jak słusznie zauważyła Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 122), można podejrzewać, że podstawą intawolacji było w tym przypadku bezpośrednio źródło wokalne. W rękopisie znajduje się bowiem nieudana i szybko zarzucona próba opracowania motetu Brumela (fol. 97v), podjęta następnie ponownie i doprowadzona do końca (na fol. 98r).

¹⁶⁰ Krystyna Wilkowska-Chomińska (*Indeks tematyczny*, s. 31) uznała, że *Egredientem [Heinrich] Finck* (fol. 121v–122v) jest utworem dwuczęściowym z *Et omnes* (fol. 122v–124r) jako *secunda pars*, następującym bezpośrednio po nim w *Tabulaturze*. Autorka ta (ibidem) nie uwzględniła kompozycji bez tytułu znajdującej się po *Et omnes* (fol. 124r–124v), którą odczytała zapewne za jego dalszy ciąg. Natomiast John R. White (*Catalogue of the Tablature*, s. 153) potraktował *Et omnes* jako samodzielną kompozycję, której ów niezatytułowany utwór może stanowi *secunda pars*. W taki też sposób – jako kompozycję dwuczęściową – autor wydał *Et omnes*, por.: *Johannes of Lublin. Tablature*, t. 3, s. 91–95.

¹⁶¹ Por.: B. Brzezińska, *W kwestii autorstwa motetu „Date siceram moerentibus”*.

¹⁶² Por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 122.

¹⁶³ Jak stwierdził Jakub Kubieniec, tak właśnie odczytać należy tytuł kompozycji (a nie *Quem preces*, jak czyniono dotąd). Proponowaną interpretację uwiarygodnia fakt, że – jak zauważył J. Kubieniec – incypit odpowiada początkowi jednej ze strof sekwencji o św. Stanisławie, a w basie cytowana jest też jej melodia. Za to cenne spostrzeżenie Panu Prof. Kubieńcowi bardzo dziękuję.

¹⁶⁴ Wersje różnią się zatem głównie pod względem melodyczno-rytmicznym (wprowadzenie dyminucji lub ich brak, odmienne dyminucje), a także fakturalnym (zmiana lokalizacji głosów względem siebie, redukcja lub zwiększenie liczby dźwięków we współbrzmieniach, redukcja liczby głosów).

¹⁶⁵ Warianty różnią się przede wszystkim obecnością lub brakiem dyminucji oraz rodzajem ozdobników; *Constitues eos principes* i *[Constitues eos] principes* – ponadto rozmiarami (druga kompozycja jest nieznacznie dłuższa).

są to kompozycje, które należały zapewne do repertuaru szeroko rozpowszechnionego w pierwszej połowie XVI wieku¹⁶⁶. Trzy te same utwory wokalne: dwa motety Waltera i jeden Senfla, stanowią wspólną podstawę dla wskazanych grup intawolacji, wiernie podążających za modelem, różnorako zdobionym¹⁶⁷. Podobny stosunek trzech wersji *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare* nasuwa podejrzenie, że i te kompozycje opierały się na jakimś pierwowzorze dotąd nie zidentyfikowanym.

Intawolacje motetów oraz inne kompozycje religijne wpisane zostały do obydwu głównych części chronologicznych rękopisu¹⁶⁸. Trzy intawolacje i pięć innych kompozycji religijnych (jedna w dwóch wersjach) znajdują się w części starszej rękopisu. Jednakże kopie tylko dwóch utworów pochodzą sprzed 1539 roku (*Quem prece[mur] N. C. i Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter*, nb. wpisane jeden po drugim); natomiast wszystkich pozostałych – już z okresu scalania rękopisu¹⁶⁹. Należą do nich dwie kopie datowane – *Sicut lilium inter spinas* 1540 [Antoine Brumel] i *Santa Maria* 1540 [Ludwig Senfl], dopisane – wraz z *Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus* [Henricus Isaac?], *Stetit Jesus in medio* i *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter] – w 1540 roku; uzupełnieniami wprowadzonymi po tym roku są ponadto *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter* i może też *Surrexit Dominus, valete luctus*. Dwanaście intawolacji i trzynaście innych utworów religijnych znajduje się w części nowszej, w tym aż piętnaście utworów jest datowanych – *Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez], *Vita in ligno moritur* 1540 [Ludwig Senfl], *De Sancto Johanne Baptista N. C.* 1541, *Nunc rogemus N. C.* 1541, *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl]: *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto* 1541, *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541 [Johann Walter], *O [gloriosum] lumen ecclesiae. De Sancto Augustino* 1541, *Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C.* 1542 [Claudin de Sermisy], *Tribulatio [et angustia]* 1545 [Philippe Verdelot? Josquin des Prés?], *Benedictus Dominus Deus* 1545, *Benigne [fac Domine]* 1545, *Si Deus nobiscum, quis contra nos* 1545, *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* 1546 [Lupus Hellinck], *Absolon [Rex autem David]* 1547, *Christo Regi omnes jubilemus* 1547.

Opracowania motetów pierwotnie wokalnych, ale też inne kompozycje religijne z *Tabulatury Jana z Lublina* mogły być wykorzystywane w obrządku liturgicznym. Dotyczy to zarówno zidentyfikowanych intawolacji utworów z tekstami śpiewów przeznaczonych na nabożeństwa pozamszalne i mszalne, jak i utworów zaopatrzonych w incypity tekstów antyfon, responsoriów i in. o takim przeznaczeniu; niektórych cytujących melodię chorałową. Są to mianowicie utwory związane z uroczystościami *temporale* – Bożego Ciała (*Homo quidam fecit coenam* [Ludwig Senfl]: responsorium) i drugą niedzielą po uroczystości Objawienia Pańskiego (*Deus, qui sedes super thronum* [Johann Walter] i *[Deus, qui sedes super thronum]*: incypit tekstu responsorium), oraz *sanctorale* (względnie *commune sanctorum*) – ku czci Najświętszej Marii Panny (*Sicut lilium inter spinas* 1540 [Antoine Brumel]: antyfona na uroczystość Oczyszczenia NMP, *Sancta Maria [virgo, intercede]* 1540 [Ludwig Senfl]: antyfona na uroczystość Narodzenia NMP¹⁷⁰, i *Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez],

¹⁶⁶ Motet *Vita in ligno moritur* Senfla, według katalogu dzieł kompozytora (www.senflonline.com), zachował się w 15 rękopisach, choć tylko w dwóch wcześniejszych od pierwodruku (RISM B/I/1: 1537¹), został opublikowany ponownie w 1559 roku (RISM B/I/1: 1559¹); występuje ponadto w kilkunastu rękopisach i drukach w postaci intawolacji lutniowych i klawiszowych, m.in. w *Intabolutura de lauto di Simon Gintzler musico del reverendissimo Cardinale di Trento, De Recercati, Motetti, Madrigali Et Canzon Francese Novamente posta in luce. Libro primo* (Venezia 1547, RISM B/I/1 1547²²), w której kompozycję Senfla (nr 15) poprzedza intawolacja motetu *Stabat Mater* Josquina (nr 14) oraz w *Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, Französichen Welschen und Teütschen Geystlichen und Weltlichen Liedern [...] Durch Sebastian Ochsenhun [...] zusammen ordinirt und gelesem* (Johann Kohl, Heidelberg 1558, RISM: B/I/1 1558²⁰), w której znajdują się intawolacje motetów *Stabat Mater* Josquina (nr 9) i *Date siceram moerentibus* Claudina [de Sermisy] (nr 20). Motety *Deus, qui sedes super thronum* i *Cottidie apud vos eram* Waltera do 1540 roku ukazały się drukiem trzykrotnie (RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, 1525²², 1537⁰⁸), a pierwszy z nich dodatkowo w wersji lutniowej – w zbiorze *Tabulatur auff die Lauten [...] (Hans Gerle, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nürnberg 1533, RISM B/I/1: 1533⁴, nr 57).*

¹⁶⁷ Podzielał opinię Barbary Brzezińskiej (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 78–79), że pozorne podobieństwo kompozycji opartych na tych samych pierwowzorach wokalnych jest rezultatem wiernego trzymania się tekstów oryginalnych przez autorów intawolacji. Porównanie wersji pozwala jednocześnie wskazać kompozycje bliżej ze sobą spokrewnione. W przypadku intawolacji motetu *Deus, qui sedes super thronum* Waltera wyraźne pokrewieństwo wiąże obydwie wersje przekazane przez *Tabulatūrę z klasztoru św. Ducha*; wspólne różnice w stosunku do wersji *Deus, qui sedes super thronum* (fol. 166v–168v) mają też wersje [*Deus, qui sedes super thronum*] (fol. 204r–206r) i pierwsza z tabulatury krakowskiej (s. 6–9). Natomiast w przypadku czterech intawolacji motetu *Vita in ligno moritur* Senfla cechy wspólne występują w wersji z tabulatury kraśnickiej i w drugiej z wersji zachowanych w tabulaturze krakowskiej (s. 286–287) oraz w dwóch wersjach z tabulatury krakowskiej – pierwszej i trzeciej (s. 230–232 i 328–330).

¹⁶⁸ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–57.

¹⁶⁹ Por.: ibidem, s. 53–56.

¹⁷⁰ Por.: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/>, Cantus ID: 004705.

z incypitem tekstu sekwencji na uroczystość Matki Boskiej Bolesnej), świętych Filipa i Jakuba Apostołów (*Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* [Ludwig Senfl]: z incypitem tekstu antyfony) i św. Augustyna (*Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino*: antyfona, i *O [gloriosum] lumen ecclesiae. De Sancto Augustino 1541*, z incypitem tekstu wersus alleluiatycznego), a także nabożeństwami za zmarłych (*Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter i Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter*, z incypitem tekstu responsorium). Opracowaniami organowymi motetów z tekstami antyfon są ponadto *Cottidie apud vos eram in templo docens 1541* [Johann Walter] i *Absolon [Rex autem David] 1547*, a modelem dla *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita 1546* [Lupus Hellinck] jest motet z tekstem responsorium. [*Benigne fac Domine*] i niekompletny przekaz utworu – *Benigne [fac Domine] 1545* opierają się na melodii antyfony *Benigne fac Domine*¹⁷¹.

Większość intawolacji z *Tabulatury Jana z Lublina* ma za podstawę całą kompozycję wokalną: jedno- lub dwuczęściową (z rezygnacją z powtórzenia końcowej części istniejącego w modelu: *Sicut lilium inter spinas 1540* [Antoine Brumel], lub przeciwnie – z oznaczeniem powtórzenia nieistniejącego w pierwowzorze: *Tribulatio [et angustia] 1545* [Philippe Verdelot? Josquin des Prez?]). Jedynie w dwóch intawolacjach wykorzystana została tylko pierwsza część motetu (z trzech w *Homo quidam fecit coenam*¹⁷², i w *Vita in ligno moritur 1540* [Ludwig Senfl]¹⁷³), co jest może odzwierciedleniem praktyki *alternatim*, zgodnie z którą inne części kompozycji polifonicznej lub śpiewu chorałowego miały być pozostawione do wykonania wokalnego. W intawolacjach przeważnie zachowana została liczba głosów modelu¹⁷⁴ i jego struktura kontrapunktyczno-współbrzmienna, niekiedy dokładnie wraz z dyspozycją linii kontrapunktycznych (*Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus* [Henricus Isaac?], *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter], *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl], *Deus, misereatur nostri* [Claudin de Sermisy]). Wyjątkowo materiał muzyczny modelu został w intawolacji przetransponowany (*Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* [Ludwig Senfl]: o kwintę w dół; *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita 1546* [Lupus Hellinck]: o kwartę w dół – obydwu motetów przeznaczonych na obsadę zapisaną w chiavetcie wysokiej) i potraktowany swobodnie (*Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* [Ludwig Senfl]). Przeniesienie pierwowzoru wokalnego na organy wiąże się więc z reguły z jego przystosowaniem do faktury instrumentalnej, które polega przede wszystkim na wprowadzeniu do oryginału stereotypowych figur dyminucyjnych – obiegników (głównie w kadencjach), nut zamiennych i przejściowych, biegników wypełniających większe skoki i dłuższe pauzy, rozdrobnień większych wartości rytmicznych w postaci repetycji dźwięków. W stosunku do modelu zmianom podlega także wzajemna dyspozycja linii kontrapunktycznych i dźwięków swobodnie przypisywanych w *Tabulaturze* różnym głosom i przenoszonych niekiedy oktawowo (*Stabat Mater 1540* [Josquin des Prez], dodatkowo z rozdrobnionym *cantus firmus*, pierwotnie długonutowym). W kompozycjach poddanych dyminucji figuracja linii melodycznej ma niekiedy postać szczególnie rozbudowaną (np. w *Sicut lilium inter spinas 1540* [Antoine Brumel] z kolorowanym *discantus* oraz w *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter]). Sporadycznie natomiast intawolacje są właściwie kompozycjami wokalnymi zapisanymi notacją organową (pięciogłosowe *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl], *Deus, misereatur nostri* [Claudin de Sermisy]); występują w nich wyłącznie lub niemal wyłącznie melizmaty istniejące w samym modelu, ingerencje w tekst pierwowzoru zdarzają się wyjątkowo (w *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl] dotycząc zwłaszcza rozbitcia długich wartości rytmicznych *cantus firmus*, co wynika i tym razem z potrzeby adaptacji motetu do możliwości innego medium wykonawczego).

Intawolacje motetów są – tak jak ich modele wokalne – zróżnicowane stylistycznie; jednakże, jak one, należą generalnie do kompozycji dwojakiego typu. Pierwszy typ tworzą kompozycje oparte na długonutowym *cantus firmus*, umieszczonym w modelu w jednym głosie, w *Tabulaturze* jednak rozdysponowanym w róż-

¹⁷¹ Identyfikacje tekstów wykorzystanych w motetach będących podstawą intawolacji i incypitów tekstowych innych kompozycjach religijnych (wraz z określeniem ich przeznaczenia liturgicznego większości z nich) por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 178–180. Za tą autorką podaję też większość danych na ten temat.

¹⁷² Motet Senfla, oparty na responsorium *Ad Benedictionem Ss. sacramenti*, obejmuje także części 2. *Repetitio. Quia parata sunt* i 3. *Versus. Venite, comedite*.

¹⁷³ W motecie Senfla, po części pierwszej z tekstem śpiewu na Wielką Sobotę, następują części 2. *Qui prophetice prompsisti* i 3. *Qui expansis in cruce manibus*, z tekstami śpiewów przeznaczonych na Wielki Czwartek. Por.: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/>, Cantus ID: 008449, 008447, 008444.

¹⁷⁴ Wyjątek stanowi motet *Philippe, qui videt me* Senfla, przeznaczony na sześć głosów (dwa soprały, alt, dwa tenory i bas zapisanych w chiavetcie wysokiej: G₂G₂C₂C₃F₃, z sopranem II i tenorem II prowadzonymi w kanonie w kwincie), którego obsada w intawolacji została ograniczona do pięciogłosu (*discantus*, alt, dwa tenory i bas).

nych głosach i rozbitym (jak w *Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez], wykorzystującym, jak wiadomo, jako melodię stałą tenor chanson *Comme femme desconfortée* Binchois) lub zlokalizowanym tak, jak w kompozycji wokalne (Sancta Maria 1540 [Ludwig Senfl] w basie z antycypacją frazy początkowej *cantus firmus* w alcie i *discantus* wchodzących sukcesywnie, i w *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl] w II alcie, nb. z *cantus firmus* tym samym, co w motecie Josquina¹⁷⁵, w *exordium* z głosami go kontrapunktującymi wchodzącymi imitacyjnie). *Cantus firmus* bywa też w modelu przeprowadzany kanonicznie (w tenorze i basie: w *Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus* [Henricus Isaac?] lub w głosach środkowych: w *Vita in ligno moritur* 1540 [Ludwig Senfl] i *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541 [Johann Walter]), co uwidacznia się wyraźnie lub mniej wyraźnie w intawolacji; i tym razem wejście melodii stałej poprzedzone jest wprowadzeniem jej frazy początkowej kolejno w pozostałych głosach. Typ drugi reprezentują kompozycje kształtowane przy istotnym udziale techniki imitacyjnej. Są to w szczególności *Homo quidam fecit coenam* [Ludwig Senfl] z głosami powiązanymi kolejnymi frazami pochodzącymi z *cantus firmus*; *Deus, misereatur nostri* [Claudin de Sermisy] i *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* 1546 [Lupus Hellinck]). Utworami utrzymanymi w stylu zbliżonym do przeimitowanego są *Deus, qui sedes super thronum* [Johann Walter] i *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter]. Do kompozycji drugiego typu należy również intawolacja *Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C. 1542* [Claudin de Sermisy], uchodząca dawniej za utwór Mikołaja z Krakowa i jeden z pierwszych pięciogłosowych motetów przeimitowanych w Polsce¹⁷⁶. W kompozycji, z tekstem zaczerpniętym z *Liber proverbiorum* (XXXI, v. 6–7), panuje zasada imitacji syntaktycznej, choć nie wszystkie głosy uczestniczą w imitacji w jednakowym stopniu oraz prowadzone są niekiedy w równoległych tercjach i decymach; nie są więc w pełni równouprawnione. Fraza początkowa, o wyrazistym rysunku melodycznym, jest w toku utworu przekształcana wariacyjnie, w czym przejawia się dążenie do ujednolicenia tematycznego. Jednocześnie zróżnicowanie fakturalne służy budowaniu formy dwuczęściowej, podkreślonej kulminacją, która odpowiada rozczłonkowaniu tekstu słownego i jego walorom wyrazowym¹⁷⁷.

Inne utwory religijne są kompozycjami czterogłosowymi, ale też pięciogłosowymi (*Stetit Jesus in medio, Nunc rogemus N. C. 1541*, [Benigne fac Domine]/*Benigne [fac Domine]* 1545, *Constitues eos principes/[Constitues eos] principes, Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino*), co wobec dominacji czterogłosu w repertuarze *Tabulatury* nasuwa przypuszczenie, że znajdują się wśród nich intawolacje kompozycji wokalnych, dotąd nie zidentyfikowanych. W kompozycjach omawianej grupy występują wszak ogólne cechy wspólne dla opracowań śpiewów *ordinarium* i *proprium missae* i *officii*. One również mają charakter konstrukcji opartych na *cantus firmus*, sporadycznie z głosami niesamodzielnymi kontrapunktycznie (prowadzonymi w paralelach konsonansów niedoskonałych: w *Quem precemur N. C.*, t. 13, 18, 20–21, 30, 35–36, 44, 51–52, 56–57; i [Benigne fac Domine]/*Benigne [fac Domine]* 1545, t. 2, 4, 6, 11–12, 17–18, 21, 30, 48). Dziewięć z nich rozpoczyna się sukcesywnym wejściem głosów powiązanych frazą inicjalną melodii stałej, niejednokrotnie kolorowaną; głosy uczestniczące w imitacji inicjalnej łączone są niekiedy w pary przeciwstawiane sobie barwowo (*De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541*, *Nunc rogemus N. C. 1541*, *Benedictus Dominus Deus* 1545) lub para głosów wyższych wyraźnie wyprzedza wejście pozostałych głosów (*Quem precemur N. C.*, O [gloriosum] *lumen ecclesiae. De Sancto Augustino* 1541). Pozostałe utwory rozpoczynają się równoczesnym wejściem wszystkich (lub trzech) głosów. W toku kompozycji panuje z reguły kontrapunkt swobodny umiarkowany ozdobny, z melodyką figuracyjną, eksponowaną zwłaszcza w *discantus* i alcie. Jednakże stosunkowo często zdarzają się imitacje krótkich motywów i korespondencje motywiczne wiążące wybrane głosy (*De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541*, *Stetit Jesus in medio, Egredientem* [Heinrich] *Finck*, [Benigne fac Domine]/*Benigne [fac Domine]* 1545, *Si Deus nobiscum, quis contra nos* 1545). Pojawiają się imitacje w parach głosów kontrastujących ze sobą (*Christo Regi omnes jubilemus* 1547, t. 8–11, 11–15, 21–29) lub para głosów wyższych antycypuje wejście pozostałych głosów, w tym tenoru wchodzącego z wyraźnym opóźnieniem z długonutowym *cantus firmus* (*Quem precemur N. C.*, t. 25–42); wyodrębnienie par głosów sprzyja jasnemu rozczłonkowaniu kompozycji. Istotny udział imitacji sprawia, że ukształtowanie kompozycji zbliża się do konstrukcji przeimitowanych (zwłaszcza w pięciogłosowym motecie *Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino*). Jednocześnie w kilku utworach, podzielonych cezurami kadencyjnymi lub formalnymi, widać dążenie do regularnej budowy, które zaobserwować można

¹⁷⁵ Por.: Stefan Gasch, Sonja Tröster, Senfl, Ludwig, w: *Grove Music Online* (wersja z 1 VII 2014).

¹⁷⁶ Por. zwłaszcza: K. Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, s. 123–125, 200, 204–205.

¹⁷⁷ Analizę motetu *Date siceram moerentibus* Sermisy'ego, z którym intawolacja ma ścisły związek, por.: B. Brzezińska, *W kwestii autorstwa motetu „Date siceram moerentibus”*, s. 58–63.

również w pieśniach religijnych z *Tabulatury Jana z Lublina*. W kompozycjach motetowych przejawia się ono we wprowadzaniu powtórzeń materiału melodyczno-współbrzmieniowego, niemal dosłownych lub ze zmianami wariacyjnymi. Powtórzenia w *Si Deus nobiscum, quis contra nos 1545* i *Benedictus Dominus Deus 1545* nadają kompozycji formę ABB_1 – w pierwszym z nich w fazie początkowej (t. 1–5, 6–12, 12–18), a w drugim w całości (t. 1–18, 19–26, 27–32, zwieńczonej kodą t. 32–37)¹⁷⁸. W *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter/Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter* powtórzenia materiału muzycznego występują w pierwszej wyraźnie wyodrębnionej części utworu (t. 6–11, 11–16). W *Surrexit Domine, valete luctus* (kompozycji znanej w wersji skróconej z *Krakowskiej tabulatury lutniowej* (Mikołaja Strzeszkowskiego), sygn. Ms. 1400/1, Lwów, Biblioteka Uniwersytecka) ważne znaczenie ma wariacyjne przekształcanie materiału muzycznego z wykorzystaniem zmiany metrum na trójdzielne, co jest charakterystyczne dla jeszcze innych gatunków reprezentowanych w *Tabulaturze* – tańców i pieśni świeckich¹⁷⁹.

Pieśni religijne. *Tabulatura Jana z Lublina* zawiera jedenaście opracowań pieśni religijnych, które mogły być wykorzystywane w obrządku liturgicznym. Siedem z nich zaopatrzonych zostało w incypity w języku łacińskim (w tym dwie określone jako *colenda*), a cztery – w incypity w języku polskim. Do pierwszej grupy należą kompozycje związane z okresem Adwentu (*Ave hierarchia N. C.*), Bożego Narodzenia (*Dies est laetitiae, Colenda*, i jej wariant [*Colenda*]¹⁸⁰, oraz *Colenda Severini [Koń?] 1540*), Wielkanocy (*Christus iam surrexit* i *Aliud Christus iam surrexit*) i Wielkiego Postu ([*Patris sapientia*] i *Patris sapientia. Pedaliter*, występująca w *Tabulaturze* w dwóch wersjach – trzy- i czterogłosowej)¹⁸¹; do drugiej – opracowanie dwóch pieśni wielkanocnych (*Nasz Zbawiciel N. C. 1537, Przez twe święte zmartwychwstanie*) i jednej pieśni maryjnej (w dwóch wersjach: *O przenajśławniejsza Panno, [O przenajśławniejsza Panno]*)¹⁸² oraz jedna kompozycja związana z osobą św. Stanisława (*Wesel się polska korona N. C.*). Większość opracowań pieśni religijnych przekazana została anonimowo, a trzy utwory sygnowane są inicjałami N. C. (*Ave hierarchia* oraz *Wesel się polska korona* i *Nasz Zbawiciel*)¹⁸³; utworem niejakiego Seweryna Konia jest może *Colenda Severini 1540*¹⁸⁴.

Większość opracowań pieśni religijnych znajduje się w starszej części rękopisu, wykazującej prawidłowości w zakresie porządkowania kompozycji zgodnie z kalendarzem liturgicznym (choć [*Patris sapientia*] wpisano jako uzupełnienie w 1540 roku), a jedyna datowana – *Nasz Zbawiciel N. C. 1537* – nosi najwcześniejszą datę spośród występujących w *Tabulaturze* (i zamieszczona została – wraz z pieśniami *Ave hierarchia N. C.*, *Dies est laetitiae* i *Colenda* oraz *O przenajśławniejsza Panno* – w składce XII, najstarszej w całym rękopisie)¹⁸⁵. To też przede wszystkim pieśni z tej części rękopisu wchodzi w skład grup utworów o wspólnym przeznaczeniu liturgicznym¹⁸⁶. Tylko dwa utwory – datowana *Colenda Severini [Koń?] 1540* oraz *Przez twe święte zmartwychwstanie* – należą do części nowszej. Skopiowane w niej zostały również trzy kompozycje powiązane materiałem muzycznym z utworami przekazanymi w części starszej: inne wersje pieśni wielkopostnej (*Patris sapientia. Pedaliter*) i maryjnej (tu bez tytułu: [*O przenajśławniejsza Panno*]) oraz wariant pieśni bożonarodzeniowej (tu bez tytułu: [*Colenda*]).

¹⁷⁸ Dodajmy, że powtórzenie pierwszej części zasugerowane zostało w zapisie *Carmen in F [Non mortui laudabunt te, Domine]*: w t. 13 pojawia się znak repetycji, choć umieszczony niedokładnie (w zwrocie kadencyjnym, przed jego rozwiązaniem). Byłoby ono jednak uzasadnione raczej w wariacie kompozycji *Non mortui laudabunt te, Domine*, w którym występuje w tym miejscu wyraźna cezura formalna, ale bez *signum repetitionis*.

¹⁷⁹ Interpretację zjawiska regularności formy w opracowaniach śpiewów chorałowych por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 129–131.

¹⁸⁰ W stosunku do kompozycji zatytułowanej *Colenda*, jej wariant różni się nieznacznie, zwłaszcza w zdobieniach oraz staranniejszym notowaniu wysokości dźwięków w oktawach.

¹⁸¹ Obydwie wersje znacznie różnią się od siebie: nie tylko obsadą, ale też często innym zdobieniem wspólnej struktury współbrzmieniowej, zbudowanej na tym samym *cantus firmus* (umieszczonym w głosie środkowym/tenorze) oraz rozmiarami; wiąże je natomiast podobne ukształtowanie formalne.

¹⁸² Obydwie wersje wyraźnie różnią się od siebie: często innym zdobieniem wspólnej struktury współbrzmieniowej, zbudowanej na tym samym *cantus firmus* (umieszczonym w tenorze) oraz rozmiarami. Kompozycje te mają natomiast taką samą formę.

¹⁸³ Por.: przyp. 16.

¹⁸⁴ Autor *Colenda Severini 1540* jest może tożsamy z kompozytorem utworu bez tytułu o cechach *ricercaru* zaopatrzonego w *Tabulaturze Jana z Lublina* w inskrypcję „Severi[nus] Konj” (fol. 113v–114v).

¹⁸⁵ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–57.

¹⁸⁶ Por.: przyp. 30.

Opracowania pieśni religijnych z *Tabulatury Jana z Lublina* czerpią *cantus firmi* z repertuaru pieśniowego znanego w Polsce jeszcze przed reformacją; dotyczy to również większości pieśni, które noszą w *Tabulaturze* tytuły łacińskie. Zachowały się bowiem ich tłumaczenia na język polski¹⁸⁷. *Ave hierarchia N. C.* jest opracowaniem pieśni adwentowej wykonywanej podczas mszy roratnej, rozpowszechnionej w XVI wieku dzięki kancjonałom drukowanym w języku polskim (w których występuje m.in. z incypitem *Wesele śpiewajmy, Boga Ojca chwalmy*). *Dies est laetitiae* ma za podstawę pieśń bożonarodzeniową o tym samym tytule, a *Colenda* i *Colenda Severini* [Koń?] 1540 są opracowaniami kolęd *Nuż, my dziatki, zaśpiewajmy* i początku *Christo nato Domino Jubilemus omnes*. Pierwsza z nich, obecna w dawniejszym repertuarze katolickich pieśni na Boże Narodzenie, przejęta została następnie przez wyznania reformowane: występuje w drukach ulotnych z lat 50. XVI wieku, również w kancjonałach składanych z muzyką wielogłosową¹⁸⁸. W *Patris sapientia. Pedaliter* i [*Patris sapientia*] melodia stała pochodzi z pieśni godzinkowej, związanej głównie z liturgią wielkopiątkową, popularnej w Polsce (inne opracowanie melodii znajduje się też w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*, s. 248–249). Jej tekst był w wiekach XV i XVI tłumaczony na język polski i drukowany w takiej wersji kilkakrotnie (m.in. z incypitem *Jezu, mądrość i prawda Ojca niebieskiego*). Spośród trzech pieśni wielkanocnych pełniących funkcję *cantus firmi* w czterech kompozycjach z *Tabulatury Jana z Lublina*, pieśni *Christus iam surrexit* (śpiewana w Polsce ze słowami *Chrystus Pan zmartwychwstał, zwycięstwo otrzymał*) i *Przez twe święte zmartwychwstanie* należą do kompozycji, których historia sięga XIV wieku; pieśń *Nasz Zbawiciel*, której melodia pochodzi z pieśni *Jesu noster Deus ac Redemptor*, została opracowana jeszcze aż trzykrotnie w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha*, za każdym razem inaczej (s. 30, 53–54 i 97–100, tu z inskrypcją „N. Z. Crac[oviensis]”). *O przenajśławniejsza Panno* i [*O przenajśławniejsza Panno*] wykorzystują pieśń maryjną, znaną w Polsce już w XV wieku. Tytuł kompozycji *Wesel się polska korona N. C.* utożsamiany jest tradycyjnie z incypitem drugiej zwrotki piętnastowiecznej pieśni *Chwała tobie gospodzinie o św. Stanisławie*¹⁸⁹.

Opracowania organowe pieśni religijnych z *Tabulatury Jana z Lublina* wykazują ogólne cechy wspólne z kompozycjami opartymi na śpiewach liturgicznych, pozostające w zgodzie z zaleceniami autora *Ad faciendum cantum choralem*, choć w szczegółach są fakturalnie zróżnicowane. Przeważnie są to również utwory czterogłosowe; jedna kompozycja jest jednak trzygłosowa w całości ([*Patris sapientia*]), w jednej czterogłos wprowadzony zostaje dopiero w samym zakończeniu (*Colenda*, t. 43–47), a w innej obsada w tym miejscu zostaje rozszerzona do pięciogłosu (*Colenda Severini* [Koń?] 1540, t. 66–72). Kompozycje pieśniowe mają za podstawę *cantus firmus* umieszczony przeważnie w jednym głosie, w długich wartościach (głównie minimy), a wyjątkowo w postaci kolorowanej (*Dies est laetitiae*). Melodia pieśni prowadzona jest konsekwentnie w tenorze/głosie środkowym ([*Patris sapientia*] i *Patris sapientia. Pedaliter*, *Ave hierarchia N. C.*, *O przenajśławniejsza Panno*, [*O przenajśławniejsza Panno*]), w basie (*Wesel się polska korona N. C.*, *Nasz Zbawiciel N. C.* 1537, *Przez twe święte zmartwychwstanie*) lub w *discantus* (*Aliud Christus iam surrexit*, *Dies est laetitiae*); w trzech utworach wędruje poprzez różne głosy (*Christus iam surrexit*, *Colenda Severini*) lub występuje na przemian w głosach skrajnych (*Colenda*). Sześć kompozycji rozpoczyna się sukcesywnym wejściem głosów: imitacją inicjalną z antycypacją melodii stałej, wprowadzonej w całości w głosie wchodzącym jako ostatni (w *Wesel się polska korona N. C.*, *Nasz Zbawiciel N. C.*, *Przez twe święte zmartwychwstanie*); kolorowaną frazą czołową melodii stałej tylko w *discantus*, a następnie frazą niezależną od *cantus firmus* w alcie, poprzedzającymi jego wejście w postaci długonutowej w tenorze od razu z kontrapunktem w głosie basowym (w *Ave hierarchia N. C.*), lecz też ugrupowaniem imitacyjnym powiązanym frazą początkową, zaczerpniętą z pieśni (także kolorowaną), w czterech lub trzech głosach, z których żaden nie jest wyraźnie wyróżniony rytmicznie (*Christus iam surrexit*, *Colenda Severini*). Wewnątrz utworu dominuje swobodne i ozdobne kontrapunktowanie *cantus firmus*, a imitacje pojawiają się wyjątkowo (*Christus iam surrexit*, t. 11–14, 16–21, 25–28). Pięć utworów ma początki nieimitacyjne. Wówczas *cantus firmus*, prowadzony stale w jednym głosie: w *discantus* lub w tenorze/głosie środkowym, długonutowy, ale też rytmizowany i przekształcany melodycznie, jest swobodnie kontrapunktowany w pozostałych głosach kompozycji (*Aliud Christus iam surrexit*, [*Patris sapientia*] i *Patris sapientia. Pedaliter*, *Dies est laetitiae*, *O przenajśławniejsza Panno*, [*O przenajśławniejsza Panno*]); niekiedy w głosie najwyższym

¹⁸⁷ Na temat pochodzenia melodii opracowanych w *Tabulaturze* oraz ich znajomości i rozpowszechnienia w Polsce w wiekach XIV–XVI por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 92–95.

¹⁸⁸ Por.: Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu*, Kraków 1999, s. 154.

¹⁸⁹ Próbie identyfikacji melodii pieśni *Wesel się polska korona N. C.* podjęła Krystyna Wilkowska-Chomińska (*Twórczość Mikołaja z Krakowa*, s. 135–137).

(i basie) występuje rozbudowana figuracja melodyczna, która kontrastuje z melodyką innych głosów ujętych w kontrapunkt *nota contra notam* lub umiarkowanie ozdobny ([*Patris sapientia*] i *Patris sapientia. Pedaliter, O przenajślawniejsza Panno*, [O przenajślawniejsza Panno]). Wyjątkowo melodia stała, zlokalizowana na przemian w głosach skrajnych (basie i *discantus*), stanowi podstawę kontrapunktu swobodnego w dwóch głosach (w alcie i tenorze), prowadzonych też w równoległych konsonansach niedoskonałych, co wiąże się z przeciwstawieniem barwowym dwóch grup głosów (*Colenda*).

Forma pieśni polifonicznych polega przeważnie na szeregowaniu odcinków wyznaczonych przez kolejne frazy melodii stałej (i odpowiadające im fragmenty tekstu słownego). Ich ukształtowanie jest zatem podobne do budowy motetu organowego. Toteż pieśni polifoniczne, zwłaszcza rozpoczynające się imitacją, trudno niekiedy odróżnić od opracowań liturgicznych melodii stałych. Jednakże wśród polifonicznych opracowań pieśni religijnych wskazać można utwory, w których zarysowuje się tendencja do regularności budowy muzycznej, wyrażająca się w określonej dyspozycji środków fakturalnych lub/i w powtarzaniu wybranych odcinków. W *Christus iam surrexit* wprowadzenie dwukrotnie imitacji w toku kompozycji przyczynia się do jej podziału na trzy części o zbliżonych rozmiarach (t. 1–11, 11–25, 25–39); w utworze zatytułowanym *Colenda* eksponowanie czterech kolejnych odcinków melodii stałej, z towarzyszeniem altu i tenora, zawsze najpierw w *discantus*, a potem ich powtarzanie w basie, prowadzi do ukształtowania quasi wariacyjnego kompozycji złożonej z czterech części, w której ponadto w czterogłosowym zakończeniu występuje wyraźne nawiązanie do przedostatniego odcinka. Forma szeregową przybiera więc postać: aa₁ (t. 1–6, 7–13) bb₁ (t. 26–30, 31–34) cc₁ (t. 14–19, 20–25) dd₁d' (t. 35–38, 39–42, 43–47). Nb. melodia wykorzystana w ostatniej części jest podstawą odcinka repetowanego z drobnymi zmianami w opracowaniu kolęd noszącym tytuł *Colenda Severini* [Koń?] 1540. Powtórzenia materiału muzycznego o dłuższych rozmiarach (z niewielkimi zmianami) występują w polifonicznie ujętej pieśni *Patris sapientia* (w wersji trzygłosowej t. 6–18 i 26–28; w wersji czterogłosowej t. 6–20 i 26–40). Ich obecność pozwala określić formę tych kompozycji jako AA₁. W opracowaniu pieśni *O przenajślawniejsza Panno* wreszcie wybrane części i odcinki powtarzają się bez zmian, zgodnie z oznaczeniami repetycji zamieszczonymi w *Tabulaturze*. W obydwu wersjach pieśń ta ma formę A(aba)BCB.

Preambula. *Tabulatura Jana z Lublina* zawiera 20 preambulów (w tym dwa w dwóch wariantach: *Preambulum in D N. C.* i [*Preambulum*] *in d*¹⁹⁰ oraz *Aliud preambulum* [*in F*] i utwór bez tytułu, fol. 245r – te ostatnie nieznacznie różniące się od siebie)¹⁹¹, co stanowi – na tle repertuaru tabulatur I połowy XVI wieku – pokaźną liczbę kompozycji tego gatunku¹⁹². Preambula wpisane zostały do obydwu głównych części chronologicznych rękopisu – nieliczne do części starszej (*Preambulum in G per B*, *Preambulum in a per h*, [*Preambulum*] *in F* i *Preambulum super F*, w tym pierwsze z nich w 1539, a czwarte w 1540 roku) oraz – większość – do części nowszej (pozostałe kompozycje, w tym jedna zaopatrzona w datę – *Preambulum* [*in F*] *N. C. 1546*)¹⁹³. W tabulaturze kraśnickiej preambula przekazane są przeważnie anonimowo, a tylko dwa utwory (*Preambulum in D* oraz *Preambulum* [*in F*] 1546) – sygnowane inicjałami *N. C.*¹⁹⁴, które wskazują może na ich autora [= Nicolaus Cracoviensis]¹⁹⁵. Cztery kompozycje mają konkordancje w *Tabulaturze z klasztoru św. Ducha* (*Preambulum in c* = TKD s. 34, *Preambulum super d* = TKD s. 34–35, [*Preambulum*] *in e* = TKD s. 35–36, [*Preambulum*] *super f* = TKD s. 36)¹⁹⁶, a ponadto dwa utwory występują w tabulaturze kraśnickiej (*Preambulum in a per h*

¹⁹⁰ W stosunku do [*Preambulum*] *in d* *Preambulum in D N. C.* jest kompozycją bardziej ozdobną i dłuższą. Utwory te różnią się ponadto drobnymi szczegółami – położeniem oktawowym dźwięków w basie i rysunkiem melodycznym jednego obiegika.

¹⁹¹ W stosunku do *Aliud preambulum* [*in F*] w kompozycji bez tytułu zmiany dotyczą innego rozmieszczenia pojedynczych motywów w głosach środkowych, uproszczenia przebiegu melodyczno-rytmicznego (w *discantus*) i zakończenia, tu skróconego.

¹⁹² Por.: B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 111.

¹⁹³ Por.: P. Gancarczyk, op. cit., s. 54–57.

¹⁹⁴ Krystyna Wilkowska-Chomińska (*Twórczość Mikołaja z Krakowa*, s. 12, 159) przypisała ponadto Mikołajowi z Krakowa *Preambulum in F. Manualiter*, niesygnowane, które określiła jako wariant *Preambulum* [*in F*] *N. C. 1546*.

¹⁹⁵ Por.: A. Chybiński, *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, s. 237, 240; K. Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, s. 159; B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, s. 171. Adolf Chybiński (ibidem, s. 237, 240–245) żywił ponadto przekonanie, że preambula anonimowe (i niekiedy z nimi sąsiadujące formuły kontrapunktyczne *Fundamentum*) pochodzą od Jana z Lublina jako pisarza *Tabulatury* i autora otwierającego ją traktatu *Ad faciendum cantum choralem*.

¹⁹⁶ Najważniejszymi różnicami przekazów są: rozbudowa zakończenia w kompozycji z *Tabulatury z klasztoru św. Ducha* w stosunku do [*Preambulum*] *super f* oraz zmiana współbrzmienia końcowego w [*Preambulum*] *in e* (zbudowanego na dźwięku reperkusyjnym zamiast na *finalis*).

i [*Preambulum*] in *F*, fol. 91v–92r) w postaci skróconej w stosunku do tabulatury krakowskiej (s. 37 i s. 3)¹⁹⁷, w której drugi z nich nosi sygnaturę *N. C.* Cztery preambula, spośród należących też do repertuaru *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*, tworzą grupę kompozycji, wpisanych w obydwu tabulaturach bezpośrednio jedna po drugiej i w takiej samej kolejności; w *Tabulaturze Jana z Lublina* sąsiednie miejsca zajmują również dwa preambula, których wersje rozbudowane znajdują się w tabulaturze krakowskiej.

Preambula z *Tabulatury Jana z Lublina* jako kompozycje koncypowane bezpośrednio na organy pełniły prawdopodobnie funkcję przygrywek/wstępów do innych utworów (wokalnych i wokarno-instrumentalnych), ułatwiając intonację i utrwalając tonację chorału i jego opracowań polifonicznych. Stanowiąc element większej całości liturgiczno-muzycznej, wymagały zatem tonalnego uzgodnienia ze śpiewem chorałowym lub utworem wokarno-instrumentalnym¹⁹⁸. Toteż łączeniu stosownych preambulów z monodią liturgiczną lub polifonią służyły ich oznaczenia za pomocą *finalis*, a ściślej określeń literowych: *in c*, *super d/in d (D)*, *in e*, *super f (F)/in F*, *in G per B*, *in G per H*, *in a per h*, które odpowiadają dźwiękom początkowym i końcowym głosu basowego (przeważnie z precyzyjnym oznaczeniem położenia w oktawie małej lub wielkiej); najwięcej – dziewięć – preambulów ma jako *finalis* dźwięk *f/F*, cztery – *d/D*, trzy należą do kategorii *G per B*, a po jednej – do *c*, *e*, *G per H* i *a per h*. Nb. preambula reprezentują niemal wszystkie „tonacje” znane z *Fundamentum* – zbioru formuł kontrapunktu instrumentalnego (oznaczonych tam podobnie)¹⁹⁹, z wyjątkiem *a per b*²⁰⁰. Ponadto pierwszych osiem preambulów (po dwa *super f/F* i *G per B*) skomponowanych zostało w kolejnych „tonacjach” (z *initiales* i *inales* spoczywających na kolejnych dźwiękach *hexachordum naturale*), co przypomina sposób szeregowania wzorów „harmonizowania” melodii (*concordantiae*) i kadencji krótkich i umiarkowane ozdobnych (*conclusiones*) oraz rozbudowanych i niekiedy bogato figurowanych (*clausulae seu colores*). Jak już wspomniałam, cztery pierwsze kompozycje (znane też z *Tabulatury z klasztoru św. Ducha*) umieszczone zostały w początkowej partii *Tabulatury*, po traktacie *Ad faciendum cantum choralem* i dwóch grupach kompozycji *Fundamentum*²⁰¹.

Jedynie ogólne cechy faktury preambulów odpowiadają właściwościom organowych opracowań *cantus firmi*, zapewne o proveniencji rodzimej, w tym o przeznaczeniu liturgicznym. Są to bowiem zasadniczo kompozycje czterogłosowe, choć jedynie w trzech utworach czterogłos zachowany jest konsekwentnie (*Preambulum in a per h*, *Preambulum pedale in d*, [*Preambulum*] in *F*, fol. 182r); w niemal wszystkich pozostałych współbrzmienia – przypadające zwłaszcza na początek miary semibrevis lub/i w zwrotach kadencyjnych – zostają wzmocnione dźwiękami dodatkowymi. Zdarza się ponadto, że obsada ulega redukcji: do trzech głosów w toku kompozycji (*Preambulum super F*, fol. 42v–43r, t. 24; [*Preambulum*] in *F*, fol. 91v–92r, t. 5) i – w melizmatycznych zakończeniach – do linii melodycznej wspartej pojedynczym dźwiękiem basowym (*Preambulum in c*, t. 19; [*Preambulum*] in *G per B*, t. 15–18). W preambulach dominują ukształtowania z głosami niepowiązanymi motywicznie, pozostającymi do siebie w stosunku polirytmicznym lub homorytmicznym (i do niego zbliżonym). Niekiedy tylko dwa wybrane głosy korespondują ze sobą motywicznie, przebiegając komplementarnie pod

¹⁹⁷ W wersjach z *Tabulatury z klasztoru św. Ducha* w *Preambulum in a per h* i [*Preambulum*] in *F*, fol. 91v–92r odpowiednio t. 1–2 i 10–13 odpowiadają t. 1–2 i 3–6 oraz t. 1–8 i 19 (2. połowa) – 20 – t. 1–8 (1. połowa) i 8 (2. połowa) – 9 w kompozycjach z *Tabulatury Jana z Lublina*.

¹⁹⁸ Preambula z *Tabulatury Jana z Lublina* nie wprowadzają jednak tonacji utworów, które wpisane zostały bezpośrednio po nich. Wyjątkiem jest tylko *Preambulum in G per B* (fol. 62r) poprzedzające introitus *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi* (fol. 62v–64r), skomponowany w tym samym modus.

¹⁹⁹ Na związek preambulów z kompozycjami należącymi do *Fundamentum* zwrócił już uwagę Adolf Chybiński (*Tabulatura organowa Jana z Lublina*, s. 235–236), który stwierdził, że dłuższe *conclusiones*, *exempla* i *clausulae* mają w istocie charakter preambulów, przeważnie nie różniąc się od nich. W wykazie preambulów, poprzedzającym ich charakterystykę, Chybiński (ibidem) do utworów tego gatunku zaliczył też *Finale super D* (fol. 257r). *Finale super D* ma charakter formuły kadencyjnej, toteż włączone zostało przez White’a do tomu jego edycji *Tabulatury* obejmującego m.in. wybrane kompozycje *Fundamentum* (por.: *Johannes of Lublin. Tablature*, t. 6, s. 55), a przez Elżbietę Witkowską-Zarembę do edycji teoretyczno-dydaktycznej części rękopisu (por.: *Tabulatura Joannis de Lublin*, s. 183).

²⁰⁰ Na temat oznaczeń „tonacji” wzorów i formuł kontrapunktycznych oraz ich znaczenia, por.: Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Fundamentum* (1538) z *Tabulatury Jana z Lublina*, s. 144–148.

²⁰¹ Trzy inne preambula znajdują się natomiast w sąsiedztwie opracowań polifonicznych kolejnych tonów psalmowych – ośmiu, czterech lub pięciu oraz siedmiu. Są to *Preambulum in F. Manualiter* (fol. 195v) oraz *Preambulum in d* (fol. 233r) i *Preambulum in G per H* (fol. 235r). Otoczenie dla pierwszej z wymienionych kompozycji tworzą *Exempla octo tonorum* (fol. 192r–193r, i zakończenie *Bellum francigenum 1540*, fol. 193v–195r) oraz *Toni valentes ad cantum* (fol. 195v–197v), a dwa następne wpisane zostały między serię *Toni transpositi* i w jej zakończeniu (fol. 229v–233r, 233v–235r). Na umieszczenie wskazanych preambulów w sąsiedztwie „kompozycji pedagogicznych” zwrócił uwagę Adolf Chybiński (*Tabulatura organowa Jana z Lublina*, s. 237).

względem rytmicznym²⁰²; sporadycznie jeden z głosów ma postać przebiegu długonutowego i równonutowego przypominającego *cantus firmus*²⁰³. Często melodyka figuracyjna, eksponowana w najwyższym głosie, ma za podstawę współbrzmienie długo wytrzymywane. Głosy prowadzone bywają niejednokrotnie niesamodzielnie: postępują w równoległych konsonansach niedoskonałych – tercjach, decymach i sekstach²⁰⁴, a także tworzą ukształtowania fauxbourdonowe (*Preambulum in G per B*, t. 8–9); występują w nich progresje melodyczne, skojarzone (lub nie) z sekwencjami współbrzmieniowymi²⁰⁵.

Preambula odznaczają się również innymi cechami specyficznymi, w tym nietypowymi dla instrumentalnych opracowań melodii stałych, inspirowanych polifonicznymi utworami wokalnymi. Chodzi tu przede wszystkim o wykorzystywanie stereotypowych figur dyminucyjnych, właściwych muzyce na instrumenty klawiszowe, a także o powiązanie niektórych preambulów wspólnym materiałem muzycznym. W utworach omawianego gatunku występują liczne i zróżnicowane ozdobniki i figuracje. Są to tym razem nie tylko obiegniki, obecne w całym repertuarze muzycznym *Tabulatury*, ale zwłaszcza pochody skalowe w górę lub/i w dół. Ujęte są one najczęściej w jednorodne wartości (semifusy lub fusy), ale i w rytmy punktowane; obejmują ambitus od kwarty do undecymy, niekiedy stanowiąc istotny element rozbudowanych koloratur o szerokim zakresie²⁰⁶. W dziewięciu utworach wybujałe figuracje w drobnych wartościach rytmicznych (najczęściej niedokładnie menzurowane), wsparte na współbrzmieniach (dźwiękach w basie) długo wytrzymywanych, podkreślają zakończenie kompozycji, co tylko wyjątkowo pojawia się w opracowaniach śpiewów liturgicznych²⁰⁷. Figury dyminucyjne bywają powtarzane progresyjnie – zarówno obiegniki, jak inne drobnonutowe zwroty melodyczne, przeważnie motywy czteronutowe o kierunku wznoszącym lub opadającym zawartym w ambitusie kwarty²⁰⁸; a ozdobniki różniące się rysunkiem melodycznym i rytmem – zestawiane ze sobą, co przyczynia się do urozmaicania koloraturowych partii kompozycji²⁰⁹.

Powiązanie kompozycji wspólnym materiałem muzycznym dotyczy w szczególności preambulów ujętych w te same „tonacje”, wykazujących także pokrewieństwo z *conclusiones seu colores* odpowiadającymi im „tonalnie” (co stanowi świadectwo praktyki improwizacji organowej na kanwie ograniczonego zasobu formuł kontrapunktycznych, utrwalonej w *Tabulaturze*). W preambulach o tych samych *finales* występują niemal identyczne ukształtowania melodyczno-współbrzmieniowe, które koncentrują się w eksponowanych formalnie miejscach utworu. W grupie dziewięciu preambulów *super f (F) in F*, wśród których jedna kompozycja ma dwa warianty, a początki i zakończenia dwóch innych kompozycji pozostają w stosunku wariantowym (*Preambulum in F. Manualiter*, t. 1–5, 15–18; *Preambulum [in F] N. C. 1546*, t. 1–5, 15–19), sześć i trzy inne, rozpoczynają się w podobny sposób²¹⁰; są one powiązane zwrotami kadencyjnymi dwojakiego rodzaju, których osnowę stanowi sekwencja współbrzmień zamknięta kadencją „autentyczną” lub „plagalną”²¹¹. Podobne ukształtowania zwrotów kadencyjnych są też elementem wiążącym *Preambulum super F*, fol. 42v–43r (t. 25–28) z *Secunda clausula in f*,

²⁰² Por.: *Preambulum in c*, t. 11; *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, t. 4–5; *Preambulum super F*, fol. 98v, t. 17–20, 22–25; *Preambulum in F. Manualiter*, t. 1–2, 9, 12–13; *[Preambulum] in d*, t. 2–3.

²⁰³ Por.: *Preambulum in c*, tenor, t. 6–10; *[Preambulum] super f*, alt, t. 5–11; *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, tenor, t. 1–14; *Preambulum in G per H*, tenor, t. 1–12.

²⁰⁴ Por. np.: *Preambulum in c*, t. 14–15; *[Preambulum] super f*, t. 9, 11–16; *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, t. 5, 11, 13–14, 17, 20–22; *Preambulum super F*, fol. 98v, t. 15–20, 22–23; *Preambulum in G per H*, t. 5, 10–11, 13–16, 22–23.

²⁰⁵ Por. np.: *Preambulum in c*, t. 3, 8–9, 11–12, 19; *Preambulum super d*, t. 2–3, 4–6; *[Preambulum] in e*, t. 6–7, 19; *[Preambulum] super f*, t. 7–10, 11–17; *Preambulum in G per B*, t. 4–5, 12–16; *Preambulum super F*, fol. 98v, t. 15–16, 18–23, 24–25, 31.

²⁰⁶ Por.: *Preambulum in c*, *Preambulum super d*, *[Preambulum] in e*, *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, *[Preambulum] in G per B*, *Preambulum super F*, fol. 98v, *Preambulum super F*, fol. 137r, *Preambulum in D N. C.*, *[Preambulum in G per B]*.

²⁰⁷ Por.: *Officium per octavas: Kyrie primum; Kyrie paschale: Kyrie tertium; Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi: Gloria Patri; Introitus de Resurrectione Domini N. C.: Gloria Patri*. Por. też: opracowanie pieśni religijnej [*Patris sapientia*] i świeckiej *Żalność i radość* (t. 13).

²⁰⁸ Por. np.: *Preambulum in c*, t. 3, 19; *Preambulum super d*, t. 2–3, 4–6; *[Preambulum] in e*, t. 19; *Preambulum super F*, fol. 98v, t. 31; *Preambulum in D N. C.*, t. 1–2, 13.

²⁰⁹ Por. zwłaszcza: *Preambulum super d*, t. 17–18; *Preambulum super F*, fol. 98v, t. 31.

²¹⁰ Por.: 1) *[Preambulum] super f*, *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, *[Preambulum] in F*, fol. 91v–92r, *Preambulum super F*, fol. 98v, *[Preambulum] in F*, fol. 182r, *Aliud preambulum [in F]*; 2) *Preambulum super F*, fol. 137r, *Preambulum in F. Manualiter*, *Preambulum [in F] N. C. 1546*.

²¹¹ Por.: 1) *[Preambulum] super f*, *[Preambulum] in F*, fol. 91v–92r, *Preambulum super F*, fol. 98v, t. 28–30, *Preambulum super F*, fol. 137r, t. 11–13, *[Preambulum] in F*, fol. 182; 2) *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, t. 26–28, *Preambulum in F. Manualiter*, *Preambulum [in F] N. C. 1546*, *Aliud preambulum [in F]*.

[*Preambulum*] in *F*, fol. 91v–92r z *Prima clausula in f* oraz *Preambulum super F*, fol. 137r (t. 11–13) i [*Preambulum*] in *F*, fol. 182r (t. 5–7) z *Tertia clausula in f*. W grupie czterech preambulów *super d/in d* (*D*), w tym jednym w dwóch wariantach, dwie kompozycje mają podobne początki (*Preambulum super d* i *Preambulum in d*), wszystkie zwroty zakończeniowe zbudowane są na identycznym następstwie spółbrzmień, a rozbudowane zwroty kadencyjne w *Preambulum super d* (t. 12–17) i *Preambulum in D N. C.* (t. 7–12)/[*Preambulum*] in *d* (t. 9–12) – wyraźnie spokrewnione ze sobą. Również ta grupa preambulów wykazuje związki z kompozycjami należącymi do *Fundamentum*: kadencje w *Preambulum super d* i *Preambulum in D N. C.*/[*Preambulum*] in *d* zawierają zwrot podobny do kadencji końcowej w *Secunda clausula in d*, a zakończenie *Preambulum pedale in d* przypomina ukształtowanie kadencji w *Prima clausula in d*. Powiązanie wspólnym materiałem muzycznym występuje także w trzech preambulach *in G per B*: podobnie rozpoczynają się *Preambulum in G per B* i [*Preambulum in G per B*], a kończą – [*Preambulum*] in *G per B* i [*Preambulum in G per B*]. Ukształtowanie kadencji ma postać zbliżoną do zwrotów kadencyjnych *clausulae seu colores*: kadencja wraz z przebiegiem ją poprzedzającym w [*Preambulum*] in *G per B* (t. 11–14) (i – w mniejszym stopniu – w [*Preambulum in G per B*], t. 15–17) odpowiada zakończeniu *Prima clausula in g per b*, a w *Preambulum in G per B* – kadencji w *Secunda clausula in g per b*.

Preambula, powiązane wspólnym materiałem muzycznym, wykazują zarazem zróżnicowanie z uwagi na rozmiary i formę. Przeważnie liczą 15–25 taktów, ale zdarzają się też kompozycje znacznie krótsze (sześciotaktowe *Preambulum in a per h*) i bardziej rozbudowane (trzydziestotaktowe *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, i trzydziestodwutaktowe *Preambulum super F*, fol. 98v). Preambula przybiera zasadniczo formę dwojakiemu rodzaju, uzależnioną od doboru i dyspozycji ujęć fakturalnych, niekiedy zbudowaną regularnie. W kompozycjach pierwszego rodzaju, zazwyczaj dłuższych rozmiarów – zróżnicowanych pod względem faktury – ukształtowanie umiarkowanie ozdobne lub/i w kontrapunkcie *nota contra notam* (i doń zbliżone), niejednokrotnie z głosami prowadzonymi w paralelach konsonansów niedoskonałych i ze zwrotami powtarzanymi sekwencyjnie, dominujące zwłaszcza w partiach środkowych, zostaje przeciwstawione ukształtowaniom zdominowanym przez obiegniki lub/i koloratury gamowe wypełniające nuty o długiej wartości rytmicznej, eksponowanym przeważnie w fazie początkowej i końcowej (*Preambulum super d*, [*Preambulum*] *super f*, *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, *Preambulum super F*, fol. 98v; *Preambulum in D N. C.*, *Aliud preambulum [in F]*), a niekiedy powracającym także w toku utworu i przedzielającym krótkie odcinki pozbawione zdobień (*Preambulum in c*, [*Preambulum*] in *e*). Kompozycja otrzymuje wówczas postać trójfazowej formy quasi ramowej. W ośmiu utworach wybujałe zdobienia, występujące po ostatniej kadencji (lub poprzedzające zwrot kadencyjny), kontrastują wyraźnie z centralną partią kompozycji (*Preambulum super d*, [*Preambulum*] in *e*, *Preambulum super F*, fol. 42v–43r, *Preambulum super F*, fol. 98v, *Preambulum in D N. C.*) lub stanowią dopełnienie utworu dwufazowego, ujętego w fakturę umiarkowanie ozdobną ([*Preambulum*] in *G per B*, *Preambulum super F*, fol. 137r, [*Preambulum in G per B*]). Natomiast w preambulach drugiego rodzaju – bardziej jednorodnych fakturalnie, w tym najkrótszych – panuje kontrapunkt umiarkowanie ozdobny, wzbogacany drobnymi figurami dyminucyjnymi. Są one albo rozsiane w całej kompozycji (*Preambulum in F. Manualiter*, *Preambulum in d*, *Preambulum [in F] N. C. 1546*) albo nieliczne i zlokalizowane zwłaszcza na początku utworu i/lub w cezurach formalnych (*Preambulum in G per B*, *Preambulum in a per h*, [*Preambulum*] in *F*, fol. 91v–92r; *Preambulum pedale in d*, [*Preambulum*] in *F*, fol. 182r; *Preambulum in G per H*, [*Preambulum*] in *d*), podkreślając niekiedy regularną budowę utworu (*Preambulum in a per h*, [*Preambulum*] in *F*, fol. 91v–92r).

INTRODUCTION

THE TABLATURE OF JOANNES OF LUBLIN, ITS SIGNIFICANCE AND THE CURRENT STATE OF RESEARCH

The *Tablature of Joannes of Lublin* – ‘Tabvlatvra Ioannis de Lyublyn Canonic[orum] Regulariv[m] de Crasnyk 1540’ – compiled in the monastery of the Canons Regular in Kraśnik (and possibly also in Cracow) in the years 1537–1548, preserved since the beginning of the twentieth century with shelf no. 1716 in the Library of the Academy of Learning (later the Polish Academy of Learning and the Polish Academy of Sciences in Cracow), is among the most precious music manuscripts of the first half of the sixteenth century. The tablature is an extraordinary relic of Polish and European music culture of the period and the largest music manuscript surviving in Poland, which makes it the primary source for the study of music from this period in Poland (including vocal polyphony) and the largest collection of organ music created at the time.

Since the beginning of the last century, the *Tablature of Joannes of Lublin* has been a subject of research, studied by Polish as well as American and German musicologists. To date, this research has yielded many publications differing in scope, degree of detail and character, addressing some of the rich and complex array of issues related to this historic document.¹ The publications have included dissertations and contributions devoted specifically to the *Tablature* and the output of real and alleged Polish composers represented in the manuscript and, from a broader perspective, to the repertoire of Polish organ tablatures during that period. Of particular significance is the monograph by Adolf Chybiński,² the first and to date the most comprehensive and penetrating study of the document (unfortunately unfinished), later supplemented with factual evidence presented in publications by John R. White³ and Krystyna Wilkowska-Chomińska,⁴ followed by Barbara Brzezińska⁵ and Piotr Poźniak.⁶ Among other contributions, these authors extended the inventory of known originals of intabulations, in comparison with the earlier list, compiled largely by Chybiński.⁷ Noteworthy contributions include papers by Paweł Gancarczyk, Elżbieta Witkowska-Zaremba and Grzegorz Kos. Gancarczyk provided a reconstruction of the process of creating the tablature based on a codicological study of the manuscript,⁸ while Witkowska-Zaremba discussed the notion of tactus in the context of deciding on

¹ For the literature on the subject, see: Zofia Dobrzańska-Fabiańska, ‘Joannes of Lublin’s Tablature (1540) as a Subject of Research’, *Muzyka* 2015 no. 3, pp. 69–96.

² Cf.: Adolf Chybiński, ‘Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540)’ [The organ tablature of Joannes of Lublin], *Kwartalnik Muzyczny* 1911 no. 1, pp. 9–35, no. 2, pp. 122–141; 1912 no. 3, pp. 217–252, no. 4, pp. 297–336. Cf. also: idem, ‘Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland’, *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1911/1912, pp. 463–505. In the above works, Chybiński included the first list of the *Tablature* contents, cf.: ‘Tabulatura organowa’, pp. 18–28; idem: ‘Polnische Musik’, pp. 479–485.

³ Cf.: John R. White, ‘The Tablature of Johannes of Lublin’, *Musica Disciplina* 1963, pp. 137–162 (with a catalogue containing a typology of the compositions and information about the originals of keyboard intabulations, pp. 144–160). Cf. also: idem, ‘Original Compositions and Arrangements in the Lublin Keyboard Tablature’, in: *Essays in Musicology: A Birthday Offering to Willi Apel*, Bloomington 1963, pp. 83–92.

⁴ Cf.: Krystyna Wilkowska-Chomińska, ‘Indeks tematyczny’ [Thematic index] and ‘Indeks alfabetyczny’ [Alphabetical index], in: *Tabulatura organowa Jana z Lublina. Indeks tematyczny. Indeks alfabetyczny. Facsimile* [The organ tablature of Joannes of Lublin. A thematic index. An alphabetical index. Facsimile], ed. Krystyna Wilkowska-Chomińska (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Józef M. Chomiński, series B I, 1), Cracow 1964, pp. 17–53 (with information about the originals of keyboard intabulations).

⁵ Cf.: Barbara Brzezińska, ‘W kwestii autorstwa motetu *Date siceram moerentibus*’ [On the authorship of the motet *Date siceram moerentibus*], *Muzyka* 1976 no. 2, pp. 53–65.

⁶ Cf.: Piotr Poźniak, ‘Koniec legendy o polskim madrygale’ [End of a legend about a Polish madrigal], *Muzyka* 1996 no. 3, pp. 59–70.

⁷ Before Chybiński, the originals of three compositions were identified by Zdzisław Jachimecki, cf.: idem, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Część I. 1540–1640* [Italian influences in Polish music. Part I: 1540–1640], Cracow 1911, pp. 6–7, 10.

⁸ Cf.: Paweł Gancarczyk, ‘Uwagi kodykologiczne o tabulaturze Jana z Lublina (1537–1548)’ [Codicological remarks on the Tablature of Joannes of Lublin (1537–1548)], *Muzyka* 1996 no. 3, pp. 45–58.

the interpretation of score examples included in the treatise *Ad faciendum cantum choralem*.⁹ In a vast analytical comparative study, Kos analyzed the notions of attribution and style in *Kyrie paschale* from the *Tablature of Joannes of Lublin* and the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit in Cracow*.¹⁰ The most important publications concerning the complex issues related to the manuscript shelf no. 1716 include monographs by Krystyna Wilkowska-Chomińska on the legacy of Nicolaus Cracoviensis¹¹ and by Barbara Brzezińska about organ music included in Polish tablatures from the first half of the sixteenth century,¹² and histories of organ (keyboard) music, especially by Willi Apel¹³ and Jerzy Gołos.¹⁴

REPERTOIRE

The *Tablature* is an organic whole, composed of two major elements linked to each other: 1) texts and compositions in the theoretical-didactic part, i.e. the treatise *Ad faciendum cantum choralem* (fols 1v–14r) and its complement, the *Fundamentum* (i.e. a collection of patterns and formulae for the instrumental counterpoint, fols 17v–18v; 49r–60r; 68r; 73r–79v, 202r, 257r), a concise description of the procedure of tuning the organ, beginning with the words *Ad faciendam correcturam* (fols 259v–260r), and 2) the major part containing music repertoire (fols 14v–17r; 18v–48v; 60v–72v; 80r–258r), characterized by its great variety of genres and styles; the compositions included therein had a number of functions.

The repertory of music preserved in the *Tablature* encompasses 205 various compositions of sacred and secular music (including preambula, which can hardly be categorized in this way),¹⁵ representing two broad categories: 1) music that was most probably composed for the organ / a keyboard instrument, which predominate in the manuscript, and 2) intabulations / keyboard adaptations of vocal (or only sporadically instrumental) music. Music written originally for the organ are compositions mainly of local provenance intended for performance during liturgy, representing various genres (the Ordinary and the Proper of the mass and celebrations other than the Mass) and sacred songs, but also secular songs and dances, and preambula (and one imitative piece in the *ricercare* type); intabulations, most of which are unsigned in the *Tablature*, of proven and alleged authorship, are usually based on foreign music: motets and (especially secular) songs and dances (albeit only exceptionally), and on rare occasions possibly also the *ordinarium*. In the former group, we find

⁹ Cf.: Elżbieta Witkowska-Zaremba, 'The Concept of tactus in the Organ Treatise from Tabulatura Joannis de Lublyn 1540', in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs*, ed. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius, Hildesheim, Zürich, New York 2010, pp. 405–414; eadem, 'Kilka uwag na temat traktatu organowego z Tabulatury Jana z Lublina (1540). W stulecie edycji *Ad faciendum cantum coralem*' [Several remarks on the treatise on organ music included in the *Tablature* of Joannes of Lublin. On the centenary of the edition of *Ad faciendum cantum coralem*], *Muzyka* 2012 no. 4, pp. 97–113.

¹⁰ Cf.: Grzegorz Kos, 'Kyrie paschale in Polish Organ Tablatures from the First Half of the 16th Century – Problems of Style and Attribution', *Muzyka* 2016 no. 3, pp. 3–44. Recently, the mass compositions from the *Tablature of Joannes of Lublin* became the subject of a PhD dissertation by Marya J. Fancey, *Practical and Pedagogical Intensions: New Perspectives on the Organ Masses from the Tablature of Johannes of Lublin* (University of North Carolina, Greensboro 2019), in which the author discussed this repertoire in the context of the sixteenth-century liturgical chants and the *alternatim* practice, commented on the copyists' work, and described the organ masses from the perspective of the rules of instrumental counterpoint formulated in *Ad faciendum cantum choralem*, presenting transmission of the repertoire and style of organ polyphony in Poland in the sixteenth century.

¹¹ Cf.: Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa* [The oeuvre of Nicolaus Cracoviensis], Cracow 1967.

¹² Cf.: Barbara Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku* [The repertoire of Polish organ tablatures from the first half of the sixteenth century], Cracow 1987.

¹³ Cf.: Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, pp. 95–98, 211–212, 235–236.

¹⁴ Cf.: Jerzy Gołos, *Polskie organy and muzyka organowa* [Polish pipe organs and organ music], Warsaw 1972, pp. 126–135.

¹⁵ This number does not include versions and variants of the same compositions (except for three compositions belonging to a group *Kyrie paschale* linked though shared segments, counted separately). Items that were a part of *ordinarium missae* cycles are counted separately as discrete items – series of compositions ordered by psalm tones.

compositions signed with initials N. C.,¹⁶ N. Ch.¹⁷ and the name Seweryn Koń, written probably by Polish organist-composers; as for the intabulations, they are based on motets by Antoine Brumel, Heinrich Finck, Lupus Hellinck, Henricus Isaac (?), Josquin des Prez, Ludwig Senfl, Claudin de Sermisy, Philippe Verdelot (?) and Johann Walter; madrigals, frottolas, a villotta by Sebastiano Festa, Francesco Patavino, Philippe Verdelot and a canzona/chanson by Girolamo Cavazzoni / Pierre Passereau; chansons by Jacotin, Clément Janequin, Josquin des Prez, Pierre Sandrin and Claudin de Sermisy; lieder by Georg Brack, Thomas Stoltzer, Martin Wolff and Paul Wüst; dances by Domenico Bianchini and Antonio Rotta. As can be seen, the *Tablature of Joannes of Lublin*, viewed in the context of European music of the late fifteenth and the first third of the sixteenth centuries, is a testimony to local, mostly religious music activity, strongly influenced by the reception of Franco-Flemish, Italian and German music. The inclusion in the Kraśnik manuscript of the intabulations of music by various composers, both famous and lesser-known, active in both Catholic and Protestant circles, proves the compilers' familiarity with legacy of European music and encompasses nearly all styles of Dutch-style polyphony and of local schools of composition from the last quarter of the fifteenth century to the 1540s.

To date, no source-critical edition of the *Tablature of Joannes of Lublin* has been published. The works published include an edition by Adolf Chybiński of thirty-six dances,¹⁸ a facsimile of the manuscript with an introduction by Krystyna Wilkowska-Chomińska,¹⁹ and a complete edition of the music materials by John R. White²⁰ in which the (mostly literal) transcriptions of the compositions were not provided with a critical commentary.²¹ In 2015, a scholarly edition of the theoretical-didactic part of the *Tablature* appeared, edited by Elżbieta Witkowska-Zaremba,²² providing a convenient foundation for the interpretation of music surviving in the *Tablature* from the perspective of the sixteenth-century approach to the instrumental setting of plainchant melodies. In the edition, Witkowska-Zaremba included a description of the source consistent with its current state of preservation and discussed issues related to the provenance of the manuscript and of Joannes of Lublin's life, taking the most recent findings into account; she also took up issues of the genesis of

¹⁶ In the *Tablature of Joannes of Lublin*, the initials N. C. are found in the titles of twenty compositions and in the joint title introducing a group of eighteen dances. These compositions were attributed to Nicolaus Cracoviensis, with Nicolaus regarded as an eminent Polish composer, cf. in particular: Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, pp. 10–14. That hypothesis, however, is no longer tenable. This is because the initials N. C. figure also next to compositions signed by Heinrich Finck, Josquin des Prez and other monograms, and next to two intabulations which were certainly not authored by N. C.: the villotta *De là da l'aqua sta la mia amorosa* by Francesco Patavino (*Aleć nade mną Wenus* [Why, Venus above me], fols 90r–90v) and the motet *Date siceram moerentibus* by Claudin de Sermisy, which is a *contrafactum* of the chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* by Josquin des Prez (fols 200v–202r), which N. C. may have done or merely copied. The conviction that N. C., whose monogram appears next to *Kyrie paschale* (fols 155v–157r), authored the instrumental adaptation of originally vocal works was expressed recently by Grzegorz Kos (op. cit., pp. 40–41); by analyzing the arrangements of *Kyrie paschale* in Polish organ tablatures of the first half of the sixteenth century, Kos identified vocal masses by Finck and Isaac as probable sources for the organ intabulations, which were modified during transmission by anonymous copyists. As for the identification of Sermisy's and Patavino's original compositions, cf. Brzezińska, 'W kwestii autorstwa motetu *Date siceram moerentibus*'; Poźniak, 'Koniec legendy'; and Bonnie J. Blackburn, 'Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources', *Journal of the American Musicological Society* 1976, pp. 30–75. For the account of views expressed in the literature on the subject, cf.: Dobrzańska-Fabiańska, op. cit., pp. 72–74.

¹⁷ The initials N. Ch., found in the title of the arrangement of the introit *Pritexisti, me Deus*, probably refer to Mikołaj of Chrzanów, an organist at Wawel Cathedral from the late fifteenth until the mid sixteenth centuries, cf.: Adolf Chybiński, 'Mikołaj z Chrzanowa. Przyczynek do historii muzyki krakowskiej w XVI w.' [Mikołaj of Chrzanów. A contribution to the history of music in Cracow in the sixteenth century], *Przegląd Muzyczny* 1925 no. 20, pp. 1–6, no. 21, pp. 1–5. A recent article about Mikołaj of Chrzanów was published by Dorota Żurek, 'Mikołaj z Chrzanowa. Nowe ustalenia w sprawie losów organisty and kompozytora' [Mikołaj of Chrzanów. New findings about the life of the organist and composer], *Muzyka* 2018 no. 1, pp. 75–86; cf. also: Elżbieta Zwolińska, 'Mikołaj z Chrzanowa – Addenda' [Mikołaj of Chrzanów – Addenda], *Muzyka* 2018 no. 3, pp. 103–110.

¹⁸ Cf.: *36 Tańców z tabulatury Jana z Lublina* [Thirty-six dances from the *Tablature of Joannes of Lublin*], ed. Adolf Chybiński (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 20), Cracow 1948.

¹⁹ Cf.: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, ed. Wilkowska-Chomińska.

²⁰ Cf.: *Johannes of Lublin: Tablature of Keyboard Music*, ed. John R. White, 6 vols (Corpus of Early Keyboard Music 6), Rome 1964–1967.

²¹ Selected compositions were included in anthologies of early Polish and organ music, articles and score supplements to books and periodicals. The relevant information is included here in the Critical Commentary section.

²² *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem. Fundamentum. Ad faciendam correcturam. Edycja and przekład polski / Edited and translated into Polish Elżbieta Witkowska-Zaremba, przekład angielski traktatów / English translations of treatises Anna Maria Busse Berger* (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, seria / series C: *Tractatus de musica*), Warsaw 2015. For the tonal aspects of the *Fundamentum*, cf.: Zofia Dobrzańska-Fabiańska, 'Fundamentum (1538) z Tabulatury Jana z Lublina i jego porządek tonalny' [Fundamentum (1538) from the *Tablature of Joannes of Lublin* and its tonal order], in: *Ars Musica and Its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, ed. Paweł Gancarczyk, Warsaw 2016, pp. 131–149.

the collection and of those involved in the writing of *Ad faciendum cantum choralem* and *Ad faciendam correctionem*.²³ For that reason, in the present edition, the description of the *Tablature* as a handwritten codex shall be limited to selected aspects needed to order the material and previously accepted as the basis for detailed editorial solutions.

THE CHRONOLOGY AND ARRANGEMENT OF COMPOSITIONS

The *Tablature of Joannes of Lublin*, an anthology of great variety, is also characterized by a highly complex structure as a handwritten codex, with multifold chronological and morphological layers. Numerous dates referring to the forty-nine compositions or groups thereof, from 1537 to 1548, make it possible to conclude that the compiling of the manuscript took at least eleven years.²⁴ In addition, a codicological study by Paweł Gancarczyk provided evidence that two types of paper were used in writing the manuscript: one came from a mill in Balice near Cracow with a watermark used there from 1522, the other from a mill in Mogiła with a watermark used there from 1512.²⁵ According to Gancarczyk, the *Tablature* (comprising 260 folios bound in 29 fascicles) is made up of two parts, which may have been used independently in different milieus, although the repertoire in both parts had links to Cracow. The layer of earlier origin was produced most probably in Cracow between 1537 and 1539 and consists of fascicles VI–XII (fols 49r–111v), which were not bound together until 1540 and were about three-quarters covered with writing. The newer layer was produced in Kraśnik between 1540 and 1547, that is, after the fascicles manuscript was bound and the fascicles merged in 1540; it consists of fascicles I–V, XIII–XXIX (fols 1r–48v, 112r–260v). In this newer part, successive compositions were added, while previously vacant places were filled in.²⁶ Between 1540 and 1548, additions were made to the older part in empty places that remained.²⁷

In both parts of the *Tablature* distinguished by Gancarczyk, we find newer entries in previously vacant folios and systems (or even parts thereof), which resulted in all available space being used up. Passages from or parts of the same composition were notated in this way (usually linked with cross references); in rare cases, such as *Stabat Mater* 1540 by Josquin des Prez and *Tertia pars belli francorum* [*La Guerre. Secunda pars*] by Janequin, the two parts of the transcription were separated in the manuscript (in the newer section, fols 128v–130v, 161v–162r and 180v–181v, 193v–195r). Although most of the manuscript was copied by one copyist,²⁸ it contains variants and other versions of the same composition found in different chronological layers (e.g. *Colenda*, fols 110v–111v and 169v–170r, intabulations of the madrigal *Con lagrime sospir* by Verdelot, fols 103r and 209v–210r, or arrangements of the song *O przenajśławniejsza Panno* [Oh, most illustrious Virgin],

²³ Cf.: Witkowska-Zaremba, 'Wstęp / Introduction', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 9–13, 25 / 27–31, 43. Recently, an article by Elżbieta Zwolińska was published on topics including Joannes of Lublin as the altarist in St Mary's Church in Cracow and as a member of the mansionary brotherhood in this church. Zwolińska quotes an archival reference to Nicolaus Cracoviensis, a beneficiary at one of the altars in St Mary's Church in 1529, cf.: Elżbieta Zwolińska, 'Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i postać Jana z Lublina' [The issues of music in St Mary's Church in Cracow in the first half of the sixteenth century and Joannes of Lublin], *Muzyka* 2018 no. 3, pp. 3–42 (pp. 29–35).

²⁴ For the interpretation of dates annotated to the compositions entered in the *Tablature*, cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 32–34. Cf. also the discussion in the literature on the subject: Dobrzańska-Fabiańska, 'Joannes of Lublin's *Tablature*', p. 91.

²⁵ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 51–57.

²⁶ In the newer part, some folios have remained blank: fols 38r, 124v–125r, 258v–259r.

²⁷ Then, the song *Słuszna jest rzecz* [The thing is right] (fol. 71r) was copied – the only composition inscribed with the date 1548. Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–56.

²⁸ The handwriting in the *Tablature* nevertheless varies in terms of accuracy and ductus, which enabled researchers to identify three more hands. The second type of ductus can be discerned in fols 21v–27v, 62r–64v, 66v–70r, 71v–72v, 101r–101v, 137v–144r and 159v–160v, the third in fols 188r–189r and 197v–199v, and the fourth at the end of the manuscript, fols 259v–260r, and in the final section of the treatise, fol. 14r. These findings were reported by Krystyna Wilkowska-Chomińska ('Introduction', in: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, p. 6), and supplemented by Paweł Gancarczyk (op. cit., p. 54). Please note that the third hand copied inter alia *Ricercar bello* (*Canzon sopra 'Il est bel et bon'* by Girolamo Cavazzoni) and the following composition with the annotation '*Ipsius enim*', fols 198v–199v, possibly by the same composer. For views on the copyists of the manuscripts, cf.: Dobrzańska-Fabiańska, 'Joannes of Lublin's *Tablature*', pp. 89–90. The results of a detailed analysis of the hands involved in writing the *Tablature of Joannes of Lublin* have been presented recently by Marya J. Fancey (op. cit., pp. 61–79, 154–155); in particular, she defined precisely the contributions of two copyists (distinguished by Wilkowska-Chomińska) who copied [*Officium*] *de Domina* (and two compositions immediately preceding the cycle), fols 62r–70r.

fol. 104v–105r and 226v–227r), as well as in the same layer of the codex (e.g. *Agnus Dei in G per B*, fol. 145v–146r and 248v–249r, intabulations of the motet *Deus, qui sedes super thronum* by Johann Walter, fol. 166v–168v and 204r–206r). As a result, the music section of the *Tablature* gives the impression of having been compiled at random and of being completely unstructured.²⁹ This apparent chaos in fact masks traces of the regularity employed to structure the repertoire, connected with the utilitarian purpose of the manuscript. In particular, the sequencing of the groups reveals a marked tendency to order them in accordance with the liturgical calendar and to juxtapose arrangements of plainchant melodies and sacred compositions intended for the same occasion. Moreover, arrangements of the consecutive tones of *ordinarium officii* have been grouped together in a way that resembles their sequence in liturgical books: they are designated with numerals referring to one of the eight melodic plainchant formulae. This method of bringing compositions together and numbering them, in the case of *toni*, would have facilitated the use of the manuscript during ceremonies.

The arrangement of compositions in accordance with church festivities is more discernible in the older section of the manuscript (a fact noticed by John R. White, Barbara Brzezińska, and Paweł Gancarczyk),³⁰ especially after reordering the fascicles chronologically (XII–IX–X–XI). Adopting this sequence means that sacred music intended to be performed during Advent and Christmas is followed by compositions linked to Easter, inscribed in the same ink, and then by pieces performed on Pentecost and Corpus Christi.³¹ In particular, we find here an arrangement of the antiphon *Salve, Regina N. C.* (sung during the period from Trinity Sunday to Advent), the introit *Rorate caeli*, the Advent song *Ave hierarchia N. C.* and *Kyrie eiusdem officii* (fol. 105v–109v);³² a group of compositions titled *Officium de Nativitate Christi*, consisting of an arrangement of the introit *Puer natus est nobis* and the Christmas song *Dies est laetitiae*, and *Colenda* inspired by the songs *Nuż, my dziatki, zaśpiewajmy* [Let us children sing joyfully] and the beginning of *Christo nato Domino jubilemus omnes* (fol. 109v–111v); an arrangement of *Introitus de Resurrectione Domini N. C. Resurrexi et adhuc tecum sum*, *Kyrie paschale* and the song *Christus iam surrexit* and *Aliud Christus iam surrexit* (fol. 80r–83r); an arrangement of the antiphon *Regina caeli laetare* and *Introitus de Spiritu Sancto. Spiritus Domini replevit orbem terrarum* (fol. 83r–84v), an arrangement of *Introitus de Corpore Christi. Cibavit eos* and the hymn *Tantum ergo sacramentum* (fol. 84v–86r). Nevertheless, groups of works sharing the same liturgical purpose are also found in the newer section of the *Tablature*: arrangements of two *propria missae*, titled *Officium de Corpore Christi N. C. 1540* – the introit *Cibavit eos* and the sequence *Lauda Sion Salvatorem* (fol. 29v–35r), are placed close to an intabulation of the first part of the motet *Homo quidam fecit coenam* by Ludwig Senfl (fol. 36v–37r) with the text of a responsory intended for the same feast; *Kyrie paschale N. C.* and the song *Przez twe święte zmartwychwstanie* [By Thine Holy Resurrection] (fol. 155v–158r) follow each other immediately, and so do two arrangements of plainchant melodies to be performed during Marian festivities, given the joint title *Officium Virginis Mariae Salve sancta Parens* – the introit *Salve sancta Parens* and *Kyrie eleison de Sancta Maria* (fol. 185v–187v), while in the latter part of the manuscript *Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus*³³ precedes an arrangement of the song *O przenajślawniejsza Panno*³⁴ (fol. 224v–227r).³⁵

²⁹ It follows that the Kraśnik manuscript represents the older type of tablature, which, unlike the newer tablaturs (compiled after 1500), do not appear to follow any overall pattern of structuring the material. Cf.: Leo Schrade, *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Tutzing 1968, pp. 106–108.

³⁰ Cf.: White, 'The Tablature of Johannes of Lublin', p. 140; Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 37, n. 121; Gancarczyk, op. cit., pp. 54–56.

³¹ Cf.: Gancarczyk, op. cit., p. 56.

³² The untransposed variant of the composition is titled *Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus*, fol. 189v–190r.

³³ Marya J. Fancey (op. cit., p. 60) concluded that the chant melodies used in *Kyrie eleison de Sancta Maria* and *Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus* were placed next to each other in Polish sixteenth-century graduals, so their polyphonic arrangements could have been conceived of as a pair of compositions.

³⁴ This is the second version of the song, without the text incipit. The first version is included in the older section of the manuscript, fol. 104v–105r.

³⁵ As Barbara Brzezińska emphasized (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 45–46, 91), compositions intended to be performed for Marian feasts occupy a prominent place in the *Tablature*, which corresponds to the specific liturgical requirements of the Canons Regular of the Lateran. They therefore provide additional evidence in identifying the provenance of the manuscript and the repertoire it includes, composed probably for the conventual congregation in Kraśnik and performed in the local church, itself bearing the name of the Assumption of Mary into Heaven and St Augustine.

As for the tones of the *ordinarium officii* in a polyphonic arrangement (all of which are found in the newer, Kraśnik-related part of the manuscript), one should mention four series of compositions, ordered in accordance with psalm tones. Two of the series consist of four or five (*Toni valentes ad cantum*: *Primus tonus*, *Secundus tonus*, *Tertius tonus*, *Quartus tonus* and – possibly – [*Sextus tonus*], fols 195v–197v, 202r) and of seven compositions (*Toni transpositi*: *Primus [tonus]* 1543, *Secundus [tonus]*, *Tertius [tonus]*, *Quartus [tonus]*, *Quintus [tonus]*, *Sextus [tonus]*, *Septimus [tonus]*, fols 229v–235r); two other series are arrangements of all eight tones. These are short compositions, titled *Exempla octo tonorum* 1542 (fols 191v–193r), with a plainchant melody first in the *discantus*, followed by the same melody in the bass voice (here supplemented with two *exempla* based on the melody in the eighth tone, transposed down by a second and up by a fourth).

Patterns governing the arrangement of compositions apply also to the preambula. These compositions have letter-based designations *in c*, *super d/in d (D)*, *in e*, *super f (F)/in F*, *in G per B (=B_b)*, *in G per H (=B)*, *in a per h (=b)*, which correspond to the opening and closing pitches of the bass voice. Of the twenty preambula, the first eight form a series of compositions (two *super f/F* and two *G per B (=B_b)* each) in which the *initiales* and *finales* are consecutive pitches of the *hexachordum naturale* (fols 18v–20r; 42v–43v; 62r; 91v). Despite that fact, only the first four compositions (included in the first part of the codex after *Ad faciendum cantum choralem* and two groups of compositions in the *Fundamentum*)³⁶ and the fifth and sixth are copied on consecutive pages, and were probably entered in the manuscript around the same time. Moreover, they belong to the different chronological layers of the *Tablature* distinguished by Paweł Gancarczyk: the first six belong to the newer layer, with the remaining two part of the older layer (*Preambulum in G per B*, fol. 62, was supplemented in 1539).³⁷ Another cohesive group in the codex is formed by compositions of the same genre: twenty-three dances included in the more recent section of the manuscript (fols 211v–224r).

THE STRUCTURE OF THIS EDITION

The present edition of the repertoire, in contrast to the original structure of the *Tablature of Joannes of Lublin*, in which attempts to organize the music material are barely discernible and relate to the manuscript's utilitarian aspects, a systematic approach has been adopted. The repertoire has been categorized by composition type and within each category by genre and variants. The typology is based on function, defined with varying levels of precision. Therefore the edition, divided into two volumes, includes the following types, genres and variants of compositions:

VOLUME I: LITURGICAL AND OTHER SACRED MUSIC

1. Polyphonic arrangements of plainchant melodies
Ordinarium missae: cycles and arrangements of individual parts
Proprium missae: introits and sequences
Ordinarium officii: psalm tones and Magnificat
Proprium officii: antiphons and hymns
2. Motets
intabulated vocal compositions and other pieces
3. Songs
with Latin and Polish incipits
4. Preambula

³⁶ For Paweł Gancarczyk (op. cit., pp. 53–54), including a group of contrapuntal formulae (fols 17v–18v) and preambula (fols 18v–20r) after the treatise (fols 1v–14r) is an argument supporting the hypothesis that the codex was originally intended to begin with the theoretic-didactic section.

³⁷ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 53–54.

VOLUME II: SECULAR MUSIC

1. Intabulations of madrigals, frottolas, a villotta and canzona, and compositions with titles suggesting Italian origin
2. Intabulations of chansons and compositions with titles suggesting French origin
3. Intabulations / arrangements of lieder
4. Arrangements of songs with Polish incipits
5. Dances
6. Varia

Within each of the groups listed above, the original sequence has been retained, consistent with the ordering of compositions in the *Tablature*. The only exceptions are pieces based on the same music material which in the present edition, despite being entered in most cases into separate fascicles and belonging to different chronological layers, are set side by side. They represent different arrangements of the same melody (plain-chant or song), different versions of the arrangement of the same piece of vocal polyphony, different versions of compositions sharing the same parts, which are juxtaposed with the parts that diverge in each version, and variants of the same composition differing in minor details that do not interfere with the structure of the composition (transpositions, ornamentals). The latter recur in the source independently, but also in larger wholes.

MUSIC NOTATION

The *Tablature of Joannes of Lublin* music repertoire was written in a notation intended for keyboard instruments known as ‘old German tablature’,³⁸ typical for manuscripts and prints from the second half of the fifteenth and the first part of the sixteenth centuries.³⁹ Therefore the music handwriting of the *Tablature* is not uniform: it is a combination of mensural notation (in the highest voice) and letter-based notation (in the other voices). The voices constitute a score forming systems made up of sequences of symbols corresponding to the number of voices: notes placed in a line system and defining the pitch and rhythmic values (*discantus*), and letters provided with designations of rhythm (the other voices). On each page, we find several systems of signs of this type: in the *Tablature* there are usually five, sometimes seven and on occasion six, only rarely incomplete, which to some extent reflects the chronological layers of the manuscript.⁴⁰ The same type of notation was also employed in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit in Cracow* (around 1548), with its repertorial kinship to the Kraśnik manuscript.⁴¹ In addition to other features shared with the above-mentioned sources, the music handwriting in the *Tablature of Joannes of Lublin* has its unique characteristics.

The notes of the *discantus* voice are placed in a line system, which in the *Tablature* consists basically of five to eight lines, with the seven- and eight-line systems being in the majority; we also find a system limited to three lines and another that extends to nine lines.⁴² Their number sometimes varies throughout the composition (or its separated part); in rare cases, lines are supplemented (below or, in some exceptions, above the line system), especially in compositions in which the *discantus* voice is notated in a five- or six-line system. The number of lines depends on the pitch range of the highest voice in the composition (generally within the ambitus *e–g*²,

³⁸ The same type of notation was used in music samples included in *Ad faciendum cantum choralem* and contrapuntal patterns in the *Fundamentum*, which belongs to the didactic part of the *Tablature*.

³⁹ Cf.: Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, Cambridge, Mass. 1961, pp. 22–32.

⁴⁰ As Paweł Gancarczyk observed, in fascicles that make up the older part of the *Tablature* (VI–VII and VIII–XII), in each page there are five five-line systems and seven six-line systems, whereas in the newer part (I–V and XIII–XXIX) there are usually five systems of six to eight lines on each page. Cf.: Gancarczyk, op. cit., p. 53.

⁴¹ The *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, once preserved in the National Library in Warsaw (MS 564), was lost during the Second World War. For the present edition, a photocopy has been used (consisting of 362 pages), with visible pagination, preserved at the Department of Musicology in the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences (item 28) in Warsaw, which in many places is barely legible or entirely illegible. In the description of the notation used in the *Tablature of Joannes of Lublin*, the specific characteristics of the notation used in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* are listed, differing from the source discussed in the present edition.

⁴² Cf.: *Primus tonus*, the ending in fol. 14v (three lines), *Tantum ergo sacramentum 1546*, the ending in fol. 247v (nine lines).

exceptionally in a^2)⁴³ and varies in different chronological layers of the *Tablature*.⁴⁴ In a few cases, the pitches in the highest voices are represented by letters below the line system.⁴⁵ At the beginning of a line system, there are clefs in the form of single or double small letters with a single ($\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{d}$, $\bar{d}\bar{d}$)⁴⁶ or double ($\bar{d}\bar{d}$) horizontal line above, and in some cases in the form of a stylized capital letter ($\textcircled{c}$),⁴⁷ placed on selected lines; these determine the placement of pitches in the one-line and two-line octaves (c^1 , g^1 , d^2) and in the small octave (f). A system of letter-based designations of clefs suggests that two types of designations have been combined: those characteristic of tabulature notation (letters, including those with a horizontal line above, as designations of keys) with elements of notation known from chant treatises (double letters as designations of pitches in the highest octave of the music scale).⁴⁸ The choice of clefs is characterized by great variety. Most frequently, two clefs, $\bar{c}$ and $\bar{g}$ (on the first and third, second and fourth, or third and fifth lines) or $\bar{g}$ and $\bar{d}\bar{d}$ (on the first and third, second and fourth, third and fifth or fourth and sixth lines) are employed simultaneously; less frequently, there are three clefs $\bar{c}$, $\bar{g}$ and $\bar{d}\bar{d}$ (on the first, third and fifth, or the second, fourth and sixth lines) and f , $\bar{c}$ and $\bar{g}$ (on the first, third and fifth lines), or only one clef, $\bar{c}$ (on the first or second line), $\bar{g}$ (on the first, second, third, fourth or fifth line) or $\bar{d}\bar{d}$ (on the second, third, fourth, fifth or sixth line). A similar choice of clefs is found in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, although less varied and with a marked tendency to use the single clef $\bar{g}$ (placed on the third or fourth line). On rare occasions, clefs have been omitted at the beginning of the composition. These omissions occurred in compositions (or their parts) inscribed in the same line system as the preceding piece (or an outside interpolation within the composition); in such cases, the opening clefs apply by default to the next composition. In some exceptions, clefs are placed not at the beginning of a line system, but at the entry of the *discantus* (previously rested)⁴⁹ or are then reiterated.⁵⁰ The same clef or set of clefs applies to the entire composition (and its parts), but to avoid supplementing lines, clefs are often changed in the course of the composition, sometimes more than once. (By contrast, such substitutions in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* are rare.) In some cases, the substitution is only apparent: clefs of the same value, but also referring to the same placement of pitches (e.g. $\bar{c}$ and $\bar{g}$ on the first and third lines, respectively; $\bar{g}$ on the third line; $\bar{c}$, $\bar{g}$, $\bar{d}\bar{d}$ on the first, third and fifth lines), are introduced within the course of a composition, especially after rests (placed in a line system without clefs), before the entry of a voice and at the beginning of a new system and/or page.

In the *discantus*, we find designations of rhythmic values typical of the white and black mensural notation. Their values, as defined in treatises on vocal music, are *longa* and *brevis*, as well as *semibrevis*, *minima*, *semiminima*, *fusa*, *semifusa* and *semisemifusa*. White *longae* and *breves*: ♩ and ♪ , found mainly at the end of a composition, can be difficult to differentiate, although in some instances the former has not only a cauda on the right-hand side, but also an elongated body. The other rhythmic values prevalent in the notation are black notes, rounded rather than square or rhomboid: ♭ , ♮ , ♯ , ♭♯ , ♮♯ ; a *punctum additionis* also appears. Rhythmic values are matched by corresponding rests, comprising *longa*: ⏏ , *brevis*: ⏏̣ , *semibrevis*: ⏏̣̣ , *minima*: ⏏̣̣̣ , *semiminima*: ⏏̣̣̣̣ , *fusa*: ⏏̣̣̣̣̣ ; the rest with the duration of a *semibrevis* is occasionally expressed by a pairing of the symbol ⏏̣̣̣̣̣ , especially at the border area between two line systems;⁵¹ and some long-value rests are notated

⁴³ The a^2 pitch in the *discantus* appears twice in *Proportio. Jeszcze Marcynie* [Martin again], fol. 189r. Also by exception – in *Septimus [tonus]*, fol. 234v – a descent occurs to the tenor register (and the e pitch).

⁴⁴ Cf.: Gancarczyk, op. cit., p. 53.

⁴⁵ Cf.: *Primus tonus*, fol. 15r; *Muteta Philippe, qui videt me*, fol. 174r; *Primus [tonus]* 1543, fol. 230r; *Absolon [Rex autem David]* 1547, fol. 253v.

⁴⁶ A single line above (a single) d appears only in *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541, fol. 185r.

⁴⁷ Cf.: *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi*, fol. 62v.

⁴⁸ For remarks on the names of keys and elements of the letter-based notation used in plainchant treatises in *Ad faciendum cantum choralem* and *Ad faciendam correcturam*, cf.: Witkowska-Zaremba, 'Zasady edycji / Editorial principles', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 45–46, 49–50.

⁴⁹ Cf.: *Tertium Kyrie*, fol. 22r; *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*, fol. 67v; *Nobis post hoc exilium*, fol. 107r; *Tertium Kyrie*, fol. 138r; *Qui sedes ad dexteram*, fol. 142r.

⁵⁰ Cf.: *Quartus [tonus]*, fol. 231v.

⁵¹ It should be recalled, however, that the names of rhythmic values used by the author of the treatise *Ad faciendum cantum choralem* differed from those used by theorists of mensural notation (here in the form of black notes). The mensural *semibrevis* was designated as a *longa*, the *minima* as a *brevis*, the *semiminima* as a *semibrevis*; the *fusa* was referred to as a *fuzel*, and *semifusa* as a *semifuzel*. Cf.: Witkowska-Zaremba, 'Zasady edycji / Editorial principles', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 47, 51.

carelessly or omitted. Long rhythmic values at the end of a composition, and sometimes also within it, are in large part notated imprecisely as a *longa* or *brevis*, usually with a fermata represented by a symbol similar to the one presently in use: ♫; these are equivalent to *semibrevis* in the other voices. Moreover, it happens that the duration of a figuration, mainly in the preambula and usually at the end of a composition, is not mensurated precisely and is not equivalent to a *semibrevis* (or its multiple). The notation of small rhythmic values (from the *semiminima*, or on occasion *minima*, and on), appearing in four- or six-note clusters, is simplified in comparison with mensural notation. In clusters of notes with identical rhythmic values, only the first note has beams attached to its head and stem (single, double, triple or quadruple, e.g. ♪... ♪... ♪... ♪...); the beams are positioned before/above the following notes, which are reduced to stemless heads; and note stems usually point upwards. Two *semiminims* are usually notated accordingly as ♪♪, while a *semiminima* with a dot and *fusa* appear as separate or joint symbols ♪♪, a solution typical of the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*. A simplified notation was also applied for clusters of notes with varying rhythmic values, which are juxtaposed or beamed together (a *semiminima* and two *fusae* as ♪♪; a *semiminima* and four *semifusae* as ♪ ♪...; and two *fusae* and four *semifusae* as ♪♪♪♪). The notation of accidentals has also been reduced: both the raising of a pitch (*f*, *c*, *g*) and its lowering (*b*, *e*) are marked by adding a vertical line pointed downwards to the note head, and in exceptional cases where a downward line indicates rhythmic value, with a small flag (⏏).⁵² In the *discantus*, we find ornamentals expressed with abbreviations: gruppettos indicated as ♪♯, ♪♯, and occasionally with the symbol ♪♯.⁵³ Moreover, in the *discantus* voice mordents occur, indicated by a small loop attached at the bottom of the note head (⏏).⁵⁴ On very rare occasions, numbers (2 and 4, 4, 4) are placed below notes to indicate fingering.⁵⁵

In the remaining voices (usually there are four voices, with alto, tenor and bass, placed successively under the *discantus*⁵⁶) a letter notation is employed. In the *Tablature* the pitch (within the ambitus C – c²) is notated using capital and small letters with a horizontal line above and, very occasionally, a double letter with a horizontal line above: C–B♭, B, c–b♭, b, c̄–B♭, B̄ and c̄c̄.⁵⁷ The letters designate pitches in the great, small, one- and two-line octaves, respectively. Like the clefs in the notation of the highest voice, letter-based symbols reflect the merging of designations characteristic of tablature notation (letters, including those with a line above, function as names of keys), with elements of music handwriting known from plainchant treatises (double letters signifying the pitches of the highest octave in the scale).⁵⁸ In the alto and tenor voices, the pitches of the one-line

⁵² Cf.: *Gauadeamus omnes* 1539, fols 60v–61r.

⁵³ Cf.: the next two compositions, [Corea], fol. 111v, and [Corea], fol. 111v; please note that in both cases the designations of ornamentals are erroneous.

⁵⁴ The loop-shaped cauda symbols, pointed downward and bent to the right, were interpreted by Adolf Chybiński ('Polnische Musik', p. 478) as warnings against altering the diatonic pitch. Elżbieta Witkowska-Zaremba ('Komentarz / Commentary', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 185, 193) interpreted them as signifying a mordent (quoting an explanation included in Buchner's *Fundamentum*; cf. also Apel, *The Notation*, p. 24). This interpretation was challenged by Ryszard Wieczorek, who admitted the possibility that the bent cauda had a double function, cf.: *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem. Fundamentum. Ad faciendam correcturam. Edycja i przekład polski / Edited and translated into Polish Elżbieta Witkowska-Zaremba [...]*, Monumenta Musicae in Polonia, seria C: *Tractatus de musica*, Warsaw 2015 [rec.], *Muzyka* 2017 no. 3, p. 125.

In the present edition, I agree with Witkowska-Zaremba's view. This is because in the repertoire in the *Tablature*, the loops are used with thirteen pitches of the eight-note diatonic scale (*b*/*b*¹, *c*/*c*¹, *d*/*d*², *e*/*e*², *f*/*f*², *g*/*g*², *a*¹, i.e. with the exception of *b*[♭]/*b*^{♭1}), including pitches (*d*¹/*d*², *a*¹) that are neither raised nor lowered in the compositions (the use of accidentals is limited to *e*[♭], *b*[♭], *f*[♯], *c*[♯] and *g*[♯]), are not expressed using letter-based symbols and would contradict the polyphonic conventions of the first half of the sixteenth century (raising the *d* pitch functioning as a note leading to *e* occurs only sporadically in the *Fundamentum*). Moreover, the *b*¹ pitch provided with a loop usually needs to be lowered because of the contrapuntal-chordal structure, cf. e.g. [*Sumunt boni, sumunt mali*], fol. 33v (bar 14); [*Sicut lilium inter spinas* 1540, fol. 98r (bar 8); *Agnus Dei in G per B*, fol. 146r (bar 43). The above remark always applies in cases when the *semibrevis* symbol with a tilted cauda is used, as otherwise it would be difficult to notate as *b*^{♭1} (with an additional downward vertical line added to the note head); therefore, it can be speculated that the copyist intended the cauda to perform a double role: to signify an ornamental and to indicate the lowering of the pitch.

⁵⁵ Cf.: *Preambulum super F*, fol. 98v.

⁵⁶ In some cases, the notations of the lower voices, especially the alto and the tenor voices, are reversed, which reflects the relative freedom of their placement in a four-voice texture. This also manifests itself in the random arrangements of chord components, particularly those made up of more than four pitches, emphasizing the formal divisions of the composition.

⁵⁷ Cf.: *Tercium Kyrie* (alto), fol. 22r; *Hosanna in excelsis* (alto), fol. 26v; *Chorus novae Jerusalem*, fol. 46v (alto).

⁵⁸ The same type of letter-based notation is used in the texts of the treatises *Ad faciendum cantum choralem* and *Ad faciendam correcturam*. Cf.: Witkowska-Zaremba, 'Zasady edycji / Editorial principles', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 45–46, 49–50.

octave are sometimes notated imprecisely/inaccurately: without the line above the letter or with a line failing to reach the letters indicating a cluster of pitches; pitches in a small octave which belong to a group of pitches in a one-line octave are sometimes notated with a line stretching too far above the letter. Similar examples of imprecision are found in the bass voice, where pitches are sometimes designated with small instead of capital letters or the other way round. Letter-based symbols have loops attached to indicate accidentals (other than *b* and *b*[♭], which are expressed with appropriate letters or, in the case of *B*, indicated by a natural), notated always as a raised pitch (*f*[♯], *c*[♯], *g*[♯], but also *d*[♯] = *e*[♭]).

In the lower voices, the notation of rhythm uses symbols derived from mensural notation, placed above the letter or on its right-hand side – for *semibreves*, *minimae*, *fusae* and *semifusae*: *•*, *l*, *l*, *l*, *l*, *l*; sporadically, designations of rhythm are omitted. Consequently, the notation of the lower voices uses *punctum additionis*. The symbols indicating two *semiminimae* are usually merged (*ll*), those indicating a *semiminima* with a dot and a *fusa* (*ll*) are either merged (especially in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*) or separate (especially in the *Tablature of Joannes of Lublin*), while the symbols of a *semiminima* and a *fusa* (*ll*) usually refer to a three-note cluster *semiminima* – *fusa* – *fusa*, i.e. with a single symbol for notes 2 and 3 (the symbol is rarely used as *ll*). A single symbol signifying a *semiminima* and a *fusa* (or a symbol for a pair of *fusae*, *ll*, especially in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*) and a *semifusa* is usually used to denote the rhythm of the two- to four-note clusters (like in the simplified notation of small-value note clusters in the *discantus*), although we also find cases in which a four-note cluster is represented by a merged symbol of four *semifusae*.⁵⁹ Symbols of rhythmic values have their equivalent rest symbols used in the *discantus* notation; in this case as well, a rest with the duration of a *semibrevis* is expressed by two rests corresponding to a *minima*, especially at the division between the systems. Pitches in the lower voices, involved in chords in long rhythmic values (*semibreves*) corresponding to a group of small rhythmic values in the *discantus* (or, less frequently, in another voice), are notated imprecisely within a vertical structure, as they are not placed below (or above) the first note in the group but in the middle of the group, halfway into the bar (*semibreves*).⁶⁰ The same imprecision is found in the notation of rests, mainly those with longer values, with these being omitted, misaligned in the vertical structures, or sometimes shared by tenor and bass voices. In the alto, tenor and even bass voices, we occasionally find ornamentals indicated with abbreviations placed above a letter or letters (two or three), or above to the right. These designations resemble those used in the *discantus*: *ll*, *ll*, and on occasion *ll* and *ll*.⁶¹ we also find the symbols *ll* and *ll*.⁶²

In the *Tablature*, we find sparsely used designations of duple metre: *♢* and *♢2*, and, more frequently, of triple metre: *♣*, *♣3*, *♣3* and *♣3*. These are placed at the beginning of a composition (before the clefs) or within its course, indicating a change of the metro-rhythmic course (typical of dances, and occurring also in the settings of *ordinarium* and *proprium missae*, motets, and secular and sacred songs). The metre designations are inscribed in the *discantus* and in the lower voices, either in selected voices or consistently in every voice; they organize the rhythmic structure of a given part of the composition, but also of a selected voice. Designations of duple metre refer to the dual division of rhythmic values, which dominates in the repertoire of the *Tablature* and usually is not indicated. In the context of such a ‘neutral’ metro-rhythmic structure, triple metre becomes an exception to the norm, functioning also as a factor in variational transformations.⁶³ The rhythmic structure in duple metre is based on the rhythmic value of the *minima* (the mensural *minima* corresponding to *brevis* in the tablature, in accordance with the terminology used in *Ad faciendum cantum choralem*); *minimae* are usually grouped in twos (and thus equivalent to one *semibrevis*, corresponding to the *longa* note in the tabla-

⁵⁹ Cf.: *Quae domino caeli*, fol. 135v; *Bellum francigenum 1540. Prima pars*, fol. 177r, *Secunda pars*, fol. 179r.

⁶⁰ Please note that the harmonic correlation of voices is sometimes indicated by vertical or diagonal lines in the manuscript, cf.: *Bella Italica 1544*, fol. 16r; *Tantum ergo sacramentum*, fol. 85v; *Bellum francigenum 1540. Prima pars*, fol. 176v; *Douce memoire*, fol. 198r.

⁶¹ Cf.: *Foras eiciat* (alto), fol. 119r (*c*^l *h* *ll*); [*Deus, qui sedes super thronum*] (tenor), fol. 205v (*ll* *e*, *g* *ll*). The same ornamental was intended in [*Colenda*] (alto), fol. 169v, although the phrase with the gruppetto was notated inaccurately as *ll* *b* *a*, *c* *l* *ll*.

⁶² Cf.: *Christus iam surrexit* (alto), fol. 82r; *Protexisti, me Deus N. Ch. 1538* (alto), fol. 94v; *Nasz Zbawiciel* [Our Saviour] N.C. 1537 (alto), fol. 105v; *Deus, qui sedes super thronum* (alto), fol. 168v. Also, in the *Egredientem*, [*Tertia pars?*], fol. 124r, above the letter *c* in the alto part we find the symbol *ll*, possibly signifying a mordent.

⁶³ In two pairs of dances, which share the same music material but differ in terms of metre (in undesignated duple metre), the dance (or its second part) in triple metre is titled ‘proportio’, cf.: *Ferdinandi*, fol. 97v, and *Proportio ferdinandi ulterius* (*♣3*), fol. 224r, and [*Passamezzo*] and [*Chorea*]. *Proportio. Jeszcze Marcinie* (*♣3*), fols 188v–189r, 188r.

ture and the *tactus* as a measure of duration, according to one interpretation of this term by the author of the treatise included in the *Tablature*);⁶⁴ the rhythmic course is dominated to a varying degree by the movement of *semiminimae*. Designations of triple metre apply to a structure in which *semiminimae* appear in groups of three (or two groups of three each); at the same time, the metre of the bar is determined by one *minima* (or one *semibrevis*).⁶⁵ The *minima*, being a basically tripartite rhythmic value (although typically an imperfect one), and *semibrevis* (consisting of two tripartite *minimae*), as well as corresponding rests, are notated without a dot.⁶⁶ The transition from duple to triple metre (or the other way round) is not accompanied in most cases by a change in the sequence of movements, defined by the pulsation of *semiminimae* and reflected directly in the notation of rhythmic values.⁶⁷ In one case, the symbol $\textcircled{3}$, placed in a single voice, in combination with the crossing out of particular rhythmic designations, expresses a tripartite division of *minimae* in groups of two (*semiminimae* and *fusae* lose a third of their duration compared to their uncrossed counterparts; in this way, crossing out has the same effect as colour in mensural notation).⁶⁸

Unlike in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, in the *Tablature of Joannes of Lublin* there are no 'bar lines',⁶⁹ which is characteristic of sixteenth-century German tablatures. Also, there are no breaks between groups of symbols, corresponding to a unit of metre (known from Arnolt Schlick's tablature, published in Mainz in 1512),⁷⁰ although the distribution of rests for a mensural *minima*, and particularly the above-mentioned replacement of a rest for a *semibrevis* with two rests for a *minima*, further justifies treating this value as the metrical value over the course of the composition (in duple metre).⁷¹

In the *Tablature* (particularly in the songs and the dances), we find repetitions of selected segments of a composition. They are signalled in three ways: 1) a *signum repetitionis* is used in the form of a double line with many dots ||||| (placed in the *discantus*, in selected or all voices; the lines are either separated and placed between the transcripts of the particular voices or drawn vertically along the entire system or its part), the symbol $\propto$ (placed in the particular voices or between them), and the symbol $\sim$, which marks the ending of

⁶⁴ Cf.: Witkowska-Zaremba, 'Kilka uwag na temat traktatu organowego', pp. 107–108.

⁶⁵ This structure is also found in *Bellum francigenum 1540. Prima pars* ($\textcircled{3}$, in the *discantus*, tenor and alto voices), fol. 177r. In the *Tablature*, however, small rhythmic values are notated as *fusae*, grouped in six-note clusters (two groups with three notes in each), corresponding to single *semibreves* (in the bass voice), which is consistent with relations between rhythmic values in the vocal original (Janequin: *L'Alouette*).

⁶⁶ The rhythmic value of the *minima-semiminima* group or of three *semiminimae* (and other note groups with the value of a tripartite *minima*) is notated in the *Tablature* as a *semibrevis* (without a dot), cf. e.g.: *Secunda pars. Eia Mater*, fol. 162r; *Proportio. Jeszcze Marcinie*, fol. 189r. Similarly, *semibreves* are used to render pitches of the closing chord in triple metre in the lower voices, cf. e.g. *Surrexit Dominus, valet luctus*, fol. 71r; *Proportio ferdinandi ulterius*, fol. 224r.

⁶⁷ On the other hand, the transition from duple to triple metre connected with the change of the unit from *semiminima* to *minima* (with *semibrevis* as a bar measure) is rare. In such cases, the tripartite *semibrevis* is notated without a dot. Cf.: *Bella Italica* ($\textcircled{3}$), fol. 15v; *Te libri, virgo* ($\textcircled{3}$), fols 136v–137r; *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto 1541* ($\textcircled{3}$), fols 150r, 151r; *Tertia pars belli francorum* ($\textcircled{3}$), fol. 181v; *Secunda pars* ($\textcircled{3}/\textcircled{C3}$), fols 183v–184v; *Hajducki* [Hayduk [dance]] ($\textcircled{3}$), fol. 221r; *Italica* ($\textcircled{3}$), fol. 221v; *Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc* [Cobbler in the street with a crochet hook] ($\textcircled{3}$), fol. 222r; [*Chorea*] ($\textcircled{3}$), fols 222v–223r.

⁶⁸ Cf.: *Egredientem* [Heinrich] *Finck* (alto), fols 121v–122r. Notes grouped in this way and losing their rhythmic value appear once more, although in the single voice which contains only the symbol $\textcircled{3}$, and the relation between the values is determined only by the rhythmic coordination of the voices, cf.: *Tertia pars belli francorum* (tenor), fol. 181r. In both cases the rhythmic structure in question is very limited in size: in the former case, it is equal to two *semibreves*, while in the latter its value is one *semibrevis*.

⁶⁹ Bar lines appear by way of exception in selected fragments of the composition, in *Ultimum Kyrie*, fol. 23r, *Et in terra pax*, fol. 66v, *Sancta Maria 1540*, fol. 99r (with every *semibrevis* or *semibrevis* and *brevis*), *Secunda pars. Eia Mater*, fol. 162r, and in *Muteta Philippe, qui videt me*, fol. 174r (with every three *semiminimae*, emphasizing the note cluster in the triple metre).

⁷⁰ Cf.: Apel, *The Notation*, p. 28. The absence of bar lines in samples of music in *Ad faciendum cantum choralem* was analyzed in detail by Elżbieta Witkowska-Zaremba, who interpreted the issue from the perspective of the author of the treatise, comparing it with Hans Buchner's approach, explained in his *Fundamentum*, cf.: 'The Concept of *tactus*', pp. 405–414; eadem, 'Kilka uwag na temat traktatu organowego', pp. 97–113.

⁷¹ Please note that in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, 'bar lines' are used basically with every *semibrevis*, although sometimes the notation is independent from this kind of division. This proves that the 'bar lines' in the form of vertical lines drawn along the entire page had been added before filling the page with music material. Similar features are found in the notation used in an organ tablature of the Old German type, written on a plank (MS Mus. 2081 dated to before 1528, the National Library in Warsaw), linked through concordances with the *Tablature of Joannes of Lublin*. The plank with the notation was removed from the cover of a 1528 gradual preserved in the Augustine monastery in the Kazimierz district of Cracow (MS Mus. 3036, the National Library in Warsaw). For a description, cf.: Barbara Frydrychowicz, 'Augustiański fragment organowy i jego środowisko macierzyste' [Organ music fragment from the Augustine monastery and its circle], *Muzyka* 1971 no. 2, pp. 3–33.

the first section within the segment that is not wholly repeated; 2) verbal designations with *signa repetitionis* mark the beginning and the end of the repeated segment; 3) a score is written out, containing the opening bars of a segment to be reiterated. Wherever the beginning and the end of a composition were copied on different pages, the separated fragments were provided with references, i.e. verbal annotations and the following symbols: $\propto$, ∞ , ∞ , ∞ , ∞ .

EDITING PRINCIPLES

As the present volume is a source-critical edition of the *Tablature of Joannes of Lublin*, the music material is presented in a way that is as close as possible to the original, retaining some of the sixteenth-century conventions for notating keyboard music. For this reason, the original keys and the pitch system of their notation have been preserved (i.e. no key signatures or transpositions have been supplemented). The compositions have not been provided with any performance indications. It follows that no designations have been added to those that exist in the manuscript.

Nevertheless, the form for the notation of keyboard music adopted in the present volume differs in significant ways from that observed in the Kraśnik tablature. As a result, editorial interventions proved necessary to reconcile two divergent notation systems while at the same time capturing the specific features of the original writing, including minor details.

In this edition, notes are placed in two five-line systems, using two clefs: the treble clef and the bass clef. This entails replacing the letter notation in the lower voices with a score. Instead of accidentals characteristic of the *Tablature*, the modern convention of indicating alterations has been employed, with sharps and flats preceding a note. In the editorial notes, the notation of pitch has been standardized for all voices: the pitches have been given the letter-based designations $C-B (=B_5)$, $H (=B)$, $c-b (=b_5)$, $h (=b)$, $c^1-b^1 (=b^1)$, $h^1 (=b^1)$, c^2-g^2 , for the great, small, one- and two-line octaves, respectively, with the appropriate indications of alterations.

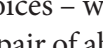
Clefs found in the *Tablature* are recorded in the editorial notes using small letters with the indication of where the clef is placed in the line system (e.g. $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ and $\bar{d}\bar{d}_5$ = clefs $\bar{c}$, $\bar{g}$ and $\bar{d}\bar{d}$ on the first, third and fifth lines, respectively). In cases where clefs are omitted at the beginning of a composition (or its part), inscribed in the same line system as the preceding piece, the editorial notes mention the absence of the clef and indicate 'default' clefs in square brackets. Also, every change of clefs over the course of a composition has been recorded (when clefs are at the beginning of the line system, but not directly before the *discantus* enters, with indications of where pitches or rests are in the manuscript). Both the presence and the substitution of clefs have been recorded in comments referring to various sources of the same composition, included in the *Tablature of Joannes of Lublin* or in the Kraśnik tablature, the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* and the *Organ Notation from the Augustine Monastery*.⁷²

Indications of rhythm found in the *Tablature*, in the *discantus* and in the other voices: $\bullet$, $\downarrow$, $\uparrow$, $\uparrow$, $\uparrow$, $\uparrow$, $\uparrow$, $\uparrow$ have been interpreted in the present edition as counterparts of the following rhythmic values: whole note, half note, crotchet, quaver, semiquaver and demisemiquaver. As for the rest symbols $\neg$, $\neg$, $\wedge$, $\wedge$, the values of the matching note values have been accepted as whole note, half note, crotchet and quaver rests. In the notes included in the commentary, the original symbols used to denote rhythmic values, referring both to the *discantus* and to the lower voices, are always placed before the pitch designation; in the case of the *discantus*, the notation of note clusters has been standardized (in the manuscript, these were not beamed together consistently), while in the transcription of the lower voices, contrary to inconsistent notation in the source, the symbol $\uparrow$ denotes a group of four *fusae*, and the symbol $\uparrow$ denotes a single *fusa* or two- and three-note groups of *fusae*.

As has already been mentioned, in the Kraśnik manuscript, for the *discantus* voice, long rhythmic values (*longa* or *breves*) are usually notated imprecisely at the end of a composition (and sometimes in its course); these fail to correspond to the rhythmic values in the other voices (*semibreves*). The duration of figurations, occurring mainly at the end of a piece (especially in preambula), is not mensurated with accuracy. In the former case, the notation has been modified in this edition (standardized or corrected): the value of a whole note (the counterpart of *semibrevis* in the lower voices) has been accepted as the equivalent of the *longa* and *brevis* value, and this diversion from the source has been recorded in the editorial notes (taking into account distinctions between the graphic signs in the original); in the latter case, the original notation has been retained,

⁷² Cf.: *ibidem*.

acknowledging the fact that the notation reflects the potential for improvisation typical of figurations. Pitches in the lower voices with long rhythmic values (*semibreves*), corresponding to small-value rhythmic groups in the *discantus* and often misaligned within vertical structures, have been placed below (or above) the first note in the group, without recording this shift in the editorial notes. As for rests that were notated imprecisely in the manuscript, the editorial notes mention the range of bars to which these apply.

Gruppettos expressed in the *Tablature of Joannes of Lublin* with abbreviations function as cliché ornaments, which makes the meaning of the abbreviations obvious. The corresponding symbols in the *discantus* and in the other voices: (a)  and  as well as (b)  and , refer primarily to two kinds of figurations: (a)  (exceptionally ) and (b)  or . Besides – by way of exception in the alto and tenor voices – we find (c) symbols  and , employed to denote the phrase (c) . The meaning of the second pair of abbreviations depends on the contrapuntal-harmonic context: the six-note variant appears usually in cases when the first *fusa* delays a component of a triad (especially 4→3); the seven-note variant, when the *fusa* is part of the triad, being its third, fifth or prime. Sometimes the symbol  (and occasionally ) refers to phrases beginning with a single *fusa*, which follows a *semiminima* with a dot (as a pitch that delays a component of a triad) or a rest for a *fusa*. The designations  and  are basically abbreviations denoting four *semifusae*, forming parts of figurations of both major types (although the symbol  or  is sometimes used erroneously, like  in the *discantus*). In this edition, the gruppetto notes expressed with abbreviations have been written out in smaller type. As for mordents, the symbol in current use has been adopted (~).

The present edition retains original indications of metre, which are sometimes used inconsistently in the source, while their exact placement is signalled in the editorial notes. However, indications referring to duple metre, adopted as the basic (default) metre in most compositions, have not been supplemented. The notation of tripartite *minimae* and *semibreves* consisting of two tripartite *minimae* (and corresponding rests) in triple metre has been supplemented with a dot, while symbols used in the manuscript are recorded in the editorial notes. The rhythmic sequence of movements, dominated by the pulsation of *semiminimae*, does not change with the transition from duple to triple metre (or the other way round), reflected directly in the notation of rhythmic values in the *Tablature*. For this reason, in most cases it has not been necessary to reduce rhythmic values in triple metre. Only in a few compositions in the *Tablature* are segments with indications of triple metre (3 or $\text{♩}/\text{C}3$) notated with values organized by the *minima* functioning as the unit of rhythmic course. Based on a comparative analysis of compositions of similar shape, it has been decided that in most pieces of this type, the pulsation is determined by the *semiminima*. In such cases, rhythmic values in the present edition have been reduced by half, which is recorded in the editorial notes.⁷³ The tripartite division of *minimae* in groups of two, coupled with reducing the duration of the rhythmic value by one third, which in the manuscript is expressed by crossing out rhythmic symbols, is notated in this edition using crotchet triplets.

Bar lines have been introduced in the present edition, placed usually with every mensural *semibrevis* (or *minima/semibrevis* with a dot, in segments that are in triple metre). Consequently, rhythmic values extending beyond the bar have been broken into two notes joined with a tie; similarly, *semibrevis* rests have been divided (a change ignored in the editorial notes). Also, a rule has been adopted that accidentals apply within their bar, which means that accidentals referring to the same pitches have been omitted as superfluous. In the notes, their original presence is signalled only for the *discantus* (and not in the lower voice in letter notation). In this edition, lines indicate that pitches belong to particular voices (especially the middle ones) that often cross, and their course is freely defined from the contrapuntal perspective.

The notation of repetitions has been standardized in the edition. As for *signa repetitionis* and symbols $\propto$ (or similar) referring to repetitions of segments that follow each other immediately, standard repetition symbols have been supplemented (||:); indications referring to selected segments of the composition, particularly from the beginning and/or the middle, which repeat to close the whole, have been annotated with appropriate remarks, e.g.: ‘repetitio a tali signo ’ and ‘finis’. The presence of repetition symbols is only recorded in the editorial notes in cases when they had been originally misplaced in the *Tablature* and were then ignored.

⁷³ The original rhythmic values have been retained in intabulations, in which the rhythmic relations in the *perfectio* and *imperfectio* parts in the notation correspond to the relations in the vocal originals, cf.: *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto* 1541 [Ludwig Senfl] and *Tertia pars belli francorum* [Janequin: *La Guerre. Secunda pars*], the first of two parts in triple metre. Also, reduced values found in the *Tablature* have not been introduced in the edition of *Secunda pars (Resolutum per N. C. 1540)*, a composition with a varied rhythmic course that encompasses almost the entire range of rhythmic values found in the *Tablature* except the *semisemifusa*.

Along with the modifications and standardizations listed above, motivated mainly by the need to render the original material in a different notation system, necessary amendments and additions have been introduced in the source text. Corrections were intended to rectify a copyist's obvious errors or negligence; on the other hand, the editors have not amended errors due to composition technique. For the most part, such corrections concern the pitch: in the *discantus*, its notation is sometimes inaccurate (especially too low or too high by a third) or inscribed carelessly in the line system, while in the remaining voices, pitch placement in the octaves is imprecise. Some rhythmic values have also been modified, as their original form was imprecise in the *discantus* and erroneous in the remaining voices. All such corrections, as well as departures from the source, are invariably recorded in the editorial notes. Similarly, the notes offer information about differences between the sources of the same composition, included in the *Tablature of Joannes of Lublin*, in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* and in the *Organ Notation from the Augustine Monastery* (as for transposed variants, the original pitches have been retained). On the other hand, necessary additions to the source notation, sometimes imprecise but intelligible to contemporaneous users, are usually aimed at resolving its ambiguities. In particular, the notation of accidentals required the editors to supplement appropriate symbols, not present in the source, wherever it was needed to maintain a correct contrapuntal structure or to follow period conventions for leading voices; missing accidentals have also been added in embellishments. Other additions were needed to supplement small elements of the source material, such as single notes or note groups, chords, rhythmic values, rests, fermatas, etc., whose absence in the manuscript was due to oversight or to damage at that place in the source. All elements of music notation that are missing in the source and supplemented in the present edition are placed in square brackets. Only the missing indications of rhythmic values in the letter-based notation of the lower voices, expressed in this edition by notes of a certain pitch and duration, are recorded in the editorial notes.

In this edition, source variants and versions of the same composition have been included. These are variants characterized by a large number of minor differences and their status is hard to define (when parts of the same layer of the manuscript, both untransposed and/or complete), but in the first place these are versions differ markedly, being arrangements of the same vocal original; differences between versions are not recorded in the editorial notes (this also applies to other versions of compositions preserved in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*). Variants that are close in terms of music material, especially those between which relations can be hypothesized (belonging to other chronological layers, untransposed and transposed, complete or not), have been edited only when they belong to a larger whole (another version of a multipart composition or set of compositions). In such cases, the editorial notes, referring to the source identified as primary (chronologically prior, untransposed, complete), contain comparative references to all divergences from the main source (except for possible transpositions of pitch). Differences are also recorded in the notes in cases of variants not published separately and of the same compositions preserved in other sources. In addition, the notes contain information about sources of intabulations, i.e. mainly printed until around 1540 or in some cases handwritten.

While preparing this edition of the music material from the *Tablature of Joannes of Lublin*, no attempt was made to precisely recreate the spelling of Latin titles and incipits, as well as titles and incipits in Italian, French, German and Polish annotated to compositions. In the source, these titles and incipits lacked uniformity, were abbreviated or often deformed. The editors have adopted standardized spelling used in modern dictionaries of classical Latin and of the modern languages listed above, which applies also to the use of upper- and lower-case letters. The only exception is the spelling of the title inscriptions of compositions containing the *toni* designations; here, the distinction between upper- and lower-case letters has been maintained. This is because letter-based designations found in the titles of preambula (*in c*, *super d/in d* (*D*), *in e*, *super f* (*F*)/*in F*, *in G per B* (=B), *in G per H* (=B), *in a per h* (=b)) usually correspond to the opening and closing pitches of the bass voice, with precise indications of their keyboard placement.⁷⁴ Similarly, current spellings are used for names of composers found in the source. Supplemented names are placed in square brackets for authors whose identified compositions were models for intabulations preserved in the *Tablature*. The original inscriptions of the titles and others are recorded in the editorial notes (these include title inscriptions, which in the *Tabla-*

⁷⁴ Cf. also: *Carmen in F*, fols 27v–28r, *Exemplum super Congaudent in G*, fols 102v, 103r, and *Sanctus solemne in G* and *Agnus Dei in G per B*, fols 143v–144r and 145v–146r; on the other hand, in *Patrem solemne in d*, fols 28v–29r, the *D* pitch in the bass voice is the basis for the closing consonance (*d* appears in the tenor voice).

ture from the Monastery of the Holy Spirit are nearly always written at the end of a composition). All additions are in square brackets, including words and letters in abbreviated form but also those that are missing in the source (due to a copyist's mistake, omission of an abbreviation or damage to the manuscript). Square brackets have been retained around full words supplemented in titles of compositions.

* * * * *

LITURGICAL AND OTHER SACRED MUSIC

The present volume of the edition of the music repertoire from the *Tablature of Joannes of Lublin* contains liturgical and sacred compositions, in particular arrangements of *ordinarium* and *proprium missae*, *ordinarium* and *proprium officii*, which constitute the dominant types of composition in the manuscript, as well as motets, songs and preambula.

Polyphonic arrangements of plainchant melodies: *ordinarium* and *proprium missae*; *proprium officii* (or rather their selected segments) are presented as *ordinarium missae* cycles and their separate parts, introits and sequences, antiphons and hymns. Such a selection of liturgical genres reflects almost exactly the chants on which most music samples are based, included in the treatise *Ad faciendum cantum choralem* to illustrate the rules for opening a composition based on the *cantus firmus*.⁷⁵

The music repertoire of the *Tablature* contains three mass cycles, with titles referring to a group of compositions. These cycles consist of the compositions Kyrie, Gloria, Sanctus and Agnus Dei: *Officium per octavas*, or Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus and Agnus Dei: [*Officium*] *de Domina*⁷⁶ and *Officium solemne*; *Agnus Dei in G per B*, a part of *Officium solemne*, was inscribed for the second time without a text incipit and shows minor differences from the composition in the cycle.⁷⁷ Moreover, the manuscript contains fourteen isolated parts: nine Kyries, including four in a group of compositions linked through shared or similar music material, and one Kyrie in two variants, exhibiting minor differences (*Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus* and *Kyrie eiusdem officii*),⁷⁸ one Gloria, one Credo (in two versions: *Patrem solemne in d* and *Aliud solemne patrem*, with a shared first segment showing slight variants;⁷⁹ it is noteworthy that the second segment, *Qui propter nos homines* in *Aliud solemne patrem*, is exactly the same as *Qui propter nos homines* in *Patrem solemne* from *Officium solemne*), two Sanctuses and one Agnus Dei. Two compositions, *Angelicum Sanctus 1546* and *Agnus primum*, on adjacent pages, sharing the same key and music material, may be elements of the same

⁷⁵ Of all the fifty-nine samples included in the treatise, thirty-five compositions are arrangements of the opening passages of the chants of the mass proper: introits, sequences and a gradual, as well as antiphons, hymns and one responsory, including eleven melodies (quoted in samples 2–7, 11–12, 15, 17, 31) used in liturgical music in the *Tablature*. In addition, in the text of the treatise the author quotes the text incipit of the introit *Salve sancta Parens*, whose polyphonic arrangement served as an example of distributing *cantus firmus* between the *discantus*, tenor and bass voices (*Ad faciendum cantum choralem*: 165). The piece in question is probably [*Introitus*] *Virginis Mariae. Salve sancta Parens*, although the opening phrase of this chant was introduced sequentially in the alto (with embellishments), tenor, bass and finally *discantus* voices. For a list of plainchant melodies quoted in music samples, cf.: *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem*, pp. 112–113.

⁷⁶ This reading of this word in the title of the second mass cycle (instead of *dominica*, as presented in previous studies) was proposed by Jakub Kubieniec, to whom I am grateful for this observation. This correction is supported by the findings of Marya J. Fancey (op. cit., p. 48). In Fancey's identification of the *cantus firmus* melody used in the part *Et in terra pax*, she concluded that this melody is found in the *Jan Olbracht Gradual* (part II: *de sanctis*, MS Kk I 44 in the Archive and Library of the Cracow Cathedral Chapter), as in *Gloria* with the trope *Spiritus alme*, to be performed on Marian feasts.

⁷⁷ [*Agnus Dei*] differs from *Agnus Dei in G per B* in the relative positioning of the composition in the pitch system (lowered by a fourth, i.e. 'in D'), the embellishments, the octave positions of some pitches in the tenor voice, and the transposition of the bass voice, usually by a fifth upwards. The transposed placement of *Agnus Dei in G per B* is the equivalent of the mode *g per b* (= *b $\flat$*) present in the *Patrem solemne* and *Sanctus solemne in G* parts from the same mass cycle.

⁷⁸ Differences between *Kyrie eiusdem officii* ('in B') and *Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus* ('in C') concern the relative positioning in the pitch system (lowered by a major second), the size of the composition, the pitches and/or the rhythm, and the notation of ornamentals and their variants.

⁷⁹ Differences in the opening segments between *Aliud solemne patrem* ('in g') and *Patrem solemne in d* concern the relative positioning in the system (raised by a fourth), the pitches and/or the rhythm.

incomplete mass cycle.⁸⁰ The above-mentioned Kyrie group consists of the following pieces: *Kyrie paschale* N. C. (fols 155v–157r), *Kyrie eleyson paschale* 1542 [Heinrich] Finck (fols 207r–208r), *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck (fols 238r–240v) and *Kyrie paschale* (fols 81r–82r).⁸¹ *Kyrie paschale* N. C. and *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck are linked through the *Kyrie* and *Secundum Kyrie eleison* segments, while the *Christe (eleison)* and *Kyrie eleison ultimum* segments are different; additionally, the shared segments are inscribed as *Kyrie eleison paschale* 1543 in fols 190v–191r (showing minor differences). In both compositions signed with Finck's name, we find the common *Christe eleison* and *Kyrie eleison ultimum*/Ultimum *Kyrie*; on the other hand, *Kyrie eleyson paschale* 1542 begins with another arrangement of *Kyrie*. Thus, *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck subsumes elements present in two other compositions, while *Kyrie paschale* N. C. and *Kyrie eleyson paschale* 1542 [Heinrich] Finck contain unique segments of *Christe* and *Kyrie eleison ultimum* (the former) or *Kyrie* (the latter). The shared segments differ mainly in placement (in accordance with the original placement of the *cantus firmus* in the tenor voice or transposed down by a fifth): in *Kyrie paschale* N. C., the *Kyrie* and [Secundum *Kyrie eleison*] segments are matched by their transpositions in *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck (and its variant *Kyrie eleison pascale* 1543, fols 190v–191r);⁸² also in *Kyrie eleyson paschale* 1542 [Heinrich] Finck, the segments *Christe eleison* and [Kyrie ultimum] are matched by transpositions in *Kyrie eleison pascale* [Heinrich] Finck, which thus consists only of transposed segments.⁸³ On the other hand, an argument in favour of including *Kyrie paschale* (fols 81r–82r) in the group of Kyries under consideration is not only the presence of the same chant, exposed in the same way, in *Christe eleison* and *Kyrie ultimum* (transposed down by a fifth),⁸⁴ but also the presence in these segments of melodic-rhythmic, harmonic and textural structures found in *Kyrie paschale* N. C.⁸⁵

The *Tablature* contains polyphonic settings of *proprium missae* chants: thirteen introits and seven sequences. These are: two different arrangements of the introit *Cibavit eos*, three different arrangements of the introit *Gaudeamus omnes*, one arrangement each of the introits *Resurrexi et adhuc tecum sum*, *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, *Benedicta sit sancta Trinitas*, *Protexisti me*, *Deus*, *Rorate caeli*, *Puer natus est nobis*, *Iustus es*, *Domine* and *Salve sancta Parens*, as well as two different arrangements of the sequence *Congaudent angelorum* and one arrangement each of *Lauda Sion Salvatorem*, *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Sancti Spiritus assit nobis gratia* and *Mittit ad Virginem*. The compositions of the *proprium officii* are arrangements of two antiphons – *Regina caeli laetare* and *Salve, Regina* – five hymns, two different *Tantum ergo sacramentum*, and *Crux fidelis*, *Chorus novae Jerusalem* and *Veni Creator Spiritus*, in one arrangement of each.

Settings of *ordinarium missae* chants are recorded in both major chronological layers of the manuscript.⁸⁶ A few belong to the older layer (*Kyrie paschale*,⁸⁷ *Kyrie per octavas*, *Kyrie eiusdem officii* and [Officium] *de Domina* including the dated *Patrem per octavas* N. C. 1540, copied by two copyists, probably in 1539–1540,

⁸⁰ Cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 86. Please note that *Angelicum Sanctus* 1546 and *Agnus primum* are notated in the IV mode transposed (*finalis a*), and the beginning of *Agnus primum* (bars 1–12) quotes almost directly the passage 'Sanctus I' (bars 12–21). Moreover, according to Marya J. Fancey (op. cit., pp. 33, 113–114, 145), another intended pair consisted of *Sanctus solemne* (fols 154v–155r) and [Agnus Dei] (fols 248v–249r, which in their transposed version 'in G per B' were included in *Officium solemne*). This is because their *cantus firmi* were based on plainchants appearing in the consecutive parts (*Sanctus solemne* in G and *Agnus Dei* in G per B) from *Officium solemne* and juxtaposed in liturgical books of local provenance. Two potential pairs of compositions are linked through their music material; after all, they are found in the manuscript in widely separated fascicles.

⁸¹ For an analysis of compositions from the *Kyrie paschale* group, cf.: Kos, op. cit. The author, who interpreted the arrangements of *Kyrie paschale* (often with contradictory attributions) as a testimony to the vocal-instrumental *alternatim* practice, defined relations between the compositions and discussed the issue of their authorship in the context of the surviving sources: originally composed for organ, inspired by specific vocal pieces and borrowing music material to be transformed.

⁸² The closing cadences of the segments *Kyrie* and *Secundum Kyrie eleison* in *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck are nevertheless based on the untransposed pitches of the chant, which facilitates matching the organ setting to plainchant (in its original position).

⁸³ Moreover, the segments differ in the following details: length (minor extensions and reductions) and pitch (e.g. octave transpositions) and/or rhythm (e.g. breaking down longer rhythmic values or consolidating shorter ones), the distribution of pitches between voices and spelling (notation of ornamentals). Please note that *Kyrie eleison pascale* 1543 (fols 190v–191r) overlaps to a large extent with *Kyrie* and [Secundum *Kyrie eleison*] in the untransposed version.

⁸⁴ In *Kyrie paschale*, the segments *Kyrie* and *Kyrie tertium* do not appear in the three other *Kyrie paschale*. Cf.: Kos, op. cit., pp. 11–12.

⁸⁵ For a list of similar and almost identical fragments in *Kyrie paschale* and *Kyrie paschale* N. C., cf.: Kos, op. cit., pp. 13–16.

⁸⁶ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–57.

⁸⁷ According to Grzegorz Kos (op. cit., p. 11), *Kyrie paschale* could have been the prototype of *Kyrie paschale* N. C.

just before and after the manuscript was merged),⁸⁸ while the majority represent the newer layer (the remaining compositions, including three dated ones: *Kyrie eleison pascale* 1543, *Kyrie eleyson paschale* 1542 [Heinrich] Finck and *Angelicum Sanctus* 1546). Similarly, most settings of *proprium officii* chants belong to the newer part of the *Tablature* (including two dated ones: *Veni Creator Spiritus* 1540 and *Tantum ergo sacramentum* 1546; the latter composition was copied relatively late, with the ending annotated in available free space on the preceding folio); only three pieces belong to the older layer (*Regina caeli laetare*, *Tantum ergo sacramentum*, *Salve, Regina* N. C.).⁸⁹ By contrast, the compositions representing *proprium missae* are usually found in the older layer. These comprise thirteen compositions (three of them are dated: *Gaudeamus omnes* 1539 and *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi*, nearly adjacent, and *Protexisti me, Deus* N. Ch. 1538, which follows *Introitus de Sancta Trinitate* N. C. *Benedicta* [sit sancta Trinitas], but also *Prosa de Sancto Spiritu* and *Exemplum super Congaudet in G*, copied as late as 1540). Of the remaining seven pieces inscribed in the newer section, two items were copied shortly after the manuscript had been bound (as confirmed by titular dates: [Introitus] *de Corpore Christi* N. C. 1540, *Prosa de Resurrectione Domini* 1540).⁹⁰

Most settings of *ordinarium missae* are of anonymous authorship, while only two are signed with the initials N. C. or the composer's name.⁹¹ The two signed pieces are *Patrem per octavas* N. C. 1540, belonging to [Officium] *de Domina*, and *Kyrie paschale* N. C.; the latter composition belongs to the group of Kyries described above, which also contains two pieces with inscriptions referring probably to Heinrich Finck: *Kyrie eleyson paschale* 1542 (composed of other segments) and *Kyrie eleison paschale* (sharing two segments, although transposed). Four compositions (or their selected segments) have concordances in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* (= TMHS),⁹² where two are signed with names: Nicolaus Cracoviensis (*Kyrie paschale* N. C. = TMHS, pp. 44–47, with the closing inscription *Finis Kyrie elejzon pascale N. C. rac[oviensis] Nicolai*)⁹³ and Josquin des Prez (*Kyrie eleyson paschale* 1542 [Heinrich] Finck: [Kyrie ultimum] = TMHS the last segment *Kyrie paschale*, pp. 96–97, with the inscription *Finitur Kyrie elejzon magistri Josquin pascale*),⁹⁴ while three are signed with initials: N. Z. (*Kyrie eleison Virginitatis*: *Kyrie*, *Kyrie eleison tertium*, *Kyrie eleison ultimum* = TMHS, pp. 354–359, including *Ultimum Kyrie elejzon fons bonitatis* N. Z.), N. C. and N. Z.⁹⁵ (*Sanctus solemne* = TMHS, pp. 344–346, including [Sanctus tertium] with the inscription *Finitur Sanctus NC*, and *Hosanna* with the inscription *Finitur hosanna et totus Sanctus Solemne* N. Z.).⁹⁶ Thus the arrangements

⁸⁸ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–55. The parts and their segments belonging to [Officium] *de Domina* are separated by other compositions: the *Kyrie* (preceded by *Preambulum in G per B* and *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi*) and *Et in terra pax* are separated by *Domine noster, secundum actus* [nostros] *noli nos iudicare. Pedaliter*; *Et in terra pax* and *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris* are separated by the ending of *Domine noster*; *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris* and *Qui sedes ad dexteram Patris* are separated by *Conclusio super h* (belonging to the *Fundamentum*); *Patrem per octavas* N. C. 1540 is followed by the compositions *Surrexit Dominus, valet luctus* and *Śluszna jest rzecz* 1548, preceding *Sanctus per octavas* and *Agnus Dei*. According to Gancarczyk (ibidem), compositions not of the mass cycle were inscribed from 1540 to 1548. The contributions of two copyists who collaborated closely on [Officium] *de Domina* were characterized by Fancey, op. cit., pp. 74–77.

⁸⁹ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–57.

⁹⁰ Cf.: ibidem.

⁹¹ Cf.: footnote 16.

⁹² Moreover, the ten opening bars of *Et in terra*, which belongs to the third mass cycle, correspond in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* to the beginning of *Et in terra solemne*, p. 359 (transposed down by a fifth), paired there with *Kyrie eleison fons bonitatis* N. Z., pp. 354–359, the segments *Kyrie I*, *Kyrie III* and the closing *Kyrie* which are parts of *Kyrie eleison Virginitatis* in the *Tablature of Joannes of Lublin*.

⁹³ Please note that *Kyrie eleison paschale* N. C. rac[oviensis] Nicolai in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* is directly preceded by *Et valde mane una sabbatorum* N (pp. 40–44), one of the three intabulations of the first part of Heinrich Finck's motet based on the antiphon, here signed with a monogram. Of all the music in the tablatures attributed to Finck, these are the only compositions whose vocal prototypes survive, which allows for their comparative analysis. Cf.: Kos, op. cit., pp. 5–7.

⁹⁴ This concordance was identified by Grzegorz Kos (op. cit., p. 17). In the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, the segment in question belongs to *Kyrie paschale* (pp. 96–97), which consists of *Kyrie I*, *Christe*, *Kyrie III* and the closing *Kyrie*. The first segment is also attributed to Josquin. It is hardly reliable to attribute to him compositions unknown from other sources and without vocal concordances. For this reason, *Kyrie paschale* from the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* is listed among works misattributed to Josquin, cf.: Patrick Macey, Jeremy Noble, Jeffrey Dean, Gustave Reese, 'Josquin (Lebloitte dit) des Prez', in: *Grove Music Online* (accessed 23 Feb. 2011).

⁹⁵ For interpretations of the initials N. Z., cf.: Dobrzańska-Fabiańska, 'Johannes of Lublin's Tablature', p. 84.

⁹⁶ There are minor differences between the compositions preserved in each tablature, concerning melody (the treatment of melodic leaps, presence or absence of ornamentals, replacing one type of ornamental with another), pitch (in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, accidentals raise the pitch, e.g. *f#* instead of *f*), rhythm (also in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, identical rhythmic values are replaced with dotted ones), and the distribution of pitches between voices.

of *Kyrie paschale* are attributed to three persons: Heinrich Finck, Josquin des Prez and the monogrammist N. C./Nicolaus Cracoviensis. As proven by Grzegorz Kos,⁹⁷ these compositions are akin to Finck's vocal *Kyrie paschale* and Henricus Isaac's *Missa Paschalis* (II) *ad organum*;⁹⁸ they also contain fragments similar to if not identical with elements of Isaac's mass.⁹⁹ It can be speculated that the *Kyrie paschale* from the Polish tablatures were modelled on those compositions (while being the instrumental component of a vocal mass); they may originally have been conceived of as music for organ (and composed by Finck and Isaac or written under their supervision while active in the same milieu at the imperial court in Vienna).¹⁰⁰ Following the results of Kos's analysis, it can no longer be hypothesized that the monogrammist N. C. was the author of *Kyrie paschale* (fols 155v–157r); also, Josquin des Prez must be excluded as the author of *Kyrie paschale* from the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*.

As regards settings of the *proprium missae* chants, most of them are not attributed to specific composers, and only five compositions are signed with the initials N. C. or N. Ch. [= Nicolaus de Chrzanów].¹⁰¹ These are: [*Introitus*] *de Corpore Christi* N. C. 1540, [*Introitus de Omnibus Sanctis*]. *Gaudeamus omnes* N. C., *Introitus de Resurrectione Domini* N. C., *Introitus de Sancta Trinitate* N. C. and *Protexisti me, Deus* N. Ch. 1538. Three compositions have their concordances in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, where one is signed with the initials N. Z. (*Gaudeamus omnes* N. C. = TMHS, pp. 350–353, with the inscription *Finitur Gaudeamus N. Z.*;¹⁰² the stanzas of two sequences, *Prosa* [*de Corpore Christi*]: [*Ecce panis Angelorum*] = TMHS, pp. 37–38; [*Prosa de Pentecostibus*]: *Infunde unctionem* = TMHS, pp. 10–11);¹⁰³ another composition is known from the *Organ Notation from the Augustine Monastery* (*Prosa de Assumptione* [*Beatae Mariae Virginis*]).¹⁰⁴ Of all the polyphonic settings of *proprium officii*, only the antiphon *Salve, Regina* is signed with the initials N. C. Two compositions have their concordances in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, where both are annotated with the initials N. Z. (the hymns *Crux fidelis* = TMHS, pp. 206–208,¹⁰⁵ and *Tantum ergo sacramentum*, fols 85r–85v = TMHS, pp. 4–6).¹⁰⁶

Polyphony and liturgical chants: the *alternatim* practice. The arrangements of the *ordinarium*, *proprium missae* and *proprium officii* from the *Tablature of Joannes of Lublin* represent liturgical music for organ, which may have been intended originally for the instrument¹⁰⁷ (it is also possible that it utilizes music material from or is inspired by specific vocal compositions)¹⁰⁸ and serves liturgical functions. They are polyphonic insertions to the plainchant, performed on specific occasions during the liturgical year, and their selected fragments of the

⁹⁷ Cf.: Kos, op. cit., pp. 29–43.

⁹⁸ Cf.: ibidem, pp. 29–36.

⁹⁹ Cf.: ibidem, pp. 30–32.

¹⁰⁰ For the patterns for a hypothetical reconstruction of the *alternatim* polyphonic arrangement of Finck's and Isaac's vocal-instrumental masses (using compositions from organ tablatures), cf.: Kos, op. cit., pp. 36, 38.

¹⁰¹ Cf.: footnote 17.

¹⁰² The arrangements of the introit *Gaudeamus omnes* differ in length (the arrangement of the antiphon in the latter manuscripts is longer by one bar, while the doxology is shorter by three bars), in the particular pitch and in the details of the rhythmic sequence (diminutions or merging of shorter rhythmic values).

¹⁰³ The two sources of the stanza *Ecce panis angelorum* differ in minute details, such as the particular pitch and omission of accidentals (in TMHS), the rhythm (dotted, with longer values broken down in TMHS) and the placement of phrases in the middle voices.

¹⁰⁴ The setting of the sequence *Congaudet angelorum* from the *Organ Notation from the Augustine Monastery* on a wooden plank is more modest than the version known from the *Tablature of Joannes of Lublin*: it contains the arrangements of five stanzas (instead of seven), i.e. stanza 1 (*Congaudet angelorum*), 2a (*Quae sine virili*), 3a (*Nam ipsa laetatur*), 4a (*Quam celebris angelis*) and 5a (*Qua gloria in caelis*, bars 1–14), which correspond to stanzas 1, 2b (*Filium qui suo mundum*), 3b (*In terris cui quondam*), 4b (*Qui filii illius*) and 5b (*Quae domino caeli prebuit*) as arranged in the Kraśnik tablature (where we find the additional stanzas 6a [*Te, caeli regina*] and 7a [*Te libri, virgo*]). Since the plank was trimmed and damaged, some fragments are missing from the *Organ Notation* (two opening bars from the first stanza, some bars from all compositions), and many rhythmic indications and pitches are not visible. Despite these defects, a comparative analysis of both sources makes it possible to conclude that to a large extent they are alike; the rare differences, recorded here in the editorial notes, consist in replacing the long rhythmic values in the *Organ Notation* with figurations in the *Tablature of Joannes of Lublin*. Cf. also: Frydrychowicz, 'Augustiański fragment organowy', pp. 3–33.

¹⁰⁵ In *Crux fidelis* N. Z., the bass voices are markedly different in bars 53–71.

¹⁰⁶ In *Tantum ergo sacramentum* N. Z., the ending is different.

¹⁰⁷ Cf.: White, 'Original Compositions and Arrangements', pp. 83–92.

¹⁰⁸ Cf.: Kos, op. cit., pp. 29–43.

chant are used as *cantus firmi*. As such, organ interpolations are parts of a greater whole, performed through *alternatim* practice by an instrumentalist and singers.¹⁰⁹ Plainchants lend unity to this type of instrumental-vocal/polyphonic-monophonic wholes; they establish their modal frameworks, although transposing the Gregorian melodies may affect (or not) the mode of a polyphonic composition.¹¹⁰

In the settings of *ordinarium missae*, most of the fixed melodies are taken over from chants, and their titles define their liturgical purpose or allude to the original plainchants.¹¹¹ For example, the Kyrie segments are based on the melodies *Cunctipotens Genitor Deus* (in *Officium per octavas, Kyrie per octavas*), *Kyrie fons bonitatis* (*Officium solemne, Kyrie eleison Virginitatis*¹¹²), *Lux et origo* (*Kyrie paschale*,¹¹³ *Kyrie paschale N. C.*, *Kyrie eleison paschale 1542* [Heinrich] Finck, *Kyrie eleison paschale* [Heinrich] Finck), *Cum júbilo* (*Kyrie eleison de Sancta Maria*), *Kyrie magnae Deus potentiae* (*Kyrie magne Deus in G*), *Firmator sancte* (*Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus*) and another melody known from many Polish, Hungarian and Czech liturgical books from the fifteenth and sixteenth centuries ([*Officium*] *de Domina*).¹¹⁴ The arrangements of introits are based on chants to be sung during Advent (*Introitus de Beata Virgine. Rorate caeli*), Christmas (*Puer natus est nobis: [Introitus] de Nativitate Christi*), Easter (*Resurrexi et adhuc tecum sum: Introitus de Resurrectione Domini N. C.*) and the Easter period (*Protexisti me, Deus N. Ch. 1538*), on Pentecost (*Spiritus Domini replevit orbem terrarum: Introitus de Spiritu Sancto*) and during the post-Pentecost period: on Trinity Sunday (*Introitus de Sancta Trinitate N. C. Benedicta [sit sancta Trinitas]*), Corpus Christi (*Cibavit eos: [Introitus] de Corpore Christi N. C. 1540, Introitus de Corpore Christi. [Cibavit eos]*) and the Seventeenth Sunday (*Justus, es Domine*), on All Saints' Day (*Gaudeamus omnes 1539, Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi, Gaudeamus omnes N. C.*)¹¹⁵ and for Marian feasts ([*Introitus*] *Virginis Mariae. Salve sancta Parens*). To create the polyphonic settings of sequences, the corresponding melodies were drawn upon, linked to the following events in the liturgical calendar: Easter (*Victimae paschali laudes: Prosa de Resurrectione Domini 1540*), Pentecost (*Prosa de Sancto Spiritu. Veni Sancte Spiritus* and *Sancti Spiritus assit nobis [gratia]*), Corpus Christi (*Prosa [de Corpore Christi]. Lauda Sion Salvatorem*), and Marian feasts on the Annunciation (*Prosa de Beata Virgine. Mittit ad Virginem*) and Assumption (*Exemplum super Congaudent* and *Prosa de Assumptione [Beatae Mariae*

¹⁰⁹ The *alternatim* practice as preserved in the compositions surviving in Polish tablatures are discussed by Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 97–103) and, more recently, by Marya J. Fancey (op. cit., pp. 37–54, 146–152), the latter of whom interpreted the practice of the alternate performance of organ masses from the *Tablature of Joannes of Lublin* in the context of the European repertoire.

¹¹⁰ The transposition of a plainchant melody (its opening phrase) involves presenting the melody by different voices in the polyphonic structure (often in imitation). Usually, the mode of the chant is transposed as a result in the polyphonic setting, which happens when the fixed melody is transposed (usually by a fourth/eleventh up or a fifth down) in the voice that is the primary carrier of the melody. By contrast, the mode of the chant is preserved in a polyphonic arrangement when the fixed melody is presented in this voice as in the original position (or in octave transposition).

¹¹¹ For the identification of the plainchant melodies used in the arrangements of *ordinarium*, *proprium missae* and *proprium officii* (and their liturgical purpose), cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 174–181. The data included by Barbara Brzezińska in her monograph were completed and corrected by Marya J. Fancey (op. cit., pp. 25–37, 141–145), who analyzed contemporaneous liturgical books and identified the links between melodies used in organ masses from the *Tablature of Joannes of Lublin* with their local Central European and especially Polish versions (included *inter alia* in the *Jan Olbracht Gradual*, MS Kk I 42–44, the Archive and Library of the Cracow Cathedral Chapter).

¹¹² It is noteworthy that in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, the first and the last segments of the composition were provided with the inscription: *Finitur Kyrye elejzon fons bonitatis primum* (p. 354) and *Finitur ultimum Kyrye elejzon fons bonitatis N. Z.* (p. 359).

¹¹³ According to Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 176) and Grzegorz Kos (op. cit., pp. 11–13), in *Kyrie paschale*, the segments *Kyrie* and *Kyrie tertium* are based on a melody from *Kyrie Rex Genitor*, while *Christe eleison* and *Kyrie ultimum* are based on a melody from *Kyrie Lux et origo*. This identification of the origin of *cantus firmus*, using the melody of *Lux et origo* in all the segments, was later corrected, cf.: Fancey, op. cit., p. 25.

¹¹⁴ For the identification of the plainchant used in *Kyrie* from [*Officium*] *de Domina*, cf.: Fancey, op. cit., p. 25.

¹¹⁵ Along with the liturgical purpose of the introit *Gaudeamus omnes* mentioned by Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 177–178), this chant was also used for other purposes, including Marian feasts (e.g. the Assumption). The fact was noted by Marya J. Fancey in her account of the collaboration of the two copyists on the cycle [*Officium*] *de Domina* (before the binding of the manuscript in 1540) and its placement in the *Tablature*: the *Kyrie* part was preceded by an arrangement of the above-mentioned introit (with the inscription *Anno domini 1539 in die S. Leonardi*, referring probably to the date of writing out the copy); the composition before that was *Preambulum in G per B* (in the same mode as the introit); thus the three compositions could have been elements of a larger whole, joined before they found their way into the *Tablature*. According to the present author, the introit *Gaudeamus omnes* is assigned to the Assumption celebrations in the *Jan Olbracht Gradual* (part II: *de sanctis*). Cf.: Fancey, op. cit., pp. 75–77.

Virginis]. *Congaudent angelorum*). In *Regina caeli laetare* and *Salve, Regina N. C.*, the fixed melodies are taken from Marian antiphons performed during Sunday vespers from Easter to Pentecost (which account for two verses in the former composition) and from Trinity Sunday to Advent (five verses or their parts in the latter); in *Crux fidelis*, *Chorus novae Jerusalem*, *Tantum ergo sacramentum* and *Tantum ergo sacramentum 1546* and *Veni Creator Spiritus 1540*, polyphonic settings are based on plainchant melodies in stanzas from the hymns *Pange lingua gloriosi Lauream*, performed on Good Friday, *Chorus novae Jerusalem* on the first Sunday after Easter (Dominica in Albis), *Pange lingua gloriosi Corporis* (in the third tone) on Corpus Christi and *Veni Creator Spiritus* on Pentecost.

As for Kyrie, the segments with polyphonic arrangements for organ are Kyrie I, Kyrie II or III, Christe and the closing Kyrie (except *Kyrie paschale*,¹¹⁶ *Kyrie eleison paschale 1542* [Heinrich] Finck, in which there are no Kyrie II or III, and the incomplete *Kyrie magne Deus in G* consisting only of Kyrie I¹¹⁷); in Gloria – Et in terra pax, Domine Deus Agnus Dei and Qui sedes ad dexteram patris (in each of the three mass cycles) or Et in terra pax, Domine Deus Agnus Dei and Qui tollis peccata mundi, [suscipe] (in *Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus*); in Credo – Patrem omnipotentem, Qui propter nos homines; in Sanctus, Sanctus I, Sanctus III, Hosanna in excelsis or only Sanctus I and Sanctus III (only in [Officium] *de Domina*); the arrangement of Agnus Dei is limited to Agnus Dei I (once named *Agnus primum*).¹¹⁸ As regards introits, the segments arranged polyphonically are those corresponding to the antiphon and the verse/doxology *Gloria Patri* (except for four compositions in which only the antiphon is available in a polyphonic setting: *Introitus de Corpore Christi*, *Introitus de Spiritu Sancto*, *Protexisti me, Deus N. Ch. 1538*, [Introitus] *de Nativitate Christi*); in sequences, selected stanzas (or their segments), odd and/or even, have been arranged (except for the arrangement of individual stanzas in the sequence in *Prosa de Sancto Spiritu. Veni Sancte Spiritus* and *Exemplum super Congaudent in G*);¹¹⁹ they number twelve (in *Prosa [de Corpore Christi]*), seven (in *Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]*), five (in *Prosa de Beata Virgine*), four (in *Prosa de Resurrectione Domini 1540*) and two (in *Sancti Spiritus assit nobis [gratia]*). In antiphons, segments corresponding mostly to every other verse received a keyboard arrangement; in the case of hymns, a single stanza was arranged (with a melody shared with other stanzas).¹²⁰

The remaining fragments of the *ordinarium* and *proprium missae* chants and antiphons were intended for monophonic (or polyphonic) vocal performance (possibly with organ accompaniment). In the case of hymns, the *alternatim* performance of instrumental (polyphonic) and vocal (monophonic) portions also seems possible. Thus the polyphonic settings of the selected fragments of the plainchant, especially of the *ordinarium missae*, which are preserved in the *Tablature of Joannes of Lublin* are a relatively late example of the *alternatim* practice (in this case involving the organ in the so-called organ mass), exemplified in earlier sources of liturgical music from the thirteenth to fifteenth centuries (also characterized by the alternation of the plainchant and the polyphonic portions)¹²¹ and in other Polish organ tablatures from the sixteenth century;¹²² the practice appears then to have been widespread in this area, being prevalent in German territories, and left traces at the beginning of the sixteenth century in the music performed at the imperial court in Vienna and its circle of influence.¹²³

¹¹⁶ According to Grzegorz Kos (op. cit., p. 20), the closing harmonic structures of the *Kyrie* and *Kyrie tertium* segments suggest that in *alternatim* performance the organ segments could not be followed directly by singing the plainchant melisma 'eleison', but that 'Kyrie' was the required beginning instead.

¹¹⁷ *Kyrie magne Deus in G*, reduced to one segment with an incomplete notation in fol. 187v, was supplemented by John R. White (*Johannes of Lublin: Tablature of Keyboard Music*, vol. 1, pp. 72–73) with a hypothetical ending in fol. 96r (bars 16–29 in the present edition), with a cadence closed with a repercussion of the eighth tone.

¹¹⁸ Arrangements of *ordinarium missae* – cycles and individual parts – consist of eighty-two segments in a polyphonic setting.

¹¹⁹ Arrangements of *proprium missae* – introits and sequences – consist of fifty-four (twenty-two + thirty-two) segments in polyphonic arrangement.

¹²⁰ Arrangements of *proprium officii* – antiphons and hymns – consist of twelve (seven + five) segments in polyphonic arrangement.

¹²¹ Cf.: Katarzyna Swaryczewska (Morawska), 'Msza organowa w polskich zabytkach średniowiecznych' [The organ mass in the Polish medieval sources] (*Musica medii aevi* 2, ed. Jerzy Morawski), Cracow 1968, pp. 78–92.

¹²² The *alternatim* practice involving organ is also confirmed by the four *Kyrie paschale Lux et origo* from the *Tablature of the Warsaw Music Society* (ca. 1580), destroyed during the Second World War (extant on microfilm). Three of these compositions are clearly influenced by *Kyrie paschale* from the *Tablature of Joannes of Lublin* and the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, attempting to transform the older four-part texture into a five-part arrangement. Cf.: Kos, op. cit., pp. 38–39, 41.

¹²³ Cf.: Kos, op. cit., pp. 36–38.

The texture and the contrapuntal structure; the form of composition. In terms of contrapuntal-textural structure, the polyphonic arrangements of the *ordinarium* and the *proprium missae* and *proprium officii* are a stylistically uniform group of compositions;¹²⁴ they are also linked through cliché ornamentals (mostly gruppettos), idiomatic for keyboard instruments (found mainly in the *discantus* cadences). The general characteristics of the compositions are consistent with the principles of a four-voice composition, laid out in the treatise *Ad faciendum cantum choralem*. This is because their performance apparatus consists of the *discantus*, alto, tenor and bass voice, invariably in four-voice disposition, on occasion amplified with a fifth voice in the closing chords; more rarely, the disposition is reduced to three or two voices in the course of composition.¹²⁵ The individual voices are diversified in terms of rhythm and their function in the contrapuntal structure. The compositions discussed here are based on an elaborate technique of the *cantus firmus*, which usually is not limited to one voice in spite of being foregrounded in a selected voice, usually in the bass, less frequently in the tenor or *discantus*. The voice in which the pre-existing melody is foregrounded changes from one arrangement of Ordinary Mass segments to another, which adds variety to these compositions. The voice carrying the plainchant melody is often a long-note and an equal-note progression (in *minimae* or *semibreves*), contrasted with the remaining voices. The compositions typically open with an imitation based on the opening phrase of the *cantus firmus*, sometimes embellished, especially in the *discantus* or alto, i.e. the voices that are usually the most ornamented ones. The imitation usually involves all the voices, in a fifth-to-fourth, octave or (less frequently) unison relationship; the last of the voices introduces the fixed melody. In other words: three voices, entering one by one with the thematic phrase, anticipate the entry of the *cantus firmus* (especially in the bass or tenor voices, but also in the *discantus*); the *cantus firmus* is the least modified in comparison with the plainchant and is quoted in full or in the most complete form. Thus the characteristics of the points of imitation opening the arrangements of *ordinarium*, *proprium missae* and *proprium officii* are consistent with the principles formulated in the treatise, which postulate that compositions should start with the voices entering in succession (*Primum necessarium*: 30–80). The above remark applies particularly to the interval relationships between the entering voices (in octave or in unison, fifth and fourth), the placement of the fixed melody (in the *discantus*, tenor or bass voice), the function of the voice joining as the last one (in equal rhythmic values) as the chief carrier of the *cantus choralis* (ibidem: 30, 65), and the function of the alto voice, which is visibly dominated by the other voices in the contrapuntal structure.¹²⁶ In many cases, the imitative structure at the beginning, linked through a thematic phrase, features a pair of voices – usually the higher ones – contrasted with the lower voices, entering after a marked delay against a background provided by the counterpoint of

¹²⁴ According to Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 125–126), the uniformity of the composition technique is characteristic mainly of the *ordinarium missae* arrangements, including those in the *Tablature of Joannes of Lublin*, where even more unified patterns are at play. In her opinion (ibidem, pp. 126–132), a greater variety of means is found in other liturgical music (arrangements of introits, sequences, antiphons and hymns) and in compositions with an undefined liturgical purpose. To illustrate her point, however, Brzezińska quoted mainly compositions from the latter group, some of them included in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*.

Brzezińska's view that the organ masses were uniform in style was corroborated by Marya J. Fancey (op. cit., pp. 106–122), who found evidence that compositions from the *Tablature of Joannes of Lublin* (and from the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*) were clearly linked through shared music material at the level of fragments (and segments) of compositions, which are possible to identify. Fancey interpreted the links as a result of organists' adherence to the principles set out in *Ad faciendum cantum choralem* and as evidence for the significance of improvisation for organ polyphony (using patterns for a four-voice arrangement of the plainchant).

¹²⁵ Cf. e.g.: *Officium per octavas: Agnus Dei*, bars 15–20; *Officium solemne: Et in terra*, bars 16–19, 24–28, 42–44; *Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus: Et in terra pax*, bars 13–33; *Gaudeamus omnes 1539*, bars 30–31, 33–39; *Gaudeamus omnes N. C.*, bars 29–30, 40–44; *Protexisti me, Deus N. Ch. 1538*, bars 19–21, 31–39; *Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]: Congaudent angelorum*, bars 18–22; *Tantum ergo sacramentum*, bars 28–35, 43–51; *Veni Creator Spiritus 1540*, bars 20–24.

¹²⁶ Here the alto voice is excluded as the voice which can possibly introduce the opening phrase of the *cantus choralis* yet never quotes it in full; this is confirmed by examples in which the plainchant melody is found in the *discantus*, tenor or bass voices (*Primum necessarium*: 30–80). Similarly, the contrapuntal patterns in the *Fundamentum* are based on melodic intervals limited to only these three voices.

the remaining voices;¹²⁷ only occasionally are contrasted pairs of voices linked through shared motifs in the course of composition.¹²⁸ Such a shape of the imitative structure is evidence of the sophistication of openings presented in the treatise, illustrated there by a dozen or so music examples.¹²⁹

A relatively large number of compositions, however, have a non-imitative beginning: in four, three or two voices, in which a long-note *cantus firmus* begins in free counterpoint straight away, placed in the tenor, *discantus* or bass voice, or with an opening phrase anticipating the fixed melody, which then follows in another voice.¹³⁰ It happens that the fixed melody introduced in this way, with its embellished version as a counterpoint, is passed through the voices one by one: bass, tenor and *discantus* (*Kyrie eleison Virginitatis: Kyrie eleison tertium*, where the opening phrase and its embellished version as a counterpoint in the alto and bass voices precede the successive entries of the other voices). Thus the non-imitative ways of opening a composition involve also structures in which all the voices enter simultaneously, consistent with the principles laid out in *Ad faciendum cantum choralem* (*Primum necessarium*: 12–29). This variety of beginnings is yet another factor contributing to the varied progression of some polyphonic settings of plainchant – parts of the *ordinarium missae*, in cycles or independent, as well as sequences and the antiphon *Salve, Regina N. C.*, composed of many segments.¹³¹

In the course of the compositions, free counterpoint prevails, usually not linked to the motifs of the *cantus choralis* – moderately ornamented or plain *nota contra notam* (or similar), often enriched, especially in cadences, with figurations typically foregrounded in the highest voice. Such structuring is generally consistent with the non-imitative contrapuntal patterns included in the *Fundamentum* (*concordantiae: ascensus, descensus and unisoni, conclusiones and clausulae*). In accordance with a suggestion put forward by the author of *Ad faciendum cantum choralem*, who recommended using ready-to-insert formulae in the further development of the melody and in the conclusion of the composition, these patterns were supposed to provide a foundation for

¹²⁷ In the arrangements of *ordinarium missae*, of all the sixty segments with imitative beginnings, as many as thirty-one contain contrasted pairs of voices; these structures have various shapes; imitation by pairs of voices is also found in the arrangements of *proprium missae* and *officii*. In these compositions, 1) the pairs: *discantus* and alto, and then tenor and bass (or the other way round) are linked through the initial phrase of the *cantus firmus*, imitated freely or closely; the first pair of voices enters with a marked delay against the counterpoint of the remaining voices (e.g. *Officium per octavas: Ultimum Kyrie, Et in terra pax; Gaudeamus omnes 1539; Prosa [de Corpore Christi]: [Laudis thema specialis], [Sit laus plena, sit sonora], Dies enim solemnus agitur; Salve, Regina N. C.: O pia [O dulcis] Virgo Maria; Chorus novae Jerusalem*); 2) a pair of higher voices is contrasted with a pair of lower voices (or the other way round), in which (a) only single voices from each pair are linked through a thematic phrase, while the remaining two provide a counterpoint (e.g. *[Officium] de Domina: Qui sedes ad dexteram Patris; Prosa [de Corpore Christi]: Quod in coena Christus gessit*) or (b) three voices are linked through a thematic phrase, while the fourth voice provides a counterpoint (e.g. *Introitus de Resurrectione Domini N. C.: Gloria Patri; Prosa de Resurrectione Domini 1540: Credendum est [magis] soli Mariae*); 3) after an imitation in the *discantus* and alto voices, the lower voices enter one by one with the thematic phrase but do not join, because the second voice enters with considerable delay (e.g. *Officium solemne: Ultimum Kyrie, Et in terra, Patrem solemne; Salve, Regina N. C.: Eia ergo, Advocata [nostra]*); sometimes the middle voices are joined, while the remaining two enter in succession (e.g. *Officium per octavas: Hosanna in excelsis*).

¹²⁸ Cf.: *[Officium] de Domina: Qui propter nos homines*, bars 20–26, where the pair of higher voices, with the thematic phrase in *discantus* and the alto voice as a counterpoint, is contrasted by the lower voices, imitating quite freely the thematic phrase in the octave (tenor) and the counterpoint in the lower octave (bass); *Officium solemne: Agnus Dei*, bars 35–41, where the pair of higher voices, with the thematic phrase in *discantus* and the alto voice as a counterpoint, is contrasted by the lower voices, imitating the thematic phrase in the octave (tenor) and the lower fifteenth (bass); *Tantum ergo sacramentum*, bars 43–51, where the pair of higher voices, with the thematic phrase in the *discantus* and the alto voice as a counterpoint, is contrasted by the lower voices, linked through a thematic phrase, not accompanied by the other voices.

¹²⁹ Of all the twenty-seven examples used to illustrate possible openings of compositions with voices entering in succession (*Primum necessarium*: 30–80), in thirteen compositions (nos 13, 15–16, 18–19, 21–22, 25–27, 29, 32, 35) a pair of voices, mostly higher ones, in contrast to the other voices, entering with a marked delay; one of them quotes the plainchant melody of the sequence *Veni Sancte Spiritus*, whose polyphonic arrangement is found in the repertoire of the *Tablature*.

¹³⁰ In the arrangements of the *ordinarium missae*, a non-imitative beginning is found in twenty-one segments, including thirteen that open a part, cf. e.g.: *Officium per octavas: Kyrie primum, Christe eleison, Sanctus per octavas, Agnus Dei; [Officium] de Domina: Sanctus per octavas; Kyrie paschale N. C.: Christe*. Cf. also: *[Introitus] de Corpore Christi N. C. 1540: Versus; Introitus de Resurrectione Domini N. C.: [Resurrexi et adhuc tecum sum]; Introitus de Sancta Trinitate N. C.: Gloria Patri; Prosa [de Corpore Christi]: [A sumente non concisus], [Sumunt boni, sumunt mali]; Prosa de Resurrectione Domini 1540: Dic nobis Maria; Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]: Congaudent angelorum; Salve, Regina N. C.*

¹³¹ In this respect, compositions with varied texture outnumber those characterized by uniformity. The latter include compositions made up of segments with imitative beginnings, cf.: *Officium per octavas: Et in terra pax; [Officium] de Domina: Kyrie, Et in terra pax, Patrem per octavas N. C. 1540; Officium solemne: Patrem solemne; Kyrie eleison paschale [Heinrich] Finck; Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus; Patrem solemne in d.*

developing the composition and construing its ending.¹³² Only sporadically does the *cantus firmus* – divided into sections – pass from one voice to another¹³³ and/or are the selected two or three voices leading imitatively (using a phrase borrowed from the plainchant);¹³⁴ sometimes the voices – usually the two higher ones – are linked through short motifs, complementing each other rhythmically.¹³⁵ Quite often contrapuntal lines lose their independence: they move forward in parallel imperfect consonances – thirds, tenths and sixths¹³⁶ – and form fauxbourdon structures,¹³⁷ found also in compositions included in the *Fundamentum* (*Sexta clausula in e*, bar 2; *Prima clausula in g per b*, bars 2–3; *Secunda clausula in a per h*, bars 2–3) and described in *Ad faciendum cantum choralem* (*Tertium necessarium*: 112, 116–117). Sometimes the arrangements of plainchants feature progressions of short melodic phrases (usually in the highest voice)¹³⁸ and small-sized harmonic sequences.¹³⁹

The disposition of different and similar polyphonic textures defines the shape of a composition, composed of sections determined by the successive phrases of the *cantus firmus* (often with different placement) and caesuras of liturgical text, sometimes emphasized with cadences. The same remark refers also to the arrangements of *Kyrie paschale*, with discernible makings of a deliberated formal design of the whole.¹⁴⁰ Thus the multipartite structuring of organ compositions corresponds to the general design of the motet in the vocal music of the first half of the sixteenth century, and results from the adopted method of providing plainchant with a polyphonic setting, taking into account the divisions determined by the syntax of the verbal text, described in *Ad faciendum cantum choralem* (*Quintum necessarium*).¹⁴¹

Ordinarium officii. The polyphonic settings of the *ordinarium officii* include arrangements of psalm tones and *Magnificat* (and their selected elements), each of them surviving as an anonymous piece in the newer part of the manuscript.¹⁴² Therefore, the titles contain appropriate numerals – *primus tonus ... octavus tonus*, referring to one of the eight plainchant formulae (often treated quite freely), and sometimes also an indication of

¹³² Cf.: Witkowska-Zaremba, 'Wstęp / Introduction', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 21, 39.

¹³³ Cf.: [Introitus] *de Corpore Christi* N. C. 1540; *Prosa* [de Corpore Christi]: [Dogma datur christianis], [Fractio demum sacramento]; *Prosa de Assumptione* [Beatae Mariae Virginis]: *Te libri, virgo*.

¹³⁴ Cf. e.g.: *Officium per octavas: Agnus Dei*, bars 15–19; [Officium] *de Domina: Patrem per octavas* N. C. 1540, bars 11–14; *Kyrie paschale* N. C.: *Christe*, bars 7–10, *Kyrie eleison ultimum*, bars 16–20; *Protexisti me, Deus* N. Ch. 1538, bars 31–39; *Prosa de Assumptione* [Beatae Mariae Virginis]: *Te libri, virgo*, bars 28–35 (in the closing triple metre); *Salve, Regina* N. C.: *Ad te clamamus*, bars 12–17; *Crux fidelis*, bars 26–33, 38–46.

¹³⁵ Cf. e.g.: *Officium per octavas: Sanctus terium*, bars 6, 9–10, 12.

¹³⁶ Cf. e.g.: *Officium per octavas: Ultimum Kyrie*, bars 11–14, 17–18, *Et in terra pax*, bars 33, 39, 42–43, *Domine Deus Agnus Dei*, bars 10, 13–14, 18–19, 22–23, *Sanctus per octavas*, bars 1–4, *Agnus Dei*, bars 12, 17–18, 20–21, 23–24; [Officium] *de Domina: Kyrie ultimum*, bars 8–18; *Kyrie paschale* N. C.: *Kyrie*, bars 4–6, 7–9, [Secundum *Kyrie eleison*], bars 17–18, 22–23; *Gaudeamus omnes* N. C., bars 15–17; *Prosa de Resurrectione Domini* 1540: *Credendum est* [magis] *solī Mariae*, bars 4, 10–11, 15–17.

¹³⁷ Cf. e.g.: [Officium] *de Domina: Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*, bars 16–17, *Patrem per octavas* N. C. 1540, bars 18–19; *Patrem solemne in d*, bars 27–28; *Introitus de Sancta Trinitate* N. C.: *Benedicta* [sit sancta Trinitas], bars 57–58; *Prosa* [de Corpore Christi]: *Dies enim solemnis agitur*, bars 16–18.

¹³⁸ Cf. e.g.: *Officium per octavas: Agnus Dei*, bars 9–10; *Officium solemne: Kyrie fons bonitatis*, bars 8–9, *Et in terra*, bars 11–12, 34, *Sanctus solemne in G*, bars 3–4, 12–13, 18–19.

¹³⁹ Cf. e.g.: *Kyrie eleison de Sancta Maria: Kyrie eleison ultimum*, bars 7–8, 12, 14.

¹⁴⁰ Based on an analysis of segments from this group of compositions, Grzegorz Kos (op. cit., pp. 19–20) defined their general structure and its modifications. In his opinion, most segments are shaped into three phases: 1) the imitative opening phase, using the initial phrase of the *cantus prius factus*; 2) the central phase, i.e. an arrangement of the *cantus planus*, usually in *semibreves* or *breves*; 3) a coda/cadence, continuing the previous phase, with a prolonged/repeated final pitch of the *cantus firmus* and an ornamental or imitative counterpoint in the other voices. On the other hand, modifications consist in reducing or expanding the basic pattern.

The presence of the same or different textures – consistent with the principles of counterpoint exposed in the treatise, but also more sophisticated – allows relations between the segments to be defined. In particular here is the introduction of the plainchant as *cantus firmus* in the last voice joining in during the opening imitation, depriving the alto voice of its function as the carrier of the plainchant melody and ascribing to it the role of filling the harmonic structures. As Kos observed (op. cit., p. 19), such a treatment of the alto voice is a possible indication that the potential vocal original had a three-part texture, which in the organ arrangement was expanded to four voices by adding a complementary voice. On the other hand, an example of sophisticated composition technique not described in the treatise is the structuring of the *cantus firmus* as a two-voice canon, with selected structures later repeated as variants, cf.: Kos, op. cit., pp. 20–22.

¹⁴¹ For this reason, Elżbieta Witkowska-Zaremba proposed referring to the polyphonic settings of the *cantus firmi* for organ as 'organ motets'. Cf.: eadem, 'Wstęp / Introduction', in: *Tabulatura Joannis de Lublin*, pp. 22, 41.

¹⁴² Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–57.

the voice carrying the *cantus firmus* (*Magnificat sexti toni super discantum* and [*Magnificat*] *sexti toni sequens usus super discantum transpositum*, *Primus tonus super bassam*). The four series of compositions in the *Tablature* are ordered in accordance with psalm tones. Two of them are arrangements of all eight tones (*Exempla octo tonorum* 1542), similar to the four-voice arrangements of the opening formulae of the eight tones of the *Magnificat* (and *tonus peregrinus*) included by Jerzy Liban in *De musicae laudibus oratio* (Cracow 1540, the chapter *De proprietatibus et potentiis tonorum*);¹⁴³ in the first of the series, the plainchant melody (original or transposed) is placed [*super discantum*], while in the second series, the same melody is placed *super bassam*; the latter is complemented by two *exempla* based on the melody in the eighth tone, transposed: a second down and a fourth up. Two series consist of four or five compositions (*Toni valentes ad cantum: Primus tonus, Secundus tonus, Tertius tonus, Quartus tonus* and possibly [*Sextus tonus*])¹⁴⁴ and of seven compositions (*Toni transpositi: Primus [tonus] 1543, Secundus [tonus], Tertius [tonus], Quartus [tonus], Quintus [tonus], Sextus [tonus], Septimus [tonus]*), partly corresponding to one another as variants differing mainly in their placement in the tonal system. On the other hand, contrary to the titles, the first series also contains variants based on transposed melodies, and in the second on the untransposed ones.¹⁴⁵ Five compositions, dispersed throughout the manuscript, do not form a series, being instead arrangements of selected melodic formulae (*Primus tonus, Primus tonus, [Primus tonus], Magnificat sexti toni super discantum* and [*Magnificat*] *sexti toni sequens usus super discantum transpositum*).¹⁴⁶

The polyphonic *toni* are four-voice compositions – very short ones resembling in size the contrapuntal patterns *concordantiae* and *conclusiones* (the formulae *Exempla octo tonorum* 1542), or more elaborate ones, comparable to segments of other plainchant arrangements (in the remaining cases). In the compositions from the first group, the *cantus firmus*, placed in one of the extreme voices, long-note or ornamented, provides a basis for moderately embellished free counterpoint in the other voices, introduced simultaneously in most cases. In more extended pieces, however, we find general shared characteristics existing in the arrangements of other plainchant melodies. In particular, the following tendencies can be observed: 1) four voices are involved, albeit sometimes reduced to three or two voices over the course of the composition,¹⁴⁷ 2) the entry of the fixed melody is anticipated by voices introducing in succession a phrase borrowed from the plainchant, sometimes joined in pairs,¹⁴⁸ and only occasionally entering simultaneously,¹⁴⁹ and 3) free counterpoint dominates the course of the composition.

¹⁴³ Cf.: Jerzy Liban, *Pisma o muzyce* [Writings on music], ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Jerzy Morawski, series C: *Tractatus de musica*), Cracow 1984, pp. 196–209.

¹⁴⁴ [*Sextus tonus*], notated separately several folios later after the four *toni*, was added to the incomplete first series by John R. White, see: *Johannes of Lublin: Tablature of Keyboard Music*, vol. 6, pp. 13–18.

¹⁴⁵ The relationships between the corresponding compositions in both incomplete series are as follows: *Primus tonus* (untransposed) in the first series = *Primus [tonus] 1543* in the second series (transposed down by a fourth, except for the cadence A→D); *Secundus tonus* (transposed up by a fourth) = *Secundus [tonus]* (untransposed); *Tertius tonus, differentia g* (transposed down by a second) = *Tertius [tonus], differentia g* (transposed down by a fifth); *Quartus tonus* (untransposed, incomplete) = *Quartus [tonus]* (untransposed); [*Sextus tonus*] (untransposed) in the first series is different from *Sextus [tonus]* (transposed down by a fourth) in the second series. The remaining pieces in the second series are *Quintus [tonus]* (transposed down by a fourth) and *Septimus [tonus], differentia a* (untransposed).

Minute differences exist in the rhythmic course (small values with the same pitch or in an octave relationship are joined or longer values are broken down), in melody (octave transpositions, bridged interval leaps, embellishments), in the disposition of voices (inversions of the middle voices) and in expansions of composition. In both arrangements of the first psalm tone (untransposed and transposed), cadences move towards *differentia d*, which in both cases enables incorporating an organ composition into monophonic plainchant singing. All variants are recorded in the editorial notes, compared both to the untransposed ones (except the *Tertius tonus*, in which the transposition by a fifth has been accepted as basic) and to the variant surviving completely (*Quartus tonus*).

¹⁴⁶ It is also possible that the single compositions based on the *tonus primus* were supposed to begin the series of arrangements of all psalm formulae; this interpretation is supported by the title 1540 *Sequuntur ambitus seu repercussiones tonorum super cantum choralem et primo percussio primi toni* (fol. 112v), preceding the incomplete composition (fols 112v–113v), inconsistent with the title and therefore not classified as a psalm tone in the present edition.

¹⁴⁷ Cf. e.g.: *Toni valentes ad cantum: Primus tonus*, bars 14–19, 22–31, *Tertius tonus*, bars 15–25; *Toni transpositi: Sextus [tonus]*, bars 19–33, *Septimus [tonus]*, bars 17–31.

¹⁴⁸ Cf. e.g.: *Toni valentes ad cantum: Secundus tonus, Quartus tonus*.

¹⁴⁹ Cf.: *Toni valentes ad cantum: [Sextus tonus]; Magnificat sexti toni super discantum; [Magnificat] sexti toni sequens usus super discantum transpositum*.

Similarly, the settings of psalm tones and *Magnificat* are elements of a larger liturgical-musical whole, linked to antiphons; their tonal structure is determined by the corresponding formulae of the plainchant. The polyphonic arrangements of the *toni*, in a complete state of preservation, conclude with a cadence based on the *terminatio* (or one of the *differentiae*), which of course does not always overlap with the *finalis* of the church mode; in some cases, the Gregorian melody – and the entire contrapuntal structure – is presented in transposition, which sometimes amounts to an additional variant of the composition in the original position (probably reflecting the practice of adjusting the organ parts to the vocal register). Thus, in the bass voice, apart from the pitches of the *inales* tetrachord (and their octave transpositions) – *d/D*, *e/E*, *F*, *G* – the *c* and *A* pitches also function as the target pitches of the cadence. Both the available *terminationes* (and *differentiae*) and the choice of the *toni* in their polyphonic arrangements, original and transposed, correspond to the pitches of *initiales* and *inales* known from the contrapuntal formulae in the *Fundamentum* (designated there with letters – the organ *claves*).¹⁵⁰ What follows is that the polyphonic *toni psalmorum* can be adjusted tonally to the other elements of the plainchant, enriched polyphonically by the organist through applying patterns for ‘harmonizing’ the *cantus firmus* and building cadences, or even predefined contrapuntal formulae, to create a liturgical-musical whole. Such a method of combining elements of a polyphonic composition based on the plainchant was mentioned twice by the author of *Ad faciendum cantum choralem*. In the fifth chapter, which concerns the structuring of compositions and the treatment of the *cantus firmus*, he recommended joining the voices (or their groups) in such a way that ensured the consistency of the *tonus* of the cadence borrowed from the *Fundamentum* with the first pitch of the fixed melody, opening the imitation in the tenor or bass voice. It can be concluded that an analysis of the polyphonic tones of the *ordinarium officii* once again reveals close connections between practical examples of organ composition and improvisation or, more generally, the didactic-theoretical part of the *Tablature* and its music repertoire.

Motets. The *Tablature of Joannes of Lublin* contains sixteen identified intabulations of motets and sixteen other sacred compositions with (or without) an established liturgical purpose.¹⁵¹ The former group contains compositions based on motets (not signed in the manuscript) by composers active in German territories, in Italy, France and the Netherlands, and on one anonymous piece. Quite often, these compositions were widely known: before 1540, they were published in anthologies of motets and in Protestant songbooks (which contained motets and were produced by German, Italian and French printing houses), or survived in some cases in manuscripts; some were arranged for instruments (organ, lute and vihuela),¹⁵² including the exceptions published before the *Tablature* was compiled.¹⁵³ The largest group among the intabulations are five motets by Ludwig Senfl, including one that has not been reported in the literature to date: *Homo quidam fecit coenam* (only *prima pars*), *Sancta Maria virgo, intercede*,¹⁵⁴ *Ave rosa sine spinis* (with *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto*), *Vita in ligno moritur* (only *prima pars*) and *Philippe, qui videt me*. Three compositions represent

¹⁵⁰ Cf.: Dobrzańska-Fabiańska, ‘*Fundamentum* (1538) z Tabulatury Jana z Lublina’, pp. 147–148.

¹⁵¹ Also included are compositions whose liturgical purpose was identified only on the basis of their text incipit and whose *cantus firmi* have not been found, while their texts have justified different interpretations of their liturgical function. Cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 183.

¹⁵² A testimony to the popularity of the motets that served as models for the compositions in the *Tablature of Joannes of Lublin* is their presence in numerous manuscripts and prints (including those surviving in many copies, such as the anthologies RISM B/I/1: 1520⁴, 1537¹, 1538³ and 1538⁸). For an inventory of printed sources from the first half of the sixteenth century with compositions intabulated in the *Tablature*, cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 52–53, 62–65. A verified inventory of the sources of vocal originals until ca. 1540 is included here in the editorial notes.

¹⁵³ The compositions published as intabulations in the 1530s are: Brumel’s *Sicut lilium inter spinas* (*Treize motetz musicaulx avec ung Prelude, le tout reduict en la tablature des orgues* [...], Pierre Attaignant, Paris 1531, RISM B/I/1: 1531⁵, no. 8), Walter’s *Deus, qui sedes super thronum* (*Tabulatur auff die Laudten* [...], Hans Gerle, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nürnberg 1533, RISM B/I/1: 1533⁴, no. 57) and Josquin’s *Stabat Mater* (*Intabolatura di liuto* [...], Francesco Marcolini, Milano 1536, RISM B/I/1: 1536¹¹, no. 33).

¹⁵⁴ Senfl’s motet *Sancta Maria virgo, intercede*, surviving in a complete state in Ms. C 120 (‘Codex Pernner’) from around 1518 to 1521, held in the Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek in Regensburg, is the source of the intabulation *Sancta Maria 1540* in the *Tablature*. This concordance is not listed in the thematic catalogue of the composer’s works at www.senflonline.com (accessed 17 March 2020) or in Stefan Gasch and Sonja Tröster (in collaboration with Birgit Lodes), *Ludwig Senfl (c. 1490–1543): A Catalogue Raisonné of Works and Sources*, vol. 2: *Catalogue of the Sources, Abbreviations, Bibliography, Indexes*, Turnhout–Tours 2019.

Johann Walter's legacy: *Laudate Dominum omnes gentes, Deus, qui sedes super thronum* and *Cottidie apud vos eram*; two are from the oeuvre of Claudin de Sermisy: *Deus, misereatur nostri* (with *Secunda pars. Laetentur et exultent gentes*) and *Date siceram moerentibus*¹⁵⁵ (a contrafactum of the chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* by Josquin des Prez);¹⁵⁶ while two are related to the work of Josquin des Prez: *Stabat Mater* (with *Secunda pars. Eia Mater*) and *Tribulatio et angustia*, although the latter composition, also attributed to Philippe Verdelot, is of questionable authorship.¹⁵⁷ In addition, the *Tablature* contains one intabulation of each of the following motets: *Nisi tu, Domine, servabis nos in vanum*, associated with Henricus Isaac and preserved anonymously in print,¹⁵⁸ Antoine Brumel's *Sicut lilium inter spinas*¹⁵⁹ and Lupus Hellinck's *Panis, quem ego dabo* (with *Secunda pars. Locutus est populus*), along with the motet *Rex autem David* by an anonymous composer (whose arrangement in the *Tablature* is titled *Absolon 1547*). Another probable intabulation of a vocal composition is the motet *Egredientem* [Heinrich] *Finck*, unknown from other surviving sources and regarded as a work by this composer.¹⁶⁰ Two of the intabulations which have identifiable vocal originals, *Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* and *Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C. 1542*, are signed with initials referring probably to N. C. as the author of the organ intabulation of motets composed by Senfl and Sermisy;¹⁶¹ a third-person remark found in the former piece is a possible indication that the piece was not copied by N. C. but instead by a copyist aware of his authorship.¹⁶²

Compositions in the second group are mostly anonymous, and only three of them – *De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541*, *Quem precemur N. C.*¹⁶³ and *Nunc rogemus N. C. 1541* – are annotated with the initials N. C., which may indicate their composer. The fact, however, that the same initials in inscriptions describe items that are undoubtedly based on works by well-known composers weakens the hypothesis that Nicolaus Cracoviensis was the author. Two compositions in the *Tablature* appear in two different versions: *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter* and *Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter*, and *Deus, qui sedes super thronum* [Johann Walter] and [*Deus, qui sedes super thronum*], while three have two different variants: *Carmen in F* [*Non mortui laudabunt te, Domine*] and *Non mortui laudabunt te, Domine*, [*Benigne fac Domine*] and *Benigne* [*fac Domine*] 1545 (incompletely preserved), as well as *Constitues eos principes* and [*Constitues eos*] *principes*. The versions of the two compositions mentioned above are in fact different embellished settings of the same contrapuntal structure,¹⁶⁴ whereas the variants feature minor differences.¹⁶⁵ Four compositions (including the two having different versions) have

¹⁵⁵ The earliest-known source of Sermisy's motet *Date siceram moerentibus* is Ms. B 211–215 from ca. 1538, held in the Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek in Regensburg. Cf.: Brzezińska, 'W kwestii autorstwa motetu *Date siceram moerentibus*'.

¹⁵⁶ Cf.: Blackburn, op. cit.

¹⁵⁷ Cf.: Macey, Noble, Dean, Reese, op. cit.

¹⁵⁸ Reinhard Strohm and Emma Kempson ('Isaac, Henricus', in: *Grove Music Online* (as of 9 Nov. 2009)) included the motet *Nisi tu, Domine, servabis nos in vanum* in a group of compositions misattributed to Isaac.

¹⁵⁹ As Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 122) observed correctly, it is possible to speculate that the intabulation was based directly on a vocal source. This is because the manuscript contains an unsuccessful, quickly abandoned attempt at arranging Brumel's motet (fol. 97v), which was resumed and finished later (in fol. 98r).

¹⁶⁰ Krystyna Wilkowska-Chomińska ('Indeks tematyczny', p. 31) concluded that *Egredientem* [Heinrich] *Finck* (fols 121v–122v) is a two-part composition with *Et omnes* (fols 122v–124r) as *secunda pars* following it directly in the *Tablature*. Wilkowska-Chomińska (ibidem) did not take into account the untitled composition following *Et omnes* (fols 124r–124v), which she probably interpreted as its continuation. On the other hand, John R. White (*Catalogue of the Tablature*, p. 153) treated *Et omnes* as a composition in its own right, of which the untitled composition is a possible *secunda pars*. Thus White edited *Et omnes* as a two-part composition, cf.: *Johannes of Lublin: Tablature*, vol. 3, pp. 91–95.

¹⁶¹ Cf.: Brzezińska, 'W kwestii autorstwa motetu *Date siceram moerentibus*'.

¹⁶² Cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 122.

¹⁶³ As Jakub Kubieniec concluded, this is how the title of the composition should be deciphered (instead of *Quem preces* as had been accepted previously). His interpretation is supported by the fact that – as he observed – the incipit is identical with the beginning of a stanza in a sequence about St Stanislaus, and the melody of that sequence is also quoted in the bass voice. I wish to thank Professor Kubieniec for this valuable contribution.

¹⁶⁴ Thus the versions differ mainly in terms of melody and rhythm (presence or absence of diminutions, different diminutions), as well as texture (changes in the temporal arrangement of the voices, reduced or greater number of pitches in the chords, reduced number of voices).

¹⁶⁵ The variants differ mainly in the presence or absence of diminutions and the type of embellishments. In addition, *Constitues eos principes* and [*Constitues eos*] *principes* also differ in size (the latter composition is slightly longer).

their equivalents in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*. That document contains additional versions, different from those found in the Kraśnik manuscript: *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter* and *Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter* (TMHS, pp. 250–251), as well as *Deus, qui sedes super thronum* [Johann Walter] and [*Deus, qui sedes super thronum*] (two different versions: TMHS, pp. 6–9, 332–335), *Vita in ligno moritur* 1540 [Ludwig Senfl] (in three different versions: TMHS, pp. 230–232, 286–287, 328–330) and *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541 [Johann Walter] (TMHS, pp. 194–195). It is noteworthy that these compositions probably belonged to a repertoire widely disseminated in the first half of the sixteenth century.¹⁶⁶ The same three vocal compositions, the two motets by Walter and one by Senfl, are a shared basis for the above-mentioned groups of intabulations, which follow closely their variously embellished models.¹⁶⁷ Similarities between the three versions of *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare* invite speculation that these compositions were also modelled on some as-yet unidentified vocal original.

Intabulations of motets and other sacred compositions are found in both major chronological layers of the manuscripts.¹⁶⁸ Three intabulations and five other sacred compositions (one of them in two versions) belong to the older part. However, copies of only two pieces are earlier than 1539 (*Quem precemur* N. C. and *Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter*, written one after the other); the remaining compositions all date back to the period during which the manuscript was merged.¹⁶⁹ These include two dated copies, *Sicut lilium inter spinas* 1540 [Antoine Brumel] and *Santa Maria* 1540 [Ludwig Senfl], added in 1540 along with *Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus* [Henricus Isaac?], *Stetit Jesus in medio* and *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter]; other supplements added after 1540 are *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter* and possibly *Surrexit Dominus, valete luctus* as well. Twelve intabulations and thirteen other sacred compositions are included in the newer part, of which as many as fifteen are dated: *Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez], *Vita in ligno moritur* 1540 [Ludwig Senfl], *De Sancto Johanne Baptista* N. C. 1541, *Nunc rogemus* N. C. 1541, *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl]: *Secunda pars. Dominus tecum miro pacto* 1541, *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541 [Johann Walter], *O [gloriosum] lumen ecclesiae. De Sancto Augustino* 1541, *Date siceram moerentibus. Quinque vocum* N. C. 1542 [Claudin de Sermisy], *Tribulatio [et angustia]* 1545 [Philippe Verdelot? Josquin des Prez?], *Benedictus Dominus Deus* 1545, *Benigne [fac Domine]* 1545, *Si Deus nobiscum, quis contra nos* 1545, *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* 1546 [Lupus Hellinck], *Absolon [Rex autem David]* 1547, and *Christo Regi omnes jubilemus* 1547.

The arrangements of originally vocal motets and of other sacred compositions from the *Tablature of Joannes of Lublin* could have been used in liturgy. This conjecture applies both to the identified intabulations of compositions with texts to be sung during the Mass and other religious ceremonies, and to pieces provided with textual incipits of antiphons, responsories and other with these functions; some of these quote the melody

¹⁶⁶ According to the catalogue of Senfl's works (www.senflonline.com), his motet *Vita in ligno moritur* survives in fifteen manuscripts, but only two are earlier than the first edition (RISM B/I/1: 1537¹), and it was published again in 1559 (RISM B/I/1: 1559¹); this motet also exists in about dozen manuscripts and prints as intabulations for lute and organ, e.g. in the *Intabolutura de lauto di Simon Gintzler musico del reverendissimo Cardinale di Trento, de recercari motetti madrigali et canzon francese novamente posta in luce. Libro primo* (Venice 1547, RISM B/I/1 1547²²), where Senfl's composition (no. 15) is preceded by an intabulation of Josquin's motet *Stabat Mater* (no. 14) and in the *Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, Französichen Welschen und Teütschen Geystlichen und Weltlichen Liedern [...]* *Durch Sebastian Ochsenthun [...]* *zusammen ordinirt und gelesem* (Johann Kohl, Heidelberg 1558, RISM: B/I/1 1558²⁰), where we find intabulations of Josquin's motet *Stabat Mater* (no. 9) and the Claudin [de Sermisy] motet *Date siceram moerentibus* (no. 20). Walter's motets *Deus, qui sedes super thronum* and *Cottidie apud vos eram* appeared in print three times before 1540 (RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, 1525²², 1537⁰⁸); the former of the motets is also known in a version for lute in the collection *Tablatur auff die Laudten [...]* (Hans Gerle, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nürnberg 1533, RISM B/I/1: 1533⁴, no. 57).

¹⁶⁷ I agree with Barbara Brzezińska (*Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 78–79) that the apparent similarity of compositions based on the same vocal sources is a result of their authors' faithful adherence to the originals. At the same time, a comparison of the versions makes it possible to identify those that are most closely akin. In the case of Walter's motet *Deus, qui sedes super thronum*, there is a close affinity between both versions found in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*; shared differences from the version *Deus, qui sedes super thronum* (fols 166v–168v) are also found in [*Deus, qui sedes super thronum*] (fols 204r–206r) and the first version from the Cracow tablature (pp. 6–9). As for the four intabulations of Senfl's motet *Vita in ligno moritur*, shared characteristics are found in the version from the Kraśnik tablature, in the second of the versions preserved in the Cracow tablature (pp. 286–287), and in the first and third versions in the Cracow tablature (pp. 230–232, 328–330).

¹⁶⁸ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–57.

¹⁶⁹ Cf.: ibidem, pp. 53–56.

of the plainchant. They are compositions connected with the ceremonies of the *temporale* – Corpus Christi (*Homo quidam fecit coenam* [Ludwig Senfl]: responsory) and the Second Sunday after the Epiphany (*Deus, qui sedes super thronum* [Johann Walter] and [*Deus, qui sedes super thronum*]: the incipit of a responsory), and *sanctorale* (or *commune sanctorum*) – in worship of the Holy Virgin Mary (*Sicut lilium inter spinas* 1540 [Antoine Brumel]: antiphon on the day of the Purification of the Blessed Virgin Mary, *Sancta Maria* [virgo, intercede] 1540 [Ludwig Senfl]: antiphon on the day of the Nativity of Mary,¹⁷⁰ and *Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez], with the incipit of a sequence on the day of Our Lady of Sorrows), SS Philip and Jacob the Apostles (*Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* [Ludwig Senfl]: with the incipit of an antiphon) and St Augustine (*Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino*: antiphon, and O [gloriosum] *lumen ecclesiae. De Sancto Augustino* 1541, with the incipit of the Alleluia verse), and ceremonies for the deceased (*Domine noster, secundum actus* [nostros] *noli nos iudicare. Pedaliter* and *Domine* [noster], *secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter*, with the incipit of a responsory). Moreover, other organ arrangements of motets with texts of antiphons are *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541 [Johann Walter] and *Absolon* [Rex autem David] 1547, while the piece *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* 1546 [Lupus Hellinck] is modelled on a motet with the text of a responsory. [*Benigne fac Domine*] and the incomplete variant of the composition *Benigne* [*fac Domine*] 1545 are based on the melody of the antiphon *Benigne fac Domine*.¹⁷¹

Most intabulations from the *Tablature of Joannes of Lublin* are based on a complete vocal composition consisting of one or two parts (the repetition of the final segment in the original is omitted, as in *Sicut lilium inter spinas* 1540 [Antoine Brumel]; on the contrary, a segment not repeated in the original is designated with a repeat sign, as in *Tribulatio* [*et angustia*] 1545 [Philippe Verdelot? Josquin des Prez?]). In two intabulations, only the first part of the motet was used (out of three in *Homo quidam fecit coenam*¹⁷² and in *Vita in ligno moritur* 1540 [Ludwig Senfl]¹⁷³), which may reflect the *alternatim* practice, leaving the remaining parts of a polyphonic composition or of plainchant to be performed vocally. In intabulations, the original number of voices found in the model was retained,¹⁷⁴ as well as its contrapuntal-harmonic structure, sometimes with exactly the same disposition of the contrapuntal lines (*Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus* [Henricus Isaac?], *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter], *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl], *Deus, misereatur nostri* [Claudin de Sermisy]). In exceptional cases, the music material of the model was transposed in the intabulation (*Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* [Ludwig Senfl]: down by a fifth; *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* 1546 [Lupus Hellinck]: down by a fourth, with both motets intended for a performance apparatus in high *chiavette*) and treated freely (*Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.* [Ludwig Senfl]). Thus the transition of a vocal original to an organ setting typically involves adjusting the music material to instrumental texture, primarily by introducing cliché diminutions: gruppettos (mainly in cadences), auxiliary and passing notes, filling in larger leaps and longer rests, and the breaking down of larger rhythmic values into repeated pitches. Other departures from the model include relations between the dispositions of contrapuntal lines and pitches which in the *Tablature* are assigned freely to different voices, sometimes with an octave transposition (*Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez], with the additional breaking down of the original long-note *cantus firmus*). In compositions subjected to diminution, the figuration of the melody is sometimes very elaborate (e.g. in *Sicut lilium inter spinas* 1540 [Antoine Brumel] with the embellished *discantus* and in *Laudate Dominum omnes gentes* [Johann Walter]). In some cases, intabulations are in fact vocal compositions written in keyboard notation (*Ave rosa sine spinis* for five voices [Ludwig Senfl], *Deus, misereatur nostri* [Claudin de Sermisy]); these feature only melismas found in the model and rare departures from the original (in *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl], these consist primarily in breaking down long rhyth-

¹⁷⁰ Cf.: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/>, Cantus ID: 004705.

¹⁷¹ For the identification of texts used in motets that served as models for intabulations and of text incipits in other sacred compositions (combined in most cases with identifying their liturgical purpose), cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 178–180. Most of the information here about this subject is adapted from Brzezińska.

¹⁷² Senfl's motet, based on the responsory *Ad Benedictionem Ss. sacramenti*, also includes the parts 2. *Repetitio. Quia parata sunt* and 3. *Versus. Venite, comedite*.

¹⁷³ In Senfl's motet, the first part with a text sung on Holy Saturday is followed by the parts 2. *Qui prophetice prompsisti* and 3. *Qui expansis in cruce manibus*, with texts to be sung on Maundy Thursday. Cf.: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/>, Cantus ID: 008449, 008447, 008444.

¹⁷⁴ An exception is Senfl's motet *Philippe, qui videt me* for six voices (two sopranos, alto, two tenors and bass notated in the high *chiavette*: G₂G₂C₂C₃F₃, with the soprano II and tenor II voices as a canon at the fifth) whose performance apparatus in the intabulation was reduced to five voices (*discantus*, alto, two tenors and bass).

mic values of the *cantus firmus*, which in this case is also motivated by the necessity of adapting the motet to the potential of another performance apparatus).

Like their vocal originals, the intabulations of motets are characterized by stylistic variety; on the other hand, they also represent two types of compositions. The first type are compositions based on a long-note *cantus firmus*, which was originally contained in one voice but in the *Tablature* is distributed between different voices and broken down (like in *Stabat Mater* 1540 [Josquin des Prez], in which the fixed melody – as is known – is the tenor voice of the chanson *Comme femme desconportée* by Gilles Binchois) or with the same placement as in the vocal composition (*Sancta Maria* 1540 [Ludwig Senfl] in the bass voice, with the anticipation of the opening phrase of the *cantus firmus* in the alto and *discantus* voices entering one by one, and in *Ave rosa sine spinis* [Ludwig Senfl] in the second alto voice; it is noteworthy that the *cantus firmus* in the latter piece is the same as in Josquin's motet,¹⁷⁵ with an *exordium* featuring counterpoint provided by voices entering in an imitative manner). In the model, the *cantus firmus* is sometimes structured canonically (in the tenor and bass voices: in *Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus* [Henricus Isaac?] or in the middle voices: in *Vita in ligno moritur* 1540 [Ludwig Senfl] and *Cottidie apud vos eram in templo docens* 1541 [Johann Walter]), which is reflected to a lesser or greater extent in the intabulation; in this case, the entry of the fixed melody is preceded by the opening phrase entering successively in the other voices. The second type is represented by compositions in which the structure is largely shaped using the imitative technique. In particular, these are *Homo quidam fecit coenam* [Ludwig Senfl] with voices linked through successive phrases of the *cantus firmus*, *Deus, misereatur nostri* [Claudin de Sermisy] and *Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita* 1546 [Lupus Hellinck]). Pieces close to the imitative style are *Deus, qui sedes super thronum* and *Laudate Dominum omnes gentes* [both by Johann Walter]. Another example of the second type of composition is *Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C. 1542* [Claudin de Sermisy], previously attributed to Nicolaus Cracoviensis and considered one of the first five-part motets subjected to pervading imitation in Poland.¹⁷⁶ This composition, with a text from *Liber proverbiorum* (XXXI, vv. 6–7), follows the principle of syntactic imitation, although the voices are not involved in the imitation to the same degree and sometimes run in parallel thirds and tenths; thus their status is not equal. The opening phrase, with a distinct melodic contour, is varied over the course of the composition, which reveals a tendency to impose thematic uniformity. At the same time, a textural variety serves the purpose of shaping a two-part form emphasized by a culmination, coherent with the structure of the text and its expressive value.¹⁷⁷

The other sacred works are four-voice compositions, with some pieces for five voices: (*Stetit Jesus in medio, Nunc rogemus N. C. 1541*, [Benigne fac Domine]/Benigne [fac Domine] 1545, *Constitues eos principes*/[Constitues eos] principes, *Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino*), which – given the prevalence of the four-voice texture in the repertoire of the *Tablature* – invites the conjecture that some pieces are intabulations of as-yet unidentified vocal music. After all, compositions from this group display general characteristics shared by the arrangements of the *ordinarium missae*, *proprium missae* and *officii*. Their structures are also based on the *cantus firmus*, sporadically featuring voices that do not provide an independent counterpoint (forming parallel imperfect consonances: in *Quem precemur N. C.*, bars 13, 18, 20–21, 30, 35–36, 44, 51–52, 56–57; and in [Benigne fac Domine]/Benigne [fac Domine] 1545, bars 2, 4, 6, 11–12, 17–18, 21, 30, 48). Nine of these begin with the successive entries of voices sharing the same opening phrase of the fixed melody, often embellished; in some pieces, the voices participating in the initial imitation are paired in combinations of opposed timbre (*De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541*, *Nunc rogemus N. C. 1541*, *Benedictus Dominus Deus* 1545), or the pair of higher voices enters considerably earlier than the other voices (*Quem precemur N. C.*, O [gloriosum] *lumen ecclesiae. De Sancto Augustino* 1541). The other compositions begin with the simultaneous entry of all (or three) voices. The course of composition is usually dominated by moderately embellished free counterpoint, with figurative melody foregrounded especially in the *discantus* and alto voices. Quite frequently, however, we find imitations of short motifs or correspondence of motifs across selected voices (*De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541*, *Stetit Jesus in medio, Egredientem* [Heinrich] Finck, [Benigne fac Domine]/Benigne [fac Domine] 1545, *Si Deus nobiscum, quis contra nos* 1545). Imitations occur in pairs of contrasting voices (*Christo Regi omnes*

¹⁷⁵ Cf.: Stefan Gasch, Sonja Tröster, 'Senfl, Ludwig', in: *Grove Music Online* (accessed 1 July 2014).

¹⁷⁶ Cf. in particular: Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, pp. 123–125, 200, 204–205.

¹⁷⁷ For an analysis of Sermisy's motet *Date siceram moerentibus*, with which the intabulation is closely connected, cf.: Brzezińska, 'W kwestii autorstwa motetu *Date siceram moerentibus*', pp. 58–63.

jubilemus 1547, bars 8–11, 11–15, 21–29), or the paired higher voices anticipate the entry of the other voices, with the markedly delayed tenor voice as a long-note *cantus firmus* (*Quem precemur* N. C., bars 25–42); the organization of voices in pairs lends clarity to the composition's structure. A high degree of imitation means that the structuring of the composition resembles pervading imitation (especially in the five-voice motet *Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino*). On the other hand, several compositions divided by cadential or formal caesuras are characterized by a tendency to regularity of structure, also observed in sacred songs in the *Tablature of Joannes of Lublin*. In the motets, this tendency is notable in repeating the melodic-harmonic material, literally or with variations. The repetitions in *Si Deus nobiscum, quis contra nos* 1545 and *Benedictus Dominus Deus* 1545 create the form ABB₁ – in the initial phase in the former composition (bars 1–5, 6–12, 12–18), in the latter throughout the composition (bars 1–18, 19–26, 27–32, concluded with a coda in bars 32–37).¹⁷⁸ In *Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare. Pedaliter/Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare. Manualiter*, the repetitions of the music material occur in the clearly distinguished initial portion (bars 6–11, 11–16). In *Surrexit Domine, valete luctus* (a composition known in a shortened version from the *Cracow Lute Tablature* (also known as the *Tablature of Mikołaj Strzeszkowski*), MS shelf no. 1400/1, Lviv, University Library), an important factor is variational transformations of the music material combined with a change to triple metre, characteristic of other genres represented in the *Tablature*: its dances and secular songs.¹⁷⁹

Sacred songs. The *Tablature of Joannes of Lublin* contains eleven arrangements of sacred songs, suitable for liturgical purposes. Seven of these are provided with Latin incipits (including two referred to as *colenda*), while four have incipits in Polish. The first group are compositions linked to Advent (*Ave hierarchia* N. C.), Christmas (*Dies est laetitiae, Colenda*, and its variant [*Colenda*],¹⁸⁰ and *Colenda Severini* [Koń?] 1540), Easter (*Christus iam surrexit* and *Aliud Christus iam surrexit*) and Lent ([*Patris sapientia*] and *Patris sapientia. Pedaliter*, included in the *Tablature* in two versions, for three and for four voices);¹⁸¹ the second group are arrangements of two Easter songs (*Nasz Zbawiciel* [Our Saviour] N. C. 1537, *Przez twe święte zmartwychwstanie*), one Marian song (in two versions: *O przenajśławniejsza Panno*, [*O przenajśławniejsza Panno*],¹⁸² and one composition linked to St Stanislaus (*Wesel się polska korona* [Rejoice, O Polish Crown] N. C.). Most arrangements of sacred songs are of anonymous authorship, while three pieces are signed with the initials N. C. (*Ave hierarchia, Wesel się polska korona* and *Nasz Zbawiciel*);¹⁸³ a Seweryn Koń is the possible composer of *Colenda Severini* 1540.¹⁸⁴

Most arrangements of sacred songs are included in the older part of the manuscript, where a pattern of arranging compositions in accordance with the liturgical calendar can be observed (although [*Patris sapientia*] was added as a supplement in 1540), and the only dated composition, *Nasz Zbawiciel* N. C. 1537, bears the earliest date found in the *Tablature* (and is inscribed, along with the songs *Ave hierarchia* N. C., *Dies est laetitiae, Colenda* and *O przenajśławniejsza Panno*, in fascicle XII, i.e. the oldest in the manuscript).¹⁸⁵ Songs from this part of the manuscript are included in groups of works with the same liturgical purpose.¹⁸⁶ Only two pieces, the dated *Colenda Severini* [Koń?] 1540 and *Przez twe święte zmartwychwstanie*, belong to the newer

¹⁷⁸ Here it should be added that the repetition of the segment was suggested in the notation of *Carmen in F* [*Non mortui laudabunt te, Domine*]: in bar 13, a repeat sign appears, although out of place (in the cadential phrase, before it is resolved). It would be more justified, however, in the variant *Non mortui laudabunt te, Domine*, in which at this point a clear formal caesura appears, but without *signum repetitionis*.

¹⁷⁹ For interpretations concerning formal regularities in the arrangements of plainchant melodies, cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 129–131.

¹⁸⁰ The variant differs slightly from the composition *Colenda*, especially in ornaments and in a more careful notation of pitches in the octaves.

¹⁸¹ The versions are very different, in terms both of the performance apparatus and of the embellishments of the shared harmonic structures based on the same *cantus firmus* (placed in the middle/tenor voice) and of size. On the other hand, the formal structures of the versions are similar.

¹⁸² The versions are very different, often in terms of the embellishments of the shared harmonic structures based on the same *cantus firmus* (placed in the tenor voice) and of size. On the other hand, the form of the compositions is the same.

¹⁸³ Cf.: footnote 16.

¹⁸⁴ The author of *Colenda Severini* 1540 may also be the composer of an untitled composition with characteristics of a *ricercare*, annotated in the *Tablature of Joannes of Lublin* with the inscription 'Severi[nus] Konj' (fols 113v–114v).

¹⁸⁵ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–57.

¹⁸⁶ Cf.: footnote 30.

part. In this part, there are also copies of three compositions with music material linking them to pieces in the older part: other versions of the Lent song (*Patris sapientia. Pedaliter*) and of the Marian song (here untitled: [*O przenajśławniejsza Panno*]) and a variant of the Christmas song (here untitled: [*Colenda*]).

The arrangements of sacred songs from the *Tablature* draw their *cantus firmi* from the repertoire of songs which predate the Reformation in Poland; this holds true for most songs that have Latin titles in the *Tablature*, because their translations into Polish have also survived.¹⁸⁷ *Ave hierarchia N. C.* is an arrangement of an Advent song performed during early morning mass, popularized in the sixteenth century by cantionals printed in Polish (in which it figures with the incipit *Wesele śpiewajmy, Boga Ojca chwalmmy* [Let us sing joyfully and praise the Lord]). *Dies est laetitia* is based on a Christmas song with the same title, while *Colenda* and *Colenda Severini* [Koń?] 1540 are arrangements of the carols *Nuż, my dziatki, zaśpiewajmy* and the beginning of *Christo nato Domino Jubilemus omnes*. The former carol, known from the older repertoire of Catholic Christmas songs, was later adopted by reformed denominations: it is found in leaflets from 1650s, including accordion-fold cantionals with polyphonic music.¹⁸⁸ In *Patris sapientia. Pedaliter* and [*Patris sapientia*], the fixed melody is that of a Canonical Hours song, connected mainly with Good Friday liturgy and popular in Poland (another arrangement of the melody is found in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, pp. 248–249). In the fifteenth and sixteenth centuries, its text was translated into Polish and printed several times in this version (e.g. with the incipit *Jezu, mądrość i prawda Ojca niebieskiego* [Jesus, wisdom and truth of the Heavenly Father]). Of the three Easter songs functioning as *cantus firmi* in four compositions from the *Tablature*, the songs *Christus iam surrexit* (sung in Poland with the text *Chrystus Pan zmartwychwstał, zwycięstwo otrzymał* [Christ has risen from the dead, victorious]) and *Przez twe święte zmartwychwstanie* date to the fourteenth century; the song *Nasz Zbawiciel*, with a melody borrowed from *Jesu noster Deus ac Redemptor*, was given three settings in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, each of them different (pp. 30, 53–54 and 97–100, here with the inscription ‘N. Z. Crac[oviensis]’). *O przenajśławniejsza Panno* and [*O przenajśławniejsza Panno*] draw upon a Marian song, known in Poland already by the fifteenth century. The title of the composition *Wesel się polska korona N. C.* is traditionally identified with the incipit of the second stanza of the fifteenth-century song about St Stanislaus, *Chwała tobie gospodzinie* [Glory be to Our Lord].¹⁸⁹

The organ arrangements of sacred songs from the *Tablature* share some features with compositions based on liturgical chants, as recommended by the author of *Ad faciendum cantum choralem*, despite differing textural structures. Most are also pieces for four voices; one entire composition, however, is written for three voices ([*Patris sapientia*]), while in another the fourth voice is not introduced until the closure (*Colenda*, bars 43–47), and in yet another the texture is expanded at this point to five voices (*Colenda Severini* [Koń?] 1540, bars 66–72). The songs are based on a *cantus firmus* placed chiefly in one voice, in long rhythmic values (mostly *minimae*), exceptionally ornamented (*Dies est laetitia*). The melody in the songs is placed consistently in the tenor/middle voice ([*Patris sapientia*] and *Patris sapientia. Pedaliter*, *Ave hierarchia N. C.*, *O przenajśławniejsza Panno*, [*O przenajśławniejsza Panno*]), the bass voice (*Wesel się polska korona N. C.*, *Nasz Zbawiciel N. C.* 1537, *Przez twe święte zmartwychwstanie*) or in the *discantus* (*Aliud Christus iam surrexit*, *Dies est laetitia*); in three compositions the melody moves across different voices (*Christus iam surrexit*, *Colenda Severini*) or alternates between the extreme voices (*Colenda*). Six compositions begin with the voices entering in succession: the initial imitation with the anticipation of the fixed melody, introduced fully in the voice entering last (in *Wesel się polska korona N. C.*, *Nasz Zbawiciel N. C.*, *Przez twe święte zmartwychwstanie*); with an embellished opening phrase of the fixed melody only in the *discantus*, followed by a phrase independent from the *cantus firmus* of the alto part, preceding its entry in long-note form in the tenor voice simultaneous with the counterpoint in the bass voice (in *Ave hierarchia N. C.*), but also with an imitative structure linked through its initial phrase borrowed from the song (also ornamented), realized in three or four voices, none of which is distinguished rhythmically (*Christus iam surrexit*, *Colenda Severini*). The main body of a composition is dominated by free and ornamented counterpointing of the *cantus firmus*, while imitations appear only in some

¹⁸⁷ For the origin of the compositions arranged in the *Tablature*, their reception and popularity in the fourteenth to sixteenth centuries, cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, pp. 92–95.

¹⁸⁸ Cf.: Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu* [The repertoire of Polish vocal music in the Renaissance], Cracow 1999, p. 154.

¹⁸⁹ The identification of the melody *Wesel się polska korona* was attempted by Krystyna Wilkowska-Chomińska (*Twórczość Mikołaja z Krakowa*, pp. 135–137).

cases (*Christus iam surrexit*, bars 11–14, 16–21, 25–28). Five compositions have non-imitative beginnings. In such cases, the *cantus firmus*, maintained consistently in one voice: the *discantus* or tenor/middle voice, long-note while also being varied in terms of rhythm and melody, is freely counterpointed in the remaining voices of the composition (*Aliud Christus iam surrexit*, [*Patris sapientia*] and *Patris sapientia. Pedaliter, Dies est laetitiae, O przenajświętsza Panno*, [*O przenajświętsza Panno*]); sometimes in the highest voice (and in the bass voice) there is an extended melodic figuration, which stands in contrast to the melody of other voices counterpointed *nota contra notam* or moderately ornamented ([*Patris sapientia*] and *Patris sapientia. Pedaliter, O przenajświętsza Panno*, [*O przenajświętsza Panno*]). In exceptional cases, the fixed melody, placed alternately in the extreme voices (bass and *discantus*), provides a basis for free counterpoint (in the alto and tenor voices), maintained also in parallel imperfect consonances involving contrasting the timbres of two groups of voices (*Colenda*).

The form of the polyphonic songs is based in most cases on a structuring of sections determined by successive phrases of the fixed melody (and corresponding phrases of the text). Their design is thus similar to that of an organ motet. For this reason, the polyphonic songs, especially those with imitative beginnings, are sometimes hard to distinguish from the liturgical settings of fixed melodies. However, among the polyphonic arrangements of sacred songs, it is possible to find pieces where the structure has a tendency to be regular, which manifests itself in the distribution of textural means and/or in repeating selected sections. In *Christus iam surrexit*, using imitation twice over the course of the composition contributes to its division into three segments of similar size (bars 1–11, 11–25, 25–39); in the composition *Colenda*, foregrounding four consecutive sections of the fixed melody, with the alto and tenor voices as accompaniment, consistently in the *discantus* then followed by the bass, creates a quasi-variational structure of the composition made up of four segments, in which the four-voice conclusion clearly alludes to the penultimate section. Thus, the serial form is as follows: aa₁ (bars 1–6, 7–13) bb₁ (bars 26–30, 31–34) cc₁ (bars 14–19, 20–25) dd₁d' (bars 35–38, 39–42, 43–47). It is noteworthy that the melody used in the last segment is the basis (despite minor modifications) for a repeated section in the carols' arrangement *Colenda Severini* [Korń?] 1540. Repetitions of longer sections of music material (with minor variations) appear in the polyphonic setting of the song *Patris sapientia* (in the three-voice version in bars 6–18 and 26–28; in the four-voice version in bars 6–20 and 26–40). Their presence justifies classifying the form of these compositions as AA₁. Finally, in the arrangement of the song *O przenajświętsza Panno*, selected segments and sections are repeated unchanged, in accordance with the repetition signs used in the *Tablature*. In both versions, the form of the song is A(aba)BCB.

Preambula. The *Tablature of Joannes of Lublin* contains twenty preambula (including two with two variants: *Preambulum in D N. C.* and [*Preambulum*] *in d*,¹⁹⁰ and *Aliud preambulum [in F]* and an untitled composition, fol. 245r, with the latter two differing only slightly),¹⁹¹ a considerable representation of this genre in the context of repertoire found in other tablatures from the first half of the sixteenth century.¹⁹² These preambula are included in both major chronological layers of the manuscript: a few are found in the older layer (*Preambulum in G per B*, *Preambulum in a per h*, [*Preambulum*] *in F* and *Preambulum super F*, the first of them inscribed in 1539, the last in 1540), while the majority belong to the newer part (the remainder of the preambula, one of which is dated: *Preambulum [in F] N. C.* 1546).¹⁹³ In the Kraśnik tablature, most preambula are of anonymous authorship, and only two pieces (*Preambulum in D* and *Preambulum [in F]* 1546) are annotated with the initials N. C.,¹⁹⁴ which suggest the composer [= Nicolaus Cracoviensis].¹⁹⁵ Four compositions have concordances

¹⁹⁰ In comparison with [*Preambulum*] *in d*, *Preambulum in D N. C.* is more ornamented and longer. In addition, the two compositions differ in minor details: the positioning of pitches in the octave in the bass voice and the melodic shape of a gruppetto.

¹⁹¹ In comparison with *Aliud preambulum [in F]*, the untitled composition features a different placement of individual motifs in the middle voices, a simplified melodic-rhythmic course (in the *discantus*) and a shortened conclusion.

¹⁹² Cf.: Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 111.

¹⁹³ Cf.: Gancarczyk, op. cit., pp. 54–57.

¹⁹⁴ Krystyna Wilkowska-Chomińska (in *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, pp. 12, 159) attributed *Preambulum in F. Manualiter* (unsigned) to Nicolaus Cracoviensis; it is classified by her as a variant of *Preambulum [in F] N. C.* 1546.

¹⁹⁵ Cf.: Chybiński, 'Tablatura organowa Jana z Lublina', pp. 237, 240; Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, p. 159; Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych*, p. 171. Adolf Chybiński (ibidem, pp. 237, 240–245) was convinced that the anonymous preambula (and sometimes also the adjacent formulae in the *Fundamentum*) were contributed by Joannes of Lublin as copyist of the *Tablature* and author of the introductory treatise *Ad faciendum cantum choralem*.

in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* (*Preambulum in c* = TMHS p. 34, *Preambulum super d* = TMHS pp. 34–35, [*Preambulum*] *in e* = TMHS pp. 35–36, [*Preambulum*] *super f* = TMHS p. 36),¹⁹⁶ while two other pieces in the Kraśnik tablature (*Preambulum in a per h* and [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r) are shortened versions of their counterparts in the Cracow tablature (pp. 37, 3),¹⁹⁷ in which the latter piece is also annotated with N. C. Among the preambula included in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, four constitute a group that is included in both collections, one after another in the same order; in the *Tablature of Joannes of Lublin*, two preambula whose extended versions are found in the Cracow tablature are also adjacent.

As compositions originally intended for organ, the preambula from the *Tablature of Joannes of Lublin* probably functioned as preludes/introductions to other compositions (vocal and vocal-instrumental), facilitating intonation and stabilizing the key of the plainchant and its polyphonic settings. As an element in the larger whole combining liturgy and music, they required tonal uniformity with the plainchant or a vocal-instrumental composition.¹⁹⁸ Therefore, in order to link the corresponding preambula with liturgical monody or polyphony, the *finalis* are used, designated with letters: *in c*, *super d/in d* (*D*), *in e*, *super f* (*F*)/*in F*, *in G per B* (=B_b), *in G per H* (=B), *in a per h* (=b), corresponding to the opening and closing pitches of the bass voice (usually with a precise indication of placement in the small or great octave); nine preambula have the *finalis* pitch *f/F*, with four in *d/D*, three representing the category *G per B* (=B_b), and with the categories *c*, *e*, *G per H* (=B) and *a per h* (=b) represented by one piece each. Interestingly, the preambula represent nearly all ‘keys’ known from the *Fundamentum* – a collection of the formulae for the instrumental counterpoint (with similar designation),¹⁹⁹ except for *a per b* (=b_b).²⁰⁰ Moreover, the first eight preambula (two *super f/F* and two *G per B* (=B_b)) were composed in successive ‘keys’ (with *initiales* and *finales* resting on the consecutive pitches of the *hexachordum naturale*), resembling a method for classifying patterns for ‘harmonizing’ melodies (*concordantiae*) and cadences: short and moderately ornamented (*conclusiones*), extended and sometimes richly figured (*clausulae seu colores*). As has already been mentioned, the first four compositions (also included in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*) are found in the opening part of the *Tablature*, after the treatise *Ad faciendum cantum choralem* and two groups of compositions in the *Fundamentum*.²⁰¹

Only the general textural characteristics of the preambula are similar to those of the organ settings of *cantus firmi*, probably of local origin, including those with liturgical functions. This is because they are typically compositions for four voices, although in only three of them is this texture maintained consistently (*Preambulum in a per h*, *Preambulum pedale in d*, [*Preambulum*] *in F*, fol. 182r); in nearly all other pieces, the chords, especially at the beginning of *semibrevis* and/or in cadences, are strengthened with additional pitches. In addition, reductions of the voice number occur: to three voices over the course of the composition (*Preambulum*

¹⁹⁶ The key differences between the sources: the extended conclusion in the version found in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit* in comparison with [*Preambulum*] *super f*, along with a modification of the final chord in [*Preambulum*] *in e* (based on a repercussion pitch instead of *finalis*).

¹⁹⁷ In the versions found in the *Tablature from the Monastery of the Holy Spirit*, in *Preambulum in a per h* and [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r: bars 1–2 and 10–13 correspond to bars 1–2 and 3–6; bars 1–8 and 19 (second half) to 20 correspond to bars 1–8 (first half) and 8 (second half) to 9, respectively, in compositions from the *Tablature of Joannes of Lublin*.

¹⁹⁸ Nevertheless, the preambula from the *Tablature of Joannes of Lublin* do not introduce the key of the compositions that follow them directly. The only exception is *Preambulum in G per B* (fol. 62r) preceding the introit *Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi* (fols 62v–64r), composed in the same mode.

¹⁹⁹ Connections between the preambula and compositions in the *Fundamentum* were noticed early by Adolf Chybiński (‘Tabulatura organowa Jana z Lublina’, pp. 235–236), who concluded that the longer *conclusiones*, *exempla* and *clausulae* are in fact preambula, as they do not differ significantly from compositions of this genre. In a list of preambula preceding their description, Chybiński (ibidem) also included *Finale super D* (fol. 257r). *Finale super D* is a cadential formula, so John R. White incorporated it in a volume of his edition of the *Tablature*, including *inter alia* selected compositions from the *Fundamentum* (cf.: *Johannes of Lublin: Tablature*, vol. 6, p. 55), and Elżbieta Witkowska-Zaremba included it in the theoretical-didactic part of the manuscript (cf.: *Tabulatura Joannis de Lublin*, p. 183).

²⁰⁰ For the designations of the ‘keys’ of contrapuntal patterns and formulae and their meaning, cf.: Dobrzańska-Fabiańska, ‘*Fundamentum* (1538) z Tabulatury Jana z Lublina’, pp. 144–148.

²⁰¹ Three other preambula are found adjacent to polyphonic arrangements of consecutive psalm tones: eight, four or five and seven. These are *Preambulum in F. Manualiter* (fol. 195v), *Preambulum in d* (fol. 233r) and *Preambulum in G per H* (fol. 235r). The first composition is between *Exempla octo tonorum* (fols 192r–193r, with the conclusion *Bellum francigenum 1540*, fols 193v–195r) and *Toni valentes ad cantum* (fols 195v–197v), while the remaining two are included among the series *Toni transpositi* and in its conclusion (fols 229v–233r, 233v–235r). The placement of the above-mentioned preambula in the context of ‘educational compositions’ was noticed by Adolf Chybiński (‘Tabulatura organowa Jana z Lublina’, p. 237).

super F, fols 42v–43r, bar 24; [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r, bar 5), and in melismatic endings to a melody supplemented with a single bass pitch (*Preambulum in c*, bar 19; [*Preambulum*] *in G per B*, bars 15–18). The dominant structures in the preambula are those in which the voices do not share the same motifs and are in a polyrhythmic and monorhythmic (or similar) relationship. In some cases, only two selected voices have corresponding motifs, and their rhythmic designs are complementary;²⁰² on occasion, one voice progresses in long and equal notes, resembling the *cantus firmus*.²⁰³ Frequently the figured melody, foregrounded in the highest voice, is based on a prolonged chord. The voices tend towards dependence: they move forward in parallel imperfect consonances – thirds, tenths and sixths²⁰⁴ – and form fauxbourdon structures (*Preambulum in G per B*, bars 8–9); they also feature melodic progressions, linked (or not) with harmonic sequences.²⁰⁵

In addition, the preambula are distinguished by other specific features, some of which are not typical for instrumental settings of fixed melodies inspired by polyphonic vocal compositions. Primarily, cliché diminutions are employed, common in keyboard music, and some preambula share the same music material. Compositions representing this genre feature a large number of ornamentals and figurations. In this case, they are not only gruppettos, found in the entire music repertoire of the *Tablature*, but also ascending and/or descending scale progressions. They are usually expressed in identical rhythmic values (*semifusae* or *fusae*), but also use dotted rhythms; their ambitus ranges from the fourth to the eleventh, sometimes embedded as a vital constituent of extended coloraturas with a broad range.²⁰⁶ In nine compositions, rich figurations in small rhythmic values (usually imprecisely measured), based on prolonged chords (pitches in the bass voice), emphasize the ending of the composition, which only happens exceptionally in the arrangements of liturgical chants.²⁰⁷ Diminutions are sometimes repeated in progression – both gruppettos and other small-scale melodic phrases, usually four-note motifs ascending and descending within the ambitus of a fourth;²⁰⁸ ornamentals with differently structured melodies and rhythm are juxtaposed, which adds variety to the embellished portions of the compositions.²⁰⁹

Shared music material is found primarily in the preambula composed within the same ‘keys’, showing affinity to ‘tonally’ equivalent *conclusiones seu colores* (a testimony to the practice of organ improvisation based on a limited range of contrapuntal patterns, recorded in the *Tablature*). Preambula with the same *finales* feature almost identical melodic-harmonic structures, concentrated in the structurally foregrounded place of the compositions. Within the group of nine *super f (F)/in F* preambula, including one composition with two variants and two other compositions whose beginnings and endings are in a variant relationship (*Preambulum in F. Manualiter*, bars 1–5, 15–18; *Preambulum [in F] N. C. 1546*, bars 1–5, 15–19), six and three others have similar beginnings;²¹⁰ they are linked through cadential phrases of two kinds, structured around a sequence of chords concluded with an ‘authentic’ or ‘plagal’ cadence.²¹¹ A similar structuring of cadential phrases is the element linking *Preambulum super F*, fols 42v–43r (bars 25–28), to *Secunda clausula in f*; and [*Preambulum*] *in F*, fols

²⁰² Cf.: *Preambulum in c*, bar 11; *Preambulum super F*, fols 42v–43r, bars 4–5; *Preambulum super F*, fol. 98v, bars 17–20, 22–25; *Preambulum in F. Manualiter*, bars 1–2, 9, 12–13; [*Preambulum*] *in d*, bars 2–3.

²⁰³ Cf.: *Preambulum in c*, tenor, bars 6–10; [*Preambulum*] *super f*, alto, bars 5–11; *Preambulum super F*, fols 42v–43r, tenor, bars 1–14; *Preambulum in G per H*, tenor, bars 1–12.

²⁰⁴ Cf. e.g.: *Preambulum in c*, bars 14–15; [*Preambulum*] *super f*, bars 9, 11–16; *Preambulum super F*, fols 42v–43r, bars 5, 11, 13–14, 17, 20–22; *Preambulum super F*, fol. 98v, bars 15–20, 22–23; *Preambulum in G per H*, bars 5, 10–11, 13–16, 22–23.

²⁰⁵ Cf. e.g.: *Preambulum in c*, bars 3, 8–9, 11–12, 19; *Preambulum super d*, bars 2–3, 4–6; [*Preambulum*] *in e*, bars 6–7, 19; [*Preambulum*] *super f*, bars 7–10, 11–17; *Preambulum in G per B*, bars 4–5, 12–16; *Preambulum super F*, fol. 98v, bars 15–16, 18–23, 24–25, 31.

²⁰⁶ Cf.: *Preambulum in c*, *Preambulum super d*, [*Preambulum*] *in e*, *Preambulum super F*, fols 42v–43r, [*Preambulum*] *in G per B*, *Preambulum super F*, fol. 98v, *Preambulum super F*, fol. 137r, *Preambulum in D N. C.*, [*Preambulum in G per B*].

²⁰⁷ Cf.: *Officium per octavas: Kyrie primum, Kyrie paschale: Kyrie tertium; Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi: Gloria Patri; Introitus de Resurrectione Domini N. C.: Gloria Patri*. Cf. also: the arrangements of a sacred song, [*Patris sapientia*], and of a secular one, *Żałość i radość* {Mourning and joy} (bar 13).

²⁰⁸ Cf. e.g.: *Preambulum in c*, bars 3, 19; *Preambulum super d*, bars 2–3, 4–6; [*Preambulum*] *in e*, bar 19; *Preambulum super F*, fol. 98v, bar 31; *Preambulum in D N. C.*, bars 1–2, 13.

²⁰⁹ Cf. especially: *Preambulum super d*, bars 17–18; *Preambulum super F*, fol. 98v, bar 31.

²¹⁰ Cf.: 1) [*Preambulum*] *super f*, *Preambulum super F*, fols 42v–43r, [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r, *Preambulum super F*, fol. 98v, [*Preambulum*] *in F*, fol. 182r, *Aliud preambulum [in F]*; 2) *Preambulum super F*, fol. 137r, *Preambulum in F. Manualiter*, *Preambulum [in F] N. C. 1546*.

²¹¹ Cf.: 1) [*Preambulum*] *super f*, [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r, *Preambulum super F*, fol. 98v, bars 28–30, *Preambulum super F*, fol. 137r, bars 11–13, [*Preambulum*] *in F*, fol. 182; 2) *Preambulum super F*, fols 42v–43r, bars 26–28, *Preambulum in F. Manualiter*, *Preambulum [in F] N. C. 1546*, *Aliud preambulum [in F]*.

91v–92r, to *Prima clausula in f*; and both *Preambulum super F*, fol. 137r (bars 11–13), and [*Preambulum*] *in F*, fol. 182r (bars 5–7), to *Tertia clausula in f*. Within the group of *super d/in d* (*D*) preambula, including one in two variants, two compositions have similar beginnings (*Preambulum super d* and *Preambulum in d*), all cadential phrases are based on an identical sequence of chords, and the elaborate cadential phrases in *Preambulum super d* (bars 12–17) and *Preambulum in D N. C.* (bars 7–12) / [*Preambulum*] *in d* (bars 9–12) are clearly akin. This group of preambula also shares some characteristics with the compositions in the *Fundamentum*: the cadences in *Preambulum super d* and *Preambulum in D N. C.* / [*Preambulum*] *in d* contain a figure similar to the closing cadence in *Secunda clausula in d*, while the ending of *Preambulum pedale in d* resembles the cadence in *Prima clausula in d*. Shared music material is also found in the three *in G per B* preambula: the beginnings of *Preambulum in G per B* and [*Preambulum in G per B*] and the endings [*Preambulum*] *in G per B* and [*Preambulum in G per B*] are similar. The musical shape of the cadence has a form close to the cadential phrases *clausulae seu colores*: the cadence and the preceding progression in [*Preambulum*] *in G per B* (bars 11–14) (and to a lesser extent in [*Preambulum in G per B*], bars 15–17) is equivalent to the ending of *Prima clausula in g per b*, while the cadence in *Preambulum in G per B* corresponds to the cadence in *Secunda clausula in g per b*.

Preambula, sharing the same music material, are at the same time diverse in terms of size and form. Most of them consist of fifteen to twenty-five bars, but there are also pieces that are either considerably shorter (e.g. the six-bar *Preambulum in a per h*) or more extended (thirty bars in *Preambulum super F*, fols 42v–43r, and thirty-two bars in *Preambulum super F*, fol. 98v). The form of the preambula follows basically two patterns, depending on the choice and distribution of textures, which is sometimes structured regularly. The first type, usually longer compositions with diversified textures, are structures moderately embellished and/or maintained in *nota contra notam* counterpoint (or close to it), sometimes with voices progressing in parallel imperfect consonances and with sequential repetitions of figurations, prevalent especially in the middle parts; these are contrasted with structures dominated by gruppettos and/or scalar coloraturas filling notes with long rhythmic values, usually foregrounded in the opening and closing phases (*Preambulum super d*, [*Preambulum*] *super f*, *Preambulum super F*, fols 42v–43r; *Preambulum super F*, fol. 98v; *Preambulum in D N. C.*, *Aliud preambulum [in F]*), sometimes recurring over the course of the composition and separating short sections without ornaments (*Preambulum in c*, [*Preambulum*] *in e*). In such cases, the composition has a three-phase, quasi-framed form. In eight compositions, elaborate embellishments that follow the final cadence (or precede the cadential phrase) are sharply contrasted with the central section of the composition (*Preambulum super d*, [*Preambulum*] *in e*, *Preambulum super F*, fols 42v–43r; *Preambulum super F*, fol. 98v; *Preambulum in D N. C.*), or they complement a two-phase composition, having a moderately ornamented texture ([*Preambulum*] *in G per B*, *Preambulum super F*, fol. 137r, [*Preambulum in G per B*]). As for the preambula of the second type, with more uniform texture, including the shortest ones, these are dominated by moderately ornamented counterpoint, enriched with small diminutions. They are either dispersed throughout the entire composition (*Preambulum in F. Manualiter*, *Preambulum in d*, *Preambulum [in F] N. C.* 1546), or are small in number and placed particularly at the beginning of a composition and/or in formal caesuras (*Preambulum in G per B*, *Preambulum in a per h*, [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r, *Preambulum pedale in d*, [*Preambulum*] *in F*, fol. 182r; *Preambulum in G per H*, [*Preambulum*] *in d*), sometimes emphasizing the regularity of the structure (*Preambulum in a per h*, [*Preambulum*] *in F*, fols 91v–92r).

ILUSTRACJE *PLATES*





30 Officiū de corpore xpi fl. c. 1. 7. 8. 0

The musical score is written on six staves. Each staff consists of a four-line red staff with square neumes. The text is written in a Gothic script below the staves. The manuscript shows signs of age, with some ink fading and staining.

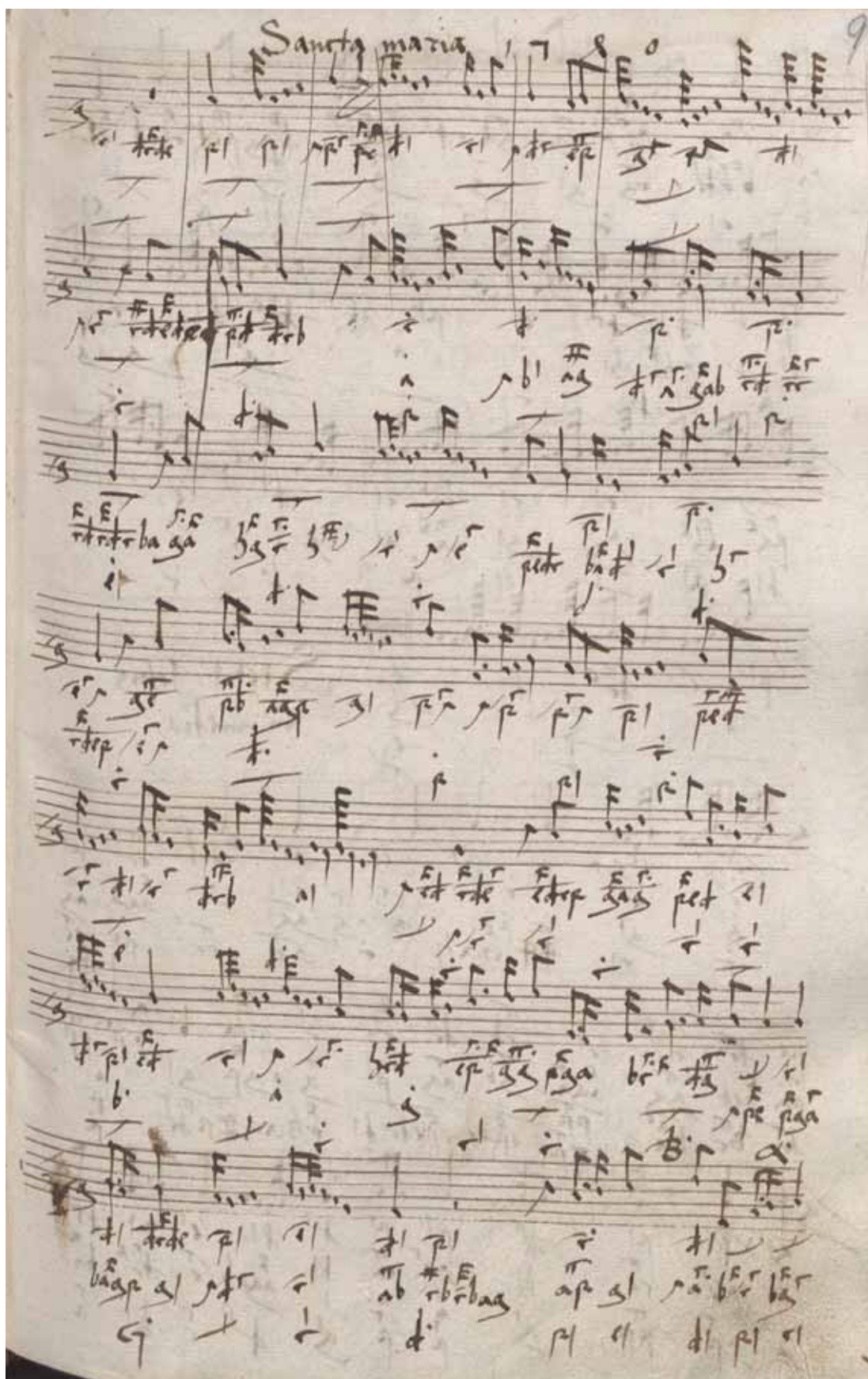
Primus Tonus 15

The musical score is written on five systems. Each system consists of a vocal line (top) and a lute line (bottom). The vocal line uses a four-line staff with square notes and rests. The lute line uses a simplified tablature with letters (a, b, c, d, e, f, g) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) placed below the staff. The text is written in a cursive script, likely a historical form of Italian or Spanish. The page is numbered '15' in the top right corner.

21

Crux fidelis

The musical score is written in a historical style, featuring square notes on a four-line staff. The notation is in a Gothic script. The page is numbered 21 in the top left corner. The title 'Crux fidelis' is written in a Gothic script at the top left. The score consists of six systems of music, each with a vocal line and a lute line. The lute line is written in a simplified tablature style, using letters and numbers to represent fret positions. The text 'Crux fidelis' is written in a Gothic script at the top left. The page is numbered 21 in the top left corner.



174 Muteta philipe qui videt me Resolutum per N. C.

The musical score is written on six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text is written in a historical script, likely Latin or German, and includes the title 'Muteta philipe qui videt me Resolutum per N. C.'.







EDYCJA NUTOWA *MUSIC EDITION*

POLIFONICZNE OPRACOWANIA ŚPIEWÓW
CHORAŁOWYCH / POLYPHONIC
ARRANGEMENTS OF PLAINCHANT MELODIES

ORDINARIUM MISSAE
CYKLE/CYCLES

1. Officium per octavas
a. Kyrie primum

5

9

14

19

8

Tertium Kyrie

The musical score for 'Tertium Kyrie' is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 12. The fourth system starts at measure 17. The fifth system starts at measure 22 and concludes with a double bar line. The score is written in a style typical of 19th-century musical notation.

Christe eleison

The musical score for 'Christe eleison' is presented in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a style typical of 19th-century musical notation.

6

Measures 6-9 of a musical piece. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

10

Measures 10-14 of a musical piece. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

15

Measures 15-19 of a musical piece. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

Ultimum Kyrie

Measures 1-5 of 'Ultimum Kyrie'. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

6

Measures 6-10 of 'Ultimum Kyrie'. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

11

Measures 11-15 of 'Ultimum Kyrie'. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

16

21

b. Et in terra pax

6

10

15

19

System 19-23: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (Bb). The system contains five measures of music.

24

System 24-28: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (Bb). The system contains five measures of music.

29

System 29-33: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (Bb). The system contains five measures of music.

34

System 34-38: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (Bb). The system contains five measures of music.

39

System 39-43: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (Bb). The system contains five measures of music.

44

System 44-48: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (Bb). The system contains five measures of music, ending with a double bar line.

Domine Deus Agnus Dei

The musical score for "Domine Deus Agnus Dei" is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-5) features a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with whole and half notes. The second system (measures 6-10) continues the melody with some chromaticism, including a sharp sign. The third system (measures 11-15) shows a more active bass line with eighth notes. The fourth system (measures 16-20) features a melody with a fermata over the final measure. The fifth system (measures 21-25) concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and repeat signs.

Qui sedes ad dexteram Patris

The musical score for "Qui sedes ad dexteram Patris" is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a single system of two staves (treble and bass clef). The melody in the treble staff is mostly whole notes, with a more active eighth-note passage in the final measure. The bass line provides a simple harmonic accompaniment with whole and half notes.

6

11

15

19

c. Sanctus per octavas

6

11

Sanctus tertium

6

11

15

20

25

Hosanna in excelsis

6

11

16

21

d. Agnus Dei

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in D minor, indicated by two flats (Bb and Eb) in the key signature. The time signature is 4/4. The music is written for piano in a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the right hand features a mix of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Measures 6-11 of the musical score. The melody continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The bass line remains supportive with sustained notes and occasional eighth-note movement.

Measures 12-17 of the musical score. The right hand features a prominent sixteenth-note passage in measure 13. The overall texture is dense with many beamed notes in both hands.

Measures 18-23 of the musical score. The melody in the right hand becomes more melodic with longer note values. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Measures 24-29 of the musical score. The music features a series of chords and moving lines in both hands, maintaining the somber mood of the piece.

Measures 30-35 of the musical score, ending with a double bar line. The final measures show a resolution of the melodic lines and a final chord in the bass.

2. [Officium] de Domina

a. Kyrie primum

First system of musical notation for 'Kyrie primum'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with some rests in the bass line.

5

Second system of musical notation for 'Kyrie primum', starting at measure 5. The melody continues with a mix of eighth and sixteenth notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

9

Third system of musical notation for 'Kyrie primum', starting at measure 9. The melody features a prominent eighth-note pattern, and the bass line continues with a consistent accompaniment.

14

Fourth system of musical notation for 'Kyrie primum', starting at measure 14. The melody concludes with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign.

Secundum Kyrie

First system of musical notation for 'Secundum Kyrie'. It features a grand staff with a treble and bass clef. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests in the bass line.

5

Second system of musical notation for 'Secundum Kyrie', starting at measure 5. The melody continues with a mix of eighth and sixteenth notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

10

Christe

5

9

12

16

Kyrie ultimum

The first system of musical notation for 'Kyrie ultimum' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. It continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

5

The second system of musical notation for 'Kyrie ultimum' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

10

The third system of musical notation for 'Kyrie ultimum' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

14

The fourth system of musical notation for 'Kyrie ultimum' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The system ends with a double bar line.

b. Et in terra pax

The first system of musical notation for 'Et in terra pax' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (Bb). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. It continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

5

The second system of musical notation for 'Et in terra pax' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

9

Measures 9-12: Treble clef staff contains eighth and quarter notes; bass clef staff contains whole notes. The key signature has one flat (B-flat).

13

Measures 13-16: Treble clef staff contains quarter and eighth notes; bass clef staff contains whole notes. The key signature has one flat (B-flat).

17

Measures 17-20: Treble clef staff contains eighth and quarter notes; bass clef staff contains whole notes. The key signature has one flat (B-flat).

21

Measures 21-24: Treble clef staff contains eighth and quarter notes; bass clef staff contains whole notes. The key signature has one flat (B-flat).

25

Measures 25-28: Treble clef staff contains eighth and quarter notes; bass clef staff contains whole notes. The key signature has one flat (B-flat).

29

Measures 29-32: Treble clef staff contains eighth and quarter notes; bass clef staff contains whole notes. The key signature has one flat (B-flat).

34

38

Domine Deus Agnus Dei Filius Patris

6

10

14

18

22

27

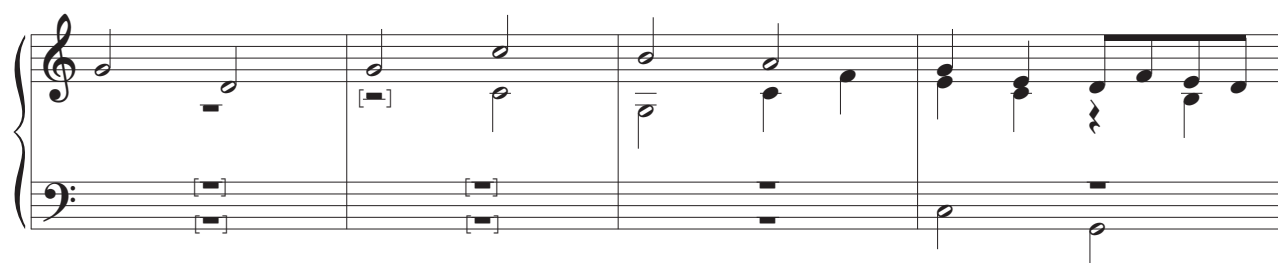
32

Qui sedes ad dexteram Patris

5



c. Patrem per octavas N. C. 1540



9

14

19

23

27

31

Qui propter nos homines

The first system of the musical score consists of five measures. The treble clef staff contains a series of chords and moving lines, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff is mostly empty, with a few notes appearing in the final measure, including a half note G2 and a quarter note A2.

The second system of the musical score consists of five measures. The treble clef staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines, including a half note G2 and a quarter note A2.

The third system of the musical score consists of five measures. The treble clef staff continues the melody with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff features a more active line with eighth and sixteenth notes, including a half note G2 and a quarter note A2.

The fourth system of the musical score consists of five measures. The treble clef staff features a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines, including a half note G2 and a quarter note A2.

The fifth system of the musical score consists of five measures. The treble clef staff features a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines, including a half note G2 and a quarter note A2.

The sixth system of the musical score consists of five measures. The treble clef staff features a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass clef staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines, including a half note G2 and a quarter note A2.

26

29

d. Sanctus per octavas

6

11

Sanctus tertium

7

11

15

19

23

27

e. Agnus Dei

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the right hand begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4. The bass line consists of whole notes: G3, F3, E3, D3, and C3.

Measures 6-9 of the musical score. The melody in the right hand continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The bass line continues with whole notes: B2, A2, G2, and F2.

Measures 10-13 of the musical score. The melody in the right hand continues with a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The bass line continues with whole notes: E2, D2, C2, and B1.

Measures 14-17 of the musical score. The melody in the right hand continues with a half note Bb5, a quarter note C6, and a half note D6. The bass line continues with whole notes: A1, G1, F1, and E1.

Measures 18-21 of the musical score. The melody in the right hand continues with a half note F6, a quarter note G6, and a half note A6. The bass line continues with whole notes: D1, C1, B0, and A0.

Measures 22-25 of the musical score. The melody in the right hand continues with a half note Bb6, a quarter note C7, and a half note D7. The bass line continues with whole notes: G0, F0, E0, and D0. The piece concludes with a final chord in the right hand (Bb6, C7, D7) and a whole note D0 in the bass.

3. Officium solemne
a. Kyrie fons bonitatis

The musical score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clef). It consists of six systems of music, each starting with a measure number in the top left corner of the system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

5

9

12

15

19

Tertium Kyrie

This musical score is for a piece titled "Tertium Kyrie". It is written for piano in a single system with six systems of music. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score consists of measures 1 through 23. The first system contains measures 1-5. The second system contains measures 6-9. The third system contains measures 10-13. The fourth system contains measures 14-17. The fifth system contains measures 18-22. The sixth system contains measures 23-26, with the final measure (26) being a double bar line. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The bass line is generally more active than the treble line, especially in the later measures.

Christe eleison

This musical score is for the hymn 'Christe eleison'. It is written for a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 10. The fourth system starts at measure 15. The fifth system starts at measure 20. The sixth system starts at measure 25. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, chords, and rests. There are also some specific markings like a 'w' (trill) above the first note of measure 15 and measure 22. The piano part is written in a simple, homophonic style, with the right hand often playing chords and the left hand providing a steady bass line.

29

33

37

Ultimum Kyrie

5

9

13

17

21

25

29

b. Et in terra

5

Measures 5-8. Treble clef: 5. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 6. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 7. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 8. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Bass clef: 5. whole, whole. 6. whole, whole. 7. whole, whole. 8. whole, whole.

9

Measures 9-12. Treble clef: 9. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 10. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 11. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 12. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Bass clef: 9. whole, whole. 10. whole, whole. 11. whole, whole. 12. whole, whole.

13

Measures 13-16. Treble clef: 13. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 14. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 15. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 16. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Bass clef: 13. whole, whole. 14. whole, whole. 15. whole, whole. 16. whole, whole.

17

Measures 17-21. Treble clef: 17. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 18. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 19. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 20. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 21. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Bass clef: 17. whole, whole. 18. whole, whole. 19. whole, whole. 20. whole, whole. 21. whole, whole.

22

Measures 22-26. Treble clef: 22. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 23. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 24. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 25. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 26. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Bass clef: 22. whole, whole. 23. whole, whole. 24. whole, whole. 25. whole, whole. 26. whole, whole.

27

Measures 27-31. Treble clef: 27. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 28. quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. 29. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 30. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. 31. quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. Bass clef: 27. whole, whole. 28. whole, whole. 29. whole, whole. 30. whole, whole. 31. whole, whole.

32

36

40

45

50

Domine Deus Agnus Dei

4

8

12

17

21

Qui sedes ad dexteram

5

9

13

17

21

c. Patrem solemne

5

9

14

18

22

27

Qui propter nos homines

Handwritten musical score for the piece "Qui propter nos homines". The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of four systems of music. The first system has four measures, the second has five measures, the third has five measures, and the fourth has five measures. The music features various chords, including triads and dyads, and some melodic lines with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line in the final measure of the fourth system.

d. Sanctus solemne in G

Handwritten musical score for the piece "d. Sanctus solemne in G". The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The music features various chords, including triads and dyads, and some melodic lines with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line in the final measure of the second system.

9

13

17

21

Sanctus tertium

5

8

12

16

20

23

27

Hosanna in excelsis

The musical score for "Hosanna in excelsis" is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble with some rests and a more active bass line. The second system (measures 5-8) continues the melody with a more pronounced bass accompaniment. The third system (measures 9-13) shows a more complex texture with multiple notes in both staves. The fourth system (measures 14-18) maintains the melodic flow with a steady bass accompaniment. The fifth system (measures 19-22) concludes the piece with a final melodic phrase and a sustained bass accompaniment.

e. Agnus Dei in G per B

The musical score for "e. Agnus Dei in G per B" is presented in a single system with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a flowing, lyrical line. The bass staff provides a simple, harmonic accompaniment with whole and half notes.

5

9

13

17

21

25

29

32

36

40

44

OPRACOWANIA POJEDYNCZYCH CZĘŚCI /
ARRANGEMENTS OF INDIVIDUAL PARTS

1. Kyrie eleison Virginitatis

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with sustained chords. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble and adds a more active bass line. The third system (measures 9-12) shows a more complex texture with moving lines in both hands. The fourth system (measures 13-16) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with sustained chords. The fifth system (measures 17-20) continues the melody in the treble and adds a more active bass line. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and sustained chords in the bass.

5

9

13

17

20

Kyrie eleison tertium

Measures 1-4 of the musical score. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the right hand features a series of eighth notes in measures 1 and 2, followed by a half note in measure 3 and a quarter note in measure 4. The left hand provides a steady accompaniment with a half note in measure 1, a quarter note in measure 2, and half notes in measures 3 and 4.

Measures 5-8 of the musical score. The melody continues with eighth notes in measure 5, a half note in measure 6, and a quarter note in measure 7. Measure 8 features a descending eighth-note scale. The left hand accompaniment consists of half notes in measures 5 and 6, and quarter notes in measures 7 and 8.

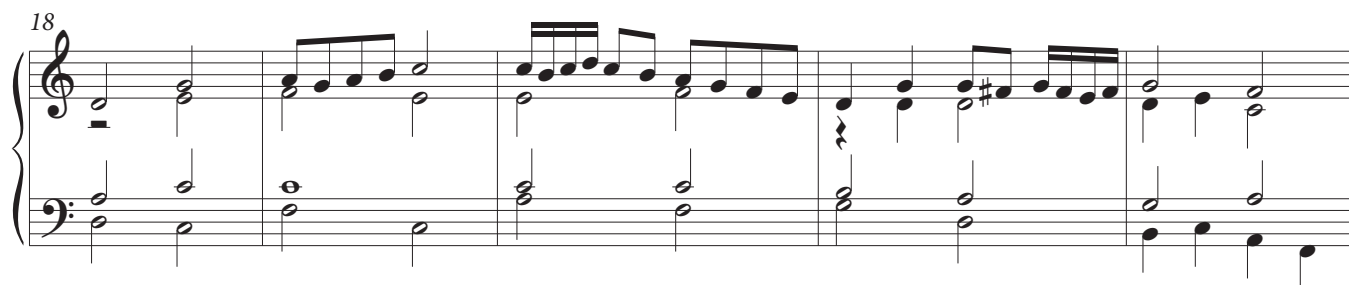
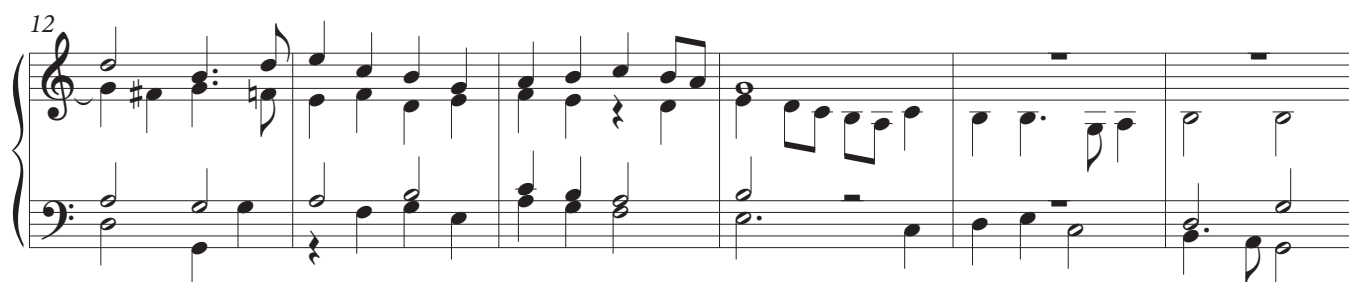
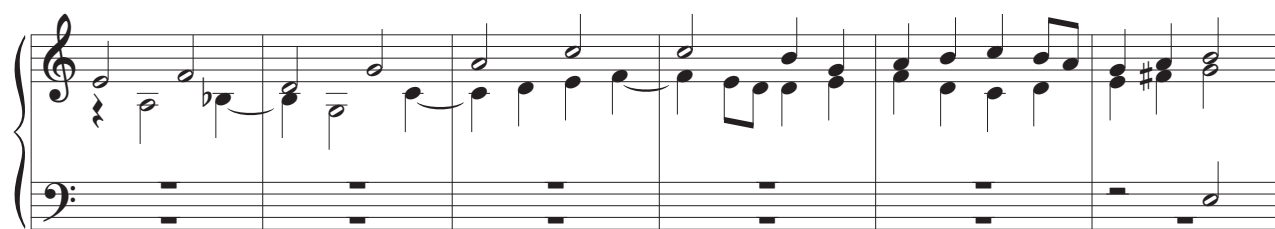
Measures 9-13 of the musical score. The melody in measure 9 has a half note followed by a quarter note. Measures 10 and 11 feature a half note and a quarter note respectively. Measure 12 has a half note, and measure 13 has a quarter note. The left hand accompaniment is primarily composed of half notes throughout this section.

Measures 14-18 of the musical score. Measures 14 and 15 feature a half note and a quarter note in the melody. Measure 16 has a half note, and measure 17 has a quarter note. Measure 18 features a descending eighth-note scale. The left hand accompaniment includes half notes and quarter notes.

Measures 19-23 of the musical score. Measures 19 and 20 feature a half note and a quarter note in the melody. Measure 21 has a half note, and measure 22 has a quarter note. Measure 23 features a descending eighth-note scale. The left hand accompaniment consists of half notes and quarter notes.

Measures 24-28 of the musical score. Measures 24 and 25 feature a half note and a quarter note in the melody. Measure 26 has a half note, and measure 27 has a quarter note. Measure 28 features a descending eighth-note scale. The left hand accompaniment includes half notes and quarter notes.

[Christe]



31

Kyrie eleison ultimum

6

11

16

20

24

28

33

2. Kyrie paschale

5

10

Kyrie tertium

Measures 1-6 of the Kyrie tertium. The music is in G major and 4/4 time. The right hand features a melody with a sharp key signature change in measure 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines.

Measures 7-11 of the Kyrie tertium. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes. The accompaniment includes some chromatic movement in the left hand, particularly in measures 8 and 9.

Measures 12-15 of the Kyrie tertium. Measures 12 and 14 feature a more active right hand with sixteenth-note patterns. Measures 13 and 15 have a more static right hand with sustained notes. The left hand remains mostly static with sustained notes.

Christe eleison

Measures 1-5 of the Christe eleison section. The melody is characterized by a descending line in measures 1 and 2, followed by a more active eighth-note pattern in measures 3 and 4. The left hand provides a steady accompaniment.

Measures 6-10 of the Christe eleison section. The right hand continues with a melodic line, featuring some chromaticism. The left hand has a more active bass line with eighth-note patterns.

Measures 11-15 of the Christe eleison section. Measures 11 and 12 show a more active right hand. Measures 13 and 14 have a more static right hand. The section concludes in measure 15 with a final sustained chord in both hands.

Kyrie ultimum

The first system of musical notation for 'Kyrie ultimum' consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains whole and half notes, providing a harmonic foundation.

6

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass staff continues with a steady rhythm of whole and half notes.

10

The third system of musical notation shows further development of the melody in the treble staff, including some triplet-like figures. The bass staff maintains its harmonic support with whole and half notes.

14

The fourth system of musical notation continues the melodic and harmonic progression. The treble staff has more complex rhythmic patterns, while the bass staff remains consistent with its harmonic role.

19

The fifth system of musical notation concludes the piece. The treble staff ends with a final cadence, and the bass staff provides a solid harmonic base.

3a. Kyrie paschale N. C.

The first system of musical notation for '3a. Kyrie paschale N. C.' features a grand staff. The treble staff has a key signature change to one sharp (F#) and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains whole and half notes, providing a harmonic foundation.

5

9

13

[Secundum Kyrie eleison]

6

11

16

Musical score for measures 16-20. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff features a more rhythmic pattern with dotted notes and rests.

21

Musical score for measures 21-25. The treble staff shows a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

Christe

Musical score for measures 26-30. The treble staff has a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

5

Musical score for measures 31-35. The treble staff shows a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

10

Musical score for measures 36-40. The treble staff shows a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

Kyrie eleison ultimum

Musical score for measures 41-45. The treble staff shows a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

5

Example 1 (continued)

[illegible]

13

Example 13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 17: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole note G. Measure 18: Treble clef has a half note G, bass clef has a half note G. Measure 19: Treble clef has a half note G, bass clef has a half note G. Measure 20: Treble clef has a half note G, bass clef has a half note G.

21

24

Musical score for measures 24-27. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. Measure 24: Treble staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note C5. Bass staff has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, and quarter note C3. Measure 25: Treble staff has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, and quarter note G5. Bass staff has a quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, and quarter note G3. Measure 26: Treble staff has a quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, and quarter note D6. Bass staff has a quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, and quarter note D4. Measure 27: Treble staff has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, and quarter note A6. Bass staff has a quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, and quarter note A4. The score ends with a double bar line.

4a. Kyrie eleison paschale 1542 [Heinrich] Finck

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a half note G, a quarter note A, and a half note B. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G and a half note B.

Measures 5-9 of the piece. The right hand continues the melodic line with a half note C, a quarter note D, and a half note E. The left hand continues the harmonic accompaniment with a half note C and a half note E.

Measures 10-14 of the piece. The right hand features a melodic line with a half note F, a quarter note G, and a half note A. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note F and a half note A.

Measures 15-19 of the piece. The right hand features a melodic line with a half note B, a quarter note C, and a half note D. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note B and a half note D.

Measures 20-24 of the piece. The right hand features a melodic line with a half note E, a quarter note F, and a half note G. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note E and a half note G.

Measures 25-29 of the piece. The right hand features a melodic line with a half note A, a quarter note B, and a half note C. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note A and a half note C.

Christe eleison

The musical score is written for a grand piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 8/8 time, indicated by the '8' in the time signature at the beginning of the fourth system. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The score begins with a four-measure introduction. The first system (measures 1-4) features a simple accompaniment in the bass with half and quarter notes, while the treble staff has whole rests. The second system (measures 5-8) continues this pattern, with the treble staff still resting. The third system (measures 9-12) shows the treble staff beginning to play with eighth and quarter notes, while the bass continues its accompaniment. The fourth system (measures 13-16) is where the 8/8 time signature is explicitly written. The fifth system (measures 17-20) and the sixth system (measures 21-24) continue the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass, ending with a final chord in the treble and a sustained bass note.

27

[Kyrie ultimum]

5

9

13

17

21

25

29

3b-4b. Kyrie eleison paschale [Heinrich] Finck

5

9

13

17

Secundum Kyrie eleison

5

9

13

16

Musical score for measures 16-18 of 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. Measure 16 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 17 shows a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G3. Measure 18 shows a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note A3. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4.

23

24

25

26

Christe eleison

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the bass line is written in the bass staff. The score consists of four measures. The first measure has a whole note in the treble (Bb4) and a whole note in the bass (Bb3). The second measure has a whole note in the treble (Bb4) and a whole note in the bass (Bb3). The third measure has a whole note in the treble (Bb4) and a whole note in the bass (Bb3). The fourth measure has a whole note in the treble (Bb4) and a whole note in the bass (Bb3).

5

This block contains measures 5 through 9 of the musical score. Measure 5 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble staff starts with a whole rest, followed by a half note G4, and then a quarter note F#4. The bass staff continues the melody from the previous measure with a quarter note E4, followed by quarter notes D4, C4, B3, A3, and G3. Measures 6 and 7 continue the melody in the treble staff with whole and half notes, while the bass staff provides harmonic support with whole and half notes. Measures 8 and 9 conclude the phrase with a final whole note in the treble and a whole note in the bass.

10

Example 10

14

18

22

27

Kyrie eleison ultimum

6

10

15

20

25

5. Kyrie per octavas

5

9

System 1 (Measures 9-12): Treble clef contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. Bass clef contains mostly quarter and eighth notes with some rests.

13

System 2 (Measures 13-16): Treble clef continues with eighth and sixteenth notes. Bass clef features more complex rhythms including dotted notes and sixteenth notes.

17

System 3 (Measures 17-20): Treble clef has a mix of quarter and eighth notes. Bass clef continues with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

[Kyrie] tertium

System 4 (Measures 1-4): Treble clef features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a steady accompaniment of eighth notes.

5

System 5 (Measures 5-8): Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes.

9

System 6 (Measures 9-12): Treble clef has a mix of quarter and eighth notes. Bass clef continues with eighth and sixteenth notes.

14

Christe

5

8

11

15

Ultimum Kyrie

Measures 1-4 of the musical score. The treble clef staff contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole rest, a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket connects the first two measures.

Measures 5-8 of the musical score. The treble clef staff contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole rest, a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket connects the first two measures.

Measures 9-12 of the musical score. The treble clef staff contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole rest, a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket connects the first two measures.

Measures 13-16 of the musical score. The treble clef staff contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole rest, a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket connects the first two measures.

Measures 17-20 of the musical score. The treble clef staff contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole rest, a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket connects the first two measures.

Measures 21-24 of the musical score. The treble clef staff contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a whole rest, a half note G3, a half note F3, and a half note E3. A bracket connects the first two measures.

6. Kyrie eleison de Sancta Maria

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the fifth line. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5

The second system continues the piece, starting with a measure number '5'. It features more complex melodic lines in the upper staff, including sixteenth-note runs, and a steady accompaniment in the lower staff.

9

The third system begins at measure 9 and concludes with a double bar line. It includes a key signature change to three flats, indicated by a '3' in a box. The notation includes various musical symbols such as accidentals and dynamic markings.

[Kyrie tertium]

The first system of the 'Kyrie tertium' section. The upper staff contains rests, indicating a vocal or instrumental entry. The lower staff features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

6

The second system of the 'Kyrie tertium' section, starting at measure 6. It continues the accompaniment with a mix of chords and melodic fragments in both staves.

10

The third system of the 'Kyrie tertium' section, starting at measure 10. This system includes a key signature change to three flats, marked with a '3' in a box. The notation shows a continuation of the harmonic and melodic themes.

14

Christe

5

9

Kyrie eleison ultimum

5

9

Measures 9-11 of a musical score. The treble staff contains a melody with eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

12

Measures 12-15 of a musical score. Measure 12 continues the previous texture. Measures 13 and 14 feature a key signature change to one sharp (F#) and a change in the bass line. Measure 15 concludes with a final chord in the treble staff.

7. Kyrie magne Deus in G

Measures 1-5 of the piece 'Kyrie magne Deus in G'. The treble staff features a melodic line with some grace notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

6

Measures 6-9 of the piece. The treble staff shows a more active melodic line with eighth notes, while the bass staff continues with a supportive accompaniment.

10

Measures 10-13 of the piece. The treble staff has a flowing melody, and the bass staff provides a consistent harmonic foundation.

14

Measures 14-17 of the piece. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff concludes the section with sustained notes.

18

22

26

8. Kyrie eleison de Sancta Maria tempore Adventus

5

Secundum [Kyrie]

5

9

Christe eleison

5

8

11

Ultimum Kyrie eleison

The first system of musical notation for 'Ultimum Kyrie eleison' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

5

The second system of musical notation for 'Ultimum Kyrie eleison' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

9

The third system of musical notation for 'Ultimum Kyrie eleison' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

13

The fourth system of musical notation for 'Ultimum Kyrie eleison' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

9. Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus

The first system of musical notation for '9. Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

5

The second system of musical notation for '9. Et in terra pax de Sancta Maria sabativis diebus' consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The bass staff begins with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

9

13

17

21

26

30

34

39

44

Domine Deus Agnus Dei

5

9

13

Qui tollis peccata mundi, [suscipe]

6

10

14

19

10a. Patrem solemne in d

This musical score is for a piece titled "10a. Patrem solemne in d". It is written for piano in the key of D major and 4/4 time. The score is organized into six systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 10. The fourth system starts at measure 14. The fifth system starts at measure 18. The sixth system starts at measure 22. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

26

Musical score for measures 26-30. The treble staff contains a melody with a key signature of one flat (B-flat). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

31

Musical score for measures 31-34. The treble staff continues the melody, featuring a chromatic descent in measure 32. The bass staff accompaniment includes some sixteenth-note patterns.

35

Musical score for measures 35-39. The treble staff features a more active melody with eighth-note runs. The piece concludes in measure 39 with a final chord in both staves.

Qui propter nos

Musical score for the vocal line corresponding to the text "Qui propter nos". The treble staff shows the vocal melody with lyrics underneath. The bass staff provides a piano accompaniment.

5

Musical score for measures 5-9. The treble staff continues the vocal melody. The bass staff accompaniment features a steady eighth-note pattern.

10

Musical score for measures 10-14. The treble staff continues the vocal melody. The bass staff accompaniment includes some sixteenth-note patterns.

15

10b. Aliud solemne patrem

5

9

13

17

21

25

30

35

Qui propter nos homines

6

10

14

11. Sanctus solemne

5

9

13

17

22

[Sanctus tertium]

5

9

13

17

21

Hosanna

5

9

13

17

12. Angelicum Sanctus 1546

5

9

13

17

21

25

Sanctus tertium

4

8

11

[Hosanna]

Musical score for the Hosanna section, measures 1 through 16. The score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole rest. Measures 2-4 continue the melody in the treble clef with various intervals and rests. Measure 5 is the start of a new system. Measures 6-8 continue the melody. Measure 9 is the start of a new system. Measures 10-12 continue the melody. Measure 13 is the start of a new system. Measures 14-16 continue the melody. Measure 16 ends with a double bar line. The key signature changes to E major (two sharps) for the final measure.

13. Agnus primum

Musical score for the Agnus primum section, measures 1 through 4. The score is written for piano in E major, 4/4 time. It consists of one system of two staves each (treble and bass clef). Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a half note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bass clef has a whole rest. Measures 2-4 continue the melody in the treble clef with various intervals and rests. Measure 4 ends with a double bar line.

5

9

13

18

22

27

PROPRIUM MISSAE
INTROITY / INTROITS

1. [Introitus] de Corpore Christi N. C. 1540
[Cibavit eos]

5

9

14

18

23

28

32

36

40

Versus [Exsultate Deo]

6

11

15

19

23

2. Introitus de Corpore Christi

[Cibavit eos]

5

9

14

19

24

28

32



3. [Introitus de Omnibus Sanctis / Introitus de Beata Maria Virgine] Gaudeamus omnes 1539



9

13

17

diem festu[m]

21

24

28

32

System 32-35: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The system contains four measures of music.

36

System 36-39: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The system contains four measures of music.

40

System 40-43: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The system contains four measures of music.

44

System 44-47: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The system contains four measures of music.

48

System 48-51: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The system contains four measures of music.

52

System 52-55: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. Bass staff has a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The system contains four measures of music, ending with a double bar line.

Gloria Patri

This musical score is for a piece titled "Gloria Patri". It is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). Measure numbers 5, 9, 13, 18, and 22 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (flats and sharps), and dynamic markings like $[f]$ and $[p]$. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

4. [Introitus de Omnibus Sanctis /
Introitus de Beata Maria Virgine]

Gaudeamus omnes Anno domini 1539 in die S. Leonardi

6

11

16

21

25

30

Measures 30-34. Treble clef features eighth-note runs and chords. Bass clef features sustained chords and some eighth notes.

35

Measures 35-38. Treble clef features eighth-note runs and chords. Bass clef features sustained chords.

39

Measures 39-43. Treble clef features eighth-note runs and chords. Bass clef features sustained chords.

44

Measures 44-48. Treble clef features eighth-note runs and chords. Bass clef features sustained chords.

49

Measures 49-53. Treble clef features eighth-note runs and chords. Bass clef features sustained chords.

54

Measures 54-58. Treble clef features eighth-note runs and chords. Bass clef features sustained chords. Measure 58 ends with a double bar line.

Gloria Patri

This musical score is for a piece titled "Gloria Patri". It is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 6, 10, 14, 19, and 24 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a final double bar line and repeat dots in measure 24.

29

5. [Introitus de Omnibus Sanctis / Introitus de Beata Maria Virgine]

Gaudeamus omnes N. C.

6

10

15

19

24

28

33

36

40

44

48

Measures 48-51: Treble staff contains chords and moving lines; bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

52

Measures 52-55: Treble staff features chords and moving lines; bass staff continues with harmonic support.

56

Measures 56-59: Treble staff shows more complex melodic lines; bass staff provides a steady harmonic foundation.

60

Measures 60-63: Treble staff continues with moving lines; bass staff maintains the harmonic structure.

64

Measures 64-67: Treble staff features a key signature change to one sharp (F#) in measure 66; bass staff provides harmonic support.

Gloria Patri

Measures 68-71: Treble staff has rests in measures 68 and 69, then moving lines; bass staff provides harmonic support.

5

10

15

20

25

30

6. Introitus de Resurrectione Domini N. C.

[Resurrexi et adhuc tecum sum]

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) features a more active treble staff melody. The fourth system (measures 13-16) continues the piece. The fifth system (measures 17-20) includes a treble staff melody with some rests. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

Gloria Patri

6

[illegible]

14

Musical score for measures 14-17 of 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Measure 14 ends with a repeat sign. Measures 15-17 continue the melody and accompaniment, with measure 17 ending with a repeat sign.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 18 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody starts on a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. Measure 19 continues with a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Measure 20 continues with a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 21 continues with a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The score ends with a double bar line.

22

26

Musical score for measures 26-30. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 26 starts with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and an eighth note B4, followed by a sixteenth note G4 and a sixteenth note F#4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 27 continues the melody with a quarter note E5, a quarter note D5, and an eighth note C5, followed by a sixteenth note B4 and a sixteenth note A4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 28 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and an eighth note B4, followed by a sixteenth note G4 and a sixteenth note F#4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 29 has a treble staff with a quarter note E5, a quarter note D5, and an eighth note C5, followed by a sixteenth note B4 and a sixteenth note A4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 30 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and an eighth note B4, followed by a sixteenth note G4 and a sixteenth note F#4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

7. Introitus de Spiritu Sancto
[Spiritus Domini replevit orbem terrarum]

Measures 1-5 of the Introitus de Spiritu Sancto. The music is in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The melody in the right hand begins with a half note G-flat, followed by a half note F, and then a quarter note E. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with half notes and quarter notes.

Measures 6-9 of the Introitus de Spiritu Sancto. The melody continues with a quarter note D, a quarter note C, and a half note B-flat. The left hand accompaniment consists of half notes and quarter notes, maintaining the harmonic structure.

Measures 10-13 of the Introitus de Spiritu Sancto. The melody features a quarter note A, a quarter note G-flat, and a half note F. The left hand accompaniment continues with half notes and quarter notes.

Measures 14-17 of the Introitus de Spiritu Sancto. The melody includes a quarter note E, a quarter note D, and a half note C. The left hand accompaniment consists of half notes and quarter notes.

Measures 18-21 of the Introitus de Spiritu Sancto. The melody features a quarter note B-flat, a quarter note A, and a half note G-flat. The left hand accompaniment continues with half notes and quarter notes.

Measures 22-25 of the Introitus de Spiritu Sancto. The melody includes a quarter note F, a quarter note E, and a half note D. The left hand accompaniment consists of half notes and quarter notes.

26

Measures 26-29. Treble clef: 26 (quarter, eighth, eighth, eighth, quarter, quarter), 27 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 28 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 29 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 26 (half, half), 27 (half, half), 28 (half, half), 29 (half, half).

30

Measures 30-33. Treble clef: 30 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 31 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 32 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 33 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 30 (half, half), 31 (half, half), 32 (half, half), 33 (half, half).

34

Measures 34-37. Treble clef: 34 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 35 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 36 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 37 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 34 (half, half), 35 (half, half), 36 (half, half), 37 (half, half).

38

Measures 38-41. Treble clef: 38 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 39 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 40 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 41 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 38 (half, half), 39 (half, half), 40 (half, half), 41 (half, half).

42

Measures 42-45. Treble clef: 42 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 43 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 44 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 45 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 42 (half, half), 43 (half, half), 44 (half, half), 45 (half, half).

46

Measures 46-49. Treble clef: 46 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 47 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 48 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter), 49 (quarter, quarter, dotted quarter, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 46 (half, half), 47 (half, half), 48 (half, half), 49 (half, half).

50

54

58

8. Introitus de Sancta Trinitate N. C.

Benedicta [sit sancta Trinitas]

6

10

14

18

23

27

31

35

39

44

48

53

57

61

Gloria Patri

Measures 1-4 of the Gloria Patri. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with whole notes.

Measures 5-8 of the Gloria Patri. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 8.

Measures 9-12 of the Gloria Patri. The right hand has a more active melodic line with some accidentals (sharps). The left hand continues with the accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 12.

Measures 13-16 of the Gloria Patri. The right hand features a melodic line with some rests. The left hand continues with the accompaniment.

Measures 17-20 of the Gloria Patri. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with the accompaniment.

Measures 21-24 of the Gloria Patri. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with the accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 24.

9. [Introitus de uno martyre (tempore paschali)]
Protexisti me, Deus N. Ch. 1538

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system continues the melody with some chromatic movement. The third system features a more active bass line with eighth notes. The fourth system has a melodic phrase in the treble staff. The fifth system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble staff and a supporting bass line.

25

29

33

37

42

46

50

System 1 (Measures 50-53): Treble clef contains a melody of quarter and eighth notes with some accidentals. Bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

54

System 2 (Measures 54-57): Treble clef continues the melody with some sixteenth-note passages. Bass clef accompaniment includes some rests and sustained notes.

58

System 3 (Measures 58-61): Treble clef features more complex rhythmic patterns including sixteenth-note runs. Bass clef accompaniment is mostly sustained chords.

62

System 4 (Measures 62-65): Treble clef has a melodic line with some slurs. Bass clef accompaniment consists of sustained chords and single notes.

65

System 5 (Measures 65-68): Treble clef continues with melodic development. Bass clef accompaniment includes some moving lines and sustained chords.

69

System 6 (Measures 69-72): Treble clef concludes the piece with a final melodic phrase. Bass clef accompaniment provides a solid harmonic base, ending with a final chord.

10. Introitus de Beata Virgine

Rorate caeli

1 2 3 4 21

6 22 23 24 25

10 5 6 7 8

14 26 27 28 29

18 9 10 11 12

22 30 31 32 33

26

13 14 15 16

30

34 35 36 37

34

17 18 19 20 38

39

39 40 41 42

[Versus] Caeli enarrant [gloriam Dei]

5

8

12

15

18

11. [Introitus] de Nativitate Christi

[Puer natus est nobis]

6

11

System 11-13: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to one sharp (F#) at measure 12. The melody in the treble staff is active, featuring eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

14

System 14-17: Treble and bass staves. The treble staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass staff maintains the accompaniment, with some measures featuring longer note values like half notes.

18

System 18-22: Treble and bass staves. Measure 18 shows a key signature change to two sharps (F# and C#). The treble staff has more rests, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

23

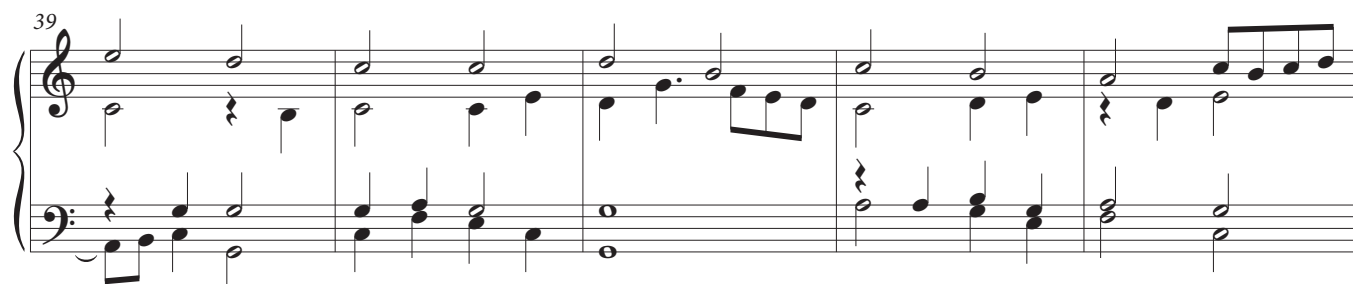
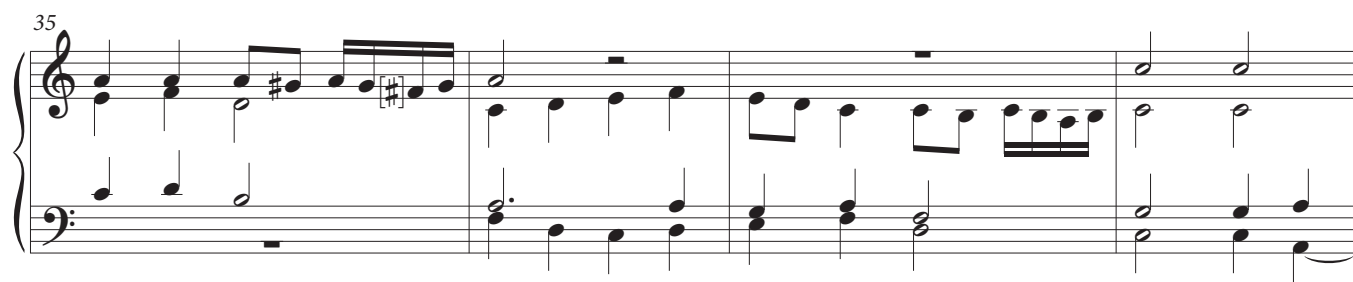
System 23-26: Treble and bass staves. The treble staff features a melodic phrase with a key signature change to one sharp (F#) at measure 25. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

27

System 27-30: Treble and bass staves. The treble staff has a key signature change to one sharp (F#) at measure 28. The system concludes with a melodic phrase in the treble and a final chord in the bass.

31

System 31-34: Treble and bass staves. The treble staff continues the melodic development. The bass staff provides a solid harmonic foundation with chords and moving lines.



12. [Introitus de Dominica XVII. post Pentecosten]

Justus es, Domine



8

System 1 (Measures 8-11): Treble clef contains eighth and quarter notes, some beamed together. Bass clef contains mostly quarter and eighth notes with some rests.

12

System 2 (Measures 12-15): Treble clef features a mix of eighth and quarter notes. Bass clef continues with quarter and eighth notes, including some beamed pairs.

16

System 3 (Measures 16-20): Treble clef has several whole and half notes. Bass clef has a more active line with eighth and quarter notes.

21

System 4 (Measures 21-24): Treble clef shows a progression of chords and moving lines. Bass clef has a steady accompaniment of quarter notes.

25

System 5 (Measures 25-28): Treble clef includes some sixteenth-note runs. Bass clef features a melodic line with eighth and quarter notes.

29

System 6 (Measures 29-32): Treble clef has some rests and then moving lines. Bass clef continues with a consistent accompaniment pattern.

33

37

40

Versus [Beati immaculati]

5

9

13. [Introitus] Virginis Mariae
Salve sancta Parens

5

9

12

16

19

22

Musical notation for measures 22 through 25. Measure 22 features a whole rest in the treble and two half notes in the bass. Measures 23-25 contain complex melodic lines in both staves, including eighth-note runs and various rests.

26

This musical score segment contains measures 26 through 29. Measure 26 features a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. Measure 27 has a treble staff with a half note G4 and a half note F#4, and a bass staff with a half note G3 and a half note F#3. Measure 28 shows a treble staff with a quarter note G4, an eighth note F#4, and a sixteenth note E4, and a bass staff with a quarter note G3, an eighth note F#3, and a sixteenth note E3. Measure 29 consists of a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3.

30

Musical score for 'The Rose Tree' (Meisterlied). The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of three measures. The first measure shows the voice entering with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The second measure shows the voice with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment has a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4. The third measure shows the voice with a half note F5, followed by a quarter note G5, and then a half note A5. The piano accompaniment has a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The score ends with a double bar line.

33

33

36

This musical score segment contains measures 36 through 39. Measure 36 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble staff starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G3, a half note F3, and a quarter note E3. Measure 37 continues the melody with a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass staff has a half note G3 and a quarter note F3. Measure 38 features a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3 in the treble, while the bass staff has a half note E3 and a quarter note D3. Measure 39 concludes with a half note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4 in the treble, and a half note C3 and a quarter note B2 in the bass. The notation includes various rests, beams, and slurs to indicate the flow of the music.

[illegible]

Versus Sentiant omnes tuum juvamen

This musical score is written for a grand piano, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, each beginning with a measure number: 1, 4, 7, 11, 14, and 18. The notation includes a variety of note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first system includes repeat signs in the first two measures. The piece concludes with a final double bar line at the end of the sixth system.

SEKWENCJE / SEQUENCES

1. Prosa [de Corpore Christi] Lauda Sion Salvatorem

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with whole notes. The second system (measures 5-8) continues the treble staff's melodic line while the bass staff plays chords. The third system (measures 9-11) shows more complex treble staff figures and sustained bass notes. The fourth system (measures 12-15) maintains the melodic flow in the treble and harmonic support in the bass. The fifth system (measures 16-19) concludes the piece with a final cadence in the treble and sustained bass notes.

[Laudis thema specialis]

This section is a short piano accompaniment for the 'Laudis thema specialis'. It consists of four measures. The treble staff is mostly empty, with a few notes in the final measure. The bass staff provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

5

9

13

17

21

[Sit laus plena, sit sonora]

6

10

14

19

Dies enim solemnis agitur

5

10

13

16

Quod in coena Christus gessit

4

8

12

15

19

[Dogma datur christianis]

6

11

Example 15 continues with measures 15 through 18. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic patterns established in the previous measures, with the right hand playing a series of chords and the left hand providing a steady accompaniment.

19

Musical score for measures 19-21. The key signature has one flat (B-flat). Measure 19: Treble clef has a half note B-flat and a half note D; Bass clef has a half note B-flat and a half note D. Measure 20: Treble clef has a half note E and a half note G; Bass clef has a half note B-flat and a half note D. Measure 21: Treble clef has a half note A and a half note C; Bass clef has a half note E and a half note G. The piece ends with a double bar line.

[Sub diversis speciebus]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass line starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a whole note G4 in the treble and a whole note G3 in the bass. The second measure contains a half note A4 in the treble and a half note A3 in the bass. The third measure contains a quarter note B4 in the treble and a quarter note B3 in the bass. The fourth measure contains a quarter note B4 in the treble and a quarter note B3 in the bass.

[illegible]

9

This block contains measures 9 through 12 of the musical score. Measure 9 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth-note pair of A4 and B4, then a quarter note C5, and a half note B4. The bass line consists of a quarter note G2, a half note G2, and a quarter note A2. Measure 10 continues the melody with a quarter note A4, an eighth-note pair of B4 and C5, a quarter note D5, and a half note C5. The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note B1, a half note B1, and a quarter note C2. Measure 11 shows the melody with a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line has a quarter note G2, a half note G2, and a quarter note A2. Measure 12 concludes the phrase with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The bass line has a quarter note G2, a half note G2, and a quarter note A2.

17

21

26

[A sumente non concisus]

4

8

12

16

19

[Sumunt boni, sumunt mali]

5

9

13

16

[Fractio demum sacramento]

5

9

13

17

21

24

27

31

[Ecce Panis Angelorum]

6

10

13

16

[Factus cibus viatorum]

5

9

13

16

19

22

25

2. Prosa de Resurrectione Domini 1540
[Victimae paschali laudes]

This musical score is for the 'Victimae paschali laudes' from the Prosa de Resurrectione Domini, 1540 edition. It is written for a single melodic line and a lute or keyboard accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The melodic line is written in a single voice, and the accompaniment is written in a single instrument. The score is divided into measures by bar lines. The first system has three measures, the second has four, the third has four, the fourth has four, the fifth has four, and the sixth has four. The score ends with a double bar line and repeat dots.

4

7

10

13

16

Agnus redemit oves

This musical score is for the piece 'Agnus redemit oves'. It is written for piano in a single system with six systems of music. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The piece begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The first system (measures 1-5) shows a steady progression of chords and a rising melodic line. The second system (measures 6-9) continues this pattern with more complex chordal textures. The third system (measures 10-13) introduces a more active melodic line in the right hand. The fourth system (measures 14-17) features a series of chords and a rising melodic line. The fifth system (measures 18-21) continues the melodic development. The sixth system (measures 22-25) concludes the piece with a final chord and a melodic flourish. The score is marked with measure numbers 6, 10, 14, 18, and 22 at the beginning of their respective systems.

Dic nobis Maria

This musical score is for the piece 'Dic nobis Maria'. It is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a common time signature. The score is organized into six systems, each with a measure number at the beginning: 1, 5, 9, 13, 17, and 21. The notation uses a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 5-8) includes a measure rest in the treble and a more active bass line. The third system (measures 9-12) continues the bass line with some treble accompaniment. The fourth system (measures 13-16) shows a more complex texture with both hands. The fifth system (measures 17-20) features a measure rest in the treble and a melodic line in the bass. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece with a final cadence in both hands. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Credendum est [magis] soli Mariae

Measures 1-4 of the musical score. The treble clef staff contains a melody starting on a whole note, followed by half notes, and ending with a descending eighth-note scale. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with whole and half notes.

Measures 5-8 of the musical score. The treble clef staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment of whole and half notes.

Measures 9-12 of the musical score. The treble clef staff shows a continuation of the melodic line with various intervals. The bass clef staff maintains the harmonic support with sustained notes.

Measures 13-15 of the musical score. The treble clef staff includes a melodic phrase with a repeat sign in measure 15. The bass clef staff provides a consistent accompaniment.

Measures 16-19 of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a repeat sign in measure 18. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

Measures 20-23 of the musical score. The treble clef staff concludes the piece with a final melodic phrase. The bass clef staff provides a final accompaniment. A large 'X' is drawn over the final measures of the bass staff.

3. Prosa de Sancto Spiritu
Veni Sancte Spiritus

The musical score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 10 and includes a "[Finis]" marking above the staff. The fourth system starts at measure 14. The fifth system starts at measure 17. The sixth system starts at measure 21 and concludes with a double bar line and repeat signs at the end of both staves.

4. [Prosa de Pentecostibus]

Sancti Spiritus assit nobis [gratia]

The first system of the musical score consists of six measures. The treble clef staff features a series of half notes and quarter notes, with some measures containing rests. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system, starting at measure 7, continues the melodic and harmonic development. It includes six measures with various rhythmic patterns and chordal textures.

The third system, starting at measure 12, concludes the piece. It features six measures, ending with a final cadence in the treble clef staff and a whole note in the bass clef staff.

Infunde unctionem

The first system of the second piece, 'Infunde unctionem', consists of five measures. The treble clef staff has a more active melody with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a steady accompaniment.

The second system, starting at measure 5, continues the piece. It features five measures with a mix of melodic lines and harmonic support.

The third system, starting at measure 9, concludes the piece. It consists of four measures, ending with a final cadence in the treble clef staff and a whole note in the bass clef staff.

13

Measures 13-16. Treble clef: 13 (G4, A4, B4, A4, G4), 14 (F#4, E4, D4, C4), 15 (B3, A3, G3, F#3), 16 (E3, D3, C3, B2). Bass clef: 13 (F#3, E3, D3), 14 (C3, B2, A2), 15 (G2, F#2, E2), 16 (D2, C2, B1).

17

Measures 17-20. Treble clef: 17 (G4, A4, B4, A4, G4), 18 (F#4, E4, D4, C4), 19 (B3, A3, G3, F#3), 20 (E3, D3, C3, B2). Bass clef: 17 (F#3, E3, D3), 18 (C3, B2, A2), 19 (G2, F#2, E2), 20 (D2, C2, B1).

21

Measures 21-24. Treble clef: 21 (G4, A4, B4, A4, G4), 22 (F#4, E4, D4, C4), 23 (B3, A3, G3, F#3), 24 (E3, D3, C3, B2). Bass clef: 21 (F#3, E3, D3), 22 (C3, B2, A2), 23 (G2, F#2, E2), 24 (D2, C2, B1).

25

Measures 25-28. Treble clef: 25 (G4, A4, B4, A4, G4), 26 (F#4, E4, D4, C4), 27 (B3, A3, G3, F#3), 28 (E3, D3, C3, B2). Bass clef: 25 (F#3, E3, D3), 26 (C3, B2, A2), 27 (G2, F#2, E2), 28 (D2, C2, B1).

29

Measures 29-32. Treble clef: 29 (G4, A4, B4, A4, G4), 30 (F#4, E4, D4, C4), 31 (B3, A3, G3, F#3), 32 (E3, D3, C3, B2). Bass clef: 29 (F#3, E3, D3), 30 (C3, B2, A2), 31 (G2, F#2, E2), 32 (D2, C2, B1).

33

Measures 33-36. Treble clef: 33 (G4, A4, B4, A4, G4), 34 (F#4, E4, D4, C4), 35 (B3, A3, G3, F#3), 36 (E3, D3, C3, B2). Bass clef: 33 (F#3, E3, D3), 34 (C3, B2, A2), 35 (G2, F#2, E2), 36 (D2, C2, B1).

5. [Prosa de Assumptione Beatae Mariae Virginis]

Exemplum super Congaudent in G

Exemplum super Congaudent in G

This musical score is for a piece in G major, consisting of 14 measures. It is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo and meter are not explicitly indicated. The score is divided into four systems of four measures each. The first system starts with a whole rest in the piano part. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 10. The fourth system begins at measure 14 and ends with a double bar line. The melody features various rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

6. Prosa de Assumptione [Beatae Mariae Virginis]

Congaudent angelorum

Congaudent angelorum

This musical score is for a piece in G major, consisting of 5 measures. It is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo and meter are not explicitly indicated. The score is divided into two systems. The first system contains 4 measures, and the second system contains 1 measure. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some measures containing rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble line. There are some dynamic markings like 'f' (forte) and 'w' (weak) above certain notes.

9

13

17

21

25

29

Filium qui suo mundum

First system of the musical score for 'Filium qui suo mundum'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of chords and a melodic line starting with a sharp sign. The bass staff contains a series of chords.

5

Second system of the musical score for 'Filium qui suo mundum', starting at measure 5. It continues the melodic and harmonic development in the grand staff.

9

Third system of the musical score for 'Filium qui suo mundum', starting at measure 9. The melodic line in the treble staff becomes more active, featuring eighth notes.

13

Fourth system of the musical score for 'Filium qui suo mundum', starting at measure 13. This system concludes with a double bar line and a final chord in both staves.

In terris cui quondam

First system of the musical score for 'In terris cui quondam'. The key signature changes to one flat (B-flat). The treble staff features a melodic line with eighth notes, while the bass staff provides harmonic support with chords.

5

Second system of the musical score for 'In terris cui quondam', starting at measure 5. The melodic line continues with a series of eighth notes, and the system ends with a fermata over the final chord.

9

13

17

21

Qui filii illius

5

9

13

17

21

Quae domino caeli prebuit

5

9

12

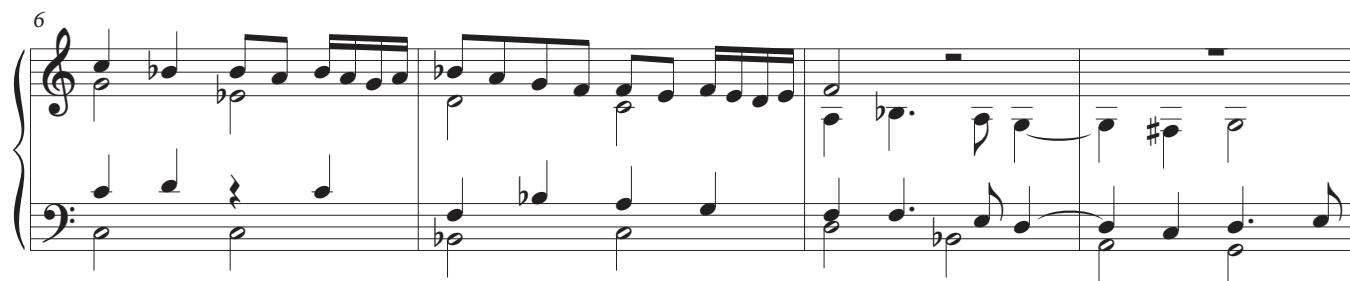
15

20

24

28

[Te, caeli regina]



Te libri, virgo

The first system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a half note G. The bass staff begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a half note G. The system concludes with a whole rest in both staves.

The second system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The bass staff begins with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The system concludes with a whole rest in both staves.

The third system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The bass staff begins with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The system concludes with a whole rest in both staves.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The bass staff begins with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The system concludes with a whole rest in both staves.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The bass staff begins with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The system concludes with a whole rest in both staves.

The sixth system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The bass staff begins with a half note B-flat, followed by a half note A, and then a half note G. The system concludes with a whole rest in both staves.

25

28

32

36

7. Prosa de Beata Virgine

Mittit ad Virginem

6

10

14

18

22

26

31

Naturam superat natus

Measures 1-4 of the musical score. The treble clef staff has a whole rest in measure 1, followed by a half note in measure 2, and a half note in measure 3. The bass clef staff has a half note in measure 1, followed by a half note in measure 2, and a half note in measure 3. The key signature has one flat (B-flat).

5

Measures 5-9 of the musical score. The treble clef staff has a whole rest in measure 5, followed by a half note in measure 6, and a half note in measure 7. The bass clef staff has a half note in measure 5, followed by a half note in measure 6, and a half note in measure 7. The key signature has one flat (B-flat).

10

Measures 10-13 of the musical score. The treble clef staff has a half note in measure 10, followed by a half note in measure 11, and a half note in measure 12. The bass clef staff has a half note in measure 10, followed by a half note in measure 11, and a half note in measure 12. The key signature has one flat (B-flat).

14

Measures 14-17 of the musical score. The treble clef staff has a half note in measure 14, followed by a half note in measure 15, and a half note in measure 16. The bass clef staff has a half note in measure 14, followed by a half note in measure 15, and a half note in measure 16. The key signature has one flat (B-flat).

18

Measures 18-21 of the musical score. The treble clef staff has a half note in measure 18, followed by a half note in measure 19, and a half note in measure 20. The bass clef staff has a half note in measure 18, followed by a half note in measure 19, and a half note in measure 20. The key signature has one flat (B-flat).

22

Measures 22-25 of the musical score. The treble clef staff has a half note in measure 22, followed by a half note in measure 23, and a half note in measure 24. The bass clef staff has a half note in measure 22, followed by a half note in measure 23, and a half note in measure 24. The key signature has one flat (B-flat).

26

Foras eiciat

6

10

14

18

22

Accede nuntia

6

10

14

18

22

26

30

34

Audit et suscepit

5

9

13

18

22

26

31

ORDINARIUM OFFICII

TONY PSALMÓW I MAGNIFICAT /
PSALM TONES AND MAGNIFICAT

1. Primus tonus

The musical score for '1. Primus tonus' is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a treble staff with whole notes and a bass staff with eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble staff with eighth notes and the bass staff with eighth notes. The third system (measures 9-13) shows a treble staff with whole notes and a bass staff with eighth notes. The fourth system (measures 14-18) features a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. The fifth system (measures 19-23) shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. The sixth system (measures 24-27) features a treble staff with eighth notes and a bass staff with eighth notes. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

28

29 30 31

2. Primus tonus

32 33 34 35

5

36 37 38 39

9

40 41 42 43

13

44 45 46 47

18

48 49 50 51

23

28

33

39

44

48

3. [Primus tonus]

This musical score is for a piece titled "3. [Primus tonus]". It is written for piano in a single system with six systems of music. The notation is in treble and bass clefs. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a whole note, a half note, and a quarter note, and a bass staff with a whole note, a half note, and a quarter note. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble staff and adds a bass line. The third system (measures 9-13) introduces a wavy line above the treble staff, indicating a specific articulation or performance technique. The fourth system (measures 14-18) continues the melody and bass line. The fifth system (measures 19-22) features a wavy line above the treble staff and a bass line. The sixth system (measures 23-26) concludes the piece with a wavy line above the treble staff and a bass line. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

28

Measures 28-32. Treble clef: Measure 28 has a whole note with a natural, a whole note with a sharp, and a half note with a bracketed 'o'. Measure 29 has a whole note with a natural, a whole note with a natural, and a whole note with a natural. Measure 30 has a whole note with a natural, a whole note with a sharp, and a whole note with a natural. Measure 31 has a whole note with a natural, a whole note with a natural, and a whole note with a natural. Measure 32 has a whole note with a natural, a whole note with a natural, and a whole note with a natural. Bass clef: Measure 28 has a quarter rest, a quarter note, and a quarter note. Measure 29 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 30 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 31 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 32 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

33

Measures 33-36. Treble clef: Measure 33 has a half note, a half note, and a half note. Measure 34 has a half note, a half note, and a half note. Measure 35 has a half note, a half note, and a half note. Measure 36 has a half note, a half note, and a half note. Bass clef: Measure 33 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 34 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 35 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 36 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

37

Measures 37-40. Treble clef: Measure 37 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 38 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 39 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 40 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Bass clef: Measure 37 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 38 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 39 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 40 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

41

Measures 41-44. Treble clef: Measure 41 has a half note, a half note, and a half note. Measure 42 has a half note, a half note, and a half note. Measure 43 has a half note, a half note, and a half note. Measure 44 has a half note, a half note, and a half note. Bass clef: Measure 41 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 42 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 43 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 44 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

45

Measures 45-48. Treble clef: Measure 45 has a half note, a half note, and a half note. Measure 46 has a half note, a half note, and a half note. Measure 47 has a half note, a half note, and a half note. Measure 48 has a half note, a half note, and a half note. Bass clef: Measure 45 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 46 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 47 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 48 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

49

Measures 49-52. Treble clef: Measure 49 has a half note, a half note, and a half note. Measure 50 has a half note, a half note, and a half note. Measure 51 has a half note, a half note, and a half note. Measure 52 has a half note, a half note, and a half note. Bass clef: Measure 49 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 50 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 51 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 52 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

4. Exempla octo tonorum 1542

a. Primus tonus

First system of musical notation for the first tone. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final measure ending in a fermata.

b. Secundus [tonus]

Second system of musical notation for the second tone. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final measure ending in a fermata.

c. Tertius [tonus]

Third system of musical notation for the third tone. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final measure ending in a fermata.

d. Quartus [tonus]

Fourth system of musical notation for the fourth tone. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final measure ending in a fermata.

e. Quintus [tonus]

Fifth system of musical notation for the fifth tone. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final measure ending in a fermata.

Sixth system of musical notation for the sixth tone. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final measure ending in a fermata.

f. Sextus tonus



g. Septimus [tonus]



h. Octavus [tonus]



i. Primus tonus super bassam

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction and a vocal melody. The piano introduction consists of four measures of arpeggiated chords in the right hand and sustained notes in the left hand. The vocal melody begins in the second measure, starting on a whole note G4 and moving through a series of eighth and quarter notes. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

5

The fifth measure of the musical score for 'The Rose Tree'. The treble clef part begins with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4 with a sharp sign, and a quarter note A4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by a half note F3 with a flat sign, then a quarter note G3, and a quarter note F3. The measure concludes with a double bar line and a repeat sign.

j. Secundus tonus

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass clef staff. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of three measures. The first measure shows the beginning of the melody and accompaniment. The second measure continues the melody with a triplet of eighth notes. The third measure concludes the phrase with a dotted half note in the melody and a whole note in the bass.

4

Musical score for 'The Rose Tree' in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a whole note. The accompaniment consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a whole note. The final measure of the melody is a whole note G4, and the final measure of the accompaniment is a whole note B-flat3.

k. Tertius tonus

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in 4/4 time, marked 'Moderato'. The score is written for piano (p) and includes a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score consists of four measures. The first measure shows the piano introduction with a treble clef and a bass clef. The second measure continues the melody and accompaniment. The third measure shows the melody and accompaniment. The fourth measure shows the melody and accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a bass clef.

l. Quartus [tonus]

First system of music for l. Quartus [tonus]. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a series of quarter and eighth notes, mostly in a descending pattern.

Continuation of the first system for l. Quartus [tonus]. It shows a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff has a whole note chord, and the bass staff has a series of quarter notes. A measure rest is indicated in the treble staff.

m. Quintus [tonus]

Second system of music for m. Quintus [tonus]. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a series of quarter and eighth notes, mostly in a descending pattern.

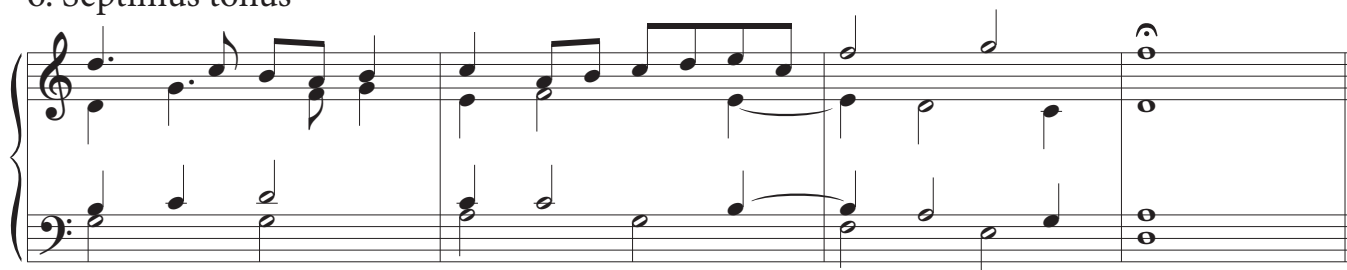
Continuation of the second system for m. Quintus [tonus]. It shows a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff has a whole note chord, and the bass staff has a series of quarter notes. A measure rest is indicated in the treble staff.

n. Sextus [tonus]

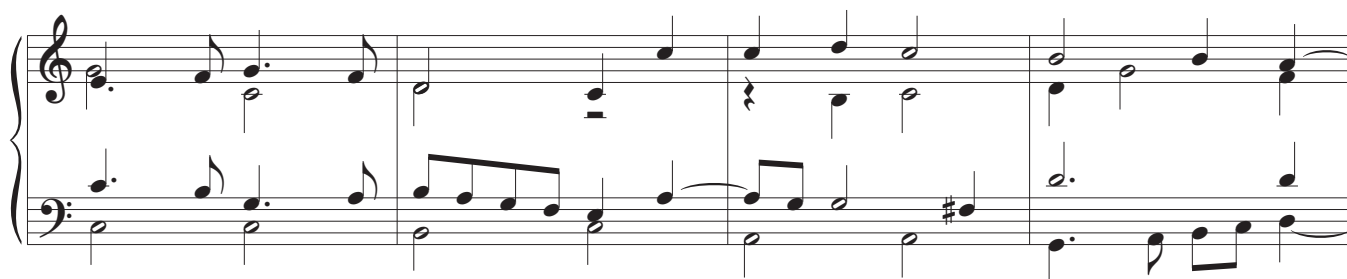
Third system of music for n. Sextus [tonus]. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a series of quarter and eighth notes, mostly in a descending pattern.

Continuation of the third system for n. Sextus [tonus]. It shows a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff has a whole note chord, and the bass staff has a series of quarter notes. A measure rest is indicated in the treble staff.

o. Septimus tonus



p. Octavus tonus



q. [Octavus tonus transpositus]



r. [Octavus tonus transpositus]



5a. Toni valentes ad cantum

a. Primus tonus

This musical score is for a piece titled "5a. Toni valentes ad cantum" with the subtitle "a. Primus tonus". It is written for piano in a single system with six systems of music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The first system consists of four measures. The second system starts at measure 5 and also consists of four measures. The third system starts at measure 9 and consists of four measures. The fourth system starts at measure 13 and consists of five measures. The fifth system starts at measure 18 and consists of five measures. The sixth system starts at measure 23 and consists of four measures. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings, such as "f" (forte) and "p" (piano), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

27

32

36

b. Secundus tonus

5

10

14

18

c. Tertius tonus

5

9

13

17

21

24

28

d. Quartus tonus

5

9

13

17

21

e. [Sextus tonus]

5

9

13

5b. Toni transpositi a. Primus [tonus] 1543

5

9

13

17

22

27

31

36

b. Secundus [tonus]

5

10

14

18

c. Tertius [tonus]

5

9

13

18

22

27

d. Quartus [tonus]

5

Musical notation for measures 5-9. Treble clef has a melody with eighth and quarter notes. Bass clef has a bass line with eighth and quarter notes. Measure 9 has a sharp sign on the second staff.

10

Musical notation for measures 10-13. Treble clef has a melody with eighth and quarter notes. Bass clef has a bass line with eighth and quarter notes. Measure 13 has a sharp sign on the second staff.

14

Musical notation for measures 14-17. Treble clef has a melody with eighth and quarter notes. Bass clef has a bass line with eighth and quarter notes. Measure 17 has a sharp sign on the second staff.

18

Musical notation for measures 18-21. Treble clef has a melody with eighth and quarter notes. Bass clef has a bass line with eighth and quarter notes. Measure 21 has a sharp sign on the second staff.

22

Musical notation for measures 22-25. Treble clef has a melody with eighth and quarter notes. Bass clef has a bass line with eighth and quarter notes. Measure 25 has a sharp sign on the second staff.

26

Musical notation for measures 26-30. Treble clef has a melody with eighth and quarter notes. Bass clef has a bass line with eighth and quarter notes. Measure 30 has a sharp sign on the second staff.

e. Quintus [tonus]

This musical score is for a piece titled 'e. Quintus [tonus]'. It is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score begins with a treble staff containing a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a descending eighth-note scale (F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2). The first system (measures 1-4) features a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a descending eighth-note scale (F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2). The second system (measures 5-8) features a treble staff with a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The third system (measures 9-12) features a treble staff with a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The fourth system (measures 13-16) features a treble staff with a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The fifth system (measures 17-20) features a treble staff with a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The sixth system (measures 21-24) features a treble staff with a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The score concludes with a treble staff containing a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a descending eighth-note scale (F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2).

28

32

f. Sextus [tonus]

5

10

15

20

24

28

33

g. Septimus [tonus]

6

11

Measures 11-14. Treble clef: 11 (F4, G4, A4, B4), 12 (A4, G4, F4, E4), 13 (D4, C4, B3, A3), 14 (G3, F3, E3, D3). Bass clef: 11 (F2, C3), 12 (F2, C3), 13 (F2, C3), 14 (F2, C3).

15

Measures 15-18. Treble clef: 15 (F4, G4, A4, B4), 16 (A4, G4, F4, E4), 17 (D4, C4, B3, A3), 18 (G3, F3, E3, D3). Bass clef: 15 (F2, C3), 16 (F2, C3), 17 (F2, C3), 18 (F2, C3).

20

Measures 19-23. Treble clef: 19 (F4, G4, A4, B4), 20 (A4, G4, F4, E4), 21 (D4, C4, B3, A3), 22 (G3, F3, E3, D3), 23 (F3, E3, D3, C3). Bass clef: 19 (F2, C3), 20 (F2, C3), 21 (F2, C3), 22 (F2, C3), 23 (F2, C3).

24

Measures 24-27. Treble clef: 24 (F4, G4, A4, B4), 25 (A4, G4, F4, E4), 26 (D4, C4, B3, A3), 27 (G3, F3, E3, D3). Bass clef: 24 (F2, C3), 25 (F2, C3), 26 (F2, C3), 27 (F2, C3).

28

Measures 28-32. Treble clef: 28 (F4, G4, A4, B4), 29 (A4, G4, F4, E4), 30 (D4, C4, B3, A3), 31 (G3, F3, E3, D3), 32 (F3, E3, D3, C3). Bass clef: 28 (F2, C3), 29 (F2, C3), 30 (F2, C3), 31 (F2, C3), 32 (F2, C3).

33

Measures 33-36. Treble clef: 33 (F4, G4, A4, B4), 34 (A4, G4, F4, E4), 35 (D4, C4, B3, A3), 36 (G3, F3, E3, D3). Bass clef: 33 (F2, C3), 34 (F2, C3), 35 (F2, C3), 36 (F2, C3).

6. Magnificat sexti toni super discantum

Measures 1-4 of the Magnificat sexti toni super discantum. The music is written for piano in G major, 4/4 time. The right hand features a melody of half notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Measures 5-9 of the Magnificat sexti toni super discantum. The right hand continues the melodic line with some eighth-note passages, and the left hand maintains the harmonic support with various chordal textures.

Measures 10-13 of the Magnificat sexti toni super discantum. Measures 10 and 11 feature a melisma in the right hand, indicated by a long horizontal line. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 14-17 of the Magnificat sexti toni super discantum. The piece concludes with a final cadence in measure 17, marked by a double bar line and a repeat sign. The right hand ends with a final chord, and the left hand provides a concluding bass line.

7. [Magnificat] sexti toni sequens usus
super discantum transpositum

Measures 1-4 of the Magnificat. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Measures 5-7 of the Magnificat. Measure 5 begins with a repeat sign. Measure 6 contains a first ending bracket. Measure 7 contains a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line.

Measures 8-11 of the Magnificat. The key signature changes to C major (no sharps or flats). The melody continues with a mix of eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains active with chords and moving lines.

Measures 12-14 of the Magnificat. The melody continues with a mix of eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains active with chords and moving lines.

Measures 15-18 of the Magnificat. The melody continues with a mix of eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains active with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line.

PROPRIUM OFFICII
ANTYFONY / ANTIPHONS

1. Regina caeli laetare

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and single notes. The piece begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 1-4) features a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows a more active bass line. The fourth system (measures 13-16) features a prominent eighth-note melody in the treble. The fifth system (measures 17-20) continues the melodic flow. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece with a final chord and a repeat sign.

Resurrexit, sicut dixit

5

9

13

This musical score is for the hymn 'Resurrexit, sicut dixit'. It is written for piano in G major, 4/4 time. The score consists of four systems of music. The first system has four measures. The second system, starting at measure 5, has four measures. The third system, starting at measure 9, has four measures. The fourth system, starting at measure 13, has four measures and ends with a double bar line. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

2. Salve, Regina N. C.

5

This musical score is for the hymn '2. Salve, Regina N. C.'. It is written for piano in G major, 4/4 time. The score consists of two systems of music. The first system has four measures. The second system, starting at measure 5, has four measures. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

9

14

18

Ad te clamamus

5

9

13

17

21

Eia ergo, Advocata [nostra]

5

9

14

System 14: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (F#) and a flat sign (B-flat). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

18

System 18: Treble clef, key signature of one flat. The right hand continues the melodic development with various note values and rests. The left hand maintains a steady accompaniment pattern.

23

System 23: Treble clef, key signature of one flat. This system shows a continuation of the melodic and harmonic themes, with the right hand incorporating more complex rhythmic patterns.

28

System 28: Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a series of beamed notes, and the left hand provides a consistent bass line.

33

System 33: Treble clef, key signature of one flat. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a more active accompaniment with eighth notes.

38

System 38: Treble clef, key signature of one flat. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a harmonic foundation with chords and single notes.

42

Nobis post hoc exilium

6

11

O pia [O dulcis] Virgo Maria

7

HYMNY / HYMNS

1. Crux fidelis

The musical score for 'Crux fidelis' is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is in a single key and 4/4 time. The first system (measures 1-5) features a treble staff with a series of half notes and a bass staff with whole notes. The second system (measures 6-9) continues the melody in the treble staff with eighth and quarter notes, while the bass staff has whole notes. The third system (measures 10-13) shows a more active treble staff with eighth notes and a bass staff with whole notes. The fourth system (measures 14-17) features a treble staff with a mix of half and quarter notes and a bass staff with whole notes. The fifth system (measures 18-21) continues the melody in the treble staff with eighth notes and a bass staff with whole notes. The sixth system (measures 22-25) concludes the piece with a treble staff featuring a final melodic phrase and a bass staff with whole notes.

26

System 1 (Measures 26-30): Treble clef contains a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C4. Bass clef contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3, then down to C2. Measure 29 has a bracketed measure rest in the bass.

31

System 2 (Measures 31-35): Treble clef contains a melody starting on D5, moving up stepwise to G5, then down to C4. Bass clef contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3, then down to C2. Measure 34 has a bracketed measure rest in the bass.

36

System 3 (Measures 36-40): Treble clef contains a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C4. Bass clef contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3, then down to C2. Measure 39 has a bracketed measure rest in the bass.

40

System 4 (Measures 40-44): Treble clef contains a melody starting on D5, moving up stepwise to G5, then down to C4. Bass clef contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3, then down to C2. Measure 43 has a bracketed measure rest in the bass.

45

System 5 (Measures 45-49): Treble clef contains a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C4. Bass clef contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3, then down to C2. Measure 48 has a bracketed measure rest in the bass.

49

System 6 (Measures 49-53): Treble clef contains a melody starting on D5, moving up stepwise to G5, then down to C4. Bass clef contains a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3, then down to C2. Measure 52 has a bracketed measure rest in the bass.

53

57

61

65

69

2. Chorus novae Jerusalem

This musical score is for a piano accompaniment of a chorus. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The notation includes treble and bass staves joined by a brace. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and chords. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 10. The fourth system starts at measure 14. The fifth system starts at measure 18. The sixth system starts at measure 23. The score concludes with a final chord in the sixth system.

28

Measures 28-31. Treble clef: 28 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 29 (half, quarter), 30 (quarter, quarter, quarter, quarter), 31 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 28 (chord, chord), 29 (chord, chord), 30 (chord, chord), 31 (chord, chord).

32

Measures 32-35. Treble clef: 32 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 33 (half, quarter), 34 (quarter, quarter, quarter, quarter), 35 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 32 (chord, chord), 33 (chord, chord), 34 (chord, chord), 35 (chord, chord).

36

Measures 36-39. Treble clef: 36 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 37 (half, quarter), 38 (quarter, quarter, quarter, quarter), 39 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 36 (chord, chord), 37 (chord, chord), 38 (chord, chord), 39 (chord, chord).

40

Measures 40-43. Treble clef: 40 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 41 (half, quarter), 42 (quarter, quarter, quarter, quarter), 43 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 40 (chord, chord), 41 (chord, chord), 42 (chord, chord), 43 (chord, chord).

44

Measures 44-47. Treble clef: 44 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 45 (half, quarter), 46 (quarter, quarter, quarter, quarter), 47 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 44 (chord, chord), 45 (chord, chord), 46 (chord, chord), 47 (chord, chord).

48

Measures 48-51. Treble clef: 48 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 49 (half, quarter), 50 (quarter, quarter, quarter, quarter), 51 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 48 (chord, chord), 49 (chord, chord), 50 (chord, chord), 51 (chord, chord).

52

57

3. Tantum ergo sacramentum

6

10

14

18

23

27

31

35

39

43

48

53

57

62

66

4. Tantum ergo sacramentum 1546

This musical score is for a piece titled "4. Tantum ergo sacramentum 1546". It is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The music is in a common time signature, indicated by a 'C' at the beginning of the first system. The score is divided into six systems, each containing four measures. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The second system begins with a measure rest in the treble staff. The third system starts with a measure rest in the bass staff. The fourth system begins with a measure rest in the treble staff. The fifth system starts with a measure rest in the bass staff. The sixth system begins with a measure rest in the treble staff. The score concludes with a final chord in the bass staff.

27

31

35

5. Veni Creator Spiritus 1540

6

11

16

21

26

30

35

40

MOTETY / MOTETS

1a. Carmen in F [Non mortui laudabunt te, Domine]

5

9

13

16

20

1b. Non mortui laudabunt te, Domine

This musical score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-3) begins with a treble staff melody of eighth and sixteenth notes, while the bass staff is silent. The second system (measures 4-7) features a more active treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with sustained chords. The third system (measures 8-11) continues the treble melody with some rests, while the bass staff provides harmonic support. The fourth system (measures 12-15) shows a more complex treble line with many sixteenth notes and a bass staff with steady chords. The fifth system (measures 16-19) maintains the intricate treble melody and the supporting bass line. The sixth system (measures 20-23) concludes the piece with a final treble melody and a bass line that ends on a sustained chord. The score includes measure numbers 4, 8, 12, 16, and 20 at the beginning of their respective systems.

2. Homo quidam fecit coenam [Ludwig Senfl]

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 5-8. Measure 5 begins with a treble clef change to C major (no sharps or flats). The right hand has a more active melody with sixteenth-note runs, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 9-12. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a consistent harmonic support with chords and moving lines.

Measures 13-16. The key signature changes to E major (two sharps) in measure 13. The right hand features a series of eighth-note patterns, and the left hand has a more complex accompaniment with some triplets.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Measures 21-24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a consistent harmonic support with chords and moving lines.

25

29

34

3. De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541

6

10

14

Measures 14-17. Treble clef: 14 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 15 (quarter, quarter, quarter, quarter), 16 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 17 (half, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 14 (chord, chord, chord), 15 (chord, chord, chord, quarter), 16 (chord, quarter, quarter, quarter), 17 (chord, quarter, quarter, quarter).

18

Measures 18-21. Treble clef: 18 (chord, quarter, quarter, quarter), 19 (chord, quarter, quarter, quarter), 20 (half, quarter, quarter, quarter), 21 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 18 (chord, quarter, quarter, quarter), 19 (chord, quarter, quarter, quarter), 20 (chord, quarter, quarter, quarter), 21 (chord, quarter, quarter, quarter).

22

Measures 22-25. Treble clef: 22 (chord, quarter, quarter, quarter), 23 (chord, quarter, quarter, quarter), 24 (chord, quarter, quarter, quarter), 25 (chord, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 22 (chord, quarter, quarter, quarter), 23 (chord, quarter, quarter, quarter), 24 (chord, quarter, quarter, quarter), 25 (chord, quarter, quarter, quarter).

26

Measures 26-29. Treble clef: 26 (chord, quarter, quarter, quarter), 27 (chord, quarter, quarter, quarter), 28 (chord, quarter, quarter, quarter), 29 (chord, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 26 (chord, quarter, quarter, quarter), 27 (chord, quarter, quarter, quarter), 28 (chord, quarter, quarter, quarter), 29 (chord, quarter, quarter, quarter).

30

Measures 30-33. Treble clef: 30 (chord, quarter, quarter, quarter), 31 (chord, quarter, quarter, quarter), 32 (chord, quarter, quarter, quarter), 33 (chord, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 30 (chord, quarter, quarter, quarter), 31 (chord, quarter, quarter, quarter), 32 (chord, quarter, quarter, quarter), 33 (chord, quarter, quarter, quarter).

34

Measures 34-37. Treble clef: 34 (chord, quarter, quarter, quarter), 35 (chord, quarter, quarter, quarter), 36 (chord, quarter, quarter, quarter), 37 (chord, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 34 (chord, quarter, quarter, quarter), 35 (chord, quarter, quarter, quarter), 36 (chord, quarter, quarter, quarter), 37 (chord, quarter, quarter, quarter).

38

42

4a. Domine noster, secundum actus [nostros] noli nos iudicare.
Pedaliter

5

9

13

17

System 17-20: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to one sharp (F#) at measure 19. Measure 20 ends with a repeat sign.

21

System 21-24: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to two sharps (F#, C#) at measure 21. Measure 24 ends with a repeat sign.

25

System 25-28: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to one sharp (F#) at measure 25. Measure 28 ends with a repeat sign.

29

System 29-32: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to two sharps (F#, C#) at measure 29. Measure 32 ends with a repeat sign.

33

System 33-36: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to one sharp (F#) at measure 33. Measure 36 ends with a repeat sign.

37

System 37-40: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature change to two sharps (F#, C#) at measure 37. Measure 40 ends with a repeat sign.

4b. Domine [noster], secundum actus nostros noli nos iudicare.
Manualiter

The musical score is written for a single manual instrument, likely a harpsichord or spinet, in a single system. It consists of six staves, each with a treble and bass clef. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef and a bass clef, followed by a series of notes and rests. The second staff starts with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The third staff begins with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The fourth staff starts with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The fifth staff begins with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The sixth staff starts with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The score is written in a single system and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

26

30

34

39

5. Surrexit Dominus, valet luctus

5

10

System 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

14

System 14: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand continues the melodic development with various note values, and the left hand maintains a steady accompaniment.

19

System 19: Treble clef, key signature of one flat (Bb). This system shows a continuation of the musical themes, with the right hand incorporating more complex rhythmic patterns.

24

System 24: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The right hand features a series of beamed notes, and the left hand provides a consistent bass line.

28

System 28: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic phrase, and the left hand includes a triplet of eighth notes in the second measure.

32

System 32: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand concludes the piece with a final melodic statement, and the left hand provides a concluding accompaniment.

6. Quem precemur N. C.

Measures 1-6 of the musical score. The treble clef staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 7-11 of the musical score. The treble clef staff continues the melody with some sixteenth-note passages, and the bass clef staff maintains the accompaniment.

Measures 12-15 of the musical score. The treble clef staff features a more active melody, and the bass clef staff includes a double bar line with a repeat sign (8) at the end of measure 15.

Measures 16-19 of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line, and the bass clef staff includes a double bar line with a repeat sign (8) at the end of measure 16.

Measures 20-23 of the musical score. The treble clef staff shows a continuation of the melody, and the bass clef staff includes a double bar line with a repeat sign (8) at the end of measure 20.

Measures 24-27 of the musical score. The treble clef staff continues the melody, and the bass clef staff includes a double bar line with a repeat sign (8) at the end of measure 24.

29

34

39

44

48

53

57

61

66

7. Nisi tu, Domine, custodieris nos. Ad duos bassus
[Henricus Isaac?]

5

9

13

Measures 13-16. Treble clef: 13 (eighth-note run), 14 (quarter notes), 15 (quarter notes), 16 (quarter notes). Bass clef: 13 (whole note), 14 (whole note), 15 (whole note), 16 (whole note).

17

Measures 17-20. Treble clef: 17 (eighth-note run), 18 (quarter notes), 19 (eighth-note run), 20 (eighth-note run). Bass clef: 17 (eighth notes), 18 (eighth notes), 19 (eighth notes), 20 (eighth notes).

21

Measures 21-24. Treble clef: 21 (eighth-note run), 22 (quarter notes), 23 (eighth-note run), 24 (eighth-note run). Bass clef: 21 (whole note), 22 (whole note), 23 (whole note), 24 (whole note).

25

Measures 25-28. Treble clef: 25 (eighth-note run), 26 (quarter notes), 27 (eighth-note run), 28 (eighth-note run). Bass clef: 25 (whole note), 26 (whole note), 27 (whole note), 28 (whole note).

29

Measures 29-32. Treble clef: 29 (eighth-note run), 30 (quarter notes), 31 (eighth-note run), 32 (eighth-note run). Bass clef: 29 (whole note), 30 (whole note), 31 (whole note), 32 (whole note).

33

Measures 33-36. Treble clef: 33 (eighth-note run), 34 (quarter notes), 35 (eighth-note run), 36 (eighth-note run). Bass clef: 33 (whole note), 34 (whole note), 35 (whole note), 36 (whole note).

8. Sicut lilium inter spinas 1540 [Antoine Brumel]

a)

System a) of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a few rests. The bass staff contains a simple accompaniment with whole and half notes. There are some square brackets above and below the staff, possibly indicating fingerings or breath marks.

b)

System b) of the musical score. It continues the melody and accompaniment from system a). The treble staff has more complex rhythmic patterns, including some beamed sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.

System 4 of the musical score. The treble staff features a more active melody with many sixteenth notes. The bass staff has a simple accompaniment with whole notes and half notes. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

System 7 of the musical score. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides a harmonic foundation with whole and half notes. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

System 11 of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff continues with a simple accompaniment. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

System 16 of the musical score. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff continues with a simple accompaniment. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

20

24

9. Sancta Maria 1540 [Ludwig Senfl]

5

8

12

16

System 16: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The system contains four measures of music.

20

System 20: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The system contains four measures of music. The bass staff has some notes enclosed in brackets, possibly indicating optional or editorial changes.

24

System 24: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. The system contains four measures of music.

27

System 27: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. The system contains four measures of music.

31

System 31: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The system contains four measures of music.

35

System 35: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The system contains four measures of music.

39

Measures 39-41 of a musical score. Measure 39: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a half note F3 and a half note G3. Measure 40: Treble clef has a whole note A4, bass clef has a half note G3 and a half note A3. Measure 41: Treble clef has a whole note B4, bass clef has a half note A3 and a half note B3. Measure 42: Treble clef has a whole note C5, bass clef has a half note B3 and a half note C4.

42

Measures 42-45 of a musical score. Measure 42: Treble clef has a whole note D5, bass clef has a half note C4 and a half note D4. Measure 43: Treble clef has a whole note E5, bass clef has a half note D4 and a half note E4. Measure 44: Treble clef has a whole note F5, bass clef has a half note E4 and a half note F4. Measure 45: Treble clef has a whole note G5, bass clef has a half note F4 and a half note G4.

46

Measures 46-48 of a musical score. Measure 46: Treble clef has a whole note A5, bass clef has a half note G4 and a half note A4. Measure 47: Treble clef has a whole note B5, bass clef has a half note A4 and a half note B4. Measure 48: Treble clef has a whole note C6, bass clef has a half note B4 and a half note C5.

49

Measures 49-52 of a musical score. Measure 49: Treble clef has a whole note D6, bass clef has a half note C5 and a half note D5. Measure 50: Treble clef has a whole note E6, bass clef has a half note D5 and a half note E5. Measure 51: Treble clef has a whole note F6, bass clef has a half note E5 and a half note F5. Measure 52: Treble clef has a whole note G6, bass clef has a half note F5 and a half note G5.

53

Measures 53-55 of a musical score. Measure 53: Treble clef has a whole note A6, bass clef has a half note G5 and a half note A5. Measure 54: Treble clef has a whole note B6, bass clef has a half note A5 and a half note B5. Measure 55: Treble clef has a whole note C7, bass clef has a half note B5 and a half note C6.

56

Measures 56-58 of a musical score. Measure 56: Treble clef has a whole note D7, bass clef has a half note C6 and a half note D6. Measure 57: Treble clef has a whole note E7, bass clef has a half note D6 and a half note E6. Measure 58: Treble clef has a whole note F7, bass clef has a half note E6 and a half note F6.

10. Stetit Jesus in medio

This musical score is for a piece titled "10. Stetit Jesus in medio". It is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The piece begins in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a dotted quarter note G, an eighth note A, and a beamed eighth-note triplet B-A-G, followed by a half note G. The bass staff has a whole note G. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble with a half note G, a quarter note F#, and a half note E, while the bass staff has a whole note G. The third system (measures 9-11) shows the treble staff with a half note D, a quarter note C, and a half note B, with the bass staff having a whole note G. The fourth system (measures 12-15) introduces a key change to E minor (three flats) and a 3/8 time signature. The treble staff has a half note D, a quarter note C, and a half note B, while the bass staff has a whole note G. The fifth system (measures 16-18) continues in E minor and 3/8 time, with the treble staff having a half note D, a quarter note C, and a half note B, and the bass staff having a whole note G. The sixth system (measures 19-21) concludes the piece in E minor and 3/8 time, with the treble staff having a half note D, a quarter note C, and a half note B, and the bass staff having a whole note G.

23

26

30

34

38

42

46

49

52

56

60

64

11. Laudate Dominum omnes gentes [Johann Walter]

Measures 1-4 of the piece. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with whole and half notes.

Measures 5-8. The melody continues with a key signature change to A major in measure 6, indicated by a sharp sign on the F line. The accompaniment remains simple, with some chords in the left hand.

Measures 9-12. The right hand has a more active melody with many sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment of whole and half notes.

Measures 13-16. The melody features a key signature change to F major in measure 14, indicated by a natural sign on the B line. The accompaniment includes some chords and rests.

Measures 17-20. The right hand melody continues with eighth and sixteenth notes. The left hand accompaniment is mostly whole notes with some chords.

Measures 21-24. The final system on the page. The melody concludes with a half note in measure 24. The left hand accompaniment ends with a whole note chord.

25

System 1 (Measures 25-29): Treble and bass staves. Measure 25: Treble has a half note G4, bass has a half note F4. Measure 26: Treble has a half note A4, bass has a half note G4. Measure 27: Treble has a half note B4, bass has a half note A4. Measure 28: Treble has a half note C5, bass has a half note B4. Measure 29: Treble has a half note D5, bass has a half note C5.

30

System 2 (Measures 30-33): Treble and bass staves. Measure 30: Treble has a half note E5, bass has a half note D5. Measure 31: Treble has a half note F5, bass has a half note E5. Measure 32: Treble has a half note G5, bass has a half note F5. Measure 33: Treble has a half note A5, bass has a half note G5.

34

System 3 (Measures 34-37): Treble and bass staves. Measure 34: Treble has a half note B5, bass has a half note A5. Measure 35: Treble has a half note C6, bass has a half note B5. Measure 36: Treble has a half note D6, bass has a half note C6. Measure 37: Treble has a half note E6, bass has a half note D6.

38

System 4 (Measures 38-41): Treble and bass staves. Measure 38: Treble has a half note F6, bass has a half note E6. Measure 39: Treble has a half note G6, bass has a half note F6. Measure 40: Treble has a half note A6, bass has a half note G6. Measure 41: Treble has a half note B6, bass has a half note A6.

42

System 5 (Measures 42-45): Treble and bass staves. Measure 42: Treble has a half note C7, bass has a half note B6. Measure 43: Treble has a half note D7, bass has a half note C7. Measure 44: Treble has a half note E7, bass has a half note D7. Measure 45: Treble has a half note F7, bass has a half note E7.

46

System 6 (Measures 46-50): Treble and bass staves. Measure 46: Treble has a half note G7, bass has a half note F7. Measure 47: Treble has a half note A7, bass has a half note G7. Measure 48: Treble has a half note B7, bass has a half note A7. Measure 49: Treble has a half note C8, bass has a half note B7. Measure 50: Treble has a half note D8, bass has a half note C8.

51

55

59

63

12. Egredientem [Heinrich] Finck

5

9

System 1 (Measures 9-12): Treble clef contains eighth-note runs and chords. Bass clef contains chords and single notes. Measure 12 ends with a sharp sign on the bass line.

13

System 2 (Measures 13-16): Treble clef features triplet eighth-note patterns. Bass clef contains chords and single notes. Measure 16 ends with a sharp sign on the bass line.

17

System 3 (Measures 17-20): Treble clef contains eighth-note runs and chords. Bass clef contains chords and single notes.

21

System 4 (Measures 21-24): Treble clef contains eighth-note runs and chords. Bass clef contains chords and single notes. Measure 21 has an '8' below the staff.

25

System 5 (Measures 25-29): Treble clef contains eighth-note runs and chords. Bass clef contains chords and single notes.

30

System 6 (Measures 30-33): Treble clef contains eighth-note runs and chords. Bass clef contains chords and single notes.

34

39

43

[Secunda pars?]. Et omnes

6

10

15

19

23

28

32

36

40

Measures 40-44. Treble clef: 40 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 41 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 42 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 43 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 44 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 40 (half), 41 (half), 42 (half), 43 (half), 44 (half).

45

Measures 45-49. Treble clef: 45 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 46 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 47 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 48 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 49 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 45 (half), 46 (half), 47 (half), 48 (half), 49 (half).

50

Measures 50-53. Treble clef: 50 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 51 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 52 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 53 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 50 (half), 51 (half), 52 (half), 53 (half).

54

Measures 54-57. Treble clef: 54 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 55 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 56 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 57 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 54 (half), 55 (half), 56 (half), 57 (half).

58

Measures 58-61. Treble clef: 58 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 59 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 60 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 61 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 58 (half), 59 (half), 60 (half), 61 (half).

62

Measures 62-65. Treble clef: 62 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 63 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 64 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter), 65 (quarter, eighth, eighth, quarter, quarter). Bass clef: 62 (half), 63 (half), 64 (half), 65 (half).

66

20

25

13. Nunc rogemus N. C. 1541

5

9

13

18

Measures 18-21. Treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. Bass clef has a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

22

Measures 22-25. Treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. Bass clef has a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

26

Measures 26-30. Treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. Bass clef has a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

31

Measures 31-34. Treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. Bass clef has a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

35

Measures 35-38. Treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. Bass clef has a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

39

Measures 39-42. Treble clef has a key signature of one flat and a common time signature. Bass clef has a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

43

14. Stabat Mater 1540 [Josquin des Prez]

5

9

14

18

22

26

30

34

38

42

46

51

55

59

63

68

72

76

80

85

Secunda pars. Eia Mater

5

9

Measures 9-13. Treble clef: Chords and a melodic line starting at measure 11. Bass clef: Continuous eighth-note accompaniment.

14

Measures 14-18. Treble clef: Chords and a melodic line. Bass clef: Continuous eighth-note accompaniment.

19

Measures 19-23. Treble clef: Chords and a melodic line. Bass clef: Continuous eighth-note accompaniment.

24

Measures 24-28. Treble clef: Chords and a melodic line. Bass clef: Continuous eighth-note accompaniment.

29

Measures 29-32. Treble clef: Chords and a melodic line. Bass clef: Continuous eighth-note accompaniment.

33

Measures 33-36. Treble clef: Chords and a melodic line. Bass clef: Continuous eighth-note accompaniment.

37

System 1 (Measures 37-41): Treble clef, common time. Measure 37: whole rest, quarter note G4. Measure 38: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 39: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 40: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 41: quarter notes C4, B3, A3, G3. Bass clef: Measure 37: quarter notes G2, F2. Measure 38: quarter notes E2, D2. Measure 39: quarter notes C2, B1. Measure 40: quarter notes A1, G1. Measure 41: quarter notes F1, E1.

42

System 2 (Measures 42-45): Treble clef, common time. Measure 42: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 43: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 44: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 45: quarter notes C4, B3, A3, G3. Bass clef: Measure 42: quarter notes G2, F2. Measure 43: quarter notes E2, D2. Measure 44: quarter notes C2, B1. Measure 45: quarter notes A1, G1.

46

System 3 (Measures 46-50): Treble clef, common time. Measure 46: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 47: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 48: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 49: quarter notes C4, B3, A3, G3. Measure 50: quarter notes F3, E3, D3, C3. Bass clef: Measure 46: quarter notes G2, F2. Measure 47: quarter notes E2, D2. Measure 48: quarter notes C2, B1. Measure 49: quarter notes A1, G1. Measure 50: quarter notes F1, E1.

51

System 4 (Measures 51-55): Treble clef, common time. Measure 51: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 52: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 53: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 54: quarter notes C4, B3, A3, G3. Measure 55: quarter notes F3, E3, D3, C3. Bass clef: Measure 51: quarter notes G2, F2. Measure 52: quarter notes E2, D2. Measure 53: quarter notes C2, B1. Measure 54: quarter notes A1, G1. Measure 55: quarter notes F1, E1.

56

System 5 (Measures 56-59): Treble clef, common time. Measure 56: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 57: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 58: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 59: quarter notes C4, B3, A3, G3. Bass clef: Measure 56: quarter notes G2, F2. Measure 57: quarter notes E2, D2. Measure 58: quarter notes C2, B1. Measure 59: quarter notes A1, G1.

60

System 6 (Measures 60-64): Treble clef, common time. Measure 60: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 61: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 62: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 63: quarter notes C4, B3, A3, G3. Measure 64: quarter notes F3, E3, D3, C3. Bass clef: Measure 60: quarter notes G2, F2. Measure 61: quarter notes E2, D2. Measure 62: quarter notes C2, B1. Measure 63: quarter notes A1, G1. Measure 64: quarter notes F1, E1.

65

70

74

78

82

86

15. Ave rosa sine spinis [Ludwig Senfl]

This musical score is for the piece 'Ave rosa sine spinis' by Ludwig Senfl. It is written for a single melodic line and a lute or keyboard accompaniment. The score is presented in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first system (measures 1-5) shows the melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The second system (measures 6-10) continues the melodic line with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The third system (measures 11-15) shows the melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The fourth system (measures 16-20) continues the melodic line with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The fifth system (measures 21-25) shows the melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The sixth system (measures 26-30) continues the melodic line with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

31

System 1 (Measures 31-35): The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

36

System 2 (Measures 36-40): Continuation of the musical piece. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the left hand maintains a steady accompaniment.

41

System 3 (Measures 41-45): The right hand shows a melodic phrase with a half-note rest, followed by eighth notes. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

46

System 4 (Measures 46-50): The right hand features a melodic line with a half-note rest, and the left hand provides a harmonic base with chords and moving lines.

51

System 5 (Measures 51-55): The right hand has a melodic line with a half-note rest, and the left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

56

System 6 (Measures 56-60): The right hand features a melodic line with a half-note rest, and the left hand provides a harmonic base with chords and moving lines.

61

Musical score for measures 61-64. Measure 61 has a treble clef and a bass clef. Measure 62 has a treble clef and a bass clef. Measure 63 has a treble clef and a bass clef. Measure 64 has a treble clef and a bass clef.

65

Musical score for measures 65-68. Measure 65 has a treble clef and a bass clef. Measure 66 has a treble clef and a bass clef. Measure 67 has a treble clef and a bass clef. Measure 68 has a treble clef and a bass clef.

69

Musical score for measures 69-72. Measure 69 has a treble clef and a bass clef. Measure 70 has a treble clef and a bass clef. Measure 71 has a treble clef and a bass clef. Measure 72 has a treble clef and a bass clef.

73

Musical score for measures 73-76. Measure 73 has a treble clef and a bass clef. Measure 74 has a treble clef and a bass clef. Measure 75 has a treble clef and a bass clef. Measure 76 has a treble clef and a bass clef.

78

Musical score for measures 78-81. Measure 78 has a treble clef and a bass clef. Measure 79 has a treble clef and a bass clef. Measure 80 has a treble clef and a bass clef. Measure 81 has a treble clef and a bass clef.

82

Musical score for measures 82-85. Measure 82 has a treble clef and a bass clef. Measure 83 has a treble clef and a bass clef. Measure 84 has a treble clef and a bass clef. Measure 85 has a treble clef and a bass clef.

86

Secunda pars. Dominus tecum miro pacto 1541

6

11

16

21

26

Measures 26-29. Treble clef: whole note chord, half note chord, quarter note chord. Bass clef: half note chord, half note chord, half note chord.

30

Measures 30-33. Treble clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord. Bass clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord.

34

Measures 34-37. Treble clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord. Bass clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord.

38

Measures 38-41. Treble clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord. Bass clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord.

42

Measures 42-45. Treble clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord. Bass clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord.

46

Measures 46-49. Treble clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord. Bass clef: half note chord, half note chord, half note chord, half note chord.

51

System 51: Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth-note chords and a half note. Bass staff has a series of eighth-note chords and a half note.

55

System 55: Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth-note chords and a half note. Bass staff has a series of eighth-note chords and a half note.

59

System 59: Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth-note chords and a half note. Bass staff has a series of eighth-note chords and a half note.

63

System 63: Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth-note chords and a half note. Bass staff has a series of eighth-note chords and a half note.

67

System 67: Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth-note chords and a half note. Bass staff has a series of eighth-note chords and a half note.

71

System 71: Treble and bass staves. Treble staff has a series of eighth-note chords and a half note. Bass staff has a series of eighth-note chords and a half note.

76

Measures 76-79. Treble staff: Measure 76 has a half note G4 and a half note B4. Measure 77 has a half note A4 and a half note G4. Measure 78 has a half note F#4 and a half note E4. Measure 79 has a whole note D4. Bass staff: Measure 76 has a half note G2 and a half note B2. Measure 77 has a half note A2 and a half note G2. Measure 78 has a half note F#2 and a half note E2. Measure 79 has a whole note D2.

80

Measures 80-83. Treble staff: Measure 80 has a half note G4 and a half note B4. Measure 81 has a half note A4 and a half note G4. Measure 82 has a half note F#4 and a half note E4. Measure 83 has a whole note D4. Bass staff: Measure 80 has a half note G2 and a half note B2. Measure 81 has a half note A2 and a half note G2. Measure 82 has a half note F#2 and a half note E2. Measure 83 has a whole note D2.

84

Measures 84-88. Treble staff: Measure 84 has a half note G4 and a half note B4. Measure 85 has a half note A4 and a half note G4. Measure 86 has a half note F#4 and a half note E4. Measure 87 has a half note D4 and a half note C4. Measure 88 has a whole note B3. Bass staff: Measure 84 has a half note G2 and a half note B2. Measure 85 has a half note A2 and a half note G2. Measure 86 has a half note F#2 and a half note E2. Measure 87 has a half note D2 and a half note C2. Measure 88 has a whole note B1.

89

Measures 89-92. Treble staff: Measure 89 has a half note G4 and a half note B4. Measure 90 has a half note A4 and a half note G4. Measure 91 has a half note F#4 and a half note E4. Measure 92 has a whole note D4. Bass staff: Measure 89 has a half note G2 and a half note B2. Measure 90 has a half note A2 and a half note G2. Measure 91 has a half note F#2 and a half note E2. Measure 92 has a whole note D2.

16. Deus, misereatur nostri [Claudin de Sermisy]

Measures 1-6. Treble staff: Measure 1 has a half note G4 and a half note B4. Measure 2 has a half note A4 and a half note G4. Measure 3 has a half note F#4 and a half note E4. Measure 4 has a half note D4 and a half note C4. Measure 5 has a half note B3 and a half note A3. Measure 6 has a whole note G3. Bass staff: Measure 1 has a half note G2 and a half note B2. Measure 2 has a half note A2 and a half note G2. Measure 3 has a half note F#2 and a half note E2. Measure 4 has a half note D2 and a half note C2. Measure 5 has a half note B1 and a half note A1. Measure 6 has a whole note G1.

7

Measures 7-11. Treble staff: Measure 7 has a half note G4 and a half note B4. Measure 8 has a half note A4 and a half note G4. Measure 9 has a half note F#4 and a half note E4. Measure 10 has a half note D4 and a half note C4. Measure 11 has a whole note B3. Bass staff: Measure 7 has a half note G2 and a half note B2. Measure 8 has a half note A2 and a half note G2. Measure 9 has a half note F#2 and a half note E2. Measure 10 has a half note D2 and a half note C2. Measure 11 has a whole note B1.

12

System 12: Treble and bass staves. Treble staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth and quarter notes. Bass staff has a half note, quarter notes, and a half note with a sharp sign.

16

System 16: Treble staff has a half note, quarter notes, and a half note. Bass staff has a half note, quarter notes, and a half note.

21

System 21: Treble staff has a half note, quarter notes, and a half note. Bass staff has a half note, quarter notes, and a half note.

26

System 26: Treble staff has a half note, quarter notes, and a half note. Bass staff has a half note, quarter notes, and a half note.

31

System 31: Treble staff has a half note, quarter notes, and a half note. Bass staff has a half note, quarter notes, and a half note.

35

System 35: Treble staff has a half note, quarter notes, and a half note. Bass staff has a half note, quarter notes, and a half note.

40

44

49

53

58

62

66

70

Secunda pars supra dicti psalmi. [Laetentur et exultent gentes]

6

10

14

18

System 18: Treble and bass staves. Treble staff has a whole note chord (F4, A4), a half note (B4), and a quarter note (C5). Bass staff has a whole note chord (F3, A3), a half note (B3), and a quarter note (C4). A slur connects the first two measures of the bass staff.

22

System 22: Treble staff has a quarter note (F4), a half note (A4), a quarter note (B4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F3), a half note (A3), a quarter note (B3), and a half note (C4). A slur connects the first two measures of the bass staff.

26

System 26: Treble staff has a quarter note (F4), a half note (A4), a quarter note (B4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F3), a half note (A3), a quarter note (B3), and a half note (C4). A slur connects the first two measures of the bass staff.

30

System 30: Treble staff has a quarter note (F4), a half note (A4), a quarter note (B4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F3), a half note (A3), a quarter note (B3), and a half note (C4). A slur connects the first two measures of the bass staff.

34

System 34: Treble staff has a quarter note (F4), a half note (A4), a quarter note (B4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F3), a half note (A3), a quarter note (B3), and a half note (C4). A slur connects the first two measures of the bass staff.

38

System 38: Treble staff has a quarter note (F4), a half note (A4), a quarter note (B4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F3), a half note (A3), a quarter note (B3), and a half note (C4). A slur connects the first two measures of the bass staff.

43

47

52

56

60

64

69

System 69-72: Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music.

73

System 73-76: Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music.

77

System 77-80: Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music.

81

System 81-84: Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music.

85

System 85-88: Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music.

89

System 89-92: Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music.

17a. [Benigne fac Domine]

This musical score is for a piece titled "17a. [Benigne fac Domine]". It is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 5, 10, 14, 19, and 24 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (p, f). The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth measure of the sixth system.

28

28

32

33

34

35

36

Musical score for measures 36-39 of 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins in measure 36 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B-flat4. In measure 37, there is a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a quarter note E4. In measure 38, there is a half note D4, followed by a quarter note C4, and then a quarter note B-flat4. In measure 39, there is a half note A3, followed by a quarter note G3, and then a quarter note F3. The score includes a repeat sign at the beginning of measure 36 and a final double bar line at the end of measure 39.

40

This musical score segment contains measures 40, 41, and 42. Measure 40 features a treble staff with a melody of quarter and eighth notes, and a bass staff with a simple accompaniment of quarter notes. Measure 41 continues the melody in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Measure 42 is marked with a repeat sign and a 2/3 time signature, showing a continuation of the melodic and harmonic patterns.

43

This block contains measures 43 through 46 of the musical score. Measure 43 begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble staff starts with a whole note B-flat, followed by a half rest. The bass staff provides accompaniment with a series of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 44 continues the melody with a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The bass staff continues with eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 45 features a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The bass staff continues with eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 46 concludes the section with a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The bass staff continues with eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

47

Measures 47-50 of the musical score. Measure 47 features a treble staff with a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5, and a bass staff with a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and D2. Measure 48 continues the melody in the treble staff and the bass line in the bass staff. Measure 49 shows the melody in the treble staff and the bass line in the bass staff. Measure 50 concludes the section with a final chord in the treble staff and a final note in the bass staff.

17b. Benigne [fac Domine] 1545

This musical score is for a piece titled "17b. Benigne [fac Domine] 1545". It is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 4, 8, 11, 15, and 19 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *8* (octave). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign in the final measure.

22

26

30

34

18a. Constitues eos principes

5

9

13

16

20

24

28

32

35

39

44

48

52

56

60

64

68

72

76

18b. [Constitues eos] principes

This musical score is written for piano in G major, featuring a treble and bass staff. The piece is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *z* (zest) and *z* (zest). The score concludes with a final measure in the sixth system.

25

System 1 (Measures 25-28): Treble clef contains eighth-note and sixteenth-note patterns. Bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 features a key signature change to one flat (B-flat).

29

System 2 (Measures 29-32): Treble clef continues with eighth-note patterns. Bass clef accompaniment remains consistent. Measure 32 features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

33

System 3 (Measures 33-36): Treble clef features a melodic line with a slur. Bass clef accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 33 and a triplet of eighth notes in measure 35. Measure 36 features a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

37

System 4 (Measures 37-40): Treble clef continues with eighth-note patterns. Bass clef accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 37 and a triplet of eighth notes in measure 39. Measure 40 features a key signature change to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat).

41

System 5 (Measures 41-44): Treble clef features a melodic line with a slur. Bass clef accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 41 and a triplet of eighth notes in measure 43. Measure 44 features a key signature change to five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat).

45

System 6 (Measures 45-48): Treble clef continues with eighth-note patterns. Bass clef accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 45 and a triplet of eighth notes in measure 47. Measure 48 features a key signature change to six flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, and C-flat).

49

System 1 (Measures 49-53): Treble clef contains a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass clef contains a series of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system.

54

System 2 (Measures 54-57): Treble clef contains a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass clef contains a series of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system.

58

System 3 (Measures 58-61): Treble clef contains a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass clef contains a series of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system.

62

System 4 (Measures 62-65): Treble clef contains a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass clef contains a series of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system.

66

System 5 (Measures 66-69): Treble clef contains a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass clef contains a series of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system.

70

System 6 (Measures 70-73): Treble clef contains a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass clef contains a series of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system.

74

78

82

19a. Deus, qui sedes super thronum [Johann Walter]

5

9

13

Measures 13-16 of a musical score. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a flat and a sharp. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

17

Measures 17-19 of a musical score. The treble clef staff continues the melodic development with eighth notes and a half note. The bass clef staff features a steady accompaniment of eighth notes.

20

Measures 20-22 of a musical score. The treble clef staff shows a more active melodic line with sixteenth notes and a sharp. The bass clef staff has a simple accompaniment of eighth notes.

23

Measures 23-25 of a musical score. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and a flat. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

26

Measures 26-29 of a musical score. The treble clef staff continues the melodic development with eighth notes and a sharp. The bass clef staff has a simple accompaniment of eighth notes.

30

Measures 30-32 of a musical score. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and a sharp. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

33

37

41

45

49

53

57

Measures 57-60 of the musical score. Measure 57: Treble clef, G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter). Bass clef: G3 (half). Measure 58: Treble clef, G5 (half note with fermata). Bass clef: G3 (half). Measure 59: Treble clef, G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), B5 (quarter), A5 (quarter), G5 (quarter). Bass clef: G3 (half). Measure 60: Treble clef, G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), B5 (quarter), A5 (quarter), G5 (quarter). Bass clef: G3 (half). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4.

61

Musical score for measures 61-64. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff includes a repeat sign at the beginning of measure 61. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

65

This block contains measures 65 through 68 of the musical score. Measure 65 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble staff starts on a whole note G4, followed by a half note F4, and then a quarter note E4. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G3, a half note F3, and a quarter note E3. Measure 66 continues the melody with a quarter note D4, a half note C4, and a quarter note B3. The bass staff has a quarter note G2, a half note F2, and a quarter note E2. Measure 67 features a quarter note A3, a half note G3, and a quarter note F3 in the treble, while the bass staff has a quarter note D3, a half note C3, and a quarter note B2. Measure 68 concludes the section with a quarter note E4, a half note D4, and a quarter note C4 in the treble, and a quarter note G3, a half note F3, and a quarter note E3 in the bass. The score is written for a single melodic line with piano accompaniment.

69

Musical score for measures 69-72. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 69: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a half note G3, a half note A3, and a quarter note B3. Measure 70: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a half note G3, a half note A3, and a quarter note B3. Measure 71: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a half note G3, a half note A3, and a quarter note B3. Measure 72: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a half note G3, a half note A3, and a quarter note B3.

73

77

This block contains the musical notation for measures 77 through 80. The notation is in 2/4 time and features a treble and bass staff. Measure 77 begins with a treble staff containing a whole note chord of G4 and B4, and a bass staff with a whole note chord of B2 and D3. Measure 78 shows a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note B2 and a half note D3. Measure 79 features a treble staff with a half note G4 and a half note A4, and a bass staff with a half note B2 and a half note D3. Measure 80 concludes with a treble staff containing a whole note chord of G4 and B4, and a bass staff with a whole note chord of B2 and D3.

81

85

89

93

97

100

104

19b. [Deus, qui sedes super thronum] [Johann Walter]

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

52

56

60

64

68

71

75

79

83

87

91

95

100

104

20. Vita in ligno moritur 1540 [Ludwig Senfl]

5

9

System 1 (Measures 9-12): Treble clef contains eighth and quarter notes, with a sixteenth-note triplet in measure 11. Bass clef contains whole notes and rests, with some notes marked with a square box.

13

System 2 (Measures 13-16): Treble clef contains eighth and quarter notes, with a sixteenth-note triplet in measure 13. Bass clef contains whole notes and rests, with some notes marked with a square box.

17

System 3 (Measures 17-20): Treble clef contains eighth and quarter notes, with a sixteenth-note triplet in measure 17. Bass clef contains whole notes and rests, with some notes marked with a square box.

21

System 4 (Measures 21-24): Treble clef contains eighth and quarter notes, with a sixteenth-note triplet in measure 21. Bass clef contains whole notes and rests, with some notes marked with a square box.

25

System 5 (Measures 25-28): Treble clef contains eighth and quarter notes, with a sixteenth-note triplet in measure 25. Bass clef contains whole notes and rests, with some notes marked with a square box.

29

System 6 (Measures 29-32): Treble clef contains eighth and quarter notes, with a sixteenth-note triplet in measure 29. Bass clef contains whole notes and rests, with some notes marked with a square box.

33

System 33-36: Treble and bass staves. Treble staff has a whole rest at 34. Bass staff has a whole rest at 35.

37

System 37-40: Treble staff has a whole rest at 38. Bass staff has a whole rest at 39.

41

System 41-44: Treble staff has a whole rest at 42. Bass staff has a whole rest at 43.

45

System 45-48: Treble staff has a whole rest at 46. Bass staff has a whole rest at 47.

49

System 49-52: Treble staff has a whole rest at 50. Bass staff has a whole rest at 51.

53

System 53-56: Treble staff has a whole rest at 54. Bass staff has a whole rest at 55.

21. Muteta Philippe, qui videt me. Resolutum per N. C.
[Ludwig Senfl]

5

9

13

17

21

25

Measures 25-28 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 25 features a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, and a bass staff with a half note F3, a quarter note G2, and a half note A2. Measure 26 has a treble staff with a half note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5, and a bass staff with a half note G2, a quarter note A2, and a half note Bb2. Measure 27 has a treble staff with a half note Bb4, a quarter note C5, and a half note D5, and a bass staff with a half note A2, a quarter note Bb2, and a half note C3. Measure 28 has a treble staff with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5, and a bass staff with a half note Bb2, a quarter note C3, and a half note D3.

29

Measures 29-32 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 29 features a treble staff with a half note E5, a quarter note F5, and a half note G5, and a bass staff with a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. Measure 30 has a treble staff with a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5, and a bass staff with a half note D3, a quarter note E3, and a half note F3. Measure 31 has a treble staff with a half note G5, a quarter note A5, and a half note Bb5, and a bass staff with a half note E3, a quarter note F3, and a half note G3. Measure 32 has a treble staff with a half note A5, a quarter note Bb5, and a half note C6, and a bass staff with a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3.

33

Measures 33-36 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 33 features a treble staff with a half note Bb5, a quarter note C6, and a half note D6, and a bass staff with a half note A3, a quarter note B3, and a half note C4. Measure 34 has a treble staff with a half note C6, a quarter note D6, and a half note E6, and a bass staff with a half note B3, a quarter note C4, and a half note D4. Measure 35 has a treble staff with a half note D6, a quarter note E6, and a half note F6, and a bass staff with a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4. Measure 36 has a treble staff with a half note E6, a quarter note F6, and a half note G6, and a bass staff with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F4.

37

Measures 37-40 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 37 features a treble staff with a half note F6, a quarter note G6, and a half note A6, and a bass staff with a half note E4, a quarter note F4, and a half note G4. Measure 38 has a treble staff with a half note G6, a quarter note A6, and a half note Bb6, and a bass staff with a half note F4, a quarter note G4, and a half note A4. Measure 39 has a treble staff with a half note A6, a quarter note Bb6, and a half note C7, and a bass staff with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Measure 40 has a treble staff with a half note Bb6, a quarter note C7, and a half note D7, and a bass staff with a half note A4, a quarter note B4, and a half note C5.

41

Measures 41-44 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 41 features a treble staff with a half note D7, a quarter note E7, and a half note F7, and a bass staff with a half note B4, a quarter note C5, and a half note D5. Measure 42 has a treble staff with a half note E7, a quarter note F7, and a half note G7, and a bass staff with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. Measure 43 has a treble staff with a half note F7, a quarter note G7, and a half note A7, and a bass staff with a half note D5, a quarter note E5, and a half note F5. Measure 44 has a treble staff with a half note G7, a quarter note A7, and a half note Bb7, and a bass staff with a half note E5, a quarter note F5, and a half note G5.

45

Measures 45-48 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 45 features a treble staff with a half note Bb7, a quarter note C8, and a half note D8, and a bass staff with a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. Measure 46 has a treble staff with a half note C8, a quarter note D8, and a half note E8, and a bass staff with a half note G5, a quarter note A5, and a half note B5. Measure 47 has a treble staff with a half note D8, a quarter note E8, and a half note F8, and a bass staff with a half note A5, a quarter note B5, and a half note C6. Measure 48 has a treble staff with a half note E8, a quarter note F8, and a half note G8, and a bass staff with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6.

49

54

58

22. Ecce sacerdos magnus. De Sancto Augustino

5

9

13

System 13: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a supporting line with eighth notes and rests.

17

System 17: Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#). Bass staff continues with a supporting line.

22

System 22: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a key signature change to one sharp (F#). Bass staff continues with a supporting line.

26

System 26: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a key signature change to one sharp (F#). Bass staff continues with a supporting line.

30

System 30: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a key signature change to one sharp (F#). Bass staff continues with a supporting line.

35

System 35: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a key signature change to one sharp (F#). Bass staff continues with a supporting line.

40

Measures 40-44. Treble clef has whole rests. Bass clef has a descending eighth-note line in measure 40, then sustained chords.

45

Measures 45-49. Treble clef has a descending eighth-note line in measure 45, then sustained chords. Bass clef has sustained chords.

50

Measures 50-53. Treble clef has a descending eighth-note line in measure 50, then sustained chords. Bass clef has sustained chords.

54

Measures 54-58. Treble clef has a descending eighth-note line in measure 54, then sustained chords. Bass clef has sustained chords.

59

Measures 59-63. Treble clef has a descending eighth-note line in measure 59, then sustained chords. Bass clef has sustained chords.

64

Measures 64-68. Treble clef has a descending eighth-note line in measure 64, then sustained chords. Bass clef has sustained chords.

23. Cottidie apud vos eram in templo docens 1541
[Johann Walter]

This musical score is for a piece by Johann Walter, titled "Cottidie apud vos eram in templo docens" (1541). The score is written for a lute or similar fretted instrument, featuring a single melodic line on a six-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 12, 15, and 19 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers), accidentals (sharps, naturals), and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 20.

23

System 1 (Measures 23-26): Treble staff contains a series of eighth and quarter notes, mostly beamed together. Bass staff features a more complex pattern with eighth notes, quarter notes, and some rests, including a triplet of eighth notes in measure 24.

27

System 2 (Measures 27-30): Treble staff continues with eighth and quarter notes. Bass staff has a prominent triplet of eighth notes in measure 28, followed by a series of quarter and eighth notes.

31

System 3 (Measures 31-34): Treble staff shows a mix of eighth and quarter notes. Bass staff includes a triplet of eighth notes in measure 32 and a half note in measure 33.

35

System 4 (Measures 35-38): Treble staff features a series of eighth notes in measure 35. Bass staff has a triplet of eighth notes in measure 36 and a half note in measure 37.

39

System 5 (Measures 39-42): Treble staff contains a series of eighth and quarter notes. Bass staff has a triplet of eighth notes in measure 40 and a half note in measure 41.

43

System 6 (Measures 43-46): Treble staff shows a series of eighth and quarter notes. Bass staff has a triplet of eighth notes in measure 44 and a half note in measure 45. The system ends with a double bar line in measure 46.

24. Date siceram moerentibus. Quinque vocum N. C. 1542
[Claudin de Sermisy]

5

9

13

17

20

24

Measures 24-27. Treble clef: Dotted quarter, eighth notes, half note. Bass clef: 8-measure rest, half note, half note with sharp sign.

28

Measures 28-31. Treble clef: Eighth notes, quarter notes, half notes. Bass clef: Half note, quarter notes, half notes.

32

Measures 32-35. Treble clef: Quarter notes, eighth notes, half notes. Bass clef: Quarter notes, eighth notes, half notes.

36

Measures 36-39. Treble clef: Quarter notes, eighth notes, half notes. Bass clef: Quarter notes, eighth notes, half notes.

40

Measures 40-44. Treble clef: Quarter notes, eighth notes, half notes. Bass clef: Quarter notes, eighth notes, half notes.

45

Measures 45-49. Treble clef: Quarter notes, eighth notes, half notes. Bass clef: 8-measure rest, half note, half note with sharp sign.

50

System 1 (Measures 50-54): Treble clef contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. Bass clef contains mostly quarter and eighth notes with some rests. Measure 54 ends with a fermata over a half note in the bass.

55

System 2 (Measures 55-58): Treble clef has a mix of quarter and eighth notes. Bass clef features a descending line of eighth notes in measure 55, followed by chords and single notes. Measure 58 ends with a fermata over a half note in the bass.

59

System 3 (Measures 59-63): Treble clef contains mostly quarter notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment in measures 59-61, then transitions to quarter notes. Measure 63 ends with a fermata over a half note in the bass.

64

System 4 (Measures 64-68): Treble clef features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a mix of quarter and eighth notes. Measure 68 ends with a fermata over a half note in the bass.

69

System 5 (Measures 69-73): Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef features a mix of quarter and eighth notes. Measure 73 ends with a fermata over a half note in the bass.

74

System 6 (Measures 74-78): Treble clef contains mostly quarter notes. Bass clef has a mix of quarter and eighth notes. The system concludes with two measures of whole notes in both staves, ending with a double bar line.

25. De profundis super discantum

This musical score is for a piece titled "25. De profundis super discantum". It is written for piano in a two-staff system (treble and bass clef). The piece consists of 24 measures, organized into six systems of four measures each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings (piano, forte, and accents). The first system (measures 1-4) features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 5-8) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The third system (measures 9-13) continues the melodic development in the treble and the harmonic support in the bass. The fourth system (measures 14-18) introduces more complex rhythmic patterns and accidentals. The fifth system (measures 19-23) features a more active treble staff with frequent notes and rests, while the bass staff remains relatively simple. The sixth system (measures 24-27) concludes the piece with a final cadence in the treble and a sustained bass line.

26. O [gloriosum] lumen ecclesiae. De Sancto Augustino 1541

5

9

12

15

19

23

This block contains measures 23, 24, and 25 of the musical score. Measure 23 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note E4. The bass line consists of a half note G3 and a half note B2. Measure 24 features a treble clef with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, then a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass line consists of a half note G3 and a half note B2. Measure 25 continues the melody with a quarter note C4, followed by a quarter note B3, then a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass line consists of a half note G3 and a half note B2.

27

This musical score segment contains measures 27 through 30. Measure 27 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 28 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 29 shows a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G2 and a half note B2. Measure 30 has a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G2 and a half note B2.

31

Musical score for Example 31, showing a piano accompaniment for a vocal line. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand, including chords and single notes.

41

The musical score for measures 41-45 of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano accompaniment. The melody is played in the right hand, and the bass line is in the left hand. The music is characterized by a gentle, flowing melody with a prominent bass line.

46

musical score for measures 46-49 of "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The melody in the treble staff is marked "p" (piano) and includes a fermata over the eighth measure. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

50

54

58

27. Tribulatio [et angustia] 1545
[Philippe Verdelot? Josquin des Prez?]

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

48

51

54

28. Benedictus Dominus Deus 1545

This musical score is for a piece titled "28. Benedictus Dominus Deus 1545". It is written for a keyboard instrument, likely a lute or early harpsichord, in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a 15th-century style, characterized by its rhythmic patterns and use of accidentals. The score is divided into six systems, each containing four measures. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system begins with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The third system starts with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The fourth system begins with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The fifth system starts with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The sixth system begins with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a 15th-century style, characterized by its rhythmic patterns and use of accidentals. The score is divided into six systems, each containing four measures. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system begins with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The third system starts with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The fourth system begins with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The fifth system starts with a measure rest in the treble and a half note in the bass. The sixth system begins with a measure rest in the treble and a half note in the bass.

26

Measures 26-29: Treble staff contains eighth and quarter notes, some beamed together. Bass staff contains mostly quarter and eighth notes with some rests.

30

Measures 30-33: Treble staff features more complex rhythmic patterns including sixteenth notes. Bass staff continues with quarter and eighth notes.

34

Measures 34-37: Treble staff has some half notes and quarter notes. Bass staff has mostly quarter notes. The system ends with a double bar line.

29. Si Deus nobiscum, quis contra nos 1545

Measures 1-6: Treble staff starts with a whole note chord. Bass staff has a mix of quarter and half notes.

7

Measures 7-9: Treble staff has eighth and quarter notes. Bass staff has a more active line with eighth and sixteenth notes.

10

Measures 10-12: Treble staff has quarter and half notes. Bass staff has quarter notes and some rests.

13

Measures 13-16: Treble staff contains a series of eighth and quarter notes, mostly in the middle register. Bass staff features a steady eighth-note accompaniment with some rests.

17

Measures 17-19: Measure 17 starts with a 3/2 time signature and a key signature change to C major. Treble staff has a melodic line with some accidentals. Bass staff continues with a similar accompaniment pattern.

20

Measures 20-23: Treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment.

24

Measures 24-27: Treble staff continues with a melodic line, including a sharp sign in measure 25. Bass staff has a steady accompaniment.

28

Measures 28-32: Treble staff features a melodic line with some rests. Bass staff continues with a steady accompaniment.

33

Measures 33-36: Treble staff features a melodic line with some rests. Bass staff continues with a steady accompaniment.

38

43

48

30. Panis, quem ego dabo caro mea est pro mundi vita 1546
[Lupus Hellinck]

5

9

13

System 13: Treble and bass staves. Treble staff has a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a half note, a quarter note, and a half note. The system continues with various chords and melodic lines.

18

System 18: Treble and bass staves. Treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a half note, a quarter note, and a half note. The system continues with various chords and melodic lines.

22

System 22: Treble and bass staves. Treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a half note, a quarter note, and a half note. The system continues with various chords and melodic lines.

26

System 26: Treble and bass staves. Treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a half note, a quarter note, and a half note. The system continues with various chords and melodic lines.

30

System 30: Treble and bass staves. Treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a half note, a quarter note, and a half note. The system continues with various chords and melodic lines.

34

System 34: Treble and bass staves. Treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. Bass staff has a half note, a quarter note, and a half note. The system continues with various chords and melodic lines.

38

42

46

50

54

59

64

Measures 64-67. Treble staff: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Bass staff: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

68

Measures 68-71. Treble staff: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Bass staff: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

72

Measures 72-75. Treble staff: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Bass staff: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Litigabant ergo Judaei [Locutus est populus]

Measures 76-79. Treble staff: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Bass staff: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

6

Measures 80-83. Treble staff: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Bass staff: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

11

Measures 84-87. Treble staff: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Bass staff: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

15



System 15: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth and sixteenth notes with a sharp sign. Bass staff contains chords and rests.

19



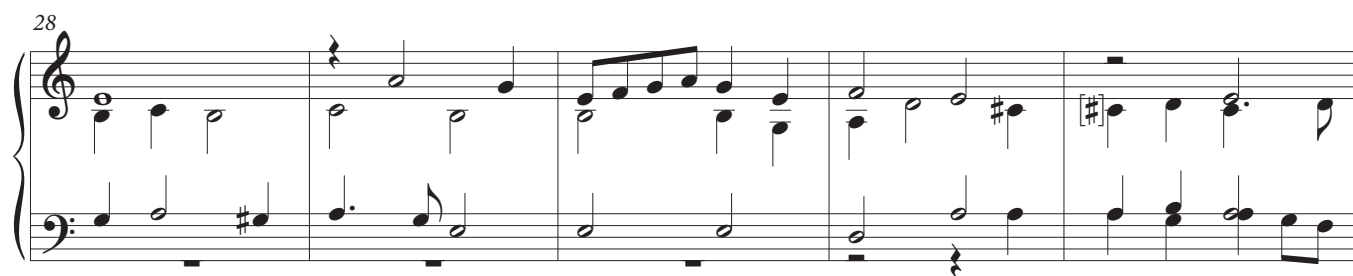
System 19: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth notes and rests. Bass staff contains chords and rests.

24



System 24: Treble and bass staves. Treble staff contains chords and eighth notes. Bass staff contains chords and eighth notes.

28



System 28: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth notes and a sharp sign. Bass staff contains chords and eighth notes.

33



System 33: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth notes and rests. Bass staff contains chords and eighth notes.

38



System 38: Treble and bass staves. Treble staff contains eighth notes and a sharp sign. Bass staff contains chords and eighth notes.

42

46

31. Absolon [Rex autem David] 1547

5

10

15

20

Musical score for measures 20-25 of "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is for piano and features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment is primarily octaves and chords. The measures are numbered 20 through 25.

[illegible]

32

This musical score segment contains measures 32 through 37. Measure 32 features a treble clef with a quarter note G4 and a whole rest, and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2. Measure 33 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2. Measure 34 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2. Measure 35 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2. Measure 36 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2. Measure 37 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, and a bass clef with a whole note chord of G2 and B2.

38

Musical score for measures 38-41. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The melody is in the voice part, and the accompaniment is in the piano part. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 41 ends with a double bar line and a key signature change to one sharp.

43

This musical score is for measures 43 through 49 of 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It is written for piano in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is in a grand staff with a treble and bass clef. Measures 43-45 show a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measure 46 features a repeat sign in the treble. Measures 47-49 show a continuation of the melodic and bass lines, with some rests in the bass.

50

Musical score for 'The Rose Tree' (Measures 50-55). The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes a repeat sign at the beginning of measure 50 and a first ending bracket at the end of measure 55.

56

32. Christo Regi omnes jubilemus 1547

5

9

13

18

22

22

26

Musical score for measures 26-29 of 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part has a melody that starts on a whole note and then moves to eighth notes.

30

Musical score for 'The Rose Tree' (Meisterlied). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system (measures 27-30) features a treble staff with a melody and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 31-34) continues the melody and accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score is written for a single melodic line and a simple harmonic accompaniment.

34

This image shows measures 34 and 35 of the musical score. Measure 34 features a treble staff with a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a descending line in the bass staff. Measure 35 continues the melody with a B4 note, followed by a half note G4, and then a descending line in the bass staff. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

37

This musical score segment contains measures 37 through 42. The melody in the treble clef continues with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 40. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. Measure 42 concludes with a double bar line and repeat dots.

40

41

42

43

PIEŚNI / SONGS

Z INCYPITAMI W JĘZYKU ŁACIŃSKIM / WITH LATIN INCIPITS

1. Christus iam surrexit

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-13) features a more complex harmonic texture. The fourth system (measures 14-18) shows a continuation of the melodic line. The fifth system (measures 19-22) includes a key signature change to two sharps (F# and C#). The sixth system (measures 23-27) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

28

Measures 28-31: Treble staff contains a series of chords and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic foundation with sustained notes and some movement.

32

Measures 32-35: Continuation of the musical theme, featuring similar chordal structures and melodic lines in both staves.

36

Measures 36-39: Final measures of this section, ending with a sustained chord in the bass and a melodic phrase in the treble.

2. Aliud Christus iam surrexit

Measures 1-4: Introduction to the second section, starting with a clear harmonic setting in both staves.

5

Measures 5-8: Continuation of the musical theme, featuring similar chordal structures and melodic lines in both staves.

10

Measures 9-12: Final measures of this section, ending with a sustained chord in the bass and a melodic phrase in the treble.

15

19

24

3a. [Patris sapientia]

5

9

13

System 13-16: Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

17

System 17-20: Treble clef continues the melodic line. Bass clef features a more active accompaniment with eighth notes and chords.

21

System 21-24: Treble clef shows a melodic line with a sharp sign on the third staff. Bass clef continues with harmonic support.

25

System 25-28: Treble clef features a more complex melodic line with sixteenth notes. Bass clef provides a steady harmonic accompaniment.

29

System 29-32: Treble clef continues the melodic development. Bass clef accompaniment remains consistent with chords and moving lines.

33

System 33-36: Treble clef shows a melodic line with some sixteenth-note passages. Bass clef continues with harmonic accompaniment.

37

3b. Patris sapientia. Pedaliter

5

9

13

17

21

System 1, measures 21-24. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 23. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

25

System 2, measures 25-27. The treble clef staff continues the melody with a series of sixteenth-note runs in measures 26 and 27. The bass clef staff has a more static accompaniment with long notes.

28

System 3, measures 28-31. The treble clef staff features a more active melody with many sixteenth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

32

System 4, measures 32-35. The treble clef staff has a melody with some rests and eighth notes. The bass clef staff provides a consistent harmonic support.

36

System 5, measures 36-39. The treble clef staff shows a melody with eighth notes and some rests. The bass clef staff continues the accompaniment.

40

System 6, measures 40-43. The treble clef staff has a melody with eighth notes and a final whole note in measure 43. The bass clef staff provides a concluding accompaniment.

4. Ave hierarchia N. C.

This musical score is for a piece titled "4. Ave hierarchia N. C." It is written for piano in a single system with six systems of music. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The third system (measures 9-12) shows a more complex melodic line in the treble staff and a bass staff with a simple accompaniment. The fourth system (measures 13-16) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system (measures 17-19) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The sixth system (measures 20-23) concludes the piece with a treble staff and a bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

24

28

5. Dies est laetitiae

5

9

13

16

20

23

27

30

33

6. Colenda

The musical score for '6. Colenda' is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. Some measures contain bracketed symbols, possibly indicating performance instructions or editorial markings. The score is numbered 4, 8, 12, 16, and 20 at the beginning of each system, indicating the measure number.

4

8

12

16

20

24

28

32

36

40

44

7. Colenda Severini [Koń?] 1540

5

9

13

17

20

24

28

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

Z INCYPITAMI W JĘZYKU POLSKIM / WITH POLISH INCIPITS

1. Wesel się polska korona N. C.

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) begins with a treble staff containing whole and half notes, and a bass staff with a whole note and a half note. The second system (measures 6-10) continues the melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The third system (measures 11-15) features a more complex treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with a prominent eighth-note pattern. The fourth system (measures 16-20) shows a continuation of the melodic lines with some chromatic movement in the bass. The fifth system (measures 21-25) includes a key signature change to F major (one flat) in the treble staff, indicated by a flat sign on the F line. The sixth system (measures 26-30) concludes the piece with a final cadence in F major, featuring a whole note in the treble and a half note in the bass.

32

37

2a. O przenajślawniejsza Panno

6

[repetitio ad tale
signum ∞]

10

14

18

System 18-22: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a bass line with eighth notes and rests. Measure 18 has a cross-staff connection between the two staves.

23

System 23-27: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with eighth notes and rests. Measure 23 has a cross-staff connection between the two staves.

28

System 28-31: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes and a key signature change to one sharp (F#). Bass staff has a bass line with eighth notes and rests.

32

System 32-35: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. Bass staff has a bass line with eighth notes and rests.

36

[Finis]

System 36-40: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. Bass staff has a bass line with eighth notes and rests. Measure 36 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 37 has a repeat sign.

41

System 41-44: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. Bass staff has a bass line with eighth notes and rests. Measure 41 has a key signature change to one sharp (F#).

45

49

2b. [O przenaślawniejsza Panno]

5

9

[repetitio ad tale
signum ∞]

13

17

System 17-20: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 17: Treble has a half note B-flat, bass has a half note B-flat. Measure 18: Treble has a half note C, bass has a half note C. Measure 19: Treble has a half note D, bass has a half note D. Measure 20: Treble has a half note E, bass has a half note E.

21

System 21-24: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 21: Treble has a half note F, bass has a half note F. Measure 22: Treble has a half note G, bass has a half note G. Measure 23: Treble has a half note A, bass has a half note A. Measure 24: Treble has a half note B, bass has a half note B.

25

System 25-28: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 25: Treble has a half note C, bass has a half note C. Measure 26: Treble has a half note D, bass has a half note D. Measure 27: Treble has a half note E, bass has a half note E. Measure 28: Treble has a half note F, bass has a half note F.

29

System 29-33: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 29: Treble has a half note G, bass has a half note G. Measure 30: Treble has a half note A, bass has a half note A. Measure 31: Treble has a half note B, bass has a half note B. Measure 32: Treble has a half note C, bass has a half note C. Measure 33: Treble has a half note D, bass has a half note D.

34 [Finis]

System 34-37: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 34: Treble has a half note E, bass has a half note E. Measure 35: Treble has a half note F, bass has a half note F. Measure 36: Treble has a half note G, bass has a half note G. Measure 37: Treble has a half note A, bass has a half note A.

38

System 38-41: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 38: Treble has a half note B, bass has a half note B. Measure 39: Treble has a half note C, bass has a half note C. Measure 40: Treble has a half note D, bass has a half note D. Measure 41: Treble has a half note E, bass has a half note E.

41

45

3. Nasz Zbawiciel N. C. 1537

5

9

12

15

Musical score for measures 15-18. The treble staff contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

19

Musical score for measures 19-21. The treble staff contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

22

Musical score for measures 22-25. The treble staff contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

4. Przez two święte zmartwychwstanie

Musical score for measures 1-4. The treble staff contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

5

Musical score for measures 5-9. The treble staff contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

10

Musical score for measures 10-13. The treble staff contains notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

14

18

22

26

30

34

PREAMBULA

1. Preambulum in c

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a bass clef, both with a common time signature 'C'. The first system (measures 1-3) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a half note G3 and a half note F3. The second system (measures 4-6) continues the melody in the treble staff and has a bass staff with a half note G3 and a half note F3. The third system (measures 7-9) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a half note G3 and a half note F3. The fourth system (measures 10-12) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a half note G3 and a half note F3. The fifth system (measures 13-15) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a half note G3 and a half note F3. The sixth system (measures 16-18) shows a treble staff with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a half note G3 and a half note F3. The score ends with a double bar line.

2. Preambulum super d

This musical score is for a piece titled "2. Preambulum super d". It is written for piano in G major and 3/4 time. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins with a treble staff containing a dotted half note G4 and a bass staff with a whole note chord of G2-B2-D3. The second system starts at measure 3 and features a more active treble line with eighth notes and a bass line with chords. The third system begins at measure 7 and includes a key signature change to one sharp (F#) in the final measure. The fourth system starts at measure 11 and continues the melodic and harmonic development. The fifth system begins at measure 15 and shows a return to the original key signature of G major. The sixth system starts at measure 17 and concludes the piece with a final cadence in G major, marked by a double bar line and repeat signs in both staves.

3. [Preambulum] in e

This musical score is for a piece titled "3. [Preambulum] in e". It is written for piano in E major and 4/4 time. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-3) features a treble staff with a half note E4, a quarter note G4, and an eighth-note triplet of A4-B4-C5, while the bass staff has a half note E3. The second system (measures 4-7) continues the melody in the treble with a half note G4, a quarter note A4, and an eighth-note triplet of B4-C5-D5, with the bass staff providing a steady accompaniment of half notes. The third system (measures 8-10) shows the treble staff with a half note A4, a quarter note B4, and an eighth-note triplet of C5-D5-E5, with the bass staff having a half note E3. The fourth system (measures 11-14) features a treble staff with a half note B4, a quarter note C5, and an eighth-note triplet of D5-E5-F5, with the bass staff having a half note E3. The fifth system (measures 15-18) shows the treble staff with a half note C5, a quarter note D5, and an eighth-note triplet of E5-F5-G5, with the bass staff having a half note E3. The sixth system (measures 19-21) features a treble staff with a half note D5, a quarter note E5, and an eighth-note triplet of F5-G5-A5, with the bass staff having a half note E3. The piece concludes with a final measure (measure 21) in the treble staff with a half note E5, a quarter note D5, and an eighth-note triplet of C5-B4-A4, while the bass staff has a half note E3.

4. [Preambulum] super f

Musical score for '4. [Preambulum] super f'. The score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and a measure rest. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) shows further melodic movement. The fourth system (measures 13-16) includes a measure rest in the treble staff and a triplet in the bass staff. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a final cadence. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems.

5. Preambulum super F

Musical score for '5. Preambulum super F'. The score is written for piano in F major, 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-2) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords. The second system (measures 3-4) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 5-6) concludes the piece with a final cadence. Measure numbers 8 and 8 are indicated at the start of the second and third systems, respectively.

4

8

13

17

21

25

29

6. [Preambulum] in G per B

4

8

12

16

7. Preambulum in G per B

This musical score is for a piece titled "7. Preambulum in G per B". It is written for piano in G major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The score is organized into six systems, each containing a four-measure phrase. The first system starts at measure 1. The second system begins at measure 5, marked with a "5" above the first staff. The third system begins at measure 9, marked with a "9" above the first staff. The fourth system begins at measure 13, marked with a "13" above the first staff. The fifth system begins at measure 17, marked with a "17" above the first staff. The sixth system begins at measure 21, marked with a "21" above the first staff. The notation uses a grand staff with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

8. Preambulum in a per h

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of four measures. The second system consists of two measures, with the first measure starting with a measure rest of 5. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

9. [Preambulum] in F

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of four measures. The second system consists of five measures, with the first measure starting with a measure rest of 5. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

10. Preambulum super F

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of three measures. The second system consists of four measures, with the first measure starting with a measure rest of 4. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

8

12

16

20

25

29

(31)

11. Preambulum super F

5

9

13

12a. Preambulum in D N. C.

4

8

12

12b. [Preambulum] in d

5

9

13. [Preambulum in G per B]

13. [Preambulum in G per B]

5

9

13

17

The musical score for 'Preambulum in G per B' is written for piano. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with sustained chords. The second system (measures 5-8) continues the treble staff's melodic line. The third system (measures 9-12) introduces a key change to two sharps (D major) in the treble staff. The fourth system (measures 13-16) returns to one flat. The fifth system (measures 17-20) concludes with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

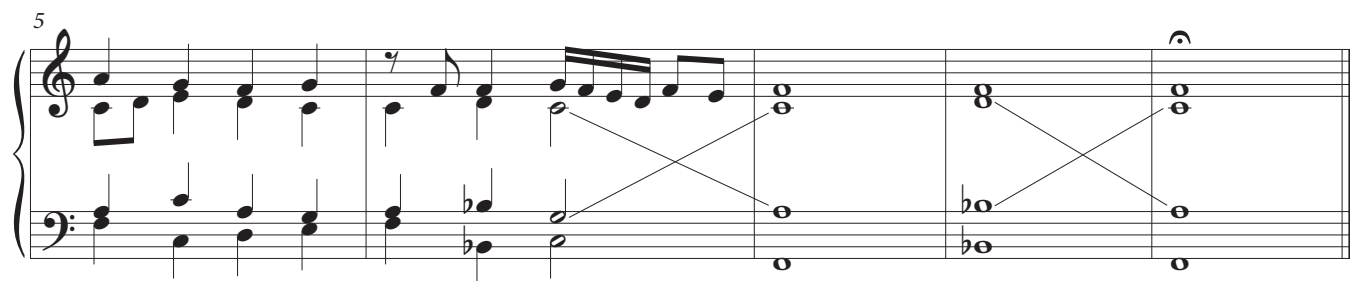
14. Preambulum pedale in d

14. Preambulum pedale in d

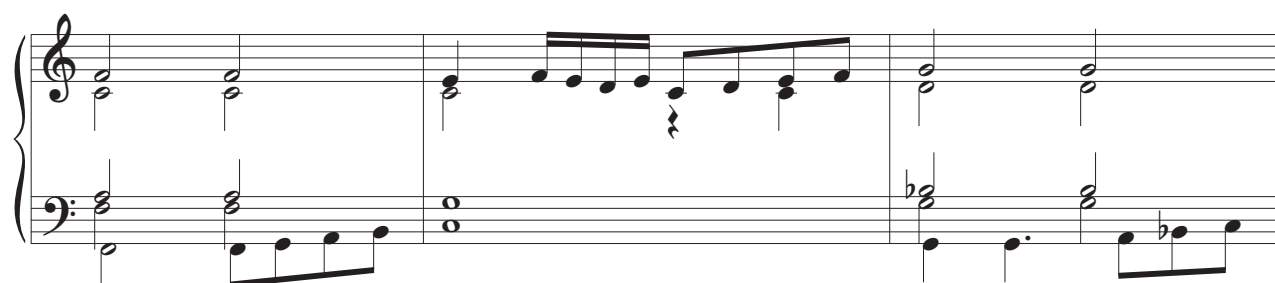
The musical score for 'Preambulum pedale in d' is written for piano. It consists of a single system of music with a treble and bass staff. The key signature is no sharps or flats (D major). The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords.



15. [Preambulum] in F



16. Preambulum in F. Manualiter



4

System 1, measures 4-7. The treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

8

System 2, measures 8-11. The treble staff continues with melodic lines, and the bass staff features a more active line with eighth notes and rests.

12

System 3, measures 12-14. The treble staff has a more complex melodic line with many beamed notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

15

System 4, measures 15-18. The treble staff features a melodic line with some grace notes, and the bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

17. Preambulum in d

System 5, measures 1-4. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment with chords.

5

System 6, measures 5-8. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

9

13

18. Preambulum in G per H

5

11

16

20

19. Preambulum [in F] N. C. 1546

5

8

12

16

20. Aliud preambulum [in F]

This musical score is for a piece titled "20. Aliud preambulum [in F]". It is written for piano in F major, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 8/8. The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 4, 8, 12, 16, and 20 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

KOMENTARZ KRYTYCZNY

WYKAZ SKRÓTÓW

ŹRÓDŁA

RĘKOPISY

- D-Rp B 211–215 – Ratyzbona, Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek, Ms. B 211–215, ok. 1538
- D-Rp C 120 – Ratyzbona, Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek, Ms. C 120 („Codex Pernner”), ok. 1518–1521
- D-Z 81/2 – Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. Mu. 1676–1788 (Vollhardt 116) (olim mus. 81.2; 69.2.49), ok. 1530–1550
- TBN – Zapis organowy z klasztoru Augustianów eremitów na Kazimierzu w Krakowie, umieszczony na desce (przed 1528), Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. 2081
- TJL – Tabulatura Jana z Lublina, 1537–1548, Kraków, Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk, rkp. 1716
- TKD – Tabulatura z klasztoru św. Ducha w Krakowie (ok. 1548), Warszawa, Biblioteka Narodowa, rkp. 564, zaginiony; fotokopia w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, fot. 28

DRUKI

- RISM A/I: J 681 – *Trente sixiesme livre contenant XXX chansons tres musicales, á quatre, cinq & six parties [...] le tout de la composition de feu Josquin des Prez [...]*, Pierre Attaignant, Paris 1549
- RISM B/I/1: 1512¹ – *Aus sonderer künstlicher Art und mit höchstem Fleiss seind diss Gesangkbüecher mit Tenor Discant Bass unnd Alt corgiert worden in der kayserlichen unnd dess hailigen Reichs Stat Augspurg [...]*, Erhart Öglin, Augsburg 1512
- RISM B/I/1: 1519² – *Motetti de la corona. Libro tertio*, Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1519
- RISM B/I/1: 1520¹ – *Motetti novi libro secondo*, Andrea Antico, Venezia 1520
- RISM B/I/1: 1520⁴ – *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum [...]*, Sigmund Grimm, Marx Wyrsung [red. Ludovicus Senfelius], Augsburg 1520
- RISM B/I/1: [1521]⁶ – *Motetti e canzone libro primo*, Andrea Antico, Roma [1520]
- RISM B/I/1: [1526]⁵ – *Fior de motetti e canzoni novi composti da diversi excellentissimi musici*, Giacomo Giunta, Roma [1523]
- RISM B/VIII/1: 1524¹⁸ – *Geystliche gesangk Buchleyn [...]*, [Josef Klug], Wittenberg 1524
- RISM B/VIII/1: 1525²² – *Geystliche Gsangbüchlin [...]*, Peter Schöffer, [Worms] 1525
- RISM B/I/1: 1532¹⁰ – *Primus liber cum quatuor vocibus. Motteti del fiore*, Jacques Moderne, Lyon 1532
- RISM B/I/1: 1534⁵ – *Liber tertius, viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet [...]*, Pierre Attaignant, Paris 1534
- RISM B/I/1: 1537¹ – *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum [...]*, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nürnberg 1537
- RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸ – *Wittenbergisch Gsangbüchli durch Johan. Waltern [...]*, Peter Schöffer, Mathias Apiarius, Strasbourg 1537
- RISM B/I/1: 1538³ – *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum [...]*, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nürnberg 1538
- RISM B/I/1: 1538⁸ – *Symphoniae iucundae atque adeo breves quatuor vocum, ab optimis quibusque musicis compositae, ac iuxta ordinem tonorum dispositae, quas vulgo mutetas appellare solemus, Numero quinquaginta duo [...] Cum Praefatione D. Martini Lutheri*, Georg Rhau, Wittenberg 1538
- RISM B/I/1: 1539¹² – *Primus liber cum quatuor vocibus. Fior de mottetti tratti dalli Mottetti del fiore*, Antonio Gardano, Venezia 1539
- RISM B/I/1: 1542⁶ – *Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor & quinque & quidam plurium vocum*, Johann Petreius, Nürnberg 1542
- RISM B/I/1: 1558²⁰ – *Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, französischen welschen und teütschen geystichen und weltlichen Liedern [...]* Durch Sebastian Ochsenhun [...] *zusamen ordinirt und gelesen*, Johann Kohl, Heidelberg 1558

EDYCJE WSPÓŁCZESNE

- Apel – Willi Apel, *Der Anfang der Präludiums in Deutschland und Polen*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1963

- DPMO** – *Dawna polska muzyka organowa*, wyd. Joachim Grubich, Kraków 1968
- MAP IV** – *Musica antiqua polonica. Renesans*, red. Piotr Poźniak, z. IV: *Muzyka instrumentalna. Muzyka na instrumenty klawiszowe*, Kraków 1994
- MDK** – *Muzyka w dawnym Krakowie. Wybór utworów XV-XVIII wieku*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1964
- MPO** – *Muzyka polskiego odrodzenia. Wybór utworów z XVI i początku XVII wieku*, red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Kraków 1953
- MPOa** – *Music of the Polish Renaissance. A Selection of Works from the 16th and the Beginning of the 17th Century*, red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Kraków 1955 (wersja zmieniona, poszerzona, poprzedniej)
- MS** – *Muzyka staropolska. Wybór nie publikowanych utworów z XII-XVIII wieku*, red. Hieronim Feicht, Kraków 1966
- WDMP** – *36 Tańców z tabulatury Jana z Lublina*, wyd. Adolf Chybiński (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 20), Kraków 1948
- White I–VI** – *Johannes of Lublin. Tablature of Keyboard Music*, wyd. John R. White (Corpus of Early Keyboard Music 6), Rome 1964-1967
- WUO** – *Wybrane utwory organowe XVI-XIX wieku*, dodatek do Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972
- WUOT** – *Wybór utworów organowych z Tabulatury Jana z Lublina (1540)*, wyd. Adolf Chybiński, „Kwartalnik Muzyczny” 1913, z. 4, Dodatek nutowy
- ZPMO** – *Z polskiej muzyki organowej*, wyd. Jerzy Gołos, Kraków 1967

W wykazie korektur i ujednoliceń liczby przed kropką oznaczają zawsze numery taktów; liczby umieszczone po skrócie nazwy głosu i po średniku a przed dwukropkiem – kolejne znaki w takcie. Informacje po dwukropku opisują sytuację w źródle. W przypadku, gdy korektury dotyczą przedziału taktów, ewentualne liczby po skrócie nazwy głosu odnoszą się do znaków w ostatnim z wymienionych taktów.

Skróty nazw głosów:

A – altus

A II – altus II

B – bassus

D – discantus

T – tenor

T II – tenor II

POLIFONICZNE OPRACOWANIA ŚPIEWÓW CHORAŁOWYCH

ORDINARIUM MISSAE

CYKLE

1. OFFICIUM PER OCTAVAS

A. KYRIE PRIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sequit[ur] Officiu[m] Per octavas. Kirie pr[imu]m,
fol. 21v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (a)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
5. D; 4: oznaczenie akcydencji
6. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; 3, 5: oznaczenie akcydencji
7. D; 6: oznaczenie akcydencji
13. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
14. B; zamiast 1: $\wedge^\top g$
18. D; 9, 11, 13: oznaczenie akcydencji
T; 2: c
19. D: $\sharp$
A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
20. D; 12: oznaczenie akcydencji
21. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
22. D: $\sharp$
A: d
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

TERTIUM KYRIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Terciu[m] Kirie, fol. 22r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$]
A: d' przekreślone, poprawione na τ
5. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_6$
12. D; przed 5: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
15. D; 1: oznaczenie akcydencji
17. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; 7, 9: oznaczenie akcydencji
19. D; 6: oznaczenie akcydencji
T; 1: c
24. T; 3: c
25. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
26. D: $\sharp$

CHRISTE ELEISON

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Criste eleyzon, fol. 22v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
2. T; 1: c
3. T; 2: c
8. T; 4: c
9. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
10. A; 2: c
14. D; 5: oznaczenie akcydencji
T; 3: c
15. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. D: $\sharp$
17. D: $\sharp$
18. D: $\sharp$
19. D: $\sharp$
A: brak znaku dla wartości rytmicznej

ULTIMUM KYRIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: [U]ltimu[m] [K]irie, fol. 22v–23r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (d)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
17. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_6$
20. D; 4: oznaczenie akcydencji
21. A; 4: *cis*
22. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
25. D: $\bar{d}$

A: brak znaku dla wartości rytmicznej

B. ET IN TERRA PAX

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Et In Terra Pax, fol. 23v–24r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (e)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
6. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
A; 5: *c*
19. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
21. D; 3: oznaczenie akcydencji
29. D; 3, 5, 7: oznaczenie akcydencji
32. D; 5: oznaczenie akcydencji
38. D; 7: oznaczenie akcydencji
44. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
45. D; 6: oznaczenie akcydencji
48. D: $\bar{d}$

DOMINE DEUS AGNUS DEI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: D[omi]ne deus agnus dei, fol. 24v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (f)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
3. D; 5: oznaczenie akcydencji
- 4.–7. A: zapisane w drugim rzędzie od góry (w położeniu T), poprzedzone uwagą „altus”
7. D; 8: oznaczenie akcydencji
A: τ (nad zapisem A odnosząca się do T)
13. D; 3: oznaczenie akcydencji
15. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
22. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
25. D: $\bar{d}$
A: *e*
T, T II, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui sedes ad dextera[m] p[at]r[is], fol. 25r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (g)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
4. T; 3: *c*
5. T; 5: *c*
6. D: τ
17. D; 2: oznaczenie akcydencji
19. D; 4: oznaczenie akcydencji
20. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
22. T: $\bar{d}$
23. D: τ
A: *e*
T, T II: brak znaku dla wartości rytmicznej

C. SANCTUS PER OCTAVAS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus Per Octavas, fol. 25v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (h)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
T; 1: *c*
3. T; 1: *c*
4. T; 2: *c*
5. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
6. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
A: brak znaku dla wartości rytmicznej
11. D: klucz $\bar{g}_4$
14. D: $\bar{d}$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

SANCTUS TERTIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus Terciu[m], fol. 25v–26r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (i)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
po 13.: zapis przekreślony i zapatrzony u dołu w uwagę „nichil”
$$D: \bar{f}. a^1 h^1 \bar{f}. c^2 \bar{f}.. d^2 c^2 h^1 a^1 \bar{f}. c^2 h^1$$
$$A: | f^1 \quad | g^1$$
$$T: | c^1 \quad | d^1$$
22. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_6$
26. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
29. D: τ

HOSANNA IN EXCELSIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ozanna In excelsis, fol. 26v–27r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (j)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

- 1.-4. D: $\pm \pm \pm \pm$
5. D: klucz $\bar{g}_4$
T; 2-4: $e f g$
6. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
10. D: klucz $\bar{g}_4$
12. T; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
18. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
21. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
25. D: $\sharp$
A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

D. AGNUS DEI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Agnus dei, fol. 27r–27v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 1 (k)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. A; 2: c
5. D: klucze $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
7. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
10. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
11. A; 2: c
12. A; 2, 3: $f d$
13. A; 2: c
15. A; 4: h'
17. D: $\pm$
19. D: $\pm$
21. T; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
22. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
A: brak znaku dla wartości rytmicznej
T; 1: h'
23. T; 1: c
27. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
T; 2: c
30. A; 2: c
35. D: $\sharp$
A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

2. [OFFICIUM] DE DOMINA

A. KYRIE PRIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Kirie Primu[m] de d[omi]na, fol. 64v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
6. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
18. D: $\sharp$

SECUNDUM KYRIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Secundum Kyrie, fol. 64v–65r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
3. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. A; 2: $\bar{c}$
7. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
12. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ przekreślone, po nich klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
14. D: $\sharp$

CHRISTE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Criste, fol. 65r–65v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$]
A; 2: e
- 1.-4. D: $\pm \pm \pm$
3. D: klucze c_1, g_3
B: $\tau \tau$
7. B; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
8. B; 1: G
19. D: $\sharp$

KYRIE ULTIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Kirie ultimum, fol. 65v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (d)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D: $\pm$
17. D: $\sharp$

B. ET IN TERRA PAX

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Et In Terra Pax, fol. 66v–67r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (e)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_4$
10. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2, 4: $d c$
25. A; 2: c
28. D: klucz $\bar{g}_3$
32. A; 3: d
33. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
39. A; 1: c
40. D: $\sharp$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej
41. D: $\sharp$
42. D: $\sharp$
A: c
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

DOMINE DEUS AGNUS DEI FILIUS PATRIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: D[omi]ne deus agnus dei Filius patr[is], fol. 67v–68r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (f)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$]
4. T; 2: c
6. A; 3: c
7. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
16. T; 2: c
17. B; 1: τ
18. A; 1: c
26. T; 2: c
30. T; 3: c
35. D: d

A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui sedes ad dextera[m] Patris, fol. 68v–69r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (g)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
4. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
21. D: klucz $\bar{g}_3$
25. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
27. D: d

A, T, T II: brak znaku dla wartości rytmicznej
po 27.: uwaga „Finis”

C. PATREM PER OCTAVAS N. C. 1540

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Patrem p[er] octavas N. C. 1540, fol. 69r–69v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (h)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. B; 2: wpisany na τ
5. B; 2–6.; 1: wpisane na τ
7. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
9. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
12. D: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{d}\bar{d}_4$
T: $\perp$
14. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
16. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
20. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
22. D; 4: oznaczenie akcydencji
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
27. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
29. D: ε
32. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
33. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
34. D: d
A: d

QUI PROPTER NOS HOMINES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui propt[er] nos homines, fol. 69v–70r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (i)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
7. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
8. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
10. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_5$
13. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
T; 2: c
15. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
17. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
19. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 1: c
24. D: klucz $\bar{g}_3$
28. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
D; 9, 11, 13: oznaczenie akcydencji
T; 2: c
29. D; 1: ω ; 5, 7: oznaczenie akcydencji
A, T, T II, B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
30. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
33. D: d

D. SANCTUS PER OCTAVAS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus per octa[va]s, fol. 71v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (j)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
8. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
9. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
10. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
13. A; 1: d
14. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
15. D: ω
A, T, T II, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

SANCTUS TERTIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus Terciu[m], fol. 71v–72r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 2 (k)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
10. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
11. A; przed 1: l a przekreślony
14. D: klucz $\bar{g}_3$
T; 2: c
16. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
19. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$

20. D; 3: oznaczenie akcydencji
21. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
23. D: klucz $\bar{g}_3$
26. D; 8: oznaczenie akcydencji
T; 2: c
27. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
29. D; 5: oznaczenie akcydencji
30. D: $\sharp$
A, T, T II, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

E. AGNUS DEI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Agnus dei, fol. 72v

Wydania:
White I – Three Organ Masses, 2 (I)

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
7. B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
14. A; 5: c
15. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. A; 2: c
T: brak znaku dla wartości rytmicznej
18. D; 1, 6: oznaczenie akcydencji
19. A; 2: c
21. D: klucz $\bar{g}_3$; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A: brak znaku dla wartości rytmicznej
24. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
T: brak znaku dla wartości rytmicznej
25. D: $\sharp$
A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

3. OFFICIUM SOLEMNE

A. KYRIE FONTS BONITATIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Sequit[ur] Officiu[m] Sollemne. Kirie Fons bonitat[is],
fol. 137v

Wydania:
White I – Three Organ Masses, 3 (a)

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
6. D; 4: oznaczenie akcydencji
10. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
11. D; 3, 5, 7: oznaczenie akcydencji
12. D: klucz $\bar{g}_4$
17. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
T: brak znaku dla wartości rytmicznej
18. D; 4: $\sharp$
19. D; 6: oznaczenie akcydencji
20. A; 3, 4: $d c$
21. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
22. D: $\sharp$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

TERTIUM KYRIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Terciu[m] Kirie, fol. 138r–138v

Wydania:
White I – Three Organ Masses, 3 (b)

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$]
5. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
17. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; przed 1: uwaga „mi”; 1, 2: $f^l e^l$, poprawione na $e^l d^l$
18. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
20. D; 6: oznaczenie akcydencji
26. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
27. D: $\sharp$

CHRISTE ELEISON

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Criste eleyzon, fol. 138v–139r

Wydania:
White I – Three Organ Masses, 3 (c)

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
10. D: klucze $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
15. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 2: τ
16. A; 6: e
T; 2: c
17. T; 2: c
19. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
25. D; 5: oznaczenie akcydencji
26. D; 9, 11, 13: oznaczenie akcydencji
T; 2: c
27. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
29. T; 2: c
30. D; 4: oznaczenie akcydencji
B; 1: τ
36. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_6$
40. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
41. D: $\sharp$
B: brak znaku dla wartości rytmicznej

ULTIMUM KYRIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Ultimu[m] Kirye, fol. 139v–140r

Wydania:
White I – Three Organ Masses, 3 (d)

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
3. A; 7: c
5. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; przed 7: klucz $\bar{d}\bar{d}_6$
6. D; przed 4: klucze $\bar{c}_3, \bar{g}_5$
8. T; 1: τ
9. T; 3: c
10. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
13. A; 4: c
14. T; 3: c
15. D; 7: oznaczenie akcydencji
17. T; 5: c
18. A; 2: c
19. D; przed 4: klucze $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
22. D; 2: oznaczenie akcydencji
A; 3: e
T; 4: c

23. D; 7: oznaczenie akcydencji
T; 1: d
24. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
D, A, T, B: $\text{O}3$
26.–27. D: $\tau \tau$
27. B: $\uparrow \uparrow$
31. A; 2, 3: $d e$
32. D: $\downarrow \downarrow$
33. D: $\downarrow$
B: brak znaku dla wartości rytmicznej

B. ET IN TERRA

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Et In Terra, fol. 140r–141r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (e)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
5. D: klucz $\bar{d}\bar{d}_6$
10. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
15. T; 4: c
B: $\downarrow$
20. D; 8: oznaczenie akcydencji
T; 1: τ
21. T; 4: c
22. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
23. T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
24. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
28. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
29. D: klucze $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
A; 3: g
po 31. D: $\text{F}\dots h^1 a^1 h^1 g^1 \text{F}\dots a^1 g^1 a^1 f^1$ przekreślone
33. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
36. D; 7: oznaczenie akcydencji
40. A; przed 1, 3: $h e$
41. T; 2: c
42. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; po 1: uwaga „sincopa”
- 42.–43. A, T: kreski łączące znaki literowe w rękopisie
43. D: $\pm$
47. D: klucz $\bar{g}_4$
A; 6: c
51. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 8: oznaczenie akcydencji
52. D: α
A; 2: c
53. D: α
54. D: α
55. D: $\downarrow$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

DOMINE DEUS AGNUS DEI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Domine deus agnus dei, fol. 141v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (f)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
A; 3: c
3. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji

- B; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
5. D: klucz $\bar{g}_4$
T; 2: c
10. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
11. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
13. A; 2: c
17. D; po 2: $\downarrow a^1$ przekreślone; po 4: $\downarrow g^1$, przekreślone, poprawione na $\text{F}\dots d^1 \text{cis}^1 h \text{cis}^1$
23. D; 8: oznaczenie akcydencji
T; 2: c
24. D: $\downarrow$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

QUI SEDES AD DEXTERAM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Qui sedes ad dextera[m], fol. 142r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (g)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$]
3. D: klucz $\bar{g}_4$
5. A; 2: c
6. D; 4: oznaczenie akcydencji
7. A; 2: c
9. D; 8: oznaczenie akcydencji
12. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
14. D; przed 2: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
18. A; 3: c
19. D: klucz $\bar{g}_4$; 6: oznaczenie akcydencji
23. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
24. D: $\downarrow$
B: brak znaku dla wartości rytmicznej

C. PATREM SOLEMNE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Patrem Sollemne, fol. 142v–143r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (h)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
3. A; 2: c
5. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
8. T; 4: c
13. T; 4: c
14. D; przed 4: klucz $\bar{g}_4$; 7: oznaczenie akcydencji
18. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 4: oznaczenie akcydencji
24. D; 2: $\pm$
A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
25. T; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
27. D; 2: oznaczenie akcydencji
A; 2: c
T: brak znaku dla wartości rytmicznej
28. D; 4: oznaczenie akcydencji
29. D; 5, 8, 10, 12: oznaczenie akcydencji
A: brak znaku dla wartości rytmicznej
30. D: $\downarrow$
A, T, T II, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

QUI PROPTER NOS HOMINES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui propt[er] nos homi[n]es, fol. 143r–143v
= Qui propter Nos ho[mi]nes, fol. 203v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (i)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
4. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
A; 2: c
12. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
15. A; 3: f
16. D: klucz $\bar{g}_4$
T; 2: c
17. B: brak znaku dla wartości rytmicznej
18. D: $\sharp$
T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

D. SANCTUS SOLEMNE IN G

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus Sollemne In G, fol. 143v–144r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (j)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
T; 4: c
3. D; 2: oznaczenie akcydencji
T; 4: c
5. D; 4: oznaczenie akcydencji
6. D; 3, 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
T; 2: d
7. T; 2: c
8. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
9. D; 4: oznaczenie akcydencji
10. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
T; 2: c
11. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
12. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
15. D: klucz $\bar{g}_4$; 2: oznaczenie akcydencji
17. D; 5: oznaczenie akcydencji
18. D; 2: oznaczenie akcydencji
20. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
22. A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej
23. T; 2: c
24. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
25. D: $\sharp$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej

SANCTUS TERTIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus terciu[m], fol. 144r–144v

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (k)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
3. D: klucze $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$

6. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
10. D; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
14. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
15. B; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
18. A; 4–9: $f e f e f g$
20. D; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
22. A; 1: f poprawiony na e^l
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
30. D: $\sharp$

HOSANNA IN EXCELSIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ozan[n]a in excelsis, fol. 144v–145r

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (l)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
T; 1: d
4. D: klucz $\bar{g}_3$
6. A; 2: d
8. D: $\sharp$
A; 2: f
15. D: klucz $\bar{g}_2$
21. D; 5: oznaczenie akcydencji
A; 2: f
22. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
23. D: $\sharp$

E. AGNUS DEI IN G PER B

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Agnus dei in G p[er] B, fol. 145v–146r

TJL: [Agnus Dei], fol. 248v–249r, wariant tej samej kompozycji, zapisany zasadniczo o kwartę niżej, a więc „in D”.

Wydania:

White I – Three Organ Masses, 3 (m) (Agnus dei in G p[er] B, fol. 145v–146r);

White V – Works of Uncertain Origin, 10 ([Agnus Dei], fol. 248v–249r), jako utwór bez tytułu.

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
D (248v–249r): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
2. T (248v–249r); zamiast 1: $\square f g$
6. D; 8: oznaczenie akcydencji
A; 3: a
B: $\sharp$
D (248v–249r); 4–9: $\text{musical notation} \dots d^l \text{ cis}^l d^l \text{ cis}^l h \text{ cis}^l$
A (248v–249r); 2, 3: $\square | g$
B (248v–249r): $\sharp \sharp$
- 7.–26. B (248v–249r): transpozycja o kwintę w górę
9. D; 8: oznaczenie akcydencji
D (248v–249r); 4–9: $\text{musical notation} \dots f^l e^l f^l e^l d^l e^l$
11. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (248v–249r); 3–8: $a \text{ musical notation}$
T (248v–249r); 4: $\sharp$
12. A (248v–249r); 1: c^l
T (248v–249r); 1–4, 6: $a g a h a$
13. T (248v–249r); 3–5: $h a h$

15. D; 4: oznaczenie akcydencji
 16. T; 2: *c*
 D (248v–249r); 3: brak $\sim$; zamiast 3–6: $\text{f f f f} \dots g^l \text{ fis}^l g^l$
 $\text{fis}^l e^l \text{ fis}^l$
 T (248v–249r); 2: *g*
 17. D: klucz $\bar{g}_3$
 19. A (248v–249r); τ
 T (248v–249r); $| g \wedge \text{f} g$
 23. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 3: oznaczenie akcydencji
 25. D; 2: oznaczenie akcydencji
 29. D: klucz $\bar{g}_3$
 D (248v–249r); 4: *f*
 29.–35. B (248v–249r): transpozycja o kwintę w górę
 31. D; 7: oznaczenie akcydencji
 D (248v–249r); zamiast 4–7: $\text{f f f f} \dots d^l \text{ cis}^l d^l \text{ cis}^l h \text{ cis}^l$
 32. D; 8: oznaczenie akcydencji
 D (248v–249r); zamiast 5–8: $a \text{ f f f f}$
 T (248v–249r); 3: *h*
 33. A; 1: *f*
 D (248v–249r); 2: brak
 A (248v–249r); 1: *c*
 T (248v–249r); 1, 2: *a h*
 34. D (248v–249r): brak pauzy
 T (248v–249r); 3: *h*
 35. D; 2, 3: *e^l f*
 A (248v–249r): $\perp \text{ f f} a g f e$
 T (248v–249r); 1: *f*
 36. A (248v–249r); 3: *c*
 38. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 39–43. B (248v–249r): transpozycja o kwintę w górę
 41. A (248v–249r); 4: *e^l*
 T (248v–249r); 4: *h*
 42. A (248v–249r); 1: *f*
 T (248v–249r); 1, 2: *c^l d^l*
 43. D (248v–249r); 1: *f*, brak $\sim$
 44. A (248v–249r); zamiast 1–2: $| c^l$
 B (248v–249r); 1: *f*; zamiast 2: $\text{f} g G$
 45. D (248v–249r): *c^l c^l*
 46. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
 D (248v–249r); 1–4: *h^l cis^l d^l cis^l*
 47. D: d
 T II (248v–249r): brak kwinty współbrzmienia

OPRACOWANIA POJEDYNCZYCH CZĘŚCI

1. KYRIE ELEISON VIRGINITATIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ky[ri]e[leis]on Virginitatis, fol. 39v

TKD: Finit[ur] Kyr̃e elej̃zon fons bonitat[is] p[rimu]m,
 s. 354

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 1 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucz $\bar{g}_3$
 D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
 A (TKD): $\bullet c^l$
- 2. D (TKD): brak pauz
- 4. B (TKD): brak pauz
- 6. T (TKD): brak pauz
- A (TKD), zamiast 1–2: $| e^l$; 4: *e^l*
- A; 6: *g*
- A; 2–4, 8: *f e d h^l*
- A (TKD); 2: *g^l*
- B (TKD); 3, 4: f f
- D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
- A (TKD); zamiast 1–3: $\text{f} c^l$
- B; 1, 2: f f
 po 11. D (TKD): $\text{f f f f} \dots g^l \text{ fis}^l g^l \text{ fis}^l e^l \text{ fis}^l \text{ f} g^l$
 A (TKD): $| d^l$ $\text{f} \text{ cis}^l$
 T (TKD): $| a$ $| g$
 B (TKD): $| d$ $| e$
- D (TKD); zamiast 1–5: $\text{f} f$
- D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
- D (TKD); zamiast 2: $\text{f f} g^l g^l$
- D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
- D (TKD); 4: f
- D (TKD), 1: f ; 2: *fis^l*; zamiast 3: $\text{f f} \dots g^l \text{ fis}^l e^l \text{ fis}^l$
 A (TKD); 4: f
- A (TKD); 1: f

21. B (TKD); zamiast 1–2: $| F$

22. D (TKD): $\text{f f} \text{ f} e^l \text{ f f f f} \dots e^l c^l d^l c^l h c^l$

23. D: d

KYRIE ELEISON TERTIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ky[ri]e[leis]on terciu[m], fol. 39v–40r

TKD: Finit[ur] 3m Kyrie elej̃zon, s. 355–356

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 1 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucz $\bar{g}_3$
 D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
 A (TKD): $| g \text{ f f}$
 B (TKD); 2: $|$
- 5. T (TKD): brak pauz
- B (TKD); 1: $|$
- A; 4: *c*
 A (TKD): $| h | h$
- A (TKD); zamiast 3–4: $| a$
- A (TKD); zamiast 1–2: $\text{f} a$; zamiast 4–10: $\text{f f} c^l h c^l h$
- A (TKD); zamiast 2–3: $| c^l$
- A (TKD); zamiast 3 – 8.; zamiast 1–3: $| e^l$
- A; przed 2: f ; 2–5: *d c e d*
 A (TKD); 4, 5: *d^l c^l*
- T (TKD); 3: *fis*
- B (TKD); zamiast 2–3: $| f$
- A (TKD); zamiast 2: $\text{f} d^l \wedge$
 T (TKD); zamiast 4 – 17.; zamiast 1: $\text{f} d^l \text{ f} h$
- D (TKD); zamiast 1–3: $| e$
- D (TKD): f
 B (TKD): τ
- A (TKD); zamiast 1–4: $| d^l$
- D (TKD); zamiast 1–2: $| h$

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
2. T; 3: c
9. A; 2: c
13. D: $\downarrow$
A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej
T II: c^l , brak znaku dla wartości rytmicznej
B: $\downarrow$
15. A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
16. D: $\downarrow$
T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

CHRISTE ELEISON

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Criste eleizon, fol. 81v

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 2 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 2, 3: $e d$
4. D: 7: oznaczenie akcydencji
11. A; 3: f
12. D: klucze $\bar{g}_1, \bar{d}d_3$
13. T; 2, 3: $c d$
15. D: d

KYRIE ULTIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Kirie ultimu[m], fol. 81v (inskrypcja tytułowa),
fol. 82r (zapis kompozycji)

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 2 (d)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
5. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
6. A; 2: g^l , brak znaku dla wartości rytmicznej
7. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
A; 2: d
12. T; 6: c
14. A; 3: c
18. A; 1: c
23. D: d

3A. KYRIE PASCHALE N. C.

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: K [ri]e pascale N. C., fol. 155v–156r

TJL: Ky[ri]e[leis]on Pascale 1543, fol. 190v–191r, wariant tej samej kompozycji przetransponowany o kwintę w dół

TJL: Ky[ri]e[leis]on pascalle phÿnk, fol. 238r, wariant tej samej kompozycji przetransponowany o kwintę w dół
TKD: s. 44

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
 D (TKD): klucz $\bar{g}_4$
 D (190v–191r): klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 A (190v–191r); zamiast 1–5: | c
 D (238r): klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A (238r); zamiast 1–5: | c
- 1.–2. B (TKD): brak pauzy
- 1.–4. T (TKD): brak pauzy
3. A; 4: d
 A (190v–191r); 4: g
 A (238r): g
- 4.–5. A (238r): $\perp \perp$
 T (238r): $\sqcap f g f \sqcap g a \sqcap b \sqcap b a g f \sqcap g f$
5. A; 6: c
 B (TKD); 2: $\wedge$
 A (190v–191r); 6: f
 T (190v–191r): $\neg$
 B (190v–191r); po 1: | F przekreślone
6. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 D (TKD); 2: g^l ; 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
 D (190v–191r); 2: c^l
 D (238r); 2: c^l
7. A; 2: f
 D (238r): klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 A (190v–191r); 2: b
 A (238r); 2: b
8. B (238r); 1: d; zamiast 3: $\sqcap Ff$
9. B (238r): zamiast 3: $\sqcap Ff$
10. A; 4–11.; 1: d
 A (190v–191r); 4–11.; 1: g
 A (238r); 4–11.; 1: g
11. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 D (TKD); 5, 7, 9: brak oznaczenia akcydencji
12. A; 2, 4: $e c$
 A (TKD); 2, 4: $e^l c^l$
 T (TKD); przed 2: | f przekreślony
 A (190v–191r); 2, 4: a f
 A (238r); 2, 4: a f
13. T (TKD); przed 1: | g przekreślony
 B (238r); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej; zamiast 2: $\sqcap Ff$
14. B (TKD); 2: c
 B (190v–191r); 3: B
 B (238r): a g B f
15. D (190v–191r): 3–8: a $\mathbb{F}_{\text{ns}}$
 D (238r); 3–8: a $\mathbb{F}_{\text{ns}}$
 T (238r): b a b
 B (238r): g f g
16. D: d
 D (190v–191r): $\mathfrak{a}$
 A (190v–191r): e
 T (190v–191r): c
 T II (190v–191r): a
 B (190v–191r): A
 D (238r): •
 A (238r): | f $\sqcap f e d$
 B (238r): | d $\sqcap d e$
 po 16. D (238r): • a • a • a $\hat{d} a$
 A (238r): | c $\sqcap d e$ • f | e | a
 T (238r): • a | a $\sqcap a b$ | c | f
 B (238r): $\sqcap f e$ $\sqcap d c$ $\sqcap d e$ | f g $\sqcap a g$ | f e

[SECUNDUM KYRIE ELEISON]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 156r–156v

S[e]c[un]d[u]m [Kyrie], fol. 191r i 190v, 4. system – zakończenie, t. 24–26, wariant tej samej kompozycji przetransponowany o kwintę w dół
S[e]c[un]d[u]m Ky[ri]e[leis]on, fol. 238v, wariant tej samej kompozycji przetransponowany zasadniczo o kwintę w dół

TKD: s. 45

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
D (TKD): klucz $\bar{g}_4$
D (191r i 190v): brak kluczy [= klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$]
D (238v): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
- 1.–2. D (191r i 190v): $\pm \pm$
- 1.–4. A (191r i 190v): $\tau \tau \tau \pm$
3. T; 2: d
T (238v); 2: g
- 3–5. A (TKD): brak pauz
4. T (TKD); 1, 2: $\sqcap \tau$, oznaczenia wysokości nieczytelne
T (191r i 190v); 3–8: $f \sqcap \tau$
T (238v); 3–8: $f \sqcap \tau$
5. D (191r i 190v): klucz $\bar{c}_2$
T (191r i 190v); 2: brak
A (238v): $| f$ pauzuje (brak znaku pauzy)
T (238v): $\pm$
B (238v): $|$
6. A (238v); zamiast 2: $\sqcap \tau g f g a$
8. T (TKD): $\sqcap \tau c^l h \sqcap a g$ przekreślone, poprawione na τ
B (TKD): brak pauzy
A (191r i 190v); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
A (238v); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
9. D (191r i 190v): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
10. D (TKD): brak $\sim$
D (191r i 190v): brak $\sim$
D (238v): brak $\sim$
11. A (TKD); 2–7: wpisane pod znakami literowymi nieczytelnymi, przekreślonymi; 6, 7: $c d$
B (TKD): $| d | d$
B (238v): $| G \sqcap G g$
12. B (TKD); 3: c
B (238v); zamiast 1: $\sqcap f F$
13. T; 2: f
B (TKD): $\sqcap c e | d$ ostatni znak poprawiony na c (?)
A (191r i 190v); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
A (238v); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
B (238v); zamiast 1: $\sqcap F f; 2 B$
14. A (191r i 190v); 8: b
A (238v); 8: b
- 14.–16. T (TKD): brak pauz
15. A; 7: c
A (191r i 190v); 7: f
B (191r i 190v); 2, 3: $c d$
A (238v); 7: f
B (238v); 2, 3: $\sqcap c d$
16. A; 7: h^l
B (TKD); 1: h
A (191r i 190v); 7: e
B (191r i 190v): $e f g a$

A (238v); 7: e

- 16.–20. B (238v): transpozycja o kwartę w górę
17. T (TKD); 1, 2: oznaczenia wysokości nieczytelne
B (191r i 190v); 3, 4: $g f$
18. B (191r i 190v); zamiast 1: $\sqcap g G$
D (238v); zamiast 3: $\sqcap d^l d^l$
19. D; 8, 10: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 6, 8, 10: brak oznaczenia akcydencji
D (191r i 190v); 5–10: $c^l \sqcap \tau$
20. A (TKD); 2, 3: $\sqcap c |$
B (TKD); 3: h
B (191r i 190v); zamiast 2: $\sqcap F f; 3: e$
21. B (191r i 190v); przed 1: $\sqcap F f$ przekreślone; 1–3: $f d f$
D (238v): klucz $\bar{c}_2$
B (238v): $\bullet f$
po 21. (191r i 190v) na marginesie: uwaga „Finis vide an[te] Ky[ri]e[leis]on a tali $\sim$ ”
- 22.–23. D, A, T, B (191r i 190v): brak
- 22.–24. B (238v): transpozycja o kwartę w górę
24. D (191r i 190v): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; nad kluczami: znak „ $\sim$ ”
B (191r i 190v); 1: g
T (238v); zamiast 2–3: $| c$
25. D (191r i 190v); 5–10: $a \sqcap \tau$
B (191r i 190v); 2: $\bullet$
D (238v); 5–10: $a \sqcap \tau$
A (238v); 1: $|$ po właściwym znaku dla wartości rytmicznej
T (238v): b
B (238v): $\bullet g$
26. D: d
A (191r i 190v): e
T (191r i 190v): a
T II (191r i 190v): c
B (191r i 190v): A
A (238v): $\bullet e$
T (238v): c^l
T II (238v): a
B (238v): A

CHRISTE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Cr[ist]e, fol. 156v

TKD: s. 45–46

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
D (TKD): brak klucza [= klucz $\bar{g}_4$]
5. T (TKD); 2: c^l
6. D (TKD); 1: brak oznaczenia akcydencji
7. D (TKD): brak pauzy
T (TKD); 3, 4: nieczytelne
B (TKD); 2: h
8. A (TKD): $| a | h$ przekreślone, poprawione na τ
B (TKD); 2: A przekreślony, poprawiony na h
9. T; nad 1: $\sqcap e a$ przekreślone
A (TKD): $\sqcap e^l | d^l | c i s^l$ przekreślone, poprawione na $| a | h$
B (TKD); 1: τ poprawiony na $| A$
10. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 3: $c i s^l$
D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
11. T (TKD); 2, 3: $\sqcap \wedge$

19. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ przekreślone, po nich klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$;
5, 7, 8: oznaczenie akcydencji
A: |
20. A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
25. D: klucz $\bar{g}_3$
29. A; 1: h^l
30. D: $\bar{d}$
A: brak znaku dla wartości rytmicznej

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Kȳ[ri]e[leis]on ultim[u]m, fol. 156v–157r
TKD: Finis Kȳrȳeleȳzon pascalle N. Crac[oviensis]
Nicolai, s. 46–47

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (d)

1. D (TKD); klucz $\bar{g}_3$
D (TKD); klucz $\bar{g}_3$
- 1.-2. B (TKD): brak pauz
- 1.-7. T (TKD): brak pauz
3. B (TKD); 2: h
5. D; 8, 10: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 6, 8, 10: brak oznaczenia akcydencji
6. A (TKD); 4: c
9. B (TKD); 2: c
10. T (TKD); 1: $|c^l$
D (TKD); zamiast 6 – 11.; zamiast 1: $\downarrow d^2$
11. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 2, 4, 6: brak oznaczenia akcydencji
A (TKD); 2: nieczytelny, poprawiony na $|fis^l$
B (TKD); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
12. B (TKD); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
- 15.-16. D (TKD): brak pauz
16. B (TKD); 1: h
17. D (TKD); 1: $\perp$
18. D (TKD); 1: $\sim$
19. T (TKD); 2: nieczytelny, poprawiony na $|d^l$
21. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
22. B (TKD); 3: h
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 2: $\sim$; 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
A (TKD); 2: cis^l
B (TKD); 1: e
25. B (TKD); zamiast 2: $\Pi c e$
26. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 1: brak oznaczenia akcydencji
27. D: $\downarrow$

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: K riely zon ph nk pasc le 1542, fol. 207r

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (e)

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.-2. D: $\pm \pm$
6. D: klucz $\bar{g}_3$
8. D; po 1: $\pm$
- 9.-10. D: $\pm \pm$

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Criste eleizon, fol. 207v
 TJL: Cr[ist]e[leis]on, fol. 238v–239r, wariant tej samej
 kompozycji przetransponowany zasadniczo o kwintę
 w dół

1. D: klucz g₃
D (238v-239r): klucze c̄₂, ḡ₄
- 1.-5. D: = = = = =
D (238v-239r): brak pauzy
5. T (238v-239r); 3-8: f $\overline{\overline{f}}_{\text{iso}}$
6. D: klucze c̄₁, ḡ₃
- 6.-7. T, B: τ ⊥
T (238v-239r): ⌈ c' ⊥
B (238v-239r): ⊥ τ
7. D (238v-239r): klucze c̄₂, ḡ₄, d̄d̄₆
A (238v-239r); 2: c
10. D (238v-239r); 2, 3: brak
A (238v-239r); 2: brak
12. D: klucz ḡ₃
A; 3: c
A (238v-239r); 1, 3: ⌈, ≡ f
T (238v-239r); 1: brak
B (238v-239r): brak pauzy
13. T (238v-239r); 1: c', brak znaku dla wartości rytmicznej
- 13.-22. B (238v-239r): transpozycja o kwartę w górę
14. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
15. D (238v-239r): klucze c̄₂, ḡ₄
T (238v-239r); 1: c', brak znaku dla wartości rytmicznej
16. D (238v-239r); 2: h; zamiast 3: ♯ c' c'
A (238v-239r); 3: a
T (238v-239r); 3: H
18. T (238v-239r); 1: A
21. D (238v-239r); 4: h
22. D (238v-239r); 4-9: ♯♯♯... c' h c' h a h
T (238v-239r); po 3: |
23. D (238v-239r): h
B (238v-239r); 1, 2: B B
24. D: klucze c̄₁, ḡ₃
D (238v-239r); 5: h
25. B (238v-239r); 1: f
26. A (238v-239r): | przekreślony po właściwym znaku dla wartości rytmicznej
27. D; 2, 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
D (238v-239r); 1, 2: h, brak oznaczenia akcydencji
B (238v-239r): g
28. T (238v-239r); po 1: ^ ⌈ e
B (238v-239r); 1, 2: a f
29. A; 1: ⌈

- A (238v–239r); 1: $\bar{\Gamma}$
 29.–30. B (238v–239r): transpozycja o kwartę w górę
 31. D: $\downarrow$
 A (238v–239r): c^l
 A II (238v–239r): g
 T (238v–239r): e
 T II (238v–239r): c

[KYRIE ULTIMUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 208r

TJL: fol. 240v (zapis kompozycji); fol. 239r

(tytuł Ky[ri]e[leis]on ultimu[m] w odsyła-
 czu do ostatniej części Ky[ri]e[leis]on pascale
 phÿnk (fol. 238v–239r i 240v, zamieszczonym po

Cr[ist]e[leis]on); wariant tej samej kompozycji
 przetransponowany zasadniczo o kwintę w dół

TKD: Finitur Kyrie [e]leÿzon m[a]g[ist]ri Josquin pascale,
 s. 96–97

Wydania:

–

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
 D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
 A (TKD); 2: fis^l
 D (240v): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
 A (240v); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
- 1.–4. T, B (TKD): brak pauz
2. A (TKD); 3: fis^l
3. A (240v); 1: $\bar{\Gamma}$ b przekreślone, poprawione na $\bar{\Gamma}$ c^l a wpi-
 sane poniżej
4. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 D (240v); zamiast 1–2: $\downarrow c^l$
5. B (TKD); 2: fis
6. B (TKD); 3: fis
 D (240v); 4: h
- 6.–7. D (TKD): brak
 A (TKD): $\wedge | g^l \bar{\Gamma} fis^l e^l \bar{\Gamma} d^l g^l \bar{\Gamma} g^l fis^l g^l fis^l \bar{\Gamma} \bar{\Gamma}$
7. B; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
 T (TKD); zamiast 2: $\bar{\Gamma} a g$
 B (TKD); 3: $|$
 D (240v); 3–8: $c^l \bar{\Gamma} \bar{\Gamma}$
 B (240v); 3: $|$
8. D (TKD); 1, 2: brak
 A (TKD); zamiast 1: $\bar{\Gamma} g^l d^l$
9. B (TKD); zamiast 1–2: $| g$
 T (240v): $\downarrow | c$
10. D (TKD); zamiast 1–2: $\downarrow d^2$
 A (TKD); zamiast 2: $\bar{\Gamma} h g$
 T (TKD); zamiast 2: $\bar{\Gamma} g \wedge$
 D (240v); zamiast 2–3: $\downarrow g^l$
 T (240v); 1: $| e$
11. A (TKD): $| d^2 \bar{\Gamma} g a$
 B (TKD); zamiast 1–2: $| g$
 T (240v); 2: c
- 11.–12. A (240v): $\downarrow | f | g | f$
12. D; 3, 4: $c^2 h^l$
 D (TKD); 3, 4: $h^l \downarrow a^l$
 A (TKD): $\bar{\Gamma} h a \bar{\Gamma} g a$
 B (TKD); 2, 4: $fis fis$
 T (240v): $\bar{\Gamma} e d \downarrow$
13. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 D (TKD); 1, 3–7: brak, nieczytelne
 A (TKD); 1: $| g^l$; 3 – 14.; 1: g^l
 B (TKD); 1: d^l
14. D (TKD): $\downarrow d^l \downarrow$
 A (TKD); 2–4: $fis^l e^l d^l$; zamiast 5: $\bar{\Gamma} \bar{\Gamma} fis^l e^l$
 T (TKD): $\bar{\Gamma} d^l \wedge | d^l$
 B (TKD): $| d \downarrow$
 A (240v); 2, 5: $c c^l$
15. T (TKD): $| h \downarrow$
 B (TKD): $\wedge | g \bar{\Gamma} fis$
 A (240v): c
 T (240v): e^l
16. B (TKD): $| g \bar{\Gamma} d$
17. A (TKD); zamiast 2–3: $| g^l$
 B (TKD): $| g \bar{\Gamma} fis$
 A (240v); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
 B (240v); 2: f
18. B (TKD); 2: d
 A (240v): $| c^l | c^l$
 B (240v); 2: f
- 18.–20. A (TKD): brak
19. B (TKD): $| g \bar{\Gamma} fis$
 A (240v): $| c^l | c^l$
 B (240v); 2: f
20. B (TKD); zamiast 1–2: $| g$
21. A (TKD): $\downarrow \wedge \bar{\Gamma} d^l$
 B (TKD); 3: d
22. D (TKD); 4–9: $\bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} g^l fis^l g^l fis^l e^l fis^l$
 A (TKD): $\bar{\Gamma} \bar{\Gamma} d^l e^l | d^l$
 B (TKD); 2–4: $a e d$
 D (240v); 4–9: $\bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma} c^l h c^l h a h$
23. A (TKD): $\bar{\Gamma} h g \bar{\Gamma} h c^l$
 T (TKD): $\bar{\Gamma} g \wedge | g$
 B (TKD): $\wedge \bar{\Gamma} d \bar{\Gamma} c h a$
 D (240v); 2: $\wedge$
 B (240v): c
24. A; 5: a
 D (TKD); zamiast 1–2: $\downarrow d^2$
 A (TKD); 5: a^l
 B (TKD); 4: fis
 A (240v); 4: c
 B (240v); 4: c
25. T; 1, 3: d, e^l
 D (TKD); zamiast 2–3: $\downarrow a^l$
 A (TKD); 2, 3: $fis^l \wedge$
 T (TKD); zamiast 1–2: $| d^l$; 3: c^l
 B (TKD); 3: fis
 A (240v); zamiast 2–3: $| b$
 T (240v); 1, 3: $g f$
26. D (TKD); zamiast 1–2: $\downarrow d^2$
 A (TKD); 2: fis^l
 B (TKD); 3: fis
 T (240v); 2: f
 B (240v); 2: g
27. T; 1, 3: $d c$
 D (TKD); zamiast 4–5 – 28.; zamiast 1: $\bar{\Gamma} a^l$
 A (TKD); zamiast 2–3: $\downarrow$
 T (TKD); zamiast 1–2: $| d^l$; 3: c^l
 B (TKD); 3: fis
 T (240v); 1, 3: $g f$

28. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 B; 1: *d* poprawiony na *g*; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
 D (TKD); 2: *g^l*
 B (TKD); 3: |
 B (240v): *c f | g*
29. B (TKD); 4: |
 D (240v): |
 A (240v): • *g^l*
 T (240v): • *e^l*
 T II (240v): • *c^l*
 B (240v): • *C*
- 30.–33. D, A, T, B (240v): brak
32. A (TKD): | | | |
 B (TKD): • *g*
33. D: |

3B–4B. KYRIE ELEISON PASCHALE [HEINRICH] FINCK

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ky[ri]e[leis]on pascale ph̃nk, fol. 238r, wariant
 Ky[ri]e pascale N. C., fol. 155v–156r, w postaci transpozycji zasadniczo o kwintę w dół, wpisany też z drobnymi zmianami jako Ky[ri]e[leis]on Pascale 1543, fol. 190v–191r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 D (190v–191r): klucze c_2 , g_4
- D; 4: oznaczenie akcydencji
- 4.–5. A: $\perp \tau$ (zamiast w T)
 T: | *f g f f g a | b f b a g f | g f*
 (zamiast w A)
 A (190v–191r): | *f g f f g a | b f b a g f | g f*
 T (190v–191r): τ
- D; 5: oznaczenie akcydencji
 B (190v–191r); po 1: | *F* przekreślone
- D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
- B (190v–191r); zamiast 3–4: | *F*
- B (190v–191r); zamiast 3–4: | *F*
- B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
 D (190v–191r); 3: oznaczenie akcydencji
 B (190v–191r); 1: |; zamiast 2–3: | *F*
- B; 1–2, 4: *a g f*
 D (190v–191r); 3: oznaczenie akcydencji
 B (190v–191r); 1–2, 4: *A G F*
- T: *b a b*
 B: *g f g*
 T (190v–191r): *B A B*
 B (190v–191r): *G F G*
- B; 1: *d*
 A; 2–4: *f e d*
- 16.–20. D, A, T, B (190v–191r): brak
- 17.–18. A: zapisane o oktawę niżej
- 17.–19. D: zapisane o oktawę niżej
- A; 1: *e*
 T; 1: *c*
- D: | *a*
 D (190v–191r): $\perp$

- A (190v–191r): • *e*
 T (190v–191r): • *c*
 T II (190v–191r): • *a*
 B (190v–191r): • *A*

SECUNDUM KYRIE ELEISON

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: S[e]c[un]d[u]m Ky[ri]e[leis]on, fol. 238v, wariant
 [Secundum Kyrie eleison], fol. 156r–156v, w postaci transpozycji zasadniczo o kwintę w dół, wpisany też z drobnymi zmianami jako S[e]c[un]d[u]m [Kyrie], fol. 191r i 190v, 4. system: zakończenie, t. 24–26

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
 D (191r i 190v): brak kluczy [= klucze c_2 , g_4]
- 1.–2. D (191r i 190v): $\perp \perp$
- 1.–4. A (191r i 190v): $\tau \tau \tau \perp$
- A: | *f* (zamiast w T)
 B: |
 D (191r i 190v): klucz $\bar{c}_2$
 T (191r i 190v): | *f* $\perp$
 B (191r i 190v): •
- A (191r i 190v); zamiast 2–5: | *g*
- A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
 A (191r i 190v); 3: |
- D (191r i 190v): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
- B (191r i 190v): • *G*
- B (191r i 190v); zamiast 1–2: | *F*
- A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
 A (191r i 190v); 3: |
 B (191r i 190v); zamiast 1–2: | *F*
- B (191r i 190v); 2, 3: |
- B (191r i 190v); 1, 2: *B A*
- B: | *g | a*
 D (191r i 190v); zamiast 3–4: | *c^l*
 B (191r i 190v): | *g G | A*
- D (191r i 190v); 5–10: *c^l f f f f f f f f f f*
- 19.–25. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
- B (191r i 190v); zamiast 2: | *F f*
- D: klucz $\bar{c}_2$
 B (191r i 190v); przed 1: | *f f* przekreślone; | *f | d f*
 po 21. (191r i 190v) na marginesie: uwaga „Finis vide an[te] Ky[ri]e[leis]on a tali $\sim$ ”
- 22.–23. D, A, T, B (191r i 190v): brak
- D (191r i 190v): klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; nad kluczami znak „ $\sim$ ”
 T (191r i 190v); zamiast 2: | *c c*
 B (191r i 190v); 2, 3: *A F*
- A; 1: | po właściwym znaku dla wartości rytmicznej
 T: *b*
 A (191r i 190v): | *d f e*
 B (191r i 190v): | *G • G*
- D: |
 T: *c^l*
 T II: *a*
 T (191r i 190v): *a*
 T II (191r i 190v): *c*

CHRISTE ELEISON

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Cr[ist]e[leis]on, fol. 238v–239r, wariant Criste eleison, fol. 207v, w postaci transpozycji zasadniczo o kwintę w dół

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
6. T: $\lceil c^l$ (zamiast w A)
B: $\perp$
7. A; 2: c
8. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{dd}_6$
12. A; 1–3: $\lceil$
13. T; 1: c^l , brak znaku dla wartości rytmicznej
- 13.–21. B: zapisane o oktawę wyżej
15. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
T; 1: c^l , brak znaku dla wartości rytmicznej
18. T; 1: A
22. T; po 3: $\lceil$
26. A: $\lceil$ przekreślony po właściwym znaku dla wartości rytmicznej
27. B: g
28. T; 1: $\bullet$
B; 1, 2: $a f$
- 29.–30. B: zapisane o oktawę wyżej
31. D: $\sharp$
po 31. na marginesie: uwaga „Kÿ[ri]e[leis]on ultimu[m] eiusdem vide inferius post muteta[m] Si Deus pro nob[is] im[m]ediate”

KYRIE ELEISON ULTIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 240v (zapis kompozycji); fol. 239r (tytuł Kÿ[ri]e[leis]on ultimu[m] w odsyłaczu zamieszczonym po Cr[ist]e[leis]on), wariant [Kyrie ultimum], fol. 208r, w postaci transpozycji zasadniczo o kwintę w dół

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (d)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
3. A; 1: $\lceil b$ przekreślone, poprawione na $\lceil c^l a$ wpisane poniżej
12. D; 3, 4: $f^l e^l$
A; 2: f
13. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
14. A; 2, 5: $c c^l$
15. A: c
T: e^l
17. A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
23. D; 2: $\wedge$
24. A; 4, 5: $c d$
B; 4: c
28. B; 2, 3: $f g$
29. D: $\sharp$
A: g^l
T: e^l
T II: c^l

5. KYRIE PER OCTAVAS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Kirie p[er] octavas, fol. 87v

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
3. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
T; 1: f
4. A; 3, 4: $e fis$
5. D; 2–7: zapisane o tercję wyżej
A: $\lceil g$
6. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. T; 1, 2: $c d$
13. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
15. T; 1: c
16. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
17. B; przed 4: g przekreślony
20. D: $\sharp$

[KYRIE] TERTIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: [Kyrie] Terciu[m], fol. 87v–88r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
A: τ (zamiast w T)
- 1.–4. T; 1–4: $\lceil d^l e^l f^l g^l \lceil a^l b^l \lceil g^l \lceil a^l \lceil f^l \lceil f^l g^l a^l h^l \lceil c^l c^l \lceil d e f g \lceil a^l$ (zamiast w A)
4. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
5. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{dd}_5$
6. A; 3: f
7. D; 3: oznaczenie akcydencji
8. A; 4: e
10. D: klucze c_1 , g_3 ; $\perp$
11. T; 2: c^l
13. A; 2, 3: $d e$
15. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
T; 1: d
16. D; 5: oznaczenie akcydencji
T; 3: c
17. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
18. D: $\sharp$

CHRISTE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Criste, fol. 88r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
T; 3: b^l
2. T; 1: c
3. A; 3, 4: $e fis$
6. A: $\tau \tau$
T; 4: a

8. T; 6: a
9. T; 3: h^l
10. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 4, 6: oznaczenie akcydencji; przed 7:
klucze $\bar{g}_1, \bar{d}_3$
A; 4: b^l
12. A; 2: fs^l
13. T: $\perp \tau$
15. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
16. T; 3: c
18. D: $\mathcal{d}$

ULTIMUM KYRIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ultimum Kirie, fol. 88r (inskrpcja tytułowa), 88v
(zapis kompozycji)

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (d)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
3. D; 1: $\mathcal{d}$
7. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. A; 3: f
10. A; 1, 2: $e d$
11. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
12. D; przed 3: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
13. B; 1: a
14. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
T; 5–8: $c d e f$
17. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ przekreślone, po nich klucze $\bar{g}_1, \bar{d}_3$; 4:
oznaczenie akcydencji
18. B: $e d$
20. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
21. D; 3: a^l
22. T; 2, 3: $d c$
23. A; 2: g
24. D: $\mathcal{d}$
A: a
T: d

6. KYRIE ELEISON DE SANCTA MARIA

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ky[ri]e[leiso]n de s[an]cta maria, fol. 186v

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (a)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
4. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
10. D; 10, 12: oznaczenie akcydencji
11. D: $\mathcal{d}$

[KYRIE TERTIUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 186v–187r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–3. T: $\tau \perp | a | c^l | d^l$ (zamiast w B o oktawę niżej)
B: $| d | f | g | a | g | f d$ (zamiast w T)
6. D; przed 2: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
10. B; 2: G
12. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
17. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
18. D: $\mathcal{d}$

CHRISTE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Criste, fol. 187r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. B; 1, 3: $g g$
9. A; 1: a^l
10. B; 3: b
11. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
12. D: $\mathcal{d}$
B: D

KYRIE ELEISON ULTIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ky[ri]e[leis]on ultimu[m], fol. 187r–187v

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (d)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
4. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
5. B: $\perp$
6. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D; 2, 3: $\mathcal{f}$
12. D; 8, 10: oznaczenie akcydencji
13. D; 6: oznaczenie akcydencji
14. D: $\mathcal{d}$
T II: $\bullet d$

7. KYRIE MAGNE DEUS IN G

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Kyrie magne deus In G, fol. 187v, 96r – hipotetyczne
zakończenie (t. 16–29)

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 6; WUOT (zakończenie,
t. 16–29)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
6. D; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
11. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
29. D: $\mathcal{d}$

8. KYRIE ELEISON DE SANCTA MARIA TEMPORE ADVENTUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ky[rie]e[leis]on de sancta Maria t[em]p[or]e
Adventus, fol. 189v

TJL: Kirie eiusdem officii, fol. 109r, wariant tej samej
kompozycji przetransponowany o cały ton w dół
(sporadycznie tylko z naruszeniem stosunków
całotonowo-półtonowych)

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
D (109r): brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$]
2. D (109r); 2: h^1
B (109r); zamiast 2–3: $\lceil g$
3. D (109r); 4: h^1 ; przed 5: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. D (109r); 3, 5: $h^1 h^1$
B (109r); 2: e
5. D: klucze $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
B; 3: f
D (109r); 1: h^1
6. D (109r); zamiast 1–4: $\lceil f \bar{f} \dots g^1 f^1 e^1 f^1$; 8: h^1
8. D: d

SECUNDUM [KYRIE]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: S[e]c[un]dum [Kyrie], fol. 189v

TJL: Terciu[m] [Kyrie], fol. 109r, wariant tej samej kompo-
zycji przetransponowany zasadniczo o cały ton w dół
(wyjątkowo o septymę małą wyżej, sporadycznie tylko
z naruszeniem stosunków całotonowo-półtonowych)

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$; $\mp$
D (109r): klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; $\mp$
2. D (109r); 3: f^1
4. D (109r); 2: e^2
T (109r); 2: brak
5. T; 1: c
A (109r); 2–4: $e^1 \lceil$
T (109r); 1: b
B (109r): $\mp \mp$
6. T; 2: e^1
7. D (109r); 5: h^1
A (109r); 2: $\perp$
T (109r); 2: $\lceil es^1$
8. D (109r): klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
9. A; 2: c
D (109r); zamiast 2: $e^2 \lceil \bar{f}$
A (109r); 2: b^1
10. D (109r); 3, 5: $h^1 h^1$
A (109r); 5: e^1
B (109r); zamiast 2: $\lceil G g$
11. D (109r); przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
T (109r); 3: es
B (109r); 1, 2: $a b$

12. D: d

D (109r): h^1

CHRISTE ELEISON

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Cr[ist]e[leis]on, fol. 189v–190r

TJL: Criste eleison, fol. 109r, wariant tej samej kompozycji
przetransponowany zasadniczo o cały ton w dół (wyją-
tkowo o septymę małą wyżej, sporadycznie tylko z naru-
szeniem stosunków całotonowo-półtonowych)

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
D (109r): brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$]
3. D (109r): klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
A (109r); 3, 5: $c e^1$
4. A: $a g a h c^1$
B; 1: $\mp$
A (109r): $g^1 f^1 g^1 a^1 b$
5. A; 3, 4, 6: $c d e$
B: $\mp$ poprawiony na $\lceil g \lceil g$
D (109r): klucze c_1 , g_3
D (109r); 2: h^1
A (109r); 3, 4, 6: $h c^1$ brak
B (109r): $\lceil f \lceil f$
6. D (109r): $\bar{f} \dots c^2 b^1 a^1 b^1 \bar{f} a^1 g^1 \lceil f^1 b^1$
A (109r); zamiast 1: $\wedge \lceil c^1$; 2: d^1
T (109r): $\perp b$
B (109r); 1: $\lceil es$
po 6. D (109r): $\lceil c^2 \bar{f} \dots a^1 b^1 c^2 a^1 \lceil b^1 \lceil f^1 b^1 f^1$
A (109r): $\mp$ $\lceil f^1$
T (109r): $\lceil f^1$ $\lceil d^1$ $\lceil d^1$
B (109r): $\lceil A F$ $\lceil A B$ $\lceil B$
7. D (109r); 1: e^2
8. D; 6: oznaczenie akcydencji
A; 1: d^1
T: $a g$
D (109r): klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
A (109r); 1: c^2
T (109r): $g^1 f^1$
B (109r); zamiast 2: $\lceil d B$
9. D (109r); 3: h^1
T (109r); 2: es
B (109r); zamiast 1: $\wedge \lceil B$
10. A (109r); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
T (109r); 2: d^1
B (109r); zamiast 3–4: $\lceil f$
11. A; 2: c^1
T; po 2: $\lceil e^1 f^1$ zamazane, poprawione na $\wedge \lceil h$
B; 3, 4: $\lceil A F$ zamazane, poprawione na $\lceil c H$
D (109r); 2: h^1
A (109r): $d c d e f$
T (109r); 3–4: $\wedge \lceil a$
B (109r); 3, 4: $\lceil b a$
- 11.–13. B (109r): transpozycja o septymę małą w górę
12. D (109r); 2, 3: $h^1 h^1$; zamiast 4–9: $\bar{f} \dots a^1 g^1 b^1 a^1$
13. D: d
B: C
A (109r): d

14. D (202v–203r); 4–9: $\overline{\text{f}}\overline{\text{f}}\overline{\text{f}}\dots g^l \text{fis}^l g^l \text{fis}^l e^l \text{fis}^l$
 15. B (202v–203r); 1, 3: G G
 16. B (202v–203r); 1: F
 19. A; 3: f; 4, 5: e f
 D (202v–203r): brak pauzy
 A (202v–203r); 3: b
 21. T (202v–203r); 3 i po 3: $\overline{\text{f}} b b$ (oznaczenie rytmu i drugą litera zamazane), poprawione na $\overline{\text{f}} b$; zamiast 4: $\overline{\text{f}} c^l b$
 B (202v–203r); zamiast 3: $\overline{\text{f}} g c$
 22. D; 6: oznaczenie akcydencji
 D (202v–203r); 1: fis^l ; zamiast 3–6: $\overline{\text{f}}\overline{\text{f}}\overline{\text{f}}\dots g^l \text{fis}^l g^l \text{fis}^l e^l \text{fis}^l$
 T (202v–203r); 2: $\overline{\text{f}} g$
 B (202v–203r): $\overline{\text{f}} d es | d$
 23. D (202v–203r); 1: brak
 A (202v–203r); 1–4: brak
 T, B (202v–203r); 1, 2: brak
 23.–24. D (202v–203r): $\mp \perp$
 24. B (202v–203r); 2: g
 26. T (202v–203r); 1, 2: $| \overline{\text{f}}$
 27. D (202v–203r): $| b^l | b^l$
 28. D (202v–203r): klucze $\overline{\text{g}}_3, \overline{\text{dd}}_5$
 A (202v–203r); 4: a^l , kreska nad literą przekreślona
 29. A (202v–203r); 1, 3–5: $b a gf$
 T (202v–203r): 3: brak
 30. B; 1: τ
 A (202v–203r): $g a gf$
 B (202v–203r): $\perp d$
 31. B; po 1: $| d^2 (?)$ zamazane
 31.–33. B (202v–203r): transpozycja o kwintę w dół
 32. D (202v–203r): klucze $\overline{\text{g}}_1, \overline{\text{dd}}_3$
 A (202v–203r); 3: a^l
 33. T (202v–203r): $\perp$
 34. B (202v–203r); 1, 2: $B F$; zamiast 3: $\overline{\text{f}} G g$
 36. T; 3, 4: $d^l d^l$
 D (202v–203r): klucze $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
 A (202v–203r); 3, 4: $c^l c^l$
 T (202v–203r); 3, 4: $g g$
 37. T (202v–203r); 4: c
 38. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 39. D: d
 A (202v–203r): b

OUI PROPTER NOS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui propt[er] nos, fol. 39r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 10 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
2. T; 8: a^l
3. A; 1: g
4. B; 1, 2: ag
5. D; przed 3: klucz $\bar{g}_2$
6. D; 2: g^l
13. A; 3: e
14. D; 2: h^l
18. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
19. D: $\downarrow$
B: D

10B. ALIUD SOLEMNE PATREM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Aliud solemne patrem, fol. 202v-203r, wariant Patrem
solemne In d, fol. 38v-39r w postaci transpozycji zasad-
niczo o kwarte w górę

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 11

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{dd}_5$
9. A; 2: c^l
10. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
14. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
19. A; 3–5: $\lceil b a b$
21. D; 3: oznaczenie akcydencji
T; 3 i po 3: $\lceil b b$ (oznaczenie rytmu i druga litera zamazane), poprawione na $\lceil b$
22. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
- 23.–24. D: $\perp \perp$
24. B; 2: g
27. D; 2: oznaczenie akcydencji
28. D: klucze $\bar{g}_3, \overline{dd}_5$
A; 4: a^l , kreska nad literą przekreślona
29. A; 3–5: $a g f$
30. A: $g a g f$
32. D: klucze $\bar{g}_1, \overline{dd}_3$
A; 3: a^l
33. T: $\perp$
36. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
37. T; 4: c
38. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
39. D: d

QUI PROPTER NOS HOMINES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui propter Nos ho[mi]nes, fol. 203v
= Qui propt[er] nos homi[n]es, fol. 143r-143v

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 11 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
5. D: przed 2: klucze $\bar{g}_2, \bar{d}\bar{d}_4$
8. D: $\pm$
12. A; 2: c
T; 3–13.: $\pm \pm$
17. B: $|$
18. D: $\perp$

11. SANCTUS SOLEMNE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus solemne, fol. 154v–155r

TKD: Finit[ur] p[rimu]m S[an]ct[us] Sole[mne], s. 344

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 12

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: c2, klucz $\bar{g}_3$
D (TKD): brak c2, klucz $\bar{g}_3$

5. T (TKD); 3: c
6. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 1: brak oznaczenia akcydencji
7. A (TKD); 2: h
9. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
19. D (TKD); po 7: $\text{J } c^2$
21. D (TKD); 2: brak $\sim$
22. D (TKD); 1, 3: brak $\sim$
24. A; 1: c
A (TKD); 1: c^l
25. D; 1: $\wedge$; 5, 7, 9: oznaczenie akcydencji
26. D: J
B (TKD): d

[SANCTUS TERTIUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 155r

TKD: Finit[ur] S[an]ctus NC, s. 345

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 12 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$; $\mp$
D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
B (TKD): brak pauzy
- 1.–2. D (TKD): brak pauz
- 1.–3. T (TKD): brak pauz
2. A; 5: h^l
3. B (TKD); po 1: $\bullet a$
5. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
8. B (TKD); 3: B
10. B (TKD): brak pauzy
- 12.–13. T (TKD): brak pauz
13. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 5, 7, 9: brak oznaczenia akcydencji
14. A (TKD); 2–5: $a^l g^l a^l h^l$, kreska nad literami przekreślona
T (TKD); 2: nieczytelna
16. A; 5: h^l
17. A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
18. A; 3–5: $f g a$
19. T (TKD): brak pauzy
20. A (TKD); 3, 4: oznaczenia dla wartości rytmicznych
nieczytelne
22. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
23. T: $| a | a$
24. D: J

HOSANNA

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ozanna, fol. 155v

TKD: Finit[ur] osanna et totu[s] S[an]ct[us] Solem[ne]
N. Z., s. 346

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 11 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
- 1.–2. B (TKD): brak pauz
- 1.–4. T (TKD): brak pauz

3. T: $\perp$
A (TKD); 8: f
B (TKD): $\bullet a$
4. A; 1, 2: $e g$
A (TKD); 1, 2: $e^l g^l$
5. A (TKD); zamiast 6–9: $e^l d^l \text{J}$
7. T (TKD); zamiast 3–4: $| e$
8. T (TKD); 1, 2: J
14. D (TKD): brak pauzy
15. D (TKD); 2: $\sim$
17. A (TKD); 3: g
B (TKD); 2: B
19. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 5, 7, 9: brak oznaczenia akcydencji
20. D: J
B (TKD): d

12. ANGELICUM SANCTUS 1546

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Angelicum sanctus 1546, fol. 241r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 13

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
5. A; 8: c^l
- 8.–11. B: $\tau \tau \tau \perp$
9. A; 2, 3: $d e$
15. D; 4: oznaczenie akcydencji
21. D: klucz $\bar{g}_3$
28. D: J

SANCTUS TERTIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sanctus Tercium, fol. 241v

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 13 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
2. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
3. D; przed 6: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{d}\bar{d}_4$
7. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
12. D: klucze $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
14. D: J
15. D: J

[HOSANNA]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 241v–242r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 13 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
7. D: klucz $\bar{g}_3$
12. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
15. D; 2: oznaczenie akcydencji

17. T; 2: •
18. D: d

13. AGNUS PRIMUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Agnus prim[um], fol. 242r

Wydania:

White I – Mass Ordinary Sections, 13 (d), jako utwór
bez tytułu

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
4. D; 3: oznaczenie akcydencji
14. T: |
18. A; 4: e
20. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
23. T; 3: |
25. D; przed 5: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{d}d_5$
27. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
28. D; 2: oznaczenie akcydencji
29. A; 3: d
30. D: d

PROPRIUM MISSAE INTROITY

1. [INTROITUS] DE CORPORE CHRISTI N. C. 1540

[CIBAVIT EOS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Officiu[m] de corpore xpi[sti] N. C. 1540, fol. 29v–30r

Wydania:

White II – 1

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
7. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
15. T; 5: c
16. A; 2: b^l
19. D; po 1: $\downarrow a^l$ $\downarrow b^l$ zamazane
A; po 1: $\sqcap b g$ $| d^l$ zamazane; 2, 3: $\sqcap b g$
B; 3: b poprawiony na g
20. A; zamiast 1: $\sqcap e^l f^l$
22. D; 2: oznaczenie akcydencji
24. B: $\perp$
26. D; 2: τ
27. A; 1: d^l
32. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
36. D; 2: d^2 poprawiony na g^l
37. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
T; 2: b^l
42. A; 2: c; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
43. D: d

VERSUS [EXSULTATE DEO]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Versus, fol. 30r–30v

Wydania:

White II – 1 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
2. D; 2: oznaczenie akcydencji
3. D; 2: oznaczenie akcydencji
T; zamiast 2: $\wedge \wedge$
4. D; 2: oznaczenie akcydencji
8. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
15. A; 2: b
17. D; 2: oznaczenie akcydencji

18. D; 2: oznaczenie akcydencji
19. D; 3, 4, 6: oznaczenie akcydencji
20. D; 2: oznaczenie akcydencji
21. T; 3, 4: c h
25. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
26. D: d

2. INTROITUS DE CORPORE CHRISTI

[CIBAVIT EOS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Introitus de Corpore cristi, fol. 84v–85r

Wydania:

White II – 2

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
19. D; 3: $\downarrow$
20. D; 1, 2: $e^l f^l$ poprawione na $c^l d^l$
24. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
25. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}d_5$
27. T; 1: τ
30. A; 2: h^l
33. A; 5: b^l
35. B: |
37. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
42. A; 1: c
T: $\tau \tau$
45. A; 4: b^l
47. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 1: d
48. A; 1: b^l
49. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
50. B; 1: |
51. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
52. D: d

3. [INTROITUS DE OMNIBUS SANCTIS / INTROITUS DE BEATA MARIA VIRGINE]

GAUDEAMUS OMNES 1539

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Gaudeamus Omnes 1539, fol. 60v–61r

Wydania:

White II – 3

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{dd}_5$
- 1.-2. A: $\pm \pm$
- 1.-4. T: $\pm \pm \pm$
- 1.-6. B: $\pm \pm \pm \pm \pm$
6. A; 6: g
8. A; 1-2, 3: $\bar{\Gamma}$
10. T; 3: h^l
13. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
14. A; 3: c
15. A; przed 2: $\wedge$
16. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
17. A; 3, 4: $h^l a^l$
19. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
T, B: $\pm$
przed 20. T: słowa „diem festu[m]”
22. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
A; 3: d
23. A; 2: e
25. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
29. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
A; 3: g
30. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
A; 2: g
31. D; 6: oznaczenie akcydencji
T; 1: b^l
B: $\pm$
32. D; 2: oznaczenie akcydencji
T; 4: f
34. T; 3-35.; 2: $d c$
- 35.-38. D: $\pm \pm \tau$
37. A; 2, 3: $d \bar{\Gamma} d$
38. A; 3, 4: $g fis$
40. D; 2: oznaczenie akcydencji
41. D; 2: oznaczenie akcydencji
42. D; 2: oznaczenie akcydencji
43. A; 5: h
T: $\pm$
44. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
T, B: $\pm$
45. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
47. D; 2: oznaczenie akcydencji
A; 5: $\bar{\Gamma}$
48. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
49. T; 3: a
50. D; 3: oznaczenie akcydencji
B; 3: f , kreska nad literą przekreślona
51. D; 3, 5, 6, 7: oznaczenie akcydencji
52. A: $\pm$
53. D; 3, 7: oznaczenie akcydencji
B; 2: f
54. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
55. D: d

GLORIA PATRI**Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:**TJL: Gloria patri, fol. 61r (inskrpcja tytułowa),
61v (zapis kompozycji)**Wydania:**

White II – 3 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{dd}_5$
2. A; 2, 4-5: $e e f$
T; 2: c
- 2.-5. B: $\pm \pm \pm \pm$
4. A; 1: $|$
5. A; 2: f
7. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
11. A: $\pm$
13. A; 3: c
16. D; 1-6: zapisane dodatkowo jako znak J_{res} umieszczony
pod oznaczeniami 2-6 wysokości
17. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{dd}_3$
19. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
24. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
25. D: d

4. [INTROITUS DE OMNIBUS SANCTIS / INTROITUS DE BEATA MARIA VIRGINE]**GAUDEAMUS OMNES ANNO DOMINI 1539 IN DIE S. LEONARDI****Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:**

TJL: Gaudea[mus] omnes Anno d[omi]ni 1539

In die S. Leonardi, fol. 62v-63v

Wydania:

White II – 4

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze f_1 , $\bar{c}_3$, $\bar{g}_5$
4. A; 4: c
5. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
7. D; 3: oznaczenie akcydencji
9. D; 5: oznaczenie akcydencji
14. D; 5: oznaczenie akcydencji
17. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 2: g
19. D: klucz $\bar{g}_3$
20. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
23. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
A; 3: e
24. D; 3, 6: oznaczenie akcydencji
25. D; 3: oznaczenie akcydencji
A; 2: e
26. A; 2: f
B; 1-3: $\bar{\Gamma} \bar{\Gamma} \bar{\Gamma}$
28. D; 5: oznaczenie akcydencji
32. D; 3, 6: oznaczenie akcydencji
35. A; 3: c
36. D: klucz $\bar{g}_3$; 4, 6: oznaczenie akcydencji
40. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
A; 1, 2: $d e$
41. D; 2: oznaczenie akcydencji
46. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
48. D; 3, 5, 6: oznaczenie akcydencji
49. D; 3, 6: oznaczenie akcydencji
A; 3: es
54. D: klucz $\bar{g}_3$
55. T; 2: c

56. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 57. D; 1: $\mathfrak{a}$; 8, 10: oznaczenie akcydencji
 A, T, B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
 58. A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

GLORIA PATRI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Gloria patri, fol. 63v–64r

Wydania:

White II – 4 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. T; 2: c
7. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
8. D; 2: oznaczenie akcydencji
9. D: klucz $\bar{g}_3$; 7, 9: oznaczenie akcydencji
11. A; 3–5: $c d e$
13. D; 4: oznaczenie akcydencji
14. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; 2–5: $\mathfrak{f}\mathfrak{f}\mathfrak{f}$
15. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
16. A; przed 1: $\bullet d^l$ przekreślone
23. D; 6: oznaczenie akcydencji
24. D; 6: oznaczenie akcydencji
25. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
28. D: $\mathfrak{a}$
 A: brak znaku dla wartości rytmicznej
29. T: brak znaku dla wartości rytmicznej
30. D; 5: oznaczenie akcydencji
 T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
31. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
 T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
32. D: $\mathfrak{d}$
 A, T, T II, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

5. [INTROITUS DE OMNIBUS SANCTIS / INTROITUS DE BEATA MARIA VIRGINE]

GAUDEAMUS OMNES N. C.

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Gaudeamus om[n]es N. C., fol. 86r–87r

TKD: Finit[ur] Gaudeam[us] N. Z., s. 350–352

Wydania:

White II – 5

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
- 1.–2. D (TKD): brak pauzy
2. A (TKD): $\mathfrak{f}\mathfrak{f}\mathfrak{f} d e f g \mathfrak{f}\mathfrak{f}\mathfrak{f} a g a b$
3. T, B (TKD): brak pauzy
4. D (TKD); zamiast 1: $\mathfrak{f}\mathfrak{f}\mathfrak{f} d^l e^l f^l g^l$
5. T: $\tau \tau$
 D (TKD); zamiast 1–2: $\mathfrak{d} c^2$
- 5.–6. T (TKD): brak pauzy
6. A (TKD); 4: b
7. T: $\tau \tau$
 T (TKD): $| b$ przekreślony (?)
11. A (TKD); 2, 3: $\mathfrak{f} d^l \mathfrak{f} h$; 4: $d z$ oznaczeniem akcydencji

12. B (TKD); 3: H
13. A; 5, 6: $h^l a^l$
 A (TKD); 5, 6: $h a$
 B (TKD); 2: $\bullet$
14. A (TKD); zamiast 5: $\mathfrak{f}\mathfrak{f} d^l h$
16. D; 3: $\mathfrak{f}$
 D (TKD); 3: $\mathfrak{d}$
 T (TKD); 3: gis
17. D (TKD) – 18.; zamiast 1: $\mathfrak{f} c^l \mathfrak{f} h \mathfrak{f} a^l$
18. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
19. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
20. B; 2: $\mathfrak{f}$
 T (TKD): τ
 B (TKD); 2: $|$
21. D (TKD): klucz $\bar{g}_2$
24. D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
25. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 D (TKD); 1–5: $e^l f^l \mathfrak{f}\mathfrak{f}\mathfrak{f}$
26. A; 1: c
 D (TKD); 2: f^l
 A (TKD); 1: c^l
28. D (TKD): $\mathfrak{=}$
 A (TKD); po 4: $| b$
 T (TKD); po 1: $| g$
 B (TKD); zamiast 1: $\mathfrak{f}\mathfrak{f} A G$; po 3: $| G$
29. B: $\mathfrak{=}$
 T (TKD); 2: h
 B (TKD): $\mathfrak{=}$
30. B (TKD): $\mathfrak{=}$
31. T; 3: c
 B; 2: $\mathfrak{f}$
 T (TKD); 3: c^l
 B (TKD); 2: $|$
- 35.–36. B (TKD): brak pauzy
36. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 T; 1: d
 T (TKD); 1: d^l
37. A (TKD); 3: f^l
 B (TKD); 1: A
38. B (TKD); 1: A
- 40.–44. D (TKD): brak pauzy
42. T; 2: $|$
 A (TKD); zamiast 5–8: $a gis \mathfrak{f}\mathfrak{f}\mathfrak{f}$
 T (TKD); 2, 3: $| \mathfrak{f}$
 B (TKD); 1: H
43. D: $\mathfrak{=}$
 A; 3, 4: $c d$
 A (TKD); 3, 4: $c^l d^l$
44. A; 4, 5: $d cis$
 A (TKD); zamiast 3–9: $| d^l \mathfrak{f} cis^l$
45. T (TKD); 2: $\mathfrak{f}$
48. B (TKD); zamiast 3: $\mathfrak{f}\mathfrak{f} G F$
49. D (TKD): znaki nieczytelne
50. A; 4: h^l
 A (TKD); 4: b
 T (TKD); zamiast 3–6: $\mathfrak{f}\mathfrak{f} a b$
51. B (TKD): brak pauzy
52. T (TKD); zamiast 4 – 53.; zamiast 1: $| f$
 B (TKD); zamiast 3 – 53.; zamiast 1: $| d$
53. T; 2: a
 T (TKD); 2: e
54. A (TKD); 3, 4: $d e$

55. T; 4: c
 56. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
 B: $\perp$
 56.–57. B (TKD): brak pauz
 57. A; 2, 3: $d\ c$
 A (TKD); 2–4: $d^i\ c^i\ h$
 60. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 3–6: $\bar{f} \dots$
 D (TKD); 3–6: $\bar{f} \dots$
 61. T; 1: c
 A (TKD): $\wedge | f^i | e^i$
 T (TKD); 1: c^i
 66. D (TKD); 1: brak oznaczenia akcydencji
 A (TKD); 1, 2: $\bar{\Gamma}$
 po 66. D (TKD): $\bullet d^i$
 A (TKD): $\bar{\Gamma} f g \bar{\Gamma} a^i b$
 T (TKD): $\bullet d$
 B (TKD): $\bar{\Gamma} B G \bar{\Gamma} F^i G$
 67. D: $\downarrow$
 B (TKD): d

GLORIA PATRI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Gloria patri, fol. 87r–87v

TKD: Gl[ori]a eiuz[dem] aucto[ri]s sequit[ur], s. 352–353,
 F[initur] G[loria] N. Z.

Wydania:

White II – 5 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
 D (TKD): klucze $\bar{g}_3$
 A (TKD): $\bullet f$
- 4. B (TKD): brak pauz
- 8. T (TKD): brak pauz
- A; 5: d^i
 D (TKD): brak $\sim$
 A (TKD); 5: d
- D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- D; 2: $\bar{f}$
 A; 4: c
 D (TKD); 1: $\downarrow$
 A (TKD); 4: c^i ; zamiast 6–8.; zamiast 1: $| d^i$
 B (TKD); zamiast 1: $| a^i a$
- D; 2: $\downarrow$
 A; 3: f
 D (TKD); 2: $\downarrow$
 A (TKD); 3: f^i
- D (TKD); 2: brak $\sim$
- D (TKD); zamiast 1–4: $\bar{f} \dots d^i f^i$; 5, 6: nieczytelne
- A (TKD): brak pauzy
- A (TKD); 1: $\perp$
- A; 2–4: $f e d$
 A (TKD); 2–4: $f^i e^i d^i$; przed 4: f^i przekreślony
 B (TKD); 2, 3: $| \bar{f}$
- D: klucze $\bar{g}_1, \bar{d}d_3$; 1: a^i poprawiony na f^i ,
 przed nutą pod systemem liniowym uwaga „ $\bar{f}$ ”
 D (TKD): nieczytelny
- B (TKD); 1, 2: $\bar{\Gamma}$
- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- D (TKD); zamiast 3–6: $\downarrow d^i$
 B (TKD); zamiast 1: $\bar{\Gamma} B A$

20. D (TKD): nieczytelny
 23. B; 2: a
 A (TKD); 1, 2: $e^i f^i$
 T (TKD); 2: $\bar{\Gamma} d^i$
 24. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
 B; 1, 2: $a e$
 B (TKD); 2: d
 29. A (TKD); zamiast 2: $\bar{\Gamma} a \wedge$
 30. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 T; 1, 2: brak znaku dla wartości rytmicznych
 T (TKD); 1, 2: $\bar{\Gamma}$
 31. D (TKD): $\hat{\downarrow} d^i$
 A (TKD): $\bullet a$
 T (TKD): $\bullet d$
 B (TKD): $\bullet d$
 32–34. D, A, T, B (TKD): brak
 33. D: $\boxtimes$
 34. D: $\downarrow$

6. INTROITUS DE RESURRECTIONE DOMINI N. C.

[RESURREXI ET ADHUC TECUM SUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Introitus de resur[r]ectione do[min]i N. C.,
 fol. 80r–80v

Wydania:

White II – 6; MPOa

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A, T; 1, 2: $\bar{\Gamma}$ poprawione na $\bar{\Gamma} \bar{\Gamma}$
 T; 4: c
- A; 2: b^i
- D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 T; 2: c
- D; 5: oznaczenie akcydencji
- A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
- A; 2, 3: $c b$
- D; 3: oznaczenie akcydencji
- D; 3: oznaczenie akcydencji
 T; 1: d
- D; 3, 7, 9: oznaczenie akcydencji
- D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
- D; przed 4: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
 T; 1: c
- D; 2: oznaczenie akcydencji
- D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 T; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
- A; 4: $|$
- D; 2: oznaczenie akcydencji
- D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$; 4: oznaczenie akcydencji
- D; 2: h^i poprawiony na a^i zaopatrzone w adnotację „ $\bar{a}$ ”
- A; 2: b^i
- D; 2, 4: oznaczenie akcydencji
- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
- T; 1: c
- A; 4: c
- D; 1, 2: $\downarrow \downarrow$ poprawione na $\bar{f} \bar{f}$ (słabo widoczne belki
 dodane do poszczególnych znaków)
- D; 1–5: $\bar{f} \dots$; 6: oznaczenie akcydencji

54. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
 57. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 60. A; 4: g^l
 T; 1: c
 B; 1, 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
 62. A; 2: e
 62.–63. D: $\sharp$
 64. D: $\sharp$

GLORIA PATRI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Gloria patri, fol. 80v–81r

Wydania:

White II – 6 (b), MPOa

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ przekreślone, po nich klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
 1.–4. T: $\tau \tau \tau \tau$
2. A; 1: τ
6. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 A; 1: $\bar{\tau}$
8. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
10. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
13. A; 3: c^l
 T; 3: a
14. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
 A; 2: $\bar{l}$
 B; 2: $\bar{l}$
17. D; 3: oznaczenie akcydencji
 B: $\tau \tau$
18. D; przed 4: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
27. A; 5: h^l
 T: $\bar{l}$
31. D: $\sharp$
 A: e
32. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
 D; przed 19: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 D: po 33: // łączące główkę nuty z nutą końcową
 A; 1, 3: $A A$
33. D: $\sharp$

7. INTROITUS DE SPIRITU SANCTO

[SPIRITUS DOMINI REPLEVIT ORBEM TERRARUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Introitus de spiritu sancto, fol. 83v–84v

Wydania:

White II – 7

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
6. D; 5: oznaczenie akcydencji
7. D; 3: oznaczenie akcydencji
 T; 2: $\pm$
9. A: $\pm$
10. D; 3, 7: oznaczenie akcydencji
13. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
14. D; 2: oznaczenie akcydencji
15. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$; 3, 5: oznaczenie akcydencji
 A; 3: f

19. A; 3: c
20. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; 4: oznaczenie akcydencji
21. A; 2: b^l
23. A; 3: c
27. D; 4: oznaczenie akcydencji
 A; 1, 3–5: $e^l e d c$
28. A; 1: b^l
35. D; 2: oznaczenie akcydencji
 A: $\tau \tau$
 B; 1: τ
36. T; 4: c
37. T; 2: b^l
38. D; 2, 3, 5: oznaczenie akcydencji
39. D; 2: oznaczenie akcydencji
45. A; 1: c
46. A; 1: b^l
49. A; 2: h^l
50. D; 3, 4, 6: oznaczenie akcydencji
51. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$; $\bar{l}$
57. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
61. D: $\sharp$

8. INTROITUS DE SANCTA TRINITATE N. C.

BENEDICTA [SIT SANCTA TRINITAS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Introitus de s[an]cta Trinitate Benedicta N. C.,
 fol. 93v–94r

Wydania:

White II – 8

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 4.–5. B: $\tau \tau \tau \tau$
6. A; 2, 3: $e d$
 T; 5: c
7. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
9. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
11. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
13. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
- 14; T; 4: c
15. D: $\pm$
18. T, B: $\tau \tau$
20. D: $\pm$
23. D; 1, 2: $\bar{l} \bar{l}$
27. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
29. B: $\tau \tau$
 po 32.: D: $\bar{\tau} \bar{\tau} \bar{\tau} \bar{\tau} g^l f^l g^l a^l \bar{\tau} h^l c^2 \bar{\tau} \bar{\tau} d^2 c^2 \bar{l} c^2$
 A: $\bar{\tau} \bar{\tau} e^l f^l \bar{\tau} \bar{\tau} g^l f^l \bar{\tau} e^l d^l \bar{l} e^l$
 T: $\bar{l} c^l \bar{l} g \bar{l} g$
 B: $\tau \tau \tau$
33. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
 A; 4–6: $f g f$
35. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 A; przed 1: $f g f$ przekreślone
 B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
36. D; po 1 – 37.: $\pm \pm$
41. B: $\bar{l}$
44. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
45. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 46.–48. D: $\pm \pm \pm$

48. T; 1: |
 50. T; 3: *c*
 52.–53. D: $\pm \pm$
 53. A; 3: *c*
 56. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 A: $\uparrow \uparrow \uparrow$
 59. T; 2: *c'*
 61. T; 1: *c*
 62. D; zamiast 5–7: $\downarrow g^l$
 A; zamiast 3–4: $\downarrow e^l$
 T; 3: *h*
 64. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
 65. D: $\downarrow$

GLORIA PATRI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Gloria patri, fol. 94r–94v

Wydania:

White II – 8 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
- D: klucze $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
- T; 1: *c*
- A; 1, 2: *e a*
- D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
 T, B: |
- D; 3: *a'*
 B; 1: *d*
- D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
- T; 2: *c*
- A; 1–3: *g f e*
- D: klucze $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
- A; 2: *e'*
- D; klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 2: *e'*
- D: $\downarrow$
 A II: $\bullet$ *fis*

9. [INTROITUS DE UNO MARTYRE (TEMPORE PAS- CHALI)]

PROTEXISTI ME, DEUS N. CH. 1538

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Protexisti me deus N. Ch. 1538, fol. 94v–95v

Wydania:

White II – 9; MPOa; MS; MAP IV

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 1–7: $d^l \equiv$
- 4. D: $\pm \pm \pm \pm$
- A; 3: $\uparrow$; 4–8: $fis^l \equiv$
- T; 3, 4: $h c^l$ przekreślone, poprawione na $a d^l$ umieszczane poniżej
- A; 5: h^l
- A; 4: $\uparrow$
- A; zamiast 1–2: $\uparrow d$; 4: h^l
- D; 8, 10: oznaczenie akcydencji

17. A; 4: $\uparrow$
 18. D: $\pm$
 A; 2–6: $cis^l \equiv$; 7–12: $d^l cis^l \equiv$
 19.–20. T, B: $\tau \tau \tau$
 22. A; 1, 2: $d c$
 23. D: $\pm$
 25. D; 3: f^l ; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 B: $\pm$
 29. D; 2: $\downarrow$
 30. D: $\bullet$
 A; 4: $\uparrow$; 5–9: $cis^l \equiv$
 34. D; przed 4: klucze $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 37. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 T; 3: *c*
 37.–38. D: $\pm \pm$
 45. D; przed 4: klucze $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
 46. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 48. D: $\pm$
 T; 3: *c*
 53. A; 2: *cis*
 54. A; 2: *c*
 58. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 67. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
 68. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
 71. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 72. D: $\downarrow$
 T; po 1: *fis* przekreślony

10. INTROITUS DE BEATA VIRGINE

RORATE CAELI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Introitus de b[ea]ta v[ir]gine Rorate celi,
 fol. 107v–108r

Wydania:

White II – 10

Wykaz korektur i ujednolicień:

Zapis kompozycji w TJL wskazuje, że podstawą kopii było zapewne jakieś źródło, w którym tekst muzyczny rozmieszczono w poprzek rozkładu kart. Tymczasem skryptor odpisał kompozycję błędnie – najpierw lewą stronę, a potem prawą. W edycji, między systemami liniowymi, podano numery taktów odpowiadające układowi tekstu muzycznego w TJL. Adnotacje „ax” (po pionowej kresce na sześciolinii) oraz „b^” nad systemem liniowym i na nim – w edycji po t. 37 oraz po t. 9 – odzwierciedlają może próbę naprawienia błędu.

- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- A; 3: *e*
- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
- D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 A; 2: *cis*
- A; 4: *c*
- D; 7: oznaczenie akcydencji
- A; 2: *c*
- D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 7: *c*
- A; 3, 4: *c d*
- D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
- A; 7: *c*
- A; 4: brak znaku dla wartości rytmicznej

25. D; przed 4: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ przekreślone, po nich klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
A; 1: *c*
27. A; 2: *c*
28. D; 7: oznaczenie akcydencji
T; 2: *a*
30. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
31. D; przed 4: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
A; 1: *c*
34. A; 2: *c*
B; przed 1: *l* A
38. D; klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
41. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
42. D: $\mathfrak{c}$

[VERSUS] CAELI ENARRANT [GLORIAM DEI]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Celi enar[r]a[n]t [gloriam Dei], fol. 108r–108v

Wydania:

White II – 10 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
6. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
9. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
13. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
A; 4: *c*
15. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
16. A; 3, 4, 8: $h^1 a^1 c$
17. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
21. D: $\mathfrak{d}$

11. [INTROITUS] DE NATIVITATE CHRISTI

[PUER NATUS EST NOBIS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Officiu[m] de Nativitate cri[sti], fol. 109v–110r

Wydania:

White II – 11

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
2. A; 2: *d*
5. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
6. A; 2, 3: $h^1 c$
7. A; 3: *c*
8. T; 2: *c*
11. D; 5, 9, 11: oznaczenie akcydencji
12. A; 4: *c*
15. A; 7: *c*
16. D; 5, 7, 9: oznaczenie akcydencji
18. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
19. A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
21. A; 2: *c*
22. A; 2: a^1
23. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
A; 1: a^1
27. A; 2: *c*
28. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
35. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji

37. A; 5, 7–9: $h^1 a^1 h^1$
39. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
44. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
45. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$; 4, 6: oznaczenie akcydencji; nad 7 i po jej prawej stronie: uwaga „hic notae d h c c”
48. D: klucze: $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
49. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
50. D; przed 4: $\mathfrak{T} g^1 g^1$ przekreślone
51. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 2: $\bullet$
52. D: $\mathfrak{d}$

12. [INTROITUS DE DOMINICA XVII. POST PENTECOSTEN]

JUSTUS ES, DOMINE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Justus es domine, fol. 159v–160r

Wydania:

White II – 12

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
3. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
8. A; 2: *f*
T; 2: *c*
9. D; 10: oznaczenie akcydencji
14. D; 8, 10, 12: oznaczenie akcydencji
18. T; 1: *h* poprawiony na *g*
21. A; 4: brak znaku dla wartości rytmicznej
25. D; 5, 7, 9: oznaczenie akcydencji
26. D; 5: $\bullet$
30. A; 3, 4: *c c*
32. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
35. A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej
38. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
43. A: brak znaku dla wartości rytmicznej

VERSUS [BEATI IMMACULATI]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ver[su]s, fol. 160r (inskrypcja tytułowa), 160v (zapis kompozycji)

Wydania:

White II – 12 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
D, A, T, B: $\mathfrak{z}$
4. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
9. D; 7: oznaczenie akcydencji
10. D, A, T, B: $\mathfrak{f}$
13. D: $\mathfrak{d}$
T: brak znaków dla wartości rytmicznych; 2: *Fis*

13. [INTROITUS] VIRGINIS MARIAE

SALVE SANCTA PARENS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Officiu[m] Virginis marie salve s[an]cta parens, fol. 185v–186r

Wydania:
White II – 13

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. T; 2: d^l , kreska nad literą przekreślona
3. A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
T; 1: f^l , kreska nad literą przekreślona
4. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
6. A; 1: c^l poprawione na $\wedge$
T; zamiast 2: $\lceil g \rceil g$
7. D: klucz $\bar{g}_3$
10. A; 3: c
12. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
16. D; 2: oznaczenie akcydencji
17. D; 2: oznaczenie akcydencji
20. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
21. B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
24. A; 2: c
29. T; 1: c^l
32. D; 3, 4, 6: oznaczenie akcydencji
A; przed 1: $\lceil d^l es^l \rceil$ przekreślone
A; 3: d^l
34. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
39. D; 6: oznaczenie akcydencji
41. D; 5: oznaczenie akcydencji
42. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji

A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
43. D: $\lceil$

VERSUS SENTIANT OMNES TUUM JUVAMEN

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Versus sencia[n]t o[mn]es tu[u]m juvame[n],
fol. 186r–186v

Wydania:
White II – 13 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
3. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
5. D; 3, 4, 7: oznaczenie akcydencji
6. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; 4, 7: oznaczenie akcydencji
10. D; 2: oznaczenie akcydencji
11. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
18. D; 8: oznaczenie akcydencji
20. D: $\lceil$

SEKWENCJE

1. PROSA [DE CORPORE CHRISTI]

LAUDA SION SALVATOREM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Prosa lauda sion salvatorem, fol. 30v

Wydania:
White II – 14

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
14. B: $\perp$
17. B; 3: $\lceil$
18. A; 1: c
19. D: $\lceil$

[LAUDIS THEMA SPECIALIS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 31r

Wydania:
White II – 14 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
10. B; 3: $\lceil$
- 13.–14. A: $\tau \perp$
21. D; 2: oznaczenie akcydencji; 3–7: $h^l c^2 h^l a^l h^l$
24. D: $\lceil$

[SIT LAUS PLENA, SIT SONORA]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 31r–31v

Wydania:
White II – 14 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. T; 2: c
B: $\tau \tau$

DIES ENIM SOLEMNIS AGITUR

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Dies e[ni]m solemnis agitur, fol. 31v, 23r
(ostatni system: zakończenie, t. 12–19)

Wydania:
White II – 14 (d)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$ przekreślony, po nim klucz $\bar{g}_3$
- 1.–6. A: wpisany pod D, częściowo na systemie liniowym
T: wpisany pod A
po 6. D: znak $\propto$, umieszczony na systemie liniowym,
który odsyła do zapisu T i B pod początkiem kompozycji – D, A, T
7. T; przed 1: znak $\propto$
- 7.–11. T, B: wpisane pod t. 1–6
11. B; 3: H (?) poprawiony na B

po 11.: znak $\propto$, umieszczony na systemie liniowym, który odsyła do dołu karty, gdzie znajduje się uwaga: „Vide post ultimu[m] Ky[ri]e [eleis]on p[er] octavas an[te]”; wskazuje ona lokalizację zakończenia kompozycji, wpisanego u dołu fol. 23r i zaopatrzonego – pod notacją muzyczną – w uwagę: „finis v[er]si dies e[ni]m ag[itu]r de corp[or]e cri[sti]”

po 11. zapis muzyczny, przekreślony, zaopatrzony nad systemem w uwagę „Vi[de]”:

D: h $\text{c}^1 \text{h c}^1 \text{d}^1$ klucz $\bar{g}_3$ b^1 a^1 b^1 g^1 $\text{f}^1 \text{e}^1 \text{f}^1 \text{e}^1 \text{d}^1 \text{e}^1 \text{d}^1 \text{f}^1$
A: τ c^1 $\text{d}^1 \text{c}^1 \text{d}^1 \text{e}^1$ $\text{f}^1 \text{e}^1$ d^1 es^1 c^1
T: f e f g a f g a b c g
B: A F c G d g c c

12. T; 1: f ; 2–3: e d

13. T; 4: f

14. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$

T; 1, 2: a g

16. T; 4: c

19. D: d

QUOD IN COENA CHRISTUS GESSIT

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Quod in cena cristus gessit, fol. 31v–32r

Wydania:

White II – 14 (e)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]

2. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$

T, B: τ

4. A; 1, 2: g e

8. T; 2: f

9. T, B; 2: τ

14. D; 1, 2: $\text{a}^1 \text{a}^1$

T; 1: a poprawiony na c^1

15. D: τ

21. D: d

[DOGMA DATUR CHRISTIANIS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 32r–32v

Wydania:

White II – 14 (f)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]

2. B; 1: τ

6. D: klucz $\bar{g}_3$

12. A: τ

13.–14. A: τ

15. D; 2: τ

B: τ

22. D: d

[SUB DIVERSIS SPECIEBUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 32v–33r

Wydania:

White II – 14 (g)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]

2. T: τ

3.–4. T: τ

4. D: klucz $\bar{g}_3$

15. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji

28. A; przed 1: d^1 przekreślony

29. D: d

[A SUMENTE NON CONCISUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 33r–33v

Wydania:

White II – 14 (h)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$

12. D: τ

13. A; 2: f

22. D: d

[SUMUNT BONI, SUMUNT MALI]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 33v

Wydania:

White II – 14 (i)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]

4. D: klucz $\bar{g}_3$

5. D; 3, 7: oznaczenie akcydencji

7. D: τ

9. B: τ

12. B; 2: f

13. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji

B; 1: f

16. B; 3: b

18. D: d

[FRACTIO DEMUM SACRAMENTO]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: fol. 33v–34r

Wydania:

White II – 14 (j)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
5. D: klucz $\bar{g}_3$
12. D; 2: oznaczenie akcydencji
17. T: 2: f^l
34. D: $\mathfrak{d}$

[ECCE PANIS ANGELORUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: fol. 34r–34v
TKD: s. 37–38

Wydania:

White II – 14 (k)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
D (TKD): klucz $\bar{g}_4$
- 1.–3. D (TKD): brak pauz
5. D: klucz $\bar{g}_3$
- 5.–8. B (TKD): brak pauz
6. A (TKD); 4: c^l
8. D (TKD); 2: g^l
10. D (TKD); 1: brak oznaczenia akcydencji
11. D (TKD); 3–8: f f f f f
T (TKD); 1, 2: f f
12. D (TKD); 6: brak oznaczenia akcydencji
A (TKD): $\text{f } d^l \text{ f } d^l$
13. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD): klucz $\bar{g}_3$; 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
A (TKD); 2: c^l poprawione na f^l
15. D (TKD); przed 2: klucz $\bar{c}_2$
A (TKD): $\text{f } a \text{ f } f g \text{ f f } a b c^l d^l$
T (TKD): τ
16. D (TKD); 3: brak oznaczenia akcydencji
17. B (TKD): $\text{f f } F G (?) B \text{ f } c \text{ f } d$, poprawione na $\text{f f } F G$
 $\text{f f } A B$, umieszczone poniżej
18. D (TKD); 4–9: f f f f f
B (TKD): $\text{f } c^l$, poniżej $\text{f } c \text{ f } d \text{ f } c$
19. D: $\mathfrak{d}$
D (TKD): klucz $\bar{g}_3$; •

[FACTUS CIBUS VIATORUM]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: fol. 34v–35r

Wydania:

White II – 14 (l)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
6. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
13. A; 3: f
15. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji

20. A; 5–8: $c^l d^l e^l f^l$, kreska nad literami przekreślona
28. D: $\mathfrak{d}$

2. PROSA DE RESURRECTIONE DOMINI 1540

[VICTIMAE PASCHALI LAUDES]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Prosa de Resur[r]ectio[n]e d[omi]ni 1540, fol. 35r

Wydania:

White II – 15

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
2. T: $\perp$
6. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
10. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
11. D; 3, 7: oznaczenie akcydencji
15. D; 3: oznaczenie akcydencji
17. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
18. D: $\mathfrak{d}$

AGNUS REDEMIT OVES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Agnus Redemit oves, fol. 35r–35v

Wydania:

White II – 15 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
D: $\tau \tau$
2. D: klucz $\bar{g}_3$
- 2.–4. B; przed 2: $\tau \tau \tau$
3. D: τ
9. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
11. T; po 2: e^l przekreślony
13. A; 2: g^l
T; 3: g
14. D; 3: oznaczenie akcydencji
A; 2: g^l
T; 6: b^l
16. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
17. D; 5: oznaczenie akcydencji
19. D; 4: oznaczenie akcydencji
20. T; 1–4: f
21. A: $\perp$
25. D: $\mathfrak{d}$

DIC NOBIS MARIA

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Dic nob[is] Maria, fol. 35v–36r

Wydania:

White II – 15 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
7. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
- 9.–11. D: $\tau \tau$
10. A; 2: b^l , kreska nad literą przekreślona

13. A; 1, 2, 6: $a g c$
 B; po 2: $\sqcap F f$ przekreślone, poprawione na $| d$ umieszczony poniżej
 15. A; 4: c
 21. D; 3: oznaczenie akcydencji
 A; 2: c
 23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 24. D: $\mathfrak{d}$

CREDENDUM EST [MAGIS] SOLI MARIAE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Credendu[m] e[st] soli marie, fol. 36r–36v

Wydania:

White II – 15 (d)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
3. D; 4: oznaczenie akcydencji
5. T, B: $\perp$
8. D; 1, 3: oznaczenie akcydencji, c^2
9. D; 3: $\mathfrak{f}$
12. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
15. A; 5: e
16. D; 4: oznaczenie akcydencji
18. D; 1: h
 A; 3, 4: $c d$
22. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 T; 2: c
23. D: $\mathfrak{d}$

3. PROSA DE SANCTO SPIRITU

VENI SANCTE SPIRITUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Prosa De sancto spiritu Veni sancte sp[irit]us, fol. 96v

Wydania:

White II – 16

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–2. T: $\tau \tau \tau$
2. B; 1: τ
7. A, T, B; przed 2: znak $\mathfrak{f}$ wskazujący błędnie zakończenie kompozycji
9. A; 2: e
12. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
17. D: klucz $\bar{g}_3$
 T; 3: c
19. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
23. B: brak znaku dla wartości rytmicznej
 po 23. pod systemem liniowym: uwaga „Ad finem terminabis a tali signo $\mathfrak{f}$ ”

4. [PROSA DE PENTECOSTIBUS]

SANCTI SPIRITUS ASSIT NOBIS [GRATIA]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sancti spiritus assit nob[is gratia], fol. 96v

Wydania:

White II – 17

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. B; 1: τ
- 3.–4. T: $\tau \tau \tau$
6. A; 6: e
16. D: $\mathfrak{d}$

INFUNDE UNCTIONEM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Infunde unctione[m], fol. 91r–91v

TKD: Finit[ur] infunde unctio[nem], s. 10–11

Wydania:

White II – 17 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 D (TKD): klucz $\bar{g}_4$
2. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 A; 3: b
 D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
 A (TKD); 3: h
3. D (TKD); 1: brak $\sim$
4. A (TKD); zamiast 2–3: $| a$
5. D (TKD); 1, 5: brak $\sim$; zamiast 1–4: $\overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}}$
 $c^1 h c^1 h a h$
6. D (TKD); zamiast 4: $\overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} d^1 e^1 f^1 g^1$
7. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 A; 3, 4: $b c$
 D (TKD); 2: a^1 ; 5, 7, 9: brak oznaczenia akcydencji
 A (TKD); zamiast 1–3: $\mathfrak{f} h$; 4: c^1
8. D (TKD); 6: $\mathfrak{f}$
 A (TKD): $\mathfrak{f} \wedge |$
9. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 D (TKD); zamiast 1–2: $\mathfrak{f} g^1$; zamiast 4–9: $\overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} c^2 h^1 a^1 g^1$
 $\overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} g^1 f^1 \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} g^1 f^1 e^1 f^1$
 A (TKD); 2: c^1
10. D (TKD); 2: $| g^1$
11. A; 4: h^1
 A (TKD); 3–6: umieszczone pod znakami przekreślonymi, nieczytelnymi; 4: h
13. D (TKD); 1: g^1
 A (TKD); zamiast 3 – 14.; zamiast 1: $\mathfrak{f} c^1$
14. D (TKD); zamiast 2–6: $\overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} e^1 d^1 e^1 f^1 \overline{\mathfrak{f}} e^1 d^1$
17. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
 T; 2: c
 B; 3: $\bullet$
 D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
 A (TKD); 3: $|$
 T (TKD); 2: c^1
 B (TKD); 3: $|$
18. D (TKD); zamiast 3–4: $\overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} \overline{\mathfrak{f}} e^1 d^1 e^1 f^1$
 T (TKD); 3, 4: $\sqcap$
19. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji; przed 7: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$, $\overline{\mathfrak{d}} \overline{\mathfrak{d}}_5$
 A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
 D (TKD); 2, 4, 6: brak oznaczenia akcydencji
 A (TKD); zamiast 1: $\sqcap \mathfrak{f} d^1 c^1$
20. T (TKD); zamiast 3–5: $\mathfrak{f} c^1 \mathfrak{f} d^1 c^1 \mathfrak{f} d^1 c^1 h^1 a^1$
21. D (TKD); zamiast 1–4: $\mathfrak{f} e^1$
 A (TKD): $\sqcap g a \mathfrak{f} f i s \mathfrak{f} g i s$
 T (TKD): τ

23. A; 6: h^l
A (TKD); 6: h
24. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
25. D; 4: oznaczenie akcydencji
D (TKD); zamiast 1–4: $\bar{f} \cdot g^l f^l \bar{f} \cdot g^l f^l e^l f^l$
26. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
T; 1: c
D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
A (TKD); 3: $\bar{c}^l$
T (TKD); 1: c^l
28. B; 2: g
D (TKD); 3: brak $\sim$
30. D; 2, 3: $\bar{f} \bar{f}$
D (TKD); 2, 3: $\bar{f} \bar{f}$
T (TKD); zamiast 3: $\wedge \bar{f} g^l g$
34. D; 3, 4: $e^l f^l$ poprawione na $fis^l g^l$ w formie adnotacji „ $\bar{f} \bar{g}$ ” umieszczonych przed i po odpowiednich nutach
D (TKD); 3, 4: $fis^l g^l$
35. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD); zamiast 3–4: $\bar{f} \cdot a^l g^l f^l e^l$; 5–8: nieczytelne
B (TKD); zamiast 1–2: $| d$
36. D (TKD): $\bullet g^l$
37. D: $\bar{d}$

5. [PROSA DE ASSUMPTIONE BEATAE MARIAE VIRGINIS]

EXEMPLUM SUPER CONGAUDENT IN G

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Exemplu[m] sup[er] congaudent in G, fol. 102v,
103r (ostatni system: zakończenie, t. 14–18)

Wydania:

White II – 18; ZPMO

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- D: klucze $\bar{g}_3$
- D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
- A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
- D; klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
po 13. A, T: znak V odsyłający do zakończenia kompozycji
przed 14. A, T: znak V
- D: klucze $\bar{g}_3$
- A; 2: c
- D: $\bar{d}$

6. PROSA DE ASSUMPTIONE [BEATAE MARIAE VIRGINIS]

CONGAUDENT ANGELORUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Congaude[n]t angeloru[m], fol. 133r (inskrupcja tytułowa), Prosa de assump[ti]o[n]e congaude[n]t, fol. 133v (inskrupcja tytułowa), fol. 133r–133v (zapis kompozycji)

TBN: [Congaudent angelorum], przekaz niekompletny

Wydania:

White II – 19

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{g}_3$
- 1.–2. D, A, T, B (TBN): brak
- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_3$
T (TBN); zamiast 1–4: $\bar{f} \cdot d f$; 5–8: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; 6: e
- T (TBN); 4: oznaczenie wysokości dźwięku niewidoczne
- 4.–5. A (TBN): brak znaków dla wartości rytmicznych
- 4.–8. B (TBN): brak pauz
- D: $\perp$
D (TBN): $\perp$
T (TBN); 3–5: $b a b$
- D (TBN): $\perp$
A (TBN): c oznaczenie oktawy razkresłej niewidoczne, brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN); $\bar{f} f a g fis \bar{f}$ oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
- D (TBN): brak $\sim$
A (TBN); 1, 2: brak; 4: niewidoczny
T (TBN); 1, 2: brak
- D (TBN): brak $\sim$
A (TBN); 2: niewidoczny; 3: znak dla wartości rytmicznej niewidoczny
T (TBN); 2: znak dla wysokości dźwięku niewidoczny
- D: klucze $\bar{g}_3$
D (TBN): brak $\sim$
A (TBN): niewidoczne
- D (TBN): brak $\sim$
- D (TBN); zamiast 1–5: $\bar{f} g^l$
A (TBN); 5: $\wedge$
- D; 3: f^l
D (TBN); zamiast 3: $\bar{f} \cdot f^l e^l$
A (TBN); 1: $\wedge$; 3: $| c^l$
- 13.–14. B (TBN): brak znaków dla wartości rytmicznych
- A (TBN); 1: $\wedge$
T (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
- A (TBN); 4: niewidoczny
- D (TBN); 3: niewidoczny
A (TBN); 1: niewidoczny; 3: brak
T (TBN); 2: brak
B (TBN): $\perp d$ brak znaku dla wartości rytmicznej
- D (TBN): niewidoczny
A, B (TBN): brak
T (TBN); 1, 2: brak
- T (TBN); zamiast 1–2: $| b$
- A; 3: f
D (TBN); zamiast 1–5: $\bar{f} a^l$
A (TBN); 3: f^l
- A (TBN); 2: f
- D (TBN); zamiast 1–6: $\bar{f} h$; 7: brak
A (TBN); 2: brak
- D, T, B (TBN): brak
A (TBN); 1–3: brak
- D (TBN); 3: niewidoczny
A (TBN): d^l brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN); 3, 4: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
- 24.–25. B (TBN): brak znaków dla wartości rytmicznych
- D (TBN): niewidoczne
A (TBN); 3, 4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne

- T (TBN); 3, 4: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
26. D (TBN); 3–6: niewidoczne
A, T, B (TBN): niewidoczne
27. D (TBN); 1–5: brak; 6: f^l
A (TBN): niewidoczny
T (TBN); 1: brak; 2–5: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
B (TBN): brak
28. D (TBN); 1: f^l a^l ; 3, 4: niewidoczne; 5: f^l
A (TBN): τ
T (TBN); 1, 2, 4, 5: niewidoczne
29. D (TBN); 1: niewidoczny; zamiast 2 – 30.; zamiast 1: f^l
A (TBN); 1: oznaczenie wysokości dźwięku niewidoczne
T (TBN); 1: niewidoczny
B (TBN); 1, 3, 4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne
30. D: f^l e^l d^l c^l
B: $\bullet F$
D (TBN); 2: f^l e^l ; zamiast 3: f^l d^l c^l
A (TBN); zamiast 1–2: $\perp$
T (TBN); zamiast 1: $\sqcap$ a f
31. D; 2–6: d^l e^l f^l g^l
A; 2: fis^l
D (TBN); 1–4: h c^l d^l e^l
A (TBN); 2: fis
32. A, T, B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
33. D: d
D (TBN): d
A (TBN): d
T (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
B (TBN): c brak znaku dla wartości rytmicznej

FILIUM QUI SUO MUNDUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Filiu[m] qui suu[m][!]
m[un]d[um], fol. 134r
TBN: Quae sine virili

Wydania:

White II – 19 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 1.–3. D (TBN): $\perp$ $\perp$ $\perp$
- A (TBN); zamiast 2–7: d^l f^l cis^l
- A; 4: c
A (TBN); 4: brak
T, B (TBN); 2: brak
- A; 2: c
D, T, B (TBN); 1: brak; 2: niewidoczny
A (TBN); 1: brak; 2–3: niewidoczne
- D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
- 5.–6. B (TBN): $\perp$ $\perp$
- A (TBN): $\perp$
T (TBN): $\sqcap$ a f f g a h
- A (TBN): znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne
T (TBN): $\perp$
- D (TBN): brak pauzy
A (TBN); 3, 4: brak
T (TBN); 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
B (TBN); 2: brak

- D, A, T (TBN): brak
B (TBN); 1, 2: brak
- B (TBN); 4: brak znaku dla wartości rytmicznej
- A (TBN); 2: oznaczenie wysokości dźwięku niewidoczne
T (TBN); 1: niewidoczny
- D (TBN): $\sim$
B (TBN): niewidoczne
- D, A (TBN); 3: brak
T (TBN): niewidoczny
B (TBN); 1, 2: brak znaków dla wartości rytmicznych; 3: brak
- T; 1: c
D (TBN); 1: brak; 2, 3: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
A (TBN); 1: brak
T (TBN); 1–3: brak; 4, 5: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne
B (TBN); 1, 2: brak
- T (TBN); 1, 4: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
B (TBN); 4: niewidoczny
- D: klucz $\bar{g}_3$ poprawiony na klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
D (TBN); 2: d^l ; 4–5: c^l h ; zamiast 6–7: f^l $\dots$ c^l h a h
B (TBN); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
- D: d
D (TBN): d
A (TBN): $\bullet e$
T, B (TBN): c brak znaku dla wartości rytmicznej

IN TERRIS CUI QUONDAM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: In terris cui quo[n]da[m], fol. 134r–134v

TBN: Na[m] ip[s]a laeta[tur]

Wydania:

White II – 19 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucz $\bar{c}_2$
A (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
- 1.–4. T, B (TBN): $\perp$ $\perp$ $\perp$ $\perp$
- D; 3: oznaczenie akcydencji
D (TBN); 3: brak oznaczenia akcydencji
- D: klucz $\bar{g}_3$
- D (TBN): f^l d^l
T (TBN): $\perp$
- D (TBN); zamiast 1: f^l d^l c^l ; 2: brak
A (TBN); 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN): brak pauzy
B (TBN); 2: brak
- D, A, T, B (TBN): brak
- D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
T (TBN): $\perp$
B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
- 9.–10. T (TBN): brak znaków dla wartości rytmicznych
- D (TBN); 2: brak belki dla *semiminimy*
- D (TBN); 1–4: brak; 5: f^l
A, T (TBN): brak
B (TBN); 1: brak; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
- A; 2: b
D (TBN); zamiast 1–5: d^l
A (TBN); 2: h

- B (TBN); 2: B brak znaku dla wartości rytmicznej
14. D: klucz $\bar{g}_3$
T (TBN): $\bullet c$
15. D (TBN): brak $\sim$
A (TBN); 1–4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; 5: niewidoczny
T, B (TBN): $\pm$
16. A (TBN): niewidoczne
T (TBN): $\pm$
B (TBN); 2: niewidoczny
17. D, T (TBN): brak
A (TBN); 1, 2: brak
B (TBN); 1: brak; 2: niewidoczny
18. A (TBN); 4: niewidoczny
B (TBN); 3: $\uparrow$
19. D (TBN); 2, 3: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
A (TBN): niewidoczne
B (TBN); zamiast 1–2: $\uparrow A$
20. B (TBN): brak znaków dla wartości rytmicznych
21. D (TBN); 1–6: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
22. D (TBN); zamiast 1: $\wedge \uparrow h$
A (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
24. D: $\downarrow$
D (TBN): ♩

QUI FILII ILLIUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Qui filii Illius, fol. 134v–135r

TBN: Q[uam] celebris [angelis Maria]

Wydania:

White II – 19 (d)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (TBN); zamiast 1–5: $c^I \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
- D (TBN): brak $\sim$
A (TBN); 3–5: niewidoczne
T, B (TBN): brak pauzy
- D: $\downarrow$
D, A, T, B (TBN): niewidoczne
- D: $\bullet$
D (TBN): brak $\sim$
A (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN): $\bullet c$
- D (TBN); 1: $\pm$
A (TBN); 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
- 5–6. B (TBN): brak pauz
- D: klucz $\bar{g}_3$
D (TBN); 5: brak znaku dla wartości rytmicznej
- D (TBN); 1–7: brak; 8–10: brak znaków dla wartości rytmicznych
A, T, B (TBN): brak
- D (TBN): brak $\sim$
A (TBN): $\mp$
- B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
- D (TBN); 3, 4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne
- D (TBN); 2–6: niewidoczne
A, T, B (TBN): niewidoczne
- D (TBN); 1, 2: brak; 3–5: niewidoczne

- A, B (TBN): brak
T (TBN); 1, 2: brak; 3: niewidoczny
14. A; 4: $\uparrow$
D (TBN): niewidoczne
A (TBN); 1, 2: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; 4: $\downarrow (?)$
T (TBN); 1, 2: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne; zamiast 4–5: $\uparrow d$
B (TBN): $\pm$
15. T: a
D (TBN): brak $\sim$
A (TBN); 2, 3: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; zamiast 4–9: $\downarrow cis^I$
T (TBN): e
16. D (TBN): brak $\sim$
B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
17. D (TBN); 3–6: brak
A, B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN): $\pm$
18. D (TBN); zamiast 1–5: $\downarrow c^I$
A, B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
T (TBN): $\pm$
20. D (TBN); zamiast 3 – 21.; zamiast 1: $\downarrow a^I$
- 20.–21. B (TBN): brak znaków dla wartości rytmicznych
21. D (TBN); zamiast 3–5: $\downarrow f^I$
A (TBN); 1, 2, 4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; 3: niewidoczny
B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej
22. D (TBN): brak $\sim$
T (TBN); 1, 3, 4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; 5: niewidoczny
B (TBN): znak dla wartości rytmicznej niewidoczny
23. D, A, T, B (TBN): brak
25. D: ♩
D (TBN): niewidoczny
B (TBN): brak znaku dla wartości rytmicznej

QUAE DOMINO CAELI PREBUI

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Que d[omi]no celi p[re]buit, fol. 135r–135v

TBN: Qua gl[or]ia in celis, przekaz niekompletny

Wydania:

White II – 19 (e)

Wykaz korektur i ujednolicień:

- D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
A; 2: c^I
A (TBN); 2: c
- 1.–2. T, B (TBN): $\pm \pm$
- D (TBN); 1: oznaczenie akcydencji; 3: brak belki dla *semiminimy*
A (TBN); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
T, B (TBN): $\pm$
- D: klucz $\bar{g}_3$
D (TBN); 1–7: brak; 8–10: brak znaków dla wartości rytmicznych
A (TBN); 1: brak; 2: brak oznaczenia wysokości dźwięku
T, B (TBN): brak
- D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
D (TBN); zamiast 2–6: $b^I \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
- 4.–5. T, B (TBN): $\pm \pm$
- D (TBN); 5: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne

6. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
D (TBN); zamiast 7–8: f^{g}
A (TBN); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej; zamiast 2: f^{g} g g
T, B (TBN): brak pauzy
7. D, A, T, B (TBN): niewidoczne
8. A; 2: f
D (TBN); 1, 2: brak
A (TBN); 1, 2: brak; 3–7: niewidoczne
T, B (TBN): brak pauzy
9. D (TBN): brak $\sim$
A (TBN): τ
T (TBN): niewidoczne
10. A (TBN): τ (?)
T (TBN); zamiast 1–2: f^{d} ; 3: f ; 4: brak; zamiast 5–8: f^{e} f^{f}
- 10.–14. D (TBN): $\tau \tau \tau \tau \tau$
11. T; 8: c
T (TBN); 1–8: brak znaków dla wartości rytmicznych;
8: c^{f}
12. A (TBN): brak pauzy
T (TBN); 3: f
13. T; zamiast 1–6: f f ; 9: a
14. T (TBN); 1: b; 1–4: znaki dla wartości rytmicznych niewidoczne; 5, 6: f f
15. T (TBN); 2 – 31.: brak
- 15.–31. A, B (TBN): brak
18. A; 1–3: g f e
30. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
31. D: d

[TE, CAELI REGINA]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: fol. 135v–136r

Wydania:
White II – 19 (f)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
4. D: klucz $\bar{g}_3$
5. A; 3, 4: b a
6. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
15. D; 4: oznaczenie akcydencji
18. D; 1, 2: f f
19. D; 2: oznaczenie akcydencji
20. D; 6, 7: oznaczenie akcydencji
24. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
25. D: d

TE LIBRI, VIRGO

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Te libri Virgo, fol. 136r–137r

Wydania:
White II – 19 (g)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
B; 1: τ
2. A; 3, 4: d e
3. A; 1, 2: f d

7. A; 2: f
T; 1: c
8. D: klucz $\bar{g}_3$
10. D: klucz $\bar{g}_4$; 1: oznaczenie akcydencji
13. D; 2: oznaczenie akcydencji
T; 2: es
15. D: klucz $\bar{g}_3$
19. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
28. D, A, T, B: z
- 28.–38. D, A, T, B: wartości rytmiczne nut i pauz dwukrotnie dłuższe
32. D; 5: oznaczenie akcydencji
34. A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
35. D; 1: f ; 2: oznaczenie akcydencji
38. D; 2–7: f^{e} f^{f} f^{g} f^{h} f^{i} f^{j} ; 5, 7: oznaczenie akcydencji
39. D: d
A, T, B: $\bullet$

7. PROSA DE BEATA VIRGINE

MITTIT AD VIRGINEM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: prosa de b[ea]ta Virgine mittit ad Virgine[m],
fol. 117v–118r

Wydania:
White II – 20

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. D; 4: oznaczenie akcydencji
6. D; przed 4: klucz $\bar{g}_3$
11. A; przed 3: e przekreślony
- 11.–14. B: $\tau \tau \tau \tau$
23. A; 2: c
25. T; 3: f
26. D; przed 4: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
29. A; 1: $\wedge$
31. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
35. D: d

NATURAM SUPERAT NATUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Natura[m] sup[er]at natus, fol. 118r–118v

Wydania:
White II – 20 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
9. T; 3: d
11. A; 6: b^{f}
13. A; 2: b^{f}
23. A; 3: c
29. D: d

FORAS EICIAT

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Foras eiciat, fol. 118v–119r

Wydania:

White II – 20 (c)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
8. D; 2: τ
13. A; 5: c
18. D; 6: oznaczenie akcydencji
20. B; 3: g
22. A; 2: c
25. D: $\sharp$

ACCEDE NUNTIA**Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:**

TJL: Accede Nuncia, fol. 119v–120r

Wydania:

White II – 20 (d); MPO; DPMO

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. T; 5: c
7. D: klucz $\bar{g}_3$
8. A; 1, 2: $e f$
10. T: wysokości zapisane o tercję niżej
14. T; 5: c
24. D; 2: $\sharp$
25. A; 2–4: $a g f$
26. A; 1: e
28. A: $g e d$
T; 3: $\wedge$

29. A; 3, 4: $d e$ po 29. D: τ A: $\sqcap e^l c^l \sqcap d^l e^l$ T: $\sqcap a c^l \sqcap a^l b$ B: $\mid A \quad \mid G$ 30. A; 1: f

32. D; 4: oznaczenie akcydencji

37. D: $\sharp$ **AUDIT ET SUSCEPIT****Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:**

TJL: Audit et suscepit, fol. 120r–120v

Wydania:

White II – 20 (e)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
4. A; 3: $\wedge$
6. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. T; 2: c
9. A; 4: c
11. D; przed 5: klucz $\bar{g}_3$
17. D: $\pm$
25. B: $\pm$
32. A; 5: d^l
34. D: $\sharp$

ORDINARIUM OFFICII**TONY PSALMÓW I MAGNIFICAT****1. PRIMUS TONUS****Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:**

TJL: Primi Toni, fol. 15r, 14v (w prawym dolnym rogu: zakończenie, t. 29–32)

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 1

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. A; 1–4: $c^l d^l e^l f^l$
6. A: wysokości zapisane o tercję wyżej
7. D; 1: f^l
A; 1: $\sharp$
11. D; 2, 3: $f^l g^l$
14. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. A; 5: e^l
17. D; 4: $\sharp$; po 4: znak nieczytelny, przekreślony
18. A; przed 1: $\wedge$; 1–4: $\sharp$; 3, 4: $e d$

23. A; 4: c

27. D; 5–8: zapisane pod systemem liniowym notacją literową

30; T: b 32; D: $\sharp$ T: D **2. PRIMUS TONUS****Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:**

TJL: Primus Tonus, fol. 227v–228r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 3

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
11. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
12. B; 2: $\sharp$
14. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. D: klucz $\bar{g}_2$

26. D: klucz $\bar{g}_3$
 27. T; 1, 2: $d^l e^l$
 43. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
 44. D: $\equiv$
 A; 2: $\uparrow$
 46. A; 4: $\uparrow$
 54. D: $\downarrow$

3. [PRIMUS TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: fol. 228v–229r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 4

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
- 1.–9. D: $\equiv \equiv \equiv \equiv \equiv \equiv \equiv \equiv \equiv$
2. A; 2: $\uparrow$
6. A; 1: $\downarrow$
12. D: klucz $\bar{g}_1$
14. T; 3, 4: $g a$
24. D: $\equiv$
34. A; 3: $\uparrow$
- 41.–44. D: $\equiv \equiv \equiv \equiv$
47. A; $\uparrow e^l e^l$, oznaczenia wysokości przekreślone
 T; 2: $\downarrow a^l$
 T II: $e c$
48. T; 3: a^l
49. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
53. D: $\downarrow$

4. EXEMPLA OCTO TONORUM 1542

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Exempla Octo Tonoru[m] 1542, Primus Thonus, S[e]c[un]dus, Tercius, Quartus, Qui[n]tus, fol. 191v; Sextus Tonus, Septim[us], Octavus, Prim[us] Tonus sup[er] bassam, S[e]c[un]dus tonus, fol. 192r; Tercius Tonus, Quartus, Qui[n]tus, Sextus, Septi[mus] Ton[us], fol. 192v; Octavus Tonus, [Octavus tonus transpositus], [Octavus tonus transpositus], fol. 193r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 5 (a–r)

A. PRIMUS TONUS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
5. D: $\downarrow$

B. SECUNDUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; 2: oznaczenie akcydencji
4. D; 4: oznaczenie akcydencji
5. D: $\downarrow$

C. TERTIUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
6. D: $\downarrow$

D. QUARTUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
6. D: $\downarrow$

E. QUINTUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
6. D: $\downarrow$

F. SEXTUS TONUS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
6. D: $\downarrow$

G. SEPTIMUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
6. D: $\downarrow$

H. OCTAVUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
 A; 3, 4: $g a$
5. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
6. D: $\downarrow$

I. PRIMUS TONUS SUPER BASSAM

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
 A; 3: c
4. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
5. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
6. D: $\downarrow$

J. SECUNDUS TONUS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$; 5: oznaczenie akcydencji
2. D; 6, 7: oznaczenie akcydencji
3. D; 4: oznaczenie akcydencji
4. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
5. D: $\downarrow$

K. TERTIUS TONUS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
6. D: $\downarrow$

L. QUARTUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. D: α
6. D: $\downarrow$
 B: e

M. QUINTUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
T; 1–3: gfe
6. D: $\sharp$
B: e

N. SEXTUS [TONUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
3. T; 4: $\sharp$
7. D: $\sharp$

O. SEPTIMUS TONUS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
T; 2: $\sharp$
4. D: $\sharp$

P. OCTAVUS TONUS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
4. T; 1: $\sharp$
5. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
6. D: $\sharp$

Q. [OCTAVUS TONUS TRANSPOSITUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
3. B; 2: F
5. A; 2, 4: $c c$
6. D: $\sharp$

R. [OCTAVUS TONUS TRANSPOSITUS]

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{g}_3, \bar{d}d_5$
6. D: $\sharp$

5A. TONI VALENTES AD CANTUM

A. PRIMUS TONUS

Źródła – lokalizacja w TjL, konkordancje:

TjL: Toni valentes ad cantu[m] Primus tonus,
fol. 195v–196v

TjL: Primus sequitur 1543, fol. 229v–230r, wariant tej
samej kompozycji przetransponowany zasadniczo
o kwartę w dół

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (a)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (229v–230r): klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A (229v–230r): $\sharp$
- 1.–2. D (229v–230r): $\sharp$
2. A (229v–230r); zamiast 1–5: $\sharp d'$, kreska nad literą prze-
kreślona
3. D (229v–230r): $\sharp c' \mid c'$
A (229v–230r); 4: h
4. A (229v–230r); 2: f

T, B (229v–230r): brak pauzy

5.–6. B (229v–230r): transpozycja o kwintę w górę

6. A (229v–230r); 5: h

7. D (229v–230r); 2: f'

B (229v–230r): $\sharp e \mid e$

8. D (229v–230r); 3: f'

A (229v–230r); 2, 6: $f c$

T (229v–230r): brak pauzy

B (229v–230r): $e f g \bar{f} \quad a A$

9. A (229v–230r); 1: brak; 2: $\sharp$

11. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji

D (229v–230r): klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 2: d'

11.–12. B (229v–230r): transpozycja o kwintę w górę

12. D (229v–230r); 3, 7: $f' f'$

13. D (229v–230r); 8–10: $a c' h$

T (229v–230r): $\sharp$

14. D (229v–230r); 3: f

B (229v–230r); 1: e

15. D (229v–230r): klucz $\bar{g}_2$ (poprawiony na $\bar{c}_2$), nad nim
klucz $\bar{g}_4$

T (229v–230r): $\bar{f} \bar{f} \quad e d c h$ przekreślone

15.–19. A (229v–230r): $\bullet g \bullet g \bullet e \bullet e \mid e \mid \bar{f} \quad e d$

16.–19. T (229v–230r): pauzuje (brak pauzy)

18. D: klucz $\bar{g}_3$

B (229v–230r); 4: e

20. T (229v–230r); 2: h

B (229v–230r); zamiast 3: $\bar{f} \quad F f$

21. D (229v–230r): brak $\sim$

T (229v–230r): h

B (229v–230r): e

22. D (229v–230r); przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

23. D (229v–230r); 2: f

T, B (229v–230r): brak pauzy

25. T, B (229v–230r): brak pauzy

26. D (229v–230r): klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

27. D (229v–230r); 1: $\sharp$

A (229v–230r); 4: f ; 5, 6: $\sharp$

B (229v–230r): $\sharp e \mid e$

28. D (229v–230r); 2, 6: $f' f'$

B (229v–230r): $\sharp e \mid e$

29. A (229v–230r); 1: h

B (229v–230r): $\sharp g$ poprawiony na $\bar{f} g G$, drugi znak
literowy przekreślony, nad nim $\bullet$

29.–31. T (229v–230r): brak pauz

30. D (229v–230r): $\sharp \bar{f}$; 1: zapisany notacją literową pod
systemem liniowym

B (229v–230r); 1: e

31. A; 4: f

A (229v–230r); 1, 2, 4: $a h d$

32. T (229v–230r); 2: a

B (229v–230r); 1: f poprawiony na $\bar{f} F f$; 2, 3: $e f$

33. D (229v–230r); 2: f'

T (229v–230r): h

B (229v–230r): e

34. B; 1: F

A (229v–230r); zamiast 1: $\sharp g \bar{f} g$; 2: a

B (229v–230r): $e c d e$

35. A (229v–230r): $\sharp g \wedge \bar{f} g$

36. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

A (229v–230r); 1, 2: brak

B (229v–230r); 3: e

37.–39. D (229v–230r): $\text{♩ } d^1 \text{ ♪ } c^1 d^1 \text{ ♩ } e^1 d^1 \text{ ♩ } d^1 \text{ ♩ } d^1 \text{ cis}^1 d^1 \text{ cis}^1 h \text{ cis}^1 d^1$
 A (229v–230r): $| a | a \quad \wedge | gis | a \quad \bullet a$
 T (229v–230r): $\text{♩ } e c \text{ przekreślone, poprawione na } | f$
 $\text{♩ } e c \quad | d \quad | e \quad \bullet d$
 B (229v–230r): $| d | A \quad | B \quad | A \quad \bullet D$
 38. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 39. D: ♩

B. SECUNDUS TONUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Secundi toni, fol. 196v, wariant Se[cun]dus [tonus], fol. 230v, w postaci transpozycji zasadniczo o kwartę w górę

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
A; 3: c
5. D; 2: oznaczenie akcydencji
6. D; 2: oznaczenie akcydencji
7. D; 2: oznaczenie akcydencji
9. D; 2: oznaczenie akcydencji
11. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
15. D; 5: oznaczenie akcydencji
16. D; 3, 7: oznaczenie akcydencji
20. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
21. D: ♩

C. TERTIUS TONUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Tercii toni, fol. 196v (inskrpcja tytułowa), 197r (zapis kompozycji); opracowanie *Tonus tertius* (z *differentia g*) przetransponowanego o sekundę w dół

TJL: Tercius [tonus], fol. 230v–231r; opracowanie *Tonus tertius* (z *differentia g*) przetransponowanego o kwintę w dół

Różnice przekazów por. Tercius [tonus], fol. 230v–231r (s. 470)

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. D; 2: oznaczenie akcydencji
4. D; 2: oznaczenie akcydencji
6. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
7. D; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
9. D; 3: oznaczenie akcydencji
13. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 3, 5: oznaczenie akcydencji
15. D; 2: oznaczenie akcydencji
16. D; 2: oznaczenie akcydencji
18. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
19. D: klucz $\bar{g}_3$
21. A; 3: e^1
23. D; 2: oznaczenie akcydencji
25. T; 1–3: $d e f$
29. D; 4: oznaczenie akcydencji
31. D: ♩

D. QUARTUS TONUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Quarti Toni, fol. 197v, przekaz niekompletny

TJL: Quartus [tonus], fol. 231v–232r

Różnice przekazów por. Quartus [tonus], fol. 231v–232r (s. 471).

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (d)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
15. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
20. T; 1: d
22. A; 6: c

E. [SEXTUS TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 202r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (e);
 WUOT

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. T; 6, 7: $f f$
11. A; nad 2, 3: $e f$ przekreślone, poprawione na $\text{♩ } a c$ umieszczone poniżej
 T; przed 3, 4: $\text{♩ } f d$ przekreślone, poprawione na $\text{♩ } f a$ umieszczone poniżej
 B; 2: A poprawione na F
15. A; 1: d^1
16. D: ♩

5B. TONI TRANSPOSITI

A. PRIMUS [TONUS] 1543

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Toni transpositi Primus seq[uitur] 1543, fol. 229v–230r, wariant Primus tonus, fol. 195v–196v, w postaci transpozycji zasadniczo o kwartę w dół

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (a)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A: $|$
2. A; 1: d^1 , kreska nad literą przekreślona
3. A; 4: h
- 5.–7. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
6. A; 5: h

8. A; 6: c
B: $e f g \overline{\text{f}} a A$
11. D: klucze $\overline{c}_2, \overline{g}_4$; 2: d^l
- 11.–12. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
13. T: $|$
14. A: $|$
15. D: klucz $\overline{g}_2$ (poprawiony na $\overline{c}_2$), nad nim klucz $\overline{g}_4$
T: $\overline{\text{f}} e d c h$ przekreślone
20. T; 1, 3: $c A$
22. D; przed 5: klucze $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
26. D: klucze $\overline{c}_2, \overline{g}_4$
27. A; 5, 6: f
- 27.–28. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
29. A; 1: h
B: $| g$ poprawiony na $\overline{\text{f}} g G$, drugi znak literowy przekreślony, nad nim $\bullet$
30. D; 1: zapisany pod systemem liniowym notacją literową
B: $e e d$
31. A; 1, 2: $a h$
B; 1: c
32. B; 1: f poprawiony na $\overline{\text{f}} F f$; 2, 3: $e f$
- 33.–34. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
35. A; zamiast 1–2: $| g$; 4: g
36. B; 3: e
37. T; pod 1: $\overline{\text{f}} e c$ przekreślone, poprawione na $| f$
B; 1: d
38. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
39. D: d

B. SECUNDUS [TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: S[e]c[un]dus, fol. 230v

TJL: Secundi toni, fol. 196v, wariant tej samej kompozycji przetransponowany zasadniczo o kwartę w górę

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\overline{c}_2, \overline{g}_4, \overline{d}\overline{d}_6$
D (196v): klucze $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
- 1.–2. A: wysokości zapisane o oktawę wyżej
D, A (196v): $\tau \tau$
- 1.–3. T (196v): $| f \overline{\text{f}} f g \overline{\text{f}} a \overline{\text{f}} b a \overline{\text{f}} \overline{\text{f}}$
3. A (196v); 1: $\perp$
B (196v): $| B \wedge$
4. T (196v); 1: $\perp$
6. D: klucze $\overline{c}_2, \overline{g}_4$
7. B (196v); zamiast 1–2: $| B$; 3: G
8. B (196v); 1: F
9. B (196v): $\text{f} g | e s \text{f} d$
10. A; 1, 2: $a b$ poprawione na $b a$
A (196v); 1, 2: $e s^l d^l$
12. D: d
D (196v): $\bullet$
13. B; 1: B poprawione na F
A (196v): τ
- 13.–15. A: $\perp \tau \perp$
14. D; 2: oznaczenie akcydencji
D (196v); zamiast 1, 2: $\text{d} e s^l$
15. D (196v); 1, 2: $\text{f} \overline{\text{f}}$
A (196v): $\perp \overline{\text{f}} d^l e^l \text{f} \text{f}$
T (196v); zamiast 3–5: $| b$
B (196v): τ

17. T (196v): $\bullet b$
19. B: $c d e$
D (196v); 2: h^l
T (196v); 2: τ
B (196v); zamiast 3–20.; zamiast 1: $| A$
20. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
B: $f g \overline{\text{f}} a A$
B (196v); 2–4: $B c d$
21. D: d

C. TERTIUS [TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Tercius [tonus], fol. 230v–231r; opracowanie *Tonus tertius* (z *differentia g*) przetransponowanego o kwintę w dół

TJL: Tercii toni, fol. 196v (inskrpcja tytułowa), 197r (zapis kompozycji); opracowanie *Tonus tertius* (z *differentia g*) przetransponowanego o sekundę w dół; w stosunku do Tercius [tonus], fol. 230v–231r, transpozycja zasadniczo o kwartę w górę

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (c)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
D (196v–197r): klucze $\overline{c}_1, \overline{g}_3$; τ
A (196v–197r); 2: $|$
- 1.–2. T, B (196v–197r): $\tau \tau$
6. D: klucze $\overline{c}_2, \overline{g}_4$
7. D (196v–197r); 1, 2: $\text{f} \overline{\text{f}}$
8. A; 3: c
A (196v–197r); 3: f^l
9. B; 2: c
B (196v–197r); 2: F
10. B; 1: d
B (196v–197r); 1: G
14. D, A, T, B: $|$
D, A, T, B (196v–197r): $\bullet$
17. A (196v–197r); zamiast 5–6 – 18.; zamiast 1: $\overline{\text{f}} f \overline{\text{f}} e s^l$
21. A; 3: h
23. A; 1–4: $d^l c^l d^l e^l$, kreska nad literami przekreślona
T, B: $\perp$
B (196v–197r): τ
- 23.–25. A (196v–197r): $\tau \tau \tau$
T (196v–197r): $\overline{\text{f}} g f g a \overline{\text{f}} b a g f \overline{\text{f}} e s d e s f \overline{\text{f}} g a b c^l$
 $\overline{\text{f}} d e \text{f} f \overline{\text{f}} d^l \text{f} e^l$
24. D; przed 2: $\text{d} g^l$
A; 2–4: $a b c^l$
D (196v–197r); przed 2: brak nuty
26. D: klucze $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
27. B (196v–197r); zamiast 1–2: $| B$
28. A: $\perp$
A (196v–197r): τ
29. A; 1, 2: $c c$
A (196v–197r); 1, 2: $f^l f^l$
B (196v–197r); 1: F ; 2, 3: $| \text{f}$
31. D: d
T (196v–197r): f
B (196v–197r): F

D. QUARTUS [TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Quartus, fol. 231v–232r

TJL: Quarti Toni, fol. 197v, wariant tej samej kompozycji,
przekazany niekompletnie

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (d);
ZPMO

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (197v): klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–4. D, A (197v): $\tau \tau \tau \tau$
3. B; zamiast 3: Π d c przekreślone, poprawione na $|e$
umieszczony powyżej
5. D; przed 2: klucz $\bar{g}_2$
6. B; 4: brak znaku dla wartości rytmicznej
B (197v); 4: $|$
7. B (197v); 1, 2: Π
9. T; 1: d^l
T (197v); 1: d
11. T (197v); 2: $\perp$
13. B (197v): $| \Pi$
15. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
T (197v); 1, 2: $c^l d^l$
17. D (197v): $\perp \perp$
20. T (197v); 1: d
przed 22. D (197v): τ
A (197v); Π $a^l g^l \Pi f^l e^l d^l c$ $| h$ $| c^l$
T (197v): $| a$ $\Pi a a$ $a g i s \Pi$ $| a$
B (197v): $\Pi A H \Pi c d$ $| e$ $| A$
- 23.–30. D, A, T, B (197v): brak
24. B: $| c | c$
25. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
30. D: d

E. QUINTUS [TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Quintus, fol. 232r (inskrypcja tytułowa), 232v–233r
(zapis kompozycji)

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (e)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 6: c
5. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
9. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
- 10.–17. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
11. A; 1: h
16. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
T; 3: c^l
17. A; 2: $|$
18. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
19. A; 3, 4: $d d$ brak znaków dla wartości rytmicznych
20. A; 1: e
21. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
24. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
- 25.–28. B: wysokości zapisane o oktawę wyżej
27. T; 4: h

29. B; 1: a

31. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

B; zamiast 1: $\Pi F f$; 2, 4: $e f$

32. D; 9: oznaczenie akcydencji

T; 1: h

B: $e d$

33. B; 1, 2: $f g$; zamiast 3: $\Pi a A$

35. A; 2, 3: $H A$

T: H

36. D: d

F. SEXTUS [TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sextus, fol. 233v–234r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (f)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
8. B; zamiast 2: $\Pi G g$; 3, 4: $f e$
9. D; przed 6: klucze $\bar{g}_3, \bar{d}_5$
B; 1: d
11. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
B; 1: e
12. B; 2: e
13. B; 1: e
14. B; 2: e
16. D; po 3: $\Pi \dots \Pi f a g a h g f g$ przekreślone
17. D: klucze $\bar{c}_3, \bar{g}_5$
B: $e f$
18. T; 1: $|$
B; 1: g
21. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
26. B; 2, 3: $g a$ poprawione na $G A$
27. B; 2: A
28. T: $h h a$
B; zamiast 1: $\Pi G g$; 2, 3: $e f$
29. T: h
B: e
36. A; 2: $|$
37. D: d

G. SEPTIMUS [TONUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Septimus, fol. 234v–235r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (g)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_3, \bar{g}_5$
4. T: $\perp$
5. T: $| d | c$
- 5.–7. B: $\tau \tau \perp$
8. D: klucze $f_1, \bar{c}_3, \bar{g}_5$ $\Pi c^l a$ przekreślone, po nich klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
20. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
23. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
- 25.–27. D: $\Xi \Xi \Xi$
26. A: $\tau \tau$
T; 6: f ; 7: $f i s$

27. B; 2: f; 3: G przekreślony, poprawiony na f g umieszczony powyżej
 28. T; 2: f d
 B; zamiast 1: f F G a (?) przekreślone, poprawione na f umieszczone powyżej
 29. A: • d poprawione na τ
 33. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
 34. T; 2: h
 B; 2: e
 35. A; 3, 4: brak znaków dla wartości rytmicznych
 B: f d
 35.–37. T: wysokości zapisane o oktawę wyżej
 36. T: l
 B; 2: d
 37. D: d

6. MAGNIFICAT SEXTI TONI SUPER DISCANTUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Magnificat sexti toni sup[er] disca[n]tu[m], fol. 190v

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 9

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
11. A; 4: f
15. B; 2: g
18. D: d

7. [MAGNIFICAT] SEXTI TONI SEQUENS USUS SUPER DISCANTUM TRANSPOSITUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Sexti toni seque[n]s usus sup[er] disca[n]tu[m] transpos[itum], fol. 232r

Wydania:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 8;
 ZPMO (wyd. błędnie jako Quintus [tonus] 1543)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. A; 5: τ
5. T; 2: c
- 9.–11. D: = = =
13. D: =
- A; 1: c^l
18. D: d

PROPRIUM OFFICII

ANTYFONY

1. REGINA CAELI LAETARE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Regina Celi Letare, fol. 83r–83v

Wydania:

White II – Hymns, 2

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. T; 1: τ
- B: τ τ
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
8. A; 2: c
10. A; 3: h^l
13. A; 1: c
16. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
- A; 1: c
18. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
21. D: d
22. D: αe^l
- A; 1, 2: || poprawione na f
23. D: d e^l

RESURREXIT, SICUT DIXIT

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Resur[r]exit sicut dixit, fol. 83v

Wydania:

White II – Hymns, 2 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
7. A; 3, 4: b c
8. A; 2: c
16. D: d

2. SALVE, REGINA N. C.

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Salve Regina N. C., fol. 105v–106r

Wydania:

White II – Hymns, 5; MS

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
- T; 3: h^l
7. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
12. D; 4: oznaczenie akcydencji
13. D; 3–8: zapisane o sekundę niżej
16. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- A; 4: cis
17. A; 2: b^l
- T; 1: d
18. A; 1: b^l
21. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
22. D: d

AD TE CLAMAMUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Ad te Clamamus, fol. 106r–106v

Wydania:

White II – Hymns, 5 (b); MS

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{c}_1$
3. A; 3: $\bar{f}$
5. A; 1–4: $efga$
6. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. T; 4: c
10. D; 3: oznaczenie akcydencji
13. A; 5: c
22. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
24. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
25. D: d

EIA ERGO, ADVOCATA [NOSTRA]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Eia ergo Advocata, fol. 106v–107r

Wydania:

White II – Hymns, 5 (c); MS

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$]
3. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
5. D; 3, 5, 7: oznaczenie akcydencji
6. T; 1, 2: cd
9. A; 2, 3: dc
14. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
15. A; 2: c
18. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
22. A; 1, 2: fd
24. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
25. D; 3: c^2 poprawiony na a^1 , przed nutą uwaga „ $\bar{a}$ ”
27. A; 8: c
29. A; 2: es^1 przekreślony, poprawiony na f^1
32. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
34. T; 7, 8: cd
35. D; 3: oznaczenie akcydencji
A; 2: f

37. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

39. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji

44. T; 3: c

45. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji

A; 2: c

46. D: d

NOBIS POST HOC EXILIUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Nobis post hoc exiliu[m], fol. 107r

Wydania:

White II – Hymns, 5 (d); MS

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
5. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. A; 4: f
8. A; 3: d
13. T; 3: g poprawiony na d^1
15. D: d
A: d

O PIA [O DULCIS] VIRGO MARIA

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: O pia Virgo maria, fol. 107r–107v

Wydania:

White II – Hymns, 5 (e); MS

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. D: klucze $\bar{g}_2, \bar{d}\bar{d}_4$
4. B; pod 1: τ
6. D; 2–6: zapisane o tercję niżej
7. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
8. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
- po 11. D: $\hat{d} d^2$
A: $\perp$ | $g^1 \bullet a^1$
A II: $\bullet f^1$
T: $\bullet d$ $\bullet d^1$
B: $\sqcap g f | g \bullet d$

HYMNY

1. CRUX FIDELIS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Crux fidelis, fol. 20v–21r

TKD: Finit[ur] crux fidelis N. Z., s. 206–208

Wydania:

White II – Hymns, 1

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
D (TKD): klucz $\bar{g}_3$
- 1.–2. T (TKD): brak pauzy

1.–6. B (TKD): brak pauz

3. A (TKD); 2–4: $\sqcap$

5. A; 4: a^1

A (TKD); 3, 4: $e^1 c^1$

8. B (TKD): brak pauzy

10. B (TKD): brak pauzy

11. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji

15. D: klucz $\bar{c}_2$

T (TKD); zamiast 3 – 16.; zamiast 1: $\bar{f} a \bar{f} g$

B (TKD): $\sqcap ef \sqcap ce$, poprawione na $d \sqcap ef$

16. A; 3: $\bar{f}$

D (TKD): brak pauzy

A (TKD); zamiast 3: $\bar{f} c^1 \bar{f} c^1$

18. A (TKD); zamiast 3–4 – 17.; zamiast 1: l. c¹
B (TKD): brak pauzy
- 20.–21. B (TKD): brak pauz
21. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
T; 1: b
25. D (TKD): brak pauzy
- 27.–28. B (TKD): brak pauz
28. D; przed 2: klucz c₁
30. B (TKD): brak pauzy
32. A (TKD); 2–3: f f
33. T (TKD); 3: f
34. D (TKD): brak pauzy
T (TKD); zamiast 1–2: l. d
36. D: klucze c₂, g₄
37. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
- 38.–40. B (TKD): brak pauz
44. D; przed 2: klucz c₂
47. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 4, 6, 8: brak oznaczenia akcydencji
48. A (TKD): l. d¹ ⊥
49. B (TKD): brak pauzy
50. D (TKD): zamiast 1–2: d c²
- 50.–51. T, B (TKD): brak pauz
51. T, B: ⊥
52. D: klucz c₁
B (TKD): brak pauzy
po 52. D (TKD): d a¹ f... f¹ g¹ a¹ h¹ f... f¹ g¹ a¹ h¹ (?) f... a¹ h¹ c² d²
A (TKD): l. a f c¹ h f a l a f g
T (TKD): l. f f a g l f l e
B (TKD): pauzuje (brak pauz)
53. D (TKD): d f f e² d²
A (TKD); 2: ⊥
T (TKD): f f d e f f g
54. D (TKD): d c²
A (TKD): f f f f e¹ d¹
T (TKD): l. a l g
55. D (TKD): d c² ⊥
A (TKD); 1: l. e¹
T (TKD): f g l e f f
56. D (TKD): τ
A (TKD); zamiast 1–2: l. d¹
T (TKD): l. d f e
57. D (TKD): f f c² f... c² h¹ c² h¹ a¹ h¹
A (TKD): l. a l g
T (TKD): f f f e l d
58. T; 1: c
D (TKD): f c² h¹ f c² h¹ f... a¹ g¹ f¹ e¹
A (TKD): f e¹ c¹ f h a g
T (TKD): d c
59. D: klucz g₃
D; 7: oznaczenie akcydencji
D (TKD): d d f... d¹ cis¹ d¹ cis¹ h cis¹
60. B: ⊥
- 60.–61. B (TKD): brak pauz
62. T; 2: e
T (TKD); 2: c
63. D (TKD): f d¹ d a¹ f g¹ f¹
A (TKD): f f f g f a h
T (TKD): l. d l d
po 63. D (TKD): f e¹ f¹ f g¹ f e¹ f f is¹
A (TKD): l. c¹ l c¹
T (TKD): l. a l a
B (TKD): pauzuje (brak pauzy)

64. D (TKD): f f g¹ b¹ f c² f d²
A (TKD): d¹
T (TKD): d g
65. D (TKD): f f d² e² f f²
A (TKD); zamiast 1–2: f d¹
T (TKD); 2: f przekreślony, poprawiony na d
66. D: klucz c₁
T; 4: c¹
D (TKD): f f e² c² f a¹ f c²
A (TKD): l. e¹ f a
T (TKD): f e f l g f is
67. T; 1, 2: d¹ c¹
A (TKD): l. d¹ l c¹
T (TKD): l. g l e
68. D (TKD): f f f g¹ f... g¹ fis¹ g¹ fis¹ e¹ fis¹
A (TKD); zamiast 1: f d¹ b
T (TKD): l. d l a
- 69.–71. D, A, T, B (TKD): brak
71. D; 7, 9, 11: oznaczenie akcydencji
72. D: d

2. CHORUS NOVAE JERUSALEM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Chorus nove Jerusalem, fol. 46v–47v

Wydania:

White II – Hymns, 11

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz g₃
22. A; 4: h
28. A; 3: d¹ poprawiony na g¹
34. A; 1, 2: e f
35. D: wysokości zapisane o tercję wyżej
A; 6: c
T; 1: e: 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
36. D; 1: a¹
39. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej; 2: d
T; 1: c
40. D; 1: f
42. A; 1, 2: d c
43. A; 2: d
45. T: brak znaków dla wartości rytmicznych
B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
46. D; 1: f²
A; 1, 2: d e
48. T; 2, 5: c c
49. A; 2: d
B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
50. B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
51. A; 2: e
T; 1, 2: d c
53. D; 2: τ
B; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
54. B: l
55. A; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
57. D; 3: oznaczenie akcydencji
A; 1: f d; 3: a
B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej; 2: c
58. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
T; 2, 3: d c

60. A; 3: f
 T: brak znaku dla wartości rytmicznej
 61. A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
 62. A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

3. TANTUM ERGO SACRAMENTUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Tantum ergo sacramentu[m], fol. 85r–86r

TKD: Finit[ur] tantu[m] ergo sacrame[n]tum N. Z., s. 4–6

Wydania:

White II – Hymns, 3; WUO

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 D (TKD): klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
2. B (TKD); 2: h
6. T (TKD); zamiast 4: $\wedge \uparrow d$
7. B (TKD); 2: h
9. A: c
 A (TKD): c^l
 B (TKD); 2: h
11. A; 2, 5: $h^l e$
 D (TKD): brak $\sim$
 A (TKD); zamiast 1–3: $\uparrow c^l$
 B (TKD); 2, 3: $\uparrow \uparrow$
12. B (TKD); 1: h
13. T (TKD); 2, 3: $\uparrow \uparrow$
14. A; 3, 4: $g f$
16. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
 A; 5: h^l
 A (TKD); 5: h
- 16.–17. D (TKD): brak pauz
18. A; 1: h^l
 A (TKD); 1: h
21. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
22. A; 5: h^l
25. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 D (TKD); 5, 7, 9: brak oznaczenia akcydencji
26. A; 2–4: $c d h^l$
 A (TKD); 2: c^l ; zamiast 3–4: $\uparrow d^l$
27. T: $\perp$
 T (TKD): τ
28. T (TKD): τ
30. A; 4: d
 A (TKD); 2–4: $c^l d^l e$
31. A; 2–4: $f d e$
 A (TKD); 2–4: $f^l d^l e^l$ (?)
32. A; 5, 6: $g a$
 A (TKD); 5, 6: $g^l a^l$
33. B (TKD): τ
35. A (TKD); 3: $\perp$
39. A: $a^l f$
 T; 1: d brak znaku dla wartości rytmicznej; 2: f
 A (TKD); 1: d^l
 T (TKD); 1: a
40. A; 1: g^l
 A (TKD): $\bullet e^l$
 T (TKD): $\uparrow g \uparrow c^l \uparrow h$
41. A (TKD): $\uparrow d^l f^l \uparrow e^l d^l c^l$
 T (TKD): $\uparrow a \perp$

42. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji

A (TKD): τ

T (TKD): $\uparrow \uparrow h a g \uparrow a$

43. B: $\tau \perp$

B (TKD): τ

44. D (TKD); zamiast 2–6: $\downarrow g^l$

45. D (TKD); zamiast 2–5: $\downarrow f^l$

A (TKD); zamiast 1–4: $\downarrow b$

47. A; 1: a^l

48. D (TKD): brak $\sim$

A (TKD): τ

49. A: $\perp$

A (TKD): τ

- 49.–51. D (TKD): brak pauz

50. D: $\perp$

52. T; 4: c

T (TKD); 4: c^l

54. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$

56. A (TKD); zamiast 2: $\uparrow c^l \wedge$

58. A: $\uparrow \uparrow \uparrow$

A (TKD); zamiast 2: $\uparrow e^l \wedge$

59. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

60. T; 6: c

64. T; 5: c

A (TKD): τ

T (TKD); 5: c^l

B (TKD); 2: c

65. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji

66. A; 1: $\downarrow$

A (TKD); 1: $\downarrow$; zamiast 2–3: $\downarrow h$

T (TKD); zamiast 1–2: $\downarrow f$

67. A (TKD); 3, 4: $a \uparrow g$

B (TKD); 4: H

68. D, A, T, B (TKD): brak

69. A (TKD): $\uparrow \uparrow a h \uparrow \uparrow c^l h a$

T II (TKD): $\bullet c$

B (TKD): $\uparrow \uparrow A G \uparrow A$

70. D: $\downarrow$

B (TKD): e

4. TANTUM ERGO SACRAMENTUM 1546

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Tantu[m] Ergo sacramentu[m], fol. 248r, 247v

(ostatni system: zakończenie, t. 34–38)

Wydania:

White II – Hymns, 4

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; $\perp$
 T; 1: e^l , kreska nad literą przekreślona
6. B; 3: $\uparrow \uparrow$
7. D: klucz $\bar{g}_3$; 2: $\perp$
8. D: $\perp$
9. B; 2: $\uparrow$ poprawiony na $\downarrow$
12. D: klucz $\bar{g}_1$
18. T; 3: c
 B; 4: e
19. D: klucz $\bar{g}_3$; $\perp$
20. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
21. A; 4: c

23. A; 2: *d*
T; 2: *d*
24. D: $\mp$
27. A; 2, 4: *c c*
28. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
T; po 2: |
po 33. u dołu karty uwaga: „Vide fine[m] in folio an[te]
hu[n]c seque[n]te[m] a tali signo ☞ ”
przed 34. w lewym dolnym rogu uwaga:
„Hic finis carminis seque[n]tis Tantu[m] [er]go
sacrame[n]tu[m] ☞ ”
34. D: klucz $\bar{g}_3$
38. D: ♯

5. VENI CREATOR SPIRITUS 1540

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Veni creator sp[irit]us 1540, fol. 172v–173r

Wydania:
White II – Hymns, 9

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
4. A; 1: ♯
- 6.–9. B: $\text{⋈} \text{⋈} \text{⋈} \text{⋈} \text{⋈}$
7. A; 2: *c*
13. A; po 1: *e'*
21. B: ⋈
22. T; po 1: ⋈
27. A; 3: *d*
29. T; 1: *d*
30. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
31. B; 1: *d*
33. A; 4: *c*
34. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
43. D; 8: oznaczenie akcydencji
44. D: ♯

MOTETY

1A. CARMEN IN F

[NON MORTUI LAUDABUNT TE, DOMINE]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
TJL: Carmen in F, fol. 27v–28r
TJL: Non mortui laudabu[n]t te do[mi]ne, fol. 243v,
wariant tej samej kompozycji

Wydania:
White III – 21; WUOT

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
2. D; 1: ♯
- 3.–4. T, B: $\text{⋈} \text{⋈}$
6. D; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
12. D; 3: oznaczenie akcydencji
13. D; po 6: ⋈
15. A; 5: ♯
19. A; 4: *b*
23. D: ♯

1B. NON MORTUI LAUDABUNT TE, DOMINE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
TJL: Non mortui laudabu[n]t te do[mi]ne, fol. 243v
TJL: Carmen in F [Non mortui laudabunt te, Domine],
fol. 27v–28r, wariant tej samej kompozycji

Wydania:
White III – 20

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
3. A; zamiast 7–8: $\text{♯} f'$; 9–4.; 1–2: $\text{♯} d' \text{♯} g'$
4. A; zamiast 3: $\text{♯} f' e'$
6. D; 5, 8: oznaczenie akcydencji
12. D; 3: oznaczenie akcydencji
16. A; 2, 3: *e f*
23. D: ♯

2. HOMO QUIDAM FECIT COENAM

[LUDWIG SENFL]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
TJL: Homo quidam fecit cenam, fol. 36v–37r
Ludovicus Senfel: *Homo quidam fecit coenam* [prima
pars], RISM B/I/1: 1538⁸, nr 4

Wydania:
White III – 1

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
7. D: klucz $\bar{g}_3$; ⋈
12. A; 2: *g'*
21. T; 2: *g* przekreślony, poprawiony na *a*
B; 2: *c* poprawiony na *f*
22. D: klucz $\bar{g}_4$; 1: *f'* poprawiony na *d'*, przed nutą uwaga
„ $\bar{d}$ ”
T: ⋈
24. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
27. A; 4: *b'*
29. T; 3: *c'*
35. T; 2: *f*
38. D: ♯

3. DE SANCTO JOHANNE BAPTISTA N. C. 1541

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
TJL: De Sancto iohanne Baptista N. C. 1541, fol. 45v–46r

Wydania:
White III – 25

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
6. T; 2: *d*
11. T; 1: *c*
13. A; 3: *f*
24. D; 2: oznaczenie akcydencji

po 32. D: τ
 A: $\sqcap f^l e^l \sqcap d^l c^l$
 T: $\sqcap a \quad \sqcap g$
 B: $\sqcap f \quad \sqcap fe$

46. D: $\sqcap$

4A. DOMINE NOSTER, SECUNDUM ACTUS [NOSTROS] NOLI NOS IUDICARE. PEDALITER

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Domine no[ster] s[e]c[un]dum actus [nostros]
 noli nos Judicare pedal[iter], fol. 65v–66r, 67r
 (ostatni system: zakończenie, t. 38–42).

TJL: Domine [noster] secundu[m] actus nostros noli nos
 Judicare Manualiter, fol. 92v–93v, inna wersja

TKD: Finit[ur] dom[in]e se[cun]d[u]m actus
 n[ost]ros noli nos iudicare, s. 250–251, inna wersja

Wydania:

White III – 26

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ przekreślone, po nich $\bar{g}_2$, $\bar{d}_4$
5. B; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
6. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
8. D; 6: oznaczenie akcydencji
 A; po 3: $h \mid e e$ zamazane
12. A; 4: h
13. D; 6: oznaczenie akcydencji
 A; 1, 2: $a g$
19. D; 2, po 2: $f f^l d^l$; 6, 8: oznaczenie akcydencji
24. A; 3: f^l
27. A; 2: e
28. D; 2, 3: $\sqcap$
35. D; 4: oznaczenie akcydencji
 po 37., na dolnym marginesie uwaga: „Verte foliu[m]
 et vide ad fine[m] a tali signo or ”; na fol. 67r brak znaku
 or
38. B; 2, 3: wpisane pod znakami fe zamazanymi
42. D: $\sqcap$

4B. DOMINE [NOSTER], SECUNDUM ACTUS NOSTROS NOLI NOS IUDICARE. MANUALITER

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Domine [noster] secundu[m] actus nostros noli nos
 Judicare Manualiter, fol. 92v–93v

TJL: Domine no[ster] s[e]c[un]dum actus [nostros] noli
 nos Judicare pedal[iter], fol. 65v–66r, 67r (ostatni sys-
 tem: zakończenie, t. 38–42), inna wersja

TKD: Finit[ur] domi[ne] se[cun]d[u]m actus
 n[ost]ros noli nos iudicare, s. 250–251, inna wersja

Wydania:

White III – 27

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
3. T; 3, 4: $\wedge \sqcap h$
5. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
 T; 2: c
8. D; 7, 9, 11: oznaczenie akcydencji

9. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 A; 2: zamazany, po nim c^l
13. D; 6: oznaczenie akcydencji
14. D; 2–5: or
15. A; 4: h^l
17. T; 3: c
19. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
20. D: or
22. A; przed 3: $\sqcap e^l d^l$ zamazane
24. A; 5: brak znaku dla wartości rytmicznej
27. T; 3: c
28. D: or
29. A; 2: cis
31. A; 2: cis
32. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji; 7–10: or ; przed 11:
 $f h$
33. A; przed 2: $\sqcap f^l$; 3: $\sqcap$ poprawiony na $\mid$
 T; 2: $a?$ poprawiony na $\mid c^l$
 B; 5: or poprawiony na $\mid a$
34. T; 1, 2: $c c$
35. D; 4: oznaczenie akcydencji
38. D; przed 5: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
39. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$; 6, 8: oznaczenie akcydencji
40. A; 2, 3: $\sqcap \mid a$
42. D: $\sqcap$

5. SURREXIT DOMINUS, VALETE LUCTUS

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Surrexit d[omi]n[u]s valet luctus, fol. 70v–71r

Wydania:

White III – 28

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. A; 5: e
10. D; 5, 7, 10: oznaczenie akcydencji
12. A; 5: e
14. T; 3: d , brak znaku dla wartości rytmicznej
16. D, A, T, B; 2: $\wedge$
18. T; 2: c
19. A; 2, 3: $\wedge \sqcap b$
23. D: klucz $\bar{g}_2$
27. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 A; 5: c
28. D; 5, 7, 9: oznaczenie akcydencji
29. D, A, T, B; 3
 D; 2: oznaczenie akcydencji
30. A; 5: e
32. D; przed 5: klucz $\bar{g}_2$
34. A; 2–4: $c d e$
35. D; 5: oznaczenie akcydencji
 A; 2: c
36. D: $\sqcap$
 A, T, B: $\bullet$

6. QUEM PRECEMUR N. C.

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Quem prece[mu]r N. C., fol. 92r–92v

Wydania:
White III – 31

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\overline{dd}_5$]; ϕ
4. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
5. A; 3: *h*
16. A; 2, 3: *d e*
T, B: |
20. D; 5: J
26. A; 3: *f*
29. D; 4: oznaczenie akcydencji
33. A; 5: *c*
37. A; 2: *g*
39. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\overline{dd}_5$
40. B; 1, 2: A, *a* poprawiony na A
45. D; 1–4: $\text{J} \dots$; przed 5: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
46. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
50. D: τ ; klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; τ
A; 3–5: *c d e*
51. A; 2: *e*
54. A; 3: *es*
T; 3: *c*
58. A; 3: *b'*
B; 1: |
59. A: |
T; 3, 4: *a' h'*
61. A; 1: f ; 3: *e*
67. T; 2: |
69. A: | *b • a*
70. D: d

7. NISI TU, DOMINE, CUSTODIERIS NOS. AD DUOS BASSUS [HENRICUS ISAAC?]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Nisi tu domine Custodieris nos Ad duos Bassus,
fol. 97r
[Henricus Isaac]: *Nisi tu domine servabis nos in vanum*,
RISM B/I/1: 1512¹, nr 49

Wydania:
White III – 2

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 1.–4. T, B: $\tau \tau \tau \tau$
6. D; 1: τ
A; 6: *g*
7. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
11. D; 3: oznaczenie akcydencji
16. D; 7: oznaczenie akcydencji
20. D; 2, 3, 8, 10: oznaczenie akcydencji
21. A; 2: *c*
24. D; 9: brak znaku dla wartości rytmicznej
28. D; 3: oznaczenie akcydencji
33. D; 4: oznaczenie akcydencji
34. A; 2: *g*
36. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
37. D: d

8. SICUT LILIUM INTER SPINAS 1540 [ANTOINE BRUMEL]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Sicut lilium int[er] spinas, fol. 97v (początek)
98r (całość), Sicut liliu[m] inter spinas terminatur 1540
Brunel [!]: *Sicut lilium inter spinas*, RISM B/I/1: 1520¹, nr 12; Anton Brumel:
Sicut lilium, RISM: B/I/1: [1521]⁶, nr 2; Antonius Brumel: *Sicut lilium inter spinas*, RISM B/I/1: 1538⁸, nr 2

Wydania:
White III – 3

Wykaz korektur i ujednoliceń:

(a) początek

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
T: $\perp$
2. D; przed 2: klucz $\bar{g}_2$
po 3. (fragment innej kompozycji):
D: klucz $\bar{g}_2$ $\text{J} \text{J} a' g' \text{J} a' \text{J} f \text{J} f \text{J} \text{J} a' g' f \text{J} \dots e' f g' e' \text{J} f \text{J} f \text{J} \dots a' h' c' a' \text{J} \text{J} c' a' \text{J} \text{J} c' h' a' \text{J} \text{J} g' f \text{J} \text{J} a' g' f \text{J} \dots e' f g' e' \text{J} f$
A: $\bullet f$
T: $\bullet c'$
B: $\bullet f$
D: $\text{J} a' \text{J} g' \text{J} f \text{J} f' \text{J} e' c' \text{J} d' e' \text{J} f \text{J} f$
A: | *a* | *g* | *f* | *f* | *a* | *g* | *f* | *f*
T: | *e* | *d* | *c* | *c* | *e* | *d* | *c* | *c*
B: $\wedge \text{f} A \wedge \text{f} g \wedge \text{f} F \wedge \text{f} F \wedge \text{f} A \wedge \text{f} G \wedge \text{f} F \wedge \text{f} F$

(b) całość

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. D; 6–9: $\text{J} \dots$
9. D; 6: oznaczenie akcydencji
16. D: klucze $\bar{g}_1$ (przekreślony), $\overline{dd}_3$ poprawiony na $\overline{dd}_2$
18. D: klucz $\bar{g}_2$
D; 6: oznaczenie akcydencji
22. D; 2: oznaczenie akcydencji
28. D: d

9. SANCTA MARIA 1540 [LUDWIG SENFL]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Sancta maria 1540, fol. 99r–99v
L. Senfl: *Sancta Maria virgo, intercede*, D-Rp C 120
(„Codex Pernner”), ok. 1518–1521, nr 6; L.S.: *Sancta Maria virgo, intercede*, D-Z 81/2, ok. 1530–1550, nr 62

Wydania:
White III – 32

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
- 4.–6. T, B: $\tau \perp$
13. T; 2: f
16. A: |
24. D; 9, 11, 13: oznaczenie akcydencji
A; 2: *c*
26. T: |
27. A; 2–4: *f e d*
31. A; 2: *g'*
32. A; 2: *c*
34. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$ zamazane, po nich klucz $\bar{g}_2$; 3: oznaczenie akcydencji
A; 5: *e*

38. T; 4: $\bar{\Gamma}$
 45. A; 2, 8: $h^i h^i$
 50. D; 7: $\bar{F}$
 58. B: $\bullet c$, znak dla wartości rytmicznej przekreślony
 59. D: $\bar{d}$

10. STETIT JESUS IN MEDIO

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Stetit Jesus in medio, fol. 99v–100v

Wydania:

White III – 9

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
9. A; 2: $\bar{\Gamma}$
11. D: klucz $\bar{g}_2$
21. D: $\bar{\pm}$
T; 2: $\bar{l}$
22. A; 2, 4: $\bar{l} \bar{l}$
23. A; 2: h^i
- 23.–24. B: $\bar{\tau}$
24. A; 2–4: $e d c$
- 31.–32. B: $\bar{\tau}$
34. D: $\bar{\pm}$
- 35.–36. D: $\bar{\pm}$
42. B: $\bar{\pm}$
44. A; 2: e
B; 2: $\bar{l}$
48. T; 2: d
51. D; 2, 3: oznaczenie akcydencji
58. D: $\bar{\pm}$
59. A; 7: $\bar{\equiv}$
60. D; 4: oznaczenie akcydencji
61. T II; 3: $\bar{l}$
65. A; 3, 8: $c g$
66. A; 1, 3–5: $d c d e$
67. D: $\bar{d}$

11. LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES

[JOHANN WALTER]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Laudate dominu[m] omnes gentes, fol. 100v–101v

Johan Walter: *Laudate dominum omnes gentes*,

RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸, nr 42;

Joannes Walterus: *Laudate Dominum o[mnes] gentes*,

RISM B/I/1: 1542⁶, nr 14

Wydania:

White III – 33

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
A; 2: $\bullet$
2. A; po 1: $\bar{\Gamma} c^i h^i \bar{\equiv} c h a g$ przekreślone,
poprawione na $\bar{\Gamma} c^i \bar{\Gamma} c^i h^i \bar{\equiv} c^i h a g$
3. T: $\bar{\pm}$
7. D; 4: oznaczenie akcydencji
10. B; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
11. A; 5: g^i
17. B: $\bar{\pm}$
19. A; 4: f

20. A; 3: c
31. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5 / \bar{d}\bar{d}_5$ wpisane dwukrotnie
T; 3, 4: $d e$
35. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
38. T; 4: c
39. T; 3: c
40. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
41. B; 2 – 43: $\bar{\tau} \bar{\tau} \bar{\tau}$
47. T; 2: c
55. T: $\bar{l}$
60. T; 4: c
62. D; 3, 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
65. B; 2: g poprawiony na H
po 66: uwaga „finis”

12. EGREDIENTEM [HEINRICH] FINCK

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Egrediente[m] phynk, fol. 121v–122v

Wydania:

White III – 4

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: brak kluczy [= klucz $\bar{g}_3$]
A; 8: c
2. D: $\bar{\pm} \bar{\tau}$; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
A; 1–4: $\bar{\Gamma} e^i d^i e^i f^i$ przekreślone,
poprawione na $\bar{\Gamma} e^i f^i e^i d$ umieszczone poniżej
4. A; 2: c
5. T; 6: c
7. D: klucz $\bar{g}_2$
11. D; przed 6: klucz $\bar{g}_3$; 9, 11: oznaczenie akcydencji
12. A; 3, 4: $c^i d^i$
15. A: $O\bar{3}$
- 15.–16. A: poszczególne znaki dla wartości rytmicznych
przekreślone ukośnymi kreskami
17. A: Φ ; 7–8: $h^i a$
28. T; 3: c
29. T; 5: c
47. D: $\bar{d}$

[SECUNDA PARS?]. ET OMNES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Et om[n]es, fol. 122v–124r

Wydania:

White III – 35

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
4. B; 2: brak oznaczenia wysokości dźwięku
5. D: klucz $\bar{g}_2$
8. D: $\bar{\tau} \bar{\pm}$
A; 9–12: $f e d c$
15. D: klucz $\bar{g}_3$
16. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 3: c
T: $\bar{l}$ po właściwym znaku dla wartości rytmicznej
B: $\bar{l}$
24. D: c^2
25. D: klucz $\bar{g}_2$
26. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
31. D; 8, 10: oznaczenie akcydencji

41. B; 1: f
 44. D: klucz $\bar{g}_3$
 49. D: klucz $\bar{g}_2$
 53. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
 56. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
 57. A; 4, 5: $d\ cis$
 58. A; 3: f
 59. A; 2–4: $e\ d\ c$
 60. D; 5, 6: $a^1\ h^1$
 61. D; 2–9: zapisane o tercję wyżej
 62.–63. D: wysokości zapisane o tercję wyżej
 63. D; 6–9: $\text{F}\dots$
 64. D; 3–7: zapisane o tercję wyżej
 65. D: wysokości zapisane o tercję wyżej
 66. D; 3–10: zapisane o tercję wyżej
 A, T: brak znaku dla wartości rytmicznej
 67. D: wysokości zapisane o tercję wyżej
 68. T: c; brak znaku dla wartości rytmicznej
 71. A; 2: f
 T; 3: h^1
 72. A; 2, 3: brak znaków dla wartości rytmicznych
 73. D: d

[TERTIA PARS?]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
 TJL: fol. 124r–124v

Wydania:
 White III – 35 (b)

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
 A; 4, 5: $d\ e$
2. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
3. B; 4: f
8. D: $\perp$
10. A; 2: f
11. A, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
13. A, B: brak znaku dla wartości rytmicznej
14. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
17. T; 2, 4, 5, 8: $h^1\ h^1\ c\ h^1$
 B: brak znaku dla wartości rytmicznej
- 18.–22. A: brak znaków dla wartości rytmicznych
23. A; 1: f
28. T; 1: c
29. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
 A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
30. D: d

13. NUNC ROGEMUS N. C. 1541

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
 TJL: Nuncc[!] Rogemus N. C. 1541, fol. 127v–128r

Wydania:
 White III – 36

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
8. T II: f
9. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
15. D: klucz $\bar{g}_2$
17. A: $f\ g\ \text{f}\ \text{f}\ \text{f}\ f$

22. D; 5: oznaczenie akcydencji
23. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
26. D; przed 2: klucz $\bar{g}_2$
 T II: f
27. D: klucz $\bar{g}_3$
31. A; 1: f
42. D; 6: f
43. A; 1: f
45. D: a
 A; 1: f
46. D: a
47. D: d

14. STABAT MATER 1540 [JOSQUIN DES PREZ]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Ste[bat] ma[ter] 1540, fol. 128v–130r
 Iosquin: *Stabat mater dolorosa a cinque*, RISM B/I/1: 1519², nr 6; ²1526, ³1527; Josquin: *Stabat mater dolorosa*, RISM B/I/1: 1520⁴, nr 13; Iosquin: *Stabat mater* ([cantus firmus] *Coume feme*), RISM B/I/1: 1538³, nr 10

Wydania:
 White III – 5

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
3. A; 2: $\wedge$
11. D: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{d}\bar{d}_4$
12. D; klucz $\bar{g}_2$
14. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
17. D: klucz $\bar{g}_3$
19. D; 2: oznaczenie akcydencji
 A; 3–5: $e\ f\ g$
21. T; zamiast 1: $\text{f}\ \text{f}\ c$
22. D: klucz $\bar{g}_2$
27. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
32. D; przed 3: klucz $\bar{g}_2$
36. D; 2: oznaczenie akcydencji
41. A; 5, 6: $a^1\ g^1$
45. A; 3: f
47. T; 2: c
53. D: klucz $\bar{g}_3$
59. D: klucz $\bar{g}_2$
66. T; 3: f
67. D: klucz $\bar{g}_1$
71. D: klucz $\bar{g}_3$
75. T; 2: c
76. D: klucz $\bar{g}_2$
 T; 2: $\bullet$
79. D: klucz $\bar{g}_3$
80. B: $\perp$
82. D; 5: oznaczenie akcydencji
85. T; 4: $\wedge$
86. D: klucz $\bar{g}_2$
88. D: d

SECUNDA PARS. EIA MATER

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: S[e]c[un]da pars Eia mater, fol. 130r–130v, 161v–162r
 (t. 42, druga połowa – 89)

Secunda pars. Eya mater fons amoris, RISM B/I/1: 1519²;
²1526, ³1527, RISM B/I/1: 1526³, 1627¹; *Secunda pars.*
Eya mater, RISM B/I/1: 1520⁴; *Secu[n]da pars. Christe*
verbum fons amoris, RISM B/I/1 1538³

Wydania:

White III – 5 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
4. D: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{g}_3$ poprawiony na $\bar{d}\bar{d}_3$
5. B; 2: *cis*
6. D; przed 7: $\bar{g}_2$
7. D; 5: oznaczenie akcydencji
9. T; 5: $\wedge$
11. A; 3: $\lceil d^l$
12. D; 2: oznaczenie akcydencji
17. D: klucz $\bar{g}_3$
23. D: klucz $\bar{g}_2$
29. D; 5: oznaczenie akcydencji
- 42.–44. B: $\tau \tau \tau \perp$
 po 42. (1. połowa) w dolnym prawym rogu uwaga:
 „Vide ad fine[m] an[te] co[n]stitute[s] eos p[ri]ncipes
 a tali signo of ”
 przed 42. (2. połowa) nad systemem liniowym, na gór-
 nym marginesie znak: „ of ”
42. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
43. A; po 4: f^l e^l przekreślone
46. D; 2: oznaczenie akcydencji
 A, T: $\mid$
48. D: klucz $\bar{g}_3$
52. A; 3: f^l
53. B; 4: *h*
55. T; 2: *c*
56. A; 3: $\lceil$
60. D; 3: oznaczenie akcydencji
61. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
63. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
66. A II; przed 3: $\wedge$ przekreślony
68. D: klucz $\bar{g}_3$
70. D, A, A II, T: $\exists$
 A II: $\bullet$
71. D; 3: oznaczenie akcydencji
 A II; 3: $\mid$
72. A II; 1: $\bullet$
73. D: ϕ ; 1: $\downarrow$
 A: 3
 T, B: $\bullet$
74. A, A II: $\exists$
 A II, B: $\bullet$
75. D: ϕ ; c^2 h^l c^2
76. D, B: $\exists$
 D; 2: $\downarrow$; 4: oznaczenie akcydencji
 A: $\perp$
 A II: $\bullet$
77. D: ϕ ; 4: oznaczenie akcydencji
78. D, A: $\exists$
 A II: $\mid$
79. A II, B: ϕ
 A II, T, B: $\bullet$
80. D; 7: oznaczenie akcydencji
 A II: $\bullet$
 B: τ
81. D: ϕ

- A II; 1: $\lceil$
82. D, A, A II, B: $\exists$
 D; 4: oznaczenie akcydencji
 A II: $\bullet$
83. T: $\lceil f \bullet f$
 B; 4: $\mid B$ przekreślony, poprawiony na $\lceil d$
84. D; 2: oznaczenie akcydencji
 A II; 3: $\mid$
 T; 1: $\mid$
85. D, A, A II, T, B: ϕ
87. D; 3: oznaczenie akcydencji
 B; 3: $\mid$
89. D: $\downarrow$

15. AVE ROSA SINE SPINIS [LUDWIG SENFL]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Ave Rosa sine spinis, fol. 147v–149v

L. Senfl: Ave rosa sine spinis, RISM B/I/1: 1537¹, nr 22

Wydania:

White III – 6

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
12. D: klucz $\bar{g}_2$
16. T; 2: *c*
18. D: klucz $\bar{g}_3$
22. A; 2, 3: a^l a^l
24. D; 5: oznaczenie akcydencji
46. D; przed 1: $\mathcal{J}$ b^l b^l przekreślone; 2, 3:
 oznaczenie akcydencji
 T; 3: $\mid$
47. T; 1: $\lceil$
57. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
61. A; 4: *a* zamazany, poprawiony na *b*
62. A; 2: *f*
 T; 3: *c*
63. D: klucz $\bar{g}_3$
65. T; 3, 4: *d e*
66. T; 5: *f*
73. D; 2, 3: c^2 c^2
83. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
88. D: klucz $\bar{g}_3$
90. D: $\downarrow$

SECUNDA PARS. DOMINUS TECUM MIRO PACTO 1541

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Secunda pars Dominus Tecum miro pacto 1541,
 fol. 149v–151r

Secu[n]da pars. Dominus tecum miro pacto / Benedicta tu in
 mulieribus, RISM B/I/1: 1537¹, nr 22

Wydania:

White III – 6 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
5. D; 4: oznaczenie akcydencji
7. D: klucz $\bar{g}_3$
17. D, A, A II, T: $\exists$
 D; 2: oznaczenie akcydencji
 A II: $\bullet$
18. A II: $\bullet$

19. A II: •
T; 3: •
20. A II: •
B; po 1: c przekreślony
21. A II: •
22. D, A, T, B: 3
A II: •
23. A II: •
24. D, A, T, B: ϕ
T; 3: ρ poprawiony na l
33. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
36. T; 4: c
37. D; 2, 4: oznaczenie akcydencji; 2–5: J...
A II: f^l
T; 1, 2: ff
38. D: klucz $\bar{g}_3$
40. A; 3: ρ
41. A; 1: ρ
53. A II: a^l
56. A; 3–57.; 4: a gfe, brak znaków dla wartości rytmicznych
70. D; 4: oznaczenie akcydencji
71. T; 1, 3: es es
72. A; 5: g
75. D, A, T, B: 3
A II: •
76. A II: •
77. A II: •
T; 5: c
78. D; 3: oznaczenie akcydencji
A II: •
79. D, A, A II, T, B: •
80. A; 1–3: efg
A II: •
T, B: τ
81. D: J ⊥
A II: •
T; 3: c
82. A; 3, 4: $b^l a^l$
A II, T, B: •
83. D, A, A II, T: •
B: τ
84. A II: •
85. D, A: • ⊥
A II, T, B: •
86. A II: •
87. D, A II, T, B: •
A: • ⊥
88. D: ⊥
A II: •
89. A; 1: b
A II, B: •
T; 2: c
90. D, A, A II, T, B: •
91. D, A, T, B: ϕ
92. A II: F
93. D: d

16. DEUS, MISEREATUR NOSTRI [CLAUDIN DE SERMISY]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
TJL: Deus Misereat[ur] Nostri, fol. 151v–152v
Claudin: *Deus, misereatur nostri*, RISM B/I/1: 1534⁵, nr 16

Wydania:
White III – 7

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
13. A; 5: c
15. T; 5: c
17. A; 3: •
28. D; 4, 7: oznaczenie akcydencji
38. T; 2, 3: c d
40. A; 4: c
48. A; 3: e
49. T; 2: c
50. T; 1: c
B: τ ⊥
58. B; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
69. D; 2: h poprawiony na c^l ; po 5: g^l zamazany
74. D: d
A: brak znaku dla wartości rytmicznej

SECUNDA PARS SUPRA DICTI PSALMI. [LAETENTUR ET EXULTENT GENTES]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
TJL: Secunda pars sup[ra] dicti psal[m]i, fol. 152v–154v
S[e]c[un]da p[ar]s. *Letentur et exultent gentes*,
RISM B/I/1: 1534⁵

Wydania:
White III – 7 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
15. A; 2, 3: ρ
17. T: ⊥
21. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
24. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
34. A; 5: c
35. A; 4: c
B; 1, 2: g e
37. A: ⊥ τ
40. A; 2: d^l
42. D; 2: J
T II: •
47. T; 3: d
59. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
T II: ⊥
63. T; 3: f
64. T II; 1: c
65. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
71. D: ⊥
75. T; 2: c
80. T; 1: c
81. A; 1–5: fgfe d
84. T; 4: c
87. T; 2: c
89. A; 2: c

T; 2: *c*
91. A; 1: *d*
93. D: *♩*

17A. [BENIGNE FAC DOMINE]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: fol. 158v–159r

TJL: Benigna 1545, fol. 237v–238r, wariant tej samej kompozycji, zachowany niekompletnie (t. 1–37, pierwsza połowa)

Wydania:

White III – 10

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
2. A: $a^l g^l f^l e^l$
12. D; 2, 5: oznaczenie akcydencji
14. A: $\perp$
19. A; 5: *d*
25. D: klucz $\bar{g}_3$
26. B: $\mid$
27. T; 2: *c*
34. T: $\bullet\bullet$
45. D; 2–4: $g^l f^l e^l$
48. T II; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej; 3: $\lceil$ *c*
50. T: f^l
- 50.–51. D: *♩*

17B. BENIGNE [FAC DOMINE] 1545

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Benigna 1545, fol. 237v–238r, przekaz niekompletny (t. 1–37, pierwsza połowa)

TJL: fol. 158v–159r, wariant tej samej kompozycji, zachowany kompletnie

Wydania:

–

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
T; 3: $\equiv$
4. B; 5: $\lceil$
7. A; 6: *c*; 6, 7: $\equiv$
10. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
12. D: klucz $\bar{g}_3$; 2, 5: oznaczenie akcydencji
16. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
25. A: 1: umieszczony nad $\equiv c^l b a g$, przekreślonymi
T; 2, 3: $\wedge \wedge$ poprawione na $\equiv g a$
26. B: $\mid$
27. D: klucz $\bar{g}_3$
T; 1: c^l poprawiony na a^l , kreska nad literą nie przekreślona
31. T; 4: *d*
B: $\mid$ po właściwym znaku dla wartości rytmicznej
32. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
34. D; 3: oznaczenie akcydencji
35. D: klucz $\bar{g}_2$

18A. CONSTITUES EOS PRINCIPES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Constitues eos p[ri]ncipes, fol. 162v–163v

TJL: Principes, fol. 246v–247v, wariant tej samej kompozycji

Wydania:

White III – 11

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
3. A; po 2: $\bullet e^l$
4. B; 2: *f*
8. B: $\perp$
24. A; 3: *a* poprawiony na c^l
B; 3, 4: *A F* przekreślone, poprawione na *c G* umieszczone poniżej
26. T II; nad 2: $\lceil$
27. T II; 1: $\lceil$
29. D; 3: oznaczenie akcydencji
34. D; przed 4: klucz $\bar{g}_3$
39. D; 2, 3: oznaczenie akcydencji
B: $\tau \perp$
41. D; 2: oznaczenie akcydencji
44. T; 3: *c*
66. A; 2: *c*
68. A; 2: *c*
71. D: $\equiv$
77. D: $\lceil \lceil$
T II; 3: $\lceil$
B; 7: $\mid$

18B. [CONSTITUES EOS] PRINCIPES

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Principes, fol. 246v–247v

TJL: Constitues eos p[ri]ncipes, fol. 162v–163v, wariant tej samej kompozycji

Wydania:

–

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. D: klucz $\bar{g}_3$
10. D: $\equiv$
11. D; 1: τ
25. T; 3: d^l
29. D; 2: oznaczenie akcydencji
A; 3: c^l
T; 1: brak oznaczenia wysokości; 3, 4: *c d*
30. A; 1, 2: $\lceil$
31. T; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
33. A; 2: *d*
35. D; 1: a^l
38. T; 3, 4: $c^l d^l$
43. B; 2: *d* poprawiony na *B*
45. D; 2, 3: oznaczenie akcydencji
47. D; 2: oznaczenie akcydencji
57. T; 3: d^l
64. A; 3: b^l
68. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
71. D: klucz $\bar{g}_3$
72. A; 2: *c*

76. T; 4: *f*
 82. A; 3: *c*
 83. D: •
 84. T II: |
 85. D: ↓

B: brak znaku dla wartości rytmicznej

19A. DEUS, QUI SEDES SUPER THRONUM **[JOHANN WALTER]**

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: *Deus qui sedes sup[er] Tronu[m]*, fol. 166v–168v

TJL: [*Deus, qui sedes super thronum*], fol. 204r–206r,
 inna wersja

TKD: *Finis deus qui sedes*, s. 6–9, inna wersja

TKD: s. 332–335, inna wersja, przekazana niekompletnie
 (brak zakończenia, t. 101–107)

[Johann Walter]: *Deus qui sedes super thronum*,
 RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, nr 40; Joanne Walthero: *Deus*
qui sedes super tronu[m], RISM B/VIII/1: 1525²², nr 40;
 Johan Walter: *Deus qui sedes*, RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸,
 nr 40

Wydania:

White III – 12

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
3. D; 2: oznaczenie akcydencji
4. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
 A; 2: *f*
 T: ⊥
6. D; 6: oznaczenie akcydencji
9. D; 3: oznaczenie akcydencji
10. B; 4: *a* przekreślony, poprawiony na *A*
20. D; 10: $\bar{f}$
24. D; 6, 10: oznaczenie akcydencji
28. D; 4: oznaczenie akcydencji
 T; 2: *c*^l
29. D; 4: oznaczenie akcydencji
 A; 1: *g*^l
30. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
34. A; 2: *d* poprawiony na *h*
36. D; 5: oznaczenie akcydencji
37. D; 4: oznaczenie akcydencji
39. D: ⊥
43. D; 1: $\wedge$
45. D; 6, 7: oznaczenie akcydencji
47. A; po 1: $\wedge$
- 48.–49. T: τ τ τ
54. T, B: ⊥
57. D; 7: oznaczenie akcydencji
63. D; 7: oznaczenie akcydencji
64. A; 1: •
71. A; 2: *c*
72. D; 9, 11: oznaczenie akcydencji
74. B; 5: *a*
- 74.–76. D: ⊥ ⊥ ⊥
80. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
81. D; 6: oznaczenie akcydencji
86. D: ⊥
 T; 2: $\bar{f}$
87. D; 2: oznaczenie akcydencji
88. D; 2: oznaczenie akcydencji

89. D; 8, 10, 12: oznaczenie akcydencji
 92. D; 2: oznaczenie akcydencji
 93. D; 7: oznaczenie akcydencji
 97. A; 7–12: *d*^l *cis*^l $\bar{f}$
 98. D; 3, 4: oznaczenie akcydencji
 101. D; 8: oznaczenie akcydencji
 106. D; 7, 9, 11: oznaczenie akcydencji; 8–11: $\bar{f}$...
 107. D: ↓

19B. [DEUS, QUI SEDES SUPER THRONUM] **[JOHANN WALTER]**

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: fol. 204r–206r

TJL: *Deus qui sedes sup[er] Tronu[m]*, fol. 166v–168v,
 inna wersja

TKD: *Finis deus qui sedes*, s. 6–9, inna wersja

TKD: s. 332–335, inna wersja, przekazana niekompletnie
 (brak zakończenia, t. 101–107)

[Johann Walter]: *Deus qui sedes super thronum*,
 RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, nr 40; Joanne Walthero:
Deus qui sedes super tronu[m], RISM B/VIII/1: 1525²²,
 nr 40; Johan Walter: *Deus qui sedes*, RISM B/VIII/1:
 1537⁰⁸, nr 40

Wydania:

White III – 13

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_3$
3. D; 2: oznaczenie akcydencji
4. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
- 5.–6. B: τ ⊥
6. D; przed 5: klucz $\bar{g}_3$
20. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
28. D; 4: oznaczenie akcydencji
 T; 1: *d*^l
29. B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
30. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
31. T; 4: *b*^l
 B; 3 – 32.: $\wedge$ ⊥ $\wedge$
32. A: ⊥
37. D; 4: oznaczenie akcydencji
38. D; 1: ↓
39. A; 3: τ
45. D; 6, 7: oznaczenie akcydencji
46. A; 4, 8: *d c*
- 49.–50. D: ⊥ ⊥
54. D; 10: *b*^l
55. D; 1–4: zapisane o tercję wyżej
57. D; 4–7: zapisane o sekundę wyżej
58. A; 5: *b*^l
63. D; 6: oznaczenie akcydencji
66. A; 4 – 67.: τ
67. D; 6–9: $\bar{f}$...
 T, B; 3: $\bar{f}$
70. D; 3: oznaczenie akcydencji
74. A; 1: *d*
77. T; 2: *c*
79. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
80. D; 1, 5: $\wedge$, oznaczenie akcydencji
81. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
86. A: ⊥
 T; 7–12: *g fis* $\bar{f}$

87. D; 2: oznaczenie akcydencji
 88. D; 2: oznaczenie akcydencji
 90. D; 2: oznaczenie akcydencji
 A; 6: *e*
 92. D; 2: oznaczenie akcydencji
 A; 2, 5: *ff*
 93. D; 7: oznaczenie akcydencji
 B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
 97. D; 5: oznaczenie akcydencji
 B: $\perp$
 98. D; 3, 4: oznaczenie akcydencji
 101. D; 5, 7–9: *gis^l d^l a^l gis^l*
 104. D; 3: oznaczenie akcydencji
 106. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
 107. D: $\perp$

20. VITA IN LIGNO MORITUR 1540 [LUDWIG SENFL]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

- TJL: Vita in ligno moritur 1540, fol. 171r–172r
 TKD: Finit[ur] vita in ligno moritur, s. 230–232,
 inna wersja
 TKD: Finit[ur] vita in ligno morit[ur], s. 286–287,
 inna wersja
 TKD: Finit[ur] vita in ligno morit[ur], s. 328–330,
 inna wersja
 Lud. Sen.: *Vita in ligno moritur* [prima pars],
 RISM B/I/1: 1537¹, nr 20

Wydania:

White III – 14

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_2$
4. D; 7: oznaczenie akcydencji
- 4.–7. A II, T: $\perp \perp \perp \perp$
8. A II, T: $\perp$
11. T: $\perp$
12. T: $\perp \perp$
13. D: klucz $\bar{g}_3$; 3, 5: oznaczenie akcydencji
18. D; 4, 7: oznaczenie akcydencji
26. D; przed 2: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{c}_4$ [!]
29. B: $\perp$
30. D: klucz $\bar{g}_2$
32. D; 7: oznaczenie akcydencji
34. D: klucz $\bar{g}_3$
37. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
38. D: klucz $\bar{g}_2$
44. D; 4: oznaczenie akcydencji
55. D: $\perp$
 A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
56. D: $\perp$

21. MUTETA PHILIPPE, QUI VIDET ME. RESOLUTUM PER N. C. [LUDWIG SENFL]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

- TJL: Muteta philipe qui videt me Resolutu[m] p[er] N. C.,
 fol. 173v–174v
 L. S. / Ludovicus Senfel: *Philippe qui videt me*, RISM B/I/1:
 1537¹, nr 9

Wydania:

White III – 15

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
5. A; 1: *f^l*
7. T II; $\perp$
9. D; 6, 7: $\bar{J}$
11. D: klucz $\bar{g}_3$
14. A; 1: *g^l*
- 17.–19. T II: $\perp \perp \perp$
21. D; 1, 3: *e^l e^l*
23. A; 2: *d*
 po 28. D: znak $\propto$
29. D, A, T, B: pierwotnie opuszczony, uzupełniony notacją literową nad systemem liniowym na górnym marginesie fol. 174r, po znaku $\propto$
 B; 2: *g*
30. A; 2: *e*
34. D; 5: oznaczenie akcydencji
- 39.–40. D: $\perp \perp \perp \perp$
47. T; 4: brak znaku dla wartości rytmicznej
48. D, A, T, B: $\propto$
 B; 2: $\perp$
- 48.–49. T II: $\bullet$
49. T; 2: $\perp$
- 50.–51. T II: $\bullet$
- 54.–55. T II: $\bullet$
55. T; 1: $\perp$
56. D, A, T, B: ϕ
57. D; 2: oznaczenie akcydencji
59. B; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
60. D: $\perp$
62. D: $\propto$

22. ECCE SACERDOS MAGNUS.

DE SANCTO AUGUSTINO

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

- TJL: Ecce sac[er]dos magnus de s[an]cto Augusti[n]o,
 fol. 174v–176r

Wydania:

White III – 16

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
3. T; 1–4: *e^l d^l e^l f^l*, kreska nad literami przekreślona
6. D; 7: oznaczenie akcydencji
 A; 4: *c*
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
10. T II; 2: nieczytelna – *h*?
11. T; 3–5: *c d c*
17. D; 9: oznaczenie akcydencji
27. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
35. B; 3: $\perp$
43. A; 2: *g*
45. D; przed 3: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{d}_4$
47. D: klucz $\bar{g}_3$
53. D; 7: oznaczenie akcydencji
65. B; przed 2: $\bar{c}$ *e d* przekreślone, poprawione na $\perp$ *c*
69. D: $\perp$

23. COTTIDIE APUD VOS ERAM IN TEMPLO DOCENS 1541 [JOHANN WALTER]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: *Cotidie apud vos era[m] in templo docens 1541*,
fol. 184v–185r

TKD: *Finit[ur] quottidie eram apud vos*, s. 194–195,
inna wersja

[Johann Walter]: *Cottidie apud vos eram*, RISM B/VIII/1:
1524¹⁸, nr 42; Joanne Walthero: *Cottidie apud vos eram*,
RISM B/VIII/1: 1525²², nr 42; Johan Walter: *Cottidie
apud vos eram*, RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸, nr 46

Wydania:

White III – 17

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
12. A; 4–6: $e\ c\ d$
13. D: klucz $\bar{g}_3$
22. D: klucze $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
25. T; 1: c^l
32. A; 1: g
34. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
35. D; przed 2: klucze $\bar{g}_2$, $\bar{d}_4$
38. D: klucz $\bar{g}_2$
40. D; 2: oznaczenie akcydencji
T; 2, 3: $f\ e$
42. A; 6: e
46. D: $\bar{d}$

24. DATE SICERAM MOERENTIBUS. QUINQUE VOCUM N. C. 1542 [CLAUDIN DE SERMISY]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: *Date siceram merentibus Quinq[ue] Vocu[m] N. C.*
1542, fol. 200v–202r

[Claudin de Sermisy]: *Date siceram moerentibus*,
D-Rp B 211-215, ok. 1538, nr 30; Claudin: *Date siceram
morentibus V. Vocum*, RISM B/I/1 1558²⁰, nr 19;
kontrafaktura chanson Josquina des Prez: *Je ne me puis
tenir d'aimer*, RISM A/I: J 681

Wydania:

White III – 18; MDK

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
8. A; 1: d
11. D; klucz $\bar{g}_3$; 6, 8: oznaczenie akcydencji
14. D: $\bar{c}$
15. D: klucz $\bar{d}_5$
16. D: klucz $\bar{g}_3$
20. A; 5: $\wedge$
35. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
51. B: $\bullet\ \bar{c}$
54. A; 2: d
58. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
64. T II: $\bar{c}$
67. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
70. T II: $\bar{c}$
73. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
74. T; 3: $\bullet$

76. T II; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej

78. D: $\bar{c}$

79. D: $\bar{d}$

25. DE PROFUNDIS SUPER DISCANTUM

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: *De profundis sup[er] Discantu[m]*, fol. 206v

Wydania:

White II – Hymns, 10

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
5. T; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
12. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
16. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
18. T; 2: $\bar{c}$
19. A; 2: f
24. A; 2, 3: $f\ i\ s\ g$
29. D: $\bar{d}$
B: E

26. O [GLORIOSUM] LUMEN ECCLESIAE. DE SANCTO AUGUSTINO 1541

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: *O Lumen ec[c]lesie de s[an]cto Augustino 1541*,
fol. 208v–209v

Wydania:

White III – 37

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
6. D: klucz $\bar{g}_3$
27. D; druga połowa: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
32. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
38. A; 3: f^l
53. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
56. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
61. D: $\bar{d}$

27. TRIBULATIO [ET ANGUSTIA] 1545 [PHILIPPE VERDELOT? JOSQUIN DES PREZ?]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: *Tribulatio 1545*, fol. 235v–236r

Verdelot: *Tribulatio et angustia*, RISM B/I/1: [1526]⁵, nr 6;

Josquin: *Tribulatio & angustia*, RISM B/I/1: 1537¹, nr 55

Wydania:

White III – 8

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
4. D; 4, 5: oznaczenie akcydencji
11. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
12. D; 7: oznaczenie akcydencji
14. D; 5: oznaczenie akcydencji
16. D; przed 6: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
22. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
27. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
29. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji

30. A; 3–5: brak znaku dla wartości rytmicznej
 32. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 32.–35. B: $\tau \tau \tau \tau \perp$
 48. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
 51. A; 3: c
 55. D; 1: b'
 56. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
 57. D: $\sharp$

28. BENEDICTUS DOMINUS DEUS 1545

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
 TJL: Benedictus d[omi]n[u]s deus 1545, fol. 236v–237r,
 incypit tekstowy i początek kompozycji (D: klucze $\bar{c}_1$,
 $\bar{g}_3$; 1–4. D; 3; 1–4. A; 2; 1–3. T, B) wpisany dwukrotnie,
 za pierwszym razem przekreślony.

Wydania:

White III – 38

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
11. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
17. D: klucz $\bar{g}_3$
18. D: wysokości zapisane o tercję niżej
20. D; 1, 2: $\downarrow \uparrow$
 A, T; 1: $|$
 B; przed 1: $\wedge$
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
26. D: wysokości zapisane o tercję niżej
28. D; 1, 2: $\downarrow \uparrow$
 A; 1: $|$
 T: $\tau \perp$
 B; przed 1: $\wedge$
31. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
33. A; 1: h'
 T; 4: a'
34. A; 3: e' poprawiony na d'
35. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji; 7: $\sharp$
37. D: $\sharp$

29. SI DEUS NOBISCUM, QUIS CONTRA NOS 1545

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
 TJL: Si deus Nobiscum Quis contra nos 1545,
 fol. 239v–240r

Wydania:

White III – 19

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
11. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. B; 3: $|$
17. D; 9, 11: oznaczenie akcydencji
21. T; 4: f
 B; 3: d
23. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
 A; 4: c
25. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
29. D: klucz $\bar{g}_3$
31. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
32. D; 2: τ

33. D: $\perp$
34. B; 2 – 35.: τ
37. D: $\perp$
45. A; 5: $\uparrow$ poprawiony na $|$
 T; 5: d
51. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
52. D: $\sharp$

30. PANIS, QUEM EGO DABO CARO MEA EST PRO MUNDI VITA 1546 [LUPUS HELLINCK]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
 TJL: Panis Quem Ego dabo caro mea e[st] p[ro] m[un]di
 Vita 1546, fol. 250v–251r
 Lupus: *Panis quem ego dabo*, RISM B/I/1: 1532¹⁰, nr 18;
 Lupus Hellink: *Panis quem ego dabo*, RISM B/I/1: 1538⁸,
 nr 35; Lupus: *Panis quem ego dabo*, RISM B/I/1: 1539¹²,
 nr 8

Wydania:

White III – 22

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 1.–4. D: $\perp \perp \perp \perp$
- 2.–3. A: τ
8. D: klucz $\bar{g}_3$
10. D; 4: oznaczenie akcydencji
15. T; 1, 2: *cis cis*
 D; 3 – 18: $\perp \perp \perp \tau$
16. A; 1: d
20. A; 5: c
21. D; przed 5: klucz $\bar{g}_2$
 A; 4: d
22. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
25. D: $\perp$
26. D; 1, 3: τ, f'
 A: $\perp$
27. D: wysokości zapisane o tercję wyżej
29. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
30. T; 5, 6: $c d$
32. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
34. D; przed 4: klucz $\bar{g}_3$
36. A; 5: brak znaku dla wartości rytmicznej
- 40.–43. D: $\perp \perp \perp \perp$
- 45.–46. B: $\perp \tau$
49. A; 3: $\wedge$
50. D; 2, 4, 6: oznaczenie akcydencji
54. D; 3: g
57. D; 1: τ
60. D; 2 – 61: $\perp \tau$
 T, B; 2, 3: $\sqcap$
69. D; 1: τ
74. D; 9, 11: oznaczenie akcydencji
75. D: $\sharp$

LITIGABANT ERGO JUDAEI [LOCUTUS EST POPULUS]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:
 TJL: Litigabant Ergo iudei, fol. 251v–252r
Secunda pars. Locutus est populus, RISM B/I/1: 1532¹⁰;
Alteral/Secunda pars. Locutus est populus, RISM B/I/1:
 1538⁸; *Secunda pars. Locutus est populus*, RISM B/I/1:
 1539¹²

Wydania:

White III – 22 (b)

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. A; 1: a^l , kreska nad literą przekreślona
5. D; 3: a^l
- 6.–8. D: wysokości zapisane o tercję niżej
8. T; 2: g przekreślony, poprawiony na a umieszczony powyżej
9. D; 1–4: wysokości zapisane o tercję niżej; przed 5: klucz $\bar{g}_2$
10. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
11. D: $\pm$
12. D; 1: τ
- 16.–17. B: $\tau \tau \pm$
32. D; 1: τ
35. D; 2: $\pm$
36. D: $\pm$
39. A; 1: $|$
43. D; 2: τ
44. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
45. A; pod 1–4: $\tau \tau$; po 4: $\sqcap$ $e^l d^l$ przekreślone
T; 3: gis ; po 3: $| h$ przekreślone
B: $\sqcap$ $e g$ przekreślone
47. T; 3: gis
49. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
A; 1: c^l
T; 2: $\bullet$
50. D: $\downarrow$

31. ABSOLON [REX AUTEM DAVID] 1547

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Absolon 1547, fol. 253v–254r

Rex autem David, RISM B/I/1: 1538⁸, nr 43

Wydania:

White III – 23

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
7. A; 2–4: $gis^l fis^l gis^l$

12. D; 3–6: zapisane pod systemem liniowym notacją literową

28. D; 2: $\pm$

30. D; 2: $\pm$

38. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji

45. B; 2: $\bullet$

48. D, A, T, B; po 1: znak $\propto$ wskazujący tu powtórzenie zwrotu melodyczno-współbrzmieniowego (t. 47–48), istniejące w pierwowzorze wokalnym

51. D: $e^l e^l$ zamazane, poprawione na $c^l c^l$, przed nutami uwagi „ $\bar{c}$ ”, „ $\bar{c}$ ”

60. D: $\downarrow$

32. CHRISTO REGI OMNES JUBILEMUS 1547

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje, pierwowzory:

TJL: Cristo Regi omnes Jubilemus 1547, fol. 256v–257r

Wydania:

White III – 24

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. D; 3: oznaczenie akcydencji
5. D; 1: $\downarrow$
A, T, B: $|$
D, A, T, B; przed 2: $\exists$
6. D; 2: oznaczenie akcydencji; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
7. D, A, T, B: $\bullet$
8. A – 9.; przed 1: $\tau \tau \tau$
11. D: ϕ
13. D; po 1 – 14; przed 1: $\pm$
T, B; 1: $\pm$ poprawiony na $\wedge$
16. A; 3: $\uparrow$ poprawiony na $|$
23. T; 2: c
37. D; 4: $f^l a^l$? przekreślony, oznaczenie wysokości poprawione na f^l , po nucie uwaga „ $f^l f^l$ ”
41. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
A; 2, 3: $c^l d$ poprawione na $d^l b$
42. B; 3: $\bullet$
43. D: $\downarrow$
A: brak znaku dla wartości rytmicznej

PIEŚNI

Z INCYPITAMI W JĘZYKU ŁACIŃSKIM

1. CHRISTUS IAM SURREXIT

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Cristus Jam sur[r]exit, fol. 82r–82v

Wydania:

White III – 29

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
3. A; 2: $\uparrow$
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
T; przed 4: d przekreślony
B; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
8. A; 3: d

10. D; 2, 3: $f^l \wedge$

A; 1: d ; 3–8: $d^l cis^l \bar{c}_1$

13. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$

14. B; 3: $|$

15. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji

16. A; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej

18. D: $\pm$

19. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$

20. T; 1: τ

23. A; 2: c

25. D; zamiast 2 – 26.; zamiast 1: $\pm$

26. T: $\pm$

28. A; 4: c

29. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji

30. D; 2: $\pm$

31. T: $\tau \pm$

33. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
38. D; 10: oznaczenie akcydencji
39. D; d

2. ALIUD CHRISTUS IAM SURREXIT

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Aliud cristus Jam sur[r]exit, fol. 82v-83r

Wydania:
White III – 30

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D; klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 1: c
T; 3: c
4. A; 1: a^l
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
8. D; $\downarrow$
9. T; 4: cis
10. T; 1: d
11. D; klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{g}_5$ [!]
13. B; 3, 4: ga
15. D; 2: a^l
A; 3, 4: cd
T; 3: c
16. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
19. A; 2: c
21. D; 2: $\wedge$
24. A; 4: h^l
25. A; 2: cis
27. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
28. D; $\downarrow$

3A. [PATRIS SAPIENTIA]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: fol. 103v–104r
TJL: p[at]ris sap[ient]ia pedal[ite]r, fol. 120v–121v,
wersja czterogłosowa

Wydania:
White II – Hymns, 8

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
5. D; 1: oznaczenie akcydencji
11. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
14. D; 1–4: $f^1 g^1 f^1 e^1$ poprawione na $e^1 f^1 e^1 d^1$
16. B; 1: A
18. D; 4–13: $\text{♩} \dots \text{♩} \dots$
20. T: $\pm$
23. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
30. T: $\pm$
36. B; 1: A
40. D: ♩

3B. PATRIS SAPIENTIA. PEDALITER

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: p[at]ris sap[ient]ia pedal[ite]r, fol. 120v–121v
TJL: fol. 103v–104r, wersja trzygłosowa

Wydania:
White II – Hymns, 7

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
15. A; po 2: $\mid a$ przekreślony
B; 1: A poprawiony na H , po znaku uwaga „h”
20. D: $\perp$
A; 4, 5: $d\ c$
23. D; 12, 14: oznaczenie akcydencji
24. A; 1: f^p
27. A; po 1: $\wedge$
37. A; 5: c
42. A; 5–7: $e\ d\ c$
43. D: $\downarrow$

4. AVE HIERARCHIA N. C.

Źródła – lokalizacja w TjL, konkordancje:
TjL: Ave Jerarchia N. C., fol. 108v-109r

Wydania:
White III – 34; MPO; DPMO; MAP IV

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D; klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 7: b^I
T, B: $\tau \tau$
4. D; 7: oznaczenie akcydencji
9. D; 5: oznaczenie akcydencji
20. D; 2: e^I
24. D; 3–6: zapisane o tercję wyżej
A: $\tau \tau$
25. D; 2, 3: zapisane o tercję wyżej
28. A; 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
29. A; 3: c
30. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{dd}_5$
A; 5: b^I
31. D: d

5. DIES EST LAETITIAE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
TJL: Dies est Leticie, fol. 110r–110v

Wydania:
White II – Hymns, 6

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D; klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. T; 3; |
6. B; 2; | c
8. A; 1; a^l
11. D; 4; oznaczenie akcydencji
A; 6; c
12. D; 4; oznaczenie akcydencji
14. A, T; 1; brak znaku dla wartości rytmicznej
T; 1; g^l
15. D; $\perp \wedge$
16. D; 1; $\wedge$; przed 2: klucze $\bar{g}_1, \overline{\overline{dd}_3}$
T; 2; e poprawiony na f
18. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
19. T; 2; c
22. D; przed 4: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
24. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
27. A; 2; c
33. D; przed 3: klucz $\overline{\overline{dd}_3}$

36. D: $\downarrow$
 A: c
 B: brak znaku dla wartości rytmicznej

6. COLEND A

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Colenda, fol. 110v (inskrypcja tytułowa), 111r–111v (zapis kompozycji)

TJL: [Colenda], fol. 169v–170r, wariant tej samej kompozycji

Wydania:

White IV – German Compositions, 4; WUOT ([Colenda]); MPO; DPMO; MAP IV

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

- D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
 D (169v–170r): klucz $\bar{g}_3$
- 1.–6. B (169v–170r): $\tau \tau \tau \tau \tau \tau$
 A; 3, 4: $c d$
 T; 6: d
 A (169v–170r); 3, 4: $c^l d^l$
 T (169v–170r); 6: d^l
- A; 2–4: $f e f$
 A (169v–170r); zamiast 2–7: $\uparrow f^l \wedge \equiv e^l d^l \uparrow e^l$
- T (169v–170r); T; po 2: $\equiv h \uparrow c^l$
- A; 1, 2: $f g$
 T; 2: B poprawiony na b
 A (169v–170r); 1, 2: $f^l g^l$
 T (169v–170r); 2: b
- D; przed 3: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 A; 2: c
 D (169v–170r); zamiast 3–4: $\wedge$; 5, 6: $e^l d^l$; zamiast 9–10: $\equiv \dots f^l e^l d^l e^l$
 A (169v–170r); 2: c^l
- D: a^l
 D (169v–170r): $\downarrow f^l$
- T; 5: h
 A (169v–170r); zamiast 2: $\uparrow \uparrow c^l c$
 T (169v–170r); 6, 7: $c^l d^l$
11. D (169v–170r): brak pauz
- A (169v–170r); 3: $\uparrow c^l$
- A; 7: c
 A (169v–170r); 1: $\uparrow c^l$; 7: c^l
- A; 3, 4–8: $f, e f \uparrow \equiv$
 A (169v–170r); zamiast 3: $\uparrow f^l \wedge$; 4: $\equiv$
- 13.–19. B (169v–170r): $\tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau$
- A; 2, 3: $e d$
 T; 2: e
 A (169v–170r); 2, 3: $e^l d^l$
 T (169v–170r); 2: c^l
- A; 3, 5, 6: $c c d$
 A (169v–170r); 3, 5, 6: $c^l c^l d^l$
- A; 3, 4: $e f$
 T; 5: c
 A (169v–170r); 3, 4: $e^l f^l$
 T (169v–170r); 5: c^l
- T; 1–3, 4: $d e f \uparrow$
 A (169v–170r); zamiast 1–2: $\uparrow f^l$
 T (169v–170r): $\uparrow \uparrow d^l a \uparrow \uparrow b c^l$
- D: a^l
 A; 1, 7, 8: $c c d$
 D (169v–170r): f^l

- A (169v–170r); zamiast 1–4: $\uparrow \uparrow d^l c b$; 7, 8: $c^l d^l$
 T (169v–170r): $\wedge \uparrow f^l \uparrow f$
- A; 4: h^l
 A (169v–170r); 4: h
 - 20.–23. D (169v–170r): brak pauz
 - A; 3: c
 A (169v–170r); 3: $\wedge$; zamiast 4–8: $\equiv h a, c^l h \equiv$
 - A; 4: c
 A (169v–170r); 4: c^l
 - D (169v–170r): brak pauzy
 - A; 3, 4: $f e$
 A (169v–170r); 3, 4: $f^l e^l$
 - 26.–30. B (169v–170r); B: $\tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau$
 - T; 2: c
 T (169v–170r); 2: c^l
 - D; 3: oznaczenie akcydencji
 T; 1, 4: $c d$
 T (169v–170r); 1, 4: $c^l d^l$
 - T; 1: c
 T (169v–170r); 1: c^l
 - T (169v–170r); zamiast 2: $\uparrow f \wedge$
 - 30.–34. D (169v–170r): brak pauz
 - B; 4: b
 B (169v–170r); 4: B
 - A (169v–170r); 3: $\wedge$
 T (169v–170r); 2, 3: $\uparrow \uparrow f$
 - A; 4: f
 A (169v–170r); 4: f^l
 - D; 2, 3: oznaczenie akcydencji
 - 35.–38. B (169v–170r): $\tau \tau \tau \tau$
 - A; 3, 4: $d c$
 D (169v–170r); zamiast 1: $\uparrow \uparrow a^l a^l$
 A (169v–170r); 3, 4: $d^l c^l$
 - D; 2, 3: $\downarrow \downarrow$
 A; 7: cis
 D (169v–170r); 2, 3: $\uparrow \uparrow$
 A (169v–170r); 7: cis^l
 - A; 2: d
 A (169v–170r); 2: d^l
 T (169v–170r): $\downarrow \uparrow$
 - B (169v–170r); zamiast 1: $\uparrow \uparrow B B$
 - 39.–42. D (169v–170r): brak pauz
 - A; 1, 5: $c e$
 A (169v–170r); 1, 5: $c^l a$
 - T; 2: h
 - B (169v–170r): $\bullet F$
 - D; 2, 3: oznaczenie akcydencji
 A; 1, 2, 4: $g g e$
 T; 1, 2: $d d$
 A (169v–170r); 1, 2, 4: $g^l g^l e^l$
 T (169v–170r); 1, 2: $d^l d^l$
 - D; zamiast 2, 3: $\downarrow d^l$
 A; zamiast 3–4: $\uparrow f^l$
 T; 1: c ; 2: $\uparrow d$
 B; 1: $\downarrow$
 D (169v–170r): $\uparrow \uparrow a^l a^l \uparrow \uparrow f^l g^l$
 A (169v–170r): $\downarrow f^l \tau$
 T (169v–170r); 1: c^l ; zamiast 2: $\uparrow \uparrow d d$
 B (169v–170r); zamiast 2: $\uparrow \uparrow d d$
 - A; 3, 4: $f c$
 T; 2: $\uparrow c$; 3: c
 D (169v–170r); zamiast 2: $\equiv \dots h^l a^l g^l a^l$; 5: h^l
 A (169v–170r); zamiast 1–2: $\uparrow f^l$; 3, 4: $f^l c^l$
 T (169v–170r); 2: $\uparrow c^l$

- B (169v–170r); zamiast 1–2: | f
 46. D (169v–170r); zamiast 4–5: $\text{f} \dots g^1 f^1 e^1 d^1$; zamiast 8–9: $\text{f} \dots f^1 e^1 d^1 e^1$
 B (169v–170r); 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
 47. D: d
 A I (169v–170r): a^1
 A II (169v–170r): c^1 , brak znaku dla wartości rytmicznej
 T (169v–170r): brak znaku dla wartości rytmicznej

7. COLEND A SEVERINI [KOŃ?] 1540

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Colenda severini 1540, fol. 146v–147v

Wydania:
 White IV – German Compositions, 5; WUOT; MS;
 MAP IV

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}d_5$
6. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
13. T; 3: c
24. D; przed 2: klucz $\bar{g}_3$
66. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
72. D: d

Z INCYPITAMI W JĘZYKU POLSKIM

1. WESEŁ SIĘ POLSKA KORONA N. C.

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Veschel schÿą polska Corona N. C., fol. 88v–89r

Wydania:
 White V – Polish Compositions, 2; MDK; MAP IV

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 2.–3. D: $\tau \tau \tau$
3. A; zamiast 1–6: $c^1 \text{f} \dots$
 B: $\tau \tau \tau$
6. T; 1: e
9. D: J
12. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}d_5$
17. D; przed 2: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
22. D; 4: oznaczenie akcydencji
23. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
25. A; 1: c
30. D; 2, 4: oznaczenie akcydencji
31. D; przed 3: klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}d_3$
32. D; przed 4: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 A; 5: b^1
36. D; 2, 6: oznaczenie akcydencji
37. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ przekreślone, po nich klucze $\bar{g}_1$, $\bar{d}d_3$
38. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
39. D; 5, 7: oznaczenie akcydencji
40. D: d

2A. O PRZENASŁAWNIEJSZA PANNO

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: O przenaslawnyÿyscha Panno, fol. 104v–105r
 TJL: fol. 226v–227r, inna wersja

Wydania:
 White V – Polish Compositions, 6; MS

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 A, T: C2
4. D; nad nutą na systemie liniowym: $\sim$ jako oznaczenie zakończenia odcinka przeznaczanego do powtórzenia (t. 1–4)
9. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
 po 10. D, A–B: f wskazujący błędnie zakończenie części kompozycji, której początek ma być powtórzony – t. 1–4
28. D; 3, 6: oznaczenie akcydencji
31. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
35. D: $\text{f} \text{fis}^1 g^1 \text{f} \dots g^1 \text{fis}^1 g^1 \text{fis}^1 e^1 \text{fis}^1$ zamazane, poprawione na $\text{f} a^1 \text{f} \dots d^2 c^2 h^1 a^1 g^1 \text{f}$
 A; 1: $\bullet$
37. D; nad nutą na systemie liniowym: $\sim$ jako oznaczenie końca odcinka przeznaczanego do powtórzenia (t. 10–37) i zarazem całej kompozycji
41. T; 1: f
42. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
44. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
47. D; 2: d^1
 B; 1: h poprawiony na H
48. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji
51. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
 po 51. D: $\text{f} \dots g^1 a^1 g^1 \text{f} \text{f} e^1 d^1 \text{f}$
 A: | h | $c^1 \wedge$ |
 T: $\bullet$ g |
 B: | e d | c H |

2B. [O PRZENASŁAWNIEJSZA PANNO]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: fol. 226v–227r
 TJL: O przenaslawnyÿyscha Panno, fol. 104v–105r, inna wersja

Wydania:
 White V – Polish Compositions, 7

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. D; 8, 10: oznaczenie akcydencji
21. D: klucz $\bar{g}_3$
22. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
27. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
30. D; 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
39. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
44. D; 2: d^1
45. D; 4, 6: oznaczenie akcydencji

3. NASZ ZBAWICIEL N. C. 1537

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:
 TJL: Nas Zbawyczÿel N. C. 1537, fol. 105r–105v

Wydania:
 White V – Polish Compositions, 8; MS

Wykaz korektur i ujednoliczeń:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
6. T; 3: d

7. D; przed 5: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
T; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
9. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
A; 3: b^l
11. D; 10: $\bullet$
A; 5: b^l ; 6–10: $c^l \equiv_{\sim}$
B; 3: $f(?)$ poprawiony na $c(?)$, zamazane, po nich uwaga „f”
12. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
14. D; 1: oznaczenie akcydencji
23. A; 3: |
24. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
25. D: $\sharp$

4. PRZEZ TWE ŚWIĘTE ZMARTWYCHWSTANIE

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Przesz thwe swyąthe smarthwŷ[chwstanie],
fol. 157v–158r

Wydania:

White V – Polish Compositions, 11; MS

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
11. D: klucz $\bar{g}_3$
16. D: klucz $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
21. D; przed 4: klucz $\bar{g}_3$
23. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
36. D; 3, 6, 8, 10: oznaczenie akcydencji
37. D: $\bar{d}$
A: e

PREAMBULA

1. PREAMBULUM IN C

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] in c, fol. 18v–19r

TKD: Finis preambulum in p[ri]ncipio cantus
facie[n]du[m], s. 34

Wydania:

White I – Preambula, 1

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
D (TKD): klucz $\bar{c}_2$
2. D; 1: τ
D (TKD); 1: $\perp$
A (TKD): τ
3. T (TKD); 1: d^l , kreska nad literą przekreślona
4. D (TKD); zamiast 3–7: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \dots$ $c^l h c^l h a h$
A (TKD); 1: e^l , kreska nad literą przekreślona
B (TKD); 2: h
7. D; 1: $\wedge$; 5, 7, 9: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 1: $\wedge$; 6–9: niewidoczne
8. D (TKD): klucz $\bar{g}_4$
10. B (TKD); 3, 4: $\sqcap$
11. D: klucz $\bar{c}_2$
T (TKD): $\sqcap f \wedge \wedge \wedge d$
T II (TKD); 2: brak
14. A; 1: $\downarrow$
D (TKD): klucz $\bar{c}_2$
16. A; 1: $\downarrow$
A (TKD); 2: $\wedge$
T (TKD): $\downarrow f \wedge$
17. D (TKD); 10–12: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
18. D (TKD): e^l
19. D (TKD); 3, 7: brak $\sim$
A (TKD); po 1: $\bullet g$
T (TKD); po 1: $\bullet e$
T II (TKD); po 1: $\bullet c$
B (TKD); po 1: $\bullet c$
20. D: $\downarrow$
A, T, T II, B (TKD): brak

2. PREAMBULUM SUPER D

Źródła – lokalizacja w TjL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] sup[er] d, fol. 19r–19v

TKD: Finis aliud p[re]ambulu[um] ad d, s. 34–35

Wydania:

White I – Preambula, 2

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{c}_2$
D (TKD); brak klucza [= klucz $\bar{c}_2$]; zamiast 9–13:
 $\sqcap \vdash a^1 b^1 \models c^2 d^2 \sqcap c^2 \models d^2 c^2 h^1 c^2$
2. D; przed 9; klucz $\bar{g}_3$
3. A, T, T II, B (TKD): brak
4. D: klucz $\bar{c}_2$
D (TKD): klucz $\bar{c}_2$
B (TKD); 2: h
5. B (TKD); 3: h
7. B (TKD); 2: h
9. B (TKD); zamiast 3–4: $|f$
11. A; 1: c^1
D (TKD); 1: f^1
A (TKD); 1: d^1 ; zamiast 2: $\wedge \sqcap c^1$
13. D; 7, 8: oznaczenie akcydencji
15. D (TKD); 2, 3: nieczytelne
T (TKD); 2: $|f$
T II (TKD); 2: $|d$
16. D; 3, 5, 7: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 3, 5, 7: brak oznaczenia akcydencji
17. D; 5: $\bar{f}$ e^1 ; przed 9: klucze $\bar{g}_2, \bar{g}_3, \bar{g}_4, \bar{g}_5$
D (TKD); 5: $\sqcap f^1$
A (TKD); 2: brak
T (TKD); 1: d ; 2: brak
T II (TKD); 1: f ; 2: brak
B (TKD); 2: brak
18. D; 16, 18: oznaczenie akcydencji
D (TKD); 14, 16, 18: brak oznaczenia akcydencji
19. D: $\bar{c}_5$; klucz $\bar{d}\bar{d}_5$
A (TKD): a
T (TKD): d
T II (TKD): f
B (TKD): d

3. [PREAMBULUM] IN E

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: In e, fol. 19v

TKD: s. 35–36

Wydania:

White I – Preambula, 3

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
D (TKD): klucz $\bar{c}_2$
3. B (TKD); 2: h
4. T II (TKD): $| d \sqcap \bar{f} d e$
B (TKD); 3: h
6. D: klucz $\bar{c}_2$
8. D (TKD); 1: brak $\sim$
9. A (TKD); 2: znak dla wartości rytmicznej niewidoczny
11. A (TKD); 3: gis
B (TKD); 3: h
12. D; 4: oznaczenie akcydencji
17. D: klucze $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
19. D (TKD); zamiast 33–34: $\bar{f} \dots e^l d^l c^l d^l$
A, T, B (TKD): brak
20. D: $\bar{d}$
A (TKD): c^l
T (TKD): e
T II (TKD): brak
B (TKD): A

4. [PREAMBULUM] SUPER F

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: super f, fol. 20r

TKD: s. 36

Wydania:

White I – Preambula, 4

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{c}_2$
D (TKD): klucz $\bar{c}_2$
2. D; 6–12: $\bar{f} \bar{f} \bar{f} \dots$
A; 2: τ
T (TKD); 2: τ
3. T (TKD): $\bullet b$
4. D (TKD); 2, 6: $g^l d^l$
T (TKD): $\perp \lceil g$
6. D: klucz $\bar{g}_2$ przekreślony, po nim klucz $\bar{c}_2$
B (TKD); zamiast 3: $\sqcap \bar{f} c c$
8. T (TKD); zamiast 1–2: $| f$; 4: f
11. B (TKD); 3, 4: $\sqcap \bar{f} A G$ poprawione na $\sqcap \bar{f} c B$
13. B (TKD); 3: znak dla wartości rytmicznej niewidoczny
15. D (TKD); 1, 3: $\bullet c^l$, oznaczenie akcydencji
16. D (TKD); 3, 4: oznaczenia wysokości dźwięku niewidoczne
T II (TKD): brak
19. D; 1: $\wedge$
D (TKD); 1: $\wedge$
T (TKD): znak dla wartości rytmicznej niewidoczny
20. D: $\bar{d}$
D (TKD): $\bullet$ brak $\curvearrowright$

po 20. D (TKD): $\bar{f} \dots f g a h \bar{f} \dots c^l d^l d^l h \bar{f} \dots d^l e^l f^l d^l$

$\bar{f} \dots e^l f^l f^l e^l \bar{f} \dots g^l f^l e^l d^l \bar{f} \dots f^l e^l \bar{d} f^l$

A (TKD): $\bullet a$

T (TKD): $\bullet f$

B (TKD): $\bullet F$

5. PREAMBULUM SUPER F

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] sup[er] F, fol. 42v–43r

Wydania:

White I – Preambula, 5

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. A: brak znaku dla wartości rytmicznej
6. D: klucz $\bar{g}_3$
25. D; 1–6: $\bar{f} \bar{f} \bar{f} \dots$
28. D: $\bar{d}$
30. D: $\bar{d}$

6. [PREAMBULUM] IN G PER B

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: In G p[er] B, fol. 43r–43v

Wydania:

White I – Preambula, 6; WUOT; MDK

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$; 5: oznaczenie akcydencji
2. D; 1: $\wedge$
3. D; 5: oznaczenie akcydencji
6. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
7. D: zapisane o tercję niżej; 2: oznaczenie akcydencji
11. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
14. D: α
15. D; 2–5: $\bar{f} \bar{f} \bar{f} \dots$
B: $\bullet \bullet$
16. D: klucze $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
18. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
19. D: $\bar{d}$

7. PREAMBULUM IN G PER B

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] In G p[er] B, fol. 62r

Wydania:

White I – Preambula, 7; MPO; MDK; DPMO

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
8. A; 2: c
10. D; 2: oznaczenie akcydencji
A; 4: c
11. D: klucz $\bar{g}_3$; 2: oznaczenie akcydencji
15. A; 1: c
24. D; 10: oznaczenie akcydencji
25. D: $\bar{d}$
A, T, B: brak znaku dla wartości rytmicznej

8. PREAMBULUM IN A PER H

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] in a p[er] h, fol. 91v

TKD: s. 37, wersja rozszerzona: 13 t.; t. 1-2 i 10-13 = t. 1-2
i 3-6 w kompozycji z TJL

Wydania:

White I – Preambula, 8; WUOT

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (TKD): klucz $\bar{g}_4$
3. D (TKD): klucz $\bar{g}_3$; 3: brak $\sim$
B (TKD); 1: h
4. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
A (TKD); 1: $\perp$
5. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2: e^l
D (TKD); 7: brak $\sim$
6. D: d

9. [PREAMBULUM] IN F

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: In F, fol. 91v–92r

TKD: preambułu[m] N. C., s. 3, wersja rozszerzona: 22 t.
wraz z rozbudowanym przebiegiem figuracyjnym
w zakończeniu; t. 1–8 i 19 (2. połowa) – 20 = t. 1–8
(1. połowa) i 8 (2. połowa) – 9 w kompozycji z TJL

Wydania:

White I – Preambula, 9; WUOT

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: brak kluczy [= klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
D (TKD): klucz $\bar{g}_4$; zamiast 2-6: $\overline{\text{f f f f f f}} \dots g^l f^l g^l a^l f^l g^l (?)$
2. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. D (TKD); 1: oznaczenie akcydencji
A (TKD); 4: f^l
4. D (TKD); po 8: $\downarrow h$
A (TKD); po 3: $\wedge^l e^l$
T (TKD); po 3: $| h$
B (TKD); po 3: $| g$
5. T, B; 1: $|$
A (TKD); 2: $\perp$
T (TKD); $| c^l \perp$
B (TKD); $| f \perp$
6. D: klucze $\bar{g}_2, \bar{d}d_4$
D (TKD); przed 3: $\overline{\text{f f f f f f}} \dots f^l e^l f^l e^l d^l e^l$
B (TKD); 3: brak znaku dla wartości rytmicznej
7. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
8. B; 1: brak znaku dla wartości rytmicznej
D (TKD); zamiast 2-7: $\overline{\text{f f f f f f f}} \dots g^l f^l e^l d^l \overline{\text{f f f f f f}} \dots f^l e^l \overline{\text{f f f f f f}} \dots f^l e^l d^l e^l$
A (TKD); 2: g
T (TKD); 2: c^l
9. D: $\downarrow$

10. PREAMBULUM SUPER F

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] sup[er] F, fol. 98v

Wydania:

White I – Preambula, 10; Apel

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\mathbf{g}_2$
3. D; 3, 5, 7, 9: oznaczenie akcydencji
4. A; 1: $\bullet$
8. D; przed 1: $\mathbb{J}\mathbb{J} \overset{b^1}{g^1} \wedge$ przekreślone
22. T II: $\perp$
25. A; 2: d
26. T II: $\perp$
31. D; przed 31: klucz $\bar{\mathbf{g}}_3$; 42: oznaczenie akcydencji
32. D: $\mathbb{J}$

11. PREAMBULUM SUPER F

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] sup[er] F, fol. 137r

Wydania:

White I – Preambula, 11; WUOT; MDK; ZPMO

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
13. D: $\bar{d}$
14. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
15. D: $\bar{d}$

12A. PREAMBULUM IN D N. C.

Źródła – lokalizacja w TjL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] in d N. C., fol. 160v i 161r
(ostatni system: zakończenie, t. 11–14)

TJL: In d, fol. 243r, wariant tej samej kompozycji

Wydania:

White I – Preambula, 12; MDK; ZPMO; MAP IV

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. D; 9: f^l
8. D; 7, 9: oznaczenie akcydencji
po 10.: na prawym marginesie u dołu znaki

$$\begin{array}{c} \frac{1}{8} \\ \text{„} \frac{1}{8} \text{”} \\ \text{„} \frac{1}{8} \text{”} \end{array}$$
- przed 11.: na lewym marginesie u dołu znaki

$$\begin{array}{c} \frac{1}{8} \\ \text{„} \frac{1}{8} \text{”} \\ \text{„} \frac{1}{8} \text{”} \end{array}$$
11. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 3: oznaczenie akcydencji
12. D: $\sharp$
13. D; 30, 32, 34: oznaczenie akcydencji
14. D: $\sharp$

12B. [PREAMBULUM] IN D

Źródła – lokalizacja w TjL, konkordancje:

TJL: In d, fol. 243r

Preambulu[m] in d N. C., fol. 160v i 161r (ostatni system: zakończenie, t. 11-14), wariant tej samej kompozycji

Wydania:

White I – Preambula, 21

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; 8, 10: oznaczenie akcydencji
12. D; 3: oznaczenie akcydencji
13. D: $\bar{d}$

13. [PREAMBULUM IN G PER B]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: fol. 161r

Wydania:

White I – Preambula, 13; ZPMO

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. D; 3, 5: oznaczenie akcydencji
B; 1: g
5. D; 6: c^2
9. D; 5, 8: oznaczenie akcydencji
12. D; 2: oznaczenie akcydencji
14. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji;
16. A; 3: f ; po 4: $\wedge$
17. D: $\bar{d}$
18. D; 14, 16, 22, 24: oznaczenie akcydencji
19. D: $\bar{d}$

14. PREAMBULUM PEDALE IN D

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] pedale In d, fol. 182r

Wydania:

White I – Preambula, 14; MDK; ZPMO

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
7. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
9. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
12. D; 7: oznaczenie akcydencji
15. D: $\bar{d}$

15. [PREAMBULUM] IN F

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: In F, fol. 182r

Wydania:

White I – Preambula, 15; WUOT; ZPMO

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
B; 1: l
9. D: $\bar{d}$

16. PREAMBULUM IN F. MANUALITER

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: preambulum in F Ma[nualiter], fol. 195v

Wydania:

White I – Preambula, 16; MDK

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D: klucz $\bar{g}_3$
10. D; przed 3: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
15. D: klucz $\bar{g}_3$
18. D: $\bar{d}$

17. PREAMBULUM IN D

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] in d, fol. 233r

Wydania:

White I – Preambula, 17; MPO; DPMO

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
12. D: klucz $\bar{g}_3$
13. D; 6, 8: oznaczenie akcydencji
16. D: $\bar{d}$

18. PREAMBULUM IN G PER H

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] In G p[er] H, fol. 235r

Wydania:

White I – Preambula, 18; ZPMO

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucz $\bar{g}_3$
5. A; 1: l
12. A, T; 1: l
16. D; 2: e^l poprawiony na c^l
T; 2: brak znaku dla wartości rytmicznej
21. D; 4, 6, 8: oznaczenie akcydencji
B; 2: c
22. A; 2: e^l
25. D: $\bar{d}$

19. PREAMBULUM [IN F] N. C. 1546

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Preambulu[m] [in F] N. C. 1546, fol. 242v

Wydania:

White I – Preambula, 19; MPO; DPMO; MAP IV

Wykaz korektur i ujednoliceń:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. T II; $d | c$ przekreślone, poprawione na $l | c$
19. D: $\bar{d}$

20. ALIUD PREAMBULUM [IN F]

Źródła – lokalizacja w TJL, konkordancje:

TJL: Aliud preambulu[m], fol. 242v–243r

TJL: fol. 245r, wariant tej samej kompozycji

Wydania:

White I – Preambula, 20; MDK; ZPMO

Wykaz korektur i ujednolicień:

1. D: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (245r): klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. D; 3, 5, 6, 9: oznaczenie akcydencji;
4. A (245r); zamiast 3: $\sqcap d^l h$
T (245r): brak
T II (245r); zamiast 3: $\sqcap a f$
6. T (245r); przed 1: $\wedge$ przekreślony
7. D; 1–5: zapisane o tercję niżej, przed 1 uwaga „ā”
D (245r); 1–5: $a^l h^l a^l g^l a^l$
A (245r): | |
9. D (245r); zamiast 1–5: $\downarrow d^2$
13. T (245r); zamiast 2: $\lceil f \wedge$
14. D (245r); przed 3: klucz $\bar{g}_3$
15. D; 2, 4: oznaczenie akcydencji
16. D (245r); przed 3: klucze $\bar{g}_3, \bar{d}d_5$
17. D; 2: oznaczenie akcydencji; przed 3: klucz $\bar{g}_3$
D (245r); 4: oznaczenie akcydencji
19. D (245r); przed 7: klucze $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; zamiast 11–16: $\bar{f} f^l e^l$
A (245r); zamiast 2: $\wedge \sqcap h$
20. A (245r): $\sqcap a a \sqcap a h c^l a$
T (245r): $|f|f$
B (245r): $\bullet F$
21. D, A, T, B (245r): brak
22. D (245r): $\hat{a} f^l$
A (245r): b
T (245r): f
T II (245r): brak
23. D: $\downarrow$
D (245r): f^l

CRITICAL COMMENTARY

LIST OF ABBREVIATIONS

SOURCES

MANUSCRIPTS

- D-Rp B 211-215** – Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek, Ms. B 211–215, ca. 1538
D-Rp C 120 – Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-Bibliothek, Ms. C 120 ('Codex Pernner'), ca. 1518–1521
D-Z 81/2 – Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. Mu. 1676-1788 (Vollhardt 116) (olim mus. 81.2; 69.2.49), ca. 1530–1550
TJL – Tablature of Joannes of Lublin, 1537–1548, Cracow, Library of the Polish Academy of Learning and the Polish Academy of Sciences, MS 1716
TMHS – Tablature from the monastery of the Holy Spirit in Cracow (ca. 1548), Warsaw, National Library, MS 564, lost; a photocopy preserved at the Department of Musicology at the Polish Academy of Sciences, photograph 28
TNL – Organ notation from the Augustine monastery in the Kazimierz district of Cracow, written on a wooden plank (before 1528), Warsaw, National Library, Mus. 2081

PRINTS

- RISM A/I: **J 681** – *Trente sixiesme livre contenant XXX chansons tres musicales, á quatre, cinq & six parties [...] le tout de la composition de feu Josquin des Prez [...]*, Pierre Attaignant, Paris 1549
RISM B/I/1: **1512**¹ – *Aus sonderer künstlicher Art und mit höchstem Fleiss seind diss Gesangkbüecher mit Tenor Discant Bass unnd Alt corgiert worden in der kayserlichen unnd dess hailigen Reichs Stat Augspurg [...]*, Erhart Öglin, Augsburg 1512
RISM B/I/1: **1519**² – *Motetti de la corona. Libro tertio*, Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1519
RISM B/I/1: **1520**¹ – *Motetti novi libro secondo*, Andrea Antico, Venice 1520
RISM B/I/1: **1520**⁴ – *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum [...]*, Sigmund Grimm, Marx Wyrung [ed. Ludovicus Senfelius], Augsburg 1520
RISM B/I/1: **[1521]**⁶ – *Motetti e canzone libro primo*, Andrea Antico, Roma [1520]
RISM B/I/1: **[1526]**⁵ – *Fior de motetti e canzoni novi composti da diversi excellentissimi musici*, Giacomo Giunta, Rome [1523]
RISM B/VIII/1: **1524**¹⁸ – *Geystliche gesangk Buchleyn [...]*, [Josef Klug], Wittenberg 1524
RISM B/VIII/1: **1525**²² – *Geystliche Gsangbüchlin [...]*, Peter Schöffer, [Worms] 1525
RISM B/I/1: **1532**¹⁰ – *Primus liber cum quatuor vocibus. Motteti del fiore*, Jacques Moderne, Lyon 1532
RISM B/I/1: **1534**⁵ – *Liber tertius, viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet [...]*, Pierre Attaignant, Paris 1534
RISM B/I/1: **1537**¹ – *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum [...]*, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nuremberg 1537
RISM B/VIII/1: **1537**⁰⁸ – *Wittenbergisch Gsangbüchli durch Johan. Waltern [...]*, Peter Schöffer, Mathias Apiarius, Strasbourg 1537
RISM B/I/1: **1538**³ – *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum [...]*, Hieronymus Formschneider (Grapheus), Nuremberg 1538
RISM B/I/1: **1538**⁸ – *Symphoniae iucundae atque adeo breves quatuor vocum, ab optimis quibusque musicis compositae, ac iuxta ordinem tonorum dispositae, quas vulgo mutetas appellare solemus, Numero quinquaginta duo [...] Cum Praefatione D. Martini Lutheri*, Georg Rhau, Wittenberg 1538
RISM B/I/1: **1539**¹² – *Primus liber cum quatuor vocibus. Fior de mottetti tratti dalli Mottetti del fiore*, Antonio Gardano, Venice 1539
RISM B/I/1: **1542**⁶ – *Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor & quinque, & quidam plurium vocum*, Johann Petreius, Nuremberg 1542
RISM B/I/1: **1558**²⁰ – *Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, französichen welschen und teütschen geystlichen und weltlichen Liedern [...] Durch Sebastian Ochsenthun [...] zusammen ordinirt und gelesen*, Johann Kohl, Heidelberg 1558

MODERN EDITIONS

- Apel** – Willi Apel, *Der Anfang der Präludiums in Deutschland und Polen*, in: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, ed. Zofia Lissa, Warsaw 1963

- DPMO** – *Dawna polska muzyka organowa* [Early Polish organ music], ed. Joachim Grubich, Cracow 1968
- MAP IV** – *Musica antiqua polonica. Renesans* [Musica antiqua polonica. The Renaissance], ed. Piotr Poźniak, issue IV: *Muzyka instrumentalna. Muzyka na instrumenty klawiszowe* [Instrumental music. Keyboard music], Cracow 1994
- MDK** – *Muzyka w dawnym Krakowie. Wybór utworów XV-XVIII wieku* [Music in ancient Cracow. A selection of music from the 15th to 18th centuries], ed. Zygmunt M. Szweykowski, Cracow 1964
- MPO** – *Muzyka polskiego odrodzenia. Wybór utworów z XVI i początku XVII wieku* [Music of the Polish Renaissance. A selection of works from the 16th and the beginning of the 17th century], ed. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Cracow 1953
- MPOa** – *Music of the Polish Renaissance. A Selection of Works from the 16th and the Beginning of the 17th Century*, ed. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Cracow 1955 (an amended and extended version of the preceding item)
- MS** – *Muzyka staropolska. Wybór nie publikowanych utworów z XII-XVIII wieku* [Early Polish music. A selection of unpublished compositions from the 12th to 18th centuries], ed. Hieronim Feicht, Cracow 1966
- WDMP** – *36 Tańców z tabulatury Jana z Lublina* [36 dances from the Tablature of Joannes of Lublin], ed. Adolf Chybiński (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 20), Cracow 1948
- White I–VI** – *Johannes of Lublin. Tablature of Keyboard Music*, ed. John R. White (Corpus of Early Keyboard Music 6), Rome 1964–1967
- WUO** – *Wybrane utwory organowe XVI-XIX wieku* [Selected organ music from the 16th to 19th centuries], a supplement to Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa* [Polish pipe organs and organ music], Warsaw 1972
- WUOT** – *Wybór utworów organowych z Tabulatury Jana z Lublina (1540)* [A selection of organ music from Tablature of Joannes of Lublin (1540)], ed. Adolf Chybiński, *Kwartalnik Muzyczny* 1913, issue 4, Score supplement
- ZPMO** – *Z polskiej muzyki organowej* [From Polish music for the pipe organ], ed. Jerzy Gołos, Cracow 1967

In the lists of corrections and standardizations, numbers before a dot always refer to bar numbers; numbers placed after abbreviations of the name of the voice and a semicolon, but before a colon refer to consecutive symbols in a bar. Information following a colon is a description of the situation in the source. In corrections referring to a group of bars, numbers following abbreviations of the name of the voice refer to symbols in the last bar in the group.

Abbreviations of the names of the voices:

A – altus

A II – altus II

B – bassus

D – discantus

T – tenor

T II – tenor II

POLYPHONIC ARRANGEMENTS OF PLAINCHANT MELODIES

ORDINARIUM MISSAE CYCLES

1. OFFICIUM PER OCTAVAS

A. KYRIE PRIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sequit[ur] Officiu[m] Per octavas. Kirie pr[imu]m,
fol. 21v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
5. D; 4: accidental
6. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; 3, 5: accidental
7. D; 6: accidental
13. D; 7, 9: accidental
14. B; instead of 1: $\wedge$ $\lceil$ g
18. D; 9, 11, 13: accidental
T; 2: c
19. D: $\bar{d}$
A, T, B: missing rhythmic value
20. D; 12: accidental
21. D; 6, 8: accidental
22. D: $\bar{d}$
A: d
A, T: missing rhythmic value

TERTIUM KYRIE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Terciu[m] Kirie, fol. 22r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$]
A: $\bar{d}^l$ crossed out, corrected to $\bar{r}$
5. D: clef $\bar{d}\bar{d}_6$
12. D; before 5: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
15. D; 1: accidental
17. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; 7, 9: accidental
19. D; 6: accidental
T; 1: c
24. T; 3: c
25. D; 4, 6, 8: accidental
26. D: $\bar{a}$

CHRISTE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Criste eleyzon, fol. 22v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
2. T; 1: c
3. T; 2: c
8. T; 4: c
9. D; 4, 6, 8: accidental
10. A; 2: c
14. D; 5: accidental
T; 3: c
15. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; 4, 6, 8: accidental
16. D: $\bar{a}$
17. D: $\bar{a}$
18. D: $\bar{a}$
19. D: $\bar{d}$
A: missing rhythmic value

ULTIMUM KYRIE

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: [U]ltimu[m] [K]irie, fols 22v–23r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
7. D; 6, 8: accidental
16. D; 6, 8: accidental
17. D: clef $\bar{d}\bar{d}_6$
20. D; 4: accidental
21. A; 4: $c^\sharp$
22. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
25. D: $\bar{d}$
A: missing rhythmic value

B. ET IN TERRA PAX

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Et In Terra Pax, fols 23v–24r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (e)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
6. D; 4, 6: accidental
A; 5: c
19. D; 6, 8: accidental
21. D; 3: accidental
29. D; 3, 5, 7: accidental
32. D; 5: accidental
38. D; 7: accidental
44. D; 3, 5: accidental
45. D; 6: accidental
48. D: $\bar{d}$

DOMINE DEUS AGNUS DEI

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: D[omi]ne deus agnus dei, fol. 24v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (f)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
3. D; 5: accidental
- 4.–7. A: notated in the second row from above (in the T position), preceded by the annotation ‘altus’
7. D; 8: accidental
A: τ (above the notation: A referring to T)
13. D; 3: accidental
15. D; 6, 8: accidental
22. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
25. D: $\bar{d}$
A: e
T, T II, B: missing rhythmic value

QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Qui sedes ad dextera[m] p[at]r[is], fol. 25r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (g)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
4. T; 3: c
5. T; 5: c
6. D: τ
17. D; 2: accidental
19. D; 4: accidental
20. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
22. T: $|$
23. D: α
A: e
T, T II: missing rhythmic value

C. SANCTUS PER OCTAVAS

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Sanctus Per Octavas, fol. 25v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (h)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
T; 1: c
3. T; 1: c
4. T; 2: c
5. A: missing rhythmic value
6. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
A: missing rhythmic value
11. D: clef $\bar{g}_4$
14. D: $\bar{d}$
A, T: missing rhythmic value

SANCTUS TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Sanctus Terciu[m], fols 25v–26r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (i)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
after 13.: notation crossed out with the annotation ‘nichil’ below
D: $\bar{f} a^1 b^1 \bar{f} c^2 \bar{f} \dots d^2 c^2 b^1 a^1 \bar{f} c^2 b^1$
A: $| f^1$ $| g^1$
T: $| c^1$ $| d^1$
22. D: clef $\bar{d}\bar{d}_6$
26. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
29. D: α

HOSANNA IN EXCELSIS

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Ozanna In excelsis, fols 26v–27r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (j)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
- 1.–4. D: $\tau \tau \tau \tau$

5. D: clef $\bar{g}_4$
T; 2–4: $e f g$
6. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
10. D: clef $\bar{g}_4$
12. T; 2: missing rhythmic value
18. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
21. A; 1: missing rhythmic value
25. D: $\natural$
A, T, B: missing rhythmic value

D. AGNUS DEI

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Agnus dei, fols 27r–27v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 1 (k)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. A; 2: c
5. D: clefs $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
7. D; 3, 5: accidental
10. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
11. A; 2: c
12. A; 2, 3: $f d$
13. A; 2: c
15. A; 4: b^i
17. D: $\mp$
19. D: $\mp$
21. T; 2: missing rhythmic value
22. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
A: missing rhythmic value
T; 1: b^i
23. T; 1: c
27. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
T; 2: c
30. A; 2: c
35. D: $\natural$
A, T, B: missing rhythmic value

2. [OFFICIUM] DE DOMINA

A. KYRIE PRIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Kirie Primu[m] de d[omi]na, fol. 64v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
6. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. D; 6, 8: accidental
18. D: $\natural$

SECUNDUM KYRIE

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Secundum Kyrie, fols 64v–65r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
3. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. A; 2: $\bar{f}$
7. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
12. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ crossed out, followed by clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
14. D: $\natural$

CHRISTE

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Criste, fols 65r–65v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$]
A; 2: e
- 1.–4. D: $\mp \mp \mp$
3. D: clefs c_1, g_3
B: $\mp \mp$
7. B; 2: missing rhythmic value
8. B; 1: G
19. D: $\natural$

KYRIE ULTIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Kirie ultimum, fol. 65v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D: $\perp$
17. D: $\natural$

B. ET IN TERRA PAX

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Et In Terra Pax, fols 66v–67r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (e)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D: clef $\bar{d}\bar{d}_4$
10. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2, 4: $d c$
25. A; 2: c
28. D: clef $\bar{g}_3$
32. A; 3: d
33. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
39. A; 1: c
40. D: $\natural$
A, T: missing rhythmic value
41. D: $\natural$
42. D: $\natural$
A: c
A, T: missing rhythmic value

DOMINE DEUS AGNUS DEI FILIUS PATRIS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: D[omi]ne deus agnus dei Filius patr[is], fols 67v–68r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (f)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$]
4. T; 2: c
6. A; 3: c
7. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
16. T; 2: c
17. B; 1: τ
18. A; 1: c
26. T; 2: c
30. T; 3: c
35. D: $\bar{d}$

A, T: missing rhythmic value

QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui sedes ad dextera[m] Patris, fols 68v–69r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (g)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
4. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
21. D: clef $\bar{g}_3$
25. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
27. D: $\bar{d}$

A, T, T II: missing rhythmic value
after 27.: annotation 'Finis'

C. PATREM PER OCTAVAS N. C. 1540

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Patrem p[er] octavas N. C. 1540, fols 69r–69v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (h)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. B; 2: written on τ
5. B; 1–6. 1: written on τ
7. D; 7, 9: accidental
9. D; 7, 9: accidental
12. D: clefs $\bar{g}_2$, $\bar{d}\bar{d}_4$
T: $\perp$
14. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
16. D; 7, 9: accidental
20. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
22. D; 4: accidental
23. D; 6, 8: accidental
27. D: clefs $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$
29. D: ε
32. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
33. D; 6, 8: accidental
34. D: $\bar{d}$
A: d

QUI PROPTER NOS HOMINES

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui propt[er] nos homines, fols 69v–70r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (i)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
7. D; 7, 9: accidental
8. T: missing rhythmic value
10. D: clef $\bar{d}\bar{d}_5$
13. D; 6, 8: accidental
T; 2: c
15. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
17. D; 6, 8: accidental
19. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
23. D; 6, 8: accidental
A; 1: c
24. D: clef $\bar{g}_3$
28. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
D; 9, 11, 13: accidental
T; 2: c
29. D; 1: ω ; 5, 7: accidental
A, T, T II, B; 1: missing rhythmic value
30. T; 1: missing rhythmic value
33. D: $\bar{d}$

D. SANCTUS PER OCTAVAS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sanctus per octa[va]s, fol. 71v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (j)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. A: missing rhythmic value
8. A: missing rhythmic value
9. A: missing rhythmic value
10. T: missing rhythmic value
13. A; 1: d
14. D; 6, 8, 10: accidental
15. D: ω
A, T, T II, B: missing rhythmic value

SANCTUS TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sanctus Terciu[m], fols 71v–72r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 2 (k)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
10. D; 6, 8: accidental
11. A; before 1: $|a$ crossed out
14. D: clef $\bar{g}_3$
T; 2: c
16. D; 6, 8: accidental
19. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$

- 20. D; 3: accidental
- 21. D; 7, 9: accidental
- 23. D: clef $\bar{g}_3$
- 26. D; 8: accidental
T; 2: c
- 27. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 29. D; 5: accidental
- 30. D: $\sharp$
A, T, T II, B: missing rhythmic value

E. AGNUS DEI

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Agnus dei, fol. 72v

Editions:
White I – Three Organ Masses, 2 (l)

List of corrections and standardizations:

- 1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 6. D; 4, 6: accidental
- 7. B; 1: missing rhythmic value
- 14. A; 5: c
- 15. D; 6, 8: accidental
- 16. A; 2: c
T: missing rhythmic value
- 18. D; 1, 6: accidental
- 19. A; 2: c
- 21. D: clef $\bar{g}_3$; 6, 8: accidental
A: missing rhythmic value
- 24. D; 6, 8, 10: accidental
T: missing rhythmic value
- 25. D: $\sharp$
A, T, B: missing rhythmic value

3. OFFICIUM SOLEMNE

A. KYRIE FONS BONITATIS

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Sequit[ur] Officiu[m] Sollemne. Kirie Fons bonitat[is],
fol. 137v

Editions:
White I – Three Organ Masses, 3 (a)

List of corrections and standardizations:

- 1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
- 6. D; 4: accidental
- 10. D; 4, 6: accidental
- 11. D; 3, 5, 7: accidental
- 12. D: clef $\bar{g}_4$
- 17. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
T: missing rhythmic value
- 18. D; 4: $\sharp$
- 19. D; 6: accidental
- 20. A; 3, 4: $d c$
- 21. T: missing rhythmic value
- 22. D: $\sharp$
A, T: missing rhythmic value

TERTIUM KYRIE

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Terciu[m] Kirie, fols 138r–138v

Editions:
White I – Three Organ Masses, 3 (b)

List of corrections and standardizations:

- 1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$]
- 5. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
- 17. D; 6, 8: accidental
A; before 1: annotation 'mi'; 1, 2: $f^l e^l$, corrected to $e^l d^l$
- 18. T; 1: missing rhythmic value
- 20. D; 6: accidental
- 26. T: missing rhythmic value
- 27. D: $\sharp$

CHRISTE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Criste eleyzon, fols 138v–139r

Editions:
White I – Three Organ Masses, 3 (c)

List of corrections and standardizations:

- 1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
- 10. D: clefs $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
- 15. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 2: τ
- 16. A; 6: c
T; 2: c
- 17. T; 2: c
- 19. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
- 25. D; 5: accidental
- 26. D; 9, 11, 13: accidental
T; 2: c
- 27. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
- 29. T; 2: c
- 30. D; 4: accidental
B; 1: τ
- 36. D: clef $\bar{d}\bar{d}_6$
- 40. T: missing rhythmic value
- 41. D: $\sharp$
B: missing rhythmic value

ULTIMUM KYRIE

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Ultimu[m] Kirye, fols 139v–140r

Editions:
White I – Three Organ Masses, 3 (d)

List of corrections and standardizations:

- 1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
- 3. A; 7: c
- 5. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; before 7: clef $\bar{d}\bar{d}_6$
- 6. D; before 4: clefs $\bar{c}_3, \bar{g}_5$
- 8. T; 1: τ
- 9. T; 3: c
- 10. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
- 13. A; 4: c
- 14. T; 3: c
- 15. D; 7: accidental
- 17. T; 5: c
- 18. A; 2: c
- 19. D; before 4: clefs $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
- 22. D; 2: accidental
A; 3: e

- T; 4: *c*
 23. D; 7: accidental
 T; 1: *d*
 24. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 D, A, T, B: O^3
 26.–27. D: $\tau \tau$
 27. B: $\lceil \lceil$
 31. A; 2, 3: *d e*
 32. D: $\lceil \lceil$
 33. D: $\lceil$
 B: missing rhythmic value

B. ET IN TERRA

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Et In Terra, fols 140r–141r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (e)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. D; 6, 8: accidental
5. D: clef $\bar{d}\bar{d}_6$
10. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
15. T; 4: *c*
 B: $\lceil$
20. D; 8: accidental
 T; 1: τ
21. T; 4: *c*
22. D; 7, 9: accidental
23. T, B: missing rhythmic value
24. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
28. D; 6, 8: accidental
29. D: clefs $\bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
 A; 3: *g*
 after 31. D: $\text{F}\dots b^1 a^1 b^1 g^1 \text{F}\dots a^1 g^1 a^1 f^1$ crossed out
33. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
36. D; 7: accidental
40. A; before 1, 3: *b e*
41. T; 2: *c*
42. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; after 1: annotation ‘sincopa’
- 42.–43. A, T: letter symbols linked by strokes
 in the manuscript
43. D: $\pm$
47. D: clef $\bar{g}_4$
 A; 6: *c*
51. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 8: accidental
52. D: α
 A; 2: *c*
53. D: α
54. D: α
55. D: $\lceil$
 A, T: missing rhythmic value

DOMINE DEUS AGNUS DEI

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Domine deus agnus dei, fol. 141v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (f)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 A; 3: *c*

3. D; 6, 8: accidental
 B; 2: missing rhythmic value
5. D: clef $\bar{g}_4$
 T; 2: *c*
10. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
11. D; 6, 8: accidental
13. A; 2: *c*
17. D; after 2: $\text{J} a^1$ crossed out; after 4: $\text{J} g^1$, crossed out, corrected to $\text{F}\dots d^1 c^{\#1} b c^{\#1}$
23. D; 8: accidental
 T; 2: *c*
24. D: $\lceil$
 A, T: missing rhythmic value

QUI SEDES AD DEXTERAM

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Qui sedes ad dextera[m], fol. 142r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (g)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$]
3. D: clef $\bar{g}_4$
5. A; 2: *c*
6. D; 4: accidental
7. A; 2: *c*
9. D; 8: accidental
12. D; 6, 8: accidental
14. D; before 2: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
18. A; 3: *c*
19. D: clef $\bar{g}_4$; 6: accidental
23. A: missing rhythmic value
24. D: $\lceil$
 B: missing rhythmic value

C. PATREM SOLEMNE

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Patrem Sollemne, fols 142v–143r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (h)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
3. A; 2: *c*
5. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
7. D; 6, 8: accidental
8. T; 4: *c*
13. T; 4: *c*
14. D; before 4: clef $\bar{g}_4$; 7: accidental
18. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 4: accidental
24. D; 2: $\pm$
 A; 1: missing rhythmic value
25. T; 2: missing rhythmic value
27. D; 2: accidental
 A; 2: *c*
 T: missing rhythmic value
28. D; 4: accidental
29. D; 5, 8, 10, 12: accidental
 A: missing rhythmic value
30. D: $\lceil$
 A, T, T II, B: missing rhythmic value

QUI PROPTER NOS HOMINES

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui propt[er] nos homi[n]es, fols 143r–143v
= Qui propter Nos ho[omi]nes, fol. 203v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (i)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
4. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
A; 2: *c*
12. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
15. A; 3: *f*
16. D: clef $\bar{g}_4$
T; 2: *c*
17. B: missing rhythmic value
18. D: $\sharp$
T, B: missing rhythmic value

D. SANCTUS SOLEMNE IN G

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sanctus Sollemne In G, fols 143v–144r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (j)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
T; 4: *c*
3. D; 2: accidental
T; 4: *c*
5. D; 4: accidental
6. D; 3, 4, 6, 8: accidental
T; 2: *d*
7. T; 2: *c*
8. T: missing rhythmic value
9. D; 4: accidental
10. A: missing rhythmic value
T; 2: *c*
11. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
12. A: missing rhythmic value
15. D: clef $\bar{g}_4$; 2: accidental
17. D; 5: accidental
18. D; 2: accidental
20. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
22. A, T: missing rhythmic value
23. T; 2: *c*
24. D; 7, 9: accidental
25. D: $\sharp$
A, T: missing rhythmic value

SANCTUS TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sanctus terciu[m], fols 144r–144v

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (k)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
3. D: clefs $\bar{g}_4$, $\bar{d}\bar{d}_6$
6. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$

10. D; before 3: clef $\bar{g}_3$

14. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$

15. B; 2: missing rhythmic value

18. A; 4–9: *f e f e f g*

20. D; before 3: clef $\bar{g}_3$

22. A; 1: *f* corrected to *e*^l

23. D; 6, 8: accidental

A; 3: missing rhythmic value

30. D: $\sharp$

HOSANNA IN EXCELSIS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ozan[n]a in excelsis, fols 144v–145r

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (l)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
T; 1: *d*
4. D: clef $\bar{g}_3$
6. A; 2: *d*
8. D: $\sharp$
A; 2: $\sharp$
15. D: clef $\bar{g}_2$
21. D; 5: accidental
A; 2: *f*
22. D; 4, 6, 8: accidental
23. D: $\sharp$

E. AGNUS DEI IN G PER B

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Agnus dei in G p[er] B, fols 145v–146r

TJL:[Agnus Dei], fols 248v–249r, a variant of the same composition, basically transposed down by a fourth in notation, i.e. ‘in D’.

Editions:

White I – Three Organ Masses, 3 (m) (Agnus dei in G p[er] B, fols 145v–146r);

White V – Works of Uncertain Origin, 10 ([Agnus Dei], fols 248v–249r), as an untitled composition.

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
D (248v–249r): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
2. T (248v–249r); instead of 1: $\sharp \sharp f g$
6. D; 8: accidental
A; 3: *a*
B: $\sharp$
D (248v–249r); 4–9: $\sharp \sharp \sharp \dots d^l c^{\sharp l} d^l c^{\sharp l} b c^{\sharp l}$
A (248v–249r); 2, 3: $\sharp \sharp g$
B (248v–249r): $\sharp \sharp$
- 7.–26. B (248v–249r): transposed up by a fifth
9. D; 8: accidental
D (248v–249r); 4–9: $\sharp \sharp \sharp \dots f^l e^l f^l e^l d^l e^l$
11. D; 6, 8: accidental
D (248v–249r); 3–8: $a \sharp \sharp$
T (248v–249r); 4: $\sharp$
12. A (248v–249r); 1: *c*^l
T (248v–249r); 1–4, 6: *a g a b a*
13. T (248v–249r); 3–5: *b a b*
15. D; 4: accidental

16. T; 2: *c*
D (248v–249r); 3: missing ~; instead of 3–6: $\text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{g}^{\sharp} \text{e}^{\sharp} \text{f}^{\sharp}$
T (248v–249r); 2: *g*
17. D: clef $\bar{g}_3$
19. A (248v–249r): τ
T (248v–249r): $|g \wedge \uparrow g$
23. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 3: accidental
25. D; 2: accidental
29. D: clef $\bar{g}_3$
D (248v–249r); 4: $f^{\sharp}$
- 29.–35. B (248v–249r): transposed up by a fifth
31. D; 7: accidental
D (248v–249r); instead of 4–7: $\text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{g}^{\sharp} \text{d}^{\sharp} \text{c}^{\sharp} \text{b} \text{c}^{\sharp}$
32. D; 8: accidental
D (248v–249r); instead of 5–8: $a \text{f}^{\sharp}$
T (248v–249r); 3: *b*
33. A; 1: $f^{\sharp}$
D (248v–249r); 2: missing
A (248v–249r); 1: *c*
T (248v–249r); 1, 2: *a b*
34. D (248v–249r): missing rest
T (248v–249r); 3: *b*
35. D; 2, 3: $e^{\sharp} f^{\sharp}$
A (248v–249r): $\text{a} \text{f}^{\sharp} \text{g} \text{f} \text{e}$
T (248v–249r); 1: $f^{\sharp}$
36. A (248v–249r); 3: *c*
38. D; 7, 9: accidental
- 39.–43. B (248v–249r): transposed up by a fifth
41. A (248v–249r); 4: $e^{\sharp}$
T (248v–249r); 4: *b*
42. A (248v–249r); 1: $f^{\sharp}$
T (248v–249r); 1, 2: $c^{\sharp} d^{\sharp}$
43. D (248v–249r); 1: $f^{\sharp}$, missing ~
44. A (248v–249r); instead of 1–2: $|c^{\sharp}$
B (248v–249r); 1: $f^{\sharp}$; instead of 2: $\text{f}^{\sharp} \text{g} \text{G}$
45. D (248v–249r); 1, 2: $c^{\sharp} c^{\sharp}$
46. D; 6, 8, 10: accidental
D (248v–249r); 1–4: $b^{\sharp} c^{\sharp} d^{\sharp} c^{\sharp}$
47. D: d
T II (248v–249r): missing fifth in the chord

ARRANGEMENTS OF INDIVIDUAL PARTS

1. KYRIE ELEISON VIRGINITATIS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leis]on Virginitatis, fol. 39v

TMHS: Finit[ur] Kyr̃e eleÿzon fons bonitat[is] p[rimu]m,
p. 354

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 1 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
A (TMHS): $\bullet c^{\sharp}$
- 1.–2. D (TMHS): missing rests
- 1.–4. B (TMHS): missing rests
- 1.–6. T (TMHS): missing rests
3. A (TMHS), instead of 1–2: $|e^{\sharp}$; 4: $e^{\sharp}$
4. A; 6: *g*
5. A; 2–4, 8: $f e d b^{\sharp}$
7. A (TMHS); 2: $g^{\sharp}$
8. B (TMHS); 3, 4: $\text{f}^{\sharp}$
9. D; 6, 8: accidental
D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
10. A (TMHS); instead of 1–3: $\text{f}^{\sharp} c^{\sharp}$
11. B; 1, 2: $\text{f}^{\sharp}$
after 11. D (TMHS): $\text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{g}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{e}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{g}^{\sharp}$
A (TMHS): $|d^{\sharp}$ $\text{f}^{\sharp} c^{\sharp}$
T (TMHS): $|a$ $|g$
B (TMHS): $|d$ $|e$
12. D (TMHS); instead of 1–5: $\text{f}^{\sharp}$
14. D; 4, 6: accidental
16. D (TMHS); instead of 2: $\text{f}^{\sharp} g^{\sharp}$
17. D; 4, 6: accidental

18. D (TMHS); 4: $\text{f}^{\sharp}$
19. D (TMHS), 1: $\text{f}^{\sharp}$; 2: $\text{f}^{\sharp}$; instead of 3: $\text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{e}^{\sharp} \text{f}^{\sharp}$
A (TMHS); 4: $\text{f}^{\sharp}$
20. A (TMHS); 1: $\wedge$
21. B (TMHS); instead of 1–2: $|F$
22. D (TMHS): $\text{f}^{\sharp} e^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} \text{e}^{\sharp} c^{\sharp} d^{\sharp} c^{\sharp} b c^{\sharp}$
23. D: d

KYRIE ELEISON TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leis]on terciu[m], fols 39v–40r

TMHS: Finit[ur] 3m Kyrie eleÿzon, pp. 355–356

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 1 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
A (TMHS): $|g \text{f}^{\sharp}$
B (TMHS); 2: $|$
- 1.–5. T (TMHS): missing rests
2. B (TMHS); 1: $|$
3. A; 4: *c*
A (TMHS): $|b|b$
4. A (TMHS); instead of 3–4: $|a$
5. A (TMHS); instead of 1–2: $\text{f}^{\sharp} a$; instead of 4–10: $\text{f}^{\sharp} c^{\sharp} b c^{\sharp} b$
6. A (TMHS); instead of 2–3: $|c^{\sharp}$
7. A (TMHS); instead of 3–8; instead of 1–3: $|e^{\sharp}$
8. A; before 2: $\wedge$; 2–5: $d c e d$
A (TMHS); 4, 5: $d^{\sharp} c^{\sharp}$
9. T (TMHS); 3: $\text{f}^{\sharp}$
10. B (TMHS); instead of 2–3: $|f$
16. A (TMHS); instead of 2: $\text{f}^{\sharp} d^{\sharp} \wedge$
T (TMHS); instead of 4–17; instead of 1: $\text{f}^{\sharp} \text{f}^{\sharp} b$

17. D (TMHS); instead of 1–3: ♯ *e*
18. D (TMHS): ∓
B (TMHS): ∓
21. A (TMHS); instead of 1–4: | *d*^l
22. D (TMHS); instead of 1–2: ♯ *b*
23. D; 6, 8: accidental
D (TMHS): ♯ *b*^l
A (TMHS); 5: *g*[#]
T (TMHS): ∓ ∧ ∓ *e*
25. T (TMHS); 1: *f*
27. B; 2: missing rhythmic value
28. D: ♯
T II (TMHS): ♯ *a*
B (TMHS): ♯ *A*
- 28.–29. D (TMHS): ♯
29. D: ♯
A, T, T II, B (TMHS): missing

[CHRISTE]

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: fols 40r–40v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 1 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. D; 5: b^1
7. D: clef $\bar{g}_2$
A; 1, 2: fa
11. D; 1: $\wedge$
12. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
19. T: |
20. B; 1: f
21. D; 6, 8: accidental
A; 3: d
24. A; 4: missing rhythmic value
25. D; 8: accidental
29. B; 2: g
30. D; 6, 8: accidental
34. D: clef $\bar{g}_2$ corrected to clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
35. D: $\sharp$

KYRIE ELEISON ULTIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leis]on ultimu[m], fols 40v–41r
 TMHS: Finit[ur] ultim[um] Kyrye elejzon fons bonitat[is]
 N. Z., pp. 357–359

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 1 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): $\times$
- 3–6. T (TMHS): missing rests
4. A (TMHS); 2: g ; instead of 3–4: $| g^l$
- 4–10. B (TMHS): missing rests
5. A (TMHS); 7–6.; 1: $\lceil a^l \models g^l$
6. A (TMHS); instead of 2–3: $| g^l$
7. D (TMHS); instead of 2–3: $\lceil d^2$

10. D; 7: accidental
D (TMHS); instead of 1–2: $\text{f}^{\flat}$ $a^{\flat}$; instead of 4–7: $\text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat}$
 $g^{\flat} \text{f}^{\flat} g^{\flat} \text{f}^{\flat} e^{\flat} \text{f}^{\flat}$
11. D (TMHS); 2: $a^{\flat}$; 3, 4: illegible
13. D; 4, 6: accidental
D (TMHS); 2: missing accidental
14. D (TMHS); instead of 1–3: $\text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat}$
T (TMHS); 3: $\text{f}^{\sharp}$
B (TMHS); 2: c
16. A (TMHS); instead of 6 – 17.; instead of 1: $| g$
T (TMHS): missing rest
17. T; 1: τ
D (TMHS); 2: missing
A (TMHS); instead of 3–4: $| b$
T (TMHS); 1: $\perp$
18. D (TMHS): clef $\bar{g}_3$, missing rest
20. B (TMHS): missing rest
21. D (TMHS); instead of 2–3: $\text{f}^{\flat} d^{\flat}$
23. D; 4, 6: accidental
24. D (TMHS); instead of 1–2: $\text{f}^{\flat} d^{\flat}$
A. (TMHS); 1, 2: $\text{f}^{\flat}$
T (TMHS): $| d \perp$
25. D; 5, 7: accidental
26. B (TMHS), instead of 2–3: $| a$
27. D (TMHS); instead of 1–7: $| c^{\flat}$; instead of 9–10 – 28.;
instead of 1: $\text{f}^{\flat} a^{\flat}$
T (TMHS); instead of 3 – 28.; instead of 1–2: $\text{f}^{\flat} a^{\flat} \text{f}^{\flat} b a g$
28. D; 7, 9: accidental
A (TMHS); 2–4: $e d c$
29. D (TMHS): $\bullet g^{\flat}$
A (TMHS); instead of 3–4: $| b$
T (TMHS): $\bullet g$
B (TMHS). 2, 3: $| \text{f}^{\flat} B$
30. A (TMHS); instead of 2: $\text{f}^{\flat} c^{\flat} d^{\flat}$
B (TMHS); instead of 2: $\text{f}^{\flat} f d$
31. B (TMHS); 1: e ; instead of 2: $\text{f}^{\flat} A d$
32. D (TMHS); instead of 2–6: $\text{f}^{\flat} f^{\flat}$
B (TMHS); 1: $\text{f}^{\flat} e$
33. D (TMHS); instead of 3–6: $\text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} \text{f}^{\flat} e^{\flat} d^{\sharp} e^{\flat} d^{\sharp} c^{\flat} d^{\sharp}$
34. A (TMHS); instead of 1–2: $| c^{\flat}$
36. A: missing rhythmic value
A (TMHS): $\bullet$
- 36.–37. D: $\text{f}^{\flat}$
37. A, B: missing rhythmic value
T II (TMHS): $\bullet e$

2. KYRIE PASCHALE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Kirie Paschale, fols 81r-81v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 2 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: C2, clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. D; 4, 6, 8: accidental
3. A; 2, 6: $c\ c$
9. A: missing rhythmic value
10. B: |
11. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{dd}_5$
15. D: $\sharp$

KYRIE TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Kirie terciu[m], fol. 81v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 2 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. T; 3: *c*
9. A; 2: *c*
13. D: $\bar{d}$
A, T: missing rhythmic value
T II: *c'*; missing rhythmic value
B: |
15. A, T, B: missing rhythmic value
16. D: $\bar{d}$
T, B: missing rhythmic value

CHRISTE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Criste eleizon, fol. 81v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 2 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 2, 3: *e d*
4. D; 7: accidental
11. A; 3: *f*
12. D: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}_3$
13. T; 2, 3: *c d*
15. D: $\bar{d}$

KYRIE ULTIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Kirie ultimu[m], fol. 81v (title inscription), fol. 82r
(notation of the composition)

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 2 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
5. D; 7, 9: accidental
6. A; 2: *g'*, missing rhythmic value
7. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; 4, 6: accidental
A; 2: *d*
12. T; 6: *c*
14. A; 3: *c*
18. A; 1: *c*
23. D: $\bar{d}$

3A. KYRIE PASCHALE N. C.

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e pascale N. C., fols 155v–156r

TJL: Ky[ri]e[leis]on Pascale 1543, fols 190v–191r, a variant
of the same composition transposed down by a fifth

TJL: Ky[ri]e[leis]on pascale phŷnk, fol. 238r, a variant of
the same composition transposed down by a fifth

TMHS: p. 44

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_4$
D (190v–191r): clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
A (190v–191r); instead of 1–5: | *c*
D (238r): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A (238r); instead of 1–5: | *c*
- 1.–2. B (TMHS): missing rests
- 1.–4. T (TMHS): missing rests
3. A; 4: *d*
A (190v–191r); 4: *g*
A (238r): *g*
- 4.–5. A (238r): $\bar{c} \bar{c}$
T (238r): $\bar{c} \bar{f} \bar{g} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{f} \bar{b} \bar{b} \bar{a} \bar{g} \bar{f} \bar{g} \bar{f}$
5. A; 6: *c*
B (TMHS); 2: $\wedge$
A (190v–191r); 6: *f*
T (190v–191r): $\bar{c}$
B (190v–191r); after 1: | *F* crossed out
6. D; 6, 8: accidental
D (TMHS); 2: *g'*; 4, 6, 8: missing accidental
D (190v–191r); 2: *c'*
D (238r); 2: *c'*
7. A; 2: *f*
D (238r): clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
A (190v–191r); 2: *b*
A (238r); 2: *b*
8. B (238r); 1: *d*; instead of 3: $\bar{c} \bar{f} \bar{f}$
9. B (238r): instead of 3: $\bar{c} \bar{f} \bar{f}$
10. A; 4–11.; 1: *d*
A (190v–191r); 4–11.; 1: *d*
A (238r); 4–11.; 1: *d*
11. D; 7, 9: accidental
D (TMHS); 5, 7, 9: missing accidental
12. A; 2, 4: *e c*
A (TMHS); 2, 4: *e' c'*
T (TMHS); before 2: | *f* crossed out
A (190v–191r); 2, 4: *a f*
A (238r); 2, 4: *a f*
13. T (TMHS); before 1: | *g* crossed out
B (238r); 1: missing rhythmic value; instead of 2: $\bar{c} \bar{f} \bar{f}$
14. B (TMHS); 2: *c*
B (190v–191r); 3: *B*
B (238r): *a g B f*
15. D (190v–191r): 3–8: *a f*
D (238r); 3–8: *a f*
T (238r): *b a b*
B (238r): *g f g*
16. D: $\bar{d}$
D (190v–191r): $\bar{a}$
A (190v–191r): *e*
T (190v–191r): *c*
T II (190v–191r): *a*
B (190v–191r): *A*
D (238r): $\bullet$
A (238r): | $\bar{f} \bar{c} \bar{f} \bar{f} \bar{e} \bar{d}$
B (238r): | $\bar{d} \bar{c} \bar{c} \bar{d} \bar{e}$
after 16. D (238r): $\bullet a \quad \bullet a \quad \bullet a \quad \hat{d} a$
A (238r): | $\bar{c} \quad \bar{c} \bar{d} \bar{e} \quad \bullet f \quad | \bar{e} \quad | a$
T (238r): $\bullet a \quad | a \quad \bar{c} a b \quad | \bar{c} \quad | f$
B (238r): $\bar{c} \bar{f} \bar{e} \bar{c} \bar{d} \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{c} \bar{f} \bar{g} \bar{c} \bar{f} \bar{a} \bar{g} \bar{c} \bar{f} \bar{e}$

[SECUNDUM KYRIE ELEISON]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 156r–156v

TJL: S[e]c[un]d[u]m [Kyrie], fols 191r and 190v, 4. system
– ending, bars 24–26, a variant of the same composition
transposed down by a fifth

TJL: S[e]c[un]d[u]m Ky[ri]e[leis]on, fol. 238v, a variant
of the same composition basically transposed down
by a fifth

TMHS: p. 45

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_4$
D (191r and 190v): missing clefs [= clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$]
D (238v): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
- 1.–2. D (191r and 190v): $\pm \pm$
- 1.–4. A (191r and 190v): $\tau \tau \tau \tau$
3. T; 2: d
T (238v); 2: g
- 3.–5. A (TMHS): missing rests
4. T (TMHS); 1, 2: $\sqcap \sqcap$ pitches illegible
T (191r and 190v); 3–8: $f \sqcap \sqcap \sqcap \sqcap$
T (238v); 3–8: $f \sqcap \sqcap \sqcap \sqcap$
5. D (191r and 190v): clef $\bar{c}_2$
T (191r and 190v); 2: missing
A (238v): $| f$ is resting (rest symbol missing)
T (238v): $\pm$
B (238v): $|$
6. A (238v); instead of 2: $\sqcap \sqcap g f g a$
8. T (TMHS): $\sqcap \sqcap c^l b \sqcap a g$ crossed out, corrected to τ
B (TMHS): missing rest
A (191r and 190v); 3: missing rhythmic value
A (238v); 3: missing rhythmic value
9. D (191r and 190v): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
10. D (TMHS): missing $\sim$
D (191r and 190v): missing $\sim$
D (238v): missing $\sim$
11. A (TMHS); 2–7: written under illegible and crossed out
letter symbols; 6, 7: $c d$
B (TMHS): $| d | d$
B (238v): $| G \sqcap G g$
12. B (TMHS); 3: c
B (238v); instead of 1: $\sqcap f F$
13. T; 2: f
B (TMHS): $\sqcap c e | d$ the last symbol corrected to c (?)
A (191r and 190v); 3: missing rhythmic value
A (238v); 3: missing rhythmic value
B (238v); instead of 1: $\sqcap F f$; 2 $B \flat$
14. A (191r and 190v); 8: $b \flat$
A (238v); 8: $b \flat$
- 14.–16. T (TMHS): missing rests
15. A; 7: c
A (191r and 190v); 7: f
B (191r and 190v); 2, 3: $c d$
A (238v); 7: f
B (238v); 2, 3: $\sqcap \sqcap c d$
16. A; 7: b^l
B (TMHS); 1: b

A (191r and 190v); 7: e

B (191r and 190v): $e f g a$

A (238v); 7: e

- 16.–20. B (238v): transposed up by a fourth
17. T (TMHS); 1, 2: pitches illegible
B (191r and 190v); 3, 4: $g f$
18. B (191r and 190v); instead of 1: $\sqcap g G$
D (238v); instead of 3: $\sqcap d^l d^l$
19. D; 8, 10: accidental
D (TMHS); 6, 8, 10: missing accidental
D (191r and 190v); 5–10: $c^l \sqcap \sqcap \sqcap \sqcap$
20. A (TMHS); 2, 3: $\sqcap c |$
B (TMHS); 3: b
B (191r and 190v); instead of 2: $\sqcap F f$; 3: e
21. B (191r and 190v); before 1: $\sqcap F f$ crossed out; 1–3: $f d f$
D (238v): clef $\bar{c}_2$
B (238v): $\bullet f$
after 21. (191r and 190v) in the margin: annotation
'Finis vide an[te] Ky[ri]e[leis]on a tali $\sim$ '
- 22.–23. D, A, T, B (191r and 190v): missing
- 22.–24. B (238v): transposed up by a fourth
24. D (191r and 190v): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$; above clefs: symbol $\sim$
B (191r and 190v); 1: g
T (238v); instead of 2–3: $| c$
25. D (191r and 190v); 5–10: $a \sqcap \sqcap \sqcap \sqcap$
B (191r and 190v); 2: $\bullet$
D (238v); 5–10: $a \sqcap \sqcap \sqcap \sqcap$
A (238v); 1: $|$ after the correct rhythmic value
T (238v): $b \flat$
B (238v): $\bullet g$
26. D: d
A (191r and 190v): e
T (191r and 190v): a
T II (191r and 190v): c
B (191r and 190v): A
A (238v): $\bullet e$
T (238v): c^l
T II (238v): a
B (238v): A

CHRISTE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Cr[ist]e, fol. 156v

TMHS: pp. 45–46

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): missing clef [= clef $\bar{g}_4$]
5. T (TMHS); 2: c^l
6. D (TMHS); 1: missing accidental
7. D (TMHS): missing rest
T (TMHS); 3, 4: illegible
B (TMHS); 2: b
8. A (TMHS): $| a | b$ crossed out, corrected to τ
B (TMHS); 2: A crossed out, corrected to b
9. T; above 1: $\sqcap e a$ crossed out
A (TMHS): $\sqcap e^l | d^l \sqcap c^{\sharp l}$ crossed out, corrected to $| a | b$
B (TMHS); 1: τ corrected to $| A$
10. D; 6, 8: accidental

- A; 3: $c^\sharp$
 D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
 11. T (TMHS); 2, 3: $\text{f}^\wedge$
 12. D; 6, 8: accidental
 D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
 13. D: d

KYRIE ELEISON ULTIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Kȳ[ri]e[leis]on ultimu[m], fols 156v–157r
 TMHS: Finis Kȳrȳeleȳzon pascale N. Crac[oviensis]
 Nicolai, pp. 46–47

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 3 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
 D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
- 1.–2. B (TMHS): missing rests
- 1.–7. T (TMHS): missing rests
3. B (TMHS); 2: b
5. D; 8, 10: accidental
 D (TMHS); 6, 8, 10: missing accidental
6. A (TMHS); 4: c
9. B (TMHS); 2: c
10. T (TMHS); 1: c^l
 D (TMHS); instead of 6 – 11.; instead of 1: d^2
11. D; 4, 6: accidental
 D (TMHS); 2, 4, 6: missing accidental
 A (TMHS); 2: illegible, corrected to $\text{f}^\sharp$
 B (TMHS); 1: missing rhythmic value
12. B (TMHS); 1: missing rhythmic value
- 15.–16. D (TMHS): missing rests
16. B (TMHS); 1: b
17. D (TMHS); 1: a
18. D (TMHS); 1: $\sim$
19. T (TMHS); 2: illegible, corrected to d^l
21. D; 4, 6, 8: accidental
 D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
22. B (TMHS); 3: b
23. D; 6, 8: accidental
 D (TMHS); 2: $\sim$; 4, 6, 8: missing accidental
 A (TMHS); 2: $c^\sharp$
 B (TMHS); 1: e
25. B (TMHS); instead of 2: f^c c e
26. D; 4, 6, 8: accidental
 D (TMHS); 1: missing accidental
27. D: d

4A. KYRIE ELEISON PASCHALE 1542

[HEINRICH] FINCK

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Kȳrielyzon phȳnk pascale 1542, fol. 207r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (e)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 1.–2. D: a a
6. D: clef $\bar{g}_3$

8. D; after 1: a
- 9.–10. D: a a
19. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$ crossed out, followed by clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$;
 5, 7, 8: accidental
 A: f
20. A; 2: missing rhythmic value
25. D: clef $\bar{g}_3$
29. A; 1: b^l
30. D: d
 A: missing rhythmic value

CHRISTE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Criste eleizon, fol. 207v

TJL: Cr[ist]e[leis]on, fols 238v–239r, a variant of the same
 composition basically transposed down by a fifth

Editions:

–

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
 D (238v–239r): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
- 1.–5. D: a a a a a
 D (238v–239r): missing rests
5. T (238v–239r); 3–8: f^f f^f f^f f^f f^f f^f
6. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 6.–7. T, B: a a
 T (238v–239r): f^c a
 B (238v–239r): a a
7. D (238v–239r): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{\text{d}}\bar{\text{d}}_6$
 A (238v–239r); 2: c
10. D (238v–239r); 2, 3: missing
 A (238v–239r); 2: missing
12. D: clef $\bar{g}_3$
 A; 3: c
 A (238v–239r); 1, 3: f , f
 T (238v–239r); 1: missing
 B (238v–239r): missing rest
13. T (238v–239r); 1: c^l , missing rhythmic value
- 13.–22. B (238v–239r): transposed up by a fourth
14. D; 4, 6, 8: accidental
15. D (238v–239r): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
 T (238v–239r); 1: c^l , missing rhythmic value
16. D (238v–239r); 2: b ; instead of 3: f^c c^l c^l
 A (238v–239r); 3: a
 T (238v–239r); 3: B
18. T (238v–239r); 1: A
21. D (238v–239r); 4: b
22. D (238v–239r); 4–9: f^f f^f f^f f^f f^f f^f c^l b c^l b a b
 T (238v–239r); after 3: f
23. D (238v–239r): b
 B (238v–239r); 1, 2: $B^\flat$ $B^\flat$
24. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 D (238v–239r); 5: b
25. B (238v–239r); 1: f
26. A (238v–239r): f crossed out after the correct rhythmic
 value
27. D; 2, 6, 8, 10: accidental
 D (238v–239r); 1, 2: b , missing accidental
 B (238v–239r): g
28. T (238v–239r); after 1: $\text{f}^\wedge$ e
 B (238v–239r); 1, 2: a f

28. D; 7, 9: accidental
 B; 1: *d* corrected to *g*; 3: missing rhythmic value
 D (TMHS); 2: *gⁱ*
 B (TMHS); 3: |
 B (240v): *c fl g*
29. B (TMHS); 4: $\lceil$
 D (240v): $\lceil$
 A (240v): $\bullet g^i$
 T (240v): $\bullet e^i$
 T II (240v): $\bullet c^i$
 B (240v): $\bullet C$
- 30.–33. D, A, T, B (240v): missing
32. A (TMHS): $\lceil \lceil \lceil$
 B (TMHS): $\bullet g$
33. D: $\lceil$

3B-4B. KYRIE ELEISON PASCHALE
[HEINRICH] FINCK

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leis]on pascale phŷnk, fol. 238r, variant Kŷ[ri]e
pascale N. C., fols 155v–156r, transposed basically
down by a fifth, included also with minor changes as
Ky[ri]e[leis]on Pascale 1543, fols 190v–191r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (190v–191r): clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. D; 4: accidental
- 4.–5. A: $\perp \tau$ (instead of in T)
T:
(instead of in A)
A (190v–191r): $\sqcap f g f \sqcap g a \uparrow b b \sqcap b b a g f \sqcap g f$
T (190v–191r): τ
5. D; 5: accidental
B (190v–191r); after 1: $| F$ crossed out
7. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
8. B (190v–191r); instead of 3–4: $| F$
9. B (190v–191r): instead of 3–4: $| F$
13. B; 1: missing rhythmic value
D (190v–191r); 3: accidental
B (190v–191r); 1: $|$; instead of 2–3: $| F$
14. B; 1–2, 4: $a g f$
D (190v–191r); 3: accidental
B (190v–191r); 1–2, 4: $A G F$
15. T: $b b a b b$
B: $g f g$
T (190v–191r): $B b A B b$
B (190v–191r): $G F G$
16. B; 1: d
A; 2–4: $f e d$
- 16.–20. D, A, T, B (190v–191r): missing
- 17.–18. A: transposed down by an octave in notation
- 17.–19. D: transposed down by an octave in notation
19. A; 1: e
T; 1: c
21. D: $\natural a$
D (190v–191r): $\natural$
A (190v–191r): $\bullet e$

- T (190v-191r): ● *c*
T II (190v-191r): ● *a*
B (190v-191r): ● *A*

SECUNDUM KYRIE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: S[e]c[un]d[u]m Ky̅[ri]e[leis]on, fol. 238v, variant
[Secundum Kyrie eleison], fols 156r–156v, transposed
basically down by a fifth, included also with minor
changes as S[e]c[un]d[u]m [Kyrie], fols 191r and 190v,
4th system: ending, bars 24–26

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
D (191r and 190v): missing clefs [= clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$]
- 1.-2. D (191r and 190v): $\pm \perp$
- 1.-4. A (191r and 190v): $\tau \tau \tau \perp$
5. A: |f (instead of in T)
B: |
D (191r and 190v): clef $\bar{c}_2$
T (191r and 190v): |f $\perp$
B (191r and 190v): •
6. A (191r and 190v); instead of 2-5: | g
8. A; 3: missing rhythmic value
A (191r and 190v); 3: |
9. D (191r and 190v): clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
11. B (191r and 190v): • G
12. B (191r and 190v); instead of 1-2: | F
13. A; 3: missing rhythmic value
A (191r and 190v); 3: |
B (191r and 190v); instead of 1-2: | F
15. B (191r and 190v); 2, 3: $\sqcap$
17. B (191r and 190v); 1, 2: B♭ A
18. B: | g | a
D (191r and 190v); instead of 3-4: ♯ c^I
B (191r and 190v): $\sqcap$ g G | A
19. D (191r and 190v); 5-10: c^I musical notation
- 19.-25. B: transposed up by an octave in notation
20. B (191r and 190v); instead of 2: $\sqcap$ F f
21. D: clef $\bar{c}_2$
B (191r and 190v); before 1: $\sqcap$ f F crossed out; | f $\sqcap$ d f
after 21. (191r and 190v) in the margin: annotation
'Finis vide an[te] Ky[ri]e[leis]on a tali musical notation '
- 22.-23. D, A, T, B (191r and 190v): missing
24. D (191r and 190v): clefs $\bar{c}_2$ $\bar{g}_4$; above clefs symbol musical notation
T (191r and 190v); instead of 2: $\sqcap$ c c
B (191r and 190v); 2, 3: A F
25. A; 1: | after the correct rhythmic value
T: b♭
A (191r and 190v): | d r e
B (191r and 190v): | G • G
26. D: ♯
T: c^I
T II: a
T (191r and 190v): a
T II (191r and 190v): c

CHRISTE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Cr[ist]e[leis]on, fols 238v–239r, variant Criste eleizon, fol. 207v, transposed basically down by a fifth

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
6. T: $\lceil c^l$ (instead of in A)
B: $\perp$
7. A; 2: c
8. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \overline{\bar{d}}_6$
12. A; 1–3: $\lceil \lceil$
13. T; 1: c^l , missing rhythmic value
- 13.–21. B: transposed up by an octave in notation
15. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
T; 1: c^l , missing rhythmic value
18. T; 1: A
22. T; after 3: $\mid$
26. A: $\mid$ crossed out after the correct rhythmic value
27. B: g
28. T; 1: $\bullet$
B; 1, 2: $a f$
- 29.–30. B: transposed up by an octave in notation
31. D: $\sharp$
after 31. in the margin: annotation 'Kÿ[ri]e[leis]on
ultimu[m] eiusdem vide inferius afterst muteta[m]
Si Deus pro nob[is] im[m]ediate'

KYRIE ELEISON ULTIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fol. 240v (notation of the composition); fol. 239r (title Kÿ[ri]e[leis]on ultimu[m] in a cross-reference placed after Cr[ist]e[leis]on), variant [Kyrie ultimum], fol. 208r, transposed basically down by a fifth

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 8 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
3. A; 1: $\lceil b^b$ crossed out, corrected to $\lceil c^l a$ placed below
12. D; 3, 4: $f^l e^l$
A; 2: f
13. D; 6, 8: accidental
14. A; 2, 5: c^l
15. A: c
T: e^l
17. A; 3: missing rhythmic value
23. D; 2: $\wedge$
24. A; 4, 5: $c d$
B; 4: c
28. B; 2, 3: $f g$
29. D: $\sharp$
A: g^l
T: e^l
T II: c^l

5. KYRIE PER OCTAVAS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Kirie p[er] octavas, fol. 87v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_1, \overline{\bar{d}}_3$
3. D; 6, 8: accidental
T; 1: f
4. A; 3, 4: $e f^\sharp$
5. D; 2–7: transposed up by a third in notation
A: $\mid g$
6. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. T; 1, 2: $c d$
13. D; 7, 9: accidental
15. T; 1: c
16. D; 4, 6: accidental
17. B; before 4: g crossed out
20. D: $\sharp$

[KYRIE] TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: [Kyrie] Terciu[m], fols 87v–88r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_1, \overline{\bar{d}}_3$
A: τ (instead of in T)
- 1.–4. T; 1–4: $\lceil d^l e^l f^l g^l \lceil a^l b^b \lceil g^l \mid a^l \lceil f^l \lceil f^l g^l a^l b^l$
 $\lceil c^l c^l \lceil d e f g \mid a^l$ (instead of in A)
4. D; 5, 7: accidental
5. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}}_5$
6. A; 3: f
7. D; 3: accidental
8. A; 4: e
10. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; $\perp$
11. T; 2: c^l
13. A; 2, 3: $d e$
15. D: clefs $\bar{g}_1, \overline{\bar{d}}_3$
T; 1: d
16. D; 5: accidental
T; 3: c
17. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 4, 6, 8: accidental
18. D: $\sharp$

CHRISTE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Criste, fol. 88r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_1, \overline{\bar{d}}_3$
T; 3: b^b
2. T; 1: c
3. A; 3, 4: $e f^\sharp$
6. A: $\tau \tau$
T; 4: a
8. T; 6: a
9. T; 3: b^l
10. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 4, 6: accidental; before 7: clefs $\bar{g}_1, \overline{\bar{d}}_3$
A; 4: b^b
12. A; 2: $f^\sharp$

13. T: $\pm \tau$
15. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
16. T; 3: c
18. D: $\sharp$

ULTIMUM KYRIE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ultimum Kirie, fols 88r (title inscription), 88v (notation of the composition)

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 4 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
3. D; 1: $\downarrow$
7. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. A; 3: f
10. A; 1, 2: $e d$
11. D; 4, 6: accidental
12. D; before 3: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
13. B; 1: a
14. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
T; 5–8: $c d e f$
17. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ crossed out, followed by clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$; 4: accidental
18. B: $e d$
20. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
21. D; 3: a^l
22. T; 2, 3: $d c$
23. A; 2: g
24. D: $\sharp$
A: a
T: d

6. KYRIE ELEISON DE SANCTA MARIA

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leiso]n de s[an]cta maria, fol. 186v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
B; 1: missing rhythmic value
4. D; 6, 8: accidental
10. D; 10, 12: accidental
11. D: $\sharp$

[KYRIE TERTIUM]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 186v–187r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–3. T: $\tau \pm | a | c^l | d^l$ (instead of in B transposed down by an octave)
B: $| d | f | g | a | g \sqcap f d$ (instead of in T)
6. D; before 2: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

10. B; 2: G
12. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
17. D; 4, 6, 8: accidental
18. D: $\sharp$

CHRISTE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Criste, fol. 187r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. B; 1, 3: $g g$
9. A; 1: a^l
10. B; 3: $b b$
11. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
12. D: $\sharp$
B: D

KYRIE ELEISON ULTIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leis]on ultimu[m], fols 187r–187v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 5 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
4. D; 6, 8: accidental
5. B: $\pm$
6. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D; 2, 3: $\bar{f}$
12. D; 8, 10: accidental
13. D; 6: accidental
14. D: $\sharp$
T II: $\bullet d$

7. KYRIE MAGNE DEUS IN G

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Kyrie magne deus In G, fols 187v, 96r – a hypothetical ending (bars 16–29)

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 6; WUOT (ending, bars 16–29)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 4, 6: accidental
6. D; before 3: clef $\bar{g}_3$
11. D; 6, 8: accidental
16. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
29. D: $\sharp$

8. KYRIE ELEISON DE SANCTA MARIA TEMPORE ADVENTUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ky[ri]e[leis]on de sancta Maria t[em]p[or]e Adventus, fol. 189v

TJL: Kirie eiusdem officii, fol. 109r, a variant of the same composition transposed down by a tone (only occasionally breaching the whole tone / half tone relationship)

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
D (109r): missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$]
2. D (109r); 2: b^1
B (109r); instead of 2–3: $\bar{\tau} g$
3. D (109r); 4: b^1 ; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D (109r); 3, 5: $b^1 b^1$
B (109r); 2: e
5. D: clefs $\bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
B; 3: f
D (109r); 1: b^1
6. D (109r); instead of 1–4: $\bar{\tau} f^1 \bar{\tau} \dots g^1 f^1 e^1 f^1$; 8: b^1
8. D: d

SECUNDUM [KYRIE]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: S[e]c[un]dum [Kyrie], fol. 189v

TJL: Terciu[m] [Kyrie], fol. 109r, a variant of the same composition transposed basically down by a tone (exceptionally up by a minor seventh, only occasionally breaching the whole tone / half tone relationship)

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$; τ
D (109r): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; τ
2. D (109r); 3: f^1
4. D (109r); 2: e^2
T (109r); 2: missing
5. T; 1: c
A (109r); 2–4: $e^1 \bar{\tau}$
T (109r); 1: b^b
B (109r): $\tau \tau$
6. T; 2: e^1
7. D (109r); 5: b^1
A (109r); 2: τ
T (109r); 2: b^b
8. D (109r): clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
9. A; 2: c
D (109r); instead of 2: $e^2 \bar{\tau} \dots$
A (109r); 2: b^b
10. D (109r); 3, 5: $b^1 b^1$
A (109r); 5: e^1
B (109r); instead of 2: $\bar{\tau} G g$
11. D (109r); before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
T (109r); 3: e^b
B (109r); 1, 2: $a b^b$
12. D: d
D (109r): b^1

CHRISTE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Cr[ist]e[leis]on, fols 189v–190r

Criste eleison, fol. 109r, a variant of the same composition transposed basically down by a tone (exceptionally up by a minor seventh, only occasionally breaching the whole tone / half tone relationship)

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
D (109r): missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
3. D (109r): clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
A (109r); 3, 5: $c e^1$
4. A: $a g a b c^1$
B; 1: τ
A (109r): $g^1 f^1 g^1 a^1 b^b$
5. A; 3, 4, 6: $c d e$
B: τ corrected to $g \bar{\tau} g$
D (109r): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (109r); 2: b^1
A (109r); 3, 4, 6: $b c^1$, missing
B (109r): $f^1 f$
6. D (109r): $\bar{\tau} \dots c^2 b^b a^1 b^b \bar{\tau} a^1 g^1 \bar{\tau} f^1 b^b$
A (109r); instead of 1: $\wedge^1 c^1$; 2: d^1
T (109r): τb^b
B (109r); 1: e^b
after 6. D (109r): $\bar{\tau} c^2 \bar{\tau} \dots a^1 b^b c^2 a^1 \bar{\tau} b^b \bar{\tau} b^b f^1$
A (109r): τ f^1
T (109r): f^1 d^1 d^1
B (109r): $\bar{\tau} A F$ $\bar{\tau} A B^b$ B^b
7. D (109r); 1: e^2
8. D; 6: accidental
A; 1: d^1
T: $a g$
D (109r): clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
A (109r); 1: c^2
T (109r): $g^1 f^1$
B (109r); instead of 2: $\bar{\tau} d B^b$
9. D (109r); 3: b^1
T (109r); 2: e^b
B (109r); instead of 1: $\wedge^1 B^b$
10. A (109r); 1: missing rhythmic value
T (109r); 2: d^1
B (109r); instead of 3–4: f
11. A; 2: c^1
T; after 2: $\bar{\tau} e^1 f^1$ obliterated, corrected to $\wedge^1 b$
B; 3, 4: $\bar{\tau} A F$ obliterated, corrected to $\bar{\tau} c B$
D (109r); 2: b^1
A (109r): $d c d e f$
T (109r); 3–4: $\wedge^1 a$
B (109r); 3, 4: $b^b a$
- 11.–13. B (109r): transposed up by a minor seventh
12. D (109r); 2, 3: $b^1 b^1$; instead of 4–9: $\bar{\tau} \dots a^1 g^1 b^b a^1$
13. D: d
B: C
A (109r): d

ULTIMUM KYRIE ELEISON

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ultimu[m] Kŷ[ri]e[leis]on, fol. 190r

TJL: Ultimum [Kyrie eleison], fol. 109v, a variant of the same composition transposed down by a tone (only occasionally breaching the whole tone / half tone relationship)

White I – Mass Ordinary Sections, 7 (d)

1. D: clefs $\bar{g}_3, \bar{d}d_5$; $\mp$
D (109v): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$; missing rest

- 1.-4. A (109v): $\tau \tau \tau \tau \tau$
T (109v): $| b\flat | f | f$ [missing rhythmic value] $g^{\flat} f^{\flat} d e$
 $f g a f | b\flat | a$
6. D; 7, 9: accidental
A; 3: $d^{\flat}$
A (109v); 3: g crossed out, corrected to $b\flat$
7. A; 3: e
A (109v); 3: $d^{\flat}$
8. D (109v): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A (109v); 5: $e^{\flat}$
T (109v); 3: f
9. D (109v); 7: $b^{\flat}$
A (109v); 2: $b\flat^{\flat}$
T (109v); 2: $d^{\flat}$
10. D; before 4: clef $\bar{g}_3$
D; 7, 9: accidental
A (109v): τ
T (109v): missing rest
11. T; 3, 4, after 4: $\bar{\tau} | d^{\flat}$ obliterated, corrected to $\bar{\tau} \quad c^{\flat} a$
D (109v); 2: $\sim$
T (109v); 3, 4: $\bar{\tau} \quad b\flat g$
B (109v); instead of 1-2: $| f$
12. D; before 1: $\bar{\tau} \bar{\tau} \bar{\tau} \dots$ $g^{\flat} f^{\sharp \flat} g^{\flat} f^{\sharp \flat} e^{\flat} f^{\sharp \flat}$ crossed out
D (109v); 3-8: $\bar{\tau} \bar{\tau} \bar{\tau} \dots$
A (109v): missing rest
13. B; 4: c
B (109v); 4: $b\flat$
14. A (109v); 3, 4: $b\flat c$
15. D (109v); 3: $b^{\flat}$; 4-9: $\bar{\tau} \dots$ $c^{\flat} b^{\flat} a^{\flat} g^{\flat} f^{\flat} \quad b\flat^{\flat} a^{\flat}$
A (109v); 2: $e^{\flat}$
16. D: d
D (109v): $b^{\flat}$
A (109v): missing fifth in the chord

Sources – where placed in TJL, concordances:

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 9

1. D; clef $\bar{g}_3$
2. D; 1: τ
3. A; 3: c
4. D; 7, 9: accidental
8. D; 6: accidental
12. D; 7, 9: accidental
14. A; 4: c
18. B; 2: e
- 19.–20. D: $\pm \pm$
25. D; 4: accidental
27. D; 1: τ
A; 2: b^1
37. D; 6, 8: accidental

39. D; 6, 8: accidental
42. A; 3: *c*
46. T; 2: *d*
B; 2: |
48. D; *d*

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Domine deus Agnus dei, fol. 225v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 9 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. D; before 3: clef $\bar{g}_3$
15. D; 6, 8: accidental
16. D: d

QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, [SUSCIPE]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui tollis p[*e*]c[*ca*]ta m[*un*]di, fols 225v–226r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 9 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
 10. D; 2: accidental
 20. A; 2: *f*
 21. D; 7, 9: accidental
 22. D: $\sharp$
 A, T: $\sharp$

10A. PATREM SOLEMNE IN D

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Patrem solemne In d, fols 38v–39r

TJL: Aliud solemne patrem, fols 202v–203r, a variant of the same composition transposed basically up by a fourth, i.e. ‘in g’

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 10

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (202v–203r): clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\overline{\text{dd}}_5$
- 1.–3. D (202v–203r): missing rests
3. A (202v–203r); 4: b
4. A (202v–203r); 2: b
6. B (202v–203r); instead of 1–2: | c; 3, 4: $B \flat G$
- 7.–8. B (202v–203r): transposed down by a fifth
9. A (202v–203r); 2: c^l
10. D; 4, 6: accidental
14. D (202v–203r); 4–9: $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}} \dots g^l f^{\sharp l} g^l f^{\sharp l} e^l f^{\sharp l}$
15. B (202v–203r); 1, 3: $G G$
16. B (202v–203r); 1: F
19. A; 3: $\bar{\Gamma}$; 4, 5: $e f$
D (202v–203r): missing rest
A (202v–203r); 3: $b \flat$
21. T (202v–203r); 3 and after 3: $\sqcap b \flat b \flat$ (rhythm designations and the second letter obliterated), corrected to $\bar{\Gamma} b \flat$; instead of 4: $\equiv c^l b \flat$

- B (202v–203r); instead of 3: $\sqcap g c$
22. D; 6: accidental
D (202v–203r); 1: $f^\sharp$; instead of 3–6: $\text{g}^\sharp \text{g}^\sharp \text{g}^\sharp \text{e}^\sharp \text{f}^\sharp$
T (202v–203r); 2: $\sqcap g$
B (202v–203r): $\sqcap d e b \mid d$
23. D (202v–203r); 1: missing
A (202v–203r); 1–4: missing
T, B (202v–203r); 1, 2: missing
- 23.–24. D (202v–203r): $\pm \pm$
24. B (202v–203r); 2: g
26. T (202v–203r); 1, 2: $\sqcap$
27. D (202v–203r): $\mid b b^\flat \mid b b^\flat$
28. D (202v–203r): clefs $\overline{g}_3, \overline{dd}_5$
A (202v–203r); 4: a^l , the horizontal line above the letter crossed out
29. A (202v–203r); 1, 3–5: $b b a g f$
T (202v–203r): 3: missing
30. B; 1: $\mp$
A (202v–203r): $g a g f$
B (202v–203r): $\pm d$
31. B; after 1: $\mid d^2$ (?) obliterated
- 31.–33. B (202v–203r): transposed down by a fifth
32. D (202v–203r): clefs $\overline{g}_1, \overline{dd}_3$
A (202v–203r); 3: a^l
33. T (202v–203r): $\pm$
34. B (202v–203r); 1, 2: $B b F$; instead of 3: $\sqcap G g$
36. T; 3, 4: $d^l d^l$
D (202v–203r): clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
A (202v–203r); 3, 4: $c^l c^l$
T (202v–203r); 3, 4: $g g$
37. T (202v–203r); 4: c
38. D; 7, 9: accidental
39. D: $\natural$
A (202v–203r): $b b$

QUI PROPTER NOS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui propt[er] nos, fol. 39r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 10 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\overline{g}_3$
2. T; 8: a^l
3. A; 1: g
4. B; 1, 2: $a g$
5. D; before 3: clef $\overline{g}_2$
6. D; 2: g^l
13. A; 3: e
14. D; 2: b^l
18. D; 7, 9: accidental
19. D: $\natural$
B: D

10B. ALIUD SOLEMNE PATREM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Aliud solemne patrem, fols 202v–203r, variant Patrem solemne In d, fols 38v–39r transposed basically up by a fourth

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 11

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3, \overline{dd}_5$
9. A; 2: c^l
10. D; 4, 6: accidental
14. D; 7, 9: accidental
19. A; 3–5: $\sqcap b b a b b$
21. D; 3: accidental
T; 3 and after 3: $\sqcap b b b$ (rhythm designation and the second letter obliterated), corrected to $\sqcap b b$
22. D; 4, 6, 8: accidental
- 23.–24. D: $\pm \pm$
24. B; 2: g
27. D; 2: accidental
28. D: clefs $\overline{g}_3, \overline{dd}_5$
A; 4: a^l , the horizontal line above the letter crossed out
29. A; 3–5: $a g f$
30. A: $g a g f$
32. D: clefs $\overline{g}_1, \overline{dd}_3$
A; 3: a^l
33. T: $\pm$
36. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
37. T; 4: c
38. D; 7, 9: accidental
39. D: $\natural$

QUI PROPTER NOS HOMINES

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui propter Nos ho[mi]nes, fol. 203v
= Qui propt[er] nos homi[n]es, fols 143r–143v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 11 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3, \overline{dd}_5$
5. D; before 2: clefs $\overline{g}_2, \overline{dd}_4$
8. D: $\pm$
12. A; 2: c
T; 3–13.: $\pm \pm$
17. B: $\mid$
18. D: $\natural$

11. SANCTUS SOLEMNE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sanctus solemne, fols 154v–155r
TMHS: Finit[ur] p[rimu]m S[an]ct[us] Sole[mne], p. 344

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 12

List of corrections and standardizations:

1. D: c^2 , clef $\overline{g}_3$
D (TMHS): missing c^2 , clef $\overline{g}_3$
5. T (TMHS); 3: c
6. D; 4, 6, 8: accidental
D (TMHS); 1: missing accidental
7. A (TMHS); 2: b
9. D; 4, 6, 8: accidental
19. D (TMHS); after 7: $\sqcap c^2$
21. D (TMHS); 2: missing $\sim$
22. D (TMHS); 1, 3: missing $\sim$
24. A; 1: c
A (TMHS); 1: c^l
25. D; 1: $\wedge$; 5, 7, 9: accidental

26. D: d
B (TMHS): d

[SANCTUS TERTIUM]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fol. 155r

TMHS: Finit[ur] S[an]ctus NC, p. 345

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 12 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$; $\pm$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
B (TMHS): missing rest
- 1.–2. D (TMHS): missing rests
- 1.–3. T (TMHS): missing rests
2. A; 5: b^l
3. B (TMHS); after 1: $\bullet a$
5. D; 7, 9: accidental
8. B (TMHS); 3: $B\flat$
10. B (TMHS): missing rest
- 12.–13. T (TMHS): missing rests
13. D; 7, 9: accidental
D (TMHS); 5, 7, 9: missing accidental
14. A (TMHS); 2–5: $a^l g^l a^l b^l$, the horizontal line above the letters crossed out
T (TMHS); 2: illegible
16. A; 5: b^l
17. A; 2: missing rhythmic value
18. A; 3–5: $f g a$
19. T (TMHS): missing rest
20. A (TMHS); 3, 4: rhythmic values illegible
22. D; 6, 8: accidental
23. T: $| a | a$
24. D: d

HOSANNA

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ozanna, fol. 155v

TMHS: Finit[ur] osanna et totu[s] S[an]ct[us]
Solem[ne] N. Z., p. 346

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 11 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
- 1.–2. B (TMHS): missing rests
- 1.–4. T (TMHS): missing rests
3. T: $\pm$
A (TMHS); 8: f
B (TMHS): $\bullet a$
4. A; 1, 2: $e g$
A (TMHS); 1, 2: $e^l g^l$
5. A (TMHS); instead of 6–9: $e^l d^l \equiv$
7. T (TMHS); instead of 3–4: $| e$
8. T (TMHS); 1, 2: ff
14. D (TMHS): missing rest
15. D (TMHS); 2: $\sim$
17. A (TMHS); 3: g

B (TMHS); 2: $B\flat$

19. D; 7, 9: accidental

D (TMHS); 5, 7, 9: missing accidental

20. D: d

B (TMHS): d

12. ANGELICUM SANCTUS 1546

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Angelicum sanctus 1546, fol. 241r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 13

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. A; 8: c^l
- 8.–11. B: $\tau \tau \tau \pm$
9. A; 2, 3: $d e$
15. D; 4: accidental
21. D: clef $\bar{g}_3$
28. D: d

SANCTUS TERTIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Sanctus Tercium, fol. 241v

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 13 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. D; 4, 6: accidental
3. D; before 6: clefs $\bar{g}_2 \bar{d} \bar{d}_4$
7. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
12. D: clefs $\bar{g}_3, \bar{d} \bar{d}_5$
14. D: d
15. D: d

[HOSANNA]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 241v–242r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 13 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d} \bar{d}_5$
7. D: clef $\bar{g}_3$
12. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d} \bar{d}_5$
15. D; 2: accidental
17. T; 2: $\bullet$
18. D: d

13. AGNUS PRIMUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Agnus prim[um], fol. 242r

Editions:

White I – Mass Ordinary Sections, 13 (d), as an untitled composition

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
4. D; 3: accidental
14. T: |
18. A; 4: *e*
20. D; 6, 8: accidental
23. T; 3: |

25. D; before 5: clefs $\bar{g}_2, \bar{d}d_5$
27. T; 1: missing rhythmic value
28. D; 2: accidental
29. A; 3: *d*
30. D: $\bar{d}$

PROPRIUM MISSAE INTROITS

1. [INTROITUS] DE CORPORE CHRISTI N. C. 1540

[CIBAVIT EOS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Officiu[m] de corpore xpi[sti] N. C. 1540,
fols 29v–30r

Editions:

White II – 1

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. D; 3, 5: accidental
15. T; 5: *c*
16. A; 2: $b^{\flat^1}$
19. D; after 1: $\downarrow a^{\flat} \downarrow b^{\flat^1}$ obliterated
A; after 1: $\sqcap b^{\flat} g \mid d^{\flat}$ obliterated; 2, 3: $\sqcap b^{\flat} g$
B; 3: $b^{\flat}$ corrected to *g*
20. A; instead of 1: $\sqcap e^{\flat} f^{\flat}$
22. D; 2: accidental
24. B: $\perp$
26. D; 2: τ
27. A; 1: $d^{\flat}$
32. D; clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
36. D; 2: d^2 corrected to $g^{\flat}$
37. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
T; 2: $b^{\flat^1}$
42. A; 2: *c*; 3: missing rhythmic value
43. D: $\bar{d}$

VERSUS [EXSULTATE DEO]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Versus, fols 30r–30v

Editions:

White II – 1 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. D; 2: accidental
3. D; 2: accidental
T; instead of 2: $\wedge \wedge$
4. D; 2: accidental
8. D; 3, 5: accidental
15. A; 2: $b^{\flat}$
17. D; 2: accidental
18. D; 2: accidental
19. D; 3, 4, 6: accidental
20. D; 2: accidental

21. T; 3, 4: *c b*
25. D; 6, 8: accidental
26. D: $\bar{d}$

2. INTROITUS DE CORPORE CHRISTI

[CIBAVIT EOS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Introitus de Corpore cristi, fols 84v–85r

Editions:

White II – 2

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
19. D; 3: $\downarrow$
20. D; 1, 2: $e^{\flat} f^{\flat}$ corrected to $c^{\flat} d^{\flat}$
24. D; 7, 9: accidental
25. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
27. T; 1: τ
30. A; 2: $b^{\flat^1}$
33. A; 5: $b^{\flat^1}$
35. B: |
37. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
42. A; 1: *c*
T: $\tau \tau$
45. A; 4: $b^{\flat^1}$
47. D; 6, 8: accidental
A; 1: *d*
48. A; 1: $b^{\flat^1}$
49. D; 6, 8: accidental
50. B; 1: |
51. D; 6, 8: accidental
52. D: $\bar{d}$

3. [INTROITUS DE OMNIBUS SANCTIS / INTROITUS DE BEATA MARIA VIRGINE]

GAUDEAMUS OMNES 1539

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Gaudeamus Omnes 1539, fols 60v–61r

Editions:

White II – 3

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
- 1.–2. A: $\perp \perp$
- 1.–4. T: $\perp \perp \perp$
- 1.–6. B: $\perp \perp \perp \perp \perp$

6. A; 6: *g*
8. A; 1–2, 3: $\overline{\text{f}}$
10. T; 3: *bⁱ*
13. D; before 3: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
14. A; 3: *c*
15. A; before 2: $\wedge$
16. D; 4, 6: accidental
17. A; 3, 4: *bⁱ aⁱ*
19. D; 6, 8: accidental
A; 3: missing rhythmic value
T, B: $\perp$
before 20. T: annotation 'diem festu[m]'
22. D; 7, 9: accidental
A; 3: *d*
23. A; 2: *e*
25. D; 3, 5: accidental
29. D: clefs $\overline{\text{g}}_1, \overline{\text{d}}_3$
A; 3: *g*
30. D; before 3: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
A; 2: *g*
31. D; 3, 6: accidental
T; 1: *b^b*
B: $\perp$
32. D; 2: accidental
T; 4: *fⁱ*
34. T; 3–35.; 2: *d c*
- 35.–38. D: $\pm \pm \tau$
37. A; 2, 3: *dⁱ d*
38. A; 3, 4: *g f^{\#}*
40. D; 2: accidental
41. D; 2: accidental
42. D; 2: accidental
43. A; 5: *b*
T: $\perp$
44. D: clefs $\overline{\text{g}}_1, \overline{\text{d}}_3$
T, B: $\perp$
45. D; 4, 6: accidental
47. D; 2: accidental
A; 5: $\overline{\text{f}}$
48. D: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
A; 2: missing rhythmic value
49. T; 3: *a*
50. D; 3: accidental
B; 3: *fⁱ*, the horizontal line above the letter crossed out
51. D; 3, 5, 6, 7: accidental
52. A: $\perp$
53. D; 3, 7: accidental
B; 2: *fⁱ*
54. D; 4, 6: accidental
55. D: d

GLORIA PATRI

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Gloria patri, fols 61r (title inscription), 61v (notation of the composition)

Editions:

White II – 3 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3, \overline{\text{d}}_5$
2. A; 2, 4–5: *e e f*
T; 2: *c*

- 2.–5. B: $\perp \perp \perp \perp$
4. A; 1: I
5. A; 2: *f*
7. D: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
11. A: $\perp$
13. A; 3: *c*
16. D; 1–6: notated in addition as a symbol $\overline{\text{f}}$ placed below pitches 2–6
17. D: clefs $\overline{\text{g}}_1, \overline{\text{d}}_3$
19. D: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
24. D; 6, 8: accidental
25. D: d

4. [INTROITUS DE OMNIBUS SANCTIS / INTROITUS DE BEATA MARIA VIRGINE]

GAUDEAMUS OMNES ANNO DOMINI 1539 IN DIE S. LEONARDI

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Gaudea[mus] omnes Anno d[omi]ni 1539
In die S. Leonardi, fols 62v–63v

Editions:

White II – 4

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\text{f}_1, \overline{\text{c}}_3, \overline{\text{g}}_5$
4. A; 4: *c*
5. D: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
7. D; 3: accidental
9. D; 5: accidental
14. D; 5: accidental
17. D; 6, 8: accidental
A; 2: *g*
19. D: clef $\overline{\text{g}}_3$
20. D; 4, 6: accidental
23. D; before 5: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
A; 3: *e*
24. D; 3, 6: accidental
25. D; 3: accidental
A; 2: *e*
26. A; 2: *f*
B; 1–3: $\overline{\text{f}} \overline{\text{f}} \overline{\text{f}}$
28. D; 5: accidental
32. D; 3, 6: accidental
35. A; 3: *c*
36. D: clef $\overline{\text{g}}_3$; 4, 6: accidental
40. D; 3, 5: accidental
A; 1, 2: *d e*
41. D; 2: accidental
46. D: clefs $\overline{\text{c}}_1, \overline{\text{g}}_3$
48. D; 3, 5, 6: accidental
49. D; 3, 6: accidental
A; 3: *e^b*
54. D: clef $\overline{\text{g}}_3$
55. T; 2: *c*
56. D; 6, 8: accidental
57. D; 1: a ; 8, 10: accidental
A, T, B; 1: missing rhythmic value
58. A, T, B: missing rhythmic value

GLORIA PATRI

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Gloria patri, fols 63v–64r

Editions:

White II – 4 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. T; 2: c
7. D; 3, 5: accidental
8. D; 2: accidental
9. D: clef $\bar{g}_3$; 7, 9: accidental
11. A; 3–5: $c d e$
13. D; 4: accidental
14. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 2–5: $\bar{f} \dots$
15. D; 3, 5: accidental
16. A; before 1: $\bullet d^l$ crossed out
23. D; 6: accidental
24. D; 6: accidental
25. D; 4, 6, 8: accidental
28. D: $\varnothing$
A: missing rhythmic value
29. T: missing rhythmic value
30. D; 5: accidental
T, B: missing rhythmic value
31. D; 4, 6, 8: accidental
T, B: missing rhythmic value
32. D: $\downarrow$
A, T, T II, B: missing rhythmic value

5. [INTROITUS DE OMNIBUS SANCTIS / INTROITUS DE BEATA MARIA VIRGINE]

GAUDEAMUS OMNES N. C.**Sources – where placed in TJL, concordances:**

TJL: Gaudeamus om[n]es N. C., fols 86r–87r

TMHS: Finit[ur] Gaudeam[us] N. Z., pp. 350–352

Editions:

White II – 5

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
- 1.–2. D (TMHS): missing rests
2. A (TMHS): $\bar{f} d e f g \bar{f} a g a b$
3. T, B (TMHS): missing rest
4. D (TMHS); instead of 1: $\bar{f} \dots d^l e^l f^l g^l$
5. T: $\tau \tau$
D (TMHS); instead of 1–2: $\downarrow c^2$
- 5.–6. T (TMHS): missing rests
6. A (TMHS); 4: b
7. T: $\tau \tau$
T (TMHS): $\downarrow b$ crossed out (?)
11. A (TMHS); 2, 3: $\bar{f} d^l \bar{f} b$; 4: d with an accidental
12. B (TMHS); 3: B
13. A; 5, 6: $b^l a^l$
A (TMHS); 5, 6: $b a$
B (TMHS); 2: $\bullet$
14. A (TMHS); instead of 5: $\bar{f} d^l b$
16. D; 3: $\bar{f}$
D (TMHS); 3: $\downarrow$
T (TMHS); 3: $g^\sharp$
17. D (TMHS) – 18.; instead of 1: $\wedge \downarrow c^l \bar{f} b \bar{f} a^l$
18. D; 6, 8: accidental

19. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d} \bar{d}_5$
20. B; 2: $\bar{f}$
T (TMHS): τ
B (TMHS); 2: $\downarrow$
21. D (TMHS): clef $\bar{g}_2$
24. D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
25. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (TMHS); 1–5: $e^l f^l \bar{f} \bar{f} \bar{f}$
26. A; 1: c
D (TMHS); 2: f^l
A (TMHS); 1: c^l
28. D (TMHS): $\pm$
A (TMHS); after 4: $\downarrow b$
T (TMHS); after 1: $\downarrow g$
B (TMHS); instead of 1: $\bar{f} \bar{f}$ A G; after 3: $\downarrow G$
29. B: $\pm$
T (TMHS); 2: b
B (TMHS): $\pm$
30. B (TMHS): $\pm$
31. T; 3: c
B; 2: $\bar{f}$
T (TMHS); 3: c^l
B (TMHS); 2: $\downarrow$
- 35.–36. B (TMHS): missing rests
36. D; 6, 8: accidental
T; 1: d
T (TMHS); 1: d^l
37. A (TMHS); 3: f^l
B (TMHS); 1: A
38. B (TMHS); 1: A
- 40.–44. D (TMHS): missing rests
42. T; 2: $\downarrow$
A (TMHS); instead of 5–8: $a g^\sharp \bar{f} \bar{f} \bar{f}$
T (TMHS); 2, 3: $\bar{f}$
B (TMHS); 1: B
43. D: $\pm$
A; 3, 4: $c d$
A (TMHS); 3, 4: $c^l d^l$
44. A; 4, 5: $d c^\sharp$
A (TMHS); instead of 3–9: $\downarrow d^l \bar{f} c^\sharp$
45. T (TMHS); 2: $\bar{f}$
48. B (TMHS); instead of 3: $\bar{f} \bar{f}$ G F
49. D (TMHS): symbols illegible
50. A; 4: b^l
A (TMHS); 4: b
T (TMHS); instead of 3–6: $\bar{f} \bar{f}$ a b
51. B (TMHS): missing rest
52. T (TMHS); instead of 4 – 53.; instead of 1: $\downarrow f$
B (TMHS); instead of 3 – 53.; instead of 1: $\downarrow d$
53. T; 2: a
T (TMHS); 2: e
54. A (TMHS); 3, 4: $d e$
55. T; 4: c
56. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d} \bar{d}_5$
B: $\pm$
- 56.–57. B (TMHS): missing rests
57. A; 2, 3: $d c$
A (TMHS); 2–4: $d^l c^l b$
60. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 3–6: $\bar{f} \dots$
D (TMHS); 3–6: $\bar{f} \dots$
61. T; 1: c

- A (TMHS): $\wedge | f^l \uparrow e^l$
 T (TMHS); 1: c^l
 66. D (TMHS); 1: missing accidental
 A (TMHS); 1, 2: $\sqcap$
 after 66. D (TMHS): $\bullet d^l$
 A (TMHS): $\sqcap f g \sqcap a \uparrow b^b$
 T (TMHS): $\bullet d$
 B (TMHS): $\sqcap B^b G \sqcap F \uparrow G$
 67. D: $\downarrow$
 B (TMHS): d

GLORIA PATRI

Sources – where placed in TjL, concordances:

TjL: Gloria patri, fols 87r–87v

TMHS: Gl[ori]a eiuz[dem] aucto[ri]s sequit[ur],
 pp. 352–353, F[initur] G[loria] N. Z.

Editions:

White II – 5 (b)

List of corrections and standardizations:

- D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$]
 D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
 A (TMHS): $\bullet f$
- 1.–4. B (TMHS): missing rests
- 1.–8. T (TMHS): missing rests
- A; 5: d^l
 D (TMHS): missing $\sim$
 A (TMHS): 5: d
- D; before 2: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- D; 2: $\uparrow$
 A; 4: c
 D (TMHS); 1: $\downarrow$
 A (TMHS); 4: c^l ; instead of 6–8.; instead of 1: $| d^l$
 B (TMHS); instead of 1: $| a \uparrow a$
- D; 2: $\downarrow$
 A; 3: f
 D (TMHS); 2: $\downarrow$
 A (TMHS); 3: f^l
- D (TMHS); 2: missing $\sim$
- D (TMHS); instead of 1–4: $\bar{f}^l d^l f^l$; 5, 6: illegible
- A (TMHS): missing rest
- A (TMHS); 1: $\perp$
- A; 2–4: $f e d$
 A (TMHS); 2–4: $f^l e^l d^l$; before 4: f^l crossed out
 B (TMHS); 2, 3: $\uparrow \uparrow$
- D: clefs $\bar{g}_1$, $\bar{d}\bar{d}_3$; 1: a^l corrected to f^l , before the note under the line system: annotation $\bar{f}$
 D (TMHS): illegible
- B (TMHS); 1, 2: $\sqcap$
- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- D (TMHS); instead of 3–6: $\downarrow d^l$
 B (TMHS); instead of 1: $\sqcap B^b A$
- D (TMHS): illegible
- B; 2: a
 A (TMHS); 1, 2: $e^l f^l$
 T (TMHS); 2: $\sqcap d^l$
- D; before 2: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
 B; 1, 2: $a e$
 B (TMHS); 2: d
- A (TMHS); instead of 2: $\uparrow a \wedge$
- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$; 6, 8: accidental

- T; 1, 2: missing rhythmic value
 T (TMHS); 1, 2: $\sqcap$
 31. D (TMHS): $\downarrow d^l$
 A (TMHS): $\bullet a$
 T (TMHS): $\bullet d$
 B (TMHS): $\bullet d$
 32.–34. D, A, T, B (TMHS): missing
 33. D: $\perp$
 34. D: $\downarrow$

6. INTROITUS DE RESURRECTIONE DOMINI N. C.

[RESURREXI ET ADHUC TECUM SUM]

Sources – where placed in TjL, concordances:

TjL: Introitus de resur[r]ectione do[min]i N. C.,
 fols 80r–80v

Editions:

White II – 6; MPOa

List of corrections and standardizations:

- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 A, T; 1, 2: $\sqcap$ corrected to $\sqcap \sqcap$
 T; 4: c
- A; 2: $b^b l^l$
- D; 7, 9: accidental
 T; 2: c
- D; 5: accidental
- A; 2: missing rhythmic value
- A; 2, 3: $c b^b$
- D; 3: accidental
- D; 3: accidental
 T; 1: d
- D; 3, 7, 9: accidental
- D; 5, 7: accidental
- D; before 4: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$
 T; 1: c
- D; 2: accidental
- D; before 5: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 T; 3: missing rhythmic value
- A; 4: $\downarrow$
- D; 2: accidental
- D; 3, 5: accidental
- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\bar{d}\bar{d}_5$; 4: accidental
- D; 2: b^l corrected to a^l with an annotation $\bar{a}$
- A; 2: $b^b l^l$
- D; 2, 4: accidental
- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- A; 1: missing rhythmic value
- T; 1: c
- A; 4: c
- D; 1, 2: $\downarrow \downarrow$ corrected to $\uparrow \uparrow$ (barely visible caudae added to particular symbols)
- D; 1–5: $\sqcap \bar{f}^l$; 6: accidental
- A; 1: missing rhythmic value
- D; 6, 8: accidental
- A; 4: g^l
 T; 1: c
 B; 1, 2: missing rhythmic value
- A; 2: e
- 62.–63. D: $\downarrow$
- D: $\downarrow$

GLORIA PATRI

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Gloria patri, fols 80v–81r

Editions:

White II – 6 (b); MPOa

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ crossed out, followed by clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
- 1.-4. T: $\tau \tau \tau \tau \tau$
2. A; 1: τ
6. D; 6, 8: accidental
A; 1: $\bar{\tau}$
8. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
10. D; 4, 6: accidental
13. A; 3: c^l
T; 3: a
14. D: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
A; 2: $|$
B; 2: $|$
17. D; 3: accidental
B: $\tau \tau$
18. D; before 4: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
27. A; 5: b^l
T: $|$
31. D: $\sharp$
A: e
32. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
D; before 19: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D: after 33: //linking the note head to the final note
A; 1, 3: A A
33. D: $\sharp$

7. INTROITUS DE SPIRITU SANCTO

[SPIRITUS DOMINI REPLEVIT ORBEM TERRARUM]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Introitus de spiritu sancto, fols 83v–84v

Editions:

White II - 7

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D; 5: accidental
7. D; 3: accidental
T; 2: $\mp$
9. A: $\perp$
10. D; 3, 7: accidental
13. D; 4, 6: accidental
14. D; 2: accidental
15. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{dd}_5$; 3, 5: accidental
A; 3: f
19. A; 3: c
20. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 4: accidental
21. A; 2: b^b
23. A; 3: c
27. D; 4: accidental
A; 1, 3–5: $e^l e d c$
28. A; 1: b^b
35. D; 2: accidental
A: $\tau \tau$

- B; 1: τ
 36. T; 4: c
 37. T; 2: b^b ^{*l*}
 38. D; 2, 3, 5: accidental
 39. D; 2: accidental
 45. A; 1: c
 46. A; 1: b^b ^{*l*}
 49. A; 2: b^l
 50. D; 3, 4, 6: accidental
 51. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\overline{\text{dd}}_5$; $\downarrow$
 57. D; before 2: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 61. D: $\downarrow$

8. INTROITUS DE SANCTA TRINITATE N. C.

BENEDICTA [SIT SANCTA TRINITAS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Introitus de s[an]cta Trinitate Benedicta N. C.,
fols 93v-94r

Editions:

White II - 8

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4.-5. B: $\tau \tau \tau \tau$
6. A; 2, 3: $e d$
T; 5: c
7. D; 4, 6, 8: accidental
9. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
11. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
13. D; 7, 9: accidental
14; T; 4: c
15. D: ε
18. T, B: $\tau \tau$
20. D: ε
23. D; 1, 2: f f
27. D; 7, 9: accidental
29. B: $\tau \tau$
after 32.: D: $\text{f f} \dots g^i f^i g^i a^i \text{f f} b^i c^2 \text{f f} d^2 c^2 \text{f f} c^2$
A: $\text{f f} e^i f^i \text{f f} g^i f^i \text{f f} e^i d^i \text{f f} e^i$
T: $| c^i | g | g$
B: $\tau \tau$
33. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\overline{dd}_5$
A; 4-6: $f g f$
35. D; 7, 9: accidental
A; before 1: $f g f$ crossed out
B; 1: missing rhythmic value
36. D; after 1 - 37.: $\varepsilon \varepsilon$
41. B: $|$
44. D; 7, 9: accidental
45. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
46.-48. D: $\varepsilon \varepsilon \varepsilon$
48. T; 1: $|$
50. T; 3: c
52.-53. D: $\varepsilon \varepsilon$
53. A; 3: c
56. D; 6, 8: accidental
A: f f
59. T; 2: c^i
61. T; 1: c

62. D; instead of 5–7: $\downarrow g^l$
 A; instead of 3–4: $| e^l$
 T; 3: b
 64. D; 4, 6, 8: accidental
 65. D: $\downarrow$

GLORIA PATRI

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Gloria patri, fols 94r–94v

Editions:

White II – 8 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
2. D: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}_3$
6. T; 1: c
7. A; 1, 2: $e a$
9. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
 T, B: $|$
12. D; 3: a^l
 B; 1: d
13. D; 6, 8: accidental
17. T; 2: c
20. A; 1–3: $g f e$
23. D: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}_3$
24. A; 2: e^l
25. D; clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 2: e^l
29. D: $\downarrow$
 A II: $\bullet f^\#$

9. [INTROITUS DE UNO MARTYRE (TEMPORE PASCHALI)]

PROTEXISTI ME, DEUS N. CH. 1538

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Protexisti me deus N. Ch. 1538, fols 94v–95v

Editions:

White II – 9; MPOa; MS; MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 1–7: $d^l \equiv \equiv$
- 1.–4. D: $\equiv \equiv \equiv \equiv$
3. A; 3; 4–8: $f^\# \equiv \equiv$
6. T; 3, 4: $b c^l$ crossed out, corrected to $a d^l$ placed below
7. A; 5: b^l
12. A; 4: $\uparrow$
13. A; instead of 1–2: $\uparrow d; 4: b^l$
15. D; 8, 10: accidental
17. A; 4: $\uparrow$
18. D: $\equiv$
 A; 2–6: $c^\# \equiv \equiv$; 7–12: $d^l c^\# \equiv \equiv$
- 19.–20. T, B: $\tau \tau \tau \tau$
22. A; 1, 2: $d c$
23. D: $\equiv$
25. D; 3: f^l ; 7, 9: accidental
 B: $\perp$
29. D; 2: $\downarrow$
30. D: $\bullet$

- A; 4: $\uparrow$; 5–7: $c^\# \equiv \equiv$
34. D; before 4: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}_3$; 7, 9: accidental
 37. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 T; 3: c
 - 37.–38. D: $\equiv \equiv$
 45. D; before 4: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}_3$
 46. D; 6, 8: accidental
 48. D: $\equiv$
 T; 3: c
 53. A; 2: $c^\#$
 54. A; 2: c
 58. D; 7, 9: accidental
 67. D; 4, 6: accidental
 68. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
 71. D; 6, 8: accidental
 72. D: $\downarrow$
 T; after 1: $f^\#$ crossed out

10. INTROITUS DE BEATA VIRGINE

RORATE CAELI

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Introitus de b[ea]ta v[ir]gine Rorate celi,
 fols 107v–108r

Editions:

White II – 10

List of corrections and standardizations:

The notation of the composition in TJL suggests that the copy was probably based on a source in which the music material was placed across a spreadsheet. The scribe made a mistake while copying, beginning with the left-hand side and then of the right-hand side. Between the line systems in the present edition, number of bars are given, corresponding to the arrangement of music material in TJL. Annotations ‘ax’ (after a vertical bar in a six-line system) and ‘b^’ above the line system and in it are placed in the edition after bar 37 and after bar 9, which probably reflects an attempt to correct the mistake.

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. A; 3: e
10. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
13. D; 6, 8: accidental
 A; 2: $c^\#$
14. A; 4: c
15. D; 7: accidental
17. A; 2: c
18. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 7: c
19. A; 3, 4: $c d$
20. D; 5, 7: accidental
23. A; 7: c
24. A; 4: missing rhythmic value
25. D; before 4: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ crossed out, after them clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 A; 1: c
27. A; 2: c
28. D; 7: accidental
 T; 2: a
30. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

31. D; before 4: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 A; 1: *c*
 34. A; 2: *c*
 B; before 1: | *A*
 38. D; clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 41. D; 6, 8: accidental
 42. D: $\sharp$

[VERSUS] CAELI ENARRANT [GLORIAM DEI]

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Celi enar[r]a[n]t [gloriam Dei], fols 108r–108v

Editions:

White II – 10 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 6. D; 6, 8: accidental
 9. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 13. D; 4, 6: accidental
 A; 4: *c*
 15. D; 4, 6: accidental
 16. A; 3, 4, 8: *b' a' c*
 17. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
 21. D: $\sharp$

11. [INTROITUS] DE NATIVITATE CHRISTI

[PUER NATUS EST NOBIS]

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Officiu[m] de Nativitate cri[sti], fols 109v–110r

Editions:

White II – 11

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 2. A; 2: *d*
 5. A; 1: missing rhythmic value
 6. A; 2, 3: *b' c*
 7. A; 3: *c*
 8. T; 2: *c*
 11. D; 5, 9, 11: accidental
 12. A; 4: *c*
 15. A; 7: *c*
 16. D; 5, 7, 9: accidental
 18. A; 1: missing rhythmic value
 19. A; 3: missing rhythmic value
 21. A; 2: *c*
 22. A; 2: *a'*
 23. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
 A; 1: *a'*
 27. A; 2: *c*
 28. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 1: missing rhythmic value
 35. D; 6, 8: accidental
 37. A; 5, 7–9: *b' b' a' b'*
 39. D: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$
 44. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 3: missing rhythmic value

45. D: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}\bar{d}_3$; 4, 6: accidental; above 7 and to the right
 of it: annotation 'hic notae d h c c'
 48. D: clefs: $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 49. D; 4, 6: accidental
 50. D; before 4: $\sharp$ *g'* *g'* crossed out
 51. D; 6, 8: accidental
 A; 2: $\bullet$
 52. D: $\sharp$

12. [INTROITUS DE DOMINICA XVII. POST PENTECOSTEN]

JUSTUS ES, DOMINE

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Justus es domine, fols 159v–160r

Editions:

White II – 12

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 3. D; 7, 9: accidental
 8. A; 2: *f*
 T; 2: *c*
 9. D; 10: accidental
 14. D; 8, 10, 12: accidental
 18. T; 1: *b* corrected to *g*
 21. A; 4: missing rhythmic value
 25. D; 5, 7, 9: accidental
 26. D; 5: $\bullet$
 30. A; 3, 4: *c c*
 32. A: missing rhythmic value
 35. A, T: missing rhythmic value
 38. A: missing rhythmic value
 43. A: missing rhythmic value

VERSUS [BEATI IMMACULATI]

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Ver[su]s, fol. 160r (title inscription), 160v (notation
 of the composition)

Editions:

White II – 12 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
 D, A, T, B: $\sharp$
 4. A; 1: missing rhythmic value
 9. D; 7: accidental
 10. D, A, T, B: ϕ
 13. D: $\sharp$
 T: missing rhythmic values; 2: *F#*

13. [INTROITUS] VIRGINIS MARIAE

SALVE SANCTA PARENS

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Officiu[m] Virginis marie salve s[an]cta parens, fols
 185v–186r

Editions:
White II – 13

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
2. T; 2: d^l , the horizontal line above the letter crossed out
3. A; 2: missing rhythmic value
T; 1: f^l , the horizontal line above the letter crossed out
4. A; 1: missing rhythmic value
6. A; 1: c^l corrected to $\wedge$
T; instead of 2: $\lceil g \rceil g$
7. D: clef $\bar{g}_3$
10. A; 3: c
12. D; 7, 9: accidental
16. D; 2: accidental
17. D; 2: accidental
20. D; 7, 9: accidental
21. B; 1: missing rhythmic value
24. A; 2: c
29. T; 1: c^l
32. D; 3, 4, 6: accidental
A; before 1: $\lceil \lceil d^l \rceil e^l \rceil$ crossed out
A; 3: d^l
34. D; 4, 6: accidental
39. D; 6: accidental

41. D; 5: accidental
42. D; 6, 8: accidental
A; 3: missing rhythmic value
43. D: $\lceil$

VERSUS SENTIANT OMNES TUUM JUVAMEN

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Versus sencia[n]t o[mn]es tu[u]m juvame[n], fols
186r–186v

Editions:
White II – 13 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
3. D; 4, 6: accidental
5. D; 3, 4, 7: accidental
6. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. D; 4, 7: accidental
10. D; 2: accidental
11. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
18. D; 8: accidental
20. D: $\lceil$

SEQUENCES

1. PROSA [DE CORPORE CHRISTI]

LAUDA SION SALVATOREM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Prosa lauda sion salvatore, fol. 30v

Editions:
White II – 14

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
14. B: $\perp$
17. B; 3: $\lceil$
18. A; 1: c
19. D: $\lceil$

[LAUDIS THEMA SPECIALIS]

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: fol. 31r

Editions:
White II – 14 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
10. B; 3: $\lceil$
- 13.–14. A: $\tau \perp$
21. D; 2: accidental; 3–7: $b^l c^2 b^l a^l b^l$
24. D: $\lceil$

[SIT LAUS PLENA, SIT SONORA]

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: fols 31r–31v

Editions:
White II – 14 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
5. T; 2: c
B: $\tau \tau$

DIES ENIM SOLEMNIS AGITUR

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Dies e[ni]m solemn is agitur, fols 31v, 23r
(the last system: ending, bars 12–19)

Editions:
White II – 14 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$ crossed out, followed by clef $\bar{g}_3$
- 1.–6. A: written under D, partially in the line system
T: written under A
after 6. D: symbol $\mathfrak{x}$, placed in a line system and referring to T and B under the beginning of the composition – D, A, T
7. T; before 1: symbol $\mathfrak{x}$
- 7.–11. T, B: written under bars 1–6
11. B; 3: B (?) corrected to $B\flat$
after 11.: symbol $\mathfrak{x}$, placed in a line system and referring to the bottom of the sheet with the annotation: ‘Vide post ultimu[m] Ky[ri]e [eleis]on p[er] octavas an[te]’; it points to the ending of the composition, written at the bottom of fol. 23r and annotated below the notation with the inscription: ‘finis v[er]si dies e[ni]m ag[itu]r de corp[or]e cri[sti]’

after 11. crossed out notation annotated above the system with ‘Vi[de]’:

D: $\text{♩ } b \quad \text{♩} \dots c^i b c^i d^i \text{ klucz } \bar{g}_3 \text{ ♩ } b^i \quad \text{♩ } a^i \quad \text{♩ } b^i \quad \text{♩ } g^i \quad \text{♩} \dots f^i e^i f^i e^i d^i e^i \text{ ♩ } f^i$
A: $\tau \quad | c^i \quad \text{♩} d^i c^i d^i e^i \text{ ♩ } f^i e^i | d^i \quad | e^i \quad | c^i$
T: $| f \quad \text{♩} e f \quad | g \quad \text{♩ } a f \quad \text{♩ } g a \quad \text{♩ } b^i c \quad | g$
B: $\text{♩ } A F | c \quad | G \quad | d \quad \wedge | g \quad | c \quad | c$

12. T; 1: |; 2–3: $e d$

13. T; 4: ♩

14. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

T; 1, 2: $a g$

16. T; 4: c

19. D: ♩

QUOD IN COENA CHRISTUS GESSIT

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Quod in cena cristus gessit, fols 31v–32r

Editions:

White II – 14 (e)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]

2. D; before 2: clef $\bar{g}_3$

T, B: $\tau \tau$

4. A; 1, 2: $g e^i$

8. T; 2: ♩

9. T, B; 2: τ

14. D; 1, 2: $a^i a^i$

T; 1: a corrected to c^i

15. D: τ

21. D: ♩

[DOGMA DATUR CHRISTIANIS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 32r–32v

Editions:

White II – 14 (f)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]

2. B; 1: τ

6. D: clef $\bar{g}_3$

12. A: τ

13.–14. A: τ

15. D; 2: τ

B: τ

22. D: ♩

[SUB DIVERSIS SPECIEBUS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 32v–33r

Editions:

White II – 14 (g)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]

2. T: $\tau \tau$

3.–4. T: $\tau \tau \tau$

4. D: clef $\bar{g}_3$

15. D; 4, 6: accidental

28. A; before 1: $| d^i$ crossed out

29. D: ♩

[A SUMENTE NON CONCISUS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 33r–33v

Editions:

White II – 14 (h)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$

12. D: τ

13. A; 2: ♩

22. D: ♩

[SUMUNT BONI, SUMUNT MALI]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fol. 33v

Editions:

White II – 14 (i)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]

4. D: clef $\bar{g}_3$

5. D; 3, 7: accidental

7. D: τ

9. B: τ

12. B; 2: ♩

13. D; 4, 6: accidental

B; 1: ♩

16. B; 3: b^i

18. D: ♩

[FRACTIO DEMUM SACRAMENTO]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 33v–34r

Editions:

White II – 14 (j)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]

5. D: clef $\bar{g}_3$

12. D; 2: accidental

17. T: 2: f^i

34. D: ♩

[ECCE PANIS ANGELORUM]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 34r–34v

TMHS: pp. 37–38

Editions:

White II – 14 (k)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
D (TMHS): clef $\bar{g}_4$
- 1.–3. D (TMHS): missing rests
5. D: clef $\bar{g}_3$
- 5.–8. B (TMHS): missing rests
6. A (TMHS); 4: c^l
8. D (TMHS); 2: g^l
10. D (TMHS); 1: missing accidental
11. D (TMHS); 3–8: f f f f
T (TMHS); 1, 2: f f
12. D (TMHS); 6: missing accidental
A (TMHS): $| d^l | d^l$
13. D; 6, 8: accidental
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$; 6, 8: missing accidental
A (TMHS); 2: c^l corrected to f^l
15. D (TMHS); before 2: clef $\bar{c}_2$
A (TMHS): $\text{f a f f g f f f a b b c}^l d^l$
T (TMHS): τ
16. D (TMHS); 3: missing accidental
17. B (TMHS): $\text{f f F G (?) B b f c f d}$, corrected to f f F G f
A Bb , placed below
18. D (TMHS); 4–9: f f f f
B (TMHS): $| c^l$, below $\text{f c f d} | c$
19. D: d
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$; •

[FACTUS CIBUS VIATORUM]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 34v–35r

Editions:

White II – 14 (l)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
6. D; 5, 7: accidental
13. A; 3: $|$
15. D; 4, 6: accidental
20. A; 5–8: $c^l d^l e^l f^l$, the horizontal line above the letters crossed out
28. D: d

2. PROSA DE RESURRECTIONE DOMINI 1540

[VICTIMAE PASCHALI LAUDES]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Prosa de Resur[r]ectio[n]e d[omi]ni 1540, fol. 35r

Editions:

White II – 15

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
2. T: +

6. D; 4, 6: accidental

10. D; 3, 5: accidental

11. D; 3, 7: accidental

15. D; 3: accidental

17. D; 7, 9: accidental

18. D: d

AGNUS REDEMIT OVES

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Agnus Redemit oves, fols 35r–35v

Editions:

White II – 15 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
D: $\tau \tau$
2. D: clef $\bar{g}_3$
- 2.–4. B; before 2: $\tau \tau \tau$
3. D: +
9. D; 4, 6: accidental
11. T; after 2: e^l crossed out
13. A; 2: g^l
T; 3: g
14. D; 3: accidental
A; 2: g^l
T; 6: $b b^l$
16. D; 3, 5: accidental
17. D; 5: accidental
19. D; 4: accidental
20. T; 1–4: f
21. A: +
25. D: d

DIC NOBIS MARIA

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Dic nob[is] Maria, fols 35v–36r

Editions:

White II – 15 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
7. D; 7, 9: accidental
- 9.–11. D: $\tau \tau$
10. A; 2: $b b^l$, the horizontal line above the letter crossed out
13. A; 1, 2, 6: $a g c$
B; after 2: f f crossed out, corrected to $| d$ placed below
15. A; 4: c
21. D; 3: accidental
A; 2: c
23. D; 6, 8: accidental
24. D: d

CREDENDUM EST [MAGIS] SOLI MARIAE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Credendu[m] e[st] soli marie, fols 36r–36v

Editions:

White II – 15 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
3. D; 4: accidental
5. T, B: $\perp$
8. D; 1, 3: accidental, c^2
9. D; 3: $\sharp$
12. D; 4, 6: accidental
15. A; 4: e
16. D; 4: accidental
18. D; 1: b
A; 3, 4: $c d$
22. D; 7, 9: accidental
T; 2: c
23. D: $\sharp$

3. PROSA DE SANCTO SPIRITU

VENI SANCTE SPIRITUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Prosa De sancto spiritu Veni sancte sp[irit]us, fol. 96v

Editions:

White II - 16

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.-2. T: $\tau \tau \tau$
2. B; 1: τ
7. A, T, B; before 2: symbol ¶ indicating erroneously the ending of the composition
9. A; 2: e
12. D; 7, 9: accidental
17. D: clef $\bar{g}_3$
T; 3: c
19. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
23. B: missing rhythmic value
after 23. below the line system: annotation 'Ad finem terminabis a tali signo ¶ '

4. [PROSA DE PENTECOSTIBUS]

SANCTI SPIRITUS ASSIT NOBIS [GRATIA]

Sources – where placed in TjL, concordances:

TJL: Sancti spiritus assit nob[is gratia], fol. 96v

Editions:

White II – 17

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. B; 1: τ
- 3.-4. T: $\tau \tau \tau$
6. A; 6: e
16. D: $\sharp$

INFUNDE UNCTIONEM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Infunde unctione[m], fols 91r-91v

TMHS: Finit[ur] infunde unctio[nem], pp. 10–11

Editions:

White II - 17 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_4$
2. D; 6, 8: accidental
A; 3: $b\flat$
D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
A (TMHS); 3: b
3. D (TMHS); 1: missing $\sim$
4. A (TMHS); instead of 2–3: $| a$
5. D (TMHS); 1, 5: missing $\sim$; instead of 1–4: $\text{f f f f} \dots c^l b c^l b a b$
6. D (TMHS); instead of 4: $\text{f f} \dots d^l e^l f^l g^l$
7. D; 7, 9: accidental
A; 3, 4: $b\flat c$
D (TMHS); 2: a^l ; 5, 7, 9: missing accidental
A (TMHS); instead of 1–3: $\lceil b; 4: c^l$
8. D (TMHS); 6: $\lceil$
A (TMHS): $\lceil \wedge \lceil$
9. D; 7, 9: accidental
D (TMHS); instead of 1–2: $\lceil g^l$; instead of 4–9: $\text{f f} \dots c^2 b^l a^l g^l \text{f} g^l f^l \text{f f} \dots g^l f^l e^l f^l$
A (TMHS); 2: c^l
10. D (TMHS); 2: $| g^l$
11. A; 4: b^l
A (TMHS); 3–6: placed below crossed out illegible symbols; 4: b
13. D (TMHS); 1: g^l
A (TMHS); instead of 3 – 14.; instead of 1: $\lceil c^l$
14. D (TMHS); instead of 2–6: $\text{f f} \dots e^l d^l e^l f^l \text{f} \dots e^l d^l$
17. D; 6, 8: accidental
A; 3: missing rhythmic value
T; 2: c
B; 3: $\bullet$
D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
A (TMHS); 3: $|$
T (TMHS); 2: c^l
B (TMHS); 3: $|$
18. D (TMHS); instead of 3–4: $\text{f f} \dots e^l d^l e^l f^l$
T (TMHS); 3, 4: $\lceil$
19. D; 4, 6: accidental; before 7: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\text{dd}}_5$
A; 1: missing rhythmic value
D (TMHS); 2, 4, 6: missing accidental
A (TMHS); instead of 1: $\lceil \lceil d^l c^l$
20. T (TMHS); instead of 3–5: $\lceil c^l \equiv d^l c^l \equiv d^l c^l b^l a^l$
21. D (TMHS); instead of 1–4: $\lceil e^l$
A (TMHS): $\lceil g a \lceil f^\sharp \lceil g^\sharp$
T (TMHS): $\lceil$
23. A; 6: b^l
A (TMHS); 6: b
24. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
25. D; 4: accidental
D (TMHS); instead of 1–4: $\text{f} g^l f^l \text{f f} \dots g^l f^l e^l f^l$
26. D; 6, 8: accidental
T; 1: c
D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
A (TMHS); 3: $\lceil c^l$
T (TMHS); 1: c^l
28. B; 2: g
D (TMHS); 3: missing $\sim$
30. D; 2, 3: $\lceil \lceil$
D (TMHS); 2, 3: $\lceil \lceil$
T (TMHS); instead of 3: $\wedge \lceil g \lceil g$

34. D; 3, 4: $e^l f^l$ corrected to $f^{\sharp l} g^l$ by annotations $\bar{f} \bar{g}$ placed before and after the corresponding notes
D (TMHS); 3, 4: $f^{\sharp l} g^l$
35. D; 4, 6, 8: accidental
D (TMHS); instead of 3–4: $\text{F} \dots a^l g^l f^l e^l$; 5–8: illegible
B (TMHS); instead of 1–2: $| d$
36. D (TMHS): $\bullet g^l$
37. D: d

5. [PROSA DE ASSUMPTIONE BEATAE MARIAE VIRGINIS]

EXEMPLUM SUPER CONGAUDENT IN G

Sources – where placed in TjL, concordances:

TjL: Exemplu[m] sup[er] congaudent in G, fols 102v, 103r
(the last system: ending, bars 14–18)

Editions:

White II – 18; ZPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. D: clef $\bar{g}_3$
5. D; 6, 8: accidental
7. A; 2: missing rhythmic value
9. D; clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
after 13. A, T: symbol V referring to the ending of the composition
before 14. A, T: symbol V
14. D: clef $\bar{g}_3$
15. A; 2: c
18. D: d

6. PROSA DE ASSUMPTIONE [BEATAE MARIAE VIRGINIS]

CONGAUDENT ANGELORUM

Sources – where placed in TjL, concordances:

TjL: Congaude[n]t angeloru[m], fol. 133r (title inscription), Prosa de assumpt[io]n[e] congaude[n]t, fol. 133v (title inscription), fols 133r–133v (notation of the composition)

TNL: [Congaudent angelorum], surviving in an incomplete state of preservation

Editions:

White II – 19

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
- 1.–2. D, A, T, B (TNL): missing
3. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
T (TNL); instead of 1–4: $\text{F} d f$; 5–8: rhythmic values invisible; 6: e
4. T (TNL); 4: pitch invisible
- 4.–5. A (TNL): missing rhythmic values
- 4.–8. B (TNL): missing rests
5. D: $\perp$
D (TNL): τ
T (TNL): 3–5: $b^b a b^b$
6. D (TNL): τ
A (TNL): c , the horizontal line for the one-line octave

- invisible; missing rhythmic value
T (TNL): $\text{F} f a g f^{\sharp} \text{F}$ pitches invisible
7. D (TNL): missing $\sim$
A (TNL); 1, 2: missing; 4: invisible
T (TNL); 1, 2: missing
 8. D (TNL): missing $\sim$
A (TNL); 2: invisible; 3: rhythmic value invisible
T (TNL); 2: pitch invisible
 9. D: clef $\bar{g}_3$
D (TNL): missing $\sim$
A (TNL): invisible
 11. D (TNL): missing $\sim$
 12. D (TNL); instead of 1–5: $\text{F} g^l$
A (TNL); 5: $\wedge$
 13. D; 3: f^l
D (TNL); instead of 3: $\text{F} f^l e^l$
A (TNL); 1: $\wedge$; 3: $| c^l$
 - 13.–14. B (TNL): missing rhythmic values
 14. A (TNL); 1: $\wedge$
T (TNL): missing rhythmic value
 15. A (TNL); 4: invisible
 16. D (TNL); 3: invisible
A (TNL); 1: invisible; 3: missing
T (TNL); 2: missing
B (TNL): $\perp d$, missing rhythmic value
 17. D (TNL): invisible
A, B (TNL): missing
T (TNL); 1, 2: missing
 18. T (TNL); instead of 1–2: $| b^b$
 19. A; 3: f
D (TNL); instead of 1–5: $\text{F} a^l$
A (TNL); 3: f^l
 20. A (TNL); 2: f
 21. D (TNL); instead of 1–6: $\text{F} b$; 7: missing
A (TNL); 2: missing
 22. D, T, B (TNL): missing
A (TNL); 1–3: missing
 24. D (TNL); 3: invisible
A (TNL): d^l , missing rhythmic value
T (TNL); 3, 4: pitches invisible
 - 24.–25. B (TNL): missing rhythmic values
 25. D (TNL): invisible
A (TNL); 3, 4: rhythmic values invisible
T (TNL); 3, 4: pitches invisible
 26. D (TNL); 3–6: invisible
A, T, B (TNL): invisible
 27. D (TNL); 1–5: missing; 6: $\text{F} a^l$
A (TNL): invisible
T (TNL); 1: missing; 2–5: pitches invisible
B (TNL): missing
 28. D (TNL); 1: $\text{F} a^l$; 3–4: invisible; 5: F
A (TNL): τ
T (TNL); 1, 2, 4, 5: invisible
 29. D (TNL); 1: invisible; instead of 2 – 30:; instead of 1: $\text{F} f^l$
A (TNL); 1: pitch invisible
T (TNL); 1: invisible
B (TNL); 1, 3, 4: missing rhythmic values
 30. D: $\text{F} e^l d^l \text{F} c^l$
B: $\bullet F$
D (TNL); 2: $\text{F} e^l$; instead of 3: $\text{F} d^l c^l$
A (TNL); instead of 1–2: $\perp$
T (TNL); instead of 1: $\text{F} a f$

31. D; 2–6: $d^l e^l f^l g^l$
 A; 2: $f^{\sharp l}$
 D (TNL); 1–4: $b c^l d^l e^l$
 A (TNL); 2: $f^{\sharp}$
32. A, T, B (TNL): missing rhythmic value
33. D: ♩
 D (TNL): ♩
 A (TNL): $|$
 T (TNL): missing rhythmic value
 B (TNL): c , missing rhythmic value

FILIUM QUI SUO MUNDUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Filiu[m] qui suu[m][!] m[un]d[um], fol. 134r

TNL: Quae sine virili

Editions:

White II – 19 (b)

List of corrections and standardizations:

- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
- 1–3. D (TNL): = = =
- A (TNL); instead of 2–7: $| d^l \text{♯} c^{\sharp l}$
- A; 4: c
 A (TNL); 4: missing
 T, B (TNL); 2: missing
- A; 2: c
 D, T, B (TNL); 1: missing; 2: invisible
 A (TNL); 1: missing; 2–3: invisible
- D; before 2: clef $\bar{g}_3$
- 5–6. B (TNL): = =
- A (TNL): =
 T (TNL): $\text{♩} a f \text{♩} g a b$
- A (TNL): rhythmic values invisible
 T (TNL): =
- D (TNL): missing rest
 A (TNL); 3, 4: missing
 T (TNL); 2: missing rhythmic value
 B (TNL): missing
- D, A, T (TNL): missing
 B (TNL); 1, 2: missing
- B (TNL); 4: missing rhythmic value
- A (TNL); 2: pitch invisible
 T (TNL); 1: invisible
- D (TNL): $\sim$
 B (TNL): invisible
- D, A (TNL); 3: missing
 T (TNL): invisible
 B (TNL); 1, 2: missing rhythmic values; 3: missing
- T; 1: c
 D (TNL); 1: missing; 2, 3: pitches invisible
 A (TNL); 1: missing
 T (TNL); 1–3: missing; 4, 5: missing rhythmic values
 B (TNL); 1, 2: missing
- T (TNL); 1, 4: missing pitches
 B (TNL); 4: invisible
- D: clef $\bar{g}_3$ corrected to clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
 D (TNL); 2: d^l ; 4–5: $c^l b$; instead of 6–7: $\text{♩} \dots c^l b a b$
 B (TNL); 3: missing rhythmic value
- D: ♩
 D (TNL): ♩
 A (TNL): $\bullet e$
 T, B (TNL): c , missing rhythmic value

IN TERRIS CUI QUONDAM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: In terris cui quo[n]da[m], fols 134r–134v

TNL: Na[m] ip[s]a laeta[tur]

Editions:

White II – 19 (c)

List of corrections and standardizations:

- D: clef $\bar{c}_2$
 A (TNL): missing rhythmic value
- 1–4. T, B (TNL): = = = =
- D; 3: accidental
 D (TNL); 3: missing accidental
- D: clef $\bar{g}_3$
- D (TNL): $\sim d^l$
 T (TNL): =
- D (TNL); instead of 1: $\text{♩} d^l c^l$; 2: missing
 A (TNL); 2: missing rhythmic value
 T (TNL): missing rest
 B (TNL); 2: missing
- D, A, T, B (TNL): missing
- D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 T (TNL): =
 B (TNL): missing rhythmic value
- 9–10. T (TNL): missing rhythmic values
- D (TNL); 2: missing a cauda for the *semiminima*
- D (TNL); 1–4: missing; 5: $\text{♩} f^l$
 A, T (TNL): missing
 B (TNL); 1: missing; 2: missing rhythmic value
- A; 2: b
 D (TNL); instead of 1–5: $\text{♩} d^l$
 A (TNL); 2: b
 B (TNL); 2: B , missing rhythmic value
- D: clef $\bar{g}_3$
 T (TNL): $\bullet c$
- D (TNL): missing $\sim$
 A (TNL); 1–4: rhythmic values invisible; 5: invisible
 T, B (TNL): =
- A (TNL); invisible
 T (TNL): =
 B (TNL); 2: invisible
- D, T (TNL): missing
 A (TNL); 1, 2: missing
 B (TNL); 1: missing; 2: invisible
- A (TNL); 4: invisible
 B (TNL); 3: ♩
- D (TNL); 2, 3: pitches invisible
 A (TNL): invisible
 B (TNL); instead of 1–2: $\text{♩} A$
- B (TNL): missing rhythmic values
- D (TNL); 1–6: $\text{♩} \dots$
- D (TNL); instead of 1: $\text{♩} \text{♯} b$
 A (TNL): missing rhythmic value
- D: ♩
 D (TNL): ♩

QUI FILII ILLIUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Qui filii Illius, fols 134v–135r

TNL: Q[uam] celebris [angelis Maria]

Editions:

White II – 19 (d)

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
D (TNL); instead of 1–5: $c^I \text{ } \overline{\text{f}}_{\text{no}}$
2. D (TNL): missing ~
A (TNL); 3–5: invisible
T, B (TNL): missing rest
3. D: $\downarrow$
D, A, T, B (TNL): invisible
4. D: •
D (TNL): missing ~
A (TNL): missing rhythmic value
T (TNL): • c
5. D (TNL); 1: $\perp$
A (TNL); 2: missing rhythmic value
T (TNL): missing rhythmic value
- 5.–6. B (TNL); missing rests
7. D: clef $\bar{g}_3$
D (TNL); 5: missing rhythmic value
8. D (TNL); 1–7: missing; 8–10: missing rhythmic values
A, T, B (TNL): missing
9. D (TNL): missing ~
A (TNL): $\neg$
10. B (TNL): missing rhythmic value
11. D (TNL); 3, 4: rhythmic values invisible
12. D (TNL); 2–6: invisible
A, T, B (TNL): invisible
13. D (TNL); 1, 2: missing; 3–5: invisible
A, B (TNL): missing
T (TNL); 1, 2: missing; 3: invisible
14. A; 4: $\uparrow$
D (TNL): invisible
A (TNL); 1, 2: rhythmic values invisible; 4: $| (?)$
T (TNL); 1, 2: pitches invisible; instead of 4–5: $\uparrow d$
B (TNL): $=$
15. T: a
D (TNL): missing ~
A (TNL); 2, 3: missing rhythmic values; instead of 4–9: $c^\sharp I$
T (TNL): e
16. D (TNL): missing ~
B (TNL): missing rhythmic value
17. D (TNL); 3–6: missing
A, B (TNL): missing rhythmic value
T (TNL): $=$
18. D (TNL); instead of 1–5: $| c^I$
A, B (TNL): missing rhythmic value
T (TNL): $=$
20. D (TNL); instead of 3 – 21.; instead of 1: $\downarrow a^I$
- 20.–21. B (TNL): missing rhythmic values
21. D (TNL); instead of 3–5: $\downarrow f^I$
A (TNL); 1, 2, 4: rhythmic values invisible; 3: invisible
B (TNL): missing rhythmic value
22. D (TNL): missing ~
T (TNL); 1, 3, 4: rhythmic values invisible; 5: invisible
B (TNL): rhythmic value invisible
23. D, A, T, B (TNL); missing
25. D: α
D (TNL): invisible
B (TNL): missing rhythmic value

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Que d[omi]no celi p[re]buit, fols 135r-135v

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
A; 2: c^l
A (TNL); 2: c
- 1.-2. T, B (TNL): $\equiv \equiv$
2. D (TNL); 1: accidental; 3: missing a cauda for the *semi-minima*
A (TNL); 1: missing rhythmic value
T, B (TNL): $\equiv$
3. D: clef $\bar{g}_3$
D (TNL); 1-7: missing; 8-10: missing rhythmic values
A (TNL); 1: missing; 2: pitch missing
T, B (TNL): missing
4. D; 4, 6: accidental
D (TNL); instead of 2-6: $b^b l \text{ } \overline{\text{f}}_{\text{f}}^{\text{f}}$
- 4.-5. T, B (TNL): $\equiv \equiv$
5. D (TNL); 5: pitch invisible
6. D; 4, 6: accidental
D (TNL); instead of 7-8: $\text{f } g^l$
A (TNL); 1: missing rhythmic value; instead of 2: $\overline{\text{f}} \text{ } g \text{ } g$
T, B (TNL): missing rest
7. D, A, T, B (TNL): invisible
8. A; 2: f
D (TNL); 1, 2: missing
A (TNL); 1, 2: missing; 3-7: invisible
T, B (TNL): missing rest
9. D (TNL): missing $\sim$
A (TNL): τ
T (TNL): invisible
10. A (TNL): τ (?)
T (TNL); instead of 1-2: $\text{f } d^l$; 3: f ; 4: missing; instead of 5-8: $\text{f } e^l \text{ } f^l$
- 10.-14. D (TNL): $\tau \text{ } \tau \text{ } \tau \text{ } \equiv \equiv$
11. T; 8: c
T (TNL); 1-8: missing rhythmic values; 8: c^l
12. A (TNL): missing rest
T (TNL); 3: f
13. T; instead of 1-6: $\text{f } \sharp$; 9: a
14. T (TNL); 1: b^b ; 1-4: rhythmic values invisible; 5, 6: $\text{f } \text{f}$
15. T (TNL); 2 - 31.: missing
- 15.-31. A, B (TNL): missing
18. A; 1-3: $g f e$
30. D; 6, 8: accidental
31. D: $\sharp$

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
4. D: clef $\bar{g}_3$
5. A; 3, 4: $b_b a$
6. D; 3, 5: accidental
15. D; 4: accidental

18. D; 1, 2: ♯
19. D; 2: accidental
20. D; 6, 7: accidental
24. D; 6, 8: accidental
25. D: ♯

TE LIBRI, VIRGO

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Te libri Virgo, fols 136r–137r

Editions:

White II – 19 (g)

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
B; 1: τ
2. A; 3, 4: $d e$
3. A; 1, 2: $f d$
7. A; 2: $\bar{f}$
T; 1: c
8. D: clef $\bar{g}_3$
10. D: clef $\bar{g}_4$; 1: accidental
13. D; 2: accidental
T; 2: $e b$
15. D: clef $\bar{g}_3$
19. D; 6, 8: accidental
28. D, A, T, B: $\circ$
- 28.–38. D, A, T, B: rhythmic values of notes and rests twice as long
32. D; 5: accidental
34. A; 3: missing rhythmic value
35. D; 1: ♯; 2: accidental
38. D; 2–7: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$; 5, 7: accidental
39. D: ♯
A, T, B: $\bullet$

7. PROSA DE BEATA VIRGINE

MITTIT AD VIRGINEM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: prosa de b[ea]ta Virgine mittit ad Virgine[m],
fols 117v–118r

Editions:

White II – 20

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. D; 4: accidental
6. D; before 4: clef $\bar{g}_3$
11. A; before 3: e crossed out
- 11.–14. B: $\tau \tau \tau \tau$
23. A; 2: c
25. T; 3: f
26. D; before 4: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
29. A; 1: $\wedge$
31. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
35. D: ♯

NATURAM SUPERAT NATUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Natura[m] sup[er]at natus, fols 118r–118v

Editions:

White II – 20 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
9. T; 3: d
11. A; 6: $b b^l$
13. A; 2: $b b^l$
23. A; 3: c
29. D: ♯

FORAS ECIAT

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Foras eciat, fols 118v–119r

Editions:

White II – 20 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
8. D; 2: τ
13. A; 5: c
18. D; 6: accidental
20. B; 3: g
22. A; 2: c
25. D: ♯

ACCEDE NUNTIA

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Accede Nuncia, fols 119v–120r

Editions:

White II – 20 (d); MPO; DPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
4. T; 5: c
7. D: clef $\bar{g}_3$
8. A; 1, 2: $e f$
10. T: pitches transposed down a third in notation
14. T; 5: c
24. D; 2: $\bar{f}$
25. A; 2–4: $a g f$
26. A; 1: e
28. A: $g e d$
T; 3: $\wedge$
29. A; 3, 4: $d e$
after 29. D: τ
A: $\bar{f} e^l c^l \bar{f} d^l e^l$
T: $\bar{f} a c^l \bar{f} a \bar{f} b b$
B: $| A \quad | G$
30. A; 1: f
32. D; 4: accidental
37. D: ♯

AUDIT ET SUSCEPIT

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Audit et suscepit, fols 120r–120v

Editions:

White II – 20 (e)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
4. A; 3: $\wedge$
6. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. T; 2: c
9. A; 4: c

11. D; before 5: clef $\bar{g}_3$
17. D: $\perp$
25. B: $\perp$
32. A; 5: d^l
34. D: $\perp$

ORDINARIUM OFFICII

PSALM TONES AND MAGNIFICAT

1. PRIMUS TONUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Primi Toni, fols 15r, 14v (in the bottom right corner: the ending, bars 29–32)

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 1

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. A; 1–4: $c^l d^l e^l f^l$
6. A: pitches transposed up by a third in notation
7. D; 1: f^l
A; 1: $\perp$
11. D; 2, 3: $f^l g^l$
14. D; 4, 6, 8: accidental
16. A; 5: e^l
17. D; 4: J ; after 4: symbol illegible, crossed out
18. A; before 1: $\wedge$; 1–4: f ; 3, 4: $e d$
23. A; 4: c
27. D; 5–8: written below the line system using letter symbols
30. T: $b\flat$
32. D: α
T: D

2. PRIMUS TONUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Primus Tonus, fols 227v–228r

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 3

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
11. D; 4, 6, 8: accidental
12. B; 2: $\perp$
14. D; 6, 8: accidental
16. D: clef $\bar{g}_2$
26. D: clef $\bar{g}_3$
27. T; 1, 2: $d^l e^l$
43. D; 4, 6: accidental
44. D: $\perp$
A; 2: f
46. A; 4: f
54. D: $\perp$

3. [PRIMUS TONUS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 228v–229r

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 4

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_2$
- 1.–9. D: $\perp \perp \perp \perp \perp \perp \perp \perp \perp \perp$
2. A; 2: f
6. A; 1: $\perp$
12. D: clef $\bar{g}_1$
14. T; 3, 4: $g a$
24. D: $\perp$
34. A; 3: f
- 41.–44. D: $\perp \perp \perp \perp$
47. A; f $e^l e^l$, pitches crossed out
T; 2: $\perp a^l$
T II: $e c$
48. T; 3: a^l
49. D; 7, 9: accidental
53. D: $\perp$

4. EXEMPLA OCTO TONORUM 1542

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Exempla Octo Tonoru[m] 1542, Primus Thonus, S[e]c[un]dus, Tercius, Quartus, Qui[n]tus, fol. 191v; Sextus Tonus, Septim[us], Octavus, Prim[us] Tonus sup[er] bassam, S[e]c[un]dus tonus, fol. 192r; Tercius Tonus, Quartus, Qui[n]tus, Sextus, Septi[mus] Ton[us], fol. 192v; Octavus Tonus, [Octavus tonus transpositus], [Octavus tonus transpositus], fol. 193r

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 5 (a–r)

A. PRIMUS TONUS

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 6, 8: accidental
5. D: $\perp$

B. SECUNDUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 2: accidental
4. D; 4: accidental
5. D: $\perp$

C. TERTIUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D: $\perp$

D. QUARTUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
6. D: $\sharp$

E. QUINTUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
6. D: $\sharp$

F. SEXTUS TONUS

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. B; 1: missing rhythmic value
6. D: $\sharp$

G. SEPTIMUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. D; 7, 9: accidental
6. D: $\sharp$

H. OCTAVUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
A; 3, 4: *g a*
5. D; 7, 9: accidental
6. D: $\sharp$

I. PRIMUS TONUS SUPER BASSAM

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
A; 3: *c*
4. D; 3, 5: accidental
5. D; 6, 8: accidental
6. D: $\sharp$

J. SECUNDUS TONUS

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$; 5: accidental
2. D; 6, 7: accidental
3. D; 4: accidental
4. D; 6, 8: accidental
5. D: $\sharp$

K. TERTIUS TONUS

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
6. D: $\sharp$

L. QUARTUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. D: $\sharp$
6. D: $\sharp$
B: *e*

M. QUINTUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
T; 1–3: *gfe*

6. D: $\sharp$
B: *e*

N. SEXTUS [TONUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
3. T; 4: $\sharp$
7. D: $\sharp$

O. SEPTIMUS TONUS

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
T; 2: $\sharp$
4. D: $\sharp$

P. OCTAVUS TONUS

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
4. T; 1: $\sharp$
5. D; 7, 9: accidental
6. D: $\sharp$

Q. [OCTAVUS TONUS TRANSPOSITUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
3. B; 2: *F*
5. A; 2, 4: *c c*
6. D: $\sharp$

R. [OCTAVUS TONUS TRANSPOSITUS]

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_3, \bar{d}_5$
6. D: $\sharp$

5A. TONI VALENTES AD CANTUM

A. PRIMUS TONUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Toni valentes ad cantu[m] Primus tonus,
fols 195v–196v

TJL: Primus sequitur 1543, fols 229v–230r, a variant of the
same composition transposed basically down by
a fourth

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (229v–230r): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A (229v–230r): $\sharp$
- 1.–2. D (229v–230r): $\sharp$
2. A (229v–230r); instead of 1–5: $\sharp d^1$, the horizontal line
above the letter crossed out
3. D (229v–230r): $\sharp c^1 \mid c^1$
A (229v–230r); 4: *b*
4. A (229v–230r); 2: *f*
T, B (229v–230r): missing rest
- 5.–6. B (229v–230r): transposed up by a fifth
6. A (229v–230r); 5: *b*
7. D (229v–230r); 2: *f*
B (229v–230r): $\sharp e \mid e$

8. D (229v–230r); 3: f^l
 A (229v–230r); 2, 6: $f c$
 T (229v–230r): missing rest
 B (229v–230r): $e f g \overline{=} a A$
9. A (229v–230r); 1: missing; 2: $\lceil$
11. D; 5, 7: accidental
 D (229v–230r): clefs $\overline{c}_2, \overline{g}_4$; 2: d^l
- 11.–12. B (229v–230r): transposed up by a fifth
12. D (229v–230r); 3, 7: $f^l f^l$
13. D (229v–230r); 8–10: $a c^l b$
 T (229v–230r): $\lceil$
14. D (229v–230r); 3: f
 B (229v–230r); 1: e
15. D (229v–230r): clef $\overline{g}_2$ (corrected to $\overline{c}_2$), above it clef $\overline{g}_4$
 T (229v–230r): $\overline{=} e d c b$ crossed out
- 15.–19. A (229v–230r): $\bullet g \bullet g \bullet e \bullet e \lceil e \lceil e d$
- 16.–19. T (229v–230r): pauses (missing rest)
18. D: clef $\overline{g}_3$
 B (229v–230r); 4: e
20. T (229v–230r); 2: b
 B (229v–230r); instead of 3: $\lceil F f$
21. D (229v–230r): missing $\sim$
 T (229v–230r): b
 B (229v–230r): e
22. D (229v–230r); before 5: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
23. D (229v–230r); 2: f
 T, B (229v–230r): missing rest
25. T, B (229v–230r): missing rest
26. D (229v–230r): clefs $\overline{c}_2, \overline{g}_4$
27. D (229v–230r); 1: $\downarrow$
 A (229v–230r); 4: f ; 5, 6: $\lceil$
 B (229v–230r): $\lceil e \lceil e$
28. D (229v–230r); 2, 6: $f^l f^l$
 B (229v–230r): $\lceil e \lceil e$
29. A (229v–230r); 1: b
 B (229v–230r): $\lceil g$ corrected to $\lceil g G$, the second letter symbol crossed out, $\bullet$ above it
- 29.–31. T (229v–230r): missing rests
30. D (229v–230r): $\lceil \lceil$; 1: written in letter notation below the line system
 B (229v–230r); 1: e
31. A; 4: f
 A (229v–230r); 1, 2, 4: $a b d$
32. T (229v–230r); 2: a
 B (229v–230r); 1: f corrected to $\overline{=} F f$; 2, 3: $e f$
33. D (229v–230r); 2: f^l
 T (229v–230r): b
 B (229v–230r): e
34. B; 1: F
 A (229v–230r); instead of 1: $\lceil g \lceil g$; 2: a
 B (229v–230r): $e c d e$
35. A (229v–230r): $\lceil g \wedge \lceil g$
36. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
 A (229v–230r); 1, 2: missing
 B (229v–230r); 3: e
- 37.–39. D (229v–230r): $\downarrow d^l \overline{=} c^l d^l \overline{=} e^l d^l \lceil d^l \overline{=} \dots d^l c^{\#l} d^l c^{\#l} b c^{\#l} \downarrow d^l$
 A (229v–230r): $\lceil a \lceil a \wedge \lceil g^{\#} \lceil a \bullet a$
 T (229v–230r): $\lceil e c$ crossed out, corrected to $\lceil f$
 $\lceil e c \lceil d \lceil e \bullet d$
 B (229v–230r): $\lceil d \lceil A \lceil B \lceil A \bullet D$
38. D; 6, 8: accidental
39. D: $\downarrow$

B. SECUNDUS TONUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Secundi toni, fol. 196v, variant Se[cun]dus [tonus], fol. 230v, transposed basically up by a fourth

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
4. D; 4, 6: accidental
 A; 3: c
5. D; 2: accidental
6. D; 2: accidental
7. D; 2: accidental
9. D; 2: accidental
11. D; 3, 5: accidental
15. D; 5: accidental
16. D; 3, 7: accidental
19. D; 5: accidental
20. D; 6, 8: accidental
21. D: $\downarrow$

C. TERTIUS TONUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Tercii toni, fols 196v (title inscription), 197r (notation of the composition); an arrangement of *Tonus tertius* (with *differentia g*) transposed down by a second

TJL: Tercius [tonus], fols 230v–231r; an arrangement of *Tonus tertius* (with *differentia g*) transposed down by a fifth

Differences between the sources cf. Tercius [tonus], fols 230v–231r (p. 540)

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (c)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$
3. D; 2: accidental
4. D; 2: accidental
6. D; 3, 5: accidental
7. D; before 3: clef $\overline{g}_3$
9. D; 3: accidental
13. D: clefs $\overline{c}_1, \overline{g}_3$; 3, 5: accidental
15. D; 2: accidental
16. D; 2: accidental
18. D; 3, 5: accidental
19. D: clef $\overline{g}_3$
21. A; 3: e^l
23. D; 2: accidental
25. T; 1–3: $d e f$
29. D; 4: accidental
31. D: $\downarrow$

D. QUARTUS TONUS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Quarti Toni, fol. 197v, surviving in an incomplete state of preservation

TJL: Quartus [tonus], fols 231v–232r

Differences between the sources cf. Quartus [tonus], fols 231v–232r (p. 540)

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (d)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
15. D; 7, 9: accidental
20. T; 1: d
22. A; 6: c

E. [SEXTUS TONUS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fol. 202r

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 6 (e); WUOT

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. T; 6, 7: ff
11. A; above 2, 3: ef crossed out, corrected to $\sqcap a c$ placed below
T; before 3, 4: $\sqcap fd$ crossed out, corrected to $\sqcap fa$ placed below
B; 2: A corrected to F
15. A; 1: d^l
16. D: d

5B. TONI TRANSPOSITI

A. PRIMUS [TONUS] 1543

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Toni transpositi Primus seq[uitur] 1543, fols 229v–230r, variant Primus tonus, fols 195v–196v, transposed basically down by a fourth

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (a)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A: $|$
2. A; 1: d^l , the horizontal line above the letter crossed out
3. A; 4: b
- 5–7. B: pitches transposed up by an octave in notation
6. A; 5: b
8. A; 6: c
B: $efg \sqcap a A$
11. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 2: d^l
- 11–12. B: pitches transposed up by an octave in notation
13. T: $|$
14. A: $|$
15. D: clef $\bar{g}_2$ (corrected to $\bar{c}_2$), above it clef $\bar{g}_4$
T: $\sqcap edcb$ crossed out
20. T; 1, 3: $c A$

22. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

26. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

27. A; 5, 6: $\sqcap$

27.–28. B: pitches transposed up by an octave in notation

29. A; 1: b

B: $|g$ corrected to $\sqcap g G$, the second letter symbol crossed out, $\bullet$ above it

30. D; 1: notated below the line system using letter symbols

B: $e e d$

31. A; 1, 2: $a b$

B; 1: c

32. B; 1: f corrected to $\sqcap F f$; 2, 3: $e f$

33.–34. B: pitches transposed up by an octave in notation

35. A; instead of 1–2: $|g$; 4: g

36. B; 3: e

37. T; under 1: $\sqcap e c$ crossed out, corrected to $|f$

B; 1: d

38. D; 7, 9: accidental

39. D: d

B. SECUNDUS [TONUS]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: S[e]c[un]dus, fol. 230v

TJL: Secundi toni, fol. 196v, a variant of the same composition transposed basically up by a fourth

Editions:

White VI – Organ Compositions on the Eight Tones, 7 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4, \bar{d}\bar{d}_6$
D (196v): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–2. A: pitches transposed up by an octave in notation
D, A (196v): $\tau \tau$
- 1.–3. T (196v): $|f \sqcap fg \sqcap a \sqcap b b a \sqcap \sqcap$
3. A (196v); 1: $\perp$
B (196v): $|. B b \wedge$
4. T (196v); 1: $\perp$
6. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
7. B (196v); instead of 1–2: $| B b$; 3: G
8. B (196v); 1: F
9. B (196v): $\sqcap g | e b \sqcap d$
10. A; 1, 2: $a b b$ corrected to $b b a$
A (196v); 1, 2: $e b^l d^l$
12. D: d
D (196v): $\bullet$
13. B; 1: $B b$ corrected to F
A (196v): τ
- 13.–15. A: $\perp \tau \perp$
14. D; 2: accidental
D (196v); instead of 1, 2: $d e b^l$
15. D (196v); 1, 2: $\sqcap \sqcap$
A (196v): $\perp \sqcap d^l e^l \sqcap f^l$
T (196v); instead of 3–5: $| b b$
B (196v): τ
17. T (196v): $\bullet b b$
19. B: $c d e$
D (196v); 2: b^l
T (196v); 2: τ
B (196v); instead of 3 – 20.; instead of 1: $| A$
20. D; 6, 8: accidental
B: $fg \sqcap a A$
B (196v); 2–4: $B b c d$
21. D: d

36. D: $\downarrow$

RESURREXIT, SICUT DIXIT

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Resur[r]exit sicut dixit, fol. 83v

Editions:

White II – Hymns, 2 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D; 6, 8: accidental
7. A; 3, 4: $b\flat c$
8. A; 2: c
16. D: $\sharp$

2. SALVE, REGINA N. C.

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Salve Regina N. C., fols 105v–106r

Editions:

White II – Hymns, 5; MS

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}d}_5$
T; 3: $b^{\flat}$
7. D; 4, 6: accidental
12. D; 4: accidental
13. D; 3–8: transposed down by a second in notation
16. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 4: $c\sharp$
17. A; 2: $b\flat^{\flat}$
T; 1: d
18. A; 1: $b\flat^{\flat}$
21. D; 6, 8: accidental
22. D: $\sharp$

AD TE CLAMAMUS

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Ad te Clamamus, fols 106r–106v

Editions:

White II – Hymns, 5 (b); MS

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{c}_1$
3. A; 3: $\uparrow$
5. A; 1–4: $e f g a$
6. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. T; 4: c
10. D; 3: accidental
13. A; 5: c
22. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}d}_5$
24. D; 6, 8, 10: accidental
25. D: $\sharp$

EIA ERGO, ADVOCATA [NOSTRA]

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Eia ergo Advocata, fols 106v–107r

Editions:

White II – Hymns, 5 (c); MS

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}d}_5$]
3. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 3, 5: accidental
5. D; 3, 5, 7: accidental
6. T; 1, 2: $c d$
9. A; 2, 3: $d c$
14. D; 7, 9: accidental
15. A; 2: c
18. D; 6, 8: accidental
22. A; 1, 2: $f d$
24. D; 6, 8: accidental
25. D; 3: c^2 corrected to $a^{\flat}$, the note preceded by the annotation $\overline{\bar{a}}$
27. A; 8: c
29. A; 2: $e^{\flat}$ crossed out, corrected to f
32. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}d}_5$; 4, 6, 8: accidental
34. T; 7, 8: $c d$
35. D; 3: accidental
A; 2: f
37. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
39. D; 3, 5: accidental
44. T; 3: c
45. D; 4, 6, 8: accidental
A; 2: c
46. D: $\sharp$

NOBIS POST HOC EXILIUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Nobis post hoc exiliu[m], fol. 107r

Editions:

White II – Hymns, 5 (d); MS

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
5. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. A; 4: f
8. A; 3: d
13. T; 3: g corrected to $d^{\flat}$
15. D: $\sharp$
A: d

O PIA [O DULC#] VIRGO MARIA

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: O pia Virgo maria, fols 107r–107v

Editions:

White II – Hymns, 5 (e); MS

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. D: clefs $\bar{g}_2, \overline{\bar{d}d}_4$
4. B; under 1: τ
6. D; 2–6: transposed down by a third in notation
7. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}d}_5$
8. D; 6, 8: accidental
after 11. D: $\overline{\bar{d}} d^2$
A: $\perp$ | $g^{\flat} \bullet a^{\flat}$
A II: $\bullet f^{\flat}$
T: $\bullet d$ $\bullet d^{\flat}$
B: $\sqcap g f$ | $g \bullet d$

HYMNS

1. CRUX FIDELIS

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Crux fidelis, fols 20v–21r

TMHS: Finit[ur] crux fidelis N. Z., pp. 206–208

Editions:

White II – Hymns, 1

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
D (TMHS): clef $\bar{g}_3$
- 1.–2. T (TMHS): missing rests
- 1.–6. B (TMHS): missing rests
3. A (TMHS); 2–4: $\sqcap \sqcap$
5. A; 4: a^1
A (TMHS); 3, 4: $e^1 c^1$
8. B (TMHS): missing rest
10. B (TMHS): missing rest
11. D; 7, 9: accidental
15. D: clef $\bar{c}_2$
T (TMHS); instead of 3 – 16.; instead of 1: $\sqcap a \sqcap g$
B (TMHS): $\sqcap e f \sqcap c e$, corrected to $\sqcap d \sqcap e f$
16. A; 3: $\sqcap$
D (TMHS): missing rest
A (TMHS); instead of 3: $\sqcap c^1 \sqcap c^1$
18. A (TMHS); instead of 3–4 – 17.; instead of 1: $\sqcap c^1$
B (TMHS): missing rest
- 20.–21. B (TMHS): missing rests
21. D; 7, 9: accidental
23. D; 6, 8: accidental
T; 1: $b\flat$
25. D (TMHS): missing rest
- 27.–28. B (TMHS): missing rests
28. D; before 2: clef $\bar{c}_1$
30. B (TMHS): missing rest
32. A (TMHS); 2–3: $\sqcap \sqcap$
33. T (TMHS); 3: $\sqcap$
34. D (TMHS): missing rest
T (TMHS); instead of 1–2: $\sqcap d$
36. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
37. D; 5, 7: accidental
- 38.–40. B (TMHS): missing rests
44. D; before 2: clef $\bar{c}_2$
47. D; 6, 8: accidental
D (TMHS); 4, 6, 8: missing accidental
48. A (TMHS): $\sqcap d^1 \sqcap$
49. B (TMHS): missing rest
50. D (TMHS): instead of 1–2: $\sqcap c^2$
- 50.–51. T, B (TMHS): missing rests
51. T, B: $\sqcap$
52. D: clef $\bar{c}_1$
B (TMHS): missing rest
after 52. D (TMHS): $\sqcap a^1 \sqcap \dots f^1 g^1 a^1 b^1 \sqcap \dots f^1 g^1 a^1 b^1 (?) \sqcap \dots a^1 b^1 c^2 d^2$
A (TMHS): $\sqcap a \sqcap c^1 b \sqcap a \sqcap a \sqcap g$
T (TMHS): $\sqcap f \sqcap a g \sqcap f \sqcap e$
B (TMHS): pauses (missing rest)
53. D (TMHS): $\sqcap f^2 \sqcap e^2 d^2$
A (TMHS); 2: $\sqcap$
T (TMHS): $\sqcap \sqcap d e \sqcap f g$
54. D (TMHS): $\bullet c^2$

- A (TMHS): $\wedge \sqcap f^1 \sqcap e^1 d^1$
T (TMHS): $\sqcap a \sqcap g$
55. D (TMHS): $\sqcap c^2 \sqcap$
A (TMHS); 1: $\sqcap e^1$
T (TMHS): $\sqcap g \sqcap e \sqcap f$
56. D (TMHS): $\sqcap$
A (TMHS); instead of 1–2: $\sqcap d^1$
T (TMHS): $\sqcap d \sqcap e$
57. D (TMHS): $\wedge \sqcap c^2 \sqcap \dots c^2 b^1 c^2 b^1 a^1 b^1$
A (TMHS): $\sqcap a \sqcap g$
T (TMHS): $\sqcap \sqcap f e \sqcap d$
58. T; 1: c
D (TMHS): $\sqcap c^2 b^1 \sqcap c^2 b^1 \sqcap \dots a^1 g^1 f^1 e^1$
A (TMHS): $\sqcap \sqcap e^1 c^1 \sqcap b a g$
T (TMHS): $\bullet c$
59. D: clef $\bar{g}_3$
D; 7: accidental
D (TMHS): $\sqcap d^1 \sqcap \dots d^1 c^{\sharp 1} d^1 c^{\sharp 1} b c^{\sharp 1}$
60. B: $\sqcap$
- 60.–61. B (TMHS): missing rests
62. T; 2: e
T (TMHS); 2: c
63. D (TMHS): $\sqcap d^1 \sqcap a^1 \sqcap g^1 f^1$
A (TMHS): $\sqcap \sqcap f g \sqcap a b$
T (TMHS): $\sqcap d \sqcap d$
after 63. D (TMHS): $\sqcap e^1 f^1 \sqcap g^1 \sqcap e^1 \sqcap f^1$
A (TMHS): $\sqcap c^1 \sqcap c^1$
T (TMHS): $\sqcap a \sqcap a$
B (TMHS): pauses (missing rest)
64. D (TMHS): $\sqcap g^1 b^{\flat 1} \sqcap c^2 \sqcap d^2$
A (TMHS): $\bullet d^1$
T (TMHS): $\bullet g$
65. D (TMHS): $\sqcap d^2 e^2 \sqcap f^2$
A (TMHS); instead of 1–2: $\sqcap d^1$
T (TMHS); 2: f crossed out, corrected to d
66. D: clef $\bar{c}_1$
T; 4: c^1
D (TMHS): $\sqcap e^2 c^2 \sqcap a^1 \sqcap c^2$
A (TMHS): $\sqcap e^1 \sqcap a$
T (TMHS): $\sqcap e f \sqcap g \sqcap f^{\sharp}$
67. T; 1, 2: $d^1 c^1$
A (TMHS): $\sqcap d^1 \sqcap c^1$
T (TMHS): $\sqcap g \sqcap e$
68. D (TMHS): $\sqcap f^1 g^1 \sqcap \dots g^1 f^{\sharp 1} g^1 f^{\sharp 1} e^1 f^{\sharp 1}$
A (TMHS); instead of 1: $\sqcap d^1 b^{\flat}$
T (TMHS): $\sqcap d \sqcap a$
- 69.–71. D, A, T, B (TMHS): missing
71. D; 7, 9, 11: accidental
72. D: $\sqcap$

2. CHORUS NOVAE JERUSALEM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Chorus nove Jerusalem, fols 46v–47v

Editions:

White II – Hymns, 11

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_3$
22. A; 4: b
28. A; 3: d^1 corrected to g^1

34. A; 1, 2: ef
 35. D: pitches transposed up by a third in notation
 A; 6: c
 T; 1: e ; 2: missing rhythmic value
 36. D; 1: a^l
 39. D; 6, 8: accidental
 A; 1: missing rhythmic value; 2: d
 T; 1: c
 40. D; 1: J
 42. A; 1, 2: dc
 43. A; 2: d
 45. T: missing rhythmic values
 B; 1: missing rhythmic value
 46. D; 1: f^p
 A; 1, 2: de
 48. T; 2, 5: cc
 49. A; 2: d
 B; 1: missing rhythmic value
 50. B; 1: missing rhythmic value
 51. A; 2: e
 T; 1, 2: dc
 53. D; 2: τ
 B; 3: missing rhythmic value
 54. B: $|$
 55. A; 2: missing rhythmic value
 57. D; 3: accidental
 A; 1: $\lceil d$; 3: a
 B; 1: missing rhythmic value; 2: c
 58. A: missing rhythmic value
 T; 2, 3: dc
 60. A; 3: f
 T: missing rhythmic value
 61. A, T, B: missing rhythmic value
 62. A, T, B: missing rhythmic value

3. TANTUM ERGO SACRAMENTUM

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Tantum ergo sacramentu[m], fols 85r–86r
 TMHS: Finit[ur] tantu[m] ergo sacrame[n]tum N. Z.,
 pp. 4–6

Editions:

White II – Hymns, 3; WUO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 D (TMHS): clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_3, \overline{dd}_6$
2. B (TMHS); 2: b
6. T (TMHS); instead of 4: $\wedge \lceil d$
7. B (TMHS); 2: b
9. A: c
 A (TMHS): c^l
 B (TMHS); 2: b
11. A; 2, 5: $b^l e$
 D (TMHS): missing $\sim$
 A (TMHS); instead of 1–3: $\lceil c^l$
 B (TMHS); 2, 3: $\lceil \lceil$
12. B (TMHS); 1: b
13. T (TMHS); 2, 3: $\lceil \lceil$
14. A; 3, 4: gf
16. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{dd}_5$
 A; 5: b^l
 A (TMHS); 5: b

- 16.–17. D (TMHS): missing rests
18. A; 1: b^l
 A (TMHS); 1: b
21. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
22. A; 5: b^l
25. D; 7, 9: accidental
 D (TMHS); 5, 7, 9: missing accidental
26. A; 2–4: $cd b^l$
 A (TMHS); 2: c^l ; instead of 3–4: $\lceil d^l$
27. T: $\perp$
 T (TMHS): τ
28. T (TMHS): τ
30. A; 4: d
 A (TMHS); 2–4: $c^l d^l e$
31. A; 2–4: fde
 A (TMHS); 2–4: $f^l d^l e^l$ (?)
32. A; 5, 6: ga
 A (TMHS); 5, 6: $g^l a^l$
33. B (TMHS): τ
35. A (TMHS); 3: $\perp$
39. A: $a^l f$
 T; 1: d missing rhythmic value; 2: f
 A (TMHS); 1: d^l
 T (TMHS); 1: a
40. A; 1: g^l
 A (TMHS): $\bullet e^l$
 T (TMHS): $\lceil g \lceil c^l \lceil b$
41. A (TMHS): $\lceil \lceil d^l f^l \lceil e^l d^l c^l$
 T (TMHS): $| a \perp$
42. D; 6, 8: accidental
 A (TMHS): τ
 T (TMHS): $\lceil \lceil b a g \lceil a$
43. B: $\tau \perp$
 B (TMHS): τ
44. D (TMHS); instead of 2–6: $\lceil g^l$
45. D (TMHS); instead of 2–5: $\lceil f^l$
 A (TMHS); instead of 1–4: $| b^b$
47. A; 1: a^l
48. D (TMHS): missing $\sim$
 A (TMHS): τ
49. A: $\perp$
 A (TMHS): τ
- 49.–51. D (TMHS): missing rests
50. D: $\perp$
52. T; 4: c
 T (TMHS); 4: c^l
54. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{dd}_5$
56. A (TMHS); instead of 2: $\lceil c^l \wedge$
58. A: $\lceil \lceil$
 A (TMHS); instead of 2: $\lceil e^l \wedge$
59. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
60. T; 6: c
64. T; 5: c
 A (TMHS): τ
 T (TMHS); 5: c^l
 B (TMHS); 2: c
65. D; 4, 6: accidental
66. A; 1: $|$
 A (TMHS); 1: $|$; instead of 2–3: $| b$
 T (TMHS); instead of 1–2: $| f$
67. A (TMHS); 3, 4: $a \lceil g$
 B (TMHS); 4: B
68. D, A, T, B (TMHS): missing
69. A (TMHS): $\lceil \lceil a b \lceil \lceil c^l b a$

T II (TMHS): $\bullet c$
 B (TMHS): $\sqcap A G | A$
 70. D: $\mathfrak{d}$
 B (TMHS): e

4. TANTUM ERGO SACRAMENTUM 1546

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Tantu[m] Ergo sacramentu[m], fols 248r, 247v
 (the last system: ending, bars 34–38)

Editions:
 White II – Hymns, 4

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3; \mp$
 T; 1: e^l , the horizontal line above the letter crossed out
6. B; 3: $\sqcap$
7. D: clef $\bar{g}_3$; 2: $\mp$
8. D: $\mp$
9. B; 2: $\lceil$ corrected to $\lceil$
12. D: clef $\bar{g}_1$
18. T; 3: c
 B; 4: e
19. D: clef $\bar{g}_3; \mp$
20. T; 1: missing rhythmic value
21. A; 4: c
23. A; 2: d
 T; 2: d
24. D: $\mp$
27. A; 2, 4: $c c$
28. D; 7, 9: accidental
 T; after 2: $\lceil$

after 33. at the bottom of the sheet an annotation: ‘Vide
 fine[m] in folio an[te] hu[n]c seque[n]te[m] a tali signo
 $\mathfrak{d}$ ’

before 34. in the bottom left corner an annotation:
 ‘Hic finis carminis seque[n]tis Tantu[m] [er]go
 sacrame[n]tu[m] $\mathfrak{d}$ ’

34. D: clef $\bar{g}_3$
 38. D: $\mathfrak{d}$

5. VENI CREATOR SPIRITUS 1540

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: Veni creator sp[irit]us 1540, fols 172v–173r

Editions:
 White II – Hymns, 9

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
4. A; 1: $\lceil$
- 6.–9. B: $\tau \tau \tau \tau \perp$
7. A; 2: c
13. A; after 1: e^l
21. B: $\perp$
22. T; after 1: $\perp$
27. A; 3: d
29. T; 1: d
30. D; 6, 8: accidental
31. B; 1: d
33. A; 4: c
34. D; 6, 8: accidental
43. D; 8: accidental
44. D: $\mathfrak{d}$

MOTETS

1A. CARMEN IN F

[NON MORTUI LAUDABUNT TE, DOMINE]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Carmen in F, fols 27v–28r
 TJL: Non mortui laudabu[n]t te do[mi]ne, fol. 243v,
 a variant of the same composition

Editions:
 White III – 21; WUOT

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. D; 1: $\mathfrak{d}$
- 3.–4. T, B: $\tau \perp$
6. D; before 3: clef $\bar{g}_3$
12. D; 3: accidental
13. D; after 6: $\mathfrak{d}$
15. A; 5: $\lceil$
19. A; 4: $b\flat$
23. D: $\mathfrak{d}$

1B. NON MORTUI LAUDABUNT TE, DOMINE

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Non mortui laudabu[n]t te do[mi]ne, fol. 243v

TJL: Carmen in F [Non mortui laudabunt te, Domine], fols
 27v–28r, a variant of the same composition

Editions:
 White III – 20

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. A; instead of 7–8: $\lceil f^l$; 9–4.; 1–2: $\lceil d^l \rceil g^l$
4. A; instead of 3: $\rceil f^l e^l$
6. D; 5, 8: accidental
12. D; 3: accidental
16. A; 2, 3: ef
23. D: $\mathfrak{d}$

2. HOMO QUIDAM FECIT COENAM

[LUDWIG SENFL]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Homo quidam fecit cenam, fols 36v–37r
 Ludovicus Senfel: *Homo quidam fecit coenam* [prima pars],
 RISM B/I/1: 1538⁸, no. 4

Editions:
 White III – 1

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. D: clef $\bar{g}_3$; $\perp$
12. A; 2: g^l
21. T; 2: g crossed out, corrected to a
B; 2: c corrected to f
22. D: clef $\bar{g}_4$; 1: f corrected to d^l , note preceded by an annotation ' $\bar{d}$ '
T: $\perp$
24. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
27. A; 4: b^b
29. T; 3: c^l
35. T; 2: f
38. D: $\sharp$

3. DE SANCTO IOHANNES BAPTISTA N. C. 1541

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
TJL: De Sancto iohanne Baptista N. C. 1541, fols 45v–46r

Editions:

White III – 25

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
6. T; 2: d
11. T; 1: c
13. A; 3: f
24. D; 2: accidental
after 32. D: τ
A: $\sqcap \sqcap f^l e^l \sqcap d^l c^l$
T: $\mid a \quad \sqcap g$
B: $\mid f \quad \sqcap fe$
46. D: $\sharp$

4A. DOMINE NOSTER, SECUNDUM ACTUS [NOSTROS] NOLI NOS IUDICARE. PEDALITER

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
TJL: Domine no[ster] s[e]c[un]dum actus [nostros] noli nos Iudicare pedal[iter], fols 65v–66r, 67r (the last system: ending, bars 38–42)
TJL: Domine [noster] secundu[m] actus nostros noli nos Iudicare Manualiter, fols 92v–93v, another version
TMHS: Finit[ur] dom[in]e se[cun]d[u]m actus n[ost]ros noli nos iudicare, pp. 250–251, another version

Editions:

White III – 26

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ crossed out, followed by $\bar{g}_2, \bar{dd}_4$
5. B; 3: missing rhythmic value
6. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D; 6: accidental
A; after 3: $b \mid e e$ obliterated
12. A; 4: b
13. D; 6: accidental
A; 1, 2: $a g$
19. D; 2, after 2: $\text{f f } d^l$; 6, 8: accidental
24. A; 3: f^l
27. A; 2: e

28. D; 2, 3: f f
35. D; 4: accidental
after 37., in the bottom margin an annotation: 'Verte foliu[m] et vide ad fine[m] a tali signo f f '; in fol. 67r missing symbol f f
38. B; 2, 3: written under obliterated symbols $f e$
42. D: $\sharp$

4B. DOMINE [NOSTER], SECUNDUM ACTUS NOSTROS NOLI NOS IUDICARE. MANUALITER

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
TJL: Domine [noster] secundu[m] actus nostros noli nos Iudicare Manualiter, fols 92v–93v
TJL: Domine no[ster] s[e]c[un]dum actus [nostros] noli nos Iudicare pedal[iter], fols 65v–66r, 67r (the last system: ending, bars 38–42), another version
TMHS: Finit[ur] dom[in]e se[cun]d[u]m actus n[ost]ros noli nos iudicare, pp. 250–251, another version

Editions:

White III – 27

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. T; 3, 4: $\wedge \sqcap b$
5. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{dd}_5$
T; 2: c
8. D; 7, 9, 11: accidental
9. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2: obliterated, followed by c^l
13. D; 6: accidental
14. D; 2–5: f f f f
15. A; 4: b^l
17. T; 3: c
19. D; 6, 8: accidental
20. D: f
22. A; before 3: $\text{f } e^l d^l$ obliterated
24. A; 5: missing rhythmic value
27. T; 3: c
28. D: f
29. A; 2: $c^\sharp$
31. A; 2: $c^\sharp$
32. D; 6, 8, 10: accidental; 7–10: f f f f ; before 11: $\text{f } b$
33. A; before 2: $\text{f } f^l$; 3: $\sqcap$ corrected to $\mid$
T; 2: $a?$ corrected to $\mid c^l$
B; 5: $\perp$ corrected to $\mid a$
34. T; 1, 2: $c c$
35. D; 4: accidental
38. D; before 5: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
39. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{dd}_5$; 6, 8: accidental
40. A; 2, 3: $\sqcap \mid a$
42. D: $\sharp$

5. SURREXIT DOMINUS, VALETE LUCTUS

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
TJL: Surrexit d[omi]n[u]s valete luctus, fols 70v–71r

Editions:

White III – 28

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. A; 5: *e*
10. D; 5, 7, 10: accidental
12. A; 5: *e*
14. T; 3: *d*, missing rhythmic value
16. D, A, T, B; 2: $\wedge$
18. T; 2: *c*
19. A; 2, 3: $\wedge \text{F} b$
23. D: clef $\bar{g}_2$
27. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 5: *c*
28. D; 5, 7, 9: accidental
29. D, A, T, B; 3
D; 2: accidental
30. A; 5: *e*
32. D; before 5: clef $\bar{g}_2$
34. A; 2–4: *c d e*
35. D; 5: accidental
A; 2: *c*
36. D: $\sharp$
A, T, B: $\bullet$

6. QUEM PRECEMUR N. C.

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Quem prece[mu]r N. C., fols 92r–92v

Editions:

White III – 31

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\text{dd}}_5$]; ϕ
4. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. A; 3: *b*
16. A; 2, 3: *d e*
T, B: $\mid$
20. D; 5: J
26. A; 3: *f*
29. D; 4: accidental
33. A; 5: *c*
37. A; 2: *g*
39. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\text{dd}}_5$
40. B; 1, 2: A, *a* corrected to A
45. D; 1–4: $\text{J} \dots$; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
46. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
50. D: τ ; clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; τ
A; 3–5: *c d e*
51. A; 2: *e*
54. A; 3: *eb*
T; 3: *c*
58. A; 3: *bb'*
B; 1: $\mid$
59. A: $\mid$
T; 3, 4: *a' b'*
61. A; 1: f ; 3: *e*
67. T; 2: $\mid$
69. A: $\mid b \bullet a$
70. D: $\sharp$

7. NISI TU, DOMINE, CUSTODIERIS NOS. AD DUOS BASSUS [HENRICUS ISAAC?]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Nisi tu domine Custodieris nos Ad duos Bassus, fol. 97r

[Henricus Isaac]: *Nisi tu domine servabis nos in vanum*, RISM B/I/1: 1512¹, no. 49

Editions:

White III – 2

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–4. T, B: $\tau \tau \tau \tau \tau$
6. D; 1: τ
A; 6: *g*
7. D; 6, 8, 10: accidental
11. D; 3: accidental
16. D; 7: accidental
20. D; 2, 3, 8, 10: accidental
21. A; 2: *c*
24. D; 9: missing rhythmic value
28. D; 3: accidental
33. D; 4: accidental
34. A; 2: *g*
36. D; 6, 8: accidental
37. D: $\sharp$

8. SICUT LILIUM INTER SPINAS 1540 [ANTOINE BRUMEL]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Sicut lilium int[er] spinas, fol. 97v (the beginning)

98r (the whole), Sicut liliu[m] inter spinas terminatur 1540

Brunel [!]: *Sicut lilium inter spinas*, RISM B/I/1: 1520¹, no. 12;

Anton Brumel: *Sicut lilium*, RISM: B/I/1: [1521]⁶, nr 2;

Antonius Brumel: *Sicut lilium inter spinas*, RISM B/I/1: 1538⁸, no. 2

Editions:

White III – 3

List of corrections and standardizations:

(a) the beginning

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
T: $\perp$
2. D; before 2: clef $\bar{g}_2$
after 3. (a fragment of another composition):
D: clef $\bar{g}_2$ $\text{J} \text{J} a' g' \text{J} a' \text{J} f' \text{J} f' \text{J} f' a' g' f' \text{J} \dots e' f' g' e' \text{J} f' \text{J} f' \text{J} \dots a' b' c' a'$
 $\text{J} \text{J} c' a' \text{J} \text{J} c' b' a' \text{J} \text{J} g' f' \text{J} \text{J} a' g' f' \text{J} \dots e' f' g' e' \text{J} f'$
A: $\bullet f'$
T: $\bullet c'$
B: $\bullet f$
D: $\text{J} a' \text{J} g' \text{J} f' \text{J} f' \text{J} e' c' \text{J} d' e' \text{J} f' \text{J} f'$
A: $\mid a \mid g \mid f \mid f \mid a \mid g \mid f \mid f$
T: $\mid e \mid d \mid c \mid c \mid e \mid d \mid c \mid c$
B: $\wedge \text{A} \wedge \text{g} \wedge \text{F} \wedge \text{F} \wedge \text{A} \wedge \text{G} \wedge \text{F} \wedge \text{F}$

(b) the whole

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 6–9: $\text{J} \dots$
9. D; 6: accidental
16. D: clefs $\bar{g}_1$ (crossed out), $\overline{\text{dd}}_3$ corrected to $\overline{\text{dd}}_2$
18. D: clef $\bar{g}_2$
D; 6: accidental

22. D; 2: accidental
28. D: d

9. SANCTA MARIA 1540 [LUDWIG SENFL]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Sancta maria 1540, fols 99r–99v

L. Senfl: *Sancta Maria virgo, intercede*, D-Rp C 120
(‘Codex Pernner’), around 1518–1521, no. 6; L.S.:
Sancta Maria virgo, intercede, D-Z 81/2, around
1530–1550, no. 62

Editions:

White III – 32

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_2$
- 4.–6. T, B: $\tau \perp$
13. T; 2: $\bar{f}$
16. A: |
24. D; 9, 11, 13: accidental
A; 2: c
26. T: |
27. A; 2–4: $f e d$
31. A; 2: g^l
32. A; 2: c
34. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$ obliterated, followed by clef $\bar{g}_2$; 3:
accidental
A; 5: e
38. T; 4: $\bar{f}$
45. A; 2, 8: $b^l b^l$
50. D; 7: $\bar{f}$
58. B: $\bullet c$, rhythmic value crossed out
59. D: d

10. STETIT JESUS IN MEDIO

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Stetit Jesus in medio, fols 99v–100v

Editions:

White III – 9

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_2$
9. A; 2: $\bar{f}$
11. D: clef $\bar{g}_2$
21. D: $\perp \perp$
T; 2: |
22. A; 2, 4: | |
23. A; 2: b^l
- 23.–24. B: τ
24. A; 2–4: $e d c$
- 31.–32. B: τ
34. D: $\perp$
- 35.–36. D: $\perp$
42. B: $\perp$
44. A; 2: e
B; 2: |
48. T; 2: d
51. D; 2, 3: accidental
58. D: $\perp$
59. A; 7: $\bar{f}$

60. D; 4: accidental
61. T II; 3: |
65. A; 3, 8: $c g$
66. A; 1, 3–5: $d c d e$
67. D: d

11. LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES [JOHANN WALTER]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Laudate dominu[m] omnes gentes, fols 100v–101v

Johan Walter: *Laudate dominum omnes gentes*,
RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸, no. 42;

Joannes Walterus: *Laudate Dominum o[mnes] gentes*, RISM
B/I/1: 1542⁶, no. 14

Editions:

White III – 33

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_2$
A; 2: $\bullet$
2. A; after 1: $\bar{f} c^l b^l \bar{f} c b a g$ crossed out, corrected to $\bar{f} c^l$
 $\bar{f} c^l b^l \bar{f} c^l b a g$
3. T: $\perp$
7. D; 4: accidental
10. B; 2: missing rhythmic value
11. A; 5: g^l
17. B: $\perp$
19. A; 4: f
20. A; 3: c
31. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5 / \bar{d}\bar{d}_5$ written twice
T; 3, 4: $d e$
35. D; 4, 6: accidental
38. T; 4: c
39. T; 3: c
40. D; 6, 8, 10: accidental
41. B; 2 – 43: $\tau \tau \tau$
47. T; 2: c
55. T: |
60. T; 4: c
62. D; 3, 6, 8, 10: accidental
65. B; 2: g corrected to B
after 66: annotation ‘finis’

12. EGREDIENTEM [HEINRICH] FINCK

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Egrediente[m] phynk, fols 121v–122v

Editions:

White III – 4

List of corrections and standardizations:

1. D: missing clefs [= clef $\bar{g}_3$]
A; 8: c
2. D: $\perp \tau$; before 2: clef $\bar{g}_3$
A; 1–4: $\bar{f} e^l d^l e^l f^l$ crossed out, corrected to $\bar{f} e^l f^l e^l d$
placed below
4. A; 2: c
5. T; 6: c
7. D: clef $\bar{g}_2$

12. D; clef $\bar{g}_2$
14. D; 6, 8, 10: accidental
17. D; clef $\bar{g}_3$
19. D; 2: accidental
A; 3–5: efg
21. T; instead of 1: $\text{♩} \text{♩} c$
22. D; clef $\bar{g}_2$
27. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
32. D; before 3: clef $\bar{g}_2$
36. D; 2: accidental
41. A; 5, 6: $a^1 g^1$
45. A; 3: f
47. T; 2: c
53. D; clef $\bar{g}_3$
59. D; clef $\bar{g}_2$
66. T; 3: ♩
67. D; clef $\bar{g}_1$
71. D; clef $\bar{g}_3$
75. T; 2: c
76. D; clef $\bar{g}_2$
T; 2: $\bullet$
79. D; clef $\bar{g}_3$
80. B: $\perp$
82. D; 5: accidental
85. T; 4: $\wedge$
86. D; clef $\bar{g}_2$
88. D: ♩

SECUNDA PARS. EIA MATER

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: S[e]c[un]da pars Eia mater, fols 130r–130v,
161v–162r (bar 42, second half – 89)

Secunda pars. Eya mater fons amoris, RISM B/I/1: 1519²;
²1526, ³1527, RISM B/I/1: 1526³, 1627¹; *Secunda pars.*
Eya mater, RISM B/I/1: 1520⁴; *Secu[n]da pars. Christe*
verbum fons amoris, RISM B/I/1 1538³

Editions:

White III – 5 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D; clef $\bar{g}_2$
4. D; clefs $\bar{g}_1, \bar{g}_3$ corrected to $\overline{\text{dd}}$
5. B; 2: $c^\sharp$
6. D; before 7: $\bar{g}_2$
7. D; 5: accidental
9. T; 5: $\wedge$
11. A; 3: $\text{♩} d^1$
12. D; 2: accidental
17. D; clef $\bar{g}_3$
23. D; clef $\bar{g}_2$
29. D; 5: accidental
- 42.–44. B: $\tau \tau \tau \perp$
after 42. (1. half) in the bottom right corner an annotation: ‘Vide ad fine[m] an[te] co[n]stitute[s] eos
p[ri]ncipes a tali signo ♩ ’
before 42. (2. half) above the line system in the top
margin a symbol: ‘ ♩ ’
42. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\text{dd}}$
43. A; after 4: $f^1 e^1$ crossed out
46. D; 2: accidental
A, T: ♩

48. D; clef $\bar{g}_3$
52. A; 3: f^1
53. B; 4: b
55. T; 2: c
56. A; 3: ♩
60. D; 3: accidental
61. D; 7, 9: accidental
63. D; clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
66. A II; before 3: $\wedge$ crossed out
68. D; clef $\bar{g}_3$
70. D, A, A II, T: ♩
A II: ♩
71. D; 3: accidental
A II; 3: ♩
72. A II; 1: $\bullet$
73. D; ♩ ; 1: ♩
A: ♩
T, B: $\bullet$
74. A, A II: ♩
A II, B: $\bullet$
75. D; ♩ ; $c^2 b^1 c^2$
76. D, B: ♩
D; 2: ♩ ; 4: accidental
A: $\perp$
A II: $\bullet$
77. D; ♩ ; 4: accidental
78. D, A: ♩
A II: ♩
79. A II, B: ♩
A II, T, B: $\bullet$
80. D; 7: accidental
A II: $\bullet$
B: τ
81. D: ♩
A II; 1: ♩
82. D, A, A II, B: ♩
D; 4: accidental
A II: $\bullet$
83. T: $\text{♩} f \bullet f$
B; 4: $\text{♩} B$ crossed out, corrected to $\text{♩} d$
84. D; 2: accidental
A II; 3: ♩
T; 1: ♩
85. D, A, A II, T, B: ♩
87. D; 3: accidental
B; 3: ♩
89. D: ♩

15. AVE ROSA SINE SPINIS [LUDWIG SENFL]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Ave Rosa sine spinis, fols 147v–149v

L. Senfel: *Ave rosa sine spinis*, RISM B/I/1: 1537¹, no. 22

Editions:

White III – 6

List of corrections and standardizations:

1. D; clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
12. D; clef $\bar{g}_2$
16. T; 2: c
18. D; clef $\bar{g}_3$

22. A; 2, 3: $a^1 a^1$
 24. D; 5: accidental
 46. D; before 1: JJ b^b b^b crossed out; 2, 3: accidental
 T; 3: |
 47. T; 1: |
 57. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 61. A; 4: a obliterated, corrected to b^b
 62. A; 2: f
 T; 3: c
 63. D: clef $\bar{g}_3$
 65. T; 3, 4: $d e$
 66. T; 5: f
 73. D; 2, 3: $c^2 c^2$
 83. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
 88. D: clef $\bar{g}_3$
 90. D: J

SECUNDA PARS. DOMINUS TECUM MIRO PACTO 1541

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Secunda pars Dominus Tecum miro pacto 1541, fols 149v–151r

Secu[n]da pars. Dominus tecum miro pacto / Benedicta tu in mulieribus, RISM B/I/1: 1537¹, no. 22

Editions:

White III – 6 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
5. D; 4: accidental
7. D: clef $\bar{g}_3$
17. D, A, A II, T: 3
 D; 2: accidental
 A II: $\bullet$
18. A II: $\bullet$
19. A II: $\bullet$
 T; 3: $\bullet$
20. A II: $\bullet$
 B; after 1: c crossed out
21. A II: $\bullet$
22. D, A, T, B: 3
 A II: $\bullet$
23. A II: $\bullet$
24. D, A, T, B: ϕ
 T; 3: | corrected to |
33. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
36. T; 4: c
37. D; 2, 4: accidental; 2–5: $\text{J}...$
 A II: f
 T; 1, 2: ff
38. D: clef $\bar{g}_3$
40. A; 3: |
41. A; 1: F
53. A II: a^1
56. A; 3–57.; 4: $a g f e$, missing rhythmic values
70. D; 4: accidental
71. T; 1, 3: $e^b e^b$
72. A; 5: g
75. D, A, T, B: 3
 A II: $\bullet$
76. A II: $\bullet$
77. A II: $\bullet$

- T; 5: c
 78. D; 3: accidental
 A II: $\bullet$
 79. D, A, A II, T, B: $\bullet$
 80. A; 1–3: $e f g$
 A II: $\bullet$
 T, B: τ
 81. D: $\text{J} \perp$
 A II: $\bullet$
 T; 3: c
 82. A; 3, 4: b^b a^1
 A II, T, B: $\bullet$
 83. D, A, A II, T: $\bullet$
 B: τ
 84. A II: $\bullet$
 85. D, A: $\bullet \perp$
 A II, T, B: $\bullet$
 86. A II: $\bullet$
 87. D, A II, T, B: $\bullet$
 A: $\bullet \perp$
 88. D: $\pm$
 A II: $\bullet$
 89. A; 1: b^b
 A II, B: $\bullet$
 T; 2: c
 90. D, A, A II, T, B: $\bullet$
 91. D, A, T, B: ϕ
 92. A II: F
 93. D: J

16. DEUS, MISEREATUR NOSTRI

[CLAUDIN DE SERMISY]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Deus Misereat[ur] Nostri, fols 151v–152v

Claudin: *Deus, misereatur nostri*, RISM B/I/1: 1534⁵, no. 16

Editions:

White III – 7

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
13. A; 5: c
15. T; 5: c
17. A; 3: $\bullet$
28. D; 4, 7: accidental
38. T; 2, 3: $c d$
40. A; 4: c
48. A; 3: e
49. T; 2: c
50. T; 1: c
 B: $\tau \perp$
58. B; 3: missing rhythmic value
69. D; 2: b corrected to c^1 ; after 5: g^1 obliterated
74. D: J
 A: missing rhythmic value

SECUNDA PARS SUPRA DICTI PSALMI.**[LAETENTUR ET EXULTENT GENTES]****Sources – where placed in TJL, concordances, originals:**

TJL: Secunda pars sup[ra] dicti psal[m]i, fols 152v–154v
S[e]c[un]da p[ar]s. Letentur et exultent gentes, RISM B/I/1:
 1534⁵

Editions:

White III – 7 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
15. A; 2, 3: $\sqcap$
17. T: $\perp$
21. D; 4, 6: accidental
24. A; 1: missing rhythmic value
34. A; 5: *c*
35. A; 4: *c*
 B; 1, 2: *g e*
37. A: $\perp \tau$
40. A; 2: *d'*
42. D; 2: $\downarrow$
 T II: $\bullet$
47. T; 3: *d*
59. D; 4, 6: accidental
 T II: $\perp$
63. T; 3: *f*
64. T II; 1: *c*
65. T; 1: missing rhythmic value
71. D: $\perp$
75. T; 2: *c*
80. T; 1: *c*
81. A; 1–5: *fgfed*
84. T; 4: *c*
87. T; 2: *c*
89. A; 2: *c*
 T; 2: *c*
91. A; 1: *d*
93. D: $\downarrow$

17A. [BENIGNE FAC DOMINE]**Sources – where placed in TJL, concordances, originals:**

TJL: fols 158v–159r
 TJL: Benigna 1545, fols 237v–238r, a variant of the same
 composition, in an incomplete state of preservation
 (bars 1–37, first half)

Editions:

White III – 10

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A: *a' g' f' e'*
12. D; 2, 5: accidental
14. A: $\perp$
19. A; 5: *d*
25. D: clef $\bar{g}_3$
26. B: $\downarrow$
27. T; 2: *c*
34. T: $\bullet \bullet$
45. D; 2–4: *g' f' e'*
48. T II; 2: missing rhythmic value; 3: $\sqcap c'$

50. T: *f'*

50.–51. D: $\downarrow$

17B. BENIGNE [FAC DOMINE] 1545**Sources – where placed in TJL, concordances, originals:**

TJL: Benigna 1545, fols 237v–238r, an incomplete source
 (bars 1–37, first half)

TJL: fols 158v–159r, a variant of the same composition,
 in an incomplete state of preservation

Editions:

–

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 T; 3: $\equiv$
4. B; 5: $\sqcap$
7. A; 6: *c*; 6–7: $\equiv$
10. T; 1: missing rhythmic value
12. D: clef $\bar{g}_2$; 2, 5: accidental
16. D; clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
25. A: 1: placed above $\sqcap c' b' a g$, crossed out
 T; 2, 3: $\wedge \wedge$ corrected to $\equiv g a$
26. B: $\downarrow$
27. D: clef $\bar{g}_3$
 T; 1: *c'* corrected to *a'*, the horizontal line above
 the letter is not crossed out
31. T; 4: *d*
 B: $\downarrow$ after the correct rhythmic value
32. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
34. D; 3: accidental
35. D: clef $\bar{g}_2$

18A. CONSTITUES EOS PRINCIPES**Sources – where placed in TJL, concordances, originals:**

TJL: Constitues eos p[ri]ncipes, fols 162v–163v

TJL: Principes, fols 246v–247v, a variant of the same com-
 position

Editions:

White III – 11

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. A; after 2: $\bullet e'$
4. B; 2: *f*
8. B: $\perp$
24. A; 3: *a* corrected to *c'*
 B; 3, 4: *A F* crossed out, corrected to *c G* placed below
26. T II; above 2: $\sqcap$
27. T II; 1: $\sqcap$
29. D; 3: accidental
34. D; before 4: clef $\bar{g}_3$
39. D; 2, 3: accidental
 B: $\tau \perp$
41. D; 2: accidental
44. T; 3: *c*
66. A; 2: *c*
68. A; 2: *c*
71. D: $\equiv$
77. D: $\downarrow \downarrow$
 T II; 3: $\sqcap$
 B; 7: $\downarrow$

18B. [CONSTITUES EOS] PRINCIPES

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Principes, fols 246v–247v

TJL: Constitues eos p[ri]ncipes, fols 162v–163v, a variant of the same composition

Editions:

–

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
9. D: clef $\bar{g}_3$
10. D: $\pm$
11. D; 1: τ
25. T; 3: d^l
29. D; 2: accidental
A; 3: c^l
T; 1: missing rhythmic value; 3, 4: $c d$
30. A; 1, 2: $\square$
31. T, B: missing rhythmic value
33. A; 2: d
35. D; 1: a^l
38. T; 3, 4: $c^l d^l$
43. B; 2: d corrected to Bb
45. D; 2, 3: accidental
47. D; 2: accidental
57. T; 3: d^l
64. A; 3: bb^l
68. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
71. D: clef $\bar{g}_3$
72. A; 2: c
76. T; 4: f
82. A; 3: c
83. D: $\bullet$
84. T II: l
85. D: $\natural$
B: missing rhythmic value

19A. DEUS, QUI SEDES SUPER THRONUM

[JOHANN WALTER]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Deus qui sedes sup[er] Tronu[m], fols 166v–168v

TJL: [Deus, qui sedes super thronum], fols 204r–206r, another version

TMHS: Finis deus qui sedes, pp. 6–9, another version

TMHS: pp. 332–335, another version, in an incomplete state of preservation (missing ending, bars 101–107)

[Johann Walter]: *Deus qui sedes super thronum*, RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, no. 40; Joanne Walthero: *Deus qui sedes super tronu[m]*, RISM B/VIII/1: 1525²², no. 40; Johan Walter: *Deus qui sedes*, RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸, no. 40

Editions:

White III – 12

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
3. D; 2: accidental
4. D; 3, 5: accidental
A; 2: f^l
T: $\pm$

6. D; 6: accidental
9. D; 3: accidental
10. B; 4: a crossed out, corrected to A
20. D; 10: F
24. D; 6, 10: accidental
28. D; 4: accidental
T; 2: c^l
29. D; 4: accidental
A; 1: g^l
30. D; 6, 8: accidental
34. A; 2: d corrected to b
36. D; 5: accidental
37. D; 4: accidental
39. D: $\pm$
43. D; 1: $\wedge$
45. D; 6, 7: accidental
47. A; after 1: $\wedge$
- 48.–49. T: $\tau \tau \tau$
54. T, B: $\pm$
57. D; 7: accidental
63. D; 7: accidental
64. A; 1: $\bullet$
71. A; 2: c
72. D; 9, 11: accidental
74. B; 5: a
- 74.–76. D: $\pm \pm \pm$
80. D; 5, 7: accidental
81. D; 6: accidental
86. D: $\pm$
T; 2: $\square$
87. D; 2: accidental
88. D; 2: accidental
89. D; 8, 10, 12: accidental
92. D; 2: accidental
93. D; 7: accidental
97. A; 7–12: $d^l c^{\#l} \text{F}$
98. D; 3, 4: accidental
101. D; 8: accidental
106. D; 7, 9, 11: accidental; 8–11: $\text{F} \dots$
107. D: $\natural$

19B. [DEUS, QUI SEDES SUPER THRONUM]

[JOHANN WALTER]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: fols 204r–206r

TJL: Deus qui sedes sup[er] Tronu[m], fols 166v–168v, another version

TMHS: Finis deus qui sedes, pp. 6–9, another version

TMHS: pp. 332–335, another version, surviving in an incomplete state of preservation (missing ending, bars 101–107)

[Johann Walter]: *Deus qui sedes super thronum*, RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, no. 40; Joanne Walthero: *Deus qui sedes super tronu[m]*, RISM B/VIII/1: 1525²², no. 40; Johan Walter: *Deus qui sedes*, RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸, no. 40

Editions:

White III – 13

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{g}_3$, $\bar{d}_5$
3. D; 2: accidental

4. D; 3, 5: accidental
- 5.–6. B: $\tau \perp$
6. D; before 5: clef $\bar{g}_3$
20. D; 7, 9: accidental
28. D; 4: accidental
T; 1: d^l
29. B; 1: missing rhythmic value
30. D; 6, 8: accidental
31. T; 4: b^l
B; 3 – 32.: $\wedge \perp \wedge$
32. A: $\perp$
37. D; 4: accidental
38. D; 1: $\downarrow$
39. A; 3: τ
45. D; 6, 7: accidental
46. A; 4, 8: $d c$
- 49.–50. D: $\pi \pi$
54. D; 10: b^l
55. D; 1–4: transposed up by a third in notation
57. D; 4–7: transposed up by a second in notation
58. A; 5: b^l
63. D; 6: accidental
66. A; 4 – 67.: τ
67. D; 6–9: $\text{ff} \dots$
T, B; 3: $\uparrow$
70. D; 3: accidental
74. A; 1: d
77. T; 2: c
79. D; 3, 5: accidental
80. D; 1, 5: $\wedge$, accidental
81. D; 4, 6: accidental
86. A: $\perp$
T; 7–12: $g \# \text{ff}$
87. D; 2: accidental
88. D; 2: accidental
90. D; 2: accidental
A; 6: e
92. D; 2: accidental
A; 2, 5: $f d$
93. D; 7: accidental
B; 1: missing rhythmic value
97. D; 5: accidental
B: $\perp$
98. D; 3, 4: accidental
101. D; 5, 7–9: $g^l d^l a^l g^l$
104. D; 3: accidental
106. D; 6, 8: accidental
107. D: $\downarrow$

20. VITA IN LIGNO MORITUR 1540 [LUDWIG SENFL]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Vita in ligno moritur 1540, fols 171r–172r
 TMHS: Finit[ur] vita in ligno moritur, pp. 230–232,
 another version
 TMHS: Finit[ur] vita in ligno morit[ur], pp. 286–287,
 another version
 TMHS: Finit[ur] vita in ligno morit[ur], pp. 328–330,
 another version
 Lud. Sen.: *Vita in ligno moritur* [prima pars], RISM B/I/1:
 1537¹, no. 20

Editions:
 White III – 14

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_2$
4. D; 7: accidental
- 4.–7. A II, T: $\perp \tau \tau \tau$
8. A II, T: $\perp$
11. T: $\perp$
12. T: $\tau \tau$
13. D: clef $\bar{g}_3$; 3, 5: accidental
18. D; 4, 7: accidental
26. D; before 2: clefs $\bar{g}_2, \bar{c}_4$ [!]
29. B: $\perp$
30. D: clef $\bar{g}_2$
32. D; 7: accidental
34. D: clef $\bar{g}_3$
37. D; 3, 5: accidental
38. D: clef $\bar{g}_2$
44. D; 4: accidental
55. D: $\downarrow$
A; 1: missing rhythmic value
56. D: $\downarrow$

21. MUTETA PHILIPPE, QUI VIDET ME. RESOLU- TUM PER N. C. [LUDWIG SENFL]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Muteta philipe qui videt me Resolutu[m] p[er] N. C.,
 fols 173v–174v
 L. S. / Ludovicus Senfel: *Philippe qui videt me*, RISM B/I/1:
 1537¹, no. 9

Editions:
 White III – 15

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. A; 1: f^l
7. T II: $\perp$
9. D; 6, 7: ff
11. D: clef $\bar{g}_3$
14. A; 1: g^l
- 17.–19. T II: $\perp \tau \tau$
21. D; 1, 3: $e^l e^l$
23. A; 2: d
after 28. D: symbol $\propto$
29. D, A, T, B: originally omitted, supplemented in letter
 notation above the line system in the top margin fol.
 174r, after symbol $\propto$
 B; 2: g
30. A; 2: e
34. D; 5: accidental
- 39.–40. D: $\perp \pi \perp \perp$
47. T; 4: missing rhythmic value
48. D, A, T, B: $\exists$
B; 2: $\downarrow$
- 48.–49. T II: $\bullet$
49. T; 2: $\downarrow$
- 50.–51. T II: $\bullet$
- 54.–55. T II: $\bullet$
55. T; 1: $\downarrow$

56. D, A, T, B: ϕ
 57. D; 2: accidental
 59. B; 3: missing rhythmic value
 60. D: $\natural$
 62. D: $\natural$

22. ECCE SACERDOS MAGNUS. DE SANCTO AUGUSTINO

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Ecce sac[er]dos magnus de s[an]cto Augusti[n]o, fols 174v–176r

Editions:
 White III – 16

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
3. T; 1–4: $e^l d^l e^l f^l$, the horizontal line above the letters crossed out
6. D; 7: accidental
 A; 4: c
7. D; 6, 8: accidental
10. T II; 2: illegible – b ?
11. T; 3–5: $c d c$
17. D; 9: accidental
27. D; 6, 8: accidental
35. B; 3: $\natural$
43. A; 2: g
45. D; before 3: clefs $\bar{g}_2, \bar{d}_4$
47. D: clef $\bar{g}_3$
53. D; 7: accidental
65. B; before 2: $\square$ $e d$ crossed out, corrected to $\natural c$
69. D: $\natural$

23. COTTIDIE APUD VOS ERAM IN TEMPLO DOCENS 1541 [JOHANN WALTER]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Cotidie apud vos era[m] in templo docens 1541, fols 184v–185r, another version
 TMHS: Finit[ur] quottidie eram apud vos, pp. 194–195, another version
 [Johann Walter]: *Cottidie apud vos eram*, RISM B/VIII/1: 1524¹⁸, no. 42; Joanne Walthero: *Cottidie apud vos eram*, RISM B/VIII/1: 1525²², no. 42; Johan Walter: *Cottidie apud vos eram*, RISM B/VIII/1: 1537⁰⁸, no. 46

Editions:
 White III – 17

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; 7, 9: accidental
12. A; 4–6: $e c d$
13. D: clef $\bar{g}_3$
22. D: clefs $\bar{g}_3, d_5$
25. T; 1: c^l
32. A; 1: g
34. D; 4, 6: accidental
35. D; before 2: clefs $\bar{g}_2, \bar{d}_4$
38. D: clef $\bar{g}_2$
40. D; 2: accidental
 T; 2, 3: $f e$

42. A; 6: e
 46. D: $\natural$

24. DATE SICERAM MOERENTIBUS. QUINQUE VOCUM N. C. 1542 [CLAUDIN DE SERMISY]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: Date siceram merentibus Quinq[ue] Vocu[m] N. C. 1542, fols 200v–202r
 [Claudin de Sermisy]: *Date siceram moerentibus*, D-Rp B 211–215, around 1538, no. 30; Claudin: *Date siceram morentibus V. Vocum*, RISM B/I/1 1558²⁰, no. 19; a contrafactum of a chanson by Josquin des Prez titled *Je ne me puis tenir d'aimer*, RISM A/I: J 681

Editions:
 White III – 18; MDK

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. A; 1: d
11. D; clef $\bar{g}_3$; 6, 8: accidental
14. D: $\natural$
15. D: clef $\bar{d}_5$
16. D: clef $\bar{g}_3$
20. A; 5: $\wedge$
35. D; 7, 9: accidental
51. B: $\bullet \perp$
54. A; 2: d
58. D; 7, 9: accidental
64. T II: $\perp$
67. D; 6, 8: accidental
70. T II: $\perp$
73. D; 6, 8: accidental
74. T; 3: $\bullet$
76. T II; 1: missing rhythmic value
78. D: $\natural$
79. D: $\natural$

25. DE PROFUNDIS SUPER DISCANTUM

Sources – where placed in TJL, concordances:
 TJL: De profundis sup[er] Discantu[m], fol. 206v

Editions:
 White II – Hymns, 10

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
5. T; 1: missing rhythmic value
12. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
16. D; 4, 6: accidental
18. T; 2: $\perp$
19. A; 2: f
24. A; 2, 3: $f^\# g$
29. D: $\natural$
 B: E

26. O [GLORIOSUM] LUMEN ECCLESIAE. DE SANCTO AUGUSTINO 1541

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:
 TJL: O Lumen ec[c]lesie de s[an]cto Augustino 1541, fols 208v–209v

Editions:

White III – 37

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D: clef $\bar{g}_3$
27. D; second half: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
32. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
38. A; 3: f^l
53. D; 5, 7: accidental
56. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
61. D: $\sharp$

27. TRIBULATIO [ET ANGUSTIA] 1545 [PHILIPPE VERDELOT? JOSQUIN DES PREZ?]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Tribulacio 1545, fols 235v–236r

Verdelot: *Tribulatio et angustia*, RISM B/I/1: [1526]⁵, no. 6;Josquin: *Tribulatio & angustia*, RISM B/I/1: 1537¹, no. 55**Editions:**

White III – 8

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
4. D; 4, 5: accidental
11. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
12. D; 7: accidental
14. D; 5: accidental
16. D; before 6: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
22. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
27. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}\bar{d}_5$
29. D; 6, 8: accidental
30. A; 3–5: missing rhythmic value
32. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 32.–35. B: $\tau \tau \tau \tau \perp$
48. D; 4, 6: accidental
51. A; 3: c
55. D; 1: b^l
56. D; 7, 9: accidental
57. D: $\sharp$

28. BENEDICTUS DOMINUS DEUS 1545

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Benedictus d[omi]n[u]s deus 1545, fols 236v–237r,
a text incipit and the beginning of the composition (D:
clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; 1–4. D; 3; 1–4. A; 2; 1–3. T, B) written twice,
the first instance crossed out.

Editions:

White III – 38

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
11. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
17. D: clef $\bar{g}_3$
18. D: pitches transposed down by a third in notation
20. D; 1, 2: $\sharp \flat$
- A, T; 1: $\sharp$

B; before 1: $\wedge$

23. D; 6, 8: accidental

26. D: pitches transposed down by a third in notation

28. D; 1, 2: $\sharp \flat$ A; 1: $\sharp$ T: $\tau \perp$ B; before 1: $\wedge$

31. D; 7, 9: accidental

33. A; 1: b^l T; 4: a^l 34. A; 3: e^l corrected to d^l 35. D; 4, 6: accidental; 7: $\sharp$ 37. D: $\sharp$

29. SI DEUS NOBISCUM, QUIS CONTRA NOS 1545

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Si deus Nobiscum Quis contra nos 1545,

fols 239v–240r

Editions:

White III – 19

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
11. D; 6, 8: accidental
16. B; 3: $\sharp$
17. D; 9, 11: accidental
21. T; 4: f
- B; 3: d
23. D; 3, 5: accidental
- A; 4: c
25. D; 6, 8: accidental
29. D: clef $\bar{g}_3$
31. D; 6, 8: accidental
32. D; 2: τ
33. D: τ
34. B; 2 – 35.: τ
37. D: τ
45. A; 5: $\sharp$ corrected to $\sharp$
- T; 5: d
51. D; 6, 8: accidental
52. D: $\sharp$

30. PANIS, QUEM EGO DABO CARO MEA EST PRO MUNDI VITA 1546 [LUPUS HELLINCK]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Panis Quem Ego dabo caro mea e[st] p[ro] m[un]di

Vita 1546, fols 250v–251r

Lupus: *Panis quem ego dabo*, RISM B/I/1: 1532¹⁰, no. 18;Lupus Hellink: *Panis quem ego dabo*, RISM B/I/1: 1538⁸,no. 35; Lupus: *Panis quem ego dabo*, RISM B/I/1: 1539¹²,

no. 8

Editions:

White III – 22

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 1.–4. D: $\tau \tau \tau \tau$
- 2.–3. A: τ
8. D: clef $\bar{g}_3$

10. D; 4: accidental
15. T; 1, 2: $c^\sharp$
D; 3 – 18: $\pm \pm \pm \tau$
16. A; 1: d
20. A; 5: c
21. D; before 5: clef $\bar{g}_2$
A; 4: d
22. D; 7, 9: accidental
25. D: $\pm$
26. D; 1, 3: τ, f
A: $\pm$
27. D: pitches transposed up by a third in notation
29. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
30. T; 5, 6: $c d$
32. D; 7, 9: accidental
34. D; before 4: clef $\bar{g}_3$
36. A; 5: missing rhythmic value
- 40.–43. D: $\pm \pm \pm \pm$
- 45.–46. B: $\pm \tau$
49. A; 3: $\wedge$
50. D; 2, 4, 6: accidental
54. D; 3: g
57. D; 1: τ
60. D; 2 – 61: $\pm \tau$
T, B; 2, 3: $\sqcap$
69. D; 1: τ
74. D; 9, 11: accidental
75. D: d

LITIGABANT ERGO JUDAEI [LOCUTUS EST POPULUS]

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Litigabant Ergo iudei, fols 251v–252r

Secunda pars. Locutus est populus, RISM B/I/1: 1532¹⁰; *Alteral/Secunda pars. Locutus est populus*, RISM B/I/1: 1538⁸; *Secunda pars. Locutus est populus*, RISM B/I/1: 1539¹²

Editions:

White III – 22 (b)

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. A; 1: a^l , the horizontal line above the letter crossed out
5. D; 3: a^l
- 6.–8. D: pitches transposed down by a third in notation
8. T; 2: g crossed out, corrected to a placed above
9. D; 1–4: pitches transposed down by a third in notation; before 5: clef $\bar{g}_2$
10. D; 4, 6: accidental
11. D: $\pm$
12. D; 1: τ
- 16.–17. B: $\tau \tau \pm$
32. D; 1: τ
35. D; 2: $\pm$
36. D: $\pm$
39. A; 1: $|$
43. D; 2: τ
44. D; 6, 8: accidental
45. A; under 1–4: $\tau \tau$; after 4: $\sqcap$ $e^l d^l$ crossed out
T; 3: $g^\sharp$; after 3: $| b$ crossed out
B: $\sqcap$ $e g$ crossed out
47. T; 3: $g^\sharp$
49. D; 7, 9: accidental

- A; 1: c^l
- T; 2: $\bullet$
50. D: d

31. ABSOLON [REX AUTEM DAVID] 1547

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Absolon 1547, fols 253v–254r

Rex autem David, RISM B/I/1: 1538⁸, no. 43

Editions:

White III – 23

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
7. A; 2–4: $g^\sharp f^\sharp g^\sharp$
12. D; 3–6: written below the line system using letter symbols
28. D; 2: $\pm$
30. D; 2: $\pm$
38. D; 4, 6, 8: accidental
45. B; 2: $\bullet$
48. D, A, T, B; after 1: symbol $\propto$ here refers to a repetition of a melodic-chordal phrase (bars 47–48) which exists in the vocal original
51. D: $e^l e^l$ obliterated, corrected to $c^l c^l$, notes preceded by annotations ‘ $\bar{c}$ ’, ‘ $\bar{c}$ ’
60. D: d

32. CHRISTO REGI OMNES JUBILEMUS 1547

Sources – where placed in TJL, concordances, originals:

TJL: Cristo Regi omnes Jubilemus 1547, fols 256v–257r

Editions:

White III – 24

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. D; 3: accidental
5. D; 1: $\downarrow$
A, T, B: $|$
D, A, T, B; before 2: $\exists$
6. D; 2: accidental; before 3: clef $\bar{g}_3$
7. D, A, T, B: $\bullet$
8. A – 9.; before 1: $\tau \tau \tau$
11. D: ϕ
13. D; after 1 – 14; before 1: $\pm$
T, B; 1: $\pm$ corrected to $\wedge$
16. A; 3: $\sqcap$ corrected to $|$
23. T; 2: c
37. D; 4: $f a^l$? crossed out, pitch corrected to f^l , note followed by the annotation ‘ $f \bar{f}$ ’
41. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2, 3: $c^l d$ corrected to $d^l b$
42. B; 3: $\bullet$
43. D: d
A: missing rhythmic value

SONGS

WITH LATIN INCIPITS

1. CHRISTUS IAM SURREXIT

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Cristus Iam sur[r]exit, fols 82r-82v

Editions:

White III - 29

List of corrections and standardizations:

1. D; clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. A; 2: $\bar{\lceil}$
7. D; 6, 8: accidental
T; before 4: d crossed out
B; 3: missing rhythmic value
8. A; 3: d
10. D; 2, 3: $f^{\flat} \wedge$
A; 1: d ; 3–8: $d^{\flat} c^{\sharp^{\flat}} \bar{\equiv}$
13. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
14. B; 3: $\bar{\lceil}$
15. D; 5, 7: accidental
16. A; 1: missing rhythmic value
18. D: $\perp$
19. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
20. T; 1: τ
23. A; 2: c
25. D; instead of 2 – 26.; instead of 1: $\equiv$
26. T: $\perp$
28. A; 4: c
29. D; 7, 9: accidental
30. D; 2: $\equiv$
31. T: $\tau \perp$
33. D; 6, 8: accidental
38. D; 10: accidental
39. D: d

2. ALIUD CHRISTUS IAM SURREXIT

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Aliud cristus Jam sur[r]exit, fols 82v–83r

Editions:

White III - 30

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 1: c
T; 3: c
4. A; 1: a^l
7. D; 6, 8: accidental
8. D: ♩
9. T; 4: $c^\sharp$
10. T; 1: d
11. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{g}_5$ [!]
13. B; 3, 4: $g a$
15. D; 2: a^l
A; 3, 4: $c d$
T; 3: c
16. D: before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

19. A; 2: *c*
21. D; 2: $\wedge$
24. A; 4: *b^l*
25. A; 2: *c*[#]
27. D; 6, 8: accidental
28. D; $\sharp$

3A. [PATRIS SAPIENTIA]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TIL: fols 103v-104r

TJL: p[at]ris sap[ient]ia pedal[ite]r, fols 120v–121v,
four-voice version

Editions:

White II – Hymns, 8

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\overline{d}}_5$
5. D; 1: accidental
11. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
14. D; 1–4: $f^i g^i f^i e^i$ corrected to $e^i f^i e^i d^i$
16. B; 1: A
18. D; 4–13: $\text{♩} \dots \text{♩} \dots$
20. T: $\mp$
23. D; 7, 9: accidental
30. T: $\mp$
36. B; 1: A
40. D: ♩

3B. PATRIS SAPIENTIA. PEDALITER

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: p[at]ris sap[ient]ia pedal[ite]r, fols 120v–121v

TJL: fols 103v–104r, three-voice version

Editions:

White II – Hymns, 7

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
15. A; after 2: | *a* crossed out
B; 1: *A* corrected to *B*, after the symbol an annotation:
'h'
20. D: $\perp$
A; 4, 5: *d c*
23. D; 12, 14: accidental
24. A; 1: *f*
27. A; after 1: $\wedge$
37. A; 5: *c*
42. A; 5–7: *e d c*
43. D: $\sharp$

4. AVE HIERARCHIA N. C.

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Ave Ierarchia N. C., fols 108v-109r

Editions:

White III – 34; MPO; DPMO; MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
2. A; 7: b^l
T, B: $\tau \tau$
4. D; 7: accidental
9. D; 5: accidental
20. D; 2: e^l
24. D; 3–6: transposed up by a third in notation
A: $\tau \tau$
25. D; 2, 3: transposed up by a third in notation
28. A; 3: missing rhythmic value
29. A; 3: c
30. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
A; 5: b^l
31. D: d

5. DIES EST LAETITIAE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Dies est Leticie, fols 110r–110v

Editions:

White II – Hymns, 6

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
5. T; 3: l
6. B; 2: $l c$
8. A; 1: a^l
11. D; 4: accidental
A; 6: c
12. D; 4: accidental
14. A, T; 1: missing rhythmic value
T; 1: g^l
15. D: $\tau \wedge$
16. D: 1: $\wedge$; before 2: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}_3$
T; 2: e corrected to f
18. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
19. T; 2: c
22. D; before 4: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
24. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
27. A; 2: c
33. D; before 3: clef $\bar{d}_3$
36. D: d
A: c
B: missing rhythmic value

6. COLEND A

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Colenda, fols 110v (title inscription), 111r–111v
(notation of the composition)

TJL: [Colenda], fols 169v–170r, a variant of the same
composition

Editions:

White IV – German Compositions, 4; WUOT ([Colenda]);
MPO; DPMO; MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$
D (169v–170r): clef $\bar{g}_3$
- 1.–6. B (169v–170r): $\tau \tau \tau \tau \tau \tau$

2. A; 3, 4: $c d$
T; 6: d
A (169v–170r); 3, 4: $c^l d^l$
T (169v–170r); 6: d^l
3. A; 2–4: $f e f$
A (169v–170r); instead of 2–7: $f^l \wedge \equiv e^l d^l f^l e^l$
4. T (169v–170r); T; after 2: $\equiv b^l c^l$
5. A; 1, 2: $f g$
T; 2: B^b corrected to b^b
A (169v–170r); 1, 2: $f^l g^l$
T (169v–170r); 2: b^b
6. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2: c
D (169v–170r); instead of 3–4: $\wedge$; 5, 6: $e^l d^l$; instead of
9–10: $\equiv f^l e^l d^l e^l$
A (169v–170r); 2: c^l
7. D: a^l
D (169v–170r): $\downarrow f^l$
8. T; 5: b
A (169v–170r); instead of 2: $\sqcap c^l c$
T (169v–170r); 6, 7: $c^l d^l$
- 8.–11. D (169v–170r): missing rests
9. A (169v–170r); 3: $f^l c^l$
10. A; 7: c
A (169v–170r); 1: $f^l c^l$; 7: c^l
13. A; 3, 4–8: $f, e f \sqcap \equiv$
A (169v–170r); instead of 3: $f^l \wedge$; 4: $\equiv$
- 13.–19. B (169v–170r): $\tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau$
14. A; 2, 3: $e d$
T; 2: e
A (169v–170r); 2, 3: $e^l d^l$
T (169v–170r); 2: c^l
16. A; 3, 5, 6: $c c d$
A (169v–170r); 3, 5, 6: $c^l c^l d^l$
17. A; 3, 4: $e f$
T; 5: c
A (169v–170r); 3, 4: $e^l f^l$
T (169v–170r); 5: c^l
18. T; 1–3, 4: $d e f, f$
A (169v–170r); instead of 1–2: f^l
T (169v–170r): $\sqcap d^l a \sqcap b^b c^l$
19. D: a^l
A; 1, 7, 8: $c c d$
D (169v–170r): f^l
A (169v–170r); instead of 1–4: $\sqcap d^l c b^b$; 7, 8: $c^l d^l$
T (169v–170r): $\wedge f^l f^l$
20. A; 4: b^l
A (169v–170r); 4: b
- 20.–23. D (169v–170r): missing rests
21. A; 3: c
A (169v–170r); 3: $\wedge$; instead of 4–8: $\equiv b a, c^l b \equiv$
23. A; 4: c
A (169v–170r); 4: c^l
25. D (169v–170r): missing rest
26. A; 3, 4: $f e$
A (169v–170r); 3, 4: $f^l e^l$
- 26.–30. B (169v–170r); B: $\tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau \tau$
27. T; 2: c
T (169v–170r); 2: c^l
28. D; 3: accidental
T; 1, 4: $c d$
T (169v–170r); 1, 4: $c^l d^l$

29. T; 1: *c*
 T (169v–170r); 1: *c^l*
30. T (169v–170r); instead of 2: $\lceil f \wedge$
- 30.–34. D (169v–170r): missing rests
31. B; 4: *b_b*
 B (169v–170r); 4: *B_b*
32. A (169v–170r); 3: $\wedge$
 T (169v–170r); 2, 3: $\lceil f$
34. A; 4: *f*
 A (169v–170r); 4: *f^l*
35. D; 2, 3: accidental
- 35.–38. B (169v–170r): $\tau \tau \tau \perp$
36. A; 3, 4: *d c*
 D (169v–170r); instead of 1: $\lceil \lceil a^l a^l$
 A (169v–170r); 3, 4: *d^l c^l*
37. D; 2, 3: $\lceil \lceil$
 A; 7: *c[#]*
 D (169v–170r); 2, 3: $\lceil \lceil$
 A (169v–170r); 7: *c^{#l}*
38. A; 2: *d*
 A (169v–170r); 2: *d^l*
 T (169v–170r): $\lceil \lceil$
39. B (169v–170r); instead of 1: $\lceil \lceil B_b B_b$
- 39.–42. D (169v–170r): missing rests
40. A; 1, 5: *c e*
 A (169v–170r); 1, 5: *c^l a*
41. T; 2: *b*
42. B (169v–170r): $\bullet F$
43. D; 2, 3: accidental
 A; 1, 2, 4: *g g e*
 T; 1, 2: *d d*
 A (169v–170r); 1, 2, 4: *g^l g^l e^l*
 T (169v–170r); 1, 2: *d^l d^l*
44. D; instead of 2, 3: $\lceil d^l$
 A; instead of 3–4: $\lceil f^l$
 T; 1: *c*; 2: $\lceil d$
 B; 1: $\lceil$
 D (169v–170r): $\lceil \lceil a^l a^l \lceil \lceil f^l g^l$
 A (169v–170r): $\lceil f^l \perp$
 T (169v–170r); 1: *c^l*; instead of 2: $\lceil \lceil d d$
 B (169v–170r); instead of 2: $\lceil \lceil d d$
45. A; 3, 4: *f c*
 T; 2: $\lceil c$; 3: *c*
 D (169v–170r); instead of 2: $\lceil \lceil \dots b^l a^l g^l a^l$; 5: *b^l*
 A (169v–170r); instead of 1–2: $\lceil f^l$; 3, 4: *f^l c^l*
 T (169v–170r); 2: $\lceil c^l$
 B (169v–170r); instead of 1–2: $\lceil f$
46. D (169v–170r); instead of 4–5: $\lceil \lceil \dots g^l f^l e^l d^l$; instead of 8–9: $\lceil \lceil \dots f^l e^l d^l e^l$
 B (169v–170r); 1: missing rhythmic value
47. D: $\lceil$
 A I (169v–170r): *a*
 A II (169v–170r): *c^l*, missing rhythmic value
 T (169v–170r): missing rhythmic value

7. COLEND A SEVERINI [KOŃ?] 1540

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Colenda severini 1540, fols 146v–147v

Editions:

White IV – German Compositions, 5; WUOT; MS;

MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
6. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
13. T; 3: *c*
24. D; before 2: clef $\bar{g}_3$
66. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
72. D: $\lceil$

WITH INCIPITS IN POLISH

1. WESEL SIĘ POLSKA KORONA N. C.

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Veschel schyła polska Corona N. C., fols 88v–89r

Editions:

White V – Polish Compositions, 2; MDK; MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
- 2.–3. D: $\tau \tau \tau$
3. A; instead of 1–6: *c^l $\lceil \lceil \lceil \lceil$*
 B: $\tau \tau$
6. T; 1: *e*
9. D: $\lceil$
12. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}d_5$
17. D; before 2: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
22. D; 4: accidental
23. D; 6, 8: accidental
25. A; 1: *c*
30. D; 2, 4: accidental
31. D; before 3: clefs $\bar{g}_1, \bar{d}d_3$
32. D; before 4: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A; 5: *b_{b^l}*
36. D; 2, 6: accidental
37. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$ crossed out, after them clefs $\bar{g}_1, \bar{d}d_3$
38. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
39. D; 5, 7: accidental
40. D: $\lceil$

2A. O PRZENAJŚLAWNIEJSZA PANNO

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: O przenasławniejsza Panno, fols 104v–105r

TJL: fols 226v–227r, another version

Editions:

White V – Polish Compositions, 6; MS

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
 A, T: $\mathbb{C}2$
4. D; above the note in a line system: $\sim$ which indicates the ending of the section to be repeated (bars 1–4)
9. D; 6, 8, 10: accidental
 after 10. D, A–B: symbol $\lceil$ indicating erroneously the ending of the segment of the composition which the beginning is to be repeated – bars 1–4
28. D; 3, 6: accidental
31. D; 4, 6, 8: accidental
35. D: $\lceil \lceil f^l g^l \lceil \lceil \lceil \lceil \dots g^l f^l g^l f^l e^l f^l$ obliterated, corrected to $\lceil a^l \lceil \lceil \lceil \lceil \dots d^2 c^2 b^l a^l g^l f^l$
 A; 1: $\bullet$

37. D; above the note in a line system: $\sim$ which indicates the ending of the section to be repeated (bars 10–37) and of the whole composition at the same time

41. T; 1: f

42. D; 6, 8, 10: accidental

44. A: missing rhythmic value

47. D; 2: d^l

B; 1: b corrected to B

48. D; 4, 6: accidental

51. D; 6, 8, 10: accidental

after 51. D: $\text{g}^l \text{a}^l \text{g}^l \text{f}^l \text{e}^l \text{d}^l$ ||

A: $| \text{h} \quad | \text{c}^l \wedge$ ||

T: $\bullet \text{g} \quad \text{||}$

B: $| \text{e} \quad \text{d} \quad | \text{c} \text{H}$ ||

2B. [O PRZENAJŚLAWNIEJSZA PANNO]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fols 226v–227r

TJL: O przenaslawnyęyscha Panno, fols 104v–105r, another version

Editions:

White V – Polish Compositions, 7

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

9. D; 8, 10: accidental

21. D; clef $\bar{g}_3$

22. D; 4, 6, 8: accidental

27. D; 4, 6, 8: accidental

30. D; 6, 8, 10: accidental

39. D; 4, 6, 8: accidental

44. D; 2: d^l

45. D; 4, 6: accidental

3. NASZ ZBAWICIEL N. C. 1537

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Nas Zbawyczyel N. C. 1537, fols 105r–105v

PREAMBULA

1. PREAMBULUM IN C

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] in c, fols 18v–19r

TMHS: Finis preambulum in p[ri]ncipio cantus facie[n]du[m], p. 34

Editions:

White I – Preambula, 1

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$

D (TMHS): clef $\bar{c}_2$

2. D; 1: τ

D (TMHS); 1: $\perp$

A (TMHS): τ

3. T (TMHS); 1: d^l , the horizontal line above the letter crossed out

Editions:

White V – Polish Compositions, 8; MS

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

6. T; 3: d

7. D; before 5: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \bar{d}_5$

T; 2: missing rhythmic value

9. D; 6, 8: accidental

A; 3: b^b

11. D; 10: $\bullet$

A; 5: b^b ; 6–10: c^l ||

B; 3: $f(?)$ corrected to $c(?)$, obliterated, after them the annotation: 'f'

12. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

14. D; 1: accidental

23. A; 3: $|$

24. D; 4, 6, 8: accidental

25. D: d

4. PRZEZ TWE ŚWIĘTE ZMARTWYCHWSTANIE

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Przesz thwe swyąthe smarthwý[chwstanie], fols 157v–158r

Editions:

White V – Polish Compositions, 11; MS

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

11. D: clef $\bar{g}_3$

16. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$

21. D; before 4: clef $\bar{g}_3$

23. D; 7, 9: accidental

36. D; 3, 6, 8, 10: accidental

37. D: d

A: e

4. D (TMHS); instead of 3–7: $\text{c}^l \text{b} \text{c}^l \text{b} \text{a} \text{b}$

A (TMHS); 1: e^l , the horizontal line above the letter crossed out

B (TMHS); 2: b

7. D; 1: $\wedge$; 5, 7, 9: accidental

D (TMHS); 1: $\wedge$; 6–9: invisible

8. D (TMHS): clef $\bar{g}_4$

10. B (TMHS); 3, 4: ||

11. D: clef $\bar{c}_2$

T (TMHS): $\text{f} \wedge \wedge | d$

T II (TMHS); 2: missing

14. A; 1: $|$

D (TMHS): clef $\bar{c}_2$

16. A; 1: $|$

A (TMHS); 2: $\wedge$

T (TMHS): $| \text{f} \wedge$

17. D (TMHS); 10–12: pitches invisible

18. D (TMHS): e^l

19. D (TMHS); 3, 7: missing ~
A (TMHS); after 1: $\bullet g$
T (TMHS); after 1: $\bullet e$
T II (TMHS); after 1: $\bullet c$
B (TMHS); after 1: $\bullet c$
20. D: $\downarrow$
A, T, T II, B (TMHS): missing

2. PREAMBULUM SUPER D

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] sup[er] d, fols 19r–19v

TMHS: Finis aliud p[re]ambulu[um] ad d, pp. 34–35

Editions:

White I – Preambula, 2

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{c}_2$
D (TMHS); missing clef [= clef $\bar{c}_2$]; instead of 9–13: $\square \square$
 $a^1 b^1 \square c^2 d^2 \square c^2 \equiv d^2 c^2 b^1 c^2$
2. D; before 9; clef $\bar{g}_3$
3. A, T, T II, B (TMHS): missing
4. D: clef $\bar{c}_2$
D (TMHS): clef $\bar{c}_2$
B (TMHS); 2: b
5. B (TMHS); 3: b
7. B (TMHS); 2: b
9. B (TMHS); instead of 3–4: $\downarrow f$
11. A; 1: c^1
D (TMHS); 1: f
A (TMHS); 1: d^1 ; instead of 2: $\wedge \square c^1$
13. D; 7, 8: accidental
15. D (TMHS); 2, 3: illegible
T (TMHS); 2: $\downarrow f$
T II (TMHS); 2: $\downarrow d$
16. D; 3, 5, 7: accidental
D (TMHS); 3, 5, 7: missing accidental
17. D; 5: $\bar{f}$. e^1 ; before 9: clefs $\bar{g}_2$, $\bar{g}_3$, $\bar{g}_4$, $\bar{g}_5$
D (TMHS); 5: $\square f$
A (TMHS); 2: missing
T (TMHS); 1: d ; 2: missing
T II (TMHS); 1: f ; 2: missing
B (TMHS); 2: missing
18. D; 16, 18: accidental
D (TMHS); 14, 16, 18: missing accidental
19. D: $\downarrow$; clef $\bar{d}_5$
A (TMHS): a
T (TMHS): d
T II (TMHS): f
B (TMHS): d

3. [PREAMBULUM] IN E

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: In e, fol. 19v

TMHS: pp. 35–36

Editions:

White I – Preambula, 3

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$
D (TMHS): clef $\bar{c}_2$

3. B (TMHS); 2: b
4. T II (TMHS): $\downarrow d \square \square d e$
B (TMHS); 3: b
6. D: clef $\bar{c}_2$
8. D (TMHS); 1: missing ~
9. A (TMHS); 2: rhythmic value invisible
11. A (TMHS); 3: $g^\sharp$
B (TMHS); 3: b
12. D; 4: accidental $\underline{\underline{\quad}}$
17. D: clefs $\bar{c}_2$, $\bar{g}_4$, $\bar{d}_6$
19. D (TMHS); instead of 33–34: $\bar{f} \dots e^1 d^1 c^1 d^1$
A, T, B (TMHS): missing
20. D: $\downarrow$
A (TMHS): c^1
T (TMHS): e
T II (TMHS): missing
B (TMHS): A

4. [PREAMBULUM] SUPER F

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: super f, fol. 20r

TMHS: p. 36

Editions:

White I – Preambula, 4

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{c}_2$
D (TMHS): clef $\bar{c}_2$
2. D; 6–12: $\bar{f} \bar{f} \bar{f} \dots$
A; 2: τ
T (TMHS); 2: τ
3. T (TMHS): $\bullet b$
4. D (TMHS); 2, 6: $g^1 d^1$
T (TMHS): $\downarrow \square g$
6. D: clef $\bar{g}_2$ crossed out, after it clef $\bar{c}_2$
B (TMHS); instead of 3: $\square \square c c$
8. T (TMHS); instead of 1–2: $\downarrow f$; 4: f
11. B (TMHS); 3, 4: $\square \square A G$ corrected to $\square \square c B$
13. B (TMHS); 3: rhythmic value invisible
15. D (TMHS); 1, 3: $\bullet c^1$, accidental
16. D (TMHS); 3, 4: pitches invisible
T II (TMHS): missing
19. D; 1: $\wedge$
D (TMHS); 1: $\wedge$
T (TMHS): rhythmic value invisible
20. D: $\downarrow$
D (TMHS): $\bullet$ missing $\curvearrowright$
after 20. D (TMHS): $\bar{f} \dots f g a b \bar{f} \dots c^1 d^1 d^1 b \bar{f} \dots d^1 e^1$
 $f^1 d^1 \bar{f} \dots e^1 f^1 f^1 e^1 \bar{f} \dots g^1 f^1 e^1 d^1 \bar{f} \dots f^1 e^1 \hat{\downarrow} f^1$
A (TMHS): $\bullet a$
T (TMHS): $\bullet f$
B (TMHS): $\bullet F$

5. PREAMBULUM SUPER F

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] sup[er] F, fols 42v–43r

Editions:

White I – Preambula, 5

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
4. A: missing rhythmic value
6. D: clef $\bar{g}_3$
25. D: 1-6: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
28. D: ♩
30. D: ♩

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: In G p[er] B, fols 43r-43v

White I – Preambula, 6; WUOT; MDK

1. D: clef $\bar{g}_3$; 5: accidental
2. D: 1: $\wedge$
3. D: 5: accidental
6. D: 3, 5: accidental
7. D: transposed down by a third in notation; 2: accidental
11. D: 7, 9: accidental
14. D: α
15. D: 2–5: $\overline{\text{f}}\text{f}\text{f}$
 B: $\bullet\bullet$
16. D: clefs $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$, $\overline{\text{d}}\text{d}_5$
18. D: 6, 8: accidental
19. D: $\downarrow$

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Preambulu[m] In G p[er] B, fol. 62r

White I – Preambula, 7; MPO; MDK; DPMO

1. D: clef $\bar{c}_1$, $\bar{g}_3$
8. A; 2: c
10. D; 2: accidental
A; 4: c
11. D: clef $\bar{g}_3$; 2: accidental
15. A; 1: c
24. D; 8, 10: accidental
25. D: $\bar{d}$
A, T, B: missing rhythmic value

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Preambulu[m] in a p[er] h, fol. 91v
TMHS: p. 37, extended version: 13 bars; bars 1–2 and 10–13 = bars 1–2 and 3–6 of the composition in TJL

White I – Preambula, 8; WUOT

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (TMHS): clef $\bar{g}_4$
3. D (TMHS): clef $\bar{g}_3$; 3: missing $\sim$
B (TMHS); 1: b

4. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
A (TMHS); 1: $\perp$
5. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
A; 2: e^I
D (TMHS); 7: missing $\sim$
6. D: $\downarrow$

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: In F, fol. 91v–92r
TMHS: preambulu[m] N. C., p. 3, extended version: 22 bars with an extensive figurative course at the end; bars 1–8 and 19 (2. half) to 20 = bars 1–8 (1. half) and 8 (2. half) to 9 of the composition in TJL

White I – Preamble, 9; WUOT

1. D: missing clefs [= clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$]
D (TMHS): clef $\bar{g}_4$; instead of 2-6: $\text{♩} \text{♩} \dots g^l f^l g^l a^l f^l g^l (?)$
2. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. D (TMHS); 1: accidental
A (TMHS); 4: f^l
4. D (TMHS); after 8: $\downarrow b$
A (TMHS); after 3: $\wedge \uparrow e^l$
T (TMHS); after 3: $\downarrow b$
B (TMHS); after 3: $\downarrow g$
5. T, B; 1: $\downarrow$
A (TMHS); 2: $\perp$
T (TMHS): $\downarrow c^l \perp$
B (TMHS): $\downarrow f \perp$
6. D: clefs $\bar{g}_2, \overline{\bar{d}}_4$
D (TMHS); before 3: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \dots f^l e^l f^l e^l d^l e^l$
B (TMHS); 3: missing rhythmic value
7. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3, \overline{\bar{d}}_5$
8. B; 1: missing rhythmic value
D (TMHS); instead of 2-7: $\text{♩} \text{♩} \dots g^l f^l e^l d^l \text{♩} f^l e^l \text{♩} \text{♩} \dots$
 $f^l e^l d^l e^l$
A (TMHS); 2: g
T (TMHS); 2: c^l
9. D: $\downarrow$

Sources – where placed in TJL, concordances:
TJL: Preambulu[m] sup[er] F, fol. 98v

White I – Preambula, 10; Apel

1. D; clef $\bar{g}_2$
3. D; 3, 5, 7, 9: accidental
4. A; 1: $\bullet$
8. D; before 1: $\text{♯} \text{ } b^{\flat'} f^{\flat'} \wedge$ crossed out
22. T II: $\perp$
25. A; 2: d
26. T II: $\perp$
31. D; before 31: clef $\bar{g}_3$; 42: accidental
32. D; ♯

11. PREAMBULUM SUPER F

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] sup[er] F, fol. 137r

Editions:

White I – Preambula, 11; WUOT; MDK; ZPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
13. D: $\bar{d}$
14. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
15. D: $\bar{d}$

12A. PREAMBULUM IN D N. C.

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] in d N. C., fols 160v and 161r

(the last system: ending, bars 11–14)

TJL: In d, fol. 243r, variant of the same composition

Editions:

White I – Preambula, 12; MDK; ZPMO; MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. D; 9: f^r
8. D; 7, 9: accidental
after 10.: in the right margin, in the bottom
symbols

- before 11.: in the left margin, in the bottom
symbols

11. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$; 3: accidental
12. D: $\bar{d}$
13. D; 30, 32, 34: accidental
14. D: $\bar{d}$

12B. [PREAMBULUM] IN D

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: In d, fol. 243r

TJL: Preambulu[m] in d N. C., fols 160v and 161r

(the last system: ending, bars 11–14),

a variant of the same composition

Editions:

White I – Preambula, 21

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
9. D; 8, 10: accidental
12. D; 3: accidental
13. D: $\bar{d}$

13. [PREAMBULUM IN G PER B]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: fol. 161r

Editions:

White I – Preambula, 13; ZPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
4. D; 3, 5: accidental
B; 1: g
5. D; 6: c^2
9. D; 5, 8: accidental
12. D; 2: accidental
14. D; 6, 8: accidental
16. A; 3: f ; after 4: $\wedge$
17. D: $\bar{d}$
18. D; 14, 16, 22, 24: accidental
19. D: $\bar{d}$

14. PREAMBULUM PEDALE IN D

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] pedale In d, fol. 182r

Editions:

White I – Preambula, 14; MDK; ZPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
7. D; 6, 8: accidental
9. D; 6, 8: accidental
12. D; 7: accidental
15. D: $\bar{d}$

15. [PREAMBULUM] IN F

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: In F, fol. 182r

Editions:

White I – Preambula, 15; WUOT

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_2, \bar{g}_4$
B; 1: l
9. D: $\bar{d}$

16. PREAMBULUM IN F. MANUALITER

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: preambulum in F Ma[nualiter], fol. 195v

Editions:

White I – Preambula, 16; MDK

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
6. D: clef $\bar{g}_3$
10. D; before 3: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
15. D: clef $\bar{g}_3$
18. D: $\bar{d}$

17. PREAMBULUM IN D

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] in d, fol. 233r

Editions:

White I – Preambula, 17; MPO; DPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
8. D; 4, 6, 8: accidental
12. D: clef $\bar{g}_3$
13. D; 6, 8: accidental
16. D: $\sharp$

18. PREAMBULUM IN G PER H

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] In G p[er] H, fol. 235r

Editions:

White I – Preambula, 18; ZPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clef $\bar{g}_3$
5. A; 1: |
12. A, T; 1: |
16. D; 2: e^l corrected to c^l
T; 2: missing rhythmic value
21. D; 4, 6, 8: accidental
B; 2: c
22. A; 2: e^l
25. D: $\sharp$

19. PREAMBULUM [IN F] N. C. 1546

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Preambulu[m] [in F] N. C. 1546, fol. 242v

Editions:

White I – Preambula, 19; MPO; DPMO; MAP IV

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
7. T II; $d | c$ crossed out, corrected to | c
19. D: $\sharp$

20. ALIUD PREAMBULUM [IN F]

Sources – where placed in TJL, concordances:

TJL: Aliud preambulu[m], fols 242v–243r

TJL: fol. 245r, a variant of the same composition

Editions:

White I – Preambula, 20; MDK; ZPMO

List of corrections and standardizations:

1. D: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
D (245r): clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$
3. D; 3, 5, 6, 9: accidental
4. A (245r); instead of 3: $\sqcap d^l b$
T (245r): missing
T II (245r); instead of 3: $\sqcap a f$
6. T (245r); before 1: $\wedge$ crossed out
7. D; 1–5: transposed down by a third in notation; before
1: annotation $\bar{a}$
D (245r); 1–5: $a^l b^l a^l g^l a^l$
A (245r): ||
9. D (245r); instead of 1–5: $\sharp d^2$
13. T (245r); instead of 2: $\lceil f \wedge$
14. D (245r); before 3: clef $\bar{g}_3$

15. D; 2, 4: accidental

16. D (245r); before 3: clefs $\bar{g}_3, \bar{d}d_5$

17. D; 2: accidental; before 3: clef $\bar{g}_3$
D (245r); 4: accidental

19. D (245r); before 7: clefs $\bar{c}_1, \bar{g}_3$; instead of 11–16: $\bar{f} f e^l$
A (245r); instead of 2: $\wedge \bar{f} b$

20. A (245r): $\sqcap a a \sqcap a b c^l a$

T (245r): $|f|f$

B (245r): $\bullet F$

21. D, A, T, B (245r): missing

22. D (245r): $\hat{d} f^l$

A (245r): $b\flat$

T (245r): f

T II (245r): missing

23. D: $\sharp$

D (245r): f^l