

## La música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881, per HIGINI ANGLÈS

COM a complement al bell estudi de H. Spanke, vagin les següents ratlles, on donem una mostra de la música monòdica i polífona del manuscrit esmentat. H. Spanke és conegut arreu pels seus meravellosos estudis sobre mètrica i poesia llatina medieval; amb les seves troballes, quant a l'origen i evolució de les formes poètiques amb text vulgar, ha obert camins novells i ha trasbalsat moltes de les teories que els romanistes tenien per definitives.

Com a coneixedor que és de la poesia llatina de Saint-Martial de Limoges — el centre del qual tant va aprendre el monestir de Ripoll — no cal dir com H. Spanke coneix ben de prop la poesia ripollesa i tota llei de literatura medieval peninsular.<sup>1</sup> És grossa honor per a nosaltres el poder encabir ací la seva descripció crítica del contingut del còdex de Londres. Aquest article és una continuació dels seus lluminosos estudis sobre la poesia llatina de St. Martial «St. Martialstudien» publicats a la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* del 1930, 1931 i 1932. En la descripció dels manuscrits medievals Spanke sap ajuntar la crítica severa amb l'anàlisi literari i musical de cada una de les peces. Les remarques que fa, àdhuc quant a la música, són de molt preu, i demostren que el musicòleg sovint pot aprendre molt del romanista.

\* \* \*

Hom sap com els dos centres de cultura forta del Migdia de França foren els monestirs de St. Pierre de Moissac i St. Martial de Limoges. Si el primer es distingí ja al segle x principalment en la qüestió dels himnes i de les seqüències, el segon va tenir una florida encara més esplendent en les seqüències, conductus, tropus i tota mena de literatura llatina, florida que li perdurà almenys fins al segle xii. No cal dir, com aquesta florida literària va dur conjuntament una florida musical ben generosa. S'escau, però,

1. Vegeu especialment *Neuphilologische Mitteilungen*, xxxiii, 1932, on estudia la poesia profana de Ripoll. Així mateix, el 1930, havia parlat de les danses del *Llibre Vermell* de Montserrat. Als «St. Martial-Studien», II, de la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* del 1931, 399 ss. estudia la poesia del Calixtinus de Compostela. Al *Volkstum und Kultur der Romanen*, III (1930), 258 ss. refuta la teoria de J. RIBERA sobre l'origen aràbic de les Cantigas i de la poesia i la música dels trobadors provençals, francesos i alemanys.



que als segles XI i XII, al costat de la monodia es feia de moda la música a veus, i que el centre clàssic d'Europa per a la polifonia de finals del segle XI i començament del XII fou precisament el monestir de St. Martial.

El repertori de música a veus de la primera meitat del segle XII es conserva en els manuscrits lat. 1139, 3549 i 3719 de la B. N. de París, en el Pseudo-Calixtinus de la catedral de Santiago de Compostela i en el còdex de Londres, Br. Museum Add. 36881.<sup>1</sup> Donat que els tres manuscrits de París provenen de St. Martial, fou el gran Ludwig qui en estudiar la polifonia d'aquests còdexs va suposar que el de Londres provenia també de St. Martial.<sup>2</sup> Aquesta suposició ha estat admesa com a cosa certa, i la hipòtesi de Ludwig no ha estat contradita fins ara.

Però és que, tanmateix, el còdex de Londres prové també de St. Martial? És prematur encara el poder negar-ho rodonament; malgrat això, tenim fonaments per a dubtar que la hipòtesi de Ludwig sigui certa. Per dissort, en escriure A. Hughes Hughes el seu formós *Catalogue of Manuscript Music* del Brit. Museum no va resar mot sobre la provenença del manuscrit en qüestió, ni sobre l'època de l'adquisició pel Brit. Museum. Essent així, cal cercar altres camins que puguin orientar-nos en aquesta matèria.

Hans Spanke va enviar-nos l'esmentat estudi l'any 1933; llavors tingué encara la gentilesa de fer-nos a mà una còpia fotogràfica íntegra del manuscrit de Londres. Fou aquest mateix any que tinguérem ocasió de consultar i estudiar personalment a Londres el còdex del Brit. Museum. Al primer cop de vista, aquest manuscrit ens féu l'efecte de com si ens trobéssim davant d'un còdex provinent de Catalunya. Més tard, amb les fotografies esmentades a la mà poguérem encara comparar bé la forma externa i el contingut intern del manuscrit londinenc amb els tres de París que certament provenen de St. Martial, manuscrits que havíem pogut estudiar ja en anys anteriors.

En comparar de visu els quatre còdexs, ens sobtà tot seguit encara més el de Londres per la semblança que la seva grafia i el color de les lletres guarda amb els manuscrits del nostre país. Així com els tres de París són *Collectanea* copiats per diferents mans, el de Lo és simplement un quadern — de format molt petit — que sols conté música. Pel seu format s'adiu al lat. 3719 de París, quant a la grafia, però se n'allunya del tot. De primer antuvi sembla que els folis 45 i ss. d'aquest duguin grafia semblant al de Lo. Ben mirat, en canvi, resulta que es diferencia força. Com el de Lo duu caplletres vermelles i línia vermella; el de París escriu ratlles llargues — — —; el de Lo, les escriu — — — o — — —. Les notes del de París no són quasi quadrades ni lligades com el de Lo, sinó que són ben destacades. Quant a les claus, ambdós empren la *g, c i f*. Algunes vegades, en comptes d'escriure el text de les estrofes II, IV, etc., al costat, com fa sovint el Lo i el 3549 de París, copia de bell nou la música; altres vegades escriu també el text al marge.

1. El manuscrit més preat pel fet de presentar les peces copiades damunt de pautat musical i de dur una ratlla divisòria que acobla bé els grups melòdics del discant amb les notes respectives del cantus és el de Compostela. Al costat d'aquest cal recordar el tractat d'Organum de la Biblioteca Vaticana de Roma, Ottoboni, 3025, estudiat per R. FICKER al *Kirchenmusicalisches Jahrbuch* del 1932.

2. Vegeu *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido ADLER, segona edició, 177.



Així mateix passa que el 3549 de París, des del f. 149 i ss., ja s'adiu més amb el de Lo; malgrat això, quant a la grafia musical, se'n separa força. Les caplletres vermelles són diferents del de Lo; la línia vermella és tirada de cap a cap de ratlla; per claus escriu també *g*, *c* i *f*, i copia el text de les estrofes II, IV, etc., al marge o al mig. Les notes — les que formen grup, s'entén — són també totalment deslligades una de l'altra; en canvi, com ja hem dit, el de Lo les duu lligades. Resta el manuscrit lat. 1139, però aquest duu una grafia que no s'assembla mica amb els altres manuscrits citats.

L'any 1933, en exposar de paraula el nostre dubte sobre la provenença del manuscrit de Lo a l'il·lustre J. Hadschin — l'especialista en la música a veus del repertori de St. Martial — ens va respondre que des d'anys, ell tampoc ja no creia en la tal provenença. I és que si ens fixem en la mateixa mena de tractar el discant resulta que bo i polint sovint la tal melodia, el còdex de Lo arriba amb una mena de discant que sovint s'allunya del de St. Martial. El mateix cant de la veu fonamental, bo i restant quasi sempre substancialment el mateix, algunes vegades és ben altre i fins es presenta més simple, com si en fos més antic.

Si, doncs, el còdex de Lo no prové de St. Martial, d'on pot provenir? Diferents vegades hem parlat sobre el lloc privilegiat que ocupaven els monestirs catalans per trobar-se voltats per una banda amb la cultura musical aràbiga i peninsular, i d'altra amb la dels monestirs de França. Així veiem com el monestir de Ripoll tingué molt aviat intercanvi cultural amb el de Fleury-sur-Loire, el centre de música a veus francès — anterior al de St. Martial — que tan va influir en la música a veus de l'escola anglesa de Winchester, i es va relacionar amb St. Martial. Aquests fets i altres que comentem en altre indret,\* palesen bé com els monestirs catalans conegueren de bona hora el fet de la música a veus. El mateix fet que a la catedral de Tarragona tinguessin el LUCAS MAGNUS ORGANISTA, en temps de la producció de música a veus del repertori de St. Martial i del de Compostela, caldrà tenir-lo ben en compte quan hom vulgui aclarir bé aquesta qüestió. Al present, volem encara anar més enllà. Si atenem que Sant Miquel de Cuixà servia de lligam entre els monestirs de França i els de Catalunya, i que el còdex de Lo duu grafia literària i musical que tan s'adiu amb la catalana, no seria exposat l'insinuar si el tal manuscrit podria provenir d'un monestir fronterer amb el país de França, com podria ésser el mateix de Sant Miquel de Cuixà, per exemple. És clar que de Cuixà tenim poca cosa coneguda fins ara, i que els seus còdexs varen desaparèixer amb la crema d'aquell monestir; però per detalls que van apareixent çà i llà, resulta cosa certa que el tal monestir, regentat un dia pel gran Guarinus del segle X, i més tard per l'abat Oliva de Ripoll, tingué una importància forta, àdhuc en l'aspecte literari i musical.

Malgrat tot, si un dia s'aclaria bé que el manuscrit de Lo no prové de St. Martial, la tesi de Spanke que considera el fons literari d'aquest manuscrit com una pro-

\* Vegeu «La musique aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. L'école de Ripoll» a *La Catalogue à l'Époque Romane* (París, 1932), 157 ss. També *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935).



ducció o com una derivació del monestir de St. Martial, tindria la mateixa força. Cal només fixar-se en el contingut del manuscrit de Lo, per veure com tot ell s'adiu i sovint repeteix el mateix dels còdexs de St. Martial.

\* \* \*

L'erudit J. Handschin fa anys que prepara un estudi detallat sobre la música a veus de l'escola de St. Martial; encara que així sigui, no serà pas sobrer que per tal de situar una mica la música del Lo, a continuació donem alguns exemples transcrits d'aquest còdex. Del repertori musical a veus de l'escola de St. Martial si deixem de banda alguns exemples editats per Ludwig i pel mateix Handschin, i l'edició que féu Peter Wagner del Codex Calixtinus de Compostela, del qual nosaltres ja havíem donat també mostres anteriorment a *Huelgas*, poca cosa es coneix encara.\* Cal dir d'una vegada, que malgrat la diastemàtica clara i les claus que duu el manuscrit de Lo, sovint es presenten dificultats de lectura melòdica; això fa que no sabem si alguna vegada la nostra lectura haurà de patir-ne retocs amb els dies. Sigui com sigui, amb la transcripció d'aquestes peces, les afirmacions que Spanke fa en el seu estudi esdevindran encara més interessants. Quant al text, si una peça duu la mateixa música a totes les estrofes, ens limitem a reproduir el de la primera estrofa. Per l'ordre de les composicions seguim el del manuscrit, tal com ha fet Spanke.

1, f. 1. *Per letalis pomi pastum*. — Pel fet que la melodia, àdhuc la del cantus, es presenta sovint melismàtica, Spanke no creu que aquesta peça sigui tanmateix una seqüència i admet la possibilitat que sigui un tropus de *Benedicamus*. Donat que sovint hom troba seqüències que duen passatges ben melismàtics, per la part musical, nosaltres no trobaríem cap dificultat perquè no pugui tractar-se ací d'una seqüència; fins fa l'efecte que la melodia de la veu inferior fou adornada una mica en afegir-hi el discant.

Quant a la nostra transcripció, cal remarcar que el més senzill i segur és transcriure aquesta mena de discant florit amb notació quadrada com de cant gregorià; és això que féu sempre Peter Wagner, per citar només l'únic gregorianista de vàlua que es va dedicar especialment en aquesta mena de música; procediment que fou seguit per altres gregorianistes que sols ocasionalment editaren algun exemple del discant primitiu. Per donar, però, una idea aproximada de com creiem que s'han de cantar composicions així, en la present transcripció adoptem la negra per a la nota simple, la corxera per a les lligadures i la quadrada per a les notes de valor indefinit. Excepcionalment, pel bon cant, transcrivim una lligadura binària o ternària d'una veu donada, amb dues negres o dues corxeres i una negra respectivament. Cal remarcar

\* Ultra la literatura musical assenyalada a *Huelgas*, I, sobre els estudis de LUDWIG, HANDSCHIN i WAGNER, vegeu P. WAGNER, *Die Gesänge der Jacobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus* (Freiburg de Suïssa, 1931), on transcriu totes les composicions musicals del còdex de Compostela.



que en el manuscrit Lo, sovint es fa difícil el distingir clarament entre la forma del neume *pes* i la del *quilisma*. A l'estrofa iv, per exemple, mot *deitate*, el transcrivim com a quilisma; així mateix a l'estrofa vi, mot «*venientem*» i «*in hunc mundum*», etcètera, etc.

8 1a. Per le - ta - lis po - mi pa - stum tra -  
8 1b. Quo sa - na ret su - un pla - sma, se -

8 2a. ctum De - us pro - to - pla - stum vi - dens in in - te - ri - tum.  
8 se fe - cit ca - ta - pla - sma car - nis su - mens a - di - tum.

8 2b. Quo to - xi - cum praema - ti - cum pa - ra -  
8 cas - sa -

8 tur. 3. E - ya, no - stra vi - cit vi - ci - a

8 da - tagra - tis gra - ti - a. 4a. Car - ne te - cta de - i - ta - te  
8 4b. Jus a - mi - sit ver - su - pel - lis

re - sti - tu - ta li - ber - tate ex - u - la - vit ser - vi - tus.  
ve - ri - ta - ti pro - du - el - lis con - traspem - de - po - si - tus.

8<sup>a</sup>. Spemea - lu - tis in spe - ra - tam spes et sa - lus impleus na - tam  
5<sup>o</sup>. Rubus flamman, virga nu - cem, spi - na ro - sam, virgo lu - cem

8<sup>a</sup> na - scens no - bis con - tu - lit. 6<sup>a</sup>. Lux de - scen - dit in pro - fun - dum ve -  
in - cor - rup - ta pro - tu - lit. 6<sup>o</sup>. Lux lu - cen - tem cre - ans stellam vir -

8<sup>a</sup> ni - en - tem in hunc mun - dum lux il - lu -  
gi - na - lem in - trat cel - lam, ma - trem fe -

8<sup>a</sup> - strans ho - mi - nem.  
- cit vir - gi - nem.



8  
8  
8  
8  
8  
8  
8  
8  
8  
8  
8  
8

7a. Per hanc ma - trem vi - cta frau - de lau - dat  
7b. In - no - va - ta ve - tu - sta - te, re - pa -

pa - trem dignum laude chorus chore, tim -  
ra - ta no - vi - ta - te psallat chords, or -

- pa - no.  
- ga - noi

2, f. 2'. *Omnis curet homo.* — Segons Spanke es tracta d'un tropus de Benedicamus en forma d'un conductus estròfic. L'assenyalament que fa del còdex lat. 887 de París com a Tropari més vell dels que duen tropus de Benedicamus — començament del segle XI — és molt interessant. Mss. A i C\* a una veu; el B i el Lo a dues. El cantus fonamentalment és igual en tots els manuscrits. El discant del B s'allunya molt del de Lo. Com a aclariment de la diferència de discant, transcrivim el començament del B, on pot veure's que el cantus del Lo canta el melisme del discant del B.

Londres, Br. Mus.  
Add. 36881, f. 2'.

Paris, B. N.  
laf. 3549, f. 26'

O - mnis cu - ret ho - mo pro - me - re can -

O - mnis cu - ret ho - mo pro - me - re can -

\* Seguint SPANKE, adoptem ací les sigles A, B i C per als Mss. de París lat. 1139, 3549 i 3719, respectivament; Lo per al còdex de Londres.



ti - ca. Sunt com - ple - ta mo - do - di - eta

ti - ca. Sunt com - ple - ta mo - do - di - eta

pro - phe - ti - ca.

pro - phe - ti - ca.

13, f. 11'. *Oi Dex quam bonus est.* — Fora del A, que copia la música només en alguns dels mots de l'estrofa III, sols és conegut pel Lo. Pelfet de dur els mots inicials que recorden els vells refranys de dansa francesa, i per trobar-se en el A—ací, però, sense els mots en vulgar —, Spanke pregunta, amb raó, si ens trobem davant la deixalla d'una dansa lírica en vulgar dels antics. La veu del cantus assenyala bé una melodia popular amb ritme de dansa.

Oi Dex quam brevis est vita mortali



um! Su - o pe - rit au - gmen - to .

*ad libit.*

14, f. 12. *Congaudet hodie celestis curia.* — Lo és l'únic manuscrit que el copia. Cal fixar-se en les belles melodies que sabien trobar aquells monjos per a la veu del discant. El present discant totalment sil·làbic n'és un bon exemple.

Con - gau - det ho - di - e ce - le - stis

cu - ri - a, Quod ho - mo per - di - tus e - rit in glo - ri -

a, Na - to de vir - gi - ne qui re - git o - mni - a.

15, f. 12. *Patris ingeniti filius.* — És un altre Benedicamus amb tropus. El A el duu a una veu, i ultra la i estrofa, anota els  $\checkmark$  1-2 de la II, i els darrers de la III. A continuació transcrivim la música d'ambdós manuscrits. F. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* (Halle, 1932), 210, transcriu la versió



del A amb ritme modal. Gennrich la dóna a una 2<sup>a</sup> més alta; però el manuscrit, en les repeticions, aclareix bé que la peça comença i acaba en *sol*, un VII modus gregorià. Així ho palesa encara el manuscrit Lo. La música de l'A canta així:

8 1. Pa - tris in - ge - ni - ti - fi - li - us Ve - nit e - the - re - is  
Se - cre - te fit re - i nun - ci - us Pu - el - le Ga - bri - el

8 se - di - bus, Di - cens: «O do - mi - na, A - ve - to, Ma - ri - a,  
an - ge - lus Cu - ius sum ver - nu - la, De - fe - ro nun - ci - a.

La versió del Lo és com segueix:

8 1. Pa - tris in - ge - ni - ti - fi - li - us Ve - nit e - the - re -  
Se - cre - te fit re - i nun - ci - us Pu - el - le Ga - bri -

8 is se di bus, Di - cens «O do - mi - na, A - ve - to Ma - ri - a,  
el an - ge - lus Cu - ius sum ver - nu - la, De - fe - ro nun - ci - a.

17, f. 13'. *Prima mundi seducta sobole*. — Spanke es fixa que aquesta forma estròfica de repetir uns mots de l'estrofa anterior a l'estrofa següent es troba ja a la literatura portuguesa i en cançons medievals d'altres pobles. S'ha fixat també que aquesta composició arriba escrita per a dues veus. Ben mirat, té raó. Les estrofes I, III, IV i començament de la V van amb la melodia del cant donat, la II duu el discant. El discant del A no té res a veure amb el de Lo. A continuació donem la versió d'aquest que canta igual a totes les estrofes.



1. Pri - ma mun - di se - du - cta so - bo - le Tur -  
ba - ti sunt pa - ra - di - si - co - le Frau - de no - ta.

18, f. 13'. *Catholicorum concio*. — És ja conegut pel *Còdex Musical de Las Huelgas*. A *Huelgas*, I, 141, parlem d'aquesta composició que Huelgas dóna a dues veus amb el discant diferent a cada una de les tres estrofes. Cal rectificar ço que allí afirmàrem: A i Lo la copien a dues veus, no a una, com allí dèiem. És ben curiós això que passa en aquests manuscrits: en aquesta peça el A duu també el discant a la I estrofa i el cantus a la II. És difícil de poder transcriure justament la melodia del discant del A. A continuació donem la versió del Lo on es copia la música només a la I estrofa.

1 Ca - tho - li - co - rum con - ci -  
o Sum - mo, sum - mo, summo cum gau - di - o.

19, f. 13'. *Gregis pastor Tityrus*. — La melodia del Graduale de Moosburg del 1360 que dóna Dreves, *Analecta hymnica*, xx, 254, és totalment diferent. H. Besse-ler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, 104, transcriu sols la veu fonamental del Lo; això fa que la seva versió pugui ésser simplement amb ritme binari. No entenem perquè tan sovint els musicòlegs moderns empen un # per al ja en els modus VII i VIII dels antics. N'hi ha prou a mirar el repertori de melodies gregoria-



nes, a les quals tan s'adiuen aquestes composicions del repertori polifònic de la primera meitat del segle XII, per veure com tanmateix canten més bonic amb el *fa* natural.

1. Gre-gis pa-stor Ti-ty-rus,  
A-si-no-rum Do-mi-nus,  
Pa-stor est et a-si-nus ry E-y -  
a, e - y - a, e - y - a! Vb - cat  
nos ad va - ri - a Ti - ty - rus ci - ba - ri - a.

25, f. 15'. *Sollemnia presentia*. — Es troba només al Lo. Té un caire especial pel fet d'acabar amb un *ry*. Spanke pregunta si tanmateix aquest *ry* no s'hauria de repetir al final de la II estrofa. A continuació donem íntegrament la música del Lo. El recitatiu del començament contrasta amb els incisos musicals següents. Pel fet d'acabar a la tònica l'incís final de la II estrofa — que tan s'adiu amb el cant del *Christus* del Passio romà actual\* —, no sembla pas que reclami la repetició del *ry* de l'estrofa; més aviat fa l'efecte que el text d'aquesta composició arriba incomplet i que ací es copia només la música de la I estrofa seguida d'un *ry* que s'ha de repetir a cada estrofa, i de la música de la darrera estrofa, la qual, sense *ry*, clou bé tota la peça. Sembla encara assenyalar-ho el color mateix del *ry* que musicalment no acaba, sinó que exigeix una continuació melòdica que faci cloure la frase musical que del contrari restava enlaire.

\* Vegeu *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae. Editio typica Vaticana* (Romae, 1922).





Sol . lemp . ni . a pro . sen . ci . a con ni . mi . a



le . ti . el . a ec . ce . si . a ex . tol . lat pro . cur . so . ria .



(B<sub>1</sub>?) *En* na . ta . ti . ci . a Sum . mi *Bap . ti . xa . to . ris .*



Dum o . sti . ae e . gre . gi . as Za . sa . ri . as af .



fert pi . as ut A . bi . as in tem . plo cre . a . to . ris .

27, f. 16'. *Ave mater salvatoris*. — Spanke havia defensat ja, l'any 1929, que la forma Rondeau era més antiga del que fins llavors hom creia, i n'adduïa exemples. En el present estudi aporta un novell exemple que il·lustra molt aquesta qüestió. Es tracta d'una composició del repertori de St. Martial que puja almenys de cinquanta a setanta anys al repertori de Notre-Dame de Paris. És per això que fixant-se en aquest Rondeau, Spanke suggereix la idea de la possibilitat que el model del rondeau llatí de Notre-Dame sigui emprat ja al repertori de St. Martial.<sup>1</sup> Com pot veure's, la tonada d'aquest conductus s'adiu a la melodia tradicional de les Litaniae Lauretanae.<sup>2</sup>



A . ve ma . ter sal . va . to . ris, No . stri ter . mi . nus do .



lo . ris, Vir . ga Jem . se, cu . ius flo . ris Ma . ter es et fi . li .



a. No . stri ter . mi . nus do . lo . ris Con . fert no . bis gau . di . a .

1. F. GENNRICH no vol admetre aquesta teoria de SPANKE sobre el model llatí primitiu del Rondeau; cf. el seu *Grundriss einer Formlehre*, 61 ss., i la recensió que li féu el mateix SPANKE al *Literaturblatt für germ. und roman. Philologie* del 1934, 104 i ss.

2. Cf. *Liber Usualis Missae et Officii* (Desclée n.º 780), p. 1562 ss. També P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, 263.



35, f. 21'. *Res jocosa quod hec rosa.* — Conductus a dues veus, musicalment conegut sols pel Lo. A continuació transcrivim integralment la música. En els versos *Hec est luna* i *Hec est una* resten alguns dubtes quant a la transcripció melòdica dels mots *emicit* i *suscitari*. El manuscrit resta por clar i més aviat sembla que hi conté errades.

The image shows a musical score for a conductus. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are written below the vocal line.

Res io - co - sa, quod hec ro - sa si - ne  
sue - co flo - ru - it; No - vum mi - rum: vi - ro vi - rum si -  
ne vi - ro ge - nu -  
it. Hec est lu - na, de qua De - us ve - rus sol  
e - mi - cu - it. Hec est u - na, per quam re - us sus - ci - ta - ri me -  
ru it.