

PHILIPPI DE MONTE

Missa Sex vocum

Quam ad fidem codicis manu scripti 148

Bibliothecæ municipalis Noribergensis

contulit

CAROLUS VAN DEN BORREN

Editionem signis musicis distinxit

CAN. JULIUS VAN NUFFEL

Nr. 18

SUMPTIBUS L. SCHWANN, DÜSSELDORF

Benevolo subsidio Fundationis Reginae Elisabeth
edita

PHILIPPI DE MONTE

Missa Sex vocum Noribergensis

Voorwoord

VAN de zesstemmige *Sine-nomine*-mis, die wij hiermede inleiden, is ons maar een enkel afschrift bewaard gebleven, dat voorkomt in het Codex 148 van de Nurembergsche stadsbibliotheek onder de hoofding: *Missa sex vocum auctore Philippo de Monte*¹. Dit Codex is een koorboek in handschrift, herkomstig uit de Lorenzkirsche, en bevat eene reeks missen *a cappella* door verscheidene komponisten².

Bij het bestudeeren van de zoogenaamde *Sine-nomine*-missen, hebben wij meermaals opgemerkt, dat zij gebouwd waren naar dezelfde beginselen als de *Missae parodiae*, ingegeven door een motet, eene chanson of een madrigaal. Zoo komt men licht tot het vermoeden dat vele onder haar niet vrij gekomponeerd zijn, maar haar bouwstoffen halen uit voorafbestaande werken. De knoop ligt echter in de onmogelijkheid om de bronnen op te sporen, aangezien het zestiendeuwsche repertorium onafzienbaar groot is. Zoo zijn bv. alle pogingen om te bewijzen dat de vermaarde *Missa Papae Marcelli* tot dit getal behoort, vooralsnog zonder uitkomst gebleken.

Wij werpen deze vraag op ter gelegenheid van DE MONTE'S Nurembergsche mis, omdat wij, voor wat dit werk betreft, een beslissend antwoord meenen te kunnen geven. De atmosfeer van deze mis, hare melodische lijn, hare schitterende en tevens zachte harmonie, alles wees ons op een madrigalischen oorsprong. In die richting moesten wij dus zoeken: en onze opsporingen zijn vruchtbaar gebleken. Wij meenen inderdaad te kunnen bevestigen dat de Nurembergsche mis geheel gebouwd is op het hoofdthema van Palestrina's vijfstemmig

1. Zie G. VAN DOORSLAER, *La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte*, Bruxelles, Hayez, 1921, p. 170.

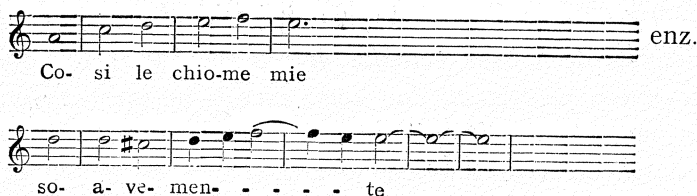
2. Het draagt eene opdracht, gedateerd op 23 Maart 1594, en bevat, buiten DE MONTE'S mis, missen van Conrad STUBER, Stefano FELIS, Orlando DI LASSO, Philippus SCHONDORF (*Super la dolce Vista*), Jaches DE MANTUA en Paulo ISUARDI, alle zesstemmige missen, buiten de laatste twee, welke vijfstemmig zijn. (Zie BOTSTIBER, « *Eine unbekannte musikalische Sammlung*, » in de *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, I (1899-1900), pp. 325 ss., voornamelijk, bl. 327.

madrigaal : *Vestiva i colli*¹. Wij zeggen : het hoofdthema ; we konden ook zeggen : eenig thema, want de twee deelen van dit werk berusten in feite op een enkel zeer kenschetsend motet, op verscheidene manieren gevarieerd, en zeer vernuftig versierd met korte aanvullingsfragmenten, met weinig bewogen melodie. Hier volgt dit thema :

Aanvang 1^a pars.



Aanvang 2^a pars.



Men merkt zonder moeite op : 1^o dat, in tegenspraak met wat gewoonlijk geschiedt, Palestrina voor de 2^a pars van zijn madrigaal, thematisch materiaal ontleent aan de 1^a pars ; 2^o dat diezelfde thematische elementen bijna volkomen en uitsluitelijk, met een paar lichte wijzigingen, DE MONTE'S mis beheerschen. Bij de ontleding ontdekt men inderdaad, dat dit motief er ongeveer vijftienmaal in herhaald wordt, onder ietwat verschillend uitzicht weliswaar, maar altijd duidelijk herkenbaar. Evenals in het madrigaal, wellicht nog meer, worden aan het hoofdthema vreemde melodische fragmenten aangewend om als verbinding, overgang en aanvulling te dienen, met dit natuurlijk gevolg, dat zij ook een meer persoonlijk uitzicht verkrijgen. Alleen het motief



1. Dit madrigaal schijnt voor het eerst gedrukt te zijn geweest in den bundel *Il desiderio, II^o libro dei madrigali a 5 voci*, Venetië 1566. — Het staat in bkd. 28 van PALESTRINA'S volledige werken, onder n^o 29.

dat niet in het madrigaal voorkomt, en dat in de mis opduikt bij het begin van Kyrie I, en vluchtig in Credo (*genitum non factum*) en Agnus I (*miserere nobis*), treft door een zachtvloeiende lijn, die verrassend gelijk op het thema van Lasso's vijfstemmig Magnificat *Aria di un Sonetto*¹.

Het gedicht *Vestiva i colli*, waarin de liefde verbonden wordt met den terugkeer van de lente, dateert uit de eerste helft der 16^e eeuw en is van de hand van Francesco Maria MOLZA, uit Modena². Het is een van de meest geliefde stukken voor de madrigalisten uit de Renaissance: velen onder hen, getuigt HABERL³, hebben het op muziek gezet. Alhoewel PALESTRINA niet gehouden wordt voor een uitnemend specialist in het genre, vond zijn werk toch een breed succes. Hij heeft er zelf een vijfstemmige mis op gebouwd, die in bkd. XVIII, blz. 38 van zijn volledige werken gedrukt werd. Hij stond daarin niet alleen, aangezien ook o. m. Ruggiero GIOVANELLI en Giovanni Maria NANINI op hetzelfde werk een mis hebben geschreven⁴.

Hoe vermaard PALESTRINA's madrigaal *Vestiva i colli* was, kan men opmaken uit de geestige parodie, waarin Adriano BANCHIERI het omwerkte in zijn dramatisch madrigaal *La Pazzia senile* (1598), daarin Orazio VECCHI's voorbeeld volgend, die in zijn *Amfiparnasso* (1597), DE RORE's madrigaal *Ancor che col partire*, ook door DE MONTE tot een mis omgewerkt, geparodieerd had. Evenals later WAGNER stellen deze twee voorvechters van het komische in de muziek, den bologneeschen doctor GRAZIANO voor, zijne schoone een serenada toezingend, waarin hij beurtelings de muziek van DE RORE en die van PALESTRINA aanwendt, terwijl hij daarbij den tekst van het gedicht op de meest groteske wijze vervormt — als BECKMESSER doet voor WALTHER's *Preislied* in de *Meistersinger*. Zoo klinkt het vers *Vestiva i colli e le campagne intorno* in den mond van den pedanten doctor: *Rostiva i corni e le castagne in forno*⁵.

Het madrigaal *Vestiva i colli* werd, kort na zijn verschijnen, in

1. *Patrocinium* (1587) n^o 11. Nog onuitgegeven, maar enkele jaren geleden uitgevoerd door het St-Romboutskoor, naar de partituur opgemaakt door schrijver dezes. — Zou deze gelijkenis louter toevallig zijn?

2. Zie Eugenia LEVI, *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento*, Florentie, Olschki, 1909 bl. 378.

3. Voorrede van het XXVIII^e blad, van PALESTRINA's volledige werken, blz. IX.

4. Zie HABERL, *Bibl. und themat. Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs...* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888; bl. 141 en 153.

5. Zie moderne druk in TORCHI's *Arte musicale in Italia*, IV 331. Ook blz. 235 de parodie van *Ancor che col partire* (Ancor ch'al parturire!...)

luittabulatuur gezet door Vincenzi GALILEI in het *Fronimo* (1568)¹. Het werd door Girolamo dalla CASA (1584) en Giovanni BASSANO (1591) als voorbeeld gekozen om aan te toonen waarin die vreemde, en voor ons misleidende gewoonte van de versierende « diminutio » bestaat, die te dien tijde door de zangers algemeen werd beoefend². PALESTRINA's madrigaal *Vestiva i colli* werd ook opgenomen, in engelsche vertaling, in den vermaarden bundel *Musica Transalpina* (1st set, n. 30) te Londen bij Nicholas YONGE in 1588 verschenen, en die een der voor-naamste vertrekpunten geweest is van de prachtige ontplooiing van het engelsche madrigaal ten tijde van Shakespeare. Bovendien werd de engelsche tekst (*sound out, my voice*) in zijn geheel, overgenomen door twee engelsche madrigalisten, KIRBYE (n. 9-10 van 1st set of English Madrigals, 1597) en Michael EAST (n. 13-14 van second set of Madrigals, 1606) die hem respectievelijk voor vijf en voor vier stemmen hebben getoonzet³.

Laten we thans de Nurembergsche mis bespreken in haar groote lijnen, zoowel in esthetisch als in technisch opzicht. Door haar nu weer louter polifonische, dan alleen schijnbaar polifonische (wat de Duitschers *Scheinpolyphonie* noemen) behandeling, behoort zij tot dien gemengden stijl, gelegen tusschen het horizontale en het vertikale in, die in het laatste derde van de 16^e eeuw zich meer en meer opdringt, onder een web van invloeden dat wij hier niet zullen ontwarren. Dank zij het vocale sextuor, met zijn veelvuldige kontrapuntische en harmonische mogelijkheden, heeft deze mis het uitzicht van een majestatisch gewrocht, waarin klankschoonheid en breede decoratieve luister ongedwongen samengaan met verfijnde en edele uitdrukkingskracht. De vele imitatie's missen meestal die volgehouden lijn, die gewoonlijk de meer archaïstische werken kenmerkt : kort, goed geritmeerd, soms hoekig zelfs, bedoelen zij vooral de harmonie te schragen, m. a. w. den bouw veeleer in de hoogte dan in de breedte uit te werken. Het gebruik van een groep hooge stemmen, beheerscht door het silhouet van twee sopranen op gelijke hoogte⁴, verhoogt ongemeen

1. In modern notenschrift bij Chilesotti, *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891 ; bl. 58.

2. Zie de 22 eerste maten in modern notenschrift : « *Handbuch der Musikwissenschaft* » door Buecken (Athenaion, Potsdam, 1931, afl. 38). (*Aufführungspraxis der Musik*), Heft 4, door R. Haas, bl. 1175.

3. In modern notenschrift in boekdeelen 24 en 30 der verzameling : « *The English madrigal school* » door Dr Fellowes (Londen, Stainer and Bell).

4. Deze verbinding is in dit tijdperk zeer gewoon : men moet erin den oorsprong van het concerteerende duo erkennen.

het schitterend koloriet van de stemmenmassa : de straling bereikt haar hoogtepunt op die vele oogenblikken waar de diepe stemmen een poos zwijgen om alleen het kristalheldere trio van de drie hoogste stemmen te laten weerklinken.

Het sextuor wijkt geheel voor het quatuor in *Crucifixus* en *Benedictus* ; en het fragment *Et resurrexit — non erit finis* wordt gezongen — wat zeer zeldzaam is — door een trio, die contrasteert met het overige van de mis door zijn fijn geaderde lijn, nochtans meer harmonisch dan polifoon.

Het beginsel van de « groote variatie » verkrijgt, in de Nurembergsche mis, een toepassing die des te typischer is, daar het werk rust op een enkel breed uitgetakt thema. Hier weer spreidt DE MONTE al zijne geniale gaven ten toon. Geen oogenblik verzwakt zijne inspiratie, en wij zijn getuigen, van het begin tot het einde van deze schitterende compositie, van een stijgende verfijning in de middelen die hij gebruikt om de belangstelling levendig te houden of te vernieuwen. Sanctus, Hosanna en Benedictus zijn in dit opzicht hoogtepunten, wier plastisch en decoratief vermogen overweldigend is voor alwie zin heeft voor grootheid en verfijning.

CH. VAN DER BORREN.

Préface

La messe *Sine nomine* à six voix, publiée dans ce volume, n'existe qu'en un seul exemplaire, qui figure, sous le titre de : *Missae sex vocum auctore Philippo de Monte*, dans le codex 148 de la Bibliothèque de la ville de Nuremberg¹. Ce codex est un livre de chœur manuscrit provenant de la Lorenz-Kirche, et qui renferme une collection de messes *a cappella* de divers auteurs².

Il nous a plus d'une fois semblé, en étudiant des messes dites *sine nomine*, qu'elles étaient construites suivant les mêmes principes que les *Missae parodiae* inspirées par un motet, une chanson ou un madrigal. De là à supposer que nombre d'entre elles ne sont point de composition libre, mais qu'elles tirent, au contraire, leur substance de pièces préexistantes, il n'y a qu'un pas. La difficulté gît dans la quasi impossibilité de découvrir les sources, dans le répertoire immense du XVI^e siècle. Tous les efforts que l'on a faits, par exemple, pour démontrer que la célèbre *Messe du Pape Marcel* se trouve peut-être dans ce cas, n'ont abouti à rien jusqu'ici.

Si nous soulevons la question à propos de la messe de Nuremberg de Philippe DE MONTE, c'est que nous croyons l'avoir résolue de façon positive en ce qui regarde cette œuvre. L'atmosphère générale de celle-ci, ses tournures mélodiques, ses harmonies à la fois brillantes et suaves, tout en elle nous indiquait une origine madrigalesque. C'est donc dans cette direction que nous avons effectué nos recherches. Notre effort n'a point été vain. Nous pensons, en effet, pouvoir affirmer que la messe de Nuremberg est tout entière construite sur le thème

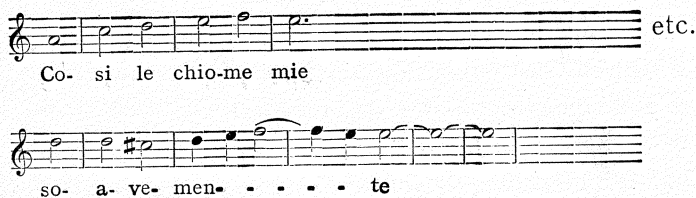
1. Cf. G. VAN DOORSLAER, *La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte*, Bruxelles, Hayez, 1921, p. 170.

2. Il porte une dédicace datée du 23 mars 1594 et contient, en dehors de la messe de MONTE, des messes de Conrad STUBER, Stefano FELIS, Orlando DI LASSO, Philippe SCHÖNDORF (*super La dolce Vista*), Jaches de MANTUA et Paulo ISNARDI, toutes à 6 voix, sauf les deux dernières, qui sont à 5 voix. (Cf. BOTSTIBER, *Eine unbekannte musikalische Sammlung*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, I (1899-1900), pp. 325 ss., spécialement, p. 327).

principal du madrigal à cinq voix de PALESTRINA, *Vestiva i colli*¹. Thème principal, disons-nous : thème *unique*, pourrions-nous dire, car les deux parties de cette composition reposent, en fait, sur un seul motif très caractéristique, varié de diverses manières et renforcé, de la façon la plus ingénieuse, par de petits fragments de remplissage, d'un dessin mélodique fort peu accentué. Ce thème, le voici, tel qu'il apparaît au début de la *I^a pars* :

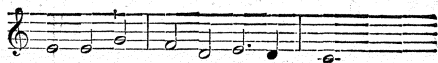


et de la *II^a pars* :



Il n'est pas difficile de constater : 1^o que, contrairement à ce qui se passe d'ordinaire, PALESTRINA se sert, pour la *II^a pars* de son madrigal, d'éléments thématiques empruntés à la *I^a pars* ; 2^o que ces éléments thématiques sont ceux-là mêmes qui règnent, d'un bout à l'autre, presque exclusivement, et moyennant quelques légères modifications, dans la messe de Philippe DE MONTE. L'analyse de celle-ci montre, en effet, que le motif en question y apparaît une quinzaine de fois, sous des aspects plus ou moins différents, mais toujours nettement reconnaissables. De même que dans le madrigal, et peut-être plus encore, les fragments mélodiques étrangers au thème principal, remplissent des fonctions secondaires de soudure, de transition et de complément, avec ce corollaire naturel qu'ils sont aussi peu individualisés que possible. Seul le motif suivant, que l'on ne retrouve pas dans le madrigal :

1. Ce madrigal semble avoir paru, pour la première fois, dans le recueil collectif *Il desiderio, II^o libro dei madrigali a 5 voci*, Venise, 1566. — Il figure, *sub* n^o 29, dans le volume 28 des *Œuvres Complètes* de PALESTRINA.



et qui apparaît au début du premier Kyrie, et, plus fugitivement, dans le Credo (*genitum non factum*) et l'Agnus I (*miserere nobis*) se distingue par une tournure suave qui rappelle singulièrement le thème du Magnificat à 5 voix, *Aria di un Sonetto*, de Roland DE LASSUS¹.

Le poème *Vestiva i colli*, dans lequel l'amour est associé au retour du printemps, date de la première moitié du XVI^e siècle et a pour auteur Francesco Maria MOLZA, de Modène². Il est l'un de ceux qui ont le plus tenté les madrigalistes de la Renaissance. Nombre d'entre eux, rapporte HABERL³, se sont évertués à le mettre en musique. Bien que PALESTRINA ne soit point considéré comme un « spécialiste » émérite du genre, sa version n'en a pas moins eu un succès considérable. Lui-même en a tiré une messe à cinq voix, qui figure dans le volume XVIII de ses *Œuvres Complètes* (p. 38). Il n'a d'ailleurs pas été le seul — avec DE MONTE — à faire ainsi, puisque l'on voit, entre autres, Ruggiero GIOVANELLI et Giovanni Maria NANINI s'inspirer de la même pièce pour composer des messes⁴.

La célébrité du madrigal *Vestiva i colli* de PALESTRINA se déduit encore du fait qu'Adriano BANCHIERI en a donné une parodie burlesque dans son madrigal dramatique *La Pazzia senile* (1598), suivant, en cela, l'exemple d'Orazio VECCHI, qui, dans son *Amfiparnaso* (1597), avait parodié le madrigal DE RORE, *Ancor che col partire*, illustré, lui aussi, par une messe DE MONTE. Anticipant sur WAGNER, ces deux protagonistes du comique musical imaginent le docteur bolonais GRAZIANO adressant une sérénade à sa belle, en se servant respectivement de la musique de RORE et de celle de PALESTRINA, et en défigurant le texte du poème de la façon la plus grotesque, tout comme le fait BECKMESSER pour le *Preislied* de WALTHER, dans les *Meistersinger*. C'est ainsi que les mots *Vestiva i colli e le campagne intorno*

1. N^o 11 du *Patrocinium* de 1587 ; non publié jusqu'à présent, mais interprété par la maîtrise de St-Rombaut, il y a quelques années, d'après la mise en partition de l'auteur de cette préface. — Cette similitude serait-elle le fait d'une simple coïncidence ?

2. Cf. Eugenia LEVI, *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento*, Florence, Olschki, 1909, p. 378.

3. Préface au volume XXVIII des *Œuvres Complètes* de PALESTRINA, p. IX.

4. Cf. HABERL, *Bibl. und themat. Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs...* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1888 ; pp. 141 et 153.

deviennent *Rostiva i corni e le castagne in forno* dans la version du pédant docteur¹.

Le madrigal *Vestiva i colli* a été mis en tablature de luth par Vincenzo GALILEI, dans le *Fronimo* (1568), peu de temps après son apparition². Enfin, il a été choisi par Girolamo dalla CASA (1584) et Giovanni BASSANO (1591) comme morceau-type pour montrer en quoi consiste la singulière et, pour nous, fort décevante habitude de la « diminution » ornementale généralement pratiquée, à cette époque, par les chanteurs³.

Mais ce n'est pas tout : le madrigal *Vestiva i colli* de PALESTRINA est l'un de ceux qui ont été choisis pour être publiés, en traduction anglaise, dans le célèbre recueil *Musica Transalpina* (1st. set, n° 30), paru à Londres, chez Nicholas YONGE, en 1588, et qui a été l'un des points de départ principaux du splendide mouvement madrigalesque britannique contemporain de Shakespeare. Plus encore : son texte anglais (*Sound out, my voice*) a été repris tel quel et traité respectivement à 5 et à 4 voix par deux madrigalistes d'Albion, KIRBYE (n°s 9-10 du 1st Set of English Madrigals, 1597) et Michael EAST (n°s 13-14 du Second Set of Madrigals, 1606)⁴.

Cela dit, il nous reste à caractériser la messe de Nuremberg dans ses grandes lignes, tant du point de vue esthétique que technique. Par son écriture tantôt purement polyphonique, tantôt polyphonique en apparence seulement (la *Scheinpolyphonie* des Allemands), elle appartient à ce style mixte, situé à mi-chemin de l'horizontalité et de la verticalité, et qui tend de plus en plus à s'imposer pendant le dernier tiers du XVI^e siècle, par l'effet d'un jeu d'influences sur lequel nous n'avons pas à nous appesantir ici.

Le sextuor vocal aidant, avec ses multiples possibilités de combinaisons contrapuntiques et harmoniques, notre messe s'offre sous l'aspect d'une vaste construction, dans laquelle la recherche de la beauté sonore et de l'ampleur décorative s'allie sans effort avec le

1. Cf. transcription en notation moderne dans l'*Arte musicale in Italia*, de TORCHI, volume IV, p. 331. — Voir, p. 235, la parodie d'*Ancor che col partire* (*Ancor ch'al partire* !...)

2. En notation moderne dans CHILESOTTI. *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1891 ; p. 58.

3. Cf. les 22 premières mesures en notation moderne, dans le *Handbuch der Musikwissenschaft* de BUECKEN (Athenaion, Potsdam, 1931), livraison 38. (*Aufführungspraxis der Musik*, Heft 4, par R. HAAS), p. 117 s.

4. En notation moderne dans les volumes 24 et 30 de la collection : « The English Madrigal School » du Dr FELLOWES (Londres, Stainer and Bell).

Vorrede

VON der in diesem Bande veröffentlichten sechs stimmigen Messe *Sine nomine* besteht nur ein einziges Exemplar und zwar kommt dasselbe unter dem Titel *Missa sex vocum auctore Philippo de Monte* im Codex 148 der Stadtbibliothek von Nürnberg vor¹. Dieser aus der Lorenzkirche stammende Codex, — ein handschriftliches Chorbuch —, enthält eine Sammlung *a cappella* Messen von verschiedenen Autoren².

Beim Studium der sogenannten *Sine nomine*-Messen erschien uns ihr Aufbau nach demselben Prinzip durchgeführt zu sein, wie bei den Messen, die eine Motette, Canzone oder einen Madrigal als Unterlage aufweisen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass viele derselben keine freien Compositionen sind, sondern auf schon vorhandenem Material fussen. Im riesigen Repertorium des XVI. Jhdts. lassen sich die Quellen jedoch kaum nachweisen und die Versuche in der berühmten *Missa Papae Marcelli* eine solche zu entdecken, blieben bis jetzt ergebnislos.

Hinsichtlich der Nürnberger Messe von DE MONTE glauben wir glücklicher gewesen zu sein. Die allgemeine Atmosphäre derselben, ihre Melodik, ihre glänzenden und zugleich süßen Harmonien: alles deutet auf madrigalischen Ursprung. Nach längerem Studium glauben wir behaupten zu dürfen, dass die Nürnberger Messe auf das Hauptthema des 5stimmigen Madrigals von PALESTRINA *Vestiva i colli*³ aufgebaut ist, oder vielmehr auf das einzige Thema desselben. Denn

1. Vergl. G. VAN DOORSLAER, *La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte*, Brüssel, Hayez, 1921, S. 170.

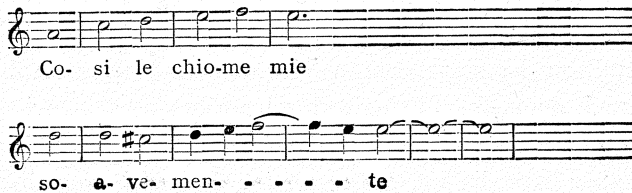
2. Es enthält eine Widmung vom 23. März 1594 und ausser der de MONTE'schen Messe noch Messen von Conrad STUBER, Stefano FELIS, Orlando di LASSO, Philipp SCHÖNDORF (*super La dolce Vista*), Jaches de MANTUA und Paulo ISNARDI, alle 6stimmig, ausser den beiden letzten, die 5stimmig sind. (Vergl. BOTSTIBER, *Eine unbekannte musikalische Sammlung*, in den *Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft*, I, 1899-1900), S. S. 325 fgg., besonders S. 327).

3. Dieser Madrigal scheint zunächst in der Sammlung. *Il desiderio, II^o libro dei madrigali a 5 voci*, Venedig 1566 erschienen zu sein. Er kommt unter n^o 29 im 28 Bd. d. Gesamtausgabe PALESTRINAS vor.

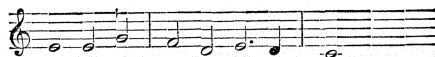
in beiden Teilen des Madrigals tritt uns eine sehr charakteristisch variierte Motette entgegen, die mit kleineren, melodisch unbedeutenden Fragmenten ausgefüllt ist. Dieses Thema erscheint im 1. Teil folgendermassen :



und im 2. Teil :



PALESTRINA gebraucht im 2. Teil seines Madrigals thematische Elemente aus dem 1. Teil und diese bilden die Grundlage der Messe Philipp DE MONTE's. Fünfzehnmal kommt das bewusste Motiv, mehr oder weniger verändert, aber stets deutlich erkenntbar darin vor. Wie im Madrigal selbst, spielen auch hier — und vielleicht in noch höherem Masse — die vom Hauptthema abweichenden melodischen Fragmente nur eine untergeordnete wenn auch individuelle Rolle. Nur das folgende Motiv, das im Madrigal nicht vorkommt :



und das beim ersten Kyrie, beim Credo (*genitum non factum*) und Agnus (*miserere nobis*) in die Erscheinung tritt, zeichnet sich durch eine Suavität aus, die merkwürdig an das Thema des 5stimmigen Magnificat, *Aria di un Sonetto*, von Roland LASSUS¹ erinnert.

1. N°11 des *Patrocinium* von 1587. Bis jetzt unveröffentlicht, wurde jedoch vor einigen Jahren vom S. Rumoldus-Chor (maîtrise de St-Rombaut) in Mecheln aufgeführt und zwar nach der Partitur des Verfassers dieser Zeilen. — Sollte diese Aehnlichkeit ein reiner Zufall sein ?

Das Gedicht *Vestiva i colli* von Francesco Maria MOLZA aus Modena¹, worin Liebe und Frühling gefeiert werden, stammt aus der 1. Hälfte des XVI. Jhdts. HABERL² erzählt, welchen Erfolg die er Dichter bei den Musikern u. speziell den Madrigalisten der Renaissance gehabt. War auch PALESTRINA kein « Spezialist » auf diesem Gebiet, dennoch errang seine Vertonung einen grossen Erfolg. Er selbst komponierte eine 5stimmige Messe darauf, die im XVIII. Bd. der Gesamtausgabe vorkommt (S. 38) und ausser de MONTE versuchten sich auch Ruggiero GIOVANELLI u. Giovanni Maria NANINI³ daran.

Wie berühmt PALESTRINA's Madrigal *Vestiva i colli* geworden, erschen wir auch daraus, da s Adriano BANCHIERI eine Parodie desselben gab in seinem dramatischen Madrigal *La Pazzia senile* (1598) nach dem Beispiel Orazio VECCHI's, der in seinem *Amfiparnasso* (1597) RORE's Madrigal parodierte (*Ancor che col partire*), ein Madrigal den, wie wir wissen, auch DE MONTE illustrierte.

Auf WAGNER vorgreifend, liessen diese beiden Protagonisten musikalischer Komik den Bologneser Doktor GRAZIANO seiner Schönen ein Ständchen bringen mit Musik von RORE und PALESTRINA unter Verballhornung des Textes nach Beckmesserschem Muster (in WAGNER's *Meistersinger*). So wird z. B. der Text *Vestiva i colli e le campagne intorno*, zu folgender Parodie: *Rostiva i corni e le castagne in forno*⁴.

Der Madrigal *Vestiva i colli* wurde kurz nach seinem Erscheinen in Lautentablatur gesetzt durch Vicenzi GALILEI, im *Fronimo* (1568)⁵. Ferner fiel die Wahl Girolamo della CASA's (1584) u. Giovanni BAS-SANO's auf dieses Stück, als typisch für die bei den Sängern jener Zeit übliche « Ornamental-Diminution »⁶.

Das ist nicht alles. Der Madrigal *Vestiva i colli* von PALESTRINA wurde u. a. in englischer Uebersetzung in die berühmte Sammlung

1. Vergl. Eugenio LEVI, *Lirica Italiana nel cinquecento e nel seicento*, Florenz, Olschki, 1909, S. 378.

2. Vorrede des 28 Bdes. der Gesamtausgabe PALESTRINA's, S. IX.

3. Vergl. HABERL, *Bibl. und themat. Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1888; S. S. 141 und 153.

4. Vergl. Transkription u. moderne Notierung in *L'Arte musicale in Italia*, von TORCHI Bd. IV, S. 331. — S. S. 235 die Parodie von *Ancor che col partire* (*Ancor ch'al parturire* !...)

5. In moderner Notierung bei CHILESOTTI, *Lautenspieler des XVI. Jhdts.*, Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1891, S. 58.

6. Vergl. die 22 ersten Takte in moderner Notierung im *Handbuch der Musikwissenschaft* von BUECKEN (Athenaion. Potsdam, 1931), 38. Liefg. (*Aufführungspraxis der Musik*, Heft 4, von R. HAAS), S. 117 fg.

Musica Transalpina (1st set, n^o30) aufgenommen, die 1588 bis Nicholas JONGE in London veröffentlicht, ein Ausgangspunkt des britischen Aufschwunges des Madrigals zu SHAKESPEARE'S Zeiten wurde. Der englische Text (*Sound out, my voice*), wurde, je 5- und 4stimmig, von zwei Madrigalisten Albions übernommen: KIRBYE (n^{os} 9-10 des *First Set of English Madrigals*, 1597) und Michael EAST (n^{os} 13-14 des *Second Set of Madrigals*, 1606)¹.

Was nun die ästhetische und technische Charakteristik der Nürnberger Messe betrifft, so gehört sie durch ihre bald rein polyphonische, bald *scheinpolyphonische* Schreibweise einer Mischart des Stiles, die halb horizontal halb vertikal orientiert, im letzten Drittel des XVI. Jhdts mehr und mehr um sich greift unter Einflüssen, die näher zu betrachten sich hier erübrigt.

Unter der Führung des Vokal-Sextetts mit seinen schier unbegrenzten Möglichkeiten kontrapunktischer und harmonischer Kombinationen, erscheint vorliegende Messe als ein umfangreicher Bau in dem sich Klangsönheit und dekorative Breite zwanglos mit Feinheit und Würde des Ausdrucks paaren. Die oft vorkommenden Imitationen weisen hier im Allgemeinen nicht das Getragene auf, dem man bei Werken mehr archaischen Charakters begegnet, sondern sie sind kurz, markig, zuweilen fast vierschrötig und vor allem bestrebt die Harmonik zu fördern, dem Ganzen mehr Tiefe als Breite zu verleihen. Ein von zwei Soprani gleichen Umfangs überragtes Bukett hoher Stimmen, die gleichsam deren Silhouette² bilden, lassen die Farbenpracht des Chores noch lebhafter schillern. Zur grössten Intensität aber steigert sich der Glanz an den Stellen, wo die tieferen Stimmen momentan zurücktreten um nur noch das kristallhelle Trio der drei Oberstimmen zu Wort kommen zu lassen.

Das Sextett weicht gänzlich dem Quartett im *Crucifixus* und *Benedictus* und, — was höchst selten der Fall, — ist der Passus *Et resurrexit* bis *non erit finis* einem Trio anvertraut, das mit den übrigen Teilen der Messe durch sein feines, wenngleich mehr harmonisches als polyphonisches Filigran, einen treffenden Contrast bildet.

Das Prinzip der « grossen Variation » wird in der Nürnberger Messe um so typischer angewandt, als das Werk, wie wir gesehen

1. In moderner Notierung in den Bänden 24 und 30 der Sammlung *The English Madrigal School* von Dr FELLOWIS (London, Stainer and Bell).

2. Eine seinerzeit ganz normale Kombination in welcher man den Ursprung des « concertierenden » Duettes zu suchen hat.

haben, auf ein einziges Thema grösseren Umfangs zurückgreift. Auch hier zeigt sich de MONTE im Vollbesitz seiner genialen Begabung. Die Inspiration lässt in diesem herrlichem Werk keinen Augenblick nach. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers wird vielmehr fortdauernd gestachelt durch ein Crescendo im Gebrauch raffinierter Mittel. Sanctus, Hosanna und Benedictus sind in dieser Hinsicht Höhepunkte, deren plastischer und dekorativer Effekt unwiderstehlich auf den feinfühligsten Zuhörer wirkt, der sich den Sinn für wahre Grösse bewahrt hat.

Ch. VAN DEN BORREN.

Preface

THE Town Library of Nuremberg possesses the only copy known to exist of the mass "*sine nomine*" for six voices, published in this volume. It is contained in codex 148 under the title: *Missa sex vocum auctore Philippo de Monte*¹. This codex is a manuscript choir book which belonged to the Lorenz-Kirche; it contains a collection of *a cappella* masses by divers authors².

We have often been impressed, while studying so called *sine nomine* masses, by the fact that they were built on the same principles as the *Missae parodiae* which take their inspiration from a motet a canzona or a madrigal. This leads to the conclusion that many of them are not free compositions, but that, on the contrary, their substance is drawn from pre-existing pieces. The difficulty arises from the practical impossibility of discovering the sources in the huge repertory of the XVIth century. For instance, all the attempts made to show that this may be the case for the famous *Missa Papae Marcelli* have failed, so far.

We raise the point in connection of the Nuremberg mass of de MONTE because we believe we have solved the problem in the affirmative for this work. Its general atmosphere, melodic contours, bright and at the same time suave harmonies, all pointed to a madrigal-esque origin. We therefore followed this clue, and our quest has not been vain. We feel, indeed, that we may assert that the Nuremberg mass is entirely built on the principal motif of PALESTRINA's madrigal

1. Cf. G. VAN Doorslaer. *La Vie et les Œuvres de Ph. de Monte* p. 170. (Bruxelles, Hayez, 1921).

2. It bears a dedication dated 23rd March 1594, and contains, besides de MONTE's mass, masses by Conrad STUBER, Stefano FELIS, Orlando LASSUS, Ph. SCHÖNDORF (*super la dolce Vista*), Jaches de MANTUA and Paul ISNARDI; all are for 6 voices, save the two last mentioned which are for 5 voices. (Cf. BOTSTIBER, *Eine unbekannte musikalische Sammlung*, in the *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, I (1899-1900) pp. 325 ss. especially p. 327).

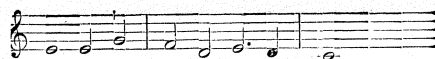
for 5 voices, *Vestiva i colli*¹. We may almost say on the *only* motiv, because the two parts of this composition are based, in fact, on one and the same characteristic motiv, varied, no doubt, in several ways and strengthened, in the most ingenious way, by lesser added fragments, of slight melodic design. Here is the motiv as it appears at the beginning of the *I^a pars*:



and of the *II^a pars*:



It will be readily seen : 1^o that, in opposition to what is customary, PALESTRINA, for the *II^a pars* of his madrigal makes use of motiv-elements borrowed from the *I^a pars* ; 2^o that these same motiv-elements dominate Ph. DE MONTE's mass, from one end to the other, almost exclusively and with only slight alterations. An analysis shows, indeed, that this motiv appears in it fifteen times, under slightly different appearances, but always clearly recognizable. Just as in the madrigal, nay more so perhaps, the melodic fragments not akin to the principal theme merely serve the secondary purposes of joining, transition and filling up, with the natural consequence that they are as impersonal as possible. The following motiv alone, not to be found in the madrigal.



1. This madrigal seems to have been published, for the first time, in the collection *Il desiderio, II^o libro dei madrigali a 5 voci*, Venice 1566. It bears n^o 29 in vol. 28 of the *Œuvres complètes de PALESTRINA*.

and which appears at the beginning of the first Kyrie, and, in a more fleeting way in the Credo (*genitum non factum*) and in the first Agnus (*miserere nobis*) marks a suave outline which singularly recalls the theme of the Magnificat for 5 voices *Aria di un Sonetto* of Orlando LASSUS¹.

The poem *Vestiva i colli*, in which love is associated to the return of spring, dates from the first half of the XVIth century, and was written by Francesco Maria MOLZA of Modena². It is one of the texts which attracted most frequently the madrigalists of the Renaissance. Many of them, asserts HABERL³, attempted to put it to music. Although PALESTRINA is not looked upon as a notable specialist of this style, his version none the less met with considerable success. He himself drew from it a mass for 5 voices, found in vol. XVIII of his *Œuvres Complètes* (p. 38): Nor was he alone — with MONTE — to do this, for we find, among others, Ruggiero GIOVANELLI and Giovanni Maria NANINI, taking their inspiration from this same piece to compose masses⁴.

The fame of PALESTRINA's madrigal *Vestiva i colli* can also be gathered from the fact that Adriano BANCHIERI turned it into a burlesque parody in his dramatic madrigal *La Pazzia senile* (1598), thus following the example of Orazio VECCHI who in his *Amfiparnaso* (1597) had parodied de RORE's madrigal *Ancor che col partire*, likewise distinguished by a mass of de MONTE. Forerunners of WAGNER, these two protagonists of musical comedy picture the Bolonese doctor GRAZIANO singing a serenade to his lady-love; they make use of PALESTRINA's and de RORE's music respectively, and caricature the text of the poem in the most grotesque manner, just as BECKMESSER does for the *Preislied* of WALTHER in the *Meistersinger*. So we see the words *Vestiva i colli e le campagne intorno* turned into *Rostiva i corni e le castagne in forno* in the rendering of the pedantic doctor⁵.

The madrigal *Vestiva i colli* was scored for the lute by Vincenzo

1. No 11 of the *Patrocinium* of 1587; hitherto unpublished, but sung by the St-Rumold Choir of Malines, a few years ago, on the score drawn up by the author of this preface. — Can this similarity be but a mere coincidence?

2. Cf. Eugenia LEVI, *Lirica italiana nel cinquecento e nel seicento*, Florence, Olschki, 1909 p. 378.

3. Preface to vol. XXVIII of the *Œuvres Complètes de PALESTRINA*, p. IX.

4. Cf. HABERL, *Bibl. und themat. Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs...* Leipzig, Breitkopf and Hartel, 1888 pp. 141-153.

5. Cf. Modern score in *Arte musicale in Italia*, TORCHI, vol. IV p. 331. — See p. 235. the parody of *Ancor che col partire* (Ancor ch'al parturire!...)

GALILEI, in the *Fronimo* (1568), shortly after its appearance¹. Finally, it was chosen by Girolamo dalla CASA (1584) and Giovanni BASSANO (1591) as typical of the singular, and to our mind disappointing mannerism of ornamental belittling generally practised by singers of that period².

Further the madrigal *Vestiva i colli* by PALESTRINA is one of those chosen for publication, with a translation in English, in the celebrated collection *Musica Transalpina* (1st set. n° 30) published in London by Nicolas JONGE, in 1588, and which was one of the main starting points of the wonderful madrigalesque movement of SHAKESPEARE'S time. Moreover the English text "*Sound out my voice*" was adapted without alteration and put to music respectively for 5 and 4 voices by two English madrigalists, KIRBYE (n°s 9-10 of the 1st set of English madrigals, 1597) and Michael EAST (n°s 13-14 of the 2nd set of madrigals, 1606)³.

This being stated, it remains for us to point out the characteristics of the Nuremberg mass both from the aesthetic and from the technical standpoints. By its composition, now purely polyphonic, now only apparently so (the "*Scheinpolyphonie*" of the Germans), it belongs to that mixed style mid way between the horizontal and the vertical, which, during the latter part of the XVIth century, tends to assert itself more and more, as a result of influences about which there is no need to insist further here.

Aided by the vocal sextuor, with its many contrapuntic and harmonic possibilities for combination, it stands out as a vast whole, in which the pursuit of beautiful sounds and broad decorative effect is allied, without any effort, to refined and delicate expression. Though we find frequent imitations, they have not usually the sustained character which appears in works of more archaic type: short, well rythmed, almost square at times, they tend chiefly to favour harmony, in other words, to build up the edifice in height rather than spread it out in breadth.

The use of a body of high voices, whose outline is formed by two

1. In modern score: CHILESOTTI, *Lautenspieler des XVI Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf and Hartel, 1891, p. 58.

2. Cf. the first 22 measures in modern score, in the *Handbuch der Musikwissenschaft*, of BUECKEN (Athenaion, Potsdam, 1931), n° 38. (*Aufführungspraxis der Musik*, Heft 4, bei R. HAAS, p. 117 s.)

3. In modern score, in vols. 24 and 30 of "The English Madrigal School" by Dr FELLOWES (London, Stainer and Bell).

soprani of equal level soaring above it,¹ emphasizes strongly the brilliant and luminous colouring of the choral whole ; the summum of luminousness is attained in the frequently recurring instances where the deep bass voices give way temporarily, and alone the cristaline trio of the three high voices is heard.

In the *Crucifixus* and *Benedictus* the sextet is completely replaced by the quartet ; and — a rare occurrence — a trio, contrasting with the rest of the mass by its filigree fineness, nevertheless of more harmonic than polyphonic essence, is entrusted with the passage *Et Resurrexit — non erit finis*.

In the Nuremberg mass the principle of "grande variation" is all the more typically applied that this work is, as we have seen, based on one single broad and noble theme. Here again, all the brilliancy of MONTE'S genius shines out. Not once does his inspiration slacken, and from beginning to end of this wonderful work, we witness a refined crescendo in the means used to maintain and renew our interest. In this respect the culminating points are reached in the Sanctus and Benedictus, where the plastic and decorative effect are irresistible for whosoever has any sense of grandeur and delicacy

Ch. VAN DEN BORREN.

1. A quite usual combination at this period and in which we can find the origin of the "Duo concertant".

MISSA

Sex vocum

1

Philippus de MONTE.

Ex codice 148 Bibliothecæ
municipalis Norimbergensis.

KYRIE

Moderato

[SOPRANO I] *p* Ky . ri . e, Ky . ri . e e . léi . son, Ky .

[SOPRANO II]

[ALTUS] *p* Ky . ri . e, Ky . ri . e e .

[TENOR I]

[TENOR II] *p* Ky . ri .

[BASSUS]

5

p . ri . . . e e . léi . son, (*mf* Ky .

p Ky . ri . e e . léi . . . son, (*mf* Ky .

mf . léi . . . son, (*mf* Ky .

mf Ky . ri . e, (*mf* Ky .

mf . e, Ky . ri . e e . léi . . . son, (*mf* Ky .

mf Ky .

2 10

ri.e e. léi-son, Ký-ri.e e.léi. son,) Ký.
 ri.e e. léi. son,) Ký.
 (Ký-ri.e e. léi.
 Ký-ri. e e.léi-son, (Ký-ri.e e.léi.
 ri.e, Ký-ri.e e. léi son,
 ri.e, Ký-ri.e e. léi son,

15

son,) Ký. ri.e, Ký.
 ri.e, (Ký. ri.e)
 son, e. léi.
 son,) Ký. ri.e e.léi son,
 Ký-ri.e e.léi son, Ký.
 Ký. ri.e e. léi. (2) e. léi.

4

25

. léi . . . son,) Chri . . . ste e . .
 . . . ste e . . . léi . . . son,) Chri . . . ste e . .
 (Chri . . . ste e . . . léi . . . son, Chri . . . ste e .
 . . . son,)
 son,)
 son,

30

. léi . . . son,
 . léi . . . son,
 . léi . . . son,) Chri . .
 (Chri . . . ste e . . . léi son,)Christe e . . . léi . .
 Chri . . .
 (Chri . . .

35 5

Chri - ste e - léi - son, (Chri - ste e - léi son,) Chri - ste e - léi son, (Chri - ste e - léi son,) Chri - ste e - léi son,)

40

léi son,) Chri - ste e - léi son. (Chri - ste e - léi son.) ste e - léi son. son,) Chri - ste e - léi son. ste e - léi son.

6

Ký-ri-e e-léi-son,

Ký-ri-e e-léi-son, (Ký-ri-e e-léi-son,)

Ký-ri-e e-léi-son,

Ký-ri-e e-léi-son,

Ký-ri-e e-léi-son,

45

(Ký-ri-e e-léi-son,) (Ký-ri-e e-léi-son,)

e-léi-son,

(Ký-ri-e e-léi-son,

son, (Ký-ri-e e-léi-son,

Ký-ri-e e-léi-son, (Ký-ri-e e-léi-son,)

Ký-ri-e e-léi-son, (Ký-ri-e e-léi-son,)

50

e léi son,)Ký.ri - e e . léi .

Ký . ri . e e . léi . son,,

son,)

Ký . ri . e e . léi . son, Ký .

rie e . léi . son,) Ký . ri - e e . léi .

Ký . rie e . léi . son,

55

son,, Ký - ri e, (Ký - ri - e, Ký -

ri - e, (Ký - ri e,) Ký - ri e e . léi .

Ký - ri e, (Ký - ri e, Ký - ri e

ri - e e . léi .

son, e . léi . son,

Ký - ri - e, Ký - ri - e, Ký .

ri - e e - léi - son, e -
 son, (Ký - ri - e
 e - léi - son, Ký - ri - e e -
 son,) Ký - ri -
 ri - e e - léi - son,

60

léi - son,) Ký - ri - e e - léi - son.
 e - léi - son.)
 léi - son,) e - léi - son,
 Ký - rie e - léi - son.
 e e - léi - son, (Ký - rie e - léi - son.)
 Ký - ri - e e - léi - son.

GLORIA.

Con moto

First system of musical notation for 'GLORIA.' It consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is 'Con moto' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are: 'Et in ter.ra pax ho.mí - ni - bus,'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ho mí -'. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et in ter.ra pax ho -'. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et in'. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et in'. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et in'.

Second system of musical notation for 'GLORIA.' It consists of six staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ho.mí - ni - bus'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ni - bus, (ho mí - ni - bus.)'. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'mi - ni - bus, ho mí - ni - bus bo - næ'. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ho mí - ni - bus'. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'ter.ra pax ho mí - ni - bus bo -'. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus'.

10

bo næ vo.lun.tá tis. Lau.dá.mus te. Be. Lau.dá.mus te. Be. vo.lun tá tis. Lau.dá.mus bo.næ vo.lun.tá tis.Lau.dá.mus te. Be ne.næ vo lun.tá tis. Lau dá.mus te. bo næ vo.lun.tá tis. Lau.dá.mus

15

ne.dí ci.mus te. A do.rá mus te. ne.dí ci-mus te. A do rá.mus te Glo. te. Be ne dí ci-mus te. A do.rá mus te Glo.dí ci mus te. A do.rá.mus Be ne dí ci-mus te. Glo te. A do rá mus te.

20 *mf*

Grá . ti . as

ri . fi . cá . muste. Grá . ti . as á . gi . mus ti . bi

ri . fi . cá . muste. Grá .

te. Grá . ti . as á . gi . mus ti .

ri . . fi . cá . muste. Grá . ti . as á . gi . mus ti .

Grá . ti . as á . . . gi .

rf

á . gi . mus ti . bi. Dó .

prop . ter ma . gnam

ti . as á . . . gi . musti . . bi prop . ter

bi prop . ter ma . gnam gló . ri . am

bi prop . ter ma . gnam gló . ri . am tu . am.

mus ti . . . bi.

[illegible][illegible]

35

li u - ni - gé - ni - te, Je - su Chri - ste.
 Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je -
 ne Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je -
 Dó - mi - ne Fi - li u - ni - gé - ni - te,
 ni - gé - ni - te, Je -
 mi - ne Fi - li u - ni - gé - ni - te, Je -

poco rall. *f a tempo* 40
 Do - mi - ne De - us, A - gnus De -
poco rall. *f* su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -
poco rall. *f* Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -
poco rall. Je - su Chri - ste.
poco rall. *f* su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -
poco rall. su Chri - ste.

14

i, Fí . li .
 i, Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i,
 i, Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fí .
 Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fí .
 i, Fí - li - us
 Dó - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fí .

45

us Pa - tris, Fí - li - us Pa - tris.
 Fí - li - us Pa - tris.
 li - us Pa - tris, Fí - li - us Pa - tris.
 li - us Pa - tris, Fí - li - us Pa - tris.
 Pa - tris, Fí - li - us Pa - tris.
 li - us Pa - tris, Fí - li - us Pa - tris.

Meno mosso 50

15

(9)

Qui tol . lis pec . cá . ta mun .

Qui tol . lis pec . cá . ta mun .

Qui tol . lis pec . cá . ta mun . di,

Qui tol . lis pec . cá . ta mun .

Qui tol . lis pec . cá . ta mun . di,

Qui tol . lis pec . cá . ta mun .

55

di, mi . se . ré . re no . bis.

di, mi . se . ré . re no . bis, (mi . se . ré .

mi . se . ré . re no . bis, mi .

di, mi . se . ré . re

mi . se . ré . re, (mi . se .

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

Qui tol . lis pec.cá .
 re no . bis.) pec .
 . se . ré . re no . bis. Qui tol . lis pec .
 no . bis. Qui tol . lis
 . ré re) no . bis. Qui tol . lis pec.cá . ta
 . re no . bis. Qui tol . lis pec.cá . ta

p 60 (1)

. . . ta mun . di; sú . sci.pe de . pre . ca . ti .
 . cá . ta mun . di; sú . sci.pe de . pre . ca . ti . ó .
 . cá . ta mun . di; sú . sci.pe de . pre . ca . ti . ó . nem
 pec . cá . ta mun . di.
 mun . di; sú . sci.pe
 mun . di.

mf

ó . nem no . stram. Qui se . des

nem no . stram.

no . stram.

Qui se . des ad déx .

de . pre . ca . ti . ó . nem no . stram.

Qui se . des

ad déx . te . ram Pa . tris, mi . se . ré . re no .

Qui se . des ad déx . te . ram Pa . tris,

Qui se . des ad déx . te . ram Pa . tris, mi .

te . ram Pa . tris,

Qui se . des ad déx . te . ram Pa .

ad déx . te . ram Pa . tris, (ad déx . te . ram) Pa . tris,

bis. Quó . ni . am tu so . lus san . . .
 mi . se . ré . re no . bis. Quó . ni . am tu so . lus
 se . ré . re no . bis. Quó . ni . am tu so . lus
 mi . se . ré . re no . bis. Quó . ni . am tu so . . .
 tris, mi . se . ré . re no . bis. mi . se . ré . re no . bis.
 mi . se . ré . re no . bis. Quó . ni . am tu so . . . lus

ctus. Tu so . lus Dó . mi . nus. Tu so . lus Al . tís . si . mus, Je . . .
 Tu so . lus Dó . mi . nus.
 san . . ctus. Tu so . lus Al .
 . lus san . ctus. Tu so . lus Al . tís . si . mus, Je . su
 Tu so . lus Dó . mi . nus. Tu so . lus Al . tís . .
 san . . ctus. Tu so . lus Dó . mi . nus. Tu so . lus Al . . .
 . lus

19

85

poco rall. *a tempo*

su Chri - ste. Cum San - cto

Je - su Chri - ste. Cum San -

tis - si - mus Je - su Chri - ste. Cum San - cto

Chri - ste. Cum San - cto Spí - ri - tu

si - mus, Je - su Chris - te. Cum

tis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum San -

90

Spí - ri - tu in gló - ri - a De - i Pa - tris. A -

cto Spí - ri - tu in gló - ri - a De - i Pa - tris. A -

Spí - ri - tu in gló - ri - a De - i Pa - tris, in

in gló - ri - a De - i Pa - tris, in

San - cto Spí - ri - tu in gló - ri - a De - i Pa -

cto Spí - ri - tu in gló - ri - a De - i Pa -

men, in gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men, men, De-i Pa-tris. A-men, gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men, gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men, in gló-ri-tris, in gló-tris. A-men, in

in gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men. in gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men. in gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men. a De-i Pa-tris. A-men, A-men. ri-a De-i Pa-tris. A-men. gló-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

CREDO

21

Moderato

Pa-trem om-ni-po-tén-tem, om-ni-po-tén-tem.

Pa-trem om-ni-po-tén-tem.

Pa-trem om-ni-po-

tem, fa-cto-rem cæ-li et ter-ræ, vi-

Fa-cto-rem cæ-li et ter-ræ,

tem,

Fa-cto-rem cæ-li et ter-ræ,

-tén-tem, fa-cto-rem

Fa-cto-rem cæ-li et ter-

si-bi-li-um om-ni-um

vi-si-bi-li-um

vi-si-bi-li-um om-ni-um

vi-si-bi-li-um om-ni-

cæ-li et ter-ræ,

ræ, vi-si-bi-li-um

et in-vi-si-bi-li

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

et in-vi-si-bi-li

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

et in-vi-si-bi-li

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

um. Et in u num Dó mi num Je sum Chri um. Et in u num Dó mi num Je sum Et in u num Dó mi

20

poco rall. *mf*
Je sum Chri stum, Fí lium De i u ni
poco rall.
num Je sum Chri stum.
poco rall.
num Je sum Chri stum.
poco rall. *mf*
stum, Fí lium De i u ni gé
poco rall.
Chri stum, Je sum Chri stum,
poco rall.
num Je sum Chri stum.

gé . . ni . tum. Et ex Pa . . tre na . .

Et ex Pa . tre na . tum

Et ex Pa . tre na . tum an .

ni . tum, an . te

Et ex Pa . tre na . tum

Et ex Pa . tre na . tum

tum, sá . cu . la. De .

an . te óm . ni . a sá . cu . la. De . um de

te óm . ni . a sá . cu . la. De . um de

óm . ni . a sá . cu . la. De .

an . . . te óm . ni . a sá . . . cu . la.

an . te óm . ni . a sá . cu . la.



um de De . . o, De . um ve . .
 De . . o, lu . men de lú . mi . ne,
 De . o, (De . um de De . o,) De . um
 um de De . . o, lu . men de lú . mi . ne,
 lu . men de lú . . mi . ne,
 lu . men de lú . mí . ne, De .

35



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

(1) Sic in ms. — Utrum hæc alteratio cum intentione Ph. de Monte vere concordet quæri potest.

26

40

mf

Gé - ni - tum, non fa -

ve - ro. Gé - ni - tum, non fa -

mf

Gé - ni - tum, non fa -

De - o ve - ro.

ro, de De - o ve - ro.

De - o ve - ro.

45

rf

- ctum, con - sub - stanti - á - lem Pa - tri: per

- ctum, per quem óm - ni - a

rf

- ctum, non fa - ctum, per

mf

con - sub - stanti - á - lem Pa - tri: per

rf

per quem óm - ni - a

mf

con - sub - stanti - á - lem Pa - tri: per

quem omni a fa cta sunt. *mf* Qui

quem omni a fa cta sunt. *mf* Qui prop ter, qui

quem omni a fa cta sunt. *mf* Qui

fa cta sunt. *mf* Qui prop ter nos

quem omni a fa cta sunt. *mf* Qui prop

Meno *mf*

et propter no stram sa lu

prop ter nos ho mi nes et prop ter

prop ter nos ho mi nes et prop ter no stram sa lu

prop ter nos ho mi nes et propter no stram sa lu tem,

ho mi nes et prop ter no stram sa lu tem,

ter nos ho mi nes et prop ter

tem de scén

no stramsa lú tem de scén

tem de scén dit,

no stramsa lú tem de

no stramsa lú tem de

no stram sa lú tem de scén

dit, de scén dit de cæ lis. *rall.*

dit, de scén dit de cæ lis. *rall.*

de scén dit de cæ lis. *rall.*

scén dit de cæ lis. *rall.*

scén dit de cæ lis. *rall.*

dit, de scén dit de cæ lis. *rall.*

Lento

65

29

Et in-car. ná - tus est de Spí - ri - tu

Et in-car. ná - tus est de Spí - ri - tu

Et in-car. ná - tus est

Et in-car. ná - tus est de Spí - ri - tu

Et in-car. ná - tus est

Et in-car. ná - tus est de Spí - ri - tu

San - cto ex Ma - rí - a Ví - r - gi - ri - tu San - cto ex Ma - rí - a

de Spí - ri - tu San - cto ex Ma - rí - a

San - cto

de Spí - ri - tu San - cto,

tu San - cto,

30 70 (1) , pp

ne, ex Ma. ri. a Vir. gi. ne: et

ri. a Vir. gi. ne, ex Ma. ri. a Vir. gi. ne: et

Vir. gi. ne, Ma. ri. a Vir. gi. ne: pp

ex Ma. ri. a Vir. gi. ne: et ho. .

pp et ho. mo,

pp et ho. mo, et

75 rall.

ho. mo fa. ctus est.

ho. mo, et ho. mo fa. ctus est.

pp et ho. mo fa. ctus est.

mo, et ho. mo fa. ctus est.

et ho. mo fa. ctus est.

pp rall.

ho. mo, (et ho. mo) fa. ctus est.

(1) In ms. legitur "Do" quod recte fieri nequit causa octavarum Do# - Re# in voce "Alti."

Moderato

80

31

[SOPRANO] *p* *expressivo*
Cru - ci - fi - xus é - ti - am - pro no - bis sub

[ALTUS] *p*
Cru - ci - fi - xus é - ti -

[TENOR]

[BASSUS]

85

Pón - ti - o Pi - lá - to, sub Pón - ti -

am - pro no - bis sub Pón - ti -

p Cru - ci - fi - xus é - ti - am - pro no - bis sub

p Cru - ci - fi - xus é - ti -

o Pi - lá - to, (sub Pón - ti - o Pi - lá -

o Pi - lá - to, sub Pón - ti - o Pi - lá -

Pón - ti - o Pi - lá - to, sub Pón - ti - o Pi - lá -

am - pro no - bis sub Pón - ti - o Pi - lá -

32 90

to,) pas - sus et se - púl - tus est, pas -
 to, pas - sus et se - púl -
 to, pas - sus et se - púl - tus est, et
 to, pas -

95

sus et se - púl - tus est, pas - sus
 tus est, pas - sus et se -
 se - púl - tus est, et
 sus et se - púl - tus est,

et se - púl - tus est.
 púl - tus est.
 se - púl - tus est.
 pas - sus et se - púl - tus est.

rall.

100 *Con moto* 33

[SOPRANO] Et re-sur-ré - xit tér-ti-a

[ALTUS] Et re-sur-ré-xit tér-ti-a di -

[TENOR]

105

di - e se-cún - dum Scriptú -

e se - cún-dum Scrip -

se-cún - dum Scriptú -

110

ras. Et ascén-dit in cæ -

tu-ras. Et ascén-dit in cæ - lum, et ascén -

ras. Et ascén-dit in cæ - lum,

115

lum, in cæ - lum, se-det ad dēx-te -

dit in cæ - lum, se - det ad dēx-te-ram,

in cæ - lum, se-det ad dēx-te-ram, se-det

ram Pa . tris. Et í . te . rum ven . tú .
 ad . déx . te . ram Pa . tris. Et í . te . rum ven . tú . rus
 ad déx . te . ram Pa tris. Et í . te . rum ven . tú .

120

rus est cum gló . ri . a , cum gló .
 est cum gló . ri . a ju . di . cá . re
 rus est cum gló . ri . a ju . di .

125

ri . a ju . di . cá . re vi . vos et mór . tu .
 vi . vos et mór . tu . os , et mór . tu . os ; cu .
 cá . re vi . vos et mór . tu . os , et mór . tu .

130

os : cu . jus re . gni non e . rit fi . nis , non e . rit fi . nis .
 jus re . gni non e . rit fi . nis , (non e . rit fi . nis .)
 os : cu . jus re . gni non e . rit fi . nis , fi . nis .

p Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

p Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

p Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

p Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

p Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

p Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

Et in Spí-ri-tum San-ctum, Dó-mi-

140

num et vi-vi-fi-cán-

num et vi-vi-fi-cán-tem:

num et vi-vi-fi-cán-

num et vi-vi-fi-cán-

mi-num et vi-vi-fi-cán-tem: qui

num et vi-vi-fi-cán-

tem: Fi li.ó. que pro.cé.

qui ex Pa. tre Fi li.ó. que pro.cé.

tem: qui ex Pa. tre Fi li.ó. que pro.cé.

tem: qui ex Pa. tre Fi li.ó. que pro.cé.

ex Pa. tre.

tem: qui ex Pa. tre Fi li.ó. que pro.cé.

dit. Qui cum Pa. tre et Fí. li. o si.

dit. Qui cum Pa. tre et Fí. li. o si. mul

dit. Qui cum Pa. tre et Fí. li. o

dit. si. mul

(1) Qui cum Pa. tre et Fí. li. o si. mul

dit.

(1) Post hanc notam punctum desideratur in ms.

mul a-do-rá-tur et con-glo-ri-fi-

a-do-rá-tur et con-glo-ri-fi-

si-mul a-do-rá-tur et con-glo-ri-

a-do-rá-tur et con-glo-ri-fi-

a-do-rá-tur:

si-mul a-do-rá-tur:

cá-tur: qui lo-cú-tus est per Prophé-

cá-tur: qui lo-cú-tus est per Pro-phé-

-fi-cá-tur: Et

cá-tur: qui lo-cú-tus est per Pro-phé-tas.

qui lo-cú-tus est per Pro-phé-

qui lo-cú-tus est per Pro-phé-tas.

tas. Et u.nam San. ctam ca.thó.li. cam et a.pos.

tas. Et

u.nam San. ctam ca.thó.li. cam et a.pos.

Et u.nam San. ctam ca.thó.li. cam et a.pos.

tas. Et

Et u.nam San. ctam ca.thó.li. cam et a.pos.

tó.li.cam Ec. clé. si. am. Con. fí. te.or u.

a.pos. tó.li. cam Ec. clé. si. am. Con. fí. te.or u.

tó.li.cam Ec. cle. si. am. Con. fí. te.

tó.li.cam. Con. fí. te.or u. num

a.pos. tó.li. cam Ec. clé. si. am. Con. fí. te.

tó.li.cam Ec. clé. si. am. Con. fí. te.or u.

num ba ptis ma in re mis si o nem

num ba ptis ma in re mis si o nem pec ca

or u num ba ptis ma in re

ba ptis ma

or u num ba ptis ma in re mis si o

num ba ptis ma in re

170

pec ca to rum. Et ex spé

tó rum. Et ex spé

missi o nem pec ca to rum.

in re mis si o nem pec ca to rum.

nem pec ca to rum. Et

mis si o nem pec ca to rum. Et ex spé.

40

175

cto re . sur . re . cti . ó .

cto re . sur . re . cti . ó . nem, re .

f Et ex - spé - cto re . sur . re . ti . ó .

f Et ex - spé - cto re . sur . re . cti . ó .

ex - spé - cto re . sur . re . cti . ó . nem

cto re . sur . re . cti . ó . nem

180

nem, re . sur . rec . ti . ó . nem, (re . sur . re . cti .

sur . rec . ti . ó . nem, (re . sur . re . cti . ó . nem)

nem mor . tu . ó . rum, re . sur . re . cti .

nem mor . tu . ó . rum, mortu . ó . rum.

mor . tu . ó . rum,

mor . tu . ó . rum

185 *poco rall.* 41 *f* *atempo*

ó.nem) mor.tu. ó.rum, mor. tu. ó. rum. Et vi.
 re. sur. re. cti. ó. nem mortu. ó. rum.
 nem mor. tu. ó. rum.
 Et vi.
 re. sur. re. cti. ó. nem mortu. ó. rum. Et vi.

190

tam ven. tú. ri sá. cu. li. A. men, ven.
 Et vi. tam, et vi. tam ven.
 Et vi. tam ven. tú. ri sá. cu. li,
 tam ven. tú. ri sá. cu. li. A. men, ven. tú. ri
 tam ven. tú. ri sá. cu. li. A. men, et vi. tam ven.
 Et vi. tam ven. tú. ri sá. cu. li,

tú . ri sǎ . cu . li, (ven . tú . ri
 tú . ri sǎ . cu . li, ven . tú . ri sǎ . cu .
 ven . tú . ri sǎ . cu . li. A - men,
 sǎ . cu . li, ven .
 tú . ri sǎ . cu . li. A - men,
 et vi - tam ven . tú . ri sǎ .

195

sǎ . cu . li,) ven . tú . ri sǎ . cu . li. A - men. *ff*
 li. A - men, *ff* A - men.
 A - men, *ff* A - men.
 tú . ri sǎ . cu . li. A - men. *ff*
 ven . tú . ri sǎ . cu . li. A - men. *ff*
 cú . li. A - men. *ff*

SANCTUS

Moderato

First system of the musical score for 'SANCTUS'. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'San' and 'ctus,'. It begins with a piano (*p*) dynamic and a long melisma. The second staff has a piano (*p*) dynamic and lyrics 'San'. The third staff has a piano (*p*) dynamic and lyrics 'San'. The fourth, fifth, and sixth staves are empty.

Second system of the musical score for 'SANCTUS'. It consists of six staves. The top staff has a fermata over the first measure, then lyrics 'San' and 'ctus,'. The second staff has lyrics 'ctus,(San' and 'ctus,)'. The third staff has lyrics 'San'. The fourth staff has lyrics 'ctus,' and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff has lyrics 'San' and a piano (*p*) dynamic. The sixth staff has lyrics 'San' and a piano (*p*) dynamic.

[illegible][illegible]

43

mi-nus De - us Sá-ba-oth, Sá - -

Sá-ba-oth, Dó-mi-nus De - us Sá -

Sá - ba-oth, Dó-mi-nus De-us

- us Sá-ba-oth, Dó-mi-nus De -

- oth, Sá - ba-oth,

- ba-oth, Sá - ba-oth, Dó-mi-nus De -

20, *rf*

ba. oth, Dó - mi - nus De - us Sá - ba. oth, (Dó

ba. oth, (Dó - mi - nus De - us Sá - ba. oth,) Dó.

Sá - ba. oth, (Dó - mi - nus De - us Sá - ba. oth)

us Sá - ba. oth, (Dó

Dó - mi - nus De - us Sá - ba. oth, Sá

us Sá - ba. oth, Dó.

mi-nus De-us Sá-ba-oth.) Ple-ni sunt

mi-nus De-us Sá-ba-oth. Ple-ni sunt

mi-nus De-us Sá-ba-oth.) Ple-ni sunt cæ-

ba-oth. Ple-ni sunt cæ-

mi-nus De-us Sá-ba-oth. Ple-ni sunt

cæ-li, cæ-li et ter-ra

cæ-li et ter-ra, cæ-li et

ff Ple-ni sunt cæ-li et ter-ra, cæ-

li et ter-ra, cæ-

li, (ple-ni sunt cæ-li) et ter-

cæ-li et ter-ra,

gló. ri. a tu. a, gló. ri. a

ter. ra gló. ri. a tu. a,

li et ter. ra, et ter. ra

li et ter. ra gló. ri. a tu.

ra gló. ri. a tu. a, cæ. li et ter.

cæ. li et ter. ra gló. ri. a tu. a, gló.

35

tu. a, (gló. ri. a tu. a.)

(gló. ri. a tu. a.)

gló. ri. a tu. a, tu. a.

a gló. ri. a, gló. ri. a tu. a.

ra (i) gló. ri. a tu. a.

ri. a tu. a, tu. a.

(i) Hæc pausa semibrevis superflua in ms.

Ho.sán.na in ex.cél . sis,

Ho.sán.na in ex.cél . .

Ho.sán.na in ex.cél . sis, Ho.sán.na

Ho.sán.na in ex.cél .

Ho.sán.na

Ho.sán.na

Ho.sán.na

Ho.sán.na in ex.cél . sis, in

.sis,

Ho.sán.na in

in ex.cél . sis, in ex.cél .

.sis, Hó.sanna in ex.cel . sis,

in ex.cél . sis, Ho.sán.na in

in ex.cél . sis,

ex . cël . sis, Ho . sán . na, Ho . sán . na

ex . cël . sis, (Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

Ho . sán . na

in ex . cël . sis, Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

in ex . cël . sis, Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

in ex . cël . sis, Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

in ex . cël . sis, Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

in ex . cël . sis, Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

in ex . cël . sis, Ho . sán . na in ex . cël . sis,)

50 60

rf (Ho.sán.na in ex.cél.sis,) *sf* Ho.sán.na

rf sis, (Ho.sán.na in ex.cél.

rf Ho.sán.na in ex.cél.sis, (Ho.sán.na in ex.

rf sis, (Ho.sán.na in ex.cél.sis,) Ho.sán.na in

rf sis, Ho.sán.na, *sf* Ho.sán.na

rf Ho.sán.na in ex.cél.sis, Ho.sán.na

65

in ex . cël sis, in ex . cël sis. sis,) Ho . sán . na in ex . cël sis. Ho . sán . na in ex . cël sis.) ex . cël sis, (Ho . sán . na in ex . cël sis.) in ex . cël sis. in ex . cël sis.

BENEDICTUS.

Adagio *p*

[CANTUS] Be ne dí ctus qui

[ALTUS] *p* Be ne dí ctus qui ve

[TENOR]

[BASSUS]

5

ve nit, qui ve nit,

nit, qui ve nit,

p Be

Be ne dí

10

qui ve nit, (qui ve nit)

qui ve nit, qui ve

ne dí ctus qui ve

ctus qui ve

52

in nó-mi-ne Dó -

nit in nó - mi-ne Dó -

- nit in nó - mi-ne

- nit

mi-ni, in nó - mi-ne

mi-ni, in nó - mi-ne

Dó-mi-ni, in nó - mi-ne Dó-mi-ni, in

in nó - mi-ne Dó-mi-ni, in

ne Dó - mi-ni. *rall.*

Dó - mi-ni. *rall.*

nó - mi-ne Dó-mi-ni. *rall.*

nó - mi-ne Dó-mi-ni. *mf rall.*

HOSANNA
p. 48

AGNUS DEI.

53

Moderato

mf A - gnus De - i, (A - gnus

mf A - gnus

mf A - gnus

mf A - gnus De - i, (A - gnus

mf A - gnus

5 *mf*

A - gnus De - i, A - gnus De - i, (A - gnus De - i, A - gnus

gnus De - i,) A - gnus De - i, (A - gnus De - i, A - gnus

De - i, A - gnus De - i, (A - gnus De - i, A - gnus

gnus De - i,) A - gnus De - i, A - gnus

gnus De - i, A - gnus

10

i, qui tol lis pec cá ta mun
gnus De i, qui
i, De i, qui tol lis pec cá ta
A gnus De i,) qui tol lis pec cá ta mun
De i, qui

di, pec cá ta mun di, pec cá ta mun
tol lis pec cá ta mun di, pec cá
mun di, (qui tol lis pec cá
qui tol lis pec cá ta mun
di, pec cá ta mundi, qui
tol lis pec cá ta mun di, qui tol

di, mi se ré re

ta mun di, mi se ré re

ta mun di,) mi se ré re

di, pec cá ta mun di,

tol lis pec cá ta mun di,

lis pec cá ta mun di,

no bis, mi se ré re no bis,

no bis, (mi se ré re

no bis, (mi se ré re

mi se ré re no bis, mi se ré re

mi se ré re no bis,

mi se ré re no bis, mi se ré re

mf

(mi . . se . ré . re no . bis,) mi .

no bis,) mi . . . se .

mf

no . bis,) mi . . . se . ré . re no . . . bis,

no . . . bis, mi . . . se . ré . .

mf

mi . . . se . ré . re no . . .

mf

no . . . bis, mi . . . se . ré . re no . . .

p *rall.*

se . ré re, mi se . ré re no . bis.

p *rall.*

ré . . . re no . . . bis.

p *rall.*

mi se . ré . re no . . . bis.

p *rall.*

re no . bis, mi . . . se . ré . re no . . . bis.

p *rall.*

bis, mi se . . . ré re no . . . bis.

p *rall.*

. bis, mi se . ré . re no . . . bis.

Musical score for "Agnus Dei" by Franz Schubert, measures 35-38. The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and features a soprano line and a piano accompaniment. The lyrics are "A - gnus De - gnus De - gnus De -". The tempo is marked "Andante" and the dynamics include *mf* (mezzo-forte). The score is divided into four measures, with measure numbers 35, 36, 37, and 38 indicated at the top. The piano accompaniment consists of a right hand with a simple harmonic pattern and a left hand with a steady eighth-note bass line.

i, Agnus De i,
 i,
 i,
 mf
 A gnus
 mf
 A gnus De
 mf
 A

58 40

i, A gnus De i, A gnus i, A gnus De i, gnus De i,

45

gnus De i, qui tol lis pec cá gnus De i, pec cá ta i, qui tol lis pec cá ta mun De i, qui tol lis pec cá qui tol lis pec cá ta mun A gnus De i, qui tol lis pec cá ta mun

ta mun di, pec. cá. ta mun di, (pec.
mun di, (pec. cá. ta mun di,) peccá. ta
di, pec. cá. ta mundi, (pec. cá. ta mundi,)
ta mun di, pec. cá. ta mundi, (pec. cá. ta
di, mun di, pec. cá. ta mun di, (pec.
di, pec.

cá. ta mun di,) do na nobis
mundi, (pec. cá. ta mun di,) do na no
pec. cá. ta mun di, donano
mun di,) pec. cá. ta mun di,
cá. ta mun di,) pec. cá. ta mun di, do na nobis
cá. ta mun di, pec. cá. ta mun di,

60

mf

60

pa - - - cem, do - na nobis pa - cem,

- bis pa - cem, do - na no - bis, do - - - nano -

- bis pa - cem, do - - - na no - bis pa -

do - - - na no - bis pa - - - cem,

pa - - - cem, pa - - - cem,

do - - - na no - bis pa - - - cem, do.

mf *p*

65

p *rall.* *pp*

Do - na no - bis pa - - - cem.

- bis pa - - - cem.

- cem,) do - na no - bis pa - - - cem.

do - na no - bis pa - - - cem.

do - na no - bis pa - - - cem.

na no - bis pa - - - cem, pa - - - cem.

p *rall.* *pp*

Grav. et imp. J. De Vleeschouwer, Evere - Bruxelles.

PHILIPPI DE MONTE

OPERA :

1. **Missa « Inclina cor meum »** ad quinque voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 7.—
2. **Motettum « bone Jesu »** Tripartitum ad sex voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 2.50
3. **2^a Missa « Sine nomine »** ad quattuor voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 4.—
4. **Missa « O Altitudo Divitiarum »** ad quinque voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 7.—
5. **Missa « Ultimi miei sospiri »** ad sex voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 7.—
6. **Madrigalium Spiritualium liber primus** ad sex voces
inaequales a cappella Pretium subscriptionis RM. 21.—
7. **Missa « Sine nomine »** ad sex voces inaequales a cappella
Pretium subscriptionis RM. 4.50
8. **Missa « Ancor che col partire »** ad quattuor voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 4.—
9. **Missa « Reviens vers moi »** ad quattuor voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 5.—
10. **Missa « Nasce la pena mia »** ad sex voces inaequales a
cappella Pretium subscriptionis RM. 7.—
11. **1^a Missa « Sine nomine »** ad quattuor voces inaequales
a cappella Pretium subscriptionis RM. 4.—
12. **VIII Magnificat** ad quattuor voces inaequales a cappella
Pretium subscriptionis RM. 7.—
13. **Missa « Requiem »** ad quinque voces inaequales a cappella
Pretium subscriptionis RM. 7.—
14. **Missa « La dolce vista »** ad octo voces inaequales a cappella
Pretium subscriptionis RM. 9.—
15. **Collectio decem Motetorum** ad quinque usque ad octo
voces inaequales a cappella Pretium subscriptionis RM. 9.—
16. **Missa quaternis vocibus** a cappella Pretium subscriptionis RM. 5.—
17. **Liber Septimus Motetorum** ad quinque voces a capella Pretium subscriptionis RM. 12.—
18. **Missa Noribergensis** ad sex voces a cappella Pretium subscriptionis RM. 6.—

Haec pretia valent si omnia opera simul emuntur, secus pretium 40 % maius est.

SUMPTIBUS L. SCHWANN, DÜSSELDORF