

PHILIPPI DE MONTE

Missa super “ Cara la vita mia „

quam quinque vocibus conscriptam
ad fidem codicis manu scripti 15951
Bibliothecæ publicæ Vindobonensis
contulit

CAROLUS VAN DEN BORREN

Editionem signis musicis distinxit
CAN. JULIUS VAN NUFFEL

Nr. 21

SUMPTIBUS L. SCHWANN, DÜSSELDORF

VOORREDE

DE mis *super Cara la vita mia* is getrokken uit codex 15951 van de Nationale Boekerij te Weenen, waarin ze de fol. 90 verso tot 115 recto beslaat. Onder voorbehoud van latere, steeds mogelijke ontdekkingen, bestaat ze alleen nog in dit eenig koorboek, waarbij nog een in partituur bringing moet gevoegd worden, voortkomend van de verzameling Bottée de Toulmon; deze partituur behoort tegenwoordig aan de Conservatorium-boekerij te Parijs¹.

Uit onze opzoekingen blijkt dat de muzikale zelfstandigheid van dit werk ontleend is aan een madrigaal van Giaches de Wert, *Cara la vita mia*, dat voor het eerst verschenen is in den bundel: *Madrigali del Fiore a cinque voci, libro primo. Composti da Giaches de Wert*, uitgegeven te Venetië in 1561, door Girolamo Scotto². Dit stuk werd later opnieuw uitgegeven, onder andere in verzamelwerken, waaronder de *Musica divina di XIX. autori illustri...*, verschenen te Antwerpen bij Phalèse en Bellère in 1583. Wij hebben het in partituur gebracht volgens laatstgenoemd werk (uitgave van 1595) behoorende aan het Fétis-fonds der Koninklijke Boekerij van België³ en als bijlage bij de Monte's mis overgedrukt, zoodat men het model en zijn parodie tegenover elkander stellen kan en zich rekenschap geven van de wijze waarop de komponist van de mis te werk gegaan is om de zelfstandigheid van het madrigaal tot nieuwe doeleinden te doen dienen.

Dit madrigaal is een stuk met betrekkelijk vooruitstrevende strekkingen, in aanmerking genomen het tijdvak waarin het opgevat werd. Giaches de Wert is overigens, zooals M. Alfred Einstein⁴ aangetoond heeft, een avant-garde musicus, die een niet onbelangrijke rol gespeeld heeft in de voorgeschiedenis van den monodischen stijl. Alhoewel het toebehoort aan zijn *I^o libro*, is het madrigaal *Cara la vita mia* in een harmonischen en rythmischen stijl gekomponeerd, die zich merklijk

1. Cf. G. VAN DOORSLAER, *La vie et les œuvres de Ph. de Monte*, Brussel, Hayez, 1921, blz. 174.

2. Cf. VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens*, II. Band, blz. 336-337. — Op dezelfde plaats wijst VOGEL erop dat Claudio MERULO een achtstemmige mis gekomponeerd heeft volgens WERT's madrigaal: *Cara la vita mia*.

3. In dit exemplaar ontbreekt een der vijf stemmen. Wij hebben onze in partituur bringing kunnen aanvullen dank zij een foto van het ontbrekende deel, gemaakt volgens het exemplaar der *Madrigali del Fiore* (1^e uitgave van 1561), toebehoorende aan de Bayerische Staats-Bibliothek. Deze stem, in alto-sleutel geschreven, wordt in die uitgave als *Tenore* bestempeld. Op te merken valt dat de onmiddellijk lagere stem, in tenor-sleutel geschreven, eveneens den naam *Tenore* draagt in *Musica Divina*.

4. Cf. *Anfänge des Vokalkonzerts in Acta musicologica* 1931, 1^e Afl., blz. 8.

verwijderd van de gebonden schrijfwijze van het Nederlandsch motet. De imitaties bekleeden er slechts een zeer ondergeschikte plaats, de declamatie is er geheel syllabisch, de gelijkklinkende, met snelheid gerhythmeerde gedeelten zijn er betrekkelijk talrijk ; het geheel, beheerscht door de melodische weekheid en zoetklinkendheid die gansch natuurlijk uit de Italiaansche taal voortvloeien, geeft den indruk van een zeer vrij contrapunt, gevormd door gedeeltelijk gefigureerde akkoorden, waarvan de bouw de logische aaneenschakeling krachtig doet uitschijnen.

Het spreekt vanzelf dat wanneer een meester als de Monte een werk van dit soort als vertrekpunt voor een mis kiest, deze onvermijdelijk doordrenkt is met de algemeene uitdrukking die uitgaat van het model. Van daar die madrigaleske atmosfeer met elegische strekkingen die, abstrakt gesproken, over gansch de mis *Cara la vita mia* zweeft. Dat men zich echter niet vergisse : de Monte is niet in zulke mate slaaf van het geparodieerde stuk, dat hij er zich niet zou kunnen van losmaken en de melodische buigingen en harmonische bijzonderheden ervan niet zou kunnen afleiden ten bate van een tekst van het ordinarium. Men ziet hier in werking treden het procédé der omvormende « groote variatie », dat wij tot hiertoe in al de parodie-missen van den meester ontmoetten en dat wij, in meerdere of mindere mate, weervinden in al de werken van zijn tijdgenooten opgevat volgens hetzelfde ontleeningsstelsel. De XVI^e eeuw had in dit opzicht niet dezelfde leidende grondbeginselen als de XIX^e en de XX^e. De H. Hermann Sirp zegt dit zeer wel in een artikel van het *Bach-Jahrbuch* voor 1931¹, getiteld : *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bach's in ihre Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*², « In tegenstelling met de Romantiek, die de vinding van een goed thema als « Inspiratie » als « geniale inval » op prijs stelde, had de XVII^e en de eerste helft der XVIII^e eeuw hierover een heel wat meer nuchtere opvatting »³. (*Im Gegensatz zur Romantik, die die Erfindung eines guten Themas als «Eingebung» als «genialen Einfall wertete, hatte das XVII. und die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts davon eine weitaus nüchternere Anschauung.*), en verder (blz. 8) haalt hij Mattheson aan die, in zijn *Vollkommene Capellmeister* ff. 13 (1739), afkondigt dat de vindingskunst tot onafscheidbare gezellen de *Dispositio*, de *Elaboratio* en de *Decoratio* heeft, zonder dewelke de schoonste inspiraties slechts middelmatige

1. Uitg. Breitkopf & Härtel.

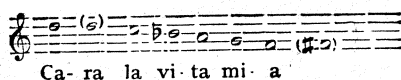
2. Blz. 6. — De schrijver toont aan dat tal van melodische thema's in de kantaten van J.-S. BACH niets anders zijn dan min of meer vrije figuraties van Protestantsche koralen.

3. Hij had er gerust al de aan de XVII^e voorafgaande eeuwen mogen bijvoegen !

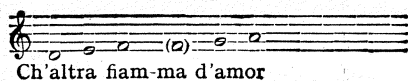
waarde kunnen hebben. (...die *Erfindungskunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: Dispositio, Elaboratio und Decoratio.*)

Dispositio, Elaboratio en *Decoratio*, ziedaar drie bewoordingen die men bij uitstek op de compositie-werkwijzen toepassen kan waardoor een parodie-mis als *Cara la vita mia* wordt beheerscht. Als dusdanig bepalen zij op ongeveer volmaakte wijze, op een afstand van bijna twee eeuwen, de wijze waarop men een voorafbestaande muzikale stof schikte, ontwikkelde en versierde, in overeenstemming met de nieuwe bestemming die men haar wenschte te geven.

Wij laten aan den lezer van de mis en het madrigaal de zorg over na te gaan, in de groote lijnen en in bijzonderheden, door welke ontwikkelingsmethode de Monte de eerste van het tweede heeft afgeleid. Wij zouden alleen de aandacht willen vestigen op de uiterste eenvoudigheid van het vertrekpunt. Alles te zamen genomen bestaat het hoofdthema van de mis¹ uit de dalende hexachorde waarmee het madrigaal aanvangt en die men als volgt schematisch voorstellen kan :



Het tweede thema van het madrigaal, dat op zijn beurt een rol van een zeker belang in de mis speelt is, indien men wil, niets anders dan een omzetting van de eerste vijf noten van het 1^e thema :



Het meerendeel der andere motieven van de mis zijn eerder bijkomstig en zonder veel relief. Men vindt ze alle in het madrigaal weer. Maar hoe verheven en kunstig worden niet de *Dispositio*, de *Elaboratio* en de *Decoratio* van deze ontleende elementen verwezenlijkt, en welke verrassingen bereidt de Monte ons niet voor in zijn *Elaboratio*, wanneer hij bij voorbeeld het *Qui tollis* van de Gloria laat beginnen met een omzetting van de begin-hexachorde van 't madrigaal, ofwel wanneer hij in het Sanctus hetzelfde thema omkranst, ditmaal *per augmentationem* behandeld en door rechtstreeksche beweging naar de tenor, met een loofwerk van contrapunten in verminderde waarden, gevormd door zijn eigen zelfstandigheid.

1. Het wordt er in 't geheel elfmaal in behandeld.

Dit alles kan, op 't eerste gezicht, van een eenigszins gezochte vernuftigheid schijnen. Maar bij de uitvoering blijkt het heel anders, zóózeer blijft de Monte spontaan, ook wanneer de duizeling van de meest verfijnde *Kleinarbeit* hem aangrijpt! Deze groote architect is juist het tegenovergestelde van een pedant. Hij kent de regels beter dan wie ook en volgt ze zonder morren; maar nooit beheerschen zij hem in die mate dat zij hem den zin voor vrijheid en fantasie in de organisatie van zijn bouwstoffen doen verliezen.

CH. VAN DEN BORREN.

PRÉFACE

La messe *super Cara la vita mia* est extraite du codex 15951 de la Bibliothèque Nationale de Vienne, où elle occupe les fol. 90 verso à 115 recto. Sous réserve de découvertes ultérieures, toujours possibles, elle ne subsiste que dans cet unique livre de chœur, auquel il y a lieu d'ajouter une mise en partition provenant de la Collection Bottée de Toulmon et appartenant actuellement à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris¹.

Il résulte de nos recherches que la substance musicale de cette œuvre est empruntée à un madrigal de Giaches de Wert, *Cara la vita mia*, qui a paru pour la première fois dans le recueil : *Madrigali del Fiore a cinque voci, libro primo. Composti da Giaches de Wert*, édité à Venise, en 1561, par Girolamo Scotto². Cette pièce a été publiée à nouveau ultérieurement, entre autres dans des recueils collectifs, parmi lesquels la *Musica divina di XIX. autori illustri...* éditée à Anvers par Phalèse et Bellère, en 1583. Nous l'avons mise en partition d'après ce dernier ouvrage (édition de 1595 appartenant au Fonds Fétis de la Bibliothèque Royale de Belgique),³ et reproduite en annexe à la messe de de Monte, afin que l'on puisse confronter le modèle et sa parodie et se rendre compte de la façon dont l'auteur de la messe a procédé pour faire servir à de nouvelles fins la substance du madrigal.

Ce dernier est une pièce de tendances relativement avancées pour l'époque à laquelle il a été conçu. Giaches de Wert est, au demeurant, comme l'a montré M. Alfred Einstein⁴, un musicien d'avant-garde, qui a joué un rôle non négligeable dans la pré-histoire du style monodique. Bien qu'appartenant à son *I^o libro*, le madrigal *Cara la vita mia* est déjà composé dans un style harmonique et rythmique qui s'éloigne considérablement de l'écriture soutenue du motet néerlandais. Les imitations n'y ont qu'une place fort accessoire, la déclamation y est entièrement syllabique, les passages homophoniques rythmés avec célérité y sont

1. Cf. G. VAN DOORSLAER, *La Vie et les Œuvres de Ph. de Monte*, Bruxelles, Hayez, 1921, p. 174.

2. Cf. VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens*, II. Band, p. 336-337. — VOGEL signale, au même endroit, que Claudio MERULO a composé une messe à huit voix d'après le madrigal *Cara la vita mia* de WERT.

3. L'une des cinq voix manque dans cet exemplaire. Nous avons pu compléter notre mise en partition grâce à une photographie de la partie manquante, faite d'après l'exemplaire des *Madrigali del Fiore* (1^{re} édition de 1561) qui appartient à la Bayerische Staats-Bibliothek. Écrite en clef d'alto, cette voix est qualifiée de *Tenore* dans cette édition. A remarquer que la voix immédiatement inférieure, écrite en clef de ténor, porte également le nom de *Tenore*, dans *Musica divina*.

4. Cf. *Anfänge des Vokalkonzerts*, dans *Acta musicologica*, 1931, fasc. 1, pp. 8 ss.

relativement nombreux ; l'ensemble, dominé par la langueur et la suavité mélodiques qui naissent tout naturellement de la langue italienne, donne l'impression nette d'un contrepoint très libre, formé d'accords partiellement figurés, dont la carrure fait ressortir avec vigueur l'enchaînement logique.

Il va de soi que lorsqu'un maître comme de Monte choisit une œuvre de cette espèce comme point de départ d'une messe, celle-ci s'imprègne immanquablement de l'expression générale dégagée par le modèle. De là cette atmosphère madrigalesque à tendances élégiaques qui plane, d'une façon abstraite, sur toute la messe *Cara la vita mia*. Mais, que l'on ne s'y trompe pas : de Monte n'est pas à ce point l'esclave de la pièce parodiée qu'il ne puisse s'en dégager et détourner ses inflexions mélodiques et ses particularités harmoniques au profit du texte de l'ordinaire. L'on voit ici entrer en jeu ce procédé de la « grande variation » transfiguratrice que nous avons rencontré, jusqu'ici, dans toutes les messes-parodies du maître et qui se retrouve, à des degrés divers, dans toutes les œuvres de ses contemporains conçues selon le même système d'emprunt. Le XVI^e siècle n'avait pas, à cet égard, les mêmes principes directeurs que le XIX^e et le XX^e. Comme l'exprime fort bien M. Hermann Sirp dans un article du *Bach-Jahrbuch* de 1931¹ intitulé : *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bach's in ihre Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*², « l'invention d'un bon thème par voie d'inspiration ou d'intuition géniale qu'apprécient par-dessus tout les Romantiques, n'est pas le fait du XVII^e siècle ni de la première moitié du XVIII^e »³. (*Im Gegensatz zur Romantik, die die Erfindung eines guten Themas als « Eingebung », als « genialen Einfall » wertete, hatte das XVII. und die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts davon eine weitaus nüchternere Anschauung*) ; et plus loin (p. 8.), il cite Mattheson qui, dans son *Vollkommene Capellmeister*, § 13 (1739) proclame que l'art de l'invention a pour compagnons inséparables la *Dispositio*, l'*Elaboratio* et la *Decoratio*, sans lesquelles les plus belles inspirations ne peuvent avoir qu'une valeur médiocre (...*die Erfindungskunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: Dispositio, Elaboratio und Decoratio*).

Dispositio, Elaboratio, Decoratio, voilà trois termes qui s'appliquent on ne peut mieux aux procédés de composition qui gouvernent une messe-parodie telle que *Cara la vita mia*. Tels quels, ils définissent d'une

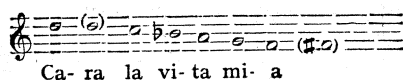
1. Ed. Breitkopf & Härtel.

2. P. 6. — L'auteur démontre que nombre de thèmes mélodiques des cantates de J.-S. BACH ne sont autres que des figurations plus ou moins libres de chorals protestants.

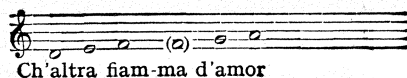
3. Il aurait pu ajouter tous les siècles antérieurs au XVII^e !

façon parfaite, à près de deux siècles de distance, cette manière d'agencer, de développer et d'orner un matériel musical préexistant, en conformité avec la destination nouvelle qu'on entend lui donner.

Nous laissons au lecteur de la messe et du madrigal le soin d'examiner, en gros et en détail, par quels modes d'amplification de Monte a fait dériver la première du second. Nous voudrions seulement insister sur l'extrême simplicité du point de départ. En somme, le thème principal de la messe¹ consiste dans l'hexacorde descendant par où débute le madrigal et qui peut se schématiser ainsi :



Le deuxième thème du madrigal qui joue, lui aussi, un rôle d'une certaine importance dans la messe, n'est autre chose, si l'on veut, qu'un renversement des cinq premières notes du thème I :



La plupart des autres motifs de la messe sont plutôt accessoires et sans grand relief. Presque tous se retrouvent dans le madrigal. Mais avec quel art suprême se réalisent la *Dispositio*, l'*Elaboratio* et la *Decoratio* de ces éléments d'emprunt, et quelles surprises de Monte ne nous réserve-t-il pas dans son *Elaboratio*, comme lorsqu'il fait débiter le *Qui tollis* du Gloria par un renversement de l'hexacorde initial du madrigal, ou que, dans le Sanctus, il entoure le même thème, traité cette fois en augmentation et par mouvement direct au ténor, d'un entrelac de contrepoints en valeurs diminuées, formés de sa propre substance !

Tout cela peut sembler, à première vue, d'une ingéniosité quelque peu étudiée. Mais, à l'audition, il n'y paraît plus, tant de Monte demeure toujours spontané, même lorsqu'il s'abandonne au vertige du *Kleinarbeit* le plus raffiné. Ce grand architecte est juste le contraire d'un pédant. Il connaît les règles mieux que quiconque et il les observe sans rechigner ; mais elles ne le dominent jamais au point de lui faire perdre le sens de la liberté et de la fantaisie dans l'organisation de ses matériaux.

CH. VAN DEN BORREN.

1. Il y est traité onze fois en tout.

VORWORT

DIE Messe *super Cara la vita mia* ist dem Codex 15951 der Nationalbibliothek zu Wien entnommen, wo sie sich auf Blatt 90 Rückseite bis Blatt 115 Vorderseite findet. Vorbehaltlich weiterer Entdeckungen, die immerhin möglich sind, existiert sie nur in dieser Chorbüch-Ausgabe, der man eine aus der Sammlung Bottée de Toulmon stammende und jetzt der Bibliothek des Pariser Konservatoriums gehörende Partitur beizufügen hat¹.

Unsere Nachforschungen haben ergeben, dass der musikalische Kern dieses Werks einem Madrigal von Giaches de Wert *Cara la vita mia* nachgebildet ist, das erstmals in der Sammlung: *Madrigali del Fiore a cinque voci, libro primo, composti da Giaches de Wert* (Venedig 1561 bei Girolamo Scotto) erschien². Dieses Stück ist neben anderen späterhin noch in mehreren Sammlungen veröffentlicht worden, beispielsweise in *Musica divina di XIX. autori illustri...* (Antwerpen 1583 bei Phalèse & Bellère). Nach diesem letzteren Werk und zwar nach der Ausgabe von 1595, die zum Fonds Fétis der Königlichen Bibliothek zu Brüssel gehört³, haben wir das Madrigal in Partitur gesetzt und im Anschluss an die Messe von de Monte wiedergegeben, damit man die Modellkomposition mit der Parodie vergleichen und sich über die Art und Weise Rechenschaft geben kann, wie der Autor der Messe das Madrigal zu neuen Formen weiterentwickelt hat.

Das Madrigal ist in seiner Tendenz der Zeitepoche, aus der es stammt, ziemlich weit voraus. Giaches de Wert ist, wie das Alfred Einstein nachgewiesen hat⁴, ein Vorkämpfer in der Musik, der in der Vorgeschichte des monodischen Stils eine nicht unbeachtliche Rolle gespielt hat. Obwohl es zum Ersten Band gehört, ist das Madrigal *Cara la vita mia* bereits in einem harmonischen und rhythmischen Stil gesetzt, der sich beträchtlich von der getragenen Schreibart der Niederländischen Motetten unter-

1. Vgl. G. VAN DOORSLAER, *La Vie et les Œuvres de Ph. de Monte*, Brüssel, Hayez, 1921, S. 174.

2. Vgl. VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens*, II Band, S. 336/337. VOGEL bemerkt an der gleichen Stelle, dass Claudio MERULO eine 8stimmige Messe nach dem Madrigal *Cara la vita mia* von DE WERT geschrieben hat.

3. Eine der 5 Stimmen fehlt in diesem Exemplar. Wir konnten unsere Partiturausgabe jedoch vervollständigen nach einer Photographie des fehlenden Parts, die nach dem der Bayrischen Staatsbibliothek gehörenden Exemplar der *Madrigali del Fiore* (1. Auflage von 1561) angefertigt wurde. Im Altschlüssel geschrieben, ist diese Stimme in dieser Ausgabe für *Tenor* notiert worden. Es muss erwähnt werden, dass die unmittelbar darunter stehende Stimme, die im Tenorschlüssel geschrieben ist, in der *Musica divina* auch die Bezeichnung *Tenor* trägt.

4. Vgl. *Anfänge des Vokalkonzerts* in *Acta musicologica*, 1931, Band I, S. 8 ff.

scheidet. Die Imitationen nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein, die Deklamation ist ganz syllabisch, die rasch dahin fließenden homophonen Stellen sind ziemlich zahlreich. Das Ganze, beseelt von dem natürlichen Schmelz und der süßen Melodik der italienischen Sprache, vermittelt die klare Vorstellung eines sehr freien und von teilweise figurierten Akkorden gebildeten Kontrapunkts, dessen klare rhythmische Führung die harmonisch logische Verkettung stark fühlbar macht.

Wenn ein Meister wie de Monte ein Werk dieser Art zum Ausgangspunkt einer Messe wählt, so versteht es sich von selbst, dass diese Messe unweigerlich von der Stimmung der Modellkomposition durchtränkt ist. Daher auch die Atmosphäre eines elegisch betonten Madrigals, die abstrakt über der ganzen Messe *Cara la vita mia* schwebt. Aber man täusche sich nicht: De Monte ist nicht so sehr Sklave des parodierten Themas, dass er es nicht fertig brächte, sich davon loszulösen und zum Nutzen des Ordinariumstextes melodisch und harmonisch ganz neue Wege zu gehen. Wir sehen hier den gleichen Prozess der « Grossen Variation » und Umbildung vor sich gehen, den wir bisher in allen Parodie-Messen des Meisters beobachten konnten, und der sich mehr oder weniger in allen Werken seiner Zeitgenossen findet, soweit sie nach dem gleichen System der Entlehnung geschaffen sind. Das XVI. Jahrhundert hatte in dieser Beziehung nicht die gleichen Grundsätze wie das XIX. und XX. Jahrhundert. In dem Artikel: *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bach's in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*¹, erschienen im *Bach-Jahrbuch* 1931², hat Herman Sirp das sehr gut formuliert: « Im Gegensatz zur Romantik, die die Erfindung eines guten Themas als « Eingebung », als « genialen Einfall » wertete, hatte das XVII. und die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts davon eine weitaus nüchternere Anschauung »³. Ferner zitiert er auf S. 8 Mattheson, welcher in seinem *Vollkommenen Kapellmeister* erklärt, dass « die Erfindungskunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: *Dispositio, Elaboratio et Decoratio* ».

Dispositio, Elaboratio, Decoratio — das sind die drei treffendsten termini für eine Kompositionsart wie die der Parodiemesse *Cara la vita mia*. Sie umschreiben über einen Zeitraum von 2 Jahrhunderten hinweg auf eine vollkommene Art und Weise diese Methode, ein bereits existierendes

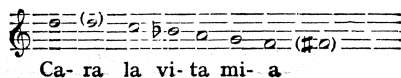
1. S. 6. — Der Verfasser weist nach, dass eine Anzahl melodischer Themen aus den Kantaten von J.-S. BACH nur mehr oder weniger freie Figurationen von protestantischen Choralen sind.

2. Verlag Breitkopf & Härtel.

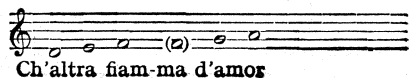
3. Er hätte alle früheren Jahrhunderte bis zum XVII. hinzufügen können.

musikalisches Material in Einklang mit der neuen Bestimmung, die man ihm geben will, zu ordnen, zu entwickeln und auszus schmücken.

Wir überlassen es dem Leser der Messe und des Madrigals, im einzelnen zu untersuchen, mit welchen Mitteln de Monte eins aus dem anderen abgeleitet hat. Wir wollen lediglich auf die alleräusserste Einfachheit des Ausgangspunktes hinweisen. Das Hauptthema der Messe¹ besteht in dem absteigenden Hexacord, mit dem das Madrigal beginnt und den man wie folgt darstellen kann :



Das zweite Thema des Madrigals, das ebenfalls in der Messe eine ziemlich wichtige Rolle spielt, ist eigentlich nichts anderes als die Umkehrung der ersten 5 Noten des obigen Themas :



Die meisten anderen Motive der Messe sind nebensächlich und treten nicht besonders hervor. Beinahe alle finden sich auch in dem Madrigal. Aber mit welcher überragenden Kunst werden diese entliehenen Elemente durch die *Dispositio*, *Elaboratio* und *Decoratio* verwandelt, und mit welchen Ueberraschungen wartet de Monte auf, wenn er z. B. das *Qui tollis* aus dem Gloria mit einer Umkehrung des Hexacords vom Anfang des Madrigals beginnt, oder wenn er im Sanctus das gleiche Thema, jetzt jedoch *per augmentationem* und in direkter Bewegung zum Tenor hin, bewirkt durch eine kontrapunktische Verschlingung in verminderten Zeitwerten, aus der eigenen Substanz entwickelt !

Alles das könnte auf den ersten Blick etwas gesucht erscheinen. Wenn man die Messe jedoch hört, so verschwindet dieses Vorurteil, denn de Monte bleibt immer eigenwüchsig, auch wenn er in der raffiniertesten *Kleinarbeit* untertaucht. Dieser grosse Architekt ist das gerade Gegenteil von einem Pedanten. Er kennt die Regeln besser als jeder andere, und so, dass er darüber bei der Organisation seines Materials nie den Sinn für die Freiheit und die Phantasie verliert.

CH. VAN DEN BORREN.

1. Es taucht im ganzen 11mal auf.

PREFACE

THE mass *super Cara la vita mia* is taken from Codex 15951 in the National Library in Vienna, fol. 90 to 115. As far as is known it does not exist elsewhere, with the exception of a score belonging to the Bottée de Toulmon collection in the library of the Paris Conservatoire¹.

Our investigations show that the musical substance of this work is borrowed from Giaches de Wert's madrigal *Cara la vita mia*, published for the first time in 1561 by Girolamo Scotto in the collection *Madrigali del Fiore a cinque voci, libro primo. Composti da Giaches de Wert*². This madrigal was again published later on in several collections, among others in the *Musica divina di XIX. autori illustri* edited in Antwerp by Phalèse et Bellère in 1583. Our score is taken from this work, in the 1595 edition belonging to the Fétis collection in the Bibliothèque Royale in Brussels³, and we print it next to de Monte's mass, to enable the reader to compare the model and the parody and thus realise the way in which the author of the mass proceeded to make the substance of the madrigal serve a new purpose.

The madrigal shows rather advanced tendencies considering the date of its composition. This is not astonishing, for Giaches de Wert, as Dr Alfred Einstein⁴ has shown, is a pioneer in music who played an important part in the pre-historic period of the monodic style. Although it belongs to his first book, this madrigal is already composed in a harmonic and rhythmic style far in advance of the staid form of the Netherlands motet. Imitations only take up a very secondary place; the declamation is wholly syllabic; homophonic passages with a rapid rhythm occur frequently; the whole, permeated as it is by the languor and melodic sweetness proper to the Italian tongue, gives a clear impression of a very free counterpoint, formed by partially figured chords, whose square rhythm strongly emphasises their logical sequence.

1. Cf. G. VAN DOORSLAER, *La vie et les œuvres de Ph. de Monte*, p. 174.

2. Cf. VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens*, II. Band, p. 336-337. — VOGEL points out here that Claudio MERULO also composed a mass for eight voices on the Madrigal *Cara la vita mia* of DE WERT.

3. One of the five voices is missing in this copy. We were able to complete our score thanks to a photograph of the missing part taken from the copy of the *Madrigali del Fiore* (1st edition 1561) belonging to the Bayerische Staats-Bibliothek. Written in the alto key, this part is called *Tenore* in this edition. Note that the immediately lower voice, written in the tenor key is also labelled *Tenore* in *Musica divina*.

4. Cf. *Antänge des Vokalkonzerts* in *Acta musicologica*, 1931, I. pp. 8 and foll.

As a matter of course, when a master like de Monte chooses a work of this kind as a starting point for a mass, this latter is necessarily impregnated with the general expression flowing from the model. Hence the madrigalesque atmosphere with an elegiac tendency which hovers in an abstract way over the whole mass *Cara la vita mia*. But there must be no mistake : de Monte is not fettered to the parodied piece to the extent of being unable to free himself and lead away his melodic inflexions and his harmonic peculiarities to the advantage of the text of the ordinary. Here we see coming into play that process of the transfigurative "grande variation" which, so far, we have met in all the Master's parody-masses and which is found in various degrees in all the works of his contemporaries which are based on the same borrowing system. The XVIth century, in this respect, was not guided by the same leading principles as the XIXth and XXth centuries. As M^r Hermann Sirp very aptly expresses it in an article in the *Bach-Jahrbuch* for 1931¹ entitled : *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bach's in ihre Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied*², "the finding of a good theme by means of inspiration or genial intuition that the Romantics appreciated more than anything else, does not apply to the XVIIth nor to the first half of the XVIIIth centuries"³; — further on, p. 8., he quotes Mattheson, who in his *Vollkommene Capellmeister* § 13 (1739) proclaims that the art of invention must have as inseparable companions the *Dispositio*, *Elaboratio* and *Decoratio*, without which the finest inspirations are of little worth.

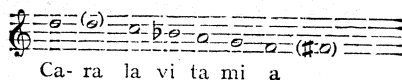
Dispositio, *Elaboratio*, *Decoratio* : here are three expressions perfectly fitted to the process of composition which governs a parody-mass such as *Cara la vita mia*. Taken as they stand, they give a perfect definition of the way to engineer, develop and adorn a pre-existing musical material in accordance with the new purpose to which it is to be applied.

Readers of the mass and the madrigal will see for themselves by which methods of amplification de Monte derives the first from the latter. We wish to draw attention merely to the extreme simplicity of the starting point. As a matter of fact, the principal *motiv* of the mass⁴ consists in the downward hexachord by which the madrigal begins, and of which here is the schema :

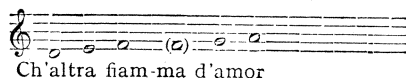
1. Breitkopf & Härtel.

2. P. 6. The author shows that a number of the melodic themes of J.-S. BACH's cantatas are nothing else than more or less free figurations of protestant chorals.

3. He might have added all centuries previous to the XVIIth !



The second *motiv* of the madrigal, which also plays a considerable part in the mass, is nothing else, if one wills, than the reversal of the five first notes of *motiv I*:



Most of the other *motifs* of the mass are accessory and not outstanding. Nearly all are found in the madrigal. But note the supreme art with which the *Dispositio*, *Elaboratio* and *Decoratio* of these borrowed elements are worked out. What unexpected surprises de Monte keeps in store for us with his *Elaboratio*, as, for instance, when he begins the *Qui tollis* of the *Gloria* with a reversal of the initial hexachord of the madrigal; or when, in the *Sanctus* he surrounds the same theme, treated this time by augmentation and direct movement in the tenor, with an interlacing of counterpoint in diminishing values, made up of its own substance!

At first sight this might all seem to be elaborated with too much ingenuity. But a hearing of the mass dispels such thoughts, because de Monte always remains so spontaneous, even when he gives way to the vertigo of the most refined *Kleinarbeit*. This great architect is just the reverse of a pedantic. He knows the rules of the game better than any other, and he obeys them without grudging; but they never dominate him to the extent of making him lose the sense of liberty and fancy in the disposal of his materials.

CH. VAN DEN BORREN.

4. It occurs eleven times in all.

MISSA

super Cara la vita mia

Philippus DE MONTE.

(Cod. 15951 Bibl. Nat. Vienne, fol. 90 v. à 115 r.)

KYRIE

Moderato

[SOPRANI I] *mf* Ky . ri . e e . léi . son. (Ky .

[SOPRANI II] *mf* Ky . ri . e e . léi . son. (Ky . ri . e e . léi . son. Ky .

[ALTO (TEN. I)] *mf* Ky . ri . e e . léi . son. (Ky . ri . e e . léi . son.

[TENOR (TEN. II)] *mf* Ky . ri . e e . léi . son.

[BASSUS] *mf* Ky . ri . e e . léi . son. Ky .

ri . e e . léi . son), e . léi . son. Ky . ri . e e . léi . son,

ri . e e . léi . son), e . léi . son. Ky . ri . e e . léi . son. (Ky .

Ky . ri . e e . léi . son). e . léi . son.

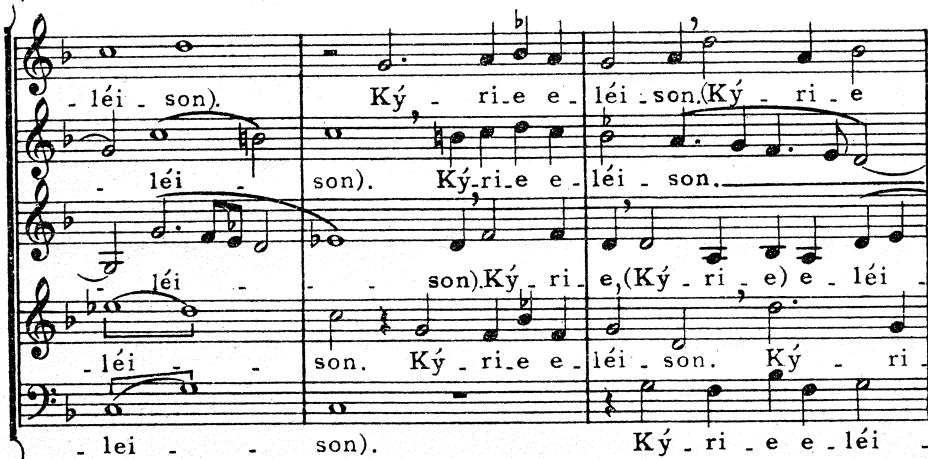
(Ky . ri . e e . léi . son), Ky . ri . e e . léi .

ri . e e . léi . son. Ky . ri . e

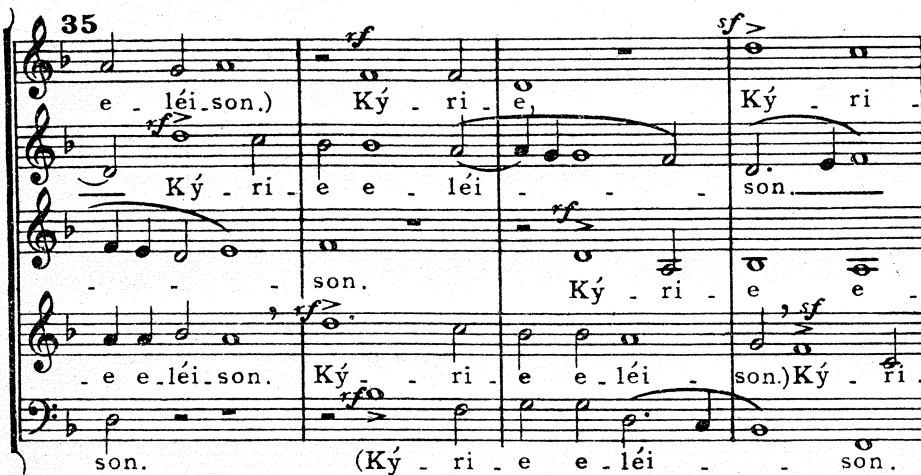
Ký - ri - e, Ky - ri e e - léi - son.
 ri e e léi son.) Ký - ri e e - léi son.
 Ký - ri e e - léi son. (Ký - ri e e - léi son.)
 son. (Ký - ri e e - léi son.) Ký - ri e e - léi son.
 e - léi son. (Ký - ri e e e - léi son.)

15
 Chri - ste e - léi son. (Chri - ste e - léi son. Chri -
 Chri - ste e - léi son. (Chri - ste e -
 Chri - ste e - léi son.
 Chri - ste e - léi son. (Chri - ste e - léi son.)
 Chri - ste e - léi son.

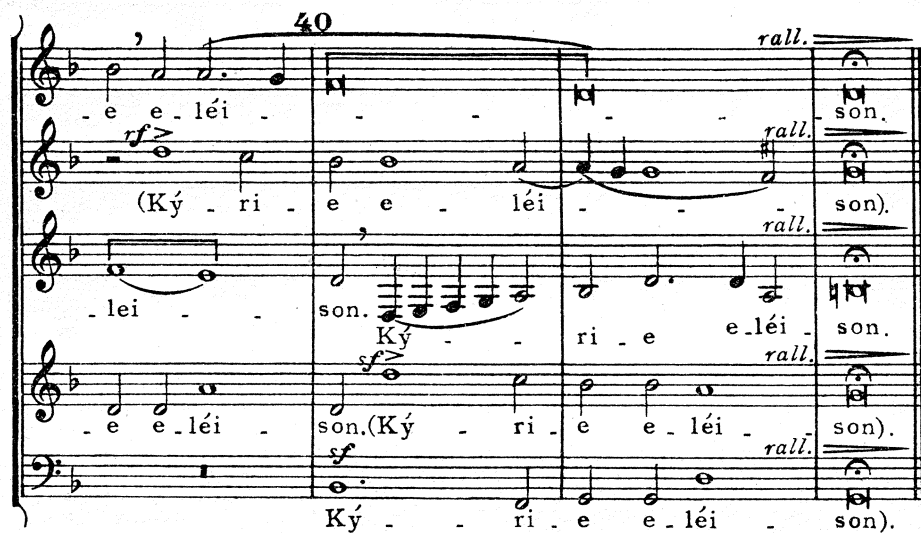
20
 ste e - léi son, Chri - ste e - léi son, Christe e - léi son.
 léi son. Chri - ste e - léi son. Chri - ste e -
 (Chri - ste e - léi son.
 Chri - ste e - léi son. (Chri - ste e - léi
 son. Chri - ste e - léi son. (Chri - ste e - léi son.)



- léi - son). Ky - ri e e - léi - son. (Ky - ri e
 - léi son). Ky, ri e e - léi - son.
 - léi - son). Ky, ri e, (Ky - ri, e) e - léi
 - léi - son. Ky - ri e e - léi - son. Ky - ri
 - lei - son). Ky - ri e e - léi



35 e - léi son.) Ky - ri e, Ky - ri
 Ky - ri e e - léi son.
 - son. Ky - ri e e -
 e e - léi son. Ky - ri e e - léi son.) Ky - ri
 son. (Ky - ri e e - léi son.



40 e e - léi - son.
 (Ky - ri e e - léi son).
 - lei son. Ky - ri e e - léi son.
 e e - léi son. (Ky - ri e e - léi son).
 Ky - ri e e - léi son).

GLORIA

Con moto

Et in ter - ra pax ho - mí - ni -

ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - lun -
Et in ter - ra pax ho - mí - ni - bus bo - næ vo - lun -
pax ho - mí - ni - bus, (et in ter - ra pax ho - mí -
bus bo - næ vo - lun - tá - tis, bo - næ vo - lun -

tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí -
næ vo - lun - tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí -
ni - bus) bo - næ vo - lun - tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí -
tá - tis. Lau - dá - mus te. Be - ne - dí -
tis. Lau - dá - mus te.

[illegible]

20

mf

- ri - fi - cá - mus te. *mf* Grá - ti - as á - gi - mus ti -

- cá - mus te. *mf* Grá - ti - as á - gi - mus

- fi - cá - mus te. *mf* Grá - ti - as

- mus te. Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi

- fi - cá - mus te. *mf* Grá - ti - as á - gi - mus

25,

bi, (grá-ti-as á-gi-mus ti-bi) prop-ter magnam glóri-
ti - bi pro-pter ma-gnam gló-ri-
á-gi-mus ti - bi pro-pter magnam gló-ri-
pro-pter ma-gnam gló-ri-
ti-bi pro-pter ma-gnam gló-ri-

- am tu - am. Dó-mine De-us, Rex cæ-lé-stis. De-
 - am tu - am. Dó-mine Deus, Rex cæ-lé-stis. De-
 - am tu - am. Dó-mine De-us, Rex cæ-lé-stis. De-
 - am tu - am. Dó-mine Deus, Rex cæ-lé-stis. De-
 - am tu - am. Dó-mine Deus, Rex cæ-lé-stis. De-

30

- us Pa-ter om-ní-po-tens. Dó-mine Fí-li
 - us Pa-ter om-ní-po-tens. Dó-mine Fí-li
 - us Pa-ter om-ní-po-tens. Dó-mine Fí-li u-ni-
 - us Pa-ter om-ní-po-tens. Dó-mine Fí-li
 - us Pa-ter om-ní-po-tens.

35

u-ni-gé-ni-te, (Dó-mine Fí-li u-ni-gé-ni-te), Je-su
 u-ni-gé-ni-te, (Dó-mine Fí-li u-ni-gé-ni-te), Je-su
 - gé-ni-te, Je-su Chri-
 u-ni-gé-ni-te, Dó-mi(ne Fí-li u-ni-gé-ni-te), Je-su
 Dó-mine Fí-li u-ni-gé-ni-te, Je-su

40 a Tempo *mf*

Chri - ste. Dó-mi-ne

Je - su Chri - ste, Dó-mi-ne De-us, A -

- ste, (Je - su Chri - ste.) Dó-mi-ne

Chri - ste. Dó-mi-ne Dé

Chri - ste.

De-us, A - gnus, Dó-mine De - us, A - gnus De -

- gnus De - i, Dómi-ne De - us, A - gnus

De - us, (Dómine De - us, Dó-mi-ne De-us), A -

- us, A - gnus De - i,

Dómi-ne De - us, A - gnus De - i, A - gnus De -

[illegible]

Meno mosso

50

Qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, mi-

Qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, mi-

Qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, mi-

Qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, mi-

Qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, mi-

55

di, mi-se-ré-re no-bis, mi-se-ré-re,

se-ré-re no-bis, mi-se-ré-re,

se-ré-re no-bis, mi-se-ré-re,

mi-se-ré-re no-bis, mi-se-ré-re,

se-ré-re no-bis.

bis, mi-se-ré-re no-bis. Qui tol-lis pec-

mi-se-ré-re no-bis. Qui tol-lis pec-

re, mi-se-ré-re no-bis. Qui tol-lis pec-

se-ré-re no-bis. Qui tol-lis pec-

Qui tol-lis pec-

60

- cá - ta mun - di, sú - sci-pe, su - sci -
 - cá - ta mun - di, sú - sci - pe de - pre -
 - cá - ta mun - di, sú - sci - pe de - pre - ca -
 pec - cá - ta mun - di, sú - sci - pe de - pre -
 - cá - ta mun - di, sú - sci - pe de - pre -

65

- pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram, (sú - sci - pe
 - ca - ti - ó - nem no - stram, (sú - sci - pe de -
 - ti - ó - nem no - stram, sú - sci - pe
 - ca - ti - ó - nem no - stram, sú - sci -
 - ca - ti - ó - nem no - stram, sú - sci - pe de - pre -

70

de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram) Qui se -
 - pre - ca - ti - ó - nem no - stram) Qui se -
 de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram) Qui se -
 - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram) Qui se -
 - ca - ti - ó - nem no - stram. Qui se -

des ad dex - te ram Pa tris, mi se ré -
 des ad dex - te ram Pa tris, mi se ré - re
 des ad dex te ram Pa tris, mi se ré -
 des ad dex te ram Pa tris, mi se ré -
 des ad dex - te ram Pa tris, mi se ré -

75, *Con moto*

re no - bis. Quó.ni.am tu so.lus san - ctus.
 no - bis. Quó.ni.am tu solus sanc.
 re no - bis. Quó.ni.am tu solus sanc.
 re no - bis. Quó.ni.am tu so.lus san - ctus.
 re no - bis.

80

Tu so.lus Dó - mi.nus. Tu so.lus al - tís - si -
 tus. Tu so - lus Dó.mi.nus. Tu so.lus al - tís - si - mus, Je -
 tus. Tu so - lus Dó.mi.nus. Tu so - lus al - tís -
 Tu so.lus Dó.mi.nus. Tu so.lus al - tís - si -
 Tu so.lus al - tís - si -

12

rall.

p

mus, Je - su Chri -

rall.

su Chri -

rall

p

si - mus, Je su Chri -

rall.

p

mus, Je - su Chri -

rall.

p

mus, Je - su Chri -

85

-ste, Cum Sancto Spí-ri-tu in gló-ri-a, cum San-cto Spí-ri-tu, (cum Sancto Spí-ri-tu) in gló-ri-a, cum San-cto Spí-ri-tu in gló-ri-a, cum San-cto Spí-ri-tu in gló-ri-a.

90

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

CREDO

Con moto

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

Pa - trem om - ni - po - tén - tem, fa - ctó - rem

Pa - trem om - ni - po - tén - tem,

Pa - trem om - ni - po -

Pa - trem om - ni - po - tén - tem,

5

- ctó - rem cæ - li et ter - ræ,

cæ - li, (fa - ctó - rem cæ - li) et ter - ræ,

fa - ctó - rem cæ - li, (fa - ctó - rem cæ - li) et ter -

- tén - tem, fa - ctó - rem cæ - li et ter - ræ, vi -

fac - tó - rem cæ - li et ter - ræ, vi -

10

vi - si - bí - li - um óm - ni - um et in - vi - si - bí -

vi - si - bí - li - um óm - ni - um et in - vi - si -

- ræ, et in - vi - si - bí - li - um.

si - bí - li - um et in - vi - si - bí - li -

- si - bí - li - um óm - ni - um.

li-um. Et in u-num Dó-mi-num Je-
 bí-li-um. Et in u-num Dó-mi-
 Et in u-num Dó-mi-num
 um. Et in u-num Dó-mi-num Je-sum Chri-stum,
 Et in u-num Dó-mi-num

15 *poco rall.* *mf* *a Tempo*

sum Chri-stum, Fí-li-um
poco rall. *mf*
 num Je-sum Chri-stum, Fí-
poco rall. *mf*
 Je-sum Chri-stum, Fí-li-um De-i
poco rall.
 Je-sum Chri-stum,
poco rall.
 Je-sum Chri-stum,

20 *f*

(De)-i u-ni-gé-ni-tum. Et
 li-um De-i u-ni-gé-ni-tum, u-ni-
 u-ni-gé-ni-tum, u-ni-gé-ni-tum. Et
 Fí-li-um De-i u-ni-gé-ni-tum. Et
mf
 Fí-li-um De-i u-ni-gé-ni-tum.

ex Pa-tre na-tum an-te óm-ni-a
 gé-ni-tum, et ex Pa-tre na-tum an-te
 ex Pa-tre, et ex Pa-tre na-tum an-te
 ex Pa-tre na-tum, et ex Pa-tre na-tum an-te óm-ni-a
 Et ex Pa-tre na-tum an-te óm-ni-a

25

ni-a sæ-cu-la. De-um
 te óm-ni-a sæ-cu-la. De-um
 óm-ni-a sæ-cu-la. De-um
 a sæ-cu-la. De-um de
 ni-a sæ-cu-la. De-

30

um de De-o, lu-men de lú-mi-ne, De-um
 de De-o, lu-men de lú-mi-ne, De-um
 um de De-o, lu-men de lú-mi-ne, De-um
 De-o, lu-men de lú-mi-ne, De-um
 um de De-o, lu-men de lú-mi-ne, De-um

ve - rum de De - o ve - ro.
 ve - rum de De - o ve - ro.
 de De - o ve - ro. Gé - nitum non
 ve - rum De - um ve - rum de De - o ve - ro. Gé - nitum non fa -
 ve - rum de De - o ve - ro.

35 *mf*
 Gé - nitum non fa - ctum con - sub - stan - ti - á -
 Gé - nitum non fa - ctum con -
 fa - ctum, (gé - ni -
 ctum con - sub - stan - ti - á - lem Pa -
 Gé - ni - tum non fa - ctum

- lem Pa - tri: per quem óm -
 sub - stan - ti - á - lem Pa - tri:
 - tum non fa - ctum) con - sub - stan - ti - á - lem Pa -
 tri: per quem óm -
 con - sub - stan - ti - á - lem Pa - tri.

Meno mosso

- ni - a fa - cta sunt. Qui pro -
 per quem, óm - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter
 - tri: per quem óm - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter
 - ni - a fa - cta sunt, (per quem óm - ni - a fa - cta sunt). Qui

- pter nos hó - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lú -
 nos hó - mi - nes et pro - pter no - stram sa -
 nos hó - mi - nes et pro - pter no - stram, et pro - pter no - stram sa -
 pro - pter nos hó - mi - nes et pro - pter no - stram sa -
 Et pro - pter no - stram sa -

- tem de - scén - dit de cæ - lis.
 - lú - tem, de - scén - dit de cæ - lis.
 - lú - tem de - scén - dit de cæ - lis.
 - lú - tem de - scén - dit de cæ - lis.
 - lú - tem de - scén - dit de cæ - lis.

Adagio 50

Et in - car.ná - tus est de

Et in - car.ná - tus

Et in carna - tus est de Spí - ri -

Et in car.ná - tus est

Et in car.ná - tus est de Spí - ri -

55

Spí - ri - tu, de

est de Spí - ri - tu

- tu San - cto, de Spí -

de Spí - ri - tu, (de Spí -

- tu San - cto

Spí - ri - tu) San - cto ex

San - cto ex Ma - rí - a

- ri - tu San - cto ex Ma - rí - a

- ri - tu) San - cto ex Ma - rí - a Vir -

ex Ma - rí - a

60

rall.

Ma - rí - a Ví - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

Vír - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

Vír - gi - ne: et ho - mo fac - tus est.

- gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

Vír - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

65

Moderato

[SOPR.] Cru - ci - fí - xus é - ti - am pro no - bis sub

[ALTO
(TEN. I)] Cru - ci - fí - xus é - ti - am pro no -

[TEN. II] Cru - ci - fí - xus é - ti - am pro no - bis sub Pón

[BASSUS] Cru - ci - fí - xus é - ti - am pro no - bis

70

Pón - ti - o Pi - lá - to pas - sus, et se - púl -

- bis sub Pón - ti - o Pi - lá - to pas - sus, et

- ti - o Pi - lá - to, pas - sus,

sub Pón - ti - o Pi - lá - to pas - sus, et

tus est. Et re - sur - ré - xit,
se - púl - tus est. Et re - sur - ré - xit,
et se - púl - tus est. Et re - sur - ré - xit
se - púl - tus est. Et re - sur - ré - xit tér - ti - a

xit, (et re - sur - ré - xit) tér - ti - a di - e se -
(et re - sur - ré - xit) tér - ti - a di - e se - cún -
ré - xit, (et re - sur - ré - xit) tér - ti - a di - e
di - e, et re - sur - ré - xit tér - ti - a di - e se -

cún - dum Scrip - tú - ras.
- dum Scrip - tú - ras. Et as - cén -
se - cún - dum Scrip - tú - ras. Et as - cén -
cún - dum Scrip - tú - ras.

Se - det ad dēx -
dit in cæ lum,
dit in cæ lum,
Se - det ad

te - ram Pa - tris. Et
se - det ad dex - te - ram Pa
se - det ad dex - te - ram Pa
dex - te - ram Pa

90
i - te - rum ven - tú - rus est,
Et i - te - rum ven -
tris. Et i - te - rum ven -
tris. Et i - te - rum ven -

95
et i - te - rum ven - tú - rus est,
et i - te - rum ven - tú - rus est,
i - te - rum ven - tú - rus est,
tú - rus est, (et i - te - rum ven -

et i - te - rum ven - tú - rus est cum gló - ri -
i - te - rum ven - tú - rus est) cum gló - ri - a ju - di -
i - te - rum ven - tú - rus est) cum gló - ri -
tú - rus est) cum gló - ri - a ju - di - cá -

100 *poco rall.*

- a ju-di cá-re vi-vos et mór-tu os: cu-

- cá-re vi-vos et mór-tu os: cu-

- a ju-di cá-re vi-vos et mór-tu os: cu-

- re vi-vos et mór-tu os: cu-

105

- jus re-gni non e-rit fi-nis.

- jus re-gni non e-rit fi-nis.

- jus re-gni non e-rit fi-nis.

- jus re-gni non e-rit fi-nis.

Meno mosso

Et in Spí-ri-tum San-ctum, San-

Et in Spí-ri-tum San-ctum

Et in Spí-ri-tum San-ctum Dó-mi-

Et in

Et in Spí-ri-tum San-ctum

110

- ctum Dó.mi.num et vi - vi - fi - cán - tem,
 Dó.mi - num et vi - vi - fi - cán.tem,
 - num et vi - vi - fi - cán - tem, et vi - vi - fi -
 Spí - ri - tum San - ctum Dó.mi - num et vi - vi - fi - cán -
 Dó - - mi - num et vi - vi - fi - cán -

115

- qui ex Pa - tre Fi - li - ó - que pro.cé -
 qui ex Pa - tre Fi - li - ó - que pro.cé -
 - cán.tem, qui cum Pa - tre Fi - li - ó - que pro.cé -
 - tem, qui ex Pa - tre Fi - li - ó - que pro - cé - dit.
 - tem, qui ex Pa - tre Fi - li - ó - que pro.cé -

- dit. Qui cum Pa - tre et Fí - li - o, (qui cum
 - dit. Qui cum Pa - tre et Fí - li - o, (qui cum
 - dit. Qui cum Pa - tre et Fí - li - o,
 Qui cum Pa - tre et Fí - li - o, (qui cum
 - dit. Qui cum Pa - tre;

Pa - tre et Fi - li - o) si - mul a - do - rá -

Pa - tre et Fi - li - o) si - mul a - do - rá -

(qui cum Pa - tre et Fi - li - o) si - mul a - do -

Pa - tre et Fi - li - o) si - mul a - do - rá -

poco rall.

poco rall.

poco rall.

120 **Tempo**

- tur et con - glo - ri - fi - cá -

- tur et con - glo - ri - fi - cá -

- rá - tur et con - glo - ri - fi - cá -

tur et con - glo - ri - fi - cá - tur,

- tur: qui lo

- tur, (et con - glo - ri - fi - cá -

tur:

(et con - glo - ri - fi - cá - tur):

et con - glo - ri - fi - cá - tur:

cú - tus est per Pro - phé -
 - tur).
 qui lo.cú.tus est per Pro - phé -
 qui lo.cú.tus est per Pro - phé -
 qui lo.cú.tus est per Pro - phé -

Tempo I

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_tó.li -
 - tas. Et u.nam san - ctam ca - thó.li.cam et a_pos_tó.li -
 - tas. Et u.nam san - ctam ca - thó.li.cam et a_pos_tó.li -
 - tas, et a_pos_tó.li -

130

tó.li.cam Ec - clé - si - am, (et a_pos_tó.li.cam Ec -
 cam, et a_pos_tó.li - cam Ec - clé - si - am.
 cam et a_pos_tó.li.cam), et a_pos_tó.li.cam
 et a_pos_tó.li - cam Ec - clé -
 - cam Ec - clé - si - am.

Ec - cle - si - a - m.) Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, (con -
 Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, (con -
 Ec - cle - si - a - m. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, (con -
 si - a - m. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma, (con -
 Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma

fi - te - or u - num ba - ptis - ma) in re - mis - si -
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma) in re - mis -
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma) in re - mis - si -
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma) in re - mis -
 in re - mis - si

poco rall. *A tempo*
 o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -
 si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spec -
 o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spec -
 si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spec -
 o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spec -

140

spéc - to re - sur - rec - ti - ó - nem mor - tu -
 to re - sur - rec - ti - ó - nem mor - tu -
 to re - sur - rec - ti - ó - nem mor - tu -
 to re - sur - rec - ti - ó - nem mor - tu -
 to re - sur - rec - ti - ó - nem mor - tu -

145

ó - rum. Et vi - -
 nem mor - tu - ó - rum. Et vi - tam
 tu - ó - rum. Et vi - tam
 ó - rum. Et vi - tam
 ó - rum. Et vi - -

rall.

tam ven - tú - ri sá - cu - li. A - men.
 ven - tú - ri sá - cu - li. A - men.
 ven - tú - ri sá - cu - li. A - men.
 ven - tú - ri sá - cu - li. A - men.
 tam ven - tú - ri sá - cu - li. A - men.

10

ba oth. Ple ni sunt cæ li,
Dóminus De us Sá ba oth.
Sá ba oth. Ple ni sunt
ba oth, Sá ba oth. Ple
oth, Sá ba oth. Ple

Più mosso 15

(ple ni sunt cæ li), ple ni sunt cæ li,
Ple ni sunt cæ li, (ple ni sunt
cæ li, (ple ni sunt cæ li) et ter
ni sunt cæ li, (ple ni sunt cæ li)
ni sunt cæ li, (ple ni sunt cæ li)

li, ple ni sunt cæ li et ter ra, (ple
cæ li) et ter ra gló ri a tu a, ple ni sunt cæ li
ra gló ri a tu a et ter ra, ple ni sunt cæ li
et ter ra gló ri a tu a, ple ni sunt cæ li, (ple
li) et ter ra gló ri a tu a, ple ni sunt cæ li et

20

ni sunt cæ - li et ter - ra) gló - ri - a tu -
 et ter - ra gló - ri - a tu - a, gló - ri - a tu -
 li et ter - ra, gló - ri - a tu -
 ni sunt cæ - li) et ter - ra gló - ri - a tu -
 ter - ra gló - ri - a tu - a.

25

a. Ho - sán - na in ex - cél - sis.
 a. Ho - sán - na in ex.cél.sis
 a. Ho.sán - na in ex - cél - sis.
 a. Ho.sán - na in ex.cél - sis. (Ho.sán - na in ex.cél -
 Ho - sán - na in ex.cél - sis.

30

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

BENEDICTUS

Adagio

[ALTO (TENOR I)] *pp* Be - ne - díc - tus qui ve - nit in

[TENOR I] *pp* Be - ne - díc - tus qui ve - nit

[TENOR II] *pp* Be - ne - díc - tus qui ve - nit

[BASSUS] *pp* Be - ne - díc - tus qui ve - nit

5

nó - mi - ne Dó - mi - ni, in nó - mi - ne.

in nó - mi - ne

in nó - mi - ne Dó -

in nó - mi - ne Dó - mi - ni, in nó - mi - ne

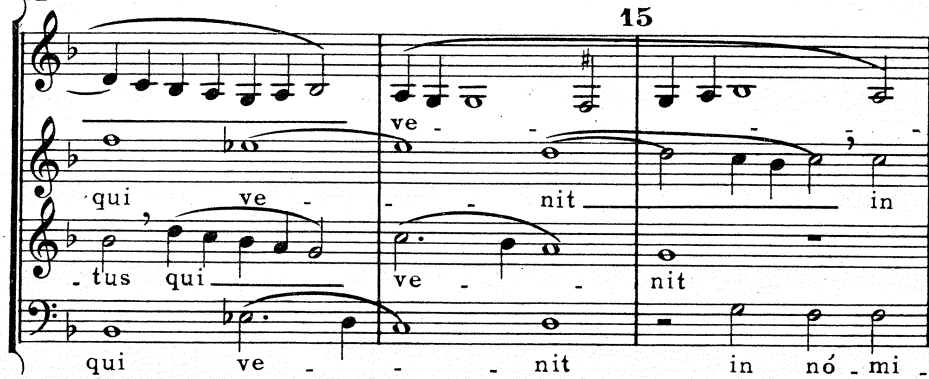
10

p Be - ne díc - tus qui

Dó - mi - ni. Be - ne díc - tus

mi - ni. Be - ne díc -

Dó - mi - ni. Be - ne díc - tus



qui, ve - nit in
tus qui ve - nit
qui ve - nit in nó - mi -



- nit in nó - mi - ne Dó -
nó - mi - ne Dó - mi - ni,
in nó - mi - ne Dó -
- ne Dó - mi - ni,



20 *mf*
- mi - ni, Be - ne -
in nó - mi - ne Dó - mi - ni.
- mi - ni.
in nó - mi - ne Dó - mi -



mf *mf* *mf*
dic - tus qui ve -
Be - ne - dic - tus, qui ve -
Be - ne - dic - tus qui ve -
- ni. Be - ne - dic - tus qui ve -

(1) loco : $\circ$ in codice.

25

- nit in nó-mi-ne Dó - mi - ni

- nit in nó-mi-ne Dó - mi - ni

- nit in nó-mi-ne, (in

- nit

30

- ni.

nó-mi-ne) Do - mi - ni.

in nó-mi-ne Do - mi - ni.

pp

[SOPRANI I] *pp* Ho - sán - na in

[SOPRANI II] *pp* Ho - sán - na in

[ALT. I] *pp* Ho - sán - na in

[ALT. II] *pp* Ho - sán - na, Ho -

[TENOR] *pp* Ho - sán - na in ex

[BASSUS] *pp* Ho - sán - na in

34

35

ex - cels. Ho - san - na

ex - cels. Ho - san - na

ex - cels. Ho - san - na

- san - na in ex - cels. sis. Ho - san - na, Ho -

- cel - sis. (Ho - san - na in -

ex - cels. sis. (Ho - san - na in -

40

in - ex - cels. sis.

- na in - ex - cels. sis.

in - ex - cels. sis.

- san - na in ex - cels. sis.

ex - cel - sis.

ex - cel - sis. (Ho - san - na in -

10

gnus De i, qui
A gnus De
i,) qui tol lis pec
mun di, A gnus De
di, A gnus De

tol lis pec cá ta mun
i, qui
cá ta mun di, qui tol
i, qui tol lis pec cá ta mun
i, qui tol lis pec

15

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

- di), *p* mi - se -
 pec cá - ta mun - di, *p* mi -
 cá - ta mun - di, *p* mi -
 mun - di, *p* mi -
 tol - lis pec cá - ta mun - di, mi -

- ré - re no -
 - se - ré - re no - bis, qui tol - lis pec -
 - se - ré - re no -
 - se - ré - re no - bis, qui
 - - - se - ré - re no - bis,

20
 - bis, mi - se - ré - re no -
 - cá - ta mun - di, mi - se - ré -
 - bis, qui tol - lis pec cá - ta mun - di,
 tol - lis pec cá - ta mun - di, mi - se - ré -
 qui tol - lis pec cá - ta mun - di,

bis,
 re no-bis,
 mi se-ré-re no-bis,
 re no-bis,
 mi se-ré re no-bis,

25 *pp* *rall.*

(mi se-ré-re no-bis). (do na no-bis pa-cem).
 mi se-ré re no-bis. (do na no-bis pa-cem).
 bis, (mi se-ré-re no-bis). (do na no-bis pa-cem).
 mi se-ré re no-bis. (do na no-bis pa-cem).
 bis, mi se-ré-re no-bis. (do na no-bis pa-cem).

MADRIGALE

Cara la vita mia

1

Giaches DE WERT.

Cara la vita mia, egl'è pur vero
Ch'altra fiamma d'amor non v'ars'il petto
In tanto tempo si turbat'e fiero,
Poiche con gl'occh'io veggio
L'aria suave e'l bel sereno volto,
E con l'orecchi ascolto
Tante care d'amor dolce parole,
Che furn' al mondo sole
Per adolcir d'ogni mio crud'aspetto;
E quel che brami sempr'e quel ch'io chiegio,
Nelle mie bracc'io godo e col gioire
Tempro l'aspra cagion del mio martire.

Ma chère vie, il est donc vrai
qu'une autre flamme d'amour n'a pas embrasé votre cœur
en ce temps si troublé et si dur,
puisque je vois de mes yeux
votre air suave et votre beau visage calme,
et que j'entends de mes oreilles
tant de douces et chères paroles d'amour,
seule chose au monde
qui puisse adoucir mon tourment;
puisque ce que j'ai toujours désiré et ce que je demande,
je le tiens dans mes bras et qu'ainsi je puis
apaiser ce qui cause mon dur martyre.

CANTO

ALTO

TENOR [I]

TENOR [II]

BASSO

Ca-ra la vi-ta mi-a, egl' e pur ve-ro

Ca-ra la vi-ta mi-a, egl'e pur ve-ro, (egl'

Ca-ra la vi-ta mi-a, egl' e pur

Ca-ra la vi-ta mi-a,

Ca-ra la vi-ta mi-a, egl' e pur

5

ch'al - tra fiam - ma d'a - mor, ch'al - tra
e pur ve - ro,) ch'al - tra fiam - ma d'a - mor non v'ars' il
ve - ro, (egl' e pur ve - ro) ch'al - tra fiam - ma d'a -
egl' e pur ve - ro
ve - ro, ch'al - tra fiam - ma d'amor non

10

fiam - ma d'a - mor non v'ars' il pet - to in tan - to tem -
pet - to in tan - to tem - po si
- mor non v'ars' il pet - to in tan - to
ch'al - tra fiam - ma d'a - mor non v'ars' il pet - to in
v'ars' il pet - to in

- po si tur - bat' e fie - ro, in tan - to tem -
tur - bat' e fie - ro, si tur - bat' e fie - ro, in tan - to
tem - po si tur - bat' e fie - ro, in tan - to tem - po si tur -
tan - to tem - po si tur - bat' e fie - ro, in
tan - to tem - po si tur - bat' e fie - ro, (in

15

- po si tur.bat' e fie - ro, si -
 tem - po si tur - bat' e fie - ro, tur.bat' e
 - bat' e fie - ro, in tan - to tem - po
 - tan - to tem - po si tur.bat' e
 tan - to tem - po si tur - bat' e'

— tur.bat' e fie - ro, si tur.bat' e fie - ro,
 fie - ro, si tur.bat' e fie - ro,
 si tur.bat' e fie - ro, si tur.bat' e fie - ro,
 fie - ro, si tur.bat' e fie - ro,
 fie - ro,) in tan - to tem - po si tur.bat' e fie - ro,

SECONDA PARTE

20

Poi - che con gl'occh'io veg - gio l'a - ria su - a -
 Poi - che con gl'occh'io veg - gio l'a - ria su - a -
 Poi - che con gl'occh'io veg - gio l'a - ria su - a -
 Poi - che con gl'occh'io veg - gio l'a - ria su - a -
 Poi - che con gl'occh'io veg - gio l'a - ria su - a -

ve e'l bel se-re-no vol-to e

ve e'l bel se-re-no vol-

ve e'l bel se-re-no vol-

ve e'l bel se-re-no vol-to, se-re-no vol-

ve

25

con l'o-rec-chia-scol-to tan-te ca-

-to e con l'o-rec-chia-scol-to tan-te ca-re d'a-

-to e con l'o-rec-chia-scol-to tan-

-to e con l'o-rec-chia-scol-to tan-te ca-re d'a-

tan-te ca-re d'a-

30

-re d'a-mor dol-ce pa-ro-le,

-mor, tan-te ca-re d'a-mor

-te ca-re d'amor dol-ce pa-ro-le,

-mor, (tan-te ca-re d'a-mor) dol-

-mor, ca-re d'a-mor dol-

dol - ce pa - ro - le, che furn' al mon - do

dol - ce pa - ro - le, che furn' al mon - do

dol - ce pa - ro - le, che furn' al mon - do

- ce pa - ro - le, che furn' al mon - do

- ce pa - ro - le,

so - le, (che furn' al mon - do so - le) per

so - le, (che furn' al mon - do so - le) per

so - le, (che furn' al mon - do so - le) per

so - le per

che furn' al mon - do so - le per

a - dol - cir d'o - gni mio crud' a - spet - to,

a - dol - cir d'o - gni mio crud' a - spet - to,

a - dol - cir d'o - gni mio crud' a - spet - to,

a - dol - cir d'o - gni mio crud' a - spet - to,

a - dol - cir d'o - gni mio crud' a - spet - to,

e quel che bra.mi sempr' e quel ch'io chie - gio,
 e quel che bra.mi sempr' e quel ch'io chie - gio, e
 e quel che bra.mi sempr' e quel ch'io chie-gio, (e
 e quel che bra.mi sempr' e quel ch'io chie-gio, (e
 e

nel - le mie brac - c'io go -
 quel che bra - mi sempr' e quel ch'io chie - gio
 quel che bra - mi sempr' e quel ch'io chie - gio)
 quel che bra - mi sempr' e quel ch'io chie - gio)
 quel che bra - mi sempr' e quel ch'io chie - gio,

do, io go - do
 nel - le mie brac - c'io go - do, io
 nel - le mie brac - c'io go - do, io
 nel - le mie brac - c'io go -
 nel - le mie brac - c'io go -

e col gio-i - re, (e
 go - do e col gio-i - re, (e
 go - do e col gio-i - re, (e
 do e col gio-i - re,

col gio-i - re,) e col gio-i - re tem -
 col gio-i - re,) e col gio-i - re tem - pro
 col gio-i - re,) e col gio-i - re tem - pro
 col gio-i - re, e col gio-i - re tem - pro l'a
 (e col gio-i - re) tem - pro

pro l'a - spra ca - gion del mio mar - ti -
 l'a - spra ca - gion del mio mar -
 l'a - spra ca - gion del mio mar -
 l'a - spra ca - gion del mio mar -

55

re, e col gio - i - re, (e
ti - - re, e col gio - i - re, (e
ti - - re, e col gio - i - re, (e
re, e

col gio - i - re, e col gio - i - re, tem - -
col gio - i - re, e col gio - i - re) tem - - pro
col gio - i - re,) e col gio - i - re tem - - pro
col gio - i - re, (e col gio - i - re) tem - pro l'a -
(e col gio - i - re) tem - - pro

60

pro l'a - spra ca-gion del mio mar-ti - - re.
l'a - spra ca - gion del mio mar-ti - - re.
l'a - spra ca-gion del mio mar-ti - - re.
- spra ca - gion del mio mar-ti - - re.
l'a - spra ca-gion del mio mar-ti - - re.

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 cappella
Pretium subscriptionis RM. 12.—
18. **Missa Noribergensis** ad sex voces a cappella
Pretium subscriptionis RM. 6.—
19. **Liber quartus Madrigalium quatuor vocum** a cappella
Pretium subscriptionis RM. 8.40
20. **Collectio decem Carminum gallicorum, alias Chansons françaises**
Pretium subscriptionis RM. 8.—
21. **Missa « Cara la vita mia »** ad quinque voces a cappella
Pretium subscriptionis RM. 5.—

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

SUMPTIBUS L. SCHWANN, DÜSSELDORF