Motetten
Motets

Alexander Utendal

m) f) m)

Monumenta Flandriae Musica

5

MOTETTEN
MOTETS

MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

ADVIESCOMMISSIE / EDITORIAL BOARD: IGNACE BOSSUYT, ERIC JAS, KAREL MOENS, RUDOLF RASCH, EUGEEN SCHREURS, PHILIPPE VENDRIX

HOOFDREDACTIE / EDITOR-IN-CHIEF: EUGEEN SCHREURS

EINDREDACTIE / FINAL EDITORS: MARTINE SANDERS, KAROLIEN SELHORST

DEEL 5 / PART 5

MOTETTEN

MOTETS

ALEXANDER UTENDAL

Met de reeks Monumenta Flandriae Musica wil de Alamire Foundation, internationaal centrum voor de studie van de muziek in de Lage Landen, een selectie van Vlaamse muziek van de Late Middeleeuwen tot 1800 in een moderne, kritische uitgave beschikbaar stellen voor musici en musicologen.

The Alamire Foundation, international centre for the study of music in the Low Countries, offers both scholars and musicians a selection of Flemish music from the late Middle Ages to 1800 in a modern, critical edition: Monumenta Flandriae Musica.

MOTETTEN
MOTETS

ALEXANDER UTENDAL

EDIDERIT

IGNACE BOSSUYT

LEUVEN - PEER

1999



Deze uitgave werd mogelijk gemaakt door een bijdrage van de Vlaamse Gemeenschap en de Nationale Loterij.

This edition was made possible by the financial support of the Flemish Community and the National Lottery of Belgium.

Lay-out: Vaes Grafische Producties
Printed in Belgium, Paesen, Opglabbeek
Vertaling/Translation: Paul Rans, Nell Race
Muziekzetwerk/Musical Typesetting: Ascolta

© 1999 Copyright by Alamire, POB 45, 3990 PEER BELGIUM
Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopie, opname of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

ISBN 90-6853-139-5
D/1999/4169/1

Inhoud / Contents

Woord vooraf	VII
De Oostenrijkse Habsburgers en de Vlaamse polyfonisten	IX
Alexander Utendal (ca. 1543/1545-1581), leven en werk	X
Zestien motetten van Alexander Utendal	XX
De teksten van de motetten	XXII
Kritisch bericht bij de transcriptie	XXVI
Noten	XXVII
Illustraties / Illustrations	XXXI
Foreword	XXXIII
The Austrian Habsburgs and the Flemish Polyphonists	XXXV
The Life and Work of Alexander Utendal (ca. 1543/1545-1581)	XXXVI
Sixteen Motets by Alexander Utendal	XLVII
The Texts of the Motets	XLIX
Critical Notes Relating to the Transcription	LIII
Notes	LIV
TRANSCRIPTIE/TRANSCRIPTION	
Plangent eum quasi unigenitum	3
Iubilate Deo omnis terra	16
Ferdinande	25
Domine ne in furore	31
Introduxit me rex	39
Oculi omnium in te sperant	43
Benedictus Dominus Deus Israel	51
In principio erat Verbum	64
Mors tua	85
O Domine multi dicunt	95
Fratres expurgate	104
Adesto dolori meo	113
Haec dicit Dominus	119
Ecce quam bonum	124
Respice in me	130
Infima contemptum pariunt	136

Woord vooraf

Met Josquin des Prez (ca. 1440-1521) en zijn tijdgenoten rukte het Latijnse religieuze motet binnen de muzikale genres op van de marginaliteit naar het centrum. Naast de mis, die nog steeds gold als de toetssteen van de compositorische 'kunde', kreeg het motet al snel vaste voet als een evenwaardig genre op Latijnse tekst. Toch voeren de componisten een ietwat andere koers in het motet dan in de mis, omdat zij zich meer en meer losmaakten van voorafbepaalde structuren en constructieve regels. Het motet werd dan ook het religieuze genre bij uitstek waarin de componist zijn vrijheid van vinding kon demonstreren, gekoppeld aan een steeds diepgaander en intenser relatie tussen de tekst en de muziek. Model hierbij stonden de psalmmotetten van Josquin des Prez.
Het kwantitatieve en kwalitatieve hoogtepunt van het 16de-eeuwse motet vormt de indrukwekkende productie van Orlandus Lassus (1532-1594), kapelmeester van de Beierse hertogen in München. Naast München waren de hoven van de Habsburgers dé centra bij uitstek waar de Nederlandse polyfonie in het algemeen en het Latijnse motet in het bijzonder werden gekoesterd: aan het keizerlijk hof in Wenen en Praag door Jacobus Vaet (ca. 1529-1567) en Philippus de Monte (1521-1603), aan het Innsbruckse hof van aartshertog Ferdinand, de broer van keizer Maximiliaan II, in de eerste plaats door Alexander Utendal (ca. 1543/45-1581). Hoewel Utendals werk een diepgaande invloed verraadt van Orlandus Lassus, wist hij in zijn beste werken een erg persoonlijke toets te leggen, die verwijst naar de nieuwste, soms experimentele tendensen van zijn tijd die opgang maakten in het Italiaanse madrigaal (Cipriano de Rore, Giaches de Wert). Bovendien leek hij hiermee tegemoet te komen aan de persoonlijke, ietwat eigenzinnige smaak van zijn broodheer.
Met deze selectie uit zijn motettenoeuvre hopen wij de musicoloog én de musicus te overtuigen van de uitzonderlijke kwaliteit waartoe een van de 'schaduwlopers' in staat was. Tot op heden werd het motet in de late 16de eeuw in het Duitse taalgebied al te zeer geïdentificeerd met Lassus, zodat heel wat boeiende figuren die leefden en werkten in hun schaduw, als het ware ongemerkt, maar ten onrechte tussen de plooien van de muziekgeschiedenis verdwenen.
Tot slot houd ik er aan de uitgeverij Alamire te danken voor hun enthousiasme om dit onbekend repertoire opnieuw toegankelijk te maken.

Ignace Bossuyt

De Oostenrijkse Habsburgers en de Vlaamse polyfonisten

Op 8 januari 1567 noteerde keizer Maximiliaan II in zijn dagboek het overlijden van zijn Vlaamse kapelmeester Jacobus Vaet (° ca. 1529), amper 36 jaar oud (1). De korte nota getuigt van de persoonlijke waardering van de vorst voor de musicus en componist die sinds 1554 zijn hofkapel had geleid. Al sedert ca. 1500 berustte het prestige en de faam van de Habsburgse keizerlijke hofkapel op de aanwezigheid van zangers, componisten en kapelmeesters uit de Nederlanden, sinds Maximiliaan I in 1496 Heinrich Isaac (ca. 1450-1517) als hofcomponist had aangeworven.
Ook keizer Ferdinand I, kleinzoon van Maximiliaan I en vader van Maximiliaan II, rekruteerde zijn musici bij voorkeur in de Nederlanden. Toen hij in 1527 koning van Bohemen werd, kreeg de Bruggeling Arnold von Bruck (ca. 1500-1554) de leiding van de hofkapel. Zijn opvolger, de Gentenaar Petrus Maessens (ca. 1505-1563), werd de voorganger van de West-Vlaming Jacobus Vaet, wiens plaats in 1568 werd ingenomen door Philippus de Monte (1521-1603), die tot aan zijn dood in 1603 kapelmeester bleef. Evenwel was niet alleen het keizerlijk hof in Wenen en Praag (onder Rudolf II, die Maximiliaan II in 1576 opvolgde) een uitgelezen centrum van de Vlaamse polyfone kunst, ook de aartshertogelijke residentie van Ferdinand van Tirol, de broer van Maximiliaan II, in Innsbruck, dankte zijn muzikale faam aan een aantal illustere polyfonisten uit de Nederlanden, in de eerste plaats Alexander Utendal (ca. 1543/1545-1581) en Jacob Regnart (ca. 1540/1545-1599). Aartshertog Karl van Stiermarken echter, de derde zoon van Ferdinand, liet met de aanstelling van de Italiaanse instrumentist Annibale Padovano (1527-1575) tot leider van de hofkapel in Graz in 1570, na het ontslag van Johannes de Cleve (1528/1529-1582), eerder zijn muzikale voorkeur voor Italië blijken, een keuze die de goede relaties en de duurzame contacten met de verwante hoven geenszins in het gedrang bracht. De vorsten wisselden immers frequent hun musici uit. Zo was Jacob Regnart, die afkomstig was uit Dowaai (Douai), aanvankelijk verbonden als zanger (1557), muziekleraar (1570) en vice-kapelmeester (1579) aan het keizerlijk hof. In 1582 volgde hij in Innsbruck Alexander Utendal als vice-kapelmeester op. Drie jaar later werd hij tot kapelmeester bevorderd. Na de dood van aartshertog Ferdinand in 1595 nam hij opnieuw zijn functie van vice-kapelmeester bij de keizer op, waar nog steeds Philippus de Monte de leiding van de hofkapel waarnam. Hij overleed in Praag in 1599. Alexander Utendal, Regnarts voorganger in Innsbruck, was meer honkvast: in 1564 trad hij in dienst van aartshertog Ferdinand, die hij, ondanks een aanbod tot een bevordering in Dresden (cf. infra), trouw bleef tot aan zijn overlijden in 1581, zoals Jacobus Vaet op de jeugdige leeftijd van ca. 36 jaar. Nagenoeg alle componisten die in de 16de eeuw verbonden waren aan de hoven van de Oostenrijkse Habsburgers muntten uit door hun kwalitatief hoogstaande motetproductie. Een representatieve doorsnede van dit repertoire van de hand van de 'huiscomponisten' werd in 1568 samengebracht in de omvangrijke, vijfdelige anthologie *Novus Thesaurus Musicus*, een initiatief van de Italiaanse industrieel Pietro Giovanelli (Petrus Joanellus), die dit schitterend muzikaal monument ter ere van de Habsburgers op eigen kosten in Venetië liet uitgeven. De eerste vier delen bevatten meer dan tweehonderd religieuze motetten, onder meer van Vaet en Regnart, maar tevens van nog een twintigtal andere componisten die verbonden waren (geweest) aan de Habsburgse hoven of eventueel goede contacten onderhielden (zoals Orlandus Lassus, kapelmeester in München). In deze anthologie verdiende Alexander Utendal zijn eerste sporen als componist van motetten. Het vijfde deel van de *Novus Thesaurus Musicus* verdient vooral vermelding omdat het nagenoeg exclusief is gewijd aan huldemotetten ter ere van de Habsburgers: keizer Ferdinand, die in 1564 overleed, wordt er herdacht met enkele elegieën, keizer Maximiliaan evenals de aartshertogen Karel en Ferdinand worden er in humanistische verzen bejubeld, terwijl ook verwanten door huwelijk worden bedacht, zoals de hertogen Albrecht van Beieren en Alfonso d'Este van Ferrara (2). Het was de aankomende componist Alexander Utendal in 1568 nog niet vergund zijn broodheer en mecenas muzikaal te vereeuwigen, maar in de jaren die volgden zou hij zijn vorst vereren en behagen met een reeks motetten die hij, op één bundel na, ook aan hem opdroeg. De selectie die hier wordt aangeboden zal overigens overtuigend aantonen in welke mate de componist tegemoetkwam aan de persoonlijke muzikale smaak van de aartshertog.

Alexander Utendal, leven en werk

De Vlaamse naam Utendal verwijst duidelijk naar een plaats van oorsprong ('uit het dal'), zonder dat er evenwel op een specifieke plaats wordt gedoeld. Aangezien er geen enkele concrete aanwijzing beschikbaar is omtrent de geboorteplaats van de componist, zijn we noodgedwongen aangewezen op de naamverspreiding in verband met zijn eventuele geografische afkomst. Het ruimste verspreidingsgebied van de naam Utendal en varianten als *Utendale, Utendaele* en *Uuten Dale* was in de 16de eeuw ongetwijfeld Oost-Vlaanderen, in de brede omgeving van Gent, de stad waar al in de 13de eeuw een familie Utendale voorkomt. Bekend is vooral een Gents adellijk geslacht uit de 14de eeuw. Als tijdgenoten, mogelijke verwanten van Alexander zijn te vermelden een Ch. Utendale, andermaal een Gentenaar en medeondertekenaar van de Unie van Brussel in 1577 en een Denijs Uuten Dale, die op 17 oktober 1582 in Gent overleed. Ook in latere eeuwen blijft de naam vooral in Oost-Vlaanderen in gebruik, al ontbreekt tot op heden een systematisch onderzoek van de vele naamgenoten, momenteel vooral onder de vorm Uyttendaele (3). Voorlopig kunnen we stellen dat Alexander Utendal naar alle waarschijnlijkheid in Oost-Vlaanderen, mogelijk in het Gentse, het levenslicht zag, doch in welk jaar is evenzeer problematisch. Zijn geboortejaar mag wellicht gesitueerd worden omstreeks 1543/1545 op basis van het feit dat hij in 1559 nog als koorknaap wordt vermeld in een archiefdocument met de *Testamentarios* van Maria van Hongarije (4). Zijn stem was dus toen nog niet gemuteerd. Het tijdstip ca. 1543/1545 is tevens aannemelijk in het licht van de uitgave van zijn eerste composities, die, zoals vermeld, in 1568 in *Novus Thesaurus Musicus* verschenen. Hij zou toen 23 à 25 jaar geweest zijn, een niet ongebruikelijke leeftijd voor een muzikaal debuut.

Over zijn opleiding schrijft Utendal zelf, in de *Praefatio* van zijn eerste bundel, de *Psalmi poenitentiales* van 1570, dat *hij zich van kindsbeen af in de kennis van de muziek heeft geoefend* (5). Uit een brief van zijn hand, gedateerd 15 juli 1580 en gericht aan keurvorst August van Saksen te Dresden, schrijft hij dat hij vanaf zijn jeugd in dienst stond van het 'Oostenrijkse huis' (6). Uit de geciteerde lijst van *Testamentarios* blijkt dat hij behoorde tot het corps van de koorknapen aan het hof van Maria van Hongarije, die in 1531 door haar broer keizer Karel tot landvoogdes der Nederlanden was benoemd in opvolging van Margaretha van Oostenrijk. In haar eigen hofkapel zette zij de illustere traditie van Margaretha voort, zij het nu in Brussel en op haar buitenverblijven zoals in Mariemont, in plaats van in Mechelen. Uit Margaretha's hofkapel kwam de *maistre des enfans de choeur* Jehan Goessins over, die in 1537 werd vervangen door Benedictus Appenzeller, die tevens kapelmeester was. Utendal, die wellicht kort na 1550 als koorknaap werd aangeworven, mag beschouwd worden als een leerling van Appenzeller, wiens naam vooral verbonden blijft aan een verzameling Franse chansons, die in 1542 in Antwerpen bij Tilman Susato verscheen (7). In 1556 trok Maria van Hongarije zich in Spanje terug, waar zij in 1558, hetzelfde jaar als haar broer Karel, overleed. De lijst met *Testamentarios*, opgesteld in Valladolid op 2 februari 1559, vermeldt de leden van de kapel die haar naar Spanje hebben begeleid. Zij werden bedacht met een jaargeld voor het leven, uitgedrukt in maravedis, de toenmalige Spaanse munteenheid, en betaalbaar vanaf 19 oktober 1558, de dag van Maria's overlijden. Als *maestro de capilla* was toen Guillaume Bruneau in dienst, die als koorknaap had gezongen bij Margaretha en naar de kapel van Maria van Hongarije was overgekomen. Blijkbaar was hij Appenzeller opgevolgd, die bij het vertrek van de landvoogdes in de Nederlanden was gebleven. Bruneau ontving een jaargeld van 30850 maravedis. De *tres moços de capilla* ontvingen ongeveer een derde van die som (10950 maravedis). Onder hen behoorde, naast *Felipe Bruneo*, de zoon van de kapelmeester, en een *Joan Grossen*, ook Alexander Utendal, wiens naam eigenaardig genoeg staat gespeld als *Alexander Habitendale*, een vervorming die ongetwijfeld het gevolg is van moeilijkheden met de uitspraak van de Vlaamse naam (8).

Tussen 1558/1559 en 1564 is er van Alexander Utendal geen enkel spoor. Of hij na het verlaten van de hofkapel van de landvoogdes een stipendium ontving voor verdere studies, is niet bekend. Naar alle waarschijnlijkheid kwam hij naar de Nederlanden

terug, vanwaaruit hij in de zomer van het jaar 1564 vermoedelijk in het gezelschap van gewezen kapelmeester Guillaume Bruneau de reis naar Bohemen aanving.
Sedert 1548 verbleef aartshertog Ferdinand (1529-1595), zoon van de latere keizer Ferdinand, toen nog koning van Bohemen, als stadhouder in Praag. Toen hem na het overlijden van zijn vader in 1564 het westelijk gedeelte van Oostenrijk (Vorderösterreich, namelijk Tirol en de Voorlanden) werd toegewezen, trof hij al dadelijk voorbereidingen voor zijn ambtsaanvaarding in Innsbruck, hoewel hij genoodzaakt was nog enige tijd in Bohemen te verblijven wegens het dreigende Turkengevaar. De strijd tegen de Turken was een steeds terugkerend probleem, dat geregeld aanleiding gaf tot langdurige besprekingen op diverse Rijksdagen in Augsburg. In 1551 had de jonge Ferdinand tijdens een van die bijeenkomsten in Augsburg zijn tante Maria van Hongarije ontmoet, die bij die gelegenheid koning Ferdinand, zijn oudste zoon Maximiliaan en *messeigneurs les archiducs d'Austrie, Ferdinand et Charles, ses nepveux* verscheidene diners aanbood (9). Zonder twijfel ontmoette Ferdinand haar tevens tijdens zijn bezoek aan Brussel in 1555, waar hij met keizer Karel onderhandelde over de opvolging van het Duitse keizerschap (dat kort daarop aan zijn vader werd overgedragen) (10). Blijkbaar was de jonge Ferdinand onder de indruk gekomen van het hoge peil van de muziekuitvoeringen aan het hof van de landvoogdes, zodat hij in 1564 voor de samenstelling van zijn eigen muziekensemble een aantal leden uit haar kapel zocht aan te werven, onder meer Bruneau als kapelmeester. Deze werd tevens verzocht een aantal zangers mee te brengen, aangezien *guete Singer derselben Ort im Niederland am pesten zu bekumen* zijn (11). Tot die zangers behoorde ongetwijfeld de toen volwassen geworden Alexander Utendal. Uit een verzoekschrift om de uitbetaling van achterstallig loon, op datum van 2 maart 1565, blijkt dat hij al enige tijd in dienst was. Bij die gelegenheid vraagt hij de aartshertog om een *Hochzeitsteuer* naar aanleiding van zijn huwelijk met Dorothea Lupatscha, vermoedelijk een Boheemse die hij in Praag had leren kennen (12). Uit de hofkapel van keizer Ferdinand kwamen de zangers en componisten Michel-Charles Desbuissons en Christian Hollander over.
Dat Ferdinand hoge ambities koesterde met zijn hofkapel moge blijken uit het feit dat hij Cipriano de Rore als kapelmeester had willen aanwerven, zoals bekend is uit een brief van Francesco de la Torre, de keizerlijke gezant in Venetië. Op 28 januari 1565 schrijft die aan Ferdinand dat hij zijn brief met de vraag om de Rore als mogelijke kandidaat voor de leiding van zijn kapel te contacteren, niet heeft ontvangen, anders zou hij zeker de nodige stappen ondernomen hebben (13). De aartshertog was er tevens op uit het meest recente repertoire in handen te krijgen, ter aanvulling van wat hij van zijn vader had geërfd. Begin november 1564 verstuurt hij brieven naar zijn zwager Albrecht van Beieren met het verzoek hem enkele missen van Lassus te bezorgen, naar Jacobus Vaet met eenzelfde vraag om miscomposities en naar de la Torre, eveneens om hem miscomposities te bezorgen, maar bovendien ook *etliche Muteten, die alle neu und etwas sonderliches wesen*, van de hand van Cipriano de Rore. Vooral de voorkeur van Ferdinand voor *etwas sonderliches* zal mede bepalend zijn voor de eigen compositiewijze van de meest getalenteerde Vlaamse musicus aan zijn hof, Alexander Utendal, die zich in de daaropvolgende jaren in Innsbruck, waar de aartshertog zich in januari 1567 definitief vestigde, geleidelijk ontpopte tot een componist van uitzonderlijk niveau, wiens producten perfect beantwoordden aan de soms extravagante smaak van Ferdinand. In het kapelreglement, dat nog in Praag werd opgesteld (15 november 1565), wordt verwezen naar de hoge moeilijkheidsgraad en het uitzonderlijke karakter van de in te studeren composities. We lezen onder meer dat er, naast de gezamenlijke repetities van zangers en instrumentisten op woensdag en vrijdag, dagelijks en "wann es die Notturft erfordert" afzonderlijk moet gestudeerd worden om "de neuen oder alten Messen, Muteten und anderer *derley ungewöhnlichen, frembden und schweren* (14) Gesanken und Stucken" onder de knie te krijgen (15). De muziekuitvoeringen door de hofkapel en de hofmusici zijn voorzien *zu Kirch, vor der Tafel oder in der Chamer*. Er wordt gemusiceerd op *hohen und andern Festen pro Choro und solemniter* of *in collatione* (aan tafel) *submissa voce* (met gedempte stem) *und dennocht mit der völlig Musica und Instrumenten* (16). Het koor was in de regel samengesteld uit zes tot acht knapen, en drie tot zes zangers voor de alten, tenoren en bassen. De taak van de kapelmeester bestond erin alle muziekuitvoeringen te leiden en de kapelknapen dagelijks te onderrichten *im Singen, Contrapunkt und Componieren.*

Over Bruneaus compositorische arbeid is weinig bekend (17). Des te productiever was Alexander Utendal. Met zijn zeven motetten in *Novus Thesaurus Musicus* van 1568 stond hij nog in de schaduw van zijn Innsbruckse collega's Michael Charles Desbuissons en Christian Hollander, van wie respectievelijk 26 en 25 composities in dezelfde uitgave verschenen. Dezen stonden evenwel aan het einde van hun carrière: Hollander overleed in de zomer van 1569; van Desbuissons, wiens sterfjaar niet bekend is, werd in 1573 in München een bundel motetten gepubliceerd (18). Intussen bereidde Utendal een monumentale cyclus voor die hij in november 1569 aan Ferdinand aanbood, en tegelijkertijd vroeg hij voor de druk ervan om financiële steun (19). Ongetwijfeld betreft het hier de bundel vierstemmige *Septem Psalmi poenitentiales adiunctis ex prophetarum scriptis orationibus eiusdem argumenti quinque*, die in 1570 door het uitgeversbedrijf Gerlach in Neurenberg werd uitgegeven en die op verzoek van de aartshertog zelf tot stand was gekomen (20). Dietrich Gerlach was sedert 1565 in Neurenberg als drukker en boekhandelaar actief. In dat jaar huwde hij Catharina Berg, de weduwe van de uitgever Johannes Berg (Montanus), die zich in 1550 met Ulrich Neuber had geassocieerd en in 1563 was overleden. Zijn vrouw nam onmiddellijk de leiding van het bedrijf in handen. Ook na het overlijden van Gerlach in 1575 zette zij het werk van haar man verder. Hun productie werd aanvankelijk volledig beheerst door het motet, in latere jaren ging de aandacht van Catharina Gerlach echter ook naar profane werken in Italiaanse stijl, zoals canzonette en villanelle. In 1568 verscheen bij Gerlach de eerste omvangrijke anthologie met motetten van Lassus. Behalve met de motetten van Lassus is de naam van de firma verbonden met de religieuze muziek van componisten als Jacobus de Kerle, Jacob Regnart, Theodor Riccio, Stefano Rossetti, Giaches de Wert, Johannes Knoefel, Jacob Meiland, Leonhard Lechner en vooral ook Alexander Utendal, van wie er alle individuele bundels werden uitgegeven, met als eerste de *Septem Psalmi poenitentiales* (21).
De opdracht aan Ferdinand is gedateerd 2 februari 1570 (*IIII Nonas Februar*). De Innsbruckse hofdichter, de Nederlander Gerard de Roo, bracht de componist en zijn bundel *Psalmi* hulde in volgende disticha:
In Psalmos poenitentiales Alexandri Utendal.

Movit Iessaeus coelestia numina Vates,
Dum caneret dulci flebile voce melos.
Verba manent, sed dulce melos cariosa vetustas
Sustulit, hoc damno Musica tristis erat.
Donec Alexander modulos hac addidit arte,
Psalmographum ut melius non potuisse putem.
In vertaling: Voor de boetpsalmen van Alexander Utendal. De profeet David ontroerde de hemelse machten, toen hij met zachte stem zijn klaagzangen zong. De woorden bleven bewaard, doch de zoete melodie weerstond de tand des tijds niet. De godin van de muziek bleef treuren om dit verlies, tot Alexander zo kunstzinnig de tekst weer toonzette, dat de psalmist het naar mijn mening niet beter had kunnen doen.

De bundel boetpsalmen is het resultaat van een groots plan, waarin de componist een praktische toepassing wil brengen van de nieuwe theorie van de twaalf modi, door Henricus Glareanus gepropageerd in zijn *Dodecachordon* (1547). Om tot het getal twaalf te komen, voegde Utendal aan de zeven boetpsalmen vijf gebedsteksten toe (*orationes*) met een gelijkaardige inhoud (onder meer uit de profeet Jeremias). Zijn keuze werd bepaald, aldus de opdracht aan Ferdinand, door de slechte tijden, *de oorlogsbrand, waardoor bijna de gehele christelijke wereld binnenkort schijnt vernietigd te zullen worden.* Hij vond het dan ook beter *enkele heilzame en aanbevelenswaardige lessen uit de H. Schrift*, die *naar het schijnt ten zeerste het geloof versterken en het geduld in tegenspoed aanmoedigen*, op muziek te zetten, dan *enkele nutteloze composities* aan te *bieden ter verwekelijking en verwijving van het gemoed.* De rechtstreekse betrokkenheid van de aartshertog bij de totstandkoming van deze bundel mag wellicht gezien worden binnen het kader van een toen vaak heersende artistieke concurrentiestrijd tussen bevriende hoven, in dit geval het Beierse hof van München. Met zijn zwager Albrecht, die gehuwd was met zijn zuster Anna, onderhield Ferdinand hartelijke relaties. Orlandus Lassus verbleef op zijn reizen naar Italië geregeld in Innsbruck (onder meer in 1574, 1578, 1584 en 1585) (22). Precies de 'geheime' Münchense codex met Lassus' boetpsalmen, wellicht gecomponeerd omstreeks 1559, maar pas in 1584 uitgegeven, betekende voor Ferdinand een uitdaging om aan zijn hof een muzikaal equivalent ter beschikking te hebben dat evenwel niet alleen aan de openbaarheid

werd prijsgegeven, maar tevens qua concept het model oversteeg. Ongetwijfeld wist Ferdinand van het bestaan van Lassus' Psalmen. Als bevriende vorst, die geregeld in München te gast was, had hij misschien zelfs het voorrecht genoten een auditie ervan bij te wonen in aanwezigheid van een select gezelschap, zoals bijvoorbeeld in februari 1568 tijdens de feestelijkheden naar aanleiding van het huwelijk van de troonopvolger Wilhelm met Renata van Lotharingen. Dat aartshertog Ferdinand er een geziene gast was, blijkt uit het relaas over de *Venuto del Serenissima Ferdinando d'Austria*, de intocht die als eerste wordt beschreven door Massimo Troiano in zijn bekend verslag *Discorsi delli triomphi* (23). Zoals Lassus in zijn Psalmen de klassieke leer van de acht modi in de praktijk illustreerde (hij voegde om die reden een achtste compositie toe, de psalm *Laudate Dominum de caelis*) (24), zo wenste Utendal Glareanus' nieuwe doctrine te propageren, die, zoals de componist in een uitvoerig *Ad lectores* schrijft, in het Duitse taalgebied nog weinig navolging kende. De vertrouwdheid met en de bewondering voor het werk van Glareanus vanwege de aartshertog en de componist worden begrijpelijk vanuit de wetenschap dat de Duitse stad Freiburg tot het ambtsgebied van Ferdinand behoorde. Daar bekleedde Glareanus vanaf 1527 aan de Albertina-universiteit de leerstoel voor poetica. In Glareanus' privé-woning werd vaak gemusiceerd. In het nabije franciscanessenklooster Sint-Clara zongen drie zusters *im Figuralgesang auf drei Stimmen*, onder leiding van Glareanus. In 1562 verzorgden zij een vesperliturgie voor keizer Ferdinand I en in 1567 (vier jaar na de dood van Glareanus) zongen zij voor aartshertog Ferdinand (25). De eerste praktische realisatie van Glareanus' modustheorie staat op naam van zijn leerling Homerus Herpol, van wie in 1565 in Neurenberg een monumentale motettencollectie verscheen op de teksten van de evangeliën over het hele kerkelijke jaar, ingedeeld in vier 'dodecaden', met telkens twaalf werken in de twaalf modi, met toevoeging van zes motetten in de *usitatiores modi* (26). Het eerste theoretisch geschrift in het Duitse taalgebied dat de nieuwe leer uitvoerig ter sprake brengt zijn de *Musicae practicae elementa* van Gallus Dressler. Aangezien dit leerboek pas in 1571 verscheen, is het begrijpelijk dat Utendal er in 1570 op bedacht was zijn buitengewoon werk onder de gunstigste omstandigheden op de markt te brengen. Vandaar het *Ad lectores*, waarin hij de lezer om welwillendheid verzoekt, opdat deze op zijn minst begrip zou tonen voor de nieuwe door hem verdedigde theorie en hem niet *als verderver van de oude muziek* (*priscae musicae corruptor*) zou afschilderen. Hij verwijst naar de geschriften van Glareanus en Zarlino, die *door ieder rechtgeaarde Italiaan worden gelezen en aanvaard.* Daarom hoopt hij met zijn werk hetzelfde resultaat te bereiken als Zarlino bij de Italianen, namelijk dat nu ook de Duitsers, *die op elk gebied van de wetenschap voor geen enkele natie hoeven onder te doen*, zullen aangespoord worden tot de lectuur van Glareanus, die de leer van de twaalf modi *met mathematische bewijsvoering, met allerstevigste argumenten en zeer duidelijke voorbeelden behandelde* (27). Utendals *Psalmi* werden als voorbeelden van Glareanus' modusleer geregeld geciteerd door muziektheoretici, in de eerste plaats door de Duitse humanist Johann Thomas Freigius (1543-1583), die in Freiburg Glareanus' lessen had bijgewoond en in 1582 een leerboek over de kunsten en wetenschappen te boek stelde, getiteld *Paedagogus*, met als vijfde onderdeel *De musicae elementis primis*, gebaseerd op een ongepubliceerd traktaat van zijn leerling Conrad Stuberus. De modi worden telkens geïllustreerd aan de hand van fragmenten uit Utendals werk (28). Zijn bundel *Psalmi* droeg ook de bewondering weg van de componist en theoreticus Andreas Raselius, die in zijn traktaat *Hexachordum sive quaestiones musicae practicae* van 1589 Utendal in één adem noemt met Lassus. Uit datzelfde jaar 1589 dateert het door Raselius gecompileerde motettenhandschrift *Dodecachordum vivum*, met 144 composities *secundum XII modos*, met telkens twaalf voorbeelden per modus. Uit Utendals bundel selecteerde hij elf werken of *partes* (29). Met de bundel *Psalmi poenitentiales* wierp Utendal zich, onder de sterke impuls van zijn broodheer, dadelijk op als een componist die de nieuwste tendensen van zijn tijd volgde. Stilistisch is ontegensprekelijk Orlandus Lassus zijn uitgelezen model, wiens dramatisch-expressieve motetstijl, met als compositorisch fundament het imitatieve contrapunt, hij voorbeeldig volgt. Enkele ongewone passages die waren ingegeven door de tekst, trokken de aandacht van de theoreticus Freigius. Hij citeert onder meer de (verboden) stijgende grote sext op de tekst *non avertas faciem tuam a me* (keer uw gezicht niet van mij af) in boetpsalm 5 (*Domine exaudi orationem meam*), met als commentaar: *sexta exprimens gestum se aver-*

tentis (de sext die het gebaar van het zich afwenden uitdrukt). Met zijn eersteling gaf Utendal een uitstekende illustratie van de toen geldende esthetische principes van *imitatio* en *emulatio*: nabootsing van een bewonderd model, gekoppeld aan de drang om dit competitief te overstijgen. Orlandus Lassus is en blijft een doorslaggevende invloed uitoefenen op het werk van Utendal, al trekt hij in zijn latere werken, meer dan Lassus zelf, de consequenties uit de vernieuwingen aangebracht door Cipriano de Rore en Giaches de Wert.
In de *Praefatio*, de opdracht, van de *Psalmi* schrijft Utendal dat hij een andere verzameling composities aan het voorbereiden was, die hij met het oog op de publicatie van de boetpsalmen evenwel onafgewerkt had gelaten. Hiermee doelt hij ongetwijfeld op zijn eerste bundel motetten die een jaar later, in 1571, bij Gerlach verscheen (*Cantiones Sacrae ... Liber primus*). De titelpagina vermeldt Utendal als *musicus Serenissimi Archiducis Ferdinandi*. Aan zijn broodheer droeg de componist ook deze bundel op. Zoals in zijn vroegere werk blijft Utendal in deze 21 vijfstemmige motetten de voorkeur geven aan teksten uit de Psalmen. Tien motetten zijn toonzettingen van volledige Psalmen of van psalmverzen, eventueel compilaties uit verschillende Psalmen. Andere teksten zijn ontleend aan het Hooglied, aan responsoria en antifonen, evenals aan twee nieuwtestamentische cantica (*Benedictus Dominus*, het Canticum Zachariae, en *Nunc dimittis*, het Canticum Simeonis). Drie motetten behoren tot de profane sfeer: twee zijn humoristische tafelmotetten (*Hispanum ad coenam* en *Deus qui bonum vinum creasti*), het openingsstuk is een opdrachtmotet (*Ferdinande*), een muzikaal verlengstuk van de dedicatie en een prachtig specimen van de literaire en muzikale humanistische tendensen uit die tijd (cf. infra). In zijn motetten demonstreert Utendal enerzijds zijn kennis van de overgeleverde compositietechnieken, terwijl hij anderzijds uiting geeft van zijn belangstelling voor de recentste ontwikkelingen, wellicht om tegemoet te komen aan de smaak van Ferdinand, die zoals vermeld, steeds uit was op *etwas sonderliches*. Dat *sonderliches* vond hij bij de Rore, vooral de verregaande chromatisering van de harmonie, hoofdzakelijk in functie van de tekstweergave - talrijke dwarsstanden, veel alteraties, waaronder de nog niet zo courante la mol (30) - en de ritmische finesse van de note-negretechniek, die enige tijd in het madrigaal opgang maakte (31).
Lassus blijft nadrukkelijk aanwezig als inspiratiebron voor de twee tafelmotetten, *Hispanum ad coenam* en *Deus qui bonum vinum*, teksten die, voor zover bekend, alleen door hem en Utendal op muziek zijn gezet (32).

In zijn tweede bundel motetten, *Sacrae Cantiones ... Liber secundus*, verschenen in 1573 en andermaal voorzien van een opdracht aan Ferdinand, neemt Utendal zelfs een volledige uitgave van Lassus tot model, namelijk diens *Sacrae Cantiones ... Liber quartus*, die in 1566 door Antonio Gardano in Venetië was uitgegeven (33). Voor het eerst bundelt Utendal zes- en achtstemmige motetten (respectievelijk zestien en vier), dezelfde bezetting van Lassus' composities uit 1566. Opvallender evenwel is de keuze van de teksten en de plaatsing van sommige motetten. Het eerste motet is geschreven op de aanvangsverzen van het eerste hoofdstuk van het Johannesevangelie (*In principio erat verbum*), bij beide componisten een monumentaal werk in drie partes, gevolgd door een tweede, eveneens driedelig evangeliemotet, met als thema de menswording en de geboorte van Christus (bij Lassus *Cum natus esset*, gebaseerd op Mattheus, 2, 1-12, over het bezoek van de Wijzen uit het Oosten; bij Utendal *In illo tempore missus est*, op Lukas 1, 26-38, de boodschap aan Maria). De 'cyclische idee' die Boetticher meent te onderkennen in Lassus' bundel - het aanvangsmotet begint met *In principio erat verbum* (in het begin was het Woord) en het slotstuk eindigt met de woorden *ex hoc nunc et usque in saecula* (vanaf nu tot in de eeuwigheid), lijkt ons evenzeer aanwezig bij Utendal. Het laatste motet (*Haec dicit Dominus*, Osee, 6, 1-3a) sluit immers af met de woorden: *vivificabit nos post duos dies, in die tertia suscitabit nos* (na twee dagen zal hij ons tot leven wekken, de derde dag zal hij ons opwekken). De bundel omspant de eeuwigheid: vanaf het begin, toen er alleen het Woord was, tot aan het einde der tijden. Centraal staat de idee van Christus' menswording, zijn dood en verrijzenis, gekoppeld aan het lijden van de mens en zijn opstanding (34). Utendal had kennis kunnen nemen van Lassus' motetboek hetzij via de originele Venetiaanse uitgave van 1566, hetzij, meer waarschijnlijk, via de geciteerde anthologie van Lassusmotetten die Gerlach in 1568 uitbracht en die alle motetten uit 1566 bevat. Tevens zijn in deze anthologie Lassus' motetten *Missus est angelus* en *Scio enim quod redemptor meus* opgeno-

men, waarvan de teksten overeenstemmen met twee composities uit Utendals tweede boek van 1573.
In vergelijking met Utendals eerste boek is de tekstkeuze veel gevarieerder. Naast de Psalmen, die wel de belangrijkste bron blijven (zeven werken), put Utendal verder niet alleen uit nog andere boeken van het Oude Testament (Job, Osee), maar ook uit het Nieuwe Testament (de evangelies en de brieven van Paulus). Ook enkele liturgische en niet-bijbelse teksten komen voor, zoals de reflectie over de vergankelijkheid van het aardse leven (*Mors tua, mors Christi*) (35). Een profaan motet (*Tandem triumphans*) is een hulde aan aartshertog Karl, de broer van Ferdinand, op een humanistisch gedicht, bestaande uit vier alcaïsche strofen, een typisch Horatiaans metrum dat zelden in de staatsmuziek werd gebruikt. Wellicht schreef Utendal dit werk naar aanleiding van het bezoek van Karl aan Innsbruck in juni van het jaar 1569 (36). Humanistisch van inspiratie zijn tevens de twee gedichten die vooraan in de bundel zijn afgedrukt. Het eerste, in disticha en van de hand van de verder onbekende Iohan. Molitor, prijst de composities van Utendal om hun religieuze inhoud, zodat zij gunstig afsteken tegen zovele andere werken uit die tijd die eerder de wereldse liefde bezingen in plaats van het christelijk geloof (37). Vermeldenswaard is vooral het tweede gedicht, *epigramma* betiteld en gericht tot *de candidos iudices huius artis* (de rechtschapen beoordelaars van deze kunst). De auteur, die ondertekent met de initialen M.A.B., wijst in de volgende bewoordingen op de hoge moeilijkheidsgraad van deze composities:

Harmoniae, quales continet iste liber:
Saepius exerce, vinces iterando laborem,
Et tibi dulcescent haec iterata magis.
Nam quae pulchra, eadem quoque sunt graviora, nec illa
Consequitur quisquam, ni vigilare velit.
Nil ideo quoque difficile est, quod non, studiose
Quaerendo, invenias, subiiciasque tibi.
Verum ut proficias, nulla indignatio prodest.
Sed vehemens studium vincere quaeque valens.
Quare age, quisquis eris, modulos hos disce, priusque
Iudicium facias, exagitesve, bonos.

In vertaling: Indien de zangen, die dit boek bevat, je aanvankelijk moeilijk om zingen schijnen, oefen dan vaak, en door de herhaling zal je de problemen overwinnen, en deze vaak herhaalde melodieën zullen je zachter in de oren klinken. Want zij zijn wel voortreffelijk, maar tevens nogal moeilijk, en wie er zich niet onvermoeid aan wijden wil, krijgt ze niet onder de knie. Als men maar ijverig blijft streven, dan is zelfs niets zo moeilijk dat men het niet kan beheersen en aan zich onderwerpen. Misnoegen echter helpt je niet om vorderingen te maken, alleen de doorgedreven oefening, die bij machte is alle moeilijkheden te overwinnen. Welnu, wie je ook bent, oefen daarom deze uitstekende gezangen grondig in, vooraleer je een oordeel velt of ze afkeurt.
Deze oproep tot volharding lijkt vooral gerechtvaardigd in het licht van de ongebruikelijke melodische wendingen die de componist zich *ex textus sensu* permitteert, vooral ongewone sprongen zoals de kleine septiem en zelfs de duodecime (38), en het gebruik van een volledig chromatisch thema in het motet *Adesto dolori meo*. Extreme ritmische complexiteit is dan weer kenmerkend voor het motet *Mors tua, mors Christi*. Nog een andere compositie neemt een uitzonderlijke plaats in deze bundel in: het motet *Fratres expurgate vetus fermentum*, op een tekst uit de eerste brief aan de Corinthiërs (5, 7-8), waarin Paulus oproept de oude geest af te leggen voor de nieuwe waarheid (namelijk Christus). Wij zijn de mening toegedaan dat Utendal voor deze compositie bewust de lydische modus volgens Glareanus (finalis fa met b durum) kiest, als symbool van de nieuwe leer die het vroegere systeem definitief vervangt. Talrijke theoretici vermelden dit werk als een ideaal voorbeeld van de lydische modus volgens Glareanus (39).
De uitzonderlijke moeilijkheidsgraad, de chromatische experimenten, de ritmische complexiteit en de nadrukkelijke toepassing van Glareanus' modustheorie zijn evenzovele elementen die wonderwel aansluiten bij de *sonderliche* smaak van aartshertog Ferdinand. Een nieuwe naam duikt hier onvermijdelijk als invloedssfeer op: Giaches de Wert (1536-1596), die sedert 1565 kapelmeester was aan het hof van Mantua. Exuberante melodische sprongen en bizarre harmonische wendingen zijn vaste ingrediënten van zijn muzikale taal. Alexander Utendal kende ongetwijfeld de herdruk die Dietrich Gerlach in 1569 uitbracht van De Werts eerste motettenboek, dat in 1566 in Venetië was verschenen. Utendals motet *Adesto dolori meo*, op een tekst die verwijst naar het boek Job, is zonder twijfel gebaseerd op De Werts gelijknamige compositie uit die bundel. Utendal intensifieert evenwel de klacht op *adesto dolori meo* door het exordiummotief op de stijgende en de dalende kwart volledig te chromatiseren, terwijl De Wert

er nog een hele toon in bewaart (40). De Werts motet verwijst overigens op zijn beurt naar *Adesto dolori meo* van Clemens non Papa, verschenen in 1553, waarin het aanvangsthema de kwart doorloopt, evenwel nog in diatonisch dalende secunden (met één enkele halve toon) (41). Zoals bekend vormt Clemens een essentiële schakel in de evolutie van het 'vrije, expressieve' motet dat in de tweede helft van de 16de eeuw met Lassus, De Wert én Utendal een ongekend hoogtepunt beleefde (42).
Naar onze overtuiging behoort Utendals tweede motettenbundel tot het beste uit zijn productie. In deze zes- en achtstemmige werken benut hij tenvolle de mogelijkheden van contrasterende koorgroepen, een techniek die hij nu voor het eerst systematisch toepast. Meer dan in het eerste boek richt hij zich naar een meer vertikaal georiënteerde schrijftrant, soms zelfs naar homoritmische declamatie, hetgeen hij voorheen vermeed. Het compositorische fundament blijft evenwel overwegend het imitatieve contrapunt. Meer dan in de vijfstemmige motetten groepeert hij nu echter vaker de stemmen per twee of per drie. Soms zelfs zorgen fermaten en generale pauzen of de gelijktijdige afsluiting van een zin door alle stemmen voor duidelijk geprononceerde cesuren. De melodie is bijzonder rijk en gevarieerd. Tot zijn meest 'geïnspireerde invallen' behoort zeker de inzet van het motet *In principio erat verbum.* Bewonderenswaardig is het knappe evenwicht tussen een voorbeeldige syllabische declamatie en een nergens overwoekerende melismatiek. De tekstexpressie is vaak sterker geprononceerd dan voorheen, doch hij selecteert zeer oordeelkundig de teksten en tekstfragmenten die hij emotioneel of uitbeeldend wenst te intensifiëren (nadrukkelijk in *Adesto dolori meo, Terra tremuit* en *Mors tua*, meer beheerst in *O altitudo divitiarum* en *Fratres expurgate*).

Dat Utendals diensten door de aartshertog werden gewaardeerd moge blijken uit zijn aanstelling in 1572 (of eventueel al vroeger) tot zangleraar van de kapelknapen en wellicht terzelfdertijd zijn bevordering tot vice-kapelmeester (die ook enkele jaren later kan plaatsgevonden hebben, in elk geval ten laatste in 1576) (43). Als muziekleraar werd van hem verwacht dat hij de zangknapen *teglich im Componiren und sonst in der Music* onderwijst. Als vice-kapelmeester vervangt hij Bruneau bij ziekte, vakantie of afwezigheid. Meer dan eens ondernam de kapelmeester een reis naar de Nederlanden, vooral om nieuwe zangers aan te werven (zo in 1574 en 1576). Utendals compositorische bedrijvigheid leek in ieder geval nog niet te lijden onder de druk van de andere bezigheden: in hetzelfde jaar 1573 toen het tweede motetboek werd uitgegeven, verscheen een bundel missen en Magnificats (*Tres Missae, quinque et sex vocum ... item Magnificat, per octo tonos, quatuor vocum*), het jaar daarop gevolgd door zijn enige verzameling profane muziek, de *Froeliche newe Teutsche unnd* (sic) *Frantzoesische Lieder* (met 13 vier-, vijf- en achtstemmige Duitse liederen en evenveel vier- tot zesstemmige Franse chansons). De bundel missen en Magnificats droeg de componist op aan graaf Schweichard von Helffenstein, die in 1570 zijn vader Georg als stadhouder van Tirol en de Voorlanden was opgevolgd (44). De drie missen behoren tot het courante type van de parodiemis. Twee ervan zijn gebaseerd op motetten (de zesstemmige *Missa Repleti sunt omnes* op een eigen vijfstemmig motet, de zesstemmige *Missa Las me fault il* en de vijfstemmige *Missa Surge propera* op modellen van Lassus voor dezelfde bezetting). Uit deze missen blijkt zijn perfecte beheersing van de parodietechniek, die varieert van zuiver citaat tot zeer vrije behandeling van het muzikale materiaal. In de Magnificats, zoals gewoonlijk een cyclus *per octo tonos*, realiseert hij een geslaagde synthese tussen traditionele elementen eigen aan het liturgische genre (cantus firmus, imitatie- en canontechnieken) en de nieuwe verworvenheden van de late 16de-eeuwse compositiewijze (zoals de aanpassing aan de tekstdeclamatie, het inlassen van cadensformules in de gregoriaanse melodie en de toename van het aantal alteraties) (45).
De aartshertog zelf is dan weer, en volkomen begrijpelijk, de gededicaceerde van de verzameling Duitse liederen en Franse chansons. Begrijpelijk, omdat precies de componist met deze werken andermaal *etwas besonderes* beoogde. De titelpagina vermeldt al expliciet dat het "Froeliche newe Teutsche unnd Frantzoesische Lieder" betreft, "lieblich zu singen, auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen, *nach sonderer art* (46) der Music Componitt (sic) mit vier, fuenf und mehr stimmen". In de opdracht aan Ferdinand expliciteert Utendal nogmaals nadrukkelijk het bijzondere karakter van deze composities: ... *hab ich dieselben auff eine sondere frembde und doch liebliche art und Meloden Componirt und verfertigt.*
Het Duitse lied was ongetwijfeld in Innsbruck een

geliefd genre (composities van Christian Hollander en vooral Jacob Regnart) (47); minder vanzelfsprekend is de publicatie van de Franse chansons, die blijkbaar evenzeer in de smaak vielen van Zijne Doorluchtigheid. Dat Utendals bundel behoorlijk succes kende, blijkt overigens uit de postume herdruk van 1586. De *sondere art* van de Duitse liederen houdt wellicht verband met de vaak nadrukkelijke madrigalistische aanpak, die ook weer wijst in de richting van Lassus' liedkunst, al drijft Utendal de detailuitdrukking soms op de spits. In de Franse chansons voegt hij zich bij de Ronsardvogue die in de jaren 1570 opgang maakte (met volledige of nagenoeg volledige bundels chansons op teksten van Pierre de Ronsard, onder meer van Philippus de Monte, 1575, en Jean de Castro, 1576). Het verspreidingsgebied van het chanson lag evenwel hoofdzakelijk in Frankrijk en in de Nederlanden, minder in het Duitse taalgebied, zodat Utendals collectie toch wel een bijzondere plaats inneemt, tevens door de uitzonderlijke combinatie van Duitse liederen en Franse chansons (48). Meer nog dan de Duitse liederen vielen ongetwijfeld de chansons bij Ferdinand erg in de smaak door hun *sondere art*, vooral het extreem madrigalistische *Petite nimfe folatre*, het uitgesproken chromatische *Ie veus morir* (met de alteraties fis, cis, gis, dis en ais), het note-negrechanson *Pleut il à dieu* en de Franse strofische villanellen *Ie seufre tourment* en *Iay mis mon affection* (49).

Na 1574 begon het talent van Utendal enigszins te tanen, getuige het feit dat nog slechts één individuele druk verscheen. Het betreft een derde boek motetten (*Liber tertius Sacrarum Cantionum,* 1577), voorzien van een opdracht aan Andreas, de oudste zoon van de aartshertog die kort voordien (in 1576) was benoemd tot kardinaal zonder kerkelijke wijdingen. De opdracht, gedateerd 1 mei 1577, staat duidelijk in verband met deze gebeurtenis. De componist schrijft dat hij het tot zijn plicht rekent Zijne Hoogheid een geschenk aan te bieden als blijk van toewijding. Een huldegedicht in disticha verwijst naar de *purperrode kardinaalshoed* (*puniceo galero*). Later werd Andreas bisschop van Konstanz en Brixen. In zijn residentieplaats Konstanz hield hij er een hofkapel op na, die geleid werd door de Nederlander Jan Lefebure, componist van enkele bundels motetten en madrigalen. Na de dood van Andreas in 1600 werd Lefebure domkapelmeester in Mainz (1600-1607) (50). In zijn derde bundel keert Utendal overwegend terug tot de vijfstemmige bezetting (achttien vijfstemmige en twee zesstemmige werken). De bundel omvat een heterogene verzameling motetten op teksten uit het boek der Psalmen, uit Job en Isaias, op antifonen en responsoria, op anonieme gebedsteksten, op een Duits koraal (*Ich rüf zu dir Herr Jesu Christ*), op een ode van Horatius (*Rectius vives Licini*) en op een moraliserende Latijnse spreuk die, zoals de Latijnse ode, de gulden middenweg aanprijst (*Infima contemptum pariunt*) (51). In deze laatste bundel gaat Utendal verder op de weg die hij met het tweede boek was ingeslagen: zo past hij nu ook in de vijfstemmige werken systematisch het principe van de koorsplitsing toe (wat in de vijfstemmige werken van 1571 nagenoeg volledig ontbrak). Het contrapunt wordt doorzichtiger en minder compact. Tevens geeft hij steeds meer de voorkeur aan korte, ritmisch pregnante, vaak strikt syllabische motieven in plaats van breed uitstromende thema's (zoals in *In principio erat verbum* uit boek twee). Dit leidt tot een meer versnipperde en vaak meer gestereotypeerde melodische opbouw. De composities uit deze bundel zijn doorgaans dan ook veel beknopter dan de vroegere werken. De expressie is vaak ook beheerster dan in de motetten van het tweede boek. De vier motetten die Utendal achteraan plaatste, vertonen elk een specifieke kentrek in vergelijking met de overige zestien werken. Het 'spreukmotet' *Infima contemptum pariunt* (nr. 17) is uiterst beknopt en nagenoeg strikt homofoon. Misschien werd het geschreven voor een schooldrama, zoals Lassus' *Mortalium iucunditas* (52)? *Ich rüf zu dir Herr Jesu Christ* (nr. 18) is een koraalmotet, waarin de oorspronkelijke melodie als cantus firmus en parafraserend wordt behandeld, doorspekt met harmonische finesses die voor Osthoff de aanleiding zijn om te spreken van een *harmonisch sehr eigenwillig geformter Satz* (53). Utendal integreert hier in het koraal de harmonische taal die hij in zijn vrij geconcipieerde composities spreekt. In het zesstemmige Ceciliamotet *Cantantibus organis* (nr. 19) verwerkt hij een ostinate litanieformule, *Sancta Cecilia ora pro nobis*. Met het laatste werk, *Rectius vives Licini* (nr. 20), leverde Utendal een opmerkelijke bijdrage tot de typisch Duitse odenliteratuur. Wel ontleent hij aan de odenbundel van Petrus Tritonius (1507) de tenormelodie, maar hij verrijkt het genre met de artistieke uitdrukkingsmiddelen van het motet, onder meer door een vrijere behandeling van

de ritmiek die meer aansluit bij de accentuerende woorddeclamatie dan bij de strenge antieke metriek (54). In deze derde bundel duiken ook voortdurend weer relaties met het oeuvre van Orlandus Lassus op, zonder dat de invloed van De Rore en De Wert evenwel volledig naar het achterplan is verwezen. Aan Lassus' werkwijze herinnert onder meer de behandeling van de koraal en de keuze van drie teksten uit Isaias (*Iube Domine benedicere, Consolamini popule meus* en *Iube Domine benedicere*), drie 'lectiones' voor de metten van Kerstmis die alleen nog door Lassus op muziek zijn gezet. Zij verschenen in 1575 in het vierde deel van *Patrocinium Musices*, dus enkele jaren voor Utendals derde motetboek (55).

Mogelijk leed Utendals productiviteit onder zijn taken als muziekleraar en vice-kapelmeester, een opdracht die in 1578 nog werd verzwaard doordat hem ook de materiële zorg over de zangknapen werd toevertrouwd, die hij van Bruneau overnam in *Kost und Wohnung* (56). Dat zijn functie hem in Innsbruck evenwel voldeed, blijkt uit zijn afwijzend antwoord op het verzoek van de keurvorst van Saksen om hofkapelmeester te worden in Dresden als opvolger van de Italiaan Antonio Scandello, die op 18 januari 1580 overleed. Na mislukte pogingen om achtereenvolgens Orlandus Lassus, Anton Gosswin, Jacob Regnart en Balduin Hoyoul aan te werven, wendde de keurvorst zich uiteindelijk tot het bevriende Innsbruckse hof. Op 15 juli 1580 schreef Utendal zijn afwijzend antwoord, een brief waaruit we al citeerden (57). Als redenen voor zijn weigering geeft Utendal op: in de eerste plaats het feit dat hem sinds kort de zorg over de kapelknapen was opgedragen (een bevordering die mogelijk de weg opende naar de functie van kapelmeester) en ten tweede dat hij van een jaargeld genoot aangezien hij reeds *von Jugent auf* het Oostenrijkse huis diende. Mogelijk werd hij, zoals de andere kandidaten, afgeschrikt doordat Dresden een protestants hof was. Tevens dient vermeld dat Utendal in 1579 door toedoen van Ferdinand in het bezit was gekomen van een eigen woning en een tuin (58). Ten slotte meende de keurvorst een geschikte kandidaat gevonden te hebben in de Italiaan Giovanni Battista Pinello (ca. 1544-1587), op aanbeveling van keizer Rudolf II. In de jaren 1576-1577 was Pinello als tenor verbonden geweest aan het Innsbruckse hof (59). Zijn aanstelling werd echter de aanzet tot eindeloze ruzies en discussies tussen de Italiaanse en Duitse musici, die twee eeuwen lang aansleepten (60)!

In de herfst van 1580 maakte Utendal een rondreis in het Duitse taalgebied om nieuwe kapelknapen aan te werven, met als resultaat dat hij weldra naast de zes *Ordinari-Singknaben* over verscheidene *Extra-Ordinari* kon beschikken (61). Kort na zijn terugkeer werd hij echter ziek en hij overleed op 7 mei 1581. De hofdichter Gerard de Roo noteerde in zijn dagboek:

Maii

7. Moritur Alexander Utendal Musicus

8. Sepelitur Alexander

9. Missa funebris decantatur (62).

In vertaling: 7 mei: De musicus Alexander Utendal is gestorven. 8 mei: Alexander wordt begraven. 9 mei: Een dodenmis wordt gezongen.

Wie belang stelt in de administratieve rompslomp in verband met zijn erfenis en de problemen met zijn weduwe over achterstallige lonen, schulden e.d., verwijzen we graag naar de uitvoerige documentatie samengebracht door Edmond Vander Straeten (63). Interessanter is de vraag wie Utendal zou opvolgen. Onderhandelingen met Alard Gaucquier en Severin Cornet mislukten (64). Uiteindelijk slaagde Ferdinand erin Jacob Regnart aan te werven, die sinds 1570 leraar was van de zangknapen *in musica* en sinds 1579 vice-kapelmeester onder Philippus de Monte aan het keizerlijk hof. Hij oefende daar precies de taken uit die Utendal in Innsbruck had vervuld. In april 1582 trad hij in dienst. Na het overlijden van Guillaume Bruneau op 13 december 1584 werd Regnart kapelmeester, een functie die hij waarnam tot aan het overlijden van de aartshertog op 24 januari 1595. Toen nam hij, zoals hoger vermeld, weer zijn taak op als vice-kapelmeester aan het keizerlijk hof (65).

Met aartshertog Ferdinand verdween een mecenas die gedurende dertig jaar een muziekkapel had onderhouden die tot de beste behoorde in het Duitse taalgebied, onder meer dankzij de aanwezigheid van een groot aantal uitstekende zangers en componisten uit de Nederlanden. Naast Utendal en Regnart zijn te vermelden: Franciscus Sales en diverse leden van de familie Flori (Jakob, Johann en Georg). Dat Ferdinand in de muziekwereld hoog aangeschreven stond, blijkt duidelijk uit de muzikale opdrachten en de geschenken die hij ontving, zoals van Andrea Gabrieli, Antonio Scandello en Stefano Rossetti (66).

Het hof was tevens het trefpunt van virtuoze instrumentalisten, vooral luitisten uit de Nederlanden, Italië en Duitsland (Nikolaus Balamanuto, een zekere Jakob Niederländer en Melchior Newsidler) (67). De muzikale erfenis van Alexander Utendal bestond uit meer dan alleen maar zijn composities. Hij had als leraar van de kapelknapen een groot aantal musici gevormd waarvan er enkele ook als componist naam maakten, zoals Melchior Schramm (ca. 1553-1619) en Blasius Am(m)on (ca. 1560-1590) (68). Zijn productie als componist is hoofdzakelijk vervat in de geciteerde uitgaven, al is er ook nog een beperkt aantal andere werken bekend uit verzameldrukken (namelijk drie Duitse liederen, die postuum verschenen in 1585) (69) en uit handschriften. Te vermelden zijn de twee alleen in handschrift bewaarde composities: de *Missa Frisch ist mein Sinn*, een parodiemis op een eigen Duits lied, en een uitzonderlijk motet voor 23 stemmen, verdeeld over vier koren in de bizarre samenstelling 4-4-4-11 (*Angelus Domini descendit de caelo*) (70). Van de verspreiding van zijn gedrukte werken getuigt de opname in talrijke eigentijdse muziekhandschriften (koorboeken, stemboeken en orgeltabulaturen) (71). Zijn volledig bekende oeuvre omvat 77 motetten, 4 missen, 8 Magnificats, 16 Duitse liederen en 13 Franse chansons, samen 118 composities.

Zestien motetten van Alexander Utendal

Uit *Novus Thesaurus Musicus* (1568) en uit de drie bundels *Sacrae Cantiones* (1571, 1573 en 1577) werden 16 motetten geselecteerd, als representatieve doorsnede van de motetkunst van Alexander Utendal. De *Septem Psalmi poenitentiales...* zijn volledig in moderne uitgave beschikbaar in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (delen 138-139, uitgegeven door S. SCHULZE, Graz-Wenen, 1985).

Novi Thesauri Musici liber primus

1. *Plangent eum quasi unigenitum*, 2a p. *Mulieres stantes et flentes* (6v.) (RISM 1568²)
Tekst: de twee partes zijn gebaseerd op antifonen uit de Lauden van Paaszaterdag (Sabbato Sancto, ad Laudes, Ant. 2 en Ant. ad Bened.). De tekst van de tweede antifoon vertoont enkele varianten en de tweede zin van de eerste antifoon (*quia innocens*) werd toegevoegd, zodat de tekst de vorm van een responsorium (1a pars: a-B - 2a pars: c-B) aanneemt.
Cf. *Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae...*, Parijs-Doornik-Rome, 1949, pp. 440-441.

Novi Thesauri Musici liber secundus

2. *Iubilate Deo omnis terra* (8v.) (RISM 1568³)
Tekst: Psalm 99.

Sacrarum Cantionum (...) liber primus (1571)

3. *Ferdinande,* 2a p. *Si tamen haec* (5v.)
Tekst: opdrachtmotet op een neo-Latijnse tekst in disticha.
De tenorpartij herhaalt constant een viernotenmotief op de vocatiefvorm *Ferdinande*. Dit ostinatomotief werd ontworpen als een *soggetto cavato* (Fer-di-nan-de = re-mi-fa-re). Het motief wordt evenwel getransponeerd op andere toonhoogten dan de soggetto-cavato-solmisatie (bv. ut-re-mi-ut).

4. *Domine ne in furore,* 2a p. *Miserere mei Deus,* 3a p. *Convertere Domine* (5v.)
Tekst: Psalm 6, 2, 3 en 5 en Psalm 37, 16 (fragmenten uit twee boetpsalmen).

5. *Introduxit me rex* (5v.)
Tekst: Canticum canticorum, 1, 3b.

6. *Oculi omnium in te sperant,* 2a p. *Iustus Dominus* (5v.)
Tekst: Psalm 144, 15-18.

7. *Benedictus Dominus Deus Israel* (5v.)
Tekst: Lk. 1, 68-79 (Canticum Zachariae, een vast onderdeel van de lauden).
Cantus firmus-motet, gebaseerd op de eerste psalmtoon met de achtste differentia van de eerste modus. De tekst wordt ingedeeld in afzonderlijke verzen, met de gregoriaanse melodie in de tenor of als cantus firmus vagans. Enkele verzen zijn voor een kleinere bezetting: *Iusiurandum quod iuravit* (4 v., zonder cantus) en *Ad dandam scientiam* (3 v., zonder quintus en bassus). Het *tacet* wordt aangeduid met een korte, humoristische spreuk die vertrekt van het eerste woord van het *tacet*-vers. Bij de cantuspartij staat genoteerd: *Iusiurandum tacet* (hij zwijgt de eed = hij legt de eed niet af) bij de quintus *Ad dandam nihil potuit* (hij was niet in staat om (kennis) te geven) en bij de bassus *Ad dandam scientiam obmutuit* (hij verstomde bij het geven van kennis).
Cf. B. STÄBLEIN, *Psalm. B. Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter,* in *MGG*, 10, 1962, kol. 1683; ID., *Laudes*, in: *MGG*, 8, 1960, kol. 323-324; *Antiphonale...*, p. 8*; P. WAGNER, *Einführung in die gregorianische Melodien*, dl. 3, Leipzig, 1921, pp. 102-103 en p. 134.

Sacrae Cantiones ... liber secundus (1573)

8. *In principio erat verbum* (6v.), 2a p. *Hic venit testimonium* (5v.), 3a p. *In sua venit* (6v.)
Tekst: Joh., 1, 1-14. De secunda pars is vijfstemmig (zonder sextus, een tweede tenor).

9. *Mors tua, mors Christi,* 2a p. *Quidquid erit tandem* (6v.)
Tekst: Wellicht van de hand van de middeleeuwse prediker Henricus Langenstain de Hassia.
Cf. *Initia Carminum versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittelalterlicher Dichtungen*, uitg. dr. H. WALTHER, 2de uitg., Göttingen, 1969, p. 577 (nr. 11275) en *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, uitg. dr. H. WALTHER, Göttingen, 1964, p. 942 (nr. 15210).

10. *O Domine multi dicunt* (6v.)
Tekst: Psalm 3, 3-4. Het woord *Domine* is ontleend aan vers 2 en de uitroep *O* werd toegevoegd.

11. *Fratres expurgate* (6v.)
Tekst: 1 Kor. 5, 7-8.

12. *Adesto dolori meo* (6v.)
Tekst: responsorium gebaseerd op Job, 30, 31.
Cf. *Antiphonaire monastique de Lucques* (*Paléographie musicale*, dl. 9, Doornik, 1906, p. 286) en *Antiphonaire monastique de Worchester* (*Id.*, dl. 12, Doornik, 1922, p. 174).

13. *Haec dicit Dominus* (8v.)
Tekst: Osee, 6, 1-3a.

Liber tertius Sacrarum Cantionum (1577)

14. *Ecce quam bonum* (5v.)
Tekst: Psalm 132, 1 en Psalm 35, 9-10 (met herhaling op het einde van vers 1 van Psalm 132, zodat een ABA-vorm ontstaat).

15. *Respice in me* (5v.)
Tekst: Psalm 24, 16 en 18 en Psalm 139, 13. Het eerste onderdeel op de twee verzen van Psalm 24 correspondeert met de tekst van het Introitus voor de derde zondag na Pinksteren.
Cf. *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae*, Parijs-Doornik-Rome, 1952, p. 327.

16. *Infima contemptum pariunt* (5v.)
Tekst: Moraliserende spreuk met een aanmaning om de gulden middenweg te bewandelen.

De teksten van de motetten

1. Plangent eum quasi unigenitum,
quia innocens Dominus occisus est.
Mulieres, stantes et flentes, lamentabantur Dominum,
quia innocens Dominus occisus est.

1. Ze zullen om Hem klagen als om een eerstgeborene
omdat de Heer onschuldig gedood is.
Vrouwen stonden erbij en weenden, bejammerden de Heer,
omdat de Heer onschuldig gedood is.

2. Iubilate Deo omnis terra,
servite Domino in laetitia.
Introite in conspectu eius in exsultatione.
Scitote quoniam Dominus ipse est Deus;
ipse fecit nos, et non ipsi nos, populus eius et oves eius.
Introite portas eius in confessione,
atria eius in hymnis, confitemini illi.
Laudate nomen eius, quoniam suavis est Dominus;
in aeternum misericordia eius,
et usque in generatione et generationem veritas eius.

2. Jubel voor God, heel de aarde,
dien de Heer met vreugde,
kom hem onder ogen met gejubel.
Weet dat de Heer zelf God is:
hijzelf heeft ons gemaakt en niet wijzelf onszelf, zijn volk en zijn schapen.
Treed zijn poorten binnen met lof,
zijn woning met hymnen, loof hem.
Prijs Zijn naam, want de Heer is vriendelijk:
tot in eeuwigheid duurt zijn barmhartigheid,
van geslacht tot geslacht zijn billijkheid.

3. Ferdinande, tuo congestos nomine cantus,
atque pios hilari suscipe fronte modos,
munera quippe sacris haec sunt excerpta viretis,
et quae Thespiadum fonte rigata fluunt.
Si tamen haec nequeant, princeps, habuisse patronum,
auxilio videas deficiente mori, ergo tua virtute
meum defende laborem, et fac ingenio posse placere tuo.

3. Wil zo goed zijn, Ferdinand, met een blij gezicht deze zangen
die in uw naam zijn bijeengegaard, en de vrome melodieën, te aanvaarden:
het zijn gaven geplukt in het heilige groen,
bevloeid en gesproten uit de bron der Muzen.
Als deze zangen het nochtans, mijn vorst, zonder beschermheer
zouden moeten stellen, dan zou U deze, bij het ontbreken van elke hulp,
vlug zien ten onder gaan. Verdedig dus met voortreffelijkheid
mijn werk, en maak dat uw gemoed kan welgevallig zijn.

4. Domine, ne in furore tuo arguas me,
neque in ira tua corripias me.
Miserere mei, Domine, quoniam infirmus sum;
sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.
Convertere, Domine, et eripe animam meam;
salvum me fac propter misericordiam tuam.
Quoniam in te, Domine, speravi;
tu exaudies me, Domine Deus meus.

4. Heer, straf mij niet in Uw razernij,
tuchtig mij niet in Uw woede.
Heb medelijden met mij, Heer, want ik ben zwak,
genees mij, Heer, want mijn gebeente was verontrust.
Kom terug, Heer, en red mijn ziel,
maak dat ik ongedeerd blijf omwille van Uw barmhartigheid.
Want in U, Heer, heb ik mijn hoop gesteld,
U zult mij verhoren, mijn Heer en mijn God.

5. Introduxit me rex in cellaria sua;
exsultabimus et laetabimur in te,
memores uberum tuorum super vinum;
recti diligunt te.

5. De koning heeft mij in zijn vertrekken geleid.
Wij zullen jubelen en ons in jou verblijden,
denkend aan de schoonheid van jouw borsten eerder dan aan de wijn:
de deugdzamen houden van jou.

6. Oculi omnium in te sperant, Domine;
et tu das illis escam in tempore opportuno.
Aperis tu manum tuam, et imples omne animal benedictione.
Iustus Dominus in omnibus viis suis,
et sanctus in omnis operibus suis.
Prope est Dominus omnibus invocantibus eum in veritate.

6. De ogen van elkeen zijn op U gericht, Heer,
en U geeft hen voedsel wanneer nodig.
U opent Uw hand en vervult elk levend wezen met Uw zegen.
Rechtvaardig is de Heer op al zijn wegen,
en heilig in al zijn daden.
De Heer is aan allen nabij, die hem in waarheid aanroepen.

7. Benedictus Dominus Deus Israel,
quia visitavit et fecit redemptionem plebis suae.
Et erexit cornu salutis nobis in domo David pueri sui.
Sicut locutus est per os sanctorum,
quia saeculo sunt prophetarum eius.
Salutem ex inimicis nostris,
et de manu omnium qui oderunt nos.
Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris
et memorari testamenti sui sancti.
Iusiurandum quod iuravit ad Abraham patrem nostrum,
daturum se nobis.
Ut sine timore de manu inimicorum nostrorum liberati,
serviamus illi.
In sanctitate et iustitia coram ipso omnibus diebus nostris.
Et tu, puer, propheta altissimi vocaberis;
praeibis enim ante faciem Domini parare vias eius.
Ad dandam scientiam salutis plebi eius,
in remissionem peccatorum.
Per viscera misericordiae Dei nostri,
in quibus visitavit nos oriens ex alto.
Illuminare his qui in tenebris et umbra mortis sedunt,
ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.

7. Gezegend de Heer, de God van Israel,
omdat Hij zijn volk bezocht en verlost heeft.
En Hij heeft een reddende kracht voor ons opgewekt
in het huis van David, zijn dienaar,
zoals Hij van oudsher heeft voorzegd bij monde van zijn heilige profeten:
redding van onze vijanden
en uit de hand van allen die ons haten.
Hierdoor toont Hij zijn medeleven met onze vaderen
en is Hij zijn heilig verbond indachtig,
de eed die Hij gezworen heeft aan onze vader Abraham,
dat Hij ons zal geven
om, bevrijd uit de hand van onze vijanden, zonder vrees
Hem te dienen
in vroomheid en gerechtigheid al onze dagen voor zijn aanschijn.
En jij, kind, zal profeet van de Allerhoogste genoemd worden;
jij zal voor de Heer uitgaan om zijn wegen te bereiden,
om aan zijn volk het nieuws van redding te brengen
door de vergeving van hun zonden,
middels de innige barmhartigheid van onze God,
waarmee hij ons heeft bezocht, komend uit de hemel
om hen, die in het duister en de schaduw van de dood gezeten zijn, te verlichten
om onze voeten te richten op het pad van de vrede.

8. In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.
Hoc erat in principio apud Deum.
Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil quod factum est.

8. In het begin was het Woord en het Woord was bij God en het Woord was God.
Dit was in het begin bij God.
Alles is door hem geworden, en zonder hem is niets geworden van wat geworden is.

In ipso vita erat, et vita erat lux hominum;
et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non apprehenderunt.
Fuit homo missus a Deo, cui nomen Ioannes.
Hic venit testimonium perhibere de luce,
ut omnes crederent per ipsum.
Non erat ille lux, sed missus erat ut testimonium de luce.
Erat lux illa lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum.
In mundo erat, et mundus per ipsum factus est,
et mundus eum non cognovit.
In sua venit, et sui eum non receperunt.
Quotquot autem receperunt eum,
dedit eis potestatem filios Deo fieri,
his qui credunt in nomine ipsius,
qui non ex sanguinibus, neque ex voluntate viri,
sed ex Deo nati sunt.
Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis:
et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti a Patre,
plenum gratia et veritate.

In Hem was leven en dat leven was het licht voor de mensen.
En het licht schijnt in de duisternis en de duisternis heeft het niet aangenomen.
Een mens was gezonden van Godswege; zijn naam was Johannes.
Deze kwam getuigenis afleggen van het licht
opdat allen door hem zouden geloven.
Niet hij was het licht, maar hij was gezonden als getuigenis van het licht.
Het ware licht, dat iedere mens verlicht,
kwam in deze wereld.
Hij was in de wereld, en de wereld was door Hem geworden,
en de wereld erkende Hem niet.
Hij kwam in het zijne, maar de zijnen aanvaardden Hem niet.
Maar aan allen die Hem wel aanvaardden,
gaf Hij het vermogen om kinderen van God te worden,
aan hen die geloven in Zijn naam,
die niet uit bloed, noch uit begeerte van de man
maar uit God geboren zijn.
En het Woord is vlees geworden, en heeft onder ons gewoond
en we hebben Zijn heerlijkheid aanschouwd,
een heerlijkheid als die een Eniggeborene ontvangt van de Vader,
vol genade en waarheid.

9. Mors tua, mors Christi,
fraus terrae, gloria caeli,
et dolor inferni sunt meditanda tibi.
Vive diu, sed vive Deo,
nam vivere mundo mortis opus:
vera est vivere vita Deo.
Quidquid erit tandem,
mea spes est unica Christus.
Huic vivo, huic morior,
caetera curo nihil.
Quid valet hic mundus,
quid gloria, quidque triumphus,
post miserum funus
pulvis et umbra sumus.

9. Jouw dood, de dood van Christus,
's werelds bedrieglijkheid, 's hemels heerlijkheid,
en de smart van de hel, hou dat in gedachten.
Leef lang maar leef voor God
want leven voor de aarde is een werk van de dood:
echt leven is leven voor God.
Wat er uiteindelijk ook zal zijn,
mijn enige hoop is Christus.
Voor hem leef ik, voor hem sterf ik,
de rest is van geen tel.
Wat is deze wereld waard,
wat roem, wat triomf?
Na een ellendige dood
zijn we stof en schaduw.

10. Domine, multi dicunt animae meae:
non est salus ipsi in Deo eius.
Sed tu, Domine, susceptor meus est,
gloria mea, et exaltans caput meum.

10. Heer, velen zeggen van mij:
God zal hem niet redden.
Maar U, Heer, bent mijn beschermer,
mijn glorie: U houdt mijn hoofd omhoog.

11. Fratres expurgate vetus fermentum,
ut sitis nova conspersio, sicut et estis azymi;
etenim Pascha nostrum immolatus est, Christus.
Itaque epulemur, non in fermento veteri,
neque in fermento malitiae et nequitiae,
sed in azymis sinceritatis et veritatis.

11. Broeders, doe het oude zuurdeeg weg
om nieuw deeg te worden: jullie moeten immers zijn
als ongezuurde paasbroden.
Want ons paaslam is geslacht, Christus.
Laten we dus de maaltijd vieren, niet met het oude
zuurdeeg,
niet met het zuurdeeg van slechtheid en boosheid,
maar met het ongezuurde paasbrood van reinheid en
waarheid.

12. Adesto dolori meo, Deus, nimium fatigor,
et cecidit in luctum cythara mea,
et cantatio mea in plorationem.

12. Wees aanwezig in mijn smart, Heer, ik ben te
zeer vermoeid.
Mijn citerspel is vervallen in klagen
en mijn gezang in smeken.

13. Haec dicit Dominus:
In tribulatione sua mane consurgent ad me:
Venite, revertamur ad Dominum,
quia ipse cepit et sanabit nos,
percutiet et curabit nos.
Vivificabit nos post duos dies,
in die tertia suscitabit nos.

13. Dit zegt de Heer:
In hun nood zullen ze in de ochtend naar mij uitzien.
Kom, laten we terugkeren naar de Heer:
want Hij heeft ons zelf verlamd, Hij zal ons ook
genezen
Hij heeft ons verwond, Hij zal ons ook verzorgen.
Hij zal ons na twee dagen weer levend maken,
op de derde dag zal Hij ons doen opstaan.

14. Ecce quam bonum et quam iucundum
habitare fratres in unum.
Inebriabuntur ab ubertate domus tuae,
de torrente voluptatis tuae potabis eos.
Quoniam apud te fons vitae,
et in lumine tuo videbimus eum.
Ecce quam bonum et quam iucundum
habitare fratres in unum.

14. Kijk, hoe goed en hoe aangenaam is het
te leven als broeders verenigd.
Zij zullen worden dronken gevoerd door de over-
vloed van Uw huis,
U zal hen laten drinken van de stroom van uw weelde.
Want bij U is de bron van het leven
en in Uw licht zullen wij licht zien.
Kijk, hoe goed en hoe aangenaam is het
te leven als broeders verenigd.

15. Respice in me et miserere mei,
quia unicus et pauper sum ego.
Vide humilitatem meam et laborem meum,
et dimitte universa delicta mea.
Quia tu es Deus, faciens misericordiam et vindictam
pauperum.

15. Kijk naar mij om en heb medelijden met mij
want ik ben alleen en arm.
Zie mijn nederigheid en mijn inspanning
en vergeef mij al mijn misstappen.
Want u bent God, U schenkt medelijden en beschер-
ming aan de armen.

16. Infima contemptum pariunt,
suprema timorem incutiunt,
medium tutus habebis iter.

16. De geringste dingen wekken alleen verachting,
de hoogste boezemen vrees in,
bewandel daarom veilig de gulden middenweg.

Kritisch bericht bij de transcriptie

Voor een overzicht van de bewaarde exemplaren van *Novus Thesaurus Musicus* en de drie motetboeken van Utendal verwijzen we naar *RISM. Recueils imprimés* en *RISM. Einzeldrucke*. De transcripties werden gemaakt op basis van microfilms ons ter beschikking gesteld door de Bayerische Staatsbibliothek, München.

De incipits geven de sleutel, de voortekening, het mensuurteken en de eerste noten (en/of rusten) van het origineel. De stemmen zijn aangeduid met de afkortingen C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), B (Bassus), Q (Quintus of Quinta vox), S (Sextus of Sexta vox), en, bij de achtstemmige composities, C2, A2 en B2 (respectievelijk tweede Cantus, Altus en Bassus).
In de transcriptie wordt alleen gebruik gemaakt van de solsleutel (eventueel met octava bassa) en de bassleutel. Algemeen geldt dat de solsleutel wordt aangewend voor de partijen die in het origineel genoteerd zijn in de solsleutel of de utsleutel eerste en tweede lijn, de solsleutel met octava bassa voor de stemmen met utsleutel derde en vierde lijn en de bassleutel voor de partijen met bassleutel derde en vierde lijn. Indien de baspartij genoteerd is in de utsleutel vierde lijn, wordt die omgezet met de bassleutel (in het motet *Ferdinande*).
De originele notenwaarden werden behouden. Het mensuurteken C of doorstreepte C (*tempus imperfectum prolatio minor*) werd overgenomen. Maatstrepen werden toegevoegd als stippellijnen.
Tekstherhalingen die in de bron niet zijn uitgeschreven (maar meestal weergegeven door het *iterum*-teken ij), worden tussen vierkante haakjes geplaatst.
De alteraties die in de bron genoteerd staan werden voor de noot geplaatst. Aangezien in een transcriptie met maatstrepen de alteratie normaal geldt voor de hele maat, worden herhaalde alteraties uit de bron stilzwijgend weggelaten wanneer ze in de transcriptie in dezelfde maat voorkomen. Toegevoegde alteraties (kruisen, mollen en herstellingstekens) worden boven de notenbalk gezet. Zij gelden slechts voor één noot.
Het wijzigingsteken in de bron dat moet 'verhinderen' dat een noot verlaagd wordt, wordt in de transcriptie weggelaten. Het betreft doorgaans de aanduiding dat de mi niet tot mi mol of de si niet tot si mol mag verlaagd worden.
De ligaturen worden aangeduid met vierkante haken boven de noten. Een onderbroken vierkante haak wijst op een *color*.
De overgang van een binaire naar een ternaire mensuur wordt in het origineel verschillend aangegeven: hetzij door gecoloreerde noten, hetzij door een mensuuraanduiding (het cijfer drie of het mensuurteken van *tempus perfectum prolatio minor*), hetzij door triolen. Eén maat in ternair metrum correspondeert met één maat in binair metrum. Een passus met color of met triolen wordt getranscribeerd in triolen. Een ternaire passus die in het origineel genoteerd werd met het cijfer 3 of een mensuurteken, wordt aangegeven met het cijfer 3. Bij het begin ervan wordt boven de notenbalk de aanduiding □. = □ toegevoegd. De terugkeer naar de binaire mensuur wordt aangegeven met □ = □ . .

Volgend overzicht geeft de varianten weer tussen de uitgave en het origineel (stem, maat, volgnummer van de noot binnen de maat).
Iubilate Deo omnis terra: Q, m. 30, 3: fis'.
Domine ne in furore: B, m. 5, 3: gis.
Oculi omnium in te sperant: T, m. 82, 2: f.
Benedictus Dominus Deus Israel: C, m. 75, 3: bes'; A, m. 180, 1: d'.
In principio erat verbum: T, m. 112, 1: g gecoloreerde semibrevis; Q, m. 119, 3: gis'; S, m. 159, 3, c'.
Mors tua: Q, m. 79, 2: brevisrust; T, m. 80, 4 – m. 81, 1: d'.
Fratres expurgate: A, m. 51, 1: gis.
Adesto dolori meo: A, m. 12, 3: a' semiminima.

Noten

1. M. STEINHARDT, *Vaet, Jacobus*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. dr. S. Sadie, vol. 19, Londen, 1980, p. 485.

2. Voor de volledige inhoud van de *Novus Thesaurus Musicus*, zie B. HUYS, *Catalogus van de muziekdrukken van de XVde, XVIde en XVIIde eeuw. Algemene verzameling. Koninklijke Bibliotheek Albert I*, Brussel, 1965, pp. 132-133.

3. Voor verdere gegevens en bibliografische referenties, zie I. BOSSUYT, *De componist Alexander Utendal (ca. 1543/1545-1581). Een bijdrage tot de studie van de Nederlandse polyfonie in de tweede helft van de zestiende eeuw*, Brussel, 1983, pp. 22-24.

4. Simancas, Archivo general, Patronata real, leg n° 3. Facsimile in: BOSSUYT, *op. cit.*, afb. 3 (tussen pp. 28 en 29).

5. "ab ineunte aetate me in Musicae scientia ita exercuerim".

6. "von Jugent auf dem Hause Osterreich gedient" (Dresden, Staatsarchiv, Locat 8524; IV, 214/215). Facsimile in: BOSSUYT, *op. cit.*, afb. 4 (tussen pp. 40 en 41); transcriptie op pp. 41-42. Zie verder O. KADE, *Nachtrag zu Alexander Utenthal oder Utendal*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, jg. 8, 1876, pp. 115-116.

7. *Chansons a quattre parties,* uitg. dr. Henry Louis & Iehan de Buys (RISM A 1291). Zie G.G. THOMPSON, *Benedictus Appenzeller: Composer for Mary of Hungary*, diss. University of North Carolina, 1975.

8. Utendal wordt ook vermeld in de zogenaamde *Notes de Pinchart*, bewaard in de Koninklijke Bibliotheek Albert I in Brussel (Ms. II. 1200, bundel 9). In deze notities uit meestal niet nader gespecifieerde archiefstukken lezen we o.m.: "Alexander de Wittendale, ex enfant de choeur de la reine 10.950 maravedis par an de pension. Il signe: Alexander Wtendal ou Wtendale". In verband met deze *Notes de Pinchart*, zie M. STEINHARD, *The 'Notes de Pinchart' and the Flemish Chapel of Charles V*, in: *Renaissance-Muziek. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, uitg. dr. J. ROBIJNS, Leuven, 1969, p. 285.

9. Rijsel, Archives Départementales du Nord, n° B 3491. Zie J. FINOT, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, Archives civiles*, série B (Chambre des comptes de Lille), dl. 8, Rijsel, 1893, pp. 153-154.

10. J. HIRN, *Erzherzog Ferdinand II von Tirol*, dl. 2, Innsbruck, 1885, pp. 21-23.

11. W. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck, 1954, p. 66.

12. SENN, *op. cit.*, p. 77 (die haar vermeldt als Dorothea Berbinger). In een betaalstaat met betrekking tot de erfenis van haar echtgenoot, gedateerd in Innsbruck op 13 december 1582, noemt zij zich Dorothea Lupatscha. Cf. E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, dl. 3, Brussel, 1875, p. 245 en F. WALDNER, *Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567-1596*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, jg. 35, 1904, p. 170.

13. "Der Brief, in dem mir Eure hoheit mitteilten ..., dasz der genannte Maestro Cipriano in ihre Dienste als Kapelmeister treten solle, ist nicht in meine Hände gelangt, sonst hätte ich es nicht ermangeln lassen, mich in diesem Sinne zu bemühen". Zie SENN, *op. cit.*, p. 155. De Rore overleed in september van dat jaar 1565 te Parma. Cf. J.A. OWENS, *Cipriano de Rore a Parma*, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, jg. 11, 1976, p. 18.

14. Eigen cursivering.

15. SENN, *op. cit.*, p. 72.

16. Ibid.

17. ID., p. 76. Senn vermeldt dat hij in 1570 vier werken opdroeg aan hertog Ludwig van Wurttemberg en in 1584 *ciertos libros de musique* aanbood aan Filips II van Spanje.

18. *Cantiones aliquot musicae, quae vulgo moteta vocant*, München, 1573 (RISM D 1729).

19. SENN, *op. cit.*, p. 77.

20. In de opdracht tot zijn eerste bundel motetten van 1571 schrijft de componist dat hij de boetpsalmen op muziek heeft gezet *tua Illustrissima Altitudine iubente et approbante* (op verzoek en met goedkeuring van Uwe Doorluchtige Hoogheid).

21. R. SCHAAL, *Gerlach*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 4, kol. 1800-1802 en P. COHEN, *Die Nürnberger Musikdrucker im sechzehnten Jahrhundert*, Erlangen, 1927, p. 32 e.v.

22. H. LEUCHTMANN, *Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden, 1976, passim.

23. *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge (italienisch/deutsch)*, uitg. dr. H. LEUCHTMANN, München, 1980, pp. 20-21.

24. Zie B. MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York, 1988, p. 84. Volgens zijn leerling Leonhard Lechner was Lassus de leer van de acht modi altijd trouw gebleven, cf. G. REICHERT, *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, jg. 10, 1953, p. 210 e.v.

25. H. HECKMANN, *Freiburg im Breisgau*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2de uitg., o.l.v. L. FINSCHER, dl. 3, Kassel-Basel, 1995, kol. 857-859.

26. M. SCHULER, *Herpol*, in: *The New Grove*, 8, p. 518.

27. Voor de Latijnse tekst en de Nederlandse vertaling van de *Praefatio* en het *Ad lectores*, zie BOSSUYT, *De componist Alexander Utendal ...*, pp. 173-179. Zie ook I. BOSSUYT, *Die 'Psalmi Poenitentiales' (1570) des Alexander Utendal. Ein künstlerisches Gegenstück der Bussspsalmen von O. Lassus und eine praktische Anwendung von Glareans Theorie der zwölf Modi*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, jg. 38, 1981, pp. 279-295. Zie verder K.F. ARMSTRONG, *Musical Settings of the Penitential Psalm Cycle, 1560-1620*, DMA Diss., University of Illinois, Urbana-Champaign, 1974 en S. SCHULZE, *Die Tonarten in Lassos Bussspsalmen: Mit einem Vergleich von Alexander Utendals und Jacob Reiners Bussspsalmen* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 9), Neuhausen-Stuttgart, 1984.

28. Zie BOSSUYT, *Die 'Psalmi...'*, pp. 285-286 en pp. 291-292.

29. Zie vooral L. ROSELIUS, *inleiding tot Andreas Raselius (ca. 1563-1602), Cantiones Sacrae*, in: DTB, 36, 2de uitg., Wiesbaden, 1972.

30. La mol op de woorden *despectio superbis* (in *Ad te levavi*), *dolorum* (in *Tribularer si nescirem*) en *laborem et dolorem* (in *Deus qui sedes super thronum*), dwarsstanden op *donec misereatur nostri* (in *Ad te levavi*) en *dolorem* (in *Usquequo Domine*).

31. J. HAAR, *The 'Note Negre' madrigal*, in: *Journal of the American Musicological Society*, jg. 18, 1965, pp. 22-41. De Rore componeerde onder meer een Missa a note negre en leverde een bijdrage tot de vroege productie van note negre-madrigalen (*Il primo libro de madregali cromatici*, 1544). Utendals motetten *Nunc dimittis* en *Laudate Dominum* zijn zoals de note negre-madrigalen genoteerd in tempus imperfectum. Kleine notenwaarden zoals semiminimae en fusae zijn legio.
32. Lassus' motet *Hispanum ad coenam* verscheen voor het eerst in 1569, *Deus qui bonum vinum* in 1565. Cf. W. BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594*, Kassel-Basel, 1958, p. 204 en p. 349.
33. Cf. BOETTICHER, *op. cit.*, p. 176 e.v. voor een gedetailleerde bespreking van de inhoud van Lassus' bundel.
34. Ook het in 1571 verschenen *Liber motettorum quatuor vocum* van Ivo de Vento, organist aan het Münchense hof, begint met een motet op de tekst *In principio erat verbum* en vertoont mogelijk een cyclische structuur. Cf. A. DE GROOTE, *Ivo de Vento (ca. 1543/45-1575). Organist en componist in de kapel van Orlandus Lassus*, in: *Orlandus Lassus and his time. Colloquium Proceedings, Antwerpen 24-26.08.1994*, uitg. dr. I. BOSSUYT, E. SCHREURS en A. WOUTERS, Peer, 1995, p. 303.
35. Deze tekst is wellicht van de hand van de middeleeuwse prediker Henricus Langenstain de Hassia. Zie *Initia Carminum versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittelalterlicher Dichtungen*, uitg. dr. H. WALTHER, 2de uitg., Göttingen, 1969, p. 577 (nr. 11275) en *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, uitg. dr. H. WALTHER, Göttingen, 1964, p. 942 (nr. 15210). Voor een volledig overzicht van de tekstbronnen van deze bundel, zie BOSSUYT, *De componist...*, pp. 94-95.
36. Zie A. DUNNING, Inleiding tot *Staatsmotetten für Erzherzog Karl II von Inneröesterreich*, in: *Musik alter Meister*, dln. 21/22, Graz, 1971, p. XII.
37. Voor de Latijnse tekst en Nederlandse vertaling, zie BOSSUYT, *De componist ...*, p. 96.
38. De septiem op *caelum* in *Terra tremuit* en de duodecime tussen *tenebris* en *lucet* in *In principio erat verbum*.
39. Zo onder meer Johannes Magirus in zijn *Artis musicae, methodice legibus logicis informatae libri duo* (1596) en in 1652 nog Conradus Matthaei in zijn *Kurtzer, aber doch ausführlicher Bericht von den modis musicis*. Cf. A. FORCHERT, *Ein Traktat über die Modi Musici von 1652*, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, uitg. dr. M. RUHNKE, Kassel-Basel, 1967, pp. 57-63.
40. De Werts motet verscheen in CMM, xxiv, dl. xi, p. 104, in een uitgave door C. MacClintock, tevens de auteur van een monografie over de Wert: *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works*, American Institute of Musicology, 1966.
41. Uitgave door K. PH. BERNET KEMPERS in CMM, IV, dl. xiii, p. 33.
42. Zie K. PH. BERNET KEMPERS, *Clemens non Papa und seine Motetten*, Augsburg, 1928, p. 66, die ook nog het motet *Qui consolabatur* vermeldt. BOETTICHER, *op. cit.*, citeert verder de motetten *Tristitia obsedit me* en *O quam moesta*. Zie verder ook E. LOWINSKY, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der Niederländischen Zeitgenossen*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, jg. 14, 1932, pp. 185-229 en jg. 15, 1937, pp. 1-43 en pp. 94-105.
43. Zie BOSSUYT, *De componist ...*, p. 39.
44. Zie J. HIRN, *op. cit.*, dl. 1, p. 241 en pp. 461-462.
45. Voor een bespreking van de missen en de Magnificats, zie BOSSUYT, *De componist ...*, pp. 122-136.
46. Eigen cursivering.
47. Zie het standaardwerk van H. OSTHOFF, *Die Niederländer und das deutsche Lied 1400-1600*, 2de uitg., Tutzing, 1967.
48. Zie I. BOSSUYT, *La chanson française en Allemagne et en Autriche dans la seconde moitié du seizième siècle*, in: *La chanson à la Renaissance. Actes du XXe Colloque d'Etudes humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours. Juillet 1977*, uitg. dr. J.-M. VACCARO, Tours, 1981, pp. 294-303.
49. Voor een bespreking van de Duitse liederen en de Franse chansons, zie BOSSUYT, *De componist...*, pp. 137-159.
50. SENN, *op. cit.*, p. 69 en p. 133; J. GOTTRON, *Le Febure, Jan*, in: MGG, 8, 1960, kol. 462.
51. Horatius spreekt van "auream quisquis mediocritatem diligit ...".
52. Cf. I. BOSSUYT, *Orlandus Lassus (1532-1594). Leven en werk*, in: *Orlandus Lassus (1532-1594), tentoonstellingscatalogus*, uitg. dr. I. BOSSUYT, Leuven, 1982, p. 50 en PH. WELLER, *Lasso, Man of the Theatre*, in: *Orlandus Lassus and his time ...*, pp. 110-111.
53. OSTHOFF, *op. cit.*, p. 342.
54. Zie o.m. E. WEBER, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, 2 dln., z.p., 1974 en K.-G. HARTMANN, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen*, Erlangen, 1976.
55. TH. GÖLNER, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, dl. 2, Tutzing, 1969, p. 137 en ID., *Lassos Lectiones matutinae und ihre Vorläufer*, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4-6. Juli 1974*, uitg. dr. B. SCHMID, München, 1996, pp. 101-112.
56. SENN, *op. cit.*, p. 77.
57. Zie voetnoot 6.
58. SENN, *op. cit.*,p. 77.
59. ID., p. 122.
60. M. RUHNKE, *Pinello di Ghirardi, Giovanni Battista*, in: *The New Grove*, 14, p. 754.
61. SENN, *op. cit.*, pp. 77-78 en pp. 99-100.
62. G. DE ROO, *Dagboekaantekeningen* (Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, 14492). Cf. SENN, *op. cit.*, p. 78. In een brief van 17 mei aan notaris Le Prevost in Brussel vermeldt Philippe Bruneau, de zoon van kapelmeester Guillaume, dat Utendal overleed op 8 mei (zie E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, 3, pp. 244-245 en BOSSUYT, *De componist...*, p. 44).
63. VANDER STRAETEN, *op. cit.*, pp. 251-255.
64. SENN, *op. cit.*, p. 79 en VANDER STRAETEN, *op. cit.*, p. 253 e.v. Zie ook de inleiding van M. STEINHARDT op de uitg. van de Opera Omnia van Gaucquier in DTÖ, dl. 123, p. vi.
65. SENN, *op. cit.*, pp. 81-84.
66. Voor een (niet-exhaustieve) lijst van composities die aan Ferdinand werden opgedragen, zie M. RUHNKE, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlijn, 1963, pp. 284-285.

67. SENN, *op. cit.*, pp. 77 en 152-153.

68. W. SENN, *Zur Lebensgeschichte des Tiroler Komponisten Blasius Amon (um 1560-1590)*, in: *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum*, vol. 56, 1976, pp. 145-168 en BOSSUYT, *De componist …*, pp. 43-44.

69. In de anthologie *Schöner, ausserlesener geistlicher und weltlicher teutscher Lieder XX* (RISM 1585[37]), een uitgave verzorgd door Johannes Pühler, die in de jaren 1564-1569 zanger was aan het hof in Innsbruck. Verder was hij werkzaam aan het keizerlijk hof, in Landshut en in Regensburg. Zijn naam is vooral verbonden aan enkele uitgaven, zoals de postuum uitgegeven Tricinia van Christian Hollander (1573) en van een bundel Duitse contrafacten van Franse chansons van Lassus (1582). Cf. BOETTICHER, *op. cit.*, p. 596 e.v. en SENN, *op. cit.*, p. 103.

70. Bewaarplaatsen: de mis *Frisch ist mein sinn*: Berlijn, Staatsbibliothek, Hs. Mus. 40015 (koorboek, ca. 1580); het motet *Angelus Domini*: Wenen, Cod. 9814 (olim I 40) (stemboekjes, 1617).

71. Voor een volledig overzicht van de bronnen, zie BOSSUYT, *De componist …*, pp. 49-50 (drukken) en pp. 167-172 (handschriften).

SACRĀRVM CANTIONVM,

QVAS VVLGO MOTETAS

VOCANT, ANTEA NVNQVAM IN LVCEM
EDITARVM, SED NVNC RECENS ADMODVM TAM
INSTRVMENTIS MVSICIS QVAM VIVAE MELODIAE
QVINQVE VOCIBVS ATTEMPERATARVM.

LIBER PRIMVS.

AVTHORE
ALEXANDRO VTTENDAL, SERENISSIMI
Archiducis Ferdinandi Musico.

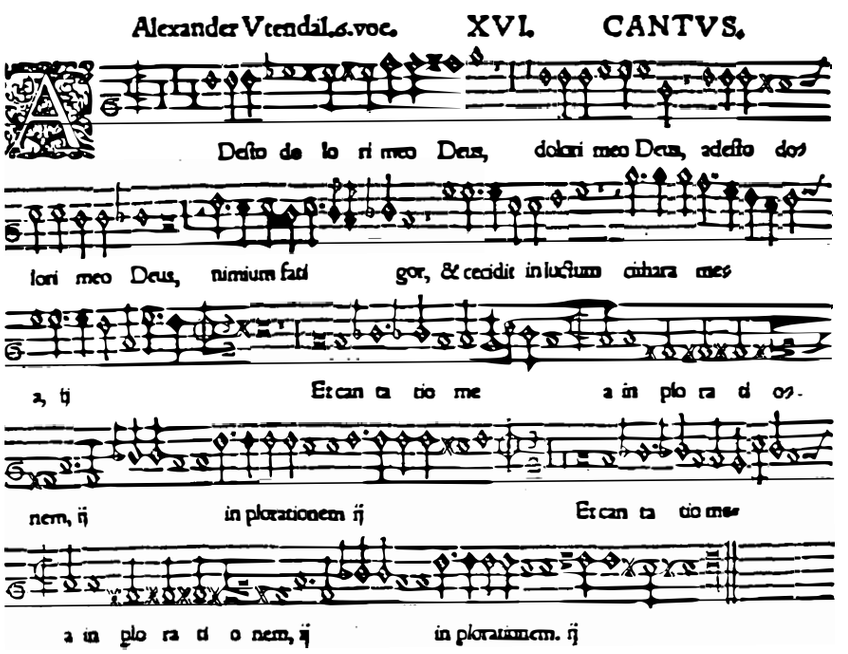
DISCANTVS

CVM GRATIA ET PRIVILEGIO CÆSAREÆ
Maie. ad annos sex.

NORIBERGÆ,
IN OFFICINA THEODORICI GERLATZENI.
M. D. LXXI.

Titelpagina van de discantus van het eerste boek motetten van Alexander Utendal, 1571 (Uppsala, Universiteitsbibliotheek).

Title page of the Discantus of Alexander Utendal's First Book of Motets, 1571 (Uppsala, University Library).



Cantus van het zesstemmige chromatische motet Adesto dolori meo uit de tweede bundel motetten van 1573 van Alexander Utendal (II, 16) (Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek).

'Cantus' of the six-part chromatic motet Adesto dolori meo from Alexander Utendal's Second Book of Motets, 1573 (II, 16) (Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek).

Te ſcola doctorum, iactat te nobilis aula,
A ſera laudem poſteritate feres.
Artificis veluti ſummi modulaminis autor
Libat, & obſervat carmina ſæpe tua.
Et tua ſucceſſu ſequitur veſtigia fauſto
Pars aliqua, & pangit cantica culta ſatis.
Clara Ducum nutrit concentus aula magiſtros,
Carmina ſolertes qui numeroſa canunt.
Iacobus Regnart. Eximiam laudem tulit hinc Regnartus in aula
Cæſaris illuſtri, dum canit arte melos.
Philippus de monte. Aulæ quiq; tuæ dictus de monte Philippus
Alexander Vtendal. Cantores Cæſar dive Rodolphe regit.
Auſtriaci cecinit Ducis Vtendalius odas
Muſicus inſignes, his quoq; nomen adeſt.
Iacobus Meilandus. Carmina ſunt etiam iucunda ac blanda Melandi,
Quattuor & vocum conſociata ſonis.
Theodorus Riccius. Claret Onolsbachiæ Theodorus Riccius, illi
Suauibus harmonijs fama parata manet.
Muſici Ioſquiniani. Ioſquini ad dictam formam finxêre ſequentes
Iſacus, Ochemius, Brumeliusq; melos.
Senflius, Agnellus, Petrus de la Rue, Obertus,
Atq; Ducis nomen qui Benedictus habet.
Saxoniæq; Ducum Gualterus Muſicus, atq;
Noricus Othmarus, Reuſchius, ac alij.
Muſici Clementini. Æmula Clementis numeris hi carmina pangunt:
Gombertus, Crequilon, Finotus, atq; Lupus.

Archias

Fragment uit de Elegia de Praecipuis Artificibus et Laude Musices van Valentin Neander (Wittenberg, 1583), waarin Utendal met een distichon werd bedacht (Zwickau, Ratsschulbibliothek).

Fragment from the Elegia de Praecipuis Artificibus et Laude Musices by Valentin Neander (Wittenberg, 1583) in which Utendal was honoured with a distich (Zwickau, Ratsschulbibliothek).

Maii.

7. Mortuus est Alexander Utendal Musicus

8. Sepelitur Alexander.

9. Missa funebris decantatur.

Fragment uit het dagboek van Gerard De Roo (7-9 mei 1581), met de vermelding van het overlijden, de begrafenis en de lijkdienst van Alexander Utendal (Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek).

Fragment the diary of Gerard De Roo (7-9 May 1581), mentioning the death, burial and funeral service of Alexander Utendal (Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek).

Foreword

Josquin des Prez (ca. 1440-1521) and his contemporaries pushed Latin religious motets from the margins of musical genres to a very central position. Besides masses - at the time still the touchstone of compositional know-how - motets were soon established as an equivalent genre set to Latin texts. Nevertheless, composers took a somewhat different course in motets than in masses because they were detaching themselves from predetermined structures and constructive rules. Soon motets became pre-eminent in religious music. Composers were able to demonstrate their freedom of invention, linked to an increasingly deep and intense relation between music and words - Josquin des Prez's psalm motets being the models to emulate.
The quantitative and qualitative peak of 16th century motets was reached by the impressive output of Orlandus Lassus (1532-1594), Kapellmeister of the Bavarian dukes in Munich. Besides Munich the Habsburg courts were the prime centres where Netherlandish polyphony in general and Latin motets in particular were given the opportunity to flourish. At the imperial courts of Vienna and Prague the names of Jacobus Vaet (ca. 1529-1567) and Philippus de Monte (1521-1603) stood out, while at the Innsbruck court of Archduke Ferdinand, Emperor Maximilian II's brother, prime position was taken by Alexander Utendal (ca. 1543/45-1581). Even though Utendal's oeuvre shows a far-reaching influence by Lassus, his best works show a very personal touch, with references to the latest, sometimes experimental tendencies which were then taking root in Italian madrigals (Cipriano de Rore, Giaches de Wert). By doing so he also seems to have obliged the personal and somewhat wayward tastes of his patron.
We hope that this selection of Utendal's motets will convince both musicologists and musicians of the exceptional quality that could be achieved by a composer who has so far been overshadowed by more famous names. Up until now late 16th century motets in German speaking regions have been associated almost exclusively with Lassus, so that many fascinating composers who lived and worked in his shadow have disappeared between the folds of music history, almost unnoticed but certainly deserving a better fate.
Finally, I would like to thank Alamire Publishers for their enthusiasm in making this unknown repertoire accessible once again.

Ignace Bossuyt

The Austrian Habsburgs and the Flemish Polyphonists

On 8 January 1567 Emperor Maximilian II wrote in his diary that his Kapellmeister Jacobus Vaet (° ca. 1529) had died at the early age of 36 (1). This entry in the emperor's diary may have been brief, but it showed his appreciation of this Flemish musician and composer who had directed his court chapel since 1554. The prestige and fame of the Habsburg imperial court chapel had become very reliant on the presence of singers, composers and Kapellmeister from the Low Countries ever since Maximilian I had enrolled Heinrich Isaac (ca. 1450-1517) as his court composer, soon after 1496.

Emperor Ferdinand I, the grandson of Maximilian I and father of Maximilian II, also preferred to recruit his musicians in the Netherlands. When he was crowned King of Bohemia in 1527, the Bruges-born musician Arnold von Bruck (ca. 1500-1554) was asked to lead his court chapel. His successor, Petrus Maessens from Ghent (ca. 1505-1563) was the predecessor of Jacobus Vaet from West-Flanders whose place was taken over in 1568 by Philippus de Monte (1521-1603) who remained Kapellmeister until his death in 1603. It was, however, not only at the imperial courts in Vienna and Prague (under Rudolph II who succeeded Maximilian II in 1576) that Flemish polyphony was flourishing, this was also the case at the archducal residence of Ferdinand of Tyrol, Maximilian II's brother, in Innsbruck. His chapel became renowned thanks to a number of illustrious polyphonists from the Low Countries, including in the first place Alexander Utendal (ca. 1543/45-1581) and Jacob Regnart (ca. 1540/45-1599). Archduke Charles of Styria, however, Ferdinand's third son, showed a preference for Italy by inviting the Italian instrumentalist Annibale Padovano (1527-1575) to lead his court chapel in Graz in 1570, after the resignation of Johannes de Cleve (1528/1529-1582). This personal choice did no harm at all to his friendship and lasting good contacts with related courts which were all in the habit of exchanging musicians regularly. Jacob Regnart, for example, who hailed from Douai, was originally a singer (1557), music teacher (1570) and vice-Kapellmeister (1579) at the imperial court. In 1582 he succeeded Alexander Utendal as vice-Kapellmeister in Innsbruck and three years later he was promoted to the position of Kapellmeister. After Archduke Ferdinand's death in 1595 he returned to his old post of deputy Kapellmeister at the imperial court which was still under the direction of Philippus de Monte. He died in Prague in 1599. Alexander Utendal, his predecessor in Innsbruck, preferred to stay in one place. In 1564 he entered the service of Archduke Ferdinand and, despite an offer of promotion in Dresden (see below), he remained with Ferdinand until his death in 1581. Like Jacobus Vaet, he died young aged about 36.

Virtually all composers who were connected with the Austrian Habsburg courts in the 16th century excelled in writing motets of the highest quality. A representative cross-section of this repertoire by the 'composers in residence' was compiled in 1568 in an extensive five-volume anthology, *Novus Thesaurus Musicus*, an initiative of the Italian industrialist Pietro Giovanelli (Petrus Joanellus) who had this brilliant musical monument to the Habsburgs published in Venice at his own expense. The first four volumes contain more than 200 religious motets, including works by Vaet and Regnart, but also by some twenty other composers who had been or were still connected with the Habsburg courts, or who maintained good contacts, as did Orlandus Lassus who was Kapellmeister in Munich. It was in this anthology that Alexander Utendal made his first mark as a composer of motets. The fifth volume of the *Novus Thesaurus Musicus* should also be mentioned because it is almost entirely devoted to motets honouring members of the Habsburg family: Emperor Ferdinand, who died in 1564, is commemorated in a number of elegies, Emperor Maximilian and Archdukes Charles and Ferdinand are highly

praised in humanist verses, while relatives through marriage are also honoured, such as the Dukes Albert of Bavaria and Alfonso d'Este of Ferrara (2). For the young Alexander Utendal it was too early to be allowed to immortalise his patron in music, but in the following years he was to honour and please his sovereign with a series of motet books which, excepting one, he also dedicated to him. The selection offered here will show conclusively to what extent the composer met the archduke's personal taste in music.

The Life and Work of Alexander Utendal

The Flemish name Utendal refers clearly to a place of origin ('from a dale, a valley') without mentioning anywhere in particular. Since there is no concrete evidence of Utendal's birthplace, we can only go by the geographical distribution of his surname to find out where he came from. In the 16th century the name Utendal and its variants such as *Utendale, Utendaele* and *Uuten Dale*, were most common in East-Flanders, within a wide circle around Ghent. There was already an Utendale family in Ghent in the 13th century and a 14th century aristocratic family there was particularly well-known. Among Alexander Utendal's contemporaries and possible relations a Ch. Utendale should be mentioned. He was also from Ghent and a co-signatory of the Union of Brussels in 1577. There was also Denijs Uuten Dale who died in Ghent on 17 October 1582. In later centuries the name remained common, especially in East-Flanders, but unfortunately there has been no systematic research into the numerous namesakes of which the most common today is Uyttendaele (3). For the time being we can assume that Alexander Utendal was probably born in East-Flanders, possibly in or around Ghent, but the year of his birth is equally obscure. The dates 1543/1545 are the most likely since he was still mentioned as a choirboy in 1559 in an archival document with Mary of Hungary's *Testamentarios* (4). This means that his voice, at that time, had not broken yet. Another argument in favour of ca. 1543/1545 is the date his first compositions were published in the above-mentioned *Novus Thesaurus Musicus*. That year, 1568, he must have been 23 to 25 years old, a not uncommon age for a musical debut.

In the *Praefatio* of his first volume, the *Psalmi poenitentiales* of 1570, Utendal wrote about his own education, stating that 'from a very early age he trained himself in the science of music' (5). In a letter, dated

15 July 1580 and addressed to the Elector August of Saxony in Dresden, he wrote that he had been at the service of the 'Austrian House' since his youth (6). The already mentioned list of *Testamentarios* also reveals that he belonged to the corps of choristers at the court of Mary of Hungary who was appointed Regent of the Netherlands by her brother, Emperor Charles V, in succession to Margaret of Austria. In her own court chapel she continued Margaret's illustrious tradition, even though now it was in Brussels instead of in Mechelen, and also in her country residences, such as the one in Mariemont. From Margaret's court chapel came the *maistre des enfans de choeur* Jehan Goessins who was replaced in 1537 by Benedictus Appenzeller who was also Kapellmeister. Utendal, who probably became a chorister shortly after 1550, can be seen as a pupil of Appenzeller whose name is principally connected with a collection of French chansons, published by Tilman Susato in Antwerp in 1542 (7). In 1556 Mary of Hungary retired to Spain where she died in 1558, the same year as her brother Charles. The list with *Testamentarios*, drawn in Valladolid on 2 February 1559, mentions the chapel members who had accompanied her to Spain. These were compensated with an annual fee, payable for life, in maravedis, the Spanish currency at the time, and payable from 19 October 1558, the day of Mary's death. *Maestro de capilla* at that time was Guillaume Bruneau who had been a chorister in Margaret's court chapel and had moved to Mary's. Apparently he had succeeded Appenzeller who had remained in the Low Countries. Bruneau received an annual fee of 30850 maravedis, while the *tres moços de capilla* received about a third of that sum (10950 maravedis). Besides *Felipe Bruneo*, the maestro's son, they included a *Joan Grossen* and also Alexander Utendal whose name was, curiously enough, spelt as *Alexander Habitendale*, no doubt as a result of difficulties in the pronunciation of his Flemish name (8).

Between 1558/1559 and 1564 there is no trace of Alexander Utendal. It is not known whether he received a stipend for further studies after leaving the regent's court chapel. He is most likely to have returned to the Netherlands from where he left for Bohemia in the company of the former maestro de capilla Guillaume Bruneau in the summer of 1564.
Since 1548 Archduke Ferdinand (1529-1595), the son of Ferdinand King of Bohemia who was to be emperor, had resided as governor in Prague. When, after his father's death in 1564, he was assigned the Western part of Austria (Vorderösterreich, i.e. the Tyrol and the Forelands) Ferdinand immediately started preparations for assuming office in Innsbruck, although the Turkish threat forced him to remain in Bohemia for the time being. The battle against the Turks was a never-ending problem which regularly gave cause to lengthy discussions at various *Reichstage* in Augsburg. During one of these conferences, in 1551, the young Ferdinand had met his aunt Mary of Hungary who, on that occasion, had offered several banquets to King Ferdinand, his eldest son Maximilian and *messeigneurs les archiducs d'Austrie, Ferdinand et Charles, ses nepveux* (9). Without doubt Ferdinand also met her in 1555 during his visit to Brussels where he negotiated with Emperor Charles V about the succession to the German Empire (which soon after went to his father) (10). The young Ferdinand had apparently been impressed by the high standard of the musical performances at the regent's court and, when putting together his own ensemble in 1564, he recruited a number of musicians from her chapel, including Bruneau as Kapellmeister. The latter was also asked to bring along a number of singers since 'the Netherlands are the best place to find good singers' (11). Alexander Utendal, who had reached adulthood by then, must almost certainly have been amongst those singers. A request to be paid overdue wages, dated 2 March 1565, shows that he had already been in service for some time. On that occasion he asked the archduke for a *Hochzeitsteuer* for his wedding to Dorothea Lupatscha, probably a Bohemian girl he had met in Prague (12). The singers Michel-Charles Desbuissons and Christian Hollander came from Emperor Ferdinand's court chapel.

Ferdinand had obviously great ambitions for his court chapel, since he tried to recruit Cipriano de Rore as Kapellmeister. This is known from a letter by Francesco de la Torre, the imperial envoy in Venice. On 28 January 1565 he wrote to Ferdinand that he had not received his letter requesting him to contact de Rore as a possible candidate for leading his chapel, otherwise he would certainly have taken the necessary steps (13). The archduke was also very keen to obtain the most recent repertoire to complement what he had inherited from his father. Early in November 1564 he wrote several requests for music: to his brother-in-law Albert of Bavaria asking him to provide him with a few masses by Orlandus Lassus, to Jacobus Vaet also asking for mass compositions and to Francesco de la Torre, for mass music but above all for *etliche Muteten, die alle neu und etwas sonderliches wesen* (a few motets, which must all be new and special) and composed by Cipriano de Rore. Ferdinand's taste for *etwas sonderliches* was to be a determining factor in the personal compositional style of the most talented Flemish musician at his court, Alexander Utendal. In January 1567 the archduke settled finally in Innsbruck and it is there that during the following years Utendal showed himself to be a composer of exceptional talent, producing works which suited Ferdinand's sometimes eccentric taste to perfection. The chapel rules and regulations, drawn up in Prague on 15 November 1565, also refer to the high degree of difficulty and the exceptional character of the compositions to be learnt. We can read that, besides the common rehearsals of singers and instrumentalists on Wednesdays and Fridays, separate study was also necessary, daily and "wann es die Notturft erfordert" (whenever the need arises) in order to master the "neuen oder alten Messen, Muteten und anderer *derley ungewöhnlichen, frembden und schweren* (14) Gesanken und Stucken" (new or old masses, motets and other such unusual, strange and difficult vocal and instrumental pieces) (15). Musical performances by the court chapel and the court musicians were to be given *zu Kirch, vor der Tafel oder in der Chamer* (in church, at the table, or in the chamber). Music was provided on *hohen und andern Festen pro Choro und solemniter* (high and other feast-days by the choir, in solemn style), or *in collatione* (at the table) *submissa voce* (with muffled voices) *und dennocht mit der völlig Musica und Instrumenten* (but notwithstanding with full forces and instruments) (16). The choir consisted usually of six to eight boys, and three to six singers for the alto, tenor and bass parts. The Kapellmeister's task was to lead all musical performances and to educate the choristers every day *im Singen, Contrapunkt und Componieren* (in singing, counterpoint and composition).

Little is known of Bruneau's work as a composer (17), but Alexander Utendal was certainly very productive. With his seven motets in the *Novus Thesaurus Musicus* of 1568 he still remained in the shadow of his Innsbruck colleagues Michel Charles Desbuissons and Christian Hollander, of whose compositions this collection contained 26 and 25 works respectively. They, however, were at the end of their careers. Hollander died in the summer of 1569, while a volume of motets by Desbuissons - whose date of death is not known - was published in Munich in 1573 (18). Meanwhile Utendal was preparing a monumental cycle which he presented to Ferdinand in November 1569, at the same time asking for financial assistance for its publication (19). This must undoubtedly have been the volume of the four-part *Septem Psalmi poenitentiales adiunctis ex prophetarum scriptis orationibus eiusdem argumenti quinque*, which was published in 1570 by Dietrich Gerlach in Nuremberg and which had been conceived at the request of the archduke himself (20).

Dietrich Gerlach started work as a printer and bookshop keeper in Nuremberg in 1565, the same year he married Catharina Berg, the widow of the publisher Johannes Berg (Montanus) who had been associated with Ulrich Neuber since 1550 and who had died in 1563. His wife immediately took over the business and after Gerlach's own death in 1575 she again continued her husband's business. Their production was initially completely dominated by motets, but in later years Catharina Gerlach's attention was also caught

by profane works in Italian style, such as *canzonette* and *villanelle*. In 1568 Gerlach published the first voluminous anthology of motets by Orlandus Lassus. Besides being associated with Lassus, the name of Gerlach is also linked with religious music by composers such as Jacobus de Kerle, Jacob Regnart, Theodor Riccio, Stefano Rossetti, Giaches de Wert, Johannes Knoefel, Jacob Meiland, Leonhard Lechner and above all Alexander Utendal whose individual volumes were all published by Gerlach, the first one being the *Septem Psalmi poenitentiales* (21).
The dedication to Ferdinand was dated 2 February 1570 (*IIII Nonas Februar*). The Innsbruck court poet, the Dutchman Gerard de Roo, paid tribute to the composer and his volume in the following distichs:
In Psalmos poenitentiales Alexandri Utendal.
Movit Iessaeus coelestia numina Vates,
Dum caneret dulci flebile voce melos.
Verba manent, sed dulce melos cariosa vetustas
Sustulit, hoc damno Musica tristis erat.
Donec Alexander modulos hac addidit arte,
Psalmographum ut melius non potuisse putem.
In translation: On the Penitential Psalms by Alexander Utendal. The prophet David moved heavenly powers when he sang his laments with his soft voice. The words have remained, but the sweet melody did not survive the ravages of time. The goddess of music kept mourning this loss until Alexander set the text to music again with so much artistry that the psalmist, in my opinion, could not have done it better.

The volume of Penitential Psalms was the result of a grand plan. The composer wanted to put into practice the new theory of the twelve modes, as propagated by Heinrich Glareanus in his *Dodecachordon* (1547). In order to make up his number twelve, Utendal added five prayers to the seven Psalms, called *orationes*, with a similar content (including extracts from the prophet Jeremiah). His choice was determined, according to the dedication to Ferdinand, by the bad times they had to endure, 'the fire of war which looks as if it might soon destroy the whole Christian world'. He therefore thought it better to set to music 'some salutary and commendable lessons from the Holy Bible' which 'apparently greatly strengthen the faith and encourage patience in adversity', rather than indulging in 'some useless compositions to weaken and effeminate the mind'. The archduke's immediate involvement should probably be seen in the light of the artistic rivalry between friendly courts - quite prevalent at the time, in this case rivalry with the Bavarian court of Munich. Ferdinand enjoyed warm relations with Albrecht, his brother-in-law who was married to his sister Anna. Orlandus Lassus often stayed in Innsbruck when travelling to Italy and did so in 1574, 1578, 1584 and 1585 (22). The 'secret' Munich codex containing Lassus's *Psalmi Davidi Poenitentiales* - probably composed around 1559 but published only in 1584 - was precisely the kind of challenge Ferdinand craved for: to have a musical equivalent at his court which was not only being made public but which also surpassed its model. Undoubtedly Ferdinand knew of the existence of Lassus's psalms. As a friendly sovereign who was a regular guest at Munich, he may even have had the privilege to attend a performance in the presence of a select number of guests, as may have happened in February 1568 during the celebrations for the wedding of crown prince William with Renata of Lorraine. That Archduke Ferdinand was a regular guest there is clear from the account of the *Venuto del Serenissima Ferdinando d'Austria*, the entry which was the first to be described by Massimo Troiano in his famous *Discorsi delli triomphi* (23). Just as Lassus gave a practical illustration of the classical rules of the eight modes in his psalms (for this reason he added an eighth composition, the psalm *Laudate Dominum de caelis*) (24), Utendal wished to propagate the new theory by Glarean which, as the composer explained extensively in his *Ad lectores*, had far too few adherents in the German speaking regions. The archduke and the composer's familiarity with - and admiration for - Glarean's work becomes understandable when considering that the German city of Freiburg fell within Ferdinand's jurisdiction. It was there, at the Albertina University, that Glarean

held the chair in poetics from 1527 onwards. In Glarean's private home music was performed quite regularly, while in the nearby Franciscan convent of St. Clara three nuns sang *im Figuralgesang auf drei Stimmen*, directed by Glarean. In 1562 they sang a vesperal liturgy for Emperor Ferdinand I and in 1567 (four years after Glarean's death) they sang for Archduke Ferdinand (25). Glarean's modal theory was first put into practice by his pupil Homerus Herpol who published a monumental collection of motets set to texts of the gospels for use throughout the liturgical year, in Nuremberg in 1565. They were divided into four 'dodecads', with each time twelve works in the twelve modes, with the addition of six motets in the *usitatiores modi* (26). The first theoretical paper in the German speaking regions which discussed the new theory extensively was the *Musicae practicae elementa* by Gallus Dressler. Since this textbook was only published in 1571 it is understandable that in 1570 Utendal was intent on having the best possible conditions for the publication of his extraordinary work. This explains his *Ad lectores* where he asked the reader to be favourably disposed and show at least some understanding for the new theory he was defending, and not to consider him a 'corrupter of old music' (*priscae musicae corruptor*). He refers to the writing of Glarean and Zarlino, 'read and accepted by every right-thinking Italian'. That is why he hoped to achieve similar results with his own work as Zarlino did in Italy, namely that the Germans 'who in each field of science are inferior to no other nation' would also be encouraged to read Glarean who presented the twelve modes 'with mathematical proof, the strongest arguments and very clear examples' (27). Utendal's *Psalmi* were often quoted as examples of Glarean's modal theory by music theoreticians, in the first place by the German humanist Johann Thomas Freigius (1543-1583) who had attended Glarean's lectures in Freiburg and in 1582 had written a book on art and science, entitled *Paedagogus*. Its fifth part was *De musicae elementis primis* and was based on an unpublished treatise by his pupil Conrad Stuberus. The modes were illustrated with fragments from Utendal's work (28). His *Psalmi* were also admired by the composer and theorist Andreas Raselius who, in his treatise of 1589 *Hexachordum sive quaestiones musicae practicae*, mentioned Utendal in the same breath as Lassus. The same year Raselius compiled the *Dodecachordum vivum*, a manuscript of motets containing 144 compositions *secundum XII modos* - with each time twelve examples per mode - for which he selected eleven works or *partes* from Utendal's volume (29). Utendal's *Psalmi poenitentiales*, under the strong impulse of his patron, showed him as a composer who was in touch with the latest tendencies of his time. Stylistically Orlandus Lassus was undoubtedly his paragon and Utendal conscientiously followed his dramatic and expressive motet style with imitative counterpoint as the foundation of composition. Some unusual passages, inspired by the text, caught the attention of the theorist Freigius. He quoted, for example, the (prohibited) ascending major sixth on the words *non avertas faciem tuam a me* (do not avert your face from me) in the Penitential Psalm 5 (*Domine exaudi orationem meam*), with the following comment: *sexta exprimens gestum se avertentis* (the sixth which expresses the gesture of averting oneself). With this first work Utendal gave an excellent illustration of the then current aesthetic principles of *imitatio* and *emulatio*: imitation of an admired model linked to the competitive desire to surpass it. Orlandus Lassus was and remained the decisive influence on Utendal's work, even though in later works he took the consequences of the innovations - brought on by Ciprianus de Rore and Giaches de Wert - further than Lassus himself.

In his *Praefatio*, the dedication, of the *Psalmi* Utendal wrote that he was preparing another collection of compositions which he had, however, left unattended with the publication of the Penitential Psalms in mind. Here he undoubtedly meant his first volume of motets which was published one year later, in 1571, by Gerlach (*Cantiones Sacrae ... Liber primus*). The title page mentions Utendal as *musicus Serenissimi Archiducis Ferdinandi* and it was to his

patron that Utendal dedicated this book. As in his previous work Utendal again gave preference to psalm texts in these 21 five-part motets. Ten motets are set to complete psalms or psalm verses, occasionally compilations from a number of psalms. Other texts are borrowed from the Song of Songs, responsories and antiphons, and also from two canticles from the New Testament (*Benedictus Dominus*, the Canticum Zachariae, and *Nunc dimittis,* the Canticum Simeonis). Three motets have a profane character: two are humorous table motets (*Hispanum ad coenam* and *Deus qui bonum vinum creasti*), while the opening piece is a dedicatory motet (*Ferdinande*), a musical extension of the dedication and a splendid example of the literary and musical humanist tendencies of the time (see below). In his motets Utendal demonstrated his knowledge of traditional composition techniques, while on the other hand he showed his interest in the most recent developments, presumably to please Ferdinand's taste who, as has been mentioned above, was always keen to find *etwas sonderliches*, something unusual. This he found in De Rore's work, especially in the far-reaching chromaticism in his harmony, used mainly in function of word-painting (many cross-relations and alterations, including the then not so common A flat) (30) and the rhythmic subtlety of the 'note negre' technique which, for some time, was quite popular in madrigals (31). Lassus was the predominant inspirational source for the two table motets, *Hispanum ad coenam* and *Deus qui bonum vinum*, texts which - as far as is known - have been set to music only by him and Utendal (32).

In his second volume of motets, *Sacrae Cantiones … Liber secundus*, published in 1573 and again dedicated to Ferdinand, Utendal went even further and took a complete publication by Lassus as his model, namely *the Sacrae Cantiones … Liber quartus*, which had been published in Venice in 1566 by Antonio Gardano (33). For the first time Utendal brought together six- and eight-part motets (16 and 4 respectively), as Lassus did in his collection of 1566.

Even more noticeable is the choice of the texts and the placing of some motets. The first one is set to the first verses of the first chapter of the Gospel according to John (*In principio erat verbum*), and both composers produced a monumental work in three *partes*, followed by a second gospel motet - also in three *partes* - with the theme of the incarnation and the birth of Christ (Lassus chose *Cum natus esset*, based on Matthew, 2, 1-12, on the visit by the Magi from the Orient; Utendal *In illo tempore missus est*, Luke I, 26-38, on the Annunciation to Mary). The 'cyclical idea' which Boetticher thinks to be able to read in Lassus's volume - the initial motet begins with *In principio erat verbum* (in the beginning was the Word) and the final piece ends with the words *ex hoc nunc et usque in saecula* (from now to eternity) - seems to be equally present in Utendal. The last motet (*Haec dicit Dominus*, Hosea, 6, 1-3a) ends with the words: *vivificabit nos post duos dies, in die tertia suscitabit nos* (after two days will he revive us: in the third day he will raise us up). The volume spans eternity, from the beginning when there was only the Word, to the end of time. The central idea is Christ's incarnation, his death and resurrection, linked to the suffering of mankind and its spiritual rebirth (34). Utendal had become familiar with Lassus's book of motets either through the original Venetian edition of 1566, or - more probably - through the already quoted anthology of Lassus motets which Gerlach published in 1568 and which contained all the motets of 1566. This anthology also includes Lassus's motets *Missus est angelus* and *Scio enim quod redemptor meus*, the texts of which correspond to two compositions from Utendal's second book of 1573.

Compared to Utendal's first book, the choice of texts is much more varied here. Besides the psalms, which do remain the most important source (seven works), Utendal did not only draw from other books in the Old Testament (Job, Hosea), but also from the New Testament (the Gospels and epistles of Paul). There are also some liturgical and non-biblical texts such as the reflection on the transience of life on earth *(Mors*

tua, mors Christi) (35). A profane motet (*Tandem triumphans*) pays tribute to Archduke Charles, Ferdinand's brother, set to a humanist poem consisting of four alcaic stanzas, a typical Horatian metre which was seldom used in stately music. Most probably Utendal wrote this work on the occasion of Charles's visit to Innsbruck in June 1569 (36). Also of humanist inspiration are the two poems printed in the front of the book. The first, in distichs and by the otherwise unknown Iohan. Molitor, praises Utendal's compositions for their religious contents, so that they appear favourably compared to so many other works of the time which prefer to sing of worldly love rather than of the Christian faith (37). Certainly worth mentioning is the second poem, called *epigramma* and addressed to the *candidos iudices huius artis* (the candid judges of this art). The author, who signed as M.A.B., refers in the following words to these compositions' high level of difficulty:

Harmoniae, quales continet iste liber:
Saepius exerce, vinces iterando laborem,
Et tibi dulcescent haec iterata magis.
Nam quae pulchra, eadem quoque sunt graviora, nec illa
Consequitur quisquam, ni vigilare velit.
Nil ideo quoque difficile est, quod non, studiose
Quaerendo, invenias, subiiciasque tibi.
Verum ut proficias, nulla indignatio prodest.
Sed vehemens studium vincere quaeque valens.
Quare age, quisquis eris, modulos hos disce, priusque
Iudicium facias, exagitesve, bonos.

In translation: If the songs which this book contains seem difficult at first, practise often, and by repetition you shall conquer the problems, and these often repeated melodies will sound softer in your ears. For they are excellent, but also rather difficult, and whoever is not willing to make an effort, will not be able to master them. If one keeps on striving diligently nothing shall be so difficult that one cannot dominate it and keep it under one's control. Dissatisfaction will not help you to make progress, only persevering exercise will do so since this can conquer all difficulties. Whoever you are, practise these excellent songs thoroughly, before judging them or expressing any disapproval.

This call for perseverance seems especially warranted given the unusual melodic turns which the composer indulged in *ex textus sensu* (from the meaning of the text), especially unusual jumps such as the minor seventh and even the twelfth (38) and the use of a completely chromatic theme in the motet *Adesto dolori meo*. Extreme rhythmic complexity is characteristic in the motet *Mors tua, mors Christi*. Another composition which takes a special place is the motet *Fratres expurgate vetus fermentum*, set to a text from Corinthians (5, 7-8), where Paul makes an appeal to lay down the old spirit in favour of the new truth (Christ). It seems to us that for this composition Utendal deliberately chose the Lydian mode according to Glarean (finalis F with B sharp), as a symbol for the new doctrine which definitely replaced the old system. Numerous theorists mention this work as an ideal example of the Lydian mode according to Glarean (39).

The exceptional degree of difficulty, the chromatic experiments, the rhythmic complexity and the explicit application of Glarean's modal theory are all elements which suited Archduke Ferdinand's taste for the unusual wonderfully well. Here a new name also emerges in the sphere of influence: Giaches de Wert (1536-1596) who since 1565 had been maestro di cappella at the Mantuan court. Exuberant melodic jumps and bizarre harmonic turns were constant ingredients of his musical language. No doubt Alexander Utendal knew the reprint which Dietrich Gerlach published in 1569 of De Wert's first book of motets, originally published in Venice in 1566. Utendal's motet *Adesto dolori meo*, set to a text which refers to Job, is undoubtedly based on De Wert's composition of the same name in that book. Utendal, however, intensified the lament on *adesto dolori meo* by chromaticising the exordium motif completely on the ascending and descending fourth, while De Wert still kept a whole tone there (40). De Wert's motet in turn refers to Clemens non Papa's *Adesto dolori meo*, published in 1533, where the initial theme runs through the notes of a fourth, but still

in diatonically descending seconds (with only one semitone) (41). As is well-known, Clemens was an essential link in the evolution of the 'free, expressive' motet which reached an absolute climax in the second half of the 16th century with Orlandus Lassus, Giaches de Wert and Alexander Utendal (42). It is our opinion that Utendal's second volume of motets belongs to the best of his total output. In these six- and eight-part works he used to the full all the possibilities of contrasting choral groups, a technique which he applied here systematically for the first time. More than in the first book he leaned towards a more vertical style of writing, sometimes even towards homorhythmic declamation, something he had previously avoided. Imitative counterpoint, however, remained predominantly his compositional foundation. More than in the five-part motets he grouped the parts in twos or threes. Sometimes even the fermata and general pauses, or the simultaneous ending of a phrase by all voices result in clearly pronounced caesuras. Melodies are particularly rich and varied. Amongst his most inspired ideas is certainly the beginning of the motet *In principio erat verbum.* The fine balance between exemplary syllabic declamation and never pervading melismas is really admirable. Textual expression is often more pronounced than it was before, but he always judiciously selected the texts and text fragments which he wished to intensify emotionally or pictorially (emphatically in *Adesto dolori meo*, *Terra tremuit* and *Mors tua*, more controlled in *O altitudo divitarium* and *Fratres expurgate*).

It is clear that Utendal's services were appreciated by the archduke who appointed him as singing teacher of the choristers in 1572 (or possibly even earlier) and probably promoted him at the same time to deputy Kapellmeister (or possibly a few years later, but certainly not after 1576) (43). As music teacher he was expected to instruct the choirboys *teglich im Componiren und sonst in der Music* (thoroughly in composition and further in music). As deputy Kapellmeister he replaced Guillaume Bruneau when the latter was ill, on holiday or absent. More than once Bruneau undertook a journey to the Low Countries, especially to recruit new singers (as he did for example in 1574 and 1576). Utendal's occupation as a composer did not yet seem to suffer from all his other activities: in the same year 1573 when the second book of motets was published, a volume of Masses and Magnificats also came out (*Tres Missae, quinque et sex vocum ... item Magnificat, per octo tonos, quatuor vocum*), followed in 1574 by his only collection of secular music, *the Froeliche newe Teutsche unnd* (sic) *Frantzoesische Lieder* (with 13 four-, five- and eight-part German lieder and the same number of four- to six-part French chansons). The book of Masses and Magnificats was dedicated to Count Schweichard von Helffenstein who in 1570 had succeeded his father Georg as governor of the Tyrol and its Forelands (44). The three masses belong to the then current type of parody masses. Two are based on motets, the six-part *Missa Repleti sunt omnes* on his own five-part motet, the six-part *Missa Las me fault il* and the five-part *Missa Surge propera* on six-part and five-part models by Lassus. In these masses he betrays his perfect control of parody technique which varies from pure quotation to a very free treatment of the musical material. In the Magnificats, as usual a cycle *per octo tonos*, he achieved a successful synthesis between traditional elements proper to the liturgical genre (cantus firmus, imitation and canon techniques) and the new attainments of 16th century composition (such as the adaptation to text declamation, the inclusion of cadence formulas in Gregorian chant and the increase of the number of alterations) (45).
The archduke himself was once more, understandably, the dedicatee of the collection of German lieder and French chansons. Understandably, because with these works the composer had once again *etwas besonderes* in mind. The title page mentions explicitly that here are "Froeliche newe Teutsche unnd Frantzoesische Lieder, lieblich zu singen, auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen, *nach sonderer art* (46) der Music Componitt (sic) mit vier, fuenf

und mehr stimmen" (jolly new German and French songs, lovely to sing, also to be played on all kinds of instruments, composed following a special art of music, with four, five or more voices). In his dedication to Ferdinand, Utendal again emphasised the special character of these compositions: *(...) hab ich dieselben auff eine sondere frembde und doch liebliche art und Meloden Componirt und verfertigt* (have I composed and crafted these in a certainly strange but nevertheless lovely melodious way). The German lied was undoubtedly a well-loved genre in Innsbruck (witness the compositions by Christian Hollander and particularly Jacob Regnart) (47). Less obvious was the combination with French chansons which apparently were equally liked by his Serene Highness. It is also clear that Utendal's book was successful, for it was reprinted posthumously in 1586. The *sondere art* of the German lieder was probably connected with the often emphatically madrigalist approach and this again points to Lassus's songs, although Utendal sometimes took detailed expression to an extreme. In the French chansons he joined the Ronsard vogue which became fashionable in the 1570s (with volumes set entirely or almost entirely to texts by Pierre de Ronsard, by composers such as Philippus de Monte, 1575, and Jean de Castro, 1576). Chansons, however, were generally limited to France and the Low Countries, and not so popular in the German regions, which means that Utendal's collection did have a special profile, due in particular to the exceptional combination of German and French (48). More than the German songs, Ferdinand probably loved the French ones which were so 'different', particularly the extremely madrigalist *Petite nimfe folatre*, the distinctly chromatic *Ie veus morir* (with alterations F sharp, C sharp, G sharp, D sharp and A sharp), the 'note negre' chanson *Pleut il à dieu* and the French strophic villanelles *Ie seufre tourment* and *Iay mis mon affection* (49).

After 1574 Utendal's talents began to wane somewhat, and only one more individual book was published. This was a third book of motets *(Liber tertius Sacrarum Cantionum*, 1577) with a dedication to Andreas, Archduke Ferdinand's eldest son who had recently been appointed cardinal without holy ordination. The dedication, dated 1 May 1577, was clearly connected with this occasion. The composer wrote that he estimated it to be his duty to offer His Serene Highness a present as a sign of dedication. A praise poem in distichs refers to the 'purply scarlet cardinal's hat' (*puniceo galero*). Later Andreas became bishop of Konstanz and Brixen. In his residence in Konstanz he kept a court chapel which was directed by the Netherlandish composer Jan Lefebure who published some volumes of motets and madrigals. After Andreas's death in 1600 Lefebure became Kapellmeister of Mainz Cathedral (1600-1607) (50). In his third volume Utendal returned predominantly to five-part compositions (eighteen five-part and two six-part works). They are a heterogeneous collection of motets set to texts from the Book of Psalms, Job, Isaiah, to antiphons and responsories, anonymous prayers, a German chorale (*Ich rüf zu dir Herr Jesu Christ*), an ode by Horace (*Rectius vives Licini*) and a moralising Latin proverb which, like the Latin ode, praises the golden mean (*Infima contemptum pariunt*) (51). In this last volume Utendal continued following the direction he had taken in his second book. In the five-part works, for example, he systematically applied the principle of divided choirs (which was practically totally absent from his five-part works of 1571). The counterpoint is more transparent and less compact. He also favoured increasingly short, rhythmically terse, often strictly syllabic motifs instead of broadly expanding themes (such as in *In principio erat verbum* in book 2). This leads to a more fragmented and more stereotypical melodic structure. The compositions in this third book are on average much more concise than the earlier works. Expression is often more controlled than in the motets of the second book. The four motets which Utendal put at the end each show a specific characteristic, compared to the other sixteen works. The 'proverb motet' *Infima contemptum pariunt* (No. 17) is extremely succinct and virtually strictly homophonic. Was it

perhaps written for a school play, such as Lassus's *Mortalium iucunditas* (52)? *Ich rüf zu dir Herr Jesu Christ* (No. 18) is a chorale motet where the original melody is paraphrased and treated as cantus firmus, punctuated with harmonic subtleties which induced H. Osthoff to talk of a *harmonisch sehr eigenwillig geformter Satz* (a harmonically very wilfully formed composition) (53). In this chorale Utendal integrated the harmonic language which he used in his freely conceived compositions. In the six-part Caecilia motet *Cantantibus organis* (No. 19) he processed an ostinato litany formula, *Sancta Cecilia ora pro nobis*. His last work, *Rectius vives Licini* (No. 20), adds a remarkable contribution to the typically German repertoire of humanistic odes. Although he borrowed the tenor melody from Petrus Tritonius's volume of odes (1507), he did enrich the genre with the artistic means of expression of the motet, including a freer treatment of rhythm, closer to accentuating word declamation than to strict antique metre (54). In this third book the relationship with Orlandus Lassus's work keeps reappearing, although the influence of De Rore and De Wert is not entirely relegated to the background. Reminiscent of Lassus is, for example, the treatment of the chorale and the choice of three texts of Isaiah (*Iube Domine benedicere*, *Consolamini popule meus* and *Iube Domine benedicere*), three 'lectiones' for Christmas matins which before then had only been set to music by Lassus. They were published in 1575 in the fourth volume of *Patrocinium Musices*, a few years before Utendal's third book of motets (55).

It is possible that Utendal's productivity suffered from his tasks as music teacher and deputy Kapellmeister, made even heavier in 1578 when he also became responsible for the material well-being of the choirboys, a task of *Kost und Wohnung* (Board and Lodging) he took over from Bruneau (56). It is clear, however, that his employment at Innsbruck gave him great satisfaction because he declined the Elector of Saxony's offer to become court Kapellmeister in Dresden, to succeed the Italian Antonio Scandello who had died on 18 January 1580. After failed attempts to attract Orlandus Lassus, Anton Gosswin, Jacob Regnart and Balduin Hoyoul respectively, the Elector finally requested help from the Innsbruck court with which he entertained friendly relations. On 15 July 1580 Utendal wrote his negative answer in a letter (already quoted above) (57), giving his reasons for not accepting the post. These were, first, that he had recently been given the task of caring for the choirboys (a promotion which could lead to the function of Kapellmeister); and, second, that he enjoyed the payment of an annuity due to the fact that he had been serving the Austrian House *von Jugent auf* (since his youth). He was possibly also deterred, like the other candidates, by the fact that Dresden was a Protestant court, but it should also be mentioned that, after an intervention by Ferdinand, Utendal had become the owner of his own home and garden in 1579 (58). The Elector finally thought he had found a suitable candidate in the Italian Giovanni Battista Pinello (ca. 1544-1587) who had been recommended by Emperor Rudolph II. During the years 1576-1577 Pinello had been a tenor at the Innsbruck court (59), but his appointment provoked endless disputes and discussions between the Italian and the German musicians, polemics that went on for another two centuries (60)!

In the autumn of 1580 Utendal undertook a journey around the German regions to enrol new choristers, and as a result he soon had, besides the six *Ordinari-Singknaben*, several *Extra-Ordinari* at his disposal (61). Shortly after his return, however, he fell ill and died on 7 May 1581. The court poet Gerard de Roo noted in his diary:

Maii
7. Moritur Alexander Utendal Musicus
8. Sepelitur Alexander
9. Missa funebris decantatur (62).

In translation: 7 May: the musician Alexander Utendal has died. 8 May: Alexander has been buried. 9 May: a funeral mass has been sung.

Anyone who is interested in the administrative rigmarole regarding his legacy and his widow's pro-

blems with overdue accounts, debts etc. I would like to refer to the extensive documentation compiled by Edmond Vander Straeten (63). More interesting, however, was the question who was to succeed Utendal. Negotiations with Alard Gaucquier and Severin Cornet came to nothing (64). Eventually Ferdinand managed to enrol Jacob Regnart who had been the choristers' teacher *in musica* since 1570 and since 1579 deputy Kapellmeister under Philippus de Monte at the imperial court. There he fulfilled exactly the same tasks as Utendal in Innsbruck. In April 1585 he entered the service and after Guillaume Bruneau's death on 13 December 1584 Regnart became Kapellmeister, a post he held until the death of the archduke on 24 January 1595. As mentioned above, he then took up his old post again of vice Kapellmeister at the imperial court (65).
The death of Archduke Ferdinand meant the disappearance of a patron who for thirty years had kept a court chapel which was amongst the best in the German speaking world, partly thanks to the presence of a great number of excellent singers and composers from the Low Countries. Besides Utendal and Regnart it is worth mentioning Franciscus Sales and various members of the Flori family (Jakob, Johann and Georg). The high esteem in which Ferdinand was held in the world of music is also reflected in the numerous musical dedications and gifts he received, from composers such as Andrea Gabrieli, Antonio Scandello and Stefano Rossetti (66). The court was also a meeting place for virtuoso instrumentalists, especially lutenists from the Low Countries, Italy and Germany (Nikolaus Balamanuto, a certain Jakob Niederländer and Melchior Newsidler) (67).
Alexander Utendal's musical legacy consisted of more than just his compositions. As teacher of the choirboys he had formed a great number of musicians, some of whom also made a name for themselves as composers, such as Melchior Schramm (ca. 1553-1619) and Blasius Am(m)on (ca. 1560-1590) (68). His output as a composer is mainly embodied in the quoted publications, but there are also a limited number of other works, known from printed compilations (these are three German lieder which were published posthumously in 1585) (69) and from manuscripts. It is worth mentioning the two compositions which have only been preserved in manuscript form: the *Missa Frisch ist mein Sinn*, a parody mass on his own German song, and an exceptional motet for 23 voices, divided into four choirs in the bizarre combination of 4-4-4-11 (*Angelus Domini descendit de caelo*) (70). The widespread distribution of his printed works is reflected in their inclusion in numerous contemporary music manuscripts (choral books, part-books and organ tablatures) (71). His complete known output includes 77 motets, 4 masses, 8 Magnificats, 16 German lieder and 13 French chansons, altogether 118 compositions.

Sixteen Motets by Alexander Utendal

As a representative cross-section of Alexander Utendal's artistry in the composition of motets, sixteen have been selected from the *Novus Thesaurus Musicus* (1568) and the three volumes of *Sacrae Cantiones* (1571, 1573 and 1577). The *Septem Psalmi poenitentiales...* are fully available in modern edition in the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (volumes 138-139, edited by S. SCHULZE, Graz-Vienna, 1985).

Novi Thesauri Musici liber primus

1. *Plangent eum quasi unigenitum*, 2a p. *Mulieres stantes et flentes* (6v.) (RISM 1568²)
Text: the two *partes* are based on antiphons from the Lauds of Easter Eve (Sabbato Sancto, ad Laudes, Ant. 2 and Ant. ad Bened.). The text of the second antiphon reveals a few variants and the second sentence of the first antiphon (*quia innocens*) has been added. As a result the text takes on the form of a responsory (1a pars: a-B - 2a pars: c-B).
Cf. *Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae* ..., Paris-Tournai-Rome, 1949, pp. 440-441.

Novi Thesauri Musici liber secundus

2. *Iubilate Deo omnis terra* (8v.) (RISM 1568³)
Text: Psalm 99.

Sacrarum Cantionum (...) liber primus (1571)

3. *Ferdinande*, 2a p. *Si tamen haec* (5v.)
Text: dedicatory motet on a neo-Latin text in distichs.
The tenor part constantly repeats a four-note motif on the vocative case *Ferdinande*. This ostinato motif was conceived as a 'soggetto cavato' (Fer-di-nan-de = D-E-F-D). The motif is however transposed to other pitches than the soggetto-cavato solmisation (e.g. C-D-E-C).

4. *Domine ne in furore*, 2a p. *Miserere mei Deus*, 3a p. *Covertere Domine* (5v.)
Text: Psalm 6, 2, 3 and 5 and Psalm 37, 16 (fragments from two penitential psalms).

5. *Introduxit me rex* (5v.)
Text: Canticum canticorum, 1, 3b.

6. *Oculi omnium in te sperant*, 2a p. *Iustus Dominus* (5v.)
Text: Psalm 144, 15-18.

7. *Benedictus Dominus Deus Israel* (5v.)
Text: Luke 1, 68-79 (Canticum Zachariae, a part of the Lauds).
A cantus firmus motet, based on the first psalm tone with the eighth differentia of the first mode. The text is divided into separate verses, with the Gregorian melody in the tenor, or as 'cantus firmus vagans'. Some verses are for smaller forces: *Iusiurandum quod iuravit* (4v., without cantus) and *Ad dandam scientiam* (3v., without quintus and bassus). The *tacet* is marked with a short humorous proverb which starts from the first word of the *tacet* verse. The cantus part bears the following note: *Iusiurandum tacet* (he silences the oath = he does not swear the oath) at the quintus *Ad dandam nihil potuit* (he was not able to give (knowledge/evidence) and at the bassus *Ad dandam scientiam obmutuit* (he fell silent whilst giving evidence).
Cf. B. STÄBLEIN, *Psalm. B. Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter*, in: MGG, 10, 1962, col. 1683; ID., *Laudes*, in: MGG, 8, 1960, col. 323-324; *Antiphonale* ..., p. 8*; P. WAGNER, *Einführung in die gregorianische Melodien*, Vol. 3, Leipzig, 1921, pp. 102-103 and 134.

Sacrae Cantiones ... liber secundus (1573)

8. *In principio erat Verbum* (6v.), 2a p. *Hic venit testimonium* (5v.), 3a p. *In sua venit* (6v.)
Text: John 1, 1-14. The secunda pars is five-part (without sextus, a second tenor).

9. *Mors tua, mors Christi,* 2a p. *Quidquid erit tandem* (6v.)
Text: probably by the medieval preacher Henricus Langenstain de Hassia.
Cf. *Initia Carminum versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittelalticher Dichtungen,* ed. H. WALTHER, 2nd edition, Göttingen, 1969, p. 577 (No. 11275) and *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung,* ed. H. WALTHER, Göttingen, 1964, p. 942 (No. 15210).

10. *O Domine multi dicunt* (6v.)
Text: Psalm 3, 3-4. The word *Domine* is borrowed from verse 2 and the exclamation O has been added.

11. *Fratres expurgate* (6v.)
Text: 1 Cor. 5, 7-8.

12. *Adesto dolori meo* (6v.)
Text: responsory based on Job, 30, 31.
Cf. *Antiphonaire monastique de Lucques (Paléographie musicale,* Vol. 9, Tournai, 1906,, p. 268) and *Antiphonaire monastique de Worchester (Id.,* Vol. 12, Tournai, 1922, p. 174).

13. *Haec dicit Dominus* (8v.)
Text: Hosea 6, 1-3a.

Liber tertius Sacrarum Cantionum (1577)

14. *Ecce quam bonum* (5v.)
Text: Psalm 132, 1 and Psalm 35, 9-10 (with repetition at the end of verse 1 of Psalm 132, with an ABA form as a result).

15. *Respice in me* (5v.)
Text: Psalm 24, 16 and 18 and Psalm 139, 13. The first part, set to the two verses of Psalm 24, corresponds with the text of the Introitus for the third Sunday after Whitsun.
Cf. *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae*, Paris-Tournai-Rome, 1952, p. 327.

16. *Infima contemptum pariunt* (5v.)
Text: moralising proverb with an admonition to adhere to the golden mean.

The Texts of the Motets

1. Plangent eum quasi unigenitum,
quia innocens Dominus occisus est.
Mulieres, stantes et flentes, lamentabantur Dominum,
quia innocens Dominus occisus est.

2. Iubilate Deo omnis terra,
servite Domino in laetitia.
Introite in conspectu eius in exsultatione.
Scitote quoniam Dominus ipse est Deus;
ipse fecit nos, et non ipsi nos, populus eius et oves eius.
Introite portas eius in confessione,
atria eius in hymnis, confitemini illi.
Laudate nomen eius, quoniam suavis est Dominus;
in aeternum misericordia eius,
et usque in generatione et generationem veritas eius.

3. Ferdinande, tuo congestos nomine cantus,
atque pios hilari suscipe fronte modos,
munera quippe sacris haec sunt excerpta viretis,
et quae Thespiadum fonte rigata fluunt.
Si tamen haec nequeant, princeps, habuisse patronum,
auxilio videas deficiente mori, ergo tua virtute
meum defende laborem, et fac ingenio posse placere tuo.

4. Domine, ne in furore tuo arguas me,
neque in ira tua corripias me.
Miserere mei, Domine, quoniam infirmus sum;
sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.
Convertere, Domine, et eripe animam meam;
salvum me fac propter misericordiam tuam.
Quoniam in te, Domine, speravi;
tu exaudies me, Domine Deus meus.

5. Introduxit me rex in cellaria sua;
exsultabimus et laetabimur in te,
memores uberum tuorum super vinum;
recti diligunt te.

1. They shall lament him as a first-born child
For the Lord was innocent, yet killed.
Women stood and wept, lamenting the Lord,
For the Lord was innocent, yet killed.

2. O be joyful in the Lord, all ye lands:
Serve the Lord with gladness,
And come before his presence with a song.
Be ye sure that the Lord he is God:
It is he that hath made us, and not we ourselves;
We are his people, and the sheep of his pasture.
O go your way into his gates with thanksgiving
And into his courts with praise, be thankful unto him,
And speak good of his Name, for the Lord is gracious;
His mercy is everlasting,
And his truth endureth from generation to generation.

3. Ferdinand, please be happy to accept the songs
and the pious melodies which were compiled in your name,
for these gifts were picked in holy meadows
and in rivers flowing from the Thespian springs.
However, prince, should these melodies not find a patron,
and should you see they might die through lack of support,
then please let your virtue defend my work,
and let your innate quality help its appeal.

4. O Lord rebuke me not in thine indignation:
Neither chasten me in thy displeasure.
Have mercy upon me, O Lord, for I am weak:
O Lord, heal me, for my bones are vexed.
Turn thee, O Lord, and deliver my soul:
O save me for thy mercy's sake.
For in thee, O Lord, have I put my trust:
Thou shalt answer for me, O Lord, my God.

5. The king hath brought me into his chambers:
We will be glad and rejoice in thee;
We will remember thy love more than wine:
The upright love thee.

6. Oculi omnium in te sperant, Domine;
et tu das illis escam in tempore opportuno.
Aperis tu manum tuam, et imples omne animal benedictione.
Iustus Dominus in omnibus viis suis,
et sanctus in omnis operibus suis.
Prope est Dominus omnibus invocantibus eum in veritate.

6. The eyes of all wait upon thee, O Lord:
And thou givest them their meat in due season.
Thou openest thine hand, and fillest all things living with plenteousness.
The Lord is righteous in all his ways,
And holy in all his works.
The Lord is nigh unto all them that call upon him, to all that call upon him in truth.

7. Benedictus Dominus Deus Israel,
quia visitavit et fecit redemptionem plebis suae.
Et erexit cornu salutis nobis in domo David pueri sui.
Sicut locutus est per os sanctorum,
quia saeculo sunt prophetarum eius.
Salutem ex inimicis nostris,
et de manu omnium qui oderunt nos.
Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris
et memorari testamenti sui sancti.
Iusiurandum quod iuravit ad Abraham patrem nostrum,
daturum se nobis.
Ut sine timore de manu inimicorum nostrorum liberati,
serviamus illi.
In sanctitate et iustitia coram ipso omnibus diebus nostris.
Et tu, puer, propheta altissimi vocaberis;
praeibis enim ante faciem Domini parare vias eius.
Ad dandam scientiam salutis plebi eius,
in remissionem peccatorum.
Per viscera misericordiae Dei nostri,
in quibus visitavit nos oriens ex alto.
Illuminare his qui in tenebris et umbra mortis sedunt,
ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.

7. Blessed be the Lord God of Israel,
For he hath visited and redeemed his people.
And hath raised up an horn of salvation for us, in the house of his servant David.
As he spake by the mouth of his holy prophets,
Which have been since the world began.
That we would be saved from our enemies,
And from the hand of all that hate us.
To perform the mercy promised to our fathers
And to remember his holy covenant.
The oath which he sware to our father Abraham,
That he would grant unto us,
That we, being delivered out of the hands of our enemies,
Might serve him without fear.
In holiness and righteousness before him, all the days of our life.
And thou, child, shalt be called the Prophet of the Highest;
For thou shalt go before the face of the Lord, to prepare his ways.
To give knowledge of salvation unto his people,
By the remission of their sins.
Through the tender mercy of our God,
Whereby the day-spring from on high hath visited us.
To give light to them that sit in darkness and in the shadow of death,
To guide our feet into the way of peace.

8. In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.
Hoc erat in principio apud Deum.
Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil quod factum est.
In ipso vita erat, et vita erat lux hominum;
et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non apprehenderunt.
Fuit homo missus a Deo, cui nomen Ioannes.
Hic venit testimonium perhibere de luce,
ut omnes crederent per ipsum.

8. In the beginning was the Word, and the Word was with God, and God was the Word.
The same was in the beginning with God.
All things were made by him; and without him was not any thing made that was made.
In him was life; and the life was the light of men.
And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.
There was a man sent from God, whose name was John.
The same came for a witness, to bear witness of the Light, that all men through him might believe.

Non erat ille lux, sed missus erat ut testimonium de luce.
Erat lux illa lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum.
In mundo erat, et mundus per ipsum factus est, et mundus eum non cognovit.
In sua venit, et sui eum non receperunt.
Quotquot autem receperunt eum,
dedit eis potestatem filios Deo fieri,
his qui credunt in nomine ipsius,
qui non ex sanguinibus, neque ex voluntate viri, sed ex Deo nati sunt.
Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis:
et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti a Patre,
plenum gratia et veritate.

He was not that light, but was sent to bear witness of that Light.
That was the true Light, which lighteth every man that cometh into the world.
He was in the world, and the world was made by him, and the world knew him not.
He came unto his own, and his own received him not.
But as many as received him, to them gave he power to become the sons of God, even to them that believe on his name:
Which were born not of blood, nor of the will of the flesh,
nor of the will of man, but of God.
And the Word was made flesh, and dwelt among us, and we beheld his glory, the glory as of the only begotten of the Father, full of grace and truth.

9. Mors tua, mors Christi,
fraus terrae, gloria caeli,
et dolor inferni sunt meditanda tibi.
Vive diu, sed vive Deo,
nam vivere mundo mortis opus:
vera est vivere vita Deo.
Quidquid erit tandem,
mea spes est unica Christus.
Huic vivo, huic morior,
caetera curo nihil.
Quid valet hic mundus,
quid gloria, quidque triumphus,
post miserum funus
pulvis et umbra sumus.

9. Your death and the death of Christ,
The deceit of the world, the glory of heaven,
And the affliction of hell: remember all these.
Live long but live for God,
For living for the world is the work of death:
A true life is a life for God.
Whatever the future holds,
My only hope is Christ.
For him I live, for him I die,
I care for nothing else.
What is the value of this world,
Of glory, of triumph?
After a pitiful death
We are ashes and shades.

10. Domine, multi dicunt animae meae:
non est salus ipsi in Deo eius.
Sed tu, Domine, susceptor meus est,
gloria mea, et exaltans caput meum.

10. Many one there be that say of my soul:
There is no help for him in his God.
But thou, O Lord, art my defender,
My glory and the lifter up of my head.

11. Fratres expurgate vetus fermentum,
ut sitis nova conspersio, sicut et estis azymi;
etenim Pascha nostrum immolatus est, Christus.
Itaque epulemur, non in fermento veteri,
neque in fermento malitiae et nequitiae,
sed in azymis sinceritatis et veritatis.

11. Brethren, purge out the old leaven,
That ye may be a new lump, as ye are unleavened.
For even Christ our Passover is sacrificed for us.
Therefore let us keep the feast, not with old leaven,
Neither with the leaven of malice and wickedness;
But with the unleavened bread of sincerity and truth.

12. Adesto dolori meo, Deus, nimium fatigor,
et cecidit in luctum cythara mea,
et cantatio mea in plorationem.

12. Stand by my sorrow, O Lord, for I am exceedingly weary,
My harp also is turned to mourning,
And my organ into the voice of them that weep.

13. Haec dicit Dominus:
In tribulatione sua mane consurgent ad me:
Venite, revertamur ad Dominum,
quia ipse cepit et sanabit nos,
percutiet et curabit nos.
Vivificabit nos post duos dies,
in die tertia suscitabit nos.

14. Ecce quam bonum et quam iucundum
habitare fratres in unum.
Inebriabuntur ab ubertate domus tuae,
de torrente voluptatis tuae potabis eos.
Quoniam apud te fons vitae,
et in lumine tuo videbimus eum.
Ecce quam bonum et quam iucundum
habitare fratres in unum.

15. Respice in me et miserere mei,
quia unicus et pauper sum ego.
Vide humilitatem meam et laborem meum,
et dimitte universa delicta mea.
Quia tu es Deus, faciens misericordiam et vindictam
pauperum.

16. Infima contemptum pariunt,
suprema timorem incutiunt,
medium tutus habebis iter.

13. The Lord said:
In their affliction they will seek me early:
Come, and let us return unto the Lord:
For he hath torn, and he will heal us.
He hath smitten, and he will bind us up.
After two days will he revive us,
In the third day he will raise us up.

14. Behold, how good and joyful a thing it is:
Brethren, to dwell together in unity.
They shall be satisfied with the plenteousness of thy house:
And thou shalt give them drink of thy pleasures, as out of the river.
For with thee is the well of life:
And in thy light shall we see.
Behold, how good and joyful a thing it is:
Brethren, to dwell together in unity.

15. Turn thee unto me and have mercy upon me,
For I am alone and impoverished.
Look upon my humility and my labour,
And forgive all my sins.
For thou art God, and will avenge the poor and maintain the cause of the afflicted.

16. Low deeds bring forth contempt,
High deeds inspire fear,
The middle road will leave you unscathed.

Critical Notes relating to the Transcription

For an overview of the extant copies of the *Novus Thesaurus Musicus* and the three books of motets by Utendal the reader is referred to *RISM. Recueils imprimés en RISM. Einzeldrucke*. The transcriptions are based on microfilms made available by the Bayerische Staatsbibliothek, München.

The incipits provide the clef, the key signature, the time signature and the first notes (and/or rests) of the original. The parts are marked by the abbreviations C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), B (Bassus), Q (Quintus or Quinta Vox), S (Sextus or Sexta Vox) and - in eight-part compositions - C2, A2 and B2 (second Cantus, Altus and Bassus resp.). Only the G clef (occasionally with ottava bassa) and bass clef are used in the transcription. In general the G clef is used for those parts which in the original are notated either in G clef or in C clef on the first and second lines; the G clef with ottava bassa is used for the parts notated in C clef on the third and fourth lines, and the bass clef for those parts with bass clefs on the third and fourth lines. When a bass part is notated in C clef on the fourth line in the original it has been changed into bass clef (in the motet *Ferdinande*).
The original note values have been kept unaltered. The time signatures C or crossed C (*tempus imperfectum prolatio minor*) have been retained. Bar-lines have been added as dotted lines.
Text repeats which are not fully written out in the original (but which are usually marked by the *iterum* sign *ij*) have been placed between square brackets.
Accidentals marked in the original have been placed before the note. Since in a transcription with bar-lines accidentals normally remain effective for the whole of a bar, repeated accidentals in the original have been omitted tacitly when in the transcription they occur within a single bar. Added accidentals (sharps, flats and naturals) have been placed above the stave. They only apply to a single note. Accidentals which in the original have to prevent a note being flattened have been omitted. These occur usually when an E must not be flattened to E flat or a B not to B flat.
Ligatures are marked by square brackets above the notes. An interrupted square bracket indicates a *color*. In the original transitions from binary to ternary time are marked in various ways: either by 'coloured' notes, by a time signature (a figure of 3 or the time signature for *tempus perfectum prolatio minor*), or by triplets. One bar in ternary time corresponds to one bar in binary time. Passages with *color* or triplets have been transcribed in triplets. Ternary passages marked in the original by a figure of 3 or a time signature, have been marked by a figure of 3. At the beginning of such passages the indication □. = □ has been added. The return to binary time is marked by □ = □. .
The following overview shows the differences between the present edition and the original (voice, bar number, order of a note within a bar).
Iubilate Deo omnis terra: Q, bar 30, 3: f' sharp.
Domine ne in furore: B, bar 5, 3: g sharp.
Oculi omnium in te sperant: T, bar 82, 2: f.
Benedictus Dominus Deus Israel: C, bar 75, 3: b' flat; A, bar 180, 1: d'.
In principio erat verbum: T, bar 112, 1: g coloured semibreve; Q, bar 119, 3, g' sharp; S, bar 159, 3, c' sharp.
Mors tua: Q, bar 79, 2: breve rest; T, bar 80, 4 - bar 81, 1: d'.
Fratres expurgate: A, bar 51, 1: g sharp.
Adesto dolori meo: A, bar 12, 3: a' semiminim.

Notes

1. M. STEINHARDT, *Vaet, Jacobus*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Ed. S. Sadie, Vol. 19, London, 1980, p. 485.

2. For the complete contents of the *Novus Thesaurus Musicus*, see B. HUYS, *Catalogus van de muziekdrukken van de XVde, XVIde en XVIIde eeuw. Algemene verzameling. Koninklijke Bibliotheek Albert I,* Brussels, 1965, pp. 132-133.

3. For further data and bibliographical references, see I. BOSSUYT, *De componist Alexander Utendal (ca. 1543/1545-1581). Een bijdrage tot de studie van de Nederlandse polyfonie in de tweede helft van de zestiende eeuw,* Brussels, 1983, pp. 22-24.

4. Simancas, archivo general, Patronata real, leg. No. 3. Facsimile in: BOSSUYT, *op. cit.*, ill. 3 (between pp. 28 and 29).

5. "ab ineunte aetate me in Musicae scientia ita exercuerim".

6. "von Jugent auf dem Hause Osterreich gedient" (Dresden, Staatsarchiv, Locat 8524; IV, 214/215). Facsimile in: BOSSUYT, *op. cit.*, ill. 4 (between pp. 40 and 41); transcription on pp. 41-42. See also O. KADE, *Nachtrag zu Alexander Utenthal oder Utendal*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, Vol. 8, 1876, pp. 115-116.

7. *Chansons a quattre parties*, Ed. Henry Louis & Iehan de Buys (RISM A 1291). See G.G. THOMPSON, *Benedictus Appenzeller: Composer for Mary of Hungary,* diss. University of North Carolina, 1975.

8. Utendal is also mentioned in the so-called *Notes de Pinchart*, now in the Royal Library Albert I in Brussels (Ms. II. 1200, Vol. 9). In these notes from usually not specified archives we read for example: "Alexander de Wittendale, ex enfant de choeur de la reine 10.950 maravedis par an de pension. Il signe: Alexander Wtendal ou Wtendale". Concerning these *Notes de Pinchart* see also M. STEINHARDT, *The 'Notes de Pinchart' and the Flemish Chapel of Charles V,* in: *Renaissance-Muziek. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, Ed. J. Robijns, Leuven, 1969, p. 285.

9. Lille, Archives Départementales du Nord, No. B 3491. See J. FINOT, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieurs à 1790, Archives civiles*, série B (Chambre des comptes de Lille), Vol. 8, Lille, 1893, pp. 153-154.

10. J. HIRN, *Erzherzog Ferdinand II von Tirol*, Vol. 2, Innsbruck, 1885, pp. 21-23.

11. W. SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck, 1954, p. 66.

12. SENN, *op. cit.*, p. 77 (who mentions her as Dorothea Berbinger). In a financial statement concerning her husband's legacy, dated in Innsbruck on 13 December 1582, she calls herself Dorothea Lupatscha. Cf. E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Vol. 3, Brussels, 1875, p. 245 and F. WALDNER, *Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567-1596*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, Vol. 35, 1904, p. 170.

13. "Der Brief, in dem mir Eure hoheit mitteilten ..., dasz der genannte Maestro Cipriano in ihre Dienste als Kapelmeister treten solle, ist nicht in meine Hände gelangt, sonst hätte ich es nicht ermangeln lassen, mich in diesem Sinne zu bemühen". See SENN, *op. cit.*, p. 155. De Rore died in September of the same year 1565 in Parma. Cf. J.A. OWENS, *Cipriano de Rore a Parma*, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 11, 1976, p. 18.

14. Author's italics.

15. SENN, *op. cit.*, p. 72.

16. Ibid.

17. ID., p. 76. Senn mentions that in 1570 he dedicated four works to Duke Ludwig of Wurttemberg and that in 1584 he offered *ciertos libros de musique* to Philip II of Spain.

18. *Cantiones aliquot musicae, quae vulgo moteta vocant*, Munich, 1573 (RISM D 1729).

19. SENN, *op. cit.*, p. 77.

20. In the dedication of his first book of motets of 1571 the composer wrote that he set the penitential psalms to music *tua Illustrissima Altitudine iubente et approbante* (at the request and with the approval of your Serene Highness).

21. R. SCHAAL, *Gerlach*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 4, col. 1800-1802 and P. COHEN, *Die Nürnberger Musikdrucker im sechzehnten Jahrhundert*, Erlangen, 1927, p. 32 et seq.

22. H. LEUCHTMANN, *Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandaufnahme der biografischen Einzelheiten*, Wiesbaden, 1976, passim.

23. *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge (italienisch/deutsch)*, Ed. H. LEUCHTMANN, Munich, 1980, pp. 20-21.

24. See B. MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York, 1988, p. 84. According to his pupil Leonhard Lechner, Lassus always remained faithful to the theory of the eight modes, cf. G. REICHERT, *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: *Archiv für Musikwissenschaft,* Vol. 10, 1953, p. 210 et seq.

25. H. HECKMANN, *Freiburg im Breisgau*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Gen. Ed. L. FINSCHER, Vol. 3, Kassel-Basel, 1995, cols. 857-859.

26. M. SCHULER, *Herpol*, in: *The New Grove*, 8, p. 518.

27. For the Latin text and a Dutch translation of the *Praefatio* and the *Ad lectores*, see BOSSUYT, *De componist Alexander Utendal ...*, pp. 173-179. See also I. BOSSUYT, *Die 'Psalmi Poenitentiales' (1570) des Alexander Utendal. Ein künstlerisches Gegenstück der Busspsalmen von O. Lassus und eine praktische Anwendung von Glareans Theorie der zwölf Modi*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Vol. 38, 1981, pp. 279-295. See also K.F. ARMSTRONG, *Musical Settings of the Penitential Psalm Cycle, 1560-1620,* DMA Diss., Univ. of Illinois, Urbana-Champaign, 1974 and S. SCHULZE, *Die Tonarten in Lassos Busspsalmen: Mit einem Vergleich von Alexander Utendals und Jacob Reiners Busspsalmen* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 9), Neuhausen-Stuttgart, 1984.

28. See BOSSUYT, *Die 'Psalmi ...'*, pp. 285-286 and 291-292.

29. See in particular L. ROSELIUS, *Introduction to Andreas Raselius (ca. 1563-1602), Cantiones Sacrae*, in: DTB, 36, 2nd ed., Wiesbaden, 1972.

30. A flat on the words *despectio superbis* (in *Ad te levavi*), *dolorum* (in *Tribularer si nescirem*) and *laborem et dolorem* (in *Deus qui sedes super thronum*); cross-relations on *donec misereatur nostri* (in *Ad te levavi*) and *dolorem* (in *Usquequo Domine*).

31. J. HAAR, *The 'Note Nere' Madrigal*, in: *Journal of the American Musicological Society,* Vol. 18, 1965, pp. 22-41. De Rore's compositions include a 'Missa a note negre' and he contributed to the early production of note negre *madrigals (Il primo libro de madregali cromatici*, 1544). Utendal's motets *Nunc dimittis* and *Laudate Dominum* are notated in tempus imperfectum, similarly to the note negre madrigals. Small note values such as semiminimae (crotchets) and fusae (quavers) abound.

32. Lassus's motet *Hispanum ad coenam* was first published in 1569, *Deus qui bonum vinum* in 1565. Cf. W. BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594*, Kassel-Basel, 1958, pp. 204 and 349.

33. Cf. W. BOETTICHER, *op. cit.*, p. 176 et seq. for a detailed commentary on the contents of Lassus's volume.

34. The *Liber motettorum quatuor vocum* (1571) by Ivo de Vento, organist at the Munich court, also begins with a motet set to the text *In principio erat verbum* and shows possibly a cyclical structure. Cf. A. DE GROOTE, *Ivo de Vento (ca. 1543/45-1575). Organist en componist in de kapel van Orlandus Lassus,* in: *Orlandus Lassus and his time. Colloquium Proceedings, Antwerp 24-26.08.1994*, Ed. I. BOSSUYT, E. SCHREURS and A. WOUTERS, Peer, 1995, p. 303.

35. This text is probably by the medieval preacher Henricus Langenstain de Hassia. See *Initia Carminum versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittelalterlicher Dichtungen*, Ed. H. WALTHER, 2nd ed., Göttingen, 1969, p. 577 (No. 11275) and *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Ed. H. WALTHER, Göttingen, 1964, p. 942 (No. 15210). For a complete survey of the textual sources of this volume, see BOSSUYT, *De componist* ..., pp. 94-95.

36. See A. DUNNING, Inleiding tot *Staatsmotetten für Erzherzog Karl II von Innerösterreich*, in: *Musik alter Meister*, Vols. 21/22, Graz, 1971, p. XII.

37. For the Latin text and a Dutch translation, see BOSSUYT, *De componist ...*, p. 96.

38. The seventh on *caelum* in *Terra tremuit* and the twelfth between *tenebris* and *lucet* in *In principio erat verbum*.

39. As, among others, Johannes Magirus in his *Artis musicae, methodice legibus logicis informatae libri duo* (1596) and in 1652 also Conradus Matthaei in his *Kurtzer, aber doch ausführlicher Bericht von den modis musicis.* Cf. A. FORCHERT, *Ein Traktat über die Modi Musici von 1652*, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Ed. M. RUHNKE, Kassel-Basel, 1967, pp. 57-63.

40. De Wert's motet appeared in CMM, xxiv, Vol. xi, p. 104, ed. by C. MacClintock who is also the author of a monograph on De Wert: *Giaches de Wert (1535-1596). Life and Works*, American Institute of Musicology, 1966.

41. Published by K. PH. BERNET KEMPERS in CMM, IV, Vol. xiii, p. 33.

42. See K. PH. BERNET KEMPERS, *Clemens non Papa und seine Motetten,* Augsburg, 1928, p. 66, who also mentions the motet *Qui consolabatur*. BOETTICHER, *op. cit.*, also quotes the motets *Tristitia obsedit me* and *O quam moesta*. See also E. LOWINSKY, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der Niederländischen Zeitgenossen,* in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Vol. 14, 1932, pp. 185-229, and Vol. 15, 1937, pp. 1-43 and 94-105.

43. See BOSSUYT, *De componist ...*, p. 39.

44. See J. HIRN, *op. cit.*, Vol. 1, pp. 241 and 461-462.

45. For a review of the masses and the Magnificats, see BOSSUYT, *De componist ...*, pp. 122-136.

46. Author's italics.

47. See the standard work by H. OSTHOFF, *Die Niederländer und das deutsche Lied 1400-1600,* 2nd ed., Tutzing, 1967.

48. See I. BOSSUYT, *La chanson française en Allemagne et en Autriche dans la seconde moitié du seizième siècle*, in: *La chanson à la Renaissance. Actes du XXe Colloque d'Etudes humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours. Juillet 1977,* Ed. J.-M. VACCARO, Tours, 1981, pp. 294-303.

49. For a review of the German lieder and the French chansons, see BOSSUYT, *De componist ...*, pp. 137-159.

50. SENN, *op. cit.*, pp. 69 and 133; J. GOTTRON, *Le Febure, Jan*, in: MGG, 8, 1960, col. 462.

51. Horace writes about "... auream quisquis mediocritatem diligit ...".

52. Cf. I. BOSSUYT, *Orlandus Lassus (1532-1594). Leven en werk*, in: *Orlandus Lassus (1532-1594), tentoonstellingscatalogus*, Ed. I. BOSSUYT, Leuven, 1982, p. 50 and PH. WELLER, *Lasso, Man of the Theatre,* in: *Orlandus Lassus and his time ...*, pp. 110-111.

53. OSTHOFF, *op. cit.*, p. 342.

54. See a/o E. WEBER, *La musique mesurée à l'antique en Allemagne,* 2 Vols., no pp., 1974 and K.-G. HARTMANN, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen,* Erlangen, 1976.

55. TH. GÖLNER, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, Vol. 2, Tutzing, 1969, p. 137 and ID., *Lassos Lectiones matutinae und ihre Vorläufer,* in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposion der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4-6. Juli 1974*, Ed. B. SCHMID, Munich, 1996, pp. 101-112.

56. SENN, *op. cit.*, p. 77.

57. See note 6.

58. SENN, *op. cit.*, p. 77.

59. ID., p. 122.

60. M. RUHNKE, *Pinello di Ghirardi, Giovanni Battista*, in: *The New Grove*, 14, p. 754.

61. SENN, *op. cit.*, pp. 77-78 and 99-100.

62. G. DE ROO, *Dagboekaantekeningen* (Diary Notes) (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 14492). Cf. SENN, *op. cit.*, p. 78. In a letter dated 17 May to the notary Le Prevost in Brussels Philippe Bruneau, the son of Kapellmeister Guillaume, mentions that Utendal died on 8 May (see E. VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, 3, pp. 244-245 and BOSSUYT, *De componist ...*, p. 44.

63. VANDER STRAETEN, *op. cit.*, pp. 251-255.

64. SENN, *op. cit.*, p. 79 and VANDER STRAETEN, *op. cit.*, p. 253 et seq. See also M. STEINHARDT's introduction to the edition of Gaucquier's Opera Omnia in DTÖ, Vol. 123, p. vi.

65. SENN, *op. cit.*, pp. 81-84.

66. For a (non-exhaustive) list of compositions dedicated to Ferdinand, see M. RUHNKE, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1963, pp. 284-285.

67. SENN, *op. cit.*, pp. 77 and 152-153.

68. W. SENN, *Zur Lebensgeschichte des Tiroler Komponisten Blasius Amon (um 1560-1590),* in: *Veröffentlichungen des*

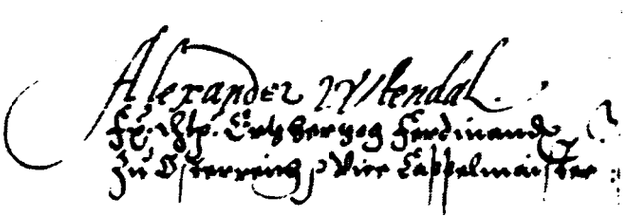
Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Vol. 56, 1976, pp. 145-168 and BOSSUYT, *De componist ...*, pp. 43-44.

69. In the anthology *Schöner, ausserlesener geistlicher und weltlicher teutscher Lieder XX* (RISM 1585[37], edited by Johannes Pühler who from 1564 to 1569 was a singer at the Innsbruck court. He was also employed at the imperial court, in Landshut and in Regensburg. His name is connected with some editions in particular, such as the posthumously published Tricinia by Christian Hollander (1573) and a volume of German contrafacta of French chansons by Lassus (1582). Cf. BOETTICHER, *op. cit.*, p. 596 et seq. And SENN, *op. cit.*, p. 103.

70. Repositories: the mass *Frisch ist mein sinn*: Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Mus. 40015 (choral book, ca. 1580); the motet *Angelus Domini*: Vienna, Cod. 9814 (olim I 40) (part-books, 1617).

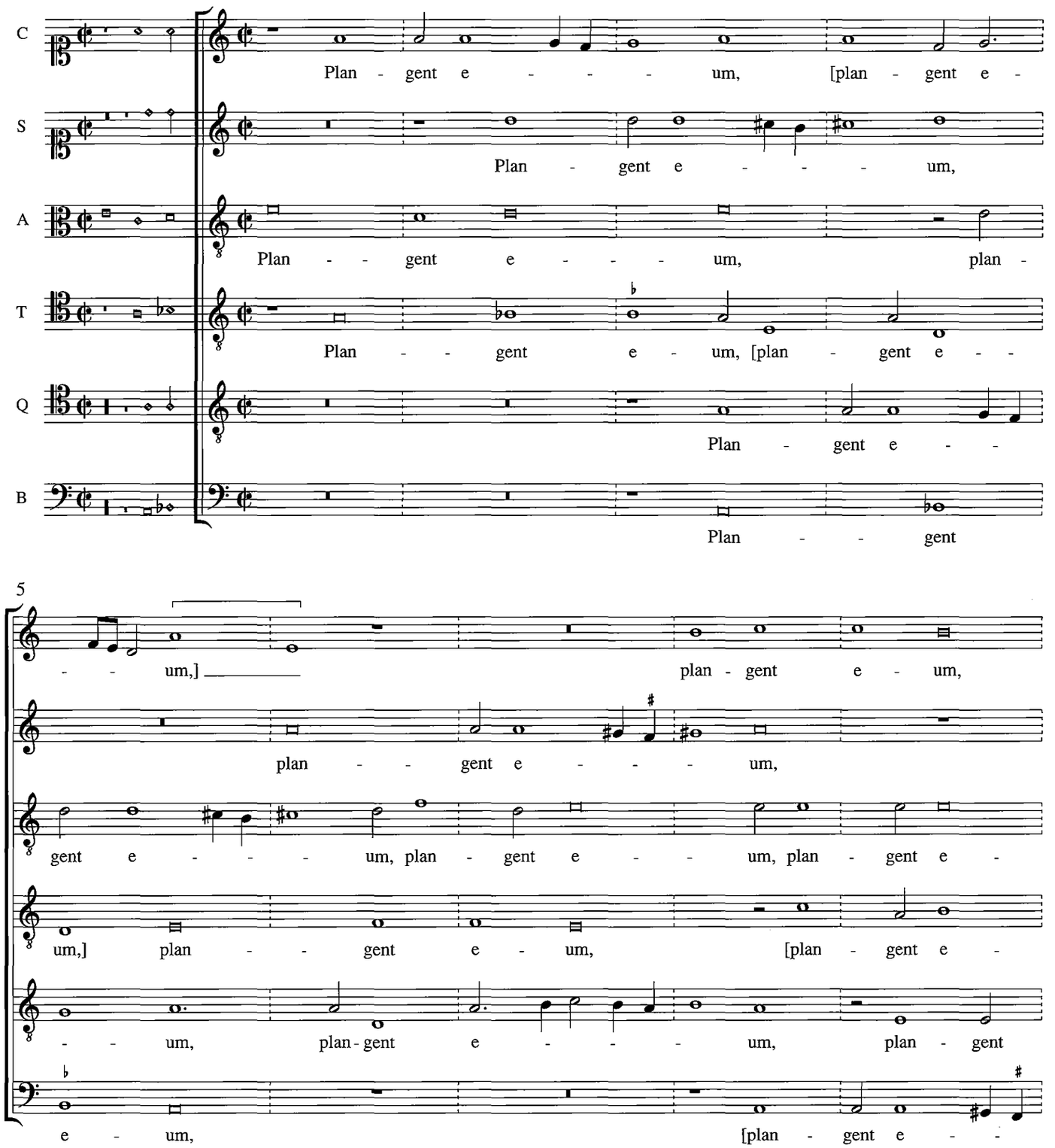
71. For a complete survey of the sources, see BOSSUYT, *De componist...*, pp. 49-50 (prints) and pp. 167-172 (manuscripts).

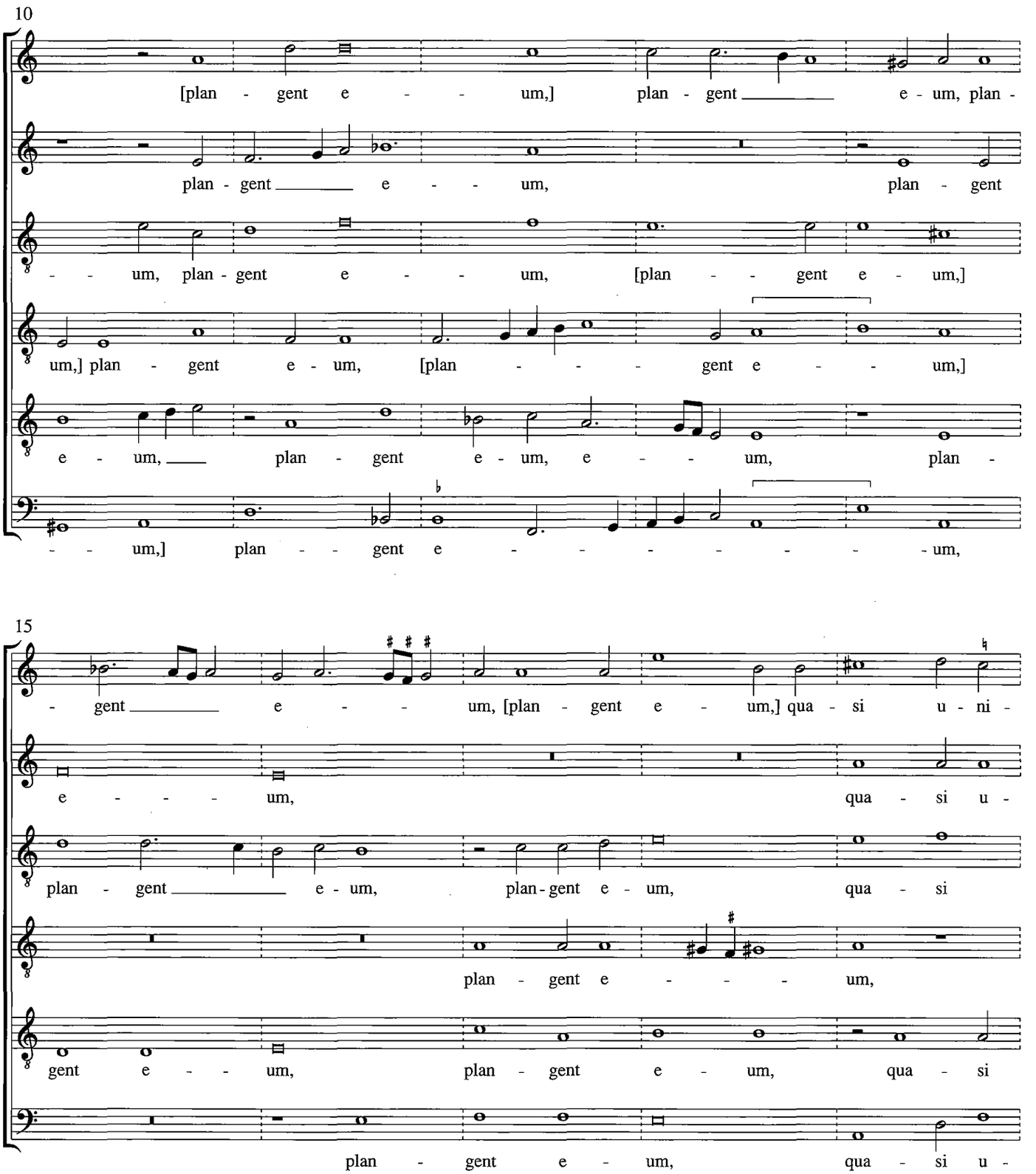
Transcriptie/Transcription

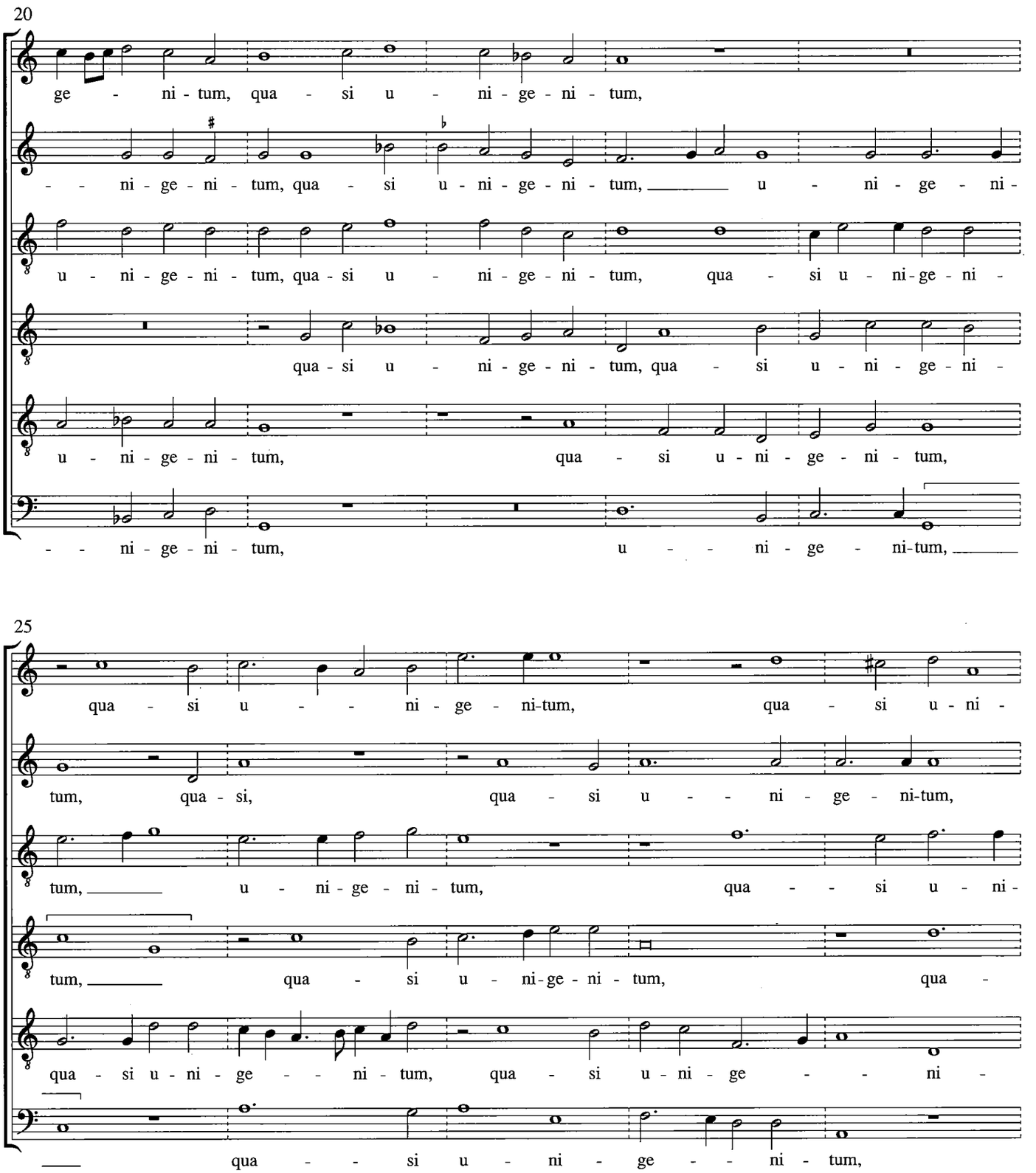


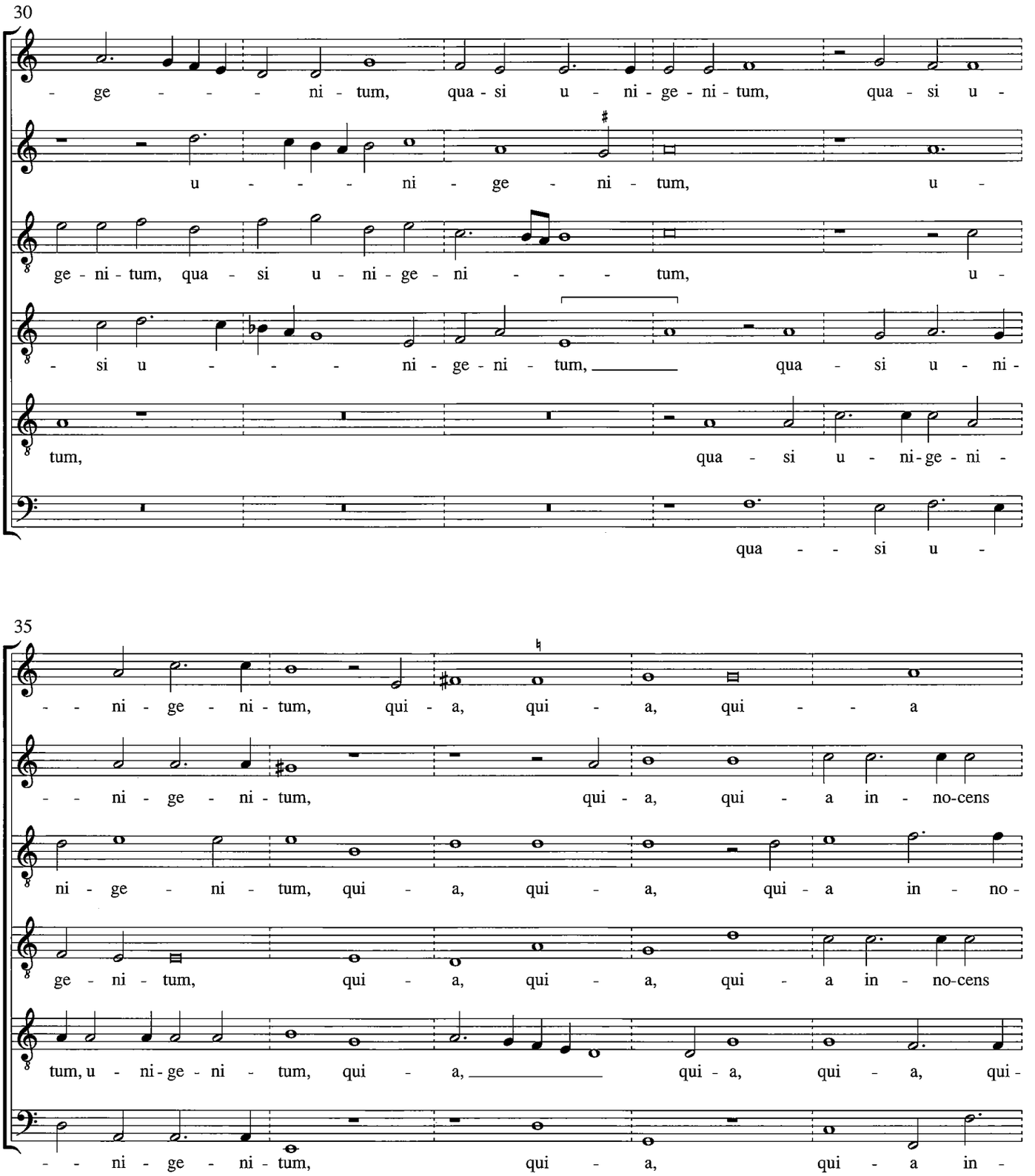
Dresden, Staatsarchiv, Locat 8524; IV, 214/215.

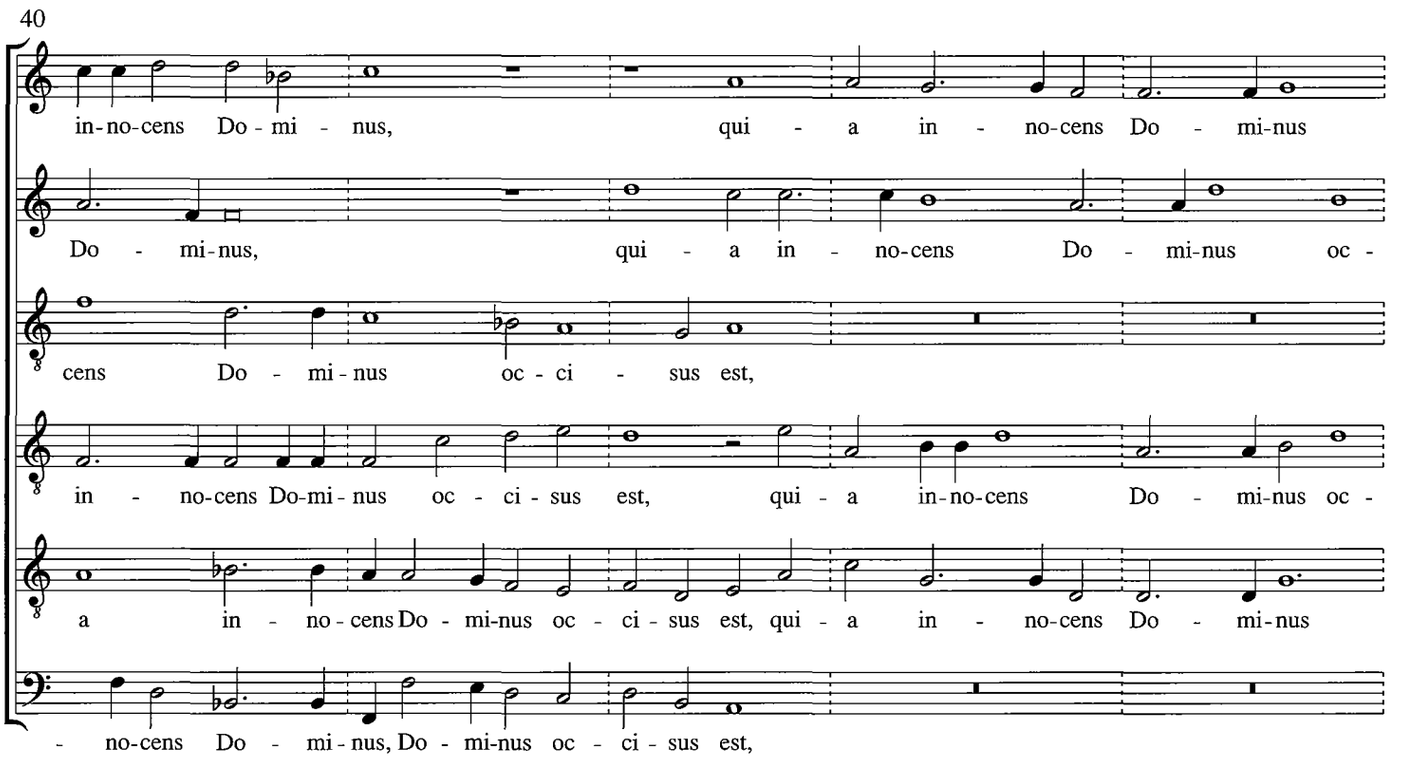
Plangent eum quasi unigenitum

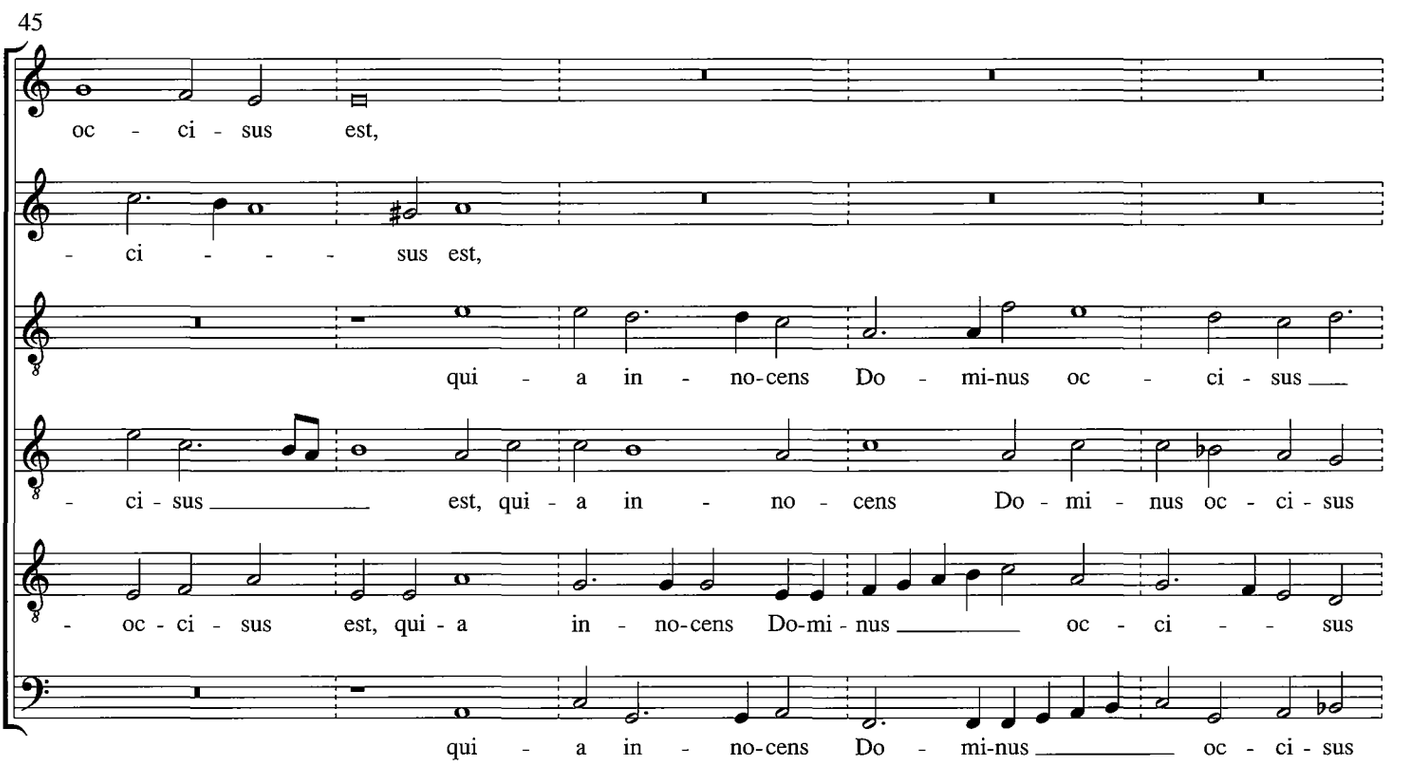


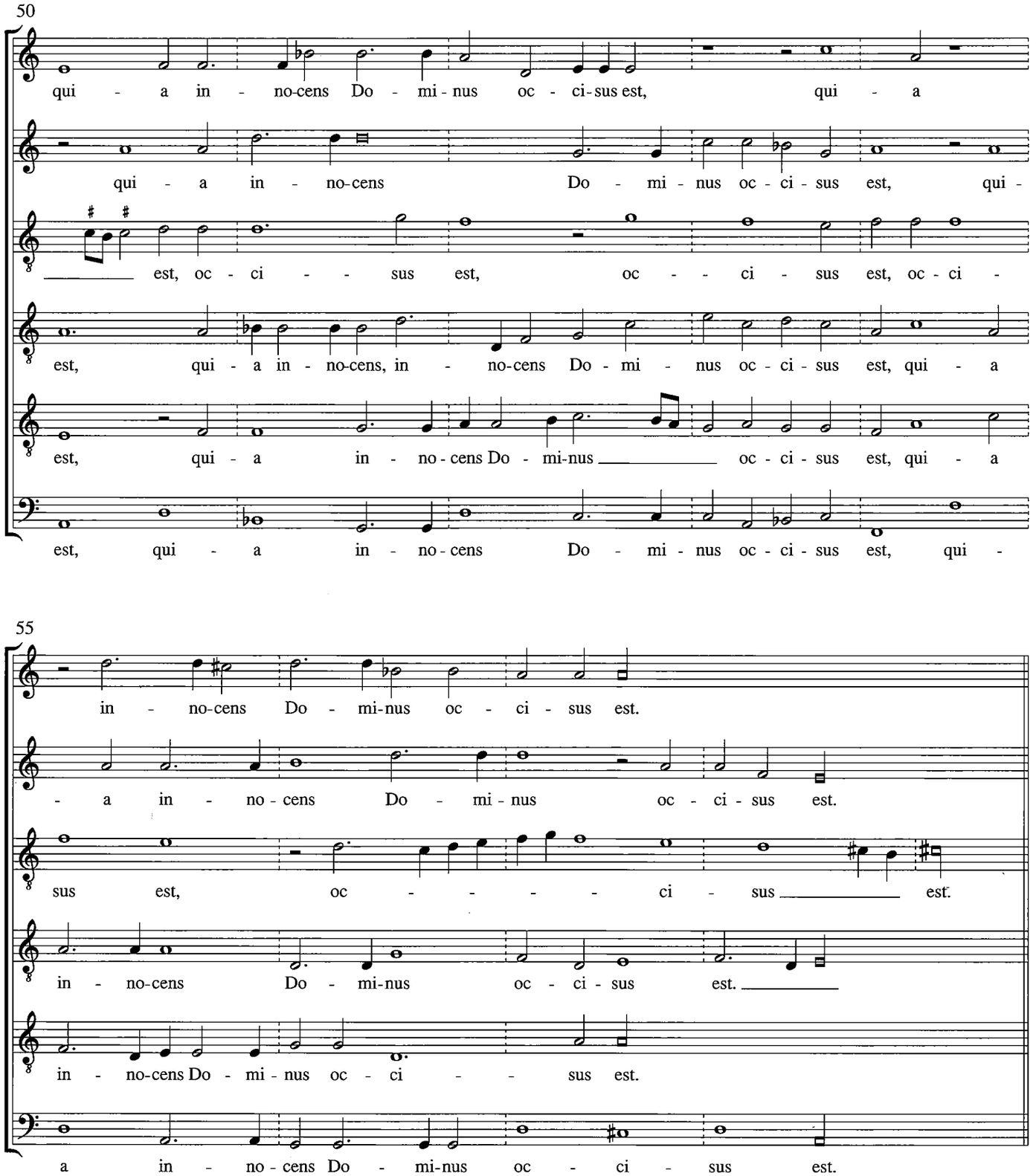

10
[plan - gent e - - - um,] plan - gent _____ e - um, plan -
plan - gent _____ e - - - um, plan - gent
- - um, plan - gent e - - - um, [plan - - - gent e - um,]
um,] plan - gent e - um, [plan - - - gent e - - - um,]
e - um, ____ plan - gent e - um, e - - - um, plan -
- - um,] plan - - gent e - - - - - - - - um,
15
- gent _____ e - - - um, [plan - gent e - um,] qua - si u - ni -
e - - - - um, qua - si u -
plan - gent _____ e - um, plan - gent e - um, qua - si
plan - gent e - - - - um,
gent e - - - um, plan - gent e - um, qua - si
plan - gent e - um, qua - si u -


20
ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni - tum,
- - ni - ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni - tum, u - ni - ge - ni -
u - ni - ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni -
qua - si u - ni - ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni -
u - ni - ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni - tum,
- - ni - ge - ni - tum, u - - ni - ge - ni-tum,
25
qua - si u - - ni - ge - ni-tum, qua - si u - ni -
tum, qua - si, qua - si u - - ni - ge - ni-tum,
tum, u - ni - ge - ni - tum, qua - - si u - ni -
tum, qua - si u - ni-ge - ni - tum, qua -
qua - si u - ni - ge - - ni - tum, qua - si u - ni - ge - - ni -
qua - - si u - ni - ge - - ni - tum,

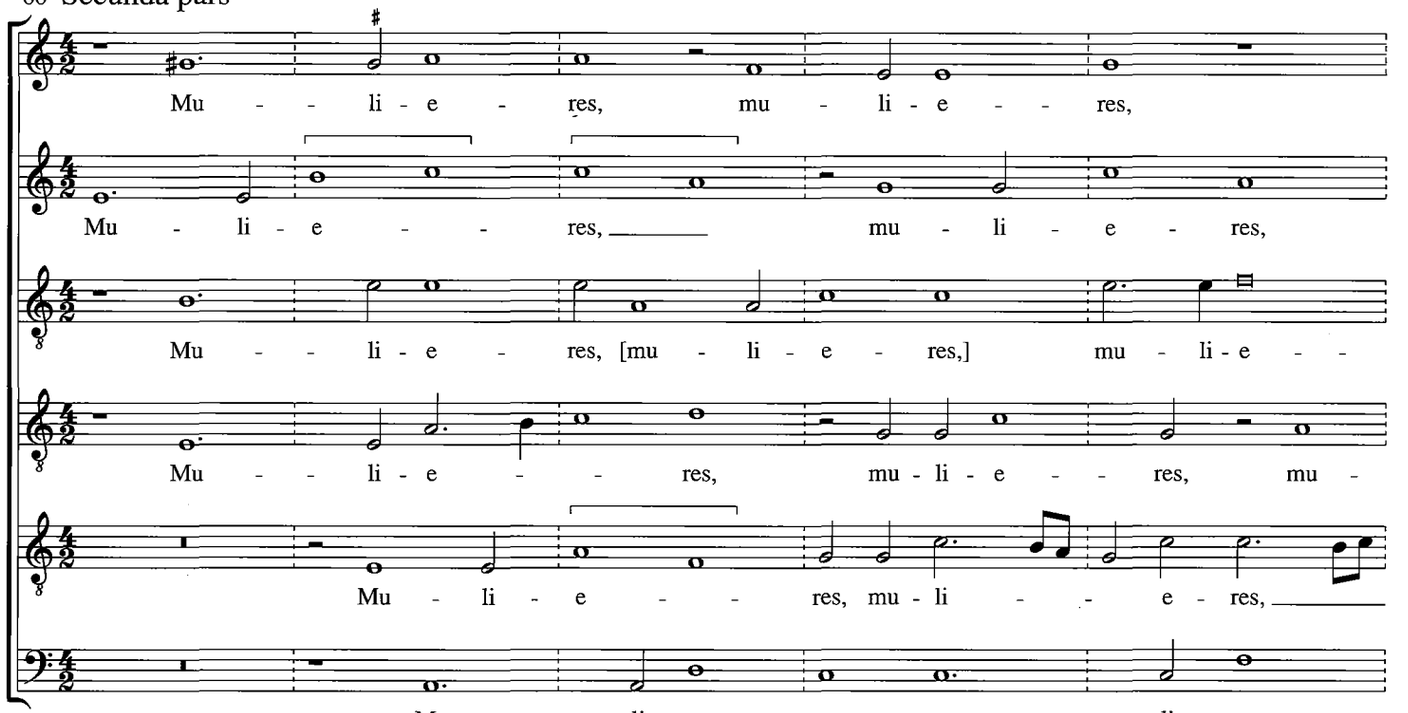

30
- ge - - - - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni - tum, qua - si u -
u - - - - ni - ge - ni - tum, u -
ge - ni - tum, qua - si u - ni - ge - ni - - - - tum, u -
- si u - - - - ni - ge - ni - tum, qua - si u - ni -
tum, qua - si u - ni - ge - ni -
qua - - si u -
35
- - ni - ge - ni - tum, qui - a, qui - a, qui - - - a
- - ni - ge - ni - tum, qui - a, qui - a in - no-cens
ni - ge - ni - tum, qui - a, qui - a, qui - a in - no -
ge - ni - tum, qui - a, qui - a, qui - a in - no-cens
tum, u - ni - ge - ni - tum, qui - a, qui - a, qui - a, qui -
- - ni - ge - ni - tum, qui - a, qui - a in -


40
in-no-cens Do - mi - nus, qui - a in - no-cens Do - mi-nus
Do - mi-nus, qui - a in - no-cens Do - mi-nus oc -
cens Do - mi - nus oc - ci - sus est,
in - no-cens Do-mi - nus oc - ci - sus est, qui - a in-no-cens Do - mi-nus oc -
a in - no - cens Do - mi-nus oc - ci - sus est, qui - a in - no-cens Do - mi-nus
- no-cens Do - mi - nus, Do - mi-nus oc - ci - sus est,

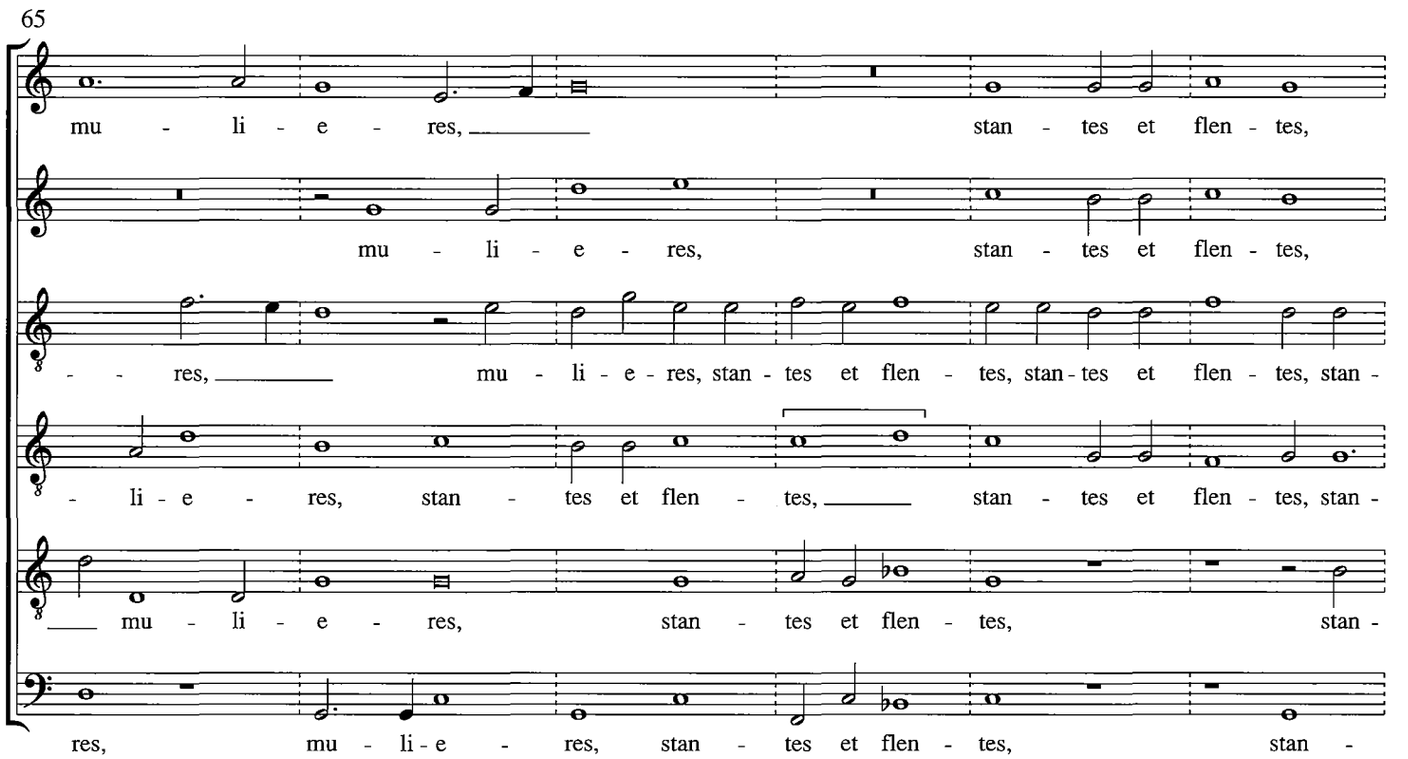

45
oc - ci - sus est,
- ci - - - sus est,
qui - a in - no-cens Do - mi-nus oc - ci - sus
- ci - sus est, qui - a in - no - cens Do - mi - nus oc - ci - sus
- oc - ci - sus est, qui - a in - no-cens Do-mi - nus oc - ci - - sus
qui - a in - no-cens Do - mi-nus oc - ci - sus

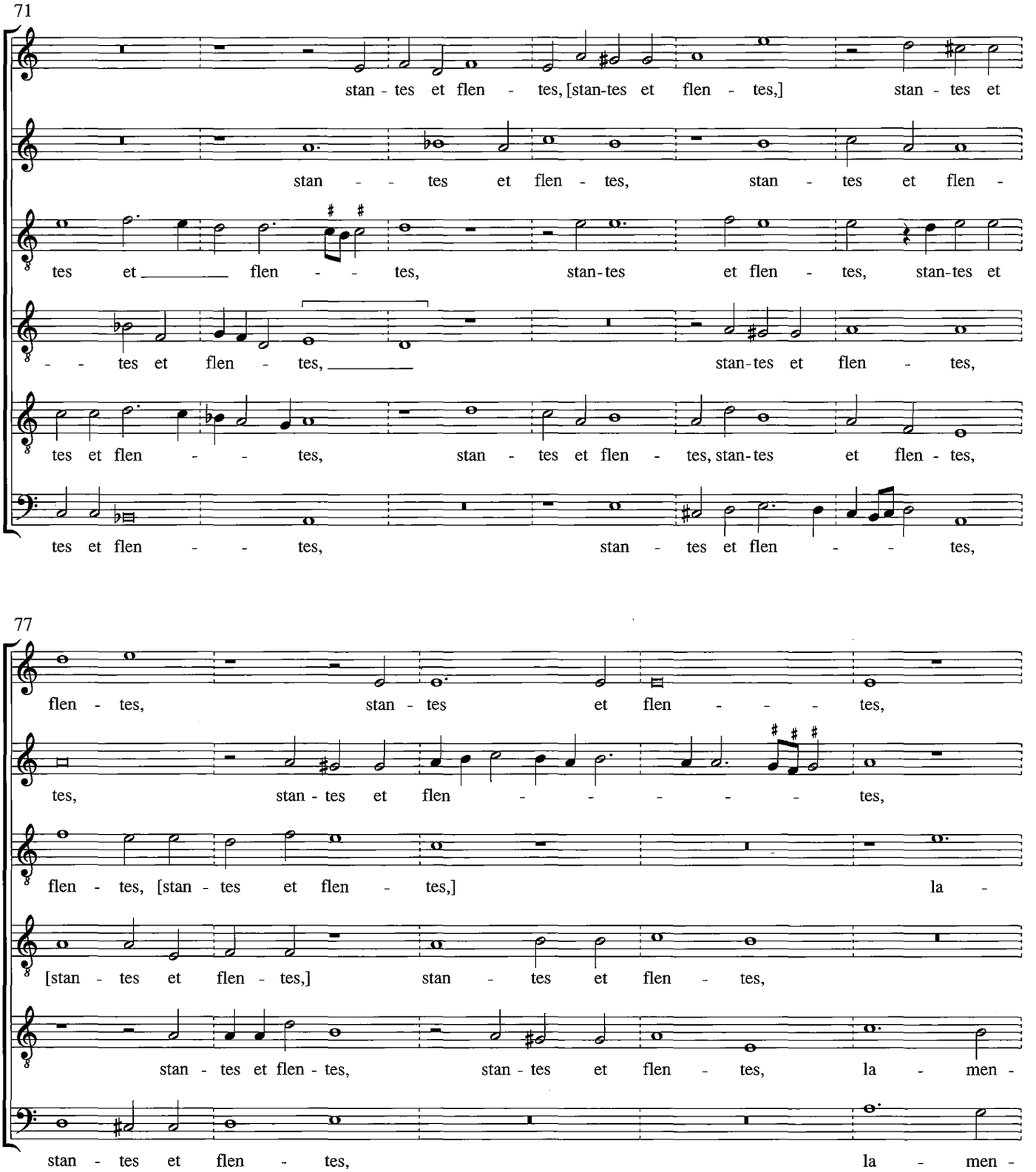

50
qui - a in - no-cens Do - mi - nus oc - ci-sus est, qui - a
qui - a in - no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, qui -
est, oc - ci - - sus est, oc - - ci - sus est, oc - ci -
est, qui - a in - no-cens, in - no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, qui - a
est, qui - a in - no - cens Do - mi-nus oc - ci - sus est, qui - a
est, qui - a in - no - cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, qui -
55
in - no-cens Do - mi-nus oc - ci - sus est.
- a in - no - cens Do - mi - nus oc - ci - sus est.
sus est, oc - - - - ci - sus est.
in - no-cens Do - mi-nus oc - ci - sus est.
in - no-cens Do - mi - nus oc - ci - - sus est.
a in - no - cens Do - mi-nus oc - ci - sus est.

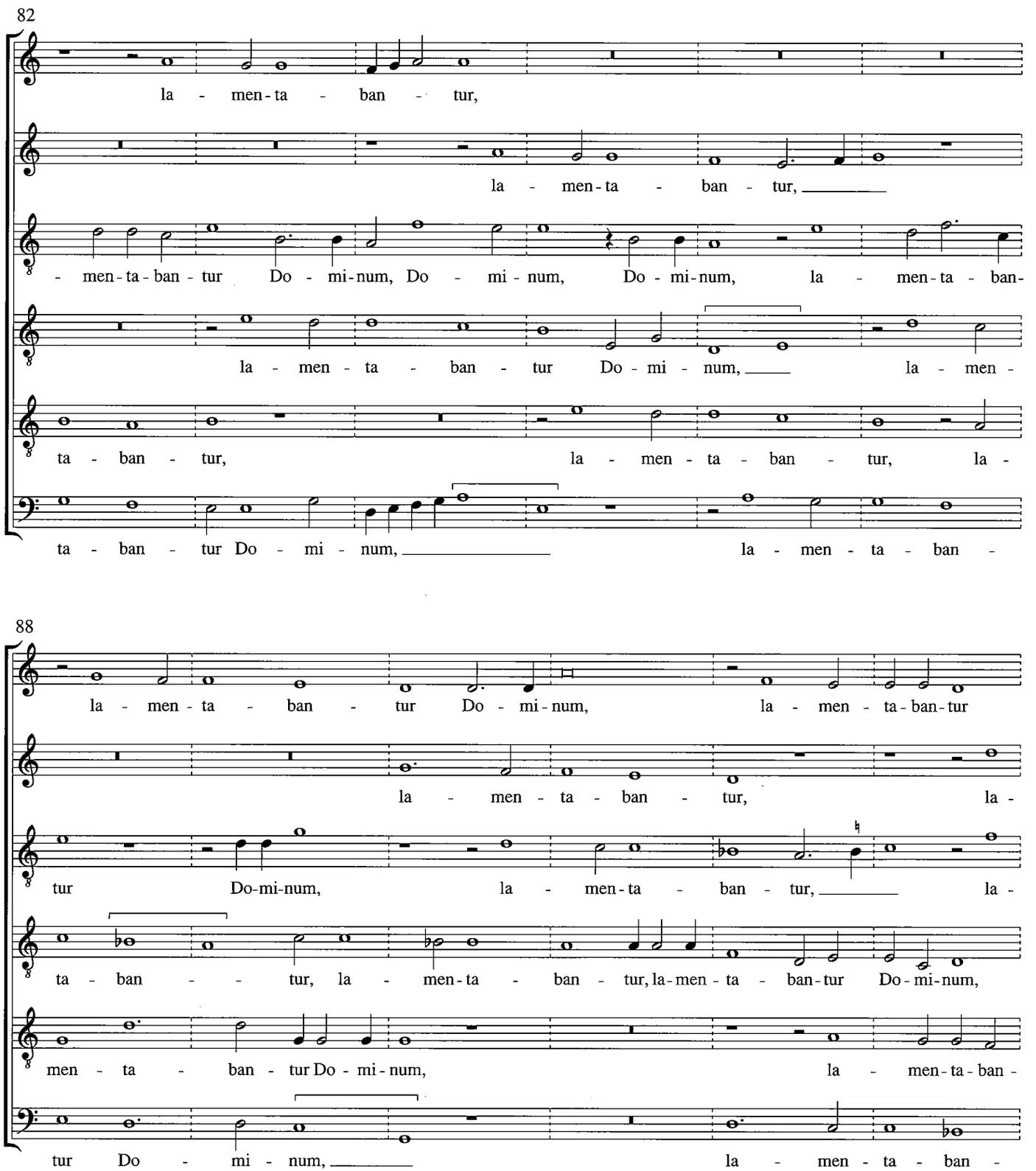
60 Secunda pars

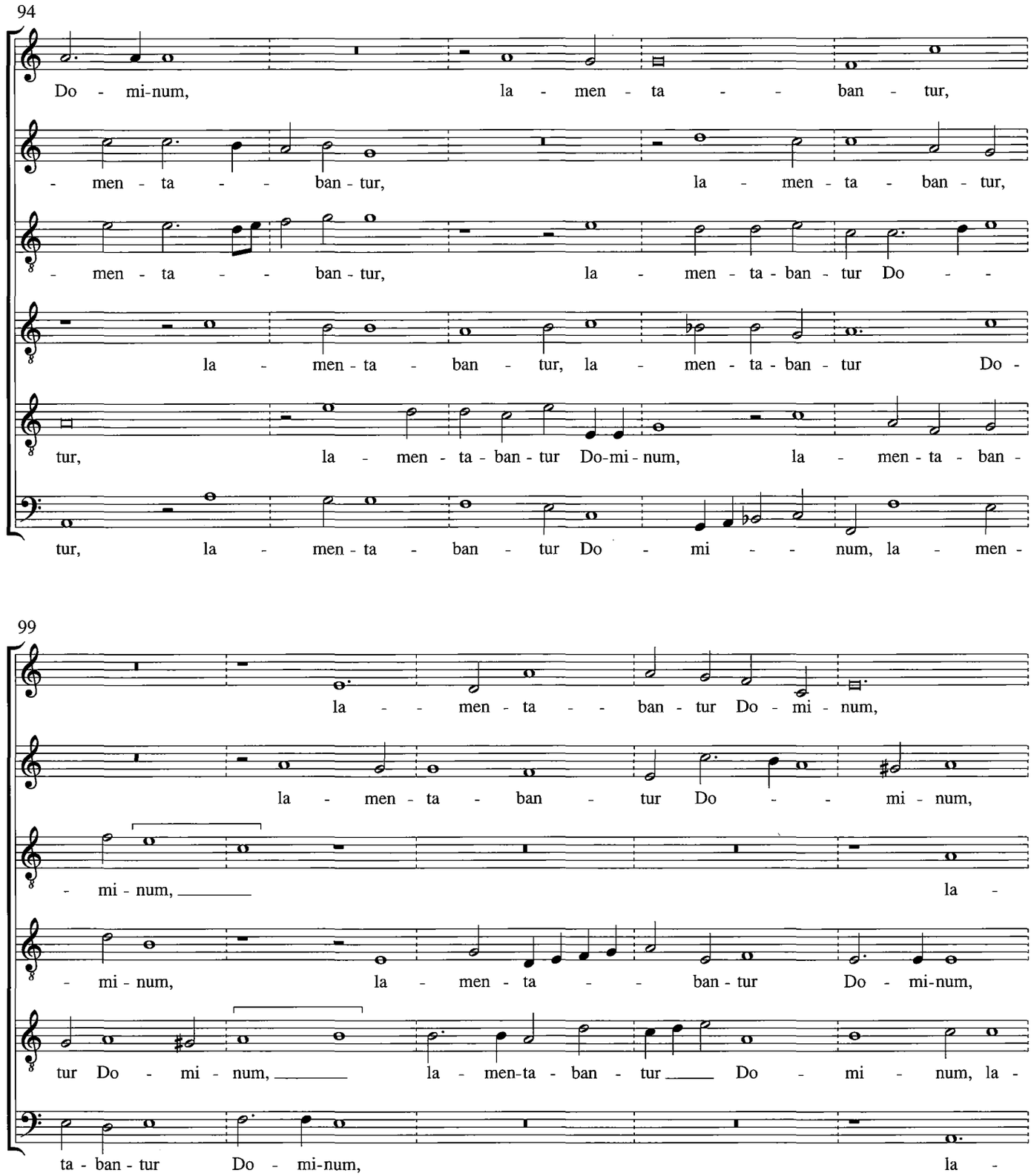


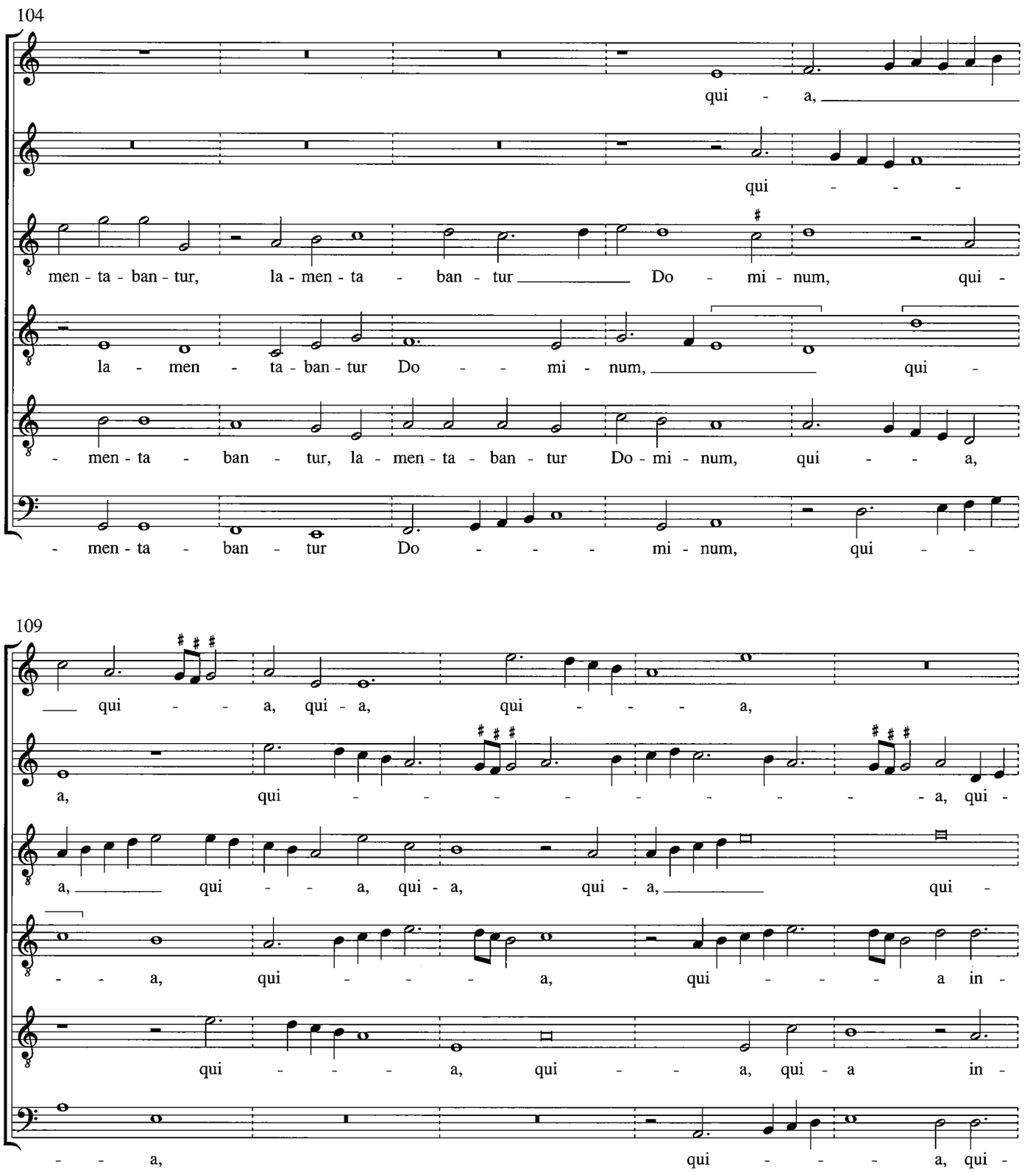
65

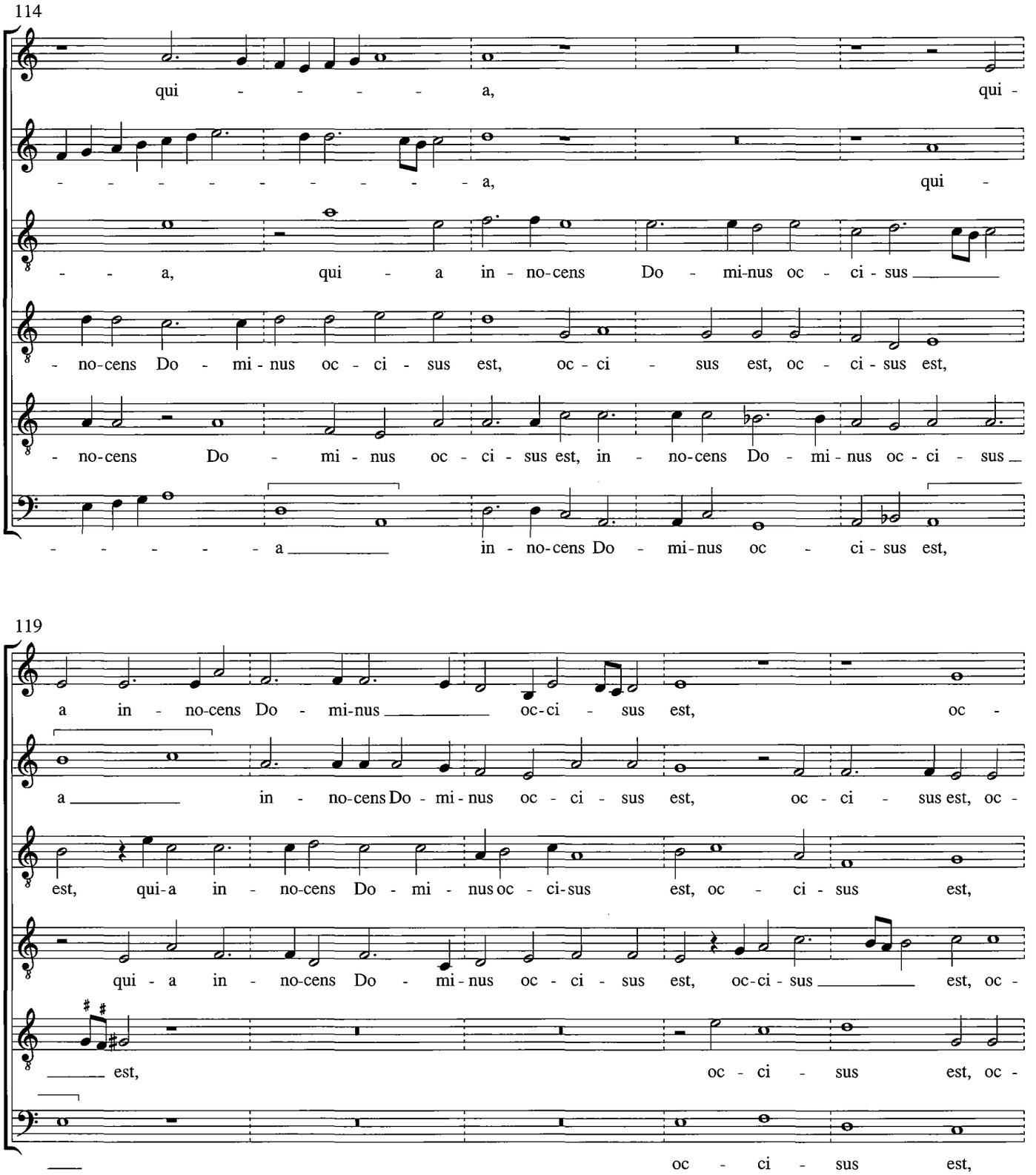


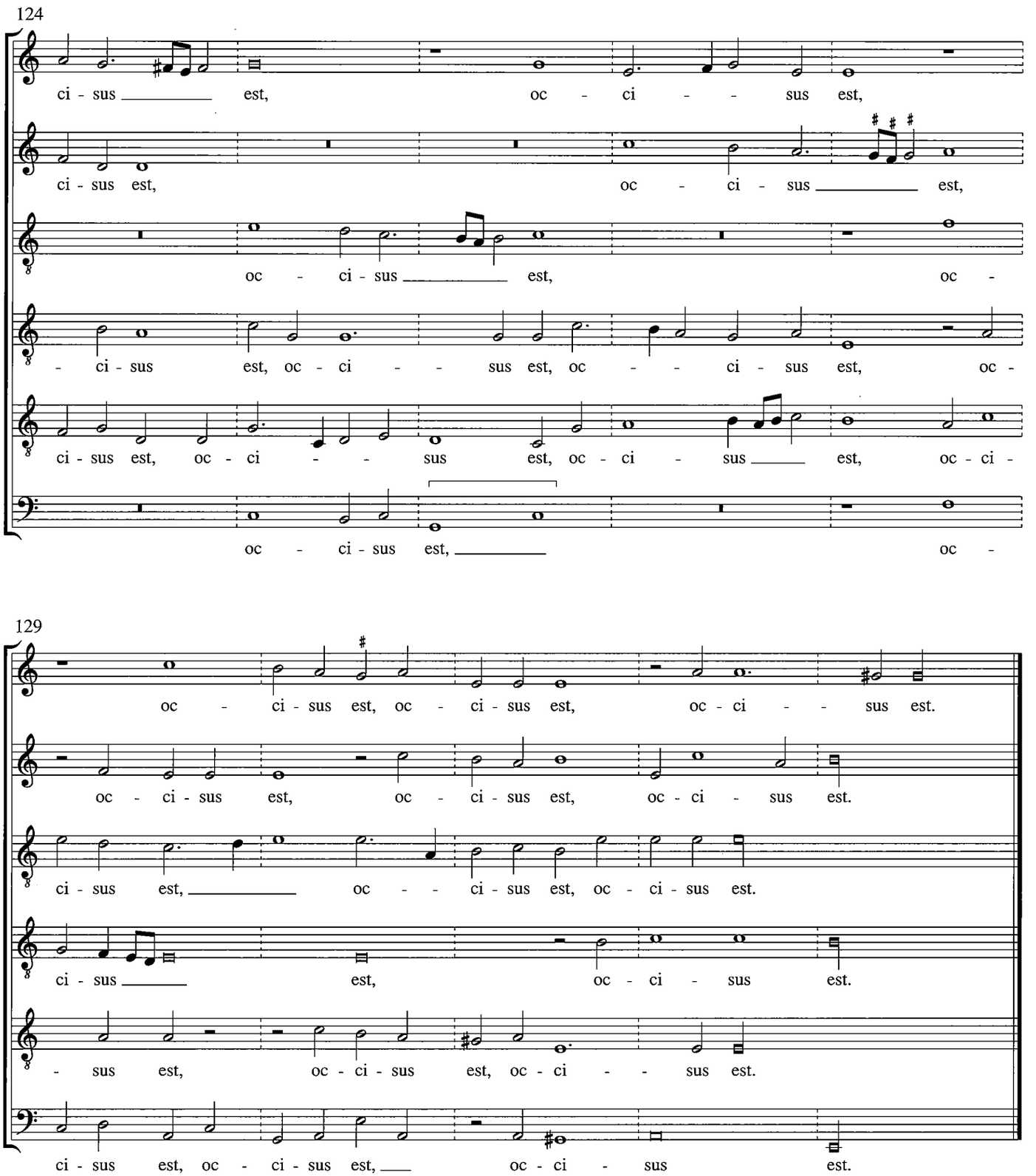

71
stan - tes et flen - tes, [stan-tes et flen - tes,] stan - tes et
stan - - tes et flen - tes, stan - tes et flen -
tes et — flen - - tes, stan-tes et flen - tes, stan-tes et
- - tes et flen - tes, — stan-tes et flen - tes,
tes et flen - - tes, stan - tes et flen - tes, stan-tes et flen - tes,
tes et flen - - tes, stan - tes et flen - - tes,
77
flen - tes, stan - tes et flen - - - tes,
tes, stan - tes et flen - - - - - tes,
flen - tes, [stan - tes et flen - tes,] la -
[stan - tes et flen - tes,] stan - tes et flen - tes,
stan - tes et flen - tes, stan - tes et flen - tes, la - men -
stan - tes et flen - tes, la - men -


82
la - men-ta - ban - tur,
la - men-ta - ban - tur,
- men-ta-ban - tur Do - mi-num, Do - mi - num, Do - mi-num, la - men-ta - ban-
la - men - ta - ban - tur Do - mi - num, la - men -
ta - ban - tur, la - men - ta - ban - tur, la -
ta - ban - tur Do - mi - num, la - men - ta - ban -
88
la - men - ta - ban - tur Do - mi-num, la - men - ta-ban-tur
la - men - ta - ban - tur, la -
tur Do-mi-num, la - men-ta - ban - tur, la -
ta - ban - - tur, la - men-ta - ban - tur, la-men - ta - ban-tur Do-mi-num,
men - ta - ban - tur Do - mi-num, la - men-ta-ban -
tur Do - mi - num, la - men - ta - ban -

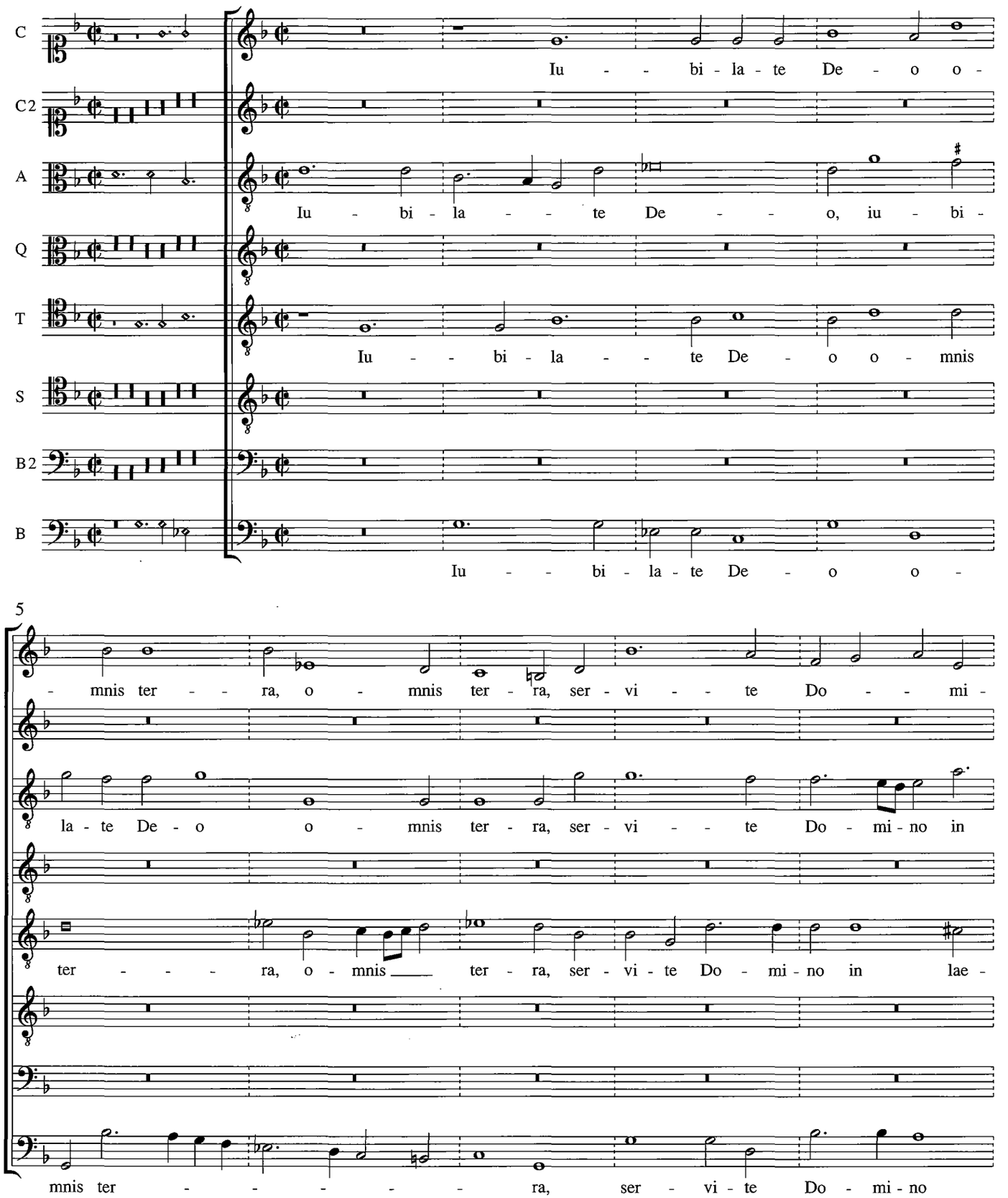

94
Do - mi-num, la - men - ta - - ban - tur,
- men - ta - - ban - tur, la - men - ta - ban - tur,
- men - ta - - ban - tur, la - men - ta - ban - tur Do - -
la - men - ta - ban - tur, la - men - ta - ban - tur Do -
tur, la - men - ta - ban - tur Do-mi - num, la - men - ta - ban -
tur, la - men - ta - ban - tur Do - mi - - num, la - men -
99
la - - men - ta - - ban - tur Do - mi - num,
la - men - ta - ban - tur Do - - mi - num,
- mi - num, la -
- mi - num, la - men - ta - - ban - tur Do - mi-num,
tur Do - mi - num, la - men-ta - ban - tur Do - mi - num, la -
ta - ban - tur Do - mi-num, la -

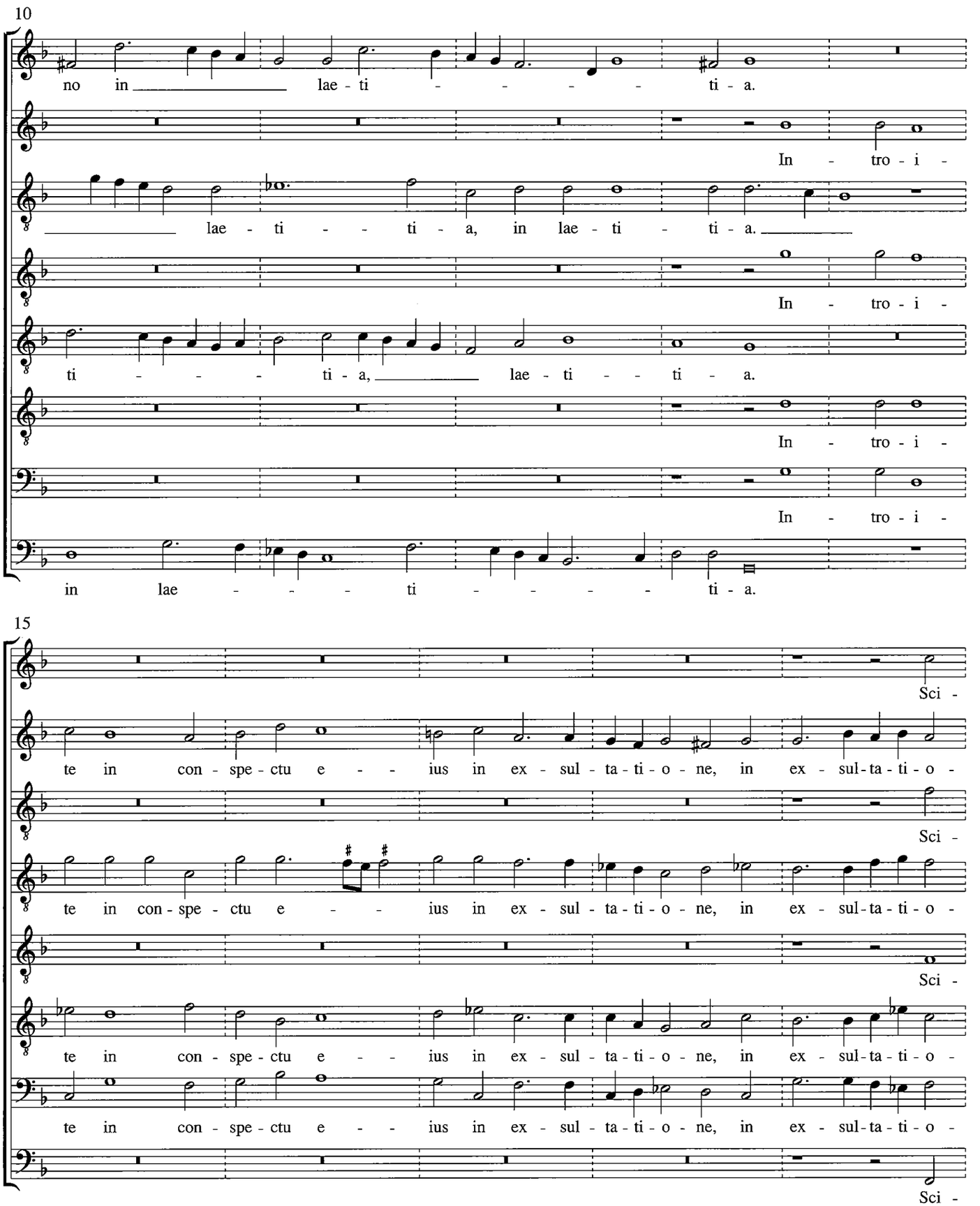

104
qui - a,
qui - - - -
men - ta - ban - tur, la - men - ta - ban - tur Do - mi - num, qui -
la - men - ta - ban - tur Do - - mi - num, qui -
- men - ta - ban - tur, la - men - ta - ban - tur Do - mi - num, qui - - a,
- men - ta - ban - tur Do - - - mi - num, qui - -
109
qui - - a, qui - a, qui - - - a,
a, qui - - - - - - - - - - a, qui -
a, qui - - a, qui - a, qui - a, qui -
- - a, qui - - - a, qui - - - a in -
qui - - - a, qui - - a, qui - a in -
- - a, qui - - - a, qui -

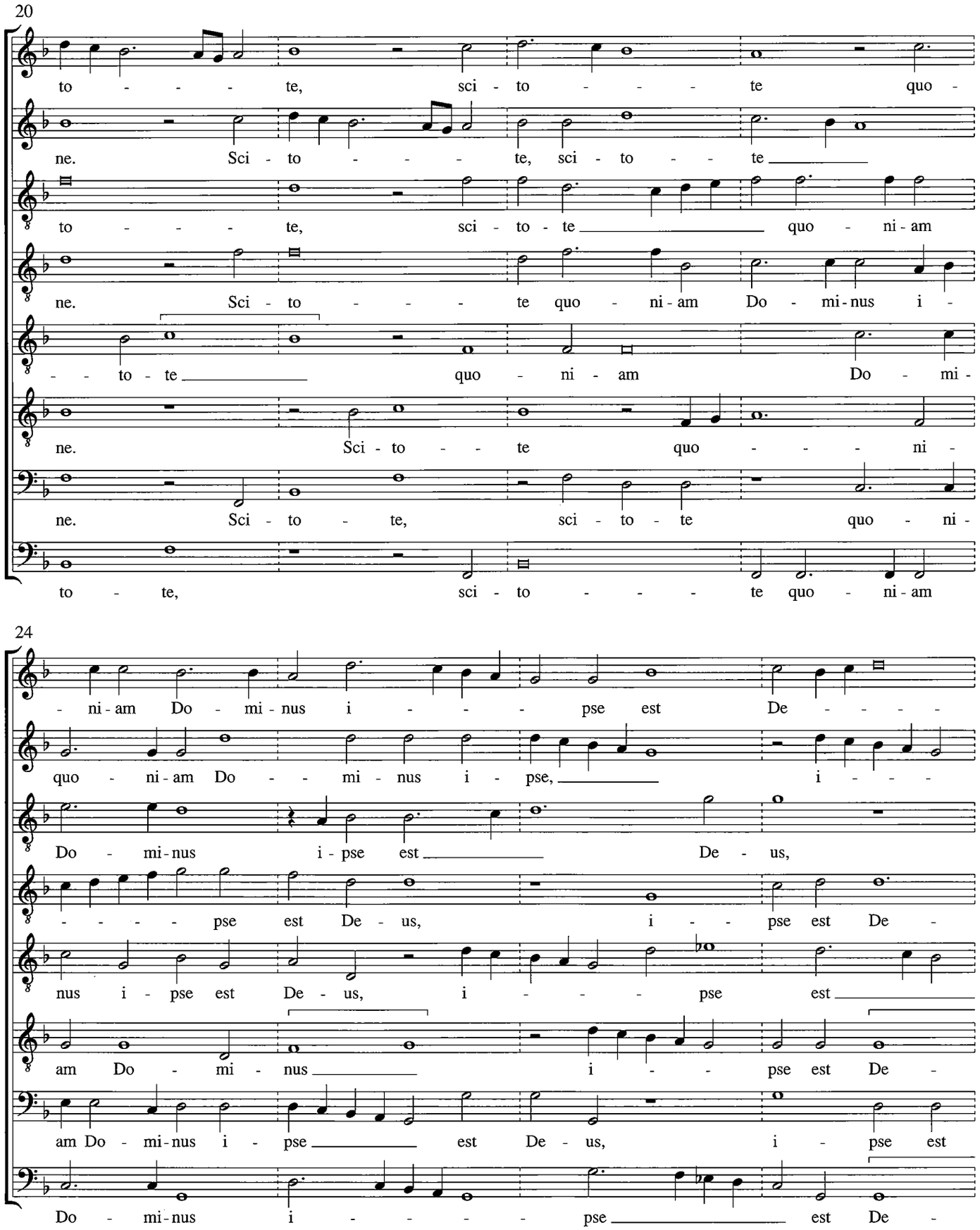

114
qui - - - - - a, qui -
- - - - - - - - - - - a, qui -
- - - a, qui - a in - no-cens Do - mi-nus oc - ci - sus
- no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, oc - ci - sus est, oc - ci - sus est,
- no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, in - no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus
- - - - - - a in - no-cens Do - mi-nus oc - ci - sus est,
119
a in - no-cens Do - mi-nus oc-ci - sus est, oc -
a in - no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, oc - ci - sus est, oc -
est, qui-a in - no-cens Do - mi - nus oc - ci-sus est, oc - ci - sus est,
qui - a in - no-cens Do - mi - nus oc - ci - sus est, oc-ci - sus est, oc -
est, oc - ci - sus est, oc -
oc - ci - sus est,

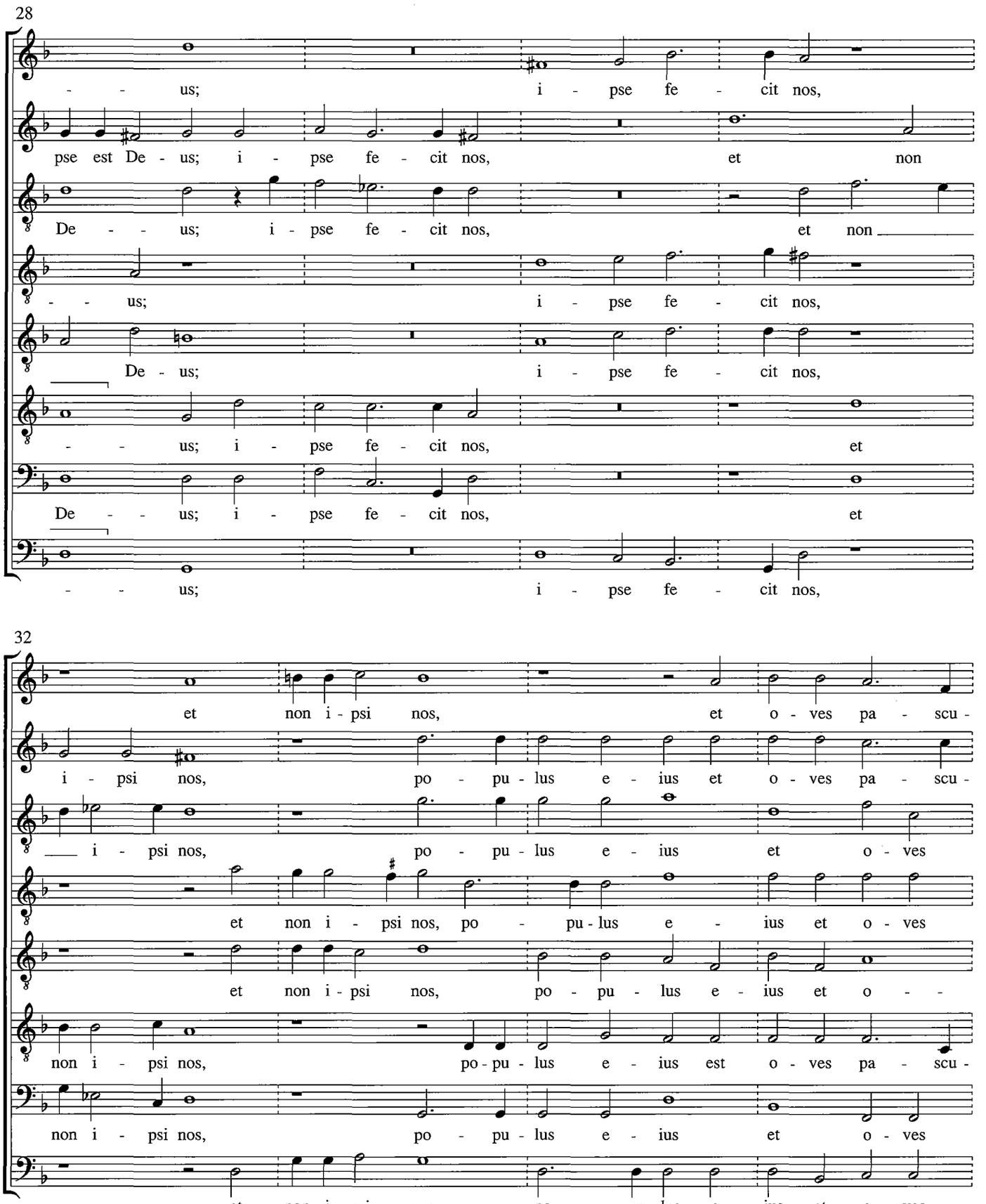

124
ci - sus _____ est, oc - ci - - sus est,
ci - sus est, oc - ci - sus _____ est,
oc - ci - sus _____ est, oc -
- ci - sus est, oc - ci - - sus est, oc - - ci - sus est, oc -
ci - sus est, oc - ci - - sus est, oc - ci - sus _____ est, oc - ci -
oc - ci - sus est, _____ oc -
129
oc - ci - sus est, oc - ci - sus est, oc - ci - - sus est.
oc - ci - sus est, oc - ci - sus est, oc - ci - sus est.
ci - sus est, _____ oc - - ci - sus est, oc - ci - sus est.
ci - sus _____ est, oc - ci - sus est.
- sus est, oc - ci - sus est, oc - ci - - sus est.
ci - sus est, oc - ci - sus est, ___ oc - ci - sus est.

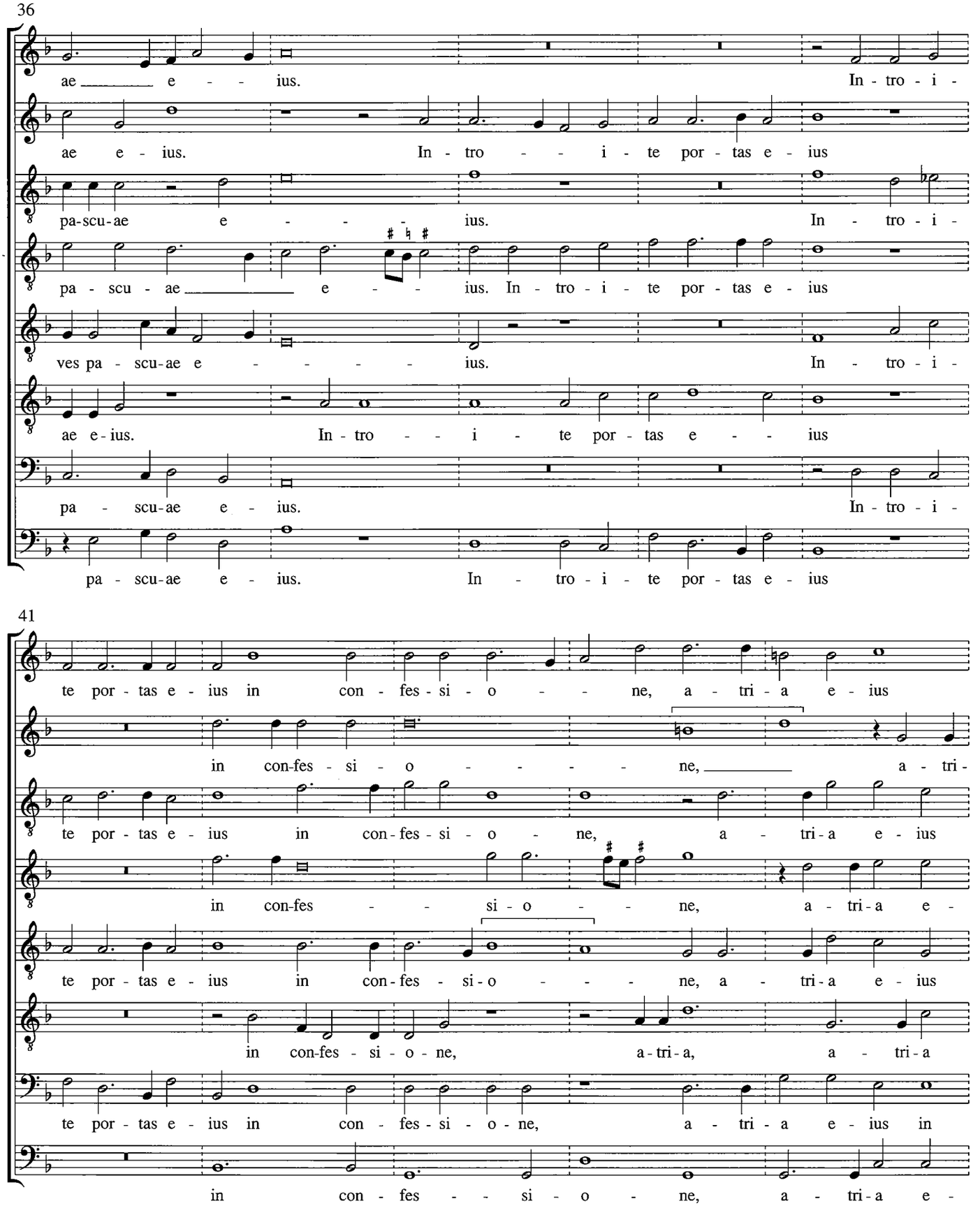
Iubilate Deo omnis terra

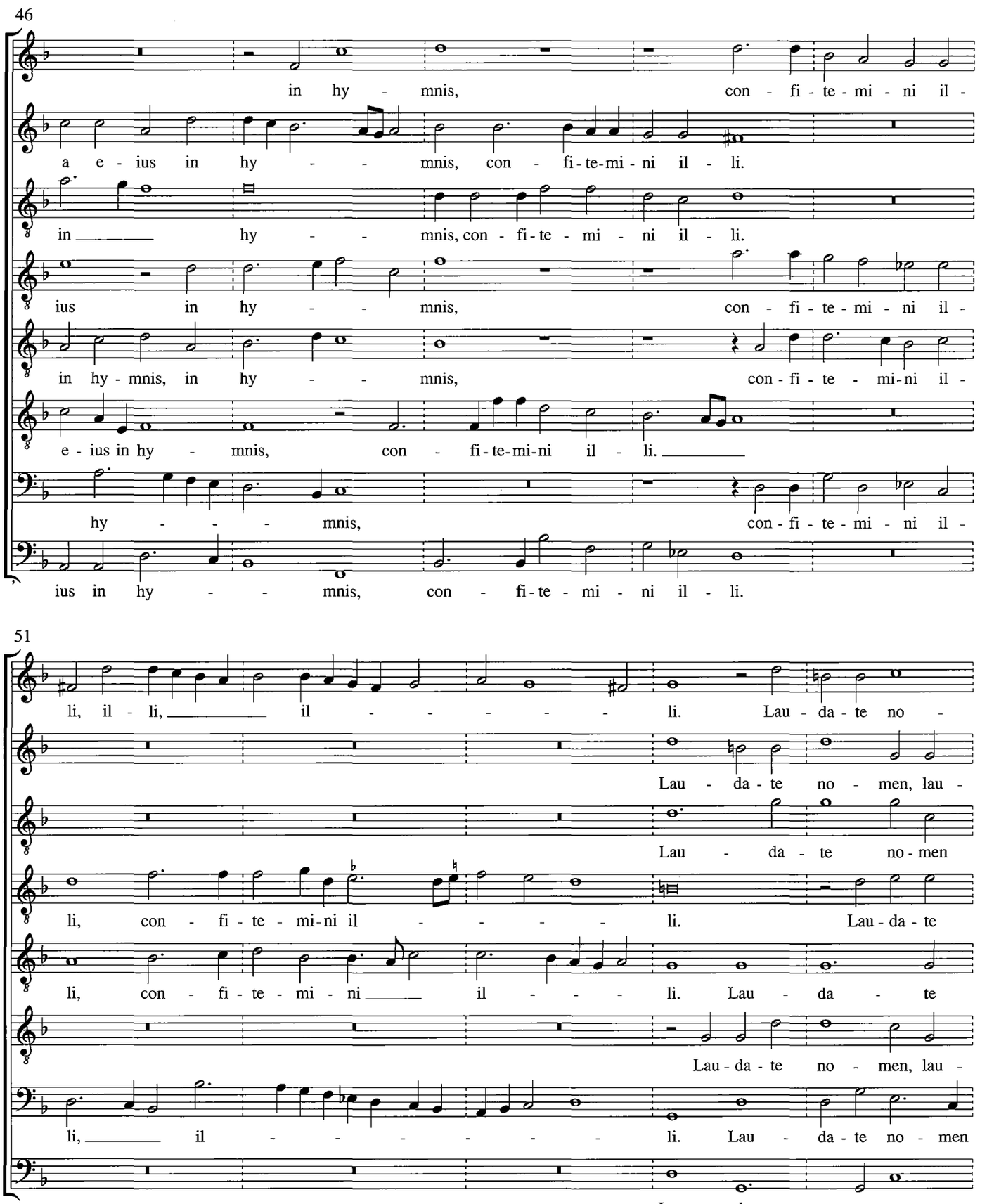


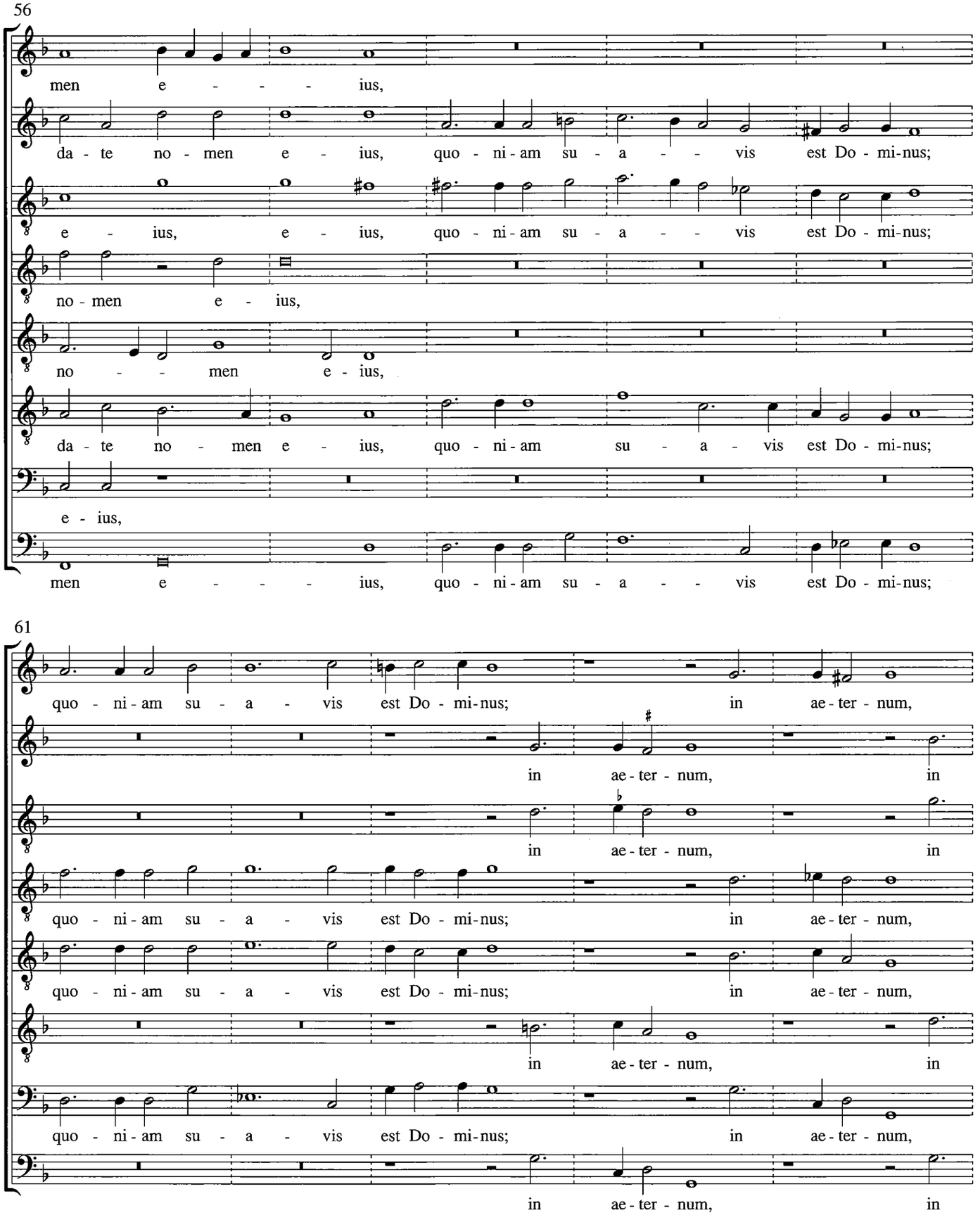

10
no in lae - ti - - - - - ti - a.
In - tro - i -
lae - ti - - ti - a, in lae - ti - ti - a.
In - tro - i -
ti - - - - ti - a, lae - ti - - - ti - a.
In - tro - i -
In - tro - i -
in lae - - - - ti - - - - - ti - a.
15
Sci -
te in con - spe - ctu e - - ius in ex - sul - ta - ti - o - ne, in ex - sul - ta - ti - o -
Sci -
te in con - spe - ctu e - - ius in ex - sul - ta - ti - o - ne, in ex - sul - ta - ti - o -
Sci -
te in con - spe - ctu e - - ius in ex - sul - ta - ti - o - ne, in ex - sul - ta - ti - o -
te in con - spe - ctu e - - ius in ex - sul - ta - ti - o - ne, in ex - sul - ta - ti - o -
Sci -

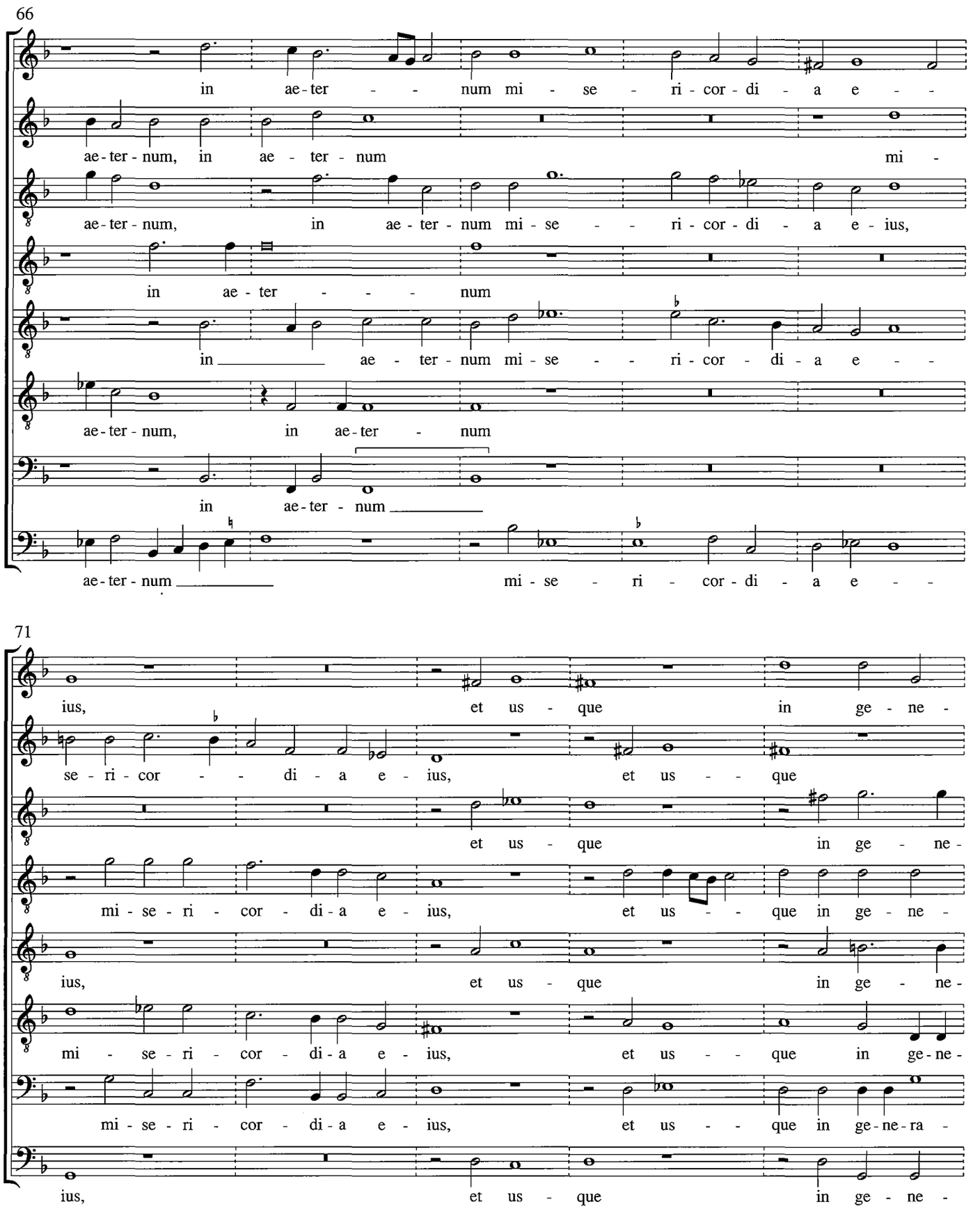

20
to - - - - te, sci - to - - - - te quo -
ne. Sci - to - - - - te, sci - to - - - te
to - - - - te, sci - to - te quo - ni - am
ne. Sci - to - - - - te quo - ni - am Do - mi - nus i -
- - to - te quo - ni - am Do - mi -
ne. Sci - to - - - te quo - - - - ni -
ne. Sci - to - te, sci - to - te quo - ni -
to - te, sci - to - - - - te quo - ni - am
24
- ni - am Do - mi - nus i - - - pse est De - - - - -
quo - ni - am Do - - - mi - nus i - pse, i - - - -
Do - mi - nus i - pse est De - us,
- - - - - pse est De - us, i - - pse est De -
nus i - pse est De - us, i - - - - pse est
am Do - mi - nus i - - pse est De -
am Do - mi - nus i - pse est De - us, i - pse est
Do - mi - nus i - - - - - pse est De -

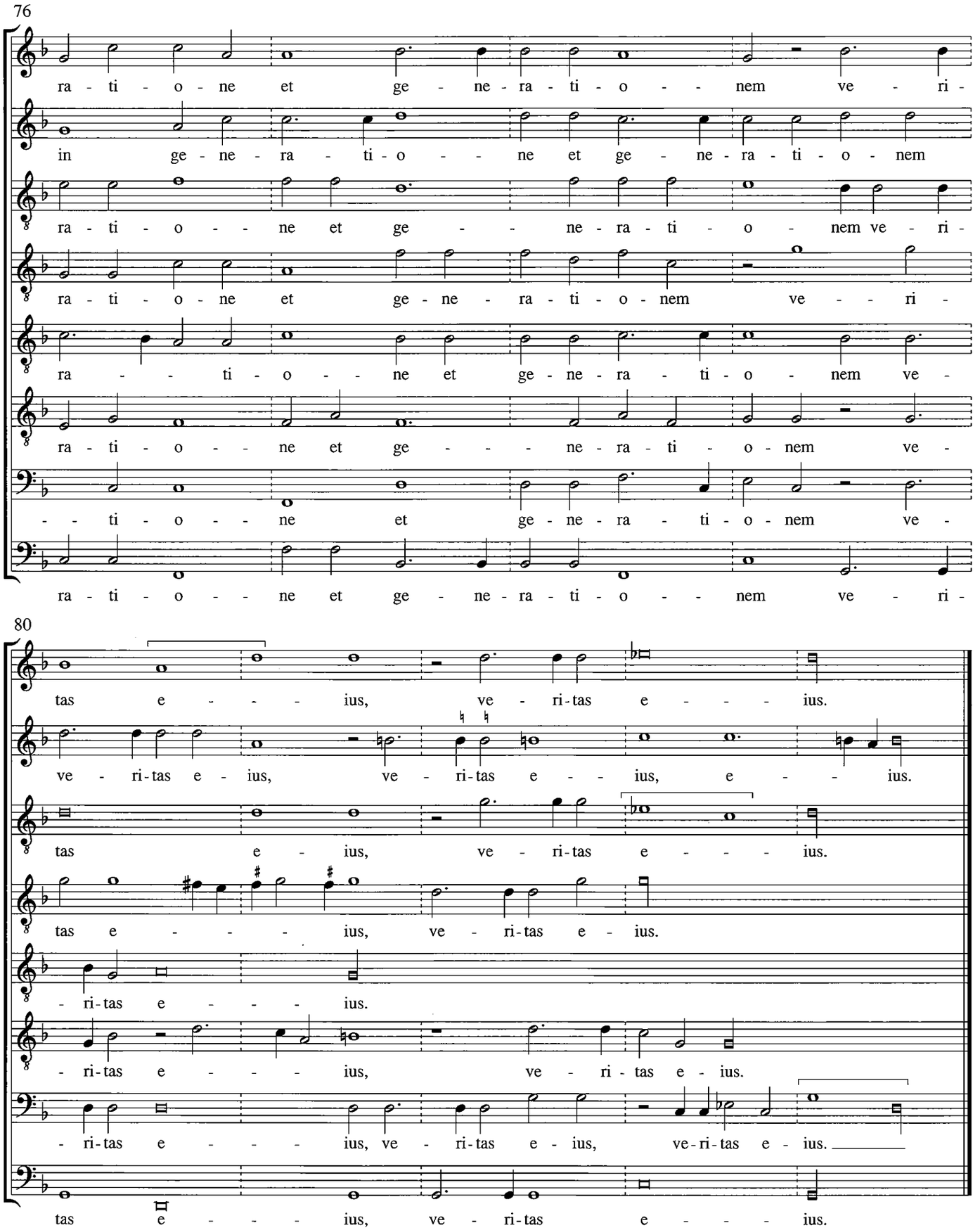

28
- - us; i - pse fe - cit nos,
pse est De - us; i - pse fe - cit nos, et non
De - - us; i - pse fe - cit nos, et non
- - us; i - pse fe - cit nos,
De - us; i - pse fe - cit nos,
- - us; i - pse fe - cit nos, et
De - - us; i - pse fe - cit nos, et
- - us; i - pse fe - cit nos,
32
et non i - psi nos, et o - ves pa - scu -
i - psi nos, po - pu - lus e - ius et o - ves pa - scu -
i - psi nos, po - pu - lus e - ius et o - ves
et non i - psi nos, po - pu - lus e - ius et o - ves
et non i - psi nos, po - pu - lus e - ius et o - -
non i - psi nos, po - pu - lus e - ius est o - ves pa - scu -
non i - psi nos, po - pu - lus e - ius et o - ves
et non i - psi nos, po - pu - lus e - ius et o - ves


36
ae e - ius. In - tro - i -
ae e - ius. In - tro - i - te por - tas e - ius
pa-scu-ae e - ius. In - tro - i -
pa - scu - ae e - ius. In - tro - i - te por - tas e - ius
ves pa - scu-ae e - ius. In - tro - i -
ae e-ius. In - tro - i - te por - tas e - ius
pa - scu-ae e - ius. In - tro - i -
pa - scu-ae e - ius. In - tro - i - te por - tas e - ius
41
te por - tas e - ius in con - fes - si - o - ne, a - tri - a e - ius
in con-fes - si - o - ne, a - tri -
te por - tas e - ius in con - fes - si - o - ne, a - tri - a e - ius
in con-fes - si - o - ne, a - tri - a e -
te por - tas e - ius in con-fes - si - o - ne, a - tri - a e - ius
in con-fes - si - o - ne, a-tri - a, a - tri - a
te por - tas e - ius in con - fes - si - o - ne, a - tri - a e - ius in
in con - fes - si - o - ne, a - tri - a e -

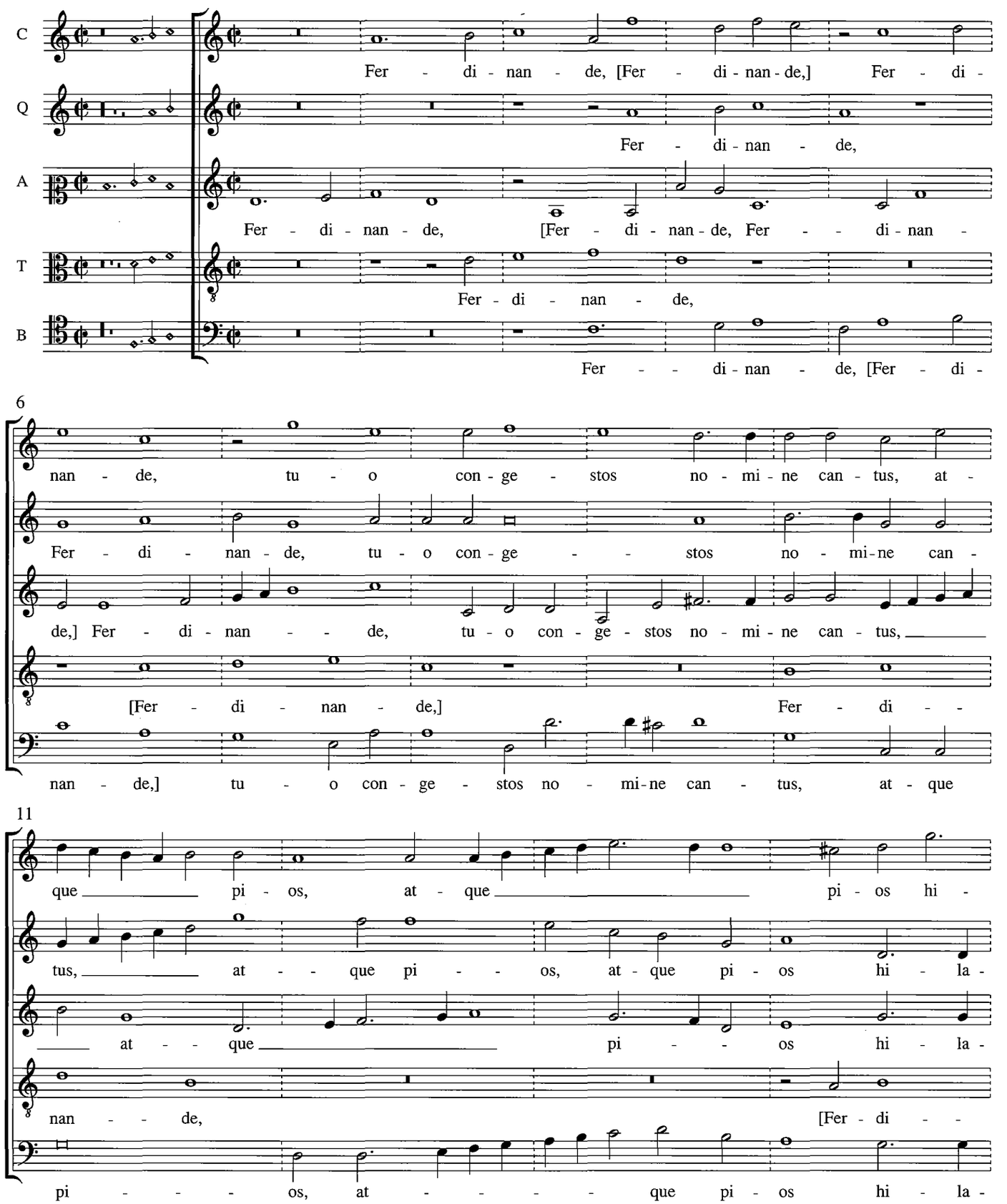

46
in hy - mnis, con - fi - te - mi - ni il -
a e - ius in hy - - mnis, con - fi - te-mi - ni il - li.
in hy - - mnis, con - fi - te - mi - ni il - li.
ius in hy - - mnis, con - fi - te - mi - ni il -
in hy - mnis, in hy - - mnis, con - fi - te - mi-ni il -
e - ius in hy - mnis, con - fi - te-mi-ni il - li.
hy - - - mnis, con - fi - te - mi - ni il -
ius in hy - - mnis, con - fi - te - mi - ni il - li.
51
li, il - li, il - - - - - li. Lau - da - te no -
Lau - da - te no - men, lau -
Lau - da - te no - men
li, con - fi - te - mi-ni il - - - - - li. Lau - da - te
li, con - fi - te - mi - ni il - - - - li. Lau - da - te
Lau - da - te no - men, lau -
li, il - - - - - - - li. Lau - da - te no - men
Lau - da - - te no -

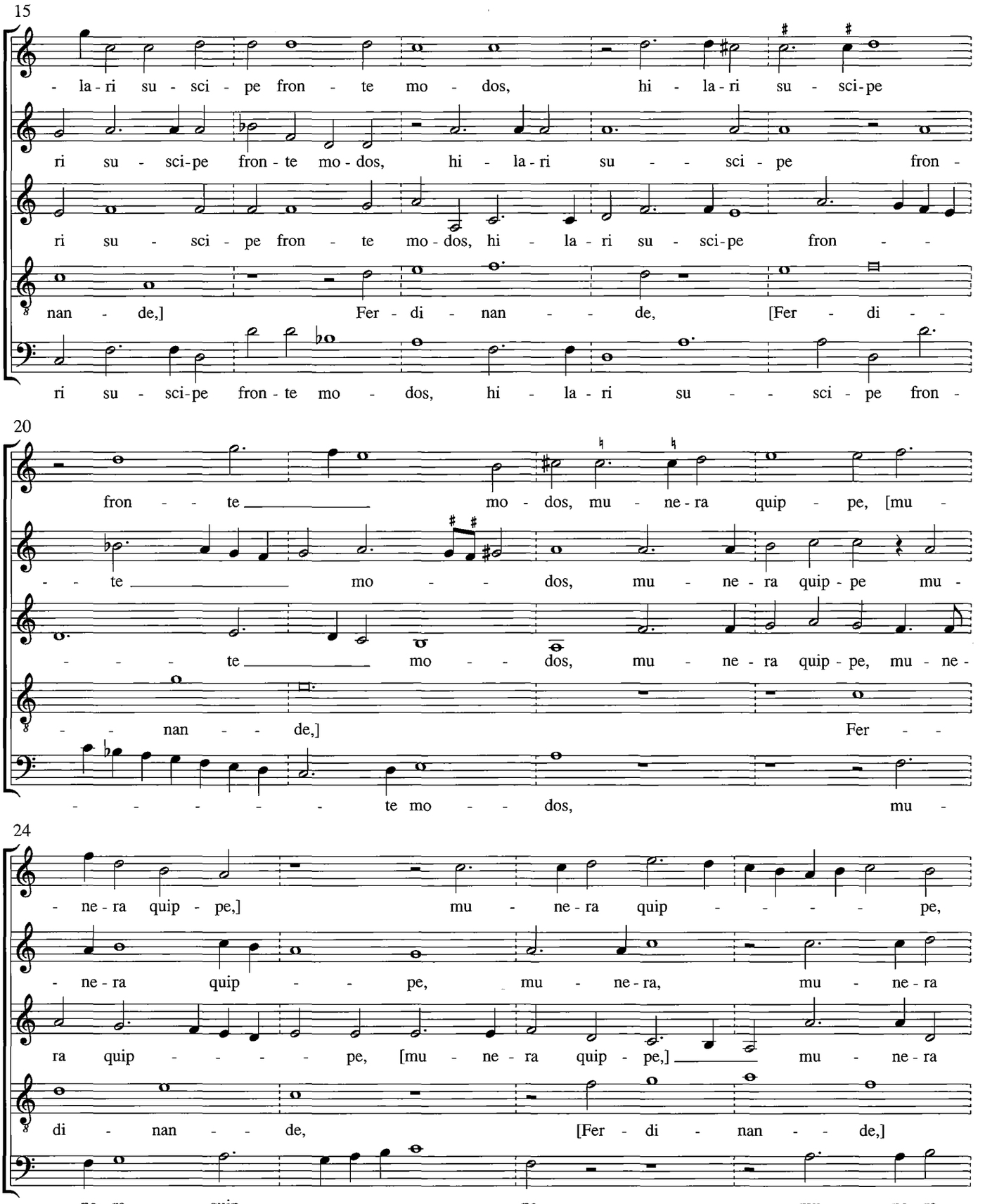

56
men e - - - - ius,
da - te no - men e - ius, quo - ni - am su - a - - vis est Do - mi-nus;
e - ius, e - ius, quo - ni - am su - a - - vis est Do - mi-nus;
no - men e - ius,
no - - - men e - ius,
da - te no - men e - ius, quo - ni - am su - a - vis est Do - mi-nus;
e - ius,
men e - - - - ius, quo - ni - am su - a - - vis est Do - mi-nus;
61
quo - ni - am su - a - vis est Do - mi-nus; in ae - ter - num,
in ae - ter - num, in
in ae - ter - num, in
quo - ni - am su - a - vis est Do - mi-nus; in ae - ter - num,
quo - ni - am su - a - vis est Do - mi-nus; in ae - ter - num,
in ae - ter - num, in
quo - ni - am su - a - vis est Do - mi-nus; in ae - ter - num,
in ae - ter - num, in

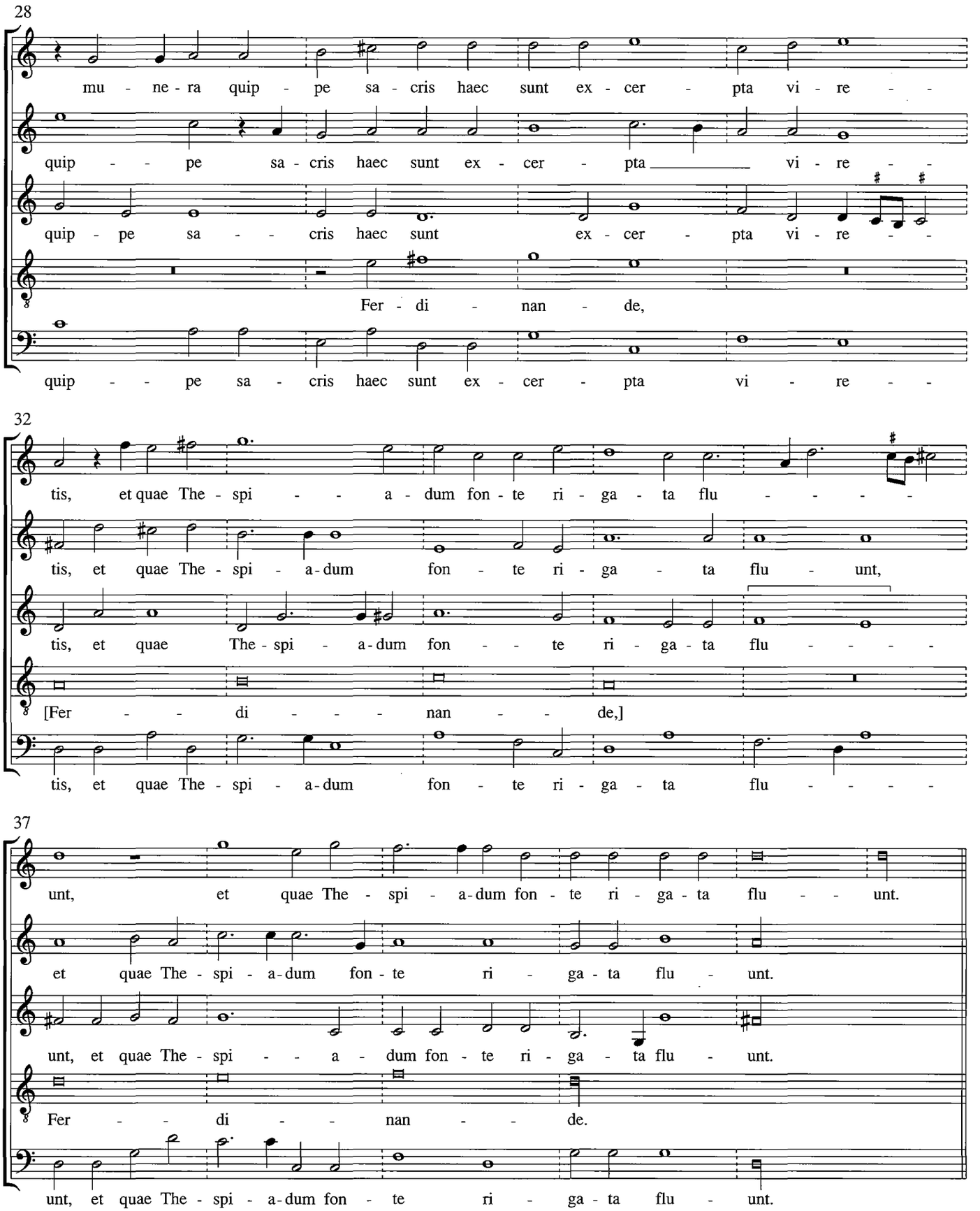

66
in ae-ter - - num mi - se - ri - cor - di - a e - -
ae-ter-num, in ae - ter - num mi -
ae-ter-num, in ae - ter - num mi - se - - ri - cor - di - a e - ius,
in ae - ter - - - - num
in ae - ter - num mi - se - - ri - cor - di - a e - -
ae-ter-num, in ae-ter - num
in ae-ter - num
ae-ter-num mi - se - ri - cor - di - a e - -
71
ius, et us - que in ge - ne -
se - ri - cor - - di - a e - ius, et us - - que
et us - que in ge - ne -
mi - se - ri - cor - di-a e - ius, et us - - que in ge - ne -
ius, et us - que in ge - ne -
mi - se - ri - cor - di-a e - ius, et us - - que in ge-ne -
mi - se - ri - cor - di-a e - ius, et us - - que in ge-ne-ra -
ius, et us - que in ge - ne -


76
ra - ti - o - ne et ge - ne - ra - ti - o - - nem ve - ri -
in ge - ne - ra - ti - o - - ne et ge - ne - ra - ti - o - nem
ra - ti - o - - ne et ge - - ne - ra - ti - o - nem ve - ri -
ra - ti - o - ne et ge - ne - ra - ti - o - nem ve - - ri -
ra - - ti - o - - ne et ge - ne - ra - ti - o - nem ve -
ra - ti - o - - ne et ge - - ne - ra - ti - o - nem ve -
- - ti - o - - ne et ge - ne - ra - ti - o - nem ve -
ra - ti - o - - ne et ge - ne - ra - ti - o - - nem ve - ri -
80
tas e - - - - ius, ve - ri - tas e - - - - ius.
ve - ri - tas e - ius, ve - ri - tas e - - ius, e - - - ius.
tas e - ius, ve - ri - tas e - - - - ius.
tas e - - - - ius, ve - ri - tas e - ius.
- ri - tas e - - - - ius.
- ri - tas e - - - - ius, ve - ri - tas e - ius.
- ri - tas e - - - - ius, ve - ri - tas e - ius, ve - ri - tas e - ius.
tas e - - - - ius, ve - ri - tas e - - - - ius.

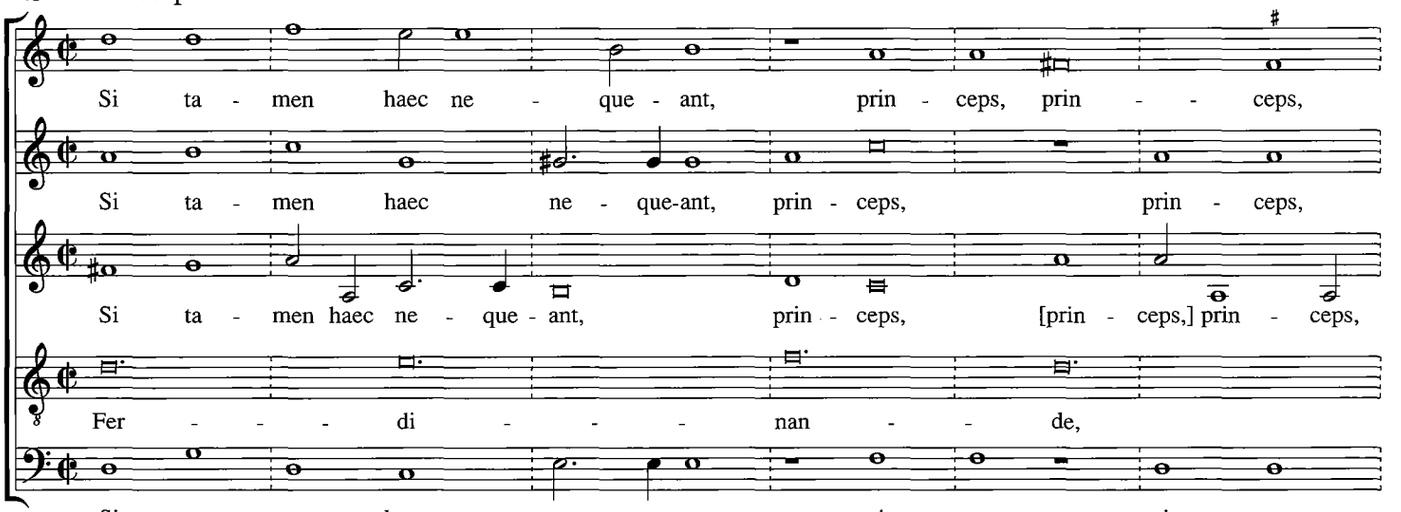
Ferdinande


C
Fer - di - nan - de, [Fer - di - nan - de,] Fer - di -
Q
Fer - di - nan - de,
A
Fer - di - nan - de, [Fer - di - nan - de, Fer - - di - nan -
T
Fer - di - nan - de,
B
Fer - - di - nan - de, [Fer - di -
6
nan - de, tu - o con - ge - stos no - mi - ne can - tus, at -
Fer - di - nan - de, tu - o con - ge - - stos no - mi - ne can -
de,] Fer - di - nan - - de, tu - o con - ge - stos no - mi - ne can - tus,
[Fer - di - nan - de,] Fer - di - -
nan - de,] tu - o con - ge - stos no - mi - ne can - tus, at - que
11
que pi - os, at - que pi - os hi -
tus, at - - que pi - - os, at - que pi - os hi - la -
at - - que pi - - os hi - la -
nan - - de, [Fer - di - -
pi - - - os, at - - - - que pi - os hi - la -

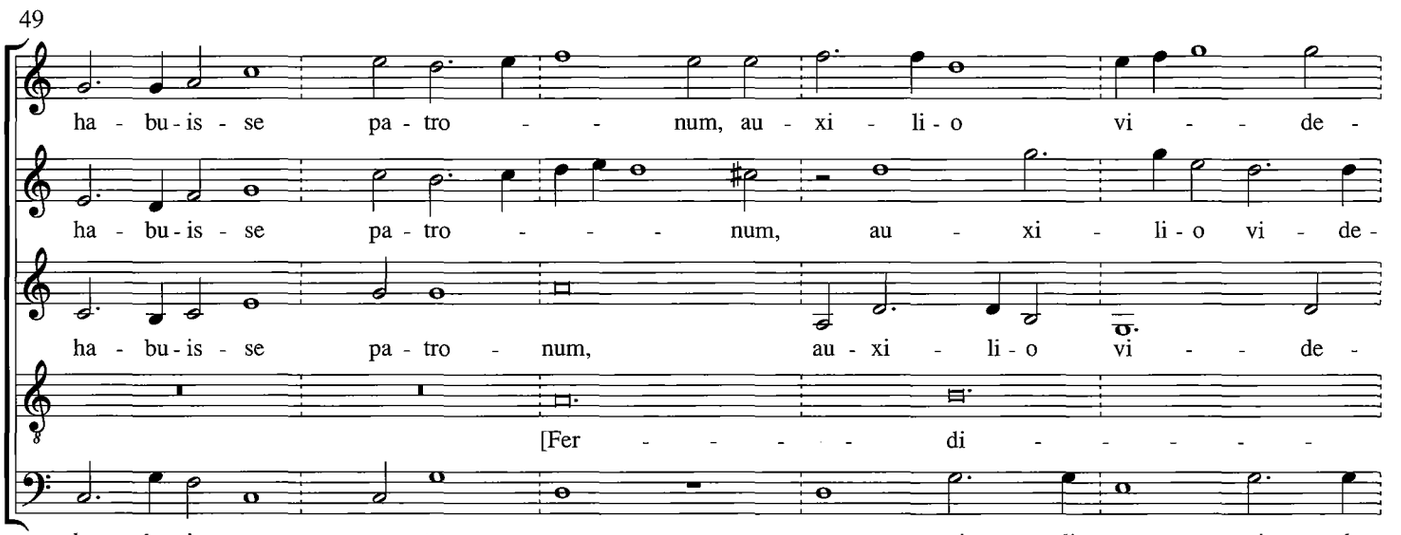

15
- la - ri su - sci - pe fron - te mo - dos, hi - la - ri su - sci - pe
ri su - sci - pe fron - te mo - dos, hi - la - ri su - - sci - pe fron -
ri su - sci - pe fron - te mo - dos, hi - la - ri su - sci - pe fron - -
nan - de,] Fer - di - nan - - de, [Fer - di - -
ri su - sci - pe fron - te mo - dos, hi - la - ri su - - sci - pe fron -
20
fron - - te mo - dos, mu - ne - ra quip - pe, [mu -
- - te mo - - dos, mu - ne - ra quip - pe mu -
- - - te mo - - dos, mu - ne - ra quip - pe, mu - ne -
- - nan - - de,] Fer - -
- - - - - - te mo - - dos, mu -
24
- ne - ra quip - pe,] mu - ne - ra quip - - - - - pe,
- ne - ra quip - - - pe, mu - ne - ra, mu - ne - ra
ra quip - - - - pe, [mu - ne - ra quip - pe,] mu - ne - ra
di - nan - - de, [Fer - di - nan - - de,]
- ne - ra quip - - - - - - pe, mu - ne - ra


28
mu - ne - ra quip - pe sa - cris haec sunt ex - cer - pta vi - re - -
quip - - pe sa - cris haec sunt ex - cer - pta vi - re - -
quip - pe sa - - cris haec sunt ex - cer - pta vi - re - -
Fer - di - nan - de,
quip - - pe sa - cris haec sunt ex - cer - pta vi - re - -
32
tis, et quae The - spi - - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - - - -
tis, et quae The - spi - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - unt,
tis, et quae The - spi - a - dum fon - - te ri - ga - ta flu - - - -
[Fer - - di - - - - nan - - de,]
tis, et quae The - spi - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - - - -
37
unt, et quae The - spi - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - - unt.
et quae The - spi - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - unt.
unt, et quae The - spi - - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - unt.
Fer - - di - - nan - - de.
unt, et quae The - spi - a - dum fon - te ri - ga - ta flu - unt.

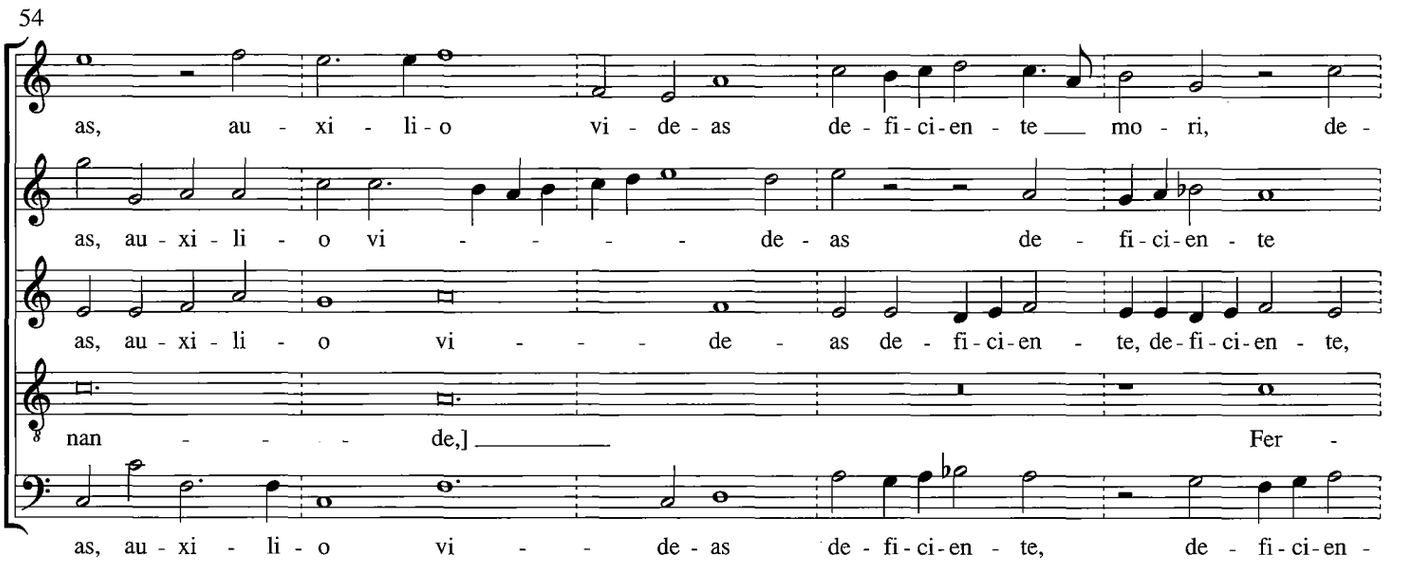
43 Secunda pars

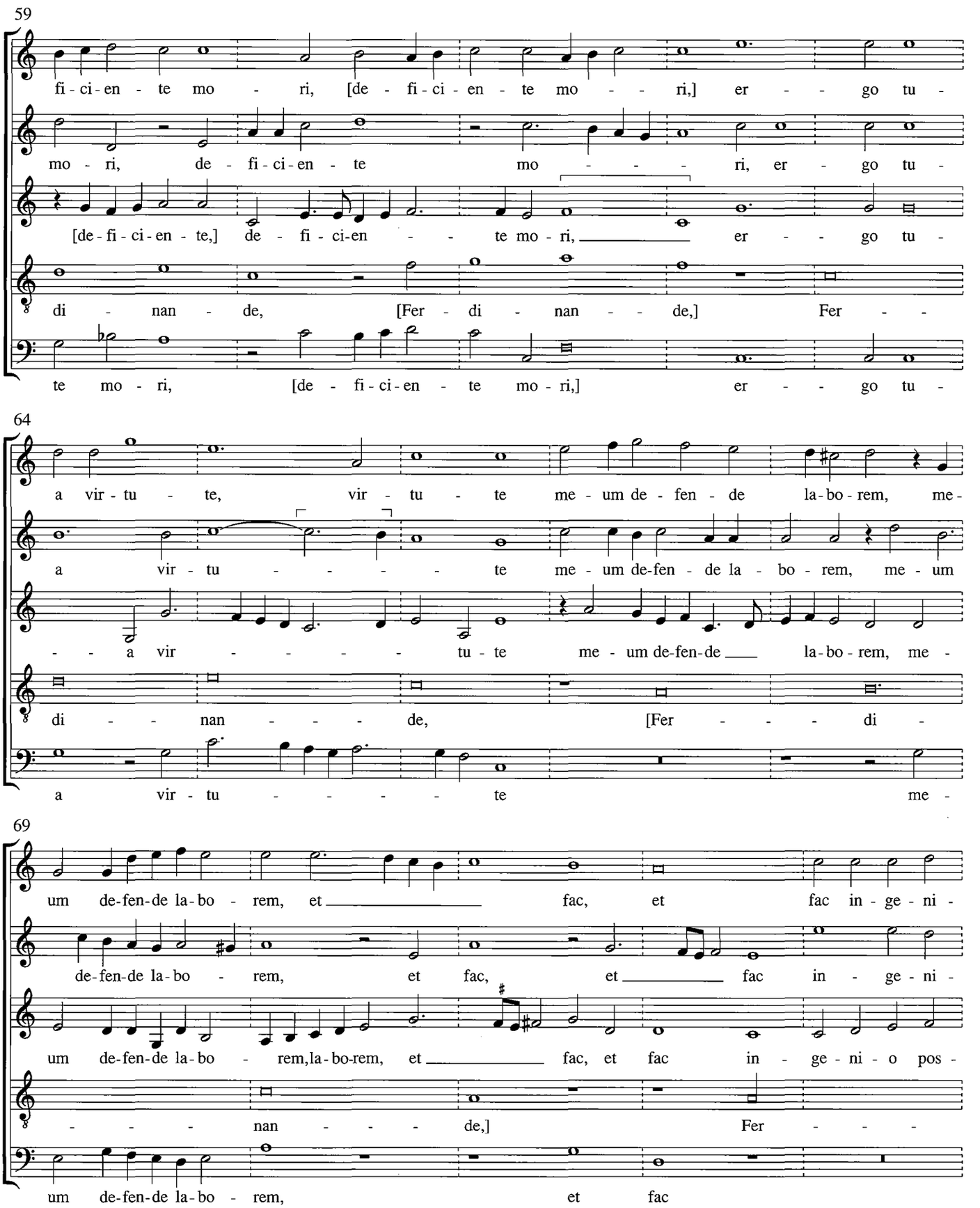


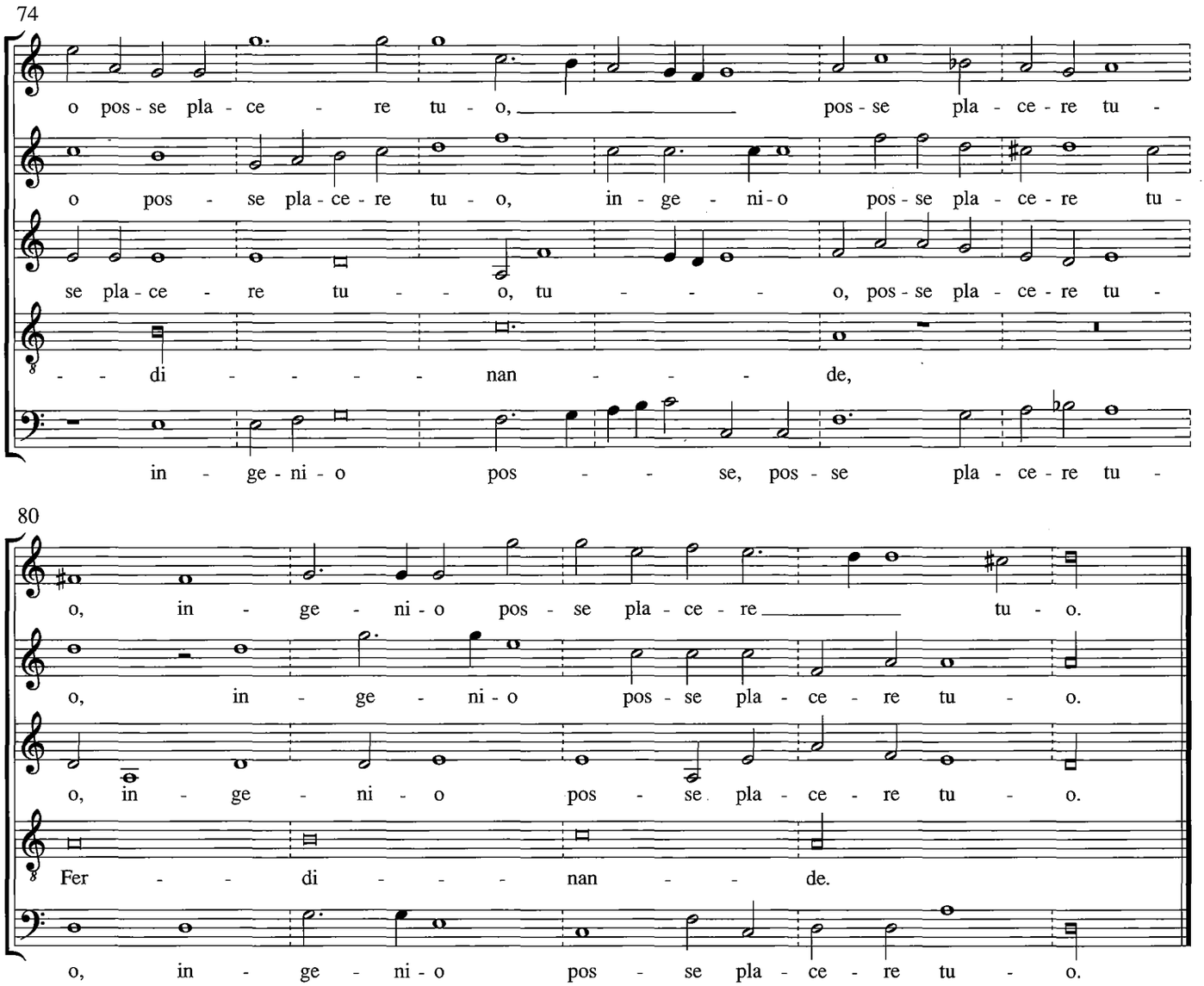
49



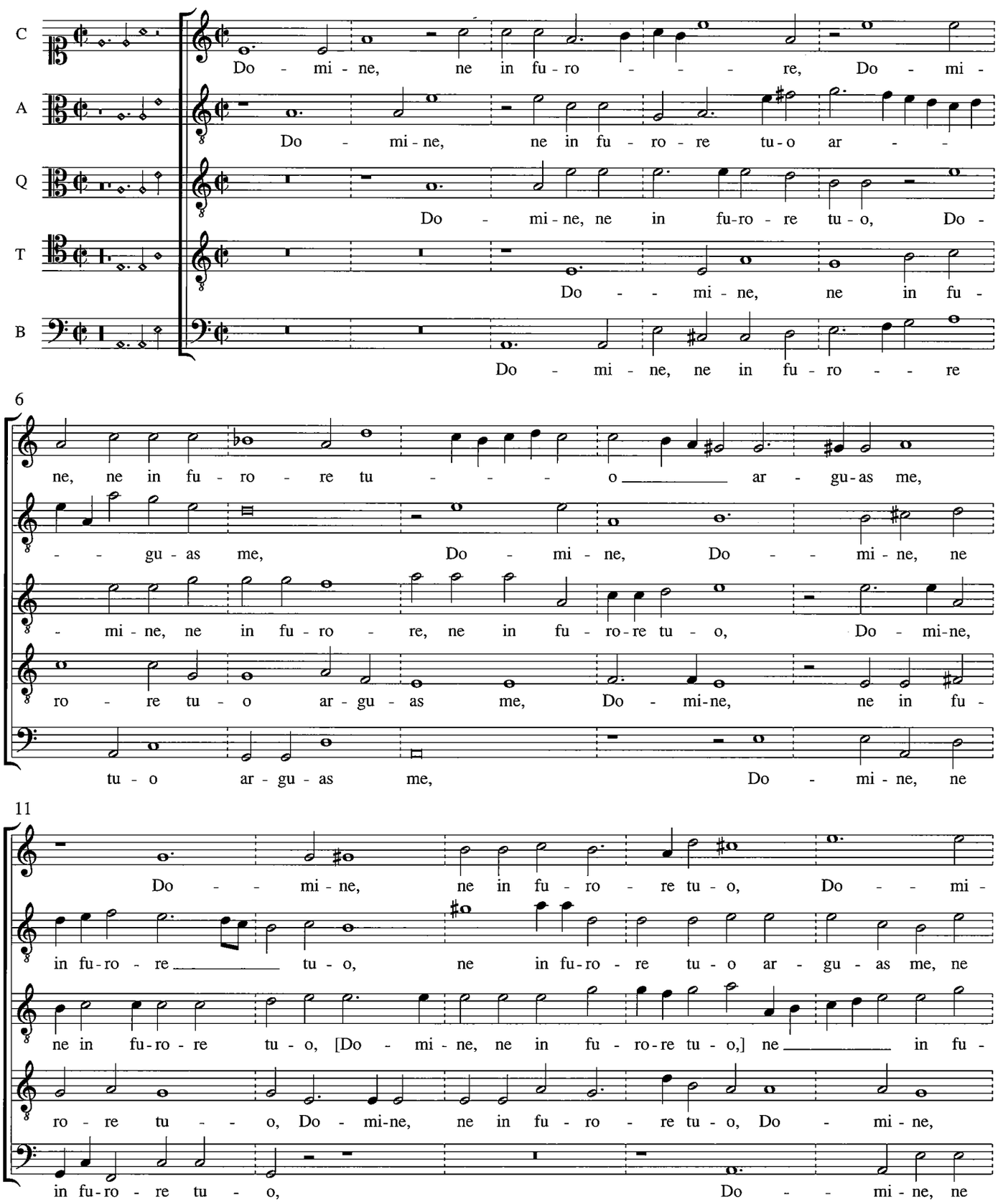
54

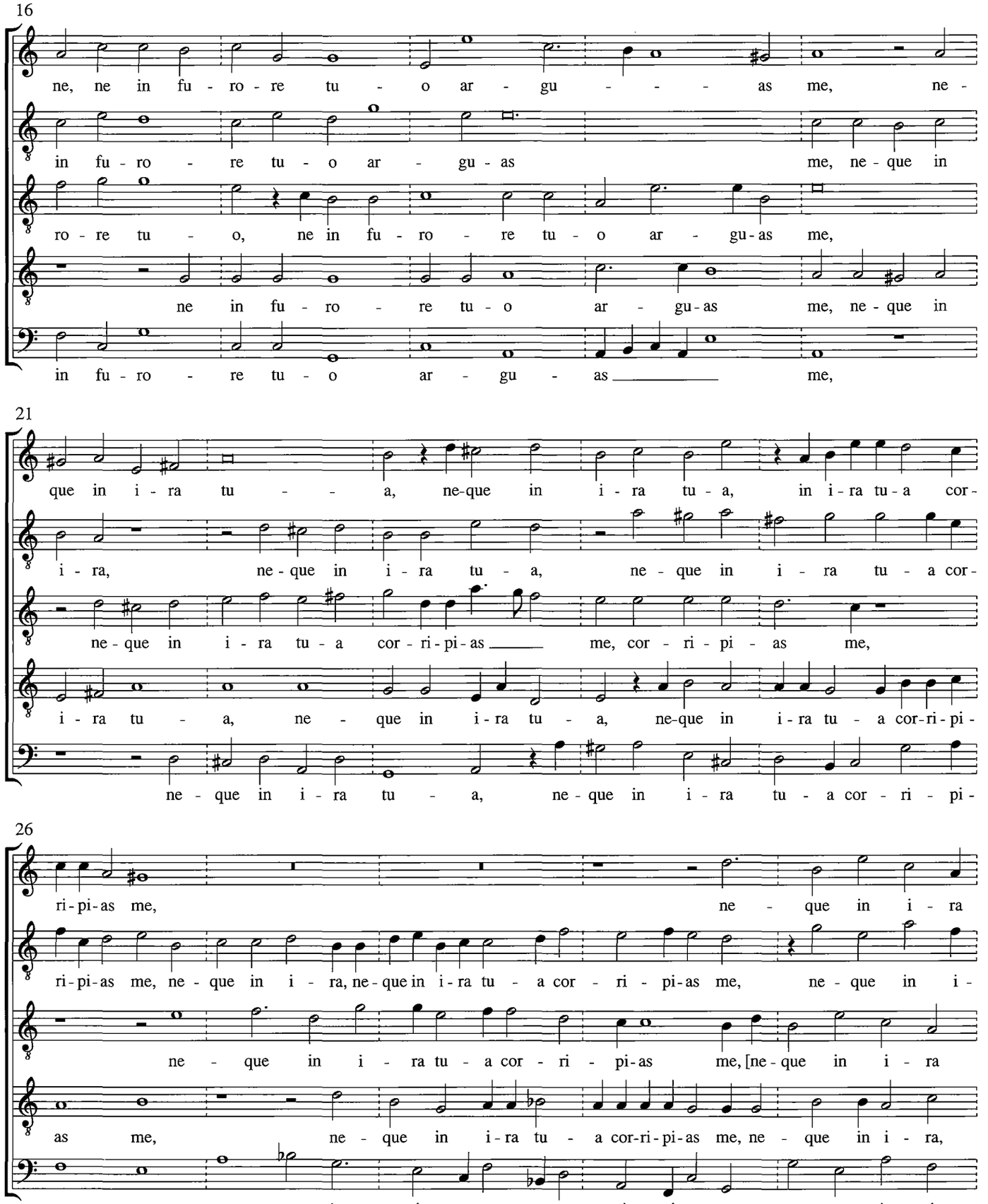



59
fi - ci - en - te mo - ri, [de - fi - ci - en - te mo - - ri,] er - - go tu -
mo - ri, de - fi - ci - en - te mo - - - ri, er - go tu -
[de - fi - ci - en - te,] de - fi - ci-en - - te mo - ri, er - - go tu -
di - nan - de, [Fer - di - nan - - de,] Fer - -
te mo - ri, [de - fi - ci - en - te mo - ri,] er - - go tu -
64
a vir - tu - te, vir - tu - te me - um de - fen - de la - bo - rem, me -
a vir - tu - - - - te me - um de-fen - de la - bo - rem, me - um
- - a vir - - - - - tu - te me - um de-fen-de la - bo - rem, me -
di - - nan - - - - de, [Fer - - - - di -
a vir - tu - - - - - te me -
69
um de-fen-de la - bo - rem, et fac, et fac in - ge - ni -
de-fen-de la - bo - rem, et fac, et fac in - ge - ni -
um de-fen-de la - bo - rem,la - bo-rem, et fac, et fac in - ge - ni - o pos -
- - - - nan - - - - de,] Fer - - -
um de-fen-de la - bo - rem, et fac

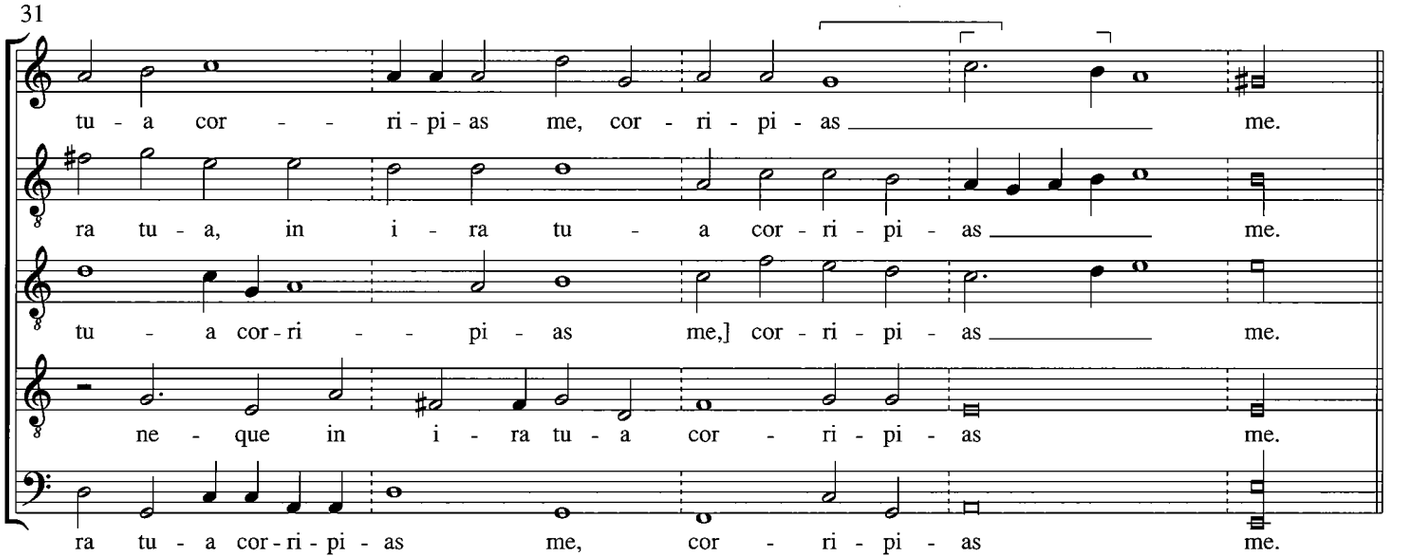

74
o pos - se pla - ce - re tu - o, pos - se pla - ce - re tu -
o pos - se pla - ce - re tu - o, in - ge - ni - o pos - se pla - ce - re tu -
se pla - ce - re tu - - o, tu - - - o, pos - se pla - ce - re tu -
- - di - - - - - nan - - - - de,
in - ge - ni - o pos - - - se, pos - se pla - ce - re tu -
80
o, in - ge - ni - o pos - se pla - ce - re tu - o.
o, in - ge - ni - o pos - se pla - ce - re tu - o.
o, in - ge - ni - o pos - se pla - ce - re tu - o.
Fer - - di - - - - nan - - de.
o, in - ge - ni - o pos - se pla - ce - re tu - o.

Domine ne in furore

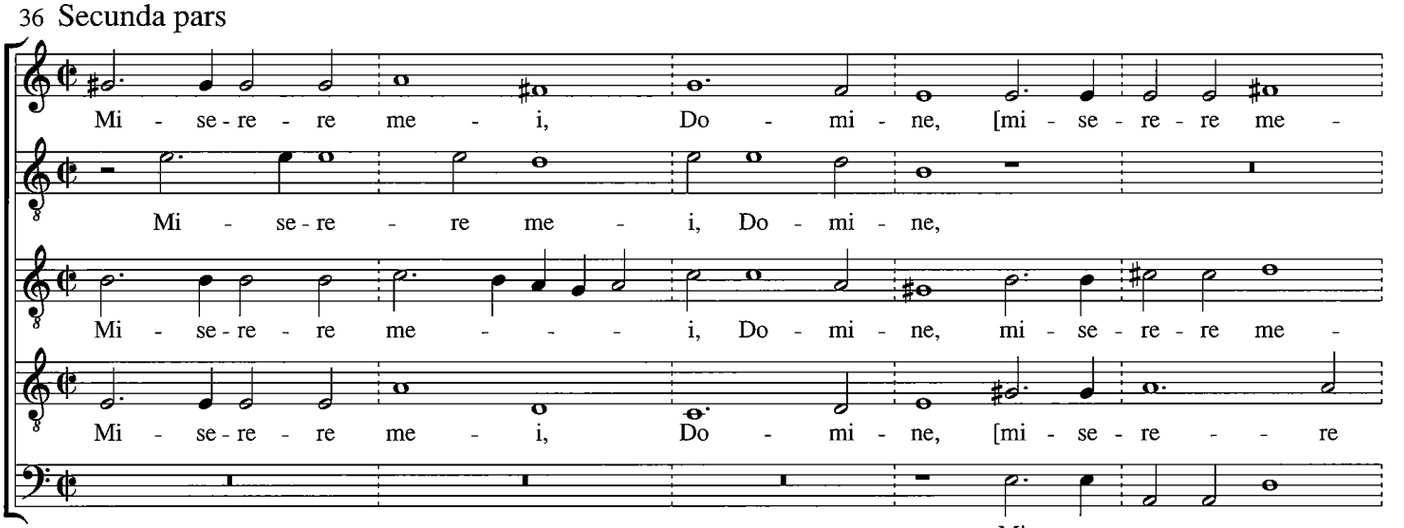



16
ne, ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - - - as me, ne -
in fu - ro - re tu - o ar - gu - as me, ne - que in
ro - re tu - o, ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as me,
ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as me, ne - que in
in fu - ro - re tu - o ar - gu - as me,
21
que in i - ra tu - - a, ne-que in i - ra tu - a, in i - ra tu - a cor -
i - ra, ne - que in i - ra tu - a, ne - que in i - ra tu - a cor -
ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, cor - ri - pi - as me,
i - ra tu - a, ne - que in i - ra tu - a, ne-que in i - ra tu - a cor-ri - pi -
ne - que in i - ra tu - a, ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi -
26
ri - pi - as me, ne - que in i - ra
ri - pi - as me, ne - que in i - ra, ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, ne - que in i -
ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, [ne - que in i - ra
as me, ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, ne - que in i - ra,
as me, ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me, ne - que in i -

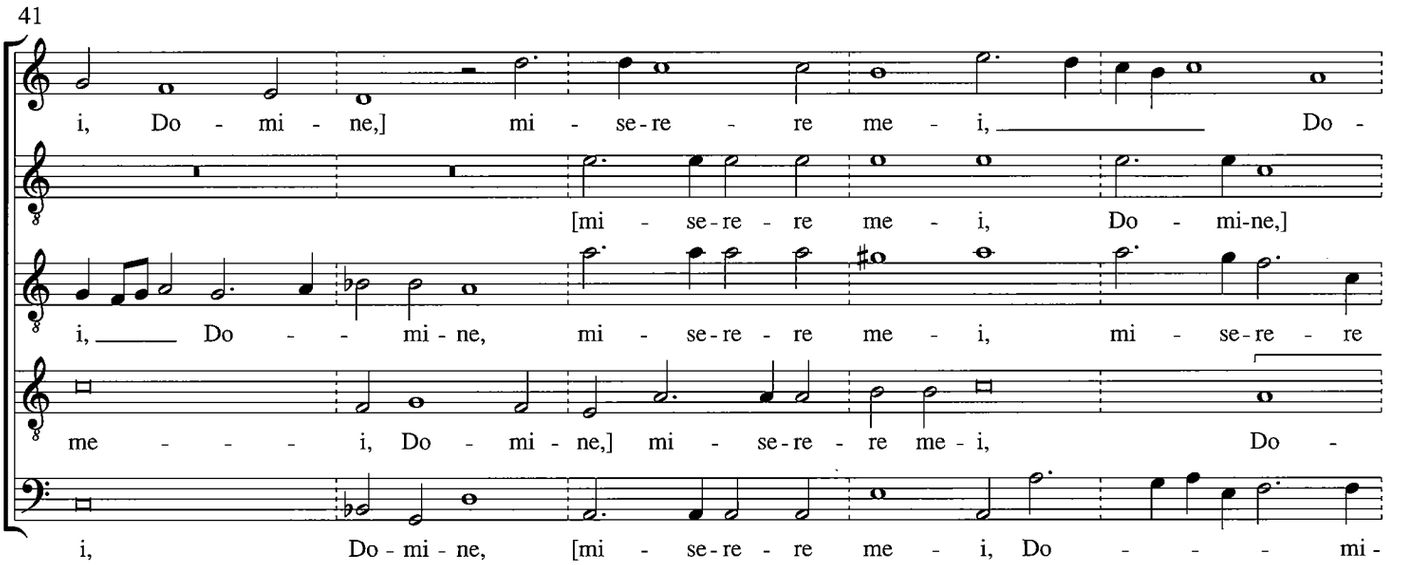
31

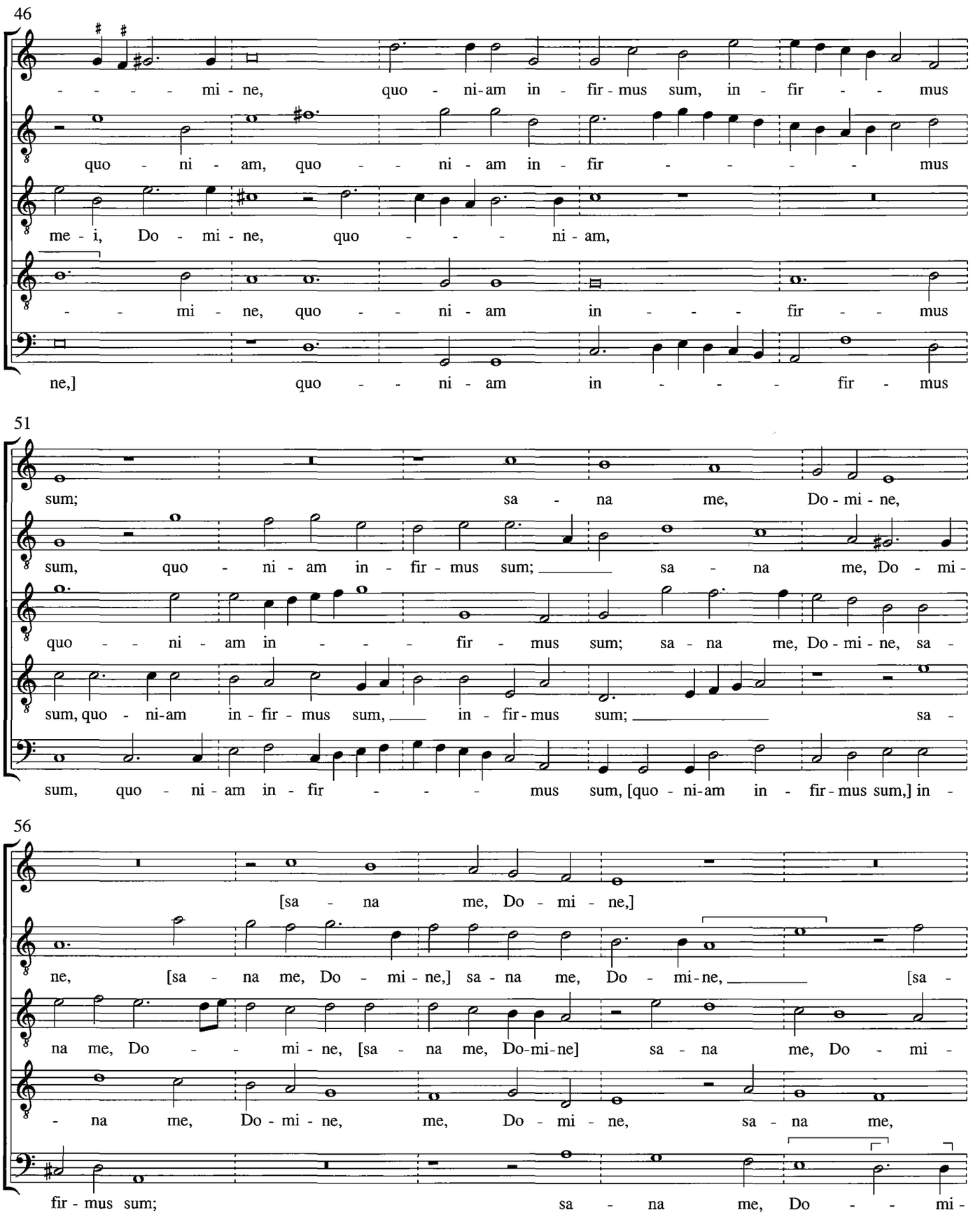


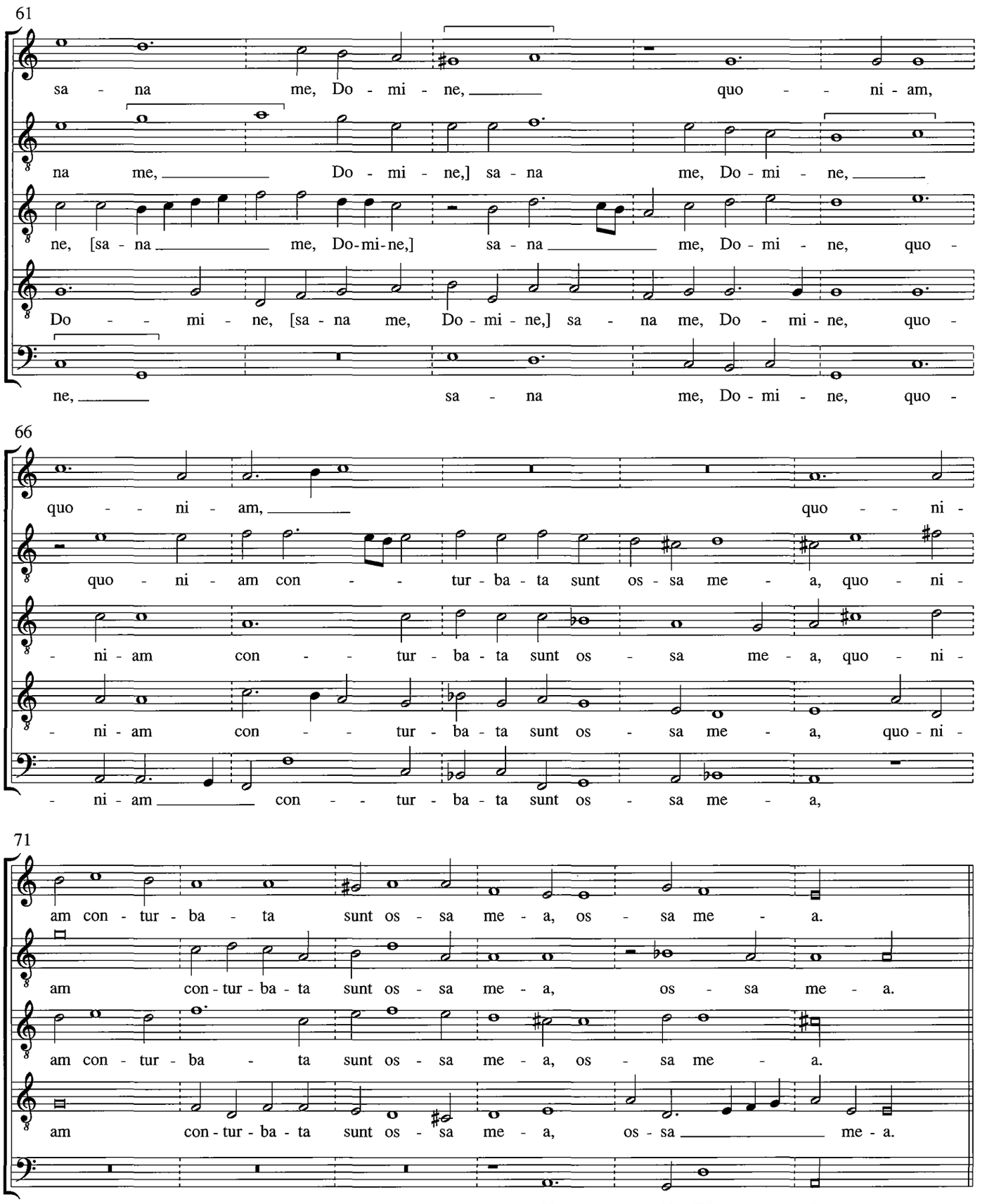
36 Secunda pars



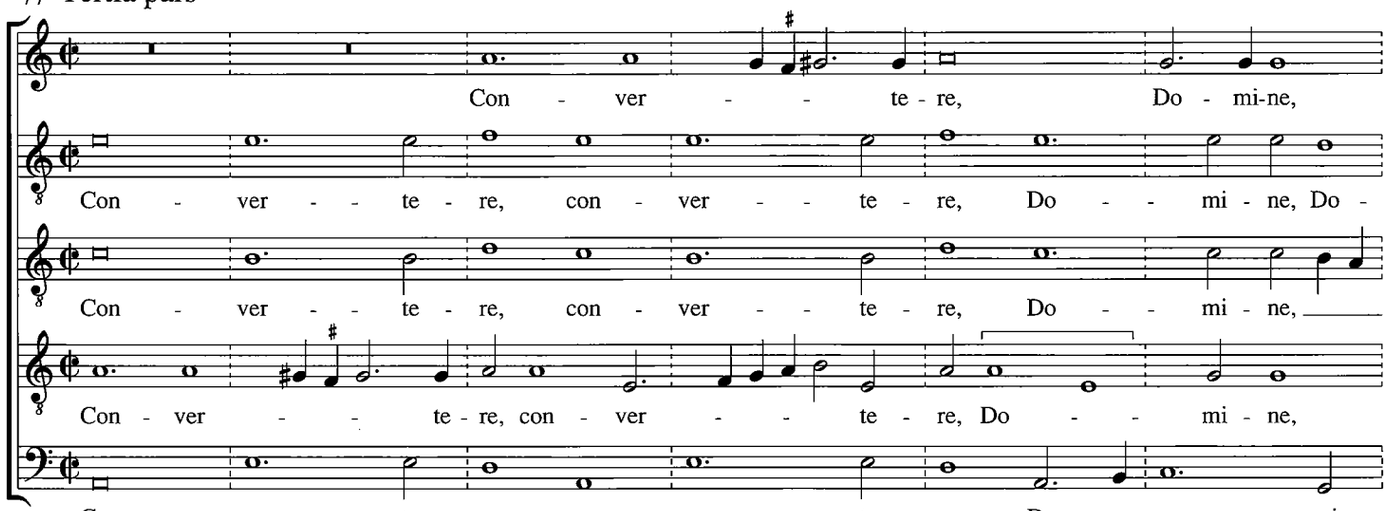
41



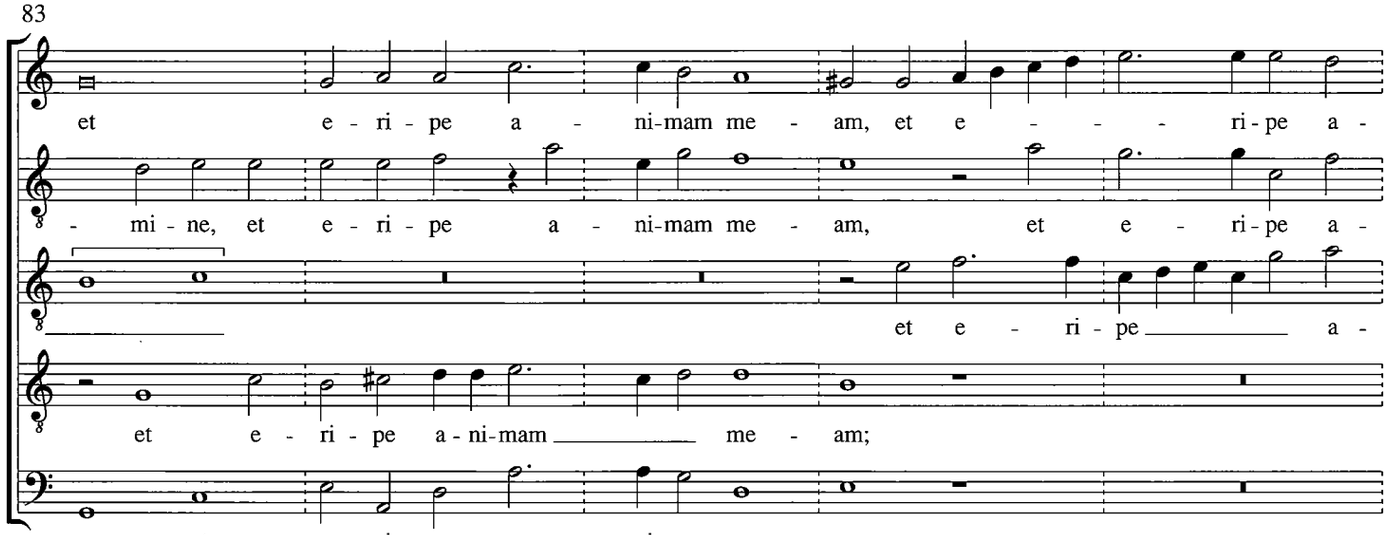

46
- - - - - mi - ne, quo - ni-am in - fir - mus sum, in - fir - - - mus
quo - ni - am, quo - - - ni - am in - fir - - - - - mus
me - i, Do - mi - ne, quo - - - - ni - am,
- - - mi - ne, quo - - - ni - am in - - - - fir - - mus
ne,] quo - - - ni - am in - - - - fir - mus
51
sum; sa - na me, Do - mi - ne,
sum, quo - ni - am in - fir - mus sum; sa - na me, Do - mi -
quo - - - ni - am in - - - - fir - mus sum; sa - na me, Do - mi - ne, sa -
sum, quo - ni-am in - fir - mus sum, in - fir - mus sum; sa -
sum, quo - ni - am in - fir - - - - mus sum, [quo - ni-am in - fir - mus sum,] in -
56
[sa - na me, Do - mi - ne,]
ne, [sa - na me, Do - mi - ne,] sa - na me, Do - mi - ne, [sa -
na me, Do - - - mi - ne, [sa - na me, Do-mi-ne] sa - na me, Do - mi -
- na me, Do - mi - ne, me, Do - mi - ne, sa - na me,
fir - mus sum; sa - na me, Do - - - mi -


61
sa - na me, Do - mi - ne, quo - - ni - am,
na me, Do - mi - ne,] sa - na me, Do - mi - ne,
ne, [sa - na me, Do-mi-ne,] sa - na me, Do - mi - ne, quo -
Do - - mi - ne, [sa - na me, Do - mi - ne,] sa - na me, Do - mi - ne, quo -
ne, sa - na me, Do - mi - ne, quo -
66
quo - - ni - am, quo - - ni -
quo - ni - am con - - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, quo - ni -
- ni - am con - - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, quo - ni -
- ni - am con - - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, quo - ni -
- ni - am con - - tur - ba - ta sunt os - sa me - a,
71
am con - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, os - sa me - a.
am con - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, os - sa me - a.
am con - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, os - sa me - a.
am con - tur - ba - ta sunt os - sa me - a, os - sa me - a.
os - - sa me - a.

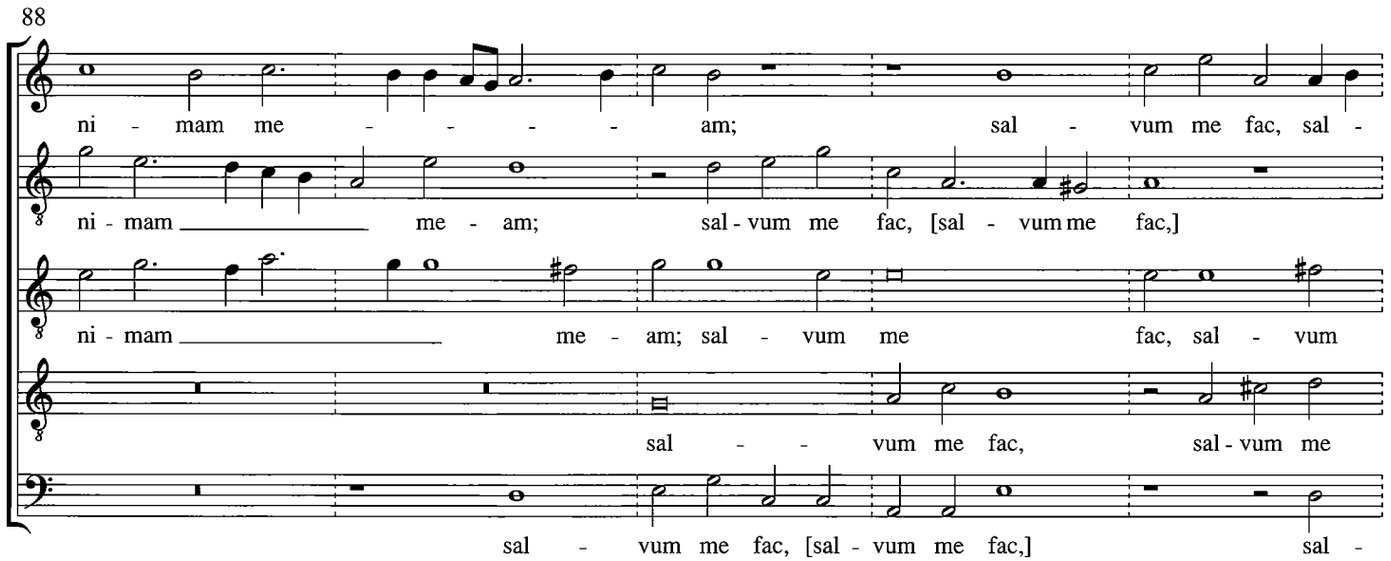
77 Tertia pars

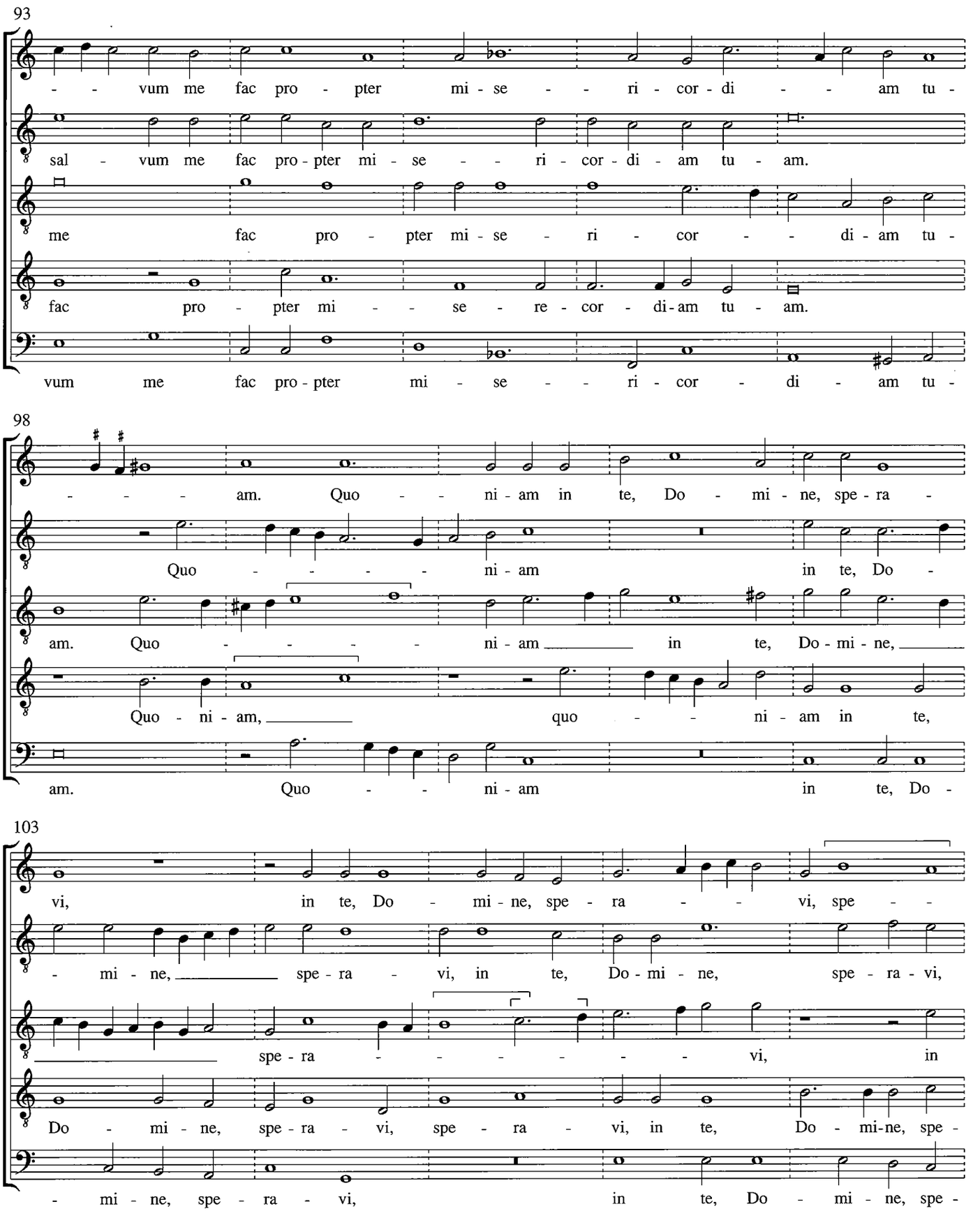


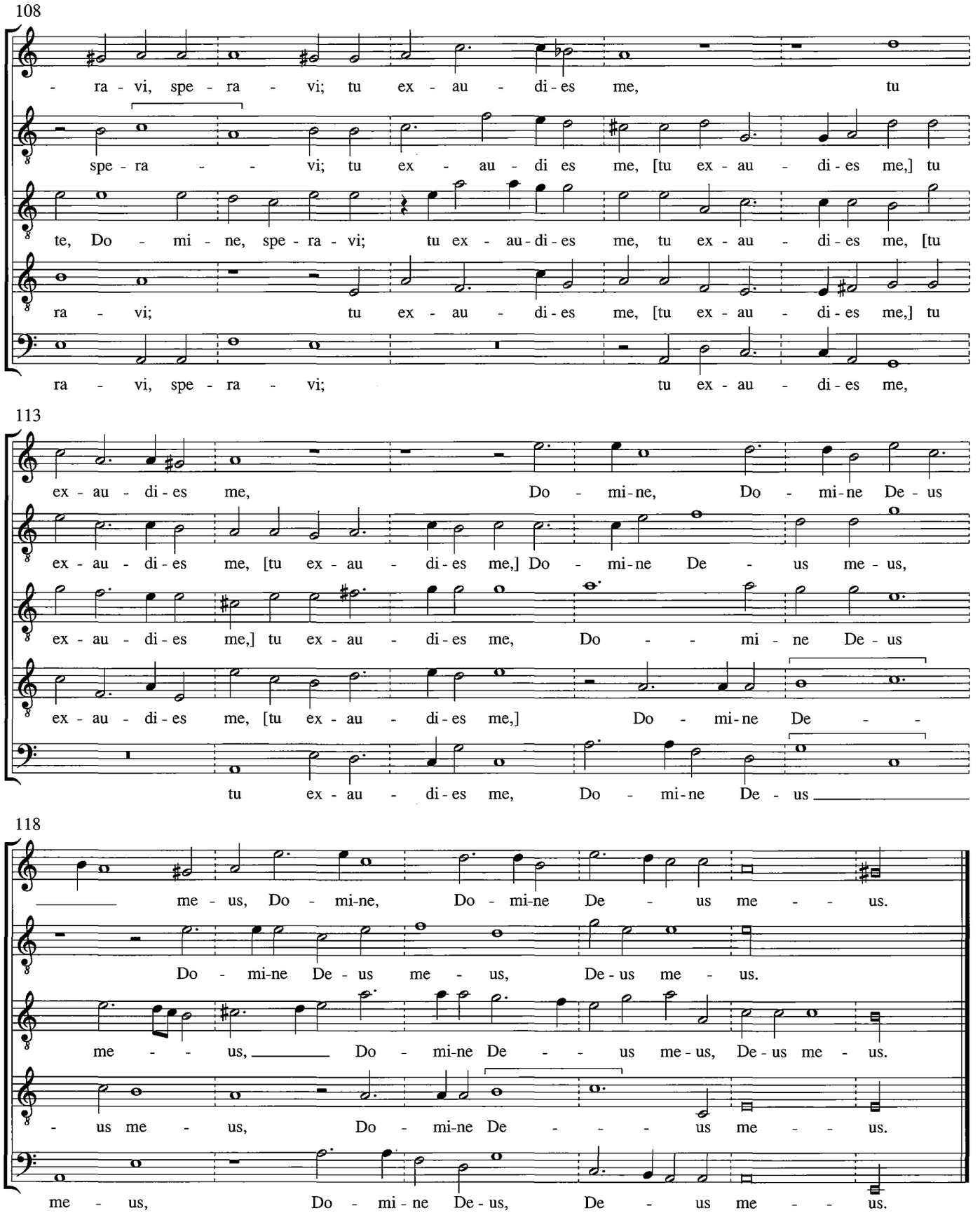
83



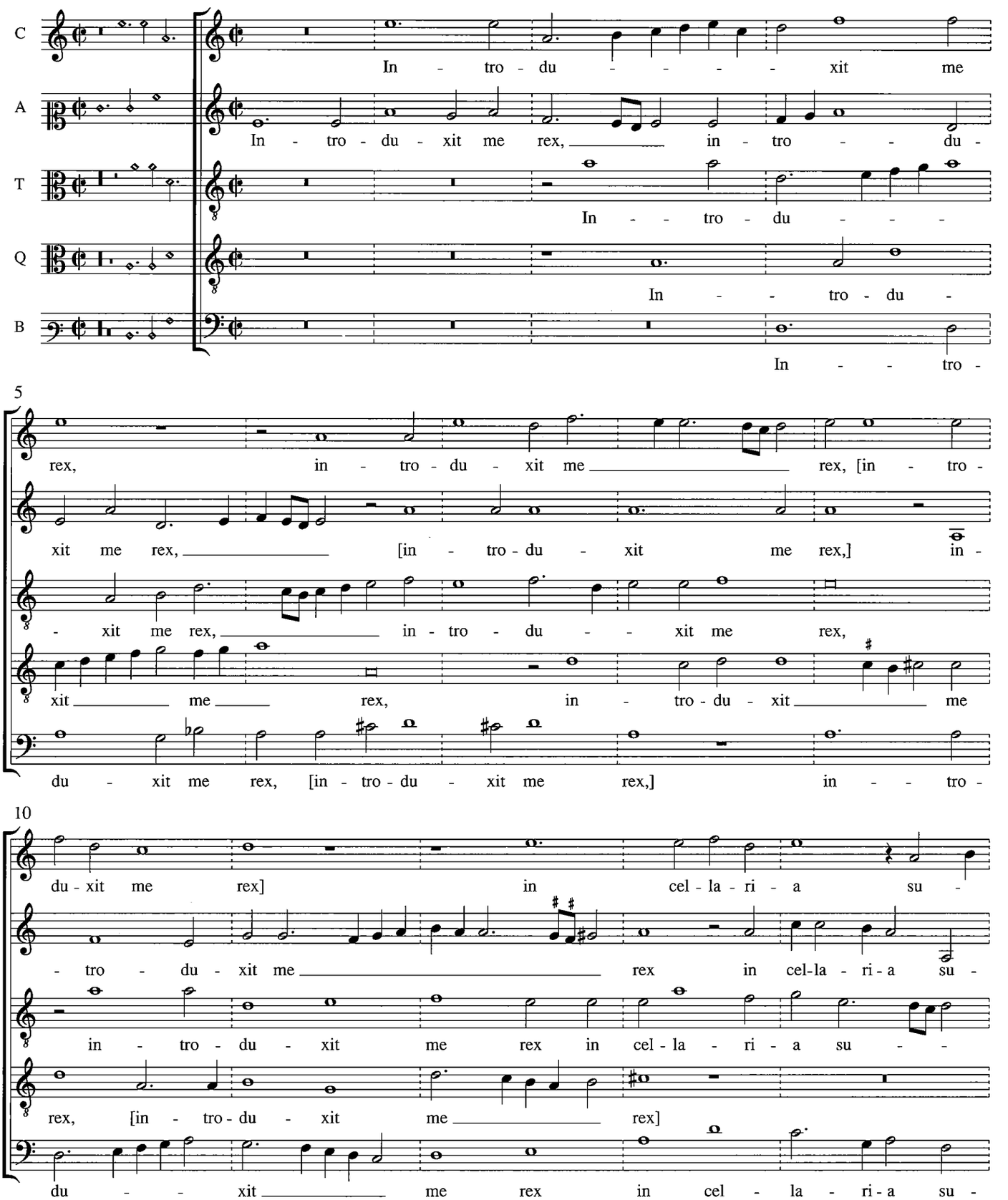
88

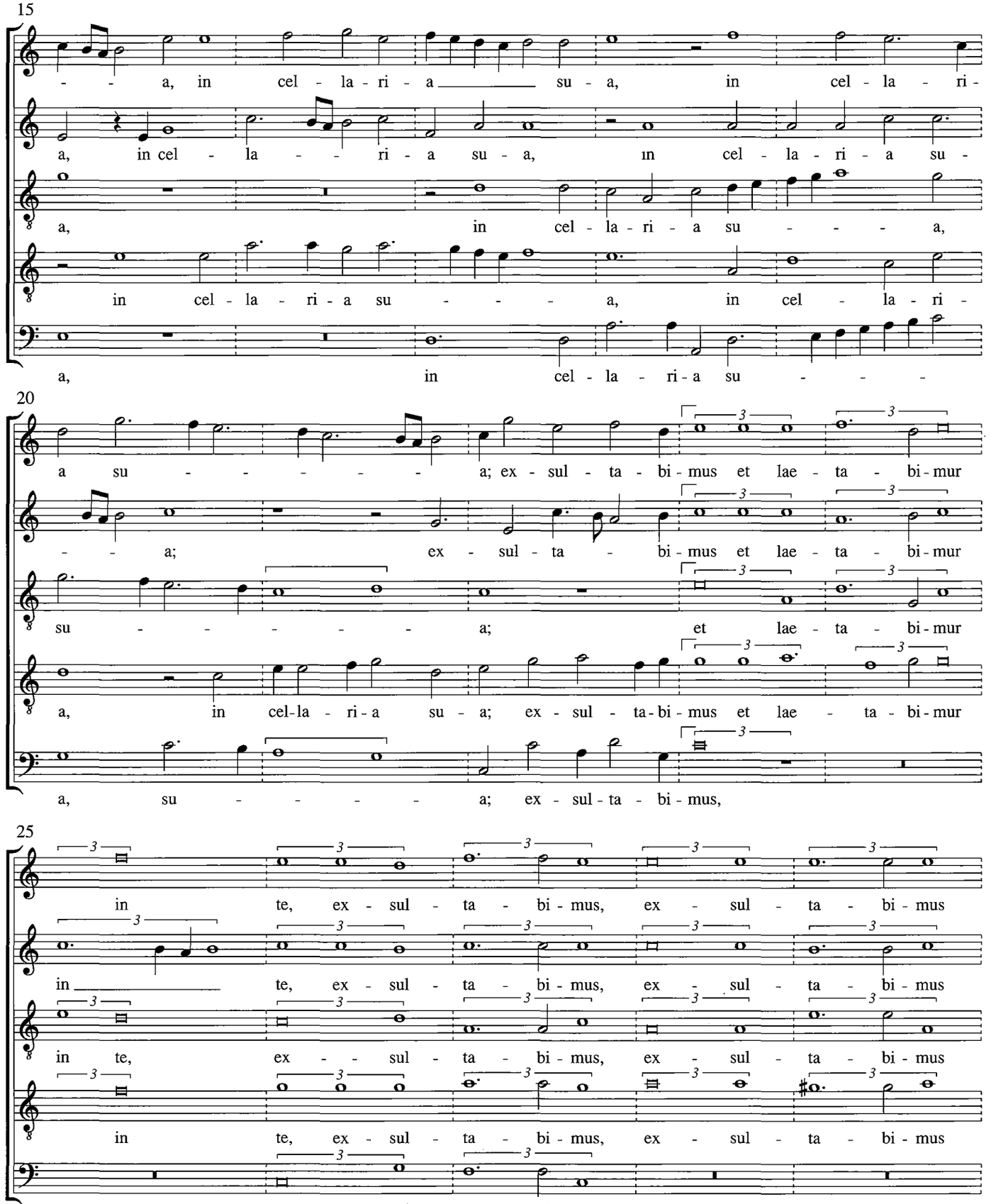


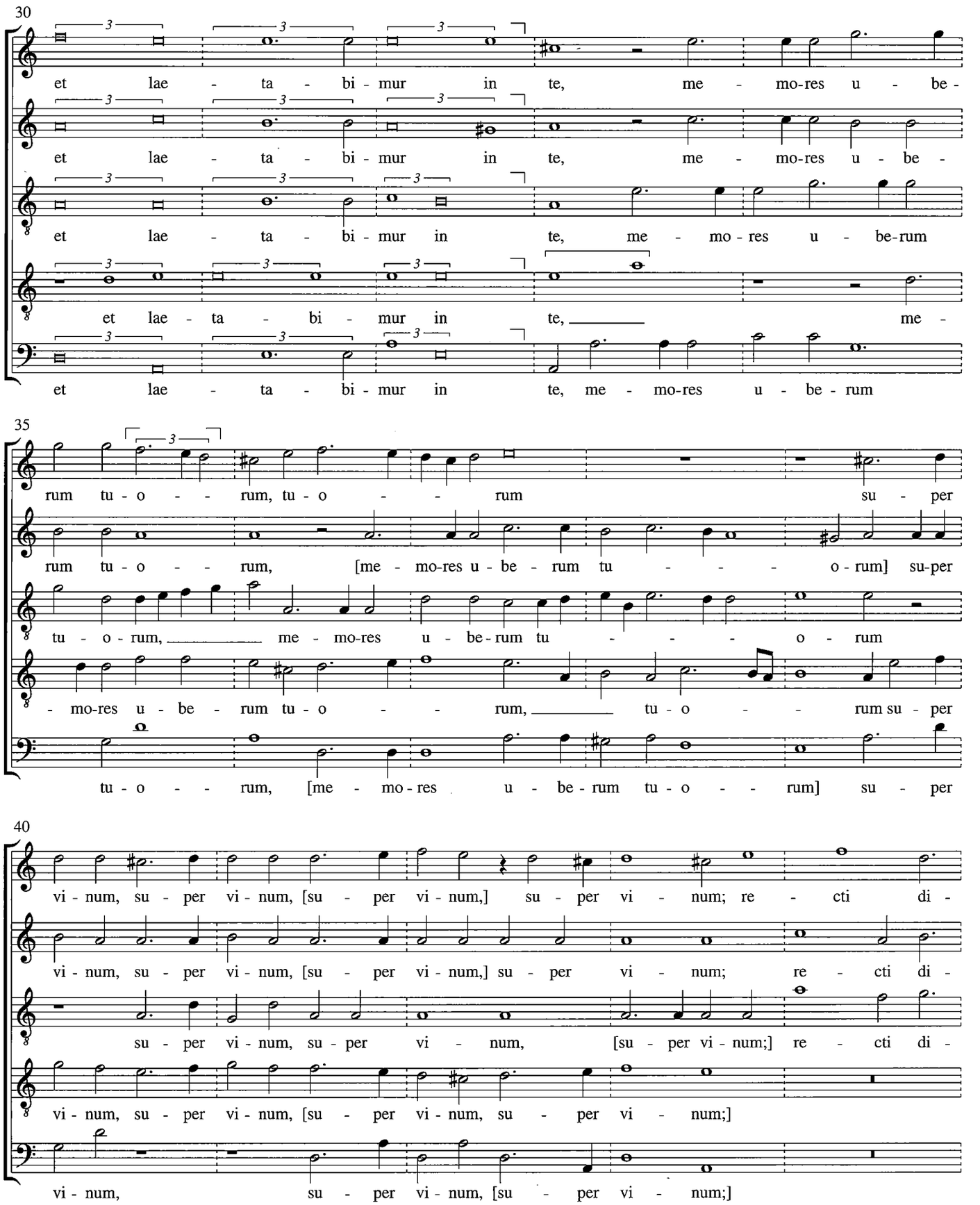

93
- - vum me fac pro - pter mi - se - - ri - cor - di - - am tu -
sal - vum me fac pro - pter mi - se - - ri - cor - di - am tu - am.
me fac pro - pter mi - se - ri - cor - - di - am tu -
fac pro - pter mi - - se - re - cor - di - am tu - am.
vum me fac pro - pter mi - se - - ri - cor - di - am tu -
98
- - - - am. Quo - - ni - am in te, Do - mi - ne, spe - ra -
Quo - - - - - ni - am in te, Do -
am. Quo - - - - - ni - am in te, Do - mi - ne,
Quo - ni - am, quo - - ni - am in te,
am. Quo - - ni - am in te, Do -
103
vi, in te, Do - mi - ne, spe - ra - - vi, spe - -
- mi - ne, spe - ra - vi, in te, Do - mi - ne, spe - ra - vi,
spe - ra - - - - - - vi, in
Do - mi - ne, spe - ra - vi, spe - ra - vi, in te, Do - mi - ne, spe -
- mi - ne, spe - ra - vi, in te, Do - mi - ne, spe -

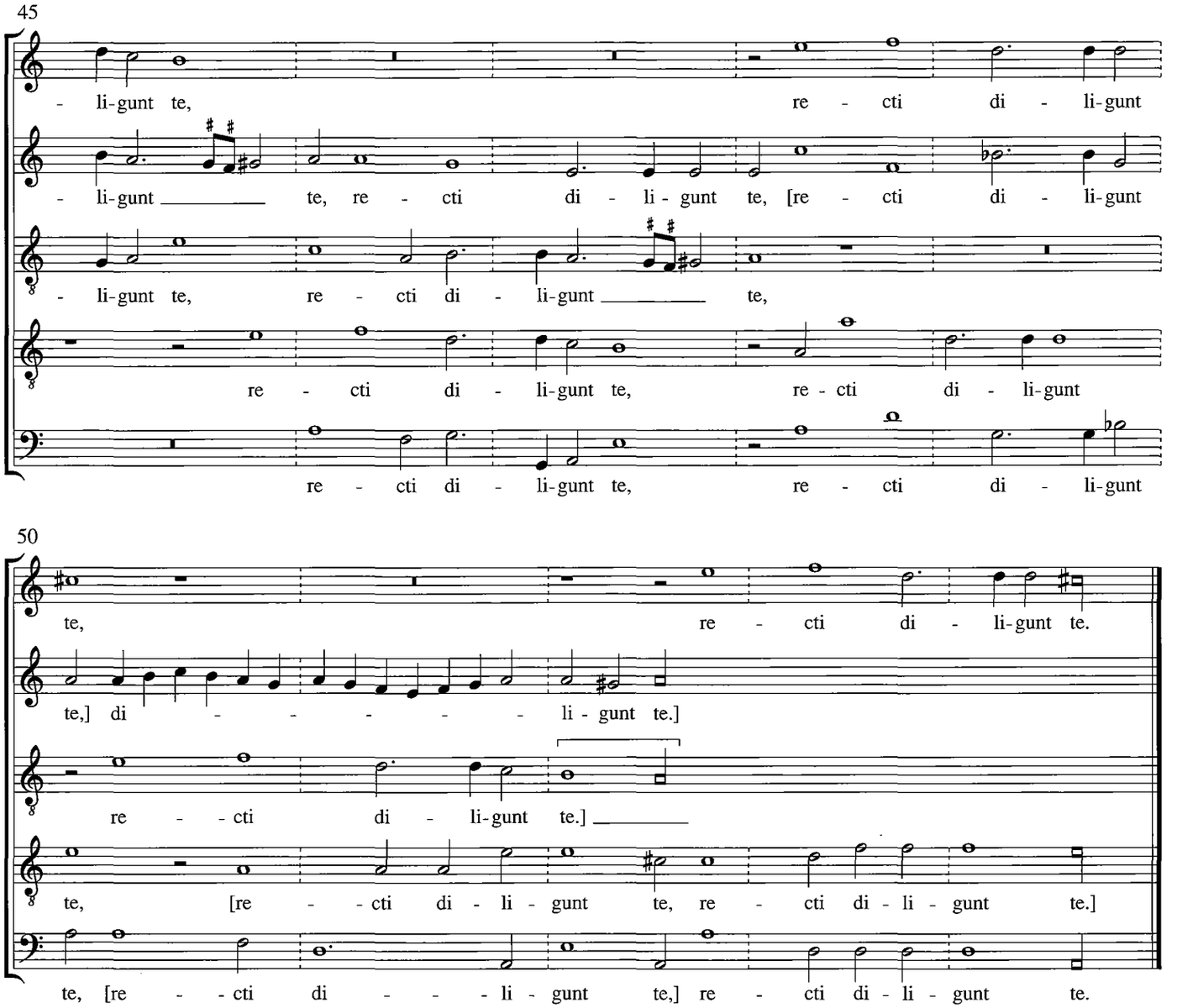

108
- ra - vi, spe - ra - vi; tu ex - au - di - es me, tu
spe - ra - - vi; tu ex - au - di es me, [tu ex - au - di - es me,] tu
te, Do - mi - ne, spe - ra - vi; tu ex - au - di - es me, tu ex - au - di - es me, [tu
ra - vi; tu ex - au - di - es me, [tu ex - au - di - es me,] tu
ra - vi, spe - ra - vi; tu ex - au - di - es me,
113
ex - au - di - es me, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us
ex - au - di - es me, [tu ex - au - di - es me,] Do - mi - ne De - us me - us,
ex - au - di - es me,] tu ex - au - di - es me, Do - - mi - ne De - us
ex - au - di - es me, [tu ex - au - di - es me,] Do - mi - ne De - -
tu ex - au - di - es me, Do - mi - ne De - us
118
me - us, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us me - - us.
Do - mi - ne De - us me - us, De - us me - us.
me - - us, Do - mi - ne De - - us me - us, De - us me - us.
- us me - us, Do - mi - ne De - - - us me - - us.
me - us, Do - mi - ne De - us, De - us me - - us.

Introduxit me rex

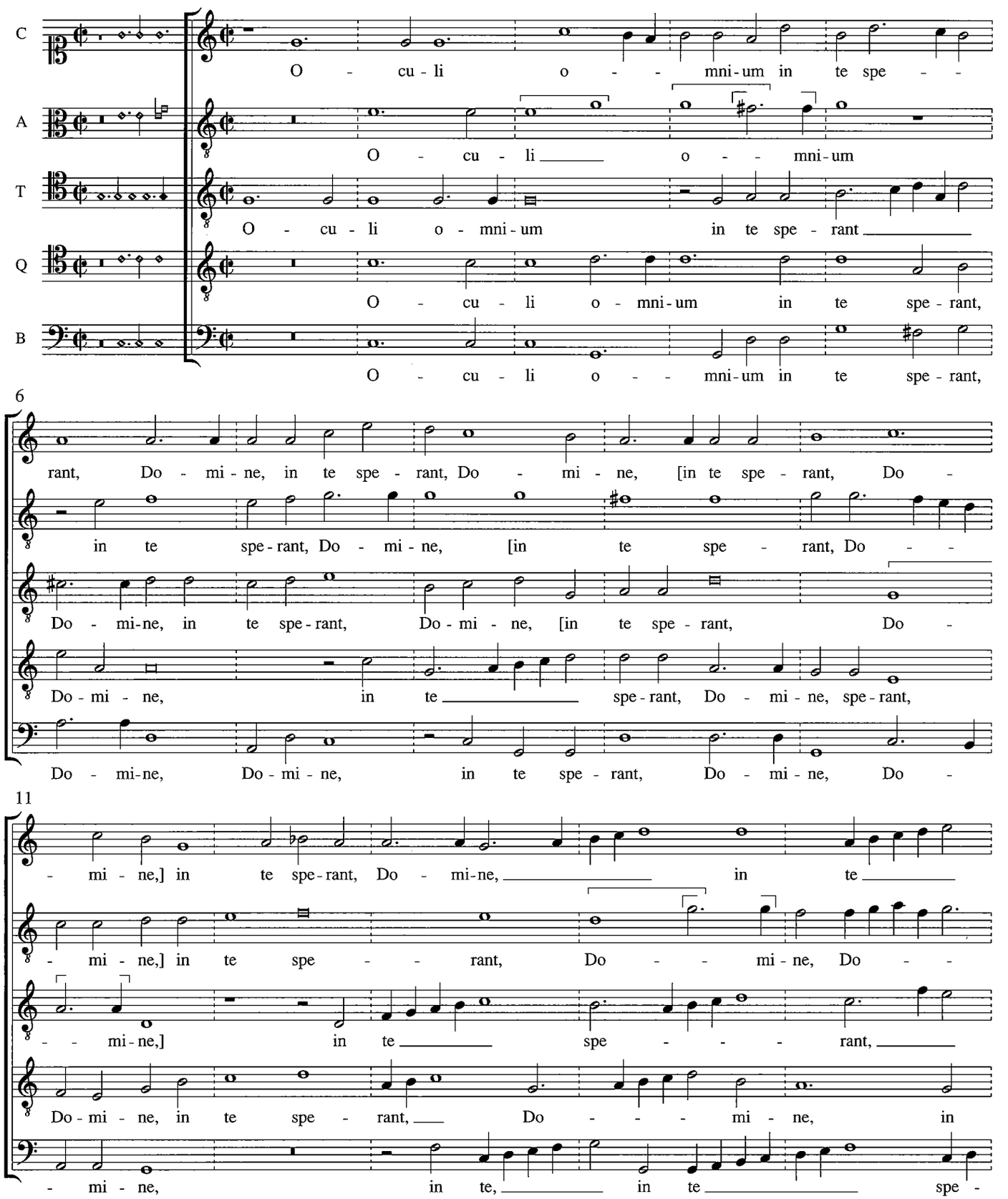


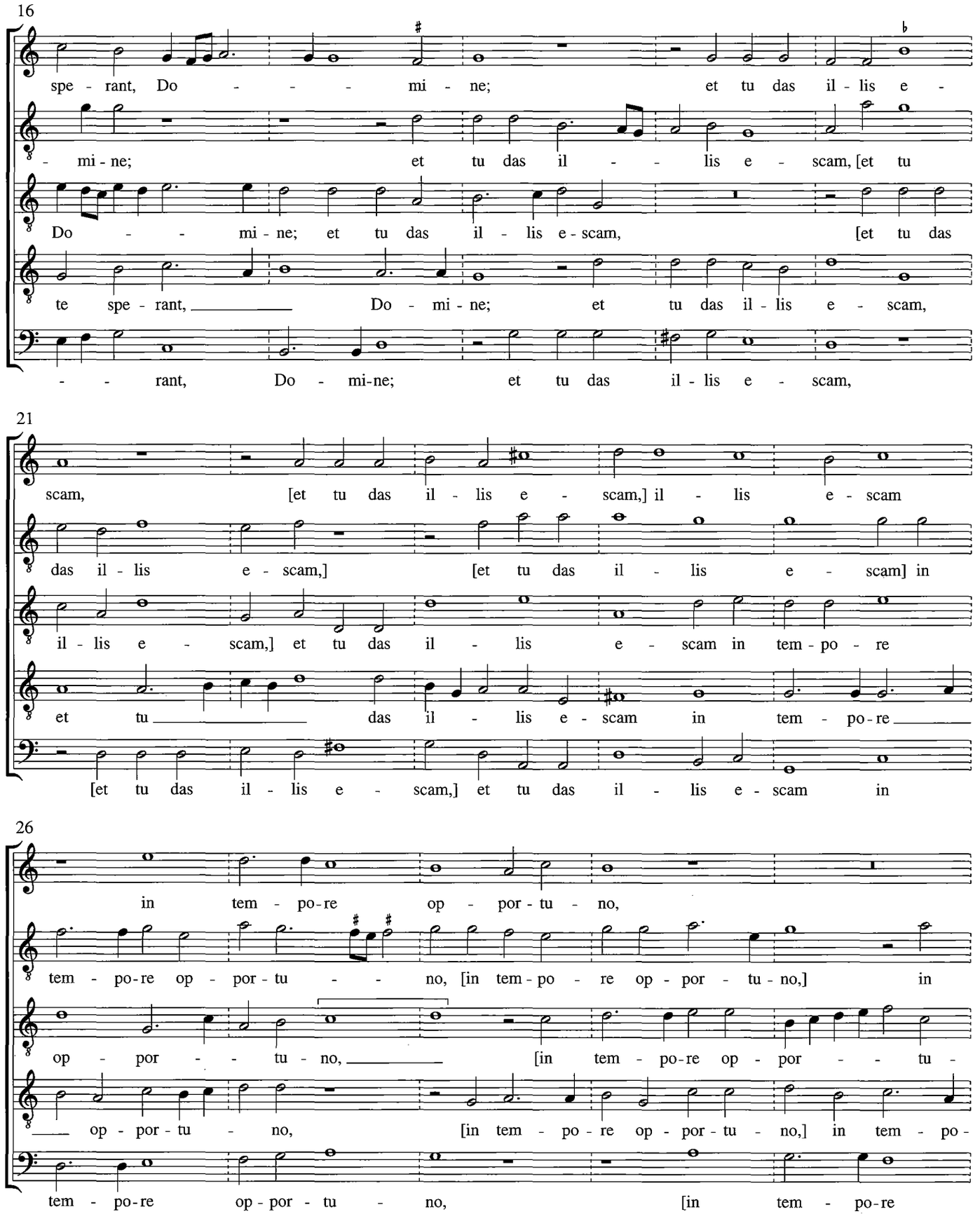

15
- - a, in cel - la - ri - a su - a, in cel - la - ri -
a, in cel - la - - ri - a su - a, in cel - la - ri - a su -
a, in cel - la - ri - a su - - - - a,
in cel - la - ri - a su - - - - a, in cel - la - ri -
a, in cel - la - ri - a su - - - -
20
a su - - - - - - a; ex - sul - ta - bi - mus et lae - ta - bi - mur
- - a; ex - sul - ta - bi - mus et lae - ta - bi - mur
su - - - - - - a; et lae - ta - bi - mur
a, in cel-la - ri - a su - a; ex - sul - ta-bi - mus et lae - ta - bi - mur
a, su - - - - - - a; ex - sul - ta - bi - mus,
25
in te, ex - sul - ta - bi - mus, ex - sul - ta - bi - mus
in te, ex - sul - ta - bi - mus, ex - sul - ta - bi - mus
in te, ex - - sul - ta - bi - mus, ex - sul - ta - bi - mus
in te, ex - sul - ta - bi - mus, ex - sul - ta - bi - mus
ex - - sul - ta - bi - mus

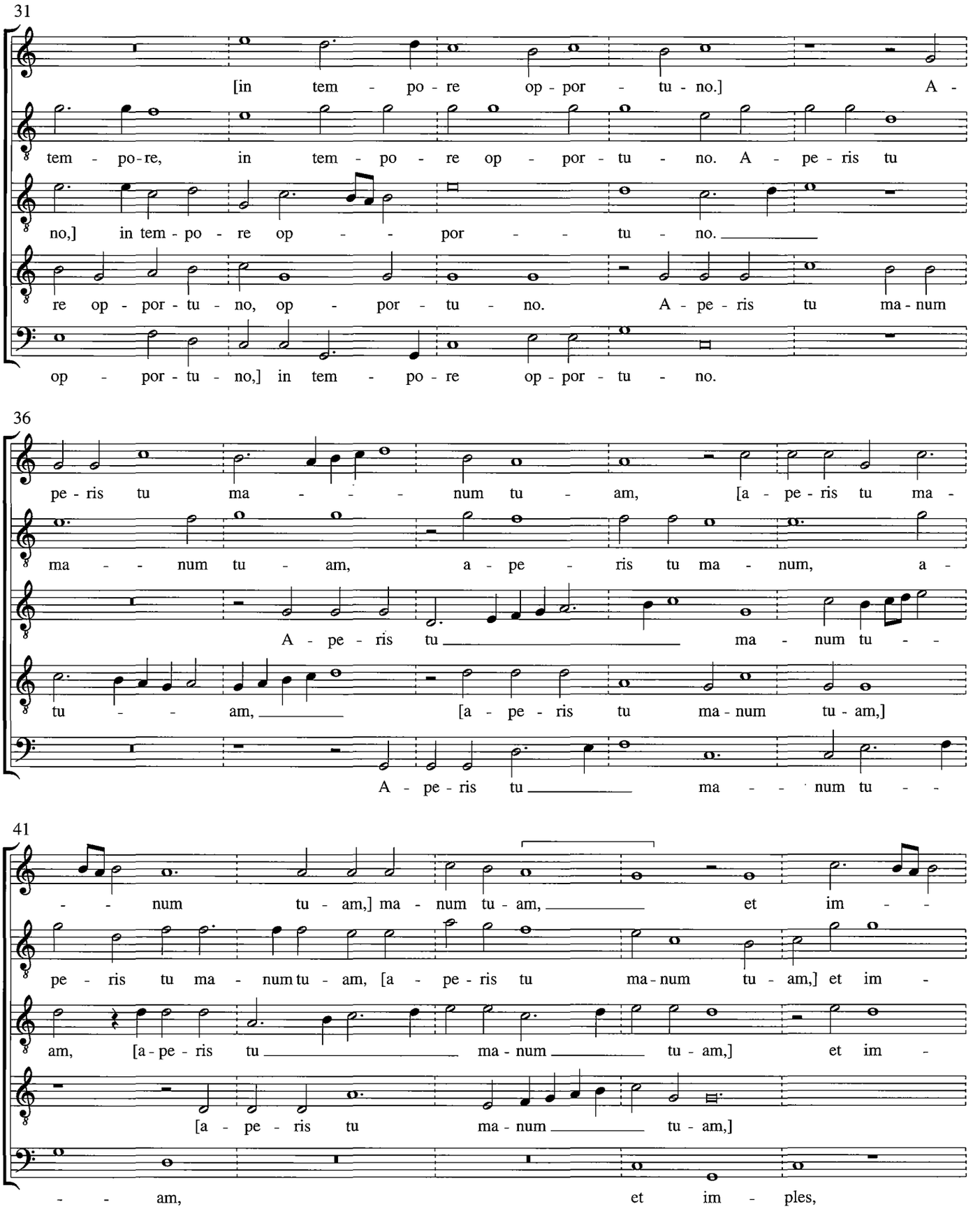

30
et lae - ta - bi - mur in te, me - mo-res u - be -
et lae - ta - bi - mur in te, me - mo-res u - be -
et lae - ta - bi - mur in te, me - mo - res u - be-rum
et lae - ta - bi - mur in te, me -
et lae - ta - bi - mur in te, me - mo-res u - be - rum
35
rum tu - o - - - rum, tu - o - - - rum su - per
rum tu - o - - - rum, [me - mo-res u - be - rum tu - - - - o - rum] su-per
tu - o - rum, me - mo-res u - be-rum tu - - - - o - rum
- mo-res u - be - rum tu - o - - rum, tu - o - - rum su - per
tu - o - - - rum, [me - mo - res u - be - rum tu - o - - - rum] su - per
40
vi - num, su - per vi - num, [su - per vi - num,] su - per vi - num; re - cti di -
vi - num, su - per vi - num, [su - per vi - num,] su - per vi - num; re - cti di -
su - per vi - num, su - per vi - num, [su - per vi - num;] re - cti di -
vi - num, su - per vi - num, [su - per vi - num, su - per vi - num;]
vi - num, su - per vi - num, [su - per vi - num;]


45
- li-gunt te, re - cti di - li-gunt
- li-gunt te, re - cti di - li - gunt te, [re - cti di - li-gunt
- li-gunt te, re - cti di - li-gunt te,
re - cti di - li-gunt te, re - cti di - li-gunt
re - cti di - li-gunt te, re - cti di - li-gunt
50
te, re - cti di - li-gunt te.
te,] di - - - - - li - gunt te.]
re - - cti di - li-gunt te.]
te, [re - - cti di - li - gunt te, re - cti di - li - gunt te.]
te, [re - - cti di - - - li - gunt te,] re - cti di - li - gunt te.

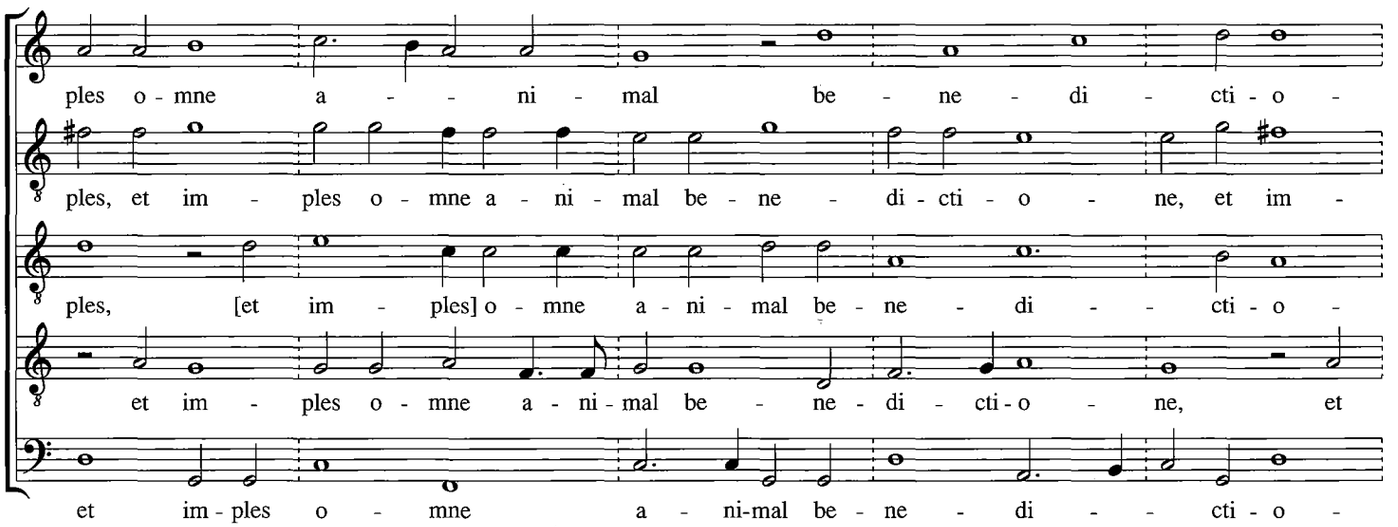
Oculi omnium in te sperant



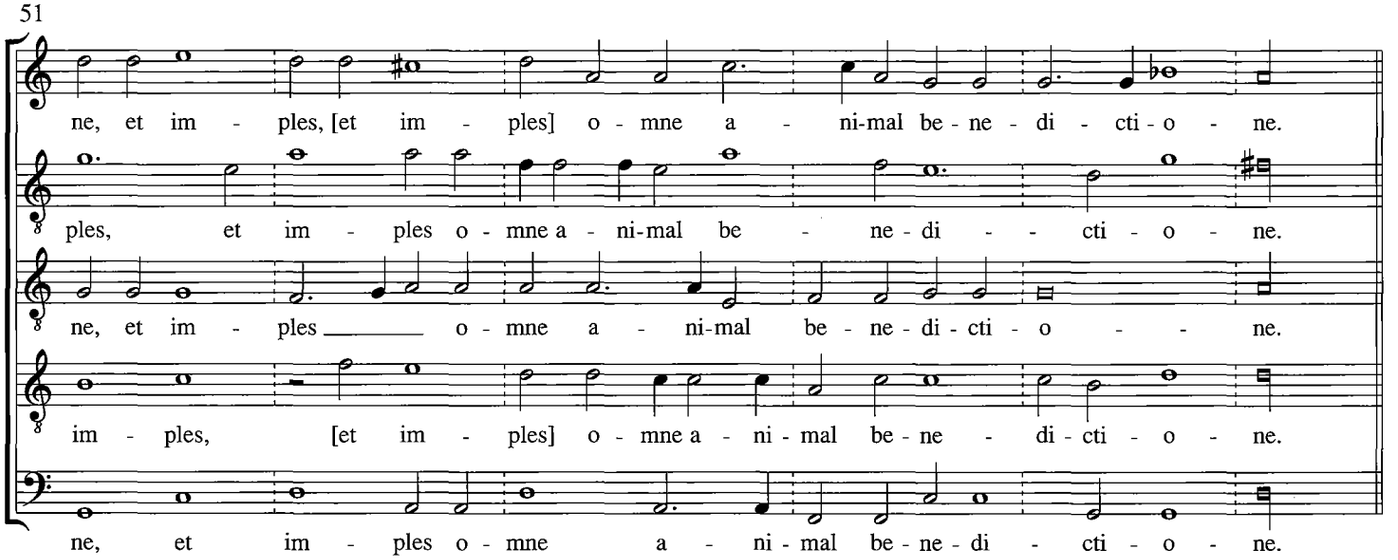

16
spe - rant, Do - - - - mi - ne; et tu das il - lis e -
- mi - ne; et tu das il - - lis e - scam, [et tu
Do - - mi - ne; et tu das il - lis e - scam, [et tu das
te spe - rant, Do - mi - ne; et tu das il - lis e - scam,
- - rant, Do - mi-ne; et tu das il - lis e - scam,
21
scam, [et tu das il - lis e - scam,] il - lis e - scam
das il - lis e - scam,] [et tu das il - lis e - scam] in
il - lis e - scam,] et tu das il - lis e - scam in tem - po - re
et tu das il - lis e - scam in tem - po - re
[et tu das il - lis e - scam,] et tu das il - lis e - scam in
26
in tem - po-re op - por - tu - no,
tem - po-re op - por - tu - - no, [in tem - po - re op - por - tu - no,] in
op - por - - tu - no, [in tem - po-re op - por - - tu -
op - por - tu - no, [in tem - po - re op - por - tu - no,] in tem - po -
tem - po-re op - por - tu - no, [in tem - po-re


31
[in tem - po - re op - por - tu - no.] A -
tem - po - re, in tem - po - re op - por - tu - no. A - pe - ris tu
no,] in tem - po - re op - - por - - tu - no.
re op - por - tu - no, op - por - tu - no. A - pe - ris tu ma - num
op - por - tu - no,] in tem - po - re op - por - tu - no.
36
pe - ris tu ma - - - num tu - am, [a - pe - ris tu ma -
ma - - num tu - am, a - pe - ris tu ma - num, a -
A - pe - ris tu ma - num tu - -
tu - - am, [a - pe - ris tu ma - num tu - am,]
A - pe - ris tu ma - - num tu - -
41
- - num tu - am,] ma - num tu - am, et im - -
pe - ris tu ma - num tu - am, [a - pe - ris tu ma - num tu - am,] et im -
am, [a - pe - ris tu ma - num tu - am,] et im -
[a - pe - ris tu ma - num tu - am,]
- - am, et im - ples,

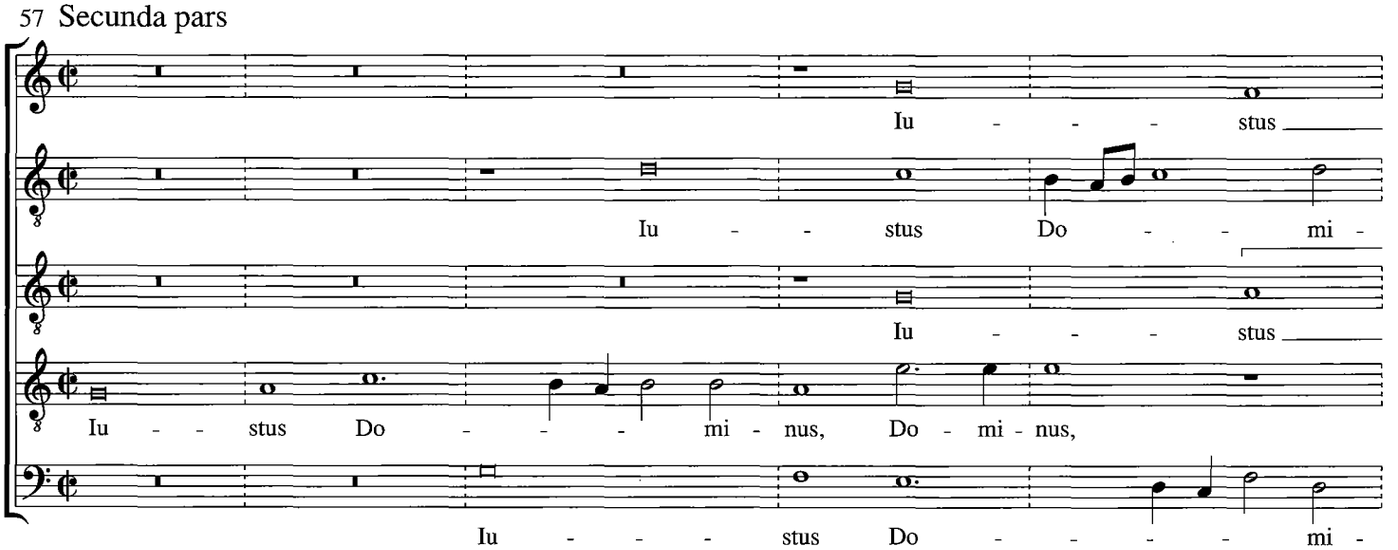
46

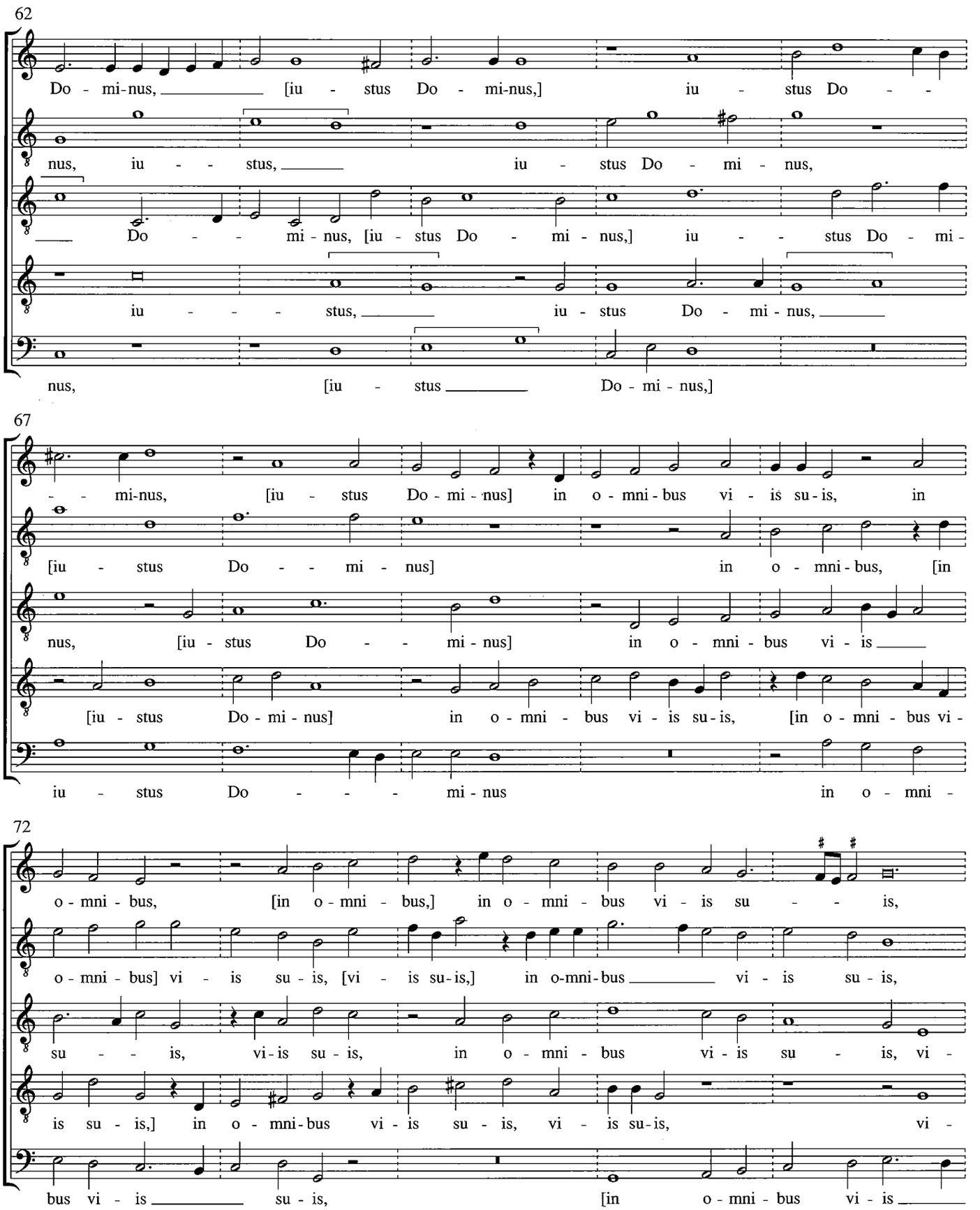


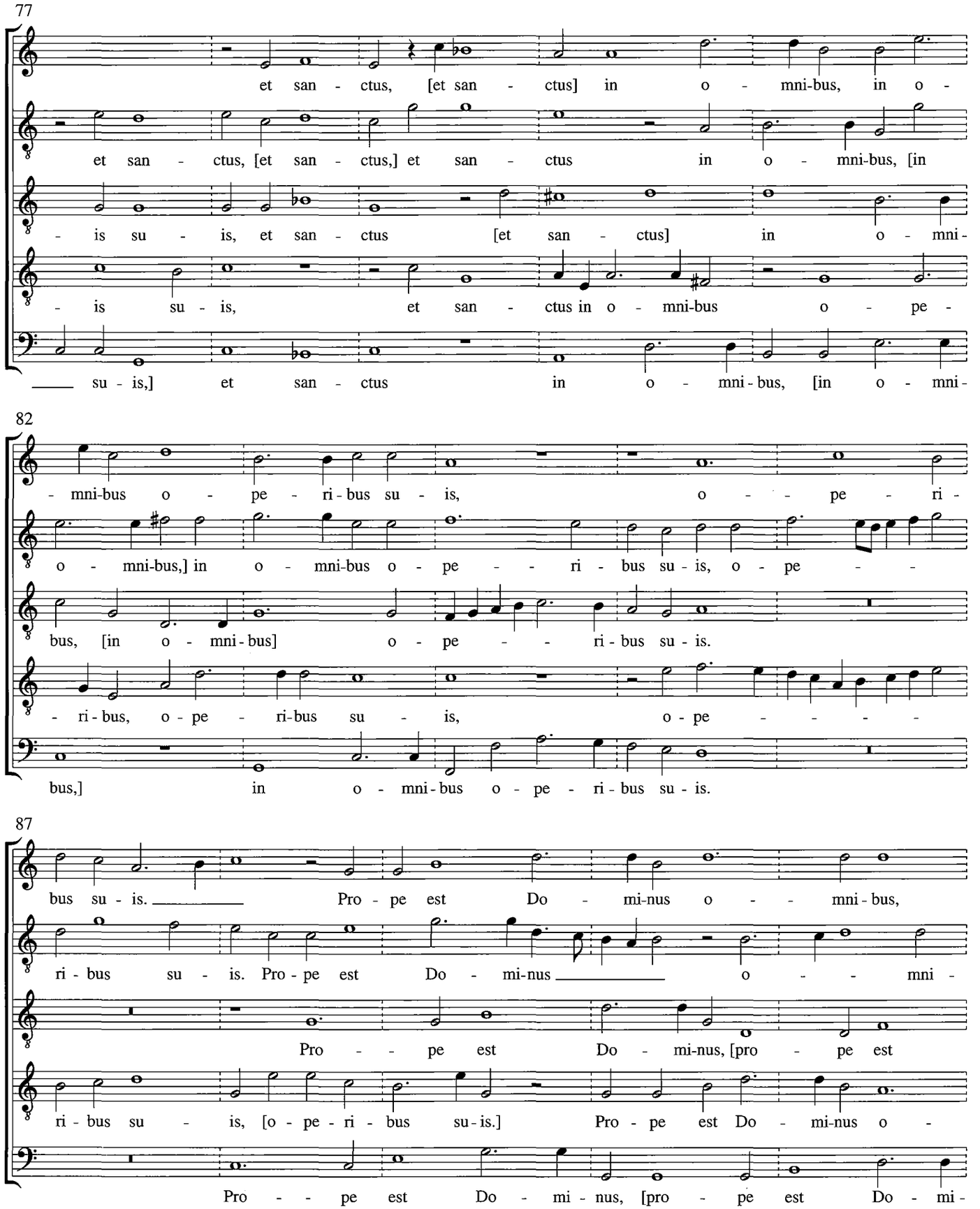
51

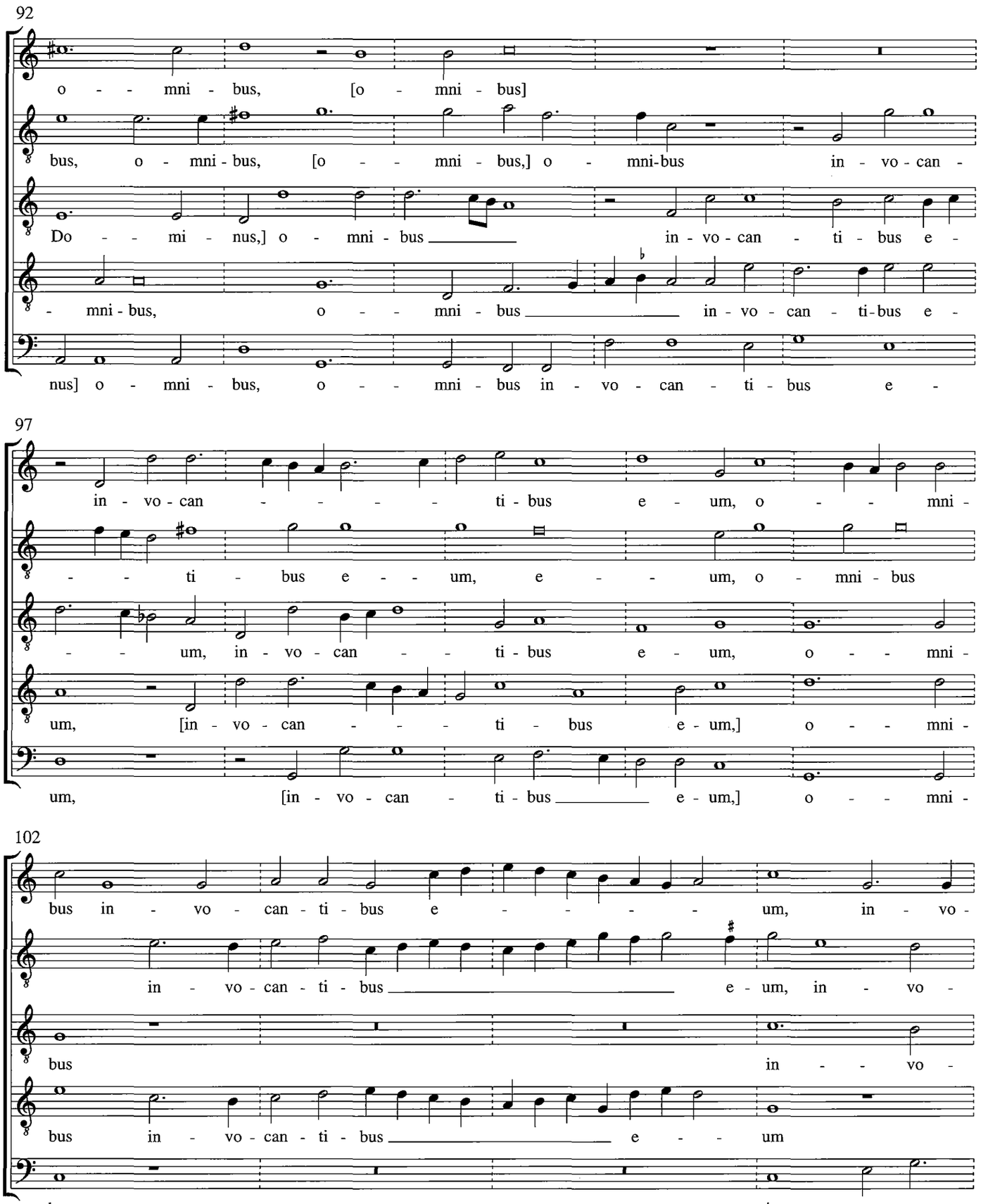


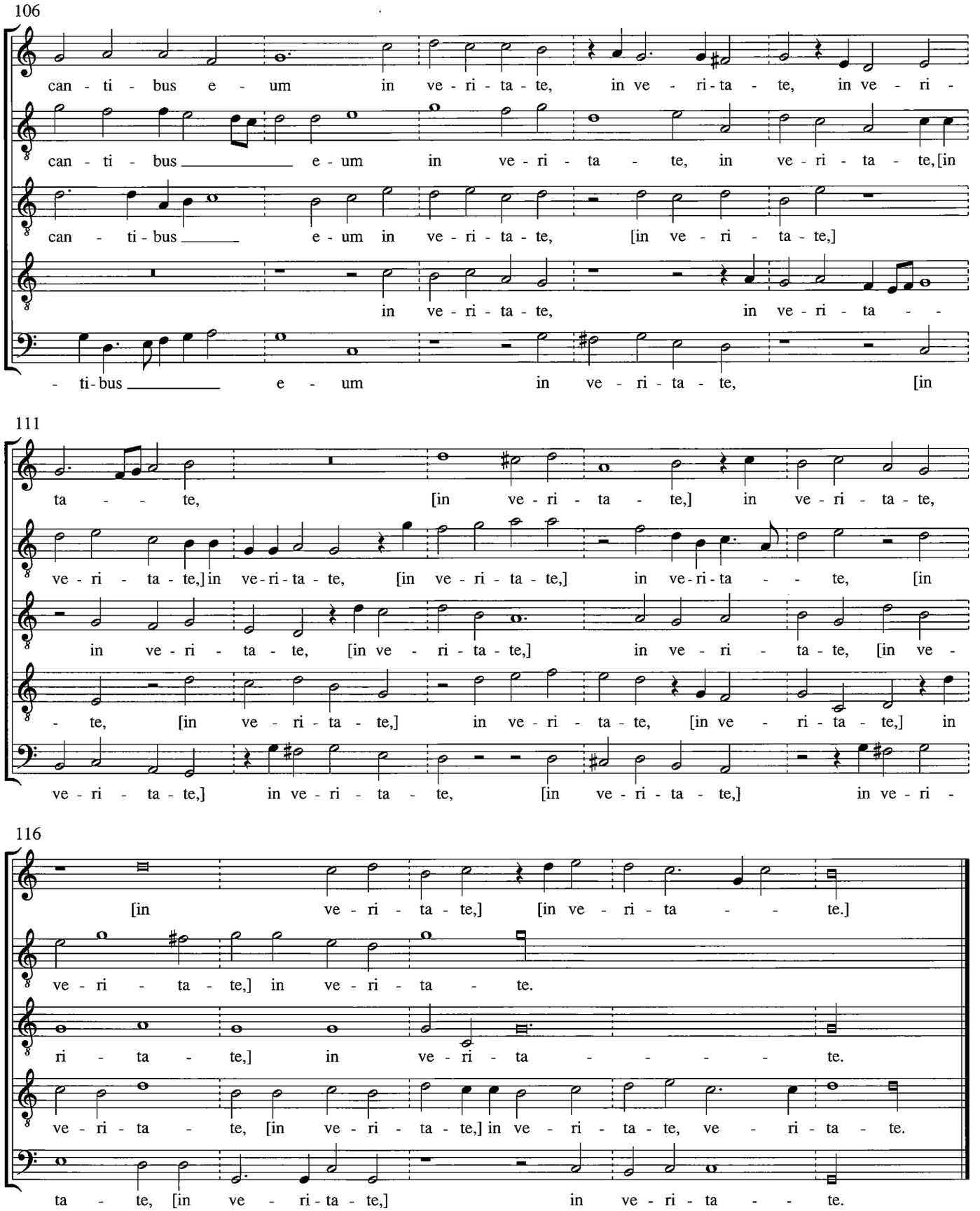
57 Secunda pars



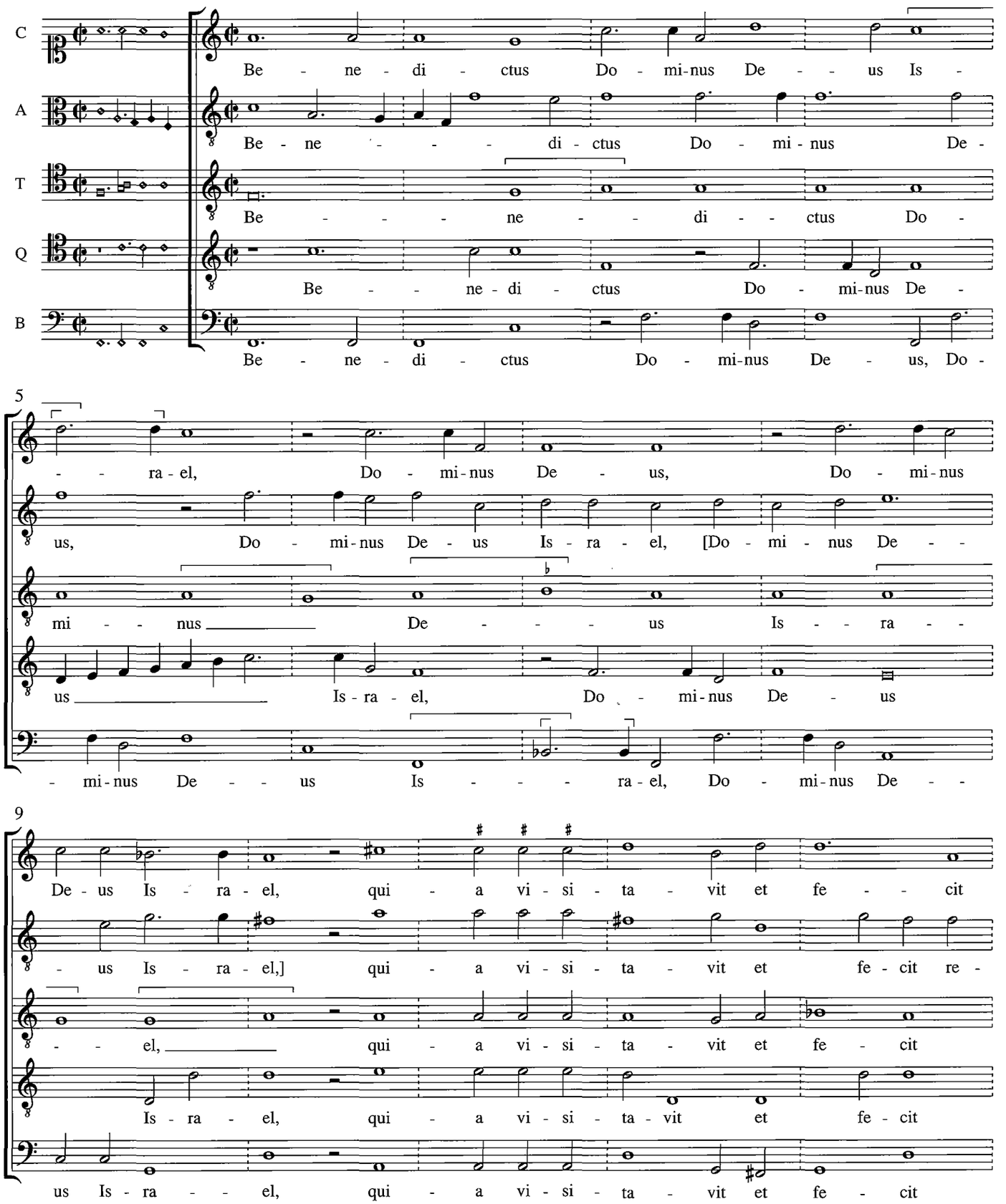

62
Do - mi-nus, [iu - stus Do - mi-nus,] iu - stus Do - -
nus, iu - - stus, iu - stus Do - mi - nus,
Do - - mi - nus, [iu - stus Do - mi - nus,] iu - - stus Do - mi -
iu - - - - stus, iu - stus Do - mi - nus,
nus, [iu - stus Do - mi - nus,]
67
- - mi-nus, [iu - stus Do - mi - nus] in o - mni - bus vi - is su - is, in
[iu - stus Do - - mi - nus] in o - mni - bus, [in
nus, [iu - stus Do - - mi - nus] in o - mni - bus vi - is
[iu - stus Do - mi - nus] in o - mni - bus vi - is su - is, [in o - mni - bus vi -
iu - stus Do - - - mi - nus in o - mni -
72
o - mni - bus, [in o - mni - bus,] in o - mni - bus vi - is su - - is,
o - mni - bus] vi - is su - is, [vi - is su - is,] in o-mni-bus vi - is su - is,
su - - is, vi - is su - is, in o - mni - bus vi - is su - is, vi -
is su - is,] in o - mni - bus vi - is su - is, vi - is su - is, vi -
bus vi - is su - is, [in o - mni - bus vi - is

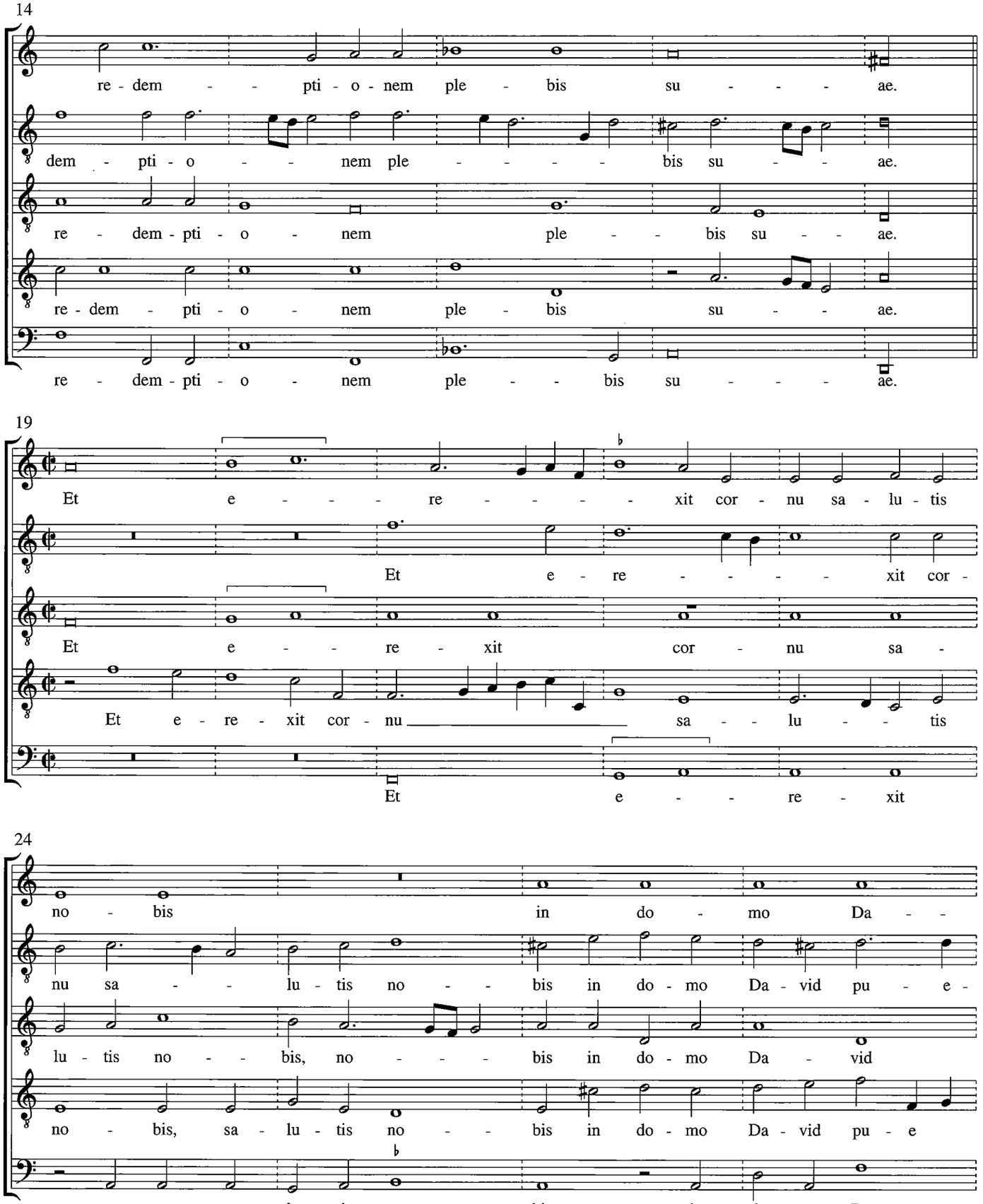

77
et san - ctus, [et san - ctus] in o - mni-bus, in o -
et san - ctus, [et san - ctus,] et san - ctus in o - mni-bus, [in
- is su - is, et san - ctus [et san - ctus] in o - mni -
- is su - is, et san - ctus in o - mni-bus o - pe -
___ su - is,] et san - ctus in o - mni - bus, [in o - mni -
82
- mni-bus o - pe - ri - bus su - is, o - - pe - ri -
o - mni-bus,] in o - mni-bus o - pe - - ri - bus su - is, o - pe - -
bus, [in o - mni - bus] o - pe - - ri - bus su - is.
- ri - bus, o - pe - ri-bus su - is, o - pe - - - - -
bus,] in o - mni - bus o - pe - ri - bus su - is.
87
bus su - is. ___ Pro - pe est Do - mi-nus o - - mni - bus,
ri - bus su - is. Pro - pe est Do - mi-nus ___ o - - mni -
Pro - - pe est Do - mi-nus, [pro - pe est
ri - bus su - is, [o - pe - ri - bus su - is.] Pro - pe est Do - mi-nus o -
Pro - - pe est Do - mi - nus, [pro - pe est Do - mi -

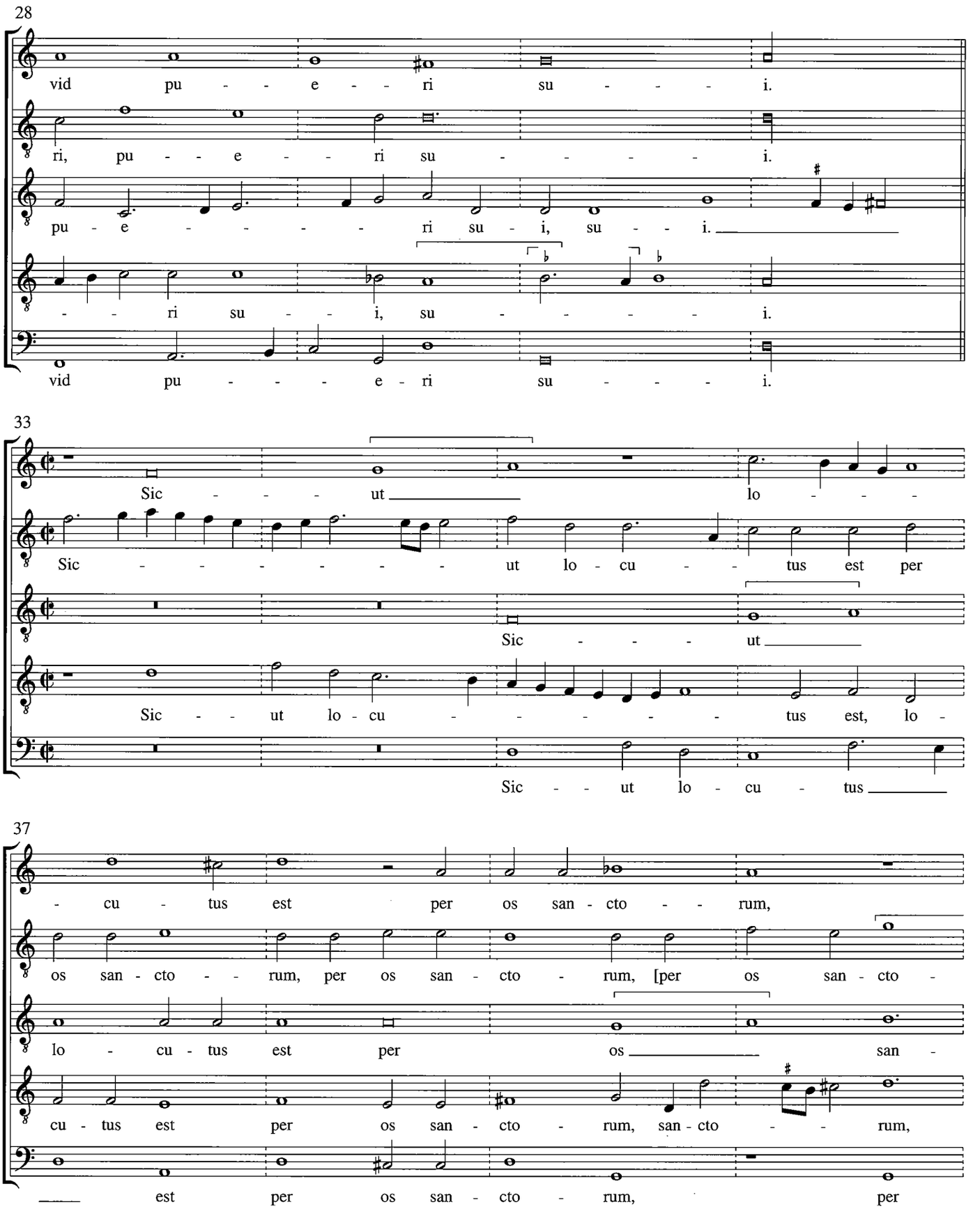

92
o - - mni - bus, [o - mni - bus]
bus, o - mni - bus, [o - - mni - bus,] o - mni-bus in - vo - can -
Do - - mi - nus,] o - mni - bus in - vo - can - ti - bus e -
- mni - bus, o - - mni - bus in - vo - can - ti-bus e -
nus] o - mni - bus, o - - mni - bus in - vo - can - ti - bus e -
97
in - vo - can - - - - ti - bus e - um, o - - mni -
- - ti - bus e - - um, e - - um, o - mni - bus
- - um, in - vo - can - - ti - bus e - um, o - - mni -
um, [in - vo - can - - - ti - bus e - um,] o - - mni -
um, [in - vo - can - ti - bus e - um,] o - - mni -
102
bus in - vo - can - ti - bus e - - - - um, in - vo -
in - vo - can - ti - bus e - um, in - vo -
bus in - - vo -
bus in - vo - can - ti - bus e - - um
bus in - vo - can -

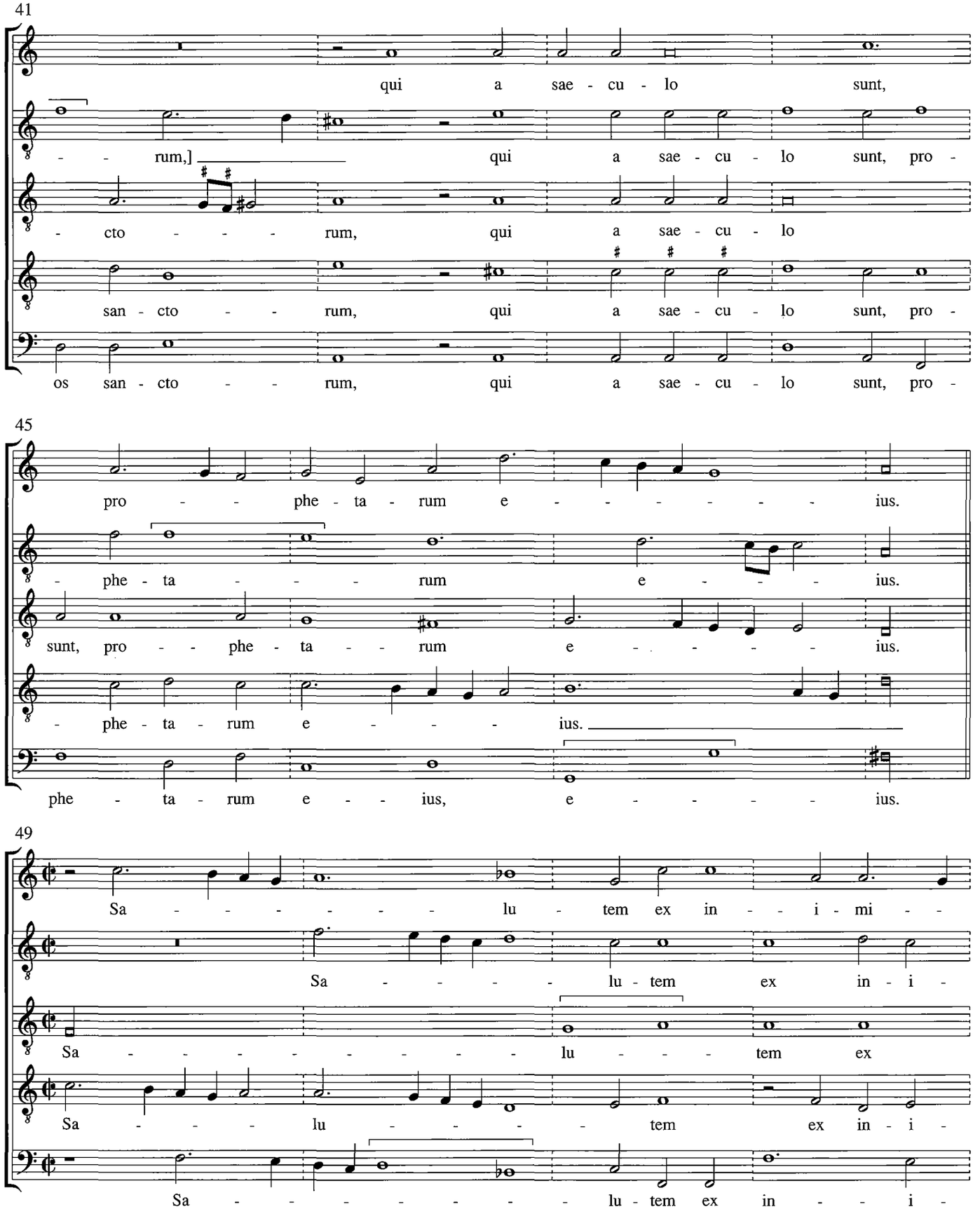

106
can - ti - bus e - um in ve - ri - ta - te, in ve - ri - ta - te, in ve - ri -
can - ti - bus e - um in ve - ri - ta - te, in ve - ri - ta - te, [in
can - ti - bus e - um in ve - ri - ta - te, [in ve - ri - ta - te,]
in ve - ri - ta - te, in ve - ri - ta - -
- ti - bus e - um in ve - ri - ta - te, [in
111
ta - - te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te,
ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - - te, [in
in ve - ri - ta - te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te, [in ve -
- te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te, [in ve - ri - ta - te,] in
ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri -
116
[in ve - ri - ta - te,] [in ve - ri - ta - te.]
ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te.
ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te.
ve - ri - ta - te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te, ve - ri - ta - te.
ta - te, [in ve - ri - ta - te,] in ve - ri - ta - te.

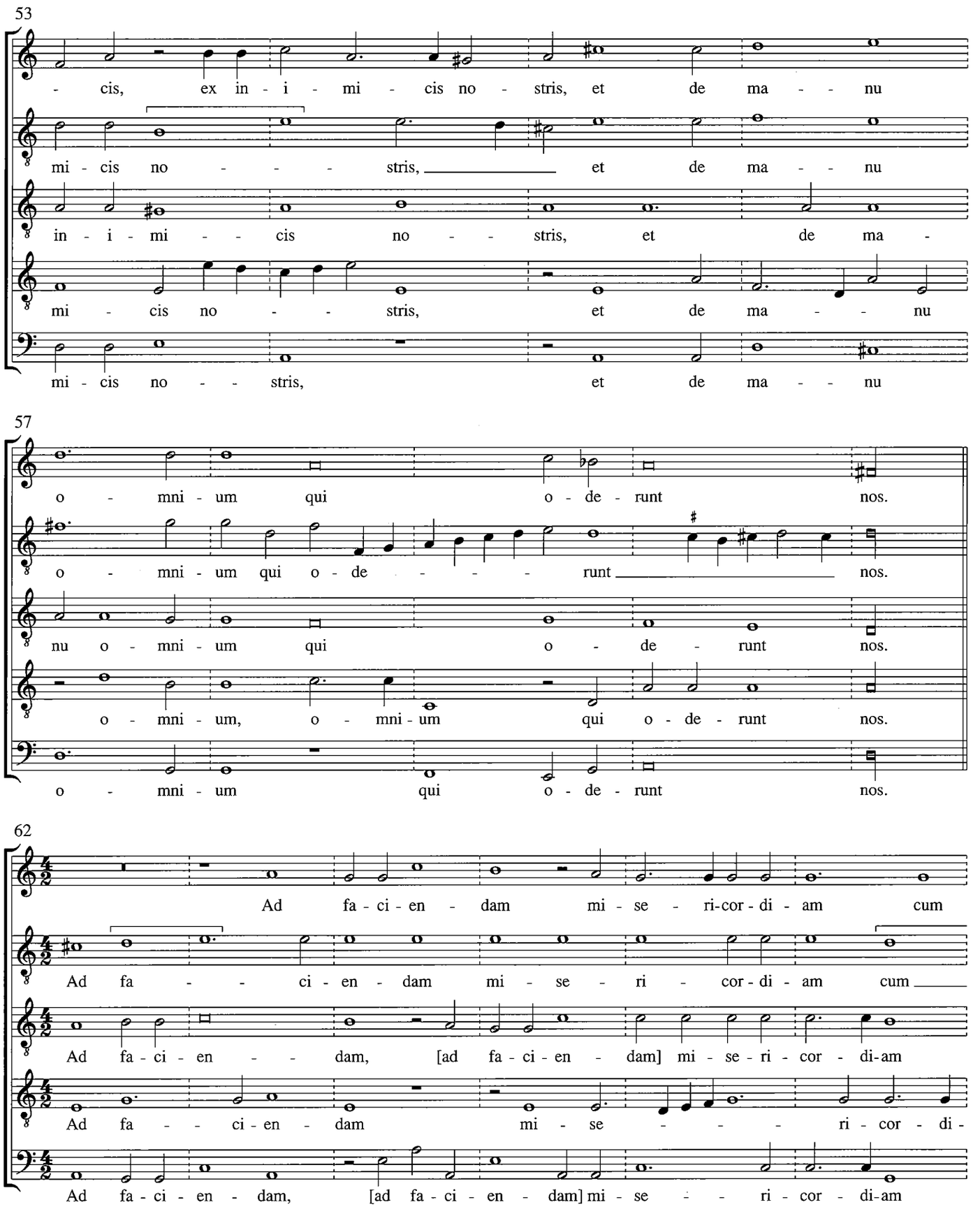
Benedictus Dominus Deus Israel

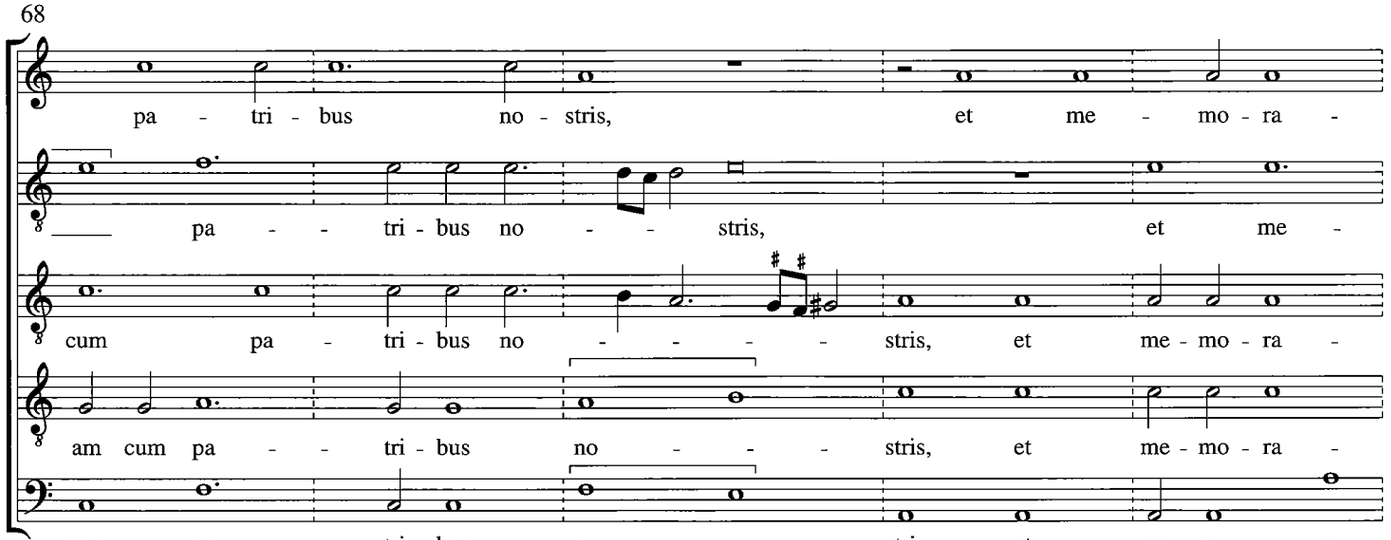


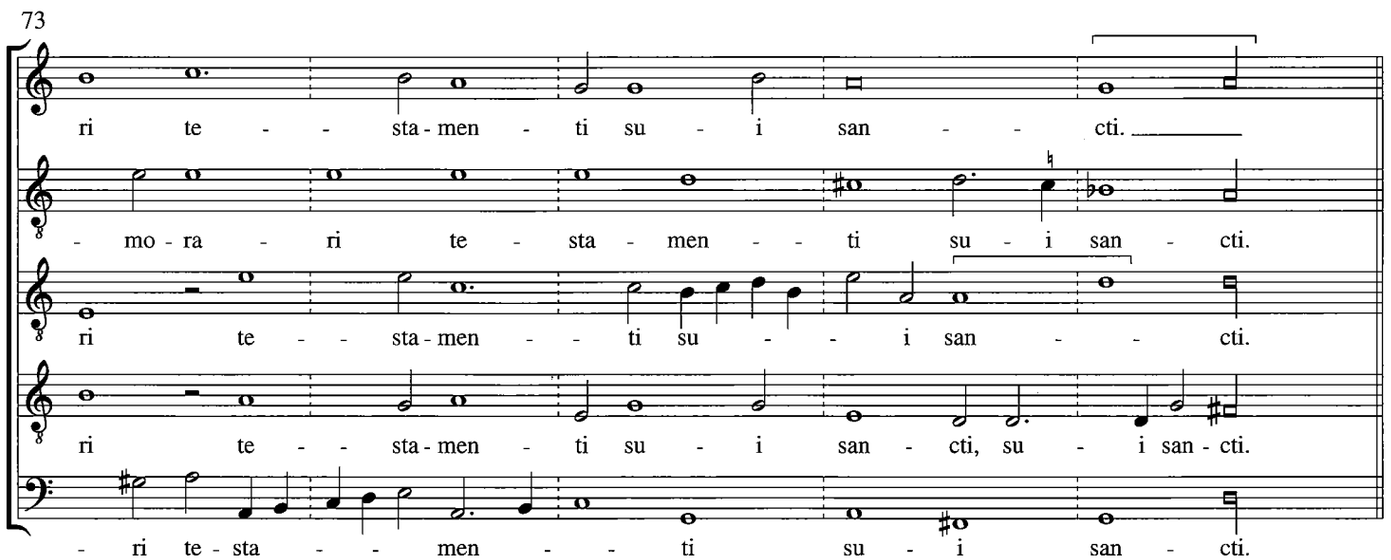

14
re - dem - - pti - o - nem ple - bis su - - - - ae.
dem - pti - o - - nem ple - - - - - bis su - - ae.
re - dem - pti - o - nem ple - bis su - - ae.
re - dem - pti - o - nem ple - - bis su - - - - ae.
19
Et e - - - - re - - - - - xit cor - nu sa - lu - tis
Et e - re - - - - xit cor -
Et e - - re - xit cor - nu sa -
Et e - re - xit cor - nu sa - - lu - - tis
Et e - - re - xit
24
no - bis in do - mo Da - -
nu sa - - lu - tis no - - bis in do - mo Da - vid pu - e -
lu - tis no - - bis, no - - - bis in do - mo Da - vid
no - bis, sa - lu - tis no - - bis in do - mo Da - vid pu - e
cor - nu sa - lu - tis no - - bis in do - mo Da - -

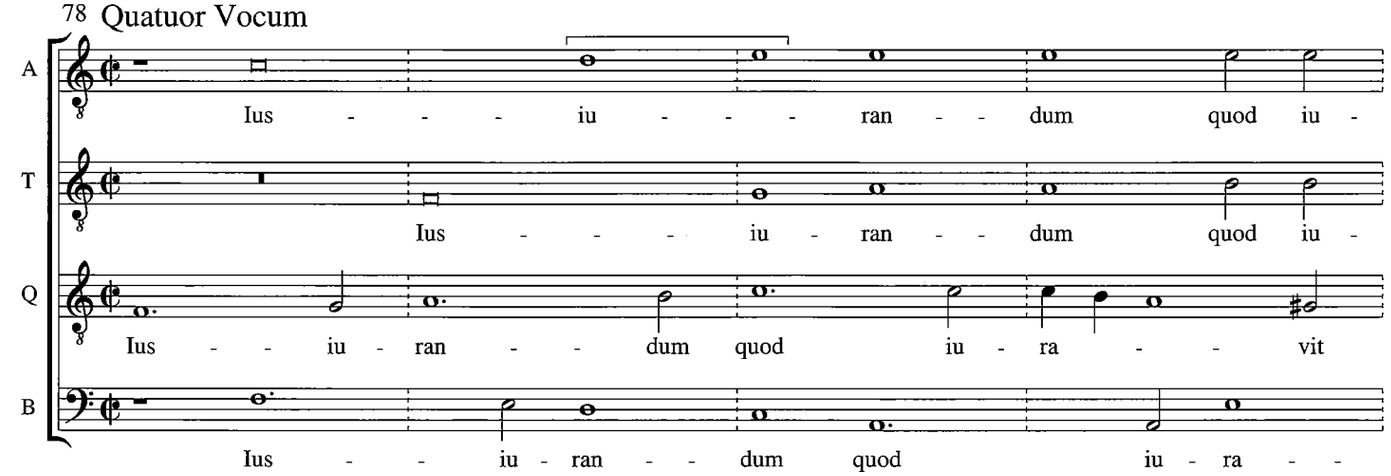

28
vid pu - - e - - ri su - - - - i.
ri, pu - - e - - ri su - - - - i.
pu - e - - - - ri su - i, su - - i.
- - ri su - - i, su - - - - i.
vid pu - - - - e - ri su - - - - i.
33
Sic - - - - ut lo - - - -
Sic - - - - - - - ut lo - cu - - tus est per
Sic - - - ut
Sic - - ut lo - cu - - - - - - tus est, lo -
Sic - - ut lo - cu - tus
37
- cu - tus est per os san - cto - - rum,
os san - cto - - rum, per os san - cto - rum, [per os san - cto -
lo - cu - tus est per os san -
cu - tus est per os san - cto - rum, san - cto - - rum,
est per os san - cto - rum, per

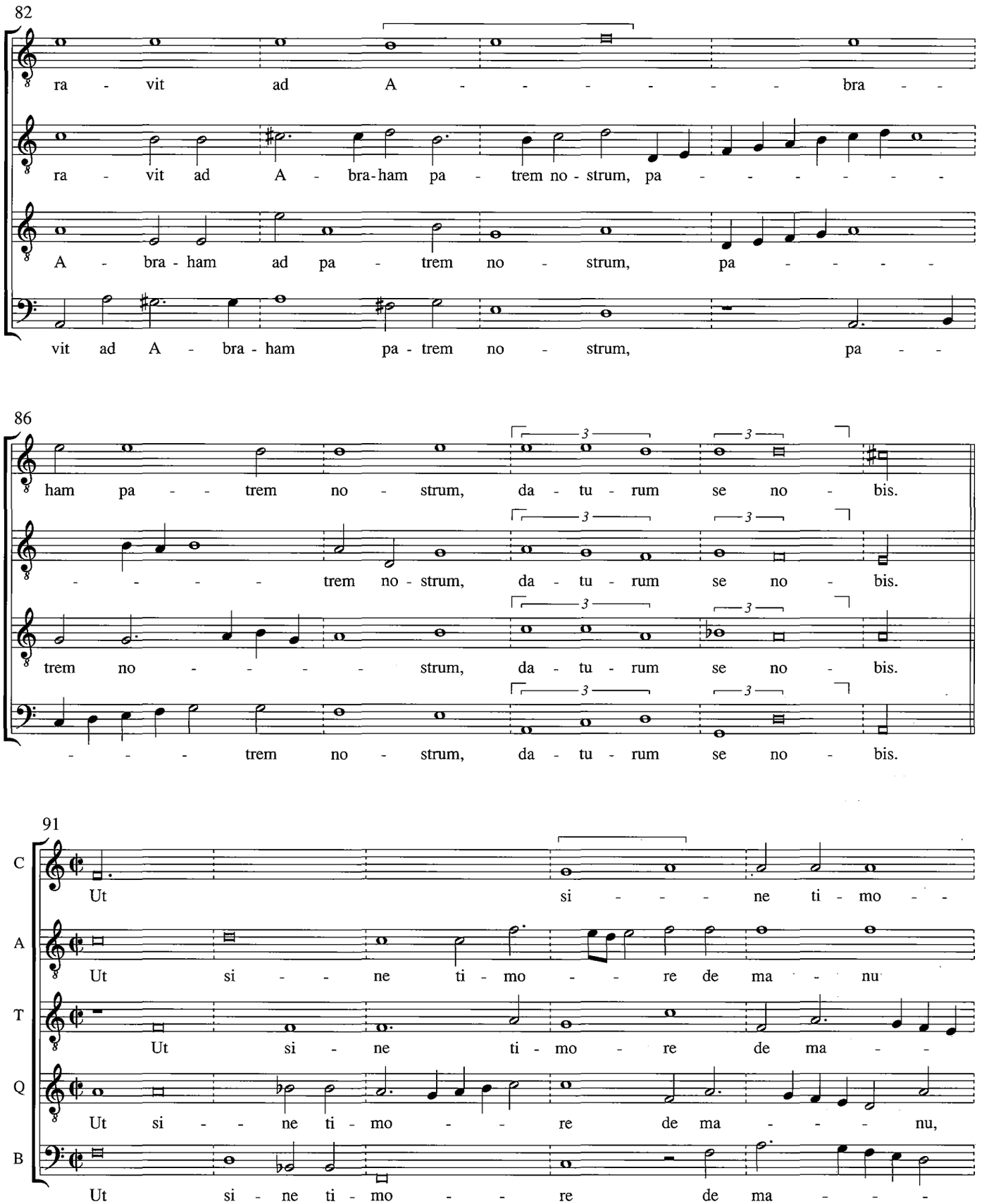

41
qui a sae - cu - lo sunt,
- - rum,] qui a sae - cu - lo sunt, pro -
- cto - - - rum, qui a sae - cu - lo
san - cto - - - rum, qui a sae - cu - lo sunt, pro -
os san - cto - - - rum, qui a sae - cu - lo sunt, pro -
45
pro - - phe - ta - rum e - - - - - - ius.
- phe - ta - - - rum e - - - ius.
sunt, pro - - phe - ta - - rum e - - - - ius.
- phe - ta - rum e - - - ius.
phe - ta - rum e - - ius, e - - - - - ius.
49
Sa - - - - - - - lu - tem ex in - - i - mi - -
Sa - - - - lu - tem ex in - i -
Sa - - - - - - - - - lu - - - - tem ex
Sa - - - - lu - - - - - tem ex in - i -
Sa - - - - - - - - lu - tem ex in - - i -

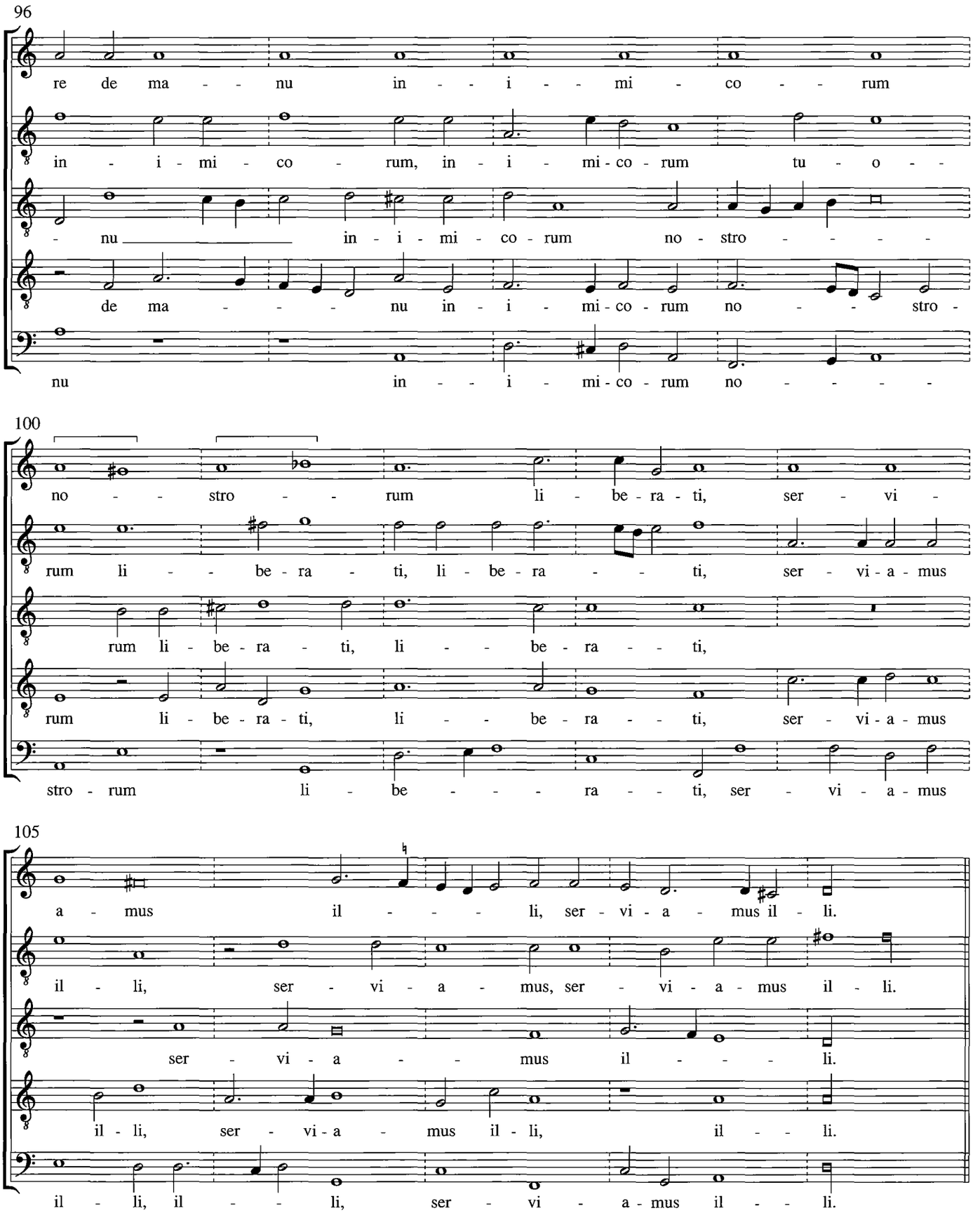

53
- cis, ex in - i - mi - cis no - stris, et de ma - - nu
mi - cis no - - - stris, et de ma - - nu
in - i - mi - - cis no - - stris, et de ma -
mi - cis no - - stris, et de ma - - nu
mi - cis no - - stris, et de ma - - nu
57
o - mni - um qui o - de - runt nos.
o - mni - um qui o - de - - - runt nos.
nu o - mni - um qui o - de - runt nos.
o - mni - um, o - mni - um qui o - de - runt nos.
o - mni - um qui o - de - runt nos.
62
Ad fa - ci - en - dam mi - se - ri-cor - di - am cum
Ad fa - - ci - en - dam mi - se - ri - cor - di - am cum
Ad fa - ci - en - - dam, [ad fa - ci - en - dam] mi - se - ri - cor - di-am
Ad fa - - ci - en - dam mi - se - - - ri - cor - di -
Ad fa - ci - en - dam, [ad fa - ci - en - dam] mi - se - - ri - cor - di-am

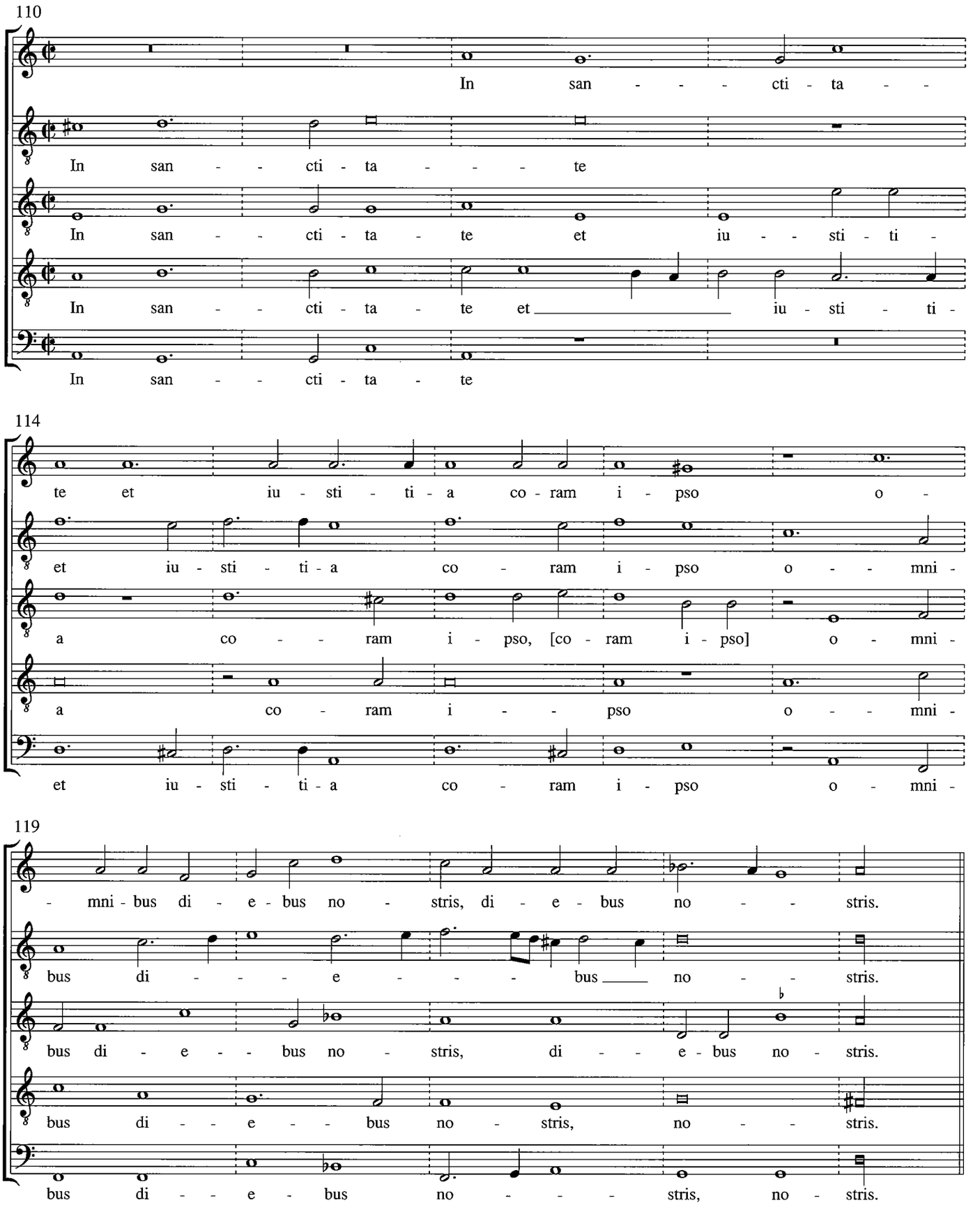

68
pa - tri - bus no - stris, et me - mo - ra -
pa - - tri - bus no - - stris, et me -
cum pa - tri - bus no - - - stris, et me - mo - ra -
am cum pa - - tri - bus no - - - stris, et me - mo - ra -
cum pa - - tri - bus no - - - stris, et me - mo - ra -

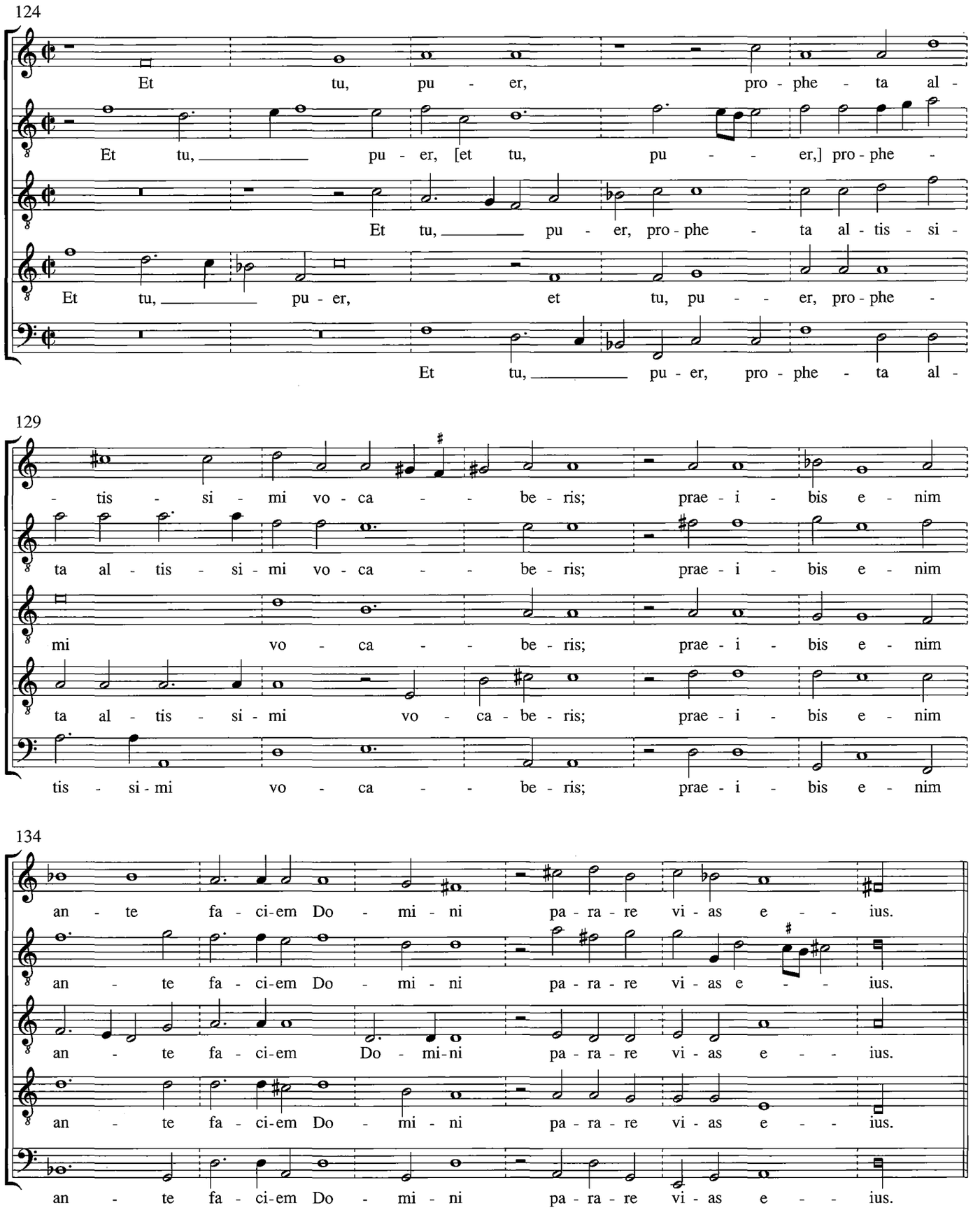

73
ri te - - sta - men - ti su - i san - - cti.
- mo - ra - ri te - sta - men - - ti su - i san - cti.
ri te - - sta - men - - ti su - - i san - - cti.
ri te - - sta - men - ti su - i san - cti, su - i san - cti.
- ri te - sta - - men - - ti su - i san - cti.

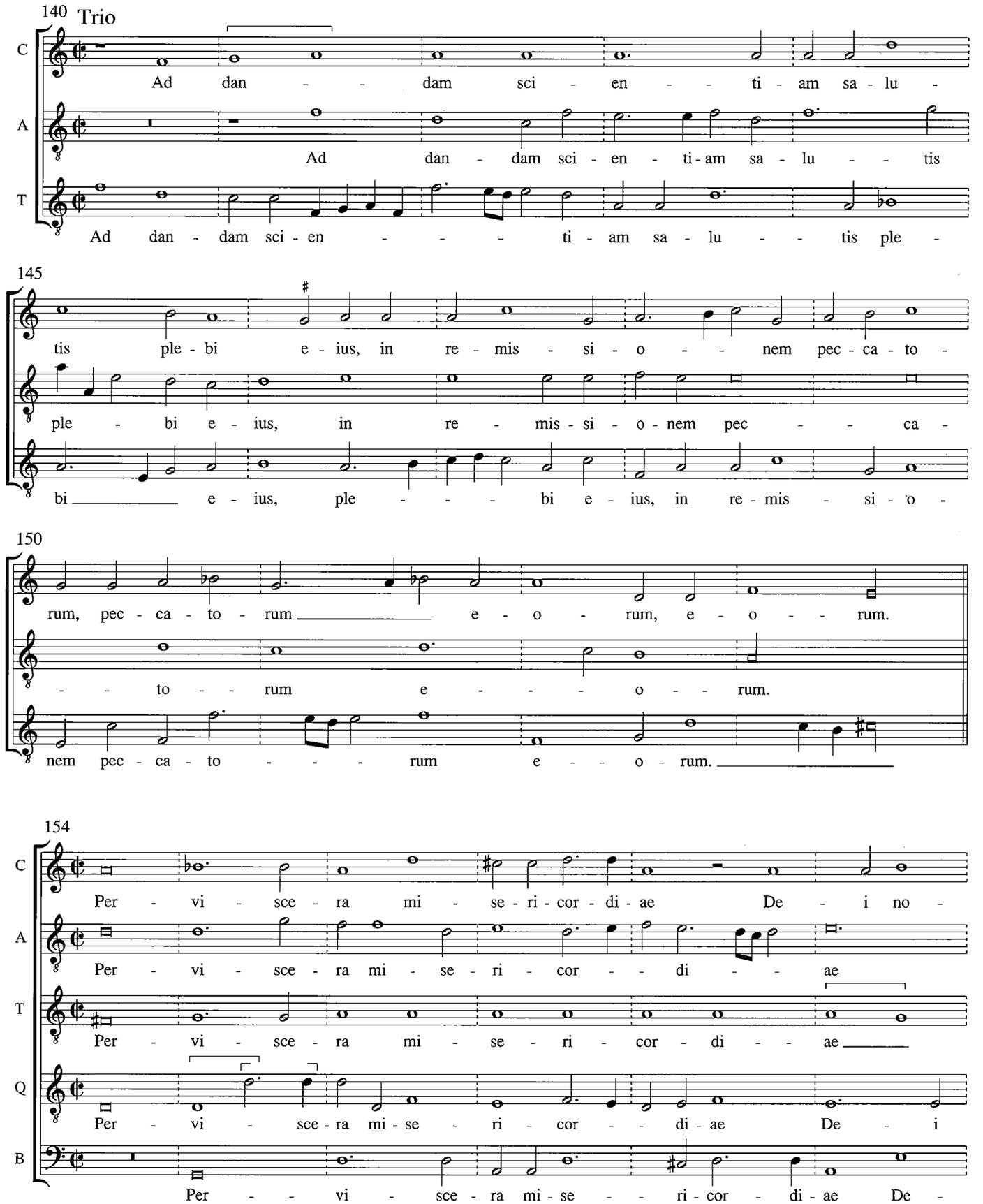

78 Quatuor Vocum
A
Ius - - - iu - - - ran - - dum quod iu -
T
Ius - - - iu - ran - - dum quod iu -
Q
Ius - - iu - ran - - dum quod iu - ra - - vit
B
Ius - - iu - ran - - dum quod iu - ra - -

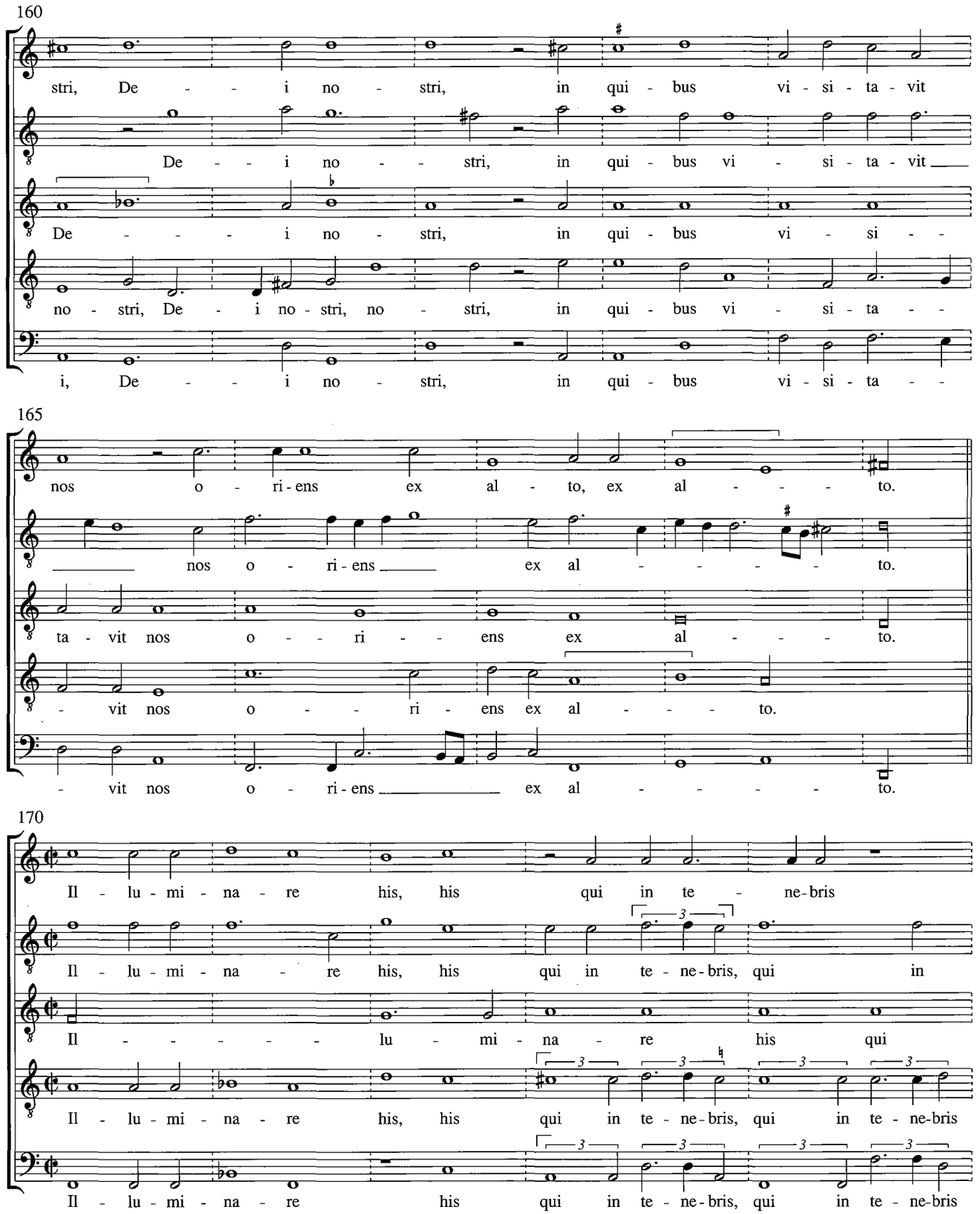

82
ra - vit ad A - - - - - - - bra - -
ra - vit ad A - bra-ham pa - trem no - strum, pa - - - - - - -
A - bra - ham ad pa - trem no - strum, pa - - - - -
vit ad A - bra - ham pa - trem no - strum, pa - -
86
ham pa - - trem no - strum, da - tu - rum se no - bis.
- - - - - trem no - strum, da - tu - rum se no - bis.
trem no - - - - strum, da - tu - rum se no - bis.
- - - - trem no - strum, da - tu - rum se no - bis.
3
91
C
A
T
Q
B
Ut si - - - ne ti - mo - -
Ut si - - ne ti - mo - - re de ma - nu
Ut si - ne ti - mo - re de ma - -
Ut si - - ne ti - mo - - re de ma - - - nu,
Ut si - ne ti - mo - - re de ma - - -

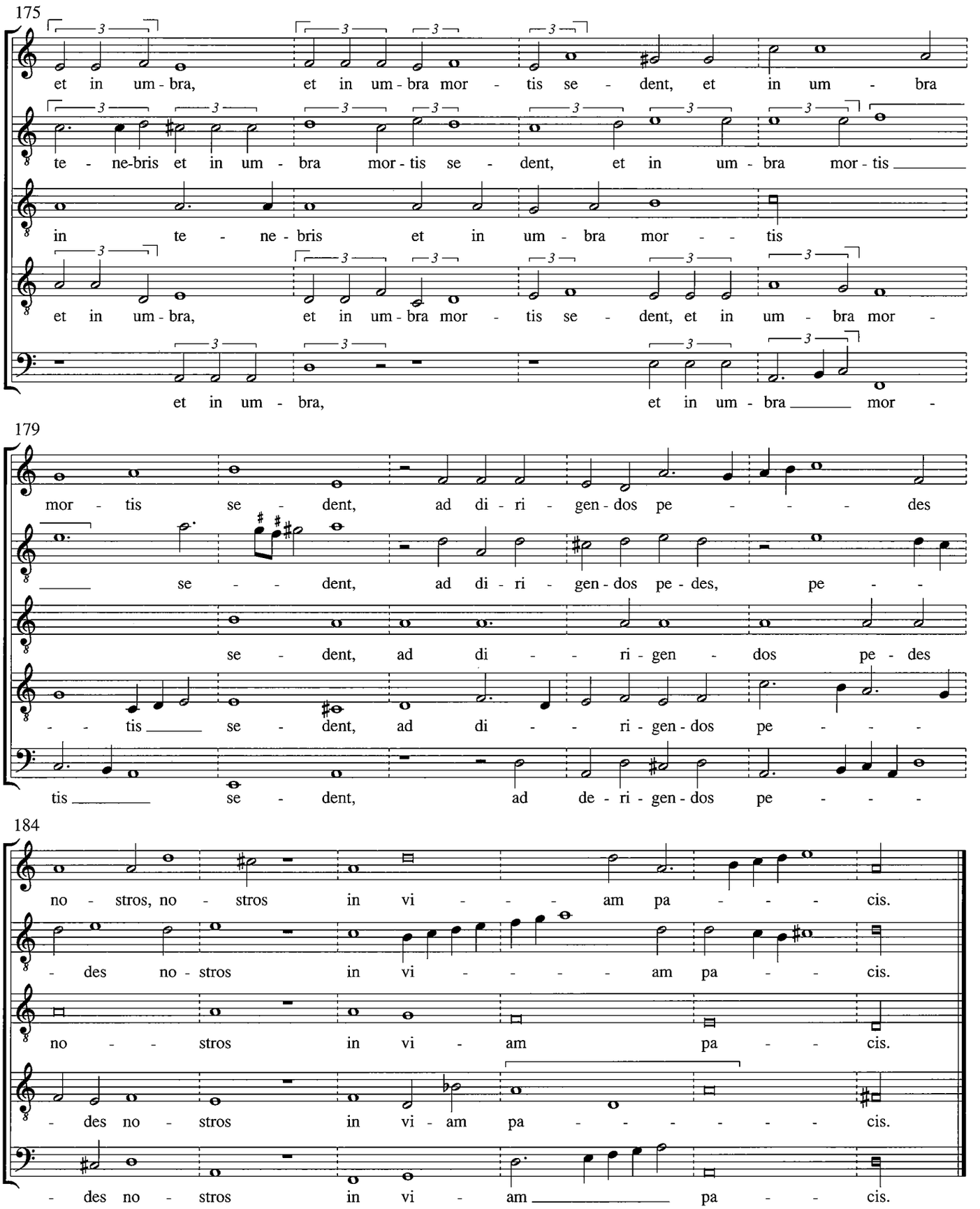

96
re de ma - - nu in - - i - - mi - co - - rum
in - i - mi - co - rum, in - i - mi - co - rum tu - o - -
- nu in - i - mi - co - rum no - stro - - - -
de ma - - - nu in - i - mi - co - rum no - - stro -
nu in - - i - mi - co - rum no - - - -
100
no - - stro - - rum li - be - ra - ti, ser - vi -
rum li - - be - ra - ti, li - be - ra - - ti, ser - vi - a - mus
rum li - be - ra - ti, li - - be - ra - - ti,
rum li - be - ra - ti, li - - be - ra - - ti, ser - vi - a - mus
stro - rum li - be - - - ra - - ti, ser - vi - a - mus
105
a - mus il - - - li, ser - vi - a - mus il - li.
il - li, ser - vi - a - mus, ser - vi - a - mus il - li.
ser - vi - a - - mus il - - - li.
il - li, ser - vi - a - mus il - li, il - - li.
il - li, il - - li, ser - vi - a - mus il - - li.


110
In san - - - cti - ta - -
In san - - cti - ta - - - te
In san - - cti - ta - te et iu - sti - ti -
In san - - cti - ta - te et _____ iu - sti - ti -
In san - - cti - ta - te
114
te et iu - sti - ti - a co - ram i - pso o -
et iu - sti - ti - a co - ram i - pso o - - mni -
a co - - ram i - pso, [co - ram i - pso] o - mni -
a co - ram i - - pso o - - mni -
et iu - sti - ti - a co - ram i - pso o - mni -
119
- mni - bus di - e - bus no - stris, di - e - bus no - - stris.
bus di - - - e - - - bus _____ no - - stris.
bus di - e - - bus no - stris, di - - e - bus no - stris.
bus di - - e - - bus no - stris, no - - stris.
bus di - - e - bus no - - - stris, no - stris.

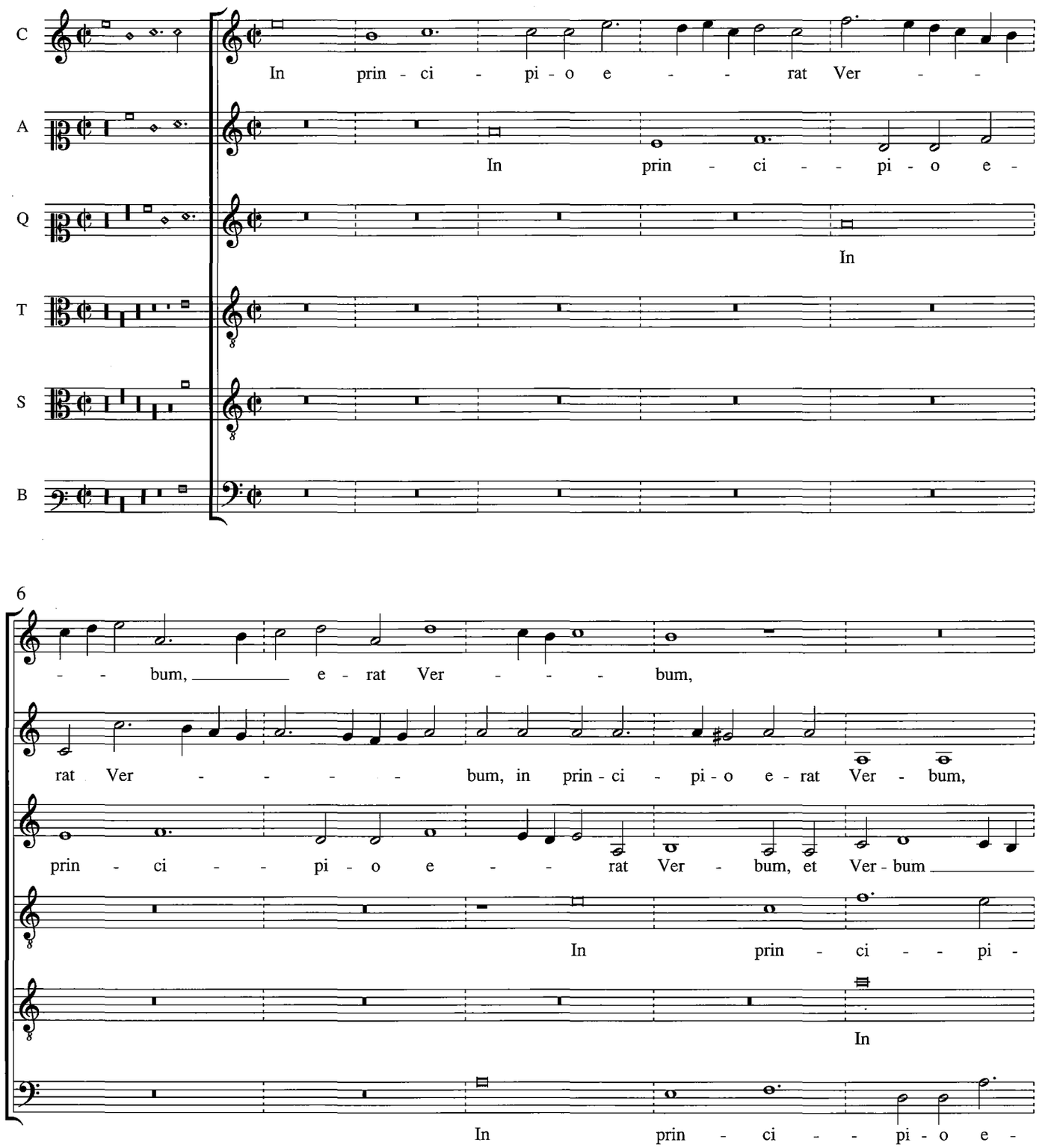

124
Et tu, pu - er, pro - phe - ta al -
Et tu, pu - er, [et tu, pu - - er,] pro - phe -
Et tu, pu - er, pro - phe - ta al - tis - si -
Et tu, pu - er, et tu, pu - - er, pro - phe -
Et tu, pu - er, pro - phe - ta al -
129
- tis - si - mi vo - ca - - be - ris; prae - i - bis e - nim
ta al - tis - si - mi vo - ca - - be - ris; prae - i - bis e - nim
mi vo - ca - - be - ris; prae - i - bis e - nim
ta al - tis - si - mi vo - ca - be - ris; prae - i - bis e - nim
tis - si - mi vo - ca - - be - ris; prae - i - bis e - nim
134
an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as e - - ius.
an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as e - - ius.
an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as e - - ius.
an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as e - - ius.
an - te fa - ci - em Do - mi - ni pa - ra - re vi - as e - - ius.

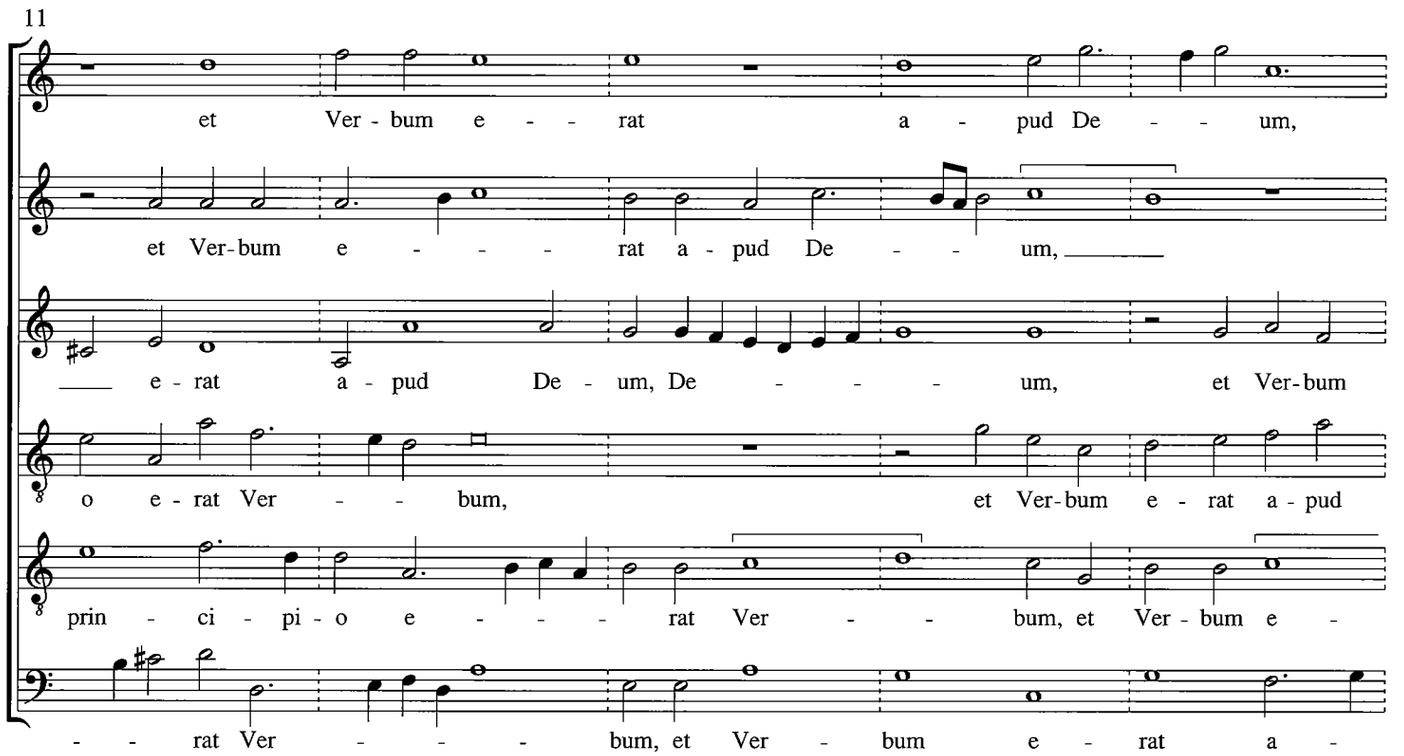

140
Trio
C
A
T
Ad dan - - dam sci - en - - ti - am sa - lu -
Ad dan - dam sci - en - ti - am sa - lu - - tis
Ad dan - dam sci - en - - - ti - am sa - lu - - tis ple -
145
tis ple - bi e - ius, in re - mis - si - o - - nem pec - ca - to -
ple - bi e - ius, in re - mis - si - o - nem pec - - ca -
bi _____ e - ius, ple - - - bi e - ius, in re - mis - si - o -
150
rum, pec - ca - to - rum _____ e - o - rum, e - o - - rum.
- - to - - rum e - - - o - - rum.
nem pec - ca - to - - - rum e - - o - rum. _____
154
C
A
T
Q
B
Per - vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - ae De - i no -
Per - vi - sce - ra mi - se - ri - cor - - di - - ae
Per - vi - sce - ra mi - se - ri - cor - di - - ae _____
Per - vi - sce - ra mi - se - ri - cor - - di - ae De - i
Per - - vi - sce - ra mi - se - - ri - cor - di - ae De -

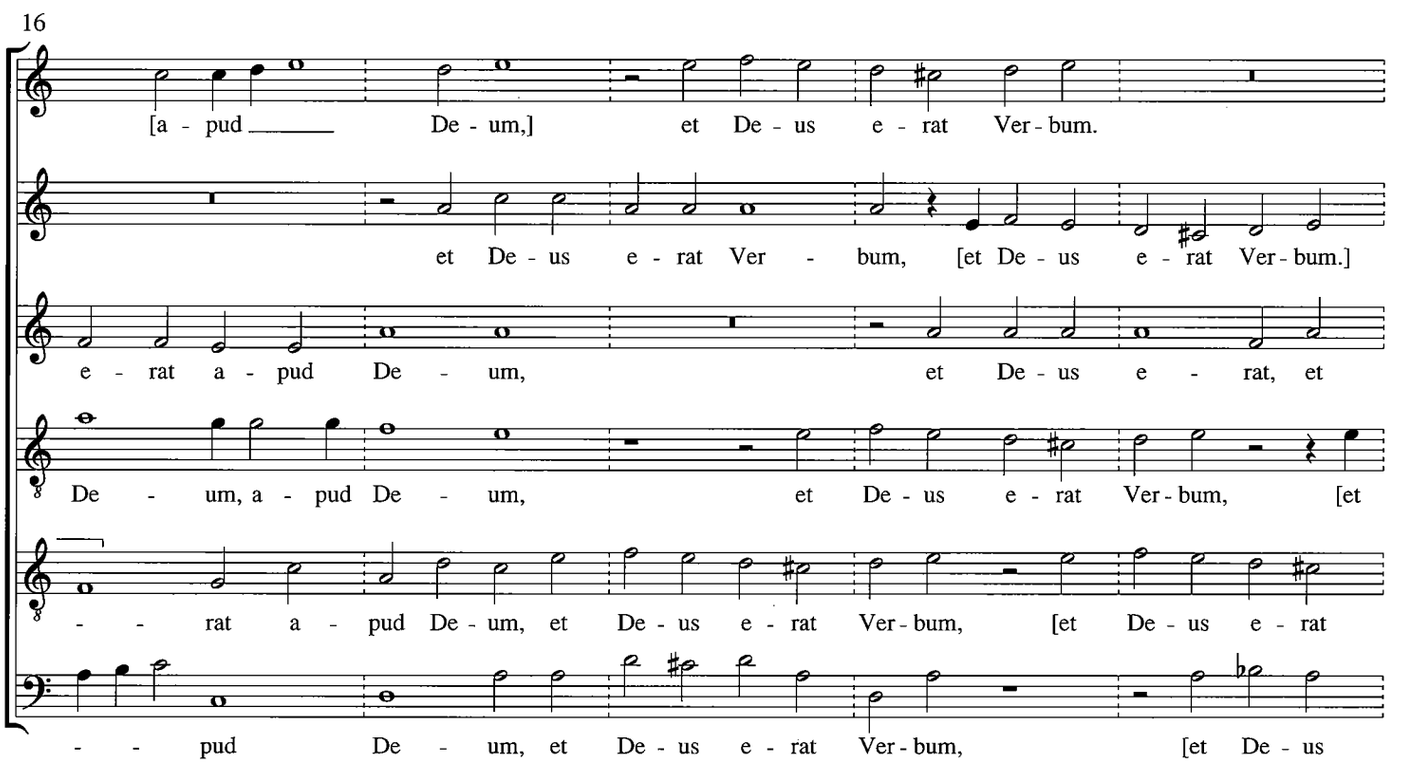

160
stri, De - - i no - stri, in qui - bus vi - si - ta - vit
De - - i no - - stri, in qui - bus vi - si - ta - vit
De - - - i no - stri, in qui - bus vi - si - -
no - stri, De - i no - stri, no - stri, in qui - bus vi - si - ta - -
i, De - - i no - stri, in qui - bus vi - si - ta - -
165
nos o - ri - ens ex al - to, ex al - - - to.
nos o - ri - ens ex al - - - - to.
ta - vit nos o - - - ri - - ens ex al - - - to.
- vit nos o - - ri - ens ex al - - - to.
- vit nos o - ri - ens ex al - - - - to.
170
Il - lu - mi - na - re his, his qui in te - ne - bris
Il - lu - mi - na - re his, his qui in te - ne - bris, qui in
Il - - - - - lu - mi - na - re his qui
Il - lu - mi - na - re his, his qui in te - ne - bris, qui in te - ne - bris
Il - lu - mi - na - re his qui in te - ne - bris, qui in te - ne - bris

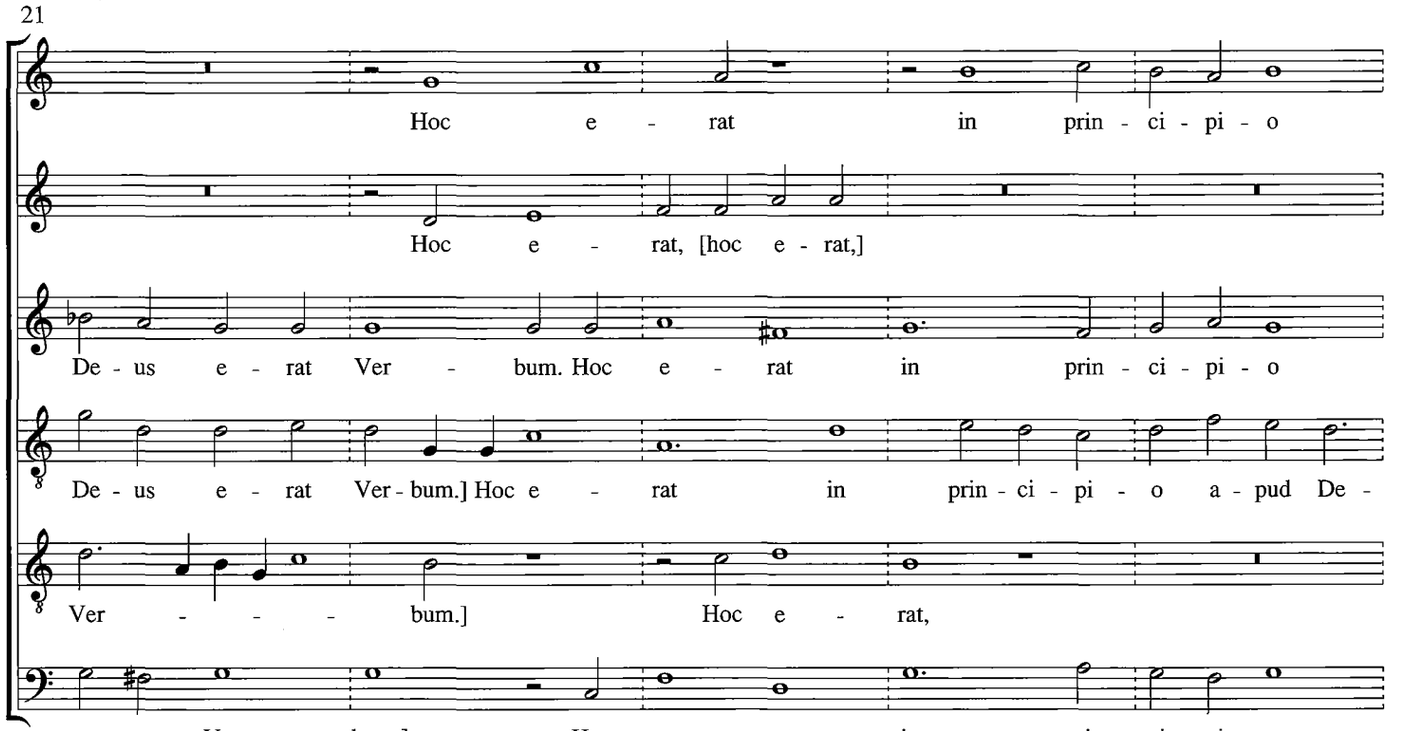

175
et in um - bra, et in um - bra mor - tis se - dent, et in um - bra
te - ne-bris et in um - bra mor - tis se - dent, et in um - bra mor - tis
in te - ne - bris et in um - bra mor - - tis
et in um - bra, et in um - bra mor - tis se - dent, et in um - bra mor -
et in um - bra, et in um - bra mor -
179
mor - tis se - dent, ad di - ri - gen - dos pe - - - des
se - - dent, ad di - ri - gen - dos pe - des, pe - -
se - dent, ad di - - ri - gen - dos pe - des
- - tis se - dent, ad di - - ri - gen - dos pe - - - -
tis se - dent, ad de - ri - gen - dos pe - - - -
184
no - stros, no - stros in vi - - - am pa - - - cis.
- des no - stros in vi - - - - am pa - - cis.
no - - stros in vi - am pa - - cis.
- des no - stros in vi - am pa - - - - - cis.
- des no - stros in vi - am pa - - cis.

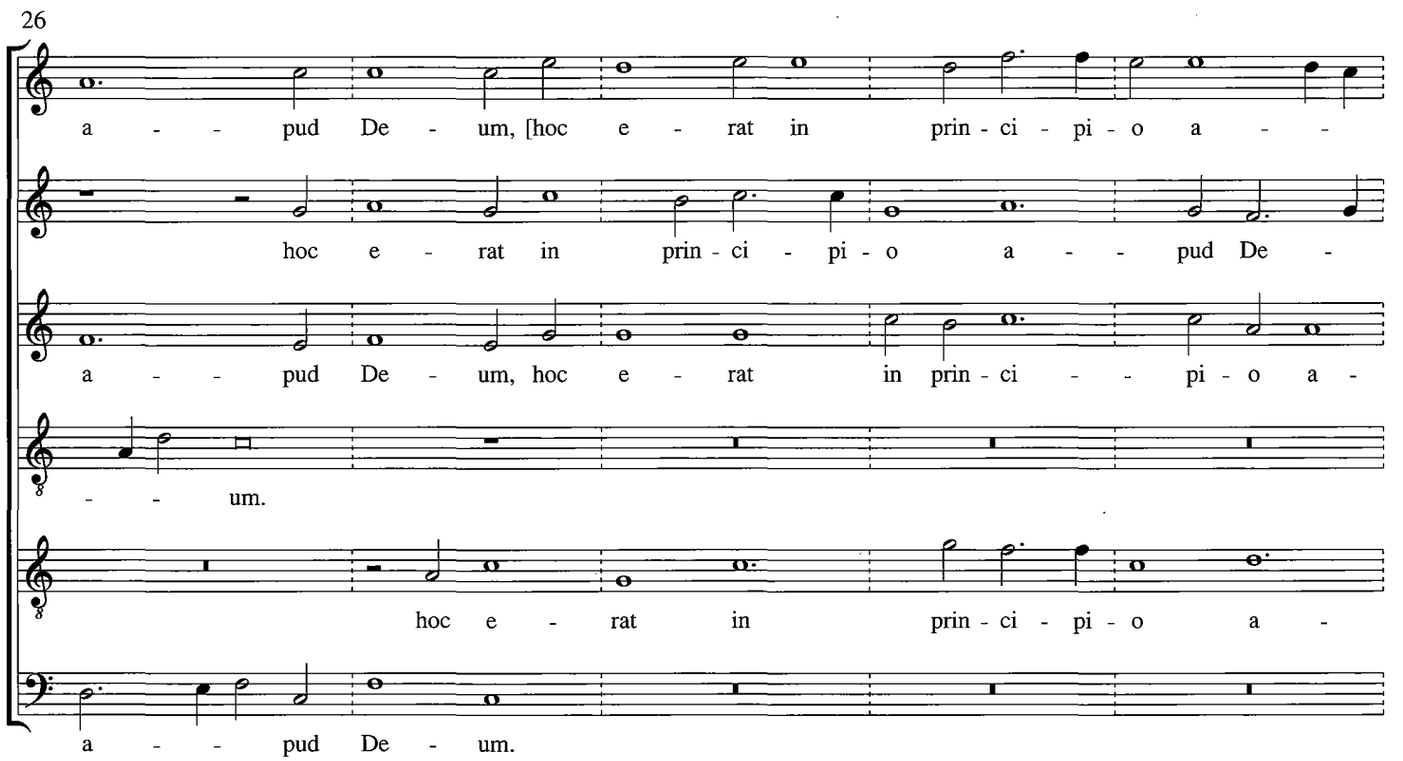
In principio erat Verbum

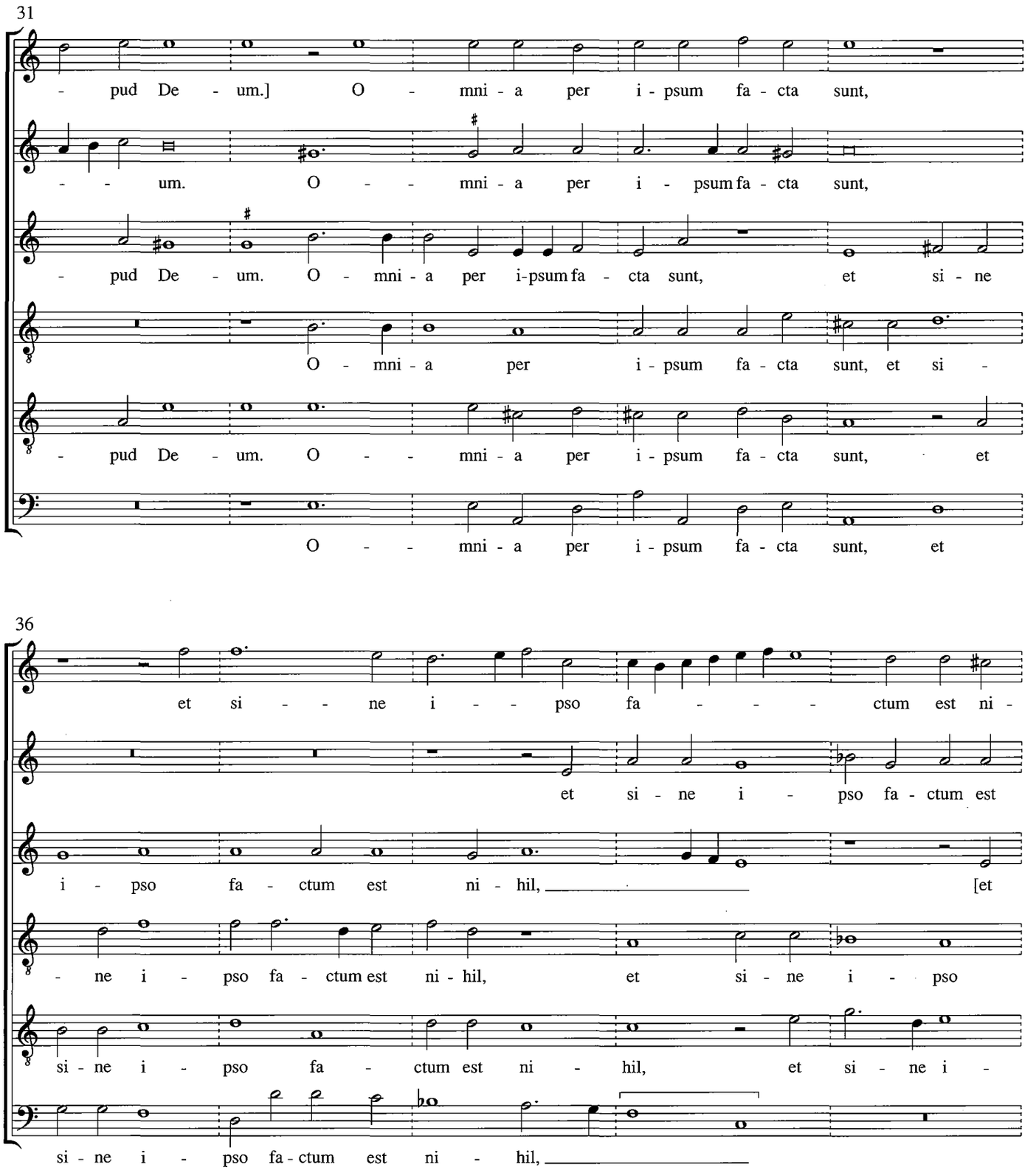


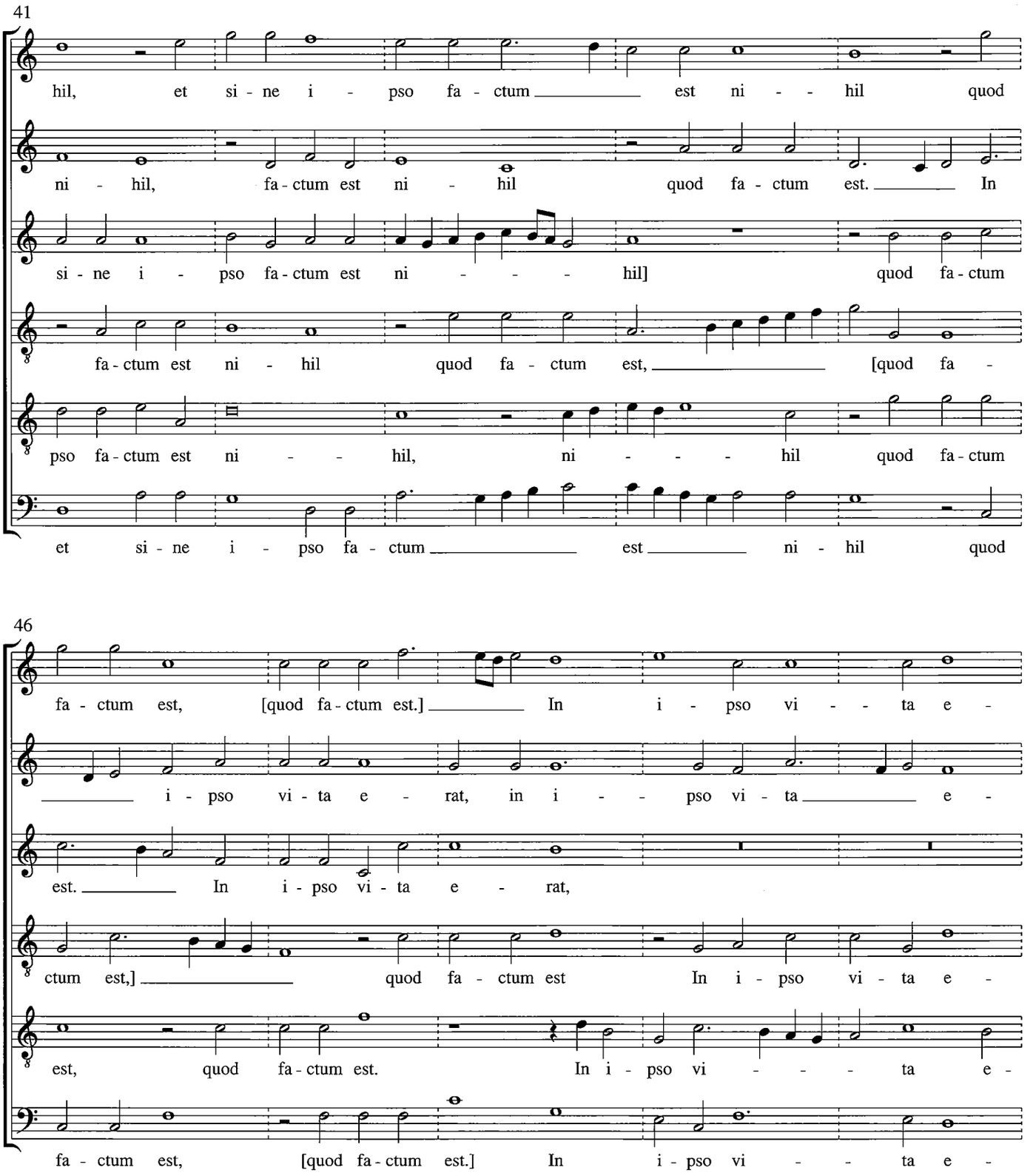

11
et Ver - bum e - - - rat a - pud De - - - um,
et Ver-bum e - - - - rat a - pud De - - um,
___ e - rat a - pud De - um, De - - - - um, et Ver-bum
o e - rat Ver - - bum, et Ver-bum e - rat a - pud
prin - ci - pi - o e - - - - rat Ver - - bum, et Ver - bum e -
- - rat Ver - - - - bum, et Ver - bum e - rat a -

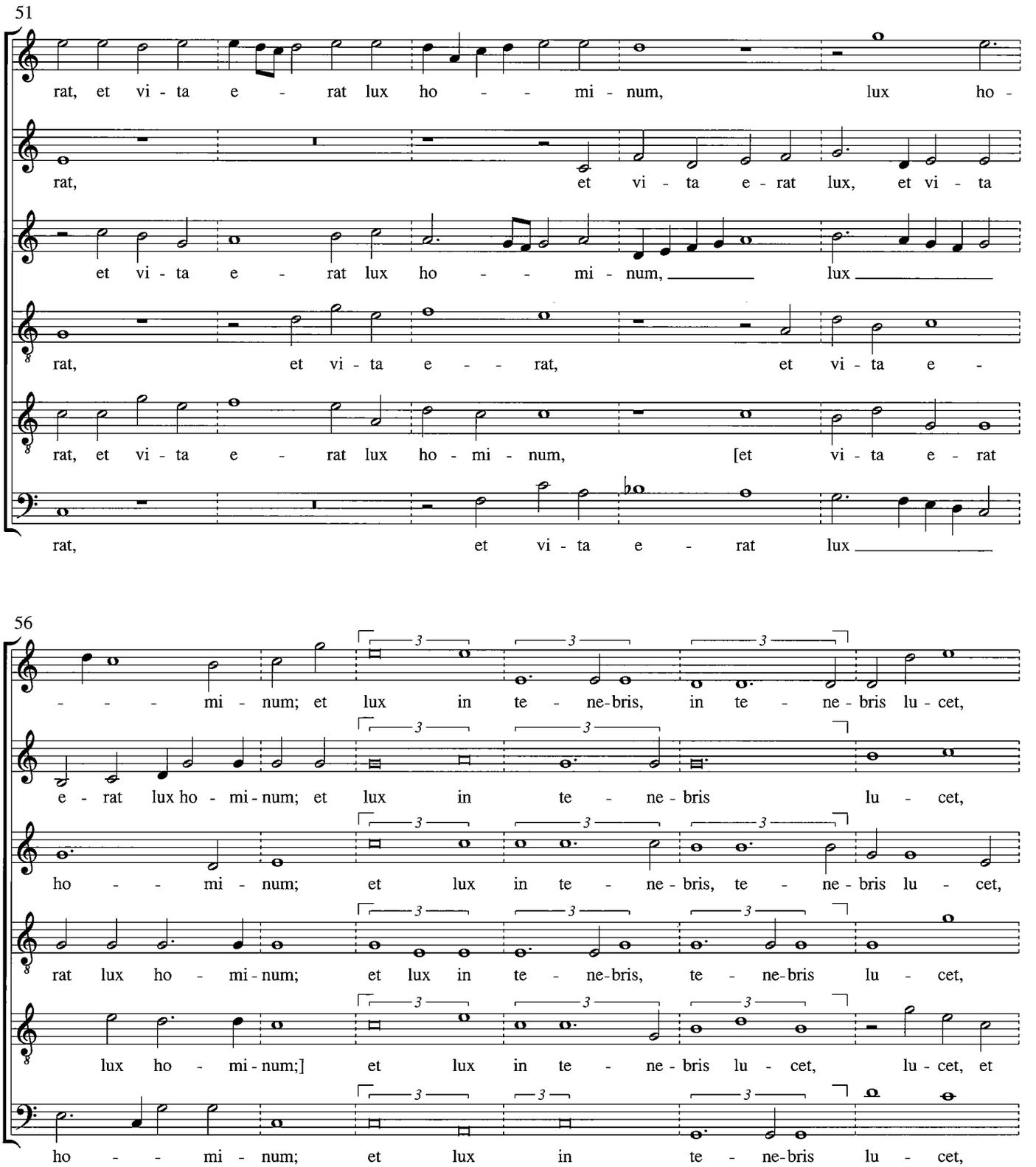

16
[a - pud ___ De - um,] et De - us e - rat Ver - bum.
et De - us e - rat Ver - bum, [et De - us e - rat Ver - bum.]
e - rat a - pud De - um, et De - us e - rat, et
De - um, a - pud De - um, et De - us e - rat Ver - bum, [et
- - rat a - pud De - um, et De - us e - rat Ver - bum, [et De - us e - rat
- - pud De - um, et De - us e - rat Ver - bum, [et De - us

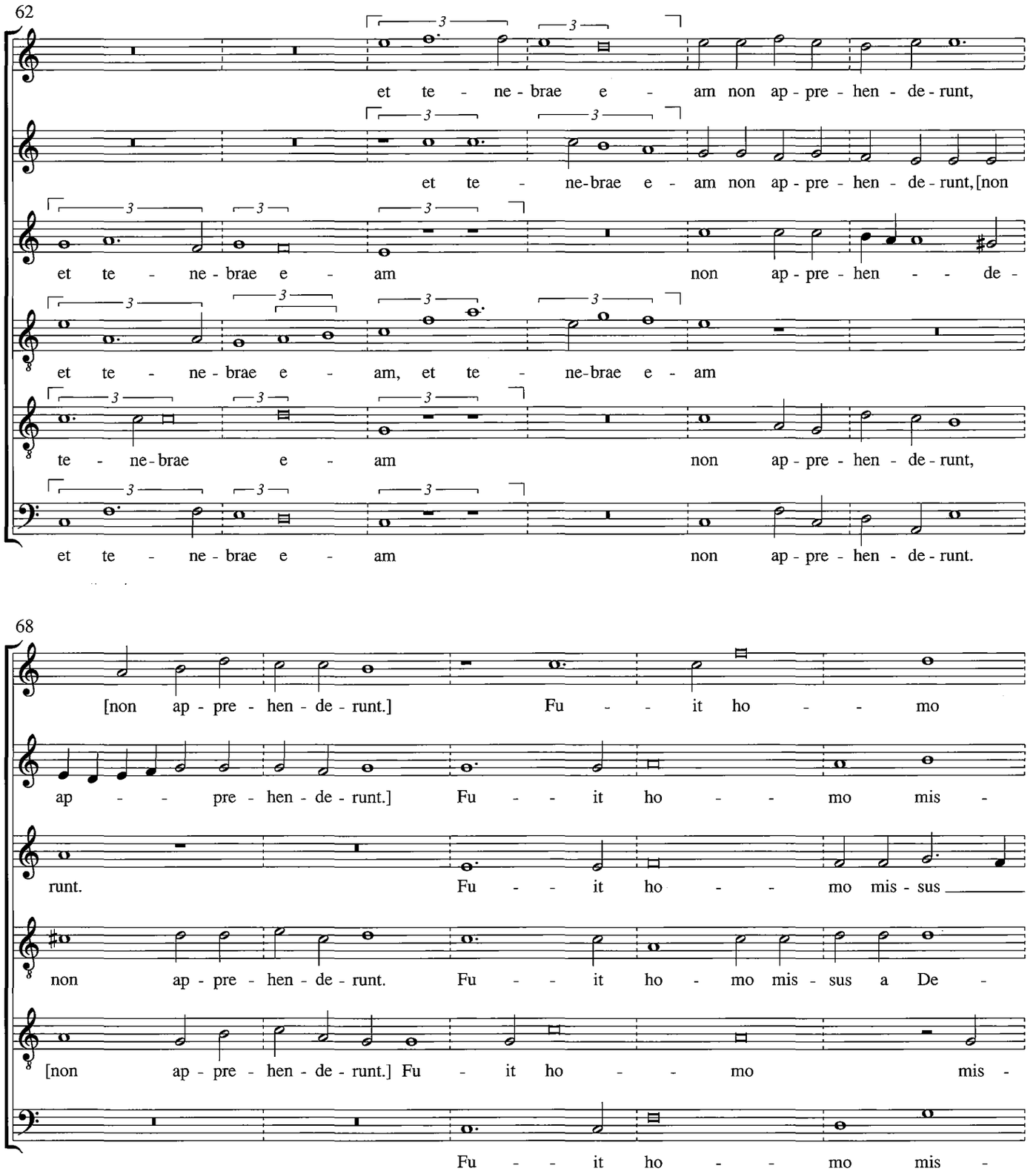

21
Hoc e - rat in prin - ci - pi - o
Hoc e - rat, [hoc e - rat,]
De - us e - rat Ver - bum. Hoc e - rat in prin - ci - pi - o
De - us e - rat Ver - bum.] Hoc e - rat in prin - ci - pi - o a - pud De -
Ver - - - - bum.] Hoc e - rat,
e - rat Ver - bum.] Hoc e - rat in prin - ci - pi - o

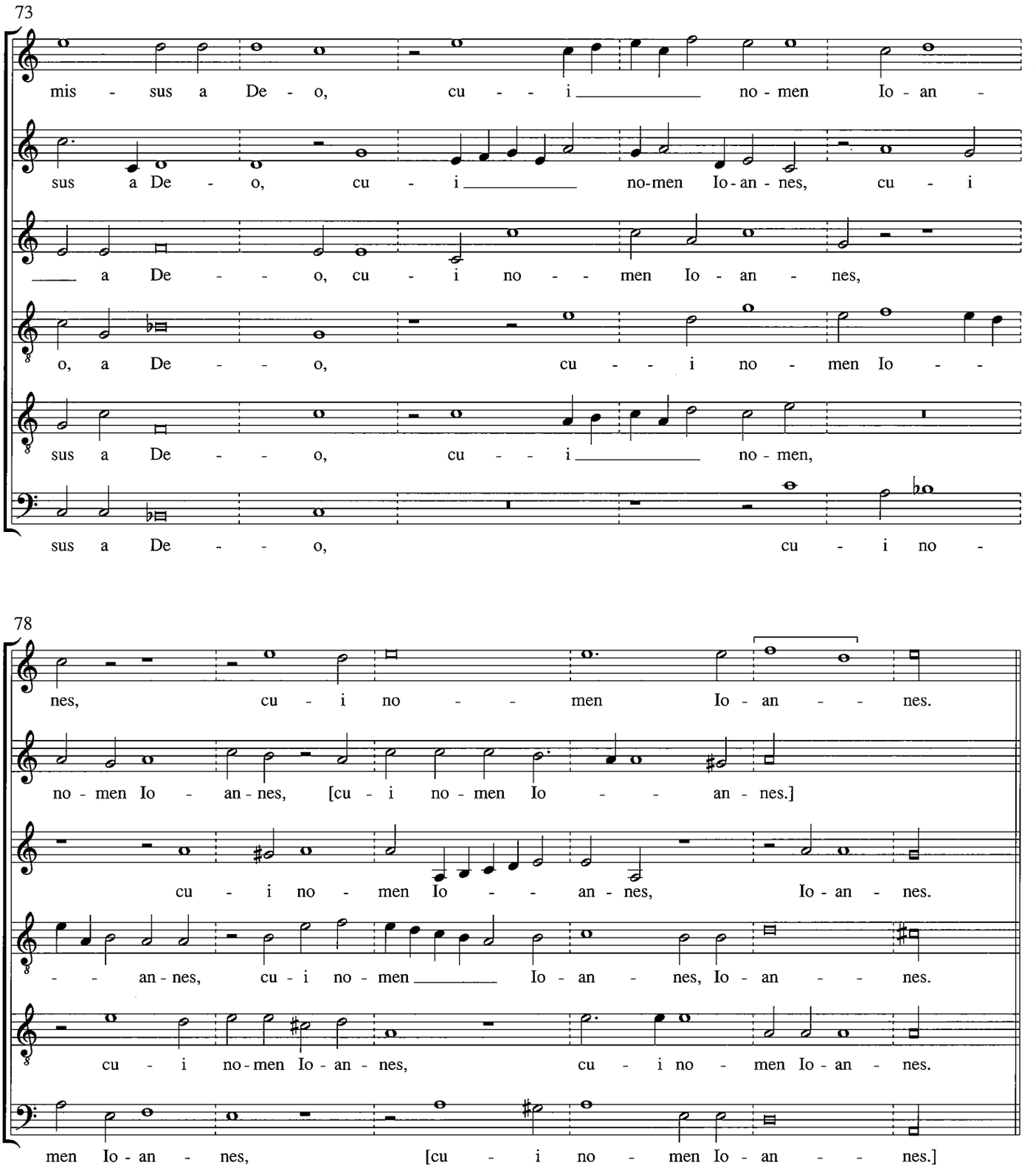

26
a - - pud De - um, [hoc e - rat in prin - ci - pi - o a - -
hoc e - rat in prin - ci - pi - o a - - pud De -
a - - pud De - um, hoc e - rat in prin - ci - - pi - o a -
- - um.
hoc e - rat in prin - ci - pi - o a -
a - - pud De - um.


31
- pud De - um.] O - mni - a per i - psum fa - cta sunt,
- - um. O - - mni - a per i - psum fa - cta sunt,
- pud De - um. O - mni - a per i-psum fa - cta sunt, et si - ne
O - mni - a per i - psum fa - cta sunt, et si -
- pud De - um. O - - mni - a per i - psum fa - cta sunt, et
O - - mni - a per i - psum fa - cta sunt, et
36
et si - - ne i - - pso fa - - - - ctum est ni -
et si - ne i - pso fa - ctum est
i - pso fa - ctum est ni - hil, [et
- ne i - pso fa - ctum est ni - hil, et si - ne i - pso
si - ne i - pso fa - ctum est ni - hil, et si - ne i -
si - ne i - pso fa - ctum est ni - hil,

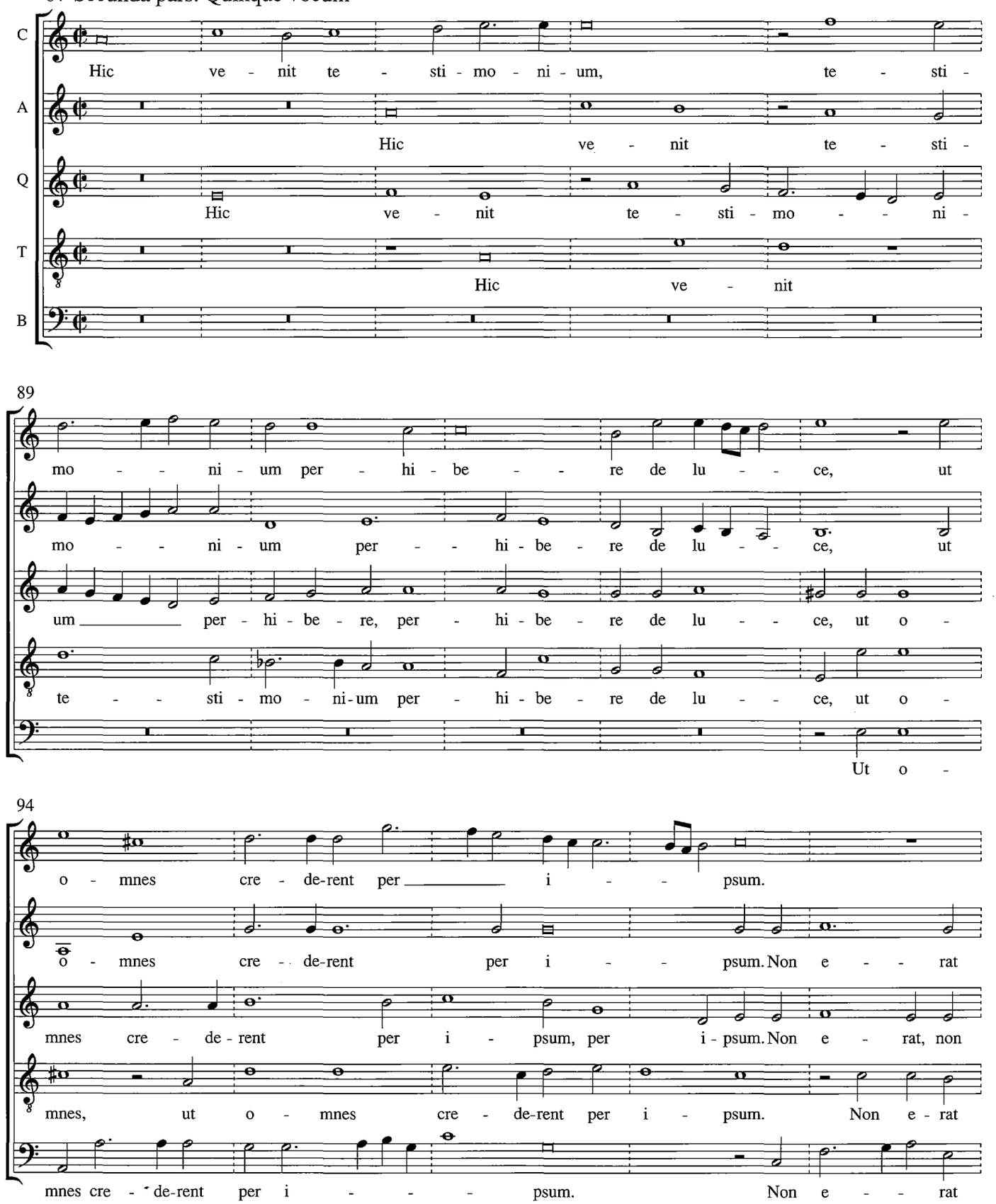

41
hil, et si - ne i - pso fa - ctum est ni - hil quod
ni - hil, fa - ctum est ni - hil quod fa - ctum est. In
si - ne i - pso fa - ctum est ni - hil] quod fa - ctum
fa - ctum est ni - hil quod fa - ctum est, [quod fa -
pso fa - ctum est ni - hil, ni - hil quod fa - ctum
et si - ne i - pso fa - ctum est ni - hil quod
46
fa - ctum est, [quod fa - ctum est.] In i - pso vi - ta e -
i - pso vi - ta e - rat, in i - pso vi - ta e -
est. In i - pso vi - ta e - rat,
ctum est,] quod fa - ctum est In i - pso vi - ta e -
est, quod fa - ctum est. In i - pso vi - ta e -
fa - ctum est, [quod fa - ctum est.] In i - pso vi - ta e -

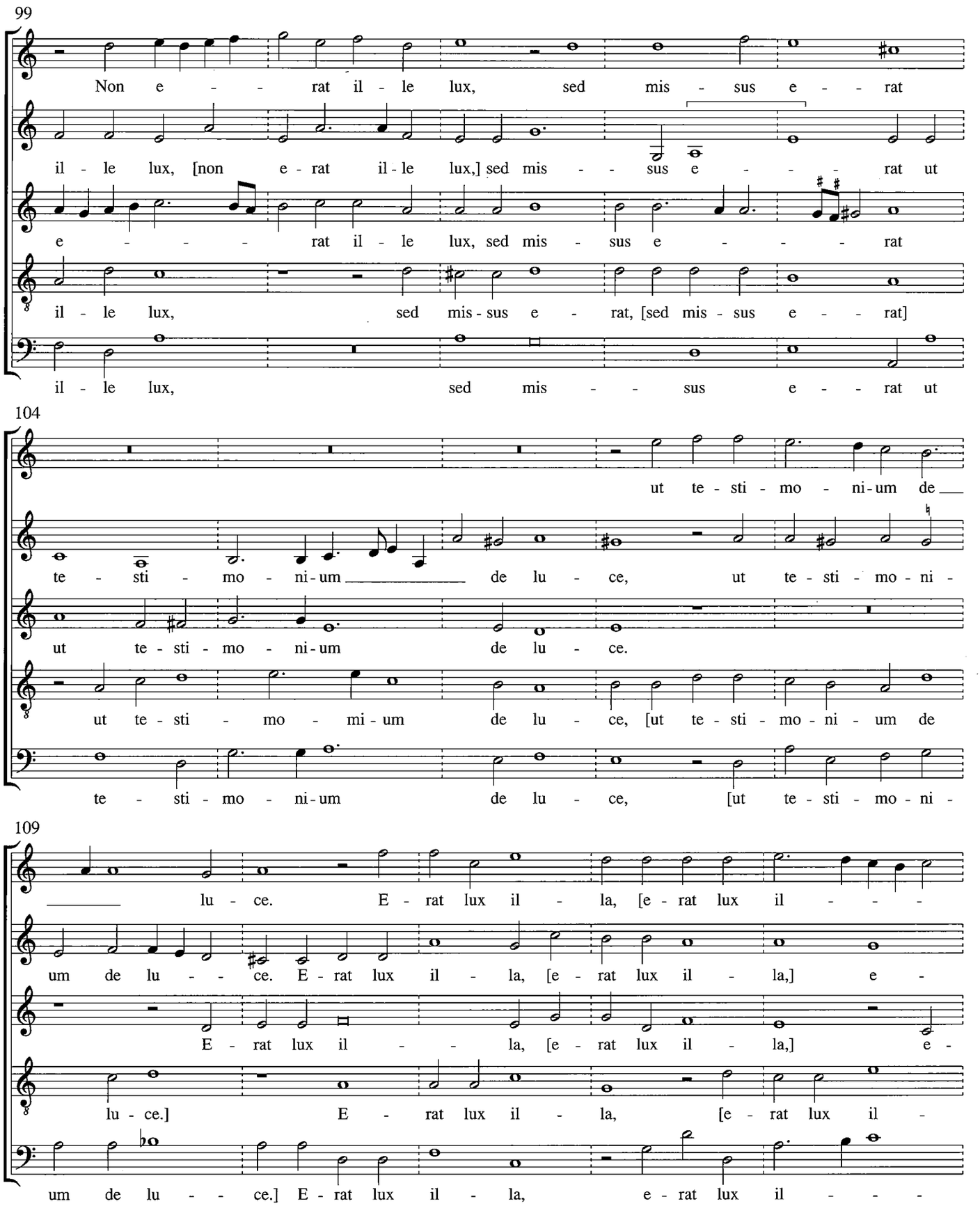

51
rat, et vi - ta e - rat lux ho - - mi - num, lux ho -
rat, et vi - ta e - rat lux, et vi - ta
et vi - ta e - rat lux ho - - mi - num, lux
rat, et vi - ta e - - rat, et vi - ta e -
rat, et vi - ta e - rat lux ho - mi - num, [et vi - ta e - rat
rat, et vi - ta e - rat lux
56
- - - mi - num; et lux in te - ne-bris, in te - ne - bris lu - cet,
e - rat lux ho - mi - num; et lux in te - ne - bris lu - cet,
ho - - mi - num; et lux in te - ne - bris, te - ne - bris lu - cet,
rat lux ho - mi - num; et lux in te - ne-bris, te - ne-bris lu - cet,
lux ho - mi - num;] et lux in te - ne - bris lu - cet, lu - cet, et
ho - - mi - num; et lux in te - ne-bris lu - cet,

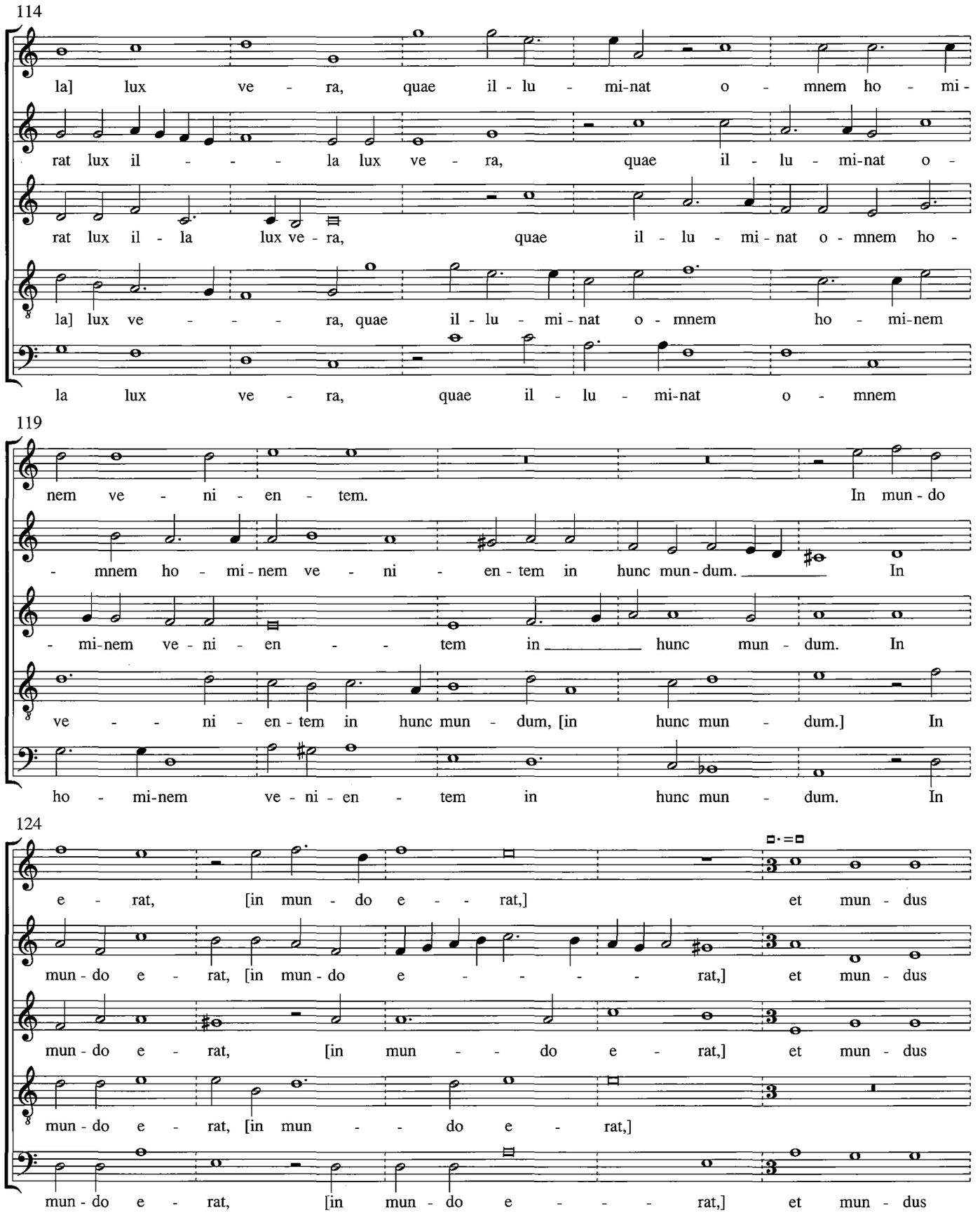

62
et te - ne - brae e - am non ap - pre - hen - de - runt,
et te - ne-brae e - am non ap - pre - hen - de - runt, [non
et te - ne - brae e - am non ap - pre - hen - - de -
et te - ne - brae e - am, et te - ne-brae e - am
te - ne-brae e - am non ap - pre - hen - de - runt,
et te - ne - brae e - am non ap - pre - hen - de - runt.
68
[non ap - pre - hen - de - runt.] Fu - - it ho - - mo
ap - - - pre - hen - de - runt.] Fu - - it ho - - mo mis -
runt. Fu - - it ho - - mo mis - sus
non ap - pre - hen - de - runt. Fu - - it ho - mo mis - sus a De -
[non ap - pre - hen - de - runt.] Fu - it ho - - mo mis -
Fu - - it ho - - mo mis -

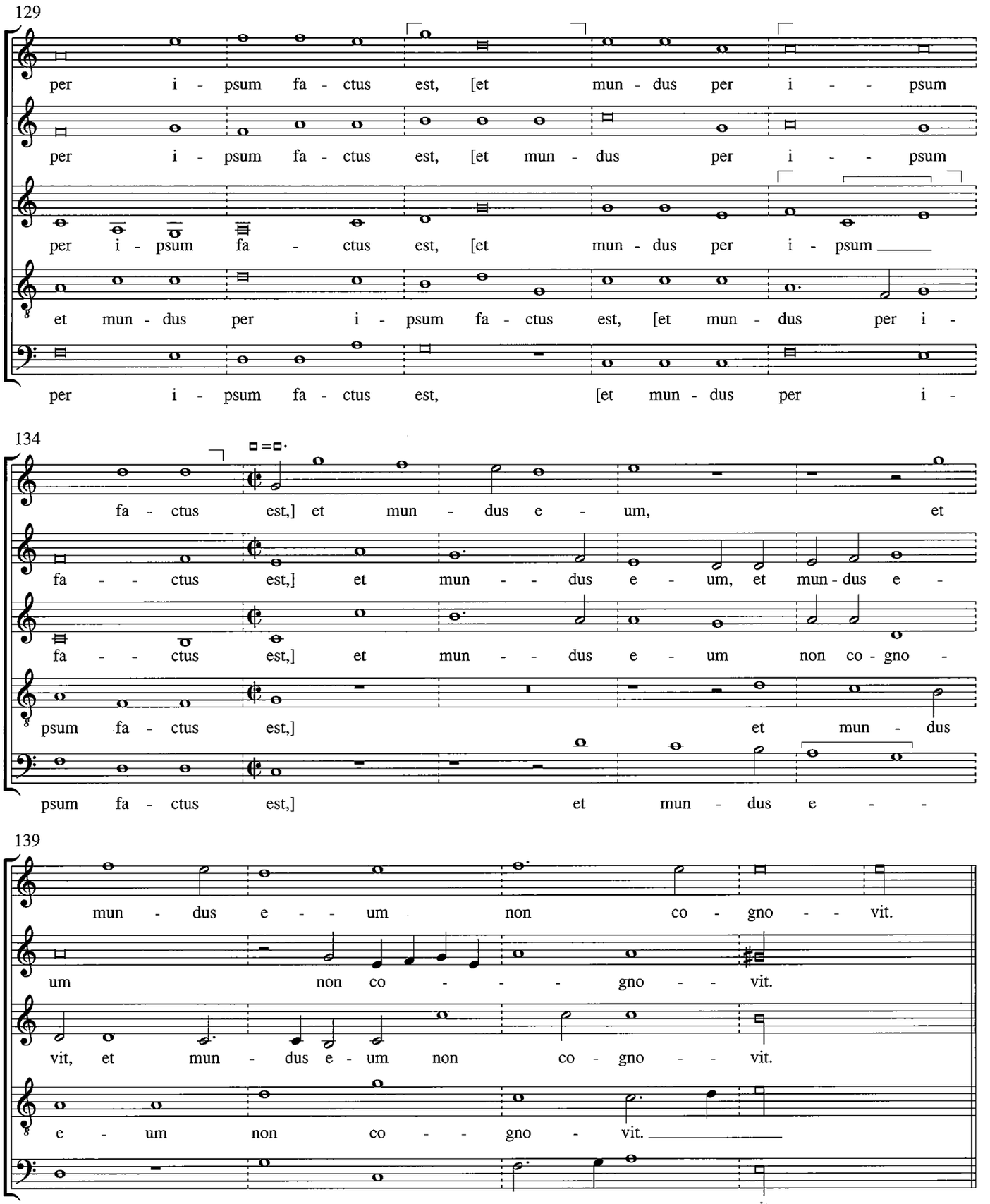

73
mis - sus a De - o, cu - - i no - men Io - an -
sus a De - o, cu - i no-men Io-an - nes, cu - i
a De - - o, cu - i no - - men Io - an - nes,
o, a De - - o, cu - - i no - men Io - -
sus a De - - o, cu - - i no - men,
sus a De - - o, cu - i no -
78
nes, cu - i no - - men Io - an - - nes.
no - men Io - an - nes, [cu - i no - men Io - - an - nes.]
cu - i no - men Io - - an - nes, Io - an - nes.
- - an - nes, cu - i no - men Io - an - nes, Io - an - - nes.
cu - i no-men Io - an - nes, cu - i no - men Io - an - nes.
men Io - an - nes, [cu - i no - men Io - an - - nes.]

84 Secunda pars. Quinque vocum

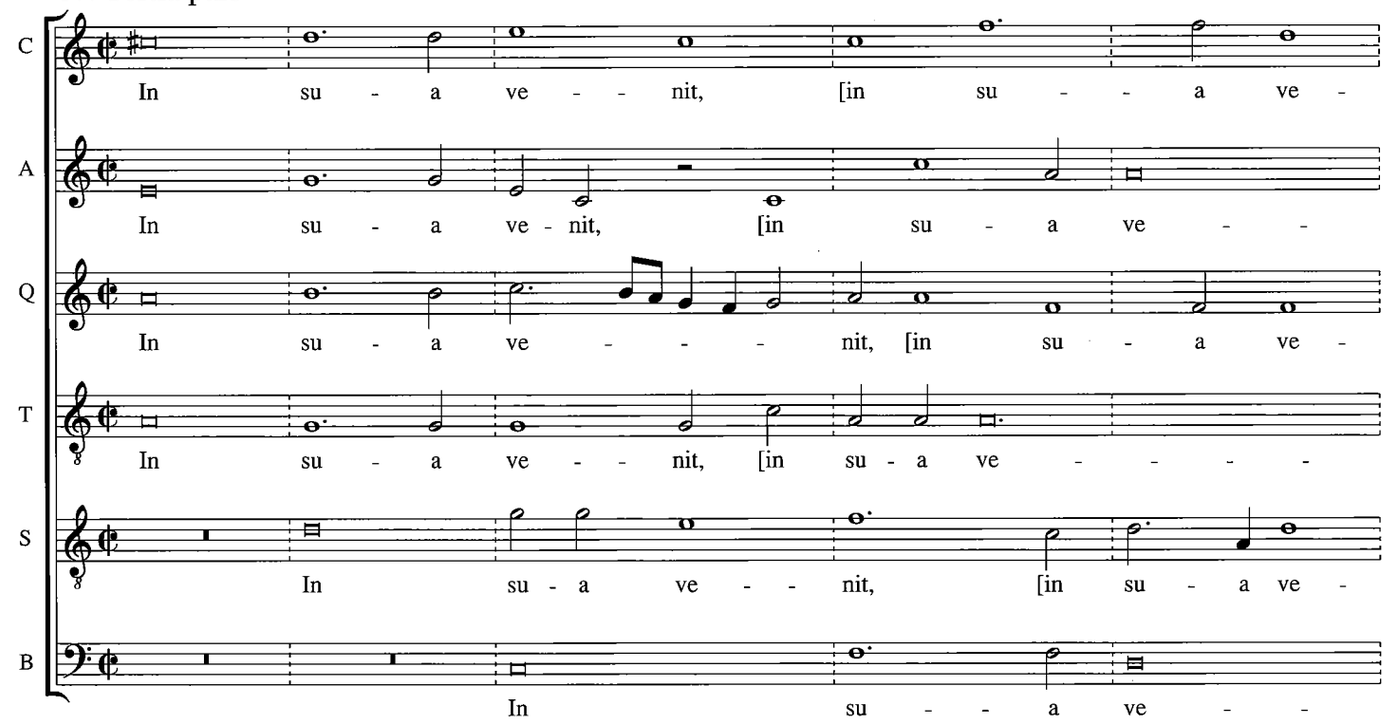



99
Non e - - rat il - le lux, sed mis - sus e - - rat
il - le lux, [non e - rat il - le lux,] sed mis - - sus e - - - rat ut
e - - - rat il - le lux, sed mis - sus e - - - rat
il - le lux, sed mis - sus e - rat, [sed mis - sus e - - rat]
il - le lux, sed mis - - sus e - - rat ut
104
ut te - sti - mo - ni - um de
te - sti - mo - ni - um de lu - ce, ut te - sti - mo - ni -
ut te - sti - mo - ni - um de lu - ce.
ut te - sti - mo - mi - um de lu - ce, [ut te - sti - mo - ni - um de
te - sti - mo - ni - um de lu - ce, [ut te - sti - mo - ni -
109
lu - ce. E - rat lux il - la, [e - rat lux il - - -
um de lu - - ce. E - rat lux il - la, [e - rat lux il - la,] e -
E - rat lux il - - la, [e - rat lux il - la,] e -
lu - ce.] E - rat lux il - la, [e - rat lux il -
um de lu - - ce.] E - rat lux il - la, e - rat lux il - - -

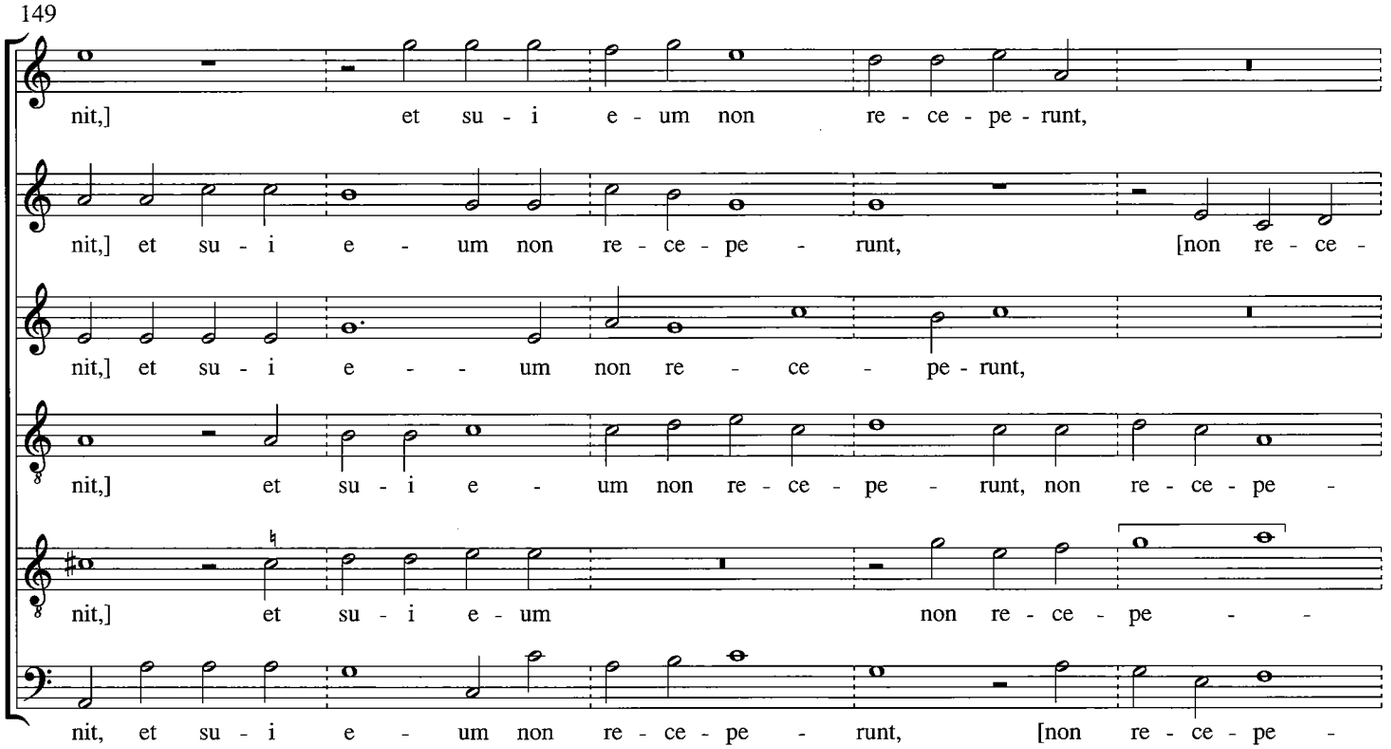

114
la] lux ve - ra, quae il - lu - mi-nat o - mnem ho - mi-
rat lux il - - - - la lux ve - ra, quae il - lu - mi-nat o -
rat lux il - la lux ve - ra, quae il - lu - mi - nat o - mnem ho -
la] lux ve - - - - ra, quae il - lu - mi - nat o - mnem ho - mi-nem
la lux ve - ra, quae il - lu - mi-nat o - mnem
119
nem ve - ni - en - tem. In mun - do
- mnem ho - mi - nem ve - ni - en - tem in hunc mun - dum. In
- mi-nem ve - ni - en - - tem in hunc mun - dum. In
ve - - - ni - en - tem in hunc mun - dum, [in hunc mun - dum.] In
ho - mi-nem ve - ni - en - tem in hunc mun - dum. In
124
e - rat, [in mun - do e - - rat,] et mun - dus
mun - do e - rat, [in mun - do e - - - - - rat,] et mun - dus
mun - do e - rat, [in mun - - do e - rat,] et mun - dus
mun - do e - rat, [in mun - - do e - rat,]
mun - do e - rat, [in mun - do e - - - - rat,] et mun - dus

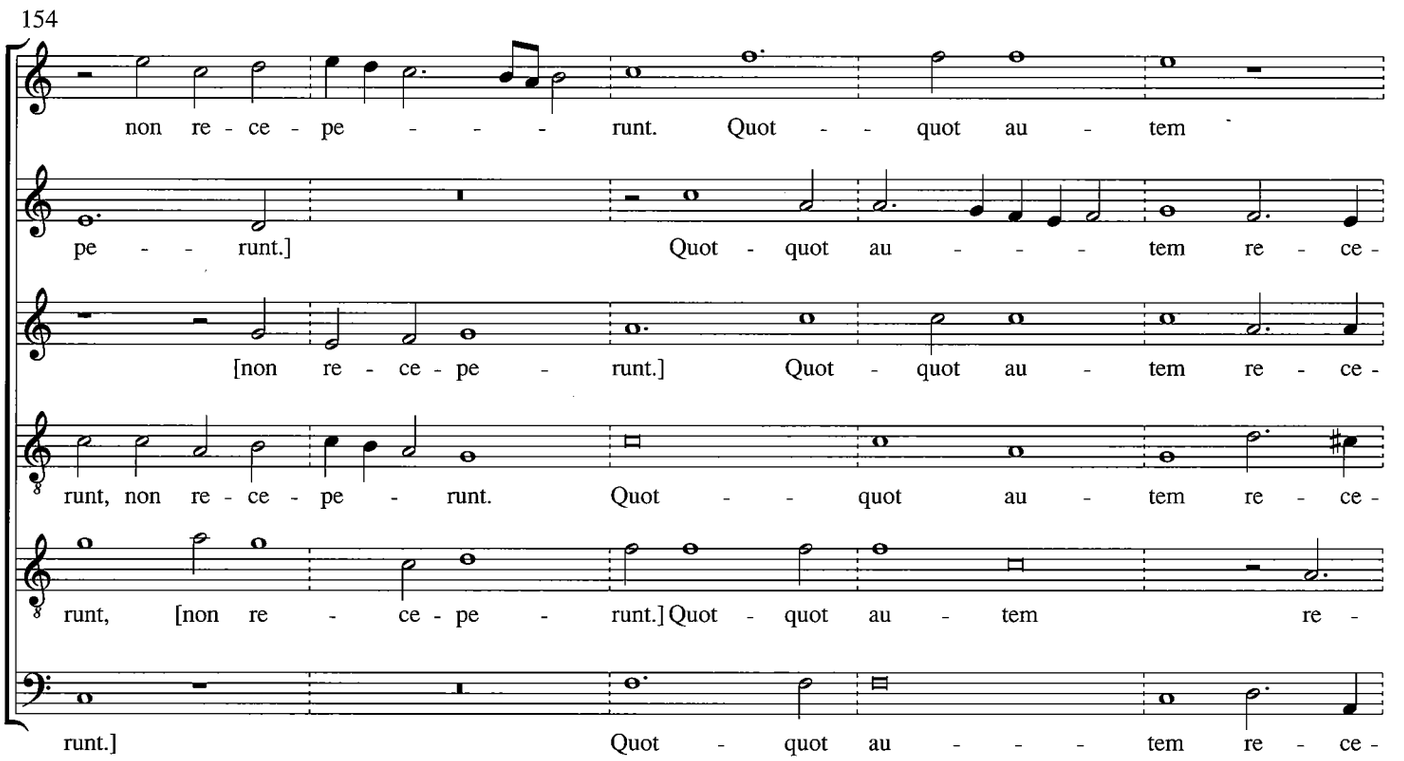

129
per i - psum fa - ctus est, [et mun - dus per i - - psum
per i - psum fa - ctus est, [et mun - dus per i - - psum
per i - psum fa - ctus est, [et mun - dus per i - psum
et mun - dus per i - psum fa - ctus est, [et mun - dus per i -
per i - psum fa - ctus est, [et mun - dus per i -
134
fa - ctus est,] et mun - dus e - um, et
fa - - ctus est,] et mun - - dus e - um, et mun - dus e -
fa - - ctus est,] et mun - - dus e - um non co - gno -
psum fa - ctus est,] et mun - dus
psum fa - ctus est,] et mun - dus e - -
139
mun - dus e - - um non co - gno - - vit.
um non co - - - - gno - - vit.
vit, et mun - dus e - um non co - gno - - vit.
e - um non co - - gno - vit.
um non co - - gno - - - vit.

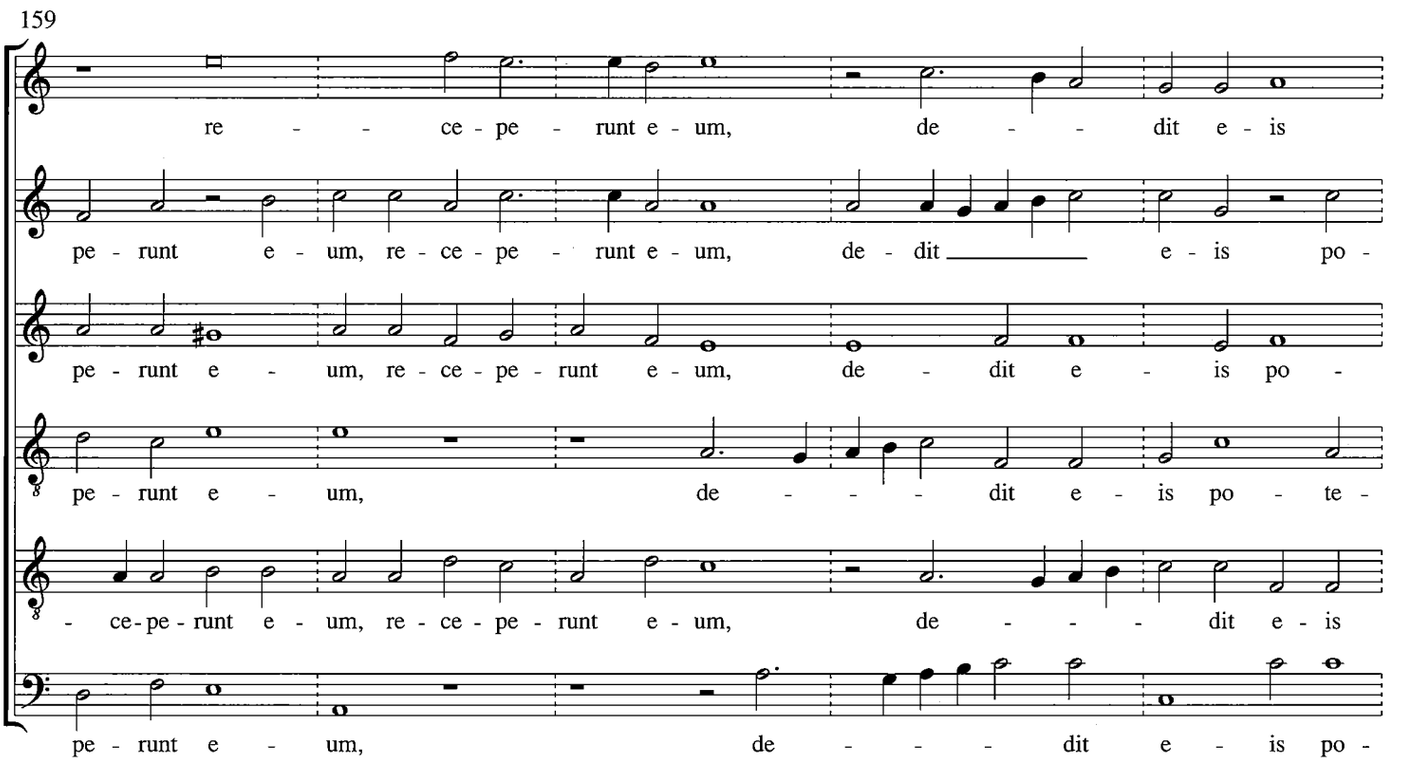
144 Tertia pars

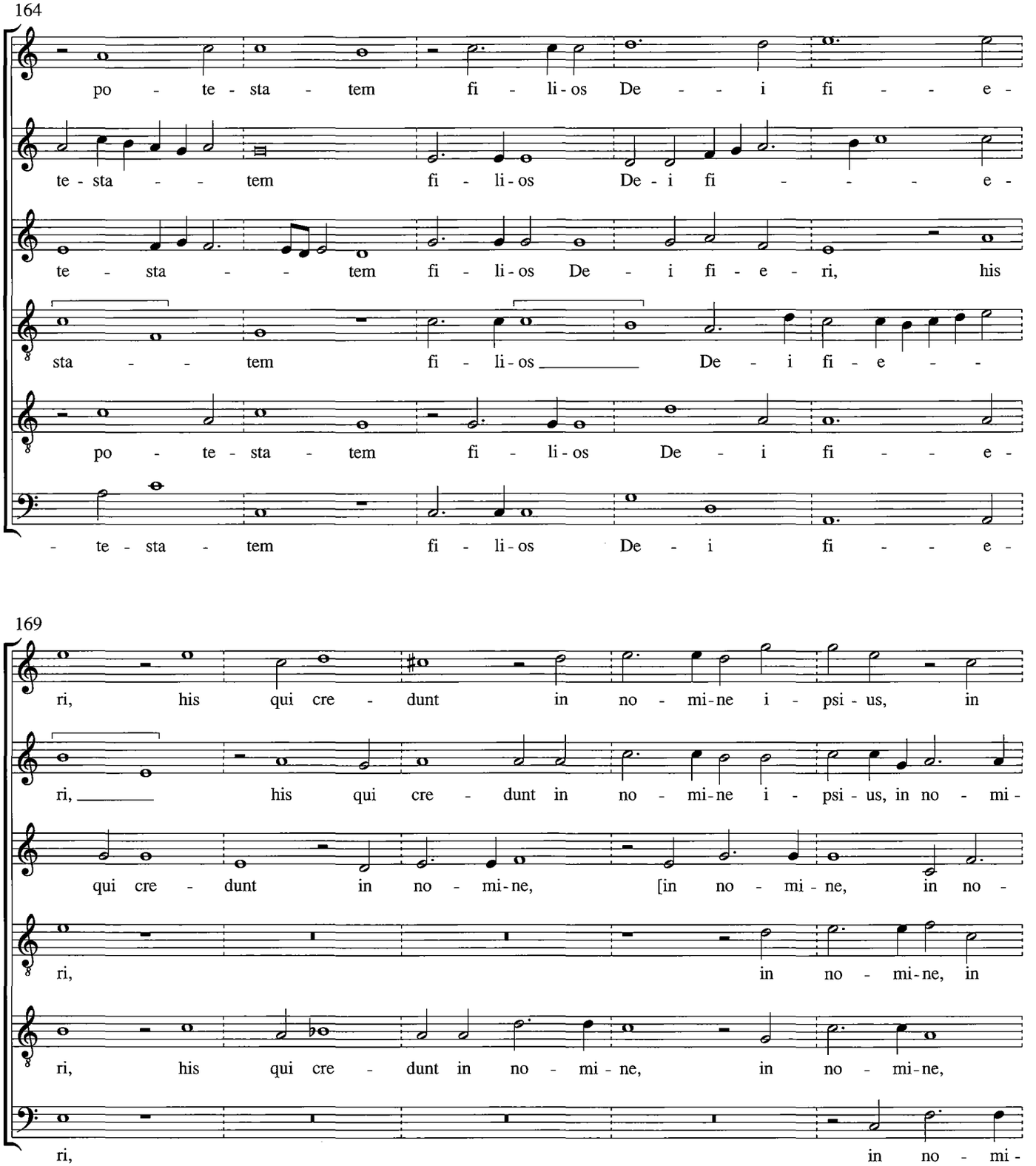


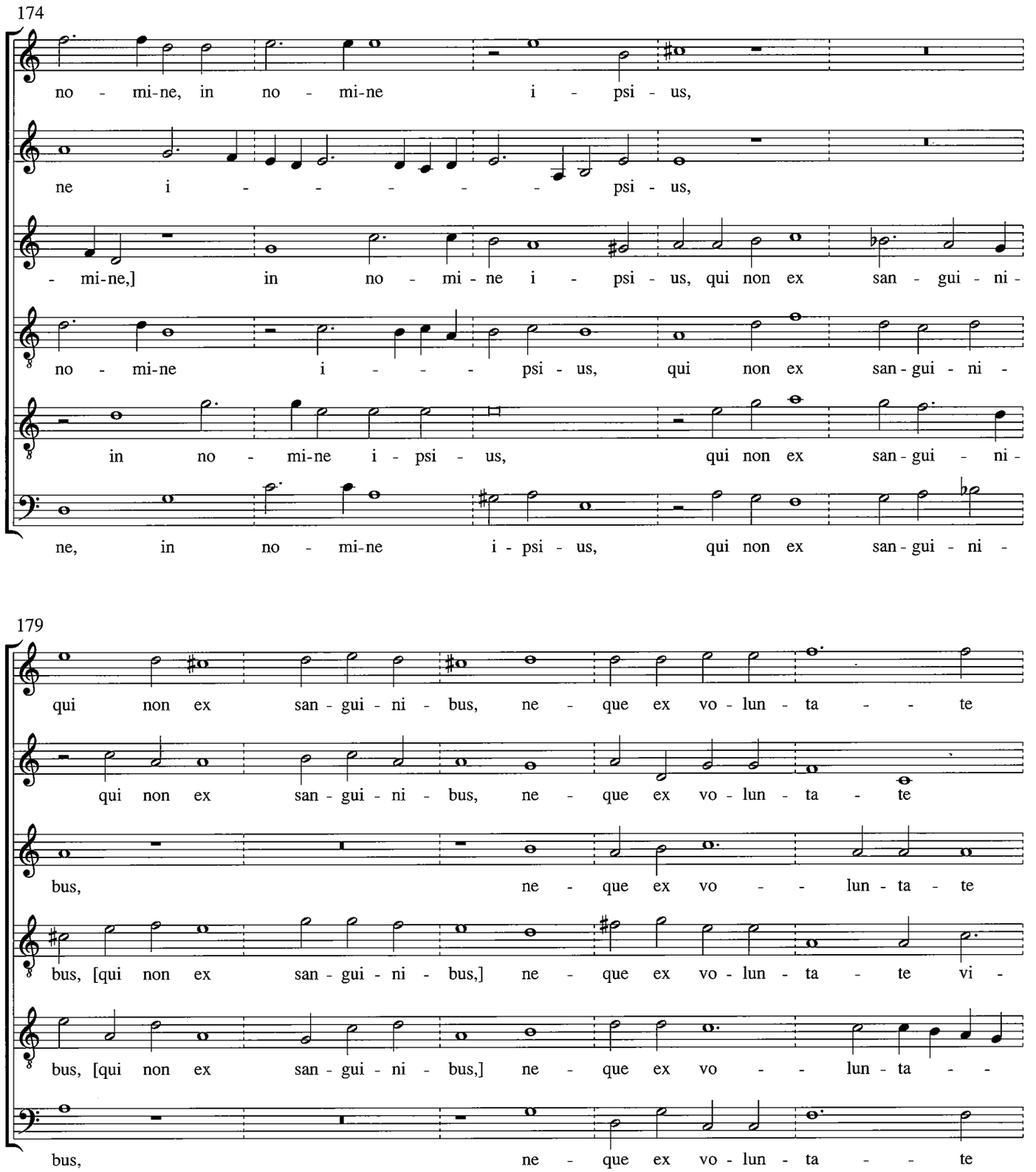
149

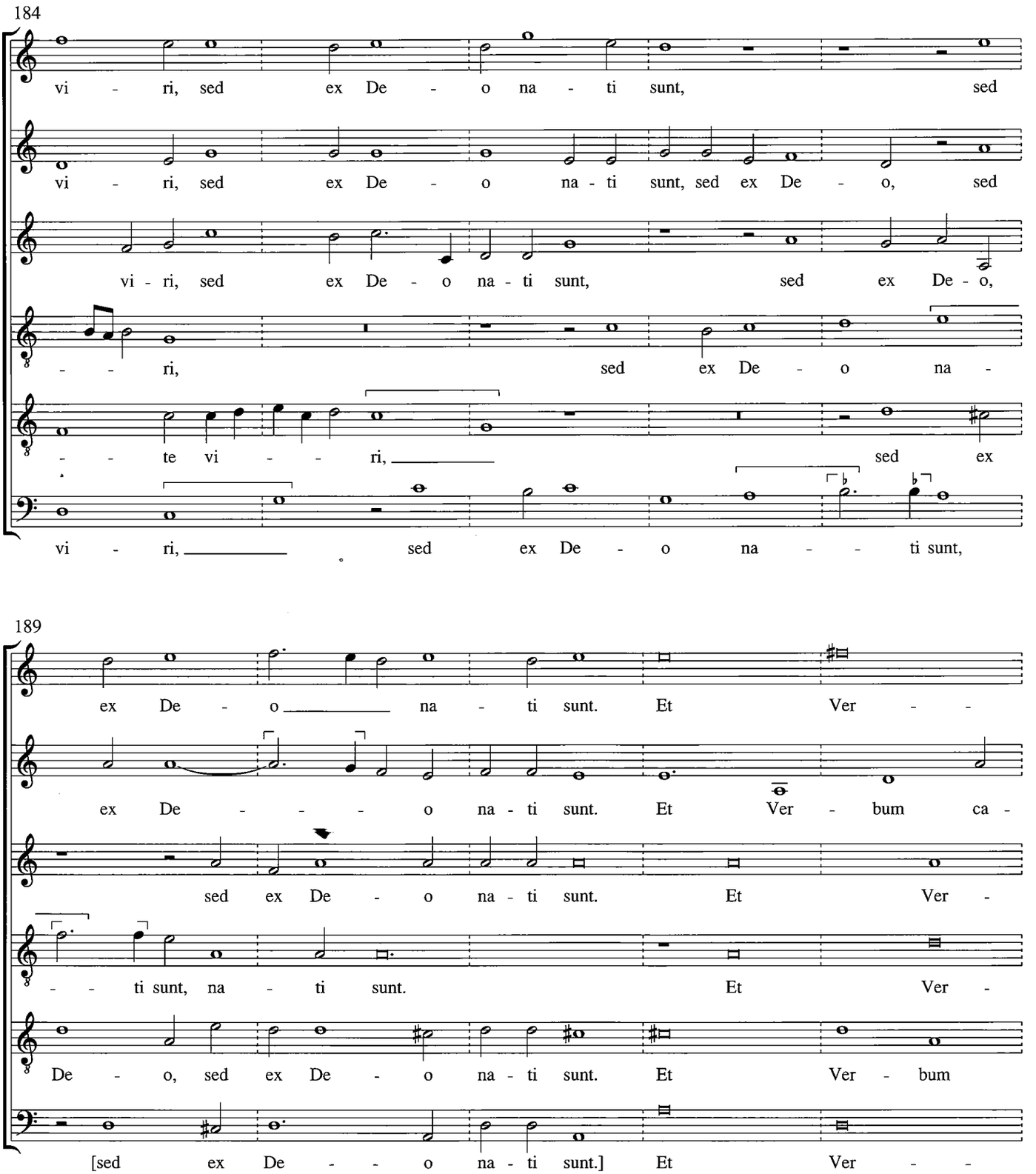



154
non re - ce - pe - - - runt. Quot - - quot au - tem
pe - - runt.] Quot - quot au - - - tem re - ce -
[non re - ce - pe - runt.] Quot - quot au - tem re - ce -
runt, non re - ce - pe - runt. Quot - - quot au - tem re - ce -
runt, [non re - ce - pe - runt.] Quot - quot au - tem re -
runt.] Quot - quot au - - - tem re - ce -

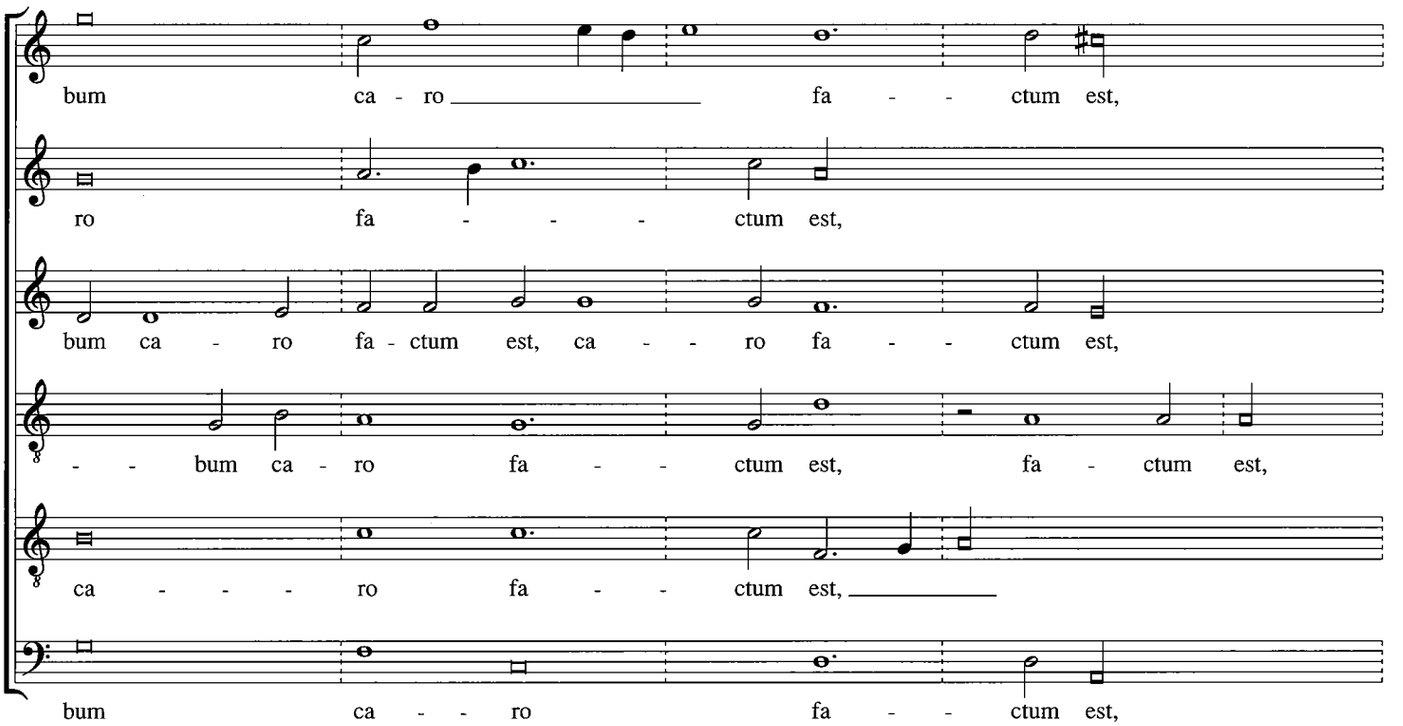

159
re - - ce - pe - runt e - um, de - - dit e - is
pe - runt e - um, re - ce - pe - runt e - um, de - dit e - is po -
pe - runt e - um, re - ce - pe - runt e - um, de - dit e - is po -
pe - runt e - um, de - - - dit e - is po - te -
- ce - pe - runt e - um, re - ce - pe - runt e - um, de - - - dit e - is
pe - runt e - um, de - - - dit e - is po -


164
po - te - sta - tem fi - li - os De - - - i fi - - - e -
te - sta - - - tem fi - li - os De - i fi - - - - e -
te - sta - - tem fi - li - os De - i fi - e - ri, his
sta - - - tem fi - li - os _____ De - i fi - e - - -
po - te - sta - tem fi - li - os De - i fi - - - e -
- te - sta - tem fi - li - os De - i fi - - - e -
169
ri, his qui cre - dunt in no - mi - ne i - psi - us, in
ri, _____ his qui cre - dunt in no - mi - ne i - psi - us, in no - mi -
qui cre - dunt in no - mi - ne, [in no - mi - ne, in no -
ri, in no - mi - ne, in
ri, his qui cre - dunt in no - mi - ne, in no - mi - ne,
ri, in no - mi -

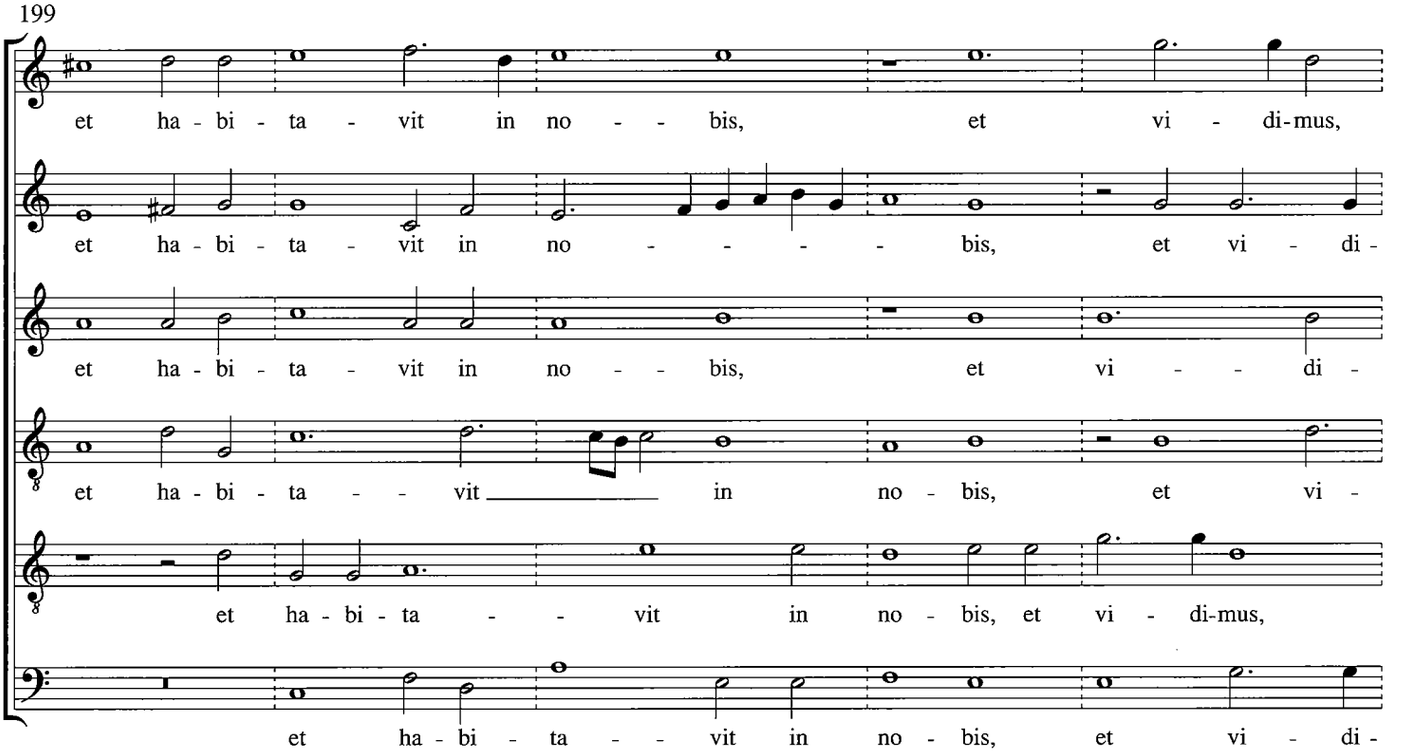

174
no - mi-ne, in no - mi-ne i - psi - us,
ne i - - - - - - psi - us,
- mi-ne,] in no - mi - ne i - psi - us, qui non ex san - gui - ni -
no - mi-ne i - - - - psi - us, qui non ex san - gui - ni -
in no - mi-ne i - psi - us, qui non ex san - gui - ni -
ne, in no - mi-ne i - psi - us, qui non ex san - gui - ni -
179
qui non ex san - gui - ni - bus, ne - que ex vo - lun - ta - - te
qui non ex san - gui - ni - bus, ne - que ex vo - lun - ta - te
bus, ne - que ex vo - - lun - ta - te
bus, [qui non ex san - gui - ni - bus,] ne - que ex vo - lun - ta - te vi -
bus, [qui non ex san - gui - ni - bus,] ne - que ex vo - - lun - ta - -
bus, ne - que ex vo - lun - ta - - te

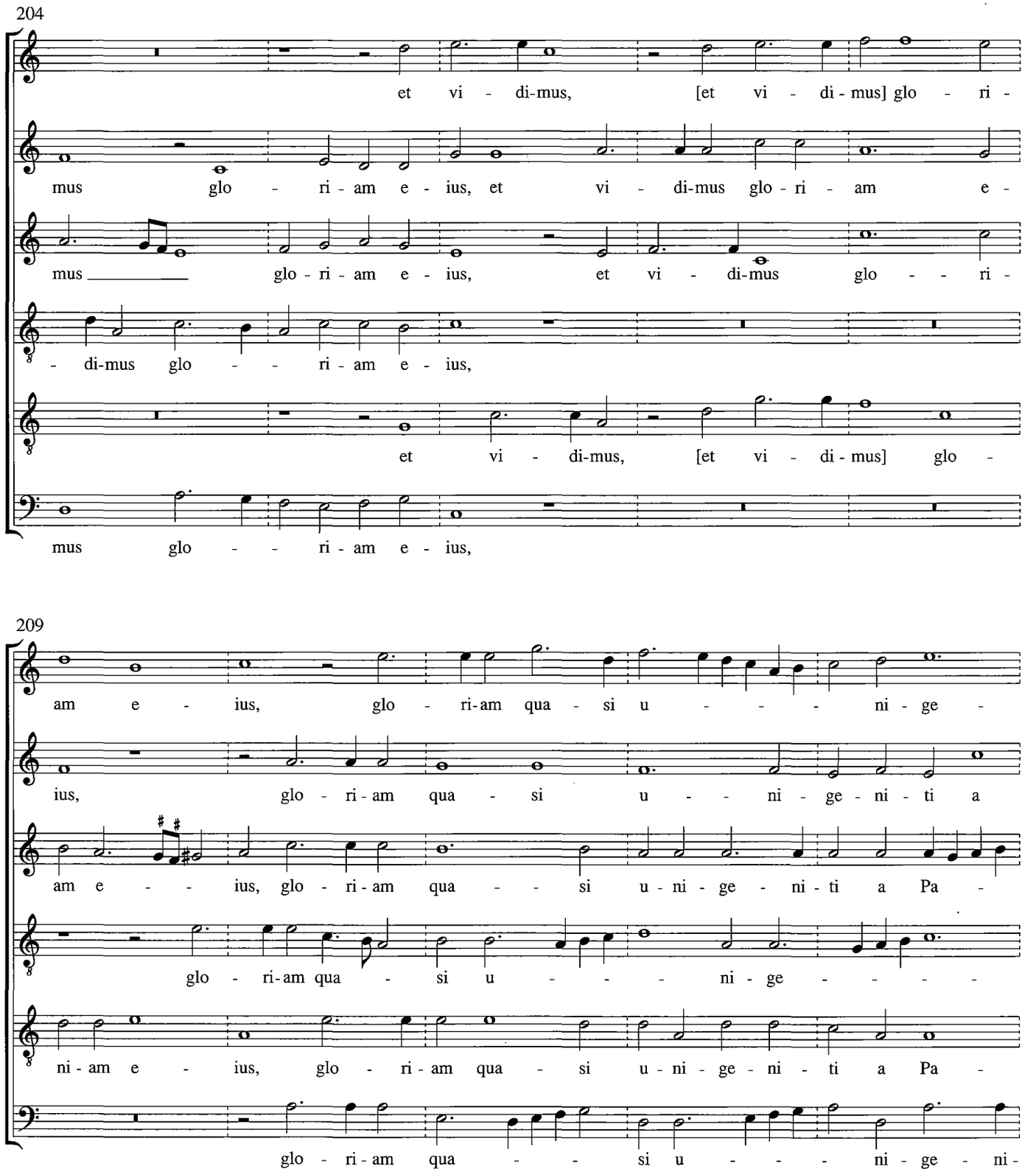

184
vi - ri, sed ex De - o na - ti sunt, sed
vi - ri, sed ex De - o na - ti sunt, sed ex De - o, sed
vi - ri, sed ex De - o na - ti sunt, sed ex De - o,
- - ri, sed ex De - o na -
- - te vi - - ri, sed ex
vi - ri, sed ex De - o na - - ti sunt,
189
ex De - o na - ti sunt. Et Ver - -
ex De - - - o na - ti sunt. Et Ver - bum ca -
sed ex De - o na - ti sunt. Et Ver -
- - ti sunt, na - ti sunt. Et Ver -
De - o, sed ex De - o na - ti sunt. Et Ver - bum
[sed ex De - - o na - ti sunt.] Et Ver - -

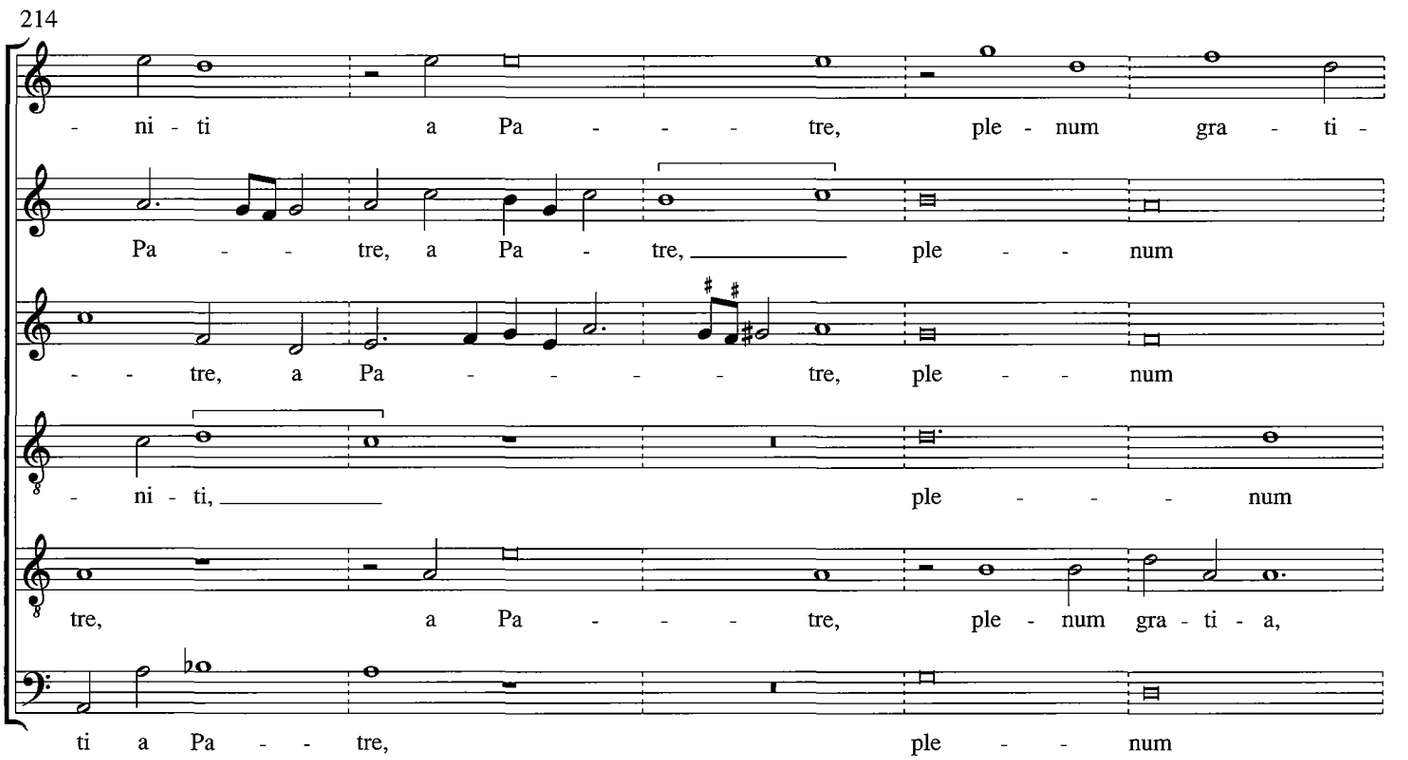
194

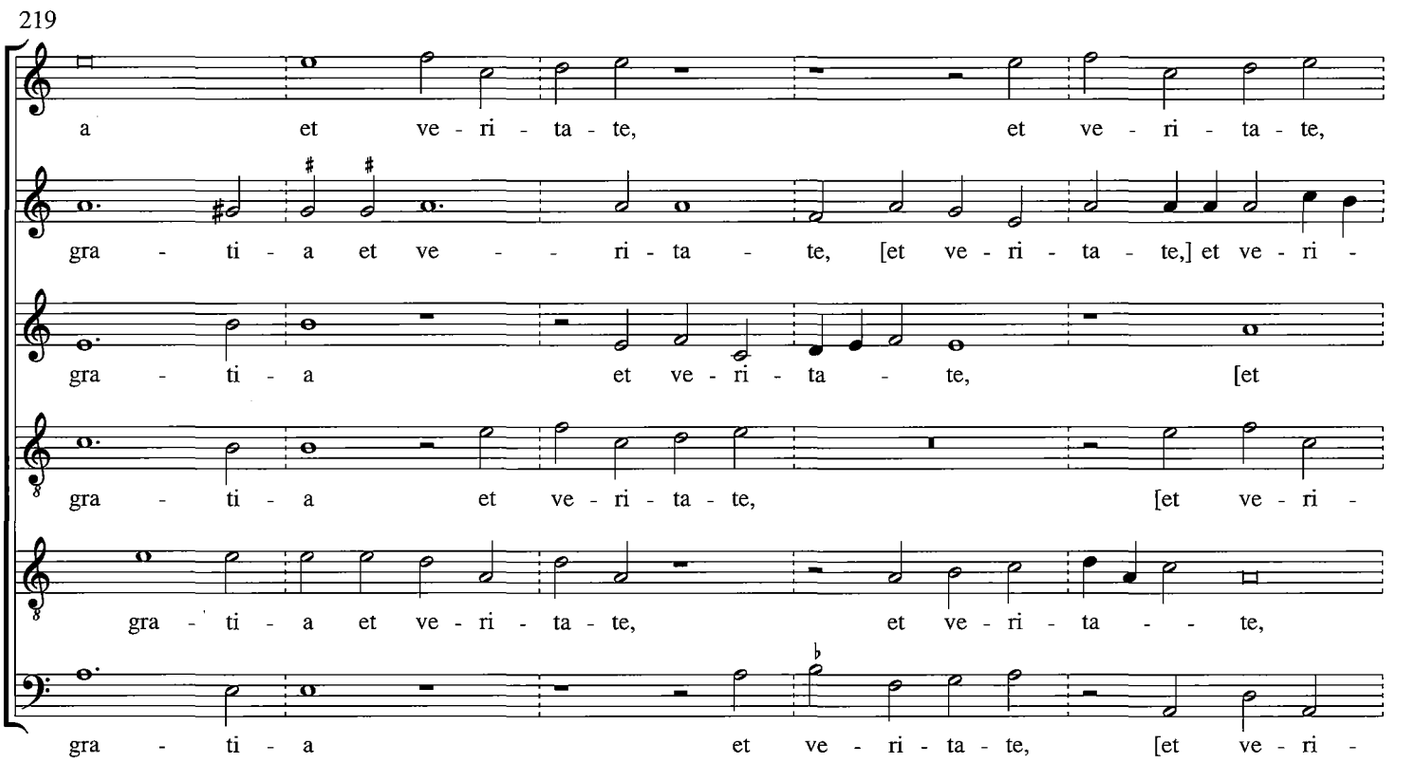

bum ca - ro fa - - ctum est,
ro fa - - - ctum est,
bum ca - ro fa - ctum est, ca - - ro fa - - ctum est,
- - bum ca - ro fa - - ctum est, fa - ctum est,
ca - - - ro fa - - ctum est,
bum ca - - ro fa - - ctum est,

199

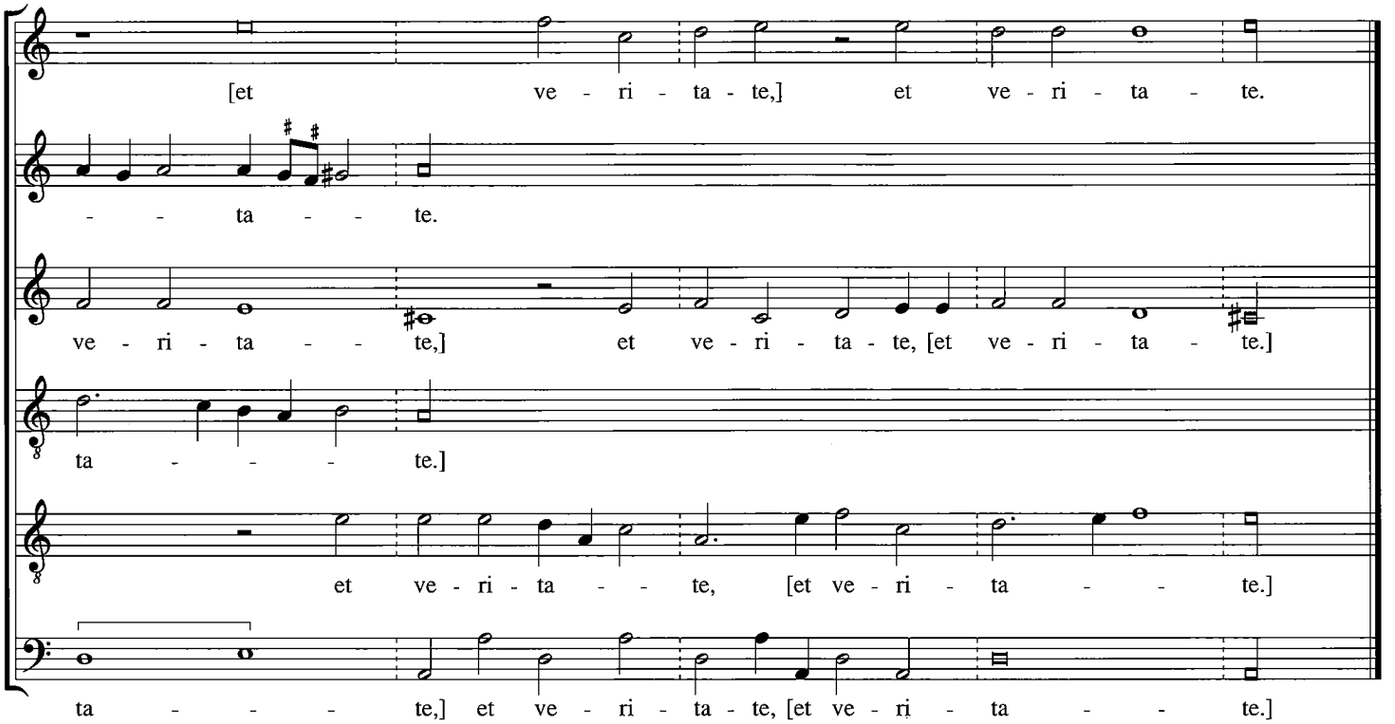

et ha - bi - ta - vit in no - - bis, et vi - di-mus,
et ha - bi - ta - vit in no - - - - bis, et vi - di -
et ha - bi - ta - vit in no - - bis, et vi - - di -
et ha - bi - ta - - vit in no - bis, et vi -
et ha - bi - ta - - vit in no - bis, et vi - di-mus,
et ha - bi - ta - - vit in no - bis, et vi - di -


204
et vi - di-mus, [et vi - di-mus] glo - ri -
mus glo - ri - am e - ius, et vi - di-mus glo-ri - am e -
mus glo-ri-am e - ius, et vi - di-mus glo - - ri -
- di-mus glo - - ri - am e - ius,
et vi - di-mus, [et vi - di - mus] glo -
mus glo - - ri - am e - ius,
209
am e - ius, glo - ri-am qua - si u - - - ni - ge -
ius, glo - ri - am qua - si u - - ni - ge - ni - ti a
am e - - ius, glo - ri - am qua - - si u - ni - ge - ni - ti a Pa -
glo - ri-am qua - si u - - - ni - ge - - - -
ni - am e - ius, glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti a Pa -
glo - ri - am qua - - si u - - - ni - ge - ni -

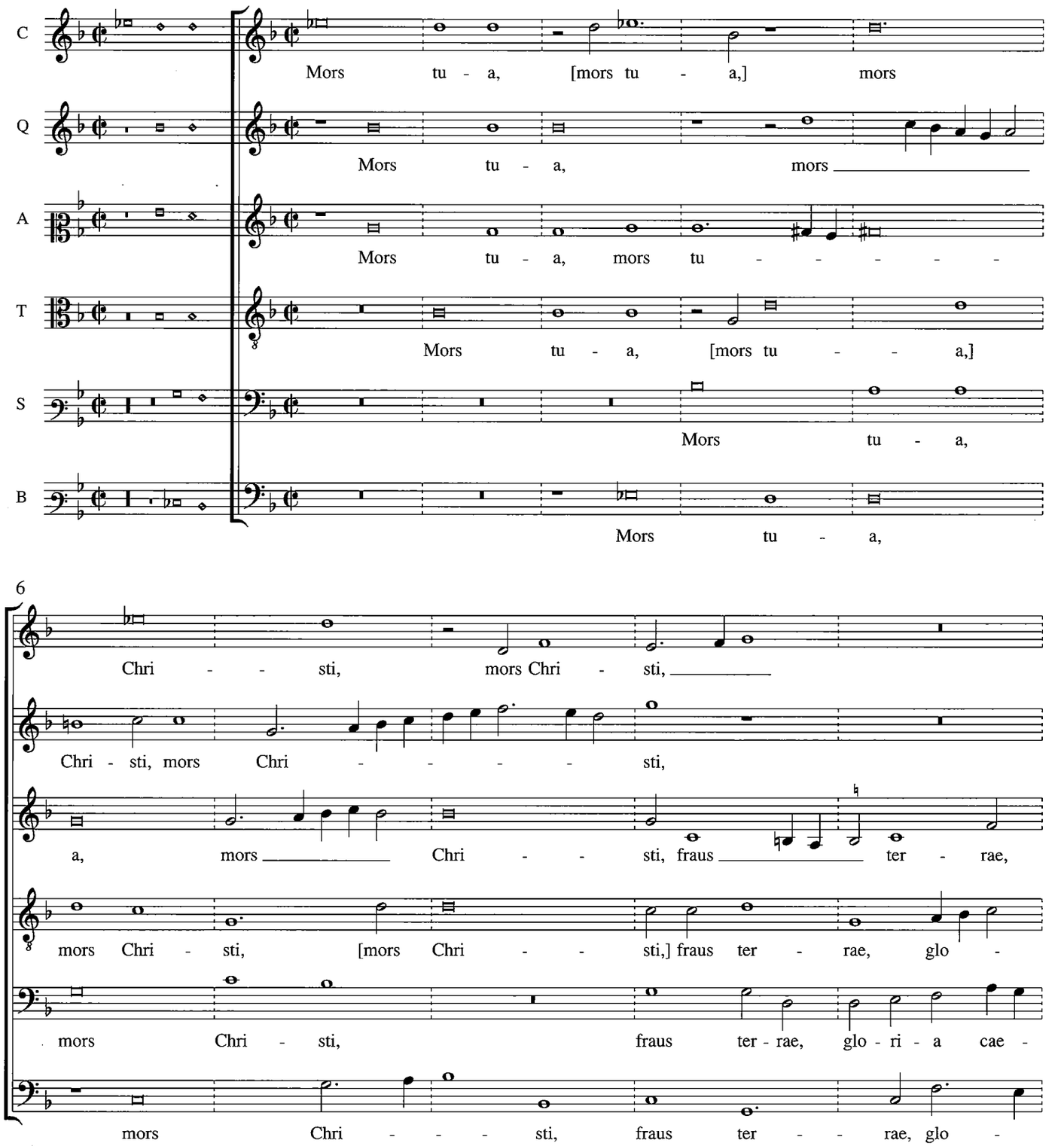

214
- ni - ti a Pa - - - tre, ple - num gra - ti -
Pa - - tre, a Pa - tre, ple - - num
- - tre, a Pa - - - - - tre, ple - - num
- ni - ti, ple - - - num
tre, a Pa - - - tre, ple - num gra - ti - a,
ti a Pa - - tre, ple - - num

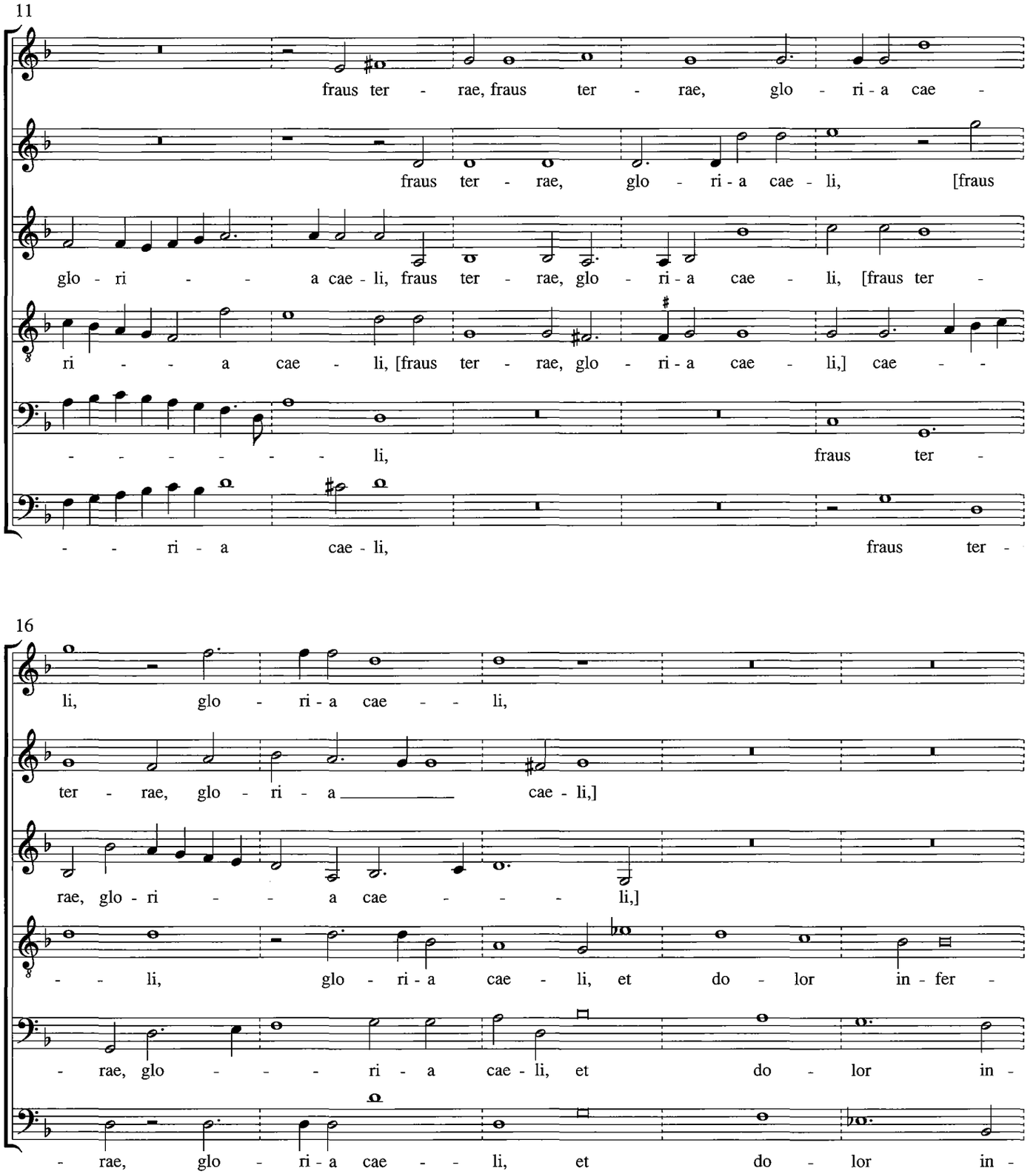

219
a et ve - ri - ta - te, et ve - ri - ta - te,
gra - ti - a et ve - - ri - ta - te, [et ve - ri - ta - te,] et ve - ri -
gra - ti - a et ve - ri - ta - te, [et
gra - ti - a et ve - ri - ta - te, [et ve - ri -
gra - ti - a et ve - ri - ta - te, et ve - ri - ta - - te,
gra - ti - a et ve - ri - ta - te, [et ve - ri -

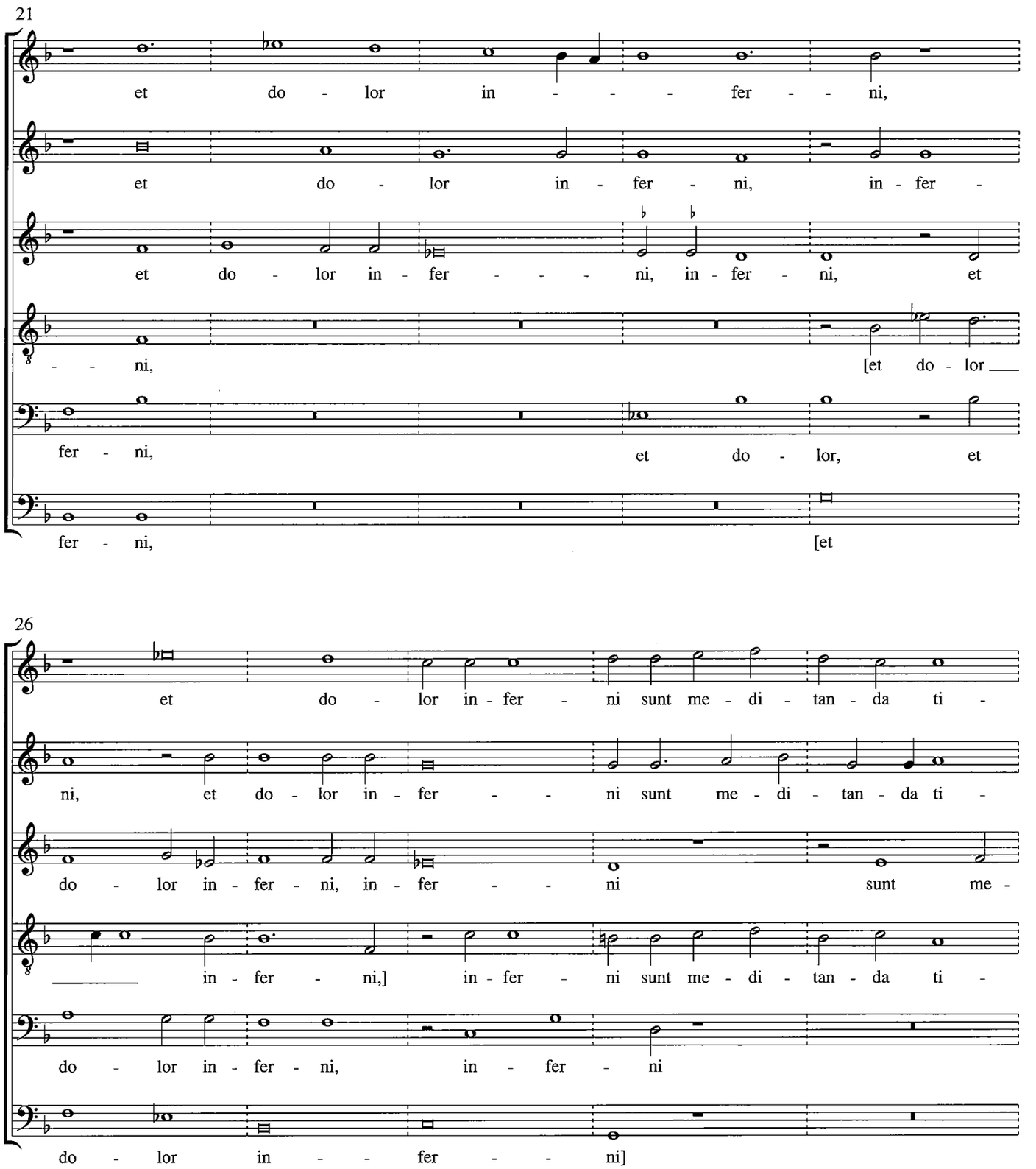
224

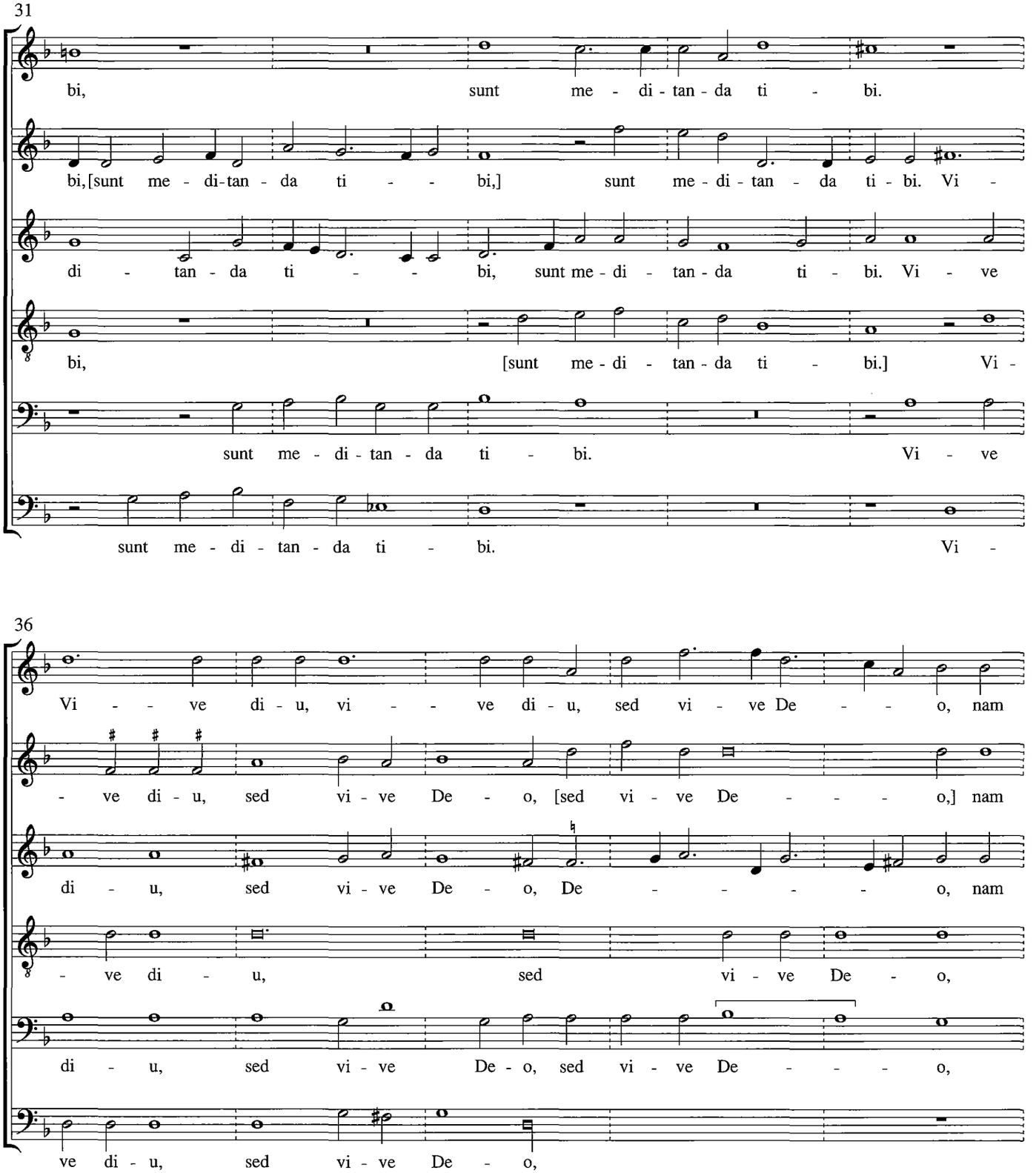

[et ve - ri - ta - te,] et ve - ri - ta - te.
- - ta - - te.
ve - ri - ta - - te,] et ve - ri - ta - te, [et ve - ri - ta - te.]
ta - - - - te.]
et ve - ri - ta - - te, [et ve - ri - ta - - te.]
ta - - - - te,] et ve - ri - ta - te, [et ve - ri - ta - - te.]

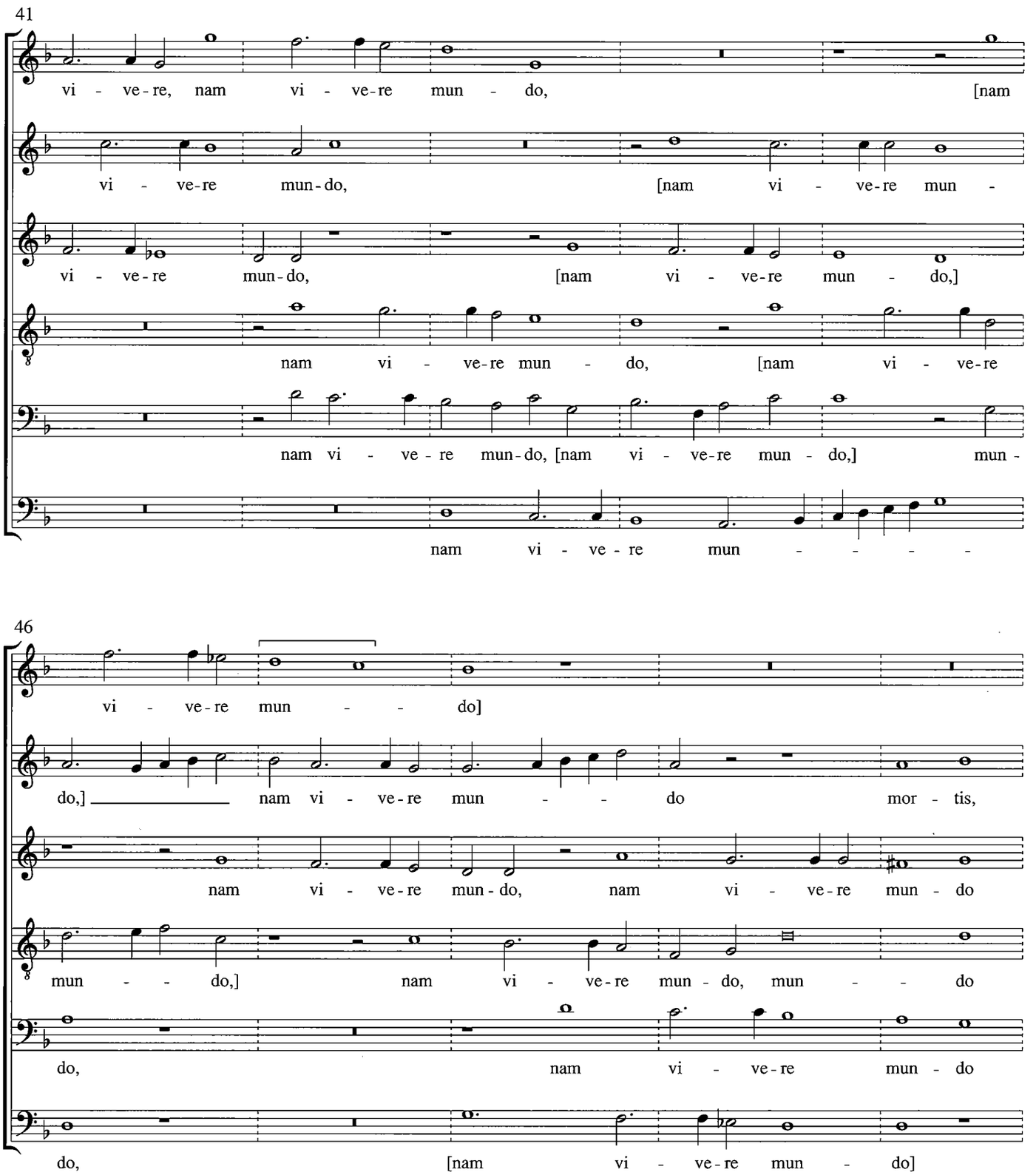
Mors tua

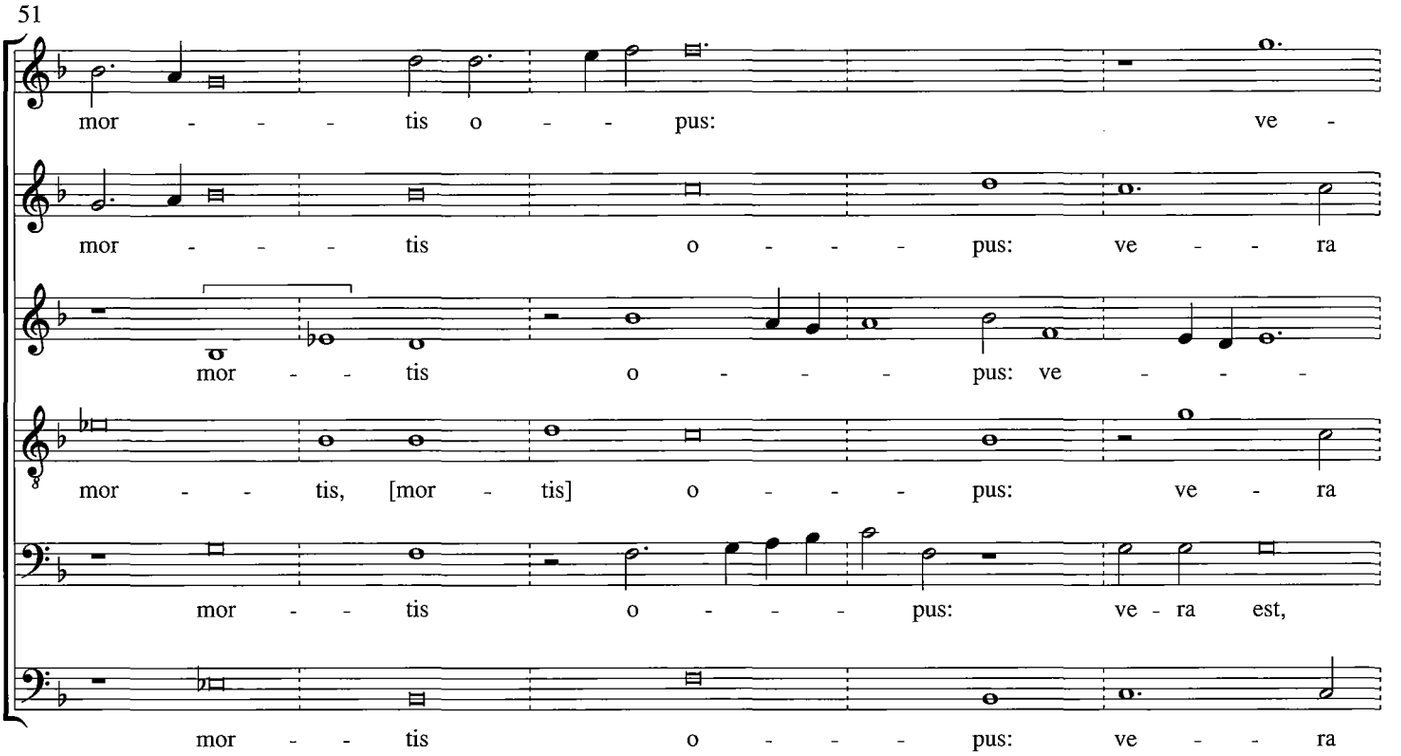

C
Mors tu - a, [mors tu - a,] mors
Q
Mors tu - a, mors
A
Mors tu - a, mors tu - - - - -
T
Mors tu - a, [mors tu - - a,]
S
Mors tu - a,
B
Mors tu - a,
6
Chri - - sti, mors Chri - sti,
Chri - sti, mors Chri - - - - sti,
a, mors Chri - - sti, fraus ter - rae,
mors Chri - sti, [mors Chri - - sti,] fraus ter - rae, glo -
mors Chri - sti, fraus ter - rae, glo - ri - a cae -
mors Chri - - - sti, fraus ter - - rae, glo -

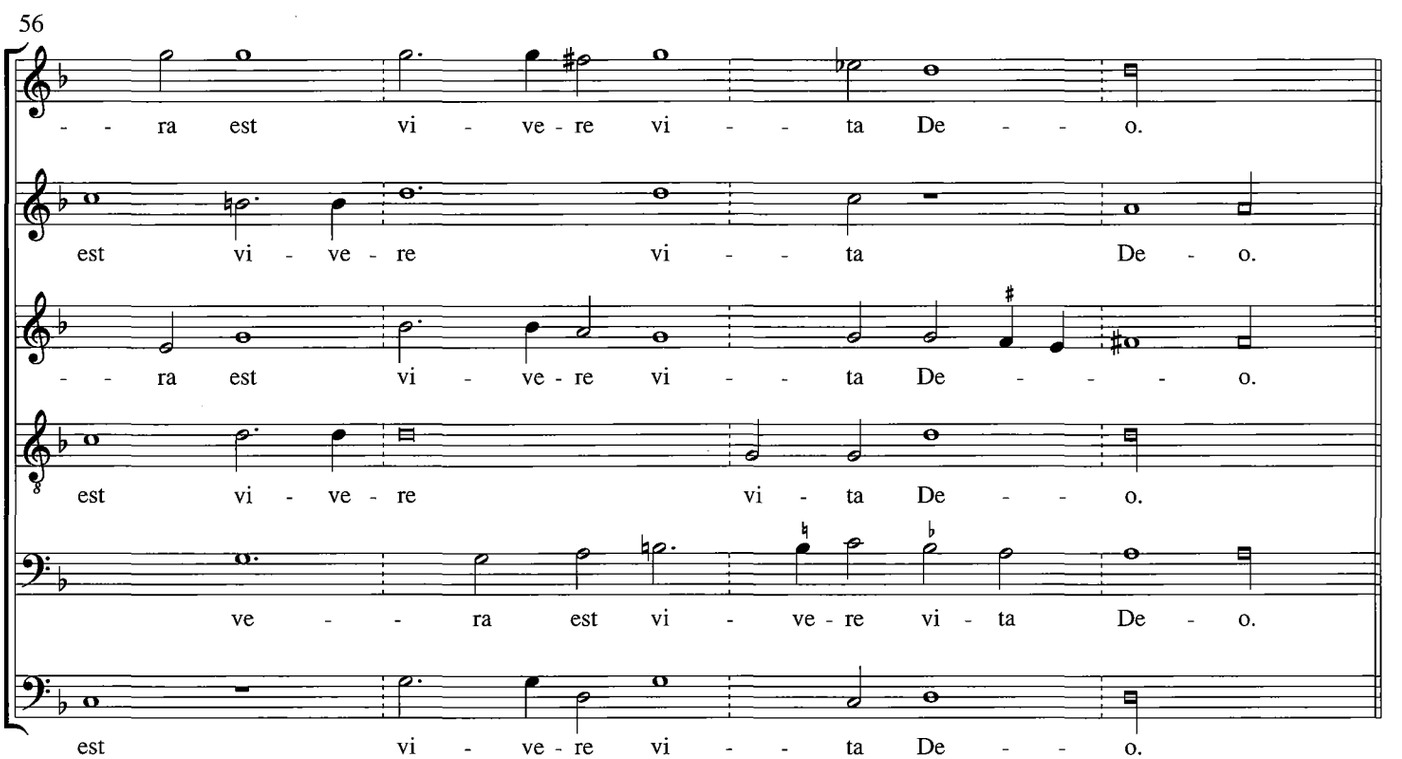

11
fraus ter - rae, fraus ter - rae, glo - ri - a cae -
fraus ter - rae, glo - ri - a cae - li, [fraus
glo - ri - - a cae - li, fraus ter - rae, glo - ri - a cae - li, [fraus ter -
ri - - a cae - li, [fraus ter - rae, glo - ri - a cae - li,] cae - -
- - - - - - - li, fraus ter -
- - ri - a cae - li, fraus ter -
16
li, glo - ri - a cae - - li,
ter - rae, glo - ri - a cae - li,]
rae, glo - ri - - a cae - - - li,]
- - li, glo - ri - a cae - li, et do - lor in - fer -
- rae, glo - - - ri - a cae - li, et do - lor in -
- rae, glo - ri - a cae - - li, et do - lor in -


21
et do - lor in - - - fer - - ni,
et do - lor in - fer - ni, in - fer -
et do - lor in - fer - - - ni, in - fer - ni, et
- - ni, [et do - lor
fer - ni, et do - lor, et
fer - ni, [et
26
et do - lor in - fer - ni sunt me - di - tan - da ti -
ni, et do - lor in - fer - - ni sunt me - di - tan - da ti -
do - lor in - fer - ni, in - fer - - ni sunt me -
in - fer - ni,] in - fer - ni sunt me - di - tan - da ti -
do - lor in - fer - ni, in - fer - ni
do - lor in - - fer - - ni]

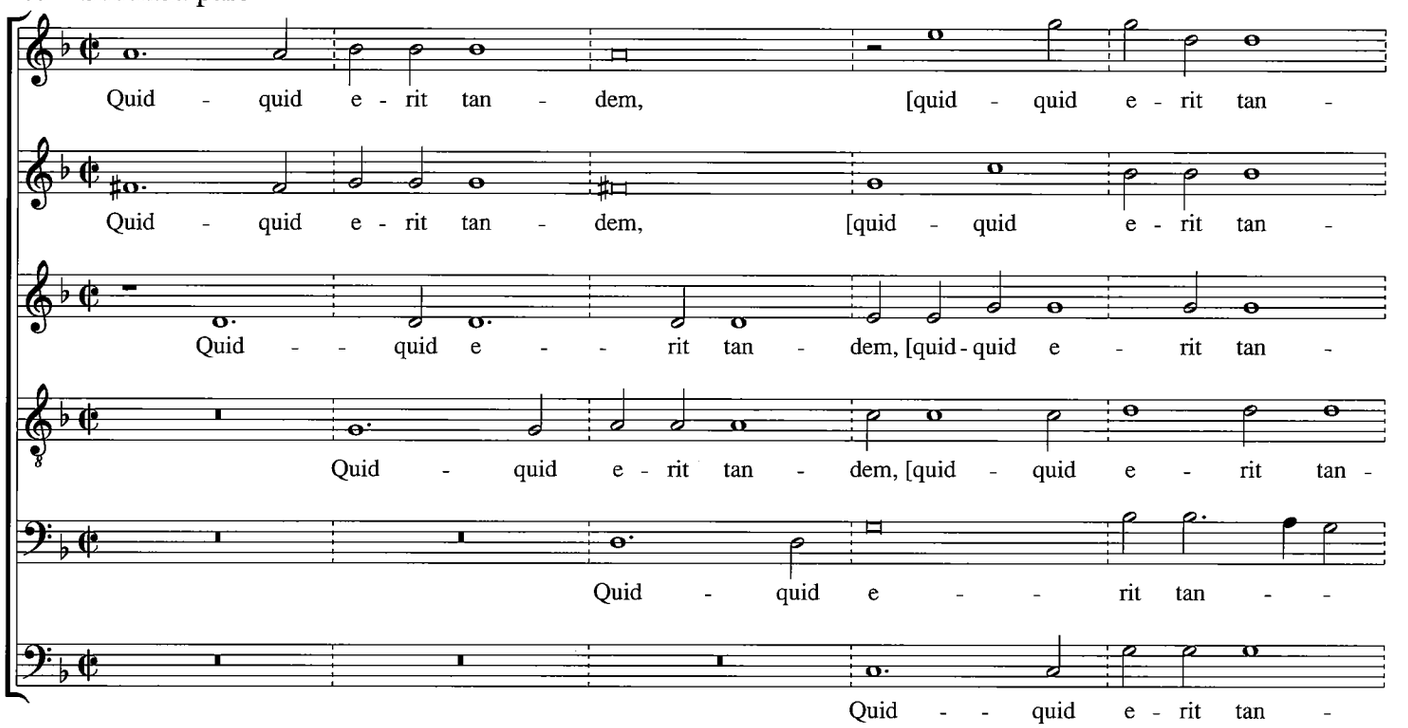

31
bi, sunt me - di - tan - da ti - bi.
bi,[sunt me - di-tan - da ti - - bi,] sunt me - di - tan - da ti - bi. Vi -
di - tan - da ti - - bi, sunt me - di - tan - da ti - bi. Vi - ve
bi, [sunt me - di - tan - da ti - bi.] Vi -
sunt me - di - tan - da ti - bi. Vi - ve
sunt me - di - tan - da ti - bi. Vi -
36
Vi - - ve di - u, vi - - ve di - u, sed vi - ve De - - o, nam
- ve di - u, sed vi - ve De - o, [sed vi - ve De - - - o,] nam
di - u, sed vi - ve De - o, De - - - - o, nam
- ve di - u, sed vi - ve De - o,
di - u, sed vi - ve De - o, sed vi - ve De - - - o,
ve di - u, sed vi - ve De - o,


41
vi - ve-re, nam vi - ve-re mun - do, [nam
vi - ve-re mun-do, [nam vi - ve-re mun -
vi - ve-re mun-do, [nam vi - ve-re mun - do,]
nam vi - ve-re mun - do, [nam vi - ve-re
nam vi - ve - re mun-do, [nam vi - ve-re mun - do,] mun -
nam vi - ve - re mun - - - -
46
vi - ve-re mun - - do]
do,] nam vi - ve-re mun - - do mor - tis,
nam vi - ve-re mun-do, nam vi - ve-re mun - do
mun - - do,] nam vi - ve-re mun-do, mun - - do
do, nam vi - ve-re mun - do
do, [nam vi - ve-re mun - do]

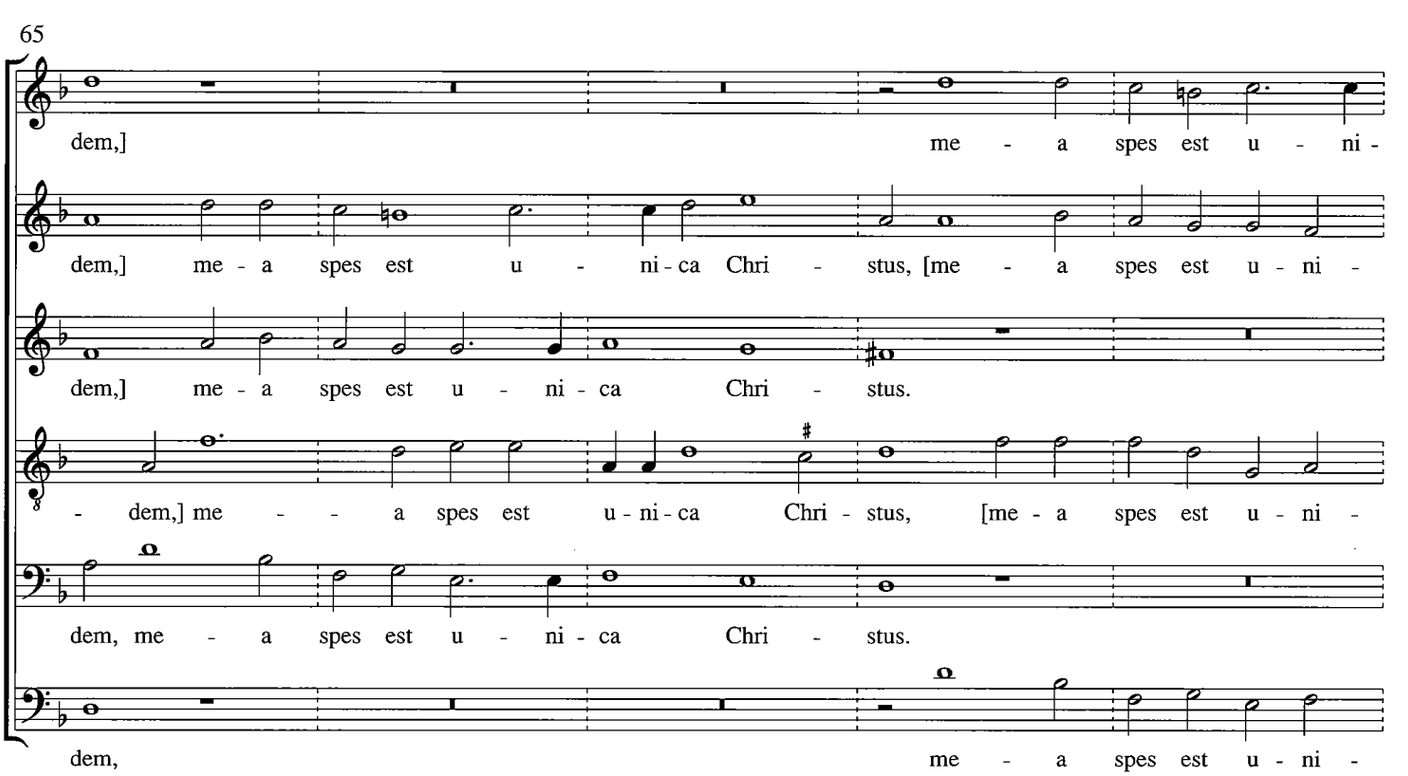

51
mor - - - tis o - - pus: ve -
mor - - - tis o - - - - pus: ve - - ra
mor - - tis o - - - - pus: ve - - - -
mor - - tis, [mor - tis] o - - - - pus: ve - ra
mor - - tis o - - - - pus: ve - ra est,
mor - - tis o - - - - pus: ve - - ra

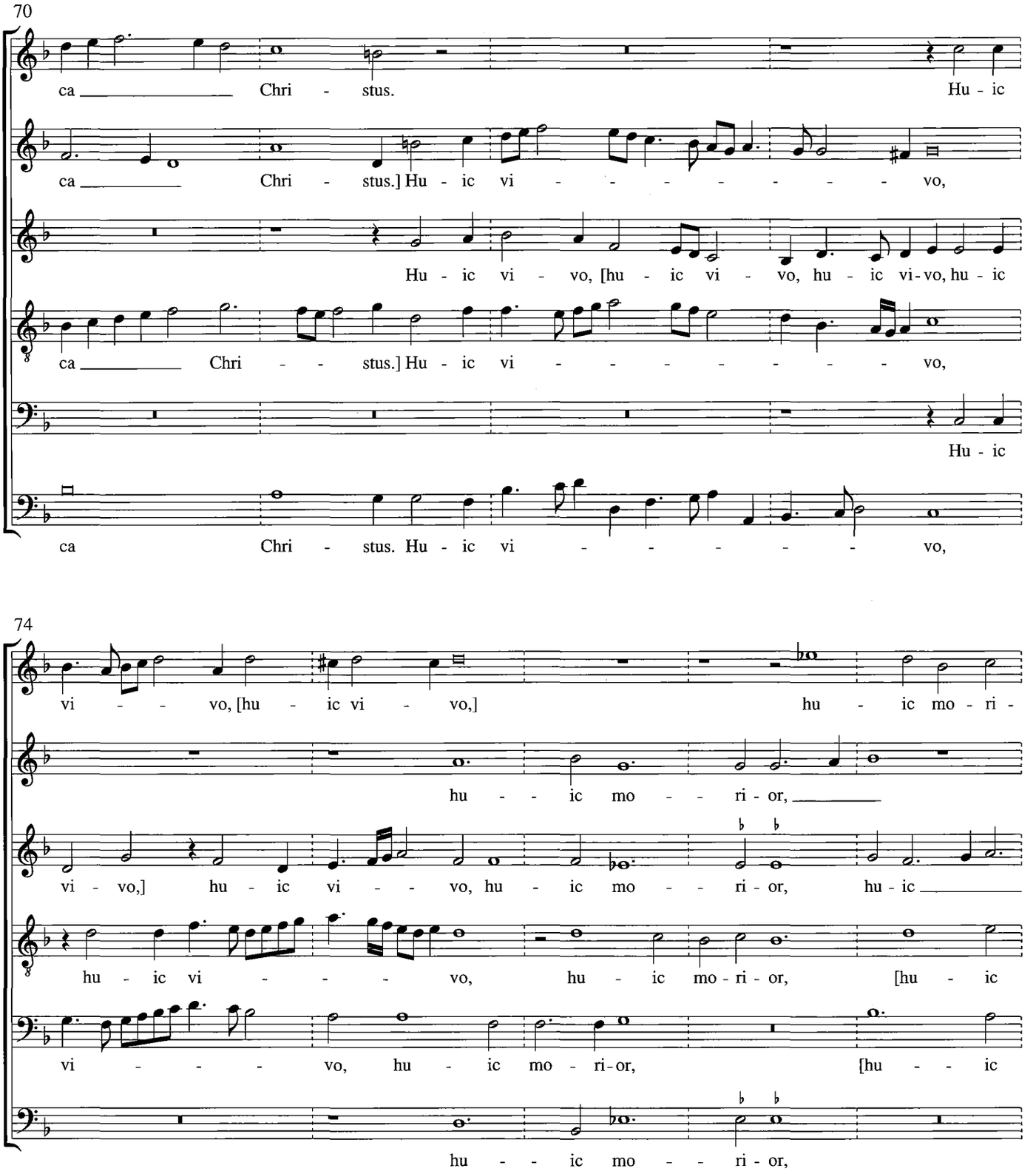

56
- - ra est vi - ve - re vi - - ta De - - o.
est vi - ve - re vi - - ta De - o.
- - ra est vi - ve - re vi - - ta De - - - o.
est vi - ve - re vi - ta De - - o.
ve - - ra est vi - ve - re vi - ta De - o.
est vi - ve - re vi - - ta De - - o.

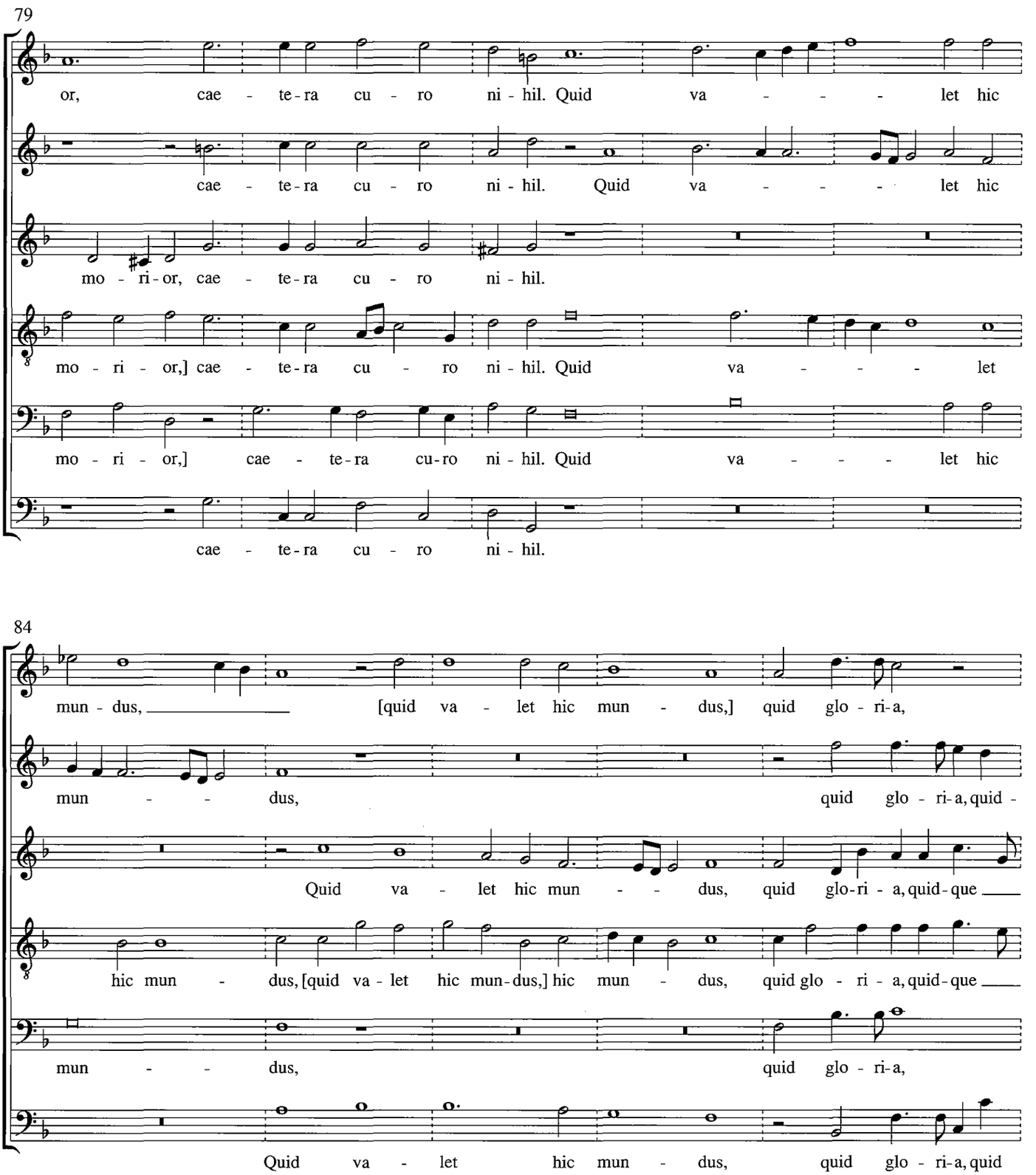
60 Secunda pars



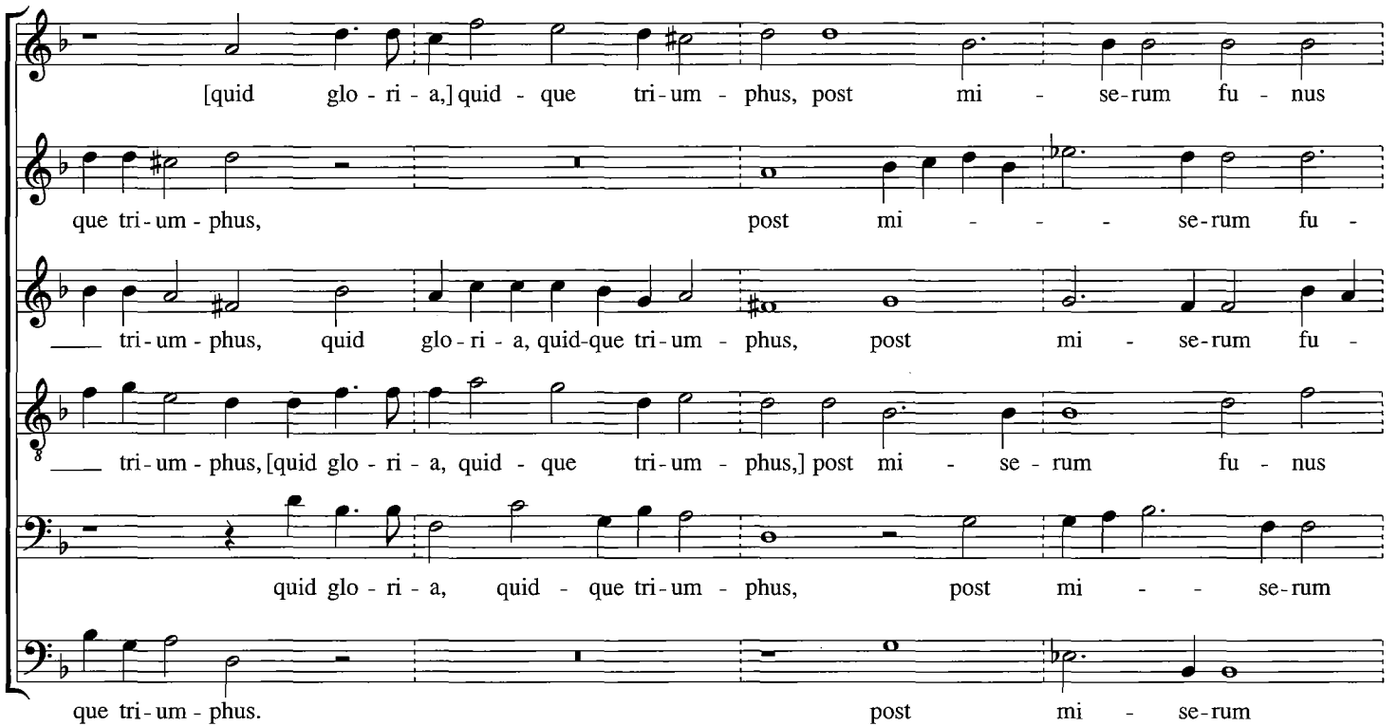
65



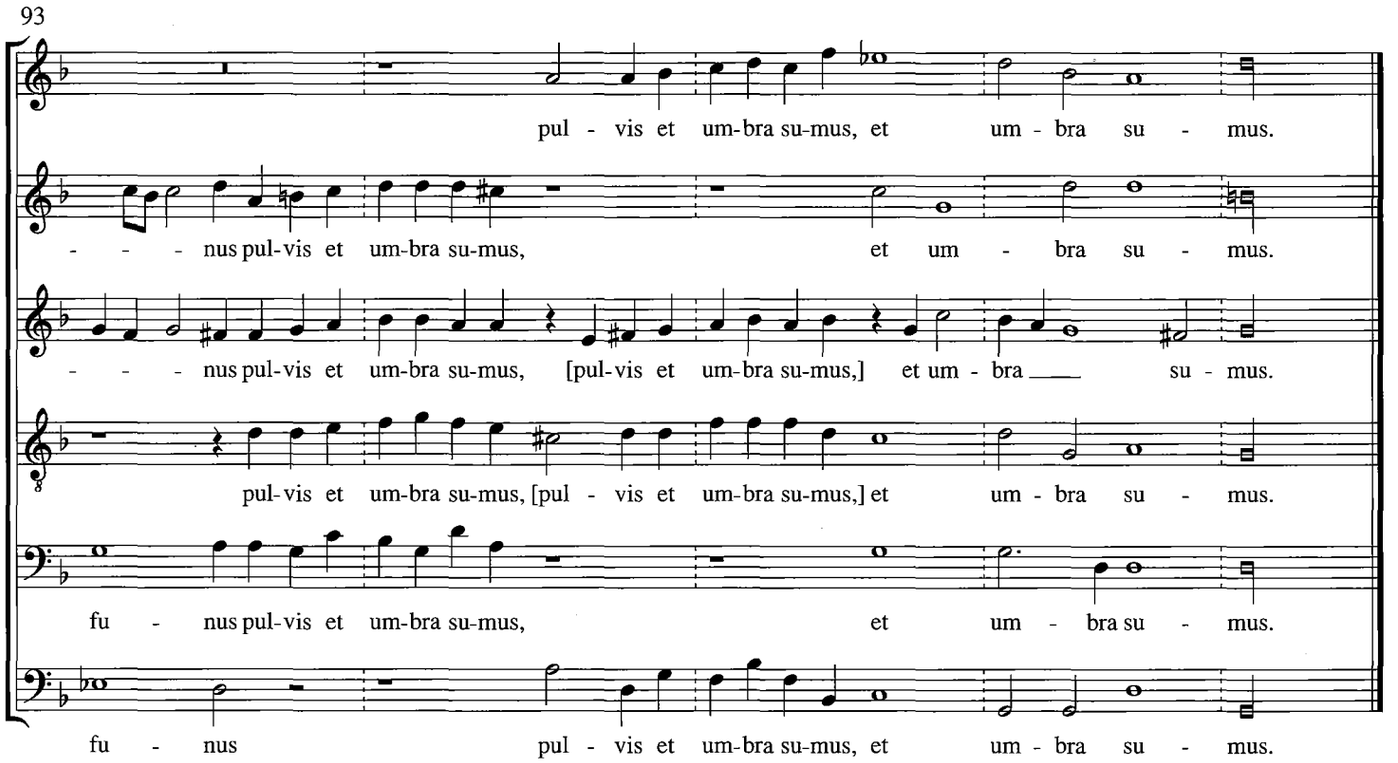

70
ca Chri - stus. Hu - ic
ca Chri - stus.] Hu - ic vi - - - - - - - - vo,
Hu - ic vi - vo, [hu - ic vi - vo, hu - ic vi - vo, hu - ic
ca Chri - - stus.] Hu - ic vi - - - - - - - - vo,
Hu - ic
ca Chri - stus. Hu - ic vi - - - - - - vo,
74
vi - - vo, [hu - ic vi - vo,] hu - ic mo - ri -
hu - - ic mo - - ri - or,
vi - vo,] hu - ic vi - - vo, hu - ic mo - - ri - or, hu - ic
hu - ic vi - - - vo, hu - ic mo - ri - or, [hu - ic
vi - - - - vo, hu - ic mo - ri - or, [hu - - ic
hu - - ic mo - - ri - or,


79
or, cae - te-ra cu - ro ni - hil. Quid va - - - let hic
cae - te-ra cu - ro ni - hil. Quid va - - - let hic
mo - ri-or, cae - te-ra cu - ro ni - hil.
mo - ri - or,] cae - te-ra cu - ro ni - hil. Quid va - - - let
mo - ri - or,] cae - te-ra cu-ro ni - hil. Quid va - - - let hic
cae - te-ra cu - ro ni - hil.
84
mun - dus, [quid va - let hic mun - dus,] quid glo - ri-a,
mun - - dus, quid glo - ri-a, quid -
Quid va - let hic mun - - dus, quid glo-ri - a, quid-que
hic mun - dus, [quid va - let hic mun-dus,] hic mun - dus, quid glo - ri - a, quid-que
mun - - dus, quid glo - ri-a,
Quid va - let hic mun - dus, quid glo - ri-a, quid

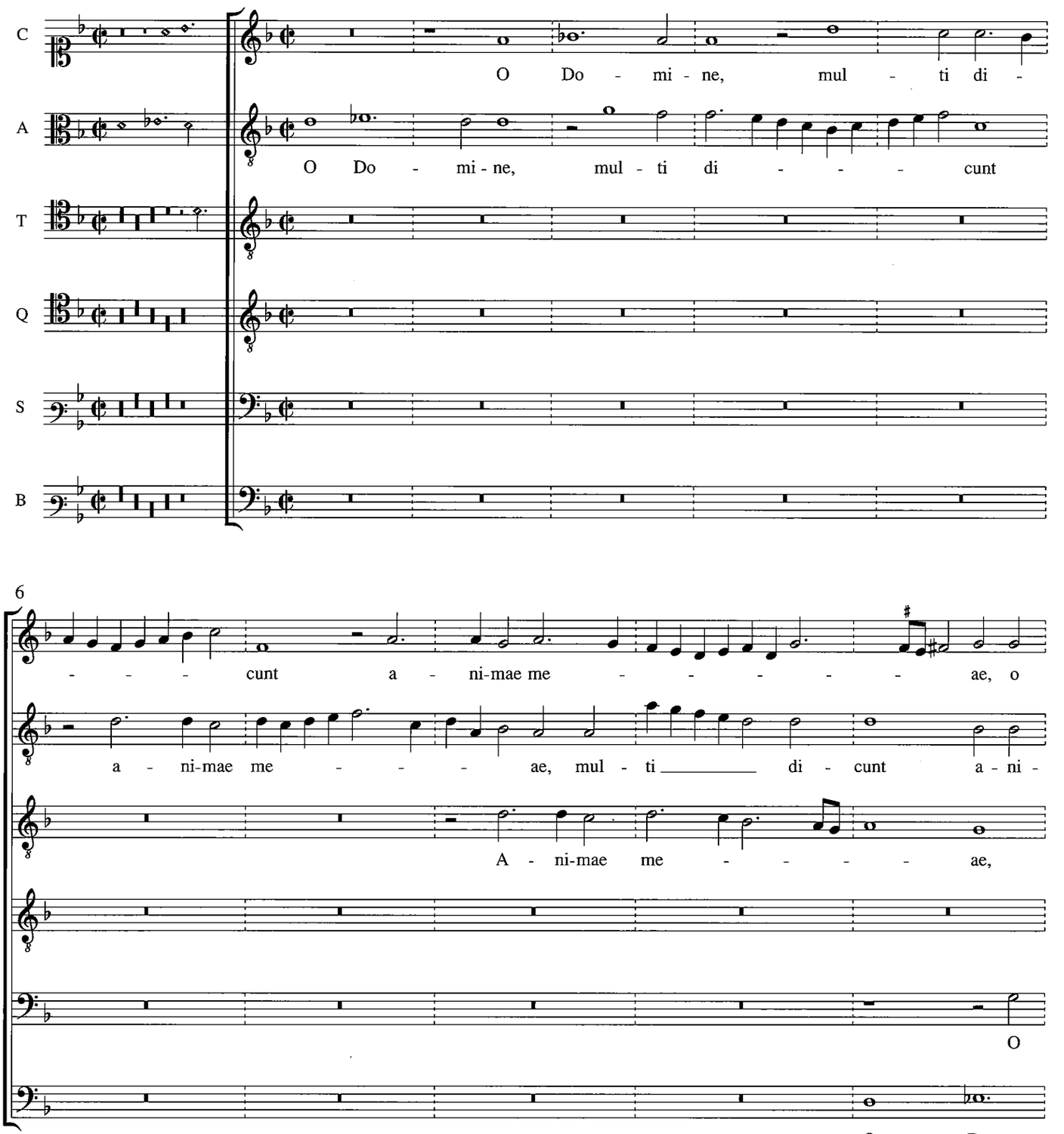
89

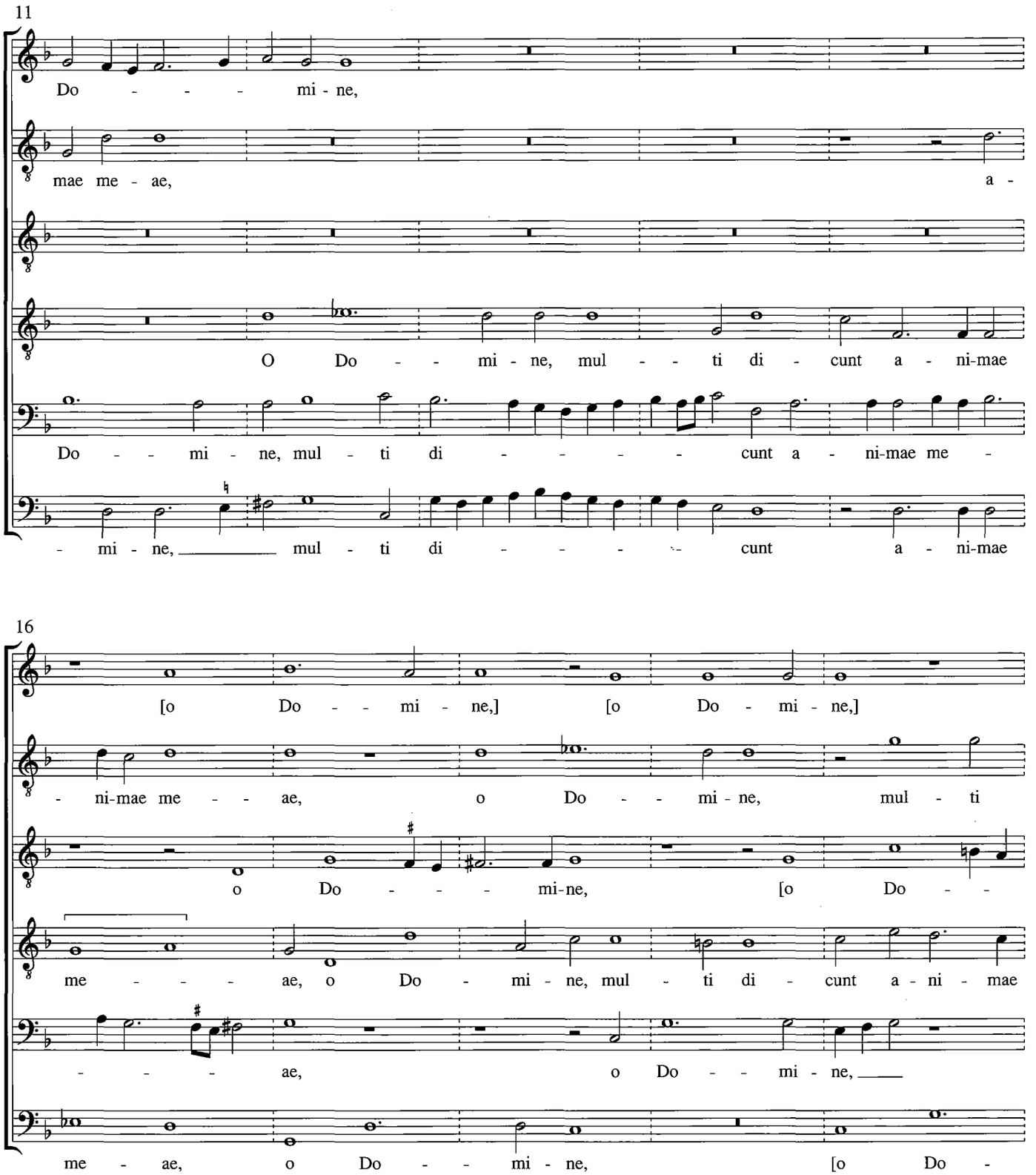

[quid glo - ri - a,] quid - que tri - um - phus, post mi - se - rum fu - nus
que tri - um - phus, post mi - - - se - rum fu -
tri - um - phus, quid glo - ri - a, quid - que tri - um - phus, post mi - se - rum fu -
tri - um - phus, [quid glo - ri - a, quid - que tri - um - phus,] post mi - se - rum fu - nus
quid glo - ri - a, quid - que tri - um - phus, post mi - - se - rum
que tri - um - phus. post mi - se - rum

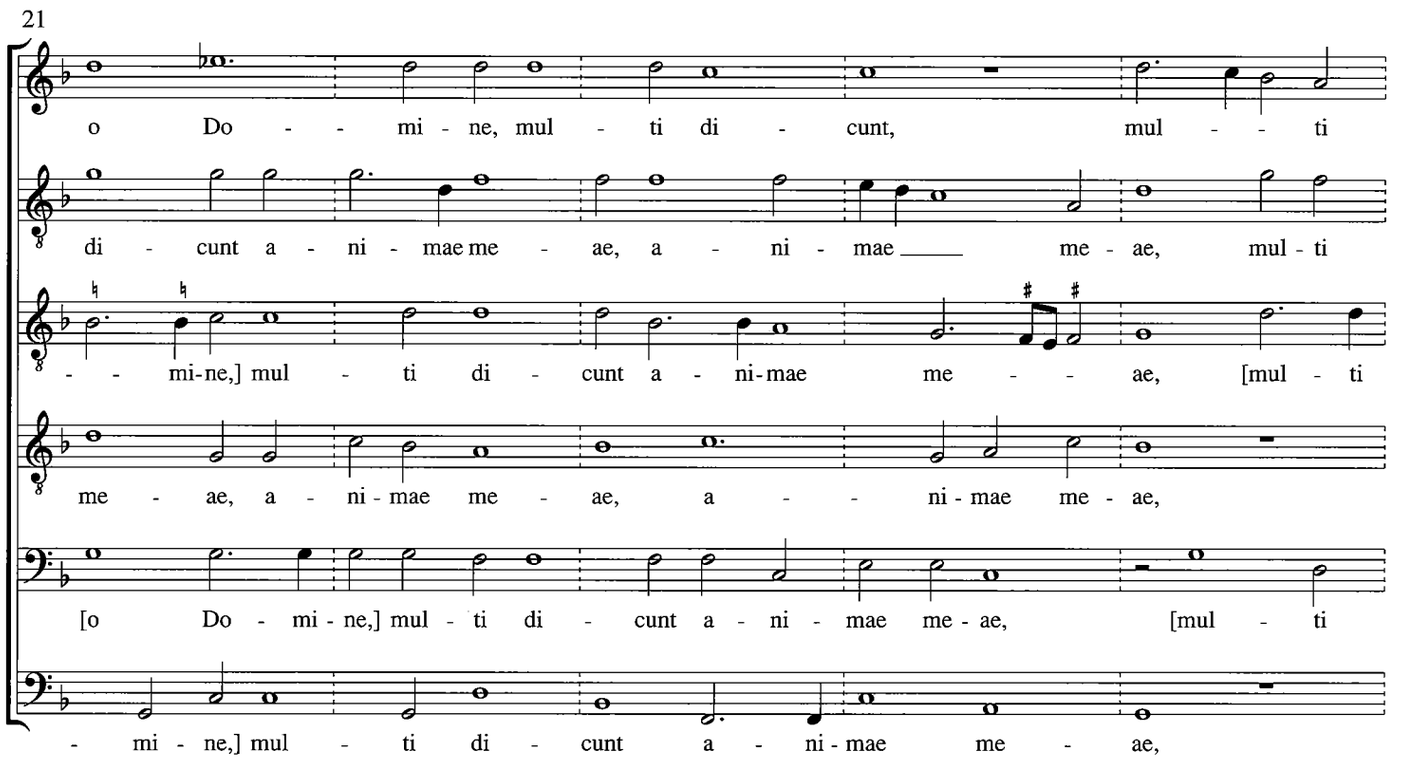
93

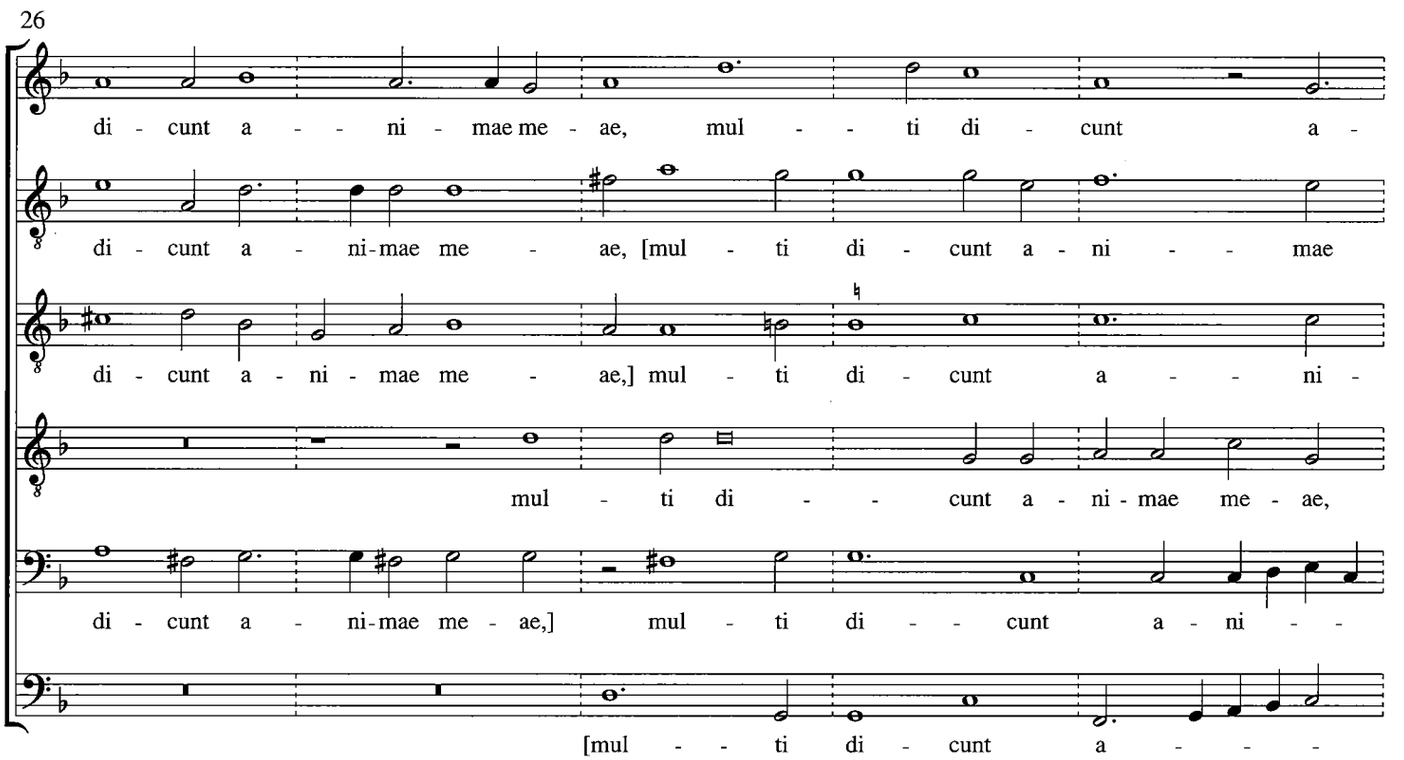

pul - vis et um - bra su - mus, et um - bra su - mus.
- - - nus pul - vis et um - bra su - mus, et um - bra su - mus.
- - - nus pul - vis et um - bra su - mus, [pul - vis et um - bra su - mus,] et um - bra su - mus.
pul - vis et um - bra su - mus, [pul - vis et um - bra su - mus,] et um - bra su - mus.
fu - nus pul - vis et um - bra su - mus, et um - bra su - mus.
fu - nus pul - vis et um - bra su - mus, et um - bra su - mus.

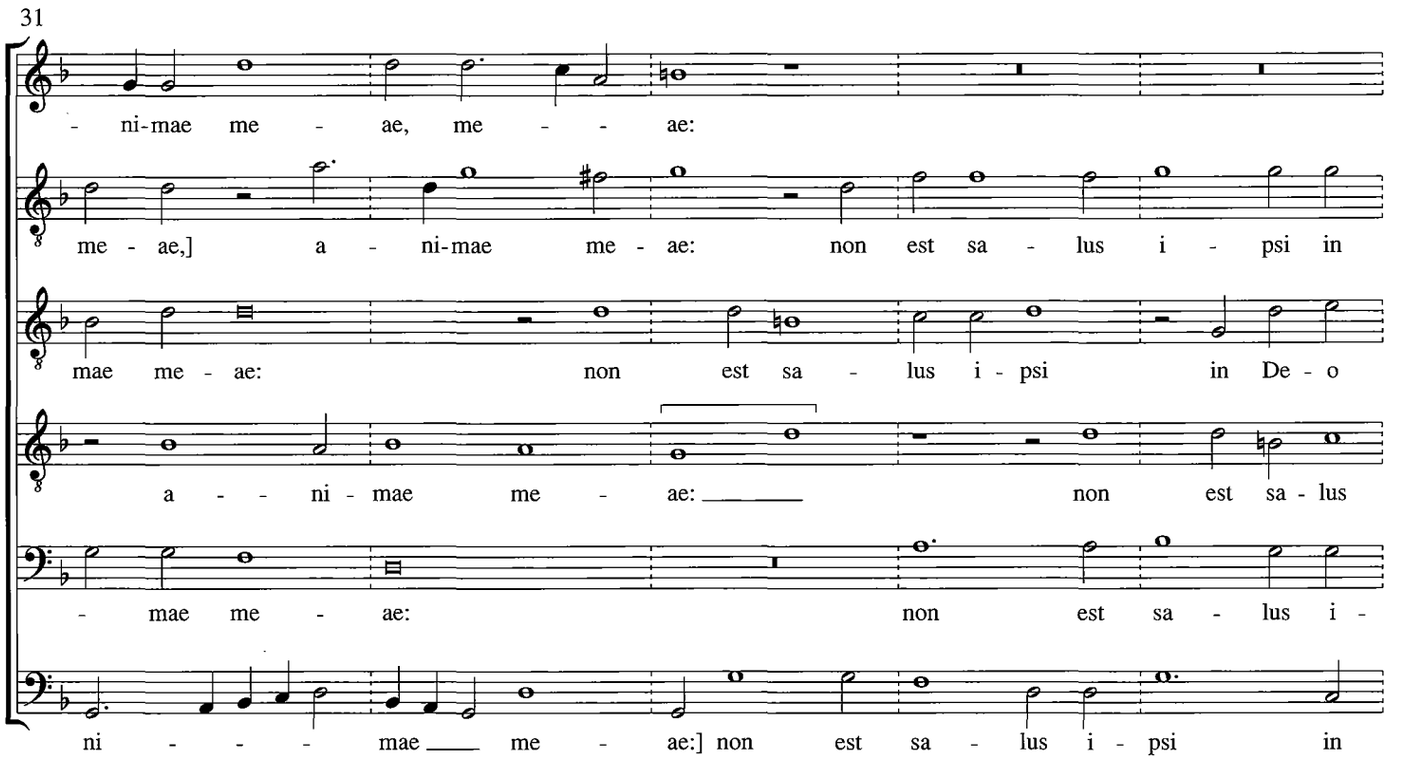
O Domine multi dicunt

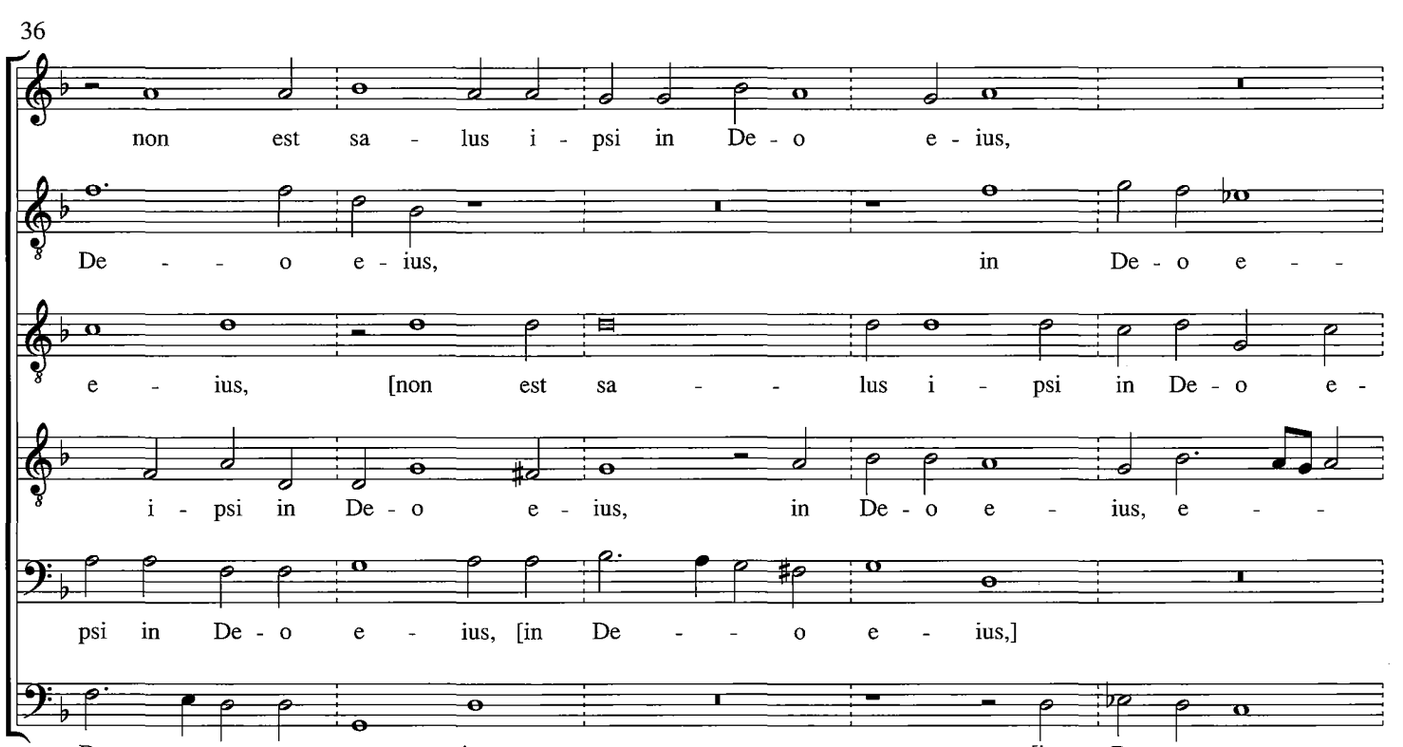


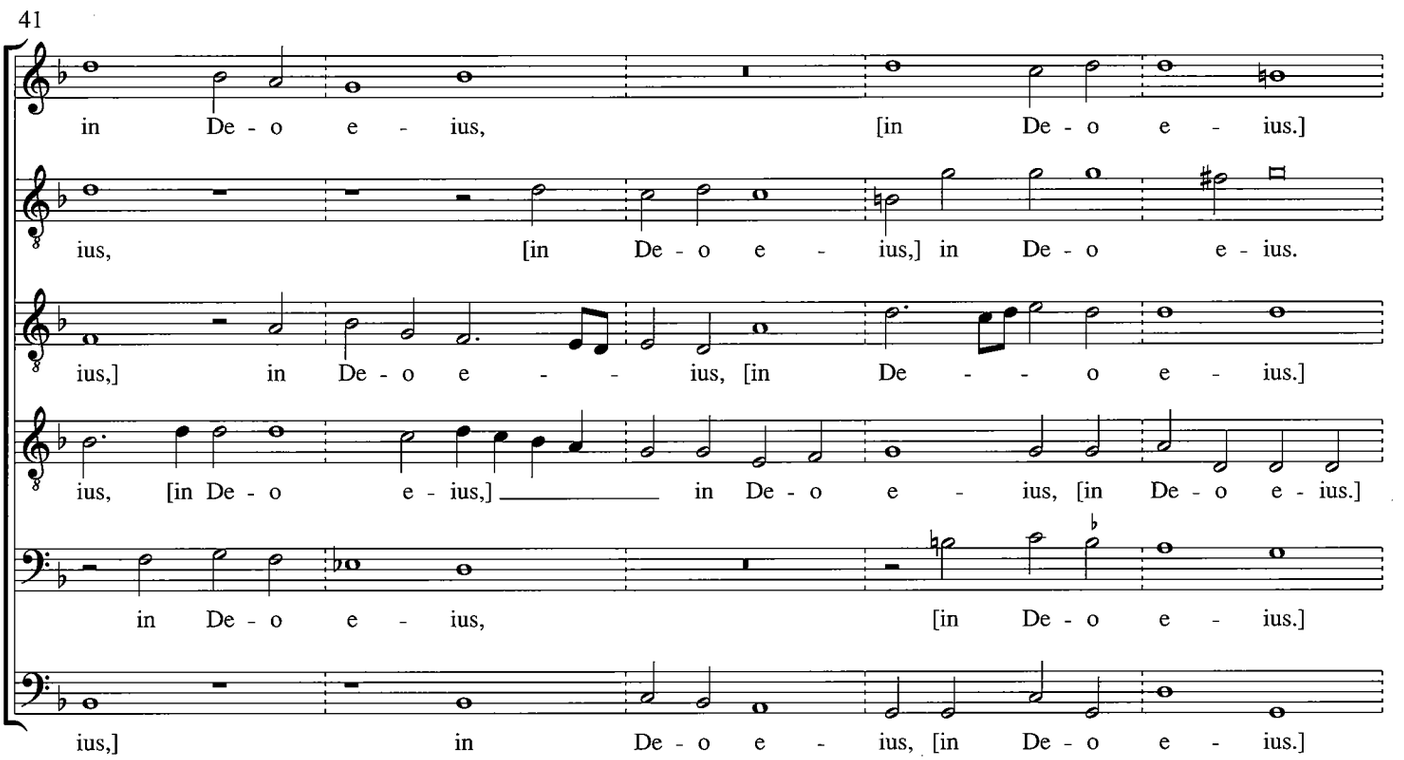

11
Do - - - - mi - ne,
mae me - ae, a -
O Do - - mi - ne, mul - - ti di - cunt a - ni-mae
Do - - mi - ne, mul - ti di - - - - cunt a - ni-mae me -
- mi - ne, mul - ti di - - - - cunt a - ni-mae
16
[o Do - - mi - ne,] [o Do - mi - ne,]
- ni-mae me - - ae, o Do - - mi - ne, mul - ti
o Do - - - mi-ne, [o Do - -
me - - - - ae, o Do - mi - ne, mul - ti di - cunt a - ni - mae
- - - - ae, o Do - - mi - ne,
me - ae, o Do - - mi - ne, [o Do -

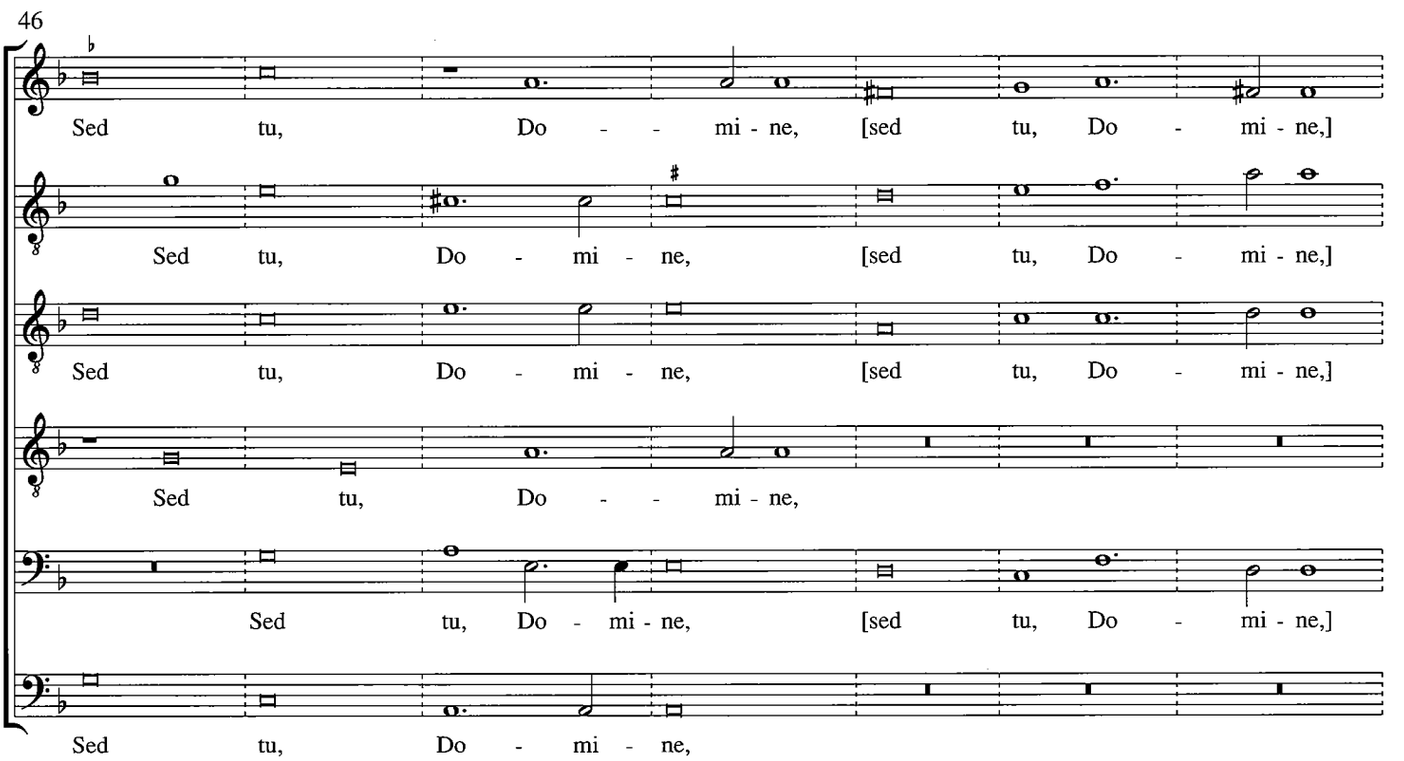

21
o Do - - mi - ne, mul - ti di - cunt, mul - - ti
di - cunt a - ni - mae me - ae, a - ni - mae ____ me - ae, mul - ti
- - mi-ne,] mul - ti di - cunt a - ni-mae me - - ae, [mul - ti
me - ae, a - ni - mae me - ae, a - - ni - mae me - ae,
[o Do - mi - ne,] mul - ti di - cunt a - ni - mae me - ae, [mul - ti
- mi - ne,] mul - ti di - cunt a - ni - mae me - ae,

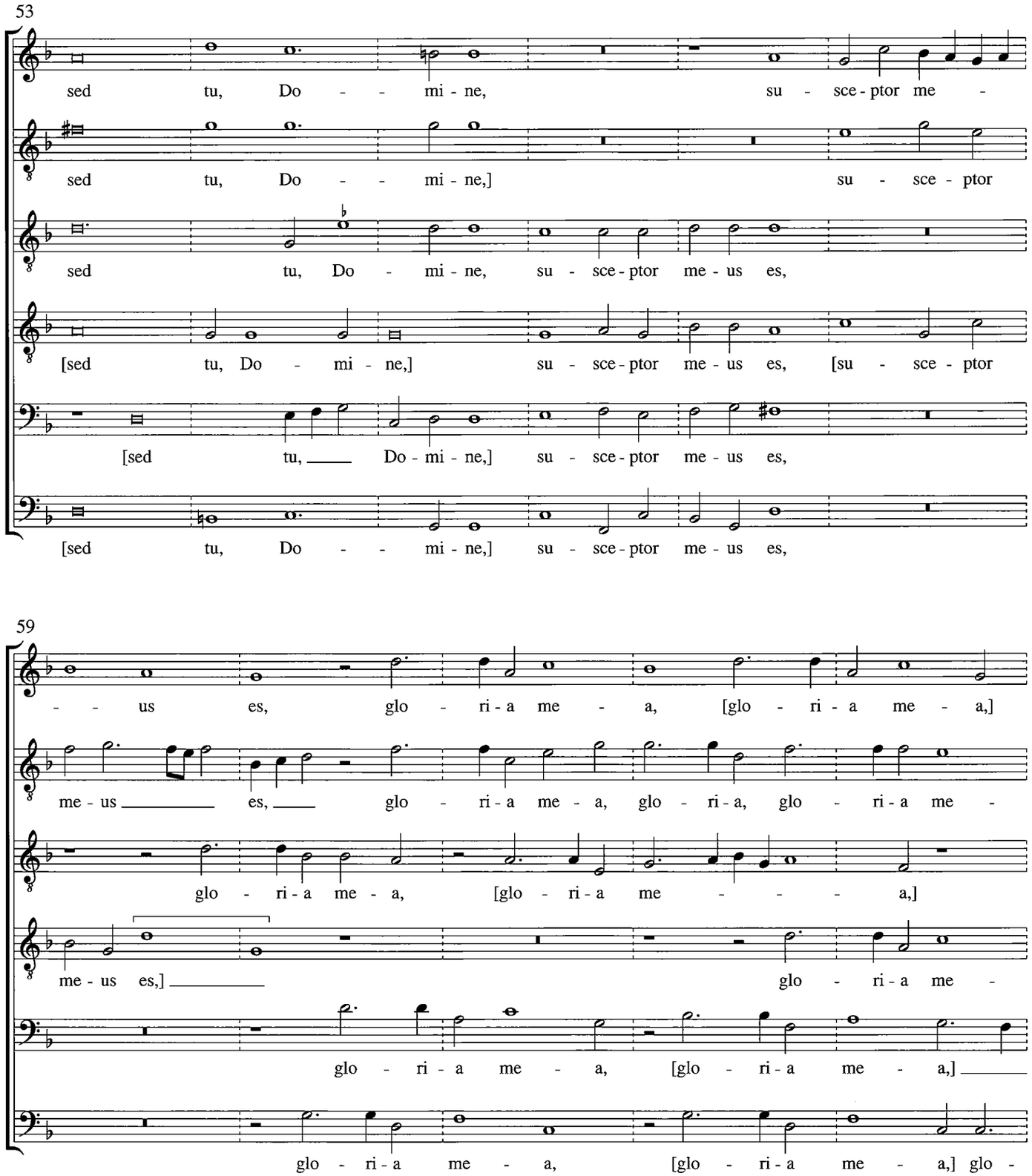

26
di - cunt a - - ni - mae me - ae, mul - - ti di - cunt a -
di - cunt a - ni-mae me - ae, [mul - ti di - cunt a - ni - - mae
di - cunt a - ni - mae me - ae,] mul - ti di - cunt a - - - ni -
mul - ti di - - cunt a - ni - mae me - ae,
di - cunt a - ni-mae me - ae,] mul - ti di - - cunt a - ni - -
[mul - - ti di - cunt a - - -

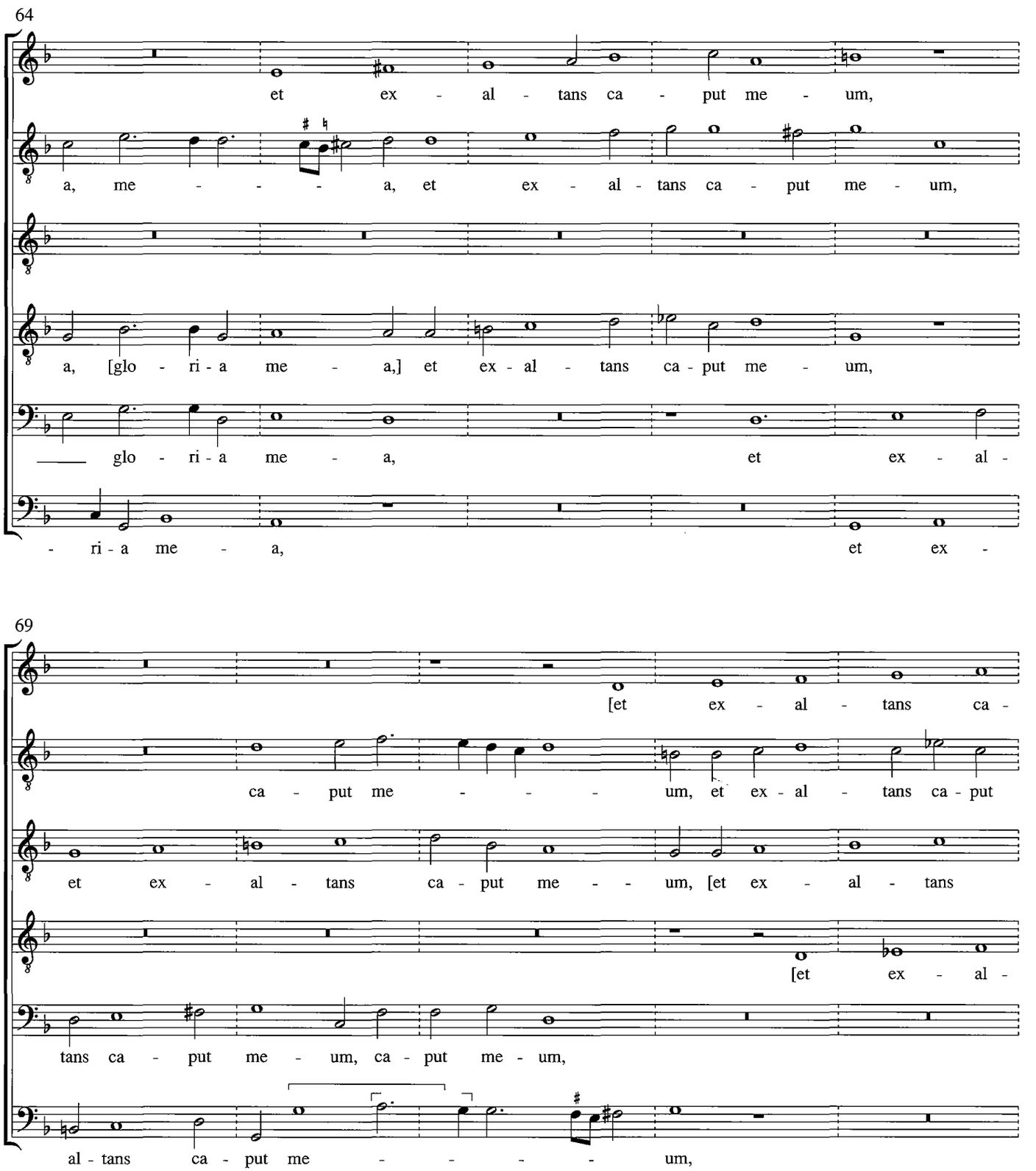

31
- ni-mae me - ae, me - - ae:
me - ae,] a - ni-mae me - ae: non est sa - lus i - psi in
mae me - ae: non est sa - lus i - psi in De - o
a - - ni - mae me - ae: non est sa - lus
- mae me - ae: non est sa - lus i -
ni - - - - mae me - ae:] non est sa - lus i - psi in

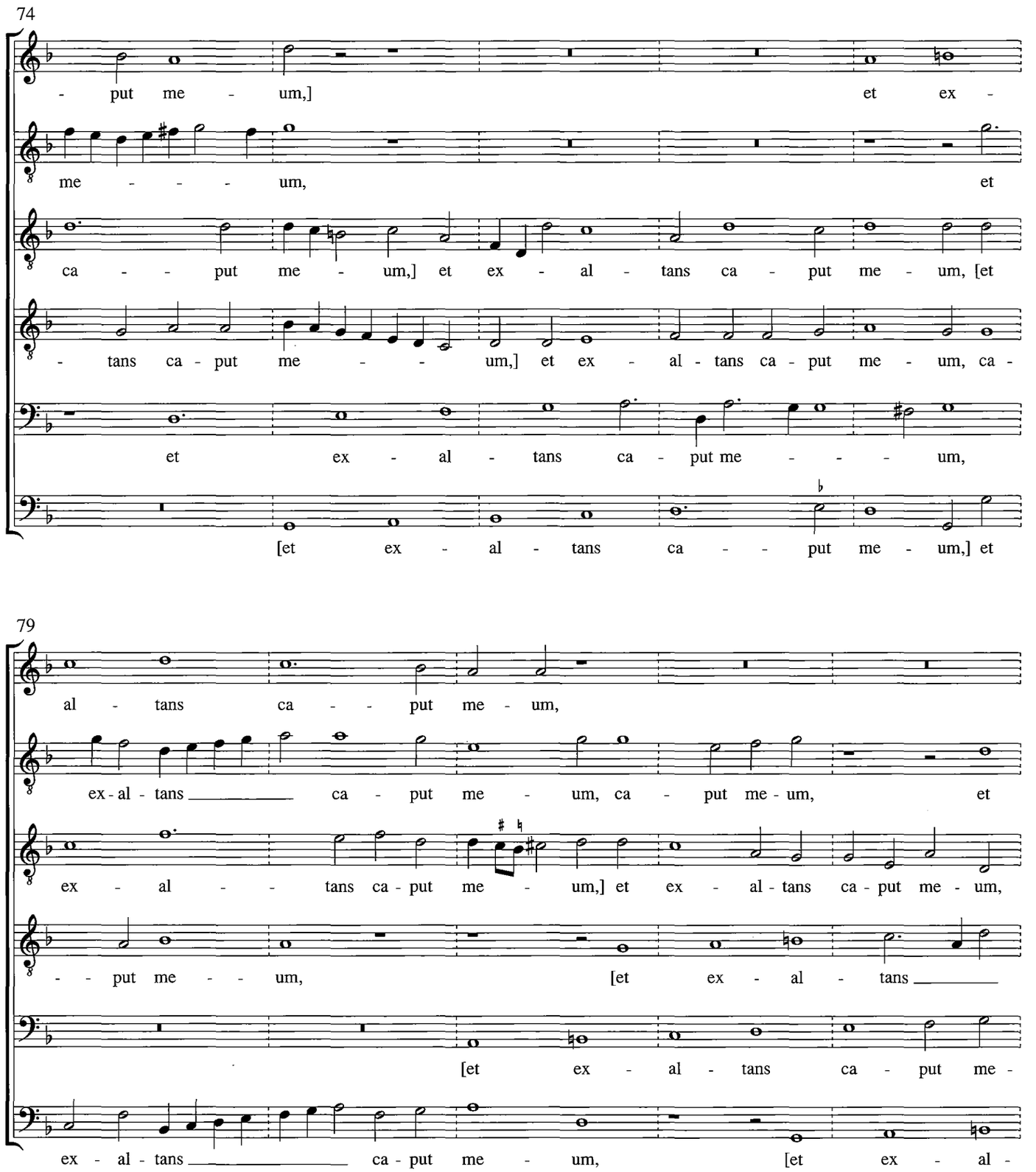

36
non est sa - lus i - psi in De - o e - ius,
De - - o e - ius, in De - o e - -
e - ius, [non est sa - - lus i - psi in De - o e -
i - psi in De - o e - ius, in De - o e - ius, e - -
psi in De - o e - ius, [in De - - o e - ius,]
De - - o e - ius, [in De - o e - -


41
in De - o e - ius, [in De - o e - ius.]
ius, [in De - o e - ius,] in De - o e - ius.
ius,] in De - o e - - ius, [in De - - o e - ius.]
ius, [in De - o e - ius,] in De - o e - ius, [in De - o e - ius.]
in De - o e - ius, [in De - o e - ius.]
ius,] in De - o e - ius, [in De - o e - ius.]

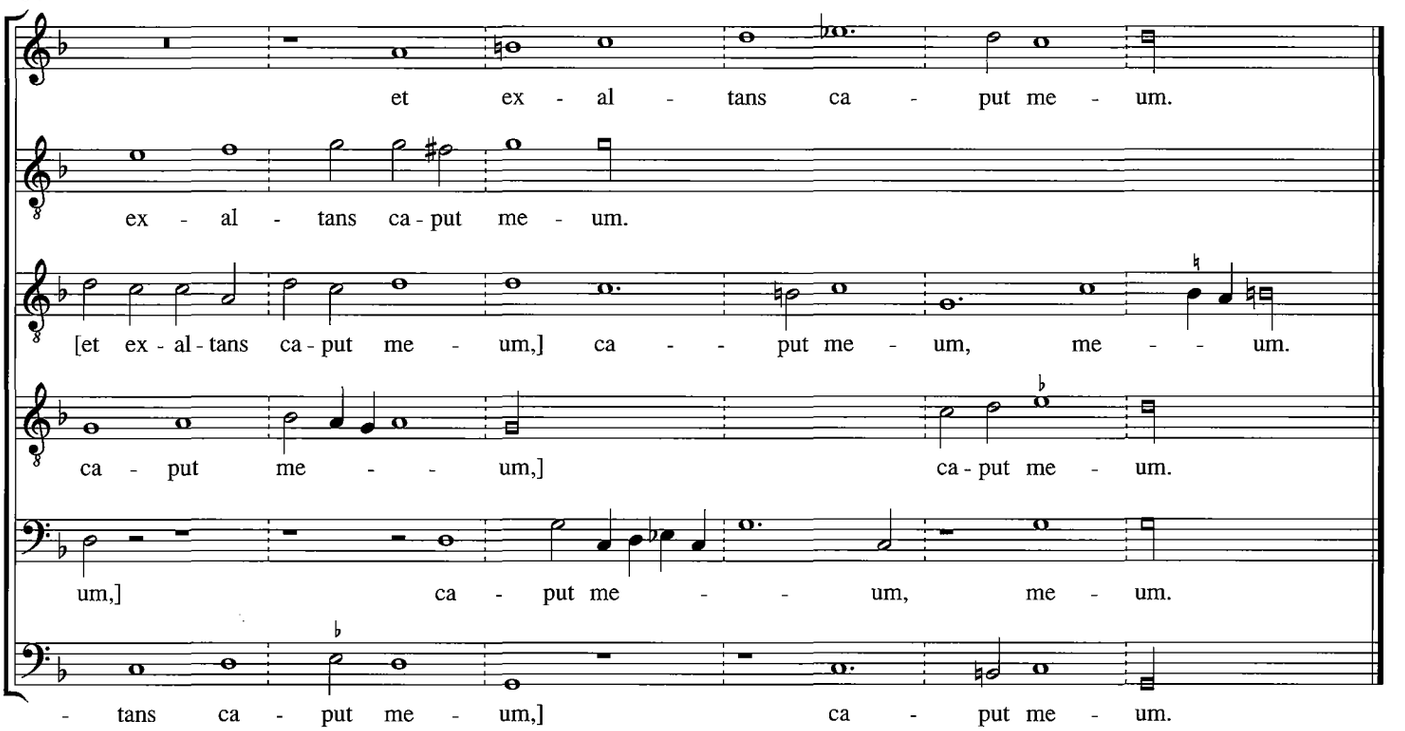

46
Sed tu, Do - - mi - ne, [sed tu, Do - mi - ne,]
Sed tu, Do - mi - ne, [sed tu, Do - mi - ne,]
Sed tu, Do - mi - ne, [sed tu, Do - mi - ne,]
Sed tu, Do - - mi - ne,
Sed tu, Do - mi - ne, [sed tu, Do - mi - ne,]
Sed tu, Do - mi - ne,


53
sed tu, Do - - mi - ne, su - sce - ptor me -
sed tu, Do - - mi - ne,] su - sce - ptor
sed tu, Do - mi - ne, su - sce - ptor me - us es,
[sed tu, Do - mi - ne,] su - sce - ptor me - us es, [su - sce - ptor
[sed tu, Do - mi - ne,] su - sce - ptor me - us es,
[sed tu, Do - - mi - ne,] su - sce - ptor me - us es,
59
- - us es, glo - ri - a me - a, [glo - ri - a me - a,]
me - us es, glo - ri - a me - a, glo - ri - a, glo - ri - a me -
glo - ri - a me - a, [glo - ri - a me - - - a,]
me - us es,] glo - ri - a me -
glo - ri - a me - a, [glo - ri - a me - a,]
glo - ri - a me - a, [glo - ri - a me - a,] glo -

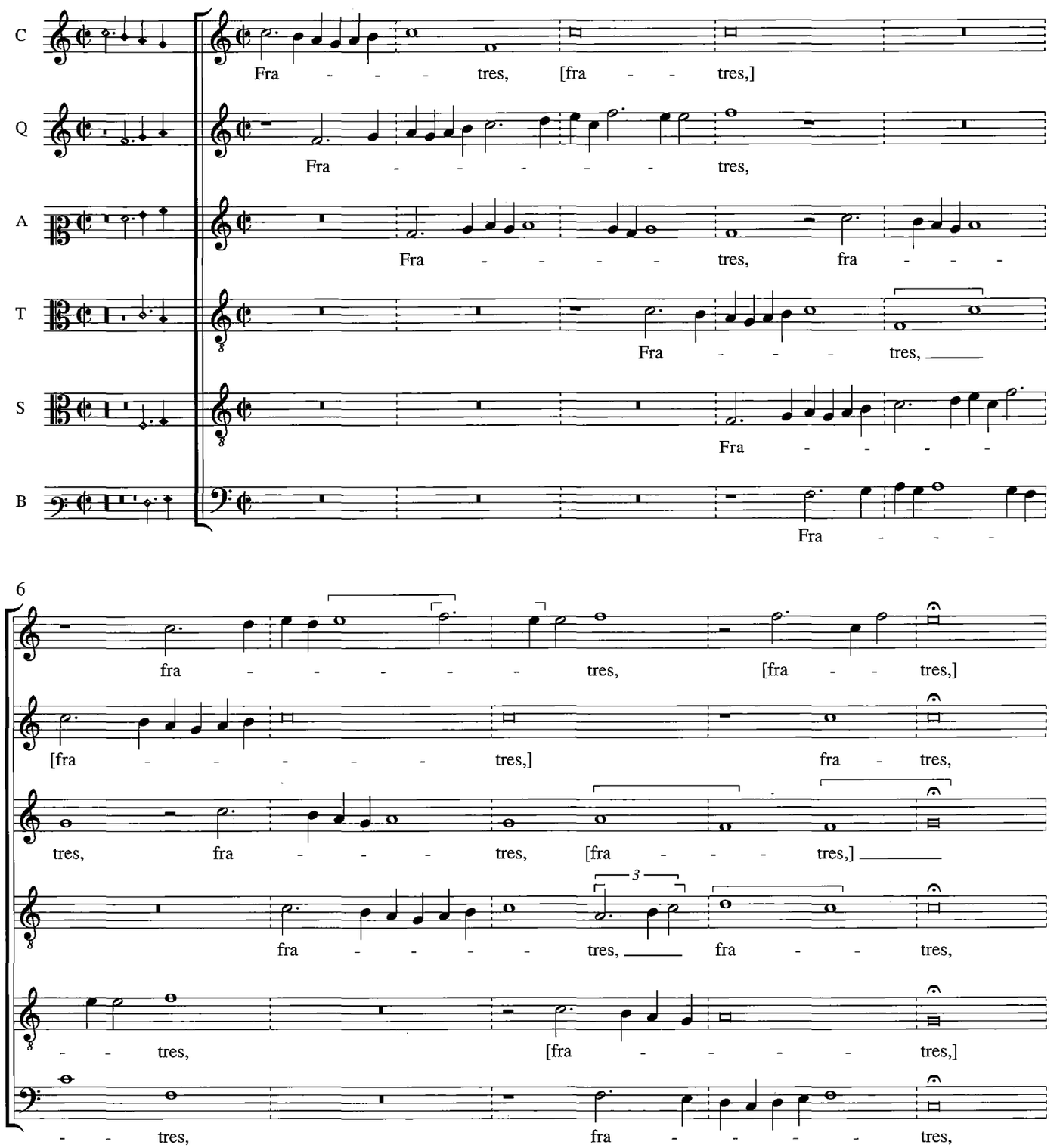

64
et ex - al - tans ca - put me - um,
a, me - - - - a, et ex - al - tans ca - put me - um,
a, [glo - ri - a me - a,] et ex - al - tans ca - put me - um,
glo - ri - a me - a, et ex - al -
- ri - a me - a, et ex -
69
[et ex - al - tans ca -
ca - put me - - - um, et ex - al - tans ca - put
et ex - al - tans ca - put me - - um, [et ex - al - tans
[et ex - al -
tans ca - put me - um, ca - put me - um,
al - tans ca - put me - - - - um,

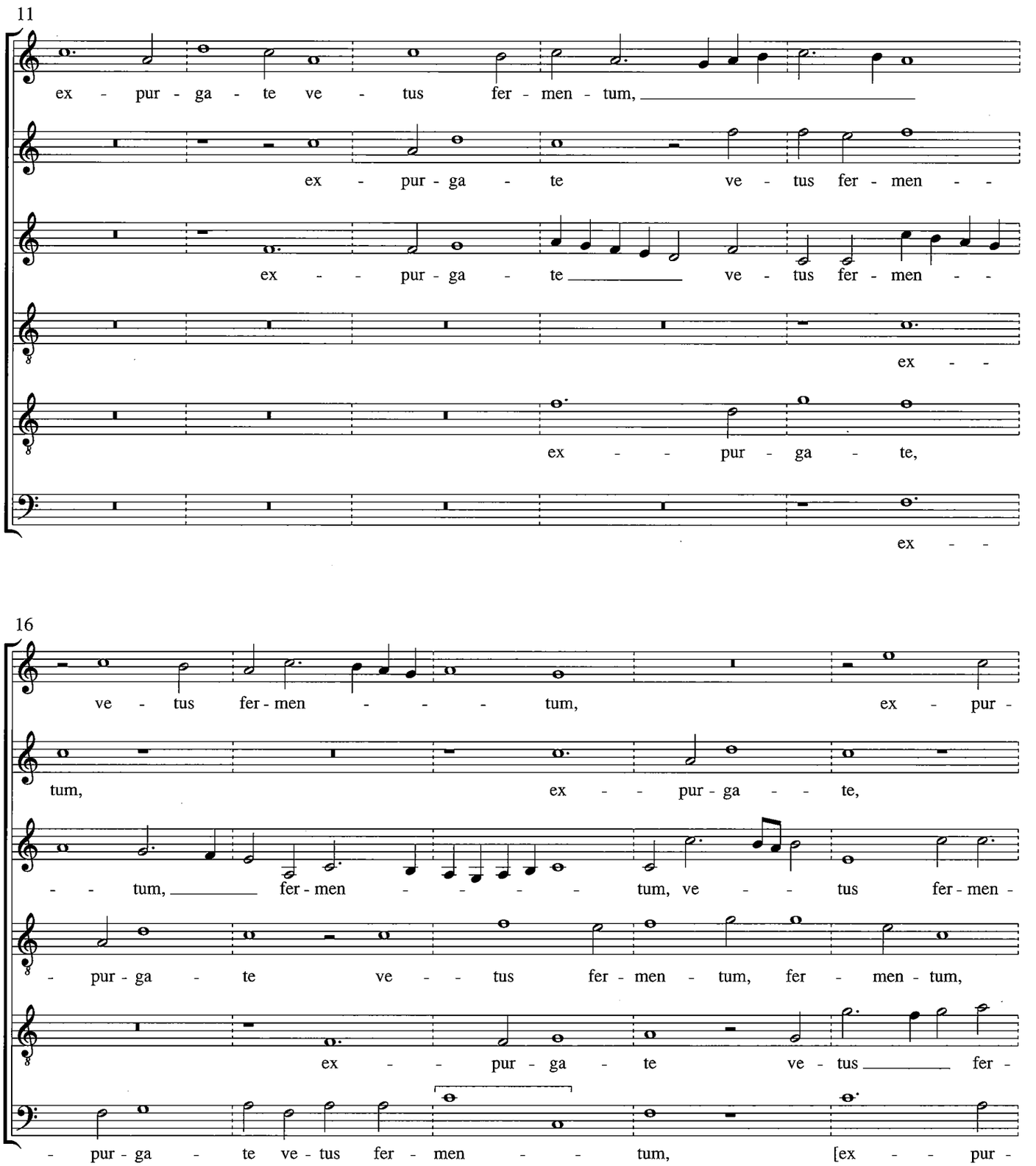

74
- put me - um,] et ex -
me - - - - um, et
ca - - - put me - um,] et ex - al - tans ca - put me - um, [et
- tans ca - put me - - - um,] et ex - al - tans ca - put me - um, ca -
et ex - al - tans ca - put me - - - - um,
[et ex - al - tans ca - - - put me - um,] et
79
al - tans ca - - - put me - um,
ex - al - tans ca - put me - um, ca - put me - um, et
ex - al - - - tans ca - put me - um,] et ex - al - tans ca - put me - um,
- - put me - - - um, [et ex - al - tans
[et ex - al - tans ca - put me -
ex - al - tans ca - put me - um, [et ex - al -

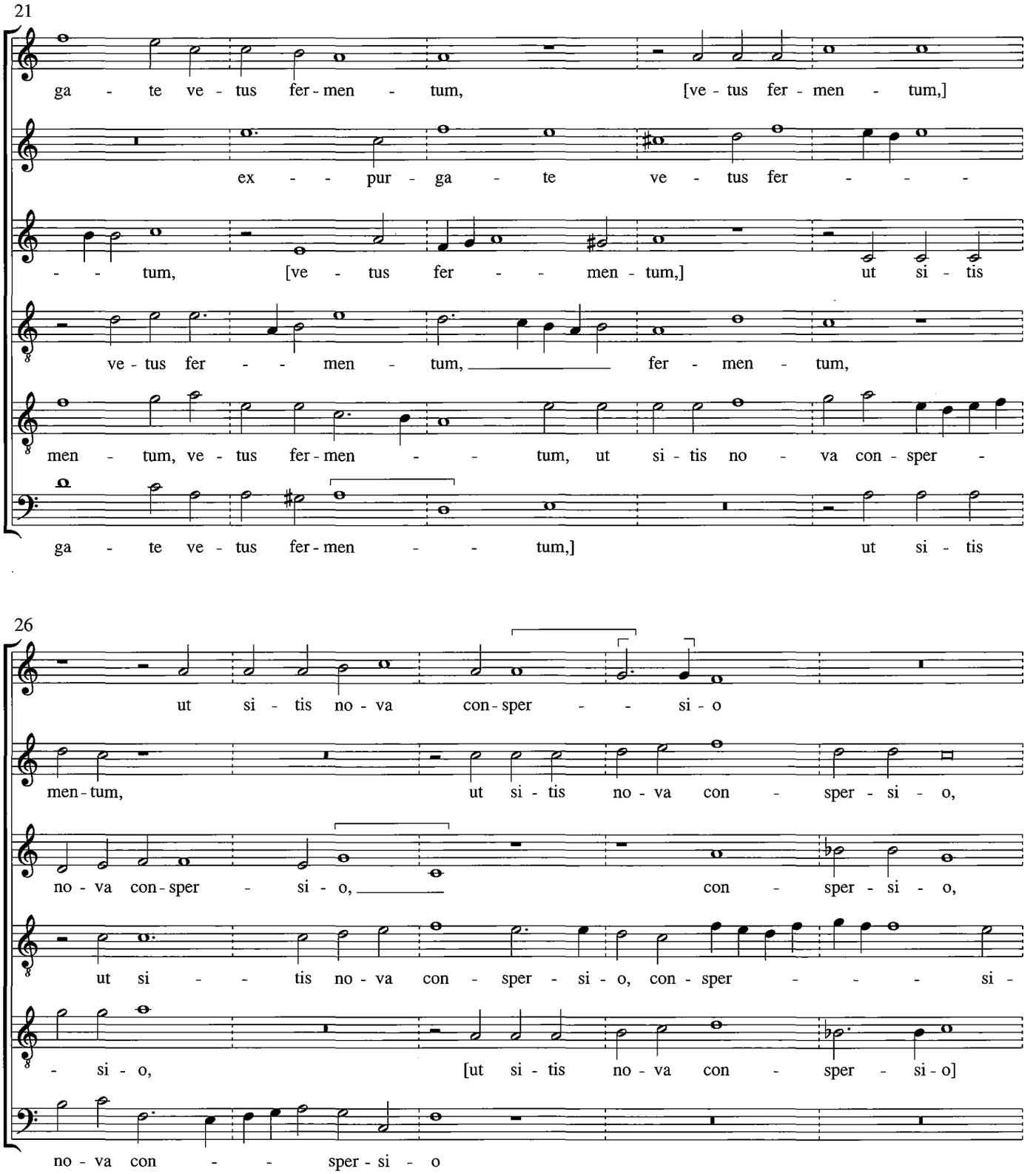
84

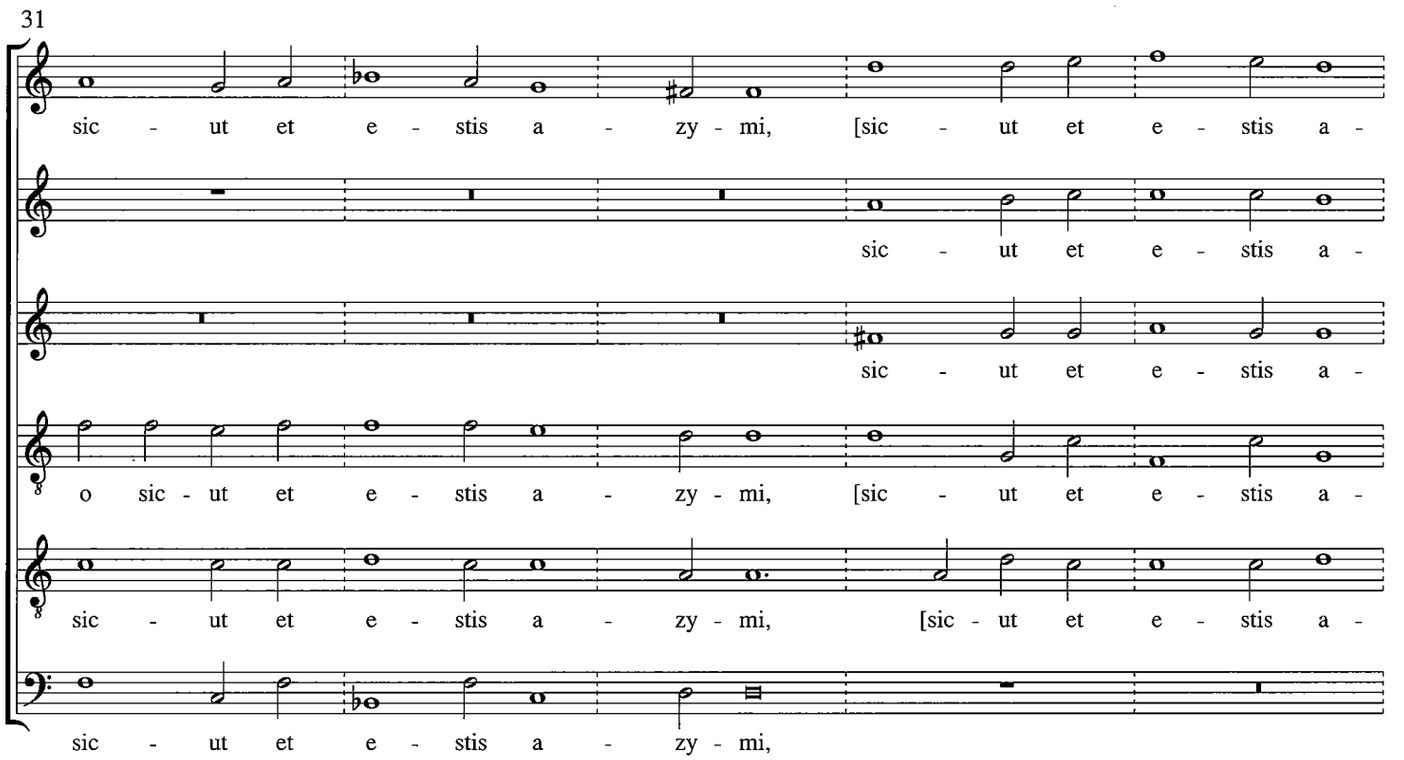

et ex - al - tans ca - put me - um.
ex - al - tans ca - put me - um.
[et ex - al - tans ca - put me - um,] ca - - put me - um, me - - um.
ca - put me - - um,] ca - put me - um.
um,] ca - put me - - um, me - um.
- tans ca - put me - um,] ca - put me - um.

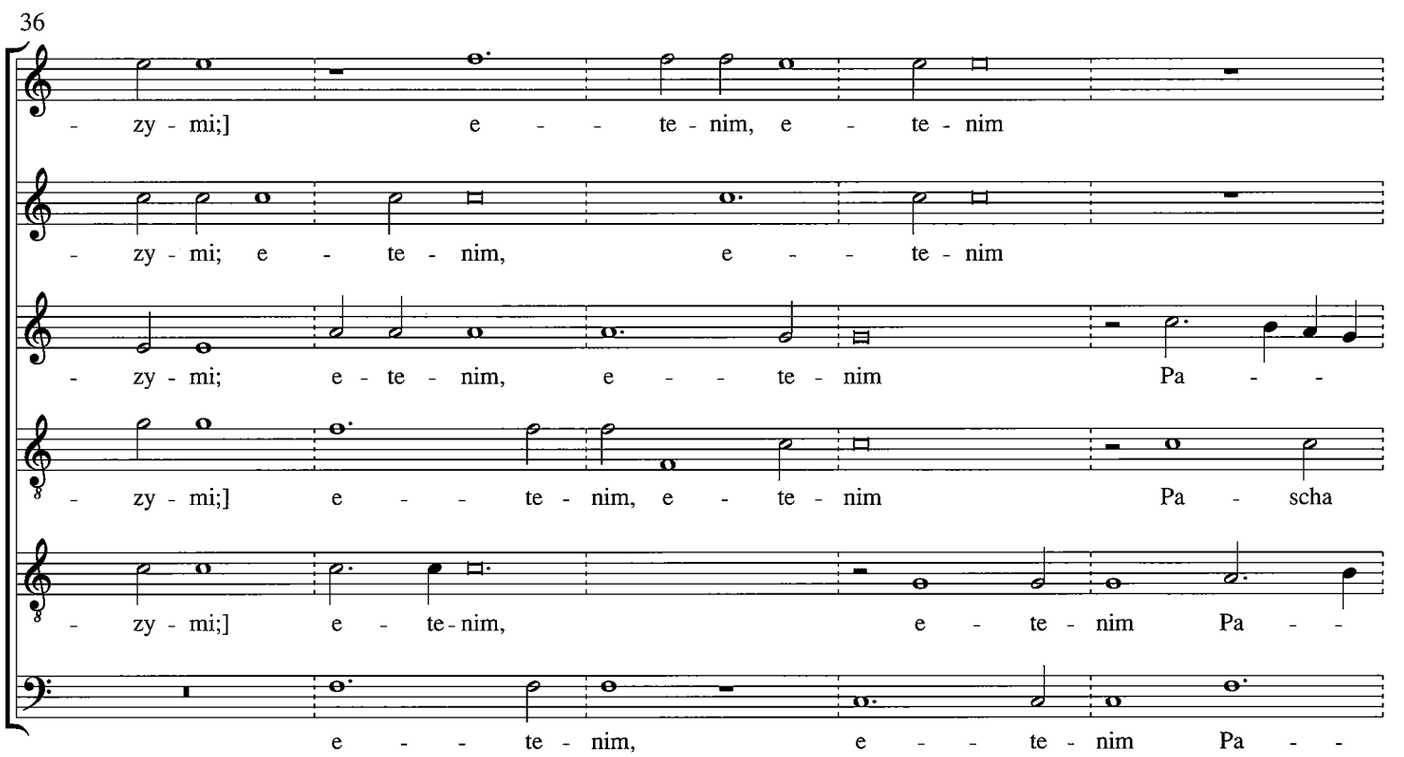
Fratres expurgate

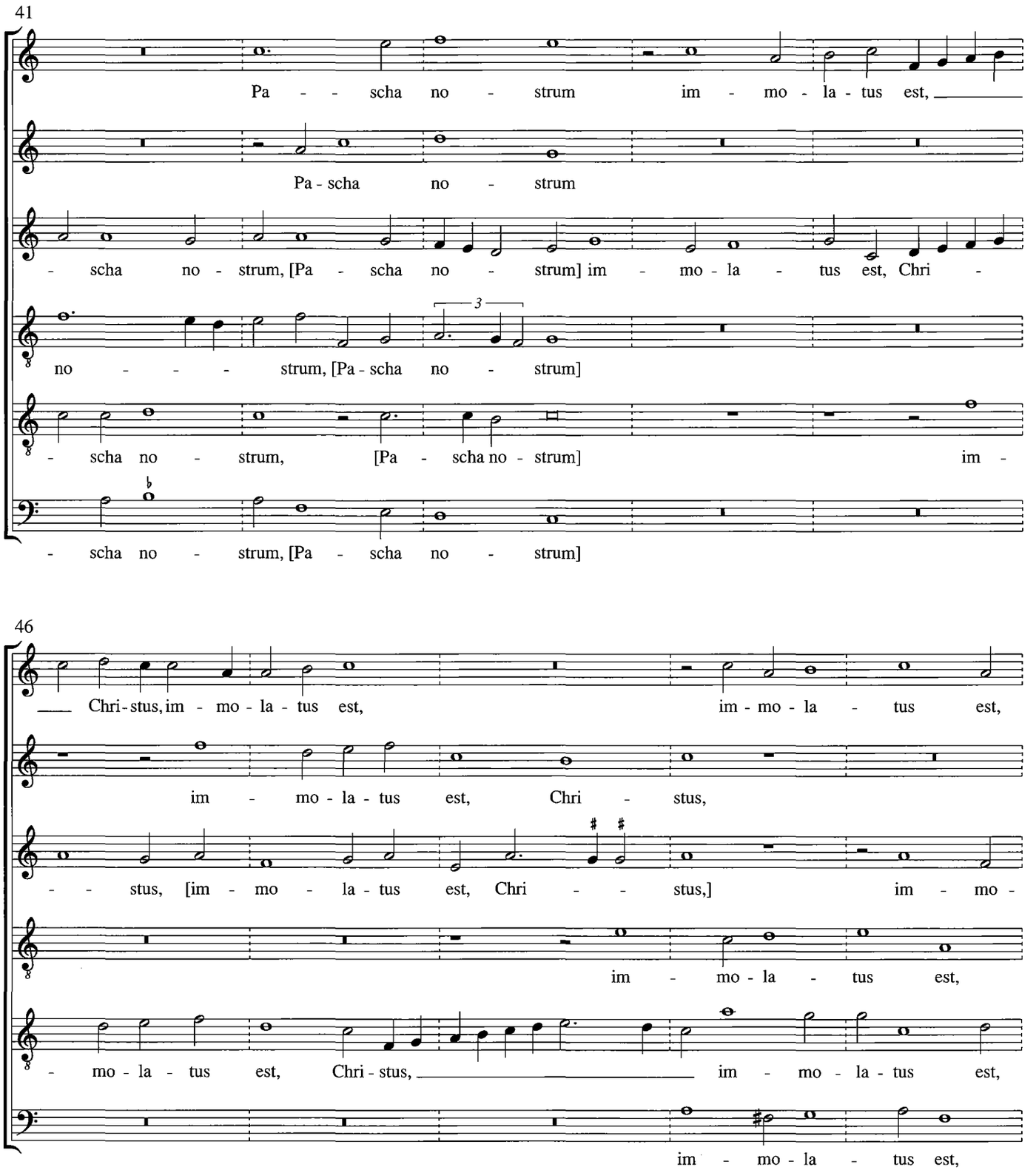


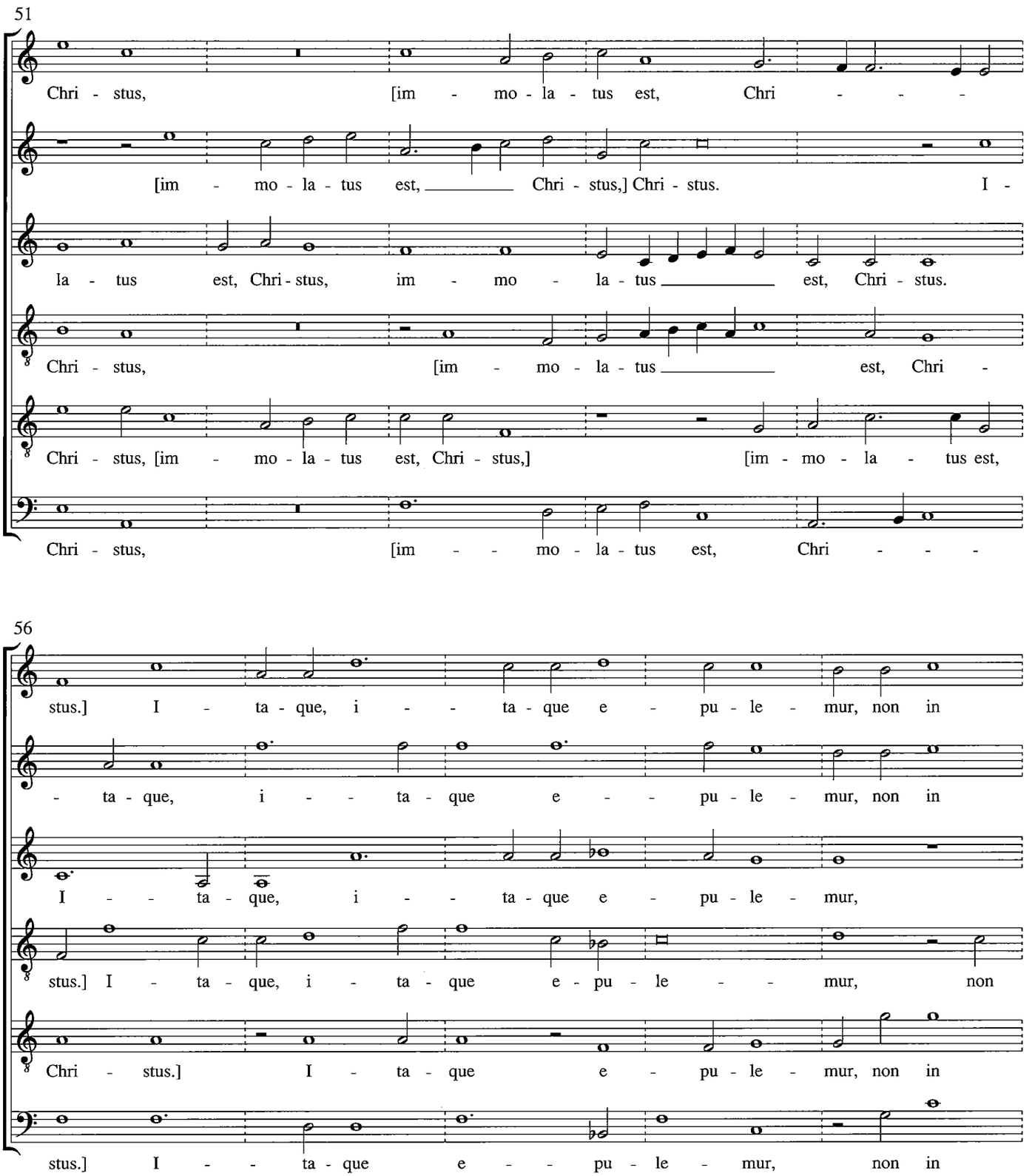

11
ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum,
ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - -
ex - - pur - ga - te ve - tus fer - men - -
ex - -
ex - - pur - ga - te,
ex - -
16
ve - tus fer - men - - - tum, ex - pur -
tum, ex - - pur - ga - - te,
- - tum, fer - men - - - - tum, ve - - tus fer - men -
- pur - ga - te ve - - tus fer - men - tum, fer - men - tum,
ex - - pur - ga - te ve - tus fer -
- pur - ga - te ve - tus fer - men - - tum, [ex - - pur -

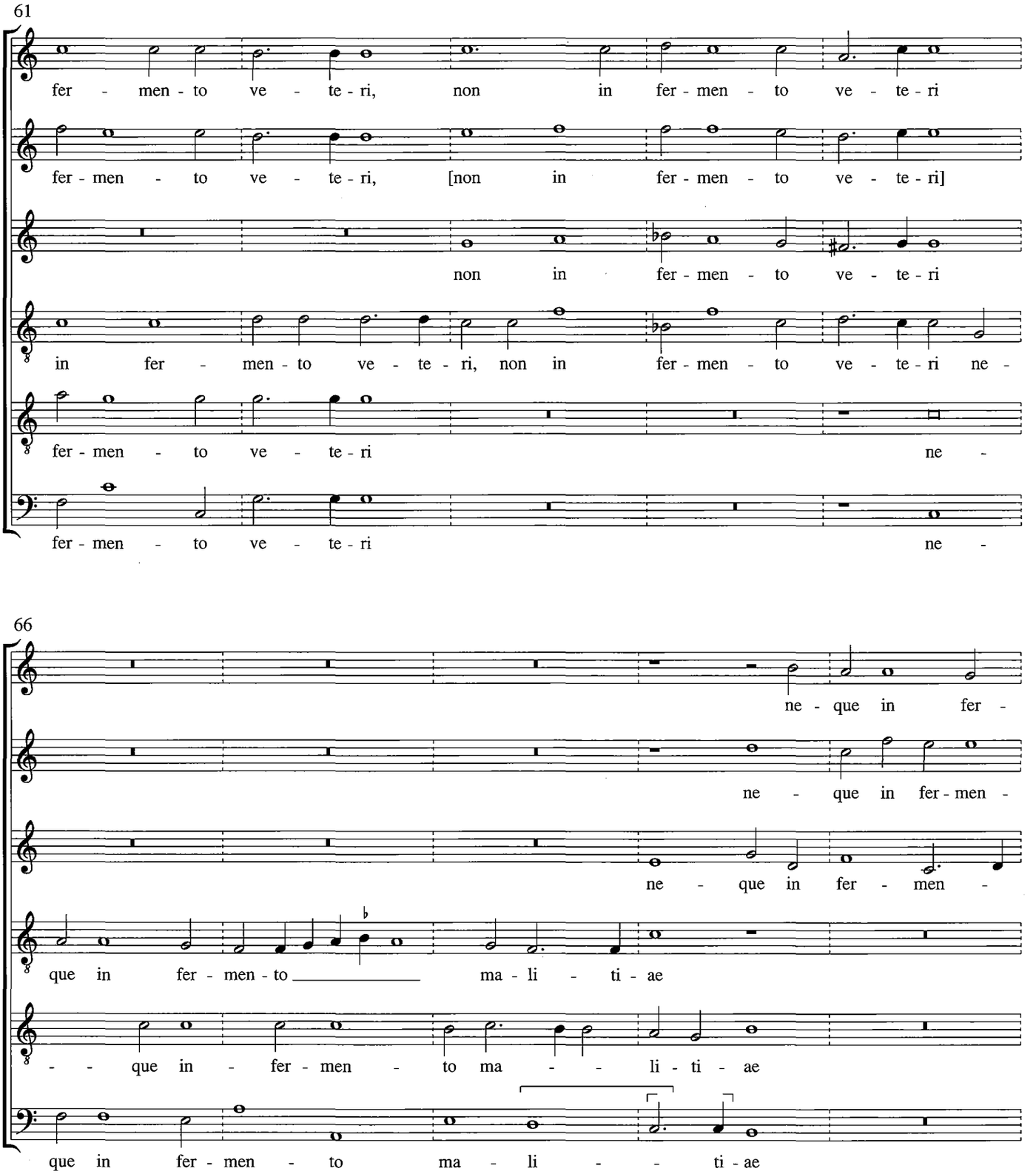

21
ga - te ve - tus fer - men - tum, [ve - tus fer - men - tum,]
ex - - pur - ga - te ve - tus fer - - -
- - tum, [ve - tus fer - - men - tum,] ut si - tis
ve - tus fer - - men - tum, fer - men - tum,
men - tum, ve - tus fer - men - - tum, ut si - tis no - va con - sper -
ga - te ve - tus fer - men - - tum,] ut si - tis
26
ut si - tis no - va con - sper - - si - o
men - tum, ut si - tis no - va con - sper - si - o,
no - va con - sper - si - o, con - sper - si - o,
ut si - - tis no - va con - sper - si - o, con - sper - - - si -
- si - o, [ut si - tis no - va con - sper - si - o]
no - va con - - sper - si - o

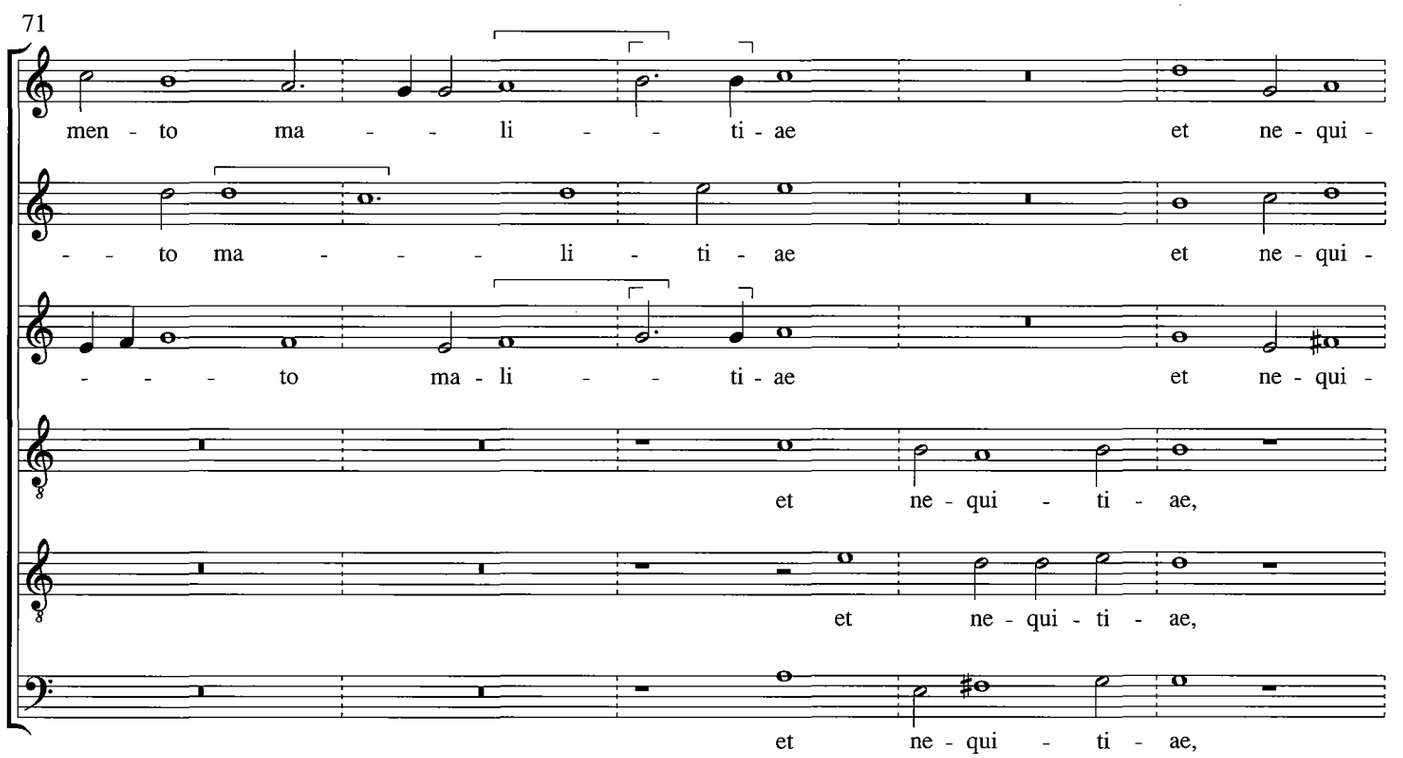

31
sic - ut et e - stis a - zy - mi, [sic - ut et e - stis a -
sic - ut et e - stis a -
sic - ut et e - stis a -
o sic - ut et e - stis a - zy - mi, [sic - ut et e - stis a -
sic - ut et e - stis a - zy - mi, [sic - ut et e - stis a -
sic - ut et e - stis a - zy - mi,

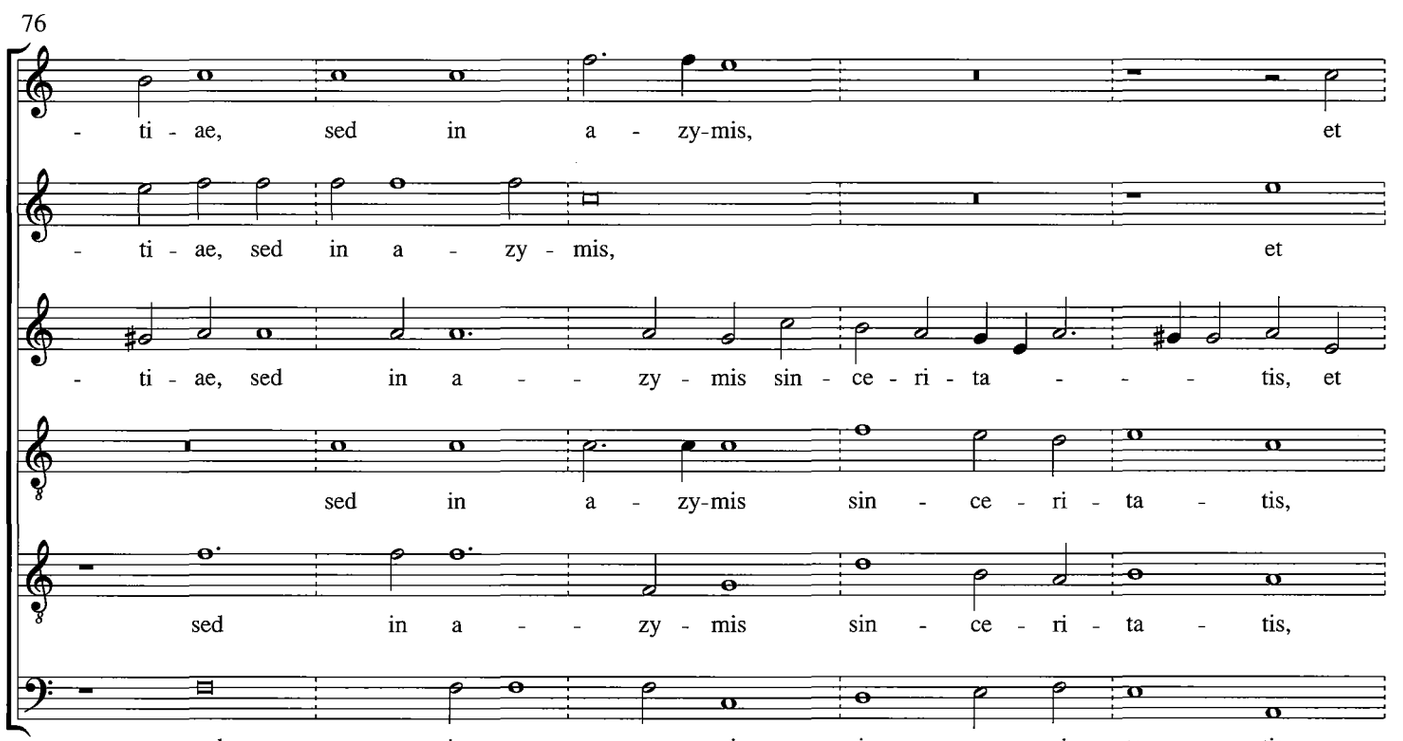

36
- zy - mi;] e - te - nim, e - te - nim
- zy - mi; e - te - nim, e - te - nim
- zy - mi; e - te - nim, e - te - nim Pa -
- zy - mi;] e - te - nim, e - te - nim Pa - scha
- zy - mi;] e - te - nim, e - te - nim Pa -
e - te - nim, e - te - nim Pa -

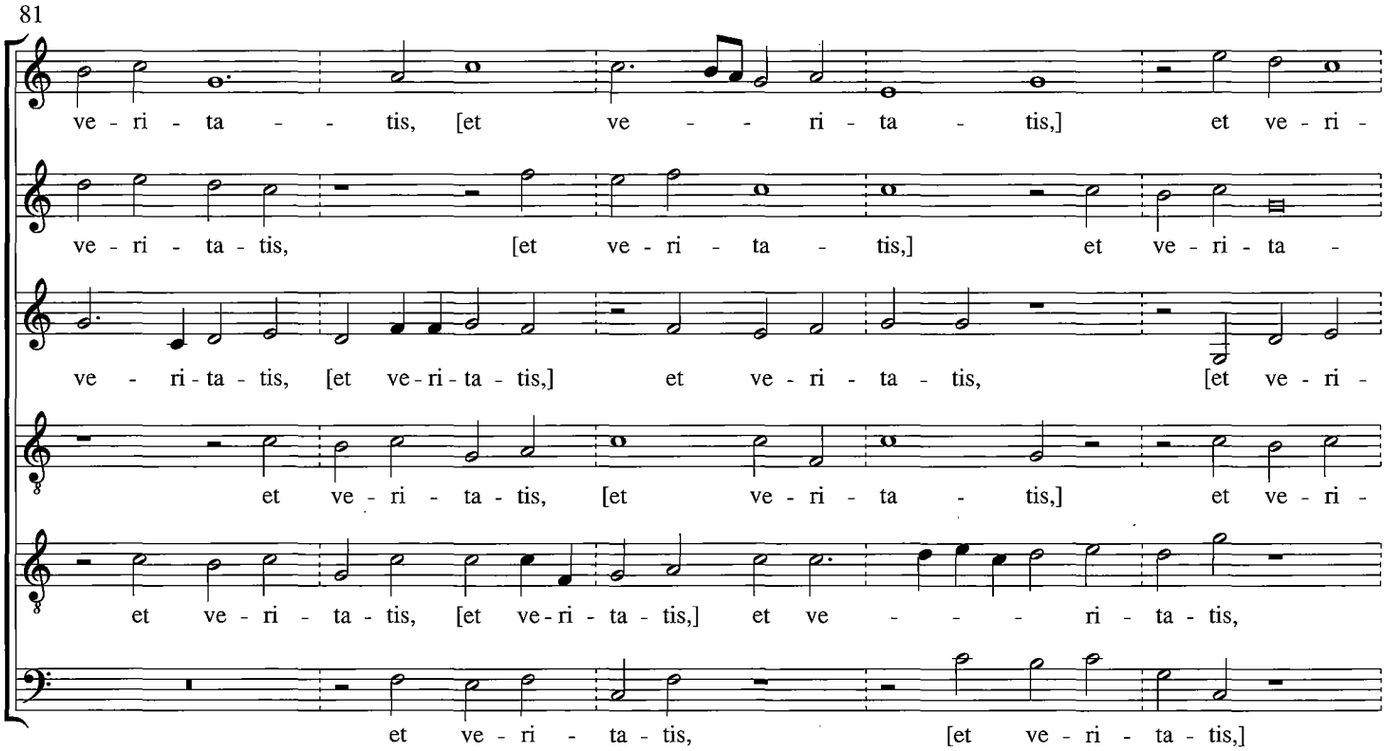

41
Pa - - scha no - strum im - mo - la - tus est,
Pa - scha no - strum
- scha no - strum, [Pa - scha no - strum] im - mo - la - tus est, Chri -
3
no - - - - strum, [Pa - scha no - strum]
- scha no - strum, [Pa - scha no - strum] im -
- scha no - strum, [Pa - scha no - strum]
46
Chri - stus, im - mo - la - tus est, im - mo - la - tus est,
im - mo - la - tus est, Chri - stus,
- - stus, [im - mo - la - tus est, Chri - - stus,] im - mo -
im - mo - la - tus est,
- mo - la - tus est, Chri - stus, im - mo - la - tus est,
im - mo - la - tus est,

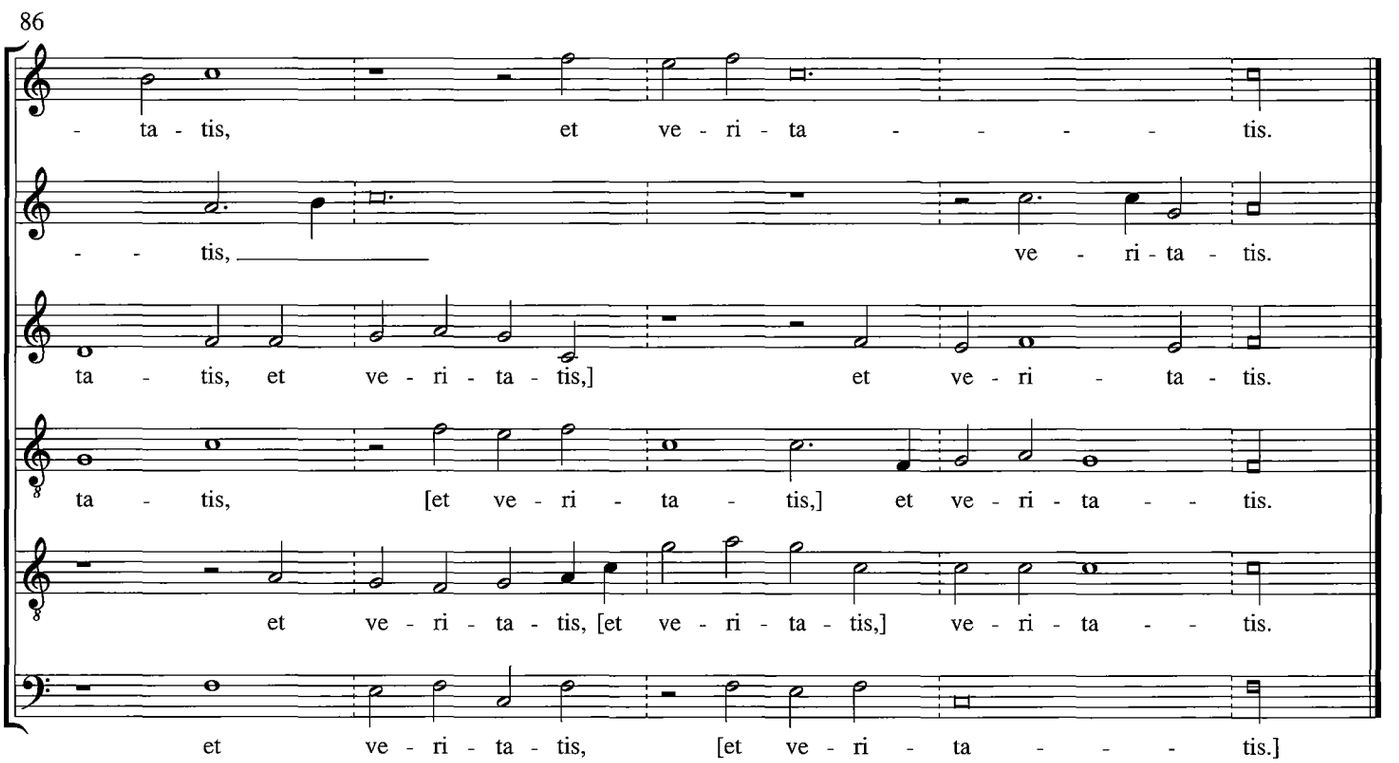

51
Chri - stus, [im - mo - la - tus est, Chri - - -
[im - mo - la - tus est, Chri - stus,] Chri - stus. I -
la - tus est, Chri - stus, im - mo - la - tus est, Chri - stus.
Chri - stus, [im - mo - la - tus est, Chri -
Chri - stus, [im - mo - la - tus est, Chri - stus,] [im - mo - la - tus est,
Chri - stus, [im - - mo - la - tus est, Chri - - -
56
stus.] I - ta - que, i - - ta - que e - pu - le - mur, non in
- ta - que, i - - ta - que e - - pu - le - mur, non in
I - - ta - que, i - - ta - que e - pu - le - mur,
stus.] I - ta - que, i - ta - que e - pu - le - - mur, non
Chri - stus.] I - ta - que e - pu - le - mur, non in
stus.] I - - ta - que e - - pu - le - mur, non in


61
fer - men - to ve - te - ri, non in fer - men - to ve - te - ri
fer - men - to ve - te - ri, [non in fer - men - to ve - te - ri]
non in fer - men - to ve - te - ri
in fer - men - to ve - te - ri, non in fer - men - to ve - te - ri ne -
fer - men - to ve - te - ri ne -
fer - men - to ve - te - ri ne -
66
ne - que in fer -
ne - que in fer - men -
ne - que in fer - men -
que in fer - men - to ma - li - ti - ae
- - que in - fer - men - to ma - - li - ti - ae
que in fer - men - to ma - li - - ti - ae

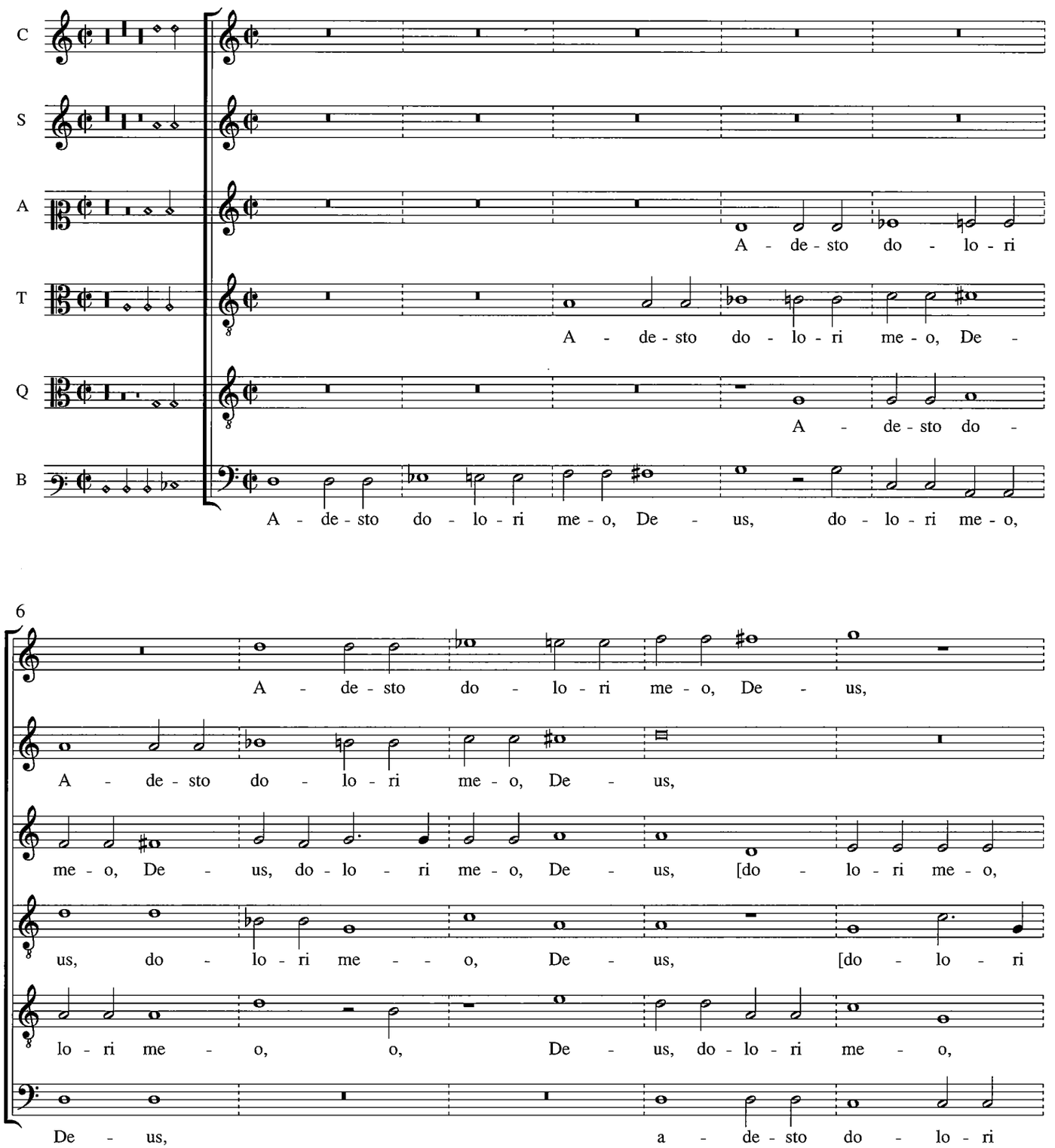

71
men - to ma - - li - - ti - ae et ne - qui -
- - to ma - - - li - ti - ae et ne - qui -
- - - to ma - li - - ti - ae et ne - qui -
et ne - qui - ti - ae,
et ne - qui - ti - ae,
et ne - qui - ti - ae,

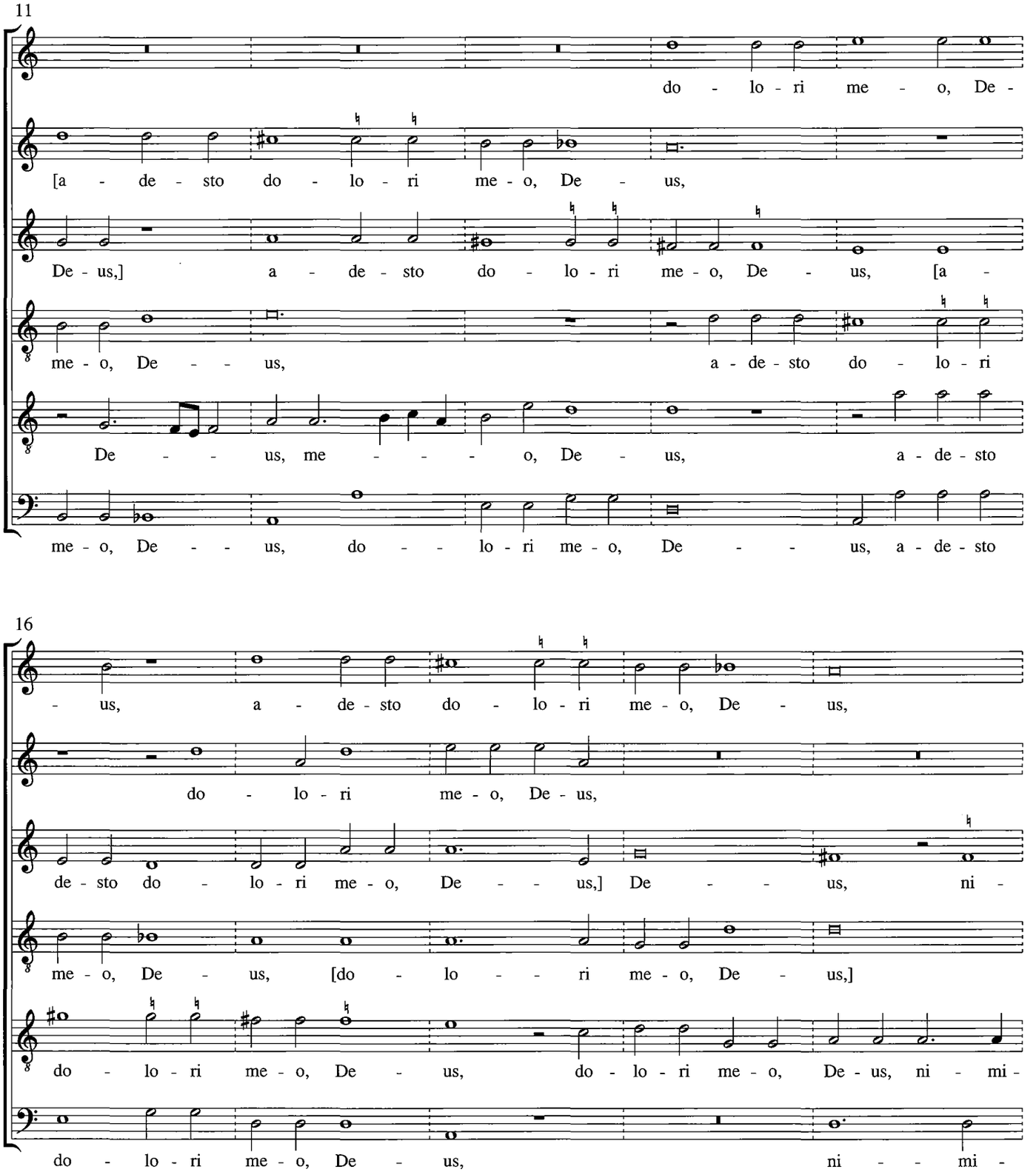

76
- ti - ae, sed in a - zy-mis, et
- ti - ae, sed in a - zy - mis, et
- ti - ae, sed in a - - zy - mis sin - ce - ri - ta - - - tis, et
sed in a - zy-mis sin - ce - ri - ta - tis,
sed in a - - zy - mis sin - ce - ri - ta - tis,
sed in a - zy - mis sin - ce - ri - ta - tis,

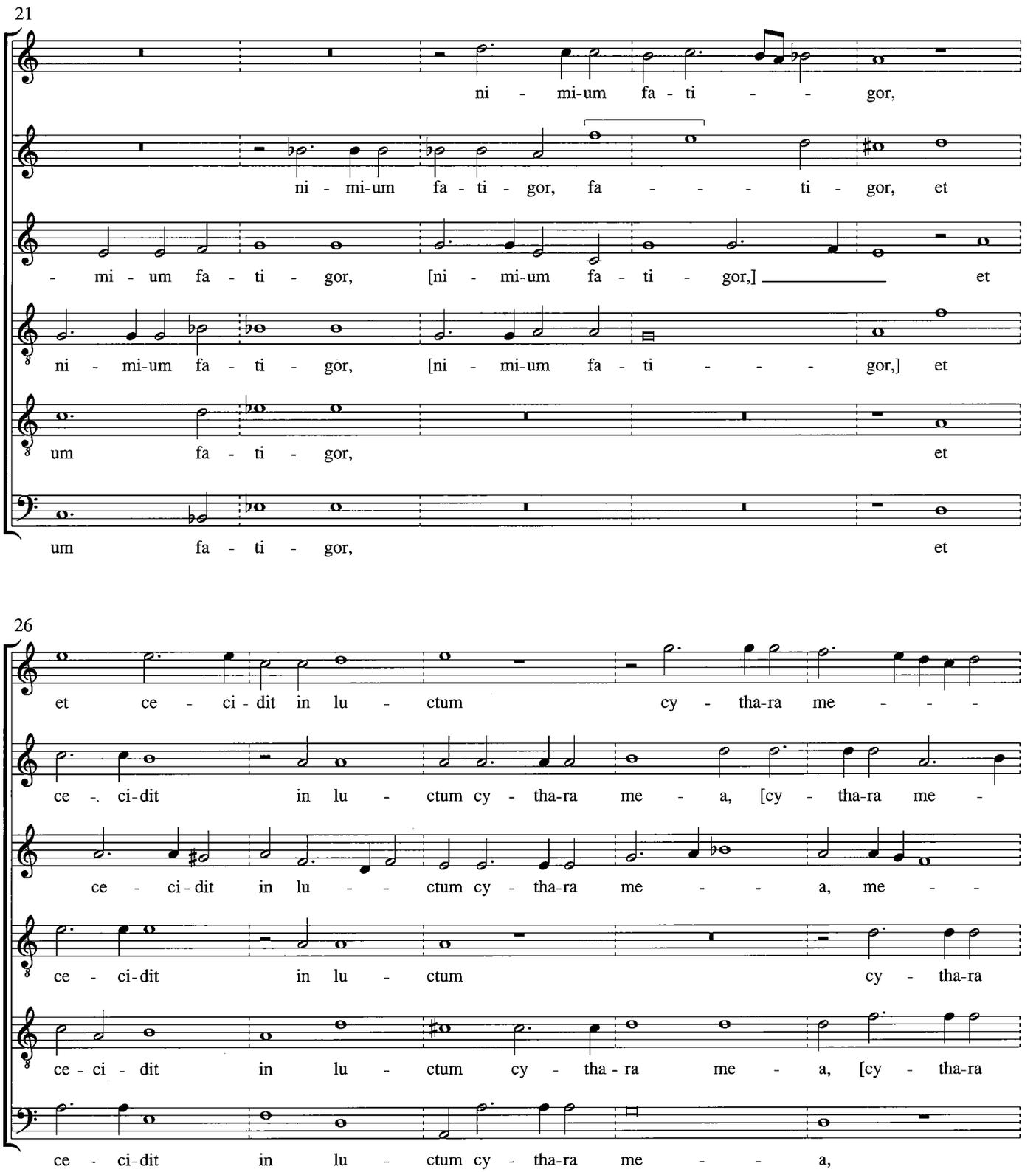

81
ve - ri - ta - - tis, [et ve - - ri - ta - tis,] et ve - ri -
ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,] et ve - ri - ta -
ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,] et ve - ri - ta - tis, [et ve - ri -
et ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,] et ve - ri -
et ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,] et ve - - - ri - ta - tis,
et ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,]

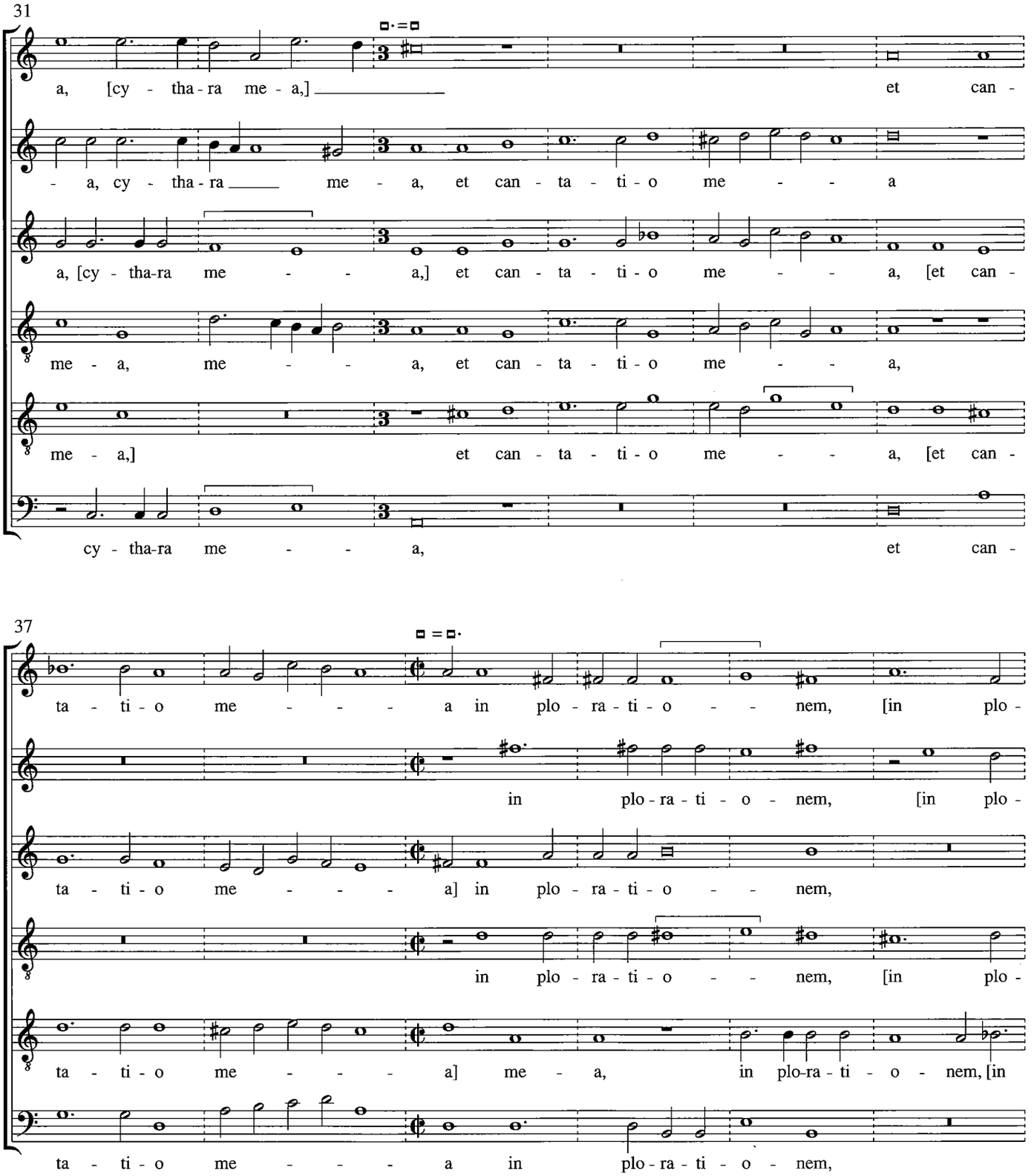

86
- ta - tis, et ve - ri - ta - - - - tis.
- - tis, ve - ri - ta - tis.
ta - tis, et ve - ri - ta - tis,] et ve - ri - ta - tis.
ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,] et ve - ri - ta - - tis.
et ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - tis,] ve - ri - ta - - tis.
et ve - ri - ta - tis, [et ve - ri - ta - - - - tis.]

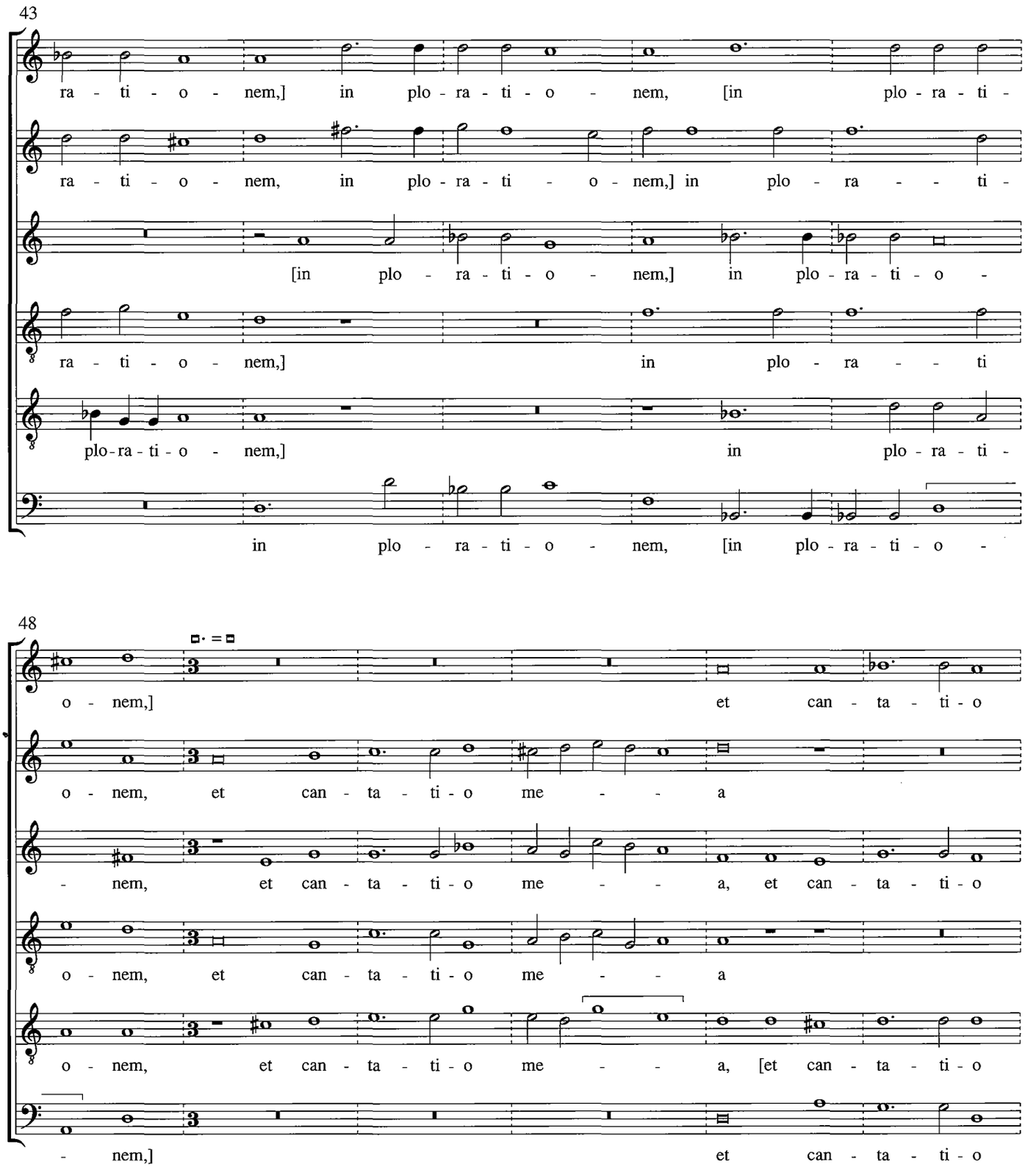
Adesto dolori meo

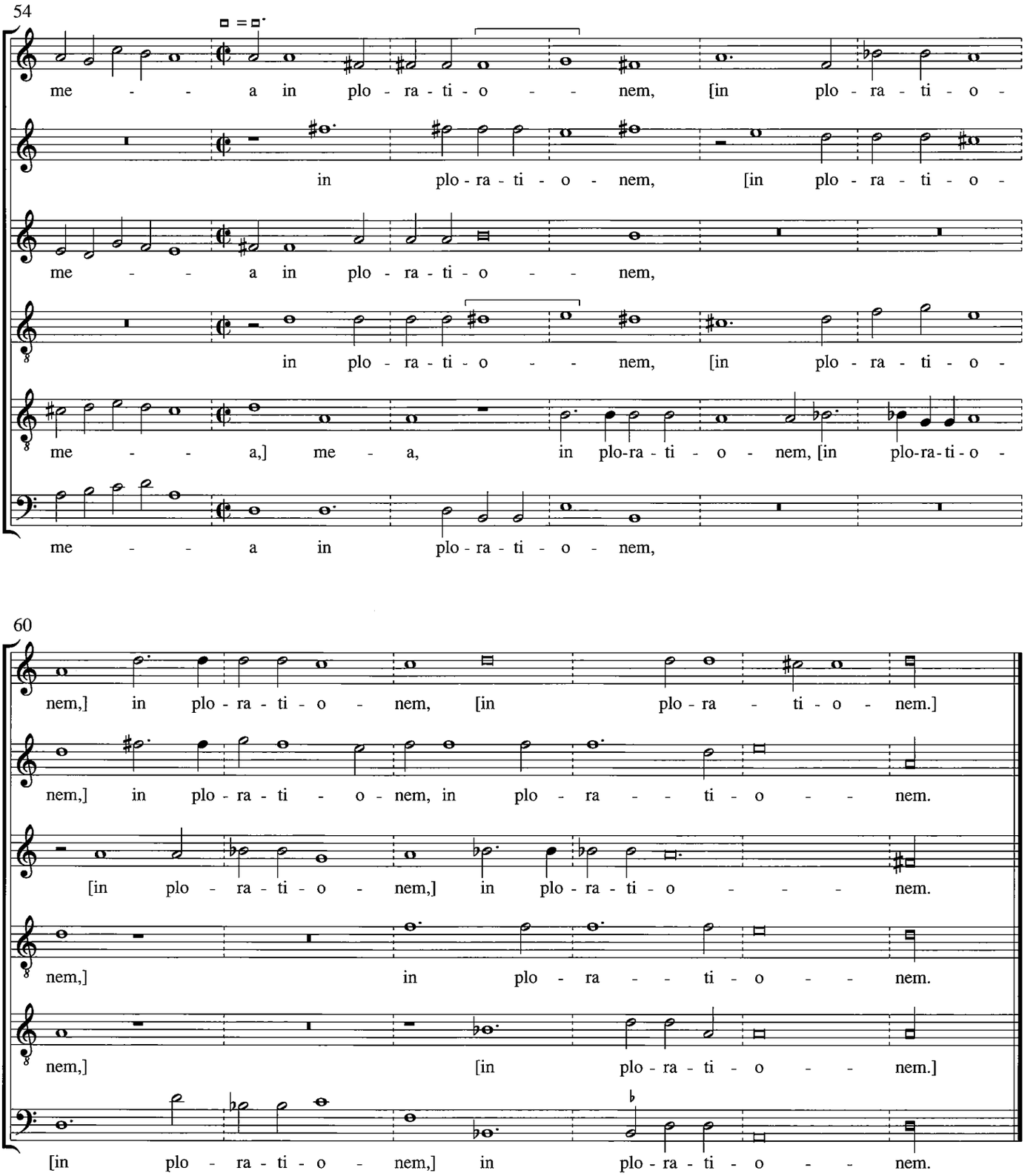



11
do - lo - ri me - o, De -
[a - de - sto do - lo - ri me - o, De - us,
De - us,] a - de - sto do - lo - ri me - o, De - us, [a -
me - o, De - - us, a - de - sto do - lo - ri
De - - us, me - - - o, De - us, a - de - sto
me - o, De - - us, do - - lo - ri me - o, De - - us, a - de - sto
16
- us, a - de - sto do - lo - ri me - o, De - us,
do - lo - ri me - o, De - us,
de - sto do - lo - ri me - o, De - - us,] De - - us, ni -
me - o, De - us, [do - lo - - ri me - o, De - us,]
do - lo - ri me - o, De - us, do - lo - ri me - o, De - us, ni - mi -
do - lo - ri me - o, De - us, ni - - mi -

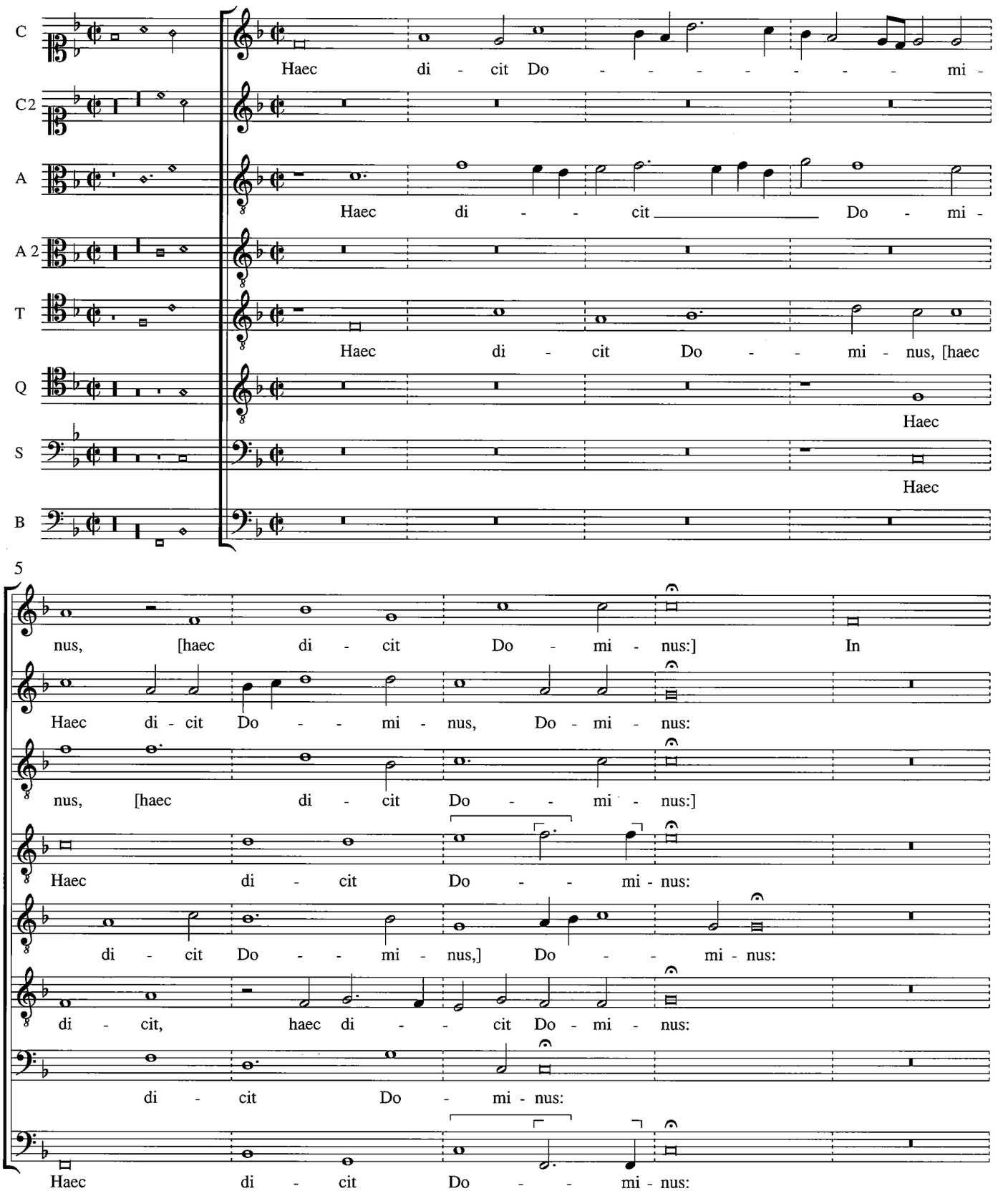

21
ni - mi-um fa - ti - - gor,
ni - mi-um fa - ti - gor, fa - - - - ti - gor, et
- mi - um fa - ti - gor, [ni - mi-um fa - ti - gor,] et
ni - mi-um fa - ti - gor, [ni - mi-um fa - ti - - - gor,] et
um fa - ti - gor, et
um fa - ti - gor, et
26
et ce - ci - dit in lu - ctum cy - tha-ra me - - -
ce - ci-dit in lu - ctum cy - tha-ra me - a, [cy - tha-ra me -
ce - ci-dit in lu - - ctum cy - tha-ra me - - - a, me - -
ce - ci-dit in lu - ctum cy - tha-ra
ce - ci - dit in lu - ctum cy - tha - ra me - a, [cy - tha-ra
ce - ci-dit in lu - ctum cy - tha-ra me - - - a,

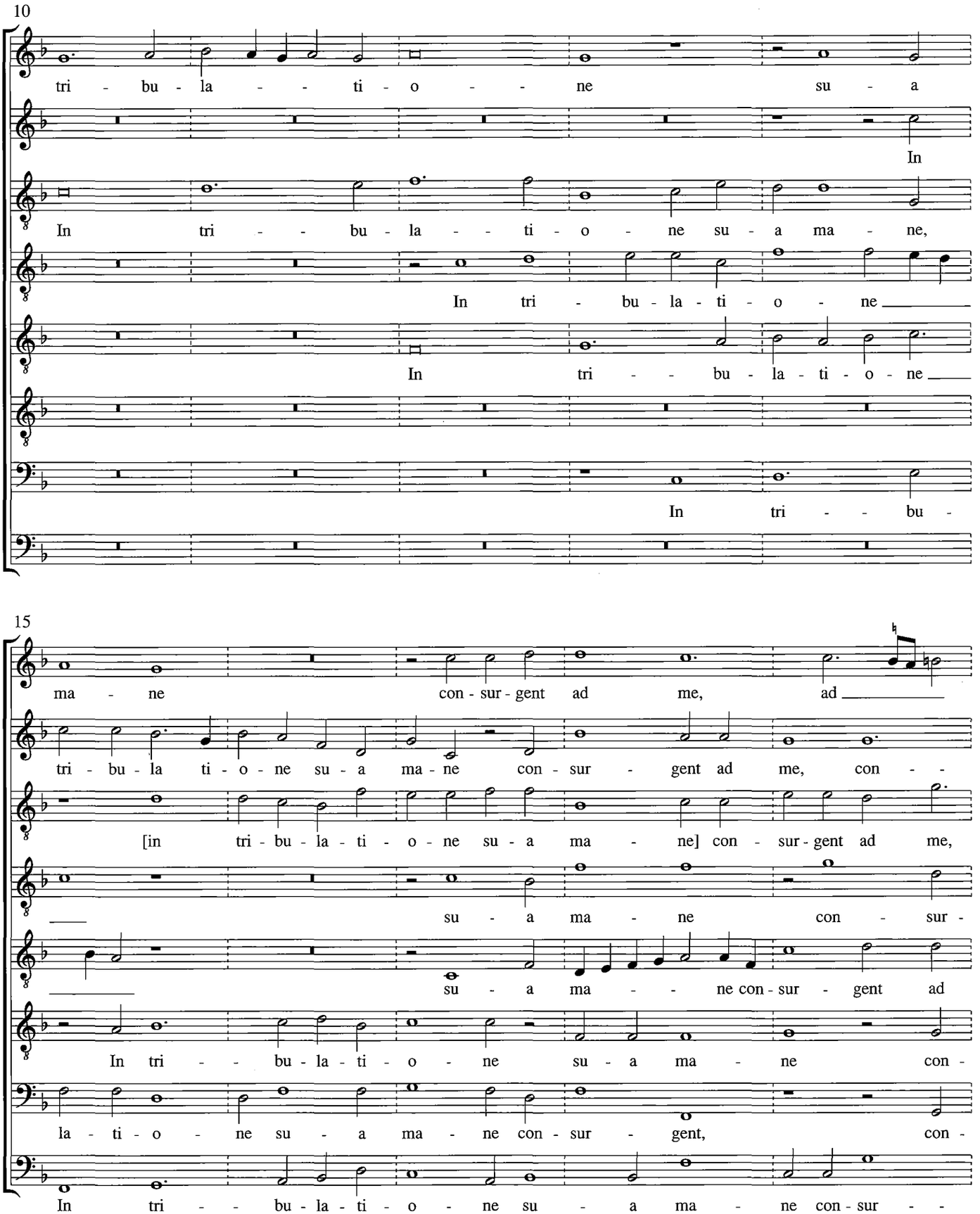

31
a, [cy - tha - ra me - a,] et can -
- a, cy - tha - ra me - a, et can - ta - ti - o me - - a
a, [cy - tha-ra me - - a,] et can - ta - ti - o me - - a, [et can -
me - a, me - - a, et can - ta - ti - o me - - a,
me - a,] et can - ta - ti - o me - - a, [et can -
cy - tha-ra me - - a, et can -
37
ta - ti - o me - - - a in plo - ra - ti - o - - nem, [in plo -
in plo - ra - ti - o - nem, [in plo -
ta - ti - o me - - - a] in plo - ra - ti - o - - nem,
in plo - ra - ti - o - - nem, [in plo -
ta - ti - o me - - - a] me - a, in plo-ra - ti - o - nem, [in
ta - ti - o me - - - a in plo - ra - ti - o - nem,

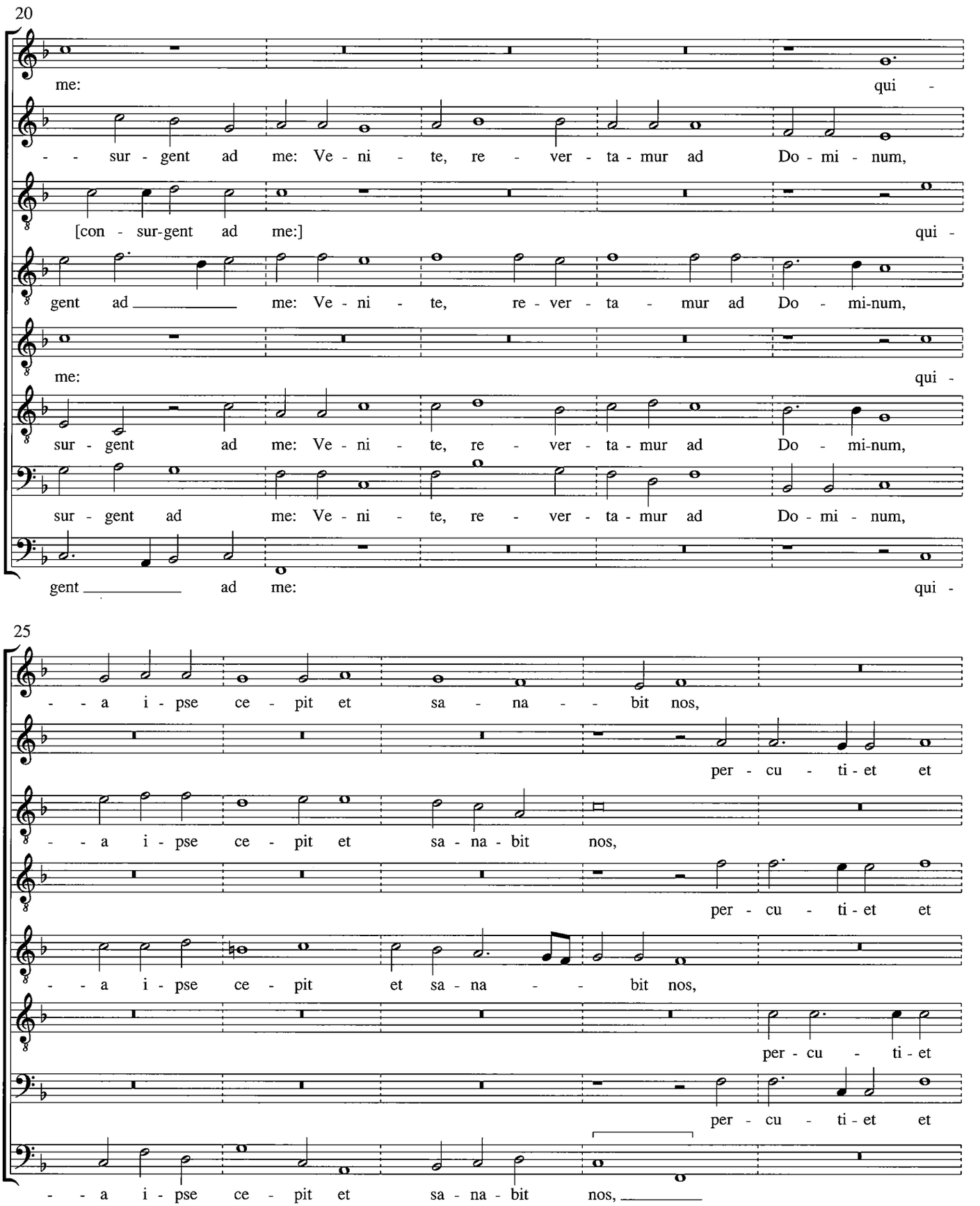

43
ra - ti - o - nem,] in plo - ra - ti - o - nem, [in plo - ra - ti -
ra - ti - o - nem, in plo - ra - ti - o - nem,] in plo - ra - - ti -
[in plo - ra - ti - o - nem,] in plo - ra - ti - o -
ra - ti - o - nem,] in plo - ra - - ti
plo-ra - ti - o - nem,] in plo - ra - ti -
in plo - ra - ti - o - nem, [in plo - ra - ti - o -
48
o - nem,] et can - ta - ti - o
o - nem, et can - ta - ti - o me - - a
- nem, et can - ta - ti - o me - - a, et can - ta - ti - o
o - nem, et can - ta - ti - o me - - a
o - nem, et can - ta - ti - o me - - a, [et can - ta - ti - o
- nem,] et can - ta - ti - o

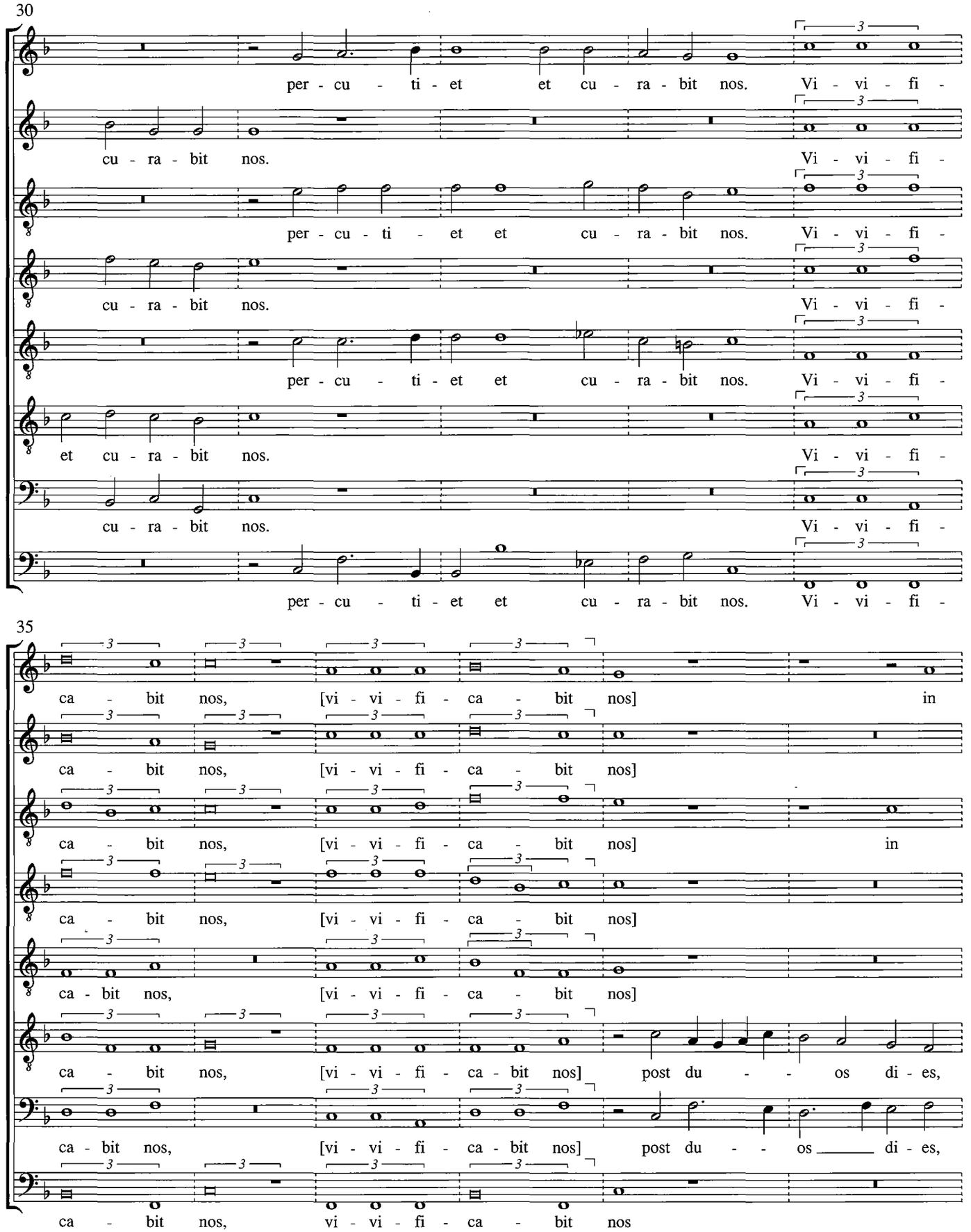

54
me - - - a in plo - ra - ti - o - - - nem, [in plo - ra - ti - o -
in plo - ra - ti - o - nem, [in plo - ra - ti - o -
me - - - a in plo - ra - ti - o - - - nem,
in plo - ra - ti - o - - - nem, [in plo - ra - ti - o -
me - - - a,] me - a, in plo-ra - ti - o - nem, [in plo-ra-ti-o -
me - - - a in plo - ra - ti - o - nem,
60
nem,] in plo - ra - ti - o - nem, [in plo - ra - ti - o - nem.]
nem,] in plo - ra - ti - o - nem, in plo - ra - - ti - o - - nem.
[in plo - ra - ti - o - nem,] in plo - ra - ti - o - - - nem.
nem,] in plo - ra - - ti - o - - nem.
nem,] [in plo - ra - ti - o - - nem.]
[in plo - ra - ti - o - nem,] in plo - ra - ti - o - - nem.

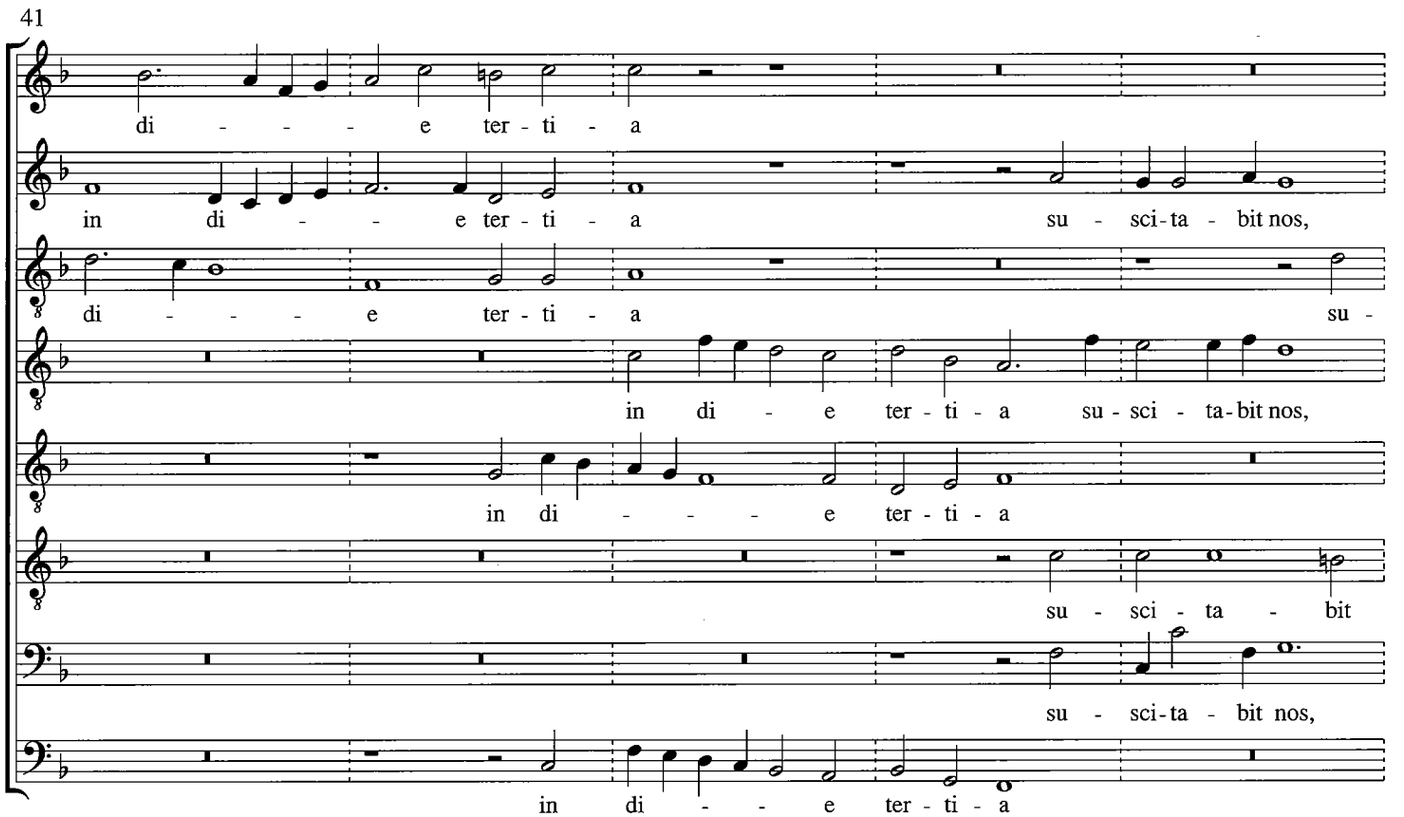
Haec dicit Dominus

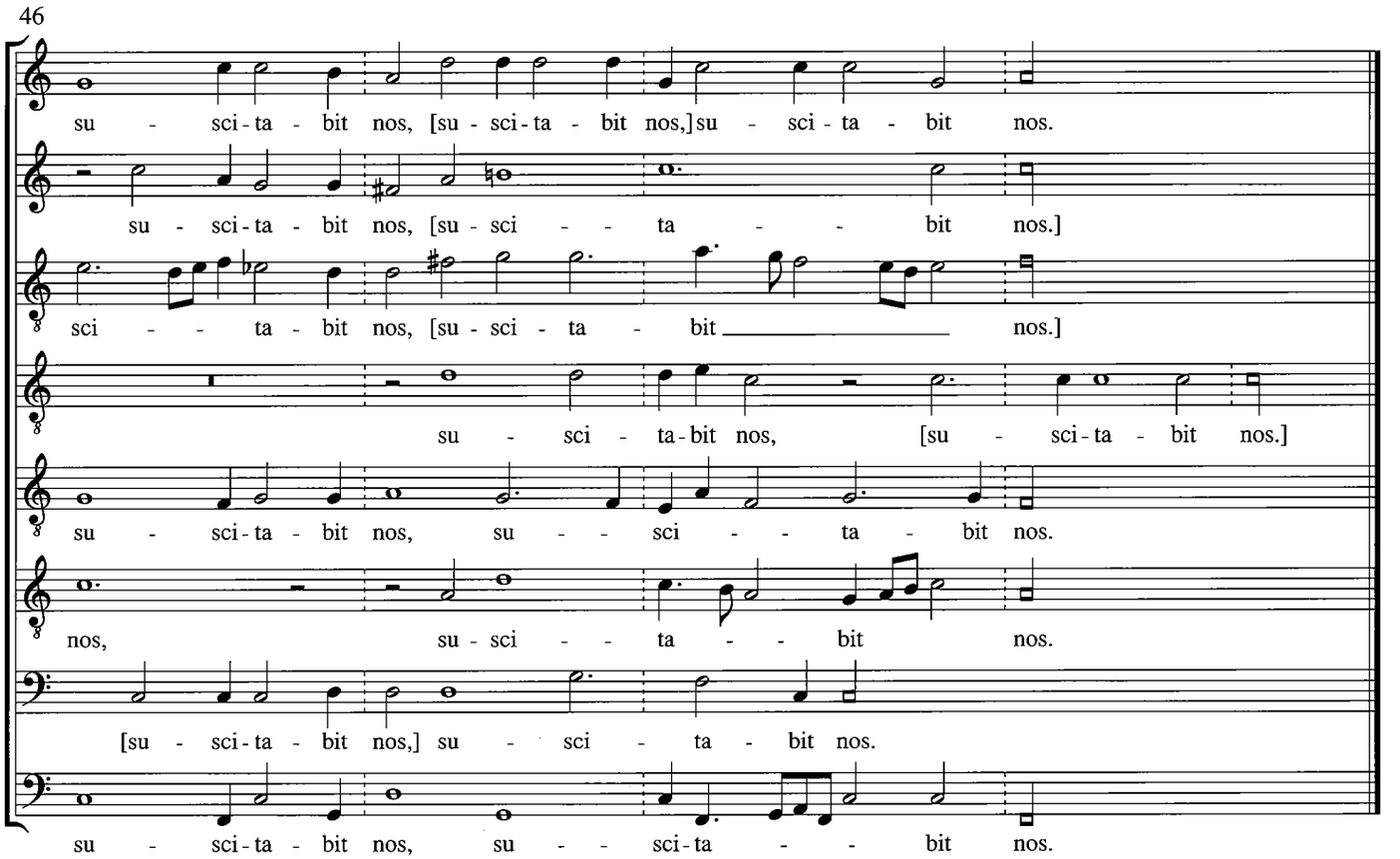



10
tri - bu - la - - ti - o - - ne su - a
In
In tri - - bu - la - - ti - o - ne su - a ma - ne,
In tri - bu - la - ti - o - ne
In tri - - bu - la - ti - o - ne
In tri - - bu -
15
ma - ne con - sur - gent ad me, ad
tri - bu - la ti - o - ne su - a ma - ne con - sur - gent ad me, con - -
[in tri - bu - la - ti - o - ne su - a ma - ne] con - sur - gent ad me,
su - a ma - ne con - sur -
su - a ma - - ne con - sur - gent ad
In tri - - bu - la - ti - o - ne su - a ma - ne con -
la - ti - o - ne su - a ma - ne con - sur - gent, con -
In tri - - bu - la - ti - o - ne su - a ma - ne con - sur - -

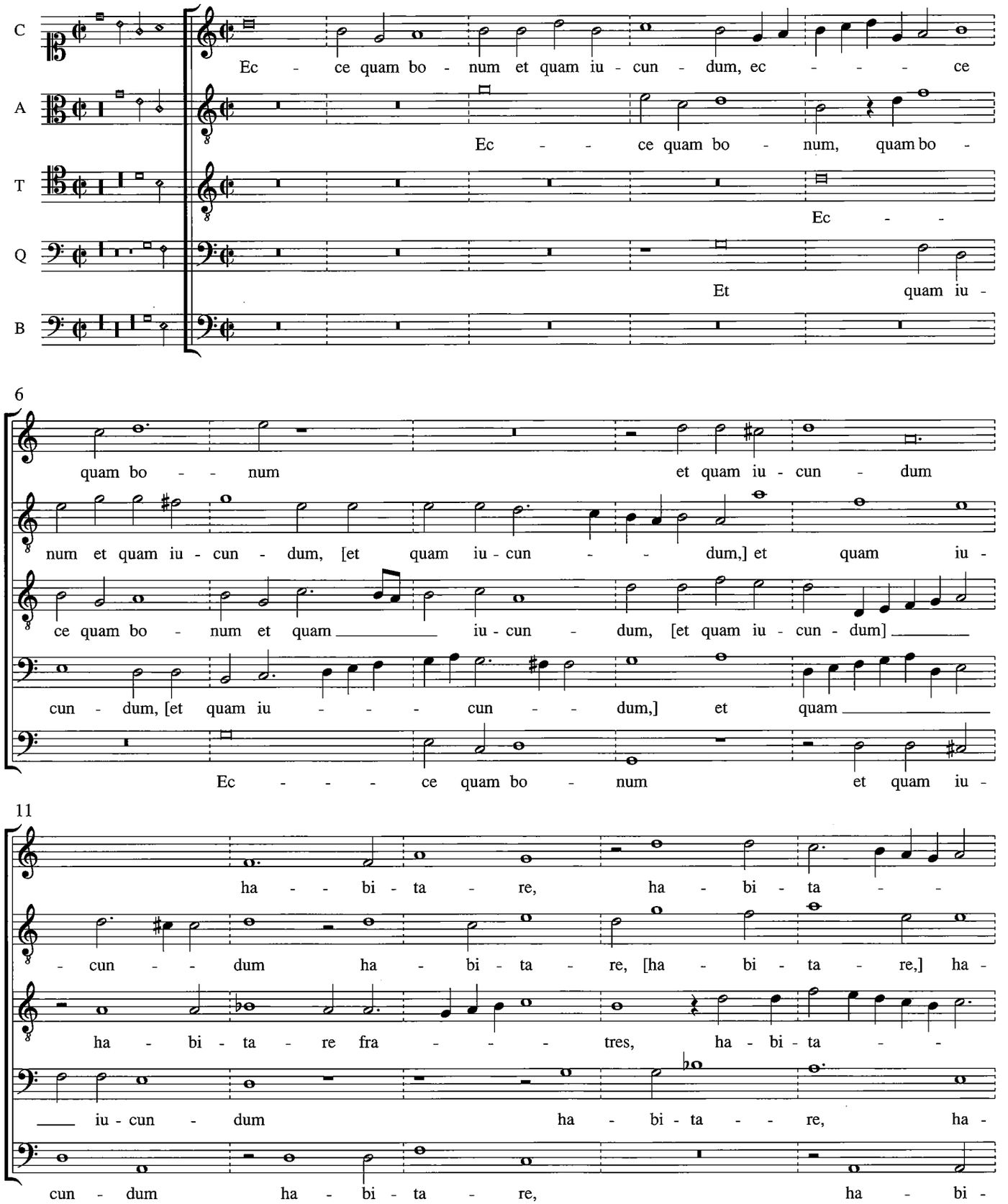

20
me:
qui -
- - sur - gent ad me: Ve - ni - te, re - ver - ta - mur ad Do - mi - num,
[con - sur-gent ad me:]
qui -
gent ad _____ me: Ve - ni - te, re - ver - ta - mur ad Do - mi-num,
me:
qui -
sur - gent ad me: Ve - ni - te, re - ver - ta - mur ad Do - mi-num,
sur - gent ad me: Ve - ni - te, re - ver - ta - mur ad Do - mi - num,
gent _____ ad me:
qui -
25
- - a i - pse ce - pit et sa - na - - bit nos,
per - cu - ti - et et
- - a i - pse ce - pit et sa - na - bit nos,
per - cu - ti - et et
- - a i - pse ce - pit et sa - na - - bit nos,
per - cu - ti - et
per - cu - ti - et et
- - a i - pse ce - pit et sa - na - bit nos, _____

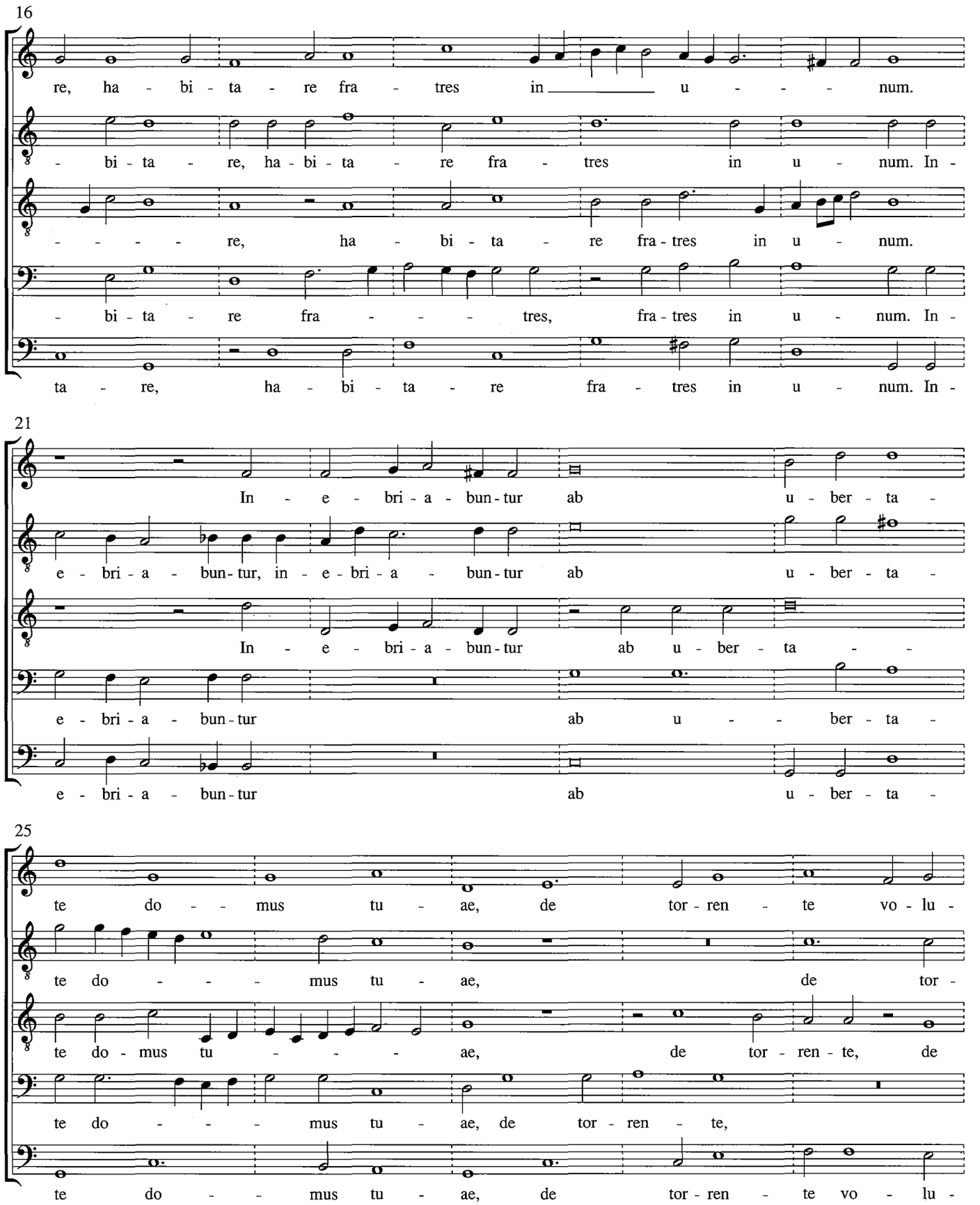

30
per - cu - ti - et et cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
per - cu - ti - et et cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
per - cu - ti - et et cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
et cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
per - cu - ti - et et cu - ra - bit nos. Vi - vi - fi -
35
ca - bit nos, [vi - vi - fi - ca - bit nos] in
ca - bit nos, [vi - vi - fi - ca - bit nos]
ca - bit nos, [vi - vi - fi - ca - bit nos] in
ca - bit nos, [vi - vi - fi - ca - bit nos]
ca - bit nos, [vi - vi - fi - ca - bit nos] post du - - os di - es,
ca - bit nos, [vi - vi - fi - ca - bit nos] post du - - os di - es,
ca - bit nos, vi - vi - fi - ca - bit nos

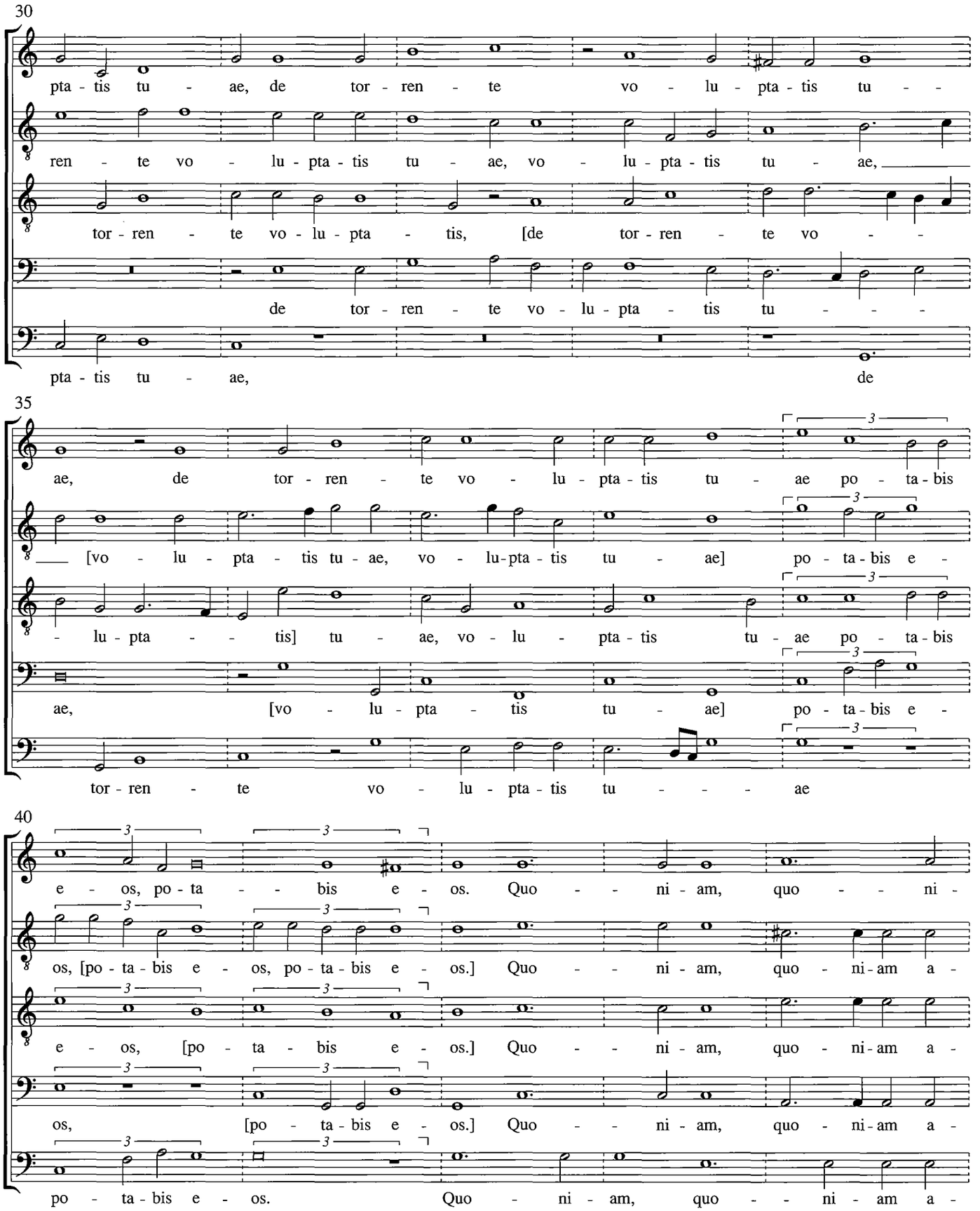

41
di - - - - e ter - ti - a
in di - - - e ter - ti - a su - sci - ta - bit nos,
di - - - - e ter - ti - a su -
in di - e ter - ti - a su - sci - ta - bit nos,
in di - - - - e ter - ti - a
su - sci - ta - bit
su - sci - ta - bit nos,
in di - - - e ter - ti - a

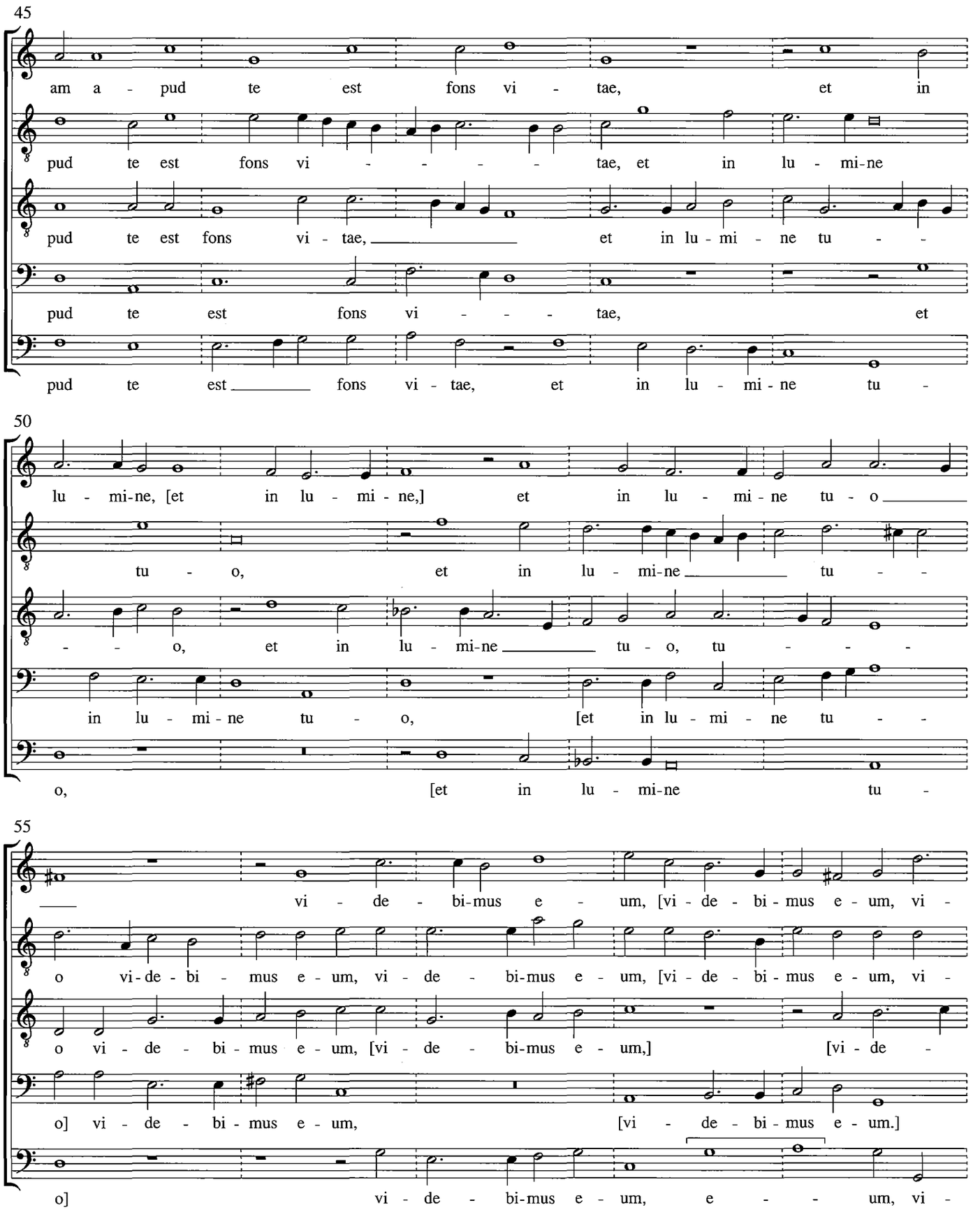

46
su - sci - ta - bit nos, [su - sci - ta - bit nos,] su - sci - ta - bit nos.
su - sci - ta - bit nos, [su - sci - - ta - - bit nos.]
sci - - ta - bit nos, [su - sci - ta - bit nos.]
su - sci - ta - bit nos, [su - sci - ta - bit nos.]
su - sci - ta - bit nos, su - - sci - - ta - bit nos.
nos, su - sci - - ta - - bit nos.
[su - sci - ta - bit nos,] su - sci - ta - bit nos.
su - sci - ta - bit nos, su - - sci - ta - - bit nos.

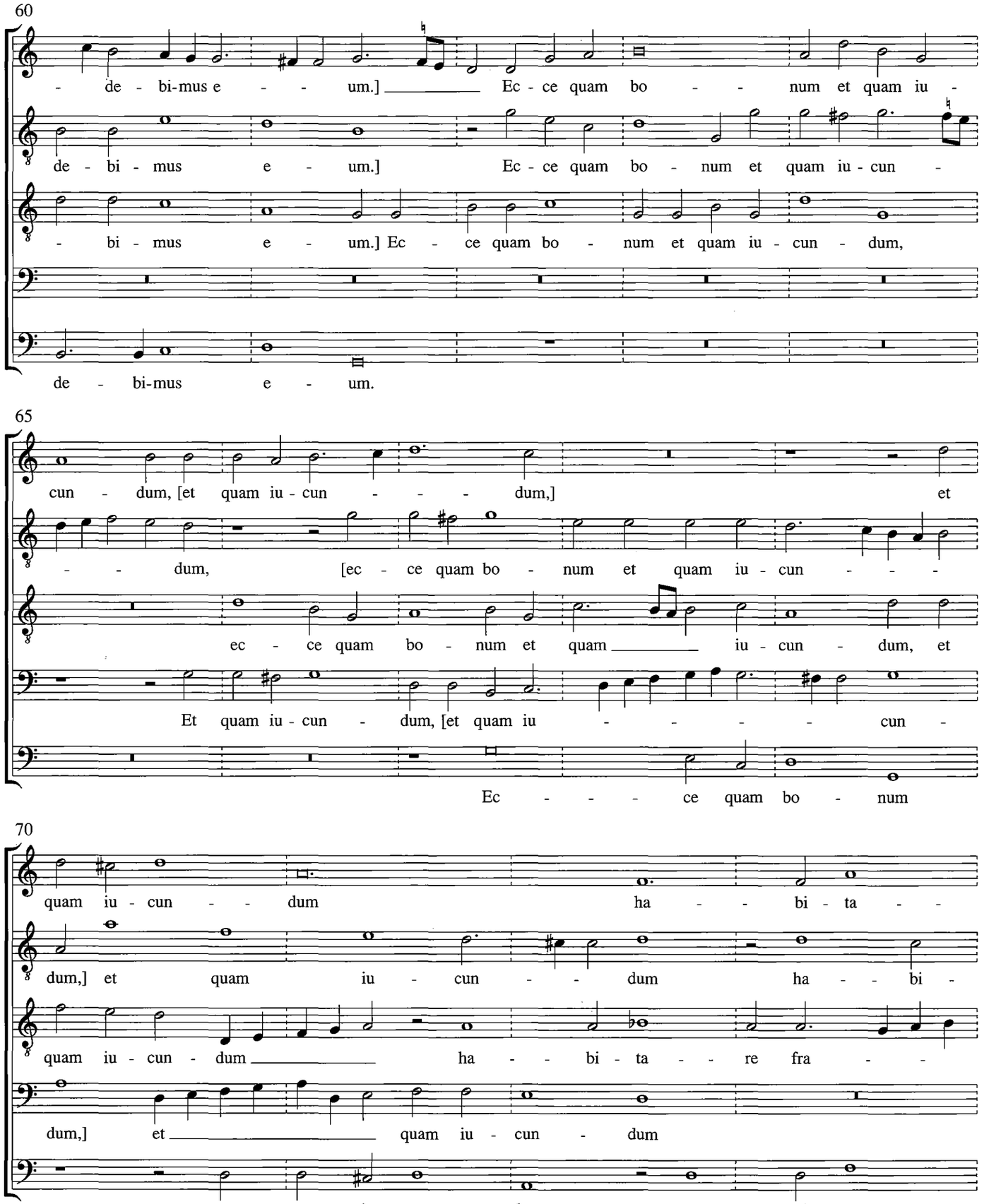
Ecce quam bonum

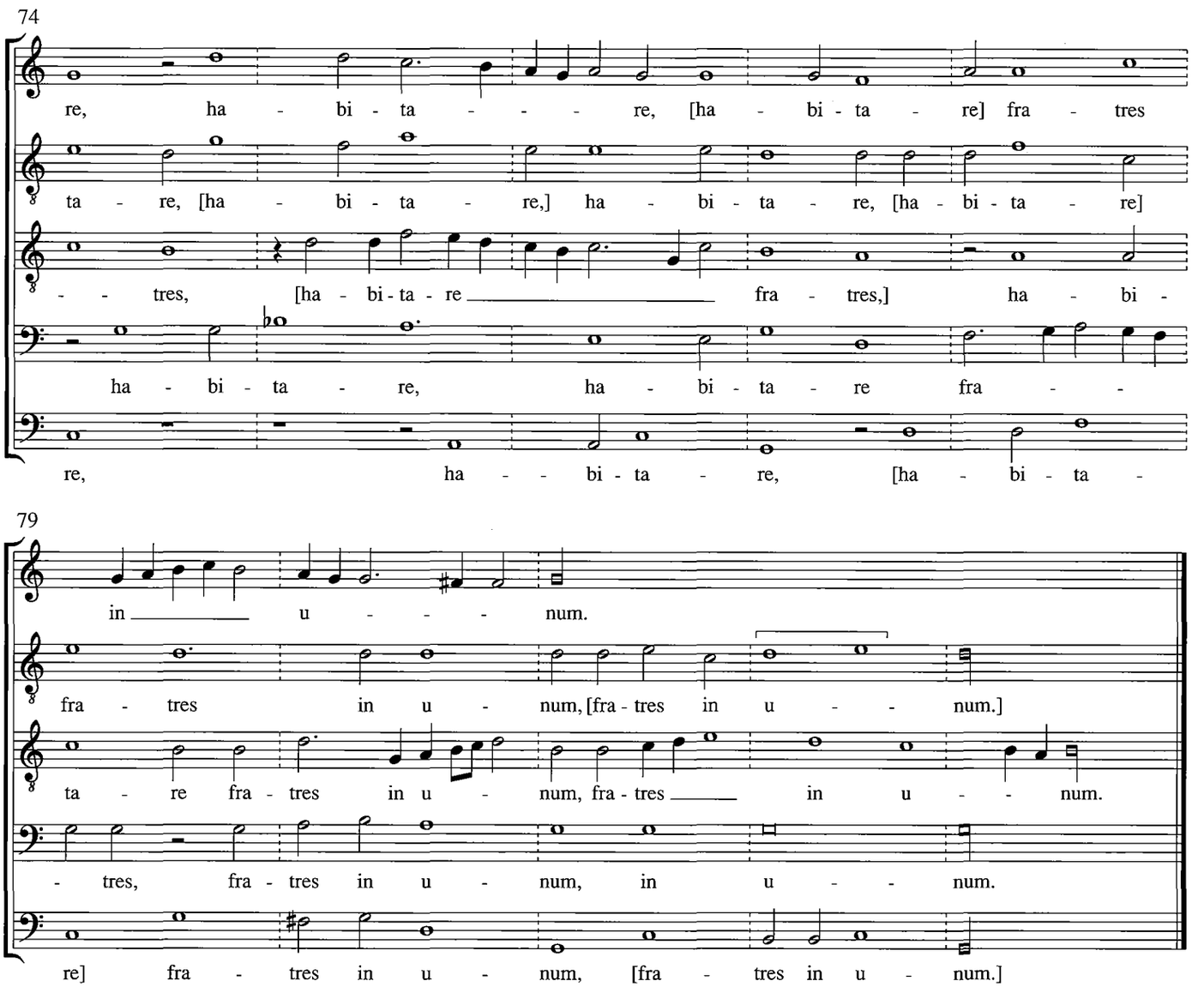



16
re, ha - bi - ta - re fra - tres in u - num.
- bi - ta - re, ha - bi - ta - re fra - tres in u - num. In -
- - - - re, ha - bi - ta - re fra - tres in u - num.
- bi - ta - re fra - - - tres, fra - tres in u - num. In -
ta - re, ha - bi - ta - re fra - tres in u - num. In -
21
In - e - bri - a - bun - tur ab u - ber - ta -
e - bri - a - bun - tur, in - e - bri - a - bun - tur ab u - ber - ta -
In - e - bri - a - bun - tur ab u - ber - ta - -
e - bri - a - bun - tur ab u - - ber - ta -
e - bri - a - bun - tur ab u - ber - ta -
25
te do - - mus tu - ae, de tor - ren - te vo - lu -
te do - - - - mus tu - ae, de tor -
te do - mus tu - - - - ae, de tor - ren - te, de
te do - - - - mus tu - ae, de tor - ren - te,
te do - - - mus tu - ae, de tor - ren - te vo - lu -

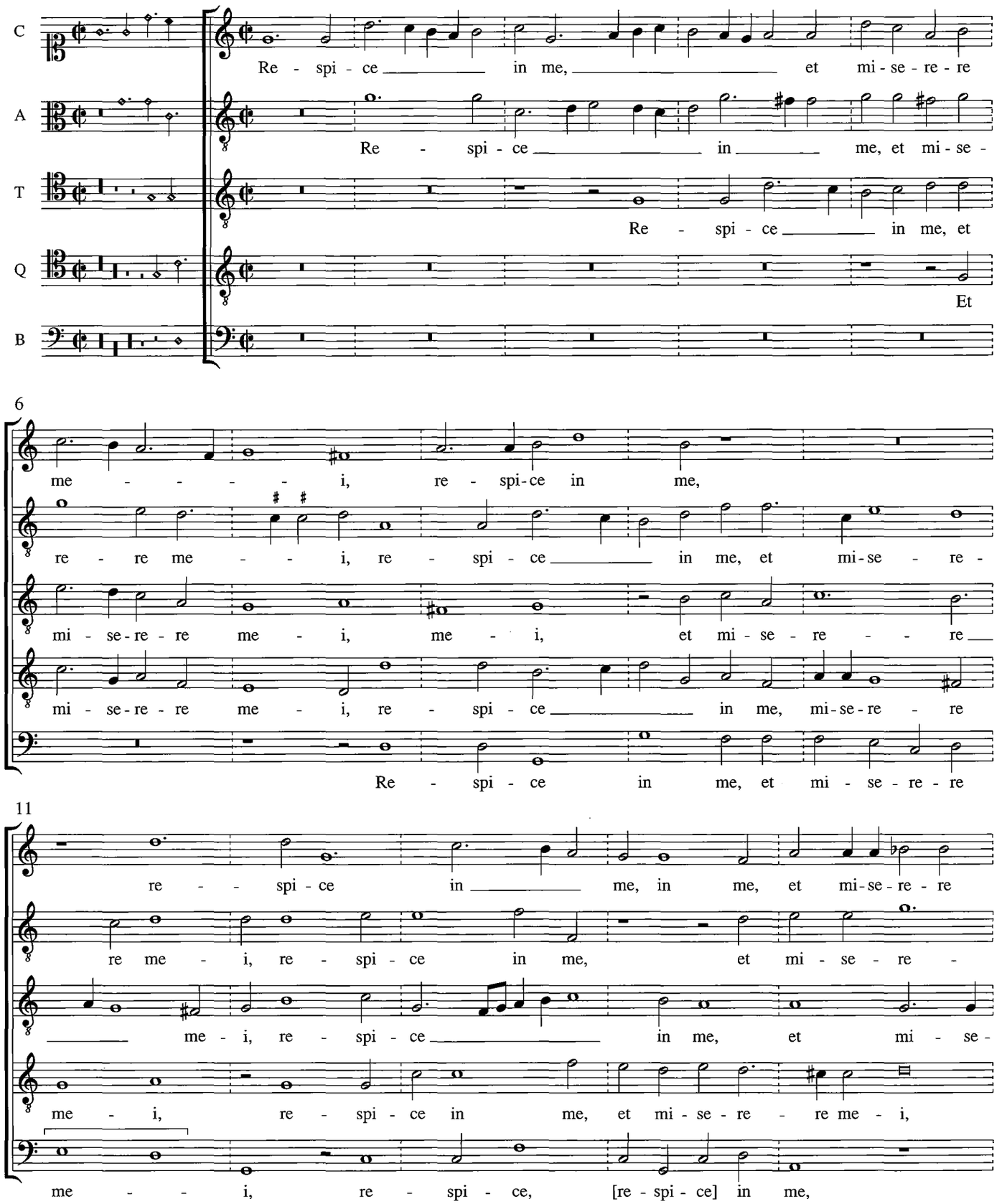

30
pta - tis tu - ae, de tor - ren - te vo - lu - pta - tis tu - -
ren - te vo - lu - pta - tis tu - ae, vo - lu - pta - tis tu - ae,
tor - ren - te vo - lu - pta - tis, [de tor - ren - te vo - -
de tor - ren - te vo - lu - pta - tis tu - - -
pta - tis tu - ae, de
35
ae, de tor - ren - te vo - lu - pta - tis tu - ae po - ta - bis
[vo - lu - pta - tis tu - ae, vo - lu - pta - tis tu - ae] po - ta - bis e -
- lu - pta - - tis] tu - ae, vo - lu - pta - tis tu - ae po - ta - bis
ae, [vo - lu - pta - tis tu - ae] po - ta - bis e -
tor - ren - te vo - lu - pta - tis tu - - - ae
40
e - os, po - ta - - bis e - os. Quo - - ni - am, quo - - ni -
os, [po - ta - bis e - os, po - ta - bis e - os.] Quo - - ni - am, quo - ni - am a -
e - os, [po - ta - bis e - os.] Quo - - ni - am, quo - ni - am a -
os, [po - ta - bis e - os.] Quo - - ni - am, quo - ni - am a -
po - ta - bis e - os. Quo - ni - am, quo - - ni - am a -

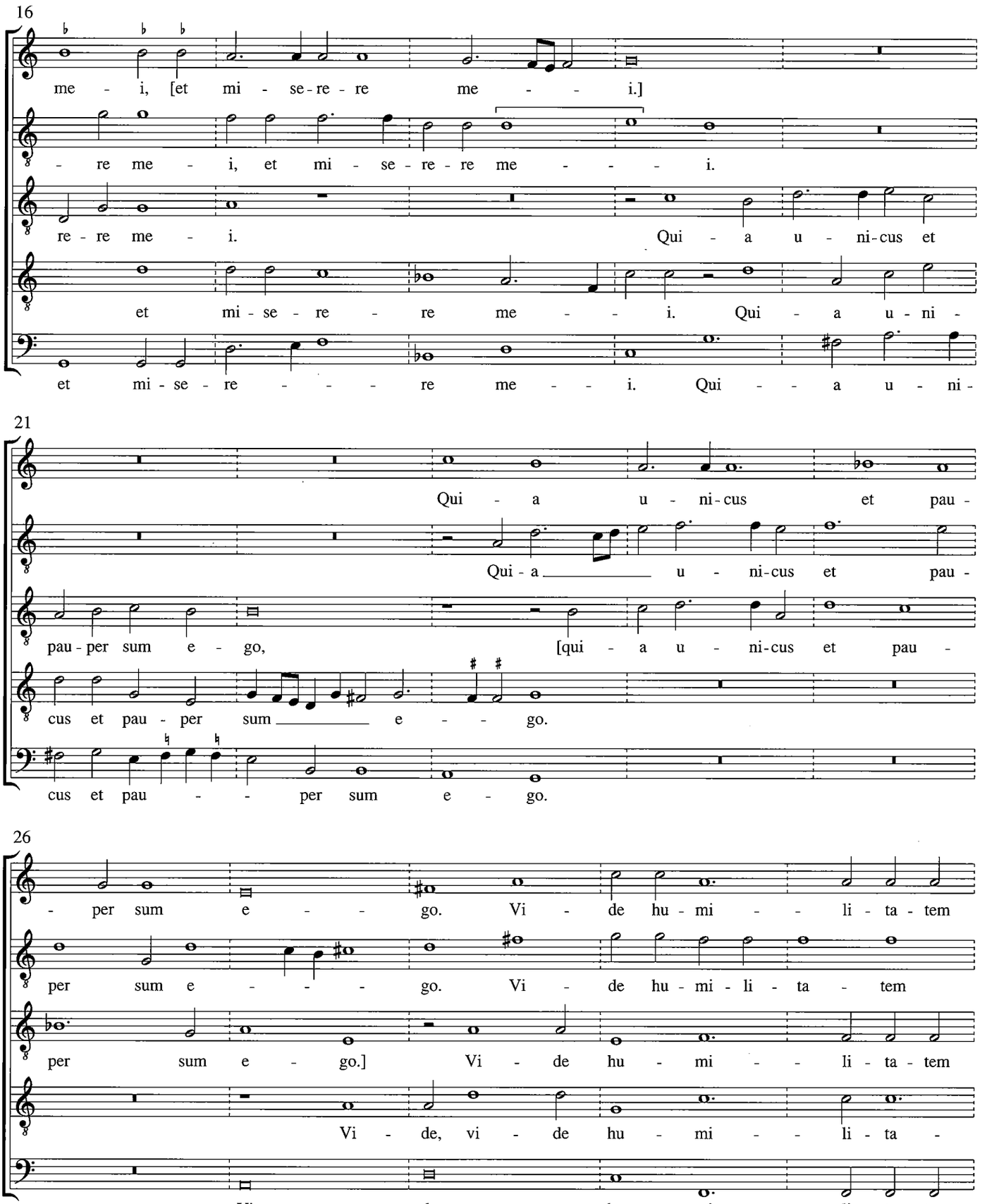

45
am a - pud te est fons vi - tae, et in
pud te est fons vi - - - - - tae, et in lu - mi-ne
pud te est fons vi - tae, et in lu - mi - ne tu - -
pud te est fons vi - - - - tae, et
pud te est fons vi - tae, et in lu - mi - ne tu -
50
lu - mi-ne, [et in lu - mi - ne,] et in lu - mi - ne tu - o
tu - o, et in lu - mi-ne tu - -
- - o, et in lu - mi-ne tu - o, tu - - -
in lu - mi - ne tu - o, [et in lu - mi - ne tu - -
o, [et in lu - mi-ne tu -
55
vi - de - bi-mus e - um, [vi - de - bi-mus e - um, vi -
o vi-de - bi - mus e - um, vi - de - bi-mus e - um, [vi - de - bi-mus e - um, vi -
o vi - de - bi - mus e - um, [vi - de - bi-mus e - um,] [vi - de -
o] vi - de - bi - mus e - um, [vi - de - bi-mus e - um.]
o] vi - de - bi-mus e - um, e - - um, vi -

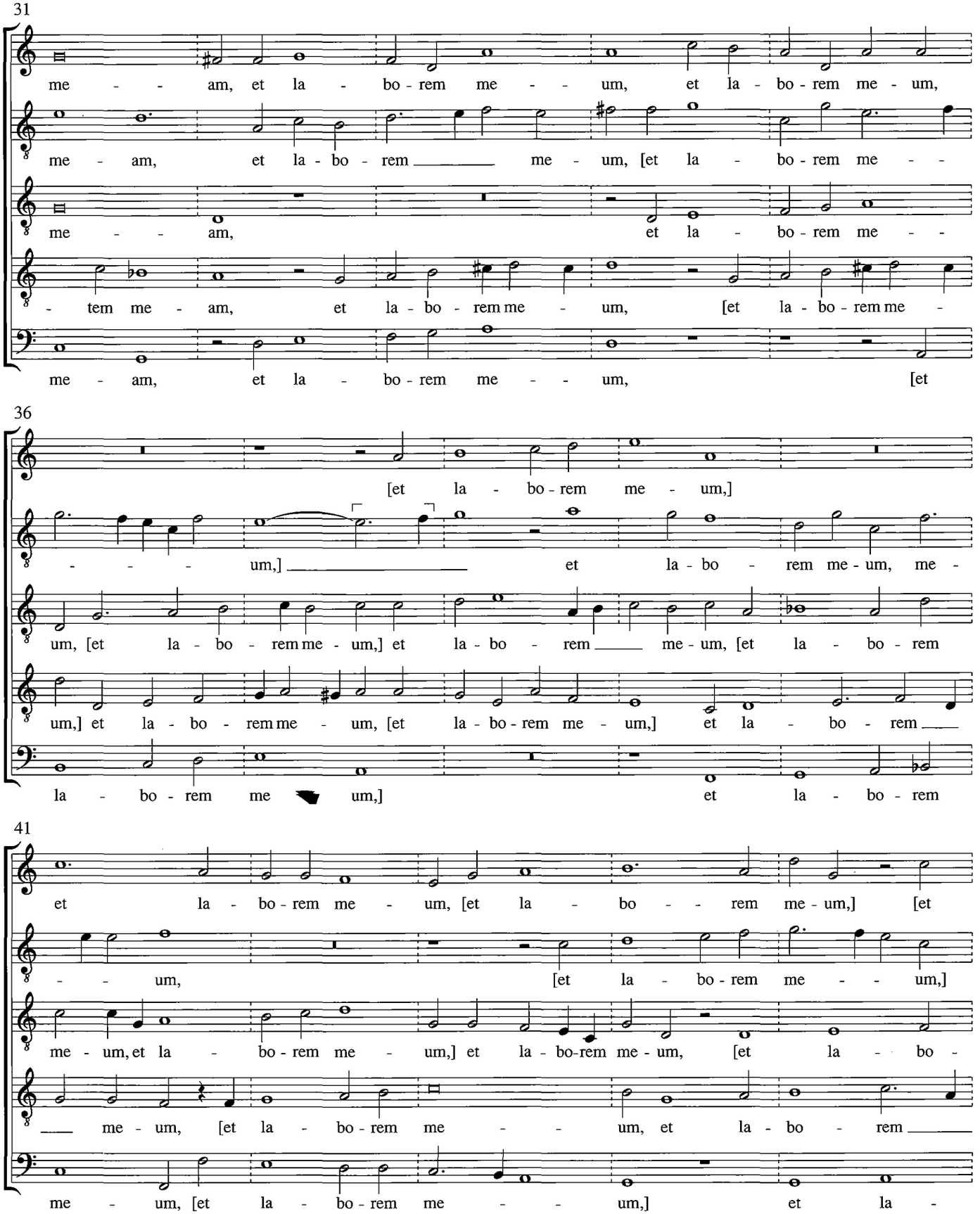

60
- de - bi-mus e - - um.] Ec - ce quam bo - - num et quam iu -
de - bi - mus e - um.] Ec - ce quam bo - num et quam iu - cun -
- bi - mus e - um.] Ec - ce quam bo - num et quam iu - cun - dum,
de - bi-mus e - um.
65
cun - dum, [et quam iu - cun - - - dum,] et
- - dum, [ec - ce quam bo - num et quam iu - cun - - -
ec - ce quam bo - num et quam iu - cun - dum, et
Et quam iu - cun - dum, [et quam iu - - - - cun -
Ec - - - ce quam bo - num
70
quam iu - cun - - dum ha - - bi - ta - -
dum,] et quam iu - cun - - dum ha - - bi -
quam iu - cun - dum ha - - bi - ta - - re fra - -
dum,] et quam iu - cun - dum
et quam iu - cun - dum ha - - bi - ta - -

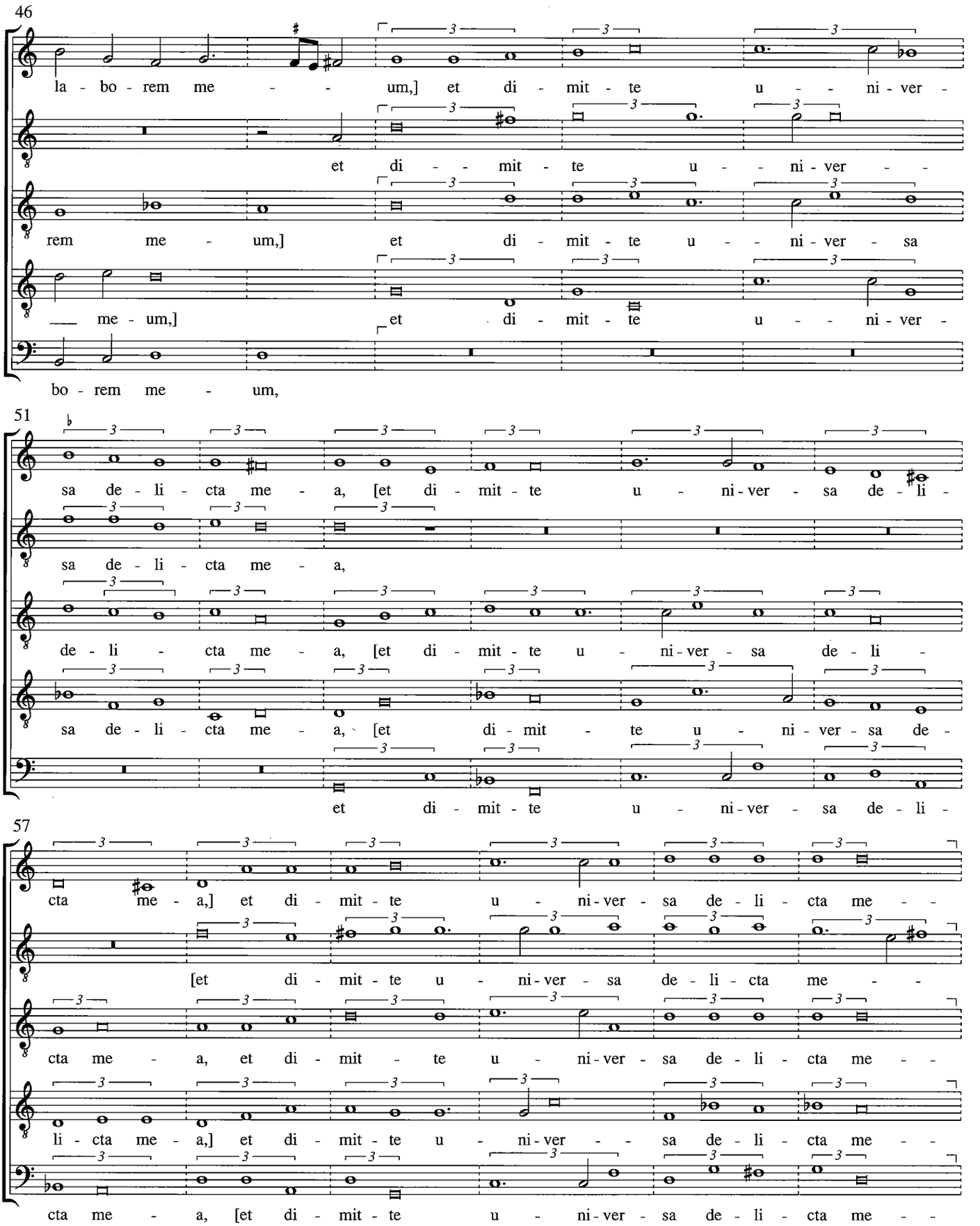

74
re, ha - bi - ta - - - re, [ha - bi - ta - re] fra - tres
ta - re, [ha - bi - ta - re,] ha - bi - ta - re, [ha - bi - ta - re]
- - tres, [ha - bi - ta - re fra - tres,] ha - bi -
ha - bi - ta - re, ha - bi - ta - re fra - -
re, ha - - bi - ta - re, [ha - bi - ta -
79
in u - - - num.
fra - tres in u - num, [fra - tres in u - - num.]
ta - re fra - tres in u - num, fra - tres in u - - num.
- tres, fra - tres in u - num, in u - - num.
re] fra - tres in u - num, [fra - tres in u - num.]

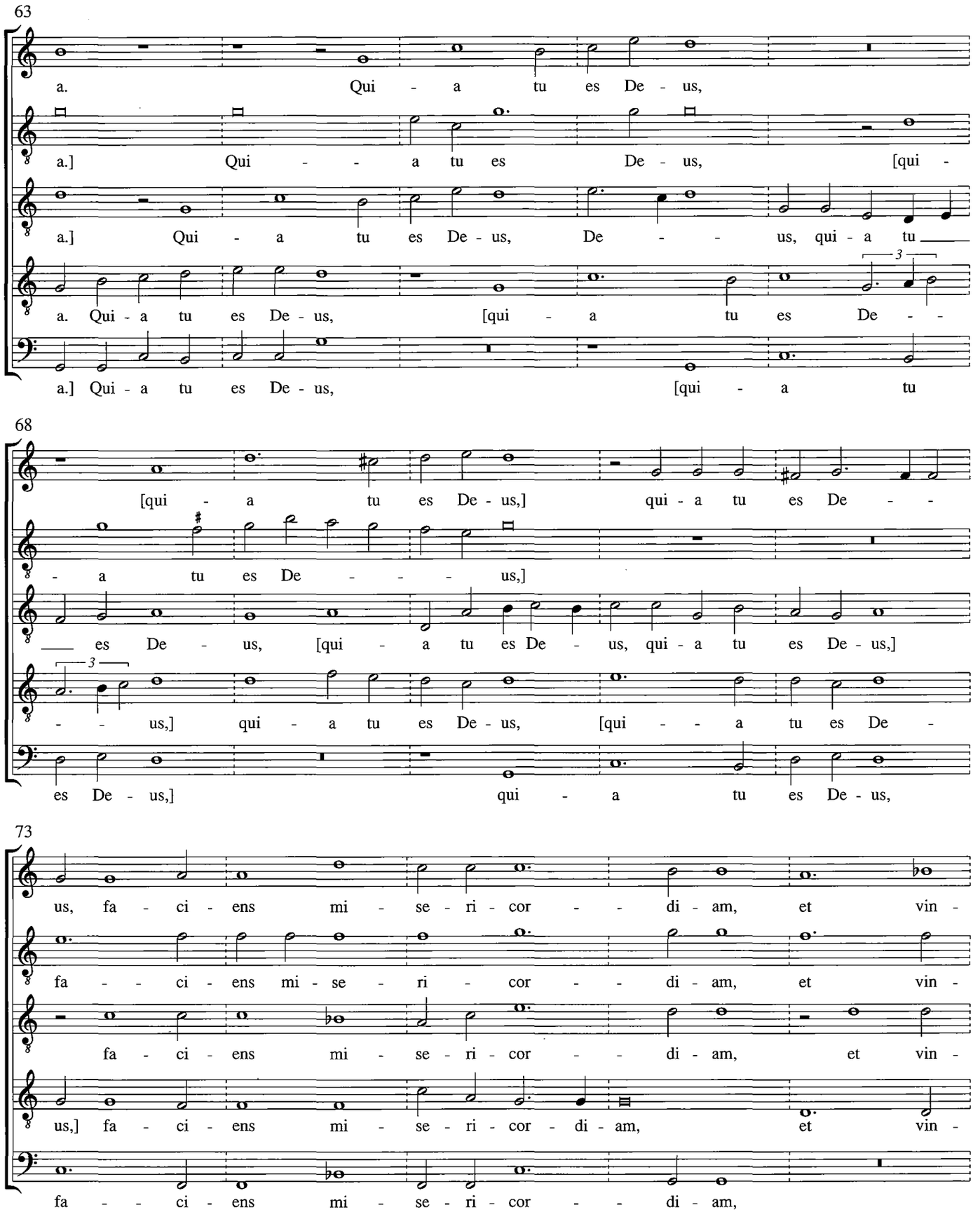
Respice in me

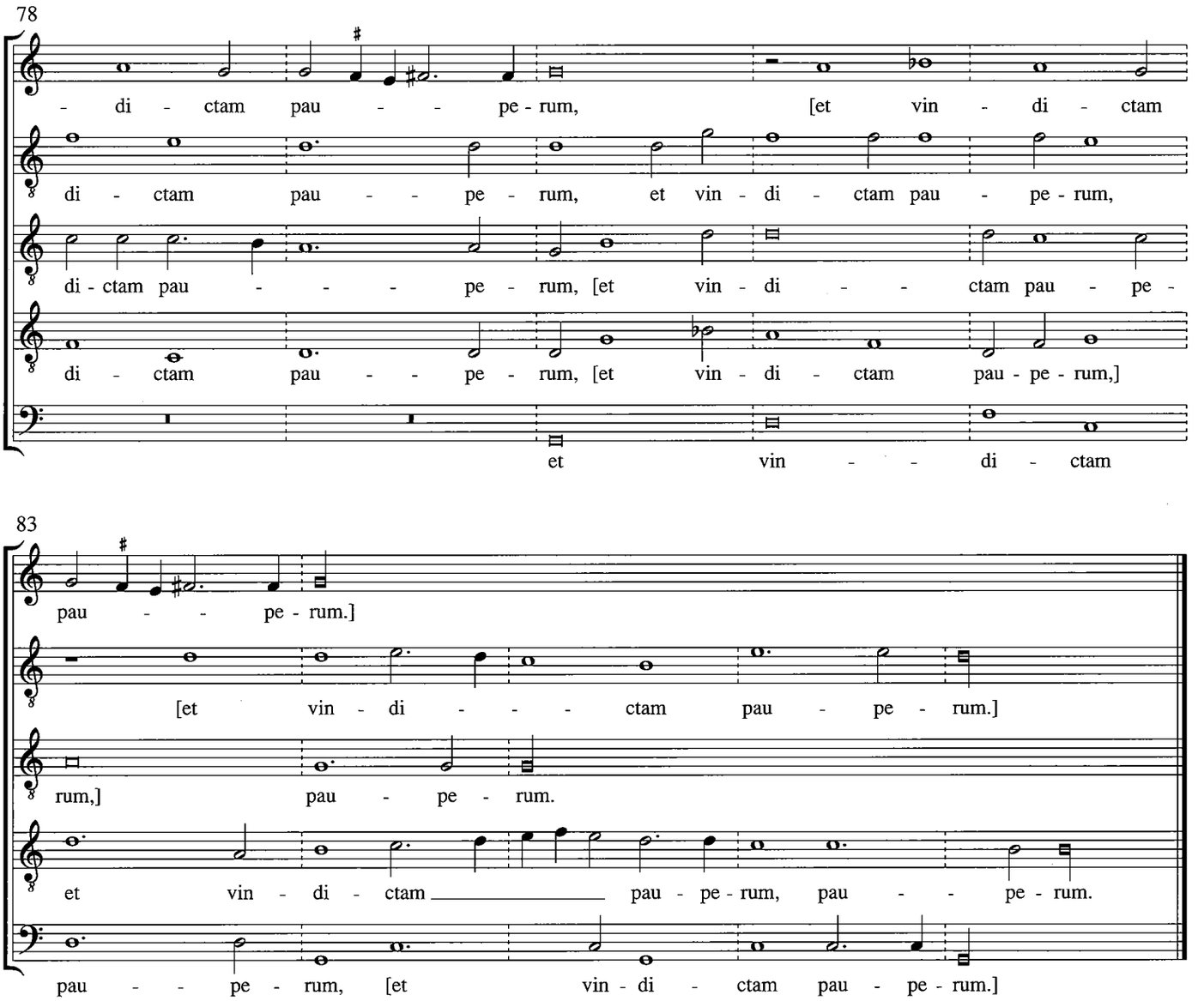



16
me - i, [et mi - se - re - re me - - i.]
- re me - i, et mi - se - re - re me - - - i.
re - re me - i. Qui - a u - ni-cus et
et mi - se - re - re me - - i. Qui - a u - ni -
et mi - se - re - - - re me - - i. Qui - - a u - ni -
21
Qui - a u - ni-cus et pau -
Qui - a u - ni-cus et pau -
pau - per sum e - go, [qui - a u - ni-cus et pau -
cus et pau - per sum e - - go.
cus et pau - - per sum e - go.
26
- per sum e - - - go. Vi - de hu - mi - - li - ta - tem
per sum e - - - go. Vi - de hu - mi - li - ta - tem
per sum e - go.] Vi - de hu - mi - - li - ta - tem
Vi - de, vi - de hu - mi - - li - ta -
Vi - - de hu - mi - - li - ta - tem

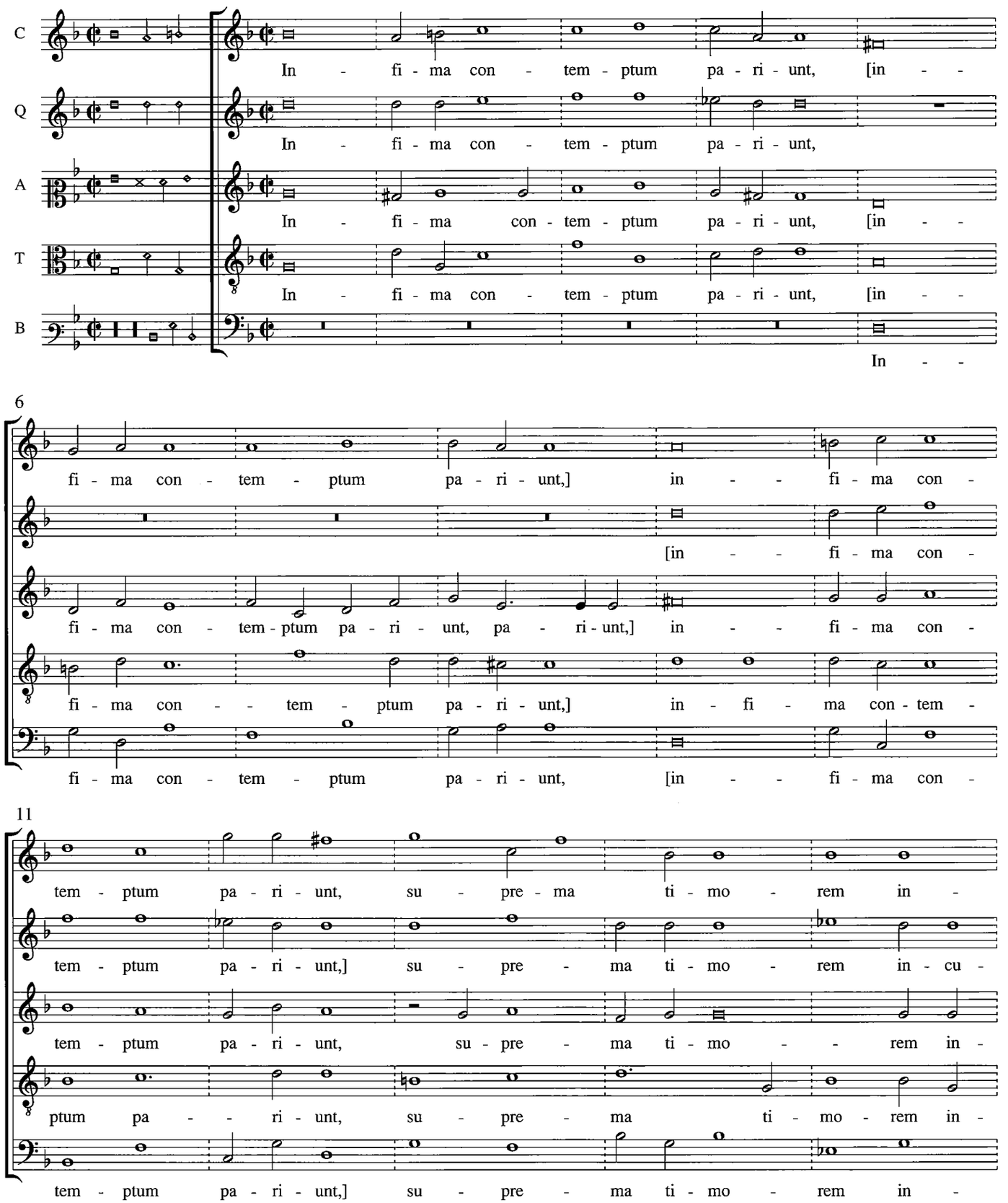

31
me - - am, et la - bo - rem me - - um, et la - bo - rem me - um,
me - am, et la - bo - rem me - um, [et la - bo - rem me - -
me - - am, et la - bo - rem me - -
- tem me - am, et la - bo - rem me - um, [et la - bo - rem me -
me - am, et la - bo - rem me - - um, [et
36
[et la - bo - rem me - um,]
- - - um,] et la - bo - rem me - um, me -
um, [et la - bo - rem me - um,] et la - bo - rem me - um, [et la - bo - rem
um,] et la - bo - rem me - um, [et la - bo - rem me - um,] et la - bo - rem
la - bo - rem me um,] et la - bo - rem
41
et la - bo - rem me - um, [et la - bo - rem me - um,] [et
- - um, [et la - bo - rem me - - um,]
me - um, et la - bo - rem me - um,] et la - bo - rem me - um, [et la - bo -
me - um, [et la - bo - rem me - - um, et la - bo - rem
me - um, [et la - bo - rem me - - um,] et la -

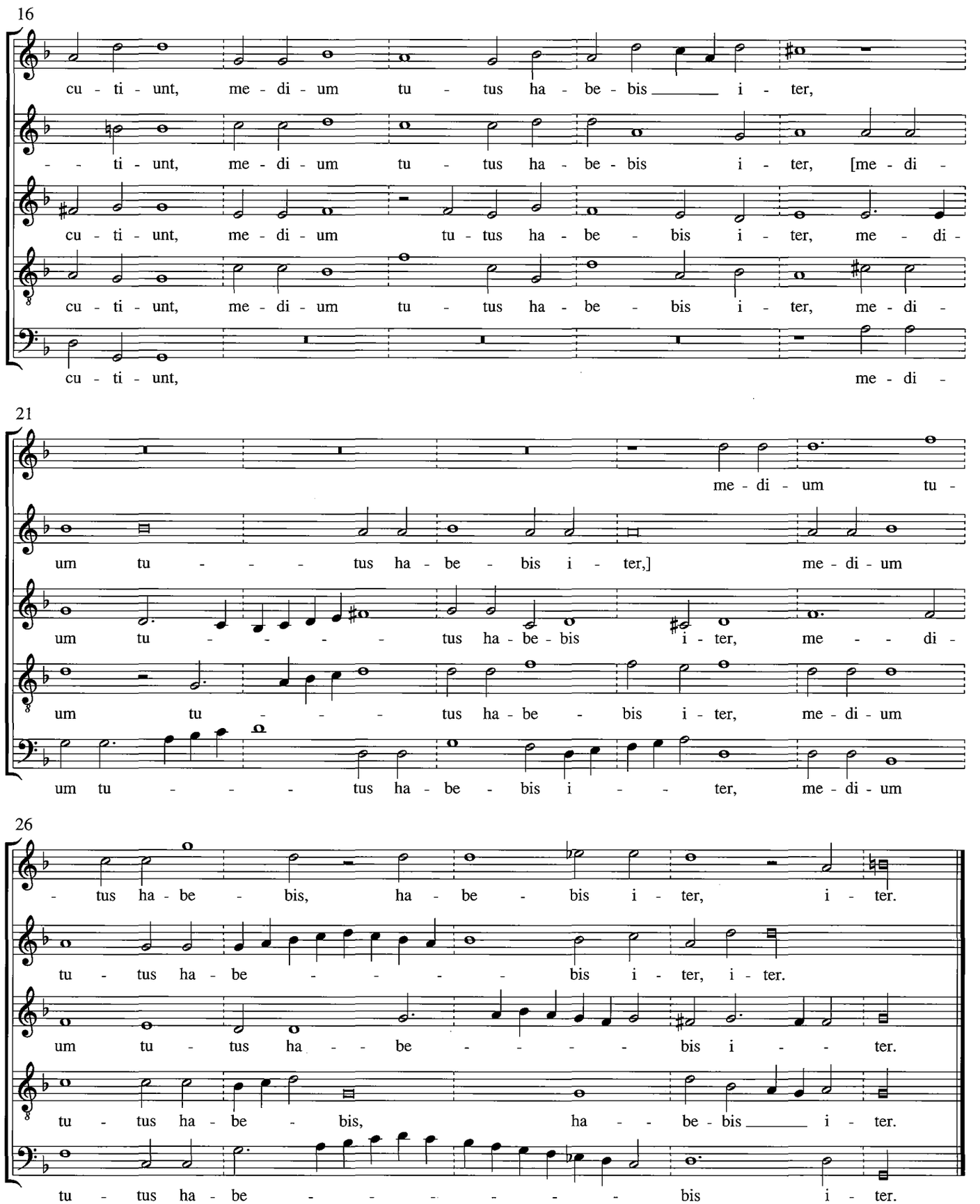

46
la - bo - rem me - - um,] et di - mit - te u - - ni - ver -
et di - - mit - te u - - ni - ver - -
rem me - um,] et di - mit - te u - - ni - ver - sa
me - um,] et di - mit - te u - - ni - ver -
bo - rem me - um,
51
sa de - li - cta me - a, [et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li -
sa de - li - cta me - a,
de - li - cta me - a, [et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li -
sa de - li - cta me - a, [et di - mit - te u - ni - ver - sa de -
et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li -
57
cta me - a,] et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li - cta me - -
[et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li - cta me - -
cta me - a, et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li - cta me - -
li - cta me - a,] et di - mit - te u - ni - ver - - sa de - li - cta me - -
cta me - a, [et di - mit - te u - ni - ver - sa de - li - cta me - -


63
a. Qui - a tu es De - us,
a.] Qui - - a tu es De - us, [qui -
a.] Qui - a tu es De - us, De - - us, qui - a tu
a. Qui - a tu es De - us, [qui - a tu es De - -
a.] Qui - a tu es De - us, [qui - a tu
68
[qui - a tu es De - us,] qui - a tu es De - -
- a tu es De - - - us,]
es De - us, [qui - a tu es De - us, qui - a tu es De - us,]
- - us,] qui - a tu es De - us, [qui - - a tu es De -
es De - us,] qui - a tu es De - us,
73
us, fa - ci - ens mi - se - ri - cor - - di - am, et vin -
fa - - ci - ens mi - se - ri - cor - - di - am, et vin -
fa - ci - ens mi - se - ri - cor - - di - am, et vin -
us,] fa - ci - ens mi - se - ri - cor - di - am, et vin -
fa - - ci - ens mi - se - ri - cor - - di - am,


78
- di - ctam pau - - pe - rum, [et vin - di - ctam
di - ctam pau - - pe - rum, et vin - di - ctam pau - pe - rum,
di - ctam pau - - - pe - rum, [et vin - di - - ctam pau - pe -
di - ctam pau - - pe - rum, [et vin - di - ctam pau - pe - rum,]
et vin - - di - ctam
83
pau - - pe - rum.]
[et vin - di - - - ctam pau - pe - rum.]
rum,] pau - pe - rum.
et vin - di - ctam pau - pe - rum, pau - - pe - rum.
pau - - pe - rum, [et vin - di - ctam pau - pe - rum.]

Infima contemptum pariunt




16
cu - ti - unt, me - di - um tu - tus ha - be - bis i - ter,
- - ti - unt, me - di - um tu - tus ha - be - bis i - ter, [me - di -
cu - ti - unt, me - di - um tu - tus ha - be - bis i - ter, me - di -
cu - ti - unt, me - di - um tu - tus ha - be - bis i - ter, me - di -
cu - ti - unt, me - di -
21
me - di - um tu -
um tu - - - tus ha - be - bis i - ter,] me - di - um
um tu - - - - tus ha - be - bis i - ter, me - - di -
um tu - - - tus ha - be - bis i - ter, me - di - um
um tu - - - tus ha - be - bis i - - ter, me - di - um
26
- tus ha - be - bis, ha - be - bis i - ter, i - ter.
tu - tus ha - be - - - - bis i - ter, i - ter.
um tu - tus ha - - be - - - - bis i - - ter.
tu - tus ha - be - bis, ha - - be - bis i - ter.
tu - tus ha - be - - - - - - bis i - ter.

MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

1. DE TRIOMFEERENDE MIN/LOVE TRIUMPHANT, Dirck Buysero & Carel Hacquart
2. PRELUDIA VOOR BEIAARD/PRELUDES FOR CARILLON, Matthias Vanden Gheyn
4. ZUID-NEDERLANDSE KLAVECIMBELMUZIEK/HARPSICHORD MUSIC OF THE SOUTHERN LOW COUNTRIES, 17de eeuw/17thc Century
5. MOTETTEN/MOTETS, Alexander Utendal