

DENKMÄLER

DER

TONKUNST

IN

OESTERREICH

V. BAND

ERSTER UND ZWEITER THEIL



PUBLICATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST
IN
ÖSTERREICH.



HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.



V. BAND.

Erster Theil.

HEINRICH ISAAC: CHORALIS CONSTANTINUS I.



Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1898.

ARTARIA & C^o.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Heinrich Isaac.

CHORALIS CONSTANTINUS.

ERSTER THEIL.

Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung

(A - Capella).

HERAUSGEGEBEN

von

EMIL BEZECNY UND WALTER RABL.



WIEN 1898.

ARTARIA & C^o.

VORBEMERKUNG.

Die Spartirung des vorliegenden ersten Theiles von Isaac's „*Choralis Constantinus*“ wurde von den Herren Emil Bezecny und Walter Rabl besorgt, Einleitung und Revisionsbericht von dem Letzteren verfasst. Da unsere »Denkmäler« noch kein Werk aus dem 16. resp. 15. Jahrhunderte brachten, mussten die bisher beobachteten Principien der Ausgabe sinn- und sachgemäss für die Erfordernisse dieser Zeit eingerichtet werden. Hierbei wurden die Erfahrungen der zuverlässigeren Neupublicationen benützt und zu Rathe gezogen. Dem Kenner werden die Abweichungen unserer Edition nicht entgehen; da sie aber mehr bei den Publicationen der dem 15. Jahrhunderte angehörenden, sogenannten »Trienter Codicos« hervortreten werden — denen erfreulicher Weise mit vielem Interesse entgegengesehen wird — so möge die Erörterung bis zu dem nahe bevorstehendem Zeitpunkte ihrer Veröffentlichung aufgeschoben werden.

Die Leitung der Publicationen.

EINLEITUNG.

Mit dem vorliegenden ersten Theil des *Choralis Constantinus* eröffnet die Gesellschaft »zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich« die geplante Gesamtausgabe der Werke **Heinrich Isaac's**.

Wenn auch Isaac kein Oesterreicher, auch kein Deutscher von Geburt ist, so haben wir doch gewissermassen ein Recht, ihn zu den Unsern zu zählen; hat er doch mehr als 20 Jahre, die gewiss zu den reifsten und fruchtbringendsten seines Lebens gehörten, als Hofcomponist in Diensten Kaiser Maximilian I. gestanden und jedenfalls einen Theil dieses Zeitraums in Oesterreich verlebt. In diesen 20 Jahren hat er sich — um von äusseren Gründen ganz abzusehen — soviel von echt deutschem Wesen angeeignet, (was sich in seinen Werken, besonders in den mit Recht so berühmten deutschen Liedern widerspiegelt), dass bloss auf diese inneren Gründe hin, ohne gültige historische Zeugnisse, die Musikgeschichte von mehr als drei Jahrhunderten sich für berechtigt hielt, ihn für einen Deutschen zu erklären.

Die von Otto Kade in seiner Abhandlung: Heinrich Isaac, ein deutscher Tonsetzer des 15. Jahrhunderts (Allg. d. Biog. Bd. XIV., 1882) vorgebrachten Ansichten sind, insoweit sie seine Abstammung betreffen, seither von Van der Straeten durchaus berichtigt worden, weshalb ich es für nützlich halte, diese letzteren hier anzuführen.

Kade, welcher an der deutschen Nationalität Isaac's festhält, citirt hiefür die Autorität Glarean's (*Dodekachordon* p. 460: *Henricus Isaac Germanus*), ferner das *Luscinius* (*Mursurgia* p. 94: *Ex Germanis nostris H. Isaac*) und des Gazzini (Lasca), welcher das Beiwort „*tedesco*“ für ihn gebraucht.

Van der Straeten (*La musique aux Pays-Bas*, VI. 45) wagte es zuerst, darauf hinzuweisen, dass aus diesen Ausdrücken noch nicht unbedingt die deutsche Abstammung des Meisters gefolgert werden dürfe, in dem zu jener Zeit, sowohl *germanus* als auch *tedesco* die Bedeutung von »niederländisch« annehmen konnten. Er weist auch darauf hin, dass sich der Namen Isaacke (*sic!*) auf einem Document im Archiv der Stadt Brügge findet. (Dasselbe stammt aus dem Jahre 1381.) Im Jahre 1886 nun brachte G. Milanese in der *Rivista critica della letteratura italiana* (Juniheft) zwei auf Isaac bezügliche Documente zum ersten Mal zum Abdruck, welche geeignet sind, die bisher herrschenden Ansichten über seine Nationalität vollständig zu stürzen. Es sind dies: 1. Das (3.) Testament Isaac's vom 4. December 1516, 2. Ein vom 13. Mai 1514 datirter Brief des päpstlichen Sängers Nicolaus de Pittis, in welchem derselbe H. Isaac im Auftrage Leo X. und dessen Bruder Giuliano dei Medici dem Neffen dieser beiden Fürsten, Lorenzo II. dei Medici, dem damaligen Beherrscher von Florenz, aufs Angelegentlichste anempfiehlt. (Diese beiden Documente druckte V. d. Straeten a. a. O. VIII. 538 ff. ab.) Aus der Zusammenfassung des Inhaltes dieser beiden wichtigen Schriftstücke, sowie des bisher durch Otto Kade (a. a. O.) und durch Dr. Franz Waldner (in dessen Abhandlung: Heinrich Ysaac, Hofcomponist Kaiser Maximilian I. in Innsbruck, [Sep.-Abdr. aus den Innsbrucker Nachrichten 1895]) beigebrachten Daten, insoweit dieselben nicht durch die von Milanese und V. d. Straeten herrührenden Nachrichten entkräftet erscheinen, stellt sich uns der Lebensgang des Meisters folgendermassen dar.

Heinrich Isaac nennt sich selbst in seinem in lateinischer Sprache abgefassten Testament Ugonis de Flandria; (ich möchte Kade nicht ohne weiteres beistimmen, da er in den Monatsheften für Musikgeschichte, XXII. 64, die Genitivform in den Nominativ Ugo verwandelt; eine derartige Doppelform kam wohl vor, doch ist meist die Genitivform die ursprüngliche: *Carontis* — *Caron*, *Tinctoris* — *Tinctor*, aber

stets: *Prioris, Ducis*). Diesen lateinischen Namen setzt Milanese — mit grosser Wahrscheinlichkeit — in den vlämischen »Huygens« um, welcher noch einmal später, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, durch den Lautenisten Constantin Huygens zu grosser Berühmtheit gelangte. Die Zeit der Geburt H. Isaac's lässt sich vorderhand nicht bestimmen; man wird wohl nicht weit fehlgehen, dieselbe um 1450 anzusetzen. Von seinen Jugendschicksalen ist nichts bekannt, ebensowenig, wer sein Lehrer gewesen ist. Um 1480 muss sein Ruhm schon sehr ausgebreitet gewesen sein, denn Lorenzo Magnifico dei Medici liess ihn durch einen seiner „*familiars*“ aus Flandern an seinen Hof holen. Zuerst fungirte er als Lehrer der herzoglichen Kinder, dann als Kapellmeister bei S. Giovanni, welche Stellung er später mit der gleichen an der Kirche Sta. Maria del Fiore vertauschte. Bald nach seiner Ankunft in Florenz dürfte er seinen für Italiener wenig wohlklingenden Namen Huygens mit dem weniger barbarischen Isaac vertauscht haben, der wohl von irgend einem Mitglied seiner Familie herrührte. Von da heisst er lateinisch stets Henricus Isaac, italienisch Arrigo Isaac, auch wohl Arrigo tedesco, deutsch Heinrich Isaac; sein eigentlicher, vlämischer Name scheint ganz in Vergessenheit gerathen zu sein. — Im Jahre 1489 ging er mit einigen Empfehlungsschreiben Lorenzo's nach Rom. Doch dürfte er dort nicht lange gewilt haben, um dann wieder in Florenz Aufenthalt zu nehmen. 1492 starb sein fürstlicher Gönner; er gab seinen Schmerz hierüber durch die „*Monodia in Laurentium Medicum intonata*“ Ausdruck. Wahrscheinlich blieb er dann noch in Florenz bis 1494. In diesem Jahre vollzog sich nämlich ein Ereigniss, das ihm Florenz auf einige Zeit verleidet haben dürfte. Pietro dei Medici, der Nachfolger Lorenzo's erregte durch seine Verfeindung mit Ludovico Moro von Mailand, und besonders durch sein Bestreben, eine förmliche Monarchie in Florenz zu errichten, die Unzufriedenheit der Bevölkerung. Als er sich nun gar ins Lager Karls VIII. von Frankreich begab und diesem den Heereszug nach Neapel durch die Eröffnung der wichtigsten florentinischen Gebirgspässe wesentlich erleichterte, brach die Revolution aus; Pietro musste fliehen und die Republik wurde ausgerufen. Der Sturz der Familie, die ihn in so hohem Masse mit ihrer Gunst geehrt hatte, musste Isaac wohl sehr zu Herzen gehen. Er verliess Florenz und Italien und begab sich über den Brenner nach Innsbruck, um Kaiser Maximilian I., der ein Jahr vorher die Regierung der österreichischen Erblande und des deutschen Reiches angetreten hatte, seine Dienste anzubieten.

Mit Max I. war einer der kunstsinnigsten Fürsten zur Regierung gelangt, die Deutschland je besessen. Seine eigenen literarischen Leistungen, das Interesse, welches er den bildenden Künsten, insbesondere der Malerei, entgegenbrachte, sein persönlicher freundschaftlicher Verkehr mit den ersten Künstlern seiner Zeit: Dies alles ist zu bekannt, als dass eine eingehendere Behandlung dieses Gegenstandes hier am Platze wäre. Weniger bekannt dürfte hingegen eine Stelle aus dem Weisskunig sein, jenem von ihm selbst angelegten und von seinem Geheimschreiber Max Treitzsauerwein 1512 ausgeführten Werke, in welchem er seine politischen Thaten zur Ehre seines Hauses beschreibt; eine Stelle nämlich, welche ganz besonders auf seine musikalische Ausbildung und seine ferneren Bestrebungen auf diesem Gebiete Bezug nimmt. „... Durch seinen vleyß begriff er in kurzer zeit den grund des gesangs und aller sayten spil dann hat er aufgericht ain söliche cantarey mit ainem sölichen gesang von der menschen stym, wunderbarlich zu hören, und sölich libliche harpfen von neuen werken und mit sueßem sayten spil, daß er alle Kunig übertraf.“

Dieses Orchester verwendete Max theils „zu dem lob gottes und der christenlich Kirchen“, theils „in seinen streiten, wenn er gegen seinen veinden in den streit gezogen ist, haben dieselben trumel und pfeifen nit allein des menschen herz erfreut, sondern der hal davon hat den luft erfult, dadurch der jung weiß Kunig (= Maximilian) nit allein vil land bezwungen, sondern darzue in den hauptstreiten alwegen seine veind bestritten und geschlagen“. Diese ganze Stelle dient zur Erläuterung eines Stiches von Burgkmayr, welcher den Kaiser in einem gothischen Saal darstellt, umgeben von Musikern, die auf verschiedenen Instrumenten spielen (Positiv, Harfe, Flöte). Andere beschäftigen sich mit der Ausarbeitung von Instrumenten (Geigen, Pauken, Posaunen, Flöten, Zinken und Krummhörner). Das Bild trägt die Ueberschrift: „Die geschicklichkeit in der musicken und was in seinen ingenien und durch in erfunden und gepessert worden ist“.

Auch in dem, ebenfalls nach des Kaisers eigenen Angaben von den ersten Künstlern zusammengestellten »Triumph« nimmt die Musik mit ihren Attributen eine bedeutende Stellung ein. Nach dem Herold und der gesammten Jägerei kommen Wagen mit den verschiedenen Musik-Instrumenten; zum Schluss die Cantarey. Auf der Spruchtafel ist zu lesen:

Herr Jörg Slakeny soll Kapellmeister sein.

Nach rechter Art und Concordanz
auch Simphoney und Ordinanz
Junctur und mancher Meleday
hab ich gemacht die Cantarey
doch nit allein aus mein bedacht
der Kaiser mich derzue hat bracht.

(Jörg Slakeny [= Georg von Slatkonja], der Capellmeister der Wiener Capelle, wurde 1513 zum Bischof geweiht; er war auch kirchlicher Componist.)

Aus dem Gesagten ergibt sich wohl, dass Max der rechte Fürst war, einen Meister wie H. Isaac nach seinem vollen Werthe zu würdigen.

Wir wissen nicht genau, wann Isaac in den Dienst des Kaisers getreten ist; wahrscheinlich im Jahre 1495 u. zw. in die Augsburger Capelle. In dem kaiserlichen Erlass, welcher die Auflösung derselben ausspricht (datirt vom 13. November 1496), wird u. a. angeordnet, dass Hans Kerner, der oberste Caplan und Cantor, 12 Knaben und Gesellen „darzue der Jsaaf und sein Hausfrau“ (sie hiess Bartholomea und war eine gebürtige Florentinerin), nach Wien sich begeben und dortselbst auf weitere Befehle warten sollten. Im Jahre 1497 ernannte ihn der Kaiser (laut Decret an die Rätthe der Regierung und Kammer in Innsbruck, datirt vom 3. April) zum Hofcomponisten mit einem (nominellen) Gehalt von 200 fl. (Waldner, a. a. O. 49 ff.)

Es ist nun ausserordentlich wichtig, stets im Auge zu behalten, dass Isaac zum Hofcomponisten, und nicht etwa zum Capellmeister oder Organisten ernannt wurde. Als Hofcomponist war er örtlich durchaus nicht an den Hof gebunden, und nur so ist es zu erklären, dass wir ihn, trotzdem er seine Stelle bis zu seinem, wahrscheinlich Anfang 1517 erfolgten Tod behielt, öfter in Italien als in Innsbruck antreffen werden. Er konnte ja die Capelle des Kaisers eben so gut von Florenz aus mit Compositionen versorgen; und wir werden es begreiflich finden, dass Isaac, der schon einmal durch lange Jahre in Italien geweiht hatte, sich mächtig von dem schönen Lande mit seinen reichen und kunstliebenden Fürstenhöfen angezogen fühlte.

Dass ein Musiker, und noch dazu ein so berühmter Componist wie Isaac, nicht immer an dem Hofe, in dessen Diensten er stand, zu weilen brauchte, ohne deshalb auf seinen Gehalt verzichten zu müssen, ist für die damalige Zeit, in der die Musik und ihre Meister in so hohen Ehren bei den Fürsten standen, durchaus nichts Ungewöhnliches. Solches kam sogar in der päpstlichen Capelle vor, deren Statuten doch gewiss ziemlich streng zu nennen waren. Schon 1477 wurden den Sängern Jorlandi, Raet und Margas Absenz-Privilegien verliehen. Im Januar 1519 trat Andreas de Silva in die Capelle als Sänger und Componist mit einem Monatsgehalt von 8 ducati d'oro ein. Das Wohlwollen Leo X. gegen diesen Mann war so gross, dass er ihm seinen Gehalt zusichert: „*ipso a nobis et Curia nostra absente et in quocumque loco quem duxerit ad morandum et inhabitandum eligere residentiam*“. Im October 1533 werden die Sänger Constanzo Festa, Car. Argentille, Ivo Barri und Augusto Medico als „*absentes*“ angeführt, aber bezahlt. (Dr. Fr. X. Haberl: Die Sixtinische Capelle und die Sänger von St. Peter. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, III.) Es darf uns also nicht Wunder nehmen, dass Isaac, obwohl in Diensten des Kaisers stehend, in Florenz lebte und dort als Capellmeister verschiedener Kirchen fungirte.

Die junge Republik wurde gleich von ihrem Entstehen an von inneren und äusseren Stürmen durchwühlt. Zuerst war es Savonarola, der durch seine glühenden Reden gegen die Verweltlichung der Geistlichkeit und die Ueppigkeit des Privatlebens alle Gemüther in seinem Bann hielt. 1498 schleuderte Papst Alexander VI. das Anathema gegen ihn, das Volk wandte sich von ihm ab, und so konnte die erzürnte Geistlichkeit Macht über ihn gewinnen, ihn ergreifen, verurtheilen und schliesslich verbrennen lassen. Allmählich kamen die Gemüther zur Ruhe, und im Jahre 1502 wurde Pietro Soderini als lebenslänglicher Gonfaloniere an die Spitze der Republik berufen. Um diese Zeit, vielleicht schon etwas früher, scheint Isaac zum zweitenmal nach Italien gekommen zu sein; denn es findet sich von ihm ein erstes in Florenz aufgesetztes Testament vom 15. August 1502. In den folgenden Jahren lebte er theils in Florenz, theils in Ferrara, am Hofe des kunstliebenden Hercules von Este, wo Josquin de Prèz sein grosser Rivale war.

Seit dem Tode dieses Herzogs (1505) dürfte er wohl nur mehr am Hofe des Kaisers oder in Florenz gelebt haben.

1512 liess Papst Julius II., nachdem er die Republik vergeblich hatte auffordern lassen, der Liga gegen Frankreich beizutreten und sich wieder unter die Herrschaft der Mediceer zu stellen, seine Truppen unter Raimund von Cardona ins florentinische Gebiet einrücken; Prato wurde erobert, Soderini musste abdanken und die Mediceer traten wieder an die Spitze des Gemeinwesens. Zuerst Giovanni dei Medici; dann, als derselbe im nächsten Jahr als Leo X. auf den päpstlichen Thron berufen wurde, sein Bruder Giuliano, welcher seinen Neffen Lorenzo als Mitregenten annahm. Schon im Jahre 1513 dankte Giuliano ab und Lorenzo wurde alleiniger Regent († 1519). An eben diesen Lorenzo II. ist der Brief Nicolaus de Pittis gerichtet, von welchem eingangs die Rede war. Dem Herzog wird darin mitgetheilt, dass seine beiden Oheime ihm den Sänger und Componisten Heinrich Isaac angelegentlichst empfehlen und ihn bitten, demselben den Gehalt, den er bei Lebzeiten Lorenzo Magnifico's als Capellmeister bei S. Giovanni bezogen hatte, (8 Ducaten monatlich), wiederum auszahlen zu lassen. Der Grund dieser Bitte war vermuthlich folgender: Kaiser Max hatte Isaac aufgefordert, doch wieder an seinen Hof zu kommen, dem er nun schon lange ferne geblieben wäre. Da nun dem alten Meister die weite Reise und das Verlassen seines geliebten Florenz überhaupt sehr schwer gefallen wäre („*perchè il poverette viene vecchio e lo rincresco lo andare nella Magna*“, heisst es in dem Briefe), so wollten ihn seine Gönner, die Mediceer, wenigstens materiell sicherstellen, für den Fall, als der Kaiser, unwillig über eine verneinende Antwort, ihm den Gehalt als Hofcomponist entzogen hätte. Aber sie hatten dabei nicht mit der wahrhaft königlichen Gesinnung Maxens gegen Kunst und Künstler gerechnet. Isaac hatte sich in seinem Briefe wohl vermuthlich hinter der diplomatischen Stellung verschanzt, welche er als Bevollmächtigter des Kaisers am Florentiner Hofe bekleidete; der Kaiser zögerte nicht, den Wunsch des greisen Künstlers zu erfüllen und richtete am 27. Januar 1515 ein Decret an die Räte der Regierung und Kammer in Innsbruck, in welchem er erklärt, Isaac in Florenz belassen zu wollen, „aus Ursachen uns deshalb angezeigt, Also daß er uns zu Florenz nuzer dann an unserm Hof ist“, mit Beibehaltung seines bisherigen Gehaltes. (Waldner, a. a. O. 55.)

So verlebte also Heinrich Isaac seine letzten Lebensjahre zu Florenz, frei von materiellen Sorgen, in hoher Gunst bei den ersten Fürsten seiner Zeit, hochgeehrt bei Jung und Alt (... „*perchè Arrigo è ben voluto da ognuno*“. Brief N. de P.). Nun endlich erhält die viel besprochene und viel angefochtene »Aeusserung« des Florentiner Theoretikers Pietro Aron von seinem persönlichen Verkehr mit Isaac (in seinem Werke: *de institutione harmonica 1516*) volle Glaubwürdigkeit. Aron wurde (nach Fétis) 1489 geboren und war daher bei Isaac's letztem Florentiner Aufenthalt (1512—1516) 23—27 Jahre alt.

Am 4. December 1516 machte er „*sanus pro Dei gratia mente, sensu et intellectu, licet corpore languens*“ ein drittes Testament, welches wie die vorhergegangenen (ein zweites datirt vom 21. November 1512) vom Notar Carsidoni aufgesetzt ist, und in welchem er, einige Legate abgerechnet, sein ganzes Vermögen seiner Frau und deren Erben hinterlässt. Bald darauf ist er wohl gestorben, spätestens 1517, da ihm in diesem Jahre sein Schüler L. Senfl in der Stellung eines Hofcomponisten Max I. nachfolgte.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die Werke Heinrich Isaac's im Einzelnen zu besprechen; dies wird erst dann geschehen können, wenn die geplante Gesamtausgabe derselben vorliegen wird. Vorläufig obliegt an dieser Stelle nur eine Besprechung des *Choralis Constantinus*. (*Ch. C.*)

Bevor wir uns zu derselben wenden, muss das Geständniss abgelegt werden, dass es trotz mannigfacher Bemühungen bisher nicht gelungen ist, die Benennung »Constantinus« genügend zu erklären; auch über Zeit und Ort der Abfassung des grossartigen Werkes können nur Vermuthungen ausgesprochen werden. Vielleicht werden die hier beigebrachten, meist negativen Resultate ein Fingerzeig werden, damit endlich Licht in diese Sache falle.

Die erste Frage, wenn wir uns historisch mit dem *Ch. C.* befassen wollen, ist wohl die: woher stammt die Benennung? Es erscheint ausser Zweifel, dass damit nur »Constanzer Choral« gemeint sein kann; ein Manuscript der königl. Bibliothek zu Berlin nämlich, welches von Sophonius Paminger im Jahre 1599 zusammengestellt wurde und weitaus die meisten der im dritten Theil des *Ch. C.* enthaltenen

Officien begreift, führt den Titel: *Ch. Constantiensis*. Der Gebrauch dieser zwei Adjectiva für einen und denselben Begriff, deutet, den geografisch-lateinischen Wörterbüchern von Graesse und Österley zu Folge, mit aller Bestimmtheit auf die Stadt Constanz. Isaac dürfte also sein Werk nach Constanzer Choral gearbeitet haben; entweder nach einem Druck oder nach einer Handschrift. Weder der eine, noch die andere haben sich aber erhalten. Nach Angabe des Herrn Ernst v. Werra in Constanz ist weder dortselbst, noch in Karlsruhe, wohin ein Theil der Handschriften aus der städtischen und Gymnasial-Bibliothek gekommen ist, ein Constanzer Graduale aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu finden. Ein handschriftliches Exemplar eines solchen konnte Isaac wohl nur in Constanz selbst benützt haben, weil Manuscripte, zumal die dem täglichen Gebrauche dienenden Chorbücher nicht verschickt zu werden pflegten. Nach einem Drucke könnte er durch Vermittlung des Kaisers allerdings auch anderswo, in Florenz oder Innsbruck, gearbeitet haben. Jedenfalls ist es nicht wahrscheinlich, dass die Choralvorlage des *Ch. C.* noch einmal gefunden werden wird. Immerhin wäre es auch denkbar, dass der *Ch. C.* in einer anderen Beziehung zur Stadt Constanz stünde, dass Isaac das grosse Officienwerk etwa auf Bestellung des Constanzer Domcapitels geschrieben hätte; doch kann auch diese Ansicht nur als Hypothese hingestellt werden.

Auch die zweite Hauptfrage, die nach der Zeit der Entstehung, vermag vorderhand nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Wie schon einmal hervorgehoben wurde, ist der Aufenthalt Isaac's in Florenz in den Jahren 1502, 1512 und 1514—16 actenmässig belegt. Wenn nun angenommen wird, dass er 1503 zugleich mit Josquin in Ferrara weilte, so könnte sein Aufenthalt in Constanz in die Jahre 1504—12 fallen. Leider ist uns hievon nicht einmal eine Andeutung erhalten. Von seiner Anwesenheit bei Gelegenheit des Reichstages (27. April bis Ende Juli 1507) geschieht nirgends Erwähnung. Wie dem auch sei, so dürfte Isaac sich in dieser Zeit nur das Material zu seinem umfänglichen Werk aus Constanz geholt, d. h. sich eine Abschrift des *C. Graduals* verschafft, nicht aber schon damals an der Ausarbeitung desselben gearbeitet haben. Denn aus einer Notiz im dritten Theile des *Ch. C.* geht hervor, dass Isaac bei der Composition der Sequenz: *Virginalis turma sexus*, vom Tode überrascht worden sei, so dass sein hervorragender Schüler Ludwig Senfl dieselbe vollenden musste. Da nun Isaac frühestens Ende 1516 gestorben ist, und man in Hinblick auf seine grosse Productivität die Arbeitsdauer des *Ch. C.* nicht leicht auf mehr als 3—4 Jahre anschlagen kann, so wäre die Ansicht nicht unberechtigt, dass Isaac etwa in den Jahren 1513—16 an dem besprochenen Werke gearbeitet haben dürfte. Erst mehr als 30 Jahre nach der Abfassung wurde der *Ch. C.* gedruckt; dass dies zu einer Zeit geschah, als bereits Palestrina und Lassus, die grössten Meister des *a capella*-Gesanges, bekannt und berühmt zu werden anfangen, ist ein Beweis für die hohe Werthschätzung, welche dem Riesenwerk Isaac's seitens der Zeitgenossen gezollt wurde.

Der erste Theil des *Ch. C.* wurde 1550, der zweite und dritte 1555 von Hieronymus Formschneider in Nürnberg gedruckt. Aus den äusserst umfangreichen aber inhaltsarmen Vorreden mögen folgende Daten erwähnt werden:

Den ersten Theil des *Ch. C.* gab ursprünglich der Verleger Johannes Ottel heraus; als dieser mitten in der Arbeit vom Tode abberufen wurde, übernahm es Formschneider, die Herausgabe auf Kosten der Witwe und der Kinder des Verstorbenen fortzusetzen und widmete sie den Vätern der Stadt Nürnberg.

Auch die Herausgabe des zweiten und dritten Theiles wurde von Formschneider besorgt; die Kosten trug diesmal der Augsburger Buchhändler Georg Willer, welcher das Werk dem Grafen Joh. Jacob Fugger, einem grossen Bücherfreund und Besitzer einer der grössten Bibliotheken der damaligen Zeit (12.000 Bände) widmete.

Der erste Theil des *Ch. C.* lässt sich wieder in vier Partien gliedern.

1. Die Officien der Sonntage von Trinitatis bis I. in Adventum. Voran geht ein kurzes „*Asperges me*“, dann folgt das ziemlich lange Officium des Dreifaltigkeits-Sonntags und hierauf die in ganz gleicher Weise gegliederten Officien der 23 Sonntage nach Pfingsten. Jedes derselben besteht aus einem Introitus, Graduale, Alleluia und der Communion. Dem Introitus, Graduale und der Communion geht stets eine im Discant stehende Choral-Intonation voraus, welche in der Neuauflage durch Choralnoten gekennzeichnet ist.

2. Die Officien der vier Advent-Sonntage und der drei Sonntage *infra* und *post Epiphaniam*. Sie sind den eben besprochenen ähnlich gestaltet.

3. Die Officien der Sonntage von *Septuagesima* bis *Palmarum* inclusive. Diese unterscheiden sich von der vorhergehenden durch ihre weit grössere Ausdehnung. Gemäss der liturgischen Anordnung fehlt nämlich das Alleluia, dafür ist zwischen dem Graduale und der Communion ein Tractus eingeschoben, der selbst wieder aus mehreren (bis zu 13) Theilen besteht.

4. Die Officien der Sonntage zwischen Ostern und Pfingsten. Diese sind denen der Sonntage *post pentecosten* ähnlich, doch meist noch geringeren Umfanges.

Es sei hier gleich bemerkt, dass der zweite Theil des *Ch. C.* den Titel führt: „*Historiarum Choralis*“ und die Officien zu mehreren der grössten Feste, dann zu einigen Marien- und Heiligenfesten enthält. Der dritte Theil, „*Historiarum Choralis de Sanctis*“ umfasst die sogenannten „*Communia Sanctorum*“ und noch einige Heiligenfeste. Am Schlusse folgen dann mehrere Messen (das *Credo* ist entweder gekürzt oder fehlt ganz).

Die hohe Bedeutung des eben seinem liturgischen Inhalte nach gekennzeichneten *Ch. C.* liegt nun darin, dass es das erste bisher bekannte Officienwerk in mehrstimmiger Bearbeitung war, das so grosse Vollständigkeit mit so grossem Kunstwerth vereinigte. Die A-capellisten, von Dufay bis auf Palestrina, verlegten den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit auf die Composition von Messen. In zweiter Linie pflegten sie die Motette und die ihr verwandten Gattungen, in dritter das Lied und später das Madrigal.

Wenn es auch vom historischen Standpunkt aus höchst wünschenswerth wäre, das Constanzer Graduale, nach welchem Isaac, wie nach dem Titel zu vermuthen ist, gearbeitet hat, zu kennen, so können wir uns doch, da wir jetzt an die musikalische Betrachtung des *Ch. C. I* gehen wollen, einigermaßen über den Verlust desselben trösten, da sich uns ein sehr guter Ersatz in einem Werk bietet, das eben zu derselben Zeit erschien, als Isaac an seinem *Ch. C.* arbeitete, und das der Meister wohl auch gekannt haben mag. Es ist dies das *Graduale Pataviense*, welches Winterburger in Wien im Jahre 1511 herausgegeben hat. Dieses monumentale Werk enthält den Choral für die sämtlichen Sonntage des Kirchenjahres, für die *Communia Sanctorum* und für die einzelnen Heiligen-Feste, somit das gesammte Material, das Isaac für sein Werk verwendete. Es ist bemerkenswerth, dass die Intonationen im Graduale und im *Ch. C.* fast immer mit demselben Ton beginnen, dass auch die führende Stimme bei Isaac sehr oft mit dem Choral im Graduale übereinstimmt. Die seltenen \flat bei Winterburger finden sich fast immer im *Ch. C.* an denselben Stellen; die Textirung ist eine sehr ähnliche; kurz, der übereinstimmenden Momente sind so viele, dass es wohl berechtigt erscheinen dürfte, das *Graduale Pataviense* zur Grundlage der nun folgenden Betrachtungen über die Verwendung des Chorals im *Ch. C. I* zu machen.

Wie die hervorragendsten A-Capellisten sich der Ritual-Motive bei der Composition ihrer Messen, Motetten, Hymnen, Psalmen etc. mit Vorliebe bedienten, so ist auch der *Ch. C.* auf dem Gregorianischen Gesang, diesem Grundpfeiler der katholischen Kirchenmusik, aufgebaut. Die Meister der damaligen Zeit kannten zwei Arten der Verwendung der Gregorianischen Motive; sehr gute Beispiele für beide finden sich bei Josquin, dem grossen Zeitgenossen Isaac's und grössten Meister der Niederländer bis auf Lasso überhaupt. Bei seinem berühmten *Stabat mater*, welches er auf Bitten des Herzogs von Ferrara 1480 componirte, lässt er das Ritual-Motiv in gewichtigen Breven und Longen in völlig unveränderter Gestalt stets im Tenor auftreten. Die anderen vier Stimmen umschlingen diesen mächtigen Tenor, wie blühende Ranken die Marmorpfeiler einer gothischen Säulenhalle. In seiner *Pange lingua*-Messe hingegen verfährt Josquin ganz anders. Hier verwandelt sich das strenge, starre Gregorianische Motiv unter der formenden Hand des Künstlers in ein weiches, schmiegsames Gebilde; es steht nicht mehr in ernster Grösse für sich allein da, sondern es wird zu Nachahmungen und Canons verwendet; es muss künstliche Verschlingungen mit den anderen Stimmen eingehen, sich Taktwechsel und die Einschlebung von Nebennoten gefallen lassen etc. Diese beiden Arten der Verwendung des Gregorianischen Gesanges hat auch Isaac in seinem *Ch. C.* benützt; im zweiten und dritten Theil, besonders in den Sequenzen, mit Vorliebe die strenge; im vorliegenden ersten dagegen fast ausnahmslos die freie. Der Choral liegt fast immer im Discant (Kade hat wohl nur den zweiten und dritten Theil des *Ch. C.* im Auge, wenn er a. a. O. sagt, der Choral liege im Bass). Isaac verfährt meist in der Weise, dass er einen längeren Abschnitt des Gregorianischen Chorals in mehrere Theile theilt und jeden derselben seinen künstlerischen Zwecken entsprechend umarbeitet. Diese Theile aber trennt er durch Pausen, während welcher die übrigen Stimmen sich in freier Erfindung weiter-

bewegen. Bei der Umarbeitung des Chorals offenbart sich nun die schaffende Fantasie des Künstlers. Intervalle werden vergrössert und verkleinert. Nebennoten, auch ganze Melismen, eingeschoben; besonders gern trennt Isaac zwei im Choral aufeinander folgende Noten von gleicher Höhe durch den darunter liegenden Ton und benützt die entstandene Tonfolge zu einer Cadenz. Der Choral muss aber durchaus nicht während eines ganzen Stückes immer in einer Stimme bleiben. Es kommt sehr häufig vor, dass der Discant denselben eine zeitlang führt, dann aber bei einer Pause ihn an eine andere Stimme, meist an den Tenor, abgibt, um ihn bei seinem Wiedereintritt abermals zu übernehmen. Sehr oft führen auch Discant und Tenor den Choral canonisch (z. B. *Alleluia* der *Dom. III. Adv.*), während die anderen Stimmen dieses contrapunktische Gefüge umspielen. Manchmal, besonders zu Anfang eines Stückes tritt der Choral imitatorisch in allen Stimmen nach einander ein, um sich dann endgiltig im Discant festzusetzen. Fast immer ist der chorale Schluss, wie ihn das *Graduale Pataviense* aufweist, von dem der Isaac'schen Stücke verschieden.

Nur in den kürzesten Sätzen, welche dann meist accordmässig gehalten sind, kommt es manchmal vor, dass der Choral Note für Note von der führenden Stimme gebracht wird (z. B. *Dom. II in adv. „Qui regis Israhel“*, Choral im Tenor. *Dom. LXX. Introitus* Choral im Discant. *Dom. LXX. „Ut fugiant“*, Choral im Bass).

Die Officien des *Ch. C.* sind zum weitaus grössten Theil vierstimmig; durchaus nicht immer, wie Kade (a. a. O.) behauptet. Der Tractus der *Dom. Invocabit* enthält unter 13 Theilen 2 zu 2, 4 zu 3, 6 zu 4, und einen zu 6 Stimmen. Diese Abwechslung in Bezug auf die Stimmenzahl ist bei einem so langen Stück sogar ein wichtiges und wohlerwogenes Mittel, Eintönigkeit hintanzuhalten. Auch sonst hat Isaac mehrere Stücke zu zwei und drei Stimmen gesetzt. Fünf und sechs Stimmen kommen — ausser in dem schon genannten Officium — nur noch in dem des Dreifaltigkeits-Sonntags vor. — H. Isaac's Stimmführung unterscheidet sich nicht wesentlich von der anderer Meister seiner Zeit. Immerhin dürfte es von Interesse sein, einige spezifisch Isaac'sche contrapunktische Härten anzuführen. — Eine sehr oft vorkommende Schlussart ist folgende: Dominante—Unterdominante—Dominante—Tonica. Zwischen den beiden ersten Accorden findet man nun fast typische reine Quinten, z. B. (S. 28, Syst. 5, Tact 4):



Dieselben treten auch unvorbereitet auf; so S. 71, 3, 4; 74, 1, 1; 81, 5, 1; 115, 4, 3 etc. etc. Doch entschlüpfen ihm ausser diesen, wegen ihres besonders häufigen Vorkommens fast absichtlich zu nennenden Quinten (die übrigens auch öfters durch Anticipation des *c* im obigen Beispiel gemildert werden) auch einige andere jedenfalls unabsichtliche. Z. B. 33, 3, 6/7; 36, 3/4, 7/1; 90, 2, 3; 105, 1, 3/4; 118 5, 4; 151, 5, 6; 158, 2, 5; 164, 1, 3; 189, 5, 5/6; 217, 5, 6. Octaven finden sich seltener: 27, 5, 5; 59, 4, 4; 106, 5, 3; 118, 5, 4. — Recht häufig ist der Vorhalt Secund-Einklang: 26, 2, 4; 36, 4, 6; 50, 5, 5; 69, 1, 4; 115, 5, 2 etc.; ebenso die None zur Mittel- oder Oberstimme. Die Quart wird oft frei angesetzt und erst nachträglich durch eine unterlegte Terz oder Quinte zur Consonanz gemacht. So: 36, 2, 5; 94, 5, 1; 140, 2, 5; 218, 5, 4; 243, 2, 4. Auch kommen frei eintretende Quarten ohne später unterlegte Consonanzen vor: 132, 4, 5; 218, 3, 7. Ueberhaupt trifft man nicht selten Sprünge aus Dissonanzen an; doch zeigt sich schon bei Isaac das Bestreben, denselben dadurch, dass sie einen Ton des folgenden Accords vorausnehmen, ihre Härte einigermaßen zu benehmen (Anticipationen). Auch seine consonirenden Sprünge überschreiten manchmal das Mass des damals Gebräuchlichen; es finden sich Octavensprünge nach jeder Richtung, Sprünge um die grosse und kleine Sext, um die kleine Septime, einmal sogar um die Dezime (S. 118, Syst. 3, T. 6). Sehr streng ist Isaac in Bezug auf die Verwendung der Terz am Anfang und Schluss seiner Stücke. Die Terz am Anfang kommt nur zweimal (*Dom. II. in adv.* und *Quinquagesima*), am Schluss nur sehr selten vor. Die Tonarten werden von Isaac nicht mit allzu grosser Gewissenhaftigkeit beobachtet. Er fängt sehr oft in einer ganz anderen Tonart an, als mit welcher er den vorhergehenden Theil geschlossen hat und modulirt überhaupt auffallend viel; allerdings erreicht er damit auch manchen

frappanten Effect. Besonders ist dies in den auch in Bezug auf Stimmführung reich bewegten Introiten der Fall, welchen Isaac in den Gradualien kurze Sätze mit sehr wenig Modulation und einem mehr harmonisch-homophonem Gepräge entgegenzustellen pflegt. Dem ganzen Satzbau nach ist der *Ch. C. I* von äusserster Einfachheit und unterscheidet sich darin wesentlich vom zweiten und dritten Theil. Die weitaus überwiegende Mehrheit der Stücke ist im C geschrieben, nur hier und da, besonders am Ende längerer Sätze, tritt der ungerade Takt ein, der mit seinen meist daktylischen Rhythmen den Schluss bedeutend belebt.

Auch in Bezug auf Notation befreit sich Isaac im *Ch. C. I* der äussersten Einfachheit. Schwärzungen und complicirte Ligaturen kommen nur selten vor; schwierige Taktverhältnisse werden ganz vermieden. Er gibt uns hier keine räthselhaften Motto's aufzulösen, wie es sonst im Geist jener Zeit gelegen war; es ist schon viel, wenn er im Altheft, bei der *Dom. Trin.* die Bemerkung macht: *Sidera maria non lucent*, womit gesagt sein soll, dass der Alt während dieses Stückes zu pausiren habe. Reine Canons, wobei eine Stimme sich aus einer anderen ergibt, sind ebenfalls sehr selten; kurz, man erkennt den Meister der Satzprobleme kaum, wie er sich uns in seinen Messen entgegenstellt. Es ist, als hätte Isaac in seinem *Ch. C. I* zeigen wollen, dass er auch bei Verzichtleistung auf jede Künstelei schöne Musik schreiben konnte. Und schöne Musik ist es in der That, die uns Isaac in diesem Werk gegeben hat. Der Grundcharakter der meisten Officien ist der einer ruhigen, feierlichen Grösse; oft auch liegt ein Hauch stiller Wehmuth auf ihnen, doch finden wir auch Stücke voll jubelnder Freude. Unzählbar ist die Menge feiner, charakteristischer Züge, mit denen der Meister den Inhalt der Textworte wiederzugeben suchte. Nur auf einige derselben möge der Leser aufmerksam gemacht werden. Das Officium des vierten Fastensonntags beginnt mit den Worten: „*Laetare Hierusalem*“. Auf den Stufen des F-dur-Dreiklangs schwingt sich das Ritualmotiv empor, wie das Gebet einer grossen, freudig bewegten Menge. „*Et conventum facite omnes, qui diligitis eum*“. Bis hierher schwelgt der Gesang, von dem oben angedeuteten Motiv getragen, in Freude und Jubel, man möchte fast sagen: in eitel Dur. Die meisten Cadenzen sind auf F, einige auf B und C., die Tonart entschiedestens ionisch transponirt. Bei den Worten „*qui in tristitia fuistis*“ tritt ein plötzlicher Umschwung ein. Isaac malt die Bedeutung des Wortes *tristitia* durch den Uebergang in die phrygische Tonart, und deren Transposition in die Oberquarte (A-Leiter mit \flat). Dieses einfache Mittel erfüllt seinen Zweck vollkommen. Aber die Trauer währt nicht lange; die wehmüthige Stimmung soll ja nur eine Erinnerung an vergangene trübe Stunden sein; die Gegenwart gehört der Freude; bei den Worten „*et satiemini ab uberibus consolationis*“ tritt der Dur-Charakter wieder vollständig in seine Rechte und in jubelndem Aufschwung schliesst das Stück ab. — Wie Isaac oft einzelne Sätze, ja selbst Worte, tonmalerisch zu versinnlichen suchte, davon legt eine Stelle in der *Dom. Oculi* Zeugnis ab. Bei den Worten „*Saepe expugnaverunt me ex iuventute mea*“ überstürzen sich die Stimmen in raschen Tonleitern, so dass der ganze Satz wirklich einem in raschem Jugendmuth dahinstürmenden Jüngling gleicht.

Noch gar viele solche Stellen, welche beweisen, wie tief Isaac seinen Text anzufassen pflegte, liessen sich hier anführen, doch liegen die meisten derselben so klar vor Augen, dass der aufmerksame Leser von selbst darauf kommen wird.

Zum Schlusse sei es erlaubt, einige Worte über die Epoche, in der Heinrich Isaac lebte und seine Stellung in derselben zu sagen. Lange und gründlich durch die Discantisten und früheren Contrapunktisten in Frankreich und den Niederlanden vorbereitet, brach mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts die Herrschaft des polyphonen *a capella*-Gesanges an. In der ersten Generation, welcher Männer wie Dufay, Binchois, Fauges, Eloy, Caron und Busnoys angehören, noch an seiner Vervollkommnung arbeitend, erreichte diese Schule in der zweiten Generation ihrer Meister, an deren Spitze Ockenheim und Hobrecht stehen, einen noch nicht dagewesenen und nicht mehr zu überbietenden Grad von Kunstfertigkeit in der Auflösung der schwierigsten Satzprobleme, während sich andererseits die Werke der damaligen Zeit durch ihren weit grösseren Wohlklang, ihre leichtere und fließendere Stimmführung vortheilhaft von denen der früheren Generation unterschieden. Während aber auch noch in dieser Schule die Kunst häufig von der Künstlichkeit erdrückt wurde, erreichte die dritte Schule der Contrapunktisten, als deren glänzendsten Repräsentanten wir Josquin des Prez anzusehen haben, und in der uns Männer wie Pierre de la Rue, Brumel, Agricola, Compère u. v. a. begegnen, jene Stufe der Vollendung, auf der die Satzkunst meist nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel

zum Zweck war, und der Contrapunkt nur mehr als ein nothwendiges Werkzeug in der Hand des Componisten angesehen wurde.

Man darf nicht glauben, dass diese Männer etwa nicht so gründlich mit allen Satzkünsten vertraut gewesen seien, wie Ockenheim und Hobrecht; die *Omne armé* Messen von Josquin und Pierre de la Rue, sowie viele Sätze von Agricola beweisen das Gegentheil. Aber den Meistern dieser Schule war nicht nur Richtigkeit und Kunstfertigkeit, sondern auch Schönheit oberstes Princip; die musikalische Ausdrucksfähigkeit war schon sehr hoch entwickelt, die letzten Härten, die sich bei den Meistern der zweiten Schule noch oft in störender Weise bemerkbar machen, schleifen sich nach und nach ab, und so ist von den Meistern dieser Generation nur mehr ein Schritt zu Palestrina und Orlando di Lasso, d. h. zur Blütheperiode des *a capella*-Gesanges.

Mitten in der eben geschilderten glanzvollen Epoche steht Heinrich Isaac, der Trefflichsten Einer, würdig sich den besten Meistern seiner Zeit anschliessend. Auf allen Gebieten, die der damaligen Musik zugänglich waren, hat er mit Auszeichnung gewirkt. Seine grossartigen Messen, seine Motetten, Hymnen, Psalmen und Officien, ebensowohl wie seine weltlichen Lieder, besonders die deutschen, sind Werke von bleibendem Werth, welche ihm die Hochschätzung seiner Zeitgenossen erwarben, wie sie ihm die späterer Generationen zusichern. Und wie drei kunstliebende Länder mit ihren verschiedenen Einflüssen auf ihn einwirkten, um sein herrliches Talent zu immer freierer, glänzenderer Entfaltung zu bringen, so steht Heinrich Isaac in seinen Werken da, ausgerüstet mit niederländischer Tüchtigkeit, italienischer Anmuth und deutscher Gemüthstiefe: ein grosser Künstler zu seiner Zeit, ein grosser Künstler für alle Zeiten.



INHALTS-VERZEICHNIS.

	Seite
Vorbemerkung der Leitung der Publicationen	V
Einleitung	VII
Original-Titel	1
Ad Cantorem	2
Dedication	3
Ad candidum Musicum	4
Encomion Operis	5
„Asperges me Domine“ und „Gloria Patri“	7
De Sanctissima Trinitate	9
Dominica I. post Pentecosten	19
„ II. „ „	24
„ III. „ „	28
„ IV. „ „	33
„ V. „ „	38
„ VI. „ „	43
„ VII. „ „	48
„ VIII. „ „	51
„ IX. „ „	56
„ X. „ „	59
„ XI. „ „	64
„ XII. „ „	67
„ XIII. „ „	72
„ XIV. „ „	76
„ XV. „ „	81
„ XVI. „ „	85
„ XVII. „ „	90
„ XVIII. „ „	94
„ XIX. „ „	98
„ XX. „ „	102
„ XXI. „ „	107
„ XXII. „ „	112
„ XXIII. „ „	115
„ I. Adventus	120
„ II. „ „	123
„ III. „ „	127
„ IV. „ „	132
„ infra octavam Epiphaniae	137
„ I. post „ „	141
„ II. „ „ „	146
„ in Septuagesima	149
„ „ Sexagesima	155
„ „ Quinquagesima	162
In die Cinerum	169
Dominica Invocavit	177
„ Reminiscere	194
„ Oculi	201
„ Laetare	210
„ Judica	217
„ Palmarum	225
„ Quasimodo geniti	233
„ Misericordia Domini	236
„ Jubilate	240
„ Cantate	245
„ Vocem Jucunditatis	248
„ Exaudi	254
Revisionsbericht	259

PRIMVS TOMVS
TENOR
CORALIS CONSTANTINI, VT

vulgo vocant, opus insigne & præclarum, vereq; coelestis harmoniæ, Authore nunquã satis laudato Musico, Henrico Isaac, Diui quondam Cæsaris Maximiliani Symphonista Regio, opus inquam, illustris Isaci, officina dignum, & propter compositionis artificio, & cygneam venustatem, adeo vt ex fecundissimo tanti artificis pectore, vere emanasse videatur.



Nornbergæ imprimebat Hieronymus Formschneider
Cum gratia & priuilegio Cæsareæ Maiestatis ad quinquennium.
Anno 1550. †

Ad Cantorem.

Aere potes paruo gaudens emisse quod optas.

Quae sunt Isacco Carmina sumta penu,

Pellere quo vanas vano de pectore curas

Et poteris quicquid languida corda premit

Ergo age mellifluos laetus nunc arripe Musas

Inque loco magni numeris esse puta.



ORNATISSIMO, HONESTISSIMO, PRVDENTISSIMOQUE SENATVI,

Reipub: Norimbergens: Dominis suis obseruandissimis, salutem.

Cum sub clementissimi, potentissimi, ac prudentissimi Romanorum Imperatoris, Diui Maximiliani, Caroli quinti Caesaris, semperque Augusti, Aui et antecessoris sui, temporibus, honestissimi prudentissimique viri reliquae artes (quae scilicet pene omnes pessum icrant) reflorescere et denuo in lucem emergere inciperent: Musica quoque, artium omnium longe honestissima, et apud veteres summo honore habita, et quae pene intercidisset, illustrior et prodire denuo quoque coepit, Vt autem ea ex aulis principum (in quibus haud dubie diuinitus hactenus conseruata fuit) et e conuiujs in Ecclesiam, et ad pristinum atque natium usum iterum reuocaretur atque rediret. Henricus Isacus Diui Maximiliani prudentissimi et doctissimi Caesaris Archimusicus, artis huius θεωρητικῆς siue πρακτικῆς spectes absolutissimus et consumatissimus artifex, Senfely Ludouici, nostrae aetatis summi Musici praeceptor, Cantum simplicem quo hactenus uniuerso orbe, per integrum annum Ecclesia usa fuit, et choralem vocauit, multiplicibus vocibus, variisque numeris Musicis ornauit. Ne autem is labor huius summi viri cum tempore ut fieri solet, instar aliorum optimorum virorum, qui posteritati consulere huiusque prodesse voluerunt, intercideret, Johannes Ottel Typographus noster, non solum hunc, verum et aliorum doctissimorum virorum labores, sumptibus et studiis suis (erat enim in optimis quibusque comparandis et excudendis admodum diligens) à situ et interitu vindicauit, vir longiore vita dignus. Cum autem ille immatura morte sublatus, hocque opus orbi, ut instituerat, communicare non potuit, vxor et liberi eius, ne diutius orbis haec priuaretur, laboribus atque impensis nostris, hoc nobis excudendum et publicandum commiserunt. Quia autem publicae utilitati nos profuturos speraremus, laborem subterfugere, ipsisque denegare non potuimus. Hunc ergo laborem nostrum vobis prudentissimis honestissimisque viris dedicamus, Praecamurque ut grato animo eundem suscipere velitis, hac siquidem ratione gratiorem alijs quoque futurum, speramus, id si cognouerimus operam dabimus, et breui reliqui omnes Tomi huius consumatissimi Musici emendatissimi quoque excudantur. Bene valete.

Hieronymus Formschneider

Typographus.

Ad candidum Musicum.

*En tibi quae cecinit suavissimus Isacus olim
 Dum viuum foelix Caesaris aula tulit
 Dum regum curae cantus, dumque artis alumni,
 Inque suo precio Musa blanda fuit
 Noscere regnantem super omnia sidera Coeli
 Dum cuperet tellus florida quidquid habet
 Omnibus haec dum sola fuit, dum maxima cura
 Ut colerent sancta religione Deum.
 Ut canerent dignas Domino super aethera laudes
 Et ferrent magno carmina magna Deo,
 Nablis et lituis, rancio clangore, et aduncis
 Cornibus, ac dulci voce sonante melos.
 His fructe, his recrea pressas moeroribus altis
 Mentem, his curas pellito corde graues
 His, quoties tristis tua pectora vexat Erinnis,
 Si furor exundans, anxia corda leua.
 His, pietatis amans, te crebro ostendito gratum
 In Domini laudes carmina grata cauens
 Suscipe nunc igitur cecinit quae pectore molli
 Autorisque velis nominis esse memor,
 Autoris, tanto tibi qui congegit aceruo
 Quo constant passim cuncta, labore graui
 Et nostram, quamuis tenuis sit censor, opellam
 Vulnifico noli rodere dente precor.
 Iussit enim pietas studiis conamine nostro
 Auxiliatrices, candida, ferre manus
 Forsitan hoc aliquod voluit placabile numen
 Ne pereant turpi cantica sacra situ
 Cantor ut argutus laetetur munere tanto
 Ut doleat spectans accidita liuor edax
 Quod si nunc manibus fueris amplexus utrisque
 Istaque censueris digna fauore tuo
 Isaceis, dubio procul, e penetralibus orta
 Plura tibi posthac, qui dedit ista, dabit.*



Encomion Operis.

*Quae nobis dulcis modutamina Musica praebet
 Tristiciam pellunt aegraque corda leuant.
 Haec sed praecellit suavissima Musica longe
 Quae canit ore pius, nec sine mente sonos.
 Haec Domino grata est, placidis hanc auribus audit
 Hac quoque coelestis concinit ipse chorus,
 Laeta fouet, iuuat opressos, ac tristia pellit,
 Cor leuat, ac animae redditur inde salus.
 Tales en dulces, verae plenos pietatis,
 Isacus excellens edidit arte sonos,
 Hoc opus egregium, grato complectere corde,
 Attenta laetus fac quoque mente canas.*



Ἐκ μὲν τῆς προμαντικῆς πρόνοιαν ἔφρασαν θεῖν ἐπιζητεῖν, ἔκ δὲ τῆς ἰατρικῆς τῆς τε προνοίας, ἐπανόρθωσιν. Ταῦτα γὰρ εἶναι πέρατα τῆς ἰατρικῆς ἐπιστήμης. Ἐκ δὲ τῆς μουσικῆς αἰσθησὶν ἀκριβῆ τε καὶ ἐπισημονικῆν. Ἐκ δὲ τῶν μαθηματικῶν ὀνομαζομένων, συλλογισμὸν τε καὶ ἀπόδειξιν τῶν δι' αὐτῶν νοημάτων.



Discantus. *A-sper-ges me* Do - - - mi - ne

Altus.

Tenor. Do - - - mi - ne

Bassus. Do - - - mi

hy - - - so - po, et mun - -

Do - - - mi ne hy - - so - po, et mun - -

hy - - - so - po, et

ne hy - so - - po, et mun - - -

da - bor. La - va - - bis

da bor. La - va - - bis

mun - da - bor. La - va - - bis me,

da bor. La - va - - bis

me, et su - - per

me, et su - - per et su - -

et su - - per et su - -

me, et su - per

ni - vem de - al - - ba - - - bor.

per ni - vem de - al - - ba - - - bor.

per ni - vem de - - al - ba - - - bor.

ni - vem de - - al - - ba - - - bor.

Mi-se-re-re-me-i De-us Se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am,

Se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am, tu - -

tu - - - am.

Se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.

Se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am, tu - - - am.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - - ut e - - rat

Sic - ut e - rat

Sic - ut

Sic - ut

in prin - ci - - pi - o, et nunc

in prin - ci - - pi - o, et

e - - rat in prin - ci - - pi - o,

e - - rat in prin - ci - - pi - o,

et sem - per et in sae - cu - la

nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et sem - per et

et nunc et sem - per

sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men.

- cu - la sae - cu - lo - rum a - men.

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men.

De Sanctissima Trinitate.

Be-ne-di - cta sit san - cta Tri - ni - tas, at -

san - cta Tri - ni - tas, tri - ni - tas

San - cta Tri - ni - tas,

Sit san - cta Tri - ni - tas, sit san - cta tri -

- - que in - di - vi - sa u -

at - - que in - di - vi - sa u -

at - - que in - di - vi - sa u -

- ni - tas, at - - que in - di - vi - sa u -

- - ni - tas: con - fi - te -

ni - tas, u - ni - tas: con - fi - te - bi -

- - ni - tas: con - fi - te - bi - mur

ni - tas: con - fi - te - bi - mur

bi - mur e - i,
 mur con - fi - te - bi - mur e - i, qui - a fe -
 e - i, qui - a fe - cit
 e - i, qui - a fe - cit no -

no - bis - cum mi - se - ri - cor -
 cit no - bis - cum mi - se - ri - cor -
 no bis - cum mi - se - ri -
 bis - cum mi - se - ri - cor - di - am

di - am su - am.
 di - am su - am.
 cor - di - am su - am.
 su - am.

Be - ne - di - ca - mus pa - trem et fi - li - um. Cum san - cto
 Cum san - cto spi -
 Cum san -
 Cum

spi - ri - tu.
 ri - tu spi - ri - tu.
 cto spi - ri - tu.
 san - cto spi - ri - tu.

Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia Be - ne - di - ctus es,

Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia Be - ne - di - ctus es,

Be - ne - di - ctus es, Do - mi - ne

Do - mi - ne

Be - ne - di - ctus es,

- ctus es, Do - mi -

mi - ne de - us pa - trum no - stro - rum

Do - mi - ne de - us pa - trum

Do - mi - ne de - us pa - trum no - stro - rum:

- ne de - us pa - trum no - stro -

rum: et lau - da - bi - lis

no - stro - rum: et lau - da - bi - lis

et lau - da - bi - lis et lau - da - bi -

- rum: et lau - da -

lis in sae - cu - la.

in sae - cu - la.

lis in sae - cu - la.

- bi - lis in sae - cu - la.

Prosa.

San - ctus spi - ri -
 Pa - ter, fi - li - us, san - ctus spi - ri - tus:
 Pa - ter, fi - li - us, san - ctus spi - ri -

tus: tri - a sunt no - mi - na, o - mni -
 tri - a sunt no - mi - na, o - mni - a e -
 tus: tri - a sunt no - mi - na,
 tus: tri - a sunt no - mi - na, o - mni - a

a e - a - dem sub - stan - ti - a.
 - a - dem sub - stan - ti - a sub - stan - ti - a.
 e - a - dem sub - stan - ti - a.
 e - a - dem sub - stan - ti - a.

Discantus I.

Discantus II.
 Non tres ta - men di - i
 Non tres ta - men di - i sunt,
Altus.
Tenor.
 Non tres ta - men di - i sunt,
 Non tres ta - men di - i sunt,

sunt, de - us ve - rus u - nus
 de - us ve - rus u - nus est.
 - i sunt, de - us ve - rus u - nus
 de - us ve - rus u - nus est.

est. sic pa - ter do - - mi - nus, fi - li - us,
 sic pa - ter, fi - - li - us, spi - -
 est. sic pa - - - - - ter (#) do - - mi -
 Sic pa - - ter do - - mi - nus, fi - - li - us,

spi - ri - tus - - - que san - - - ctus.
 ri - tus san - - - ctus.
 nus, fi - - li - us, spi - ri - tus - - que san - - - ctus.
 spi - ri - - tus - que san - - - ctus san - - - ctus.

4 vocum.

Pro - - pri - - e - tas in per - -
 Pro - pri - - e - tas in per - - so - nis, u - - - ni -
 Pro - - - pri - e - tas in per - so -

- so - - - nis, u - - - ni - tas est es -
 tas est in es - sen - ti - a
 in per - so - nis, est et in es -
 - nis, u - ni - - - - tas

- sen - ti - a es - - - sen - ti - a.
 est in es - sen - ti - a in es - - sen - - - ti - - a.
 sen - - - ti - a es - sen - - - ti - - a.
 u - ni - tas est et in es - sen - ti - - a.

3 vocum.

Discantus I.

Si - de - ra, ma - ri - a Si - de - ra

Discantus II.

Si - de - ra, ma - ri - a

Bassus.

Si - de - ra

ma - ri - a con - ti - nens, ar - ra, ma - ri - a

con - ti - nens, ar - ra, ma - ri - a

- va si - mul et u - ni - ver - nens, ar - va si - mul et u - ni - ver - con - ti - nens, ar - va si - mul et

sa con - di - ta con - di - ta.

u - ni - ver - sa con - di - ta. u - ni - ver - sa con - di - ta.

4 vocum.

Nunc o - mnis vox at - que lin - gua fa - Nunc o - mnis vox at - que lin - gua fa - Nunc o - mnis vox at - que lin - gua

Nunc o - mnis vox at - que lin - gua

fa - te - an - tur hunc lau - de

- te - an - tur hunc lau - de de -

te - an - tur hunc lau - de de -

fa - te - an - tur hunc lau - de

de - bi - ta de - bi - ta de - bi - ta de -

- bi - ta de - bi - ta de -

- bi - ta de - bi - ta de -

de - bi - ta de - bi - ta de -

- bi - ta. Et nos vo - ce prae - cel - sa

- bi - ta. Et nos vo - ce prae - cel - sa

- bi - ta. Et nos vo - ce prae - cel - sa o - mnes mo - du -

- bi - ta. Et nos vo - ce prae - cel - sa

cel - sa vo - ces mo - du - le - mur or -

o - mnes mo - du - le - mur or - ga - ni - ca

le - mur mo - du - le - mur or -

vo - ces mo - du - le - mur or - ga - ni -

ga - ni - ca can - ti - ca dul - ci me - lo - di - a.

can - ti - ca dul - ci me - lo - di - a.

ga - ni - ca can - ti - ca dul - ci me - lo - di - a.

ca can - ti - ca dul - ci me - lo - di - a.

6 vocum.

Discantus I.

0 ve - ne - ran - da tri - ni - tas.

0 ve - ne - ran - da tri - ni - tas.

0 ve - ne - ran - da tri - ni - tas.

0 ve - ne - ran - da tri - ni - tas.

0 ve - ne - ran - da tri - ni - tas.

0 ve - ne - ran - da tri - ni - tas.

4 vocum.

Per te su - mus cre - a - ti, ve - ra e - ter - ni - tas

Per te su - mus cre - a - ti, ve - ra æ - ter - ni - tas

Per te su - - mus cre - a - ti, ve - ra e - - ter - ni - tas

Per te su - - mus red - em - pti, sum - ma tu cha - ri - tas

Po - pu - lum cun - ctum Po - pu - lum tu

Po - pu - lum Po - pu - lum cun - ctum pro - te -

Po - pu - lum cun - ctum tu pro - te -

Po - pu - lum cun - ctum tu pro - te -

pro - te - - ge, sal - - va, li - - be - -

ge pro - te - - ge, sal - va li - - be - ra, e -

ctum tu pro - - te - - ge, sal - -

ge, sal - - va, li - - be - - ra,

ra, e - ri - - pe et e - mun -

ri - pe et e - - mun - da (b) e - mun - da et e -

va, li - - be - ra, e - - ri - pe

e - - ri - - pe et e - -

da et e-mun - da. Per in - fi - ni - - ta sæ -

- mun - da. Per in - fi - ni - -

et e - mun - da. Per in - fi - ni - - ta in - fi -

mun - da. Per in - fi - ni - -

- cu - la sæ - - cu - - cu -

- - - - - ta

ni - - ta sæ - cu - la sæ - - cu - lo -

ta sæ - - cu - la sæ - -

lo - - rum sæ - - cu - lo - rum.

sæ - - cu - la sæ - - cu - lo - rum.

rum se - cu - lo - rum se - cu - lo - rum.

cu - - lo - rum.

Communio.

Be - - ne - di - ci - te De - um

De - um coe - li, coe - li, De - um coe - li, et cor - ram o - mni - bus

li, et co - ram o - mni - bus vi - ven - ti - bus con - fi - te - bi - mur e - i: qui - no - bis - cum mi - se - ri - cor - di - am su - am.

ri - cor - di - am su - am. se - ri - cor - di - am su - am. am su - am su - am.

tu - o: can - ta - bo Do -

o: can - ta - bo

o: do - mi -

o: can - ta - bo do -

mi - no, qui bo -

Do - mi - no

no, qui bo -

mi - no, qui bo -

na tri - bu -

qui bo - na tri -

na tri - bu - it

na tri -

it mi - hi.

- bu - it mi - hi.

mi - hi.

- bu - it mi - hi.

Us-que quo Do-mi-ne o-bli-vi-sce-ris me in fi-nem? Us - que quo a-ver - tis fa -

Us - que quo a-ver - tis fa - ci -

Us - que quo a-ver - tis fa - ci -

Us - que quo a-ver - tis fa - ci -

Us - que quo a-ver - tis

ci - em tu - am a me. Al - le -

em tu - am a me. Al - le -

em tu - am a me. Al - le -

fa - ci - em tu - am a me. Al - le -

- - - - - lu - ia Al - le -

- - - - - Al - le - lu - ia

- - - - - lu - ia Al -

- - - - - lu - ia (b) Al - le -

- - - - - Al - le -

le - - - - - lu - ia Al - le -

- lu - ia. Do - mi - ne

- lu ia. Do - mi - ne

- lu ia. Do -

- lu - ia. Do -

De - us (♯)

De - us De -

- mi - ne De -

mi - ne De - us De -

sa - lu - - tis me - - - - -
 no sa - - - - - tis me - - -

æ in di - - - - e cla - ma - -
 æ in di - e cla - - ma - -

in di - - - - e
 me - - - æ in di - - - e

- vi et no - - - -
 cla - ma - - vi et no - -

cte co - - - - ram
 no - - - - cte co - - -

Communio.

Nar-ra - bo o - mni - a

Mi - ra - bi - - - -

Mi - ra - bi - - - - li - a tu - - - -

Mi - ra - bi - - - - li - a mi - ra -

Mi - ra - bi - - - - li - - - -

li - - a tu - - - - a: lae - ta - - bor

- - - - - a: lae - ta - - bor et

bi - li - a tu - - - - a: lae - - - ta -

a tu - - - - a, tu - - a, tu - a: lae - ta - bor

et ex - ul - ta - - - - bo in te:

et ex - ul - ta - bo in te, in te: psal - lam,

bor et ex - ul - ta - - - - bo in te: psal -

et ex - ul - ta - bo in te: psal - lam, psal - -

psal - - - - lam no - mi - ni tu - o, Al -

psal - lam no - - - - mi - - ni tu - o,

- - - - lam no - - mi - - ni tu - -

lam, psal - - - lam no - - - - mi - ni tu - -

- - - - - tis - - - - si - me

tu - o Al - - tis - - - - si - me

- - - - o, Al - - tis - - si - me

o, Al - - tis - - - - si - me

Dominica II.

post Pentecosten.

Fa - ctus est Do - mi - nus pro -

Do - mi - nus pro -

te - ctor me - us, et e -

te - ctor me - us, et

du - xit in la - ti - tu - et e - du - xit in

e - du - xit in la - ti - tu - di - ne.

di - ne: sal - vum me fe - la - ti - tu - di - ne: sal - vum me fe - ti - tu - di - ne: sal - vum

sal - vum me fe -

cit, quo - ni - am me fe - cit, quo - ni - am

cit, quo - ni - am, quo - ni - am

vo - lu - it me.

vo - lu - it me.

vo - lu - it me.

vo - lu - it me.

Di-li-gam te Do-mi-ne, for-ti-tu do me-a. Do - mi - nus fir - ma-men-tum

Do - mi - nus

Do - mi - nus fir -

Do - mi - nus

me - um, et re - fu - gi - um me - um, et li - be - ra - tor

fir - ma - men-tum me - um, et re - fu - gi - um me - um, et li - be - ra - tor

ma-men-tum me - um, et re - fu - gi - um me - um, et li - be - ra - tor

fir - ma - men-tum me - um, et re - fu - gi - um me - um, et li - be - ra - tor

me - us. Al - le - lu - ia Al -

me - us. Al - le -

me - us. Al - le - lu -

me - us. Al - le

-le - lu - ia Al - le - lu - ia.

lu - ia Al - le - lu - ia.

ia.

lu - ia.

De - us iu - dex iu - stus

De - us iu - dex iu - stus,

De - us iu - dex iu - stus

De - us iu - dex iu - stus

stus, iu - (b) - stus, for - tis

for - tis et

(b) stus, for - tis

iu - stus, for - tis et

et nun -

pa - ti - ens, nun -

tis et pa - ti - ens,

pa - ti - ens, nun -

quid nun - quid i - ra - sce -

quid i - ra - sce -

nun - quid i - ra - sce - tur

quid i - ra - sce - tur per sin -

tur per sin - gu - los di - es.

tur sin - gu - los di - es.

per sin - gu - los di - es.

gu - los di - es.

Communio.

Can - ta - bo Do - mi - no, Qui bo - na tri -
Qui bo - na bo - na
Qui bo - na
Qui bo - na

bu - it mi - hi:
tri - bu - it tri - bu - it mi - hi:
tri - bu - it mi - hi:
tri - bu - it tri - bu - it mi - hi:

et psal - lam no - mi - ni Do -
et psal - lam no - mi - ni
et psal - lam no - mi - ni
et psal - lam no - mi - ni Do -

mi - ni al - tis -
Do - mi - ni al - tis -
Do - mi - ni al - tis -
mi - ni al - tis -

si - mi,
tis - si - mi,
si - mi,
si - mi,
si - mi, al - tis si - mi,

Dominica III. post Pentecosten.

Re - spi - ce in me, Et mi - se - re -

Et mi - se - re - re,

Et mi - se - re -

Et mi - se - re -

re: me - i: Do - mi - ne: quo - ni -

re, me - i, Do - mi - ne: quo -

re, me - i, Do - mi - ne:

am - u - ni - cus: sum - ni - am et pau - per: et pau - per - sum e -

am u - ni - cus sum ni - am et pau - per:

et pau - per - sum e -

vi - de hu - mi - li - ta - e - go: vi - de hu - mi - li - ta - tem vi - de hu - mi - li - ta - tem me - am,

go: vi - de hu - mi - li - ta -

tem me - am, et la -

me - am, et

me - am, et

la - bo - rem me - um: et di - mit - te

te o - mni - a pec - ca - ta me -

ta me - a, De - us

me - us me - us

Ad te Do - mi - ne le - va - vi a - ni - mam me - am: De - us me - us, in

me - us, in te con - fi - do, non

me - us, in te con - fi - do, non

te con - fi - do, non e -

In te con - fi - do, non e -

e - ru - be - scam. Al - le - lu -

e - ru - be - scam. Al - le -

ru - be - scam. A - le -

ru - be - sco.

ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Di - li - gam

- - - - - lu - ia Di - li - gam

- - - - - lu - ia Di - li -

Al - le - lu - ia Di - li - gam

te, vir - tus

te, Do - mi - ne,

gam te, Do - mi - ne, vir -

te, Do - mi - ne, vir -

me - a.

vir - tus me -

tus me -

tus me - a. do - mi -

tor me - us.
me - us.
me - us.
us.

Communio.

E - go cla - ma - - vi, Quo - ni - am ex -
Quo - ni - am ex - au -
Quo - ni - am
Quo - ni - am ex - au - di - - sti ex -

au - di - sti me. in - cli - na au -
di - sti me. in - cli - na
ex - au - di - sti me. in - cli - na au -
au - di - sti me. in - cli - na

rem tu - am et ex - au -
au - rem tu - am et ex - au - di ver -
rem tu - am et ex - au - di
au - rem tu - am et ex - au - di

di ver - ba me - a.
ba me - a.
ver - ba me - a.
ex - au - di ver - ba me - a.

Dominica IV.

post Pentecosten.

Do - mi - nus il - lu - mi - na - ti - o me - a, Et sa -

Et sa -

Et

lus me - a: quem

lus me - a: quem

sa - lus me - a: quem

Et sa - lus me - a: quem

ti - me - bo? ti - me - bo Do

ti - me - bo? Do - mi - nus Do - mi -

ti me bo? do - mi -

ti - me - bo? do - mi -

mi - nus de - fen - sor

nus de - fen - sor vi -

nus de - fen - sor vi -

nus de - fen - sor vi -

vi - tae me - a: a

tæ me - a: a

tæ me - a: a

tæ me - a: a quo

First system of musical notation with four staves. The lyrics are: a quo tre - pi - da - bo? quo tre - pi - da - bo? ae a quo tre - pi - da - bo? tre - pi - da -

Second system of musical notation with four staves. The lyrics are: tre - pi - da - bo? tri - bo? qui tri - bu - lant qui tri - bu - lant bo? qui tri - bu -

Third system of musical notation with four staves. The lyrics are: bu - lant me i - ni - mi - ci me - i - ni - mi - ci me - i - ni - mi - ci me -

Fourth system of musical notation with four staves. The lyrics are: i, in - fir - ma - ci me - i, in - fir - me - i, in - fir - ma ti sunt, i, in - fir - ma -

Fifth system of musical notation with four staves. The lyrics are: ti sunt, et ce - ci - de - runt. ma - ti sunt, et ce - ci - de - runt. et ce - ci - de - runt. ti sunt, et ce - ci - de - runt.

U-nam-pe-ti-i a Do-mi-no, hanc re-qui-ram: Ut ha - bi - tem in do -

Ut in ha - bi - tem in do -

Ut in ha - bi - tem in do -

mo Do - mi - ni o - mni - bus di -

bi - tem in do - mi - ni o - mni - bus di -

mo Do - mi - ni o - mni - bus di -

- mni - bus di - e - bus vi - tae me - ae.

bus di - e - bus vi - tae me - ae.

e - bus vi - tae me - ae.

Al - le - lu - ia Al - le -

Al - le - lu - ia Al - le -

Al - le - lu - ia Al - le -

lu - ia. Do - mi -

lu - ia. Do - mi -

lu - ia. Do - mi -

Do - mi - ne, in vir - tu - te

Do - mi - ne, in vir - tu - te

ne, Do - mi - ne, in

ne, Do - mi - ne, in vir

te - tu - a lae - ta - bi - tur

tu - a tu - a

vir - tu - te tu - a lae - ta -

tu - te tu - a lae - ta - bi - tur

et su - per sa - lu - ta - re tu - um

et su - per sa - lu - ta - re

bi - tur rex, et su - per sa - lu - ta - re tu - um ex -

rex, et su - per sa - lu - ta - re

ex - ul - ta - bit ve - he - men - ter.

ex - ul - ta - bit ve - he - men - ter.

ul - ta - bit ve - he - men - ter.

tu - um ex - ul - ta - bit ve - he - men - ter.

Communio.

Do - mi - nus Fir - ma - men - tum me - um, re - fu -

Fir - ma - men - tum me -

Fir - ma - men - tum me -

Fir - ma - men - tum me -

Fir - ma - men - tum me - um, re - fu -

tum me - um, et re - fu - gi - um me -

um, et li - be - ra -

tor me - us: De us me -

us, ad - iu -

tor me - us.

Dominica V. post Pentecosten.

Ex-au-di Do-mi - ne vo - cem me - am, Qua - cla - ma - vi
 Qua - cla - ma - vi ad
 Qua - cla - ma - vi
 Qua - cla - ma - vi ad
 ad - te: ad - iu - tor, ne
 te: ad - iu - tor ad - iu -
 ad - te: ad - iu - tor,
 te: ad - iu - tor,
 de - re - lin - quas me, ne - que
 tor, me, ne - que
 ne de - re - lin - quas me, ne - que
 ne de - re - lin - quas ne - que de - spi -
 de - spi - ci - as me,
 de - spi - ci - as me, De -
 de - spi - ci - as me,
 ci - as, De - us De -
 De - us sa - lu - ta -
 us sa - lu - ta -
 de - us sa - lu -
 us sa - lu - ta - ris, sa -

ris me us.
 ris sa lu ta ris me us.
 ta ris me us.
 lu ta ris me us me us.

Do mi nus il lu mi na ti o me a,
 Et sa lus
 Et sa lus
 Et sa lus me

me a, quem ti me bo? Al
 me a, quem ti me bo? Al le
 me a, quem ti me bo? Al le
 a, quem ti me bo? Al le

le

lu ia. In te Do
 lu ia. In te
 lu ia. In te
 lu ia. In te

mi - ne spe - ra -

Do - mi - ne spe - ra -

do - mi - ne spe - ra - vi,

vi, non con - fun -

vi, non con - fun - dar

ra - vi, non con - fun - dar

non con -

dar in æ - ter -

in æ - ter - num,

in æ - ter - num,

fun - dar in æ - ter - num, æ -

num.

ter - num, in tu - a iu -

æ - ter - num, in tu - a iu - sti -

ter - num, in tu - a iu - sti - ti - a

sti - ti - a li - be - ra me et e - ri -

ti - a li - be - ra me et e - ri - pe me.

li - be - ra me et e - ri - pe me,

in - cli - na
 pe: in - cli - na ad
 me. in - cli - na ad

ad me au - rem tu -
 me au - rem tu -
 na ad me au - rem tu -
 me au - rem tu -

am, ut e - ri -
 am, ac - ce - le - ra ac - ce - le - ra, ut e -
 am, ac - ce - le - ra, ut
 am, ac - ce - le - ra, ut

pi - as me.
 ri - pi - as me.
 e - ri - pi - as me.
 e - ri - pi - as me.

Communio.

U-nam pe - ti - i A Do - mi - no,
 A Do -
 A Do -
 A Do -
 A Do - mi - no, do - mi -

mi - no, hanc hanc hanc

re - qui - ram, re - qui - ram, re - qui - ram

qui - ram: ut in - ha - bi - tem in do - mo

mi - ni o - mni - bus di - e - bus vi - tae

me - æ.

Dominica VI. post Pentecosten.

Do-mi-nus for-ti-tu-do ple-bis su-æ, Et pro- - te - - ctor sa -
 Et pro - te - ctor sa - lu -
 Et pro - te - ctor sa - -
 Et pro - te - - - ctor

lu - - ta - ri - um (b) (b) Chri -
 ta - - ri - um Chri -
 lu - - ta - - ri - um Chri -
 sa - - lu - - ta - - ri - um Chri -

Chri - - sti su - - i est:
 sti, Chri - - sti su - - i est:
 um Chri - - sti su - - i est:
 sti, Chri - - sti su - - i est:

sal - - vum fac (b) po - pu -
 fac (b) po - pu -
 sal - - vum fac po - pu -
 fac po - pu - lum

po - - pu - lum tu - um Do - mi - ne,
 lum tu - - um
 - pu - lum tu - - um Do - mi - ne, et
 tu - - um Do - mi - ne,

et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti tu - ae,
 Do - mi - ne, et be - ne - dic hae - re - di - ta - ti
 be - ne - dic hae - re - di - ta - ti
 et be - ne - dic hae - re - di - ta -

et re - ge e - os, us - que
 tu ae, et re - ge e - os,
 ti, et re - ge e - os, us -

in se - cu - lum.
 os, us - que in se - cu - lum.
 us - que in se - cu - lum.
 que in se - cu - lum in se - cu - lum.

Ad te Do - mi - ne can - ta - bo, De - us me - us ne si - le - as a me:
 Ne
 Ne quan - do ta -
 Ne quan - do
 Ne quan -

quan - do ta - ce - as me.
 ce - as a me, a me.
 ta - ce - as a me.
 do ta - ce - as a me.

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia

le - lu - ia

Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia

0 - mnes gen - tes

0 - mnes gen - tes

0 - mnes gen - tes

tes plau - di - te

tes plau - di - te

tes plau - di - te

te ma - di - te

te ma - di - te

plau - di - te ma - di - te

ni - bus, ma - ni - bus
 ma - ni bus, ma -
 ni - bus,
 te ma -

iu - bi - la - te
 ni - bus, iu - bi - la - te
 iu - bi - la -
 ni - bus, iu - bi - la -

De - o in vo -
 De - o in vo -
 te in vo -
 te de - o in vo -

ce
 ce
 ce
 ce

ex - ul - ta - ti - o - nis,
 ex - ul - ta - ti - o -
 ex - ul - ta - ti - o -
 ex - ul - ta - ti - o -

ex - ul - ta - ti - o - nis.

nis

ex - ul - ta - ti - o - nis.

ti - o - nis.

Communio.

Cir - cu - i - bo, Et im - mo - la - bo in ta - ber - na - cu - lis e -

Et im - mo - la - bo in ta - ber - na - cu - lis e -

Et im - mo - la - bo in ta - ber - na - cu - lis e -

Et im - mo - la - bo in ta - ber - na - cu - lis e -

ius; ho - sti - am iu - bi -

ius; ho - sti - am iu - bi -

ius; ho - sti - am iu - bi - la -

ius; ho - sti - am iu - bi - la -

la - ti - o - nis: can - ta - bo, et psal - mum

la - ti - o - nis: can - ta - bo, et psal - mum

ti - o - nis: can - ta - bo, et psal - mum di -

ti - o - nis: can - ta - bo, et psal - mum di -

di - cam Do - mi - no.

psal - mum di - cam Do - mi - no.

cam do - mi - no.

cam do - mi - no.

Dominica VII.

post Pentecosten.

Om - nes gen - tes Plau - di - te ma - ni - bus: Plau - di - te ma - ni - bus: Plau - di - te ma - ni - bus: Plau - di - te:

bus: iu - bi - la - te De - iu - bi - la - te iu - bi - la - te De - iu - bi - la - te de - iu - bi - la - te de -

- o in vo - ce ex - ul - ta - o De - o in vo - ce ex - ul - o in vo - ce ex - ul - ta -

- ti - o - nis al - le - ta - ti - o - nis al - ti - o - nis al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia.

- - lu - ia al - le - lu - ia.

ia al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia.

Sub-je - cit po - pu - los no - bis Et gen - tes sub pe - di -

Et gen - tes sub pe - di -

Et gen - tes sub pe - di -

Et gen - tes sub pe - di -

bus no - stris. Al - le -

bus no - stris. Al - le -

bus no - stris. Al - le - (b) (b)

bus no - stris. Al - le -

lu - ia E - ri - pe (b)

lu - ia E - ri - pe (#)

(b) (b) lu - ia E - ri -

lu - ia E - ri -

me de

pe me de i -

pe me de

pe me de

i - ni - mi - cis me - is,
 - - ni - mi - cis me - -
 de i - ni - mi - cis me - is de
 i - ni - mi - cis me - is, de

- - is, De - -
 i - ni - mi - cis me - is,
 i - - ni - mi - cis me - is, De - us

et ab in - sur - gen - -
 us me - - us, et ab in - sur - gen -
 et ab in - sur - gen - -
 me - us, et ab in - sur - gen - ti -

- ti - bus in me li - be -
 - ti - bus in me li -
 - ti - bus in me li -
 bus in me li -

- - ra me.
 - - be - ra li - be - ra me.
 - - be - ra li - be - ra me.
 - - be - ra me.

Communio

In - cli - na Au - rem tu - am,

Au - rem tu - am, ac -

Au - rem tu - am, ac - ce -

Au - rem tu -

ac - ce - le - ra, ut e -

ce - le - ra, ac - ce - le - ra,

le - ra, ut e - ru - as

am, ac - ce - le - ra,

ru - as me.

ut e - ru - as e - ru - as me.

me.

ut e - ru - as me.

Dominica VIII.
post Pentecosten.

Su - sce - pi - mus, De -

De - us, De -

De -

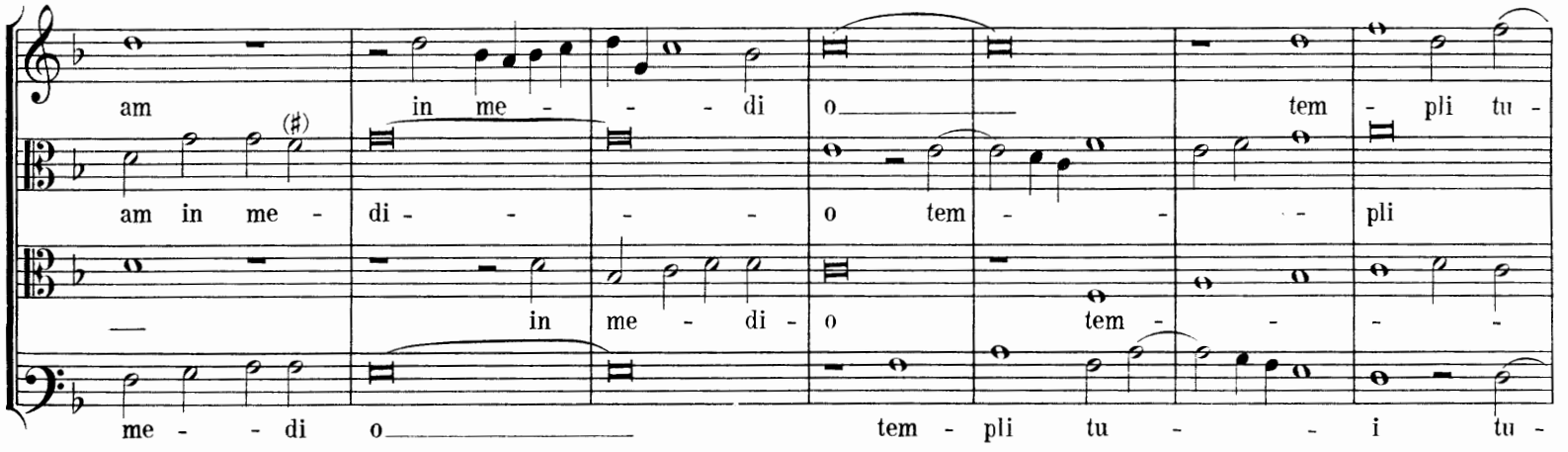
De - us, De -

- us, tu -

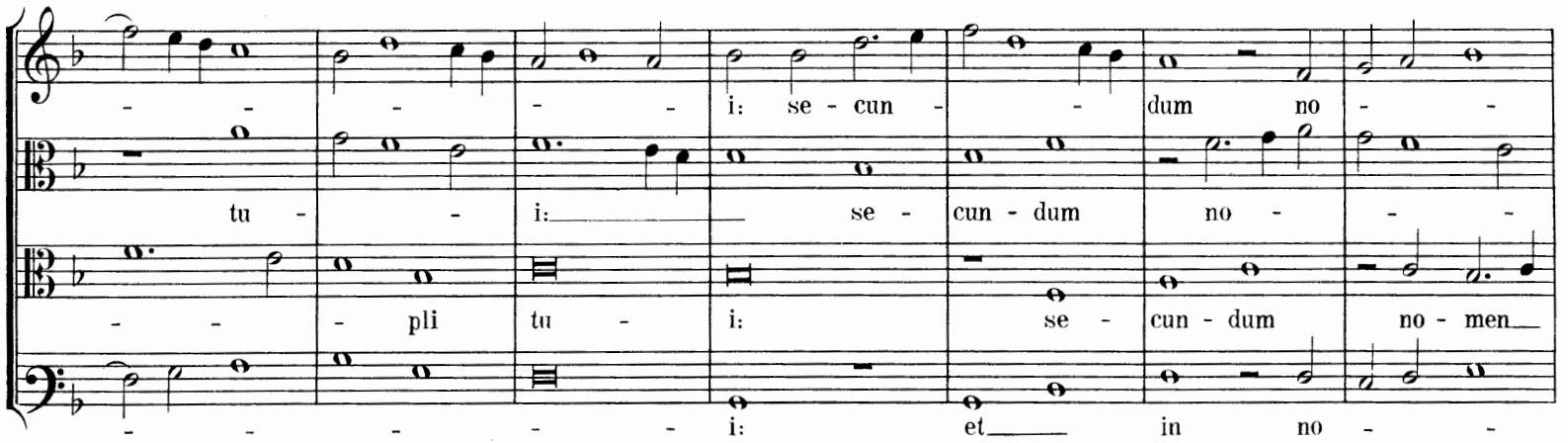
- us, mi - se - ri - cor - di - am tu -

- us, mi - se - ri - cor - di - am tu - am

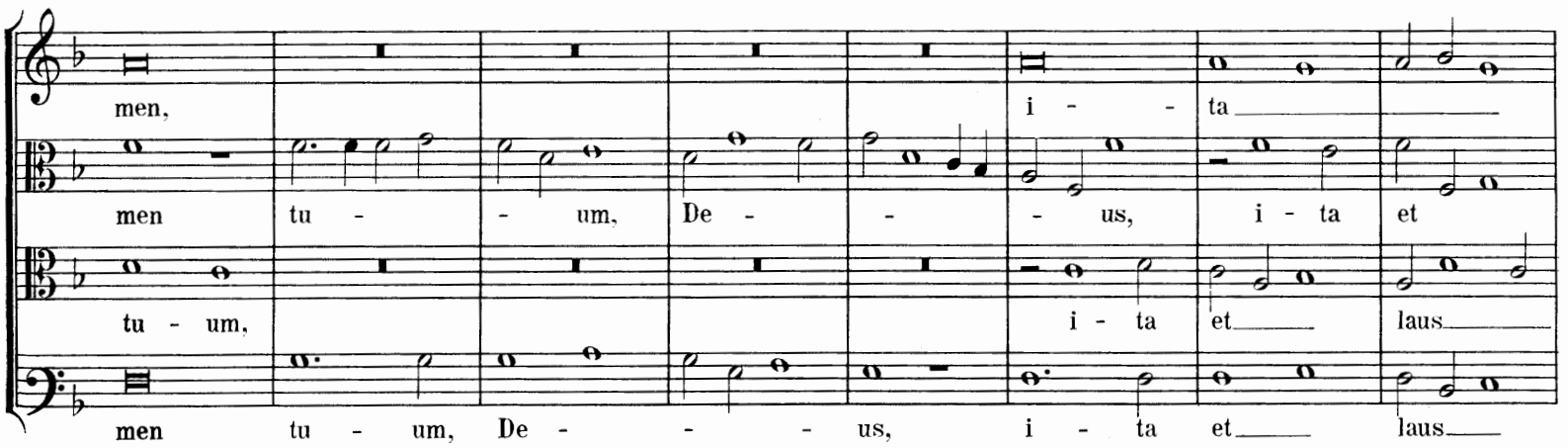
us, mi - se - ri - cor - di - am in



am in me - di o tem - pli tu -
 am in me - di - o tem - pli
 in me - di - o tem - pli tu - i tu -



- i: se - cun - dum no -
 tu - i: se - cun - dum no -
 pli tu - i: se - cun - dum no - men
 - i: et in no -



men, i - ta
 men tu - um, De - us, i - ta et
 tu - um, i - ta et laus
 men tu - um, De - us, i - ta et laus



et in fi - nes
 laus tu - a in fi -
 tu - a in fi - nes ter -
 tu - a in fi -



ter - ræ: iu - sti - ti - a
 nes ter - ræ: iu - sti - ti - a ple -
 - ræ: iu - sti - ti - a ple -
 nes ter - ræ: iu - sti - ti - a ple - na est

dex - te - ra tu - a.
 - - - na dex - te - ra tu - a.
 - - - na dex - te - ra tu - a.
 dex - te - ra tu - a.

Ma-gnus Do-mi-nus, et lau-da-bi-lis ni-mis: In ci - vi - ta - te De - i no -
 In ci - vi - ta - te De - i no -
 In ci - vi - ta - te De - i no -
 In ci - vi - ta - te De - i no -

stri, in mon-te san - cto e - ius.
 - stri, in mon-te san - cto e - ius.
 - stri, in mon-te san - cto e - ius.
 - stri, in mon-te san - cto e - ius.

Al - le - lu
 Al - le - lu
 Al - le - lu
 Al - le - lu

- ia al - le - lu
 - ia al - le - lu
 - ia al - le - lu
 - ia al - le - lu

ia. Te de - cet hy -
 lu - ia. Te de - cet hy -
 ia. Te de - cet hy - mnus, hy -
 ia. Te de - cet hy - mnus,

mnus, De - us,
 mnus, De - us, in Sy -
 mnus, De - us,
 De - us, in Sy -

on, et
 in Sy - on, et
 on, et

on, et ti - bi red - de - tur,
 ti - bi red - de -
 ti - bi red - de - tur
 ti - bi et red - de -

red - de - tur vo -
 tur vo - tum in
 vo - tum
 tur vo -

tum in Jhe - ru - sa - lem. J - he - ru - sa - lem Jhe - ru - sa - lem. in J - he - ru - sa - lem. tum in J - he - ru - sa - lem.

Communio.

Gu - sta - te et vi - de - te, quo - ni Et vi - de - te, quo - ni Et vi - de - te, quo - ni Et vi - de - te, et vi - de - te.

am sua - vis est Do - am sua - vis est Do - mi - nus: am sua - vis est Do - quo - ni - am sua - vis est Do -

- mi nus: be - a - tus vir, qui spe - be - a - tus vir, qui spe - rat, spe - mi - nus: be - a - tus vir, qui spe - - mi - nus: be - a - tus vir, qui

rat in e - o. rat in e - o. rat in e - o. spe - rat qui spe - rat in e - o.

Dominica IX.

post Pentecosten.

Ec-ce De - us ad - iu - vat me, Et Do - mi - nus
 Et Do - mi - nus sus -
 Et Do - mi - nus sus -
 Et Do - mi - nus sus -

sus - ce - ptor est
 ce - ptor est a - ni -
 ce - ptor est a -
 ce - ptor est a - ni - mæ

a - ni - mæ me - æ: a - ver -
 mæ me - æ: a - ver - te ma -
 ni - mæ me - æ: a - ver - te
 me - æ: a - ver - te ma -

te ma - la i - ni - mi - cis me -
 la i - ni - mi - cis me -
 ma - la i - ni - mi - cis
 la i - ni - mi - cis me - is,

- is, in ve - ri - ta - te tu - a di - sper -
 - is, in ve - ri - ta - te tu - a
 me - is, in ve - ri - ta - te tu - a di - sper - de
 in ve - ri - ta - te tu - a di -

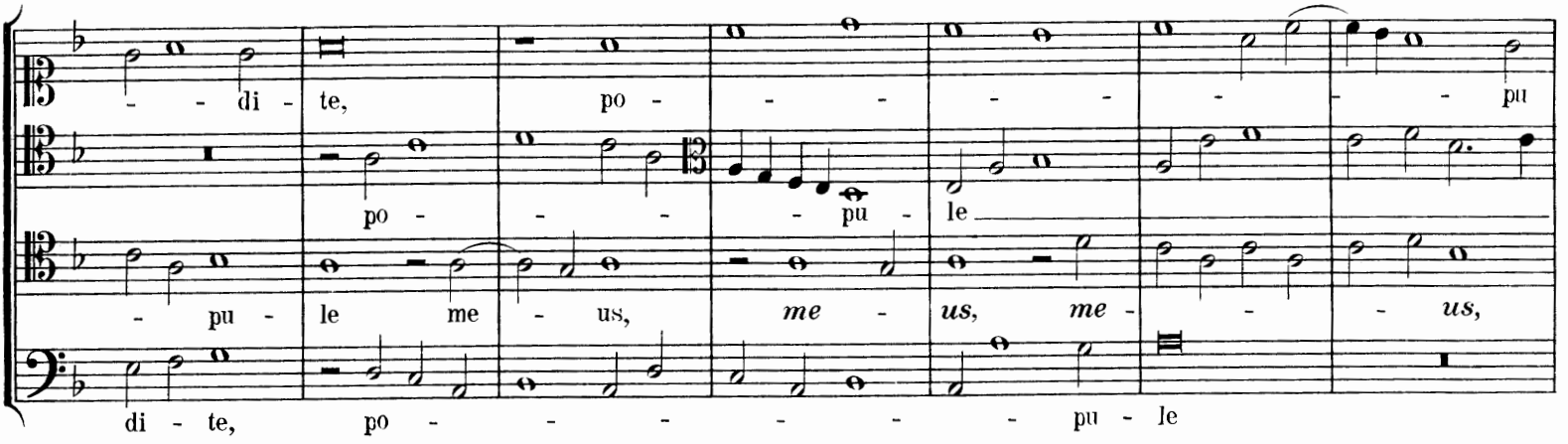
de - il - los, pro - te - ctor me -
 di - sper - de il - los, pro - te - ctor me -
 il - los di - sper - de il - los, pro - te - ctor
 sper - de il - los, pro - te - ctor

ctor me - us Do - mi - ne.
 us Do - mi - ne.
 - ctor me - us Do - mi - ne.
 me - us Do - mi - ne.

Do-mi-nus il-lu-mi-na-ti-o me-a, Et sa-lus me-a: quem ti-
 Et sa-lus me-a: quem ti-
 Et sa-lus me-a: quem ti-
 Et sa-lus me-a: quem ti-

me bo? Al-le-lu-ia al-le-lu-ia.
 - me bo? Al-le-lu-ia al-le-lu-ia.
 me bo? Al-le-lu-ia al-le-lu-ia.
 me bo? Al-le-lu-ia al-le-lu-ia.

- lu-ia. At-ten-di-te po-
 - lu-ia. At-ten-di-te po-
 - lu-ia. At-ten-di-te po-
 - lu-ia. At-ten-di-te po-



di - te, po - - - - - pu - le

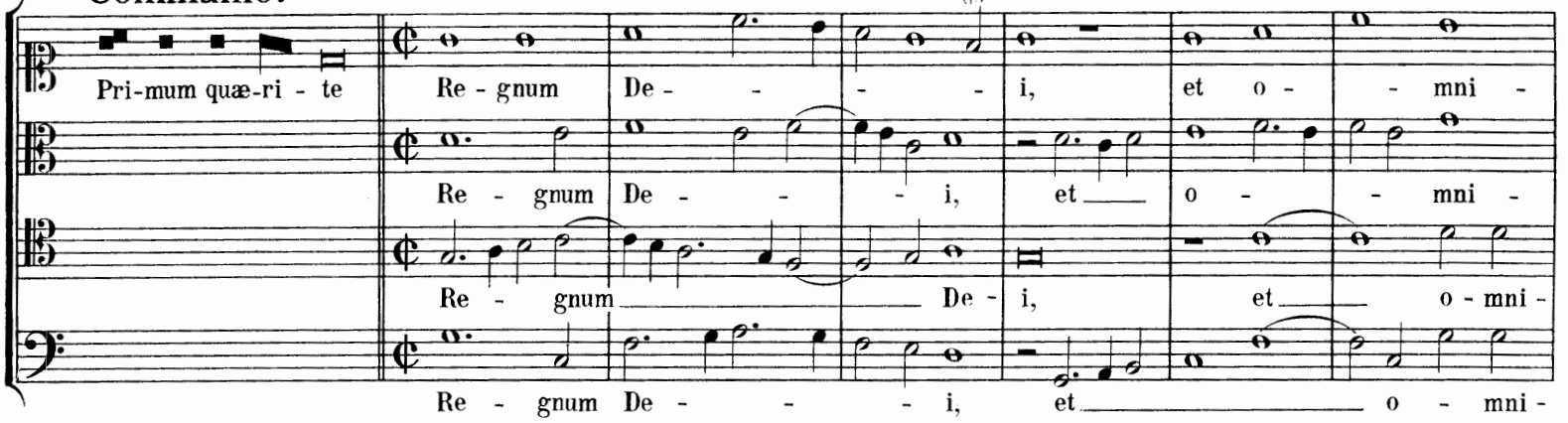


le me - - - - - me - - - - - us, me - - - - - us, me - - - - - us, me - - - - - us,

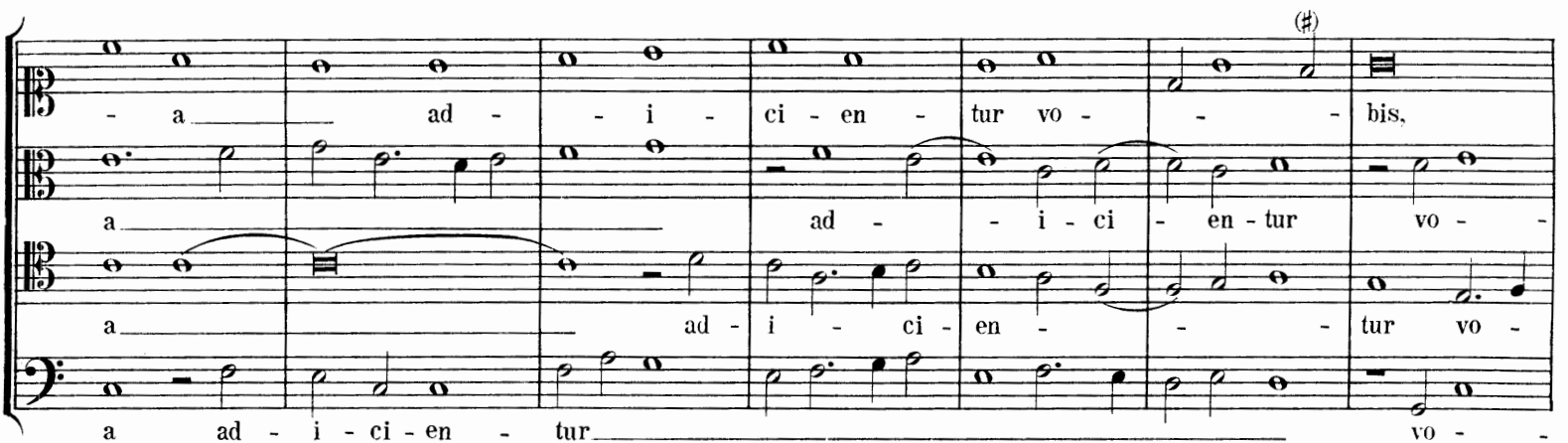


us, le - - - - - gem me - am. us, le - - - - - gem me - am. us, le - - - - - gem me - am. me - am.

Communio.



Pri-mum quaeri - te Re - gnum De - - - - - i, et o - - - - - mni -



a ad - - - - - i - ci - en - tur vo - - - - - bis, a ad - - - - - i - ci - en - tur vo - - - - - a ad - - - - - i - ci - en - tur vo - - - - - a ad - - - - - i - ci - en - tur vo - - - - -

di - - - cit Do - - mi - - nus.
 - - bis, di - - - cit Do - - mi - - nus.
 bis, di - - - cit Do - - mi - - nus.
 bis. di - - - cit Do - - mi - - nus.

Dominica X.
 post Pentecosten.

Dum cla - ma - rem ad Do - mi - num, Ex - au - di - vit vo - - - cem.
 Ex - au - di - vit vo - - - cem
 Ex - au - di - vit vo - - - cem
 Ex - au - di - vit vo - - - cem

me - - - am,
 me - - - am, ab his, qui
 cem me - - - am, ab his, qui ap - - -
 am, ab his, qui ap - - - am, ab his, qui ap - - - am.

ap - pro - pin - - - quant mi - hi: et hu - mi - - -
 - pro - pin - - - quant mi - hi: et hu - mi - - - li - - -
 qui ap - pro - pin - - - quant mi - hi: et hu - mi - li - a - -
 li - a - - - vit e - - - os

li - a - - - vit e - - - os
 li - a - - - vit e - - - os qui - - -
 a - - - vit e - - - os
 vit e - - - os qui - - - est

et ma - net
est an - te sæ - cu - la, et ma - net in
qui est an - te sæ - cu - la, in æ -
an - te sæ - cu - la, in

in æ - ter - num: ia -
æ - ter - num, in æ - ter - num: ia -
ter - num, æ - ter - num: ia -
æ - ter - num: ia - cta

cta co - gi - ta - tum in Do - mi - no, et
co - gi - ta - tum tu - um in Do mi -
co - gi - ta - tum tu - um in Do mi -

et ip - se te
ip - se te
no, et ip - se te
no, et ip - se te

e - nu - tri - et.
e - nu - tri - et.
se te e - nu - tri - et.
e - nu - tri - et.

Ex - au - di De - us o - ra - ti - o - nem me - am, Et ne de - spe - xe -

Et ne de - spe - xe -

Et ne de - spe - xe -

De - spe - xe -

ris de - pre - ca - ti - o - nem me - am: in - ten -

ris de - pre - ca - ti - o - nem me - am: in - ten -

ris de - pre - ca - ti - o - nem: in - ten -

ris de - pre - ca - ti - o - nem: in - ten - de mi - hi,

de mi - hi, et ex - au - di me.

de mi - hi, et ex - au - di me.

de mi - hi, et ex - au - di me.

et ex - au - di me.

Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia.

Ex - ul - ta - te De - o ad -

Ex - ul - ta - te De - o ad -

Ex - ul - ta - te De - o ad -

Ex - ul - ta - te De - o ad -

iu - to - ri no -
 - - - iu - to - ri no - - - stro
 ad - iu - to - ri no - - -
 no - - -

stro, iu - bi - la -
 no - stro, iu - bi - la - - - te
 - - - stro, iu - bi - la - -
 - - - stro, iu - bi - la - -

te De - o Ja -
 De - o, De -
 - - - te De - o
 te De - o Ja -

cob.
 o Ja cob.
 Ja - cob, Ja - cob.
 cob, Ja - cob.

Communio.

Ac - ce - pta - bis Sa - cri - fi - ci -
 Sa - cri - fi -
 Sa - cri - fi - ci -
 Sa - cri - fi -

um iu - sti - ti - æ

- ci - um iu - sti - ti - æ,

æ, ob - la - ti - o - nes, et ho -

- ti - æ, ob - la - ti - o - nes, et ho -

æ, ob - la - ti - o - nes, et ho -

ob - la - ti - o - nes, et ho -

et ho - lo - cau - sta, su -

ho - lo - cau - sta, su -

lo - cau - sta, su -

lo - cau - sta, su -

su - per al - ta - re tu - um tu -

per al - ta - re tu - um tu -

su - per al - ta - re tu - um tu -

su - per al - ta - re tu - um tu -

re tu - um, Do - mi - ne.

- um, Do - mi - ne.

re tu - um, Do - mi - ne.

re tu - um, Do - mi - ne.

Dominica XI. post Pentecosten.

De - us in lo - co San - - cto su - (b) - (b) - 0: (b)

San - cto su - - 0: De - -

San - - cto su - - 0:

San - - - cto su - - - 0: De - -

us qui in - ha - bi - ta - re (b) fa - (b)

De - - us qui in - ha - bi - ta - re (b)

us qui in - ha - bi - ta - re

fa - - - cit in

- cit un - - a - - ni - mes

re fa - - cit in

fa - - - cit un - - a - - ni - mes

do - - mo: vir - tu -

in do - - (b) - mo: et ip - se da -

do - - mo: ip - se da - - bit

in do - - mo: ip - se da - -

- - - tem, (b)

bit vir - tu - - tem, et for - - ti - tu - di - (b)

et for - - ti - tu -

bit et for - - ti - tu -

ple - bis su - æ.
 nem - ple - bis su - æ.
 di - nem ple - bis su - æ.

Ex-ur-gat De-us, et dis-si-pen-tur in-i-mi-ci me-i:
 Et fu-gi-ant,
 Et fu-gi-ant, qui o-

A fa-ci-e e-e-ius.
 qui o-de-runt e-um, a fa-ci-e e-e-ius.
 de-runt e-um, a fa-ci-e e-e-ius.

Alleluia; Domine Deus salutis: Quære in prima Dominica.

Communio.

Ho-no-ra Do-mi-num De tu-a sub-
 De tu-a sub-
 De tu-a de tu-a
 De tu-a de tu-a

stan-ti-a, et
 stan-ti-a, sub-stan-ti-a, et de-
 sub-stan-ti-a,
 a sub-stan-ti-a,

de pri - mi - ti - is fru - gum tu - a - - -
 pri - mi - ti - is fru - gum tu - a - rum,
 et de pri - mi - ti - is fru - gum tu - a -
 et de pri - mi - ti - is tu - a -

- - - rum: ut im - ple - an - tur hor - re -
 tu - a - rum: ut im - ple - an - tur
 - - - rum: ut im - ple - an - tur hor -
 - - - rum: ut im - ple - an - tur im - ple - an - tur

a tu - a sa - tu - ri - ta - -
 hor - re - a tu - a sa - tu - ri - ta -
 - - - re - a tu - a sa - tu - ri - ta - te, et
 hor - re - a tu - a sa - tu - ri - ta -

- te, et vi - no tor - cu - la - ri - a
 - te, et vi - no re -
 vi - no tor - cu - la - ri - a
 - te, et vi - no tor - cu - la - ri - a tor - cu - la -

re - - - - - dun - da - bunt.
 - - - - - dun - da - bunt.
 re - - - - - dun - da - bunt.
 - - - - - ri - a re - - - - - dun - da - bunt.

Dominica XII.

post Pentecosten.

De - us, in ad - ju - to - ri - um Me - - Me - - - um Me - - - Me - - - um in - - ten - - de: in - ten - - de: Do - mi - - ne, ad ad - - iu - van - dum de: Do - mi - ne, ad ad - iu - van - dum me fe - - sti - na: con - fun - dan - dum me fe - sti - na: con - fun - dan - tur et re - ve - re - an - tur i - ni - mi - tur et re - ve - re - an - tur i - ni - mi - ci et re - ve - re - an - tur i - ni - mi - tur et re - ve - re - an - tur i - ni - mi - ci

ci me - i, qui quæ - runt a -

me - i, (b) qui quæ - runt a -

- ci me - i, qui quæ - runt a -

qui quæ - runt a -

- ni - mam me - am.

ni - mam me - am.

- ni - mam me - am.

- ni - mam me - am.

A - ver - tan - tur re - tor - sum, et e - ru - be - scant: Qui co - gi -

Qui co - gi - tant mi - hi

Qui co -

Qui co - gi - tant mi - hi

tant mi - hi ma - la.

ma - la.

gi - tant mi - hi ma - la.

ma - la.

Al - le - lu -

Al - le - lu -

Al - le - lu - ia al -

Al - le - lu -

ia al - le - lu - ia

mi - ne re - fu - mi (♯) - ne, Do - mi - ne re -

gi - um, re - fu - gi - um, re - fu - gi - mi - ne re - fu - gi - um

um fa - ctus fa - ctus es um fa - ctus es

es no - bis, no - bis es no - bis

a ge - - ne - - ra - ti - o - ne, ge - ne - ra -

- - - bis a ge - ne - ra - ti - o - ne

a ge - ne - - ra - - ti - o -

- bis a ge - ne - - ra - ti - o - ne ge - ne - ra - ti -

ti - o - - ne, ge - ne - ra - ti - o - ne

a ge - ne - ra - ti - o - - - - ne

o - - - - ne ge - ne - ra - ti - o -

et pro - ge - - - - ni - e.

et pro - ge - ni - e, et pro - ge - ni - e.

et pro - ge - - - - ni - e.

ne et pro - ge - - - - ni - e.

Communio.

De fru - ctu o - pe - rum tu - o - rum, Do - mi - ne,

Sa - ci - - a - - bi -

Sa - - - ci - a - - bi - tur

Sa - ci - - a - - bi - tur

Sa - ci - a - bi - tur

tur ter - - - - ra: et e - du - cas

ter - - - - ra: et

ter - - - - ra: et e - du - cas pa -

ter - - - - ra: et

pa - nem de ter - ra, et vi - num læ - ti -
 e - du - cas pa - nem de ter - ra, et vi - num
 nem de ter - ra, et vi - num læ - ti -
 pa - nem de ter - ra, et vi - num læ - ti - fi -

- fi - cet cor ho - mi - nis: ut ex -
 læ - ti - fi - cet cor ho - mi - nis: ut ex -
 - fi - cet cor ho - mi - nis: ut ex - hi - la -
 cet cor ho - mi - nis: ut

- hi - la - ret fa - ci - em o -
 - hi - la - ret fa - ci - em
 ret fa - ci - em in
 ex - hi - la - ret ut ex - hi - la - ret fa -

- le - o o - le - o, in o - le - o et pa - nis
 in o - le - o, et pa - nis
 o - le - o, et pa - nis
 - ci - em in o - le - o, cor ho -

cor ho - mi - nis con - fir - met.
 cor ho - mi - nis con - fir - met.
 cor ho - mi - nis con - fir - met.
 - mi - nis con - fir - met con - fir - met.

Dominica XIII.

post Pentecosten.

Re - spi-ce, Do - mi - ne, In te - - sta - men - -

In te - - sta - men - -

In te - - sta - men - tum

In te - - sta - men - -

- - tum tu - - um,

tum tu - - um, et a - (b) - ni -

tu - um, et a - ni -

- - tum tu - - um, et a - ni -

ne de - - re -

mas pau - pe - rum tu - o - - rum ne de - - re - lin -

mas pau - pe - rum tu - - o - - rum ne

mas pau - pe - rum tu - o - - rum ne de - - re - lin - quas in -

lin - - quas in fi - - nem:

- - quas in fi - - nem: ex - ur - -

de - re - lin - - quas in fi - - nem: ex - -

fi - - nem: ex - - ur - ge Do -

et iu - - di - ca (b)

- - ge Do - mi - ne, et iu - - di - ca cau -

ur - - ge Do - mi - ne, et iu - di - ca

- - mi ne, et iu - di ca cau - sam me -

cau - sam me - am, (b) et ne
 - sam me - am, et ne
 cau - sam me - am, ne ob - li - vi - sca -
 - am, me - am, et ne ob -

vo - ce
 ob - li - vi - sca - ris
 ris ne ob - li - vi - sca - ris
 li - vi - sca - ris ob - li - vi - sca -

que - ren - ti - um. #
 que - ren - ti - um.
 que - ren - ti - um.
 ris que - ren - ti - um.

Ut quid De-us, re-pu-li - sti in fi - nem: I - ra - tus est fu - ror
 I - ra - tus est fu - ror
 I - ra - tus est fu - ror tu - us
 I - ra - tus est fu - ror tu -

tu - us su - per o - ves pa - scu - æ tu -
 tu - us su - per o - ves pa - scu - æ
 su - per o - ves pa - scu - æ tu -
 us su - per o - ves pa - scu - æ tu -

Al - le -

lu - ia. Ve - ni - te,

ex - ul - te - te, ex - ul - te - mus

mus, Do - mi - no, Do - mi -

iu - bi - le - mus De - no iu - bi - le - mus De - iu - bi - le - mus De -

o De - - - - -
 o De - - - - - o
 mus De - - - - - o

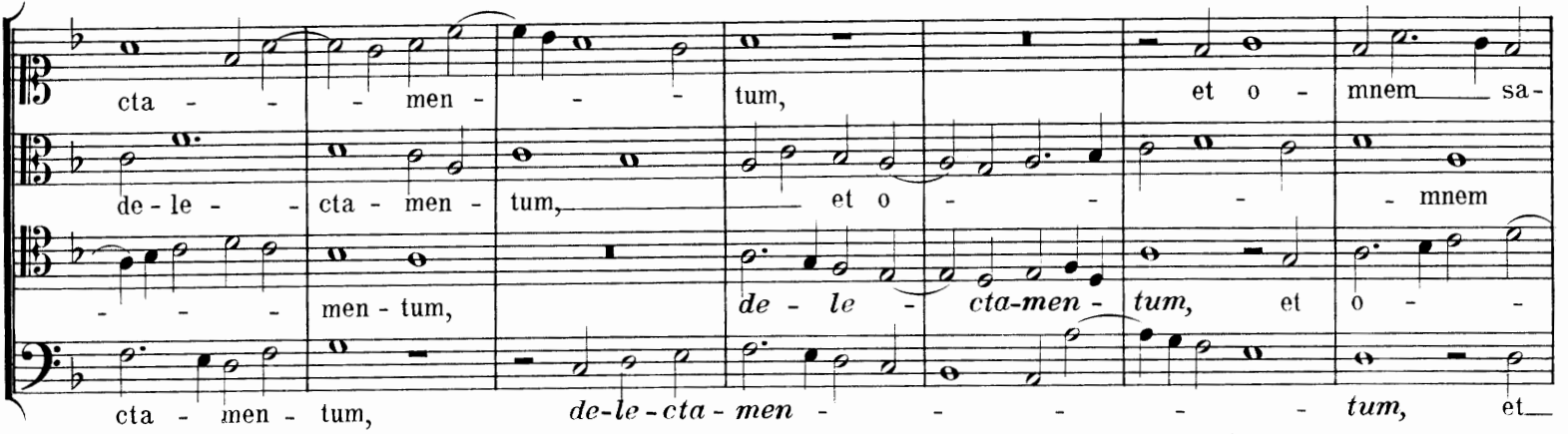
o no - - - - -
 sa - lu - ta - ri, sa - lu - ta - ri no - - - - -
 o sa - lu - ta - ri no - - - - -
 sa - lu - ta - ri no - - - - -

stro.
 stro.
 stro.
 stro.

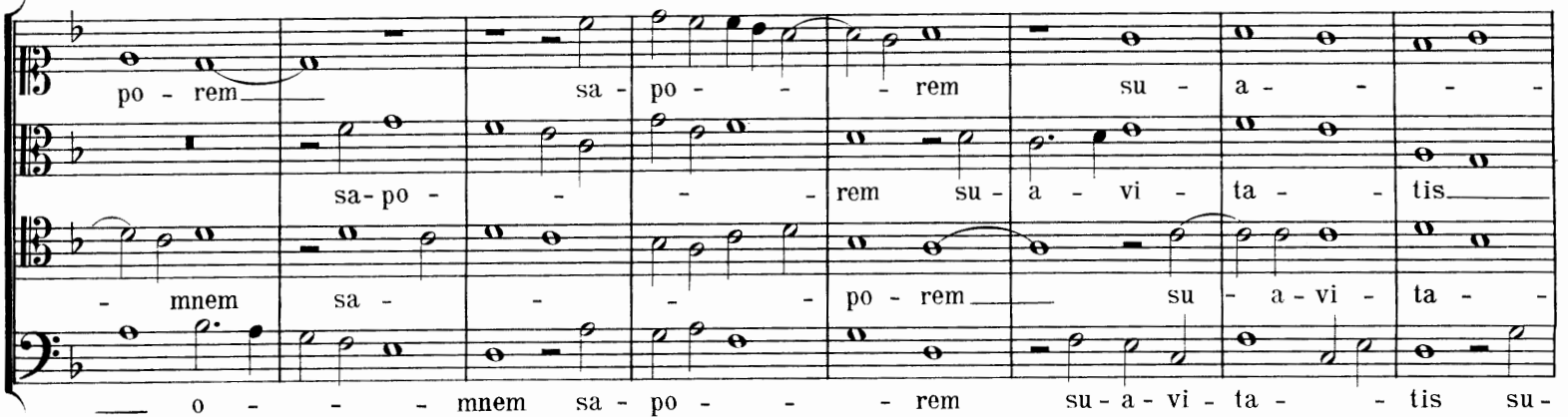
Communio.

Pa - nem de cœ - lo De - di - - - - sti no - - bis,
 De - - di - - sti no - bis, Do - mi -
 De - - di - sti no - - bis, Do -
 De - - di - - sti no - bis, Do -

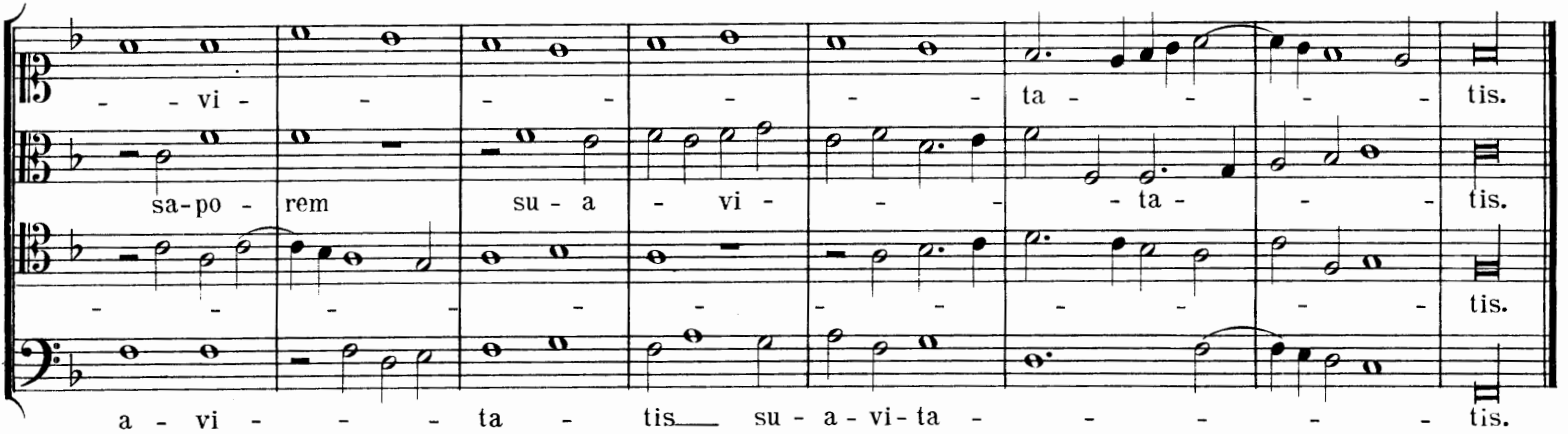
Do - mi - ne, ha - ben - tem o - mnem de - - le - -
 ne, ha - ben - tem o - mnem
 - mi - ne, ha - ben - tem o - mnem de - le - cta -
 mi - ne, ha - ben - tem o - mnem de - le -



cta - - - men - - - tum, et o - mnem sa-
 de - le - cta - men - tum, et o - - - mnem
 - - - men - tum, de - le - cta - men - tum, et o - - -
 cta - men - tum, de - le - cta - men - - - tum, et



po - rem sa - po - - - rem su - a - - - -
 sa - po - - - - rem su - a - vi - ta - - - tis.
 - mnem sa - - - - po - rem su - a - vi - ta - - -
 o - - - - mnem sa - po - - - - rem su - a - vi - ta - - - tis su -



- vi - - - - ta - - - - tis.
 sa - po - rem su - a - vi - - - - ta - - - - tis.
 - - - - - tis.
 a - vi - - - - ta - - - - tis su - a - vi - ta - - - - tis.

Dominica XIV.
 post Pentecosten.



Pro - te - ctor no - ster a - spi - ce, De - us, Et - - -
 Et - - - re - spi - ce - - -
 Et - - - re - - -
 Et - - - re - - - spi - -



re - - spi - ce Chri -
 in - fa - - ci - em Chri -
 - spi - - ce in fa - - ci - em Chri - - sti
 - ce in - fa - - ci - em

sti: qui -
sti: tu - i:
tu - i:
tu - i:

a me - li - or est
qui - a me - li - or di -
qui - a me - li - or
qui - a me - li - or est

in a - tri - is
es in a - tri - is tu -
est di - es u - na in a - tri -
di - es u - na in a - tri - is tu -

tu - is mi -
is mi -
is su - per
is su - per

li - a, mi - li - a.
li - a.
mi - li - a.
mi - li - a.

Quam di - le - cta ta - ber - na - cu - la tu - a, Do - mi - ne vir - tu - tum! Con - cu - pi - scit, et

et de - fi - cit a - ni - ma me - a in a - tri - is Do -
 de - fi - cit a - ni - ma me - a in a - tri - is Do -

Do - mi - ni. Al - le - lu -
 mi - ni. Al - le - lu -
 mi - ni. Al - le - lu -

lu - ia al - le - lu - ia

Quo - ni - am De -
 Quo - ni - am De -
 Quo - ni - am De -
 Quo - ni - am De - us

ma - - - - - gnus
 - - us ma - - - - - gnus
 - - - - - us ma - - - - - (#)

ma - - - - - gnus (#) Do - - - - -
 - - - - - gnus Do - - - - - mi - - - - - nus Do - - - - -
 gnus, Do - - - - -

(#)
 - mi - - - - - nus, et rex ma - - - - - gnus
 - - mi - - - - - nus, et rex
 - - mi - - - - - nus, ma - - - - - gnus
 et rex ma - - - - -

su - - - - - per o - - - - -
 su - - - - - per o - - - - - mnem,
 su - - - - - per o - - - - -
 gnus su - - - - - per o - - - - -

mnem
 - - - - - mnem ter - - - - -

ter - ram.

(#) mnem ter - ram.

mnem ter - ram.

Communio.

Pa - nis, Quem e - go de -

Quem e - go

Quem e - go e - go

Quem e - go

de - de - ro, ca - ro me -

de - de - ro, ca - ro me -

go de - de - ro, ca - ro me -

a est pro se -

a est pro se - cu -

a est pro se -

cu - li vi - ta.

li vi - ta, vi - ta, vi - ta.

cu - li vi - ta.

Dominica XV.

post Pentecosten.

In - cli - na,
Do - mi - ne, au - rem tu -
Do - mi - ne, au - rem tu -
Do - mi - ne, au -

rem tu - am ad me, et ex - au -
am ad me, et ex -
rem tu - am ad me, et ex - au - di
- di me: sal - vum fac
au - di me: sal - vum fac
- au - di me: sal - vum fac
me: sal - vum

- vum fac ser - vum tu -
ser - vum
fac ser - vum

um,
- vum tu - um, De - us me - us,
tu - um, De - us me - us, spe -
tu - um, De - us me - us, spe -

spe - - ran - - tem in te: mi - se - - re - re

re - re me - - i, Do - - mi - ne,
- se - re - - re me - i, Do - - mi - ne,
me - - i, Do - - mi - ne,

quo - - ni - am ad te cla - ma - - vi
quo - ni - am ad te cla - ma - - vi

to - ta di - - e.
cla - ma - vi to - - ta di - - e.
vi to - - ta di - - e.

Lae-ti - fi - ca a - ni - mam ser - vi tu - i: Quo - ni - am ad
Quo - ni - am ad te,
Quo - ni - am

Quo - - ni - -

te, Do - mi - ne, a - ni - mam me - - am le - - ve - - va - - vi.

Do - mi - ne, a - ni - mam me - am le - -

ad te, Do - mi - ne, a - ni - mam me - - am le - -

am ad te, Do - mi - ne, a - ni - mam me - - am le - - ve - -

Al - - le - - lu - - ia

Al - - le - - lu - - ia

Al - - le - - lu - - ia

Al - - le - - lu - - ia

al - le - lu - ia

al - le - lu - ia

al - le - lu - ia

al - le - lu - ia

Pa - - ra - tum cor me - - um,

Pa - - ra - tum cor

Pa - - ra - tum cor me - - um,

Pa - - ra - tum cor me - - um,

De - - us:

pa - - ra - -

De - - us:

De - - us:

tum cor me - - um: can -
 - - - tum cor me - - um: can -
 - - - us, pa - - ra - - tum cor me - - um: can -

ta - - bo et psal - -
 ta - - bo et psal - -
 ta - - bo et psal - -

lam in glo - - ri - a me -
 lam in glo - - ri - a me -
 lam in glo - - ri - a me -

ri - a me -
 ri - a me -
 ri - a me -

Communio.

Qui man-du-cat car-nem me - am, Et bi - bit san -
 Et bi - bit san -
 Et bi - bit san -
 Et bi - bit san -

gui-nem me - - - um, in me ma - -

net, di - cit

net et e - - go in (♯) e - -

Do - - mi - nus.

o, di - cit Do - - mi - nus.

Dominica XVI.
post Pentecosten.

Mi-se-re-re no-stri, Do-mi-ne, Quo-ni-am ad te cla-ma -

vi-to-ta di - -

cla-ma-vi-to-ta di - -

e: qui - a tu Do - - mi - ne sua -
 di - - - e: qui - a tu Do - mi -
 - - - e: qui - a tu Do - - mi - ne sua -
 - - - e: sua - vis,

- vis ac mi - - - tis,
 ne ac mi - - - tis es, et
 vis ac mi - - - tis, et
 sua - - - vis, et mi - tis es,

co - pi - o - - sus co - pi - o - sus in mi - se -
 et, et, et co - pi - o - - sus in
 et co - pi - o - sus, et co - pi - o - - sus in mi - se -

o - - - mni - bus
 ri - cor - di - a o - mni - bus
 mi - se - ri - cor - di - a o - mni -
 ri - cor - di - a o - mni - bus

in - vo - can - ti - bus te.
 in - vo - can - ti - bus te.
 bus in - vo - can - ti - bus te.
 in - vo - can - ti - bus te.

In - cli - na Do-mi-ne au-rem tu-am, et e-xau-di - me: Quo - ni - am in - ops, Quo - ni - am in - ops, Quo - ni - am

ops, et pau - per sum e - go. Al - et pau - per sum e - go. Al - in-ops, et pau-per sum e - go.

le - lu - ia. In Al - le - lu - ia. In Al - le - lu - ia.

In ex - i - tu Is - ra - hel, Is In ex-i - tu Is - ra - hel, Is

ra - hel ex Ae - gy ra - hel ex Ae - gy

do - mus Ja -
- pto do - mus Ja -

cob de po -
Ja - cob
cob, Ja - cob de
cob, Ja - cob de

- pu lo bar - ba ro.
po - pu - lo bar - ba ro.
po - pu - lo bar - ba ro.

Communio.

Do - mi - ne, Me - mo - ra - bor iu - sti -
Me - mo - ra - bor me - mo - ra - bor
Me - mo - ra - bor iu -

ti - æ tu - æ so -
iu - sti ti - æ tu - æ so - li - us:
sti - ti - æ so - li - us, so - li -

li - us: De - us, do - cu - i - sti
 De - us, do - cu - i - sti
 so - li - us: De - us, do - cu - i - sti
 us: De - us, do - cu - i - sti me a

a iu - ven - tu - te me -
 a iu - ven - tu - te me - a: et us -
 a iu - ven - tu - te me -
 iu - ven - tu - te me - a:

a: et us - que in se - ne - ctam
 que in se - ne - ctam in se - ne -
 a: et us - que in se - ne - ctam
 et us - que in se - ne - ctam et

et se - ni - um, De -
 ctam et se - ni - um, De - us, ne
 et se - ni - um, De -
 se - ni - um, De - us, ne

us, ne de - re - lin - quas me.
 de - re - lin - quas me.
 us, ne de - re - lin - quas me.
 de - re - lin - quas me.

Dominica XVII.

post Pentecosten.

Ju - stus es, Do - mi - ne, Et re - ctum iu - di -

Et re - ctum iu - di -

Et re - ctum iu - di -

Iu - di -

ci - um tu - um: fac cum ser -

ci - um tu - um: fac cum ser -

ci - um tu - um: fac cum ser -

ci - um tu - um: fac cum ser - vo

vo tu - o se - cum dum mi - se - ri -

vo tu - o se - cum dum mi - se -

vo tu - o se - cum dum mi - se -

tu - o se - cum dum mi - se -

di am tu - am. cor - di - am tu - am.

di am tu - am. cor - di - am tu - am.

di am tu - am. cor - di - am tu - am.

ri - cor - di - am tu - am.

Be - a - ti im - ma - cu - la - ti in vi - a: Qui am - bu - lant

Qui am - bu - lant in

Qui am - bu - lant

Qui am - bu - lant in

(b) #

in le - ge Do - mi - ni. le - ge Do - mi - ni. in le - ge Do - mi - ni. Do - mi - ni.

Al - le - lu - Al - le - lu - Al - le - lu - Al - le - lu -

#

ia. Di - le - xi, Di - le - ia. Di - le - ia. Di - le - ia. Di - le -

xi, quo - xi, quo - xi, quo -

ni - am ex - au - di - vit Do - ni - am ex - au - di - vit Do - ni - am ex - au - di - vit Do - ni - am ex - au - di - vit

mi - nus vo - - - - - cem me - - - - -

mi - nus vo - - - - - cem me - - - - -

mi - nus vo - - - - - cem me - - - - -

Do - mi - nus vo - - - - - cem me - - - - -

am - - - - - am

am - - - - - am

am - - - - - am

am - - - - - am

Communio.

Vo - ve - te, et red - di - te Do - mi - no De - o ve - - - - - stro

Do - mi - no De - o ve - - - - - stro o - - - - -

Do - mi - no De - o ve - - - - - stro

Do - mi - no De - o ve - - - - - stro o - - - - -

o - - - - - mnes, qui in cir - - - - - cu - i - tu e

o - - - - - mnes, qui in cir - - - - - cu - i - tu e

o - - - - - mnes, qui in cir - - - - - cu - i - tu

mnes, qui in cir - cu - i - tu qui in cir - cu - i - tu

ius. af - fer - tis mu - - - - - ne - ra: ter - ri

ius. af - fer - tis mu - - - - - ne - ra: ter - ri

e - ius. af - fer - tis mu - - - - - ne - ra:

e - ius. af - fer - tis mu - - - - - ne - ra: ter - ri

- bi - li, et e - i qui auf - fer -
 ri - bi - li, et e - i qui
 ter - ri - bi - li, et e - i qui auf -
 ri - bi - li, et qui

- ret spi - ri - tum prin -
 auf - fer - ret spi - ri - tum
 fert spi - ri - tum prin - ci -
 auf - fert prin - ci -

- ci - pum: ter - ri - bi - li a - pud
 prin - ci - pum: ter - ri - bi - li a -
 - pum: ter - ri - bi - li
 - pum: ter - ri - bi - li a -

o mnes re -
 - pud o - mnes re -
 a - pud o - mnes re -
 - pud o - mnes re - ges

- ges ter - rae.
 - ges ter - rae.
 - ges ter - rae.
 re - ges ter - rae.

Dominica XVIII.

post Pentecosten.

(#)

Da pa - cem, Do - mi - ne, su -

sti - nen - ti - bus te, ut

sti - nen - ti - bus te, ut

mi - ne, su - sti - nen - ti - bus te, et

ut Pro - phe - tae tu -

Pro - phe - tae tu - i

ut Pro - phe - tae tu -

Pro - phe - tae tu -

i fi - de - les

tu - i fi - de - les fi - de (#)

i fi - de - les in - ve -

i fi - de - les

(#)

in - ve - ni - an - tur: ex - au -

les in - ve - ni - an - tur: ex - au -

in - ve - ni - an - tur: ex - au - di

di pre - ces ser - vi tu -

di pre - ces ser - vi tu - i.

di pre - ces, *pre* - ces ser - vi tu - i, ser

pre - ces ser - vi tu -

(#)

i, et ple - bis, *ple* - bis

et ple - bis tu - ae,

vi - tu - i, et ple - bis Is - ra - hel, Is -

i, et ple - bis tu - ae Is -

#

Is - ra - hel. (b) (b) (b) (b)

tu - ae Is - ra - hel.

ra - hel, (b) Is - ra - hel.

ra - hel.

Lae - ta - tus sum in his, quæ di - cta sunt mi - hi: In do -

In do - (b)

In do -

In do -

(b) #

mum Do - mi - ni i - bi - mus. (b) (b)

mum Do - mi - ni i - bi - mus.

mum Do - mi - ni i - bi - mus.

mum Do - mi - ni i - bi - mus. i - bi - mus.

Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Al - le - (b) - (b) - (b) - lu - ia.

Al - le - lu - ia.

Lau - da - te Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num,

Lau - da - te Do - mi - num, Do - mi - num,

Lau - da - te Do - mi - num,

Lau - da - te Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num,

num, 0 - mnes gen - tes

mi - num, 0 - mnes gen - tes

mi - num, 0 - mnes gen - tes

mi - num, 0 - mnes gen - tes

mnes gen - tes, et col - lau - da - te e

gen - tes, et col - lau - da - te e

gen - tes, et col - lau - da - te e

tes, et col - lau - da - te e

um, 0

um, 0

um, 0

um, 0

mnes po - pu - li. pu - li. pu - li.

Communio.

Tol-li - te ho - sti - as, Et in - tro - i - te a - tri - In - tro - i - te
Et in - tro - i - te a - Et in - tro - i - te in - tro - i - te a -

a - e - ius: ad - o - in a - tri - a e - ius: ad - tri - a e - ius: ad - tri - a e - ius: e - ius e -

ra - te Do - mi - num in au - o - ra - te Do - mi - num in ius ad - o - ra - te Do - mi - num in

la - san - cta e - ius. la - san - cta e - ius. in au - la - san - cta e - ius. au - la - san - cta e - ius.

Dominica XVIII.

post Pentecosten.

Sa-lus po-pu-li E-go sum, di-cit Do-mi-nus: de qua-cun-que tri-bu-la-ti-o-ne cla-ma-ve-rint ad-me, ex-au-di

E-go sum, di-cit Do-mi-nus: de qua-cun-que tri-bu-la-ti-o-ne cla-ma-ve-rint ad-me, ex-au-di

E-go sum, di-cit Do-mi-nus: de qua-cun-que tri-bu-la-ti-o-ne cla-ma-ve-rint ad-me, ex-au-di

E-go sum, di-cit Do-mi-nus: de qua-cun-que tri-bu-la-ti-o-ne cla-ma-ve-rint ad-me, ex-au-di

E-go sum, di-cit Do-mi-nus: de qua-cun-que tri-bu-la-ti-o-ne cla-ma-ve-rint ad-me, ex-au-di

am e - os: et e -

ro il - lo - rum Do -
e - ro il - lo - rum Do -
ro il - lo - rum
e - ro il - lo - rum

(#)
mi - nus in per -
mi - nus in per -
in per pe -
in per

pe - tu - um.
pe - tu - um.
pe - tu - um.

At - ten - di - te po - pu - le me - us le - gem me - am. In - cli - na - te au - rem
In - cli - na - te au - rem
In - cli - na - te au - rem ve -
In - cli - na - te au - rem ve -

ve - stram in ver - ba o - ris me - i.
 ve - stram in ver - ba o - ris me - i.
 stram in ver - ba o - ris me - i.
 stram in ver - ba o - ris me - i.

Al - le lu - ia Al - le
 Al - le lu - ia
 Al - le
 Al - le

lu - ia. Dex - te - ra De -
 ia. Dex - te - ra De -
 lu - ia. Dex - te - ra De -
 lu - ia. Dex - te - ra De -

i - fe - te - ra De - i
 i - fe - te - ra De - i
 i - fe - te - ra De - i
 i - fe - te - ra De - i

cit tu - tem, vir - tu
 cit vir - tu - tem,
 cit vir - tu
 vir - tu - tem, vir - tu

dex - te - ra Do - mi - ni ex - al -
 dex - te - ra Do mi - ni ex - al - ta -
 tem, dex - te - ra Do - mi - ni
 tem, dex - te - ra Do - mi - ni ex -

ta - vit me.
 - vit ex - al - ta - vit me.
 ex - al - ta - vit me.
 - al - ta - vit me.

Communio.

Tu man - da - sti Man - da - ta tu - a cu - sto -
 Man - da - ta tu - a cu - sto - di
 Man - da - ta tu - a
 Man - da - ta tu - a cu - sto

di - re ni - mis:
 re ni - mis:
 cu - sto - di - re ni - mis:
 di - re ni - mis:

u - ti - nam di - ri - gan - tur vi - æ me -
 u - ti - nam di - ri - gan - tur vi - æ me -
 u - ti - nam di - ri - gan - tur vi - æ me - æ,
 u - ti - nam di - ri - gan - tur vi - æ

æ, ad - - cu - sto - - di - - en - das
 - æ, ad - - - - - cu - sto - di - en - - - -
 ad - - - - - cu - sto - di - en - - - - das iu - sti - fi - -
 me - - - - æ, ad cu - - sto - di - en - - - -
 iu - sti - - fi - ca - ti - o - - - -
 - - das iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu -
 ca - ti - o - nes iu - sti - fi - ca - ti - o -
 das iu - sti - - - - fi - ca - ti - o - - - -
 - - nes tu - - - - as.
 - as tu - - - - as.
 - nes tu - - - - as.

Dominica XX. post Pentecosten.

0 - mni - a, quæ fe - ci - sti no - bis, Do - mi - ne,
 In - - - - ve - ro, in - ve -
 In - - - - ve -
 In - - - - ve - ro iu - di - ci - o fe -
 ro, in - - - - ve - ro iu - di -
 ve - ro iu - di - ci - o fe -
 ro fe - ci -

ci - sti, qui -
 ci - o fe - ci - sti, fe - ci - sti, qui -
 ci - sti, qui a pec - ca -
 sti fe - ci - sti, qui a qui -

a pec - ca vi - mus ti - bi,
 a pec - ca vi - mus ti - bi,
 - vi - mus ti - bi, et man - da -
 a pec - ca vi - mus, et man -

non o - be - di - vi - mus:
 non o - be - di - vi - mus, non o - be - di - vi - mus:
 - tis tu - is non o - be - di - vi - mus: sed da -
 da - tis tu - is non o - be - di - vi - mus: sed da

glo - ri - am no -
 glo - ri - am no - mi - ni
 glo - ri - am no - mi -
 glo - ri - am

- mi - ni tu - o, et fac -
 tu - o, et fac - no -
 ni tu - o, et fac -
 no - mi - ni tu - o,

no - bis - cum se - cun - dum
 bis - cum se - cun - dum mul - ti -
 se - cun - dum mul - ti - tu -
 tu - o

mi - se - ri - cor -
 tu - di - nem mi - se -
 di - nem mi - se - ri - cor -
 mi - se - ri -

ri - cor - di - æ tu - æ.
 di - æ tu - æ.
 cor - di - æ tu - æ.

Ma-gnus Do-mi-nus et lau-da-bi-lis ni-mis,
 In ci - vi - ta -
 In ci - vi - ta - te De - i no -
 In ci - vi - ta - te Do -

te De - i no - stri, in mon - te san - cto e -
 stri, in mon - te san - cto
 mi - ni, in mon - te san - cto e - ius.
 De - i no - stri, in mon - te san - cto

ius Alleluia.

e - ius Alleluia.

A - le - lu - ia.

ius Alleluia.

Deus iudex iustus, et

Deus iudex iustus,

ius - dex ius - stus, for

Deus iudex iustus, et for

for - tis et patiens: num - quid i - ra - sce - tur

et patiens: num - quid i - ra - sce - tur per

tis et patiens: num - quid i - ra - sce - tur

tis et patiens: num - quid i - ra - sce - tur

per sin - gu - los di - es.

sin - gu - los di - es.

per sin - gu - los di - es.

per sin - gu - los di - es.

Communio.

Me - men - to ver - bi tu - i Ser - vo tu - o, Do - mi -

Ser - vo tu - o, Do - mi - ne,

Ser - vo tu - o, Do mi -

Ser - vo tu - o,

ne, in quo mi - hi
 in quo mi - - hi
 ne, in quo mi - - hi spem
 do - - mi - ne, in quo mi - - hi spem

spem de - di - sti: hæc me
 spem de - di - sti: hæc
 de - di - sti: hæc
 de - di - sti: hæc

me con - so - la - ta est in
 me con - so - la - ta est
 me con - so - la - ta est

ta est in hu - mi - li - ta - te
 hu - mi - li - ta - te
 est in hu - mi - li - ta - te
 in in

te me - a.
 me - a.
 me - a.
 hu - mi - li - ta - te me - a.

Dominica XXI.

post Pentecosten.

In vo - lun-ta - te tu - a, Do-mi - ne, U - ni - ver - sa sunt
 U - ni - ver - sa sunt po -
 po - si - ta, et non
 ni - ver - sa sunt po - si - ta, et non
 est, qui pos - sit re - si - ste - re
 est, qui pos - sit re - si - ste - re
 vo - lun - ta - ti tu -
 vo - lun - ta - ti tu -
 re vo - lun - ta -
 æ: tu e - nim fe - ci - sti o -
 ti: tu e - nim fe - ci - sti o -

coe - lum et ter - ram,
coe - lum et ter - ram,
- mni - a, et u - ni -

et u - ni - ver - sa, quæ coe - li am - bi - tu
et u - ni - ver - sa, quæ coe - li am -
ver - sa, quæ coe - li
ram, et u - ni - ver - sa, et u - ni - ver - sa,

con - ti - nen - tur:
- bi - tu:
coe - li am - bi - tu con - ti - nen -
quæ con - ti - nen - tur,

Do - mi - nus u -
Do - mi -
tur, con - ti - nen - tur: Do - mi - nus
con - ti - nen - tur: u - ni - ver -

ni - ver - so - rum tu es.
nus tu es.
u - ni - ver - so - rum tu es.

Be - a - ti im - ma - cu - la - ti in vi - a: Qui am - bu - lant in le - ge

Qui am - bu - lant

Qui am - bu - lant in le - ge

Qui am - bu - lant in le - ge

Do - mi - ni. Al - le - lu - ia. (#)

in le - ge Do - mi - ni. Al - le - lu - ia. (#)

Do - mi - ni. Al - le - lu - ia. (#)

Do - mi - ni. Al - le - lu - ia. (#)

lu - ia. (#) De -

lu - ia. (#) De -

lu - ia. (#) De -

lu - ia. (#) De -

pro - fun - dis (#) de pro - fun - dis

pro - fun - dis, de pro - fun - dis

De pro - fun - dis cla - ma -

fun - dis cla - ma -

ad te.

ad te, ad te,

vi ad te,

vi ad te,

Do - mi - ne: Do - mi - ne: Do - mi - ne: vo - cem

Do - mi - ne: ex -

vo - cem ex - au - di vo - ad me - au - di

me - am, me - am. me - am. me - am. vo - cem me - am, me - am.

Communio.

In sa - lu - ta - ri tu - o A - ni - ma me - a, A - ni - ma me - a, et A - ni - ma me - a, et in A - ni - ma me - a, et in

et in ver - bum tu - um spe - ra - in ver - bum tu - um spe - ra - vi, spe - ver - bum tu - um spe - ver - bum tu - um spe -

ra - vi: quan - do fa - ci - es de

- ra - vi: quan - do fa - ci - es de per - se -

- ra - vi: quan - do fa - ci - es de per - se - quen -

- ra - vi: quan - do fa - ci - es de per - se -

per - se - quen - ti - bus me iu - di -

quen - ti - bus me iu - di -

- ti - bus me iu - di -

quen - ti - bus me iu - di -

ci - um? i - ni - qui per - se - cu - ti sunt

ci - um? i - ni - qui per - se - cu - ti sunt

ci - um? i - ni - qui per - se - cu - ti sunt

ci - um? i - ni - qui per - se - cu - ti sunt

ti sunt, ad - iu - va me, Do - mi -

me, ad - iu - va me, Do - mi -

me, ad - iu - va me, Do - mi -

me, ad - iu - va me, Do - mi -

mi - ne De - us me - us.

ne De - us me - us.

ne De - us me - us.

ne De - us me - us.

Dominica XXII.

post Pentecosten.

Si i - ni - qui - ta - tes

Ob - ser - va - ve - ris Do -

Ob - ser - va - ve - ris Do -

Ob - ser - va - ve - ris Do -

Ob - ser - va - ve - ris Do -

Ob - ser - va - ve - ris Do -

- mi - ne,

mi - ne, Do - mi - ne quis su - sti -

- mi - ne, Do - mi - ne, quis su - sti - ne - bit?

mi - ne, Do - mi - ne, quis su - sti -

qui - a a - pud te pro - pi - ti - a -

ne - bit? qui - a a - pud te pro -

qui - a a - pud te pro - pi - ti - a -

ne - bit? qui - a a - pud te

- ti - o est, De -

pi - ti - a - ti - o est, De - us De -

- ti - o est,

pro - pi - ti - a - ti - o est, De - us

us De - us De - us Is - ra - hel.

- us Is - ra - hel.

est De - us Is - ra - hel.

Is - ra - hel Is - ra - hel.

De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne: Do-mi-ne ex-au-di vo-

cem me-am. Al-le-
vo-cem me-am. Al-le-
-cem me-am. Al-le-lu-
ex-au-di vo-cem me-am. Al-

lu-ia. Con-fi-
lu-ia. Con-fi-te-
ia. Con-
le-lu-ia. Con-

te-bor ti-bi, Do-mi-ne,
-bor ti-bi, Do-mi-ne,
fi-te-bor ti-bi, Do-mi-ne,
ti-bi, Do-mi-ne,

Do-mi-ne,
Do-mi-ne, in-to-
mi-ne, in-to-
in-to-

me - - -
 to cor - de me - - -
 to cor - de me - - -
 to cor - de,

o, an - ge -
 o, me - - -
 o, et in con - spe - - - - ctu an -
 et in con - spe - - - - ctu an - ge -

lo - - - rum psal -
 o co - - - ram te.
 ge - lo - - - rum psal -
 lo - - - rum psal -

lam co - - - ram te.
 lam co - - - ram te.
 lam co - - - ram te.

Communio.

Di-co vo - bis: Gau - - - di -
 Gau - di - um, gau - di - um
 Gau - - - di -
 Gau - di - um est an - ge -

um est an - ge - lis De - i
 est an - ge - lis, est an - ge - lis De - i
 um est an - ge - lis, est an - ge - lis, est an - ge - lis
 lis, est an - ge - lis, est an - ge - lis, est an - ge - lis De - i

su - per u - no pec - ca - to - re poe - ni - ten -
 su - per u - no pec - ca - to - re poe - ni - ten - ti - am a
 su - per u - no pec - ca - to - re poe - ni -
 su - per u - no pec - ca - to - re poe - ni - ten - ti - am a gen -

- ti - am a gen - te.
 gen - te.
 ten - ti - am a gen - te a gen - te.
 te a gen - te.

Dominica XXIII.
 post Pentecosten.

Di-xit Do - mi - nus: E - go co - gi - to
 E - go co - gi - to co - gi - ta - ti - o -
 E - go co - gi - to co - gi - ta -
 E - go co - gi - to co -

- nes pa - cis,
 - ti - o - nes pa -
 - gi - ta - ti - o - nes pa -

et non af - fli - cti - o - - - -
 et non af - fli - cti - o - - - nis:
 - - - cis, et non af - fli - cti - o - - - - -
 - - - cis, et non af - fli - cti - o - - - - -

- - - - - nis.
 in - vo - ca - - - - - bi -
 - - - - - nis:
 - - - - - nis: in - vo - ca - - - - - bi - tis

et e - - - go ex - au - - - di - am
 tis me, et e - go ex - au - - - di - am
 et e - - - go ex - au - - -
 me, et e - - - go ex - au - - -

vos: et re - du -
 vos: et re -
 - di - am vos: et re - du - - cam
 - - - di - - - am: et re - du - - cam

- cam ca - pti - vi - ta - - - tem ve - - -
 du - - cam ca - pti - vi - ta - - - tem ve - - - - - stram
 ca - pti - - vi - ta - - - - - tem ve - - - - -
 ca - pti - vi - ta - - - - - tem ve - - - - - stram

stram de cun - ctis
de cun - ctis
stram de cun - ctis lo -
de cun - ctis

lo - ctis
lo - ctis
lo - ctis
lo - ctis

Be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne ter - ram tu - am: A - ver -
A - ver - ti - sti A - ver -
A -
A - ver - ti - sti ca - pti - vi -

ti - sti ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob. Al - le -
- sti ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob. Al - le -
ver - ti - sti ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob. Al - le -
ta - tem Ja - cob. Al - le -

Al - le - lu -
lu -
lu -
lu -

ia Qui po - su - it po - su - it
 ia Qui po - su - it, po - su - it (b) fi -
 ia Qui po - su - it
 ia Qui po - su - it

fi - nes tu -
 nes, fi - nes tu - os
 fi - nes
 fi - nes tu - os pa -

os pa - cem et
 tu - os pa - cem
 tu - os pa - cem et a -
 cem pa - cem et a -

a - di - pe fru - men -
 et a - di - pe fru -
 di - pe fru - men - ti
 di - pe fru - men - ti sa -

ti sa - ti - at
 men - ti sa - ti - at
 sa - ti - at
 ti - at, sa - ti - at

te. te. sa - ti - at te.

Communio.

A - men di - co vo - bis, Quid - quid o - ran - tes pe - ti -

Quid - quid o - ran - tes pe - ti - tis,

Quid - quid o - ran - tes pe - ti -

Quid - quid o - ran - tes pe - ti - tis,

tis, cre - di - te qui - a ac - ci - pi - e -

cre - di - te qui - a ac - ci - pi - e -

tis, cre - di - te qui - a ac - ci -

cre - di - te qui - a ac -

- tis, et fi - et

tis, et fi - et

pi - e - tis, et fi - et fi -

- ci - pi - et - tis, et fi -

vo - bis vo - bis

et fi - et vo - bis

et vo - bis

et vo - bis

Dominica prima Adventus.

Ad te le - va - vi A - ni - mam me - am:

A - ni - mam me - am: De -

A - ni - mam me - am:

A - ni - mam me - am: De - us

De - us me - us, in te con - fi -

us me - us, in te con - fi - do, non

De - us me - us, De - us me - us, in te con - fi - do, non

me - us, in te con - fi - do, non e -

do, non e - ru - be - scam: ne - que ir - ri -

non e - ru - be - scam: ne - que ir - ri -

e - ru - be - scam: ne - que ir -

ru - be - scam:

- de - ant me i - ni - mi - ci me - i: et -

de - ant i - ni - mi - ci me - i:

ri - de - ant i - ni - mi - ci me - i: et -

i - ni - mi - ci me - i: et -

e - nim u - ni - ver - si, qui te ex - spe -

u - ni - ver - si, qui te ex - spe -

e - nim u - ni - ver - si, qui te ex - spe - ctant, non

ctant, non con - fun - den - tur.

ctant, non non non con - fun - den - tur.

si, qui te ex - spe - ctant, non con - fun - den - tur.

con - fun - den - tur.

Vi - as tu - as, Do - mi - ne, de - mon - strami - hi: Et se - mi - tas tu -

Et se - mi - tas tu - as

Et se - mi -

Et se - mi -

as e - do - ce me. Al - le - lu -

e - do - ce me. Al - le - lu -

tas tu - as e - do - ce me. Al - le - lu -

tas tu - as e - do - ce me. Al - le - lu -

ia. O - sten - de no - bis, Do -

ia. O - sten - de no - bis,

ia. O - sten - de no - bis, Do - mi -

ia. O - sten - de no - bis,

mi - ne, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Do - mi - ne, mi - se - ri - cor - di - am tu - am tu -

ne, mi - se - ri - cor - di - am tu -

Do - mi - ne, mi - se - ri - cor - di - am tu - am, tu -

am, et sa-lu-ta-re tu-um da
 am, et sa-lu-ta-re et sa-lu-ta-re tu-um
 am, et sa-lu-ta-re tu-um
 am, tu-um

da no-bis da no-bis da no-bis
 um da no-bis
 um da no-bis da no-bis

Communio.

Do-mi-nus Da-bit be-ni-gni-ta-tem: et ter-
 Da-bit be-ni-gni-ta-tem:
 Da-bit be-ni-gni-ta-tem:
 Da-bit be-ni-gni-ta-tem: et

ra no-stra da-bit et ter-ra no-stra da-bit fru-ctum
 et ter-ra no-stra da-bit fru-ctum
 ter-ra no-stra da-bit fru-ctum
 ter-ra no-stra da-bit

fru-ctum su-um bit fru-ctum su-um su-um fru-ctum su-um
 bit fru-ctum su-um
 su-um fru-ctum su-um
 fru-ctum su-um

Dominica II.

Adventus.

Po - pu - lus Si - on, Ec - ce Do - Ec - ce Do - Ec - ce Do -

mi - nus ve - ni - et, ve - ni - et Do - mi - nus ve - ni - et mi - nus ve - ni - et, ve - ni - et, ve - ni - et mi - nus ve - ni - et

ad sal - van - das gen - tes: ad sal - van - das gen - tes: et au - ad sal - van - das gen - tes: et au -

et au - di - tam Do - mi - di - tam fa - ci - et fa - ci - et et Do - di - tam fa - ci - et Do - et au - di - tam fa - ci - et Do - mi - nus

nus glo - ri - am vo - mi - nus glo - ri - am vo - Do - mi - nus glo - ri - am

cis su - æ in læ - ti -
 - cis su - æ in læ - ti -
 vo - cis su - æ

ti a cor - dis ve - stri.
 ti a cor - dis ve - stri.
 in læ - ti - ti - a cor - dis ve - stri.

Qui re-gis I-sra-el, in-ten-de: Qui de-du-cis, vel-ut o -
 Qui de-du-cis, vel-ut o -
 Qui de-du-cis, vel-ut o -
 Qui de-du-cis, vel-ut o -

vem, Jo-seph. Al-le-lu -
 vem, Jo-seph. Al-le-lu -
 vem, Jo-seph. Al-le-lu -
 vem, Jo-seph. Al-le-lu -

ia Læ-ta-tus sum
 ia In his quæ di-
 ia Læ-ta-tus sum
 ia In his quæ

in his quæ di - cta sunt: (b)

cta sunt (b) mi -

in his quæ di - cta sunt:

di - cta sunt

mi - hi: in do - mum (#)

hi: in do - mum (#)

mi - hi: in do - mum

Do - mi - ni Do - (b)

Do - mi - ni Do -

Do - mi - ni Do -

mi - ni i - bi - mus. Stan - tes (#)

mi - ni i - bi - mus. stan -

mi - ni Do - mi - ni i - bi - mus.

e - rant pe - des no - stri in (#)

stan - tes e - rant pe - des no - stri

tes e - rant pe - des no - stri

stan - tes e - rant pe - des no - stri

(#)

a - tri -
in
in a -

#

is Hie - ru - sa lem.
tri - is Hie - ru - sa - lem.
tri is Hie - ru - sa - lem.
tri is Hi - e - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.

Communio.

Hi - e - ru - sa - lem Sur - ge, et sta
Sur - ge, et sta in
Sur - ge, et sta
Sur - ge, et sta

in ex - cel - so, et vi -
ex - cel - so, et vi -
in ex - cel - so, et vi -
in ex - cel - so, et vi -

(#)

de iu - cun - di - ta -
de iu - cun - di - ta - tem, iu - cun - di - ta - tem,
de iu - cun - di - ta -
de iu - cun - di - ta - tem, iu - cun - di - ta -

tem, quae ve - ni - et ti - bi a

tem, quae ve - ni - et ti - bi a

tem, quae ve - ni - et ti - bi a

De - o tu - o. De - o tu - o. De - o tu - o.

De - o tu - o. De - o tu - o. De - o tu - o.

a De - o tu - o.

Dominica III.

Adventus.

Gau - de - te In Do - mi - no

In Do - mi - no sem -

In Do - mi - no sem -

In Do - mi - no sem -

sem - per: i - te - rum di - co, gau - de - (b)

sem - per: i - te - rum di - co, gau - de -

sem - per: i - te - rum di - co, gau - de -

sem - per: i - te - rum di - co, gau - de -

te. Mo - de - sti - a ve - stra no -

te. Mo - de - sti - a ve - stra no -

te. Mo - de - sti - a ve - stra no -

te. Mo - de - sti - a ve - stra no -

ta sit o - mni - bus ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus

ta sit o - mni - bus ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus

ta sit o - mni - bus ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus

ta sit o - mni - bus ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus

ni - bus: Do - mi - nus pro - pe

ni - bus: Do - mi - nus pro - pe

ni - bus: Do - mi - nus pro - pe

ni - bus: Do - mi - nus pro - pe

pe est. Ni - hil sol - li - ci - ti

pe est. Ni - hil sol - li - ci - ti

pe est. Ni - hil sol - li - ci - ti

pe est. Ni - hil sol - li - ci - ti

ci - ti si - tis: sed in o - mni

ci - ti si - tis: sed in o - mni

ci - ti si - tis: sed in o - mni

ci - ti si - tis: sed in o - mni

pe - ti - ti - o - nes ve - strae in - no - te

pe - ti - ti - o - nes ve - strae in - no - te

pe - ti - ti - o - nes ve - strae in - no - te

pe - ti - ti - o - nes ve - strae in - no - te

in - no - te - scant a - pud De - um.

scant a - pud De - um.

te - scant a - pud De - um.

in - no - te - scant a - pud De - um.

Be - ne - di - xi - sti, Do - mi - ne, ter - ram tu - am: A -

A - ver - ti -

A - ver - ti -

A - ver - ti - sti ca -

ver - ti - sti ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob.

sti ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob.

sti ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob.

pti - vi - ta - tem ca - pti - vi - ta - tem Ja - cob.

Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

Al le lu -

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Ex - ci - ta, Ex - ci - ta,

al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

ci - ta, Do - mi - ne, Do - mi -

Ex - ci - ta, Do - mi -

Do - mi - ne, po - ten - ti -

ne, Do - mi - ne, po - ten - ti -

Do - mi - ne, po - ten - ti - am tu -

ne, Do - mi - ne,

am tu - am, et ve -

am, tu - am, et ve - ni,

am, et ve -

tu - am, et ve -

ni, ut sal - vos fa - ci -

ut sal - vos fa -

ni, ut sal - vos fa - ci - as nos,

ni, ut sal - vos fa - ci - as

as nos.

ci - as fa - ci - as nos.

fa - ci - as nos, nos.

nos.

Communio.

Di - ci - te pu - si - la - ni - mis:

Con - for - ta - mi - ni et no -

te - ti - me - re: Ec -
li - te ti - me - re: ec - ce
te ti - me - re: Ec -

ce De - us no - ster ve -
ec - ce De - us no - ster ve -
ce De - us no - ster ve - ni - et,

ni - et, et,
ni - et, et,
ve - ni - et, et,
ve - ni - et, et

sal - va - bit nos.
sal - va - bit nos.
sal - va - bit nos.
sal - va - bit nos.

Dominica IV.

Adventus.

Resolutio: Fuga in Epidiatesseron post Semibreve.

Me - men - to no - stri, Do - mi - ne, Ex Alto: In beneplacito

In be - - - - ne - - - - pla - - - - ci -

In be - - - - ne - - - - pla - - - - ci - to

In be - - - - ne - - - - pla - - - - ci -

In be - - - - ne - - - - pla - - - - ci - to be - - ne - pla - -

to po - pu - - li tu - - - - i,

po - pu - - li tu - - - - i, vi -

to po - pu - - li tu - - - - i,

ci - to po - pu - li tu - - - - i, vi -

vi - - - - si - - ta nos in sa -

si - - ta nos in sa - - -

vi - si - - ta nos in sa -

si - - ta nos in sa - - - lu -

lu - - - - ta - ri tu - - - - o

lu - - - - ta - ri tu - - - - o

lu - ta - - - - ri tu - - - - o ad vi -

ta - - - - ri tu - - - - o ad vi -

den - dum in bo - ni - ta - te e - le -

cto - rum tu o - rum in

in læ - ti - ci - a gen - tis tu -

ut lœ, ut lœ, ut lœ, ut lœ

ris cum hæ re - di -

ta - te tu - a.

Resolutio: Fuga in Epidiatesseron post Semibreve.

Pec - ca - vi - mus cum pa - tri - bus no - stris, Ex Alto: Iniuste
In - iu - ste e - gi - mus, i - ni - qui - ta -

tem fe - ci - mus.

Al - le - lu -

ia. Ve - ni Do - ni

ni Do - mi - ne, et

ni Do - mi - ne, et

ni Do - mi - ne, et

ni Do - mi - ne, et

et no - li tar -

et no - li tar -

et no - li tar -

et no - li tar -

da - re: re - la -

da - re: re - la -

da - re: re - la -

da - re: re - la -

xa fa - ci -

xa fa - ci -

xa fa - ci -

xa fa - ci -

no - ra ple - bis

no - ra ple - bis

no - ra ple - bis

no - ra ple - bis

tu - - - - - æ.

tu - - - - - æ.

tu - - - - - æ.

tu - - - - - æ.

Communio.

Ec-ce vir-go con-ci-pi-et, Et pa-ri-et

Et pa-ri-et

Et pa-ri-et

Et pa-ri-et

et: et vo-ca-bi-tur no-men

fi-li-um: et vo-ca-bi-tur no-men no-men

fi-li-um: et vo-ca-bi-tur no-men e-

fi-li-um: et vo-ca-bi-tur no-men e-

e-ius E-ma-nu-el, E-ma-nu-el,

e-ius E-ma-nu-el, E-ma-nu-el,

e-ius E-ma-nu-el, e-ius E-ma-nu-el,

e-ius E-ma-nu-el,

el, E-ma-nu-el, E-ma-nu-el, E-ma-nu-el,

E-ma-nu-el, E-ma-nu-el, E-ma-nu-el,

E-ma-nu-el, E-ma-nu-el, E-ma-nu-el,

E-ma-nu-el, E-ma-nu-el,

Dominica infra octavam Epiphaniæ.

In ex - cel - so thro - no Vi - di se - de - re
Vi - di se - de - re
Vi - di se - de - re
Vi - di se - de - re

vi - rum, quem ad - o -
vi - rum, quem ad - o -
vi - rum, quem ad - o -
re vi - rum, quem ad - o -

- rat mul - ti - tu - do
- rat mul - ti - tu - do
- rat mul - ti - tu - do
- rat mul - ti - tu - do

An - ge - lo - rum, psal - len - tes in
An - ge - lo - rum, psal - len - tes in
- do An - ge - lo - rum, psal - len - tes
tu - do An - ge - lo - rum, psal - len - tes in

u - num: ec - ce
u - num: ec - ce
in u - num: ec - ce
u - num, u - num: ec - ce

(#)

ce cu-ius im-pe-ri-ri

cu-ius im-pe-ri-ri i no-

cu-ius im-pe-ri-ri i no-

cu-ius im-pe-ri-ri

i no-men est in æ-ter-num.

men est in æ-ter-num.

men est in æ-ter-num.

no-men est in æ-ter-num.

Ju-bi-la-te De-o om-ni-ster-ra: Ser-vi-te Do-mi-no in

Ser-vi-te Do-mi-no in

Ser-vi-te Do-mi-no

Ser-vi-te Do-mi-no in

in læ-ti-ti-a. Al-le-lu-ia

læ-ti-ti-a. Al-le-lu-ia

in læ-ti-ti-a. Al-le-lu-ia

læ-ti-ti-a. Al-le-lu-ia

lu- Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia

lu- Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia

lu- Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia

lu- Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia Al-le-lu-ia

ia. Ju - bi - la - te De - o De -
 ia. Ju - bi - la - te
 lu - ia. Ju - bi - la - te De - o De
 ia. Ju - bi - la - te De - o De -

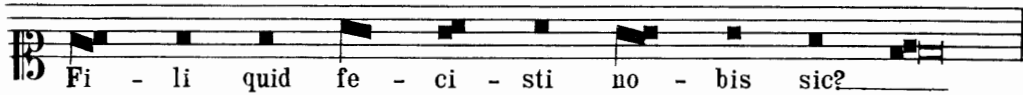
De - o omnis ter -
 De - o omnis ter -
 omnis ter -
 o omnis ter - ra,

ra, ser - vi - te Do -
 ra, ser - vi - te Do - mi -
 ra, ser - vi - te Do - mi -
 ser - vi - te Do -

no in mi - no in lae - ti -
 no in lae - ti -
 no in lae - ti -
 mi - no

ti - a.
 ti - a.
 ti - a.
 in lae - ti - ti - a.

Communio.



E - go, et pa - ter

E - go, et pa - ter

E - go, et pa -

E - go, et pa -

tu - us do - len - tes

tu - us do - len - tes

ter tu - us do - len - tes

ter tu - us do - len - tes

quæ - re - ba - mus te. quid est, quod

tes quæ - re - ba - mus te. quid est, quod

quæ - re - ba - mus te. quid est,

quæ - re - ba - mus te. quid est,

est, quod me quæ - re - ba - tis?

me quæ - re - ba - tis?

est, quod me quæ - re - ba -

quod me, me quæ - re - ba - tis?

tis? ne - sci - e - ba - tis, qui - a in

ne - sci - e - ba - tis, qui - a in his,

tis? ne - sci - e - ba - tis, qui - a in

ne - sci - e - ba - tis, qui - a

his, quæ pa - tris me - i sunt, sunt,
 quæ pa - tris me - i sunt,
 his, quæ pa - tris me - i sunt,
 in his, quæ pa - tris me - i sunt, o - por -

o - por - tet me es - se?
 o - por - tet me es - se?
 o - por - tet me es - se?
 o - por - tet me es - se?

Dominica I.

post octavam Epiphaniae.

Om - nis ter - ra Ad - o - ret ret
 Ad - o - ret ad - o - ret
 Ad - o - ret te,
 Ad - o - ret te, De -

te, De - us, et
 te, De - us, et psal -
 De - us, et psal -
 us, De - us, et psal -

psal - lat ti - bi: psal - mum
 lat ti - bi: psal -
 - lat: psal - mum
 - lat ti - bi: psal - mum

(#) (#)

di - - - cat no - - - mi - ni tu - - -
 - - - mum di - - - cat no - mi - ni
 di - - - cat, di - - - cat no - - - mi - ni tu - - -
 psal - - - mum di - - - cat no - - - mi - ni tu - - -

o, Al - - - tis - - - si - me.
 tu - o, Al - tis - - - si - me.
 o, Al - tis - - - si - me.
 o, Al - - - tis - - - si - me.

Ju - bi - la - te De - o om - nis ter - ra, Psal - - - - - mum di - ci - te no -
 Psal - - - - - mum di - ci - te no -
 Psal - - - - - mum di - ci - te no -

(b) (b) (b)

- mi - ni e - - - ius: da - - - - te glo - - ri - am
 - mi - ni e - - - ius: da - - - - te glo - - ri - am
 - mi - ni e - - - ius: da - - - - te glo - - ri - am
 Da - - - - te glo - - ri - am

lau - di e - - - ius. Al - le - lu - - -
 lau - di e - - - ius. Al - le - lu - - -
 lau - di e - - - ius. Al - le - lu - - -
 lau - di e - - - ius. Al - le - lu - - - ia al -

(#)

- ia. Lau - da - te De - um o - mnes
 - ia. Lau - da - te De - um o - mnes
 - ia. Lau - da - te De - um o - mnes
 - ia. Lau - da - te De - um o - mnes

An - ge - li e - ius
 An - ge - li e - ius
 An - ge - li, an - ge - li e - ius,
 An - ge - li e - ius,

ius, lau - da - te e - ius
 - ius, lau - da - te e - ius
 - lau - da - te e - ius
 lau - da - te lau - da - te e - ius

um, e - ius
 um, e - ius
 um, e - ius
 um, e - ius

um, e - ius o - mnes vir - tu -
 um, e - ius o - mnes
 um, e - ius o - mnes
 um, e - ius o - mnes

...tes e - ius.
 vir - tu - tes e - ius.
 mnes vir - tu - tes e - ius.
 vir - tu - tes e - ius.

Communio.

Di - cit Do - mi - nus: Im - ple - te hy - dri - as a -
 Im - ple - te hy - dri - as a -
 Im - ple - te hy - dri - as a -
 Im - ple - te hy - dri - as a -

a - qua, et fer - te ar - chi - tri - cli - no.
 a - qua, et fer - te ar - chi - tri - cli - no.
 a - qua, et fer - te ar - chi - tri - cli - no.
 a - qua, et fer - te ar - chi - tri - cli - no.

no. Cum gu - stas - set ar - chi - tri - cli - no.
 Cum gu - stas - set ar - chi - tri - cli - no.
 no. Cum gu - stas - set ar - chi - tri - cli - no.
 no. Cum gu - stas - set ar - chi - tri - cli - no.

set ar - chi - tri - cli - nus a - quam
 nus ar - chi - tri - cli - nus a - quam
 set ar - chi - tri - cli - nus a - quam
 nus ar - chi - tri - cli - nus a - quam

vi - num fa - ctam, di - cit spon - so: Ser - va - sti vi - num bo - num us - que ad -

cit spon - so: Ser - va - sti vi - num bo - num us - que ad -

num bo - num us - que ad -

Hoc si - gnum fe - cit Je - sus pri - mum co - ram di - sci - pu - lis su - is.

co - ram di - sci - pu - lis su - is.

Dominica II.

post octavam Epiphaniæ.

Ad - o - ra - te De - um
 0 - mnes An - ge -
 0 - mnes An -
 0 - mnes An - ge -
 0 - mnes An - ge - li -

(#)
 - li e - ius: au - di -
 ge - li e - ius: au - di - vit
 li e - ius: au - di -
 e - ius: au - di -

- vit et læ - ta - ta est Sy -
 et læ - ta - ta est Sy -
 - vit et læ - ta - ta est Sy -
 vit et læ - ta - ta est Sy -

- on: et ex - ul - ta - ve -
 - on: et ex - ul - ta - ve -
 - on: et ex - ul - ta - ve - runt *fi* -
 on: et ex - ul - ta - ve - runt

- runt fi - li - æ Ju - dæ.
 - runt fi - li - æ Ju - dæ.
 - li - æ *fi - li - æ* Ju - dæ.
 fi - li - æ Ju - dæ.

Do - mi - nus re - gna - vit, ex - ul - tet ter - ra: Læ - - ten - -

tur in - su - - læ mul - - - - - tæ.
 tur in - - - - - su - læ mul - - - - - tæ.
 in - su - - - - - læ mul - - - - - tæ. (b)
 mul - - - - - tæ.

Al - le - lu - - - - - ia.
 Al - le - lu - - - - - ia.
 Al - - le - lu - - - - - ia.
 Al - - - - - le - lu - - - - - ia.

Do - - - - - mi - nus re - gna - - vit, re -
 Do - - - - - mi - nus re - gna - vit,
 Do - - - - - mi - nus re - gna - - vit,
 Do - - - - - mi - nus re - gna - - vit,

- gna - - - - - vit, ter - - - - -
 - gna - - - - - vit, ter - - - - -
 re - gna - - - - - vit, ex - ul - - - - - tet ter - - - - -
 re - gna - - - - - vit, ex - - - - - ul - - - - - tet ter - - - - -

ra, lae - ten - tur,
ra, lae - ten -
ra, lae - ten -
ra,

lae - ten - tur,
lae - ten - tur,
lae - ten - tur,
lae - ten - tur,
in - su - lae,
lae - ten - tur,
lae - ten - tur,
lae - ten -

- tur, lae - ten - tur, lae - ten - tur in -
in - su - lae mul - tae, mul -
lae - ten - tur in -
- tur, lae - ten - tur

- su - lae mul - tae.
tae, mul - tae.
su - lae mul - tae.
in - su - lae mul - tae.

Communio.

Mi - ra - ban - tur o - mnes De - his,
De his, quae
De his, quae pro - ce -
De his, quae quae

quae pro - ce - de - bant de o - re De - i.
 pro - ce - de - bant de o - re De - i.
 de - bant de o - re De - i.
 pro - ce - de - bant de o - re De - i.

Dominica in Septuagesima.

Cir-cum - de - de - runt me ge - mi - tus mor - tis,
 Do - lo - res in -
 Do - lo -
 Do - lo - res

Do - lo - res in - fer - ni cir -
 - fer - ni cir - cum - de -
 - res in - fer - ni cir -
 in - fer - ni cir - cum - de - de - runt me

cum - de - de - runt me:
 - de - runt
 cum de - de - runt me: et
 cir - cum - de - de - runt me: et

et in tri - bu - la - ti - o -
 me: et in tri - bu - la - ti - o -
 in tri - bu - la - ti - o -
 et in tri - bu - la - ti - o -

ne me - a

ne me - a me - a in -

ne me - a in - vo -

- ne me - a me -

in - vo - ca - vi Do - mi - num,

vo - ca - vi Do - mi - num, et

- ca - vi, in - vo - ca - vi Do -

- a in - vo - ca - vi, in - vo - ca - vi Do - mi -

et ex - au - di - vit de tem - plo san - cto

ex - au - di - vit, au - di - vit de tem -

mi - num, et ex - au - di - vit de tem -

num, ex - au - di - vit de tem - plo san -

su - plo san - cto su - vo -

- plo san - cto su - vo -

plo san - cto su - vo -

- cto su -

cem me - am.

- cem me - am.

vo - cem me - am.

vo - cem me - am.

Di-li-gam te, Do-mi-ne, vir-tus me-a: Do - mi - nus fir - ma - men - tum

me - um, et re - fu - gi - um me - - - um.
 - um, et re - fu - gi - um me - - - um.
 - um, et re - fu - gi - um me - - - um.

Tractus.

De pro - fun - dis cla - ma - De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te,
 De pro - fun - dis cla - ma - - vi ad

vi ad te, Do - mi - ne:
 Do - mi - ne:
 te, Do - mi - ne:
 vi ad te, Do - mi - ne:

Do - mi - ne ex - au - di vo -
 Do - mi - ne ex - au - di vo -
 Do - mi - ne ex - au - di me - am
 Do - mi - ne ex - au - di vo - - cem

cem me am. Fi - ant

cem me am. Fi - ant

vo - cem me am. Fi - ant

me - am me - am. Fi - ant au -

ant au - res tu - ae, fi - ant

au - res tu - ae, fi - ant

au - res tu - ae, fi - ant

res tu - ae tu - ae in -

ae in - ten - den - tes

au-res tu - ae in - ten - den - tes

ae in - ten - den - tes

ten - den - tes, in-ten - den - tes

in o - ra - ti - o - nem ser -

tes in o - ra - ti - o - nem ser -

in o - ra - ti - o - nem ser -

tes in o - ra - ti - o - nem ser -

nem ser - vi tu - i.

vi tu - i.

nem ser - vi tu - i.

vi tu - i.

Duum.

Si i - ni - qui - ta - tes, i - ni - qui - ta - tes ob -

Si i - ni - qui - ta - tes, i - ni - qui - ta - tes ob -

ser - va - ve - ris Do - mi - ne, Do -

ser - va - ve - ris Do - mi - ne, Do -

mi - ne, Do - mi - ne, quis su -

mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, quis -

sti - ne - bit?

su - sti - ne - bit?

Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o

Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est

est, est, est, et

et pro - pter le - gem tu -

pro - pter le -

gem tu - am su - sti - nu - i

Su - sti - nu - i te Do - mi - ne
 su - sti - nu - i te, Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne.

Communio.

Il - lu - mi - na Fa - ci - em tu - am su - per
 Fa - ci - em tu - am su - per ser - vum
 Fa - ci - em tu - am su -
 Fa - ci - em tu - am su - per ser -

ser - vum tu - um, et sal - vum me
 tu - um, et sal - vum me
 - per ser - vum tu - um, et sal - vum me
 vum tu - um, et sal - vum me

fac in tu - - - a in
 fac in tu - a mi - se - ri - cor - - di -
 fac in tu - - - a mi - -
 fac me fac in

mi - se - ri - - cor - - di - a: Do - - mi - ne,
 - a mi - se - ri - cor - - di - a: Do - mi - ne, Do -
 se - ri - cor - -
 mi - - se - ri - cor - di - a tu - - a: Do - - - -

non con - fun - - dar quo -
 mi - - - ne, non con fun - - dar quo -
 - di - a: Do - - mi - ne, quo - - ni - am
 mi - ne, Do - mi - ne, non con - fun - dar quo - - -

- ni - am in - - vo - ca - vi te.
 ni - am in - vo - - ca - - vi te.
 in - - vo - ca - - - vi te.
 ni - am in - vo - ca - - vi in - vo - ca - vi te.

Dominica in Sexagesima.

Ex - ur - ge,
 Qua - re ob - dor -
 Qua - re ob - dor -
 Qua - re ob -
 Qua - - re ob -

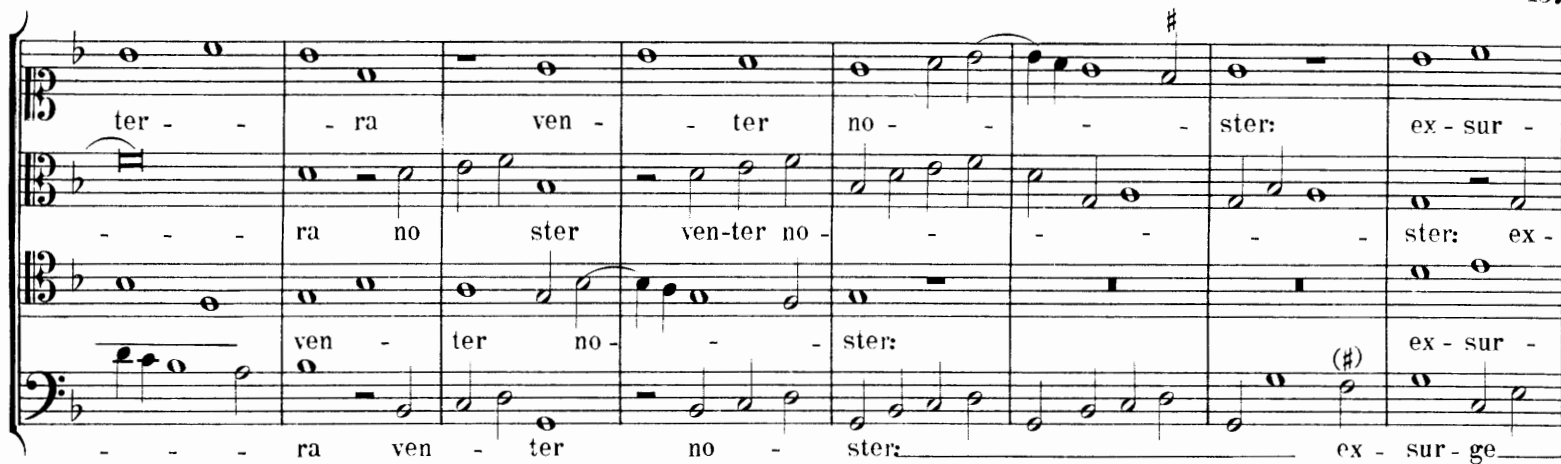
mis, Do - mi - ne? (#) ex - sur - ge, et ne re - pel - las in
 - mis, Do - mi - ne? ex - sur - ge, et ne re pel -
 dor - mis, Do - mi - ne? ex - sur - ge, et ne re - pel - las in
 dor-mis, Do-mi-ne? ex-sur - ge, et ne re - pel - las

fi - nem: qua -
 - las in fi - nem: qua -
 fi - nem: qua -
 in fi - nem: qua - re

re fa - ci - em tu - am a - ver -
 re fa - ci - em tu - am a - ver -
 re fa - ci - em tu - am a - ver -
 fa - ci - em tu - am a - ver - tis,

tis, tri - bu - la - ti - o -
 - tis, ob - li - vi - sce - ris tri - bu - la - ti -
 tis, ob - li - vi - sce - ris tri - bu - la - ti - o -
 ob - li - vi - sce - ris tri - bu - la - ti - o - nis no -

- nis no - strae? ad - hae - sit in
 o - nis no - strae? ad - hae - sit ven - ter ter -
 nis no - strae? in ter - ra
 - - - - - strae? ad - hae - sit in ter -



ter - - ra ven - - ter no - - ster: ex - sur -

- - - ra no ster ven-ter no - - - ster: ex -

ven - ter no - - ster: ex - sur -

- - - ra ven - ter no - ster: ex - sur - ge



ge Do - mi - ne, ad - iu - va nos, et

sur ge Do - mi - ne, ad - iu - va nos,

ge Do - mi - ne, ad - iu - va nos,

Do - mi - ne, ad - iu - va nos, et

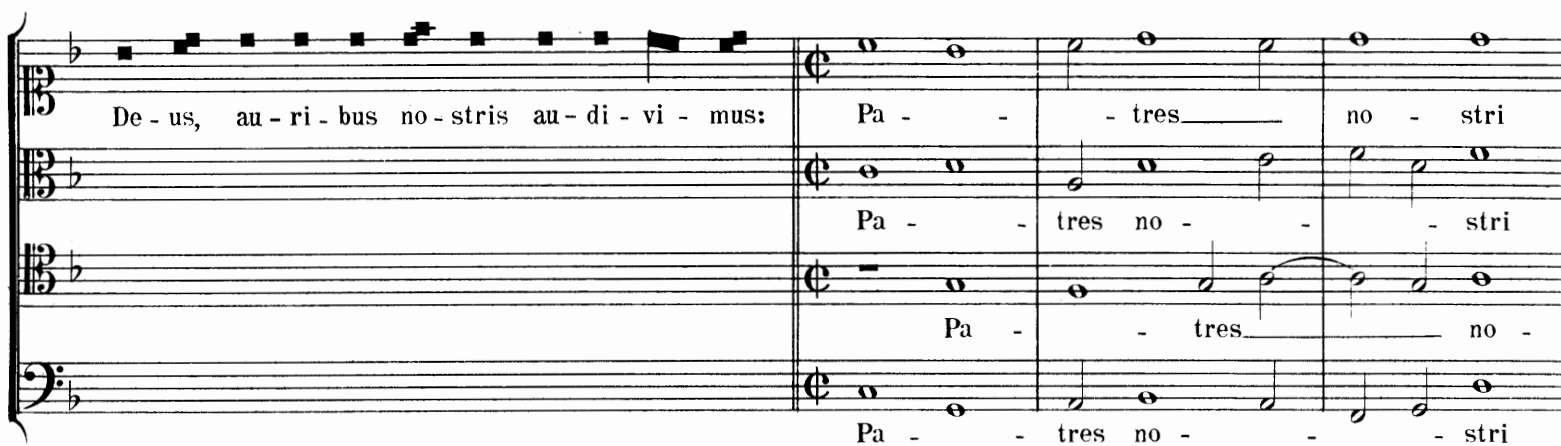


li - be - ra nos.

nos, et li - be - ra nos.

et li - be - ra nos.

li - be - ra nos.

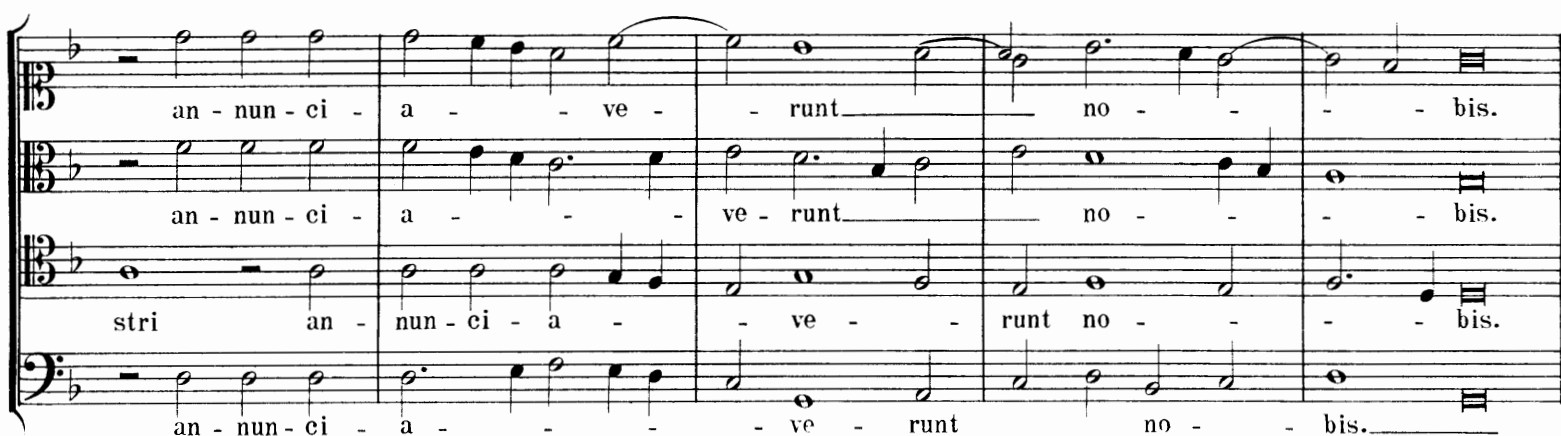


De - us, au - ri - bus no - stris au - di - vi - mus: Pa - - tres no - stri

Pa - - tres no - - stri

Pa - - tres no -

Pa - - tres no - - stri



an - nun - ci - a - - ve - - runt no - - bis.

an - nun - ci - a - - ve - - runt no - - bis.

stri an - nun - ci - a - - ve - - runt no - - bis.

an - nun - ci - a - - ve - - runt no - - bis.

Tractus.

Com - mo - vi - sti, com - mo - vi - sti,

Com - mo - vi - sti, com - mo - vi - sti, Do - mi - sti

Do - mi - ne, ter - ne Do - mi - ne Do - mi - ne ter - vi - sti Do - mi - ne,

ram, et con - tur - ba - ram, et et con - tur - ba - sti e - am, e -

con - tur - ba - sti e - sti e -

am.
am.
am.
am.

Sa - na
Sa - na con
Sa - na con
Sa - na con - tri-

con - tri - ti - o - nes e -
- tri - ti - o - nes e - ius e -
- tri - ti - o - nes e -
- ti - o - nes

ius,
ius, qui
- ius, e - ius, qui -
e - ius,

qui - a mo - ta est
- a mo - ta est
- a mo -
qui - a mo - ta est

est, est, est,
 - ta est,
 qui - a mo -

est.
 est.
 est.
 - ta est, mo - - ta est, mo - ta est.

Ut fu - gi - ant,
 Ut fu - gi - ant,
 ut fu - gi - ant, fu -

fu - gi - ant, ut fu - gi - ant a fa -
 - gi - ant, ut - fu - gi - ant a fa -
 ut fu - gi - ant, fu - gi - ant a

ci - e ar - cus,
 ci - e ar - cus,
 ar -

ar - - - cus, ar - - - cus, ar - - - cus: ut li - be -

- - - cus, ar - - - cus, ar - - - cus: ut li - be -

- - - cus, ar - - - cus: ut li - be -

- - - cus: li - be - ren -

li - be - ren - tur

ren - - - - - tur

e - le - - - - cti, e - le - - - - cti

tur e - le - - - - cti tu - - -

e - le - cti, e - le - - - - cti, e - le - cti, e - le - cti

e - le - - - - cti tu - i,

tu - - - - - i.

- - - - - i, tu - - - - - i.

tu - - - - - i.

tu - - - - - i.

Communio.

In - tro - i - bo Ad - - - al - ta - - - (H)

Ad - - - al - ta - - - re

Ad - - - al - ta - - -

Ad - - - al - ta - - -

re De - i ad

i ad De - um, qui lae - ti -
ad De - um, qui lae -
ad De - um, qui lae -
De - um, qui lae -

fi - cat (b) iu - ven - tu -
ti - fi - cat (b) iu - ven - tu -
ti - fi - cat iu - ven - tu -
ti - fi - cat iu - ven - tu - tem me -

tem me - am.
- tem me - am.
tem me - am.
- am.

Dominica Quinquagesima.

E - sto mi hi In De - um pro - te - cto -
In De - um pro - te -
In De - um pro - te -
In De - um pro - te - cto -

rem, et in lo - cum re - fu -
cto - rem, pro - te - cto - rem, et in lo - cum re - fu -
pro - te - cto - rem, et in lo - cum re - fu -

gi - i, ut sal -
gi - i, ut sal - vum
et in lo - cum re - fu - gi - i, ut sal -
gi - i, re - fu - gi - i, ut

(b)
- vum me - fa - ci - as: quo - ni - am fir - ma - men - tum me -
me fa - ci - as: quo - ni - am fir - ma - men - tum me -
vum me - fa - ci - as: quo - ni - am fir - ma - men - tum me -
sal - vum fa - ci - as:

- um, et re - fu - gi - um me - um es.
- um, et re - fu - gi - um me - um
- um, et re - fu - gi - um me - um
et re - fu - gi - um,

tu: et prop - ter no -
es tu: et prop - ter
es tu: et prop - ter no -
et prop - ter no -

(#)

men tu - um dux mi - hi e -
no - men tu - um dux mi - hi e -
men tu - um dux mi - hi

ris, et e - nu - tri - es me.
ris, et e - nu - tri - es me, me.
e - ris, et e - nu - tri - es me.
et e - nu - tri - es me.

In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in æ - ter - num:

In iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me.
In iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me.
In iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me.
I iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me.

Tractus.

Discantus. (#)

Iu - bi - la - te Do -
Iu - bi - la - te

(#) (#)

mi - no om -
om -
mi - no om -

nis ter - ra: ser vi -

ser - vi - te Do - mi -

no in læ - ti -

læ - ti - a. ti - a.

Tenor.
Bassus.
In - tra - te in con - spe -

ctum e - ius in

in ex - ul - ta - ti - o - ne,

ex - ul - ta - ti - o - ne.

Discantus.

Sci - to - te, quo - ni - am Do -

Allus.

Sci - to - te, quo - ni - am

Bassus.

Sci - to - te, quo - ni - am, quo - ni - am Do -

mi - nus i -

i - pse

mi - nus i -

pse est De -

est De -

pse est De -

us, De - us, De - us, De - us.

us De - us, De - us, De - us.

us, De - us, De - us.

I - pse fe - cit nos,

I - pse fe - cit nos, et

et non i - psi nos, i - psi

non i - psi nos:

(b)
 nos: nos au - tem po -
 nos au - tem, au - tem po -

Et
 Et
 pu - lus e - ius, et
 pu - lus e - ius e - ius, et

(♯)
 o - ves pa - scu - æ e -
 o - ves pa - scu - æ e -
 et o - ves pa - scu - æ
 o - ves pa - scu - æ e -

(♯)
 ius e - ius.
 ius pa - scu - æ e - ius.
 (♯)
 ius.
 ius e - ius.

Communio.

Man-du-ca-ve - runt, Et sa - tu - ra - ti sunt ni -
 Et sa - tu - ra - ti sunt ni -
 Et sa - tu - ra - ti sunt ni -
 Et sa - tu - ra - ti sunt ni -

musical score system 1 with lyrics: mis, et de - si - de - ri - um e -

musical score system 2 with lyrics: mis, de - si - de - ri - um, de - si - de - ri - um

musical score system 3 with lyrics: mis, de - si - de - ri - um e - o -

musical score system 4 with lyrics: mis, a de - si - de - ri - o e -

musical score system 5 with lyrics: o - rum at - tu - lit e -

musical score system 6 with lyrics: e - o - rum at - tu - lit e -

musical score system 7 with lyrics: rum at - tu - lit e -

musical score system 8 with lyrics: o - rum, e - o - rum at - tu - lit:

musical score system 9 with lyrics: is Do - mi - nus: non sunt (#) frau - da -

musical score system 10 with lyrics: is Do - mi - nus: non sunt (#) frau -

musical score system 11 with lyrics: is Do - mi - nus: non sunt

musical score system 12 with lyrics: non sunt (#) frau - da - ti

musical score system 13 with lyrics: ti (b) a (b) de - si - de - ri - o

musical score system 14 with lyrics: da - ti a de - si - de - ri - o su -

musical score system 15 with lyrics: frau - da - ti a de - si - de - ri - o su -

musical score system 16 with lyrics: a de - si - de - ri -

musical score system 17 with lyrics: su - o.

musical score system 18 with lyrics: su - o.

musical score system 19 with lyrics: su - o.

musical score system 20 with lyrics: o su - o, su - o.

In die Cinerum Offertorium.

Mi-se - re - ris O - - mni - um Do - - mi - ne, et ni -

O - - mni - um, Do - mi - ne, et ni -

Et ni -

- hil o - di - - sti e - o - -

- hil e - o - - rum e - o - -

- hil o - di - sti e - - o - -

E - - o - - rum e - o - - rum

- - - rum quæ fe - - ci - -

- - - rum quæ fe - ci - -

- - - rum quæ fe - - ci - - sti,

e - - o - - rum

- - - sti, dis - si - - mu - lans pec - -

- - - sti, dis - si - - mu - lans

dis - si - - mu - lans pec - ca - ta

dis - si - - mu - lans pec - ca - -

ca - ta ho - - mi - num

pec - ca - - ta ho - - mi - num

ho - - mi - num, ho - - mi - num

ta ho - mi - - num pro -

pro - pter poe - ni - ten - ti -

pro - pter poe - ni - ten - ti -

et par - cens il - am, et par - cens il - lis,

et par - cens

lis: qui - a tu tu

il - lis: tu

cens il - lis: qui - a tu tu

il - lis: qui - a tu es

es Do - mi - nus De -

es Do - mi - nus De -

es Do - mi - nus De -

tu es Do - mi - nus De -

De - us no - ster.

us no - ster.

mi - nus De - us no - ster.

us De - us no - ster.

Mi-se - re-re me-i, De-us, mi-se-re-re me-i: Quo - ni - am in

Quo - ni - am in

Quo - ni - am in

Quo - ni - am in

ni-am in te con-fi-dit a-ni-ma me-a.

ni-am in te con-fi-dit a-ni-ma me-a.

te con-fi-dit a-ni-ma me-a.

te con-fi-dit a-ni-ma me-a.

Tractus.

Do - mi - ne, *Do-mi-ne,*

Do - mi - ne, *Do - mi - ne,* non

Do - mi - ne, non se - cun -

Do - mi - ne, non se - cun -

non se - cun - dum pec - ca - ta no - stra

se - cun - dum pec - ca - ta no -

se - cun - dum pec - ca - ta no -

se - cun - dum pec - ca - ta no -

fa - ci - as no -

stra fa - ci - as no -

fa - ci - as no - bis, ne - que

stra fa - ci - as no - bis,

bis, ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes no -

bis, ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes no -

ne - que se - cun - dum i - ni - qui - ta - tes no -

- stras re - tri - bu - as no -

- stras re - tri - bu - as no -

stras re - tri - bu - as no - bis

- stras re - tri - bu - as no -

no - bis. Do - mi - ne,

no - bis. Do - mi - ne,

no - bis. Do - mi - ne,

no - bis.

mi - ne,

Do - mi - ne,

Do - mi - ne,

Do - mi - ne,

ne - me - mi - ne - ris, me - mi - ne - ris i - ni - qui -

ne - me - mi - ne - ris, me - mi - ne - ris i - ni - qui -

ne - me - mi - ne - ris, me - mi - ne - ris i - ni - qui -

ne - me - mi - ne - ris i - ni - qui -

(#)

ris i - ni - qui - ta - tum no - stra - rum

ta - tum, i - ni - qui - ta - tum no - stra - rum an -

ta - tum, i - ni - qui - ta - tum no - stra - rum an -

ta - tum no - stra - rum

an - ti - qua - rum, an - ti - qua - rum:

ti - qua - rum: ci - to

ti - qua - rum, an - ti - qua - rum:

an - ti - qua - rum, an - ti - qua - rum:

ci - to an - ti - ci - pent nos mi - se - ri -

an - ti - ci - pent, ci - to an - ti - ci - pent mi - se - ri -

rum: ci - to an - ti - ci - pent nos mi - se - ri - cor - di - æ

ci - to an - ti - ci - pent nos mi - se - ri - cor - di - æ,

ri - cor - di - æ tu - æ, qui - a

cor - di - æ tu - æ, qui - a

tu - æ, qui - a pau -

mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ, qui - a pau -

pau - pe - res fac - ti su - mus

pau - pe - res fac - ti su - mus ni -

pe - res fac - ti su - mus

pe - res fac - ti su - mus

ni - - - mis. Ad - - - iu - va, iu -

ni - - - mis. Ad - - -

ni - - - mis. Ad - - -

De - - -

va nos,

iu - va nos, De - -

iu - va nos,

us sa - lu - ta - ris no - -

sa - lu - ta - - ris no - -

us sa - lu - ta - - ris no - -

De - - - us no - - -

- ster: et pro - pter glo - ri -

- ster: et pro pter glo -

ster, no - - ster: et pro - - pter

- ster: glo -

am no - mi - nis tu - i, Do - mi - ne, li - be -

- ri - am no - mi - nis tu - i, Do - mi - ne, li - be - ra nos, nos

no - - mi - nis tu - i, Do - - mi - ne, li - be -

ri - am, Do - - mi - ne, li - be - ra

ra nos, nos: et pro -
 li-be-ra nos: et pro -
 ra nos: et pro -
 nos: et et pro -

pi - ti - us e - sto pec - ca - tis no -
 pi - ti - us e - sto pec - ca - tis no -
 pi-ti - us e - sto pec - ca - tis no -
 pi-ti - us e - sto pec - ca - tis no -

stris, pro -
 stris, pro -
 stris, pro - pter
 stris, pro - pter no - men

pter no - men tu -
 pter no - men tu -
 no - men tu - um tu -
 no - men tu -

um.
 um.
 um.
 um.

Communio.

Qui me - di - ta - bi - tur In le - ge Do - - -
 In le - ge Do - - -
 In le - ge Do - - -
 In le - ge Do - mi - ni,

- mi - ni di - e ac no - -
 - mi - ni di - e ac no - -
 - - mi - - ni di - e ac no - -
 Do - mi - ni di - e ac no - - cte, no - -

- - - cte, su -
 cte, da - bit fru - - - ctum
 - - - cte, da - bit fru - - - ctum
 - cte, da - bit fru - - - ctum

- - - - - um in tem - - -
 su - um in tem - po - re, tem - - -
 su - um in tem -
 su - um in tem - po - re

- po - re su - - - o.
 - po - re su - o, su - - - o.
 po - re su - - - o.
 su - - - o.

Dominica Invocavit.

In - vo - ca - vit me, Et

Et e - go e -

e - go ex - au - di - am

di - am e - um: E -

um: e -

um: e - ri -

ri - pi - am e -

ri - pi - am e - um,

um, et con - glo - ri - fi - ca - bo e -

et glo - ri - fi - ca - bo e -

um, et glo - ri - fi - ca - bo e - um, e -

um, et glo - ri - fi - ca - bo e -

um: lon - gi - tu - di - ne di - e -
 um, e - - um: lon - gi - tu - di - ne di - e -
 um: lon - gi - tu - di - ne di - e -
 um, e - - um, e - - um: lon - gi - tu - di - ne di - e -

e - - rum ad - - im - ple -
 rum ad - - im - ple -
 rum ad - - im - ple -
 rum ad - - im - ple -

bo e - - um.
 bo e - - um.
 bo e - - um.
 bo e - - um.

Qui ha - bi - tat in ad - ju - to - ri - o Al - tis - si - mi, In - pro - te - cti - o - ne
 In - pro - te - cti - o - ne
 In - pro - te - cti - o - ne
 In - pro - te - cti - o - ne

De - i coe - li com - mo - ra - bi - tur.
 De - i coe - li com - mo - ra - bi - tur.
 ne De - i coe - li com - mo - ra - bi - tur.
 De - i coe - li com - mo - ra - bi - tur.

Tractus.

Qui ha - bi - - - - - tat

Qui ha - bi - - - - - tat ha - - - - - bi - - - - - tat

Qui ha - bi - - - - - tat ha - - - - - bi - - - - - tat (#)

Qui ha - bi - - - - - tat

In ad - iu - to - ri - o Al - tis - - - - - si - mi, Al -

in ad - iu - to - - - - - ri - o Al - tis - si - mi,

in ad - iu - to - - - - - ri - o Al - tis - si - - - - - - - - - - - mi,

in ad - iu - to - ri - o Al - tis - si - mi,

tis - si - mi, in pro - te - cti -

Al - tis - si - mi, in pro - te - cti - o - - - - - ne,

Al - tis - - - - - si - mi, in pro - te - cti - o - - - - - ne, in

Al - tis - - - - - si - mi, in pro - - - - -

o - - - - - ne De - i coe - - - - - li

in pro - te - cti - o - - - - - ne De - i coe - - - - - li

pro - te - cti - o - - - - - ne De - i coe - - - - - li com -

te - cti - o - - - - - ne De - i De - i coe - li,

com - - - - - mo - ra - - - - - bi - - - - - tur.

com - mo - ra - bi - - - - - tur.

mo - ra - - - - - bi - - - - - tur.

coe - li com - mo - ra - - - - - bi - - - - - tur.

Di - cet Do - mi - no:
 Di - cet Do - mi - no:
 Di - cet Do - mi - no:
 Di - cet Do - mi - no:

no: sus - ce - ptor me - us es tu,
 sus - ce - ptor me - us es tu,
 sus - ce - ptor me - us es tu,
 mi - no: sus - ce - ptor me - us es tu,

tu, et re - fu - gi - um
 es, es tu, et re - fu - gi - um
 tu, et re - fu - gi - um
 es tu, et re - fu - gi - um,

gi - um, De - us me - us:
 me - um, De - us:
 me - um, De - us me - us:
 re - fu - gi - um me - um, De - us

spe - ra - bo in
 spe - ra - bo in
 us: spe - ra - bo spe - ra - bo in
 me - us: spe - ra - bo

e - - - - - um.

in e - - - - - um.

Quo - ni - am i - - - - -

Quo - ni - am i - - - - -

pse - - - - -

pse - - - - -

Li - be - - - - - ra -

Li - be - ra -

de - - - - - la - -

de - - - - - la -

vit me

vit me

- que o ve - nan - - - - - ti - um,

que o ve - nan - ti - um,

et a ver -

et a ver - bo

a - spe - ro.

bo a - spe - ro.

a - spe - ro.

Sca - pu - lis.

Ob - um -

Sca - pu - lis.

su -

bra - bit ti - bi,

Ti -

is,

is,

et

et sub pen - nis sub e - ius spe -

sub pen - nis e -

spe-ra - bis.

spe - ra - bis.

ra - bis.

ius spe - ra - bis.

Discantus tacet

Seu - to cir - cum - da - bit te ve - ri

ri - tas e - ius: non

ti - me - bis a ti - mo - non ti - me - bis a ti - mo -

re no - ctur - no - re no - ctur - no - ctur - no -

A - sa - git - ta vo - lan - A - sa - git - ta vo - lan -

Bassus tacet

te per di - em, te per di - em, te per di - em,

a ne - go - ti - (♯)
 a ne - go - ti - o
 a ne - go - ti - o per - am - bu - lan - te,

o per - am - bu - lan - te in te -
 per - am - bu - lan - te in - te - ne - bris, in te -
 per - am - bu - lan - te in te -

ne - bris,
 ne - bris ab in - cur - su,
 ne - bris, in - te - ne - bris, ab in - cur - su,

a ru - i - na (♯)
 a ru - i - na et
 a ru - i - na, a ru - i - na

et dæ - mo - ni - o me -
 dæ - mo - ni - o
 et dæ - mo - ni - o me - ri - di -

ri - di - a - no, me - ri - di - a - no
 me ri - di - a - no
 a - no, me - ri - di - a - no

Ca - dent, ca - - -

Ca - dent

Detailed description: This system contains the first two systems of a musical score. The top system features a vocal line with lyrics 'Ca - dent, ca - - -' and a piano accompaniment. The bottom system continues the piano accompaniment with lyrics 'Ca - dent'. A rehearsal mark '(b)' is placed above the piano line in the second measure.

- - - dent a la - - te - re tu - o

A la - - te - - re tu - o

a - la - - te - re tu - o

Detailed description: This system contains the third and fourth systems of the musical score. The top system has lyrics '- - - dent a la - - te - re tu - o'. The middle system has lyrics 'A la - - te - - re tu - o'. The bottom system has lyrics 'a - la - - te - re tu - o'. A sharp sign (#) is placed above the vocal line in the second measure, and another sharp sign (#) is placed above the piano line in the eighth measure.

mil - - - le,

mil - - le, mil - - le,

mil - - le, mil - - le, et

Detailed description: This system contains the fifth and sixth systems of the musical score. The top system has lyrics 'mil - - - le,'. The middle system has lyrics 'mil - - le, mil - - le,'. The bottom system has lyrics 'mil - - le, mil - - le, et'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

et de cem mi - - - li - a

mi - - li - a

de - cem mi - - - li - a a

Detailed description: This system contains the seventh and eighth systems of the musical score. The top system has lyrics 'et de cem mi - - - li - a'. The middle system has lyrics 'mi - - li - a'. The bottom system has lyrics 'de - cem mi - - - li - a a'. A sharp sign (#) is placed above the vocal line in the eighth measure.

a dex - tris tu - - is, tu - - is:

dex - tris tu - is, tu - - is:

Detailed description: This system contains the ninth and tenth systems of the musical score. The top system has lyrics 'a dex - tris tu - - is, tu - - is:'. The middle system has lyrics 'dex - tris tu - is, tu - - is:'. The bottom system has lyrics 'dex - tris tu - is, tu - - is:'. A sharp sign (#) is placed above the piano line in the eighth measure, and a rehearsal mark '(b)' is placed above the piano line in the second measure.

Ti - bi au - tem
is. ti - bi au -

tem non ap - pro - pin - qua -
non ap - pro - pin - qua -

bit. ap - pro - pin - qua - bit.
bit. non ap - pro - pin - qua - bit.

Duum.
Discantus.

Quo - ni - am an - ge - lis su -
Quo - ni - am an - ge - lis su - is

is man - da - vit de - te,
man - da - vit de - te,

ut cu - sto - di - ant te
ut cu - sto - di - ant in

in o - mni - bus vi - is tu - is.
o - mni - bus vi - is tu - is.

Duum.
Bassus I.

In ma - ni-bus, in ma - ni-bus (♯) por - ta -

In ma - ni-bus por - ta -

bunt te, ne un - quam of -

bunt te, por-ta - bunt te, ne un - quam of -

fen - das, of-fen - das ad la -

fen - das, of - fen - das ad la - pi - dem

pi - dem pe - dem tu - um.

pe - dem tu - um, tu - um.

Sex vocum.
Discantus I.

Discantus II.

Altus

Tenor

Bassus I.

Bassus II.

Su - per a-spi-dem

Su - per a - spi - dem

Et ba si - li -

Et ba - si -

am - bu - la - bis,

am - bu - la - bis,

- li - scum am - bu -

- li - scum am -

Le

et con - cul - ca - bis

et con - cul - ca - bis

la - bis,

bu - la - bis,

This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Le'. The second staff is another vocal line. The third staff is a piano accompaniment with a melodic line marked with an asterisk (*). The fourth and fifth staves are additional vocal lines with lyrics 'et con - cul - ca - bis', 'la - bis,', and 'bu - la - bis,' respectively.

o - nem le - o - nem le - o - nem

Le - o - nem le - o - nem

et dra - co -

le - o - nem et dra - co -

This system contains five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'o - nem le - o - nem le - o - nem' and 'Le - o - nem le - o - nem'. The bottom two staves are vocal lines with lyrics 'et dra - co -' and 'le - o - nem et dra - co -'. The middle staff is a piano accompaniment.

Dra - co - nem.

Dra - co - nem.

nem dra - co - nem.

nem

This system contains five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'Dra - co - nem.' and 'Dra - co - nem.'. The bottom two staves are vocal lines with lyrics 'nem dra - co - nem.' and 'nem'. The middle staff is a piano accompaniment.

*) Der Altschlüssel gilt nur für die kleinen Noten.

Discantus I

Quo - ni - am in me spe - ra -

Discantus II

Spe - ra -

Bassus

Quo - ni - am in me spe -

- vit, li - be - ra - bo e - um:

bit, li - be - ra - bo

ra - vit, li - be - ra - bo e - um:

pro - te - gam e - um,

e - um: pro - te - gam

pro - te - gam e - um,

quo - ni - am co - gno - vit

e - um, quo - ni - am co -

quo - ni - am, quo - ni - am no -

no - men me - um.

gno - vit no - men me - um.

men me - um.

Discantus tacet.

In - vo - ca - vit me,

In - vo - ca - vit me,

Et e - - - - go ex - au - -
 et e - - go ex -
 me, et e - go ex - au -

- di - am e - um:
 au - - di - am e - - um:
 - - di - am e - - um:

cum ip - -
 cum ip - se
 ex - au - di - am: cum ip - se cum ip - se

se sum in
 sum in tri - bu -
 sum

tri - bu - la -
 la - ti - o - ne, in tri - bu - la -
 in tri - bu - la -

- ti - o - ne, in tri - bu - la - ti - o - ne.
 - ti - o - ne.
 - ti - o - ne.

First system of musical notation. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: E - ri - - - - pi - - am e - - - -

Second system of musical notation. It features four staves. The lyrics are: - - - - um, - - - - um, Et glo - ri - fi - ca - bo Et glo - ri - fi - ca - bo e - - - -

Third system of musical notation. It features four staves. The lyrics are: - - - - um et glo - ri - fi - ca - bo e - - - - um: - - - - um:

Fourth system of musical notation. It features four staves. The lyrics are: gi - tu - - - - di - ne di - e - - - - gi - tu - - - - di - ne di - - - - ad -

Fifth system of musical notation. It features four staves. The lyrics are: rum - - - - e - - - - rum, et o - - - - im - ple - bo e - - - - um, ad - im - ple - bo e - - - - um, et

sten - dam il - li sa - lu - ta -

o - sten - dam il -

sa - lu - ta - re me -

sa - lu - ta - re me -

li sa - lu - ta - re me -

um, me -

um, me -

um, me -

um, me -

um.

um.

um.

um.

Communio.

Sca - pu lis su - is Ob - um - bra - bit ti -

Ob - um - bra - bit ti -

Ob - um - bra - bit

Ob - um - bra - bit ti -

bi, et sub pen - nis e - ius
 bi, et sub pen - nis e -
 ti - bi, et sub pen - nis e -
 bi, et sub pen -

spe - ra - bis: scu -
 ius spe - ra - bis: scu -
 ius: scu - to
 nis e - ius spe - ra - bis: scu - to

to cir - cum - da -
 to cir - cum - da - bit te,
 cir - cum - da -
 scu - to cir - cum - da - bit

bit te ve -
 te ve - ri - tas,
 bit te ve - ri - tas,
 te ve - ri - tas,

ri - tas e - ius.
 ve - ri - tas e - ius.
 ve - ri - tas e - ius.
 ve - ri - tas e - ius.

Dominica Reminiscere.

Re-mi-ni-sce-re Mi-se-ra-ti-o-num tu-a-

Mi-se-ra-ti-o-num tu-a-

Mi-se-ra-ti-o-num tu-a-

Mi-se-ra-ti-o-num tu-a-

- - - rum, Do-mi-ne, et mi-

- - - rum, Do-mi-ne, et mi-se-ri-cor-di-

- - - rum, Do-mi-ne, et

- - - rum, Do-mi-ne, et mi-

se-ri-cor-di-æ tu-æ, quæ a-

æ, mi-se-ri-cor-di-æ tu-æ, quæ a-se-cu-lo

mi-se-ri-cor-di-æ tu-æ, quæ a-

se-ri-cor-di-æ tu-æ, quæ a-se-

se-cu-lo sunt: ne un-quam

se-cu-lo sunt: ne un-quam

se-cu-lo sunt: ne un-quam do-

cu-lo sunt, sunt: ne un-quam do-mi-

do-mi-nen-tur i-ni-mi-ci no-

do-mi-nen-tur i-ni-mi-ci no-

mi-nen-tur i-ni-mi-ci no-stri:

nen-tur i-ni-mi-ci: i-

stri. li - be - - ra nos De - us Is - ra -

stri. li - - be - - - ra nos De - us Is - ra -

li - - be - - ra nos De - us Is - ra -

be - - ra nos De - us Is - ra -

hel ex o - - mni - bus an -

hel ex o - - mni - bus an - gu - - sti -

hel ex o - - mni - bus an - gu - - sti -

hel ex o - - mni - bus de o - - mni - bus

gu - - sti - - is no - - stris.

is no - - stris.

an - gu - - sti - is no - - stris.

an - gu - sti - is no - - stris.

Ad te Do-mi-ne le-va-vi a-ni-mam me-am: De - us me - us,

De - us me - us, in te

De - us

De - us me -

in te con - fi - do, non e - ru - be - - scam.

con - fi - do, non e - ru - be - - scam.

me - us, in te con - fi - do, non e - ru - be - - scam.

- - us, in te con - fi - do, non e - ru - be - - scam.

Tractus.

(#)

Di - xit Do - mi - - nus, Di - xit Do - - mi - nus

mu - li - e - - ri cha - na - - ne -
 mu - li - e - ri, mu - li - e - ri, mu - li - e - ri cha - na - -
 li - e - - ri cha - na - -

ne - - æ, cha - na - ne - - æ. non est bo -
 ne - - æ, cha - na - ne - - æ. non est bo -
 - ne - æ: non est, non est bo - num,
 ne - æ: non est, non est bo - - num,

- num, su - - me - re pa - - nem, pa - - nem fi - li - o -
 num, su - - me - re pa - - nem, pa - - nem fi - li - o - rum,
 su - - me - re pa - - nem, pa - - nem fi - li - o -
 su - me - re pa - nem, pa - nem fi - li - o -

rum et mit - - te - re
 fi - - li - o - - rum et mit - te - re ca -
 rum et mit - te - re
 rum, fi - - li - o - - rum et mit - te - re

ca - ni - bus ad man - du - can - dum.

- ni - bus ad man - du - can - dum.

ca - ni - bus ad man - du - can - dum man - du - can - dum.

ca - ni - bus ad man - du - can - dum ad - man - du - can - dum.

At il - la di - xit.

At il - la di - xit.

At il - la di - xit di - xit.

At il - la di - xit di - xit.

xit: u - ti - que Do - mi - ne, u - ti - que Do - mi - ne,

u - ti - que Do - mi - ne, nam

xit: u - ti - que Do - mi - ne, nam

xit: u - ti - que Do - mi - ne, nam

nam et ca - tel - li e - dunt de mi - cis, mi -

et ca - tel - li e - dunt de mi - cis, mi -

et ca - tel - li e - dunt de mi - cis,

ne, nam et ca - tel - li e - dunt de mi -

cis, quæ ca - dunt de men - sa

- cis, quæ ca - dunt de men - sa

quæ ca - dunt, quæ ca - dunt de

- cis, quæ ca - dunt de men -

Do - mi - no - rum su - o - rum, Do - mi - no - rum su - o - rum, Do - mi - no - rum su - o - rum

A - it il - li Je - sus, Je - sus, Je - sus, Je - sus, Je - sus

mu - li - er, mu - li - er, ma - gna est fi - des tu - a

ma - gna est fi - des tu - a, ma - gna est fi - des tu - a

ma - gna est fi - des tu - a, ma - gna est fi - des tu - a

tu - a: fi - at ti - bi

sic - ut, sic - ut

pe - ti - sti, pe - ti - sti

sti. ti - sti. sti. sti.

Communio.

In - tel - li - gi - te cla - mo - rem me - um:

In - ten - de vo - ci o - ra - ti - o -

ra - ti - o - nis me - æ, Rex me -

Rex me - us, et De - us me -
Rex me - us, et De - us me -
us, et De - us me -

me - us: quo - ni - am ad
- us: quo - ni - am ad
us me - us: quo - ni - am ad

ad te o - ra - bo,
te o - ra - bo, Do -
ad te o - ra - bo,
te o - ra - bo,

Do - mi - ne.
- mi - ne.
Do - mi - ne.
De - mi - ne.

Dominica Oculi.

0 - cu - li me - i
Sem - per
Sem - per
Sem - per
Sem - per

ad Do - mi - num,
Do - mi - num, ad Do - mi - num, qui - a
per ad Do - mi - num, qui - a, qui - a
ad Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num,

qui - a ip - se
ip - se e - vel -
ip se
qui - a ip - se e - vel - let

de la - que - o pe - des
- let de la - que - o pe -
de la - que - o
e - vel - let de la - que - o pe -

me - os: re - spi - ce
des me - os: re - spi - ce
pe - des me - os: re - spi - ce in
des me - os: re - spi - ce in me,

in me, et mi - se - re -

in me, et mi - se - re -

me, et mi - se - re -

et mi - se - re -

- re me i, quo - ni - am

re me - i, quo - ni - am,

- re me - i, quo - ni - am u -

- re me - i, quo - ni - am u -

u - ni - cus et pau -

quo - ni - am u - ni - cus et pau -

ni - cus et

ni - cus et pau -

- per sum e - go.

per sum e - go.

pau - per sum e - go.

- per sum e - go.

Ad te, Do - mi - ne, le - va - vi aui - mam meam;

De - us, me - us in te con - fi -

De - us me - us, in te con - fi -

De - us me - us, in

De - us me - us, in te con - fi -

do, non e - ru - be - scam.

do, non e - ru - be - scam.

te con - fi - do, non e - ru - be - scam.

do, non e - ru - be - scam.

Tractus.

Ad te le - va - vi, le - va - vi, le - va -

Ad te le - va - vi, le - va -

Ad te le - va - vi, le - va -

Ad te le - va -

vi, le - va - vi o - cu - los

vi o - cu - los

va - vi o - cu - los

vi, le - va - vi o - cu -

los me - os, me - os,

me - os,

me - os,

los me - os,

os, qui ha - bi - tas in coe -

qui ha - bi - tas in coe -

os, qui ha - bi - tas in coe -

os, qui ha - bi - tas in coe -

in coe - - - - -

coe - - - - -

in - - - - - coe -

lis. - - - - -

lis. - - - - - Ec - - - - - ce

lis. - - - - - Ec - - - - -

lis. - - - - - Ec - - - - - ce

Ec - - - - - ce sic - - - - - ut o - - - - -

sic - - - - - ut. o - - - - -

- - - - - ce sic - - - - - ut o - - - - - cu - li ser -

sic - - - - - ut, ec - ce sic - ut, ec - ce sic - ut o - - - - -

cu - - - - - li ser - vo - - - - - rum in ma - - - - -

- - - - - cu - li ser - vo - - - - - rum in ma - - - - -

vo - rum, ser - vo - - - - - rum in

- - - - - cu - li ser - vo - - - - - rum

- ni - bus Do - - - - - mi -

ni - bus, in ma - ni - bus Do - mi - - - - - no - rum

in ma - - - - - ni - bus Do - - - - - mi - no - rum

in ma - - - - - ni - bus Do -

no - rum
Do - mi - no - rum
Do - mi - no - rum su - o - rum
mi - no - rum su - o - rum

su - o - rum
su - o - rum

- rum
- rum

Trium.
Discantus.

Altus. Et sic - ut
Bassus. Et sic - ut
Et sic - ut, sic - ut o -

o - cu - li an - cil
- cu - li
- cu - li an - cil

læ in ma-ni-bus
an-cil-læ in ma-ni-

Do-mi-nae
in ma-ni-bus Do-mi-nae

su-ae
nae su-ae su-ae su-

su-ae
su-ae

Trium.
Altus.

Tenor. I-ta
Bassus. I-ta

cu-li no-
cu-li

stri ad Do - mi - num De -
 stri ad Do - mi - num
 Ad Do - mi - num De - um

- um no -
 De - um no - strum, no -
 no - - - - - strum

- strum, no -
 - strum, no - - - - - strum
 no - - - - - strum, no -

(b)
 - strum, do - nec mi - se -
 no - strum, do - nec mi - se - re -
 - strum, do - nec mi -

re - a - tur no -
 a - tur, mi - se - re - a - tur no -
 se - re a - - - - tur no -

stri.
 stri.
 stri.

Mi - se - re - re no - bis,

bis, Do - mi ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

ne, mi - se - re - re no - bis, mi - ne, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

no - bis, no - bis, no - bis, no - bis.

Communio.

Pas - ser in - ve - nit si - bi do - mum, Et tur - tur ni - dum, u - bi re -
Et tur - tur ni - dum, u - bi

po - nat pul - los su -

u - bi re - po - nat pul - los su -

re - po - nat pul - los su -

u - bi re - po - nat su - os:

os: al - ta - ri - a tu - a,

- os: al - ta - ri - a tu - a,

os: al - ta - ri - a tu -

al - ta - ri - a tu - a,

Do - mi - ne vir - tu - tum,

Do - mi - ne vir - tu - tum, Rex

a, Do - mi - ne vir - tu - tum, Rex

Do - mi - ne vir - tu -

Rex me - us, et

me - us, et

me - us, et De -

tum, Rex me - us, et De - us

De - us:

De - us me -

- us me -

me - us, me -

be - a - ti qui ha - bi - tant
 us: be - a - ti qui ha - bi - tant
 us: be - a - ti qui ha - bi - tant
 us: be - a - ti qui ha - bi - tant

tant in do - mo tu - a,
 in do - mo tu - a, tu - a,
 - bi - tant in do - mo tu - a,
 do - mo tu - a, in

in se - cu - lum se - cu -
 in se - cu - lum se - cu -
 in se - cu - lum se - cu - li lau -
 se - cu - lum se - cu -

li lau - da - bunt te.
 li lau - da - bunt te.
 da - bunt te.
 li lau - da - bunt te.

Dominica Laetare.

Le - ta - re Hie - ru - sa - lem: et con - ven - tum
 Hie - ru - sa - lem: et con - ven - tum
 Hie - ru - sa - lem: fa -
 Hie - ru - sa - lem: fa -

ci - te, o - mnes, qui di - li -

gi - tis e - am: gau -

te cum læ - ti - ti - a, de - te cum læ - ti - ti - a, qui

in tri - sti - ti - a fu - i -

stis: ut ex - ul - te

Tractus.

Qui con - fi - dunt in Do -
Qui con - fi - dunt in Do -
In Do - mi -
Qui con - fi - dunt, *qui con-fi-dunt* in Do -
- mi - no, sic - ut mons
- mi no, sic - ut mons
no, sic - ut sic - ut mons mons
- mi - no, sic - ut mons
Sy - on Sy - on:
ut mons Sy - on:
Sy - on, Sy - on, sic - ut
Sy - on, mons Sy - on,
non com - mo - ve - bi -
- on non com - mo - ve - bi -
mons Sy - on: non, non com - mo - ve -
mons Sy - on: non com - mo - ve -
- tur in æ - ter -
- tur in æ - ter -
bi - tur, *non com - mo - ve - bi - tur* in æ - ter -
- bi - tur, *com - mo - ve - bi - tur* in æ - ter -

- num, in ae - ter - num, qui

- num, qui ha -

- num, qui ha - bi - tat

- num, in ae - ter - num, qui

ha - bi - tat in

- bi - tat in

in Hi - e - ru - sa - lem,

ha - bi - tat in

Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

Mon - tes in cir -

Mon - tes in cir - eu -

Mon - tes in cir -

Mon - tes in cir - eu -

cu - i - tu e -

- i - tu e -

cu - i - tu e - ius,

i - tu e -

ius: nunc
ius: ex hoc nunc
ius: ex hoc nunc et

in se - - - cu lum
et us - - - que in se - - - cu - lum se -
us - que in se - - - cu - lum se -

se - - - cu - li.
se - - - cu - li.
se - - - cu - lum se - - - li.

Communio.

Hi - e - ru - sa - lem, Quae æ - di - fi - ca - tur ut ei -
Quae æ - di - fi - ca - tur ut
Quae æ - di - fi - ca - tur ut ei -
Quae æ - di - fi - ca - tur ut ei -

- vi - tas, cu - ius par - ti - ci - pa -
ci - vi - tas, cu - ius par - ti - ci - pa -
vi - tas, cu - ius par - ti - ci - pa -
- vi - tas, cu - ius par - ti - ci - pa -

- ti - o e - ius in id - ip -

(b)

(b)

(b)

(b)

par - ti - ci - pa - - - ti - o e - - ius in

sum: il - luc e - nim

- ip - - sum: il - luc e - nim. a -

ip - sum: il - luc e - nim a - scen - de - -

id - ip - sum: il - luc e - - - - - nim a - scen - de - -

tri - bus, tri - bus Do - - - mi - ni,

- scen - de - runt tri - bus, tri - bus ad con -

- - - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni, ad con - fi - ten -

- - - runt tri - bus, tri - bus Do - mi - ni, ad con - -

no - mi - ni tu - - -

fi - - - ten - dum no - mi - ni tu - - o, tu -

- - - dum ad con - fi - ten - dum no - mi - ni tu -

fi - - - ten - dum no - mi - ni tu - o,

Do - - - mi - ne.

Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

Do - - - mi - ne.

Dominica Judica.

Ju - di - ca me De - us, Et dis - cer - ne cau - sam
 Et dis - cer - ne cau - sam me -
 Et dis - cer - ne cau - sam me -
 Et dis - cer - ne cau - sam me -

me - am de gen - te non san -
 am de gen -
 am de gen - te non san -
 - am de de gen - te non

- cta: ab ho - mi - ne
 te non san - cta: ab ho - mi - ne
 - cta: ab ho - mi - ne i -
 san - cta: ab ho - mi - ne i - ni - quo i - ni -

i - ni - quo, et do - lo -
 i - ni - quo, i - ni - quo, et do - lo - so et do - lo -
 ni - quo, et do - lo - so
 - quo, et do - lo - so

- so e - ri - pe
 so me.
 e - ri - pe me. qui -
 e - ri - pe me; e - ri - pe me:

me: qui - a tu es De - - -

qui - - a tu es De - - -

a tu es

qui - - a tu es De - - -

us me - - us, et for - - ti - tu - -

- us me - - us, et for - ti - tu - -

me - - us, et for - - ti - tu - -

- us, et for - ti - tu - -

- - do me - - a.

- - do me - - a.

- - do me - - a.

- - do me - - a, me - - a.

E - mit - te lu - cem tu - am, et ve - ri - ta - tem tu - am:

Ip - - sa me de - du - xe - runt, et ad - - du - xe -

Ip - - sa me de - du - xe - runt, et ad - - du - xe - runt

Ip - - sa me de - du - xe - runt, et ad - - du - xe -

Ip - - sa me de - du - xe - runt, et ad - - du - xe - runt

runt in mon - tem san - - ctum tu - - um.

in mon - tem san - - ctum tu - - um.

runt in mon - tem san - - ctum tu - - um.

in mon - tem san - - ctum tu - - um.

Tractus.

(#)

Sae - - pe, sae - - - - -

Sae - - pe

Sae - pe ex - pu - gna - ve - - - - - runt,

Sae - pe

pe ex - pu - gna - ve - runt me a iu - ven - tu - -

sae - pe ex - pu - gna - ve - runt me a

ex - pu - gna - ve - runt me a iu - ven - tu - -

ex - pu - gna - ve - runt me, me

- te me - - a me - - - - -

iu - ven - tu - te me - - - - -

- - - - - te me - - - - -

a iu - ven - tu - te me - - - - -

a. a. a. a.

Trium.
Discantus.

(#) (#)

Di - - cat nunc Is - - ra -

Altus. Di - - cat nunc Is - -

Bassus. Di - - cat nunc Is - -

Di - - cat nunc Is - - - - -

hel, Is - ra - hel, Is - ra - hel, Is - ra -

hel: Sae - pe ex - pu - gna - ve - runt

me a iu - ven - tu -

te me - a iu - ven - tu - te me -

me a, iu - ven - tu - te me -

me a, me a, me a.

Et - - - e - - - nim, et - e - - - - -

Et - - - e - - - nim, et - e - - - nim, e -

Et - - - e - - -

Et - e - nim, e - - - - nim, e - - - -

- - nim non po - tu - e - - - - runt

- - nim non po - tu - e - - - runt mi - - -

- - nim non po - tu - e - - - runt mi - - -

- - nim non po - tu - e - - - - runt

mi - hi: hi, mi - hi, mi - - - hi: su - pra

hi: mi - hi, mi - hi, mi - - - hi: su - pra

mi - - - hi: su - - - pra

mi - - - hi: su - - - pra

su - pra dor - sum me - - - um fa -

dor - - - sum me - - - um fa -

su - pra dor - - - sum me - - - um fa -

dor - sum me - - - um fa -

bri - ca - ve - runt pec - - ca - to - -

bri - ca - ve - runt pec - ca - to - -

bri - ca - ve - runt, fa - bri - ca - ve - - runt pec - ca - to - -

bri - ca - ve - runt, fa - - bri - ca - ve - - runt pec - ca - to - -

res.
res.
res.
res.

Pro - lon - ga - ve - runt, *pro - lon - ga - ve - runt*
Pro - lon - ga - ve - runt, *pro - lon - ga - ve - runt*

i - ni - qui - ta - tem si - bi, si -
runt i - ni - qui - ta - tem si - bi:

bi: Do - mi - nus iu - stus con - ci - det
Do - mi - nus iu - stus con - ci -

Cer - vi - ces
Cer - vi - ces
cer - vi - ces
det cer - vi - ces

pe - ca - to - rum, pec - ces. pec - ca - to - ces pec - ca - to - rum,

- ca - to - rum. pec - ca - to - rum. pec - ca - to - rum.

Communio.

Hoc cor - pus, Quod pro - vo - bis Quod pro - vo - bis Quod pro - vo - bis

tra - de - tur: hic ca - bis tra - de - tur: hic ca - lix (b) tra - de - tur: hic ca - no -

lix no - vi te - sta - men - ti est no - vi te - sta - men - ti est lix no - vi - te - sta - men - ti est

in me - o san - gui - ne,
 in me - o san - gui - ne,
 in me - o, in me - o san - gui - ne,
 in me - o san - gui - ne,

di - cit Do - mi - nus,
 di - cit Do - mi - nus,
 di - cit Do - mi - nus,
 di - cit Do - mi - nus, Do - mi - nus,

nus: hoc fa - ci - te, quo - ti - es - cun - que
 - mi - nus: hoc fa - ci - te, quo - ti - es - cun - que
 - Do - mi - nus: hoc fa - ci - te, hoc fa - ci - te quo - ti - es - cun - que
 - mi - nus: hoc fa - ci - te, quo - ti - es - cun - que

que su - mi - tis,
 que su - mi - tis, in me - o
 que su - mi - tis, in me - o
 que su - mi - tis, in me - o

in me - am com -
 am, me - am com -
 mi - tis, in me - am com -

me - mo - ra - ti - o - nem.
 ra - ti - o - nem.
 me - mo - ra - ti - o - nem.
 me - mo - ra - ti - o - nem.

Dominica Palmarum.

Do - mi - ne, Ne lon - ge fa - ci - as au - xi -
 Ne lon - ge fa - ci - as au - xi - li - um
 Ne lon - ge fa - ci - as au - xi -
 Ne lon - ge fa - ci - as

li - um tu - um a me,
 tu - um a me,
 - li - um tu - um a me,
 au - xi - li - um tu - um a me, ad

ad de - fen - si - o - nem me - am
 ad de - fen - si - o - nem me - am
 a me, ad de - fen - si - o - nem me - am
 de - fen - si - o - nem me - am

a - spi - ce: li - be - ra me
 a - spi - ce: li - be - ra me, me
 a - spi - ce, a - spi - ce: li - be - ra me
 a - spi - ce: li - be - ra me

(#)

de o - re le o -

de o - re le o -

me de o - re,

de o - re le -

(#)

nis, et a cor - ni -

nis, et a cor - ni - bus

et a cor - ni -

o - nis, et a cor -

bus hu - mi - li -

u - ni - cor - ni - um hu - mi - li - ta -

bus (#) u - ni - cor - ni - um hu - mi - li - ta -

ni - bus u - ni - cor - ni - um hu - mi - li - ta - tem

ta - tem me am.

tem me am.

tem me am.

me am.

De - us me - us, re - spi - ce in me,

(#)

Qua - re me de - re - li - qui - sti?

Qua - re me de - re - li - qui - sti?

Qua - re me de - re - li - qui - sti?

Qua - re me de - re - li - qui - sti?

Tractus.

The musical score is divided into four systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are Latin and are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals.

System 1:

Soprano: De - us,
 Alto: De - - - us,
 Tenor: De - us,
 Bass: De - us,
 Instrumental: De - - us, De - us

System 2:

Soprano: De - us me - - us, re - spi - ce in
 Alto: - - - us me - - us, re - spi - ce
 Tenor: De - us me - - us, re - spi - ce in
 Bass: me - us, re - spi - ce in

System 3:

Soprano: me: qua -
 Alto: in me:
 Tenor: me:
 Bass: me:
 Instrumental: me: qua - re

System 4:

Soprano: re me de - - re -
 Alto: qua - re me de - re - li - qui -
 Tenor: qua - re me de - re - li -
 Bass: me de - - re - li - qui -

System 5:

Soprano: - li - qui - sti?
 Alto: - - - sti?
 Tenor: - qui - sti?
 Bass: - - - sti?

Lon -

Lon -

Lon -

Lon -

ge a sa - lu -

ge a sa - lu - te

ge a sa -

ge a sa - lu - te

te me - a

me - a ver -

lu - te me - a, me - a ver -

me - a ver -

ver -

ba de - li - cto -

ba de -

ba, ver - ba ver -

ba, ver -

rum me - o -

- li - cto - rum, de - li - cto - rum me -

ba de - li - cto - rum me -

ba de - li - cto - rum me - o -

rum.
rum.
rum.
rum.

Duum.

De - us me - us, cla - ma
De - us me - us, cla -

ma - bo per di -
bo per

em, nec ex - au - di - es, ex - au - di - es
di - em, nec ex - au - di - es, ex - au - di - es

di - es: in no - cte, et non
me: in no - cte, et non

ad in - si - pi - en - ti - am
ad in - si - pi - en - ti - am

mi - hi.
mi - hi.

Discantus.

Qui ti - me - tis Do - mi - num
Qui ti - me - tis Do - mi - num
Qui ti - me - tis Do - mi - num

Qui ti - me - tis

Do - mi - num,

num, lau - da - te e - um, e - - -

num, lau - da - te e - um, e - - -

lau - da - te e - - - um:

um: u - ni - ver - sum se - men

um: u - ni - ver - sum se - men

u - ni - ver - sum se - - -

Ja - cob ma - gni - fi - ca - te

Ja - cob ma - gni - fi - ca - te

men ma - gni - fi - ca - te

e - um.

e - - - - - um.

e - - - - - um.

An - nun - ci - a - bi - tur Do - mi - -

An - nun - ci - a - bi - tur Do - - -

Ge - ne - ra - ti - o ven - tu - ra,

Ge - ne - ra - ti - o ven - - -

no ge - ne - ra - ti - o ven - tu -

mi - no

ven - tu - ra a - - - nun - ci - a - - -
 - - tu - ra.
 ra et a - nun - - ci -
 a - nun - ci - - a - bi - tur. cœ -

- - - te.
 a - bunt cœ - - - li, cœ - - -
 - - - li a - - - nun - ci - a - - - bunt iu -

iu - - - sti - - - ci - am e - -
 iu - sti - - - ci - am e - ius,
 - - - li iu - sti - - - ci - am
 sti - ci - am e - - -

- - - ius.
 e - - - ius.
 e - ius.
 - - - ius, e - ius.

Po - - pu - - lo, po - - pu - lo,
 Po - pu - lo, po - pu - lo,
 Po - - pu - lo, qui na -
 Po - - pu - - lo, qui na - sce -

qui na - sce - - tur, quem fe - - -

qui na - sce - - tur, quem fe - - - - - cit,

sce - - tur, quem,

- tur, quem fe - - - - -

- - - - - cit Do - - - mi - nus.

quem fe - - - cit Do - mi - - - - -

quem fe - - - - - - - - - - - cit Do - - -

- - - - - cit, quem fe - - - - - cit, quem fe - - - cit Do - -

nus, Do - mi - - - nus, Do - - - mi - - - nus.

- - - - - mi - - - nus.

- - - - - mi - - - nus.

Communio.

Pa-ter Si non pot - -

Si non pot - -

Si non pot - -

Si non, Si non pot - - est, pot -

- - - - - est hic ca - - - - - lix trans - i -

- - - - - est hic trans - i - re,

- - - - - est hic ca - - - - - lix

- - - - - est hic ca - - - - - lix trans - i - re,

re, ni - si bi - bam il - lum,
ni - si bi - bam il - lum, fi -
trans - i - re, ni - si bi - bam il - lum,
ni - si bi - bam il - lum,

fi - at vo - lun - tas tu - a.
at vo - lun - tas tu - a.
fi - at vo - lun - tas tu - a.
fi - at vo - lun - tas tu - a.

Dominica Quasimodo geniti.

Qua - si - mo - do ge - ni - ti In - fan - tes, al - le - lu -
In - fan - tes, al - le - lu -
In - fan - tes, al - le - lu -
In - fan - tes, al - le - lu -

lu - ia: ra - ti - o - na -
ia: ra - ti - o - na - bi -
lu - ia: ra - ti - o - na -
lu - ia: ra - ti - o - na -

bi - les si - ne do - lo
les si - ne do -
bi - les si - ne do -
ti - o - na - bi - les si -

lo do - - - lo lac con-cu - pi - sci -
 lac
 ne do - - - lo lac

con - cu - pi - - - sci - te.
 Al - le -
 con - cu - - pi - sci - - - te.
 con - cu - pi - sci - te, con - cu - pi - sci - te.

Al - le - lu - - -
 lu - - - ia al - le - lu - - - ia al - le - lu - -
 Al - le - - - lu - - - ia Al -
 Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

le - - - ia.
 le - - - ia.
 lu - - - ia.
 al - le - lu - - - ia al - le - lu - ia.

Ex - ul - ta - te De - o ad - ju - to - ri no - stro: Iu - bi - la - te De -
 Iu - bi - la - te

o Ja - cob,
De - o Ja - cob,
lu - bi - la - te De - o Ja - cob.
lu - bi - la - te De - o Ja - cob.

Communio.

Mit - te ma num tu - am, Et co - gno - sce lo - ca cla - vo - rum,
Et co - gno - sce lo - ca cla - vo - rum,
Et co - gno - sce lo - ca cla - vo - rum, al -

rum, al - le - lu - ia: et no - rum, al - le - lu - ia: et no - rum, al - le - lu - ia: et no -

li es - se in - cre - du - lus, sed fi - de - lis.
li es - se in - cre - du - lus, sed fi - de - lis.
et no - li es - se in - cre - du - lus, sed fi - de - lis. Al -
li es - se in - cre - du - lus. Al - le -

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
Al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
le - lu - ia.
al - le - lu - ia.

Dominica Misericordia Domini.

Mi - se - ri - cor - di - a Do - - - - - mi - ni

Do - - - - - mi - - - - -

Do - - - - - mi - ni ple -

Do - - - - - mi - ni ple -

ple - na est ter - ra, al - le - lu - - -

ni ple - na est ter - ra, al - le - - -

na est ter - ra, al - le - - - lu -

na est ter - ra, al - le - lu - - -

ia: ver - bo De - i coe - li fir -

- lu - - - ia: ver - bo De - i coe - li

ia: ver - bo De - i coe - - li fir - ma -

- - ia: ver - bo De - i coe - - li

ma - - ti sunt. Al - le - - lu - - - ia

fir - - ma - ti sunt. Al - le - lu - - ia

ti sunt. Al - le - - lu - ia

fir - ma - ti sunt. Al - le - lu - - ia al - le - lu - ia al -

al - le - - lu - ia.

al - le - lu - ia.

al - le - - lu - ia.

- le - - - - - lu - ia al - le - - lu - ia.

Ex-ul - ta - te ju - sti in Do - mi - no: (H)

Re - - - ctos de - cet col - lau - da -

Re - ctos de - cet col - lau - da -

Re - - - ctos de - cet col - lau - da -

Re - - - ctos de - cet col - lau - da -

- - - ti - o. Al - le -

- - - ti - o. Al - le - lu -

- - - ti - o. Al - le -

- - - ti - o. Al - le -

- lu - ia. Sur - re -

- - - ia. Sur - re -

- lu - ia. Sur - re -

- lu - ia. Sur - re - xit

- - - xit, sur - re - - - xit

xit, sur - re - - - xit pa -

pa - stor, pa -

pa - stor bo -

pa - stor pa - stor

stor, pa - stor bo

- - - stor bo - - - nus,

mus, bo - nus, qui po - nus, qui po - qui po -

su - it a - ni - mam su - su - it a - ni - mam su - su - it su -

pro am pro o - vi - bus, o - vi - bus, am pro o - vi - bus, o - vi - bus am pro o - vi - bus, o - vi - bus

vi - bus su - is, bus su - is, et su - is, su - is, vi - bus su -

pro su - o gre - et pro su - o gre - ge is, pro su - o gre - ge mo -

ge mo - ri di - gna -

ri di - gna - tus est. mo - ri di - gna - tus est.

Communio.

E - go sum pa - stor bo - nus, Al - le - lu - ia: et co - gno -

sco o - ves me - as, et co - gno - scunt

me me - æ. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Dominica Jubilate.

Ju-bi - la - te De - o 0 - mnis ter - ra, al - le - lu - ia:
 0 - mnis ter - ra, al - le - lu - ia:
 0 - mnis ter - ra, al -
 0 - mnis ter - ra, al - le - lu - ia:
 psal - mum di - ci - te no -
 psal - - - - - mum di - ci - te
 le - lu - ia: psal - - - - - mum di - ci - te no -
 psal - - - - - mum di - ci - - - - - te,
 mi - ni e - ius, al - le - lu -
 no - mi - ni e - ius, al - le - lu - ia: da -
 mi - ni e - ius, al - le - lu -
 al - le - lu - ia al - le -
 ia. da - te glo - ri - am lau -
 - te glo - ri - am lau - di
 ia: da - te glo - ri - am lau -
 lu - ia: da - - - - - te glo - ri - am lau - di
 di e - ius. Al - le - lu - ia al - le -
 e - ius. Al - le - lu - ia al - le - lu -
 di e - ius. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -
 e - - - - - ius. Al - le - lu - ia al - le -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Di-ci-te De-o, quam ter-ri-bi-li-a sunt o-pe-ra. Do-mi-ne vir-tu-tum!

In mul-ti-tu-di-ne vir-tu-tis tu- In mul-ti-tu-di-ne vir-tu-tis tu- In mul-ti-tu-di-ne vir-tu-tis tu-

æ. Al-le-lu-ia al-le-lu-ia æ. Al-le-lu-ia æ. Al-le-lu-ia

ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia lu-ia al-le-lu-ia

lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Sur - re - - - - - xit

Sur - re - - - - - xit

Sur - re - - - - - xit

Sur - re - - - - - xit

Chri - - - - - stus, Chri - - - - - stus, et

Chri - - - - - stus, Chri - - - - - stus

Chri - - - - - stus, Chri - - - - - stus,

Chri - - - - - stus

stus, et il - lu - - - - - xit,

Chri - - - - - stus,

et il - lu - - - - - xit, et

lu - - - - - xit

et il - - - - - lu - - - - - xit

il - lu - - - - - xit po - - - - -

il - lu - - - - - xit po - - - - -

po - - - - - pu - lo

po - pu - - - - -

pu - lo

pu - lo

su - - - - - o, su - - - - - o, su - - - - - o, su - - - - - o,

o, quem red-e - - - - - mit
o, quem red - - - - - e - - - - -

quem red - e - - - - - mit,

san - - - - - gui - - - - - ne, san - - - - -

mit san - - - - - gui - ne su - - - - -

red - e - - - - - mit san - - - - -

quem red - e - - - - - mit san - - - - - gui - ne

gui - ne su - - - - - o, su - - - - - o, su - - - - - o, su - - - - - o.

su - - - - - o.

Communio.

Mo - di - cum, Et non vi - de - bi - tis me,

Et non vi - de - bi - tis me,

Et non vi - de - bi - tis me,

Et non vi - de - bi - tis me,

al - le - lu - ia: i - te -

al - le - lu - ia: i - te -

al - le - lu - ia: i - te -

al - le - lu - ia: i - te -

te - rum mo - di - cum, i - te - rum mo - di - cum,

rum mo - di - cum,

i - te - rum mo - di - cum,

rum mo - di - cum,

cum, et vi - de - bi - tis me, qui - a cum, et vi - de - bi - tis me,

et vi - de - bi - tis me, qui - a

cum, et vi - de - bi - tis me,

mo - di - cum, mo - di - cum, vi - de - bi - tis me, qui -

a va - do ad pa - trem. qui - a va - do ad pa - trem.

va - do ad pa - trem.

qui - a va - do ad pa - trem.

- a va - do ad pa -

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

- - trem. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Dominica Cantate.

Do - mi - no can - ta - te

Can - ti - cum no -

Can - ti - cum

Can - ti - cum no -

Can - ti - cum

vum, al - le - lu -

no - vum, al - le - lu -

vum, al - le - lu -

no - vum:

ia: qui - a - mi - ra - bi - li -

ia: qui - a - mi - ra - bi - li - a

ia: qui - a - mi - ra - bi - li - a fe - cit,

qui - a mi - ra - bi -

a fe - cit Do - mi - nus,

fe - cit Do - mi - nus, Do - mi - nus,

fe - cit Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi -

li - a fe - cit Do - mi - nus, Do - mi -

al - le - lu - ia:

al - le - lu - ia: an -

nus, al - le - lu - ia: an -

nus, al - le - lu - ia: an -

an - te con - spe - ctum
 te con - spe - ctum gen -

gen - ti - um re - ve - la -
 - ti - um, gen - ti - um re - ve - la -
 gen - ti - um, gen - ti - um
 - ti - um re - ve - la -

vit iu - sti - ti - am
 - vit iu - sti - ti - am
 - vit iu - sti - ti - am

sti - ti - am su - am. Al - le -
 su - am. Al - le - lu - ia
 su - am.
 su

lu - ia al - le - lu - ia.
 al - le - lu - ia
 Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 am. Al - le - lu - ia.

Sal - va - sti po pu - lum e - ius:

Et bra - chi - um san - ctum e - ius.
Et bra - chi - um san - ctum e - ius.
Et bra - chi - um san - ctum e - ius.
Et bra - chi - um san - ctum e - ius.

Communio.

Cum ve - ne - rit Pa - ra - cle - tus Spi - ri - tus ve - ri - ta -
Spi - ri - tus ve -
Spi - ri - tus ve -
Spi - ri - tus ve -
Spi - ri - tus ve - ri -

tis, il - le ar - gu - et
ri - ta - tis, il - le ar - gu - et
ri - ta - tis, il - le ar - gu -
- ta - tis, il - le ar -

et mun - dum de pec - ca -
mun - dum de
et mun - dum de pec - ca -
- gu - et mun - dum de pec - ca - to,

to, et de iu - sti -
pec - ca - to, et de iu -
to, et de iu -
de pec - ca - to, et de iu - sti -

(#)

- ti - a, et de iu - di - - - - -
 - - - sti - - - ti - a, et de iu - di - ci - - -
 sti - - ti - a, et de iu - - - - - di -
 - - - - - ti - a, et, et de

- - ci - - - o. Al - - le - - - lu - - - ia (#)
 o. Al - le - - lu - - - ia al - le - lu - - - ia
 - - - - - ci - o. Al - le - - - - lu - - - ia
 iu - di - ci - o. Al - - - - le - lu - - - ia

al - le - - - lu - - - ia.
 al - le - lu - - - ia al - le - - - lu - - - ia.
 ia al - le - - - lu - ia.
 al - le - - - lu - ia al - le - - - lu - ia.

Dominica Vocem Jucunditatis.

Vo-cem iu-cun-di-ta-tis An - nun - ci - - a - - -
 An - nun - - - ci - a - - - te, et ex - au -
 An - - - nun - ci - a - - -
 An - - - nun - ci - a - - - te,

te, et au - di - a - - - - -
 - di-a - - - - - tur, (#)
 te, et au - - - di - - - a - - - - - (b)
 et au - - - di - a - - - - - (b)
 et au - - - di - a - - - - - tur

tur, al - le - - - lu - - - ia: nunc au - - -
 al - le - - - lu - ia: an - nun - ci - a - te,
 tur: an - nun - ci - - - a
 al - - - le - - - lu - - - ia,

- - - - tem
 an - - - nun - ci - a - te us - que ad ex-tre - - -
 - - - - te us - - - - que ad ex - tre - - - - mum
 al - le - lu - - - ia: us - que ad ex - tre - - - mum ter - - -

- - - - - ra: li - be - - ra - vit
 - - - - - ra: li - be - ra - vit Do -
 - - - - - ra: li - - - be - ra -
 - - - - - ra: ter - - - - - ra: li - be - - ra - vit

Do - - - - mi - nus po - - - - pu - -
 - mi - nus po - - - - pu -
 vit Do - mi - nus po - - - - pu - lum
 Do - mi - nus po - - - - pu - lum su -

lum su - - - - um. Al - le - - -
 lum su - - - - um. Al - - - le - - - lu - - - ia
 su - - - - - um. Al - le - - -
 um. Al - le - lu - - - ia

lu - ia al - le - lu -
 al - le - lu - ia al - le - lu -
 lu - ia al - le - lu - ia al -
 al - le - lu -

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 le - lu - ia.
 ia al - le - lu - ia.

Ju - bi - la - te De - o omnis ter - ra,
 Psal - mum di - ci -
 Psal - mum di - ci - te,
 Psal - mum di - ci - te

te no - mi - ni e - ius: da - te glo - ri - am
 no - mi - ni e - ius: da - te glo -
 Da - te glo - ri - am lau -
 no - mi - ni e - ius: da - te glo - ri -

lau - di e - ius.
 ri - am lau - di e - ius.
 di e - ius.
 am lau - di e - ius.

Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia.

Be - ne - di - ctus

Be - ne - di - ctus

al - le - lu - ia. Be - ne - di - ctus es

De - i fi - li -

es, De - i fi - li -

be - ne - di - ctus es, De - i fi - li -

us, re - sur - re - xi - sti

us, fi - li - us, qui re - sur - re - xi - sti, qui

us, qui re - sur - re - xi - sti, qui

us, qui re - sur - re - xi - sti

qui re - sur - re - xi - sti.

re - sur - re - xi - sti.

re - sur - re - xi - sti.

a mor - tu - is.

mi - se - re - re no - bis.

mi - - - se-re - - - re no - - - bis.

sti. mi - se - re - re no - - - bis. Al - -

mi-se - - - re - - - re no - - - bis.

Al - le - - lu - ia al-le - - lu - ia.

Al-le - - lu - - - ia.

- le - lu - - - ia al-le - lu-ia al-le - - lu - - - ia.

- bis. Al - le - lu - - - ia.

Communio.

Can-ta-te Do-mi - no, Al - - - le - - - lu - - -

Al - le - lu - - - ia Al - - - le - lu - - -

Al - - - le - - - lu - - -

Al - le - - lu - - -

ia: can - ta - - - te Do - - - mi - -

- - ia: can - - - ta - - -

ia: can - ta - - - te Do -

ia: can-ta - - - te Do - mi - -

no, et be - ne - - - di - ci

te Do-mi - no, et be - ne - di - - - ci - -

- mi - no, et be - - - ne - di - ci - te

- no, et be - ne - di - - - ci - -

te no - men e - ius: be -

te no - men e - ius, e - ius, e -

no - men e - ius: (b) be -

te no - men e -

an - nun - ci - a -

ius: be - ne an - nun - ci - a -

ne an - nun - ci - a -

ius: be - ne

te de di - e in di -

te de di - e in di -

te de di - e in

de de di - e in di -

em sa - lu - ta - re e - ius.

em sa - lu - ta - re e - ius.

di - em sa - lu - ta - re e -

em sa - lu - ta - re e -

Al - le - lu - ia al -

Al - le - lu - ia

- ius. Al - le - lu - ia al -

- ius. Al - le - lu - ia al - le -

le - lu - ia. al - le - lu - ia. lu - ia. al - le - lu - ia.

Dominica Exaudi.

Ex - au - di, Do - mi - ne, Vo - cem me - am, qua cla - ma - vi ad te, al - le - lu - ia.

ma - vi ad te, al - le - lu - ia. ti - bi di - xit cor me - um, ia: ti - bi di - xit cor me - um, ia, al - le - lu - ia: ti - bi di - xit cor me - um, ti - bi di - xit di - xit cor me - um,

qua - si - vi vul - tum tu -

qua - si - vi vul - tum tu -

- - - tum tu - um, vul - tum tu - um Do - mi - ne
 tum tu - um, vul - tum tu - um Do - mi - ne
 - - - um, vul - tum tu - um Do - mi - ne Do -
 vul - tum tu - um Do - mi - ne

re - - - qui - ram: ne a - - - ver - - - tas
 re - qui - - - ram: ne a - ver - - - - -
 - mi - ne re - qui - ram: ne a -
 re - - - qui - ram: ne a - - - - ver - - - - - tas

tas fa - - - ci - - - em tu - - - am
 ver - - - tas fa - ci - - - em tu - - - am a
 a - - - ver - - - tas fa - ci - - - em tu - - - - -

a me. Al - - - le - lu - - - ia al - - - lu - - - ia
 a me. Al - le - - - - - lu - - -
 me. Al - le - - - - - lu - ia al -
 am a me.

al - - - le - lu - - - ia al - le - - - lu - - - ia
 ia al - le - lu - ia al - le - - - lu - ia
 - le - lu - - - ia al - - - le - - - lu - ia
 Al - le - - - lu - - - ia al - le - - - lu - ia.

Do-mi - nus il - lu - mi - na - tio me - a, Et sa - - - lus me - - -

Et sa - lus me - a:

Et sa - lus me - - -

Et sa - lus me - - -

a: quem ti - - - me - - - bo?

quem ti - - - me - bo?

a: quem ti - - - me - bo?

a: quem ti - - - me - bo?

Communio.

Pa-ter cum es - sem cum e - - - is, E - go ser - va - - - bam, ser - va - - -

E - go ser - va - - - - bam

E - go ser - va - bam e - os, e -

E - - - go ser - va - bam

- - bam e - - - os, quos de - di - - - sti

e - - - os, quos de - - - di - sti mi - - -

os, quos de - di - sti mi - - -

e - os, quos de - di - - - sti mi - - - hi,

mi - - - - hi: nunc

hi, al - le lu - - - ia: nunc au - - - - tem

hi, al - le lu - ia: nunc au -

al - le - - - lu - - - - ia: nunc au

au - - - tem ad te - - - ve - - -
ad te - - - ve - - - ni -
- - - tem ve - ni - o, ve - - - ni - o, ve - - - ni - o,
tem au - - - tem ad te, ad

- - - ni: non ro - - - go, ut tol - - -
o: non ro - - - go, (b) (b) ut tol -
non ro - - - go, e - - - os
te ve - ni - o: non ro - - - go, ut

- - - las e - - - os, (b) de mun - - -
- - - las e - - - os (b) de mun - - -
de mun - - - do de mun - - - do (b)
tol - - - las e - - - os de mun - - - do,

(#) sed ut ser - - - ves e - - - os a ma - - -
(#) - - - do, sed ut ser - - - ves e - - - os. Al - le - lu -
- - - do, ut ser - - - ves e - - - os a ma - - - lo, a
sed ut ser - - - ves e - - - os a ma - - - lo. Al - le - -

lo. Al - le - - lu - - - ia. (#) al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
ma - lo. Al - - - lu - ia. (#) - lu - ia al - le - - lu - ia.

REVISIONSBERICHT.



REVISIONSBERICHT.

Bei der Herausgabe des *Ch. C. I* wurden folgende Vorlagen benützt:

A. „*Primus tomus Coralis Constantini. Noribergae imprimebat Hyeronimus Formschneider, Anno 1550.*“ (Den vollen Titel, sowie die Vorrede s. v.) Exemplare in Berlin, München, Regensburg und Upsala. Das Exemplar der kgl. Bibliothek in Berlin, welches zumeist zur Spartirung benützt wurde, stammt einer auf der letzten Seite einer jeden Stimme befindlichen Notiz zufolge aus dem Kloster Hildesheim (1603); eine sachkundige Hand hat viele der sehr zahlreichen Druckfehler verbessert; doch blieb noch immer eine stattliche Anzahl; dieselben wurden nach dem in Bezug auf die Noten fast tadellosen Münchener Ms. corrigirt, und werden am Schluss des Revisionsberichtes einzeln angeführt.

B. Ms. der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, Codd. 63 u. 68 (nach der Zusammenstellung durch J. J. Maier).

Cod. 63. 267 Bl. gr. Fol. (51 × 37 cm) Chorbuch in Leder, von Senfl's Copisten geschrieben. Die Stimmbuchstaben sind am Anfang eines jeden Officiums farbig, am Anfang der einzelnen Stücke schwarz. Der Alt hat die Bezeichnung *C* (Contratenor), der Tenor *T*, der Bass *B*. Der Cantus, der wiederum ein *C* als Bezeichnung haben müsste, hat anstatt des Stimmbuchstabens die jeweilige Initiale (ebenfalls farbig oder schwarz). Der Vorderdeckel trägt die Worte: *Dominicarum dierum quadragesimalium liber. Missa ferialis. In vigilia natiuitatis Domini Introitus.* — Dieser Cod. enthält von H. Isaac die Officien zu den Sonntagen von der *Dom. I in Adv. Dom.* an bis zur *Dom. Palmarum* incl. Die Communion des Officiums *Com. I in Adv.* ist anonym; ebenso die *Missa ferialis* und der *Introitus in vigilia natiuitatis Domini*.

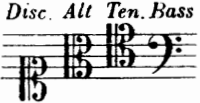
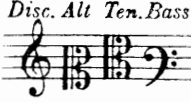
Cod. 68. 175 Bl. gr. Fol. (51 × 37 cm) Chorbuch in Leder, von L. Senfl's Copisten geschrieben. Kein Titel. Stimmbuchstaben und Initialien wie bei Cod. 63. — Cod. 68 enthält von H. Isaac folgende Officien: 1. *Feria IV post Pascha.* 2. *Dom. Quasimodo geniti.* 3. *Dom. Misericordia.* 4. *Dom. Jubilate.* 5. *Dom. Cantate.* 6. *Dom. Vocem iocunditatis.* 7. *Dom. Exaudi.* — Von diesen entfällt das erste für die Betrachtung des *Ch. C. I*, da es in demselben nicht gedruckt ist. Die Composition des Introitus im Officium 6 ist eine andere als die des an dieser Stelle im *Ch. C. I* gedruckten Stückes. Ausserdem enthält der Cod. noch: Ludw. Daser: *Officium de Veneratione Beatae Mariae virginis*, ein Graduale und Alleluia aus dem Officium *In litanis maioribus*, und einen *Tractus Laudate Dominum omnes* (2 Th.) aus dem Officium *De S. Spiritu in Septuagesima*. Ferner Jacotin (Jacques Godebrye): *Sancta Trinitas unus Deus* (8 voc.). Endlich 8 anonyme Officien.

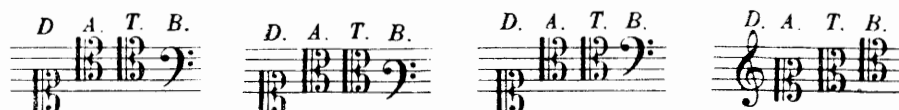
Wenn wir die in diesen beiden Codd. von H. Isaac enthaltenen Compositionen zusammenfassen, so ergibt sich, dass uns damit etwas über die Hälfte des *Ch. C. I* handschriftlich erhalten ist; nämlich von *D. I. in Adv.* bis *Dom. Exaudi* incl. Die Officien des Dreifaltigkeitsfestes und der sämtlichen Sonntage nach Pfingsten (I—XXIII) fehlen. Beiläufig sei hier bemerkt, dass sich vom *Ch. C. II* handschriftlich gar nichts erhalten hat. Dagegen besitzen wir den dritten Theil des Werkes fast vollständig in dem schon erwähnten Ms. der königlichen Bibliothek zu Berlin und ausserdem noch bedeutende Partien in dem Ms. 18745 der Hofbibliothek in Wien (4 Stimmbücher: *Cantus, Altus, Tenor, Bassus*).

Bezüglich der Herausgabe sei unter Berufung auf die Vorbemerkung der Leitung der Publicationen folgendes bemerkt: Der erste Theil des *Ch. C.* bietet im Gegensatz zur Gepflogenheit seiner Zeit, im Gegensatz sogar zu dem 2. und 3. Theil desselben Werkes, sehr wenige Mensuralschwierigkeiten. Fast ausnahmslos gelangt das *tempus imperfectum diminutum* zur Anwendung (♠, unser heutiges *alla breve*),


welches auch durchgehends bei der Herausgabe angewendet wurde. Der dreitheilige Tact kommt nur selten vor, meist gegen Ende eines Stückes zur Herbeiführung eines lebhafteren Schlusses. Bei Isaac ist derselbe mit 3 oder mit dem Zeichen des *tempus perfectum diminutum* (Φ) bezeichnet. Beides ist meist durch den $\frac{3}{1}$ Tact wiedergegeben, wie es dem Verhältnis von Φ zu Φ vollkommen entspricht. Doch wurde der Φ Tact bei ausgesprochen zweitheiligem Rhythmus durch den $\frac{6}{2}$ ($-\frac{3}{2}$) Tact wiedergegeben. Notenschwärzungen, ausgedehnte Ligaturen, häufiger Tactwechsel mit verschiedenen, oft schwer zu deutenden Zeichen, alle diese Fallstricke, welche die Mensuralcomponisten ihren Sängern zu legen pflegen, kommen im *Ch. C. I* nicht vor — umsomehr allerdings in den zwei folgenden Theilen des Werkes. Im Druck findet sich einmal (*Dom. Palmarum, Tractus: Qui timetis dominum*) die Bezeichnung $\Phi 2$, also die *duplici diminutio*, im Discant; im Manuscript fehlt dieselbe. An dieser Stelle haben also lediglich die „*mannus auxiliatrices*“ gewaltet, die H. Formschneider dem Werk in »pietätvoller« Weise angedeihen liess, und deren Wirksamkeit wir noch später begegnen werden.



Von Schlüsseln finden sich folgende: 1. C auf der 2. Linie. 2. *c*-Schlüssel auf der 1., 2., 3. und 4. Linie. 3. F auf der 3., 4. und 5. Linie. Die Zusammenstellung derselben ist sehr verschieden.

Am häufigsten ist der Chiavi  und der Chiavette  Doch vereinigen sie sich ausserdem noch auf viele andere Arten, von denen nur einige hier angeführt seien:



Alle diese Zusammenstellungen, die Chiavette ausgenommen, finden sich mit und ohne Vorzeichnung eines \flat . Beiläufig sei hier bemerkt, dass im II. und III. Theil des *Ch. C.* ausser den hier genannten Schlüsseln noch folgende vorkommen: 1. C auf der 1. und 3. Linie. 2. B auf der 5. Linie. 3. F auf der 2. Linie. Eine so grosse Mannigfaltigkeit der Schlüssel ermöglichte allerdings den Alten die fast vollständige Vermeidung der Nebenlinien; konnten sie doch damit die Stimmen vom grossen *D* bis zum zweigestrichenen *b* führen, ohnehin schon der äusserste Umfang für ein mehrstimmiges Vocalwerk. (Trotzdem findet sich im

Ch. C. I einmal die Note 

Von Accidentien ist im *Ch. C.* nur das einfache \flat *rotundum*  vorgezeichnet. Die bei den Componisten jener Zeit ziemlich häufige Vorzeichnung , welche die Erhöhung des *f* in *fis* hintanhaltend sollte, ist hier nicht angewendet. Im Laufe der einzelnen Stücke sind die beigezeichneten Accidentien sowohl im Ms., als auch im Druck sehr spärlich. Es kommen vor: *fis*, *cis*, dann *b*, *es*, einmal auch *as*. Alle Accidentien, die in den Vorlagen nicht stehen, sind hier oberhalb der betreffenden Note eingezeichnet, u. zw. ohne Klammern, wenn sie unbedingt geboten sind, mit Klammern, wenn sie, wenngleich dem Style der Zeit entsprechend, immerhin zweifelhaft sind und dem Belieben und der Einsicht der Sänger überlassen waren.

Bezüglich der Textlegung sei folgendes bemerkt: In früheren Zeiten wurden die Worte nicht wie jetzt mit peinlicher Gewissenhaftigkeit unter die Noten, zu denen sie gehörten, gesetzt, sondern höchst ungenau, meist nur andeutungsweise. Bei den Messen der älteren Periode finden wir meist nur die wortreichen Sätze (*Gloria, Credo*) wirklich textirt; schlechter erging es schon dem *Sanctus, Benedictus* und *Agnus*. Beim *Kyrie* aber findet man meistens nur am Anfang *Kyrie* (oder *Christe*) *eleyson* vorgeschrieben; im Uebrigen mochte sich der Sänger den Text zurechtlegen, sowie er konnte; der Autor kümmerte sich nicht weiter darum. Allerdings konnten die damaligen Componisten ihren Sängern ein hohes Mass von musikalischer Bildung zutrauen; sonst wären diese ja auch gar nicht im Stande gewesen, die besonders in der zweiten niederländischen Schule oft bis zum Aeussersten getriebenen Satzschwierigkeiten zu überwinden. Mit der Zeit aber begann man das Unzulängliche dieser primitiven Textlegungsmethode einzusehen. Schon um 1500 herum bildete die richtige Art der Textunterlage einen wichtigen Unterrichtsgegenstand; dies erzählt uns z. B. Adrian Petit Coclicus von seinem Lehrer Josquin. Aber erst der berühmte Theoretiker

Gioseffo Zarlino brachte (1557) die zu seiner Zeit giltigen Gesetze in die Form von 10 Regeln. Er sagt (*Instituzione harmoniche IV 34*):

1. Zu jeder langen oder kurzen Silbe ist die ihrem Werth entsprechende Note zu setzen. (Eine höchst wichtige Regel, die bis dahin nur wenig beobachtet worden war; denn es war durchaus nicht Sache der niederländischen Meister — diese Bemerkung werden wir auch bei Isaac machen — genau und sorgsam nach der grammatischen Construction der lateinischen Worte zu declamiren.)

2. Zu jeder Ligatur von mehreren Noten gehört im *Cantus figuralis* sowohl, als auch im *Cantus planus* nur eine Silbe, die am Anfang der Ligatur auszusprechen ist.

3. Zu dem Punkt hinter einer Note im *Cantus figuralis* darf keine Silbe ausgesprochen werden.

4. Zu einer Semiminima oder kleineren Noten pflegt man selten eine Silbe auszusprechen; ebensowenig zu der folgenden Note.

5. Noten, die auf punktirte Semibreven und Minimen folgen und einen kleineren Werth haben als der Punkt ausdrückt, dürfen keine Silbe haben, ebensowenig die Noten, welche diesen folgen.

6. Wenn man, durch die Noth gezwungen, zu einer Semiminima eine Silbe setzt, so kann man auch der folgenden Note eine Silbe unterlegen. (Hebt eigentlich die Regel 4 wieder auf.)

7. Zu jeder Note, die am Anfang eines Stückes oder in der Mitte nach einer Pause steht, gehört nothwendig eine Silbe.

8. Im *Cantus planus* sind Text-Wiederholungen unzulässig, im *Cantus figuralis* sind sie zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satztheils, sofern derselbe einen selbstständigen Sinn ergibt.

9. Wenn man alle Silben bis auf die zwei letzten auf Noten vertheilt hat und viele kleine Noten übrig bleiben, so hat die vorletzte das Vorrecht vor der letzten, zu mehreren Noten kleinen Werthes zu kommen, besonders falls sie lang ist.

10. Die letzte Silbe des Textes muss unter der letzten Note der Cantilene stehen.

Mehrere dieser sehr praktischen Regeln hat Isaac entschieden nicht befolgt, und sie konnten deshalb auch in der Neuausgabe nicht zur Anwendung kommen. So besonders: 1, 7, 8 und 10. Bezüglich der Regel 7 kommt in Betracht, dass diese der sog. *regula aurea* des Elias Salomo (1274) direct zuwiderlief. Diese lautet nämlich: »Falls ein Wort durch Pausen unterbrochen wird, so darf auf die erste Note nach diesen Pausen keine neue Silbe kommen«. Diese Regel hatte wohl zu Isaac's Zeit noch Giltigkeit. Wiederholungen einzelner Worte (R. 8) sind bei Isaac sehr häufig; solche von ganzen Satztheilen hingegen selten.


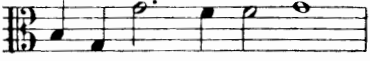

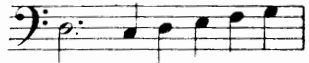


Bezüglich der Regel 10 ist zu bemerken: Im Ms. ist die Textlegung verhältnismässig gut, die Silben stehen meist genau unter den Noten, zu denen sie ausgesprochen werden, und besonders steht die letzte Textsilbe fast immer unter der letzten Note. Im Druck ist das leider nicht der Fall, wie überhaupt die Textlegung in demselben höchst ungenau und gewiss auch unrichtig ist. Es wurde daher der Text des Druckes nach dem des Ms., soweit es vorhanden war, geändert. Natürlich haben sich hiebei auch viele Abweichungen in den Noten ergeben, die durch die verschiedene Textirung bedingt waren. Dieselben sind zu zahlreich und auch zu unwesentlich, um einzeln angegeben zu werden. Da vom *Ch. C. I* nur ein Theil handschriftlich erhalten ist, so war es nur theilweise möglich, den mangelhaften Text des Druckes nach einer authentischen Vorlage zu verbessern. Aber trotzdem musste auch die erste Hälfte des *Ch. C. I* textlich corrigirt werden, da besonders die Befolgung oder Nichtbefolgung der 10. Regel des Zarlino auf den Klangcharakter der Stücke einwirkt; die Textlegung im ersten Theil des *Ch. C. I* wurde derjenigen im Ms. ähnlich besorgt.

Dem Verzeichnis der im Münchener Manuscript und im Druck gefundenen und verbesserten Fehler soll nunmehr noch das jener Stellen vorangeschickt werden, bei denen die schon erwähnten „*manus auxiliatrices*“ des ersten Herausgebers, Hieronymus Formschneider, gewaltet haben. Es sind willkürliche, aber meist geringfügige Veränderungen, die dem Werke weder zum Nutzen noch zum Schaden gereichen. Durchgangsnoten werden eingeschoben oder weggelassen (besonders häufig bei Cadenzen), zwei Noten von gleicher Höhe und gleichem Werthe werden in eine Note von doppelter Länge zusammengezogen und umgekehrt etc. Alle diese Stellen sind im Druck dadurch gekennzeichnet, dass die Noten der Version, wie der Druck sie bietet, hinab-, die nach dem Manuscripte hingegen hinaufgestrichen sind.

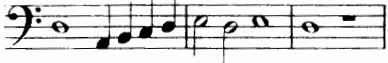
Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
120	I	2	3		
—	4	I	7		
124	2	I	I		
128	5	2	5		
129	3	I	5/6		
131	3	2	6		
—	5	2	I		
133—134	5/I	I 2	7/I	 und ebenso im Cantus.	 und ebenso im Cantus.
139	4	2	8		
140	2	I	I	Kein b	b
—	2	+	3	b	b
—	3	I	7	b	b
—	5	2	4/5/6		
142	4	I	2	Kein b	b
—	5	I	2		
144 f.	Vorgezeichnet			Kein b	b
—	4	I	1/2		
150	4	2	5		
151	2	I	I		
153	5	2	4		
154	3	I	4		
—	4	2	4		
—	5	2	4		
155	2	3	I		
—	4	3	1/2		

Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
156	2	2	3		
157	5	1	3/4		
158	4	2	2		
162	5	2	6		
163	5	2	1		
169	2	2	6/7		
173	4	2	6/7		
176	4	2	2		
182	4	4	3		
184	6	3	7		
—	6	1	5		
186	2	4	1/2		
—	2	3	2		
188	1	3 und 4	3/4/5/1/2		
197	5	4	2		
201	4	4	7		
210	5	1	4		
213	3	2	5		
214	4	3	7		
215	3	1	2		
217	5	4	1		

Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
217	5	1	7		
223	1	1	5		
—	1	4	8		
224	3/4	4	8/9 1		
225	3	4	3		
—	5	2	2		
—	5	2	6		
229	1	2	4		
233	2	4	3		
—	2	4	5		
—	4	4	5/6		
235	4	2	4		
239	5	3	2		
240	3	2	2		
242	3/4	1	7/1		
244	3	3	4/5		
—	5	3	4		
245	4	2	5		
247	1	4	3/4		
248	4	2	5		
251	4	2	3		



Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
252	2	2	5		
—	3	4	1		
253	5	2	5		

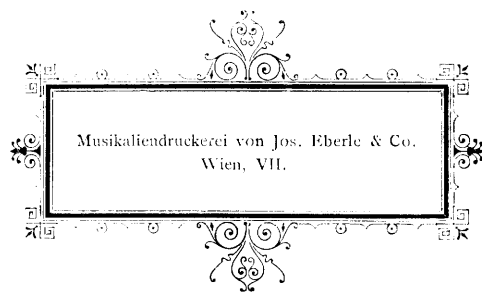
II. Fehler im Münchener Manuscript:

Seite	System	Zeile	Takt	statt:	richtig:
168	4	2	2/3	<i>desideriis</i>	<i>desiderio</i>
176	3	4	2/3/4	 <i>da - - - - - bit bit</i>	
192	4	2	5	<i>f</i> (erste Semibr.)	<i>c</i> (erste Semibr.)
197	4	3	2	zweite Semimin. <i>f</i>	<i>g</i>
210	1	2	3/4/5	<i>beti</i>	<i>bcati</i>
213	2	1	7	<i>nos</i>	<i>mons</i>
214	2	4	7	Semibr. <i>e</i>	<i>f</i>
—	3	1	4	<i>Monte</i>	<i>Montes</i>
218	2	3	7	<i>fortitudo</i>	<i>fortitudo</i>

III. Fehler im Druck:

Seite	System	Zeile	Takt	statt:	richtig:
122	2	2	4	erste Min. <i>d</i>	<i>c</i>
126	4	1	2	erste Sbr. <i>b</i>	<i>a</i>
127	1	2	5	erste Min. <i>b</i>	<i>a</i>
130	2	3	7	erste Min. <i>a</i>	<i>b</i>
131	2	2	2	zweite Min. <i>g</i>	<i>a</i>
132	nach der Intonation			<i>Ex alto: In bene placito</i>	<i>Ex Alto: Iniuste (Cantus)</i>
133	2	4	1	<i>e—d</i>	<i>d—c</i>
134	2	3	4	erste Sbr. <i>c</i>	<i>a</i>
—	2	1/2	4/5	Min. auf die Silbe <i>gi</i> <i>d</i> (bezw. <i>g</i>)	<i>c</i> (bezw. <i>a</i>)
140	5	2	4	dritte Min. <i>a</i>	<i>c</i>
141	1	4	5	erste Min. <i>e</i>	<i>d</i>
142	5	2	7	erste Min. <i>f</i>	<i>c</i>
144	4	3	1	dritte Smin. <i>g</i>	<i>a</i>
145	5	1	5	Sbr. m. P. <i>a</i>	<i>g</i>

Seite	System	Zeile	Takt	s t a t t :	r i c h t i g :
155	2	3	6	erste Note Smin.	Min.
163	5	4	3	Min. <i>g</i>	<i>f</i>
164	3	2			
176	4	4	6	erste Min. <i>d</i>	<i>e</i>
177—178	5/6	1	7/1	Synkope <i>h</i>	<i>c</i>
182	3/4	1		Im Cantus I fehlt noch eine Pausa.	
189	4/5	4	7/1/2/3	<i>onnen</i>	<i>nomen</i>
190	3	4	6	zweite Sbr. <i>c</i>	<i>b</i>
—	4	2	6	zweite Sbr. <i>f</i>	<i>e</i>
194	4	2	5	zweite Min. <i>e</i>	<i>f</i>
—	4	1	2	erste Note Min.	Sbr.
—	5	3	8	Sbr. <i>e</i>	<i>d</i>
—	5	4	4	zweite Note Min. mit P.	Sbr.
195	4	2	1/2	<i>c</i> Min. mit P.	Sbr.
196	1	4	7	letzte Note Smin.	Min.
203	3	3	2	letzte Note <i>f</i>	<i>g</i>
204	1	2	2	zweite Note <i>e</i>	<i>f</i>
211	2	4	6	<i>eum</i>	<i>eam</i>
212	4	2	7/8	<i>d</i>	<i>c</i>
213	2	3	7	Sbr. <i>h</i>	<i>c</i>
215	5	4	4/5	<i>f—c—d</i>	<i>f—d—c</i>
216	5	1	8	<i>c</i>	<i>e</i>
217	2	2	5	erste Note Min.	Sbr.
—	5	4	5	Min. <i>e</i>	<i>f</i>
221	3	3	2	Sbr. <i>d</i>	<i>c</i>
227	3	4	7	Sbr. <i>e</i>	<i>d</i>
229	3	2	3	<i>c—b</i>	<i>b—a</i>
237	1	3	1, 2	<i>c</i> Min.	Sbr.
239	2	4	4	<i>dignatus</i>	<i>dignatus</i>
—	4	2	7	letzte Min. <i>e</i>	<i>f</i>
240	1	2	3	<i>g</i>	Kein Punkt!
241	3	4	7	Pause Suspirium	Semipausa
243	2	1	1	Min. <i>f</i>	ist ergänzt.
246	4	1	6	<i>allalua</i>	<i>alleluia</i>
248	3	3	3	Min. <i>f</i> .	<i>g</i>
252	2	2	4	zweite Min. <i>f</i>	<i>e</i>
255	3	1	6/7	<i>g—a</i>	<i>f—g</i>



Musikaliendruckerei von Jos. Eberle & Co.
Wien, VII.

PUBLICATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST
IN
ÖSTERREICH.



HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.



V. BAND.

Zweiter Theil.

H. F. BIBER, VIOLINSONATEN, 1681.



Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1898.

ARTARIA & C^o.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

HEINRICH FRANZ BIBER.

Acht

Violinsonaten

mit

ausgeführter Clavierbegleitung.

WIEN 1898.

ARTARIA & C^o.

EINLEITUNG.

Heinrich Johann Franz Biber, dessen Namen seit seiner Erhebung in den Adelsstand das Prädicat »von Bibern« hinzugefügt wurde, war ein Künstler, dessen Werke kennen zu lernen auch in unserer Zeit eine dankenswerthe Aufgabe ist. Sein Wirken gereichte der heimischen Kunst zur Ehre und verschaffte sich die gerechte Würdigung, ja die Bewunderung seiner Zeit. Er war der erste deutsche Violincomponist, der in siegreiche Concurrrenz mit den auf diesem Kunstgebiete damals herrschenden und führenden Italienern und Franzosen trat. Zu besonderem Ruhme gereichte ihm, dass er nicht durch eitel Blend- und Flitterwerk, nicht durch Extravaganzen die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen erregte, wie etwa sein deutscher Kunstgenosse, der kurfürstlich sächsische Kammermusiker Johann Jakob Walther, sondern bei aller Benützung der technischen Mittel seiner Zeit, die durch ihn noch bereichert und erweitert wurden, den Ernst und die Würde der höheren Kunst nie ausser Acht liess. Die Erfassung seiner Kunst entspricht dem Wesen und Grundcharakter seiner deutschböhmischen Stammesgenossen. Das seinen Violinsonaten von 1681 vorangestellte Bild, wie es hier reproducirt ist, zeigt den Künstler mit seinem würdevollen Gesichtsausdruck, mit einem leichten humoristischen Anfluge: Ernst und einige Tropfen Scherz, wie dies auch in seinen Werken zu Tage tritt. Sein Lieblingsinstrument, die Geige, dessen Begleitinstrument, das Spinett, und ein Notenfragment (der Anfang der ersten Sonate dieser Sammlung) umrahmen das Porträt des Künstlers, der damals, wie die Umschrift besagt, im 36. Lebensjahre stand. Er war geboren als Sohn eines Flurschützen am 12. August 1644 in Wartenberg, der kleinen Ortschaft zwischen Böhmischem-Leipa und Liebenau. Ob er in Dresden, wo damals der „Erste Deutsche Concertmeister“ Johann Wilhelm Furchheim lebte, oder in Prag, oder in Wien, wo der ausgezeichnete Geiger und Violincomponist Johann Heinrich Schmeltzer (mit dem nachmaligen Adelsprädicate »von Ehrenrueff«) wirkte, seine Ausbildung und die Anregung zu künstlerischem Schaffen erhielt, lässt sich bisher nicht erweisen. Die Vermuthung liegt nahe, dass von Norden und Süden die Einflüsse kamen; standen sich doch Dresden und Wien künstlerisch so nahe.

Die 1674 erschienene „Musikalische Tafelbedienung“ von Furchheim scheint nicht ohne Eindruck auf Biber gewesen zu sein, der 1680 mit seiner „Klingenden Taffel | oder Instrumentalische Taffel-Musik | Mit frisch lautenden Geigen-Klang“ (*»Mensa Sonora | seu | Musica Instrumentalis | Sonatis aliquot liberius sonantibus | «*) folgte.

Es waren dies vierstimmige Kammersonaten für Violine, Viola I (Sopranschlüssel), Viola II (Alt) und Violone mit Cembalobegleitung: 6 Partiten („Partes“) mit je 5 bis 7 kurzen Sätzen in Einer Tonart. Ein Einleitungsstück (*Sonatina* oder *Intrada* aus 12 bis 22 Takten) eröffnete, ein noch kürzeres Stück (*Sonatina*, *Retirada* oder *Balletto*) beschloss die Suite, innerhalb welcher *Allemanda*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* (ich folge der abwechselnd italienischen und französischen Bezeichnung) mit eingestreuten Sätzen wie *Gavotte*, *Balletto*, *Aria*, *Ciacona*, *Treza*, *Canario*, *Amener* in mehr oder weniger freier Folge aneinander gereiht wurden. Aehnlich gestaltet und zusammengestellt sind die 7 Partien für 2 Geigen

(resp. *Viola d'amore*) mit Bass, die nach dem Tode Biber's erschienen »*Harmonia | Artificiosa-Ariosa | Diversi modè (sic) accordata | et | In septem Partes vel Partitas distributa (à 3 Instrumentis) Per Henricum Joh. Franciscum à Bibern | Archi-Episcopi Salisburgensis | Quondam Dapiferum et Capellae Magistrum | Noribergae | Apud Wolfgangum Mauritium | Entderum*« (ohne Vorrede, ohne Dedication), von denen Zwei mit »*Sonata*« (aus *Adagio*, *Presto* und *Adagio* bestehend), Vier mit „*Praeludium*“, kürzeren oder längeren Stücken und Eine mit einer »*Intrada*« eingeleitet sind, worauf die stylisirten Tanzformen folgen, in der Partie V durch eine Passacaglia bereichert, während in der Partie VI nach dem Präludium nur eine Aria mit 13 Variationen und ein kurzes „Finale“ folgt. Hier und in der ersten Suite bildet dies letztere den Abschluss an Stelle der sonst üblichen »*Gigue*«. Partie VII hat eine »*Arietta variata*« als Schlusssatz.

Die im Kremsierer St. Mauriz-Archive in handschriftlichen Stimmen erhaltenen Balletsuiten oder, wie sie damals auch genannt wurden, »*Arien*« zeigen entschiedenen Wiener Einfluss. Sie sind gefällig, anmuthig, graziös und Einzelne sehr ausdrucksvoll, so die »*Balletti Lamentabili*« in *E-moll* mit *Sonata* (mit einem zwölftaktigen Orgelpunkt am Anfang), *Allemanda*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Guige* ($12/8$) und dem Schlusssatz »*Lamenti*«, einem kurzen *Adagio*, das sich in der Aussprache der schmerzlichen Bewegungen von *p* zu *f*, zu *ff*, ja zu *fff* steigert. Der Umschlag der Stimmen trägt den Vermerk »*del Signore Henrico Biber, composti Cremsirij 1670*«. Zwei andere Sammlungen dieses Archives haben den Vermerk „*Dom Heinrich Franz Biber A^o 1675*“. Er war also 1676⁷ in Kremsier, dürfte in erzbischöflichen Diensten gestanden sein, wohl als Geiger und in einer anderen Stellung. In diesem Jahre wird er nach Salzburg gekommen sein, da einer seiner Söhne, Anton Heinrich, als er nach dem Tode des Vaters in Brünn seiner Stellung als »*Musice Magister*« wie er angibt, »wegen Kriegsnoth« verlustig wurde, in einer der vielen Eingaben und Gesuche an das Erzbischöfliche Hofamt in Salzburg um eine Stelle als Kanzlist, dann als Secretärs-Adjunct, und als Petent um eine Hofmusikstelle, ausdrücklich hervorhebt, dass sein Vater 34 Jahre in erzbischöflichen Diensten gestanden sei*). Nichtsdestoweniger vermüthe ich da einzelne in St. Mauriz erhaltene Manuscripte Bibers die Datirung von 1673 haben, dass Biber erst Ende 1673 oder Anfang 1674 nach Salzburg gekommen sei, somit 31 Jahre daselbst gewirkt habe.

Die Kremsierer Kapelle war damals unter dem Erzbischof Karl Graf von Liechtenstein-Kastelkron (geb. 1624, Fürstbischof von 1664 bis 1695) wohl besetzt und gut besorgt. Leider sind die darauf bezüglichen Archivalien bisher nicht geordnet**), aber der aus dieser Zeit erhaltene Notenbestand bezeugt die ausgiebige und verständnisvolle Pflege aller Art geistlicher und weltlicher Musik.

Biber scheint nach seinem Abgange aus Kremsier ein gutes Andenken daselbst zurückgelassen zu haben, denn nebst den bezeichneten Manuscripten finden sich auch zwei der später erschienenen Drucke (von der „*Klingenden Tafel*“ das einzige mir bekannte Exemplar) im St. Mauriz-Archive. Von diesen Biber'schen Handschriften sei eine im Jahre 1673 componirte »*Serenada à 5 | 2 Violini | 2 Violac* (Alt und Tenor) | *Violone, con Cembalo*« erwähnt, die Biber's guten und gesunden Humor zeigt. In der Bemerkung am Titel heisst es: „. In der Ciaccona kombt der Nachtwächter, wie man jetziger Zeit die uhr allhier ausruennen pflegt . . .“. Nach der Einleitung der Serenada, die in C-dur steht, und in 9 Takten nach E-dur, G-dur, F-dur schweift und dann nach C-dur zurückkehrt, folgen *Allemanda*, *Aria* ($\text{C} = 3 = 6/4$ Takt), *Ciaccona*, *Gavotte* (*A-moll*) und *Retirata*. In der *Ciaccona* ($\text{C} = 3/2$, für 2 Geigen und 2 Violen, von denen die tiefere »*Viola-brazzia 2.*« „das Fundament anmeistens ausführt und wohl besetzt sein soll“), die auf einem achttaktigen, in zwei Absätzen verschiedentlich wiederholten *Basso Ostinato* aufgebaut ist, setzt der Nachtwächter im 21. Takte mit einem in ganzen und halben Noten innerhalb des Hexachordes sich

*) General-Einnehmer- und Hofzahlamtsacten im Regierungs- und Landesarchive in Salzburg. (Das Bestallungsdecret von Biber's Vater ist nicht vorhanden.)

**) Das Werk von Dr. B. Dudik, „Bibliothek und Archiv im fürsterbischöflichen Schlosse zu Kremsier“, Wien 1870, enthält nichts über die Archivalien von St. Mauriz.

haltenden Gesänge mit folgendem Text ein: „*Loßt Ihr Herrn, Vndt laßt euch sagen, der Hammer der hat neyne geschlagen, huets feyer, huets wohl, Vndt lobet Gott dem Herrn Vndt Unser liebe Frau*“. Nach diesem 16 Takte einnehmenden Gesänge folgt ein dem Vorspiele ähnliches Zwischenspiel von 20 Takten, in dem die Motive geschickt verbunden werden und hierauf (Takt 58) ein neuerlicher Gesang des Nachtwächters mit dem gleichen Texte, nur anstatt „*neyne*“ ist's „*zehne*“, worauf ein dem Zwischen- und Vorspiele ähnliches Nachspiel folgt, und der *Basso ostinato* zum Schlusse allein seinen Gruss nachsendet — das Ganze ein kleines Cabinetsstück von Genremalerei. Die begleitenden Geigen sind bezeichnet »*Testudini* | ohne Bögen«, also *pizzicato* zu spielen. Auch in der nachfolgenden Gavotte werden abwechselnd je 4 Takte »mit dem Bogen« dann »ohne Bogen« gespielt.

Für coloristische Schmückung scheint Biber überhaupt Sinn gehabt zu haben. In »*Balletti à 6*« (St. Mauriz-Archiv) verwendete er neben Geige, 2 Violon (Sopran, Alt), Violone und Cembalo auch 2 Trombe, die in der *Allemanda* (2. Satz) und *Aria* ($\frac{6}{4}$) (4. Satz) lustig dreinschmettern; die übrigen Sätze sind *Sonata*, *Amener*, *Balletto* (♩ G-dur), *Treza* ($\frac{6}{4}$ G-dur), *Gavotte* (♩ E-moll), *Canario*, *Amoresca* (♩ A-moll), *Sarabanda* ($\frac{6}{4}$ A-moll), *Gagliarda* (F-dur), *Ciaccona* ($\frac{6}{4}$) — die Sätze stehen mit Ausnahme der hier bezeichneten in C-dur. Am buntesten gefärbt ist die Besetzung einer »*Sonata pro Tabula*« | à 10 | 5 *Flautae*, 2 *Violinij*, 3 *Violae*, *Con Organo* | *Del Sig^{re} Biber*« (St. Mauriz-Archiv). Da sind nebst den 2 Geigen (im Violinschlüssel), den 3 Violon (Alt, Tenor, Bass), 5 Flöten, und zwar 3 Discantflöten (davon 2 notirt im Violin-, 1 im Sopranschlüssel), ferner 1 Alt-, 1 Tenor- und 1 Bassflöte. Eine vierstimmige Flötenbegleitung (mit Violin-, Sopran-, Alt-, Bassschlüssel) hat eine Arie »*Sù sù voi Generosi a mieter*« des Vitellio in Biber's *Drama musicale* »*Chi la dura la Vince*« (»Wer ausharrt, siegt«). Hier sind die Arien entweder nur vom *Basso Continuo*, oder in der Strophe und in den Ritornellen noch von zwei nach damaliger Sitte nicht näher bezeichneten Oberstimmen, die von Geigen auszuführen waren, begleitet. Den festlichen fünfstimmigen Eingangschor begleitet Biber mit 4 Violinen, respective Violon (zwei in G-, je eine im Alt- und Tenor-Schlüssel), dann 4 *Trombe* (in gleichen Schlüsseln) und *Timpani* nebst *Basso Continuo*. Auch in einer Arie (des *Tiberio*) »*All' armi!*« schmettern 4 *Trombe* mit *Timpani* ihren dröhnenden Klang. Wir werden bei einer Kirchen-Composition Biber's einer ähnlichen Instrumentalbegleitung begegnen.

Die genannte »*Sonata pro Tabula*« (in C-dur), zu deren voller Instrumentenbesetzung noch der Vollklang der Orgel tritt, ist trotz ihres Titels, der vermuthen liesse, dass sie eine Kammersonate sei, also aus Tanzstücken bestehe, eine Kirchensonate, in folgender Aneinanderreihung der Theile: *C Grave* (10 Takte), $\frac{12}{8}$ *Presto* (8 Takte), *C Adagio* (9 Takte, C-dur-A-moll), $\frac{12}{8}$ *Presto* (A-moll-C-dur), *C* (16 Takte, C-dur-A-moll), *Aria C* (16+18+2 Takte mit Wiederholung des Mitteltheiles, A-moll-C-dur). Man sieht also, dass in dieser Zeit die Titelscheidung der Kirchen- und Kammersonate, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts bei Massimiliano Neri und G. Legrenzi auftauchte, nicht generell vollzogen war, und dass die als Kirchensonaten bezeichneten Cyclen von Sätzen und Theilen in verschiedenem Rhythmus und verschiedener Haltung damals auch bei Tische, bei festlicher Tafel gespielt wurden. Ganz genau besagt dies der Titel der: »*Sonatae* | *Tam Aris, quam Aulis servientes, ab Authore* | *Henrico J. F. Biber* | *Musico et Cubiculario* | *Salisburgi J. B. Mayr 1676*« von Stücken, die also sowohl am Altar als bei Hofe gespielt werden sollten. Es sind 12 Sonaten in fünf- bis achtstimmiger Besetzung, verschieden gebildet aus 2 Trompeten, 2 Violinen, 4 Violon (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und *Basso Continuo* (Orgel in der Kirche, Clavier im Saale), die I. und XII. achtstimmig in voller Besetzung, die II., III. und V. sechsstimmig (2 Geigen, 4 Violon und BC), und die anderen fünfstimmig, und zwar die VI., VIII., IX. und XI. nur mit Streichern, die IV., VII. und X. mit einer oder zwei Trompeten und den anderen hiezu passend ausgewählten Saiteninstrumenten nebst *Basso Continuo*.

Die Aufeinanderfolge der nach Tempo (*Adagio*, *Allegro*, *Presto*, einmal einem *Prestissimo*) und Rhythmus (Takt), oft nur nach letzterem geschiedenen Theile ist künstlerisch erwogen, der Wechsel wohl

überlegt. Wenngleich die Theile in formaler Beziehung nicht so stereotyp und schematisch sind, wie die Tanzsätze von Kammersonaten, so erscheinen besonders die Hauptabschnitte, die länger durchgeführt werden, formal mehr ausgegliedert, formell geschlossener als die Theile und Sätze der vorliegenden Violinsonaten, natürlich mit Ausnahme der in den letzteren verwendeten Tänze, Arien und Variationen. Die innere gebundene Schreibart der »Altar- und Hofsonaten« bindet auch mehr die äussere Ausgestaltung, die wegen der Freizügigkeit in der Aneinanderreihung leicht ausarten konnte. In manchen dieser Sonaten zügelt Biber auch äusserlich die nur durch den Wechsel von »Langsam« und »Schnell« bestimmten Folgen der Sätze und Theile, so in der Sonate VII, die er schlangweg »Variatio« betitelt. Ueber einem viertaktigen *Basso Ostinato* bauen sich 64 Takte im $\frac{4}{4}$ auf, dann 16 Takte im $\frac{12}{8}$, dann ein »Adagio« von 24 Takten im $\frac{4}{4}$, woran sich ein freier Schlusssatz von 20 Takten (ohne den *Basso Ostinato*) anschliesst. Ueber die melodische, tonale und contrapunktische Ausgestaltung und den ästhetischen Gehalt dieser und anderer Werke muss ich mir versagen hier des Näheren zu sprechen, da das Hauptaugenmerk den Soloviolinsonaten zugewendet werden soll.

Diese Sonaten von 1676 waren das erste Werk, das Biber seinem neuen Brodherrn, dem Erzbischof von Salzburg, Maximilian Gandolph Grafen Khuenburg, der von 1668—1687 residirte, widmete. Er nennt sich hier »Musiker und Kammerdiener des Erzbischofs«. Die zweite Bezeichnung bedeutet nicht, dass er etwa Personaldienste zu verrichten hatte, sondern dass er mit diesem Hoftitel (*cubicularius*, soviel wie *custos cubiculi*, Kammerwächter) den Rang dieser Gruppe von Hofbeamten bekleidete. Gleichzeitig unterrichtete er seit 1677 die Domsängerknaben im Figuralgesange und wurde 1684 Präfect des Singknaben-Institutes im Kapellhause. Es ist auffallend, dass er nicht zugleich Violinlehrer daselbst war; als solche werden genannt von 1677—1687 Ernst Joseph, von 1687—1710 Johann Rogginger. Die genannten und einige folgende waren die Vorgänger Leopold Mozart's, der von 1744—1786 die Stelle eines Violinlehrers und Concertmeisters bekleidete*). In der 1680 edirten »*Mensa sonora*« betitelt Biber sich bereits als Vicekapellmeister. Er war hiezu am 12. Jänner 1679 ernannt, behielt noch den Titel eines »*Cubicularius*« und hatte nach der damaligen Eintheilung »Rang und Gang nach den Verpflegsverwaltern«. In der Widmung der »*Mensa*« nennt er den Grafen Khuenburg einen »grossen Schutzherrn der Sing- und Klingkunst«. Auch die Soloviolinsonaten von 1681 sind dem Grafen Khuenburg gewidmet. (Vergleiche das Facsimile von Titel und Dedication.) Biber hatte zu dieser Zeit bereits den Beifall der grossen Kunstwelt gewonnen. Auf dem Porträt sehen wir den Künstler mit der güldenen Gnadenkette behangen, mit der Kaiser Leopold I. ihn geehrt hatte.

In einer Eingabe an den Kaiser vom 2. Mai 1681**) um Erhebung in den Adelsstand hebt Biber hervor, dass er „vor vier Jahren in Larenburg wegen einer damals producirten Sonate mit einer güldenen Gnadenkötten sambt Deroelben Gnadenbildnis begabet, und der Kaiser anjezo auch widerum zu Lünz und Lampach seine Violino Solo, ins Kupfer ausgegeben, und andere Compositiones anzuhören allergnedigst beliebt . . . was umso ehrenvoller sei, da der Kaiser die Music Kunst aus Selbst beywohnender rühmblichsten erkhanthus und Inclination im höchsten flore zu conserviren pflüge . . .“ Er unterfertigt sich „Heinrich Franz Biber, in Böhemb zu Wartenperg gebürtig“. Als seiner Bitte nicht willfahrt wurde, wandte er sich nach 9 Jahren neuerlich an den Kaiser, der am 14. Juni 1673 dem Wiener Vicekapellmeister und Violincomponisten Joh. Heinr. Schmelzter den rittermässigen Adelsstand verliehen hatte. Biber mochte im gerechten Künstlerstolze darin eine Zurücksetzung gesehen haben, dass ihm noch nicht die gleiche Auszeichnung zu Theil wurde, denn als Componist

*) Vergleiche Johann Peregrinus »Geschichte der salzburgischen Domsängerknaben oder des Kapellhauses« in: »Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburgerische Landeskunde«, Bände XXVIII und XXIX (1888/9).

**) Im Archiv des Ministeriums des Innern.

konnte er sich mit seinem Wiener Fachcollegen wohl messen. In der neuerlichen Eingabe (mit dem *Expediatur* vom 17. Juli 1690) betont Biber, „daß er bei vielen Höfen bekandt sei“. Er hatte, wie uns auch Mattheson erzählt, Kunstreisen unternommen. Ueber dieselben wissen wir nichts Näheres; sie sollen sich über Deutschland, Frankreich und Italien erstreckt und dem Künstler viele Ehren eingebracht haben. Verbürgt ist nur die Anerkennung, die Biber am Bayerischen Hofe gefunden, indem sowohl der Kurfürst Ferdinand Maria als auch sein Nachfolger Maximilian Emanuel von Bayern den Künstler mit Gnadenketten beschenkten. Inzwischen hatte auch der Kaiser mittelst Resolution vom 7. Juli 1690 dem Künstler den erblichen rittermässigen Adelsstand verliehen.

In dem Entwurf des Diplomes*) wird nebst der üblichen Anerkennung der „Erbarkeit, Redlichkeit, adelichen guten Sitte, Tugend und Vernunft, damit unser und des Reichs lieber getreuer Henrich Franz Biber, fürstlich Salzburgischer Capellmeister vor unserer Kayserlichen Mayestaet berühmt worden, gehorsamst und williger Diensten . . .“ die künstlerische Stellung Biber's hervorgehoben . . . „insonderheit daß er durch seine Application in der Music zu höchster Perfection komen und durch seine verschiedentlich gethane Künstliche compositiones seinen Namen bey Vielen höchst bekandt gemacht . . .“. Die Nobilitirung wurde am 5. December 1690 publicirt und an dem Familienwappen der »Biber von Bibern« die »Besserung« vorgenommen: »Es ist geviert: Feld 1 eine grüne Wiese, darüber blaue Luft mit Wolken; 2 und 3 in Roth auf grünem Hügel ein einwärts schreitender Biber; 4 ein »Wasserstrom«, darüber blaue Luft mit Wolken. Kleinod: Zwischen offenem, rechts von Roth über Silber, links von Gold über Schwarz getheiltem Fluge wachsend ein natürlicher Biber, in den Tatzen ein zusammengerolltes Partiturbuch haltend«. In der Vorlage Biber's hatte der Biber einen Dirigentenstab gehalten, der wohl, als einem Feldherrnstabe zu ähnlich, in diese Notenrolle verwandelt wurde**).

Zum Kapellmeister wurde Biber am 6. März 1684 ernannt und erhielt dazu den Titel eines fürsterzbischöflichen Truchsess (*dapifer*, soviel wie *Senescallus, minister manerii*) mit dem Range nach den geistlichen Doctoren. Als »*Archiep. Salisburg: Dapiferus et Capellae Magister*« bezeichnet er sich auf den 1693 in Salzburg erschienenen »*Vesperae longiores ac breviores una cum Litaniis Laurctanis a 4 vocibus, 2 Violinis, 2 Violis in Concerto, additis 4 vocibus in Capella atque 3 Trombonis ex Ripienis desumendis ad libitum*«, die Biber dem Salzburger Erzbischof Johann Ernst Grafen Thun, der von 1687—1709 residirte, widmete; er unterschreibt sich da »*Henricus Franciscus de Bibern*«. In dieser Stellung verblieb Biber bis zu seinem am 3. Mai 1704 erfolgten Tode***). Noch am 7. März desselben Jahres hatte er die Approbation zu J. B. Samber's »*Manuductio ad organum*« gegeben, die nebst den Approbationen des Vicekapellmeisters Piechteler und der »Erzbischöflichen Kammerdiener und Organisten« R. A. Khürschner und Joh. Knott, sowie des Organisten von St. Peter in Salzburg J. B. Maringgele, diesem bekannten und zu weiter Verbreitung gediehenen Werke des Salzburger Organisten vorangedruckt sind. Von den Kindern und Nachkommen Biber's gelangte sein Sohn Karl Heinrich von Bibern zur Stelle eines Vicekapellmeisters (2. November 1714), eines Kapellmeisters (4. October 1743) mit dem Titel eines Truchsess (26. Juni 1746); viele seiner Compositionen werden im Domarchiv in Salzburg im Manuscript verwahrt. Er war ein tüchtig geschulter Tonsetzer, der aber nicht die historische Bedeutung seines Vaters erlangte. Ueber diesen schrieb der Sohn eine kurze biographische Notiz (4 Zeilen) für Mattheson's »Ehrenpforte der tüchtigsten Componisten, Musikgelehrten . . .« (1740). Bei Werken, die mit »Biber« oder »Bibern« bezeichnet sind, ist also festzustellen,

*) Adelsarchiv im Ministerium des Innern.

**) Der Entwurf des Wappens im »Adelsarchiv«. Vergl. J. Siebmacher, »Wappenbuch«, 4. Bd., 6. Abthlg. »Der Salzburgerische Adel«. Bearbeitet von M. M. v. Weittenhiller, Nürnberg 1883.

***) Salzburg, Dompfarre, Todtenbuch von 1671—1714 »*Maius 3. 7. Henricus Biber, Choraula Celsi^mi 60 ann. ad. S. Petrum*«, also beerdigt in St. Peter. Das Todtenbuch von 1300—1749 im Priorat von St. Peter (F. 77b) enthält den Randvermerk: »1704 den 4. Maji Jst H. Biber Capellmaister begraben worden«. Sein Leichenstein ist bisher nicht gefunden worden: Biber dürfte in einem sogenannten Commungrabe beerdigt worden sein.

welche vom Vater, welche vom Sohne sind. Die übrigen zahlreichen Angehörigen der Familie von Bibern, der obgenannte zweite Sohn Anton Heinrich, ferner der Sohn Karl's, Karl Anton (Oberstwachmeister und Vicecommandant auf Hohen-Salzburg) sind für die Musikgeschichte ohne Belang. Ein »Gesangsheft der Maria Anna Magdalena de Bibern 1694«, Manuscript (20 unbezeichnete Blätter), das in der Bibliothek der Benedictinerinnen am Nonnberg in Salzburg verwahrt wird, und eine Anleitung zur Kenntniss der Notenschrift, Intervalle u. s. w. mit Uebungen enthält, hat entweder Biber's Gattin, der Frau Maria (geb. »Weissin« *), oder einer Tochter gleichen Namens gehört. Es bezeugt die häusliche Pflege des Gesanges im Hause des berühmten Geigers und gewährt einen Einblick in die Art seines Gesangsunterrichtes im Kapellhause.

Von Werken Biber's sind mir nur noch bekannt: »*Henrico Francisco de Bibern, dapifero ac Capellae Magistro, Requiem à 5 Voci e 5 Viole in Concerto, 5 Voci in Capella, 3 Tromboni ad libitum*«, »*Henrico J. Franc. à Bibern, Requiem à 15 in Concerto, 2 Canti, 1 Alto, 1 Tenore, 2 Bassi, 4 Viole di Brazzio, 2 Trombe basse, 3 Tromboni, 2 Piffari (ad libitum), 6 Voci à Capella*«. Diese beiden (im Domarchiv in Salzburg) sind im concertanten Kirchenstyl, in der Art der venetianischen Meister seiner Zeit gehalten. Ferner zwei Kirchencompositionen (gleichfalls Manuscript) im reinen A-Capellastyle, wie ihn die Wiener Meister des ausgehenden 17. und angehenden 18. Jahrhunderts schrieben: Ein »*Stabat Mater, Auctore Sig. Francisco Henrico de Bibern, Capell. Maestro 4 voc*« auf pag. 124—143 eines grossen Chorbuches (51 : 39 cm, jetzt mit der Signatur W. b. XXI) in der Wackskammer des Salzburger Domes, eines Bandes, der im vorangehenden Theile nur Kirchenwerke (Hymnen) des Salzburgischen Kapellmeisters Mathias Sigismund Biechteler enthält, datirt 1727 — also ein Beleg, dass diese Composition Biber's sich lange am Repertoire erhielt. Ferner »*Missa à 4 Voci in Contrapuncto | Autore | Henrico de Bibern | M. di Cap di S. A. R. à Salisburgo*« für Sopran, Alt, Tenor, Bass mit *Basso Continuo*, Partitur, Manuscript im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Im Anschlusse hieran sei noch das im Druck erschienene Werk Biber's genannt: »*Fidicinium sacroprofanum . . . Norimbergae s. a.*«, bestehend aus 12 vier- und fünfstimmigen Sonaten, dessen Joh. Gottfr. Walter in seinem Lexikon 1722 Erwähnung thut. Nur ein dramatisches Werk Biber's ist uns bekannt; das oben erwähnte *drama musicale*, das in einem (auf 149 Blättern) schön geschriebenen und in gepresstem Leder (mit dem Wappen des Erzbischofs Grafen Thun, dem es gewidmet ist) gebundenen Exemplar im Städtischen Museum in Salzburg verwahrt wird. Im Mittelpunkte der Handlung, deren Librettist nicht genannt wird, stehen der Cheruskerfürst Arminio und sein Weib, die Segesta heisst. Diese wird gefangen eingebracht, bleibt trotz der Liebeswerbungen des Tiberius und Cesar Calligula ihrem Gatten treu. Arminio weiss sich, als Sklave verkleidet, in den Kerker seiner Gattin Eingang zu verschaffen. Der edelmüthige Tiberius, ob der Treue der Beiden gerührt, gibt ihnen die Freiheit. Eine Tripelhochzeit beschliesst das Spiel, in dem 3 Bässe, 3 Tenöre, 3 Alte, 3 Soprane ihre Arien nacheinander absingen und die Recitative einen übermässigen Raum einnehmen. Nur der erwähnte kurze fünfstimmige Chor am Anfang (die Oper hat keine Ouverture), vier kurze Duettsätze, mit einem knapp gehaltenen sechsstimmigen Ensemble des Tripelpaares am Schlusse (zu den Worten: »*Che chi la dura al fine, la vince al fine*«) bringen geringe Abwechslung in den Sologesang, der ganz in der Art der Wiener Meister (im Style der Venetianischen Oper der Zeit) gehalten ist. Ein *Buffone di Corte* (Hofnarr mit Namen »Herchino«, Tenor) und eine Amme (die Unvermeidlichen!) sind die Spassmacher der Oper. Der heitere, komische Ton will Biber hier nicht sonderlich gelingen, und artet mehr in einen Possenton aus. Auch die zwei eingestreuten »*Arie lamentevole*« sind nicht von gleicher Kraft des Ausdruckes wie die gleichbenannten Balletarien seiner Instrumentalsuiten. Das in den letzten Worten des Dramas angekündigte Ballet fehlt. Immerhin zeigt sich Biber auch auf diesem Gebiete als geschickter und gewandter Componist.

*) Einige Hofkammeracten im Salzburger Landesarchiv enthalten Eingaben Biber's über Zauwerke einer Liegenschaft in Hallein, die seiner Frau gehörte.

Bei aller Anerkennung seiner Beherrschung der verschiedenen Gattungen und Stylrichtungen seiner Zeit unterliegt es doch keinem Zweifel, dass der Kern der kunsthistorischen Bedeutung Biber's in seinen Instrumentalwerken und vorzüglich in seinen Violinsonaten vom Jahre 1681 liegt. Um dieser Stellung Biber's in der Geschichte der Violincomposition gerecht zu werden, muss man sich vor Augen halten, dass Corelli's Werke erst später als die gleichartigen von Biber erschienen: *opus 1* Kirchensonaten 1683, *opus 2* Kammersonaten 1685, *opus 3* Kirchensonaten 1689, *opus 4* Kammersonaten 1694, *opus 5* Soloviolinsonaten 1700 und endlich seine *Concerti grossi* 1712. Von namhaften italienischen Vorgängern wären nur zu nennen Carlo Farina (Violinstücke 1627), G. B. Fontana (Sonate 1630), G. Legrenzi (ca. 1625—1690) und der bereits erwähnte Massimiliano Neri (Canzonen und Sonaten 1644—1651), von italienischen Zeitgenossen G. B. Vitali (1644—1692), G. B. Bassani (ca. 1657—1716) und Giuseppe Torelli († 1708). Die Werke der beiden Letzteren wurden zum grossen Theile in einer späteren Zeit der Oeffentlichkeit übergeben, als die gleichartigen oder ähnlichen Compositionen Biber's; gegenüber Vitali's Publicationen von 1667—1681 können (soweit sie mir bekannt sind) die Werke Biber's die Superiorität für sich beanspruchen. In einzelnen späteren Werken (von 1689 und 1690) hatte sich Vitali dem französischen Style angeschmiegt, in seinen »*Sonate da camera*« von 1692 den Corelli'schen Vorbildern angeschlossen. Wohl zeigt Biber in seinen »*Balletti*« auch Neigung und Verständniss für die nach Wien und Dresden gedrungene französische Geschmacksrichtung. In den Soloviolinsonaten kommt die deutsche Eigenart Biber's sowohl in ihrer Gemüthsbewegung zum Ausdruck, als auch in der sorgfältig gewissenhaften Arbeit zur Erscheinung, wenngleich Beides noch nicht zum vollen Durchbruch. Dies war erst dem grossen Johann Sebastian vorbehalten, der alle Quellen in seinen »Bach« leitete, mit seiner Strömung hinriss. Man vergleiche nur Biber mit Johann Jakob Walther, seinem tüchtigsten deutschen Fachgenossen im Gebiete der Violincomposition. Der »italienische Secretär des Churfürsten von Mainz«, als welchen sich Walther 1688 am »*Hortulus chelicus*« (Geigengärtchen) bezeichnet, bringt eine »*Serenate a uno coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, due tromboni e timpani, lira tedesca ed arpa smorzata*«, — Alles auf einer Sologeige vorzutragen! Musikalische Taschenspielerkünste. Er imitirt den Kuckuk, die Nachtigall, den Hahnrei und andere Naturlaute, dann eine Guitarre, Pfeifen, Trompeten, Lyra, Harfe — ein Seitenstück zu Farina und anderen Italienern. Biber hält sich von solchen realistischen Tongemälden fern, seine *Pizzicati* zur Nachtwächterserenade dienen einem künstlerisch angelegten Genrebilde. Biber verschmäht durchaus nicht die Mittel der Technik; nur stellt er sie immer in den Dienst des Ausdruckes. Er geht weiter als Walther; dieser kommt bis zur sechsten Lage, Biber bis zur siebenten. Beide lieben die Abwechslung bei der Bogenführung, begünstigen Doppelgriffe und accordisches Spiel. Sie verlangen viel von der Fertigkeit und Geschicklichkeit ihrer Spieler, mehr als die italienischen Componisten. Ihre Technik bedeutet einen Fortschritt in der Kunst ihrer Zeit. Corelli ist dagegen in technischer Beziehung mit Absicht reactionär; er will die Mittel beschränken. Sein Wahlwort war: »In der Beschränkung die Meisterschaft«. Die letzte Sonate der vorliegenden Sammlung ist scheinbar für zwei Geigen (auf zwei Systemen) — aber auf einer Sologeige zu spielen. »*gara di due Violine in uno*«, wie es damals hiess. Die Spielweise ist sehr mannigfaltig und der moderne Spieler kann in einer violingemässen Weise verschiedene Vortragsarten daran üben.

Von der *Scordatura*, der Umstimmung einzelner Saiten, macht Biber Gebrauch und stellt sie in den Dienst der Technik. Die Umstimmung dient im Allgemeinen dazu, um gewisse mehrstimmige Griffe ausführen zu können, die sonst auf den in Quinten gestimmten Saiten schwer oder gar nicht möglich wären. Sie ist ein Erbstück der Lautenmusik, in der sie auch dazu diente, um in entfernteren Tonarten spielen zu können. Diese Umstimmung gab dem Stücke eine andere Klangfarbe, gerade so wie einzelne Virtuosen eine oder mehrere Saiten umstimmen, um eine dünnere oder hellere Klangwirkung zu erreichen. Biber und Schmelzter gehören unter die Ersten, die von der *Scordatura* Gebrauch machten, Beide nicht blos in Solo-

stücken, sondern auch in mehrfach besetzten Geigencompositionen. Ihnen folgten dann bis herauf zu Paganini eine stattliche Reihe von Violinisten, die in ausgiebiger und mannigfach abwechselnder Weise von der *Scordatura* Gebrauch machten. Biber stimmt in der Sonate VI (S. 54) die e_2 Saite nach d_2 herab und lässt die ganze Sonate IV (S. 36) auf dem *Accordo* spielen: $a\ e_1\ a_1\ d_2$. Die Notirung entspricht der Originalstimmung der Geige, so dass das geschriebene g als a erklingt, das e_2 als d_2 u. s. w. Die Doppelverzeichnung von $3\ \sharp$ und $3\ b$ erklärt sich daher, weil im unteren Theile (auf den beiden unteren Saiten) die Noten um einen Ton höher klingen als sie geschrieben sind; damit also nicht *dis*, *gis*₁, *ais*₁ gespielt werde, stehen $3\ b$. Im oberen Theile, wo die Saite e_2 auf d_2 herabgestimmt ist, klingen die Töne je um einen tiefer, daher steht beim g oberhalb des Systems ein \sharp , damit *fis* klinge.

In der Sonate IV steht, angefangen vom *Adagio* (S. 56, System 1), nur Ein b in der Geigenstimme, obzwar die Clavierstimme $2\ b$ hat; die Sonate steht von hier an in Es-dur und geht schliesslich in die Haupttonart C-moll. Der Grund dafür, dass hier nur Ein b gesetzt wird, liegt darin, weil die als f_2 geschriebene Note um einen Ganzton tiefer, also ohnehin als es_2 klingt. Einige Verwirrung kann nur dann entstehen, wenn d_2 auf der a_1 -Saite zu spielen ist, als d_2 richtig notirt ist, während das auf der d_1 -Saite zu spielende als e_2 notirt ist. Die Notirung für die a_1 -Saite geht bis e_2 . Um all diesen Unzukömmlichkeiten vorzubeugen und da ohnedies bei normaler Stimmung nur äusserst wenige Noten der Vorlage wegfallen müssen (vergl. den Revisionsbericht), so ist in der vorliegenden Ausgabe die separate Violinstimme in der Normalstimmung notirt, während für die Violinstimme, die oberhalb der Clavierstimme gedruckt ist, die Originalstimmung beibehalten ist, so dass ein Vergleich leicht zu bewerkstelligen ist.

Viel freieren Gebrauch von der *Scordatura* macht Biber in den Partien der »*Harmonia Artificiosa-Ariosa*«: für die erste Geige steht der *Accordo* in $g\ d_1\ a_1\ d_2$, $a\ e_1\ a_1\ d_2$, $h\ fis_1\ h_1\ d_2$, nur in einer Partie (VI) in der Normalstimmung, die hier eigens angegeben ist; für die zweite Geige neben den für die erste Geige angeführten Umstimmungen auch in $h\ fis_1\ h_1\ d_2$ und $b\ es_1\ b_1\ es_2$. Die *Viola da Braccio* der Partie IV hat den *Accordo*: $es\ b\ es_1\ b_1$, während die beiden *Violen d'amore* der Partie VII, die auf neunlinigen Systemen mit dem F-Schlüssel auf der 3. und dem C-Schlüssel auf der 5. Linie notirt sind, folgenden *Accordo* für ihre sechs Saiten haben: $c\ g\ c\ es_1\ g_1\ c_2$. Man sieht also überall Einrichtungen, die den technischen Anforderungen der Compositionen zu dienen bestimmt sind.

Nicht ohne Absicht wurde die technische Seite der Violinosonaten in den Vordergrund der Erörterungen über dieselben gestellt. Von einem Geigenkünstler für Violinspieler componirt, sind die Stücke wie zur Befriedigung technischer Forderungen, zur Lösung technischer Fragen geschrieben. Der Künstler wollte seine Fertigkeit zeigen und seine Fachcollegen zu schwierigeren Leistungen heranziehen. Dass er viele Versuche in der Sonatencomposition gemacht hatte, bevor er mit einigen zufrieden war, bis ihn einzelne Sonaten befriedigt haben, geht aus der Vorrede hervor, in der er betont, dass er nur die mehr oder weniger gelungenen der Oeffentlichkeit übergebe (»*probatiores aliquot selegi*«). Dass er sich durch seine Spielfreudigkeit, die in allen Sonaten zu Tage tritt, nicht davon abbringen liess, echt künstlerische Ziele zu verfolgen, wie solche in seinen anderen Werken hervortreten, das ist's, was Bibern einen dauernden Platz in der Geschichte der Tonkunst sichert. Diese Mischung von künstlerischem Ernst und virtuoser Spiellust zeichnet seine Solosonaten aus und dürfte noch heute für manche Componisten vorbildlich bleiben. Aus dieser Vereinigung zweier heterogen erscheinender und doch in einer richtigen Mischung vereinbarer Momente in ein und demselben Kunstwerke ist auch die Eigenart der Sonaten in ihrer formalen Ausgestaltung zu erklären.

Die Sonaten bestehen aus toccatenartigen Theilen, aus Arien und Tänzen mit Variationen und aus einzelnen mehr polyphon gebundenen Stücken. Der Plan ist klar ersichtlich. Fast alle Sonaten werden in einer frei präludirenden Weise eingeleitet: in diesen Theilen ist die damals schon sehr entwickelte Orgel-toccata mit ihrer Freizügigkeit und ihrem Suchen nach Abschliessung das Vorbild. Der Geiger überträgt

alle die Spielmanieren der Orgel in's Violinmässige und bescheidet das Mass dieses Vorspieles in richtiger Weise, um es in das richtige Verhältniss mit dem folgenden zu bringen. Ist die Sonate weiter ausgegliedert, ist ihr Bau mehr verschlungen, dann wird auch das Portal höher und breiter.

Man vergleiche die Einleitungen von Sonate I, II, III, V, die sich innerhalb 12—42 Takten abspielen. Auch am Ende einzelner Sonaten stehen freie, im Style der Toccate gehaltene Abschlüsse. Es ist, als ob der Künstler seinen Vortrag, nachdem er sich an verschiedene, strenger geschlossene Stücke gebunden hat, zu freiem Abklang bringen und nach der Kunst die Künste, die Spielkünste glänzen lassen wollte. Man sehe die Finales der Sonaten I, II, IV und VI. Und auch mitten hinein in die formell geschlossenen Theile setzt er ab und zu solch freieres Zwischenspiel, so in den Sonaten III, IV, VI, VII, VIII. In solchen toccatenartigen Theilen verwendet er mit Lust und schönem Gelingen Recitative: so in der Mitte der Sonate VII (S. 62), oder am Schluss der Sonate VI (S. 56). Das Erstere gehört wohl zu den schönsten Recitativen, die für Sologeige geschrieben sind. Biber schematisirt nicht die Sonatenform. War er doch noch nicht an die Form eines eigentlichen Sonatensatzes gebunden, die erst 100 Jahre später zur Reife gedeihen sollte. Seine Sonaten sind Spielstücke freier Ausgestaltung, die ihr Mass nicht in sich, sondern in dem Ermessen des schaffenden Künstlers hatten. So sind einzelne seiner Ein- und Ableitungen in den »Sonaten« anders gestaltet: Die Sonate IV wird von einer Art freier Arie, Sonate VI und VIII von frei imitatorisch geführten Sätzchen eingeleitet. In gleicher Weise ist das Schlusstück der Sonate VIII gebildet und mit Sequenzen ausgestattet. Im Schlusstheile der Sonate III verabschiedet sich der Künstler von seinem Hörer mit einem schnurrigen Einfalle; nach einer reichen Variationenreihe folgt ein Sätzchen *A la Paysanne* (ohne specielle Benennung), eine Kirchtagsmusik mit einem Bass, der nachmals der »Murkybass« genannt wurde (S. 34). In einzelnen anderen, wie in der Sonate V, hört er *sans façon* auf, steckt sein Instrument in den Kasten, ohne uns Adieu zu sagen.

Den Kern seiner Sonaten bilden die Arien mit den Variationen. Biber übt nur Liedvariationen, d. h. er beharrt mit Consequenz auf den Bässen, die bei ihm *Bassi ostinatissimi* werden und variirt die Weise in der Geigenstimme, zumeist rein figural. Hier lässt er seine Künste springen — auf dem festen Boden des *Basso ostinato*. Manche seiner Variationenreihen könnten heute in Geigenschulen aufgenommen werden als Uebungsbeispiele. Manchmal bezeichnet er die Reihe mit *Variatio*, numerirt sie, bald lässt er den Spieler nur errathen, dass er Variationen spielt. In allen Sonaten stehen Variationen: in I werden die 29 (nicht bezeichneten) Variationen über einen *Basso ostinato* gespielt, der 58 mal wiederholt wird — nur eine davon ist im Tempo ausdrücklich beschleunigt. In Sonate II steht eine Arie mit 6 Variationen über einem *Basso ostinato* durchaus figural, die 1. in 32^{te}ln, die 2. in 16^{te}ln, die 3. mit Bebungen, die 4. ein *Adagio* mit chromatischen Noten, die 5. im sonderbaren 24/16 Takt (bestehend aus acht 16^{tel} Triolen), die 6. mit der umgekehrten Taktvorzeichnung 16/24, also mit der Wiederherstellung des C-Taktes und der Figuration in punktirten 16^{te}ln. In Sonate III ist eine Arie mit 2 (nicht bezeichneten) Variationen und dann eine als *Variatio* bezeichnete Folge von Variationen über einen 32 mal wiederholten *Basso ostinato*. Die Sonate IV bringt eine *Gigue* mit 2 *Doubles* und eine Arie mit 4 Variationen, von denen die 3. dreistimmig geführt, während die 4. fugirt ist. In der V. steht ein *Allegro* (Thema) mit 12 Variationen, in denen zum *Basso ostinato* mehrere selbstständige melodische Oberstimmen eingeführt werden, ferner eine *Aria* mit 4 Variationen, wieder in punktirten und unpunktirten 16^{te}ln, 8^{te}ln und 32^{te}ln. In dieser *Aria* ist der viertaktige *Basso ostinato* eine Melodie für sich. Die Variationen gehören zu den besten dieser Zeit. In Sonate VI steht eine *Passacaglia*, in der sich der erste Grundbass bald verliert, das Thema frei wechselt, so dass es in dieser *Passacaglia* nicht zu einer so geordneten Folge kommt, wie in den gleichnamigen Stücken seines norddeutschen Zeitgenossen Buxtehude. Biber zeigt darin die süddeutsche Behandlung dieses Tonstückes, wie sie von Georg Muffat in seinem Apparatus nach dem Vorbilde Frescobaldi's geübt wurde.

In dieser Sonate wird auch die Gavotte mit ihren drei kleinen Untertheilen zu Variationen verwendet. In der Sonate VII steht eine Arie mit 4 (nicht bezeichneten) Variationen und eine *Ciacona* in drei je viertaktigen Phrasen mit 4 Variationen. Endlich ist in der Sonate VIII eine Arie mit einer (nicht bezeichneten) *Double*. Wenngleich alle Variationen nur figurale Umspielungen der Hauptmelodie sind und virtuosen Zwecken dienen, lässt es sich der Künstler nicht entgehen, auch hier zu zeigen, dass er in guter Schule gesessen ist. Der Bass zur Arie (S. 48) könnte ebensogut führende Melodie sein, wie die Oberstimme. Seinen Haupttrumpf spart er sich auf die Variationen der Sonate VII: das Thema (S. 59) ist ein Meisterstück des doppelten Contrapunktes. Man sehe wie gewandt und ganz mühelos der Künstler die beiden Theile der Oberstimme wendet und dreht (S. 60, System 4, Takt 3 und f. und S. 53, System 4, Takt 3 f.). Solche Stellen schreibt nur ein Meister des Tonsatzes, als welchen wir ihn auch in den fugirten Stellen dieser Solosonaten erkennen. Die volle Beherrschung des gebundenen Styles zeigt Biber in den mehrstimmigen Compositionen.

Neben den zu den Variationen zählenden Tanzformen der *Passacaglia* und *Ciacona* verwendet Biber, wie wir sahen, auch die Gavotte (Sonate VI und *Gigue* IV) zu Variationen und bringt noch folgende Tänze in stylisirter Form: eine *Sarabande* (VIII) und ein *Presto* $12/8$ (Sonate V, S. 46) im Guigencharakter, ein Stück, welches von allen Theilen fast den modernsten Charakter hat und stellenweise (man erschrecke nicht) ganz romantisch (in der Weise der Romantiker) anklingt.

So folgen geschlossene und freie Theile aufeinander, die weder willkürlich, noch stereotyp, sondern nach inneren ästhetischen Contrasten aneinandergereiht sind. Diese cyklischen Formen sind weder Kirchen- noch Kammersonaten, sondern nach den Bedürfnissen einer Solocomposition geregelt, welcher noch nicht die Wohlthat einer gefesteten Grundform eines wirklichen Sonatensatzes, noch also die Möglichkeit der Verbindung mehrerer selbstständiger Sätze zu Theil ward. Innerlich contrastiren die Theile nach Tempo und Bewegungsart, während sie äusserlich durch die Einheit der Tonalität verbunden sind. Allein auch tonal binden sich Biber's Sonaten durchaus nicht ausnahmslos an Eine Tonart, wie dies noch viel später mit Vorliebe bei ähnlichen Werken anderer Meister der Fall ist. Biber sieht die Theile seiner Sonaten nicht als selbstständige Sätze an und, wie er innerhalb der Theile modulirt, so bringt er auch einzelne Theile selbst in, der Haupttonart nahe verwandten, Tonarten. Die Haupttonarten der Sonaten sind in den Sonaten: F-dur, G-dur, D-dur, A-dur, C-moll, E-moll und man sollte sagen D-moll. Diese letztere Tonart ist aber in den Läufen und Gängen der dorischen Kirchentonart behandelt. Man betrachte gleich den Anfang der Sonate II; da hält Biber an der Fiction der dorischen Tonart mit grosser Sext und kleiner Septim fest, solange der Lauf auf der Tonika D ruht. Liegt der harmonische Gehalt in der Dominante A, dann schreibt Biber ausnahmslos cis, ist derselbe in der Medianten F, dann verwendet er ausnahmslos b. Man könnte sagen, dass Biber in dieser Fiction der Beibehaltung der dorischen Scala auf der Grundharmonie D systematisch vorgeht, wenn nicht ab und zu auch hier die moderne Molltonleiter in ihren melodischen Wendungen mit aufsteigendem cis und absteigendem b zur Verwendung käme. Auch in die E-moll-Sonate (V) verirrt sich dieser Wahn, an der Scala mit kleiner Sext und grosser Sept auch bei aufsteigender Bewegung festzuhalten, hier nur ausnahmsweise, für uns mit der Wirkung einer antiquarischen Pikanterie. In der vorliegenden Ausgabe ist die dorische Sonate II ganz getreu nach dem Original (natürlich unter Richtigstellung der offenbaren Druckfehler) in der Clavier-Violinstimme wiedergegeben, während in der separaten Violinstimme die wenigen, unser Ohr befriedigenden Accidentien den betreffenden Noten unter Klammern vorgesetzt sind. Ein Vergleich der beiden Violinstimmen wird daher das Gesagte praktisch illustriren. Und noch in anderen Beziehungen hängt Biber's Tonalität mit den Kirchentönen zusammen: in den Vorzeichnungen der Tonarten. Die Sonate VII in G-dur hat kein # als Generalvorzeichnung, sondern es werden die Kreuze immer bei den f speciell eingezeichnet. Es ist also die Fiction der mixolydischen Tonart, an der festgehalten

wird, nicht nur der äusseren Signatur nach, sondern auch in einzelnen absteigenden Läufen, die ohne \sharp vor f abgespielt werden. Solche Eigenthümlichkeiten, man könnte für die Zeit der Entstehung dieser Instrumentalmusik sagen: solche Velleitäten findet man auch gelegentlich in anderen Stücken. Biber hat demgemäss als Vorzeichnung bei D-dur ein \sharp , bei A-dur zwei \sharp , bei E-dur drei \sharp , bei D-moll, der fictiven dorischen Tonart, kein b , bei G-moll Ein b , bei C-moll 2 b ; diese Tonarten und natürlich auch C-dur treffen wir in den Instrumentalwerken Biber's. Der Tonartenkreis hält sich im aufsteigenden Quintenzirkel von B-dur bis E-dur, von C-moll bis E-moll. Die einzelnen Theile der Sonaten stehen, wie bereits erwähnt wurde, nicht immer in der Haupttonart, sondern in nahe verwandten: so geht in der Sonate F-dur das Presto von A-dur nach D-moll, das Allegro von C-dur nach G-moll, in der D-dur-Sonate steht das Adagio in H-moll, in der C-moll-Sonate sind die beiden Adagio und die Gavotte in G-moll, in der G-dur-Sonate geht das Recitativ von D-dur über H-moll nach D-dur, in der letzten A-dur-Sonate steht die Arie mit ihrer Variation in E-dur und das toccatenartige Mittelstück wendet sich von D-dur nach A-dur. Die Modulation innerhalb der Theile ist ziemlich beschränkt, verhältnissmässig weiter in allen toccatenartigen Theilen und in der *Passacaglia* der C-moll-Sonate. In den Schlusstheilen verwendet Biber mit Vorliebe Plagalschlüsse — auch ein Rest der Kirchentöne. Er hält dann den letzten Theil in der Unterdominante und schliesst ohne viele Umstände in der *Tonica*, so in I, II, III, IV. Anfang und Schluss sind immer im Hauptton. Ich kenne nur Ein Stück in Biber'schen Compositionen, das nicht in der Haupttonart beginnt: das aus 9 Takten bestehende einleitende *Adagio* der Nachtwächterserenade in C-dur, das sich vom E-dur-Accord über G-dur, C-dur, F-dur, schliesslich zu C-dur wendet, in welcher Tonart dann alle Sätze mit Ausnahme der *Gavotte* (A-moll) stehen (s. oben S. VI).

Tonart und Tonartenrelation sind der rothe Faden in den Sonaten, deren einzelne Theile in Takt, Tempo und Rhythmus überhaupt contrastiren. Biber gehört noch in die Kunstepoche, in welcher der schaffende Künstler den ausführenden Künstler nicht in Allem und Jedem, was Vortrag betrifft, band und fesselte. Es gab zu seiner Zeit ein gewisses mittleres Zeitmass, in dem die Stücke vorgetragen wurden: dieses konnte dann nach Belieben und Einsicht der Executirenden alterirt werden. So kommt es, dass fast keiner der einleitenden Theile eine Tempobezeichnung hat. Nur wo, wie in Sonate III, gleich die einzelnen Absätze zwischen »langsam« und »schnell« wechseln sollen, bezeichnet der Componist ausdrücklich die Tempi. In den toccatenartigen Theilen ist überhaupt fast Alles dem Ermessen des Vortragenden überlassen und nur, wo der Componist Fehlgriffe fürchtet und strict vermieden wissen will, setzt er die *Tempi* bei. Seine *Copia verborum* ist darin bescheiden: *Largo*, *Adagio*, *Allegro*, *Presto*, *Più Presto* (*Prestissimo* kommt in den »Altar und Hofsonaten« (Sonate XI) und in einer Kremsierer Handschrift bei einer *Gigue* vor); jedoch sind darin alle Bewegungsarten in ihren Haupttypen vertreten. Der »Aria«, dem auf der Geige zu singenden Liede, setzt Biber nur dann ein Tempo bei, wenn sie nicht so getragen, wie üblich vorzutragen ist: ein »*Allegro*« (S. 43), ein »*Presto*« (S. 59). Die Variationen sind dann in analogem oder adaequatem Zeitmasse zu spielen. Es wäre ein Irrthum, zu glauben, dass alle Variationen im gleichen Zeitmasse wie das Thema zu halten seien, wenn auch keine Tempoänderung angegeben ist. Nur wo Biber auch hier jeden Irrthum ausschliessen will, setzt er das Tempo bei: wie »*Adagio*«, oder »*Grave*«, oder »*Presto*«. Dass er im Laufe eines Satzes eine Beschleunigung oder Verzögerung gestattet oder direct verlangt, auch wenn nichts angegeben ist, ergibt sich daraus, dass in einigen Sätzen ein Tempo wie »*Adagio*« am Anfang vorzeichnet und das gleiche Tempo gegen Schluss nochmals ausdrücklich wiederholt wird. Es wird dem modernen Spieler, sowohl dem selbstständig denkenden und fühlenden Künstler, als dem gebildeten Kunstliebhaber von besonderem Anreize sein, Tempi und Aenderungen der Tempi dort zu bestimmen, wo sie nicht angegeben sind. Wir Moderne, die wir stets gebundene Marschroute beim Vortrag der Stücke haben, werden mit besonderer Genugthuung bei der Wiedergabe solch' älterer Werke wieder volle Selbstständigkeit der Auffassung wiedergewinnen, zu derselben dadurch erzogen. Die Begriffe und Vorstellungen der alten Tänze,

wie *Sarabande*, *Gigue*, *Gavotte*, *Passacaglia*, *Ciaccona*, die der älteren Epoche so geläufig waren, dass sie keine Tempoangabe verlangten, um das richtige Mass zu finden, werden auch unseren Zeitgenossen wohl so weit bekannt sein, dass sie die Grundzüge ihres Wesens erfassen, und wenn dies nicht der Fall sein sollte, aus den ihnen vorliegenden Noten zu erkennen im Stande sind oder dazu geübt werden. Diese Selbsterziehung ist nicht zu unterschätzen beim Studium älterer Werke.

Was über die Wahl des Tempo gesagt wurde, gilt auch von der Tonstärke der Sätze, der Theile und Phrasen. Auch hier wird im Allgemeinen ein gewisses mittleres Mass beobachtet und nur die Abweichungen hiervon werden in »schwach« und »stark« geschieden. Nicht als ob der Spieler bei den Stellen, die kein *p* oder *f* haben, durchaus *mf* (*mezzoforte*) spielen müsste; nein, er kann bei den Einsätzen kräftig beginnen und ebenso fortsetzen, er kann eine gesanglich gehaltene Stelle zart, an- und abschwellend vortragen, er ist nicht verhalten, so gleichmässig fortzuspielen, wenn eine mehrtaktige, ausdrücklich »*forte*« bezeichnete Phrase mit einer gleichen, »*piano*« bezeichneten, abwechselt. Er ist nicht verhalten, bei einem ganzen Stück, dem »*forte*« vorgezeichnet ist, gleichmässig stark aufzudrücken, sondern kann und muss auch hier Nuancen anbringen, die das Kunstwerk erst zum lebensvollen, erblühenden Organismus beim Vortrage erheben. Auch hier findet man innerhalb eines am Anfang mit »*f*« oder »*p*« bezeichneten Stückes im Verlaufe oder gegen das Ende wieder die gleiche Bezeichnung — ein Beleg für die Behauptung, dass der Componist eine Klangschattirung von dem Vortragenden verlangt. Was Biber sonst noch an Vortrags- und Verzierungsbezeichnungen anbringt, ist äusserst gering. Und die Art, wie er sie vorschreibt, lässt erkennen, dass er die Ausführung zumeist dem freien Geschmacke des Spielers überlässt. Von Trillerarten verwendet er fast ausschliesslich »*t*« — bei Biber ein Generalzeichen, welches verschiedene Art der Ausführung zulässt, nicht mit der besonderen Bedeutung, wie bei einigen anderen seiner Zeitgenossen, die eine ganze Tabelle von Bezeichnungen für Trillerarten brauchen. Nur einmal (S. 25, System 4) wendet er speciell den Mordent an. In der vorliegenden Ausgabe sind auch hierin die Originalbezeichnungen beibehalten. Abgesehen von der Nothwendigkeit, bei Monumentalausgaben nur den authentischen Text herzustellen, hielt ich es auch für die moderne Schule für richtiger, wenn Lehrer und Schüler mündlich die Ausführung besprechen, als wenn der Schüler eine mit detaillirten Ausführungen ausgestattete Ausgabe erhält. Bei der ersteren Art lernt er denken, und bildet seinen Geschmack durch die Möglichkeit, mannigfaltig abwechselnde Zierformen selbstständig auszuwählen und anzubringen, während er aus den sogenannten »Schulausgaben« die Stücke zumeist nur mechanisch nachspielen lernt. Nur in einem einzigen Falle habe ich in der Violinstimme die Ausführung bestimmt: bei dem (Clavierstimme S. 54) vorgeschriebenen »*harpeggio*«. Der moderne Spieler könnte sonst zu leicht in den Irrthum verfallen, dass dieses *Harpeggio* in unserer Art durch einmaliges Nacheinanderspielen der Accordtöne auszuführen sei. Erwähnt sei nur, dass die in der Violinstimme verzeichnete Art nicht etwa die einzige mögliche sei, dass also die Spieler nach Belieben, jedoch mit Berücksichtigung des Principes der continuirlichen Arpeggirung innerhalb der betreffenden Takte, die Stelle ausführen können. In der Clavier-Violinstimme ist das Original beibehalten.

Biber ist äusserst massvoll in der Verwendung der stereotypen Verzierungsformen: er steht an der Grenze der Kunstepoche, die, dem Zuge der Renaissance folgend, durch einfachere Mittel den individuellen Ausdruck zur Geltung zu bringen bestrebt war. Manche seiner Zeitgenossen ornamentiren viel öfter und weit mehr die melodischen Grundlinien ihrer Werke und leiten so in die eigentliche Epoche der Barockkunst in der Musik über, die in Bach und Haendel ihre stärksten Vertreter finden sollte. Biber entnimmt die Fiorituren der Eigenart seines Lieblingsinstrumentes und benutzt die auf anderen Instrumenten, wie Orgel und Clavier üblichen Melismen soweit, als sie eben der Natur der Geige entsprechen, ihrer Spieltechnik adaequat umgebildet werden können. Seine Arien trägt er in der Weise eines ruhig vornehmen Gesanges vor — aus der Cantabilität dieser Stücke könnte man schon auf die Eignung Biber's zum Lehrer

des Figuralgesanges im Kapellhause schliessen — in seinen Recitativen singt er wie ein Sänger mit ernstem, würdevollem Vortrage. Dieser Ernst, diese Würde in der Haltung des Künstlers ist durchströmt von einer Gefühlswärme, die in deutscher Art an sich hält, und den Spieler und Hörer gewöhnlich erst nach mehrmaligem Wiederholen des Stückes ergreift. Gerade wie der Deutsche — und dieser Zug ist dem Deutschböhmen mit dem Norddeutschen besonders gemein, im Gegensatze zum Süddeutschen — erst nach mehrmaligem persönlichen Verkehre sich erschliesst, seine Gefühlswelt in zurückhaltender, stetig zunehmender und endlich anhaltender Weise zur Mittheilung bringt, so fesselt auch seine Kunst erst nach intensiverem Eindringen und liebevollem Eingehen in dieselbe. Manche feine Züge werden dann erst gewahr. Als ein typisches Beispiel sei eine Stelle in der 3. Variation der Sonate V (S. 49, System 2, Takt 3) angeführt: eine beim ersten Hören leicht unbemerkte Note, die kleine Sext f, zeigt das feine Empfinden und den gebildeten Geschmack des Tonsetzers. Biber's Gedanken sind stellenweise aphoristisch und erst allmählich gewahrt man, dass sie tiefere Ideen repräsentiren. Sein Humor bricht in diesen seinen Sonaten an einzelnen Punkten hervor: das frappanteste Beispiel ist die Kirchtagsmusik am Schlusse der so ernsten und würdevollen Sonate III.

Es ist begreiflich, dass Biber's Sonaten Lieblingsstücke der damaligen Kunstwelt wurden und dass Biber als einer der grössten Violinisten bezeichnet wurde — ein Ruhm, der ihm noch 100 Jahre später, 1790, von E. L. Gerber zuerkannt wurde. Seine Sonaten werden auch heute kunstgebildeten und »gutgesinnten« Violinspielern eine grosse Freude bereiten, eine ernste Unterhaltung bieten und könnten — sage ich damit zu viel? — manchem modernen Componisten von Solostücken als Reinigungsbad dienen. Besonders die Trias der V., VI. und VII. Sonate dürfte den Spielern wohl behagen; es ist, als ob der Künstler die Sonaten in allmählich sich steigernder Wirkung ordnen wollte. Zum Schlusse stellt er dann in dem Wettkampf zweier Geigen auf einer Sologeige den Technikern eine harte Aufgabe. Dass diese Sonaten nicht nur den Musikhistoriker interessiren, sondern auch einem modernen Künstler die Liebe abringen, erkennt man aus der Ausführung des *Basso Continuo* durch Herrn *Josef Labor*. Dieselbe ist als Zuthat zum Original in kleineren Typen reproducirt, so dass Jeder, der eine andere Ausführung des *Basso Continuo* wünscht, dies ohne Störung thun kann. Für die Sonate VI kann die Bearbeitung in Ferdinand David's »Hohen Schule des Violinspieles« (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zum Vergleiche herangezogen werden — die einzige Sonate Biber's, die bisher im Neudrucke erschienen ist. Man kann da eigentlich nicht von Bearbeitung, sondern muss von Umarbeitung der Sonate sprechen. Der Bass, der Rhythmus sind vielfach geändert, die Läufe und Figuren modernisirt, reicher aufgeputzt. So verdienstvoll die Ausgabe zu ihrer Zeit war, so dankenswerth die Einreihung Biber's in die Meister der »Hohen Schule des Violinspieles«, so kehren wir heute doch in richtiger historischer und gereinigter ästhetischer Erkenntniss zum Original zurück und — lassen uns nur das gefallen, was in kleinen Notentypen als bescheidene Zuthat zur freien Benützung den Spielern überantwortet wird.

Siegenfeld, im September 1897.

Guido Adler.

INHALTS-VERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	V
Reproduction des Originaltitels	1
» der Dedication	3
» des Bildnisses von Biber	5
» der ersten zwei Notenseiten	7
Sonate I (A-dur)	9
» II (Dorisch)	20
» III (F-dur)	26
» IV (D-dur)	36
» V (E-moll)	42
» VI (C-moll)	50
» VII (G-dur)	58
» VIII (A-dur)	65
Revisionsbericht	75

(Beigegeben ist eine Separatstimme für Geige, 28 Seiten.)



SONATA, VIOLINO SOLO,
 CELSISSIMO, AC REV.^{MO} SR. I. PRINCIPI AC DN^{DO}
 MAXIMILIANO GANDOLPHO,
 EX SR. I. COMIT. DE KUENBURG, ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI,
 S. SEDIS APOSTOLICAE LEGATO NATO, GERMANIAE PRIMATI &

PRINCIPI AC DOMINO SUO CLEMENTISSIMO,
 DEDICATA

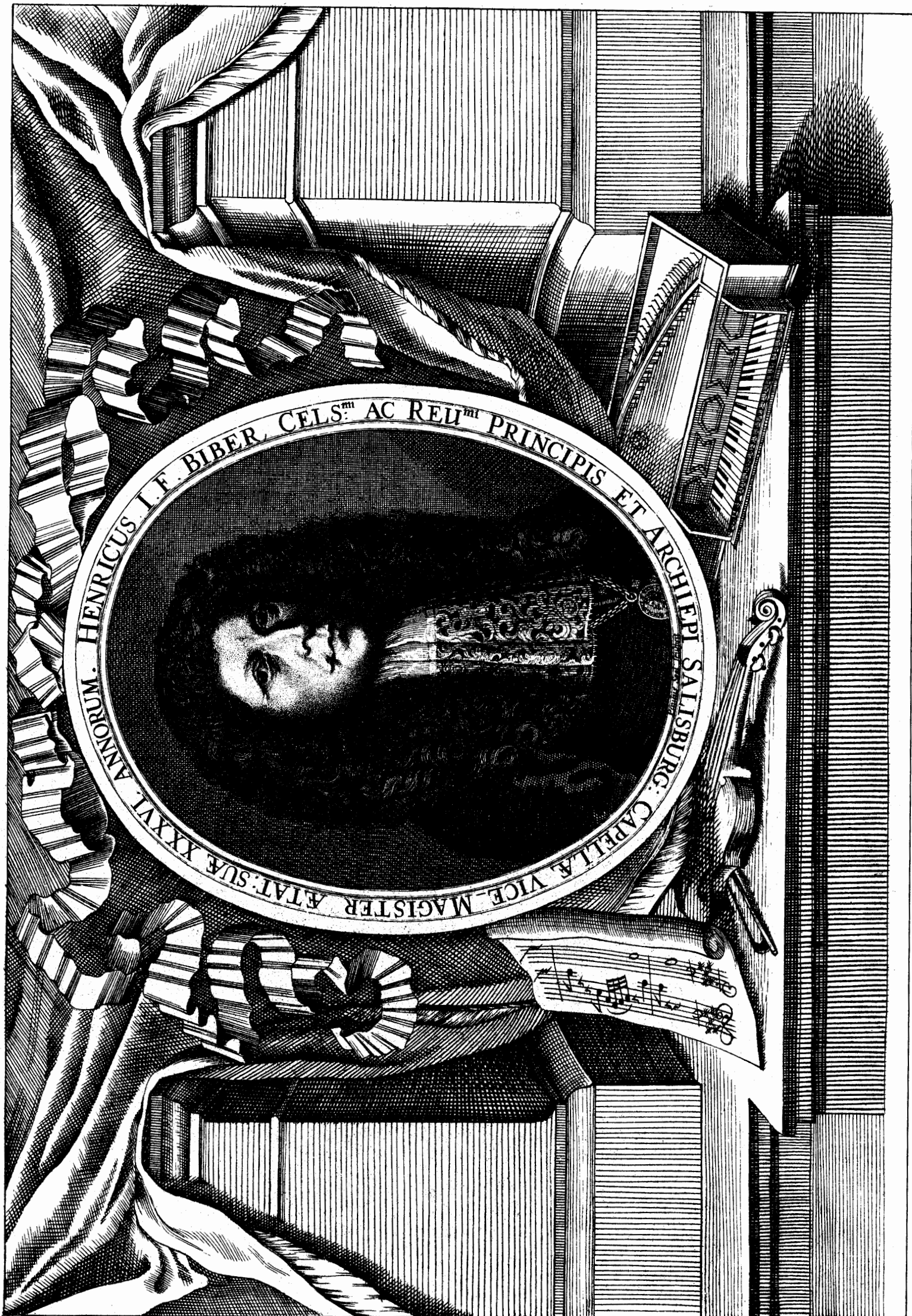
AB HENRICO I. F. BIBER,
 Alt.^{mo} mem.^{to} Celebratissimi Suae
 Capellae vice Magistri.
 Anno MDCCLXXXI

CELSISSIME AC REVERENDISSIME PRINCEPS,
DOMINE, DOMINE CLEMENTISSIME.

Et Sola interdum solatio esse possunt: imò et Sola major virtus est, quia soli. Purum
antea Musicarum Instrumentorum concentu, ut devotissimi servi facerem fidem, animari fides.
Collegi nunc in unam Chelyn, atque selegi probatiora aliquot, ut videbantur, tonos, ac sonos, Clemen-
tissima Celsitudinis Tuæ in obsequium ut resonarent, sic non pedibus dumtaxat, sed et manibus, ut
ajunt, in humillimum iturus servitium Non violabo perinde hoc uno, ut vocant, Violino, plenum,
quem premisi Chorum: nec minus valoris habiturum eor, si Arithmeticum non satis observari ordi-
nem, ubi, ut angelus valeat, unum pluribus numeris præmitti solet. Est enim in ipso meo Solo mu-
merus, qui, ut confido, varietate delectare possit. Solum hoc superest Celsissime ac Reverendissime
Princeps, ut benivolis oculis, ac auribus digneris, atque humillimum servum diversis modis, et mo-
dulis servare cupientem Clementissime foreas. Ego interim hoc meo Solo non annos solum pluri-
mos, sed illos prosperis successibus felicissimos et longevam valetudine inchoantes Clementissime Celsit-
Tua non tam vacce sola, quam votis consuehribus appretor.

Reverendissima Celsitudinis Tuæ

Servus humillimus
Henricus J. F. Biber.





SONATA



First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment with whole and half notes. There are asterisks above the first few notes of both staves.

Second system of the musical score. The upper staff continues the complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment. The word "Adagio" is written in the lower staff. There are asterisks above the first few notes of both staves.

Third system of the musical score. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment. There are asterisks above the first few notes of both staves.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment. There are asterisks above the first few notes of both staves.

SONATA I.

Musical score for Sonata I, page 9. The score is in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system has a treble clef with a whole rest, and a grand staff with a half note chord. The second system has a treble clef with a melodic line and a grand staff with a half note chord. The third system has a treble clef with a melodic line and a grand staff with a half note chord. The fourth system has a treble clef with a melodic line and a grand staff with a half note chord. The fifth system has a treble clef with a melodic line and a grand staff with a half note chord. The sixth system has a treble clef with a melodic line and a grand staff with a half note chord. There are some markings like 't' and '4 3' in the third system.

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The left hand, shown in a grand staff with both treble and bass clefs, provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the fast melodic line from the first system. The grand staff accompaniment continues with similar harmonic support.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a dense texture of sixteenth-note patterns. The grand staff accompaniment remains consistent in style.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with intricate sixteenth-note passages. The grand staff accompaniment provides a steady harmonic foundation.

Fifth system of musical notation, marked *Adagio*. The tempo is slower. The treble clef staff features a more melodic line with some slurs and a final flourish. The grand staff accompaniment is more spacious, with some fingerings indicated by the number '6'.

The first system of musical notation consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a series of eighth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and a bass line.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff includes a measure with a '4' and a sharp sign, possibly indicating a fingering or a specific harmonic element.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a complex melodic line with many slurs. The grand staff continues with harmonic accompaniment.

The fourth system features a dense melodic texture in the treble staff with many slurs. The grand staff continues with harmonic accompaniment.

The fifth system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a complex melodic line with many slurs. The grand staff continues with harmonic accompaniment.

The sixth system concludes the piece. It features the word 'Adagio.' written above the treble staff and below the grand staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a fermata. The grand staff continues with harmonic accompaniment.

6 5 6 5 4
4 # 4 4 #

Presto.

Musical notation for the first system of the Presto section. It features a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment consisting of a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The tempo is marked 'Presto'.

Musical notation for the second system of the Presto section. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The tempo is marked 'Presto'.

Musical notation for the third system of the Presto section. It continues the melodic and accompanimental lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The tempo is marked 'Presto'.

Musical notation for the fourth system of the Presto section. It continues the melodic and accompanimental lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The tempo is marked 'Presto'.

Variatio.

Musical notation for the Variatio section. It features a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment consisting of a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Variatio'.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff has a trill (t) and a piano (p) dynamic marking. The grand staff has a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a forte (f) dynamic marking and a trill (t). The grand staff has a forte (f) dynamic marking and a trill (tr). There are also triplet markings (3) in the first staff.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff features a complex triplet pattern. The grand staff has a piano (p) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a piano (p) dynamic marking and a forte (f) dynamic marking. The grand staff has a piano (p) dynamic marking and a forte (f) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking. The grand staff has a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking.

Sixth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The first staff has a forte (f) dynamic marking. The grand staff has a forte (f) dynamic marking.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff contains a continuous eighth-note melody. The middle staff features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords. The bottom staff has a simple bass line with occasional rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The top staff shows a melodic line with some rests and dynamic markings. The middle staff continues the piano accompaniment with chords and a moving bass line. The bottom staff maintains its simple bass line.

Third system of musical notation. The top staff features a more active melodic line with sixteenth-note passages. The middle staff's piano accompaniment becomes more complex with dense chordal textures. The bottom staff continues with a steady bass line.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The middle staff shows a piano accompaniment with a *p* dynamic marking and a more intricate bass line. The bottom staff continues with a steady bass line.

Fifth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking. The middle staff's piano accompaniment also has a *f* dynamic marking and includes some slurs. The bottom staff continues with a steady bass line.

Sixth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a *f* dynamic marking. The middle staff's piano accompaniment continues with a *f* dynamic marking and includes some slurs. The bottom staff continues with a steady bass line.

First system of musical notation, featuring a treble clef with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Second system of musical notation, continuing the melodic and accompaniment lines from the first system.

Third system of musical notation, showing a change in the melodic line with some rests and a more active accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a more complex melodic line with slurs and a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, with a highly active melodic line and a consistent accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding with a melodic line that features a series of slurs and a final chord in the accompaniment.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef containing a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs) and provide a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

The second system continues the piece. The top staff features a melodic line with some slurs and dynamic markings. The grand staff below provides accompaniment with chords and rhythmic patterns.

The third system shows a melodic line in the top staff that includes some rests and slurs. The accompaniment in the grand staff below consists of chords and moving bass lines.

The fourth system features a melodic line in the top staff with a prominent slur. The grand staff accompaniment includes chords and some melodic fragments.

The fifth system continues with a melodic line in the top staff and accompaniment in the grand staff below. The melodic line shows some slurs and dynamic markings.

The sixth system is the final one on the page, showing a melodic line in the top staff and accompaniment in the grand staff below. It concludes with a final chord in the grand staff.

First system of musical notation, featuring a treble clef with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of musical notation, including a trill (tr) in the right hand of the grand staff.

Presto.

Fourth system of musical notation, marked with a repeat sign and the tempo instruction "Presto." in both staves. It features a dense texture with many chords and trills.

Fifth system of musical notation, continuing the complex texture with various rhythmic patterns and trills.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish and harmonic accompaniment.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves form a grand staff with accompaniment, primarily using chords and sustained notes.

The second system continues the musical piece. It includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 't' (tutti) above the treble staff. The accompaniment in the grand staff below features more complex chordal textures.

Finale.

The third system begins the 'Finale' section. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The grand staff accompaniment provides a steady harmonic foundation.

The fourth system shows a continuation of the dense melodic passages in the treble staff. The accompaniment remains consistent, supporting the main melody.

The fifth system concludes the page with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained chordal accompaniment in the grand staff.

Presto.

The first system of music features a treble clef staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line of quarter notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked 'Presto.'.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. It includes performance markings 'm.s.' (mezzo-soprano) and 'tr' (trill) in the grand staff.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic development, with a 'tr' marking in the grand staff.

The fourth system features a more complex melodic line in the treble clef and a bass line with some rests. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the grand staff.

The fifth system concludes the page with a final melodic flourish in the treble clef and a bass line. A 'p' (piano) dynamic marking is present in the grand staff.

6 5
4 3

SONATA II.

The musical score is presented in six systems, each consisting of a piano (p) and violin (v) staff. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the violin part is in a single staff (treble clef). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. A 'p' (piano) marking is present at the beginning of the first system. A 'b' (basso) marking is present at the beginning of the second system. The third system features a 'p' marking. The fourth system includes a 'p' marking and a 'm. s.' (mezzo-soprano) marking. The fifth system includes a 'p' marking and a 'm. s.' marking. The sixth system includes a 'p' marking and a 'm. s.' marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Aria.

The 'Aria' section consists of two systems of music. The first system has a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with grand staff notation. The vocal line includes trills marked with 't' and a key signature change to B-flat. The piano accompaniment features chords and a steady bass line. The second system continues the vocal melody with more trills and a piano dynamic marking 'p'. The piano accompaniment includes a trill in the right hand and a bass line with a 'p' dynamic marking.

Variatio.

The 'Variatio' section is a piano solo consisting of four systems. The first system features a treble clef with a trill 'tr' and a key signature change to B-flat. The piano accompaniment has a bass line with a 'p' dynamic. The second system shows a complex texture with sixteenth-note runs in the treble and a bass line with a '6' marking. The third system continues the sixteenth-note runs in the treble and has a 'b' dynamic marking. The fourth system features a treble clef with a 'b' dynamic marking and a bass line with a 'b' dynamic marking. The piece concludes with a key signature change to B major, indicated by a double sharp sign.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A '6' is written below the bass staff in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with some rests. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. A 'sr' is written below the treble staff in the second measure, and a '6' is written below the bass staff in the second measure.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a more active melodic line. The bass staff has a steady accompaniment. A '2.' is written at the beginning of the treble staff, and a '6' is written below the bass staff in the second measure.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a steady accompaniment. A 'b' is written below the bass staff in the fourth measure.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a steady accompaniment. A 'sr' is written below the treble staff in the first measure, and a '6' is written below the bass staff in the second measure.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a steady accompaniment. A '3.' is written at the beginning of the treble staff, and a '6' is written below the bass staff in the second measure.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a complex melodic line in the treble clef with many sixteenth notes and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef and a supporting bass line.

4 Adagio.

Adagio.

Fifth system of musical notation, marked with a tempo change to Adagio. The music is characterized by a slower, more expressive melodic line in the treble clef and a steady accompaniment in the bass clef.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble clef and a sustained accompaniment in the bass clef.

The first system of music consists of four measures. The top staff is a single treble clef with a melodic line featuring trills (marked 't') and slurs. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system begins with a measure rest labeled '5.' followed by three measures. The top staff continues the melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

The third system contains four measures. The top staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The bottom staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth system contains four measures. The top staff has a very dense melodic texture with many slurs. The bottom staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fifth system contains four measures. The top staff continues the complex melodic line. The bottom staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The sixth system begins with a measure rest labeled '6.' followed by three measures. The top staff has a melodic line with slurs and ties. The bottom staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, along with various accidentals. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical development with similar complexity in both staves, featuring intricate rhythmic patterns and a variety of accidentals.

The third system shows further progression of the piece, with the upper staff maintaining its intricate melodic texture and the lower staff providing a steady harmonic foundation.

Finale.

Grave.

The fourth system is marked 'Grave' and shows a significant change in tempo and mood. The melodic lines are slower and more spacious, with a focus on sustained notes and wide intervals.

The fifth system continues the 'Grave' section, maintaining the slow, spacious character of the previous system with complex harmonic textures.

The sixth system concludes the piece, featuring a final melodic flourish in the upper staff and a resolved harmonic structure in the lower staff.

SONATA III.

The musical score is divided into five systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano part in the left hand and a violin part in the right hand. The tempo is marked 'Adagio.' and the key signature has one flat. The piano part starts with a *p* dynamic, and the violin part starts with a *f* dynamic. The second system continues the piece, with the piano part featuring a *tr* (trill) and the violin part showing a change in dynamics. The tempo markings 'Adagio.' and 'Presto.' are repeated. The third system features a complex, fast-moving violin line with many sixteenth notes. The fourth system continues this fast violin line. The fifth system concludes the piece with a final flourish in the violin part and a cadence in the piano part. The key signature remains one flat throughout. The page number '26' is visible in the top left corner.

Presto.

Adagio. *p* *f* Presto.

6 4 5 3 6 5 6 5 6 5 6 4 3 6 6

Adagio. Presto.

4 6 5 6 5 6 5 6 6 6 6 7 5

6 6 6 5 7 6 6

Aria.

7 6 5 3 6 4 5 3 6 4 6 4 5 3 6 5 3

Variatio.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, grand, and bass clefs) in a key signature of one flat. The music features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the grand and bass clefs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef.

Fifth system of musical notation, marked **Presto.** and **f**. It features a dense texture of triplets in the treble clef and a more sparse accompaniment in the grand and bass clefs.

Sixth system of musical notation, continuing the **Presto.** section with intricate triplet patterns in the treble clef.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Adagio.

Adagio.

Allegro.

Allegro.

The first system consists of a treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line, and a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part features chords and single notes in the bass line.

The second system continues the melodic line with various ornaments and a trill (marked 't'). The piano accompaniment includes chords and a bass line with some grace notes.

The third system shows a change in the piano accompaniment texture, with more complex chords and a more active bass line. The melodic line continues with similar ornamentation.

Adagio.

The fourth system is marked 'Adagio'. It features a slower melodic line with a trill (marked 't') and a piano accompaniment with sustained chords. Fingerings are indicated below the piano part.

Adagio.

7 6 6 4 2 6 7 6 #4 6 6 6 7 b6 3 4 3 3 4 3 0

Variatio.

Grave.

The fifth system is marked 'Variatio' and 'Grave'. It features a very slow melodic line with a trill (marked 't') and a piano accompaniment with sustained chords. The tempo is significantly reduced.

Grave.

The sixth system shows dynamics of piano (*p*) and forte (*f*). The melodic line is slower, and the piano accompaniment features sustained chords and a bass line.

The image displays a musical score for a piece titled "Dm. d. Tk. in Oest. V. II." The score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a piano (*p*) dynamic in the treble staff and a piano (*p*) dynamic in the grand staff, followed by a forte (*f*) dynamic in the treble staff. The second system includes a measure with a fermata in the bass staff. The third system features a measure with a fermata in the bass staff. The fourth system includes a measure with a fermata in the bass staff. The fifth system includes a measure with a fermata in the bass staff. The sixth system includes a measure with a fermata in the bass staff. The score concludes with a double bar line and a fermata in the bass staff. The text "m.s." is written in the bass staff of the sixth system.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a minor key. The top staff begins with a rest followed by a melodic line. The grand staff features a complex accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) in the top staff and *p* in the right hand of the grand staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The grand staff features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand. Dynamics include *f* (forte) in the top staff and *f* in the right hand of the grand staff.

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The grand staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand. Dynamics include *f* (forte) in the top staff and *f* in the right hand of the grand staff.

Fourth system of musical notation. The top staff features a dense texture of sixteenth-note chords. The grand staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand. Dynamics include *f* (forte) in the top staff and *f* in the right hand of the grand staff.

Fifth system of musical notation. The top staff features a dense texture of sixteenth-note chords. The grand staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand. Dynamics include *f* (forte) in the top staff and *f* in the right hand of the grand staff. At the end of the system, there are three fingering numbers: 7, 6, and 5.

Sixth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The grand staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand. Dynamics include *p* (piano) in the top staff and *p* in the right hand of the grand staff.

Adagio.

The musical score is written for piano and includes a vocal line. It consists of seven systems of staves. The first system features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The tempo is marked "Adagio." in both the vocal and piano parts. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic contour with some slurs and accents. The score concludes with a final cadence in the piano part.

System 1: Treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a few chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

System 2: Similar to system 1, featuring a dense melodic line in the treble and sparse accompaniment in the piano part.

System 3: The treble clef part continues with intricate rhythmic patterns. The piano accompaniment shows more active harmonic support.

System 4: The treble clef part concludes with a series of sixteenth-note runs. The piano accompaniment features a more prominent bass line.

System 5: The final system on the page, showing a continuation of the complex rhythmic textures in the treble and a steady bass line in the piano part.

The first system of music features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, some beamed in groups. The piano accompaniment consists of a right-hand staff with a steady eighth-note pattern and a left-hand staff with a simple quarter-note bass line.

The second system continues the melodic and accompanimental patterns from the first system, maintaining the same rhythmic and melodic motifs.

The third system introduces a more complex melodic line in the treble clef, featuring sixteenth-note runs and slurs. The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

The fourth system features a highly technical treble clef part with rapid sixteenth-note passages and slurs. The piano accompaniment continues with its steady eighth-note and quarter-note patterns.

The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble clef, ending with a double bar line. The piano accompaniment also concludes with a final chord in the right hand and a quarter note in the left hand.

SONATA IV.

Accordo.

Presto.

Presto.

First system of musical notation. The treble clef part features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The grand staff accompaniment consists of simple chords and single notes in both the treble and bass clefs.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the complex melodic line. The grand staff accompaniment includes some chords and single notes, with a '6' marking in the bass clef.

Gigue.

Third system of musical notation. The treble clef part begins with a 'Gigue.' section in 12/8 time. The grand staff accompaniment features a steady bass line with chords. A '6' marking is present in the bass clef.

Fourth system of musical notation. The treble clef part continues the Gigue section. The grand staff accompaniment features a steady bass line with chords. A '6' marking is present in the bass clef.

Double.

Fifth system of musical notation. The treble clef part begins with a 'Double.' section. The grand staff accompaniment features a steady bass line with chords. A '6' marking is present in the bass clef.

Sixth system of musical notation. The treble clef part continues the Double section. The grand staff accompaniment features a steady bass line with chords. A '6' marking is present in the bass clef.

First system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature remains two sharps and the time signature is 4/4. The music includes some slurs and dynamic markings like *tr*.

Double 2.
Più presto.

Third system of musical notation, marked "Double 2. Più presto." It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. The music is more rhythmic and includes dynamic markings like *tr*.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. The music includes slurs and dynamic markings like *t*.

Adagio.

Fifth system of musical notation, marked "Adagio." It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. The music is slower and includes dynamic markings like *t*.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. The music includes slurs and dynamic markings like *t*. Below the bass staff, there are some numbers: 7, #6, 6, 7, 6, 6.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper treble staff with trills marked 't' and a complex accompaniment in the lower grand staff. Fingering numbers (4, 2, #, 5, #, 7, #, 6, 5, 4, #, #) are written below the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with a melodic line and a complex accompaniment. A sharp sign (#) is visible below the bass staff.

Third system of musical notation. The upper treble staff contains a dense, sixteenth-note melodic passage. The lower grand staff provides a steady accompaniment. A '6' is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The upper treble staff continues with a melodic line featuring trills marked 't'. The lower grand staff has a more active accompaniment. A sharp sign (#) is present below the bass staff.

Fifth system of musical notation, marked 'Adagio.' in both the upper and lower staves. The tempo is slower. The upper treble staff has a melodic line with trills marked 't'. The lower grand staff has a more active accompaniment. Fingering numbers (6, 6, 6, 7, 7, #6) are written below the bass staff.

Sixth system of musical notation, marked 'Aria.' in the upper staff. The tempo is further reduced. The upper treble staff has a melodic line with trills marked 't'. The lower grand staff has a simple accompaniment. A '6' is written below the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Variatio 1.

Second system of musical notation, labeled 'Variatio 1.'. It continues the piece with a treble and bass staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, labeled '2.'. This system introduces a more complex melodic line in the treble staff with frequent sixteenth-note runs. A dynamic marking 'lr' (pianissimo) is present in the piano part.

Fourth system of musical notation, continuing the melodic development in the treble staff and the accompaniment in the bass staff.

Fifth system of musical notation, labeled '3.'. This system features a highly technical passage in the treble staff with rapid sixteenth-note patterns and trills, marked with a 't'.

Sixth system of musical notation, labeled '4.'. The system concludes with a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding bass line, ending with a double bar line and a repeat sign.

6 6 4 #

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staff with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. There are two measures with a '6' above the notes, and a measure with '6 4 #' above the notes.

Finale.

This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff continues the intricate melodic line from the first system, while the lower staff provides a steady accompaniment. The music is marked with a 't' (trill) in the upper staff.

This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff features a dense texture of sixteenth notes, while the lower staff continues with a rhythmic accompaniment. The music is marked with a 't' (trill) in the upper staff.

Presto.

Presto.

This system contains the seventh and eighth staves of music. Both staves are marked with 'Presto.' The upper staff has a very fast, rhythmic melodic line, and the lower staff has a corresponding fast accompaniment.

This system contains the ninth and tenth staves of music. The upper staff continues the fast melodic line, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The music is marked with a 't' (trill) in the upper staff.

This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The upper staff features a fast melodic line with a 't' (trill) marking, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The music ends with a double bar line and repeat dots.

SONATA V.

The first system of musical notation consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part features a steady bass line with some harmonic support.

The second system continues the musical notation. Below the bass line of the grand staff, there are fingerings: 6 5 6, 6 7 6 #, 7 #6, and 6. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The piano accompaniment remains consistent, providing a solid harmonic foundation for the melodic line.

The fourth system is marked "Adagio." and features a change in tempo. The piano accompaniment is more spacious, with long notes and wide intervals. The melodic line in the treble clef staff is also more relaxed.

The fifth system continues the "Adagio" section. The piano accompaniment features a prominent bass line with a few notes marked with a forte (f) dynamic. The melodic line in the treble clef staff is more active, with some slurs and accents.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. The key signature has one sharp (F#).

Adagio.

The second system is marked "Adagio." and features a slower tempo. The upper staff has a more melodic and spacious line, while the lower staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Variatio. Allegro.

The third system is marked "Variatio. Allegro." and shows a change in tempo and structure. The upper staff has a more rhythmic and varied melodic line. The lower staff has a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

The fourth system continues the fast tempo and complex rhythmic patterns. The upper staff features intricate melodic lines, and the lower staff provides a supporting accompaniment. The key signature remains one sharp.

The fifth system concludes the piece. It features a final melodic flourish in the upper staff and a concluding accompaniment in the lower staff. The key signature remains one sharp.

musical score for piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns and dynamics such as *p*, *f*, *pizzicato*, and *mf*.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and bass notes, also marked with *p* and *f*.

The second system continues the musical piece with similar melodic and harmonic structures as the first system.

The third system is marked *Adagio.* and features a more lyrical melodic line in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff.

The fourth system is marked *Presto.* and contains a rapid, technically demanding melodic passage in the upper staff. The lower staff provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated as 7 #6 6 and 6 5 # #.

The fifth system continues the *Presto* section with intricate melodic patterns and accompaniment.

The sixth system concludes the page with a final melodic flourish in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff.

First system of musical notation, measures 1-6. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 7-12. The tempo changes to *Adagio*. The right hand has a melodic line with a trill (t) and a slur. The left hand continues with harmonic support.

Third system of musical notation, measures 13-18. The tempo changes to *Presto*. The right hand has a fast, rhythmic melodic line. The left hand has a bass line with some rests.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The right hand continues with a fast melodic line. The left hand has a steady bass line.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The right hand has a melodic line with a trill (t). The left hand has a complex bass line with many notes.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. The right hand has a fast melodic line. The left hand has a bass line with some rests.

7 6 # 4 # # 6 4 3 4 # 4 # 8

4 # 4 # 4 3 # 4 # 6 # 6

6 # 6 6

6 4 # 4 3

4 3 4 3 4 3 # 6 # #

4 3 4 # 4 3 # 4 # 4 3 4 #

48 Aria.

The first system of the Aria consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is characterized by eighth-note patterns with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a repeat sign.

Variatio.
Presto.

The first system of the Variatio is marked 'Presto'. It features a treble staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The melody is highly rhythmic, consisting of rapid sixteenth-note passages with slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the Variatio continues the rapid sixteenth-note passages in the treble staff, with the bass staff providing accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The third system of the Variatio begins with a '2.' above the first measure, indicating a second ending or a specific measure. It continues with the rapid sixteenth-note passages in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system of the Variatio continues the rapid sixteenth-note passages in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The system concludes with a repeat sign.

The fifth system of the Variatio continues the rapid sixteenth-note passages in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The system concludes with a repeat sign.

3. Adagio.

The first system of the musical score for '3. Adagio.' consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo 'Adagio.' is written above the middle staff. Fingering numbers '6' and '6' are placed below the bass staff notes. A sharp sign is at the end of the system.

The second system continues the musical score. It features the same three-staff layout. The piano accompaniment in the bottom staff includes fingering numbers '6 5 # 4 4 3' below the notes. A fermata is placed over the final note of the top staff.

The third system begins with a section marked '4.' in the top staff, which contains a rapid sixteenth-note scale. The piano accompaniment in the bottom staff has fingering numbers '# 6 6 #' below the notes.

The fourth system continues the rapid sixteenth-note scale in the top staff. The piano accompaniment in the bottom staff consists of chords and single notes.

The fifth system continues the rapid sixteenth-note scale in the top staff. The piano accompaniment in the bottom staff consists of chords and single notes.

The sixth system continues the rapid sixteenth-note scale in the top staff. The piano accompaniment in the bottom staff consists of chords and single notes. A fermata is placed over the final note of the top staff.

SONATA VI.

The first part of the sonata consists of four systems of musical notation. Each system includes a violin staff and a piano staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in the violin staff and 1-6 in the piano staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Passacaglia.

The Passacaglia section consists of two systems of musical notation. Each system includes a violin staff and a piano staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The notation features a prominent bass line in the piano part and a more melodic line in the violin part. Dynamics are marked with *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4 in the violin staff and 1-6 in the piano staff. The section ends with a double bar line and repeat signs.

The musical score is written for piano and consists of eight systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music is characterized by flowing eighth-note patterns in the treble and more rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). Fingerings and accents are clearly marked throughout the piece. The bass line features several triplet markings, such as '4 3', '4 3 4 3', and '4 3 4 3'. The score concludes with a final cadence in the eighth system.

This musical score is for a piece titled "Dm. d. Tk. in Oest. V. II." It consists of eight systems of music, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (piano *p*, forte *f*), articulation (accents, slurs), and fingerings. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, while the violin part has melodic lines with some technical passages. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

First system of musical notation. The treble clef part contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment in the bass clef consists of chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment includes some fingerings like '5' and '6'.

Third system of musical notation. The treble clef part features slurs and ornaments. The piano accompaniment includes fingerings such as '4', '5', '6', and '7'.

Fourth system of musical notation. The treble clef part includes several triplet markings. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has many triplet markings and slurs. The piano accompaniment includes fingerings like '6' and '5'.

Sixth system of musical notation. The treble clef part includes a tempo change to 'Adagio.' and a '3' marking. The piano accompaniment includes fingerings like '6', '4', '5', and '3'.

Accordo

harpeggio

The first system of music features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word 'harpeggio' is written above the first few notes of the accompaniment.

The second system continues the musical piece with similar notation and structure to the first system.

The third system continues the musical piece with similar notation and structure to the first system.

The fourth system continues the musical piece with similar notation and structure to the first system.

The fifth system continues the musical piece with similar notation and structure to the first system.

Gavotte.

The sixth system continues the musical piece with similar notation and structure to the first system.

The musical score is arranged in 12 systems, each containing a piano part (left) and a violin part (right). The piano part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and fingering numbers (6, 4, 5) are placed below the notes. The violin part is written in treble clef with the same key signature and features complex sixteenth-note patterns, often with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line in the final system.

Adagio.

First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p*.

Adagio.

Second system of musical notation, featuring trills in the treble clef and sustained notes in the bass clef.

Third system of musical notation, featuring a dense tremolo in the treble clef and a *tremolo* marking.

Fourth system of musical notation, featuring arpeggiated chords in the treble clef and sustained notes in the bass clef.

Allegro.

Fifth system of musical notation, marked *Allegro*, featuring triplets in the treble clef and sustained notes in the bass clef.

Adagio.

SONATA VII.

The image displays a musical score for Sonata VII, consisting of six systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left hand) and a violin part (right hand). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the violin part is in a single treble clef. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6. Some notes are marked with a sharp sign (#). The systems are arranged vertically, with the piano part at the bottom and the violin part at the top of each system.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The grand staff contains a more rhythmic accompaniment with some sixteenth notes and rests.

Second system of musical notation, similar to the first. The treble staff continues the melodic line. The grand staff accompaniment includes some chords and moving lines. There are some fingerings like '6' and '6#' indicated.

Third system of musical notation. The treble staff features a dense melodic texture. The grand staff accompaniment is more active, with many sixteenth notes and slurs. Fingerings like '6' and '6#' are present.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The grand staff accompaniment continues with rhythmic patterns. Fingerings like '6' and '6#' are visible.

Aria.
Presto.

Fifth system of musical notation, starting with the 'Aria. Presto.' section. It features a treble staff with a simple melodic line and a grand staff with a steady accompaniment. Fingerings like '7 6' and '4 # 4 3 4 3 6 #' are indicated.

Sixth system of musical notation, continuing the 'Aria. Presto.' section. The treble staff has a melodic line with some slurs. The grand staff accompaniment is rhythmic. Fingerings like '6 6 4 #' are shown.

The first system of musical notation consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. A double bar line is present at the end of the system.

The second system continues the piece with similar notation. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The grand staff accompaniment includes some slurs and dynamic markings.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a trill-like figure. The grand staff accompaniment features chords and moving bass lines.

The fourth system includes a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes. The grand staff accompaniment is more intricate, with many chords and moving lines. Fingering numbers (6, 6, #, 4, 4, #, 2, 6, 7, 2, 3, 2, 6, 2, 6, 7, #, 6) are written below the bass staff.

The fifth system continues with a melodic line in the treble staff and a grand staff accompaniment. Fingering numbers (7, #, 2, 6, 7, 6, 7, #, 6, 6, 7, 2, 7, #) are written below the bass staff.

The sixth system is the final system on the page, showing the concluding melodic and harmonic phrases. Fingering numbers (5, 6, 7, 6, 7, #, 6, 7, #, 2, 6, 7, 6, 7, #, 6) are written below the bass staff.

The musical score is written for a single instrument, likely the piano. It consists of seven systems of music. Each system has a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The music is in D major and 2/4 time. The score is characterized by complex fingerings, including many sixths and triplets, and concludes with a repeat sign and a double bar line.

Adagio.

Adagio.

Adagio.

Adagio.

Ciacona.

Ciacona.

(finis)

(finis)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a series of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The lower staff is a bass clef with a more sparse accompaniment of quarter and eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment with some longer note values.

The third system includes a trill (tr) in the treble staff. A repeat sign is present in both staves, indicating a section to be played again. The bass staff has a 4-measure rest.

The fourth system features trills (tr) in the treble staff. A repeat sign is also present. The bass staff continues with its accompaniment.

The fifth system shows a trill (tr) in the treble staff. A repeat sign is present. The bass staff has a 4-measure rest.

The sixth system concludes the page with a repeat sign. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a simple accompaniment.

Ciaccona da capo.

SONATA VIII.

(À Violino solo.)

6 6 # 6 #6

6 # 6 # #6 # # # 6 6 4 #

6 6 6 # # 6 # #6 # # 4 # 4 4 #

6 # 5 6

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. Fingerings '6' are indicated in the bass line.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. Fingerings '6', '4', and '#' are indicated in the bass line.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. A fingering '6' is indicated in the bass line.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. Fingerings '#', '6', '#', '6', '4', '#', '6', '6', and '6' are indicated in the bass line.

System 1: Treble and Bass clefs. Key signature: two sharps (F# and C#). The system contains four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left. The third and fourth staves are also grouped by a brace on the left. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Fingering numbers 6, 5, 2, and 6 are visible below the bass staff.

System 2: Treble and Bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left. The third and fourth staves are also grouped by a brace on the left. The music continues with similar rhythmic patterns and slurs. Fingering numbers #, 6, and 6 are visible below the bass staff.

System 3: Treble and Bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left. The third and fourth staves are also grouped by a brace on the left. The music features more complex rhythmic figures. Fingering numbers #, #6, 6, 6, and 6 are visible below the bass staff.

System 4: Treble and Bass clefs. Key signature: two sharps. The system contains four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left. The third and fourth staves are also grouped by a brace on the left. The music concludes with a final cadence. Fingering numbers 6, #6/5, 4, 4, #, 6, 6, #6/5, 4, and # are visible below the bass staff.

Aria.

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass line in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The grand staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass line features a series of notes with fingerings indicated by numbers 6, #, #, 6, #, #6, 6, #, #, #.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a grand staff, and a bass line in bass clef. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The grand staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass line includes fingerings such as #, #, #, #, #, 6, #, #, #, #, #8, 6, #, #.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a grand staff, and a bass line in bass clef. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section. The grand staff features a complex melodic line with slurs and accents. The bass line includes fingerings such as 4, #, #, 4, #, #.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a grand staff, and a bass line in bass clef. The vocal line continues with a forte (*f*) dynamic. The grand staff features a complex melodic line with slurs and accents. The bass line includes fingerings such as 6, #, 6, #, 6, 5.

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), a middle staff which is empty, and a bottom staff with a bass clef. The bottom staff contains a sequence of notes with fingerings: #, 6, 6, #, #, #, 6, 6, #, #. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps, a middle staff which is empty, and a bottom staff with a bass clef. The bottom staff contains notes with fingerings: #, #, 6, #, #, #. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps, a middle staff which is empty, and a bottom staff with a bass clef. The bottom staff contains notes with fingerings: #3, 6, #, #, 6, #. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps, a middle staff which is empty, and a bottom staff with a bass clef. The bottom staff contains notes with fingerings: 4, #, #, 4, #, #. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Sarabanda.

First system of musical notation for Sarabanda, measures 1-8. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first treble staff has a 't' above the 5th measure. The second treble staff has a 't' above the 7th measure. The bass staves contain chords and single notes. Below the bass staves, there are fingering numbers: 2 3 6 4 5 7 6 5 7 4 # 5 6 4 5 7 # 4 #.

Second system of musical notation for Sarabanda, measures 9-16. It consists of four staves. The first treble staff has a 't' above the 15th measure. The bass staves contain chords and single notes. Below the bass staves, there are fingering numbers: # # 6 #6 # 6 7 6 5 4 #.

Third system of musical notation for Sarabanda, measures 17-24. It consists of four staves. The first treble staff has rests in measures 17-18. The second treble staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The bass staves have dynamics *p* and *f*. There are slurs under the bass staves.

Fourth system of musical notation for Sarabanda, measures 25-32. It consists of four staves. The first treble staff has dynamics *f*, *p*, and *f*. The second treble staff has dynamics *f*, *p*, and *f*. The bass staves have dynamics *f*, *p*, and *f*. There are slurs under the bass staves.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The grand staff shows a complex texture with many sixteenth notes, while the separate staff has a more melodic line.

Second system of musical notation, marked *Adagio.* It features a grand staff and a separate treble clef staff. The tempo is slower than the first system. The grand staff has a more spacious texture with longer note values. The separate staff continues the melodic line. Fingering numbers (6, 5, 4, 6, 6, #, 6, #6, #) are visible below the grand staff.

Third system of musical notation, marked *Allegro.* It features a grand staff and a separate treble clef staff. The tempo is faster than the previous systems. The grand staff has a dense texture with many sixteenth notes. The separate staff has a rhythmic accompaniment. Fingering numbers (6, #, #, 5, #6, 5, 6, 6, 6, #, 4) are visible below the grand staff.

Fourth system of musical notation, marked *Allegro.* It features a grand staff and a separate treble clef staff. The tempo remains fast. The grand staff has a dense texture with many sixteenth notes. The separate staff has a rhythmic accompaniment. Fingering numbers (3/4, #, 4, 3, #6, 6, 7, #6, 5/4, #6/5) are visible below the grand staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff contains rests. The grand staff contains a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and some triplets, and a bass line with notes and some accidentals. Fingering numbers 6, 7, #6, and 6 are visible in the bass line.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with notes and rests. The middle staff is empty. The bottom staff is a grand staff with chords and notes. A fingering number 4 is visible in the bass line.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with notes and rests. The middle staff has chords. The bottom staff has notes and chords. Fingering numbers 6, #, 6, #, 4, #3, 7, #6, and 5 are visible in the bass line.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with notes and rests. The middle staff has chords. The bottom staff has notes and chords. Fingering numbers #, 6, #, 6, and 6 are visible in the bass line.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. A first finger fingering (1) is indicated above the first measure of the top staff. Fingering numbers 6, #4, 6, 5, #6, #, #, 4, #, #, 6 are written below the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. Fingering numbers 6, #, #, # are written below the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. A first finger fingering (1) is indicated above the first measure of the top staff. Fingering numbers #, 4, #, # are written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. Fingering numbers #, #, # are written below the bass staff.

6 #4 5 #6 6 4 #

6 # # #

4 # 6 #

4 # 6 4 6 4 6 4 Finis.

REVISIONSBERICHT.



REVISIONSBERICHT.

Von den mir bekannten Exemplaren der Biber'schen Sonaten in den königlichen Bibliotheken in Berlin, Dresden, München, der Stadtbibliothek in Hamburg und den Stiftsbibliotheken in Nonnberg (Salzburg) und Kremsmünster wurde das erstgenannte zur Copirung, das letztgenannte zur Redaction benützt. Sie sind gänzlich übereinstimmend. Die Eigenthümlichkeiten der Notirung wurden soweit beibehalten, wie dies bisher in den Werken aus derselben Zeit bei unseren Denkmälern beobachtet wurde. Als Auflösungszeichen wird in der Vorlage für b grundsätzlich #, für # gelegentlich bei den Noten e, a, d ein ♯ verwendet — in der Neuauflage dient ausnahmslos ♯ als Auflösungszeichen. Die Accidentien gelten bei uns für den betreffenden Takt, in dem sie vorkommen und werden demgemäss innerhalb desselben aufgelöst, wenn sie nicht mehr gelten sollen. In der Vorlage stehen sie unbekümmert um die Takteintheilung vor jeder zu alterirenden Note. Die Takttheilung ist in der Vorlage ziemlich willkürlich. Zumeist stehen Taktstriche nach je 2 Takten (also nach einer *Brevis*) im C und $\frac{3}{4}$ Takt, doch werden stellenweise auch 3 oder 4 Takte, besonders in den Cadenzen, durch Striche nicht getrennt. An den Zeilenenden der Vorlage fehlt der Taktstrich grundsätzlich, auch wenn er sonst stehen würde. Der $\frac{12}{8}$ Takt wird einheitlich innerhalb eines Stückes zu einem oder zu zwei Takten durch einen Strich geschieden. Das Trillerzeichen t fehlt verschiedentlich und wurde überall dort beigesetzt, wo es bei der analogen Stelle im Original zu finden ist.

Unter Hinweis auf die betreffenden Stellen in der Einleitung und mit Hinweglassung des Unwesentlichen und Zweifellosen sei im Einzelnen Folgendes bemerkt:

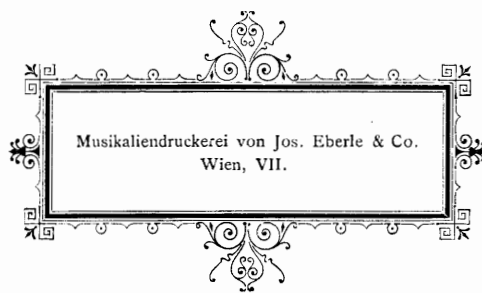
Seite 12, System 2, Takt 5, sind das 2. u 3. Viertel in Kremsmünster handschriftlich verändert in:



- Seite 12, System 4, Takt 3. Das d des 2. Viertels der Violinstimme ist in Kremsmünster ausradirt.
- Seite 21, System 4, Takt 2, fehlt in der 2. Hälfte des Taktes in der Violinstimme das b.
- Seite 24, System 2, Takt 1. In der Stimme des *Basso Continuo* bleibt die vorangegangene Taktvorzeichnung C. Die im System 6 stehende Vorzeichnung $\frac{16}{24}$ ist die Wiederherstellung des C-Taktes gegenüber dem $\frac{24}{16}$ der 5. Variation.
- Seite 26, System 1, Takt 1. Hier sollte das f und p wohl weiter abwechseln.
- Seite 36, Takt 1. Die Veränderungen, die in der separaten Violinstimme gegenüber der in der Clavier-violinstimme beibehaltenen Originalnotirung der Geige behufs Beibehaltung der Normalstimmung vorgenommen wurden, ergeben sich aus dem Vergleiche der beiden Violinstimmen. Ebenso bei der C-moll-Sonate, Seite 54 bis Schluss.
- Seite 43, System 4, Takt 4 und 7, originalgetreu.
- Seite 43, System 6, Takt 7 und fg. die tieferen Octavtöne in kleineren Typen, weil sie vom Bearbeiter des B. C. hinzugefügt sind, ebenso Seite 56, System 1, Takt 3 fg. und Seite 70, System 3 fg.
- Seite 57, System 4, Takt 2. Hier ist die Taktbezeichnung des $\frac{9}{4}$ eingesetzt. In der Vorlage fehlt der Taktstrich vom Anfange dieses Systemes bis zum zweitletzten Takte des folgenden Systemes.
- Seite 58, System 5, Takt 3, fehlt vor dem ersten f₁ der Violine das #, ebenso in einigen folgenden Stellen.
- Seite 65, System 1. Die beiden, auf 2 Systemen getrennt stehenden Stimmen der Sologeige sind in der separaten Violinstimme auf Einem Systeme vereinigt.

Siegenfeld, im September 1897.

Guido Adler.



Musikaliendruckerei von Jos. Eberle & Co.

Wien, VII.

SONATA I.

Violine.

H. F. Biber.

The first section of the sonata is characterized by a complex, rhythmic pattern. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is written in a single staff and features a series of sixteenth-note patterns, often grouped in pairs or fours. The tempo is indicated as 'Allegro' (though not explicitly written, it is implied by the fast pace). The piece concludes with a final cadence.

Adagio.

The second section of the sonata is marked 'Adagio' and is written in a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The tempo is significantly slower than the first section. The music is more melodic and features a series of quarter and eighth notes, often with a sustained or 'legato' quality. The piece concludes with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of four staves of treble clef music in G major, featuring a continuous sixteenth-note melody.

Adagio. *t* *t* Presto.

Second system of musical notation, consisting of four staves of treble clef music in G major, with tempo markings "Adagio." and "Presto." and dynamic markings "t".

Variatio.

Third system of musical notation, consisting of four staves of treble clef music in G major, with tempo marking "Variatio.", dynamic markings "p" and "f", and various rhythmic figures including triplets and a four-measure rest.

A musical score for a piece titled "Dm. d. Tk. in Oest. V. IIª". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 4/4 time. The score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by *f* (forte) and *p* (piano) markings. The score includes several repeat signs and a trill ornament. The piece concludes with a final cadence and a 4-measure rest.

This page of musical notation consists of 13 staves of music, all written in G major (indicated by two sharps: F# and C#). The notation is primarily in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It features a series of chords and a melodic line that includes a trill marked with a 't'. The subsequent staves contain a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some staves feature complex textures with multiple voices or rapid sixteenth-note passages. The music concludes with a final cadence on the last staff.

Presto.

The first section of the score is marked "Presto." and consists of five staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper voice and a dense accompaniment. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The section concludes with a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign.

Finale.

The second section of the score is marked "Finale." and consists of three staves of music. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. This section is characterized by a dense, rapid texture of sixteenth notes, creating a sense of urgency and excitement. The notation includes many beamed notes and rests, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the first staff.

Presto.

The third section of the score is marked "Presto." and consists of five staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. This section features a highly rhythmic and energetic texture, with a focus on sixteenth-note patterns. The notation includes many beamed notes and rests, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the fifth staff.

SONATA II.

The first section of the sonata consists of six staves of treble clef notation. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by rapid, flowing sixteenth-note passages. The first staff contains several accidentals, including sharps and flats. The second staff features a B-flat and a b-flat. The third staff has a sharp sign. The fourth staff includes three triplet markings (3) over groups of notes. The fifth and sixth staves continue the melodic development with various accidentals and rhythmic patterns.

Aria. *t*

The Aria section consists of two staves of treble clef notation in common time (C). It begins with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked with a *t* (trill) and contains several accidentals. The second staff includes a *p* (piano) dynamic marking and a *t* (trill) marking. The music is more melodic and expressive than the first section.

Variatio.

The Variatio section consists of five staves of treble clef notation in common time (C). It begins with a key signature of one flat (B-flat). The music is highly rhythmic and technical, featuring rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. The first staff has a sharp sign. The second staff has a B-flat and a b-flat. The third staff has a b-flat. The fourth staff has a b-flat and a sharp sign. The fifth staff has a sharp sign and a B-flat.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a 't' marking above the final note.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, starting with a '2.' marking above the first measure.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, continuing the melodic line.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, continuing the melodic line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a 't' marking above the final note.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, starting with a '3.' marking above the first measure.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a 't' marking above the final note.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, continuing the melodic line.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, continuing the melodic line.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, continuing the melodic line.

Adagio.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, starting with a '4.' marking above the first measure. It includes several 't' markings above notes.

Musical staff 12: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, continuing the melodic line.

Musical staff 13: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and the numbers '24' and '16' below it.

5. Forte.

Musical score for section 5, starting with a forte dynamic. It consists of five staves of music in 2/4 time, featuring a complex melodic line with many slurs and ties.

6.

Musical score for section 6, consisting of five staves of music in 2/4 time with a 16-measure repeat sign. The music is characterized by dense chordal textures and rhythmic patterns.

Finale.

Grave.

Musical score for the finale section, marked Grave. It consists of three staves of music in 2/4 time, featuring a slower tempo and a more somber mood.

SONATA III.

Adagio. Presto.

p *f*

Adagio. Presto.

Adagio. Presto.

Adagio. Presto. Adagio.

p *f*

Presto.

Aria.

Variatio.

This musical score is for the second movement of the Concerto for Trombone in E-flat major, Op. 18, by Franz Joseph Haydn. It consists of 14 staves of music. The first two staves are the main melodic lines in E-flat major, 2/4 time, marked with a repeat sign. The third staff is the bass line, starting with a forte (*f*) dynamic and a presto tempo. It features several triplet patterns. The fourth and fifth staves continue the melodic and bass lines, with the fifth staff including triplet markings. The sixth staff is marked *Adagio.* and features a more lyrical melody with slurs and ties. The seventh staff is marked *Allegro.* and begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The eighth through tenth staves continue the fast-paced *Allegro* section with complex rhythmic patterns and dynamic markings of *f* and *p*. The eleventh and twelfth staves continue the *Allegro* section, with the twelfth staff ending with a trill (*t*) and a fermata. The thirteenth and fourteenth staves are marked *Adagio.* and feature a slower, more melodic passage, ending with a trill (*t*) and a fermata. The key signature changes to B-flat major in the final staff.

Variatio. Grave.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It begins with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Grave' and 'Adagio'. The score is divided into several sections:

- Measures 1-8:** The first section starts with a whole rest for 8 measures, followed by a melodic line of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- Measures 9-16:** A section featuring a triplet of eighth notes followed by a melodic line. Dynamics include *f* and *p*.
- Measures 17-24:** A section of sixteenth-note runs, starting with a *f* dynamic.
- Measures 25-32:** A section of sixteenth-note runs, continuing the texture.
- Measures 33-40:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 41-48:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 49-56:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 57-64:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 65-72:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 73-80:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 81-88:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 89-96:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 97-104:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 105-112:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 113-120:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 121-128:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 129-136:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 137-144:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 145-152:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 153-160:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 161-168:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 169-176:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 177-184:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 185-192:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 193-200:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 201-208:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 209-216:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 217-224:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 225-232:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 233-240:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 241-248:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 249-256:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 257-264:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 265-272:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 273-280:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 281-288:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 289-296:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 297-304:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 305-312:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 313-320:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 321-328:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 329-336:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 337-344:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 345-352:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 353-360:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 361-368:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 369-376:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 377-384:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 385-392:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 393-400:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 401-408:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 409-416:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 417-424:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 425-432:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 433-440:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 441-448:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 449-456:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 457-464:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 465-472:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 473-480:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 481-488:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 489-496:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 497-504:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 505-512:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 513-520:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 521-528:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 529-536:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 537-544:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 545-552:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 553-560:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 561-568:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 569-576:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 577-584:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 585-592:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 593-600:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 601-608:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 609-616:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 617-624:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 625-632:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 633-640:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 641-648:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 649-656:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 657-664:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 665-672:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 673-680:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 681-688:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 689-696:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 697-704:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 705-712:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 713-720:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 721-728:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 729-736:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 737-744:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 745-752:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 753-760:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 761-768:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 769-776:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 777-784:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 785-792:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 793-800:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 801-808:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 809-816:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 817-824:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 825-832:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 833-840:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 841-848:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 849-856:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 857-864:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 865-872:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 873-880:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 881-888:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 889-896:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 897-904:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 905-912:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 913-920:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 921-928:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 929-936:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 937-944:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 945-952:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 953-960:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 961-968:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 969-976:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 977-984:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 985-992:** A section of sixteenth-note runs.
- Measures 993-1000:** A section of sixteenth-note runs.

This musical score consists of 14 staves of music. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns. The subsequent 10 staves are organized into pairs, each pair containing a treble clef staff with a complex rhythmic accompaniment of sixteenth notes and a bass clef staff with a simpler accompaniment of quarter notes. The 11th staff is a treble clef staff with a melodic line that includes a first ending bracket. The 12th staff is a treble clef staff with a complex rhythmic accompaniment. The 13th and 14th staves are treble clef staves with melodic lines, the latter featuring a prominent sixteenth-note pattern.

SONATA IV.

The image displays a page of musical notation for 'SONATA IV.' on page 13. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece is divided into several sections:

- The first section begins with a series of chords and eighth-note patterns, marked with a first finger fingering (1).
- The second section is marked **Presto.** and features a rapid, continuous eighth-note run.
- The third section is marked **Gigue.** and is in 12/8 time, characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- The fourth section is marked **Double.** and consists of a series of eighth-note runs.

The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingering numbers (1). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Double 2.
Più presto.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the previous staff with slurs and accents.

Adagio.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Slower tempo with slurs and accents.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Adagio section.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Adagio section.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Adagio section.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Adagio section.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Adagio section.

Adagio.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Slower tempo with slurs and accents.

Aria.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Aria section with slurs and accents.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Aria section.

Variatio I.

Musical staff 12: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Variatio I section with slurs and accents.

Musical staff 13: Treble clef, key signature of two sharps, common time signature. Continuation of the Variatio I section.

2.

3.

4.

Finale.

Presto.

SONATA V.

The musical score consists of ten staves of music. The first four staves feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The fifth staff is marked *Adagio.* and features a more spacious, arpeggiated texture. The sixth and seventh staves return to a fast, dense texture, with the sixth staff starting with a forte (*f*) dynamic. The eighth staff is marked *Adagio.* and features a slower, more melodic line. The ninth staff is marked *Variatio. Allegro.* and features a rhythmic, repetitive pattern. The tenth staff continues the fast, dense texture from the sixth and seventh staves.

8

p *f*

p *f*

Adagio.

Presto.

The first system of music consists of four staves. The first three staves contain complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff begins with a trill (t) and a tempo change to *Adagio.* The time signature changes to 12/8.

The second system of music consists of ten staves. It begins with a tempo change to *Presto.* The time signature is 12/8. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several trills (t) throughout the system.

Aria.

Variatio.
Presto.

2.

3. Adagio.

4.

A musical score for a piece titled "Dm. d. Tk. in Oest. V. IIª". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo of *Adagio*. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score consists of 14 staves of music. The first seven staves feature a complex, rhythmic melody with many triplets and slurs. The eighth staff is marked *Adagio* and contains a series of triplets. The ninth staff begins with a second ending bracket labeled "2". The final three staves continue the melodic development, with the last staff ending in a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Gavotte.

The musical score for the Gavotte is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece starts with a repeat sign and a first ending bracket. The tempo is initially unspecified but includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The score features intricate sixteenth-note patterns and slurs. A section marked *Adagio* begins with a first ending bracket and a *p* dynamic, followed by a *tremolo* section with rapid sixteenth-note runs. The tempo then changes to *Allegro*, characterized by frequent triplet markings. The piece concludes with a *Adagio* section and ends with a double bar line and repeat sign.

SONATA VII.

The first section of the sonata is written across ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with a 't' and a triplet marked with a '3'. The piece concludes with a double bar line.

Aria.
Presto.

The Aria section is written across five staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Presto'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and repeated rhythmic motifs. It includes repeat signs and a trill marked with a 't'. The section ends with a double bar line.

This musical score is for the second movement of the Violin Concerto in D major, Op. 11, No. 2, by Franz Joseph Haydn. The piece is in 2/4 time and consists of 12 measures on this page. The tempo markings are: *Adagio.* (measures 1-4), *Presto.* (measures 5-8), *Grave.* (measures 9-10), *Presto.* (measures 11-12), and *più presto.* (measures 13-14). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).



Ciaccona da capo.

SONATA VIII.

The image displays a musical score for Sonata VIII, consisting of 12 staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with a 't' and a first ending marked with a '1'. The music features complex textures with multiple voices on each staff, often using slurs and ties to connect notes across measures. The piece concludes with a final cadence in common time.

Aria.

Musical score for the Aria section, consisting of eight staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The music features various dynamics including piano (*p*), forte (*f*), and accents (*t*). It includes a repeat sign with first and second endings, and a time signature change to 12/8.

Sarabanda.

Musical score for the Sarabanda section, consisting of five staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The music features various dynamics including piano (*p*) and forte (*f*), and includes accents (*t*).

Adagio.

Musical score for the Adagio section, consisting of one staff of music in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The music features a slow tempo and includes accents (*t*).

Allegro.

This musical score is for a piece in D major and 3/8 time, marked 'Allegro'. It consists of 13 staves of music. The first three staves are for the right hand, and the remaining ten staves are for the left hand. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent use of slurs and accents. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The piece concludes with a final cadence on the last staff.

Heinrich Franz Biber.
Violinsonaten

zu Jahrgang V. 2. Halbband der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.

Violine.

Sonate IV.

Accordo.

Presto.

Gigue.

Double.

Double 2.
Più presto.

Violine.

The musical score is written for a single violin in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 15 staves of music. The first section is marked "Adagio" and contains the first seven staves. The eighth staff begins the "Aria" section, which continues through the ninth and tenth staves. The eleventh staff marks the beginning of "Variatio 1", which is a four-measure variation repeated four times, labeled 1., 2., 3., and 4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "t" (tutti).

Finale.

Violine.

The first section of the score, labeled 'Finale.', consists of five staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic markings such as *t* (tutti) and *f* (forte). The tempo is indicated as 'Presto.' at the beginning of the third staff.

Sonate VI.

The second section of the score, labeled 'Sonate VI.', consists of ten staves of music. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The tempo is indicated as 'Passacaglia.' at the beginning of the fifth staff.

Violine.

A musical score for Violin and Harp. The top section consists of 12 staves of violin music, featuring a complex melodic line with many trills (marked 't'), triplets (marked '3'), and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The bottom section consists of 4 staves of harp accompaniment, starting with the instruction "Accordo" and "2 harpeggio". The harp part includes chords and arpeggiated figures. The tempo marking "Adagio." appears in the lower right of the harp section. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Gavotte.

Violine.

The musical score is written for a single violin and consists of 15 staves. It begins with a Gavotte in 6/4 time, marked with a 't' (trill) and 'p' (piano). The piece transitions to an Adagio section in 3/4 time, featuring a 'tremolo' effect. The tempo then changes to Allegro in 6/4 time, characterized by numerous triplets. The score concludes with an Adagio section in 6/4 time, ending with a 'p' (piano) marking.

