

Kovács Andrea

Palestrina miséinek tempója

Előzmények

Kovács Andrea egyházzenesz, a MTA-TKI-LFZE Egyházzenei Kutatócsoportjának munkatársa.

A tempó a XV. században

A késő 1300-as és a kora 1400-as években a *tempus imperfectum cum prolatione maiori* (C) volt a leggyakrabban használt menzúrajel. 1420 körül néhány —elsősorban angol— zeneszerző megpróbálta ezt helyettesíteni a *tempus perfectum cum prolatione minori*-val (O), amely azután az 1430-as évektől a leggyakrabban használt menzúrajellé vált, gyorsabb tempót eredményezve, mint az Vitry menzurális szisztémájának szigorú betartásából adódott volna. Ez azzal magyarázható, hogy a prolatio maior, mely hamarosan régiessé kezdett válni, bizonyos helyzetekben —különösen akkor, amikor tempus perfectummal egyszerűen használták— olyan proporciós megoldást eredményezett, amely megkövetelte hangjegyértékeinek augmentációját.

Ezzel egy időben a tempus perfectum (O) és annak diminúciója (Φ) között a viszony kezdett megváltozni. Az utóbbi eredetileg kétszeres tempót jelentett, ám már csak akkor használták, amikor a két menzúrációt egy időben alkalmazták. 1430-tól a két jelzést egyre ritkábban találjuk meg vertikálisan, sokkal inkább egy adott darabban szakaszonként váltakozva használják azokat, egyiket a másik után, ám a közöttük levő tempóarányt igen nehéz meghatározni. A zenei stílus alapján feltételezhető, hogy ez az arány nem a szigorúan vett 2:1 volt, hanem a diminuált szakaszban a tempó csak harmadával gyorsult fel.

Világosabb és tartósabb rendszer volt az, melyben a prolatio maiort mint augmentációs jelet kezdték el értelmezni. Ez az 1460-as évektől a XVI. század végéig s még tovább tartó hagyomány a gyakorlatban folyamatosan jelen volt.

Mint mondtuk, 1430 körül a legáltalánosabban használt jelölés a tempus perfectum cum prolatione minori (O) volt. Az évtizedek folyamán egyre nagyobb gyakorisággal használták a diminuált tempus imperfectumot, amelyet általában áthúzott félkörrel jelöltek (ϕ). Ez eleinte mint proporciós lehetőség tűnt fel, majd fokról fokra kiszorította a korábbi menzúrajelét: olyannyira, hogy a század végére a polifon szerzemények uralkodó ritmikai rendjévé vált.

Hogyan lehetséges az, hogy az eredetileg egy teljes menzurális rendszerre utaló proporciós diminúció szinte kizárólagos használatával felváltotta a korábbi rendet? Ennek oka a *tactus* felfogásban keresendő.

A tempó 1500 után

A gyakorlatot először Ramos de Pareia fejtette ki 1482-es *Musica practica* című művében, azt sugallva, hogy az akkor már szilárdan rögzült eljárás mód volt.¹ 1490 körül említést tesz róla Adam de Fulda (*De musica*)² és 1496-ban Franchinus Gaffurius (*Practica musica*).³

Ezek és a XVI. századon⁴ át egészen a XVIII. századig terjedő források a tempót a kéz le és fel irányuló mozgásával, azaz a *tactusszal* hozták kapcsolatba. A „*tactus*” a tempóra vonatkozott, amelyet ez a mozgás határoz meg s amelynek jelzésére a menzúrajel szolgál. Más, a „*tactus*” szó értelmében használt kifejezések: *ütem*, *mensura*, *compás*, *misura*, *battuta*, *Schlag*, *ictus*, *percussio* és *praescriptum*. A *tactus* csak a tempóra és nem a ritmusra vonatkozott, és a kéz le és fel történő mozgását, vagyis egy teljes ciklust jelentett. A mozgás lehetett egyenletes (*tactus aequalis* vagy *simplex*), illetve egyenetlen (*tactus inaequalis* vagy *proportionalis*). Vagyis páros ütemben a két irány időtartama egyenlő volt, hármas ütemben vagy három ütés volt, vagy az egyik ütés kétszer olyan hosszú volt, mint a másik. Ugyanazon idő alatt lehetett lassan (*tactus maior, tardior*), vagy kétszer olyan gyorsan mozogni (*tactus minor, celerior*). A *tactus* és a kéz oda-vissza való mozgása közötti kapcsolatot szerették a pulzus és a szívverés viszonyával érzékeltetni. A le- és a felfelé irányuló mozgás egyike sem volt hangsúlyosabb a másiknál: a források megoszlanak abban a tekintetben, hogy melyik irányval kezdődik a kéz mozgása.

Páros ütemben a *tactus* teljes időtartama általában egy egészhang (*semibrevis*) volt (*alla semibreve* vagy *integer valor notarum*). Megváltoztathatták a lejegyzést, ha a brevét (*alla breve* vagy *proportio dupla* vagy *diminutio*), illetve a fél hangot (*alla minima* vagy *augmentatio*) tekintették egy egységnek. Az „*alla breve*” (♩) lejegyzést akkor használták, amikor el akarták kerülni a sok apró ritmusértéket. Ezzel a módszerrel a két egyenlő hosszúságú kézmozgás időtartamát (*tactus*) meghatározták, és különbség csak abban mutatkozott, hogy páros ütemben

¹ „Consideratione temporis accepta, quae in pulsus noscitur palpitatione, scire nos oportet, utrum duplari aut triplari aut quadruplari eam contigat aut etiam dimidiare aut trifariam sive quadrifariam dividere [...] Mensura enim, ut diximus, est illud tempus sive intervallum inter diastolen et systolen corporis eucraton comprehensum [...] Cum igitur cantor recte et contangens in aliquem locum canendo moveat.”

² „Tactus est continua motio in mensura contenta rationis. Tactus autem per figuras et signa in singulis Musicae Gradibus fieri habet. Nihil enim aliud est nisi debita et conveniens mensura, modi, temporis et prolationis.”

³ „Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis: in contrapuncto discordantiae subiacere non potest: ut artis posuere magistri.”

⁴ Georg Rhaw: *Enchiridion Musicae mensuralis* 1520: „Tactus est continua motio praecentoris manu signorum indicio facta, cantum dirigens mensuraliter. Habet autem fieri in singulis Musicae Gradibus per figuras et signa, variaturque secundum signorum diversitatem. Quare nihil aliud est, quam debita et conveniens mensura Modi Temporis & Prolationis.”

Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica*. Brescia 1533: „La battuta un certo segno formato a imitatione del moto del Polso ben sano per elevatione & depositione della Mano.”

fél-, egész- vagy negyedhangot írtak-e az „alla semibreve”, az „alla breve”, illetve az „alla minima” menzúrajel esetében. Hármas ütemben, mikor a kézmozgás időtartama nem egyforma hosszúságú volt, a tactus teljes időtartama (mindkét mozgás együtt) azonos volt a páros ütemével. Ha a darabokban vagy tételsorozatokban megváltozott a tempó, ez mindig meghatározott arányban történt: például a menzúrajel mögött álló 3-as szám a proportio triplát (3:1) vagy sesquialterát (3:2) jelölte, azaz ettől kezdve 3 semibrevis tartott annyi ideig, mint eddig 1 vagy 2. Ezen lehetőségek mindegyikének külön ütemmutató felelt meg, és latin neveket adtak nekik. Például:

Proportio dupla: Φ , C2, Φ , O2

Proportio tripla: C3, O3

Diminuált proportio sesquialtera: $\Phi\frac{3}{2}$

Az elmélet szerint tehát minden zenének azonos volt a tactusa. Ez természetesen nem alkalmazható az egész korai zenetörténetre, csak bizonyos szakaszaira, iskoláira vagy bizonyos típusú művekre. Ezt követték, amikor egy polifon darabban a különböző szólamok különböző notációt használtak,⁵ és ezt vehették alapul egy zenemű egymás utáni szakaszaiban is, de itt lehettek változatok. Az egyik az volt, amikor a lejegyzés és a tempó azonos maradt, de a kézmozgás sebessége megduplázódott vagy felére csökkent. Ez félreértést eredményezett az ütemmutató által meghatározott lejegyzés és a kézmozgás között. A másik az volt, mikor valaki valamivel gyorsabb tactust vett, mint az általánosan elfogadott volt. A gyors osztás érdekében gyorsabb tactust ajánl *Luis Milán* (1536),⁶ és még a XVII. században is megemlíti ezt *Thomas Mace* (1676)⁷ mint a legtöbb előadó —beleértve kimagasló zenészeket is— általános hibáját. A kérdés az, hogy mi volt az általánosan elfogadott, „hivatalos” tempó?

A fentebb idézett XV. (*Ramos de Pareia*, *Franchinus Gaffurius*) és XVI. (*Giovanni Maria Lanfranco*) századi források szerint a tempó nem tetszőleges, hanem az emberi pulzussal meghatározható. Vajon a pulzus (általában percenként 60–80 ütés közötti tartományban) a negyed-, a fél- vagy az egészhangnak felel meg a páros ütemmutató „alla semibreve” (C) lejegyzett darabjaiban?

Segítséget jelenthet e kérdésben *Hans Neusidler* (1536),⁸ aki azt mondja, hogy a semibrevis tactusban a négy negyedlet nyugodt egy, kettő, három, négy számolással határozhatjuk meg. *Ioannes Buchner* (c. 1520)⁹ a tactust az ember kényelmes lépéseivel hasonlítja, míg *Nicola Vicentino* (1511–c.1576) *L'antica musica* című írásában (1555) a különböző hangjegyértékek karaktereit határozza meg, mindegyikhez egy tempót rendelve, és a kérdést sajátos szempontból vizsgálva nem a hangok viszonyított hosszúságáról beszél (mint korábban tették), hanem bemutatja, hogy a különböző ritmusértékeket hogyan lehet felhasználni eltérő

⁵ Ld. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missa L'homme armé. Missarum liber tertius.*

⁶ Luis Milán: *El maestro.* Valencia 1536.

⁷ Thomas Mace: *Musick's monument.* London 1676.

⁸ Hans Neusidler: *Ein newgeordnet Künstlich Lautenbuch.* Nuremberg 1536.

⁹ Ioannes Buchner: *Fundamentbuch.* 1520 körül.

tempójú darabok komponálásához. A *maxima* „moto tardissimo”, a *longa* „tardo”, a *brevis* „moto naturale che non sará ne presto ne tardo” [természetes, se nem gyors, se nem lassú], a *semibrevis* [egész] „moto mediocre”, a *minima* [fél] „più che mediocre”, a *semiminima* [negyed] „moto presto”, a *croma* [nyolcad] „veloce” és a *semicroma* [tizenhatod] „moto velocissimo”. *Michael Praetorius* a XVII. század elején három alkalommal is említést tesz a tempóról. 1612-ben azt állítja, hogy menzurációs jeleket használt a tempó meghatározására (*Terpsichore*); később olasz kifejezésekkel élt, melyek „bei den Italis im vollen Gebrauch seyn” (*Polyhymnia caduceatrix* 1619), és végül összeállított egy összehasonlító táblázatot (*Puericinium* 1621):

C id est lento: tardè: langsam

‡ id est presto: velociter: geschwindt.

A modern szerzők feltételezik, hogy a XVI. században az egész (*semibrevis*) vagy a félhang (*minima*) felelt meg a pulzusnak. A kérdés eldöntésében a ritmusértékek változása és a vezénylés kezdeti története nyújthat segítséget.

A XV. század előtt született kompozíciók a nagy ritmusértékeket (*maxima*, *longa*, *brevis*) részesítették előnyben, nyilvánvalóan azért, hogy elkerüljék az apró hangértékeket. Ez azt jelentette, hogy a mérőegység a *brevis* —*longa*-*brevis* viszony: *modus* esetében— vagy a *semibrevis* —*brevis*-*semibrevis* viszony: *tempus* esetében— volt. Ez a gyakorlat a XVI. században is folytatódott, ám a század második felében a *minima* vált a többszólamúság ritmikai alapjává. A fentebb idézett korabeli források a *tactus*-t a pulzushoz, a lélegzéshez, a kéz egyenletes mozgásához vagy a járáshoz hasonlítják, s annak egységeként a *semibrevis*-t jelölik meg. Minden hasonlat páros mozgást feltételez (*diastole-systole*, ki- és belégzés, le-föl mozgás), amint a *semibrevis* is két minimára tagolódik páros ütemben. A kisebb ritmusértékek előtérbe kerülése megfigyelhető a továbbiakban is, hiszen a XVII. század mérőegysége a negyedhang lett, ám bizonyos esetekben —így a metrikus zsoltároknak, himnuszoknak és a „stile antico” egyházi zenében— a félhang maradt a ritmikai egység.

A vezénylés korai története is szolgál bizonyos adatokkal. *Martin Agricola* (1486–1556) azt írja,¹⁰ hogy a „*tactus* az énekes kezének állandó és egyenletes mozgása ..., ami által az ének hangjait vezeti és ritmizálja. Valamennyi szólamnak követnie kell azt ahhoz, hogy az ének szépen szóljon.” *Tomás de Santa Maria* (1510/20–1570) erőteljes ütésekről ír (1565),¹¹ melyekben „üres helyek” vannak, azaz a kéz a mozgása közben megáll fent és lent. A leütés történhet hallhatóan (egy könyvön vagy más tárgyon), és a szerző azt mondja, hogy a hangszerjátékosoknak is meg kell tanulniuk „a *tactus* és a fél *tactus* jelzését a lábukkal, mivel kézzel azt nem tehetik, amíg játszanak.”

Eszerint feltételezhető, hogy a 60–80-as mérőütés (pulzus) a félhangnak felelt meg, már csak azért is, mert ha a *semibrevis*-re vonatkozott volna ez az érték, az rendkívül gyors (negyed = 240–320) tempót eredményezett volna.

¹⁰ *Musica figurális deutsch*. Wittenberg 1532.

¹¹ *Libro llamado Arte de tañer fantasía*. Valladolid 1565.

Palestrina miséinek tempója¹²

Az 1600-as évekig az ütemmutatók tehát nemcsak relatív értékeket jelentettek, mint a modern hangjegyzásban, hanem abszolút tempóértékeket is. Ebben az időszakban a tempó változtatása, a gyorsítás vagy a lassítás gyakorlatilag ismeretlen volt. A korabeli énekesek számára a proportio tripla vagy a proportio sesquialtera egy meghatározott és állandó tempót jelentett, amely az integer valorból származott. A XVI. században csak egyetlen lehetőség volt az adott darab tempójának megváltoztatására, és ez a proportio volt. Így a proportiók jelek, ha valamennyi szövegben azonosak voltak, tempójelzést jelentettek, azaz a XV. és a XVI. század metronómjelzéseinek feleltek meg.

Giovanni Pierluigi da Palestrina miséit (összesen 86 ciklus) a menzúrajel, illetve az ütemmutató szempontjából vizsgálva a következő megfigyeléseket tehetjük.¹³

Az áttekintett misék legnagyobb része (50) valamennyi tételben azonos ütemmutatót használ (♢). Ezek:¹⁴ Pro defunctis (I), Sine nomine (I), Inviolata (II), Sine nomine (II), Aspice Domine (II), Salvum me fac (II), Papae Marcelli (II), Spem in alium (III), Brevis (III), De feria (III), Repleatur os meum laude (III), De beata Virgine (III), Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La (III), Aeterna Christi munera (V), Panis quem ego dabo (V), Iste confessor (V), Nigra sum (V), Sicut lilium inter spinas (V), Nasce la gioia mia (V), Dies sanctificatus (VI), In te Domine speravi (VI), Sine nomine (VI), Quam pulchra es (VI), Dilexi quoniam (VI), Ave Maria (VII), Sanctorum meritis (VII), Emendemus (VII), Sacerdos et pontifex (VII), Tu es pastor ovium (VII), Quem dicunt homines (VIII), Dum esset summus pontifex (VIII), O admirabile commercium (VIII), Memor esto (VIII), Dum complerentur (VIII), Beatus Laurentius (VIII), O sacrum convivium (VIII), Vestiva e colli (IX), Sine nomine (IX), In te Domine speravi (IX), Già fu chi' m'ebbe cara (X), Petra sancta (X), O Virgo simul et mater (X), Quinti toni (X), Illumina oculos meos vel Ad beneplacitum (X), Pater noster (X), Salve regina (XI), Tu es Petrus (XI), Laudate Dominum omnes gentes (8vv), Fratres ego enim accipi (8vv), Tu es Petrus a 18vv.

A második legnagyobb számú csoportot (29 mise) azok a művek alkotják, melyekben az első vagy a második Hosanna ♢^{3/2} a többi tétel ♢. Ez a rend a következő művekben figyelhető meg: Ad fugam (II), Primi toni (III), Prima [Lauda Sion] (IV), Secunda [Primi toni] (IV), Tertia [Iesu nostra redemptio] (IV),

¹² A misék horizontálisan és vertikálisan használt ütemmutatóit egy táblázatban összegezzük. Szögletes zárójellel utalunk az eredeti jelölés hiányában csupán a kiadó által megadott menzúrajelre, illetve a Hosanna II esetében nyilvánvalóan sajtóhiba miatt kimaradt „ut supra” előírásra.

¹³ A művek vizsgálatához a következő kiadást használtuk: *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina. A cura di Raffaele Casimiri, Linio Bianche et al.* Edizioni Scalera, Istituto Italiano per la storia della musica, Roma 1939–[1987]. I–XI. misekötet, Nyolcszólamú misék, *Tu es Petrus a 18 vv.* Nem szerepelnek itt az ún. mantovai misék, mivel ez az összkiadás nem jelzi az eredeti menzúrajelket.

¹⁴ A zárójelben szereplő római számok az összkiadás alapjául szolgáló misekötet számai.

Quarta [L'homme armé] (IV), Prima [Eripe me de inimicis] (IV), Secunda (IV), Tertia [O magnum mysterium] (IV), In maioribus duplicibus (VII), In minoribus duplicibus (VII), Sacerdotes Domini (VIII), Ave regina caelorum (IX), Veni sponsa Christi (IX), Te Deum laudamus (IX), Assumpta est Maria (IX), [Veni Creator Spiritus] (IX), In illo tempore (X), Panem nostrum (X), Descendit Angelus Domini (XI), Regina caeli (XI), Quando lieta sperai (XI), Alma Redemptoris (XI), Hodie Christus natus est (8vv).

Csak jelölésben tér el két mise (De Beata Virgine [II] és Iam Christus astra ascenderit [IV]), amennyiben a szokásos $\Phi^{3/2}$ proportiós jel helyett $\Phi 3$ -t használ. Ide sorolhatók azon ciklusok is, amelyek adott tételeiben a Casimiri-összkiadás nem közli az eredeti ütemmutatót, de az az átirás alapján valószínűsíthető (O Regem caeli [I], Gabriel archangelus [I], Ad cenam Agni providi [II]).

A harmadik típus a 2. változata, amennyiben az előzőekben említett ütemmutatókon kívül az Agnus Dei II $\Phi^{3/2}$ jelzést kap (3 mise: Octavi toni [XI], Sine titulo [XI], Confitebor tibi Domine [8vv]).

A negyedik csoport sajátos darabokból áll. Az első kötet Ecce sacerdos magnus miséje a Sanctus tétel szakaszaiban az eddigiektől eltérő rendet használ, mindegyik rész elé más és más menzúrajelet írva ki: Sanctus: Φ , Hosanna I: $\Phi 3$, Benedictus: C, Hosanna II: \odot . A többi tételben a szokásos Φ ütemmutató van.

Két mise (L'homme armé [III] és Ave Maria [VI]) az egyes tételeken belül a különböző szólamoknak különböző menzúrajeleket ír elő, nyilvánvalóan a cantus firmus dallam nagy hangjegyértékekben történő szerepeltetése miatt. Kérdés a Virtute magna (I) Hosanna II tételének C ütemmutatója.

A fenti csoportosítás a ciklusok egészére, a tételek egymásutánjára vonatkozott. Viszont az egyes tételeken belül, azok egymást követő szakaszaiban is megváltozhat az ütemmutató. Végig változatlan marad a jelölés a Benedictus és az Agnus Dei I tételeiben. Csupán két-két példa van arra, hogy a Sanctus, a Hosanna és az Agnus Dei II tételeken belül menzúraváltást ír elő Palestrina. Sanctus: In minoribus duplicibus (VII), In illo tempore (X). Mindkét esetben azon ritka kivételről van szó, amikor a *Pleni sunt caeli* szövegrész nemcsak a szólamok számában, hanem a metrumban is megváltozik, mintegy megelőlegezve az utána következő Hosanna szakasz mozgásformáját. Hosanna: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La (III) és Hodie Christus natus est (8vv). Agnus Dei II: Prima [Lauda Sion] (IV), Dies sanctificatus (VI).

Nem tekinthető általánosnak, bár valamivel gyakoribb (5 mise)¹⁵ a Kyrie tétel egymást követő szakaszaiban szereplő ütemváltás.

Leggyakoribb és meghatározott szakaszokhoz köthető a metrumváltás a Gloria és a Credo tételekben. A Gloria záró szövegrészében (*In gloria Dei Patris. Amen.*) fordul elő a legrendszeresebben valamiféle (általában párosról páratlanra

¹⁵ De beata Virgine (II), L'homme armé (III), Tertia [O magnum mysterium] (IV), Ave Maria (VI), Hodie Christus natus est (8 vv).

történő) váltás.¹⁶ A *Quoniam tu solus sanctus* szakaszt ugyancsak hármas osztásban találjuk három misében,¹⁷ és hasonló a helyzet a *Cum Sancto Spiritu* résszel is (két mise).¹⁸

Jóval nagyobb változatosságot mutat a tételen belüli metrumváltás tekintetében a Credo, ahol csak bizonyos szakaszhatárok, szövegi egységek jelölhetők ki, amelyeket azután rendkívül találékonyan és sokszínűen zenésít meg Palestrina. Ezek a helyek a következők: *Et resurrexit tertia die ...*, *Et ascendit in caelum ...*, *Et in Spiritum Sanctum ...*, *Et unam sanctam catholicam...*, *Et exspecto...*, *Et vitam venturi saeculi. Amen.* Az, hogy a fenti szakaszok páros vagy páratlan metrumban szólnak-e meg, az előzményektől függ, és nagy szabadság mutatkozik meg abban is, hogy vajon hány részben történik váltás.

Giovanni Pierluigi da Palestrina miséinek tempója tehát a XV. és XVI. századi források utalásai alapján nagy valószínűséggel valamennyi tételben azonos volt, és a fél kotta = 60–80 értéknek felelt meg. A ritmikai változatosságot, a mozgás élénkebbé tételét a páros és páratlan ütemmutató használata biztosította azonos időtartamú ütemek (tactus) mellett.

Irodalom

- Apel, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. The Mediaeval Academy of America, Cambridge—Massachusetts 1949.
- Dahlhaus, Carl: „Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts”, in *Geschichte der Musiktheorie*. Band 6. Hören, Messe und Rechnen in der frühen Neuzeit. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987.
- Donington, Robert: *The Interpretation of Early Music*. London 1979.
- Fallows, David: „Tempo and Expression Marks”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Ed. Stanley Sadie. Vol. 25. 2001.
- Perkins, Leeman L.: *Music in the Age of the Renaissance*. W. W. Norton & Company, New York 1999.
- Segerman, Ephraim: „Tempo and Tactus after 1500”, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Ed.: Tess Knighton and David Fallows. Oxford University Press 2003. 337–344.
- Sherr, Richard: „Tempo to 1500”, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Ed.: Tess Knighton and David Fallows. Oxford University Press 2003. 327–336.

¹⁶ *Inviolata* (II), *Spem in alium* (III), *De beata Virgine* (III), *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* (III), *Dies sanctificatus* (VI), *[Veni creator Spiritus]* (IX), *Octavi toni* (XI), *Salve regina* (XI).

¹⁷ *Prima* [*Lauda Sion*] (IV), *Tertia* [*Iesu nostra redemptio*] (IV), *Ave Maria* (VII).

¹⁸ *Tertia* [*O magnum mysterium*] (IV), *Hodie Christus natus est* (8 vv).

<i>cím</i>	K	G	C	S ¹⁹	HI	B	H II	AI	A II
Missarum liber primus 4–6vv (1554)									
Missa Ecce sacerdos magnus	♩	♩	♩	♩	♩ ₃	C	⊙	♩	♩ ²⁰
Missa O Regem caeli	♩	♩	♩	♩	♩	♩	[¾]	♩	♩
Missa Virtute magna	♩	♩	♩	♩	♩	♩	C ²¹	♩	♩
Missa Gabriel archangelus	♩	♩	♩	♩	♩	♩	[¾]	♩	♩
Missa Ad cenam Agni providi	♩	♩	♩	♩	[¾]	♩	[¾]	♩	♩
Missa Pro defunctis	♩	—	Off: ♩ ²²	♩		♩		♩	♩ ²³
Missa Sine nomine	♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩
Missarum liber secundus 4–6vv (1567)									
Missa De beata Virgine	♩, C, C	♩ ²⁴	♩	♩	♩ ₃	♩	ut supra	♩	♩
Missa Inviolata	♩	♩ ²⁵	♩	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Sine nomine	♩	♩	♩ ²⁶	♩		♩		♩	♩
Missa Ad fugam	♩	♩	♩	♩	♩ ₂	♩	ut supra	♩	♩
Missa Aspice Domine	♩	♩	♩	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Salvum me fac	♩	♩	♩	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Papae Marcelli	♩	♩	♩	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missarum liber tertius 4–6vv (1570)									
Missa Spem in alium	♩	♩ ²⁷	♩ ²⁸	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Primi toni	♩	♩	♩	♩ ²⁹	♩ ₂	♩	ut supra	♩	♩
Missa Brevis	♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩
Missa De feria	♩	—	—	♩		♩	♩	♩	♩
Missa L'homme armé	♩ ³⁰	♩ ³¹	♩ ³²	♩ ³³	♩ ³⁴	♩ ³⁵	ut supra	♩ ³⁶	♩ ³⁷

¹⁹ A Sanctus tétel fő egységei (Sanctus, Hosanna I, Benedictus, Hosanna II) önállóan szerepelnek a táblázatban. Nem jelöljük, amikor a „Pleni sunt caeli” kezdetű szövegrész külön egységként van megzenésítve, mivel ütemmutatója két kivétellel (Missa In minoribus duplicibus [VI], In illo tempore [XI]) mindig azonos marad, s ütemváltás helyett általában a szólamszám csökken.

²⁰ Agnus Dei III: ⊙; tenor: ♩; basszus: ♩; dona nobis pacem: ♩

²¹ A tételben szinte végig három szólam van hármastásban, míg a negyedik kettesben. Csak a tétel legvégén fordul meg az arány: az alt szólam hármastásban, a többi kettesben áll.

²² Quam olim Abrahae repetenda: C.

²³ Agnus Dei III: ♩

²⁴ A Qui tollis szakasztól végig: C.

²⁵ In gloria Dei Patris. Amen: [¾].

²⁶ Et resurrexit tertia die secundum scripturas: [¾]. Az Et ascendit in caelum szakasztól végig: C.

²⁷ In gloria Dei Patris. Amen: ♩ 3

²⁸ Et exspecto resurrectionem mortuorum: ♩ 3

²⁹ A szakasz végén szerepel a Hosanna szövegrész, majd önálló tételként ismét.

³⁰ Kyrie: tenor I: ⊙; Christe: ♩, tenor I C; Kyrie II: ⊙, tenor I: ♩ ¾.

³¹ Tenor I: ♩

³² Tenor I: ⊙; Crucifixus...: 4vv ♩; Et in Spiritum Sanctum...: ♩ ½, tenor I: ⊙ ½; Et exspecto resurrectionem...: ♩

³³ Tenor I: ♩

³⁴ Tenor I: ♩ 3.

³⁵ Szoprán: egymás alatt: ♩, C, ♩; a többi szólam: ♩.

<i>cím</i>	K	G	C	S ¹⁹	H I	B	H II	A I	A II
Missa Repleatur os meum laude	♩	♩	♩	♩	♩	♩	ut supra	♩ ³⁸	♩
Missa De beata Virgine	♩	♩ ³⁹	♩ ⁴⁰	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La	♩	♩ ⁴¹	♩	♩	♩ ⁴²	♩	ut supra	♩	♩
Missarum liber quartus 4–5vv (1582)									
Missa Prima [Lauda Sion]	♩	♩ ⁴³	♩ ⁴⁴	♩		♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	♩ ⁴⁵
Missa Secunda [Primi toni]	♩	♩	♩	♩		♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	♩
Missa Tertia [Iesu nostra redemptio]	♩	♩ ⁴⁶	♩ ⁴⁷	♩		♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	♩
Missa Quarta [L'homme armé]	♩	♩	♩	♩		♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	♩
Missa Prima [Eripe me de inimicis]	♩	♩	♩	♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	ut supra	♩	♩
Missa Secunda	♩	♩	♩	♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	[ut supra]	♩	♩
Missa Tertia [O magnum mysterium]	♩ ⁴⁸	♩ ⁴⁹	♩ ⁵⁰	♩	♩ $\frac{3}{2}$	♩	♩ $\frac{3}{2}$ ⁵¹	♩	♩
Missarum liber quintus 4–6vv (1590)									
Missa Aeterna Christi munera	♩	♩	♩ ⁵²	♩		♩	♩	♩	♩
Missa Iam Christus astra ascenderit	♩	♩	♩	♩	♩3	♩	ut supra	♩	♩
Missa Panis quem ego dabo	♩	♩	♩	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Iste Confessor	♩	♩	♩	♩		♩	ut supra	♩	♩
Missa Nigra sum	♩	♩	♩ ⁵³	♩	♩	♩	ut supra	♩	♩
Missa Sicut liliū inter spinas	♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	–
Missa Nasce la gioia mia	♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩
Missarum liber sextus 4–6vv (1593/94)									
Missa Dies sanctificatus	♩	♩ ⁵⁴	♩ ⁵⁵	♩		♩	♩	♩	♩ ⁵⁶

³⁶ Tenor I: ☉

³⁷ Tenor I: ☾

³⁸ Tenor I: egymás alatt: ♩ és C.

³⁹ In gloria Dei Patris. [¾]; Amen: ♩.

⁴⁰ Et resurrexit tertia die: [¾]; secundum scripturas ...: ♩; Et exspecto resurrectionem mortuorum: [¾]; Et vitam venturi ...: ♩.

⁴¹ In gloria Dei Patris. Amen: [¾].

⁴² A tétel végén: [¾].

⁴³ Quoniam tu solus sanctus ...: ♩ $\frac{3}{2}$.

⁴⁴ Et exspecto resurrectionem mortuorum: ♩ $\frac{3}{2}$; Et vitam venturi ...: ♩.

⁴⁵ ... dona nobis pacem: ♩ $\frac{3}{2}$, majd ♩.

⁴⁶ Quoniam tu solus sanctus ...: [¾]; Iesu Christe ...: ♩

⁴⁷ Et unam sanctam catholicam ...: ♩ $\frac{3}{2}$; Et exspecto resurrectionem mortuorum ...: ♩.

⁴⁸ Kyrie II: ♩ $\frac{3}{2}$; Kyrie alter ex Cod. 57 Archivii Capellae Sixtinae: ♩.

⁴⁹ Cum Sancto Spiritu: ♩ $\frac{3}{2}$.

⁵⁰ Et resurrexit tertia die secundum scripturas: ♩ $\frac{3}{2}$; Et ascendit in caelum ...: ♩; Et unam sanctam catholicam ...: ♩ $\frac{3}{2}$; Confiteor ...: ♩.

⁵¹ Ex Cod. 57 Archivii Capellae Sixtinae.

⁵² Et in Spiritum Sanctum ...: [¾]; Qui cum Patre ...: ♩.

⁵³ Et in Spiritum Sanctum ...: ♩ $\frac{3}{2}$; Et unam sanctam catholicam ...: ♩.

⁵⁴ In gloria Dei Patris. Amen: [¾].

<i>cím</i>	K	G	C	S ¹⁹	HI	B	H II	AI	A II
Missa In te Domine speravi	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Sine nomine	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Quam pulchra es	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Dilexi quoniam	☩	☩	☩ ⁵⁷	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Ave Maria	C,☩,☩	C	☩ ⁵⁸	C	☩ ⁵⁹	C	[ut supra]	C	☩ ⁶⁰
Missarum liber septimus 4–5vv (1594)									
Missa Ave Maria	☩	☩ ⁶¹	☩	☩	☩	☩	[ut supra]	☩	☩
Missa Sanctorum meritis	☩	☩	☩	☩	☩	☩	ut supra	☩	☩
Missa Emendemus	☩	☩	☩ ⁶²	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Sacerdos et pontifex	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Tu es pastor ovium	☩	☩	☩ ⁶³	☩		☩	☩	☩	☩
Missa In maioribus duplicibus (Appendix)	☩	☩	☩ ⁶⁴	☩	☩ ^{3/2}	☩	☩	☩	☩
Missa In minoribus duplicibus (Appendix)	☩	☩	☩	☩ ⁶⁵		☩	☩ ^{3/2}	☩	☩
Missarum liber octavus 4–6vv (1599)									
Missa Quem dicunt homines	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Dum esset summus pontifex	☩	☩	☩	☩		☩		☩	☩
Missa O admirabile commercium	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Memor esto	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	–
Missa Dum completerentur	☩	☩	☩	☩	☩	☩	ut supra	☩	☩
Missa Sacerdotes Domini	☩	☩	☩	☩	☩ ^{3/2}	☩	ut supra	☩	☩ ⁶⁶
Missa Beatus Laurentius (Appendix)	☩	☩	☩ ⁶⁷	☩		☩	☩	☩	☩
Missa O sacrum convivium (Appendix)	☩	☩	☩ ⁶⁸	☩	☩	☩	[ut supra]	☩	☩
Missarum liber nonus 4–6vv (1599)									
Missa Ave regina caelorum	☩	☩	☩ ⁶⁹	☩		☩	☩ ^{3/2}	☩	☩
Missa Veni sponsa Christi	☩	☩	☩	☩	☩ ^{3/2}	☩	ut supra	☩	☩

⁵⁵ Et vitam venturi saeculi. Amen.: [3/4].

⁵⁶ ... dona nobis pacem: [3/4]

⁵⁷ Et in Spiritum Sanctum ...: ☩ 3/2; Et unam sanctam catholicam ...: ☩.

⁵⁸ Tenor II: C; Et in Spiritum Sanctum ...: C.

⁵⁹ Tenor II: C.

⁶⁰ Tenor II: C.

⁶¹ Quoniam tu solus sanctus ...: ☩ 3/2; Cum Sancto Spiritu ...: ☩.

⁶² Et resurrexit tertia die: ☩ 3/2; Et in Spiritum Sanctum ...: ☩.

⁶³ Et in Spiritum Sanctum ...: ☩ 3/2; Et unam sanctam catholicam ...: ☩.

⁶⁴ Qui cum Patre ...: ☩ 3/2; Et unam sanctam catholicam ...: ☩.

⁶⁵ Pleni sunt caeli ... Hosanna: ☩ 3/2.

⁶⁶ Agnus II dicitur super primo.

⁶⁷ Et in Spiritum Sanctum ...: ☩ 3/2; Et unam sanctam catholicam ...: ☩.

⁶⁸ Et in Spiritum Sanctum ...: ☩ 3/2; Et unam sanctam catholicam ...: ☩.

⁶⁹ Et resurrexit tertia die: ☩ 3/2; Et ascendit in caelum ...: ☩.

<i>cím</i>	K	G	C	S ¹⁹	H I	B	H II	A I	A II
Missa Vestiva e colli	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Sine nomine	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa In te Domine speravi	☩	☩	☩	☩	☩	☩	ut supra	☩	☩
Missa Te Deum laudamus	☩	☩	☩	☩	☩½	☩	ut supra	☩	–
Missa Assumpta est Maria (Appendix)	☩	☩	☩	☩		☩	☩½	☩	☩
Missa [Veni creator Spiritus] (Appendix)	☩	☩ ⁷⁰	☩ ⁷¹	☩	☩½	☩	☩	☩	☩ ⁷²
Missarum liber decimus 4–6vv (1600)									
Missa In illo tempore	☩	☩	☩ ⁷³	☩ ⁷⁴	☩½	☩	☩½	☩	–
Missa Già fu chi' m'ebbe cara	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩ ⁷⁵
Missa Petra sancta	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa O virgo simul et mater	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩ ⁷⁶
Missa Quinti toni	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩
Missa Illumina oculos meos vel Ad beneplacitum	☩	☩	☩ ⁷⁷	☩	☩	☩	ut supra	☩	☩
Missa Pater noster (Appendix)	☩	☩	☩	☩	☩	☩	ut supra	☩	☩
Missa Panem nostrum (Appendix)	☩	☩	☩	☩		☩	☩½	☩	☩
Missarum liber undecimus 4– 6vv (1600)									
Missa Descendit angelus Domini	☩	☩	☩	☩		☩	☩½	☩	☩
Missa Regina caeli	☩	☩	☩	☩		☩	☩½	☩	☩
Missa Quando lieta sperai	☩	☩	☩ ⁷⁸	☩		☩	☩½	☩	☩
Missa Octavi toni	☩	☩ ⁷⁹	☩ ⁸⁰	☩	☩ ^{3/2}	☩	☩½	☩	☩½
Missa Alma Redemptoris	☩	☩	☩	☩	☩½	☩	ut supra	☩	☩
Missa Salve regina (Appendix)	☩	☩ ⁸¹	☩ ⁸²	☩	☩	☩	ut supra	☩	☩
Missa Sine titulo (Appendix)	☩	☩	☩ ⁸³	☩	☩½	☩	ut supra	☩	☩½
Missa Tu es Petrus (Appendix)	☩	☩	☩	☩		☩	☩	☩	☩

⁷⁰ In gloria Dei Patris. Amen: ☩½.

⁷¹ Et resurrexit tertia die: ☩½; Et in Spiritum Sanctum ...: ☩.

⁷² Cantus I: ☩.

⁷³ Et resurrexit tertia die: ☩½; secundum Scripturas ...: ☩; Et exspecto resurrectionem mortuorum: ☩½; Et vitam venturi saeculi. Amen: ☩.

⁷⁴ Pleni sunt caeli ...: ☩½.

⁷⁵ Agnus secundus dicitur super primo.

⁷⁶ Agnus secundus dicitur super primo.

⁷⁷ Et resurrexit tertia die: ☩½; Et ascendit in caelum ...: ☩; resurrectionem mortuorum: ☩½; Et vitam venturi saeculi. Amen: ☩.

⁷⁸ Et resurrexit tertia die: ☩½; secundum Scripturas ...: ☩.

⁷⁹ In gloria Dei Patris. Amen: ☩½.

⁸⁰ Et in Spiritum Sanctum ...: ☩½; Et unam sanctam catholicam ...: ☩; resurrectionem mortuorum: ☩½; Et vitam venturi saeculi. Amen: ☩.

⁸¹ In gloria Dei Patris. Amen: ☩½.

⁸² Et in Spiritum Sanctum ...: ☩½; Et unam sanctam catholicam ...: ☩.

⁸³ Et vitam venturi saeculi: ☩½; Amen: ☩.

<i>cím</i>	K	G	C	S ¹⁹	H I	B	H II	A I	A II
Missae quatuor 8vv (1585)									
Missae Laudate Dominum omnes gentes	♣	♣	♣ ⁸⁴	♣		♣		♣	♣
Missae Hodie Christus natus est	♣ ⁸⁵	♣ ⁸⁶	♣ ⁸⁷	♣	♣,♣½	♣	♣½	♣	-
Missae Fratres ego enim accepi	♣	♣	♣	♣		♣	♣	♣	-
Missae Confitebor tibi Domine	♣	♣	♣ ⁸⁸	♣	♣½	♣	ut supra	♣	♣½
Missae Tu es Petrus a 18 vv (1887)	♣	♣	♣	♣		-	-	♣	-

⁸⁴ Et resurrexit tertia die: ♣ ¾; Et ascendit in caelum: ♣.

⁸⁵ Kyrie II: ♣, majd ♣ ¾.

⁸⁶ Cum Sancto Spiritu: ♣ ¾.

⁸⁷ Et resurrexit tertia die: ♣ ¾; Et ascendit in caelum: ♣; Et vitam venturi saeculi. Amen: ♣.

⁸⁸ Deum de Deo: ♣ ¾; Genitum non factum: ♣.