

nek tisztábbnak kell lenni. Ekkor Károly: „Menjetez tehát Gallusok, úgymond, Szt. Gergely forrásához, kinek énekeit ti nyilvánosan elrontátok.” Ekkor nyerte Károly Adrian pápától Theodor és Benedek különös mesterségű éneklőket, kik azután a Galliai éneket megjobbították, mi eránt Károly, mihelyt országába visszatért, erős parancsolatot adott ki. Nem sokára azután az egyházi éneklés tárgyában nevezetes férjfiak kerültek a francia oskolákból. – A XI. században bevétetett a francia klastromokba az Arezzoai Guido által megjavított muzsika. – A XIV. században lett itt közönségessé a Contrapont; több szavú Compositiók ekkor jelentek meg először Machaut Vilhelmtől 4 énekszóra ú. m. Triplum, Tenor, Contratenor, Bassus-ra. – A XVI. században a Reformatio által behozott Psalmodiát megjavíták Claude Goudimel és Claude Le Jeune jó Contrapunctisták. – De a XVII. században olyan elmés Componistákat Franciaország nem mutathat, mint Németország vagy Belgiom; mert ekkor a Francia hangmívesség jó ideig parlagon hagyatott, holott Európa egyéb mívelt tartományaiban eleven üzetett. – A következő századokban sok itt letelepedett utazó Olasz s Német Muzsikusok ismét feléleszték azt, s minden részben szép előmenetelt tettek hangmívészei.

Már Nagy Károly idejében szokásban voltak a nemzeti énekek. Az egész hadi sereg az ellenség ellen nyomulása közben énekelni szokta azokat. Az előénekes pedig ama Bardus volt, ki a dalt szerzette. Nagy Károly e vitézi dalokat különösen kedvelvén megtanulta, s öszve szedette. – Thibault (Theobald) Navarrai király, és IX. Vilhelm Aquitániai Herceg több Provencei balladákat készítenek, mellyeknek példányait lásd Busby-nál, *Geschichte der Musik*.

Nevezetes epochára emelték a Francia muzsikát a Troubadurok (Bardusok, Mesterénekesek, Minstrels, Szerelem éneklők), kik leginkább Provinciából (Provence) kerekedtek. Énekeik s muzsikájok által vándorlásaik közben nagyon kedvesek lettek az Előkelők házában. Énekeltek áriákat, Balladákat, Romance-okat a hazáról, vitézekekről, hadról, szerelemről, mellyeket vagy magok szerettek, vagy társaiktól tanultak. Ez a Poesis a XII. században nagy tökéletességre lépett. Ekkor kezdetek az énekek hangeszközök mellett danoltatni. Számosak voltak már a Flautások (Juglars), más eszköz játszó (Musars), Vila és Vielle játszó (Violars), a vándorló muzsikusok (Jongleurs). Mindezek ruhával, lóval, fegyverrel, pénzzel fizettettek. – A Troubadourok közöttök első helyet foglaltak. – A Bardusok

Ernest Fagottista; Reichard kir. Kapellm. – Rolle Magdeburgi Muzsika Director.

Hannoverában a XVII. században kezdett fejlődni a hangművészség. Akkor volt itt: Stefani Ágoston Spigai Püspök, udvari muzsikának Directora és Status Minister, nagy Compositor; Strunck Ádám, Ernest Ágoston választónál híres Violinista, ki a rosszul hangoztatott hegedűn is a legnagyobb ügyességgel tudott játszani.

Egyébb híres Német Hangművészek: Hermannus Contractus Benedictinus a XI. században. – A XVI. században: Izsák Henrik (Arrigo Tedesco) Flórenci Kapellm. – Andreas Ornithoparchus sok muzsikai munkák Szerzője; Sethus Clavisius (Kalvitz) híres theoreticus és practicus, a Melopoeia nevű munka szerzője; Rhaw Wittenbergi Könyvnyomtató, derék hangművész; Burck Joachim Franciaországban Compositor; Luther Márton jó lantos és énekes lévén némelly egyházi melodiákat szerzett. – A XVII. században: Mich. Praetorius Braunschweigi; Pestel Ján. Altenburgi; Buttsett J. Erfurti; Ferdinand J. Cas. Badeni; Schein J. Weimári Kapellmeisterek. – A XVIII. században: Röllig Harmonikán Virtuós; Braunschweigban: Benda György, Schwanberger János, Fleischer Frid. – Weimarban: Schweizer, Wolf Ernest, Kranz J. és Müller A. – Böhm György Lüneburgi Organista. – Telemann híres Hamburgi Muzsika

Director. – Hammerschmidt And. Zittai Organista. – Mattheson Holsteini Kapellmeister. – Scheidt Sam. Hallei Organista. – Stölzel Gottfr. Gothai Kapellmeister. – Keiser Reinhard Meklenburgban. – Pleyel Ign. és Hasse, Rosetti (Rösler) derék Compositorok. – Flautisták: Tromlitz, Wunderlich. – Clarinettisták: Hermstaedt, Beer-mann. – Fagottisták: Schwarz, Romberg Ant. és Kummer. – Violoncellisták: Schlick, Krafft, Clamus. – Kürtösök: Punto (Stick) Cseh fi; Türschmidt, Zeh, Gugel. – Organisták: Krebs J. – Kittel, Fischer, Haessler, Nicolai, Schneider J. – Hárfások: Krumpholz Cseh fi, Backofen, Müllner Josepha, Weber Sarolta, Spohrné.

A XIX. században: nevezetes Compositorok még Hummel Nepomuk János Pozsoni fi, Weimári Kapellmeister. – Schneider Fridr. – Spohr, Ries, Onslow.

E) NÉMET ALFÖLD

§. 48.

A XV. s következő században Flandriában szépen virágzott a Muzsika, s onnan sok Compositorok származtak. Azért sokáig múlatott itt V. Károly és I. Ferenc, a muzsikának nagy barátjai.

Ekkor a Belgiomiak szorgalmatos szerencsével dolgoztak a harmonia tisztításán, szépítésén. A Madrigálokat Chansons-nak hitták. – Ekkor élt: a híres Okenheim, Josquin del Prato (Jodoco del Prato) Toscánai finak tanítványa, s 36 ének szavú Motettet szerzett; Hombrecht Jak. és Erasmus. – A XVI. s következő századnak Compositorai vettek az Olaszokkal, mint: Orlando de Lasso Monsi fi, sok utazásai után Albert Bajor Herceg Kapellmeistere lett, hol fiai Ferdinand és Rudolf híres mívészek lettek Maximilian Herceg alatt; Adrian Willaert Velencei Kapellmeister, a Markus templomában; Verdelot; Gombert; Arcadelt; Berchem; Richefort; Crecquillon Tamás, Ciprian de Rore, s Jacob Clemens Non Papa V. Károly Kapellmeisterjei; Gian le Coick, Cornesius, Canis, Josquin Baston, von Kerl, Gombert Mikl. – Regnard Fer. Franciaországban Compositor. – Wilms kir. Muzsika Director.

Német Alföld mai muzsikájáról keveset tudunk. Az bizonyos, hogy Amsterdamban e két híres muzsikai Intézet van: Felix Meritis és Eruditio Musicae.

F) PORTUGALLIA

§. 49.

Kevés ezen országi muzsikáról a történeti tudósítás. Tudjuk, hogy a XVI–XVII. században híres volt a kir. Orchestra. 1755-ben a Lissaboni földindulás 78 fő muzsikust temetett el. – A XVI. században élt Damian a Goes Emanuel Király Kamarássa, historicus és Muzsikai Compositor. – A XVII. században: Guarcia Fer. – Lopez v. Lupus Lissaboni Compositorok; Ferrera C. B. Kapellm. és Muzs. Prof. – Manoel Mendes. – A XVIII. században: Todi Pétervári híres Császári Énekesné. – A Rio Janeiroi mostani udvari Kapellm. Neukomm, Haydn József tanítványa.

G) SPANYOL ORSZÁG

§. 50.

Ennek muzsikájáról legtöbb tudósításunk van a XVI. századból, amidőn a Pápai muzsika karnak több Spanyol tagjai voltak. – Bölcs Alfonso Castiliei Király Salamancában Muzsika cathedrát állított, és már a XV. században Toledóban Bartolomeo Rami, jó Contrapunctista s Muzsika Profes-

1928. december. 24.-én
Főnöskömnak!

A MŰVELTSÉG KÖNYVTÁRA

*

A MŰVÉSZET KÖNYVE

*

KIADJA AZ

ATHENAEUM IRODALMI ÉS NYOMDAI RÉSZVÉNYTÁRSULAT



BUDAPEST

AZ ATHENAEUM IRODALMI ÉS NYOMDAI RÉSZVÉNYTÁRSULAT BETŰIVEL

A
MŰVÉSZET KÖNYVE

A KÉPZŐMŰVÉSZETEK
TÖRTÉNETI ÉS TECHNIKAI FEJLŐDÉSE

ÍRTA

LYKA KÁROLY

A ZENE
FEJLŐDÉSTÖRTÉNETE

ÍRTA

KACSÓH PONGRÁC

551 SZÖVEGKÉPPEL ÉS 11 SZÍNES MŰMELLÉKLETTEL



BUDAPEST

KIADJA AZ ATHENAEUM IRODALMI ÉS NYOMDAI RÉSZVÉNYTÁRSULAT

A ZENE ÓSKORA.

(A RYTMUS KORA.)

A zene eredetéről.



PENCER HERBERT, a fejlődés bölcészetének modern apostola, azt tanítja, hogy a dolgokról csak akkor tudjuk igazán, hogy mik, ha tudjuk, hogy hogyan lettek. E tanítás követői, az evolucionisták, az utolsó évtizedek folyamán a legkülönbözőbb irányban fejtettek ki számottevő munkásságot. Manapság legtöbb tudomány leíró része mellé odasorakozik a megfelelő »fejlődéstörténeti« rész is.

A művészetek tudománya, az esztétika terén már a XVIII. század elején találkozunk feltevésekkel, melyek a művészetek fejlődésének okait magyarázzák. A francia *Dubos* (1719) a különböző nemzetek költészetéről és festészetéről szólván, arra az eredményre jut, hogy a különbség főoka a *levegőben* rejlik. Ezt a látszólag naiv magyarázatot *Herder* fogalmazza meg értelmesebben, mikor azt állítja, hogy a költészet fejlődésére a *nemzeti jellegnek* és a *klimának* van befolyása.

Az első, aki tudományos rendszerbe szedi a művészetek fejlődésének okait, a francia *Taine* volt. Ő a képzőművészetek és a szépirodalom fejlődését vizsgálja és azt találja, hogy a fejlődést a következő három tényező irányítja: a faji sajátosságok (*race*), a természeti környezet (*milieu*) és a kulturának már kész alkotásai (*moments*).

Taine elmélete sok vitát indított meg. Tényleg vannak gyengéi, főleg az, hogy az alkotó művész *egyéniségét* nem veszi figyelembe, sem azt, hogy a *művészet* is gyakorol hatást a környezetre, a társadalomra, szóval, hogy általában csak *kölcsönhatásról* lehet beszélni. Ily értelemben bírálja *Tainet* p. o. *Hennequin* is, *Brunetiére* pedig, *Taine* egyik leglelkesebb követője, az alkotó művész *egyéniségének* is megadja az azt megillető helyet.

Guyau figyelmét a társadalom és a művészet közötti kölcsönhatásra irányítja és a művészetet úgy vizsgálja, mint az élő társadalom egy bizonyos irányú tevékenységét, az egész kultúra valamely életjelenségét; szóval az esztétikát szociológiai alapra építi.

Kiváló munkát végez *Grosse*, aki a fejlődés legrégebb stádiumát, az ősművészetet teszi kutatása tárgyává. Műve: »Die Anfänge der Kunst«, nagy szorgalommal gyűjtött, igen becses adatokat tartalmaz.

Mindezen tudósok (az egy Grosse kivételével) alig-alig veszik figyelembe a zenét. Kutatásaik eredménye mégis becses a zenetudományra, mert feltehetjük, hogy törvényeik — esetleg változtatásokkal, megszorításokkal — a zenét illetően is helyesek. Feltehetjük, hogy valamely nép zenéjének fejlődésére a *faji sajátosságok*, továbbá a *természeti környezet* befolyással vannak. Feltehetjük, hogy mindenkor *szoros kapcsolat van valamely társadalom egész kulturája és zeneművészete között*. Feltehetjük, hogy ezt a kapcsolatot a művelődéstörténet és a zenetörténet adataiból kiokoskodhatjuk.

Egyre azonban mindezen törvények nem adnak felvilágosítást, t. i. arra, hogy hogyan keletkezett a zene? Mi volt az ősalakja ennek a minden kultúrát megelevenítő, érzelmeink hullámszását visszatükröző, bánatban vigasztaló, kétségben bátorító, örömben mámorító, csodás művészetnek?

A felelet igen nehéz. A minden vitán felül álló felelet egyenesen elképzelhetetlen. Ki látta közülünk a kőkorszaki ember életét? Ki figyelhette volna a kultúra hajnalának lassú derengését? Akik e hosszú, ezer és ezer éveken át tartó pitymallat cselekvő személyei voltak, azok csontjai rég elkeveredtek a föld porával vagy — kivételes esetekben — múzeumok üvegszekrényeit díszítik. Írás nem maradt tőlük, mert hiszen — akkor még írás sem volt. Még kevésbé volt hangjegyzírás, amely már késői, fejlett kulturák gyermeke. Az a pár lelet, amelyet a barlangok mélyén és a hulladék-halmokon szorgalommal kutató tudósok nagy lassan összeszedtek, igen keveset mond. Néhány jaguár- és embercsontból készült furulya (ha ugyan az volt), pár réztányér és csiszolt kölemez, melyek megütve színes, zengő hangot adnak, tehát *hangszerül is* szolgálhattak — ennyi az egész. A zenei őseletek sokkal kevésbé beszédesek mint a képzőművészetre vonatkozók, mert hisz nem műalkotások, csak az előadás segédeszközei, sőt még az sem bizonyos, hogy csakugyan azok-e, aminek most látszanak.

Az ókori művelt népek történetét is hiába kérdezzük. A zene nyoma mindenütt az ősmitológia rengetegében vész el. Csak annyit látunk bizonyosan, hogy a zene mindenkor az érzelmek, a kedély művészete volt és általában isteni eredetűnek tartották.

Mindez nem elég szilárd alap arra, hogy rajta a zene fejlődéstörténete felépüljön. A XIX. század bölcsei érezték ezt, és tudományos feltevésekkel, hipotézisekkel magyarázták a zene eredetét.

Spencer Herbert a zene eredetére vonatkozó feltevését híres értekezésében: »On the origin and function of music«, körülbelül így adja elő: Az ember is, akárcsak az állat, szenvedélyeinek kitörését a közönségestől eltérő hangokkal kíséri. A szenvedélyes beszédet a közönségestől a *hangosság*, a szokottnál nagyobb magasság, e magasság feltűnő változása (*hanglejtés*) és az erősebb *tagoltság* különböztetik meg. Ugyanígy különbözik a rendes beszéd a ének is. Az ének ennél fogva (mint a zene legősibb alakja) nem más, mint a szenvedélyes beszéd kifejtett, ideális alakja, amelyből úgy eredt, hogy a hangosság, a hanglejtés és a tagoltság fokozott mértékben kifejlődtek. Vagyis a *dallamot a hanglejtés, a ritmust a tagoltság* szülte.

Spencer legfőbb érve, hogy a primitív népek éneke szavaló éneklés, recitáció volt. Az újabb kutatás kimutatta, hogy ez nem igaz.

Másrészt Spencer feltevéséből az következnek, hogy a dallam legalább is oly régi, mint a ritmus. Azonban ma már tudjuk, hogy a ritmus sokkal régibb a melódiánál. Szóval Spencer hipotézise az újabb ismeretek előtt megdőlt.

Darwin az ember eredetét tárgyaló nagy művében szintén a melódiát tartja a zene őselemének. Szerinte az ének azokból az állati hangokból eredett, amelyekkel a hímállatok, főleg az énekes madarak, párzás idején társaikat csalogatják, úgyszólván udvarolnak nekik: az ének ősalakja a szerelmi dal.

Ennek az elméletnek is megvan az a hibája, hogy a dallamot tartja a legrégebben kifejlődött zenei elemnek; másrészt kiderült, hogy azoknál a néptörzseknél, melyek máig sem emelkedtek a kőkorszaki állapot fölé, éppen a szerelmi líra nagyon jelentéktelen a harci- és munkadalokkal szemben; továbbá éppen Ausztráliában, ahol az őslakók a legtipikusabb őszentét produkálják, hiányzanak az éneklő madarak; végül élettani vizsgálatok azt mutatják, hogy a madarak éneke az ember beszédének felel meg, nem pedig az éneknek. Ha a madár csupasz agyvelejét elektromos árammal ugyanazon a helyen izgatjuk, ahcl az embernél a beszélőképesség fészke van, a madár énekhangoat ad. (Wallaschek kísérlete.) Eszerint a mai tudomány *Darwin* elméletét sem fogadhatja el.

Igen érdekes *Büchner* feltevése, aki már észreveszi, hogy a zene legrégebbi eleme a ritmus és nem a dallam. Mivel a ritmus eredetét a munkából magyarázza, a zenét is a ritmusos, ütemben végzett munkát kísérő hangokból származtatja. Elfelejtí azonban, hogy a munka magasabb fokú kulturtevékenység, melyről sok primitív népnek fogalma sincs; ellenben a ritmusos tánc és ének a legkezdetlegesebb műveltségű népek előtt sem ismeretlen. Majdnem bizonyos tehát, hogy éppen fordítva, a munka ritmusa keletkezett a táncdal ritmusából.

Szóval a zene eredetét egyik elmélet sem magyarázza kielégítően.

Mégis a zenetudománynak nem kell lemondani arról a reményről, hogy a zene eredetéről biztosabb adatokat szerezzen. A természettudományok alapelve, az *okság* törvénye, arra tanít, hogy egyenlő okok egyenlő okozatokat szülnék. Guyau szerint minden zene az uralkodó kulturának valamely életjelensége, okozata. Tehát az őszenté a kőkorszaki műveltségi állapotok gyermeke. Az ugyan lehetetlen, hogy kutatások céljából visszamenjünk a diluvium idejébe; *Wells* »időgépe«, amellyel a történelemben előre és hátra mozoghatnánk, a mesék és a szellemes örültségek birodalmába tartozik. De ha nem is utazhatunk a kőkorszakba (ami *Haeckel* szerint legalább 100.000 esztendő jelentene visszafelé), napjainkban is találunk néptörzseket, melyek kőkorszaki állapotban élnek. Ezeknek a zenéje alig különbözhet a mi zenénk kőkorszaki ősetől. Az *etnográfához* kell tehát folyamodni és a kultura legalacsonyabb fokán élő törzsek zenéjét kell megismerni. Az biztosabban vezet célhoz, mint a mondák, a sok elmélet és egynéhány lelet.

A kultura legalacsonyabb fokán az ú. n. vadász-népek élnek. Ezek életüket a férfiak által elejtett vagy kihalászott zsákmányból és az asszonyok által gyűjtött vad növényekből tengetik. Életmódjuk, ruházódásuk, eszközeik mind arra mutatnak, hogy kulturájuk azonos a kőkorszakbeli ember műveltségével. Ilyen népek első sorban Ausztrália őslakói, továbbá a pápuák és a Fidzsi

szigetek, Sandwich szigetek és Új-Zéland őslakói. Amerika népei közül az eszkimók, a Brazília belsejében élő botokudok és a Tűzföld lakói tartoznak ide. Afrikában a busmenek, az obongók, akkák, a kongóvidéki törpe népek és néhány, a Fehér-Nilus felső folyása mentén hanyódó-vetődő törzs él máig is kőkorszaki viszonyok között. Ázsia népei közül csak a Japán őslakóiból fennmaradt ajnók, Ceylon szigetén a veddák és az Indiai óceán néhány szigetének lakói (andamanok, nikobárok, cerámiak) sorozhatók ide. Európában — érthető okokból — nem találunk ilyen néptörzseket.

Ezeknek a népeknek a zenéje szolgáltatja a legtanulságosabb adatokat a zene őstörténelméhez. Kevésbé érdekes ebből a szempontból a *pásztor* és a *földműves* népek zenéje, részben mert ezek már a zenei kultúrának is magasabb fokán állanak és általában fejlett zenei skálával, tehát dallamokkal bírnak, részben mert ezeknek a zenéjét úgyszólván sehol sem hagyta érintetlenül az európai zene.

A vad népek zenéje.

Olyan néptörzset, amelynek zenéje ne volna, napjainkban nem találunk. Don Felix de Azara, ki a XVIII. század végén Dél-Amerikát beutazta, megemlékezik egy indián törzsről, a *charruákról*, kiknek sem vallásuk, sem társadalmi szervezetük, sem törvényeik, sem zenéjük nincsen; hangosan sem nem beszélnek, sem nem nevetnek, komoran, zárkózottan tengetik egyhangú életüket. Hogy mi történt azóta velük, bajos volna megállapítani. Ratzel háromkötetes nagy »Völkerkunde«-ja egy szót sem szól a *charruákról*.

Ellenben több oly néptörzs ismeretes, melyeknél az ének és tánc szokásban van, a hangszerek azonban teljesen ismeretlenek. Ilyenek a Philippinák és a Carolinák kisebb szigeteinek őslakói. A ceyloni veddáknak sincsenek hangszereik. Az ajnók is csak a japániaktól kapták az első hangszert. A hasszanyehék táncaikat csak tapssal és ujjcsattintással kísérik. Ausztrália egyes vidékein (Moorunde közelében) szintén ismeretlen a hangszer, a csoportos tánc ritmusát zöld galyak lengetése szabja meg. Mindenesetre ez a legprimitívebb karmesteri pálcá.

Ausztrália őslakóinak kultúrája tipikusan kőkorszaki; vadászatból és növényzedésből élnek, nyomorúságos, hevenyészett viskókban keresnek védelmet a rossz idő ellen, ruházatuk opossum-, kenguru- és kutyabőr darabjaiból áll, fegyvereik és szerszámaik anyaga fa (p. o. bumeráng), legfeljebb kő.

Zenéjük első sorban tánczene, vagyis ének, amellyel táncaikat kísérik. Különböző útleírók sokat beszélnek fő táncukról, a *korroborrhól*. Ezt éjjel táncolják, erdőtisztásokon, rendszeren holdfényes időben. A tisztás közepén tüzet gyújtanak. Ennek egyik oldalán gyülekeznek az asszonyok, kik térdeikre állatbőröket feszítenek, melyeknek ütögetése a dob hangját pótolja. A férfiak előbb elbújnak a bokrok közé, agyaggal csíkokat festenek testükre és lombbokrétát kötöznek a bokáikra; ez utóbbiak csörgők szerepét játsszák. Egyszerre a karmester (mindig férfi) megáll a nők csoportja előtt és a kezében levő két fabotot összeüti; erre előrohannak a férfiak és hirtelen sorba állanak. A második kopogásra megkezdődik a dal és a tánc. A nők monoton, a mi hang-

énekese volt és kora legnagyobb zenészének tartották. Stílusa a Dufay-irány továbbfejlesztése úgy az összhangok keresése, mint az imitációk alkalmazása tekintetében. Az utóbbira álljon itt például egyik háromszólamú dalának kezdete:

The image shows a musical score for a three-part setting of the text "Je suis ve-nu vers mon ami". The score is written in C major and common time (C). It consists of three staves: a vocal line at the top, and two lute or organ line staves below. The vocal line begins with a whole rest, followed by the melody for "Je suis ve-nu vers mon ami". The two lower staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Busnois már *sequentiákat* is alkalmaz, a szó mai értelmében, t. i. különböző fokon megismételt akkord-összeköttetéseket, mint amilyen p. o. a következő:

The image shows a sequence of seven chords in C major, written in a single staff. The chords are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). This illustrates the concept of a sequentiata, which is a series of chords repeated at different intervals.

Busnoisnál találkozunk először a később annyira túlzásba vitt mesterkedések egyikével; szent Antalról szóló négyszólamú motetusából csak három szólam van kiírva, a negyediket egy rejtélyes útmutatás alapján ki kell találni.

Ez a rejtélyeskedés és fufangoskodás tetőpontját éri el *Okeghem* és kortársai műveiben. *Okeghem* az imitálást fejlesztette tovább, egészen a túlzásig. Ő és iskolája a témát, amelyet a kezdő szólam után a többiek sorban átvesznek, az ismétléseknél más ütenynemekben, még egyszer oly hosszú vagy még egyszer oly rövid hangokban adják, majd magasabban vagy mélyebben hozzák, néha a szünjelek vagy csak a rövidebb hangok elhagyásával ismétlik. Néha az ismétlés ellenkező mozgásban történik (ahol a téma emelkedik, ott az imitatio ugyanannyit esik stb.). Máskor az imitációt úgy kapják, ha a témát hátulról előre éneklük vagy a tükörből nézik vagy a hangjegylapot fordítva tartják. Szóval, ami Dufaynál csak eszköz, az itt cél lesz, amelyhez a fülnek semmi köze, mert nem a zenei ízlés követelménye, hanem elméleti spekulációk eredménye.

Mindez nem elég; a komponisták észreveszik, hogy a mensurális hangjegyírás ütenyjegyeivel és különböző kulcsaival egyetlen sorba a téma legkülönösebb eltorzításait leírhatják, tehát az egyszer leírt téma elé egész sereg kulcsot és ütenyjelet kiírnak. Amit ily módon ki nem írhatnak, azt rejtélyes latin szójátékokba foglalják, p. o. »Clama ne cesses«, vagyis »szüntelen kiáltás«, azaz ne vedd figyelembe a szünjeleket, vagy »More Hebrorum«, a. m. »zsidó módra«, t. i. hogy a hangjegyek jobbról balfelé olvasandók stb. Ezeket az utasításokat *kánonoknak* (szabályoknak), ezekről később magát az imitáló irányt is *kánonikusnak* mondták. Azt pedig, amit mi ma *kánonnak* nevezünk, ők *fugának* nevezték. Ezekután nem lephet meg bennünket az, hogy néha egész darabokat, 4–5 szólamúakat leírtak egyetlen sorba, feldíszítve 4–5 kulccsal, ütenyjeggyel és valamely titokzatos latin mondattal.

Mindezen mesterkedéseknél a fül húzta a rövidebbet ; a sok szabály és kulcs között elveszett a melódia és az összhangzás. A szöveg meg éppen rosszul járt ; ezzel a kánon-szerzők vajmi keveset törődtek, be sem osztották a hangjegyek alá ; ezt az énekesre bízta, csinálja, ahogy akarja. Gondolható, hogy a 4–5 szólamú tételek hallgatóinak halvány sejtelmük sem volt arról, vajjon mi lehet a szöveg ?

Az imitatio túlzásai ellen a visszahatást éppen annál észleljük először, aki, mint Okeghem egyik tanítványa, ezen művészkedéseknek iskolájánál fogva a legvirtuózabb mestere volt, aki azonban nem pusztán ésszel, hanem első sorban szívvel komponált, s amit leírt, azt tanítványai énekkarával kipróbálta, saját művein szigorú kritikát gyakorolt, és végső fórumnak a jó ízlést, a zeneileg képzett fület tekintette. Ez a mester, a zenetörténelem első *genije*, *Josquin de Près* volt. Nem volt az a ravasz imitálási modor, amelyet Josquin tökéletesen ne kezelt volna, de egyet sem használt oly módon, hogy a jóhangzás szempontjának alá ne rendelte volna. Joggal mondta róla Luther : »Josquin uralkodik a hangokon, a többieken a hangok uralkodnak.«

Josquin 1450 körül született Belgiumban ; 1484-ben a pápai énekkar tagja volt ; később XII. Lajos király énekesé lett ; öreg napjait hazájában töltötte. Művei közül egyik legismertebb, bámulatos virtuozitással megcsinált »L'homme armé« miséje. Nevezetesen motettái és Mária-énekei, melyekben a középkori Mária-kultusz regényes rajongása, szelid miszticizmusa híven tükröződik vissza. Josquin, mint minden valódi lángész, szakít a hagyományokkal, az iskola aprólékos szabályaival. Annál nagyobb súlyt fektet a szövegre, melyet nemesak hallgatóival ért meg, de saját maga is átérez, és egymásba fonódó szólamaival valósággal aláfest. E zenei festésnek egyik legszebb példája komor hangulatú »De profundis«-a. Technikai készségére jellemző, hogy írt olyan 24 szólamú tételt, mely hatszoros kánont foglalt magában. Polyphon-tételére szolgáljon például az alábbi »Hosanna«, melyet egy szoprán, két tenor és egy basszus-szólam énekelnek :

Fejlett harmónia-érzékét és a szelid, ájtatos hangulatok iránti fogékonyságát jól jellemzi »Ave Maria«-jának befejező része :

Anno Domini 1574 den 20 Augusti, ist der Ehrenhaft und fürnehm, Sebastian Ochsenkum, Churf. Pfalz. Lautenist, in Christo seeliglichen verschieden, dem Gott gnad." s. das *Apographum Monumentorum Haidelbergensium*, p. 100. also unmittelbar vorher seiner Ehe-Frau Epitaphium, also lautend, angeführet wird, auf welchem die Schreib-Art wiederum veränderlich ist:

Animæ piorum vivunt in sinu Dei.
M. D. LX. XI. Septembris obiit in Christo pie Sibylla Sebastiani Ochsenkuntz uxor carissima, cui fidei & amoris ergo hoc monumentum fieri c. maritus superstes.

En fuit in terris clara pietate Sibylla

Ochsenkinn moriens sic ea, salva subiit.

Hic igitur post se cunctis imitanda reliquit

Vitam, qui cupiunt claudere mente pia.

Ockenheim (Joannes) oder Okenheim, it. Okegam ein Niederländer, welcher im 15ten Seculo für den besten Componisten gehalten worden, und Gesänge von 36 Stimmen auf 9 Chöre, ingleichen andere künstliche Sachen, als Fughe dritte, und roverse, Canoni, und Contrapunti doppii, auch eine Messa in ogni tono erfunden und gesetzt hat. s. *Antimo Liberati Lettera*. Welcher diese Nachricht aus dem Glareano genommen; dessen eigene Worte folgende sind: Antiquior aliquanto (sc. Jodoco Pratensi denn dieser ist jenes sein Scholar gewesen) fuit Okenheim, & ipse Belga, qui ingenio omnes excelluisse dicitur; quippe quem constat triginta sex vocibus garrum quendam instituisse. Certe inventione & ingenii acrimonia admirabilis fuit. Amavit autem *καθολικὰ* in cantu, h. e. cationes instituere, quæ multis cantarentur modis ad Cantorum prope modum arbitrium, (er setzte nemlich keine Claves vor, also, daß man selbige im Ut, Re oder Mi singen kunte, nachdem es den Sängern gefiele, s. Pringens *Mus. Hist.* c. 10. §. 32. Diese Worte können eine Auslegung der oben gedachten Messa in ogni tono! zugleich abgeben) ita tamen, ut harmoniæ ac Consonantiarum ratio nihilo secius observaretur s. dessen *Dodeca chordum* p. 454. Von seiner und des Jodoci Cando-

nischen Arbeit (wie mich düncket) schreibet Glareanus am 440 Blatte alle: Amavit Jodocus *ex una voce plures deducere*, quod post eum multi imitati sunt. Sed ante eum Joannes Ockenheim ea in exercitatione claruerat.

Octava [lat.] Ottava [ital.] Octave [gall.] bedeutet (1. einen Ton oder Klang, der von seinem fundament oder Gegenstand acht Klänge höher oder tiefer abstehet, und mit jenem einerley Nahmen hat. 1. E c c. d d. cis cis. dis dis. u. s. f. (2. ein Orgel-Register von unterschiedenen Fuß-Ton, nach dem Principal gerechnet und eingerichtet.

Octava chromatica, bestehet aus 12 Semitonis.

Octava diatonica, bestehet aus 5 ganzen Tönen, und 2 semitonis.

Octava deficiens it diminuta [lat.] Octave diminuée [gall.] eine unvollkommene Octav. die ein Semitonium minus zu wenig hat 1. E. cis c. dis d.

Octava elliptica [lat.] eine verdeckte oder heimliche Octav.

Octava enharmonica hat 27 bis 32 intervalla gehabt. s. *Matthesonii Orch.* 1. Th. p. 56

Octava superflua [lat.] Octave superflue [gall.] eine mehr als vollkommene Octav, die ein Semitonium minus zu viel hat. 1. E. c cis.

Octaviana [ital.] Octavine [gall] ist auf mehr als ein-chörigten Instrumenten derjenige Saiten-Zug, welcher gegen die andern Saiten eine Octav höher klingt.

Octipnonium [lat.] eine Composition von 8 Stimmen.

Oda (lat.) ὕμνος (gr.) Ode (lat. gall.) war bey den Alten ein Lied, so das Lob der Götter, Helden, und dorer, so entweder im Spielen oder im Streite gesieget hatten, in sich hielt. Es begreiff auch in sich Bacchus Lieder oder Materien, Liebes-Materien, u. d. g. s. *Richlets Diction*. In heutiger Poesie ist ein Gedicht, welches mit etlichen Abschnen, die alle ein gleiches Zeilen- und Reimen-Maas halten, durchgeföhret wird: ein Lied. Sie werden gemeinlich zu Lob-Gesängen gebraucht, und wollen mit hohen Worten und scharffsinnigen Gedanken ausgearbeiter seyn. s. *Jablonski allgemeines Lexic. der Künste und Wissenschaften*.

Oda.

Odarium [lat.] ὀδᾶριον (gr.) er Odaria saltare kommt in *Petronio* gmento vor. s. *du Cange Glossar*
Odeum (lat.) ὀδῆιον (gr.) war bände zu Athen, in Gestalt einer tri, darinn die Poeten und Musici, ehe noch ein theatrum erbauet mit einander certirten. s. *Sch Antiquitate Lexicon*. Und es sey der Ort gewesen, woselbst Poeten und Musicorum ihre Werke probiret worden, ehe sie auf Theatro öffentlich produciret hörffen. Zu Rom waren 4 Ode das von Domitiano erbauete; ventinische; das zwischen dem Palatino und Colio; und das bey des Pompeji theatro liegt das *Lexicon Vitruvianum*. Auf kan es ein Gesang-Haus genenn den, *καὶ τῆς ὀδῆς, ἢ cantu*.

Odo, der erste Benedictiner-Abt gny in Burgund, ist vorher Architor zu Tours in Frankreich, ein erfahrener Musicus und Discipul Remigii Antisiodorensis in der und Dialectica, und ums Jahr rühmt gewesen. s. *Sixti Senensii Sanct.* p. 277. Wer mehrere von ihm zu wissen verlanget, le *Cave Histor. liter.* p. 405. &

Odontismus (lat.) ὀδοντισμός (gr.) hieß im dritten Theile des Kampfes [darinn der Apollo Drachen streitend repräsentirt] diejenige Art auf der Trompete welche des mit dem Pfeile durchsch Drachens Zahn-Knirschen vor s. *Pollucis Onomast.* lib. 4. c.

Oeillet (Jean. Baptiste) ein Mus Gent (Gandaviensis,) hat bey zu Amsterdam fünf Werke lassen; davon jedes der vier erst XII. Sonaten vor eine Flöte und und das fünfte aus 6 Sonaten Flöte Traversiere oder Hautbass, und 6 Sonaten vor 2 Flöten versieres oder Hautbois ohne Bass. Er soll, den Vernehmen nach in Engeland aufhalten, und auf vier informiren.

Oesterreich (Georg) ist zu Magdeburg 1664 geboren, und hat daselbst zu erlernen den im Singen und niren wohlerfahrenen Cantor Stadt-Schule, Hrn. Johann zum ersten Informator gehabt

Nymphes des bois, déesses des fontaines,
Chantres experts de toutes nations,
Changez voz voix tant clères et haultaines
En cris trenchans et lamentations.

Car Atropos, très terrible satrape,
A vostre Ockeghem attrapé en sa trappe.
Vrai trésorier de musique et chief d'œuvre,
Doct, élégant de corps et non point trappe.

Grant dommage est que la terre le couvre.

Acoustrez vous d'habits de deuil
Josquin, Pierson, Brumel, Compère,
Et plourez grosses larmes d'œul :
Perdu avez vostre bon père.

Requiescat in pace. Amen.

(J. Molinet, 1435–1507)

Cantus firmus :

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.
Requiescat in pace. Amen.

misék

1	Missa 'Caput'	4	T c.f. derived from final melisma of ant for Maundy Thursday, Venit ad Patrem, as rhythmicized in anon. Eng. mass attrib. Du Fay, transposed to lower octave as sounding B; head-motif links all sections except Ky;
2	Missa 'L'homme armé'	4	T c.f. based on T of combinative setting Il sera pour vous/L'homme armé, heard generally in augmentation, at pitch, but as sounding B at lower 5th (Cr) and lower octave (Ag); significant quotes from Sup of the chanson and possible references to Ockeghem's L'autre d'antan; head-motif in Sup and A links Gl and Cr, echoed in Sup of San and Ag
3	Missa 'Ecce ancilla Domini'	4	T c.f. from 2nd half of Marian ant Missus est angelus Gabriel; Du Fay's and Regis's homonymous masses are based on different plainchant
4	Credo s. n.	4	based on the Credo I plainchant, which migrates from voice to voice; may be the Patrem de village copied in Bruges, 1475–6
5	Missa s. n.	5	only Ky, Gl, Cr; each section paraphrases a plainchant from the Ordinary
6	Requiem	4	int, Ky, grad (Si ambulem), tr, off; based on plainchant melodies, paraphrased at times and with interpolations of varying length, carried in highest voice
7	Missa 'De plus en plus'	4	T c.f. based on T of Binchois' chanson, subjected to both augmentation and paraphrase
8	Missa 'Ma maistresse'	4	only Ky, Gl; Sup and T of Ockeghem's virelai both used as c.f., T (Ky) at lower octave in B, Sup (Gl) at lower octave in Ct; quotations from the other voice in both
9	Missa 'Au travail suis'	4	T of chanson (attrib. Ockeghem and Barbingant) used first as T c.f. (Ky), then as head-motif
10	Missa 'Fors seulement'	5	only Ky, Gl, Cr; T of Ockeghem's chanson used as migrating c.f. among inner voices in various transpositions; sometimes simultaneous borrowings from Sup and Ct
11	Missa 'Mi-mi'	4	head-motif, the falling figure E–A and its continuation in following 2 bars, only in B; resemblance with Ockeghem's virelai, Presque transi noted by Miyazaki (1985) confined to opening of B
12	Missa s. n.	3	sections linked by common head-motif in Sup and T
13	Missa quinti toni	3	all movts linked by common head-motif in all voices; 2nd motif also links Ky II with 'Qui tollis', 'Osanna'
14	Missa prolationum	4	series of double mensuration canons beginning at the unison (Ky) and proceeding to the octave (Osanna), but reverting to the 4th (Ag I, Benedictus) and the 5th (Ag II, Ag III). Cited by Heyden (1540), Zanger and Wilfflingseder, because of its elaborate canonic structures
15	Missa cuiusvis toni	4	'in any mode'; variously interpreted with 2, 3 or (most likely) 4 finals; sections linked by a changing but recognizable head-motif in Sup

elveszett

Missa della madonna (? Missa de Beata Virgine)	T of Credo cited by Zacconi, Cerone
Missa 'Domine, non secundum peccata nostra'	T of Gloria cited Zacconi
Missa 'Jocundare'	T of Osanna cited by Zacconi
Missa 'La belle se siet'	T and Ct of Credo cited by Tinctoris, <i>De arte contrapuncti</i>

motetták

- | | | | |
|---|----------------------------|---|--|
| 1 | Alma Redemptoris mater | 4 | plainchant melody, transposed up 5th, embellished and varied, used as melodic c.f. in A |
| 2 | Ave Maria | 4 | no identifiable c.f. |
| 3 | Salve regina (i) | 4 | Marian ant with plainchant, embellished, paraphrased and transposed to lower 4th as c.f. in B, anticipatory quotations of opening phrase at pitch in Sup and T |
| 4 | Intemerata Dei mater | 5 | Marian text in hexameters; no identifiable c.f. but probably intended for devotional purposes; ranges unusually low; change of final for each of the 3 <i>partes</i> is without precedent |
| 5 | Ut heremita solus | 4 | elaborate canonical and hexachordal puzzle; may be Ockeghem's reply to Busnoys' <i>In hydraulis</i> |
| 6 | Mort, tu as navré/Miserere | 4 | motet-chanson: déploration on death of Binchois (<i>d</i> 1460); French ballade in Sup, combined with Latin text in T that concludes with words and plainchant of final phrase of <i>Dies irae</i> , but see B ii/1; Ct and B are textless in sources |
-

elveszett

Noel

first work in a choirbook copied for Louis XI in 1471

chansonok

1	Aultre Venus estes	3	rondeau quatrain in octosyllables
2	Au travail suis	3	rondeau quatrain in octosyllables attrib. Barbingant in <i>F-Dm</i> 517, Ockeghem in <i>Pn</i> R 57; taken as the starting point for Missa 'Au travail suis', but see Fallows (1984)
3	Baisiés moy dont fort	3	rondeau quatrain in octosyllables; only refrain of text survives
4a	J'en ay dueil	3	rondeau quatrain in octosyllables; two versions differ in ranges of lower 3 parts and composition of Ct altus, suggesting orig. written for 3 parts: Sup, T and B rondeau quatrain in octosyllables
4b	J'en ay dueil	4	rondeau quatrain in octosyllables
5	Les desléaux ont la saison	3	rondeau quatrain in octosyllables
6	D'un autre amer	3	rondeau quatrain in decasyllables; attrib. Busnoys in <i>Pn</i> fr.15123 is peripheral and largely contradicted by other sources
7	Fors seulement contre	3	rondeau cinquain in decasyllables, perhaps intended as a <i>réplique</i> to Fors seulement l'attente, whose T, transposed to lower 12th, functions as B
8	Fors seulement l'attente	3	rondeau cinquain in decasyllables, used by Ockeghem in his mass and widely used as a model for reworking or recomposition; see Fors seulement contre
9	Se vostre cuer eslongne	3	rondeau cinquain in decasyllables; only refrain survives
10	Il ne m'en chault plus	3	rondeau cinquain in octosyllables
11	La despourveue et la bannie	3	rondeau cinquain in octosyllables
12	Quant de vous seul	3	rondeau cinquain in octosyllables
13	Ung aultre l'a	3	'rondeau royal', rondeau cinquain in octosyllables
14	L'autre d'antan	3	rondeau cinquain in octosyllables, but with repetition of 1st line of refrain (text and music) as last phrase; two distinct versions of Ct and 4 different mensuration signs, one of which prompted criticism from Tinctoris in his <i>Proportionale</i>
15	S'elle m'amera/Petite camusette	4	combinative chanson with rondeau cinquain in octosyllables in Sup; lower 3 parts based on monophonic chanson or quodlibet
16	Ma bouche rit	3	virelai with 5-line refrain and 3-line <i>ouvert</i> and <i>clos</i> in decasyllables
17	Ma maistresse	3	virelai with 5-line refrain and 3-line <i>ouvert</i> and <i>clos</i> in decasyllables; taken by Ockeghem as starting point for his mass
18	Tant fuz gentement resjouy	3	virelai with 5-line refrain and 3-line <i>ouvert</i> and <i>clos</i> in octosyllables
19	Presque transi	3	virelai with 5-line refrain and 3-line <i>ouvert</i> and <i>clos</i> in 16decasyllables; may have been starting point for head-motif of 'Missa Mi-mi'
20	Prenez sur moi	3	canonic chanson, 'fuga trium vocum in epidiatessaron', with one part notated and the other two entering a breve apart, each time at the lower 4th; termed a catholicon by Glarean: starting pitches are not specified by clef and could imply more than one modal final; often included in 16th-century treatises; the text, a rondeau cinquain in decasyllables, is part of the canon, but only the refrain is given

átiratok

Alius discantus super 'O rosa bella'	2	1 voice concordant with discantus of the setting of Giustiniani's ballata attrib. Bedyngam or Dunstaple
Qu'es mi vida preguntays	4	reworking of Cornago's 3vv setting of this canción; added to Sup and T of the earlier piece are a new B and Ct, the latter quoting initially from Cornago's Ct at the lower octave

Jean de [Johannes, Jehan] Ockeghem [Okeghem, Hocquegam, Okegus]

c.1410	megszületik	vsz. Saint Ghislain, Mons mellett
1419–23	kapcsolat Binchois-val	Mons, S. Waudru
1443	<i>vicaires-chanteur</i>	Antwerpen, Miasszonyunk-templom
c.1444	második énekes	I. Károly bourbon herceg, Moulins
1451	énekes	VII. Károly, francia királyi udvar
1454–	első káplán	
1458–	kincstárnok	Tours, Szt. Márton apátság
1460–65	találkozások Busnoys-val	Tours, S. Gatien (káplán) S. Martin (heurier)
1461		VII: Károly meghal; XI. Lajos követi
1462	látogatás du Fay-nál	Cambrai
1463	pappá szentelik	Cambrai
1463–1470	kanonok	Notre Dame, Párizs
1464	látogatás du Fay-nál	Cambrai
1465	maître de chapelle	XI. Lajos francia király
1470–	kanonok	S. Benoît, Párizs
1470	diplomáciai utazás	Spanyolország
1477	királyi tanácsos	XI. Lajos francia király
1484	flandriai utazás; találkozás Obrechttel	Bruges
1487	végrendelkezik	
1488	a királlyal együtt lábmosási szertartáson	
1497 febr. 6.	meghal	Tours?

Table 4: *Four-part Mass cycles with strict cantus firmus treatment*

Composer	Title	Origin	Earliest copy ¹⁴²
anon.	Caput c. f. = final melisma; mode 7; double cursus	England, c.1440-45	<i>Tr 93</i> (c.1451-2)
anon.	Veterem hominem mode 7; double cursus; 'Caput texture'	England, c.1445-50	<i>Tr 88</i> (c.1458)
Dufay	Se la face ay pale Literal quote; proportional transformation; 'Caput texture'	Savoy, 1451-27	<i>Tr 88</i> (c.1458)
Domarto	Spiritus almus ⊕; c. f. = final melisma; mensural transformation; 'Caput texture'	Netherlands, c.1455?	<i>Tr 88</i> (c.1462)
anon.	Pax vobis ego sum Gloria-Credo pair only; double cursus; strict c. f. canon	?	<i>Tr 88</i> (c.1458) ¹⁴³
Ockeghem	Caput Literal quote; transposition	France, c.1455?	<i>Tr 88</i> (c.1462)
anon.	Meditatio cordis Double cursus; 'Caput texture'	?	<i>Tr 88</i> (c.1462) ¹⁴⁴
anon.	Se tu t'en marias c. f. varied, but also mensurally transformed; transposed	?	<i>Tr 88</i> (c.1462) ¹⁴⁵
anon.	Te Deum ⊕; proportional and mensural transformation	?	<i>Tr 89</i> (c.1462) ¹⁴⁶
anon.	Groß senen ⊕; mensural transformation	Germany, c.1460	<i>Tr 89</i> (c.1462) ¹⁴⁷
anon.	Christus surrexit Double cursus; 'Caput texture'	Austria, c.1460	<i>Tr 89</i> (c.1464) ¹⁴⁷
Touront	Monyel Mensural transformation	Bohemia?	<i>Tr 89</i> (c.1464)
anon.	Quand ce viendra ⊕; proportional transformation; parody of model	France, c.1462?	<i>Tr 89</i> (c.1464) ¹⁴⁸
anon.	Du cuer je souspier Double cursus; mensural transformation; multiple transposition	France, c.1462?	<i>Tr 89</i> (c.1464) ¹⁴⁹
Ockeghem	L'homme armé ⊕; proportional transformation; transposition	France, c.1460-65? (see p. 467)	<i>CS 35</i> (c.1490)
Dufay	L'homme armé Proportional transformation; retrograde	Cambrai, 1460s? (see p. 467)	<i>Las 238</i> (c.1469-70)
Busnois	L'homme armé ⊕; proportional transformation; inversion	Burgundy, c.1468? (see p. 467)	<i>CS 14</i> (c.1475)

Table 5: *Mass cycles with free cantus firmus treatment*

Composer	Title	Origin	Voices	Earliest copy ¹⁶⁷
anon.	(Terribilis?)	?	4	<i>Tr 93</i> (c.1452) ¹⁶⁸
Le Rouge	Soyez aprantiz	France, c.1450-55	3	<i>Tr 90</i> (c.1456)
anon.	O rosa bella no. I	Bruges, c.1454?	3	<i>Tr 88</i> (c.1462)
anon.	O rosa bella no. II	Bruges, c.1454?	3	<i>Tr 90</i> (c.1456)
anon.	La belle se siet	?	3	<i>Tr 90</i> (c.1456)
anon.	Puisque m'amour	?	4	<i>Tr 88</i> (c.1458)
Domarto	(Quinti toni irreg.)	Netherlands?	4	<i>SP</i> (c.1458)
anon.	Esclave puist-il	Burg. court?	3	<i>Tr 88</i> (c.1462)
anon.	(De S.Andrea?)	Burg. court? c.1460	4	<i>Las 238</i> (c.1470) ¹⁶⁹
Simon de Insula	O admirabile	Lille?	4	<i>Tr 88</i> (c.1462)
Faugues	Le serviteur	France, c.1460	4	<i>Tr 88</i> (c.1462) ¹⁷⁰
anon.	Le serviteur	?	3	<i>Tr 88</i> (c.1462)
anon.	Le serviteur	?	3	<i>Tr 89</i> (c.1464)
anon.	Grune linden	Germany	3	<i>Tr 88</i> (c.1462)
Ockeghem	Ecce ancilla	France, c.1460?	4	<i>Chigi</i> (c.1498) ¹⁷¹
Ockeghem	Ma maistresse	France, 1460s?	4	<i>Chigi</i> (c.1498)
Ockeghem	De plus en plus	France, 1460s?	4	<i>CS 14</i> (c.1470s)
Ockeghem	Au travail suis	France, 1460s?	4	<i>CS 41</i> (c.1490s?)
Cornago	Ayo visto	Naples?	3	<i>Tr 88</i> (c.1462) ¹⁷²
Caron	L'homme armé	France?	4	<i>SP</i> (c.1463)
anon.	D'ung altre amer	France?	4	<i>SP</i> (c.1463)
anon.	Pour l'amour d'une	France?	3	<i>SP</i> (c.1463)
Barbingant	Terriblement	France?	3	<i>SP</i> (c.1463)
Dufay	Ecce ancilla	Cambrai, c.1463	4	<i>Br 5557</i> (c.1470)
anon.	Puisque je vis	France, 1460s?	4	<i>CS 14</i> (1470s) ¹⁷³
anon.	(Terribilis?)	?	3	<i>Tr 89</i> (c.1462)
Flemmik (?)	Veni creator	Netherlands?	4	<i>Tr 89</i> (c.1462) ¹⁷⁴
anon.	Hec dies	Bruges?	4	<i>Las 238</i> (c.1470) ¹⁷⁵
(Tinctoris?)	Nos amis	France?	4	<i>Tr 89</i> (c.1462) ¹⁷⁶

I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11-12 13 14

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 -

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25-26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

II

36 37 38 39 40 41 41 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54

36 37 38 39 40 41 41 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73

55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 - 73 74

Ockeghem:

- 25-26 Gloria, Credo, Sanctus
Agnus dei
- 37 Agnus dei
- 56 Sanctus
- ♩ 11-12 Gloria, Credo, Sanctus
Agnus dei
- ♩ 21 Gloria and Credo: Br Sb
- ♩ 25-26 Gloria, Credo, Sanctus
Agnus
- ♩ 56 Gloria, Sanctus
Credo

III

74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94

75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94

[Discantus]

Musical score for four voices: Discantus, Contratenor, Tenor secundus, and Tenor*. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The Discantus part is in the soprano clef. The Contratenor and Tenor secundus parts are in the alto clef. The Tenor* part is in the bass clef. The lyrics "Ky-" are written below the notes. The score includes a repeat sign and a fermata over the final measure.

Musical score with lyrics for the Kyrie section. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "ri- e [e- ley- son, ky-". The score includes a repeat sign and a fermata over the final measure. The lyrics are written below the notes.

L'hom-me, l'hom-me, l'hom-me ar-mé! L'hom-me ar-mé! L'hom-me ar-
mé doit on doub-ter! Doibt on dou-bter! On a
fait par-tout cri-er que ches-qun se vien-gne ar-
mé d'un haub-re-gon de fer. L'hom-me l'hom-me l'hom-me ar-
mé! L'hom-me ar-mé! L'hom-me ar-mé doit on doub-ter!

L'homme armé-misék

1450–60 Du Fay, Busnoys, Ockeghem,
Regis, Faugues

1460–1475 Caron, Tinctoris, 6 anon.

1475–1500 Baziron, Obrecht, Josquin (2), Brumel,
Compère, Vaqueras, [Gaffurius], De Orto

1500–1510 Pipelare, Forestier, Venedier, La Rue (2), Carver, Senfl

1510–1560 Peñalosa, [Ortiz], Morales (2), Guerrero (2)

1570–1590 Palestrina (2)

[♩ = 3.]

15

Xpri- ste- ley-

Xpri- ste e- ley-

On a fait par tout cri- er que cha-

Xpri- ste e- ley-

son, xpri- ste e- ley-

son, xpri- ste- ley-

[♩] cun se vieg- ne'ar- mer d'un

son, xpri- ste- ley-

Ag-nus de-

On a fait par tout cri-

qui tol- lis pec-ca-

i qui tol- lis pec-ca-

er