



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

OCKEGHEMS KOMPOSITIONSSTIL

– Att komponera som Johannes Ockeghem

Jakob Patriksson



Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
inriktning kyrkomusik

Vårterminen 2013

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning kyrkomusik

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2013

Författare: *Jakob Patriksson*

Arbetets titel: *Ockeghems kompositionsstil. Att komponera som Johannes Ockeghem*

Handledare: *Maria Bania*

Examinator: *Anders Tykesson*

ABSTRACT

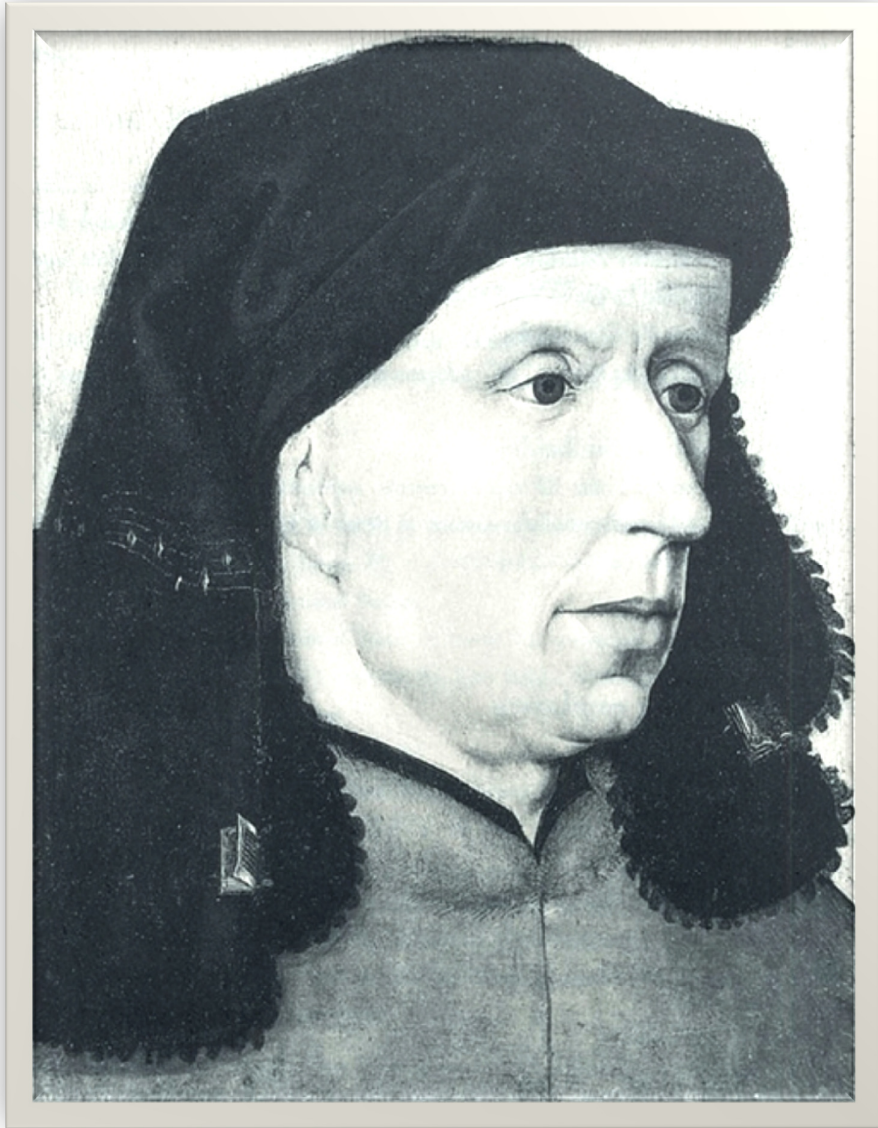
Nyckelord: Ockeghem, komposition, musikteori, körmusik, mensuralkanon

Text (ca 100 ord)

Analys och undersökning av Johannes Ockeghems kompositionsteknik med bland annat egen komposition som verktyg. Analysen riktar in sig på tonspråk, temabehandling och kompositionsformer i Ockeghems komponerade mässor. Analysen har utförts parallellt med den egna kompositionen som i denna uppsats innefattar ett antal mensuralkanon där stämmorna sjunger i olika tempi. Uppsatsen innefattar även ett "Övnings-kyrie", en Kyriesats, en halv Gloriasats och en Sanctussats där alla mässpärtier hämtar sitt tema ur den gregorianska mässan "Orbis Factor". Under det egna kompositionsarbetet där målet är att efterlikna Ockeghems musik har frågor uppstått kring hur Ockeghem själv behandlade olika element i kompositionen. Svar på dessa frågor har framställts genom att analysera Ockeghems kompositioner. Därefter har alla dessa slutsatser sammanställts till ett "regelverk" som ingår i den analytiska delen av denna uppsats. Detta regelverk används sedan som utgångspunkt i det slutgiltiga framställandet av den egna kompositionen.

Innehåll

Inledning.....	5
Syfte	5
Metod och material	5
Johannes Ockeghem (ca 1420-1497)	7
Analys.....	8
Tematik – Cantus firmus-mässor	8
Mensuralkanon.....	8
Analys av Ockeghems tonspråk	11
Samanställning av intervaller i <i>Missa Mi-mi, Kyrie</i> , i antal.....	16
”Missa Orbis Factor”	17
Komponerandet av mitt ”Kyrie”	17
Schema över harmonisk progression, jämförelse:.....	18
Komponerandet av mitt ”Gloria” – Ett nedlagt projekt	23
Schema över textbehandling i ”Gloria” ur ”Missa Cuiusvis Toni”	25
Komponerandet av mitt ”Sanctus”	28
Avslutning.....	32
Referenslista	33



Johannes Ockeghem

Inledning

Jag är kyrkomusiker och har ett mycket stort intresse för kör, särskilt för den tidiga kyrkomusiken. Jag har även ett stort intresse för komposition och har skrivit en hel del musik för kör, dels a capella men även med orkester- och/eller orgelackompanjemang. Jag är en tonsättare som är ganska romantisk till mitt tonspråk och ganska barock till formen. Ett tonspråk som alltid talat väldigt starkt till mig är det tonspråk som användes under den tidiga renässansen, och särskilt den teknik som användes under 1400-talet. I detta arbete kommer jag därför inrikta mig på den första generationen i Nederländska skolan, med fokus på Johannes Ockeghem.

Syfte

Att undersöka Ockeghems kompositionsstil genom att bl.a. testa att komponera i hans stil.

Metod och material

För att undersöka Ockeghems kompositionsstil analyseras några av hans kompositioner, främst "Kyrie" ur "Missa Mi-mi"¹ och "Missa Prolationum"², utifrån olika aspekter och därefter dras statistiska slutsatser utifrån dessa. Med hjälp av dessa slutsatser formar jag tillsammans med min analys ett "regelverk" som sedan appliceras på mitt eget komponerande. Genom mitt eget komponerande strävar jag efter att komma i närmre kontakt med Ockeghems stil och se vad den innebär för tillgångar och svårigheter på det konstnärliga planet. Jag tittar även på olika kompositionstekniker Ockeghem använder och testar dessa i min egen komposition. Parallellt med analysen komponerar jag delar av en egen mässa i Ockeghemstil, som ett verktyg i min undersökning. Under denna kompositionsprocess för jag ständigt egna anteckningar i ett dokument jag kallar "Tankar i Orbis Factor" där jag tar upp funderingar som dyker upp medan jag komponerar. Jag jämför här min egen komposition med Ockeghems och kritiskt granskar och ifrågasätter min egen komposition. Jag ställer frågor till mig själv om olika detaljer huruvida de förekommer i Ockeghems musik. Ibland söker jag upp svaret direkt och ibland avvaktar jag med svaret och fortsätter komponera för att senare återvända till frågan. Ett exempel kan se ut såhär:

ANALYSERA: Hur är det med höjdpunkt respektive lågpunkt?

SVAR: Verkar inte förekomma konsekvent, men ofta har vissa fraser en höjdpunkt.

Utöver att jag utgår ifrån "Missa Mi-mi, Kyrie" och "Missa Prolationum" i mitt komponerande, använder jag även "Missa Pro Defunctis, Kyrie" som utgångspunkt då det är den vars form jag imiterar i mitt eget "Kyrie". Utöver "Tankar i Orbis Factor" för jag även en del anteckningar i partituret under kompositionens gång för att tydligt visa för mig själv och andra vad jag håller på med och vad jag tänker i mitt komponerande. Jag skriver t.ex. ut att jag medvetet har lagt in en parallell

¹ Johannes Ockeghem *Missa Mi-mi*. Wolfenbüttel: Mösseler Verlag, 1930
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP46406-PMLP98977-Das_Chorwerk_004_-_Ockeghem__Johannes_-_Missa_Mi-Mi.pdf

² Johannes Ockeghem *Missa Prolationum*. New York, American Musicological Society, 1966
[http://imslp.org/wiki/Missa_prolationum_\(Ockeghem,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Missa_prolationum_(Ockeghem,_Johannes))

kvint på något ställe, om någon stämma imiterar någon annan och huruvida en dissonansbehandling av ett visst slag är stilenlig mm.

Då omfattningen av detta arbete är begränsad har jag valt att inte ta upp på tidigare forskning och litteratur i Ockeghems kompositionsstil. Jag undersöker istället på egen hand hur Ockeghem komponerade. En av fördelarna med detta är att jag således utvecklar min förmåga att själv undersöka och imitera andra stilar.

En viktig del i processen är att jag även lyssnar på Ockeghems kompositioner för att lära känna tonspråket gehörmässigt. Lyssning sker via olika inspelningar av bl.a. *Rebecca Stewart and Capella Pratensis*, *Ensemble Organum* och *Ensemble Musica Nova* på *Youtube* och *Spotify*, samt att jag ibland spelar efter partitur vid piano och ibland sjunger enskilda stämmor för att se hur enskilda stämmor kan se ut ur ett linjärt perspektiv.

Komponerandet sker främst vid notskrivningsprogramet Sibelius 6 och en del vid pianot och en del utan instrument över huvud taget.

Johannes Ockeghem (ca 1420-1497)

”Jag är säker på att du inte kan ogilla denne man, så glädjande är skönheten i hans person, så anmärkningsvärd är nykterheten av hans tal, hans moral och hans charm. Han ensam bland alla sångare är fri från last och stor i alla dygder.”³

Den första kända dokumentation av Ockeghem musikaliska aktivitet är från 24 juni 1443, då han står i listan bland ”vivaires-chanteur” (vikarierande sångare) i Onze-Lieve-Vrouwekathedraal i Antwerpen⁴. 1451 fick Ockeghem anställning bland kapellsångarna i det franska hovet. Vid denna tid hade han redan fått ryktet att vara en god sångare och tonsättare. Han hade gott förtroende i hovet och blev utsedd till den ärofyllda posten som kassör i kyrkan. Han verkade under fyra år som kanik (korherre) i Notre Dame och blev senare kaplan i St. Benoit i Paris, för att senare bli underdiakon och 1472 bli av Vatikanen kallad präst. Utöver kyrkligt arbete var Ockeghem även anställd av hovet och verkade som ambassadör. Han fick åka runt en del mellan olika hov och agera diplomat.

Ockeghem räknas till den första generationen i De nederländska skolorna, och kan betraktas som den som uppfann imitationstekniken. Ett av hans mest kända verk är ”Missa Prolationum”⁵ som av många⁶ anses vara ett oöverträffat kontrapunktiskt mästerverk, där stämmor ständigt imiterar varandra från olika starttoner i tonarten och i olika tempi. Ett annat mycket imponerande verk är *Missa Cuiusvis Toni* som är skriven så att den kan sjungas i valfri kyrkotonart. Bland Ockeghems totalt 12 mässor hittar man även bl.a. ”Missa Pro Defunctis” (mässa för de döda) vilket är det första helkomponerade Requiem man känner till. Utöver 10 motetter och 20 chansons finns även bl.a. ”Deo Gratias”, en 36-stämmig kanon.

Ockeghem var en mycket duktig bassångare och kom att bli ett av de ledande namnen inom De Nederländska skolorna och kan påstås vara den förste store renässanstonsättaren. Som bassångare gav han basstämman i kören en ny, starkare och mer självständig roll gentemot tidigare. På så vis växte ett nytt klangideal fram inom kyrkomusiken där man i större utsträckning än tidigare vilade mot basstämman. Alla stämmor blev mer självständiga än tidigare, t.ex. om man jämför med Guillaume Dufay som var ca 20 år äldre, vilkens stämmor mer likt under medeltiden rörde sig parallellt t.ex. i form av sextackord (som i Faux Bordoun-stil). Ockeghems verk uppskattades och sjöngs av många, långt efter att Ockeghem gått ur tiden. Han gjorde även stor skillnad för utvecklingen genom att han i sina kompositioner tog sig bort från kyrkotonarterna och tog sig mer och mer in i dur- och mollkänsla.

Sorgen efter Ockeghems död besjöngs av den tidens mest välrenommerade musiker och poeter.

³ Fritt översatt citat av Francesco Florio, Tours 1470-talet. *Oxford Music Online*

⁴ Baserat på *Oxford Music Online, Ockeghem, Jean de, Early life and career*, Leeman L. Perkins, 2007 (article url: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20248>)

⁵ Prolationum – lat. förhållning

⁶ Bl.a <http://www.allmusic.com/composition/missa-prolationum-for-4-voices-mc0002370126> , http://en.wikipedia.org/wiki/Missa_prolationum, på *Oxford Music Online, Ockeghem, Jean de, Early life and career*, Leeman L. Perkins, 2007 (article url: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20248>)

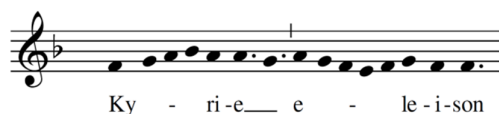
Analys

I undersökandet av Ockeghems kompositionsstil måste jag först titta på hans kompositioner och titta på olika strukturer han använder i sin musik.

Tematik – Cantus firmus-mässor

Min egen komposition kommer vara en mässa. Därför kommer jag utgå från Ockeghems mässor när jag analyserar hans kompositionsstil.

En inte helt ovanlig utgångspunkt i komponerandet av mässor vid, innan och efter Ockeghems tid var att komponera så kallade "Cantus firmus-mässor", vilka bygger på en melodi hämtad från en gregoriansk sång eller en profan visa⁷. Denna melodi används i ursprungligt skick eller omformas rytmiskt eller melodiskt. Nedan följer ett exempel på hur Ockeghem behandlar temat ur gregorianska "Missa pro defunctis". I Ockeghems tonsättning "Missa pro defunctis" (bildexempel 2) sjunger översta stämman en kolorerad och rytmiserad version av gregorianska "Missa Pro Defunctis" (bildexempel 2). Man kan i Ockeghems tonsättning (bildexempel 2) se att han håller sig till melodin men vid vissa ställen avviker från originalmelodin för att senare återvända till den.



Bildexempel 1: inledningen på "Kyrie" ur gregorianska "Missa Pro Defunctis"

A musical score for the beginning of the Kyrie from Ockeghem's "Missa pro defunctis". It features four staves: Superius, Bassus, Tenor, and Soprano (S.). The Superius part is a rhythmic and melodic variation of the Gregorian chant. The other parts provide harmonic support. The score is in G major, 2/2 time, and starts at measure 12.

Bildexempel 1: Avskrivet utdrag av "Kyrie" ur "Missa pro defunctis", Johannes Ockeghem

Mensuralkanon

"Missa Prolationum" är ett kontrapunktiskt verk som står i en klass för sig. Hela mässan bygger på imitationer av många olika slag, t.ex. i form av kanon, kanon på kvinten och kanon i andra tempomensurer. En mensuralkanon är en imitationsstil i kanonform där de andra stämmorna

⁷ Bl.a. Johannes Ockeghem, "Missa L'homme armé"

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/49/IMSLP65194-PMLP132721-Ockeghem__Johannes_-_Kyrie_from_Missa_L_Homme_Arme_.pdf

imiterar *cantus firmus* (melodin) i andra proportioner än *cantus firmus* vad gäller tempo, t.ex. dubbla eller halva tempot. Detta är en kompositionsteknik Ockeghem var duktig på. Detta visar han inte minst prov på i sin "Missa Prolationum". I nedanstående exempel sjunger andrastämman en augumenterad imitation av förststämman (d.v.s. att den har större proportion än *cantus firmus*) och fjärdestämman en augumenterad imitation av tredjestämman. I detta fall varierar de imiterande stämmorna proportion. I början har de större proportion än stämman de imiterar, för att efter någon takt bli en ren kanon med samma proportioner som originalstämman.



Bildexempel 3: Avskrivet utdrag ur "Kyrie" ur "Missa Prolationum", Johannes Ockeghem

För att testa detta kompositionssätt skriver jag ett antal egna mensuralkanon:



Bildexempel 4: Mensuralkanon, test 1

I denna mensuralkanon tar jag ingen hänsyn till hur Ockeghem behandlar språng och steg i stämmornas linjer. Jag använder en enkel och jämn rytmik. Den undre stämman använder samma tonmaterial som överstämman, men i halva tempot. Jag ser till att undvika parallella primer, kvarter, kvinter och oktaver då jag vet att dessa parallella intervaller blev mindre och mindre förekommande under 1400-talet. De samklanger som förekommer är prim, ters, kvint, sext och oktav, samt kvart som förekommer som genomgångston i takt 6, slag 2 och i takt 8, slag 4. En kvart som samklang förekommer även i takt 7, slag 3 som i detta fall är inkorrekt upplöst förhållning då den borde lösts upp nedåt i Ockeghemstil⁸. Jag lägger även in en 7-6 förhållning i näst sista takten. Metoden jag

⁸ Se slutsatser jag drar i kapitlet "Analys av Ockeghems tonspråk", punkt två.

finner bäst för att skriva en kanon av detta slag (eller kanske alla former av kanon) är att skriva på alla stämmor samtidigt. Alltså om jag som i detta fall noterar den första fjärdedelen på d1 i "förstastämman" (den stämman som använder minsta notvärdet) så noterar jag direkt därefter första halvnoten på d i understämman, och sedan fortsätter på samma sätt. Detta måste ständigt ske i kombination med linjärt tänkande för att försäkra mig med att stämmorna blir melodiska. Förhållandet mellan stämmorna i detta fall är alltså 2:1.

Steg efter detta är att variera notvärden inom stämmorna, och sedan tillsätta ytterligare en stämma. Vid detta steg tillkommer nya svårigheter. När man går stegvis i förstastämman finns det stor risk att stämmor krockar i takten därpå, och man får då en dissonansbehandling som inte är i enighet med Ockeghems stil (d.v.s. undvikandet av parallella sekunder, dissonans på betonad taktindel och dissonanser i allmänhet)⁹. Här krävdes många olika försök där jag testade olika ingångar. Jag testade att ha förhållandet 4:2:1 då alla startade på samma ton. Denna modell fungerade men riskerade att bli omelodisk och ointressant. Jag testade samma förhållande (4:2:1) där en av stämmorna startade på kvinten. Därefter testade jag förhållandet 3:2:1 där en av stämmorna startade på kvinten. Det blev såhär:

Bildexempel 5: Mensuralkanon, test 5

I denna variant, där rådande förhållande är 3:2:1, märkte jag att pauser kan vara mycket värdefulla. Pauser ger utrymme för introducerandet av nytt material och motiv utan att krocka med andra stämmor. Pauser delar även upp stämmorna i tydliga fraser, vilket alltså även gynnar linjerna. Detta är en kompositionsstil som tar lång tid att komponera i och kräver mycket omtanke. Återigen tog jag här inte hänsyn till hur Ockeghem behandlar språng i förhållande till steg då jag inte visste tillräckligt mycket om det för att använda det. Detta komplexa kompositionsverktyg lämnade jag vid det laget åt sidan för att senare återvända till i komponerandet av min egen mässa.

⁹ Se slutsatser jag drar i min analys av Ockeghems tonspråk på nästa sida

Analys av Ockeghems tonspråk

I min analys av Ockeghems komposition ingår:

- K D (konsonans/dissonans),
- språng i förhållande till steg,
- återgångstoner,
- genomgångstoner,
- parallella intervaller,
- rytmiseringar,
- harmonik,
- samklanger i tvåstämmighet (analyserar tvåstämmiga partier i "Missa Mi-mi, Credo")
- förtecken
- en tabell över alla antal steg/språng i "Kyrie" ur "Missa Mi-mi"

Jag väljer att inleda med att analysera "Kyrie" ur Ockeghems "Missa Mi-mi"¹⁰. Denna mässa finner jag passande att analysera då den nästan hela tiden utnyttjar alla stämmorna samtidigt (vilket ger mig mer material per takt att analysera), och att den håller sig i ett ganska tätt omfång vilket även jag ämnar göra i min mässa som kommer komponeras för manskör.

¹⁰ Utgåva: *Das Chorwerk, Heft 4*, Herausgegeben von Heinrich Bessler (1900–1969), Mösseler Verlag Wolfenbüttel [1930].
Finns att tillgå på: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP46406-PMLP98977-Das_Chorwerk_004_-_Ockeghem__Johannes_-_Missa_Mi-Mi.pdf

□ =cambiata

○ =genomgångsdissonans med terssprång

→ =parallell kvart

→ =parallell kvint

K=konsonans utan ters
D=dissonans

k=konsonans med ters
d=genomgångsdissonans

KYRIE

(Missa Mi-mi)

J.Ockeghem

K K k k k k d d k k k d k k D k D k (5) k k k k k d

Ky - ri - e e - le - i - son.

k d K k d k k k k k D k k d k d k D k k k k (10) K d k D k d K

i - son, e - le - i - son.

k d k k k k k k k k D k (15) K k K k k k k k k K

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

k k k k D k K (20) k d k k k k k k k k k k dk k k k k

i - son, e - le -

(25)

i - son, Ky - ri - e e - le -

k k k k d d (30) k k k D k k k k k k K k k k D k K d k k d k

i - son, Ky - ri - e

(35) k d k d k k dk K d k k K k k d k k d k k k k k K D k (40) k

e e - le - i - son,
le - i - son,
e - le - i - son,
e - le - i - son.

Slutsatser jag kan dra efter att ha analyserat ovanstående "Kyrie" är följande:

- Början och slut av fraser är oftast terslösa konsonanser. Terslösa konsonanser är inte ovanliga i pågående fraser, men det vanligaste är konsonanser med ters (treklanger).
- Dissonanser förekommer i tre former: genomgångsdissonanser, återgångsdissonanser och dissonanser i form av förhållningar, som förbereds och löses upp på det sätt man normalt sett, behandlade förhållningar vid 1400-talet och fram till vår tid (d.v.s. att förhållningen löses upp nedåt). Genomgångsdissonanser sker alltid på obetonad taktadel (noteras med litet "d" i analysen av ovanstående analys av "Kyrie") och i de flesta fallen stegvis (dock inte alltid, de kan även avslutas med ett terssprång nedåt) och i form av fjärdedelar eller mindre notvärden. Återgångsdissonanser (t.ex takt 36 i sopranstämman) sker nedåt och alltid på obetonad taktadel och i små notvärden. I nedåtgående rörelser kan en genomgångsdissonans förekomma i tre steg: den inleds med ett steg nedåt och bildar en dissonans för att sedan göra ett terssprång nedåt till konsonans. Hädanefter kommer jag benämna den som "genomgångsdissonans med terssprång".



- Två terssprång efter varandra i samma riktning förekommer.
- Två eller fler kromatiska steg i samma riktning förekommer aldrig.
- Tvärstånd förekommer sällan, men ändå ibland (denna slutsats är hämtad från "Credo" ur "Missa Mi-mi").
- De språng som används är ters, kvart, kvint och oktav i Båda riktningar. Ockeghem hoppar även ibland tillbaka till föregående ton efter dessa språng.
- De parallella intervaller som förekommer är ters, kvart, kvint och sext varav parallella kvinter förekommer minst frekvent.
- De två- eller treklanger som förekommer i "Kyrie" ur "Missa Mi-mi" är (stor bokstav anger terslös): G, C, Eb, Bb, gm, cm, eb, bb, f, fm och ab. Det finns vissa inslag av ofullkomliga treklanger, där grundtonen (utifrån vår tids perspektiv) inte finns med.
- Ett ofta förekommande motiv i alla stämmor är *cambiata*.



- Samklanger i tvåstämmighet (efter analys av tvåstämmiga partier i "Credo, Missa Mi-mi"): 1, 2 om understämman löses upp till 3, 4 om överstämman löses upp till 3, 5, 6, 7 om överstämman löses upp till 6, och 8.
- Tillfälliga förtecken förekommer mycket sällan (en gång i "Kyrie, Missa Mi-mi"), och då endast för att justera en ters. I övriga "Missa Mi-mi" förekommer det för att undvika att vissa noterade kvinter ska bli förminskade (i detta fall enbart vid *ackord* vars *grundton* är andra skaltonen (alltså "Db-dur" i G-frygisk).
- Sextondelar eller kortare notvärden förekommer inte. Alla notvärden noterades generellt under 1400 "en storlek större" än vad vi gör idag (och även jag i detta arbete). Det som man under 1400-talet noterade som en halvnot skulle vi idag normalt sett notera som en fjärdedel.

Utifrån detta material jag hittills sammanställt testar jag att skriva ett "övningskyrie" som följer nedan.

Övnings-Kyrie

Edition Patriksson

Jakob Patriksson

Musical score for "Övnings-Kyrie" featuring four vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The score is in 3/2 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of four staves each. The first system starts with a common rest for the Tenors. The second system begins with a measure number '5' above the first Tenor staff. The third system begins with a measure number '9' above the first Tenor staff. The score concludes with double bar lines at the end of the third system.

Bifogat lyssningsexempel: "Övnings-Kyrie"

Denna komposition är komponerad enligt samma konsonans/dissonans-schema som jag kartlagt i "Kyrie" ur "Missa Mi-mi". Detta gör jag för att ha som en hjälp att hålla mig kvar i Ockeghems tonspråk. Under skrivandets gång stöter jag på olika frågor, som t.ex. om man kan ha ett ackord med tersbas som sträcker sig över ett taktstreck (se takt 2-3). Trots osäkerhet låter jag det stå kvar i min komposition och skriver in ett frågetecken för att analysera senare. Detta blir min arbetsmetod för andra frågor som dyker upp under komponerandet, exempelvis funderingar på vilka rytmer, motiv och ackord som kan förekomma. Takt 6 är en kopia av takt 6 ur "Kyrie" ur "Missa Mi-mi", som en hållpunkt och ett hjälpmedel att stanna i Ockeghems stil och tonspråk. Detta finner jag ett mycket användbart hjälpmedel för att lära sig en stil. Många hantverkare som tillverkar t.ex. möbler gör likadant. Man kopierar tidigare mästares verk innan man designar sina egna verk. Vid detta lag känner jag mig tillräckligt "inne i Ockeghems tonspråk" för att börja komponera min egen mäsas i Ockeghemstil.

För att ytterligare fördjupa min insyn i Ockeghems komposition gjorde jag en tabell som sammanställer alla språng och steg i alla stämmor.

Sammanställning av melodiska intervaller i *Missa Mi-mi, Kyrie*, i antal

Sopran		Alt		Tenor		Bas	
Primer	12	Primer	5	Primer	3	Primer	3
Sekunder	81	Sekunder	63	Sekunder	47	Sekunder	48
Terser	26	Terser	26	Terser	18	Terser	12
Kvarter	6	Kvarter	7	Kvarter	8	Kvarter	5
Kvinter	0	Kvinter	4	Kvinter	4	Kvinter	6
Sexter	0	Sexter	0	Sexter	0	Sexter	0
Septimer	0	Septimer	0	Septimer	0	Septimer	0
Oktaver	1	Oktaver	4	Oktaver	0	Oktaver	0

Totalt:	
Primer	23
Sekunder	239
Terser	82
Kvarter	26
Kvinter	22
Sexter	0
Septimer	0
Oktaver	5

Utifrån denna översikt kan man bl.a. se att det i särklass mest förekommande intervallet, både totalt sett och i varje enskild stämma, är sekunden. Den vanligaste förflyttningen sker alltså stegvis. Terser är det intervall som förekommer näst mest, både totalt sett och i varje enskild stämma, och därefter kommer kvarten som det vanligast förekommande språnget. Basstämman innehåller dock ett kvintsprång mer än kvartsprång. Okavsprång förekommer sällan. Sext- och septimsprång förekommer aldrig. Om man ska räkna "genomgångsdissonans med terssprång"¹¹ som ett

¹¹ Begreppet "genomgångsdissonans med terssprång" beskrivs i notation på sid 5.

kvartsprång förekommer det betydligt fler kvartsprång än angivet i denna tabell. Genomgångsdissonans med terssprång förekommer 8 gånger och kan ses som ett utsmyckat kvartsprång.

”Missa Orbis Factor”

Jag har komponerat två satser av en fyrstämmig *cantus firmus*-mässa för manskör baserad på gregorianska mässan ”Orbis Factor” (Jordens skapare):

Komponerandet av mitt ”Kyrie”

Vad gäller form utgår jag från *Kyrie* i Ockeghems *Missa Pro Defunctis*. Det är ett niofaldigt *Kyrie* (*Kyrie eléison* x3, *Christe eléison* x3, *Kyrie eléison* x3). Formen blir: A1, A2, A1, B1, B2, B1, C1, C2, C1 där A är en fras där man sjunger ”Kyrie Eleison”, B- ”Christe Eleison” och C- ”Kyrie Eleison”. Varannan fras från och med fras A2 är tvåstämmig och de andra är fyrstämmiga.

Jag utgår från originalmelodin i den gregorianska mässan ”Orbis Factor” och väljer att komponera denna sats i aeolisk på F# då jag finner denna tonart vara bäst lämpad för den manskör som ska framföra stycket. I de original jag tittat på förekommer inte tonarter med fler än 2-3 fasta förtecken, utan jag tror man snarare transponerade för att passa enselmblen. I mitt fall noterar jag dock från början den anpassade tonarten.

XI. — In Dominicis infra annum.
(Orbis factor)

(x) XIV-XVI. s.

1. **K** Y-ri- e * e- lé- i-son. *ijj.* Chríste
e- lé- i-son. *ijj.* Ký-ri- e e- lé- i-son. *ij.* Ký-
ri- e * e- lé- i-son.

Bildexempel 6: Korallnotation över *Kyrie* ur *Missa Orbis Factor*

Denna sats är komponerad fras för fras. *Cantus firmus* är placerad i översta stämman (tenor 1) och är en rytmisering av temat. Till denna stämma är övriga stämmor sedan komponerade. Stycket börjar med en terslös klang då Ockeghem ofta gjorde det. I vår tid komponeras musik ofta utifrån en harmonisk plan, medan denna komposition snarare är komponerad utifrån ett linjärt tänkande där jag hela tiden sett till att dessa linjer förhåller sig på ett gott sätt gentemot de andra linjerna. Hade

jag komponerat t.ex. ett romantiskt stycke eller i någon annan stil från barocken och framåt hade jag kanske snarare till stor del skrivit ut stämmorna utifrån en harmonisk mall jag tänkt ut i förväg för att först därefter se till att linjerna blir vackra. Om man tittar på vokalmusik från Ockeghems tid är det vanligt att stämmorna är skrivna bredvid varandra och inte i "partiturform"¹². Detta ger ett intryck av att Ockeghem och hans samtida tonsättare skrev flerstämmig musik som "flera sånger som sjungs tillsammans", snarare än ett partitur med flera stämmor tillsammans. Detta är ett tankesätt som efterliknats i denna tonsättning.

När jag till sist skrivit en hel kyriesats schemalägger jag alla ackord jag använder. Även om man primärt inte tänker ackord i denna stil (utan snarare linjer) finner jag det ändå intressant att se vilka samklanger jag använder mig av, för att sedan jämföra med Ockeghems "Kyrie" ur "Missa Mi-mi".

Schema över harmonisk progression, jämförelse:

<p>Kyrie ur Missa Mi-mi (frygisk på G)</p> <p>Kyrie: <i>G C cm gm fm gm67 eb bb cm gm Bb gm fsus f Eb Bb fm fm Eb G gm eb Cm Bb \G C \C fm \Bb Ab Eb Cm Fm9 Fmadd4 C Christe: Gm Bb Fm Cm Eb Bb \Eb Fsus F Bb Fm bb Ab Cm Gm Eb Fm Bb eb Bb Ab Eb Cm Gsus G C Fm Cm Eb Gm Bb Ab Fm Gm Eb Gm Bb Fsus Bb</i></p> <p>Kyrie: <i>Eb Eb Fm \Bb76 Eb Bb Cm Gm Cm \Csus Fm Bbsus Bb Eb Cm Em Eb Fm65 Eb Fm c Bb Cm Eb65 Fm Gm Bb Cm Ab Eb eb Fm 6-5,2-1 G</i></p> <p>Kyrie ur Orbis Factor (aeolisk på F#¹³)</p> <p>Kyrie: <i>F#m D E Hm C#m F#m A Em D C#M Hm A Hm C#m F#m C# F#</i></p> <p>Christe: <i>F#m C#m A F#m Hm F# A G# F# Em Hdur F# G#m F#m C# G#dur</i></p> <p>Kyrie: <i>C#m F#m E C#m H F#m E Hm F#m A Em F#</i></p> <p>Kyrie slutfras: <i>Hm A H C#dur Hm F#m D Hm E F# A Hm F#m Em C#m D Hm C#m Hm A Hm C#m Hm F#</i></p> <p>(Versaler innebär terslös. "\ " framför ett ackord betyder att detta ackord är ofullkomligt, d.v.s. att det saknar grundton)</p>
<p>Harmonisk analys i mitt Kyrie jämfört med Mi-mi</p> <p>Följande ackord förekommer i <i>Kyrie</i> ur Ockeghems <i>Missa Mi-mi</i>: G, Bb, C, Eb, gm, cm, eb, bb, f, fm och ab. D.v.s ackord <i>med grundton</i> på följande skaltoner 1, 2, 3, 4, 6, 7</p> <p>Följande ackord förekommer i <i>Kyrie</i> i min <i>Missa Orbis Factor</i>: F# G# A H C# E F#m Dd Ed Hm Ad C#m G#d. D.v.s ackord <i>med grundton</i> på följande skaltoner 1, 2, 3, 4, 5, 7</p>

Jag drar således följande slutsats: Jag använder vid två tillfällen ackord som inte finns i tonarten (G#-dur och moll) och således behöver ett tillfälligt förtecken (d#) för att kvinten ska bli ren. Detta förekommer inte i "Kyrie, Missa Mi-mi". Den enda gången Ockeghem lämnar utrymme för förtecken är då man vill justera en ters. Vid detta lag tror jag däremot att förtecken förekommer i fler fall än då Ockeghem justerar just *terser* eller *kvinter*¹⁴.

¹² Se omslagsbilden.

¹³ Kyrkotonarten "aeolisk" är detsamma som en ren mollskala.

¹⁴ Se den sista slutsatsen i "Slutsatser jag kan dra efter att ha analyserat *Kyrie*" **på sid 5-6**

Kyrie

Orbis Factor

Edition Patriksson

Jakob Patriksson

Musical score for Kyrie, featuring vocal parts (Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and instrumental parts (T1, T2, B1, B2). The score includes lyrics such as "Ky - ri - e", "e - le - i - son.", and "Ky - ri - e".

Measures 1-4:

- Tenor 1: Ky - - - - - ri - - e - - - -
- Tenor 2: Ky - - - - - ri - e - - - -
- Bass 1: Ky - - - - - ri - e - - - -
- Bass 2: Ky - - - - - ri - e - - - -

Measures 5-8:

- T1: e - - - - - le - i -
- T2: e - - - - - le - i -
- B1: e - - - - - le - i -
- B2: e - - - - - le - i -

Measures 9-12:

- T1: son.
- T2: son. Ky - ri - e - - - -
- B1: son.
- B2: son. Ky - - - - - ri - - - -

14

T1. Ky - - - ri - -

T2. - lei - son. Ky - - - ri -

B1. Ky - - - ri - e - - -

B2. - e. Ky - - - ri - e

19

T1. -e - - - e - - -

T2. e - - -

B1. e - - -

B2. e - - -

23


T1. - le - i - son. Chris - te e - -


T2. -le - - i - son.


B1. -le - i - son. Chris - - ste e - -

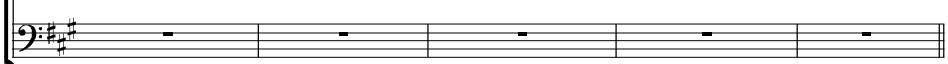
B2. - le - i - son.

28

T1. 
le - i - son.

T2. 

B1. 
le - i - son.

B2. 

33

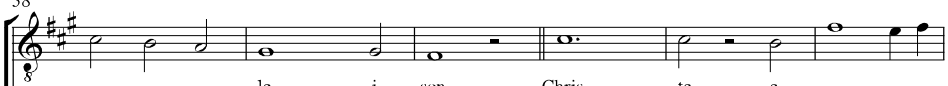
T1. 
Chris - te e -

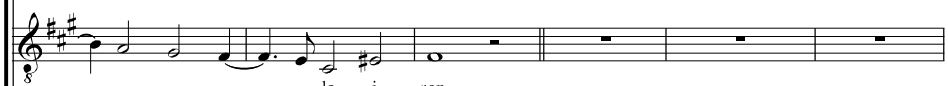
T2. 
Chris - te e -


B1. 
Chris - te e -


B2. 
Chris - te e -

38

T1. 
le - i - son. Chris - te e -

T2. 
le - i - son

B1. 
le - i - son. Chris - ste e -

B2. 
lei - son.

44

T1. le - i - son.

T2.

B1. le - i - son.

B2.

49

T1. Ky - ri - e e - - -

T2. Ky - ri - e

B1. Ky - ri - e el - -

B2. Ky - ri - e

54

T1. lei - son.

T2. e - - - le - i - son. Ky - - -

B1. lei - son. Ky -

B2. e - - - lei - son.

59

T1.
 T2.
 B1.
 B2.

- ri - e - - - e - - - le - i -

64

T1.
 T2.
 B1.
 B2.

Ky - ri - e - - -
son. Ky - ri - - - e e - - -

69

T1.
 T2.
 B1.
 B2.

e - - - - - le - i - son.
- - - - - le - i - son.
e - - - - - le - i - son.
- - - - - le - i - son.

Bifogat lyssningsexempel: "Kyrie"

Komponerandet av mitt "Gloria" – Ett nedlagt projekt

Att komponera ett "Gloria" i denna stil fann jag mycket svårare än att komponera ett "Kyrie". Detta beror på att det är väldigt mycket text som ska tonsättas och varje ny fras innebär "något nytt/ nya

idéer”. Det tog mycket tid och fundering innan jag över huvud taget började skriva på mitt ”Gloria”. Det enda jag visste från början var att jag skulle använda material ur gregorianska ”Gloria” ur ”Missa Orbis Factor”.

2. x. s.

G Ló-ri-a in excélsis Dé-o. Et in térra pax ho-
 mí-ni-bus bónae voluntá-tis. Laudámus te. Benedí-cimus
 te. Ado-rámus te. Glo-ri-ficámus te. Grá-ti-as ági-
 mus tí-bi propter mágnam gló-ri-am tú-am. Dómi-ne
 Dé-us, Rex caeléstis, Dé-us Páter omní-potens. Dómi-ne
 Fí-li unigéni-te, Jé-su Chrí-ste. Dómi-ne Dé-us,
 Agnus Dé-i, Fí-li-us Pátris. Qui tóllis peccá-ta mún-dí,
 mí-se-ré-re nó-bis. Qui tóllis peccá-ta mún-dí, súscipe de-
 pre-ca-ti-ónem nó-stram. Qui sé-des ad déx-te-ram Pátris,
 mí-se-ré-re nó-bis. Quóni-am tu só-lus sánctus. Tu só-lus
 Dóminus. Tu só-lus Altíssimus, Jé-su Chrí-ste. Cum Sán-
 cto Spí-ri-tu in gló-ri-a Dé-i Pá-tris. A-men.

Bildexempel 7: Korallnotation över *Gloria* ur *Missa Orbis Factor*

Till slut bestämmer jag mig för att göra en analys av ett ”Gloria” där jag analyserar antal stämmor i varje fras och när fraserna är polyfona eller homofona. Jag analyserar ”Gloria” ur ”Missa Cuiusvis Toni” av Ockeghem, av den enkla anledningen att jag gilla strukturen på detta ”Gloria”. Då jag inte får tag i noter på denna komposition analyserar jag denna gång på gehör¹⁵. I följande schema

¹⁵ Inspelning finns att tillgå på Spotify. Peter Urquhart – *Missa sine nomine: Kyrie*

visar jag under varje fetstilt rad hur många stämmor som sjunger med i varje fras, och om frasen framförs homofont eller polyfont.

Jag får då ett schema som ser ut såhär:

Schema över textbehandling i "Gloria" ur "Missa Cuiusvis Toni"

Gloria in excelsis Deo	qui tollis peccata mundi,
Solo	S, A, T, B (homofont)
et in terra pax hominibus	miserere nobis;
S, A (polyfont)	A, B (homofont)
bonae voluntatis.	qui tollis peccata mundi,
S, A, T (polyfont)	suscipe deprecationem nostram.
Laudamus te, benedicimus te,	S, A, T, B (homofont)
adoramus te, glorificamus te,	Qui sedes
S, A, T, B (polyfont)	S, A, T (polyfont)
gratias agimus tibi	ad dexteram Patris,
propter magnam gloriam tuam.	miserere nobis.
A, B successivt A,T (polyfont) (överlappar i:)	S, A, T, B (polyfont)
Domine Deus, Rex caelestis	Quoniam tu solus Sanctus,
S, T (polyfont)	S, A, T, B (homofont, vid sanctus gradvis mer polyfont)
Deus Pater omnipotens,	tu solus Dominus,
Domine Fili unigenite,	tu solus Altissimus,
S, A, T, B (polyfont)	lesu Christe,
lesu Christe,	S, A, T, B (polyfont)
S, A, T, B (succsesiva insatser) (hommofont)	cum Sancto Spiritu:
Domine Deus,	in gloria Dei
A,T, B (polyfont)	S, A, T, B (homofont)
Agnus Dei,	Patris.
Filius Patris,	Amen.
S, A, T, B (polyfont)	S, A, T, B (polyfont)
S= Sopran A= Alt	
T= Tenor B= Bas	

Utifrån detta schema börjar jag komponera mitt "Gloria" som följer på nästa sida.

Gloria

Edition Patriksson

Jakob Patriksson



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

1

T. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -

T. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

B. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Lau - da -

B. bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -

8

T. - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te,

T. Lau - da - mus te,

B. - mus te,

B. da - mus te,

2

14

T. glo - ri - fi - ca - mus te Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter

B. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter

B. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter

20

T. prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am.

T. mag - nam glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us,

B. mag - nam glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us,

B. mag - nam glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us,

24

T. De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

T. Rex cae - lés - tis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

B. Rex cae - lés - tis,

B. Rex cae - lés - tis,

Bifogat lyssningsexempel: "Gloria"

Efter att ha skrivit en bit på "Gloria" bestämde jag mig för att överge denna sats och istället göra ett Sanctus då Gloriatexten är mycket lång och resulterar i en enda lång transportsträcka som i mitt fall

mest kändes som ett framtvingande av toner snarare än musik. Vad är det som gör att mitt gloria bitvis upplevs livlöst och dessutom inte känns som Ockeghem? Denna fråga förblir obesvarad.

Komponerandet av mitt "Sanctus"

Sanctustexten är betydligt kortare än Gloriatexten. Sanctustexten öppnar således upp för andra konstnärliga friheter jämfört med gloriatexten, som har så mycket mer text att pressa in i en och samma sats. I min Sanctus-sats tänker jag applicera samma metod som Ockeghem gör i sin "Missa Prolationum". I likhet med Ockeghems "Missa Prolationum" jobbar jag med olika mensurer och imitationer. Ockeghem använder teman han själv kommit på, vilket är ett naturligt sätt att arbeta på då temats utformning är avgörande för om det ska gå att göra en mensuralkanon över huvud taget. Jag gör det svårare för mig och använder temat ur "Missa Orbis Factor, Sanctus" då min mässa är en "parafrasmässa". Detta innebär att jag måste välja mycket noga i val av rytmik och mått på temat och mensurernas mått och tonart för de andra stämmorna.

Ockeghem har olika sätt att hantera imitation. Detta kan man bl.a. se många exempel på i "Credo" ur "Missa Prolationum". Ibland börjar stämmorna samtidigt och sjunger i olika tempi, antingen från samma startton eller på kvinten mm. Ibland låter han imitationen börja senare än originalstämmorna, på samma eller en annan ton, och gör en kanon samma eller i ett annat tempo. Man kan även se exempel på hur Ockeghem låter stämmorna börja samtidigt eller senare och sjunga samma tonmaterial men med en helt annan rytm, antingen på samma ton eller på en annan startton.

2. **S** XI. s.
Anctus, * Sán-ctus, Sánctus Dóminus Dé- us
Sá-ba-oth. Plé-ni sunt caé-li et tér-ra gló-ri-a
tú- a. Hosánna in ex- célsis. Benedíctus qui vé-nit
in nó-mine Dómi-ni. Hosánna in ex- célsis.

Bildexempel 8: Korallnotation över Sanctus ur Missa Orbis Factor

Med ovanstående tema som utgångspunkt komponerar jag mitt "Sanctus" som följer på nästa sida.

Sanctus

Edition Patriksson

Jakob Patriksson

cf 1:1

Tenor

Sanc - tus, Sanc

andrastämman, kanon på kvinten Slutar här (svårt när man har givet tema) Imitation av B2

Tenor

Sanc tus, Sanc

cf på kvinten 3:2

Bass

Sanc tus, Sanc

andrastämman

Bass

Sanc tus, Sanc

andrastämman 1:1

10

Sekvens (utanför stilen)
Andrastämman

T.

tus, Sanc

T.

tus, Sanc tus

B.

tus, Sanc

Kanon kvinten under till andrastämman

B.

tus, Sanc

CF kanon

17

T.

tus Do mi

T.

Do mi nus

B.

tus Do mi

B.

tus Do mi

22

T. *Cr*
nus De - - - - - us Sá - ba - oth.

T. *Cr kanoon*
De - - - - - us Sá - ba - oth.

B. *andrstämman kanoon på kvint*
nus De - us Sá - ba - oth.

B. *andrstämman*
nus De - - - - - us Sá - - - - - ba - oth.

29

T. Plé - - ni - sunt caé - li et tér -

T. Plé - - ni - sunt caé - li et

B.

B.

33

T. - ra

T. tér - ra

B. glo - - ri - a tu - a.

B. glo - ri - a tu - - a.

38 *Börjar i lugn rytmik. Expanderar rytmiskt i slutet.*

T. *Cr*
Ho - sán - - na in ex - - - - - céel - sis.

T. Ho - sán - - - - na in ex - - - - - céel - sis.
quasi-imitation, i övrigt går jag ifrån imitation i detta avsnitt

B. Ho - sán - - - - na in ex - céel - sis.

B. Ho - sá - - - - na in ex - céel - sis.

47 Cl:

T. Be - ne - dic - tus qui ve - nit

CF kanon på kvinien under

T. Be - ne - dic - tus qui ve - nit

Kanon

B. Andratema

qui - - - ve - - - nit

B. Andratema, kanon sekunden under

qui - - - ve - nit

52

T. in no - mi - ne Do - mi - ni.

T. in no - mi - ne Do - mi - ni.

B. in no - mi - ne Do - mi - ni.

B. in no - mi - ne Do - mi - ni.

CF
Samma som takt 38

59

T. Ho - sán - na in ex - cé - sis.

T. Ho - sán - na in ex - cé - sis.

B. Ho - sán - na in ex - cé - sis.

B. Ho - sá - na in ex - cé - sis.

Bifogat lyssningsexempel: "Sanctus"

Avslutning

Metoden jag använt, d.v.s att undersöka Ockeghems kompositionsstil genom att bl.a testa att komponera i hans stil, har varit ett pedagogiskt arbetsätt jag finner på många sätt vara givande. Det första steget, d.v.s. att först analysera Ockeghems egna kompositioner utifrån samklanger, språng i förhållande till steg, återgångstoner, parallella intervaller, rytmiseringar och bearbetande av tematik mm. var dock ett nödvändigt första steg. Hur ska man annars kunna påbörja en imitation om man inte först får se originalet? Även att komponera fristående övningskompositioner där enbart ett av momenten i Ockeghems stil har behandlats har varit givande, för att inte säga nödvändiga. Detta främst för att isolera och på ett djupare sätt undersöka och förstå stilen Ockeghem använde i sitt komponerande.

Ett annat verktyg jag i enstaka tillfällen använt i den egenkomponerade delen (främst i "Övningskyrie") har varit att rakt av kopiera en takt ur en komposition av Ockeghem, som en referens och riktlinje för hur tonspråket ser ut. Detta är något som kan utvecklas vidare för vidare undersökning av Ockeghems kompositionsstil. Detta skulle t.ex. kunna genomföras i kompositionsform eller med fördel i improvisation vid ett instrument, i mitt fall framförallt vid orgeln. Då skulle man kunna, istället för att kopiera in några takter i sitt notblad, ha en komposition av Ockeghem framför sig där man t.ex spelar det som står noterat vart fjärde takt, och improviserar i samma stil däremellan. Även om jag själv använt denna metod förhållandevis lite i detta arbete har jag insett vilken stor hjälp detta har varit för att hålla sig kvar i ett visst tonspråk. Till detta är förstås högst väsentligt att man lyssnar på och själv spelar Ockeghems repertoar.

Jag finner att metoden jag använt för att lära mig skriva i samma stil som Ockeghem har till största del fungerat. Jag har nu kommit till en nivå där jag kan komponera i en stil som ganska väl håller sig inom den stil Ockeghem använder. Det krävs dock vidare studier för att till fullo behärska Ockeghems stil. Att lära sig att till fullo komponera i en stil kräver mycket tid och arbete, mer tid än vad som omfattas i detta arbete. Denna uppsats har bl.a. inte tagit upp hur Ockeghem använder sig av olika taktarter simultant. Här finner jag att jag skulle haft nytta av att i mindre omfattning använda Sibelius som kompositionsverktyg då detta bidrar till att jag stannar kvar i ett taktsträckstänk där slag ett i varje takt är viktigast. Så är inte alltid fallet i Ockeghems musik. Under 1400-talet användes inte taktstreck alls på samma sätt som idag. Vidare studier skulle även kunna genomföras kring användandet av rytmik och hur text förhåller sig till rytm och språng och steg.

I nuläget finner jag att mitt "Ockeghemtonspråk" inte låter exakt som Ockeghem, om än nära. Varför kan jag inte i denna stund svara på. Personligen finner jag Ockeghems kompositioner något "smidigare" än mina egna. Detta skulle jag vilja dyka djupare i. Jag skulle även vilja titta djupare på varför min Gloriasats aldrig blev "lyckad" vad gäller flöde och musikalitet då jag upplever den nu främst som noter snarare än musik. På lång sikt önskar jag behärska Ockeghems kompositionsteknik till fullo, så att jag kan skriva musik som låter exakt som Ockeghem. Därefter vill jag ta den kunskap jag fått fram till vår tid och kombinera med "mitt äldre tonsättarjag" som är ganska influerat av romantiken och barocken, och därifrån skapa en egen stil. Detta är dock en som tidigare nämnts långsiktig plan. Detta arbete handlar om att lära sig att skriva i Ockeghemstil.

Bifogade Ijudfiler

1. Övningskyrie
2. Orbis Factor, Kyrie
3. Orbis Factor, Gloria
4. Orbis Factor, Sanctus

Referenslista

Notutgåvor

Missa L'homme armé

Albert Smijers (ed.): *Van Ockeghem tot Sweelinck, Vol. 1*

Amsterdam: Alsbach, 1952

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/49/IMSLP65194-PMLP132721-Ockeghem__Johannes_-_Kyrie_from_Missa_L_Homme_Arme_.pdf

(Hämtad 2013-05-02)

Missa Mi-mi

Bessler, Heinrich (ed.): *Das Chorwerk, Vol. 4*

Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1930

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP46406-PMLP98977-Das_Chorwerk_004_-_Ockeghem__Johannes_-_Missa_Mi-Mi.pdf

(Hämtad 2013-04-14)

Missa Sine Nomine

Grayson, Martin (ed.): *Missa Sine Nomine*

Creative Commons Attribution 3.0

[http://imslp.org/wiki/Missa_Sine_Nomine_\(Ockeghem,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Missa_Sine_Nomine_(Ockeghem,_Johannes))

(Hämtad 2013-04-14)

Missa pro defunctis

Michio, Moriwaki (ed.): *Missa pro defunctis*

Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0, 2012

[http://imslp.org/wiki/Missa_pro_Defunctis_\(Ockeghem,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Missa_pro_Defunctis_(Ockeghem,_Johannes))

(Hämtad 2013-04-14)

Missa Prolationum

Plamenac, Dragan (ed.): *Collected Works, Second edition*

New York: American Musicological Society, 1966

[http://imslp.org/wiki/Missa_prolationum_\(Ockeghem,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Missa_prolationum_(Ockeghem,_Johannes))

(Hämtad 2013-04-14)

Litteratur

Leeman, Perkins

Ockeghem, Jean de, Early life and career

Oxford Music Online, 2007

Missa Prolationum

Dickey, Timothy (ed.): *Missa prolotionum, for 4 voices*

<http://www.allmusic.com/composition/missa-prolotionum-for-4-voices-mc0002370126>

(Hämtad 2013-04-14)

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20248>

(Hämtad 2013-04-14)

http://en.wikipedia.org/wiki/Missa_prolotionum

(Hämtad 2013-04-14)

Illustrationer:

Bild på framsidan

<http://www.classical.net/music/comp.lst/ockeghem.php>

Bild på sid 4

<http://www.lastfm.se/music/Johannes+Ockeghem/+images/84842837>

Inspelningar:

Johannes OCKEGHEM Missa Mi-mi

Capella Pratensis, Rebecca Stewart

RICERCAR, 1999

Lyssnad på Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=GwbAMJEC0wc>

(Hämtad 2013-05-02)

OCKEGHEM Requiem

Ensemble Organum, Marcel Perés

Musique d'abord, 1993

Lyssnad på Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=yH1CL06P-C0>

(Hämtad 2013-05-02)

Johannes Ockeghem: Missa Cuiusvis Toni

Ensemble Musica Nova, Lucien Kandel

Aeon, 2007

Lyssnad på Spotify: Ensemble Musica Nova – Messe En Ré : I. Kyrie

(Hämtad 2013-05-02)