



# Het leven en de werken van Johannes Regis

<https://hdl.handle.net/1874/324229>

7 70193.1938

HET LEVEN EN DE WERKEN VAN  
JOHANNES REGIS

C. W. H. LINDENBURG







HET LEVEN EN DE WERKEN VAN  
JOHANNES REGIS









COLLEGIALE KERK ST-VINCENTIUS TE SOIGNIES

*Diss. Utrecht, 1938*

Het leven en de werken van  
**JOHANNES REGIS**

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van Doctor in de Letteren en Wijsbegeerte aan de Rijksuniversiteit te Utrecht op gezag van den Rector Magnificus Dr. Th. M. van Leeuwen, hoogleraar in de Faculteit der Geneeskunde, volgens besluit van de Senaat der Universiteit tegen de bedenkingen van de Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte te verdedigen op Vrijdag 14 October 1938, des namiddags te 4 uur

door

**CORNELIS WILLEM HENDRINUS LINDENBURG**

geboren te Nijmegen.

N.V. UITGEVERSBEDRIJF „DE SPIEGHEL” - AMSTERDAM

BIBLIOTHEEK DER  
RIJKSUNIVERSITEIT  
UTRECHT.



Het is mij een behoefte, bij de voltooiing van dit proefschrift mijn bijzondere dank uit te spreken jegens U, hooggeleerde SMIJERS, zeer geachte Promotor, voor de steun, mij in zo vele opzichten bij het samenstellen van deze arbeid verleend. Niet minder groot is mijn dank voor de talrijke uren, die gij ten behoeve van de leiding bij mijn studie in de muziekwetenschap steeds welwillend van Uw druk bezette tijd hebt afgestaan.

Met eerbied gedenk ik verder wijlen Professor SYMONS, wiens colleges in de middeleeuwse letterkunde mij het inzicht in het kunstleven van die tijd geopend hebben, hetgeen mij bij mijn huidige studie herhaaldelijk te stade gekomen is.

Van allen, die mij door het verstrekken van inlichtingen behulpzaam geweest zijn, betuig ik in de eerste plaats mijn erkentelijkheid aan Professor PIRRO van de Sorbonne en aan den heer PLANTAIN, bibliothecaris te Cambrai, voor hun waardevolle biographische gegevens; tevens aan den heer DE SAINT-AUBIN, archivaris van het Département du Nord, Dr. VAN DOORSLAER te Mechelen en Professor POST, destijds aan het Istituto storico olandese te Rome.

Ook de vele anderen, die mij met raad en daad ten dienste gestaan hebben, mogen zich overtuigd houden van mijn oprechte dankbaarheid. Inzonderheid noem ik nog Mejuffrouw C. J. WELCKER, archivaris te Kampen en mijn collega's aan het Lyceum te dier plaatse, wier hulp, op hun speciaal terrein ingeroepen, ik ten zeerste waardeer.



## I N H O U D.

HOOFDSTUK I.	HET LEVEN EN DE WERKEN VAN REGIS	1
„	II. DE BOUW DER WERKEN .....	17
	Cantus firmus .....	17
	Imitatie .....	46
	Verdere technische middelen (Sequensen 58, Kopf- thema 59, Homogeniteit 60, Afwisseling 61, Onein- digheid 63, Motieven en dgl. 65).....	58
„	III. HARMONIE .....	70
	Tonaliteit .....	71
	Cadenzen .....	73
	Alteraties .....	78
	Accoorden, Faux-bourdon .....	83
	Harmonische analyse .....	85
	Dissonanten en Voorhoudingen .....	91
	Parallelle, Quartsextaccoorden, Tritonus .....	93
„	IV. SLOTOVERZICHT .....	96
BIJLAGE.	Het motet „O admirabile commercium”.	



## HOOFDSTUK I.

### HET LEVEN EN DE WERKEN VAN REGIS.

De weinige tot dusver bekende biographische gegevens omtrent Regis, die in Eitners Quellenlexikon vermeld worden, luiden:

„Regis, Jean, ein Belgier des 15. Jhs., Zeitgenosse Okeghem's. Tinctoris erwähnt ihn in seinem Proportionale, Cretin Vers 213 in seiner Déploration (M.f.M. 11, 46) als hervorragenden Musiker. 1463 war er Singmeister des Knabenchors an der Kathedrale zu Antwerpen (Viertelj. I, 439). Dort wird auch die Vermutung ausgesprochen, dass er vielleicht der Sekretär Dufay's war, der 1474 Kanonikus in Soignies wurde.”

Deze korte opsomming is ontleend aan Fr. X. Haberl's monographie over Guillaume Dufay <sup>1)</sup>, die wat de bijzonderheden aangaande Regis betreft, uit het werk van Houdoy over de kathedraal van Cambrai putte, dat rechtstreeks op de bronnen berust <sup>2)</sup>.

Fétis <sup>3)</sup>, noch de verschillende handboeken der muziekgeschiedenis brengen verdere feiten, zodat het leven van Regis tot nog toe vrijwel in het duister gehuld is.

Een nader onderzoek heeft wel het een en ander aan het licht gebracht, maar een volkomen duidelijk beeld is niet verkregen. Bij de gevonden gegevens doet zich nl. de moeilijkheid voor, dat de naam van onzen componist in de streken, waar hij leefde, volstrekt geen unicum geweest is. Bovendien moet men de niet gelatiniseerde vormen Leroy, alias de Coninck als indentiek met Regis beschouwen <sup>4)</sup>, wat verschillende acten, waarin twee <sup>5)</sup> namen naast elkaar staan als Regis dit Leroy, bewijzen. Daar nu deze namen tot de gebruikelijkste in België en Noord-Frankrijk behoorden, is bij welhaast elk

<sup>1)</sup> Vierteljschr. f. MW. I, 397 vv. Ook verschenen als Haberl, „Bausteine für Musikgeschichte I,” Leipzig 1885.

<sup>2)</sup> Houdoy, J. „Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai” (Mémoires de la société des sciences de l'agriculture et des arts de Lille. 4me série, tome VII; Paris 1880).

<sup>3)</sup> Biographie universelle des musiciens.

<sup>4)</sup> Reeds Fétis wijst hierop. Vgl. ook van der Straeten, „La musique aux Pays-Bas” IV, 11.

<sup>5)</sup> eenmaal drie namen; zie blz. 9.



gegeven het gevaar aanwezig, dat een andere persoonlijkheid voor die van den componist aangezien wordt.

Reeds in 1295 komt een Jean Regis voor als getuige in een notariële acte uit Tournai<sup>1)</sup>. Een charter uit 1316 van de kerk Ste.-Waudru te Mons, waar onze componist anderhalve eeuw later werkzaam is, spreekt van een „Jehans dis li Roys keus mon Seigneur de Haynnau” (keus = kok)<sup>2)</sup>. In 1394 vermeldt Houdoy<sup>3)</sup> onder de altaarknepen Théodric Régis en veronderstelt, dat deze de vader van den componist is. Houdoy's veronderstelling wordt door geen verdere feiten gesteund, en de grote frequentie van de geslachtsnaam Regis maakt haar niet waarschijnlijk. Zo vindt men omstreeks 1400 te Lille wederom een Johannes Regis<sup>4)</sup>; daarna verschijnt deze naam gedurende de loop van de 15de eeuw meermalen in de archivalia. Verder ontmoeten wij een familie van zangers en geestelijken te Antwerpen, waarvan ons de gegevens interesseren, die de Burbure bij zijn onderzoekingen verkregen heeft<sup>5)</sup>:

„Michel Régis devint chapelain en 1445 et chantait au chœur de droite presqu' à coté de Jean Pyллоis; il était prêtre et resta attaché à son bénéfice jusqu'à sa mort arrivée le 19 janvier 1470<sup>6)</sup>. Nous ignorons s'il était parent de Jean Régis qui compte dans l'histoire de l'art musical, et de Guillaume Régis<sup>7)</sup>, reçu en 1442, mais c'est assez probable, parce qu'il se faisait fréquemment que plusieurs frères prissent place successivement parmi les choraux et les chanteurs, et suivissent la même carrière se succédant les uns aux autres dans les mêmes chapellenies. Michel Régis fit son testament le 2 mars 1469. Il laissa la moitié de ses biens

<sup>1)</sup> Inventaire chronologique de la chambre des comptes à Lille.

<sup>2)</sup> Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg II, 1, 177 vv. (Cartulaire de l'abbaye de Cambron publié par J. J. de Smet) Bruxelles 1869.

<sup>3)</sup> t.a.p. blz. 83.

<sup>4)</sup> Archives du Nord (Lille). Het Rêgîstre des Chartes 1416, 5 février vermeldt een Johanna Cornille, filia naturalis Johannis Regis.

<sup>5)</sup> De Burbure heeft op het O. L. Vrouwenarchief een talrijk materiaal verzameld; een serie van 10 en een van 3 delen, welke laatste in groot formaat, alle bevattende aantekeningen, berusten in manuscript op het stadsarchief te Antwerpen. De naam Coninck-le Roy komt hierin herhaaldelijk voor. Genoemd zij een Antwerps burgemeester van 1430 Jan de Coninc, die aan de O. L. Vrouwekerk het choraelhuis verkocht. (Aant. deel VI, 24). De aantekeningen, die op het muziekleven betrekking hebben, zijn in een verhandeling verwerkt en gepubliceerd in de Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique LVIII, 5e Série Tome VIII (1906), 159 vv. onder de titel: La musique à Anvers au XIVe, XVe, et XVIe siècle. Extrait des archives de l'église Notre-Dame d'Anvers. Copie du ms. de M. le Chevalier Léon de Burbure. (Par Louis Theunissens).

<sup>6)</sup> Aantekeningen in deel VI, 183 en 8bis luiden anders: Michael Regis was in 1472 kapelaan der O. L. Vrouwekerk; hij komt in rekeningen 1472—73 voor.

<sup>7)</sup> Een aantekening in deel VI, 12 werpt nader licht op dezen Dominus (priester) Wilhelmus Regis: in 1443—44 zong hij in het rechter koor te midden van een select gezelschap, waarvan onder meer deel uitmaakten Andreas de Ligno, Johannes Ockeghem, Johannes de Leodio en Johannes Kyc, in wien de Burbure Jean Pyллоis vermoedt. Redenen, waarom, zijn niet aangegeven. Men zou eerder aan de gelatiniseerde vorm Vide kunnen denken, die reeds in het begin van de 15de eeuw door den componist Jacob Vide gedragen wordt.

à Pierre, son fils légitime, l'autre à Guillaume, fils de son frère. Son nom de famille était De Coninc dont Régis est la traduction."

Enige jaren na het midden van de eeuw horen wij voor het eerst van den componist Regis. De gegevens, die rechtstreeks op hem betrekking hebben, zijn niet talrijk. Geboortejaar en jeugd zijn onbekend; waarschijnlijk ook zijn sterfjaar. Eerst als hij naam gemaakt heeft en tevens een geestelijke waardigheid bekleedt, valt er licht op zijn gestalte.

In de rekeningen van de H. Vincentiuskerk te Soignies komt sedert 1458 Jehan Leroy voor<sup>1)</sup>; nog in 1483 wordt hij hierin genoemd; als kanunnik maakte hij deel uit van het kapittel van die kerk. Deze omstandigheid sluit niet in, dat hij voortdurend Soignies tot woonplaats had; andere bronnen tonen aan, dat hij als canonicus foraneus in verschillende plaatsen langere of kortere tijd vertoefd heeft.

Allereerst in Cambrai. Houdoy, ook Haberl, Eitner en de handboeken vermelden niet, dat Regis hier gewoond heeft en sommen hem niet op onder de magistri chorales te Cambrai. Wel geeft Houdoy uittreksels uit kerkrekeningen, waaruit blijkt, dat in de jaren 1462—64 belangstelling voor Regis en zijn werk bestond. Deze uittreksels luiden: <sup>2)</sup>

1462 A Symon Mellet pour avoir escript et notté le (sic) messe Regis sus l'ome armé, cont. XIV foeulles.

A lui pour avoir escript ès nouveaulx livres une offertoire que a fait Regis nommé regina celi letare II fois, une séquence de Ste.-Anne que a fait nouvellement petit Jehan; ensemble IIII foeullés.

1464 A lui pour avoir escript (deux fois) une messe de Regis crucis ct. XIII feullés.

Er blijkt echter niet uit, dat Regis zelf in Cambrai verblijf gehouden heeft. Slechts Delcroix<sup>3)</sup>, die eveneens de kerkrekeningen doorzocht heeft, noemt Regis terloops, zonder jaartal en bron aan te duiden, als vicaris en zanger („petit vicaire et choriste”).

De archivalia laten het niet toe, de mededeling van Delcroix na te gaan, maar andere omstandigheden duiden op nauwe connecties met de cathedraal, gevolgd door een verblijf in de genoemde stad. Het kapittel n.l. toont niet alleen belangstelling voor zijn werk, maar wenst Regis ook als magister pue-

<sup>1)</sup> Deze feiten ontleend aan: Amé Demeuldre, „Le chapitre de Saint-Vincent à Soignies”. (Annales du Cercle archéologique du canton de Soignies. 1902) blz. 282.

Een onderzoek ter precisering van het door Demeuldre medegedeelde in de Archives de l'Etat te Mons en het kerkarchief te Soignies, waar thans nog slechts registers van latere datum aanwezig zijn, is vruchteloos geweest. Ook de „Notes sur les musiciens recueillies par Alex. Pinchard” in de Bibliothèque nationale (Section des manuscrits) te Brussel vermelden Regis niet.

<sup>2)</sup> blz. 194, comptes de l'office de la fabrique.

<sup>3)</sup> Fernand Delcroix, „La maîtrise de Cambrai”. Mémoires de la Société d'Emulation de Cambrai 1921. Tome LXVIII, 67 vv.

rorum in Cambrai, want de 10de November 1460 „fuit conclusum quod mandetur pro Johanne Regis ut sit magister puerorum et scribat eidem mag<sup>r</sup>. G. du fay; quod si venire noluerit, advisabitur de alio”<sup>1)</sup>.

Aan dit vererend verzoek, door niemand minder dan Dufay gedaan, schijnt Regis slechts aarzelend gevolg te hebben gegeven, immers pas 9 Juli 1462 weet het kapittel van zijn toezegging: „Joh. Regis qui venturus est, ut fertur, magister eorumdem puerorum”<sup>2)</sup>.

Maar het schijnt, dat hij alsnog heeft moeten weigeren of zijn komst moeten uitstellen, immers de 13de September 1462 lezen wij: „Dominum Joh<sup>em</sup> du Sart, presb. vicarium parvum huius ecclesiae instituunt domini (canonici) magistrum puerorum altaris”<sup>3)</sup>. Regis heeft ook later deze functie niet vervuld, want Dusart bleef directeur van de zangschool tot 1464<sup>4)</sup> en werd opgevolgd door George de Bresle (1465—66), Rasse de Lavenne (1466—67), Robert le Chanoine (1467—69), Jehan Heniart (1469—83), Obrecht (1483—85) en Denis de Hollaing (1485—1500)<sup>5)</sup>.

Toch is Regis in Cambrai gekomen en daar secretaris van Dufay geworden. Als zodanig wordt hij bij afdoening van een geldelijke aangelegenheid genoemd in de testamentsrekeningen van Dufay<sup>6)</sup> uit 1474: „messire Jehan Regis chan. de Sougnies qui fu clerc audict deffunct”<sup>7)</sup>.

Een ander bewijsstuk bezit de gemeentelijke bibliotheek te Cambrai in het ms. 946, een Hebreuws rituaal en gebedenboek, eens een kostbaar bezit van den componist, die op de schutbladen aan voor en achterzijde zijn naam

# Johannis Regis Cameraci

<sup>1)</sup> Bibl. de Cambrai, reg. capit. ms. 1060, fol. 98recto.

<sup>2)</sup> Ibid. fol. 145recto.

<sup>3)</sup> Ibid. fol. 149recto. Deze gegevens, benevens het op blz. 6, noot 2 vermelde, zijn door Prof. A. Pirro gevonden.

<sup>4)</sup> Houdoy, hoofdstuk V, blz. 81rv.

<sup>5)</sup> In de Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII, blz. XXXIII dient een vergissing hersteld te worden. Aldaar bevindt zich een geheel afwijkende reeks magistri puerorum, en wel: „Unter den Maitres des enfants werden von Houdoy in seinem Werke über die Cathédrale von Cambrai Dufay, Busnois (1475), Caron (1472), Okeghem (1472—1475), Heniart (1475—1479), Regis (1462—1464) aufgezähle”. De schrijver heeft hier abusievelijk de kolom uit Haberls verhandeling Vjfmw. I, 448 afgedrukt, waarin de jaartallen aangegeven worden, behorende bij de oorkonden, waarin deze componisten vermeld zijn. Houdoy is niet geciteerd, wat misschien ook nog blijkt uit de bij Haberl en in de DTÖ voorkomende vorm Maitres. Vgl. ook W. Stephan, „Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems” blz. 7, Anm. 10.

<sup>6)</sup> Archives du Département du Nord; een omvangrijk dossier is aldaar aanwezig.

<sup>7)</sup> bij Houdoy en in de vertaling van Haberl, Vjs. f. Mus. gesch. I, 439, noot 5 een kleine onjuistheid: „Regis wurde 1474 Kanonikus in Soignies”; volgens het testament was hij kanunnik in die plaats, hetgeen beter met de gegevens uit Soignies overeenstemt.

in Gotische vermengd met Latijnse karakters geschreven heeft <sup>1)</sup>. De appositie „Cameracus” duidt op het inwonerschap der stad Cambrai. Het is niet bekend, in welke jaren Regis aldaar verblijf heeft gehouden; als uiterste grenzen kunnen de jaren 1464 en 1474 beschouwd worden, daar zoals gebleken is, in het laatstgenoemde jaar Regis zich weer in Soignies bevond, en hij in 1463 magister puerorum aan de cathedraal te Antwerpen was, althans indien de mededeling van Houdoy <sup>2)</sup> onvoorwaardelijk geloofd mag worden, waartoe men gezien de betrouwbaarheid van zijn werk geneigd is. Houdoy vermeldt n.l.: „Jean Régis . . . . était en 1463 ainsi que l'établit un compte de Cambrai, maître des enfants dans l'église d'Anvers,” maar deelt niet de tekst van deze rekening mede. Het onderzoek in Cambrai en Lille <sup>3)</sup> is vruchteloos geweest en de kerkrekeningen te Antwerpen vertonen wat de jaren 1460 tot en met 1467 betreft, ongelukkigerwijze een leemte, terwijl de Burbure, die alle kerkelijke archivalia doorzocht heeft, onzen componist ook niet kent.

Het is dus niet mogelijk gebleken, Houdoy's mededeling te controleren, zodat slechts op zijn autoriteit een tijdelijke werkzaamheid van Regis aan de O. L. Vrouwekerk te Antwerpen aangenomen wordt <sup>4)</sup>.

Waarschijnlijk houdt Johannes Regis, de kanunnik van Soignies, zich dan enige jaren in het nabijgelegen Mons op; de door Houdoy gepubliceerde desbetreffende exerpten uit de kerkrekeningen luiden:

1474. Johanni Leroy de Montibus pro XXX codicibus primi voluminis legendarii novi . . . . LXX l.

1475. Soluti fuerunt hoc anno Domini Johanni Leroy super scripturam voluminis S. Legendarii huius ecclesie . . . . XXV l.

1477. Tertia novembri missus fuit magnus vicarius apud Montes in Hanonia pro visitando cum d<sup>o</sup> Johanni Leroy primum volumen legendarii huius ecclesie ac disponendo de litteris aureis et ligatura dicti vominis.

Aan dezen Dominus Johan Leroy was dus opgedragen, een legendarium voor de kerk te Cambrai samen te stellen, en wel volgens het model van dat van de kerk van Ste.-Waudru te Mons <sup>5)</sup>. Het ligt voor de hand, aan onzen Regis te denken, iemand, die secretaris van Dufay geweest was, scholasticus

---

<sup>1)</sup> Deze schutbladen bevatten een groot aantal notities van verschillende handen, echter geen biografische bijzonderheden, daar het merendeels Latijnse (enkele Griekse) omschrijvingen van Hebreeuwse woorden zijn.

<sup>2)</sup> t.a.p. blz. 83.

<sup>3)</sup> de kerkrekeningen van Cambrai vermelden in de jaren 1462—63 daarentegen wel een vicaris Servatius Regis; vgl. Archives du Nord (Lille), Cambrai Cathédrale GH 1129 fol. verso, en GH 3912 fol. 15 verso, waarin van een praebende Servacii Regis sprake is.

<sup>4)</sup> Delcroix, t.a.p. blz. 93, deelt eveneens mede, dat Regis in 1463 maitre des enfants in Antwerpen was, maar ook zonder bron. Vermoedelijk is Houdoy deze bron.

<sup>5)</sup> Houdoy, blz. 95.

zou worden, en zowel met de geschiedenis der kerk te Cambrai als met die van Mons geacht kon worden vertrouwd te zijn, daar deze laatste kerk ex origine relaties met die van Soignies onderhield.

Dan is Regis korte tijd, van 1481—82 <sup>1)</sup> scholasticus te Soignies geweest. In hetzelfde jaar 1482 komt zijn naam nog een voor, hij doet afstand van een beneficium im Wintscalda door dit te ruilen met een in Berleghem <sup>2)</sup>.

Het document maakt de indruk van een transactie, die men willekeurig kon aangaan; zo komt toevallig een Joh. de Beka in het register der O. L. Vrouwekerk te Antwerpen in het jaar 1474 tweemaal causa permutationis voor. Het ligt voor de hand, dat bij dit beneficium slechts van een bron van inkomste, een tweede prebende, sprake is; aan een nevenbetrekking kan niet gedacht worden, daar hiervoor de in de acte genoemde plaatsen enigszins te ver van Soignies verwijderd zijn; ze lagen in het decanaat Aalst en heetten Berleghen (of Berlegem) en Wyntiscalde (of Scheldewindeke) <sup>3)</sup>.

Ten slotte bereiken ons gegevens over Regis' dood. Op 16 Mei of op 12 November werd te Soignies zijn zielemis gecelebreerd, tegelijk met die van zijn echtgenote en zijn zoon, zoals blijkt uit een obituarium van de collegiale kerk te Soignies <sup>4)</sup>:

16 Mei „Obitus Johannis Regis et Johanae uxoris eius ac Nicolai, eorum filii de Noefville” <sup>5)</sup>.

In dit obituarium is herhaaldelijk van onzen componist sprake, en het wordt hier bevestigd, dat Jehan Leroy en Regis eenzelfde persoon waren, die het ambt van scholasticus bekleedde, hetgeen volgt uit de aanduidingen: „sire Jehan Leroy escollastre dit Regis <sup>6)</sup>” en „lescollastrie que possessoit sire Jehan Regis <sup>7)</sup>”.

Steffjaren zijn niet in dit boek aangegeven. Wat Regis betreft, verschaft het register van 1502—03 der O. L. Vrouwekerk te Antwerpen uitsluitel: door bemiddeling van een tussenpersoon wordt n.l. een klein bedrag aan

---

<sup>1)</sup> Volgens een rekening van het groot-baljuwschap van Henegouwen. Archives du Nord, Lille.

<sup>2)</sup> de acte, bibl. de Cambrai ms. 1061 fol. 146verso, luidt:

datum die XXVI<sup>a</sup> Septembris (anno LXXXI<sup>o</sup>). Hermes Huberti procurator domini Johannis Regis rectoris ecclesie de Wintscalda resignavit in manibus dominorum meorum eandem ecclesiam causa permutationis de eadem cum domino Henrico de Beka rectore parochialis ecclesie de Berleghem.

Onder procurator sc. idoneus is te verstaan hij, die de plichten van een canonicus foraneus waarneemt, vgl. K. Weinmann „Joh. Tinctoris und sein Traktat de inventione et usu musicae” blz. 22.

<sup>3)</sup> vgl. Le Glay, „Cameracum christianum”, tableau des paroisses, extrait d'un Pouillé du XIV<sup>e</sup> siècle. In de lijst der Belgische gemeenten is Berlegem niet te vinden; Scheldewindeke ligt 17 km. van Gent en 1.5 km. van Balegem. Dit Belegem is niet het oude Berlegem, want Balegem komt zowel als Berlegem op de lijst van Le Glay voor.

<sup>4)</sup> Amé Demeuldre, „Les obituaires de la collégiale de Saint-Vincent à Soignies” 1904, blz. 159.

<sup>5)</sup> Neufville, een goed uur gaans van Soignies verwijderd.

<sup>6)</sup> t.a.p. blz. 122.

<sup>7)</sup> t.a.p. blz. 163.

die kerk gegeven: „ontfangen het testament Johannis Regis, Zangher van h. Gielis Bruynzeels XVIII D.”<sup>1)</sup>, en een andere noot van de Burbure maakt gewag van de begrafenis van Regis in het jaar 1502: „Johannes Regis, Zangher (Jan de Cueninck) scellyck.”<sup>2)</sup>

Deze feiten, die het obituarium van Soignies tezamen met de kerkrekeningen van Antwerpen opleveren, zijn bij nadere beschouwing niet met elkaar in verband te brengen. Het waarschijnlijkste is, dat Regis in Soignies gestorven is, en dat in Antwerpen niet van den componist, maar van een naamgenoot sprake is. Soignies toch is de voornaamste verblijfplaats van Regis geweest, hij bekleedde er een zekere waardigheid, en ofschoon niet met name van zijn dood melding gemaakt wordt, is zijn voorkomen in het boek der zielemissen met vrouw en zoon wel een bewijs, dat hij zijn stad niet op gevorderde leeftijd verlaten heeft. Wel noemt het obituarium enkele zielemissen voor personen buiten Soignies overleden, maar dan staat hun laatste woonplaats er bij vermeld, als bijv. voor Dufay<sup>3)</sup>. Ook een vroeger gegeven heeft betrekking op den zanger Regis. Deze verschijnt nl. voor korte tijd te 's Hertogenbos bij de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, die de kerkzang in hoge ere hield. In de rekeningen van Sint-Jan 1484—85 komt voor<sup>4)</sup>: „Uutgeven van loen . . . den dienderen onsz liever Vrouwen . . . Johannes Regis onsz bovensenger van 8 weken ende voert oerloff nam ter weken 14 st. 5 R gulden 12 st.” Men kan derhalve van dezen Johannes Regis den zanger — als zodanig wordt hij ter onderscheiding van zijn bekenden naamgenoot steeds aangeduid — veronderstellen, dat hij tot het Antwerps geslacht behoord heeft, tijdelijk in 's Hertogenbos geweest, en in 1502 in Antwerpen gestorven is. Wel valt nog te wijzen op de tenortekst „Sicut lilium” van Regis' motet „Clangat plebs”, die tevens het devies is der Illustre L. V. Broederschap, maar deze overeenstemming zal wel toeval zijn, zodat men niet behoeft aan te nemen, dat Regis, de componist en priester, bij het klimmen der jaren en een positie van aanzien verlatende, rondtrekkend zanger geworden is. De vraag zou kunnen rijzen, of van de onder de naam Regis overgeleverde werken één of meer aan den zanger toegeschreven moeten worden. Het zal echter blijken, dat deze een nagenoeg gelijk karakter vertonen, en dat geen enkel stijlkenmerk tot de veronderstelling kan leiden, dat ook de later levende zanger als componist op de voorgrond getreden is.

<sup>1)</sup> De Burbure, Notes (serie groot formaat) I, 144.

<sup>2)</sup> Ibid. III, blad 50. Extraits des comptes de la Fabrique de l'église N. D. d'Anvers. De toevoeging „scellyck” duidt op de begrafenis-kosten. De samenhang van dit woord met schelling is echter twijfelachtig, waarschijnlijk moet aan lijk gedacht worden. Men onderscheidde n.l. choorlijk, groot en klein kerklijk, scellyck, claeslyck, vrouwlyck, e.d., al naar de te betalen som.

<sup>3)</sup> zie blz. 13.

<sup>4)</sup> Smijers, Ts. Ver. Ned. Muz.gesch. XIII, 237.

De tijdstippen, die zijn leven begrenzen, kunnen slechts vaag bepaald worden. Zijn geboorte heeft in het derde decennium van de eeuw plaats gevonden. Omstreeks 1460 geniet Regis een zekere bekendheid; hij ontvangt een eervolle uitnodiging; na 1430 zal hij daarom het levenslicht wel niet aanschouwd hebben. Ook de verwantschap van zijn oeuvre met dat van den lateren Dufay en dat van Ockeghem wijst hierop. Zijn dood kan in 1485 of kort daarna ingetreden zijn; nadien komt zijn naam niet meer in Soignies voor. Een later jaar tot  $\pm$  1500 is niet uitgesloten, daar het obituarium behoudens enige toevoegingen van later datum bij het begin van de nieuwe eeuw afgesloten werd. De gegevens, dat Regis priester en tevens gehuwd was, laten zich niet verenigen. Wel is het aannemelijk, dat hij eerst na het overlijden van zijn huisvrouw de priesterlijke wijding ontvangen heeft. Het jaar hiervan zou 1474 kunnen zijn, immers vóór die tijd noemen de documenten zijn naam zonder titel, en eerst hierna <sup>1)</sup> komt de onderscheiding „Sire” of „Dominus” voor.

De naam Regis blijft voortleven, veelal onder geestelijken en musici, waarbij familiebetrekkingen zouden kunnen bestaan. Als bovendien nog aan de talloze Leroy en de Coninck gedacht wordt, dan mag men nimmer, tenzij er aanwijzingen bestaan, nader verband met den componist zoeken. Welke voorzichtigheid geboden is, doet het obituarium van Soignies zien, waarin herhaaldelijk Jehan Leroy genoemd wordt. Meestal is het de kanunnik en priester, maar soms is het een Jehan Leroy, carpenthier <sup>2)</sup>. Zo mag men niet aan Regis denken bij den vicarius der O. L. Vrouwekerk Jan de Coninck, die in 1497 genoemd wordt <sup>3)</sup>; wel is hij gedeeltelijk tijdgenoot, maar een nadere aanduiding als musicus ontbreekt; en verder bij een zanger van de Chapelle Royale te Parijs in het jaar 1515, genaamd Jean Regis <sup>4)</sup>. Nog latere naamgenoten zijn: Louis Regis, kanunnik van Harlebeke gedurende de eerste decennia van de XVIde eeuw <sup>5)</sup>; Ode Regis, 1524 te Aillewillers in het diocees Besançon <sup>6)</sup>; de bekende prediker Dr. François Regis, O.F.M., die in 1537 te Brussel optrad <sup>7)</sup>; omstreeks het midden der eeuw een kanunnik te Brugge, Jacques Regis <sup>8)</sup>, die een rente voor de koorknapen instelt <sup>9)</sup>, en tenslotte nog een Johann Regis, kapelzanger aan het hof te Wenen van 1548—49 <sup>10)</sup>; Jehan

<sup>1)</sup> zie blz. 4, 5, 6.

<sup>2)</sup> Demeuldre, t.a.p. blz. 191, 195, 200.

<sup>3)</sup> de Burbure, notes VI, 94.

<sup>4)</sup> van der Straeten, VII, 121.

<sup>5)</sup> Archives du Nord. Lettre missive B 19053 (41070).

<sup>6)</sup> Archives du Nord. B1542 (17147).

<sup>7)</sup> Archives du Nord. B3359, fol. 158r.

<sup>8)</sup> L. Gilliodts-van Severen. Inventaire des Chartes des Archives de Bruges.

<sup>9)</sup> A. C. de Schrevel. „Histoire du Séminaire de Bruges.” (Annales de la Société d’Emulation. 4e Série, Tome X).

<sup>10)</sup> Smijers, „Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien”. Beih. DTÖ. VI, 142.

le Roy (ook Jean Regis of Magister Jan de Coninck), organist te Antwerpen, genoemd in 1540 en 1556<sup>1)</sup>, en in 1578 te Parma de musicus Agostino Regis<sup>2)</sup>.

Deze talrijke voorbeelden zouden op het eerste gezicht een indruk kunnen vestigen, dat vanaf het midden der XVde tot dat der XVIde eeuw in de Vlaamse landen en daaromtrent een wijdvertakt geslacht Regis bestaan heeft, waarvan een aantal leden de geestelijke stand gekozen en de muziek beoefend hadden en waarvan ook onze kanunnik en componist deel heeft uitgemaakt. De Vlaamse en Franse vormen, die aan deze gelatiniseerde naam ten grondslag liggen, zijn echter te algemeen, dan dat de genoemde indruk overtuigend kan zijn.

Volgens getuigenissen van tijdgenoten genoot Regis aanzien. Tinctoris roemt hem meer dan eens. Zo in de Prologus van het Liber de arte contrapuncti<sup>3)</sup>:

... compositores, ut JOANNES OKEGHEM, JOANNES REGIS, FIRMINUS CARON, GUILLERMUS FAUGUES, qui novissimis temporibus vita functos JOANNEM DUNSTAPLE, EGIDIUM BINCHOIS, GUILLERMUM DUFAY se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitudinem redolent, ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint...

Verder in het Prohemium tot het Proportionale<sup>4)</sup>:

... et huic (sc. Dunstaple) contemporanei fuerunt in Gallia DUFAY et BINCHOIS quibus immediate succederunt moderni OKEGHEM, BUSNOIS, REGIS ET CARON, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi, en in dit fragment van een lofrede<sup>5)</sup>:

... Quis enim JOANNEM DUNSTAPLE, GUILLELMUM DUFAY, EGIDIUM BINCHOIS, JOANNEM OKEGHEM, ANTHONIUM BUSNOIS, JOANNEM REGIS, FIRMINUM CARON, JACOBUM CARLERII, ROBERTUM MORTON, JACOBUM OBRECHTS non novit. Quis eos summis laudibus non prosequitur, quorum compositiones per universum orbem divulgate, dei templa, regum palatia, privatorum domos summa dulcedine replent...

Ook bevindt Regis zich in het zangersgebed van Loyset Compère<sup>6)</sup>.

1) de Burbure, notes III, 24 en VI, 183.

2) N. Pelicelli, Musicisti in Parma nei sec. XV—XVI. (Note d'Archivio. Num. I Anno IX—1932).

3) E. de Coussemaker, Scriptores de musica Tom. IV, 77b. Vertaald in: v. d. Borren, G. Dufay, blz. 79.

4) ibid. Tom. IV, 154 b.

5) ibid. Tom. IV, 200a, waarin Tinctoris over de deugden der muziek handelt.

6) DTÖ VII, blz. XIX.



In dit meermalen geciteerde gedicht worden de componisten en zangers groepsge wijze opgesomd; het eerst moet gebeden worden voor Dufay:

„Et primo pro G. Dufay

. . . cantorum lumine”, dan voor de zangmeesters:

„Proque Dussart, Busnois, Caron

Magistris cantilenarum”, verder voor hen, die (door hun werken) lof verkondigen: <sup>1)</sup>

„Georget de Brelles, Tinctoris,

Cimbalis tui honoris”, ten slotte voor de zangers:

„Ac Okeghem, Despres, Corbet

Heniart, Faugues et Molinet

Atque Regis omnibusque

Canentibus.”

Dat Ockeghem, Josquin en ten slotte Regis hier zangers genoemd worden, is slechts een poëtisch epitheton en geen aanwijzing, om aan zijn naamgenoot, den iets later levenden zanger, te denken.

Dan verschijnt Regis nog in de „Déploration sur le trépas de Jean Okeghem” van Guillaume Cretin <sup>2)</sup>:

„Là du Fay, le bon homme survint,

Bunois aussi, et aultres plus de vingt,

Fede, Binchois, Barbingant et Donstable,

Pasquin, Lannoy, Barizon très notable,

Copin, Regis, Gilles Joie et Constant,

Maint homme fut auprès d’eulx escoutant,

Car bon faisoit ouyr telle armonye . . . .”

Nog een reden, om te vermoeden, dat Regis hoog werd aangeschreven, is de vindplaats van zijn werken. Wat van het prachthandschrift uit de bibliotheek van het Vaticaan, de Cod. C VIII, 234 geldt, nl. dat dit het Ockeghemhandschrift bij uitstek is <sup>3)</sup>, mag men met hetzelfde recht van Regis beweren, daar hij met het merendeel van zijn motetten hierin vertegenwoordigd is. Hij bevindt zich aldaar in uitgelezen gezelschap. Ook zijn aanwezigheid in de verzamelingen van Petrucci is een bewijs van de achting, die hij genoot.

Desniettemin behoort hij niet tot de allerberoemdsten, want hij ontbreekt in andere getuigenissen, zoals het Livre de la Deablerie van Eloy d’Amerval, Hothby’s Dialogus in arte musica en Adrian Petit Coclicus’ Compendium musices, waarin een reeks componisten, onder welke Regis’ onmiddellijke

<sup>1)</sup> Haberl, t.a.p. blz. 474 vat cimbalis als instrumentalisten op; v. d. Borren, Dufay, 73 vertaalt door: „cymbales de ta gloire”, welke opvatting meer voor de hand ligt.

<sup>2)</sup> E. Thoinan, „Déploration de Guillaume Cretin sur le trépas de Jean Okeghem”.

<sup>3)</sup> beschreven o.a. in Ockeghem’s Werken I, blz. XI.

tijdgenoten, opgesomd wordt, als ook nog in niet bij Haberl en v. d. Borren genoemde bronnen. Zo vermeldt Glarean's Dodekachordon (1547), dat het begin van de kunst der polyphonie omstreeks 1470 stelt,<sup>1)</sup> hem niet meer; wel droeg de auteur kennis van Regis' werk, wat uit de mss. München Universitätsbibliothek 322—325 blijkt, die eens eigendom van Glarean waren, en waarin ook onze componist met een Ave Maria vertegenwoordigd is. Evenmin kent de polyhistor Rabelais (± 1495—1553) hem, hoewel deze in de Prologue du IVe livre de Pantagruel 2 koren van niet minder dan 58 componisten laat zingen<sup>2)</sup>. Verder noemt nog de Cod. Escorial C III 23 fol. 3 vele tijdgenoten van Dufay en Ockeghem tussen 1440 en 1482, waaronder echter Regis niet<sup>3)</sup>.

Hebben de archieven enige bijzonderheden omtrent Regis en zijn functies verschaft, zijn persoonlijke werkzaamheid blijft vrijwel in duister gehuld. Toch brengen de onderzoekingen van Houdoy, de Burbure en vooral van Demeuldre ons de levensomstandigheden van onzen componist duidelijk voor de geest.

Hij moet een kunstenaar van rang geweest zijn; de plaatsen, waar hij werkzaam was, Soignies, Antwerpen en Cambrai waren alle centra van muzikale cultuur. Van Cambrai is dit algemeen bekend; 2 getuigenissen uit Houdoy mogen tonen, hoe groot die roem was:

„ . . . D'après la lettre du comte de Saint-Pol (1428), la cathédrale de Cambrai était renommée entre toutes pour les soins apportés à l'exécution de la musique religieuse.”<sup>4)</sup>

„ . . . en trois choses . . . elle surmonte et précède les autres églises de tout le monde tant que notre foi se peut étendre, c'est assavoir: en beaux chants, en riche luminaire et en très douce sonnerie.”<sup>5)</sup>

Ook Antwerpen was een vermaard centrum. Het reeds genoemde historisch overzicht van de Burbure „La musique à Anvers au XIVe, XVe et XVIe siècle” is vooral interessant wegens de blik, die het opent op het leven der koorzangers tot in bijzonderheden. Herhaaldelijk gewaagt de Burbure van pauselijke bullen ten gunste van de muzikale opbloei der O. L. Vrouwekerk, „wier reputatie met die van Cambrai wedijvert.”<sup>6)</sup> Speciaal de bul van paus Eugenius IV uit 1442 gaf groote voorrechten: het kapittel kreeg de midde-

<sup>1)</sup> Vgr. Riemann, handbuch der musikgeschichte II, I, 133.

<sup>2)</sup> Ch. Marty-Laveaux. Oeuvres de Rabelais II, 262v. Wel komt in I, 249 een naam Regis voor, maar deze is volgens de commentator Jean Plattard in de editie van Abel Lefranc van den Franciskaan, op blz. 8 genoemd.

<sup>3)</sup> Acta Mus. VIII, 104. M. Bukofzer „Ueber Leben u. Werke von Dunstable”.

<sup>4)</sup> Houdoy, Hoofdstuk V, blz. 81rv.

<sup>5)</sup> Houdoy, blz. 59.

<sup>6)</sup> blz. 167v, 181, 202.

len, de beste musici en zangers tot zich te trekken, en dezen een lucratieve en eervolle positie te verschaffen.

Het bestuur der kerkfabriek werkte er ten volle toe mee, alle voorrechten effectief te maken <sup>1)</sup>, en zo voelt zich de Burbure gedrongen, aan den koor-  
dirigent Barbireau in het jaar 1448 een buitengewone positie toe te kennen.  
Niet zonder overdrijving zegt hij:

„A maître Barbireau appartient l'honneur insigne d'avoir eu sous sa direction une série de chanteurs et de compositeurs telle que jamais aucun directeur de chapelle des Pays-Bas, ni de l'Italie n'eut osé l'espérer.” <sup>2)</sup>

Van een dergelijk milieu, waarin van 1443—1444 ook Ockeghem genoemd wordt, mag men aannemen, dat de muziekbeoefening een bijzonder hoge trap bereikt had, en een verblijf aldaar van Regis kort na het midden van de eeuw kan niet anders dan gunstig op zijn muzikale ontwikkeling gewerkt hebben. Als magister puerorum woonde hij in het in 1421 verworven huis achter de kerk, dat de zangers, de koorleiders en -knapen herbergde. In een ordonnantie van 1445, uitgevaardigd door het kapittel, staan voorschriften te over betreffende den maître des choreaux. Het eerste artikel bepaalde, dat de magister choralis ten minste 8 zangknappen onder zijn hoede had, die hij goede zeden had bij te brengen, en ze in de muziek en de kerkelijke ceremoniën te onderrichten; verder werd een zekere schooltucht vereist. <sup>3)</sup>

Het hoofdtoneel van Regis' leven is de collegiale kerk van den Hl. Vincentius te Soignies. Deze plaats is als centrum van kerkzang minder vermaard dan Cambrai en Antwerpen, maar de publicatie der vele tot dusver onbekende gegevens door Demeuldre <sup>4)</sup> brengt aan het licht, dat ook hier aan de koorzang ruimschoots aandacht is geschonken. Een belangrijke getuigenis van de oude roem van deze plaats is te vinden in een beschrijving der Henegouwse steden door Jacques Lessabéc uit het jaar 1534 <sup>5)</sup>: „On y trouve un chapitre de chanoines des plus renommés . . . . Je ne pourrais dire s'il y a dans tout le Hainaut un chapitre plus noble et plus célèbre par son chant. De nos jours même, il jouit à cet égard d'une réputation qui n'est guère moins éclatante que celle de l'église collégiale de Cambrai. Il en résulte que, sans aucun préjudice pour le service divin, les musiciens experts dans le chant, attirés par l'heureuse situation de ces établissements et la beauté du pays, autant que par le désir de profiter des abondantes ressources de la basilique, affluent

<sup>1)</sup> blz. 219.

<sup>2)</sup> blz. 254.

<sup>3)</sup> over de talrijke verdere bijzonderheden raadplege men de Burbure, die de bescheiden in extenso heeft weergegeven.

<sup>4)</sup> president der Cercle Archéologique du canton de Soignies, die de kerkelijke archivalia doorzocht heeft.

<sup>5)</sup> „Hannoniae urbium et nominatorium locorum ac caenobiorum”. Opnieuw uitgegeven en vertaald door Gonzalès Decamp en Alphonse Wyns, die hier geciteerd zijn.

de tous côtés en ce lieu, comme des abeilles vers la ruche . . .” Deze grote roem is niet duurzaam gebleven, tot later weer Van der Straeten terloops de zangersschool aldaar geroemd heeft, hij spreekt van „la célèbre maîtrise de Soignies.” <sup>1)</sup> Demeuldre is uitvoeriger in zijn lof en zegt onder meer <sup>2)</sup>: „De tout temps le Chapitre de Soignies fut renommé pour ses chanteurs et ses musiciens; on y cultivait la musique avec le plus grand soin et le plus grand art; aussi verra-t-on le nombre des chanoines qui firent partie des chapelles royales sous les ducs de Bourgogne et les rois d’Espagne.” Inderdaad bevinden zich onder de lange reeks van kanunniken musici als Chastelain, Cornet, De Binche <sup>3)</sup>, De la Salle, Payen en vele andere, waarbij nog gevoegd moeten worden componisten en zangers, die niet met het canonikaat bekleed waren als Joh. Brassart <sup>4)</sup> en Bauduin Cordier <sup>5)</sup>. Welke betrekkingen Dufay met het kapittel onderhield, is niet gebleken; wel werd hij geëerd en las men op de 12de Juni zijn zielemis <sup>6)</sup>: „Obitus venerabilis domini et magistri guillermi du Fayt, egregii canctoris (sic) necnon ecclesiae cameracensis canonici.” Ook geloofst Fétis, dat Tinctoris hier zijn muzikale vorming ontvangen heeft <sup>7)</sup>, hetgeen echter nergens door Demeuldre en evenmin door andere biographische onderzoekingen bevestigd wordt <sup>8)</sup>, zodat Fétis’ veronderstelling verworpen moet worden.

Hier was Regis jarenlang kanunnik en tevens een tijd lang zangmeester, en van het leven, dat hij leidde, laat zich een vrij duidelijk beeld vormen. Het kerkgebouw staat er heden nog als in Regis’ dagen, een ruwe steenklomp, een massief romaans bouwwerk uit de 13de eeuw. Zijn praebende doet verwachten, dat Regis enige maatschappelijke welstand genoot, het bezit van een huis <sup>9)</sup> wijst hier ook op. Tijdens zijn ambt van scholasticus heeft hij waarschijnlijk in het door Jehan le Carlier in 1441 aan het kapittel geschonken huis in de Rue neuve gewoond <sup>10)</sup>.

Hoe was het leven der kanunniken te Soignies in die dagen? Zij vormden een college van ongeveer 33 personen, die allen dezelfde rechten en plichten hadden. Later werd verschil gemaakt tussen canonici residentes et foranei

<sup>1)</sup> La musique aux Pays-Bas, VIII, 74v. en 28; ook 106.

<sup>2)</sup> Le chapitre de St. Vincent, 26.

<sup>3)</sup> Binchois wordt gewoonlijk verondersteld in Lille gestorven te zijn (vgl. de Coussemaeker in de Biographie nationale belge, II, 430). Demeuldre deelt nadere gegevens over Binchois mede (blz. 111v.), en stelt vast, dat hij 20 September 1460 te Soignies gestorven is, waar zich tevens zijn testament bevindt.

<sup>4)</sup> Demeuldre, „Les obituaires de la collégiale de St. Vincent”, 165.

<sup>5)</sup> ibid. blz. 173.

<sup>6)</sup> ibid. blz. 192.

<sup>7)</sup> v. d. Straeten, IV, 60 en VIII, 28: „Tinctoris sortit vraisemblablement de la maîtrise de Soignies”.

Motivering van dit vermoeden ontbreekt.

<sup>8)</sup> Zie het uitvoerige artikel van v. d. Borren in de Biographie nationale belge.

<sup>9)</sup> Les ob. de St. V. blz. 51, 128, 172, 188.

<sup>10)</sup> Le chap. de St. V., blz. 480v.

en een limiet bepaald, op overschrijding waarvan de praebende niet uitgekeerd werd. Sommigen waren gehuwd, doch dit was uitzondering. Voor opname, eedsaflegging en verdere officiële handelingen bestonden voorschriften<sup>1)</sup>. Tot in bijzonderheden weidt een acte, „de vita et honestate canonicorum”, uit over de gedragingen der kanunniken: zij hebben tijdens de kerkdienst een waardige houding in acht te nemen en wat dies meer zij<sup>2)</sup>.

Een hoger ambt, al even nauwkeurig gereguleerd, was dat van scholasticus (écolâtre), die oorspronkelijk met de leiding van het onderwijs belast was, maar in Regis' tijd was hij in de eerste plaats cantor, en verder secretaris van het collegium. Andere kerkelijk functies mocht hij niet bekleden; wel maakte hij nog de wekelijkse staat van dienst betreffende het celebreren der officiën. Hij moest de eed afleggen, dat Soignies zijn vaste woonplaats zou zijn: „quod continuam et perpetuam residentiam personaliter faciet in ecclesia sonégiensi”, en dat hij de waardigheid van priester zou aannemen: „quod infra annum a tempore suae receptionis se faciat in sacerdotem promoveri.”<sup>3)</sup>

Hiermede zijn de belangrijkste gegevens over de kanunniken en den scholasticus vermeld; de door Demeuldre weergegeven documenten behelzen het overige. Deels zijn het oude voorschriften; zo dateren die voor den scholasticus uit 1282, en het mag verondersteld worden, dat zij ten tijde van Regis met soepelheid toegepast zijn, waar het gebleken is, dat deze dikwijls en voor langere tijd in andere plaatsen heeft verblijf gehouden.

Kort samengevat is dus omtrent Regis' leven met enige zekerheid te zeggen, dat hij als kanunnik en scholasticus te Soignies geleefd heeft, in Cambrai werkzaam was als musicus en secretaris van Dufay, hierna — in 1474 — priester geworden is en tijdelijk in Mons verblijf gehouden heeft. De overige feiten: zijn geboorte omstreeks 1430, zijn ambt van magister puerorum te Antwerpen in 1463, en zijn dood omstreeks 1485, mag men waarschijnlijk achten, doch ze zijn niet gedocumenteerd, of niet meer te controleeren. Hij was veelzijdig ontwikkeld, en genoot bij zijn tijdgenoten, vooral bij Tinctoris, aanzien, wat ook uit de eervolle vindplaatsen van zijn werken blijkt.

Voorzover bewaard gebleven, zijn deze weinig talrijk, n.l. 2 missen, 1 misfragment, 8 motetten en 1 chanson. Niet teruggevonden zijn de op blz. 3 vermelde mis „Crucis” en het offertorium „Regina coeli laetare”. Een bibliographisch overzicht der werken volge:

<sup>1)</sup> gepubliceerd in „Le chapitre de St. V.”, 396vv.

<sup>2)</sup> ibid. 400vv.

<sup>3)</sup> ibid 467v.

I. De vierstemmige mis „Dum sacrum mysterium”. De tenor draagt de notentekst van het „L’homme armé”-thema, weshalve Tinctoris deze laatste betiteling gebruikt <sup>1)</sup>. Deze mis bevindt zich in het ms. Cappella Sistina Cod. 14, fol. 117v.—127r.; het ms. is tussen 1481 en 1492 geschreven <sup>2)</sup>.

II. De eveneens vierstemmige mis met dubbele tenortekst „Ne timeas, Maria” en „Ecce ancilla Domini” bevindt zich in Brussel, Bibliothèque royale ms. 5557, fol. 121v.—136r., een handschrift uit de 2de helft der 15de eeuw <sup>3)</sup>, en in Cappella Sistina, Cod. 14, fol. 87v.—101r.

III. Het vierstemmige misfragment „Patrem omnipotentem” is gedrukt in Petrucci’s *Fragmenta missarum* (1505) No. 10, en aldaar „Patrem vilayge” genoemd. Petrucci’s *Fragmenta missarum* bevinden zich o.a. in de Herzog August-Bibliothek te Wolfenbüttel.

IV. Het vijfstemmige motet „Clangat plebs” (met Tenor „Sicut lilium”) is driemaal bewaard: in Capp. Sist. Cod. 16 (geschreven van 1513—1521), fol. 150v.—154r.: in het perkamenths, uit de 15de eeuw te Rome Chigi C VIII, 234, fol. 281v.—284r. <sup>4)</sup>, en in Petrucci, *Motetti a cinque I* (1505a) no. 1.

V. Het vijfstemmige motet „O admirabile commercium” (met Tenor „Verbum caro factum est”) is aanwezig in Chigi C VIII, 234, fol. 269v.—273r.

VI. Eveneens in deze codex, fol. 273v.—276r., bevindt zich het vijfstemmige motet „Lauda Syon Salvatorem”, met tenortekst „Ego sum panis”.

VII. Het vijfstemmige motet „Salve sponsa” komt voor in Petrucci’s *Motetti a cinque*, no. 10, Een der stemmen ontbreekt.

VIII. Eveneens in de *Motetti a cinque*, no. 11, het vijfstemmige motet „Lux solempnis adest” met de tenortekst „Redempti sunt omnes”. Compleet is het werk aanwezig in Chigi C VIII, 234, fol. 249v.—253r.

IX. Het vijfstemmige motet „Celsi tonantis” met de Tenor „Abraham fit promissio” bevindt zich in hetzelfde ms., fol. 261v.—265r.

X. Het vijfstemmige motet „Ave Maria” is wederom onvolledig overgeleverd in de *Motetti a cinque*, no. 16.

XI. Het driestemmige motet „Ave Maria” bevindt zich in Petrucci’s *Motetti B* (1503), no. 25, fol. 59v.—60r., o.a. in de Bibliothèque du Conservatoire te Parijs; verder in München, Universitätsbibliothek, 322—325, no. 16 <sup>5)</sup>

<sup>1)</sup> Proportionale, Liber II, Capitulum V.

<sup>2)</sup> Zie Haberl, *Vjfmw.* I, 468vv.

<sup>3)</sup> Zie behalve het in noot 2 genoemde werk: v. d. Borren, „Inventaire des ms. de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique”. (*Acta musicologica* V, 68vv.) v. d. Borren heeft dit hs. in partituur gebracht.

<sup>4)</sup> Voor Regis het belangrijkste hs. Beschreven door Plamenac en in Smijers’ *Josquinitgave*. Het uitvoerigst, maar niet geheel nauwkeurig in v. d. Straeten, „*La musique aux Pays-Bas*”, VI, 33vv.

<sup>5)</sup> Zie Smijers, *Josquinitgave*. W. Stephan, „*Die burg.-niederl. Motette*”, blz. 96, noot 58 noemt Petrucci als bron der Münchener hss.

en de Tenor bovendien in de Stiftsbibliothek Sankt-Gallen, hs. 463, fol. 5v. <sup>1)</sup>).

XII. Het driestemmige chanson „S'il vous playsist” is met tekst in het Chansonnier Cordiforme <sup>2)</sup> aanwezig, fol. 20v.; verder met toegevoegde vierde stem, echter zonder volledige tekst in Petrucci's Canti C (1503a), no. 93, fol. 118v.—119r. (Nationalbibliothek te Wenen), en in Florence, Cod. Magl. CL. XIX, 59, no. 102, een papierhs. uit de 16de eeuw <sup>3)</sup>).

Van deze werken wordt één der meest representatieve, het motet „O admirabile commercium” als bijlage gepubliceerd. Elders zijn te vinden het driestemmige „Ave Maria” en het chanson „S'il vous playsist” <sup>4)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Nader in Schweizerisches Jb. f. M.W. VI, 92 en 227, alwaar de liederenverzameling, door Aegidius Tschudi waarschijnlijk tussen 1517 en 1520 aangelegd, beschreven wordt.

<sup>2)</sup> Vroeger in de bibliotheek Rothschild No. 2973. Inhoudsopgave in Catalogue de la bibl. Rothschild IV, 314—317.

<sup>3)</sup> Volledige catalogus met initia in het schedarium van het Instituut voor Muziekwetenschap te Utrecht.

<sup>4)</sup> Het 3-stemmige „Ave Maria” in Delporte, „Revue liturgique et musicale”, XII, 6.

Het chanson „S'il vous playsist” in Kiesewetter, „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges”. Tevens in de muziekbijlagen van zijn verhandeling „De verdiensten der Nederlanders in de ontwikkeling der toonkunst.”

Het begin van het motet „Clangat plebs” in Bessler, „Musik des Mittelalters und der Renaissance” (Büchens Handbuch der Musikwissenschaft), voorb. 148.

Verder fragmenten uit de motetten in: Stephan, „Die burgundisch-niederl. Motette”.

## HOOFDSTUK II

### DE BOUW DER WERKEN.

De meeste technische hulpmiddelen, die den componisten van de middenkwartalen der XVde eeuw ten dienste stonden, zijn door Regis in zijn werken toegepast. Tot dusver kon een bepaling van de verhouding tot zijn generatie slechts bij benadering geschieden, daar weinig van Regis gepubliceerd was, evenals van tijdgenoten als Busnoys, Heyne van Ghizeghem, Caron, Tinctoris, en de Antwerpenaren Barbireau en Basiron, e.a., wier „Stellung im einzelnen und Verhältnis zum Niederländertum noch wenig geklärt ist”<sup>1)</sup>, zodat „weitere Arbeiten über die Technik der Ockeghemgeneration sehr willkommen sind”<sup>2)</sup>. De recente verhandeling van Wolfgang Stephan, „Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems”<sup>3)</sup>, komt aan deze wens gedeeltelijk tegemoet, in welk uitvoerig onderzoek der motettenkunst aan Regis een belangrijke, richtinggevende positie toegekend wordt.

Van het hoofdmiddel, de contrapunctiek, die zich vooral uit in c.f.- en imitatietechniek, wordt ook bij Regis een intensief gebruik gemaakt. Wat W. Fischer<sup>4)</sup> als kenmerk van de hoogst ontwikkelde werken in polyphone stijl omstreeks 1500 aangeeft, n.l. dat alle soorten van contrapunt in een compositie tegelijk voorkomen, geldt nog niet in volle mate voor Regis' werken afzonderlijk, wel voor zijn oeuvre als geheel genomen: hierin is de contrapunctiek in alle verscheidenheid aanwezig.

#### Cantus firmus.

Eerst wordt telkens na een korte beschrijving van een werk de c.f., die de kern ervan vormt, besproken.

Wat de beide missen betreft, houdt Regis zich aan de vorm, die in zijn tijd gebruikelijk was, en kort voor hem bij Dufay aangetroffen wordt, de

<sup>1)</sup> Besseler, „Die Musik des MA. und der Renaissance”, 210.

<sup>2)</sup> Besseler, „Von Dufay bis Josquin”, ZfMW XI, 8.

<sup>3)</sup> Bärenreiterverlag 1937.

<sup>4)</sup> Dr. W. Fischer, „Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500”. Beih. DTÖ, V, 27vv.



tenormis<sup>1)</sup>. In dit type zijn de 5 delen van het ordinarium tot één cyclisch geheel verenigd, met een c.f. in de Tenor als verbinding. Deze is in de meeste gevallen óf een Gregoriaanse wijze, óf de Tenor van een chanson, bij voorkeur van het „L'homme armé"-lied, waarvan ook onze componist gebruik heeft gemaakt.

I. Missa „Dum sacrum mysterium". Hier is als c.f. het algemeen bekende „L'homme armé"-thema gekozen, bv. in het Kyrie, maat 9vv.:

Dum sa.crum mys.te - ri - um cer.ne.ret Jo - - - han.nes

Mi - cha - el ar.chan.ge - lus tu - ba ce - - - ci - nit

Herhalingen worden min of meer gevarieerd, terwijl ook de bijgevoegde tekst, meestal een andere dan de ordinariumtekst, verschillend is. Doorgaans hebben T.<sup>2)</sup> en CT. de c.f. A in Engführung en quintaafstand; in S. en A. ook CT. en B.<sup>3)</sup> Deze themahelft komt het meest voor: in K. 8x, in G. 8x, in C. 9x, in S. 8x en in A. 4x. De helft B verschijnt in K. 1x, in G. 3x, in C. 2x en is soms vrij sterk gecoloreerd als in K. 68vv. De c.f. dragende stemmen zijn in de misdelen analoog opgebouwd: na het eerste optreden van het thema A volgt het in gediminueerde waarde, dan in augmentatie. In de Sup. is de melodie uiteraard beweeglijker, terwijl de B. meer intervalsprongen vertoont. De delen openen alle met een zelfde Kopfmotiv, dat met een  $\curvearrowright$  afsluit, en voor K., G. en C. nagenoeg gelijk luidt (zie K. 1—4), in S. en A. enigszins afwijkt. Het stemmencomplex is in onafgebroken actie, cadenzen worden overbrugd, bij pauzes van één of meer stemmen zetten andere in; rustpunten (longae als finales) komen slechts voor als einde der onderdelen en na het Kopfmotiv. Een korte indruk van dit werk geve het volgende begin van het K.:

<sup>1)</sup> Nader hierover Adler „Handbuch der Musikgeschichte”, 303.

<sup>2)</sup> De stemmen worden als volgt afgekort: Sup. (Superius), T. (Tenor), CT. (Contratenor), CTA. (CT. altus), CTB. (CT. bassus), B. (Bassus). Voor de misdelen wordt als in de DTÖ. de beginletter gebruikt: K. voor Kyrie, enz.

<sup>3)</sup> In het ms. is deze laagste stem evenals de CT. met „Contra” aangeduid. Om verwarring te vermijden is hier en in enige andere werken het woord Bassus gebruikt. Over deze aanduidingen nader op blz. 100.

Ky - rie  
Contratenor  
8 Ky - rie  
Tenor  
Bassus  
Ky - rie

10  
8 Dum sa - crum mys - te - - - rium cer - ne - ret Jo.  
Dum sa - crum mys - te - rium Ky - rie  
Dum sa - crum mys - te - rium Ky - rie

15  
leyson  
8 han - - nes leyson  
ley - son  
leyson

De c.f. is ontleend aan de T. van het 3stemmige chanson „L'homme armé" van Busnois <sup>1)</sup>. Of zich in de Sup. motieven van de Sup. van het ver-

<sup>1)</sup> Gombosi, „Bemerkungen zur „l'homme armé"-Frage". ZfMW. X, 609vv. Aldaar de volledige tenor-

loren geraakte lied bevinden, is niet na te gaan; vergelijking met Ockeghems en Josquins gelijknamige missen levert geen melodische analogieën op. Regis sluit zich geheel bij de chansontenor aan, alleen in de 2de Satz (B) worden 3 lage noten d'e'd' (een quint en een quart onder de finalis) en in de slotpassage variërende melismen toegevoegd. De woordtekst „Dum sacrum mysterium” is die van de magnificatantifoon in Dedicat. S. Michaelis Archang. <sup>1)</sup>, die melodisch aan de bouw van de c.f. in het geheel niet deelneemt. Wel mag men aan een zekere innerlijke samenhang denken, een voor de hand liggend tertium comparationis kan Regis bij de keuze van de „L'homme armé” c.f. ten behoeve van een mis aan den krijgshaftigen aartsengel Michael gewijd, beïnvloed hebben.

II. In de mis „Ecce ancilla Domini” treden verschillende antiphonen, alle uit de adventstijd, één of meerdere malen als c.f. op, in hoofdzaak paarsgewijze contrapuncterend. Ook komen de c.f. alleen voor, afgewisseld door andere met andere antiphonoteksten, zodat deze mis van grote omvang is. Overigens is de opbouw als die van de missa „Dum sacrum mysterium”, alleen een zelfstandig inleidend motief is minder duidelijk, hoewel het niet ontbreekt: Sup. en C.T. zetten op ongeveer gelijke wijze in. Ter illustratie diene het begin van het K.:

Kyrie  
Tenor

Contratenor  
Ecce ancilla . .

Kyrie  
Bassus

Ne ti-me-as

melodie met tekst. Plamenac, ZfMW. XI, 376vv., sluit zich gedeeltelijk bij Gombosi's opvatting aan, alleen hij beschouwt de tenormelodie als „durchaus ursprünglich” en niet als functie van een discantmelodie.

<sup>1)</sup> Antiphonale Romanum, 855.

10 15

la Do - - - mini fiat

Mari - - - a

Uit de vergelijking met de Gregoriaanse melodie zal blijken, dat deze steeds de grondslag vormt, de intensiteit der colorering echter sterk varieert.

Het talrijkst (9x) komt voor de titelantifoon „Ecce ancilla Domini”<sup>1)</sup>, die als volgt gecoloreerd wordt:

Ec - - ce an - - cil - - la

K. T. 5 vv.

Ecce an - cil - la

G. T. 27 vv.

Ec - - ce an - - cil - - la

G. T. 209 vv.

Ec - - ce an - - cil - - la

C. T. 40 vv.

Ec - - ce an - - cil - - la

<sup>1)</sup> Magnificatantifoon der Feria quarta Quatuor temporum, Ant. Rom. 247.

Do . . . mi . . . ni

Do . . . . . mi . ni

Do . . . . . mi . ni

Do . . . . . ni

Do . . . . . mi . ni

fi . . at mi . . hi se . cundum ver . bum tu . um

fi . . at mi . . hi se . cundum ver . bum tuum

fi . . at mi . . hi se . cundum verbum tu . um

fi . . at mi . . hi se . cundum ver . bum tu . um

fi . . . . at mi . hi se . cundum ver . bum tuum <sup>1)</sup>

De verdere vindplaatsen zijn C.T. 375vv. (geheel als de Gregoriaanse melodie met 2 slotmelismen); S.T. 18vv. (meer gecoloreerd); S.T. 297vv.; A.T. 9vv.; A.T. 102vv. (alle kort).

De antiphon „Ne timeas Maria” <sup>2)</sup> wordt als volgt gecoloreerd:

<sup>1)</sup> een slotmelisme volgt.

<sup>2)</sup> Magnif. Antiphona Dom. I Adventus. Ant. 218 v.

Ne ti . . . me . . . as Ma . ri . . . a in . ve . ni . . .  
K. B. 5 vv.

Ne ti . . . me . . . . . as Ma . . . ri . a in . ve . ni . . . . .

. sti gra . . . ti . am  
. sti gra . . . . . ti .

a . pud Do . mi . num  
am a . pud Do . . . . . mi . num

Ook komt deze voor in G.B. 27vv. (gedeeltelijk getransponeerd); C.B. 40vv. (lang slotmelisme); S.B. 19vv. (getransponeerd en melismatisch); A.B. 9vv. (slot getransponeerd).

Op overeenkomstige wijze wordt de antiphon „Beata es Maria”<sup>1)</sup> gecoloreerd:

Be . a . . . ta es Ma . ri . . . a , quæ cre . di .  
C. T. 314 vv.

Be . a . . . ta es Ma . ri . . . . . a quæ cre . di .

di . . . sti : per . fi . ci . en . . . . . tur  
di . . . . . sti : per . fi . ci . en . tur in

<sup>1)</sup> Magnif. Antiphona Dom. III Adventus. Ant. 233.

in te quæ dic . ta sunt ti . . bi a Do .  
 te quæ dic . ta sunt ti . bi a Do . . .  
 mi . no  
 mi . no

De overige vindplaatsen zijn K.T. 42vv. (weinig gecoloreerd); C.B. 320vv. (getransponeerd; slot als in het voorb. afwijkend).

De antiphon „Missus est Gabriel”<sup>1)</sup> komt éénmaal voor (C.B. 260vv.), en wordt als volgt gecoloreerd:

Mis . sus est Gab . ri . el an . ge . lus  
 C. B. 260 vv.  
 Mis . sus est Ga . bri . el an . . .  
 ad Ma . ri . am vir . gi . nem  
 ge . lus ad Ma . ri . . . am vir . . .  
 des . pon . sa . tam Jo . seph  
 . . . gi . nem des . pon . . sa . tam Jo . . . seph

Een dergelijk beeld is aan te treffen in de antiphon „Beatam me dicent”<sup>2)</sup>:

<sup>1)</sup> Bened. ant. der Feria quarta Quatuor temp. Ant. 247.

<sup>2)</sup> Magnif. ant. in Feriis II. post Dom. III. Adventus. Ant. 246.

Be . a . . . tam me di . cent om . . .  
 G. T. 118 vv.  
 Be . a . . . . . tam me di . cent om . nes ge . . .  
 nes ge . . . . . ne . . . ra . ti . . . o . nes  
 ne . . ra . ti . . . o . . . . . nes

Tegelijkertijd verschijnt in de B. (G. 118vv.) dezelfde c.f. grotendeels in de onderquint; verder in C.T. 107vv., vrij streng de cantus prius factus weergevend.

Eveneens C. 107vv. in de B. de c.f. „Spiritus Sanctus”<sup>1)</sup>, waarvan het begin aldus gecoloreerd wordt:

Spi . . . . . ri . tus San . ctus in  
 Spi . . . ri . . . tus San . . . ctus in  
 te des . cen . det  
 te descen . . . . . det  
 Ma . ri . . . a  
 Ma . ri . . . . . a

<sup>1)</sup> Bened. ant. Dom. I. Adventus. Ant. 216.



Vergelijk verder S.T. 174vv. en S.B. 182vv., waar de c.f. in hoofdzaak alternerend optreden, behoudens een vrije canon in maat 243—254.

Ten slotte komt de antifoon „Angelus Domini nuntiavit”<sup>1)</sup> éénmaal voor (C.T. 254vv.), alternerend met de tekst van gelijke strekking „Missus est Gabriel”, en aldus gecoloreerd (de maten 295vv. zijn een quart getransponeerd):

The image shows a musical score for the Antiphona "Angelus Domini nuntiavit". It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are: "An . . . ge . lus Do . mi . ni nun . ti . a . vit Ma . ri . æ . . . vit Ma . ri . . . æ et et con . ce . pit de Spi . ri . tu San . cto con . ce . pit de Spi . ri . tu San . cto". The score includes measure numbers 290 and 295, indicating a transposition of the final phrase.

Van deze c.f. kenmerken zich de hypomixolydische 1e, 2de, 3de en 5de door een analoge melodische ductus, zodat zij zich bij het paarsgewijze optreden zonder dwang in contrapunctisch verband laten brengen, wat ook nog voor de 6de geldt, die eveneens tot de 8ste toon behoort en geheel om de finalis g speelt. Afwijkend zijn de in de 4de en 7de plaats genoemde, die beide slechts éénmaal tezamen echter niet onderling contrapuncterend gebruikt zijn. Niet zelden vindt een partiële transpositie van de c.f. plaats, waardoor overschrijding van stemomvang en soms ook dissonanten vermeden worden. Dit laatste geval doet zich bv. voor in C.T. 295, waar deze met bes moet voortgaan, terwijl de CT. en B. op c cadenzieren. Door quartstranspositie verandert bes in e. Opvallend is, dat in de mis „Ecce ancilla” slechts quart- of quintstranspositie voorkomt en niet die in het octaaf of andere intervallen. De c.f. wordt hier voorbijgaand vanuit de tonus authenticus in de tonus plagius

<sup>1)</sup> Bened. ant. in Feriis secundis infra hebdomadam I. Adventus. Ant. 219.

verplaatst (of omgekeerd) en ook spreekt het harmonisch gevoel van dominantverwantschap reeds een woord mee.

III. Het misfragment „Patrem Vilayge” is een textueel en muzikaal verkort Credo in de omvang van 111 maten (2 onderdelen 1—37; 38—111). Het is compact van structuur, de stemmen pauzeren weinig. Ze zijn alle ongeveer gelijkwaardig, een eigenlijke basstem, die de harmonie accentueert, komt behalve in het begin, niet voor. Bij Petrucci vindt daardoor een verwisseling tussen Tenor en Bassus plaats. Het fragment begint aldus:

5

Altus Pa - - - trem om - ni - po - tentem factorem caeli et ter - - rae

Tenor Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - tem vi -

Bassus Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - tem factorem

Patrem om - - ni - po - - - ten - - - tem fa -

Als c.f. is het Credo I gekozen.

Het meermalen gebruikte attriboot „village”<sup>1)</sup> hangt waarschijnlijk met de keuze van dit Credo I als c.f. samen, wat door het desbetreffende Patrem van Zacharias alsmede door de verschillende Patrem village bij Petrucci zonder uitzondering bevestigd wordt<sup>2)</sup>. Of een eventueel verkorte bewerking als bij Regis een verder kenteken is, zou een vergelijking nader moeten aantonen. De veronderstelling, dat dergelijke werken voor kleine (dorps)koren geschreven zouden zijn, is niet aannemelijk, daar steeds sprake is van meerstemmige werken, die uitsluitend in muzikale centra executabel waren. Naar aanleiding van de discantcolorering in het Credo van Zacharias neemt Korte

<sup>1)</sup> Vgl. ms. Bologna Lic. mus. Q15, No. 84 „Zacar du vilage”; in Tr. No. 149 „Patrem Dominicale van Zacharias de Teramo. In Petrucci, *Fragmenta missarum* (1505), een aantal „Patrem vilayge” van Busnois, Agricola, Brumel, Nicasius de Clibano en 2 van Josquin des Prés. In dezelfde verzameling een „Patrem Mon père” van Compère, waarbij misschien van een naamsverbastering sprake is. Verder noemt Fétis een mis „Village” van Ockeghem (zie v. d. Straeten VI, 36v.), en Delcroix, t.a.p. 100, vermeldt in Ms. 20 Cambrai een „Messe du village” van Josquin.

<sup>2)</sup> Dat deze naam op het Credo I betrekking heeft, wordt gesteund door een analoog geval, immers het Credo IV draagt het attriboot „cardinale” en in overeenstemming hiermede heeft het bij Petrucci voorkomende Patrem Cardinale van Gaspar Werbecke het Credo IV als c.f.

aan, dat de naam „village” met deze techniek verband houdt<sup>1)</sup>, wat echter niet op Regis' werk en bezwaarlijk ook op de andere van toepassing is.

Regis richt zich getrouw naar de liturgische wijze, vooral in het begin, dan komen op sommige plaatsen kleine interpolaties voor, en het slot (89—111) wijkt geheel af. De colorering is als volgt:

5 10

Pa . . trem om . ni . po . ten . tem fac . to . rem cœ . li et . ter . ræ

Pa . . trem om . ni . po . ten . tem fa . ctorem cœ . li et ter .

15

Et in u . num Do . mi . num Je . sum Chri . stum fi .

ræ Et in u . num Dô . mi . num Je . sum Chri .

20

li . um De . i u . ni . ge . ni . tum Ge . ni . tum non

stum Fi . . . li . um De . i u . ni . ge . ni . tum

25 30

fa . ctum con . sub . stan . ti . a . lem Pa . tri per . quem om . ni . a fa . cta

con . sub . stan . ti . a . lem Pa . tri per quem

35

sunt Et ho . mo fa . ctus est

om . ni . a fa . cta sunt et ho . mo fa . ctus est

<sup>1)</sup> „Studie zur Gesch. d. Musik in Italien”, blz. 79.

De onder IV—IX kort beschreven werken zijn alle van hetzelfde type van het tenormotet. Het is de gebruikelijke kunstvorm voor niet liturgische, echter doorgaans wel geestelijke feest- of wijdingsmuziek, die in Regis' tijd en daarvoor uitgegroeid is tot een compositie van monumentale architectuur. Regis' motetten zijn volgens een bepaald systeem opgebouwd<sup>1)</sup>: ze zijn systemig en zdelig (bij „O admirabile commercium” is I in 2 onderdelen verdeeld), het 1e deel is in een perfecte, het 2de in een imperfecte mensuur. De tenor begint met enige pondnoten, om dan gedeeltelijk als de andere stemmen gefigureerd te worden; hij valt aan één van de middenstemmen toe. De andere treden in verschillende groepering en hoedanigheid op. Behalve de reeds genoemde herhaalde wisseling van stemcomplexen over korte afstanden is de principiële groepering der stemmen zo, dat in het begin de tenor en meestal de bassus zwijgen, bij de tenorinzet de eerste volstemmigheid bereikt wordt, hierna is de dichtheid variabel, tegen het einde, ook der onderdelen, heerst weder volstemmigheid. De hoedanigheid der bovenstemmen Superius en Contratenor is steeds die van een zangstem, de laagste stem is op meerdere plaatsen een harmonisch fundament; terwijl de Contratenor bassus (Vagans) in „Clangat plebs”, „Lauda Syon” en „Lux solempnis” een springend baskarakter heeft en laag gelegen is, is deze in „O admirabile commercium” cantabel en hoger gelegen; in „Salve sponsa” en „Celsi tonantis” is de Vagans tweeslachtig met meer neiging tot cantabiliteit.

IV. Het motet „Clangat plebs” bestaat uit 2 delen: I 1—72 en II 73—242. Dit laatste kan wederom in 2 delen gesplitst worden: 73—167 („Carmina cadentem”) en 168—242 („Hac mala terge malis”) <sup>2)</sup>. Na een inleidend duo (1—29), waarvan de maten 1—11 door een derde stem versterkt zijn, zet de T. in <sup>3)</sup>. Het aantal stemmen is vol variatie, het meest zijn de Sup. en CT. in actie. De tenormelodie wordt in haar geheel 3 × ten gehore gebracht (licht gevarieerd) en bestaat uit 4 fasen, die aldus voorkomen:

1. a) 31—42, b) 61—67, c) 76—95, d) 100—119;
2. a) 168—173 (verkort), b) 179—184 (verkort), c) 189—195, d) 201—216;
3. alle perioden zonder caesuur op elkaar volgend: 218—242.

De c.f. „Sicut lilium” is in pondnoten en nagenoeg zonder colorering uit een middeleeuws, in Lucca en Toledo bewaard gebleven antiphonarium overgenomen <sup>4)</sup>:

<sup>1)</sup> Wolfg. Stephan, „Die burg. Motette”, blz. 8: „Sein strenges Festhalten an einem bestimmten Typus erweist ihn dabei als ausgesprochenen Spezialisten.”

<sup>2)</sup> In Capp. Sist. 16 met tertia pars aangeduid.

<sup>3)</sup> Te vergelijken is het voorb. 148 in Besseler's „Musik des MA. u. der Renaissance”.

<sup>4)</sup> Het antiphonarium van Lucca uit de XIIde eeuw in facsimile in Paléographie mus. IX. Zie fol. 456 resp. blz. 31, no. 544.

Sic . ut li . li . . um in . ter spi . . nas Sic

Sic . ut li . li . . . um in . ter spi . . nas Sic

a . mica mea inter fi . li as

a . mi . ca me . a in . ter fi . . li . as

Bij de herhaling in de gediminueerde waarden (168vv.) zijn wisselnoten ingelast; bij de 2de herhaling (217vv.) is de c.f. zonder pauzes choraliter in semibreves gezet. De sterk melismatische gradualwijze in festo Purificationis B.M.V. <sup>1)</sup> wijkt geheel van deze c.f. af.

V. Het motet „O admirabile commercium” bestaat afwijkend van het normale aantal uit 3 delen: I 1—31; II 32—83 („Jocundare”); III 84—231 („Puer natus est”). Sup., CTA. en CTB. zijn gefigureerde zangstemmen, de Baryphonus vertoont baskarakter, de T. begint met lange noten en wordt dan eveneens gefigureerd. Hij treedt 3 × op, n.l. 10—31; 49—83 en sterk gewijzigd in het 3de deel, dat in zijn geheel door praegnantere motieven en bijzondere inhoud — een slaapzang — afwijkt. Het begin van de Sup. vertoont overeenstemming met de gelijknamige antiphon in circumcissione Domini <sup>2)</sup>:

O ad . mi . ra . . bi . le com . . mer . ci . um!

Ook het begin van deel II met de tekst „Jocundare” put uit de antiphonen, de CTA. n.l. gelijkte enige maten lang op de Ant. Dom. I. Adventus „Jocundare filia Sion” <sup>3)</sup>. Evenzo is in het begin van het 2de deel een

<sup>1)</sup> Grad. Rom. 37\*\*.

<sup>2)</sup> Ant. Rom. 294.

<sup>3)</sup> ibid. 213.

voorbijgaande overeenstemming tussen Sup. en het responsorium breve ad tertiam in Nat. Dom.<sup>1)</sup>:

In het begin van het 3de deel maken de stemmen gebruik van de beide eerste regels van de Introitus ad III. Missam in Die Nat. Dom. „Puer natus est nobis”<sup>2)</sup>.

VI. Het motet „Lauda Sion Salvatorem” bestaat uit 2 gedeelten: 1—70 en 71—179 („In hac mensa”). Sup. en CT. zijn het levendigst, de T. begint in een longa en breves perfectae, de B. is een fundamentstem. De figuratie is iets spaarzamer dan in de eerstgenoemde werken<sup>3)</sup>; conductusachtige passages (als in het secunda pars van „Clangat plebs”) en faux-bourdon spelen een rol. Het begin luidt:

<sup>1)</sup> ibid. 269.

<sup>2)</sup> Grad. Rom. 33.

<sup>3)</sup> Dit geldt ook voor de onder VII, VIII, IX te noemen werken.

da du . cem et pas - to . . . . . rem, In

8 da du . cem et pas - to . . . . . rem, In hym .

. . . . . rem

10

hym . nis et can . . . . . ti . cis Quantum pot . .

8 nis et can . . . . . ti . cis Quan - tum

Quan - tum pot . . . . .

E . . . . .

E . . . . .

15

es tan - tum au . . . . . de

8 pot . . . . . es tan . . . . .

es tan - tum au . . . . .

go sum pa . . . . . nis

go sum

De Sup. zo min als de c.f. „Ego sum panis” bezitten punten van overeenkomst met de gelijknamige Gregoriaanse wijzen <sup>1)</sup>. Toch maakt de T., die volgens het gewone schema met longea en breves inzet en gefigureerd voortgaat, de indruk, op een cantus prius factus te berusten, en hiermede ook de Sup., die melodische analogieën met de T. vertoont, vgl. in het voorbeeld Sup. 1—6 met T. 13—20 <sup>2)</sup>.

VII. „Salve sponsa” is een motet van enigszins kleiner omvang: deel I telt 61 maten, deel II strekt zich uit van maat 62—128 („Nil Eva officiet”). Eén der stemmen ontbreekt, de tenor. Wel is bij Petrucci het woord „Tenor” gebruikt, doch de aldus aangeduide stem is de Contratenor secundus of Vagans. De stemmen zijn van groter continuïteit dan in de andere motetten, het kunstmiddel van alternerende stemmengroepen is hier spaarzaam toegepast. Het begin luidt:

Sal . ve spon . sa tu . i ge . . . . . nix et  
 Contratenor primus  
 Sal . ve spon - sa tui ge . . . . . nix et  
 Tenor  
 Sal . ve spon - sa tu . i ge . . . . . ni . trix et  
 Bassus

Et

na . ta pa ren . . . . . tis  
 na . ta pa . ren . . . . . tis  
 na . ta pa . ren . . . . . tis  
 na . . ta pa . . ren . . . . . tis

<sup>1)</sup> Grad. Rom. 295 en Ant. Rom. 533.

<sup>2)</sup> Het verschijnsel, dat zich als hier in de T. 13vv. meer lettergrepen op een ligatuur bevinden, is bij Regis en zijn tijdgenoten gewoon.



Door Stephan wordt in het begin van de Vagans een „Salve regina”-citaat vermoed <sup>1)</sup>. Slechts de eerste vier noten a g a d zijn aan beide gemeen <sup>2)</sup>.

VIII. Het motet „Lux solempnis adest” bestaat eveneens uit 2 delen (1—122; 123—313, „Nec mirum”), en bezit een overwegend conductisch karakter. De c.f. vult weinig maten, ongeveer  $\frac{1}{3}$  van het geheel, en wordt omgeven door een duo der zangstemmen Discant en CT. primus, en een duo der basstemmen Vagans en B., welke beide groepen herhaaldelijk en voor korte perioden in beurtzang treden. Een groot gedeelte (123—197) is 2—3 stemmig tengevolge van langdurige pauzes in T. en B. Ook van dit motet volg het begin:

The image displays a musical score for the motet "Lux solempnis adest". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Discant and CT. primus) and two bass lines (Vagans and B.). The lyrics for the first system are: "Lux solempnis adest rutilans". The second system includes a vocal line and two bass lines. The lyrics for the second system are: "dignissima laude ac merito cunctis". The score is written in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

<sup>1)</sup> blz. 114.

<sup>2)</sup> Verg. Ant. Rom. 68 en in het voorb. de met Tenor aangeduide stem.

15

merito cunctis celebri veneranda  
celebri veneranda decore spi  
Repleti laude celebri veneranda

20

decore. ritus e celo missus  
spiritus e celso missus  
e celso missus

De c.f. in de T., gedeeltelijk met de woorden van de antiphon in festo Pentecostes „Repleti sunt omnes”<sup>1)</sup>, draagt niet de melodie er van, doch deze is in het antiphonarium Lucca voorhanden<sup>2)</sup>. Het begin is gelijk:

Re - ple - ti  
Re - ple - ti sunt omnes

<sup>1)</sup> Ant Rom. 504.

<sup>2)</sup> fol. 256 en blz. 119, no. 2023. Stephan, blz. 109.

sunt omnes

IX. Ook het motet „Celsi tonantis” is 2delig (I—110; 111—227, „Nam Patris ingeniti”). De c.f. „Abrahae fit promissio”<sup>1)</sup> is in beide delen gelijk; in I worden de noten volgens het tempus perfectum en in II volgens het tempus imperfectum gezongen; alleen het deel in keine notenwaarden, minimae enz. (95—110) blijft in waarde onveranderd en strekt zich dus over  $1\frac{1}{2} \times$  zoveel maten (206—227) uit<sup>2)</sup>. Na een 2stemmige inleiding (1—25) zet zich het werk regelmatig in conductusstijl voort. In beide delen komen meerdere analoge passages voor; II zou een vrije variatie van I genoemd kunnen worden. Het begin luidt:

Cel . si to . nan . tis a . ve ge . ni . trix su . bli . . .

Secundus puer

Vagans

Tenor

Basistenor

<sup>1)</sup> Melodie elders onbekend. Over de vindplaats van de woordtekst zie Stephan, „Die burg. Motette”, blz. 106.

<sup>2)</sup> Over een kleine onregelmatigheid bij de pauzetekens zie W. Stephan, blz. 28.

10

mis o . lym . . pi im . pe . . ri . o po . tens cun . .

trix su . bli . . mis im . pe . rio po . . tens cun . ctis

15

. . ctis do . mi . nans - que super . . . . . nis ,

do . mi . nans - . . que super . . . . . nis

Quam

20

quam cho . rus an . ge . . . . . li .

cho . rus an . ge . . . . . li . cus ru . ti . lan . te lu . . ce pe .

cho . rus an . ge . . . . . li . cus (ru .

25

Quam cho - rus an - ge - li - - - - - cus  
 cus ru - ti - - lan - - - - - te lu - ce pe - ren - ni  
 ren - - - - - ni se su - - - - -  
 ti - - - - - lan - - - - - te)

30

ru - ti - lan - te lu - ce se su - per at - - tol - lens  
 se su - per at - tol - - - - - lens lau - dat co - lit  
 - - - - - per at - tol - lens lau - dat co - lit  
 - - - - - bra - - - - - hæ  
 lu - ce pe - ren - - - - - ni (lau - - - - - dat)

35

De nog te noemen werken zijn van andere aard.

X. Het 5stemmige motet „Ave Maria” bestaat uit 2 delen: 1—137 en 138—248 („Tu floris et roris”), beide in het tempus imperfectum diminutum. De voor Regis karakteristieke alternerende korte perioden zijn ook hier aanwezig, maar naar verhouding zijn zij minder talrijk dan in de eerstgenoemde motetten. Het homophone karakter ontbreekt; de ductus der stemmen is lineair. Alle zijn zangstemmen, opgebouwd uit steeds terugkerende motieven. Volgens de stemaanduiding bij Petrucci (zie voorbeeld) moet de ontbrekende stem een Contratenor secundus zijn. De met Tenor aangeduide stem is van

hetzelfde figuratieve karakter als de overige stemmen, zodat, verondersteld, dat de indicaties bij Petrucci juist zijn, hier sprake is van een c.f.loos motet. Het begin is als volgt:

The image shows a musical score for a motet, likely by Josquin des Prés, in a four-part setting. The score is written for four voices: Superius (Soprano), Contratenor primus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is in a simple, homophonic style characteristic of the early 16th century. The lyrics are 'A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 15. The Superius part has a melodic line with some grace notes. The Contratenor primus part has a more active line. The Tenor and Bassus parts provide harmonic support. The time signature is 8/8.

In alle stemmen is een thans niet meer gebruikelijke, echter vroeger geliefkoosde sequensmelodie verwerkt <sup>1)</sup>, waarbij originele passages in semi-breves onregelmatig afwisselen met figuratieve. De wijze van colorering is de bij Regis gebruikelijke, alleen de cantus prius factus treedt duidelijker op de voorgrond dan gewoonlijk, en bepaalde melodische fragmenten krijgen motivische waarde <sup>2)</sup>. Een „Ave Maria” van Josquin des Prés in Petrucci’s Motetti A heeft hetzelfde beginmotief; enigszins opvallend is, dat zowel

<sup>1)</sup> Vgl. P. Bayart. „Le chant liturgique à Lille au moyen-âge d’après les manuscrits” (La Tribune de St. Gervais, Jaarg. 1913 blz. 254). De sequens is gedrukt in „Variae preces” blz. 46—48 (Solesmes 1892). Zie verder Stephan 32v., die de melodie in het Grad. Rouen, fol. 228v. (niet 229) gevonden heeft. Deze sequens van Adam v. Saint-Victor was te Rouaan zeer populair (zie H. Loriguet, Dom. J. Pothier en A. Collette „Le Graduel de l’église cathédrale de Rouen au XIIIe siècle” I, 303).

<sup>2)</sup> Zie blz. 66.

Regis als Josquin met de kwartsprong d—g beginnen, terwijl de sequens met g—g begint. Deze afwijking kan om contrapunctische redenen ontstaan zijn (zie voorbeeld, maat 5).

XI. Het 3stemmige „Ave Maria” is een kort motet (93 maten) in imiterende chansonstijl gecomponeerd. Het begint met een inleiding door alle stemmen, afgesloten door een aeolische cadens met  $\hat{c}$  (1—17). Dan volgt een successieve imiterende inzet, waarna de stemmen onafgebroken tot het einde doorgaan<sup>1)</sup>.

Ook hier kunnen sporen van de antiphoon<sup>2)</sup> gevonden worden:

The image shows a musical score for two parts. The top part is labeled 'Tenor 7 vv.' and '21 vv.'. The bottom part is labeled 'A . ve Ma . ri . . . a gra . ti . a'. The lyrics are 'Ma . ri . a gra . ti . a' and 'A . ve Ma . ri . . . a gra . ti . a'. The music is written on two staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a fermata over the first measure, and the second staff has a fermata over the first measure. The lyrics are written below the notes.

Behalve in dit begin is de gelijkheid niet overtuigend. Aan het motet ligt waarschijnlijk een andere, verwante melodie ten grondslag.

XII. Het 3stemmige chanson „S’il vous playsist” met toegevoegde Contratenor is eveneens kort (55 maten). Het is in conductusstijl gecomponeerd; de stemmen pauzeren weinig en zijn te onderscheiden in 2 zangstemmen en een bassus. Na maat 30 een caesuur, die het werk in 2 afdelingen scheidt. Het is in de toegankelijke bronnen<sup>3)</sup> zonder tekst overgeleverd. Wel moet deze aanwezig zijn in het thans onvindbare „Chansonnier cordiforme”. Volgens de inhoudsopgave van dit hs. luidt het begin:

„S’il vous plaist que vostre je soye  
„Pensez que bien vous ameray.”

Hier is waarschijnlijk sprake van een rondeau; de notentekst wijst op een 4 regelige strophe.

In samenvatting van het bovenstaande overzicht der werken kan dus gezegd worden, dat Regis’ motetten en missen doorgaans georiënteerd zijn

<sup>1)</sup> De publicatie door J. Delporte in diens *Revue liturgique et musicale* vertoont in maat 7vv. onregelmatigheden; brevisligaturen zijn voor semibrevisligaturen aangezien en van de daardoor ontstane dissonanten zijn enige vermeden door verandering van de notentekst. Door collationering met voorb. 28 uit Stephan, „Die burg. Motette” is de juiste vorm te herstellen.

<sup>2)</sup> Ant. Rom. 252, 668, 872.

<sup>3)</sup> blz. 16.

op een cantus firmus dragende tenor als kernstem. Slechts in de beide „Ave Maria's” en het chanson „S'il vous playsist” ontbreekt een dergelijke c.f., al is ook hier een cantus prius factus in het stemcomplex verwerkt. Van de c.f. dragende tenor als ruggegraat in een motet en in zekere zin ook misdeel wordt in Regis' tijd en de daarom liggende decennia een algemeen gebruik gemaakt. In de Bourgondisch-Nederlandse motettenkunst, speciaal in het monumentale tenormotet neemt Regis door het volgens consequente principes toepassen van verschillende technische bijzonderheden van zijn eeuw, wat aan zijn werken een geijkte gestalte geeft, een vooraanstaande positie in <sup>1)</sup>.

Deze bijzonderheden betreffen in de eerste plaats de rhythmische formatie van de c.f.

In de mis „Dum sacrum mysterium” begint het „L'homme armé”-thema in breves en semibreves en eindigt in kleinere notenwaarden; het geheel komt gediminueerd en geaugmenteerd voor. Soms worden gedeelten van het thema gefigureerd; de canonisch begeleidende CT. heeft dikwijls figuratieve tussenspelen. In de mis „Ecce ancilla Domini” zijn de beide c.f. dragende stemmen volgens dezelfde acceleratie van brevis tot minima opgebouwd, waarbij vele afwijkingen als longaepassages en langere gefigureerde fragmenten. De tenor der motetten wordt door Bessler in aansluiting aan het door hem medegedeelde begin van „Clangat plebs” een „in gewaltigen Notentwerten meist frei dahinschreitender Tenor” genoemd <sup>2)</sup>. Dit geldt echter niet voor alle motetten van Regis. In „O adm. commercium” en „Lauda Syon” slechts voor de beginmaten en in „Lux solempnis” voor het eerste deel, verder is de T. in karakter gelijk aan de andere stemmen. In „Celsi tonantis” zijn de eerste drie door lange pauzes gescheiden tenorperioden van grote, de laatste van kleine notenwaarden (aldus ook in deel II). Meermalen treedt in het tweede deel een voor Regis kenmerkende eigenaardigheid op, nl. stemgroepen alterneren in korte phrases, waarbij de T. gedeeltelijk in de rol van een begeleidende stem afdaalt en minder te betekenen heeft dan het stemmenpaar Sup. en CT. (vgl. Clangat 84vv., Lux sol. 211vv., O adm. comm. 154 vv.)

Bij Regis verschijnt de T. dus niet meer in de oude ostinate pondnotensuccessie; evenmin kent hij nog isorhythmische taleae. De aanduiding van Bessler, als zou de T. „frei dahinschreiten”, kan derhalve buiten de inzet niet in de zin van „onbelemmerd” en „regelmatig” opgevat worden, zoals in Ockeghem's „Ut heremita solus”, daar hij niet slechts in figuratie overgaat, maar tevens onregelmatig van bouw wordt, soms een basvorm aanneemt als in „Lauda Syon”, soms cantabel gefigureerd is als in „O adm. commercium”, kortom zijn eigen karakter verloren heeft.

<sup>1)</sup> Stephan, 24vv.

<sup>2)</sup> „MA. u. Renaissance”, 214v.



Een tweede vraag is die van de verhouding tot de andere stemmen, welke vraag samenhangt met de vrijheid in vorm van de c.f. Immers deze vrij gevormde c.f., die reeds in de Trienter Codd. naast de streng homorhythmische gevonden wordt, is op de faux-bourdon schrijfwijze terug te voeren <sup>1)</sup>).

Deze kan ontstaan zijn uit een oorspronkelijke faux-bourdonzetting, waarvan één der stemmen minder gefigureerd blijft, en voor het oog een tenor wordt, als in niet-imiterende chansons der Bourgondische periode; bij grotere werken, vooral de echte tenormotetten daarentegen is het uitgangspunt een cantus prius factus, die met faux-bourdonaccorden omkleed en dan als de andere stemmen gefigureerd wordt. Dit achter de schijnpolyphonie verborgen fauxbourdonneren is bij Regis doorgaans niet de constructiemethode van zijn motetten geweest, de tenores zijn daarvoor te zelfstandig, en het accoordbeeld is te variabel om een terts- en sextschema op te leveren; slechts gedeelten uit „Lux solemnis” (14vv. en 107vv.) en meer nog „Lauda Syon” vertonen deze bouw <sup>2)</sup>). Ook Stephan wijst op dit motet <sup>3)</sup>), dat op een tenorkoppeling berust, als bv. reeds in Dufay's „O sidus yspanic”.

De faux-bourdonparallellelen en de imitaties wijzen op een assimilatie der stemmen en een doordringing ervan met c.f. motieven, wat ook bij Regis te vinden is <sup>4)</sup>). Meestal is in zijn motetten een discantpaar van Sup. en CT. het belangrijkste, terwijl een B. als fundament aanwezig is. Hiertussen ligt de T., bijgevolg in middenpositie en vergezeld van een CTB. (Vagans). In „Lux sol.”, „Clangat”, „O adm. comm.”, en „Celsiton.” is de T. naar de discant, in „Lauda Syon” meer naar de baszijde verschoven. In de mis „Dum sacrum mysterium” vormt de CT. enerzijds door zijn canonische imitatie van de T. hiermee een geheel, anderzijds door vele aanvullingen met de Sup. In „Ecce ancilla” wordt door het vrije stemmenpaar Sup. en CT. de discant ingenomen; van de beide tenores ligt één ter hoogte van de CT., de andere is B.

Behalve in de mis „L'homme armé” van Ockeghem, waar het thema in starre vorm zonder figuratie optreedt, is in diens tenormissen overeenstemming te vinden met Regis' c.f. techniek; ook hier inzet in lange noten en overgang tot figuratie, gemis aan regelmatigheid in opbouw en korte imitaties in andere stemmen. Beide componisten staan midden op de weg, die leidt

<sup>1)</sup> v. Ficker, „Die frühen Messencomp. d. Trienter Codd.”, 39: „der c.f. erscheint nicht mehr in der starren Form des Motettentenor, sondern in einer ganz neuen, durch Kolorierung noch gehobenen melodischen Bedeutung, die in ihrem Ursprunge sicher auf die alte improvisierende Fauxbourdonpraxis der Engländer zurückzuführen ist.” Volgens de onderzoekingen van M. Bukofzer „Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons” is Engeland niet het land van herkomst, doch het continent. Hier lag de c.f. in de bovenstem. In Engeland daarentegen lag de c.f. in de benedenstem, waarom Bukofzer de term „Engelse discant” ingevoerd heeft (blz. 11). Eerst na 1460 komt ook de echte faux-bourdon in Engeland voor.

<sup>2)</sup> Op deze korte terts-sextparallellelen kan de nadere onderscheiding van Bukofzer niet toegepast worden.

<sup>3)</sup> blz. 26.

<sup>4)</sup> nader op blz. 60v.

van de oude starre c.f. techniek tot de vrije thematische arbeid van de door-imiterende opbouw<sup>1)</sup>. Een stap verder doet Obrecht: bij hem is geen vast type tenormotet of -misdeel in gebruik, hij beheerst echter de c.f. zetting souverain naast andere soorten van techniek<sup>2)</sup>.

De verhouding van de c.f. tot de er aan ten grondslag liggende melodie uit zich in omspeling met en variatie door vrije toongroepen, de colorering, onder welk begrip ook kleinere rhythmische veranderingen vallen.

De onderzoekingen hieromtrent van v. Ficker<sup>3)</sup>, Franz Schegar en Marg. Loew<sup>4)</sup> doen zien, met welke vrijheid in Regis' tijd de c.f. gecoloreerd en van vrije tusschenperioden voorzien werd. Hetgeen Ficker naar aanleiding van een mis van Liebert<sup>5)</sup> opmerkt, is mutatis mutandis op Regis van toepassing: „Von dieser Art der Kompositionstechnik, den c.f. im Gefüge der kolorierten Oberstimme möglichst zu verbergen und unauffällig zu gestalten, zur beinahe völlig freien Bildung von Melodiephrasen ohne deutlich erkennbaren Zusammenhang mit der choralen Vorlage, bedurfte es nur einen Schrittes”<sup>6)</sup>.

Ook het résumé, door Schegar naar aanleiding van de 32 in Regis' tijd vallende bewerkingen van de chansonmelodie „Le serviteur” opgesteld<sup>7)</sup>, geldt in ieder opzicht voor onzen componist — gedeeltelijk is dit op blz. 41 reeds voor de rhythmiëk tot uiting gekomen —:

a) Het rythme der noten wordt veranderd. Regis gaat zover, dat nevennoten uit de Gregoriaanse melodie in lange omgezet worden, en omgekeerd (vgl. blz. 23 „Ne timeas Maria”).

b) De melodie wordt uit dupel- in tripelmaat overgebracht en omgekeerd. Dit komt uiteraard alleen in de mis „Dum sacrum mysterium” voor, waar de chansontenor in diverse maatsoorten aanwezig is.

c) Pauzes worden herhaaldelijk ingevoegd, alsook

d) wissel-(doorgaande)noten en melismen.

Minder in zwang zijn bij Regis:

e) Vergroting of verkleining van intervallen. Het eerste bv. in „Ecce anc.” K.T. 11, in plaats van g-a g-c'; en verkleining in dezelfde mis C.T. 331 in plaats van a-d' c'-d'; en

f) Herhaling van toongroepen, waarvan zich een geval voordoet in „Lux sol.”, waar de passage T. 24—26 in 29—31, 34—37, 39—42 en 44—48 met variaties herhaald wordt.

<sup>1)</sup> v. Ficker, „Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen”, Beih. DTÖ. VII, 36.

<sup>2)</sup> Stephan, blz. 47.

<sup>3)</sup> „Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen”. Beih. DTÖ. VII.

<sup>4)</sup> DTÖ. XIX, X—XXXVIII.

<sup>5)</sup> DTÖ. XXVII.

<sup>6)</sup> t.a.p., 10.

<sup>7)</sup> DTÖ. XIX/I, inl. XXI.

Op de voorliefde van Regis voor transpositie is reeds gewezen; deze is echter niet in het bovengenoemde overzicht der „Le serviteur”-tenores te vinden.

De diskant-tenortechniek, die in de grotere werken, i.c. motetten en missen, geen rol van belang gespeeld heeft, is in Regis' tijd verlaten. De in de inleiding der DTÖ. XIX/I geanalyseerde Sup. van Dufay's „Caput”-mis is geen c.f. dragende stem, hoogstens een, die uit het melodische materiaal van de T. opgebouwd is. In het gehele oeuvre van Regis — daargelaten de beide T.loze „Ave Maria's” — is van een aan de Sup. ten grondslag liggende cantus prius factus niets duidelijk gebleken; een Sup. als die van „Lauda Syon” met analogieën aan de T. en semibreves-inzetten na pauzes en beginnoten in enige andere werken kunnen als relictten der genoemde techniek gedacht worden<sup>1)</sup>. De cantus principalis blijft bij Regis de T., de c.f., alleen tot op zekere hoogte. De methematisch strenge taleae en colores van de isorhythmische tenores hebben hier plaats gemaakt voor meer irrationeel opgezette, die in hoofdzaak nog in hun pondnoten aan hun oude functie van „Gerüststimme” herinneren. Als schrille tegenstelling tot de door een praeludium van het diskantpaar aangekondigde verschijning in een tutti zwijgt de T. gedurende een groot deel van het werk; („Lux sol.”; „Clangat”), of wordt geheel met de andere stemmen geamalgameerd („O adm. comm.”). De in deze gevallen proteïsche c.f. is een product van de geleidelijke ontwikkeling uit de starre T. van het oude Franse motet, die in Dufay's tijd onder inwerking der Engelse diskant-tenortechniek verdrongen begint te worden. Wel komt isorhythmiek nog bij Dunstable en de vroegere werken van Dufay voor<sup>2)</sup> en blijft de neiging tot tectonische duidelijkheid van de T. bij de Bourgondiërs bestaan (vgl. Dufay's missen „Se la face ay pale” en „Caput”), maar meer en meer is het, alsof de steun van een c.f. ontbeerd kan worden, eerst in de Bourgondische inleidende duo's en dan door het gehele werk heen. Daarnaast echter komen nog steeds rationele tenores voor, zelfs zuiver constructieve (Busnois „In hydraulis quondam”). Zo neigt Ockeghem als Regis naar een vrije tenorvorm, bv. in de mis „De plus en plus”, maar ook komt een regelmatige bouw bij beiden voor; bij Regis is dit gebleken in „Dum sacrum mysterium”, „Celsi tonantis” en „Clangat”; bij Ockeghem in de missen „L'homme armé”, „Ecce ancilla”<sup>3)</sup> e.a. en vooral in het motet „Ut heremita solus”, waarin nog over-

<sup>1)</sup> over de gelijkheid der stemmen zie blz. 60v.

<sup>2)</sup> Besseler, „MA. u. Renaissance” 205.

<sup>3)</sup> De tenortechniek levert geen punten van overeenstemming met Regis' gelijknamige mis op; Ock. heeft slechts 1 c.f., die bovendien van de antiphoon afwijkt. De opmerking van Plamenac (Ockeghems Werke I, Inl. XXXI), dat de bewuste antiphoon aan de T. ten grondslag ligt, berust op een vergissing, gelijkheid is niet aanwezig.

eenkomst met isorhythmische tenorherhaling te vinden is. De c.f. der andere motetten van Ockeghem zijn door Stephan beschreven <sup>1)</sup>; zij zijn op verschillende wijze gecoloreerd. Bij Obrecht valt in de missen met de liturgische en profane melodieën overeenstemming waar te nemen. In de miss „de Sancto Martino” zijn als bij Regis verschillende zangen van dit officium als c.f. gekozen, steeds slechts in één stem en met melismatische interpunctiecolorering. In diens motetten is de gelijkheid minder sterk, soms alleen in het begin („Homo quidam”), soms als in Regis’ „Ave Maria’s” geheel gelijk aan en in imiterend verband met de andere stemmen („Laudes Christo redemptori”). Tenores in grote waarden komen voor („Laudemus nunc Dominum”), die volgens algemeen gebruik spoedig gefigureerd worden en allerlei gedaante aannemen <sup>2)</sup>.

Doordat de c.f. zijn oorspronkelijke woorden behoudt, is het gebruik van meer teksten bij Regis zowel in zijn missen als motetten regel, wat in zijn tijd en daarvoor meermalen voorkwam. Wat de missen betreft vergelijk men de lijst der initia der Trienter Codd. in DTÖ. VII en Ockeghem’s werken. Meestal is tegelijk met de liturgische tekst het begin van de antiphon- of chansontekst aangegeven; bij de missen van Regis staat deze voluit, wat ook het geval is in Obrecht’s missen „Sub tuum praesidium” en „De S. Mart’no”. Voor de tenormotetten geeft de lijst door Stephan opgesteld <sup>3)</sup> het bewijs, dat tot Josquin’s tijd bij de grote meerderheid de T. zijn eigen tekst behoudt. Deze staat bij Regis steeds in een spirituele samenhang tot de andere stemmen: een Mariaantiphon behoort bij een Mariamotet („Clangat plebs”; „Celsi tonantis”); „O adm. commercium” is door de antiphon der stemmen en het responsorium breve van de c.f. een Kerstmotet; „Lux sol.” en „Lauda Syon” resp. een Pinkster- en een Sacramentsmotet. Het hoge geestelijke niveau voert tegelijk het ethos der muziek op; indicaties der chansonwoorden als bij Dufay en Ockeghem schijnen voor Regis een aesthetisch bezwaar te zijn geweest, daar bij de „L’homme armé”-cantus firmi de oorspronkelijke tekst geheel weggelaten is en plaats gemaakt heeft voor antiphonen, die op den aartsengel Michael betrekking hebben. De kern der mis „Ecce ancilla Domini” is een complex van c.f., alle met antiphonen uit éénzelfde Adventsofficium omkleed <sup>4)</sup>; in dit exclusieve werk, dat muzikaal en textueel slechts tot ingewijden, de zangkoren der kathedralen kon spreken, uit zich de mystieke geest het sterkst.

<sup>1)</sup> blz. 36vv.

<sup>2)</sup> Stephan, blz. 47.

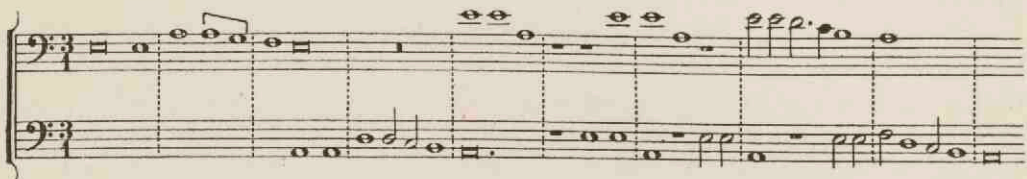
<sup>3)</sup> blz. 104vv.

<sup>4)</sup> blz. 20vv.

## Imitatie.

Thans worde de andere hoofdvorm van het contrapunt, de imitatie nagegaan, welker frequentie en perfectionering vóór Besseler dikwijls als criterium van inschakeling van een componist in de evolutie der Bourgondisch-Nederlandse scholen beschouwd werd.

In de missa „Dum sacrum mysterium” treedt de c.f. in alle onderdelen op, steeds vergezeld door een canon in bovenquint; in K., G., C. in *Engführung* (bv. K. 8vv.); in S. en A. in alternerende korte passages in onderquint en octaafafstand, bv. A. 13vv.:



Door verschillende lengte der pauzes en verschuiving der stemmen is deze canonische verdubbeling der *cantus firmi* niet volkomen streng volgehouden, dit ter vermindering van wrijvingen. Ook bij Busnois en Loyset Compère is deze imitatievorm aan te treffen<sup>1)</sup>. Niet te verwarren hiermede is een simultane, niet canonische verdubbeling der c.f. in quartafstand (onvolledige *faux-bourdon*) als in een *Kyrie angelorum* van Binchois<sup>2)</sup>.

De beide andere stemmen zijn vrij contrapuncterend om deze kern heen gecomponeerd, de bassus in fundamente gedaante, maar ook in levendiger figuratie, alwaar imitaties kunnen verwacht worden. Toch is de neiging van den componist — althans in deze mis — hiertoe niet groot geweest, anders zou hij gedeelten van overmatig springende aard, als K. 49—64, zonder bezwaar vloeiender gemaakt kunnen hebben.

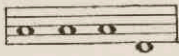
Behalve bij de c.f. vindt men door de gehele mis verspreid een groot aantal van merendeels onbelangrijke en korte gevallen van imitatie, waarbij het soms twijfelachtig kan zijn, of van bewuste imitatie, of van toevallige analogie sprake is, als in K. 29—30,1 en Sup 29,3—31,1.<sup>3)</sup> Toch mag hier aan een bewust toegepaste imitatie gedacht worden, daar deze korte passage als een motief herhaald wordt, vgl. Sup. 32,3—34,1 en in *Engführung* over iets langer afstand tussen B. 36,3—37,6 en Sup. 36,2—38. Een andere korte imitatie is nog Sup. 26—27,5 en B. 27,4—28. Hier, evenals in verdere voorbeelden,

<sup>1)</sup> Zie W. Stephan, "Die burg. Mot." blz. 21, 34 en 46.

<sup>2)</sup> Zie Dr. Rudolf v. Ficker, "Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codd." Beih. DTÖ, XI, 22.

<sup>3)</sup> Waar geen afstand aangegeven, is sprake van imit. in octaaf, of unisono.

kan naast imitatie van herhaling van een passage in een andere stem sprake zijn, daar de eerste juist geëindigd is, als de tweede inzet.

In het Gloria bevinden zich de volgende gevallen: CT. 10,4—11 en Sup. 11; CT. 12—13 en B. 17—18; CT. 34,4—35 en Sup. 35,1—4. Dit laatste korte motief, een dalende quart met doorgangsnoten, ontleend aan de c.f., komt vooral in het begin van het G. talrijk voor, vgl. nog: Sup. 27; T. 28; Sup. 37; CT. 36—37; CT. 40; Sup. 42; CT. 45; Sup. 52; B. 53; T. 67 en 68 (alle van a—e; op andere toontrappen nog meer). Verdere imitaties tussen B. 54,2—57,1 en Sup. 54—56 (evenals de volgende rhythmisch afwijkend); B. 56,2—57 en CT. 57,3—58,3; B. 65 en T. 66 (in bovenquint); in het duo (71—114) een canonische passage tussen CT. 101,2—105 en Sup. 103,2—107; imit. tussen CT. 119—124,1 en Sup. 120—125,1 (in bovenquint); 155vv. in alle stemmen het thematische motief:  T. 168—171 en Sup. 172—175 (in bovenquint); CT. 185—191 en Sup. 189—194.

In het Credo imit. tussen Sup. 11,5—13 en CT. 12,2—13; Sup. 20—22 en CT. 20—22; Sup. 26—28 en B. 25—27; CT. 44—46 (46—48) (50—52) en B. 47,3—50; B. 73,1—74,1 en CT. 73,3—74,4 (in quint); in het duo (85—139) tussen enige korte passages: CT. 97—99, Sup. 102—103, CT. 98,2—100 en Sup. 99,2—101 (quint); CT. 125,3—127,3 en Sup. 126,2—127,5 (quint); CT. 130,5—131,4 (131,5—132,4) en Sup. 132,4—133,4; B. 217,2—222 (223) en Sup. 219,2—223 (224).

In het Sanctus: CT. 7 en Sup. 8; CT. 29,3—32 en B. 29,3—32 (quint); Sup. 39,4—40,4 en CT. 39,2—40,1; Sup. 47—48 en CT. 48 (49); CT. 50—51,1 en B. 52—53,1; in het duo (65—115) tussen CT. 71—80 en Sup. 72—80 (canon in quart); maat 85—99 in dubbel contrapunt; Sup. 108,2—109 en CT. 108,4—109; Sup. 145—148 (150—154) en T. 151—152 en B. 146—148; B. 183—187,1 en T. 186—190.

In het Agnus: Sup. 33,3—34 en CT. 34,4—35; CT. 54 en Sup. 54,4—55; CT. 66—69,1 en Sup. 67—70,3 (in quart); CT. 70—73 en Sup. 77—79; Sup. 94—96 en CT. 99—101.

De mis „Ecce ancilla Domini” mist een dubbele c.f. in canonisch verband. Wel komen in de delen 2 c.f. tegelijk voor, meestal in T. en B., welke laatste dan ook gedeeltelijk het aanzien van een zangstem verkregen heeft; alleen de c.f. vertonen geen onderlinge correspondenties. Ook Obrecht kent deze gekoppelde c.f.<sup>1)</sup>; in Ockeghem's gelijknamige mis komt slechts één

<sup>1)</sup> W. Stephan, „Die burg. Mot.”, 34. Ook in een tot Ockeghem's stijl behorend anonym motet „Ista est speciosa”. Ibid. 44. Volgens v. Ficker, „Die frühen Messenkomp. d. Tr. Codd.” het eerst in een Credo van Anglicanus (DTÖ, XXXI, no. XLIX). In Italië is deze techniek reeds vroeger toegepast, zoals blijkt uit het madrigaal van Francesco Landini „De dimmi”, waar de beide benedenstemmen een canon in quint afstand vormen. Vgl. F. Ludwig, „Die Mehrstimmige Musik des 14 Jrh.” SBIMG. IV, 63.

c.f. voor. De bouw der vrije stemmen is als in de missa „Dum sacrum mysterium”: talrijke kleine imitaties en daarmee overeenkomende herhalingen in andere stemmen van een beperkt aantal maten en in duogedeelten canonische passages. De c.f. nemen eveneens aan deze assimilatie deel.

In het Kyrie komt imit. voor tussen CT. 20 en Sup. 20,3—21,5; Sup. 71—72 en CT. 74—75 (in onderquart) CT. 102—102 en B. 103—104; Sup. 122,2—125,1 en T. 125,2—128,1. In het begin doet zich een geval van meervoudig contrapunt voor in de maten 8—15, waarbij de stemverhouding zich aldus wijzigt: Sup. 8,2—11 = CT. 12,3—15 (quint), T. 8,2—10 = B. 12,2—14 (quint), CT. 9—10 = Sup. 13—14 (octaaf).

In het Gloria bevinden zich naast imit. van geringe omvang enige langere canonische passages, en wel in de 2stemmige gedeelten tussen Sup. 12,2—14 (15) en CT. 13—14 (15) (quint); Sup. 19,2—25,2 en CT. 20,2—26,2 (quint); Sup. 70—87 en CT. 84—100 (in quint en dubbel contrapunt); Sup. 100—107 en CT. 101,3—108 (quint); Sup. 110,2—116 en CT. 111,4—117 (vrij imiterend); Sup. 155—163 en CT. 157—165 (quint); andere imit. zijn één in 4 stemmen: Sup. 62—63,3, T. 65—66, CT. 66—67,3, B. 66,2—67,5; in 150vv. wordt het op f cadenserende stemmenpaar Sup. en T. door een cadens op bes in de andere stemmen herhaald:

The image shows a musical score for four staves, numbered 150. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom three staves are in bass clef. The music consists of four measures. Vertical dashed lines indicate the beginning of each measure. The notation shows a canon where the top staff leads and the other three staves enter successively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

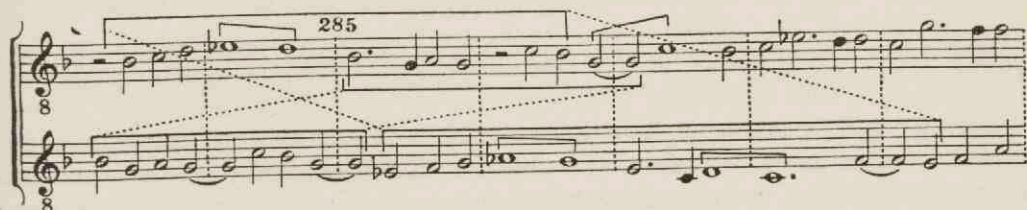
Verder in het slotgedeelte van het Gloria nog min of meer vrije imit. tussen Sup. 198—203 en B. 204—209 (quint); Sup. 223,5—224,4 en T. 224,1—225,4; Sup. 222,2—223,4 en CT. 223,1—224,1 en B. 223,2—224,3.

In het Credo komen de imit. eveneens voornamelijk in 2stemmige passages voor, deels in octaaf, deels in quintafstand, n.l. Sup. 13,5—14 en CT. 14; CT. 20,2—21 en Sup. 21<sup>1)</sup>; CT. 21,5—22,5 en Sup. 22,4—22,5; Sup. 25—26 en CT. 25,2—26; Sup. 27—30,4 en CT. 27,4—31,1; Sup. 33—37 en T. 32—36<sup>1)</sup> (canon in unisono, in 38v. voortgezet in onderquint); Sup. 75,4—76,1

<sup>1)</sup> Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 1 blz. 232v. citeert deze imit. (bovendien nog tussen

en B. 76,2—77,1; Sup. 82—83,1 en T. 83—84,1; T. 94—95 en Sup. 95; B. 93,2—94 en CT. 96; CT. 99—101 en Sup. 100—102; B. 134—135 (en 141) en Sup. 137—138; Sup. 182—184 en CT. 184—186. In de 2de helft van het duo 174—246 bevinden zich langere canons: Sup. 215—225 en CT. 217—227 (quint); Sup. 234—236,1 en CT. 236—238,1; Sup. 236,2—242,2 en CT. 238,2—245 (quint); aan het einde Sup. 397—399 en B. 398—400.

In het Sanctus in het begin enkele kleine imit. in quintafstand: Sup. 16,8—17,6 en CT. 16,6—17,5; CT. 90,2—93,2 en Sup. 91,2—93,2; verderop kleine canons: B. 107,2—112,1 en Sup. 109—113,2 (in tertsafstand); CT. 130—134 en B. 132—136 (quint); CT. 152—153,3 en Sup. 153—154,3 (quint); T. 243—250 en B. 247—254. In de maten 283—289 is de imit. chiastisch:



Verder nog in het laatste onderdeel: B. 307 en Sup. 308; CT. 315,2—316,1 en Sup. 315,8—316,3 (quint).

In het Agnus een canon tussen Sup. 56—62,2 en CT. 59—65,2; imit. tussen CT. 17—19,1 en Sup. 19—21,1 (deels in octaaf, deels in quint); Sup. 33,2—40 en CT. 40,2—46 (51) en B. 48—56 (59); B. 81—85 en Sup. 88—91; Sup. 107,2—109 en B. 108,2—110; CT. 106 (112) en Sup. 115 en T. 116. Over het algemeen kan hier eerder aan herhaling van vrij lange passages in een andere stem dan aan imiterend contrapunt gedacht worden.

In het misfragment „Patrem Vilayge” is weinig neiging hiertoe te bespeuren. Een korte imit. tussen CT. 25,1—4 en Sup. 25,2—26,1 is waarschijnlijk toeval; overigens komen enige niet contrapunctische imit. voor: vgl. T. 13,2—21 en Sup. 22—27; Sup. 29 en CT. 31; T. 65—67 en Sup. 71—73. T. 86—87,3 en B. 86,3—88 vormen nog een korte canon.

Ook in het motet „Clangat plebs” nemen de imit. een bescheiden plaats in; enige canonische fragmenten komen voor. Vgl. Sup. 9,2—11 en CTA. 10—11,5; Sup. 24,2—26,4 en CTA. 24,3—27,1 (quart); Sup. 45,2—48 en CTB. 46—49; Sup. en CTA. 52—58 vrij canonisch in quint; Sup. 148—153,1 en CTA. 150—155. Een ander geval van imit. bevindt zich in maat 61vv.: de dalende quart in longae en breves perfectae a-g-f-e uit de c.f. komt sterk vet-

Sup. 15, 2—16, 4 en B. 15, 2—16, 4, welke twijfelachtig schijnt als „noch nicht voll durchgeführte, aber trotzdem bestimmte intendierte Imitation wortgezügter Motive”, hetgeen reeds hierom niet aangenomen kan worden, daar de tekstplaatsing niet geheel vaststaat.



kort als een motief herhaaldelijk in andere stemmen voor, bv. Sup. 62,3—63,1; CTB. 61; CTA. 67 en verder door het gehele motet, ook in andere liggingen. Meestal zal dit eenvoudige scaladeel als vanzelf bij doorgaande noten verschijnen; de inzet CTB. 61 maakt echter de indruk van een bewuste imit.

Even weinig imitaties bezit het motet „O admirabile commercium”. Eerst kunnen genoemd worden die tussen Sup. 7,2—8,5 en CTB. 7,2—8,7 en CTA. 7,2—7,6 (quint); de inzet van de c.f. T. 10—13 wordt geanticipeerd door CTA. 9—12 (quint); CTA. 18—19,4 en T. 20—21,5 (quint); CTB. 38,2—39,5 en Sup. 39,4—40,4; CTA. 118,2—120,2 en Sup. 120—121. Veel is door Regis in dit motet gebruik gemaakt van motiefherhaling<sup>1)</sup>, die soms met contrapunctische imitatie overeenkomt. Zo maat 20vv., waar de grote gelijkheid der stemmen meer imitaties doet verwachten, dan in werkelijkheid

voorkomen. Met het motief T. 23:  komt het begin ervan als imit. voor in Sup. 22,2; zo ook maat 25. Een

dergelijk karakter is aan maat 62—79 eigen. Het laatste en in mindere mate het middendeel is samengesteld uit motieven, die alternerend in verschillende stemmen optreden, echter niet contrapuncterend, daar slechts de laatste noot van het voorafgaande met de beginnoot van het volgende samenvalt.

Ook het motet „Celsi tonantis” vertoont slechts sporadisch imiterende stemvoering, en wel bij de inzet van deel I tussen Sup. 1—3 en Secundus puer 2—4, en bij die van deel II tussen Sec. puer 111—125 en Sup. 119—132 een langere imit. in quartafstand; tussen Sec. puer 48,4—50,1 en Vagans 49,2—50,3; Sec. puer 82,1—83,6 en Vag. 82,2—84,1; Sec. puer 85,3—87,5 en Vag. 86,3—88,8; enkele imitatieve herhalingen van fragmenten tussen Vag. 38,2—39 en 40—42 en aan het einde der beide delen, vgl. T. 97—99 (100,2—102) met Sec. puer 104—106 en T. 209,2—211 (214—216) met Sup. 219—221 en met Sec. puer 213—215.

Het motet „Lauda Syon Salvatorem” is eveneens arm aan imit. Een enkele is te vinden tussen Sup. 9,2—10,5 en CT. 9,2—10,3; Sup. 45—48,1 en CT. 46—48,4; Sup. 61,2—62,3 en CT. 61,3—62,6 (de beide laatste imit. in quartafstand), en een canon tussen Vag. 148,2—159,3 en Sup. 149—160,3 Alle imit. bevinden zich in 2stemmige passages.

Over het motet „Salve sponsa” kan door het ontbreken van één der stemmen geen zuiver oordeel verkregen worden. In de 4 bewaard gebleven stemmen komt nagenoeg geen imitatie voor. Sporen zijn aanwezig in maat 20 tussen Sup. en CTB.; Sup. 114—115,2 en T. 115—117,1; Sup. 12—13,1 wordt geïmiteerd door T. 12,4—14,1 en B. 14,2—16, waarbij van toevallige overeenstemming sprake kan zijn.

<sup>1)</sup> nader op blz. 65vv.

Ook het motet „Lux solempnis” kent slechts weinig imit. In het begin tussen CTA. 1—8 en Sup. 2—9 een canon, eerst in quint, dan in unisono; verder tussen CTA. 68,2—70,2 en Vag. 68,2—70,4; eerst tegen het einde meer imit; een canon tussen CTA. 255,3—260 en Vag. 256,2—261; tussen CTA. 276—286 en Sup. 278—288, en een analoge steminzet Sup. 291—295 en CTA. 294—297 (vgl. Sup. 299—302).

Het 5stemmige motet „Ave Maria” is in alle stemmen meer lineair gedacht en vertoont ondanks het ontbreken van één ervan een ogenschijnlijk iets sterkere contrapunctie. Beginimitatie is aanwezig; van een „abschnittsweise Anfangsimitation” valt echter niets te constateren. De steminzet CT. 3—9 en Sup. 5—11<sup>1)</sup> is zeer zeker ook die van de ontbrekende stem geweest: de generale dubbelpauze der 4 aanwezige stemmen vergeleken met het 2 maten later inzetten van de Sup. doet dit veronderstellen, bovendien ontstaat een contrapunctisch en harmonisch onaanvechtbaar geheel<sup>2)</sup>. Een verdere neiging tot doorgevoerde imitatie in dit motet is slechts schijn. Wel zetten de stemmen herhaaldelijk met gelijke motieven in, bv. B. 25vv., Sup. 49vv., en gevarieerd ook CT. 16vv. en 56vv., maar deze motiefherhalingen, die het gehele werk vullen, hebben met eigenlijke imitaties niets te maken. Deze komen ook hier weinig voor; behalve het reeds genoemde geval een imit. in 3 stemmen: Sup. 97—100; CT. 99—101; B. 101—104, en een canon in quartafstand: B. 194—198 en T. 194—199, en enige korte passus als Sup. 13—15 en CT. 13—14; CT. 56—58,2 en Sup. 57—59; Sup. 60—63,1 en T. 62—63; T. 228,3—230,1 en B. 229,4—231,1 (quint). Overigens zouden tengevolge van de grote analogie der stemmen meerdere korte correspondenties te vinden zijn.

Het 3stemmige motet „Ave Maria” is doorgeïmiteerd. Behalve periodieke beginimitatie<sup>3)</sup> in de eerste maten en volgende op de caesuren na maat 17, 32, en 52, is nagenoeg het gehele werk imitatorisch geconstrueerd. In tegenstelling tot Regis' andere motetten is dit in chansonstijl gecomponeerd, waarin doorgevoerde imitatie gebruikelijk was, zodat niet aan een jonger werk van den componist behoeft gedacht te worden. De eerste Satz (1—17) is canonisch in unisono in de bovenstemmen, ook de B. neemt aan deze stemvoering deel, zij het in andere samenstelling: B. 1—3 = Sup. 5—7 (T. 7—9); B. 6—13 correspondeert — met figuratieve en rhythmische modificaties — met Sup. 1—6 (T. 3—8). In de voortzetting is getracht in alle stemmen zoveel mogelijk

<sup>1)</sup> Zie blz. 39.

<sup>2)</sup> Vgl. Stephan „Die burg. Motette”, 32 Anm. 109. „... die verlorene Stimme beteiligt sich zu Anfang und an anderen Stellen (etwa 49ff.) sicher an der imit. Choralfigurierung, wie Ergänzungsversuche unzweifelhaft bestätigen.” Dit geldt slechts voor het eerste geval; verdere aanvullingen (bij 49, 75, 90) geven een twijfelachtig resultaat.

<sup>3)</sup> Met deze uitdrukking is bedoeld de „Abschnittsweise Anfangsimitation.”

imitatie aan te brengen, terwijl de nieuwe motieven uit het reeds gebruikte materiaal afgeleid zijn, waardoor de eerste helft (1—52) een uniform aspect verkrijgt met stretti van korte dalende passages. Na de beginimit. 52vv. treedt een canon in de bovenstemmen op: Sup. 58—66,1 = T. 62—68 (ook de B. neemt even hieraan deel: B. 66—67 = T. 66,3—68), waarna een filigrainwerk van imit. het geheel besluit. Zo komen zij voor tussen Sup. 67—69,1 en B. 68,3—70,1 en Sup. 70,2—72,1; T. 71,2—74,1 en B. 73—76,2 en Sup. 72,2—73,1; Sup. 73—75 (76—78) en B. 77—80; in 80 vv. een canonische sequens van het dalende motief uit het begindeel tussen Sup. en B. in octaaf-distantie, de T. in quintafstand (Sup. 77,2—79,2 gaan met hetzelfde motief aan de sequens vooraf); onmiddellijk hierop volgen de laatste noten in de Sup., die het werk cyclisch besluiten (Sup. 84vv. = Sup. 3—5,3), waartegen de beide andere stemmen met een canon eindigen: B. 84,2—87 = T. 85,2—89. Al deze imitaties zijn doorgevoerd ten koste van betrekkelijk weinig wijvingen.

Het chanson „S'il vous playsist” is daarentegen conductisch, en wel meestal in vrije faux-bourdonstijl gecomponeerd en arm aan imitaties. Behalve enige onbelangrijke overeenstemmingen van 3 à 4 noten komen voor een beginimit.: CT. 1—4 en Sup. 5—9; verder een tussen T. 39—42 en B. 41, 2—43, en tegen het einde CT. 43,2—45,1 en Sup. 45—49,1.

Het blijkt dus, dat in de missen en motetten van Regis imitaties doorgaans geen overheersende positie innemen. Zijn conceptie is geneigd naar het verticale; de accoordopeenvolgingen van zijn conductische en fauxbourdon-schrijfwijze worden door figuratie en rhythmische variatie tot schijnpolyphonie gewijzigd, waarbij dan dikwijls kleine imitaties, dienende, om aan de stemmen een uniform karakter te geven, ingelast worden. Van meer belang dan deze zeer korte imiterende notengroepen, die de indruk kunnen wekken, a posteriori aangebracht te zijn, zijn canonische passages en soms beginimitaties; van doorgevoerde imitatie en van periodische beginimitatie is — behalve in het 3stemmige „Ave Maria” — weinig sprake; men zou het begin van het 5stemmige „Ave Maria”, van „Lux solempnis”, en dat van de beide delen van „Celsi tonantis” nog in dit verband kunnen noemen.

De verhouding tot zijn tijd zou zonder moeite bepaald kunnen worden, indien de oude opvatting, dat het kunstiger en consequenter toepassen van imitaties met de ontwikkeling der Bourgondisch-Nederlandse muziek gelijke tred houdt, niet slechts vanuit een ver perspectief, maar ook voor ieder korter bestek geldig was. Dat een zo nauw parallellisme illusoir is, toont bijv. Riemann's Handbuch der Musikgeschichte (II, 1), waarin eerst de niet imiterende componisten en dan bij Ockeghem en zijn kring de „durchimitierende Vokalstil” besproken worden, wat een afwijking van de chronologische volgorde tengevolge heeft. Toch geeft Riemann meermalen blijk van zijn veronderstel-

ling, dat met het voortschrijden van de tijd de imitatorische kunst zich eveneens ontwikkelt, dit in overeenstemming met andere, wellicht nog steeds door Kiesewetter, die op een gestadige perfectionering nadruk legde, beïnvloede opvattingen, zoals die van Wolf<sup>1)</sup>, die eveneens wijst op een voortdurende technische vooruitgang, tot alle kunstenaars de contrapunctische middelen souverain beheersen. Ook P. Wagner<sup>2)</sup>, Müller-Blattau<sup>3)</sup>, H. Prunières<sup>4)</sup>, A. Orel<sup>5)</sup>, wijzen op deze ontwikkelingsgang, terwijl de meest exacte formulering van dit principe bij O. Ursprung<sup>6)</sup> en O. Gombosi<sup>7)</sup> gevonden wordt. Eerstgenoemde ziet zelfs in de imitatie een middel tot chronologische rangschikking: „Zusehends tritt die Imitation immer deutlicher hervor, so dass sie auch als wichtiges Kriterium für die Entwicklung des Individualstils eines Meisters und für die Scheidung von dessen Früh- und Spätwerken dienen kann“, en analoog is Gombosi's opvatting: „das Einfügen kleiner, sequenzial weitergebildeter Motive in die contrapunctische Struktur ist charakteristisch für das Alter der Komposition.“ Universele geldigheid bezit deze maatstaf geenszins; een componist uit de latere XVde eeuw als Gaspar van Weerbeke zou, indien het weinige, dat van hem gepubliceerd is, tevens voor zijn overige werken mag gelden, retrospectief georiënteerd zijn, en ook Regis zou voor zijn tijd een conservatief standpunt innemen, terwijl alleen zijn 3stemmige „Ave Maria“-motet in een verre toekomst zou zien, aan welker techniek de componist zich dan grondig aangepast had.

Reeds Riemann<sup>8)</sup> heeft uitdrukkelijk aangegeven, dat de doordringing van alle stemmen met motivische imitatie zich in het geestelijk lied en speciaal in de misdelen veel later ontwikkelt dan in het wereldlijk lied, en meent, dat Binchois en Dufay de imitaties in de kerkstijl ingevoerd hebben. Wijzend op het iets talrijker voorkomen van imitaties in de Hymnen der Trienter Codices dan in de motetten, denkt Orel<sup>9)</sup> aan invloed uit de wereldlijke liedcompositie, waarin de „durchimitierende“ zetting voortgekomen is uit de reeds in het trecento vigerende imitatievormen<sup>10)</sup>. In de een geslacht voor Regis liggende Trienter Codices geven de talrijke chansons een beeld van de wijze, waarop de imitaties werden toegepast. Naast vele, die nagenoeg geen imi-

1) „Geschichte der Musik“, 78.

2) „Geschichte der Messe“, 72, f. „In der c.f. Messe immer mehr Nachahmung bis zur abschnittswiseigen Imitation.“

3) „Grundzüge einer Geschichte der Fuge“, 33 beschouwt „die Imitation in der Renaissancegotik gewissermassen als ein Masstab des betrachteten Zeitstils.“

4) „Nouvelle histoire de la musique“, I, 157.

5) in Adlers Hb. d. Musikgesch. I, 305. „... die grössere Regelmässigkeit der imitierenden Eintritte und die Ausdehnung auf den ganzen Stimmenkomplex bedeuten ein fortgeschritteneres Stadium.“

6) „Geschichte der katholischen Kirchenmusik“, 166 (Bückens Hb.)

7) „Jacob Obrecht“, 60.

8) Hb. d. Mus. gesch. II, 1, 120.

9) Beih. DTÖ. VII, 48ff.

10) Zie Dr. R. v. Ficker „Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codd“. Beih. DTÖ. XI, 27.

tatie vertonen, in welke geest ook Regis' „S'il vous playsist" geschreven is, komen andere voor, die 2 der 3 stemmen canonisch trachten te voeren, terwijl ten slotte niet zelden naar volledig doorgevoerde imitatie gestreefd is, als in Dufay's „Franc cueur gentil", „Adieu m'amour", „Vostre bruit"; Bourgeois' „Quand je remire"; „Les mesdisans" van Jo. le Grant; Hugo de Lantins' „A madame playsante"; Binchois' „Vostre allée me desplait tant" en in de geestelijke werken, die in chansonvorm geschreven zijn, als een „Ave regina coelorum" van Binchois<sup>1)</sup>, en 2 „Veni Creator" en 2 „Salve Regina", in DTÖ. XXVII gepubliceerd<sup>2)</sup>. Ver doorgevoerde imitatie in een chansonmotet wijst op zichzelf dus niet op een later stadium van ontstaan. Toch neemt Regis met zijn 3stemmige „Ave Maria" in vergelijking met de genoemde werken én door talrijker én door praegnanter en vollediger doorgevoerde imitatie een iets geavanceerder positie in dan de componisten der Dufaygeneratie. Deze zijn de wegbereiders geweest, zij hebben de oude stemmendiscrepantie der gotiek met behulp van de uit Italië afkomstige imitatietechniek vervangen door een complex van steeds sterker samenhang. Het vroegst uit zich deze techniek in de paarsgewijze optredende cantabele discantstemmen, die voor een groot deel canonisch gebouwd zijn, zoals blijkt uit het motet „Nuper rosarum flores", nog uit Dufay's Italiaanse periode<sup>3)</sup>, en verschillende grotere motetten uit die tijd in DTÖ. XL gepubliceerd. Een weinig meer nog met Regis ware een der latere componisten uit de Trienter Codices, Jo. Touront, te vergelijken, wiens liedmotetten „O florens rosa"<sup>4)</sup> en „O gloriosa regina"<sup>5)</sup> een ostinate neiging tot imitatie tonen (behalve in de eerste helft van „O florens rosa" neemt de CT. echter geen deel hieraan). Nog sterker — ook in tonaal opzicht — doet aan Regis' motet denken het door Stephan medegedeelde fragment van het motet „Anthoni usque limina" van Busnois<sup>6)</sup>, waarin tevens de basstem meer aan de imitatie meewerkt.

De bescheiden rol, die de imitatie in de schijnpolyphonie van het hoofdbestanddeel van Regis' oeuvre speelt, is niet uitsluitend op primitiviteit terug te voeren, maar heeft daarnaast ook andere, vooral regionale oorzaken. De oudere Dufay, die omstreeks 1450 naar Cambrai teruggekeerd was, en zij, die zich om hem verzameld hadden, tot welke groep Regis behoorde, verlaten de stijl van de uit de Franse gotiek voortgekomen en italianiserende Bourgondische school, om, hetgeen Bessler toeschrijft aan bescheiden plaatselijke

<sup>1)</sup> gepubliceerd in J. Marix, „Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle", 189. Van de talrijke chansonmotetten in deze verzameling is dit het enige met doorgevoerde imitatie.

<sup>2)</sup> resp. blz. 85, 90, 47v.

<sup>3)</sup> DTÖ. XXVII, 25.

<sup>4)</sup> DTÖ. VII, 217.

<sup>5)</sup> ibid. 219.

<sup>6)</sup> blz. 56, vb. 30.

tradities in de Nederlanden en aan Engelse voorbeelden <sup>1)</sup>, tot een meer Nederlandse stijl over te gaan, die wel geen plotselinge, strenge afbakening tegenover de voorafgaande toont, maar zich o.a. uit in de geleidelijke vervanging van de liedstijl door een gelijkmatig polyphone zetting, voorlopig van irrationele aard. „Der eigentümlich unliedmässigen niederländischen Melodik, Rhythmik und Kontrapunktik scheinen zwei altüberlieferte Praktiken kirchlicher Gebrauchsmusik Zugrunde zu liegen, das improvisierte Diskantieren und der ebenfalls in der Improvisation verwurzelte Fauxbourdon” <sup>2)</sup>. Een dergelijke stijl is van huis uit niet op imitatie gericht, deze draagt hier doorgaans het karakter van een toevoeging, wat ook geldt voor een gedeelte der vele kleine imitaties in Regis' werken.

Een vergelijking met de meest centrale figuren, in de eerste plaats met den lateren Dufay, toont overeenstemming aan met diens imitatietechniek. Ook aan de mis „Se la face ay pale” ligt een faux-bourdonkern ten grondslag. Kleinere imitaties komen iets minder voor dan bij Regis; in het Kopfthema zijn zij steeds te vinden (in K. anders dan in de overige delen); voor canons is iets grotere voorliefde te bespeuren, meestal in duo's, soms in volstemmige fragmenten. In de mis „Caput” zijn dezelfde imitatievormen aanwezig, zij het in geringer getale. Van de latere motetten wordt het „Ave regina coelorum” uitvoerig door Stephan <sup>3)</sup> beschreven, waarin beginimitaties uit de liedtechniek en langere canonische passages in duo's der bovenstemmen voorkomen.

Ockeghems werken variëren van nagenoeg ontbrekende tot consequent doorgevoerde imitatie. In missen als „Mi-mi”, „Cuiusvis toni”, „De plus en plus”, „Ecce ancilla”, „L'homme armé”, „Ma maistresse” en „Caput” <sup>4)</sup> is de imitatietechniek nog niet sterk ontwikkeld. Meer imitaties komen voor in de missen „Au travail suis”, „Pour quelque peine” <sup>5)</sup> en in de beide 3stemmige missen „Quinti toni” en „Missa sine nomine”, welke neiging tot „abschnitts-weise Anfangsimitation” vertonen. Dit zijn wel latere composities, welk vermoeden door de vindplaats der laatstgenoemde mis versterkt wordt, immers deze bevindt zich in de uit de 16de eeuw daterende Cod. DCCLIX der Biblioteca capitolare te Verona, terwijl de andere in het oudere hs. Chigi C VIII, 234 en de missa „Caput” in de Trienter Codd. voorkomen. De wisselende neiging tot imitatie is evenzeer in Ockeghems motetten aanwezig: „O intermerata Dei mater” kent weinig imit., „Gaude Maria virgo” en „Coeleste bene-

<sup>1)</sup> Bessler, „MA. u. Renaissance”, 209.

<sup>2)</sup> *ibid.* 231.

<sup>3)</sup> *blz.* 14v.

<sup>4)</sup> De laatste maten van deze mis zijn het rijkst aan imit.

<sup>5)</sup> Eveneens in de in de DTÖ. op Ockeghems naam staande mis „Le serviteur”, die echter blijkens het voorbeeld bij Tinctoris (Coussemaker, *Scriptores IV*, 146a) van Faugues is. Hierop heeft Bessler gewezen. („Von Dufay bis Josquin” *ZfMW. XI* 6).

ficium" daarentegen „stellen geradezu Musterbeispiele der consequenten Anwendung motivisch-imitativer Satztechnik dar" <sup>1)</sup>. „Ut heremita solus" is gedeeltelijk imitatorisch, terwijl in dit verband ten slotte nog op een aantal 3stemmige „fugae" gewezen kan worden. Riemann, die Ockeghem als de vader van het doorgeëmiteerde contrapunt beschouwt, moet toegeven, dat hij in verschillende werken wars van deze imitatievorm is <sup>2)</sup>; Gombosi wijst op de consequenter doorvoering ervan in de latere werken <sup>3)</sup>, en het mag wel aangenomen worden, dat hierin de imitatie een verder ontwikkeld stadium vertoont dan bij Regis. Of de vermaarde 36stemmige canon, die Ockeghem als een phenomenaar contrapunctist doet schijnen, werkelijk van hem is, moet naar Plamenac aangetoond heeft, betwijfeld worden <sup>4)</sup>.

Nog meer geldt dit voor Obrecht, die weliswaar werken in homophone stijl met weinig imitaties geschreven heeft, maar in de meeste andere deze met meesterschap doorvoert <sup>5)</sup>, en hierdoor duidelijk een latere periode dan Regis vertegenwoordigt.

De uit de liedstijl voortgekomen gewoonte <sup>6)</sup>, om het tweede deel van een motet met een „Durchimitation" te beginnen, als bv. in Gaspar's „Ave regina coelorum", het anonyme „O pulcerrima mulierum" en Busnois' „In hydraulis" wordt door Regis tengevolge van de overwegend conductische zetting van het tweede deel zijner motetten niet gevolgd. Eénmaal in „O admirabile commercium" <sup>7)</sup> wordt een korte passus in 4 der 5 stemmen geïntoneerd, waarvan slechts 2 in stretto, de andere alternerend. In „Celsi tonantis" volgt de Sup. den Secundus puer (CT.) in quarttranspositie, maar dit is eerder een herhaling dan een imitatie, slechts eind- en beginnoot vallen samen.

Meer neiging vertoont Regis, tegen het einde van een werk of onderdeel imitaties, of herhalingen van een passage in andere stemmen aan te brengen. In de tijd van Dufay's jeugdwerken kan men ze dikwijls aantreffen; zij zijn „vor allem akzessorischer Art, erscheinen daher besonders häufig in den nachträglich ausgearbeiteten Unterstimmen oder in Schlusswendungen als Steigerungsmittel" <sup>8)</sup>. Zoals voor imitaties over het algemeen, zou ook hier Italië als oorsprong aangenomen kunnen worden, alleen deze slotimitaties

<sup>1)</sup> Stephan, blz. 39.

<sup>2)</sup> Handbuch d. Musikgesch. II, 1, 225—247.

<sup>3)</sup> „Jacob Obrecht", blz. 8.

<sup>4)</sup> Hierover nader in Smijers, „Algemeene muzickgeschiedenis", blz. 118.

<sup>5)</sup> Adler, Handb. 311v.; Stephan, 47.

<sup>6)</sup> Stephan, passim. Vgl. DTÖ. VII, 251, Dufay, „Je ne suy plus tel que souloye", waarin na de midden-caesuur de enige imit. in alle stemmen voorkomt, zo ook in Dufay, „Adieu m'amour, adieu ma joie", het anonyme chanson „Quelque langage" DTÖ. XI, 110v. en die van Binchois „Margarite, fleur de valeur" en „Plein de plours et gemissemens".

<sup>7)</sup> maat 84vv.

<sup>8)</sup> Beih. DTÖ. XI, 29v., v. Ficker, „Die frühen Messenkomp. d. Tr. Codd."

komen reeds vroeg in Frankrijk voor, bv. in „Bonté bialté” van Cesaris, en zelfs in de oudste motetten zijn van dit kunstmiddel tot een praegnante voorbereiding van het slot sporen te vinden, vgl. het motet „Dieus! je n'i os aler” in Cod. Montpellier <sup>1)</sup>, het motet „L'en dit que j'ai ame” in Cod. Wolfenbüttel Helmst. 1099 <sup>2)</sup>, en het motet van G. de Machaut „De souspirant cuer” (Tenor „Suspiro”). Tot de tijd onmiddellijk voor Regis terugkerend, zijn behalve bij Dufay in de Trienter Codd. meerdere slotimit. te vinden <sup>3)</sup>, soms duidelijk contrasterend met een overwegend conductisch werk, als in Dunstable's korte hoogliedmotet „Quam pulchra es”, maat 55vv. <sup>4)</sup>, en in diens motet „Sub tuam protectionem”, maat 174vv. <sup>5)</sup>. De talrijke slotimit. bij Regis zijn: „Dum sacrum mysterium” K. 36vv., 100vv., G. 65vv., S. 29vv., 112vv., 183vv., A. 94vv.; „Ecce ancilla” K. 122vv., G. 62vv., 222vv., C. 75vv., 95vv., 397vv., S. 153vv., 315v., A. 81vv., 112vv.; „Clangat” 61vv.; „O adm. comm.” 22vv., 216vv.; „Salve sponsa” 114vv.; „Lux solempnis” 294vv.; „Celsitonantis” 97vv. en 214vv. <sup>6)</sup>. Ook bij Faugues is deze techniek soms waarneembaar; voor de mis „Le serviteur” is dit door P. Wagner geconstateerd <sup>7)</sup>: „Eine Imitation am Ende der Sätze ist ebensowenig die Regel; nur das I. und III. Agnus imitieren hier, beide aber nur in je zwei Stimmen.” Ook gelukt het Ockeghem een enkele maal, aan het einde een kunstige imitatie te plaatsen. Sterk is nl. bij hem de neiging, aldaar een korte periode conductisch te schrijven, voor het oog een successie van accoorden, maar in wezen lineaire stemvoering met stretti. Een zuiver schematisch voorbeeld van deze schijnhomophonie is Missa „Ecce ancilla” G. 180vv.:

Meestal zijn de stemmen door figuratie rhythmisch gevarieerd. Sporen van deze slotimitatie zijn bij Dunstable te vinden, alsook bij Dufay, die in de mis „Se la face ay pale” gebroken accoorden in stretto toepast (in de slot-

180

<sup>1)</sup> Adler, Handb. 244v.

<sup>2)</sup> *ibid.*, 247v.

<sup>3)</sup> bv. DTÖ. VII, 82 en 220; XI, 103 en 109.

<sup>4)</sup> DTÖ. VII, 191.

<sup>5)</sup> *ibid.*, 201.

<sup>6)</sup> nader aangegeven op blz. 46vv.

<sup>7)</sup> „Geschichte der Messe” I, 109.



periode van G. en C.)<sup>1)</sup>, uit het gelijknamige chanson overgenomen, wat als een vroege neiging tot de parodiemisbouw kan gelden. Verder, met klank-schilderende betekenis in Dufay's chanson „Donnez l'assault”. Bij Regis zijn deze éénmaal te vinden in „Dum sacrum mysterium” K. 36. Min of meer homophone minimapassages in dezelfde mis, C. 79vv. in „Clangat plebs” 61vv. en het slot van het 5stemmige „Ave Maria”.

### Verdere technische middelen.

*Sequensen.* Naast het op een c.f. gerichte en imiterende contrapunt zijn in de structuur van Regis' werken vele andere, deels minder belangrijke eigenschappen te onderscheiden. Nog in verband met de c.f. techniek kan over talea en color gesproken worden. De door Adler verzamelde definities der theoretici<sup>2)</sup> zijn niet eensluidend. De voorkeur kan aan Tinctoris' omschrijving gegeven worden, daar deze voor Regis' tijd geldt, echter overigens onduidelijk is<sup>3)</sup>. Een beperkte betekenis, nl. talea is de isorhythmische periode en color is de melodieherhaling in de T., wordt door Bessler aan deze begrippen toegekend<sup>4)</sup>. Zo beschouwd, kan bij Regis bezwaarlijk aan talea of color gedacht worden, desnoods zouden in „Clangat plebs” en „Celsi tonantis” de rhythmisch veranderde c.f. herhalingen voor colores kunnen doorgaan. Een ruimer interpretatie is bij Müller-Blattau te vinden<sup>5)</sup>, die zich aansluit bij Orel<sup>6)</sup>, en Tinctoris' definities aldus weergeeft; „...talea ist strenge Wiederholung auf der gleichen Stufe; color Sequenzierung mit getreuer Uebereinstimmung der einzelnen Züge im Notenbild.” Om verwarring te vermijden, is het beter van herhaling en sequens te spreken. Strecken deze zich slechts over enkele noten uit, dan blijven ze onvermeld, daar iedere regel muziek ze kent<sup>7)</sup>. Van iets meer betekenis zijn bewust neergeschreven herhalingen als ostinate motieven of overname door andere stemmen. Gevallen van herhaling zonder

<sup>1)</sup> zie blz. 68.

<sup>2)</sup> G. Adler, „Wiederholung und Nachahmung” Vjfmw. II, 271vv.

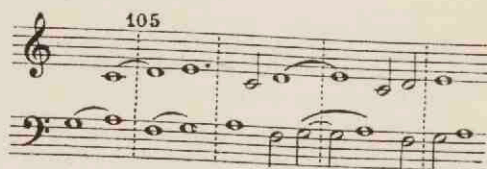
<sup>3)</sup> De tekst van het Diffinitorium luidt: „Talea est identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium, quoad nomen, locum et valorem notarum et pausarum suarum”. „Color est identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium, quoad formam et valorem notarum et pausarum suarum.”

<sup>4)</sup> „MA. u. Renaissance”, blz. 130, voorb. 87.

<sup>5)</sup> „Grundz. einer Gesch. d. Fuge”, 32.

<sup>6)</sup> „Einige Grundf. d. Mot. komp. im 15. Jrh.” blz. 77.

<sup>7)</sup> Enige korte herhalingen met rhythmische variatie zijn bv. „Dum sacrum mysterium” C. 104—108; „Clangat” CTA. 52, 2—53, 1 en 53, 2—54, 1; „Lauda Syon” T. 40v. en 153vv. Tinctoris keert zich tegen herhalingen in het algemeen; slechts in klank-schilderingen zijn ze geoorloofd. (Liber de arte contrapuncti III. Cap. VI. — Coussemaker, Scriptores IV, 150).



meer zijn „Ave Maria” (5), Sup. 49—63, 111—123, 138—154 en verder tot 216; een basso ostinato in 169vv.; „Lux sol.” 69—101 en 205—244, alwaar herhalingen van korte phrasen met kleine varianten, door pauzes gescheiden. Sequensen van 2 of 3 noten, die wel onbewust uit de pen van een componist vloeien, zijn niet vermeldenswaard; enige meer opvallende zijn: „Dum sactum mysterium” G. Sup. 101—107; 200—202; C. Sup. 44,3—48,4 (scheiding tussen 46,4 en 46,5); S. Sup. 145—154; A.CT. 66—70; Sup. 67—70; 81—84; „Ecce ancilla” S.CT. 237—241; A.B. 95—97; „Clangat” CTB. 3—5; „O adm. comm.” Sup. 201—204; „Lux sol.” Sup. 3—6,2; CT. 2—4; „Lauda Syon” Sup. 10,6—12 (met veranderd rhythme); „Ave Maria” (5) Sup. 130—133; T. 129—131; 164—167; 214—215; „Ave Maria” (3) T. 43—49; Sup. 80—84 met voortzetting tot het slot.

De talrijke kleine herhalingen en sequensen vormen geen integrerend bestanddeel in Regis' bouw en melodiek, evenmin als bij Dufay en Ockeghem, niet meegerekend diens motet „Ut heremita solus”. Anders is het beeld bij Obrecht, bij wien sequensen met voorliefde lang uitgesponnen worden, evenals praegnante herhalingen, bijv. in het Benedictus der Missa „Fortuna desperata”, waar elk der 7 herhalingen met een lagere secunde vermeerderd wordt. Reeds een eeuw vroeger komen in de Italiaanse melodieën lange sequensen voor, zoals Ludwig voor Jacopo di Bologna geconstateerd heeft<sup>1)</sup>, en omstreeks 1400 zijn ze een kenmerk van Ciconia<sup>2)</sup>. Ook voor latere componisten als Agricola zijn sequensen karakteristiek, verder kunnen o.a. Isaac en Josquin genoemd worden. Afgezien van de sedert het begin van de 15de eeuw in onbruik geraakte sequensen en herhalingen der hoketusachtige wisselrhythmen uit de oude Franse lied- en motetstijl is met het voortgaan en eindigen van de genoemde eeuw een stijgend gebruik der besproken vormen — een grotere neiging tot rationalisatie — te constateren, tot ze ten tijde van Palestrina archaïsmen genoemd worden<sup>3)</sup>.

*Kopfsthema.* Naast de praecexistente tenor als eenheid brengende grondslag komt ook ter vergroting van de muzikale samenhang bij de delen van een mis een gelijk-luidend „Kopfsthema” voor. De thematische catalogus der Trienter codices geeft een aantal voorbeelden; Dunstable en Dufay maken er gebruik van evenals Regis<sup>4)</sup>. In de mis „Dum sacrum mysterium” staat aan het hoofd van ieder onderdeel een zelfstandige door een  $\curvearrowright$  afgesloten phrase van 4 maten; in de mis „Ecce ancilla” zijn de inleidingen analoog, gaan echter zonder duidelijke onderbreking door. Absolute gelijkheid is dus geen doel, dit blijkt ook uit

1) Fr. Ludwig, „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts” SBIMG. IV, 31.

2) W. Korte, „Studie zur Gesch. der Musik in Italien”, blz. 18 en 30.

3) vgl. P. Wagner, „Gesch. d. Messe” I, 435.

4) v. d. Borren, „Dufay”, 112vv.

een mis van Johannes de Limburgia<sup>1)</sup> en uit die van Ockeghem, in wiens Missa „Mi-mi” slechts de B. gelijk begint. De onderdelen der motetten vertonen bij Regis evenmin als bij zijn tijdgenoten een gelijke inleiding; hier is men eerder op contrastwerking uit, waartoe de mensuurverandering meewerkt.

*Homogeniteit.* Een verder streven naar uniformiteit in karakter uit zich in de onderlinge assimilatie der stemmen, die in de generatie van Dufay op de voorgrond treedt, als de latere gotische stijl met nog zelfstandige stemmen wijken moet voor de Italiaanse opvatting der polyphonie als eenheid van klank en tonaliteit<sup>2)</sup>. Reeds is gebleken, dat de c.f. gedeeltelijk gefigureerd wordt, dat de B. zijn intervalsprongen verliest (bv. „Clangat” 61vv.), of wel geheel melodisch van aard is („Patrem village”). Gelijke motieven vinden in altemnerende stemmenparen herhaaldelijk toepassing („O adm. comm.”; „Clangat”; „Ave Maria” 5), en naast imitaties bezitten de stemmen in grote trekken analoge formatie, het sterkst in de beide c.f.loze „Ave Maria's”; vroeger gebruikte passages worden herhaald („Celsi ton.”; „Ave M.” 5; „Lux sol.”), en soms schijnt het, alsof korte fragmenten uit de c.f. in de Sup. overgaan („Lauda Syon” Sup. 1vv.; 30vv.; 45vv. als T. 13vv.; „Patrem Vilayge” T. 15,2—21 = Sup. 22—26; T. 64,2—67 = Sup. 70—73), welke gevallen legio zouden zijn, als alle geringe overeenstemmingen in intervallen en notensuccessie hiertoe — ten onrechte — gerekend worden, op de wijze, waarop dit voor Dufay's missa „Caput” gedaan is<sup>3)</sup>. Bij de voortschrijdende zetting der stemmen blijft de componist trouw aan reeds geuite gedachten; een analyse doet zien, in welke mate soms een retrospectieve werkwijze gevolgd wordt. In het duo van het G. der mis „Dum sacrum mysterium” (71—114) zijn de volgende correspondenties te vinden:

{ Sup. 71—72;	Sup. 73—77;	CT. 79—82;	Sup. 85—86;	Sup. 91—92;	{
{ Sup. 1—2;	Sup. 5—6;	CT. 6—8;	Sup. 18—19;	Sup. 28;	}
{ CT. 95—99;	Sup. 95—100;	Sup. 108—114;	CT. 109—114	{	De maten
{ CT. 56—60;	Sup. 63—66,1;	Sup. 63—70;	T. 66—70	}	

101—108, gedeeltelijk canonisch, bezitten een motief, dat voorkomt in T. 29—30; B. 39—40; Sup. 60—61. Deze sterkere of zwakkere analogieën zijn te talrijk, om slechts toevallige reminiscenties te heten; zij zijn ontstaan uit het streven van den componist, om in dit duo, waar de steun van de c.f. ontbreekt, aan de stemmen een andere houvast te geven. In het C. is hetzelfde aan te treffen, alwaar eveneens het duo (85—139) een cento van vrije ontleningen

<sup>1)</sup> Besseler, „MA. u. Renaissance”, voorb. 138.

<sup>2)</sup> *ibid.* blz. 194.

<sup>3)</sup> DTÖ. XIX, Inl. XXIIIvv.

Willekeurig aan de c.f. ontleende motieven worden in de Trienter Codd. reeds ter colorering gebruikt. (Ficker, „Die Kol. technik d. Tr. Messen” Beih. DTÖ, VII, 36).

aan het voorafgaande deel is. Ook in de mis „Ecce ancilla” vertoont in het G. het duo (70—118) o.a. door herhaling van het initiale motief verwantschap met het begingedeelte. In het C. is deze verwantschap niet te bespeuren; wel met het volgende onderdeel, vgl. duo Sup. 238—243 met Sup. 254—260; meerdere vage gelijkenissen zijn aanwezig.

Een verdere neiging tot eenheid is nog deze, dat de misdelen G. en C. in „Dum sacrum mysterium” nader tot elkaar staan en eveneens S. en A. De cantus firmi zijn gelijk, ook in figuratie, en hieromheen zijn de vrije stemmen gebouwd, zodat het volgende deel een variatie van het voorafgaande is. Daar het S. omvangrijker dan het A. is, kunnen hier slechts het begin- en einddeel van het S. ter vergelijking dienen. In de mis van Dunstable-Leonellus <sup>1)</sup> en bij Dufay is eveneens tussen G. en C. ener- en S. en A. anderzijds een nadere samenhang te vinden, door Ficker een „seltsame Gepflogenheit” genoemd <sup>2)</sup>. De meeste missen van Ockeghem bezitten, afgezien van niet op de voorgrond tredende gelijklopende passages, deze verbinding niet; een uitzondering maakt de mis „Caput”. Verder gaan in de mis „Le serviteur” van Faugues onderlinge parallellen zover, dat de tenores van G. en C., en die van S. en A., die 2 aan 2 gelijk zijn, door contrapunten met isomelische correspondenties omgeven worden.

*Afwisseling.* Naast homogeniteit is echter in de groot aangelegde werken afwisseling een vereiste. Evenals bij zijn tijdgenoten <sup>3)</sup> is deze bij Regis een architectonisch principe, dat ook tot in finesses theoretisch behandeld is, en wel door Tinctoris, die in het „Liber de arte contrapuncti” III, cap. VIII <sup>4)</sup> over dit onderwerp zegt: „Hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficit, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per aliam, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam conjunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine figis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut concinnat. Plures enim ac aliae varietates existunt tam in missis „Lomme armé” Guillermi Dufay, „Et vivus” G. Faugues, quam in motetis „Clangat” Joannis Regis, etc.”

Niet alleen voor „Clangat”, maar ook voor Regis’ andere werken geldt dit alles. Zo is gebleken, dat het rythme zich beweegt tussen fragmenten van longae en breves en figuratieve passages, waarin de waarden, afgezien van zeldzame fusae in doorgangs- of wisselnootpositie, tot semiminimae afdalen. Deze passages komen bij voorkeur tegen het einde van een Satz voor, en tevens

<sup>1)</sup> Aldus wordt de auteur in DTÖ. XXXI, no. LXII—LXV aangegeven. Bukofzer, Acta mus. VIII, 105 daarentegen toont aan, dat Dunstable en Leonel 2 verschillende componisten zijn.

<sup>2)</sup> v. Ficker, „Die frühen Messenkomp. d. Tr. Codd.” Beih. DTÖ. XI, 33.

<sup>3)</sup> Zie O. Gombosi, „J. Obrecht”, 12.

<sup>4)</sup> Coussemaker, Scriptores IV, 152b.

in duos. Tempora perfecta en imperfecta wisselen af; in de motetten volgens het schema O—C<sub>2</sub>; daarnaast vindt men hemiolen; de door Tinctoris vermelde proportiones zijn in de werken van onzen componist, voorzover bewaard, niet aanwezig <sup>1)</sup>).

Polyphone, dikwijls gefigureerde gedeelten, staan naast accoordpassages, die zowel uit minimae als uit door fermaten gerekte longae bestaan. <sup>2)</sup> Daarbij is het aantal der effectieve stemmen steeds variabel, van duo tot tutti. De duos treden op als contrasterend middendeel en als inleiding, bv. in K. en A. der mis „Ecce ancilla”. Hier gaat een korte passage in Sup. en T. vooraf; bij langere inleidingen als in G. der genoemde mis, in „Celsi ton.”, „Clangat” en „Lauda Syon” wordt het discantpaar enige maten door een derde stem versterkt. Meestal ontbreekt echter het „für motettische Anlage burgundischen Stils so charakteristische einleitende Oberstimmenduo” <sup>3)</sup>. Verder kan een groter duodeel door meer stemmen, die elkaar aflossen, voorgedragen worden. Zo geeft het ms. Brussel 5557 voor de mis „Ecce ancilla” S. 56vv. en 174vv. de aanduidingen duo 3 en duo 4 <sup>4)</sup>. Vermelding verdienen duoachtige stemcombinaties, die op klankcontrast berusten, en waarbij een gelijkkluidende of andere passage van discant- op baspositie overgaat. Deze doorgaans korte alternerende stemmenparen zijn bij Regis gewoon, zie „Ecce ancilla” C. 254vv. „Lux sol.” en „Ave Maria” (5). Tutti zijn bij voorkeur te vinden na de inleiding bij de tenorinzet en tegen het einde van een werk of onderdeel, terwijl het daarbij voor kan komen, dat één der stemmen een vrij groot aantal maten voor het slot zwijgt, om in de laatste accoorden nog even ter completering van het volume te verschijnen, vgl. „Dum sacrum mysterium”, S. 37; „Clangat” I; „O adm. comm.” 3 × in de T.; „Lux sol.” slot; „Celsi ton.” I. Het spiegelbeeld, enkele losse noten in de beginmaten van een stem, die dan geruime tijd later pas werkelijk inzet, komt voor in „Ecce ancilla”, G., „O adm. comm.” en „Celsi ton.” Deze eigenaardige vrij zwevende fragmenten zijn vaker aan te treffen, als bij Ockeghem in de missen „Mi-mi” en „Caput” en bij Obrecht in de mis „Sub tuum praesidium” en het motet „Salve crux” wat slotaccoorden betreft; voor geïsoleerde beginnoten vgl. Obrechts mis „Fortuna desperata”, G. en C. Ten slotte is nog in „Clangat” II, en „O adm. comm.”. III een combinatie aanwezig van 2 onafgebroken zingende stemmen,

<sup>1)</sup> Ook een door T. vermelde „fout” van Regis (Proportionale, Lib. II, Cap. III), waar deze 2 verschillende mensuurtekens gebruikt, en T. een proportie wenst, is niet te vinden. Een andere „fout” nl. O<sub>2</sub> voor de modus minor perf., is door T. verkeerd gesignaleerd; deze bevindt zich niet in „Dum sacr. myst.”, maar in „O adm. comm.”

<sup>2)</sup> vgl. blz. 83.

<sup>3)</sup> Besseler, „Von Dufay bis Josquin”, ZfMW. XI, 11. Ten dele onjuist is P. Wagners oordeel over Ockeghem (Gesch. d. Messe I, 104), dat zich vermoedelijk alleen op de missa „Cuiusvis toni” grondt: „Sehr auffällig ist die Vorliebe O.'s für 2stimmige Anfänge.”

<sup>4)</sup> bij Regis wordt ook aan de gewoonte vastgehouden, het „pleni sunt coeli” 2stemmig te laten voordragen (vgl. Riemann, „Hb. d. Mus. gesch.” II, 1, 148).

die telkens enige maten als duo verschijnen en dan weer met de overige stemmen in een kort tutti voortgaan.

*Oneindigheid.* De door rythme en combinatie teweeg gebrachte verscheidenheid wordt gepotentieerd door die in de geaardheid der stemmen, die van amorphe oneindigheid kan variëren tot geleding in korte, scherp omlinjnde perioden. De irrationele langgerekte voortschrijding schijnt volgens algemene veronderstelling uit het Engelse discantmelos opgegroeid te zijn <sup>1)</sup>, wat aangetoond wordt door werken als Dunstable's „Salve regina” (DTÖ. VII, 191), diens mis in DTÖ. XXXI en zijn motetten in DTÖ. XL. Duidelijker nog is dit in de missa „Deuil angouisseux” van Bedingham-Langensteiss (DTÖ. XXXI), In de grotere composities der Trienter codices zijn meer voorbeelden aan te treffen, o.a. bij den lateren Dufay. In de recensie van Fr. Kammerers verhandeling over de Prager Codex XI E 9 door Gerh. Pietzsch <sup>2)</sup> wordt verondersteld, dat „vieles von dem, was in der Satz- und Klangtechnik der Ockeghem-Generation als englischer Einfluss angesprochen worden ist, bereits in den niederdeutschen Stücken dieser Hs. vorgebildet ist, z.B. die weit ausschwingende, wenig rationalisierte Melodik, usw.” De gepubliceerde werken uit dit hs. der 14de en 15de eeuw zijn echter te klein van omvang, en te overzichtelijk van structuur, dan dat de indruk gevestigd wordt van „einem völligen Zerfließen der Linie, einem strömenden Melos, das an keinem Punkte seines Verlaufs auch nur im mindesten eine begriffliche Auslegung möglich erscheinen lässt.” <sup>3)</sup> Eerder kunnen de aan de Engelsen voorafgegangene Staatsmotetten uit de 14de eeuw, die de DTÖ. XL openen, ondanks hun isorhythmische grondslag hiertoe gerekend worden, en teruggaande tot het einde der 13de eeuw de anorganische tripla van de Petrus de Cruce-stijl, terwijl een prototype van het ongebonden melos den geestelijken componisten uit de Gregoriaanse Alleluiavocalisen ongetwijfeld voorgezweefd heeft. Speciaal voor Ockeghem noemt men dit melos een hoofdkarakteristicum, harmoniërend met zijn geesteshouding; zo spreekt Bessler van een schijnbaar regelloos, maar uiterst beweeglijk en immaterieel lijnenspel <sup>4)</sup>, en elders <sup>5)</sup> van „Dokumente eines grossen Gläubigen, der aus der Sicherheit letzten Geborgenseins heraus den empfangenen Reichtum in sein Werk einströmen lässt”. Bij Regis is een dergelijk melos in meer gefigureerde gedeelten aan te treffen, zij het dan ook niet overmatig van lengte en door pauzes onderbroken. Evenals bij Ockeghem

1) Bessler, ZfMW. XI, 5. v. Ficker, Beih. DTÖ. VI, 57, spreekt van het „zerfliessende Melos, das wir in den von ekstatischen Ueberschwange barockaler Spätgotik erfüllten letzten Werken der Engländer beobachten können”.

2) Acta mus. V. 187v.

3) Ficker, Beih. DTÖ. XI, 25.

4) „MA. u. Renaissance”, 238.

5) Inl. Missa „Mi-Mi”.

de stromingskracht, de kinetische energie<sup>1)</sup>, wisselen kan van indifferente phrasen, die zich om een zelfde toon bewegen (Missa „Mi-mi”, K. Sup. 12—25), tot krachtige voortstuwende (Missa Quinti toni, S. Sup. 16—25), is de innerlijke waarde dezer phrasen bij Regis variërend van gemis aan spanning („Dum sacrum mysterium”, G. CT. 163—184 met in hoofdzaak de toon a; „Patrem vilayge”, T. 1—21, om de tonen d' en e'), tot soms het bezit van een fraaie melodische curve (vgl. het op blz. 49 besproken duo „Dum sacrum mysterium”, G. 71vv., waar de langzaam dalende lijn van het geheel door een krachtige stijging in het midden gecompenseerd wordt).

Deze partiële continuïteit der stemmen afzonderlijk nadert het absolute in het complex der stemmen, daar bij een cadenspauze in één de andere doorgaan, een gewoon verschijnsel in Regis' tijd. Door Besseler wordt aan Ockeghem de verdienste toegekend, de afsluitende kracht der cadenzen in de Bourgondische periode opgelost te hebben in de stroom der Nederlandse polyphonie<sup>2)</sup>, bij den lateren Dufay echter, bv. in de mis „Se la face ay pale” is dit voortschrijden evenzeer gebruikelijk. Werkelijke caesuren zijn bij Regis zeldzaam, bij fermaten als na het initiale thema der mis „Dum sacrum mysterium”; „Ecce ancilla”, C. 247 en „Lux sol.” 114 verschijnen zij<sup>3)</sup>. Wel komen daarnaast vele gevallen voor, waar de caesuur nauwelijks overbrugd is: pas bij een cadensfinalis valt een andere stem in. In de Engelse missen der Trienter Codices, die een langgerekt discantmelos bezitten, worden cadenzen eveneens overbrugd; caesuren komen echter ook voor, zodat hier de continuïteit nog niet zo streng gehandhaafd is. In latere tijd, bv. bij Obrecht, zijn generale pauzes weinig talrijk, maar door de grotere vormenrijkdom wordt de indruk der oneindigheid verdrongen.

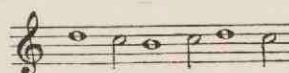
De uitgestrekte en vrije perioden hebben geenszins de overhand in Regis' werk, zij zijn te beschouwen als één uit vele middelen, die verscheidenheid aanbrengen, immers een voornaam deel van het oeuvre van onzen componist is volgens andere meer overzichtelijke methoden opgebouwd, wat in iets mindere mate ook voor Ockeghem geldt. Zelfs in de langgerekte cantilenen is bij beiden neiging tot rationeler structuur waar te nemen. Passages als door Ficker (blz. 52, noot 1) verondersteld, die op geen punt van hun verloop ook maar in het minst onder een bepaald vormbegrip te rangschikken zijn, worden bij het voortschrijden der ontwikkeling minder talrijk. Volgens Dèzes kan de aan Dufay eigen melodische lijn door de immanente stuwings- en reactiebewegingen op zichzelf bestaan, terwijl de impulsieve melodiek van Ockeghem en zijn tijdgenoten ter vermijding van een chaotische toestand

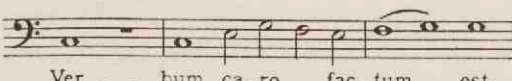
<sup>1)</sup> E. Kurth, „Grundl. d. linearen Kontrapunkts”, 9.

<sup>2)</sup> „MA. u. Renaissance” 238.

<sup>3)</sup> Niet volledig is de pauze na het fermateaccoord in „Lux sol.” 108. De T., die juist ingezet heeft, draagt een brevis perfecta voor, terwijl deze bij de 4 overige stemmen imperfect is.

steun van formele elementen behoeft <sup>1)</sup>).

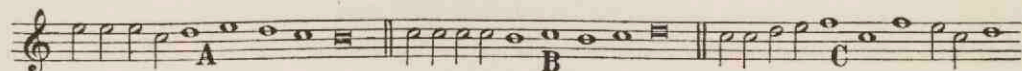
*Motieven en dgl.* De bedoelde formele elementen zijn kleine kunstmiddelen van rationele aard, en dienen in hoofdzaak om door hun miniatuurwerk monotoniciteit te vermijden. Het belangrijkste is het laten optreden van korte min of meer markante notengroepen, welke motieftiek reeds sedert lang in de Franse en dan de Italiaanse liedstijl in allerlei vorm voorkomt en ook in de oudere Bourgondische school toegepast wordt. Hieronder vallen de boven besproken herhalingen en sequensen, voorzover ze niet aan de bouw in grote trekken deelnemen. Motieven in verschillende combinaties gebruikt Regis, waar de c.f. óf zwijgt, óf zelf motivisch gefigureerd is, bv. in „O admirabile commercium”, waar de tenormaat 23:  in de andere stemmen met kleine variaties terug te vinden is (Sup. 22; T. 25; CTA. 27 en 29; CTB. 23vv.). Dan volgt in alle stemmen het „wortgezeugte” motief:

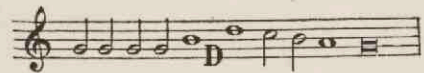
 (B. 42v.; CTB. 43vv.; CTA. 45vv.; Sup. 47vv.; T. 49vv.).  
Ver - - bum ca-ro fac-tum est.

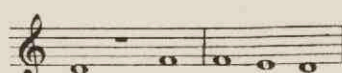
Hierbij sluit zich het volgende aan:  (CTA. 48; T. 52v.; Sup. 56; CTA. 56,3—57,1; T. 59). Het volgende motief komt 7x voor:



(T. 67v.; CTA. 69v.; Sup. 69v. een terts hoger; B. 73v.; T. 73vv. 2x; CTA. 76v. een terts lager). Vanaf 154 treden talrijke rhythmisch analoge motieven op, tot maat 165 paarsgewijze, dan tot maat 191 afzonderlijk:



 (Sup. 154vv. A en T. 154vv. B; T. 158vv. A en CTB. 158 vv. B; T. 162vv. C en CTB. 162vv. A; CTB. 167vv. C; T. 185vv. D; CTB. 189vv. D in onderquint; tegelijkertijd nog verwante kortere motieven als in T. 171vv. e.a.). Tegen het slot neemt de componist het motief C weder op (CTB. 216vv.; CTA. 220vv.)<sup>2)</sup>.

In „Lauda Syon” is enige motiviek te bespeuren. Op het aan c.f. ontleende motief:  is eerder geweest<sup>3)</sup>. Het bevindt zich in Sup. 1v.; 5v.; 30v.; 45v.; 48v.; 126vv. Verder

<sup>1)</sup> K. Dèzes „Das Dufay zugeschriebene Salve Regina eine deutsche Komposition”, ZfMW. X, 346v.

<sup>2)</sup> Vgl. een derg. motief in DTÖ. XL, 72v. „Gaudeat ecclesia” (Anonym).

<sup>3)</sup> blz. 60.




valt te vermelden Sup. 149vv.:  welk motief reeds Sup. 14v. verschijnt, evenals Vag. 162vv.; uitgebreider in

T. 120—127, waar de dalende quint met doorgaande noten opgevuld is; geaugmenteerd T. 162vv. en met figuratie T. 167vv. (de beginnoot d — 167,2 — staat ἀπὸ χοίνοῦ). Vanaf Sup. 136 komt een dalende passage g-f-e-d herhaaldelijk in deze stem voor.

In „Lux solempnis” zouden bij het vaste rhythmische karakter der stemmen kleine motieven verwacht kunnen worden, doch die zijn vermeden. Enige korte passages komen herhaaldelijk voor (Sup. 75—78 7×; T. 211—214 6× door pauzes van 1—2 maten gescheiden); deze zijn echter te indifferent van aard en bij herhalingen te gevarieerd om een motivische indruk te maken.

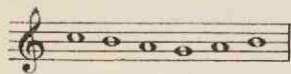
In het 5stemmige „Ave Maria” heeft de in alle stemmen verwerkte c.f.

enige motivische phrasen opgeleverd, zo B. 25—29:  Dit is reeds met figuratie in CT. 15—19 aanwezig;

verder in B. 33—36; Sup. 49—59 (2×); B. 138—142; CT. 142—146; B. 146—150; Sup. 236—237. Eveneens door het gehele motet verspreid het

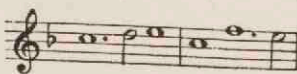
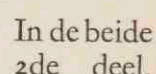
motief CT. 21—25:  met een apertumvariant op de terts b cadens-  serend. De overige ge-

vallen zijn: B. 111—114; Sup. 114—117; B. 117—120; Sup. 120—123; Sup. 142—146; verder in deze stem tot maat 217 een vrijwel ostinatie herhaling (7×) van dit motief met gevarieerde figuratie en gedeeltelijk zonder begin noot; T. 196—198 (in onderquint); B. 195—199. Nog zou het begin van het werk aan deze reeks toegevoegd kunnen worden (CT. 3—6 en Sup. 5—8), de eerste noot is in deze beide gevallen een octaaf verlaagd. De veelvuldige herhaling wordt veroorzaakt door het nauwkeurig volgen van de sequensmelodie, die uit korte phrasen opgebouwd is, welke steeds terugkeren; in de gebruikelijke sequensbouw nl. volgens het schema AABBC... zijn deze schakels gedeeltelijk onderling gelijk. Een derde opvallend motief is Sup. 76—79:

 Het verschijnt in een stretto (Sup. 97—100; CT. 99—102; B. 101—104). Ook andere groepen van

een gering aantal noten, die te onbelangrijk zijn, om een motief te kunnen heten, zijn bij herhaling in dit „Ave Maria” te vinden.

Motieven, die voor Regis karakteristiek zijn, vindt men niet in zijn werken, of het moest zijn een gepuncteerd rythme met een intervalsprong in de ope-

ning, bv. „Ecce ancilla” K. Sup. 1—3:  In de beide missen, „Clangat”, „O adm. comm.” begin  2de deel,

„Lux sol.”, „Celsi tonantis” is hetzelfde te vinden. Deze opening is echter geen speciaal karakteristikum voor Regis, wel voor zijn tijd. De oudere motetten en de oude liedvormen evenals de monodieën der troubadours en hun verwanten kennen dit motief niet; bij Dunstable <sup>1)</sup> en daarna is het in motetten en chansons algemeen, om dan spoedig obsoleet te zijn; Ockeghem vertoont nog sporen („L'h.armé”, K. Sup. 14—15); Obrecht niet meer; in Josquin des Prés' Missa „l'homme armé sexti toni” vindt men nog een duidelijk geval. Het heeft plaats gemaakt — vooral in profane muziek — voor het Riemannse „Starenmotiv.”

Klankschilderende motieven zijn buiten de chansonstijl in de 2de helft van de 15de eeuw nog niet algemeen in zwang; geestelijke teksten geven minder aanleiding ertoe; waar dit somtijds mogelijk is, als op de woorden „descendit de coelis” en „ascendit”, grijpt Regis in de Credo's der beide missen de gelegenheid tot illustratie aan. In „Dum sacrum mysterium” Sup. 57—59 bevindt zich een tot de laagste noten dalende quintpassage (de f komt in de gehele mis slechts  $2 \times$  in de Sup. voor); bij „et ascendit in coelum” 113vv. stijgen de beide stemmen van het duo een none; in „Ecce ancilla” daalt de Sup. eveneens een quint op „descendit” (Sup. 89v.), om bij „coelis” een decime te stijgen, en bij „ascendit” (Sup. 196vv.) een septime. Ook in een „Patrem” van Dufay, DTÖ.XXXI, 77 is bij „descendit” een duidelijke daling waar te nemen. In Ockeghems missen is de illustratie bij deze woorden niet aanwezig, of twijfelachtig. De dalende quintpassage, die in „Lauda Syon” T., 26—29 op „de caelo descendi”  $2 \times$  voorkomt, kan zowel bewuste illustratie als toeval zijn, evenals de lage noten op het woord „tuba” in „Dum sacrum mysterium” K.T. 22—23,1. Bij herhaling van deze c.f. passage dragen de bewuste noten andere woorden, en omgekeerd krijgt „tuba” bij tekstherhaling andere, hogere noten. Toch is dit voorbeeld opvallend, daar de 3 lage noten d e d niet in de bekende chansontenor staan <sup>2)</sup>. De woordtekst van het slotgedeelte van „O adm. commercium” wijst op een berceuse (171vv.), in de stemmen vinden wij geen adaequate motieven; het uitdrukken der stemming blijft aan de voordracht overgelaten <sup>3)</sup>.

Verdere belangrijke formele elementen zijn in Regis' werken niet aanwezig. Gammadelen als doorgaande passages komen overal voor; in de beide „Ave Maria's”, vooral in het 3stemmige, treden zij meer op de voorgrond en doorlopen een groter interval, wat op een later ontstaan kan wijzen <sup>4)</sup>. De beweeg-

<sup>1)</sup> Zie DTÖ. XL. en het thematische Verzeichnis der Trienter Codd., dat voor Dufay e.a. talrijke gevallen vermeldt.

<sup>2)</sup> Vgl. ZfMW. X, 609vv. en Josquin des Prés, Werken Afl. 14, Inl. V.

<sup>3)</sup> Zie blz. 69. De aldaar genoemde accoordpassages kunnen bij aanroepingen ook „Ausdruckskunst” zijn.

<sup>4)</sup> In het sterk gefigureerde C. der missa „Ecce ancilla” vele gammadelen zonder formeel karakter.

lijke Italiaanse zangstemmen maakten er gebruik van, waarvan de coloraturen in het motet „Salve cara deo tellus” van Ludbicus de Arinimo <sup>1)</sup> blijk geven, maar bij Regis’ voorgangers Dufay en Dunstable zijn ze zeldzaam; Ockeghem gebruikt ze iets vaker; hierna echter krijgen ze groter betekenis, als in werken van Obrecht, Isaac en Josquin.

In tegenstelling tot de voorkeur van Regis voor korte, alternerende perioden, dikwijls van 4 maten, is de nog korter wisseling van notengroepen, de hoketus, bij hem totaal afwezig, wat op een bewust vermijden wijst, daar deze oude complementaire rhythmten niet alleen vóór hem in Frankrijk en Italië in motet- en liedvorm, maar evenzeer later, bv. bij Obrecht in zwang zijn. Overeenstemming bestaat met Dufay en Ockeghem, die er zelden gebruik van maken <sup>2)</sup>. Slechts éénmaal nemen de beide c.f.stemmen in de mis „Dum sacrum mysterium” tengevolge der Einführung (bv. S. 21vv.) het uiterlijk beeld van een hoketus aan.

Een in Regis’ tijd soms door Busnois <sup>3)</sup> en Ockeghem <sup>4)</sup> en later meermaals gebezigde stijlfiguur van decimenparallellen om een middenstem in grote notenwaarden is bij onzen componist zelden te vinden <sup>5)</sup>. Naast de beide minder sprekende gevallen „Dum sacrum mysterium”, S. 146—148 (tussen Sup. en B.) en „S’il vous playsist” 16—20 is de enige duidelijke en bewuste toepassing die in het 3stemmige „Ave Maria” 76vv. en 86vv. — mede een aanduiding van een later ontstaan.

De sterkste concentratie van rationele factoren vindt tegen het einde in een dicht stemmenweefsel plaats. Hoketerende, al dan niet imiterende micro-rhythmiek is hier reeds te vinden in oudere Franse motetten, in de wereldlijke zangmuziek, ook in Italië. De motetten uit latere tijd, het begin van het quattrocento, die allerlei stijlelementen in zich opgenomen hebben, bezitten soms een sterke neiging tot Endsteigerung door deze korte enggevoerde, deels syncopische notengroepen. Iedere zelfstandige periode kan er mee besloten worden, zoals in het door Christoforus de Monte voor de verkiezing van den doge Francesco Fogari in 1423 gecomponeerde motet „Plaudite decus mundi” <sup>6)</sup>. Het heeft er alle schijn van, dat Dufay gedurende zijn verblijf in Italië door deze techniek beïnvloed is, althans het omstreeks 1430 ontstane huldigingsmotet „Basilissa ergo gaude” en de latere mis „Se la face ay pale” zijn van de genoemde slotfiguratie voorzien. Dit is ook het geval bij andere componisten uit de Trienter Codices, en verder in een deel van Ockeghem

<sup>1)</sup> DTÖ. XL, 14.

<sup>2)</sup> bij Dufay sporen in „Salve regina” 184vv. en ostinato in „Gloria ad modum tubae” 81vv.; bij Ockeghem in „Ut heremita solus” 38vv.

<sup>3)</sup> Stephan, t.a.p. 21 en 79. Zie ook blz. 19, het anonieme motet „Gaude coelestis domina”.

<sup>4)</sup> „Ut heremita solus” 55vv., 145vv.

<sup>5)</sup> Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie,” 346 hierover nader.

<sup>6)</sup> DTÖ. XL, 6vv.

werken. Soms uit zich bij hem het naderende einde door een in alle stemmen homorhythmische passage <sup>1)</sup>, soms daarentegen door intricate rhythmiek (bv. Missa „Mi-Mi” C. 174vv.). De slotgedeelten in ruime zin bij Regis zijn compact en waar doenlijk van kleine imitaties voorzien <sup>2)</sup>; daarbij komen nog, echter minder geprononceerd dan bij Ockeghem, nagenoeg homorhythmische passages voor, nl. „Dum sacrum mysterium” C. 79vv.; „Ecce ancilla” G. 215vv. en S. 47vv. Een enkel orgelpunt, reeds door Dufay in de slotmaten der delen van „Se la face ay pale” toegepast, valt bij Regis te vermelden: „Ecce ancilla” A. 122 vv. en „Ave Maria” (3st.) 86 vv. Gaarne laat hij in het laatst van een werk een lange onafgebroken keten van gelijkwaardige noten (semibreves) in het tempus imperfectum optreden, bv. „Clangat” T. 221—233, (gedeeltelijk in ligaturen); enige passages in „Lux solempnis”; „Ave Maria” (5) Sup. 233—241; met geringe rhythmische afwijking ook nog „Ecce ancilla” K.T. 123—132 en „Lauda Syon” 151vv. <sup>3)</sup>. Een enkele maal vindt men dit bij Dufay (Patrem DTÖ. XXXI, XL, maat 66vv.; een passage sterk gelijkend op „Lux sol.” 276vv.).

De door Tinctoris voorgeschreven afwisseling <sup>4)</sup> is in grotere composities, waar het noodzakelijk is, dat „varietas delectat”, een bouwprincipe geworden, dat, naar gebleken is, ook bij Regis heerst, en wel in het imperfecte tempus, dus in het 2de deel van een motet meer dan in het begindeel. Hij is in dit opzicht verder gegaan dan zijn Engelse voorgangers, en verder dan Dufay, echter weinig, daar laatstgenoemde in zijn jongere werken evenzeer naast langgerekte frasen vele variërende korte motieven kent. Hoofdzakelijk door de veelvuldige alternerende stemmenparen is de verscheidenheid in vorm bij Regis groter. Ockeghem daarentegen overtreft Regis in de rationeel opgezette gedeelten zijner missen, en meer nog in het motet „Ut heremita solus”, dat stilistisch van het overige werk afwijkt, en eerder aan Obrecht toegeschreven zou kunnen worden, wegens de tot in de perfectie opgevoerde variabiliteit <sup>5)</sup>. In iets mindere mate geldt dit voor Busnois' motet „In hydraulis”. De vergelijking van Stephan: „Das Lob, das Tinctoris den beiden Meistern Busnois und Regis wegen ihrer vorbildlichen Anwendung satztechnischer varietates spendet, verdient Busnois weit eher” <sup>6)</sup>, kan met uitzondering van het woordje „weit” onderschreven worden. De formele elementen toch, die bij onzen componist de revue gepasseerd zijn, hebben hem doen zien als iemand, die volkomen op de hoogte van het technische kunnen van zijn tijd stond.

<sup>1)</sup> zie voorb. blz. 57.

<sup>2)</sup> zie blz. 56v.

<sup>3)</sup> Een zuiver voorbeeld, echter niet in het slotdeel, is „Ecce ancilla” S. 157—171 (Hosanna), met een onafgebroken keten van semibreves, steeds in ligaturen van 2.

<sup>4)</sup> zie blz. 61.

<sup>5)</sup> zie blz. 100, noot 5.

<sup>6)</sup> blz. 55, Anm. 24.

## HOOFDSTUK III.

### HARMONIE.

De harmonie in de werken der Bourgondisch-Nederlandse scholen verschilt, naarmate de stemvoering lineair is of homophoon. Meestal, en dat ligt bij een variabele compositietechniek voor de hand, zijn middenfasen tussen deze beide uitersten het resultaat. Het „rücksichtslose Kontrapunkt“ der oudste polyphonie en nog der ars nova van Philippe de Vitry komt reeds lang niet meer voor; wel het andere uiterste, de homophone accoordopeenvolgingen. Bij Regis en zijn onmiddellijke voorgangers Dunstable en den ouderen Dufay treffen wij in hoofdzaak compromisvormen aan, die in duo's en imitatieve gedeelten meer naar het lineair-contrapunctische liggen; dikwijls echter op weinig overtuigende wijze, daar, als bij Regis, uitgezonderd in het horizontaal geconcipieerde 3stemmige „Ave Maria“, schijnpolyphonie een groter plaats inneemt dan werkelijke polyphonie. In de accoordgedeelten daarentegen is in zoverre met stemvoering rekening gehouden, dat behalve in de B. een zekere cantabiliteit steeds bereikt is. In tegenstelling tot de schijnpolyphonie komen homorhythmische passages voor met het uiterlijk van accoordsuccessies, maar uit zelfstandig voortschrijdende stemmen opgebouwd; Ockeghem schrijft ze <sup>1)</sup>, Dufay en Regis slechts over een afstand van luttele noten.

Het uit de stemmen resulterende, de samenklank, beweegt zich dus eveneens tussen 2 polen; van zuiver toevallig uit het stemverloop ontstane accoorden <sup>2)</sup> tot die in een door den schrijver gewilde harmonische groepering, waarbij de theorie hem nagenoeg vrij liet, immers dominantschreden waren nog niet voorgeschreven, en men richtte zich naar de kerktonaliteit, waarvan de verschillende trappen ongedwongen naast elkaar als accoordbasis konden dienen, al traden ook finalis en dominant op de voorgrond.

<sup>1)</sup> zie blz. 57.

<sup>2)</sup> In DTÖ. VII, XXX, regel 5 deze accoordformatie voor de Trienter composities.

## Tonaliteit.

Regis geeft de voorkeur aan dorisch („Dum sacrum mysterium”; „Clan-gat”; „Lauda Syon”; „Lux solempnis”; „Ave Maria” 3stemmig) en aan mixolydisch („Ecce ancilla”<sup>1)</sup>; „Patrem village”; „Celsi tonantis”; „Ave Maria” 5stemmig; „S’il vous playsist”); éénmaal kiest hij de ionische („O adm. commercium”), en éénmaal de phrygische toon („Salve sponsa”). Bij de determinatie van het toongeslacht moet het gehele slotaccoord de doorslag geven, en niet de finalis van de T. alleen, wat bij oudere werken het geval was<sup>2)</sup>. Het komt nl. bij Regis voor, dat de c.f. eindigt in de quint, soms zelfs in de terts („O adm. comm.”; „Patrem Vill.”). Ook de andere stemmen kennen deze accoordvormende tonen; bij de binnencadenzen is hetzelfde verticale principe gevolgd. Wil men, daargelaten de omstandigheid, dat de bedoelde quinten, c.q. tertsen slechts ter vermijding van een unisono in slotaccorden geplaatst zijn, toch de mogelijkheid van een door den componist geïntendeerd verschillend toongeslacht overwegen, dan spreekt hier onmiddellijk de onderlinge gelijkheid der stemmen tegen, d.w.z. de imitaties, de unisonocanons (verg. bv. „Lux sol.” 276vv., waar 2 identieke phrasen resp. dorisch en aeolisch zouden zijn), en de herhalingen in andere stemmen; terwijl die veronderstelling ad absurdum gevoerd wordt door de in het slotaccoord met dorische grondtoon verschijnende terts fis, die zelfs geen getransponeerde finalis kan voorstellen. Zo wil ook Tinctoris het toongeslacht absoluut bepaald hebben „... secundum qualitatem tenoris eo quod omnis compositionis sit pars principalis et fundamentum totius relationis”<sup>3)</sup>. Toch heft hij het categorische van zijn gebod enige regels verder enigszins op, daar hij de T. van het chanson „Le serviteur” tot de primus tonus en de Sup. en CT., die eveneens op d eindigen, tot de secundus tonus rekent. Het zou dus ook mogelijk zijn, dat een stem, die in de quint eindigt, door Tinctoris volgens deze toon gequalificeerd wordt, een voorbeeld echter ontbreekt hiervan. Wel is dit nog het principe van Glarean, die 100 jaar later aldus in het Dodekachordon de kerktonaliteit bepaalt, zoals blijkt uit de bevindingen van Appelbaum; „... für Glareans Musikauffassung ist jede Stimme ein tonaler Sonderorganismus, mit einem eigens für ihn charakteristischen Modus”<sup>4)</sup> Slechts in de oudste meerstemmigheid tot en met G. de Machaut zijn deze zelfstandige stemmen te vinden.

Het compromis tussen zelfstandig contrapuncterende verschillend ge-

<sup>1)</sup> getransponeerd, evenals „Salve sponsa” en „S’il vous playsist”.

<sup>2)</sup> vgl. R. v. Ficker, „Beitr. zur Chromatik”, Beih. DTÖ, II, 7v. In Regis’ Missa „Ecce ancilla” is de tonaliteit nog door de cantus firmi bepaald, waarvan de belangrijkste alle tot de VIIIste toon behoren; vgl. blz. 26.

<sup>3)</sup> „Liber de natura et proprietate tonorum”, Cap. XXIV. (Coussemaker, Scriptorum IV, 29).

<sup>4)</sup> W. Appelbaum, „Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts.”

aarde stemmen en accoordsamenhang is bij de slot- en de meeste cadensaccoorden geheel ten gunste van de samenhang verschoven. Verder zijn de kerktonen overgegaan in vrij gerhythmiseerde zangstemmen; de repercussatonen hebben hun rol verloren en de ambitus heeft plaats gemaakt voor de omvang der discant- en basstemmen. Aldus is de vrije houding van Regis en zijn tijd. Daartegenover staat, dat aan één hoofdtoonsoort, als boven voor de werken van Regis genoemd, vastgehouden wordt. De inzet correspondeert met de finalis, of is de quint ervan; alleen het „Patrem vilayge” wijkt af en begint aeolisch, terwijl de beide delen mixolydisch sluiten. De delen der missa „Dum sacrum mysterium” beginnen met een inleidend phrygisch motief van 4 maten, om dan kort nadien naar de dorische hoofdtoon over te gaan. Overigens houdt Regis zich in de missen en de delen ervan globaal genomen aan het toongeslacht, en ook in de kleinere perioden van cadens tot cadens zijn modulaties weinig talrijk. In „Dum sacrum mysterium” komen naast de finalis d en de dominant a nog als finales van cadenzen voor: e (K. 94; C. 139); g (in slotaccoorden; K. 84; A. 60); verder afwijkend zijn K. 28v.; C. 65vv.; S. 160, resp. cadenzierend op f, c, f. „Ecce ancilla” heeft de finalis c en de dominant g ook doorgaans als cadenstoon; daarnaast nog enige malen d en de subdominanten f en bes. Sterker modulerend is A. 27 op a (accord a-cis-e). „Patrem vilayge” bezit cadenzen op g en d, ook op de dominant hiervan (a). In de motetten is het tonale beeld analoog, naast de finalis, de D. en de S. worden ook de wisseldominant en de onderdominant van de onderdominant gebruikt als cadenstoon: vermelding verdienen „Lux solempnis” wegens de grote rol van de dominant (a) en de subdominant (g), benevens enkele wisseldominanten (e)<sup>1)</sup>, en het getransponeerd phrygische „Salve sponsa”, dat subdominantische perioden (op d) en wisselsubdominantische (op g) vertoont, en in maat 23—52 verder afwijkt met cadenzen op g, c, en f. In beide genoemde motetten is werkelijk sprake van een verlaten der tonaliteit, van een modulatie over langere afstand, wat voor de andere cadenzeringen, die van de finalis afwijken niet het geval is, aangezien iedere kerktoonmelodie in de onderdelen op verschillende trappen cadensclausules kan vormen.<sup>2)</sup> Bij werken met een sterk accoordkarakter moet zich het gehele stemmencomplex naar deze verschillende toontrappen richten, zodat gedurende korte perioden wel de indruk van een uitwijking naar andere toongeslachten ontstaat, een niet slechts bij Regis, maar overal in zijn tijd en lang daarvoor gewoon verschijnsel.

<sup>1)</sup> niet als de latere dominanten, daar dur en molaccoorden zonder onderscheid in quintsuccesie staan.  
<sup>2)</sup> Riemann, „Geschichte der Musiktheorie”, 383.

## Cadenzen.

Deze cadenzen, de harmonische bakens, spelen door hun frequentie een gewichtige rol, en treden in enige geijkte vormen bij Regis op. Herhaalde malen is aan de cadensclausule de Landinische sext toegevoegd: in de missen „Dum sacrum mysterium” en „Ecce ancilla” resp. 20 en 30×; in „Patrem vilayge” 3×; „Clangat” 7×; „Lauda Syon” en „Salve sponsa” beide 4×; in de overige werken sporadisch: in „O adm. comm.”; „Lux sol.”; „Celsi tonantis”; „Ave Maria” (3st.) 2×; „S’il vous playsist” 1×, en in het 5stemmige „Ave Maria” in het geheel niet, wat op een later ontstaan wijst. De ondertertscadens, ook „Dufaycadens” genoemd, is het „Wahrzeichen” der Bourgondische melodie 1). In de liedstijl kan deze na iedere korte periode verschijnen; ter vermijding van te grote monotonie ontstaan kleine figuraties. Dufay past deze clausules in latere werken minder geregeld toe (in de mis „Se la face ay pale” ongeveer 20×); nog een weinig minder Ockeghem (enige malen in de missa „Sine nomine”; verder als Regis vrij zelden); ook in de volgende decennia, bij Obrecht en Josquin des Prés geeft deze oude vorm nog tekenen van leven.

Soms is het twijfelachtig, of de ondertertsclausule de harmonische waarde van een cadens in zich draagt. De Sup. in C. 40v. „Dum sacrum mysterium” vertoont de melodische formule in de geijkte vorm, die echter midden in een langere gefigureerde phrase staat en ook de CT. lost niet op faux-bourdonwijze naar de octaaftoon f op, zodat hier slechts een vluchtige en uiterlijke gelijkenis

met een cadens gevoeld wordt. Vijf maten eerder (Sup. 35,7—36,4) is dezelfde korte phrase te vinden, die behalve de melodische gestalte niets met een cadens te maken heeft. Een enkele maal komen deze cadensmotiefjes als bij toeval bij Regis in een stem voor<sup>2)</sup>; in de boven opgesomde gevallen is steeds, ook in harmonie een duidelijke cadens aanwezig, alleen de terminatieve betekenis is dikwijls verbleekt, de cadensstem n.l. wordt zonder pauze voortgezet, terwijl

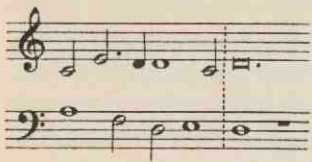
1) Besseler, „MA. u. Renaissance”, 191.

2) bv. „Dum sacrum mysterium” A. 19; „Clangat” Sup. 4; CTB. 18; 132; Sup. 141; „Celsi ton.” Sup. 7. Ook andere cadensvormen staan in doorgangspositie als „Dum sacrum mysterium” K. CT. 22, 6—23, 1; „Lux sol.” Sup. 32, 4—33, 1 enz.



ook in de andere stemmen een passage in volle gang is, zodat de caesuurwerking geheel overbrugd wordt. (Verg. „Dum sacrum mysterium” S. 186; „Ecce ancilla” C. 147; 152; 166; 319; „Clangat” 4; 18; 132; 141). De meeste overige gevallen staan in eindpositie. Een opvallend verschil in dit opzicht bestaat tussen de latere missen van Dufay „Caput” en „Se la face ay pale”. In de eerstgenoemde hebben de cadenzen meestal nog afsluitende waarde, terwijl in de laatste een zekere afkeer van den componist valt te bespeuren tegen de eindpositie; de vrij talrijke „Dufaycadenzen” in „Se la face” zijn doorgaans sterk overbrugd en aan het einde der onderdelen is hun gedaante gemodificeerd (éénmaal zuiver schematisch, K. 76v.).

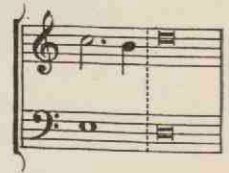
Er bestaan dus, en het ligt voor de hand, dat dit ter afwisseling is, modificaties van de stereotype clausula. De allergebruikelijkste is de eenvoudige ondersecunde, die als subsemitonium opgevat kan worden, zonder subtert. Als voorbeeld der talloze gevallen bij Regis en zijn tijdgenoten „Clangat” 14v. 1):



Slechts de gesyncopeerde Sup. is hier karakteristiek; het verschil met de „Dufay” clausula is gering, daar de ondersecunde c(is) gemakkelijk door c(is)-c(is)-b vervangen kan worden. Een andere eveneens weinig afwijkende, veel voorkomende, bij Stainer in de laatste voorbeelden op

blz. 43 opgesomde variatie is de niet gesyncopeerde vorm:

Enkele voorbeelden uit vele zijn: „Dum sacrum mysterium” K. Sup. 37; 56; 98; „Ecce ancilla” K.T. 113; S. Sup. 148; „O adm. comm.” Sup. 107. Dezelfde vorm in syncope is even gebruikelijk, verg. „Ecce ancilla” K. Sup. 10; 64, enz. Ook Dufay en Binchois maken van deze clausules als slotcadens gaarne gebruik. De overige door Stainer vermelde gevallen betreffen grotendeels verschillende cambiaten, die aan de cadensfinalis voorafgaan, bv. een dubbele tertssprong f-d-f, die bij Regis niet te vinden is, echter meermalen bij Dufay. Van een geanticipeerde finalis geeft Stainer 2 voorbeelden; bij Regis komen ze niet voor, behalve in enige twijfelachtige cadenzen als in „Dum sacrum mysterium”, K. Sup. 2—3; „Ecce ancilla” S. Sup. 277v.; „O adm. comm.” Sup. 17v. Een belangrijker variatie is de cadensforituur uit wisselnoten van korte duur bestaande, waarvan het 5de voorbeeld bij Stainer 2) een bescheiden begin aangeeft. Dunstable toont neiging tot dergelijke cadensmelismen, waarvan bepaalde motieven voor hem karakteristiek zijn. 3).



1) Stainer, „Dufay and his contemporaries”, blz. 42v. geeft een overzicht der cadenzen in het door hem beschreven hs. Vgl. Wolf, „Hb.d.Not. kunde” I, 476v.

2) t.a.p. blz. 42.

3) bedoeld is een motief als in „Salve mater salvatoris” Sup. 90. (DTÖ. XL, 59).

Bij Dufay zijn meer gefigureerde cadenzen te vinden, vgl. „Vergine bella” 38, en Missa „Caput” K. 103v. Evenals Ockeghem past Regis ze een enkele maal toe; zie „Ecce ancilla” C. Sup. 97v.:  
 zo ook CT. 66 en „Salve sponsa” Sup. 13; terwijl kortere fiorituren als „Ecce ancilla”



C. Sup. 325 enige malen vaker zijn aan te treffen. Eerst in latere tijd krijgen deze figuren een betekenis, die eens de „Dufay”cadens had, vooral in de instrumentale muziek der orgelcoloristen en der laat-16de eeuwse Virginalisten. Vermeldenswaard zijn de korte clausulae in Obrecht's motet „Laudemus nunc Dominum” II, 11—28, waar de achtmalige herhaling ze tot een motief gemaakt heeft, wat gedeeltelijk ook geldt voor de „Missa super Maria zart”.

De beschreven clausules treden in trouwe begeleiding op van een tweede cadenzerende stem, die, wat verscheidenheid in aankleding betreft, stiefmoederlijk behandeld is, en uit niets anders bestaat dan een dalende secundeschrede. De voorbeelden in Stainer's werk doen slechts één uitzondering zien, nl. een tertssprong in de B. <sup>1)</sup>, die echter juist om die reden geen cadensaffiniteit weergeeft (de drieklank op a springt vrijuit in die op f). Wel volgen op de bedoelde voorbeelden nog enkele met springende bassen, maar hier kan slechts van schijn cadenzen gesproken worden; door Stainer, die het oude standpunt innam, dat Dufay's tijd een onvolmaakt beginstadium der polyphone kunst vertegenwoordigde, als „experiments in cadence, which are crude or grotesque” aangevoeld. Het is bij Regis een vaste gewoonte, dat een der contrapuncterende stemmen de secundeschrede aflegt; waar dit bij uitzondering niet het geval mocht zijn, kan deze in het stemmencomplex verborgen zijn. Zo wordt in „Dum sacrum mysterium” S. 19 v. de secundeschrede e-d door CT. en B. samen afgelegd:

Dit secundeinterval komt niet alleen als begeleiding van de hoofdstem, maar ook zelfstandig voor als einde van een phrase <sup>2)</sup>. Het is zeer de vraag, of deze dalende secunden voor een caesuur, behalve in uiterlijke vorm, cadenzen genoemd kunnen worden, daar de gang der andere stemmen niet op versterking van een dominantschrede wijst, die toch de innerlijke, afsluitende waarde dezer figuren uitmaakt. Meestal is het een secundeschrede zonder meer.



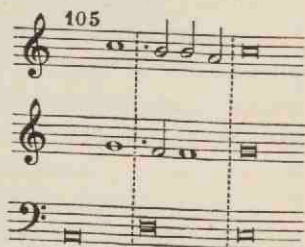
<sup>1)</sup> blz. 43, zesde voorbeeld.

<sup>2)</sup> zie o.a. „Dum sacrum mysterium” K. Sup. 21; G. Sup. 48; „Ecce ancilla” A. Sup. 16v.; „Lux solempnis” Sup. 10—11.

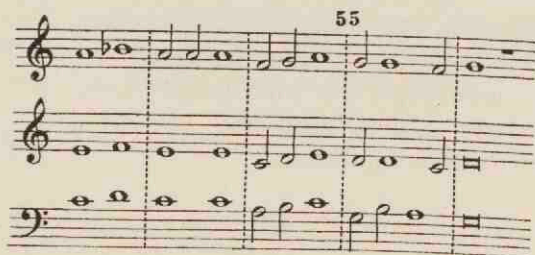
Het samengaan der beide cadenzerende stemmen, waarbij het sextinterval van het voorlaatste accoord in een octaaf oplost, is voortgekomen uit de faux-bourdon schrijfwijze. Wordt deze schematisch opgevat als een successie van sextaccoorden, dan moet de harmonische schrede in de cadens een sterk subdominantisch karakter dragen (A): hetgeen bij Regis zelden geschiedt, daar zuivere faux-bourdon passages een verouderde techniek weergeven. Twee duidelijke gevallen zijn nog in zijn werken te vinden, nl. „O admirabile commercium” 27, 7—28, 6 en „Lauda Syon” 121—126, waar de cadensschreden resp. door de accoordopeenvolgingen b-c en c-d gevormd worden <sup>1)</sup>. Meestal echter is de tussenstem, die de sextaccoorden deed ontstaan, vervangen door een, die stamaccoorden vormt en tevens een werkzamer cadensslot, de dominant sprong (B). Dit schema is het bij Regis overheersende; de accoordligging en de intervallsprongen worden in het stemmencomplex natuurlijk volkomen gewijzigd. Ook de in cantabele passages indrukwekkende, maar in slotaccoorden spoedig als sjablone werkende octaafsprong wordt gecamoufleerd, in de motetten doorgaans; in de beide missen is de octaafsprong in eindmatten nog te vinden, zodat Regis hier een conservatief standpunt inneemt, daar de Bourgondische school (de jongere Dufay, Binchois) dit interval herhaaldelijk gebruikt; de volgende generaties (de oudere Dufay, Ockeghem, Obrecht) bij uitzondering.



De meerderheid der talloze cadenzen is authentiek, en werd met bewustheid, daarvan getuigt de omvorming (B) der faux-bourdoncadens, als dominantisch geschreven. Ook bij vele cadenzen, die als de oorspronkelijke faux-bourdonformatie (A) gebouwd zijn, bv. „Ecce ancilla” K. 106v.:



<sup>1)</sup> Een derde geval („Patrem vilayge” 50—56) is evenzeer een ondersecundecadens, maar wijkt aan het slot iets af:



Stephan (blz. 78, noot 46) wijst op de ligging van deze accoordpassages in de benedenstemmen, wat ook in de 3 hier genoemde voorbeelden het geval is.

kan zonder bezwaar aan een D-T cadens gedacht worden, en wel aan de modern aandoende sprong V7 (met ontbrekende grondtoon) -I. Analoge constructies zijn meermalen bij Regis te vinden, bv. „Ecce ancilla” K. 64v.; G. 179v.; C. 147v.; S. 48v.; „Patrem vilayge” 16v.; 20v.; 32v.; 36v.; „Clangat” 220v.; „O adm. commercium” 26v.; „Lauda Syon” 56v.; „Ave Maria” (3) 6v.; 15v. enz., alle met een V7 accoord zonder grondtoon<sup>1)</sup>. Soms als in de slotcadens van „Lux solemnis” (312) is het V7 accoord volledig, soms ontbreken 2 tonen („Clangat” 70; „O adm. comm.” 210). Gedeeltelijk is de oplossing regelmatig; de afwijkingen vertonen zich, waar de septime niet een (kleine) secunde daalt, maar in de tonica stijgt („Ecce ancilla” K. 106v.; „Lux solemnis” 312v.) Zo is ook in het chanson „S’il vous playsist”, waar Ambros van Trugschlüsse spreekt, de normale oplossing V7-I vertegenwoordigd: in maat 4 en 53 staat het dominant-septimeaccoord zonder grondtoon; in maat 36 is dit volledig<sup>2)</sup>.

De subdominantschrede speelt een geringer rol; plagale cadenzen vallen in een beperkt aantal te vermelden, nl. in „Ecce ancilla” G. 195v.; S. 44v.; „S’il vous playsist” 29v. en minder duidelijk „Lux solemnis” 10v.; 240v.

Andere cadenschreden, van later standpunt uit bedrieglijke sluitingen, zijn: „Dum sacrum mysterium” K. 33v.; 35v.; 98v.; G. 21v.; 51v.; 65v.; 126v.; 204v.; C. 34v.; 77v.; 154v.; 230v.; S. 25v.; A. 20v.; „Ecce ancilla” G. 151v.; C. 7v.; 147v.; S. 303v.; A. 26v.; 118v.; 121v.; „Patrem vilayge” 106v.; „Clangat” 4v.; „Lauda Syon” 56v.; 125v.; „Lux sol.” 73v.; „Celsiton.” 202v.; 212v.; „S’il vous playsist” 39v. Al deze gevallen zijn analoog en geven blijk van een nog niet volkomen doorgedrongen dominantgevoel: de schrede D-PT wordt afgelegd, en wel doordat de stem, die in het schema B (blz. 76) een octaafsprong maakt in de quint van het slotaccoord, thans een secunde stijgt in de onderterts hiervan. Deze eenvoudige, geheel door secundeschreden en zonder intervalsprongen in de stemmen bereikbare cadens komt in de beide missen, vooral in „Dum sacrum mysterium” meer voor dan in de motetten. Mogelijkerwijze hangt hiermede een vroegere tijd van ontstaan samen.

In „Ecce ancilla” K. 10v. bevindt zich eveneens een D-PT cadens gevormd door de accoorden d-e, die echter door de in de B. toegevoegde c in het bedrieglijk slot d-c verandert. Hetzelfde speelt zich in „Lauda Syon” 119v. af.

Het spreekt vanzelf, dat de cadenzen in „Salve sponsa” 6v. (G-a); 13v.;

<sup>1)</sup> Stephan, (blz. 80 Anm. 52) spreekt in dergelijke gevallen (bv. Ockeghem „Salve regina” maat 9 in Besseler’s MA. u. Renaissance Beisp. 163) van primlose Dominantseptakkorde.

<sup>2)</sup> Ambros, Gesch. d. Musik II, 469: „S’il vous playsist”. „Letzteres eine Komposition, die durch kühne energische Harmonie mit wohl motivierten Ausweichungen, Trugschlüssen, und durch sichere, effektvolle Behandlung der Dissonanzen frappiert.”

60v.; 127v. geen bedriegelijke sluitingen, maar kerktonale, phrygische cadenzen zijn.

Een nader, statistisch onderzoek zou nodig zijn, om de cadentechniek der Bourgondisch-Nederlandse scholen in genetische samenhang te kunnen overzien; globaal genomen blijkt wel, dat Dufay de starre faux-bourdoncadenzen evenals Regis en Ockeghem gedeeltelijk ten gunste van dominant-sprongen heeft verlaten.

### Alteraties.

In de dominantcadenzen, waar het moderne tonaliteitsgevoel doorbreekt, doet zich de behoefte gevoelen aan subsemitonia, die meestal echter in de bronnen niet door accidentiën aangeduid zijn, maar ad libitum konden toegevoegd worden. Deze punten van twijfel zijn meermalen het onderwerp van studie geweest <sup>1)</sup>, het uitvoerigst in de dissertatie van Appelbaum, die, uitgaande van de betrouwbaarheid der tabulaturen, over 't algemeen bij vocale werken zich meer aan de in de bronnen overgeleverde tekst houdt dan tot dusver, wat een spaarzaam toevoegen der accidentia impliceert. Van deze musica falsa laat zich de musica ficta, vooral in werken met verschillende voortekening, niet geheel scheiden.

Om een overzicht van de alteraties in Regis' werken te verkrijgen, worden ze gegroepeerd in laddereigene, accidentele, en die in cadenzen.

De laddereigene bevinden zich in de mis „Ecce ancilla” (bes), en eveneens in „Salve sponsa” en „S'il vous playsist”, zodat Regis dus van transpositie weinig gebruik maakt. Bij de mis valt op te merken, dat in de beide overleveringen de T. zonder voortekening is; in „Salve sponsa” daarentegen heeft de B. de beide moltekens bes en es. Dit vreemd aandoende verschijnsel is geen eigenaardigheid van onzen componist, maar algemeen gebruikelijk in zijn tijd en daarvoor. In de Trienter Codices is een groot aantal werken aldus aangeduid; <sup>2)</sup> er komen zelfs gevallen voor, waarin tegelijkertijd stemmen met 2 en geheel zonder moltekens aangeduid worden, zoals in de index der initia no. 16; 51 enz., en in de missa „O rosa bella” (no. 715—719) bezitten in de 5 delen de Sup. en de CT. 2 voortekens, de T. één, en de B. geen enkel. Appelbaum verwerpt abstracte hypothesen <sup>3)</sup> en grondt zijn mening op de practijk

<sup>1)</sup> Zie DTÖ. XIX, Inl., alwaar namen. Eveneens bij O. Ursprung, „Gesch. d. Kath. Kirchenmusik”, 90.

<sup>2)</sup> De mededeling van Appelbaum, blz. 71, dat de „überwiegende Mehrzahl” der in DTÖ. VII gepubliceerde werken dezr onregelmatige voortekening heeft, is een kleine onjuistheid; het aantal is ongeveer 40%.

<sup>3)</sup> Blz. 71v. Niet vermeld is de mening van Stainer, blz. 44, die hij ongetwijfeld ook zou verworpen hebben. Stainer nl. meent, dat het plaatsen van voortekens om moeite te besparen ongeoorloofd was, en dat componisten, die er zich toch aan schuldig maakten, uit eerbied tegenover het vroegere ten minste één stem onge-rept lieten. Ook de mening van O. Thalberg, „Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters” ZsIMG.

van die tijd: „Sehr viel näherliegend ist die Annahme, dass einige Stimmen die b-Vorzeichnung aus dem sehr einfachen Grunde entbehren, weil ihr realer Klang in einer fortwährenden Mischung von b- und h-Tönen bestand, die eine solche Notierung unmöglich machte, zumal der Gebrauch von Auflösungszeichen nur ganz selten zu finden ist.” De opvatting van Jeppesen, die deze kwestie uitvoerig bespreekt <sup>1)</sup>, komt gedeeltelijk op hetzelfde neer. Uit het complex der stemmen laat zich in vele gevallen gemakkelijk nagaan, hoe deze vermenging van „b- en h”-tonen is. In het K. der mis „Ecce ancilla” komt in de T., die in de beide overleveringen zonder voorteken is,  $13 \times b$  voor. Hiervan zijn 2 als grote tertsen in het finalisaccoord 75vv. ongetwijfeld b; in maat 127 staat bes vast in een imiterende phrase, waarvan de corresponderende noot Sup. 124 bes is; de overige gevallen, die bij de ontbrekende voortekening b moeten zijn, zouden inderdaad als zodanig voorgedragen kunnen worden, al is het soms voor ons gevoel fraaier bes te zingen en dwarsstanden te vermijden. In de verdere misdelen zijn de bewuste noten meestal vrij indifferent, éénmaal is in C. 345 in Sist. bes voorgeschreven, en enige malen is dezelfde trap vereist, wegens gelijktijdige bes in andere stemmen (G. 146; 190; 194, enz.). In verschillende kerktonen is de b tweeslachtig, vooral in de lydische, waarvan deze labiliteit volgens Appelbaum <sup>2)</sup> een speciaal kenmerk is: lydisch is een „Tonalität, die sich der freien Verfügung über b und h zur Realisierung bestimmter musikalischer Gesetze bedient.” In mindere mate is dit ook geldig voor de mixolydische scala, die aan „Ecce ancilla” ten grondslag ligt. Hiermee is slechts te verklaren, dat omissie van een signatuur vooral in een betrekkelijk notenarme stem niet hinderlijk behoeft te werken; het verschil in voortekening blijft een probleem, dat nader onderzoek vereist.

Enigszins anders is het met het motet „Salve Sponsa” gesteld. Hier draagt in deel I de B. de dubbele voortekening bes es. De laatste noot komt  $6 \times$  in deze stem voor. In deel II heeft de B. als de andere stemmen één molteken; het tweede werd onnodig geacht, daar de e hier slechts  $3 \times$  verschijnt, waarvan éénmaal (maat 100) wegens es in de T. de gealtereerde trap gebruikt moet worden. Dit geval is een sterke steun voor de hierboven geciteerde veronderstelling van Appelbaum, nl. dat uit praktische overwegingen moltekens weg-

---

XIII, 124 lost het probleem niet op. Thalberg wijst op een „Transpositionsverhältnis”, wat natuurlijk alleen geldt voor gelijkmatige voortekening. v. Fickers veronderstelling, dat het ontbreken van een b het gebruik van Gregoriaanse melodieën waarborgt (Beih. DTÖ. VII, 15), wordt door de feiten gelogenstraft, daar juist de c.f. de enige stem met een signatuur kan zijn. (vgl. Dufay, „Benedicamus Domino” DTÖ. XXVII, 24). Ook Jeppesen kant zich tegen Fickers veronderstelling en wijst erop, dat de verschillende voortekening evenzeer in wereldlijke werken te vinden is („Der Kopenh. Chansonier”, LXIII).

<sup>1)</sup> „Der Kopenh. Chansonier”, LXIIIvv.

<sup>2)</sup> blz. 44.

gelaten of toegevoegd worden<sup>1)</sup>, en dat afwijkende voortekeningen geen imperatieve kracht hadden en slechts globaal opgevat behoeften te worden<sup>2)</sup>. Dit blijkt ook nog wel uit „*Ecce ancilla*” C. 253 en 269. Ofschoon de T. steeds zonder voortekening is, staat in beide maten toch het herstellingsteken voor de noot b, m.a.w. de zangers schijnen evenals in de andere stemmen doorgaans bes geïntoneerd te hebben.

De accidentele alteraties zijn in de bronnen van Regis' werken bescheiden in aantal. *Causa necessitatis* komen zijn in slotaccoorden voor ter verkrijging van een grote tert, en ook om tritoni te vermijden (bv. „*Celsi*” 88; „*Lauda Syon*” 5; „*S'il vous playsist*” 40); *causa pulchritudinis* dikwijls als kleine sext in Spitzenton-positie („*Dum sacrum mysterium*” A. 57; „*Ave Maria*” 3 st. 47, enz.), en als wisselnoot („*Dum sacrum mysterium*” K. 20). Zonder dwingende redenen zijn verhogingen aangebracht, waardoor een durdrieklank ontstaat, en omgekeerd komen een aantal verlagingen voor, speciaal van de tonale tert, wat aandoet als een neiging tot het latere molgeslacht (vgl. „*Ecce ancilla*” *passim*). Waarschijnlijk zijn deze *accidentia* ten dele latere toevoegingen, verschillend, wanneer een werk meer dan éénmaal overgeleverd is<sup>3)</sup> en zeer zeker zonder consequentie, zoals in het initiale thema der mis „*Dum sacrum mysterium*”, waar in K. en C. in maat 3 c, en in G., S. en A. in hetzelfde accoord cis staat, wat voor een fermateaccoord het juiste is. Dergelijke gevallen met inconsequent geplaatste *accidentiën* kunnen zonder enige twijfel verbeterd worden. Vgl. „*Dum sacrum mysterium*” C. 27 met in de Sup. cis, terwijl in de B. dezelfde phrase c heeft, die in cis veranderd moet worden, als ook in de herhaalde malen, dat dit motief (de themahelft B<sup>4)</sup> in *diminuatie* en hiervan maat 2) optreedt. Verder is inconsequentie bij de tritoni te vinden: soms nl. worden als reeds gezegd *accidentia* geplaatst om mi contra fa te vermijden, evengoed echter ontstaan deze valse schreden juist door de alteraties („*Salve sponsa*” 58; „*S'il vous playsist*” 36; „*Ecce ancilla*” G. 64; S. 19. Deze *dissonanten* zijn voorbereid).

Aan de talloze cadenzen zijn in Regis' werken bij hoge uitzondering *accidentia* toegevoegd („*Dum sacrum mysterium*” K. 37; 65; 98, drie gelijke gevallen; A. 101; „*Ecce ancilla*” A. 30; 123; „*Lux solempnis*” 295, alleen in Chigi. Het laatste geval is geen duidelijke cadens.) In deze weinige voorbeelden is steeds sprake van opwaartse alteratie; éénmaal „*Ecce ancilla*”

<sup>1)</sup> Tot steun van zijn hypothese had Appelbaum kunnen noemen het „*Sanctus papale*” en het „*Agnus*” van Dufay (DTÖ. VII, 148 en 153), waarvan de onderdelen soms gelijke, soms verschillende signaturen bezitten.

<sup>2)</sup> Aldus ook v. d. Borren, „*Dufay*”, 184: „*Schématique, . . . parce qu'elle ne doit pas être prise entièrement à la lettre*”.

<sup>3)</sup> Dit blijkt o.a. duidelijk uit de vergelijking der overgeleverde teksten van „*Lux solempnis*”. In het hs. Chigi C VIII, 234 zijn de *accidentia* talrijker dan in de druk van Petrucci. Appelbaum, die aan het in de hss. overgeleverde sterk geloof hecht, moet hierin een probleem zien, dat hij echter negeert.

<sup>4)</sup> blz. 18.

C. 172 een nederwaartse <sup>1)</sup>. Waarschijnlijk is in de cadenzen, waar harmonische vrijheid heerste ten opzichte van dissonanten, tritoni en parallellen, een even grote vrijheid opgekomen in het altereren, en zullen ondanks ontbrekende accidentia, deze ad libitum aangebracht zijn, vooral in ondersecunden als wisselnoot, waar Joh. de Muris ze uitdrukkelijk voorschrijft <sup>2)</sup>. In de talrijke gevallen met parallele quinten (quarten) van wisselnoten (bv. „Lux solempnis” 312; „Ecce ancilla” C. 166; „Ave Maria” 5st. 78) wordt door alteratie geen verbetering verkregen: bij verhoging van beide stemmen treedt deze op onaangename wijze op de voorgrond; bij alteratie van één der beide ontstaan tritoni of overmatige quinten. Bij deze parallellen (bv. „Lux solempnis” 312v.):

The first musical example shows a cadence in two staves. The upper staff has a treble clef and a sharp sign. The lower staff has a bass clef. A vertical dashed line indicates a cadence point. The notes are: upper staff (G4, A4, B4), lower staff (C5, B4, A4).

wordt het beste resultaat bereikt door verhoging van de wisselnoot bij de cadensfinalis. Door dit subsemitonium bij de grondtoon ontstaat de samenhang V7-I. Onder sommige omstandigheden is de zekerheid omtrent alteratie al dan niet groter, nl. in „Salve sponsa” 13v.:

Ook 56; 127, waar de getransponeerd phrygische toonaard zich tegen subsemitonia verzet. Verder kan de gang der stemmen een aanwijzing geven, zoals o.a. „Patrem vilayge” 32v. (identiek hiermee 87v.), waar de CT. op a cadenzeert. De wisselnoot g kan niet als gis gezongen worden, daar in de

Sup. de noot g vaststaat. De c in de T. is wel voor alteratie tot leidtoon vatbaar. Analoog is het met de slotcadens (110v.) gesteld, waar de CT. op de quint d cadenzeert, en de annexe wisselnoot c door de vrijwel vaststaande c in de T. verzekerd wordt.

The second musical example shows a cadence in two staves. The upper staff has a treble clef. The lower staff has a bass clef. A vertical dashed line indicates a cadence point. The notes are: upper staff (G4, A4, B4), lower staff (C5, B4, A4).

The third musical example is labeled '171' and shows a cadence in four staves. The upper two staves have treble clefs, and the lower two have bass clefs. A vertical dashed line indicates a cadence point. The notes are: upper staves (G4, A4, B4), lower staves (C5, B4, A4). A note in the lower staff is marked with a flat and a circled 'b'.

<sup>1)</sup> zowel in Brussel als in Capp. Sist. Er ontstaat echter het bij Regis unieke optreden van een onvoorbereide tritonus (zie vb.). Neemt men in de B. as aan, waartoe gezien maat 171 alle redenen bestaat, dan is het bezwaar opgeheven.

<sup>2)</sup> Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie” 267.



In de Sup. is fis als subsemitonium mogelijk, waardoor de gewone verbinding V7-I ontstaat. De niet gealtereerde f in de Sup. brengt een merkbaar verschil teweeg, dan ontstaat de cadens F-G met niet slechts archaische, maar tevens plagale werking.

Appelbaum komt op de grond van door hem empirisch vastgestelde regels aangaande de stemvoering van de 7de toon <sup>1)</sup>, nl. dat deze sprongwijze bereikt bes en na een secundeinterval b is, en verder, dat bij een middenpositie tussen secunde en sprong de laatste de doorslag geeft, tot bepaalde resultaten bij de cadensalteraties <sup>2)</sup>. Hij beschouwt deze enkel en alleen lineair en niet in accoordverband, wat geheel overeenstemt met het door hem opgestelde principe, dat „das Tongebiet der Melodik chromatisch gegen den Tonbereich der darunter liegenden Harmonik kontrastiert” <sup>3)</sup>. Zo moet hij voor alle cadenzen, waarvan de ondersecunde sprongwijze bereikt is, de niet door alteratie verhoogde ligging aannemen, in welk opzicht hij tegenover de plaatsing van accidentia in de meeste uitgaven een revolutionair standpunt inneemt, dat echter met de soberheid der bronnen in overeenstemming is <sup>4)</sup>.

Hoe men de oplossing bij de parallellen in de cadenzen ook kiest, deze blijft vrij onbevredigend. Het veelvuldig voorkomen ervan in de tijd van Dufay en Regis (minder in een later werk als het 5stemmige „Ave Maria”) en ook nog bij Ockeghem maakt de indruk van een moeilijkheid in de schrijfwijze, die de componisten niet hebben overwonnen. Mettertijd verdwijnen ze; Obrecht past ze bij uitzondering toe <sup>5)</sup>, en voor een componist uit de eerste helft van de 16de eeuw, D'oude Schuere, noemt Gombosi ze anachronismen <sup>6)</sup>.

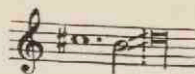
<sup>1)</sup> blz. 72v.

<sup>2)</sup> blz. 78v.

<sup>3)</sup> blz. 32.

<sup>4)</sup> Toch dienen praemisse en conclusies van Appelbaum herzien te worden. Het principe, de cadensclausules uitsluitend lineair te beschouwen, is gevaarlijk, gezien de harmonische betekenis D-T, die zich verticaal in de cadenzen vastgezet heeft, en voor het dominant-accoord de neiging tot een durklank niet verzwijgt. Dan bewijzen alleen reeds de overleveringen van Regis' werken, in die gevallen waar bij uitzonderinge acci-

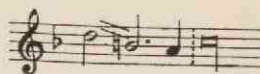
dentien geschreven staan, dat deze in flagrante strijd met de door Appelbaum gepostuleerde zijn. Vgl. „Dum sacrum mysterium” K. Sup. 37; 65; 98; A. 101:



met Appelbaum, voorb. 244:



, en „Ecce ancilla” A. 30:



met App., voorb. 242, 36:



(= geeft het criterium, de intervalsprong aan).

<sup>5)</sup> bv. missa „Sub tuum praesidium” G. 16.

<sup>6)</sup> „Jacob Obrecht”, 45.

## Accoorden, Faux-bourdon.

Het in de cadenzen ontwaakte harmonische bewustzijn is in verschillende mate waarneembaar door het gehele werk. In Regis' constructiemethode heerst van huis uit een verticale richting, en pas in de tweede plaats krijgen de stemmen met behoud van het accoordschema een cantabele gestalte. Een enkel werk, het 3stemmige „Ave Maria” is van lineaire conceptie, ook het uit 2 tenores opgebouwde geraamte der beide missen, maar daartegenover staan meerdere, die in hoofdzaak uit accoorden opgebouwd en bij volle 4 of 5stemmigheid van een „feierliche Klangpracht” zijn <sup>1)</sup>.

Absolute accoordbouw is bij Regis weinig aan te treffen. Enige korte passages zijn het beginthema van de mis „Dum sacrum mysterium”; de eerste maten van „O adm. commercium” en het opvallendst de beide fermatenpassages „Ecce ancilla” C. 248-253 en „O adm. commercium” 194-200. Deze conductusperioden in grote notenwaarden waren in Regis' tijd en daarvoor een gebruikelijk contrastmiddel. Besseler plaatst het harmonische belang van deze phrasen op de voorgrond <sup>2)</sup>: „Namentlich die langgedehnten Akkorde zur andächtigen Anrufung von Heiligen lassen eine neue Auffassung des Klanges und seiner Verbindungen kennen, die weit in die Zukunft weist. Hier sind in den 1430er Jahren unter massgebender Teilnahme Dufays die Grundlagen des 4stimmigen akkordlichen Satzes und der tonalharmonischen Klangführung geschaffen worden.” Orel noemt deze plotseling optredende homophone passages „Ausdruckskunst” <sup>3)</sup>. Het 3stemmige voorbeeld bij Besseler geeft een volledige cadens T-S-D-T aan. Bij Regis vinden wij in het C. der mis „Ecce ancilla” de dominant-sprongen Bes-F-C, Bes-c-G:

en in „O adm. comm.” (zie bijlage) eveneens dominantverhoudingen: C-e(G)-C; C-G. Regis heeft niet alleen de voetsporen van Dufay gedrukt, die meermalen fermatenpassages schrijft (de slotgedeelten zijner motetten „Flos florum”; „Alma red. Mater”; „Ave virgo”; „Supremum est mortalius”), maar tevens een oud gebruik gevolgd. Zo zijn in het solomotet

<sup>1)</sup> Besseler, „MA. u. Renaissance”, 214.

<sup>2)</sup> ibid. 208. Vgl. vb. 144 (een liedmotet van Dufay).

<sup>3)</sup> Adlers Handbuch, 310.

„Salve cara deo tellus” van Ludbicus de Arinimo <sup>1)</sup>, dat naar zijn stijl omstreeks 1400 in Italië moet ontstaan zijn, sterk contrasterend met de coloratuurzang, die het geheel beheerst, 2 fermatenpassages. Andere van dergelijke passages vóór Dufay zijn te vinden in Scherings Beispielsammlung en in de DTÖ. Toch is Dufay, naar Bessellers bevinding degene, die de harmonische samenhang doorvoert, wat blijkt uit het hemelsbrede verschil met passages als die van de Arinimo:

Het „abwechslungsbedürftige” Credo is steeds een speciale vindplaats van al dan niet van fermaten voorziene accoordpassages geweest <sup>2)</sup>, zodat Regis ook thans een algemene gewoonte gevolgd heeft. Evenals onze componist maakt zijn tijdgenoot Ockeghem een spaarzaam gebruik van deze retardaties, welke in het verloop der eeuw talrijker optreden (Obrecht, Isaac), en in Italië vooral in de frottole geliefd zijn <sup>3)</sup>.



Zonder fermaten en met geringe figuratie is nog een accoordpassage „Salve sponsa” 106—111; meer in karakter afwijkend door levendiger ritmiek, maar overigens geheel verticaal van constructie is „O adm. commercium” 154—194, terwijl in „Lux solempnis” door het gehele werk verspreid accordsuccessies voorkomen, waarvan de harmonische samenhang op blz. 88 nader beschreven wordt.

Meer in figuren opgelost is de faux-bourdonaccoordbouw, waarvan de 3 belangrijkste en zuiverste voorbeelden in Regis' werken reeds vermeld zijn (blz. 76), die de grondvorm octaaf-sextparallellen-octaaf doen zien. Eigenlijke faux-bourdonwerken, zoals die in de Trienter Codices met „per faux-bourdon” voor de niet genoteerde stem voorkomen, kent Regis niet meer; evenmin de wel uitgeschreven composities, die bij lichte versiering geheel het 8-6-8-schema vertonen, zoals in vroegere werken van Dufay („Veni sancte spiritus” <sup>4)</sup>). Het meest schemert deze parallelle accordsamenhang in „S'il vous playsist” door, waarin weinig tegenbeweging en figuratie ter maskering toegevoegd is. Meer is dit het geval in „Lux solempnis”, dat in zijn structuur nog hier en daar fauxbourdonnistisch getint is. Overigens komen vanzelfsprekend in alle werken 3 en 6 parallellen voor, die niet tot de primaire faux-bourdon te rekenen zijn,

<sup>1)</sup> DTÖ. XL, 14v.

<sup>2)</sup> Vooral op „et homo factus est”, waar de celebrant voor het altaar knielt, als vóór Regis bij Georgius a Brugis; in het anonyme Patrem (DTÖ. XXXI, 12vv.); in de missa „Grüne Linden”, dan bij Ockeghem in de missa cuiusvis toni. Ook op andere woorden uit het C.; voorbeelden in de DTÖ.

<sup>3)</sup> Daar zijn ze in de motetten doorgedrongen, waar ze à outrance gebruikt worden, bv. in Francesco d'Ana's „Sapientissimum”.

<sup>4)</sup> DTÖ. XXVII, 29. De ongeschreven, „per fauxbourdon” te zingen stem, is eveneens nog bij Dufay te vinden. Zie „Kyrie de apostolis” DTÖ. XXXI, XLIII.

wat ook blijkt uit de meestal ontbrekende omlijsting van quintaccoorden <sup>1)</sup>. Het meest in uiterlijk met deze verouderde passages komen overeen acoörd-successies als „Ecce ancilla” K. 103v.; A. 88vv. e.d. Tweestemmige 3 en 6 reeksen zijn overal gewoon, vgl. de duofragmenten der beide missen, waar allerlei varietates voor afwisseling zorgen. Al deze gevallen behoren echter niet tot de faux-bourdon als geraamte; het overgrote deel van Regis' oeuvre is volgens vrijere harmonische principes opgebouwd. In samenvatting valt dus te zeggen, dat Regis voortbouwt op den ouderen Dufay, die de constitutieve faux-bourdon meer en meer verlaten heeft, uitgezonderd in het chanson „S'il vous playsist”, dat ondanks zijn betrekkelijk goede klankgehalte als een jeugdwerk aandoet. Ook Ockeghem heeft nog iets consequenter dan Regis van constitutieve en figuratieve fauxbourdonniek afgezien, daargelaten uitzonderingen als het aan hem toegeschreven motet „Ut heremita solus” met zijn 3- en 6passages.

### Harmonische analyse.

In de niet sterk lineair georiënteerde schrijfwijze van Regis, waar behoudens de genoemde uitzonderingen als het 3stemmige „Ave Maria” en de tenor-complexen der beide missen de accoorden niet zoo zeer een versmeltings-product der contrapuncterende stemmen zijn, als wel zelfstandig optreden, is de onderlinge verhouding er van, de accoordverbinding een punt, waarbij verschillende factoren een belangrijke rol spelen. Reeds zijn 2 dier factoren de revue gepasseerd: de faux-bourdon, een trapsgewijze, harmonisch indifferente voortschrijding, meer een klankvulling, als b.v. septime- en nonereeksen bij Milhaud; en de cadenzen, waarin zich het dominantgevoel, de sterkste harmonische band, het eerst manifesteert. Wel zijn de cadenzen uit het fauxbourdonschema af te leiden, maar in harmonische betekenis vormen beide factoren een polaire tegenstelling. Daarnaast treden bij de accoordsamenhang 2 elementen op, die elkaar kruisen, en wel 1°: de op de kerktonen berustende accoorden, een systeem van drieklanken, gebouwd op de scalatonen, met voorkeur voor het finalis- en het repercussa-accoord, en vrij in harmonische volgorde; 2° het moderne tonaliteitsgevoel, de quintverwantschap. In Regis' tijd heeft de laatste het systematische van de kerktoonklanken reeds voor een deel verdrongen. De grens tussen deze „Kulturen der Musik” ligt volgens Korte <sup>2)</sup> in het eerste decennium van de 15de eeuw en moet samenhangen met een veranderde levenshouding: „so liegt auch der Einbruch der tonalen Harmonik in dem Auf-

<sup>1)</sup> Stephan spreekt in dit geval ook van faux-bourdon; zie vb. 9; Anm. 91 (blz. 27) en Anm. 46 (blz. 78).  
<sup>2)</sup> „Studie zur Gesch. d. Musik in Italien”, 20.

geben einer rational gültigen Ordnung zu Gunsten der nur noch subjektiv-illusionistischen Ordnung<sup>1)</sup> durch das Ohr begründet.”

Hoever deze doordringing bij Regis gevorderd is, moge uit een analyse, in de eerste plaats van het K. der mis „Dum sacrum mysterium”, blijken:<sup>2)</sup>

Maat :  
 Accoordfundament

a-d-a( <sup>5</sup> A)	d-a-d	C-F-C	Bes	A-d	C	e	G-d-A	→ d	a-d	c	a-e(E)	→ a
3 5	(3) 5 5			5	(3)			3 3				3 5

15	C a	G-d-a(A)	→ D	d-g	Bes	A	G-d-a	b	a	→ d-G	e	(C e-a)-e(E)	→ A		25
															3

a	F-C	d	(Cd-g a)	d	C	→ (F)d-a-E	→ a-d-G-C-G-d-a	→ d	(of B)-a-E	→	35
							3 3		3		

a(F)-d	e	d-A	→ D	a	C-FG	→ C-e(g)-a-e(E)	→ a	d	C	d-Ad-(C)e-a-e		60
			3				3 5	(3) 3		3		

G-a-e	→ a	d-a-d	a-V	7	→ D	d-G	a	C	d	E	→ d	C	d-a	G	a-d-G	a	G-d(D)	→ G		
3 5																				

85	G	2 stemmig, fauxbourdon	e-b(B)	→ E	d	Bes	C	e	G-d-A	→	b	a	b	a-d	e	a-d	a	105
											5							

e(E)	→ a-d-G-d-a(A)	→ D		35
------	----------------	-----	--	----

Er kan dus geconstateerd worden een voortdurende afwisseling tussen dur- en molaccoorden, die niet met het tegenwoordige moldur verwant is, maar inhaerent aan de dorische scala, die als drieklanken bezit: d(D) e F G a (b<sup>o</sup>) C, welke dan ook, afgezien van enige bes-alteraties het K. geheel vullen.

<sup>1)</sup> hieronder te verstaan het accoordgevoel.

<sup>2)</sup> A en a zijn de gebruikelijke aanduidingen voor de grote en kleine drieklank; — geeft quint- of quart-schrede aan: → cadensschrede; | vrije harmonische verbinding; 3 resp. 5 ontbrekende tert of quint; (3) later inzettende tert.

Het meest komen finalis- en re percussadriekklank voor (d en a), dan ongeveer ten getale van de helft hiervan de naastverwante accoorden C, G en e, terwijl F en b (Bes) op de achtergrond staan. Groot is het aantal der quart- en quint-sprongen, die wel van een opkomend tonaal gevoel getuigen, maar nog niet de volle betekenis van S- en D-sprongen aangenomen hebben, immers dan zou een dominantaccoord een durdriekklank moeten zijn, wat hier volstrekt niet regel is (een schrede bv. als d-G heeft niet de bindende kracht van een D-sprong). Ook schreden als a-G geven geen wisseldominantverhouding aan, maar zijn juxtaposities zonder meer. Zo is dit werk in harmonisch opzicht een compromis tussen het nieuwere tonaliteitsgevoel en de kerktoonaccorden waarbij het archaische karakter nog verhoogd wordt door lege quinten <sup>1)</sup> en quintloze drieklanken, en bovendien de stemvoering onbevredigende klankbeelden schept. (bv. in maat 2 en 57 is de opeenvolging van 2 quintloze samenklanken hol; dikwijls is de ligging van een sextaccoord zo, dat de grondtoon in het midden en de sexten er beneden en boven liggen, wat een vage harmonische inhoud oplevert, vgl. maat 6,2). Deze gevallen zijn niet overmatig talrijk, wel gewoon. Reeds weinige van deze gevallen over een werk verspreid zijn overigens voldoende, om een gevoel van onvolmaaktheid te vestigen.

Het geschetste beeld geeft tevens in grote trekken de harmonische structuur der andere werken weer. Zo van het K. der missa „Ecce ancilla”, waar het tonale verband iets sterker is. In het eerste fragment (1—25), dat op het C-accoord cadenseert, valt neiging tot de toonaarden C en F waar te nemen (in hoofdzaak de accoorden C d F Gg); in het 2de fragment treedt daarbij soms (26—43; 73—79) de toonaard Gg naar voren, maar daarnaast maakt de grote frequentie van het d-accoord de tonaliteit weer twijfelachtig; enige cadenzen hierop (20; 65) bewerken een dorische inslag. In „Clangat plebs” heerst het in het K. „Dum sacrum mysterium” aanwezige uit het dorische ontstane klankbeeld, dit is hier echter uniformer, de accoorden worden langer volgehouden. In het ionische „O adm. commercium” komen uitsluitend de zich om Cdur bewegende accoorden voor: cadenzen op C en G. Ook is de harmonische voortschrijding rustig door het langere volhouden van eenzelfde toontrap, en natuurlijk door de dominantische affiniteit. Van het evenals het K. „Dum sacrum mysterium” dorische „Lux solempnis” volge ter vergelijking de analyse van het eerste deel:

---

<sup>1)</sup> steeds aan het begin en einde volgens de regels van het contrapunt. In het slotaccoord komt soms een grote terts voor, wat door Tinctoris in meerstemmige werken geoorloofd werd.

d-a (3)(5)	5 C-G-d-a	10 C-F-C	d-a → d-a (3)	15 G a	F-C-g (d f)	25 a-e(E) → a-d (3)
-G-d-a-e 3	30 G-d-G-d →	g (3)	F a	35 G-d e	F-C-G	40 a-e (3)
a-EV7 →	50 a-d C d	doorgaande passages in hoofdzaak a-d →			60 D-a F-C-G F e	65 F-C d → e 3 3 3 3
tot 102 2 op D en A	103 105 a-d-a-d → A		110 d-a C-G-D-a →		115 G C-G a G	
d-G	120 F G a-EV7 → A					3

Ook hier zijn de a- en d-accorden overwegend; uitwijkingen naar G (33—37; 112—120, welke laatste opvallend, daar maat 114 een fermateaccorde op G, en een sterke storing van het klankbeeld, een contrastwerking vóór het slot is, dat slechts uit één 3klank A bestaat) komen voor. In mindere mate verschijnen de C, F en e klanken; b (Bes) is zo goed als geheel vermeden. Over het algemeen is de harmoniek rustiger dan in het geanalyseerde K., de accordeklank is voller en meer uitgebalanceerd, al bevinden zich ook in dit motet lege klanken en voor het latere gevoel ongewone liggingen, die toch wederom aan het werk een oud patina geven. Men vergelijkte maat 4,2, waar het G-accorde de quint mist en de in tertsparelle voortgaande discantstemmen een zwakke tegenhanger tegen de B. vormen. Zo ook maat 18 enz. Sextaccorden komen eveneens in de op blz. 87 genoemde ligging voor (bv. maat 62, 2de accorde).

Vermelding verdient het 5stemmige „Ave Maria”, dat niet nauwkeurig te analyseren is wegens het ontbreken van een stem, maar toch duidelijk van een meer geavanceerde harmoniek doet blijken. De mixolydische toon is de grondslag, het accordestelsel is overwegend G, daarnaast C en d. De vloeiender stemvoering vermijdt meer dan in andere werken lege klanken; tertsen en sexten zijn ook meer toegepast, in 2stemmige gedeelten (1—49) bij voorkeur. Door wissel- en doorgangsnoten ontstaan voorbijgaand andere harmonieën, die steeds weer tot de centrale klank G terugkeren, zoals in de vol-

gende passage:

{ 50            55            60            65 70 75  
G-C-G (F e) F-C-G- (a) G-C-(D)-G-d-G-d-G, enz. De totale indruk is die van een licht vloeiende compositie, een carmen mellifluum in Gdur.

De overige werken van Regis vertonen alle het gewone compromisbeeld tussen kerktoon- en tonale harmonieën. Ongerekend het „S'il vous playsist” met een weinig geprononceerd, labiel accoordsysteem bezitten deze werken het klankkarakter, dat uit de desbetreffende kerktoon ontstaat <sup>1)</sup> en dat door lange noten bv. in het tenorbegin, die als orgelpunten fungeren, en door het gaarne blijven bij een toontrap, rustig van aard is. Zo neigen de mixolydische „Celsi tonantis” en „Patrem vilayge” meer naar het dur-; de dorische „Lauda Syon” en „Ave Maria” (3) meer naar het molgeslacht <sup>2)</sup>; wisselend tussen van de grondscala afwijkende passages in d en g is het getransponeerd phrygische „Salve sponsa” (finalis a).

De bindende kracht van de naamgevende finalis is bij Regis niet absoluut,

<sup>1)</sup> de sterkste afwijking is „Ecce ancilla” C. 171 (zie vb. blz. 81), een drieklank op as, gedeeltelijk wisselklank tussen e-moldrieklanken, maar in hoofdzaak zelfstandig en bovendien geaccentueerd door de voorbereide Sup. en de sprongwijze bereikte basnoten.

<sup>2)</sup> „Dur”- en „mol”geslacht duidt alleen op het overwegen van grote of kleine drieklanken, en niet op de antithese in het moderne duale toonstelsel. Doorgaans echter worden deze benamingen voor werken uit de 15de eeuw gebruikt, met Hineininterpretiering van het tegenwoordige ethos, wat als een anachronisme aandoet. Zo zegt (v.) Ficker van een Gloria van Binchois (DTÖ. XXXI, blz. 44): „Aus der schmerzlichen, wehmütigen Mollstimmung vermeinen wir eher die trostlose Liebesklage eines Verschmähten herauszuhören” (Beih. DTÖ, XI, 20). Het ligt meer voor de hand dat de middeleeuwse opvattingen, die ook ten aanzien van de kerktonen gesystematiseerd waren, niet van de harmonie als het primaire uitgingen, maar van de scala's, getuige het vers van Adam von Fulda:

„Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus,  
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.  
Quintum da laetis, sextum pietate probatis;  
Septimus est iuvenum, sed postremus sapientium.”

Dat werkelijk deze gevoelswaarden, die niet het minste met dur en mol te maken hebben, aesthetische criteria waren, blijkt nog meermaals uit de theoretische uiteenzettingen in de loop van de volgende eeuw, vooral in Glarean's „Dodekachordon”, dan in Bermudo's „Declaracion”, en later in Diruta's „Transilvano”. Voor die tijd geldt dus niet van den Borren's qualificatie: „mol assombrissant” (Dufay, 240), en evenmin de mening van Riemann (Hb. Mus. Gesch. II, 1, 172), op het foutieve waarvan Jeppesen gewezen heeft (Der Kopenhagener Chansonnier, LX):

„Fragen wir nun nach dem Ausdrucksgehalt, der Charakteristik im ganzen und einzelnen der Motetten und Messenkompositionen der Zeit vor Ockeghem, so ist zunächst zu konstatieren, dass schon durch das Tongeschlecht (Dur, Moll oder Phrygisch) eine Stimmungsgrundlage gegeben ist, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf.” De ironie van het toeval wil echter, dat het notenvoorbeeld op dezelfde bladzijde in een g-molphrase cindigt met de woorden „Dies est laetitiae”. Zo motiveert Dr. E. Lowinsky (Tijdschrift XV, 107) een f-mol slotaccordeur bij Lasso met het tekstbeeld: „... die Auferweckung eines Toten, die sich öffnende Totengrube”, welke motivering voor die tijd twijfelachtig is. Herhaaldelijk n.l. komen de feiten in conflict met deze te moderne opvattingen; enkele voorbeelden uit madrigaalteksten zijn: in Arcadelt's „Il bianco e dolce cigno” (1539) staat een doodsklacht in G-dur; in latere decennia (in de madrigaalverzameling van Barclay Squire) zijn de opgewekte stemmingen in mol weergegeven, zo in Wilbye's „Down in a valley” de passus „I'll live and frolic in her beauty's treasure” ongeveer in a-mol; de treurige in dur (dikwijls E-dur), bv. in hetzelfde madrigaal: „but languish, faint and die” in E; in Sweelinck's „Madonna con quest'occhi” neigt het slot „tu sei la morte mia” naar dur. Duidelijk blijkt, dat in die tijd, toen Zarlino's „Istituzioni harmoniche”, waar voor het eerst van de terza maggiore als allegra en van de kleine als mesta gesproken wordt, reeds verschenen was (1558), deze gevoelens nog niet algemeen gedeeld werden; nog sterker geldt dit natuur-



in ieder werk komen partiële deviaties voor, passages, die in een andere cadens dan die van finalis of repercussa uitmonden. Deze modulaties kunnen als in het zo juist genoemde „Salve sponsa” grote afmetingen aannemen (23—52), of als in „Lux solempnis” 112—120 (zie blz. 88) tegen het einde optreden, waarna de finaliscadens als een bevreedende slotwending volgt. Dat in de missen en enige motetten van Regis de onderdelen een quint verschillen in finalis, is in verband met de niet absoluut bindende kracht dezer eindnoten geen opmerkelijk verschijnsel, de toonsoort der onderdelen blijft dezelfde.

De harmonie in Regis' werken staat wederom op één lijn met die bij den lateren Dufay, wiens 4stemmige werken hetzelfde twijfelachtige tonale gehalte, dezelfde lege klanken en ongebonden stemvoering bezitten. In enkele motetten gaat de ontwikkeling bij Regis iets verder, blijkende uit het gaver klankbeeld („Clangat plebs”; „Patrem vilayge”; „Ave Maria” 5). Aldus is in grote trekken het peil van ontwikkeling in Ockeghem's missen. Eerst een nauwkeurige analyse kan meer tot in bijzonderheden gaan. Ook de volgende beschouwing van Dèzes is globaal, kenschetst echter met juistheid de onmiddellijk op Dufay volgende plaats van Regis in de harmonische opbloei: „Gegenüber der geringen Bindung an näher verwandtschaftliche Beziehungen der benutzten Klangfolgen und der daraus resultierenden tonalen Indifferenz der Dufayschen Harmonik ist in der Harmonik der sogenannten zweiten niederländischen Schule ein tonales Prinzip in der Form der quantitativen Bevorzugung eines bestimmten Klanges als eines die anderen Klänge orientierenden Zentralklanges deutlich zu erkennen, lassen sich doch harmonische Effekte, wie sie beispielsweise in der von diesen Komponisten gern verwandten Ausbreitung der Subdominantregion zum Ausdruck kommen, (vgl. de G-passages in het dorische „Lux solempnis”) überhaupt erst ermöglichen”<sup>1)</sup>. Binchois en voor hem Liebert worden genoemd als betrekkelijk vooruitstrevend door gedurfde harmonieën<sup>2)</sup>. Deze „tonartlike Einförmigkeit” der motetten van Regis wordt eveneens door Stephan<sup>3)</sup> vermeld en tegenover de labiliteit der harmonieën tengevolge van het gemis van een tonaal centrum in het motet „O intemerata Dei mater” van Ockeghem geplaatst. De ontwikkeling van het tonale

---

lijk voor de harmonisch op de kerktönen georiënteerde 15de eeuw. Het is een gebrek aan „stilistische Umstellungsfähigkeit” (H. J. Moser), slechts de tegenwoordige gevoelsassociaties voor de oude grote en kleine drieklanken te kunnen laten optreden; vele troubadours- en minnezangerswijzen en vele exotische muziek zouden dan bij de meest uitgelaten woorden en handelingen treurig gestemd zijn; men vergelijkte de bevindingen van O. Abraham en E. M. v. Hornbostel in hun studie over het toonstelsel der Japanners (SbIMG. IV, 341), die wijzen op het molkarakter dezer muziek, die ons daarom ernstig en zwaarmoedig toeschijnt. „Hieraus Schlüsse auf japanische Auffassung zu machen, ist unberechtigt, da wir auch hier nur der Konvention unserer harmonischen Musik folgen. Selbst Volkslieder mit lustigem Text kommen uns oft melancholisch vor. Umgekehrt erscheint uns ein „Trauriger Abschied” betiteltes siamesisches Orchesterstück besonders heiter.”

<sup>1)</sup> ZsfMW. X, 347.

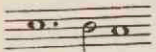
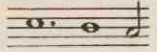
<sup>2)</sup> R. v. Ficker, Beih. DTÖ. XI, 23 en Ursprung „Gesch. d. kath. Musik”, 159.

<sup>3)</sup> Blz. 39.

gevoel zet zich voort over Obrecht, die sterke modulaties kent <sup>1)</sup> tot een verder volmaakt stadium bij Josquin des Prés, aan wien overigens archaïsmen in klank en accoordverbinding nog niet vreemd zijn.

### Dissonanten en Voorhoudingen.

In de zorgvuldige stemvoering van Regis' werken zijn dissonanten zoveel mogelijk vermeden; in de homophone gedeelten, die uit consonerende accoorden opgebouwd zijn, komen zij vanzelf niet voor. Wel neemt Regis de algemeen gebruikelijke vrijheid, bij minimae en kleinere waarden in doorgangspositie willekeurige noten tegen elkaar te plaatsen, bv. „Ecce ancilla” K. 14, verschillende malen in „Ave Maria” (3), hier door de zelfstandige stemmen veroorzaakt. Het eerstgenoemde voorbeeld toont aan, dat Regis dergelijke dissonanten onbedenkkelijk achtte, daar hij door een geringe rhythmische verschuiving gemakkelijk een consonerend geheel had kunnen verkrijgen

 in plaats van , evenals in „Oadm. commercium” 14 in de

Sup., en „Ave Maria” (5) 11 in de CT. Geheel zonder bezwaar zijn de talrijke gevallen, waar bij een liggende noot in 1 of meer stemmen, of bij een sporadisch orgelpunt dissonerende noten geplaatst zijn, dikwijls in ongeaccentueerde wissel- of doorgangspositie, bv. „Dum sacrum mysterium” K. 20. Deze dissonantbehandeling is in overeenstemming met het in Tinctoris' geschriften vastgelegde <sup>2)</sup>. Ook de latere Dufay handelt aldus, terwijl diens vroegere werken een ouder, iets vrijer aspect vertonen <sup>3)</sup>. Voor Ockeghems „L'homme armé” mis duidt de grotere vrijheid volgens Bessler op een vroeger ontstaan <sup>4)</sup>.

Ruimschoots wordt door Regis en zijn tijdgenoten van een gesyncopeerde en voorbereide dissonant, de voorhouding, gebruik gemaakt. Deze is het praegnantst in de stereotype cadensclausules, maar komt daarnaast herhaaldelijk in het midden der phrases voor, dikwijls reeds, waar bij conductische voortschrijding in sommige stemmen gepointeerde rhythmten aangebracht worden („Ecce ancilla” K. 14). Over het algemeen ligt de gesyncopeerde stem in de Sup., ook wel in een T. of CT. („Dum sacrum mysterium” K. 30v.), en soms in de B. („Dum sacrum mysterium” G. 40v.); de hiermede dissonerende intervallen ontstaan door faux-bourdonaccoorden, en zijn vooral de septime,


<sup>1)</sup> Prunières, „Nouv. hist. de la musique” I, 150.

<sup>2)</sup> Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie”, 311vv. Ook blz. 277, waar Prosdocimus de Beldomandis dissonanten in het gefigureerde contrapunt toestaat.

<sup>3)</sup> v. d. Borren „Dufay”, 242vv.

<sup>4)</sup> „Von Dufay bis Josquin”. ZfMW. XI, 11.

in omkering de nog werkzaamere, later geliefkoosde, bij Dufay nog zeldzame <sup>1)</sup>,

secunde:  Bij Regis is het  $\frac{5}{4}$  accoord van het schematische

voorbeeld meestal vermeden; enige gevallen zijn: „Patrem vil.” 14; „Ave Maria” (3) 61. De ook bij Regis voorkomende secundenvoorhouding kan zelfs een kleine secunde vertonen, zie „Ave M.” (3) 75, waar e tegen f, en „S’il v. pl.” 36, waar bes tegen a geplaatst is. De oplossing der meeste voorhoudingen is een dalende secundeschrede; in de cadensformules wordt de wisselnoot onder de finalis bereikt, welke wisselnoot de terts (zie schema) van het oplossingsaccoord is. In andere gevallen daalt de secunde eveneens tot de terts van dit accoord, bv. in de vele 2stemmige cadenzen, waar de fauxbourdonvoortschrijding tegelijk dominantsprong is:

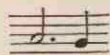
De niet in cadenzen optredende voorhoudingen kunnen in allerlei trappen overgaan, vgl. het S. „Dum sacrum mysterium”, waar in maat 76vv. de volgende voorhoudingen voorkomen: secunde-terts (76); quart-terts (97); quint-quart (77); sext-quint (87); quint-sext (80) e tutti quanti, onder welke ook niet dissonerende voorhoudingsaccorden aanwezig zijn, zoals bij de quart-tertschrede, bv. maat 6 uit dit S. (voorh. acc. c-e-a, opl. acc. c-e-g). In mindere mate zijn stijgende voorhoudingente vinden („Dum sacrum mysterium” S. 137; „Clangat” 60; 65); weer andere bezitten de gehele configuratie van een voorhouding, maar de geretardeerde stem lost in een doorgangsnoot zonder harmonische betekenis op, als in „Dum sacrum mysterium” K. 53; ook gaat de oplossing in een afspringende cambiata over (C. 126 dezer mis). Soms komen dubbele voorhoudingen voor met parallelle secundoplossing (C. 150), of met gedeeltelijk spronggewijze oplossing (C. 165), eveneens in „Clangat” 236, alwaar een onregelmatige oplossing. Hier was in de Sup. e te verwachten, de volgende accoordtoon d wordt echter in de plaats ervan geanticipeerd, terwijl in de CTA. het oplossingsaccoord tevens verlaten wordt. — De waarde der voorhoudingen is een rhythmisch-figuratieve, ter vermindering van een een-tonig parallellisme der stemmen, als in de faux-bourdonpassage „Lauda Syon” 120 vv., en ter verlevendiging der cadenzen. Aldaar ontvangt die indruk nog een versterking door een onmiddellijk voorafgaande voorhouding in halve waarde, een zeer gebruikelijk kunstmiddel bij Regis (vgl. „Clangat” 8; 14, enz.); in „Celsi tonantis” II heeft het door zijn frequentie welhaast motivische betekenis. Dat deze verdubbelde voorhoudingspassage, die ook in Dufay’s en Ockeghems werken een rol speelt, uit de faux-bourdon opgekomen is, toont een in die stijl geschreven, ouder motet van Dufay; „Supremum est mortali-



<sup>1)</sup> v. d. Borren, t.a.p. 235v.: „accident harmonique encore très rare à cette époque.”

bus" <sup>1)</sup>). Een fraai dissonerend geval is nog de dubbele secundevoorhouding „O adm. commercium" 99—100. In al deze geminaties is de innerlijke samenhang versterkt, doordat de tweede voorhouding door de oplossingstoon der eerste geanticipeerd wordt. De traditionele voorhoudingen worden dus blijkens bovenstaand overzicht door Regis in alle verscheidenheid toegepast, en hij bewijst hiermede op de hoogte van zijn tijd te staan; een speciaal kenmerk voor hem zijn deze figuren geenszins.

Het spiegelbeeld, de anticipatie, de vervroegde inzet van een der fauxbourdonstemmen, is eveneens een rhythmische figuratie der Bourgondisch-Nederlandse scholen en der Engelse componisten. In het midden van passages komen de anticipaties voor („Lux. sol." 4), en regelmatig tegen het einde als indicatie der cadensvoorhouding. In de zo juist genoemde dubbele voorhoudingen bevindt zich in de eerste noten dikwijls een anticipatie, die tegelijk de oplossingstoon van een voorhouding is, daar de verbinding van de voorafgaande accoordtonen met de geanticipeerde in de fauxbourdonssuccessie een consonerende 3klank vormt (bv. het sextaccoord f-a-d daalt tot f-a-c) <sup>2)</sup>, zoals in „Patrem vilayge" 16. Er komen, waar het fauxbourdonsschema gedeeltelijk verlaten is, tweeslachtige gevallen voor: in het A. 34vv. der mis „Ecce ancilla" bevindt zich bij herhaling een motief, dat nu eens voorhouding (45), dan weer anticipatie (41), soms beide tegelijk is (34, 48); in „Ave Maria" (3) 60; 64 met voorhoudingsconfiguratie is meer sprake van een anticipatie: daar de semiminima c in de Sup. geen voorhoudingsoplossing kan zijn. Enige malen bevinden zich anticipaties voor het slotaccoord („Dum sacrum mysterium" K. Sup. 2; CT. 24; „Lauda Syon" CT. 86). In de slotmaten van „Clangat" is de a in de T. 240 zowel anticipatie als accoordnoot; door de vrij grote waarde (semi-revis) overweegt de accoordbetekenis. De menigvuldige figuurtjes: een eenvoudige versiering, meestal in doorgaande passages zijn dikwijls snel voorbijgaande voorhoudingen en anticipaties, die niet opvallen dan als kleine rhythmische verschuivingen.

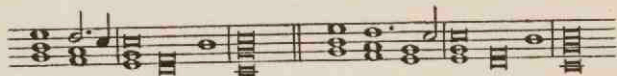


## Parallellen.

De stemvoering in Regis' werken is in overeenstemming met de ontwikkeling der techniek zorgvuldig, en het gebeurt dan ook zelden, dat hij het verbod der parallelle consonanten overtreedt. Enkele aperte quintparallellen zijn: „Dum sacrum mysterium" K. 71v.; „Ecce ancilla" G. 182,3—183,1;

<sup>1)</sup> DTÖ. XL 24v.

<sup>2)</sup> deze consonerende anticipaties vooral in fauxbourdon:



„Clangat” 100; „Celsi ton.” 90; 165,2—166,1; ze komen verzacht door tegenbeweging in andere stemmen voor o.a. in „Ecce ancilla” G. 207; „Salve sponsa” 59; „Lux sol.” 205. Door niet gelijktijdige steminzet licht, voor het latere gevoel onvoldoende gecamoufleerde parallellen komen talrijker voor, bv. „O adm. comm.” 55—56,1 (tussen Sup. en Baryphonus); „Celsi ton.” 212,2—213; „Salve sponsa” 51 (een opvallende quartsprong in Sup. en B.)<sup>1)</sup>, eveneens vindt verdoezeling met behulp van doorgaande noten plaats, als in „Ecce ancilla” K. 59—60,1 tussen CT. en B., enz. Octaaf- en unisonoparallellen zijn bijna geheel vermeden, en slechts in enkele slotaccorden te vinden; in „Celsi ton.” een octaafparallel, en „Lux sol.” I een in unisono, alsook in „Salve sponsa” I. Wel komt het als bij de quintparallellen meer voor, dat octaafparallellen enigszins gemaskeerd zijn door niet gelijktijdige intonatie, bv. „Clangat” 38—40 tussen CTA. en B.; „O adm. comm.” 1—2; 58—59, tussen CTA. en Baryphonus; „Lux sol.” 3; „Patrem vil.” 44v., of meermalen door tussengevoegde kleine notenwaarden, bv. „Patrem vil.” 113,2—114,1 (Sup.-B.), enz. Ten aanzien van gedekte quinten en octaven bestaat in Regis’ tijd geen beperking, ze kunnen in iedere onderlinge verhouding optreden. De vrij talrijke quartpassages waren geoorloofd, én door fauxbourdonsuccessie, én doordat de quart geen volkomen consonant was<sup>2)</sup>. Behalve de fauxbourdonquarten en de quartparallellen in cadenzen, waarop reeds gewezen is, komen deze in Regis’ werken veel voor in allerlei samenhang, bv. „Ecce anc.” K. 14—15,1. Over het algemeen geven de werken van onzen componist weer, wat theoretisch geoorloofd was, waarbij een geringe vrijheid ten opzichte der parallele volkomen consonanten valt op te merken, die ook bij Dufay te vinden is, bij wien eveneens ternauwernood gemaskeerde quintparallellen voorkomen. Een voorbeeld hiervan is „Se la face ay pale” K. 34v., door v. d. Borren „faute de grammaire” genoemd<sup>3)</sup>. Zuivere quintparallellen komen volgens Haberl<sup>4)</sup> bij Dufay — voorzover diens werken hem bekend waren — ten getale van 5 voor; octaaf- en unisonoparallellen ontbreken geheel.

### Quartsextaccorden.

Quartsextaccorden zijn door Regis zorgvuldig vermeden. Bij uitzondering komen ze als dissonant opgevat en voorbereid in een voorhouding voor („Ave Maria” 3, maat 61), of in gefigureerde passages, en dan van voorbijgaande aard zonder harmonische betekenis („O adm. comm.” 26,2). In de

<sup>1)</sup> Nog door Vicentino toegestaan (Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie”, 371 v.).

<sup>2)</sup> Nog bij Anonymus XII en Guilelmus Monachus. (Riemann, „Gesch. d. Musiktheorie” 292, 298).

<sup>3)</sup> „Dufay”, 115. Tinctoris staat parallele consonanten in 4 of 5stemmige zetting voorwaardelijk toe. (Riemann, t.a.p. 318v.).

<sup>4)</sup> „Bausteine” I, 105v.

cadenzen, waar  $\frac{6}{4}$  accoorden het eerst verwacht zouden worden, komen ze bij Regis niet voor. Ook de mis „Dum sacrum mysterium” bewijst de bewuste vermindering er van, immers hier kunnen om de beide canonisch gevoerde c.f. ongemerkt  $\frac{6}{4}$  accoorden ontstaan, die echter door de vele octaafsprongen in de B. steeds vermeden worden (vgl. K. 12; 59; G. 63; 135; 144, enz.). Wel komen meermalen 2 klanken voor, die als onvolledige  $\frac{6}{4}$  accoorden opgevat kunnen worden, bv. in „Clangat” 88,2 de sext a-c, die aan het volledige accoord c-f-a doet denken, maar ook tertsextaaccoord c-c-a kan zijn. In de tijd vóór Regis zijn door Stainer <sup>1)</sup> herhaaldelijk  $\frac{6}{4}$  accoorden, voorbereide en onvorbereide geconstateerd.

### Tritonus.

De tritonus komt slechts voor als wisselinterval bij cadenzen (bv. „O adm. comm.” 77) <sup>2)</sup>; in min of meer voorbereide positie („Clangat” 31; „Patrem vil.” 38, enz.), en in kleine notenwaarden bij doorgangen („O adm. comm.” 79; „Celsi ton.” 107). Eén enkele onvorbereide tritonus „Ecce ancilla” C. 172 (zie voorb. blz. 67, noot 3), nl. es-a moet als es-as gelezen worden. Het door Stainer voor de  $\frac{6}{4}$  accoorden geconstateerde geldt eveneens voor de tritoni.

<sup>1)</sup> „Dufay and his contemporaries” 38.

<sup>2)</sup> v. d. Borren, t.a.p. 137 wijst op deze onvermijdelijke tritoni bij Dufay.

## HOOFDSTUK IV.

### SLOTOVERZICHT.

De algemene formulering, waarmede G. Adler zijn werk „Der Stil in der Musik” opent, nl. dat ieder kunstwerk een „Funktion der Werte” van zijn tijd is, is in hoge mate van toepassing op een middeleeuws kunstenaar als Regis, in wiens oeuvre de innerlijke waarde, i.c. de religieuze grondslag, zowel als de meer reële, de muzikale techniek, weerspiegelingen van de XVde eeuw zijn. De geestelijke muziek is geen gebied, waarop de Renaissance zo snel en sterk invloed kon uitoefenen als op andere gebieden. Voor de Burckhardse „ontdekking der wereld en bevrijding van het individu” is geen plaats in de kerkelijke kunst van een Regis, bij wien men tevergeefs een spoor van subjectiviteit in zijn in dienst van het goddelijke staande werken zoekt, en wiens muzikale vormelementen een conglomeraat van den vakman eigene oudbeproefde practijken zijn.

Een halve eeuw voor zijn intrede in de muziekgeschiedenis is de vermenigving der stijlen uit verschillende landen langzamerhand een feit van betekenis geworden. In die jaren, omstreeks 1400, zijn in Italië, bij Ciconia, Zacharias e.a. alle schakeringen der Franse en Italiaanse schrijfwijzen te vinden <sup>1)</sup>. De Franse liedvormen, de syncopische en hoketische stemvoering waren reeds eerder in Italië bekend, waar zij thans met andere stilistische bijzonderheden als imitaties, sequenzerende motieven en melismatische figuratie verbreederd optreden.

Van hier tot de volgende decennia valt naar Korte's bevindingen geen directe overgang vast te stellen; het is echter aan te nemen, dat Dufay, die vanaf 1416 lange tijd in Italië geleefd heeft — ook voor Dunstable's verblijf aldaar worden motieven te berde gebracht <sup>2)</sup> — alle toenmalige stijlvariëteiten in zich opgenomen en verwerkt heeft in meestal kleinere 3stemmige op de chansonstructuur gebaseerde werken, die tot de Bourgondische school gere-

<sup>1)</sup> Korte, „Gesch. d. Musik in Italien usw.” 42vv. geeft een uitvoerig overzicht.

<sup>2)</sup> v. d. Borren „Dufay” 320—324 met sterke argumenten, die echter door het latere onderzoek van M. Bukofzer, „Ueber Leben und Werke von Dunstable” Acta musicologica VIII, 102vv. niet bevestigd worden.

kend worden. Na zijn definitieve terugkeer in Cambrai (1450) is zijn werk groter, voller van klank, en gerekter van melodische lijn, wat op Engelse invloeden wijst. Thans rekent men, dat Dufay naar de Nederlandse school overgegaan is en heeft hij het punt van ontwikkeling bereikt, waarvan Regis uitgegaan is.

Dat hier niet zozeer sprake is van de algemeen veronderstelde evolutie van een tweede uit een eerste Nederlandse school — nog Adlers Handbuch deelt dit standpunt — als wel van een stijlverdringing, is de historische opvatting van Besseler<sup>1)</sup>, die naast een langzaam opkomende autochthone Nederlandse kunst een andere, de Bourgondische, stelt, die zich „einer älteren, unvergleichlich überlegenen und reiferen Formenwelt sogleich ausliefert“. Beide groei-processen beginnen in eenzelfde tijd; de Bourgondische musici bereiken in hun meer eclectische houding vroeger een doel, dan de Nederlandse, die van onder op vanuit een bescheiden begin hun techniek moesten vormen. „So erklärt sich das späte Eingreifen dieser von Ockeghem geführten Richtung, obwohl ihre Anfänge zweifellos ebensoweit zurückreichen wie die der burgundischen Gruppe. Dass die Ockeghemgeneration zugleich viel radikaler erscheint, ist aus denselben Voraussetzungen zu verstehen. Erst hier erfolgt der Durchbruch des eigentlichen Niederländerstils und die endgültige Ablösung der Gotik.“ Besseler is te voorzichtig, dan dat hij een schematisch strenge scheiding tracht te handhaven; hij wijst op voortdurende overgangen en koerswijzigingen, o.a. bij Dufay: „... Dufay selbst hatte freilich vom spätgotischen Erbe längst ein Stück nach dem andern preisgeben müssen. So handelt es sich hier um den gleichen Strom des Schaffens, und zum Teil um dieselben Meister, die jetzt von der niederländischen Tradition aus zu betrachten sind“<sup>2)</sup>.

Wel heeft Dufay tijdens de middenperiode van zijn leven grote, 4 tot 6 stemmige motetten geschreven<sup>3)</sup>, doch deze zijn door hun starre tenorbouw, die aan de isorhythmische tenores herinnert en door hun beweeglijke discantstemmen nog kenmerkend voor de Bourgondische structuur. Van een iets nieuwere geest doordrongen en met neiging tot figuratie ook in de lagere stemmen zijn de missen „Se la face ay pale“ en „Caput“. Deze laatste werken vooral zijn het punt, waar zich telkens vergelijking met Regis opdringt, zoals uit de gedetailleerde bespreking van de c.f. bouw, het initiale thema, de inleidende duo's, de continuïteit van het stemmencomplex en de verschillende harmonische bijzonderheden gebleken is, in welke categorieën Regis als de gelijke van, of de voortbouwer op den groten evoluïst Dufay verschijnt. Geen wonder, daar het persoonlijk contact met Dufay als diens plaatsgenoot en secretaris

1) „MA. u. Renaissance“ 185v.

2) *ibid.* 200.

3) „Nuper rosarum flores“; „Basilissa ergo gaude“; „Apostolo glorioso“; „Ecclesie militantis“, alle in de DTÖ.



innig geweest moet zijn. Het oeuvre van beiden, in zijn geheel beschouwd, vertoont analoge trekken, de missen treden op de achtergrond vergeleken met het grotere aantal motetten. Men zou kunnen zeggen, dat Dufay Regis bij de keuze van zijn werken beïnvloed heeft, terwijl daarentegen kort nadien Ockeghem en andere tijdgenoten als Faugues, Caron en Heyne zich in opvallend mindere mate aan het motet gewijd hebben.

De voorliefde hiervoor is bij Regis nog geprononcerder dan bij zijn voorganger, speciaal voor het monumentale, klankrijke motet, ze is zijn sterkste karaktertrek, die hem tot op zekere hoogte een opbouwende functie in de muziekgeschiedenis doet bekleeden. Het werk van Stephan, dat zich uitsluitend aan de motetkunst uit de periode om Regis wijdt, wijst op een gebrek aan traditie: „Die Geschichte der Motette zur Zeit Ockeghems trägt alle Zeichen einer Uebergangsepoche: Fortwirken alter Traditionen neben gänzlichem Neuansatz, Formspielerei neben gestaltlicher Amorphie, Zerlösung der natürlichen Bindung zwischen Form und Gehalt”<sup>1)</sup>. In tegenstelling tot de geringe belangstelling, die Regis' tijdgenoten voor het motet aan den dag leggen, wordt ook door Stephan de betekenis van Regis voor deze kunstvorm erkend: „. . . Regis' auf einen festen Typus konzentriertes Motettenwerk, in dem überlieferte Form und neuer Klangwille zu der für die niederländische Epoche gültigen repräsentativen Prägung zusammenschmolzen”<sup>2)</sup>. Deze uitbouw tot grote afmetingen was weliswaar aan oudere motetten als die van Dufay niet vreemd, maar bij Regis krijgt een meest 5stemmige, tweedelige, van het tempus perfectum in het tempus imperfectum (diminutum) overgaande vorm vaste voet, waarin het klankelement, wisselend tussen massale tutti en korte alternerende stemmenparen, een hoofdrol speelt.

Niettegenstaande de onvolledige kennis van zijn werken is aan Regis reeds lang een plaats in de voortschrijding der Bourgondisch-Nederlandse scholen toegekend, die de waarheid dicht benadert. De kenner dezer muziek, Ambros, rekent hem met Caron en Busnois (zelfs Obrecht) tot bemiddelaars tussen de componisten om Dufay en die om Ockeghem — waarbij de vooruitgeschoven positie van den laatste wel door de befaamde lange tijd aan hem toegeschreven 36stemmige canon beïnvloed zal zijn — en wijst terecht op het klankgevoel: „Ebensowenig als zur ersten Schule gehören die vorhin erwähnten Meister zur zweiten, sie stehen zwischen beiden und vermitteln den Uebergang . . . Sie haben mit der ersten Schule den verhältnismässig immer noch ziemlich schlichten Satz, wie den Sinn für Wohlklang gemein . . . Die Harmonie wird kernhafter und energischer”<sup>3)</sup>. Gombosi telt Regis met Caron, Ghizeghem, ook

<sup>1)</sup> blz. 10.

<sup>2)</sup> blz. 24. Stephan wijst op blz. 45 op directe overname van dit motettype door Gaspar.

<sup>3)</sup> Ambros, „Geschichte der Musik” II, 463 en III, 174.

Ockeghem en Busnois tot navolgers van Dufay<sup>1)</sup>, en evenzo reKent Bessler hem nog tot de laatste Bourgondiërs<sup>2)</sup>.

Naast Dufay is mogelijkcrwijze een door Gombosi<sup>3)</sup> veronderstelde Antwerpse school als wegbereider voor Regis aan te zien. Van de hoofdrepresentanten Barbireau en Basiron is te weinig bekend, om vaste steun aan deze hypothese te kunnen geven, die als het kenmerk van de Antwerpse richting een volle accoordwerking beschouwt, wat kan blijken uit het door Gombosi gepubliceerde *Christe II* uit het *Kyrie paschale* van Barbireau<sup>4)</sup> (echter niet overtuigend; bovendien is het fragment kort<sup>5)</sup>). Het grote zangerskoor der O.L.V.-kathedraal<sup>6)</sup> is wel een aanwijzing, om Antwerpen voor de bakermat van een massalere kerkstijl te houden, maar zonder nadere publicaties blijft de vermeende Antwerpse school een problematische hypothese, die op de beschrijvingen van Ambros berust: „Barbireaus Stil ist körnig, aber noch schwerfällig, er erinnert dabei nicht selten an Obrecht”, en „Basiron ist ein Ueberläufer aus der ersten Schule. Der Grundzug seiner Werke ist der einer starren Grossartigkeit; gewichtige noten voll schwerwandelnder Harmonie, häufige Fermaten vermehren das Gefühl des Lastenden”<sup>7)</sup>. Het is dus mogelijk, dat Regis, die in de hoogste bloeitijd te Antwerpen magister puerorum was, de plaatselijke invloed ondergaan heeft, alleen het blijft de vraag, in hoeverre. Basiron nl., die als de kolossaalste geschilderd is, heeft Regis waarschijnlijk niet meer beïnvloed, daar hij een geslacht later leefde<sup>8)</sup>.

Bij deze zin voor klankrijkdom in Antwerpen kan wederom aan inwerking van Engeland gedacht worden<sup>9)</sup>, die dan omstreeks het midden van de eeuw moet plaats gevonden hebben, en samenvalt met de op blz. 97 vermelde beïnvloeding der melodische lijnen. Overigens vertonen ook de beide latere missen van Dufay na de inleidingsduo's en in lange fragmenten (bv. missa „Caput” G. 130—218) een vol en zwaar klankbeeld, echter minder geprononceerd dan in Regis „Clangat” en „Lux solempnis”.

Eveneens is bij de bespreking der technische middelen een parallel met Regis' tijdgenoot Ockeghem getrokken, waaruit inderdaad een vrij algemene overeenstemming is gebleken. Er kan niet zozeer van een invloed van Ockeg-

1) „Jacob Obrecht”, blz. 2.

2) „MA. u. Renaissance” 210vv.

3) t.a.p. 9. Een door Bessler t.a.p. 240 overgenomen veronderstelling: „Dagegen lässt die robuste Kraft Obrechts und seine Vorliebe für breite Klangwirkungen auf ein nahes Verhältnis zum Antwerpener Kreis um Barbireau und Basiron schliessen”.

4) t.a.p. Notenanhang, no. VII.

5) Het in Scherings „Gesch. d. Musik in Beisp.” no 49 gepubliceerde „Der pfoben swanz”, een dansstuk voor 4 instrumenten, is licht van aard.

6) Zie blz. 12.

7) Ambros, III, 184 en 186. Ook Eitner.

8) Gombosi, blz. 9.

9) vgl. Bukofzer, Acta mus. VIII, 102vv. en verder blz. 63, noot. 3.

hem op onzen componist gesproken worden, als wel van een gemeenschappelijk voortbouwen op de techniek van Dufay, terwijl Ockeghem tevens een deel van zijn vormingsjaren in Antwerpen doorgebracht heeft. Dezelfde absoluut religieuze ondergrond is bij beiden aanwezig <sup>1)</sup>, en dezelfde antithese van rationeel en irrationeel gebouwde fragmenten. Weliswaar treedt in Ockeghems' missen, en dit is zijn voornaamste karakteristieke eigenschap, het irrationele oneindige melos meer naar voren, subtiler van geleding en sterker van spanning dan bij Regis, dien hij in zijn geïnspireerde passages <sup>2)</sup> aan kunstzinnigheid overtreft. De door beiden geschreven missen „L'homme armé” en „Ecce ancilla Domini” leveren, zooals bij de bespreking der c.f. gebleken is, geen analogieën op <sup>3)</sup>. Een gemeenschappelijk kenmerk, dat beiden van Dufay onderscheidt, is het gebruik maken van een diepere stemligging dan tot dusver, waarbij de bas zich meer in het grote octaaf beweegt. Terwijl Dufay niet lager dan de omgeving van c gaat, „wird die Basslage in zahlreichen Werken Ockeghems und seiner jüngerer Zeitgenossen so nachdrücklich betont, dass hier eine neue Klangwelt mit elementarerer Wucht durchzubrechen scheint” <sup>4)</sup>. Voor Regis geldt dit ten dele: van de beide missen gaat „Ecce ancilla” iets lager dan „Dum sacrum mysterium”, en enige andere composities („Patrem”; „O adm. comm.”; „Salve sponsa”; „Celsi tonantis”; „Ave Maria” <sup>5)</sup>; „S'il vous playsist”) gaan als Dufay weinig beneden c. Een betrouwbaar chronologisch criterium is dit niet, daar „O adm. commercium” om andere redenen de indruk van een rijper werk vestigt, en bovendien de voorliefde van Binchois voor het grote octaaf (meermalen tot D) doet zien, dat Besseler's bevinding betrekking heeft op een langdurig overgangsstadium. Ook de wisselvallige benamingen in de hss. voor de diepste stem van Regis' werken wijzen hierop. Zo wordt deze in de missa „Dum sacrum mysterium” Contra genoemd, in de missa „Ecce ancilla” Tenor (in de parallelle overleveringen in het ms. Capp. Sist. Cod. 14 daarentegen Bassus), soms Basis-tenor of Baryphonus.

Met Obrecht, die zich eveneens in Antwerpen opgehouden heeft, is Regis enige malen vergeleken, om een grens te kunnen trekken, daar deze door zijn vastere hand in het toepassen der verschillende kunstmiddelen ongetwijfeld een verder stadium van ontwikkeling vertegenwoordigt dan Regis en ook Ockeghem. Slechts het technische raffinement van Regis' 3stemmige „Ave Maria” kan aan Obrecht doen denken <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> vgl. Ursprungs karakteristiek van Ockeghem in „Gesch. d. kath. Kirchenmusik” (Bückens Handbuch).

<sup>2)</sup> Bessler „MA. u. Renaissance” voorb. 162 en 163.

<sup>3)</sup> Riemann, „Handbuch d. Mus. gesch.” II, I, 232 en 276 vermoedt wel invloed van Ockeghem.

<sup>4)</sup> „MA. u. Renaissance” 234.

<sup>5)</sup> Zo is het motet „Ut heremita solus” van Ockeghem, met zijn sequenzen, decimenparallellen en straffe melodiek geheel afwijkend van diens uit de missen bekende stijl, en in die mate op Obrechts werkwijze gelijkend, dat twijfel ontstaat aan Ockeghems auteurschap. Ook Stephan wijst op de overeenstemming van dit motet

De woorden van Stephan, dat een benaderende datering van Regis' werken niet mogelijk is, kunnen onderstreept worden. Verschillende criteria: imitatie, evenwichtiger harmoniek, afnemen van fauxbourdoninvloeden, en wat meer subjectief is, volmaakter conceptie en uitvoering, verder nog de zo juist genoemde baspositie, kruisen elkaar meestal. Er kan wel beweerd worden, dat de mis „*Ecce ancilla*” van ruimer en gerijpter opvatting dan „*Dum sacrum mysterium*”, en dus jonger is. In het „*Patrem vilayge*” is enerzijds een goede accoordwerking te bespeuren <sup>1)</sup>; de andere criteria wijzen echter op een minder volmaakt werk. Het 3stemmige „*Ave Maria*” is wat stemvoering en bouw betreft een uitzonderlijk fraaie compositie <sup>2)</sup>, alleen in harmonisch opzicht doet het ruwer aan; Stephan (blz. 61) wijst op het indifferente in klank en harmonie van dit motet. Ook de „*Durchimitation*” wijst in de chansonstijl van dit kleine motet niet met enige zekerheid op een later stadium <sup>3)</sup>. Wel mag het 5-stemmige „*Ave Maria*” zowel wegens zijn homogener durtonaliteit en zijn ongedwongener melodische curven als zijn verlaten van het beproefde vormschema als het jongste der van Regis bewaarde werken aangezien worden <sup>4)</sup>. De motetten „*Clangat plebs*”, „*Lux solempnis*” en het als bijlage gepubliceerde „*O admirabile commercium*” behoren door hun welverzorgde opbouw en vergeleken met de overige niet genoemde tot de rijpere werken van onzen componist. In „*O adm. commercium*” wijst bovendien de vrije vorm van het 2de en de voor die tijd originele conceptie van het welgeslaagde 3de deel op een grotere beheersing der techniek.

De vraag doet zich voor, of in de voornaamste bron van Regis' werken, de codex Chigi C. VIII, 234, waar zich tussen de van een naam voorziene motetten anonyme bevinden, van Regis sprake kan zijn. Natuurlijk blijkt dit onmiddellijk uit de vergelijking met Petrucci voor „*Lux solempnis*”. Het anonyme „*Sile fragor*” wijkt in zijn declamatorische stijl en zijn zelfstandige frasen volkomen van Regis' schrijfwijze af, en moet aan Compère toege-

---

met Obrechts „*Requiem aeternam*” (blz. 48), en zou in beide gevallen aan Ockeghem als den vervaardiger willen denken. Een tegenovergestelde conclusie dus. De overlevering van „*Ut heremita solus*” is anoniem; door den dichter Guillaume Crétin, die geen betrouwbare bron schijnt te zijn (vgl. Stephan blz. 7, noot 11) is Ockeghem als auteur genoemd. Mogelijk heeft Crétin zich hier aan een naamsverwisseling schuldig gemaakt. Wat een ander motet van Ockeghem, „*Gaude Maria virgo*”, betreft, twijfelt Stephan (blz. 42; noot 151, 152) om dezelfde redenen als hier bij „*Ut heremita solus*” genoemd, nl. dat het te rationeel van stijl is, aan het auterschap van Ockeghem.

<sup>1)</sup> mede door de gedeeltelijke neiging naar het dur. Daar dergelijke werken eerder een tonale indruk maken dan die, welke naar mol neigen, kan het evenwichtiger klankbeeld als criterium tot misvattingen aanleiding geven. (In het moderne mol nl. zijn de toontrappen bij stijgende of dalende stembeweging aan alteraties gebonden. Het ontbreken hiervan veroorzaakt een weifelend tonaal beeld, wat bij dur minder het geval is).

<sup>2)</sup> Dat het nog vrij lang in ere gebleven is, bewijst de opname in Aegidius Tschudi's verzameling (zie blz. 16, noot 1), waarin Dufay en Ockeghem niet meer voorkomen.

<sup>3)</sup> zie blz. 51.

<sup>4)</sup> Stephan, blz. 33.

schreven worden <sup>1)</sup>). Ook het 6stemmige „Ave rosa speciosa” wijkt, hoewel minder, af. De tenor is dubbel en als in „Dum sacrum mysterium” een strenge canon in subdiatessaron, terwijl een derde tenor (de „L’homme armé” c.f.) toegevoegd is. Hoewel de cantabele stemmen de factuur van Regis vertonen, is het door de afwijkende tenores en de geringe omvang van 57 maten waarschijnlijk niet van onzen componist. Bij het verder nog anonyme „Regina coeli laetare” gaat onze aandacht eerder naar Regis, daar bekend is, dat van hem een gelijknamig werk van geringe omvang afkomstig is <sup>2)</sup>). Het zich in Chigi bevindende 3stemmige werk is doorgeïmiteerd en herinnert in bouw niet onduidelijk aan Regis’ 3stemmige „Ave Maria”. In beide composities eindigt de eerste periode in een volkomen afsluiting, waarna een successieve imiterende steminzet volgt. Er komt in dit „Regina coeli” zelfs een passage voor (maat 21—25), die woordelijk aan Regis’ 5stemmige „Ave Maria” (maat 97—104) herinnert, zoals overigens de gehele melodie ermee verwant is. Het zou dan ook aan Regis toegeschreven moeten worden, ware het niet, dat enige opvallende bijzonderheden twijfel teweeg brengen. Zo is de Bassus in maat 35vv. ad modum tubae gevoerd. Een dergelijke 4× herhaalde quintsprong is nergens bij Regis aan te treffen, en evenzeer geldt dit van hoketuspassages, die in maat 78—80 en 110—116 verschijnen.

Gedeeltelijk een kwestie van persoonlijke appreciatie is ten slotte een oordeel over de waarde van Regis als kunstenaar. Met zekerheid valt slechts te zeggen, dat hij in zijn groot opgezette werken spanning weet te bewaren en een climax weet te bereiken, ook, en hierom prijst Tinctoris hem, dat hij de voorschriften der theoretici ernstig opvolgt. De gelijkmatigheid van het isorhythmische motet en de fauxbourdonstijl, die hier tot eentonigheid zou leiden, is vermeden door de verscheidenheid der technische middelen, door een voortdurend wisselende detailwerking, volgens Huizinga <sup>3)</sup> algemene kenmerken der laat middeleeuwse kunstvormen. Amorphie is niet te duchten, de Tenor vormt een vaste kern. De neiging van onzen componist gaat vooral uit naar het klankelement; Bessler spreekt daarom terecht van de „feierlich-fünfstimmige Klangpracht” zijner motetten <sup>4)</sup>; de subtiliteit van zijn melos staat daarentegen ten achter bij Ockeghem, al weet Regis ook soms — bv. in de duos van zijn missen — een fraaie, lang golvende melodische lijn van krachtig rythme te verkrijgen.

<sup>1)</sup> Stephan, blz. 93.

<sup>2)</sup> zie blz. 3.

<sup>3)</sup> „Herfsttij der middeleeuwen” <sup>4)</sup>, blz. 452 en 408.

<sup>4)</sup> „MA. u. Renaissance” 214.

## O admirabile commercium.

De stemmen zijn in moderne sleutels overgebracht; verticale strepen zijn ter wille van een beter overzicht ingevoegd<sup>1)</sup>. De notenwaarden zijn onverkort weergegeven. In het hs. Chigi C VIII, 234 zijn de stemmen aangeduid met: Vagans, Tenor, Contratenor en Baryphonus; hier worden de eerste drie resp. met Tenor, Contratenor bassus en Contratenor altus aangegeven. De weinige fouten in het hs. zijn: T. 27 telt 1 semibrevispauze te weinig; CTB. 54 punctum augmentationis moet semibrevispauze zijn; Baryph. 105 3 maten rust te veel; T. 116, 3 d toegevoegd; T. 123 vv.  $\text{—}\overline{\text{—}}$  voor  $\text{—}\overline{\text{—}}$ ; Sup. 124,1 g' in plaats van c'; 196vv. moet  $\text{—}\overline{\text{—}}$  met  $\text{—}\overline{\text{—}}$  gelijk gerekend worden; B. 211,2—212,1 g a in plaats van f g.

In tegenstelling tot de zuiver overgeleverde notentekst is die der woorden onnauwkeurig en behalve in het begindeel zeer onvolledig. De tekstplaatsing is hier als in het hs. Interjecties als „noe” zijn ook elders (Obrecht, Mouton) gebruikelijk. Een enkele maal is „valasus” in oude, gedeeltelijk Latijnse kerstpoëzie aan te treffen, bv. in Fl. v. Duyse, „Het oude Nederlandse lied”, no. 482, „O suver maecht van Israel”:

„Benedicta tu in mulieribus,  
„Valasus, valasus”, enz.

Ook vala (vale) en sus afzonderlijk, en wel in een gedicht van zuster Hadewijch: „ey, vale, vale millies” en „sus, sus” in „In herders is hij geboren” (t.a.p., no. 495). Elders, Erk (Böhme), „Deutscher Liederhort”, III, 644, is valasus geworden tot „verla, zuzuzu”.

<sup>1)</sup> Bij Besseler en in DTÖ. XL worden deze strepen geheel of gedeeltelijk weggelaten en de originele sleutels gehandhaafd, wat een ogenblikkelijk begrijpen, vooral van verticaal gerichte muziek, bemoeilijkt.



# O ADMIRABILE COMMERCIIUM

Musical score for the first system, featuring four vocal parts: TENOR, CONTRATENOR ALTUS, CONTRATENOR BASSUS, and BARYPHONUS. The music is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: O ad - mi - ra - bi - . . . ad - mi - ra . . . bi - le . . . ad . . . mi . . .

TENOR  
CONTRATENOR ALTUS  
CONTRATENOR BASSUS  
BARYPHONUS

O ad - mi - ra - bi - . . .  
ad - mi - ra . . . bi - le . . .  
ad . . . mi . . .

Musical score for the second system, continuing the vocal parts. The lyrics are: le commer - . . . ci um cre . . . a - tor . . . commer - . . . ci um cre.a . . . tor . . . 8 ra - bi - le com - mer - . . . ci um

le commer - . . . ci um cre . . . a - tor . . .  
commer - . . . ci um cre.a . . . tor . . .  
8 ra - bi - le com - mer - . . . ci um



ge - neris hu - ma - ni, a -

ge - ne - ris hu - ma - ni

creator ge - ne - ris

ad

ni - ma - tum cor - pus su - mens de Vir - gi - ne di - gna - tus

Ver - bum ca - hu - ma - ni

mi - ra - bi

est na - sci et pro - ce - dens ho -

ro - factum est a - ni - ma - tum

le Com - mer - cium

mo sine se - mi - ne  
 et ha - bi - ta - vit in  
 cor - - pus su - mens de Vir - gi  
 cre - a - tor ge - neris

20  
 lar - gi -  
 no - bis et vidi -  
 ne

25  
 tus est no - bis su - am  
 mus glo - ri - am  
 di - gna - tus est  
 hu - ma - ni a - - - ni

de . i . . .  
eius ma . gnum no - men Do mi . ni E - ma - nu - el  
ma . tum corpus su - mens de Vir . . .

30  
ta - tem  
pra - an - nunc - ti - a - - tum est per Ga - bri - el .  
su - am de . i - ta - tem  
gi - ne na . sci

35  
Jo - cun - da - re  
Jo - cun - da - re  
Jo - cun - da - re

First system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music consists of various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the first measure.

Second system of musical notation, starting at measure 40. It features five staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "Ver - - - bum ca - ro fa - ctum est". The bottom staff has lyrics: "Ver - - - bum ca - ro fa - ctum est".

Third system of musical notation, starting at measure 45. It features five staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "Ver - -". The middle staff has lyrics: "Ver - bum ca - ro fa - ctum est". The bottom staff has lyrics: "8 bum ca - ro fa - ctum et ha - bi - ta - vit".

(6)

50

bum ca - ro fa - ctum est  
Ver - bum ca - ro fa - ctum est  
in no - bis

55

et ha - bi - ta - vit in

60

no - bis et vi - di - mus glo - ri - am eius

65

Ho. di. e ap. pa. ru. it in Is. ra. hel per Ma. ri. am Vir. gi. nem

et per Jo. seph  
sunt im. ple. ta quem pra:

70

sunt imple. ta quem pra. di. xit Ga. bri. el  
per Ma. ri. am Vir. ginem ex

75

Vir - go De - um ge - nuit  
natus est Ho - di - e ap - pa - ruit in Is - - ra - hel

De - um ge - nu - it si - cut di - vi - na vo - luit cle - men - ti - a.  
si - cut di - vi - na vo - lu - it

80

Glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti a Pa - tre.  
Qua - - si u - ni - ge - ni - ti a Pa - - tre.  
qua - si u - ni - ge - ni - ti a Pa - tre.



85 90

Pu - - - er na - - - tus est

Puer

Pu - er na - tus est nobis

Puer

*(oco)*

Detailed description: This system contains the first five staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'Pu - - - er na - - - tus est' and measure numbers 85 and 90. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is another vocal line with lyrics 'Pu - er na - tus est nobis'. The fourth staff is a piano accompaniment with the word 'Puer' written below it. The fifth staff is a bass line with the word 'Puer' written below it. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.



95 100

et fi - li - us da - tus

et fi - lius

Puer

Detailed description: This system contains the next five staves. The top staff has lyrics 'et fi - li - us da - tus' and measure numbers 95 and 100. The second staff is a piano accompaniment. The third staff has lyrics 'et fi - lius'. The fourth staff is a piano accompaniment with the word 'Puer' written below it. The fifth staff is a bass line. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.



105 110

est no - bis

da - tus est no - bis

natus

natus

Detailed description: This system contains the final five staves. The top staff has lyrics 'est no - bis' and measure numbers 105 and 110. The second staff is a piano accompaniment. The third staff has lyrics 'da - tus est no - bis'. The fourth staff is a piano accompaniment with the word 'natus' written below it. The fifth staff is a bass line with the word 'natus' written below it. The key signature has one flat and the time signature is 4/4.



115

mi - ti . bus

est no - bis

120

125

et

130

#

135

filius

filius

140 145

nos orbis

da - tus

150 155

post mala

cel no - lis

est nobis

est nobis

160

post mala

u - ni - ver - sa - lis ec - cle - si - a congaude at his tem po - ri

tu - is

165 170

Su - sci - pe  
cel - no - lis  
bus cum an - ge - li - cis sic canen - ti - bus: e - - ya e - -  
im - pe - ri - - - - - um

175 180

- - ya e - - ya e - ya e - ya al - le - lu - ia Deo in ex -  
hu - me - rum

185

cel - sis gloria

190 195

val - la - sus val - la - sus

sus val - la - sus

et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

ius sus val - la - sus

200 205

val - la - sus

vai - la - sus val - la - sus in o - ri - sus

val - la - sus

val - la - sus in o - ri - sus

210

sus

215

re . qui . es . cat i - pse par - vu -

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef, starting at measure 215. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef. The third staff is a vocal line with a treble clef. The fourth staff is a vocal line with a treble clef, containing the lyrics 're . qui . es . cat i - pse par - vu -'. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef.

220

re . qui . es . cat il - le par - - - vu - - - lus  
lus noe noe noe no' - - e par -  
re - - qui - - es . cat iste par - vu - lus

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef, starting at measure 220. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef. The third staff is a vocal line with a treble clef, containing the lyrics 're . qui . es . cat il - le par - - - vu - - - lus'. The fourth staff is a vocal line with a treble clef, containing the lyrics 'lus noe noe noe no' - - e par -'. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, containing the lyrics 're - - qui - - es . cat iste par - vu - lus'.

225 230

Amen.  
Amen.  
vu . lus A men.  
Amen.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef, starting at measure 225. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef. The third staff is a vocal line with a treble clef, containing the lyrics 'Amen.'. The fourth staff is a vocal line with a treble clef, containing the lyrics 'vu . lus A men.'. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, containing the lyrics 'Amen.'.

## STELLINGEN.

1. Binchois is niet te Lille, maar te Soignies gestorven.
2. Aan Ockeghems mis „Ecce ancilla Domini” ligt niet, zoals Plamenac beweert, de gelijknamige antiphon ten grondslag.
3. Bij de uitgave van oude muziekwerken zijn moderne sleutels aan te bevelen.
4. Aan dur en mol in middeleeuwse muziek mag niet de tegenwoordige gevoelswaarde toegekend worden.
5. De opvatting van Riemann, dat Ockeghem de vader van de doorgeëmipteerde stijl is, is onhoudbaar gebleken.
6. De door Appelbaum opgestelde regels omtrent alteratie van de 7de toon zijn in strijd met de feiten.
7. De prioriteit der modale lezing van middeleeuwse melodieën komt niet Beck, maar F. M. Böhme toe.
8. Ludwig meent ten onrechte, dat Runge in zijn transcripties van liederen uit de tijd van de minnezang geen driedelige maat toepast.
9. Wustmann's etymologieën van Walther von der Vogelweide's „Hof oder Wendelweise” (Liliencronfestschrift, 440vv.) zijn onwaarschijnlijk.
10. Het Abgesang van het 13de lied van Burk Mangolt moet in driedelige maat gezongen worden. De weergave van Runge is foutief.

11. De mening van Runge, dat eerst Burk Mangolt melodieën gecomponeerd, en daarna Hugo von Montfort de teksten gedicht heeft, is onhoudbaar.
12. In het handschrift Sterzing — thans Vipiteno — zijn de puncti niet divisionis, maar augmentationis.
13. In het handschrift Sterzing zijn de zwarte noten niet, zoals Rietsch veronderstelt, door samenvloeiing ontstaan.
14. De mening van Stachel (Palaestra 46 blz. 223v.), dat de proloog van Andreas Gryphius' „Gibeoniter" een rest van het oorspronkelijke drama is, is te verwerpen.
15. Ten onrechte is bij de bespreking van Vondels invloed op Gryphius door Flemming (Neophilologus 1929) „De gebroeders" buiten beschouwing gelaten.
16. De mening van Flemming in zijn werk over Gryphius, dat het attriboot „Teutsch" in de titel „Horribilicribrifax Teutsch" op Duitse toestanden betrekking heeft, is onjuist.
17. De uitgaven der vereniging „Het Nederlandse lied" doen aan de melodieën niet het juiste recht wedervaren.
18. Leichtentritts analyse van de eerste maten van het Adagio uit Beethovens Sonate Op. 106 is te verwerpen.
19. De bewering van Schallenberg in zijn dissertatie over Chopin, dat in de titel „Scherzo" ironie ligt opgesloten, is grotendeels onjuist.
20. Kurth beweert ten onrechte, dat de sequens uit Wagners Siegfried I, 1 „aussertonal" is. (Romantische Harmonik, 345v., voorb. 200).
21. De symmetrische bouw („Potenzierung der Zweizahl") is in tegenstelling met Kurth's beweringen (Romantische Harmonik, 444vv.) in de „unendliche Melodie" in principe wel aanwezig.

### III

22. De in Mosers „Geschichte der deutschen Musik” veronderstelde joodse en andere exotische invloeden in de muziek van Mahler zijn niet te bewijzen.
23. De bewering van Holle (Regers Chorwerke, 201), dat reeksen van  $\frac{6}{4}$  accoorden voor het eerst in Regers Böcklinsuite voorkomen, strookt niet met de feiten.
24. In tegenstelling met de bewering van v. d. Nüll (Moderne Harmonik, 18) komen bij Reger wel parallelle quinten voor.
25. De algemene aanduiding der tussendominanten door ( ) is in sterk gealtereerde stijl ontoereikend.







