

---

## 쥘스켄의 미사 *La sol fa re mi*에 나타나는 오스티나토 정선율

---

權 松 澤

(한양대학교 음악대학 조교수)

- |   |
|---|
| I. 서론                                       |
| II. <쥘스켄> 미사에 나타나는 오스티나토 정선율                |
| III. 미사 <i>La sol fa re mi</i> 에서의 오스티나토 기법 |
| IV. 결론                                      |

### I. 서론

<쥘스켄>(Josquin des Prez)의 미사곡은 보수적인 면들을 많이 가지고 있으면서도 기법이 매우 다양하여 앞으로 다가올 시대의 음악적 양식에 있어서 선구자적인 역할을 하고 있으며, 그가 구사한 여러가지 기법은 <글라레이누스>(Glareanus)의 *Dodecachordon*에 상세히 설명되어 있다.<sup>1)</sup> <쥘스켄>의 미사 양식에 나타나는 다양성은 당시에 꽃피었던 연작미사의 악장을 통제시켜 주는 정선율을 취급하는 기법에 있다고 말할 수 있다. 말하자면, 그가 사용한 다양한 기법들에 의한 미사들에는 우선 차용미사가 있는데,<sup>2)</sup> 차용미사는 전통적인 방법으로서의 정선율 기법을 사용한 미사들로부터 정선율을 다성 세속노래에서 취해 그 구조까지 빌어 오는 수법을 취하고 있다.<sup>3)</sup> 또한 정선율을 작곡가의 기량으로 자유롭게 발전시킨 변용미사가 있으며,<sup>4)</sup> 그 외에도 카

---

<sup>1)</sup> Heinrich Glareanus, *Dodecachordon*, Clement A. Miller 역 (American Institute of Musicology, 1965).

<sup>2)</sup> 차용미사에는 *L'homme armé*, *L'ami Baudichon*, *Di dadi* 등이 있다.

<sup>3)</sup> 이러한 유형에 속하는 차용미사에는 *Fortuna Desperata*와 *Mater Patris* 등이 있다.

<sup>4)</sup> 즉, 미사 *Beata Virgine*, *Ave maris stella*, *Pange lingua* 등.

논기법을 사용한 미사에 이르기까지 가능했던 미사 기법을 모두 시도하였다  
고 해도 과언이 아니다.<sup>5)</sup> 더우기 <쥬스갱> 이전 시대나 그와 동시대인들의  
작품에서는 거의 발견할 수 없는 독창적인 기법으로 게이름부르기 음절(sol-  
mization syllable)에 유도되어 오스티나토 형태로 나타나는 짧은 정선율에  
기초한 미사 기법을 들 수 있다. 이 기법을 사용한 미사에는 *La sol fa re mi*,  
*Faisant regretz*, *Hercules dux Ferrarie* 등이 있다.

오스티나토 기법은 짧은 선율의 반복 형태로서, 13세기 모테트에서 흔히  
발견되는 수법이다. 이 기법은 악구형태로 확장되어 15세기에는 각각 다른  
음고 레벨에서 반복되는 동형진행 형태로 발전되기도 하고, 또는 6음음계로  
바꾸어 읽어져 같은 게이름 내에서 선율이 변형되기도 한다.<sup>6)</sup> 이러한 오스티  
나토 기법은 <옥케겔>(Johannes Ockegehm)에 의해 처음 시도되었으며, 15  
세기 말부터는 모든 음악 장르에 확산되었다.<sup>7)</sup>

<쥬스갱>은 오스티나토 기법을 사용하고 있는 그의 세 개의 미사 안에서도  
그 기법을 각각 달리 하고 있다. 따라서 본 논문에서는 이들 미사 안에서 쓰  
인 오스티나토 기법을 비교해 본 후, <쥬스갱>의 작곡가적 기량과 함께 이 기  
법이 가장 활발하게 다뤄지고 있는 미사 *La sol fa re mi*에서 사용된 오스티나  
토 기법의 몇 가지 특징을 찾아 분석하였다.

## II. <쥬스갱>의 미사에 나타나는 오스티나토 정선율

오스티나토 형태의 정선율을 사용하는 <쥬스갱>의 미사들 중에서 초기 작  
품으로는 미사 *Faisant regretz*가 있으며, 중기 작품으로는 미사 *Hercules dux*  
*Ferrarie*와 미사 *La sol fa re mi*가 있다.

미사 *Faisant regretz*는 세속적인 노래와 종교적인 노래로부터 나온 동기들  
의 혼합 위에 기초한 작품이다. 여기에 사용된 세속 정선율은 15세기 중반에  
부르고뉴 궁정과 관계있던 영국 작곡가 <프라이>(Walter Frye)가 작곡한 론  
도의 후반부에서 취해졌다. <쥬스갱>은 이 세속선율에서 그의 미사의 테노  
르(T)를 위하여 단지 4음으로 구성된 동기, fa-re-mi-re만을 사용하였다(예 1).  
그 대신 이 동기는 여러 음으로 이도(移度)되어 나타나며, 이도될 때에 리듬을  
변화시켜 곡 전체에 다양함을 가져다 준다. 또한 이 미사에서의 그레고리오

<sup>5)</sup> 이러한 유형에 속하는 카논작법 미사에는 *Ad fugam*와 *Sine nomine* 등이 있다.

<sup>6)</sup> “6음음계 바꾸어 읽기”(hexachord mutation).

<sup>7)</sup> Hans Th. David, *Themes from Words and Names: A Birthday Offering to Carl Engel* (New York, 1943) 68-73쪽.



[예 3] 미사 *Faisant regretz*, “기리에 1”

The image shows a musical score for the Kyrie of the Mass "Faisant regretz" by Hakusokuzo. The score is in 3/2 time and features four vocal parts: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics "e-leyson" are written under the vocal lines. The score is in G minor and 3/2 time. The Superius part starts with a fermata and then enters with a half note G4. The Altus part enters with a half note G4. The Tenor part enters with a half note G4. The Bassus part enters with a half note G3. The lyrics "e-leyson" are written under the vocal lines.

미사 *Hercules dux Ferrarie*는 <쥬스갱>의 작품 중에서 아주 세련된 작품에  
 는 속하지 않지만 몇 가지 특성을 지니고 있다. 특히 주제의 엄격한 반복으로  
 인하여 보수적인 작품으로 간주되는 이 곡은 페라라의 군주 <헤르쿨레스> 공  
 작을 기리는 작품으로 그의 이름에서 “소제토 카바토”(soggetto cavato)로  
 유도된 re-do-re-do-re-fa-mi-re의 주제는 항상 주제 전체가 반복되며 동일한  
 긴 음가에 나타나므로 다른 성부와 완전히 대조된다. 이것은 이 시대에 통용  
 되던 기법이 아니었으며 오히려 공작의 이름을 강조하기 위해 <쥬스갱>에 의  
 해 고의로 의도된 듯하다. 그러므로 이 T의 연주방법에 있어서 문제가 제기  
 된다. “기리에”와 “아뉴스 데이”를 제외한 다른 악장에서는 가사는 별로 없

고 음가가 너무 길므로 노래하기에 적당치 않고 악기와 교대로 연주되었거나, 혹은 다른 성부의 미사 통상문 가사에 대해서는 테노르만 'Hercules dux Ferrarie'로 불렀을 가능성도 있다. 또 이러한 연주방법은 16세기 말에 유행 하던 커다란 인물을 기리는 미사곡에 2중 가사가 쓰였던 사실과 부합된다.<sup>10)</sup> 이 8음의 정선율 오스티나토 음형은 전체 미사를 분할하는 수학적 구성단위로 이용되고 이 음형의 제시는 그것과 같은 길이의 휴지부와 항상 교대되기 때문이다. 이 곡의 T를 살펴보면 곡의 조적이 명백하게 드러남을 알 수 있다.

[예 4] 미사 *Hercules*, "기리에 1"

The image shows a musical score for a Kyrie eleison chant. It consists of four staves: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius part has a dotted rhythm with lyrics 'Ky - ri - e - e - le - i - son'. The Altus part has a more active melodic line with lyrics 'Ky - ri - e - e - le - i - son'. The Tenor and Bassus parts also have lyrics 'Ky - ri - e - e - le - i - son'. The score illustrates the 8-note ostinato pattern mentioned in the text.

이 정선율은 항상 세번씩 짝지어 나타나며 이 세 번의 진출은 처음에 d'에서, 다음은 5도 위의 a에서, 다음에는 옥타브 위의 d에서 나오게 되어 항상

<sup>10)</sup> Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the 15th Century* (Oxford: Clarendon Press, 1984), 247쪽.

도리아 선법의 마침음과 중심음에서 이루어진다. 이것은 주제가 역행될 때에도 마찬가지로 적용되어 이 경우에는 반대로 d'-a-d로 내려가면서 진술된다.

앞에서 언급한 바와 같이 이 곡은 오스티나토 주제를 매우 엄격하게 다루고 있어 이 세 번의 진술 중에서 주제를 조옮김시키는 변형을 d-c-d-c-d-f-e-d (자연스러운 6음음계, *natural hexachord*)와 a-g-a-g-a-c-b-a (딱딱한 6음음계, *hard hexachord*) 이외에는 부분적으로도 허용하지 않고 있다. 또한 이 주제를 T에만 국한시키고 있는 것도 예외적이다. 다른 성부는 주제의 부분적인 모방이나 주제로부터 유도된 음형이 쓰이지 않는 반면,<sup>11)</sup> T는 이 정선율을 지시하는 외에 다른 기능은 가지고 있지 않다.

[예 4]에서 보듯이 주제가 S에서 처음 도입되는 동안 A와 B에서는 모방이 이루어지고 있으며 뒤에 가서는 미사 *Faisant regretz*와 마찬가지로 B에서도 같은 음형의 계속적인 반복이 일어나 오스티나토적 효과를 가져 온다.

앞에서 살펴 본 두 개의 미사와 미사 *La sol fa re mi*의 오스티나토 음형을 살펴 보면 음정이 모두 인접하게 진행되는 것을 알 수 있다(예 5).

[예 5] 오스티나토 음형

[5-1] a b  
fa re mi re fa re mi re

[5-2] a b  
re do re do re fa mi re re do re do re fa mi re

[5-3] a b  
la sol fa re mi la sol fa re mi

이 음형들의 음정을 살펴 보면, 1개의 음정만 제외하고는 모두 순차진행을 하며, 순차진행을 하지 않는 1개의 음정도 2도 음정에서 가장 가까운 단3도로 되어 있다. 이렇게 순차진행으로 이루어진 주제를 선택한 것은 의도적으로 보인다. 왜냐하면 <헤르쿨레스> 공작의 이름에 들어가는 *Ferrarie*의 a는 계이름으로 *la*와 *fa*를 유도할 수도 있기 때문이다. 그러나 <조스갱>이 *la*로 유도하여 5도 위나 4도 아래로 도약하기보다는 가까운 음정 쪽을 택했기 때문이다.<sup>12)</sup> 미사 *Faisant regretz*와 *Hercules*의 동기에는 반복음이 있고 모두 D선

<sup>11)</sup> “기리에 I”에서는 T보다 앞서 S에서 주제가 처음 시작되고, “글로리아”의 첫 부분에서는 S와 A에서 예외적으로 주제가 부분적으로 모방되어 도입된다.

<sup>12)</sup> 위의 책, 244-45쪽.

법으로 되어 있는데 비하여 미사 *La sol fa re mi*의 동기에는 반복음이 없고 E선법으로 되어 있다. 또한 후자에서의 동기는 전자들이 단3도 음역 내에서 움직이는데 반해 5도 음역 안에서 이루어지므로 부분적인 6음음계의 전환과 함께 사용되기도 했다. 따라서, 미사 *Hercules*는 오스티나토 음형의 부분적인 6음음계 전환이나 이 음형이 d나 a 이외의 다른 음에서 시작하는 것을 제한하고 오스티나토를 T에서만 고집하는 가장 엄격한 형태의 오스티나토 미사이다.

### III. 미사 *La sol fa re mi*에서의 오스티나토 기법

<글라리아누스>에 의하면, 미사 *La sol fa re mi*의 주제는 이름을 알 수 없는 당시의 권력가의 말을 흉내낸 것이라 한다. 그 권력가는 'laisse faire moi'(내가 하게 내버려 두시오)라는 허울뿐인 약속과 함께 항상 요구받은 일을 뒤로 미루었다고 한다.<sup>13)</sup> 신빙성이 있는 이야기인지는 모르겠으나, 이 정선율 주제의 게이름과 같은 주제를 갖는 다른 노래로서는, 이태리 노래인 "Lassa far a mi"가 있으며, 또한 이 주제를 B에 오스티나토로 사용한 독일의 세속노래 "Lass sie fahren"이 있다.<sup>14)</sup>

미사 *La sol fa re mi*에서의 오스티나토 기법은 그의 미사 *Hercules*나 <브뤼멜>(Brumel)의 미사 *Ut re mi fa sol la*에 사용된 있는 그대로의 음형을 고수하는 오스티나토 기법과는 구별된다. 이 곡은 오히려 변덕스러운 정도로 자유롭게 변형되는 미사 *Faisant regretz*에서의 기법과 그 성격이 유사하다. 그러나 *Faisant regretz*와 다른 점도 찾아 볼 수 있는데, 말하자면 *Faisant regretz*에서는 4음음형이 한 음 위나 아래로도 옮겨 다니므로 6음체계에 변화가 오지만, *La sol fa re mi*에서는 200번 이상의 완전한 오스티나토 반복이 일어나는 동안에도 6음체계는 변하지 않은 채로 남아 있다.

음형 "la-sol-fa-re-mi"는 이 곡 전체를 통하여 E음과 A음에서 시작하는 "G 6음음계"(hard hexachord)와 "C 6음음계"(natural hexachord)를 사용한다. 이렇게 6음 체계가 고수되는 데서 비롯되는 단조로움은 오스티나토를 받쳐 주는 수직적 음향과 리듬의 다양성—롱가나 브레비스로부터 반복적인 세미 미니마에 이르기까지의 리듬 사용과 리듬적 강약의 변화—에 의해 보완된다. 또한 이 곡은 오스티나토 음형이 T에 머무는 전통적인 양식의 정선율 미사로 쓰여졌으나, "기리에"와 "쌍투스," "아누스 데이"에서는 모든 성부에서 이 정선율의 모방이 이루어진다(예 6).

<sup>13)</sup> Gustave Reese, *Music in the Renaissance* (New York: W. W. Norton & Company, inc., 1954), 238쪽.

<sup>14)</sup> James Haar, *Some Remarks on the 'Missa La sol fa re mi', Josquin des Prez*, Edward E. Lowinsky 편 (London: Oxford University Press, 1976), 568-71쪽.

## [예 6] '크리스테' 단락에 쓰여진 la-sol-fa-re-mi 음형



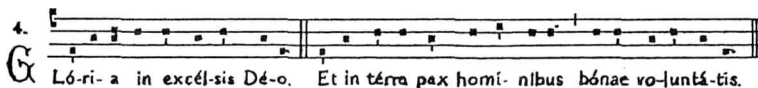
“기리에 I”에서는 최초로 S에서 이 정선율이 다른 선율과 구분되는 긴 음가로 2번 진술되고, 그것을 T에서 그대로 반복한 후 B에서 다시 반복한다. 짧은 음가로 되어 있는 A에서도 이 정선율이 1번 짧게 진술된다. ‘크리스테’ 단락에서는 이 정선율의 모방이 S-A-T-B의 순으로 계속 이루어지는데, 특히 이 모방은 3개의 6음음계에 의해 오스티나토로 조옮김되며 나타난다(예 7).

## [예 7] “기리에” : B선율(마디 47-61)



“기리에 II”에서는 정선율이 모든 성부에 분배되어 모방되는 것으로 시작하는데, 정선율은 T에만 남고 다른 성부에서는 점차 사라진다. 이 때 B에서는 이 음형으로부터 나온 동기를 이용한 선율이 발전되고 확장된다.

## [예 8] 미사 XV, “글로리아”



“글로리아”와 “크레도”에서는 이 5음음형 이외에 평성가 선율이 사용되므로 오스티나토의 사용은 T에 제한된다. “글로리아”에 사용된 평성가는 이 E 선법으로 된 미사 XV의 “글로리아” 선율에 의해 S에서 진술되며, 마디 5-8에서는 [예 8]에 제시되는 평성가의 a-g-a-f-e 부분이 la-sol-fa-re-mi 음형과 교묘하게 접목되었다. 이 정선율은 주로 T에 쓰였지만 마디 1-3에서는 A에서 b-a-c-d-e (mi-re-fa-sol-la)가 역행으로 진술된다(예 9).



[예 9] 미사 XV, "글로리아" : 마디 5-8의 S와 A

la sol fa re mi

Soprano (S): Et in ter - - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nac vo - lun - ta - - - tis

Alto (A): Et in ter ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nac vo - lun - ta - - - tis

mi re fa sol la la sol fa re mi

평성가의 a-g-a-f-e 부분은 마지막 세 음 때문에 la-sol-fa-re-mi의 6음 체계와는 어긋나지만, a에서 시작하여 e에서 끝나는 정선율과 유사한 음형이므로 T에서 계속 나타나는 오스티나토와 함께 그에 대한 대선율로 모든 성부에서 모방되는 재료로 쓰인다(예 10).

[예 10] "글로리아," 마디 80-88

tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

tris, mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re Tu so - lus sano -

mi - se - re - re no - bis Quo - ni - am tu so - lus sano -

tu so - lus sano - tus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -

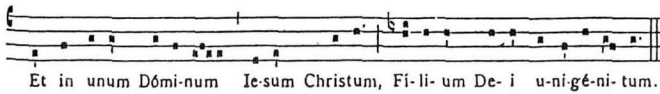
Quo - ni - am tu so - lus sano - tus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

tus, so - lus Do - mi - nus, tu so - lus

tus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -

“크레도”의 ‘Et in carnatus’ 단락은 미사 XI의 “크레도” 선율에 기초를 두고 있다(예 11). 이 선율이 이 미사(La-sol-fa-re-mi)의 “크레도”에서는 2개의 주요 동기로 사용되는데, 이들 동기는 다양하게 변주된다. 이 선율은 T의 정선율 오스티나토와 함께 모든 성부에서 긴 음가로 움직이며, 점차 호모포닉하게 진행되어 다성적인 다른 단락과 대조를 이룬다(예 12).

[예 11] 미사 XI, “크레도”



[예 12] “크레도,” 마디 55-74

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sano-to,  
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sano-to,  
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sano-to  
 Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu sano-to

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et  
 to, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et  
 vir-gi-ne et ho-  
 to, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et

[예 13] “크레도,” 마디 181-186

est per pro-phetas  
qui lo-cu-tus est per pro-phetas  
per pro-phetas Et u-nam sanc-tam,

이러한 호모포니적 텍스처는 이 “크레도”에서 매우 빈번히 나타난다. 마디 181-182의 정선율보다 음음 내려간 음에서 시작하는 g-f-e-c-d(-c)음형이 S에서 나오지만, 이 음형은 정선율과 다른 6음 체계를 갖고 있다. 그러나 이 음형은 정선율의 변형이 아니고 T의 e-d-c-a-b와 3도 병진행시킴기 위하여 도입된 것이다. 이와같이 이 정선율은 S-T에서 듀오로 도입된 후에 A-B에서 똑같이 반복된다(예 13).

[예 14] “크레도” : 마디 229-234의 S, A, T

-cu-li A-men, a -  
-cu-li A - -men,  
tu-ri suc-cu-li A - -men, a -

이러한 화성적 짜임새는 마지막 ‘Amen’에서 S-A-T 성부들에서 포부르동 형태로 나타나 그 절정을 이루게 된다(예 14).



이와 같이 6음음계를 변환시키면서도 계이름은 변하지 않고 선율을 변형시키는 기법이 16세기 말에 많이 유행했던 것으로 보이는데, 이러한 기법은 당시의 이론가인 <아르투지>(Artusi)에 의해 “inganno”(속임수)라고 칭해졌다.<sup>15)</sup> 이러한 기법이 정선율의 변용과 동시에 사용된 예를 “크레도”의 A 성부에서 찾아볼 수 있다.

[예 17]에서의 \*표는 오스티나토 음형을 가리키며, 음표 아래의 계이름 음절은 6음음계의 변환을 나타내고 있다. 말하자면, a에서 시작하는 la-sol-fa-re-mi 음형과 그 변용, 이 음형이 e에서 시작하는 음형으로의 변환, 그리고 이들 사이에 쓰여진 inganno 기법 등에 의해 이 단락에서는 A가 주요 성부가 되고 있다.

[예 17] “크레도” 마디 197-214의 A선율

la sol fa re mi-la sol fa re mi -la soffa mi la sol fa re mi

이 미사곡의 “아뉴스 데이”는 3개의 부분으로 구성되어 있는데, 제3부인 ‘아뉴스 III’는 ‘아뉴스 I’과 동일하다. ‘아뉴스 I’ (III)은 <하아르>(Haar)의 말을 빌리면, 가히 “판타지아 미사”(Missa quasi fantasia)라 할 수 있을 만큼 이 미사에서는 오스티나토 정선율 la-sol-fa-re-mi의 inganno 기법, 이 정선율로부터의 변주·역행 등, 모든 성부가 처음부터 끝까지 하나의 정선율에 의해 구성되어 있다.<sup>16)</sup> 이러한 수법은 “아뉴스 데이”를 자주 미사곡의 절정으로 이끌었던 <조스캥>의 양식에 의한 것이지만, 이 곡에서는 특히 앞 악장들에서 사용되었던 모든 기법을 총망라하여 작곡자의 음악적 기량이 충분히 발휘되고 있다.

<sup>15)</sup> 위의 책, 578-79쪽.

<sup>16)</sup> 위의 책, 581-83쪽.

## IV. 결론

<조스캥>의 미사 중 오스티나토 기법을 사용한 미사들은 대개 T에 정선율이 위치하는 정선율 미사에 속한다. 그 중 미사 *Hercules dux Ferrarie*는 가장 보수적인 형태의 것으로 정선율이 긴 음가로 T에 머무른다. 반면에 미사 *Faisant regretz*와 *La sol fa re mi*는 정선율이 대체적으로 T에 있으나 자주 모든 성부에서 모방된다는 점, 세속적인 요소와 종교적인 요소를 함께 작품의 기초로 사용하고 있다는 점, 그리고 6음음계의 전환에서 유발되는 모든 기법을 선율에 적용시켜 4성부의 다성적 짜임새에 소재로 사용하고 있다는 점에서 서로 공통적이다. 또한 오스티나토 기법을 사용하는 미사들은 T에서 이루어지는 오스티나토 진행과 더불어 다른 성부, 특히 B에서 악구의 반복이 많이 사용되어 오스티나토적인 효과를 2중으로 가져오는 경우가 흔하게 발견된다.

미사 *La sol fa re mi*에서는 처음 시작하는 악장인 “기리에”와 끝맺는 악장인 “아뉴스 데이”에서 모든 성부에서의 정선율 모방이 화려하게 이루어지며 “쌍투스”에서도 부분적으로는 모든 성부에서 모방이 이루어진다. 단일 악장 안에서 정선율이 모든 성부에서 진술되는 부분과 T에서만 진술되는 부분의 연결은 이 정선율의 세련된 변용으로 매우 자연스럽게 이루어진다. “글로리아”와 “크레도”에서는 평성가 선율이 도입되는 대신에 오스티나토 음형은 T에만 머물게 된다. “글로리아”에서는 다른 성부, 특히 S에서 오스티나토 음형과 성격이 유사한 부분의 평성가 선율을 변용시켜 그 안에서 오스티나토 음형이 드러나도록 유도하였다. “크레도”에서는 또다른 평성가를 도입시켜 긴 음가에 진술되어 강조되는 2개의 정선율과 함께 모든 성부가 호모포니적인 짜임새로 이루어져 있는 부분이 대위적인 부분과 대조된다. “쌍투스”와 “아뉴스 데이”에서는 오스티나토 음형 안에서 6음음계의 변환이 일어나 선율이 변형되는 *inganno* 기법을 사용하여 원래의 정선율과 조화시키는데, 특히 “아뉴스 데이”에서는 앞 악장에서 사용하였던 모든 기법이 결합되어 그 절정을 이루고 있다.

## 참고문헌

- David, Hans Th. "Themes from Words and Names." In *A Birthday Offering to Carl Engel*. New York, 1943.
- Glarean, Heinrich. *Dodecachordon*. Translated by Clement A. Miller. American Institute of Musicology, 1965.

- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. 3rd Edition. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1981.
- Haar, James. "Some Remarks on the 'Missa *La sol fa re mi*'." In *Josquin des Prez*. Edited by Edward E. Lowinsky. London: Oxford University Press, 1976.
- Lockwood, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the 15th Century*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Reese, Gustave. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1954.
- Wiora, Walter. "The Structure of Wide-Spanned Melodic Lines in Earlier and Later Works of Josquin." In *Josquin des Prez*. Edited by Edward E. Lowinsky. London: Oxford University Press, 1976.