APPENDICES

APPENDIX 1. Music Examples
Muziekvoorbeelden 182

APPENDIX 2. Figures
Afbeeldingen 201

APPENDIX 3. Codicological description
Codicologische beschrijving 254

APPENDIX 4. The text of the theoretical treatise on the *basse danse*
De tekst van het theoretische traktaat over de *basse danse* 260

APPENDIX 5. Edition of Br9085 and cricitical commentary
Editie van Br9085 en kritisch commentaar 270

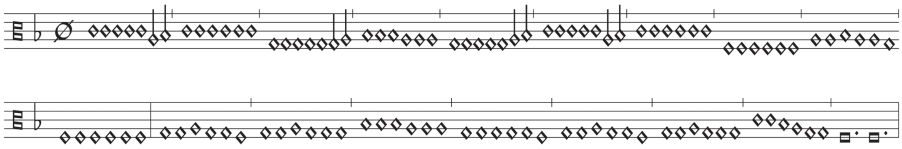
APPENDIX 6. Polyphonic editions
Polyfone edities 329

APPENDIX 7. Polyphonic arrangements
Polyfone arrangementen 364

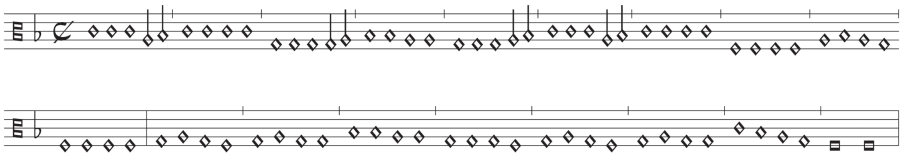
APPENDIX 1. MUSIC EXAMPLES
MUZIEKVOORBEELDEN

1.1. *El gioioso* in the four Italian *misure*
El gioioso in de vier Italiaanse *misure*

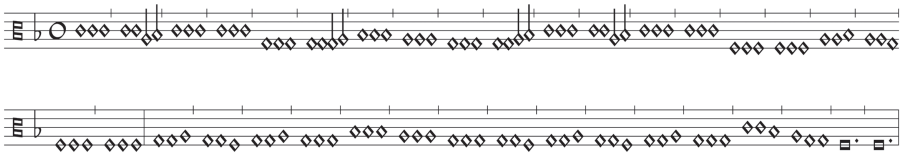
a. bassadanza (6 × ◊)



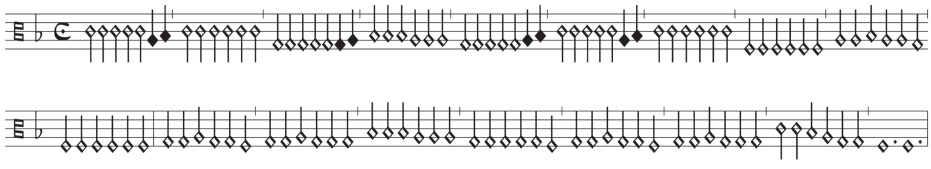
b. quadernaria (4 × ◊)



c. saltarello (3 × ◊)



d. piva (2 × ◊)



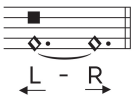
I.2. pas simples



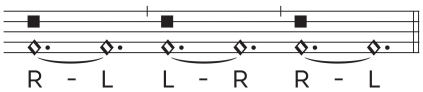
I.3. pas doubles



I.4. branle

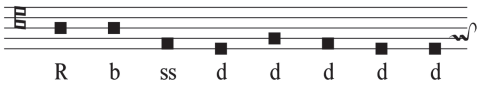


I.5. desmarche or reprise
desmarche of reprise

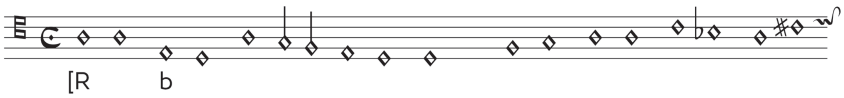


I.6. The *basse danse* contrasted with the *bassadanza*
De *basse danse* vergeleken met de *bassadanza*

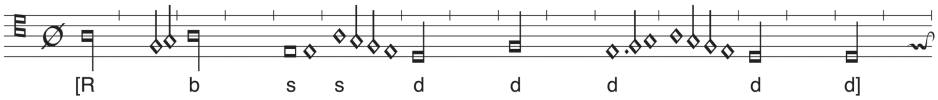
a. Toulouze's *Spagna* notes 1–8 with steps
Toulouzes *Spagna* noten 1–8 met passen



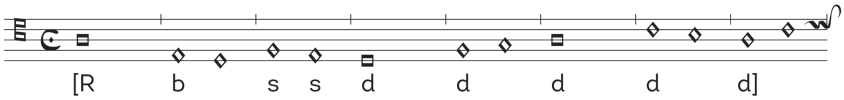
b. Cornazano's *Spagna* semibreves 1–16 with steps from Toulouze
Cornazano's *Spagna* halve noten 1–16 met passen van Toulouze



c. *La Spagna* tenor from *Canti C*, bb. 1–16 with steps from Toulouze
La Spagna tenor uit *Canti C*, m. 1–16 met passen van Toulouze



d. *Falla con misuras* tenor, bb. 1–8 with steps from Toulouze
Falla con misuras tenor, m. 1–8 met passen uit Toulouze

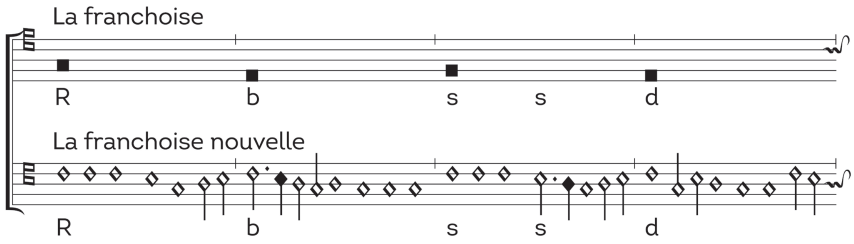


I.7. Comparison of step distribution in isometric and mensural *basse danse* tenors

Vergelijking van de pasverdeling in isometrische en mensurale *basse danse*-tenoren

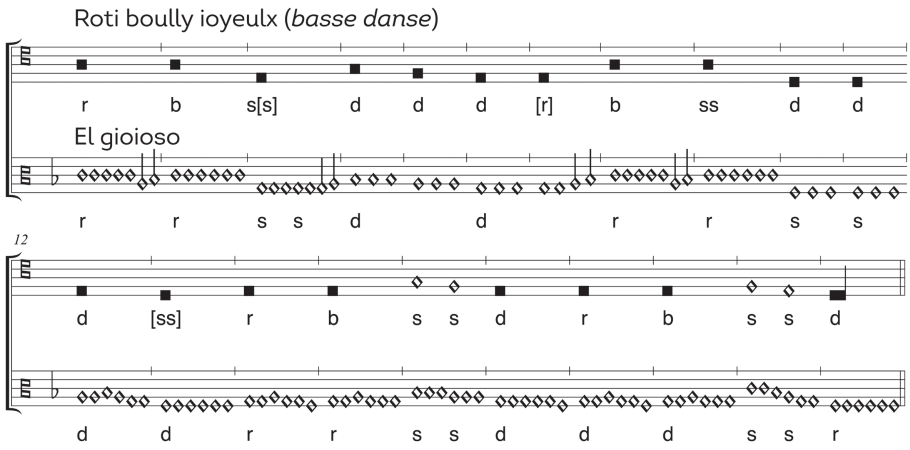
a. *La franchoise* (N° 7) opening four notes and *La franchoise nouvelle* (N° 58), a-section

La franchoise (nr. 7) vier openingsnoten en *La franchoise nouvelle* (nr. 58), sectie a



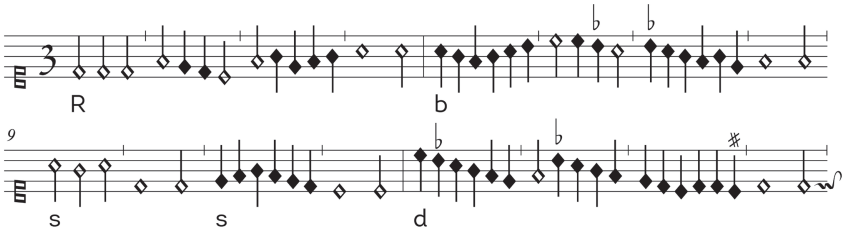
b. *Roti boully ioyeulx* (N° 56) *basse danse* section and *El gioioso* opening

Roti boully ioyeulx (nr. 56) *basse danse*-sectie en *El gioioso* opening

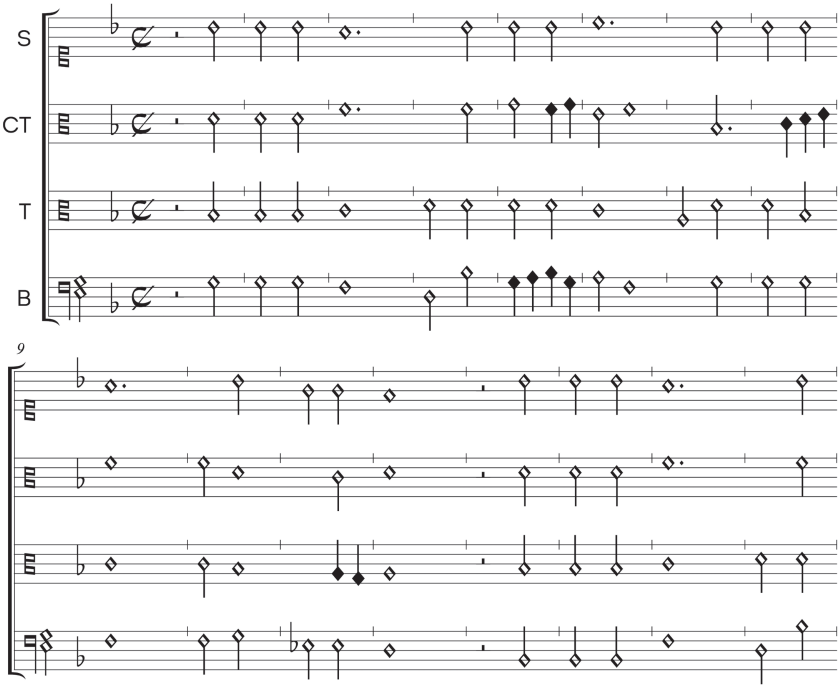


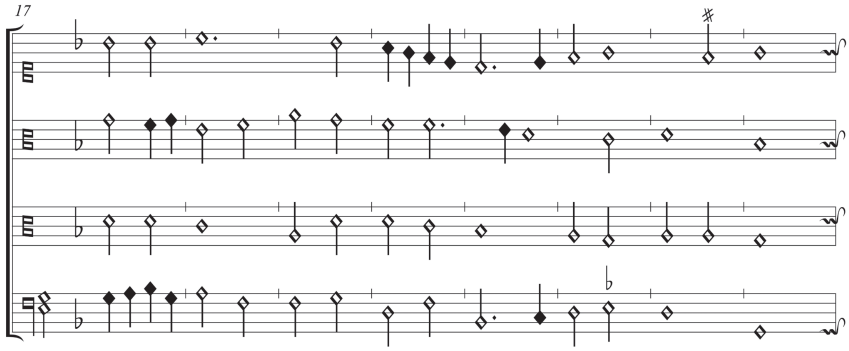
I.8. Sixteenth-century *Basses danses communes*
Zestiende-eeuwse *Basses danses communes*

a. *Jouyssance vous donneray*, first four quaternions, from Arbeau, *Orchesographie*, fols. 33^{v}–34^{r}
Jouyssance vous donneray, eerste vier quaternions, uit Arbeau, *Orchesographie*, fols. 33^{v}-34^{r}

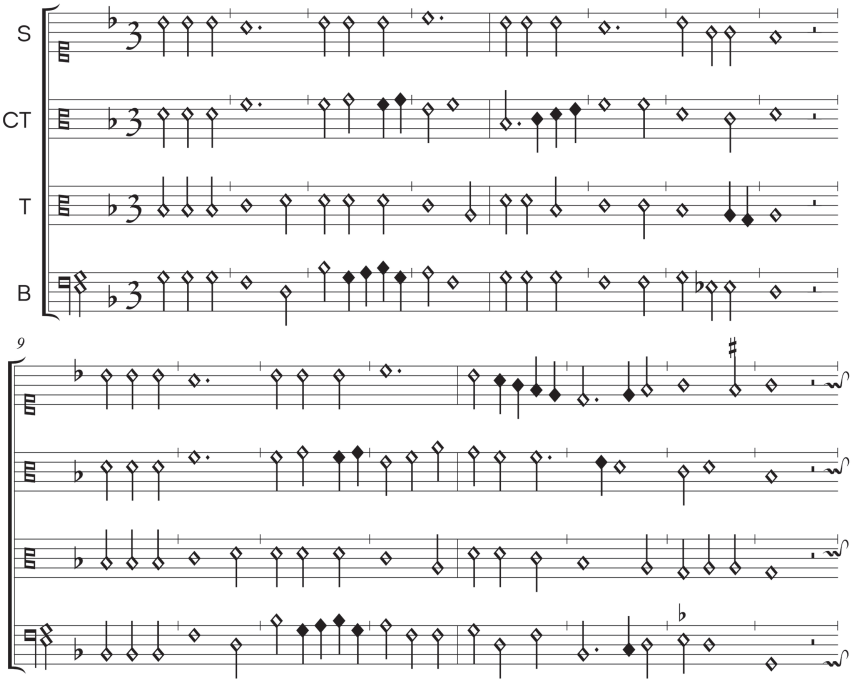


b. "Basse danse", first four quaternions, from Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2^{v}–3^{r}
"Basse danse", eerste vier quaternions, uit Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2^{v}–3^{r}



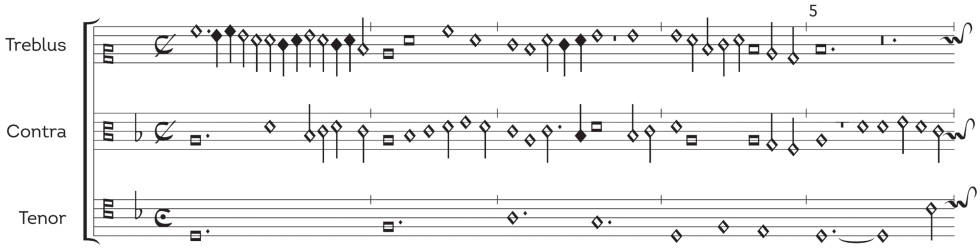


c. “Basse danse”, first four quaternions grouped in perfect semibreves (with opening rest removed), Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2ᵛ–3ʳ
“Basse danse”, eerste vier quaternions gegroepeerd in perfecte semibreves (met weggelaten openingsrust), Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2ᵛ–3ʳ

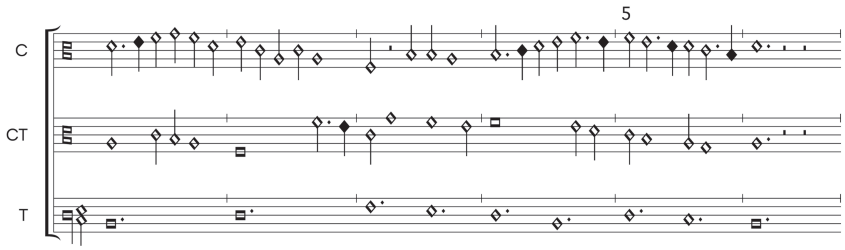


I.9. Comparison of *Je suy si povre de liesce* and *Mon seul vouloir*
Vergelijking van *Je suy si povre de liesce* en *Mon seul vouloir*

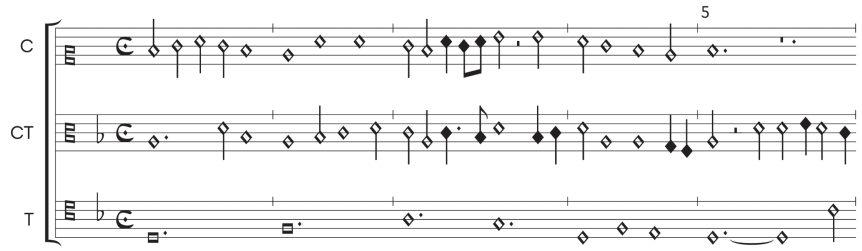
a. Anonymous/Du Fay?, *Qui latuit/Du pist mein hort/Je suy si povre de liesce* (bb. 1–5)
Anoniem/Du Fay?, *Qui latuit/Du pist mein hort/Je suy si povre de liesce* (m. 1–5)



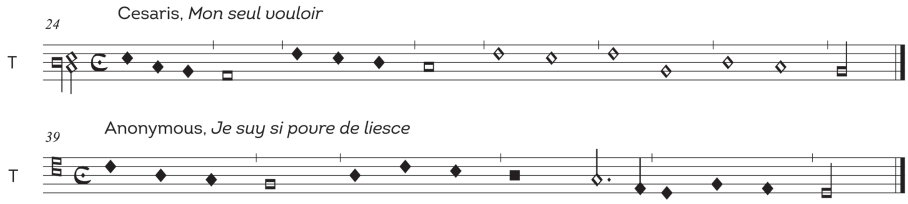
b. Cesaris, *Mon seul vouloir* (bb. 1–6)
Cesaris, *Mon seul vouloir* (m. 1–6)



c. Reconstruction of *Je suy si povre de liesce* (bb. 1–5), modelled after Cesaris and Fontaine
Reconstructie van *Je suy si povre de liesce* (m. 1–5), naar Cesaris en Fontaine

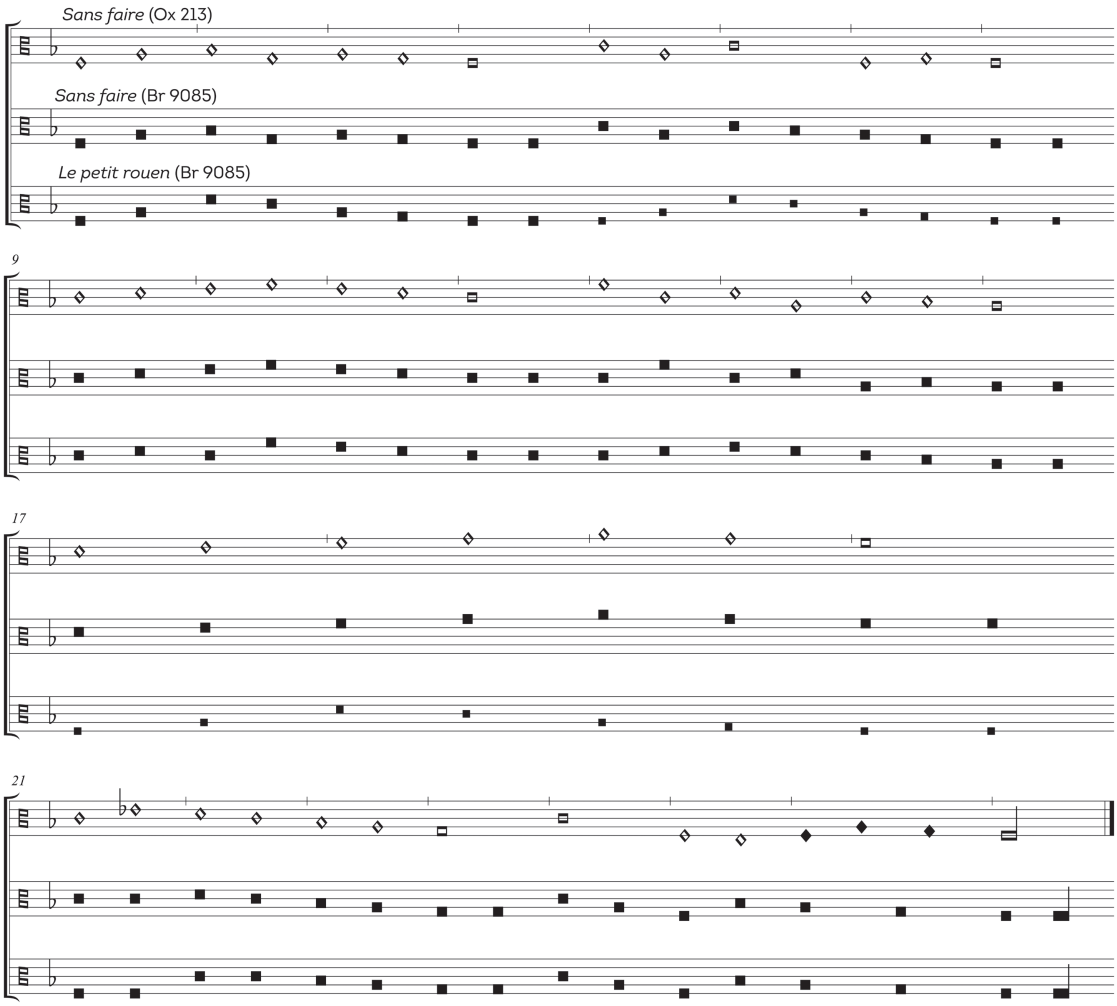


I.10. Final phrases of *Mon seul vouloir* and *Je suy si povre de liesce* tenors
Slotfrasen van de tenoren van *Mon seul vouloir* en *Je suy si povre de liesce*



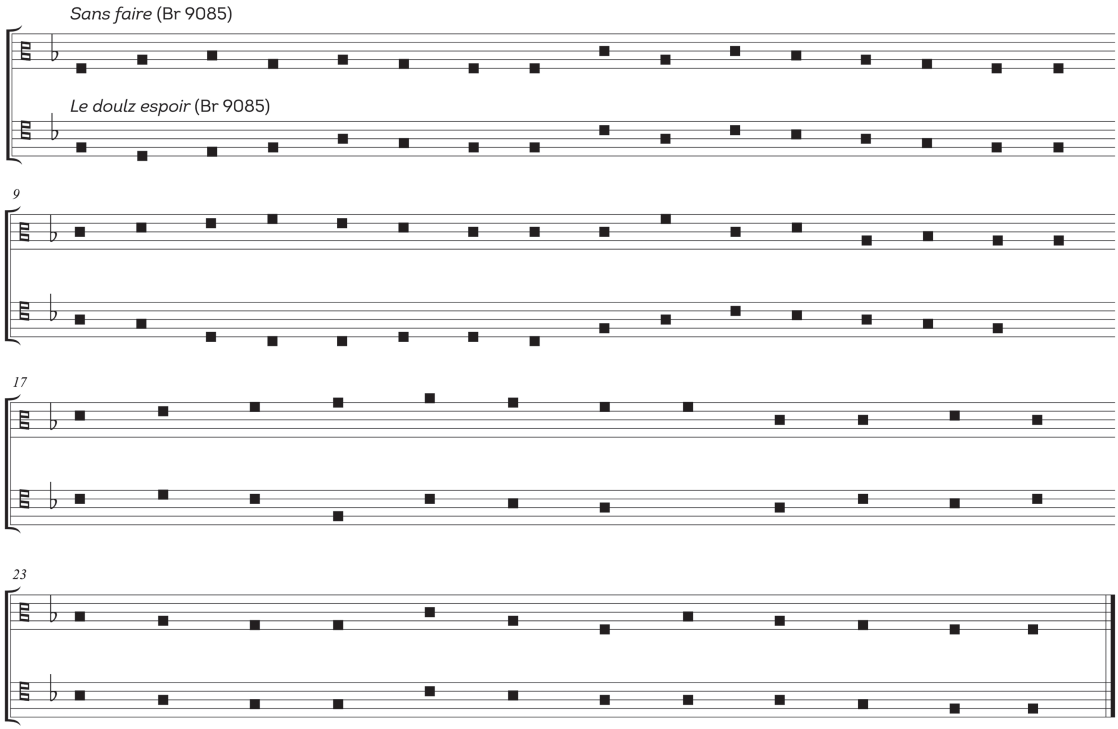
I.11. Comparison of *Sans faire* and *Le petit rouen*

Vergelijking van *Sans faire* en *Le petit rouen*



I.12. Comparison of *Sans faire* and *Le doulz espoir*

Vergelijking van *Sans faire* en *Le doulz espoir*

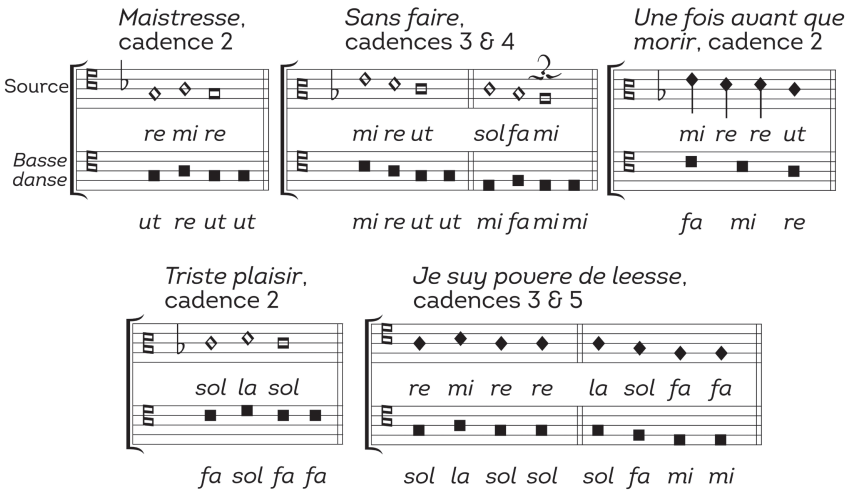


I.13. Cadences compared between song models and dance tenors

Cadensen vergeleken tussen chansonmodellen en danstenoren

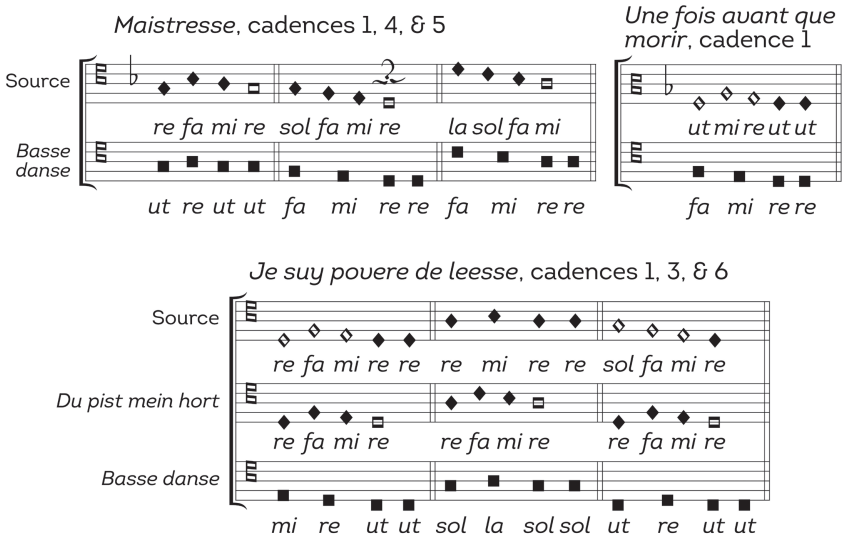
a. Simple cadences without coloration

Eenvoudige cadensen zonder *coloratio*



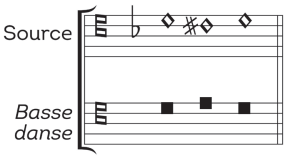
b. Cadences with coloration

Cadensen met *coloratio*



c. *Maistresse* (N° 18) “tenorizing” the third cadence from its model, *L’amy de ma dame*

Maistresse (nr. 18) “tenoriseert” de derde cadens van haar model, *L’amy de ma dame*

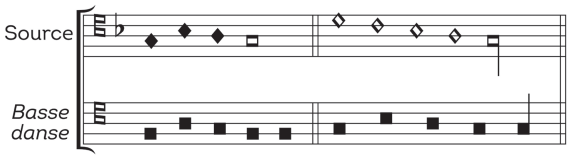


I.14. Ornamental chanson cadences as structural *basse danse* cadences

Versierde chansoncadensen als structurele *basse danse*-cadensen

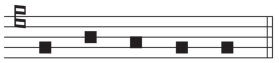
a. *Triste plaisir* (N° 31), first and final cadences

Triste plaisir (nr. 31), eerste en laatste cadens



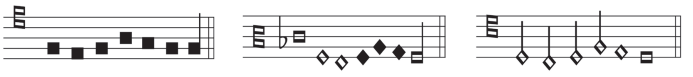
b. *Le Rosin* (N° 8), first cadence

Le Rosin (nr. 8), eerste cadens



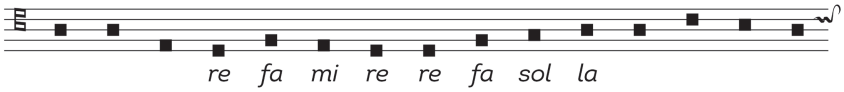
c. *Le Rosin*, final cadence; Fontaine, *Sans faire*, final cadence; *Du pist mein hort*, second cadence

Le Rosin, laatste cadens; Fontaine, *Sans faire*, laatste cadens; *Du pist mein hort*, tweede cadens

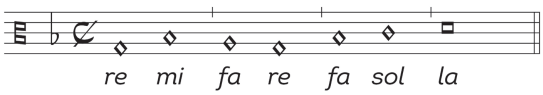


I.15. *re-fa-mi-re-fa-sol-la*

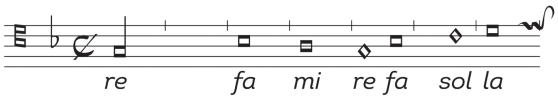
a. *Castille la novele*, notes 1–15
Castille la novele, noten 1–15



b. *Meskin es hu*, tenor opening (bb. 5–8)
Meskin es hu, begin van de tenor (m. 5–8)

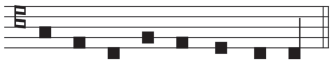


c. *De tous biens plaine*, tenor opening (bb. 1–7)
De tous biens plaine, begin van de tenor (m. 1–7)

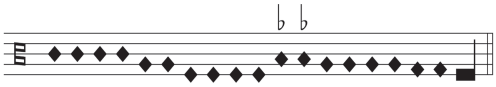


I.16. *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*

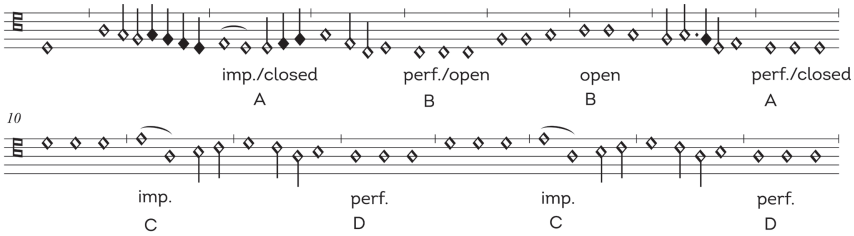
a. *Sans faire*, final phrase
Sans faire, slotzin



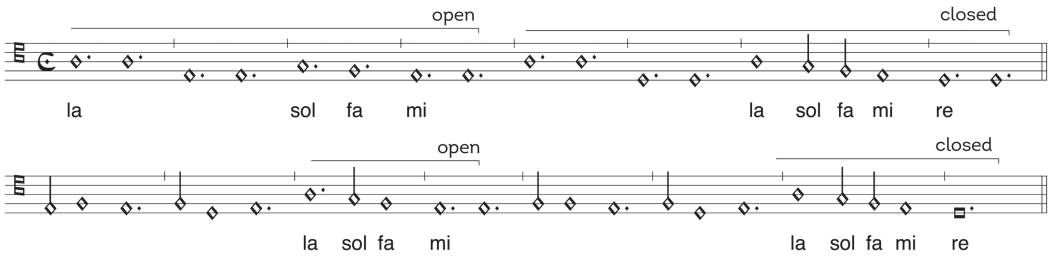
b. *Stüblein*, final phrase
Stüblein, slotzin



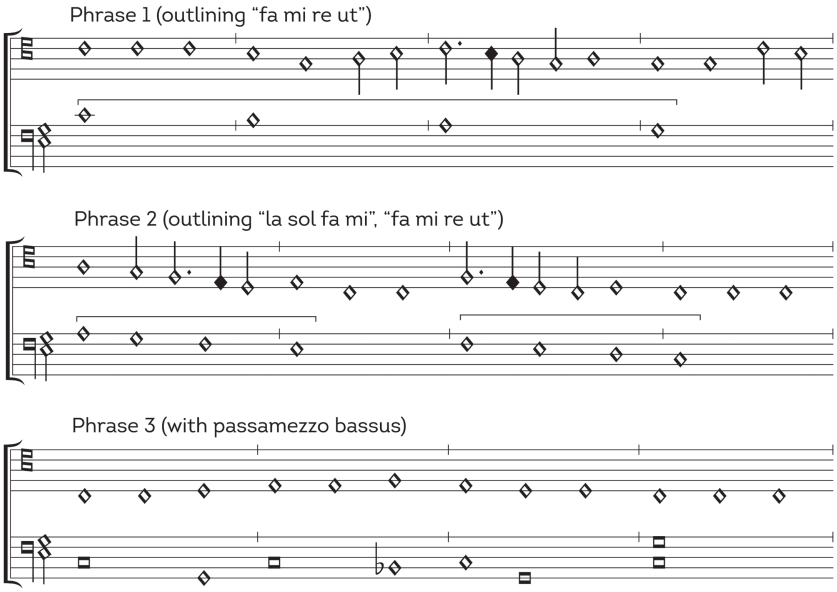
I.17. Open and closed endings in *La danse de cleves*
Open en gesloten eindes in *La danse de cleves*



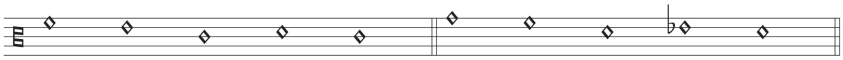
I.18. *Roti boully* and *Passamezzo* progressions
Progressies in *Roti boully* en *Passamezzo*



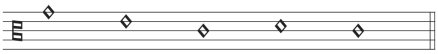
I.19. *La franchoise nouvelle* and *L'esperance de bourbon*
La franchoise nouvelle en *L'esperance de bourbon*



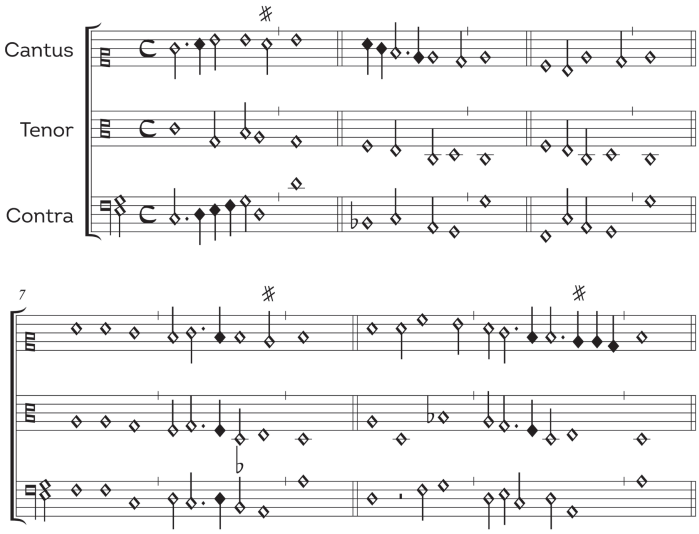
I.20. Shared motive in *La franchoise nouvelle*, *Par ung jour*, and *Hor oires*
Gedeeld motief in *La franchoise nouvelle*, *Par ung jour* en *Hor oires*



I.21. Shared motive in *L'esperance de bourbon*, *Dieu quel marriage*, *Vilana*, and *Helas*
Gedeeld motief in *L'esperance de bourbon*, *Dieu quel marriage*, *Vilana* en *Helas*

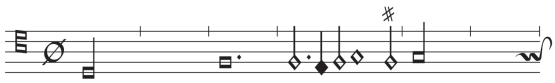


I.22. Commonplace cadential formulae
Gangbare cadensformules

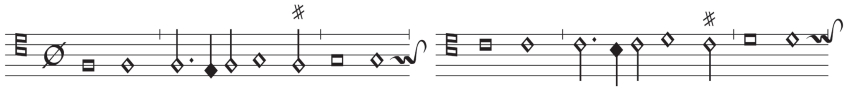


I.23. Ornamented cantus-function cadences
Versierde cadensen met cantus-functie

a. *Triste plaisir*, notes 25–27 realized as if in the context of a polyphonic *basse danse*
Triste plaisir, noten 25–27 gerealiseerd als in de context van een polyfone *basse danse*

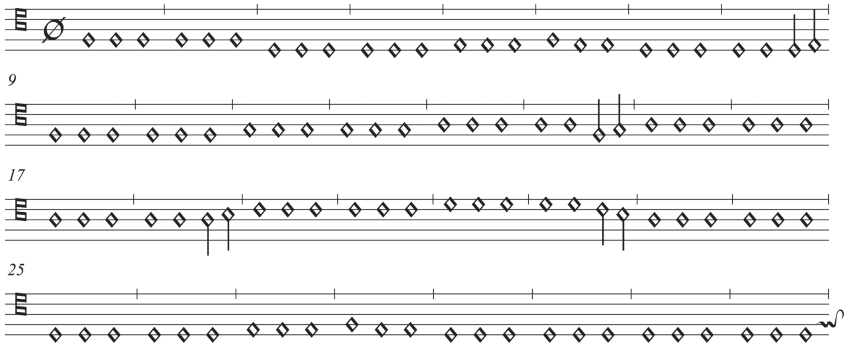


b. *Propter peccata quae peccastis*, tenor, bb. 17–19 and 31–33
Propter peccata quae peccastis, tenor, m. 17–19 en 31–33

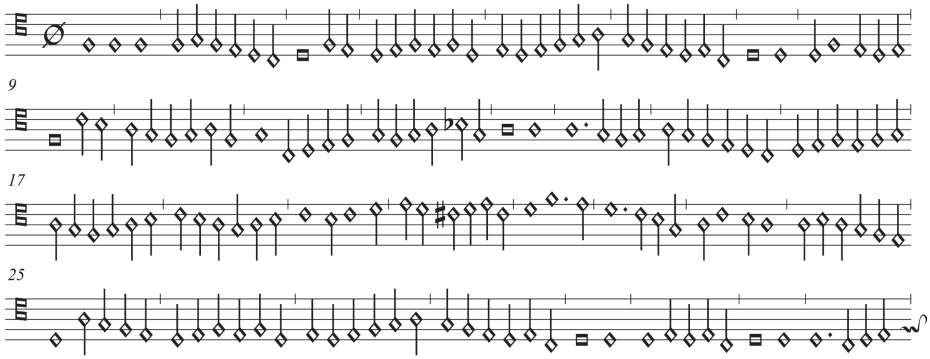


I.24. *Le hault et le bas*, notes 1–16
Le hault et le bas, noten 1–16

a. Simple, with rhythmic subdivisions and cadences after *El gioioso*
Eenvoudig, met ritmische onderverdelingen en cadensen naar *El gioioso*

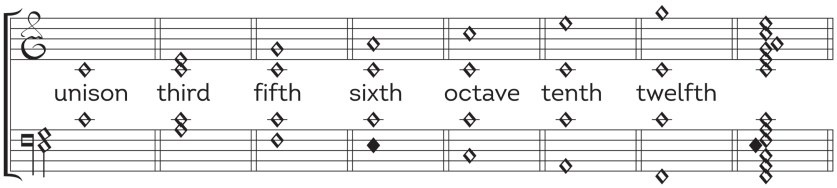


b. Ornamented after *Jouyssance*
Geornamenteerd naar *Jouyssance*



I.25. The Consonant Intervals

De consonante intervallen

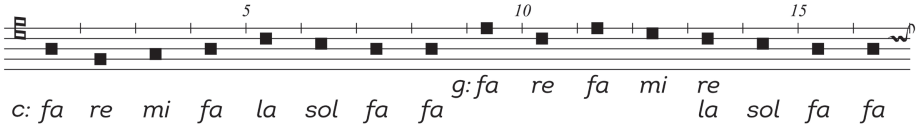


I.26. Solmizing *Le doulz espoir*, notes 1–16

Solmisatie van *Le doulz espoir*, noten 1–16

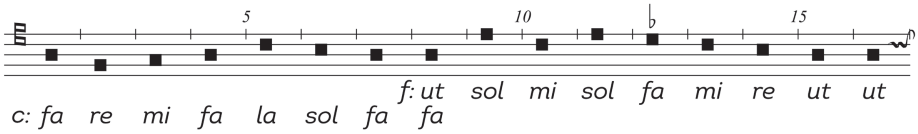
a. With no *B*♭

Zonder *B*♭



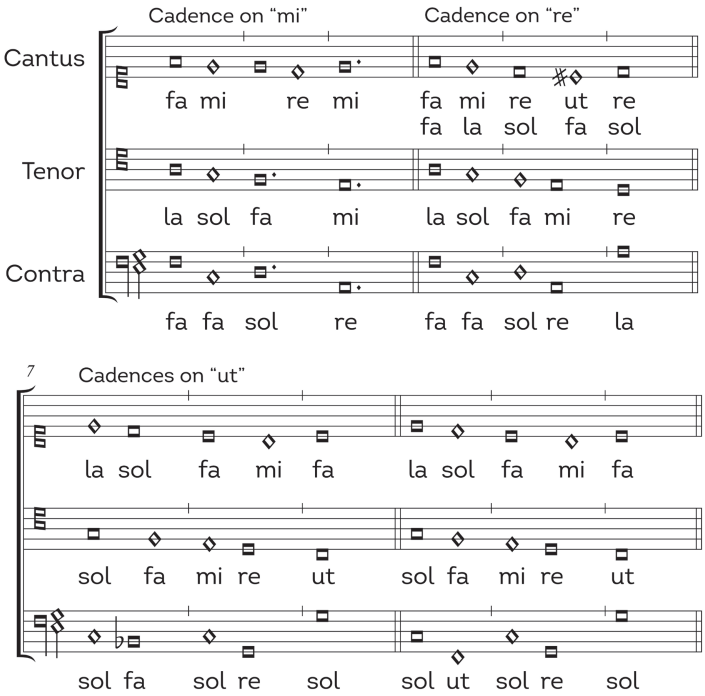
b. With *B*♭

Met *B*♭



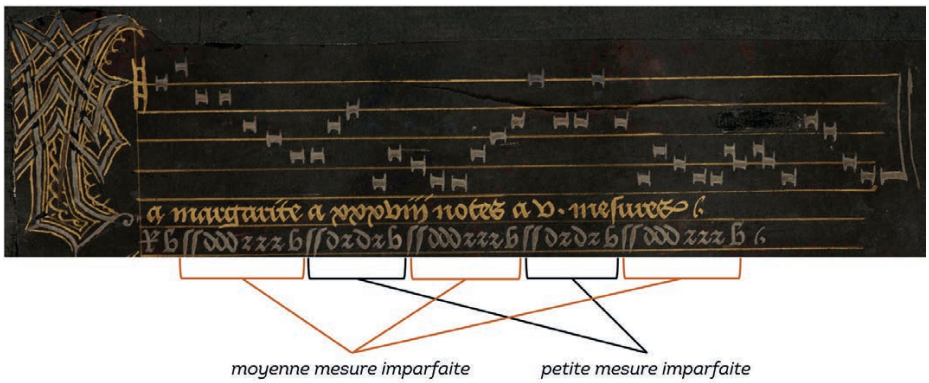
I.27. Cadential Formulae on *mi*, *re*, and *ut*

Cadensformules op *mi*, *re* en *ut*



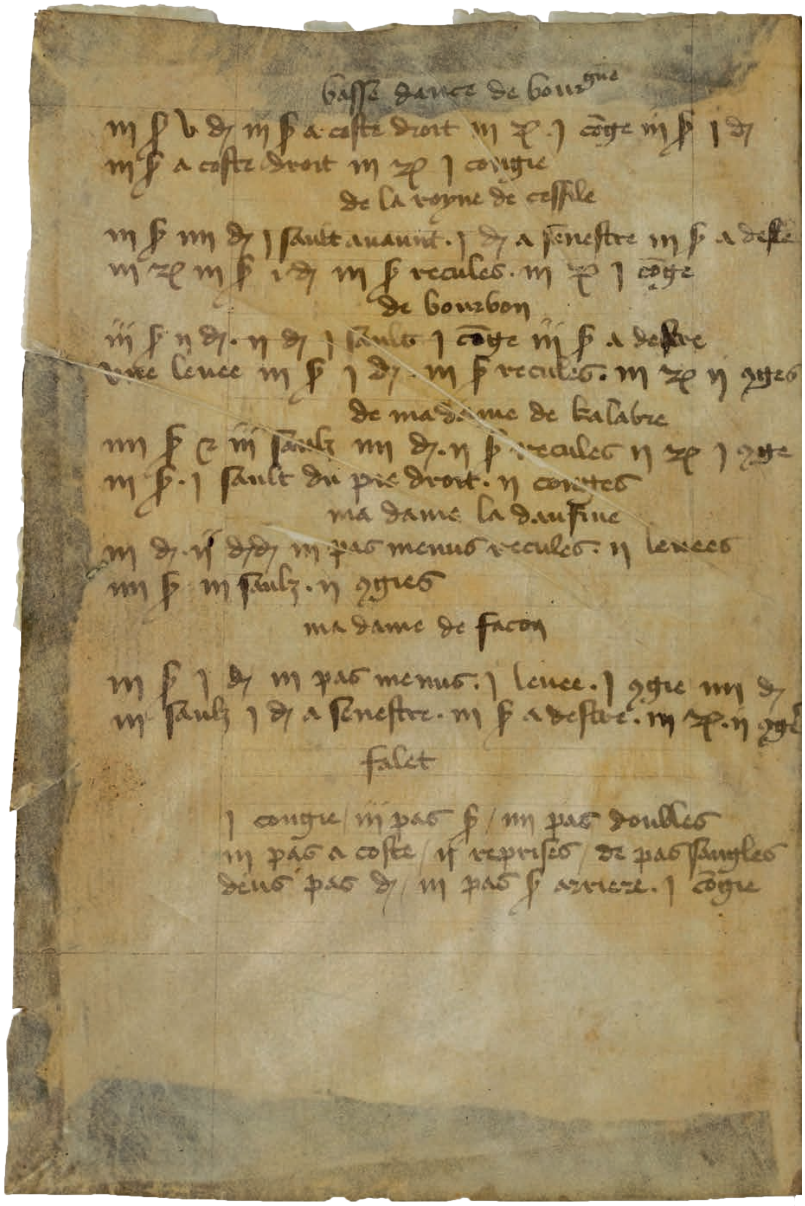
APPENDIX 2. FIGURES
AFBEELDINGEN

I.1. *La margarite* (N° 5) with alternating *mesures* indicated
La margarite (nr. 5) met aanduiding van alternerende *mesures*



I.2. The "Nancy" *basse danse* choreographies. Paris, BnF, fonds fr. 5699, front pastedown. Source: gallica.bnf.fr / BnF

Choreografieën bij de *basse danse* uit Nancy. Parijs, BnF, fonds fr. 5699, voorste schutblad. Bron: gallica.bnf.fr / BnF



I.3. *Alta* ensemble of two shawms and a bombard providing music during a feast. Brussels, KBR, Ms. 8, fol. 326^{r}

Alta-ensemble bestaande uit twee schalmeien en een pommer die een feest van muziek voorzien. Brussel, KBR, Ms. 8, fol. 326^{r}



I.4. *Alta* ensemble of two shawms and a slide trumpet providing music during a feast. Brussels, KBR, Ms. 8, fol. 33^{v}

Alta-ensemble bestaande uit twee schalmeien en een schuiftrompet die een feest van muziek voorzien. Brussel, KBR, Ms. 8, fol. 33^{v}



I.5. Dancers accompanied by a pipe-and-tabor. Brussels, KBR, Ms. 10984–85, fol. 44^{r}

Dansers onder begeleiding van fijfer en trom. Brussel, KBR, Ms. 10984–85, fol. 44^{r}



II.1. Loyset Liédet, *Regnault de Montauban*, Paris, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5073 réserve, fol. 117^{v} (detail). This four-volume manuscript (Mss. 5072–75) belonged to Philip the Good of Burgundy (1396–1467), who is illustrated accepting the dedication on Ms. 5072, fol. 4^{r}. Source: gallica.bnf.fr / BnF

Loyset Liédet, *Regnault de Montauban*, Parijs, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5073 réserve, fol. 117^{v} (detail). Dit vierdelige handschrift (Mss. 5072–75) behoorde toe aan Filips de Goede van Bourgondië (1396–1467), hier afgebeeld bij het aanvaarden van de opdracht op Ms. 5072, fol. 4^{r}. Bron: gallica.bnf.fr / BnF



II.2. Court dance, in Guiot d'Augerans, *Gérard de Nevers ou le Roman de la violette* (Bruges, c. 1475), Paris, BnF, Ms. français 24378, fol. 5^{r} (detail). Source: gallica.bnf.fr / BnF

Hofdans, in Guiot d'Augerans, *Gérard de Nevers ou le Roman de la violette* (Brugge, ca. 1475), Parijs, BnF, Ms. français 24378, fol. 5^{r} (detail). Bron: gallica.bnf.fr / BnF



II.3. Jean de Wavrin, *Chroniques d'Angleterre* (c. 1470), Vienna, ÖNB, Cod. 2534, fol. 17[r]

Jean de Wavrin, *Chroniques d'Angleterre* (ca. 1470), Wenen, ÖNB, Cod. 2534, fol. 17[r]



II.4. Rustic dance. Marginal illustration in *Missale Pictaviense* (c. 1475–1500). Paris, BnF, Ms. latin 873, fol. 21r (detail). Source: gallica.bnf.fr / BnF

Landelijke dans. Randillustratie in *Missale Pictaviense* (ca. 1475–1500). Parijs, BnF, Ms. latin 873, fol. 21r (detail). Bron: gallica.bnf.fr / BnF



II.5. Rustic dance, with annunciation to the shepherds. Robinet Testard and Jean Bourdichon, *Hours of Charles d'Angoulême* (Angoulême/Cognac and Tours, c. 1480–96), Paris, BnF, Ms. latin 1173, fol. 20^{v}. Source: gallica.bnf.fr / BnF

Landelijke dans, met aankondiging aan de herders. Robinet Testard en Jean Bourdichon, *Hours of Charles d'Angoulême* (Angoulême/Cognac en Tours, ca. 1480–96), Parijs, BnF, Ms. latin 1173, fol. 20^{v}. Bron: gallica.bnf.fr / BnF



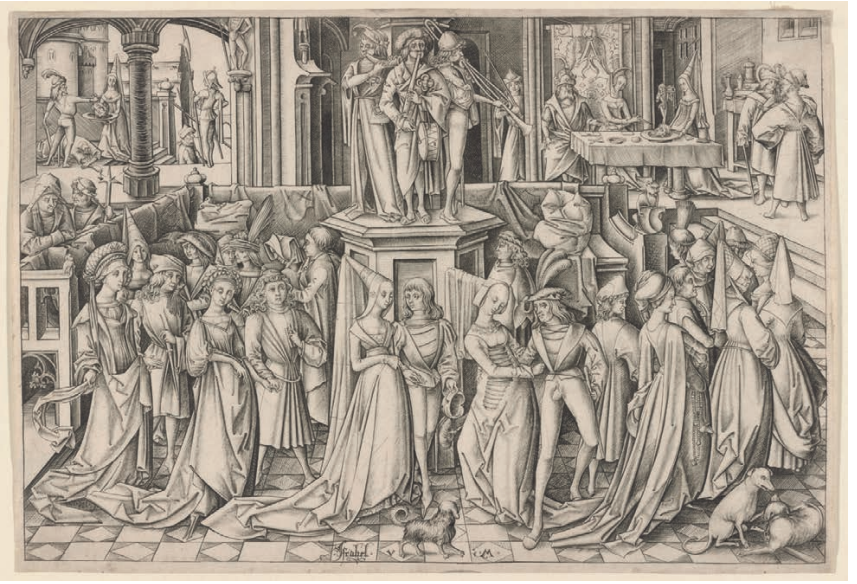
II.6. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 235

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 235



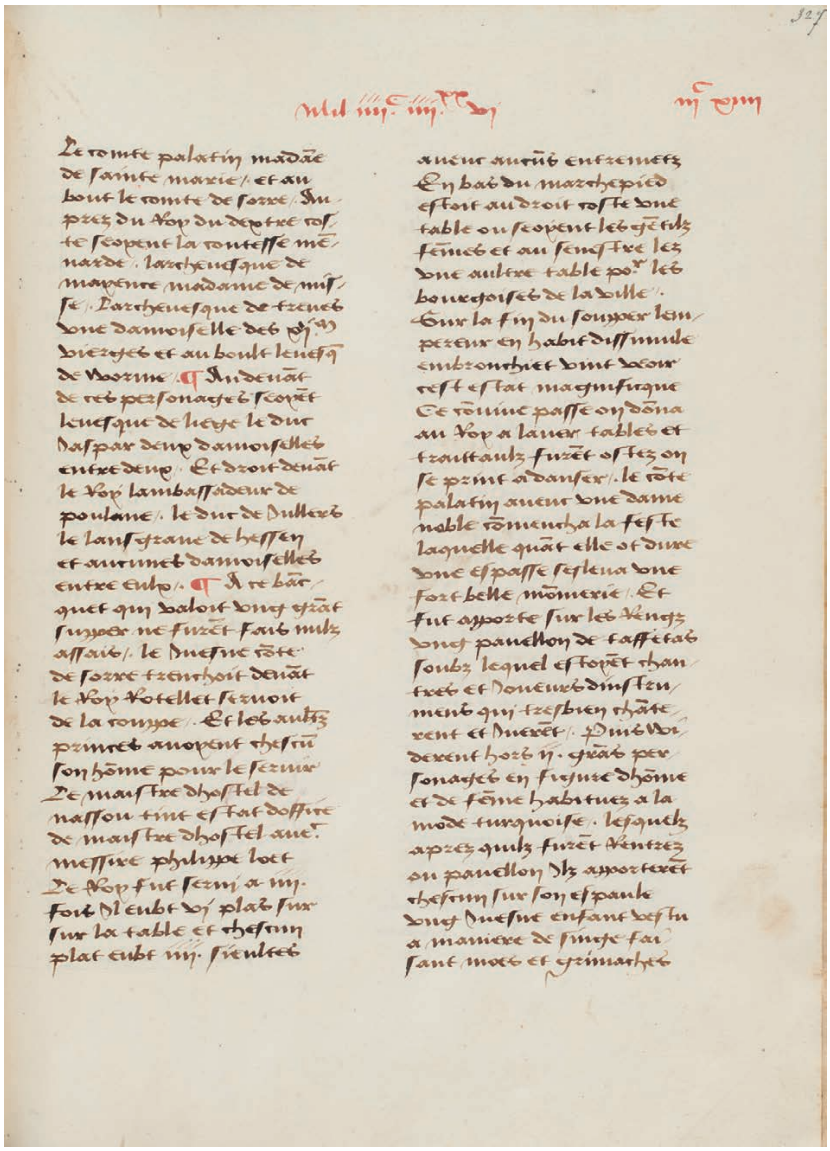
II.7. Israhel van Meckenhem, *Dance of Herodias' daughter*. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. The New York Public Library Digital Collections 1490–1500

Israhel van Meckenhem, *Dance of Herodias' daughter*. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. The New York Public Library Digital Collections 1490–1500



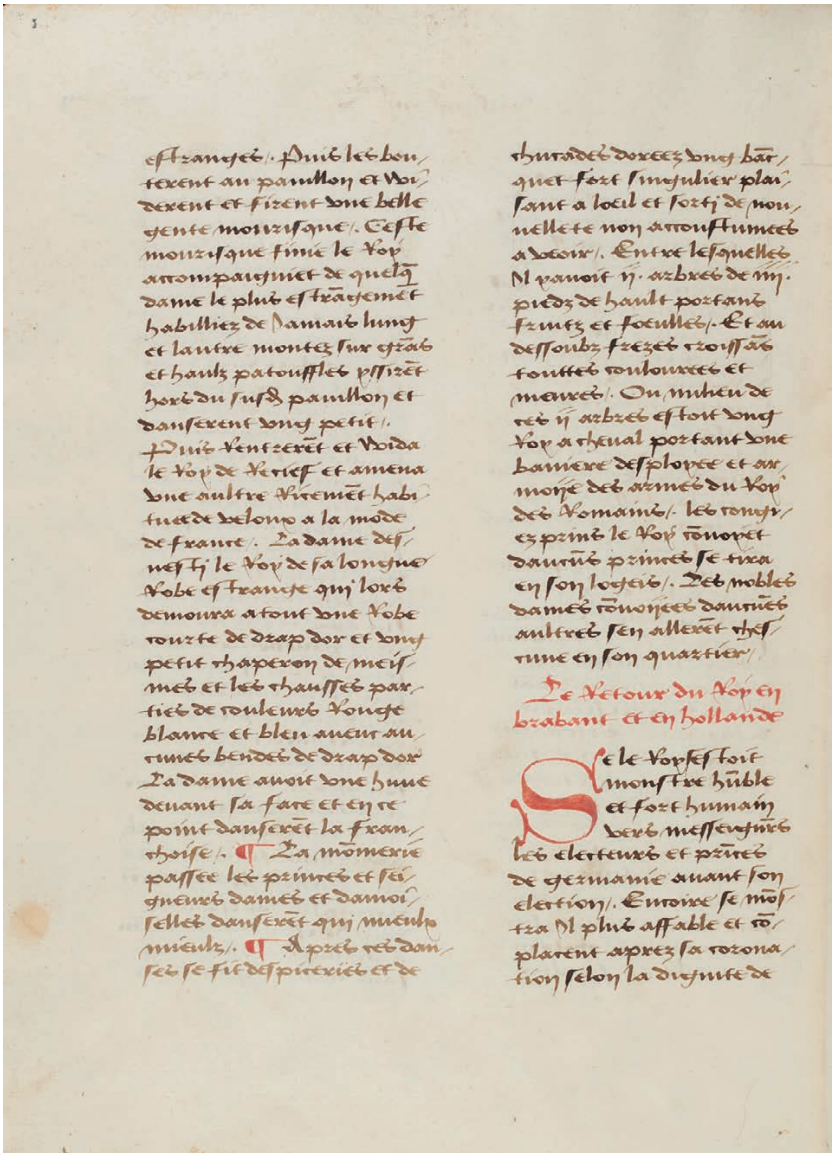
II.8. Jean Molinet, Description of celebrations at Frankfurt am Main following the election of Maximilian as King of the Romans. Brussels, KBR, Ms. 5438, fol. 327^{r} (314^{r})

Jean Molinet, Beschrijving van de feestelijkheden in Frankfurt am Main naar aanleiding van de verkiezing van Maximiliaan tot Rooms-koning. Brussel, KBR, Ms. 5438, fol. 327^{r} (314^{r})



II.9. Jean Molinet, Description of celebrations at Frankfurt am Main following the election of Maximilian as King of the Romans (cont.). Brussels, KBR, Ms. 5438, fol. 327^{v} (314^{v})

Jean Molinet, Beschrijving van de feestelijkheden in Frankfurt am Main naar aanleiding van de verkiezing van Maximiliaan tot Rooms-koning (vervolg). Brussel, KBR, Ms. 5438, fol. 327^{v} (314^{v})



II.10. *Lohengrin*, Workshop of Ludwig Henfflin, Stuttgart (c. 1470), Heidelberg, University Library, cpg 345, fol. 62r
Lohengrin, Atelier van Ludwig Henfflin, Stuttgart (ca. 1470), Heidelberg, Universiteitsbibliotheek, cpg 345, fol. 62r



II.11. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 12

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 12



II.12. Round dance. Valerius Maximus, *Faits et dits mémorables*, trans. Simon de Hesdin and Nicolas de Gonesse (Bruges, c. 1460–65), Paris, BnF, Arsenal, Ms. 5196 réserve, fol. 169^{r} (detail). Commissioned by Wolfert VI van Borselen († 1486). Source: gallica.bnf.fr / BnF
Rondedans. Valerius Maximus, *Faits et dits mémorables*, vertaald door Simon de Hesdin en Nicolas de Gonesse (Brugge, ca. 1460–65), Parijs, BnF, Arsenal, Ms. 5196 réserve, fol. 169^{r} (detail). In opdracht van Wolfert VI van Borselen († 1486). Bron: gallica.bnf.fr / BnF



II.13. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 172

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 172



II.14. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 168

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 168



II.15. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 207

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 207



II.16. Ownership marks by Margaret of Austria on the front pastedown of KBR, Ms. 9085

Eigendomsinscripties van Margaretha van Oostenrijk op het voorste dekblad van Brussel, KBR, Ms. 9085



II.17. Autograph ownership mark by Margaret of Austria in Brussels, KBR, Ms. 9503–04, fol. 212r: "Ce liure est a madame marguerite dausteriche || et de bourgonne duchese de sauoie veue || cest de [*s.l.* la] main delle mesme || ce liure esta madame de sauoie"

Autografe eigendomsinscriptie van Margaretha van Oostenrijk in Brussel, KBR, Ms. 9503–04, fol. 212r: "Ce liure est a madame marguerite dausteriche || et de bourgonne duchese de sauoie veue || cest de [*s.l.* la] main delle mesme || ce liure esta madame de sauoie"



II.18. Hours of Mary of Burgundy, Vienna, ÖNB, Cod. 1857, fol. 14^{v} (detail), showing a chemise binding

Getijdenboek van Maria van Bourgondië, Wenen, ÖNB, Cod. 1857, fol. 14^{v} (detail), met de afbeelding van een chemiseband



II.19. Hours of Mary of Burgundy, Vienna, ÖNB, Cod. 1857, fol. 43^{v} (detail), showing a chemise binding

Getijdenboek van Maria van Bourgondië, Wenen, ÖNB, Cod. 1857, fol. 43^{v} (detail), met de afbeelding van een chemiseband



II.20. Chemise binding, The Hague, Royal Library of the Netherlands, 135 J 55

Chemiseband, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek van Nederland, 135 J 55



III.1. Jan Cornelisz Vermeyen, “Woman Playing the clavichord”, etching, London, British Museum, Asset number 68463001. © The Trustees of the British Museum

Jan Cornelisz Vermeyen, “Dame aan het klavechord”, ets, Londen, British Museum, Asset number 68463001. © The Trustees of the British Museum



III.2. August Van den Eynde (attributed), Anthonis and Rombout Keldermans, Mechelen, Hof van Savoyen, view of the south wing with gateway and staircase, pen and ink and watercolour on paper, Mechelen, Stadsarchief, Sch. 345

August Van den Eynde (toeschrijving), Anthonis en Rombout Keldermans, Mechelen, Hof van Savoyen, zicht op de zuidelijke vleugel met toegangspoort en trap, pentekening en aquarel op papier, Mechelen, Stadsarchief, Sch. 345



III.3. A connecting gallery outside the library in the Court of Savoy, Mechelen, with cross-ribbed vault. Mechelen, Stadsarchief, Inventarisnummer G5603

Een verbindende galerij met kruisgewelf, buiten de bibliotheek van het Hof van Savoye, Mechelen. Mechelen, Stadsarchief, Inventarisnummer G5603



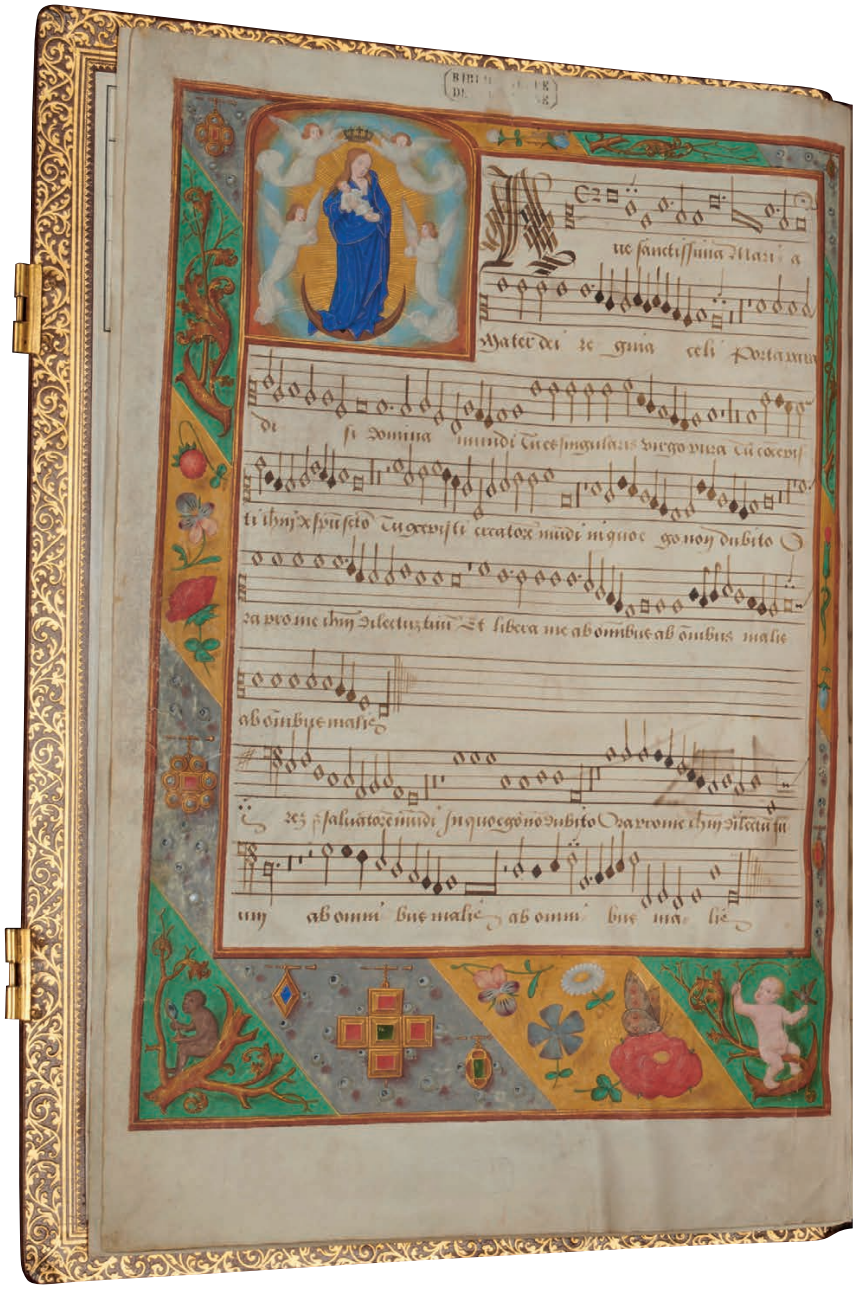
III.4. August Van den Eynde (attributed), View of the south wing from Voochtstraat, watercolour on paper, 1830–50, Mechelen, Stadsarchief, Sch. 347

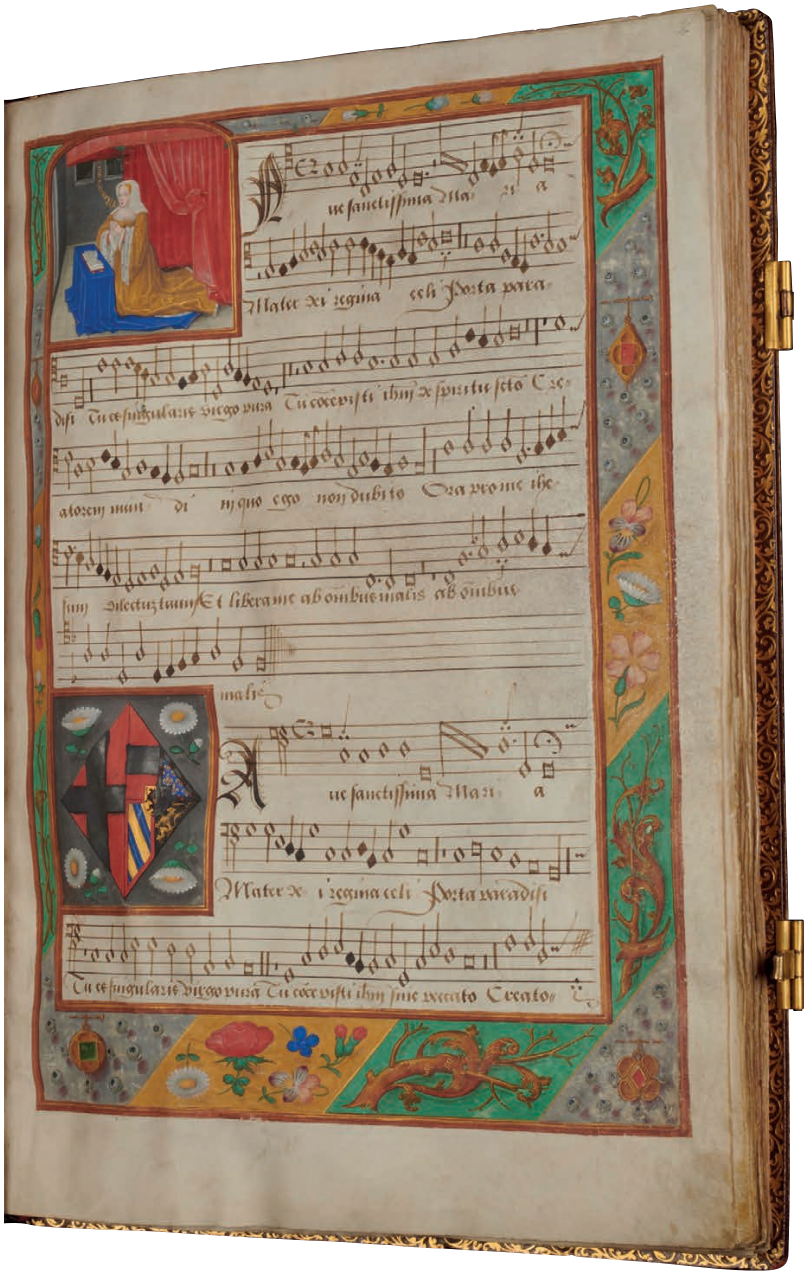
August Van den Eynde (toeschrijving), Zicht op de zuidvleugel vanaf de Voochtstraat, aquarel op papier, 1830–50, Mechelen, Stadsarchief, Sch. 347



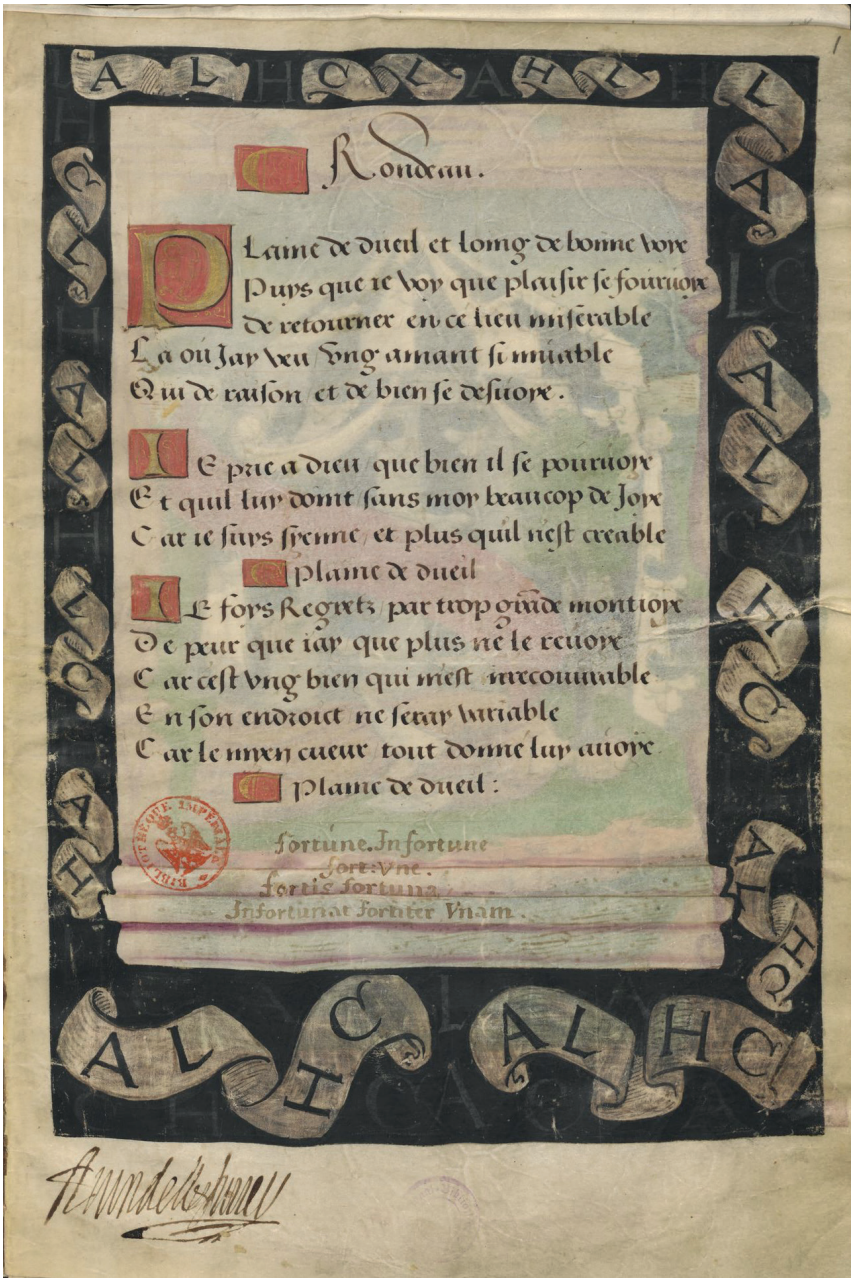
III.5. Brussels, KBR, Ms. 228, fol. 1ᵛ-2ʳ

Brussel, KBR, Ms. 228, fols. 1ᵛ-2ʳ





III.6. Vienna, ÖNB, Cod. 2584, fols. 1r–v
Wenen, ÖNB, Cod. 2584, fols. 1r–v




POVR DOVLCE REPOSE TE LARMES AEOLS
REMEMORET LA PASSEE SAISON

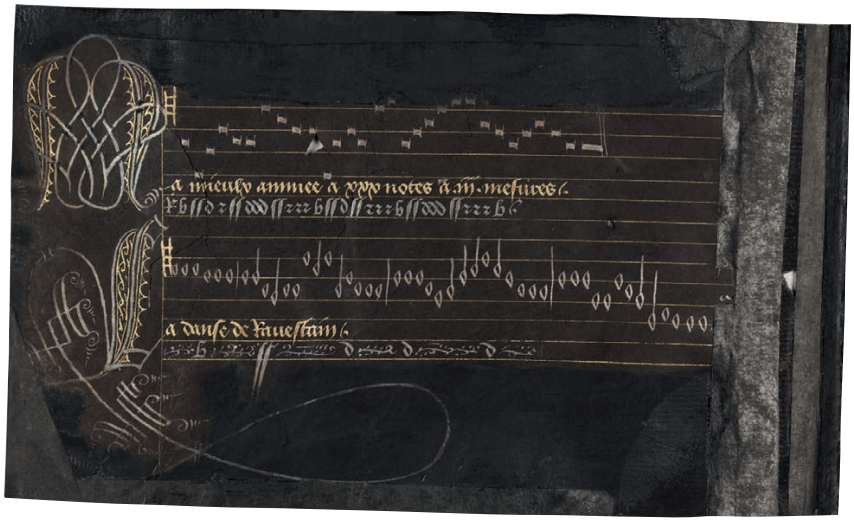
III.7. Mechelen, Court of Savoy, “The New House”, before 1512 (photograph Dagmar Eichberger)
Mechelen, Hof van Savoye, “Het Nieuwe Huis”, voor 1512 (foto Dagmar Eichberger)



IV.1. Vienna, ÖNB, Cod. 1857, fol. 7r (calendar page for June)
Wenen, ÖNB, Cod. 1857, fol. 7r (kalenderpagina voor de maand juni)



IV.2. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (natural light)
Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (natuurlijk licht)



IV.3. Vienna, ÖNB, Cod. 1856, fols. 32^{v}–33^{r}, in polyacrylate mounting
Wenen, ÖNB, Cod. 1856, fols. 32^{v}–33^{r}, montage in polyacrylaat



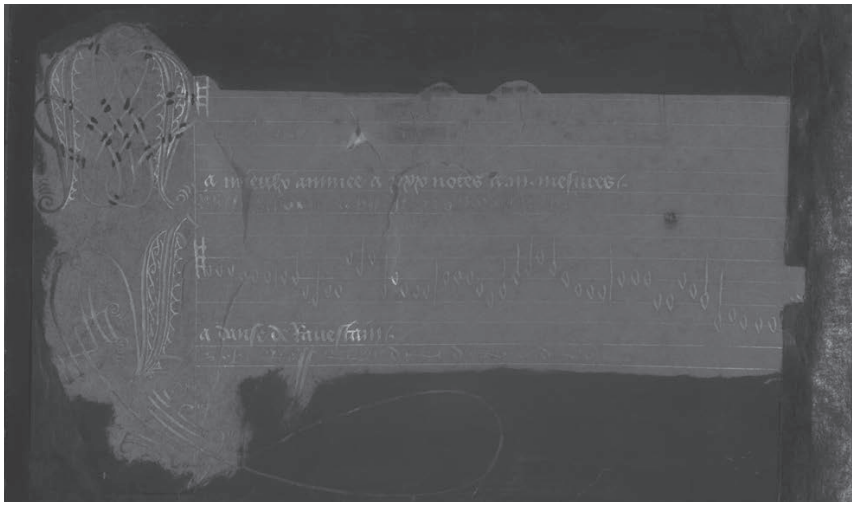
IV.4. Vienna, ÖNB, Cod. 1856, fol. 32^{v}, miniature of the four Evangelists (detail)

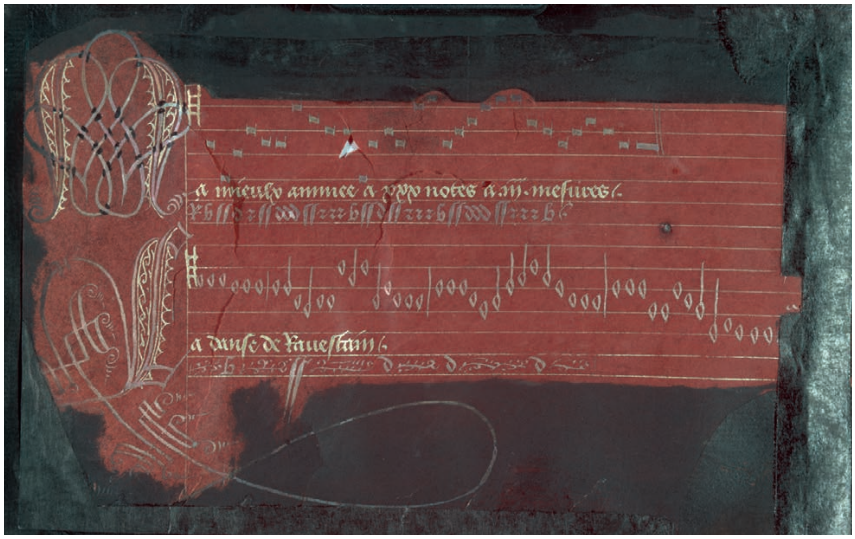
Wenen, ÖNB, Cod. 1856, fol. 32^{v}, miniatuur van de vier evangelisten (detail)



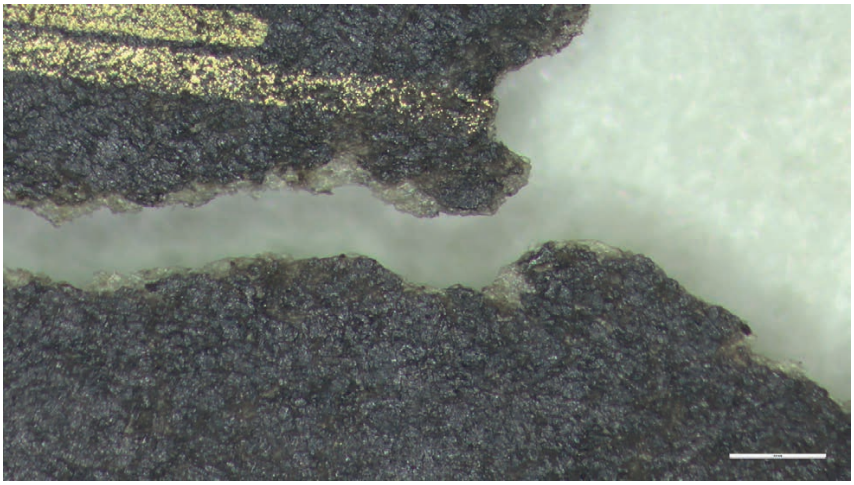
IV.5. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}: a) infrared light; b) false colour infrared image

Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}: a) infrarood licht; b) infraroodbeeld in valse kleuren (FCIR-beeld)





IV.6. Microscopic image of Vienna, ÖNB, Cod. 1856, fol. 22, scale 0.5 mm
Microscopiebeeld van Wenen, ÖNB, Cod. 1856, fol. 22, schaal 0.5 mm



IV.7. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (detail of initial)
Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (detail van de initiaal)



IV.8. Microscopic image of Vienna, ÖNB, Cod. 1856, fol. 32^{v}, scale 2 mm, Matthew's angel carrying the inkpot

Microscopiebeeld van Wenen, ÖNB, Cod. 1856, fol. 32^{v}, schaal 2 mm, de engel van Mattheus draagt de inktpot



IV.9. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail (binocular microscope, magnification × 50) showing the edge of the parchment revealed by a crack

Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail (binoculaire microscoop, vergroting × 50) toont een scheurtje in de rand van het perkament

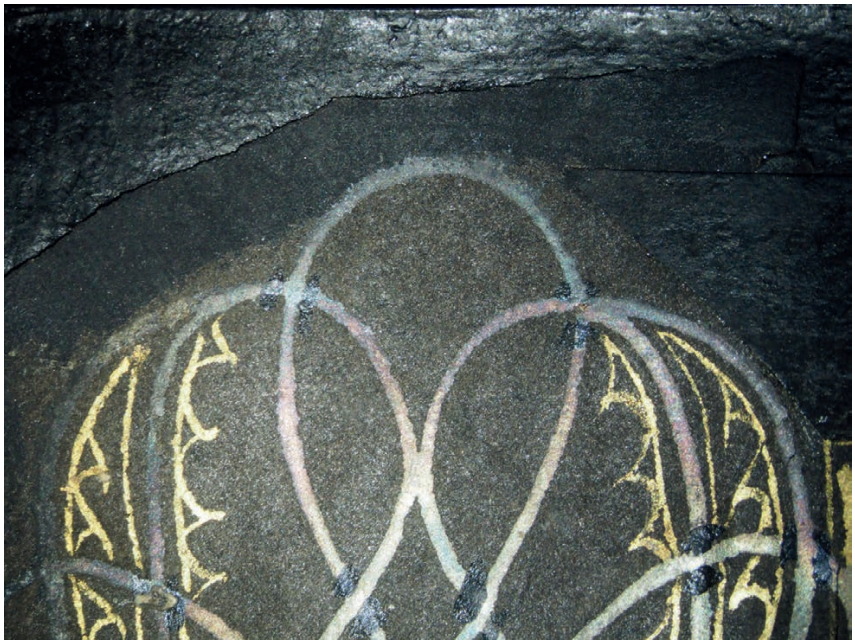


IV.10. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail showing a crack in the parchment caused by mechanical stress exerted by the nineteenth-century paper frames

Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail: een scheurtje in het perkament veroorzaakt door mechanische stress als gevolg van papieren omlijstingen, aangebracht in de negentiende eeuw

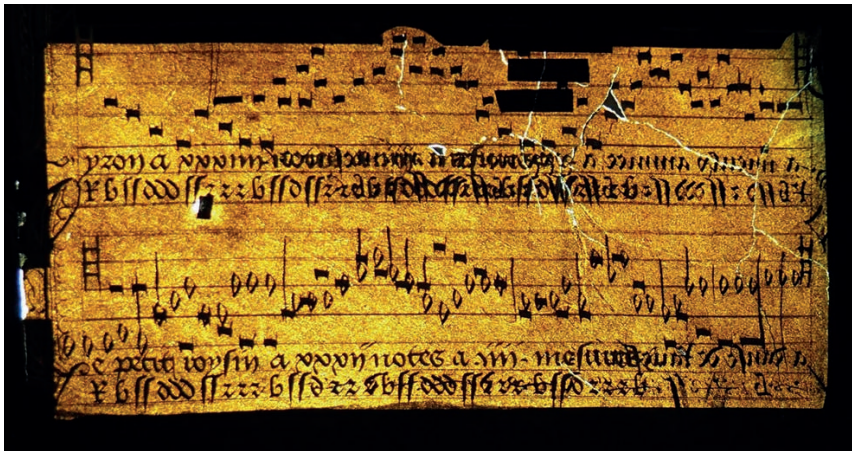


IV.11. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail showing the retouching of the parchment during the nineteenth-century restoration
Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail: het retoucheren van het perkament tijdens negentiende-eeuwse restauratie

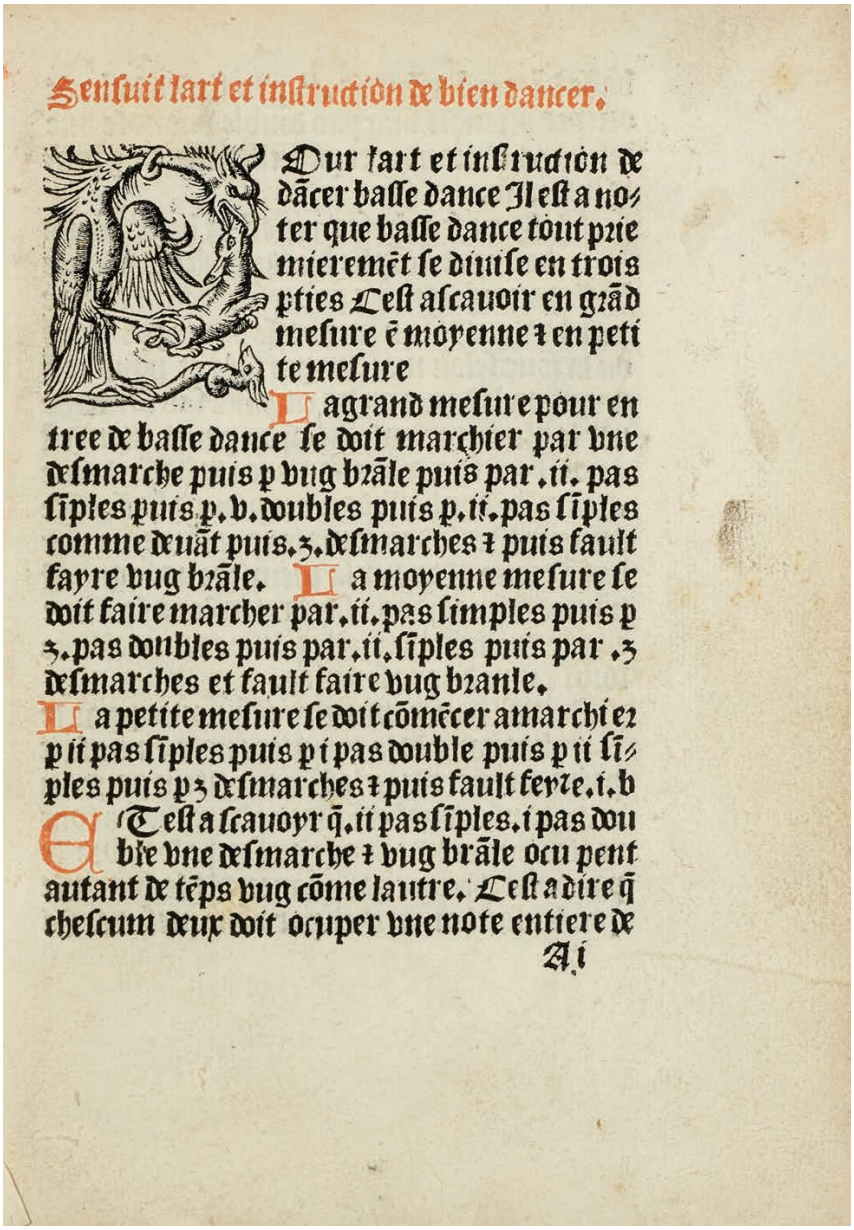


IV.12. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (transmitted light), showing earlier repairs to cracks in the parchment

Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (doorvallend licht), toont oudere herstellingen aan scheurtjes in het perkament



V.1. *Sensuit lart et instruction de bien dancer*. Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96], fol. A1r. London, The Royal College of Physicians, 2d(8)
Sensuit lart et instruction de bien dancer. Parijs: Michel de Toulouze, [ca. 1492–96], fol. A1r. Londen, The Royal College of Physicians, 2d(8)



Sensuit lart et instruction de bien dancer.

Our lart et instruction de dãcer basse dance Il est a noter que basse dance tout premieremẽt se diuise en trois pties Cest assauoir en grãd mesure ẽ moyenne ⁊ en petite mesure

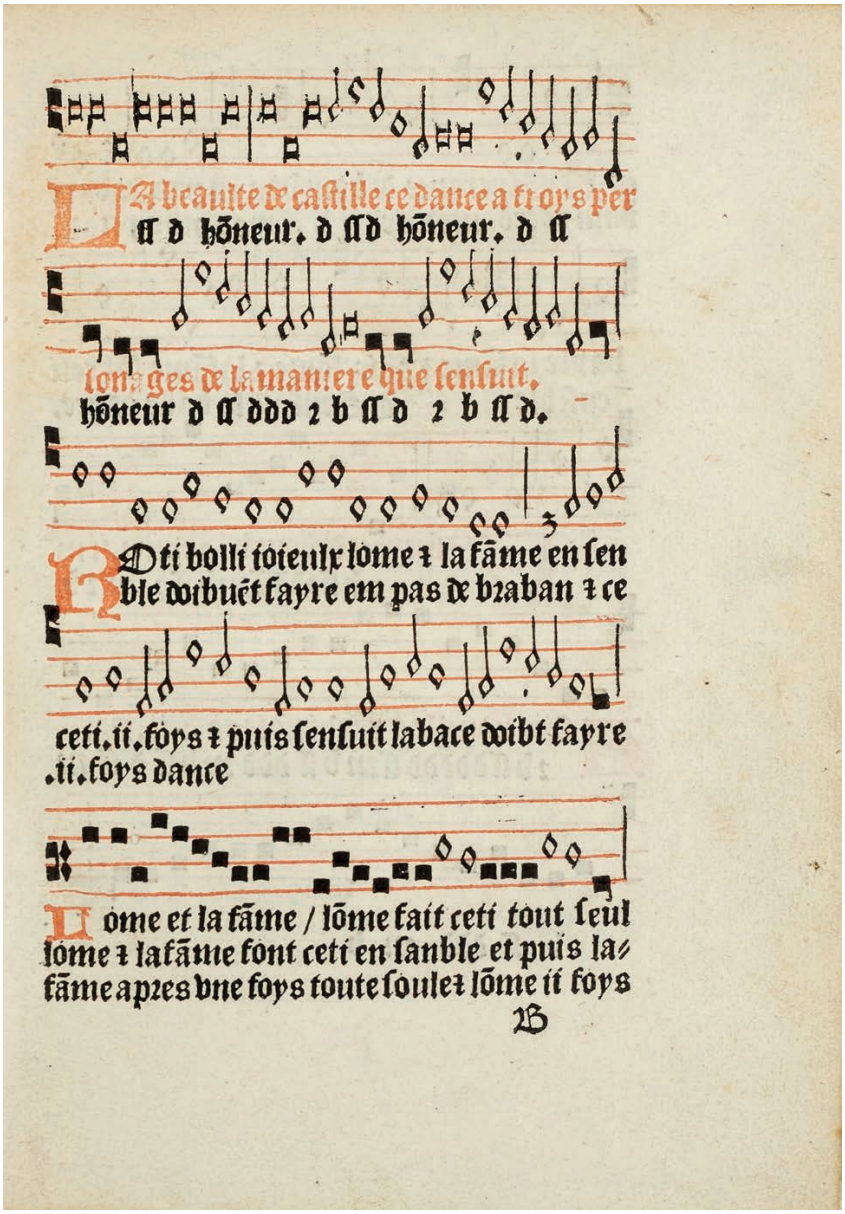
La grand mesure pour entree de basse dance se doit marchier par vne desmarche puis p vng brãle puis par .ii. pas simples puis p. v. doubles puis p. ii. pas simples comme deuãt puis .3. desmarches ⁊ puis fault fayre vng brãle. La moyenne mesure se doit faire marcher par .ii. pas simples puis p 3. pas doubles puis par .ii. simples puis par .3 desmarches et fault faire vng brasle.

La petite mesure se doit cõmẽcer a marchier p ii pas simples puis p i pas double puis p ii simples puis p3 desmarches ⁊ puis fault ferre .i. b

Cest a scauoyr q̃. ii pas simples. i pas double vne desmarche ⁊ vng brãle ou pent autant de tẽps vng cõme lautre. Cest a dire q̃ chescun deux doit ocuper vne note entiere de

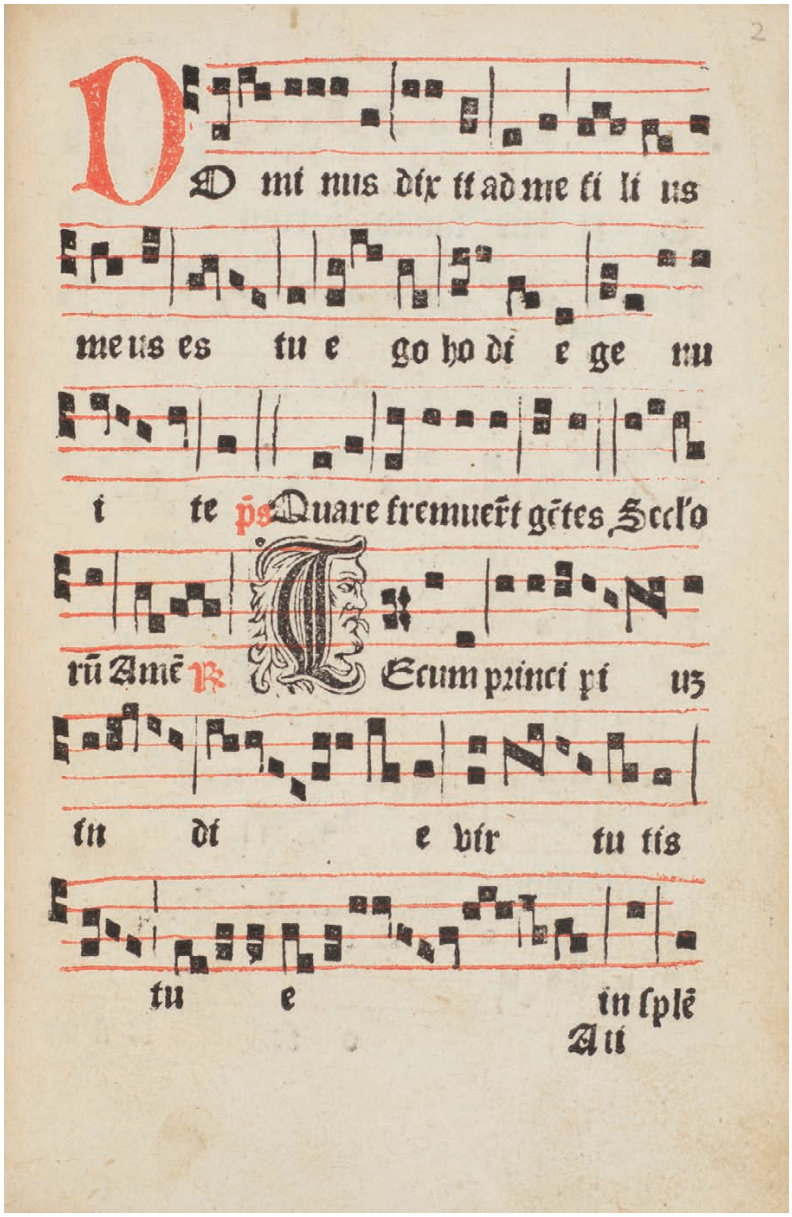
Ai

V.2. *Sensuit lart et instruction de bien dancer*. Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96], fol. B1r. London, The Royal College of Physicians, 2d(8)
Sensuit lart et instruction de bien dancer. Parijs: Michel de Toulouze, [ca. 1492–96], fol. B1r. Londen, The Royal College of Physicians, 2d(8)



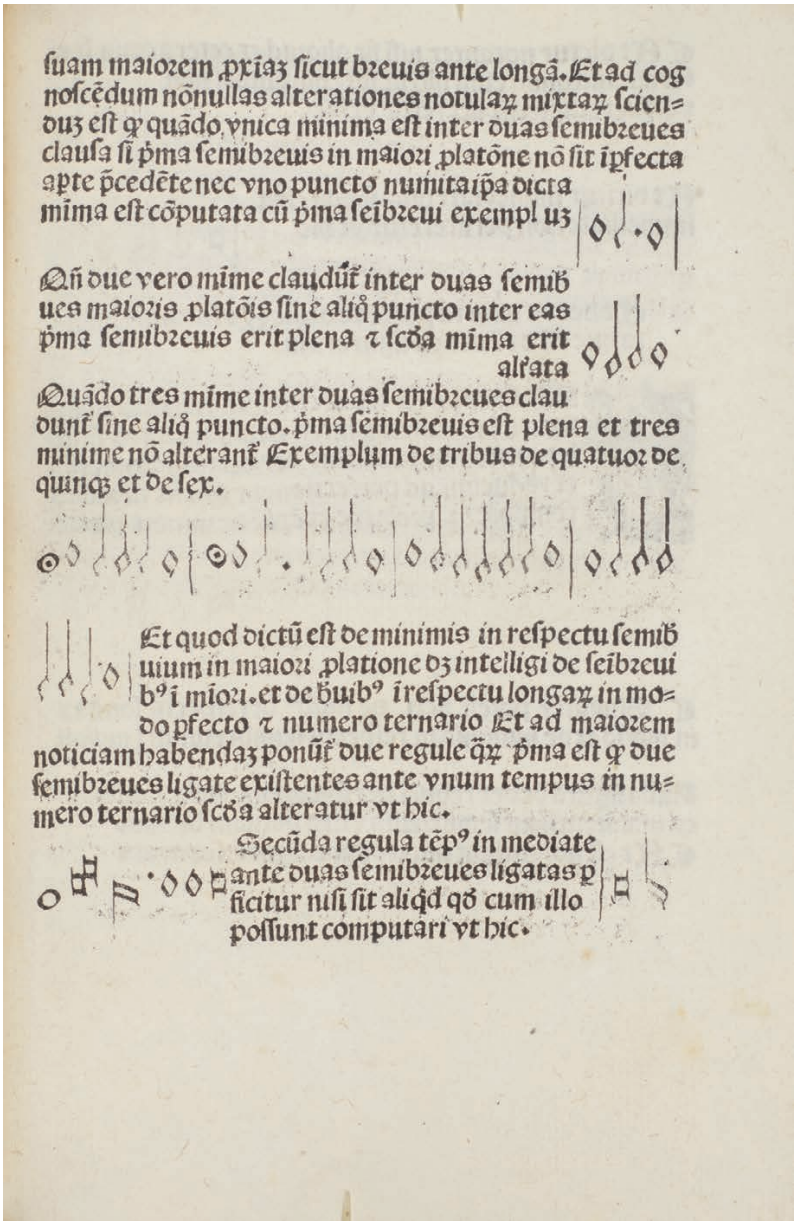
V.3. *Misse solempniores*. Paris: Michel de Toulouze, [before 1497], fol. A2^{r}. Brussels, KBR, INC A 545 (RP)

Misse solempniores. Parijs: Michel de Toulouze, [voor 1497], fol. A2^{r}. Brussel, KBR, INC A 545 (RP)



V.4. Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtillissime* [sic] *musicales regule*. [Paris: Michel de Toulouze, c. 1492–96], fol. d5^{r}. Brussels, KBR Inc. A 546

Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtillissime* [sic] *musicales regule*. [Parijs: Michel de Toulouze, ca. 1492–96], fol. d5^{r}. Brussel, KBR Inc. A 546



ſuam maiorem ꝓpriaꝫ ſicut breuis ante longã. Et ad cog noſcẽdum nõnullas alterationes notulaꝝ mixtaꝝ ſcien= duꝫ eſt ꝙ quãdo vnica minima eſt inter duas ſemibreues clauſa ſi ꝑma ſemibreuis in maiori platõne nõ ſit ipfecta apte ꝓcedẽte nec vno puncto numitaipa dicta mima eſt cõputata cũ ꝑma ſeibreui exempl uz

Qñ due vero mime claudũt inter duas ſemiბ ues maioris platõis ſine aliq̃ puncto inter eas ꝑma ſemibreuis erit plena ⁊ ſcõa mima erit alfata

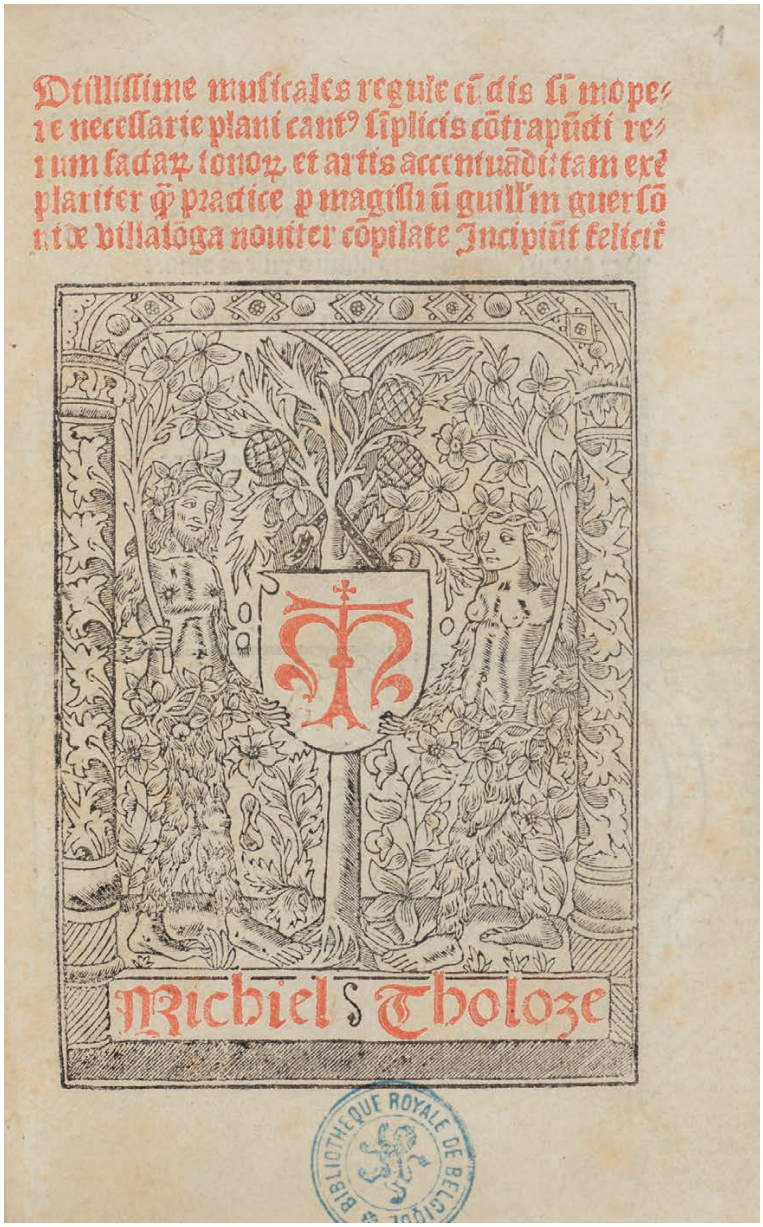
Quãdo tres mime inter duas ſemibreues clau dunt ſine aliq̃ puncto. ꝑma ſemibreuis eſt plena et tres minime nõ alterant Exemplum de tribus de quatuor de quinqꝫ et de ſex.

Et quod dictũ eſt de minimis in reſpectu ſemiბ uium in maiori platione ꝺz intelligi de ſeibreui bꝰ i maiori. et de ꝺuibꝰ i reſpectu longaꝝ in mo= do pfecto ⁊ numero ternario Et ad maiorem noticiam habendaꝫ ponũt due regule q̃ꝝ ꝑma eſt ꝙ due ſemibreues ligate exiſtentes ante vnum tempus in nu= mero ternario ſcõa alteratur vt hic.

Secũda regula tẽpꝰ in mediate ante duas ſemibreues ligatas p ficitur niſi ſit aliq̃d qõ cum illo poſſunt computari vt hic.

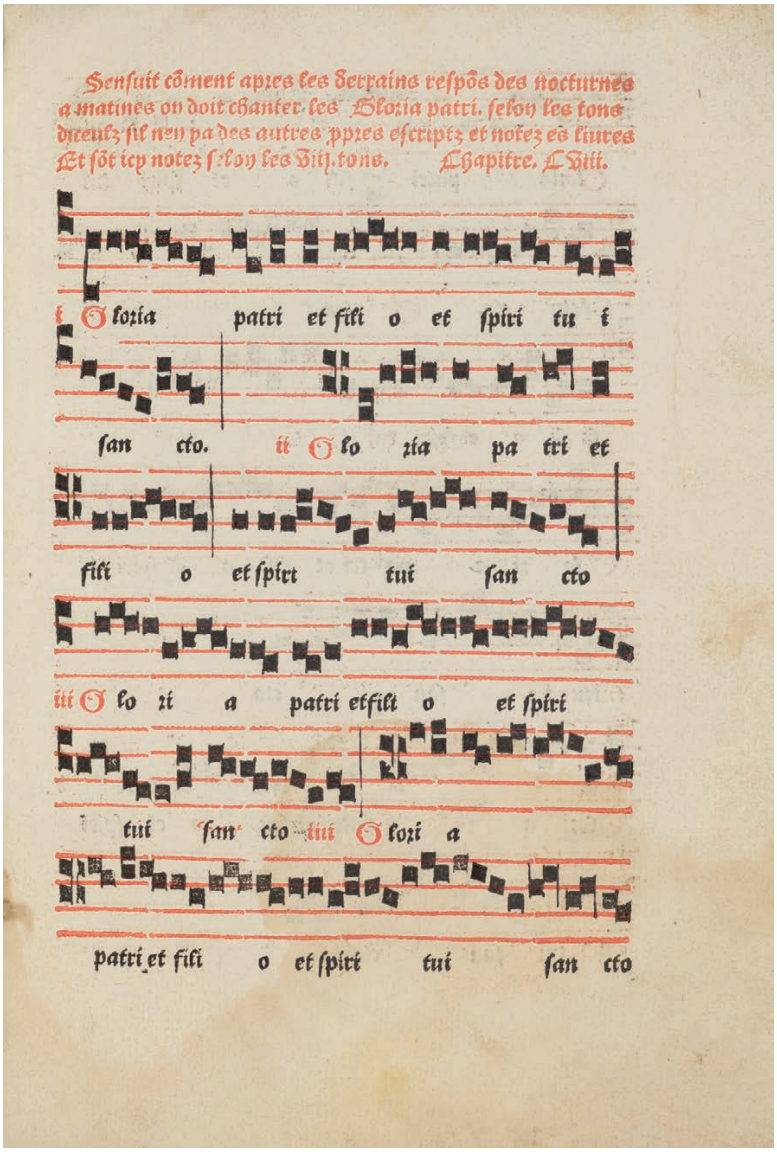
V.5. Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtillissime* [sic] *musicales regule*. [Paris: Michel de Toulouze, c. 1492–96], fol. a1r. Brussels, KBR Inc. A 546

Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtillissime* [sic] *musicales regule*. [Parijs: Michel de Toulouze, ca. 1492–96], fol. a1r. Brussel, KBR Inc. A 546



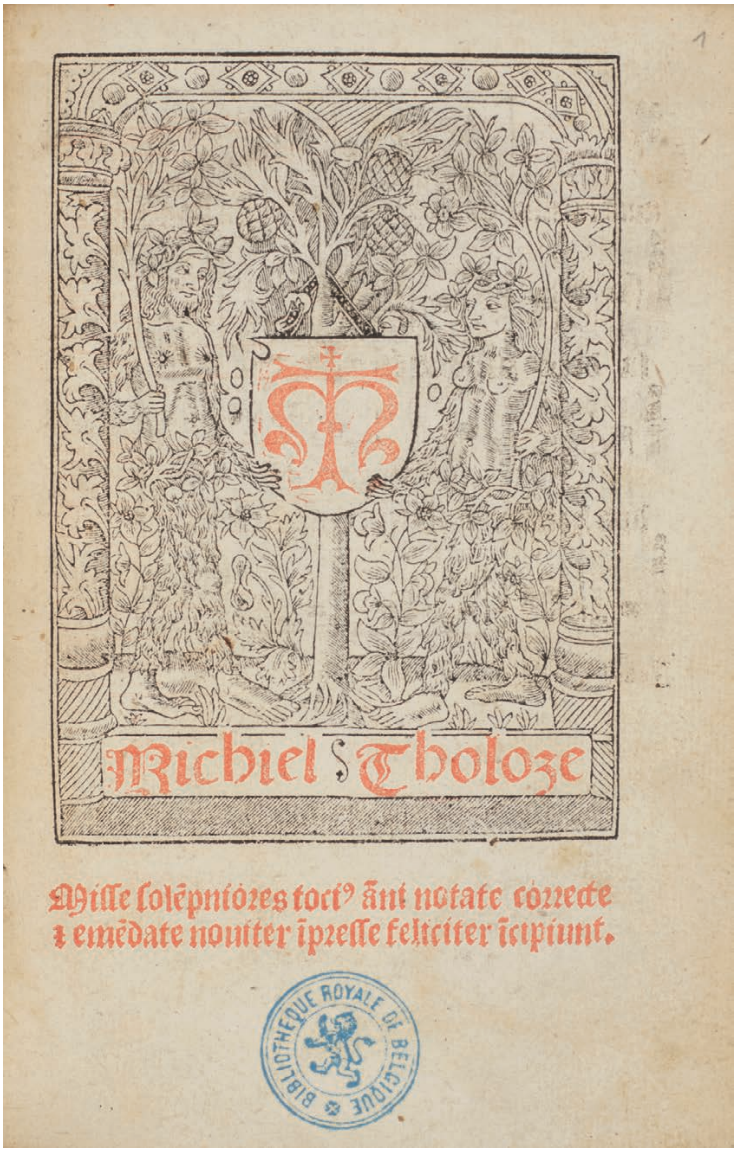
V.6. *Ordinaire en francoys selon lordre de Cysteaux*. Paris: Etienne Jehannot for Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1495], fol. G6^{r}. Brussels, KBR, Inc. A 791 (RP)

Ordinaire en francoys selon lordre de Cysteaux. Parijs: Etienne Jehannot voor Guillaume Guerson de Villelongue, [ca. 1495], fol. G6^{r}. Brussel, KBR, Inc. A 791 (RP)

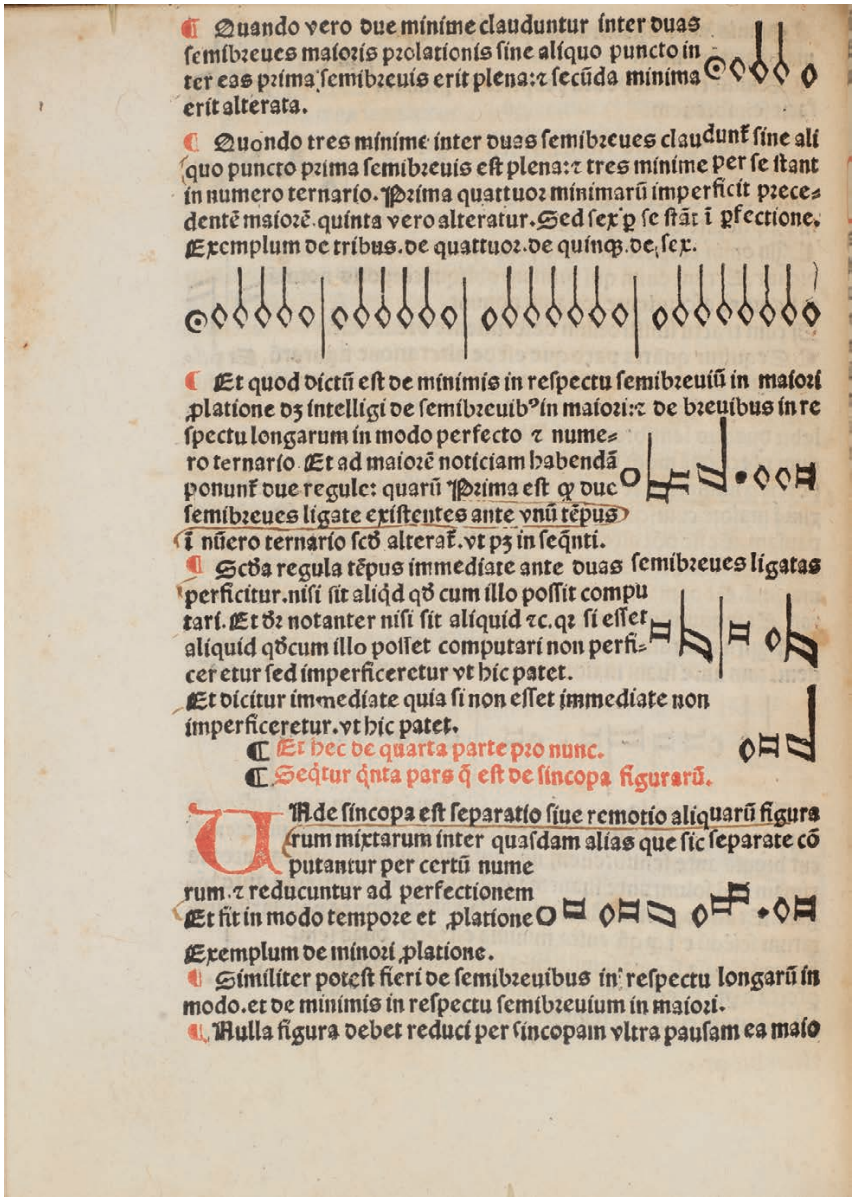


V.7. *Misse solempniores*. Paris: Michel de Toulouze, [before 1497], fol. A1r. Brussels, KBR, INC A 545 (RP)

Misse solempniores. Parijs: Michel de Toulouze, [voor 1497], fol. A1r. Brussel, KBR, INC A 545 (RP)



V.8. Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtilissime musicales regule*. Paris: François Regnault, 1509, fol. C6[r]. Brussels, KBR, INC A 2.026 (RP)
Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtilissime musicales regule*. Parijs: François Regnault, 1509, fol. C6[r]. Brussel, KBR, INC A 2.026 (RP)



¶ Quando vero due minime clauduntur inter duas semibreues maioris prolationis sine aliquo puncto in ter eas prima semibreuis erit plena: ⁊ secūda minima erit alterata.

¶ Quondo tres minime inter duas semibreues claudunt sine ali quo puncto prima semibreuis est plena: ⁊ tres minime per se stant in numero ternario. Prima quattuor minimarū imperficit precedentē maiorē quinta vero alteratur. Sed sex p se stāt i pfectione. Exemplum de tribus. de quattuor. de quinq;. de sex.

¶ Et quod dictū est de minimis in respectu semibreuiū in maiori ,platione dr intelligi de semibreuib⁹ in maiori: ⁊ de breuibus in re spectu longarum in modo perfecto ⁊ nume= ro ternario. Et ad maiorē noticiam habendā ponunt due regule: quarū Prima est q; due semibreues ligate existentes ante vnū tēpus i nūero ternario scō alterat. vt pz in seqnti.

¶ Scda regula tēpus immediate ante duas semibreues ligatas perficitur. nisi sit aliq̄d qō cum illo possit compu tari. Et dr notanter nisi sit aliquid ⁊c. qr si esset aliquid qōcum illo posset computari non perfi= cer etur sed imperficeretur vt hic patet.
Et dicitur immediate quia si non esset immediate non imperficeretur. vt hic patet.

¶ Et hec de quarta parte pro nunc.

¶ Seqtur qnta pars q̄ est de sincopa figurarū.

Vide sincopa est separatio sive remotio aliquarū figura rum mixtarum inter quasdam alias que sic separate cō putantur per certū nume rum. ⁊ reducuntur ad perfectionem Et fit in modo tempore et ,platione

Exemplum de minori ,platione.

¶ Similiter potest fieri de semibreuibus in respectu longarū in modo. et de minimis in respectu semibreuium in maiori.

¶ Nulla figura debet reduci per sincopam vltra pausam ea maio

V.9. *Sensuit lart et instruction de bien dancer*. Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96], fol. B6ᵛ. London, The Royal College of Physicians, 2d(8)
Sensuit lart et instruction de bien dancer. Parijs: Michel de Toulouze, [ca. 1492–96], fol. B6ᵛ. Londen, The Royal College of Physicians, 2d(8)



APPENDIX 3. CODICOLOGICAL DESCRIPTION*
CODICOLOGISCHE BESCHRIJVING - ANN KELDERS

Holding institution
Brussels, Royal Library of Belgium (sigla: KBR / B-Br)

Bewaarinstelling
Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België (sigla: KBR / B-Br)

Shelfmark
Ms. 9085

Plaatskenmerk
Ms. 9085

Designation
The parchment label pasted on the front board cites *Plusie[urs] Basse dance*. This mention is confirmed by the inventory of Margaret of Austria's library, composed in 1523–24: N° 330: *Item, ung aultre petit, couvers de satin cramoisy, qui se nomme Plusieurs basses dances* (fol. 43^{v}).

Benaming
Het perkamenten label, aangebracht op het voorplat, vermeldt *Plusie[urs] Basse dance*. Deze benaming wordt bevestigd in de inventaris van de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk, samengesteld in 1523–24: nr. 330: *Item, ung aultre petit, couvers de satin cramoisy, qui se nomme Plusieurs basses dances* (fol. 43^{v}).

Origin
Burgundian-Habsburg Low Countries

Oorsprong
Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden

Date
Last quarter of the fifteenth century, before 1501

Datering
Laatste kwart van de vijftiende eeuw, vóór 1501

Content and incipits / Inhoud en incipits**

1^{r}–6^{v}	Anonymous treatise / anoniem traktaat – *Pour lart et instruction de basse danse*	
7^{r}	[01/37]	Beaulté – *Beaulte a xxxix notes a .iiij. mesures*
	[02/38]	M'amie – *Mamie a xxxj note[s] a iiij mesures*
7^{v}	[03/39]	Engoulesme – *Engoulesme a xxxv notes a iiij mesures*
	[04/40]	La belle – *La belle a xxxj note[s] a iiij mesures*
8^{r}	[05/10]	La Margarite – La *margarite a xxxviij notes a v. mesures*
	[06/11]	Luises – *Luises a xxxiij notes. a iiij mesures*
8^{v}	[07/09]	La Franchoise – *La franchoise a .lix. notes a .vj mesures*
9^{r}	[08/18]	Le Rosin – *Le Rosin a xlij notes a v. mesures*
	[09/19]	La basse danse du Roy d'Espaingne – *La basse danse du roy despaingne a xliiij notes a vj mesures*
9^{v}	[10/16]	Avignon – *Avignon a xliiij notes a vj mesures*
	[11/17]	Je languis – *Je languis a xliiij notes a vj mesures*
10^{r}	[12/45]	La Tantaine – *La tantaine a xxxvj notes a iiij mesures*
	[13/46]	Barbesieux – *Barbesieux a xxxviij notes a iiij mesures*
10^{v}	[14/47]	La Rochelle – *La rochelle a xxxij notes a .iiij. mesures*

* My thanks go to Grantley McDonald for his comments and discussions.
Met dank aan Grantley McDonald voor commentaar en discussies.

** The first number between brackets refers to the current order of the danses, the second to the order as given by de Reiffenberg, *Notices et extraits des manuscrits* (cf. infra).
Het eerste nummer tussen haakjes verwijst naar de huidige volgorde van de dansen, het tweede naar de volgorde zoals vermeld door de Reiffenberg, *Notices et extraits des manuscrits* (cf. infra).

	[15/48]	Orléans – *Orleans a xxxvj notes a .iiij. mesures*
11r	[16/05]	Le petit Rouen – *Le petit rouen a xl notes a .v. mesures*
	[17/06]	Filles à marier – *Filles a marier a xxxij notes a iiij mesures*
11v	[18/07]	Maistresse – *Maistresse a xlij notes a v mesures*
	[19/08]	Le hault et le bas – *Le hault et le bas a xxxij notes a iiij mesures*
12r	[20/49]	M'amour – *Mamour a xxx notes a iij mesures*
	[21/50]	Alenchon – *Alenchon a xxx notes a iij mesures*
12v	[22/51]	La Portingaloise – *La portingaloise a xxx notes a .iij. mesures*
	[23/52]	Sans faire de vous départie – *Sans faire de vous departie a lv. notes a v. mesures*
13r	[24/30]	Une fois avant que morir – *Unefois auant que morir a xliiij notes a vj mesures*
	[25/31]	Beaulté de Castille – *Beaulte de castille se danse a iij p[er]so[n]nes*
13v	[26/32]	Le doulz espoir – *Le doulz espoir a xlij notes a vj mesures*
14r	[27/14]	Lyron – *Lyron a xxxiiij notes a .iiij. mesures*
	[28/15]	Le petit Roysin – *Le petit roysin a xxxij notes a .iiij. mesures*
14v	[29/12]	Ma mieulx ammée – *Ma mieulx ammee a xxx notes a .iij. mesures*
	[30/13]	La danse de Ravestain – *La danse de Rauestain*
15r	[31/35]	Triste plaisir – *Triste plaisir a xlij notes a v mesures*
	[32/36]	Le grant Rouen – *Le grant rouen a xlviij notes a v. mesures*
15v	[33/33]	Mon léal désir – *Mon leal desir a lvi. notes a vi mesures*
	[34/34]	Le mois de may – *Le mois de may a xxxiiij notes a iiij mesures*
16r	[35/41]	Bayonne – *Bayonne a xxxiij notes a iiij. mesures*
	[36/42]	La Navaroise – *La nauaroise a xxxij notes a. iiij mesures*
16v	[37/43]	Barcelonne – *Barcelonne a xxxiiij notes a iiij mesures*
	[38/44]	Flourentine – *Flourentine a xliiij notes a vj mesures*
17r	[39/53]	La Potevine – *La poteuine a xliiij notes a vj mesures*
	[40/54]	Languir en mille destresse – *Languir en mille destresse a xxxvj notes a iij mesures*
17v	[41/55]	La Verdelete – *La verdelete a xliiij notes a vj mesures*
	[42/56]	Le joieux de Brucelles – *Le ioieux de brucelles a xxxiiij notes a iiij mesures*
18r	[43/26]	Aliot nouvella – *Aliot nouuella a xxxvj notes a v. mesures*
	[44/27]	La basse danse du roy – *La basse danse du roy a xlviij notes a v. mesures*
18v	[45/28]	Marchon la dureau – *Marchon la dureau a xlij notes a iiij mesures*
	[46/29]	Je sui povere de léesse – *Je sui pouere de leesse a xlij notes a v. mesures*
19r	[47/01]	La non pareille – *La non pareille a xxx notes a iij mesures*
	[48/02]	Va-t-en mon amoureux désir – *Vaten mon amoureux desir a xxxix notes a iiij mesures*
19v	[49/03]	Joieusement – *Joieusement a xliij notes a cincq mesures*
	[50/04]	Passe rose – *Passe rose a xxviij notes a iij mesures*
20r	[51/20]	Le grant Thorin – *Le grant thorin a xlviij notes a cincq mesures*
	[52/22]	La doulce amour – *La doulce amour a xl notes a iiij mesures*

20^{v}	[53/22]	Venise – *Venise a lviij notes a vj mesures*
	[54/23]	La haulte Bourgongne – *La haulte bourgongne a lij. notes a vij mesures*
21^{r}	[55/24]	Roti boully joyeulx – *Roti boully ioyeulx en pas de breban*
21^{v}	[56/25]	L'espérance de Bourbon – *Lesperance de bourbon en pas de breban*
22^{r}	[57/58]	La danse de Clèves – *La danse de cleues*
22^{v}	[58/57]	La Franchoise nouvelle – *La franchoise nouuelle et le faut iuer .ij. fois*

Composition and structure

Present composition: I + 25 (1–6 + [7] + 8–25) + I ff. The leaves are numbered 1–25. Folio 7 is loose; a fragment of this leaf is kept separately.

Comments / remarks

Previous major restoration attempts have obliterated all material traces of the original arrangement of the leaves. Moreover, the manuscript in its current state consists of single leaves mounted on paper strips, rather than the original bifolios. Reconstruction of the original quire structure is thus hypothetical; it is impossible to determine how many leaves a quire consisted of. We therefore limit ourselves to a few observations, also taking into account the findings of Bregman, Gilbert, and McDonald in the present volume:

(1) while the book printed by Toulouze in the 1490s permits us to reconstruct the (intended) order of the folios of the treatise in the manuscript (fols. 1–6), an analogous reasoning for the second part of the manuscript is codicologically impossible. The sequence of the dances on the recto and verso of several individual leaves shows that the order was clearly different from that in "Toulouze". The description by de Reiffenberg, who consulted the manuscript in 1829 or shortly before, is the only known source that indicates the sequence of the dances before the interventions that resulted in the present situation;

Samenstelling en structuur

Huidige samenstelling: I + 25 (1–6 + [7] + 8–25) + I ff. The bladen zijn genummerd van 1 tot 25. Folio 7 is los, het ontbrekende stuk van dit blad wordt afzonderlijk bewaard.

Commentaar / opmerkingen

Eerdere ingrijpende restauratiepogingen hebben alle materiële sporen van de initiële ordening van de bladen uitgewist. Bovendien bestaat het handschrift in zijn huidige vorm enkel nog uit enkele bladen die op papieren strookjes zijn gemonteerd, in plaats van uit de oorspronkelijke bifolio's. Reconstructie van de oorspronkelijke katernstructuur is dan ook hypothetisch en het is onmogelijk met zekerheid te zeggen uit hoeveel bladen een katern bestond. We beperken ons daarom tot een paar vaststellingen, waarbij we ook rekening houden met de bevindingen die Bregman, Gilbert en McDonald in dit boek hebben geformuleerd:

(1) terwijl het boek gedrukt door Toulouze in de jaren negentig van de vijftiende eeuw ons toelaat de (geïntendeerde) volgorde van de folio's van het traktaat (ff. 1–6) te reconstrueren, is een analoge redenering voor het tweede deel van het handschrift codicologisch onmogelijk. De opeenvolging van de dansen op de recto- en versozijde van verschillende individuele bladen toont ten opzichte van "Toulouze" een duidelijk andere volgorde aan. Dit impliceert dat de beschrijving van de Reiffenberg, die het manuscript in 1829 of kort daarvoor heeft geconsulteerd, de enig bekende bron is die aanduidingen

geeft over de volgorde van de dansen vóór de ingrepen die tot de huidige situatie hebben geleid;

(2) as it stands, the manuscript comprises twenty-five folios. Since we may assume that it originally consisted of double-leaves, an odd number of folios is impossible. This could only be explained in two ways: either the quire structure was irregular from the start (if one or more leaves were added or removed from one or more quires), or at least one leaf disappeared at a later stage. Since *La danse de Ravestain* is incomplete, the second hypothesis seems applicable;

(2) in zijn huidige vorm telt het handschrift vijfentwintig bladen. Aangezien we mogen aannemen dat het uit dubbelbladen bestond, is een oneven aantal bladen onmogelijk. Dit kan slechts op twee manieren worden verklaard: de katernstructuur was van bij de aanvang onregelmatig (doordat in één of meerdere katernen één of meerdere bladen zijn toegevoegd of verwijderd) en/of in een latere fase is er minstens één blad verdwenen. Vermits *La danse de Ravestain* onvolledig is, lijkt de tweede hypothese van toepassing;

(3) the titles of the fifteen dances that do not appear in "Toulouze" refer often to the presumed patrons, Philip of Cleves and Françoise of Luxembourg. This applies in particular to *La Franchoise* (N° 7), *La danse de Ravestain* (N° 30), *La danse de cleves* (N° 57) and *La franchoise nouvelle* (N° 58). Other titles may likewise suggest a desire to highlight the dynastic associations of the presumed recipient, Margaret of Austria; see especially *La basse danse du Roy d'Espaingne* (N° 9) and *La haulte bourgogne* (N° 54). In other cases, links to the presumed patrons and recipient are less evident but still plausible. For example, *Mon léal désir* (N° 33) possibly alludes to Philip's and Françoise's intention to emphasise their loyalty to Margaret. It is striking that in the structure described by de Reiffenberg, the "personal" dances appear in clusters, in particular fols. 9–11 (the present folios 8, 14 and 9, together with the now missing folio that originally completed *La danse de Ravestain*), and fols. 22–23 (together with the two empty folios 24 and 25). This might indicate that the manuscript's composer deliberately inserted personalised clusters that may have corresponded originally to complete quires.

(3) de titels van de vijftien dansen die niet in "Toulouze" voorkomen, verwijzen opvallend vaak naar de vermoedelijke opdrachtgevers, met name Filips van Kleef en Françoise van Luxemburg. Zie in het bijzonder *La Franchoise* (nr. 7), *La danse de Ravestain* (nr. 30), *La danse de cleves* (nr. 57) en *La franchoise nouvelle* (nr. 58). Op dezelfde manier suggereren de titels van andere dansen in het handschrift een mogelijke intentie om de dynastieke banden te belichten van de vermoedelijke bestemmelinge, Margaretha van Oostenrijk. Zie vooral *La basse danse du Roy d'Espaingne* (nr. 9) en *La haulte bourgogne* (nr. 54). In andere gevallen is de relatie met de veronderstelde opdrachtgevers of bestemmelinge minder evident, maar niettemin plausibel. Zo alludeert *Mon léal désir* (nr. 33) mogelijk op de intentie van Filips en Françoise om hun trouw aan Margaretha te benadrukken. Het is opvallend dat deze "persoonlijke" dansen in de door de Reiffenberg aangegeven structuur niet verspreid voorkomen, maar in clusters. Het betreft meer bepaald de folio's 9 tot 11 (de huidige folio's 8, 14 en 9, samen met het nu ontbrekende blad met het vervolg van *La danse de Ravestain*)

en de folio's 22 en 23 (samen met de twee lege bladen 24 en 25). Dit kan een aanwijzing zijn voor een bewuste ingreep van de samensteller van het handschrift, in de vorm van de toevoeging van gepersonaliseerde clusters, die oorspronkelijk mogelijk overeenstemden met volledige katernen.

Support

Parchment folios, dyed black with iron-gall ink; nineteenth century strips of paper, dyed with carbon black, on the four edges of the parchment folios (recto and verso); dimensions: approx. 12 × 20 cm, oblong format. The exact dimensions of the folios (in their original and actual form) cannot be determined because of the deterioration of the parchment leaves and the addition of the paper strips.

Drager

Perkamenten bladen, zwart gekleurd met ijzergallusinkt; negentiende-eeuwse stroken papier, gekleurd met carbonzwart, aangebracht op de vier zijden van de perkamenten bladen (recto en verso); afmetingen: ca. 12 × 20 cm, oblong formaat. De exacte afmetingen van de folio's (in hun originele en in hun huidige vorm) kunnen niet worden vastgesteld door zowel de afbrokkeling van de perkamenten bladen als de toevoeging van de papieren stroken.

Writing and script

Ruling: one vertical (left margin) and fourteen horizontal lines (spacing: 0.5 cm) in gold ink, used either as guide lines for the text or as staves; text: Burgundian bastarda (height: 3 mm), written by one hand, mainly in silver but in the treatise sometimes also in gold ink; music: clefs in gold and void mensural notation in silver ink; fols. 23^{v}–25^{v} are ruled but remain empty.

Schrijven en schrift

Aflijning: een verticale (linkermarge) en veertien horizontale lijnen (interlinie: 0,5 cm) in gouden inkt, die als schrijflijnen en als notenbalken fungeren; tekst: Bourgondische bastarda (hoogte: 3 mm), geschreven door één hand, meestal in zilveren maar in het traktaat soms ook in gouden inkt; muziek: sleutels in gouden en witte mensurale notatie in zilveren inkt; de folio's 23^{v}–25^{v} zijn gelinieerd maar blanco gebleven.

Decoration

Large initials, in a combination of gold and silver ink, with cadels marking the beginning of each dance, sometimes provided with grotesques.

Decoratie

Grote initialen, in een combinatie van gouden en zilveren inkt, met kadellen die het begin van iedere dans aanduiden en soms voorzien zijn van grotesken.

Binding

Original or contemporary oak boards covered with crimson silk satin, woven with motifs; nineteenth-century spine in red morocco leather with gold tooling; dimensions: 12.8 × 21 cm, oblong format; parchment label pasted on the front board. Three holes on the short fore-edge of each board indicate that the covers were held together by a (now lost) clasp.

Band

Originele of eigentijdse houten platten, bedekt met karmozijnrood zijdesatijn met ingeweven motieven; negentiende-eeuwse rug in marokijnleder met goudopdruk; afmetingen: 12,8 × 21 cm, oblong formaat; perkamenten label bevestigd op het voorplat. De drie gaatjes aan de rand van de korte zijde van elk van de platten wijzen op een (nu verloren) sluiting.

Provenance

(1) Françoise of Luxembourg, Lady of Cleves and Ravenstein: after 1487 (marriage to Philip of Cleves) and before 1501 (marriage of Margaret of Austria to Philibert of Savoy) – evidence in the manuscript: autograph (?) note of Margaret of Austria on the front pastedown: *et la robe amada[m]me de rauestain* [and the robe [belongs] to my lady of Ravenstein];

(2) Margaret of Austria: after 1497 (marriage to Juan of Spain) and before 1501 (marriage to Philibert of Savoy), until 1530 (decease) – evidence in the manuscript: autograph note on the front pastedown: *Se liures est a laprincese despaigne* [this book belongs to the Princess of Spain], and note (probably written by Margaret's librarian): *du trailly de fer le ij*^{e} [the second volume in the trelliswork cabinet];

(3) Mary of Hungary: after 1530 (death of Margaret of Austria) and until 1558 (death of Mary of Hungary) – evidence in the manuscript: bookplate with coat of arms pasted on the verso of the front flyleaf;

(4) nineteenth-century provenance marks: on the recto of the front and the rear flyleaf, stamp of the *Bibliothèque de Bourgogne* (name used from 1815 to indicate the manuscript collection that would form the basis of the Royal Library of Belgium, founded in 1837); on the spine, arms of Leopold I (King of the Belgians from 1831 to 1865).

Herkomst

(1) Françoise van Luxembourg, vrouwe van Kleef en Ravenstein: na 1487 (huwelijk met Filips van Kleef) en voor 1501 (huwelijk van Margaretha van Oostenrijk met Filibert van Savoye) – aanwijzingen in het handschrift: autografe (?) notitie van Margaretha van Oostenrijk op het voorste dekblad: *et la robe amada[m]me de rauestain* [en de robe [hoort toe] aan mijn vrouwe van Ravenstein];

(2) Margaretha van Oostenrijk: na 1497 (huwelijk met Juan van Castilië) en voor 1501 (huwelijk met Filibert van Savoye), tot 1530 (overlijden) – aanwijzingen in het handschrift: autografe notitie op het voorste dekblad: *Se liures est a laprincese despaigne* [dit boek hoort toe aan de prinses van Spanje], en notitie (vermoedelijk geschreven door Margaretha's bibliothecaris): *du trailly de fer le ij*^{e} [het tweede volume in het kabinet met traliewerk];

(3) Maria van Hongarije: na 1530 (overlijden van Margaretha van Oostenrijk) en tot 1558 (overlijden van Maria van Hongarije) – aanwijzingen in het handschrift: ex libris met wapenschild aangebracht op de versozijde van het voorste schutblad;

(4) negentiende-eeuwse eigendomsmerken: op de rectozijde van het voorste en het achterste schutblad, stempel van de *Bibliothèque de Bourgogne* (benaming gebruikt vanaf 1815 om de handschriftenverzameling aan te duiden die de basis zal vormen van de in 1837 gestichte Koninklijke Bibliotheek van België); op de rug, wapenschild van Leopold I (Belgisch koning van 1831 tot 1865).

APPENDIX 4. THE TEXT OF THE THEORETICAL TREATISE ON THE *BASSE DANSE*
DE TEKST VAN HET THEORETISCHE TRAKTAAT OVER DE *BASSE DANSE*

ADAM BREGMAN

BR9085[1]	TOULOUZE[2,3]
Fol. 1^{r}	**A1^{r}**
Pour lart et instruction de basse danse il est a noter que la basse danse tout premier est en trois parties deuisees/. Cestassauoir en grande mesu[r]e/ en moienne mesure/ et en petite mesure/ La grande mesure pour entree de basse danse se doibt marchier par vne desmarche/. puis par vng branle puis par deux pas simples/ puis par chincq pas doubles/ puis par deux pas simples comme deuant/ puis trois desmarches/. puis faut faire vng branle/.	Pour lart et instruction de dancer basse danse Il est a noter que basse dance tout priemierement se diuise en trois parties Cest ascauoir en grand[e] mesure en moyenne *et* en petite mesure La grand[e] mesure pour entree de basse danse se doit marchier par vne desmarche puis par vng branle puis par .ii. pas simples puis par .v. doubles puis par .ii. pas simples comme deuant puis .3. desmarches *et* puis fault fayre vng branle.
Fol. 1^{v}	
La moienne mesure se doibt marchier par deux pas simples/. puis par trois pas doubles/ puis par deux pas simples/. puis trois desmarches/ puis faut faire vng branle/.	La moyenne mesure se doit faire marcher par .ii. pas simples puis par 3. pas doubles puis par .ii. simples puis par .3. desmarches et fault faire vug [*sic*] branle.
La petite mesure se doibt marchier par deux pas simples/. puis vng pas double/ puis deux pas simples/ puis trois desmarches/ et puis vng branle/.	La petite mesure se doit commencer a marchier par ii pas simples puis par i pas double puis par ii simples puis par 3 desmarches *et* puis fault feyre .i. b[ranle]
Et si est a sauoir que deux pas simples/ vng pas double/ vne desmarche et vng branle occupent autant de temps lung comme lautre/.	ET est a scauoyr que .ii pas simples .i pas double vne desmarche *et* vug [*sic*] branle ocupent autant de temps vug [*sic*] comme lautre.

1 The folio numbers and sides reflect the current organization of Br9085, but the order of the text has been modified here to reflect the likely original page order following Toulouze and proposed by Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 8: fols. 1, 4^{v-r}, 2, 5, 3, 6. In 1829, de Reiffenberg (*Notices et extraits des manuscrits*) documented the opening treatise (using present folio numbers) as follows: fols. 1, 4^{r-v}, 3, 6, 2, 5.
De folionummers verwijzen naar de huidige organisatie in BR9085, maar de volgorde van de teksten is gewijzigd overeenkomstig de vermoedelijk oorspronkelijke volgorde, in overeenstemming met Toulouze en zoals voorgesteld door Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 8: fols. 1, 4^{v-r}, 2, 5, 3, 6. In 1829 stelde de Reiffenberg (*Notices et extraits des manuscrits*) met betrekking tot het openingstraktaat de volgende situatie vast (met verwijzing naar de huidige foliëring): fols. 1, 4^{r-v}, 3, 6, 2, 5.

2 The paragraph spacing and layout of the Toulouze text has been modified to align with that of Br9085.
De spatiëring van de paragrafen en de lay-out van de Toulouze-tekst zijn gewijzigd om ze op de transcriptie van Br9085 af te stemmen.

INTEGRATED ENGLISH TRANSLATION

For the art and instruction of the *basse danse*, note first that the dance is divided into three parts, that is, *grande mesure*, *moyenne mesure*, and *petite mesure*. To enter into the *basse danse*, the *grande mesure* must be stepped [beginning] with a *desmarche* [i.e., reverence], then a *branle*, then two simple steps, then five double steps, then two simple steps as before, then three *desmarches*, then it needs a *branle*.

The *moyenne mesure* must be stepped with two simple steps, then three double steps, then two simple steps, then three *desmarches*, then it needs a *branle*.

The *petite mesure* must be stepped by two simple steps, then one double step, then two simple steps, then three *desmarches*, and then a *branle*.

Also, know that two simple steps, one double step, one *desmarche*, and one *branle* each occupy as much time as the others.

NEDERLANDSE VERTALING

Betreffende de kunst en het aanleren van de *basse danse*, dient eerst en vooral te worden opgemerkt dat de dans uit drie delen bestaat: de *grande mesure*, de *moyenne mesure* en de *petite mesure*. Om de *basse danse* in te zetten, moet de *grande mesure* aanvangen met een *desmarche* [d.i. een reverence], gevolgd door een *branle*, dan twee enkele passen, vervolgens vijf dubbele passen, dan twee enkele passen zoals daarvoor, dan drie desmarches; vervolgens moet een *branle* worden uitgevoerd.

De *moyenne mesure* dient te worden uitgevoerd met twee enkele passen, dan drie dubbele passen, vervolgens twee enkele passen, dan drie *desmarches*, gevolgd door een *branle*.

De *petite mesure* moet aanvangen met twee enkele passen, dan een dubbele pas, vervolgens twee enkele passen, dan drie *desmarches* en vervolgens een *branle*.

Weet ook dat twee enkele passen, een dubbele pas, een *desmarche* en een *branle* elk, respectievelijk, evenveel tijd in beslag nemen.

3 For two further related sources, see Robert Coplande's "The maner of dauncynge of bace daunces", appended to Barclay, *The introductory to wryte & to pronounce frenche*, 16^{r-v}, which provides an English translation of selected concise excerpts of these texts; and *Sensuyvuent plusieurs Basses dances* [c. 1529–38], $A2^{r}$–$B1^{v}$. This second source has many clauses that nearly identical with those of Br9085 and Toulouze, but its differences reflect sixteenth-century developments in the choreographies of the *basse danse* that would have only proven confusing if compared here. For transcriptions of both texts, see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 38–41, and for transcriptions with translations and commentary, see Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 142–48 and 179–218, respectively.
Voor twee andere verwante bronnen, zie Robert Coplandes "The maner of dauncynge of bace daunces", toegevoegd aan Alexander Barclay, *The introductory to wryte & to pronounce frenche* (Londen, 1521), fols. 16^{r-v}, met een Engelse vertaling van geselecteerde, beknopte uittreksels van deze teksten; en *Sensuyvuent plusieurs Basses dances* [c. 1529–38], $A2^{r}$–$B1^{v}$. Deze tweede bron bevat vele passages die vrijwel identiek zijn aan de teksten van Br9085 en Toulouze. Omwille van de verschillen, die het gevolg zijn van zestiende-eeuwse ontwikkelingen in de choreografieën van de *basse danse*, zou het echter verwarrend zijn om ze in de vergelijking op te nemen. Voor transcripties van beide teksten, zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 38–41, en voor transcripties met vertaling en commentaar, zie Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 142–48 en 179–218.

Fol. 4v

Cest adire que chascun deulz doibt occuper vne note de basse danse entiere cestassauoir deux pas simples vne note vng pas double/ vne note vne desmarche aussi vne note/ et pareillement vng branle/.

Et en ces choses cy est la basse danse vraye et acomplie du tout

Note que toute basse danse se commenche par desmarche et se finne par branle et se nomme basse danse pour ce que on la ioue selon maier parfait/. et pour ce que quant on la danse on va en paix sans soy demener le plus gracieusement que on peult/.

Fol. 4r

Item il est a noter quil y a deux manieres de bassez dansez/ Cest assauoir basse danse mineur et basse danse maieur/. basse danse maieur se commence par basse danse/ et pour la premiere note qui est nommee desmarche on fait reuerence a la femme en soy enclinant vers elle/ et ceste inclination se doibt faire du pie senestre/.

Basse danse mineur se commence par pas de breban et de la premiere note de la basse danse on ne fait point de reuerence a la femme/.

Fol. 2r

Item pour au vray danser vne basse danse deux choses sont requises/. premierement que on sache le nombre des pas dune chascune basse danse/. Secondement que on les sache marchier du nombre des pas/ vne chascune basse danse le vous demonstrera puis quil a este deuise du nombre de pas dune chascune basse danse il faut et si est de necessite de demonstrer et ensigner la maniere comment on doibt marchier cesdis pas/.

Cest a dire q*ue* chescum [*sic*] deux doit ocuper vne note entiere de [A1v] basse d*an*ce cest assauoir .ii. pas si*m*ples doibu*en*t ocuper vne note vug [*sic*] pas double vne note vne desmarche vne note et pareillement vug [*sic*] br*an*le vne note.

ET en ses choses ycy est la basse dance vraye et ac*om*plie du tout.

Note q*ue* toute basse dance se com*an*ce par desmarche .*et* se fine par br*an*le. Et se no*m*me basse dance pour ce q*ue* on la ioue selon maieur parfayt et pour ce q*ue* quant on la dance on va en pays sa*n*s soy demener le plus gracieusem*en*t q*ue* on peult.

Item est a noter quil ya deux manieres de basse dance Cest assauoyr basse dance maieur *et* basse d*an*ce mineur Basse dance maieur ce co*m*mence par basse dance Et pour la premiere note que est no*m*mee desmarche on fayt reuere*n*ce a la fa*m*me en soy enclina*n*t vers elle *et* ceste enclinacion ce doibt fayre du pie senestre.

Basse dance mineur ce co*m*mance p*ar* pas de barban [*sic*] *et* de la premiere note on ne fait point de reuerence a la fa*m*me.

Item pour au vray danser vne basse dance deux choses sont req*ui*ses p*re*mierement que on saiche le no*m*bre de pas dune checune basse dance Et secondeme*n*t q*ue* on les saiche marcher par bo*n*ne mesure. Si [A2r] fault *et* est de necessite de monstrer *et* enseigner la maniere co*m*ment on doibt marcher.

That is to say that each of them must occupy one entire note of *basse danse*, that is, two simple steps [per] one note, a double step [per] one note, a *desmarche* also one note, and the same for a *branle*.

Dit betekent dat elk van hen een volledige noot van *basse danse* moet tellen. Dit wil zeggen: twee enkele passen een noot, een dubbele pas een noot, een *demarche* ook een noot, en de *branle* evenzo.

And in these above things is the *basse danse* true and fully accomplished.

En op deze manier is de *basse danse* juist en volledig uitgevoerd.

Note that all *basse danse* begins with a *desmarche* and ends with a *branle*, and is called *basse danse* because it is played according to the major perfect[4] and because, when one dances it, one goes serenely, without being agitated, as gracefully as possible.

Noteer dat elke *basse danse* begint met een *desmarche* en eindigt met een *branle* en dat hij de naam *basse danse* kreeg omdat hij gespeeld wordt in overeenstemming met de *maior perfectum* en hij wanneer men hem danst, rustig, zonder agitatie en zo gracieus mogelijk wordt uitgevoerd.

Likewise, note that there are two manners in which to dance the *basse danse*, that is, *basse danse mineur[e]* and *basse danse majeur[e]*. *Basse danse majeur[e]* begins with the *basse danse* and, [for the step] for the first note, which is called *desmarche*, one does a reverence towards the lady by inclining the body towards her, and this bow must be done with the left foot.

Noteer ook dat er twee manieren zijn om de *basse danse* te dansen, namelijk de *basse danse mineur[e]* en de *basse danse majeur[e]*. De *basse danse majeur[e]* begint met de *basse danse* en [voor de pas] voor de eerste noot, die *desmarche* wordt genoemd, maakt men een reverence naar de dame door het lichaam naar haar toe te buigen. En deze buiging moet worden uitgevoerd met de linkervoet.

Basse danse mineur[e] begins with a *pas de Brabant* and no reverence is made to the lady on the first note of the *basse danse*.

De *basse danse mineur[e]* begint met een *pas de Brabant* en er wordt geen reverence gemaakt naar de dame op de eerste noot van de *basse danse*.

Likewise, to truly dance a *basse danse* two things are required: first, that one know the number of steps for each dance; second, that one know how to execute the correct number of them [i.e., the steps] according to the *mesure*. Each *basse danse* will make itself known by the precise number of steps with which it was devised and that it needs. If necessary, the manner in which each of the aforementioned steps is executed may be demonstrated and taught.

Een *basse danse* op de juiste manier dansen vereist bovendien twee zaken: ten eerste moet men weten hoeveel stappen elke *basse danse* telt; ten tweede dient men te weten hoe het juiste aantal [stappen] moet worden uitgevoerd in overeenstemming met de *mesure*. Elke *basse danse* onderscheidt zich door het exact aantal stappen waarin hij wordt onderverdeeld en die hij vereist. Indien nodig kan de manier waarop elk van de vermelde stappen moet worden uitgevoerd, worden gedemonstreerd en aangeleerd.

4 i.e., perfect *tempus* with major *prolatio* (⊙).
d.i. *tempus perfectum* met *prolatio major* (⊙).

Fol. 2^{v}

Et premierement

Vne desmarche seule se doibt faire du pie dextre en Reculant et sapelle desmarche pour ce que on recule/ et se doibt faire en esleuant son corps/ et reculer le pie dextre pres de lautre pie/.

Le [*sic*] seconde desmarche se doibt faire du pie senestre en esleuant son corps et se tourner vng petit devers la femme et puis amener le pie dextre aupres du senestre en esleuant son corps pareillement/.

Le [*sic*] tierce se doibt faire du pie dextre comme la premiere et se doibt faire audit lieu la ou se fait la premiere/.

Fol. 5^{r}

Le branle se doibt commencher du pie senestre/ et se doibt finer du pie dextre et sapelle branle pour ce que on le fait en branle dun pie sur lautre/.

Les deux pas simples se font en alant/ et le premier pas simple se fait du pie senestre en esleuant son corps et faire vng pas auant/ et le second pas simple se fait du pie dextre/ et faut esleuer son corps/ et marchier vng petit en avant/.

Fol. 5^{v}

Le premier pas double se fait du pie senestre/ et faut esleuer son son [*sic*] corps et marchier trois pas en auant legierement/ Le premier du pie senestre/ le second du dextre/ et le tiers du senestre comme le premier/. Le second pas double se doibt faire du pie dextre/ et faut pariellement esleuer son corps et puis marchier trois pas en auant/ le premier du pie dextre/ le second du senestre et le tiers du dextre/ Le tiers pas double se fait du pie senestre comme le premier/ Le quart se fait du pie dextre comme le second/ Le quint se fait du pie senestre comme le premier et comme le tiers/.

Et premierement.

Vne desmarche seulle se doibt fayre du pie destre en reculant et sapelle desmarche pour ce que on recule et se doibt fayre en enclinant son corps et reculer le pie dextre pres de lautre pie.

Le [*sic*] secunde desmarche se doibt fayre du pie senestre en enclinant son corps pareillement *et* soy tourner vug [*sic*] petit deuers la famme puis amener le pie dextre en pres du senestre enclinant son corps pareillement.

La tierce se doibt fayre du pie dextre comme la premiere.

Le branle se doibt commencer du pie senestre et se doibt finer du pie dextre *et* sapelle branle pource q*ue* on le fayt en branlant dung pie sur lautre

Les deux pas simples se font en auant *et* le premier pas simple se fayt du pie senestre en enclinant son corps *et* fayre vug [*sic*] pas auant. Et le segont pas simple se fayt du pie dextre et fault eleuer son corps *et* marcher vung [*sic*] petit auant.

Le premier pas double se fayt du pie senestre *et* fault eleuer son corps *et* marcher .3. pas en auant legierement. Le segond pas double se doibt fayre du pie dextre *et* fault pa- [A2^{v}] rellement eleuer sont corps *et* puis marcher .3. pas en auant le premier du pie dextre. le segond du senestre *et* le tiers du dextre. Le tiers pas double se doibt fayre du pie senestre comme le premier. Le quart pas double se doibt fayre du dextre comme le segond. Et le quint se doibt fayre du pie senextre comme le premier *et* le tiers.

And first

A single *desmarche* must be done by moving the right foot backwards, and it is called “desmarche” [“retreat” or “recoil”] because one moves backwards and must do so while lifting the body and withdrawing the right foot next to the other foot.

The second *desmarche* must be executed with the left foot, lifting the body and turning slightly towards the lady, and then bringing the right foot next to the left, lifting the body in the same manner.

The third is executed with the right foot like the first and must be done in the same place as the first.

The *branle* must begin on the left foot and must end on the right foot, and is called *branle* because one does it by oscillating/swaying from one foot to the other.

The two single steps are done while advancing, and the first single step is done with the left foot while lifting the body and taking a step forward. The second single step is done with the right foot and one must lift one’s body and step forwards a little.

The first double step begins with the left foot, lifting the body and taking three light steps forward, the first with the left foot, the second with the right, and the third with the left like the first. The second double step begins with the right foot, likewise lifting the body and then taking three steps forward, the first with the right foot, the second with the left, and the third with the right. The third double step begins with the left foot like the first. The fourth begins with the right foot like the second. The fifth begins with the left foot like the first and the third.

En ten eerste:

Een *desmarche* alleen moet worden uitgevoerd door de rechtervoet naar achter te brengen; dit wordt een “desmarche” genoemd omdat men naar achteren beweegt; en men moet dit doen terwijl men het lichaam opricht en de rechtervoet terugbrengt naast de andere voet.

De tweede *desmarche* moet worden uitgevoerd met de linkervoet, terwijl men het lichaam opricht en zich lichtjes naar de dame draait en door, vervolgens, de rechtervoet naast de linker te brengen terwijl men het lichaam op dezelfde manier opricht.

De derde wordt uitgevoerd met de rechtervoet, zoals de eerste en op dezelfde plaats als de eerste.

De *branle* moet starten op de linker- en eindigen op de rechtervoet. Hij wordt *branle* genoemd omdat hij wordt uitgevoerd door van de ene op de andere voet over te schakelen.

Bij de twee enkele passen beweegt men naar voren. En de eerste enkele pas wordt uitgevoerd met de linkervoet terwijl men het lichaam opricht en een stap voorwaarts zet. De tweede enkele pas wordt uitgevoerd met de rechtervoet, waarbij men het lichaam dient op te richten en een kleine stap voorwaarts moet maken.

De eerste dubbele pas begint met de linkervoet, terwijl men het lichaam opricht en drie kleine stappen voorwaarts maakt: de eerste met de linker-, de tweede met de rechtervoet en de derde met de linkervoet zoals de eerste. De tweede dubbele pas begint met de rechtervoet, waarbij men het lichaam op dezelfde manier opricht en dan drie stappen naar voren zet: de eerste met de rechter-, de tweede met de linker-, en de derde met de rechtervoet. De derde dubbele pas begint met de linkervoet zoals de eerste. De vierde begint met de rechtervoet zoals de tweede. De vijfde begint met de linkervoet zoals de eerste en de derde.

Fol. 3r

Il est a sauoir que iamais ny a que deux pas simples ensemble selon lart de bien danser/.

Item il est a sauoir que les pas doubles sont tousiours non pas [*sic*] selon lart de bien danser au vray/.

Note que quant on fait deux pas simples apres le pas double on doibt faire le premier du pie dextre/ et le second du senestre/ affinque on face la premiere desmarche du pie dextre comme dessus est dit/.

Fol. 3v

Item il y a vne rigle generale en bassez dansez que tout premierement on fait vne desmarche puis faut faire vng branle et puis deux pas simples et puis les pas doubles et puis deux pas simples se la mesure de la basse danse le requiert/ et puis les desmarches et puis le branle/.

Item il est a noter que aucunesfois on fait vne desmarche et aucunesfois trois/.

Fol. 6r

Item il est a noter quil ya aucunes mesures des basses danses qui sont tres parfaites/ les autres sont plus que parfaites/ et les autres sont parfaites/ et les autres imparfaites/.[5]

Les mesures tres parfaites sont celles qui ont pas simples deuant les pas doubles/ et apres auec/ iii desmarchez et vng branle/.

Les aultres se disent plus parfaitez et sont celles qui ont pas simples deuant les pas doubles/ et apres auecquez vne desmarche et vng branle/.

Item est a scauoyr q*ue* iamais il nia que ii. pas si*m*ples ense*m*ble selo*n* lart de bie*n* da*n*cer

Item est a sauoyr q*ue* les pas doubles so*n*t tousiours no*n* p*a*r [i.e., nonpair ou impair] selo*n* lart de bien da*n*cer au vray

Note q*ue* qua*n*t on fayt deux pas si*m*ples apres le pas double on doibt fayre le p*re*mier du pie dextre *et* le segond du pie senestre affin que on face la p*re*miere desmarche du pie dextre co*m*me dessus est dist.

Item il ya vne regle g*ene*rale en toutes basses danses que tout p*re*mierem*e*n*t* on fayt vne desmarche *et* puis fault fayre vug [*sic*] bra*n*le *et* puis .ii. pas si*m*ples *e*t puis les pas doubles *et* puis .ii. pas simples si la mesure de la basse danse le req*ui*ert *et* puis les desmarches *et* puis le branle.

Item il est a noter que auchune foys on fayt vne desmarche *et* auchune foys trois.

Item il est a noter quil ya auchunes mesures des basses da*n*ses q*ui* so*n*t par [A3r] faytes les autres plus que perfaytes *et* les autres sont imperfaytes.

Les mesures perfaytes sont seles qui ont pas simples deuant les pas doubles et apres auec troys desmarches et vug [*sic*] branle.

Les autres se disent plusque perfaytes et sont celes qui ont pas simples deuant les pas doubles et apres auec vne desmarche et vng branle.

5 Toulouze gives only three types of *mesure*—"*perfayte*", "*plus que perfayte*", and "*imperfayte*"—where the "*perfaytes*" have the same description as the "*tres parfaits*" of Br9085 (i.e., a pair of simple steps precedes and follows the double steps, and three *desmarches* precede the final *branle*).
Toulouze geeft slechts drie *mesure*-types: *perfayte, plus que perfayte* en *imperfayte*. De *perfaytes* krijgen er dezelfde beschrijving als de *tres parfaites* van Br9085 (namelijk dubbele passen voorafgegaan en gevolgd door twee enkele passen en drie *demarches* die de *branle* op het einde voorafgaan).

Know that there are only ever two simple steps together according to the art of good dancing.

Likewise, know that double steps are always odd [in their groupings] according to the true art of good dancing.

Note that when one executes two simple steps after the double, the first must lead with the right foot, and the second with the left so that the first *desmarche* begins with the right foot, as stated above.

Likewise, there is a general rule in the *basse danse* that before anything else, one does a *desmarche*, then one must do a *branle*, then two simple steps, then the double step(s), then two more simple steps if the *mesure* requires them, then the *desmarche(s)*, and finally the *branle*.

Likewise, note that sometimes one does one *desmarche* and sometimes three.

Likewise, note that there are some *basse-danse mesures* that are *tres parfaites*, others are *plus que parfaites*, others are *parfaites*, and others *imparfaites*.

Mesures tres parfaites are those that have simple steps before and after the double steps, with three *desmarches* and a *branle* [at the end].

Others are said to be *plus [que] parfaites* and are those that have simples steps before and after the double steps, with one *desmarche* and a *branle* [at the end].

Weet dat volgens de kunst om goed te dansen er nooit meer dan twee enkele passen samen worden uitgevoerd.

Weet ook dat volgens de ware kunst om goed te dansen dubbele passen altijd in oneven combinaties voorkomen.

Noteer dat wanneer een dubbele pas gevolgd wordt door twee enkele passen, de eerste met de rechter- en de tweede met de linkervoet moet worden uitgevoerd, zodat de eerste *desmarche* begint met de rechtervoet, zoals hierboven gepreciseerd.

In de *basse danse* is er ook een algemene regel dat men eerst en vooral een *desmarche* moet doen, dan een *branle*, dan twee enkele passen, dan de dubbele pass(en), dan nog eens twee enkele passen als de *mesure* ze vereist, dan de *desmarche(s)* en ten slotte de *branle*.

Noteer ook dat men soms één *desmarche* uitvoert en soms drie.

Noteer ook dat sommige *basse-danse-mesures tres parfaites* [zeer volmaakt] zijn, andere *plus que parfaites* [meer dan volmaakt], andere *parfaites* [volmaakt] en andere *imparfaites* [onvolmaakt].

Mesures zijn *tres parfaites* als de dubbele passen worden voorafgegaan en gevolgd door enkele passen, met drie *desmarches* en een *branle* [op het einde].

Andere worden *plus [que] parfaites* genoemd als de dubbele passen worden voorafgegaan en gevolgd door enkele passen, met één *desmarche* en een *branle* [op het einde].

Fol. 6^{v}

Les aultres sont apelleez imparfaites qui ont pas simples deuant les pas doubles et non pas apres avec iii desmarches et vng branle/.

Les autres sont apelees imperfaytes qui ont pas si*m*ples deua*n*t les pas doubles *et* nout [*sic*] point apres auec troys desmarches et vng branle.

Et est a noter que pour plus facillement entendre les letres que sen suyuent apres les notes que pour .R. tu doibs entendre desmarche pour .B. branle pour .S. pas simple et pour .D. tu doibs entendre pas double.[6]

6 This final paragraph is conspicuously absent from Br9085 and refers to the letters that form the choreographic tablature notation. Claude Thiry suggested that the reason for this omission was due to the intended readership: Br9085 was intended for (a) specific person(s) already well initiated in *basse danse*, whereas Toulouze, as an easily reproducible printed edition, targeted a much wider audience; Thiry, "Le texte de *L'Art et instruction de basse danse*", 27.
Deze slotparagraaf, met de letters die de choreografische tabulatuurnotatie vormen, ontbreekt opvallend in Br9085. Claude Thiry suggereert dat dit te maken heeft met het beoogd lezerspubliek: Br9085 was bestemd voor (een) specifieke persoon/personen die met de *basse danse* vertrouwd was/waren, terwijl Toulouze, als een gemakkelijk te vermenigvuldigen druk, een veel breder publiek beoogde; Thiry, "Le Texte de *L'art et instruction de basse danse*", 27.

The others called *imparfaites* have simple steps before the double steps but not after, with three *desmarches* and a *branle* [at the end].

And note that, in order to more easily comprehend the letters that follow after the notes, “R” denotes *desmarche*, “B” [denotes] *branle*, “S” [denotes] simple steps, and “D” denotes double steps.

Bij de andere die *imparfaites* worden genoemd, worden de dubbele passen voorafgegaan maar niet gevolgd door enkele passen, met drie *desmarches* en een *branle* [op het einde].

En om de letters die op de noten volgen beter te begrijpen, noteer dat “R” voor *desmarche* staat, “B” voor *branle*, “S” voor enkele passen en “D” voor dubbele passen.

APPENDIX 5. EDITION OF BR9085 AND CRITICAL COMMENTARY
EDITIE VAN BR9085 EN KRITISCH COMMENTAAR

ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

The tenors are listed below according to the current order of the manuscript.[1] Each entry begins with the title as it appears in the manuscript (including original spelling, with abbreviations realized in italics).

The musical notation follows with underlaid choreography. Any necessary additions or alterations in the music or choreographies are given in square brackets. Accidentals required to prepare cadences or to avoid direct tritone leaps (*mi-fa*) have been suggested above the notes concerned. Alterations plausible for the melodic contour (taking tone and hexachord into account), but not strictly necessary, are given above the concerned notes in parentheses.

Following the musical edition, the following information is listed:

- number of notes (including any missing or corrected)
- tone (*final*)
- number of *mesures* and their qualities: *grande*, *moyenne*, or *petite*; and *parfaite*, *plus que parfaite*, or *imparfaite*. The symbol "~" between two different types of *mesures* denotes that the two types alternate for the duration of the choreography, beginning with whichever appears first. We note any irregular *mesures* that appear, such as the *petite plus que parfaite* variant "ss d r b", the common sixteenth-century version of the *petite imparfaite*. An asterisk (*) after a *mesure* denotes that it is altered by the prefix "ss d r". We do not take into account the opening "R b" prefix nor the variant "rdr" for "rrr".
- Concordant choreographies (when applicable)
- Polyphonic settings (when applicable)

The accompanying commentary focuses specifically on the musical peculiarities of the tenors, the interrelationships among them, and their musical connection to the contemporary song repertory.[2] For extensive commentary on the correlation of these dance tunes, choreographies, and titles to those found in other fifteenth- and sixteenth-century manuals and contemporary accounts and literature, as well as suggestions about the connection of appropriate titles to relevant people and places associated with the Burgundian court, see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 3–12 and 68–108.

1 For more on this, see Chapter 1, 21–23.
Meer hierover in Hoofdstuk 1, 401–3.

2 For another study which uses a similar approach, see Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses*.
Voor een andere studie met een soortgelijke benadering, zie Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses*.

De tenors zijn hieronder vermeld volgens de huidige volgorde in het manuscript.[1] Elke vermelding begint met de titel zoals die in het manuscript voorkomt (inclusief de oorspronkelijke spelling, met cursief gerealiseerde afkortingen).

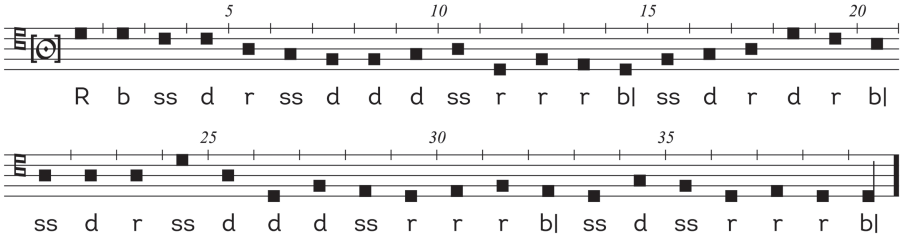
Daarna volgt de muzieknotatie met daaronder de choreografie. Eventuele noodzakelijke toevoegingen of wijzigingen in de muziek of choreografie staan tussen vierkante haken. Wijzigingstekens die nodig zijn om cadensen voor te bereiden of om directe tritonussprongen (*mi-fa*) te vermijden, zijn boven de betrokken noten weergegeven. Wijzigingen die aannemelijk zijn voor de melodische contour (rekening houdend met modus en hexachord), maar niet strikt noodzakelijk, staan boven de betreffende noten tussen haakjes.

Na de muziekuitgave wordt de volgende informatie vermeld:
- aantal noten (inclusief ontbrekende of gecorrigeerde)
- modus (*finalis*)
- aantal *mesures* en hun kwaliteiten: *grande*, *moyenne*, of *petite*; en *parfaite*, *plus que parfaite* of *imparfaite*. Het symbool "~" tussen twee verschillende soorten *mesures* geeft aan dat de twee soorten elkaar afwisselen voor de duur van de choreografie, te beginnen met de eerste. We noteren alle onregelmatige *mesures* die voorkomen, zoals de *petite plus que parfaite* variant "ss d r b", de gebruikelijke zestiende-eeuwse versie van de *petite imparfaite*. Een asterisk (*) achter een *mesure* betekent dat deze is gewijzigd door het voorvoegsel "ss d r". Wij houden geen rekening met het openingsvoorvoegsel "R b", noch met de variant "rdr" voor "rrr".
- Concordante choreografieën (indien van toepassing)
- Polyfone zettingen (indien van toepassing)

Het begeleidende commentaar richt zich specifiek op de muzikale bijzonderheden van de tenors, de onderlinge verbanden en de muzikale aansluiting op het eigentijdse liedrepertoire.[2] Voor uitgebreid commentaar op de correlatie van deze dansmelodieën, choreografieën en titels met die gevonden in andere vijftiende- en zestiende-eeuwse handboeken en contemporaine verslagen en literatuur en voor suggesties over het verband van passende titels met relevante personen en plaatsen die verband hielden met het Bourgondische hof, zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 3-12 en 68-108.

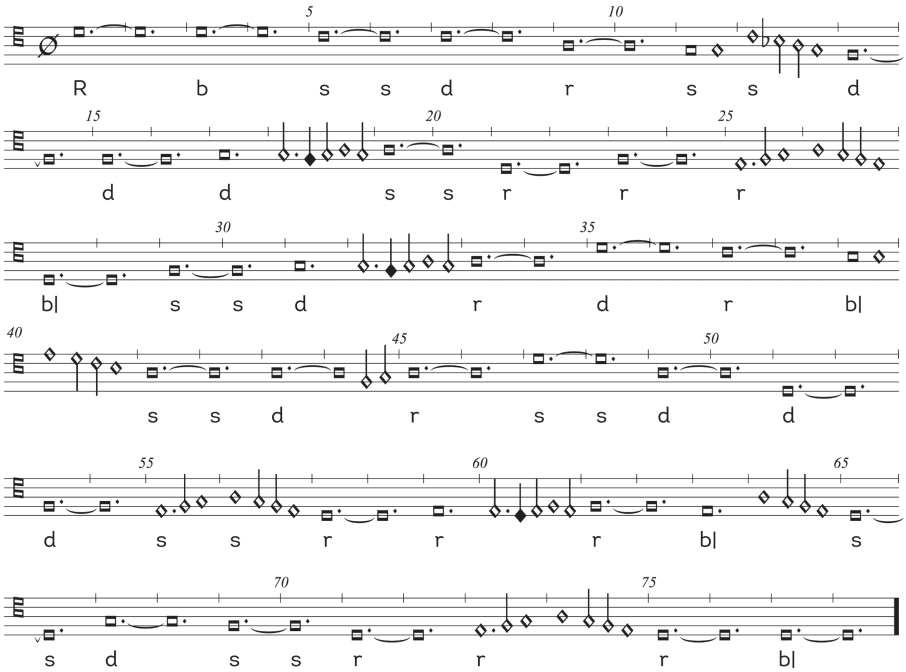
Fol. 7^{r}

1. Beaulte a xxxix notes a .iiij. mesures comme il appert/.[3]



39 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites imparfaites*
39 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites imparfaites*

Possible polyphonic realization with commonplace cadential embellishments:
Mogelijke polyfone uitvoering met veel voorkomende cadensversieringen:



3 The designation “comme il appert”, meaning “as it appears”, completes some, but not all, of the titles.
De aanduiding “comme il appert”, “zoals het verschijnt”, staat als aanvulling bij sommige titels.

The pitches of this tenor are identical to those of *La verdelete* (N° 41), but the latter has three breves on *f* instead of the two at notes 7 and 8 above. Related to these two tenors are *La margarite* (N° 5) and *Joieusement* (N° 49), both of which, as noted by Crane (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 72), demonstrate a similar melodic shape and structure but in tone 5(*c*).

Phrases two (notes 9–14) and four (notes 23–29) culminate in the same figure, *la-re-fa-mi-re*.

Notes 11–17 form the figure *re-fa-mi-re-fa-sol-la*, which may be recognized as the head motive of the chanson *Meskin es hu* (OdhA, fol. 103^{v}) and the opening of the tenor of *De tous biens plaine*. The same figure bridges phrases one and two of *Castille la novele* in Toulouze. It remains unclear whether this literal turn of phrase exists as a generic motive or whether one tune cites the other.

The third phrase cadences (notes 17–21) with the opening motive (*re-sol-fa-mi-re*) from *Ma mie* (N° 2—see commentary).

Notes 26–33 form a circular figure (*re-fa-mi-re-mi-fa-mi-re*) that appears in variation among other tenors in addition to *La verdelete*: notes 20–29 in *Le Rosin* (N° 8), notes 22–31 in *Marchon la dureau* (N° 45), notes 34–45 in *Le grant thorin* (N° 51), notes 17–23 in *La belle* (N° 4), notes 2–8 *Lyron* (N° 27), and notes 26–34 in *Joieusement* in its *durus* form as *ut-mi-re-ut-ut-re-mi-re-ut*.

De toonhoogtes van deze tenor zijn identiek aan die van *La verdelete* (nr. 41), maar deze laatste heeft drie breves op *f* in plaats van de twee bij noten 7 en 8 hierboven. Verwant aan deze twee tenors zijn *La margarite* (nr. 5) en *Joieusement* (nr. 49), die beide, zoals Crane opmerkt (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 72), een soortgelijke melodische vorm en structuur vertonen, maar dan in modus 5(*c*).

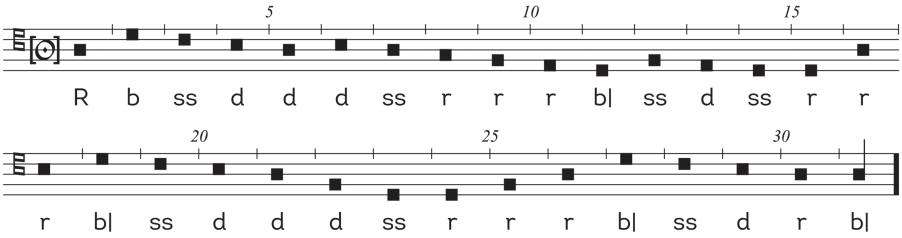
Zinnen twee (noten 9–14) en vier (noten 23–29) culmineren in dezelfde figuur, *la-re-fa-mi-re*.

De noten 11–17 vormen de figuur *re-fa-mi-re-fa-sol-la*, die kan worden herkend als het hoofdmotief van het chanson *Meskin es hu* (OdhA, fol. 103^{v}) en de opening van de tenor van *De tous biens plaine*. Dezelfde figuur overbrugt zin één en twee van *Castille la novele* in Toulouze. Het blijft onduidelijk of deze letterlijke wending een generiek motief is of dat de ene melodie de andere citeert.

De derde zin cadenseert (noten 17–21) op het openingsmotief (*re-sol-fa-mi-re*) uit *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar).

De noten 26–33 vormen een cirkelvormige figuur (*re-fa-mi-re-mi-fa-mi-re*) die naast *La verdelete* ook bij andere tenors in varianten voorkomt: noten 20–29 in *Le Rosin* (nr. 8), noten 22–31 in *Marchon la dureau* (nr. 45), noten 34–45 in *Le grant thorin* (nr. 51), noten 17–23 in *La belle* (nr. 4), noten 2–8 *Lyron* (nr. 27) en noten 26–34 in *Joieusement* in de durusvorm als *ut-mi-re-ut-re-mi-re-ut*.

2. Ma mie a xxxj note[s] a iiij mesures.



31 notes | Tone 2(*a*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite plus que parfaite* (variant) | Concordant choreography: *La belle* (N° 4)

31 noten | Modus 2(*a*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite plus que parfaite* (variant) | Concordante choreografie: *La belle* (nr. 4)

The opening five-note motive—*re-sol-fa-mi-re*—ends the melody (notes 26–31) and recurs at notes 16–21 as a variant (*re-mi-sol-fa-mi-re*). Both forms of this figure occur throughout Br9085: *Beaulte* (N° 1), *Orleans* (N° 15), *Mamours* (N° 20), *La portingaloise* (N° 22), *Le petit roysin* (N° 28), *Bayonne* (N° 35), *Barcelonne* (N° 37), *La verdelete* (N° 41), *La non pareille* (N° 47), *Le grant thorin* (N° 51), and *Venise* (N° 53). The *durus* version of each figure (*ut-fa-mi-re-ut* and *ut-re-fa-mi-re-ut*) similarly occurs in a number of tenors: *Le grant rouen* (N° 32), *Le ioieux de brucelles* (N° 42), *Joieusement* (N° 49), and *La franchoise* (N° 7).

Het openingsmotief van vijf noten (*re-sol-fa-mi-re*) beëindigt de melodie (noten 26–31) en komt terug bij noten 16–21 als variant (*re-mi-sol-fa-mi-re*). Beide vormen van deze figuur komen in heel Br9085 voor: *Beaulte* (nr. 1), *Orleans* (nr. 15), *Mamours* (nr. 20), *La portingaloise* (nr. 22), *Le petit roysin* (nr. 28), *Bayonne* (nr. 35), *Barcelonne* (nr. 37), *La verdelete* (nr. 41), *La non pareille* (nr. 47), *Le grant thorin* (nr. 51) en *Venise* (nr. 53). De durusversie van elke figuur (*ut-fa-mi-re-ut* en *ut-re-fa-mi-re-ut*) komt ook voor in een aantal tenors: *Le grant rouen* (nr. 32), *Le ioieux de brucelles* (nr. 42), *Joieusement* (nr. 49) en *La franchoise* (nr. 7).

Notes 1–15 of *Ma mie* are nearly identical to the second half of *Mamours* (notes 15–30) and the first two phrases (notes 1–17) of *La portingaloise*.

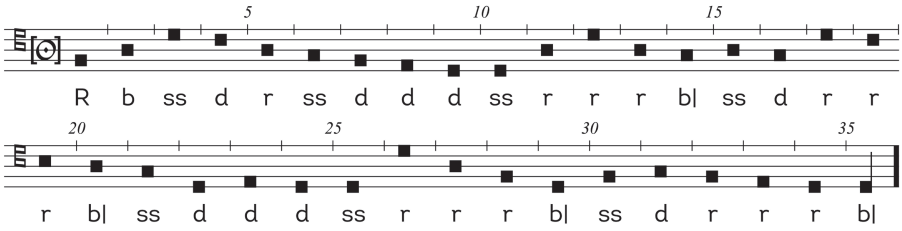
De noten 1–15 van *Ma mie* zijn vrijwel identiek aan de tweede helft van *Mamours* (noten 15–30) en de eerste twee zinnen (noten 1–17) van *La portingaloise*.

The tone of this tenor (with its final on *a*) and its overall melodic shape are reminiscent of the tenor of Binchois' *Marguerite, fleur de valeur*.

De modus van deze tenor (met finalis op *a*) en zijn algemene melodische vorm doen denken aan de tenor van Binchois' *Marguerite, fleur de valeur*.

Fol. 7ᵛ

3. Engoulesme a xxxv notes a iiij mesures



35 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite**, *petite imparfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite*

The opening seven notes of this tenor mirror the first phrase of *Le petit rouen* (N° 16—see commentary) with *ut-mi-la-sol-mi-re-ut*. Here, however, the first phrase extends a third farther (notes 8–10).

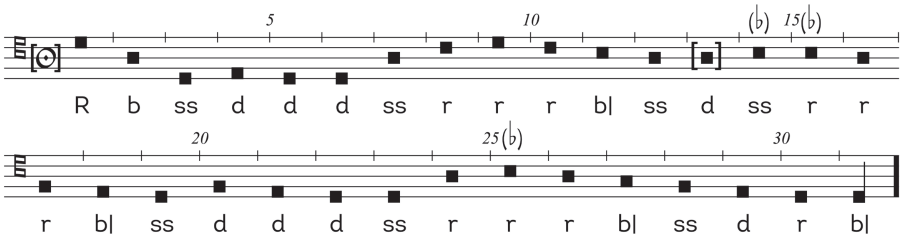
Its final phrase, notes 26–35, sounds *sol-re/la-fa-re-fa-sol-fa-mi-re-re*, which closely resembles the conclusion of three other tenors: *La rochelle* (N° 14), *Alenchon* (N° 21), and *Barcelonne* (N° 37) (see commentary for N° 6, *Luises*).

35 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite**, *petite imparfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite*

De eerste zeven noten van deze tenor weerspiegelen de eerste zin van *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar) met *ut-mi-la-sol-mi-re-ut*. Hier strekt de eerste zin zich echter een derde verder uit (noten 8–10).

De laatste zin, noten 26–35, luidt *sol-re/la-fa-re-fa-sol-fa-mi-re-re*, wat sterk lijkt op het slot van drie andere tenors: *La rochelle* (nr. 14), *Alenchon* (nr. 21) en *Barcelonne* (nr. 37) (zie commentaar bij nr. 6, *Luises*).

4. La belle a xxxj note[s] a iiij mesures/.



31 notes (1 missing) | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite plus que parfaite* (variant) | Concordant choreography: *Ma mie* (N° 2)

31 noten (1 missing) | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite plus que parfaite* (variant) | Concordante choreografie: *Ma mie* (nr. 2)

A missing note *a* (note 13) is provided from the concordance in Toulouze (N° 30).

The opening phrase (notes 1–6), *sol-re/la-re-mi-re-re*, occurs exactly in *Le hault et le bas* (N° 19) and *Le ioieux de brucelles* (N° 42). It is a truncated variation of a figure found in many other tenors—see commentary for N° 6, *Luises* (N° 6).

The circular figure *fa-mi-re-fa-mi-re-re* in the third phrase (notes 17–23) can be found in various forms throughout the manuscript—see commentary for *Beaulte* (N° 1).

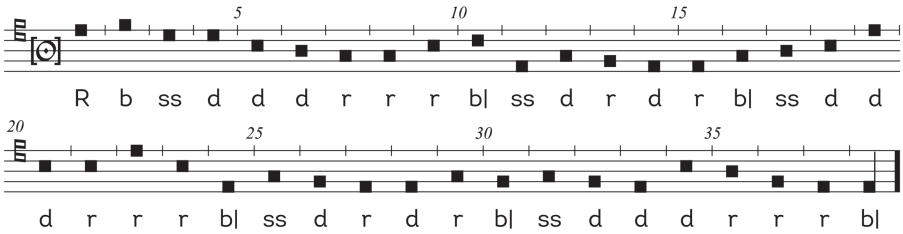
Een ontbrekende noot *a* (noot 13) komt uit de concordantie in Toulouze (nr. 30).

De openingszin (noten 1–6), *sol-re/la-re-mi-re-re*, komt precies voor in *Le hault et le bas* (nr. 19) en *Le ioieux de brucelles* (nr. 42). Het is een ingekorte variant van een figuur die in veel andere tenors voorkomt – zie het commentaar bij nr. 6, *Luises* (nr. 6).

De cirkelvormige figuur *fa-mi-re-fa-mi-re-re* in de derde zin (noten 17–23) komt in verschillende vormen in het handschrift voor – zie commentaar bij *Beaulte* (nr. 1).

Fol. 8^{r}

5. La margarite a xxxviij notes a v. mesures/.



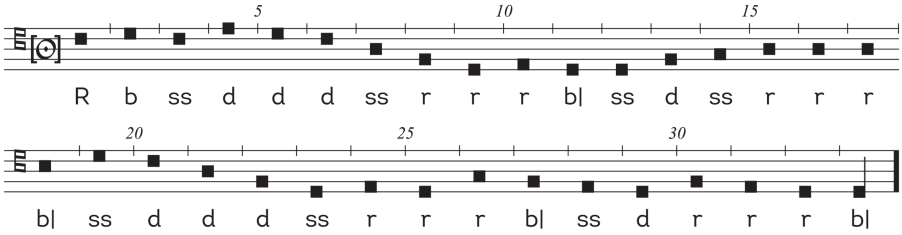
38 notes | Tone 5(*c*) | 5 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites*

This tenor closely resembles *Joieusement* (N° 49) in contour and structure. It similarly relates to *Beaulte* (N° 1—see commentary) and *La verdelete* (N° 41), although these two tenors are in tone 1(*d*). It shows nice symmetry through internal repetition: notes 11–15 and 24–28 sound *ut-mi-re-ut-ut*; notes 18–23 sound *ut-fa-ut-ut-fa-ut* (*g-c'-g-g-c'-g*) midway through the melody.

38 noten | Modus 5(*c*) | 5 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites*

Deze tenor lijkt qua contour en structuur sterk op *Joieusement* (nr. 49). Hij is ook verwant aan *Beaulte* (nr. 1 – zie commentaar) en *La verdelete* (nr. 41), hoewel deze twee tenors in modus 1(*d*) staan. Hij vertoont een mooie symmetrie door interne herhaling: noten 11–15 en 24–28 luiden *ut-mi-re-ut-ut*; noten 18–23 zijn *ut-fa-ut-fa-ut* (g-c'-g-g-c'-g) halverwege de melodie.

6. Luises a xxxiij notes. a iiij mesures comme il appert/.



33 notes | Tone 1(*d*) (clef shifted one line lower following the concordance in Toulouze, *Vyses*, N° 47) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite*

Notes 5–12 and 19–25 sound the figure *sol-fa-re/la-fa-re-mi-re(-re)—d'-c'-a-f-d-e-d(-d)*—which is significant for its recurrence throughout Br9085. It is found in notes 25–32 of *La rochelle* (N° 14) and notes 11–18 of *Alenchon* (N° 21). It occurs in increasingly elementary or skeletal forms on notes 7–15 of *Bayonne* (N° 35) and notes 6–11 and 42–48 of *Venise* (N° 53); in notes 12–18 and 23–28 of *Orleans* (N° 15), notes 1–8 and 23–32 of *La navaroise* (N° 36); in notes 26–35 of *Engoulesme* (N° 3), notes 25–32 of *La rochelle* (N° 14), notes 2–8 and 23–30 of *Alenchon* (N° 21), and notes 27–34 of *Barcelonne* (N° 37); in notes 40–47 of *Mon leal desire* (N° 33); in notes 1–6 of *La belle* (N° 4), notes 11–16 and 27–32 of *Le hault et le bas* (N° 19), and notes 11–16 of *Le ioieux de brucelles* (N° 42).

The four-note head motive of *Luises* is an exact retrograde of that of *La franchoise* (N° 7) (see commentary for N° 19, *Le hault et le bas*).

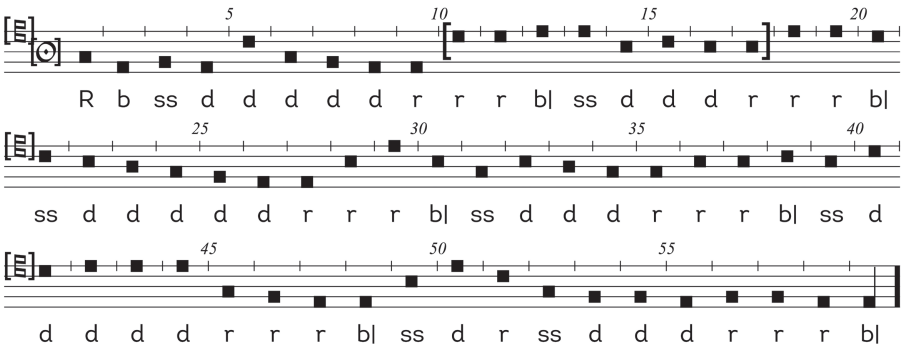
33 noten | Modus 1(*d*) (sleutel één regel lager volgens de concordantie in Toulouze, *Vyses*, nr. 47) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite*

In noten 5–12 en 19–25 klinkt de figuur *sol-fa-re/la-fa-re-mi-re(-re) – d'-c'-a-f-d-e-d(-d)* die significant is omdat hij in heel Br9085 terugkomt. We treffen hem aan in noten 25–32 van *La rochelle* (nr. 14) en noten 11–18 van *Alenchon* (nr. 21). Hij komt ook steeds in basis- of skeletvorm voor in noten 7–15 van *Bayonne* (nr. 35) en noten 6–11 en 42–48 van *Venise* (nr. 53); in noten 12–18 en 23–28 van *Orleans* (nr. 15), noten 1–8 en 23–32 van *La navaroise* (nr. 36); in noten 26–35 van *Engoulesme* (nr. 3), noten 25–32 van *La rochelle* (nr. 14), noten 2–8 en 23–30 van *Alenchon* (nr. 21) en noten 27–34 van *Barcelonne* (nr. 37); in noten 40–47 van *Mon leal desire* (nr. 33); in noten 1–6 van *La belle* (nr. 4), noten 11–16 en 27–32 van *Le hault et le bas* (nr. 19) en noten 11–16 van *Le ioieux de brucelles* (nr. 42).

Het hoofdmotief in vier noten van *Luises* is een exacte retrograde van dat van *La franchoise* (nr. 7) (zie commentaar bij nr. 19, *Le hault et le bas*).

Fol. 8^{v}

7. La franchoise a .lix. notes a .vj mesures comme il appert/.



59 notes (8 missing) | Tone 5(*c*) (clef missing) | 6 *mesures imparfaites*: *grande*, *moyenne*, *grande*, *moyenne*, *grande*, *moyenne** | Polyphonic setting: *Mi ut re ut e c d c*, Bux, N^{o}s. 118–19.

59 noten (8 ontbreken) | Modus 5(*c*) (sleutel ontbreekt) | 6 *mesures imparfaites*: *grande*, *moyenne*, *grande*, *moyenne*, *grande*, *moyenne** | Polyfone zetting: *Mi ut re ut e c d c*, Bux, Nrs. 118–19.

This tenor gives a *durus* reading of *Venise* (N° 53) and the "Carmina ytalica. utilia pro coreis" found in Schedel (fol. 131^{r}), both in tone 1(*d*) and from which the eight missing notes (10–17) of *La franchoise* may be supplied: *b-b-c'-c'-g-a-g-g*.

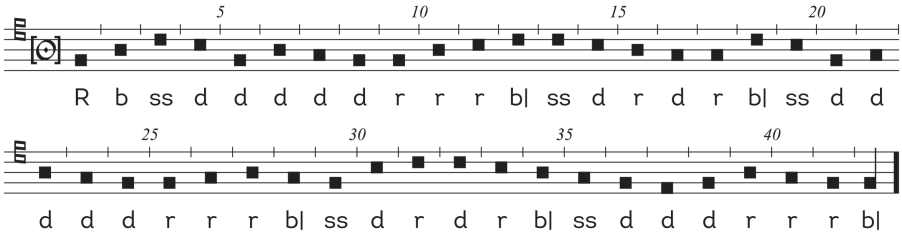
Deze tenor geeft een duruslezing van *Venise* (nr. 53) en de "Carmina ytalica. utilia pro coreis" gevonden in Schedel (fol. 131^{r}), beide in modus 1(*d*), waaruit de acht ontbrekende noten (10–17) van *La franchoise* kunnen worden aangevuld: *b-b-c'-c'-g-a-g-g*.

Its head motive, "*mi-ut-re-ut*", which appears in the titles of its surviving polyphonic settings, begins the previous tenor, *Luises*, in retrograde (*ut-re-ut-mi*). The *mollis* counterpart (*fa-re-mi-re*) of this motive opens *Le hault et le bas* (N° 19—see commentary), *Mamours* (N° 20), and *Venise*.

Het hoofdmotief, "*mi-ut-re-ut*", dat voorkomt in de titels van de overgeleverde polyfone zettingen, begint de vorige tenor, *Luises*, maar dan in retrograde (*ut-re-ut-mi*). De *mollis*tegenhanger (*fa-re-mi-re*) van dit motief opent *Le hault et le bas* (nr. 19 – zie commentaar), *Mamours* (nr. 20) en *Venise*.

Fol. 9r

8. Le Rosin a xlij notes a v. mesures comme il appert/.



42 notes | Tone 1/2(*d*) | 5 *mesures imparfaites*: *grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Maistresse* (N° 18), *Triste plaisir* (N° 31), *Je sui povere de leesse* (N° 46)

This tenor has three striking features. First, it uses entire "melodic" cadential formulae that are found in song tenors from the first decades of the fifteenth century, which are typically simplified for tenors adapted to the *basse danse*. Notes 5–9 end phrase one as *re-fa-mi-re-re*, which more often appears as *re-mi-re-re*. Furthermore, the entire first phrase (notes 1–9) is identical to that of *Je suy si povere de liesce* in Namur and the tenor of its polyphonic setting, *Du pist mein hort*. Notes 36–42 end the final phrase as *re-ut-re-fa-mi-re-re*, which would equally be simplified or altered to *re-mi-re-re* or *fa-mi-re-re*. Such cadential figures lend a more melodic nature to a tenor voice in the context of a song but become purely structural in the long-held breves of a *basse danse*.

The second feature of *Le Rosin* is the presence of symmetrical figures, the first in notes 10–15 (*fa-sol-la-la-sol-fa*) and the second in notes 20–29 (*re-mi-fa-mi-re-re-mi-fa-mi-re*), which is also found in notes 22–31 of *Marchon la dureau* (N° 45)—see commentary to *Beaulte* (N° 1).

Finally, its opening figure, *re-fa-la-sol*, also opens *Le ioieux de Brucelles* (N° 42) and occurs in *Orleans* (N° 15), *Ma mieux ammee* (N° 29), and *Triste plaisir* (N° 31); its *durus* version, *ut-mi-sol-fa*, opens *Barcelonne* (N° 37), *Je sui povere de leesse* (N° 46), and *Passe rose* (N° 50).

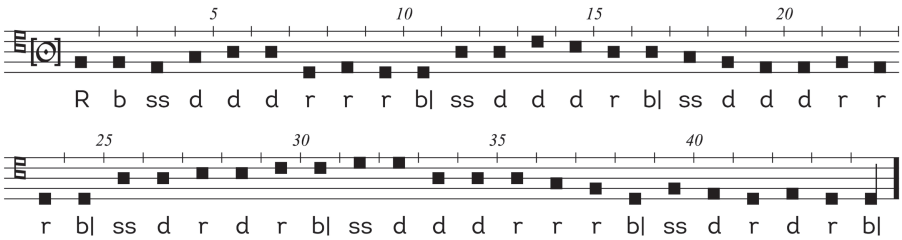
42 noten | Modus 1/2(*d*) | 5 *mesures imparfaites*: *grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Maistresse* (nr. 18), *Triste plaisir* (nr. 31), *Je sui povere de leesse* (nr. 46)

Deze tenor heeft drie opvallende kenmerken. Ten eerste gebruikt hij volledige "melodische" cadensformules die voorkomen in zangtenors uit de eerste decennia van de vijftiende eeuw, en die gewoonlijk vereenvoudigd zijn bij tenors aangepast voor de *basse danse*. Noten 5–9 eindigen zin één als *re-fa-mi-re-re*, wat vaker voorkomt als *re-mi-re-re*. Bovendien is de hele eerste zin (noten 1–9) identiek aan die van *Je suy si povere de liesce* in Namur en de tenor van de polyfone zetting daarvan, *Du pist mein hort*. Noten 36–42 eindigen de laatste zin als *re-ut-re-fa-mi-re-re*, wat ook vereenvoudigd of gewijzigd zou kunnen worden in *re-mi-re-re* of *fa-mi-re-re*. Dergelijke cadensfiguren verlenen een tenorstem een meer melodisch karakter in de context van een lied, maar worden puur structureel in de lang aangehouden breves van een *basse danse*.

Het tweede kenmerk van *Le Rosin* is de aanwezigheid van symmetrische figuren, de eerste in noten 10–15 (*fa-sol-la-sol-fa*) en de tweede in noten 20–29 (*re-mi-fa-mi-re-mi-fa-mi-re*), die ook voorkomt in noten 22–31 van *Marchon la dureau* (nr. 45) – zie commentaar bij *Beaulte* (nr. 1).

De openingsfiguur, *re-fa-la-sol*, opent ook *Le ioieux de brucelles* (nr. 42) en komt voor in *Orleans* (nr. 15), *Ma mieux ammee* (nr. 29) en *Triste plaisir* (nr. 31); de durus-versie, *ut-mi-sol-fa*, opent *Barcelonne* (nr. 37), *Je sui povere de leesse* (nr. 46) en *Passe rose* (nr. 50).

9. La basse danse du roy despaingne a xliiij notes a vj mesures/.



44 notes | Tone 1(*d*) | 6 *mesures*: *moyenne imparfaite*, *moyenne plus que parfaite* (variant), *moyenne imparfaite*, *petite imparfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite imparfaite* | Concordant choreography: see commentary

Despite the title, this melody and choreography differ from Cornazano's *Tenore del re di spagna* and Toulouze's *Castille la novele*:[4]

46 notes | Tone 1(*d*) | 5 *mesures*: Rb ssddddddssrrrb| ssdssrrrb| ssddddddssrrrb| ssdssrrrb| ssdddrrrb|

Melodic similarities between the two melodies abound, however, in the use of four-note figures common to Tone 1. Of the tenors in Br9085, peculiar to *La basse danse du roy d'espaingne* is the series of double breves on notes 25–32.

Although the second *mesure* "ssdddrb" is clearly notated in Br9085, a variant reading as "ssdrdrb", as suggested by Jackman (*Fifteenth-Century Basse Dances*, 8, 45), would bring perfect symmetry to this choreography, alternating between *moyennes mesures imparfaites* and a variant of *petites mesures imparfaites* (see Chapter 1, Table 2). Since "rdr" is an interchangeable variant of "rrr" of the *mesures* (*tres*) *parfaites* and *imparfaites*, this variant reading would also align the choreography

44 noten | Modus 1(*d*) | 6 *mesures*: *moyenne imparfaite*, *moyenne plus que parfaite* (variant), *moyenne imparfaite*, *petite imparfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite imparfaite* | Concordante choreografie: zie commentaar

Ondanks de titel verschillen deze melodie en choreografie van Cornazano's *Tenore del re di spagna* en Toulouzes *Castille la novele*:[4]

46 noten | Modus 1(*d*) | 5 *mesures*: Rb ssddddddssrrrb| ssdssrrrb| ssddddddssrrrb| ssdssrrrb| ssdddrrrb|

Melodische overeenkomsten tussen de twee melodieën zijn er echter in overvloed in het gebruik van de vier-noten-figuren die gangbaar zijn in de eerste modus. Van de tenors in Br9085 is de reeks dubbele breves op noten 25–32 kenmerkend voor *La basse danse du roy d'espaingne*.

Hoewel de tweede *mesure* "ssdddrb" duidelijk is genoteerd in Br9085, zou een lezing als "ssdrdrb", voorgesteld door Jackman (*Fifteenth-Century Basse Dances*, 8, 45), een perfecte symmetrie brengen in deze choreografie, die afwisselend *moyennes mesures imparfaites* en een variant van *petites mesures imparfaites* bevat (zie Hoofdstuk 1, Tabel 2). Aangezien "rdr" een inwisselbare variant is van "rrr" van de *mesures* (*tres*) *parfaites* en *imparfaites*, zou deze variante lezing de choreografie

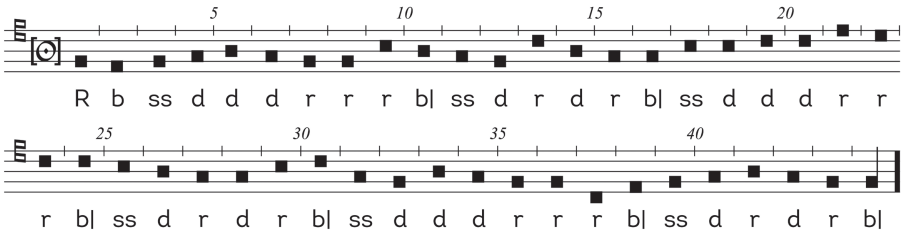
4 See Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 82.
Zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 82.

with those of *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), and *Une fois avant que morir* (N° 24), which all consist of 44 step-units. On the other hand, the lack of the characteristic "*toutes imparfaites*" to describe the *mesures*, as found in the titles of the other three, could very well indicate that the second *moyenne mesure plus que parfaite* was intentional.

ook in lijn brengen met die van *Avignon* (nr. 10), *Je languis* (nr. 11) en *Une fois avant que morir* (nr. 24), die alle bestaan uit 44 pas-eenheden. Anderzijds zou het ontbreken van het kenmerkende "*toutes imparfaites*" om de *mesures* te beschrijven, zoals in de titels van de andere drie, er heel goed op kunnen wijzen dat de tweede *moyenne mesure plus que parfaite* opzettelijk was.

Fol. 9^{v}

10. Avignon a xliiij notes a vj mesures toutes imparfaites.



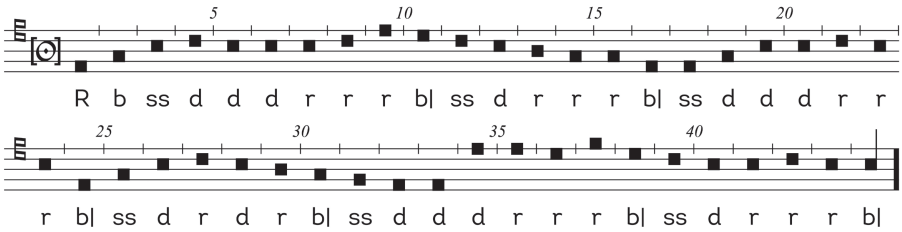
44 notes | Tone 2(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Je languis* (N° 11), *Une fois avant que morir* (N° 24), *Flourentine* (N° 38)

As noted by Crane (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 70), this tenor has no melodic affinity with *Sur le pont d'Avignon* in *Canti C* (fols. 61^{v}-61^{r}), as was erroneously asserted by Hertzmann ("Studien zur *Basse danse*", 408). Consistent four-note groupings mark this tenor, including a final eight-note phrase (notes 37–44) nearly identical to the first, where final phrase begins on *A-re* rather than *d-re*, making this the tenor of the collection that descends the lowest.

44 noten | Modus 2(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Je languis* (nr. 11), *Une fois avant que morir* (nr. 24), *Flourentine* (nr. 38)

Zoals opgemerkt door Crane (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 70) is deze tenor niet melodisch verwant aan *Sur le pont d'Avignon* in *Canti C* (fols. 61^{v}–61^{r}), zoals ten onrechte werd beweerd door Hertzmann ("Studien zur Basse danse", 408). Deze tenor wordt gekenmerkt door consistente groepen van vier noten, waaronder een laatste zin van acht noten (noten 37–44) die bijna identiek is aan de eerste, waarbij de laatste zin begint op *A-re* in plaats van *d-re*, waardoor dit de tenor van de collectie is die het laagst daalt.

11. Je languis a xliiij notes a vj mesures toutes imparfaites/.



44 notes | Tone 8(*g*) | 6 *mesures* (*imparfaites*): *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Une fois avant que morir* (N° 24), *Flourentine* (N° 38) | Polyphonic setting: "Stüblin", Bux, N°s. 135 and 136

Notes 1–33 of *Je languis* are nearly identical to the melody of the similarly-titled *Languir en mille destresse* (N° 40). The only difference, an additional *e-c-c* (notes 6–8) in N° 40, renders the latter more faithful in melodic contour to their common concordances: "Stüblein" (Loch, 45), which has a contrafact text underlay, "Virginalis flos vernalis"; and "Je languis" in Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. lat. 3014 (fol. 109^{r}), which bears the opening two phrases of the tune in modified stroke notation within an otherwise non-musical manuscript. Both tenors in Br9085 are incomplete, however, compared with the version in Loch (see below). Of the clearly demarcated A section (bb. 1–33) and B section (bb. 34–58) in "Stüblein", *Languir en mille destresse* proceeds to the end of the A section, while *Je languis* continues halfway into the B section. These different ending points mean different finals and tones for the two dance tenors.

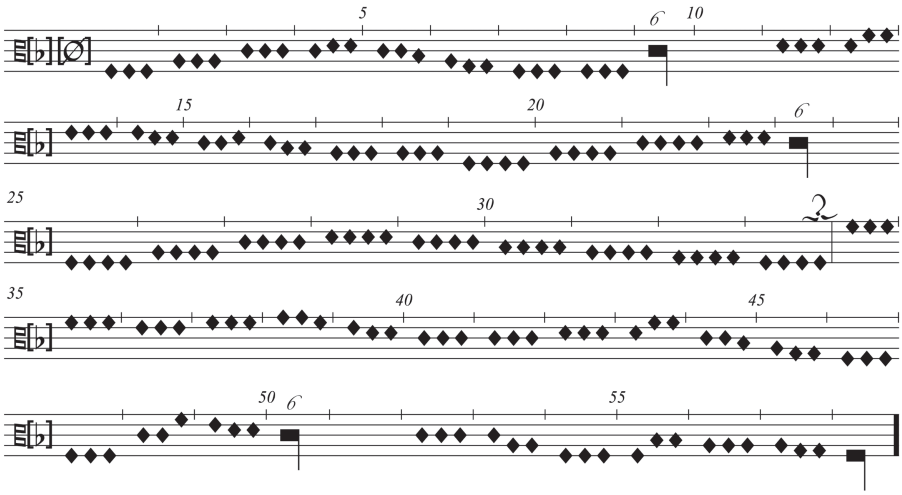
A formal structure is evident in this tenor from its reiteration of the head motive (notes 1–5), *ut-mi-sol-la-sol*, on pitches 17–23 and 24–28.

44 noten | Modus 8(*g*) | 6 *mesures* (*imparfaites*): *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Avignon* (nr. 10), *Une fois avant que morir* (nr. 24), *Flourentine* (nr. 38) | Polyphonic setting: "Stüblin", Bux, nrs. 135 and 136

De noten 1–33 van *Je languis* zijn vrijwel identiek aan de melodie van het gelijknamige *Languir en mille destresse* (nr. 40). Het enige verschil, een extra *e-c-c* (noten 6–8) in nr. 40, brengt deze laatste in melodische contouren dichter bij hun gemeenschappelijke concordanties: "Stüblein" (Loch, 45), met een contrafacttekst, "Virginalis flos vernalis" en "Je languis" in Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. lat. 3014 (fol. 109^{r}), met de eerste twee zinnen van de melodie in gewijzigde streepjesnotatie in een verder niet-muzikaal handschrift. Beide tenors in Br9085 zijn echter onvolledig in vergelijking met de versie in Loch (zie hieronder). Van het duidelijk afgebakende A-gedeelte (m. 1–33) en B-gedeelte (m. 34–58) in "Stüblein" gaat *Languir en mille destresse* door tot het einde van het A-gedeelte, terwijl *Je languis* halverwege het B-gedeelte doorgaat. Deze verschillende eindpunten zorgen voor verschillende finales en modi in de twee danstenors.

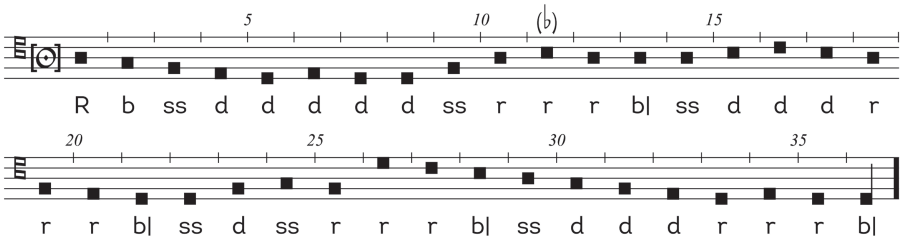
Een formeel element in deze tenor is de herhaling van het hoofdmotief (noten 1–5), *ut-mi-sol-la-sol*, op noten 17–23 en 24–28.

Stüblein / Flos virginalis vernalis
(Loch, 45)



Fol. 10r

12. La tantaine a xxxvj notes a iiij mesures comme il appert/



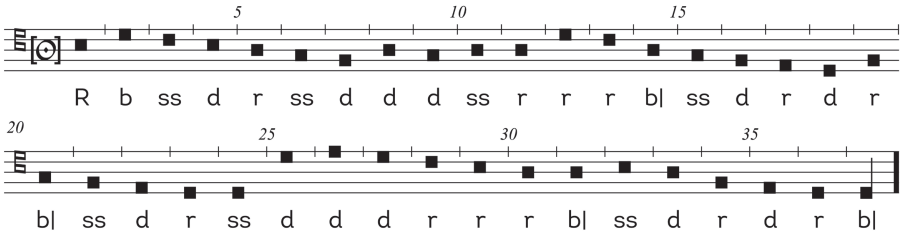
36 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite* | Concordant choreography: *Orleans* (N° 15), *Languir en mille destresse* (N° 40)

The melodic contour of this tenor has elements that loosely resemble many of those in tone 1(*d*). Of note is perhaps the complete descending octave from *d'-d* (notes 26–33) that leads into the final cadence. Only four other tenors outline this feature: *La navaroise* (N° 36), *Barcelonne* (N° 37), and *Venise* (N° 53) on *d*, and *La franchoise* (N° 7) on *c*.

36 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite* | Concordante choreografie: *Orleans* (nr. 15), *Languir en mille destresse* (nr. 40)

De melodische contour van deze tenor heeft elementen die losjes lijken op die van modus 1(*d*). Opvallend is misschien het volledige dalende octaaf van *d'-d* (noten 26–33) dat naar de slotcadens leidt. Slechts vier andere tenors vertonen dit kenmerk: *La navaroise* (nr. 36), *Barcelonne* (nr. 37) en *Venise* (nr. 53) op *d* en *La franchoise* (nr. 7) op *c*.

13. Barbesieux a xxxviij [*recte:* xxxvii] notes a iiij mesures.



37 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites imparfaites*

Although its title gives 38 notes, both the tenor and choreography number 37 units.

The town of Barbezieux(-Saint-Hilaire) is near Angoulême. Its castle was destroyed during the War of the Roses and was re-built around time that Br9085 was created (Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 70).

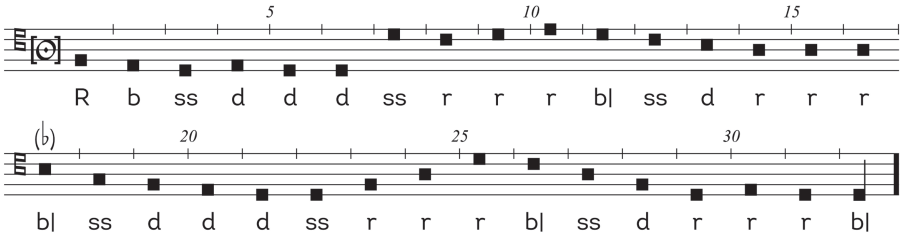
37 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites imparfaites*

Hoewel de titel 38 noten aangeeft, tellen zowel de tenor als de choreografie 37 eenheden.

De stad Barbezieux(-Saint-Hilaire) ligt in de buurt van Angoulême. Het kasteel werd verwoest tijdens de Rozenoorlog en werd herbouwd rond de tijd dat Br9085 werd vervaardigd (Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 70).

Fol. 10^{v}

14. La rochelle a xxxij notes a .iiij. mesures comme il appert/



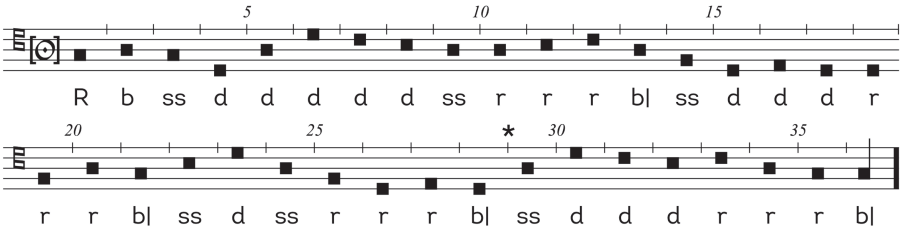
32 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites ~ petites imparfaites* | Concordant choreography: *Filles a marier* (N° 17), *Le petit roysin* (N° 28), *La navaroise* (N° 36)

The most notable attribute of this tenor is that notes 19–32 are identical to notes 5–18 of *Alenchon* (N° 21), and its final eight pitches (25–32) are found in *Luises* (N° 6—see commentary).

32 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites ~ petites imparfaites* | Concordante choreografie: *Filles a marier* (nr. 17), *Le petit roysin* (nr. 28), *La navaroise* (nr. 36)

Het meest opvallende kenmerk van deze tenor is dat noten 19–32 identiek zijn aan noten 5–18 van *Alenchon* (nr. 21) en dat de laatste acht noten (25–32) terug te vinden zijn in *Luises* (nr. 6 – zie commentaar).

15. Orleans a xxxvj notes a .iiij. mesures



36 notes (1 too many) | Tone 8(*g*) | 4 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite* | Concordant choreography: *La tantaine* (N° 12), *Languir en mille destresse* (N° 40)

*Although the title of *Orlyans* in Toulouze (N° 38) indicates that it has 37 notes, both tenors share an identical choreography of 36 step-units, which corresponds to the 36 notes of the Toulouze tenor. Following the choreography and Toulouze, one note (*d*) has been omitted here between notes 28 and 29.

This tenor is constructed from a pastiche of figures found in other tenors: notes 5–9 sound *re-sol-fa-mi-re* of *Ma mie* (N° 2), notes 12–18 and 23–28 sound *fa* or *sol-re/la-fa-re-mi-re-re* of *Luises* (N° 6), and notes 18–21 sound *re-fa-la-sol* of *Le Rosin* (N° 8). (See each of those tenors for further commentary and motivic relationships.)

Notes 29–36 are what one might expect to see at the end of a phrase of contemporary Germanic *Tenorlied*. As in *Le Rosin*, what would be a melodic tenor cadence in the context of a song becomes structural in the *basse danse*.

36 noten (1 te veel) | Modus 8(*g*) | 4 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite* | Concordante choreografie: *La tantaine* (nr. 12), *Languir en mille destresse* (nr. 40)

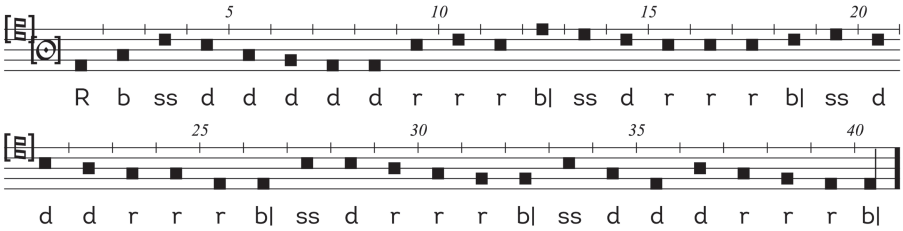
*Hoewel de titel van *Orlyans* in Toulouze (nr. 38) aangeeft dat het 37 noten heeft, delen beide tenors een identieke choreografie van 36 pas-eenheden, die overeenkomt met de 36 noten van de tenor uit Toulouze. In navolging van de choreografie en de Toulouze is hier tussen noten 28 en 29 één noot (*d*) weggelaten.

Deze tenor is opgebouwd uit een pastiche van figuren uit andere tenors: noten 5–9 luiden *re-sol-fa-mi-re* van *Ma mie* (nr. 2), noten 12–18 en 23–28 zijn *fa* of *sol-re/la-fa-re-mi-re-re* van *Luises* (nr. 6) en noten 18–21 luiden *re-fa-la-sol* van *Le Rosin* (nr. 8). (Zie elk van deze tenors voor verder commentaar en motivische relaties.)

De noten 29–36 zijn wat men zou kunnen verwachten aan het eind van een zin uit een Duits Tenorlied uit die tijd. Net als in *Le Rosin* wordt wat in de context van een lied een melodische tenorcadens zou zijn, een structureel element in de *basse danse*.

Fol. 11^{r}

16. Le petit rouen a xl notes a .v. mesures comme il appert/.



40 notes | Tone 5(c) (clef missing) | 5 *mesures imparfaites: grande, petite, moyenne, petite, moyenne* | Polyphonic setting: Anon., "Hoftanz", Munich, BSB, Mus. Ms. 1516, N° 183

This tenor is remarkable for its regular organization into eight-note phrases and its clear melodic structure, traits shared by *Filles a marier* (N° 17), *Le hault et le bas* (N° 19), and *Le petit roysin* (N° 28).

Its opening four notes give the consonances—unison, third, sixth, and fifth—within an octave above its final, solmized *ut-mi-la-sol*. Following the first phrase to its end, notes 4–7, with pitches *g-e-d-c*, give the places at which the subsequent four phrases cadence.

Engoulesme (N° 3) opens with the identical melodic pattern (*ut-mi-la-sol-mi-re-ut*).

40 noten | Modus 5(c) (sleutel ontbreekt) | 5 *mesures imparfaites: grande, petite, moyenne, petite, moyenne* | Polyfone setting: Anon., "Hoftanz", Munich, BSB, Mus. Ms. 1516, nr. 183

Deze tenor valt op door zijn regelmatige indeling in zinnen van acht noten en zijn duidelijke melodische structuur, eigenschappen die hij gemeen heeft met *Filles a marier* (nr. 17), *Le hault et le bas* (nr. 19) en *Le petit roysin* (nr. 28).

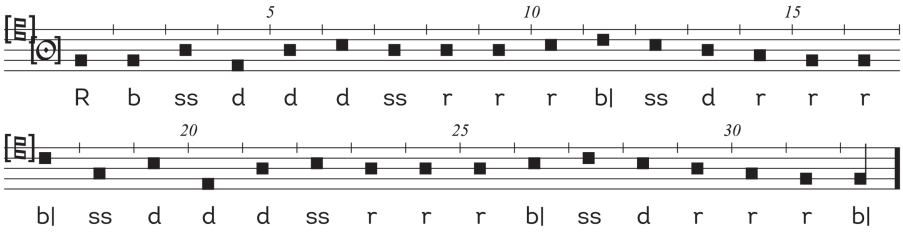
De vier eerste noten geven de consonanten – unisono, terts, sext en kwint – binnen het octaaf boven de finalis, gesolmiseerd *ut-mi-la-sol*. Na de eind van eerste zin geven noten 4–7, met als toonhoogtes *g-e-d-c*, de plaatsen aan waar de volgende vier zinnen een cadens vormen.

Engoulesme (nr. 3) opent met hetzelfde melodische patroon (*ut-mi-la-sol-mi-re-ut*).

Due to its regular phrase structure, *Le petit rouen* stood out to Crane ("The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184) as particularly "instrumental" in nature—apt music to which to dance. By comparison, of the few tenors with known song models, Crane felt that *Sans faire de vous departie* (N° 23), derived from the eponymous chanson by Pierre Fontaine, seemed equally "instrumental", since it too shares the regular eight-note phrase structure of *Le petit rouen*, with the exception of its fifth phrase, which comprises seven notes. *Sans faire* follows the pitch patterns of its model rather strictly. Where it differs, it aligns itself with *Le petit rouen*. Overall, these two tenors share their regular, eight-note phrase structure with *Le petit roysin* (N° 28) and share similar cadence patterns and melodic outlines with *Le grant rouen* (N° 32). *Sans faire* diverges from its model most significantly in its final phrase (notes 33–40), which is identical to that of *Le petit rouen* and *Vaten mon amoreux desir* (N° 48): *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut*.

Door zijn regelmatige zinsbouw viel *Le petit rouen* Crane ("The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184) op als bijzonder "instrumentaal" van aard – muziek waarop gedanst kan worden. Ter vergelijking: van de weinige tenors met bekende liedmodellen vond Crane dat *Sans faire de vous departie* (nr. 23), afgeleid van het gelijknamige chanson van Pierre Fontaine, even "instrumentaal" leek, omdat het ook de regelmatige acht-noten-zinsstructuur van *Le petit rouen* heeft, met uitzondering van de vijfde zin, die uit zeven noten bestaat. *Sans faire* volgt vrij strikt het patroon van zijn model. Waar het verschilt, sluit het aan bij *Le petit rouen*. Over het geheel genomen hebben deze twee tenors een regelmatige, acht noten tellende zinsstructuur, net als *Le petit roysin* (nr. 28), en hebben ze cadenspatronen en melodische contouren die vergelijkbaar zijn met die van *Le grant rouen* (nr. 32). *Sans faire* wijkt het sterkst af van zijn model in de slotzin (noten 33–40), die identiek is aan die van *Le petit rouen* en *Vaten mon amoreux desir* (nr. 48): *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut*.

17. Filles a marier a xxxij notes a iiij mesures comme il appert/.



32 notes | Tone 1/2(*d*) (clef missing) | 4 *mesures: moyennes parfaites ~ petites imparfaites* | Concordant choreography: *La rochelle* (N° 14), *Le petit roysin* (N° 28), *La navaroise* (N° 36) | Polyphonic setting: "Filles a marier", Sev, fols. k9^{v}-k10^{r}

Toulouze (N° 2) sets this melody with a final on *a*, but we have elected to use a *c*5-clef, placing the final on *d*, which more closely corresponds to the ranges of the other tenors in Br9085. (See also N° 34 *Le mois de may* for a similar case.)

This version of *Filles a marier* shares its tenor with a four-part setting in tone 1/2(*g*) found in Sev, not with the well-known double-discantus chanson of the same title attributed to Binchois.

Like *Le petit rouen* (N° 16), its regular, eight-note phrase structure makes this tenor seem apt for dance music. Each of the two similar musical A sections (notes 1–8 and 17–24) are followed by identical B sections (notes 9–16 and 25–32), mirroring the corresponding choreography, which alternates *moyennes parfaites* and *petites imparfaites mesures*. Despite its melodic and choreographic structure balanced in symmetries, its musical phrases and choreographic periodicity do not align.

32 noten | Modus 1/2(*d*) (sleutel ontbreekt) | 4 *mesures: moyennes parfaites ~ petites imparfaites* | Concordante choreografie: *La rochelle* (nr. 14), *Le petit roysin* (nr. 28), *La navaroise* (nr. 36) | Polyfone setting: "Filles a marier", Sev, fols. k9^{v}-k10^{r}

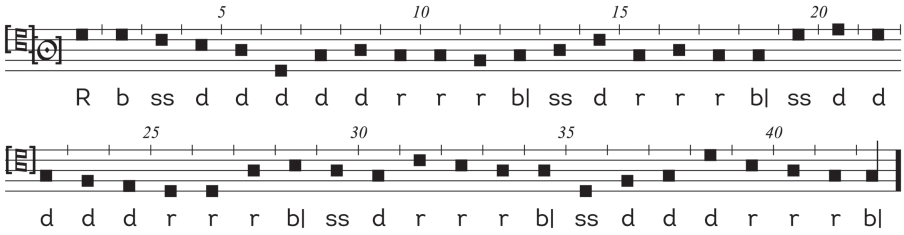
Toulouze (nr. 2) geeft deze melodie met een finalis op *a*, maar wij hebben gekozen voor een *c*5-sleutel, waarbij de finalis op *d* staat, wat beter overeenkomt met de ambitus van de andere tenors in Br9085. (Zie ook nr. 34 *Le mois de may* voor een soortgelijk geval).

Deze versie van *Filles a marier* deelt zijn tenor met een vierstemmige zetting in modus 1/2(*g*) die in Sev te vinden is, niet met het bekende dubbel-discantus-chanson met dezelfde titel dat aan Binchois wordt toegeschreven.

Net als *Le petit rouen* (nr. 16) lijkt deze tenor door de regelmatige zinsopbouw met acht noten geschikt voor dansmuziek. Elk van de twee gelijkaardige muzikale A-secties (noten 1–8 en 17–24) worden gevolgd door identieke B-secties (noten 9–16 en 25–32), die de bijbehorende choreografie weerspiegelen, waarin *moyennes parfaites* en *petites imparfaites mesures* elkaar afwisselen. Hoewel de melodische en choreografische structuur symmetrisch is, komen de muzikale zinnen en de choreografische indelingen niet overeen.

Fol. 11ᵛ

18. Maistresse a xlij notes a v mesures comme il appert/



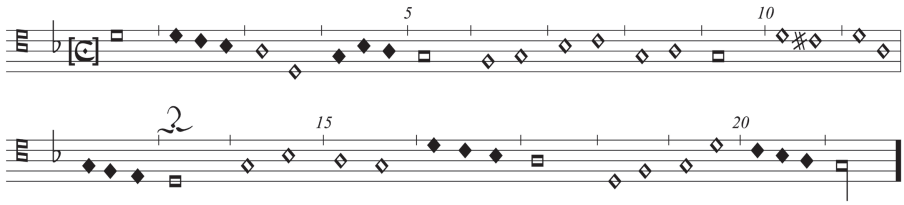
42 notes | Tone 8(*g*) (clef missing) | 5 *mesures imparfaites: grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (N° 8), *Triste plaisir* (N° 31), *Je sui povere de leesse* (N° 46)

Despite this tenor appearing in tone 8 while its model, Gilles Binchois's *L'amy de ma dame est venis*, survives in transposed tone 2 (*g*-final with *b*♭), it otherwise adheres strictly to the melodic contour and pitch patterns of the tenor of Binchois's chanson. One notable point at which *Maistresse* diverges from its model (compare below), however, is at notes 19–21. The dance tenor inverts the cadential *d'-c'*♯*-d'* (cantus function) of the model by inverting the pattern as *d'-e'-d'*: this illustrates how *basse danse* tenors treat cantus-function cadences found in their models by "tenorizing" them.

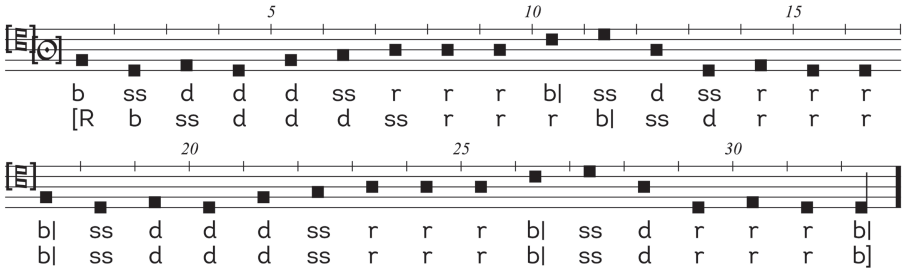
42 noten | Modus 8(*g*) (clef missing) | 5 *mesures imparfaites: grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Le Rosin* (nr. 8), *Triste plaisir* (nr. 31), *Je sui povere de leesse* (nr. 46)

Hoewel deze tenor in modus 8 staat terwijl zijn model, Gilles Binchois' *L'amy de ma dame est venis*, in getransponeerde tweede modus (finalis *g* met *b*♭) is overgeleverd, houdt hij zich verder strikt aan de melodische contouren van Binchois' tenor. Een opmerkelijk punt waarop *Maistresse* echter afwijkt van zijn model (vergelijk hieronder) is bij noten 19–21. De danstenor keert de cadens *d'-c'*♯*-d'* (cantusfunctie) van het model om als *d'-e'-d'*: dit illustreert hoe *basse danse*-tenors de cantusfuncties van hun model behandelen door ze te "tenoriseren".

L'amy de ma dame est venis
tenor (Gilles Binchois, Tr87, fol. 88ᶜ)



19. Le hault et le bas a xxxij notes a iiij mesures/.



32 notes | Tone 1(*d*) (clef missing) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite* | Concordant choreography: see commentary

To allow the dance to begin with a *reverence*, and to regularize the *mesures* into alternating *moyenne parfaite* and *petite imparfaite*, an alternate choreography—concordant with those of *La rochelle* (N° 14), *Filles a marier* (N° 17), *Le petit roysin* (N° 28), and *La navaroise* (N° 36)—is provided above in square brackets under the notated choreography. Alternately, Toulouze (N° 4) gives Rb ssdddssrrrb| ssdssrrrb| ssdddrrrb| ssdrrrb|.

A third option, as suggested by Véronique Daniels in order to retain the originally notated choreography, would be to treat this dance as a *basse danse mineure*, since it does not begin with a *reverence*. One would simply have to provide the "missing" *pas de Brabant* at the start of the dance.

This tenor is part of a group whose melodies comprise regular, eight-note phrases, including *Le petit rouen* (N° 16—see commentary), *Filles a marier* (N° 17), and *Le petit roysin* (N° 28). Its regularity exceeds the others, however, in that it presents the same melodic material twice (notes 1–16 and 17–32). The only other tenor that does this is *Flourentine* (N° 38), which lacks the regular phrase structure and form of *Le hault et le bas*.

32 noten | Modus 1(*d*) (sleutel ontbreekt) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite* | Concordante choreografie: zie commentaar

Om de dans met een *reverence* te laten beginnen en om de *mesures* in een regelmatige afwisseling van *moyenne parfaite* en *petite imparfaite* voor te stellen, staat hierboven tussen vierkante haken een alternatieve choreografie genoteerd onder de genoteerde choreografie – in overeenstemming met die van *La rochelle* (nr. 14), *Filles a marier* (nr. 17), *Le petit roysin* (nr. 28) en *La navaroise* (nr. 36). Als alternatief geeft Toulouze (nr. 4) Rb ssdddssrrrb| ssdssrrrb| ssdddrrrb| ssdrrrb|.

Een derde optie, voorgesteld door Véronique Daniels om de oorspronkelijk genoteerde choreografie te behouden, is om deze dans te behandelen als een *basse danse mineure*, aangezien hij niet met een *reverence* begint. Enkel de "ontbrekende" *pas de Brabant* moet dan aan het begin van de dans worden toegevoegd.

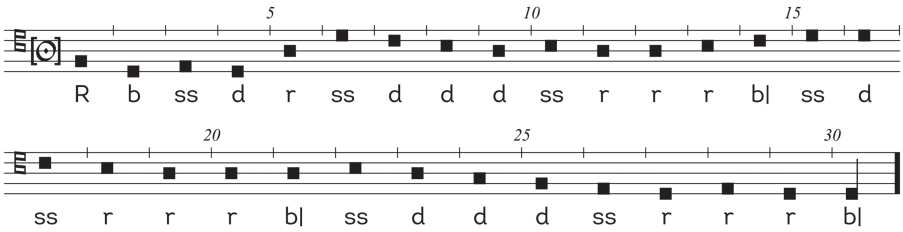
Deze tenor maakt deel uit van een groep waarvan de melodieën bestaan uit regelmatige zinnen van acht noten, waaronder *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar), *Filles a marier* (nr. 17) en *Le petit roysin* (nr. 28). De regelmaat ervan overtreft echter de andere, omdat hetzelfde melodische materiaal tweemaal wordt gepresenteerd (noten 1–16 en 17–32). De enige andere tenor die dit doet, is *Flourentine* (nr. 38), die de regelmatige zinsbouw en vorm van *Le hault et le bas* mist.

The following tenor, *Mamour* (N° 20), has the same head motive *fa-re-mi-re*, as does *Venise* (N° 53), and *La potevine* (N° 39) begins with the same motive in retrograde (*re-mi-re-fa*). *La franchoise* (N° 7—see commentary) presents the *durus* version of same head motive, transposed one step lower to tone 5(*c*) as *mi-ut-re-ut*, which *Luises* (N° 6) begins with in retrograde (*ut-re-ut-mi*).

De volgende tenor, *Mamour* (nr. 20), heeft hetzelfde hoofdmotief *fa-re-mi-re*, evenals *Venise* (nr. 53); *La potevine* (nr. 39) begint met hetzelfde motief in retrograde (*re-mi-re-fa*). *La franchoise* (nr. 7 – zie commentaar) presenteert de durusversie van hetzelfde hoofdmotief, een toon lager getransponeerd naar modus 5(*c*) als *mi-ut-re-ut*, waarmee *Luises* (nr. 6) in retrograde (*ut-re-ut-mi*) begint.

Fol. 12^{r}

20. Mamour a xxx notes a iij mesures/.



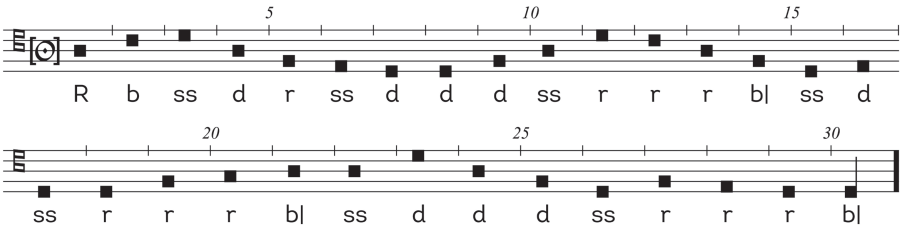
30 notes | Tone 1(*d*) | 3 *mesures parfaites: moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreographies: *Alenchon* (N° 21), *La portingaloise* (N° 22), *Ma mieulx ammee* (N° 29), *La non pareille* (N° 47)

30 noten | Modus 1(*d*) | 3 *mesures parfaites: moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Alenchon* (nr. 21), *La portingaloise* (nr. 22), *Ma mieulx ammee* (nr. 29), *La non pareille* (nr. 47)

This tenor has the same head motive (*fa-re-mi-re*) as the preceding tenor, *Le hault et le bas* (N° 19—see commentary). The head motive is immediately followed (notes 5–9) by the head motive of *Ma mie* (N° 2—see commentary), *re-sol-fa-mi-re*. The entire second half of the melody (from note 16) is nearly identical to notes 1–15 of *Ma mie* and notes 4–17 of *La portingaloise* (N° 22)

Deze tenor heeft hetzelfde kopmotief (*fa-re-mi-re*) als de voorgaande tenor, *Le hault et le bas* (nr. 19 – zie commentaar). Het kopmotief wordt onmiddellijk gevolgd (noten 5–9) door het kopmotief van *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar), *re-sol-fa-mi-re*. De gehele tweede helft van de melodie (vanaf noot 16) is vrijwel identiek aan noten 1–15 van *Ma mie* en noten 4–17 van *La portingaloise* (nr. 22).

21. Alenchon a xxx notes a iij mesures/.



30 notes | Tone 1(*d*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Mamour* (N° 20), *La portingaloise* (N° 22), *Ma mieulx ammee* (N° 29), *La non pareille* (N° 47)

30 noten | Modus 1(*d*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Mamour* (nr. 20), *La portingaloise* (nr. 22), *Ma mieulx ammee* (nr. 29), *La non pareille* (nr. 47)

The near symmetry of the first half of this tenor (notes 1–13) immediately catches the eye. Notes 5–18 replicate notes 19–32 of *La rochelle* (N° 14). Notes 11–22 duplicate notes 5–16 of *Luises* (N° 6), including the common motive *re-fa-sol-la*, while notes 23–30 nearly reproduce the closing phrases of *Engoulesme* (N° 3, notes 26–35) and *Barcelonne* (N° 37, notes 27–34).

De quasi-symmetrie van de eerste helft van deze tenor (noten 1–13) valt onmiddellijk op. Noten 5–18 dupliceren noten 19–32 van *La rochelle* (nr. 14). Noten 11–22 dupliceren noten 5–16 van *Luises* (nr. 6), inclusief het gemeenschappelijke motief *re-fa-sol-la*, terwijl noten 23–30 bijna de slotzinnen van *Engoulesme* (nr. 3, noten 26–35) en *Barcelonne* (nr. 37, noten 27–34) weergeven.

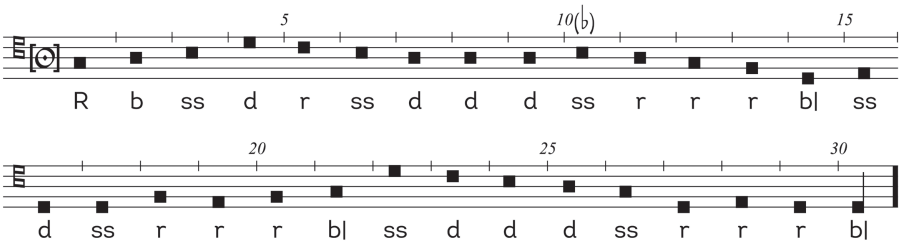
Polk compares this tenor with “Ich aen ghegheven hertze” in the Gruuthuse Manuscript (The Hague, KB, KW 79 K 10, fol. 11^{r}).[5]

Polk vergelijkt deze tenor met “Ich aen ghegheven hertze” in het Gruuthusehandschrift (Den Haag, KB, KW 79 K 10, fol. 11^{r}).[5]

5 Polk, “Flemish Wind Bands”, 174–75.
Polk, “Flemish Wind Bands”, 174–75.

Fol. 12^{v}

22. La portingaloise a xxx notes a .iij. mesures/.



30 notes | Tone 8(*g*)/1(*d*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Mamour* (N° 20), *Alenchon* (N° 21), *Ma mieulx ammee* (N° 29), *La non pareille* (N° 47)

Although modern scholars have tried to link this dance tune to Du Fay's *Portugaler*, the idea was dispelled by Crane (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 87), since the two tenors share very little melodic material. Notes 1–17 of *La portingaloise* do, however, share their pitch patterns with notes 1–15 of *Ma mie* (N° 2) and notes 12–30 of *Mamour* (N° 20).

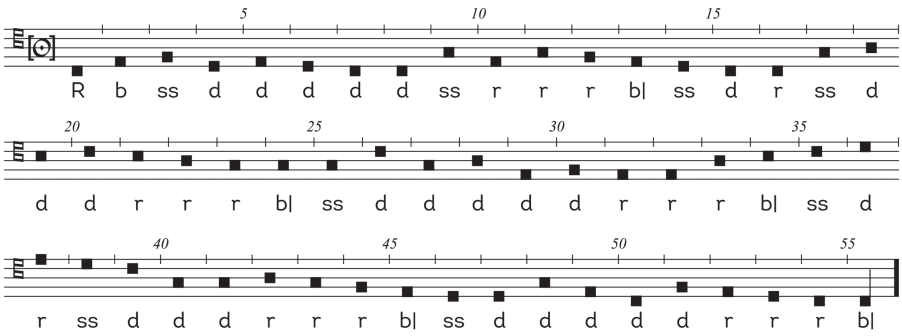
Of this tenor's overall melodic contour, there is mixture between tones 8(*g*) and 1(*d*). The melody outlines the fifth of each (*g*-*d'* and *d*-*a*, respectively), not clearly committing to one tone or the other and settling on a final, weak *d*-cadence.

30 noten | Modus 8(*g*)/1(*d*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Mamour* (nr. 20), *Alenchon* (nr. 21), *Ma mieulx ammee* (nr. 29), *La non pareille* (nr. 47)

Hoewel moderne onderzoekers hebben geprobeerd deze dansmelodie in verband te brengen met Du Fay's *Portugaler*, werd dit idee door Crane ontkracht (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 87), omdat de twee tenors zeer weinig melodisch materiaal met elkaar gemeen hebben. Noten 1–17 van *La portingaloise* stemmen echter wel overeen met noten 1–15 van *Ma mie* (nr. 2) en noten 12–30 van *Mamour* (nr. 20).

Het algemene melodische verloop van deze tenor vermengt modi 8(*g*) en 1(*d*). De melodie omschrijft de kwint van beide (respectievelijk *g*-*d'* en *d*-*a*), zonder zich duidelijk vast te leggen op de ene of de andere modus en eindigt op een laatste, zwakke *d*-cadens.

23. Sans faire de vous departie a lv. notes a v. mesures comme il appert/.



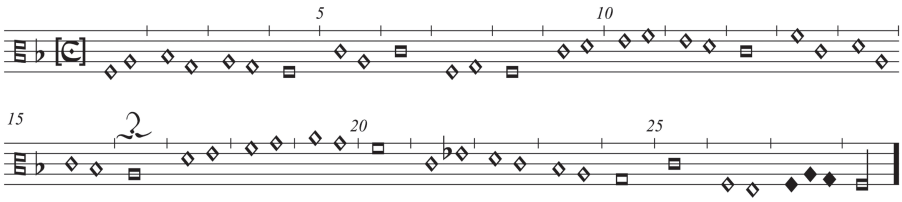
55 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite**, *grande imparfaite*, *moyenne imparfaite*, *grande imparfaite*

This tenor is derived directly from Pierre Fontaine's chanson *Sans faire de vous departie* and follows the pitch patterns of its model rather strictly. Like *Le petit rouen* (N° 16—see commentary), it has a regular, eight-note phrase structure, except its fifth phrase, which has seven notes (33–39). These features led to Crane's judgement ("The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184) that this tenor seemed more "instrumental" than many of the others. The two tenors also share similar cadence patterns and melodic outlines. *Sans faire* diverges from its model most significantly at two places (compare below): first at its second phrase (notes 9–16), which is identical to that of *Le doulz espoir* (N° 26) sounding *sol-mi-sol-fa-mi-re-ut-ut*; second at its final phrase (notes 48–55), which is identical to that of *Le petit rouen* and *Vaten mon amoreux desir* (N° 48) sounding *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*.

55 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite**, *grande imparfaite*, *moyenne imparfaite*, *grande imparfaite*

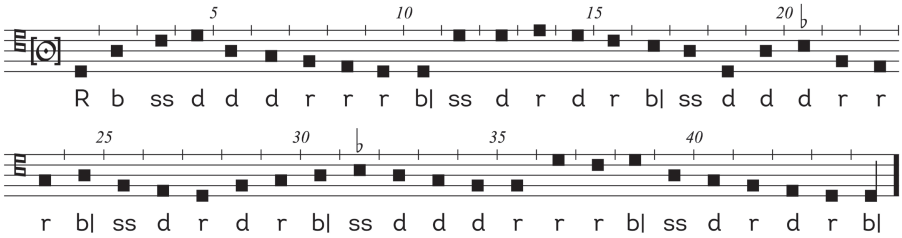
Deze tenor is rechtstreeks afgeleid van het chanson *Sans faire de vous departie* van Pierre Fontaine en volgt vrij strikt het melodisch patroon van zijn model. Net als *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar) heeft het een regelmatige, acht noten tellende zinsstructuur, behalve de vijfde zin, die zeven noten telt (33–39). Die kenmerken deden Crane besluiten ("The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184) dat deze tenor meer "instrumentaal" leek dan vele andere. De twee tenors hebben ook vergelijkbare cadenspatronen en een gelijkaardige melodische vormgeving. *Sans faire* wijkt op twee plaatsen duidelijk af van zijn model (vergelijk hieronder): de tweede zin (noten 9–16) is identiek aan die van *Le doulz espoir* (nr. 26) en luidt *sol-mi-sol-fa-mi-re-ut-ut*; de laatste zin (noten 48–55) is identiek aan die van *Le petit rouen* en *Vaten mon amoreux desir* (nr. 48) en luidt *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*.

Sans faire de vous departie
tenor (Pierre Fontaine, Ox213, fol. 86v)



Fol. 13^{r}

24. Une fois auant que morir a xliiij notes a vj mesures tout[es] imparfaitez



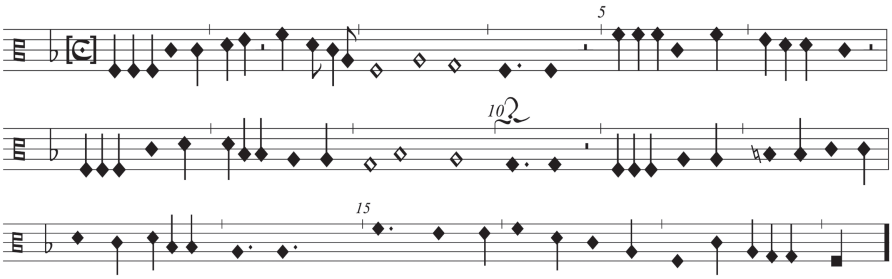
44 notes | Tone 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), *Flourentine* (N° 38) | Polyphonic setting: "Vil lieber zit uff diser erde", Bux, N°s. 37, 51–52, 93, 217; "Annavasanna", Bux, N°s. 89–92; "Tenor Anavois", Loch, 70

44 noten | Modus 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Avignon* (nr. 10), *Je languis* (nr. 11), *Flourentine* (nr. 38) | Polyfone setting: "Vil lieber zit uff diser erde", Bux, nrs. 37, 51–52, 93, 217; "Annavasanna", Bux, nrs. 89–92; "Tenor Anavois", Loch, 70

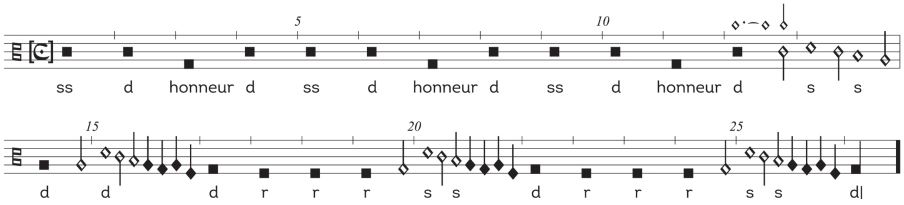
This tenor presents a version in tone 1(*d*) of its model, the anonymous rondeau *Une fois avant que morir* in tone 5(*f*)—compare below.

Deze tenor presenteert een versie in modus 1(*d*) van zijn model, het anonieme rondeau *Une fois avant que morir* in modus 5(*f*) – vergelijk hieronder.

Une fois avant que morir
tenor (Anon., LoTit, fol. 4^{v})



25. Beaulte de castille se danse a iij personnes en la maniere qui sensieut/



Tone 8(*g*)

This dance is the only one in Br9085 to give a choreography for three dancers. Although it is comprised purely of *basse-danse* steps, it does not follow the organized system of *mesures*. This is the only dance to feature bows or *reverences*, indicated by "*honneur*", in the middle of the choreography.

The tune departs markedly from the isometric melodies, resembling that of the rhythmically lively Italian *balli* and *balletti*, specifically the ornamented cantus-function cadences in the second half. Notes 1–12 and their corresponding step-units are grouped into three phrases (*c'-c'-g-c'* with ss d honneur d) and seem to depict a presentation of the three dancers. This is followed by three repeated musical phrases whose sonorities alternate between the final (*g*) and subfinal (*f*).

This is the only tenor to combine blackened breves with void mensural notation, acting as part of the key to deciphering the value of the isometric breves: despite the mensuration indication of "majeur parfait", all of the *tempus* groupings here are clearly imperfect with major *prolatio*.

Modus 8(*g*)

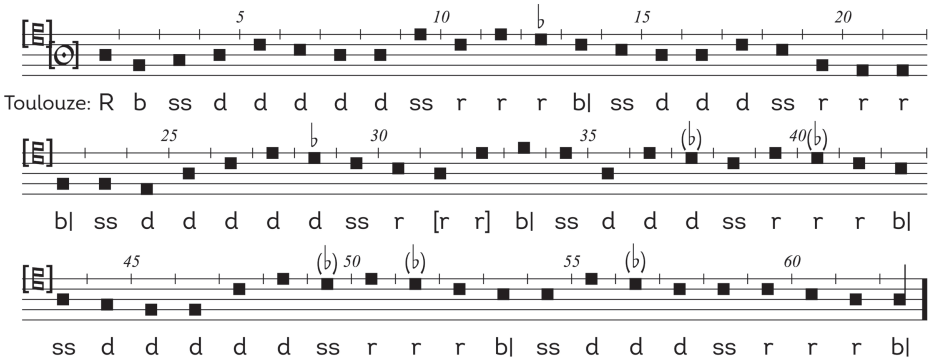
Deze dans is de enige in Br9085 met een choreografie voor drie dansers. Hoewel hij louter bestaat uit *basse danse*-passen, volgt hij niet het georganiseerde systeem van *mesures*. Dit is de enige dans met buigingen of *reverences*, aangeduid als "*honneur*", in het midden van de choreografie.

De melodie wijkt sterk af van de isometrische melodieën en lijkt op die van de ritmisch levendige Italiaanse *balli* en *balletti*, met name de geornamenteerde cantus-functiecadensen in de tweede helft. Noten 1–12 en de bijbehorende pas-eenheden zijn gegroepeerd in drie zinnen (*c'-c'-g-c'* met ss d honneur d) en lijken een voorstelling van de drie dansers uit te beelden. Ze worden gevolgd door drie herhaalde muzikale zinnen die afwisselen tussen de finalis (*g*) en de toon onder de finalis (*f*).

Dit is de enige tenor die zwarte breves combineert met een witte mensurale notatie, die mee bepalend is voor het ontcijferen van de waarde van de isometrische breves: ondanks de mensurale aanduiding "majeur parfait" zijn alle tempusgroepen hier duidelijk imperfect met *prolatio maior*.

Fol. 13ᵛ

26. Le doulz espoir a xlii [*recte*: lxii] notes a vi mesures toutes parfaites/.



62 notes | Tone 6(*f*) | 6 *mesures parfaites*: *grandes ~ moyennes*

The number of notes is incorrectly written as “42” in Br9085 but printed correctly in Toulouze as “62”. The steps are absent in Br9085 but have been supplied here from Toulouze, adding two missing “*r*” on notes 31–32 to complete the *mesure* since all are *parfaites*.

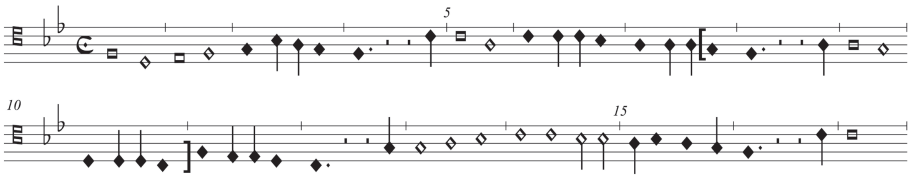
This tenor is derived from that of the chanson *Se doulx espoir* (compare below—note that the section in brackets, bb. 7–10, has been reconstructed based on the dance tenor), which partially survives on the D’Andrea fragment (see Fallows, “More on the Basse danse and polyphony”). With the exception of notes 25–38, a regular, eight-note phrase structure comprises this melody, as with *Le petit rouen* (N° 16—see commentary) and *Sans faire* (N° 23), whose second phrase (notes 9–16) is identical to that of *Le doulz espoir* (notes 9–16): *sol-mi-sol-fa-mi-re-ut-ut*. Additionally, all three melodies share similar phrase structures throughout, especially in their closing sixteen notes, where the first eight cadence on the superfinal (*re*) before the final cadence on *ut*.

62 noten | Modus 6(*f*) | 6 *mesures parfaites*: *grandes ~ moyennes*

Het aantal noten is in Br9085 foutief geschreven als “42” maar in Toulouze correct afgedrukt als “62”. De passen ontbreken in Br9085, maar zijn hier overgenomen uit Toulouze, waarbij twee ontbrekende “r” zijn toegevoegd aan noten 31–32 om de *mesure* compleet te maken, aangezien het allemaal *parfaites* zijn.

Deze tenor is afgeleid van die van het chanson *Se doulx espoir* (vergelijk hieronder – merk op dat het gedeelte tussen haakjes, m. 7–10, is gereconstrueerd op basis van de danstenor), die gedeeltelijk bewaard is gebleven in het D’Andrea-fragment (zie Fallows, “More on the Basse danse and polyphony”). Met uitzondering van noten 25–38 bestaat deze melodie uit een regelmatige zinsstructuur van acht noten, net als *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar) en *Sans faire* (nr. 23), waarvan de tweede zin (noten 9–16) identiek is aan die van *Le doulz espoir* (noten 9–16): *sol-mi-sol-fa-mi-re-ut-ut*. Bovendien hebben alle drie de melodieën overal dezelfde zinsstructuur, vooral in hun laatste zestien noten, waar de eerste acht cadenseren op de toon boven de finalis (*re*) voor de slotcadens op *ut*.

Se doulx espoir

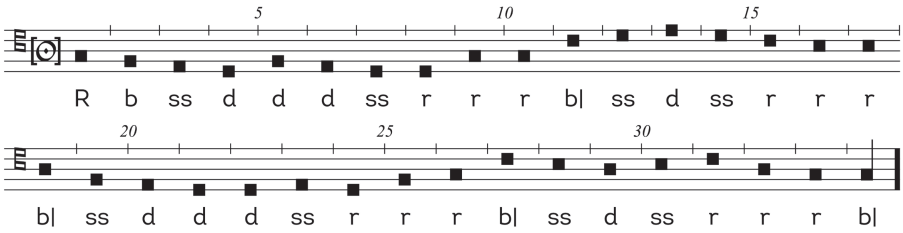


tenor fragment, bb. 1–17 (Anon., New Jersey, private collection of Michael D'Andrea, single songbook leaf, c. 1420s)

tenorfragment, m. 1–17 (Anon., New Jersey, privé-collectie van Michael D'Andrea, enkel liedboekblad, rond de jaren 1420)

Fol. 14r

27. Lyron a xxxiiij notes a .iiij. mesures/.



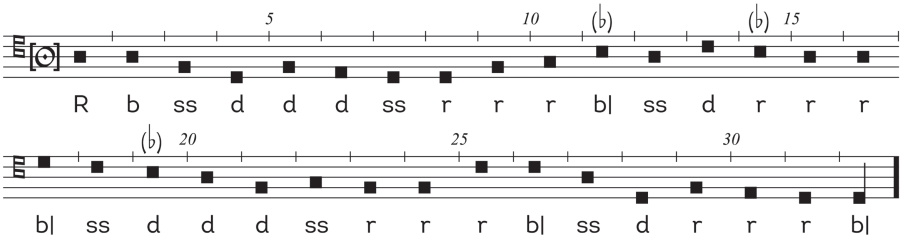
34 notes | Tone 8(*g*) | 4 *mesures parfaites: moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Le mois de may* (N° 34), *Barcelonne* (N° 37)

It is tempting to imagine that "lyron", although another term for *lérot* or *loir* ("dormouse", see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 93), is meant to be a reference to a "lyre" since the opening four pitches of this tenor, *g-f-e-d*, form the first species of classical Greek tetrachords integral to tones 1, 2, 7, and 8.

34 noten | Modus 8(*g*) | 4 *mesures parfaites: moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Le mois de may* (nr. 34), *Barcelonne* (nr. 37)

Het is verleidelijk te veronderstellen dat "*Lyron*", hoewel het een andere term is voor *lérot* of *loir* ("dormouse", zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 93), bedoeld is als een verwijzing naar een "lier", aangezien de eerste vier noten van deze tenor, *g-f-e-d*, de eerste klasse van klassieke Griekse tetrachorden vormen, die integraal voorkomt in de eerste, tweede, zevende en achtste modi.

28. Le petit roysin a xxxij notes a .iiij. mesures/.



32 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite ~ petite imparfaite* | Concordant choreography: *La rochelle* (N° 14), *Filles a marier* (N° 17), *La navaroise* (N° 36)

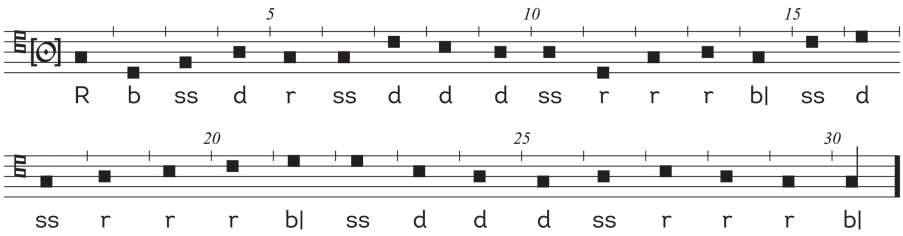
As is the case with *Le petit rouen* (N° 16—see commentary), *Le petit roysin* is notable for its regular eight-note phrase structure and that its opening four notes, on pitches *a*, *f*, and *d*, anticipate the places at which the subsequent phrases will cadence. Additionally, the first two phrases (notes 1–16) bear a striking resemblance to those of *Castille la novele* (Toulouze, N° 10, notes 1–16).

32 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite ~ petite imparfaite* | Concordante choreografie: *La rochelle* (nr. 14), *Filles a marier* (nr. 17), *La navaroise* (nr. 36)

Zoals het geval is met *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar), valt *Le petit roysin* op door zijn regelmatige zinsstructuur in acht noten en doordat de eerste vier noten, op de toonhoogtes *a*, *f* en *d*, vooruitlopen op de plaatsen waar de volgende zinnen zullen cadenseren. Bovendien vertonen de eerste twee zinnen (noten 1–16) een opvallende gelijkenis met die van *Castille la novele* (Toulouze, nr. 10, noten 1–16).

Fol. 14v

29. Ma mieulx ammee a xxx notes a .iij. mesures/.



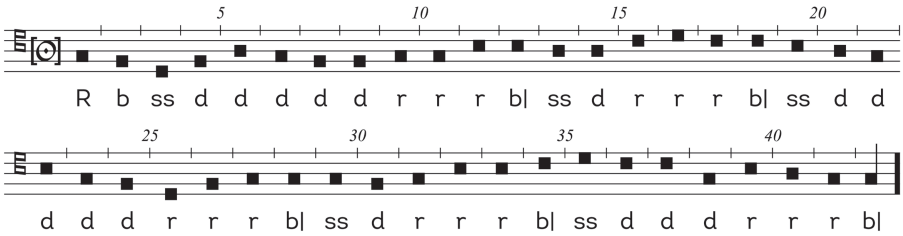
30 notes | Tone 8(*g*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Mamour* (N° 20), *Alenchon* (N° 21), *La portingaloise* (N° 22), *La non pareille* (N° 47).

The opening phrase (notes 1–6) bears a striking resemblance to that of *Triste plaisir*: the initial cadence of *Ma mieulx ammee* on *g* mirrors Binchois's song, whereas the derived *basse danse* tenor (N° 31) finds its initial cadence a step lower on *f*. The overall shape of the two dance tenors is likewise similar.

30 noten | Modus 8(*g*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Mamour* (nr. 20), *Alenchon* (nr. 21), *La portingaloise* (nr. 22), *La non pareille* (nr. 47).

De openingszin (noten 1–6) vertoont een opvallende gelijkenis met die van *Triste plaisir*: de initiële cadens van *Ma mieulx ammee* op *g* weerspiegelt het lied van Binchois, terwijl de afgeleide *basse danse*-tenor (nr. 31) zijn initiële cadens een trede lager vindt op *f*. Ook de algemene vorm van de tenor is vergelijkbaar met die van *Triste plaisir*.

30. La danse de Ravestain/.



This is the first of three mensural *basse danse* unica in Br9085. In these dances, one step-unit is deployed over six semibreves, equivalent to one of the blackened breves of the isometric tenors (i.e., an imperfect long in ⌽ or an imperfect breve in ☾ in augmentation). These dances represent the only surviving trace of the passage from the isometric, long-note tenors to the sixteenth-century *basse danse commune*.

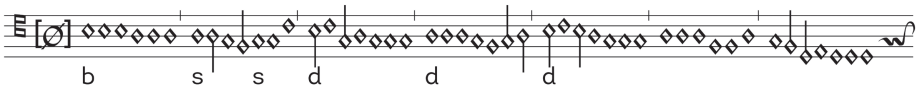
The music and choreography for *La danse de Ravestain* survive incomplete. The *custos* at the end of the system indicates that the music should continue, with the following phrase beginning on *g*. Only five step-units are given, which are already insufficient for the surviving music. Brainard ("Die Choreographie der Hoftänze", 6–7, in Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84) speculated that this dance might form a suite with the previous tenor, *Ma mieulx ammee*, which beings on *g*, where the pair of dances are to be performed with the overall form of ABA. Such treatment, however, would result in the unlikely pairing of two different styles and periods of the *basse danse*.

Dit is de eerste van drie mensurale *basse danse*-unica in Br9085. In deze dansen wordt één pas-eenheid ingezet over zes semibreves, gelijk aan één van de zwarte breves van de isometrische tenors (d.w.z. een imperfecte longa in ⌽ of een imperfecte breve in ☾ in augmentatie). Deze dansen vormen het enige overgebleven spoor van de overgang van de isometrische tenors in lange noten naar de zestiende-eeuwse *basse danse commune*.

De muziek en choreografie voor *La danse de Ravestain* zijn onvolledig bewaard gebleven. De custos aan het eind van het systeem geeft aan dat de muziek moet doorgaan met een volgende zin die begint op *g*. Er worden slechts vijf pas-eenheden gegeven, wat onvoldoende is voor de overgeleverde muziek. Brainard ("Die Choreographie der Hoftänze", 6–7, in Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84) speculeert dat deze dans een suite zou kunnen vormen met de voorgaande tenor, *Ma mieulx ammee*, die begint op *g*, waarbij het danspaar moet worden uitgevoerd volgens de structuur ABA. Een dergelijke behandeling zou echter resulteren in de onwaarschijnlijke koppeling van twee verschillende stijlen en perioden van de *basse danse*.

Fol. 15^{r}

31. Triste Plaisir a xlii notes a v mesures



42 notes | Tone 8(*g*) | 5 *mesures imparfaites*: *grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (N° 8), *Maistresse* (N° 18), *Je sui povere de leesse* (N° 31)

Devoid of the flat on *b* appearing in its tone 2(*g*) model, Binchois's chanson *Tristre plaisir et douleureuse joie*, this tenor presents the *durus* version of the melody. While both versions share an overall melodic contour, the dance tenor diverges from the song tenor in its cadential patterns and points of arrival and, thus, overall structure (compare below). Its first phrase incorporates the motive *re-fa-la-sol* (see *Le Rosin*, N° 8) on notes 3–6 in such a way that the first cadence arrives one pitch lower (*f*) than the analogous cadence of the model (*g*).

The second phrase (notes 9–18) follows the pattern of breves found in the song, transcribed as double breves, until the cadence on *c'*. This cadence does not mark a cadential point of arrival in the song, however, at this place nor at the analogous point in the song where it recurs on notes 34–37 of the dance tenor.

By diverging from its model, it creates a series of repeated patterns that reflect an internal symmetry and logic. The first and second halves of the dance tenor are strikingly similar—more so than the first and second halves of the song tenor. The opening four pitches, *sol-fa-re-fa*, of the dance tenor similarly begin its second half (notes 23–26). The first and final cadences (notes 4–8 and 38–42, respectively) present the pitches of an ornamented tenor cadence—first on *f* as *fa-la-sol-fa-fa*, then on *g* as *ut-mi-re-ut-ut*—in a structural form; see "Shared motivic vocabulary" in Chapter 1.

42 noten | Modus 8(*g*) | 5 *mesures imparfaites*: *grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Le Rosin* (nr. 8), *Maistresse* (nr. 18), *Je sui povere de leesse* (nr. 31)

Terwijl deze tenor niet de bemol op *b* heeft die voorkomt in zijn model in de tweede (*g*) modus, Binchois' chanson *Tristre plaisir et douleureuse joie*, presenteert hij de durusversie van de melodie. Hoewel beide versies een algemene melodische contour met elkaar gemeen hebben, wijkt de danstenor af van de zangtenor in zijn cadenspatronen en aankomstpunten en dus in zijn algemene structuur (vergelijk hieronder). De eerste zin bevat het motief *re-fa-la-sol* (zie *Le Rosin*, nr. 8) op noten 3–6, zodat de eerste cadens een toonhoogte lager (*f*) aankomt dan de overeenkomstige cadens van het model (*g*).

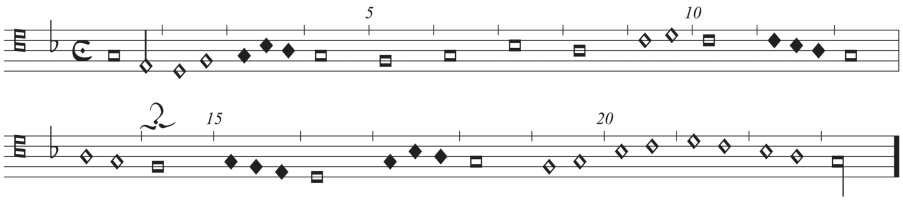
De tweede zin (noten 9–18) volgt het patroon van breves uit het lied, getranscribeerd als dubbele breves, tot de cadens op *c'*. In het lied is deze cadens echter geen eindcadens, noch op deze plaats, noch op het overeenkomstige punt in het lied waar zij terugkeert op noten 34–37 van de danstenor.

Door af te wijken van het model ontstaat een reeks herhaalde patronen die een interne symmetrie en logica weerspiegelen. De eerste en tweede helft van de danstenor lijken opvallend veel op elkaar – meer dan de eerste en tweede helft van de zangtenor. De eerste vier tonen, *sol-fa-re-fa*, van de danstenor beginnen ook de tweede helft (noten 23–26). De eerste en de laatste cadens (respectievelijk noot 4–8 en 38–42) presenteren de toonhoogten van een geornamenteerde tenorcadens – eerst op *f* als *fa-la-sol-fa-fa*, dan op *g* als *ut-mi-re-ut-ut* – in een structurele vorm; zie "Een gedeeld motivisch vocabularium" in Hoofdstuk 1.

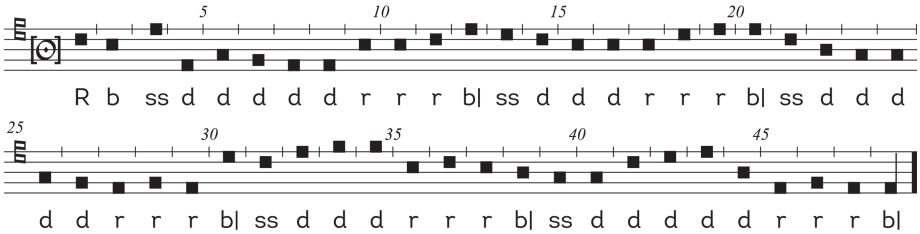
The overall shape of this tenor resembles that of *Ma mieulx ammee* (N° 29—see commentary).

De algemene vorm van deze tenor lijkt op die van *Ma mieulx ammee* (nr. 29 – zie commentaar).

Tristre plaisir et douleureuse joie
tenor (Gilles Binchois, Ox213, fol. 56ᵛ)



32. Le grant rouen a xlviij notes a v. mesures imparfaites/.



48 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures imparfaites*: *grandes ~ moyennes* | Concordant choreography: *La basse danse du roy* (N° 44), *Le grant thorin* (N° 51)

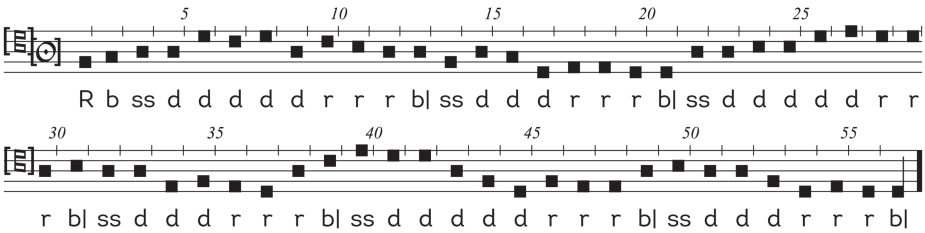
48 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures imparfaites*: *grandes ~ moyennes* | Concordante choreografie: *La basse danse du roy* (nr. 44), *Le grant thorin* (nr. 51)

Although this tenor does not strictly comprise the regular, eight-note phrases of *Le petit rouen* (N° 16—see commentary), *Sans faire de vous departie* (N° 23), and *Le petit roysin* (N° 28), it does share with them a similar phrase structure and cadence patterns.

Hoewel deze tenor niet strikt de regelmatige zinnen van acht noten bevat van *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar), *Sans faire de vous departie* (nr. 23) en *Le petit roysin* (nr. 28), hebben ze een vergelijkbare zinsstructuur en cadenspatronen gemeen.

Fol. 15^{v}

33. Mon leal desir a lvi. notes a vi mesures comme il appert/



56 notes | Tone 1(*d*) (clef missing) | 6 *mesures imparfaites: grandes ~ moyennes*

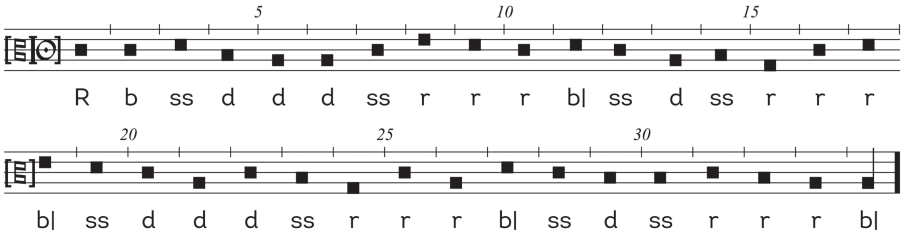
This tenor is notable for its sequences of cadential figures (notes 8–20, 25–36, and 45–56). Notes 41–47 form a skeletal version (*sol-re/la-fa-re-fa-mi-mi*) of the structural figure found in *Luises* (N° 6—see commentary).

56 noten | Modus 1(*d*) (clef missing) | 6 *mesures imparfaites: grandes ~ moyennes*

Deze tenor valt op door de opeenvolging van cadensfiguren (noten 8–20, 25–36 en 45–56). Noten 41–47 vormen een skeletversie (*sol-re/la-fa-re-fa-mi-mi*) van de structurele figuur in *Luises* (nr. 6 – zie commentaar).

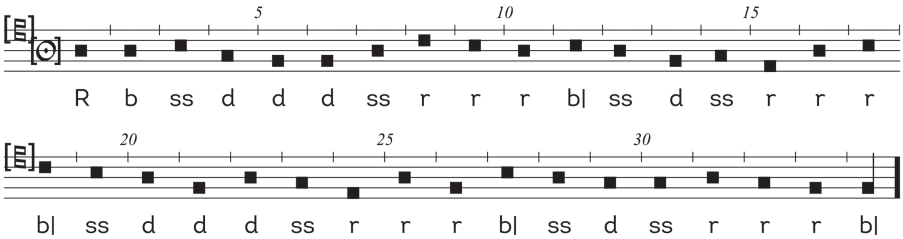
34. Le mois de may a xxxiiij notes a iiij mesures/.

Version 1:



Versie 1:

Version 2:



Versie 2:

34 notes | Clef missing: Tone 2(*a*=*c*3) or (*d*=*c*5) | 4 *mesures parfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Lyron* (N° 27), *Barcelonne* (N° 37)

34 noten | Sleutel ontbreekt: Modus 2(*a*=*c*3) or (*d*=*c*5) | 4 *mesures parfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Lyron* (nr. 27), *Barcelonne* (nr. 37)

Toulouze supplies a *c*3-clef, placing the melody in tone 2 with a final on *a* (Version 1 above—see also *Filles a marier*, N° 17, for a similar case). A *c*5-clef (Version 2) would be more likely for Br9085, given the ranges of the other tenors, and would place the melody in tone 2(*d*). In this case, the tenor weaves around the span of a sixth, *c*-*a*.

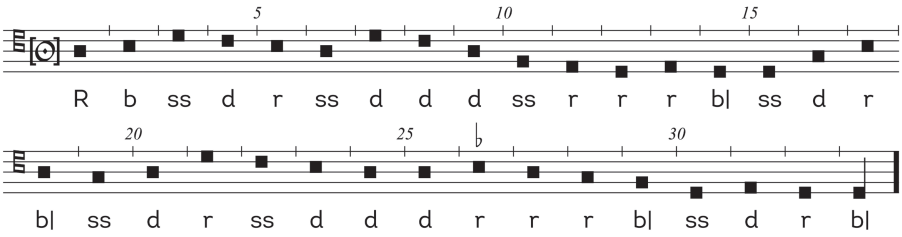
Toulouze geeft een *c*3-sleutel, waarbij de melodie in modus 2 wordt geplaatst met een finalis op *a* (versie 1 hierboven – zie ook *Filles a marier*, nr. 17, voor een soortgelijk geval). Een *c*5-klank (versie 2) ligt meer voor de hand voor Br9085, rekening houdend met het bereik van de andere tenors, en plaatst de melodie in modus 2(*d*). In dit geval beweegt de tenor zich rond de spanwijdte van een sext, *c*-*a*.

The first phrase contains the figure *re-fa-la-sol* (notes 6–9)—see *Le Rosin* (N° 8)

De eerste zin bevat de figuur *re-fa-la-sol* (noten 6–9) – zie *Le Rosin* (nr. 8)

Fol. 16^{r}

35. Bayonne a xxxiij notes a iiij. mesures/.



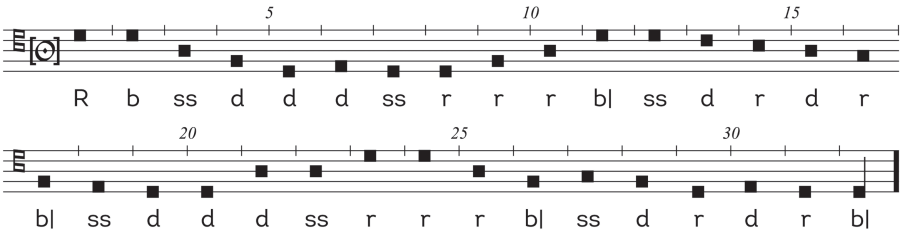
33 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites plus que parfaites* (variant)

This tenor shares motivic affinities with *Ma mie* (N° 2)—*re-(mi-)sol-fa-mi-re*, notes 1–6 and 20–24—and *Luises* (N° 6)—*sol-fa/-la-fa-mi-re-mi-re-re*, notes 7–15 (see commentaries).

33 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites plus que parfaites* (variant)

Deze tenor is motivisch verwant aan *Ma mie* (nr. 2) – *re-(mi-)sol-fa-mi-re*, noten 1–6 en 20–24 en *Luises* (nr. 6) – *sol-fa/-la-mi-re-mi-re*, noten 7–15 (zie commentaren).

36. La navaroise a xxxij notes a. iiij mesures/.



32 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites* ~ *petites imparfaites* | Concordant choreography: *La rochelle* (N° 14), *Filles a marier* (N° 17), and *Le petit roysin* (N° 28)

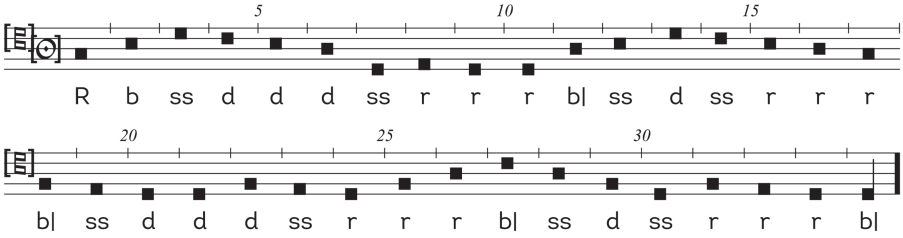
The opening and closing motives (notes 1–12 and 23–32) of this tenor frame a descending octave from *d'* to *d* (see *La tantaine*, N° 12) and boast an affinity with the principal motive of *Luises* (N° 6—see commentary). The opening twelve notes give the motive *sol-re/la-fa-re-mi-re* elided to its retrograde, and notes 23–32 again recall this opening motive, adding an ornamental *f-g-f* (notes 26–28) mid-descent.

32 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites* ~ *petites imparfaites* | Concordante choreografie: *La rochelle* (nr. 14), *Filles a marier* (nr. 17), and *Le petit roysin* (nr. 28)

De openings- en slotmotieven (noten 1–12 en 23–32) van deze tenor omlijsten een dalend octaaf van *d'* naar *d* (zie *La tantaine*, nr. 12) en zijn verwant aan het hoofdmotief van *Luises* (nr. 6 – zie commentaar). De eerste twaalf noten geven het motief *sol-re/la-fa-re-mi-re* overlappend met zijn retrograde en noten 23–32 herinneren aan dit openingsmotief, met toevoeging van een ornamentele *f-g-f* (noten 26–28) halverwege de dalende lijn.

Fol. 16ᵛ

37. Barcelonne a xxxiiij notes a iiij mesures comme il appert/.



34 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures parfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Lyron* (N° 27), *Le mois de may* (N° 34)

The opening motive, *ut-mi-sol-fa*, is identical to that of *Passe rose* (N° 50) and *Je sui povere de leese* (N° 46)—see *Le Rosin* (N° 8). Furthermore, notes 1–6 (*ut-mi-sol-fa-mi-re*) match the pitches of notes 1–8 of *Je sui povere de leesse*.

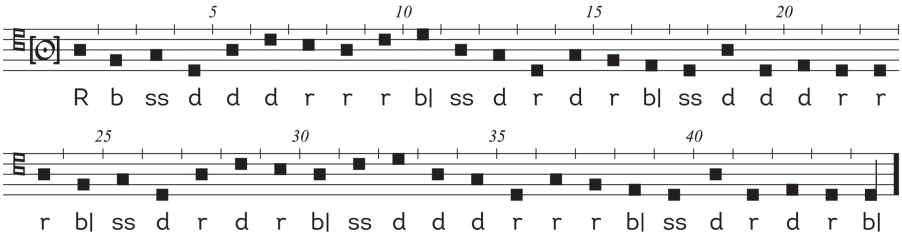
Notes 11–16 form the recurring structural phrase *re-mi-sol-fa-mi-re* of *Ma mie* (N° 2—see commentary). Notes 27–34 as *fa-re/la-fa-re-fa-mi-re-re* give a version of the principal melodic figure of *Luises* (N° 6—see commentary), and the rising and falling thirds outlined in notes 24–30 were singled out by Closson (*Le manuscrit dit des basses danses*, 52) as one of several "*formules mélodiques bizarres*" that likely denoted "instrumental" music.

34 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures parfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Lyron* (nr. 27), *Le mois de may* (nr. 34)

Het openingsmotief, *ut-mi-sol-fa*, is identiek aan dat van *Passe rose* (nr. 50) en *Je sui povere de leese* (nr. 46) – zie *Le Rosin* (nr. 8). Bovendien komen noten 1–6 (*ut-mi-sol-fa-mi-re*) overeen met de toonhoogtes van noten 1–8 van *Je sui povere de leesse*.

Noten 11–16 vormen de terugkerende structurele zin *re–mi–sol–fa–mi–re* van *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar). Noten 27–34 als *fa-re/la-fa-re-fa-mi-re-re* geven een versie van de belangrijkste melodische figuur van *Luises* (nr. 6 – zie commentaar). De stijgende en dalende tertsen in noten 24–30 werden door Closson (*Le manuscrit dit des basses danses*, 52) aangewezen als een van de vele "formules mélodiques bizarres" die waarschijnlijk "instrumentale" muziek aanduiden.

38. Flourentine a xliiij notes a vj mesures/.



44 notes | Tone 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), *Une fois avant que morir* (N° 24), *La potevine* (N° 39)

This tenor presents the same melodic material twice, the only tenor in Br9085 to do so apart from *Le hault et le bas* (N° 19), which has a more regularized form of equal, eight-note phrases. The concordant tenor in Toulouze, *Florentine* (N° 34), is complemented by related tenor, *Le ioyeulx espoyr* (N° 9), which presents the melodic material only once (that is, not repeated) and a step lower in tone 5(*c*).

The only clear cadences of *Flourentine* arrive in the middle and at the analogous final cadence. Notes 5–10 and 27–32 as *re-fa-mi-re-fa-sol* also appear in *Castille la novele* (Toulouze, N° 10, notes 12–17). Notes 14–17 and 35–39 form the recurring structural motive *re-sol-fa-mi-re* of *Ma mie* (N° 2—see commentary).

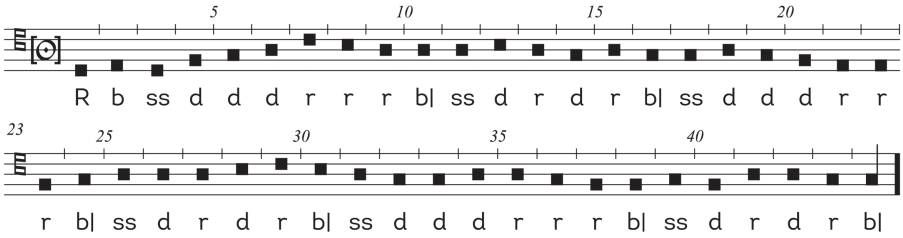
44 noten | Modus 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Avignon* (nr. 10), *Je languis* (nr. 11), *Une fois avant que morir* (nr. 24), *La potevine* (nr. 39)

Deze tenor presenteert tweemaal hetzelfde melodische materiaal; het is de enige tenor in Br9085 die dat doet, afgezien van die in *Le hault et le bas* (nr. 19), die als een meer gewone zin van acht noten is gevormd. De concordante tenor in Toulouze, *Florentine* (nr. 34), wordt aangevuld met een verwante tenor, *Le ioyeulx espoyr* (nr. 9), die het melodische materiaal slechts eenmaal presenteert (dus niet herhaalt), een toon lager in modus 5(*c*).

De enige duidelijke cadensen van *Flourentine* komen in het midden en bij de overeenkomstige slotcadens. Noten 5–10 en 27–32 als *re-fa-mi-re-fa-sol* komen ook voor in *Castille la novele* (Toulouze, nr. 10, noten 12–17). Noten 14–17 en 35–39 vormen het terugkerende structurele motief *re-sol-fa-mi-re* van *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar).

Fol. 17r

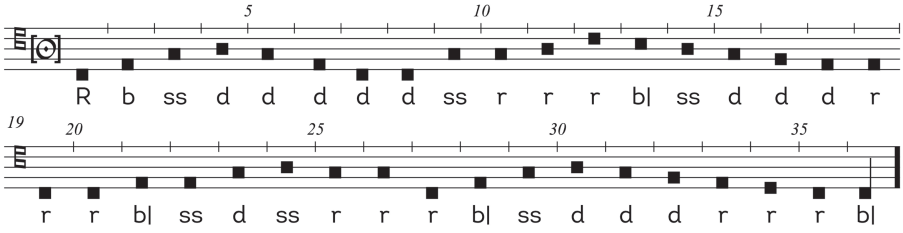
39. La potevine a xliiij notes a vj mesures toutes imparfaites



44 notes | Tone 8(g) | 6 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), *Une fois avant que morir* (N° 24), *Flourentine* (N° 38), *La verdelete* (N° 41)

44 noten | Modus 8(g) | 6 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Avignon* (nr. 10), *Je languis* (nr. 11), *Une fois avant que morir* (nr. 24), *Flourentine* (N° 38), *La verdelete* (nr. 41)

40. Languir en mille destresse a xxxvj notes a iij [recte iiij] mesures/.



36 notes | Tone 5(c) | 4 *mesures: grande parfaite, moyenne imparfaite, petite parfaite, moyenne imparfaite* | Concordant choreographies: *La tantaine* (N° 12), *Orleans* (N° 15)

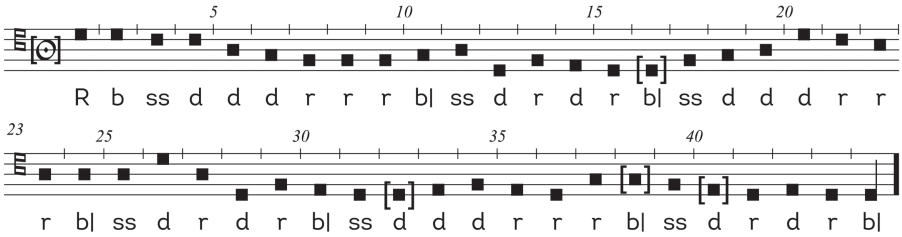
See commentary for N° 11, *Je languis*.

36 noten | Modus 5(c) | 4 *mesures: grande parfaite, moyenne imparfaite, petite parfaite, moyenne imparfaite* | Concordant choreographies: *La tantaine* (nr. 12), *Orleans* (nr. 15)

Zie commentaar bij nr. 11, *Je languis*.

Fol. 17^{v}

41. La verdelete a xliiij notes a vj mesures toutes imparfaites/.



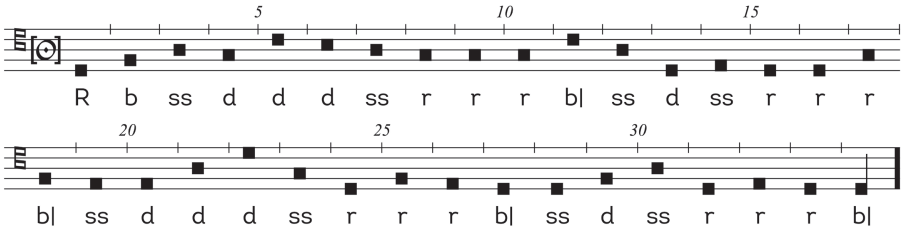
40 notes (4 missing) | Tone 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes* ~ *petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), *Une fois avant que morir* (N° 24), *Flourentine* (N° 38), *La potevine* (N° 39)

As it survives in Br9085 with forty notes, this tenor is identical to *Beaulte* (N° 1—see commentary) with the exception of note 9. To match the length of the choreography, the four missing notes (added in brackets) have been inferred based on the similarity of the melodic contour to *La margarite* (N° 5) and *Joieusement* (N° 49), in addition to *Beaulte* (N° 1—see commentary).

40 noten (4 ontbreken) | Modus 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes* ~ *petites* | Concordant choreography: *Avignon* (nr. 10), *Je languis* (nr. 11), *Une fois avant que morir* (nr. 24), *Flourentine* (nr. 38), *La potevine* (nr. 39)

Doordat hij in Br9085 met veertig noten bewaard is gebleven, is deze tenor identiek aan *Beaulte* (nr. 1 – zie commentaar) met uitzondering van noot 9. Om overeen te stemmen met de lengte van de choreografie zijn de vier ontbrekende noten (tussen haakjes toegevoegd) afgeleid op basis van melodische overeenkomsten met *La margarite* (nr. 5) en *Joieusement* (nr. 49), naast *Beaulte* (nr. 1 – zie commentaar).

42. Le ioieux de brucelles a xxxiiij notes a iiij mesures



34 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures parfaites: moyennes ~ petites*

The opening four-note figure, *re-fa-la-sol* (see *Le Rosin*, N° 8) is elided (on notes 4–8) to the *durus* version of the opening figure of *Ma mie* (N° 2—see commentary), which in turn is followed (notes 11–16) by *fa-re/la-re-mi-re-re*, a variant of the principal figure in *Luises* (N° 6—see commentary).

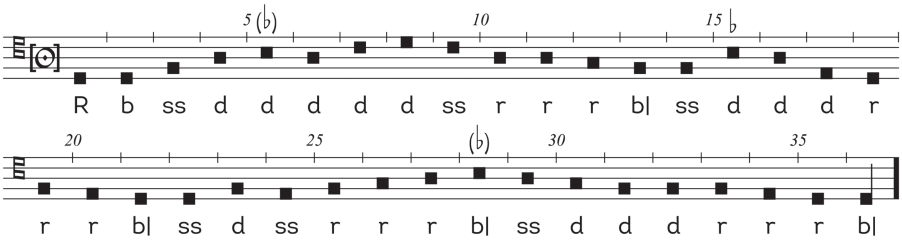
The proliferation of leaps by fourth and fifth in this tenor (notes 4–5, 10–11, 12–13, 16–17, 20–24), in addition to the rising thirds (*re-fa-la*) over notes 1–3 and 28–30, is balanced only slightly by stepwise motion.

34 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures parfaites: moyennes ~ petites*

De openingsfiguur met vier noten, *re-fa-la-sol* (zie *Le Rosin*, nr. 8) overlapt (op noten 4–8) met de durusversie van de openingsfiguur van *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar), die op zijn beurt wordt gevolgd (noten 11–16) door *fa-re/la-re-mi-re-re*, een variant van de hoofdfiguur in *Luises* (nr. 6 – zie commentaar).
De sterke aanwezigheid van kwart- en kwintsprongen in deze tenor (noten 4–5, 10–11, 12–13, 16–17, 20–24), naast de stijgende tertsen (*re-fa-la*) over noten 1–3 en 28–30, wordt slechts in geringe mate gecompenseerd door de stapsgewijze beweging.

Fol. 18^{r}

43. Aliot nouvella a xxxvj notes a v. mesures/.



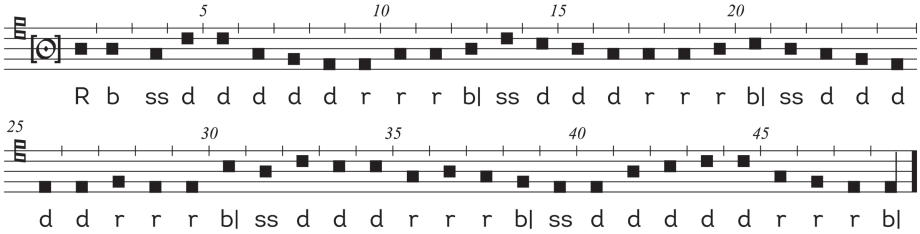
36 notes | Tone 1(*d*) | 5 *mesures imparfaites: petites ~ moyennes*

The opening six notes of this tenor replicate notes 7–12 of *La tantaine* (N° 12). Like the latter, this tenor contains many melodic elements that sketchily resemble the other tone 1(*d*) tenors.

36 noten | Modus 1(*d*) | 5 *mesures imparfaites: petites ~ moyennes*

De eerste zes noten van deze tenor komen overeen met noten 7–12 van *La tantaine* (nr. 12). Net als die laatste bevat deze tenor veel melodische elementen die vaag lijken op de andere tenors in modus 1(*d*).

44. La basse danse du roy a xlviij notes a v. mesures/.



48 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures imparfaites: grandes ~ moyennes* | Concordant choreography: *Le grand rouen* (N° 32), *Le grant thorin* (N° 51)

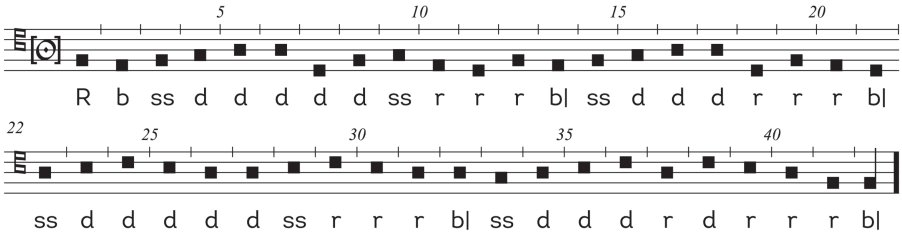
Notes 11–16 sound *mi-fa-la-sol-fa-mi*, a version of the recurring figure in *Ma mie* (N° 2—see commentary) that here outlines the fourth (*mi-fa-sol-la*) of tones 3 and 4.

48 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures imparfaites: grandes ~ moyennes* | Concordant choreography: *Le grand rouen* (nr. 32), *Le grant thorin* (nr. 51)

Noten 11–16 luiden *mi-fa-la-sol-fa-mi*, een versie van de terugkerende figuur in *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar) die hier de kwart (*mi-fa-sol-la*) van modi 3 en 4 schetst.

Fol. 18^{v}

45. Marchon la dureau a xlij notes a iiij mesures/.



42 notes | Tone 6(*f*) | 4 *mesures: grande parfaite, moyenne imparfaite, grande parfaite, moyenne imparfaite**

The tenor is derived from a popular, monophonic *chanson rustique* with a syllabic text, which survives as the tenor in two combinative chansons, *Plus qu'aultrement/Marchiez la dureau* (Dij, N° 140) and *Madame de nom/Sur la rive* (EscB, N° 103). The dance tenor gives full statements of the two principal sections (AB) of the song, ending without the return to the musical material of the refrain (A). As a result, the dance tenor ends on *f*, yielding a melody in tone 6, as contrasted by the song tenor, which is in tone 1(*d*).

Notes 22–31 presents the same musical material *re-mi-fa-mi-re-re-mi-fa-mi-re* as notes 20–29 of *Le Rosin* (N° 8—see commentary).

The fourth *mesure* presents a unique variant of the *moyenne imparfaite* where an extra '*rd*' bridge the three *pas doubles* and the three *desmarches*.

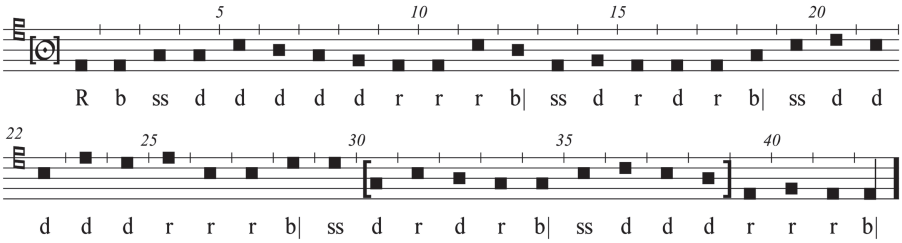
42 noten | Modus 6(*f*) | 4 *mesures: grande parfaite, moyenne imparfaite, grande parfaite, moyenne imparfaite**

De tenor is afgeleid van een populair monofoon *chanson rustique* met een syllabische tekst, dat als tenor bewaard bleef in twee combinatiechansons, *Plus qu'aultrement/Marchiez la dureau* (Dij, nr. 140) en *Madame de nom/Sur la rive* (EscB, nr. 103). De danstenor geeft volledige versies van de twee hoofddelen (AB) van het lied, maar eindigt zonder terug te keren naar het muzikale materiaal van het refrein (A). Daardoor eindigt de danstenor op *f*, wat een melodie in de zesde modus oplevert, in tegenstelling tot de zangtenor, die in de eerste modus (*d*) staat.

De noten 22–31 presenteren hetzelfde muzikale materiaal *re-mi-fa-mi-re-re-mi-fa-mi-re* als noten 20–29 van *Le Rosin* (nr. 8 – zie commentaar).

De vierde *mesure* presenteert een unieke variant van de *moyenne imparfaite* waarbij een extra 'rd' de drie *pas doubles* en de drie *desmarches* overbrugt.

46. Je sui povere de leesse a xlij notes a v. mesures/.



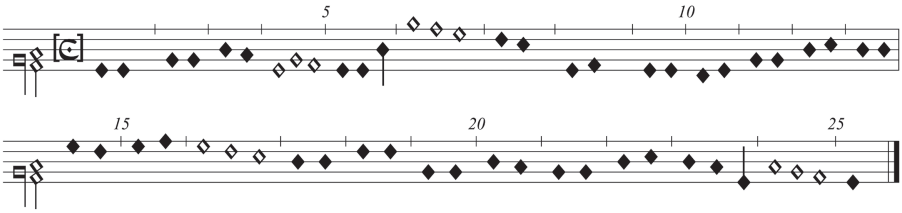
42 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures imparfaite: grande, petite, grande, petite, moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (N° 8), *Maistresse* (N° 18), *Triste plaisir* (N° 31) | Polyphonic setting: *Du pist mein hort*, Tr87, fol. 109^{r}; *Qui latuit in virgine*, MuEm, fol. 1^{r}

The descending leap of a seventh between notes 29 and 30 has been corrected here to a fifth, with notes 30–38 (in brackets) being raised a third from the original, following the monophonic tenor *Je suy si povre de liesce* (Namur, fol. 200^{v}) and tenors from the two concordant polyphonic settings, *Du pist mein hort* and *Qui latuit in virgine* (compare below). For more on this tenor, see "Tenors with known polyphonic models or settings" in Chapter 1.

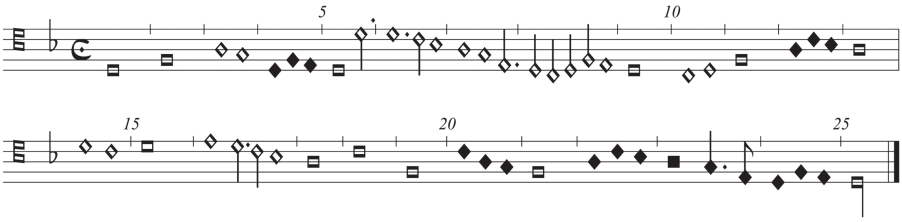
42 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures imparfaite: grande, petite, grande, petite, moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (nr. 8), *Maistresse* (nr. 18), *Triste plaisir* (nr. 31) | Polyphonic setting: *Du pist mein hort*, Tr87, fol. 109^{r}; *Qui latuit in virgine*, MuEm, fol. 1^{r}

De dalende sprong van een septiem tussen noten 29 en 30 is hier gecorrigeerd tot een kwint, waarbij noten 30–38 (tussen haakjes) een terts zijn verhoogd ten opzichte van het origineel, in navolging van de monofone tenor *Je suy si povre de liesce* (Namur, fol. 200^{v}) en tenors uit de twee concordante polyfone zettingen, *Du pist mein hort* en *Qui latuit in virgine* (vergelijk hieronder). Voor meer informatie over deze tenor, zie "Tenors met bekende polyfone modellen of zettingen" in Hoofdstuk 1.

Je suy si povre de liesce
(Namur, fol. 200v)

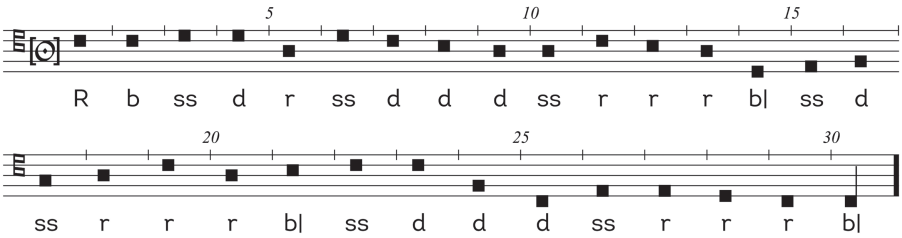


Du pist mein hort
(Tr87, fol. 109r)



Fol. 19^{r}

47. La non pareille a xxx notes a iij mesures/.



30 notes | Tone 5(c) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreographies: *Mamour* (N° 20), *Alenchon* (N° 21), *La portingaloise* (N° 22), *Ma mieulx ammee* (N° 29)

More than half of this tenor (notes 1–18) seem to embody tone 1(*d*). An abrupt shift across notes 23–25 brings the final to *c* in tone 5.

Notes 5–9 sound the figure *re-sol-fa-mi-re* as found in *Ma mie* (N° 2—see commentary).

The faint outline of the melody for *La tantaine* (N° 12) is visible in the staff lines of this tenor—as well as that of *Barbesieux* (N° 13) in the staff lines of the following tenor, *Vaten mon amoureux desire*—attesting to the original order of the manuscript, in which the current fol. 10^{r} faced this folio.

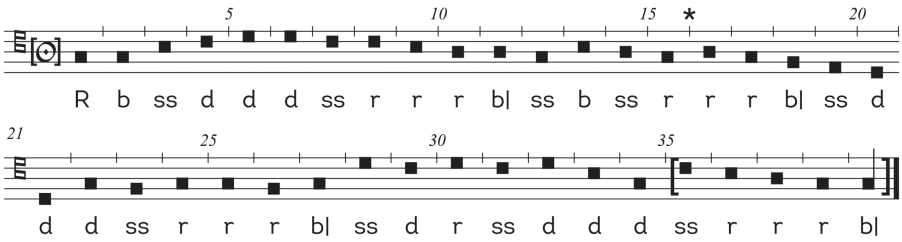
30 noten | Modus 5(c) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Mamour* (nr. 20), *Alenchon* (nr. 21), *La portingaloise* (nr. 22), *Ma mieulx ammee* (nr. 29)

Meer dan de helft van deze tenor (noten 1–18) lijkt modus 1(*d*) te belichamen. Een abrupte verschuiving over noten 23–25 brengt de finalis naar *c* in modus 5.

In noten 5–9 klinkt de figuur *re-sol-fa-mi-re* zoals in *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar).

De vage contouren van de melodie van *La tantaine* (nr. 12) zijn zichtbaar in notenbalken van deze tenor – evenals die van *Barbesieux* (nr. 13) in notenbalken van de volgende tenor, *Vaten mon amoureux desire* – hetgeen getuigt van de oorspronkelijke volgorde van het handschrift, waarin het huidige fol. 10^{r} tegenover dit folio stond.

48. Vaten mon amoureux desire a xxxix notes a iiij mesures/.



39 notes (1 too many) | Tone 8(*g*) |
4 *mesures parfaites*: *moyenne*, *petite*, *moyenne*, *moyenne**

The second *mesure* should likely read "ssdssrrrb", where the second step-unit was written as "b" in error.

This tenor has one note too many, but the version in Toulouze (N° 42) gives two notes too few. The disagreement between the two occurs in the falling figure(s) in the middle of the tune (Br9085, notes 13–22: *b-a-g-f-a-g-f-e-d-d*; Toulouze, notes 13–19: *b-a-g-f-e-d-d*). As Crane points out, it is difficult to discern what exactly could be altered for a "correct reading" (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 102), although we have chosen to omit the pitch *f* between notes 15 and 16 (denoted by an asterisk). We have likewise corrected the notes 35–39 (in brackets) by raising them one step, in accordance with Toulouze, to respect the tone 8 final on *g*. The final phrase, thus, joins the group of tenors whose final phrases sound *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut* (see *Le petit rouen*, N° 16).

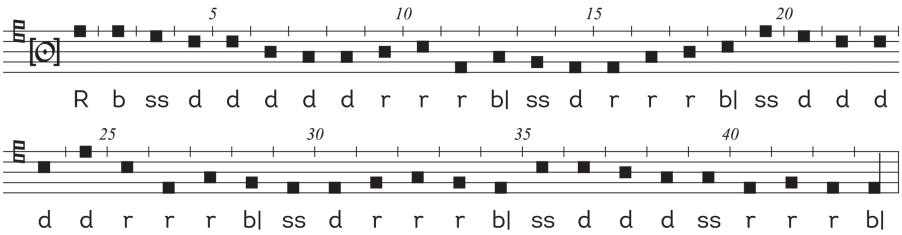
39 noten (1 te veel) | Modus 8(*g*) |
4 *mesures parfaites*: *moyenne*, *petite*, *moyenne*, *moyenne**

De tweede *mesure* zou waarschijnlijk "ssdssrrrb" moeten luiden, waar de tweede pas-eenheid per vergissing als "b" is geschreven.

Deze tenor heeft één noot te veel, maar de versie in Toulouze (nr. 42) geeft twee noten te weinig. Het verschil tussen de twee treedt op in de dalende figuren in het midden van de melodie (Br9085, noten 13–22: *b-a-g-f-a-g-f-e-d-d*; Toulouze, noten 13–19: *b-a-g-f-e-d-d*. Zoals Crane opmerkt, is het moeilijk te bepalen wat er precies veranderd zou moeten worden om tot een "correcte lezing" te komen (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 102), maar wij hebben ervoor gekozen de toonhoogte *f* tussen noten 15 en 16 weg te laten (aangegeven met een sterretje). We hebben ook noten 35–39 (tussen haakjes) gecorrigeerd door ze één toon te verhogen, in overeenstemming met Toulouze, om de finalis van de achtste modus op *g* te respecteren. De slotzin sluit dus aan bij de groep tenors waarvan de slotzinnen *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut* luiden (zie *Le petit rouen*, nr. 16).

Fol. 19^{v}

49. Joieusement a xliij notes a cincq mesures/.



43 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures: grande imparfaite, petite imparfaite, grande imparfaite, petite imparfaite, moyenne parfaite*

This tenor closely resembles *La margarite* (N° 5) in contour and structure. *Beaulte* (N° 1—see commentary) and *La verdelete* (N° 41) are similarly related to it, although these two tenors are in tone 1(*d*).

Notes 18–23 give a *durus* version (*ut-fa-mi-re-re-ut*) of the head motive of *Ma mie* (N° 2—see commentary).

Notes 26–34 sound a *durus* version (*ut-mi-re-ut-ut-re-mi-re-ut*) of the circular figure found in *Beaulte* (N° 1—see commentary).

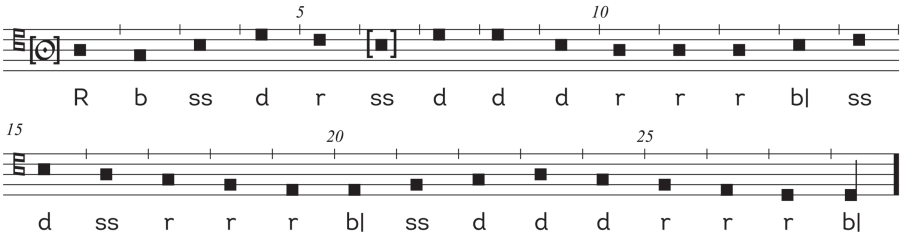
43 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures: grande imparfaite, petite imparfaite, grande imparfaite, petite imparfaite, moyenne parfaite*

Deze tenor lijkt qua contour en structuur sterk op *La margarite* (nr. 5). *Beaulte* (nr. 1 – zie commentaar) en *La verdelete* (nr. 41) zijn er vergelijkbaar mee, hoewel deze twee tenors in modus 1(*d*) staan.

Noten 18–23 geven een durusversie (*ut-fa-mi-re-ut*) van het hoofdmotief van *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar).

In noten 26–34 klinkt een durusversie (*ut-mi-re-ut-re-mi-re-ut*) van de cirkelvormige figuur uit *Beaulte* (nr. 1 – zie commentaar).

50. Passe rose a xxviij notes a iij mesures/.



28 notes (1 missing) | Tone 1(*d*) | 3 *mesures*: *moyenne imparfaite**, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite*

This tenor opens with a variant of the head motive of *Barcelonne* (N° 37), placing *re* before *ut-mi-sol-fa*, the *durus* version of the head motive of *Le Rosin* (N° 8—see commentary).

One note is missing for the melody to correspond to its 28 step-units. The space between notes 5 and 6 (*c'-d'*) might suggest that the missing note be inserted there. Although the version in Toulouze (N° 44) also gives 27 notes for the same 28 step-units, it provides a logical solution as the pitch *b* at this point. Another solution would be to remove one step unit, perhaps the second ss of the second *mesure*, thus imperfecting it. Here, we have opted to add the note *b* (in brackets) as note 6, following Crane (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 59, 97).

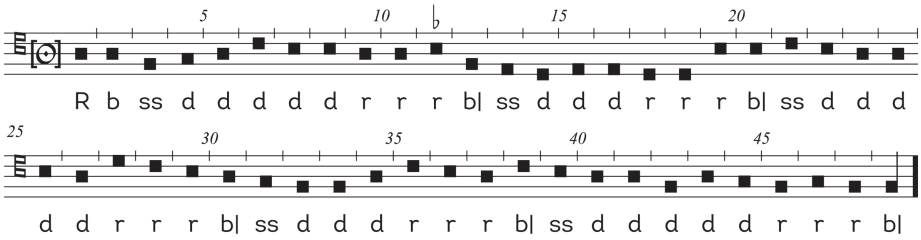
28 noten (1 ontbreekt) | Modus 1(*d*) | 3 *mesures*: *moyenne imparfaite**, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite*

Deze tenor opent met een variant van het kopmotief van *Barcelonne* (nr. 37), waarbij *re* voor *ut-mi-sol-fa* wordt geplaatst, de durusversie van het kopmotief van *Le Rosin* (nr. 8 – zie commentaar).

Er ontbreekt één noot om de melodie te laten corresponderen met de 28 passen. De ruimte tussen noten 5 en 6 (*c'-d'*) zou kunnen suggereren dat de ontbrekende noot daar wordt ingevoegd. Hoewel de versie in Toulouze (nr. 44) ook 27 noten geeft voor dezelfde 28 pas-eenheden, biedt het een logische oplossing omdat de toonhoogte *b* op dit punt is. Een andere oplossing zou zijn om één pas-eenheid te verwijderen, misschien de tweede ss van de tweede *mesure*, waardoor deze imperfect wordt. Hier hebben wij ervoor gekozen de noot *b* (tussen haakjes) toe te voegen als zesde noot, in navolging van Crane (*Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 59, 97).

Fol. 20^{r}

51. Le grant thorin a xlviij notes a cincq mesures comme il appert/



48 notes | Tone 6(*f*) | 5 *mesures imparfaites*: *grandes* ~ *moyennes* | Concordant choreography: *Le grand rouen* (N° 32), *La basse danse du roy* (N° 44)

Notes 26–30 form the opening figure from *Ma mie* (N° 2—see commentary).

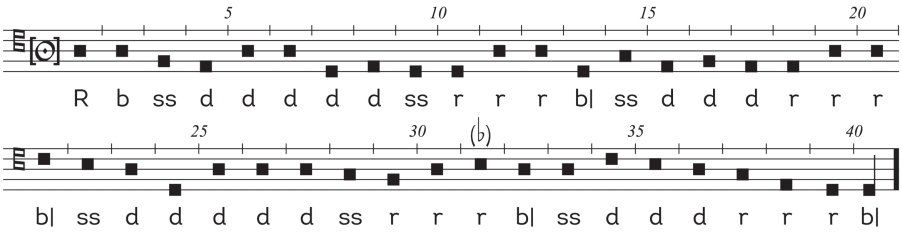
Notes 34–45 give an extended variant of the circular figure in *Beaulte* (N° 1—see commentary).

48 noten | Modus 6(*f*) | 5 *mesures imparfaites*: *grandes* ~ *moyennes* | Concordante choreografie: *Le grand rouen* (nr. 32), *La basse danse du roy* (nr. 44)

Noten 26–30 vormen de openingsfiguur van *Ma mie* (nr. 2 – zie commentaar).

Noten 34–45 geven een uitgebreide variant van de cirkelvormige figuur uit *Beaulte* (nr. 1 – zie commentaar).

52. La doulce amour a xl notes a iiij mesures comme il appert/.



40 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *grandes parfaites* ~ *moyennes imparfaites* Polyphonic setting: "Modocomo Bystu die rechte – Repeticio", Bux, N°s 79–80; "Modocomor – Repetitio huius", Bux, N°s 81–82

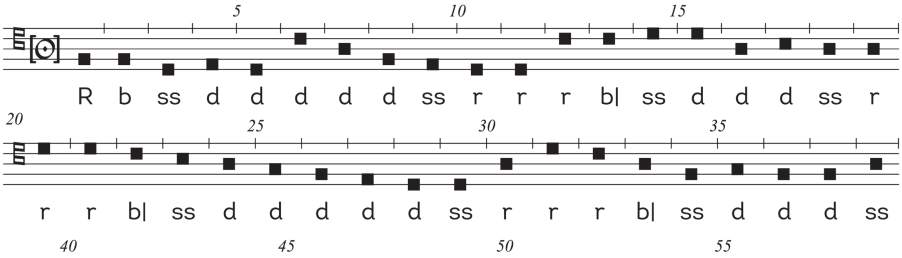
This tenor encompasses the first section of each polyphonic setting, without the "Repetitio" or *residuum* (see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84).

40 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *grandes parfaites* ~ *moyennes imparfaites* Polyfone setting: "Modocomo Bystu die rechte – Repeticio", Bux, nrs. 79–80; "Modocomor – Repetitio huius", Bux, nrs. 81–82

Deze tenor omvat het eerste deel van elke polyfone zetting, zonder het "Repetitio" of *residuum* (zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84).

Fol. 20^{v}

53. Venise a lviij notes a vj mesures toutes parfaites comme il appert/.



58 notes | Tone 1(*d*) | 6 *mesures parfaites: grande, moyenne, grande, moyenne, petite, moyenne*

This tune appears as "Carmina ytalica. utilia pro coreis" in Schedel (fol. 131^{r}) and shares its melodic material with *La franchoise* (N° 8—see commentary).

It shares its head motive *fa-re-mi-re* with *Le hault et le bas* (N° 19—see commentary).

The structural, falling figure found in *Luises* (N° 6—see commentary) recurs in variation in this tenor on notes 6–11 (*fa-re/la-fa-mi-re-re*), 42–48 (*fa-sol-re/la-fa-mi-re-re*), and 50–55 (*fa-re/la-fa-mi-mi-re*).

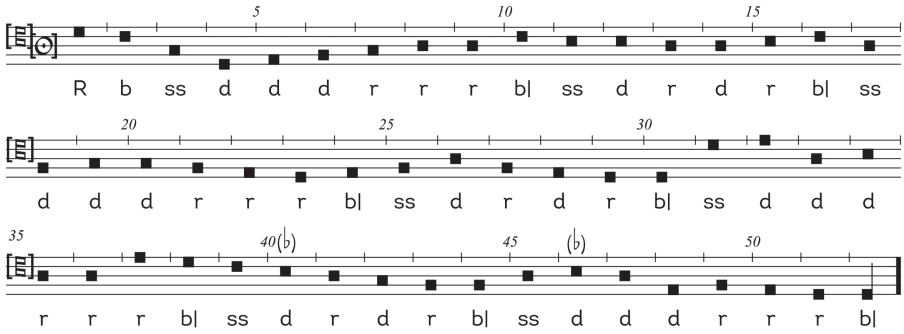
58 noten | Modus 1(*d*) | 6 *mesures parfaites: grande, moyenne, grande, moyenne, petite, moyenne*

Deze melodie verschijnt als "Carmina ytalica. utilia pro coreis" in Schedel (fol. 131^{r}) en deelt haar melodisch materiaal met *La franchoise* (nr. 8 – zie commentaar).

Het hoofdmotief *fa-re-mi-re* deelt ze met *Le hault et le bas* (nr. 19 – zie commentaar).

De structurele, dalende figuur uit *Luises* (nr. 6 – zie commentaar) komt in variatie terug in deze tenor op noten 6–11 (*fa-re/la-fa-mi-re-re*), 42–48 (*fa-sol-re/la-fa-mi-re-re*) en 50–55 (*fa-re/la-fa-mi-mi-re*).

54. La haulte bourgongne a lij. notes a vij mesures comme il appert/.



52 notes | Tone 1(*d*) | 7 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites*

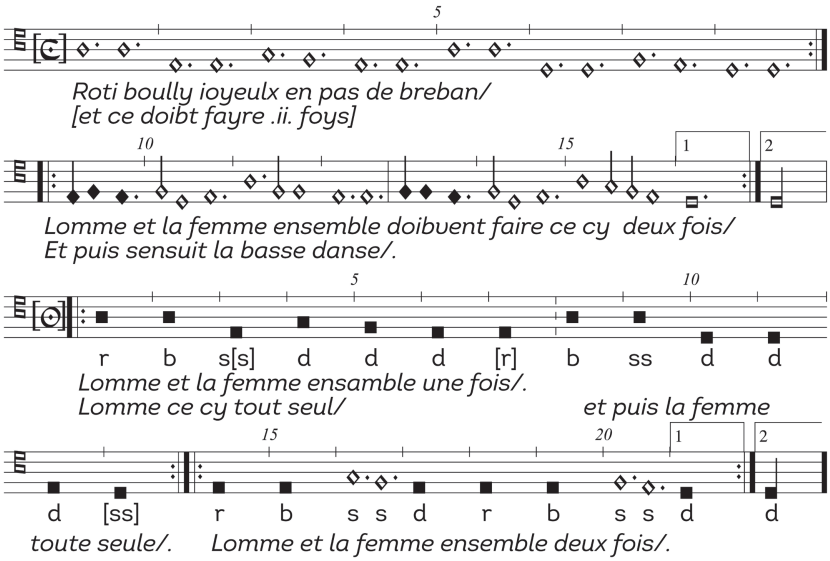
The clef in Br9085 appears a third higher, which yields a final on *B*, and has been corrected here to give a final on *d*.

52 noten | Modus 1(*d*) | 7 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites*

De sleutel in Br9085 staat een terts hoger, wat een finalis op *B* oplevert en is hier gecorrigeerd naar een finalis op *d*.

Fol. 21^{r}

55. Roti boully ioyeulx en pas de breban/.



Tone 1(*d*)
"*Roti boully ioyeulx* in *pas de Brabant*
[and (this first section) must be done twice]
The gentleman and the lady together must dance this twice,
And then the *basse danse* follows.

rbs[s]ddd[r] bssddd[ss]
The gentleman and the lady [dance this section (bb. 1–13)] together once.
The gentleman dances this [bb. 1–7] alone, and then the lady [dances bb. 8–13] alone.

rbssdrbssd
The gentleman and the lady [dance this section (bb. 14–21] together twice."

The bracketed text in the first section has been supplied from Toulouze, N° 20 (see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 98).

This is the only tenor from Br9085 that is also found in an Italian dance manual, Pa, fol. 66^{r}. Br9085 records it as a *basse danse mineure*, beginning with a *pas de Brabant* and ending with a succinct *basse danse*

Modus 1(*d*)
"*Roti boully ioyeulx* in *pas de Brabant*
[en (dit eerste deel) moet twee keer gedaan worden]
De heer en de dame samen moeten dit twee keer dansen,
En dan volgt de *basse danse*.

rbs[s]ddd[r] bssddd[ss]
De heer en de dame [dansen dit gedeelte (m. 1–13)] samen eenmaal.
De heer danst dit [m. 1–7] alleen, waarna de dame alleen [danst m. 8–13].

rbssdrbssd
De heer en de dame [dansen dit deel (m. 14–21)] samen twee keer."

De tekst tussen haakjes in het eerste deel is afkomstig uit Toulouze, nr. 20 (zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 98).

Dit is de enige tenor uit Br9085 die ook voorkomt in een Italiaans danshandboek, Pa, fol. 66^{r}. Br9085 noteert hem als een *basse danse mineure*, beginnend met een *pas de Brabant* en eindigend met een

section. Pa reverses this relationship: it begins with a *basse danse* that nearly duplicates the *basse danse* section of *Roti boully* a third higher in tone 5(*f*)—see Ex. I.7b for a comparison—then continues on to a *saltarello* and finally a *piva*.

The second half of the *pas de Brabant* section (bb. 9–16) erroneously uses coloration, which we have reproduced above but have treated the values as if they were void. Additionally, the melodic material of this section across the three surviving versions—Pa, Br9085, and Toulouze—are all different enough that no one reading may be singled out as "correct". Therefore, we have opted to adhere strictly to the version in Br9085.

Metrically, the *basse danse* section is important because it clearly gives a duple division of the coloured breves, showing that their coloration is not merely ornamental. The second half of the *basse danse* divides breves three and seven into two void semibreves, over which a ss step-unit is evenly distributed. The association of coloured breves with void semibreves in a prescribed ⊙ time shows clear intention in the meaning of the note values in accordance with fifteenth-century practical music theory: the coloured breves are imperfect, the void semibreves are perfect.

The choreography of the *basse danse* section is problematic. As a *basse danse mineure*, it does not begin with a *reverence*, specifically, but with a *desmarche*, perhaps to preserve a logical progression of steps upon repeating the section. The same is true of the second section. Missing steps have been supplied in an attempt to follow any logic based on *mesures*, although the order of steps does not strictly adhere to any of the *mesures*.

beknopt *basse danse*-gedeelte. Pa draait deze relatie om: het begint met een *basse danse* die de *basse danse*-sectie van *Roti boully* bijna dupliceert, een terts hoger in modus 5(*f*) – zie Ex. I.7b voor een vergelijking – om vervolgens over te gaan naar een *saltarello* en tenslotte een *piva*.

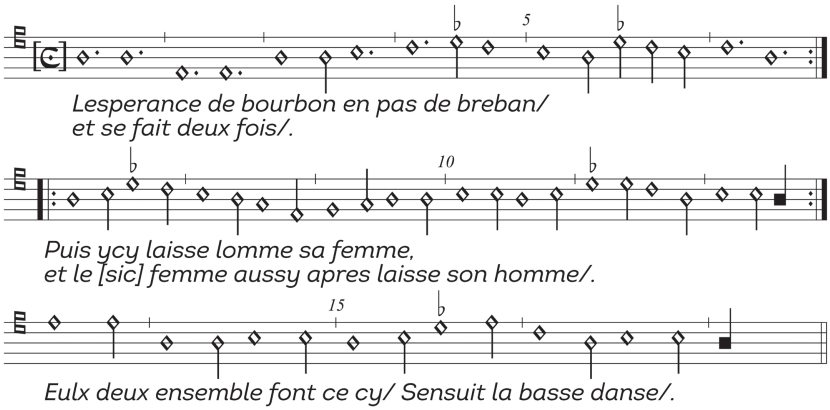
In de tweede helft van de *pas de Brabant* (m. 9–16) wordt ten onrechte een *coloratio* gebruikt, die we hierboven hebben weergegeven, maar waarvan we de waarden hebben behandeld alsof ze wit waren. Bovendien is het melodisch materiaal van dit deel in de drie overgeleverde versies – Pa, Br9085 en Toulouze – zo verschillend dat geen enkele lezing als "correct" kan worden aangemerkt. Daarom hebben wij ervoor gekozen ons strikt te houden aan de versie in Br9085.

Metrisch gezien is het *basse danse*-gedeelte belangrijk omdat het duidelijk een tweeledige indeling geeft van de gekleurde breves, waaruit blijkt dat hun *coloratio* niet louter ornamenteel is. De tweede helft van de *basse danse* verdeelt de derde en zevende breves in twee witte semibreves, waarover een ss-pas-eenheid gelijkmatig is verdeeld. De associatie van gekleurde breves met witte semibreves in een voorgeschreven ⊙-maat toont een duidelijke bedoeling in de betekenis van de notenwaarden in overeenstemming met de vijftiende-eeuwse praktische muziektheorie: de gekleurde breves zijn imperfect, de witte semibreves zijn perfect.

De choreografie van het *basse danse*-gedeelte is problematisch. Als *basse danse mineure* begint ze niet specifiek met een *reverence*, maar met een *desmarche*, wellicht om bij herhaling van het deel een logisch verloop van de passen te behouden. Hetzelfde geldt voor het tweede deel. Ontbrekende passen zijn toegevoegd in een poging een logica te volgen die gebaseerd is op *mesures*, hoewel de volgorde van de passen niet strikt overeenkomt met een van de *mesures*.

Fol. 21ᵛ

56. Lesperance de bourbon en pas de breban



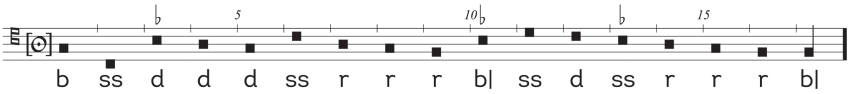
"The *esperance de bourbon* in *pas de Brabant* and [the first phrase] is executed twice [which we have denoted with a repeat sign].
[Phrase 2:] Then here the gentleman leaves his lady, and afterwards the lady also takes leave of her gentleman.
[Phrase 3:] The two of them together dance this [section]. The *basse danse* follows."

This *pas de Brabant* tenor presents a rhythmically lively melody largely comprised of trochaic (long-short) rhythms (semibreve + minim), mirroring the bounding movements of the dance. Such rhythms inform us that the music is in major *prolatio*, while the opening pairs of semibreves imply a duple subdivision of the breve, or imperfect *tempus*, resulting in an implied ☉ mensuration. Unlike the *basse danse*, the three clear musical phrases correspond to changes in choreography where the couple dancing begins together, then each dancer takes a turn alone, and they finish together in the third phrase.

"De *esperance de bourbon* in *pas de Brabant* en [de eerste zin] wordt tweemaal uitgevoerd [wat we hebben aangeduid met een herhalingsteken].
[Zin 2:] Dan verlaat hier de heer zijn dame en daarna neemt ook de dame afscheid van haar heer.
[Zin 3:] Zij beiden samen dansen dit [gedeelte]. De *basse danse* volgt."

Deze *pas de Brabant*-tenor presenteert een ritmisch levendige melodie die grotendeels bestaat uit trocheïsche (lang–kort) ritmes (semibrevis + minima), die de gebonden bewegingen van de dans weerspiegelen. Deze ritmes geven aan dat de muziek in *prolatio maior* staat, terwijl de openingsparen van semibreves een tweeledige onderverdeling van de breve of *tempus imperfectum* impliceren en dus een ☉-mensuratie. In tegenstelling tot de *basse danse* corresponderen de drie duidelijke muzikale zinnen met veranderingen in de choreografie: het paar begint met samen te dansen, in de tweede zin dansen ze elk alleen en ze eindigen samen in de derde zin.

Lesperance de bourbon a xvij notes a deux mesures/.



17 notes | Tone 6(*f*) | 2 *mesures parfaites*: *moyenne*, *petite*

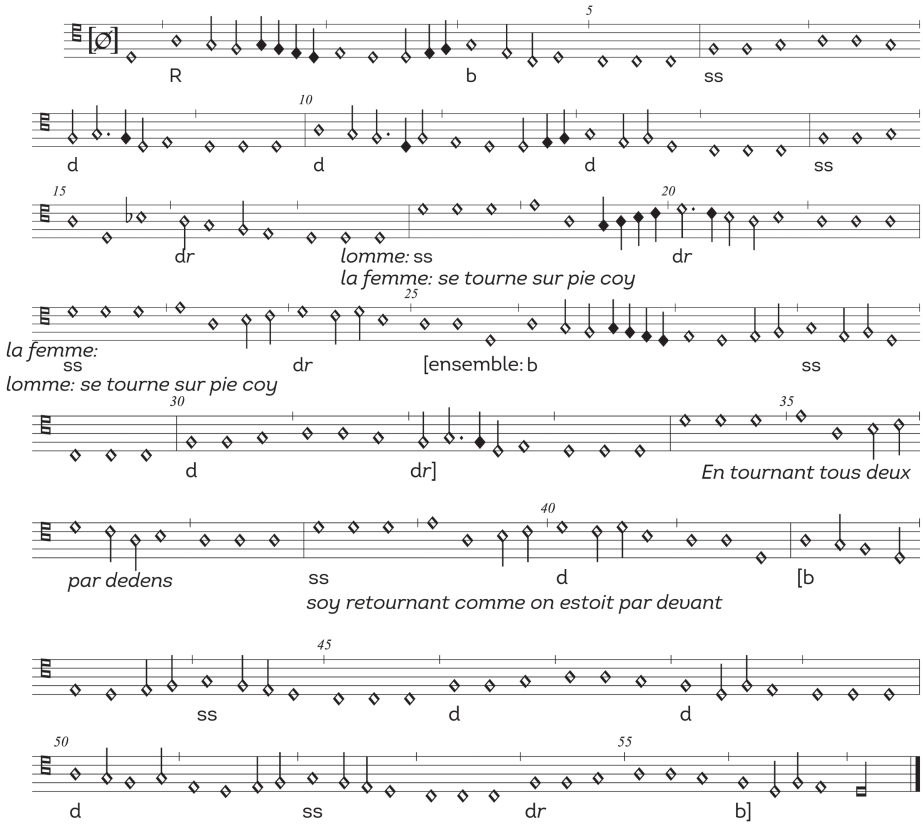
This brief *basse danse mineure* comprises increasingly long descending passages (third–fifth–sixth). Note the omission of the *reverence* at its opening, a key feature of the *basse danse mineure*.

17 noten | Modus 6(*f*) | 2 *mesures parfaites*: *moyenne*, *petite*

Deze korte *basse danse mineure* bestaat uit steeds langere dalende passages (terts–kwint–sext). Let op het weglaten van de *reverence* aan het begin, een belangrijk kenmerk van de *basse danse mineure*.

Fols. 22r, 23r-v

57. La danse de cleves/.



Tone 1(*d*)

We have simplified the text of the choreography, adding tablature with more succinct indications wherever possible and notating in full sections that repeat what came previously. Where no choreographic underlay occurs, we have provided steps in brackets based on the repetition of the musical material and textual indications (e.g., "returning to where they began"), placing a concluding *branle* step in accordance with the standard practice of the *basse danse*, although the steps of this dance in no way form any *mesures*. The full choreographic text reads:

Modus 1(*d*)

We hebben de tekst van de choreografie vereenvoudigd door waar mogelijk tabulatuur toe te voegen met beknoptere aanduidingen en door delen met herhalingen van eerder materiaal voluit te noteren. Waar geen choreografische aanduidingen voorkomt, hebben we passen tussen haakjes gezet op basis van de herhaling van het muzikale materiaal en tekstuele aanwijzingen (bijv. "terugkeren naar waar ze begonnen"), waarbij we een afsluitende *branle*-pas plaatsen overeenkomstig de standaardpraktijk van de *basse danse*, hoewel de passen van deze dans geen *mesures* vormen. De volledige choreografische tekst luidt:

“Rb ssdddssdr
lomme se part de la femme marchant deux .ss. auant/ apres une double des-marchant/ Et ce temps pendant la femme se tourne sur pie coy.
Ichi fait la femme che que lomme a fait/ Et parellement lomme ce que la femme a fait/.

En tournant/ tous deux par dedens ss. ung .d. soy retournant comme on estoit par deuant

English translation:
“Rb ssdddssdr
The gentleman leaves the lady, taking two *pas simples* forwards, [then] after a *pas double* backwards, during which time the lady twirls serenely.
Here the lady does what the gentleman has done, and similarly the gentleman [does] what the lady had done.

Both turning inwards
two *pas simples* and a *pas double* returning to where they began.”

Based on metrical groupings of perfections and the placement of cadences, we have treated the initial semibreve as an anacrusis.

The full barlines, reproduced from the manuscript, demarcate a clear four-bar phrase structure.

For a thorough discussion of this tenor, see “Mensural dances” in Chapter 1.

“Rb ssdddssdr
lomme se part de la femme marchant deux .ss. auant/ apres une double des-marchant/ Et ce temps pendant la femme se tourne sur pie coy.
Ichi fait la femme che que lomme a fait/ Et parellement lomme ce que la femme a fait/.

En tournant/ tous deux par dedens ss. ung .d. soy retournant comme on estoit par deuant”

Nederlandse vertaling:
“Rb ssdddssdr
De heer verlaat de dame, neemt twee *pas simples* voorwaarts, [dan] na een *pas double* achterwaarts, waarbij de dame sereen ronddraait.
Hier doet de dame wat de heer heeft gedaan en evenzo [doet] de heer wat de dame heeft gedaan.

Beiden draaien naar binnen
twee *pas simples* en een *pas double* keren terug naar waar ze begonnen.”

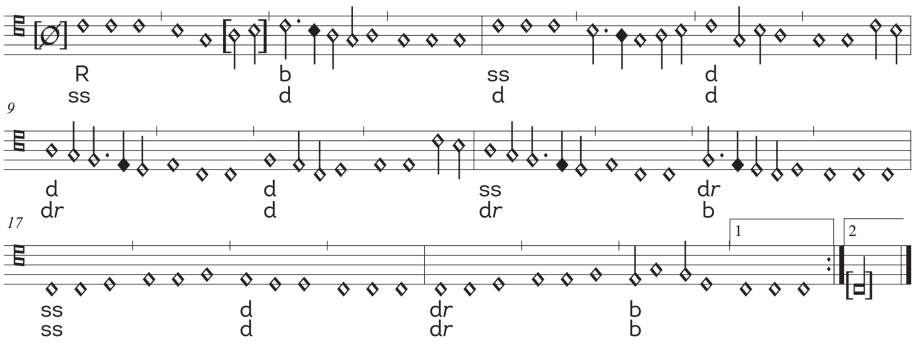
Op basis van metrische groeperingen van *perfectiones* en de plaatsing van cadensen hebben we de eerste semibrevis behandeld als een opmaat.

De volledige notenbalken, overgenomen uit het manuscript, markeren een duidelijke zinsstructuur van vier maten.

Voor een grondige bespreking van deze tenor, zie “Mensurale dansen” in Hoofdstuk 1.

Fol. 22^{v}

58. La franchoise nouvelle et le faut iuer .ij. fois.



Tone 5 (*c*)

The step-units of this choreography do not coalesce to form the strict *mesures* of the isometric tenors. The step abbreviation "dr" denotes a backwards-moving *pas double*.

We have added the two bracketed minims *a-b* (missing in the manuscript) to complete the perfection in b. 2 based on the analogous point in b. 6.

As in *La danse de cleves* (N° 57), the full barlines, reproduced from the manuscript, demarcate a clear four-bar phrase structure.

Following the titular indication that the tune "must be played twice" in order to accommodate the steps, we have given first and second endings, placing a final long on the second ending.

For more on this tenor, see "Mensural dances" in Chapter 1.

Modus 5 (*c*)

De pas-eenheden van deze choreografie vormen niet de strikte *mesures* van de isometrische tenors. De pasafkorting "dr" geeft een achterwaartse *pas double* aan.

Wij hebben de twee tussen haakjes geplaatste minima's *a-b* (die in het manuscript ontbreken) toegevoegd om de *perfectio* in m. 2 aan te vullen naar analogie met m. 6.

Net als in *La danse de cleves* (nr. 57) geven de volledige maatstrepen, overgenomen uit het manuscript, een duidelijke zinsstructuur van vier maten aan.

Omdat de titel aangeeft dat de melodie "tweemaal moet worden gespeeld" om de passen te kunnen volgen, hebben we een eerste en tweede slot voorzien, waarbij het tweede een finale longa krijgt.

Voor meer over deze tenor, zie "Mensurale dansen" in Hoofdstuk 1.

APPENDIX 6. POLYPHONIC EDITIONS
POLYFONE EDITIES

ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

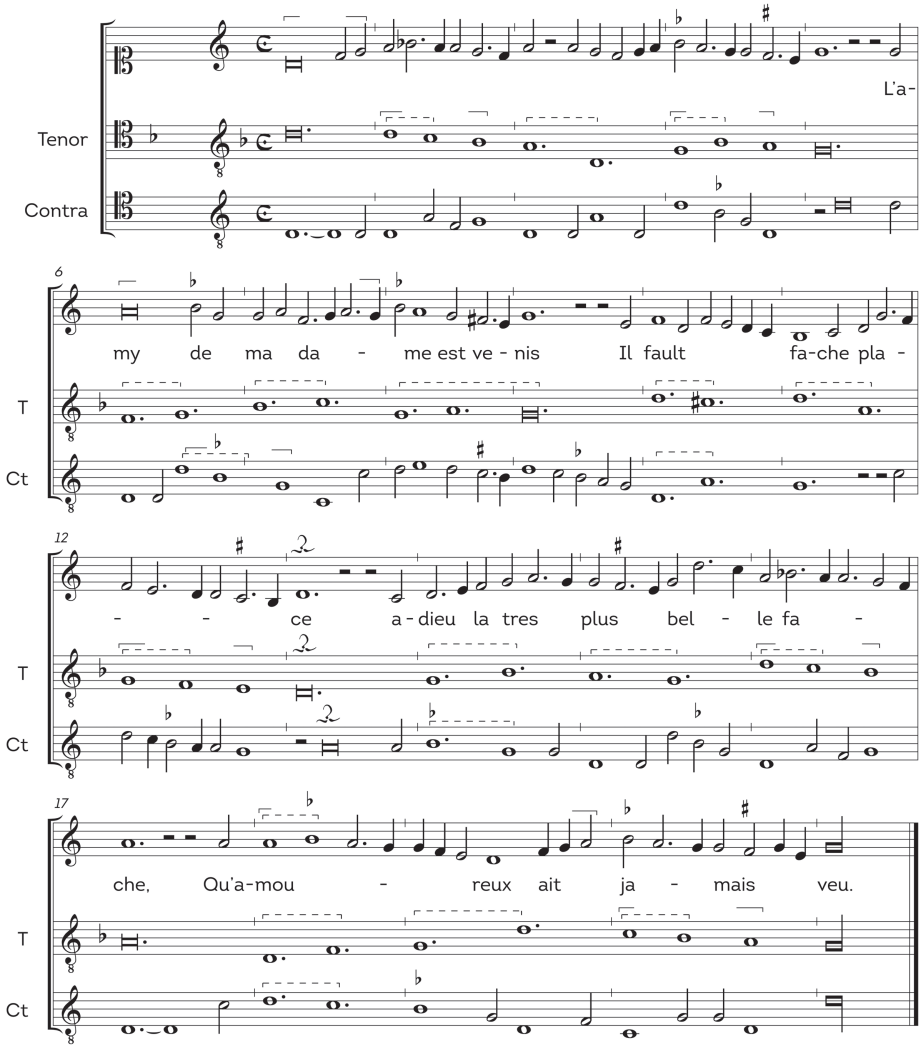
The following editions comprise chansons related to *basse danse* tenors and polyphonic settings of *basse danse* tenors for two to five voices. All of the editions use original note values, including places where a note straddles two bars, which have been delineated by tick marks. We have only used tied values in places where longs or breves have been altered (e.g., a breve worth five minims) and to indicate longs (two or three breves tied together). Open and closed brackets ⌐—— ——¬ above a section of music denote coloration of the note values in the source; a dotted bracket ¦– – – ¬ over two or more notes denotes that these pitches appear as a ligature in the source. Accidentals on the staff are original, while editorial accidental suggestions appear above the note to be inflected.

De volgende uitgaven bestaan uit chansons gerelateerd aan *basse danse*-tenors en polyfone zettingen van *basse danse*-tenors voor twee tot vijf stemmen. Alle uitgaven gebruiken de originele notenwaarden, inclusief de plaatsen waar een noot twee maten overbrugt, die met streepjes zijn aangegeven. We hebben alleen gebonden waarden gebruikt op plaatsen waar longae of breves zijn gewijzigd (bijv. een brevis van vijf minima) en om longae aan te geven (twee of drie aan elkaar gebonden breves). Open en gesloten haakjes ⌐—— ——¬ boven een muziekgedeelte geven de kleur van de nootwaarden in de bron aan; een gestippeld haakje ¦– – – ¬ boven twee of meer noten geeft aan dat deze toonhoogten in de bron als ligatuur voorkomen. Wijzigingstekens op de notenbalk zijn origineel, terwijl redactionele suggesties voor wijzingstekens telkens boven de te wijzigen noot staan.

1. Gilles Binchois, *L'amy de ma dame est venis*

Four-line rondeau; only one surviving stanza of text
Vierregelig rondeau; slechts één stanza van de tekst is bewaard gebleven

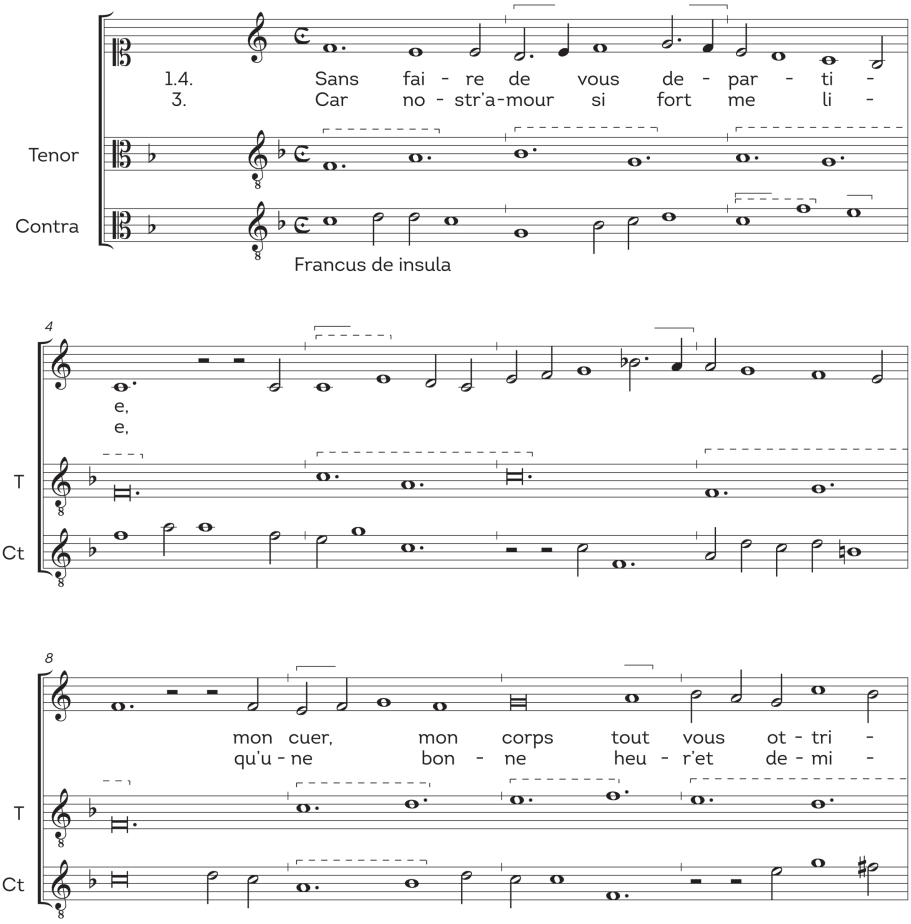
Gilles Binchois (*c.* 1400–60)
Tr87, fol. 88^{r}

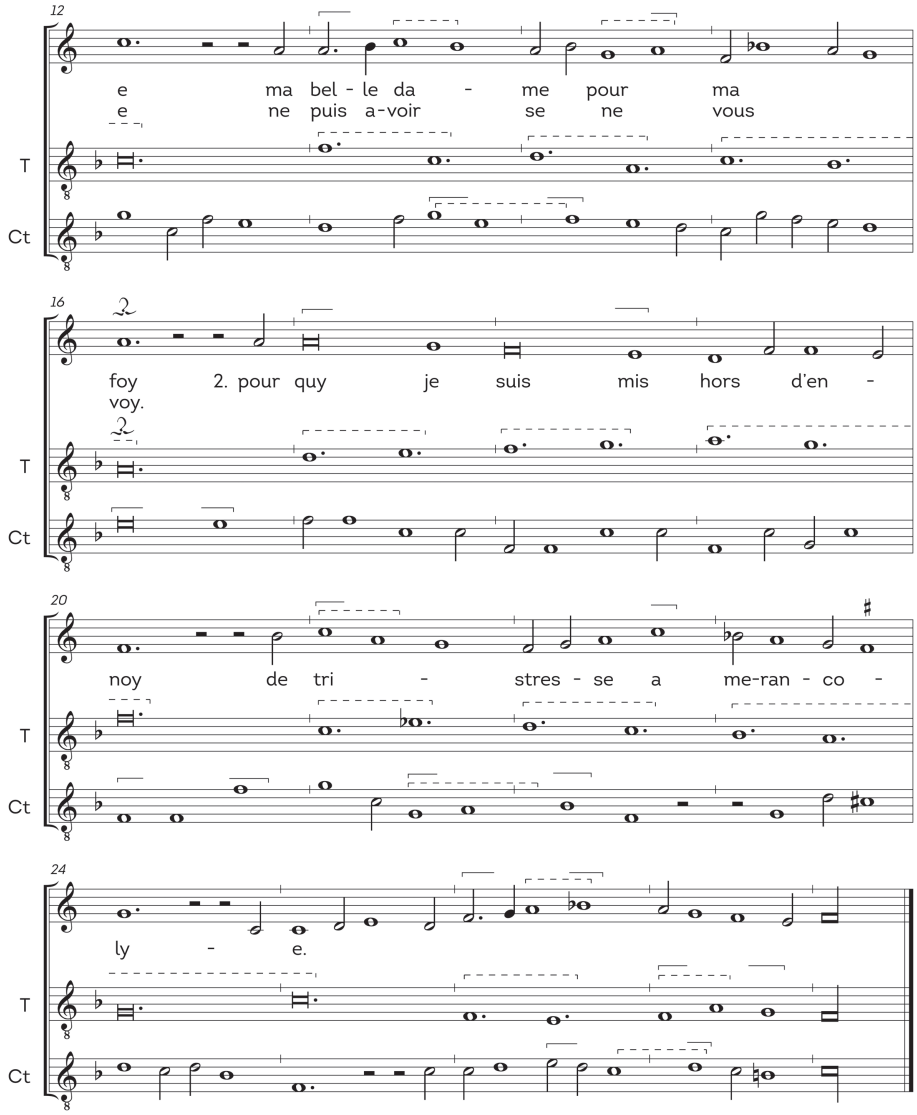


2. Pierre Fontaine, *Sans faire de vous departie*

Five-line rondeau; only one and a half surviving stanzas of text
Vijfregelig rondeau; slechts anderhalve strofe tekst is bewaard gebleven

Pierre Fontaine (*c.* 1380–*c.* 1450)
Ox213, fols. 86ᵛ-87ʳ




12
e ma bel - le da - me pour ma
e ne puis a-voir se ne vous
T
Ct
16
foy 2. pour quy je suis mis hors d'en -
voy.
T
Ct
20
noy de tri - stres - se a me-ran - co -
T
Ct
24
ly - e.
T
Ct

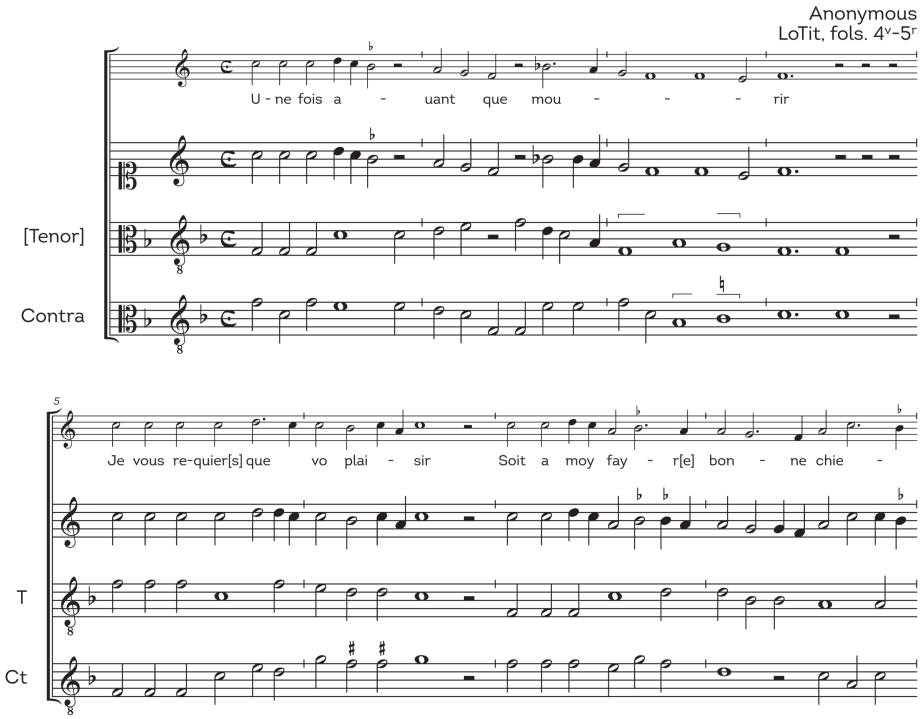
3. Anonymous | Anoniem, *Une fois avant que mourir*

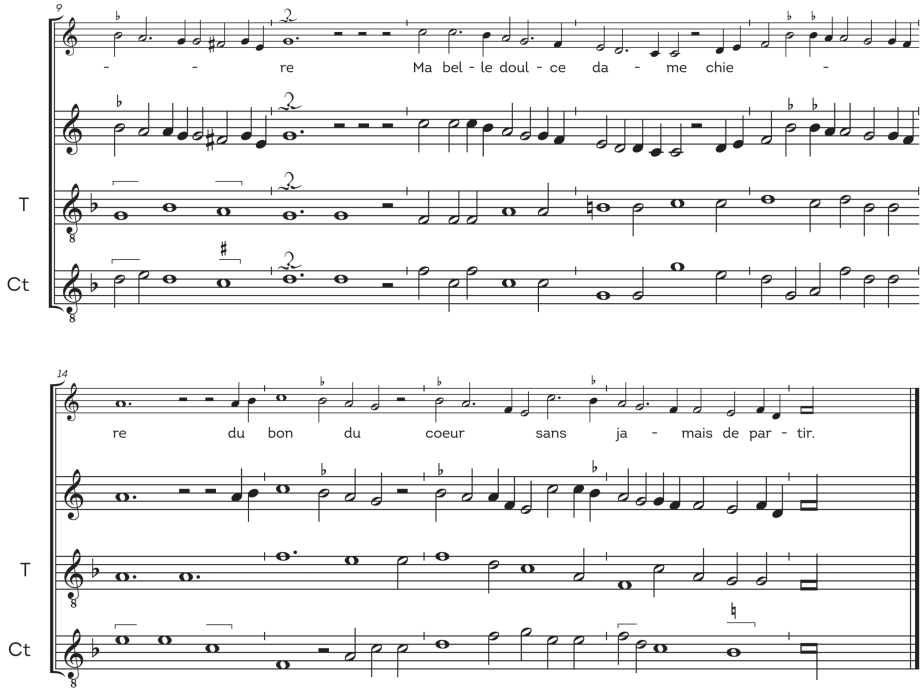
Five-line rondeau; one surviving stanza of text in LoTit—full text appears in Paris, BnF, nouv. acq. fr. 10660, fol. 47^{r}

Cantus:
The first staff bears a modified form of the cantus where the rhythms have been altered to a hypothetical, "original" form that better accommodates the text.
b. 8: # appears before the minim *g'* but has been removed here to accommodate the *mi*-cadence on *a'* where the tenor approaches by descending semitone from *b-flat*.

Vijfregelig rondeau; één overgebleven strofe van de tekst in LoTit – de volledige tekst staat in Parijs, BnF, nouv. acq. fr. 10660, fol. 47^{r}

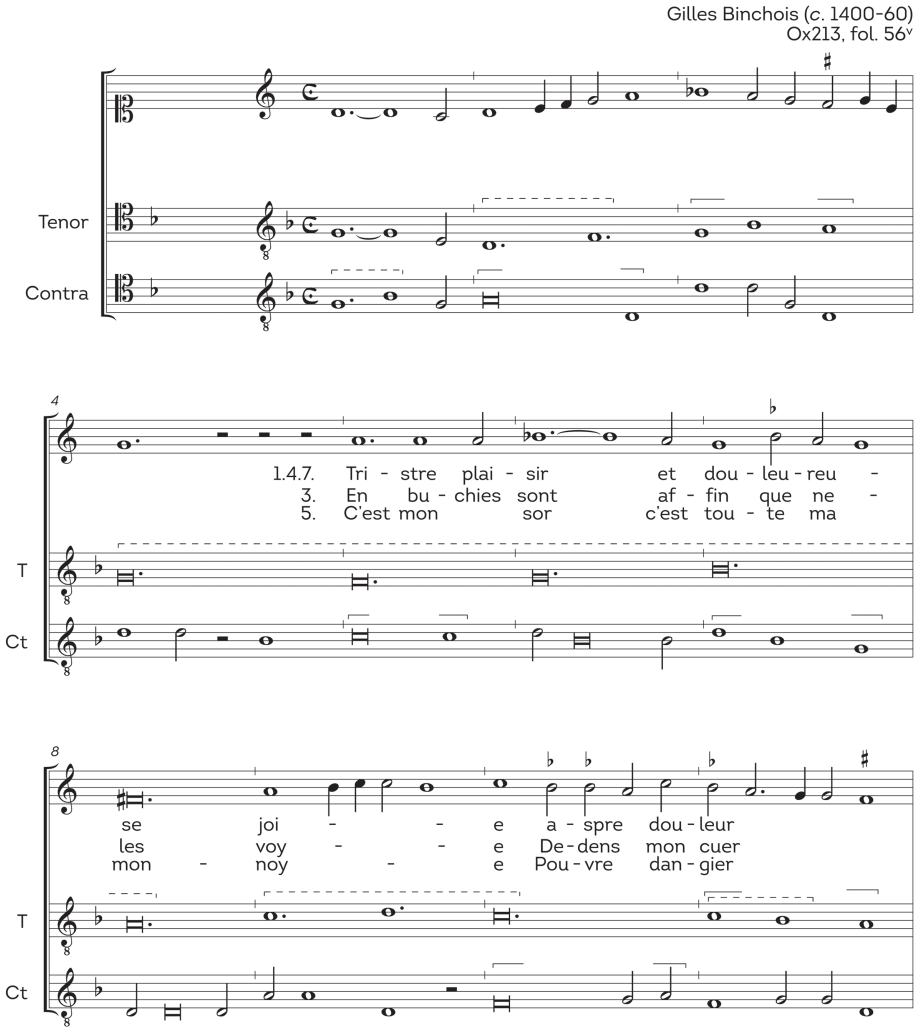
Cantus:
Op de eerste notenbalk staat een gewijzigde vorm van de cantus waarbij de ritmes zijn gewijzigd in een hypothetisch "oorspronkelijke" vorm die beter aansluit bij de tekst.
m. 8: # staat voor de minima *g'*, maar is hier verwijderd om de mi-cadens op *a'* een plaats te geven, waar de tenor deze toon bereikt vanuit *bes*.

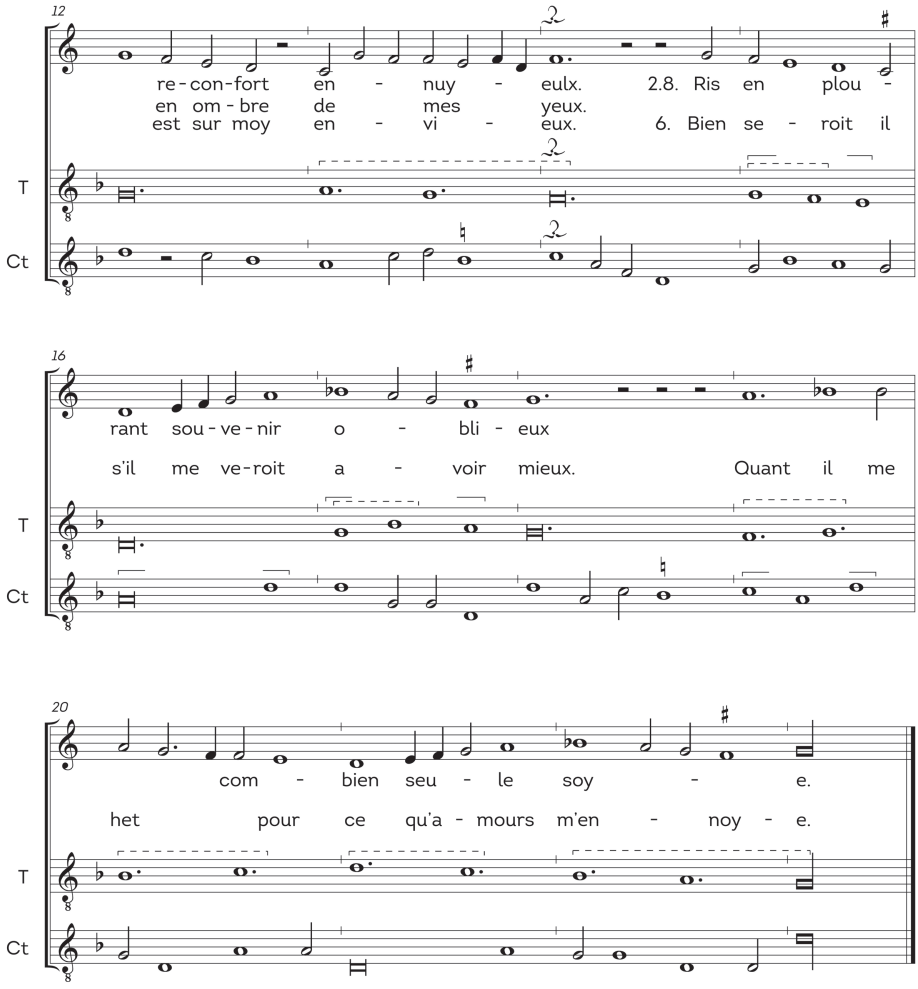



9
- - re Ma bel - le doul - ce da - me chie -
T
Ct
14
re du bon du coeur sans ja - mais de par - tir.
T
Ct

4. Gilles Binchois, *Tristre plaisir et douleureuse joye*

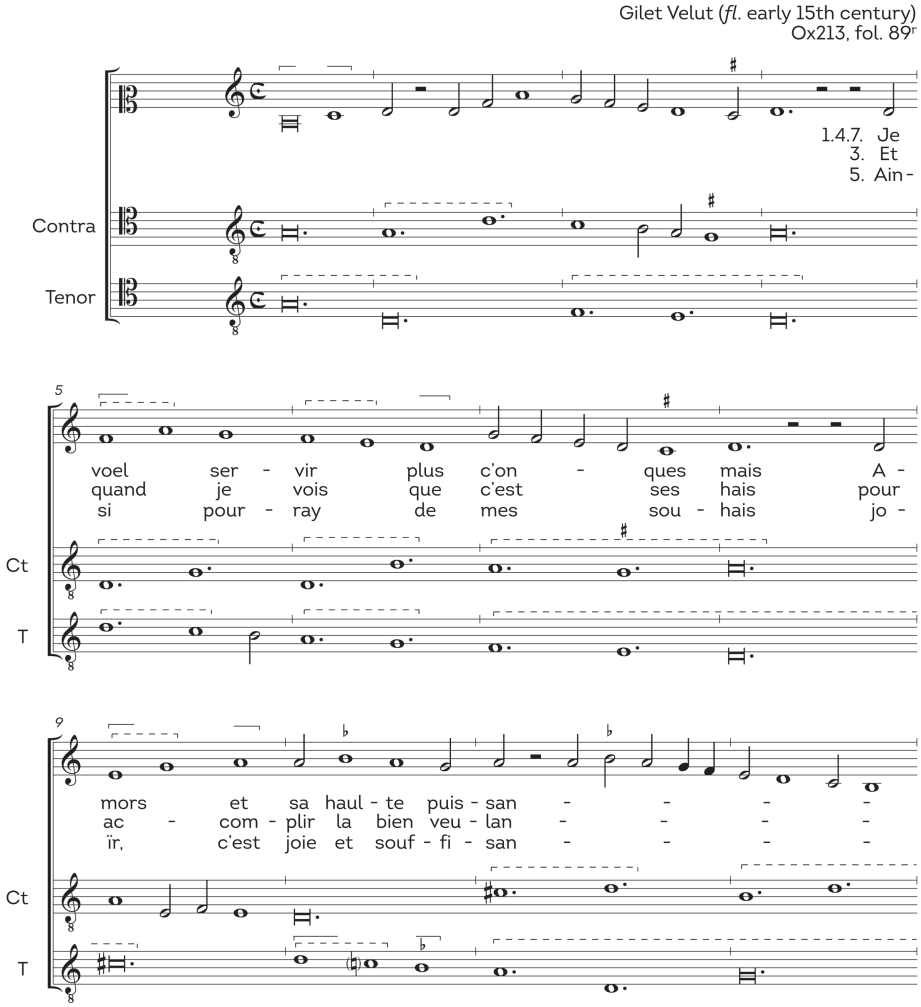
Four-line rondeau
Vierregelig rondeau

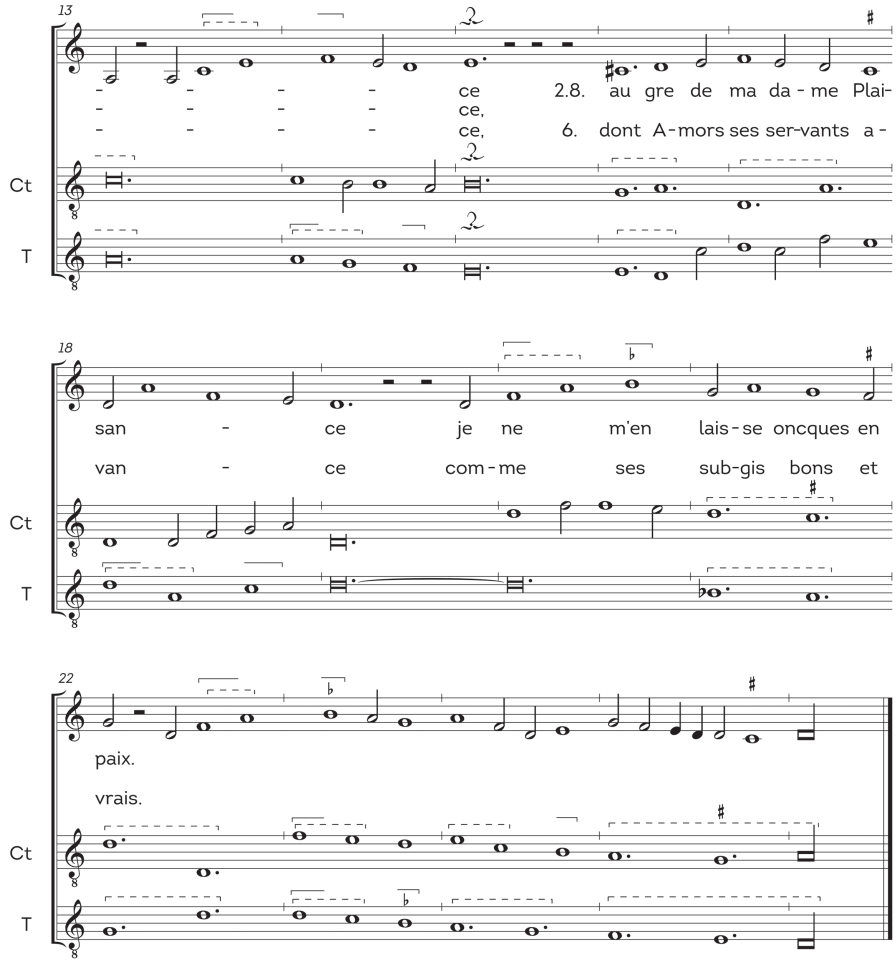



12
re-con-fort en - nuy - eulx. 2.8. Ris en plou -
en om-bre de mes yeux.
est sur moy en - vi - eux. 6. Bien se - roit il
T
Ct
16
rant sou-ve-nir o - bli - eux
s'il me ve-roit a - voir mieux. Quant il me
T
Ct
20
com - bien seu - le soy - e.
het pour ce qu'a - mours m'en - noy - e.
T
Ct

5. Gilet Velut, *Je voel servir plus c'onques*

Four-line rondeau
Vierregelig rondeau




13
ce
ce,
ce,
2.8. au gre de ma da - me Plai-
6. dont A - mors ses ser-vants a -
Ct
T
18
san - ce je ne m'en lais - se oncques en
van - ce com - me ses sub-gis bons et
Ct
T
22
paix.
vrais.
Ct
T

6. Anonymous | Anoniem, *Du pist mein hort / Qui latuit in Virgine / Je suy si povre de liesce*

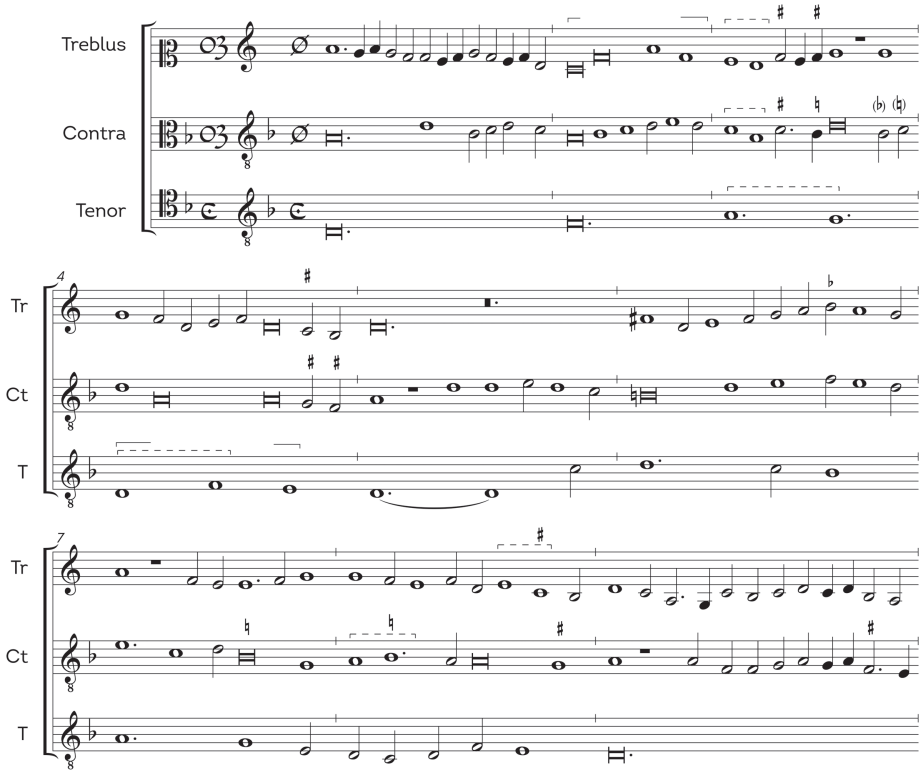
We have chosen to follow the version in Tr87.

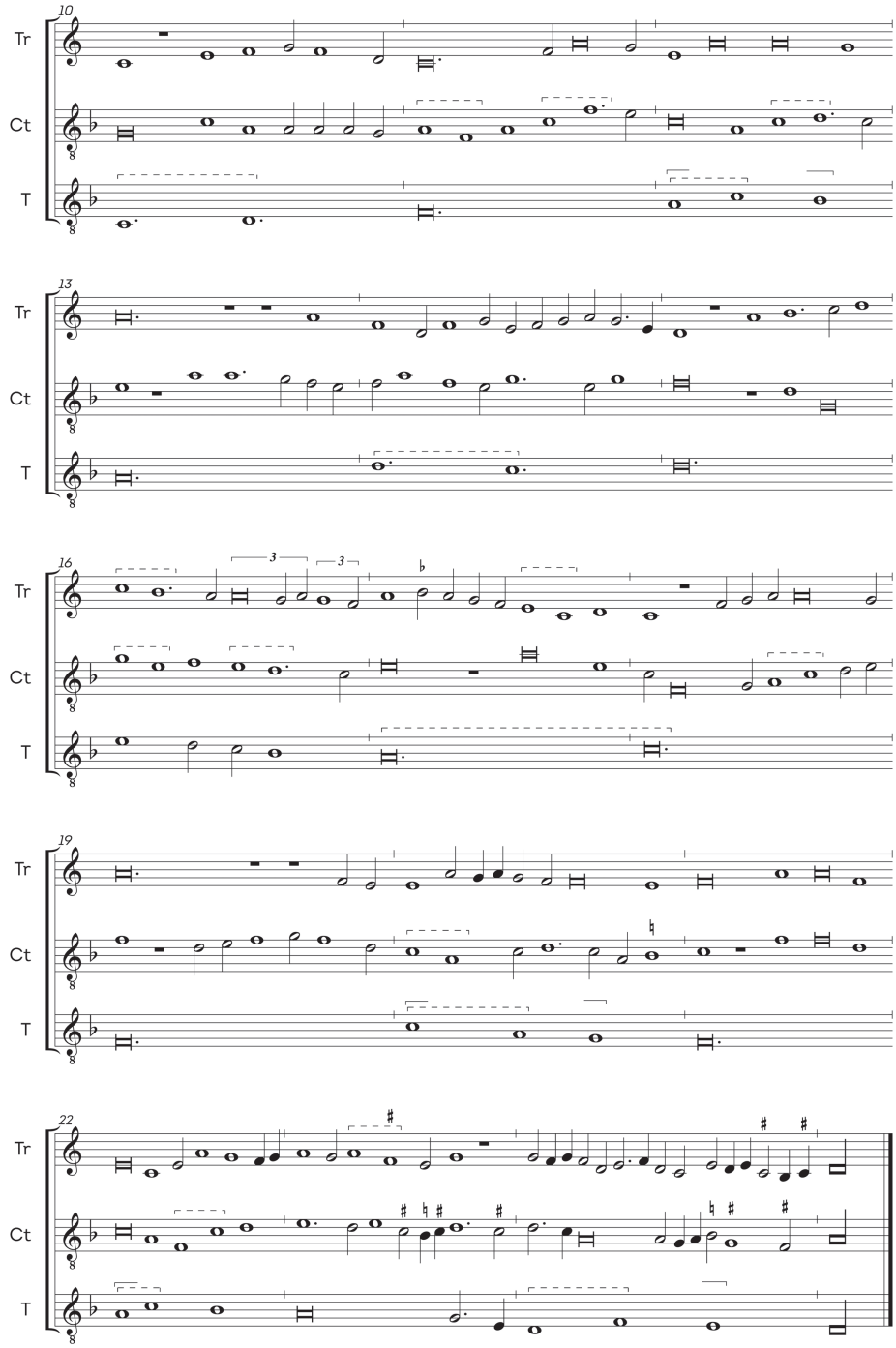
Treblus:
b. 16: we have given triplet groupings for notes that appear in coloration following the mensuration sign **3**

Wij hebben ervoor gekozen de versie in Tr87 te volgen.

Treblus:
m. 16: we hebben de noten die in *coloratio* voorkomen na het mensuurteken **3** als triolengroepen weergegeven

Anonymous, Tr87, fol. 109r
attr. Guillaume Du Fay (1397–1474) MuEm, fol. 1r




10
Tr
Ct
T
13
Tr
Ct
T
16
3
3
Tr
Ct
T
19
Tr
Ct
T
22
Tr
Ct
T

7. Guglielmus, *Falla con misuras* / *La bassa castiglya* (*La Spagna*)

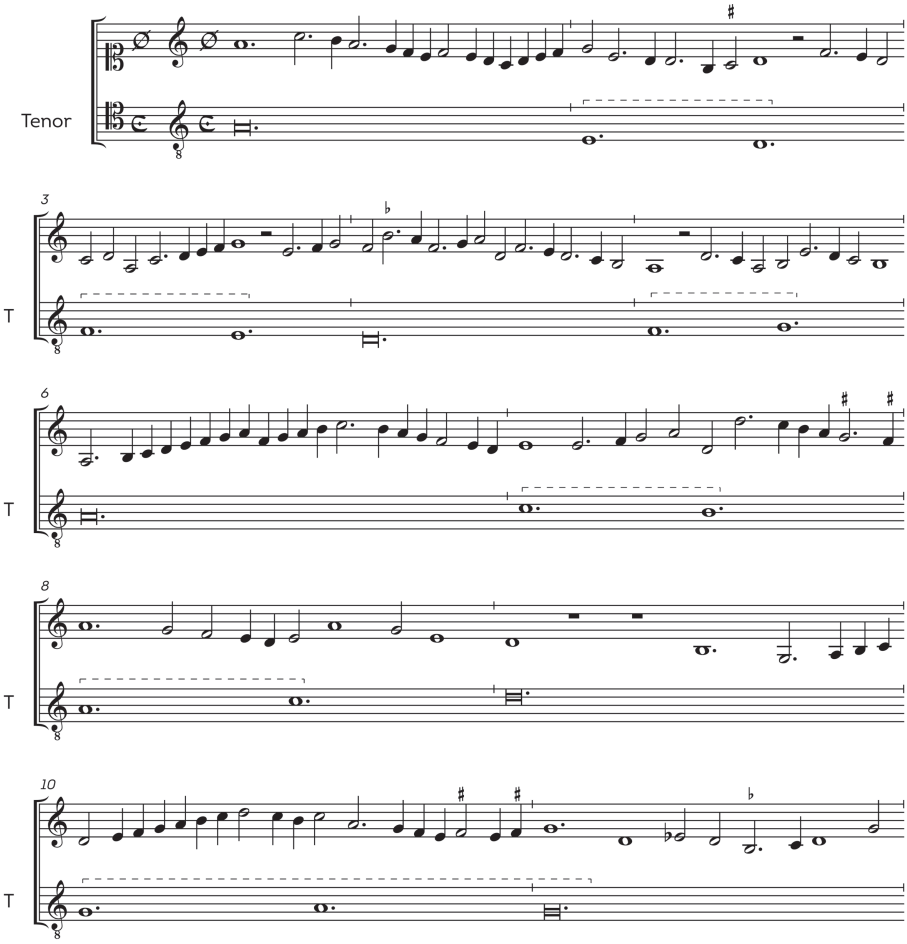
Cantus:
b. 11: the b before *e'* appears before the custos only in Per431; it is absent from Q15
b. 22: both sources give void minims following the mensuration sign 𝅜

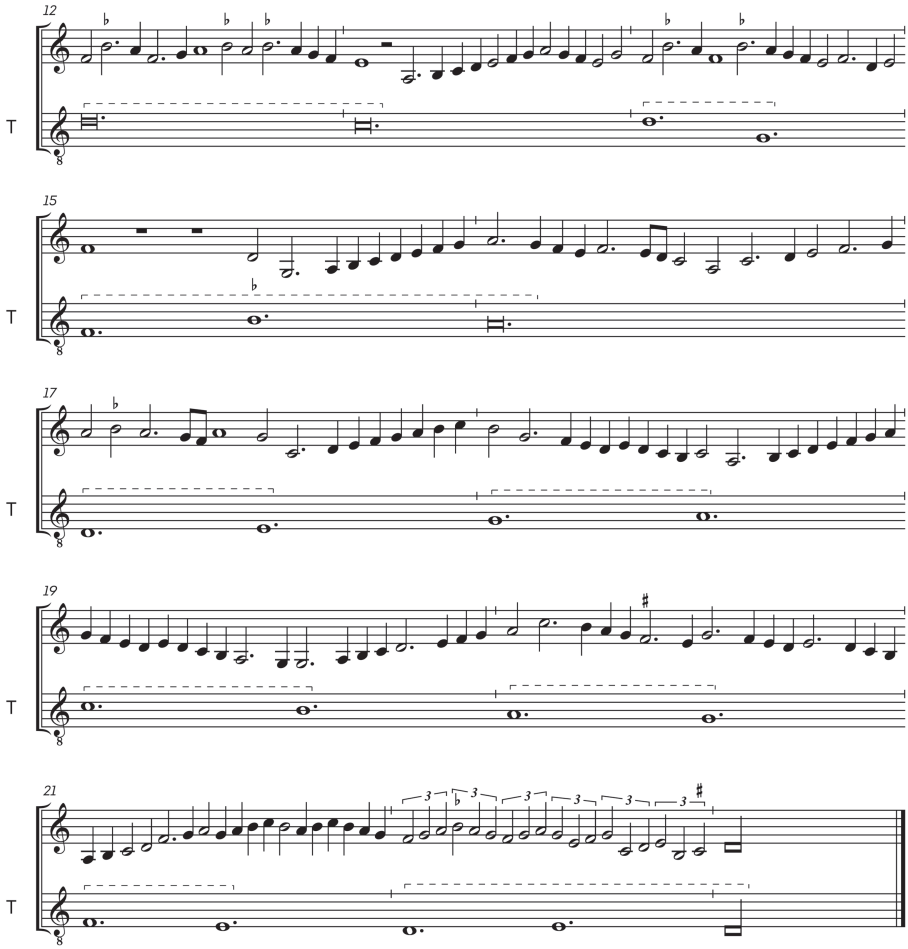
Tenor:
ligature indications follow Per431

Cantus:
m. 11: de *b* voor *e'* werd alleen in Per431 voor de custos genoteerd; hij ontbreekt in Q15
m. 22: beide bronnen hebben witte minima na het mensuurteken 𝅜

Tenor:
ligatuuraanduidingen volgen Per431

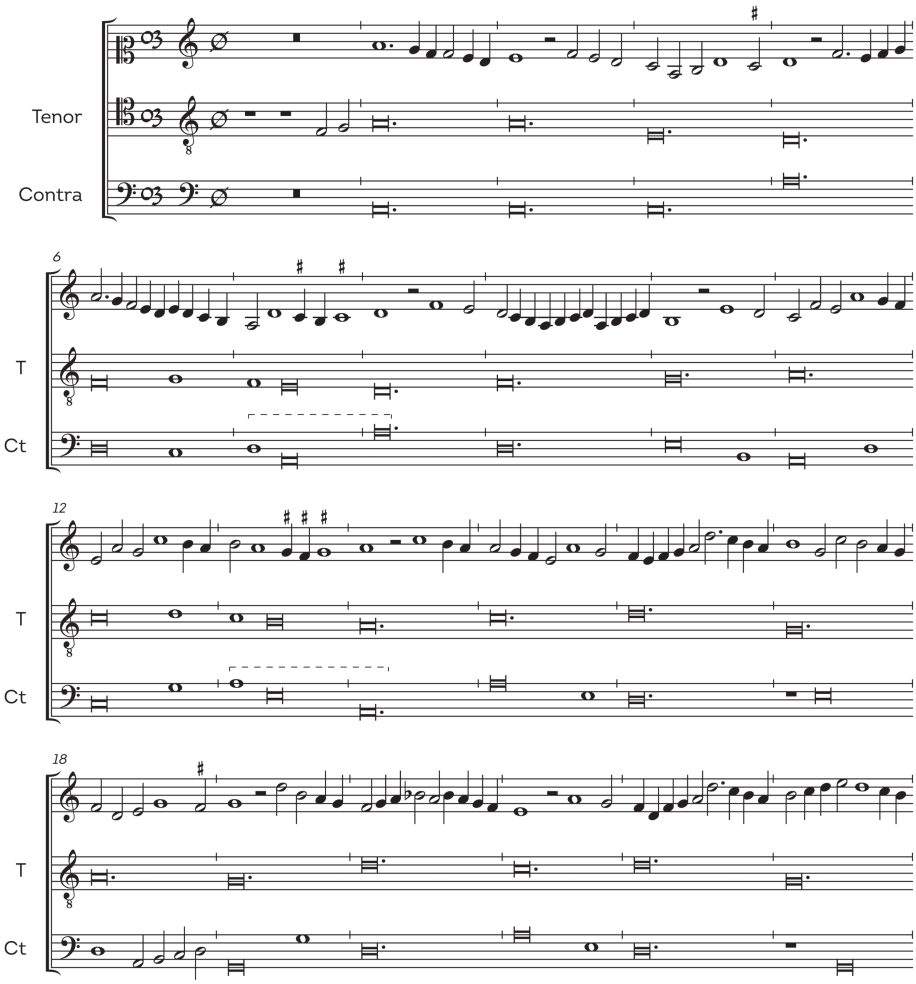
M. Gulielmus (Giovanni Ambrosio?)
Per431, fols. 95v-96r
Q15, fols. 59v-60r

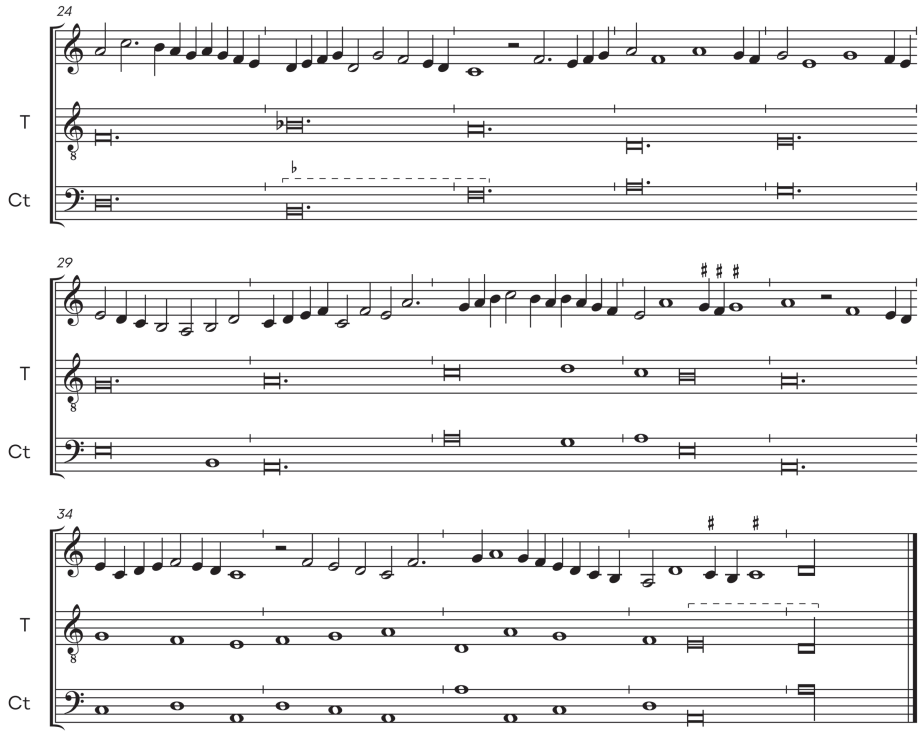



12
15
17
19
21
T

8. Francisco de la Torre, *Alta* (*La Spagna*)

Francisco de la Torre (*fl.* 1483–1504)
Madrid, Palacio Real, MS 1335
'Canconiero de Palacio', fol. 223^{r}




24
T
Ct
29
T
Ct
34
T
Ct

9. Anonymous | Anoniem (Johannes Ghiselin?), *La Spagna* à 3

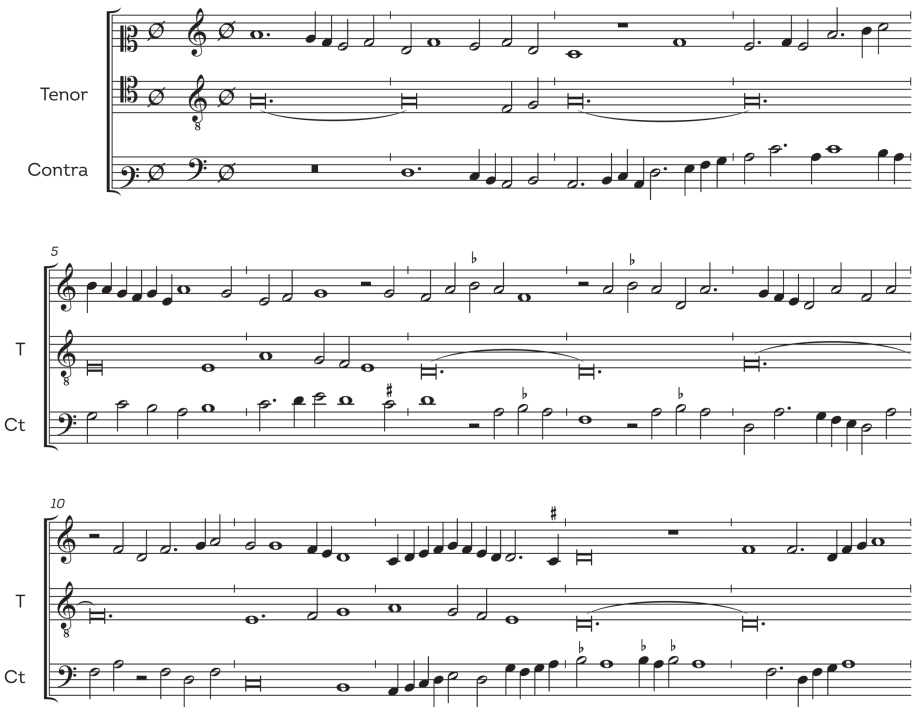
bb. 65-67: the mensuration sign ☾ is accompanied by 3/2 in the cantus voice, indicating that the pulse should be slightly brisker throughout these three bars—three breves in the time of two as had previously been the case—in order for the temporal value of the long to remain constant whether it is worth two perfect breves or three imperfect breves.

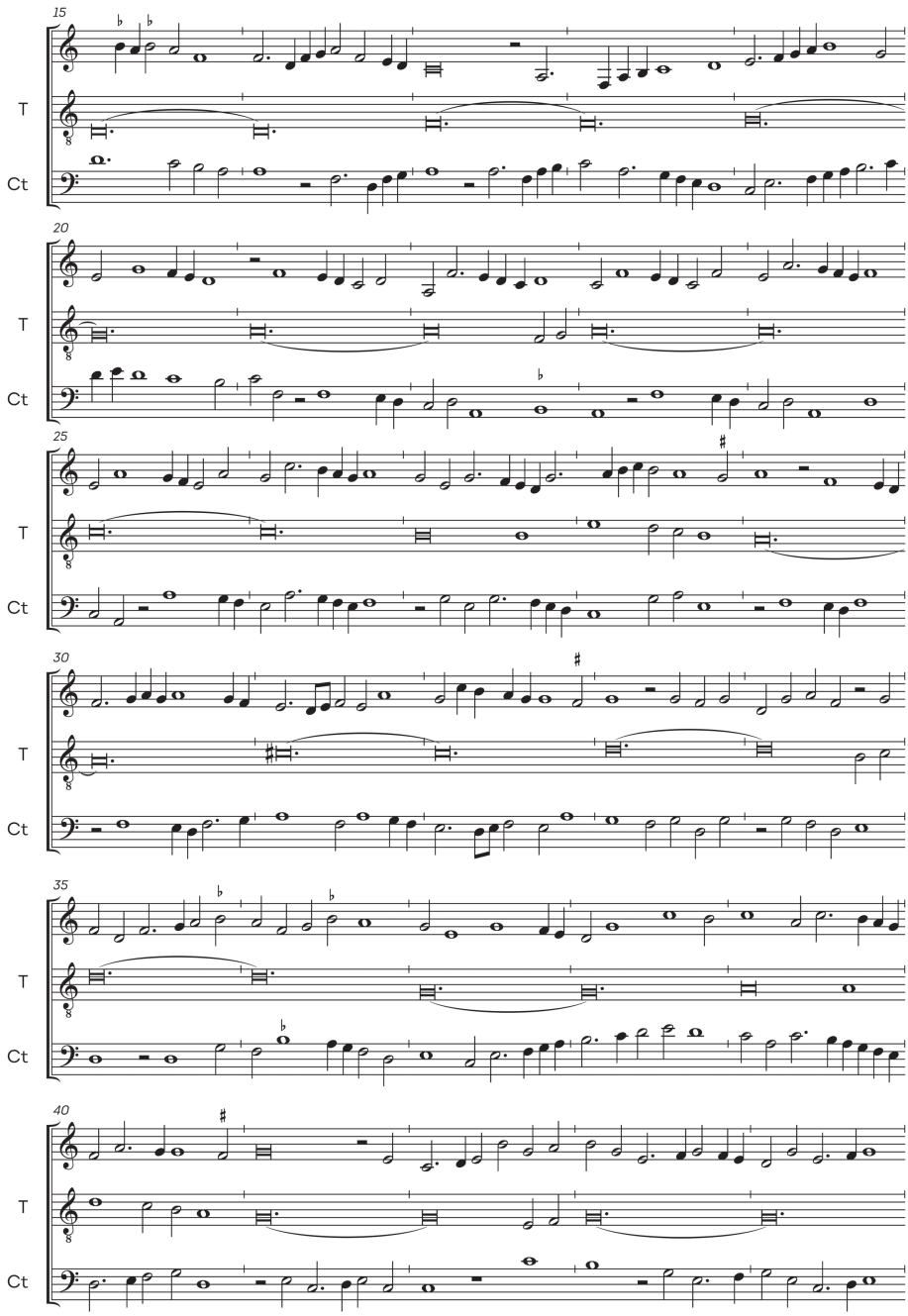
Tenor:
bb. 31-32, 49-52: the # inflection on c' in these bars is original, certainly in the tradition of the tune as preserved in V, but conflicts with the counterpoint in the cantus and contratenor voices. With the exception of these inflections, the pitches of this tenor and that of the following setting of *La Spagna* (Ghiselin).

m. 65–67: het mensuurteken ☾ gaat vergezeld van 3/2 in de cantus, wat aangeeft dat de puls gedurende deze drie maten iets sneller moet zijn – drie breves in de tijd van twee, zoals voorheen het geval was – opdat de tijdswaarde van de longa constant blijft, of ze nu twee perfecte breves of drie imperfecte breves waard is.

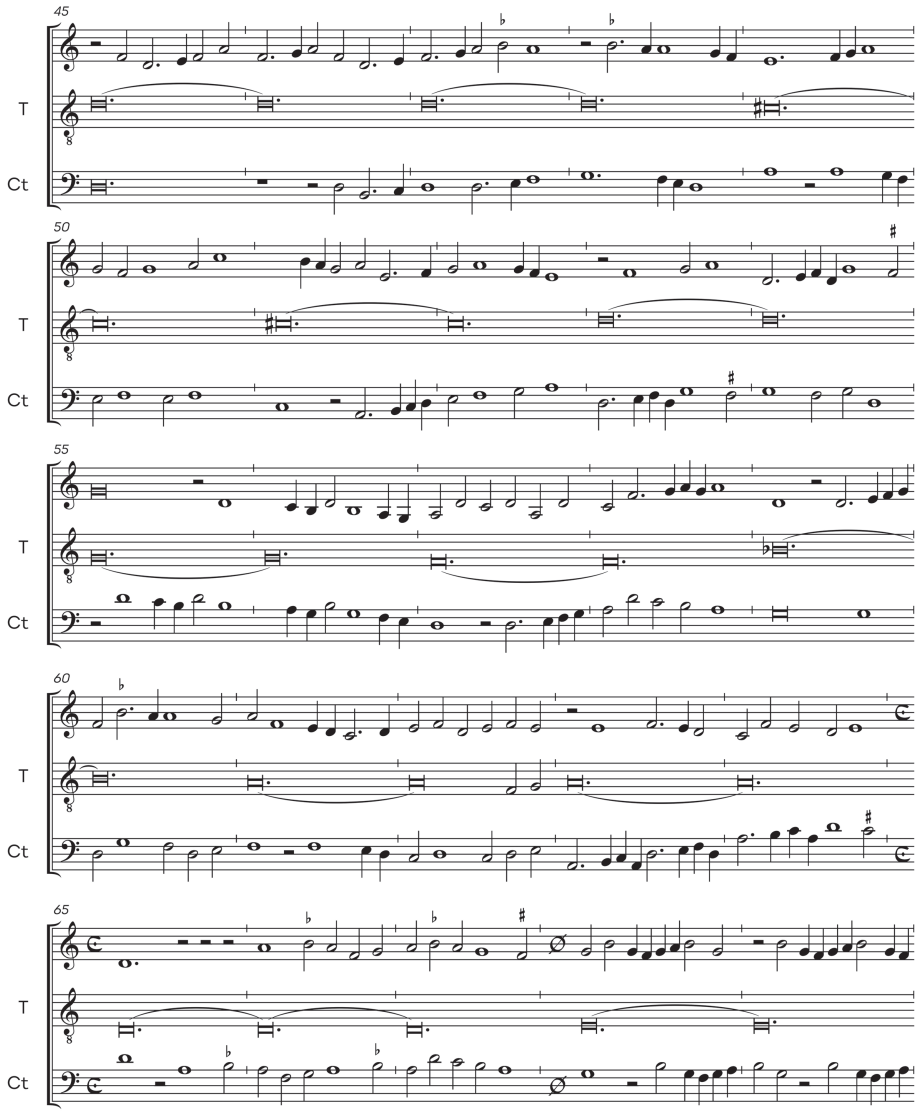
Tenor:
m. 31–32, 49–52: de #-wijziging op c' in deze maten is origineel, zeker in de traditie van de melodie zoals bewaard in V, maar conflicteert met het contrapunt in cantus en contratenor. Met uitzondering van deze wijzigingstekens zijn de noten van deze tenor en die van de volgende zetting van *La Spagna* (Ghiselin).

Anonymous (Johannes Ghiselin?, *fl.* 1491–1507),
Canti C, fols. 147ᵛ–149ʳ

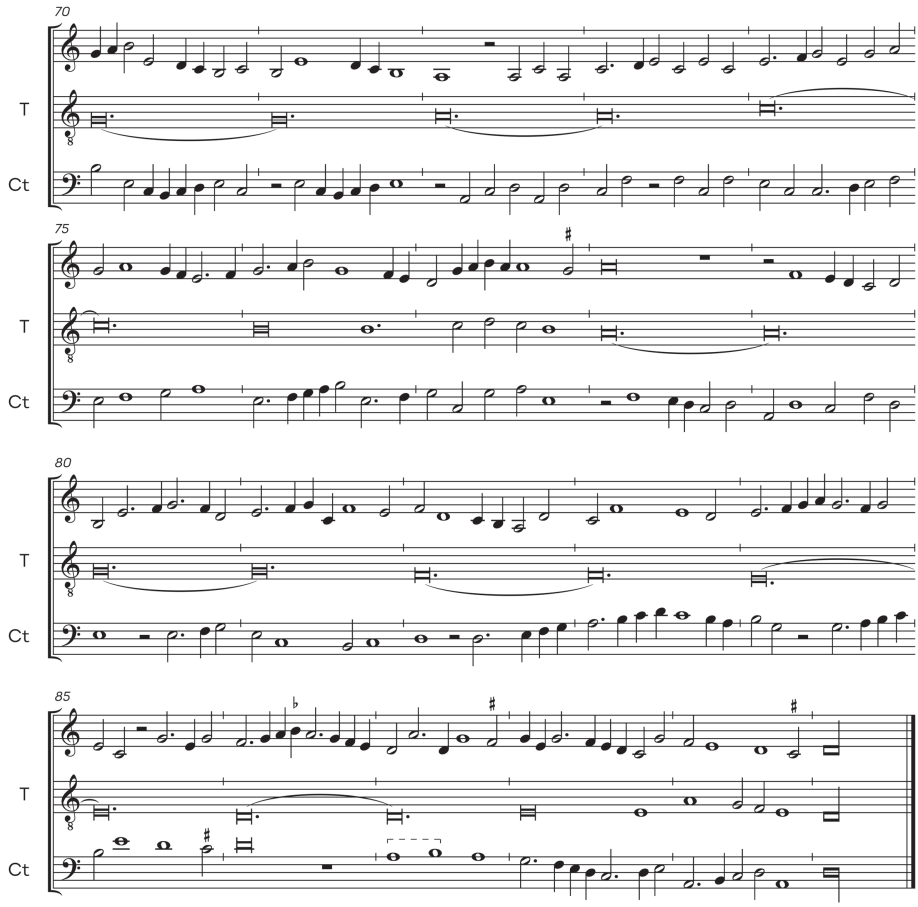



15
T
Ct
20
T
Ct
25
T
Ct
30
T
Ct
35
T
Ct
40
T
Ct

La spagna

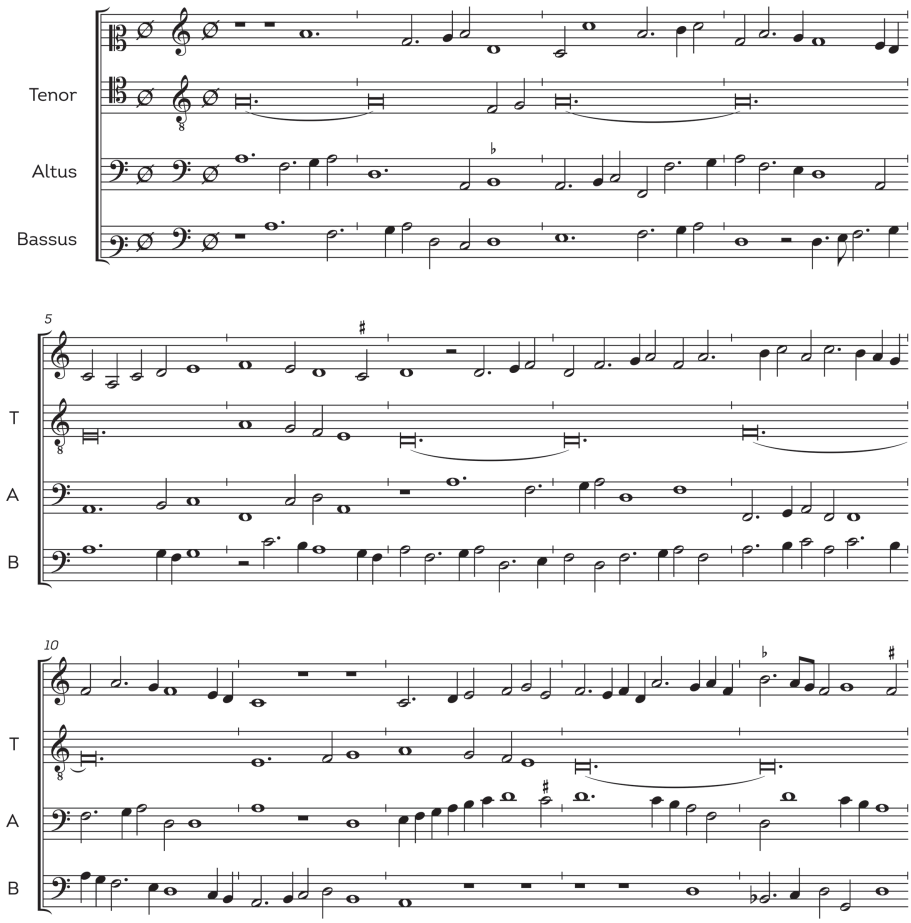


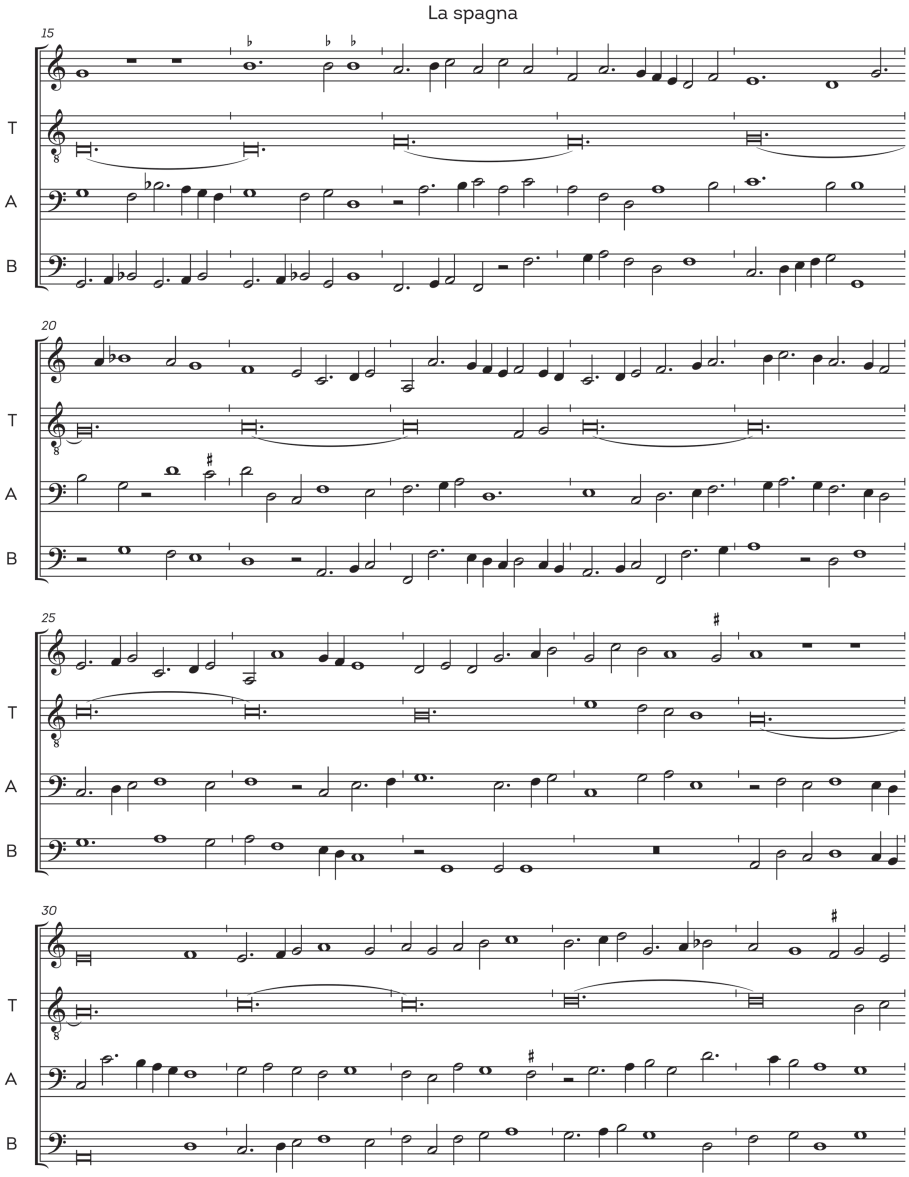
La spagna



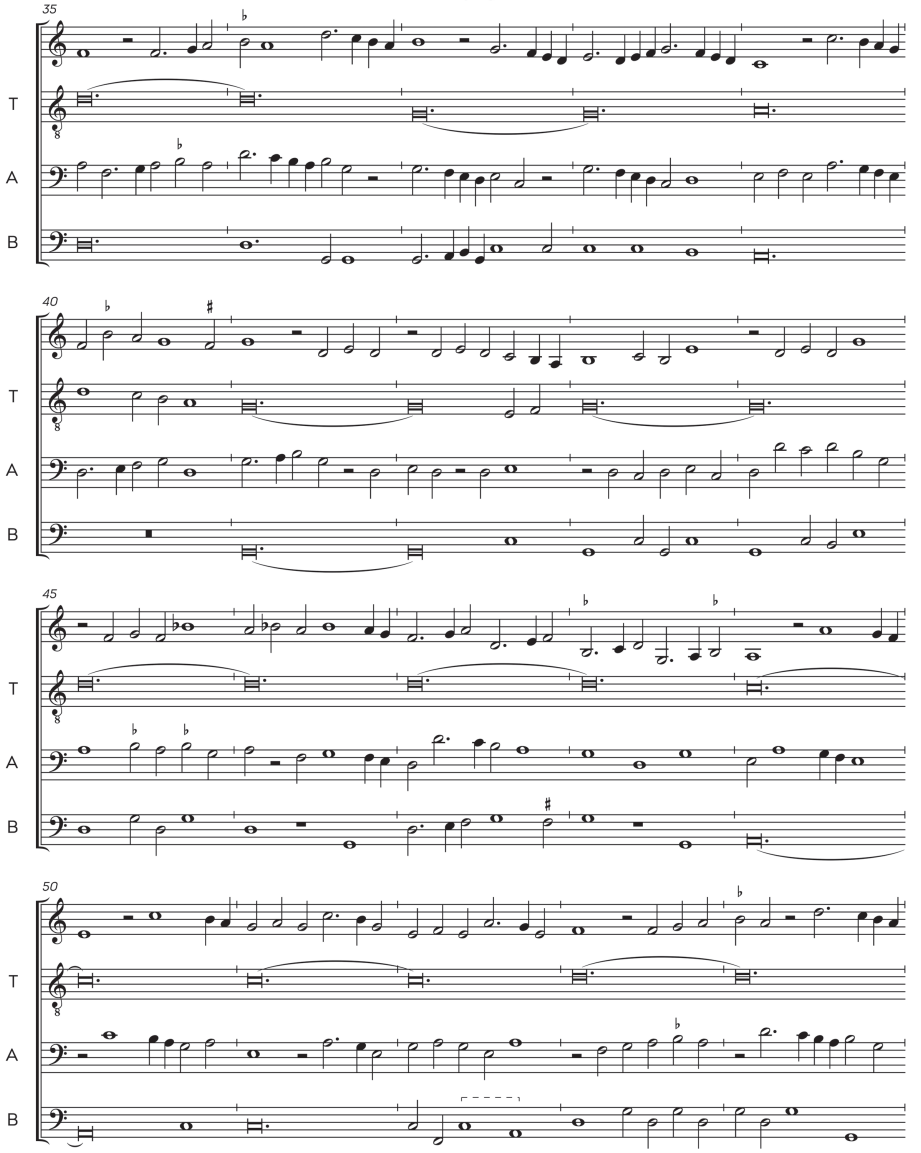
10. Johannes Ghiselin, *La Spagna* à 4

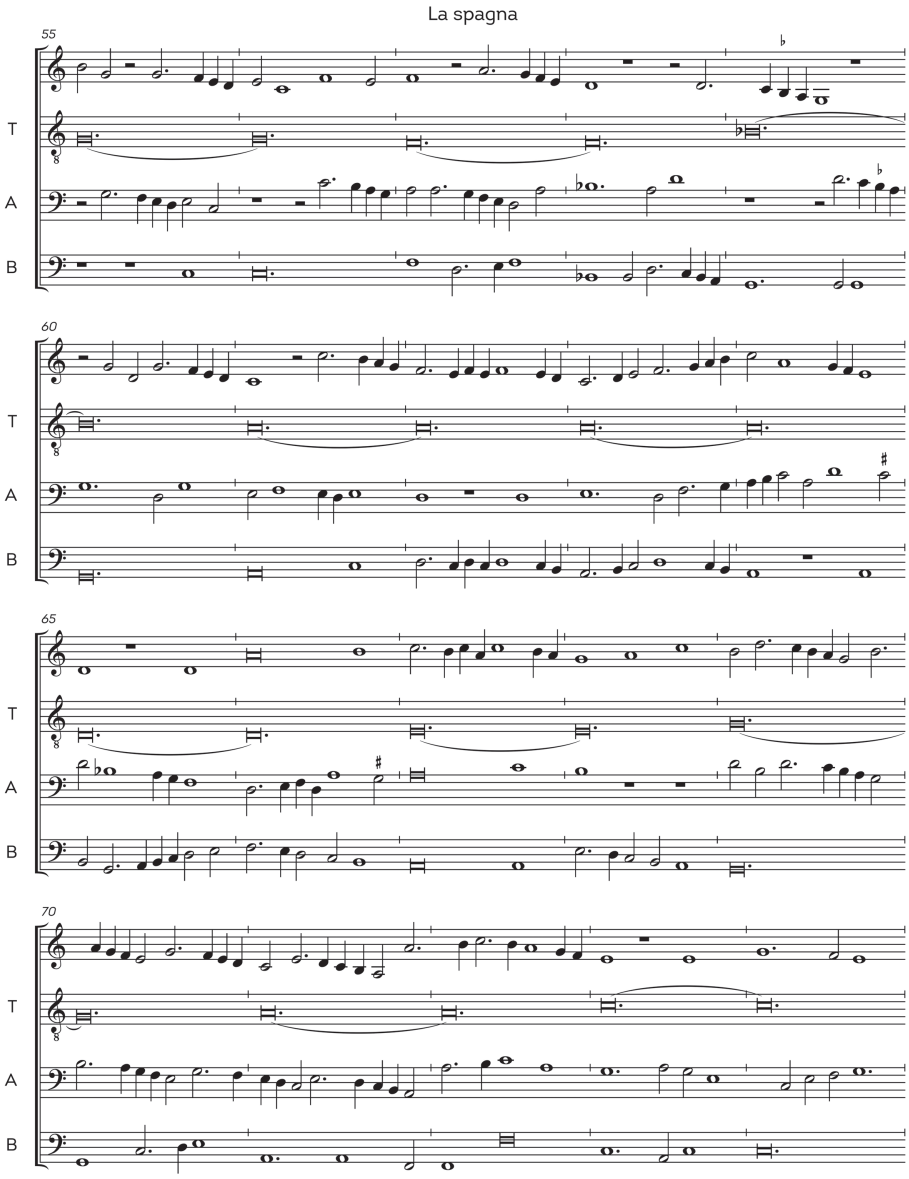
Johannes Ghiselin (*fl.* 1491–1507)
Motetti A, fols. 31ᵛ-34ʳ



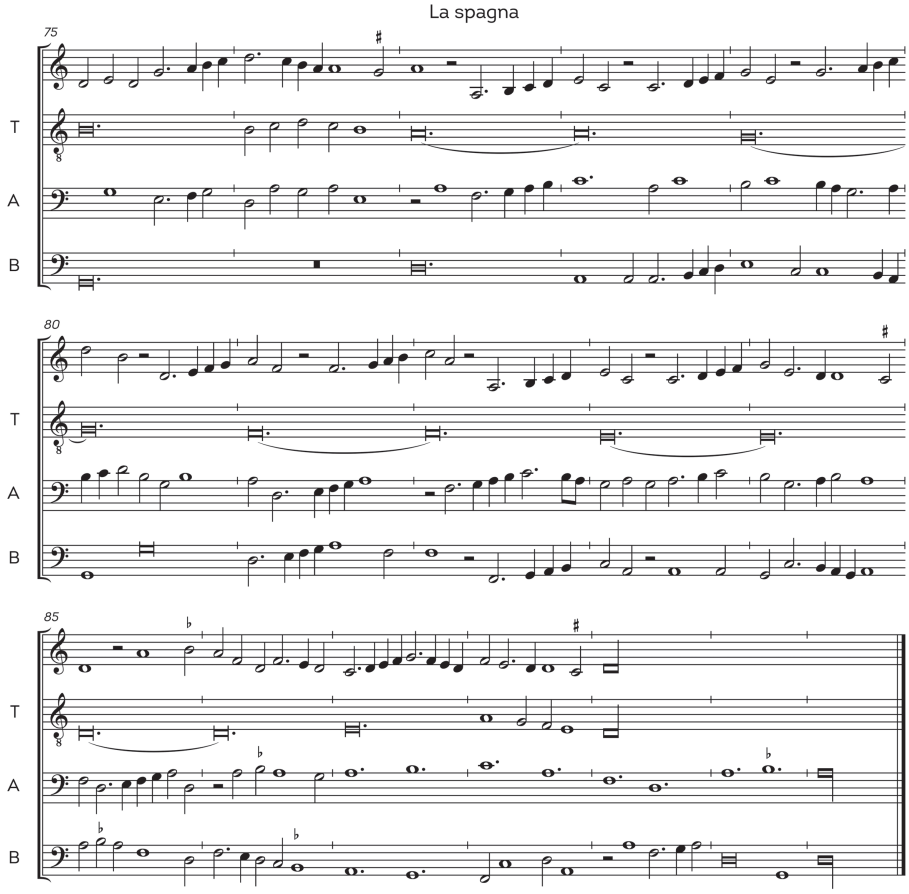

La spagna
15
T
A
B
20
T
A
B
25
T
A
B
30
T
A
B

La spagna




La spagna
55
T
A
B
60
T
A
B
65
T
A
B
70
T
A
B

La spagna



11. Anonymous, *La Spagna* à 5

Appears in several Germanic sources as a texted contrafact *Propter peccata quae peccastis* with a tenuous (and largely rejected) attribution to Josquin, most notably Ott.

Cantus:
b. 12: notes 2 and 3 (*f'* and *e'*) appear a step higher as *g'* and *f'*, respectively
b. 54: first four notes appear as *a'-g'-f'-e'*
bb. 79-80: rhythm of sequence *e'-d'-e'-f'-e'* has been altered from 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 to accord with the previously two bars (77-78)

Altus:
b. 89: *d'* minim appears as *c'*

Bassus 1:
bb. 15 and 24: final note appears as *B*
b. 35: semiminim *f* could be altered to *a* (a third higher) to avoid parallel octaves with the cantus
b. 53: second note (*d*) appears as *c*; an annotated correction appears in KB1872 but not in Ott

Bassus 2:
b. 69: fusae *c-d* appear as semiminims; final note *e* could be altered to *c* (a third lower) to avoid parallel octaves with the cantus

Komt in verschillende Duits(talig)e bronnen voor als een contrafact met de tekst *Propter peccata quae peccastis* met een twijfelachtige (en grotendeels verworpen) toeschrijving aan Josquin, met name in Ott.

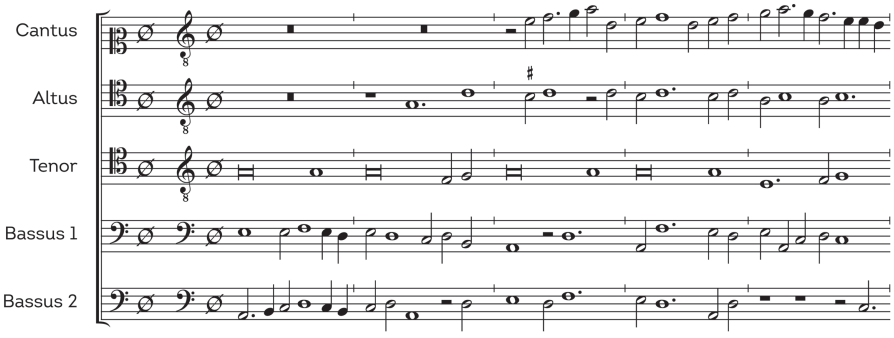
Cantus:
m. 12: noten 2 en 3 (*f'* en *e'*) genoteerd een toon hoger als respectievelijk *g'* en *f'*
m. 54: de eerste vier noten genoteerd als *a'-g'-f'-e'*
m. 79–80: het ritme van de opeenvolging *e'-d'-e'-f'-e'* 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 is gewijzigd om overeen te stemmen met de twee voorgaande maten (77–78)

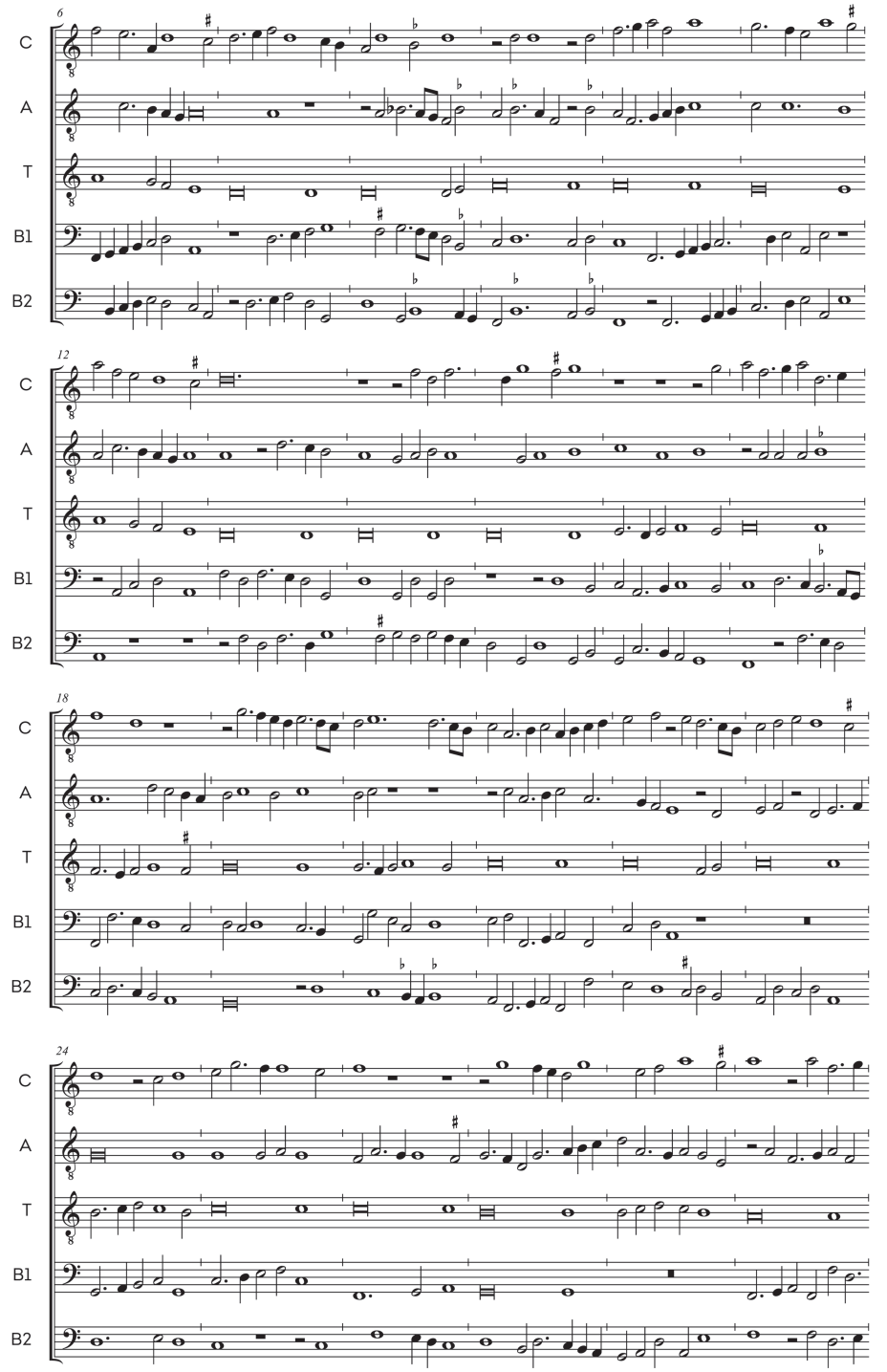
Altus:
m. 89: de minima *d'* genoteerd als *c'*

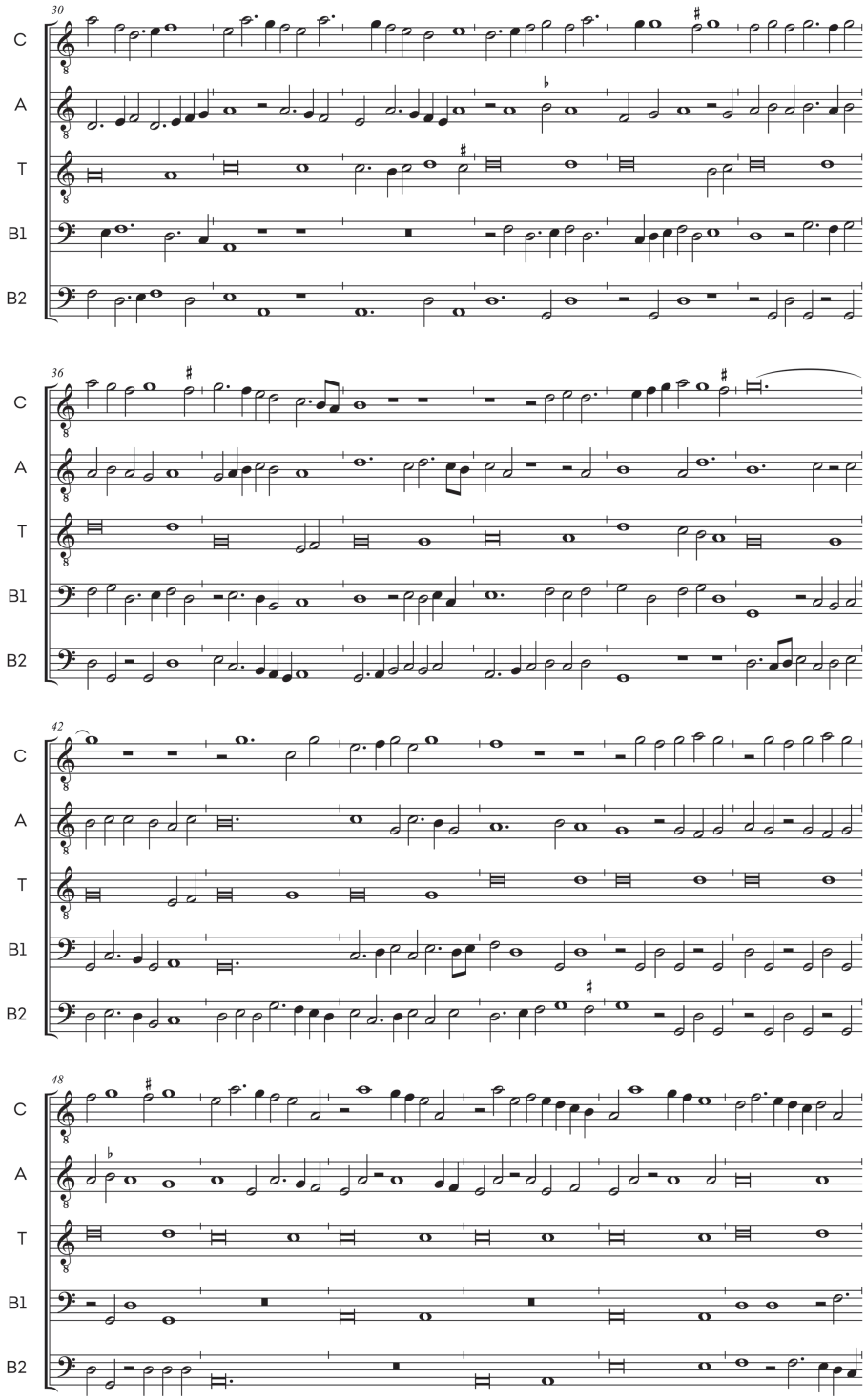
Bassus 1:
m. 15 en 24: laatste noot genoteerd als *B*
m. 35: semiminima *f* zou gewijzigd kunnen worden in *a* (een terts hoger) om parallelle octaven met de cantus te vermijden
m. 53: tweede noot (*d*) genoteerd als *c*; een geannoteerde correctie staat in KB1872 maar niet in Ott

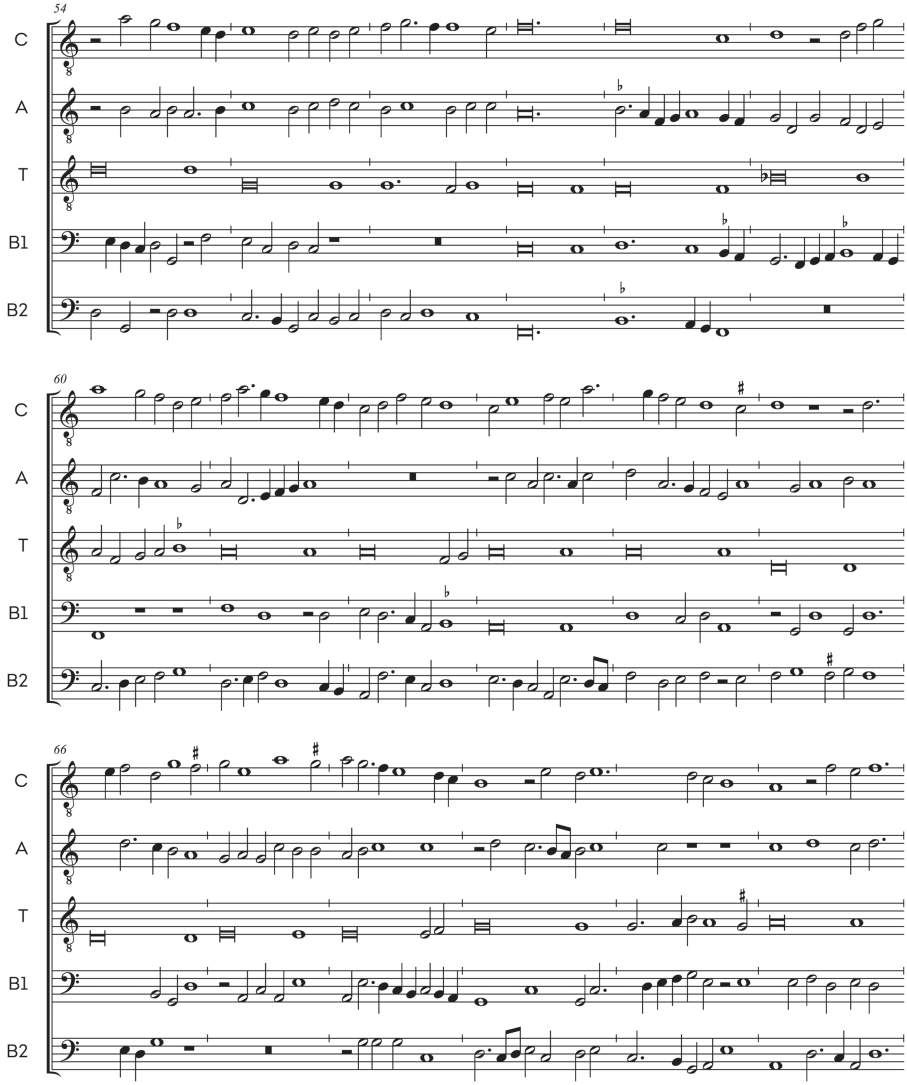
Bassus 2:
m. 69: fusae *c-d* genoteerd als semiminimae; slotnoot *e* zou gewijzigd kunnen worden in *c* (een terts lager) om parallelle octaven met de cantus te vermijden

Anonymous, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, MS Mus 1872, fols. 1ᵛ-2ʳ
Attr. Josquin des Prez (c. 1450–1521), Ott 1537, No. 14

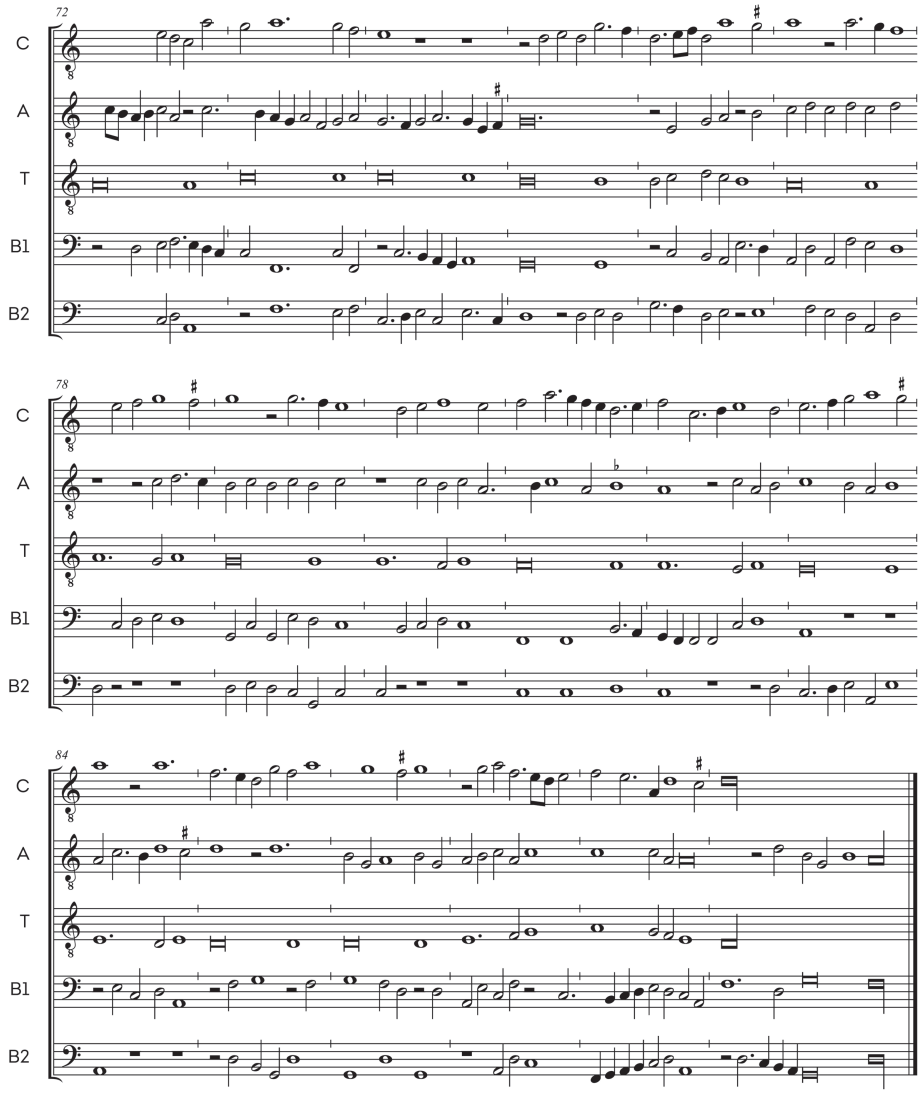



6
C
A
T
B1
B2
12
C
A
T
B1
B2
18
C
A
T
B1
B2
24
C
A
T
B1
B2


30
C
A
T
B1
B2
36
C
A
T
B1
B2
42
C
A
T
B1
B2
48
C
A
T
B1
B2


54
C
A
T
B1
B2
60
C
A
T
B1
B2
66
C
A
T
B1
B2

La Spagne Tanz / Propter peccata quae peccastis



12. Anonymous, *Hoftanz* (*Le petit rouen*) & *Trippel*

Since coloration to express a dotted value and void dotted values appear interchangeably in the source, we have chosen not to distinguish instances of coloration for this composition.

Discant:
Hoftanz:
b. 27: final note *d''* appears as a semibreve in source
bb. 34–36: from *a'* semibreve in b. 34 missing
bb. 49–50: *f'* semibreve missing
b. 56: *d'* appears a third higher
Trippel:
bb. 7–8: missing from source
b. 16: first semibreve *b'* appears as *c'*

Alt:
Hoftanz:
bb. 8–9: the source gives an extra *c'* semibreve between *d'* and *c'*
b. 14: *f'* appears as a minim
bb. 53–54: both values appear as semibreves
Trippel:
bb. 29–30: missing from source

Tenor:
Hoftanz:
b. 54: *b* appears as a semibreve
Trippel:
bb. 10–11: missing from source

Bass:
Hoftanz:
b. 15: note appears as a long within ligature
b. 43: *G* appears as *A*
b. 51: second minim *g* appears as *f*
Trippel:
b. 5: Appears with the same rhythm as the cantus () with the descending pitches *f-e-d-c*, where the last three notes are in parallel ninths with the cantus and parallel sevenths with the alt
bb. 29–30: missing from source

Aangezien *coloratio* om een gepunte waarde uit te drukken en niet-gepunte waarden in de bron door elkaar voorkomen, hebben we ervoor gekozen om voor deze compositie geen onderscheid te maken tussen de verschillende gevallen van *coloratio*.

Discant:
Hoftanz:
m. 27: slotnoot *d''* genoteerd als semibrevis in de bron
m. 34–36: van *a'* semibrevis in m. 34 ontbreekt
m. 49–50: *f'* semibrevis ontbreekt
m. 56: *d'* een terts hoger genoteerd

Trippel:
m. 7–8: ontbreken in de bron
m. 16: eerste semibrevis *b'* genoteerd als *c'*

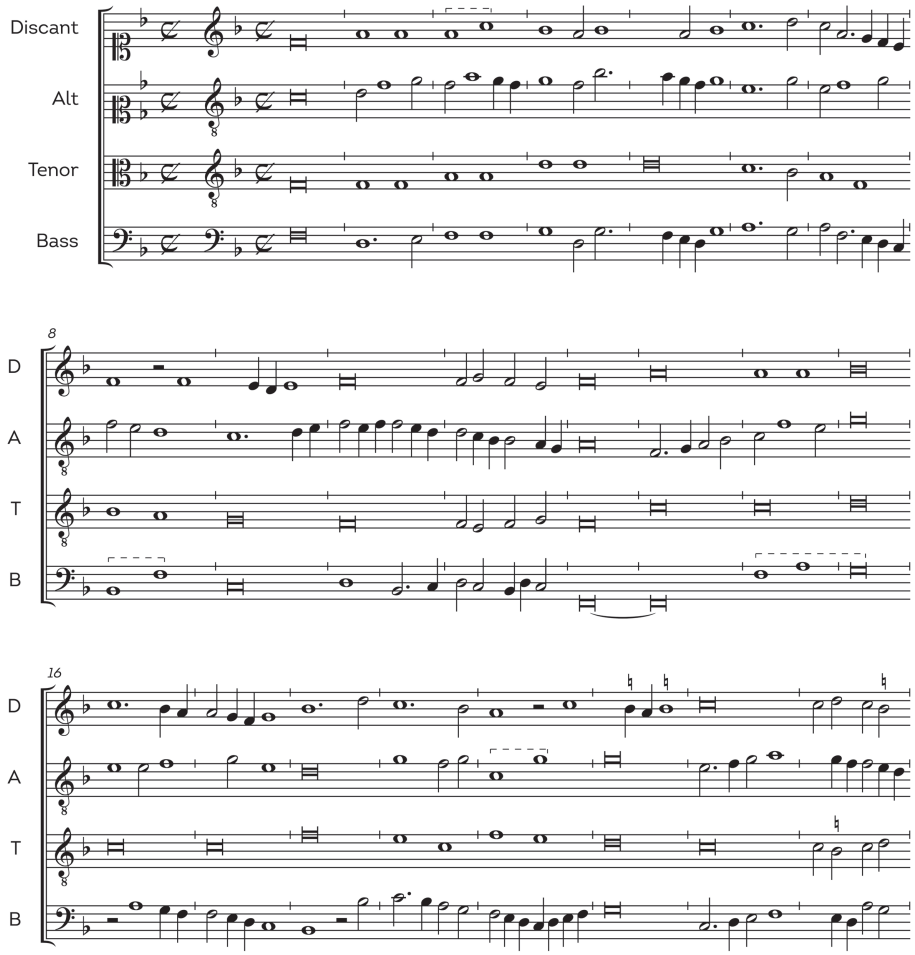
Alt:
Hoftanz:
m. 8–9: de bron geeft een extra *c'* semibrevis tussen *d'* en *c'*
m. 14: *f'* genoteerd als minima
m. 53–54: beide waarden genoteerd als semibreves
Trippel:
m. 29–30: ontbreken in de bron

Tenor:
Hoftanz:
m. 54: *b* genoteerd als semibrevis
Trippel:
m. 10–11: ontbreken in de bron

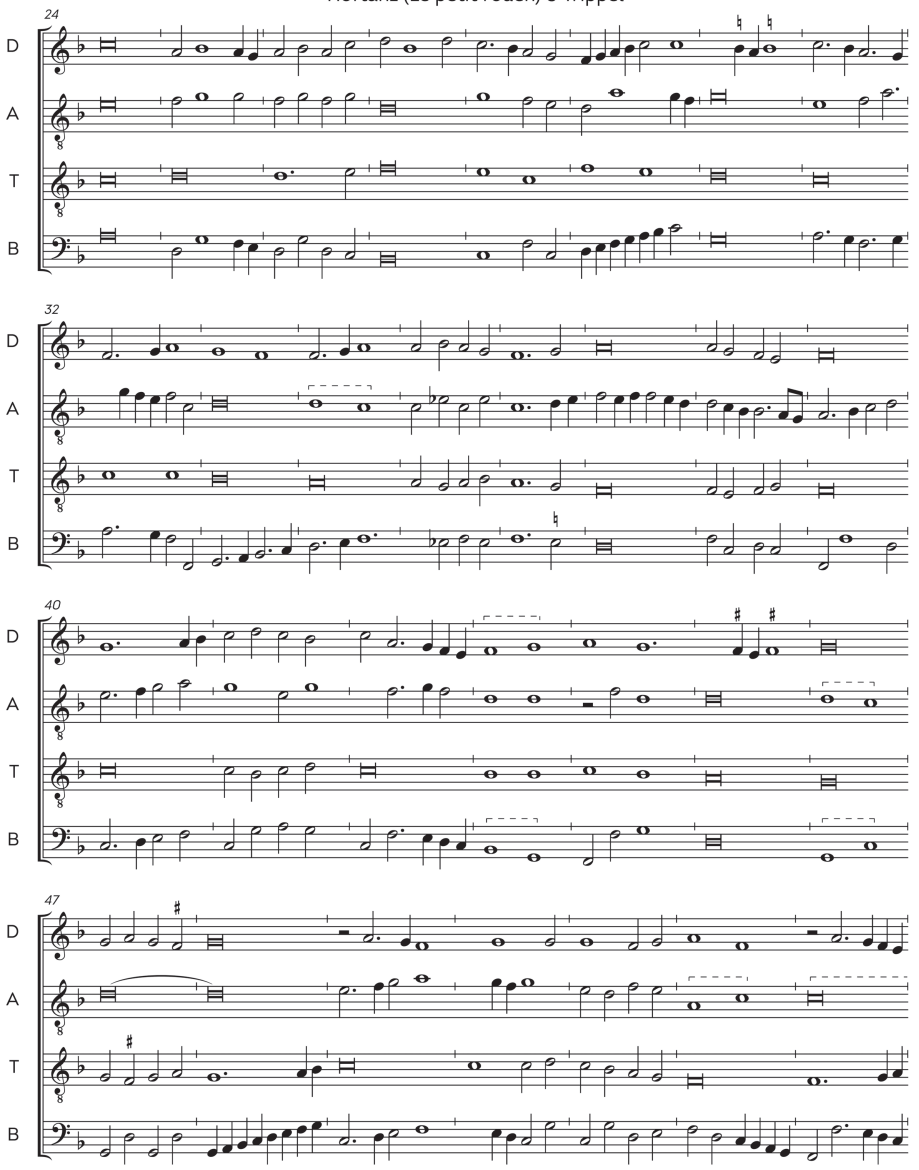
Bass:
Hoftanz:
m. 15: noot genoteerd als een longa binnen ligatuur
m. 43: *G* genoteerd als *A*
m. 51: tweede minima *g* genoteerd als *f*
Trippel:
m. 5: genoteerd met hetzelfde ritme als de cantus () met de dalende tonen *f-e-d-c*, waarbij de laatste drie noten in parallelle nones staan met de cantus en parallelle septiemen met de alt
m. 29–30: ontbreken in de bron

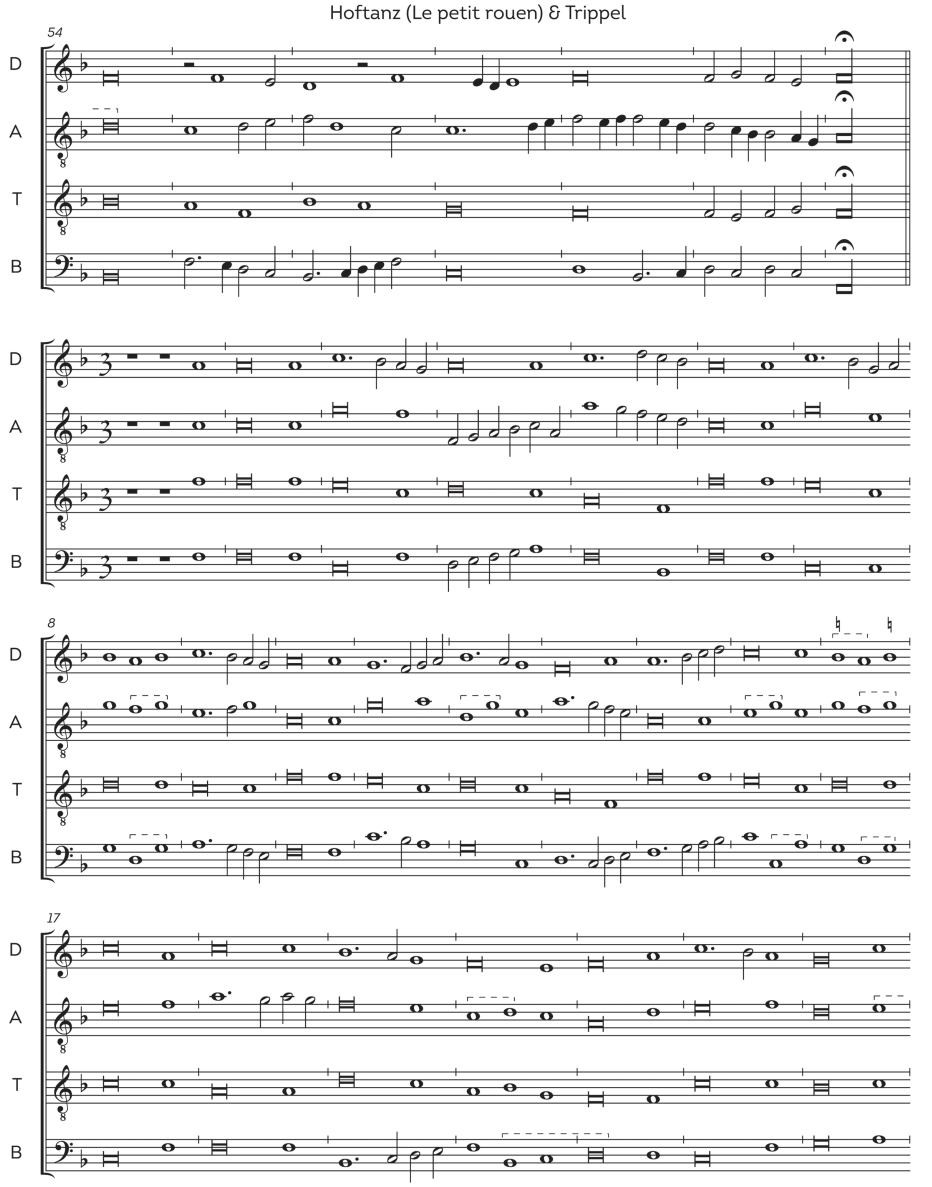
Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel

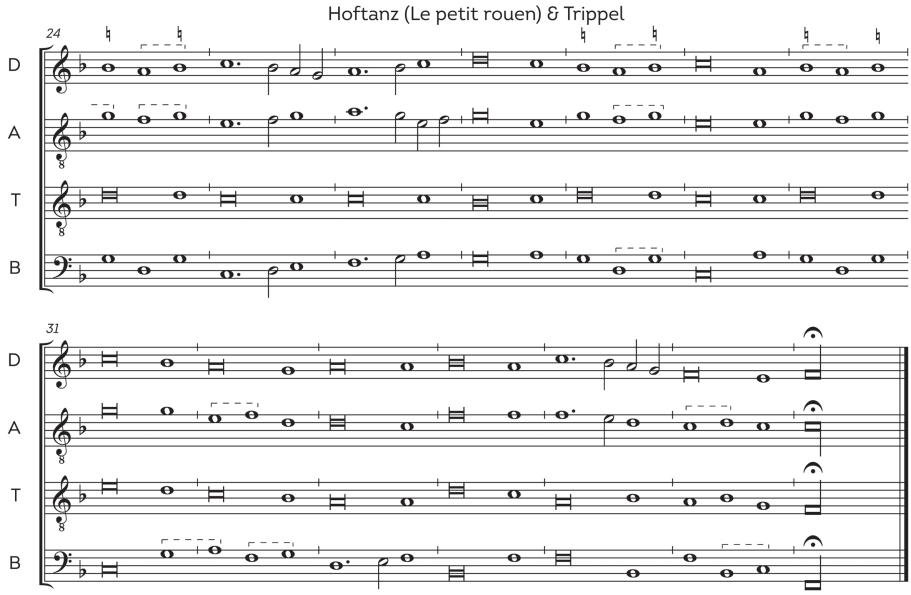
Anonymous, BSB Mus. MS 1516, Nos. 183-184



Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel




Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel
54
D
A
T
B
8
17


Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel
24
D
A
T
B
31
D
A
T
B

APPENDIX 7. POLYPHONIC ARRANGEMENTS
POLYFONE ARRANGEMENTEN

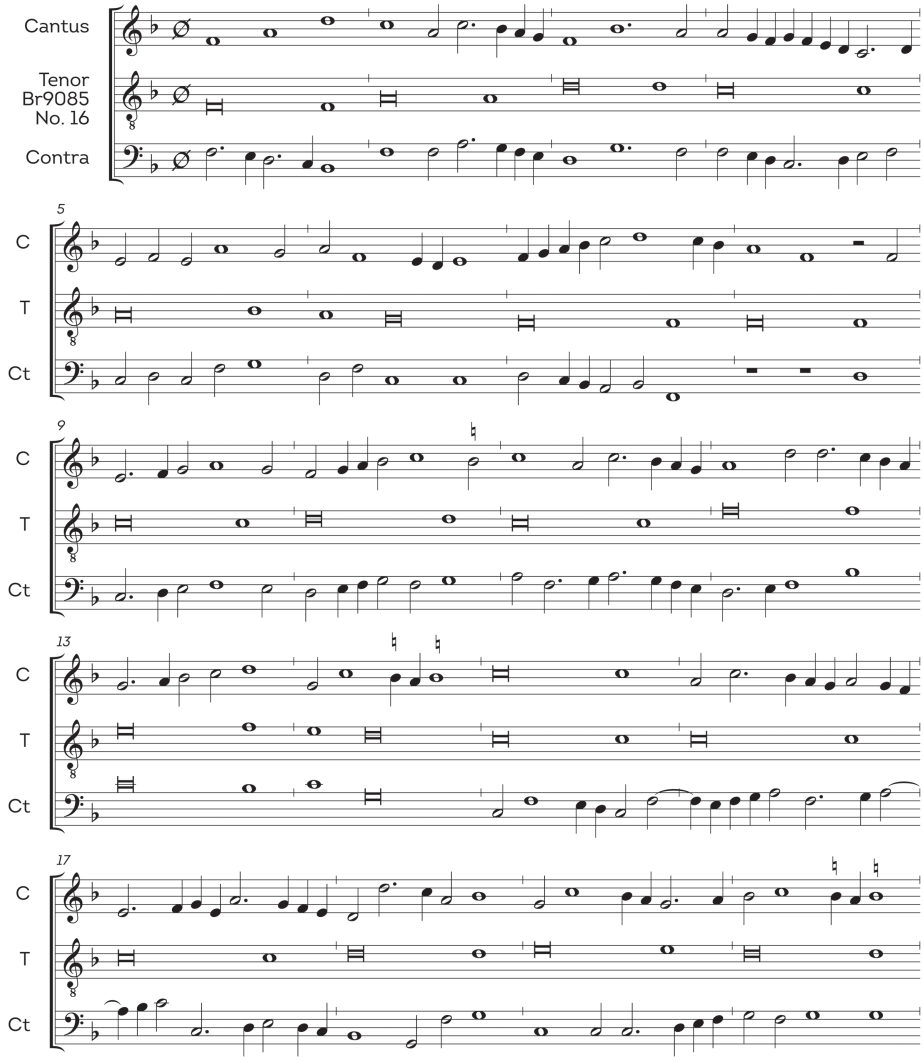
ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

We have composed the following settings of some of the dance tenors to illustrate possible reconstructions in historical style of the *bassadanza*, isometric *basse danse majeure*, isometric *basse danse mineure* preceded by its *pas de Brabant*, and mensural *basse danse*. The examples take the precepts and generic examples of historical counterpoint and the surviving historical dance-tenor settings as their models to explore how one might set the various types of dance for three and four voices.

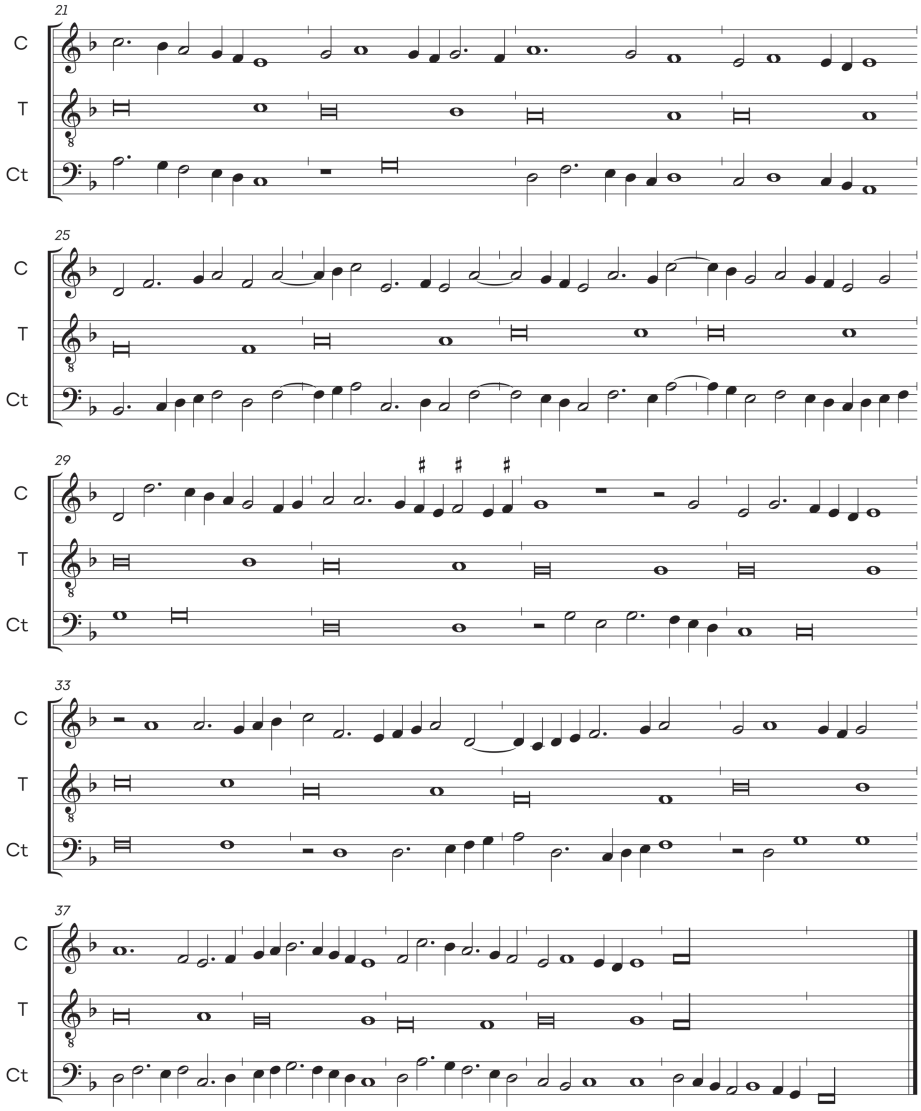
Wij hebben de volgende zettingen van enkele van de danstenoren gecomponeerd als illustratie van mogelijke reconstructies in historische stijl van de *bassadanza*, van de isometrische *basse danse majeure*, van de isometrische *basse danse mineure* voorafgegaan door de *pas de Brabant* en van de mensurale *basse danse*. De voorbeelden zijn gemodelleerd naar de voorschriften en typische voorbeelden van historisch contrapunt en de overgeleverde historische *basse danse*-tenorzettingen om na te gaan hoe men de verschillende soorten dansen voor drie en vier stemmen zou kunnen componeren.

1. *Le petit rouen* (*bassadanza*) à 3

A. K. Gilbert

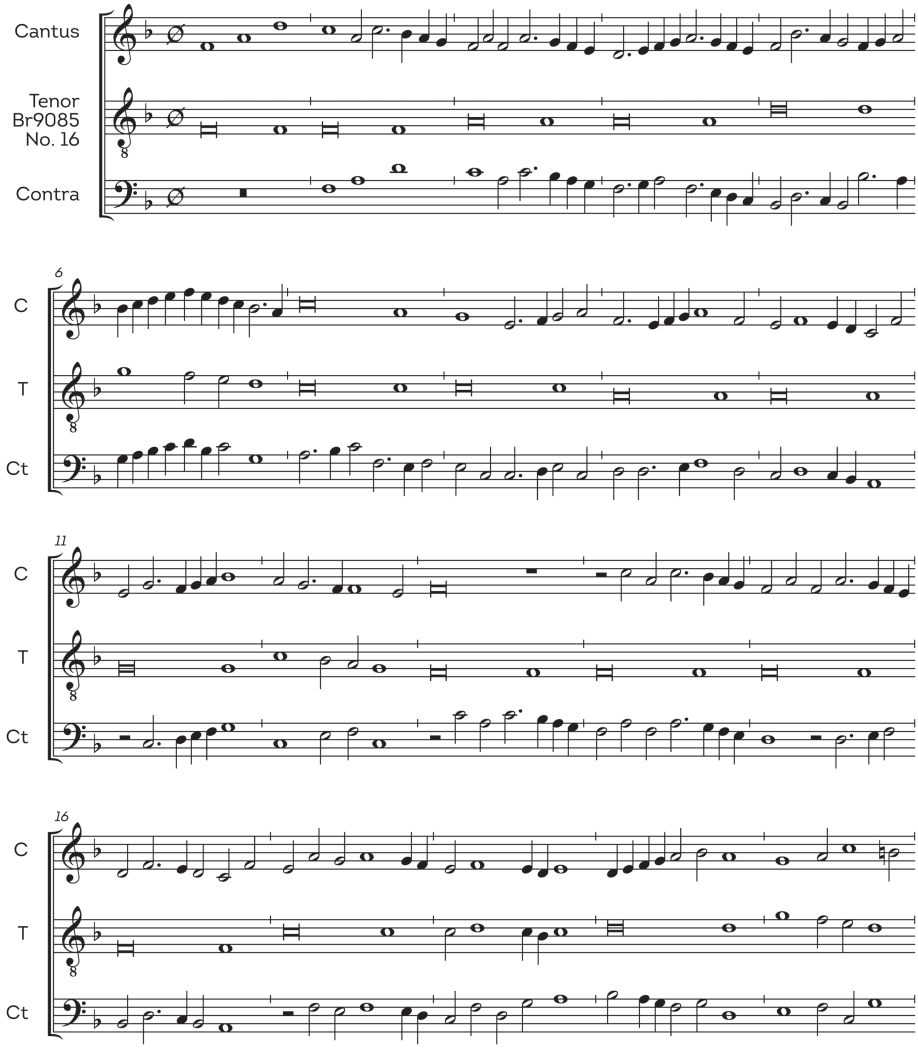


Le Petit Rouen

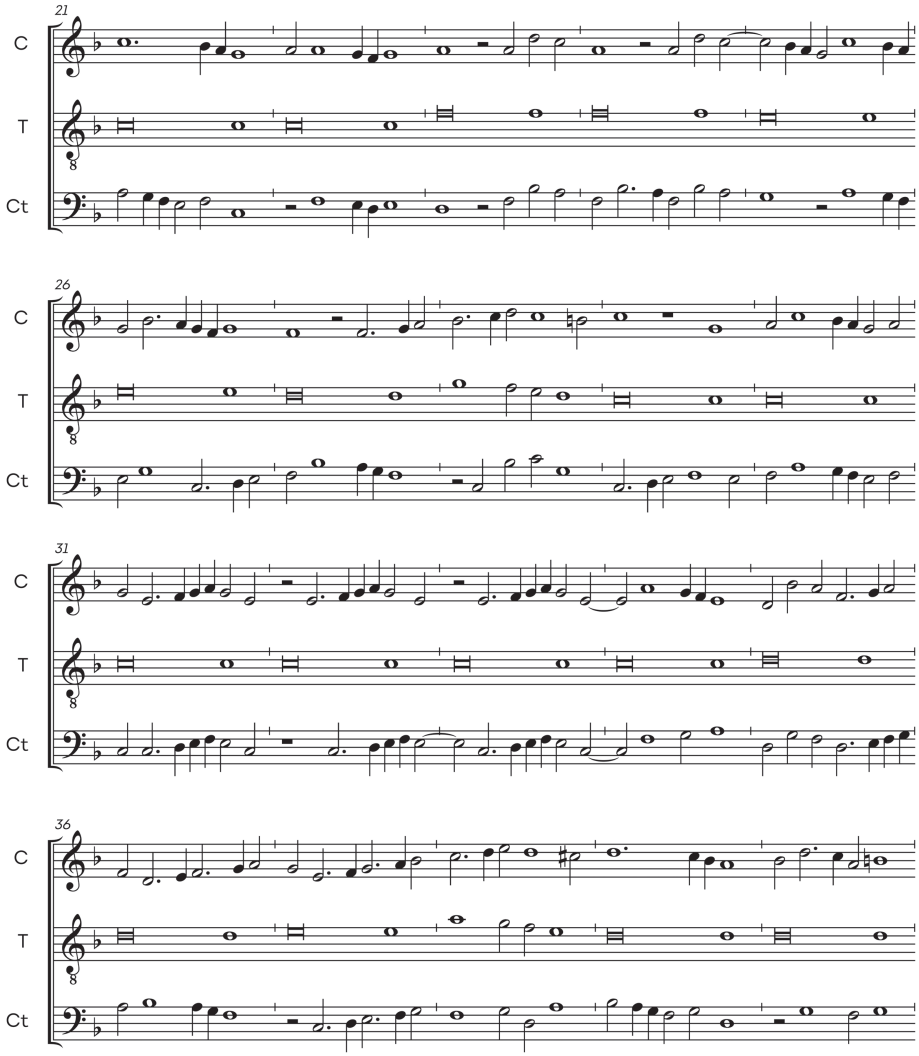


2. *Le petit rouen* (*basse danse*) à 3

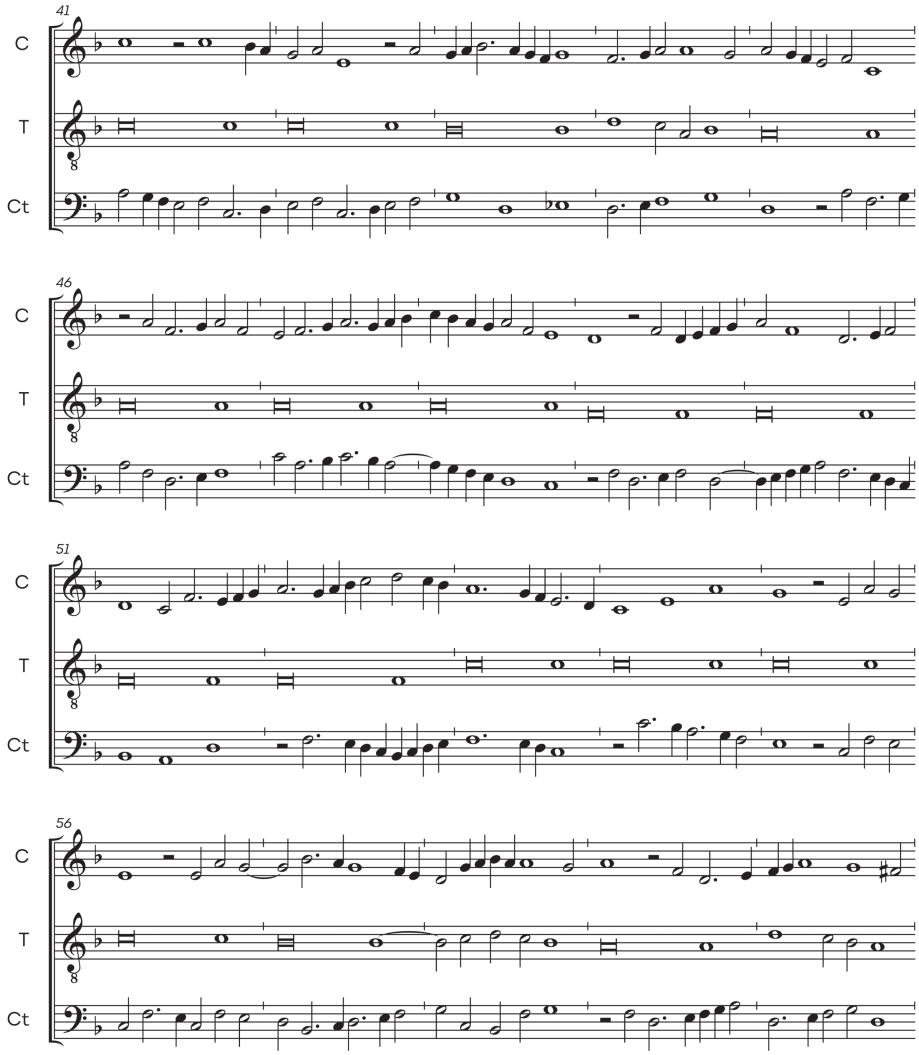
A. K. Gilbert



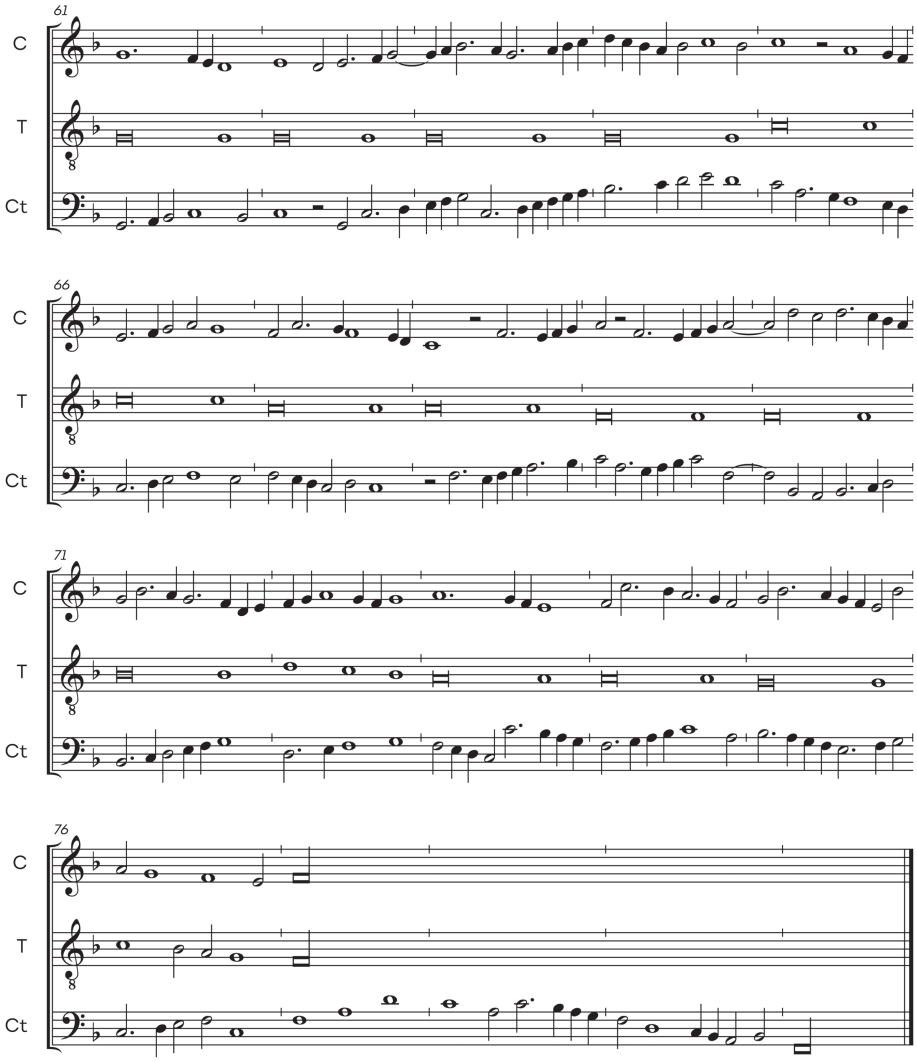
Le petit rouen



Le petit rouen

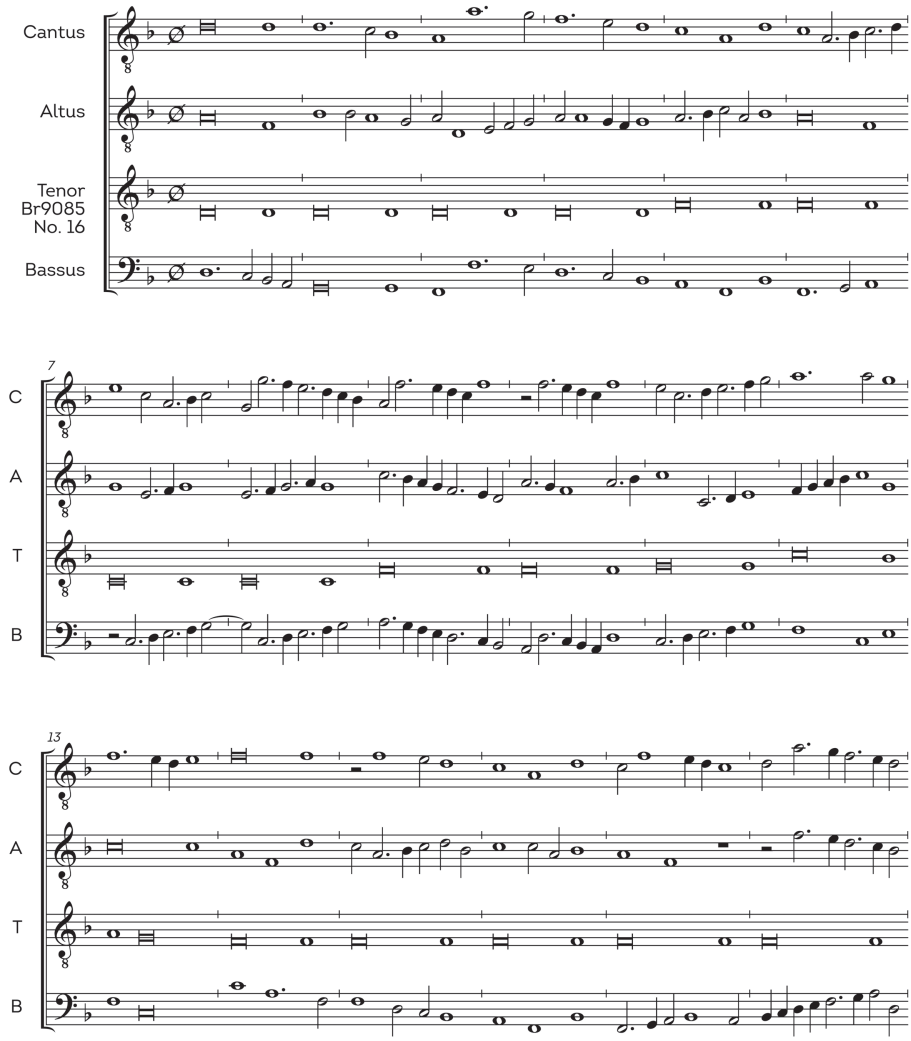


Le petit rouen

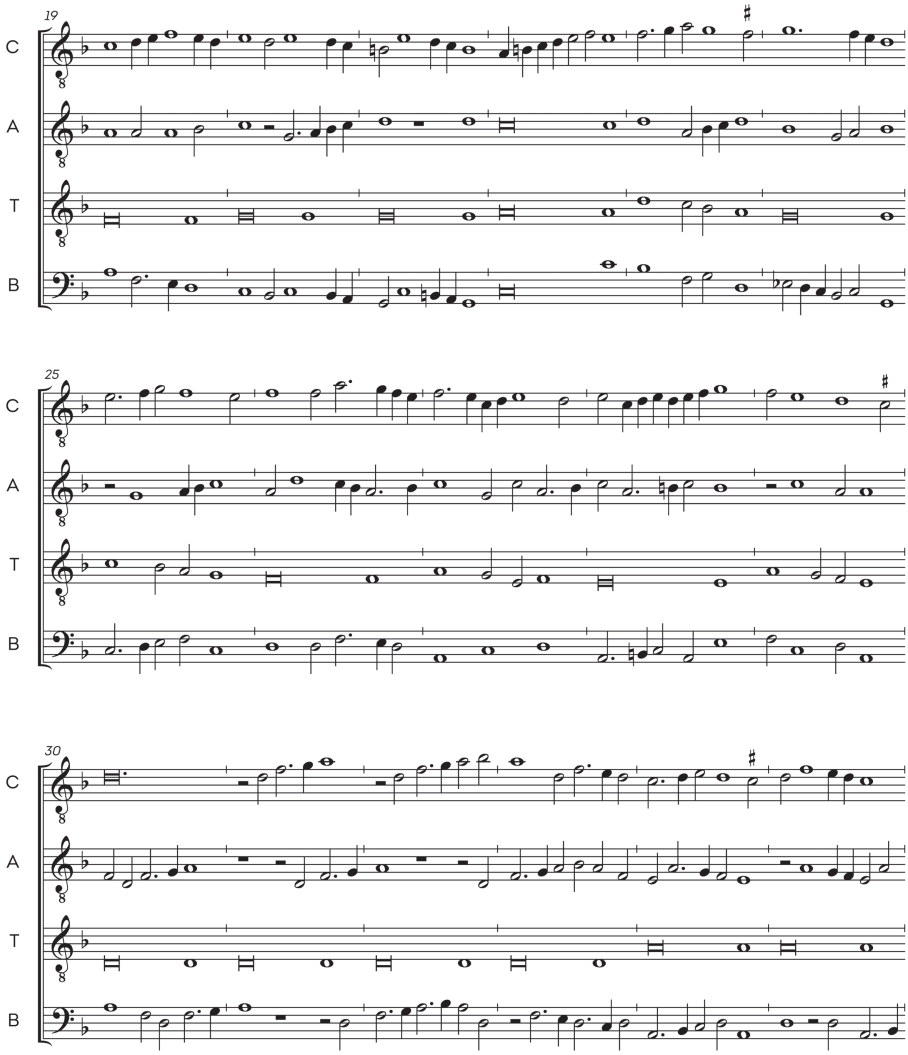


3. *Filles a marier* à 3

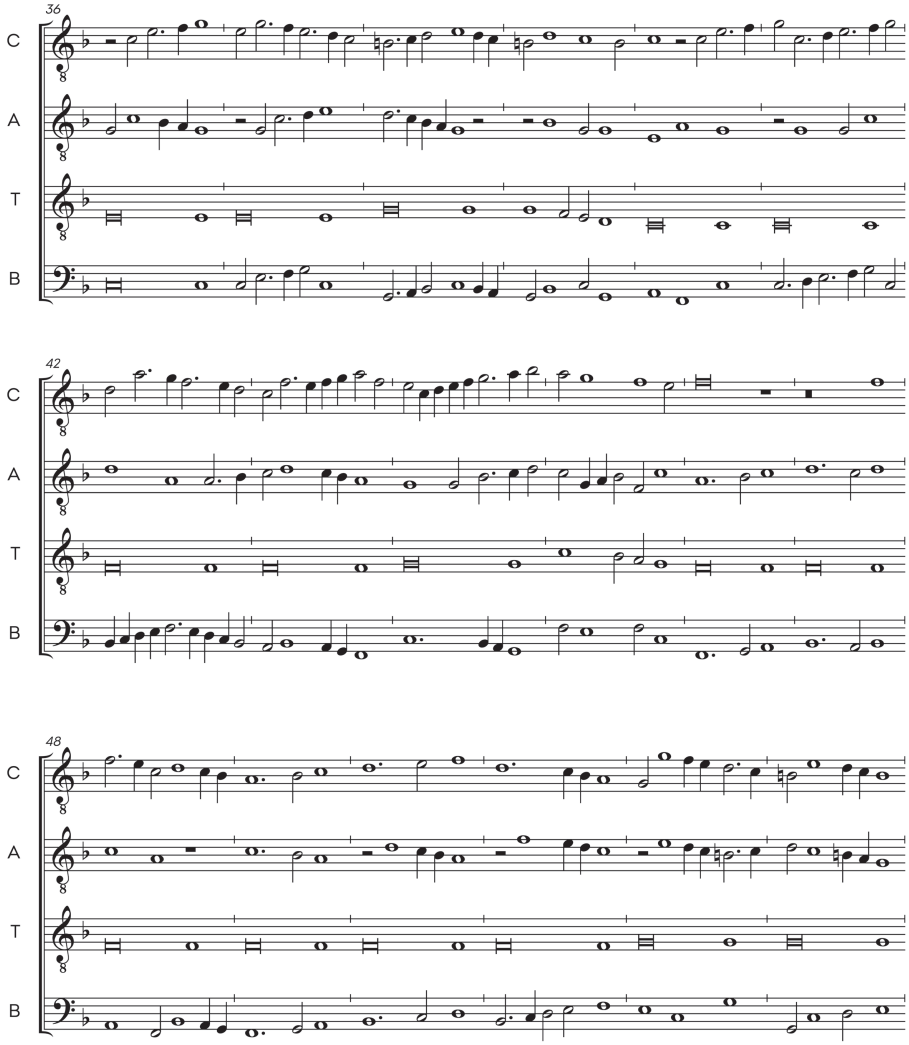
A. K. Gilbert



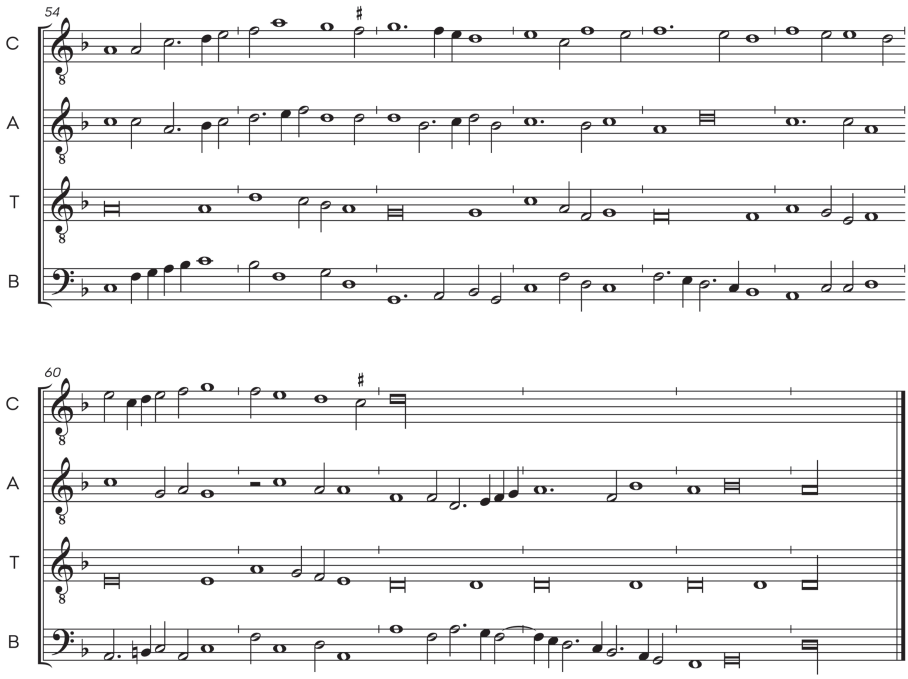
Filles a marier



Filles a marier



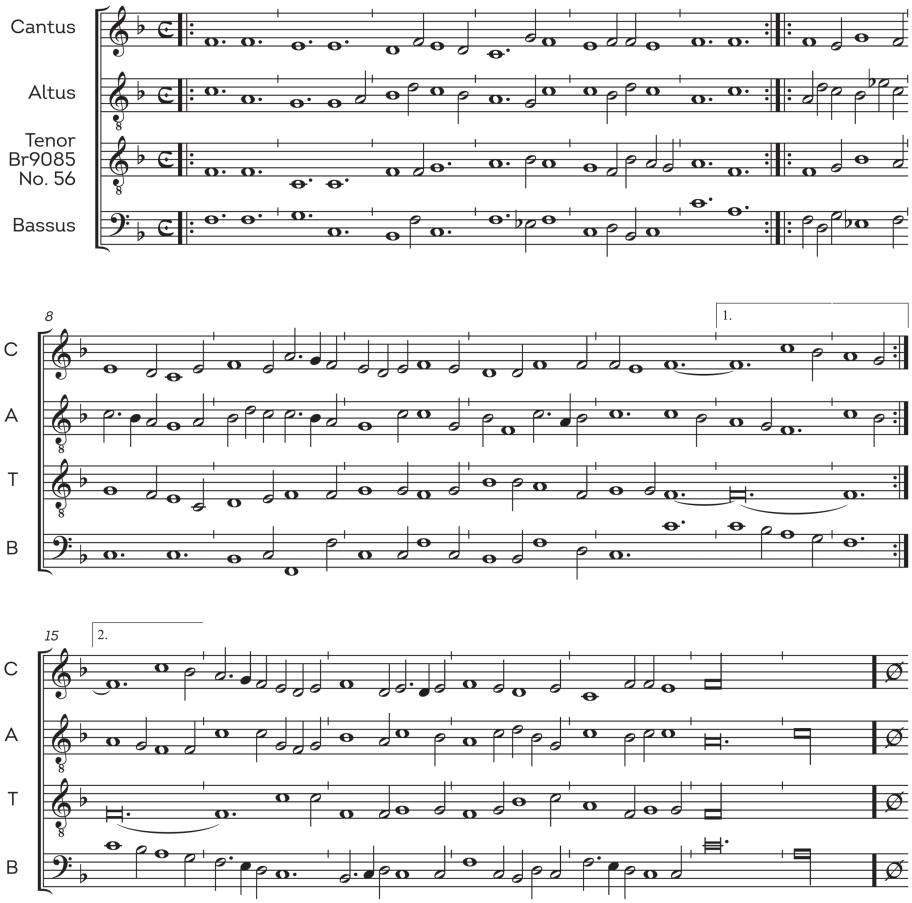
Filles a marier



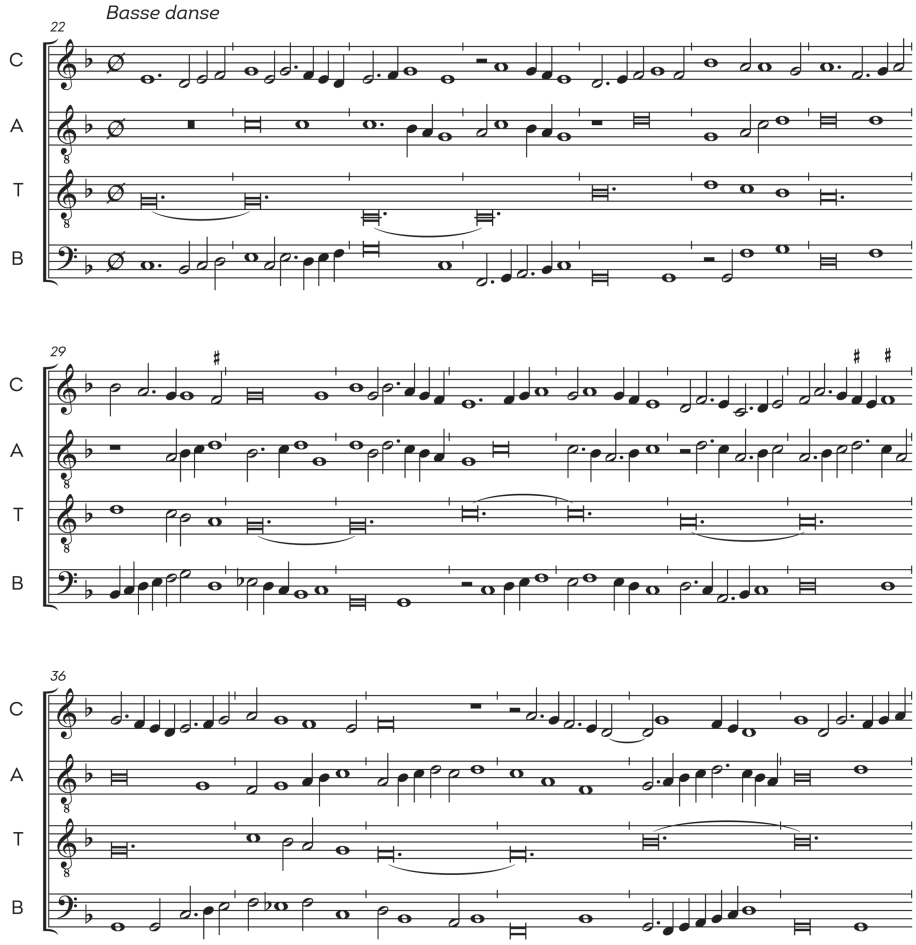
4. *Lesperance de bourbon* à 4

A. K. Gilbert

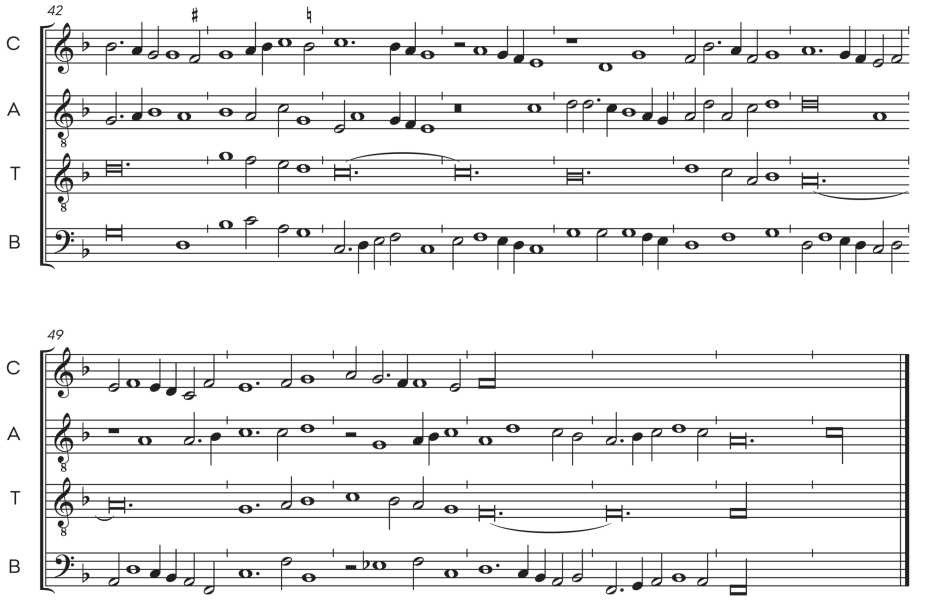
Pas de Brabant



L'esperance de bourbon



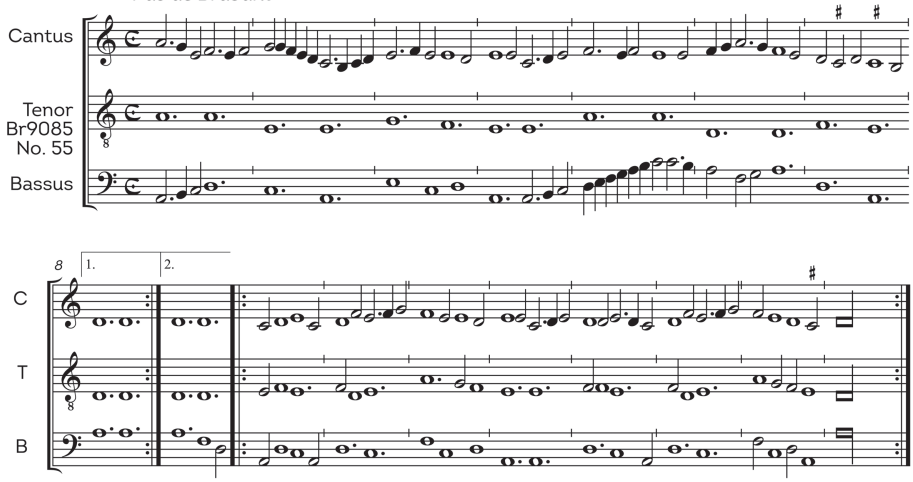
L'esperance de bourbon



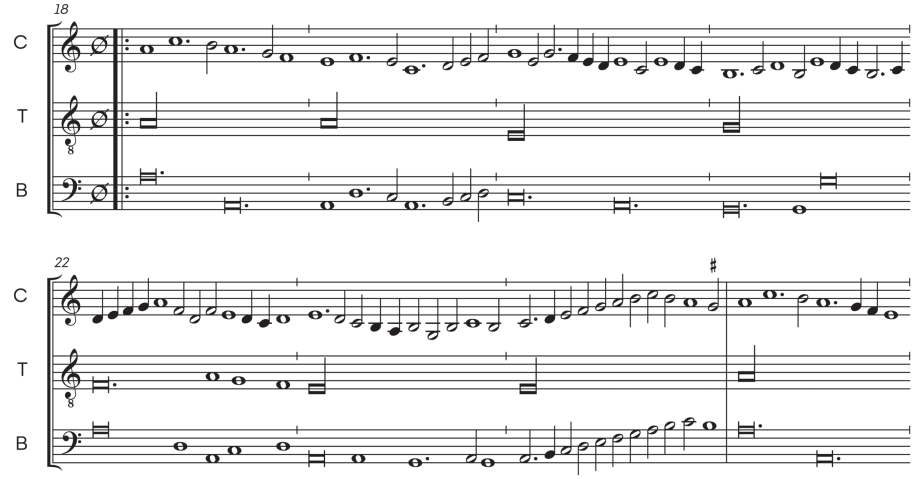
5. *Roti boully ioyeulx* à 3

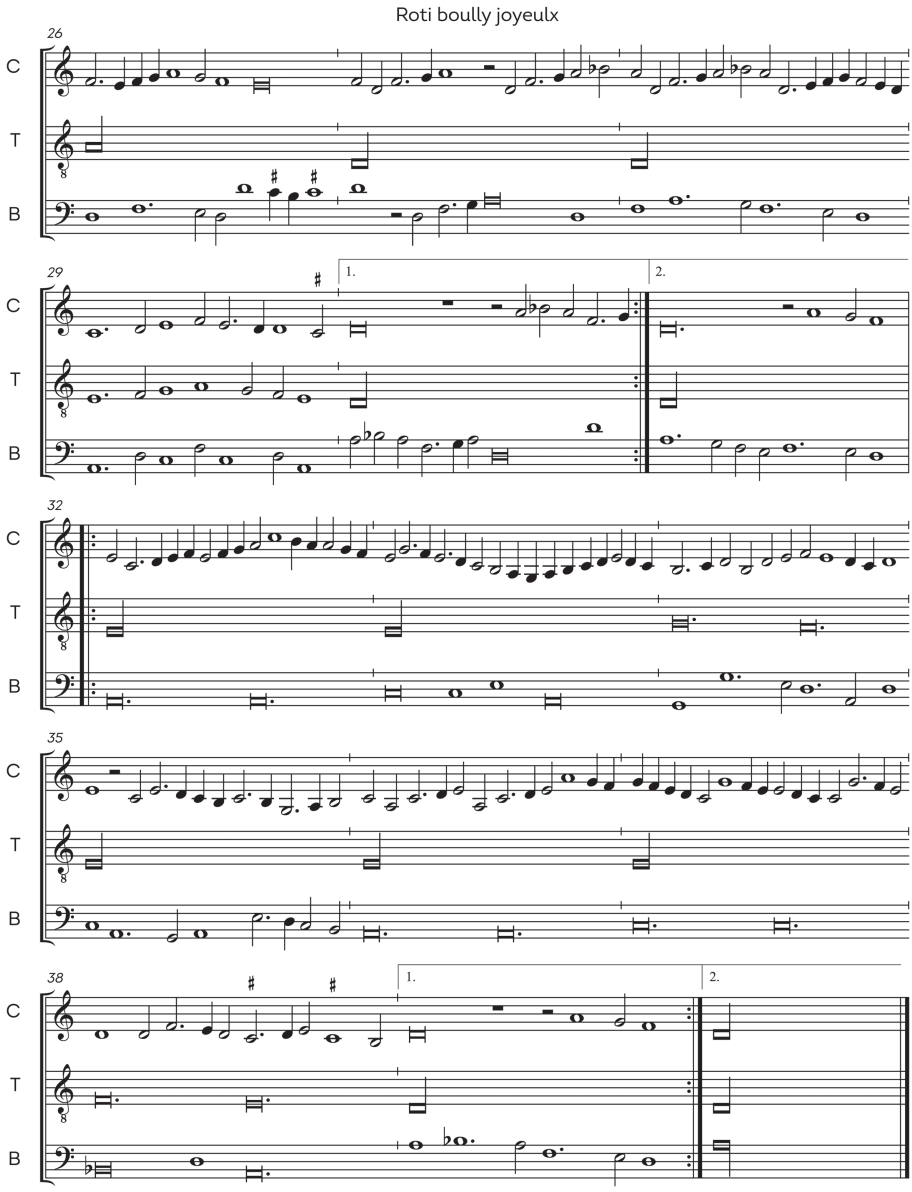
A. Bregman

Pas de Brabant



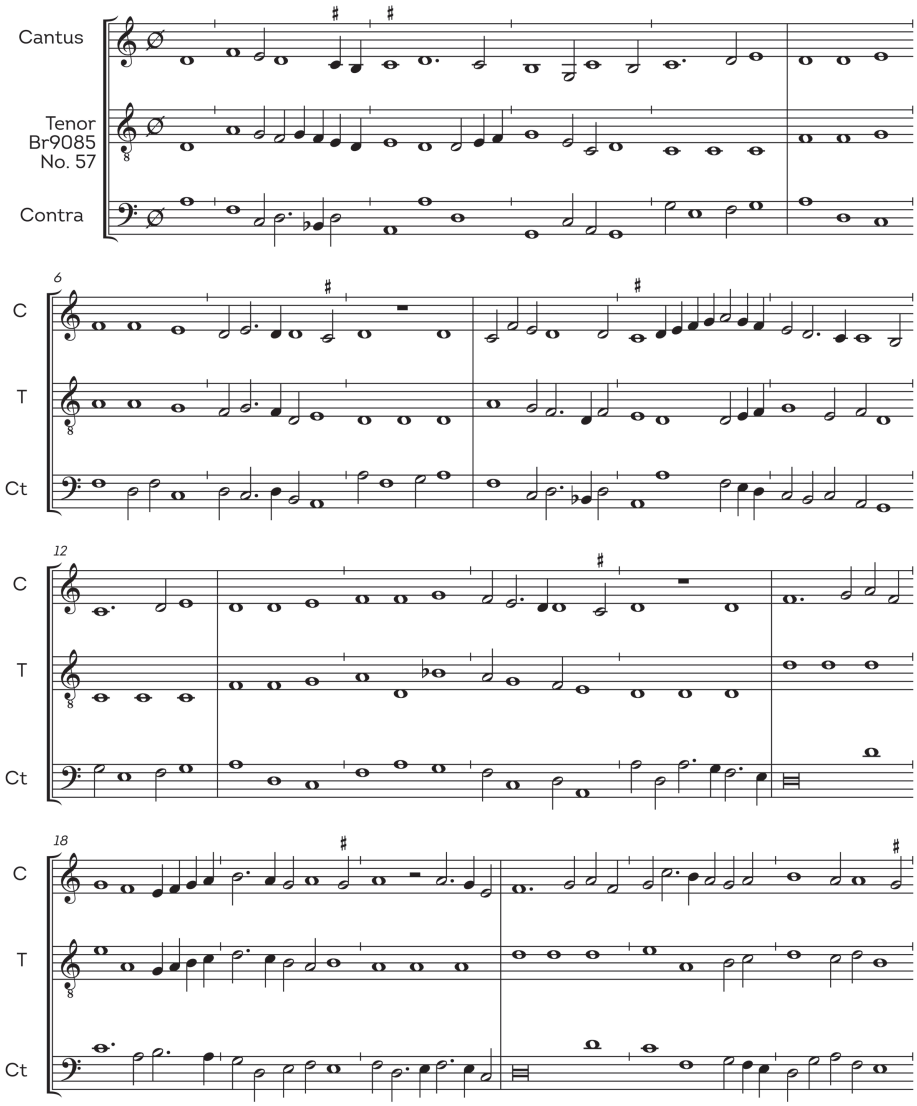
Basse danse



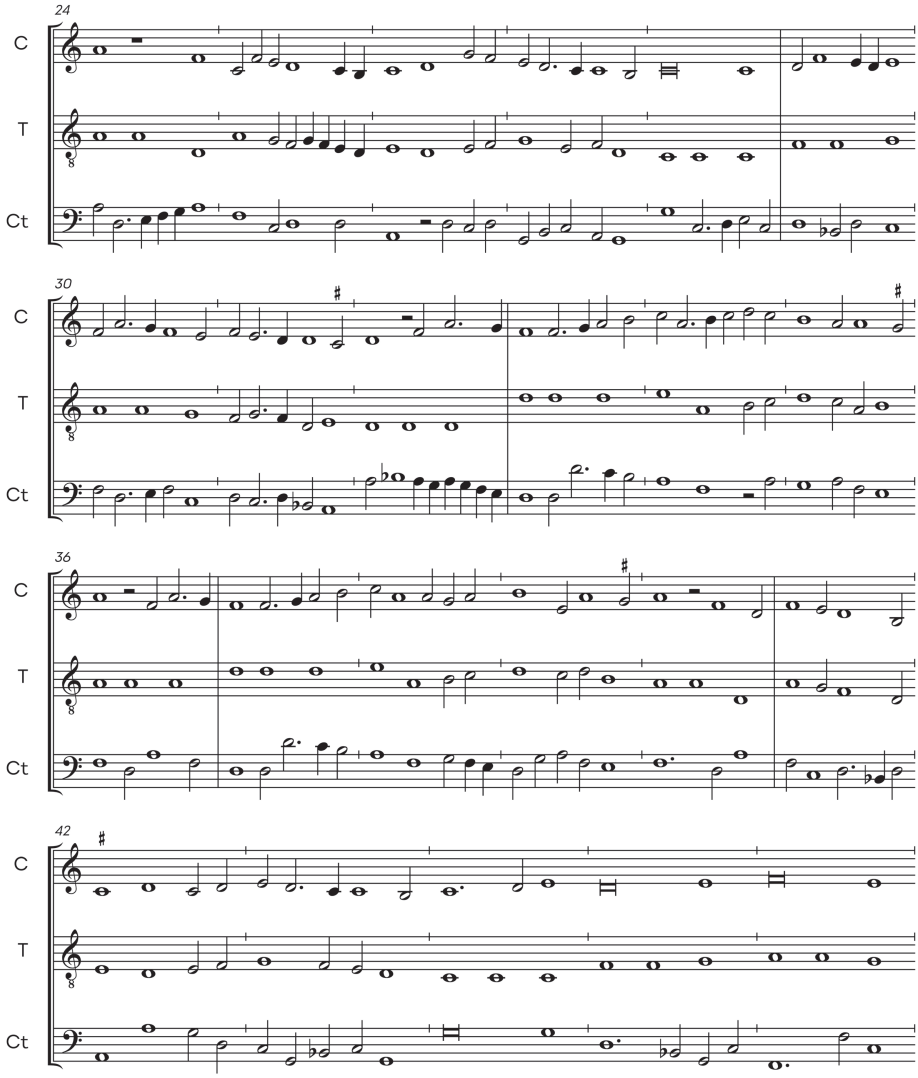

Roti boully joyeulx
26
C
T
B
29
1.
2.
32
35
38

6. *La danse de cleves* à 3

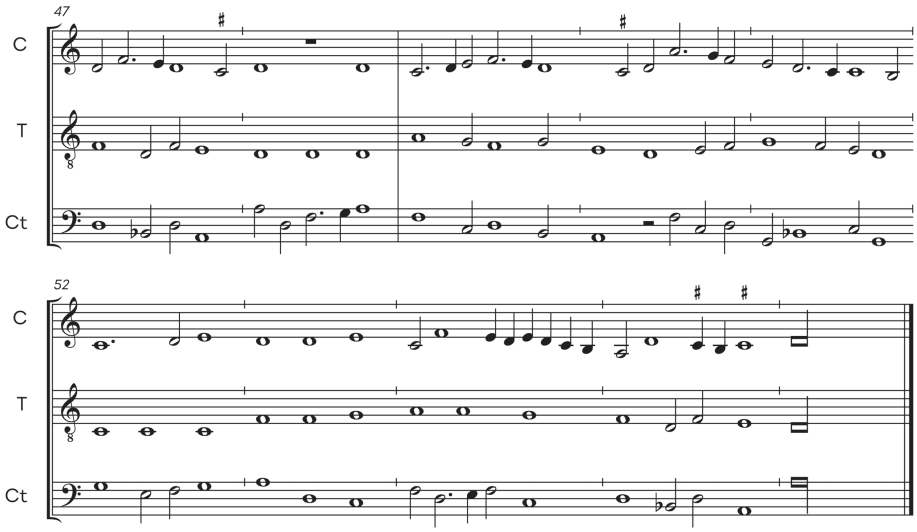
arr. Adam Bregman



La danse de cleves

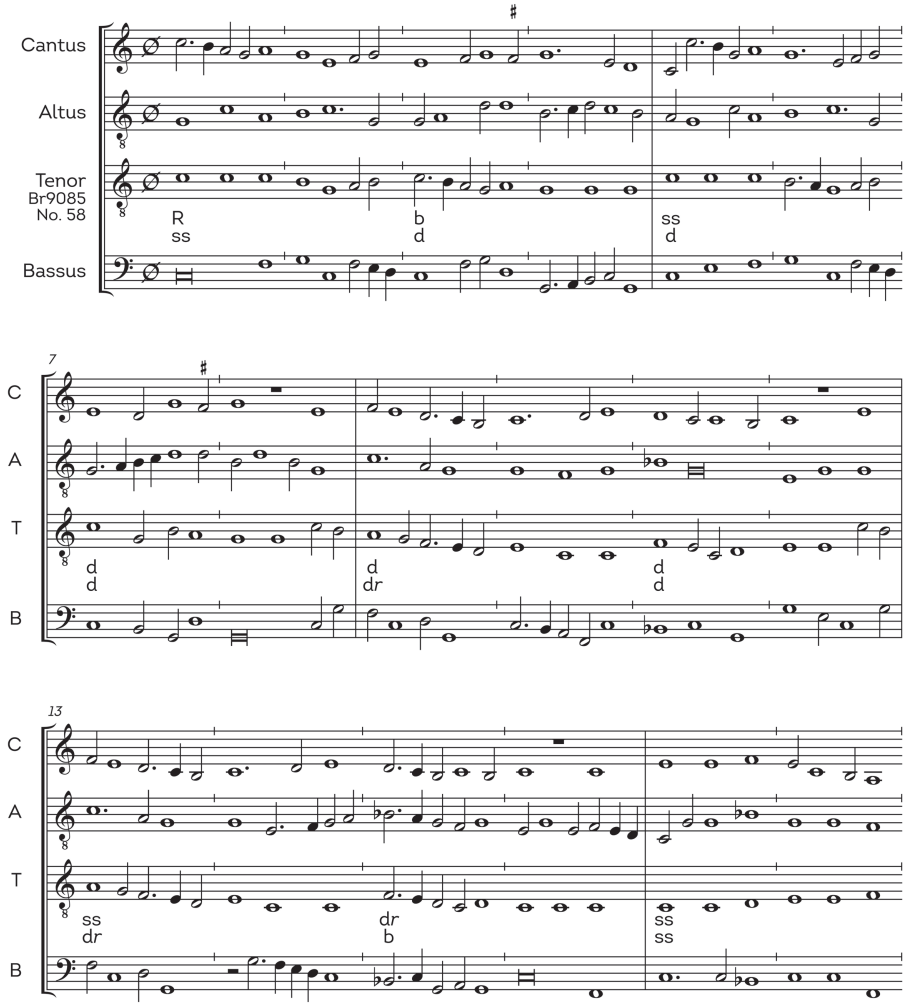


La danse de cleves



7. *La franchoise nouvelle* à 4

A. Bregman & A. K. Gilbert



La franchoise nouvelle

