I DE MUZIEK EN DE DANSEN VAN BRUSSEL, KBR, MS. 9085

ADAM BREGMAN EN ADAM KNIGHT GILBERT

INLEIDING

Het raadselachtige danstraktaat, de choreografieën en de muziek in het *basse danse*-manuscript van Margaretha van Oostenrijk (Brussel, KBR, Ms. 9085, hierna "Br9085") en het nauw verwante incunabulum *Sensuit lart et instruction de bien dancer*, gedrukt te Parijs door Michel Toulouze tussen ongeveer 1492 en 1496 (hierna "Toulouze" – zie Hoofdstuk 5 van dit boek) trekken al meer dan een eeuw de aandacht van onderzoekers en uitvoerders van historische dans en muziek. Beide bronnen bewaren dansmuziek in de vorm van monofone tenormelodieën, waarvan de meeste verschijnen als reeksen van isometrische (in gelijke notenwaarden) zwarte breves, terwijl voor enkele dansen een witte mensurale notatie wordt gehanteerd. Beide bronnen beginnen met een traktaat dat beknopte informatie geeft over de uitvoering van de *basse danse* en hun choreografieën noteren een sterk gecodificeerde reeks passen in tabulatuur.

Na vele studies gewijd aan de *basse danse*, biedt de huidige nieuwe facsimile-uitgave van Br9085 de mogelijkheid om tientallen jaren van bestaand onderzoek over dit manuscript te consolideren, om opvattingen en misvattingen over de relatie tussen de danspassen en hun melodieën aan de orde te stellen, om de oorsprong en tradities van elke dansmelodie te traceren, om historische uitvoeringspraktijk te onderzoeken die informatie kan verschaffen voor moderne reconstructies en

onderzoek en om tot slot een moderne uitgave van het traktaat en de dansen te bieden. In de paragraaf over de danspassen en de muziek die in het manuscript zijn opgenomen, wordt een veelzijdige benadering gevolgd om een dieper inzicht te krijgen in de choreografieën, de muziek en de uitvoeringspraktijken. Een nieuwe editie van het traktaat en de dansen nodigt ook moderne uitvoerders uit om deze dansen opnieuw uit te voeren volgens historische praktijken en conventies.

Dit hoofdstuk brengt de wetenschap over muziek en dans samen, disciplines die vaak gescheiden worden gehouden. Door de dansritmes en hun muziek opnieuw met elkaar in verband te brengen, kunnen we opvattingen en misvattingen over hun onderlinge relatie aanpakken. Het is hier belangrijk dat we een onderscheid maken tussen de Frans-Bourgondische *basse danse* en de Italiaanse *bassadanza*, de ritmische ontwikkeling van de *basse danse* traceren en vaststellen dat Br9085 een speciale plaats inneemt in de evolutie van het genre. Door de oorsprong en tradities van individuele dansmelodieën te traceren, zullen we hun relatie tot liederen uit die tijd in kaart kunnen brengen, met inbegrip van de melodische conventies en het vocabularium dat beide repertoires met elkaar gemeen hebben. Door de historische uitvoeringspraktijk van de *basse danse* te schetsen, bekijken we de gelegenheden waarbij een bepaald instrument of een groep instrumenten de dans begeleidde. Verder onderzoeken we de relatie tussen contrapunt en instrumentale functies, toonhoogteverhoudingen van instrumenten onderling en de manier waarop hun spelers het melodische vocabularium en de contrapuntconventies van de praktische muziektheorie uit hun tijd gebruikten om de notatie in een muzikale uitvoering om te zetten. Samen vertellen deze gegevens een rijk verhaal over de ontwikkeling van de *basse danse* in de vijftiende eeuw en schetsen ze een levendig beeld van de uitvoering ervan.

EERDER ONDERZOEK EN BESTAANDE EDITIES

In de afgelopen eeuw hebben onderzoekers heel wat gegevens blootgelegd over de herkomst van de in Br9085 overgeleverde muziek en haar verband met overgeleverde polyfone zettingen, de interpretatie van de choreografieën en de muziek bij de uitvoering, de bezetting en de relatie van de muziek tot de danspassen. In de eerste studie (1912) van het manuscript trachtte Ernest Closson de oorsprong van sommige van de melodische tenors van de dansen te achterhalen, de uitvoeringspraktijk van deze monofone melodieën te bepalen en het “juiste” ritme van de

mensurale tenors vast te stellen.[1] Blume, Hertzmann, Ferand en Kinkeldey zochten verder naar mogelijke modellen en afgeleiden van de tenors en vonden nieuwe verbanden met het monofone en polyfone repertoire.[2] Op zijn beurt gaf Sachs een nieuwe interpretatie aan het ritme van de isometrische tenors.[3] Deze onderzoekers stelden ook vast dat de monofone tenors versierd werden met geïmproviseerde cantus- en contratenorpartijen, een inschatting die tot vandaag standhoudt. Studies van Gombosi, Meyer-Baer, Bukofzer, Heartz, Crane, Meylan en Southern tussen 1941 en 1963 markeerden een tweede generatie van onderzoek naar de Bourgondische *basse danse*.[4] Hun werk legde verdere melodische relaties tussen de tenors in Br9085 en identificeerde polyfone composities afgeleid van de tenors. Zij verbeterden ons ritmisch inzicht in de tenors, definieerden de relatie tussen de danspassen en de muziek en traceerden de ontwikkeling van de Bourgondische *basse danse* van het midden van de vijftiende eeuw tot het midden van de zestiende. In latere studies onderzochten Polk, Duffin, Young en Gilbert technieken voor het realiseren van ensemble-improvisatie op de tenormelodieën van de dansen.[5] Brainard en Wilson hebben de uitvoering van de danspassen vastgesteld, zowel in fysieke uitvoering als in relatie tot de muziek.[6]

De zeven moderne uitgaven van Br9085, waarvan de laatste verscheen in 2015, bevatten partituren, facsimile's of een combinatie van beide, teksttranscripties en/of vertalingen.[7] De enige echte facsimile-uitgave, gepubliceerd in Graz in 1987, biedt geen moderne editie van de muziek. Closson realiseerde een vergelijkende editie met moderne gravures, gevolgd door een niet-fotografische facsimile, die echter weglatingen en

1 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*. Riemann, "Die rhythmische Struktur der Basses danses", probeerde de tenors van Br9085 te ritmeren, door ze te groeperen in verschillende muzikale maten van drie of vier.

2 Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite*; Hertzmann, "Studien zur *Basse danse*"; Ferand, *Die Improvisation in der Musik*; Kinkeldey, "Dance Tunes".

3 Sachs, "Der Rhythmus der *Basse danse*".

4 Gombosi, "About Dance and Dance Music" en idem, "The Cantus Firmus Dances"; Meyer-Baer, "Some Remarks"; Bukofzer, "A Polyphonic Basse Dance"; Heartz, "The Basse Dance"; Heartz, "*Hoftanz* and *Basse dance*"; Heartz, "A Fifteenth-Century Ballo"; Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes"; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*; Meylan, "Recherche de parentés"; Meylan, *L'enigme de la musique des basses danses*; Southern, "Some Keyboard Basse Dances"; Southern, "Basse-Danse Music".

5 Polk, "Flemish Wind Bands"; Polk, *German Instrumental Music*, esp. 163–213; Polk, "From Oral to Written"; Polk, "Instrumentalists and Performance Practices"; Duffin, "*Simplex et Diminutus*"; Duffin, "Ensemble Improvisation"; Young, "The King of Spain"; Gilbert, "The Improvising *Alta Capella*"; Gilbert, "Reverse Engineering Fifteenth-Century Counterpoint".

6 Brainard, *The Art of Courtly Dancing*; Wilson, "Theory and Practice"; Wilson, "The Development of French *Basse danse*"; Wilson, "The *Basse danse* c. 1445–c. 1545"; Wilson, *The Basse Dance Handbook*.

7 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*; Jackman, *Fifteenth-Century Basse Dances*; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*; *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche. Kommentarband*; Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 74–112; Mullally (ed. en vert.), *The Brussels Basse danse Book*.

fouten bevat. Deze verschillende uitgaven interpreteren de notenwaarden van de isometrische tenors nu eens als witte, dan weer als zwarte breves of semibreves. Geen enkele editie geeft een maatsoort en alle edities transcriberen de muziek in moderne discant- of bassleutel. Ze geven de mensurale dansen weer in verschillende notenwaardenreducties (tussen 2:1 en 4:1) en maatsoorten (3/4, 6/8 en 4/4) met wisselende ritmische interpretaties en niveaus van kritisch commentaar.

Omdat het moeilijk is het manuscript in uitvoering te gebruiken, bieden wij hier een nieuwe moderne editie die de sterke punten van de bestaande edities integreert en naast de facsimile kan worden gebruikt.

▶ p. 260 ▶ Appendix 4 presenteert een synoptische editie van het danstraktaat aan het begin van Br9085 en bij Toulouze om een beter begrip van deze complementaire teksten te krijgen. Deze synoptische editie gaat vergezeld van vertalingen in het Engels en het Nederlands. De oorspronkelijke volgorde van de folio's in Br9085 werd verstoord bij een herbinding die meer dan een eeuw geleden plaatsvond en was ook voordien al herschikt, meer bepaald in 1829, zoals gedocumenteerd door Reiffenberg (zie Tabel 1). De folionummers van het handschrift worden hier weergegeven in hun huidige volgorde, maar de tekst van het traktaat is herschikt om overeen te komen met die van Toulouze, zodat hij waarschijnlijk de oor-

▶ p. 270 spronkelijke organisatie van de bladeren weerspiegelt.[8] ▶ Appendix 5 bevat een moderne editie van muziek, titels en choreografieën. Noodzakelijke correcties en alternatieve lezingen staan tussen vierkante haken en zijn voorzien van verklarende voetnoten. De tenors zijn weergegeven met originele sleutelnummers, het originele (impliciete) mensuurteken [⊙] en originele notenwaarden, met zwarte breves voor de isometrische tenors. In plaats van moderne maten geven streepjes twee *perfectiones* (drieledige eenheden, zie Terminologische woordenlijst) aan, die voorkomen tussen elke noot van de isometrische tenors en die zes semibreves van de mensurale tenors omvatten. Onder de choreografieën staan verticale lijnen tussen de choreografische *mesures* (zie verder). De resulterende editie is bedoeld als aanvulling op de facsimile en om de moderne reconstructie van de dansen te vergemakkelijken.

8 Zie Reiffenberg, *Notices et extraits des manuscrits*, 1–8; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 7–9; en Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 77–79. Als we veronderstellen dat Toulouze een oorspronkelijke volgorde weergeeft, met uitzondering van eventuele unica in de twee bronnen, zien we onmiddellijk hoezeer de bladen van Br9085 tegen 1829 en nog eens tegen de twintigste eeuw zijn herschikt. De huidige volgorde komt overeen met wat Closson in 1912 zag.

TABEL 1. De volgorde van de tenoren van Br9085 in zijn huidige toestand, in 1829, en bij Toulouze. (Voor de volgorde in de openingsverhandeling, zie de transcripties en vertalingen in Appendix 4.)

BR9085: HUIDIGE TOESTAND	BR9085: REIFFENBERG, 1829	TOULOUZE
Fol. 7r	Fol. 7r	
1. Beaulte	1. La non pareille	1. Le petit Rouen
2. Ma mie	2. Vaten mon amoureux desir	2. Filles a marier
Fol. 7v	Fol. 7v	
3. Engoulesme	3. Joieusement	3. Ma maistresse
4. La belle	4. Passe rose	4. Le hault et bas
Fol. 8r	Fol. 8r	
5. La margarite	5. Le petit rouen	5. Le moys de may
6. Luises	6. Filles a marier	6. Triste playsir
Fol. 8v	Fol. 8v	
7. La franchoise	7. Maistresse	7. La poytevine
	8. Le hault et le bas	
Fol. 9r	Fol. 9r	
8. Le Rosin	9. La franchoise	8. Langueur en nul soit destresse [Languir en mille destresse]
9. La basse danse du roy despaingne		9. Le ioyeulx espoyr
Fol. 9v	Fol. 9v	
10. Avignon	10. La margarite	10. Castille la novele
11. Je languis	11. Luises	11. Vorin
Fol. 10r	Fol. 10r	
12. La tantaine	12. Ma mieulx ammee	12. Le grand roysin
13. Barbesieux	13. La danse de Ravestain	13. Avignon
Fol. 10v	Fol. 10v	
14. La Rochelle	14. Lyron	14. Je languis
15. Orleans	15. Le petit roysin	15. Le petit roysin
Fol. 11r	Fol. 11r	
16. Le petit rouen	16. Avignon	16. Ma myeux aymeye [Ma mieulx ammee]
17. Filles a marier	17. Je languis	17. Le grant thorin
Fol. 11v	Fol. 11v	
18. Maistresse	18. Le Rosin	18. Ma doulce amour
19. Le hault et le bas	19. La basse danse du roy despaingne	19. La beaulte de castille

BR9085: HUIDIGE TOESTAND	BR9085: REIFFENBERG, 1829	TOULOUZE
Fol. 12r	Fol. 12r	
20. Mamour	20. Le grant thorin	20. Roti bolli ioieulx
21. Alenchon	21. La doulce amour	21. Lesperance de bourbon
Fol. 12v	Fol. 12v	
22. La portingaloise	22. Venise	22. Aliot novelle
23. Sans faire de vous departie	23. La haulte bourgongne	23. La basse dance du roy
Fol. 13r	Fol. 13r	
24. Une fois auant que morir	24. Roti boully ioyeulx	24. Lespoyr [Le doulz espoir]
25. Beaulte de castille		25. Beaulte
Fol. 13v	Fol. 13v	
26. Le doulz espoir	25. Lesperance de bourbon	26. Ma mie
Fol. 14r	Fol. 14r	
27. Lyron	26. Aliot nouvella	27. La verdelete
28. Le petit roysin	27. La basse danse du roy	28. Le joyeulx de brucelles
Fol. 14v	Fol. 14v	
29. Ma mieulx ammee	28. Marchon la dureau	29. Engolesme
30. La danse de Ravestain/.	29. Je sui povere de leesse	30. La belle
Fol. 15r	Fol. 15r	
31. Triste Plaisir	30. Une fois auant que morir	31. Bayonne
32. Le grant rouen	31. Beaulte de castille	32. La navaroyse
Fol. 15v	Fol. 15v	
33. Mon leal desir	32. Le doulz espoir	33. Barcelone
34. Le mois de may		34. Florentine
Fol. 16r	Fol. 16r	
35. Bayonne	33. Mon leal desir	35. La tantayne
36. La navaroise	34. Le mois de may	36. Barbesieux
Fol. 16v	Fol. 16v	
37. Barcelonne	35. Triste plaisir	37. La rochele
38. Flourentine	36. Le grant rouen	38. Orlyans
Fol. 17r	Fol. 17r	
39. La potevine	37. Beaulte	39. Mamour
40. Languir en mille destresse	38. Ma mie	40. Alenchon
Fol. 17v	Fol. 17v	
41. La verdelete	39. Engoulesme	41. La portingaloyse
42. Le ioieux de brucelles	40. La belle	42. Vaten mon amoureux desir

BR9085: HUIDIGE TOESTAND	BR9085: REIFFENBERG, 1829	TOULOUZE
Fol. 18r	Fol. 18r	
43. Aliot nouvella	41. Bayonne	43. Joyeusement
44. La basse danse du roy	42. La navaroise	44. Passe rose
Fol. 18v	Fol. 18v	
45. Marchon la dureau	43. Barcelonne	45. La basine
46. Je sui povere de leesse	44. Flourentine	46. Ma soverayne
Fol. 19r	Fol. 19r	
47. La non pareille	45. La tantaine	47. La marguerite
48. Vaten mon amoureux desire	46. Barbesieux	48. Vyses [Luises]
Fol. 19v	Fol. 19v	
49. Joieusement	47. La Rochelle	
50. Passe rose	48. Orleans	
Fol. 20r	Fol. 20r	
51. Le grant thorin	49. Mamour	
52. La doulce amour	50. Alenchon	
Fol. 20v	Fol. 20v	
53. Venise	51. La portingaloise	
54. La haulte bourgongne	52. Sans faire de vous departie	
Fol. 21r	Fol. 21r	
55. Roti boully ioyeulx	53. La potevine	
	54. Languir en mille destresse	
Fol. 21v	Fol. 21v	
56. Lesperance de bourbon	55. La verdelete	
	56. Le ioieux de brucelles	
Fols. 22r, 23r-v	Fol. 22r	
57. La danse de cleves	57. La franchoise nouvelle	
Fol. 22v	fols. 22v, 23r-v	
58. La franchoise nouvelle	58. La danse de cleves	

I.1 DE DANSEN VAN BR9085

DE DANSEN EN HUN PASSEN

Aan de Europese hoven in de vijftiende eeuw was dans bijzonder belangrijk, als tijdverdrijf en als maatstaf voor elegantie en sociale status. Van alle dansen die aan het hof werden toegestaan, werd geen enkele zo gewaardeerd als de *basse danse* in Frankrijk en Bourgondië, de *bassadanza* in Italië en de *baixa dansa* op het Iberisch schiereiland. Dit danstype, dat in het midden van de vijftiende eeuw bekendheid verwierf bij de elite, werd in de zestiende eeuw populair bij de lagere klassen, toen zowel de muziek als de choreografie meer gestandaardiseerd werden. De *basse danse* werd nadien verdrongen door de pavane. De *basse danse* en *bassadanza* bestonden uit statige, elegante, schrijdende passen, waaraan het genre zijn naam als "lage" dans ontleent. Ze contrasteerden immers met de "hoge" dansen, zoals de *pas de Brabant* in Bourgondië en Frankrijk – in Italië *passo brabante* of *saltarello* genoemd en in Spanje *alta danza* – en de *quadernaria* (*saltarello Tedescho*) en *piva* in Italië, die meer flamboyante passen en sprongen bevatten. Italiaanse dansmeesters noemden elk van de vier belangrijkste Italiaanse dansen een *misura* – in het Italiaans-Engels woordenboek[9] van John Florio uit 1611 omschreven als "een maat, een regel, een proportie, een *meane*, een temperament" – die "alles snel of langzaam regelt volgens de muziek", zoals de dansmeester Domenico da Piacenza uitlegde in zijn traktaat *De la arte di ballare et danzare* (ca. 1445).[10] De *misura* duidde zowel het muzikale metrum als de puls binnen elke dans aan en definieerde hun onderlinge relatie in de tijd. De metra en tempi stonden in een specifieke verhouding tot elkaar, zodat een melodie kon worden aangepast aan de maat en de passen van hetzij *bassadanza*, *quadernaria*, *saltarello* of *piva*, eenvoudigweg door hun ritmes, notenwaarden en puls te wijzigen; de *bassadanza* was de traagste, de *piva* de snelste (▶ Vb. I.1).[11]

▶ p. 182

9 Florio, *Queen Anna's New World of Words*, 317.

10 Parijs, BnF, fonds ital. 972 [voortaan "Pd"], fol. 1^{v}; getranscribeerd en vertaald, samen met verwante bronnen, in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 13.

11 Italiaanse dansmeesters probeerden om een evenredige verhouding tussen de *misure* vast te stellen, in navolging van de proporties tussen muzieknoten die volmaakte samenklanken vormden. Ze doorspekten de beschrijvingen van de dans met muzikale termen, ook al was hun begrip van bepaalde muzikale begrippen op zijn zachtst gezegd niet helemaal accuraat. Anders dan muziek behoorde hun kunst niet tot de zeven vrije kunsten. Met hun "muzikale" discours streefden er dan ook naar om de dans te legitimeren en tot een hogere kunst te verheffen in de ogen van de gecultiveerde klasse. Zie Nevile, *The Eloquent Body*, 104–18.

De vijftiende-eeuwse dansmeesters leidden niet enkel vier verschillende dansen af uit één melodie, maar regen ook combinaties van vier *misure* tot *balli* of *balletti* aaneen. Deze pastiches vertellen meestal een soort verhaal, waarbij twee tot een hele groep dansers betrokken waren; zij moesten hun bewegingen aan de veranderende *misure* aanpassen. Hoewel muziek en beweging konden worden omgezet van de ene *misura* naar de andere, was er bij de dansmeesters een onderlinge hiërarchie, waarbij de drie "hoge" dansen werden overheerst door de *bassadanza*, de "koningin van de *misure*".[12]

Het feit dat de enige twee overgebleven Franstalige danshandboeken uit de vijftiende eeuw – Br9085 en Toulouze – uitsluitend muziek en choreografieën voor de *basse danse* bewaren, getuigt van het belang van dit genre in Frans-Bourgondische kringen. Ze bevatten in totaal drieënzestig verschillende tenormelodieën en choreografieën. Het zijn cruciale bronnen die een unieke fase in de ontwikkeling van het genre vormen, toen de *basse danse* begon af te wijken van zijn Italiaanse tegenhanger, de *bassadanza*, zowel op muzikaal vlak – in de lengte van de tenornoten – als op choreografisch vlak – bij de uitvoering van dansstappen en de manier waarop die werden gegroepeerd. Bovendien bevat Br9085 drie dansen (nrs. 30, 57 en 58) die het genre een andere wending geven en een brug slaan tussen de vijftiende-eeuwse dansvorm en die uit de zestiende eeuw. Het korte traktaat waarmee beide handboeken openen en dat in beide bronnen vrijwel identiek is, vormt het ideale uitgangspunt om het verhaal van de *basse danse* in deze twee eeuwen te vertellen.

Volgens het traktaat (fol. 4^{v}) ontleent de *basse danse* zijn naam aan de muzikale maat – de mensuratie van *tempus perfectum* met *prolatio maior* (waarover verder meer; zie ook Terminologische woordenlijst) – en aan het algemene vredige karakter van de dans, waarin dansers de hoogste graad van elegantie moeten tonen.[13] Op elke noot van de tenormelodie – een zwarte brevis – voert de danser een pas-eenheid uit, die bestaat uit twee *simples*, een *double*, een *branle* of een *desmarche* of *reverence* (fol. 1^{v} en 4^{v}).[14]

12 Pd, fol. 4^{v}.
13 Voor de volledige tekst en de vertalingen, zie Appendix 4.
14 De term "pas-eenheid" duidt de pas of passen aan die één volledige *tempus* (tijd) of muzikale "maat" van een dans vullen.

De *pas simples* (“eenvoudige passen”) staan als “*ss*” in de danstabulatuur en komen altijd per twee voor. Bij de eerste pas tilt men het lichaam iets op en doet men een voorwaartse pas met de linkervoet (L). Bij de tweede pas tilt men het lichaam op en stapt met de rechtervoet (R) naar voren, waarbij de linkervoet wordt gepasseerd. Elke pas vindt plaats op
▶ p. 183
één tel (▶ Vb. I.2). Wanneer de *pas simples* echter op *pas doubles* volgen (“dubbele passen”), beweegt de danser de rechtervoet vóór de linkervoet, om zich voor te bereiden op wat volgt (zie “*Mesures*” hieronder). De *pas doubles* verschijnen als “*d*” in de tabulatuur en komen afzonderlijk, per drie of per vijf voor. Voor elke *d* tilt de danser zijn lichaam op en doet hij drie lichte passen voorwaarts. Op basis van de beschrijving van de *passo doppio* door de Italiaanse dansmeester Antonio Cornazano, suggereren wij dat de drie passen werden gezet in een patroon lang-kort-lang gedurende de tijd van twee *perfectiones* (of tellen) in de muziek.[15] Beide “lange” passen vallen op het begin van een tel. De tussenliggende “korte” pas “wordt gezet in het midden van de ene [*perfectio*] en de volgende” en fungeert als een opmaat voor de tweede “lange” pas. De inzet van elk
▶ p. 183
van de drie passen binnen de *double* is weergegeven in ▶ Vb. I.3. Of een choreografie nu één, drie of vijf *pas doubles* bevat, de oneven passen bestaan uit een pas met de linkervoet (lang), gevolgd door een pas met de rechtervoet (kort) en weer één met de linkervoet (lang). De even *doubles* bestaan uit een pas met de rechtervoet (lang), gevolgd door een pas met de linkervoet (kort) en nogmaals met de rechtervoet (lang).

De beweging die bekend staat als *branle*, genoteerd als “*b*” in de danstabulatuur, komt altijd alleen voor. Zij begint met de linkervoet en eindigt met de rechtervoet, waarbij de danser eerst naar links en dan weer naar rechts beweegt. Elk paar bewegingen – naar de ene kant en
▶ p. 183
dan naar de andere – komt voor op een *perfectio* (▶ Vb. I.4).

De *desmarche* (of *reprise*), genoteerd als “*r*” in de danstabulatuur, komt ofwel alleen voor, ofwel in een set van drie. De danser voert een afzonderlijke *r* uit door tijdens één *perfectio* de rechtervoet naar achteren te bewegen in een opwaartse beweging en op de volgende *perfectio* de linkervoet naar achteren te bewegen om die bij de rechtervoet te plaatsen.
▶ p. 260
Die beschrijving (▶ Appendix 4) laat heel wat ruimte voor interpretatie

15 Antonio Cornazano, *Libro dell’arte del danzare* [ca. 1455–60], Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappon. 203 [voortaan “V”], fol. 4r, digi.vatlib.it/view/MSS_Cappon.203; vertaald in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 86–87.

omdat de dansers de instructie krijgen de rechtervoet tweemaal na elkaar naar achter te brengen en omdat "reculer" twee betekenissen kan hebben. Een eerste betekenis van *reculer* is naar achteren bewegen waarbij eenzelfde richting wordt aangehouden, een tweede is draaiend en dus in de tegenovergestelde richting bewegen (deze term wordt bijvoorbeeld ook gebruikt om de beweging te beschrijven van een zich terugtrekkend leger). Véronique Daniels (persoonlijke communicatie, oktober 2022) interpreteert de aanwijzingen van de stappen als volgt: na de rechtervoet in de eerste *perfectio* te hebben achteruitgezet, moeten de dansers de rechtervoet opnieuw terugtrekken om deze bij de linkervoet te plaatsen (die nog niet is verplaatst), in een halve draai, met een ommezwaai tot gevolg.

Als er een tweede *r* volgt, om een groep van drie te vormen, begint die met het naar achteren bewegen van de linkervoet, terwijl de danser zich gedurende één *perfectio* opricht en zich lichtjes naar de danspartner draait. Tijdens de volgende *perfectio* beweegt de danser de rechtervoet naar achteren om die bij de linkervoet te zetten. Volgens de interpretatie van Daniels wordt de derde *r* uitgevoerd net zoals de eerste en eindigt de beweging wanneer de dansers een volledige draai hebben gerealiseerd ten opzichte van de startpositie. De passen worden uitgevoerd over de muziek heen (▶ Vb. I.5). Een *reverence* ("*R*") wordt gedaan als openingspas van een *basse danse*, in plaats van een *desmarche*; de danser beweegt de linkervoet naar achteren en buigt licht naar de partner.[16]

▶ p. 183

Het volstaat echter niet de passen van de *basse danse te* kennen. Zoals de door Br9085 en Toulouze overgeleverde instructietekst uitlegt, "om een *basse danse* echt te dansen zijn twee dingen vereist: ten eerste, dat men het aantal passen [of noten] voor elke dans kent; ten tweede, dat men weet hoe het juiste aantal ervan [d.i. passen] uit te voeren volgens de *mesure*" (fol. 2^{r}).[17] De passen werden georganiseerd in vaste groepen, choreografische eenheden of zinnen die *mesures* werden genoemd (niet te verwarren met de Italiaanse *misure*). Er waren negen voorgeschreven *mesures* mogelijk, hoewel er in overgeleverde choreografieën nog meer

16 De term "*honneur*" in *Beaulte de castille* (nr. 25) wijst op een *reverence* in het hoofddeel van deze choreografie.

17 De dans waarmee Jacques Moderne zijn *basse danse*-boek van ca. 1529–38 opent (*Sensuyvuent plusieurs Basses dances*) actualiseert die van Br9085 en Toulouze voor een zestiende-eeuws publiek en geeft "notes" in plaats van "passen": "Item qui veult dancer basses dances deux choses y sont requises. Premierement quon sache le nombre des nottes de la basse dance. Secondement quon sache dancer par bonne mesure dont la maniere sensuyt"; *Sensuyvuent plusieurs Basses dances*, fol. A3^{v}.

varianten worden aangetroffen (samengevat in Tabel 2). De *mesures* zijn ingedeeld in drie hoofdtypen – *grande*, *moyenne* en *petite* – op basis van het aantal *pas doubles* dat ze bevatten (respectievelijk vijf, drie of één). Deze types werden vervolgens ingedeeld als (*très*) *parfaite*, *plus que parfaite* of *imparfaite*, naargelang het voorkomen of weglaten van een paar *pas simples* na de *pas double*(*s*) en het aantal *desmarches* (één of drie) vóór de laatste *branle*.[18] De opening van elke *basse danse majeure* (zie verder) bevatte een *reverence* plus een *branle* als "opmaat" tot de eerste *mesure*.

TABEL 2. De negen choreografische *mesures*[19]

	"PREFIX"*	GRANDE MESURE	MOYENNE MESURE	PETITE MESURE
(très) parfaite	R b	ss ddddd ss rrr b	ss ddd ss rrr b	ss d ss rrr b
plus que parfaite	R b	ss ddddd ss r b	ss ddd ss r b	ss d ss r b
imparfaite	R b	ss ddddd rrr b	ss ddd rrr b	ss d rrr b

De choreografie van een willekeurige *basse danse* bevat regelmatig een symmetrische afwisseling van twee soorten *mesures*.[20] Dit wordt geïllustreerd in *La margarite* (nr. 5), wellicht genoemd naar de eigenares van Br9085 (▶ Afb. I.1).

▶ p. 201

De *basse danse* bestaat in twee vormen: *basse danse majeure* en *basse danse mineure* (fol. 4^{r}). In de zuiverder *basse danse majeure* behoudt de choreografie haar serene affect, van de eerste *reverence* tot de laatste *branle*. Daarentegen wordt de *basse danse mineure* voorafgegaan door een hoge dans, de *pas de Brabant* (of *saltarello*), gevolgd door een korter

18 Br9085 noemt vier subcategorieën van *mesure*, met *très parfaite* en *parfaite* als twee verschillende mogelijkheden, maar definieert alleen *très parfaite*. Toulouze erkent slechts drie subcategorieën van *mesure*: *parfaite*, *plus que parfaite* en *imparfaite*. Toulouze definieert *parfaite* echter met dezelfde omschrijving die voor *très parfaite* in Br9085 wordt gebruikt. Zie Appendix 4.

19 Diverse varianten in de choreografieën: "ss ddd r b": *moyenne imparfaite in Sensuyvuent plusieurs Basses dances*, fol. B1^{v}. "ss d r b": *petite [im]parfaite in Sensuyvuent plusieurs Basses dances*, fol. B1^{v} en is de finalis *mesure* van de zestiende-eeuwse *basse danse commune* volgens Antonius de Arena en Thoinot Arbeau; zie Arena, "Rules of Dancing", 46 en Arbeau, *Orchesographie*, fol. 26^{r}. NB: "rdr" is inwisselbaar met "rrr", dus "ss d rdr b" is een directe variant van *petite imparfaite*; zie Nevile, "Dance and Identity", 234. "ss d r": gevonden als een ander terugkerend voorvoegsel voor de *mesures* in het corpus van een choreografie. De choreografieën van *Beaulte de castille* (nr. 25), *La danse de Ravestain* (nr. 30) en *L'esperance de bourbon* (nr. 56) tonen verdere uitzonderingen op de regel van de *mesures*. Zie Appendix 5.

20 Genoteerd in Heartz, "The Basse Dance", 293.

basse danse-gedeelte waarin de openings*reverence* ontbreekt.[21] Van de achtenvijftig dansen in Br9085 zijn alleen *Roti boully ioyeulx* (nr. 55) en *L'esperance de bourbon* (nr. 56) *basses danses mineures*.[22] Hoewel in de Franse bronnen geen beschrijving van een *pas de Brabant* voorkomt, leggen Italiaanse danstraktaten uit dat de basispas van de *saltarello* de *passo doppio* (of *pas double*) is, waarin een huppel of lichte sprong is geïntegreerd.[23] Moderne reconstructies van de *pas de Brabant gebruiken* dan ook de Italiaanse *saltarello*pas.[24]

Uit de muziek en de choreografieën in Br9085 komen drie soorten dans naar voren:

(1) De meeste dansen zetten hun choreografieën, gerangschikt in *mesures*, op isometrische tenors in lange noten (*Pfundnoten*) (nrs. 1–24, 26–29 en 31–54), die volledig genoteerd zijn in zwarte breves. Het handboek kent aan elke noot van deze *basse danse majeure*-tenors één pas-eenheid toe (*ss, d, r* of *b*).

(2) Drie dansen combineren witte mensurale notatie en zwarte isometrische notatie:

A. De twee *basses danses mineures* (nrs. 55 en 56, zie hierboven) geven een eerste *pas de Brabant*-sectie, met in proza beschreven choreografische bewegingen in ritmische mensurale notatie, gevolgd door de *basse danse*-sectie, met quasi-*mesures* in een isometrische tenor in zwarte breves.

B. *Beaulte de castille* (nr. 25) zet vrij gearrangeerde *basse danse*-passen op een combinatie van zwarte breves en witte mensurale notatie zonder enige formele afbakening. De choreografie lijkt meer op de Italiaanse *ballo* dan op een *basse danse*: zij volgt niet het systeem van *mesures*, er zijn drie dansers en de tenor wijkt ritmisch en melodisch sterk af van de andere.

21 Cornazano beweert daarentegen dat de "*passo brabante* gerelateerd is aan de *bassadanza* aangezien de *saltarello* altijd erna wordt uitgevoerd" en niet ervoor. Misschien suggereert zijn beschrijving een afwijkende traditie in de twee gebieden of beschrijft hij de manier waarop de *basse danse majeure*, net als de *bassadanza*, gepaard zou zijn gegaan met de *pas de Brabant* die erop volgt; [V], fol. 9r; vertaling in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 91.

22 De eerste *pas de Brabant*-secties van beide dansen gedragen zich echter metrisch als de *piva*, waarbij één *tempus* wordt verdeeld in twee groepen van drie.

23 Domenico verklaart: "de beweging van de *saltarello* is een *doppio* met een *salteto*"; vert. in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 25. Na deze beschrijving beweert Brainard: "In *saltarello*-passages kan de middelste pas van elke dubbel gemakkelijk worden genomen en omgezet in een zeer kleine sprong, wat resulteert in pas-sprong-pas"; in Brainard, *The Art of Courtly Dancing*, vol. 2, 25.

24 Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 278.

(3) Drie dansen (nrs. 30, 57 en 58) bevatten choreografieën die samenkomen in een bepaalde vorm van *mesures*, gezet op tenors die volledig in witte mensurale notatie zijn genoteerd.

Helaas is de notatie in Br9085 en Toulouze niet geheel eenduidig. Hoewel het manuscript vermeldt dat elke pas-eenheid "een hele noot [d.i. een zwarte brevis] van de *basse danse*" beslaat (fol. 4^{v}), maakt de tekst niet duidelijk hoe de passen aansluiten bij de mensurale danssecties. Hij laat ook niet zien hoe de zwarte breves moeten worden geïnterpreteerd, noch verklaart hij de relatie tussen de zwarte isometrische notatie en de witte mensurale notatie. Een Italiaanse bron uit het midden van de vijftiende eeuw, Cornazano's *Libro dell'arte del danzare* [V], biedt enige opheldering. De twee tradities zijn echter niet gelijkwaardig en moeten zorgvuldig worden onderscheiden. Terwijl Br9085 en Toulouze hun *basse danse*-tenors geven in isometrische, zwarte breves, geeft V de *bassadanza*-tenors in isometrische, witte semibreves. In een poging te bepalen hoe deze uiteenlopende tradities zich tot elkaar verhouden, leggen we in de volgende paragraaf enkele relaties tussen de uiteenlopende notaties van *basse danse* en *bassadanza*, waarbij we hun muzikale en choreografische ontwikkeling volgen in de loop van de vijftiende eeuw.

DE PASSEN EN DE MUZIEK: *BASSE DANSE* EN *BASSADANZA*

Het meest opvallende esthetische kenmerk van Br9085 zijn de ingekleurde zilveren breves die opvallen op het zwarte perkament en de melodieën vormen. De onopgesmukte schoonheid van deze danstenors wortelt in de isometrische beweging van de ene noot naar de andere: eenvoudig, stabiel, onverzettelijk. Zij contrasteren met de drie eerdergenoemde voorbeelden (nrs. 25, 55 en 56) die witte en zwarte notatie combineren en met drie andere (nrs. 30, 57 en 58) die volledig in witte mensurale notatie zijn geschreven. Het vergelijken van de notatiestijlen is cruciaal om te begrijpen hoe de breves in elk van deze gevallen moeten worden geïnterpreteerd, aangezien de invulling van de breves niet louter decoratief is: het inkleuren (of zwart maken) beïnvloedt rechtstreeks hun duur. Zoniet zouden de dansers hun bewegingen niet kunnen synchroniseren met de ritmes van de musici; de cadensformules van de muzikale frasen vallen immers niet samen met het eind van de choreografische *mesures*. Volgens David Wilson komen in de meeste andere danstypes delen van de muziek en maten van de dans nauw overeen, maar niet in de *basse*

danse. In plaats daarvan hebben de muziek en de passen elk hun eigen structuur, die parallel bewegen maar zelden precies samenvallen, behalve aan het begin en het einde van de dans.[25]

Uitvoerders worden zo geconfronteerd met de disjuncte relatie tussen muziek en choreografie. De verwarring wordt nog vergroot doordat de moderne wetenschap en uitvoeringspraktijk de Frans-Bourgondische *basse danse* en de Italiaanse *bassadanza* door elkaar halen. Terwijl danshistorici en uitvoerders erkennen dat de choreografieën in beide regio's verschillend waren, maakten musicologen tot dusver niet dit onderscheid. Als gevolg daarvan zijn de termen *basse danse* en *bassadanza* vermengd en verward geraakt. Om de zaak nog ingewikkelder te maken hanteren moderne edities van *bassedanze* en *basses danses* tegenstrijdige manieren om de tenor en de lengte van de noten te interpreteren.

In zijn studie "The Cantus Firmus Dances" uit 1955 beweerde Otto Gombosi dat in echte "*bassadanza-bassedanse*" tenors "de eenheid van pas en van muzikale maatindeling de [imperfecte] longa is", aangezien één *tempus* van beide dansen twee *perfectiones* beslaat.[26] Verder stelde hij de witte semibreves van Cornazano's *bassadanza* tenors gelijk aan de zwarte breves van Br9085 en Toulouze en beweerde dat beide in polyfone uitvoering moesten worden gerealiseerd als een imperfecte longa en dus als twee *perfectiones*. Terwijl sommige moderne edities Gombosi's visie volgen en de imperfecte longa beschouwen als belangrijkste eenheid van de dansen en als de duur van elke tenornoot, doen andere dat niet; zij maken inconsequent onderscheid tussen de twee dansen, halen ze door elkaar (zoals ook Gombosi deed) of passen de namen door elkaar toe. Wij volgen deze gelijkstelling niet: hoewel de overgeleverde muzikale en choreografische sporen erop wijzen dat de uitvoeringspraktijk van de *basse danse* en de *bassadanza* een vergelijkbare oorsprong had, vooral wat betreft de behandeling van de tenor, zijn er goede aanwijzingen dat zij tegen het einde van de vijftiende eeuw sterk van elkaar verschilden.

25 Wilson, "The *Basse danse* c. 1445–c. 1545", 169. Victor Gavenda heeft de slechte afstemming van muzikale en choreografische frase-einden in de *basse danse* vergeleken met de gefaseerde relatie tussen de *color* (toonhoogtepatroon) en *talea* (ritmisch patroon) van het isoritmische motet, "een genre dat, net als de *basse danse*, steeds meer werd gecultiveerd als een bewust archaïsme"; zie Gavenda, "The Brussels basses danses manuscript", 65.

26 Gombosi, "The Cantus Firmus Dances", xxxvi; Gombosi, xxxviii, bedacht voor het eerst de samengestelde omschrijving "*bassadanza-bassedanse*".

Het is tijd om deze twee dansen uit elkaar te halen en hun individuele ontwikkelingen te erkennen. De hier volgende beschrijving van zowel de historische dans als de moderne wetenschappelijke tradities ziet Br9085 als een brug tussen de vroege periode van de *basse danse* in de vijftiende eeuw en haar late periode in de eerste drie decennia van de zestiende.

HET MIDDEN VAN DE VIJFTIENDE EEUW

De vroegste bewaard gebleven voorbeelden van choreografie, muziek en instructies voor de Frans-Bourgondische *basse danse* en de Italiaanse *bassadanza* dateren ruwweg uit de jaren 1440 en 1450. Gedurende deze twee decennia suggereren de muziek en choreografieën van de twee dansen dat zij de relatie tussen muzikale maat en danspassen op dezelfde manier behandelden. De oudste *basse danse*-choreografieën bleven toevallig bewaard op het schutblad van Guillaume Cousinots *Geste des Nobles Francoys*, waarschijnlijk genoteerd door de oorspronkelijke eigenaar van het manuscript, Jean d'Orléans, de broer van hertog Charles van Orléans, bij zijn terugkeer uit gevangenschap in Engeland naar Nancy in 1445 (▶ Afb. I.2).[27] De passen van deze beknopte choreografieën, genoteerd in een tabulatuurnotatie die sterk lijkt op de latere handboeken, zijn *sangle* (d.i. *simple*), *double*, *congie* (d.i. *branle*) en *reprise*, alsmede sprongen (*saulz*), lifts (*levees*), evenals aanduidingen voor richting en ruimtelijk gebruik, zoals *avant, recule, a coste droit* ("voorwaarts", "achterwaarts", "naar rechts").[28] De passen van deze choreografieën uit Nancy zijn een voorloper van de latere *mesures* van Br9085 en Toulouze, hoewel ze door de verscheidenheid aan toegelaten bewegingen (inclusief de occasionele sprong) meer lijken op de *bassadanza*-choreografieën die Domenico en Cornazano in hun respectieve danstraktaten beschrijven dan op de latere *basses danses*.[29]

▶ p. 202

27 Guillaume Cousinot en Jean d'Orléans, *Geste des nobles francoys* (1445), Parijs, BnF, fonds fr. 5699 [voortaan "Nancy"], schutblad. Zie voor de geschiedenis Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 21–23.

28 Heartz stelde dat de dansen van Nancy geen echte *basses danses* waren, omdat ze sprongen bevatten, in tegenstelling tot hun meer sobere tegenhangers van later in de eeuw; zie Heartz, "The Basse Dance", 292. Dit standpunt werd verworpen door Crane, Dixon en Wilson, die de aanwezigheid van sprongen verdedigden als kleine varianten in sequenties die proto-*mesures* lijken te vormen. Zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 22–23; Dixon, "Reflections on Basse Dance Source Material", 22–25; Wilson, "A Further Look at the Nancy Basse Dances"; Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 12–13.

29 Crane en Wilson merken de verwantschap op tussen de choreografieën van Nancy en die in Pd en V; zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 22; Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 12–13.

Domenico en Cornazano beschrijven *bassadanza*-bewegingen analoog aan de passen van de *basse danse*: twee *sempii* ("eenvoudig"), één *doppio* ("dubbel"), twee *continentie* (= één *congie* of *branle*), één *ripresa* en één *riverentia* vormen elk een pas-eenheid die overeenkomt met één *tempo* – d.i. één brevis – van de *bassadanza*.[30] De vergelijkbare lengte van deze eigentijdse *bassadanza*- en *basse danse*-choreografieën en de beschrijvingen van danspassen in latere *basse danse*-handboeken (zie hierboven) laten zien dat ze in het midden van de vijftiende eeuw dezelfde relatie tussen passen en muziek vertonen: twee *sangles* (d.i. *simples*), één *double*, één *congie* (d.i. één *branle*) en één *reprise* (d.i. één *desmarche*) werden elk gedanst gedurende één *tempus* van *basse danse*, d.i. in de tijd van één brevis.

Hoewel er geen muziek bestaat voor deze vroege Franse *basse danse*- of Italiaanse *bassadanza*-choreografieën, zijn alle choreografieën relatief kort en is geen enkele langer dan eenendertig passen.[31] Daardoor komen ze ongeveer overeen met de lengte van de drie door Cornazano genoteerde *bassadanza*-tenors, waaronder het beroemde *Il re di Spagna* ("La Spagna") en met de polyfone zettingen van danstenors uit die tijd, zoals het anonieme *Du pist mein hort*, een driedelige zetting van *Je sui povere de leesse* (nr. 46) overgeleverd in Trent Codex 87 (voortaan "Tr87").[32] De tenors in Cornazano en Tr87 delen een regelmatige stroom van semibreves in *tempus imperfectum* met *prolatio maior* (𝅝), met af en toe versieringen of *coloratio* in cadenspassages. Een dubbele proportie (augmentatie van de tenor) maakt ook integraal deel uit van de *basse danse* en *bassadanza*, zoals in *Du pist mein hort*, waar een semibrevis van de tenor gelijk staat aan een brevis van cantus en contratenor in *tempus perfectum* in diminutie ("*per diminutionem*", gelijk aan ⌽).[33] Dit

30 Pd, fol. 2ᵛ: "… een *doppio*, *ripresa* en *riverentia* vereisen een *tempo*. Een *sempio*, *continentia*, *mezavolta*, *movimento* of *salto* vereist een half *tempo*. Een *voltatonda* vereist twee *tempi*. Deze eisen zijn gebaseerd op de ware *bassadanza*-beweging *misurado* maior imperfectum"; in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 14–15. Voor een soortgelijke beschrijving door Cornazano, zie Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 90.

31 Domenico's *bassadanza* "*Damnes*" voor drie dansers lijkt langer, maar het is niet altijd duidelijk of bepaalde passen tegelijkertijd door verschillende personen moeten worden uitgevoerd. Dit probleem doet zich voor in veel van de Italiaanse choreografieën voor kleine groepen van meer dan twee personen. David Wilson heeft echter voor deze dans het aantal pas-eenheden op 37 vastgesteld, na een zorgvuldige analyse van zowel Domenico's als Cornazano's choreografieën met dezelfde titel; zie Wilson, "*Damnes*", 3–8.

32 Trent, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1374 [87] [voortaan "Tr87"], fol. 109ʳ. Voor een moderne editie, zie Appendix 6.

33 Ook de twee andere zogenaamde "*basse danse*"-composities in Tr87, *Auxce bon youre delebonestren* (fol. 117ᵛ–118ʳ) en Tylings *Tandernaken* (fol. 198ᵛ–199ʳ), stellen semibreves in 𝅝 in de tenor gelijk aan breves van de cantus en contratenor "*per diminutionem*". Deze augmentatie van de tenor wordt verder gestaafd door een contrafact van *Du pist mein hort*, het motet *Qui latuit in virgine*, waarmee MuEm (fol. 1ʳ) opent met alle drie de stemmen in ⌽ en met de tenor in breves.

volgt een praktijk die vanaf het midden van de vijftiende eeuw gebruikelijk was: theoretici als Anonymus 11, Anonymus 12 en Ramos de Pareja tonen aan dat augmentatie impliciet was wanneer het teken ☾ werd gebruikt in polyfonie, vooral wanneer het verscheen in één stem (meestal de tenor) terwijl de andere stemmen verder gingen onder een ander mensuurteken, waardoor een proportie ontstond.[34] Cornazano legt uit dat "de keizerlijke *bassadanza-misura*" het unieke kenmerk heeft dat "elke noot verdubbelt, drie wordt zes waard en zes twaalf".[35] Dezelfde behandeling van de tenor vinden we in de vroegst overgeleverde polyfone zetting van *La Spagna*, M[agister] Guglielmus' *Falla con misuras*: de *Spagna*-tenor beweegt in gelijke semibreves onder ☾, die overeenkomen met de breves van de vrij gecomponeerde cantus in ☉.[36]

In deze voorbeelden van *basse danse* en *bassadanza* uit het midden van de vijftiende eeuw vult één pas-eenheid één *tempus* van de tenor (d.i. een brevis) terwijl de tenor beweegt in het tempo van de semibrevis; de dansers zetten dus één pas-eenheid in over twee noten van de tenormelodie. Italiaanse choreografieën bleven *bassedanze* met hetzelfde karakter en dezelfde lengte weergeven tot in de zestiende eeuw, zoals blijkt uit de choreografische beschrijvingen van Giovanni Ambrosio (né Guglielmo Ebreo), een andere leerling van Domenico.[37] Polyfone vertolkingen van *bassedanze* van na 1500, zoals de twee anonieme vierstemmige zettingen van *La Spagna* in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q18 [voortaan "Q18"] (fols. 48^{v}–50^{r}), vertonen nog steeds dezelfde ritmische behandeling van de tenor, waarbij één noot in de tenor de helft van een *tempus* duurt en gelijk is aan drie semibreves in de begeleidende stemmen.

34 Over de impliciete augmentatie door ☾ en ☉, zie DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, 121–25.

35 V, fol. 34^{v}; vertaling bewerkt uit Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 106.

36 Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 431 [hierna "Per431"], fols. 95^{v}–96^{r}. Het stuk verschijnt met de titel "La bassa castiglya" in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q16 [voortaan "Q16"], fols. 59^{v}–60^{r}. Voor een moderne editie, zie Appendix 6. Het voorkomen van breves duidt op twee herhaalde tonen in de oorspronkelijke melodie.

37 Giovanni Ambrosio da Pesaro, *Domini Johannis Ambrosii pisaurensis de pratica seu arte tripudii* (ca. 1465–75), Parijs, BnF, fonds ital. 476 [voortaan "Pa"]; Siena, Biblioteca Comunale, L.V.29 (ca. 1474); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Magliabecchiano XIX, 88 (ca. 1477); Modena, Biblioteca Estense, Ital.82.a.J.94 (ca. 1477); New York Public Library, Dance Collection MGZMBZ-Res. 72–254 (ca. 1480); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Antinori 13 (1510); zie Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 109–205.

DE *BASSADANZA* EN DE *BASSE DANSE* LOPEN UITEEN

Frans-Bourgondische bronnen uit de late vijftiende eeuw, zoals Br9085 en Toulouze, getuigen van een nieuwe ontwikkeling in de *basse danse*, onafhankelijk van de *bassadanza*. De twee traktaten leggen uit dat de tenors moeten worden gespeeld "volgens de *perfectio maior*" (d.i. *tempus perfectum* met *prolatio maior* of ⊙) en dat één pas-eenheid één *basse danse*-noot beslaat.[38] In ⊙ zijn de normale (witte) breves perfect en dus elk drie perfecte semibreves waard.[39] Maar Gombosi merkte op dat het zwartmaken of kleuren van de breves (*color temporis*) niet louter ornamenteel was maar de breves systematisch imperfect maakte, waardoor ze elk twee (perfecte) semibreves waard werden.[40] Als gevolg van deze voortdurende *coloratio* gedragen deze *basse danse*-tenors zich in feite als een reeks breves in ☉.[41] Ze duren dus twee keer zo lang als de *bassadanza*- of *basse danse*-tenors van voordien: de semibreves werden breves.[42] Aangezien de verhouding tussen passen en muziek in deze latere *basses danses* één pas-eenheid per noot is, in tegenstelling tot één pas-eenheid voor elke twee noten van de *bassadanza* (en vroegere *basse danse*), zijn de choreografieën van Br9085 en Toulouze, gecodificeerd in het strikte systeem van *mesures*, gemiddeld tweemaal zo lang als die van eerder in de eeuw.[43]

Om het verschil tussen de Italiaanse *bassadanza* (en de vroegere Franse *basse danse*) en de latere Franse *basse danse te* illustreren, kunnen we de eerste *mesure* van Toulouzes *Castille la novele*, met zijn versie van de muziek, kunstmatig projecteren op Cornazano's versie van dezelfde tenor, *Il re di Spagna* (▶Vb. I.6a en I.6b).[44] In de *bassadanza* wordt hetzelfde aantal pas-eenheden verdeeld over tweemaal zoveel

▶ p. 184

38 "*on la ioue selon maier parfait*", Br9085, fol. 4^{v}.
39 Het ritmische gevoel onder dit teken is verwant aan de moderne 9/8-maat, d.i. drie groepen van drie per maat.
40 Gombosi, "The Cantus Firmus Dances", xxxvi–xxxviii.
41 Deze logica en metrische oplossing volgt het notatiesysteem dat wordt gebruikt in de klavierintabulaties van Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117 [hierna "Faenza"] (fols. 2^{r}–5^{r}, 36^{r}–58^{r}, 68^{r}–83^{v}, 88^{r}–97^{v}). Hier zijn zwarte breves gelijk aan zes minima's, of ze nu in twee groepen van drie of in drie groepen van twee zijn gerangschikt; de muziek speelt vaak in op deze dubbelzinnige verwisseling. Witte breves geven hemiolen (3:2) aan in combinatie met witte halve breves of ze staan gelijk aan vier minima's.
42 Het metrische resultaat lijkt het meest op onze moderne 6/8-maat, d.i. twee groepen van drie (twee *perfectiones*) per maat, in plaats van slechts één, zoals in een 3/4-maat. Sommige moderne transcripties van *basses danses* (en *bassedanze*) gebruiken ten onrechte een 3/4-maat, in een reductie van 8:1 ten opzichte van de oorspronkelijke notatie.
43 Ambrosio getuigt van dit verschil in choreografische stijl (Pa, fol. 43^{v}) door een "*bassadanza francese*" aan te geven waarbij de passen samenvloeien tot twee *mesures*.
44 Hoewel deze melodie in Br9085 ontbreekt, kan ze toch worden vergeleken, aangezien ze zowel in Italiaanse als in Franse bronnen voorkomt.

tenornoten als in de *basse danse*. Wanneer we danspassen toepassen op deze melodieën, wordt het verschil duidelijk: in de *basse danse* komt één pas-eenheid overeen met één noot van de tenor, tegenover twee tenornoten in de *bassadanza*. Daarom zijn de choreografieën in de Italiaanse dansboeken korter. Dit verschil werd overgenomen in polyfone zettingen van *basses danses*.

De tenors die in Br9085 en Toulouze zijn overgeleverd, ondergingen ook augmentatie in polyfone zettingen, impliciet met hun mensuurteken ⊙ en in overeenstemming met de beschrijvingen van theoretici uit die tijd.[45] De zetting van *La Spagna* in Petrucci's *Canti C*, die van Johannes Ghiselin en de zetting toegeschreven aan Josquin des Prez bevestigen de augmentatie van de noten van de tenor, waar elke imperfecte brevis van Toulouzes *Castille la novele* verschijnt als een imperfecte longa in ☉.[46] Dus de breves in ☉ in de polyfone *bassadanza* en de vroege *basse danse* werden imperfecte longa's in de latere *basse danse* (▶ p. 184 ▶ Vb. I.6c en I.6d).

Maar zelfs zonder verder te kijken dan de *basse danse*-tenors bevat Br9085 al de sleutel tot het decoderen van de eigenlijke lengte van elke isometrische brevis. Door de pasverdeling van de isometrische tenors (één pas-eenheid per brevis) te vergelijken met de drie mensurale *basses danses* die alleen in Br9085 voorkomen, toonde Heartz aan dat elke isometrische brevis overeenkomt met zes semibreves.[47] Met *La franchoise nouvelle* (nr. 58) als model toonde hij aan dat één pas-eenheid de duur van zes semibreves in beslag neemt ofwel twee *perfectiones*, hetzelfde aantal *perfectiones* waaruit de imperfecte breves bestaan (▶ p. 185 ▶ Vb. I.7a voor een vergelijking van de pasverdeling in de isometrische en mensurale tenors). Op dezelfde wijze is elke brevis van de *basse danse*-sectie van *Roti boully ioyeulx* (nr. 56) onderverdeeld in zes semibreves in zijn Italiaanse versie, *Rostiboli gioioso* of *El gioioso* (▶ p. 185 ▶ Vb. I.7b).[48]

Samenvattend: de fundamentele muzikale verandering in de *basse danse* in de tweede helft van de vijftiende eeuw was de verdubbeling van

45 Zie n. 34.

46 Anoniem, "La Spagna", in *Canti C* (Venetië: Ottaviano Petrucci, 1504) [voortaan "*Canti C*"], fols. 147^{v}–149^{r}; Johannes Ghiselin, "La Spagna", in *Motetti A* (Venetië: Ottaviano Petrucci, 1502) [voortaan "*Motetti A*"], fols. 31^{v}–34^{r}. De aan Josquin toegeschreven zetting verscheen voor het eerst als contrafactmotet *Propter peccata quae peccastis*, in Hans Ott (ed.), *Novum et insigne opus musicum* (Neurenberg: Formschneider voor Ott, 1537) [voortaan "Ott"], nr. 14. Voor een volledige lijst van de zettingen van *La Spagna*, zie Gombosi, "The Cantus Firmus Dances", xxxvi–lxiii.

47 Heartz, "The Basse Dance", 320–21.

48 Heartz, "A Fifteenth-Century Ballo", 363–64.

de lengte van elke noot van de tenor, wat de musici rijkere contrapuntische mogelijkheden bood. In de *bassadanza* en de vroege *basse danse* verschijnt elke noot van de tenor als een semibrevis in 𝅝, gelijk aan een brevis in 𝅜 in de overgeleverde polyfone zettingen. Volgens de maat van de laatvijftiende-eeuwse *basse danse* komt één pas-eenheid van het Frans-Bourgondische *mesures*-systeem overeen met één noot en *tempus* van de tenor, d.i. een longa in 𝅜. De choreografieën weerspiegelen dit onderscheid: die voor de latere *basse danse* zijn over het algemeen tweemaal zo lang als die voor de *bassadanza* en de vroege *basse danse*. We kunnen deze ritmische en choreografische verschillen als volgt samenvatten:

vroege *basse danse* (Nancy) en *bassadanza:*
1 tenornoot = 1 *perfectio* = ½ *tempus* (𝅝𝅗𝅥 of 𝅜𝅗𝅥); 2 tenornoten = 1 pas-eenheid

latere *basse danse* (Br9085):
1 tenornoot = 2 *perfectiones* = 1 *tempus* (𝅝 𝅗𝅥 of 𝅜 𝅘𝅥); 1 tenornoot = 1 pas-eenheid

Een derde culturele parallel is de *Hoftanz* (de "hofdans"), het Germaanse equivalent van de *basse danse* en *de bassadanza*. De weinige bewaard gebleven zettingen, waaronder de enige polyfone zetting van *Le petit rouen* (nr. 16) – de anonieme "Hoftanz" in München, BSB, Ms. Mus. 1516, nr. 183 – en zettingen van *La Spagna* door Johannes Kotter (*Spaniol Kochersperg*) en Hans Weck (*Spanyöler Tancz*), laten zien dat de *Hoftanz* een tenorritme vertoonde dat uniek is tegenover de beide andere. Het bestond grotendeels uit twee ongelijke tenornoten in een lang-kort-verdeling 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 (4+2) in de tijd van twee *perfectiones*, maar kon soms in een afwijkende vorm voorkomen als gelijke groepen van twee perfecte breves (3+3), als in de *bassadanza*.[49]

Het blijft onduidelijk wanneer de *basse danse* begon af te wijken van de *bassadanza*. Hoewel het geraamte van wat de choreografische *mesures* zouden worden al zichtbaar is in de vroegst overgeleverde *basse danse*-choreografieën (Nancy), lijken hun korte lengte en de vrijere

49 Voor meer over de *Hoftanz*, zie Gombosi, "Der Hoftanz" en Heartz, "*Hoftanz* and *Basse dance*", 20–35.

combinaties in kwantiteit en kwaliteit van de passen, inclusief sprongen, op de Italiaanse choreografieën uit dezelfde tijd. Aangezien er geen muziek voor de bestaande choreografieën bewaard is gebleven, is het moeilijk om in dit vroege stadium de verschillen tussen de twee tradities in te schatten. Uit overgeleverde zettingen van dansmelodieën uit die tijd, zoals in Tr87, blijkt wel dat de tenors allemaal dezelfde behandeling kregen, gebaseerd op semibreves in ☾, elk gelijk aan een brevis van de cantus en de contratenor "*per diminutionem*" (=𝅗𝅥). De korte choreografieën en tenorbewegingen suggereren inderdaad dat de *basse danse* en *bassadanza* als één traditie zijn begonnen.

Ergens tussen 1445 en het laatste decennium van de vijftiende eeuw heeft de *basse danse* in muziek en beweging een unieke vorm aangenomen, een tussenfase in haar ontwikkeling, waarin zowel de notenwaarden van de tenor als de choreografieën in lengte verdubbeld zijn. Deze muzikale vorm lijkt echter van relatief korte duur, want kort nadat we de eerste sporen vinden van de langere isometrische tenors overgeleverd in Toulouze en Br9085, zien we in de mensurale *basses danses* (Br9085, nrs. 30, 57 en 58) al een verdere ontwikkeling in de behandeling van de tenor opduiken. Deze melodische tenors migreerden in de zestiende eeuw naar de cantusstem van de *basses danses communes*, waarin één basischoreografie volstond voor elke *basse danse*-melodie, alle even lang en vierstemmig gecomponeerd volgens gemeenschappelijke contrapuntformules.[50] De *basse danse commune* bevat een verdere ritmische wijziging, die voor het eerst werd verklaard in Antonius de Arena's *Ad suos compagnones* (Lyon, 1529) en bewaard bleef in Thoinot Arbeau's *Orchesographie* (Langres, 1588). In een amusante verzameling "dansregels", geschreven in neoklassieke Latijnse verzen, doorspekt met woorden in het Frans, Italiaans en Provençaals, begint Arena zijn achtenvijftig *basse danse*-choreografieën met een standaardformule voor *basses danses communes*, die "volgens de muziek, in twintig longa's moeten worden gedanst". Volgens Arena is "elke longa samengesteld uit vier semibreves" en krijgt deze één pas-eenheid.[51] De standaarddans wordt vervolgens aangevuld met een *moitié* (of *residu* of *retour*) van nog eens

50 Voor een uitstekende uitleg van deze ontwikkeling, zie Heartz, "The Basse Dance", 287–340.

51 Arena, "Rules of Dancing", 46. Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 149–78, geeft ook een commentaar en een vertaling van Arena's tekst over dans.

twaalf longa's.[52] Volgens Arbeau komen deze groepen van vier semibreves of "quaternions", overeen met een muzikale frase en één cyclus van het bijbehorende trommelritme, waarop één pas-eenheid wordt gezet.[53] Hoewel de belangrijkste muzikale en choreografische maateenheid de imperfecte longa bleef, werd deze niet langer onderverdeeld in twee perfecte breves (zes imperfecte semibreves als twee *perfectiones* of 3 + 3), zoals in de mensurale *basses danses* van Br9085, maar in twee imperfecte breves, die elk twee perfecte semibreves waard zijn (▶Vb. I.8a).[54] Zestiende-eeuwse muziekdrukkers en musici lijken deze ritmische groeperingen grotendeels verkeerd begrepen (of genegeerd) te hebben, want de overgrote meerderheid van de *basses danses* die gedrukt zijn in collecties van Pierre Attaingnant en Tielman Susato staan in 𝔠 (▶Vb. I.8b). Voor teldoeleinden zou 𝔠-mensuur de musici en dansers wel degelijk samen tot bij het einde van de muzikale frase brengen, maar elk gevoel voor groepering in *perfectiones* ging verloren. Om te laten zien hoe de muziek van een typische *basse danse commune* zich ongeacht het gedrukte mensuurteken gedroeg, toont ▶Vb. I.8c dezelfde vier "quaternions" van de *basse danse* uit Vb. I.8b, gegroepeerd in perfecte semibreves.[55]

▶ p. 186
▶ p. 186
▶ p. 187

52 Volgens Arena en Arbeau was er "een gebruikelijke pauze" na het hoofdgedeelte van de dans en vóór dit aanvullende gedeelte, waarin de twee dansers terugkeerden naar de plaats waar zij begonnen, terwijl "de fijfer-en-tromspeler, een bekwaam meester in zijn kunst, nogmaals het begin van de zojuist uitgevoerde dans laat horen. Daarna speelt hij de *moitié* die je goed moet uitvoeren, zoals mijn muze dat voorschrijft" (geciteerd uit Arena, "Rules of Dancing", 44; Arbeau, *Orchesographie*, fol. 26ʳ). Volgens de muziek voor Arbeau's *basse danse*, *Jouyssance* (fols. 33ᵛ–37ʳ), komt de *moitié* (die hij "*retour de la basse-dance*" noemt) overeen met de twaalf laatste longa's (of "quaternions") van de eigenlijke *basse danse*. Vermoedelijk herhaalt de musicus (of musici) de eerste acht quaternions als inleiding op de *moitié*.

53 Arbeau, *Orchesographie*, fol. 28ʳ; over Arbeau's bespreking van de *basse danse*, zie Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 225–51.

54 De twee wijzen van onderverdeling van de longa komen overeen op het niveau van het minima. Een eenheid van de mensurale *basses danses* van Br9085 bestaat uit twee groepen van zes minima's, terwijl die van de zestiende-eeuwse *basses danses* bestaat uit vier groepen van drie minima's. Hoewel beide manieren van tellen neerkomen op twaalf minima's, konden ze niet sterker van elkaar verschillen. Bovendien vallen de vier semibreves van de zestiende-eeuwse dans als vier gelijke tellen (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥), waarop bijvoorbeeld de passen van de *double* gelijkmatig zouden vallen: "Je moet, terwijl je beweegt, vier tellen tellen met je voeten: het ene been telt drie tellen, het andere één" (Arena, "Rules of Dancing", 16). Dit is erg verschillend van de ongelijke verdeling binnen één *tempus* van de vijftiende-eeuwse *basse danse* en *bassadanza*. Hoewel Cornazano uitlegt dat "elk *tempo* van de *bassadanza* in vier delen kan worden verdeeld" (Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 91), zijn zijn opmerkingen over de inzet van de passen in de tijd van de *doppio* als "lang-kort-lang" (zie boven) veelzeggend voor de "ongelijke" maat van de *bassadanza*. Domenico verduidelijkt dat "de tellen van de tenor voor de *quadernaria* gelijkmatiger in afstand zijn dan die van de *bassadanza*" (Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 19). Samengevat voor de vijftiende-eeuwse *basse danse* begrijpen we dat deze opmerkingen impliceren dat één *tempus* (als imperfecte longa) van beide dansen wordt onderverdeeld als 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥, het natuurlijke resultaat van het onderverdelen van twee *perfectiones*.

55 De incongruentie van muzikale ritmische groeperingen van drie tegen een dubbele mensuur komt ook voor in carnavalsliederen en *frottole*, zoals Marchetto Caro's *Io non compro piu speranza*. Voor een korte bespreking van het occasionele gebruik van mensuurtekens die niet passen bij de composities die ze begeleiden, zie DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, 464–67.

De *basse danse commune,* die in het midden van de zestiende eeuw aan populariteit verloor, leek nauwelijks nog op de mensurale *basses danses* van rond de eeuwwisseling en had niets te maken met de isometrische tenors die de danszalen en hoven van de vijftiende eeuw domineerden. De grote evolutie van de *basse danse* van Nancy tot Arbeau plaatst het belang van Br9085 in het juiste perspectief: dit manuscript documenteert de middenfase van de *basse danse*, evenals de overgang naar de eindfase in de zestiende eeuw en is daarmee een belangrijke schakel in de *basse danse*-traditie.

I.2 DE MUZIEK VAN BR9085

DE MUZIEK VAN DE DANSEN

Beschrijving en categorieën van dansen

Van de achtenvijftig dansen die in Br9085 bewaard zijn gebleven, zijn de meeste genoteerd als isometrische tenors in lang aangehouden tonen, genoteerd als zwarte breves.[56] Crane onderscheidde drie soorten isometrische tenors aan de hand van hun titels: 1) titels die verband houden met geografie of adellijke families; 2) beschrijvende titels; en 3) titels ontleend aan de incipits van Franse verzen. Dansen met titels die verband houden met familie- of plaatsnamen hebben geleid tot vermoedens over culturele en politieke relaties met het Bourgondische hof in die tijd.[57] Tot nu toe zijn alleen polyfone modellen geïdentificeerd voor de tenors met Franse incipits als titel, wat vragen oproept over de oorsprong van de overige tenors en hun mogelijke banden met bestaande liederen. Zes dansen zijn genoteerd in witte mensurale notatie, waarvan er drie ook gebruik maken van zwarte breves. Hiertoe behoren *pas de Brabant*-dansen, waarvan er één populair was in Italië en Spanje (nr. 55) en de mensurale *basse danse*-tenors (nrs. 30, 57 en 58) die uniek zijn voor Br9085 en die latere ontwikkelingen in het repertoire weerspiegelen.

Tenors met bekende polyfone modellen of zettingen

Vijf van de elf isometrische tenors met bekende modellen of eerdere polyfone zettingen zijn rechtstreeks terug te voeren op Franse *formes fixes*-chansons. Herkenbaar als tenorstem van rondeaux van Binchois zijn *Triste plaisir* (nr. 31) van *Tristre* [*sic*] *plaisir et douleureuse joye* en *Maistresse* (nr. 18), afgeleid van de tenor van *L'amy de ma dame est venis*.[58] Het anonieme rondeau *Une fois avant que morir* (nr. 24), kende een rijke polyfone traditie, met negen zettingen in klaviertabulatuur die bewaard bleven in het Buxheimer Orgelbuch (voortaan "Bux") met corrupte titels (bijv. *En avois*, *Anna vasanna*) en met de Duitse titel *Vil*

56 Closson telde de *pas de brabant* en de daaropvolgende *basse danse* (*mineure*) van *L'esperance de bourbon* (nr. 56) als twee afzonderlijke dansen, wat resulteerde in een telling van negenenvijftig dansen. Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 43, 45.

57 Zie Hoofdstuk 2 van McDonald, 477–78.

58 Binchois, "Tristre plaisir et douleureuse joye", in Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. misc. 213 [voortaan "Ox213"], fol. 56^{v}; Binchois, "L'amy de ma dame est venis," in Tr87, fol. 88^{r}.

liber zit uff diser erde.[59] Recent heeft David Fallows het anonieme fragmentarische chanson *Se doulx espoir* geïdentificeerd als het model voor de tenor *Le doulz espoir* (nr. 26).[60] Van al deze tenors komt *Sans faire de vous departie* (nr. 23) het meest overeen met zijn model, het gelijknamige rondeau van Pierre Fontaine.[61]

Vier tenors kunnen worden gekoppeld aan zettingen die blijkbaar een generatie verwijderd zijn van hun verloren polyfone model. De melodie die ten grondslag ligt aan *Je languis* (nr. 11) en *Languir en mille destresse* (nr. 40) verschijnt als *Stüblin* in Bux (nrs. 135–136) en het Lochamer Liederbuch (voortaan "Loch") (p. 45).[62] Deze laatste bron gebruikt de Latijnse tekst *Virginalis flos vernalis* en de gemodificeerde streepjesnotatie in het lied behoudt ritmes die verwijzen naar een vroegere mensurale versie.[63] *La doulce amour* (nr. 52) is ook in verband gebracht met intabulaties in Bux, met name met de eerste helft van *Modocomo Bystu die rechte* en *Modocomor* (nrs. 79 en 80), een verbastering van de titel zoals die voorkomt in Toulouze, "Ma doulce amour" (nr. 18). Crane suggereert dat de versies van deze tenors in Bux alle drie de stemmen van het oorspronkelijke chanson overnemen, terwijl Fallows stelt dat het "tenorzettingen lijken te zijn, geen intabulaties van polyfonie".[64] Hoewel er sporen van oudere polyfonie kunnen voorkomen in de Bux-zettingen, is het moeilijk om deze te onderscheiden van het conventionele vocabularium van het vijftiende-eeuwse orgelcontrapunt. Ten slotte is de tenor van *Je sui povere de leesse* (nr. 46) uit de jaren 1420 bewaard gebleven als *Je suy si povre de liesce* in gemodificeerde streepjesnotatie met zinseinden die

59 München, BSB, Mus. Ms. 3725 [voortaan "Bux"], "Vil lieber zit uff diser erde": nrs. 37, 51–52, 93 en 217; "Annavasanna": nrs. 89–92. Het "Lochamer Liederbuch", Berlijn, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 40613 [voortaan "Loch"] bewaart de tenor als "Tenor Anavois", p. 70. De oudste driestemmige versie van dit lied wordt bewaard in Londen, British Library, Cotton Ms. Titus A XXVI [voortaan "LoTit"], fols. 4^{v}–5^{r}. Zie Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 393.

60 Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 356–57.

61 Ox213, fols. 86^{v}–87^{r}.

62 Hoewel beide tenors identiek zijn in de melodie, is nr. 40 tien noten langer met een finalis op *c*. De eerste twee zinnen van deze gedeelde melodie staan op fol. 109^{r} van Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. Lat. 3014 met het incipit "*Je languis*". Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 78–79; Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 484–85; Carboni en Ziino, "Un elenco di composizioni musicali", 430.

63 Deze notatie lijkt het meest op die van Zorzi Trombetta, een Venetiaanse galeitrompettist die actief was in het midden van de vijftiende eeuw. Zijn notitieboek, LoTit, bewaart de ritmes van Dunstables *Puisque m'amour* (fols. 6^{r-v}, 7^{v}–8^{r}) onderverdeeld in aparte halve notenbalken om de toevoeging van nieuwe contratenorstemmen te vergemakkelijken. Voor edities en besprekingen van dit werk, zie Welker, "Alta capella", 159–61; Polk, *German Instrumental Music*, 158.

64 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 84; Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 267.

door *coloratio* worden benadrukt.[65] Hij dient ook als tenor van de vrije polyfone compositie *Du pist mein hort* in Tr87, die verschijnt met de Latijnse tekst *Qui latuit in Virgine* en een twijfelachtige toeschrijving aan Guillaume Du Fay in München, BSB, Clm 14274 (de St. Emmeram Codex, voortaan "MuEm").[66] Het voorkomen ervan als *Io soy pobre de liesse* in een lijst van liederen in het Spaanse gedicht *En Avila por la A* wijst verder op zijn wijdverbreide populariteit.[67]

In Br9085 is *Je sui povere de leesse* genoteerd met een finalis op *c* (in de vijfde modus), hoewel de eerdere bronnen een finalis op *d* (eerste modus) hebben.[68] De melodische vorm en de algemene eenvoud van de isometrische breves van de *basse danse*-versie lijken het meest op de gemodificeerde streepjesnotatie in Namur, Archives de l'État, Haute cour de Namur 8, fol. 200^{v} (hierna "Namur"). Dezelfde tenor in Tr87 en MuEm, iets meer verfraaid, wordt aangevuld met een extra laag bovenstemmen in vrij contrapunt. Hoewel niet bewaard met dezelfde titel als in Namen en Br9085, lijkt de tenor in Tr87 waarschijnlijk het meest op de oorspronkelijke polyfone chansontenor. Hij is genoteerd in semibreves en behoudt het soort cadens*coloratio* dat in Namen voorkomt en voegt de formele specificiteit toe die men zou verwachten in een chansontenor uit het vroegvijftiende-eeuwse chansonrepertoire. Deze kenmerken laten vermoeden dat deze bron waarschijnlijk het dichtst bij het origineel staat.

Samen met twee andere zettingen van tenors in Tr87 onderscheidt *Du pist mein hort* zich van de liederen uit die tijd door het extreem vrije karakter van de bovenstemmen.[69] Met hun gemeenschappelijke motivische vocabularium en contrapuntprocedures nemen deze drie stukken een bijzondere plaats in binnen de traditie van toegevoegde polyfone

65 Noël en Jean de Fleurus, *Registres aux transports*, Namur, Archives de l'État, Haute cour de Namur 8, fol. 200^{v} [voortaan "Namur"]; voor een foto zie Schreurs, *An Anthology of Music Fragments*, 124. Zie Montellier, "Quatorze chansons du XVe siècle", 153–59, 170–71, 180–81. We zullen de spelling "*Je sui povere de leesse*" gebruiken voor de tenor uit Br9085 en "*Je suy si povre de liesce*" voor de tenor uit Namen en de polyfone zettingen.

66 München, BSB, Clm 14274 [voortaan "MuEm"], fol. 1^{r}. Over de toeschrijving aan Du Fay, zie Fallows, *Dufay*, 130; en Welker, "Dufay Songs", 8–11.

67 Fallows, "A Glimpse of the Lost Years", 24.

68 Deze eerdere versies (Namur en Tr87) beïnvloedden Cranes correctie om de tenornoten 29–38 een terts lager te lezen. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 79–80. Voor onze interpretatie van de term "modus", zie de paragraaf "Modus" hieronder.

69 *Auxce bon youre delabonestren* en Tylings *Tandernaken* liggen qua stijl zo dicht bij elkaar dat ze stelselmatig als een speciale groep worden beschouwd. Zie Duffin, "The *trompette de menestrels*", 399–400; Duffin, "Ensemble Improvisation", 207; Polk, *German Instrumental Music*, 152–53; Gilbert, "Reverse Engineering Fifteenth-Century Counterpoint", 186–87.

stemmen over bestaande zangtenors die met dans worden geassocieerd. Opvallend zijn de gevallen waarin de cantus- en contratenorstemmen elk consonant zijn met de tenor maar dissonant met elkaar (*contradiscordantia*), waarschijnlijk het resultaat van het tegelijkertijd contrapunt improviseren in deze twee stemmen.[70] Een dergelijke dissonantenbehandeling, die later in de eeuw eerder slordig zou overkomen, had niet misstaan in composities van de generatie van componisten als Johannes Cesaris en Pierre Fontaine, een kenmerk dat zij delen met de liederen waarop zij oorspronkelijk waren gebaseerd.[71] Toch doet het vrije contrapunt in *Du pist mein hort* en de andere liederen in Tr87 vermoeden dat deze stemmen werden toegevoegd aan reeds bestaande tenors die de enige overblijfselen zijn van oorspronkelijke liederen.

Zonder de ontdekking van een originele versie van het chanson *Je suy si povre de liesce*, kan men slechts speculeren over de oorspronkelijke polyfonie ervan. Enige hulp daarbij biedt Cesaris' rondeau *Mon seul vouloir* uit dezelfde periode (vergeleken in ▶Vb. I.9a en I.9b).[72] De openingszin heeft genoeg gemeen met de tenor van *Je suy si povre de liesce* om een model te bieden voor de manier waarop dat lied geklonken zou kunnen hebben (▶Vb. I.9c). En daar houden de overeenkomsten tussen Je *suy si povre de liesce* en *Mon seul vouloir* niet op. In de tweede helft van beide liederen gaan korte cadensfrasen van vier noten in de tenor vooraf aan de slotzin (▶Vb. I.10). *Je suy si povre de liesce* heeft dus opvallende affiniteiten met de compositorische procedures van Cesaris, misschien wel meer dan enige andere lied uit die periode. Een vergelijking met Cesaris' *Mon seul vouloir* leidt tot drie vaststellingen. Ten eerste vormen de polyfone stemmen van de zetting van *Je suy si povre de liesce* in Tr87 geen geornamenteerde versie van het oorspronkelijke chanson; ze weerspiegelen eerder een nieuwe laag onafhankelijk contrapunt. Het oorspronkelijke chanson klonk waarschijnlijk veel meer als werken van Cesaris en Fontaine dan de passages in de vrije versie in Tr87 en MuEm. Ten tweede zou de eerste zin van *Je suy si povre de liesce* oorspronkelijk tekstloos kunnen zijn, zoals in *Mon seul vouloir*, Fontaines *Sans faire* en het anonieme *Se doulx espoir*. In al deze chansons is de openingsfrase genoteerd zonder tekst na de eerste lettergreep van het openingswoord;

▶ p. 188
▶ p. 188
▶ p. 189

70 Duffin, "Ensemble Improvisation", 197–98.
71 Welker, "Dufay Songs", 10–11.
72 Kemp, "A Chanson for Two Voices", 47–56.

de tekst begint pas met de opmaat naar de tweede muzikale frase. Dezelfde situatie doet zich voor in de tenor *Je suy si povre de liesce* zoals overgeleverd in Tr87 en MuEm. We kunnen dus waarschijnlijk afleiden dat de eerste volledig met tekst voorziene frase van het chanson begon op het laatste minima van maat 6. Dit leidt tot de derde vaststelling: omdat de zetting in Namen niet zo'n formele zinsbouw vertoont, lag de tenor die we in Tr87 en MuEm aantreffen waarschijnlijk dicht bij die van het oorspronkelijke lied. Door toevoeging van cantus- en contratenorstemmen waarvan het contrapunt lijkt op dat van de liederen van Cesaris en Fontaine, kunnen we een hypothetische polyfone reconstructie van de opening van het oorspronkelijke lied maken (▶ Vb. I.9c).

▶ p. 188

Tenors afgeleid van syllabische liederen

De twee overige tenors met bekende polyfone zettingen, *Filles a marier* (nr. 17) en *Marchon la dureau* (nr. 45), zijn te herleiden tot monofone liederen met syllabische tekst. *Filles a marier* komt overeen met een anoniem *chanson à refrain* en het a-b-a-b rijmschema van de tekst.[73] Hoewel polyfoon, gedraagt deze zetting van een danstenor zich anders dan de modellen waarin de cantus en contratenor motivisch onafhankelijk zijn van de tenor. De cantus presenteert het melodisch materiaal van de tenor in het octaaf en met versieringen bij elke cadens. De contratenor altus imiteert ook het begin van elke frase van de tenor in de bovenkwint. In *Filles a marier* weerspiegelen de melodische en ritmische imitatie tussen cantus, contratenor en tenor het centrale karakter van het monofone lied.

Met kleine varianten komt *Marchon la dureau* overeen met de tenor- en contratenorstemmen in het combinatiechanson *Puis qu'aultrement/ Marchiez la dureau* (Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517, voortaan "Dij", nr. 140) en met de tenor in de tweede helft van *Madame de nom/ Sur la rive* (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, Ms. IV.a.24., voortaan "EscB", nr. 103).[74] De polyfone bewerkingen van deze tenor zijn dus van aanzienlijk later datum dan de andere bekende modellen. In Br9085 eindigt deze tenormelodie vóór

73 Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43 [voortaan "Sev"], fols. k9^{v}–k10^{r}. Deze zetting staat muzikaal los van Binchois' zetting van dezelfde tekst. De melodieën van slechts twee andere *basse danse*-tenors, *Le hault et le bas* (nr. 19) en *Flourentine* (nr. 48), delen deze symmetrische ABAB-muziekvorm.

74 Zie Arbeau, *Orchesographie*, vertaling Evans, 156.

de terugkeer van het refrein van het chanson. Hierdoor weerspiegelt de finalis op *f* de eerste noot, waardoor een tenor in de zesde modus ontstaat, die haaks staat op de tweede modus van het oorspronkelijke lied.[75] Hoewel deze weglating wellicht geen betekenis heeft, zou men kunnen speculeren dat de tenor in Br9085 misschien een bron weergeeft waarin het ontbrekende refrein volgde op het middendeel van het lied.

Deze tenor herinnert ons ook aan de mogelijkheid dat onafhankelijke danstradities met monofone zang werden geassocieerd, gezien de overeenkomsten tussen andere tenors van combinatiechansons en latere dansmelodieën of -patronen.[76] Ten slotte suggereert de aanwezigheid van de tenor *Marchiez la dureau* in Dij, gekopieerd rond 1470, dat de melodie en tekst ervan minder ver in het geheugen lagen dan de tenors die decennia eerder werden gecomponeerd.

Isometrische tenors zonder bekende modellen

Hoewel voor de andere tenors van Br9085 geen modellen zijn geïdentificeerd, zijn er aanwijzingen dat enkele inderdaad als liederen zijn ontstaan. Du Fays *Or me veult bien esperance mentir* is om verschillende redenen voorgesteld als mogelijk model voor *La portingaloise* (nr. 22). Ten eerste verschijnt het chanson in MuEm en Stras met het incipit "Portugaler".[77] Ten tweede bevatten twee theaterbronnen een dans genaamd "Ourfute" (waarschijnlijk een verbastering van "*Or me veult*") onder een groep dansen met een duidelijke link naar Portugal.[78] Ten derde merkt Lorenz Welker op dat beide composities hetzelfde aantal breves hebben, wat wijst op een mogelijk conceptueel verband.[79] Tenslotte wordt de *prima pars* in verschillende Engelse bronnen gebruikt als "square", wat het in verband brengt met een context van geïmproviseerd contrapunt, zoals de *basse danse*.[80] Ondanks dergelijke parallellen tussen de eerste zin van Du Fays lied en *La portingaloise* in Br9085, is er geen melodische

75 Zie verder, "Modus".

76 Men hoeft slechts de melodieën en ritmes van het *Veni, veni clerice* en *Elle a dit à la tripière* te vergelijken met de *Bransle des lavandières* ("De branle van de wasvrouwen") in *Orchesographie* om een ononderbroken, met elkaar verweven traditie van zang- en danspatronen te ontdekken. Zie Maniates, "Combinative Chansons in the Escorial Chansonnier", 108–9, 112; Arbeau, *Orchesographie*, 83^{v}–84^{r}.

77 MuEm, fol. 65^{r}, 77^{r}, 92^{v}–93^{r}; en Straatsburg, *olim* Bibliothèque de la Ville, Ms. 222 C.22 [voortaan "Stras"], fol. 108^{r}. Als instrumentaal werk in Stras, zie Welker, "*Portugaler*", 132–33.

78 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 87–88.

79 Welker, "*Portugaler*", 132.

80 Chisholm, "Upon the Square", 174–84.

overeenkomst tussen de tenor en zijn veronderstelde model.[81] Als we het als model aanvaarden, zou het het enige in *tempus perfectum* zijn.[82]

Hoewel *Ma mie* (nr. 2) geen bekend model heeft, komen de organisatie en de melodische opzet van de tenor overeen met een kenmerk van Binchois' chanson *Marguerite, fleur de valeur*, voor David Fallows een voorbeeld van Binchois' spel met verwachtingen die door een bepaalde modus worden opgeroepen.[83] Zowel *Marguerite* als *Ma mie* eindigen op de toon *a* in het midden van een reeks die afdaalt naar de meer verwachte dorische finalis van *d*, waardoor ze in de tweede modus eindigen. Bovendien beginnen en eindigen beide met een soortgelijke dalende melodische kwart. Hoewel het mogelijk is dat de tenors in Br9085 niet de volledige vorm of modus van hun veronderstelde model weergeven, stemmen de contouren van *Ma mie* niettemin overeen met Binchois' manier van werken in zijn chansons.

Vaten mon amoureux desir (nr. 48) deelt zijn titel met een anonieme zetting van Charles d'Orléans' rondeau *Va tost, mon amoureux desir*. De twee vertonen geen muzikale gelijkenis, maar de *basse danse*-tenor is nauw verwant met de openingszin van Binchois' *Je me recommande*.[84] De titel *Vaten mon amoureux desir* wijst mogelijk op een verloren gedicht en muzikale zetting uit Charles' entourage.[85] Charles schreef gewoonlijk varianten van zijn eigen poëzie en moedigde een traditie van poëtische *débats* aan, waarbij dichters in zijn kring de openingsregel van één van zijn gedichten als aanleiding namen voor nieuwe gedichten, meestal in *rondeau*vorm. Een dergelijk evenement was het beroemde Concours de Blois. De gedichten voor dit concours beginnen met *Je meurs de soif au près de la fontaine*, een parafrase op Psalm 42.[86] Een ander *débat* vond zijn oorsprong in een *ballade* die Charles schreef naar aanleiding van de dood van zijn vrouw Bonne van Armagnac, *En la forest de longue actente*. Ook de tekst van het anonieme chanson *Dedans la mer* stamt uit die poetische traditie en het lied *Gardes le trait de la fenestre* parafraseert een

81 Deze concordantie werd voor het eerst voorgesteld door van den Borren, *Guillaume Dufay*, 301–2.
82 Zie bespreking hieronder.
83 Fallows, "How to win the Binchois game", 371–74.
84 Marix en Rehm pleiten beiden voor Binchois' auteurschap. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, 188; Rehm (ed.), *Die Chansons von Gilles Binchois*, 16. Zie ook Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 398; Southern, *Anonymous Pieces*, 34–35.
85 Claude Thiry stelt dat de afwijkende spelling symptomatisch is voor een eenvoudige kopieerfout. Thiry koppelt verder *Beaulte* (nr. 1), *Ma mie* (nr. 2) en *M'amour* (nr. 20) aan gedichten van Charles en Jean Vaillant; zie Thiry, "Le *Livre des Basses Danses*", 9–10.
86 Fox et al. (eds.), *Poetry of Charles d'Orléans*, 186–87, 860–61.

ander *rondeau* van Charles.[87] Misschien weerspiegelt de tenor van *Vaten mon amoureux desir* een soortgelijke traditie van variante teksten.

Bij het zoeken naar verdere liedmodellen doen zich twee opvallende problemen voor: ten eerste de prominente aanwezigheid van liedmodellen genoteerd in *tempus imperfectum* met *prolatio maior* (𝅝), ten tweede de afwezigheid van bekende modellen voor tenors met titels die geen verband houden met liedincipits. In het eerste geval zijn alle tenors in Br9085 met bekende modellen, behalve *Marchon la dureau*, te herleiden tot chansons die expliciet of impliciet in 𝅝 zijn genoteerd.[88] De meest waarschijnlijke reden voor het overwicht van 𝅝 onder de modellen is dat de ritmische patronen in deze mensuur (lang-kort, lang-kort als 𝅜 𝅗𝅥 𝅜 𝅗𝅥) overeenkomen met de passen van de dans.[89] Theoretisch zou men de noten van elk lied kunnen veranderen in de isometrische breves van de *basse danse*. Het is dus mogelijk dat liederen in andere metra, bijvoorbeeld *tempus perfectum* (𝅝), werden gebruikt om een *basse danse*-tenor af te leiden, maar dat ze zodanig werden gewijzigd dat ze niet meer herkenbaar zijn. Maar de keuze van de *tempus* voor de melodie van een *basse danse* was van direct praktisch belang voor diegenen die dansten op een lied in zijn oorspronkelijke vorm, waarvoor liederen in 𝅝 het meest geschikt waren. Deze overweging betreft zowel de datering van de traceerbare tenors als de reden dat latere liedtenors niet voorkomen als *basse danse*-tenors. Vroegvijftiende-eeuwse chansons komen even vaak voor in 𝅝 als in 𝅗𝅥; tegen de tweede helft van de eeuw vinden we zelden 𝅝 als maatsoort voor liederen, omdat deze werd verdrongen door 𝅜 en 𝅜. Omdat de bekende modellen dateren uit de eerste decennia van de vijftiende eeuw, werden ze al gekozen als basis voor dansen lang voor ze in Br9085 verschijnen, wat getuigt van hun lange geschiedenis als *basse danse*-tenors. Men kan zelfs voorspellen dat wanneer een verloren chanson opduikt dat verwant is met een bepaalde *basse danse*-tenor, het waarschijnlijk in 𝅝 zal zijn genoteerd.

Wat het tweede punt betreft: wanneer modellen voor de tenors in Br9085 kunnen worden geïdentificeerd, zijn hun titels gebaseerd op incipits van Franse chansons, met name in Bourgondische kringen. Er

87 Fox et al. (eds.), *Poetry of Charles d'Orléans*, 130–31; Gilbert, "Words and Music".

88 Voor meer hierover, zie Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 186. Beide zettingen van *Marchiez la dureau* staan echter in een binaire maat.

89 Zie hoger, "De *bassadanza* en de *basse danse* divergeren".

zijn nog geen modellen gevonden voor tenors met beschrijvende titels of titels die verband houden met regio's of adellijke families. Daar zijn verschillende redenen voor. Ten eerste zijn sommige modellen niet geïdentificeerd omdat de titels van de tenors niet precies overeenkomen met de incipits van de oorspronkelijke liederen.[90] Ten tweede is het mogelijk dat liedtitels in *tempus perfectum* (𝅝) anders werden afgeleid dan die in 𝅗𝅥. Deze hypothese zou veronderstellen dat titels die niet zijn afgeleid van liederen alleen werden gegeven aan tenors die zijn afgeleid van chansons die zijn genoteerd in een ander mensuurteken dan 𝅗𝅥, hoewel dit onwaarschijnlijk lijkt. Ten derde is het mogelijk dat de tenors zonder Franse liedincipits werden overgenomen uit een inmiddels verloren gegane bron of repertoire. Geen van deze hypothesen verklaart echter het feit dat geen enkele tenor met een beschrijvende titel overeenkomt met een bewaard gebleven liedtenor.

Het lijkt het meest waarschijnlijk dat tenors waarvan de titels niet in verband kunnen worden gebracht met bekende liederen, een compositorische laag weerspiegelen die verder verwijderd is van bekende chansonmodellen – d.w.z. dat ze niet gebaseerd zijn op één specifiek liedmodel, maar melodische kenmerken weerspiegelen van sommige vroegvijftiende-eeuwse liedtenors. De tenor van *Le petit rouen* (nr. 16), bijvoorbeeld, illustreert de grenzen tussen tenors met geografische of nominale titels en tenors die zijn afgeleid van specifieke liederen. Bij het onderscheid tussen deze twee soorten tenors noemt Crane *Sans faire* als uitzondering: "Alleen de tenor van Fontaines *Sans faire de vous departie*, met zijn meestal gelijke noten en regelmatige frasen van vier maten, lijkt sterk op vele *basse danse*-melodieën die waarschijnlijk niet hun oorsprong vinden in chansons".[91] Hij noemt *Le petit rouen* een voorbeeld van die instrumentale stijl.

In feite deelt de tenor *Le petit rouen* meer dan toevallige melodische overeenkomsten met *Sans faire* en zijn oorspronkelijke polyfone model (vergeleken in ▶ Vb. I.11). Behalve twee bijkomende, tekstloze frasen in *Sans faire* – een zetting van een vijfregelig *rondeau* met zeven muzikale frasen – vertonen de twee tenors een opvallende gelijkenis. De twee

▶ p. 190

90 Desondanks hebben onderzoekers enkele modellen gevonden waarvan de incipits niet overeenkomen met de titels van de overeenkomstige *basse danse*-tenor; zie de bespreking hierboven.

91 Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184 en n. 37. Fallows merkt op dat alle *basse danse*-tenors met traceerbare polyfone modellen "in feite minder regelmatig zijn dan [hun] zangtenors"; zie Fallows, "More on the *Basse danse* and polyphony", 130.

"extra" frases hebben hetzelfde aantal noten als de eerste frase van *Le petit rouen* (ter vergelijking in kleinere notenwaarden weergegeven) en beide komen in dezelfde beweging op dezelfde slotnoot uit.

Deze twee werken lijken zo sterk op elkaar dat we mogen veronderstellen dat *Le petit rouen* kan zijn afgeleid van *Sans faire*. In dat geval kan de titel wellicht verklaard worden door het feit dat Pierre Fontaine uit Rouen kwam. Het is een fijne hypothese, maar de tenor van *Le doulz espoir* (nr. 26) vertroebelt de zaak. Deze heeft dan wel veel gemeen met *Sans faire* (vergeleken in ▶ Vb. I.12), maar is eigenlijk afgeleid van het anonieme chanson *Se doulx espoir,* dat in fragmentarische vorm bewaard is gebleven.[92]

▶ p. 191

De nauwe overeenkomsten tussen deze drie tenors en hun twee overgeleverde modellen suggereren dat ze alle drie in een kleine kring zijn ontstaan; ze weerspiegelen een gedeeld creatief proces dat de vorm van de tenors zonder bekende modellen heeft beïnvloed. Dit laat ook zien dat de danstenors werden gedestilleerd uit een eindig vocabularium van conventionele melodische motieven die waren afgeleid van de oorspronkelijke liederen, maar daar soms van afweken.

Een gedeeld motivisch vocabularium

Het vijftiende-eeuwse liedrepertoire bevat een gemeenschappelijk vocabularium van melodische motieven, vaak bestaande uit vier, vijf en zes noten, die in verschillende combinaties terugkeren. Deze pool van gangbare motieven vormde een reservoir waaruit musici putten en individuele elementen rangschikten, net zoals een dichter woorden combineert tot zinnen of een schilder een scène componeert uit afzonderlijke componenten.[93] De muziek van Br9085 gebruikt hetzelfde motivische vocabularium als het liedrepertoire uit die tijd, hoewel er in de *basse danse*-tenors een complexe interactie bestaat tussen structurele en versieringselementen.[94] Een verkenning van het snijpunt tussen deze twee elementen, waar de grenzen tussen beide vervagen, biedt inzicht in de structuur van de melodieën.

92 Voor meer hierover, zie Fallows, "More on the *Basse danse* and polyphony", 125–31.

93 "Compositie is echter die procedure van uitbeelden volgens welke de delen in een schilderwerk zijn gerangschikt. Een zeer grote prestatie van de schilder is de *historia*; delen van de *historia* zijn de lichamen, een deel van een lichaam een lid, een deel van een lid het oppervlak"; Alberti, *Over de schilderkunst*, ed. en vertaling Sinisgalli, 53.

94 De in de eerste decennia van de eeuw gebruikelijke motieven, zoals die van de traceerbare modellen, komen voor in de isometrische tenors van Br9085, ondanks de relatief late datum van het handschrift. De mensurale *basses danses* daarentegen delen hun melodische vocabularium met de muziek van rond 1500 (zie verder).

Net als in het liedrepertoire spelen cadensmotieven een centrale rol in de melodische en formele compositie van de dansmuziek. Het standaardkenmerk van de cadens in de *basse danse*-tenors is de sterk-zwakke combinatie van twee breves op één toonhoogte, vaak aan het einde van een melodische daling of stijging.[95] De cadensen in de *basse danse*-tenors komen echter bijna nooit overeen met de laatste pas van de choreografische *mesures*; ze vallen enkel samen aan het einde van de dans.[96] Crane erkende dat de typische cadensformules in de liedmodellen, met of zonder *coloratio* (hemiool), in de *basse danse*-tenors systematisch werden teruggebracht tot hun meest elementaire bestanddelen. Eenvoudige cadensen zonder *coloratio* in de liedmodellen verschijnen meestal ongewijzigd in de danstenors (▶ Vb. I.13a). Cadensen met *coloratio* komen in de modellen meestal voor als dalende kwart (bijv. *fa-mi-re-ut*, *sol-fa-mi-re* of *la-sol-fa-mi*) of als stijgende en dalende terts (bijv. *ut-mi-re-ut, re-fa-mi-re*). De danstenors vereenvoudigen deze cadensen tot een van twee formules bestaande uit twee of drie verschillende toonhoogten: respectievelijk een stijgende en dalende secunde (bijv. *ut-re-ut-ut*, *re-mi-re-re*, *mi-fa-mi-mi*) of een dalende terts (bijv. *mi-re-ut-ut*, *fa-mi-re-re*, *sol-fa-mi-mi*) (▶ Vb. I.13b). De cadensformules in de *basse danse*-tenors illustreren bijna altijd de tenorfunctie van een polyfone cadens, waarbij de laatste beweging naar de resolutie een dalende secunde is. De derde cadens van *Maistresse* (▶ Vb. I.13c) wijzigt ("tenoriseert") zelfs de beweging in de *basse danse* van de bron, waarbij een stijgende cadens met de cantusfunctie wordt omgezet in een tenorcadens met dalende beweging. Ten slotte eindigen de meeste cadensen in de tenors met een herhaalde brevis, die als interpunctie dient en overeenkomt met de zinsbouw in de modellen: vaak wordt een witte brevis in het model vertaald als twee zwarte breves in de danstenor. Herhaalde breves duiden dus niet noodzakelijk op een cadens.[97]

▶ p. 192 ▶ p. 192 ▶ p. 193

De cadensen van de *basse danse*-tenors leveren over het algemeen een basisversie van de cadensfiguratie. Daarentegen laten geïsoleerde uitzonderingen zien dat meer vrije cadensformules die gebruikelijk zijn

95 Besproken in Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 185–86 en Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 32.

96 Voor specifiek commentaar op de verkeerde afstemming van muzikale frasen en choreografische *mesures*, zie Heartz, "The Basse Dance", 295 en Wilson, "The *Basse danse* c. 1445–c. 1545", 169.

97 Zie bijvoorbeeld de opening van bepaalde tenors, zoals in *Je sui povere de leesse* (nr. 46) en voorbeelden van sequenties van dubbele breves, zoals in *La basse danse du roy d'espaingne* (nr. 9).

in het chansonrepertoire, zoals cadensen die gebruik maken van *coloratio*, een structurele rol aannemen binnen de *basse danse*. De eerste cadens van *Triste plaisir* (nr. 31) behoudt de toonhoogten van de oorspronkelijke cadens, maar maakt een structureel element van de noten die oorspronkelijk een hemiool vormden als ritmisch ornament (▶ Vb. I.14a). De slotcadens van de dans neemt deze zelfde figuur over, als *ut-mi-re-ut-ut*, zelfs daar waar de brontenor een eenvoudiger cadens laat horen. Een dergelijke structurering van de meer vrije chanson-tenorcadensen komt ook voor in danstenors zonder traceerbaar model. De eerste cadens van *Le Rosin* (nr. 8), bijvoorbeeld, gebruikt op soortgelijke wijze de noten *re-fa-mi-re-re* (▶ Vb. I.14b).[98] De laatste (vijfde) cadens, een uitbreiding van de eerste als *re-ut-re-fa-mi-re-re*, is ook de slotcadens van Fontaines chanson *Sans faire de vous departie* (hoewel een terts hoger, als *fa-mi-fa-la-sol-fa*) en de tweede cadens van *Du pist mein hort* (▶ Vb. I.14c) en komt voor in talrijke chansons van Binchois en tijdgenoten.

▶ p. 193
▶ p. 193
▶ p. 193

Naast slotformules van muzikale zinnen zijn cadensmotieven te vinden in het zang- en dansrepertoire van de vijftiende eeuw. Dergelijke motieven zijn alomtegenwoordig en onopvallend. Zo blijven bijvoorbeeld motieven als *re-fa-mi-re* of *re-fa-sol-la*, zonder de dubbele-brevis interpunctie, evenzeer deel uitmaken van de *basse danse*-tenors als van het liedrepertoire. Echter, de elisie van deze twee tot *re-fa-mi-re-fa-sol-la,* een motief dat voorkomt in *Beaulte* (nr. 1, noten 11–17), *Castille la novele* in Toulouze (overbrugging van frase één en twee) en andere chansons, valt op als het hoofdmotief van het anonieme *Meskin es hu* en de opening van de tenor van Haynes *De tous biens plaine* (▶ Vb. I.15).[99] Terwijl deze gangbare figuur een muzikale *catchphrase* werd door de associatie met bekende liederen, toont hun aanwezigheid in de *basse danse*-melodieën aan dat deze volwaardig deel uitmaakten van het Bourgondische muzikale vocabularium.

▶ p. 194

Toch delen de danstenors ook motieven die ongewoon zijn in het liedrepertoire. De slotzin van *Sans faire* (nr. 23), *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*, wijkt af van de meer gewone cadenspassage in zijn model (▶ Vb. I.16a). Dezelfde figuur verschijnt als slotzin van *Le petit rouen* (nr. 16) en *Vaten*

▶ p. 195

98 Opmerkelijk is dat de hele eerste zin van *Le Rosin* identiek is aan die van *Je suy si povre de liesce* (Namen) en *Du pist mein hort*.

99 Anoniem, "Meskin es hu", *Harmonice musices odhecaton A* (Venetië: Ottaviano Petrucci, 1501) [voortaan "OdhA"], fol. 103ᵛ.

mon amoureux desir (nr. 48). Hoewel deze toonhoogten lijken op de intonatie van een Credo in de vijfde modus, is de figuur verder zeldzaam in het vijftiende-eeuwse lied en vormt dus een melodisch patroon dat eigen is aan de *basse danse*-tenors.[100] Het is echter opmerkelijk dat dezelfde slotcadens voorkomt in *Stüblein* van Loch (▶ Vb. I.16b), een melodie die rechtstreeks verband houdt met *Je languis* (nr. 11) en *Languir en mille destresse* (nr. 40).[101] ▶ p. 195

Hoewel het melodisch vocabularium van de *basses danses* lijkt op dat van het liedrepertoire uit dezelfde periode, is de afleiding of toepassing ervan niet consistent; bepaalde motieven, zoals *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*, nemen een prominentere rol in het *basse danse*-repertoire in.[102] Of ze nu integraal deel uitmaken van de zang- en dansmuziek of uniek zijn voor de *basse danse*, de spelers konden de melodische woordenschat gebruiken om de dansmelodieën te onthouden, wat hen hielp om de ene melodie van de andere te onderscheiden.

Mensurale dansen

Br9085 bevat zes dansen in mensurale notatie die in drie kleinere categorieën kunnen worden onderverdeeld. Drie van de dansen – *La danse de cleves* (nr. 57), *La franchoise nouvelle* (nr. 58) en *La danse de Ravestain* (nr. 30) – zijn volledig genoteerd in witte mensurale notatie, waarvan de groeperingen van drie semibreves een *tempus perfectum* impliceren, waarbij elke pas-eenheid overeenkomt met twee breves (zes semibreves) muziek.[103] Twee van de dansen – *Roti boully joyeulx* (nr. 55) en *L'esperance de bourbon* (nr. 56) – zijn *basses danses mineures*: ze beginnen in

100 Hoewel veel later, dient deze figuur ook als hoofdmotief van John Baldwins *Coockow as I me walked* (ca. 1600).

101 Geen van deze twee tenors heeft echter dezelfde eindcadens, omdat ze niet het einde van de melodie doorlopen zoals in Loch (zie verder, "Modus").

102 Een andere figuur, *sol-fa-re/la-fa-re-mi-re* (*d'-c'-a-f-d-e-d*), die door Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 52, wordt geïdentificeerd als een van een groep "*formules mélodiques bizarres*" en waarschijnlijk een meer instrumentaal karakter heeft, definieert het begin van twee van de vier cadensen in *Luises* (nr. 6). Ze komt in vele gedaanten terug in de tenors van Br9085 en maakt integraal deel uit van het melodische vocabularium van de *basse danse*. We hebben een vorm van dit motief ontdekt in *Ma mie* (nr. 2, stijgend), *Engoulesme* (nr. 3), *La belle* (nr. 4), *La Rochelle* (nr. 14), *Orleans* (nr. 15), *Le hault et le bas* (nr. 19), *Alenchon* (nr. 21), *Mon leal desir* (nr. 33), *Bayonne* (nr. 35), *La navaroise* (nr. 36), *Barcelonne* (nr. 37), *Le ioieux de Brucelles* (nr. 42) en *Venise* (nr. 53). Niettemin opent *Une fois avant que morir* (nr. 24), gebaseerd op een anoniem chanson, met een retrograde variant van de Luises-figuur, *re-la/re-fa-sol*. Misschien is deze groep figuren niet zo "instrumentaal" of vreemd aan het liedrepertoire als Closson suggereerde.

103 *La danse de Ravestain*, de eerste van deze dansen in Br9085, is blijkbaar onvolledig in de bron. Er zijn slechts vijf pas-eenheden genoteerd en het einde van de muziek wordt gevolgd door een custos op *g*, waardoor Ingrid Brainard speculeert dat deze dans gekoppeld was aan de voorgaande dans, *Ma mieulx ammee* (nr. 29); Brainard, "Die Choreographie der Hoftänze", 6–7; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 84.

een impliciete mensuur van *tempus imperfectum* met *prolatio maior* ☉ op *pas de Brabant*, gevolgd door een korter *basse danse*-deel. In het geval van *Roti boully* komt de *basse danse* overeen met de vorm en de toonhoogten van de voorafgaande mensurale *pas de Brabant*. In *L'esperance de bourbon* daarentegen is de daaropvolgende gelijknamige *basse danse* zo verschillend dat Closson deze als twee afzonderlijke dansen benoemde.[104] Als enige van deze mensurale dansen komt *Roti boully* in een Italiaanse bron voor als een *ballo, El gioioso*.[105]

Beaulte de castille (nr. 25) is een hybride: de zwarte breves van de *basse danse* worden afgewisseld met drie stukjes in mensurale notatie, die functioneren als cadensformules. Hoewel de choreografie ervan bestaat uit *basse danse*-passen over aangehouden noten, worden er geen conventionele *mesures* in gezet. Het is ook de enige dans die voor drie dansers is gechoreografeerd.

Overeenkomsten met het chanson

Verschillende kenmerken onderscheiden de mensurale dansen van de isometrische tenors in zwarte breves en leggen het verband met conventies van dansliederen op tekst. Hiertoe behoren het gebruik van open (*ouvert*) en gesloten (*clos*) eindes die vrouwelijke en mannelijke rijmschema's weerspiegelen, hun verwantschap met liedvormen en hun formele en melodische verband met toekomstige *basso ostinato*-progressies, waaronder het gebruik van cadensformules die tegen het einde van de vijftiende eeuw als ostinatopatronen werden overgenomen. Hoewel de term "*basso ostinato*" meestal wordt geassocieerd met akkoordprogressies uit de zestiende eeuw, laten deze dansen zien dat de oorsprong ervan dateert van vóór het gebruik van akkoordharmonieën.

Drie dansen weerspiegelen een conventie die sinds minstens de veertiende eeuw zowel in dans als in zang voorkomt: de afwisseling van open en gesloten cadenseinden tussen de finalis en een toon hoger of lager die de basis van de modus benadrukken. In *Roti boully*, *La danse de cleves* en *Beaulte de castille* zijn deze afwisselende eindes een kenmerk van

104 Deze *basse danse mineure* staat ook onder een eigen titel in Br9085; zie Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 43.

105 *Roti boully ioyeulx* verschijnt als *El gioioso* in Pa (fol. 59ʳ), genoteerd in semibreves en een terts hoger met de finalis op *f*, gaande van een *basse danse*, naar een *saltarello en* dan een *piva*. *L'esperance de bourbon* vertoont melodische overeenkomsten met de dans *Prenez* uit het Gresley-handschrift, met name in de openingsmotieven; zie Fallows, "The Gresley Dance Collection", 18.

Machauts *Douce dame jolie*, om een bekend voorbeeld te noemen. Deze tendens, die gebruikelijk is voor de eerste en tweede modus, bleef tot ver in de zestiende eeuw bestaan en vormt de basis voor de eerste twee akkoorden van de *passamezzo antico*.[106]

Deze wisselende eindes nemen ook een kenmerk over van poëtische verzen uit de veertiende en vijftiende eeuw. In *Douce dame jolie* eindigen de eerste drie regels van het refrein op een vrouwelijke uitgang ("jolie", "mye", "sye"), die overeenkomt met een grote secunde boven de muzikale finalis. De laatste poëtische regel eindigt op een mannelijke uitgang ("humblement"), die overeenkomt met de muzikale finalis, waardoor de muziek het a-a-a-b rijmschema van de poëzie weerspiegelt. De vrouwelijke en mannelijke versuitgangen zijn onlosmakelijk verbonden met de open en gesloten muzikale uitgangen. In *L'Art de rhétorique* definieert Jean Molinet poëzie als "ritmische muziek" en onderscheidt hij mannelijke (of "perfecte") en vrouwelijke (of "imperfecte") eindes, die eindigen op de zwakke "e" die Molinet definieert als een "demi-voyelle" (halfklinker). Zijn impliciete link naar verwante muzikale terminologie is duidelijk: wanneer een mannelijk rijm als ritmische eenheid wordt behandeld, komt het overeen met de *perfectio* van een brevis. In een vrouwelijk rijm daarentegen is de laatste halfklinker "e" meer dan alleen maar een sjwa: hij maakt het ritme van de laatste lettergreep imperfect, wat overeenkomt met de manier waarop een semibrevis een voorafgaande brevis imperfect maakt in de mensurale notatie.[107]

Zoals de regels in Franse verzen afwisselend mannelijke en vrouwelijke uitgangen hebben, zo hebben de zinnen van *La danse de cleves* dat ook. Hier is het effect zowel ritmisch als melodisch. Imperfecte eindes treden op wanneer de laatste tel (*tactus*) van een frase een verschuiving in toonhoogte bevat van de dalende naar de stijgende tel, zoals de cadens van frase één laat zien. Perfecte eindes, zoals de cadens van de tweede zin, doen zich voor wanneer de laatste *tactus* van een zin een enkele toonhoogte omvat. ▶Voorbeeld I.17 toont de afwisselende imperfecte (gemarkeerd door boogjes) en perfecte eindes in *La danse de cleves* met een gesuggereerd muzikaal "rijmschema". De eerste en vierde cadens, die op de finalis eindigen, worden als "gesloten" bestempeld. De tweede

▶ p. 195

106 Dergelijke wisselende eindes blijven een hoofdbestanddeel van de volksmuziek.
107 Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, 216–17.

en derde cadens, die op een andere toonhoogte eindigen, worden als "open" aangeduid. Vergelijkbare patronen treffen we aan in tenormelodieën van combinatiechansons uit die tijd, waaronder *Petite camusette*, *Marchiez la dureau* en *Coquille bobille* in Dij en *Elle a dit la tripière* en *Se je suis/Veni veni clerice* in EscB, waarvan beide tekstuele patronen op hun beurt weer terugkomen in de *Bransle des lavandieres* ("Branle van de wasvrouwen") in *Orchesographie*.[108]

Formes fixes en strofische liederen

De dansen vertonen ook een verwantschap met de drie meest voorkomende vormen van laatmiddeleeuwse Franse verzen: ballade, rondeau en virelai, bekend als de *formes fixes*. *La danse de cleves* lijkt op de vorm en conventies van een virelaizetting. Het eerste deel weerspiegelt een refrein waarvan de afwisselend vrouwelijke en mannelijke uitgangen het melodische equivalent vormen van een a-b-a-b rijmschema. Het tweede deel, inclusief de herhaling, kan gemakkelijk worden geïnterpreteerd als c-d-c-d. Hoewel deze dans geen tekst heeft, is hij doordrongen van de conventies van de *forme fixe*-poëzie. Dergelijke conventies zijn minder duidelijk in de andere mensurale dansen, maar wanneer ze voorkomen, moeten we ze niettemin in overweging nemen.

La franchoise nouvelle heeft een AABBCC-muziekvorm. De delen A en B vormen een paar en de resulterende structuur lijkt op *Chaminata*, een vroeg voorbeeld van de *passamezzo antico,* waarvan het refrein van zestien maten wordt gevolgd door een tweede deel van acht maten, dat als couplet fungeert (zie de volgende paragraaf). Aangezien het opschrift van *La franchoise nouvelle* voorschrijft dat de muziek "tweemaal moet worden gespeeld" (om de passen onder te brengen), keren het AABB-"refrein" en het CC-"couplet" allemaal terug. Daardoor heeft het veel gemeen met de strofische vormen in chansons, carnavalsliedjes en laude uit die periode.

108 Maniates, "Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier", 260–61, 268; Maniates, "Combinative chansons in the Escorial Chansonnier", 108–9, 112; Arbeau, *Orchesographie*, 83^{v}–84^{r} en Arbeau, *Orchesographie*, vertaling Evans, 156. Deze intieme band tussen Franse frasen en Franse verzen blijft bestaan gedurende de hele vroegmoderne periode.

Het verband met *basso ostinato* en ostinatopatronen

De mensurale dansen hebben kenmerken gemeen met *basso ostinato*-progressies uit de zestiende eeuw. Het interpreteren van *basso ostinato*-patronen aan de hand van hun akkoordprogressies leidde tot de identificatie van werken als *Chaminata* en *Pazienzia* als de eerste *passamezzi*.[109] Het belangrijkste conceptuele verschil tussen de *romanesca* en de melodische progressie van *Roti boully* is echter het ontbreken van een duidelijke akkoordharmonie. De *passamezzo* wordt meestal gedefinieerd als een zich herhalend harmonisch progressiepatroon, zoals de vier-akkoordenprogressie van de *romanesca* (mineur: III-VII-i-V, III-VII-i-V-I) geassocieerd met melodieën als *Greensleeves* en de *moderno* (majeur: I-IV-I-V, I-IV-I-V-I) geassocieerd met dansen als *Les Buffons*. De akkoorden van de *passamezzo romanesca* zijn rechtstreeks afgeleid van de contrapuntprocedures van lage contratenorstemmen en de grondakkoorden van de *falsobordon*. Met zijn onderliggende dalende kwart (*la-sol-fa-mi*) en daaropvolgende kwint (*la-sol-fa-mi-re*) schetst *Roti boully* de melodische progressies en cadensconventies van de *passamezzo* (▶ Vb. I.18). ▶ p. 195 In feite is deze dans gezet op de akkoorden van de *passamezzo antico* in Johannes Wecks *Hopper dancz* en wordt hij in verband gebracht met het Italiaanse lied *Pazienzia ognun me dice* en de latere *passamezzo romanesca*.[110]

Het eerste deel van *La franchoise nouvelle* combineert elementen van de dalende kwarten van de *passacaglia* (*durus* als *fa-mi-re-ut* en *mollis* als *la-sol-fa-mi*). Het tweede deel schetst de refreinpatronen van de *durus*-progressie die in *Chaminata* en in de *passamezzo moderno* bewaard bleven. *L'esperance de bourbon* schetst, vooral in de slotzin, de bijbehorende I-IV-V progressie die ook aan de basis ligt van de zestiende-eeuwse *canarios* (▶ Vb. I.19).[111] ▶ p. 196

109 Banks, *The Instrumental Consort Repertory*, 240–44. Voor een kritische uitgave, zie Filocamo, *Florence, BNC, Panciatichi 27*, 604–9.
110 Heartz, "A Fifteenth-Century Ballo", 369–71, 374; Gilbert, "Thundering to the Tune of Greensleeves", 102–3.
111 Hudson, "The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia".

Motieven uit liederen

De mensurale dansen delen motivische patronen met het liedrepertoire uit die tijd. De gecombineerde ritmische en melodische formules in *L'esperance de bourbon* en *La franchoise nouvelle* zijn ook kenmerkend voor chansons uit de tijd. Het openingsmotief van *La franchoise nouvelle* deelt zijn contouren en functie met de tenor van Isaacs *Par ung jour matinee* en – in transpositie – met het ostinato-motief in *Hor oires une chanson*. Hetzelfde motief in *La franchoise nouvelle*, *Par ung jour* en *Hor oires* kan worden herleid tot een motief dat een dalende kwart versiert. Dit motief was populair in chansons uit de generatie van Busnois en Caron en werd vaak gebruikt op dezelfde plaatsen als deze liederen, als *fa-mi-ut-re-ut* of *la-sol-mi-fa-mi* (▶ Vb. I.20).

▶ p. 196

Een van de motivische formules uit *L'esperance de bourbon* speelt een hoofdrol in een reeks combinatiechansons, waaronder *Amor tu me non gabaste*, *Dieu quel marriage* en *Vilana che sa tu far*. Het motief dat centraal staat in deze groep, is terug te voeren op het openingsmotief van het anonieme *Dedans la mer* en Carons *Helas que pourra devenir* (▶ Vb. I.21).

▶ p. 196

De motieven van de mensurale dansen en de op ostinato-figuren gebaseerde combinatiechansons uit die tijd hebben een belangrijke eigenschap met de isometrische tenors gemeen: zij nemen ornamentele motieven over als structurele bouwstenen. Net zoals de isometrische tenors ornamenteel cadensmateriaal omzetten in structurele patronen, zetten de mensurale dansen en combinatiechansons melodische versieringen om in ostinatopatronen. Dergelijke ostinati werden later geassocieerd met basprogressies zoals de *passacaglia*, waarop wordt gezinspeeld in *Par ung jour* en *Hor oires* en werden uiteindelijk gemeengoed in het renaissancechanson. De opening van *La franchoise nouvelle* heeft bijvoorbeeld dezelfde contouren als de opening van de tweede helft van Psalm 113 in het Geneefse Psalter (vierde druk, 1561). Deze overeenkomst illustreert de mate waarin de metrische psalmen en koraalmelodieën van de zestiende eeuw het melodisch vocabularium van de vorige eeuw gebruiken. Net als de isometrische tenors gebruiken de mensurale tenors dus motivische gemeenplaatsen op een zowel ornamentele als structurele manier, wat een grotere wisselwerking tussen ornament en structuur laat zien over compositiestijlen en -procedures uit verschillende generaties heen.

Contrapuntformules en polyfonie

De mensurale dansen bevatten klassieke cadensformules die geassocieerd worden met contrapuntconventies die vooral voorkomen in het liedboek van Hartmann Schedel (München, BSB, Cgm 810, hierna "Schedel") en Loch. Ondanks Schedels tekortkomingen als scribent en musicus biedt zijn verzameling een thesaurus van dergelijke gangbare cadensformules. Hoewel Loch voornamelijk monofone tenormelodieën bewaart, nodigen de contouren ervan uit tot duidelijke contrapuntische stemmen. De cadensformules van *La franchoise nouvelle* zouden gezet kunnen worden op een wijze die gebruikelijk is bij chansons uit het midden van de vijftiende eeuw, zoals blijkt uit Voorbeeld I.22 (m. 1-6). Het gesloten einde van de tenor van *La danse de cleves* schetst een cadensprogressie die voorkomt in anonieme Florentijnse carnavalsliedjes (▶ Vb. I.22, m. 7-12).[112] ▶ p. 197

Varianten en uitvoering

La danse de cleves roept bijzondere vragen op over de behandeling van varianten in de uitvoering. Alle herhaalde delen zijn genoteerd, maar elk deel bevat varianten op de melodische en ritmische basislijn. Vormen deze varianten misschien *varietas*, waarbij elke cadens op een andere manier wordt behandeld om het scala aan mogelijkheden te tonen? Moet deze dans precies zo worden uitgevoerd, met variaties als geheugensteun? Vertegenwoordigen de varianten een gezaghebbende versie van de dans, een pedagogische presentatie van conventionele formules of geeft dit weer hoe de scribent toevallig deze uniek overgeleverde versie heeft gekopieerd? Wie *Roti boully* wil uitvoeren, wordt met soortgelijke problemen geconfronteerd. De onduidelijkheid van de ritmes van de *pas de Brabant* in Br9085 en de verschillen in andere bronnen betekenen dat er onvoldoende bewijs is voor een trefzekere interpretatie, terwijl de vraag naar de bedoeling van de scribent openblijft. Totdat andere bronnen voor deze dansen opduiken, blijft contrapuntische exploratie de meest vruchtbare manier van onderzoek. In *La danse de cleves*, bijvoorbeeld, lijkt het mogelijk een hiërarchie aan te brengen tussen eenvoudige contrapuntfrasen en hun meer geornamenteerde versies. In die zin illustreren deze dansen de potentiële voordelen van *reverse engineering* van historisch contrapunt.

112 Zie Macey, *Bonfire Songs*, 32–49, voor meer informatie over de conventies van Isaac en carnavalsliedjes. Voor een polyfone zetting van *La danse de cleves*, zie Duffin, "Ensemble Improvisation", 224–25.

Modus

De *basse danse*-tenors gaan op een flexibele manier om met modus, vooral in vergelijking met hun modellen. (In de bespreking die volgt gebruiken we de term "modus" als aanduiding van octaafsoorten en de bijbehorende melodie- en cadenskenmerken, in navolging van de meeste bronnen voor praktische muziektheorie van de late Middeleeuwen en de Renaissance, en dus enigszins anders dan de tegenwoordig gangbare invulling van de term).[113] Daardoor laten deze tenors zien hoe flexibel de modus kan zijn in de overgeleverde varianten van een melodie. Oorspronkelijke tenors en danstenors nemen zelden dezelfde muzikale ruimte in. Zo eindigen varianten van melodieën die in wezen hetzelfde zijn qua algemene vorm en intervallen soms op verschillende toonhoogten. Deze veranderlijkheid houdt mogelijk verband met de manier waarop uitvoerders een dans presenteerden, waarbij de muziek het karakter dicteerde. De Italiaanse dansmeester Giovanni Ambrosio spoorde componisten en uitvoerders van *bassedanze* en *balli* ertoe aan om aandacht te hebben voor de *b-molle* (si bemol) of *b-quadro* (si hersteld) in de "toonsoort". Deze beïnvloedden het karakter van de melodie waarop de dansers zich baseerden.[114] Ambrosio's uitspraak suggereert dat de dansers anders bewogen naargelang een melodie *mollis* (mineur) dan wel *durus* (majeur) was.

Hoe de modus van een bepaalde melodie veranderde, varieerde volgens haar bereik en de finalis. Bepaalde danstenors in getransponeerde vijfde modus met een finalis op *c* (hierna "de vijfde modus (*c*)", etc.), zoals *Languir en mille destresse* (nr. 40) en *Sans faire de vous departie* (nr. 23) zijn afgeleid van stukken met het reguliere bereik van die vijfde modus met een finalis op *f*.[115] Meer uitzonderlijk zijn echter de *mollis-durus* relaties die de veranderlijkheid tussen de eerste en de vijfde, of de tweede en de achtste modi laten zien. De verschuiving van de eerste naar de vijfde modus treedt op als we een toontrap dalen of een terts stijgen – dit

113 Wiering, *The Language of the Modes*, met name 1 en 49–54.

114 Ebreo van Pesaro, *De practica seu arte tripudii*, ed. Sparti, 104–5; Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 137–38.

115 *Languir en mille destresse* (nr. 40) presenteert melodisch materiaal dat precies in *Je languis* (nr. 11) voorkomt, met uitzondering van drie extra noten (*e-c-c*) van nr. 40 die tussen de noten 5 en 6 van nr. 11 zijn ingevoegd. De toonhoogtepatronen en titelincipits zijn vrijwel identiek en ze zijn duidelijk uit hetzelfde hout gesneden, die ze delen met *Stüblein* van Loch (p. 45) en twee polyfone intabulaties van dezelfde "Stüblin"-tenor in Bux (nrs. 135–36). In vergelijking met de Germaanse bronnen zijn beide versies in Br9085 onvolledig, maar eindigen ze elk op een andere plaats. De *Stüblein* in Loch geeft een melodie met duidelijk afgebakende A- en B-delen, waarvan *Languir en mille destresse* slechts de lengte van het A-deel beslaat. *Je languis* eindigt halverwege het B-gedeelte en heeft daardoor een andere modus (8) dan zijn tegenhanger (5).

laatste is verwant aan de verhouding tussen mineur en majeur. Bij sommige modellen die eindigen op *f* zijn de afgeleide tenors "getransponeerd" naar de eerste modus (*d*). Bepaalde modellen in de eerste modus (*d*) zijn echter een toontrap lager getransponeerd om tenors in de eerste modus (*c*) te verkrijgen. De verandering van de tweede naar de achtste modus vindt plaats als we het molteken op *b* toevoegen of verwijderen, vergelijkbaar met parallelle mineur-majeur toonsoorten.[116] Voorbeelden van elk type koppeling zijn te vinden in het *basse danse*-repertoire of wanneer we het parcours volgen van een chanson naar zijn afgeleide dans.

De trapsgewijze transpositie van de eerste naar de vijfde modus is te zien in de relatie tussen *La franchoise* (nr. 7) en *Venise* (nr. 53), die hetzelfde melodische materiaal presenteren met respectievelijk een *c*- en een *d*-finalis.[117] Crane merkte de gelijkenis op tussen de tenors van *Beaulte* (nr. 1), *La verdelete* (nr. 41), *La margarite* (nr. 5) en *Joieusement* (nr. 49). De tenors nrs. 1 en 41 zijn vrijwel identiek en presenteren hun melodische materiaal in de eerste modus (*d*). Hoewel melodisch en structureel vergelijkbaar, zijn *La margarite* en *Joieusement* een toon lager, in de vijfde modus (*c*).[118] *Je sui povere de leesse* (nr. 46) verschijnt in Br9085 in de vijfde modus (*c*), terwijl de monofone voorganger (Namur) en de overgeleverde polyfone zettingen (Tr87 en MuEm) dezelfde tenor behouden in de eerste modus (*d*). We kunnen de verschuiving van de eerste naar de vijfde modus waarnemen in de relatie tussen de danstenor en het liedmodel van *Une fois avant que morir* (nr. 24); de tenor in Br9085 is genoteerd in de eerste modus (*d*), terwijl het gelijknamige chanson in LoTit (fols. 4^{v}–5^{r}) in de vijfde modus (*f*) blijft. Evenzo verschijnt *Roti boully ioyeulx* (nr. 56) in Br9085 in de eerste modus (*d*), maar zijn Italiaanse

116 Voor meer informatie over de modale verschuiving tussen *mollis* en *durus* door verandering van voortekening, zie Hudson, "The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia", 364–94.

117 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 84–85, merkte de gelijkenis op tussen deze twee tenors. Hartmann Schedel heeft de melodie waarop deze zijn gebaseerd blijkbaar gehoord en in zijn muziekschrift genoteerd als een van de "*carmina ytalica pro coreis*" ("Italiaanse dansliederen", fol. 131^{r}). De acht ontbrekende noten in *La franchoise* kunnen gemakkelijk worden aangevuld vanuit de vergelijkbare passage in de melodie van *Venise* en Schedel. Schedel noteert een *c'*-sleutel op de hoogste lijn van de notenbalk van de *carmina ytalica* na de eerste vier noten, wat impliceert dat ook zijn versie in de eerste modus (*d*) staat.

118 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 72, 80, 86–87, 89. *Beaulte* en *La verdelete* verschillen met één noot: de eerste heeft twee *f*'s aan het eind van de eerste zin (noten 7 en 8), maar de tweede heeft er drie. Volgens het incipit en de bijbehorende choreografie mist de melodie van *La verdelete* zoals die in het manuscript is overgeleverd echter vier noten. Crane identificeerde ook *Le ioyeulx espoyr* van Toulouze (nr. 9) als zijnde de vijfde modus-versie (*c*) van een helft van *Flourentine* (nr. 38), een tenor in de eerste modus (*d*) die bestaat uit dezelfde tweeëntwintig herhaalde noten; zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse danse*, 78 en 91.

tegenhanger, *El gioioso* (Pa, fol. 59^{r}), is genoteerd in de vijfde modus (*f*).[119] Een volledige vergelijking van al deze tenors is weergegeven in Appendix 5.

De twee danstenors gebaseerd op liederen van Binchois demonstreren de verschuiving van de tweede (*mollis*) naar de achtste modus (*durus*) door de verwijdering van de *b*-bemol. *Maistresse* (nr. 18), uit Binchois' *L'amy de ma dame est venis* (Tr87, fol. 88^{r}) en *Triste Plaisir* (nr. 31; chanson in Ox213, fol. 56^{v}) verschijnen beide in Br9085 in de achtste modus (*g*) (▶ p. 270 ▶Appendix 5). De modellen bleven bewaard met dezelfde finalis, maar de bemol op *b* in beide zangtenors geeft aan dat Binchois ze heeft opgevat in de tweede modus (getransponeerd). Beide versies van elke tenor zijn uitvoerbaar. In navolging van Ambrosio's advies zouden moderne vertolkers beide tenors in de tweede modus met *bes* kunnen spelen om de dansers de mogelijkheid van een andere interpretatie te bieden.

Hoewel Heartz de wijziging van de eerste naar de vijfde modus toeschreef aan een schrijffout, is het in het geval van *Roti boully ioyeulx* en *El gioioso* mogelijk dat musici de keuze hadden om de *mollis*- (eerste of tweede modus) of *durus*versie (vijfde of achtste modus) van een melodie te spelen, zoals beschreven door Ambrosio en vastgesteld in de eerder beschreven voorbeelden.[120] De modale verschillen tussen een lied en de dansmelodieën die ervan zijn afgeleid of tussen verschillende versies van dezelfde dansmelodie laten zien dat de kwaliteit van een modus als *mollis* of *durus* kon veranderen, afhankelijk van het effect dat de scribent of de uitvoerder wilde verkrijgen. Hoewel zowel vaste als relatieve plaats (*locus*) en intervalstructuur cruciaal waren voor een muzikaal begrip en interpretatie, toont deze groep tenors en hun modellen (of tegenhangers) aan dat een wijziging van plaats of modus van een bepaald

119 Een ander voorbeeld van een modale verhouding tussen finalis op *d* en *f* in Br9085 komt voor in *Marchon la dureau* (nr. 48): de oorspronkelijke monofone melodie begint op *f* en eindigt op *d* in de tweede modus, aangezien de ABA-vorm resulteert in een terugkeer naar het refrein. Net als bij *Je languis* en *Languir en mille destresse* loopt de *basse danse*-tenor niet door tot het einde van de vorm van het lied, maar stopt hij aan het einde van het couplet, culminerend op *f* in de zesde modus (zie de bespreking van deze tenor hierboven.) In het polyfone repertoire uit die tijd zijn varianten van één lied in de eerste en vijfde modi (of tweede en zesde) zeldzaam of onbestaand, maar de onmiddellijke opeenvolging van beide komt in minstens twee composities voor. Het Credo van Johannes Pullois' *Missa sine nomine* staat in de vijfde modus (*f*) terwijl de omringende delen van de mis in de eerste modus (*d*) staan. Ook de *Missa trompetta* van Estienne Grossin staat volledig in de vijfde modus (*f*) tot het Sanctus, dat in de eerste modus (*d*) staat; het Agnus bleef niet bewaard. Deze twee voorbeelden tonen verder de verwantschap tussen de twee modi aan en illustreren de neiging van de eerste modus om over te gaan in de vijfde modus en omgekeerd.

120 Heartz, "A Fifteenth-Century Ballo", 365, 369–70.

lied de muzikanten of luisteraars in de vijftiende eeuw niet zou hebben geschokt.[121]

Wijzigingstekens

Afgezien van een enkele bemol op *b* in *La danse de cleves* (nr. 58) zijn wijzigingstekens opvallend afwezig in de tenors van Br9085. Het naast elkaar bestaan van *b-fa* (bemol) en *b-mi* (hersteld) in de modi 1(*d*), 2(*d*), 5(*f*) en 6(*f*) en het bestaan van verschillende *mollis*- en *durus*versies van bepaalde tenors, betekent echter dat musici moeten kiezen of ze bepaalde noten al dan niet wijzigen. In de eerste modus, bijvoorbeeld, zou men de *b*'s herstellen in de eerste en laatste frase van *Barbesieux* (nr. 13, noten 4 en 32) of de derde frase van *La Rochelle* (nr. 14, noot 17), om de melodische *mi-fa*-tritonus met *f* te vermijden. Die conventie wordt uitgedrukt in het dictum *una nota super la semper est canendum fa* ("zing de noot boven *la* altijd als *fa*"). Evenzo zou men bij het zingen of spelen van de tenor *Le doulz espoir* (nr. 26) in de zesde modus, de *b*'s (noten 12, 28 en 56) herstellen om een melodische tritonus met de *f-finalis te* vermijden. In de context van een *basse danse,* waarin de noten van de tenor zeer langzaam worden gespeeld, zou het dissonante interval tussen *b* en *f* echter onopgemerkt kunnen blijven, omdat tussenliggende noten (*a* of *a-g*) betekenen dat de *f* pas na drie of vijf breves op de *b* volgt.[122] De ambiguïteit van *b* als "*mi*" of "*fa*" bereikt haar hoogtepunt in *Maistresse* en *Triste plaisir* (nrs. 18 en 31), waar de oorspronkelijke zangtenors de *bes* voorschrijven, wat een tenor in de tweede modus (*g*) oplevert, terwijl de danstenors, eveneens met *g-finalis*, *b-hersteld* hebben (de achtste modus). Beide versies houden steek, maar hebben een verschillend effect.[123]

Het toepassen of weglaten van mollen is echter niet het enige aspect van de uitvoeringspraktijk waarbij wijzigingstekens een rol spelen.

---

121 *De Missa cuiusvis toni* van Johannes Ockeghem illustreert dit concept: de basisintervallen (secunde, terts, kwart, kwint, enz.) vormen het melodische en contrapuntische fundament van de mis, onafhankelijk van de modus, die naar believen kan worden gekozen. De algemene melodische vormen van elke stem hebben dus voorrang op de modus. De keuze van een bepaalde modus voor een bepaalde uitvoering levert een resultaat op dat drastisch verschilt van alle andere, aangezien de plaatsing van de halve tonen *mi-fa* ten opzichte van de finalis verschilt van modus tot modus, en zo de aard van de intervalstructuren (groot of klein, rein, vermeerderd of verminderd) verandert. Voor een editie van deze mis met een oplossing in elke modus, zie Houle (ed.), *Ockeghem*'s Missa cuiusvis toni.

122 Een uitzondering is het voorkomen van een directe sprong van *b* naar *f* of omgekeerd, waarbij de *b* in ieder geval als *fa* (bemol) wordt geïnterpreteerd, zoals in de noten 20–21 van *Une fois avant que morir* (nr. 24) en de noten 9–10 in het *basse danse*-gedeelte van *L'esperance de bourbon* (nr. 56). Bovendien vraagt de snelle, levendige melodie van het afgemeten *pas de Brabant*-deel, dat in de vijfde modus (*f*) staat, om een *bes*.

123 Zie "Modus" hierboven.

Musici moeten ook beslissen wanneer zij wijzigingstekens toepassen om cadensen te bepalen. De grotere, structurele cadensen binnen de tenors, gemarkeerd door een dubbele brevis, vervullen bijna uitsluitend de tenorfunctie (*tenorizans*) in de cadens, d.i. een dalende secunde.[124] Enkele structurele cadensen vervullen echter de cantusfunctie (*cantizans*), d.i. een stijgende secunde, waarbij een wijzigingsteken zou kunnen worden toegepast. Zo zou bij de noten 26–27 van *Triste plaisir* (nr. 31) de *f* (noot 26) zo kunnen worden geornamenteerd dat er een stijgende halve toon naar de volgende *g* ontstaat (▶ Vb. I.23a). Een soortgelijke behandeling van een stijgende secunde (niet noodzakelijkerwijs in de context van een structurele cadens) komt voor in maten 17–19, 31–33 en 69–71 van *Propter peccata quae peccastis* (*La Spagna*) (▶ Vb. I.23b).[125] Deze voorbeelden illustreren hoe een danstenor de functie van een cantus in een cadens kan vervullen. Cadensen kunnen dus op vele plaatsen voorkomen naast de structurele cadensen gemarkeerd door een dubbele brevis.

▶ p. 197

▶ p. 197

In een polyfone context hangt de toepassing van wijzigingstekens in een *basse danse*-tenor van twee factoren af. Ten eerste, hoe horen uitvoerders melodische *mi-fa* dissonanten in de tenor met lange noten? Met andere woorden, waar moeten ze een bemol op *b* toevoegen, wanneer een melodische tritonus boven *f* opdoemt? Ten tweede, waar leggen vertolkers al dan niet structurele cadensen vast, waarin de tenor de cantusfunctie vervult?

BEZETTING EN UITVOERINGSPRAKTIJK

Muziekbronnen, archiefstukken, iconografie, historische verslagen en literatuur bevestigen dat bepaalde bezettingen geassocieerd werden met het repertoire van de *basse danse*. Onderzoekers hebben zich afgevraagd hoe deze groepen de dans uitvoerden. De aard van de verschillende soorten ensembles en hun idiomatische vocabularia maken het moeilijk om de studie van deze ensembles te scheiden van hun uitvoeringspraktijk. Het *basse danse*-repertoire kent een rijke traditie van polyfone uitvoering, zowel *ex tempore* (geïmproviseerd) als gecomponeerd. Er waren verschillende manieren om dezelfde dansen te realiseren. Ambrosio suggereert dat de dans kon worden begeleid door "*pifari*, *organi*, luit,

124 Zie "Een gedeeld motivisch vocabularium".

125 Een soortgelijke cadensbehandeling – waarbij de tenor de cantusfunctie vervult, maar waarbij de cadens diatonisch is en geen wijziging nodig is – komt voor in maten 15–17, 19–21 en 23–25. Zie Appendix 6.

harp of trommel met fluiten of welk instrument dan ook".[126] In het colofon van Toulouze staat dat de danstenors "op elk instrument gespeeld konden worden".[127] Arbeau suggereert zelfs uitvoering door stemmen.[128] Elke sociale functie vereiste een andere muzikale begeleiding. In de veelheid van mogelijkheden duiken herhaaldelijk bepaalde "luide" en "zachte" instrumenten op om de dans te begeleiden.

Groepen van *haut* en *bas*

Musici uit de Middeleeuwen en de Renaissance onderscheidden tussen soorten instrumenten en hun spelers als *haut* of *bas*. Dit onderscheid ging verder dan de tegenstelling tussen "hoge" of "luide" en "lage" of "zachte" klanken. Deze termen omvatten ook de eigenschappen van de instrumenten die ze beschreven, de rol van hun spelers en hun functie in de samenleving. *Haut* instrumenten waren luid, hadden hoge tonen en werden bespeeld om de elite te vermaken tijdens grote festiviteiten. *Bas*-instrumenten daarentegen waren zacht en laag en werden gebruikt tijdens intieme bijeenkomsten van de adel en de opkomende elite.[129] Het belangrijkste ensemble bij hofdansen was de zogenaamde *alta*, bestaande uit schalmei, bombarde en schuiftrompet of trombone, eventueel aangevuld met een fijfer en trom, bespeeld door een solist. *Bas*-ensembles bestaande uit een combinatie van tokkelinstrumenten (luit, harp), strijkers (zoals de vedel) en blazers (zoals de blokfluit), begeleidden kleinere, meer besloten bijeenkomsten van dansers. Daarnaast getuigen intabulaties voor klavier en luit van het bestaan van een solorepertoire van dansmuziek. Documenten wijzen ook op voortdurende tradities van vocale uitvoeringen van dansmuziek.

Polyfonie voor ensemble

Alta

Het polyfone ensemble dat het nauwst verbonden is met de *basse danse*

126 Pa, fol. 32^{r}, vertaling in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 151.
127 Toulouze: "Cy finissent les regles de dancer toutes dances auecques celles regles sont notees pour Jouer a tous Instrumens…", fol. B6^{v}, geciteerd in Polk, "Flemish Wind Bands", 166.
128 Arbeau, *Orchesographie*, fol. 33^{v}.
129 Voor meer over de afbakening van instrumentengroepen in de Middeleeuwen en de Renaissance en hun functies, zie Bowles, "*Haut* and *Bas*"; Heartz, "*Hoftanz* and *Basse dance*", 15; en McGowan, "A Chance Encounter".

is het "luide" ensemble, die de vijftiende-eeuwse theoreticus en musicus Johannes Tinctoris de *alta* noemt (▶ Afb. I.3).[130] Uit archiefmateriaal en iconografische bronnen blijkt dat dit ensemble een belangrijke rol speelde bij de uitvoering van gecomponeerd en geïmproviseerd vrij contrapunt voor dansmuziek. Een kernduo van bombarde en schalmei voerde respectievelijk de tenor- en de cantusstem uit, aangevuld met trompet of trombone op contratenor voor driestemmig contrapunt en met een tweede bombarde als contratenor altusstem voor vierstemmig contrapunt. Hun instrumentale bereik en stemfuncties kwamen nauw overeen met die van de vijftiende-eeuwse vocale polyfonie.[131] Hoewel er vele vragen blijven over de muzikale kennis van de uitvoerders en de mate waarin hun geïmproviseerde contrapunt leek op de gecomponeerde polyfonie, gebruikten de *alta*'s dezelfde repertoires en contrapuntregels als zangers.

▶ p. 203

Een gedeeld begrip van de Guidonische hand en de gamut creëerde een gemeenschappelijke muzikale taal voor zangers en instrumentalisten. Door de bouw van de alta-instrumenten klonken ze echter een kwart of kwint hoger dan zangers en basinstrumenten bij het lezen van dezelfde toonhoogten. De bombarde bijvoorbeeld, in moderne terminologie vaak bestempeld als een "altschalmei" met een grondtoon van *g-sol re ut* bij *a'*, is ongeveer (hierna "~") 465 Hz (gebaseerd op overgebleven instrumenten, historische metingen en iconografische bronnen) en visualiseerde zijn laagst klinkende toon, net als andere tenorinstrumenten uit die tijd, als *c-fa ut*, de laagste toon van de *basse danse*-tenors.[132] Terwijl die noot klonk als *c-fa ut* op *bas* tenorinstrumenten, zoals de blokfluit of de viool, klonk de gevisualiseerde *c* een kwint hoger op de bombarde op *g-sol re ut*. Net als andere discantinstrumenten visualiseerde de schalmei haar laagste noot als *g-sol re ut*, terwijl ze in feite een kwint hoger klonk op *d'-la sol re*. "Echter," zo stelt Tinctoris, "voor de laagste contratenorpartijen en vaak voor elke contratenorpartij, voegt men aan de schalmeispelers koperblazers toe".[133]

In de eerste helft van de vijftiende eeuw, toen hogere

130 Baines, "Fifteenth-Century Instruments", 21 en 25 n. 4.

131 Gilbert, "The Improvising *Alta capella*", 109. Hoewel het standaardbereik van de rietinstrumenten – een octaaf en een sext, met de grondtonen op kwintafstand van elkaar – dicht bij het bereik van de vocale cantus en tenor liggen, maakte het grotere bereik van de schuiftrompet en trombone een contratenorstem mogelijk die zich boven en onder de tenor uitstrekte.

132 Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, ed. Eitner, 11–28 en 152–75. Een uitzondering op deze regel is de dwarsfluit, met een laagste noot van d-sol *re*, omdat deze slechts zes bovenboringen heeft.

133 Overgenomen en vertaald in Baines, "Fifteenth-Century Instruments", 20–21.

contratenorstemmen de overhand hadden, was het voor de hand liggende instrument om de *alta* aan te vullen de schuiftrompet: een gevouwen of omwikkelde trompet met een enkele telescopische schuif waarop een speler het hele lichaam van het instrument heen en weer bewoog, de evolutionaire tussenstap tussen de gevouwen natuurtrompet en de trombone (▶ Afb. I.4).[134] Een speler zag de laagst haalbare toon in de eerste positie op het instrument als *Gamma-ut* en kon één toon lager (*F-ut*) bereiken door het instrument over de schuif uit te trekken. Deze twee tonen klinken echter een kwint hoger dan genoteerd, respectievelijk op *d-sol re* en *c-fa ut,* bij *a'* ~465 Hz.[135] De toenemende neiging van de contratenorstem om vanaf de jaren 1440 onder de tenor te zakken, valt samen met de opkomst van de trombone. Zijn klinkende tweede boventoon in eerste positie, *A-re*, zoals gedocumenteerd vanaf ca. 1600, zou door spelers een kwint lager zijn gevisualiseerd als *D*. Dit was ver onder de grenzen van de gamut, maar het uitgebreide lage bereik van het instrument maakte een echte contratenor bassus in de *alta* mogelijk, toen tenors hoger werden genoteerd.[136]

▶ p. 204

Aangezien de ambitus van de schalmei en de bombarde beperkt was tot een octaaf plus een sext, "transponeerde" de *alta* composities die genoteerd waren in de vijfde modus met de finalis op *f* of in de eerste of zevende modus met de finalis op *g*, om een comfortabel bereik te garanderen waarin alle noten op de instrumenten konden worden gespeeld. Volgens de standaard-transposities van de modi zou het ensemble "transponeren" door het hele bereik van hun instrumenten naar een hogere regio in de gamut te brengen. Zo werd de *c-fa ut* van de bombarde gevisualiseerd als *f-fa ut*, terwijl de *g-sol re ut* van de schalmei *c'-sol fa ut* werd. De lage noot in eerste positie op de schuiftrompet werd nu *c-fa*

134 Het bestaan van de schuiftrompet in de vijftiende eeuw is omstreden; zie Sachs, "Chromatic Trumpets in the Renaissance", reeds genoemd in Sachs, *The History of Musical Instruments*, 108. Zie ook Besseler, "Die Enstehung der Posaune"; Downey, "The Renaissance Slide Trumpet"; Myers, "Slide Trumpet Madness"; Polk, "The Trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition"; Duffin, "The *trompette de menestrels*", 397–402; Welker, "Bläserensembles der Renaissance"; Polk, "The Invention of the Slide Principle and the Earliest Trombone"; McGowan, "A Chance Encounter"; Tröster, "More About Renaissance Slide Trumpets"; Tröster, "Which Kind of Trumpet did the *Ménestrel de trompette* play"; Klaus, *Trumpets and other High Brass*, vol. 2, 1–8; Neumeier, *Der Pommer*, 53–54; Polk, "Trumpets, Shawms, and the Early Slide Instruments"; Gilbert, "The Shawm and the *Alta* Ensemble".

135 Gebaseerd op de standaardlengte van bewaard gebleven renaissancetrompetten.

136 De laatste compositie in Tr89 (fols. 424^{v}–425^{r}), een zetting van Guillaume Du Fay's *Se la face ay pale*, genoteerd met een *g-finalis* en een fis aan de voortekening, pleit voor uitvoering specifiek door de *alta* vanwege zijn bereik. Bovendien ligt de daling van de lage contratenor tot *D* precies in het eerste volledige octaaf van de trombone. Zie Kreitner, "*Se la face ay pale*", 4–5.

ut van *Gamma-ut* en de lage *D* van de trombone sprong omhoog naar *Gamma-ut*, waardoor het instrument tot een octaaf onder de grondtoon van de bombarde kon spelen, terwijl het binnen de gamut bleef.

Na meer dan een halve eeuw reconstructies van de *alta*-uitvoeringspraktijk blijven moderne uitvoerders-onderzoekers ontdekken hoe de gangbare bezetting van het ensemble de rollen en mogelijkheden van elk instrument op verschillende momenten in de tijd beïnvloedt. De vroege *bassedanze* en *basses danses* aan het hof werden vaak begeleid door de klanken van de schalmei (cantus), bombarde (tenor) en schuiftrompet (hoge contratenor). De ergonomie van de schuiftrompet vergemakkelijkte contratenorlijnen die zich bewogen in sprongen van tertsen, kwarten, kwinten en octaven, waarbij de lagere segmenten van de boventoonreeks werden weergegeven. In de latere *basses danses* van Br9085 behoorde de functie van lage contratenor in de *alta* echter uitsluitend toe aan de trombone, die gemakkelijker vrije toonladderpassages kon spelen.

Fijfer en trom

Samen met de *alta* is geen andere instrumentencombinatie nauwer met de *basse danse* verbonden dan de fijfer en trom, een fluit met drie vingergaten en een trommel, samen bespeeld door één muzikant, *tabourin* genaamd (▶ p. 205 ▶ Afb. I.5). Het pleidooi van Isabelle d'Este voor het behoud van een specifieke fijfer- en tromspeler in dienst van haar verloofde, toont aan hoe belangrijk deze was voor het maken van hoofse muziek, met inbegrip van de begeleiding van de dans.[137] Naast brieven en gerechtelijke stukken, literatuur en iconografie, vermelden danstraktaten het gebruik van fijfer en trom voor het begeleiden van dansen, maar geen enkele houdt zo'n duidelijk pleidooi voor het belang van de instrumenten – omdat een enkele muzikant tegelijkertijd een melodie kon spelen en een regelmatige puls kon slaan – als Arbeau's *Orchesographie*.[138] Arbeau geeft een genoteerd voorbeeld van de gecombineerde trommelslag bij een geornamenteerde melodie van *Jouyssance vous donneray*.[139] De associatie van fijfer en trom met de *basse danse* in literaire en iconografische bronnen heeft Robert Mullally ertoe gebracht te suggereren dat dit de

137 Zie Shaw, *Isabella d'Este*, 133, onder verwijzing naar Prizer, *Courtly Pastimes*, 169: Isabella d'Este aan Francesco Gonzaga, 15 oktober 1489.
138 Arbeau, *Orchesographie*, fols. 24^{r}–25^{r}.
139 Arbeau, *Orchesographie*, fols. 33^{v}–37^{r}.

belangrijkste manier was om deze dans te begeleiden.[140] In de Germaanse landen echter was bij hofdansen een duo bestaand uit een "Zwitserse fluit" ("einer Schweitzer odder Querpfeiffen", d.i. een dwarsfluit) en een trom wellicht even, zo niet meer gebruikelijk.[141] Deze praktijk verdient vermelding, omdat de belangrijkste getuigenis ervan voorkomt in de eerste van drie autobiografische publicaties van Maximiliaan I, keizer van het Heilige Roomse Rijk en vader van Margaretha van Oostenrijk. De meeste dansen afgebeeld in zijn *Freydal* (1512–15), een boek over ridder-toernooien, wedstrijden en maskers, worden begeleid door een fluit- en trommelpaar, hoewel plaat 12 inderdaad een dans laat zien die door een *tabourin* wordt begeleid.[142] (Zie verder Hoofdstuk 2 van McDonald).

Dansers vertrouwden op de fijfer- en tromspeler om de maat te houden en de melodie en vorm van elke dans te onthouden. In het hoofdstuk "De Pactis" van Guillaume Coquillarts satirische wetboek *Droitz nouveaulx* (ca. 1482), speelt een ondeugende *tabourin Ma maistresse* in plaats van *Filles a marier*, op verzoek van een danser die alleen de choreografie voor de laatste kende.[143] De *tabourin* slaagt erin de danser voor gek te zetten door zijn melodie af te maken terwijl hij de danser midden in de pas laat hangen, als het lachertje van de hoofse bijeenkomst. Coquillarts beschrijving van deze grappige episode komt overeen met de volgorde van Br9085, waarin *Maistresse* (nr. 18) direct volgt op *Filles a marier* (nr. 17).[144] Echter, de muziek voor *Maistresse* die de *tabourin* speelt, met tweeënveertig noten, zou langer duren dan de tweeëndertig pas-eenheden van *Filles a marier*, waardoor de door Coquillart beschreven situatie onmogelijk is, tenzij de danser *Maistresse* (tweeënveertig passen) vroeg, maar de *tabourin Filles a marier* speelde (tweeëndertig noten). De humor van dit incident berust op een premisse aan het begin van Br9085, waarin wordt uitgelegd dat dansers slechts twee dingen hoefden te weten om een *basse danse* uit te voeren: het aantal passen

140 Mullally betoogt dat de dansen meestal zonder polyfonie werden uitgevoerd en verwerpt het concept van polyfone improvisatie zonder meer. Zie Mullally, "The Polyphonic Theory of the *Basse danse*"; Mullally (ed. en vertaling), *The Brussels Basse danse Book*, 23–24.

141 Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, ed. Eitner, 23 en 25.

142 Henning, *Musica Maximiliana*, 37–38; zie 69–94 voor illustraties. Plaat 12 (origineel) staat op p. 71. Brainard citeert *Freydal* als een rijke bron van renaissancedansiconografie, die danstradities van het Bourgondische hof verbindt met Wenen; zie Brainard, "*Bassedanse*, *bassadanza*, and *ballo*", 64.

143 Heartz, "The Basse Dance", 307–10. In de betreffende passage worden bovendien *Le petit rouen* (nr. 16) en *Le grant thorin* (nr. 51) aangehaald. "*Maistresse*" van Br9085 verschijnt met de titel "*Ma maistresse*" als nr. 3 van Toulouze; zie ook Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 9.

144 In de oorspronkelijke volgorde van het manuscript, volgens Toulouze, stonden deze twee tenors op het eerste folio als respectievelijk nr. 3 en nr. 2.

voor de gegeven dans en hoe ze die passen moesten uitvoeren volgens de *mesures*.[145] Vertrouwdheid met de muziek zelf was misschien minder belangrijk dan deze twee elementen. Door de lange notenwaarden van de Br9085 *basse danse*-tenors kon één frase een halve minuut duren. Wanneer die melodie versierd wordt door omringende contrapuntstemmen of zelf versierd is, kan ze moeilijker te herkennen zijn.

Het is gemakkelijk voor te stellen dat de fijfer en trom, als melodie-instrument met één partij, de ritmische *pas de Brabant* en mensurale *basses danses* uitvoert. Maar hoe zou een uitvoerder de tenors in lange noten van Br9085 benaderen? Een mogelijkheid zou zijn om elke noot van de tenor gewoon de volle duur te laten aanhouden, waarschijnlijk met toevoeging van ritmische articulaties. Hoewel het onwaarschijnlijk lijkt om zo hardnekkig vast te houden aan de melodie, toont het openingsdeel van de *ballo El gioioso* (*Roti boully ioyeulx*) in Pa een plausibele versie van de melodie (▶ Vb. I.1a en ▶ Appendix 5). Hier is elke tenornoot onderverdeeld in semibreves, versierd met tussenliggende minima's en doorgangs- of wisselnoten.

▶ p. 182, p. 270

Closson en Mullally, die Arena en Arbeau aanhalen, suggereerden een tweede mogelijkheid voor monofone uitvoering, waarbij de spelers de tenormelodieën ornamenteerden.[146] Noch Br9085 noch enige andere eigentijdse bron bewaart echter een *basse danse*-tenor als solostem met diminuties.[147] Hoewel de *basse danse*-tenor *Jouyssance*, zoals gepresenteerd in *Orchesographie*, model staat voor dergelijke soorten monofone diminuties, was de muzikale hoofdeenheid van de *basse danse* in Arbeau's tijd niet meer op dezelfde manier onderverdeeld als in de dansen van Br9085.[148] De behandeling van de melodie in deze *basse danse* laat zien hoe moeilijk het is om de melodische integriteit van de tenors met lange noten te behouden, net als de melodische structuur van de mensurale *basses danses* van Br9085 (nrs. 30, 57 en 58). In beide gevallen vinden duidelijke veranderingen in toonhoogte plaats op elke brevis (zo niet

145 Br9085, fol. 2^{r}; zie Appendix 4.

146 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 38–41; Mullally (ed. en vertaling), *The Brussels Basse danse Book*, 23–24.

147 De behandeling van de tenor *La Spagna* in *Propter peccata quae peccastis* (toegeschreven aan Josquin) geeft een voorbeeld van lang-korte ritmische onderverdelingen van de lange noten en ook van cadensversieringen die begeleiding door ten minste één andere stem veronderstellen; zie Appendix 6.

148 In *Jouyssance* komt één pas-eenheid overeen met vier maten van 3/2-maat, waarbij de imperfecte longa is onderverdeeld in twee *imperfecte* breves, die elk twee perfecte semibreves waard zijn. Terwijl elke longa dus nog twaalf minima bevat, bestaan de noten van de tenors in Br9085 uit zes semibreves (3×2 + 3×2), terwijl de longa's van *Jouyssance* bestaan uit vier semibreves (2×3 + 2×3); zie "De passen en de muziek".

eerder), in plaats van elke twee breves. Niettemin kunnen de ornamentele figuren en versieringen in *Jouyssance* een leidraad zijn voor de moderne speler van fijfer en trom. Met *Le hault et le bas* (nr. 19) als model laat ▶ Vb. I.24a de melodie onderverdeeld zien, met herhaalde noten op elke toonhoogte en versierd met doorgangs- en wisseltonen. ▶ Vb. I.24b volgt met verdelingen over dezelfde melodie in de stijl van *Jouyssance*. De oefening van het verfraaien van tenors met lange noten onthult hun affiniteit met de meer ritmische dansmelodieën, zoals *La franchoise nouvelle* en suggereert zo een continuïteit tussen de mensurale *basses danses* van Br9085 en hun zestiende-eeuwse tegenhangers.[149]

▶ p. 198
▶ p. 198

Hoewel ze functioneren als een "one-man-band" komen fijfer en trom in iconografische bronnen ook samen met een *alta*-ensemble voor. Arbeau legt uit dat schalmeien het geluid van de fijfer overstemden wanneer een *tabourin* samen met de *alta* optrad, maar dat hun aanwezigheid bij het ensemble toch gunstig was, omdat de trom te horen was en de dansers ritmische stabiliteit bood.[150] Hoewel het geluid van de fijfer misschien niet zo sonoor was als dat van de instrumenten van de *alta*, voegde zijn aanwezigheid in het ensemble een nieuwe klankkleur toe aan de hoofdmelodie (tenor) van een dans, aangezien zijn volledige diatonische bereik tot een duodecime (beginnend in zijn tweede octaaf) complementair is aan het bereik van de bombarde in het octaaf daarboven.[151] Aangezien de aangehouden noten van de tenor-melodie door de bombarde werden verzekerd, zou de *tabourin* vrij zijn geweest om de tenor te ornamenteren, waardoor nog een extra dimensie werd toegevoegd aan het proces van de polyfone versiering van de *basse danse*.

Doedelzakken of bourdoninstrumenten

De doedelzak werd sinds de middeleeuwen aan de schalmei gekoppeld en genoot in de jaren 1470 populariteit aan het hof. Uitgaande van overgebleven instrumenten en van de veronderstelling dat doedelzakken met

149 Een dergelijke wisselwerking tussen een eenvoudige tenor en een mensurale dans zien we overigens ook in *Roti boully*, waarvan de melodie in beide vormen (*basse danse mineure*) wordt gepresenteerd, eerst als een ritmische *pas de Brabant*, daarna als een *basse danse* in lange noten.

150 Arbeau, *Orchesographie*, fol. 24^{r}. *Orchesographie* is de enige bron die het gebruik van percussie met een muzikaal ensemble aanbeveelt om een constante impuls te behouden bij recreatief dansen.

151 De trom-fijfer begint met vier grondtonen, *ut re mi fa*, alvorens over te gaan naar de tweede octaaf. Het is de tweede boventoon (*ut*) waarop het volledige diatonische bereik van het instrument begint. Net als de bombardespeler zou de fijferspeler de grondtoon van dit volledige diatonische bereik hebben gevisualiseerd als *c-fa ut*, hoewel deze een octaaf hoger klonk. De grootte van de fijfers in iconografische bronnen suggereert een instrument met dezelfde grondtoon als de bombarde.

de schalmei meespeelden, schommelde de doedelzakstemming waarschijnlijk rond *a'* ~465 Hz, wat overeenkomt met de tweede noot van de bombarde, *d-sol re*. Op diezelfde plaats is de tweede noot van de doedelzak ook *d-sol re* en zouden de meeste melodieën in de eerste modus met een finalis op *d* bij het instrument passen.[152] Sommige details van vijftiende-eeuwse doedelzakken zijn echter niet altijd duidelijk, zoals de relatie tussen bourdontoon en melodie of de kwaliteit (majeur of mineur) van de vierde noot van het instrument, de terts boven de bourdontoon.

Net als bij de *tabourin* moest de doedelzakspeler melodieën inpassen in het bereik en de modaliteit van het instrument. Het is moeilijk voor te stellen dat een doedelzak – of een van de andere solo-instrumenten – alleen de geschreven noten van een *basse danse*-tenor speelde, vooral op een instrument dat voor articulatie afhankelijk is van wisselende noten en vingerzettingen. Maar mensurale dansmelodieën, zoals *La franchoise nouvelle* en *La danse de cleves*, komen goed tot hun recht op doedelzak, hoewel de laatste één noot boven de typische ambitus van de West-Europese instrumenten uitstijgt.

Toonhoogte

De gangbare opvatting is dat de toonhoogte in de Renaissance relatief was in vergelijking met die in latere tijden. Als men echter de gegevens uit de bovenstaande discussies over de uitvoeringspraktijk van de *alta*, de fijfer en trom en de doedelzak samenvoegt, krijgt men een verrassend gedetailleerd beeld van de toonhoogte van deze instrumenten die gemaakt zijn om samen te spelen. De ontwikkeling van de instrumenten in de Renaissance – met overgebleven schalmeien in *d'* en *g*, doedelzakken in *a* en (tenor)trombones in *A*, die allemaal op ongeveer *a'* ~465 Hz spelen – en de toonhoogten van moderne volksinstrumenten suggereren dat de toonhoogte van deze instrumenten consistenter was dan we ons vaak voorstellen.[153]

In de rekeningen van het hof en de burgers wordt melding gemaakt van de aankoop van ter plaatse vervaardigde en bespeelde instrumenten. Een rekening uit 1423, enkele decennia vóór Br9085, vermeldt dat de Bourgondische hofkas een maker in Brugge betaalde voor een

152 Baines, *Bagpipes*, 24; Podnos, *Bagpipes and Tunings*; Gilbert, "Bagpipe", 407–8.
153 Een volledige beschrijving van de evolutie van de toonhoogte-standaarden vóór de zeventiende eeuw zou welkom zijn, maar het beste overzicht van historische toonhoogte is Haynes, *A History of Performing Pitch*.

set *alta*-instrumenten: twee bombardes met klep, een "*contre*" en twee schalmeien, plus een trompet die samen met de schalmeien werd bespeeld.[154] Lang voordat in de zestiende eeuw de *consorts* in de hoogte als in de laagte werden uitgebreid, blijkt uit bronnenmateriaal zoals het voorgaande dat instrumenten in *consorts* werden vervaardigd, vermoedelijk om hun onderlinge geluidskwaliteit, toonhoogte en stemming op elkaar af te stemmen. De studie van instrumenten uit het begin van de vijftiende eeuw en hun toonhoogten laat een onderliggende continuïteit zien, zelfs tot de gewijzigde toonhoogtebepaling in de zeventiende eeuw.

Luit en klavier

Het grootste corpus polyfone danszettingen bleef bewaard als intabulaties voor sololuit en klavier. De vroegste bron met mogelijke voorbeelden van *basses danses* ("*danze*") is de Faenza Codex (Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117).[155] *Bel fiore dança* (pp. 170–71) bestaat uit een vrije stem boven een tenor in ☾, die waarschijnlijk is ontstaan als een Frans of Italiaans *forme fixe*-lied.[156]

Het Buxheimer Orgelbuch, de belangrijkste bron voor klavierzettingen van dansmuziek uit de jaren 1450, bevat dertien composities die verband houden met *basse danse*-tenors, waaronder *Une fois avant que morir* (nrs. 37, 51–52, 93 en 217 als "Vil lieber zit uff diser erde" en nrs. 89–92 als "Annavasanna"), *Je languis* en *Languir en mille destresse* (nrs. 135–36 als "Stüblin") en *La franchoise* (nrs. 118–19 als "*Mi ut re ut e c d c*"). In deze relatief vroege bron beslaat elke tenornoot drie onderverdelingen per toonhoogte, die overeenstemmen met de ritmische duur van de *bassadanza* en de vroege *basse danse*.

Bronnen voor luitmuziek uit de late vijftiende en vroege zestiende eeuw bevatten intabulaties van de tenor van *La Spagna*, zowel in de vorm van de *basse danse*, met zes onderverdelingen per tenornoot, als in

154 Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*. Duffin suggereert dat de "*contre*" een bombarde was (misschien zonder klep) bedoeld om contratenorpartijen te spelen (Duffin, "The *trompette de menestrels*", 401–2) of, naar Myers, mogelijk een schalmei met tonvormige klankbeker, met hetzelfde bereik als de bombarde; zie Duffin, "Backward Bells and Barrel Bells", 118.

155 Artur Michel verklaarde: "Gedurende de eerste helft van de vijftiende eeuw, althans in Italië, hebben de meer deftige dansen, de '*Danze*', zich [halverwege de eeuw] in één enkele dansvorm opgelost, de zogenaamde '*bassa danza*'"; Michel, "The Earliest Dance-Manuals", 117.

156 Hoewel Memelsdorff suggereert dat de tenor te lang is voor een *rondeau*, komt deze nauw overeen met de lengte en formele structuur van Franse rondeau-tenors uit de late veertiende en vroege vijftiende eeuw. Memelsdorff, *De Codex Faenza 117*, vol. 1, 134–35, met name n. 96.

de vorm van de *bassadanza*, met drie onderverdelingen per tenornoot.[157] Dit getuigt van de bekendheid van beide tradities onder instrumentalisten.

Overgeleverde muzikale zettingen voor luit en klavier roepen de vraag op of sommige muzikale kenmerken van deze zettingen idiomatisch zijn voor deze instrumenten en hun speelpraktijken. Ze zetten ons er ook toe aan te onderzoeken of de specifieke idiomen van klavier- en luitmuziek het improvisatorische contrapunt van ensembles hebben beïnvloed en vice versa. De intabulaties beginnen bijvoorbeeld vaak met korte intonaties van twee tot vier noten, die het tempo bepalen en de tenor introduceren. Hoewel geen van de overgeleverde polyfone zettingen van de Franse *basses danses* dergelijke fioriturен bevat, suggereren Italiaanse dansmeesters dat dergelijke intonaties een gebruikelijk aspect waren van de uitvoeringspraktijk, en ten minste één polyfone *saltarello*, de la Torre's *Alta* (*La Spagna*), geeft een eenvoudige intonatie van twee noten in de tenor.[158]

Deze werken worden ook gekenmerkt door contrasterende polyfone texturen. De vroegere klavierzettingen van Bux plaatsen vaak langzame, grotendeels homofone tenor- en contratenorlijnen onder een vrije cantus in voortdurende beweging, niet anders dan de la Torre's *Alta*. De vroegzestiende-eeuwse luitzettingen van *La Spagna* vertonen echter een grotere verscheidenheid aan contrapuntstructuren. De *Bassadanza* in Francesco Spinacino's *Intabulatura de lauto* (1507) is doortrokken van vrije imitatie tussen cantus- en contratenorlijnen, maar dit is een intabulatie van *La Spagna* uit *Canti C*. Geen enkele andere dans-tenorzetting voor deze instrumenten vertoont dit soort enge imitatie. In plaats daarvan wordt een enkele vrije lijn gebruikt tegen stabielere stemmen. In sommige zettingen loopt deze vrije stem rond de tenor, bijvoorbeeld in Capirola's tweede zetting (nr. 24). Andere zettingen zorgen voor een diminutie van de tenor, bijvoorbeeld in de anonieme zetting in de Thibault-tabulatuur (Parijs, BnF Rés. Vmd Ms. 27). In weer andere zettingen wisselt de vrije lijn van partij naar partij over het hele bereik van het instrument, omlijst door ritmische figuratie in de andere stemmen, zoals

157 Chicago, Newberry Library, Case Ms. VM 140 C.25 [voortaan "Capirola"], fols. 11^{r}, 43^{r} en 61^{r}; Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto, libro secondo* (Venetië, 1507) [voortaan "Spinacino"], fols. 31^{r}–33^{r}; Parijs, BnF, Département de Musique, Rés. Vmd Ms. 27 [voortaan "Thibault"], fols. 15^{r}–16^{v}.

158 Zie de commentaren van Domenico en Ambrosio; Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, respectievelijk 16–19 en 129–30.

in Capirola's derde zetting (nr. 37).[159] Terwijl Spinacino's intabulatie de invloed van ensemblemuziek op solo-instrumenten laat zien, is het onduidelijk of vroege zettingen van *La Spagna*, zoals de *Alta* of M. Guglielmus' *Falla con misuras*, luit- en klavierzettingen beïnvloedden of erdoor gevormd werden. In ieder geval is het gemakkelijk zich een *bas*-ensemble voor te stellen met drie of vier contrapuntfuncties, dat begint met een korte intonatie en vervolgt met een dans-tenorzetting met een van de bovengenoemde texturen, of een ensemble van twee instrumenten die een tenor met daarboven een vrije discantus spelen, zoals we die in klavierintabulaties aantreffen.

Stem

Twee historische verslagen die getuigen van de vocale uitvoering van muziek voor de *basse danse* bakenen de carrière van het genre af, te beginnen met de *basse danse* begeleid door populaire liederen en eindigend met vocale vertolkingen van specifieke dansmuziek.[160] Hoewel het onduidelijk is of in het laatste geval de muziek werd gezongen of tekst werd toegevoegd aan bestaande dansmuziek – Arbeau geeft toe dat muziek voor de *basse danse* en *pavane* op elk instrument kon worden gespeeld of "zelfs met stemmen kon worden gezongen"[161] – getuigt de vroegste verwijzing naar de *basse danse* van volksliedjes die dansmuziek worden.

Aan het begin van de vijftiende eeuw beschrijft het volgende fragment uit het gedicht *La Senyora de valor* (1406) van de Catalaanse dichter Francesch de la Via stemmen die muziek zingen voor de *basse danse*. Hoewel de la Via op fantasievolle wijze een trio jonge vogels ("zij", in het volgende fragment) gebruikt die naar het voorbeeld van hun ouders leren zingen om muziek te leveren voor de *basse danse*, getuigt het gedicht niettemin van de oorsprong van deze dans in het volkslied, van de veranderlijkheid van dat lied in dansmuziek en van het feit dat stemmen voor dansmuziek konden instaan:[162]

> En binnen de kortste keren
> begonnen ze allemaal te zingen,

159 Numerieke verwijzingen naar Capirola's zettingen komen uit Capirola, *Lute Book*, ed. Gombosi.
160 Voor meer voorbeelden van vocale begeleiding van dansen, zie Salmen, "Dances and Dance Music", 186–87.
161 "*Voires chanter avec les voix*"; Arbeau, *Orchesographie*, fol. 33^{v}.
162 . Geciteerd en vertaald in Mas i Garcia, "Baixa Dansa", 15; besproken in Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 269.

en toen begonnen ze
de maat van *baixa dansa*
van een chanson uit Frankrijk
zeer aangenaam om te horen;
"Je l'am, je vulh servir",
van het meest gracieuze geluid;
En dan, met goede reden,
namen ze de tweede maat,
allemaal samen, in harmonie,
zodat geen enkele vogel een fout maakte.

De vogels nemen een Frans chanson over als dansbegeleiding, eerst in de *tempus* (d.i. maat) van een *basse danse*, daarna in een tweede *tempus*, waarschijnlijk die van een *pas de Brabant* (*saltarello*).[163] Tess Knighton suggereert dat *Je voel servir plus c'onques* van Gilet Velut (Ox213, fol. 89^{r}) het lied "*Je l'am, je vulh servir*" zou kunnen zijn dat de la Via aanhaalt, ondanks de onnauwkeurige tekstconcordantie.[164] Naast de gelijkenis van de incipits wordt Knightons suggestie ondersteund door de structurele aard en het ritmische gedrag van de tenor van Velut: op een paar passages na beweegt de tenor zich in gestage breves en semibreves in ☉, met hemiool-*coloratio* bij cadensen, net als we aantreffen in de chansontenors van *Sans faire*, *L'amy de ma dame* en *Triste plaisir*.

Hoewel weinig liederen met zekerheid kunnen worden vastgesteld als model voor *basse danse*-tenors, getuigt de kunstgreep van de zingende vogels in het gedicht van de la Via verder van de oorsprong van muziek voor de dans in populaire polyfone chansons. Liederen in ☉ of in een ander tweeledig *tempus,* met structurele tenors, zoals *Sans faire* en *Triste plaisir*, lenen zich gemakkelijk voor een begeleidende dans, met één pas-eenheid op twee semibreves van de tenorstem, in een regelmatige ritmische beweging. Als een volgende fase in de ontwikkeling van het genre getuigen werken zoals *Du pist mein hort* in Tr87 van het gebruik van een zangtenor als basis voor toegevoegde, vrije contrapuntische cantus- en contratenorstemmen. Hoewel een dergelijk contrapunt

163 Marfany, "Identificació de dues cançones franceses", 20–21. Marfany beweert verder dat de *basse danse* monofoon was "zoals de meeste *baixes danses*", maar de *saltarello* polyfoon, volgens de beschrijving dat "de tweede maat, [was] alles samen in harmonie". Er is geen aanwijzing in het gedicht en dus geen reden om aan te nemen, dat de *basse danse* monofoon zou zijn geweest.

164 Knighton, "Isabel of Castile and her Music Books", 35.

zeker kon gezongen worden, zou de dubbele lengte van de isometrische tenornoten van Br9085 en het omringende vrije contrapunt moeilijker zijn gebleken voor tekstzetting, zoals in de zetting van *La Spagna* door Ghiselin en die in *Canti C*.[165] Aan de andere kant zouden de vormen en ritmes van de mensurale *basse danse*- en *pas de Brabant*-tenors, die overgaan in de *basses danses communes*, een syllabische tekstzetting netjes hebben kunnen onderbrengen en nauw aansluiten bij liederen die geassocieerd worden met dansen uit bronnen van rond 1500, zoals *Chaminata* en *Pazienzia*. Het Gresley-handschrift is een verdere bron voor de toevoeging van tekst aan dergelijke liederen, ook al passen sommige beter dan andere, zoals *Esperans,* dat de ondertitel "Brestow is a mery town" draagt.[166]

Tegen het einde van de zestiende eeuw onderbouwt Arbeau zijn verwijzing naar stemmen die de dans begeleiden met een *pavane* waarvan het ritme en de maatvoering gemakkelijk passen bij de syllabische tekst van zijn chanson *Belle qui tiens ma vie*. Als voorloper van deze statige dans, de *basse danse commune*, diende één basischoreografie voor al deze gemeenschappelijke en gemeenschappelijke dansen, waarvoor de muziek bestond uit regelmatige frasen van acht maten. De homofone textuur, waarin de melodie van de tenor naar de cantus was verhuisd, kon gemakkelijk een tekst bevatten, in tegenstelling tot de *basse danse* uit de tweede helft van de vijftiende eeuw.

De ontwikkeling van de *Basse danse*

De hier verzamelde gegevens stellen ons in staat Br9085 te situeren in de context van de *basse danse*-traditie en een geïntegreerde beschrijving te geven van de ontwikkeling van de melodieën, ritmische expressies, uitvoeringspraktijken en muzikale stijlen.

Het alomtegenwoordige huwelijk tussen zang en dans dateert van voor de geschiedschrijving. Beschrijvingen van de *basse danse* uit het begin van de vijftiende eeuw beschrijven dansers die liederen kiezen in

165 *Propter peccata quae peccastis* is misschien de voor de hand liggende referentie voor een tekstzetting van een *basse danse*-tenor, maar het droeg oorspronkelijk waarschijnlijk niet deze tekst, aangezien het als "La spagne tanz" voorkomt in Kopenhagen, Koninklijke Bibliotheek Ms. 1872-4˚, nr. 2. Het verschijnen als motet in gedrukte collecties van de jaren 1530 tot 1550 valt samen met de verdringing van de *basse danse* door de pavane; wij stellen dat dit een mogelijke reden is om het te voorzien van een religieuze tekst. Jan Willem Bonda pleit echter voor het zingen van de tekst van *Tandernaken* op de vrije cantuslijn van Tylings zetting (Tr87); zie Bonda, "Tandernaken, tussen Brugge en Ferrara", 58–64 en 71–74.

166 Fallows, "The Gresley Dance Collection", 19.

tempus imperfectum en *prolatio maior*, met tenorstemmen die in isometrische semibreves bewegen. Chansons als *Sans faire* waren bijzonder geschikt voor de vroegste passen van de *basse danse*, waarbij twee perfecte tenorstemmen de tijd van één pas-eenheid innemen. De vroegste verwijzing (1406) naar de *basse danse*, hierboven genoemd, citeert dan ook een lied, "Je l'am, je vulh servir". *Je voel servir plus c'onques* van Gilet Velut, voorgesteld als model, gedraagt zich inderdaad op een dergelijke manier.

Uit de tekst van deze bronnen blijkt dat de cantusstem werd gezongen met instrumentale begeleiding van tenor en contratenor, maar dat een contratenorstem niet altijd aanwezig was.[167] Dergelijke liederen werden gewoonlijk tegelijkertijd gezongen en gedanst. De tenors met chansonincipits in Br9085 zijn waarschijnlijk overblijfselen van een rijke traditie van dansliederen. De intieme relatie tussen *forme fixe*-vers, gezongen tekst en dans en de mogelijkheden voor het gelijktijdig zingen en dansen van deze liederen in uitvoering, bieden een aantrekkelijke weg voor de herleving van laatmiddeleeuwse expressie.

Op zeker moment inspireerden deze chansons, vooral in Bourgondische kringen, onafhankelijke danstenors, waarvan sommige nauw verwant waren aan de oorspronkelijke liederen met tekst. Dit verklaart bijvoorbeeld de opvallende gelijkenis tussen het polyfone lied *Sans faire* en de verwante tekstloze tenor *Le petit rouen*. Het verklaart ook het feit dat geen van de tenors met geografische, familiale of beschrijvende titels tot nu toe kon worden getraceerd onder de liedmodellen. Deze nieuwe generatie tenors nam het motivische vocabularium van liederen uit hun tijd over en werkte het verder uit, waardoor de grenzen tussen afgeleide en nieuw gecomponeerde melodieën vervaagden.

In de eerste helft van de vijftiende eeuw begonnen instrumentalisten die deze zangtenors uitvoerden de cantus en contratenor te vervangen door nieuw toegevoegde, vrije contrapuntische stemmen. Voorbeelden van deze praktijk zijn de groep composities in Tr87 die gekoppeld zijn aan de *basse danse* en aan verwante tenors in streepjesnotatie (*Je suy si povre de liesce* en *Auxce bon youre delabonestren*), evenals soortgelijke

167 Over contratenorstemmen, zie Kemp, "A Chanson for Two Voices". Over tekstplaatsing in bronnen, zie Litterick, "Performing Franco-Netherlandish Secular Music"; en Litterick, "On Instrumental Ensemble Music".

polyfone zettingen zonder bekende verbanden met de *basse danse* (Tylings *Tandernaken*). Net als bij de vroegste polyfone chansons die met de *basse danse* in verband worden gebracht, is het mogelijk de danspassen op deze composities uit te voeren als ze worden uitgevoerd volgens de choreografieën in Nancy, waarin elke pas-eenheid wordt gezet over twee noten (een brevis) van de tenor.

Polyfone zettingen tonen het structurele duo van cantus en tenor, meestal met een zeer vrije lijn boven een eenvoudige tenor, zoals in *Bel fiore dança* (Faenza), "Tenor *Anavois*" (d.i. *Une fois avant que morir*) in Loch (p. 70) voor klavier of luit en Guglielmus' *Falla con misuras*, die goed past bij het duo schalmei en bombarde. Deze zettingen behandelen elke toonhoogte van de tenor als drie onderverdelingen (als een semibrevis in ☾ of een brevis in 𝅜), waarbij elke danspas-eenheid twee tonen van de tenor beslaat.

In deze periode werd de kern bestaande uit cantus en tenor aangevuld met een contratenor met een bereik van een kwint onder tot een octaaf boven de tenor. Bij cadensen verloopt deze partij meestal in parallelle kwarten onder de cantus. Ze zorgt voor overbruggingsmotieven bij frase-einden terwijl tenor en cantus rusten of dezelfde toonhoogte aanhouden. In deze periode wijzen iconografie en beschrijvingen op de toenemende rol van het alta-ensemble: twee schalmeien met een kwint verschil, die cantus- en tenorfuncties uitvoeren, aangevuld met een schuiftrompet als contratenor.

Vanaf het midden van de vijftiende eeuw daalde de contratenorstem steeds meer in bereik. Bij cadensen ging hij meestal verder in tertsen en kwinten onder de tenor, maar hij bleef brugmateriaal uitvoeren over frase-einden. Nauw aansluitend op deze contrapuntische ontwikkeling maakte de schuiftrompet plaats voor de trombone, een instrument dat geschikt is voor het bereik en de rol van de lage contratenorstem in het alta-ensemble. Deze ontwikkeling wordt getypeerd door Obrechts *Tandernaken*, met een vrije lage contratenorstem en De la Torre's *Alta*, met een eenvoudige lage contratenorstem, die beide alleen op de lagere trombone kunnen worden gespeeld. Met de komst van een vierde stem, de contratenor altus, werd een tweede bombarde toegevoegd aan de *alta*. Vroege sporen van deze stijl in het *basse danse*-repertoire zijn te vinden in werken als Guillaume Faugues' *Missa la bassadanza* en Isaacs *Missa la bassadanza*. In deze laatste is het gedeelte dat het sterkst met

de *bassadanza* (één *perfectio* per tenornoot) wordt geassocieerd het driestemmige tweede Agnus.[168]

Br9085 en Toulouze getuigen van een fundamentele verandering in de uitvoeringspraktijk van de Franse *basse danse*, waarvan slechts enkele polyfone zettingen bewaard zijn gebleven. De aanhoudende imperfecte breves en langere choreografieën van hun dansen geven aan dat elke noot van de tenor werd aangehouden voor de lengte van een complete danspas-eenheid. Dit markeert een ontwikkeling in de Frans-Bourgondische *basse danse*-traditie die deze onderscheidt van de Italiaanse *bassadanza* en van de verwante Duitse *Hoftanz*.[169] Deze ontwikkeling valt chronologisch samen met de verspreiding van vierstemmig contrapunt in de *alta* en andere ensembles.

Ironisch genoeg zijn de weinige voorbeelden van overgeleverde polyfonie die aan deze Franse traditie beantwoorden, zettingen van *La Spagna*, een tenor die opvallend afwezig is in Br9085. Hiertoe behoren de anonieme driestemmige zetting in *Canti C* en de vierstemmige zetting van Ghiselin. De vele overeenkomsten tussen de anonieme zetting en die van Ghiselin – van de identieke presentatie van de tenor tot de nauw verwante contrapuntische motieven en procedures – en ook de overeenkomsten met Ghiselins zetting van Binchois' *Je loe amours* ("Joli amours") doen vermoeden dat Ghiselin hoogstwaarschijnlijk ook de zetting van *La Spagna* in *Canti C* heeft gecomponeerd. Een enkele vijfstemmige zetting van *La Spagna* met de Latijnse tekst *Propter peccata quae peccastis*, zeker een contrafact, wordt toegeschreven aan Josquin, hoewel deze toeschrijving is verworpen ten gunste van Petrus Alamire.[170] Deze zetting kan, samen met die in *Canti C* en van Ghiselin, de danschoreografie begeleiden van *La Spagna,* zoals genoteerd in Toulouze. Dit blijven de enige bekende polyfone zettingen die specifiek verband houden met de

168 Het driestemmige tweede Agnus van Isaacs *Missa la bassadanza* lijkt zo sterk op een *bassadanza* omdat hij in dit gedeelte letterlijk het model van *La Spagna* citeert, een handelsmerk van het tweede Agnus in Isaacs cantus-firmusmissen; zie Gilbert, "Elaboration in Heinrich Isaacs Three-Voice Mass Sections and Untexted Compositions", 60–62. Hoewel dit deel de geest van een instrumentale *bassadanza* ademt, reiken de stemmen verder dan het bereik van de instrumenten van de *alta* en plaatst Isaac de melodie in de bassus, een onconventionele praktijk in het genre.

169 Muzikale voorbeelden, zoals de twee anonieme zettingen van *La Spagna* in Q18 en kortere choreografieën uit de zestiende eeuw getuigen van de bestendigheid van de *bassadanza*-traditie, waarbij elke noot van de tenor drie tellen kreeg. De *Hoftanz*-traditie zette zich voort tot in de zestiende eeuw, zoals blijkt uit de enige polyfone zetting van *Le petit rouen*, de anonieme "Hoftanz" in München, BSB, Ms. Mus. 1516, nr. 183 en zettingen van *La Spagna* door Johannes Kotter (*Spaniol Kochersperg*) en Hans Weck (*Spanyöler Tancz*).

170 Zie nr. 165 hierboven en Fallows, "Alamire as a Composer", 256–58.

bijzonderheden van de Frans-Bourgondische *basse danse*-traditie zoals bewaard in Br9085 en Toulouze.

Br9085 getuigt van een andere ontwikkeling van de *basse danse*: mensurale dansen zoals *La danse de Ravestain*. Deze melodieën lijken in hun ritmische levendigheid op muziek voor de Italiaanse *balli* uit deze periode, inclusief de manier waarop ze lange noten onderverdelen in herhaalde toonhoogten, maar zonder veranderingen van maat of puls. Zij zijn wellicht een voorbode van de constructie van de latere *basses danses communes,* zoals beschreven door Arena en Arbeau en geïllustreerd door de *basse danse Jouyssance*, op haar beurt verwant aan het chanson *Jouyssance vous donneray*. De structuur van de imperfecte longa van de dans was echter veranderd in de zestiende eeuw: nadat deze voorheen uit zes imperfecte semibreves bestond, werd deze nu verdeeld in vier perfecte semibreves.

De geschiedenis van de *basse danse* kan worden gevolgd over bijna twee eeuwen, waarbij Br9085 de laatste bloei vertegenwoordigt van een enkele tak van deze danstraditie die groeide in de zeldzame sfeer van het Bourgondische hof. Terwijl de lange, isometrische tenors geen vervolg krijgen in het verhaal, luiden de drie mensurale *basses danses* van Br9085 de volgende fase in de ontwikkeling van het genre in, terwijl ze tegelijkertijd een link leggen naar de Italiaanse *bassadanza* en de mensurale muziek van de *ballo*-traditie.

DE RECONSTRUCTIE VAN DE MUZIEK VAN DE *BASSE DANSE*

Br9085 is een kostbare schat als materieel object. Maar als we de dansen niet nieuw leven inblazen, blijven de noten en passen op zijn folio's fossielen in zilver en goud. Het herscheppen van de choreografieën en de ongeschreven muzikale uitvoeringstradities brengt deze dansen tot leven en is van onschatbare waarde voor het onderzoek. Om daarbij te helpen kunnen moderne onderzoekers en uitvoerders gebruik maken van het bestaande repertoire en van de regels en conventies van de vijftiende-eeuwse muziek om nieuwe polyfone zettingen te creëren van de overgebleven monofone tenors en zelfs om nieuwe *basse danse*-tenors te maken volgens de hierboven besproken principes. Dergelijke experimenten en praktijken kunnen oude vragen beantwoorden en nieuwe vragen oproepen. Wat zijn de grenzen tussen geïmproviseerde en gecomponeerde muziek? Wat zijn de grenzen tussen gedeelde conventie en persoonlijke stijl? In hoeverre kunnen monofone melodische en ritmische patronen

worden gebruikt in polyfonie? Ze bieden manieren om de ontwikkeling van de *basse danse* en haar muzikale tradities gedurende haar tweehonderdjarige bestaan te verkennen.

Zoals koorzangers *super librum* zongen, gebruikten burgerlijke en hofmuzikanten de *basse danse*-tenors als structuur voor polyfone improvisatie op wereldlijke melodieën.[171] Naast de weinige overgebleven gecomponeerde voorbeelden hebben moderne uitvoerders en onderzoekers verschillende benaderingen gevolgd om contrapunt toe te voegen aan *basse danse*-tenors. In zijn baanbrekende artikel over de *alta* nam Lorenz Welker een experimentele zetting met contrapunt op over vier herhalingen van *Filles a marier*.[172] Ross Duffin voegde stemmen toe aan de mensurale dansen van de vijftiende eeuw, waaronder driestemmige zettingen van *Beaulte de Castille* (nr. 25), *La franchoise nouvelle* (nr. 57) en *La danse de cleves* (nr. 58).[173] Adam Gilbert gaf mogelijke oplossingen voor het contrapunt op de tenor *Cançon de pifari dco. el Ferrarese*, waarvan er twee te horen zijn op opnames, samen met geïmproviseerd contrapunt over *La Spagna*.[174] Crawford Young staat bekend om zijn moderne reconstructies van contrapunt op luit.[175] Piet Stryckers maakte overtuigende moderne reconstructies van polyfonie op verschillende tenores uit Br9085.[176] Ook recente opnames door de ensembles Alta Bellezza, Per-Sonat, Tiburtina Ensemble en Oltremontano Antwerpen zetten zowel de isometrische tenors als de mensurale dansen op contrapunt.[177] Ze roepen dwingende vragen op over hoe dicht we bij historische

171 Over *cantare super librum*, zie Ferand, "'Sodaine and Unexpected' Music"; Bent, "*Resfacta* and *Cantare Super Librum*"; Duffin, "*Simplex et Diminutus*"; Canguilhem, "Singing upon the Book"; Broude, "To Sing Upon the Book".

172 Welker, "Alta capella", 162–65.

173 Duffin, "Ensemble Improvisation", 211–12, 225–27.

174 Gilbert, "Reverse Engineering Fifteenth-Century Counterpoint", 185–91; *Music from the Court of Burgundy*, Ciaramella (CD, Yarlung Records, YAR 05785, 2011).

175 Deze kunnen worden beluisterd op *Bassadanze, balli e canzoni "a la ferrarese": italienische Instrumentalmusik der Frührenaissance*, Alta Capella und Citharedi der Schola Cantorum Basiliensis dir. Crawford Young en Randall Cook (CD, Deutsche Harmonia Mundi, GD 77243, 1984, heruitgave 1991) en *Forse che sí, forse che no: Dance Music in the Quattrocentro*, Ferrara Ensemble dir. Crawford Young (CD, Fonti Musicali, FMD182, 1996). Young en Markus Jans superviseerden de contrapuntische reconstructies op *De arte saltandi: Die Tänze des Domenico da Piacenza (ca. 1450)*, Basel Domenico Project dir. Véronique Daniels (CD, Terem-Music, EM-CD-001, 2015).

176 Persoonlijke correspondentie met Piet Stryckers, 20 november 2021. Stryckers' zettingen van *La danse de cleves* en *La franchoise nouvelle zijn te* beluisteren op *Dulcis melancolia: Biographie musicale de Marguerite d'Autriche*, Capilla Flamenca dir. Dirk Snellings (CD, Musique en Wallonie, MEW0525, 2006).

177 Opnamen omvatten onder meer *Guillaume Dufay*, L'Alta Bellezza (CD, Arcana, A122, 2021); *Kaiser Maximilian I.: Lieder, Chansons, Tänze*, Per-Sonat (CD, Christophorus, CHR 7748, 2019); *Paradisi Porte: Hans Memling's Angelic Concert*, Tiburtina Ensemble en Oltremontano Antwerpen (CD, Accent, ACC 24373, 2021). Een polyfone zetting van *La danse de cleves* en verschillende *balli* zijn te horen op *Villon to Rabelais: 16th-Century Music of the Streets, Theatres, and Courts*, Newberry Consort dir. Mary Springfels (CD, Harmonia Mundi, HMU 907226, 1999).

reconstructies kunnen komen. Zo kunnen zettingen van *La danse de cleves,* met hoge contratenorstem, aantoonbaar als anachronistisch worden beschouwd, ook al zijn ze overtuigend, aangezien mensurale dansen een latere ontwikkeling zijn in de *basse danse*-traditie. In dezelfde geest rijst de vraag hoe waarschijnlijk men hoge contratenorstemmen hoorde die de lang aangehouden noten van de latere Franse *basse danse*-tenors zongen. Waar liggen de grenzen tussen zettingen die contrapunt toevoegen aan ongewijzigde tenorstemmen en zettingen die cadensformules toepassen op de tenors zelf? In hoeverre maakten de spelers gebruik van eenvoudige "modale" sonoriteiten, tegenover vroege harmonische progressies of complexer contrapunt? Hoe kunnen we keuzes over het toevoegen van wijzigingstekens aan de tenors onderbouwen met vragen over modale karakteristieken, cadensen, dissonante *mi-fa*-sonoriteiten en hun relatie tot oorspronkelijke modellen? Om onszelf deze vragen te stellen, geeft ▶ Appendix 7 zettingen van enkele tenors uit Br9085 die wij hebben gecomponeerd ter illustratie van de mogelijke behandeling van de tenormelodieën op basis van historisch contrapunt en overgeleverde zettingen. Al deze vragen, die onderzoekers en uitvoerders van deze dansen wachten, kunnen beter beantwoord worden door de historische regels van de praktische theorie te leren en toe te passen.

▶ p. 364

Historische modellen

Bij het reconstrueren van vijftiende-eeuwse dansmuziek is het van belang de richtlijnen voor het versieren van de tenors met begeleidende stemmen in de geëigende stijl in herinnering te brengen. Overgeleverde composities uit het polyfone dansrepertoire bieden een schat aan zettingen die kunnen worden geanalyseerd en nagebootst. Eerst moeten we nagaan in welke werken de tenors zijn opgevat als Italiaanse *bassedanze* of vroegere Franse *basses danses* (waarbij één pas-eenheid overeenkomt met elke twee noten van de tenor) en welke tenors zijn opgevat als de latere, uitgebreidere *basses danses* zoals overgeleverd in Br9085 en Toulouze (met één pas-eenheid voor elke noot van de tenor).

Slechts drie overgebleven polyfone ensemblecomposities passen bij de langere choreografieën en notenwaarden die in Br9085 en Toulouze zijn genoteerd: de eerdergenoemde zettingen van *La Spagna* in *Canti C* (drie stemmen), van Ghiselin (vier stemmen) en de dubieus aan Josquin toegeschreven zettingen (vijf stemmen). Zoals gezegd gebruiken de eerste twee dezelfde variant van de tenor van *La Spagna*. Bovendien lijkt

hun compositiestijl zo sterk op die van de anonieme *Canti* C-versie dat ook deze waarschijnlijk aan Ghiselin kan worden toegeschreven. Dit roept de vraag op hoeveel van onze moderne perceptie van deze traditie wordt bepaald door het werk van slechts enkele componisten.

Moderne pogingen om contrapunt over *basse danse*-tenors te herscheppen zijn schatplichtig aan het compositorische vakmanschap van Ghiselin, wiens vrije zetting van Binchois' *Je loe amours* zo nauw aansluit bij de polyfone behandeling van zijn *La Spagna*-zettingen en exemplarisch is voor het instrumentale bereik en de functies van de *alta*. Maar ze kunnen ook het gebruikelijke vrije vocabularium van tijdgenoten als Isaac, Obrecht, Pipelare, Brumel of Agricola overnemen, dat het contrapunt van een latere *basse danse* even goed kan voeden als een *bassadanza*.[178] Dit kan worden aangevuld met de (dansbare) *bassadanza*-zettingen van *La Spagna* in Q18 en *Falla con misuras*. Ook met Faugues' *Missa La bassadanza*, die, hoewel de tenors niet geïdentificeerd zijn, voor de periode tussen ongeveer 1460 en 1475 aanwijzingen biedt voor technieken om vierstemmig contrapunt te construeren rond een tenor in lange noten. Parallel hieraan is de *Alta* van de la Torre, het enige polyfone voorbeeld met een eenvoudige lage contratenor, waarin de tenor van *La Spagna* weliswaar als *saltarello* is gezet.

Consonanten en contrapuntregels

Moderne musici die contrapunt toevoegen aan een *basse danse* delen met hun historische tegenhangers dezelfde keuze voor consonante en dissonante intervallen boven of onder een bestaande tenorstem (▶ p. 199 ▶Vb. I.25). Consonante intervallen worden verdeeld in twee categorieën: volmaakte en onvolmaakte. De volmaakte samenklanken boven en onder een tenor zijn de unisono, kwint, octaaf, duodecime, enzovoort. Kwarten en hun octaven werden in theorie als volmaakt beschouwd, maar in het contrapunt als instabiel en ze werden alleen boven de tenor toegelaten als ze ondersteund werden door een terts of een kwint eronder. Volmaakte samenklanken werden sterk geassocieerd met openingssonoriteiten en met cadensen. Parallelle volmaakte samenklanken waren verboden, behalve de parallelle kwarten van *faburden/fauxbourdon*, die ondersteund

178 Dat is precies wat Isaacs behandeling van de Spagna-tenor in zijn *Missa La bassadanza* is: een *bassadanza*; zie nr. 168 hierboven.

worden door een terts of kwint eronder. Tertsen, sexten, decimen, tredecimen enz. waren de onvolmaakte samenklanken boven een tenor, terwijl tertsen en hun octaveringen werden toegelaten als onvolmaakte samenklanken onder een tenor. Hoewel officieel geen consonant, werd een sext onder de tenor tegen de tijd van Br9085 geaccepteerd als wissel- en doorgangsnoot en het was een essentieel element van *decimae* (parallelle decimen, meestal rond een aangehouden toonhoogte of reeks toonhoogten), een compositorische procedure die alomtegenwoordig was in vrij contrapunt aan het eind van de eeuw.[179]

Componisten plaatsten volmaakte en onvolmaakte consonanten in een delicaat evenwicht. Dit is niet verwonderlijk, aangezien grote tertsen en sexten de neiging hebben om naar buiten toe op te lossen in respectievelijk kwinten en octaven. In een reeks worden onvolmaakte samenklanken – zoals een rasterwerk van verweven tertsen en sexten – aangevuld met tussenliggende kwinten. Reeksen van vrije *decimae* lossen gewoonlijk op tot een octaaf.

Dissonante intervallen – secondes, kwarten (indien niet ondersteund), septiemen, nones, undecimen, quardecimen enzovoort – moeten worden vermeden op sterke tijden, d.i. op neer- en optijden. Ze zijn echter wel toegestaan op ongeaccentueerde doorgangs- of wisselnoten of op een sterke tel wanneer ze op de juiste manier zijn voorbereid, bijvoorbeeld een voorhouding. Verminderde of overmatige varianten van volmaakte samenklanken moeten worden aangepast om *mi contra fa* te voorkomen. Vooral rond 1500, toen Br9085 werd gekopieerd, kregen componisten die deze regel overtraden verwijten van theoreticus Johannes Tinctoris te horen.[180]

Geïmproviseerd contrapunt liet dissonanten toe die ontstonden wanneer twee of meer stemmen consonant waren met de tenor, maar dissonant met elkaar. De meest voorkomende voorbeelden van dit verschijnsel, dat theoretici *contradiscordantia* noemden, doen zich voor wanneer de cantus een terts of een kwint boven de tenor klinkt, terwijl de contratenor een kwint lager klinkt. Hoewel beide stemmen consonant zijn met de tenor, is het interval tussen cantus en contratenor respectievelijk een

179 Gafurius, *The* Practica musicae, vert. en ed. Young, 154–55.

180 Tinctoris citeert Firminus Carons chanson *Helas que pourra devenir* in Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, vert. en ed. Seay, 130. Componisten hebben de neiging om deze regel te omzeilen, vooral in vrije composities uit de laatste twee decennia van de vijftiende eeuw, zoals in Alexander Agricola's zettingen van *De tous biens plaine*. Bent bespreekt onvermijdelijke gevallen van *mi contra fa* in Bent, "*Musica recta* and *musica ficta*", 94–95.

septiem of een none.[181] In moderne reconstructies van vijftiende-eeuwse muziek zijn we geneigd dergelijke dissonanten te vermijden, maar ze waren waarschijnlijk een authentiek element in het historische klankbeeld.

Niettemin konden musici die goed getraind waren in het gebruik van consonantie en dissonantie en gewapend waren met het vocabularium van gangbare consonante motieven, met succes op een tenor improviseren. Zij volgden een combinatie van onderstaande regels,[182] richtlijnen die moderne reconstructies van de muziek voor de vijftiende-eeuwse dans helpen te structureren:

- Begin en eindig met een volmaakte samenklank (unisono, kwint, octaaf, duodecime, quindecime, enz.), tenzij in imitatie.
- Stijg en daal in parallelle beweging met onvolmaakte samenklanken (tertsen, sexten enz.), maar nooit met volmaakte samenklanken.
- Plaats ten minste één onvolmaakte samenklank tussen twee volmaakte samenklanken van dezelfde grootte, tenzij de tenor op dezelfde plaats blijft, zoals in herhaalde toonhoogten of intervallen. Ongelijke volmaakte samenklanken kunnen elkaar opvolgen en soortgelijke volmaakte samenklanken kunnen elkaar in tegenbeweging opvolgen.
- Beweeg zoveel mogelijk in tegenbeweging (ten opzichte van de tenor), tenzij in imitatie.
- Benader cadensen in tegenbeweging ten opzichte van de tenor, maar vervolgens nooit op dezelfde manier. Na een voorbereidende voorhouding daalt de tenorstem gewoonlijk stapsgewijs naar de oplossing in de cadens, terwijl de cantus met een toontrap stijgt. Het auditieve resultaat is een beweging van een (grote) sext naar een octaaf of een (kleine) terts naar een unisono als de rollen zijn omgekeerd. Bij drie stemmen kan een hoge contratenor een beweging maken in een parallelle onderkwart ten opzichte van de cantus. Een lage contratenor mag springen van een kwint onder de tenor naar een terts eronder, een unisono, een terts of een kwint erboven.

181 De drie hierboven besproken stukken uit Tr87 (*Du pist mein hort*, *Auxce bon youre delabonestren* en Tylings *Tandernaken*) zijn voorbeelden van dit type dissonantie; zie nn. 34 en 68.

182 Zie bijvoorbeeld Anonymous XI in Wingell, "Anonymous XI (CS III)", 313–22, met inbegrip van de "kunst van de discant" en de "kunst van de contratenor"; Gafurius, *The* Practica musicae, vert. en ed. Young, 131–37; Ramos de Pareja, *Musica practica*, vert. en ed. Miller, 115–23; en Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, vert. en ed. Seay, 132–41.

Johannes Tinctoris besluit zijn reeks regels met het idee van *varietas*:

> Elke componist of improvisator van het grootste genie kan deze verscheidenheid bereiken als hij nu eens met de ene hoeveelheid, dan weer met de andere componeert of improviseert, nu eens met de ene *perfectio*, dan weer met de andere, nu eens met de ene proportie, dan weer met de andere, nu eens met de ene conjunctie [d.i. interval], dan weer met de andere, nu eens met syncopen, dan weer zonder syncopen, nu eens met *fugae*, dan weer zonder *fugae*, nu eens met pauzes, dan weer zonder pauzes, nu eens in diminutie, dan weer zoals geschreven.[183]

Tinctoris' beschrijving van *varietas* nodigt musici uit om variatie aan te brengen in hun muziek, of die nu gecomponeerd of geïmproviseerd is, om monotonie te vermijden en naar elegantie te streven. Net zoals een retoricus methodisch heldere ideeën presenteert en ontwikkelt bij het opbouwen van een betoog, illustreren de *basse danse*-zettingen van *La Spagna* hoe een componist een muzikaal motief of figuur kan ontwikkelen over een hele frase of sectie, alvorens over te schakelen naar een andere voor de volgende frase. Op een meer rudimentair niveau typeert de tenor van *La danse de cleves* verschillende manieren waarop een eenvoudig muzikaal idee kan worden uitgedrukt en hoe dezelfde onderliggende cadenspassage kan verschillen van de ene keer tot de volgende (zie "Varianten en uitvoering" hierboven).

Motivisch vocabularium en solmisatie

Het is een gangbare misvatting dat instrumentalisten (vooral blazers) minder muzikaal onderlegd waren dan hun vocale tegenhangers en pas tegen het einde van de vijftiende eeuw muziek leerden lezen, maar op een minder verfijnde manier dan zangers. Onderzoek toont echter in toenemende mate aan dat instrumentalisten geletterder waren en vaardiger

183 Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, vertaald en bewerkt door Seay, 139. Voor een meer diepgaande bespreking van Tinctoris' gebruik van *varietas*, zie Luko, "Tinctoris on *Varietas*", 99–136.

in het notenschrift dan voorheen werd aangenomen; de moderne opvattingen over hun capaciteiten en praktijken zijn in volle verandering.[184]

Tijdens de ontwikkeling van de vijftiende-eeuwse *basse danse* deelden vocalisten en instrumentalisten stembereik en functies, gemeenschappelijk repertoire, praktische theorie, contrapuntparadigma's en melodisch en ritmisch vocabularium. Hun muzikale geletterdheid ging verder dan de zichtbare noten van de pagina: de taal van de Guidonische hand. Zangers en instrumentalisten, inclusief de leden van het *alta*-ensemble, visualiseerden hun toonhoogten en relatieve tessituren door gebruik te maken van de zes *voces musicales*, de solmisatielettergrepen.[185]

In zijn *Expositio manus* noemt Johannes Tinctoris de muzikale hand een nuttig instrument om alle klanken van de muziek te leren. Vanaf het begin van de zestiende eeuw worden op afbeeldingen van instrumenten, zoals de schalmei en de bombarde, de vingerzettingen aangegeven door middel van solmisatielettergrepen, waarbij de laagste noot van elk instrument wordt gegeven als "*ut*".[186] Het bereik van de *alta* als ensemble komt nauw overeen met de ambitus van de muzikale hand of de gamut. De hoogste standaardnoot van de schalmei en de laagst haalbare eerste-positie-noot van de schuiftrompet komen overeen met de uitersten van de gamut, respectievelijk *e-la* en *Gamma-ut*. *Gamma-ut is* ook de laagste eerste-positie-toon van de trombone voor de lagere transpositie van de *alta*. Daartussenin zit de laagste noot van de bombarde en elke tenorstem of -instrument, *c-fa ut*. Solmisatielettergrepen geven ook informatie over de historische stemmingen van bewaard gebleven instrumenten, waarbij de aan "*mi*" gerelateerde vingerzettingen meestal lager worden gestemd en de als "*fa*" gesolmiseerde hoger. Blaasinstrumenten van de *alta* hebben dus, net als de stem, hun eigen muzikale kompas, aangegeven door solmisatielettergrepen, dat nauw aansluit bij hun bereik, functie en stemming.[187]

---

184 Hoewel het notitieboekje van Zorzi Trombetta wel is opgevat als bewijs van minder vakmanschap, zegt het veel over een musicus die consequent aan zijn vak werkt. Zijn toegevoegde contratenorlijnen bij Dunstables tenor *Puisque m'amour* zijn rudimentair, maar zijn zoon, Alvise Trombetta, beweerde twee *si placet*-contratenorstemmen te hebben geschreven bij een motet van Busnois; deze zijn helaas verloren gegaan. Zie Baroncini, "'Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori'".

185 Gilbert, "The Shawm and the Alta Ensemble", 3–9. Solmisatie geniet groeiende aandacht in het onderzoek naar renaissancemuziek, zowel bij de uitvoering van gecomponeerde polyfonie als bij geïmproviseerd contrapunt. Zie Allaire, *The Theory of Hexachords*, 13–62, 91–153; en Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 20–54.

186 Zie bijvoorbeeld Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, ed. Eitner, 11–30.

187 Gilbert, "The Shawm and the Alta Ensemble", 3–9.

Uit traktaten uit de vijftiende en zestiende eeuw blijkt dat musici leerden hoe ze de consonante intervallen van het contrapunt konden visualiseren met behulp van solmisatie. De anonieme *Regulae cantandi contrapunctum* is hiervan een voorbeeld:[188]

> Merk op dat boven elke *ut*, de unisono *ut* is, de terts *mi*, de kwint *sol* of *ut*, de sext *la* of *re*, het octaaf *fa* of *ut*, de undecime *la* of *re*, de duodecime *sol* of *ut*, de tredecime *la* of *re* en de quindecime *fa*.
> Merk op dat boven elke *re*, de unisono *re*, de terts *fa*, de kwint *la* of *re*, de sext *mi*, het octaaf *sol* of *re*, de decime *fa*, de duodecime *la* of *re*, de tredecime *mi*, de quindecime *sol* enz.
> Merk op dat boven elke *mi*, de unisono *mi* is, de terts *sol* of *ut*, de kwint *mi*, de sext *fa* of *ut*, het octaaf *la* of *mi*, de decime *sol* of *ut*, de duodecime *mi*, de tredecime *fa*, de quindecime *la*.
> Merk op dat boven elke *fa*, de unisono *fa*, de terts *la* of *re*, de kwint *fa* of *ut*, de sext *sol* of *re*, het octaaf *fa*, de decime *la* of *re*, de duodecime *fa*, de tredecime *sol*.
> Merk op dat boven elke *sol* de unisono *sol* of *ut* is, de terts *mi*, de kwint *sol* of *re*, de sext *la* of *mi*, het octaaf *sol* of *ut*, de decime *mi*, de duodecime *sol*.
> Merk op dat boven elke *la*, de unisono *la* of *re*, de terts *fa* of *ut*, de kwint *la* of *mi*, de sext *fa*, het octaaf *la* of *re*, de decime *fa*, de duodecime *la*.
> De bovenstaande regel is algemeen en dient voor de gehele hand.[189]

De implicaties voor wie historisch contrapunt analyseert en reconstrueert op de *basse danse*-tenors van Br9085 zijn diepgaand. Het kennen van de letternaam van een toonhoogte speelde een rol bij het begrijpen van de vaste plaats in de hand en de solmisatielettergrepen boden het meest directe middel om melodische patronen en hun intervalrelaties te visualiseren. Zo schetsen de woorden "*re-fa-mi-re*" een figuur die kan beginnen op toonhoogten met de letternamen *d*, *g* of *a*, maar de intervalrelaties worden directer uitgedrukt door de lettergrepen. Op elk

188 Gilbert, "Iuxta artem conficiendi", 25–54. Hoewel verschillende theoretici soortgelijke lijsten geven van consonanten rond een bepaalde noot in termen van solmisatielettergrepen, geeft Ugolino van Orvieto exhaustieve lijsten van intervallen binnen en buiten het octaaf rond elke noot van de gamut. Voor zijn lijsten en die van andere theoretici, zie Henderson, "Solmization Syllables in Music Theory", 180–222.

189 Vertaald uit Meyer (ed.), *Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto*, 50–51.

instrument met een relatief beperkte ambitus was transpositie noodzakelijk; de solmisatielettergrepen begeleidden de spelers bij het hanteren van hun instrumenten. In tegenstelling tot de moderne uitvoerder, die met een verandering van sleutel en modus overal heen kan, las of visualiseerde de historische speler de toonhoogten van de muzikale hand en de notenbalk op hun vaste plaatsen, maar hij wees de precieze toonhoogten toe aan verschillende vingerzettingen op het instrument. Door het hele bereik van het instrument van de ene reeks nootnamen (*g* tot *e″*, bijvoorbeeld) naar een andere (*c′* tot *a′*) te brengen, realiseerde hij een transpositie, d.i. door zich voor te stellen dat het bereik van het instrument een bepaalde plaats op de hand of notenbalk inneemt. In beide gevallen blijven de intervalverhoudingen van het instrument ongewijzigd: *ut* is de laagste noot van de blokfluit, schalmei en bombarde, ongeacht of deze wordt gelezen als *g*, *c* of *f*.

Solmisatie voedt ook de toonhoogtewijzigingen van mutatie en *musica ficta*. Omdat noch de tenors van Br9085, noch die van Toulouze enige wijzigingstekens aangeven, moeten uitvoerders soms kiezen of ze een noot als hersteld of bemol interpreteren. In *Le doulz espoir* (nr. 26), bijvoorbeeld, beïnvloedt het solmiseren van de tenor de klank en de daaropvolgende contrapuntische reacties. Door geen mollen aan de tenor toe te voegen, worden de noten in één richting gesolmiseerd. Het toevoegen van een bemol aan de *b* verandert de solmisatie en beïnvloedt het resulterende contrapunt (▶ p. 199 ▶ Vb. I.26). Op zichzelf zou elke interpretatie aanvaardbaar zijn, maar aangezien de tenorstem van de oorspronkelijke polyfone versie van het lied twee mollen in zijn signatuur heeft, komt de interpretatie van de tenor waarbij alle *b*'s worden hersteld het meest overeen met het oorspronkelijke chanson. In beide gevallen is de beslissing die de uitvoerders nemen van fundamentele invloed op het contrapunt, en solmisatie speelt een cruciale rol bij het beoordelen van deze plaatsen.

Solmisatie biedt ook essentiële hulpmiddelen voor het visualiseren van contrapuntintervallen over elk van de zes muzikale solmisatielettergrepen, die als referentie dienen voor de omringende noten, zoals gesuggereerd door traktaten uit de tijd. Terwijl de consonanten boven elke noot de unisono, terts, kwint, sext en octaaf zijn, kan hun kwaliteit (klein of groot) variëren. Zo zijn niet alle tertsen identiek. Weten dat een terts boven *ut mi* (groot) is en een terts boven *re fa* is (klein), bepaalt keuzes tussen een nabijgelegen mutatiepunt naar een andere *proprietas*

of een geval van "*fa* over *la*". Het helpt verder bij de correcte intonatie van die verschillende intervaltypes.

Tegen het einde van de vijftiende eeuw speelde solmisatie een belangrijke rol in de praktijk en de pedagogie van de cadensformules. Hoewel Tinctoris geen onderscheid maakt tussen soorten cadens*clausulae*, maakt Pietro Aron in het tweede decennium van de zestiende eeuw een onderscheid tussen deze clausules met behulp van solmisatie. Terwijl de moderne pedagogie onderscheid maakt tussen "authentieke" en "frygische" cadensen, stond de uitvoerder van *de basse danse* in de late vijftiende eeuw voor complexere keuzes: cadensen op "*ut*", op "*re*" en op "*mi*".[190] Bovendien zouden spelers octaven opvatten als paren van complementaire solmisatielettergrepen, zoals in de praktische theorie wordt geïllustreerd door de noten die het octaaf van elke modus omlijsten (zie Terminologische woordenlijst). Cadensen op *ut* zouden kunnen worden gelezen als het octaaf *ut/fa* (vijfde en zesde modus) of *ut/sol* (zevende en achtste modus); die op *re* als *re/sol* of *re/la* (eerste en tweede modus) en die op *mi* als *mi/mi* of *mi/la* (derde en vierde modus).

Hoewel cadensen op *ut* en *re* beide "authentiek" zijn, geven ze verschillende contrapuntproblemen en vereisen ze verschillende oplossingen van de contratenorpartij. In een cadens op *ut* bijvoorbeeld beweegt de contratenor op andere intervallen onder de tenor dan in een cadens op *re* en moet hij *mi contra fa* met de tenorstem vermijden. Daarentegen hebben cadensen op *mi*, hoewel van een andere auditieve kwaliteit, meer verwantschap met cadensen op *re*. Beide benaderen hun uiteindelijke oplossing op een vergelijkbare contrapuntische manier, met als enige verschil dat de cadens op *re* een stap verder gaat dan die op *mi*.

▶ Voorbeeld I.27 geeft verschillende contrapuntische keuzes aan voor vaak voorkomende cadensen waarin de tenor eindigt op *mi, re* en *ut*. Er is ook differentiatie tussen solmisaties op het octaaf. Net als in de *Regulae cantandi* kon een enkele toonhoogte tegelijkertijd met drie verschillende solmisatielettergrepen worden gesolmiseerd, een verschijnsel waar we in de moderne solmisatiepraktijk zelden rekening mee houden. Het reconstrueren van contrapunt over de *basse danse* met solmisatie als fundament nodigt uit tot verdere grondige studie en verkenning.

▶ p. 200

190 Aron, *Libri tres de institutione harmonica*, fols. 49ᵛ–50ᵛ.

CONCLUSIE

Naast het weergeven van de muziek voor de *basse danse* zoals die geklonken zou kunnen hebben toen Br9085 werd gekopieerd, biedt de reconstructie van contrapuntstemmen rond de oorspronkelijke tenor een waardevolle onderzoekpiste. Deze praktijk legt de grenzen bloot tussen wat we wel en niet kunnen weten. We weten misschien niet hoe een bepaalde componist of vertolker in de vijftiende eeuw op deze tenors reageerde, maar het is wel mogelijk iets te leren over hun mogelijkheden en beperkingen.[191] De mensurale dansen bieden een welbepaalde formele structuur voor het toevoegen van contrapunt, met actieve ritmes en duidelijke cadensen en frasecontouren. Hoewel de lange noten van de isometrische tenors meer vrijheid bieden, kan dit gebrek aan strikte grenzen het moeilijker maken om een helder muzikaal verloop te creëren. Hoewel we niet precies kunnen weten welke keuzes musici vijfhonderd jaar geleden maakten, onthult het proces van het toevoegen van contrapunt de momenten waarop zulke beslissingen plaatsvonden.

Het plaatsen van de muziek van Br9085 in de context van de vijftiende-eeuwse dans roept vragen op die om onderzoek en antwoorden vragen; elke nieuwe pas en noot vormt hier een gelegenheid toe. Het hertekenen van de choreografieën en het contrapunt op de tenors van Br9085 biedt waardevolle mogelijkheden voor onderzoek en kan ook moderne uitvoeringen van de dansen en hun muziek voeden door de zilveren noten en passen op gouden notenbalken weer tot leven te brengen.

191 Gilbert, “Reverse Engineering Fifteenth-Century Counterpoint”, 173–94.