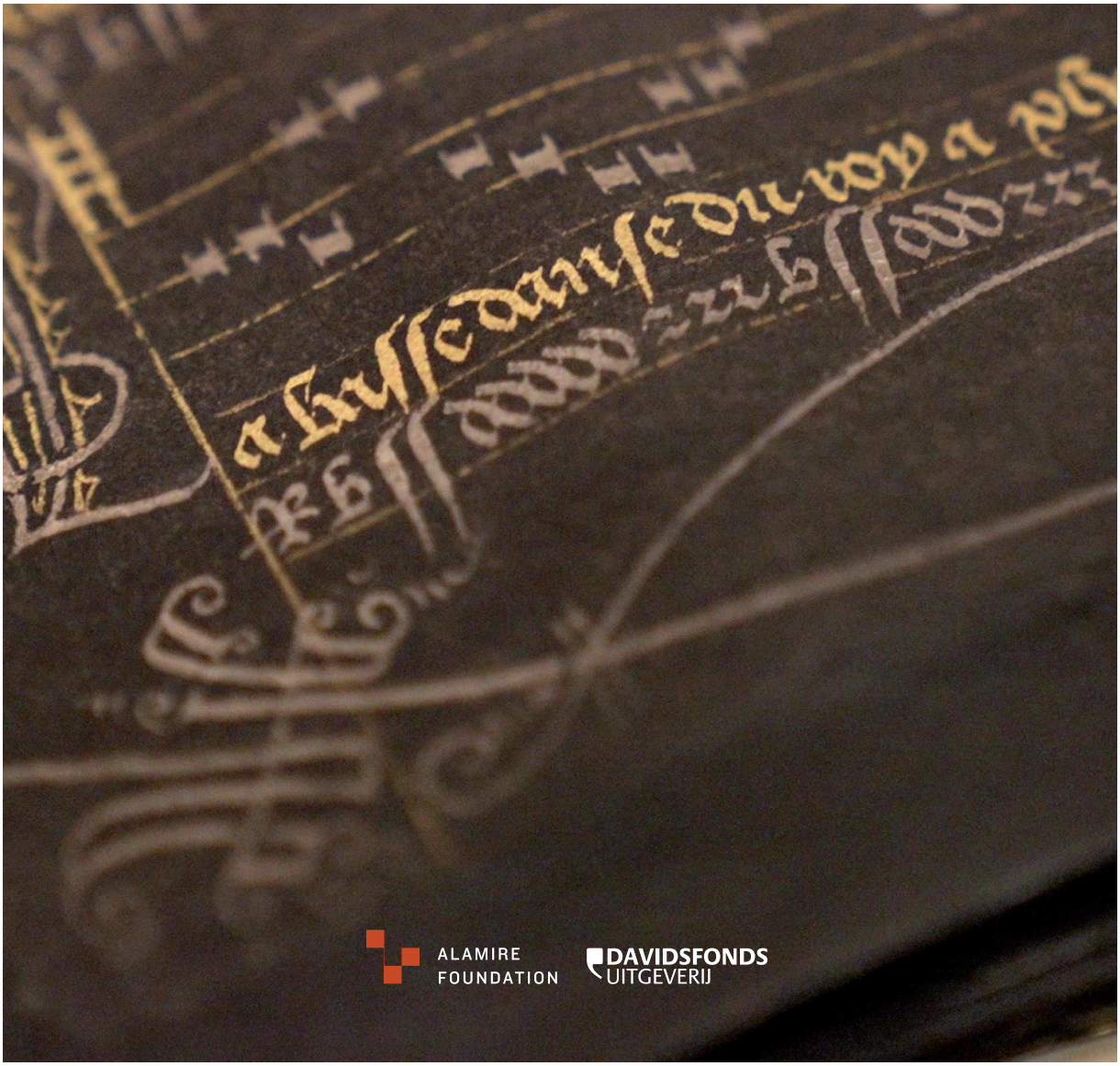
MARGARET OF AUSTRIA'S *BASSE DANSE* MANUSCRIPT
HET *BASSE DANSE*-HANDSCHRIFT VAN MARGARETHA VAN OOSTENRIJK

STUDY | STUDIE

GRANTLEY MCDONALD (ED. / RED.)



ALAMIRE FOUNDATION

DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

MARGARET OF AUSTRIA'S *BASSE DANSE* MANUSCRIPT

HET *BASSE DANSE*-HANDSCHRIFT VAN MARGARETHA VAN OOSTENRIJK

Grantley McDonald (Editor)
David J. Burn & Bart Demuyt (General Editors)
Paul Kolb (Scientific Editor)

Margaret of Austria's *basse danse* manuscript | Study
Het *basse danse*-handschrift van Margaretha van Oostenrijk | Studie

© 2022 Alamire Foundation vzw
Abdij van Park 1, B-3001 Leuven, België
www.alamirefoundation.org

Published by Standaard Uitgeverij nv,
Franklin Rooseveltplaats 12, 2060 Antwerp
Uitgegeven door Standaard Uitgeverij nv,
Franklin Rooseveltplaats 12, 2060 Antwerpen

Produced under licence of Davidsfonds. "Davidsfonds" is a registered trademark of Davidsfonds vzw, Quinten Metsysplein 12, 3000 Leuven.
Gemaakt onder licentie van Davidsfonds. "Davidsfonds" is het geregistreerde merk van Davidsfonds vzw, Quinten Metsysplein 12, 3000 Leuven.

IMAGES Copyright remains with the holding institutions / owners of the manuscripts.
BEELDEN De rechten berusten bij de bewaarinstellingen / eigenaars van de handschriften.
GRAPHIC DESIGN | VORMGEVING Peer De Maeyer
TRANSLATION Ignace Bossuyt (Dutch: Introduction and Chapters 2-5);
Pieter Mannaerts (Dutch: Chapter 1, Glossary of terms, Contributors, Appendices 5-7);
Ann Kelders (Dutch: Appendix 4); Grantley McDonald (English: Chapter 3)
VERTALING Ignace Bossuyt (Nederlands: Inleiding en Hoofdstukken 2-5);
Pieter Mannaerts (Nederlands: Hoofdstuk 1, Terminologische woordenlijst, De auteurs, Appendices 5-7);
Ann Kelders (Nederlands: Appendix 4); Grantley McDonald (Engels: Hoofdstuk 3)
COVER IMAGE | COVERFOTO © KBR / Alamire Foundation

ISBN 9789022340042
D/2022/0034/407
NUR 615/662/664/665

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced – by any means – without the prior written permission of the Alamire Foundation.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd – op enige manier – zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de Alamire Foundation.

Vlaanderen verbeelding werkt KBR VGP FOUNDATION

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 6
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT
SCIENTIFIC EDITOR: PAUL KOLB

MARGARET OF AUSTRIA'S *BASSE DANSE* MANUSCRIPT
HET *BASSE DANSE*-HANDSCHRIFT VAN MARGARETHA VAN OOSTENRIJK

ROYAL LIBRARY OF BELGIUM | KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK VAN BELGIË

MS. 9085

STUDY | STUDIE

GRANTLEY MCDONALD
(ED. / RED.)

NEDERLANDSE VERTALING
IGNACE BOSSUYT, PIETER MANNAERTS EN ANN KELDERS

ALAMIRE FOUNDATION
DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

CONTENTS

Foreword 8

Introduction · *Grantley McDonald* 11

I The music and dances of Brussels, KBR, Ms. 9085 · *Adam Bregman and Adam Knight Gilbert* 17
I.1 The dances of Br9085 24
I.2 The music of Br9085 40

II The Brussels *basse danse* manuscript in context · *Grantley McDonald* 89

III The Court of Savoy in Mechelen: Musical manuscripts in the library of Margaret of Austria · *Dagmar Eichberger* 125

IV The conservation of black manuscripts: an open question · *Christa Hofmann and Tatiana Gersten* 141

V Michel de Toulouze, Guillaume Guerson de Villelongue, and music printing in fifteenth-century Paris · *Grantley McDonald* 155

Glossary of terms 173

Contributors 178

Appendices 181

Bibliography 569

INHOUD

Woord vooraf 388

Inleiding · *Grantley McDonald* 391

I De muziek en de dansen van Brussel, KBR, Ms. 9085 · *Adam Bregman en Adam Knight Gilbert* 397
I.1 De dansen van Br9085 404
I.2 De muziek van Br9085 421

II De context van het Brussels *basse danse*-manuscript · *Grantley McDonald* 473

III Het Hof van Savoye in Mechelen: muziekhandschriften in de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk · *Dagmar Eichberger* 513

IV De conservering van zwarte manuscripten: een open vraag · *Christa Hofmann en Tatiana Gersten* 529

V Michel de Toulouze, Guillaume Guerson de Villelongue en de muziekdruk in Parijs in de vijftiende eeuw · *Grantley McDonald* 543

Terminologische woordenlijst 562

De auteurs 567

Appendices 181

Bibliografie 569

STUDY

FOREWORD

The *Leuven Library of Music in Facsimile* series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. The series is broadly conceived, covering monophony and polyphony, both vocal and instrumental, from the Middle Ages, the Renaissance, and later times. In order to approach the original documents as closely as possible, each facsimile is in full colour and at original size. Each is also accompanied by an extended commentary, written by leading experts, that sets out the most recent and up-to-date assessment of the source, including codicology, contents, history, and context.

The Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries, housed in the beautiful surroundings of Leuven's Park Abbey, launched the series in 2017 as a result of two motivating factors. First, digitisation and the internet have fundamentally improved availability of and accessibility to primary documents of all kinds, including musical ones. Many sources, especially in larger national collections, can now be viewed online and downloaded at the touch of a button. The Alamire Foundation itself has played, and continues to play, a major role within this development: the *Alamire Digital Lab*, a state-of-the-art, mobile digitisation set-up, has already photographed extensively in collections both within Belgium and abroad. In doing so, the Foundation aims both to guarantee the preservation of sources for future generations, and, by placing the gathered images in our *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/), to make them more easily accessible than they would otherwise be. Given the tremendous advantages that it has offered, the digital revolution is clearly a positive step for research and conservation. Nonetheless, digital engagement with sources alone masks important aspects of their materiality, such as the effect of their variable sizes on their functions, and the experience of reading them as books. Such aspects can only truly be appreciated with a physical, rather than virtual, object.

Second, while digital resources are in principle open to all, they nonetheless in practice often remain forbiddingly unapproachable to non-experts. Many are embedded in sites that are addressed exclusively to scholars and which a broader public rarely visits. In addition, the images can be of highly variable quality and consistency, and are usually presented without any surrounding information or guidance. In accordance with the Alamire Foundation's mission to make musical heritage broadly accessible, the *Integrated Database for Early Music* aims, in future phases, to partly overcome this problem by providing comprehensive historical and contextual information for each of its sources, along with recordings, modern editions, and reference tools for understanding earlier notations and their associated conventions. The *Leuven Library of Music in Facsimile* shares and complements this aim. The series targets not just scholars, but also performers and an interested general public. The facsimiles aim both to enrich the knowledge of an experienced readership as well as to provide an entry for those who may not otherwise encounter primary musical sources by other means.

With the *Leuven Library of Music in Facsimile* we thus hope to put precious musical sources before the eyes, into the hands, and onto the bookshelves of music lovers of all kinds. If these treasures connect with, and enrich, our lives and deepen appreciation of our shared musical heritage, then the *Leuven Library*'s, and the Foundation's, missions will have been fulfilled.

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

ACKNOWLEDGMENTS

The authors thank the Alamire Foundation, the KBR, and the VGP Foundation for supporting this project. We would also like to thank Véronique Daniels, Ross W. Duffin, Laurent Guillo, Beverly Simmons, and Andreas Zajic for their remarks, suggestions, and corrections. Piet Stryckers and Crawford Young generously shared musical editions, recordings, and ideas about the *basse danse*. David Fallows and David Fiala shared published and forthcoming work with us. Ross W. Duffin permitted us to use his Chigi music font for the historical musical examples.

INTRODUCTION

GRANTLEY MCDONALD

The Brussels *basse danse* manuscript (KBR, Ms. 9085, henceforth "Br9085") is a centrally important source for European dance and dance music from the fifteenth century. The *basse danse* was a graceful and dignified dance cultivated especially at northern European courts, which emerged in the early fifteenth century and developed over the course of a century before being overtaken by the pavane, the principal serious dance form of the sixteenth century. The importance of this manuscript for the history of late-medieval dance has been appreciated widely since the appearance of the first facsimile over a century ago. So why another facsimile of Br9085? This is a question we have heard several times during the preparation of this facsimile and study. In fact there are several good reasons.

Firstly, neither of the previous facsimiles represents the manuscript accurately. The first facsimile, produced by Ernst Closson in 1912 and reprinted in 1976, was drawn by hand and printed in black and white. The images of the colour facsimile printed at Graz in 1987 were retouched to disguise damage to the leaves, thus significantly misrepresenting the extensive interventions of nineteenth-century restorers and the present physical state of the manuscript.

Secondly, the manuscript is too fragile to be handled; the present facsimile is thus intended to serve as a surrogate for the original. Given that the facsimile is intended to represent the manuscript in its current state, we retained the leaves in the confused order that resulted from at least one rebinding in the nineteenth century. However, the correct order of the leaves of at least the section with the treatise can be reconstructed through reference to the parallel source, *Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96], henceforth "*L'Art*"). Readers can inspect digitized images of the manuscript and reconstruct the original sequence in the viewer of the *Integrated Database for Early Music* (https://idemdatabase.org/).

Thirdly, the commentary volume is intended to consolidate previous research on the manuscript, to provide some new ideas about its origins,

the techniques used in its creation, the origins of its content, and its place within the library of Margaret of Austria (1480–1530), daughter of Maximilian I Habsburg (1459–1519), King of the Romans and Emperor Elect.

Fourthly, this commentary volume offers an edition and translation of the text of the treatise and of the dances Br9085 and *L'Art* which builds on the strengths of previous editions to provide a text that will serve both scholars and performers.

THE MANUSCRIPT

The manuscript is an exquisite, conspicuously luxurious object. It is in oblong format, 12.8 × 21 cm. The old boards (presumably original) are preserved; they are of oak, cut on the quarter or half-quarter. The two clasps, originally held to the boards by three nails each, are not preserved. The boards bear the heavily abraded traces of a crimson satin cloth (presumably original), woven with a floral motif in vertical bands. The original label, probably originating in the library of Margaret of Austria, is still attached to the front board: "Plusie<urs> Basse dance".[1] This corresponds to the entry in the 1523–24 inventory of Margaret's library: "Item, ung aultre petit, couvers de satin cramoisy, qui ce nomme Plusieurs basses dances" ("Item: another small book, covered in crimson satin, called *Several basses dances*").[2] Probably around 1840–50, the spine was reinforced with red morocco stamped in the fashion of the time, and a box was made to house the manuscript, decorated with the arms of Leopold I, King of the Belgians (reigned 1831–65).[3] It was probably at this time that the leaves were reinforced with paper supports, and the sequence of leaves – sometimes even their orientation – disturbed.

The support (writing material) of the book is vellum, dyed black. Only seven black manuscripts have survived, all copied in the second half of the fifteenth century, most with some connection to the Burgundian court, where black was a colour of luxury and power. (See the chapter by Hofmann and Gersten for further details.) More common than books written on a black support were books with black bindings covered in

1 The inscription is highly abraded. Although it is usually read "Plusieurs basses dances", there is no trace of an "s" after "basse" or "dance", indeed no room for an "s" after "basse". Just visible is a sign of abbreviation over the "e" of "Plusie", implying the abbreviation "-ures" or "-urs".

2 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 457.

3 Described by Lemaire, "Les Basses Danses", 13.

luxurious textiles. For example, the post-mortem inventory of the library of Philip of Cleves (discussed in Chapter 2), specifies the colour of the cloth bindings of 105 volumes: of these, fifty were bound in black cloth, twenty-two in green and eighteen in red.[4] Unfortunately, the iron gall ink used to dye the vellum has over time caused this book to degrade significantly, like all the black manuscripts created with this technique.

The text of the manuscript is applied with gold and silver inks, apparently made from powdered gold and silver bound with a binding agent, perhaps gum arabic. These inks add considerably to the impression of luxury. (See the chapter by Hofmann and Gersten for further details.) Gold ink was used to rule the lines (and the clefs where these lines serve as staves) and the titles of each dance. Silver ink was used for the text of the anonymous theoretical treatise and for the choreographic and musical notation (apart from the clefs, which are in gold). The decorative initials are executed in a combination of gold and silver inks, many involving knotwork decoration, some with grotesque faces. Each page was ruled with fourteen lines, with a vertical guide line on the left margin and an unjustified right margin. The irregularity of the right margin indicates that the scribe ruled the lines individually rather than using a rastrum. On some pages, lines and even parts of initials have been concealed with carbon black applied in the nineteenth-century restoration. On the pages of the treatise, these lines are used for text. On the pages containing musical notation, the fourteen lines form the basis for two five-line staves. Below each staff, the upper line bears the title of each dance and the number of its dance steps (*mesures*) in gold, with the choreographic notation below in silver. (See the chapter by Bregman and Gilbert for an explanation of this notation.) The uniformity of script and consistent application of the metallic inks throughout indicate that the entire book was created as a single unit. At the end of the book are three leaves with empty lines, presumably to allow for the addition of new dances, though none were in fact added.

The script is a well-formed late fifteenth-century *bâtarde* (also known as *lettre bourguignonne*), an elegant, slightly cursive gothic book hand favoured by scribes from the Burgundian Low Countries for luxury commissions, often of texts in French. This script is characterised by a

4 Wijsman, *Luxury Bound*, 298; the rest were bound in fabrics of other colours.

balance between rounded and spiky letter-forms, a strong contrast between thick and thin strokes, relatively short descenders and ascenders, a sparing use of abbreviations, and an exaggerated bulging and forward inclination of letters such as *f* and long *s*.[5]

The music is given in void mensural notation. In most of the melodies (or "tenors"), the long individual notes are written as blackened breves, with a blackened longa at the end of each melody. This gives the misleading impression that the pieces are notated in square chant notation or in some other rhythmically indeterminate notation.[6] However, as Bregman and Gilbert argue in their chapter, these melodies are to be read in a strictly rhythmical fashion, as the basis for improvised polyphony. A small group of pieces are notated in shorter note values and a more conventional melodic style.

The first part of the manuscript comprises a treatise that explains the basic principles of the *basse danse*. The second part of the manuscript comprises the musical and choreographic notation for fifty-eight *basses danses*, some known from other sources, and others unique to this book.

THE SCOPE OF THIS STUDY

This commentary volume contains contributions from scholars in several fields. Adam Bregman and Adam Knight Gilbert explore the music of the manuscript as a reflection of the development of the *basse danse*, which they distinguish carefully from other dances, notably the *bassadanza*. They also provide an edition of the treatise and dance melodies. Chapter 2 of this study illuminates the origins of this book by examining its context: in the collections of aristocratic bibliophiles such as Margaret of Austria, Françoise of Luxembourg and Philip of Cleves; in the culture of dance cultivated at the Habsburg courts in the Burgundian Low Countries and Austria; and in the further dissemination of much of the same content through the medium of print. Dagmar Eichberger's chapter explores the place of this manuscript in Margaret's book collection, and identifies it as one of those books which Margaret prized most highly. She also explores the areas of Margaret's residence at Mechelen that were used for dance. Christa Hofmann and Tatiana Gersten provide

5 See Derolez, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books*, 157–60.

6 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 178, for example, claimed that *L'Art* was printed "in Gregorian notation, with no rhythmical values indicated in the notes."

a broad view of the significance of black manuscripts within Burgundian court culture, the methods for producing such manuscripts and the challenges for their restoration. Chapter 5 examines a closely related printed *basse danse* book, upon which Bregman and Gilbert drew to correct errors in Br9085. This chapter examines the market for such printed books and the technical process of printing mensural music. Finally, Ann Kelders provides a detailed technical description of the manuscript and outlines its history.

There are thus many good reasons for this new facsimile and this accompanying commentary volume. It is our firm hope that its publication will prompt further engagement with the book as a material object, as a bearer of manifold layers of meaning, and as one of the outstanding musical and choreographic sources of the "Autumn of the Middle Ages".

I THE MUSIC AND DANCES OF BRUSSELS, KBR, MS. 9085

ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

INTRODUCTION

The enigmatic dance treatise, choreographies, and music contained in the *basse danse* manuscript of Margaret of Austria (Brussels, KBR, Ms. 9085, henceforth "Br9085") and the closely related incunabulum *Sensuit lart et instruction de bien dancer*, printed at Paris by Michel Toulouze sometime between about 1492 and 1496 (henceforth "Toulouze"—see Chapter 5 of this volume) have drawn the attention of scholars and performers of historical dance and music for over a century. Both sources preserve dance music in the form of monophonic tenor melodies, most of which appear as chains of isometric, blackened breves, while a few introduce void mensural notation. Both sources open with a treatise that provides cursory information about the execution of the dance, and their shared choreographies notate in tablature a highly codified series of steps.

Following the many studies devoted to the genre of the *basse danse*, the publication of a new facsimile edition of Br9085 offers the opportunity to consolidate decades of existing scholarship on this manuscript, to address conceptions and misconceptions about the relationship between the dance steps and their melodies, to trace the origins and traditions of each dance tenor, to explore historical performance practices that may inform modern recreations and research, and to provide a modern edition of the treatise and dances. The following chapter on the dance steps and music transmitted in the manuscript takes a multifaceted approach to foster a deeper understanding of the choreographies, the music, and

their performance practices. A new modern edition of the treatise and dances also invites modern performers to recreate these dances following historical practices and conventions.

This chapter brings together scholarship about music and about dance, disciplines often viewed as distinct. Re-examining the relationship between the rhythms of the dances and their music allows us to address conceptions and misconceptions about the relationship between the dance steps and their melodies. Importantly, we will distinguish here between the Franco-Burgundian *basse danse* and the Italian *bassadanza*, trace the rhythmic development of the *basse danse*, and establish a special place for Br9085 in the evolution of the genre. By tracing the origins and traditions of individual dance melodies, we shall see their relationship to contemporary song, including the melodic conventions and vocabulary shared by both repertories. By outlining the historical performance forces associated with the *basse danse*, we consider the occasions for which a particular instrument or group of instruments animated the dance. Furthermore, we examine the relationship between counterpoint and instrumental functions, pitch relationships between instruments, and the ways in which their players employed the melodic vocabulary and contrapuntal conventions described by contemporary practical music theory to realize the notation in performance. Considered together, this evidence tells a rich story of the development of the *basse danse* in the fifteenth century while painting a vivid picture of its performance.

FOUNDATIONAL SCHOLARSHIP AND PREVIOUS EDITIONS

Over the past century, scholars have revealed much about the provenance of the music transmitted in Br9085 and its relationship to surviving polyphonic settings, the interpretation of the choreographies and music in performance, the performing forces, and the relationship of the music to the dance steps. Ernest Closson's initial study (1912) of the manuscript attempted to trace the origins of some of the melodic dance tenors, to determine performance practices of these monophonic tunes, and to establish the "proper" rhythm of the mensural tenors.[1] Blume, Hertzmann, Ferand, and Kinkeldey searched further for possible models

1 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*. Riemann, "Die rhythmische Struktur der Basses dances", attempted to rhythmicize the tenors of Br9085, grouping them into various musical measures of three or four.

and derivatives of the tenors, finding new relationships in monophonic and polyphonic repertoire.[2] Sachs reassessed the rhythm of the isometric tenors.[3] These scholars also established that the monophonic tenors would have been adorned by improvised cantus and contratenor parts, an assessment that remains widely accepted. Landmark studies by Gombosi, Meyer-Baer, Bukofzer, Heartz, Crane, Meylan, and Southern between 1941 and 1963 marked a second generation of research of the Burgundian *basse danse*.[4] Their work established further melodic relationships between the tenors in Br9085, and identified polyphonic compositions derived from the tenors. They improved our rhythmic understanding of the tenors, defined the relationship between the dance steps and the music, and traced the development of the genre of Burgundian *basse danse* from the middle of the fifteenth century to the middle of the sixteenth. Subsequent studies by Polk, Duffin, Young, and Gilbert have explored techniques for realizing simultaneous ensemble improvisation related to dance tenors.[5] Brainard and Wilson have established the execution of the dance steps, both in their physical mechanics and in their temporal relationship to the music.[6]

The seven modern editions of Br9085—the latest of which appeared in 2015—offer a range of musical scores, facsimile prints, or some combination of both, as well as text transcriptions and/or translations.[7] The only true facsimile edition, published at Graz in 1987, provides no modern edition of the music. Closson provided a comparative edition comprising modern engravings followed by a non-photographic facsimile, though these contained omissions and errors. These different editions

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", and 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'énigme 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. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book*.

interpret the note values of the isometric tenors variously as void breves, blackened breves, and semibreves. None gives a time signature, and all give the music in modern treble or bass clefs. They give the mensural dances with different note-value reduction (between 2:1 and 4:1) and time signatures (3/4, 6/8, and 4/4), all with unique rhythmic interpretations, and varying levels of critical commentary.

Because it is difficult to use the manuscript in performance, we offer a new modern edition here which integrates the strengths of the existing editions, and which is intended to be used alongside the facsimile. ▶ p. 260 ▶ Appendix 4 presents a synoptic edition of the dance treatise at the start of Br9085 and Toulouze to promote a richer understanding of these complementary texts. This synoptic edition is accompanied by translations into English and Dutch. The original sequence of the leaves in Br9085 was disturbed in a rebinding undertaken over a century ago and had already been rearranged by 1829, as documented by Reiffenberg, prior to the rebinding (see Table 1 below); we give the folio numbers of the manuscript in their current order, but the treatise text has been rearranged to accord with that of Toulouze, which likely reflects the original organization of the leaves.[8] ▶ p. 270 ▶ Appendix 5 provides a modern edition of the music, titles, and choreographies. We give necessary corrections and alternative readings in square brackets, with explanatory footnotes. The tenors appear with original clefs, the original (implied) mensuration sign [⊙], and original note values, with blackened breves for the isometric tenors. In place of modern measures, tick marks indicate two perfections, occurring between each note of the isometric tenors, and enclosing six semibreves of the mensural tenors. The choreographies are underlaid with vertical lines between the choreographic *mesures* (see below). The resulting edition is intended to complement the use of the facsimile and to facilitate modern recreation of the dances.

8 See Reiffenberg, *Notices et extraits des manuscrits*, 1–8; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 7–9; and Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 77–79. If Toulouze provides a presumed original order, with the exception of any unica in the two sources, we immediately see the extent to which the leaves of Br9085 had been rearranged by 1829 and yet again by the twentieth century. The current order agrees with what Closson saw in 1912.

TABLE 1. A comparative ordering of the tenors of Br9085 at present, in 1829, and Toulouze. (For a comparison of the order of the opening treatise, see the transcriptions and translations in Appendix 4.)

BR9085: PRESENT	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: PRESENT	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 de-partie	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 destres-se	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: PRESENT	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 THE DANCES OF BR9085

THE DANCES AND THEIR STEPS

At European courts during the fifteenth century, dance held a particular importance, both as a pastime and as a gauge for measuring grace and social status. Of the dances admissible at court, none was as highly esteemed as the *basse danse* in France and Burgundy and the *bassadanza* in Italy, and the *baixa dansa* on the Iberian Peninsula. Having attained renown among the elite by the mid-fifteenth century, this dance type later became popular among the lower classes (sixteenth century), when both its music and choreography became more standardized, until it was superseded by the pavane. The *basse danse* and *bassadanza* comprised stately, elegant, gliding steps, from which the genre receives its name as the "low" dance. It contrasted with "high" dances, such as the *pas de Brabant* in Burgundy and France—called *passo brabante* or *saltarello* in Italy, and *alta danza* in Spain—as well as the *quadernaria* (*saltarello Tedescho*) and *piva* in Italy, all of which included more flamboyant steps and leaps. Italian dance masters referred to each of the four principal Italian dances as a *misura*—defined as "a measure, a rule, a proportion, a meane, a temper" in John Florio's 1611 Italian-English dictionary[9]—which "governs everything quick or slow according to the music", as the dance master Domenico da Piacenza explained in his treatise *De la arte di ballare et danzare* (c. 1445).[10] The idea of *misura* encompassed both musical metre and pulse within each dance, and helped define a relationship among them in time. Their metres and tempi related to one another in specific proportions, such that a tune could be adapted to the measure and steps of a *bassadanza*, *quadernaria*, *saltarello* or *piva* simply by modifying its rhythms and note values and changing the pulse, from the *bassadanza* as the slowest to the *piva* as the quickest (▶ Ex. I.1).[11]

▶ p. 182

Besides deriving four different dances from one melody, fifteenth-century dance masters strung together various combinations of

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

10 Paris, BnF, fonds ital. 972 [henceforth "Pd"], fol. 1v; transcribed and translated, along with related sources, in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 13.

11 Italian dance masters took pains to establish a proportional relationship among the *misure*, in imitation of the ratios between musical notes that formed the perfect consonances, and peppered the descriptions of dance with musical terms, even if their understanding of certain musical concepts was loose at best. Unlike music, their art did not rank among the seven liberal arts, thus their "musical" prose strove to legitimize and elevate dance in the eyes of the learned. See Nevile, *The Eloquent Body*, 104–18.

the four *misure* to form *balli* or *balletti*. These pastiches typically convey some sort of narrative, involving anywhere from two dancers to an entire assembly, who modulated their movements according to the shifting *misure*. Despite the transmutability of the music and movement from one *misura* to another, the dance masters placed them in a hierarchy in which the three "high" dances were governed by the *bassadanza*, the "queen of the *misure*".[12]

The fact that Br9085 and Toulouze—the two surviving Francophone dance manuals from the fifteenth century—exclusively preserve music and choreographies for the *basse danse* testifies to the importance of this genre in Franco-Burgundian circles. They cumulatively preserve sixty-three different *basse danse* tenor melodies and choreographies. These pivotal sources mark a unique chapter in the development of the genre, when the *basse danse* diverged from its Italian counterpart, the *bassadanza*, both musically—in the length of the tenor notes—and choreographically—in the execution of the dance steps and the way in which the steps are grouped together. Moreover, Br9085 contains three dances (N°s. 30, 57, and 58) that take the genre in yet another direction, bridging the fifteenth-century form of the dance with that of the sixteenth century. The brief treatise that opens both manuals, nearly identical in both sources, is the ideal point of departure to tell the story of the *basse danse* during these two centuries.

According to the treatise, the *basse danse* takes its name (fol. 4^{v}) from its musical metre—the mensuration of perfect *tempus* with major prolation (more on this below)—and from the overall peaceful character of the dance, in which dancers are to display the highest degree of grace.[13] For each note of the *basse danse* tenors—a blackened breve—the dancer executes one step-unit, which comprises either two *simples*, one *double*, one *branle*, or one *desmarche* or *reverence* (fols. 1^{v} and 4^{v}).[14]

The *pas simples*, or "single steps", appear as "*ss*" in the dance tablature and always occur as a pair. The first step involves lifting the body slightly and taking a forward step with the left foot (L). For the second, one lifts the body and steps forward with the right foot (R), passing the

12 Pd, fol. 4^{v}.
13 For the full text and translations, see Appendix 4.
14 The term "step-unit" designates the step or steps that fill one entire *tempus* (time), or musical "bar", of a dance.

▶ p. 183 left. Each step occurs on one beat (▶ Ex. I.2). However, when *pas simples* follow *pas doubles* ("double steps"), the dancer moves the right foot before the left, to prepare what follows (see Table 2). The *pas doubles* appear as "*d*" in the tablature and occur alone, in groups of three, or in groups of five. For each *d*, the dancer elevates their body and takes three light steps forward. Extrapolating from the description of the *passo doppio* given by the Italian dance master Antonio Cornazano, we suggest that the three steps were deployed in a pattern of long-short-long during the time of two perfections or beats in the music.[15] Both "long" steps fall on the beginning of a beat. The intervening "short" step "touches down in the middle of the one [perfection] and the next", acting as a pick-up to the second "long" step. The deployment of each of the three steps ▶ p. 183 within the *double* appears in ▶ Ex. I.3. Whether a choreography contains one, three, or five *pas doubles*, the odd ones comprise a step with the left foot (long), followed by a step with the right foot (short) and one again with the left (long). The even *doubles* comprise a step with the right foot (long), followed by the left (short) and again with the right (long).

The movement known as *branle*, notated as "*b*" in the dance tablature, always occurs singly. It begins with the left foot and ends with the right, the dancer swaying first to the left side then back to the right. Each pair of movements—swaying to one side then to the other—occurs on a per- ▶ p. 183 fection (▶ Ex. I.4).

The *desmarche* (or *reprise*), notated as "*r*" in the dance tablature, occurs alone or in a set of three. The dancer executes a solitary *r* by moving the right foot backwards, while rising, on one perfection, then moving the left foot backwards to join the right on the next perfection. The de- ▶ p. 260 scription for this step (▶ Appendix 4) leaves a lot open to interpretation, since the dancers are instructed to move the right foot backwards twice in a row, and since "reculer" could mean to move backwards while facing the same direction or to turn around and move in the opposite direction (e.g., this word is used to describe the movement of a retreating army). Véronique Daniels (personal communication, October 2022) interprets the step indications to mean that, after drawing the right foot backwards on the first perfection, the dancers again pull the right foot back, now to

15 Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare* [c. 1455–60], Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappon. 203 [henceforth "V"], fol. 4ᵛ, digi.vatlib.it/view/MSS_Cappon.203; trans. in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 86–87.

meet the left (which has not moved), by executing a half-turn, resulting in an about-face.

If a second *r* follows, to form a group of three, it begins with the left foot moving backwards while the dancer rises and turns slightly towards their partner on the first perfection. During the next perfection, the dancer moves the right foot backwards to join the left. The third *r* is executed like the first, which culminates in the dancers completing a full turn and facing the original direction of the dance, if we adopt Daniels's interpretation. The steps are deployed over the music (▶ Ex. I.5). A *reverence* ("*R*") is made as the opening step of a *basse danse*, in place of a *desmarche*; the dancer moves the left foot backwards and bows slightly towards their partner.[16]

▶ p. 183

However, simply knowing the steps of the *basse danse* is not enough. As the instructional text transmitted by Br9085 and Toulouze explains, "to truly dance a *basse danse* two things are required: first, that one know the number of steps [or notes] for each dance; second, that one know how to execute the correct number of them [i.e., steps] according to the *mesure*" (fol. 2^{r}).[17] The steps were organized into codified groupings, serving as choreographic periods or phrases, called *mesures* (not to be confused with the Italian *misure*). Nine prescribed *mesures* were possible, although additional variants are found in surviving choreographies (summarized in Table 2). The *mesures* are classified into three principal types—*grande*, *moyenne*, and *petite*—according to the number of *pas double*(*s*) they contain (five, three, or one, respectively). These types were subsequently classified as (*très*) *parfaite*, *plus que parfaite*, or *imparfaite*, according to the occurrence or omission of a pair of *pas simples* following the *pas double*(*s*), and the number of *desmarches* (one or three), before the final *branle* step.[18] The opening of any *basse danse majeure* (see below) featured a *reverence* plus a *branle* step as a "prefix" to the first *mesure*.

16 The term "*honneur*" in *Beaulte de castille* (N° 25) indicates a *reverence* in the main body of this choreography.

17 The dance treatise that opens Jacques Moderne's *basse danse* book of c. 1529–38 (*Sensuyvuent plusieurs Basses dances*) updates those found in Br9085 and Toulouze for a sixteenth-century audience, and gives "notes" in places of "steps": "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}.

18 Br9085 lists four sub-classifications of *mesure*, giving *très parfaite* and *parfaite* as two different possibilities, but only defines *très parfaite*. Toulouze only recognizes three sub-classifications of *mesure*: *parfaite*, *plus que parfaite*, and *imparfaite*. However, Toulouze defines *parfaite* with the same description used for *très parfaite* in Br9085. See Appendix 4.

TABLE 2. The nine choreographic *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

The choreography of any given *basse danse* regularly includes a symmetrical alternation of two types of *mesure*.[20] This is exemplified in *La margarite* (№ 5), perhaps included as a reference to the possible intended recipient and eventual owner of Br9085 (▶ p. 201 ▶ Fig. I.1).

The *basse danse* exists in two forms: *basse danse majeure* and *basse danse mineure* (fol. 4[r]). In the purer *basse danse majeure*, the choreography retains its serene affect throughout, from the initial *reverence* to the final *branle* step. By contrast, the *basse danse mineure* is preceded by a high dance, the *pas de Brabant* (or *saltarello*), followed by a shorter *basse danse* section which lacks the opening *reverence*.[21] Of the fifty-eight dances in Br9085, only *Roti boully ioyeulx* (№ 55) and *L'esperance de bourbon* (№ 56) are *basses danses mineures*.[22] Although no description of a *pas de Brabant* survives in French sources, Italian dance treatises explain that the basic step of the *saltarello* is a *passo doppio* (or *pas double*), integrating a hop or slight leap.[23] Accordingly, modern recreations of the *pas de Brabant* employ the Italian *saltarello* step.[24]

19 Miscellaneous variants found in the choreographies: "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], and is the final *mesure* of the sixteenth-century *basse danse commune* according to Antonius de Arena and Thoinot Arbeau; see Arena, "Rules of Dancing", 46, and Arbeau, *Orchesographie*, fol. 26[r]. NB: "rdr" is interchangeable with "rrr", thus "ss d rdr b" is a direct variant of *petite imparfaite*; see Nevile, "Dance and Identity", 234. "ss d r": found as another recurring prefix to the *mesures* in the body of a choreography. The choreographies of *Beaulte de castille* (N° 25), *La danse de Ravestain* (N° 30), and *L'esperance de bourbon* (N° 56) show further exceptions to the rule of the *mesures*. See Appendix 5.

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

21 By contrast, Cornazano asserts that the "*passo brabante* related to the *bassadanza* since the *saltarello* is always performed after it", not before. Perhaps his description suggests a divergent tradition between the two regions, or describes the manner in which the *basse danse majeure*, like the *bassadanza*, would have been paired with the *pas de Brabant* following it; [V], fol. 9[r]; trans. in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 91.

22 The initial *pas de Brabant* sections of both dances behave metrically like the *piva*, where one *tempus* is divided into two groups of three.

23 Domenico explains, "the movement of the *saltarello* is a *doppio* with a *salteto*"; trans. in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 25. Following this description, Brainard asserts, "In *saltarello* passages the middle step of each double can be taken lightly and turned into a very small leap, resulting in step-leap-step"; in Brainard, *The Art of Courtly Dancing*, vol. 2, 25.

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

From the music and choreographies found in Br9085, three types of dance emerge:

(1) Most of the dances set their choreographies, arranged into *mesures*, to isometric, long-note (*Pfundnoten*) tenors (N°s. 1–24, 26–29, and 31–54), which proceed entirely by blackened breves. The manual assigns one step-unit (*ss, d, r,* or *b*) to each note of these *basse danse majeure* tenors.

(2) Three dances combine void mensural notation and filled isometric notation:

(A) The two *basses danses mineures* (N°s. 55 and 56, discussed above) give an initial *pas de Brabant* section, with choreographic movements described in prose set to rhythmic mensural notation, followed by its *basse danse* section, with quasi-*mesures* set to an isometric tenor in blackened breves.

(B) *Beaulte de castille* (№ 25) sets freely arranged *basse danse* steps to a combination of blackened breves and void mensural notation without any formal barrier. Its choreography relates more closely to the Italian *ballo* than to a *basse danse*: it does not follow the system of *mesures*, it specifies three dancers, and its tenor diverges significantly in rhythmic and melodic behaviour from the others.

(3) Three final dances (N°s. 30, 57, and 58) set choreographies that coalesce into some form of the *mesures* set to tenors written entirely in void mensural notation.

Unfortunately, the notation given in Br9085 and Toulouze is not entirely unambiguous. Although the manuscript states that each step-unit occupies "one entire note [i.e., a blackened breve] of *basse danse*" (fol. 4^{v}), it does not clarify how the steps align with the mensural dance sections. It does not show how to interpret the blackened breves, nor does it explain the relationship between the filled isometric notation and void mensural notation. An Italian source from the mid-fifteenth century, Cornazano's *Libro dell'arte del danzare* [V], offers some clarification. However, these two traditions are not equivalent, and must be distinguished carefully. While Br9085 and Toulouze give their *basse danse* tenors in isometric, blackened breves, V provides *bassadanza* tenors in isometric, void semibreves. In an attempt to determine how these divergent traditions relate to each other, the following section establishes a series of relationships

among the disparate notations of the *basse danse* and *bassadanza*, tracing their musical and choreographic development over the fifteenth century.

THE STEPS AND THE MUSIC: *BASSE DANSE* AND *BASSADANZA*

The most striking aesthetic feature of Br9085 is the filled-in silver breves that leap off the black parchment to define the contour of each melody. The unadorned beauty of these tenors is rooted in the isometric nature of the movement from one note to another: simple, steady, unyielding. They contrast with three examples (N°s. 25, 55, and 56) that combine void and filled notation, as discussed above, and three others (N°s. 30, 57, and 58) that present music entirely in void mensural notation. Comparing the different notational styles is crucial to understanding how to interpret the breves in each case, since the filling-in of the breves is more than merely decorative: the coloration (corresponding to blackening) directly affects their duration. Without understanding this, the dancers could not synchronize their movements with the musicians' measured sound—the two forces of time and rhythm bind and drive the music and the dance—since, remarkably, in the *basse danse*, cadential formulae that mark the ends of the musical phrases do not align with the choreographic *mesures*. "In most other dance types", explains David Wilson:

> sections of music and measures of dance closely correspond, but not in the *basse dance*. Instead, the music and the steps each have their own structure, which move in parallel but seldom exactly coincide except at the beginning and the end of the dance.[25]

Performers are then faced with the challenge of a disjunct relationship between music and choreography within the *basse danse*. Adding to the confusion, modern scholarship and performance practice tends to conflate the Franco-Burgundian *basse danse* and the Italian *bassadanza*. While historians and performers both acknowledge that the choreographies in each region were different, no such delineation exists for the

25 Wilson, "The *Basse danse* c. 1445–c. 1545", 169. Victor Gavenda has likened the misalignment of musical and choreographic phrase endings in the *basse danse* to the phased relationship between the *color* (pitch pattern) and *talea* (rhythmic pattern) of the isorhythmic motet, "a genre which was increasingly cultivated, like the basse danse, as a conscious archaism"; see Gavenda, "The Brussels *basses danses* manuscript", 65.

music. As a result, the terms *basse danse* and *bassadanza* have been conflated and confused. To further complicate the issue, modern interpretations and editions of *bassedanze* and *basses danses* present conflicting modes of transmission of the tenor and its note lengths.

In his 1955 study of "Cantus Firmus Dances", Otto Gombosi first asserted that in true "*bassadanza-bassedanse*" tenors, "the unit of step and of musical barring is the [imperfect] Long", since one *tempus* of both dances occupies two perfections.[26] He further equated the void semibreves of Cornazano's *bassadanza* tenors with the filled breves found in Br9085 and Toulouze, claiming that both were to be realized in polyphonic performance as an imperfect long, that is, as two perfections. While some modern editions honour Gombosi's notion that the main unit of the dances and duration of each tenor note is the imperfect long, others do not, making inconsistent distinctions between the two dances, conflating them (as Gombosi did), or applying the names interchangeably. We disagree with this equivalence: although surviving musical and choreographic traces indicate that the performance practices of the *basse danse* and *bassadanza* shared similar origins, especially in the treatment of the tenor, there is good evidence that they had diverged significantly by the end of the fifteenth century. It is time to disentangle these two dances and to acknowledge their individual evolutions. The following account of both the historical dance and modern scholarly traditions situates Br9085 as a bridge between the early period of the *basse danse* in the fifteenth century and its late period in the first third of the sixteenth century.

THE MID-FIFTEENTH CENTURY

The earliest extant examples of choreography, music, and instruction for the Franco-Burgundian *basse danse* and Italian *bassadanza* date roughly from the 1440s and 1450s. During this twenty-year period, the music and choreographies of the two dances suggest that they treated the relationship between musical measure and dance steps in the same way. The oldest *basse danse* choreographies are a chance survival on the flyleaf of Guillaume Cousinot's *Geste des Nobles Francoys*, most likely annotated

26 Gombosi, "The Cantus Firmus Dances", xxxvi; Gombosi, xxxviii, first coined the compound description "*bassadanza-bassedanse*".

by the original owner of the manuscript, Jean d'Orléans, brother of Charles, Duke of Orléans, upon his return to Nancy in 1445 from imprisonment in England (▶ p. 202 ▶ Fig. I.2).[27] The steps that comprise these succinct choreographies, recorded in a tablature notation very similar to the later manuals, are *sangle* (i.e., *simple*), *double*, *congie* (i.e., *branle*), and *reprise*, as well as leaps (*saulz*), lifts (*levees*), and directional and spatial indications: *avant, recule, a coste droit* ("forward", "backward", "to the right side"), and so on.[28] The steps of these Nancy choreographies prefigure the later *mesures* of Br9085 and Toulouze, though in the variety of movements they admit (including the occasional leap), they more closely resemble the contemporary *bassadanza* choreographies detailed by Domenico and Cornazano in their respective dance treatises than the later *basses danses*.[29]

Domenico and Cornazano describe *bassadanza* movements analogous to the steps of the *basse danse*: two *sempii* ("simple"), one *doppio* ("double"), two *continentie* (= one *congie* or *branle*), one *ripresa*, and one *riverentia* each form a step-unit corresponding to one *tempo*—that is, to one breve—of *bassadanza*.[30] The similar length of these contemporary *bassadanza* and *basse danse* choreographies, supplemented by the descriptions of dance steps in later *basse danse* manuals (as described above), reveal that the same relationship of steps to music existed in the mid-fifteenth century: two *sangles* (that is, *simples*), one *double*, one *congie* (that is, one *branle*), and one *reprise* (that is, one *desmarche*) were each danced during one *tempus* of *basse danse*, that is, in the time of one breve.

Although no music survives for any of these early French *basse danse* or Italian *bassadanza* choreographies, all those to be danced by

27 Guillaume Cousinot and Jean d'Orléans, *Geste des nobles francoys* (1445), Paris, BnF, fonds fr. 5699 [henceforth "Nancy"], flyleaf. For its history, see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 21–23.

28 Heartz determined that the Nancy dances were not true *basses danses*, since they contain leaps, unlike their more sober counterparts from later in the century; see Heartz, "The Basse Dance", 292. This position was later rejected by Crane, Dixon, and Wilson, who defended the presence of leaps as minor variants in sequences that otherwise seem to form proto-*mesures*. See 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"; and Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 12–13.

29 Crane and Wilson note the affinities between the Nancy choreographies and those in Pd and V; see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 22; Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 12–13.

30 Pd, fol. 2v: "… a *doppio*, *ripresa*, and *riverentia* require a *tempo*. A *sempio*, *continentia*, *mezavolta*, *movimento*, or *salto* requires a half *tempo*. A *voltatonda* requires two *tempi*. These requirements are based on true bassadanza movement *misurado* major imperfect"; in Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 14–15. For a similar description by Cornazano, see Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 90.

a couple are comparatively short, with none exceeding thirty-one step-units.[31] As a result, they roughly correspond to the length of the three *bassadanza* tenors notated by Cornazano, including the famous *Il re di Spagna* ("La Spagna"), and contemporary polyphonic settings of dance tenors like the anonymous *Du pist mein hort*, a three-part setting of *Je sui povere de leesse* (№ 46) transmitted in Trent Codex 87 (henceforth "Tr87").[32] The tenors in Cornazano and Tr87 share a regular flow of semibreves in imperfect *tempus* with major prolation (𝅝), with occasional embellishments or coloration in cadential passages. A duple proportion (augmentation of the tenor) is also integral to the *basse danse* and *bassadanza*, as in *Du pist mein hort*, where a semibreve of the tenor equates a breve of cantus and contratenor in perfect *tempus* in diminution ("*per diminutionem*", equivalent to 𝅜).[33] This follows a practice common from the mid-fifteenth century: theorists such as Anonymous 11, Anonymous 12, and Ramos de Pareja show that augmentation was implicit when the sign 𝅝 was used in polyphony, especially when it appeared in one voice (usually the tenor) while the other voices proceeded under a different mensuration sign, creating a proportion.[34] Cornazano explains that "the imperial *bassadanza misura*" has the unique feature that "each note doubles, three is worth six, and six twelve".[35] The same treatment of the tenor exists in the earliest surviving polyphonic setting of *La Spagna*, M[agister] Guglielmus' *Falla con misuras*: the *Spagna* tenor advances in equal semibreves under 𝅝, which equate breves of the freely composed, florid cantus in 𝅜.[36]

In these examples of *basse danse* and *bassadanza* from the middle of the fifteenth century, one step-unit fills one *tempus* of tenor (that

31 Domenico's *bassadanza* "*Damnes*" for three dancers seems longer, but it is not always clear if certain steps are to be performed simultaneously be different people. This issue is encountered in many of the Italian choreographies for small groups greater than two. However, David Wilson determined a step-unit count of 37 for this dance, having painstakingly analyzed both Domenico's and Cornazano's choreographies bearing this same title; see Wilson, "*Damnes*", 3–8.

32 Trent, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1374 [87] [henceforth "Tr87"], fol. 109^{r}. For a modern edition, see Appendix 6.

33 The two other so-called "*basse danse*" pieces in Tr87, *Auxce bon youre delebonestren* (fols. 117^{v}–118^{r}) and Tyling's *Tandernaken* (fols. 198^{v}–199^{r}), also equate semibreves in 𝅝 in the tenor with breves of the cantus and contratenor "*per diminutionem*". This augmentation of the tenor is further substantiated by the contrafact of *Du pist mein hort*, the motet *Qui latuit in virgine*, which opens MuEm (fol. 1^{r}) with all three voices in 𝅜 and with the tenor given in breves.

34 On the implied augmentation caused by 𝅝 and 𝅝, see DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, 121–25.

35 V, fol. 34^{v}; translation adapted from Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 106.

36 Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 431 [henceforth "Per431"], fols. 95^{v}–96^{r}. It appears with the title "La bassa castiglya" in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q16 [henceforth "Q16"], fols. 59^{v}–60^{r}. For a modern edition, see Appendix 6. The appearance of breves signifies two repeated pitches in the original tune.

is, a breve) while the tenor proceeds at the rate of the semibreve; thus, dancers deploy one step-unit over two notes of tenor melody. Italian choreographies continued to reflect *bassedanze* of the same character and length into the sixteenth century, as attested by the choreographic descriptions of Giovanni Ambrosio (né Guglielmo Ebreo), another of Domenico's students.[37] Polyphonic renditions of *bassedanze* from after 1500, such as the two anonymous four-voice settings of *La Spagna* in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q18 [henceforth "Q18"] (fols. 48^{v}–50^{r}), still present the same rhythmic treatment of the tenor, in which each note of tenor lasts for half of a *tempus* and is equal to three semibreves of the accompanying voices.

THE *BASSADANZA* AND THE *BASSE DANSE* DIVERGE

Franco-Burgundian sources from the late-fifteenth century, such as Br9085 and its companion Toulouze, bear witness to a new development in the *basse danse*, independent from the *bassadanza*. These two manuals explain that the tenors are to be played "according to the major perfect" (i.e., perfect *tempus* with major prolation, or ⊙), and that one step-unit occupies one note of *basse danse*.[38] In ⊙, normal (void) breves are perfect, each worth three perfect semibreves.[39] But Gombosi noted that the blackening or coloration of the breves (*color temporis*), more than merely ornamental, systematically rendered the breves imperfect, making each worth two (perfect) semibreves.[40] As a result of this perpetual coloration, these *basse danse* tenors effectively behave as a series of breves in ☉.[41] Thus, they last twice as long as the *bassadanza* tenors or *basse danse* tenors from earlier in the century: what had been

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

38 "*on la ioue selon maier parfait*", Br9085, fol. 4^{v}.

39 The rhythmic feel under this sign is akin to modern 9/8-time, that is, three groups of three per measure.

40 Gombosi, "The Cantus Firmus Dances", xxxvi–xxxviii.

41 This logic and metrical solution follows the notational system employed in the keyboard intabulations of Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117 [henceforth "Faenza"] (fols. 2^{r}–5^{r}, 36^{r}–58^{r}, 68^{r}–83^{v}, 88^{r}–97^{v}). Here, blackened breves are equal to six minims, whether arranged into two groups of three or three groups of two; the music often plays upon this ambiguous interchange. Void breves indicate hemiola (3:2) in combination with void semibreves, or they equate four minims.

semibreves became breves.[42] Since the relationship of steps to music in these later *basses danses* is one step-unit per note, as opposed to one step-unit for every two notes of the *bassadanza* (and earlier *basse danse*), the choreographies of Br9085 and Toulouze, codified into the strict system of *mesures*, are on average twice the length of those from earlier in the century.[43]

To illustrate the difference between the Italian *bassadanza* (and the earlier French *basse danse*) and later French *basse danse*, we can artificially map the first *mesure* of Toulouze's *Castille la novele*, with his version of the music, onto Cornazano's version of the same tenor, *Il re di Spagna* (▶ Ex. I.6a and I.6b).[44] In the *bassadanza*, the same number of step-units is distributed over twice as many tenor notes as in the *basse danse*. When we apply dance steps to these tunes, the difference between the two dances becomes evident: in the *basse danse*, one step-unit corresponds to one note of the tenor, but in the *bassadanza*, one step-unit occupies two notes of tenor. For this reason, the choreographies given in the Italian dance manuals are shorter. This difference carried over to polyphonic settings of *basses danses*.

▶ p. 184

The tenors transmitted in Br9085 and Toulouze also underwent augmentation in polyphonic settings, implicit with their mensuration sign ⊙, and consistent with the statements of contemporary theorists.[45] The setting of *La Spagna* in Petrucci's *Canti C*, and those by Johannes Ghiselin and attributed to Josquin des Prez, corroborate the augmentation of the tenor's notes, where each imperfect breve of Toulouze's *Castille la novele* appears as an imperfect long in ⌽.[46] Thus, what had been breves in ⌽ in the polyphonic *bassadanza* and early *basse danse* became imperfect longs in the later *basse danse* (▶ Ex. I.6c and I.6d).

▶ p. 184

But even without looking beyond the *basse danse* tenors, Br9085 already contains the key to decoding the practical length of each isometric

42 The metric result most closely resembles our modern 6/8-time, that is, two groups of three (two perfections) per measure, rather than only one, as in 3/4-time. Some modern transcriptions of *basses danses* (and *bassedanze*) incorrectly employ 3/4-time, in a 8:1 reduction from the original notation.

43 Ambrosio attests to this difference in choreographic style (Pa, fol. 43^{v}), specifying a "*bassadanza francese*" where the steps coalesce to form two *mesures*.

44 Although absent from Br9085, this tune allows comparison, since it appears in both Italian and French sources.

45 See n. 34.

46 Anonymous, "La Spagna", in *Canti C* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1504) [henceforth "*Canti C*"], fols. 147^{v}–149^{r}; Johannes Ghiselin, "La Spagna", in *Motetti A* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1502) [henceforth "*Motetti A*"], fols. 31^{v}–34^{r}; the setting attributed to Josquin first appeared as a contrafact motet *Propter peccata quae peccastis*, in Hans Ott (ed.), *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg: Formschneider for Ott, 1537) [henceforth "Ott"], N° 14. For a full list of the settings of *La Spagna*, see Gombosi, "The Cantus Firmus Dances", xxxvi–lxiii.

breve. By comparing the step distribution of the isometric tenors (one step-unit per breve) to the three mensural *basses danses* found uniquely in Br9085, Heartz showed that each isometric breve equated to six semibreves.[47] Using *La franchoise nouvelle* (№ 58) as a model, he demonstrated that one step-unit occupied the time of six semibreves, or two perfections, the same number of perfections that comprise the imperfect breves (▶ Ex. I.7a for a comparison of the step distribution in the isometric and mensural tenors). Likewise, each breve of the *basse danse* section of *Roti boully ioyeulx* (№ 56) appears subdivided as six semibreves in its Italian version, *Rostiboli gioioso* or *El gioioso* (▶ Ex. I.7b).[48]

▶ p. 185
▶ p. 185

In summary: the fundamental musical change in the *basse danse* in the second half of the fifteenth century was the doubling of the length of each note of the tenor, affording musicians a framework for richer contrapuntal possibilities. In the *bassadanza* and earlier *basse danse*, each note of the tenor appears as a semibreve in 𝅜, equating a breve in 𝅝 in the surviving polyphonic settings. According to the measure of the late fifteenth-century *basse danse*, one step-unit of the codified Franco-Burgundian system of *mesures* corresponds to one note and *tempus* of the tenor, that is, a long in 𝅝. The choreographies reflect this distinction: those for the later *basse danse* are generally twice as long as those for the *bassadanza* and mid-century *basse danse*. We can summarize these rhythmic and choreographic differences as follows:

early *basse danse* (Nancy) and *bassadanza*:
1 tenor note = 1 perfection = ½ *tempus* (𝅜𝅗𝅥 or 𝅝𝅜); 2 tenor notes = 1 step-unit

later *basse danse* (Br9085):
1 tenor note = 2 perfections = 1 *tempus* (𝅜𝅜 or 𝅝𝅗𝅥); 1 tenor note = 1 step-unit

In a third cultural parallel, the *Hoftanz* (the "court dance") was the Germanic equivalent to the *basse danse* and *bassadanza*. Scant surviving settings, including the only extant polyphonic setting of *Le petit rouen*

47 Heartz, "The Basse Dance", 320–21.
48 Heartz, "A Fifteenth-Century Ballo", 363–64.

(№ 16)—the anonymous "Hoftanz" in Munich, BSB, Ms. Mus. 1516, № 183—and settings of *La Spagna* by Johannes Kotter (*Spaniol Kochersperg*) and Hans Weck (*Spanyöler Tancz*), show that the *Hoftanz* demonstrated a tenor rhythm unique from that of the other two. It largely proceeded by two unequal tenor notes in the long-short arrangement 𝅜 + 𝅝 (4+2) in the time of two perfections, but at times could deviate into equal groupings of two perfect breves (3+3), as in the *bassadanza*.[49]

It remains unclear when the *basse danse* diverged from the *bassadanza*. Although the skeleton of what would become the choreographic *mesures* is visible in the earliest surviving *basse danse* choreographies (Nancy), their brevity, freer combinations in quantity and quality of steps, including leaps, resemble the contemporary Italian choreographies. Given that no music for the extant choreographies has survived, it is difficult to gauge the differences between the two traditions at this earlier stage. But surviving settings of dance tunes contemporary with the choreographies, such as those in Tr87, show that the tenors all received the same treatment, proceeding by semibreves in ☉, each equal to a breve of the cantus and contratenor "*per diminutionem*" (= 𝅗𝅥). The short choreographies and tenor motion combine to suggest that the *basse danse* and *bassadanza* indeed began as a single tradition.

Sometime between 1445 and the last decade of the fifteenth century, the *basse danse* had taken on a unique form in music and in movement, a middle stage in its development, in which the note values of the tenor and the choreographies both doubled in length. This musical form, however, seems relatively short-lived, for soon after we find the first traces of the longer isometric tenors transmitted in Toulouze and Br9085, we see a further development in the treatment of the tenor with the mensural *basses danses* (Br9085, Nºs. 30, 57, and 58). These melodic tenors migrated to the cantus voice in the *basses danses communes* of the sixteenth century, in which one basic choreography sufficed for every *basse danse* tune, all the same length and composed in four voices using common contrapuntal formulae.[50] The *basse danse commune* features a final rhythmic change, first explained in Antonius de Arena's *Ad suos compagnones* (Lyon, 1529) and preserved in Thoinot Arbeau's *Orchesographie*

49 For more on the *Hoftanz*, see Gombosi, "Der Hoftanz", and Heartz, "*Hoftanz* and *Basse dance*", 20–35.
50 For an excellent explanation of this development, see Heartz, "The Basse Dance", 287–340.

(Langres, 1588). In an amusing collection of "rules of dancing", written in neoclassical Latin verse, peppered with words in French, Italian, and Provençal, Arena prefaces his fifty-eight *basse danse* choreographies with a standard formula for *basses danses communes* "that, according to the music, must be danced in twenty longs". According to Arena, "each long is composed of four semibreves" and receives one step-unit.[51] The standard dance is then complemented by a *moitié* (or *residu* or *retour*) of twelve more longs.[52] According to Arbeau, these groups of four semibreves, or "quaternions", correspond to a musical phrase and one cycle of the accompanying drum beat, over which one step-unit is deployed.[53] While the main value of musical and choreographic measure remained the imperfect long, it was no longer subdivided into two perfect breves (six imperfect semibreves as two perfections, or 3 + 3), as in the mensural *basses danses* of Br9085, but rather two *imperfect* breves, each worth two *perfect* semibreves (▶ Ex. I.8a).[54] Sixteenth-century music printers and musicians largely seem to have misunderstood (or ignored) these rhythmic groupings, for the vast majority of *basses danses* printed in collections by Pierre Attaingnant and Tielman Susato are set in ¢ (▶ Ex. I.8b). For purposes of counting, ¢ mensuration would adequately get the musicians and dancers to the end of the musical phrase together in time, but any sense of groupings into perfections was lost. To show

▶ p. 186
▶ p. 186

51 Arena, "Rules of Dancing", 46. Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 149–78, also gives a commentary and translation of Arena's text on dance.

52 According to Arena and Arbeau, there was "a usual pause" following the main part of the dance and before this supplemental section, during which the two dancers returned to the place they began while "the pipe-and-tabor player, a skilful master in his art, sounds once more the beginning of the dance just performed. Then he plays the *moitié* which you will perform well as my muse dictates" (quoted from Arena, "Rules of Dancing", 44; Arbeau, *Orchesographie*, fol. 26^{r}). According to the music for Arbeau's *basse danse*, *Jouyssance* (fols. 33^{v}–37^{r}), the *moitié* (which he calls "*retour de la basse-dance*" corresponds to the twelve final longs (or "quaternions") of the *basse danse* proper. Presumably the musician (or musicians) would repeat the first eight quaternions as an introduction to the *moitié*.

53 Arbeau, *Orchesographie*, fol. 28^{v}; on Arbeau's discussion of the *basse danse*, see Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 225–51.

54 The two modes of subdividing the long equate at the level of the minim. One unit of the mensural *basses danses* of Br9085 consists of two groups of six minims, while that of the sixteenth-century *basses danses* consists of four groups of three minims. Although both ways of counting amount to twelve minims, the methods could not be more different. Furthermore, the four semibreves of the sixteenth-century dance fall as four equal beats (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥), to which the steps of the *double*, for example, would evenly fall: "You must mark, while moving, four beats with your feet: one leg marks three beats, and the other one" (Arena, "Rules of Dancing", 16). This is quite a departure from the uneven lilt within one *tempus* of fifteenth-century *basse danse* and *bassadanza*. Although Cornazano explains that "each *tempo* of *bassadanza* is divisible into four parts" (Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 91), his remarks about the deployment of the steps in time of the *doppio* as "long-short-long" (see above) are telling of the "unequal" beat of the *bassadanza*. Domenico clarifies that "the beats of the tenor for the *quadernaria* go more equally in distance than those of the *bassadanza*" (Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 19). When synthesized and related to the fifteenth-century *basse danse*, we understand these remarks as implying that one *tempus* (as an imperfect long) of either dance is subdivided as 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, the natural result of subdividing two perfections.

how the music of a typical *basse danse commune* behaved, regardless of printed mensuration sign, ▶ Example I.8c gives the same four quaternions of the "Basse danse" from ▶ Example I.8b grouped in perfect semibreves.[55]

▶ p. 187
▶ p. 186

Waning in popularity by the mid-sixteenth century, the *basse danse commune* scarcely resembled the mensural *basses danses* from the turn of the century, and they had nothing to do with the isometric tenors that dominated the dance halls and courts of the fifteenth century. The sweeping arc of the evolution of the *basse danse* from Nancy to Arbeau puts the importance of Br9085 into perspective: this manuscript documents the middle stage of the *basse danse,* as well as the transition into its final stage in the sixteenth century, making it an invaluable piece in the puzzle of the *basse danse* tradition.

55 The incongruence of musical rhythmic groupings of three against a duple mensuration is also prevalent in carnival songs and *frottole*, such as Marchetto Caro's *Io non compro piu speranza*. For a brief discussion of the occasional use of mensuration signs unsuited for the compositions they accompany, see DeFord, *Tactus, Mensuration, and Rhythm*, 464–67.

I.2 THE MUSIC OF BR9085

THE MUSIC OF THE DANCES

Description and categories of dances

Of the fifty-eight dances preserved in Br9085, the majority are notated as isometric, "sustained-note" tenors with blackened breves.[56] Crane distinguished between three types of isometric tenor according to their titles: 1) titles related to geography or noble families; 2) descriptive titles; and 3) titles derived from the incipits of French verse. Dances with titles linked to family or place names have led to conjectures about contemporary cultural and political relationships to the Burgundian court.[57] To date, polyphonic models have only been identified for those tenors with French verse incipits as their titles, raising questions about the origins of the remaining tenors and their possible links to pre-existing songs. Six dances are notated in void mensural notation, three of which also employ blackened breves. These include *pas de Brabant* dances, one of which was popular in Italy and Spain (№ 55), and the mensural *basse danse* tenors (N°s. 30, 57, and 58) unique to Br9085, which reflect later developments in the repertory.

Tenors with known polyphonic models or settings

Five of the eleven isometric tenors with known models, or previous polyphonic settings, can be traced directly to French *forme fixe* chansons. Recognizable as the tenor voices of *rondeaux* by Binchois are *Triste plaisir* (№ 31), from *Tristre* [*sic*] *plaisir et douleureuse joye*, and *Maistresse* (№ 18), the latter of which is derived from the tenor of *L'amy de ma dame est venis*.[58] The anonymous *rondeau, Une fois avant que morir* (№ 24), enjoyed a rich polyphonic tradition, with nine settings in keyboard tablature preserved in the Buxheimer Orgelbuch (henceforth "Bux") with corrupt titles (e.g., *En avois*, *Anna vasanna*) and with the German title

56 Closson separated the *pas de brabant* and subsequent *basse danse* (*mineure*) of *L'esperance de bourbon* (N° 56) into two distinct dances, resulting in a count of fifty-nine dances. Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 43, 45.

57 See Chapter 2 in this volume, 93–94.

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

Vil liber zit uff diser erde.[59] Most recently, David Fallows identified the anonymous fragmentary chanson *Se doulx espoir* as the model for the tenor *Le doulz espoir* (№ 26).[60] Of all these tenors, *Sans faire de vous departie* (№ 23) corresponds most closely to its model, Pierre Fontaine's eponymous *rondeau*.[61]

Four tenors can be linked to settings apparently a generation removed from their lost polyphonic model. The melody at the heart of *Je languis* (№ 11) and *Languir en mille destresse* (№ 40) appears as *Stüblin* in Bux (N°s. 135–136) and the Lochamer Liederbuch (henceforth "Loch") (p. 45).[62] The latter source sets the Latin text *Virginalis flos vernalis*, and its modified stroke notation preserves rhythms that hint at an earlier mensural version.[63] *La doulce amour* (№ 52) has also been linked to intabulations in Bux, particularly to the first half of *Modocomo Bystu die rechte* and *Modocomor* (N°s. 79 and 80), a corruption of the title as it appears in Toulouze, "Ma doulce amour" (№ 18). Crane suggests that the versions of these tenors in Bux adopt all three voices of the original chanson, while Fallows argues that they "seem to be Tenor settings, not intabulations of polyphony".[64] While there may be traces of older polyphony in the Bux settings, it is hard to distinguish between those and the conventional vocabulary of fifteenth-century organ counterpoint. Finally, the tenor of *Je sui povere de leesse* (№ 46) survives from the 1420s as "Je suy si povre de liesce" in modified stroke notation with phrase endings punctuated by coloration.[65] It also serves as the tenor

59 Munich, BSB, Mus. Ms. 3725 [henceforth "Bux"], "Vil lieber zit uff diser erde": N°s. 37, 51–52, 93, and 217; "Annavasanna": N°s. 89–92. The "Lochamer Liederbuch", Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 40613 [henceforth "Loch"] preserves the tenor as "Tenor Anavois", p. 70. The earliest surviving three-voice version of this song is preserved in London, British Library, Cotton Ms. Titus A XXVI [henceforth "LoTit"], fols. 4^{v}–5^{r}. See Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 393.

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

61 Ox213, fols. 86^{v}–87^{r}.

62 Although both tenors are identical in melody, N° 40 is 10 notes longer with a final on *c*. The first two phrases of this shared tune appear on fol. 109^{r} of Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. Lat. 3014 with the 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 and Ziino, "Un elenco di composizioni musicali", 430.

63 This notation most closely resembles that used by Zorzi Trombetta, a Venetian galley trumpeter active in the middle of the fifteenth century. His notebook, LoTit, preserves the rhythms of Dunstable's *Puisque m'amour* (fols. 6^{r-v}, 7^{v}–8^{r}) subdivided into discrete semibreves to facilitate the addition of new contratenor voices. For editions and discussion of this work, see 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.

65 Noël and Jean de Fleurus, *Registres aux transports*, Namur, Archives de l'État, Haute cour de Namur 8, fol. 200^{v} [henceforth "Namur"]; a photograph appears in Schreurs, *An Anthology of Music Fragments*, 124. See Montellier, "Quatorze chansons du XVe siècle", 153–59, 170–71, 180–81. We will use the spelling "*Je sui povere de leesse*" to refer to the Br9085 tenor and "*Je suy si povre de liesce*" to refer to the Namur tenor and polyphonic settings.

of the florid polyphonic composition, *Du pist mein hort*, in Tr87, which appears with the Latin text *Qui latuit in Virgine* and a dubious attribution to Guillaume Du Fay in Munich, BSB, Clm 14274 (the St. Emmeram Codex, henceforth "MuEm").[66] Its appearance as *Io soy pobre de liesse* among a list of songs sung in the Spanish poem *En Avila por la A* further hints at its widespread popularity.[67]

In Br9085, *Je sui povere de leesse* is notated with a final on *c* (in mode or tone 5), although its earlier sources have a final on *d* (tone 1).[68] The melodic shape and overall simplicity of the isometric breves of the *basse danse* version most closely resemble the modified stroke notation in Namur, Archives de l'État, Haute cour de Namur 8, fol. 200^{v} (henceforth "Namur"). The same tenor in Tr87 and MuEm, slightly more embellished, is complemented by upper voices that present an added layer of florid counterpoint. Although not preserved with the same title as in Namur and Br9085, the tenor in Tr87 probably resembles the original polyphonic song tenor most closely. Notated in semibreves, it preserves the kind of cadential coloration found in Namur, adding the formal specificity one would expect in a song tenor from the early fifteenth-century chanson repertory. These characteristics identify it as the source probably closest to the original.

Along with two other settings of tenors in Tr87, *Du pist mein hort* stands apart from contemporary songs for the extremely florid nature of its upper voices.[69] With their shared motivic vocabulary and contrapuntal procedures, these three pieces hold a special place in the tradition of added polyphonic voices over existing song tenors associated with dance. They are notable for instances when the cantus and contratenor voices are each consonant with the tenor but dissonant with each other (*contradiscordantia*), probably the result of two voices simultaneously extemporizing counterpoint.[70] Such dissonance treatment, even if too

66 Munich, BSB, Clm 14274 [henceforth "MuEm"], fol. 1^{r}. On the attribution to Du Fay, see Fallows, *Dufay*, 130; and Welker, "Dufay Songs", 8–11.

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

68 These earlier versions (Namur and Tr87) also inform Crane's correction of the tenor notes 29–38 to read a third lower. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 79–80. For our use of the term "tone" in place of "mode", see the section entitled "Tone" below.

69 *Auxce bon youre delabonestren* and Tyling's *Tandernaken* are so close in style that they have been routinely considered as a special group. See 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.

70 Duffin, "Ensemble Improvisation", 197–98.

casual later in the century, would not have been out of place in compositions from the generation of composers such as Johannes Cesaris and Pierre Fontaine, a feature that they share with the songs on which they were originally based.[71] Yet the florid counterpoint in *Du pist mein hort* and its companions in Tr87 suggests that these voices were added to preexisting tenors that are the sole vestiges of original songs.

Barring the discovery of an original version of the chanson *Je suy si povre de liesce*, one can only speculate about its original polyphony. For a little help in that venture, one may turn to Cesaris' rondeau *Mon seul vouloir* (compared in ▶ Ex. I.9a and I.9b), a close contemporary.[72] ▶ p. 188 Its opening phrase shares enough with the tenor of *Je suy si povre de liesce* to offer a model for imagining how that song might have sounded (Ex. I.9c). The similarities between *Je suy si povre de liesce* and *Mon seul vouloir* do not end here. In the second half of both songs, short cadential phrases of four notes in the tenor precede the final phrase (▶ Ex. I.10). ▶ p. 189 *Je suy si povre de liesce* thus shares striking affinities with the compositional procedures of Cesaris, perhaps more than any other contemporary. Comparison to Cesaris' *Mon seul vouloir* leads to three immediate observations. First, the polyphonic voices of the setting of *Je suy si povre de liesce* in Tr87 do not represent an ornamented version of the original chanson; rather, they reflect a new layer of independent counterpoint. The original chanson probably sounded much more like works by Cesaris and Fontaine than any of the passages in the florid version copied in Tr87 and MuEm. Second, the first phrase of *Je suy si povre de liesce* might have been originally untexted, as in *Mon seul vouloir*, Fontaine's *Sans faire*, and the anonymous *Se doulx espoir*. In all these chansons, the opening phrase is notated without text underlay beyond the first syllable of the opening word; the text only begins with the anacrusis to the second musical phrase. The same situation occurs in the tenor *Je suy si povre de liesce* as transmitted in Tr87 and MuEm. We can probably thus infer that the first fully texted phrase of the chanson began on the final minim of b. 6. This leads to the third observation: because the setting in Namur does not show such a formal phrase structure, the tenor found in Tr87 and MuEm was likely close to that of the original song. Adding

71 Welker, "Dufay Songs", 10–11.
72 Kemp, "A Chanson for Two Voices", 47–56.

cantus and contratenor voices whose counterpoint resembles that found in the songs of Cesaris and Fontaine permits a conjectural polyphonic reconstruction of the opening of the original song (▶ Ex. I.9c).

▶ p. 188

Tenors linked to syllabic songs

The two remaining tenors with known polyphonic settings, *Filles a marier* (№ 17) and *Marchon la dureau* (№ 45), are traceable to monophonic songs with syllabic text. *Filles a marier* corresponds to an anonymous *chanson à refrain* and the a-b-a-b rhyme scheme of its text.[73] Although polyphonic, this setting of a dance tenor behaves differently from those models in which the cantus and contratenor are motivically independent from the tenor. The cantus presents the tenor's melodic material at the octave and with embellishments at each cadential arrival. The contratenor altus also imitates the beginning of each of the tenor's phrases at the fifth above. In *Filles a marier*, the melodic and rhythmic imitation between the cantus, contratenors, and tenor reflect the central nature of the monophonic song.

With minor variants, *Marchon la dureau* corresponds to the tenor and contratenor voices at the heart of the combinative chanson *Puis qu'aultrement/Marchiez la dureau* (Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517, henceforth "Dij", № 140) and the tenor in the second half of *Madame de nom/Sur la rive* (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, Ms. IV.a.24, henceforth "EscB", № 103).[74] The polyphonic adaptations of this tenor thus date considerably later than the other known models. In Br9085, this tenor melody ends before the return of the chanson refrain. By ending there, the final on *f* mirrors the first note, creating a tenor in tone 6, at odds with the tone 2 of the original song.[75] Although there may be no significance to this omission, one could speculate that the tenor in Br9085 perhaps reflects a source in which the missing refrain followed the middle section of the song.

This tenor also raises the possibility that independent dance traditions were associated with monophonic song, especially considering the similarities between other tenors of combinative chansons and later

73 Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43 [henceforth "Sev"], fols. k9ᵛ–k10ʳ. This setting is musically independent from Binchois's setting of the same text. The melodies of only two other *basse danse* tenors, *Le hault et le bas* (№ 19) and *Flourentine* (№ 48), share this symmetrical ABAB musical form.

74 See Arbeau, *Orchesography*, trans. Evans, 156.

75 See below, "Tone".

dance melodies or patterns.[76] Finally, the presence of the tenor *Marchiez la dureau* in Dij, copied around 1470, suggests that its melody and text were less distant in memory than the tenors composed decades earlier.

Isometric tenors without known models

Although no models have been identified for the other tenors of Br9085, a few offer tantalizing hints that they indeed originated as songs. Du Fay's *Or me veult bien esperance mentir* has been proposed as a possible model for *La portingaloise* (№ 22) for several reasons. First, it appears in MuEm and Stras with the incipit "Portugaler".[77] Second, two theatrical sources include a dance called "Ourfute" (likely a corruption of "*Or me veult*") among a group of dances with an apparent link to Portugal.[78] Third, Lorenz Welker observes that both have the same number of breves, suggesting a possible conceptual link.[79] Finally, its *prima pars* is used as a "square" in various English sources, linking it to a context of extemporized counterpoint, like the *basse danse*.[80] Despite such parallels between the first phrase of Du Fay's song and *La portingaloise* in Br9085, there is no melodic similarity between the tenor and its presumed model.[81] Were it considered as a model, it would be the only one in perfect *tempus*.[82]

Although *Ma mie* (№ 2) has no known model, its organization and melodic outline echo a feature of Binchois' chanson *Marguerite, fleur de valeur*, which for David Fallows exemplifies Binchois's way of playing with expectations one associates with any given tone.[83] Both *Marguerite* and *Ma mie* end on the note *a* at the middle of a range that descends to the more expected Dorian final of *d*, placing them in tone 2. Furthermore, both begin and end with a similar descending melodic fourth. Although it is possible that the tenors in Br9085 do not represent the complete form or tone of their presumed model, the outline of *Ma mie* nonetheless

76 One need only compare the melodies and rhythms of the *Veni, veni clerice* and *Elle a dit à la tripière* to *Bransle des lavandières* ("The Washerwomen's Bransle") in *Orchesographie* to discern an unbroken, interwoven tradition of song and dance patterns. See Maniates, "Combinative Chansons in the Escorial Chansonnier", 108–9, 112; Arbeau, *Orchesographie*, 83^{v}–84^{r}.

77 MuEm, fols. 65^{r}, 77^{r}, 92^{v}–93^{r}; and Strasbourg, *olim* Bibliothèque de la Ville, Ms. 222 C.22 [henceforth "Stras"], fol. 108^{r}. As an instrumental work in Stras, see 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.

81 This concordance was first proposed by van den Borren, *Guillaume Dufay*, 301–2.

82 See discussion below.

83 Fallows, "How to win the Binchois game", 371–74.

resonates with the kind of play that has earned attention in Binchois's chansons.

Vaten mon amoureux desir (№ 48) shares its title closely with an anonymous setting of Charles d'Orléans *rondeau*, *Va tost, mon amoureux desir*. The two bear no musical resemblance, but the *basse danse* tenor shares its opening phrase closely with Binchois' *Je me recommande*.[84] The title, *Vaten mon amoureux desir*, however, hints at the possibility of a lost poem and musical setting from within Charles' entourage.[85] Charles habitually wrote variant versions of his own poetry, and encouraged a tradition of poetic *débats*, in which poets in his circle took the opening line from one of the Duke's poems as an invitation to craft new poems, typically in *rondeau* form. One such event was the famous Concours de Blois. The poems written for this competition begin *Je meurs de soif au près de la fontaine*, a paraphrase of Psalm 42.[86] Another *débat* originated with a *ballade* Charles wrote on the death of his wife, Bonne of Armagnac, *En la forest de longue actente*. The text of the anonymous chanson *Dedans la mer* also originates in this poetic tradition, and the song *Gardes le trait de la fenestre* paraphrases another *rondeau* by Charles.[87] Perhaps the tenor of *Vaten mon amoureux desir* reflects a similar tradition of variant texts.

In searching for further song models, two salient issues arise: first is the prominence of song models notated in imperfect *tempus* with major prolation (𝅝); second is the absence of known models for tenors with titles not related to song incipits. In the first case, all the tenors in Br9085 with known models, except *Marchon la dureau*, can be traced to chansons notated explicitly or implicitly in 𝅝.[88] The most likely reason for the prevalence of 𝅝 among the models is that the rhythmic patterns in this mensuration (long-short, long-short as 𝅜 𝅗𝅥 𝅜 𝅗𝅥) correspond to the steps of the dance.[89] Theoretically, one could alter the notes of any song into the

84 Marix and Rehm both argue for Binchois's authorship. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*, 188; Rehm (ed.), *Die Chansons von Gilles Binchois*, 16. See also Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs*, 398; Southern, *Anonymous Pieces*, 34–35.

85 Claude Thiry argues that the variant spelling is symptomatic of a simple error of transmission. Thiry further links *Beaulte* (№ 1), *Ma mie* (№ 2), and *M'amour* (№ 20) to poems by Charles and Jean Vaillant; see Thiry, "Le *Livre des Basses Danses*", 9–10.

86 Fox et al. (eds.), *Poetry of Charles d'Orléans*, 186–87, 860–61.

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

88 For more on this, see Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 186. Both settings of *Marchiez la dureau* are, however, in a duple metre.

89 See above, "The *bassadanza* and the *basse danse* diverge".

isometric breves of the *basse danse*. It is therefore possible that songs in other metres, for example perfect *tempus* (𝅝), were used to derive a *basse danse* tenor, but were altered to such an extent that they are no longer recognizable. But the choice of *tempus* for the melody of a *basse danse* was of immediate importance on a practical level for those dancing to a song in its original form, for whom songs in 𝅜 were most suitable. This consideration simultaneously addresses the age of the traceable tenors and the reason that later song tenors do not appear as *basse danse* tenors. Early fifteenth-century chansons appear in 𝅜 as commonly as in 𝅝; by the second half of the century, 𝅜 seldom set the metre for songs, having been superseded by 𝅜 and 𝅜. Because the known models date from the earliest decades of the fifteenth century, they were chosen as the basis for dances much earlier than their appearance in Br9085, bearing witness to their long history as *basse danse* tenors. One may even predict that, if a lost chanson related to a given tenor were to turn up, it would likely be notated in 𝅜.

Regarding the second issue, where models for the tenors in Br9085 have been identified, their titles echo incipits of French chansons, particularly those current in Burgundian circles. No models have yet been found for tenors with descriptive titles or those associated with regions or noble families. Several reasons may account for this. First, some models have evaded identification because the titles of the tenors do not correspond precisely to the incipits of the original songs.[90] Second, it is possible that song tenors in perfect *tempus* (𝅝) were derived differently than those in 𝅜. This hypothesis would assume that titles not derived from songs were only given to tenors derived from chansons notated in a mensuration sign other than 𝅜, though this seems unlikely. Third, it is possible that the tenors without French song incipits were adopted from a specific source or repertory since lost. However, none of these hypotheses accounts for the fact that no tenor with a descriptive title matches a surviving song tenor.

It seems most likely that tenors whose titles cannot be associated with known songs reflect a compositional layer one or more steps removed from known chanson models—that is, they are not based on a specific

90 Nevertheless, scholars have identified some models whose incipits do not match the titles of the corresponding *basse danse* tenor; see discussion above.

song model but reflect melodic traits of some early fifteenth-century song tenors. The tenor of *Le petit rouen* (№ 16), for example, illustrates the boundaries between tenors with geographical or nominal titles and those derived from specific songs. Distinguishing between these two types of tenors, Crane cites *Sans faire* as an exception: "Only the tenor of Fontaine's *Sans faire de vous departie*, with its mostly equal notes, and regular four-measure phrases, strongly resembles many of the *basse-danse* tunes that are not likely to have had their origin in chansons".[91] He singles out *Le petit rouen* as an exemplar of that instrumental style.

In fact, the tenor *Le petit rouen* shares more than passing melodic similarities with *Sans faire* and its original polyphonic model (compared in ▶ Ex. I.11). Besides two additional, untexted phrases in *Sans faire*—a setting of a five-line *rondeau* with seven musical phrases—the two tenors bear a striking resemblance. The two "extra" phrases outline the same number of pitches as the first phrase of *Le petit rouen* (shown in smaller note values when repeated for comparison), and both arrive on the same final pitch in similar motion.

▶ p. 190

These two works resemble one another so closely that we may conjecture that *Le petit rouen* could have been derived from *Sans faire*. Should this prove to be the case, we might perhaps find an explanation for the title in the fact that Pierre Fontaine came from Rouen. As pleasant as such a conjecture might be, the waters are muddied by the tenor of *Le doulz espoir* (№ 26). It also shares much in common with *Sans faire* (compared in ▶ Ex. I.12) but is actually derived from the anonymous chanson *Se doulx espoir,* surviving in fragmentary form.[92]

▶ p. 191

The close similarities among these three tenors, and their two surviving models, suggest that all three originated within a close circle and reflect a shared creative process that influenced the shape of those tenors without known models. It also illustrates that the dance tenors were crafted from a finite vocabulary of conventional melodic motives derived from the original songs, but sometimes diverging from them.

91 Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184 and n. 37. Fallows observes that all of the *basse danse* tenors with traceable polyphonic models "are in fact rather less regular than [their] song tenors"; see Fallows, "More on the Basse danse and polyphony", 130.

92 For more on this, see Fallows, "More on the Basse danse and polyphony", 125–31.

Shared motivic vocabulary

The fifteenth-century song repertory contains a shared vocabulary of melodic motives, often comprised of four, five, and six notes, recurring in various combinations. This community of commonplace motives formed a pool from which musicians drew and arranged individual elements, just as a poet combines words into phrases or a painter composes a scene from separate components.[93] The music of Br9085 employs the same motivic vocabulary as the contemporary song repertory, although there exists a more complex interaction between structural and ornamental elements in the *basse danse* tenors.[94] Exploring the point of intersection between these two elements, where the boundaries separating them are blurred, offers insights into the structure of these tunes.

As in the song repertory, cadential motives play a central role in the melodic and formal composition of the dance tunes. The standard feature of cadential arrival within the *basse danse* tenors is the strong-weak pairing of two breves on a single pitch, often occurring at the end of a melodic descent or ascent.[95] The cadential punctuation in the *basse danse* tenors, however, almost never corresponds to the final step of the choreographic *mesures*, and only coincides routinely at the end of the dance.[96] Crane recognized that the typical cadential tenor formulae found in the song models, with or without coloration (hemiola), were systematically reduced to their most basic elements in the *basse danse* tenors. Simple cadences without coloration in the song models tend to appear unaltered in the dance tenors (▶ Ex. I.13a). Cadences with coloration in the models most often appear as a falling fourth (e.g., *fa-mi-re-ut*, *sol-fa-mi-re*, or *la-sol-fa-mi*) or as a rising and falling third (e.g., *ut-mi-re-ut, re-fa-mi-re*). The dance tenors simplify these cadences as one of two formulae consisting of two or three distinct pitches: an ascending and descending second (e.g., *ut-re-ut-ut*, *re-mi-re-re*, *mi-fa-mi-mi*, etc.) or a descending third (e.g., *mi-re-ut-ut*, *fa-mi-re-re*, *sol-fa-mi-mi*)

▶ p. 192

93 "Composition, however, is that procedure of depicting according to which the parts are arranged in a work of painting. A very great achievement of the painter is the *historia*; parts of the *historia* are the bodies, part of a body a member, part of a member the surface"; Alberti, *On Painting*, ed. and trans. Sinisgalli, 53.

94 The motives common in the earlier decades of the century, such as those found in the traceable models, appear in the isometric tenors of Br9085, despite the comparatively late date of the manuscript. The mensural *basses danses*, however, share their melodic vocabulary with music current around 1500 (see below).

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

96 For specific commentary on the misalignment of musical phrases and choreographic *mesures*, see Heartz, "The Basse Dance", 295, and Wilson, "The *Basse danse* c. 1445–c. 1545", 169.

▶ p. 192 respectively (▶ Ex. I.13b). The cadential formulae in the *basse danse* tenors almost always exemplify the tenor function of a polyphonic cadence, where the final motion into the resolution is a descending second. The ▶ p. 193 third cadence of *Maistresse* (▶ Ex. I.13c) even alters ("tenorizes") the motion in the *basse danse* from the source, transforming an ascending cadence with the cantus function into a tenor cadence with descending motion. Finally, most cadences in the tenors end with a repeated breve, which serves as punctuation and corresponds to the phrase structure found in the models: often, when a void breve appears in the model, it is translated as two blackened breves in the dance tenor. This being the case, repeated breves do not necessarily indicate a cadence.[97]

The cadences of the dance tenors generally supply a basic version of cadential figuration. By contrast, isolated exceptions show that more florid cadential formulae common to the chanson repertory, such as cadences that use coloration, assume a structural role within the *basse danse*. The first cadence of *Triste plaisir* (№ 31) retains the pitches of the original cadence, having made structural the notes that formed the ▶ p. 193 rhythmic ornament of hemiola (▶ Ex. I.14a). The dance's final cadence adopts this same figure, as *ut-mi-re-ut-ut*, even where the source tenor shows a different, simpler cadential arrival. Such structuralization of the more florid chanson-tenor cadences also occurs in dance tenors with no traceable model. The first cadence of *Le Rosin* (№ 8), for example, ▶ p. 193 similarly outlines *re-fa-mi-re-re* (▶ Ex. I.14b).[98] Its final (fifth) cadence, an extension of the first as *re-ut-re-fa-mi-re-re*, is also the final cadence of Fontaine's chanson *Sans faire de vous departie* (although a third higher as *fa-mi-fa-la-sol-fa*), and the second cadence of *Du pist mein hort* ▶ p. 193 (▶ Ex. I.14c), and is found in numerous chansons by Binchois and contemporaries.

Beyond phrase endings, cadential motives pervade the song and dance repertory of the fifteenth century. Such motives are ubiquitous and unremarkable. For example, without the double-breve punctuation, motifs such as *re-fa-mi-re* or *re-fa-sol-la* remain as integral to the *basse danse* tenors as they do to the song repertory. However, the elision of

97 See, for example, the opening of certain tenors, such as *Je sui povere de leesse* (N° 46), and instances of double-breve sequences, as in *La basse danse du roy d'espaingne* (N° 9).

98 Remarkably, the entire first phrase of *Le Rosin* is identical to that of *Je suy si povre de liesce* (Namur) and *Du pist mein hort*.

these two as *re-fa-mi-re-fa-sol-la*, a motive found in *Beaulte* (№ 1, notes 11–17), *Castille la novele* in Toulouze (bridging phrases one and two) and others, stands out as forming the head motive of the anonymous *Meskin es hu* and the opening of the tenor of Hayne's *De tous biens plaine* (▶ Ex. I.15).[99] While this commonplace figure became a musical catch-phrase through its association with well-known songs, its occurrence in the *basse danse* melodies further shows that these were fully integrated into the Burgundian musical vocabulary, rather than on the periphery.

▶ p. 194

Nonetheless, the dance tenors also share motives uncommon in the song repertory. The final phrase of *Sans faire* (№ 23), *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*, diverges from the more ordinary cadential passage found in its model (▶ Ex. I.16a). This same figure appears as the final phrase of *Le petit rouen* (№ 16) and *Vaten mon amoureux desir* (№ 48). Although these pitches resemble the tone 5 Credo intonation, the figure is otherwise rare in fifteenth-century song, reflecting a melodic pattern particular to the *basse danse* tenors.[100] It is notable, however, that this same final cadence is found in *Stüblein* of Loch (▶ Ex. I.16b), a melody directly related to *Je languis* (№ 11) and *Languir en mille destresse* (№ 40).[101]

▶ p. 195

▶ p. 195

While the melodic vocabulary of the *basses danses* resembles that of the contemporary song repertory, its derivation or application is inconsistent, such that certain motives, like *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*, assume a more prominent role in the *basse danse* repertory.[102] Whether integral to song and dance music or unique to the *basse danse*, players could use the melodic vocabulary to memorize the dance tunes, helping them to differentiate one tune from another.

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

100 Although much later, this figure also serves as the head motive of John Baldwin's *Coockow as I me walked* (c. 1600).

101 Neither of these two tenors share the same final cadence, however, since they do not progress through the end of the melody as given in Loch (see below, "Tone").

102 Another figure, *sol-fa-re/la-fa-re-mi-re* (*d'-c'-a-f-d-e-d*), identified as one of a group of "*formules mélodiques bizarres*" and likely more instrumental in character by Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 52, defines the cadential arrival into two of the four cadences in *Luises* (N° 6). Recurring in many guises throughout the tenors of Br9085, it is integral to the melodic vocabulary of the *basse danse*. We have identified some form of this motive in *Ma mie* (N° 2, rising), *Engoulesme* (N° 3), *La belle* (N° 4), *La Rochelle* (N° 14), *Orleans* (N° 15), *Le hault et le bas* (N° 19), *Alenchon* (N° 21), *Mon leal desir* (N° 33), *Bayonne* (N° 35), *La navaroise* (N° 36), *Barcelonne* (N° 37), *Le ioieux de Brucelles* (N° 42), and *Venise* (N° 53). Nonetheless, *Une fois avant que morir* (N° 24), based on an anonymous chanson, opens with a retrograde variant of the *Luises* figure, *re-la/re-fa-sol*. Perhaps this group of figures is not as "instrumental" or foreign to the song repertory as Closson suggested.

Mensural dances

Br9085 contains six dances in mensural notation that can be divided into three smaller categories. Three of the dances—*La danse de cleves* (№ 57), *La franchoise nouvelle* (№ 58), and *La danse de Ravestain* (№ 30)—are notated entirely in void mensural notation, whose groupings of three semibreves imply perfect *tempus*, with each step-unit corresponding to two breves (six semibreves) of music.[103] Two of the dances—*Roti boully joyeulx* (№ 55) and *L'esperance de bourbon* (№ 56)—are *basses danses mineures*: they begin in an implied mensuration of imperfect *tempus* with major prolation ☾ set to *pas de Brabant*, succeeded by a shorter *basse danse* section. In the case of *Roti boully*, the *basse danse* corresponds to the form and pitches of the preceding mensural *pas de Brabant*. In *L'esperance de bourbon*, by contrast, the subsequent *basse danse* of the same name is sufficiently different that Closson divided it into two distinct dances.[104] Alone among these mensural dances, *Roti boully* appears notated as a *ballo, El gioioso,* in an Italian source.[105]

Beaulte de castille (№ 25) represents a hybrid between the blackened breves of the *basse danse* interspersed with three episodes of mensural notation, which function as cadential formulae. Although its choreography consists of *basse danse* steps over sustained pitches, it does not set the conventional *mesures*. It is also the only dance choreographed for three dancers.

Conventions shared with song

Several features distinguish the mensural dances from the isometric tenors in blackened breves and link them to conventions of texted dance songs. These include their use of open (*ouvert*) and closed (*clos*) endings echoing feminine and masculine rhyme schemes, their affinities to song forms, and their formal and melodic links to future ground-bass progressions, including their use of cadential formulae adopted as

103 *La danse de Ravestain*, the first of these dances to appear in Br9085, is apparently incomplete in the source. There are only five step-units notated, and the end of the music is followed by a custos on *g*, leading Ingrid Brainard to speculate that it was paired with the previous dance, *Ma mieulx ammee* (№ 29); Brainard, "Die Choreographie der Hoftänze", 6–7; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84.

104 This *basse danse mineure* is also listed under its own title in Br9085; see Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 43.

105 *Roti boully ioyeulx* appears as *El gioioso* in Pa (fol. 59ᵛ), notated in articulated semibreves and a third higher with its final on *f*, proceeding from a *basse danse*, to a *saltarello*, and then a *piva*. *L'esperance de bourbon* shares aspects of its melodic outline with the dance *Prenez* of the Gresley manuscript, notably in the opening motives; see Fallows, "The Gresley Dance Collection", 18.

ostinato patterns toward the end of the fifteenth century. Though the term "ground bass" tends be associated with chord progressions of the sixteenth century, these dances reveal that the origins pre-date the concept of chordal harmonies.

Three dances reflect a convention common to both dance and song since at least the fourteenth century: the alternation of open and closed cadential endings between the final and one step higher or lower that emphasize the foundations of the tone. Found in *Roti boully*, *La danse de cleves*, and *Beaulte de castille*, these alternating endings are a hallmark of Machaut's *Douce dame jolie*, to cite a well-known example. This tendency—common to tones 1 and 2—continued well into the sixteenth century, informing the first two chords of the *passamezzo antico*.[106]

These alternating endings also adopt a feature in poetic verse of the fourteenth and fifteenth centuries. In *Douce dame jolie*, the first three lines of the refrain end on a feminine ending ("jolie", "mye", "sye"), corresponding to a major second above the musical final. The last poetic line ends on a masculine ending ("humblement"), which corresponds to the musical final, thus completing the way in which the music mirrors the a-a-a-b rhyme scheme of the poetry. The feminine and masculine verse endings are inextricably tethered to the open and closed musical endings. In *L'Art de rhétorique*, Jean Molinet defines poetry as "rhythmic music", and distinguishes masculine (or "perfect") from feminine (or "imperfect") endings, which end on the weak "e" that Molinet defines as a "demi-voyelle" (semivowel). His implicit link to related musical terminology is clear: when treated as a rhythmic unit, a masculine rhyme corresponds to the perfection of a breve. By contrast, in a feminine rhyme, the final semivowel "e" is more than a mere schwa: it imperfects the rhythm of the last syllable, corresponding to the way in which a semibreve imperfects a preceding breve in mensural notation.[107]

Much as the lines in French verse alternate between masculine and feminine endings, so do the phrases of *La danse de cleves*. Here, the effect is both rhythmic and melodic. Imperfect endings occur when the final beat (*tactus*) of a phrase comprises a shift in pitch from the downbeat to the upbeat, as exemplified by the cadence of phrase one. Perfect endings,

106 Such alternating endings remain a staple of folk music.
107 Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, 216–17.

such as the cadence of phrase two, occur when the final *tactus* of a phrase comprises a single pitch. ▶ p. 195 Example I.17 indicates the alternating imperfect endings (marked by slurs) and perfect endings in *La danse de cleves* with a posited musical "rhyme scheme". The first and fourth cadences resolving to the final are labelled as "closed". The second and third cadences settling on a different pitch are labelled as "open". Similar patterns are found in tenor melodies of contemporary combinative chansons, including *Petite camusette*, *Marchiez la dureau*, and *Coquille bobille* in Dij, and *Elle a dit la tripière* and *Se je suis/Veni veni clerice* in EscB, both of whose textual patterns are in turn echoed in the *Bransle des lavandieres* ("Washerwomen's Bransle") in *Orchesographie*.[108]

Formes fixes and strophic song

These dances also share affinities with the three most common forms of late-medieval French verse: ballade, rondeau, and virelai, together known as the *formes fixes*. *La danse de cleves* resembles the form and conventions of a virelai setting. Its first section mirrors a refrain whose alternating feminine and masculine endings outline the melodic equivalent of an a-b-a-b rhyme scheme. Its second section, including repetition, can easily be interpreted as c-d-c-d. Although this dance lacks a text, it is pervaded by the conventions of *forme fixe* verse. Such conventions are less obvious in the other mensural dances, but we can consider them nonetheless as they occur.

La franchoise nouvelle outlines an AABBCC musical form. The A and B sections constitute a pair, and the resulting structure resembles *Chaminata*, an early example of the *passamezzo antico*, whose refrain of sixteen measures is followed by a second section of eight measures, acting as a couplet (see the following section). Since the rubric of *La franchoise nouvelle* instructs that the music "must be played twice" (in order to accommodate the steps), the AABB "refrain" and CC "couplet" all return. As a result, it has much in common with the strophic forms found in contemporary chansons, carnival songs, and laude.

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}, and Arbeau, *Orchesography*, trans. Evans, 156. This intimate link between French phrases and French verse continues throughout the early modern period.

Links to grounds and ostinato patterns

The mensural dances share features with ground-bass progressions of the sixteenth century. Interpreting ground-bass patterns by their chordal progressions led to the identification of works like *Chaminata* and *Pazienzia* as the first *passamezzi*.[109] However, the main conceptual difference between the *romanesca* and the melodic progression of *Roti boully* is its lack of obvious chordal harmony. The *passamezzo* is typically defined as a harmonic progression repetitive pattern, like the four-chord progression of the *romanesca* (minor: III-VII-i-V, III-VII-i-V-I) associated with tunes like *Greensleeves*, and the *moderno* (major: I-IV-I-V, I-IV-I-V-I) associated with dances like *Les Buffons*. The chords associated with the *passamezzo romanesca* are directly derived from the contrapuntal procedures of low contratenor voices and the root-position chords of *falsobordone*. With its underlying descending fourth (*la-sol-fa-mi*) and subsequent fifth (*la-sol-fa-mi-re*), *Roti boully* outlines the melodic progressions and cadential conventions of the *passamezzo* (▶ Ex. I.18). In fact, this dance is set to the chords of the *passamezzo antico* in Johannes Weck's *Hopper dancz*, and it has been associated with the Italian song *Pazienzia ognun me dice* and the later *passamezzo romanesca*.[110]

▶ p. 195

The first section of *La franchoise nouvelle* combines elements of the descending fourths associated with the *passacaglia* (*durus* as *fa-mi-re-ut*, and *mollis* as *la-sol-fa-mi*). Its second section outlines the refrain patterns of the *durus* progression preserved in *Chaminata* and in the *passamezzo moderno*. *L'esperance de bourbon*, especially in its closing phrase, outlines the associated I-IV-V progression that is also the basis of the sixteenth-century *canarios* (▶ Ex. I.19).[111]

▶ p. 196

Motives found in song

The mensural dances share motivic patterns with contemporary song repertory. Combined rhythmic and melodic formulae found in *L'esperance de bourbon* and *La franchoise nouvelle* also characterize contemporary chansons. The opening motive of *La franchoise nouvelle* shares its outline and function with the tenor subject of Isaac's *Par ung jour*

109 Banks, *The Instrumental Consort Repertory*, 240–44. For a critical edition, see 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".

matinee, and—in transposition—with the *ostinato* motive that pervades *Hor oires une chanson*. The same motive that informs *La franchoise nouvelle*, *Par ung jour*, and *Hor oires* can be traced to one that embellishes a descending fourth. This motive was popular in chansons from the generation of Busnois and Caron, and it was commonly used in the same places as these songs, as *fa-mi-ut-re-ut* or *la-sol-mi-fa-mi* (▶ Ex. I.20). ▶ p. 196

One of the motivic formulae in *L'esperance de bourbon* plays a starring role in a series of combinative chansons, including *Amor tu me non gabaste*, *Dieu quel marriage*, and *Vilana che sa tu far*. The motive at the heart of this group can be traced to the opening motive of the anonymous *Dedans la mer* and Caron's *Helas que pourra devenir* (▶ Ex. I.21). ▶ p. 196

Motives of the mensural dances—and the contemporary combinative songs built on *ostinato* figures—share an important trait with the isometric tenors: they adopt ornamental motives as structural building blocks. Just as the isometric tenors transform ornamental cadential material into structural patterns, the mensural dances—like combinative chansons—transform melodic embellishments into ostinato patterns. Such ostinatos were later associated with ground-bass progressions such as the *passacaglia*, hinted at in *Par ung jour* and *Hor oires*, and eventually became commonplaces in Renaissance song. The opening of *La franchoise nouvelle* shares its outline, for example, with opening of the second half of Psalm 113 in the Geneva Psalter (fourth edition, 1561). This similarity illustrates the degree to which metrical Psalms and chorale tunes of the sixteenth century reflect the melodic vocabulary of the previous century. Just like the isometric tenors, the mensural tenors thus use motivic commonplaces in both ornamental and structural ways, reflecting a larger interplay between ornament and structure across generations of compositional styles and procedures.

Contrapuntal formulae and polyphony

The mensural dances include classic cadential formulae associated with contrapuntal conventions especially common in Hartmann Schedel's songbook (Munich, BSB, Cgm 810, henceforth "Schedel") and Loch. Despite Schedel's deficiencies as a scribe and musician, his collection offers a thesaurus of such commonplace cadential formulae. Although Loch preserves mainly monophonic tenor melodies, their outlines invite obvious contrapuntal voices. The cadential formulae of *La franchoise nouvelle* could be set in a variety of ways common to chansons from the middle

of the fifteenth century, as shown in ▶ Example I.22 (bb. 1-6). The closed ending of the tenor of *La danse de cleves* outlines a cadential progression found in anonymous Florentine carnival songs (▶ Ex. I.22, bb. 7-12).[112]

▶ p. 197
▶ p. 197

Variants and performance

La danse de cleves raises special questions about the treatment of variants in performance. All of its repeated sections are notated, yet each one has variants on the basic melodic and rhythmic outline. Do these variants represent *varietas*, with each cadence treated in a different fashion to show the range of possibilities? Is this dance to be performed in precisely this manner, with variations serving as a memory device? Do the variants represent an authoritative version of the dance, a pedagogical presentation of conventional formulae, or does this represent how the scribe simply happened to copy this unique transmission? Those wishing to perform *Roti boully* face similar issues. The obscurity of the rhythms of the *pas de Brabant* section in Br9085 and the differences in other sources mean that there is not enough evidence for a confident interpretation, while the question of scribal intent remains open. Until other sources for these dances resurface, contrapuntal exploration presents some of the most fruitful means of research. In *La danse de cleves*, for example, it seems possible to establish a hierarchy between simple contrapuntal phrases and their more ornamented versions. In this sense, these dances exemplify the potential benefits of reverse-engineering historical counterpoint.

Tone

The *basse danse* tenors treat tone, particularly with respect to their models, in a flexible manner. (In the discussion that follows, we use the term "tone" to describe octave species and their associated melodic and cadential features, following most sources for practical music theory of the late Middle Ages and Renaissance, rather than the term "mode", commonly used today.)[113] As a result, these tenors show how fluid tone can be in the transmitted variants of a tune. Source tenors and dance tenors seldom occupy the same musical space. For example, variant readings

112 For more on Isaac and carnival-song conventions, see Macey, *Bonfire Songs*, 32–49. For a polyphonic setting of *La danse de cleves*, see Duffin, "Ensemble Improvisation", 224–25.
113 Wiering, *The Language of the Modes*, esp. 1 and 49–54.

of melodies that are essentially the same in their general shape and melodic intervals sometimes end on different pitches. This mutability possibly relates to the ways in which performers wanted to portray a dance, where the music dictated the character. Italian dance master Giovanni Ambrosio admonished composers and performers of *bassedanze* and *balli* to note whether the "key" was *b-molle* (flat) or *b-quadro* (natural). This affected the character of the tune, to which the dancers responded.[114] Ambrosio's statement suggests that dancers moved differently to a tune of a *mollis* (minor) quality than to one of a *durus* (major) quality.

How one altered the tone of a particular melody seems to vary depending on its range and final. Certain dance tenors in transposed tone 5 with a final on c (hereafter, "tone 5(*c*)", etc.), such as *Languir en mille destresse* (№ 40) and *Sans faire de vous departie* (№ 23), derive from pieces surviving with in the regular range of that tone (5) with a final on *f*.[115] More exceptional, however, are the *mollis-durus* relationships exhibited by the mutability between tones 1 and 5, or tones 2 and 8. The shift from tone 1 to 5 occurs when we move down a step or up a third, the latter of which is akin to relative minor-major key relationships. In some models that end on *f*, their derived tenors have been "transposed" to tone 1(*d*). Certain models in tone 1(*d*), however, are transposed a step lower to yield tenors in tone 1(*c*). The change from tone 2 to 8, however, takes place if we add or remove the flat "key" on *b*, akin to parallel minor-major keys.[116] Examples of each type of pairing are found within the *basse danse* repertory, or when we trace the journey from a song to its derivative dance.

The transposition from tone 1 to 5 by step can be seen in the relationship between *La franchoise* (№ 7) and *Venise* (№ 53), which present the

114 Ebreo of 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* (Nº 40) presents melodic material that is found precisely within *Je languis* (Nº 11), except for three extra notes (*e*-*c*-*c*) of Nº 40 inserted between notes 5 and 6 of Nº 11. Nearly identical in their pitch patterns and titular incipits, they were evidently cut from the same mould, which they share with *Stüblein* of Loch (p. 45) and two polyphonic intabulations of the same "Stüblin" tenor in Bux (Nºs. 135–36). Compared to the Germanic sources, both versions in Br9085 are incomplete, but each ends at a different place. The *Stüblein* in Loch provides a melody with clearly demarcated A and B sections, of which *Languir en mille destresse* only lasts the length of the A section. *Je languis* ends halfway into the B section and, as a result, exemplifies a different tone (8) from that of its counterpart (5).

116 For more on the tonal shift between *mollis* and *durus* by change of key signature, see Hudson, "The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia", 364–94.

same melodic material with a *c*-final and *d*-final, respectively.[117] Crane noted the likeness among the tenors for the dances *Beaulte* (№ 1), *La verdelete* (№ 41), *La margarite* (№ 5), and *Joieusement* (№ 49). Tenors N°s. 1 and 41 are nearly identical and present their melodic material in tone 1(*d*). Although melodically and structurally similar, *La margarite* and *Joieusement* are a step lower, in tone 5(*c*).[118] *Je sui povere de leesse* (№ 46) appears in Br9085 in tone 5(*c*), while its monophonic predecessor (Namur) and surviving polyphonic setting (Tr87 and MuEm) preserve the same tenor in tone 1(*d*). We can observe the shift from tone 1 to 5 in the relationship between the dance tenor and song model of *Une fois avant que morir* (№ 24): the tenor in Br9085 is notated in tone 1(*d*), while the eponymous chanson survives in tone 5(*f*) in LoTit (fols. 4^{v}–5^{r}). Similarly, *Roti boully ioyeulx* (№ 56) appears in Br9085 in tone 1(*d*), but its Italian counterpart, *El gioioso* (Pa, fol. 59^{r}), is notated in tone 5(*f*).[119] A full comparison of all these tenors is presented in Appendix 5.

The two dance tenors based on songs by Binchois demonstrate the shift from tone 2 (*mollis*) to tone 8 (*durus*) through the removal of a flat on *b*. *Maistresse* (№ 18), from Binchois' *L'amy de ma dame est venis* (Tr87, fol. 88^{r}), and *Triste Plaisir* (№ 31; chanson in Ox213, fol. 56^{v}) both appear in Br9085 in tone 8(*g*) (▶ Appendix 5). The models survive with the same final, but the flat "key" on *b* in both song tenors indicates that Binchois conceived of them in tone 2 (transposed). Both versions of each tenor

▶ p. 270

117 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84–85, noted the similarity between these two tenors. Hartmann Schedel apparently heard the tune upon which these are based and recorded it in his musical notebook as one of the "*carmina ytalica pro coreis*" ("Italian songs for dancing", fol. 131'). The eight notes missing from *La franchoise* may easily be supplied from the analogous point in the melody of *Venise* and Schedel. Schedel notates a *c'*-clef on the highest staff line of the *carmina ytalica* after the first four notes, implying that his version, too, is in tone 1(*d*).

118 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 72, 80, 86–87, 89. *Beaulte* and *La verdelete* differ by one note: the former has two *f*s at the end of phrase one (notes 7 and 8), but the latter has three. According to its incipit and accompanying choreography, however, the melody of *La verdelete* as transmitted in the manuscript lacks four notes. Crane also identified *Le ioyeulx espoyr* of Toulouze (N° 9) as being the tone 5(*c*) version of one half of *Flourentine* (N° 38), a tenor in tone 1(*d*) which consists of the same twenty-two notes repeated; see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 78 and 91.

119 One further example in Br9085 of a tone relationship between finals on *d* and *f* occurs in *Marchon la dureau* (N° 48): the original monophonic tune begins on *f* and ends on *d* in tone 2, since its ABA form results in a return to the refrain. Like *Je languis* and *Languir en mille destresse*, the *basse danse* tenor does not proceed to the end of the song's form, but stops at the end of the verse, culminating on *f* in tone 6 (see the discussion of this tenor above.) In contemporary polyphonic repertoire, variant iterations of a single song in tones 1 and 5 (or 2 and 6) are rare or non-existent, but the shift from one to the other occurs in at least two compositions. The Credo of Johannes Pullois' *Missa sine nomine* is in tone 5(*f*) while the surrounding sections of the mass are in tone 1(*d*). Likewise, Estienne Grossin's *Missa trompetta* fully embodies tone 5(*f*) until the Sanctus, which is in tone 1(*d*); no Agnus survives. These two examples further demonstrate the affinity between the two tones and illustrate the tendency of tone 1 to transform to tone 5, and *vice versa*.

are viable. Following Ambrosio's advice, modern performers could play either dance tenor in tone 2 with *b*-flat to offer dancers the opportunity for a different interpretation.

Although Heartz attributed the change of tone 1 to tone 5 to scribal error, it is possible in the case of *Roti boully ioyeulx* and *El gioioso* that musicians could choose whether to play the *mollis* (tones 1 or 2) or *durus* (tones 5 or 8) version of a tune, as described by Ambrosio and observed in the examples described above.[120] The discrepancies in tone between a song and the dance tunes that derived from it, or between variant versions of the same dance melody, show that the quality of a tone as *mollis* or *durus* could change at the will of the scribe or the performer, depending on the affect they wished to convey. Although both fixed and relative place (*locus*) and intervallic structure were crucial to musical understanding and interpretation, this group of tenors and their models or counterparts demonstrates that a transfer of place, or a transmutability of tone, for any given song would not have shocked fifteenth-century musicians or listeners.[121]

Accidentals

Apart from a single flat appearing on *b* in *La danse de cleves* (№ 58), accidentals are conspicuously absent from the tenors of Br9085. Yet, the coexistence of *b-fa* (flat) and *b-mi* (natural) in tones 1(*d*), 2(*d*), 5(*f*), and 6(*f*), and the existence of variant *mollis* and *durus* versions of certain tenors, mean that musicians must choose whether to inflect specific notes. In tone 1, for example, one would flatten the *b*s in the first and final phrases of *Barbesieux* (№ 13, notes 4 and 32) or the third phrase of *La Rochelle* (№ 14, note 17), to avoid the melodic *mi-fa* tritone with *f*. This convention is expressed in the dictum *una nota super la semper est canendum fa* ("always sing the note above *la* as *fa*"). Similarly, when singing or playing the tenor *Le doulz espoir* (№ 26), cast in tone 6, one would flatten the *b*s (notes 12, 28, and 56) to avoid a melodic tritone with the *f*-final. In the

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

121 Johannes Ockeghem's *Missa cuiusvis toni* illustrates this concept: the basic intervallic structures (second, third, fourth, fifth, etc.) form the melodic and contrapuntal foundation of the mass, independent of tone, which may be chosen at will. Thus, the overall melodic shapes of each voice take precedence over tone. The choice of a given tone for a given performance produces a result drastically different from any other, since a shift in the placement of the semitones *mi-fa* from tone to tone, with respect to the final, alters the quality of the intervallic structures (major or minor; perfect, augmented, or diminished). For an edition of this mass that provides a solution in each tone, see Houle (ed.), *Ockeghem's* Missa cuiusvis toni.

context of a *basse danse*, however, in which the notes of the tenor are played very slowly, the dissonant interval between *b* and *f* could go unnoticed, since intervening notes (*a* or *a-g*) mean that the *f* follows the *b* only after three or five breves.[122] The ambiguity of *b* as "*mi*" or "*fa*" peaks in *Maistresse* and *Triste plaisir* (N°s. 18 and 31), where the original song tenors stipulate *b*-flat, yielding a tenor in tone 2(*g*), while the dance tenors, also with *g*-finals, have *b*-naturals (tone 8). Both versions are valid, but they generate contrasting affects.[123]

The application or omission of flats, however, is not the only performance-practice issue involving accidentals. Musicians must also decide when to apply accidentals to establish cadences. The larger, structural cadence points within the tenors, marked by a double breve, almost exclusively fulfil the tenor function ("tenorizans") of the cadence, that is, a descending second.[124] However, a few structural cadences perform the cantus function ("cantizans"), that is, an ascending second, where an accidental could be applied. At notes 26–27 of *Triste plaisir* (№ 31), for example, the *f* (note 26) could be ornamented in such a way that results in a rising semitone to the following *g* (▶ Ex. I.23a). Similar treatment of an ascending second (and one not necessarily in the context of a structural cadence) occurs in bb. 17–19, 31–33, and 69–71 of *Propter peccata quae peccastis* (*La Spagna*) (▶ Ex. I.23b).[125] These examples illustrate how a dance tenor can fulfil the cantus function of a cadence. Cadences may therefore occur in many places besides the structural markers of the double-breve cadences.

▶ p. 197

▶ p. 197

In a polyphonic context, the application of accidentals in a *basse danse* tenor will depend on two factors. Firstly, how do performers hear melodic *mi-fa* dissonances in the long-note tenor? In other words, where should they add a flat on *b*, when a melodic tritone against *f* looms? Secondly, where do performers establish cadence points, whether or not they are structural, in which the tenor fulfils the cantus function?

122 An exception would be the occurrence of a direct leap from *b* to *f*, or *vice versa*, where the *b* would be interpreted as *fa* (flat) in any case, as in notes 20–21 of *Une fois avant que morir* (N° 24) and notes 9–10 in the *basse danse* section of *L'esperance de bourbon* (N° 56). Additionally, the quick, buoyant melody of the measured *pas de Brabant* section of the latter, which sits squarely in tone 5(*f*), begs for *b*-flat throughout.

123 See "Tone" above.

124 See "Shared Motivic Vocabulary".

125 Similar cadential treatment—where the tenor performs the cantus function—but where the cadence is diatonic and requires no inflection occurs in bb. 15–17, 19–21, and 23–25. See Appendix 6.

PERFORMING FORCES AND PRACTICES

Musical sources, archival records, iconography, historical accounts, and literature attest that certain performing ensembles were associated with the *basse danse* repertory. Scholars have questioned how these groups performed for the dance. Because of the nature of the various types of ensemble, and because of their idiomatic vocabularies, it is difficult to separate discussions of these ensembles from their performance practices. The *basse danse* repertory clearly enjoyed a rich tradition of polyphonic performance, both extemporized and composed. Different ways of realising the same dances coexisted. Ambrosio suggests that the dance could be accompanied by "*pifari*, *organi*, lute, harp, or drum with flutes, or whatever instrument".[126] The colophon of Toulouze states that the dance tenors were "to be played on any instrument".[127] Arbeau even suggests performance by voices.[128] Different social functions called for different types of musical accompaniment. Among the multitude of possibilities, certain "loud" and "soft" instruments appear and reappear prominently to accompany the dance.

Groups of *haut* and *bas*

Musicians of the Middle Ages and Renaissance distinguished between types of instruments and their players, categorizing them as either *haut* or *bas*. This distinction went beyond the contrast between "high" or "loud" and "low" or "soft" sounds. These terms also encompassed the attributes of the instruments they described, the roles of their players, and their function in society. *Haut* instruments were loud and high-pitched, played to entertain the elite enjoying the high life at grand festivities. By contrast, *bas* instruments were soft and low-pitched, and were employed during intimate assemblies of the nobility and rising elite classes.[129] The principal ensemble associated with court dances was the so-called *alta*, consisting of shawms—the schalmei and bombard—and either slide trumpet or trombone, potentially joined by a pipe-and-tabor, played by a soloist. *Bas* ensembles consisting of some combination of plucked

126 Pa, fol. 32^{r}, trans. 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}, cited in Polk, "Flemish Wind Bands", 166.
128 Arbeau, *Orchesographie*, fol. 33^{v}.
129 For more on the delineations of instrument groups in the Middle Ages and Renaissance, and their functions, see Bowles, "*Haut* and *Bas*"; Heartz, "*Hoftanz* and *Basse dance*", 15; and McGowan, "A Chance Encounter".

instruments (lute, harp), bowed instruments (such as the vielle), and wind instruments (such as the recorder) accompanied smaller, more private gatherings of dancers. In addition, intabulations for keyboard and lute attest to a solo repertory of dance music. Documents also hint at ongoing traditions of vocal renditions of dance music.

Ensemble Polyphony

Alta

The polyphonic ensemble most closely associated with the *basse danse* is the "loud" band, which fifteenth-century theorist and musician Johannes Tinctoris calls the *alta* (▶ Fig. I.3).[130] Archival and iconographic evidence attests to the prominence of this ensemble in performing composed and extemporized florid counterpoint for dance music. A core duo of bombard and schalmei performed the tenor and cantus voices, respectively, joined by trumpet or trombone on contratenor for three-voice counterpoint, and with a second bombard serving as the contratenor altus voice for four-voice counterpoint. Their instrumental ranges and voice functions corresponded closely to those of fifteenth-century vocal polyphony.[131] Despite questions about the performers' musical literacy and the extent to which their improvised counterpoint resembled composed polyphony, the *alta* employed the same repertories and rules of counterpoint as singers.

▶ p. 203

A shared understanding of the musical hand and gamut created a common musical language for singers and instrumentalists alike. However, the length of the *alta* instruments dictated that they sounded a fourth or fifth higher than singers and *bas* instruments when reading the same pitches. For example, the bombard, often labelled in modern terminology as an "*alto* shawm" with a fundamental note of *g-sol re ut* at *a'* equals approximately (hereafter "~") 465 Hz (based on surviving instruments, historical measurements, and iconographical evidence), visualized its lowest sounding note, like other contemporary *tenor* instruments, as *c-fa*

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

131 Gilbert, "The Improvising *Alta capella*", 109. Although the standard ranges of the reed instruments—an octave and a sixth, with fundamentals at the distance of a fifth apart—closely resemble the ranges of the vocal cantus and tenor, the wider range of the slide trumpet and trombone allowed for a contratenor voice that extended above and below the tenor.

ut, the lowest note of the *basse danse* tenors.[132] While this note sounded as *c-fa ut* on *bas* tenor instruments, such as the recorder or viol, the visualized *c* sounded a fifth higher on the bombard at *g-sol re ut*. Like other discant instruments, the schalmei visualized its lowest note as *g-sol re ut*, while in fact sounding a fifth higher on *d'-la sol re*. "However," as Tinctoris states, "for the lowest contratenor parts, and often for any contratenor part, to the shawm players one adds brass players".[133]

In the first half of the fifteenth century, when higher contratenor voices prevailed, the natural instrument to complete the *alta* was the slide trumpet: a folded or wrapped trumpet with a single telescopic slide on which a player moved the entire body of the instrument back and forth, the intermediate evolutionary step between the folded natural trumpet and the trombone (▶ Fig. I.4).[134] A player visualized the lowest practicable note in first position on the instrument as *Gamma-ut*, and could achieve one tone lower (*F-ut*) by drawing the instrument out over the slide mechanism. Those two notes sound a fifth higher than notated, however, on *d-sol re* and *c-fa ut*, respectively, at $a' \sim 465$ Hz.[135] The increasing tendency of the contratenor voice to drop below the tenor from the 1440s coincides with the emergence of the trombone. Its sounding second harmonic in first-position, *A-re*, as documented from c. 1600, would have been visualized by players a fifth lower as *D*. This was far below the bounds of the gamut, but the instrument's extended low range allowed for a true contratenor bassus in the *alta,* when tenors were notated in higher places.[136]

▶ p. 204

Since the ambitus of the schalmei and bombard was limited to an octave plus a sixth, the *alta* would "transpose" compositions notated in

132 Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, ed. Eitner, 11–28 and 152–75. An exception to this rule is the transverse flute, with a lowest note of d-*sol re*, since it only has six topside holes.

133 Transcribed and translated in Baines, "Fifteenth-Century Instruments", 20–21.

134 The existence of the slide trumpet in the fifteenth century is controversial; see Sachs, "Chromatic Trumpets in the Renaissance", already mentioned in Sachs, *The History of Musical Instruments*, 108. See also 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 Based on the standard length of surviving Renaissance trumpets.

136 The final composition in Tr89 (fols. 424^{v}–425^{r}), a setting of Guillaume Du Fay's *Se la face ay pale*, notated with a *g*-final and a sharp on *f* in the key signature, makes the case for performance specifically by the *alta* due to its range. Furthermore, the descent of the low contratenor to *D* sits squarely in the first full octave of the trombone. See Kreitner, "*Se la face ay pale*", 4–5.

tone 5 with a final on *f*, or in tones 1 or 7 with a final on *g*, to ensure a comfortable range in which all the notes could be played on the instruments. Following the standard transposition places of the tones, the ensemble would "transpose" by mapping the entire range of their instruments to a higher overall place in the gamut. Thus, the *c-fa ut* of the bombard was visualized as *f-fa ut*, while the *g-sol re ut* of the schalmei became *c'-sol fa ut*. The low note in first position on the slide trumpet was now *c-fa ut* from *Gamma-ut*, and the low *D* of the trombone leapt up to *Gamma-ut*, which allowed the instrument to play down to an octave below the bombard's fundamental, while remaining within the gamut.

After more than a half-century of recreating the performance practices of the *alta*, modern performer-scholars continue to discover how the conventional scoring of the ensemble informs the roles and capabilities of each instrument at different points in time. The steps of early *basse-danze* and *basses danses* at court were often guided by the sounds of the schalmei (cantus), bombard (tenor), and slide trumpet (high contratenor). The ergonomics of the slide trumpet facilitated contratenor lines that moved by leaps of thirds, fourths, fifths, and octaves, outlining the lower segments of the harmonic series. In the later *basses danses* of Br9085, however, the function of low contratenor in the *alta* belonged exclusively to the trombone, capable of playing more florid, scalar passages.

Pipe-and-tabor

Along with the *alta*, no other instrumental combination is more closely associated with the *basse danse* than the pipe-and-tabor, a three-holed pipe and drum, played by one musician, called a *tabourin* (▶ Fig. I.5). Isabelle d'Este's plea to retain one specific pipe-and-tabor player in her fiancé's employment demonstrates how integral he was to courtly music-making, including the accompaniment of dance.[137] Beyond letters and court records, literature, and iconography, dance treatises mention the use of pipe-and-tabor to accompany dances, but none makes as a clear an argument for the instruments' importance—because a single musician could simultaneously play a tune and beat a steady pulse—as Arbeau's *Orchesographie*.[138] Arbeau gives a notated example of the com-

▶ p. 205

137 See Shaw, *Isabella d'Este*, 133, referring to Prizer, *Courtly Pastimes*, 169: Isabella d'Este to Francesco Gonzaga, 15 October 1489.

138 Arbeau, *Orchesographie*, fols. 24ᵛ–25ᵛ.

bined drum-beat for an ornamented melody of *Jouyssance vous donneray*.[139] The association of pipe-and-tabor with the *basse danse* in literary and iconographic sources has led Robert Mullally to suggest that this was the primary way to accompany this dance.[140] In the Germanic lands, however, a duo of a player of a "Swiss pipe" ("einer Schweitzer odder Querpfeiffen", that is, a transverse flute) and taborer may have been just as common, if not more, at court dances.[141] This practice warrants mention, because its greatest testimonial appears in the first of three autobiographical publications produced by Maximilian I, Holy Roman Emperor, and Margaret of Austria's father. Most dances depicted in his *Freydal* (1512–15), a book of chivalric tournaments, competitions, and masques, are accompanied by a flute and drum pair, although plate 12 indeed shows a dance animated by a *tabourin*.[142] (Further, see Chapter 2 by McDonald in the present volume.)

Dancers relied on the pipe-and-tabor player to keep time and remember the melody and form of each dance. In the chapter "On Pacts" of Guillaume Coquillart's satirical book of law, *Droitz nouveaulx* (c. 1482), an impish *tabourin* plays *Ma maistresse* in place of *Filles a marier*, as requested by a dancer who only knew the choreography for the latter.[143] The *tabourin* succeeds in making a fool of the dancer by finishing his tune while leaving the dancer hanging, mid-step, the laughingstock of the courtly gathering. Coquillart's description of this ridiculous episode echoes the order of Br9085, in which *Maistresse* (№ 18) directly follows *Filles a marier* (№ 17).[144] However, the music for *Maistresse* played by the *tabourin*, at forty-two notes, would have outlasted the thirty-two step-units of *Filles a marier*, making the situation described by Coquillart impossible unless the dancer requested *Maistresse* (forty-two steps), but the *tabourin* played *Filles a marier* (thirty-two notes). The humour of

139 Arbeau, *Orchesographie*, fols. 33^{v}–37^{r}.

140 Mullally argues that the dances were most often performed without polyphony, rejecting the concept of polyphonic improvisation outright. See Mullally, "The Polyphonic Theory of the *Basse danse*"; Mullally (ed. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 23–24.

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

142 Henning, *Musica Maximiliana*, 37–38; see 69–94 for reproductions of the illustrations. Plate 12 (original) appears on p. 71. Brainard cites *Freydal* as a rich source of Renaissance dance iconography, linking dance traditions of the Burgundian court to Vienna; see Brainard, "*Bassedanse*, *bassadanza*, and *ballo*", 64.

143 Heartz, "The Basse Dance", 307–10. The passage in question additionally cites *Le petit rouen* (N° 16) and *Le grant thorin* (N° 51). "*Maistresse*" of Br9085 appears with the title "*Ma maistresse*" as N° 3 of Toulouze; see also Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 9.

144 In the original order of the manuscript, following Toulouze, these two tenors appeared on the first folio of music as N°s. 3 and 2, respectively.

this incident relies on a fundamental premise stated in the opening of Br9085, which explains that dancers only needed to know two things to perform a *basse danse*: the number of steps for the given dance, and how to execute those steps according to the *mesures*.[145] Familiarity with the music itself was perhaps less important than these two blunt facts. The long note values of the Br9085 *basse danse* tenors mean that one phrase could last half a minute. When that melody is adorned by surrounding contrapuntal voices, or is itself embellished, it can be more difficult to recognize.

It is easy to imagine the pipe-and-tabor, a single-line melody instrument, performing the rhythmic *pas de Brabant* and mensural *basses danses*. But how would a performer approach the long-note tenors of Br9085? One possibility would be simply to sustain each note of the tenor for its full duration, presumably adding rhythmic articulations. While such dogged adherence to the melody seems unlikely, the opening section of the *ballo El gioioso* (*Roti boully ioyeulx*) in Pa proves a plausible version of the melody (▶ Ex. I.1a and ▶ Appendix 5). Here, each note of tenor is subdivided into semibreves, ornamented with intervening minims and passing or neighbour tones.

▶ p. 182, ▶ p. 270

Closson and Mullally, citing Arena and Arbeau, suggested a second possibility for monophonic performance, in which players ornamented the tenor melodies.[146] Neither Br9085 nor any other contemporary source, however, preserves a *basse danse* tenor as a solo voice with diminutions.[147] Although the *basse danse* tenor *Jouyssance*, as presented in *Orchesographie*, provides a model for such types of monophonic diminutions, the main musical unit of *basse danse* by Arbeau's time was no longer subdivided in the same way as in the dances of Br9085.[148] The treatment of the melody in this *basse danse* shows the difficulty of retaining the melodic integrity of the long-note tenors, as does the melodic structure of the mensural *basses danses* of Br9085 (N°s. 30, 57, and 58).

145 Br9085, fol. 2ʳ; see Appendix 4.

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

147 The treatment of the tenor *La Spagna* in *Propter peccata quae peccastis* (attr. to Josquin) gives an example of long-short rhythmic subdivisions of the long notes, as well as cadential ornaments that assume accompaniment by at least one other voice; see Appendix 6.

148 In *Jouyssance*, one step-unit corresponds to four measures of 3/2 time, where the imperfect long is subdivided into two *imperfect* breves, each worth two perfect semibreves. Thus, while each long is still worth twelve minims, notes of the Br9085 tenors divide into six semibreves (3×2 + 3×2) while longs of *Jouyssance* divide into four semibreves (2×3 + 2×3); see "The steps and the music".

In both cases, clear changes in pitch occur on every breve (if not sooner), rather than every two breves. Nonetheless, the ornamental figures and flourishes in *Jouyssance* can guide the modern player of pipe-and-tabor. ▶ p. 198 Using *Le hault et le bas* (№ 19) as a model, ▶ Ex. I.24a shows the melody subdivided, with repeated notes on each pitch adorned by passing and ▶ p. 198 neighbour tones. ▶ Ex. I.24b follows with divisions over the same tune in the style of *Jouyssance*. The exercise of embellishing long-note tenors reveals their affinity to the more rhythmic dance melodies, like *La franchoise nouvelle*, thus suggesting a continuity between the mensural *basses danses* of Br9085 and their sixteenth-century counterparts.[149]

Although functional as a "one-man band", the pipe-and-tabor player also appears alongside the *alta* ensemble in iconographic sources. Arbeau explains that shawms obscured the sound of the tabor-pipe when a *tabourin* performed together with the *alta*, but their presence with the ensemble was beneficial, since the drum could be heard regardless and provided rhythmic stability for the dancers.[150] Though the sound of the three-holed pipe may not have been as sonorous as that of the instruments of the *alta*, its presence in the ensemble added a fresh timbral colour to the main melody (tenor) of a dance, since its full diatonic range of up to a twelfth (beginning in its second octave) mirrors the range of the bombard at the octave above.[151] Since the sustained notes of the tenor melody were assured by the bombard, the *tabourin* would have been free to ornament the tenor, adding yet another dimension to the process of polyphonic ornamentation of the *basse danse*.

Bagpipes or drone instruments

The bagpipe had been paired with schalmei since the Middle Ages, and enjoyed popularity at court during the 1470s. Based on surviving instruments, and on the premise that bagpipes played with the shawms, the bagpipe drone probably hovered around $a' \sim 465$ Hz, corresponding to

149 Moreover, such interplay between a simple tenor and mensural dance is also seen in *Roti boully*, whose melody is presented in both forms (*basse danse mineure*), first as a rhythmic *pas de Brabant*, then as a long-note *basse danse*.

150 Arbeau, *Orchesographie*, fol. 24^{r}. *Orchesographie* is the only source that recommends using percussion with a musical ensemble to keep a steady pulse in recreational dancing.

151 The tabor-pipe begins with four fundamental pitches, *ut re mi fa*, before skipping to its second octave. It is this second harmonic (*ut*) at which the instrument's full diatonic range begins. Like the bombard player, the pipe player would have visualized the fundamental pitch of this full diatonic range as *c-fa ut*, although it sounded an octave higher. The size of tabor-pipes in iconographical sources suggests an instrument with the same fundamental as the bombard.

the second note of the bombard, *d-sol re*. Visualizing that same place, the bagpipe's second note is also *d-sol re*, and most melodies in tone 1 with a final on *d* would fit the instrument.[152] However, some details of fifteenth-century bagpipes are not always clear, such as the relationship between drone and melody, or the quality (major or minor) of the instrument's fourth note, the third above the drone.

As with the *tabourin*, the bagpiper had to fit melodies into the instrument's range and modality. It is difficult to imagine a bagpipe—or any of the other solo instruments—playing only the written notes of a *basse danse* tenor, especially on an instrument that relies for articulation on changing notes and finger graces. But mensural dance tunes, like *La franchoise nouvelle* and *La danse de cleves*, work well on bagpipes, though the latter extends one note above the typical ambitus of western European instruments.

Pitch

A commonplace perception prevails that Renaissance pitch was relative, compared to later eras, to the point that we cannot determine a pitch standard in any one place or time. However, assembling the evidence from the above discussions of performance practices for the *alta*, pipe-and-tabor, and bagpipes, one can glean a surprisingly detailed picture of pitch for these instruments that were made to play together. The development of instruments across the Renaissance—with surviving shawms pitched in *d'* and *g*, bagpipes in *a*, and (tenor) sackbuts in *A*, all playing at about *a'* ~ 465 Hz—and the pitches of modern folk instruments suggest that the pitch standards of these instruments were more consistent than we often imagine.[153]

Court and civic accounts record the purchase of instruments made and played locally. One set of accounts from 1423, predating Br9085 by some decades, records that the Burgundian court treasury paid a maker in Bruges for a set of *alta* instruments: two bombards with a key, one "*contre*", and two schalmeien, plus a trumpet to be played with the

152 Baines, *Bagpipes*, 24; Podnos, *Bagpipes and Tunings*; Gilbert, "Bagpipe", 407–8.

153 A fuller account of the evolution of pitch standards from before the seventeenth century would be a welcome endeavour, but the standing reference for a survey of historical pitch is Haynes, *A History of Performing Pitch*.

shawms.[154] Well before consorts were expanded both higher and lower in the sixteenth-century, evidence such as the previous account attests that instruments were produced in consorts, presumably so that their sound quality, pitch, and tuning would accord. Examination of instruments and their pitches from the early fifteenth century reveals an underlying continuity even as pitch standards evolved into the seventeenth century.

Lute and Keyboard

The largest corpus of polyphonic dance settings survives as intabulations for solo lute and keyboard. The earliest source with possible examples of *basses danses* ("*danze*") is the Faenza Codex (Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117).[155] *Bel fiore dança* (pp. 170–71) comprises a florid voice over a tenor in ☾, which probably originated as a French or Italian *forme fixe* song.[156]

The Buxheimer Orgelbuch, the principal source for keyboard settings of dance music, dating from the 1450s, preserves thirteen compositions linked to *basse danse* tenors, including *Une fois avant que morir* (Nos. 37, 51–52, 93, and 217 as "Vil lieber zit uff diser erde" and Nos. 89–92 as "Annavasanna"), *Je languis* and *Languir en mille destresse* (Nos. 135–36 as "Stüblin"), and *La franchoise* (Nos. 118–19 as "*Mi ut re ut e c d c*"). In this relatively early source, each tenor note occupies three subdivisions per pitch, corresponding to the rhythmic durations of the *bassadanza* and early *basse danse*.

Sources of lute music dating from the late fifteenth and early sixteenth centuries transmit intabulations of the *La Spagna* tenor both in the form of the *basse danse*, with six subdivisions per note of tenor, and the *bassadanza*, with three subdivisions per note of tenor.[157] This attests to the familiarity of both traditions among instrumentalists.

---

154 Marix, *Histoire de la musique et des musiciens*. Duffin suggests that the "*contre*" was a bombard (perhaps without a key) meant to play contratenor parts (Duffin, "The *trompette de menestrels*", 401–2) or, after Myers, possibly a barrel-bell shawm-instrument of the same range as the bombard; see Duffin, "Backward Bells and Barrel Bells", 118.

155 Artur Michel explained, "During the first half of the fifteenth century, at least in Italy, the more dignified dances, the '*Danze*', resolved themselves into a single dance-form [by mid-century], the so-called '*bassa danza*'"; Michel, "The Earliest Dance-Manuals", 117.

156 Although Memelsdorff suggests that the tenor is too long for a *rondeau*, it closely corresponds to the length and formal structure of French *rondeaux* tenors from the late fourteenth and early fifteenth centuries. Memelsdorff, *The Codex Faenza 117*, vol. 1, 134–35, esp. n. 96.

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

Surviving musical settings for lute and keyboard raise questions about whether certain of their musical features are idiomatic particularities of these instruments and their playing practices. They also prompt us to investigate whether the specific idioms of keyboard and lute music influenced ensemble improvisatory counterpoint, and vice versa. For example, these intabulations often begin with short intonations of two to four notes, which set the tempo and introduce the tenor. Although none of the surviving polyphonic settings of French *basses danses* indicates such flourishes, Italian dance masters suggest that such intonations were a common aspect of performance practice, and at least one polyphonic dance setting (a *saltarello*), de la Torre's *Alta* (*La Spagna*), gives a simple two-note pickup into the tenor.[158]

These works are also characterised by contrasting polyphonic textures. The earlier keyboard settings of Bux often lay slow, largely homophonic tenor and contratenor lines under a florid cantus in perpetual motion, not unlike de la Torre's *Alta*. But lute settings of *La Spagna* from the early sixteenth century show a wider variety of contrapuntal textures. Florid imitation between cantus and contratenor lines pervades the *Bassadanza* in Francesco Spinacino's *Intabulatura de lauto* (1507), but this is an intabulation of *La Spagna* from *Canti C*. No other dance-tenor setting for these instruments displays this type of close imitation. Rather, they use a single florid line against more stable voices. In some settings, this florid voice runs around the tenor, for example, in Capirola's second setting (№ 24). In others, it creates a diminution of the tenor, for example in the anonymous setting in the Thibault tablature (Paris, BnF Rés. Vmd Ms. 27). In yet others, the florid line scurries from part to part over the instrument's entire range, framed by square rhythmic punctuation in the other voices, such as Capirola's third setting (№ 37).[159] While Spinacino's intabulation shows the influence of ensemble music on solo instruments, it is unclear whether early settings of *La Spagna*, such as the *Alta* or M. Guglielmus' *Falla con misuras*, influenced lute and keyboard settings or were moulded by them. In any case, it is easy to imagine a *bas* ensemble with three or four contrapuntal functions beginning with a short intonation, followed by a dance-tenor setting with one

158 See the comments of Domenico and Ambrosio; Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 16–19 and 129–30, respectively.

159 Numerical references to Capirola's settings are from Capirola, *Lute Book*, ed. Gombosi.

of the above textures, or an ensemble of two instruments playing a tenor and a florid discantus above, just as we find in keyboard intabulations.

Voice

Two historical accounts attesting to the vocal performance of music for the *basse danse* serve as bookends for the life of the genre, beginning with the *basse danse* being accompanied by popular songs and ending with vocal renditions of specific dance music.[160] While it is unclear in the latter whether the music would have been vocalized or whether text was added to specific dance music—Arbeau admits that music for the *basse danse* and *pavane* could be played on any instrument or could "even be sung with voices"[161]—the earliest reference to the *basse danse* attests to popular song becoming dance music.

At the turn of the fifteenth century, the following excerpt from Catalan poet Francesch de la Via's 1406 poem *La Senyora de valor* describes voices singing music for the *basse danse*. Although de la Via fancifully uses a trio of young birds ("they", in the following excerpt) learning to sing after their parents' model to supply music for the *basse danse*, the poem nonetheless attests to the origins of this dance in popular song, the mutability of that song into dance music, and that voices could provide music for dance:[162]

> And, in a few moments, they all
> began to sing,
> and then they began
> the measure of *baixa dansa*
> From a chanson from France
> most pleasing to hear;
> "Je l'am, je vulh servir",
> of most gracious sound;
> And then, with great reason,
> They made the second measure,
> In concord all together
> That no bird made a mistake.

160 For further examples of vocal accompaniment of dance, see Salmen, "Dances and Dance Music", 186–87.
161 "*Voires chanter avec les voix*"; Arbeau, *Orchesographie*, fol. 33ᵛ.
162 Quoted and translated in Mas i Garcia, "Baixa Dansa", 15; discussed in Wilson, *The Basse Dance Handbook*, 269.

The birds adopt a French chanson as the accompaniment for dance, first in the *tempus* (that is, measure) of a *basse danse*, then in a second *tempus*, likely that of a *pas de Brabant* (*saltarello*).[163] Tess Knighton suggests that Gilet Velut's *Je voel servir plus c'onques* (Ox213, fol. 89^{r}) could be the song "*Je l'am, je vulh servir*" cited by de la Via, despite its inexact textual concordance.[164] Beyond the similarity of incipits, this proposal is supported by the structural nature and rhythmic behaviour of Velut's tenor: except for a few passing minims, the tenor moves in steady breves and semibreves in ☾, with hemiola coloration at cadences, just as we find in the chanson tenors of *Sans faire*, *L'amy de ma dame*, and *Triste plaisir*.

Although few songs can be established with certainty as the models for *basse danse* tenors, the fantastical artifice of the singing birds in de la Via's poem further attests to the origins of music for the dance in popular polyphonic chansons. Songs in ☾, or in another duple *tempus,* with structural tenors, such as *Sans faire* and *Triste plaisir*, lend themselves easily to accompanying dance, with one step-unit to two semibreves of their tenor voice, moving in regular rhythmic motion. As a subsequent step in the development of the genre, surviving works, such as *Du pist mein hort* in Tr87, attest to the use of a song tenor as a foundation for added florid contrapuntal cantus and contratenor voices. While such counterpoint could certainly have been sung, the doubled length of the isometric tenor notes of Br9085, and any surrounding florid counterpoint, would have proven more difficult for text setting, as in the setting of *La Spagna* by Ghiselin and that in *Canti C*.[165] On the other hand, the forms and rhythms of the mensural *basse danse* and *pas de Brabant* tenors, which give way to the *basses danses communes*, could have accommodated a syllabic text setting neatly, and closely mimic songs associated with dances of sources from around 1500, such as *Chaminata*

163 Marfany, "Identificació de dues cançones franceses", 20–21. Marfany goes on to assert that the *basse danse* would have been monophonic "like the majority of *baixes danses*" but that the *saltarello* would have been polyphonic, following the description that "the second measure, [was] in concord all together". There is no indication in the poem, and, therefore, no reason to believe, that the *basse danse* measure would have been monophonic.

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

165 *Propter peccata quae peccastis* is perhaps the obvious reference for a texted setting of a *basse danse* tenor, but it probably did not originally bear this text, since it appears as "La spagne tanz" in Copenhagen, Royal Library Ms. 1872-4˚, N° 2. Its appearance in the guise of a motet in printed collections from the 1530s to the 1550s coincides with the eclipse of the *basse danse* by the pavane; we would argue that this is one possible reason for its being underlaid with a sacred text. Jan Willem Bonda, however, argues in favour of singing the *Tandernaken* text to the florid cantus line of Tyling's setting (Tr87); see Bonda, "Tandernaken, between Bruges and Ferrara", 58–64 and 71–74.

and *Pazienzia*. The Gresley manuscript offers further evidence for the addition of texts to such songs, even if some fit better than others, such as *Esperans*, which bears the subtitle "Brestow is a mery town".[166]

Towards the end of the sixteenth century, Arbeau substantiates his reference to voices accompanying dance with a *pavane* whose rhythm and measure easily accommodates the syllabic text of the chanson *Belle qui tiens ma vie*. As the predecessor to this stately dance, the *basse danse commune*, one basic choreography served for all these communal and common dances, for which the music comprised regular, eight-measure phrases. Its homophonic texture, in which the melody had migrated from the tenor to the cantus, could easily accommodate a text, unlike the *basse danse* music from the second half of the fifteenth century.

Tracing the Development of the *Basse danse*

The evidence marshalled here allows us to situate Br9085 in the context of the *basse danse* tradition and to offer an integrated account of the development of its melodies, rhythmic expressions, performance practices, and musical styles.

The ubiquitous marriage of song and dance predates historical records. Accounts of the *basse danse* from the early fifteenth century describe dancers choosing songs in imperfect *tempus* and major *prolatio*, with tenor voices moving in isometric semibreves. Chansons like *Sans faire* were particularly suitable for the earliest *basse danse* steps, where two perfect semibreves of tenor take the time of one step-unit. Accordingly, the earliest reference (1406) to the *basse danse*, mentioned above, cites a song, "Je l'am, je vulh servir". *Je voel servir plus c'onques* by Gilet Velut, suggested as the model, indeed behaves in just such a fashion.

The texting of these sources argues that the cantus voice was sung to instrumental accompaniment on the tenor and contratenor, but that a contratenor voice was not always present.[167] Such songs were commonly sung and danced simultaneously. The tenors with chanson incipits in Br9085 are likely remnants of a rich tradition of dance song. The intimate relationship between *forme fixe* verse, sung text, and dance, and the possibilities for simultaneous singing and dancing of these songs in

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

167 On contratenor voices, see Kemp, "A Chanson for Two Voices". On texting in sources, see Litterick, "Performing Franco-Netherlandish Secular Music"; and Litterick, "On Instrumental Ensemble Music".

performance offer a compelling avenue for the revival of late medieval human expression.

At some point, these chansons, particularly in Burgundian circles, inspired independent dance tenors, some closely related to the original texted songs. This explains, for example, the striking similarity between the texted polyphonic song, *Sans faire,* and the related, untexted tenor, *Le petit rouen*. It also accounts for the fact that none of the tenors with geographical, familial, or descriptive titles have yet been traced to song models. This new generation of tenors adopted and elaborated the motivic vocabulary of contemporary songs, blurring the lines between derived and newly composed melodies.

During the first half of the fifteenth century, instrumentalists performing these song tenors began to replace the cantus and contratenor with newly added, florid contrapuntal voices. Examples of this practice include the group of compositions in Tr87 linked to the *basse danse* and to related stroke-notation tenors (*Je suy si povre de liesce* and *Auxce bon youre delabonestren*), as well as similar polyphonic settings with no known links to the *basse danse* (Tyling's *Tandernaken*). As with the earliest polyphonic chansons associated with the *basse danse*, it is possible to execute the steps of the dance to these compositions if they are performed according to the choreographies in Nancy, in which each step-unit is deployed over two notes (one breve) of tenor.

Polyphonic settings show the structural duo of cantus and tenor, most often with a highly florid line over a simple tenor, such as in *Bel fiore dança* (Faenza), "Tenor *Anavois*" (i.e., *Une fois avant que morir*) in Loch (p. 70) for keyboard or lute, and Guglielmus' *Falla con misuras*, which fits the schalmei and bombard duo well. These settings treat each pitch of the tenor as having three subdivisions (as a semibreve in ☾ or a breve in ☽), where each dance step-unit occupies two notes of tenor.

Throughout this period, the cantus-tenor nucleus was joined by a contratenor, ranging from a fifth below to an octave above the tenor. At cadences, this part typically proceeds in parallel fourths below the cantus. It provides bridge motives across phrase endings while tenor and cantus rest or sustain pitches. During this period, iconography and descriptions indicate the rising role of the *alta* ensemble: two shawms pitched a fifth apart, performing cantus and tenor functions, joined by a slide trumpet functioning as the contratenor.

From the mid-fifteenth century, the contratenor voice increasingly dropped in range. At cadences, it typically proceeded in thirds and fifths below the tenor, but it continued to perform bridge material across phrase endings. Closely corresponding to this contrapuntal development, the slide trumpet gave way to the trombone, an instrument suited to the range and role of the low contratenor voice in the *alta* ensemble. This development is typified by Obrecht's *Tandernaken*, with a florid low contratenor voice, and De la Torre's *Alta*, with a simple low contratenor voice, both of which can only be played on the lower trombone. With the arrival of a fourth voice, the contratenor altus, a second bombard was added to the *alta*. Early hints of this style in the *basse danse* repertory are found in works like Guillaume Faugues' *Missa la bassadanza* and Isaac's *Missa la bassadanza*. In the latter, the section most associated with the *bassadanza* (one perfection per tenor note) is the three-voice second Agnus.[168]

Br9085 and Toulouze attest to a fundamental change in the performance practice of the French *basse danse*, one exemplified by only a few surviving polyphonic settings. The sustained imperfect breves and longer choreographies of their dances indicate that each note of the tenor was sustained for the length of a complete dance step-unit. This marks a development in the Franco-Burgundian *basse danse* tradition that distinguishes it from the Italian *bassadanza* and from the related German *Hoftanz*.[169] This development coincides chronologically with the prevalence of four-voice counterpoint in the *alta* and other ensembles.

Ironically, the few examples of surviving polyphony that correspond to this French tradition are settings of *La Spagna*, a tenor conspicuously absent from Br9085. These include the anonymous three-voice setting in *Canti C* and Ghiselin's four-voice setting. The many similarities between

168 The three-voice second Agnus of Isaac's *Missa la bassadanza* so closely resembles a *bassadanza* because he literally quotes the model of *La Spagna* in this section, a trademark of the second Agnus in his cantus-firmus masses; see Gilbert, "Elaboration in Heinrich Isaac's Three-Voice Mass Sections and Untexted Compositions", 60–62. Although this section captures the spirit of an instrumental *bassadanza*, the voices extend beyond the ranges of the instruments of the *alta*, and Isaac places the tune in the bassus, an unconventional practice with respect to the genre.

169 Musical examples, such as the two anonymous settings of *La Spagna* in Q18, as well as shorter choreographies from the sixteenth century attest to the constancy of the *bassadanza* tradition, in which each note of tenor received three beats. The *Hoftanz* tradition continued into the sixteenth century, as attested by the only polyphonic setting of *Le petit rouen*, the anonymous "Hoftanz" in Munich, BSB, Ms. Mus. 1516, Nº 183, and settings of *La Spagna* by Johannes Kotter (*Spaniol Kochersperg*) and Hans Weck (*Spanyöler Tancz*).

the anonymous setting and that by Ghiselin—from the identical presentation of the tenor to their close contrapuntal motives and procedures—as well as similarities with Ghiselin's setting of Binchois' *Je loe amours* ("Joli amours"), suggest that Ghiselin most likely composed the setting of *La Spagna* in *Canti C* as well. A single five-voice setting of *La Spagna* with the Latin text *Propter peccata quae peccastis*, certainly a contrafact, is attributed to Josquin, although the attribution has been rejected in favour of one to Petrus Alamire.[170] This setting, along with those in *Canti C* and by Ghiselin, can accompany the dance choreography of *La Spagna* as notated in Toulouze. These remain the only known polyphonic settings linked specifically to the peculiarities of the Franco-Burgundian *basse danse* tradition as preserved in Br9085 and Toulouze.

Br9085 shows evidence of another development of the *basse danse*: mensural dances such as *La danse de Ravestain*. These melodies resemble music for contemporary Italian *balli* in their rhythmic liveliness, including the way in which they subdivide long notes into repeated pitches, but without changes of metre or pulse. They arguably presage the construction of the later *basses danses communes,* as described by Arena and Arbeau and exemplified by the *basse danse Jouyssance*, itself linked to the chanson *Jouyssance vous donneray*. However, the structure of the dance's imperfect long had changed in the sixteenth century: having previously comprised six imperfect semibreves, it now divided into four perfect semibreves.

The story of the *basse danse* can be traced over nearly two centuries, with Br9085 representing the final flowering of a single branch of this dance tradition growing in the rarefied atmosphere of the Burgundian court. While the long-note, isometric tenors persist no further in the story, the three mensural *basses danses* of Br9085 usher in the next stage in the genre's development, while simultaneously providing a link back to the Italian *bassadanza* and the mensural music of the *ballo* tradition.

RECREATING THE MUSIC OF THE *BASSE DANSE*

Br9085 is a precious treasure as a material object. However, unless we revive its dances, the notes and steps on the page will remain fossils preserved in silver and gold. Recreating the choreographies and the

170 See n. 165 above and Fallows, "Alamire as a Composer", 256–58.

unwritten musical performance traditions brings these dances to life and serves as an invaluable tool for research. To aid in that endeavour, modern scholars and performers can refer to existing repertory, rules, and conventions of fifteenth-century music to create new polyphonic settings of the surviving monophonic tenors, and even to craft new *basse danse* tenors following the principles discussed above. Such experimentation and practice have the potential to provide answers to old questions, as well as raise thought-provoking new questions. For example, what are the boundaries between extemporized and composed music? What are the boundaries between shared convention and personal style? And to what extent can monophonic melodic and rhythmic patterns be used in polyphony? They also offer ways to explore the development of the *basse danse* and its musical traditions across its two-hundred-year existence.

Like choristers singing *super librum*, civic and court musicians used the *basse danse* tenors to provide a structure for polyphonic improvisation on secular tunes.[171] Moving beyond the few surviving composed examples, modern performers and scholars have followed a variety of approaches in adding counterpoint to *basse danse* tenors. In his groundbreaking article on the *alta*, Lorenz Welker included an experimental setting, with counterpoint, over four iterations of *Filles a marier*.[172] Ross Duffin has added voices to the mensural dances of the fifteenth century, including three-voice settings of *Beaulte de Castille* (№ 25), *La franchoise nouvelle* (№ 57), and *La danse de cleves* (№ 58).[173] Adam Gilbert provides possible solutions for counterpoint on the tenor *Cançon de pifari dco. el Ferrarese*, two of which can be heard on recordings, along with extemporized counterpoint over *La Spagna*.[174] Crawford Young is recognized for his modern recreations of counterpoint on lute.[175] Piet Stryckers has

171 On *cantare super librum*, see 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 These may be heard on *Bassadanze, balli e canzoni "a la ferrarese": italienische Instrumentalmusik der Frührenaissance*, Alta Capella und Citharedi der Schola Cantorum Basiliensis dir. Crawford Young and Randall Cook (CD, Deutsche Harmonia Mundi, GD 77243, 1984, reissued 1991), and *Forse che sí, forse che no: Dance Music in the Quattrocentro*, Ferrara Ensemble dir. Crawford Young (CD, Fonti Musicali, FMD182, 1996). Young, along with Markus Jans, supervised the counterpoint recreations on *De arte saltandi: Die Tänze des Domenico da Piacenza (ca. 1450)*, Basel Domenico Project dir. Véronique Daniels (CD, Terem-Music, EM-CD-001, 2015).

also crafted convincing modern recreations of polyphony over several Br9085 tenors.[176] Recent recordings by the ensembles Alta Bellezza, Per-Sonat, Tiburtina Ensemble, and Oltremontano Antwerpen have also set both the isometric tenors and mensural dances to counterpoint.[177] These raise compelling questions about how close we can come to historical recreations. For example, settings of *La danse de cleves,* with high contratenor voice, might arguably be considered anachronistic, even if convincing, since mensural dances are a later development in the *basse danse* tradition. In the same vein, how likely would one have heard high contratenor voices setting the longer sustained notes of the later French *basse danse* tenors? Where are the boundaries between settings that add counterpoint to unaltered tenor voices, and those that apply cadential formulae to the tenors themselves? To what extent did players employ simple "modal" sonorities, versus early harmonic progressions or more complex counterpoint? How might we inform choices about adding accidentals to the tenors in light of questions about tone characteristics, cadences, dissonant *mi-fa* sonorities, and their relationship to original models? Posing ourselves these very questions, ▶ in Appendix 7 we provide settings of some of the tenors from Br9085 that we have composed to illustrate possible examples of how one might treat the tenors based on historical counterpoint and surviving settings. We found that these questions, which await those who study and perform these dances, can all be better answered by learning and applying historical rules of practical theory.

▶ p. 364

Historical Models

When recreating music for fifteenth-century dance, it is important to recall guidelines for adorning the tenors with accompanying voices that are native to their style. Surviving compositions comprising the polyphonic dance repertory provide a wealth of settings that can be analysed and emulated. First, it is necessary to discern which works set their

176 Shared in a personal correspondence with Piet Stryckers, 20 November 2021. Stryckers' settings of *La danse de cleves* and *La franchoise nouvelle* may be heard on *Dulcis melancolia: Biographie musicale de Marguerite d'Autriche*, Capilla Flamenca dir. Dirk Snellings (CD, Musique en Wallonie, MEW0525, 2006).

177 Recordings include *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 and Oltremontano Antwerpen (CD, Accent, ACC 24373, 2021). A polyphonic setting of *La danse de cleves*, as well as several *balli*, may be heard on *Villon to Rabelais: 16th-Century Music of the Streets, Theatres, and Courts*, Newberry Consort dir. Mary Springfels (CD, Harmonia Mundi, HMU 907226, 1999).

tenors as Italian *bassedanze* or earlier French *basses danses* (where one step-unit aligns with every two notes of tenor), and which set their tenors as the later, more extended *basses danses* as transmitted in Br9085 and Toulouze (with one step-unit corresponding to each note of tenor).

Only three surviving polyphonic ensemble compositions fit the longer choreographies and note values notated in Br9085 and Toulouze: the aforementioned settings of *La Spagna* in *Canti C* (three voices), by Ghiselin (four voices), and dubiously attributed to Josquin (five voices). As stated above, the first two employ the same variant version of the *La Spagna* tenor. Furthermore, their compositional style resembles that of the anonymous *Canti C* version so closely that it too can probably be attributed to Ghiselin. This raises the question of just how much of our modern perception of this tradition is mediated through the work of just a few composers.

Modern attempts to recreate counterpoint over *basse danse* tenors are indebted to the compositional craft of Ghiselin, whose florid setting of Binchois' *Je loe amours* so closely corresponds to the polyphonic treatment of his *La Spagna* settings and exemplifies the instrumental ranges and functions of the *alta*. But they can also adopt the common florid vocabulary of contemporary composers such as Isaac, Obrecht, Pipelare, Brumel, or Agricola, which can inform the counterpoint of a later *basse danse* just as well as a *bassadanza*.[178] This may be complemented by the (danceable) *bassadanza* settings of *La Spagna* in Q18 and *Falla con misuras*, and by Faugues' *Missa La bassadanza*, which, although its tenors remain unidentified, offers clues to techniques of constructing four-voice counterpoint around a long-note tenor in the period between about 1460 and 1475. Parallel to these, de la Torre's *Alta*, although it sets the *Spagna* tenor as a *saltarello*, is the only polyphonic example with a simple low contratenor.

Consonances and Contrapuntal Rules

Modern musicians who add counterpoint to a *basse danse* share with their historical counterparts the same choice of consonant and dissonant intervals above or below an existing tenor voice (▶ Ex. I.25). Consonant

▶ p. 199

178 It must be remembered that Isaac's treatment of the *Spagna* tenor in his *Missa La bassadanza* exemplifies just that: a *bassadanza*; see n. 168 above.

intervals are divided into two categories: perfect and imperfect. The perfect consonances above and below a tenor are the unison, fifth, octave, twelfth, fifteenth, and so on. Fourths and their octaves were considered perfect in theory but unstable in counterpoint, and they were only admitted above the tenor when supported by a third or a fifth below. Perfect consonances were strongly associated with opening sonorities and those at cadential arrivals. Parallel perfect consonances were forbidden, except the parallel fourths of *faburden/fauxbourdon*, which are supported by a third or fifth below. Thirds, sixths, tenths, thirteenths, and so on were the imperfect consonances above a tenor, while thirds and their octave compounds were admitted as imperfect consonances below a tenor. Although not officially a consonance, a sixth below the tenor gained acceptance by the time of Br9085 as a neighbouring and passing tone, and it was an essential element of *decimae* (parallel tenths, usually around a sustained pitch or series of pitches), a compositional procedure ubiquitous in florid counterpoint at the end of the century.[179]

Composers placed perfect and imperfect consonant intervals in a delicate balance. This is unsurprising, since major thirds and sixths tend to resolve outwards to fifths and octaves, respectively. When in a series, imperfect consonances—such as a latticework of interwoven thirds and sixths—are complemented by intervening fifths. Meanwhile, strings of florid *decimae* usually resolve to an octave.

Dissonant intervals—seconds, fourths (if unsupported), sevenths, ninths, elevenths, fourteenths, and so on—are to be avoided on strong beats, that is, on down- and upbeats. However, they are allowed on unaccented passing or neighbouring tones, or on a strong beat when prepared appropriately, for example, a suspension. Diminished or augmented varieties of the perfect consonances should be altered to avoid occurrences of *mi contra fa*. Particularly around 1500, when Br9085 was copied, composers who broke this rule earned the reproach of the theorist Johannes Tinctoris.[180]

Extemporized counterpoint allowed for dissonances that resulted when two or more voices were consonant with the tenor, but dissonant

179 Gafurius, *The* Practica musicae, trans. and ed. Young, 154–55.

180 Tinctoris cites Firminus Caron's chanson *Helas que pourra devenir* in Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, trans. and ed. Seay, 130. Composers tend to skirt around this rule, especially in florid compositions from the last two decades of the fifteenth century, as in Alexander Agricola's settings of *De tous biens plaine*. Bent discusses unavoidable instances of *mi contra fa* in Bent, "*Musica recta* and *musica ficta*", 94–95.

with each other. The most common examples of this phenomenon, which theorists called *contradiscordantia*, occur when the cantus sounds a third or a fifth above the tenor, while the contratenor sounds a fifth below. Although both voices are consonant with the tenor, the resulting interval between them is a seventh or a ninth, respectively.[181] We tend to avoid such dissonances in modern recreations of fifteenth-century music, but they were probably authentic to the historical soundscape.

Nonetheless, musicians well-trained in the uses of consonance and dissonance, and armed with the vocabulary of common consonant motives, could successfully navigate improvisation to a tenor. They followed some combination of the rules listed below.[182] These guidelines help structure modern recreations of the music for fifteenth-century dance.

- Begin and end with a perfect consonance (unison, fifth, octave, twelfth, fifteenth, and so on), unless in imitation.
- Ascend and descend in parallel motion with imperfect consonances (thirds, sixths, and so on), but never with perfect consonances.
- Place at least one imperfect consonance between two perfect consonances of the same size, unless the tenor remains in the same place, as in repeated pitches or intervals. Dissimilar perfect consonances may follow one another, and similar perfect consonances may follow each other in contrary motion.
- Move in contrary motion (to the tenor) as much as possible, unless in imitation.
- Approach cadences in contrary motion to the tenor, but never in the same manner subsequently. After a preparatory suspension, the tenor voice typically descends by step into the cadential resolution, while the cantus ascends by step. The aural result is movement from a (major) sixth to an octave or a (minor) third to a unison if the roles are inverted. In three parts, a high contratenor may move in parallel motion to the cantus at the fourth below. A low contratenor may leap from a fifth below the tenor to a third below, a unison, a third above, or a fifth above.

181 The three pieces from Tr87 discussed above (*Du pist mein hort*, *Auxce bon youre delabonestren*, and Tyling's *Tandernaken*) exemplify this type of dissonance; see nn. 34 and 68.

182 See, for example, Anonymous XI in Wingell, "Anonymous XI (CS III)", 313–22, including the "art of the discant" and the "art of the contratenor"; Gafurius, *The* Practica musicae, trans. and ed. Young, 131–37; Ramos de Pareja, *Musica practica*, trans. and ed. Miller, 115–23; and Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, trans. and ed. Seay, 132–41.

Johannes Tinctoris concludes his set of rules with the idea of *varietas*:

> "any composer or improvisor of the greatest genius may achieve this diversity if he either composes or improvises now by one quantity, then by another, now by one perfection, then by another, now by one proportion, then by another, now by one conjunction [that is, by interval], then by another, now with syncopations, then without syncopations, now with *fugae*, then without *fugae*, now with pauses, now without pauses, now diminished, now as written."[183]

Tinctoris' description of *varietas* beckons musicians to infuse variety into their music-making, whether composed or improvised, to avoid monotony and strive for elegance. Just as a rhetorician methodically presents and develops clear ideas when building an argument, the *basse danse* settings of *La Spagna* illustrate how one can develop a musical motive or figure over an entire phrase or section, before changing to another for the following phrase. On a more rudimentary level, the tenor of *La danse de cleves* typifies different ways in which a simple musical idea may be expressed, and how the same underlying cadential passage may differ from one iteration to the next (see "Variants and Performance" above).

Motivic Vocabulary and Solmization

It has been a common misperception that instrumentalists (especially wind players) were less musically literate than their vocal counterparts, and only learned to read music by the end of the fifteenth century, albeit in a less refined way than singers. However, research has increasingly shown that instrumentalists were more literate and skilled in notated music than previously believed, and modern ideas of their capabilities and practices are changing.[184]

183 Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, trans. and ed. Seay, 139. For a more in-depth discussion of Tinctoris' use of *varietas*, see Luko, "Tinctoris on *Varietas*", 99–136.

184 Although Zorzi Trombetta's notebook has been taken as evidence of less skilful musicianship, it conveys much about a musician logically working at his craft. If his added contratenor lines to Dunstable's tenor *Puisque m'amour* are rudimentary, however, his son, Alvise Trombone, claimed to have written two *si placet* contratenor voices, now unfortunately lost, to a motet by Busnois. See Baroncini, "'Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori'".

Throughout the development of the fifteenth-century *basse danse*, vocalists and instrumentalists shared voice ranges and functions, common repertory, practical theory, contrapuntal paradigms, and melodic and rhythmic vocabulary. Their musical literacy went beyond the visible notes of the page: the language of the Guidonian hand. Vocalists and instrumentalists, including the members of the *alta* ensemble, visualized their pitches and relative ranges by employing the six *voces musicales*, the vocables of solmization.[185]

In his *Expositio manus*, Johannes Tinctoris enlists the musical hand as a useful tool for learning all the sounds of music. From the early sixteenth century, illustrations of instruments, like the schalmei and bombard, indicate fingerings through vocables, with the bottom note of each instrument given as "*ut*".[186] The range of the *alta* as an ensemble corresponds closely to the ambitus of the musical hand, or the gamut. The highest standard note of the schalmei and the lowest practicable first-position note of the slide trumpet correspond to the extremities of the gamut, *e-la* and *Gamma-ut*, respectively. *Gamma-ut* is also the lowest first-position note of the trombone for the lower transposition of the *alta*. In between, the lowest note of the bombard, and any tenor voice or instrument, is *c-fa ut*. Vocables also inform the historical tunings of surviving instruments, in which fingerings related to "*mi*" tend to be pitched lower, and those solmized as "*fa*" pitched higher. Thus, like the voice, wind instruments of the *alta* have their own musical compass, indicated by vocables, that also corresponds closely to their ranges, functions, and tuning systems.[187]

Treatises from the fifteenth and sixteenth centuries reveal that musicians learned how to visualize the consonant intervals of counterpoint using solmization. The anonymous *Regulae cantandi contrapunctum* exemplifies this:[188]

185 Gilbert, "The Shawm and the *Alta* Ensemble", 3–9. Solmization has attracted increasing attention in the research of Renaissance music, both in the performance of composed polyphony and extemporized counterpoint. See Allaire, *The Theory of Hexachords*, 13–62, 91–153; and Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, 20–54.

186 See, for example, Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, ed. Eitner, 11–30.

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

188 Gilbert, "Iuxta artem conficiendi", 25–54. Although several theorists give similar lists of consonances around a given note in terms of solmization syllables, Ugolino of Orvieto gives exhaustive lists of intervals within and beyond the octave surrounding every note of the gamut. For his lists and those of other theorists, see Henderson, "Solmization Syllables in Music Theory", 180–222.

> Note that over every *ut*, the unison is *ut*, the third *mi*, the fifth *sol* or *ut*, the sixth *la* or *re*, the octave *fa* or *ut*, the tenth *la* or *re*, the twelfth *sol* or *ut*, the thirteenth *la* or *re*, and the fifteenth *fa*.
> Note that over every *re*, the unison *re*, the third *fa*, the fifth *la* or *re*, the sixth *mi*, the octave *sol* or *re*, the tenth *fa*, the twelfth *la* or *re*, the thirteenth *mi*, the fifteenth *sol*, etc.
> Note that over every *mi*, the unison is *mi*, the third is *sol* or *ut*, the fifth *mi*, the sixth *fa* or *ut*, the octave *la* or *mi*, the tenth *sol* or *ut*, the twelfth *mi*, the thirteenth *fa*, the fifteenth *la*.
> Note that over every *fa*, the unison is *fa*, the third *la* or *re*, the fifth *fa* or *ut*, the sixth *sol* or *re*, the octave *fa*, the tenth *la* or *re*, the twelfth *fa*, the thirteenth *sol*.
> Note that over every *sol* the unison is *sol* or *ut*, the third *mi*, the fifth *sol* or *re*, the sixth *la* or *mi*, the octave *sol* or *ut*, the tenth *mi*, the twelfth *sol*.
> Note that over every *la*, the unison is *la* or *re*, the third *fa* or *ut*, the fifth *la* or *mi*, the sixth *fa*, the octave *la* or *re*, the tenth *fa*, the twelfth *la*.
> The rule stated above is general and should serve the entire hand.[189]

The implications for those analysing and recreating historical counterpoint on the *basse danse* tenors of Br9085 are profound. Knowing the letter name of a pitch played a role in understanding its fixed place in the hand, and the vocables provided the most immediate means for visualizing melodic patterns and their intervallic relationships. For example, the vocables "*re-fa-mi-re*" outline a figure that may begin on pitches with the letter names *d*, *g*, or *a*, but its intervallic relationships are expressed with more immediacy through its vocables. On any instrument with a relatively narrow ambitus, transposition was necessary; the vocables guided players in navigating their instruments. Unlike the modern performer, who can shift anywhere with a change of clef and key signature, the historical player would read or visualize the pitches of the musical hand and staff in their fixed places, but they would reassign the pitches to different fingerings on the instrument. By mapping the entire range of the instrument from one set of note names (g to e″, for example) to

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

another (c' to a''), they achieved transposition by imagining the instrument's range spanning one or other place on the hand or staff. In either case, the instrument's intervallic relationships remain constant: *ut* is the lowest note of the recorder, schalmei, and bombard, whether mapped to *g*, *c*, or *f*.

Solmization also informs the inflections of mutation and *musica ficta*. Because neither the tenors of Br9085 nor Toulouze indicate any accidentals, performers must sometimes choose whether to interpret a note as natural or flat. In *Le doulz espoir* (№ 26), for example, solmizing the tenor affects its sound and subsequent contrapuntal responses. By adding no flats to the tenor, the notes are solmized one way. Adding a flat to the *B* changes its solmization and affects its resulting counterpoint (▶ Ex. I.26). In isolation, either interpretation would be acceptable. But considering that the tenor voice of the original polyphonic version of the song has two flats in its signature, the interpretation of the tenor in which all *B*s are flattened adheres most closely to the original chanson. In either case, the decision players must make fundamentally affects the counterpoint, and solmization plays a crucial role in viewing these inflection points.

▶ p. 199

Solmization also offers essential tools for visualizing contrapuntal intervals over each of the six musical vocables, as contemporary treatises suggest, acting as a reference for the surrounding notes. While the consonances over any note are the unison, third, fifth, sixth, and octave, their quality (minor or major) can vary. For example, not all thirds are identical. Knowing that a third over *ut* is *mi* (major), and a third over *re* is *fa* (minor), etc., informs choices between a nearby point of mutation to another propriety or a case of "*fa* over *la*". It further aids in the subtleties of tuning those different qualities of intervals.

By the end of the fifteenth century, solmization played an important role in the practice and pedagogy of cadential formulae. Though Tinctoris makes no distinction between types of clausulae, by the second decade of the sixteenth century, Pietro Aron implies distinctions between them using solmization. While modern pedagogy distinguishes between "authentic" and "phrygian" cadences, the *basse danse* performer in the late fifteenth century faced more complex choices: cadences on "*ut*", on "*re*", and on "*mi*".[190] Moreover, players would conceive of octaves as pairs

190 Aron, *Libri tres de institutione harmonica*, fols. 49^{r}–50^{v}.

of complimentary vocables, as exemplified in practical theory by the notes framing the octave of each tone (see Glossary). Cadences on *ut* could be read as the octave *ut/fa* (tones 5 and 6) or *ut/sol* (tones 7 and 8); those on *re* as *re/sol* or *re/la* (tones 1 and 2); and those on *mi* as *mi/mi* or *mi/la* (tones 3 and 4).

Although cadences arriving on *ut* and *re* are both "authentic", they present different contrapuntal issues and require different solutions by the contratenor voice. In a cadence on *ut,* for example, the contratenor proceeds at different intervals below the tenor than in a cadence on *re*, and it must avoid *mi contra fa* with the tenor voice. By contrast, cadences on *mi*, although of a different aural quality, share a closer affinity with cadences on *re*. Both approach their final resolution in a similar contrapuntal fashion, the only difference is that the cadence on *re* proceeds a step further than that on *mi*.

▶ Example I.27 indicates different contrapuntal choices for common cadences in which the tenor arrives on *mi, re,* and *ut*. There is also differentiation between solmization at the octave. As in *Regulae cantandi*, a single pitch could be solmized with three different vocables simultaneously, an occurrence we rarely consider in modern solmization practice. Recreating counterpoint over the *basse danse* with solmization as a fundamental element invites more serious study and exploration.

▶ p. 200

CONCLUSION

Beyond providing the music for the *basse danse* as it might have sounded when Br9085 was copied, the act of recreating contrapuntal voices around the original tenor offers an invaluable tool for research. This practice exposes boundaries between what we can and cannot know. We may not know how any given composer or performer responded to these tenors in the fifteenth century, yet it is possible to learn about their potentials and limitations.[191] The mensural dances provide a defined formal structure for the addition of counterpoint, with active rhythms and clear cadential arrivals and phrase contours. While the long notes of the isometric tenors yield more freedom, this lack of strict boundaries can make it more difficult to create a lucid musical narrative. Although we cannot know precisely what choices musicians made five hundred years

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

ago, the process of adding counterpoint reveals the moments where such decisions occurred.

Placing the music of Br9085 in the context of fifteenth-century dance raises questions which beckon to be explored and answered, and the opportunity to do so arises with each new step and note. Retracing the choreographies and counterpoints over the tenors of Br9085 offers valuable avenues for research, and it can inform modern performances of the dances and their music as they bring the silver notes and steps on golden staves back to life.

II THE BRUSSELS *BASSE DANSE* MANUSCRIPT IN CONTEXT

GRANTLEY MCDONALD •

The "Brussels *basse danse* manuscript" (Brussels, KBR, Ms. 9085, henceforth "Br9085") has long epitomised Margaret of Austria's love of music and luxurious artworks. However, the origins of the book remain unclear, despite intensive musicological and historical investigation over more than a century. This chapter proposes a new hypothesis on the book's origins, taking its contents and ownership inscriptions as a point of departure. It argues that Margaret of Austria (1480–1530) did not commission the book, but that it was more likely a gift from Françoise of Luxembourg (c. 1482–1523), an avid bibliophile and music lover, like her husband Philip of Cleves (1459–1528). This chapter also explores the place of the *basse danse* within the wider culture of dance at the Habsburg courts of Burgundy and Austria. It uses contemporary sources—including *Freydal*, a chivalric manuscript commissioned by Margaret's father Maximilian, court chronicles and diplomatic dispatches—to flesh out the possible performance contexts for the dances in the Brussels manuscript. It also examines the surviving financial documentation from the Burgundian court to establish the instrumental forces available for dances there around 1500.

• For Ann Kelders, for her support and assistance. My thanks are also due to David Fiala, for sharing his transcriptions of documents from the archives in Brussels and Lille; to Andreas Zajic, for his discussions on palaeographic details; to Christa Hofmann and Tatiana Gersten for their advice on technical and conservation matters; and to David Burn for his comments on a draft. The research for this chapter was carried out with funding from the VGP Foundation in the context of the project *The Basses Danses of Margaret of Austria* (Alamire Foundation) and in the context of the FWF project *The court chapel of Maximilian I: between art and politics* (Project Number P 28525).

THE CULTURE OF THE *BASSE DANSE* AS TRANSMITTED IN BR9085

The *basse danse* was an elegant, highly formalised dance popular at courts in the second half of the fifteenth century. Visual representations of the *basse danse* emphasize its stately, processional nature (▶ Fig. II.1). Such images indicate that it was typically performed in a courtly context, usually in a hall (▶ Fig. II.2). Its movements were elegant to the point of being mannered; many illustrations suggest that men adopted an unnatural posture in which they leaned back on slightly bent knees (▶ Fig. II.3). Those who performed the *basse danse* wore rich clothing that added to the spectacle. The music was usually accompanied either by pipe-and-tabor (played by one person) or flute and drum (played by two), or by a standard ensemble ("alta cappella") comprising two shawms with a slide trumpet or bombard. These elements contrasted with rustic dances, which—as far as we can tell from the stylised and romanticised view of country life presented in manuscript illuminations—was characterised by less formalised choreography, performance in the open countryside, extravagant movements of arms and legs, a less sophisticated instrumental accompaniment (often only a bagpipe), mismatched and rather more utilitarian clothing, and the intervention of disruptive elements such as leaping dogs (▶ Figs. II.4–II.5). All these factors contrast with the artificiality, control and poise of the *basse danse*.

▶ p. 206
▶ p. 207
▶ p. 208
▶ p. 209, p. 210

The Brussels manuscript falls into two parts. The first comprises a theoretical treatise, which describes the principles and steps of the *basse danse*. The second includes a collection of fifty-eight dances, given in choreographic and monophonic musical notation. (See the chapter by Bregman and Gilbert in this volume). Much of the same content is also transmitted in the printed collection *Sensuit lart et instruction de bien dancer* (henceforth "Toulouze"), which we shall explore in Chapter 5. Both Br9085 and Toulouze derive independently—at one or more removes—from a lost archetype. The text of the treatise in Br9085 is written in Picard, the northern dialect of French, typified by phonetic features such as "chinq" for "cinq", or "commenche" for "commence". As we shall see, the many references to the Burgundian court in the names of the dances suggest that the lost archetype was probably written in the region where this dialect was standard. Claude Thiry (1989) concluded that the linguistic and stylistic usage of the treatise is not sufficiently distinctive to reveal the identity of the author. In the text

printed by Toulouze, most Picard features have been accommodated to a Parisian dialect. Toulouze or his editor also abbreviated the text of the treatise at some points, not always happily, and introduced some careless errors.[1]

Most of the dances in Br9085 and Toulouze are monophonic melodies ("tenors") notated in long notes, which form the basis for polyphonic elaboration. The researches of Van der Linden, and more recently, of Bregman and Gilbert in the present volume, have localised many of the dance tenors to a Burgundian origin between about the late 1440s and approximately 1470.[2] On this basis, Crane (1965) argued that Br9085 was compiled around 1470.[3] Closson (1912), noting that some of the dances in Br9085 refer to persons and events from the time of Charles the Bold, Duke of Burgundy (1433–77) and his daughter Burgundy (1457–82), suggested that the manuscript should be called the "dance book of Mary of Burgundy" rather than the "dance book of Margaret of Austria".[4] However, Closson's proposal fails to account for several details. Firstly, the catalogues of the libraries of the Burgundian dukes from the fifteenth and early sixteenth centuries (dating from 1420, 1467–69, 1485–87, and 1504) do not list an item matching Br9085, as we would expect if such an exquisite object had been commissioned by a member of the princely house.[5] There is no evidence that the *basse danse* manuscript was present in the libraries of Margaret of York or of Mary of Burgundy.[6] Moreover, a production date for Br9085 of around 1470 would not account for the inclusion of three dances in the book—*La danse de cleves*, *La danse de Ravestain*, and *La franchoise nouvelle*—which stylistically seem to belong to the end of the fifteenth century rather than to its third quarter.

1 Thiry, "Le texte de *L'Art et instruction de basse danse*", 26–28; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 6.

2 Van der Linden, "La musique dans les Chroniques de Jean Molinet", 175–80; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 7; see Bregman and Gilbert in this volume, 31–32.

3 Crane, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", 184.

4 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 6.

5 See Falmagne and Van den Abeele, *The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*. Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 6, noted this fact but dismissed its importance. There is furthermore no reason to connect this manuscript with the Alamire workshop, the most famous atelier for musical manuscripts patronised by the court of Margaret of Austria. Alamire was already documented in the Low Countries (specifically, at 's-Hertogenbosch) in 1496, so there is no watertight chronological reason why he could not have written the manuscript. However, the script does not match that in any of the extant manuscripts from the Alamire workshop. For Alamire's life, see Schreurs, "Petrus Alamire"; for a synopsis of scripts from Alamire manuscripts, see Warmington, "A survey of scribal hands", 47–51.

6 On the library of Margaret of York, see Barstow, "The Library of Margaret of York"; on manuscripts that can be associated with Mary of Burgundy, see Madou, "Marie et l'héritage de Bourgogne"; Thanks to Ann Kelders for her assistance with these two collections.

(These dances, absent from Toulouze, were not a later addition to the manuscript, but an integral part of its planning.) In any case, the lost archetype from which Toulouze and Br9085 descend, the source of the treatise and all the dance tenors except for the three more modern ones included in Br9085, was evidently compiled sometime in the second half of the fifteenth century.

Some of the dances transmitted in Br9085 were already old by the time the book was copied; others were still current in the 1490s. For example, the dances *L'esperance* and *Roti bouilli joyeulx* are attested as early as 1449, when Antoine Girard, a student at Avignon, engaged the Jewish cloth-dyer Mosse of Lisbon to teach him how to play several pieces on the lute and harp, including "Sperance" and "Rostit bollit joyeux *a contre*". (This could mean that Girard learned to play both the tenor and a contratenor part simultaneously on one instrument.)[7] In the 1460s, Martial d'Auvergne, procurator at the Parlement of Paris, wrote a work, *Arrêts d'Amour*, in which minstrels play the *basse danse* called *Je languis* (№ 11).[8] Four dances transmitted in Br9085 are mentioned in the satirical poem *Les nouveaulx droitz* by Guillaume Coquillart (c. 1450–1510), written probably in the 1480s: *Le petit Rouen* (№ 16), *Filles a marier* (№ 17), *Maistresse* (№ 18) and *Le grant Thorin* (№ 51). Coquillart ends another work, the *Monologue de la botte de Foing*, by asking the pipe-and-tabor player to strike up *Le petit Rouen*.[9] By contrast, Coquillart elsewhere complains facetiously that young men, including students ("Latins") had abandoned dances such as *Le Petit Rouen* for love songs.[10] The song *Marchon la dureau*, which forms the basis for a dance in Br9085, was sung by French soldiers during the invasion of Arras in 1492.[11]

Many of the tenors are derived from sophisticated polyphonic songs transmitted in chansonniers (song books) that derive from a courtly

7 Mullally (ed. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 63.

8 d'Auvergne [c. 1500], e3^{r}: "Et comme ledict galant fust couche en attendant ses estraines lesditz menestriers commencerent a iouer la basse dance de Je languis & de lardant desir." The modern editions erroneously give "Le Languis". Cf. Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 8–9. I cited here from the earliest printed edition, which appeared some years after the work was written.

9 Coquillart, *Oeuvres*, ed. Prosper Tarbé and d'Héricault, vol. 1, 299: "Tabourin, a mon appetit! || Beau sire, le petit Rouen." Cf. Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 11.

10 Coquillart, *Sensuyuent les droitz nouueaulx*, F1^{r}: "Son ioue peut estre la carriere || Petit rouen le grand tourin || La gorgiase la bergiere || Ilz se courroucent au tabourin || Telles dances ne sont plus en train || A noz mignons du commun cours || Car soit ou francoys ou latin || Ilz ne veullent dancer que amours." Modern ed. in Coquillart, *Oeuvres*, ed. Prosper Tarbé and d'Héricault, vol. 1, 113.

11 Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 12–13; Mullally (ed. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 72.

milieu.[12] Indeed, Br9085 resembles these chansonniers in many respects: its diminutive dimensions; its high-quality pen work; and its aura of exquisite taste. It is likely that the transformation of these songs into dance tenors occurred in a courtly environment.

PEOPLE AND PLACES IN THE TITLES OF THE *BASSES DANSES* IN BR9085

Some dances in Br9085 are named after places or people. The names of dances such as *Le joieux de Brucelles* suggest that some of these adaptations and arrangements originated at the Burgundian court, which was usually resident at Brussels or Bruges, though the names of others (*Avignon*, *La rochelle*, *Le petit rouen*, *Le grant rouen*, *Bayonne*, *La potevine*) point to the French court. The titles of yet other dances refer to Portugal and Spain. Indeed, the names of many dances reflect the international aristocratic networks of marriage and diplomacy that connected the ruling houses of Burgundy, France, Spain, Portugal, England and—after 1477—Austria.

Closson suggested that certain titles of dances refer to the locations of significant incidents in the Hundred Years War (1337–1453): Orléans (№ 15), Rouen (Nºs. 16 and 32), Angoulême (№ 3) and Alençon (№ 21). (The Dukes of Alençon fought in the battles of Crécy in 1346 and Agincourt in 1415.)[13] However, those episodes in the war long antedate the development of the *basse danse* and the composition of these tenors in the middle of the fifteenth century.[14] Claude Thiry posited an explanation for these French names that fits better with the localisation of this repertoire to the mid fifteenth-century Burgundian court. Philip the Good of Burgundy brokered the liberation of the aristocrat and poet Charles of Orléans, and arranged his marriage to his niece, Marie of Cleves, in 1441. Charles's brother was Jean of Angoulême; Charles's son-in-law was Jean IV of Alençon, an ally of Philip the Good, condemned for treason in 1458. *Lesperance de bourbon* (№ 56) refers directly to the motto of the Dukes of Bourbon ("Esperance"). Isabelle de Bourbon (c. 1434–65), who married Charles the Bold of Burgundy in 1454, adopted this motto to express her hopes for an heir, which

12 See Alden, *Songs, Scribes, and Society*.
13 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 44, followed by Mullally (ed. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 59, 67, 68. In proposing the origins of some tenors, for example *Avignon* (Nº 10), Mullally reaches back even further than the Hundred Years' War.
14 See Bregman and Gilbert, 24–39, on the development of the *basse danse*.

were finally realised with the birth of Mary of Burgundy in 1457.[15]

We can plausibly relate yet more of the dances to the network of the Burgundian court in the third quarter of the fifteenth century. *La portingaloise* (№ 22) might refer to Isabel of Portugal (1397–1471), third wife of Philip the Good of Burgundy, or to her niece Beatrice of Coimbra (1435–62), wife of the Burgundian nobleman Adolphe of Cleves (1425–92). *La margarite* (№ 5) is perhaps named after Margaret of York, third wife of Charles the Bold (1446–1503). *La basse danse du roy despaigne* (№ 9) may refer to Ferdinand II of Aragon (1452–1516), father-in-law of Margaret of Austria and Philip the Fair. *La basse danse du roy* (№ 44) could refer to Maximilian, crowned as King of the Romans in 1486, but it could equally refer to another king, such as one of the Kings of France. It is possible that at least some of the individuals named in the titles of dances invented them. Alternatively, it is possible that the musicians or dance-masters who devised these dances dedicated them to their respective patrons.

THE HABSBURGS AROUND 1500

Given that Br9085 belonged to Margaret of Austria and her Habsburg heirs, it is necessary to know something about her life, her dynasty and its ambivalent relationship with the Burgundian aristocracy. We shall argue that the manuscript was probably commissioned by Philip of Cleves and his wife Françoise of Luxembourg, two important but controversial figures at the courts of Maximilian I, Philip the Fair and Margaret herself. An account of their role in the Habsburgs' contested accession to the Burgundian inheritance will provide background to the creation and movements of Br9085.[16]

In the 1470s, Charles the Bold, Duke of Burgundy, and Frederick III, Holy Roman Emperor, were engaged in delicate political negotiations. Charles the Bold wanted Burgundy to be elevated to the status of a kingdom, a constitutional change that only the emperor could bring about. Frederick wanted his son Maximilian to marry Charles's only child, Mary

15 Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 8.

16 For Margaret's biography, see Bruchet, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*, and Tamussino, *Margarete von* Österreich. On Margaret's library, see Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*. On Margaret's activity as patron and collector of art, see Eichberger, *Leben mit Kunst Wirken durch Kunst*. For a recent cross-disciplinary view of Margaret's reign, see Eichberger (ed.), *Women of Distinction*. For a one-volume survey of the life of her father Maximilian I, see Wiesflecker, *Maximilian I.* On Philip of Cleves and Françoise of Luxembourg, see De Fouw, *Philips van Kleef*.

of Burgundy, hoping thereby to curb the territorial ambitions of France, and bring liquidity to the cash-strapped Habsburgs. Negotiations stalled repeatedly, and were still incomplete when Charles was killed in battle against the Swiss in January 1477.

Soon after Charles's death, the cities of Flanders wrung privileges from his helpless daughter Mary, and the French mobilised troops, planning on invading and absorbing what they considered their territory. The long-planned marriage between Maximilian and Mary was hastily compacted by proxy, thus providing Flanders with a viable ruler. After Maximilian arrived in the Low Countries, he repudiated the privileges extorted from Mary, and set about consolidating his power. Of their three children, two reached maturity: Philip (1478–1506) and Margaret (1480–1530). However, after Mary's death in a riding accident in 1482, the cities of Flanders refused to recognise Maximilian any longer as their legitimate sovereign, and at best suffered him as Philip's regent until the young Archduke should take power. In 1486, Frederick III arranged to have Maximilian elected and crowned King of the Romans, the first step along the path to the imperial crown. Yet even this was not enough to secure Maximilian's authority in the Low Countries. On 1 February 1488, the rebellious citizens of Bruges took him prisoner, keeping him captive for fourteen weeks until he could negotiate his release.

Following Mary's death, Maximilian's only hope of exercising authority in the Low Countries was through his children. He promised his daughter Margaret to Charles VIII of France, and sent her to the French court to be raised until of marriageable age. Their eventual union, he hoped, would guarantee peace between France and Flanders, and permit the Habsburgs to maintain power in the Low Countries. However, in 1491 Charles VIII repudiated Margaret and married Anne of Brittany, who had been promised to Maximilian. This double insult set off a new stage in the fighting between Maximilian and France. In 1490 Maximilian had taken control of the Tyrol from his cousin Sigismund, who lacked legitimate issue. In 1494 he finally ceded power in the Low Countries to his son Philip, and largely retreated from direct involvement in the politics of Burgundy to concentrate on Austria and the rest of the Empire.

Maximilian further cemented the Habsburgs' place in international politics by negotiating a double marriage between his children and those of Ferdinand II of Aragon (1452–1516) and Isabella I of Castile (1451–1504), Juan and Juana. The marriage contracts were finalised by proxy

on 5 November 1495, and ratified on 3 January 1496. Philip and Juana were formally married at Lier on 20 October 1496. Margaret and Juan were married at Burgos on 3 April 1497, but Juan died only six months later, on 4 October. By early 1498, Maximilian was already planning to have Margaret marry Philibert II of Savoy, hoping that a Habsburg presence on the pass over the Alps would block the French from crossing into Italy and threatening the Habsburgs' allies, the Sforza of Milan. The marriage was celebrated at Geneva on 3 December 1501, but on 10 September 1504, Philibert too died before producing any children with Margaret. After Philip the Fair died in 1506, Maximilian appointed Margaret as governor of the Low Countries, a task she performed with skill until her premature death in 1530.

DANCE AT THE COURTS OF MAXIMILIAN I AND PHILIP THE FAIR

Dance played an important role at court, both as a diversion as a physical manifestation of political realities. It was an indispensable part of court spectacle, along with feasting, jousts and stylised combats. It provided a chance for individuals to socialise, to display their physical prowess and grace, and to affirm their own group identity through participation in, or observation of dances named after other groups, such as *Welscher Tanz* (Italian dance) or *moresca* (Moorish dance).

The many symbolic functions of dance at Maximilian's court are described in three semi-autobiographical works: the verse romance *Theurdanck*, the prose romance *Weißkunig*, and the chivalric picture-book *Freydal*. Maximilian began to plan these works between about 1502 and 1505, and then again more intensively from 1512, commissioning their execution from a team of ghost-writers and artists. In these books, Maximilian presented his life, from his time at the Burgundian court onwards, as a chivalric adventure of courtly love, military prowess and triumph over adversity. These writings were intended to complement other memorial works, including his *Genealogy* and *Triumphal Chariot*. Maximilian planned to publish these works, but only *Theurdanck* was printed during his lifetime. For the *Freydal*, a written text and 255 images were prepared.[17] The preparatory drawings (some rough drawings now in the

17 Matter, "Der Textentwurf zum Freydal".

Vatican and watercolour sketches in Washington) and the finished illuminations survive, completed by several unnamed artists.[18] Maximilian commissioned Albrecht Dürer to turn the illuminations into woodcuts. Dürer finished five, but the project stalled and was never completed.

Unfortunately we have no sources of comparable detail from the courts of Maximilian's children Philip and Margaret, but we can use sources such as *Freydal* to extrapolate something of the magnificence, multiple significance and variety of dance there. The sources from Maximilian's court also show that the culture of dance there was not monolithic, but included a cluster of dances, from the *basse danse*, the embodiment of elegance and restraint, to the more vigorous round dances, and finally the *moresca*, a vigorous dance involving wild contortions and outlandish costumes.

The events in the *Freydal* are arranged in groups of three, held on the same or subsequent days: a joust, a hand-to-hand combat, and a dance. Fifty-nine images include scenes of dances, providing an unrivalled impression of the splendour, fantasy, humour and grace of such events. Some dances were participatory: pair dances, with up to three pairs; and round dances. Some were presented by trained dancers or by sportive aristocratic amateurs for the amusement of the onlookers, such as the acrobatic *moresche*; or masquerades and processions in which the participants were disguised as Turkish soldiers, giants three metres tall, or fantastic bird-men.[19] In the *Weißkunig*, Maximilian (through his secretary and scribe Marx Treitzsaurwein) explained that he set out to outdo all other rulers in the splendour and inventiveness of such masquerades, in which he actively took part. In the *Freydal*, Maximilian is usually depicted in a robe of cloth of gold and silver, with a red beret crowned with ostrich feathers, a torch in his hand, and sometimes a sword at his hip. The importance of dance and display to Maximilian's self-presentation is illustrated vividly by the *moresca* dancers on eight of the eighteen reliefs on the Goldenes Dachl in Innsbruck.[20]

18 Pokorny, "Die Maler der Wiener Freydal-Miniaturen".
19 Kelber, "'Mit den pangeten und mumereyen'".
20 The *moresca* has recently been the subject of several studies: Welker, "Moresca und Moriskentanz"; Franke and Welzel, "Morisken für den Kaiser"; Wald-Fuhrmann, "Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik". The reliefs from the Goldenes Dachl are reproduced in Terjanian (ed.), *The Last Knight*, 92–93. However, since the *moresca* is not at the centre of the present investigation, we shall not discuss it in detail here.

We must treat iconographical evidence such as the illustrations from the *Freydal* with caution, since it is possible that the artist did not depict a real situation, but one dictated by his fantasy or the directions of a patron.[21] (Maximilian for one intervened actively and often in the creation of his commissions.)[22] It is possible that the artist imported visual elements from earlier works or even from pattern books. For example, one illumination for the *Freydal* (▶ Fig. II.6) is apparently based on Israhel van Meckenhem's engraving *The Dance of the daughters of Herodias* (▶ Fig. II.7).[23] Furthermore, it is dangerous to universalise individual images to other times or places. But despite such potential sources for misinterpretation, iconographic representations can still provide important evidence for the performance of music and dance, especially when they are consistent with other sources, such as written documentation.

▶ p. 211

▶ p. 212

Even if the images of dances in the *Freydal* depict festivities mainly within the bounds of modern Austria and Germany rather than the Low Countries, even if they date from a few years after the time when Margaret likely received the dance book, and even if they were executed by artists who were probably not present at the events they represented, these images nonetheless provide a vivid impression of the physical realisation of the kinds of dances transmitted in Br9085. Even though the exploits depicted in *Freydal* seem exaggerated, they were apparently intended to give the impression of verisimilitude. For example, many of the images bear the names of those individuals depicted, which suggests to the reader that these images record real events. Indeed, some of the tournaments and dances depicted in the *Freydal*, and others closely resembling them, are described in contemporary chronicles. Such chronicles and eyewitness reports provide important information about the circumstances in which various kinds of dances were performed.

For example, on 10 January 1485 at Cologne, two German warriors in the retinue of the Duke of Baden engaged in a joust. The same evening, Maximilian hosted a "very sumptuous banquet" ("vng bancquet fort sumptueux") for eleven or twelve noble ladies in his quarters. Several kinds of dances were performed: "beautiful dances", masquerades or

21 A similar warning was expressed by Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 85–86.
22 See Zajic, "Rex idiographus".
23 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer Inv. Nr. P 5073, fol. 235; repr. Krause (ed.), *Freydal: Medieval Games*, 404–5, with reference to Meckenhem.

mummeries, athletic dances such as *moresche*, songs, games, and other kinds of entertainments ("belles danses mommeries morisques chanteries jus et esbatemens de diuerses fachons").[24] On 12 January, Maximilian jousted against the Marquis of Baden. In the evening he gave a rich banquet at the town hall of Cologne for the assembled lords, ladies and notable bourgeois of Cologne, who were served in the style of Picardy. (The chronicler Jean Molinet does not specify what was specifically Picard about the style of dining.) After dinner, a dance was held. Maximilian, Wolfgang von Polheim and another knight "in a costume of a strange kind styled the fashion of Picardy" performed a "very beautiful masquerade very well regarded and estimated highly by the German princes and the noble ladies there" ("en habit destrange mode tirant sur le Picardie firent vne fort belle momerie bien regardee et fort prisie des princes dalemaigne et des nobles dames illec estans").[25] On 15 January, the Duke of Cleves—Molinet does not specify whether it was Adolphe or his son Philip—hosted a large banquet in honour of Maximilian and the ladies, "where there was much dancing" ("ou jl y eubt grandes danseries").[26]

On 16 February 1486, Maximilian was elected as King of the Romans at Frankfurt am Main. Between 21 and 24 March 1486, lavish celebrations were held at Frankfurt to mark the occasion, as Jean Molinet recorded (▶ Figs. II.8–II.9). Johann van de Melle hosted a banquet attended by Emperor Frederick, Maximilian, the Archbishop of Cologne and many other dignitaries. After dinner there was a "very beautiful masquerade" ("vne fort belle momerie"). On a pavilion were singers and instrumentalists "who sang and played very well". A couple danced in the Turkish manner. After their dance, they returned to the pavilion before emerging with children on their shoulders, who were dressed as monkeys and pulled amusing grimaces. They then performed a *moresca*. A scene quite like this—though apparently with real monkeys—is depicted in one of the illuminations for the *Freydal* (fol. 96). Maximilian then took part in a "small dance" ("vng petit") with some ladies wearing fantastic costumes and high buskins. They then performed a *Franchoise*, perhaps the dance

▶ p. 213, p. 214

24 Brussels, KBR, Ms. 5438, 304^{v} (291^{v}); ed. in Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont and Jodogne, vol. 1, 478.

25 Brussels, KBR, Ms. 5438, 305^{r} (292^{r}); ed. in Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont and Jodogne, vol. 1, 478.

26 Brussels, KBR, Ms. 5438, 305^{r-v} (292^{r-v}); ed. in Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont and Jodogne, vol. 1, 478–79.

of this name transmitted in Br9085. After this masquerade followed a group dance in which the "princes, lords, ladies and maidens" participated. The popularity of such Franco-Burgundian *basses danses* in the German-speaking world east of the Rhine is attested in sources such as the "Lohengrin" manuscript created in the workshop of Ludwig Henfflin at Stuttgart in about 1470 (▶ p. 215 ▶ Fig. II.10).

After Maximilian's coronation at Aachen on 9 April 1486, his party returned to Cologne. Johannes Reuchlin attended the coronation and the surrounding events as ambassador of the Duke of Württemberg. On 24 April 1486, he was invited to a dance in Cologne, held after a joust. In his brief notes on the occasion, Reuchlin recalled that before the *moresca* was performed, two "heathen" musicians performed a heroic poem ("abentur"). These exotic individuals were probably courtiers in disguise, just as *moresca* dancers were routinely courtiers in exotic costume. Indeed, the heraldic arms on one of the *moresca* dancers on the Goldenes Dachl in Innsbruck identifies him as the courtier Michael von Wolkenstein-Rodenegg.[27] Two musicians then played positive organ and harp. There then followed an allegorical performance involving three women: one with a mirror, one with a ring and the third with an apple. After this, an old man with a grey beard danced. Several noblemen then performed a group dance, before retiring to supper.[28] In a more extensive description of the same event, Reuchlin noted that the beginning of the dance was announced by trumpets. The first dance was a *moresca*, accompanied by a drum and flute. The first dancer was a fool who danced out of a tent erected as a kind of dressing-room for the musicians, and then danced his way back in again. Then appeared a man dressed as a young lover "with a golden face" ("jnn ainem guldin antlitt"), then a Moor, then a small boy dressed as a young Indian woman with a tall pointed hat, then another two Moors, who danced a *moresca* in the French style. (Unfortunately Reuchlin does not supply any specifics about this dance.) After the dance, a group of singers appeared, with a boy on the uppermost line, supported by a cornetto. Then a tall man appeared with a blue mesh mask and a pointed nose, and took a beautiful woman by the hand. The drummer then played a French dance. One of the fools from the

27 Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, 100.
28 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 602 Nr 4628/9, [1]^{v}–[2]^{r}; ed. in DRAMR, vol. 1.2, 837.

moresca danced again, followed by another French dance. Maximilian then emerged from the tent in disguise, with a silver mesh mask and a long nose like a stork's beak, wearing a small beret with a white feather. He danced some Italian dances with a beautiful woman. He then took off his mask and led the woman in a French *bransle*. This was followed by a group dance involving some forty people, who performed German dances until about three in the morning.

On 17 September 1503, during the state visit of Philip the Fair and Juana of Spain to Maximilian's residence at Innsbruck, a dance was held after dinner. As the Burgundian court chronicler Antoine de Lalaing recorded, "all the women there performed dances in the German style, with Swiss drums and trumpets."[29] Another dance was held on 1 October. Here Maximilian danced with one of the ladies, and Philip the Fair danced with the queen. (Lalaing does not specify whether he meant Juana or Maximilian's wife Bianca Maria). This was followed by a torch dance for all the great lords ("tous les grands maistres a torses"), and finally "a dance called a *bransle*, in the German fashion, with Swiss drums and trumpets" ("vne danse appellee vng bransle a la mode dallemaigne aux tambourins de suysses et a trompettes").[30] The following day, Count Julian von Lodron and the lady-in-waiting Apollonia Lang were married in Innsbruck. Maximilian and the rest of the court attended the wedding feast, which was followed by more dancing.[31]

On 23 June 1505, during the imperial diet, the city council of Cologne hosted a torch dance attended by Maximilian. The chronicler Martin Fucker states merely that the last dance was a "round dance" ("eynen Ronden dantz"), a kind of dance depicted several times in the *Freydal*, as well as in Burgundian and French sources (▶ Figs. II.11, II.12). The music was provided by the players of the assembled princes, an astonishingly large ensemble of thirty-four trumpeters and eight kettle-drum players, as well as two pipers from Cologne and Aachen.[32]

▶ p. 216, p. 217

On 30 June 1507, a banquet was held as part of the Diet of Constance. After dinner there was a dance, at which the brass players ("bosawner") of Maximilian and the Duke of Württemberg played. About forty members

29 Brussels, KBR, Ms. 7382, 85^{r}; ed. in Gachard and Piot (eds.), *Collection des voyages*, vol. 1, 314.
30 Brussels, KBR, Ms. 7382, 87^{v}–88^{r}; ed. in Gachard and Piot (eds.), *Collection des voyages*, vol. 1, 319–20.
31 Brussels, KBR, Ms. 7382, 88^{r-v}; ed. in Gachard and Piot (eds.), *Collection des voyages*, vol. 1, 320.
32 Fucker, *Dit is der koninglicher richsdach*, B5^{r}–6^{r}, ed. in DRAMR, vol. 2, 1137–38.

of Maximilian's household participated in a masquerade, dressed in red costumes in the Turkish manner. This is perhaps the event depicted in one of the illuminations for the *Freydal* (▶ Fig. II.13). ▶ p. 218

On 22 November 1507, Maximilian attended a dance at the city hall of Augsburg. Mercurino Gattinara reported to Margaret of Austria that those attending the ball wore deliberately archaic costumes reflecting the fashion of the early fifteenth century. Maximilian and two of his companions took their wives and danced a *basse danse*. Maximilian then danced a *basse danse* alone ("et vindrent le Roy et deux aultres de ses compagnons a la premiere entree prendre ses femmes et dancerent une basse dance; despuys le Roy danza une basse dance tout seul"). Afterwards, all the rest danced corantos in the German fashion. The music was provided by trumpets and clarions. Gattinara was particularly impressed by Maximilian's imposing and graceful physical presence during the dance: "the King your father showed that he had a sound body and that he was purposeful in his person" ("le Roy votre pere se monstra quil havoit bon corps et quil estoit bien delibere de sa persone").[33] Gattinara's letter provides important evidence of Maximilian's knowledge of the rules of the *basse danse*, which he presumably encountered at the Burgundian court. Gattinara's description of Maximilian's performance of a solo *basse danse* is something new: the choreographies of the dances in Br9085 are all for two (or in one case three) dancers. However, this dance could have been a specifically princely performance. Other monarchs—notably Elizabeth I and Louis XIV—also danced solo at court to express their political and physical centrality in the court and polity.[34]

Such sources provide rich evidence for the multiple roles of dance at Maximilian's court, either in one of his residences or while he was on progress around the Empire. These reports remind us that any examination of dance must also consider the context in which it was performed. Court dances were often associated with war games, such as jousting and hand-to-hand combat. They usually followed feasts, at which multiple intersecting networks at the court were laid bare: the hierarchy connecting the members of the court, as they danced in a strict sequence and particular combinations; hierarchies between different courts,

33 Kooperberg, *Margaretha van Oostenrijk*, 363.
34 I am indebted to Darren Royston for this last point.

represented by visitors and ambassadors; and the intersecting hierarchies of secular and ecclesiastical power, especially when archiepiscopal electors or other prince-bishops were present. Just as military games were a means to display and negotiate hierarchies of masculine power, the dance was an arena in which power and dominance between the sexes were constantly renegotiated, even if the dominance of men was ultimately restated.[35] The instruments used to accompany dances also revealed hierarchies, as we shall see below.[36] The written and visual descriptions of dances highlight both their exotic and performative elements. When performing *La basse danse du roy d'Espaigne* or a *moresca*, one temporarily acted the part of the King of Spain or a Moor, or even in a sense identified with them. Dancing a French *bransle* or an Italian *ballo* was a way of identifying with, and appropriating, the foreign.[37] The flexibility and artificiality of these categories is revealed in such unexpected combinations as the "*moresca* in the French style" performed before Maximilian in 1486. Finally, the written descriptions reveal that the *basse danse* was only one of several kinds of dance at court. The descriptions of ambassadors and chroniclers indicate that it could be performed either as a social dance, in couples, or even as a solo performance piece, as when Maximilian himself danced before the guests assembled at the town hall in Augsburg in 1507.

A COMPARATIVE APPROACH: DANCE AT THE FRENCH COURT IN THE EARLY SIXTEENTH CENTURY

Some perspective on the place and nature of dance at the Habsburg courts in the Low Countries and Austria may be gained through comparison with other courts. The importance of dance at the court of the young François I is revealed in the diplomatic dispatches of Statio Gadio, secretary of Federico Gonzaga, who spent the years 1515 to 1517 at the French court. Gadio mentions the performance of *moresche* and other costume dances regularly. For example. on 24 January 1516, at Marseilles, a group of female dancers dressed as wild folk appeared before the court, followed by others in costume who rode pantomime giraffes

35 Kelber, "'Mit den pangeten und mumereyen'", 66.
36 Further, see Chapter 1 in this volume, 62–69.
37 Cf. Kelber, "'Mit den pangeten und mumereyen'", 66.

and camels.[38] During a performance before the court at Arles on the evening of 2 February 1516, four men in disguise and two women in rich costumes and gold chains performed a dance while one of the men played the lute; after this, a boy performed a *moresca*.[39]

Dances and their associated music at the French court often expressed national identities, characters, and mores. Discussion amongst courtiers contrasted "French license and Italian modesty".[40] Such contrasts were probably reflected in styles of dance associated with various nations or in the playing of groups of musicians from particular places. On 24 February 1516, a group of pipers from Italy accompanied a dance in the chamber of the Queen of France.[41] On 6 and 25 July 1516, there was dancing in the Italian style in Italian costume, accompanied by pipers, perhaps the Italian ensemble mentioned in February.[42]

Dances performed before the French court sometimes had a political element. On 4 February 1516, a group of Jews "dressed in Moorish costume" danced before the king and queen at Avignon. They were followed by others, including two in Swiss and Spanish costume, who sang a piece of polyphony in praise of the king.[43] On 5 February 1516, the French court was entertained by a performance in which four *moresca* dancers were dressed as the Emperor and the Kings of Spain, England and France. A young woman disguised as Wisdom sat on the shoulders of another man, holding a golden ball in her hand. The four dancers vied to take hold of

38 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 288^{r}–289^{v}, at 288^{r}: "La sera uenero alcune donne di Marsilia <ad> far moresche nanti il Re, et Regina, in habito di persone habitatrici de boschi con homini saluadici al uestir lor/ esse donne, et homini hanno fatto diuerse fogie in strauestirsi hora che pareuano caualcar giraffi, hora camelli, et hora altri habiti, et tutti in fogia di moresche dicendo alcune parole in laude dil Re et Regina."

39 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 292^{r}–293^{v}, at 293^{r}: "Tertio giunsero quatro homini in maschara uestiti di ueluto cremisino et gialo con due donne molto belle et ben adobate de uestimenti et cadene doro et in testa berette di ueluto con gioei preciosissimi dentro, et fecero una dansa con uno leuto che uno de lor mascare sonaua, asetate le donne, uno putino uenne ad fare la morescha et la fece galantamente secondo la eta."

40 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 309^{r}–310^{v}, at 309^{v}, 25 February 1516: "Heri […] mattina […] molto è laudata temperando la licentia francese con la modestia italiana […]."

41 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 309^{r}–310^{v}, at 309^{v} (25 February 1516): "Sua Maesta uolse chel signor mio si facesse seco in mascara et molti altri di strauestorno chi con mascare chi con capucini et andorno alla camera de la Regina et Dansorno con li piffari uenuti de Italia."

42 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 360^{r}–361^{v}, at 360^{v}: "[…] finita la cena si comincio ad dansar alla Italiana ne altri che maschare, et le donne acconcie alla Italiana dansorno, et li piffari sonauano […]." Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 372^{r}–374^{v}, at 373^{r}: "Il Veneri a mezo giorno si danso in camera de la regina alla italiana con li piffari, et danso il Signor mio."

43 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 296^{r}–297^{v}, at 296^{v}: "La sera doppo cena gli Judei con alcuni Judei giouini uestiti alla moresca feceno una dansa nanti il Re, et Regina, poi uennero alcuni maschari uestiti di ueluto cramesino et raso gialo con alcune donne ben abiliate, et ornate, et fecero una dansa. Vltimo comparsero quatro con forbesi finti di legno in mani, loro in zupone, et dui altri luno finti per uno suizero laltro per uno spagnolo, et quelli quatro dissero alcune parole, poi ca<n>zorno il spagnolo et suizero, cantando in canto figurato una canzone in laude dil Re, qual era strauistito sulla festa, et Danso […]."

the golden ball, but Wisdom granted it to the King of France alone. At the end of this performance, the dancers presented the king with six golden balls like those on the Florentine—that is, the Medici—arms.[44] Likewise, on 26 July 1516 at Molins, five pairs of dancers, dressed in the manner of Spain, England, Germany, Italy, and France, danced in the fashion typical of those countries. After their performance, the dancers explained that they wanted to show that François had made the Empire, England, Spain, and Italy dance, "and then he danced".[45] Such performances thus clearly projected the king's position as protector of the Jews and his ambitions to master neighbouring nations, particularly the Swiss, Spain, England, Italy, and the Empire, and the currency of dance as a metaphor for political life.

Against the context of the dances and disguisings recorded by Gadio at the French court, those performed at Maximilian's court, while luxurious and bizarre, do not seem unusual. Rather, they reflect the fashion for creative court ceremonial observable at other major courts, which often represented various nations in what was perceived as typical costume. Furthermore, events such as the *moresca* of the Four Kings performed before the French court suggest that the titles of *basses danses* named for individuals such as the King of Spain may have been more than simply arbitrary, but might be associated closely with a real prince, or with his avatar in court performances. The presentation of other princes as symbolic characters in a drama driven by the authorial protagonist is also found in the *Weißkunig*: there Maximilian is represented by the "white" (or "wise") king, while the Blue King represents the King of France, the Green King the King of Hungary, and the King of Fish the Republic of Venice. It is significant that in both the *Weißkunig* and the

44 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 296^{r}–297^{v}, at 297^{r-v}: "Heri […] sera […] il Re, Madama et la Regina erano uenute in sala, si principio ad dansar, et allhora giunse una moresca de alcuni quali erano finti per il Re di Spagna, Re de Romani, Re di Angliterra, et Re di franza, et una giouine [297^{v}] assimilata alla sapientia era sopra le spalle duno, et teneua una balla doro in mani, quelli finti Re faceano la moresca, a torno alla sapientia, et ciascuno di loro porgeua la mani per tuor la balla, ma lei non la uolse dar se non al Re di franza/ Finito questo gioco, e moresca, presentorno al Re sei ballette doro masizo alla similitudine de balle fiorentine […]."

45 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 372^{r}–374^{v}, at 373^{r-v}: "[…] doppo cena si fece ancor una farsetta, et uno uestito alla spagnola con la sua donna uestita alla spagnola danso a quella fogia/ un altro uestito alanglese con la donna similmente uestita danso alanglese/ Il tertio uestito [373^{v}] alla Alemana, con la donna habiliata alla Alemana danso al modo accommodato al habito/ vno Italiano ancor fece il medemo con la sua donna/ vltimo in francese con la donna francese danso molto richamente uestiti tutti/ et dicono che hanno uolute figurar chel Re christianissimo ha fatto ballar Imperator, Angliterra, Spagna, et Italia, et lui ultimamente ha ballato."

masque performed before the French court in 1516, wisdom is presented as the exclusive preserve of Maximilian and the François I respectively.

INSTRUMENTAL FORCES ACCOMPANYING DANCES IN THE *FREYDAL*

The miniatures in the *Freydal* presents several combinations of instruments played during dances. Sometimes the instrumentalists stand in a gallery, sometimes on the floor with the dancers. Sometimes they are dressed in regular livery, sometimes in costumes and masks matching those involved in the masquerade. In a few illuminations, the musicians are not visible, though their presence can be inferred from the dancing. In one illumination (fol. 168), painted by an accomplished master, we see an intimate scene like that in a Netherlandish painting, in which the dignified stepping and chaste embraces of the dancers are accompanied by a single transverse flute and drum (▶ Fig. II.14).[46]

▶ p. 219

TABLE 1. Instruments and ensembles depicted in the illuminations from *Freydal*

INSTRUMENTS AND ENSEMBLES	NUMBER OF OCCURRENCES	NUMBER OF PLAYERS
transverse flute and drum	32	2
pipe-and-tabor	3	1
bladder pipe	2	1
three trumpets	1	3
two trumpets and shawm	1	3
two shawms and one bombard	1	3
trumpet and cornetto	1	2
transverse flute and trumpet	1	2
two bladder pipes	1	2
two transverse flutes	1	2
shawm and drum	1	2
pipe-and-tabor and bladder pipe	1	2
pipe-and-tabor and fiddle	1	2
fiddle	1	1
crumhorn	1	1
shawm	1	1

46 Krause (ed.), *Freydal: Medieval Games*, 304–5. On the painter ("Hand XVII"), see Pokorny, "Die Maler der Wiener Freydal-Miniaturen", 53, 58.

As Table 1 shows, the combinations most frequently depicted in the *Freydal* are transverse flute and drum, and pipe-and-tabor.[47] Such monophonic performances could have articulated the long notes of the tenors into smaller rhythmic units. Alternatively, they may have played more recognisably melodic dances such as the three non-tenor dances in Br9085: *La danse de cleves*, *La danse de Ravestain*, and *La franchoise nouvelle*. The *Freydal* also includes more unusual ensembles. In one miniature, a pipe-and-tabor and a fiddle play together (fol. 136). In other, a transverse flute is accompanied by a slide trumpet (fol. 255). Another miniature (fol. 96) seems to show two slide trumpets and a shawm, though the artist's attempt to rework the miniature has obscured the precise identity of the instruments.[48] Such combinations would have permitted the performance of polyphonic arrangements of *basse danse* tenors. When *alta* ensembles of shawms, slide trumpets, and trombones were engaged to play at court dances, they were sometimes drawn not from the ranks of the permanent court musicians, but from the city "waits" (pipers). Their involvement was a further means for reinforcing the links between court and city, a relationship that often involved a struggle for dominance.

One illumination from the *Freydal* (▶ Fig. II.15) shows a dance accompanied by trumpets. As we have seen already, Antoine de Lalaing mentions the use of trumpets and drums to accompany dances at the Hofburg in Innsbruck, while Martin Fucker mentioned a band of trumpets and drums more than forty strong accompanying dances at the imperial diet in 1505. Since the right to maintain a trumpet corps was a princely privilege, the presence of trumpets at a dance emphasized the noble status of the participants.[49]

▶ p. 220

Literary sources confirm the importance of the flute and drum (or pipe-and-tabor) in court dances. Several drummers are documented at the Burgundian court during the time of Maximilian, Philip the Fair and Margaret, and we may assume that leading the dance constituted an important part of their activity. In 1480 Maximilian employed the German drummers Antoine Pyper and Coppin Stain.[50] They were probably

47 My totals are slightly different from those of Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 89.
48 Krause (ed.), *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*, 306–7 (Nr. 1964.8.1761); idem (ed.), *Freydal: Medieval Games*, 196–97.
49 Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 88.
50 Lille, ADN, B 2121, 411^{r}; 2124 (1481), 191^{v}, 215^{v}, 223^{v}, 236^{v}; B 2127 (1482), 187^{v}, 193^{r}, 207^{v}.

involved in domestic music, since they are listed apart from the drummer attached to the trumpet corps, Bernard Taillandier.[51] Mary of Burgundy had three drummers of her own, who played for her after dinner.[52] From 1488, Maximilian's drummers were Antoine Pyper (or Foustere) and Jacquelin.[53] In 1497, Jean Portier is documented as drummer at the court of Philip the Fair.[54] Juana brought her own drummer from Spain, documented in her entourage in August 1497 as "Alonce de Chors, Espaignart".[55] By 1500 he had been replaced by a certain Charles de Lachy, called "Monseigneur".[56] In November 1500, Lachy's wife gave birth to a child; Philip had his master of revels ("seigneur de la Folye") act as the child's godfather, and gave the boy his own name, Philip.[57] Philip the Fair also employed a duet of two Germans, a flautist (Hans de Phiffre) and drummer (Joachim, Josse or Jonathan de Tromslagher), who travelled with him to Spain in 1501.[58] When Margaret of Austria went to Spain in 1496, her household included one instrumentalist, the drummer Colinet de la Hamedye.[59] As she returned to the court of Philip the Fair in 1499, she sent Colinet ahead to bring news of her imminent arrival, a task for which he received a gratuity of 36 livres.[60] On 9 June 1505, Margaret's drummer (perhaps Colinet, though he is unnamed in this account) performed before Philip the Fair and his court.[61]

It is likely that these drummers, such an important part of the provision of music at the Burgundian court, did not simply tap out rhythms. Rather, they regularly accompanied a flautist, or even played the one-hand tabor-pipe at the same time as beating the drum. The letters by Reuchlin summarised above mention the use of a drum and flute to accompany a *moresca*. In his *Naufrage de la pucelle*, which relates the misfortunes of Mary of Burgundy after the death of her father in 1477,

51 Lille, ADN, B 2127 (1482), 201^{v}, 232^{r}; B 2142 (1491), 8^{r} (back payments to 1483).
52 Lille, ADN, B 2124 (1481), 191^{v}; B 2127 (1482), 211^{v}, 226^{v}; B 4123 (1487), 108^{v}.
53 Lille, ADN, B 2136 (1488), 81^{r}; B 2151 (1495), 214^{v}.
54 Brussels, AGR, Audience 22bis, 12^{r}.
55 Lille, ADN, B 2159 (1497), 199^{r}. Alonso appears in the Burgundian accounts only here.
56 Lille, ADN, B 2169 (1500), 135^{r}; B 2186, N° 73335; B 2191 (1505), 282^{r}; Brussels, AGR, Audience 22, 205^{r}. In 1505 he was described as "tamburin du roy," and on 30 November 1505 Philip the Fair granted him the right to bear heraldic arms, with a silver drum as his device; Lille, ADN, B 2191 (1505), 306^{r}, 328^{r}.
57 Lille, ADN, B 2169 (1500), 147^{r}.
58 Lille, ADN, B 2169 (1500), 47^{r} ("Jonathan Dromslaghen tamburin almant"), 137^{v} ("Josse Dromeslagher et Hans Seiller tamburins"); B 3334 (Joachim and Hans), 9^{r}; B 2185 (1504), 171^{v} (Joachim and Hans), 175^{v} (Joachim and Hans).
59 Lille, ADN, B 2156, N° 70831.
60 Lille, ADN, B 2169 (1500), 151^{r}.
61 Lille, ADN, B 2191 (1505), 289^{v}.

Jean Molinet describes how the young duchess was tossed on the waves of misfortune and deprived of the normal pleasures of the court, "and instead of dances to the drum, was cast upon the sea to the sound of the wind".[62] In his *Debate between a soldier and a lover* (*Debat du gendarme et de l'amoureux*), Molinet has the *homme armé* declare:

> Mon flaïollet ne vault plus riens
> Et mon bedon ne voeult plus tendre;
> Au pot et au hanap me tiens,
> A grand peine je me soustiens
> Sus mes pattes, pour moy estendre;
> Le basse danse doulce et tendre
> Est hors de mon commandement.[63]
>
> My tabor-pipe has been rendered useless, and my drum no longer wishes to be light; I keep to my mug and my tankard; I keep myself up with great difficulty on my feet when I want to stretch out; the sweet and tender *basse danse* is beyond my will.

INSTRUMENTAL FORCES AT THE BURGUNDIAN COURT IN 1500

The images in the *Freydal* depict several instruments and instrumental combinations that correspond closely to the instrumentalists documented in the financial records of the Burgundian court. The records of payments to instrumentalists at the Burgundian court for the year 1500—which, as we shall argue below, was likely the year in which Br9085 came into Margaret's possession—provide an impression of the forces potentially available for dance music.

In 1500, the Burgundian Habsburg court maintained a trumpet corps of six trumpeters and one drummer.[64] Several other instrumentalists were on the regular payroll of the court. The names of many indicate that they came from the Low Countries or Germany. At this time, the

62 Molinet, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Dupire, vol. 1, 86: "La plus des plus desconfortee, tres doulce fleur de jeunesse, fille et espouse de roy, souef nourrie en chambre roialle, accompaigniee de dames et damoiselles, branllant seullette en la mer, nagant entre undes et roches cruelles, au lieu de danses au tambourin navioit au son du vent marin […]."

63 Molinet, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Dupire, vol. 2, 620.

64 Brussels, AGR, Audience 22, 122^{v}.

outstanding cornetto-player and lutenist Augustin Schubinger of Augsburg, normally employed by Maximilian, was on temporary loan to Philip the Fair, who paid him a generous annual salary of 270 livres.[65] None of the other instrumentalists were paid a salary remotely comparable to his. Guillaume Terro, Philip's bagpipe player, received 82 livres a year; the German drummer Jonathan de Dromslagher 55 livres; the German flautist Jean Chiellier 55 livres; and Mathieu de Wildere, player of lute and viol, 52 livres. In 1500, Henry Bredemers took up the office of Philip's court organist following the death of Fleurquin de la Grange. Although his duties were principally in the chapel, he was probably involved in providing secular entertainment and perhaps also music lessons. In November 1495, Gouvart Nepotis, one of his predecessors as court organist, received 20 livres for various services, including instructing Margaret of Austria on several instruments.[66] Written descriptions sometimes mention the participation of singers in court dances and entertainments. These might be drawn from the court chapel, or might be one of the ladies attached to the court.[67]

OCCASIONAL PAYMENTS TO MUSICIANS BY THE BURGUNDIAN COURT IN 1500

Besides the regular salaries of the musical establishment at the court, occasional payments were made for one-off appearances before the court, or gifts to help cover living expenses. Other payments were made to local musicians who performed before the court while it was on progress. Many of these payments could have involved the provision of dance music, though the documents—accounting records rather than descriptions of the musical specifics of the performance rewarded—do not often provide us with the kinds of details we would like to know. Payments to local instrumentalists or singers who provided music for the

65 Lille, ADN, B 2169 (1500), 41r. On 22 October 1500, Schubinger received a further 30 livres as a gift; B 2169, 156r.

66 Lille, ADN, B 2151 (1495), 228r: "A maistre gouuart nepotis organiste de la chappelle dommesticque de mondit seigneur/ la somme de vint liures dudit pris Pour don que mondit seigneur lui en a aussi fait de grace especial pour vne fois/ En consideracion des bons et aggreables seruices quil lui auoit fais/ et faisoit encoires journellement en plusieurs & diuerses manieres/. mesmement pour et en recompense/ des peines et labeurs quil auoit a apprendre ma dame marguerite daustrice/ de plusieurs jnstrumens de musicque./ et pour jcelle emploier en achat dune fourure/ afin quil feust de tant plus honnestement en point en son seruice." See also Eichberger in this volume, 127.

67 In some years, though not in 1500, payments were made to female singers who performed before the court on its travels.

mass before the duke may provide evidence that the court did not always travel with the full chapel or a large group of players.

On 1 January 1500, several musicians received New Year's gifts, either for appearing at court to pay their respects on that day, or for faithful service through the year: the trumpeters and minstrels of the city of Ghent; Philip's trumpeters; a Swiss drummer; Charles "Monseigneur", Juana's drummer; Michelet, the drummer of Anne of Burgundy.[68] In March, the drummers Joachim de Dromeslagher and Hans Seiler received a gift of 12 livres to help them meet their living expenses.[69] On 1 April, a lutenist of the Duke of Milan received 7 livres 10 sols for playing at dinner before Philip.[70] In April, the bagpiper Guillaume Terro received a gratuity to help him cover living expenses in Ghent, and to accompany Philip to Artois.[71] Some unnamed musicians played before Philip at dinner on 21 May.[72] On 25 May, the city waits of Béthune played before the court.[73] On 2 June, the musicians of Saint-Omer performed for Philip; on 8 June it was the minstrels of Dunkirk; on 9 June the "porters" of Gravelines and some trumpeters and players of Henry VIII of England; on 11 June the city waits of Nieuwpoort; on 12 June the singers of Ostende, who sang at mass before Philip; on 15 June, the city minstrels of Aalst; on 24 June some instrumentalists of Henry VIII. Later in June, some German flautists performed before the court. On 24 August, the court was feted by the trumpets of the Marquis of Baden. On 27 August, it was the minstrels of Dordrecht, the next day those of Delft. On 20 September, the court was entertained by the city musicians of Bergen op Zoom.[74] In November, an Italian tightrope walker entertained the court at Brussels, including Archduchess Juana and Margaret of Austria, by performing a *moresca* on a rope and other amazing tricks.[75] On 1 December, the court once again thrilled to the sound of the trumpeters of the Marquis of Baden.[76] In this one year of 1500, there were thus many opportunities when dances might have been performed at the Burgundian court, accompanied

68 Lille, ADN, B 2169 (1500), 135^{r}.
69 Lille, ADN, B 2169 (1500), 137^{v}.
70 Lille, ADN, B 2169 (1500), 137^{v}.
71 Lille, ADN, B 2169 (1500), 138^{v}.
72 Lille, ADN, B 2169 (1500), 139^{v}.
73 Lille, ADN, B 2169 (1500), 139^{v}.
74 Lille, ADN, B 2169 (1500), 140^{r}–145^{r}.
75 Lille, ADN, B 2169 (1500), 147^{v}, 191^{r}.
76 Lille, ADN, B 2169 (1500), 148^{v}.

either by Philip the Fair's salaried musicians or by local musicians who performed for the court as it travelled through the Duke's territories, and received of the court's largess for their trouble.

THE ORIGINS OF BR9085

Having reviewed the evidence for the importance of dance at the Habsburg courts in the Low Countries, Austria and France in the decades around 1500, for the contexts in which dances were held, for the variety of dances current at court, and for the instrumental forces that could have been involved in dancing at court, it is time to return to Br9085. The circumstances surrounding the creation of this manuscript are unclear. No payment for the production of this manuscript has yet been found in the financial records of the Burgundian court. However, the manuscript contains several pieces of evidence that reveal moments in its history. Firstly, the book bears an ownership inscription referring to Margaret of Austria; this has led to the widespread assumption that the book was written for her. However, some evidence suggests otherwise. On the front paste-down are three inscriptions (▶ Fig. II.16).[77] ▶ p. 221 According to Marguerite Debae (1995), the two lines of the ownership inscription are written in Margaret's hand, which she characterised as clumsy. These two lines state that the book belonged to the Princess of Spain ("Se liures est a laprincese despaigne").[78] At some stage someone tried to erase or alter the word "despaigne", probably after Margaret married Philibert of Savoy. However, multispectral imaging confirmed that "despaigne" was the original reading. A further comment is added below: "and the robe [belongs] to my lady of Ravenstein" ("et la robe amadamme de rauestain").[79] Although at first sight this line appears to be in a different hand from that immediately above, comparison with Margaret's autograph ownership mark on the rear flyleaf of KBR, Ms. 9503–04 (▶ Fig. II.17) is instructive. ▶ p. 221 That inscription contains several features that also appear in the inscriptions in Br9085, including the "de"

77 The hands of the inscriptions do not match those of Françoise of Luxembourg (Paris, BnF, Ms. français 15538, 102ᶠ) or Philip of Cleves (Paris, BnF, Ms. français 2812, 4ᶠ); on these letters, see De Fouw, *Philips van Kleef*, 65, 330.

78 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 459.

79 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 1, misread this as "Se livre est a laprincesse de Saingne et la robe amadame de ravestein," and provided no interpretation of its possible meanings; cf. Heartz, "The Basse Dance", 317–18.

digraph, which confirm that both lines of the ownership inscription in Br9085 were written by the same hand, that of Margaret. A third hand, roughly contemporary with the others, evidently that of one of Margaret's librarians or keepers of jewels, added a note to the front pastedown of Br9085, giving the location of the book in her library: the second place in the trelliswork cabinet ("du trailly de fer le ij^{e}"). (See the chapter by Eichberger on the arrangement of Margaret's library).[80] The fourth inscription ("23 feuilles") evidently dates from around the time of the rebinding in the nineteenth century, and suggests that one of the folios was already missing by this time. (Since such books were made from bifolia, one would expect an even number of leaves, unless a single leaf were removed or bound in.) The only other visible ownership mark is the printed bookplate of Mary of Hungary on the front flyleaf, designed in a mannerist Antwerp style. After Margaret's death in 1530, Charles V gave most of her books to Mary.[81] However, by that stage, the dances in the manuscript were slowly going out of fashion, and the book probably remained more a beautiful heirloom than an object of practical use.

These inscriptions provide several suggestive clues to the early history of the manuscript. Margaret received the title "Princess of Spain" on 5 November 1495, when she married Juan of Spain at Mechelen (by proxy). Margaret travelled to Spain to meet her husband in late January 1497, and married Juan formally at Burgos on 3 April 1497. Juan died on 4 October the same year, and Margaret returned to the Low Countries in late 1499. Margaret exchanged this title for that of Duchess of Savoy when she married Philibert of Savoy on 26 September 1501. The inscription in the book was therefore made between 1495 and 1501.[82]

As already mentioned, the second inscription records that the book's protective covering ("la robe") belonged to "madamme de Ravestain". This "robe" was presumably a cover of precious cloth intended to protect the textile binding, a so-called "chemise-binding," such as we see covering a book of hours held by Mary of Burgundy in an illumination in her own book of hours (▶ Fig. II.18). Another miniature from the same ▶ p. 222

80 An analogous marking in the same hand is found on the front endpaper of KBR, Ms. 11239, item N° 19 in the trelliswork cabinet ("du trailly de fer le xix^{e}"); thanks to Ann Kelders for drawing this inscription to my attention.

81 Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 13–14; Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 179–81.

82 Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 15; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 4.

manuscript (▶ Fig. II.19) shows another book of hours with a chemise binding of black velvet (or perhaps silk), large enough to serve as a bookmark when the book was laid aside. In both of these examples, the chemise appears to be attached to the binding, or is at least made from the same textile as was used to cover the boards. One of the few surviving examples of chemise bindings, made of red velvet with decorative tassels on the corners, and held to the boards by the nails of the clasps, envelops a book of hours now held by the Royal Library of the Netherlands (▶ Fig. II.20). The fact that this rather more modest chemise is not as capacious as the examples illustrated in the hours of Mary of Burgundy may explain why it has survived intact.[83]

▶ p. 223
▶ p. 223

Valuable textiles—such as those used to cover books—were sometimes recovered from older objects. For example, in 1511, Maximilian I assigned some damask robes from the wardrobe of his late second wife, Bianca Maria Sforza, to be reworked into mass vestments for the chapel in the castle of Wiener Neustadt.[84] In 1525, Margaret of Austria had two black velvet cushions that had begun to show some wear ("deux coussins de velours noir bien usez") to be refashioned into covers for some small books in her library ("a la couverture d'aucuns petis livres, estans en la librairie").[85] Such measures were not simply thrifty; they also created a personal, tangible connection between an individual, represented by cloth that had once been in intimate contact with their body, and festive occasions (such as the celebration of the mass) or luxurious objects (such as a book destined for personal use). It is even possible that the "robe" that accompanied the *basse danse* manuscript was made from a textile object previously owned by the lady of Ravenstein. The personal associations of such an item could explain why Margaret thought to list the "robe" separately.[86]

83 Bollen, "De laat-middeleeuwse buidelband", 109–12. Alternatively, but less likely, the "robe" could have been an example of a so-called "girdle book", in which the leather (or more rarely, the cloth) of the binding on the bottom edge of the book was extended to form a kind of attached tail terminating in a knot that allowed the book to be attached to the user's belt for ready reference. Such bindings are most often found on breviaries and other books that were consulted constantly. However, the fact that the "robe" of Br9085 was evidently detachable from the book suggests a chemise binding rather than a girdle book, and one that was sufficiently precious to warrant recording as a separate item.

84 Vienna, HHStA, RK Maximiliana 23-4-54, 73^{r-v}. Further on this tradition, see Madou, "Marie et l'héritage de Bourgogne", 99.

85 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, xvii–xviii.

86 I am indebted to Ann Kelders for this point, and for her help more generally with the question of the binding and the "robe" of this manuscript.

Jackman (1964) suggested that the "madamme de Ravestain" who owned the manuscript's "robe" was Anne of Burgundy, wife of Adolphe of Cleves.[87] However, Anne was known after the death of her husband Adolphe of Cleves in 1492 as the dowager lady of Ravenstein.[88] Between 1492 and 1521, the ruling "madamme de Ravestain" was Françoise of Luxembourg, wife of Philip of Cleves.

Several details in Br9085 point towards Françoise of Luxembourg and Philip of Cleves as the commissioners of the book. Firstly, the manuscript contains three dances not included by Toulouze or any other extant source: *La danse de Ravestain* (№ 30), *La danse de cleves* (№ 57), and *La franchoise nouvelle* (№ 58). These three dances were not added later, but are an integral part of the plan of the manuscript, written by the same scribe as the other pieces. Although *La danse de cleves* and *La franchoise nouvelle* appear at the end of the reconstructed order of pieces, *La danse de Ravestain* appears between two other long-note tenor dances. All three are written in a musical style similar to each other, but different from that of the other dances in the manuscript. These three dances are notated in white mensural notation, in note values smaller than those of the other dances (semibrevis, minima, and semiminima rather than breve and longa).[89] *La danse de cleves* and *La franchoise nouvelle* contain a new dance step, the *double demarchant*, which distinguishes them from the other dances in the manuscript.[90]

Daniel Heartz (1958) suggested a possible connection between these dances and Philip of Cleves and Françoise of Luxembourg, though he did not draw out the full implications of this insight.[91] The presence in the manuscript of these three dances, evidently written for Françoise of Luxembourg and Philip of Cleves, or named after them, seems to provide

87 Jackman, *Fifteenth-Century Basse Dances*, ii; followed by Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 15; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 6; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 459; Wijsman, *Luxury Bound*, 292–93.

88 See for example Lille, ADN, B 2169 (1500), 135ʳ.

89 *La danse de cleves* is furthermore the only dance in the book with a marked accidental (a flat at the beginning of the second system). While not decisive evidence, this could provide some evidence that it came from a source with notational priorities different from those of the archetype shared by Br9085 and Toulouze.

90 *La danse de Ravestain* appears to be incomplete. Between the fourth and fifth lines from the bottom of the staff is a custos, almost entirely concealed by strip of paper added during the nineteenth-century restoration, but the dance does not continue on the next page. It seems therefore that the leaf containing the rest of this dance has been lost. See also the commentary by Bregman and Gilbert, 301.

91 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 45, suggested that the *Danse de cleves* was named after Philip of Cleves, but did not draw any further conclusions from this observation. Heartz, "The Basse Dance", 317–18, noted that Philip of Cleves was married to Françoise of Luxembourg, and pointed out the connection to the inscription in the book.

circumstantial evidence that they commissioned the book, or were its original owners. If so, they could have had the scribe add "their" dances to the stock transmitted in the archetype. If Françoise of Luxembourg or Philip of Cleves then gave the book to Margaret, this would explain the otherwise puzzling detail that the book's protective and decorative "robe" belonged to the "lady of Ravenstein". As the book of hours in The Hague shows, chemise bindings might be held in place by the nails that attached the clasps to the boards. Alternatively, they could have slipped loosely around the book to protect a delicate textile binding, to be removed easily if required. This could explain why such bindings are so rare; indeed, the chemise binding in The Hague may have survived precisely because it was attached firmly to a valuable book. The 1523–24 inventory of Margaret's library makes no mention of any "robe" stored on or with this manuscript, which suggests that it may have been already returned to the lady of Ravenstein. Indeed, the fact that the entry in the catalogue corresponds so closely to the wording of the label attached to the front board of the binding suggests that the label was no longer covered by any "robe" by the time the inventory was made, and was clearly visible to the cataloguer. It is unclear why Françoise wanted the "robe" back. Perhaps it was particularly valuable; perhaps it had sentimental value. We can only guess.

The financial records of the Burgundian treasury document a specific occasion at which the book might have been presented to Margaret. The accounts record a payment of 6 livres to the drummer of the lady of Ravenstein for performing "certain new songs and dances before my lord [Philip the Fair] and my lady the archduchess [Juana] his spouse for their pleasure" on the evening of 18 February 1500.[92] Margaret was in the Low Countries at this time, and may have been present at this performance. Soon afterwards, Françoise left the Low Countries to join her husband in Genoa, arriving in May 1500.[93] The appearance of Françoise's drummer before the court represents an ideal moment at which Françoise could have given Br9085 to Margaret, perhaps under the condition that she would reclaim the "robe" when she returned from

92 Lille, ADN, B 2169 (1500), 136v: "A vng tamburin de la dame de Rauestain la somme de six liures didit pris Pour don que mondit seigneur lui en a fait de grace especiale pour vne fois quant le xviije jour dudit mois de feurier il joua vne soir certaines nouuelles chansons et danses deuant mondit seigneur et ma dame larchiduchesse sa compagne pour leur plaisance."

93 d'Auton, *Chroniques de Louis XII*, ed. de Maulde la Clavière, vol. 2, 78; De Fouw, *Philips van Kleef*, 291.

Genoa. The absence of *La danse de cleves*, *La danse de Ravestain*, and *La franchoise nouvelle* from Toulouze suggests that they were not present in the archetype, and thus could plausibly have been described as "new dances" in 1500.

A further aspect of the manuscript that has not received much attention is its practical purpose. The same question hangs over many surviving musical sources from this time, especially those prepared at great expense: was a particular source intended for practical use, or was it a beautiful object meant primarily for display? None of the images from the *Freydal* depict an individual consulting a book during the dance. This suggests that those who used such a book memorised the steps in private, perhaps under the instruction of a dancing master. Again, none of the illuminations in *Freydal* depict the musicians reading from notation, so it is unlikely that this manuscript was intended to be used by players in performance. Rather, the evidence suggests that it was used for private study and memorisation of the dances, that is, for a ruminative, recursive style of reading similar to that recommended in the middle ages for engagement with devotional texts, and implicit in the copying of many medieval song manuscripts.[94] Indeed, dancing masters of the fifteenth and sixteenth centuries unanimously emphasized the importance of memory as one of the fundamental skills of a dancer.[95]

THE CAREERS AND COLLECTIONS OF FRANÇOISE OF LUXEMBOURG AND PHILIP OF CLEVES

The inscriptions in Br9085 attest to the relationship between Margaret, Françoise, lady of Ravenstein, and, by implication, Françoise's husband, Philip of Cleves. Having presented the hypothesis that Françoise presented this book to Margaret, perhaps in February 1500, I would like to explore the nature of their friendship, which was evidently close, but which was placed under considerable strain by the tensions between Philip of Cleves and Margaret's father Maximilian. I propose that Françoise's imminent departure for Genoa to join her husband, who was serving as viceroy for Louis XII of France, Maximilian's sworn enemy, may have motivated Françoise to present Margaret with the *basse danse* manuscript.

94 Mertens, "Visualizing Performance?".

95 McGinnis, "Moving in High Circles", 80–82. The presence of a dancing master is documented in the household of Mary of Hungary at Innsbruck in 1518; Innsbruck, TLA, Cod. 2470/II (olim Maximiliana IVa, Nr. 149), 66^{v}.

The Dukes of Cleves had long been major players at the Burgundian court, and several had married members of the Valois dynasty, to which the Kings of France and the Dukes of Burgundy (until Maximilian) belonged.[96] The marriage of Adolphe of Cleves, Lord of Ravenstein (1425–92) and Infanta Beatrice of Coimbra (1435–62) was brokered by Duke Philip the Good of Burgundy and his wife Isabel of Portugal, Beatrice's aunt. Of the two children of Adolphe and Beatrice, only Philip of Cleves (1459–1528) reached adulthood. In 1470, following Beatrice's death, Adolphe married his cousin, the widowed Anne of Burgundy, an illegitimate daughter of Philip the Good. When Charles the Bold set off for war in 1475, he appointed Adolphe as his governor general. After Charles's death in 1477, his daughter Mary of Burgundy confirmed Adolphe's position. Adolphe joined the resistance against Maximilian, and between 1483 and 1485 he was a member of the first Flemish regency council. However, after 1485 he had a change of heart, and encouraged the Flemish estates to reconcile with Maximilian.

Mary of Burgundy had known Adolphe's son Philip since childhood. After the death of Charles the Bold, Mary appointed Philip of Cleves as a commander in her army to resist the French push into the Burgundian Low Countries. After Mary of Burgundy married Maximilian of Austria in 1477, Philip of Cleves was entrusted with further military and administrative commands, and fought several times alongside Maximilian. Both Adolphe and Philip of Cleves participated in Maximilian's Joyful Entrance to Mechelen on 9 January 1478. Philip's closeness to Mary and Maximilian was reflected in his presence at several important moments in the family: the baptism of Philip the Fair on 22 June 1478; the baptism of Margaret in January 1480, where he acted as one of her godparents; and the funeral of Mary of Burgundy at Bruges on 3 April 1482.[97] Two miniatures in *Freydal* depict Maximilian and Philip of Cleves in hand-to-hand combat and as jousting partners (fols. 27, 85). In 1486, when Maximilian travelled to Frankfurt and Aachen for his election and coronation as King of the Romans, he left the Burgundian government in the hands of Philip of Cleves, Engelbert of Nassau and Jean Carondelet,

96 Biographical data on Philip of Cleves are taken from De Fouw, *Philips van Kleef*, unless otherwise stated; see also Wijsman, *Luxury Bound*, 287–309.

97 Agrippa von Nettesheim, *Oratio, in funere Diuę Margaritae Austriacorum*, B3^{r-v}; De Fouw, *Philips van Kleef*, 42, 44.

the chancellor. In late 1487, Maximilian brokered Philip's marriage to Françoise of Luxembourg († 1523), daughter of Pierre II of Luxembourg and Marguerite of Savoy. Maximilian's intention was evidently to draw Luxembourg under his control by binding the daughter of his late enemy, Pierre II of Luxembourg, to one of his most loyal servants, and giving this servant significant new land holdings and access to the network of the French crown through the house of Savoy.[98]

However, Mary's death and the rebellion of the Flemish cities against Maximilian proved a tipping point in this relationship. In February 1488, the citizens of Bruges took Maximilian prisoner. Philip of Cleves offered to take Maximilian's place as a hostage, on the understanding that Maximilian would then recognise the rights and privileges of the Flemish cities. But once free, Maximilian reneged on this promise. Philip, outraged by Maximilian's perfidy, vowed henceforth to defend the rights of the cities. He also sided increasingly with Charles VIII of France, who named Philip governor general of Flanders on 19 October 1491.[99] Philip's revolt against Maximilian lasted until October 1492, when he was forced to surrender. Maximilian accepted Philip's apology, and he was partially rehabilitated at court. Even if Maximilian vetoed the entry of Philip of Cleves into the Order of the Golden Fleece, Philip the Fair supported him in several ways. Françoise of Luxembourg attended Margaret of Austria for some of her time in France, and returned with her to Mechelen after Charles VIII repudiated her in favour of Anne of Brittany in 1493.[100] Philip of Cleves made a public declaration of his restored allegiance to the Dukes of Burgundy by taking part in the procession that led Margaret from her palace in Mechelen to St Peter's church in Mechelen for her marriage to Juan of Spain on 5 November 1496.[101] Despite these signs of reconciliation, Maximilian continued to curb Cleves's power at the court of his son. Nevertheless, Philip and Françoise maintained a profile at

98 De Fouw, *Philips van Kleef*, 88, wrote that the couple married in 1485, but Haemers, "Philippe de Clèves et la Flandre", 42–43, argued compellingly that they were married in late 1487.

99 Haemers, "Philippe de Clèves et la Flandre", 71.

100 de La Marche, *Mémoires*, ed. Beaune and d'Arbaumont, vol. 3, 260: "Toutesfois les François veans que ce leur estoit plus de honte que d'honneur de tenir ceste noble princesse, la rendirent à monseigneur de Nassau; et la fit le Roy honnorablement accompaigner, et la ramener à son frere, qui la receut de bonne affection et voulenté. Et luy alla l'archiduc et la noblesse au devant bien une lieue; et descendirent tous deux à terre pour eulx bien viengner; et faisoit l'archiduc à sa seur tout tel et aussi grant honneur que s'elle eust esté Royne de France; et ainsi fut amenée à Malines et receue à grant joye, et l'accompaignoit madame de Ravestain, fille du conte Loys [*recte* Pierre] de Sainct Pol et d'une fille de Savoye [*sc.* Marguerite de Savoie]." Cf. De Fouw, *Philips van Kleef*, 277.

101 Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont and Jodogne, vol. 5, 54; De Fouw, *Philips van Kleef*, 279.

court. They were amongst the party, led by Margaret of Austria, that greeted Juana of Spain upon her arrival in the Low Countries.[102] Philip of Cleves participated in a joust held as part of the celebrations at the wedding of Juana and Philip the Fair. Philip of Cleves was supposed to accompany Margaret to Spain and lead the Burgundian delegation during its return to the Low Countries, though the travelling party was later restricted for financial reasons to those who were to stay in Spain with Margaret. Soon afterwards, Philip was sent as Burgundian delegate to the consecration of his cousin Louis XII at Reims, and entered Paris in Louis's entourage. The accession of his cousin to the French throne placed Philip of Cleves in a position of some influence, and Louis ensured his loyalty by offering him a pension in addition to what he received from Philip the Fair. In July 1499, when Philip the Fair came to Arras to offer his fealty to Louis in his capacity as Count of Flanders, Artois and Charolais, three territories enfeoffed to the French crown, Philip of Cleves was present in the French party that welcomed his arrival.[103] From 1499 until 1506, Philip of Cleves acted as Louis's governor in Genoa, and even led a failed expedition against the Turks. Yet even while Philip of Cleves and Françoise were in Genoa, Philip the Fair maintained their relationship, and continued to pay Françoise the pension "which she most humbly requested of us" ("dont elle nous a treshumblement fait requérir").[104]

After his return from Genoa in 1506, Philip of Cleves would again play some role in Burgundian politics. At first Maximilian tried to prevent Philip and Françoise from returning to his territories, but Margaret defused the situation so skilfully that by 1509, Maximilian granted Philip the castle of Grobbendonck. Margaret continued to maintain good relations with Philip and Françoise, and visited them at their castles at Wynendale and Enghien.[105]

Margaret, Françoise and Philip of Cleves were joined by their love of valuable books. The library of Philip and Françoise, probably housed in the castle of Enghien, united newer books with items inherited from Adolphe of Cleves, and Louis and Pierre II of Luxembourg, Françoise's

102 De Fouw, *Philips van Kleef*, 281.
103 Cauchies, "Philippe de Clèves en son temps", 17–18.
104 Lille, ADN, B 2170, N° 72004, cit. De Fouw, *Philips van Kleef*, 291.
105 De Fouw, *Philips van Kleef*, 332–34.

grandfather and father.[106] Many luxurious books from the collection of Philip and Françoise have survived; several were bound in velvet or satin, just like the dance manuscript.[107]

The inventory of Margaret's library, drawn up in 1523–24, lists at least one book that came from the library of Françoise of Luxembourg, the *Temple de Boccace* of Georges Chastellain (now Brussels, KBR, Ms. 10485), which she kept in her study.[108] The inventory described it as "a book on parchment, written by hand, covered in cloth of gold and silver, with the arms of Burgundy and of the lady of Ravenstein, containing several moral exhortations in the style of Giovanni Boccaccio" ("un livre en parchemin, escript a la main, couvert de drapt dor et dargent aux armes de Bourgogne et de Madame de Ravestain, de plusieurs remonstrances selon le stille de Jehan Bocace").[109] The description of this book attests to the taste for extravagant textile bindings amongst the Burgundian aristocracy.

There is further evidence of manuscripts passing between these two powerful women. Sometime before 1522, Margaret requested that Françoise return a manuscript "made by her own hand, mentioning her misfortunes, because my lady wishes to finish it" ("fait de sa main, faisant mencion de ses infortunes, pour ce que Madite dame desire le parfaire").[110] Other members of the family also shared books with Margaret and her brother. Anne of Burgundy, the dowager lady of Ravenstein, who belonged to Margaret's household between 1493 and 1497, gave her

106 Olivier, "Philippe de Clèves", 151; Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves", 186–87. See also Wijsman, *Luxury Bound*, 302–3.

107 On the collections of Philip of Cleves and Françoise of Luxembourg, see Smeyers and Van der Stock (eds.), *Flemish Illuminated Manuscripts*, 35 (Maurits Smeyers), 136–37 (Bernard Bousmanne); Korteweg, *Splendour, Gravity & Emotion*, 11, 83 (Cat. 35, Figs. 62–63), 90–91 (Cat. 39, Figs. 70–71), 92–95 (v. 40, Figs. 73–73), 102–3 (v. 43, Figs. 78–79), 106–7 (Cat. 45, Figs. 82–83), 108–9 (Cat. 46, Figs. 84–85), 120–22 (Cat. 51, Figs. 94–95), 208–10; Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves"; Van Hoorebeeck, "Les bibliothèques"; Wijsman, "Politique et bibliophilie"; Goosens, "Enghien, 1505–1523". On the textile coverings of the books in Philip's library and their colours, see Wijsman, *Luxury Bound*, 298.

108 See Eichberger in this volume, 128.

109 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 501–4, N° 372, identified this as KBR, Ms. II 5646, suggested that the book came from Anne of Burgundy; however, Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves", 193, demonstrated that it came from the collection of Françoise of Luxembourg and Philip of Cleves. See also Wijsman, *Luxury Bound*, 292.

110 Lille, ADN, B 18927, N° 35970, Marguerite to "Madame de Veuge", undated notes in the hand of Barangier († 1522), cit. Bruchet, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*, 175; Heartz, "The Basse Dance", 317 (after Bruchet). Bruchet suggested that the manuscript was *Discours sur la vie et les infortunes de l'archiduchesse* (KBR, Ms. 10926, now INC B 1770), but this is a single printed sheet. Alternatively, he suggested that the manuscript in question was Vienna, ÖNB Cod. 2584, though this book was clearly copied by a professional scribe and illuminator, and bears no traces of revision. But even if Margaret did not share ÖNB Cod. 2584 with Françoise, she could have sent her a draft of this same work. On this manuscript, which was included in the 1523–24 inventory of Margaret's library, see Strelka (ed.), *Gedichte Margarethe's von Österreich*; and Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 487–89. Thanks to Ann Kelders and Dagmar Eichberger for their assistance and advice with these questions.

a paper manuscript of Martin le Franc's *Champion des dames* of (now Brussels, KBR, Ms. 9281).[111] In around 1497, Philip of Cleves borrowed eight books from the Burgundian ducal collection—but neglected to return them.[112] Such attested examples of the exchange of books between the Habsburgs and the Cleves-Luxembourgs place the hypothesised gift of the *basse danse* manuscript into a broader context.

PHILIP OF CLEVES AND FRANÇOISE OF LUXEMBOURG AS PATRONS OF MUSIC

Further evidence to support the possibility that Br9085 was first owned by Philip or Françoise may be found in their love of music. Philip of Cleves was an active patron of music throughout his life. Of course this was not unusual; what is conspicuous is the fact that his patronage of music intersected at several points with the life of the Habsburg court. On 1 January 1487, two drummers in his service played for Maximilian's pleasure, and received 60 sols as a reward; Maximilian also gave Philip's old drummer another 20 sols.[113] In October 1490, during his rebellion against Maximilian, Philip summoned the famous composer and singer Jacob Obrecht, former master of the choirboys at St Donatian in Bruges, to perform for him at Sluis, along with four musical companions ("una cum quatuor sociis de musica").[114] On 27 January 1499, the drummers of Philip of Cleves played before Philip the Fair during dinner, and received a reward of 54 sols.[115] In January 1504, Gillet, the drummer of the lady of Ravenstein, received payment for entertaining Philip the Fair when Françoise was visiting Brussels.[116] In September 1504, Philip of Cleves visited the court at 's-Hertogenbosch. On 13 September, his trumpets and those of the city played before Philip the Fair at dinner. The next evening, two drummers in the service of Philip of Cleves, and one in the service of the lady of Hornes, played before the court during dinner.[117] On 7 June 1505, Philip

111 Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves", 190; Wijsman, *Luxury Bound*, 292.
112 Wijsman, *Luxury Bound*, 301.
113 Lille, ADN, B 2135, N° 69495: "Et premierement aux deux tamburins de messire Phelippe de Rauestein qui ont le premier jour de lan joue deuant mondit seigneur lx s. Item au viel tamburin de monseigneur de Rauestein pour le semblable ledit jour xx s."
114 De Schrevel, *Histoire du Séminaire de Bruges*, 51–52; Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, 39–40; Wegman, *Born for the Muses*, 158–59.
115 Lille, ADN, B 2165, 194^{r}: "[…] et aux tamburins du duc de cleues liiij s./ quant ledit xxvij^{e} jour dudit mois de januier jlz jouerent tous deuant mondit seigneur a son disner pour sa plaisance."
116 Lille, ADN, B 2185, 149^{v}.
117 Lille, ADN, B 2185, 160^{v}.

of Cleves's minstrels played before the Burgundian court.[118] In 1527, Philip of Cleves sent his singers to Mechelen to sing polyphony for Margaret of Austria.[119] Having his musicians perform in the presence of the ducal court was a way for Philip to advertise his taste and magnificence.

Philip of Cleves also experienced the latest trends in music and dance beyond the Burgundian court. On 28 September 1516, he attended a feast at Amboise, seated at table with François I and the Grand Bailli of Hainault. As they ate, they were entertained by players of violins, flutes, viols, drums and cornetti, and finally by a band of pipers. After dinner a dance was held. Fifteen of the queen's ladies-in-waiting, dressed in the Italian fashion, danced in the Italian style to the sound of the pipers, while François, Federico Gonzaga and several other men danced in masks.[120]

Such evidence can of course not prove that Br9085 was a gift to Margaret of Austria from Françoise of Luxembourg or her husband. However, such cumulative evidence shows that it is certainly quite plausible that the book could have been an affectionate gift between fellow lovers of music and books, the three new dances serving as reminders of the lord and lady of Ravenstein while they were stationed at Genoa, and the "robe" serving as a further reminder of the intimacy between Margaret and Françoise during their separation.[121]

CONCLUSION

Margaret kept her precious *basse danse* book under lock and key in the latticework cabinet in her library. Dagmar Eichberger shows in Chapter 3 below that this was where Margaret kept books with particular

118 Lille, ADN, B 2191, 289^{v}.

119 Lille, ADN, B 2339: "20 carolus aux chantres de M. de Ravestain qui sont venus plusieurs fois de Bruxelles à Malines chanter de chose faicte devant Madame." Digest in Desplanque et al. (eds.), *Inventaire sommaire*, vol. 8, 3; cf. De Fouw, *Philips van Kleef*, 16.

120 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 407^{r}–410^{v}, at 410^{r}: "La sera il Christianissimo tenne seco alla tauola sua/ monsignor di rauastin et monsignor il Gran Baili di Eno honorandoli assai: et mentre stettero à tauola, si sono di uiolini, di fiuti, di uiole, di tamburini, di cornetti, et ultimo de piffari. Dopo cena si fece una festa nella sala grande oue <er>ano la Regina et Madama con tutte le lor damigelle, tra quale erano quindeci uestite alla italiana, et solo quelle dansorno alla italiana con li piffari, ne altri se non mascharati, et il signor mio si mascharo in compagnia dil Re, et ballo molti balli, con gran piacer."

121 It is true that Br9085 does not bear the signs of ownership seen in some of the books of Philip of Cleves, such as his signature, his heraldic arms, his motto ("A james") or his emblems (a winnow, violets, a crowned "Q"); see Wijsman, *Luxury Bound*, 296. However, such marks, if ever present, might have been present on the leaf that it now missing from the book, may be covered by the ex libris of Mary of Hungary, or may have been present on the missing folio 24. In any case, if the book was owned by Françoise, it perhaps never contained the typical marks of Philip's ownership. In either case, such considerations must remain speculative in the lack of further evidence.

significance to her, especially those she received as gifts, inherited from her mother, or acquired as a result of her marriages to Juan of Castile and Philibert of Savoy. In this secure cabinet she also kept such precious items as the so-called *Petit Album* (KBR, Ms. 11239), which may have been a wedding gift from her beloved late husband Philibert.

The Brussels manuscript preserves a body of *basse danse* tenors from a lost source whose existence can be inferred from the transmission of very similar content in Toulouze's *Sensuit lart et instruction de bien dancer*. The three dances not included by Toulouze, which were presumably absent from the lost archetype, can all be plausibly related to Philip of Cleves and Françoise of Luxembourg, who could have had these dances specially included in the manuscript. If the manuscript was a gift from Françoise of Luxembourg to Margaret, perhaps made on the occasion when her drummer entertained the Burgundian court with "certain new chansons and dances" on 18 February 1500, this exchange could represent an attempt to assure Margaret and Philip the Fair that she and her husband would remain friendly to the Burgundian Habsburgs, even as Philip of Cleves served as French governor in Genoa.

If the manuscript was originally commissioned or owned by Françoise of Luxembourg and Philip of Cleves, this would undermine the claims of those who have sought to connect the black vellum of the manuscript with the famously sombre tone of Margaret's court after the death of Philibert of Savoy.[122] However, this colour would be perfectly consistent with the luxurious Burgundian taste of Philip of Cleves, who had nearly half of his books bound in precious black cloth.

This book then, whose contents lay bare the international courtly milieu of the *basse danse*, and which chronicle the development of its choreography and music, can be interpreted convincingly as an attempt by an ambitious aristocratic couple to retain the favour of the Habsburg dynasty through the ritual of gift-giving, even as they participated in the unpredictable dance of international political alliances.

122 For example Gavenda, "The Brussels *basses danses* manuscript", 68, who however acknowledges the possibility that the collection was not originally made for Margaret; Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 18; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 10.

III THE COURT OF SAVOY IN MECHELEN: MUSICAL MANUSCRIPTS IN THE LIBRARY OF MARGARET OF AUSTRIA

DAGMAR EICHBERGER

Music always played an important role in the life of Margaret of Austria (1480–1530), during her childhood, while she was a young duchess at the Court of Savoy and also later in life.[1] Our knowledge of Margaret's engagement with music can be pieced together from various kinds of sources, including manuscripts and archival documents recording payments to musicians and music scribes. This article will demonstrate which musical manuscripts were kept in her library in Mechelen and how they contributed to life at the court of the regent. According to the Savoy court historiographer Jean Lemaire de Belges (c. 1473–1515), Margaret practised both vocal and instrumental music. In his biographical treatise *La Couronne Margaritique* (1504–5), Lemaire praises the versatile talents of the young princess:

1 Picker, *The Chanson Albums*, 21–31; Moens-Haenen, Kapp, and Baeten (eds.), *Muziek aan het Hof van Margaretha van Oostenrijk*.

> Beyond noting her skill in all feminine labours, in needlework and embroidery, she exercises herself laudably in vocal and instrumental music, in painting and poetry, both in French and Castilian.[2]

A little later, Lemaire takes up the theme again in his writing *L'amant verd* (1505) and refers to the fact that Margaret had mastered the playing of stringed instruments. Her famous green parrot comments on this as follows:

> It pleased me well to see you singing and laughing, playing, reading and writing, painting and doing portraits, and tuning clavichords, whose strings you know how to make resound.[3]

Music was also a significant part of culture at the court of her sometime husband, Duke Philibert II of Savoy (1480–1504). In 1503, he maintained a court chapel with at least twelve singers and an organist.[4] After his premature death, Margaret returned to the Netherlands. For the next twenty-five years, she assumed the responsible position of regent and governor-general of the Netherlands. As long as her nephew Charles, still a minor, resided in the Court of Cambrai (or *Keizerhof*) at Mechelen, in Margaret's immediate vicinity, she benefited from the young prince's extensive court chapel.[5] In 1509, Charles's court chapel included a chaplain, fifteen singers, four choirboys, an organist and two priests.[6] In 1525, by contrast, Margaret's court chapel, simply called *chapelle* in the Paris inventory of 1523–24, consisted only of clergymen: one confessor (Antoine de Moncut), three chaplains (Pierre Dalma, Jean Florin, François

2 Lemaire de Belges, *La Couronne Margaritique*, 50: "Car oultre la notice de tous ouurages feminins en esguille & en brodure, elle sexcerce louablement en musique vocale & instrumentaire, en peinture, & en rhetorique, tant en langue Françoise comme Castillane […]." The original manuscript is in Vienna, ÖNB, Cod. 3441; modern ed. in Lemaire de Belges, *Oeuvres*, ed. Stecher, vol. 4, 110–11.

3 Jean Lemaire de Belges, *L'amant vert*, *La premiere epistre*, in Lemaire de Belges, *Les Illustrations de Gaule*, K4^{r}: "Bien me plaisoit te veoir chanter et rire, || Dancer, jouer, tant bien lire et escripre || Paindre et pourtraire/ accorder monocordes || Dont bien tu scéz faire bruire les cordes." Modern ed. in Lemaire de Belges, *Les Épîtres*, ed. Frappier, 9.

4 Picker, *The Chanson Albums*, 24, 26–27.

5 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 67 n. 32; De Jonge, "The principal residences in Mechelen", 57–60.

6 Picker, *The Chanson Albums*, 27.

Lapa), a *sommelier de chapelle* (Jean Doméon), a *clerc de chapelle* (Claude Jaillon) and another servant (Anthoine Stan).[7] A viol player named Jehan Loys was admitted to court service in 1517. An organist, Fleurquin Nepotis, appears at the same time.[8] In 1519, the regent employed the famous court organist Henry Bredemers (c. 1472–1522), who had previously served her brother, Philip the Fair.[9] He was entrusted by Margaret to teach the children of Philip and Joana, who were brought up in her care.[10] Bredemers taught Charles, Eleonore, Maria and Isabella how to play various instruments, especially the clavichord. At their express wish, he provided Isabella and Eleonore with such a keyboard instrument when they had to leave their aunt's court (▶ Fig. III.1).[11]

▶ p. 224

The singers Jehan Goessins, "master of the choirboys of my lady's chapel" (*maitre des enffans de la chapelle de Madame*), Guillaume le Chevalier and Jehan de la Waerde were admitted to Margaret's court chapel in 1527.[12] A year later, Remond Fabri is mentioned in the records as "tambourin des filles d'honneur" ("drummer of the ladies in waiting") at Margaret's court.[13] The Mechelen city accounts show that a lectern for singers had been set up in the room known as the *chapelle* in 1529.[14] Margaret regularly received singers from the collegiate church of St Romuald (Rombaut) in Mechelen, the seat of Margaret's residence, as well as choirboys from the churches of St Donatian and St James in Bruges.[15] Occasionally wandering singers and musicians visiting from Italy contributed to the entertainment at court.

Singing, dancing and music-making were popular pastimes at court, benefiting the members of the court and noble guests. The social importance of dancing and musical performances is vividly demonstrated in

7 Picker, *The Chanson Albums*, 28; list of employees and their payment, 3 April 1525 (from Brussels, AGR), ed. in Quinsonas, *Materiaux pour servir a l'histoire de Marguerite d'Autriche*, vol. 3, 282–83, document XXXII. The *sommelier* was a low-ranking officer of the chapel who was in charge of the altar cloths and vessels, and the provision of bread and wine for the mass. Many singers were first appointed officially as *sommeliers* before rising to the rank of *chapelain*.

8 Duverger, "Floris Nepotis, orgelist", 1–15; Picker, *The Chanson Albums*, 29–30; Duverger, "Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar".

9 Martin Picker, "Bredemers, Henry," in *New Grove*.

10 Bassens and Mareel (eds.), *Renaissance Children*; Keyl, "Arnolt Schlick and Instrumental Music", 134.

11 Brauchli, *The Clavichord*, 52–53.

12 Picker, *The Chanson Albums*, 29.

13 Quinsonas, *Materiaux pour servir a l'histoire de Marguerite d'Autriche*, vol. 3, 393.

14 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 120 n. 294.

15 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 30; Bruchet and Lancien, *L'itinéraire de Marguerite d'Autriche*, 225, 240, 261 (singers from St Romuald); 227 (various musicians); 292 (Italian artists); 293 (singers); Duverger, "Floris Nepotis, orgelist"; Duverger, "Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar".

Maximilian's autobiographical writings, such as *Weißkunig* and *Freydal* (see also Chapter 2 in this volume).[16]

Given her intensive cultivation of music, it is therefore unsurprising that Margaret of Austria kept several choirbooks and song books (*chansonniers*) in her extensive library. The precious manuscript *Plusieurs basses danses* (KBR, Ms. 9085) held a special position within Margaret's book collection due to its use of black-coloured parchment. The following remarks will describe the structure and furnishings of the library at the Court of Savoy in Mechelen, before discussing the music manuscripts available there in more detail.

THE LIBRARY AS A STUDY AND REPRESENTATION SPACE

Margaret of Austria kept most of her books and manuscripts in the richly furnished library on the first floor of the Mechelen residence. There were three additional places within her living quarters where individual books could be found: the chapel, the private study next to the regent's bedroom and the collection cabinet on the ground floor.[17] In the so-called *cabinet empress le jardin*, Margaret kept the dedication copy of Jean Lemaire de Belges's *La Couronne Margaritique*. This manuscript was of particular significance to the regent as it focussed on her life, her character and her fortunes and misfortunes.[18]

The library of Margaret of Austria was a large room used for the study and storage of the approximately 360 manuscripts, printed books and genealogies in her collection.[19] The Mechelen city accounts record information about the construction and furnishing of this part of the building between 1509 and 1517. It is likely that the library was located on the first floor of the south wing, and could be accessed via the wide staircase on the Voochtstraat (▶ Fig. III.2).[20]

▶ p. 225

The door to the library could be reached via a narrow, gallery-like

16 Maximilian I and Treitzsaurwein, *Der Weiß-Kunig*, 116: "Es wurden auch bey dem Essen, mit manicherlay saidtenspil, und seltzsam New gesang, wunderperlich frewdt, und dazu zierlich pangget gehalten […]." Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 88–96; Krause (ed.), *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*; Krause (ed.), *Freydal: Medieval Games*.

17 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 197–98 for the missals and books of hours kept in the chapel; Eichberger, *Leben mit Kunst*, 184–85 and 384–86 for the items kept in her bedroom, e.g. Petrus Martyr Anglerius's letters from the New World (1521); a report on the entry of Claude de France into Paris (1514); Georges Chastellain's *Le Temple de Boccace*; Giovanni Boccaccio's *Teseida*.

18 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 404–5; Eichberger, "Jean Lemaire de Belges".

19 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 124–33.

20 De Jonge, "The principal residences in Mechelen", 65.

corridor with a groin vault. The corridor has survived unchanged and still gives an impression of the spatial situation in this part of the court (▶ Fig. III.3).

▶ p. 226

Old floor plans of the former residence, as well as August Van den Eynde's drawings (▶ Figs. III.2, III.4), which were made before the restoration campaign lead by Leonard Blomme (1876–82), allow us to reconstruct the appearance of the residence during Margaret's lifetime.[21] The reconstruction of her former living quarters on the first floor of the west wing support the hypothesis that the library was located in the eastern section of the south wing.[22] The library inventory and the civic records mention four large windows and a fireplace as additional points of reference. Today, there is one additional window axis on the easternmost part of the south side.

▶ p. 225, ▶ p. 227

The Mechelen city account books from 1512–13 mention that ironwork by Daneel Verhoeven was mounted on three of the windows of the library.[23] Nine reading desks made of dark oak, three others of light wood, and some benches made of oak planks suggest that the intention was to create space for numerous users.[24] During the day, the library was lit by large windows; in the evening, the room could be illuminated by several torches in iron holders. A large fireplace, which plays an important role in the library's inventory, provided the necessary warmth.[25]

The carefully kept inventory of 1523–24 names the individual items and refers to the location of each book within the library.[26] In many of the manuscripts listed here, the individual location is also noted in the book to ensure that it was returned to the correct place after use.[27] In Margaret's copy of Gerard van Vliederhoven's treatise *Cordiale de Quattuor novissimis* (*The heart-book on the four last things*), for example, is the following entry on the endpaper: "the fifth volume of the shelf above

21 The earliest floor plan of the ground level dates from 1796 (see: Mechelen Stadsarchief "Regionale Beeldbank Mechelen", SME 001015498); an uninventoried floorplan drawn up by the architect F. J. Bauwens before 1865 shows the rooms on the first floor before Blomme's reconstructions.

22 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 72–82. The floor plans drawn up by Blomme around 1880 are kept in Mechelen, Stadsarchief, B 6378 and B 6379; see also Mechelen, Stadsarchief, Varia 203, "Transcripties van historische documenten betreffende werken aan het paleis van Margareta van Oostenrijk verzameld door architect Leonard Blomme, 2de helft 19de eeuw."

23 Brussels, AGR, Chambre des comptes 41292, fol. 217, N° 3; see Eichberger, *Leben mit Kunst*, 441.

24 Brussels, AGR, Chambre des comptes 41292, fol. 203^{v}, N° 3; see Eichberger, *Leben mit Kunst*, 441.

25 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 129–30.

26 Paris, BnF, Cinq cents de Colbert, N° 128, fols. 1^{r}–137^{v}; see Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*.

27 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 586, Fig. 1b; Debae mentions four books displayed in the lower section.

the door" ("Du purpitre sur la porte le cinquiesme").[28]

In addition, the Paris inventory lists various furnishings: a table, paintings, sculptures, and numerous exotic items of clothing and jewellery imported from Central America.[29] As a special feature, Margaret had the armour of her late husband, Philibert II of Savoy (1480–1504), displayed in a cabinet on an iron frame, next to a marble bust and a painted portrait of him.[30]

Other sources tell us that visitors such as Erasmus of Rotterdam actively used the library; others, including Albrecht Dürer, simply came to see the rooms.[31] Particularly vivid is the description by the Italian Antonio de Beatis, who accompanied Cardinal Luigi d'Aragona as private secretary on his journey through the Netherlands. He writes:

> In Mechelen you can see the house of Madame Margaret, which is very beautiful and well ordered, but there is no particular view from there; there is a richly decorated and well-stocked library for women. The books are all written in French, with velvet cloth and clasps of gilt silver. Furthermore, there are beautiful paintings and other pictures by various and consistently good hands. And one sees a marble portrait head of the Duke of Savoy, her late husband, represented as a handsome young man, as he is said to have looked, and of her venerable Highness herself when young, worked with great skill and of natural proportions.[32]

However, an analysis of the books kept here shows that this was by no means a typical "women's library". Rather, it served a broad spectrum of potential users: men and women, scholars and courtiers, and distinguished foreign visitors.[33]

---

28 Gerard van Vliederhoven, *Cordiale de Quattuor novissimis*, Brussels, KBR, Ms. 9048; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 13, N° 3 (incorrectly reads "ou purpitre").

29 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 131–32.

30 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 38; 128 n. 344.

31 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 240; Leube and Lorenz (eds.), *Das Speyerer Evangeliar*.

32 Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, 115: "Lli [*i.e.* in Mechelen] se vedde la casa di madamma Margarita, quale è molto bella et assai in ordine, benchè non di molta vista, dove è una libraria per donne assai ornata et ricca. Li libri sono tucti scripti in francese, copertati di velluto, con ciappecte de argento dorate. Et vi sono de belle tavole et altre picture de diverse et tucte bonne mane. Et di marmore vi sono le teste del duca di Savoya di felice memoria suo marito, che mostra essere stato bellissimo giovene como dicono che era, et de sua signoria illustrissima quando era jovenecta con molto artificio facte et secondo la relatione naturalissime." See also Eichberger, *Leben mit Kunst*, 127–28.

33 Eichberger, "'Una libraria per donne assai ornate et ricca'".

THE DISTRIBUTION OF MANUSCRIPTS AND INCUNABULA IN THE LIBRARY ROOM

The inventory of 1523–24 shows that most of the books were placed on shelves along the walls. The door, the fireplace and the four windows facing the Voochtstraat serve as landmarks. Both Marguerite Debae and Ghislaine de Boom assume that the books lay flat on the shelves, as was customary in libraries of the time.[34] The following remarks will describe in more detail the choirbooks, chansonniers and ballade collections in the possession of the Regent.[35]

A shelf mounted high on the wall (*pourpritre en haut)* extended from the door to the fireplace. This first section lists a chansonnier, bound in velvet, which can be identified as Brussels, KBR, Ms. 228: "Item: another song book, covered in velvet, with gilt clasps" ("Item, ung aultre grant livre de chant, couvert de velours tanner, a cloz dorez") (▶ Fig. III.5).[36]

▶ p. 228

Another music manuscript on this shelf was a choirbook, bound in leather, containing seven polyphonic masses (*Liber Missarum*), which Emperor Maximilian gave to Margaret as a gift: [fol. 21^{v}] "Item ung grant couvert de cuyr qui se dit Livre de champt." This can probably be identified as Brussels, KBR, Ms. 6428. In comparison to other books of its type, this is an unusually large book (72.5 × 49 cm).[37]

A second section concerning the upper shelf extended from the fireplace to the wall surfaces between the individual windows.[38] In the inventory of this shelf section, four manuscripts appear in a sequence, all of which are described as small. The first can be identified with the so-called *Album Poetique de Marguerite d'Autriche* (KBR, Ms. 10572).[39] It had a binding of black velvet reinforced with red camlet. Like the *basse*

---

34 de Boom, *Marguerite d'Autriche-Savoie*, 165.

35 The ballade perhaps developed from earlier Occitan forms, including dance songs, but by the fourteenth century it had become the most important of the French *formes fixes*; it remained popular until the early sixteenth century. See Preminger and Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 120.

36 Brussels, KBR, Ms. 228 (The Album of Margaret of Austria); see Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, N° 2, 11–12. The description of this book as large ("grant") refers to the page dimensions (36.5 × 25 cm); Meconi, "Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228"; see also IDEM: https://www.idemdatabase.org/items/show/79.

37 See Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 61–62, N° 39.

38 Inventory dated 1523–24, cited after Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 11–12, N° 2 [fol. 18]: "Le premiere pourpitre encommence sus la pourte"; [fol. 23]: "pourpitre en haut suyvent le precedant entre les fenestres et la chemynee." Greimas and Keane, *Dictionnaire du Moyen Français*, 513, define *pourpitre* as a bookcase in a library ("rayonnage d'une bibliothèque").

39 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 94–96, N° 66, Brussels, KBR, Ms. 10572 (Poetry album of Margaret of Austria); see Inventory dated 1523–24, [fol. 23^{v}]: "Item, ung aultre petit, couverts de velours noir, doublé ung peult de camelot rouge, qui ce nomme Plusieurs Balades." *Camlet* (*zambelloto* or *zambellotto* in Italian) is a cloth made from camel hair.

danse manuscript, this manuscript has an unusual (oblong) format, and measures 14.4 × 20.9 cm. The three other manuscripts containing ballades have been lost over time. This loss prevents us from ascertaining whether these were pure poetry collections or songbooks with notation.[40]

Another set of shelves was located in the lower part of the wall (*pourpitre d'ambas*). Again, these consisting of four sections each, beginning near the door and near the fireplace respectively.[41] Here the wooden shelves were supported by fourteen iron frames, covered in tin. These were supplied to the court by the Mechelen blacksmith Daneel Verhoeven during the accounting year 1516–17.[42] There were no music books to be found in this section of the library.

The third group of books was kept below the wooden shelves described above. The descriptions are again divided into six shelf sections.[43] This section contained books of medium (*moien*) or large (*grant*, *groz*) size, some of which were leather-bound. One of these is described as "another large book, with the title *Several ballades*" ("Item, ung aultre groz, qui ce nomme Plusieurs Balades"). This entry is to be identified with an anthology of nine poems. They had originally been bound into a separate manuscript, but in the second half of the seventh century they were united with another manuscript from Margarete's library into one single volume (KBR, Ms. 10961–70).[44]

A LATTICEWORK CABINET FOR RARITIES OF SPECIAL SIGNIFICANCE

The last place of storage described in the inventory is a bookcase with a latticework of iron, which contained a total of twenty-eight books: "Here follow the books in the iron latticework [cabinet], beginning near the door" ("S'ensuyent les livres qui sont dedans la traille de fert

40 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 96, N° 67: inventory dated 1523–24, [fol. 24] "Item, un petit livre, couvers de satin rouge de Bruges, qui ce nomme Plusieurs balades"; idem, 96, N° 68: [fol. 24] "Item ung aultre petit couvers de velours tanner, qui ce nomme Plusieurs balades"; idem, 96, N° 69: [fol. 24] "Item, ung aultre petit, couvert de camelot bleu, qui ce nomme Plusieurs balades." All three of these manuscripts were lost in the eighteenth century.

41 Inventory dated 1523–24, fol. 25: "Le premier pourpitre d'ambas commenceant empress la porte"; 29v: "Le IIIIe pourpritre commenceant empress la chemynee."

42 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 126.

43 Inventory dated 1523–24, fol. 34: "[...] les livres estants dessoubz les pourpitres commenceant empres la porte"; fol. 38v: "Le pourpitres d'ambas commenceant empres le chemynee."

44 Brussels, KBR, Ms. 10961–70; see Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 221–23, N° 132, and 335–38, N° 198.

commenceant empres la porte," fol. 43^{v}).[45] According to the city accounts, nine wooden boards with mouldings and nine iron grilles (*tralien*) were delivered to the court in the accounting year 1512–13.[46] At the same time Daneel Verhoeven made two iron chains and two double locks with bolts for Margaret's library.[47] Clearly, the intention was to keep the manuscripts and incunabula stored here separate from the rest of the library collection, and to restrict access to them. These precautions were taken very early on, shortly after the new residence was occupied, and even before the first library inventory was compiled.[48] That such precautions were justified is shown by an incident that must have occurred during a visit by Emperor Charles and his entourage. As the Vienna inventory of the library records, two valuable objects went missing during his stay in the library: a Central American silver bracelet (*brasselet d'argent*) and a gold bell belonging to an Aztec greave.[49]

In this latticework cabinet, which could be locked securely, were two manuscripts of particular interest: the *basse danse* manuscript (KBR, Ms. 9085)[50] and the so-called Savoyard Chansonnier, also called the *Petit Album de Marguerite d'Autriche* (KBR, Ms. 11239).[51] On the front endpaper of the *basse danse* manuscript is written the note "the second volume in the latticework cabinet" ("du trailly de fer le ij^{e}").[52] This entry also tells us that the manuscript came into Margaret's possession after she became a Spanish princess through her marriage to Juan of Castile (1478–97) (fol. 43^{v}: *Se livre est a la princesse despaigne*; further, see Chapter 2 in

45 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 455; it is not entirely clear how one is to imagine this latticework cabinet.

46 Brussels, AGR, Chambre des comptes 41292 (city accounts for Mechelen for 1512–13), 218^{r}, N° 9: "Item Betaelt danele verhoeuen smed van ix tralien dienende inde || liberarie van my vrouwen van sauoye cost elc stuck vj s^{en} iij d^{en} — ij libra xvj s^{en} iij d^{en}."

47 Brussels, AGR, Chambre des comptes 41292 (city accounts for Mechelen for 1512–13), 219^{r}, N° 12: "Item Betaelt danele verhoeuen smed van xvj gheerden twe bouten || ende twe yseren ketenen dienende int hof van my vrouwen inde || liberarie aldaer costen — xiiij sen vj den brabants"; 219^{v}, N° 4: "Item Betaelt daneel verhoeuen smed van twe dobbel slooten || met twe grendels dienende inde liberarie van my || vrouwen van sauoeyen costen — v sen ix den."

48 Eichberger, "Margaret of Austria's Treasures".

49 Vienna, HHStA, Habsburgisch-Lothringisches Familienarchiv, Familienurkunde 1176 (1524), marginal note on 147: "Il es derobe une clochette derrierement, quant l'empereur fut dans la librayrie"; Familienurkunde 1176, 48: "Item deux brasseletz d'argent L'autre a este prins et derobe, quant l'empereur fut en la librayrie derrierement. Comme afferme le garde", cited after Checa Cremades (ed.), *Los inventarios de Carlos V*, vol. 3, 2510.

50 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 457–60, N° 330; Inventory dated 1523–24, [fol. 43^{v}] "Item, ung aultre petit, couvers de satin cramoisy, qui se nomme Plusieurs basses dances."

51 Picker, "A new look at the 'little' Chansonnier of Margaret of Austria"; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 480–82, N° 348, *Album de Rondeaux et Motets*: inventory dated 1523–24, fol. 44^{v}: "Item, ung aultre petit, qui ce nomme Livre de champs."

52 Lemaire, "Les Basses Danses", 14.

the present volume). Debae assumes that this is a copy after a Burgundian manuscript from the middle of the fifteenth century, made around 1495.[53]

The *Petit Album* was made at the request of Philibert II. Martin Picker suggested that it was a wedding gift for the young duchess, and assumes that it was copied around 1501.[54] The manuscript contains six compositions by Pierre de la Rue (c. 1460–1518), Margaret's favourite composer, including his setting of the poem *Tous les regretz qui les cueurs tormentez*, written by Octavien de Saint-Gelais (1468–1502).[55] In the inventory, the location of this manuscript is given as "the ninteenth volume in the latticework cabinet" ("du trailly de fer le XIXe", fol. 1^{v}).

These two manuscripts already show a pattern that also applies to many of the other objects in this latticework cabinet. For the most part, these are manuscripts that Margaret received as gifts, or that came into her possession as a result of her marriages to Juan of Castile and Philibert II. The books and manuscripts kept here are thus directly related to Margaret's complex biography. In 1483, she left the Burgundian Netherlands for the French court in Amboise. Ten years later, she came back to Mechelen for five years. As the future bride of Juan of Castile she moved to the Spanish court in 1497. Only two years later, Margaret had to return to the Burgundian Netherlands where she stayed again at the court of Margaret of York. Her marriage with Philibert II brought about a relocation to the court of Savoy in 1501. After the premature death of her second husband, she returned to Mechelen in 1507 and spent the rest of her life in the Low Countries.[56]

The manuscripts that are discussed in the following section reflect Margaret of Austria's personal itinerary. The twenty-first manuscript in the group kept in the latticework cabinet was *Le Malheur de France*, an anonymous text of only twenty-one pages, written between 1493 and 1495, that is, shortly after Charles VIII of France repudiated his

53 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 481.

54 Picker, "A new look at the 'little' Chansonnier of Margaret of Austria", 30.

55 Marvin, "'Regret' chansons for Marguerite d'Autriche"; the author analyses the circumstances in which Saint-Gelais composed his *regrets*.

56 Nine objects that can no longer be identified with a specific book in a public library will not be discussed in this context, as no information is available to specify their provenance. This applies to the following entries: *La Passion de Notre Seigneur* (Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, N° 331); Avicenna, *De re medica* (Debae, N° 332); *Le calendrier des bergers* (Debae, N° 343); *l'Abuzé en court* (Debae, N° 344); *Un petit traité* (Debae, N° 345); *Plusieurs bons et menuz ouvraiges* (Debae, N° 346); *Livre du Roi Rambaux de Frise* (Debae, N° 347); *Du duc Philippe* (Debae, N° 351); a small book of hours (Debae, N° 355).

prospective marriage to Margaret and had it annulled because he expected more advantages from a marriage to Anne of Brittany.[57] It is a politically motivated, anti-French tract that must have been written in reaction to the disgrace that Maximilian I and his daughter had suffered. The manuscript contains two miniatures: on fol. 2 is a depiction of Maximilian I with his two children Philip and Margaret; and on fol. 5 an allegorical scene with King Charles VIII and *Raison*.

Item № 9 is connected with Margaret's Spanish marriage. This incunabulum, containing a Spanish version of the popular *De Imitatione Christi* of Thomas a Kempis, and Jean Gerson's *De meditatione cordis*, is a small book of 120 leaves, printed by Friedrich Biel in Burgos in 1495. Margaret presumably brought the volume with her from Spain. As Antonio de Beatis testifies, Margaret of Austria spoke Spanish very well, and so it can be assumed that these texts meant something to her personally.

The first manuscript listed in the index of the latticework cabinet contains Gospel texts in Italian.[58] Margaret had inherited this manuscript from Bona Sforza (1449–1503), the aunt of Philibert II, and brought it with her from Savoy to the Netherlands. A similar picture emerges for book № 24: Gian Mario Filelfo's *Consolatoria dedicata alla duchessa di Milano Bona di Savoie per la morte del duca Galeazzo Maria Sforza* (*Consolation dedicated to Bona of Savoy, Duchess of Milan, on the death of Galeazzo Maria Sforza*), written in response to the Milanese Duke's assassination on 26 December 1476.[59] It was a gift from Bona Sforza to Philibert and Margaret, and passed into the possession of the widowed duchess in 1504.[60] Item № 11, Heronchel's *Regime pour garder santé*, can likewise be traced back to Savoy.[61] Item № 22 also comes from the library of Philibert II and is entitled *L'enseignement de vrai noblesse*.[62] Whether the two texts by Aeneas Silvius Piccolomini (later Pope Pius II, 1405–64) also came from this source cannot be proven with certainty. Two Latin texts written by Piccolomini, *De duobus amantibus* and *De curalium miseriis*, were copied around 1470.[63]

57 Brussels, KBR, Ms. 11182; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 482–84, N° 349.
58 Brussels, KBR, Ms. 10757; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 455–57, N° 329.
59 Filelfo, *Consolatoria*, ed. Schoysman-Zambrini.
60 Brussels, KBR, Ms. 11217; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 485–87, N° 352.
61 Brussels, KBR, Ms. 11198; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 473–75, N° 339.
62 Brussels, KBR, Ms. 11049; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 484–85, N° 350.
63 Brussels, KBR, Ms. 10856–57; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 467–70, N° 336.

Book № 7, commissioned by Margaret of Austria, contained the Lives of Saints Margaret, Winifrieda and Catherine, written by Destrées.[64] The allegorical *La consolation de Paix* (*Consolation of Peace*) contains the coat of arms of the Duchess of Savoy on fol. 1^{v}; it was therefore written for Margaret between 1502 and 1503.[65]

The historiographer Jean Lemaire de Belges served the Regent until 1512; he was also administrator of the monastery of Saint Nicolas-de-Tolentin, whose church served as the Savoy mausoleum.[66] One of his books was kept in the latticework cabinet. The text *Le Traicté de la difference de Scismes et des Concilles de l'Eglise et de la preeminence et utilité des concilles de la saincte Eglise gallicane* (*Treatise on the difference of schisms and the councils of the Church, and the preeminence and utility of the French church*) is the twenty-fifth volume listed in this location. It was printed at Lyon in 1511.[67]

The fifth book in the latticework cabinet is a medieval breviary from the possession of Mary of Burgundy (1457–82), Margaret's mother, who died young. Philip the Fair presented the book to Margaret in the year of her marriage to Philibert II.[68] Another book, Philippe Bouton*'s Le miroir des dames* (*Mirror of Ladies*), was written for Mary of Burgundy between 1477 and 1482, and later found its way into Margaret's library.[69]

After her final return to the Netherlands, Margaret settled at Mechelen, where her widowed grand-stepmother, Margaret of York (1456–1503), had also taken up residence.[70] After 1509, Margaret of Austria commissioned a biography of the nun Colette of Corbie (1381–1447). Colette was much revered at the Burgundian court and lived at the Poor Clares' convent at Ghent towards the end of her life. The opening miniature of the *Vie de Sainte Colette* (*Life of St Colette*) identifies Margaret as the owner of the manuscript through her motto and coat of arms.[71]

The final book kept in the latticework cabinet was the richly illustrated *Généalogie abregée de Charles Quint,* which Jean Franco, the secretary

64 Paris, BNF, Ms. français 14977; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 465–67, N° 335.
65 Brussels, KBR, Ms. 10558; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 475–77, N° 341.
66 Hörsch, *Architektur unter Margarethe von Österreich*.
67 Lemaire de Belges, *Traicté de la difference des Scismes*, ed. Britnell, 58-59.
68 Brussels, KBR, Ms. 10971; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 462–65, N° 334.
69 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 477–78, N° 342.
70 Eichberger, *Leben mit Kunst*; Eichberger (ed.), *Women of Distinction*.
71 Arras, BM, Ms. 461; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 472–73, N° 338; see also Pearson, "Imaging and Imagining Colette of Corbie".

of the Privy Council (*sécretaite signant au Conseil privé*), signed at Mechelen on 31 October 1527.[72] The manuscript is dedicated to Margaret, who is addressed with the following titles: "To the most high and most illustrious princess and lady, lady Margaret, Archduchess of Austria, Duchess and Countess of Burgundy, dowager of Savoy, Governor and Regent for the Emperor in these regions" ("A tres haulte et tres illustre princesse et dame, madame Marguerite, archiduchesse d'Autriche, ducesse et contesse de Bourgoingne, douairiere de Savoie, Gouvernante et regente pour l'empereur es pays de pardeça"). Her crowned coat of arms with motto, St Andrew's cross and daisies (*marguerites*), appears on fol. 1^{v}. This manuscript was only added to the list a few years after the inventory was completed, and is therefore the last entry in the Paris inventory. This manuscript lists the Habsburg dynasty, beginning with Noah and ending with Emperor Charles V (1500–58), King Ferdinand I (1503–64), Queen Eleanor of Austria (1498–1558), Queen Isabella of Denmark (1501–26), Mary of Hungary (1505–58) and Catherine of Austria (1507–78).

The books described so far were almost all characterised by a direct connection with Margaret's personal career. They reflect her stays at various European courts and refer to her two husbands, Juan of Castile and Philibert II of Savoy. The books from the Duchy of Savoy are the most numerous. Also prominently represented are Margaret's closest relatives: her mother, Mary of Burgundy; her father, Maximilian I; and her brother, Philip the Fair. Two books, however, do not fit into this basic pattern; they will be discussed last.

"DES CHOSES SECRETES"

The twelfth book in the latticework cabinet is one of those that cannot yet be identified with an extant manuscript. The entry on fol. 44 reads: "Item, another small book, called *Le Secret Traitié de l'art d'amour* [*The Secret Treatise of the Art of Love*]".[73] Marguerite Debae provides no further information on this text, but mentions that the Regent gave the book as a gift to her court official and close confidant, Antoine I de Lalaing, Count

72 Paris, BnF, Ms. français 5616; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 490–92, N° 356.

73 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 475, N° 340; Publius Ovidius Naso, L'Art d'amours, *traduction et commentaire de l'*Ars amatoria, ed. Roy.

of Hoogstraten (1480–1540), on 26 May 1525.[74] In my opinion, this could be a French edition of the ancient didactic poem by Ovid, called *Ars amatoria* or *Ars amandi*. This famous treatise by the Roman poet was translated into French as early as the thirteenth century.[75] If this attribution is correct, the act of donation raises further questions: Why did Margaret give the court official Antoine de Lalaing a manuscript dealing with practical advice in matters of love? As the evaluation of the inventories has shown, the Count of Hoogstraten was a nobleman in Margaret of Austria's service who enjoyed particular goodwill.[76] He received countless gifts from her possessions over the years, including vessels of gilded silver, a salt cellar, playing cards, paintings, and many books, including a text by the Franciscan Jacques de Marchepallu, *Traité du diamant et de la marguerite* (*A Treatise on the diamond and the Daisy*).[77] Furthermore, Hoogstraten received a painting of St Margaret on canvas.[78] There is no doubt that the regent used these gifts to curry favour with the court official, who was her chief household manager (*premier maître d'hotel*), chief financial officer (*chef des finances*) and a close advisor for years.[79]

In this context, another manuscript that Marguerite kept under lock and key in her library is also significant. It is a richly illustrated parchment manuscript with the title *Devise de Madame* (*Motto of my lady*) or *Complainte de Marguerite d'Autriche* (*Complaint of Margaret of Austria*).[80] This allegorical text clearly bears autobiographical features, and was attributed to Marguerite herself by Josef Strelka (▶ Fig. III.6).[81]

▶ p. 230

This work is a lament by the regent over the early death of her second husband, Philibert II of Savoy, and a melancholic rejection of the temptations of earthly love in favour of higher values and duties. In a less coded form, some of the margins refer to the close emotional relationship between Margaret and her contemporary Antoine de Lalaing, Count of Hoogstraten, through the cipher A-L-C-H. The precise nature of this long-lasting friendship or love has been discussed repeatedly, but is

74 Triest, *Macht, Vrouwen en Politiek*, 122–24.
75 Kühne and Stengel (eds.), *Maître Elie's Überarbeitung*.
76 Eichberger, "The Culture of Gifts", especially 292–95.
77 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 110, N° 77.
78 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 35 n. 46; 263 n. 281.
79 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 84.
80 Vienna, ÖNB, Cod. 2584, after 1507; scan from the ÖNB: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6638988&order=1&view=SINGLE; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 487–89, N° 354; Müller, "La poétique de Marguerite d'Autriche".
81 Strelka (ed.), *Gedichte Margarethe's von Österreich*, 333, n. 264.

not germane to this study.[82] We shall therefore limit ourselves to noting that Margaret took pains to deny ordinary library users access to this manuscript, in order to protect her private life.

WHERE WAS THERE SINGING AND DANCING AT THE COURT OF SAVOY IN MECHELEN?

Reciting ballads, singing, making music and dancing together were among the popular courtly pursuits in the evening or on festive occasions. Margaret's extensive possession of manuscripts from this genre indicates that this must also have been the case at the court in Mechelen. But in which premises did such events take place? Although the Court of Savoy in Mechelen did not possess a larger hall during Margaret's lifetime, the almost square room on the first floor of the newly built corner house is a possible location (▶ Fig. III.7).[83]

▶ p. 232

This part of the building was completed around 1512 and could be reached via the wide staircase in the south wing of the residence. In the inventory of 1523–24, this room is described as *chapelle*, which indicates that it could be used as a court chapel for common services. Only the small apse on the Voochtstraat indicates visually that there was an altar in this part of the residence, which had a sacred function. In addition, Margaret had a place in her bedroom for her private devotions. She could reach the oratory at the choir of St. Peter's church unnoticed via a wooden bridge.[84] Almost all rooms within the residence, however, were multifunctional and flexible, so I think it is conceivable that dancing could also be held on the first floor of the new house.

An alternative location for dancing and other festivities was the neighbouring Court of Cambrai on the other side of Keizerstraat. As Krista De Jonge has shown, Margaret of York had settled here during her time as a widow and made some structural changes during her lifetime.[85] Most importantly, she ensured that her residence had a spacious hall, over 45 m long, in the Burgundian style. This residence was later occupied by Margaret's nephew, Archduke Charles. It is no longer possible to reconstruct with certainty how and where the great festivities

82 Triest, *Macht, Vrouwen en Politiek*, 117, 122–24; Eichberger, "The Culture of Gifts"; Müller, "La poétique de Marguerite d'Autriche".
83 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 77–79, 118–23.
84 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 116–18.
85 De Jonge, "The principal residences in Mechelen", 57–60.

were celebrated at the court in Mechelen. The information on Margaret of Austria's library, on the other hand, is so precise and informative that we can still get a very good picture of the appearance, location and furnishings of this important part of the building, where the precious *basse danse* manuscript had its home.

TRANSLATED BY GRANTLEY MCDONALD

IV THE CONSERVATION OF BLACK MANUSCRIPTS: AN OPEN QUESTION

CHRISTA HOFMANN AND TATIANA GERSTEN

In modern printed books and digital media, we are accustomed to encountering dark printed lines or coloured images against a light background. In Antiquity and the Middle Ages we also find a different concept: glittering metallic inks on purple or black parchment. Here the contrasts are reversed: the text and the illumination shine against a dark background. Many examples of these special effects have changed their appearance over time and are now difficult to read or appreciate.[1] Silver inks have corroded, or the support material has faded or suffered degradation through the chemical reaction of the dye. Such changes have not only an aesthetic dimension, but also a conservation aspect. The material testimony of a particular taste is vanishing, and requires solutions for its preservation. So-called black manuscripts from the fifteenth-century Burgundian Netherlands constitute a distinctive group of artefacts that pose great challenges to conservators and curators. Six manuscripts on black parchment and one on black paper are preserved worldwide.[2] Possibly all of them were created in the second half of the fifteenth century in the Southern Low Countries – modern day Belgium – which was ruled by the Valois Dukes of Burgundy from 1384 to 1477. Six of them are

1 Hofmann et al., "The Vienna Genesis".
2 Jenni and Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 10–12.

prayer books, while one of them is a collection of *basses danses* (Brussels, KBR, Ms. 9085, henceforth "Br9085"). What do these artefacts have in common? Why are most of them in fragile condition and therefore hardly accessible? This chapter tries to shine some light on their origin, their material aspects and the question of their preservation. The description of the history and condition of this group focuses on two exemplary cases whose originals the authors have been able to study: Brussels, KBR, Ms. 9085, and Vienna, Austrian National Library (ÖNB) Cod. 1856, the so-called book of hours of Galeazzo Maria Sforza.

THE COLOUR BLACK IN BURGUNDY

Like antique codices on purple parchment, fifteenth-century black manuscripts were something exclusive, combining a certain understatement and an expression of luxury.[3] The Burgundian Dukes Philip the Good (1396–1467) and his son Charles the Bold (1433–77) showed a predilection for black both in their wardrobe and in their art collections.[4] A recent exhibition and a cross-disciplinary book project investigated the phenomenon of "Burgundian Black" in detail.[5] The meaning of the colour black changed in the fourteenth century. After the plague, black became a serious and virtuous colour worn by judges, masters of universities, members of religious orders, bankers, and merchants, signifying both humility and distinction.[6] Wearing bright colours was a privilege of noble people. Ordinary women and men wore undyed linen and woollen cloth. It was difficult to dye textiles uniformly black and specially to achieve deep saturated tones.[7] Fabrics were first dyed blue with woad and in a second step red with a plant dye such as madder. Dyeing black became a Flemish speciality, in which the bark of black alder was used with iron mordant.[8] Iron gall ink dyes were also applied on a woad blue ground.[9] As dyeing fibres and textiles black involved multiple steps and experience, textiles with saturated black colours were expensive. Wearing black clothing was a way for the rising middle class to display

3 Examples of antique purple manuscripts are the Vienna Genesis (Vienna, ÖNB, Cod. Theol. gr. 31), Codex Purpureus Rossanensis (Rossano, Museo Diocesano), Codex Sinopensis (Paris, BnF, Ms. Supplément grec 1286).
4 Jenni and Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 22–29; Jolivet, "The Construction of an Image".
5 Boulboullé and Dupré (eds.), *Burgundian Black*.
6 Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, 93–130.
7 Ortega Saez and Cattersel, "Dyeing & Dress, Reworking Black Dye Technologies".
8 Schweppe, *Handbuch der Naturfarbstoffe*, 71.
9 Cardon, *Natural Dyes*, 417.

their wealth without breaking the strict social dress codes. Noblemen first began dressing in black in Northern Italy. Philip the Good, who promoted a stylish court, adopted this fashion. Pictures and miniatures always show him in black gowns, against which his diamonds, rubies and gold jewellery sparkled impressively.[10] The taste for the contrast of silver and gold on a dark background is also seen in Burgundian objects of applied art and in illuminated manuscripts. Philip the Good collected and commissioned many books. It is likely that his tastes in fashion, which were followed by his son Charles the Bold, influenced the creation of black manuscripts. Like jewels against a black dress, the silver and golden letters sparkle on the black parchment. Book of hours were made for personal prayer, a form of devotion that grew in the fifteenth century, under the influence of manuals such as *De imitatione Christi* by Thomas a Kempis, who guided the reader to a personal spiritual life. Precious illuminated books of hours were a sign of devotion as well as of wealth.

Charles the Bold continued the fashion for black at the court of Burgundy. Charles V (1480–1504), grandson of Mary of Burgundy and Maximilian I, demonstrated a strong preference for the colour black. The noble and exclusive connotation of black has been preserved until modern times.[11]

All seven known black manuscripts probably originate from the second half of the fifteenth century and the Southern Burgundian Netherlands. Their early provenance remains largely unknown. These manuscripts share several features, including the contrast of silver and gold on a black background and an unfortunately fragile condition. The seven black manuscripts are preserved in the following collections:

- Brussels, KBR, Ms. 9085 (basses danses)
- Vienna, Austrian National Library, Cod. 1856 (book of hours)
- Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 9488 (book of hours)
- New York City, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 493 (book of hours)
- New York City, Hispanic Society of America, Ms. B 251 (book of hours)

10 Boulboullé, "Illuminating Burgundian Black Splendours".
11 Pleij, *Colors Demonic & Divine*, 89–98.

- Rouen, Bibliothèque municipale, Collection Leber, Ms. 136 (book of hours, on black paper)
- Paris, Louvre, Cabinets des dessins, Inv. M. I. 1091; and Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. Lat. 149 (two bifolios from a book of hours)

In addition, there exist manuscripts in which only text blocks or inscriptions are written on a black background, for example the Hours of Mary of Burgundy (ÖNB Cod. 1857, ▶ Fig. IV.1). These partially coloured manuscripts do not seem to have suffered from the same kind of degradation as the others.

▶ p. 233

▶ p. 234

The dance book of Margaret of Austria was part of her library (▶ Fig. IV.2): it is mentioned in the second inventory of the princess's books of 1523–24.[12] The only clear facts are that it was owned by Margaret of Austria during the time when she was Princess of Spain, and then later passed into the collection of Mary of Hungary, and thence into the *Bibliothèque de Bourgogne,* the collection that eventually became the Royal Library of Belgium (now the KBR). (For more details, see Chapters 2 and 3 in this volume).

Vienna, ÖNB Cod. 1856, known as the book of hours of Duke Galeazzo Maria Sforza of Milan, consists of 154 folios (252 mm × 178 mm) that were unbound and separated from the original binding in 1930. Golden initials and decorative borders with seventy-two medallions illuminate the text (▶ Fig. IV.3). In the calendar, twenty-four small miniatures depict seasonal activities and signs of the zodiac. Fifteen large miniatures illustrate the prayer offices (▶ Fig. IV.4). The miniaturist enhanced the illuminations with highlights of gold and silver as well as the main colours red, blue, white and green, contrasting with the dark background. The binding consists of a red velvet fabric glued over wooden covers decorated with little gilded silver flames and two ornate silver clasps. The circumstances surrounding the creation and the early movements of the Viennese black book of hours are unclear, and can only be reconstructed through inference. The style of the illuminations suggests strongly that it was written and illuminated in the Southern Low Countries.[13] It is possible that it was

▶ p. 235

▶ p. 236

12 For some reason the book was not included in the first inventory of Margaret's collections (1516), edited in Le Glay (ed.), *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*, vol. 2, 468–77.

13 Thoss, *Flämische Buchmalerei*, 49–50; Smeyers and Müller-Haas, *Flämische Buchmalerei*, 369–71.

commissioned by Charles the Bold, or dedicated to him. Charles waged many wars, and used to travel with his splendid artefacts. When the Swiss defeated him at Grandson and Murten in 1476, they took rich spoils, perhaps including the black prayer book. The coat of arms of Galeazzo Maria Sforza, fifth Duke of Milan, are painted on fol. 1 of Cod. 1856, and the manuscript is thus known as the "book of hours of Galeazzo Maria Sforza". If the book originally belonged to Charles, and if it was taken by the Swiss as spoils of war, it is possible that they sold the book to Sforza, who was known, like Charles the Bold, for his luxurious taste.[14] The entry of Sforza's coat of arms in the manuscript must have occurred before he was murdered in December 1476. In the Visconti and Sforza libraries no record has yet been found of a direct commission or payment for a Flemish manuscript.[15] It was long believed that the daughter of Galeazzo Maria Sforza, Bianca Maria Sforza, second wife of Maximilian I, brought the manuscript to Austria as part of her dowry, but the book does not appear in the inventory of objects with which she arrived in Innsbruck. The manuscript was probably transferred from the private collection of the Habsburg family to the Court Library.[16] The manuscript was listed for the first time in the library catalogue of Michel Denis in 1795.

THE CONDITION OF THE BLACK MANUSCRIPTS

All seven manuscripts have a black carrier material: parchment, and in one case paper. We assume that two types of colourants were used to achieve the dark background: an iron gall ink system or carbon black.

- Iron gall ink is made of vitriol, iron sulphate, the extracts of gall nuts or other tannin rich substances, water or wine and a binder such as gum arabic.[17] Natural iron sulphate often contains copper as minor component. Iron and copper ions catalyse the oxidation of cellulose and collagen by Fenton reaction. The shortening of the chain length due to oxidation leads to the degradation of microfibrils and fibres which decreases the flexibility of both paper and parchment, a phenomenon known as ink corrosion.[18] Due to the alkaline production

14 Jucker, "Der Umgang der Eidgenossen mit der Burgunderbeute", 332.
15 Jenni and Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 31.
16 Jenni and Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 34.
17 The Iron Gall Ink Website, ed. Birgit Reissland and Frank Ligterink; https://irongallink.org/index.html, accessed 26 April 2022.
18 Neevel, "Phytate – a potential conservation agent"; Reissland, "Neue Restaurierungsmethoden".

of parchment and the alkaline reserve in the finished sheets, acid hydrolysis by high levels of sulphuric acid seems to play a minor role in the degradation of parchment by iron gall ink than of paper.[19]

- Carbon black, an inert organic substance, can be made of soot, charcoal or other materials rich in carbon. Birgit Reissland recently investigated the great variety of blacks used in book illumination and the different sources for the generic name carbon black.[20]

The folios of Br9085 seem to have been dyed with an iron-gall ink system. Indeed, recent multispectral images of the leaves show that the black colour is transparent under infrared radiation, which is characteristic of iron gall inks (▶ Fig. IV.5a). In a FCIR (false colour infrared) image, iron gall ink appears red while carbon black appears black (▶ Fig. IV.5b).[21] Analyses carried out at the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA, Brussels) in 1984 showed the presence of iron and calcium, and traces of aluminium, sulphur and potassium in the parchment.[22] Even if these results could not be interpreted validly at the time, the presence of those chemicals is quite compatible with our hypothesis. The presence of calcium could be explained by the use of lime (calcium hydroxide) during the manufacture of parchment. The presence of iron, sulphur, potassium and aluminium indicates the use of an iron-gall ink. By contrast, the paper margins of a nineteenth-century treatment seem to be coloured with carbon black, which appears dark in infrared light. In transmitted light, the appearance of the colour to the parchment (except for the modern retouching) is quite even. Some of the leaves show occasional irregularities, but these are probably related to the characteristics of the skin. The texture and the appearance of the dye could suggest that a pre-prepared iron gall ink was applied with a pad. Alternatively, it is possible that the colour was produced in a two-step application, first the tannin solution, then the iron sulphate solution, so that the reaction took place directly in the parchment. Attempts

▶ p. 237
▶ p. 237

19 Možir et al., "Material properties of historic parchment".
20 Reissland, "Black Colour Technologies".
21 FCIR is a colour-rendering technique used to display images in colour which are recorded in the non-visible and visible parts of light. The image is here composed of the three different wavelength IR, red and green instead of the red, green and blue of a true colour image (normal picture).
22 Unpublished analysis report n° DI 84/2948 – 21/32. – A 1176, KIK-IRPA, Brussels 1984; reported in Lemaire, "Les Basses Danses", 21.

to investigate the application of the colour further (with experiments in replication) could be a fruitful avenue for future research.

Investigations by Banik et al. in 1982 identified the presence of iron and copper in the parchment of ÖNB Cod. 1856.[23] These findings were recently confirmed by preliminary first X-ray fluorescence (XRF) and Scanning electron microscopy (SEM) with Energy dispersive X-ray analysis (EDX) measurements on a fragment of Cod. 1856.[24] We therefore assume that the parchment was coloured with an iron-gall ink system. By contrast with Br9085, brush strokes, visible in transmitted light, indicate that the colour was applied to the parchment of ÖNB Cod. 1856 with a brush. The parchment is extremely brittle. Iron and copper ions seem to have caused degradation of collagen fibres.

In Vatican Library, Ms. Vat. Lat. 9488, another black book of hours, the parchment is in similarly fragile condition, if not even worse.[25] Tears and lacunae testify of the deterioration process, probably caused by transition metal ions.

The book of hours preserved in Bibliothèque municipale de Rouen, Ms. 136, is executed on paper. According to the images provided by the library in Rouen, the degradation patterns suggests the use of an iron gall ink colorant.

The two books of hours in New York City, in the Morgan Library & Museum and at the Hispanic Society of America, were recently investigated by the Metropolitan Museum of Art.[26] A carbon black was identified as the main colourant of the black parchment. According to the conservator Frank Trujillo at the Morgan Library and the conservator Monica Katz at the Hispanic Society, the parchment sheets of both manuscripts are in fairly good condition.

Both books of hours in New York City are preserved in bindings from the nineteenth century. The folios of ÖNB Cod. 1856 and of Ms. Vat. Lat. 9488 were both unbound in the early twentieth century due to the bad condition of the parchment, and are today stored between polyacrylate sheets (▶ Fig. IV.3). The bifolium of a book of hours at the Bibliothèque nationale de France is stored between glass plates. The book of hours in

▶ p. 235

23 Jenni and Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*; Banik and Stachelberger, "Phänomene und Ursachen", 207–10

24 XRF measurement with portable instrument by Jembrih-Simbürger, INKT, Academy of Fine Arts Vienna, SEM/EDX measurements on a micro-sample of a fragment by Bernardi, USTEM, Technical University Vienna.

25 Montuschi, "La rara eleganza della pergamena nera".

26 Internal Report, Metropolitan Museum of Art, New York City, 2020.

Rouen is bound but not accessible to the public, due to its very fragile state of preservation. The manuscript Br9085 is preserved in its original textile binding. Although the binding has been extensively restored with new sewing and a new red leather spine, it appears that the boards and the silk satin cover could be original. They correspond in any case to the description of the manuscript in the inventory of the library of Margaret of Austria in 1523–24: "… petit [livre] couvers de satin cramoisy …" ("a small book covered with carmine satin").[27] Due to its precarious condition, the manuscript is not available for consultation or display. We assume that the differences in the black colourant used in each case are responsible for the differences in the books' condition.

A project currently being planned at the Austrian National Library aims to investigate the black colourants of ÖNB Cod. 1856 and the related black manuscripts in detail to find a solution for the conservation of Cod. 1856.[28] Brush strokes are visible in transmitted light. We assume that the colourant was brushed onto the parchment from both sides. Fragments of fol. 22 show under the microscope (scale 0.5 mm) that the core of the parchment is not penetrated by the ink (▶ Fig. IV.6 ▶ p. 238 and the detail from Br9085 in ▶ Fig. IV.9 ▶ p. 241). Thus, iron and copper were spread over the whole surface, recto and verso, causing a much more extreme example of ink corrosion than would be produced simply by writing in iron gall ink on parchment. The primary concern of conservation is the stabilisation of iron and copper ions in the parchment to prevent further degradation.

All the black manuscripts were written and decorated with gold and silver inks. The analysis of Br9085 in 1984 and the first XRF measurements of Cod. 1856 indicate that the illuminators used pure gold for the gold ink (▶ Fig. IV.7 ▶ p. 239).[29] The silver of the decoration of a loose fragment from Cod. 1856 contains traces of chlorine.[30] The silver ink of the text is well preserved, showing few signs of corrosion, similar to Br9085. In contrast, in the sixth-century Vienna Genesis, the silver ink has turned

27 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 457.

28 Hofmann, "The Black Prayer Book, Austrian National Library Codex 1856", unpublished project proposal submitted to the Austrian Science Fund (FWF), 2022.

29 Lemaire, "Les Basses Danses", 20–21. In ÖNB Cod. 1856 the scribe and the illuminator used powdered gold and leaf gold for certain initials. The IRPA report on Br9085 mentioned "little flakes" of both gold and silver, so the inks could be powder gold and silver with a binder. However, the composition of the inks is one aspect that requires further research.

30 The silver is probably powdered, though the team at the ÖNB analysed only one spot. It is possible that the silver used for writing and that used for drawing were of a different composition. But again, this is an aspect that requires further research.

black and has severely damaged the parchment.[31] Pictures from the manuscript in Rouen do not show corrosion of silver ink. According to Frank Trujillo, the silver ink in Morgan Library Ms. M. 493 shows corrosion which varies from folio to folio. We are planning to investigate in detail the composition of gold and silver inks and to compare the seven manuscripts.

The manuscript Br9085 was created without miniatures, such as the manuscripts in Rouen and the Hispanic Society in New York City. Miniatures are preserved in ÖNB Cod. 1856, in Morgan Library Ms. M. 493, and in the two bifolios in Paris. In Vatican Library, Ms. Vat. Lat. 9488, the folios with miniatures are missing. The text block is surrounded with decorated margins. The white, red, green and blue pigments of the illuminations of ÖNB Cod. 1856 appear less prominent on the dark background than the design in gold and silver (▶ Fig. IV.8). Areas painted with the presumed pigments lead white and azurite show losses in the paint layer. A black pigment applied to the black coloured parchment is flaking off (▶ Figs. IV.4 and IV.8). Blue was used as background for the margin decoration in Morgan Library Ms. M. 493. In some areas the blue colour azurite has flaked off the smooth layer of carbon black.[32] As carbon black does not penetrate the parchment, it can be abraded from the surface, and is a less solid black support for additional paint layers than iron gall ink.

▶ p. 240

p. 236, ▶ p. 240

EARLIER TREATMENTS

Due to their gradual deterioration, all the black manuscripts have been subject to more or less successful attempts of conservation-restoration.

The black parchment of Br9085 is very fragile and brittle, as already mentioned by Baron de Reiffenberg in his 1829 catalogue: "... very ragged condition, no doubt due to the frequent use that has been made of [the manuscript]".[33] Thus, during the nineteenth century, the manuscript was the object of invasive restoration treatments to consolidate the edges of the very degraded leaves. Large strips of paper were glued on the four edges of the parchment folios, recto and verso (▶ Figs. IV.2, IV.10, and IV.11). This paper was dyed black with a paint of a slightly

p. 234, ▶ p. 242, p. 243

31 Hofmann (ed.), *The Vienna Genesis*.
32 Information by Frank Trujillo, the Morgan Library.
33 Reiffenberg, *Notices et extraits des manuscrits*, 1.

lighter hue than the parchment. In addition, the edges of the parchment itself, where they meet the paper frames, have also been repainted. The contrast between these restorations and the original parchment on the multispectral images in infrared light indicates that carbon-based black paints were used to colour the paper frames and retouch the parchment (▶ Figs. IV.5a, IV.11). At this stage, however, it is difficult to establish a precise chronology for these two interventions.

▶ p. 237, p. 243

The laid paper reinforcements are much thicker and stiffer than the parchment. Thus, if the edges are too well consolidated, significant stresses are exerted on the original parchment. The difference in strength between stout paper and brittle parchment has caused tensions and further mechanical damage: tears, cracks, deformation and gaps (▶ Fig. IV.10). Moreover, on some folios, other local reinforcements were glued to the parchment and the paper borders, probably where the parchment had broken just at the edge of the first reinforcement. At some stage, small tabs were applied to prevent further cracking of the parchment (▶ Fig. IV.12). The manuscript had to be unbound for the reinforcement treatment of the leaves. It was then sewn back into its original binding, but the order of the leaves was disturbed in the process. The spine of the binding was also restored in red morocco leather with gold tooling.

▶ p. 242

▶ p. 244

In the early twentieth century, probably in 1928, the folios of ÖNB Cod. 1856 were separated from the original red velvet binding with its silver decoration. The illuminated folios were mounted between glass plates and the text folios were stored in paper folders. We assume that the book conservator Alois Liska stabilised tears and large lacunae with black dyed silk gauze before the first facsimile was made in 1930. The use of silk gauze was developed in the conservation department of Biblioteca Apostolica Vaticana and promoted by the prefect Franz Ehrle in the early twentieth century. [34] Alois Liska used silk gauze in the conservation of manuscripts at the Austrian National Library in the first half of the twentieth century.[35] In 1975, the conservator Hilde Kuhn deacidified all folios with ammonia vapours. Attempts to consolidate the parchment with parchment glue remained unsuccessful.[36] Tears were mended with bridges of pressure sensitive tape, presumably Filmoplast®. Hilde Kuhn

34 Austrian National Library archive, record 443/1914.
35 Burkheiser, "Ein Beitrag zur Geschichte der Buchrestaurierung".
36 Irblich, "Die Konservierung von Handschriften".

mounted all 154 folios between two sheets of polyacrylate (▶ Fig. IV.3). One sheet was drilled with holes to allow some air exchange. The mounted folios were stored vertically in compartmentalised wooden boxes.

▶ p. 235

In 1898, Franz Ehrle, prefect and founder of the conservation department of Biblioteca Apostolica Vaticana, took folios of Ms. Vat. Lat. 9488 to a conference in St. Gallen, where international experts discussed the preservation of manuscripts.[37] Ms. Vat. Lat. 9488 was separated from the original binding in 1904 or 1910. Vittorio Allamprese treated the folios in the 1930s at the conservation department of Biblioteca Apostolica Vaticana. He flattened the parchment and joined bifolios. The bifolios were mounted between glass plates. In 1963 the glass was replaced by polyacrylate sheets.[38]

Ms. M. 493 at the Morgan Library was bound by Trautz-Bauzonnet in a brown leather binding with blind lines for the former owner Nicholas Yemeniz in 1867. Pierpont Morgan acquired the manuscript in 1912.

Ms. B 251 at the Hispanic Society of America is preserved in a binding from the nineteenth century. A conservation treatment is planned for the near future.

The bifolio Ms. Lat. nouv. Acq. 149 at Bibliothèque nationale de France is mounted between glass plates.

Ms. Leber 136 at Bibliothèque municipale Rouen is preserved in its original leather binding, with blind lines and a metal clasp with a depiction of the Virgin and Child.

PERSPECTIVES FOR STUDY AND CONSERVATION

The precarious condition of five of the black manuscripts demands study and solutions for long-term preservation. There is a need to investigate the different materials in more detail and to compare the results. How were the parchment hides produced, and how were they coloured uniformly black? Does the use of particular colourants, inks and pigments reveal connections and a possible origin in the same workshop? The creation of this specific group of books remains largely unknown. A deeper understanding of the process of manufacture is a prerequisite for finding a conservation strategy. The extreme brittleness of the parchment

37 Protokoll der internationalen Conferenz zur Erhaltung und Aussbesserung alter Handschriften 1898; Montuschi, "La rara eleganza della pergamena nera".

38 Montuschi, "La rara eleganza della pergamena nera".

requires physical support. Japanese tissue papers are used in conservation to reinforce tears and cracks. Degraded parchment does not tolerate high levels of humidity. As parchment is very reactive to humidity, any movement of a brittle parchment sheet causes damage. Using remoistenable tissue papers with an adhesive layer that can be reactivated limits the impact of humidity.[39] On a micro-level, degraded collagen fibres can break down and gelatinize.[40]

The aim of a conservation treatment is to stabilise the current condition and to prevent further deterioration and losses. New materials such as nano-cellulose or nano-collagen could offer options for a semi-translucent support.[41] Any support material has to be dyed to visually integrate with the black background. Furthermore, the support material should not cause additional tension which would result in dimensional deformation of the fragile parchment. The dyed support material has to be stable in the long term and emission-free. All these demands are a challenge for conservation that need to be investigated before a treatment can be applied.

To stop further deterioration caused by iron and copper ions, antioxidants offer possibilities of interaction with radicals. Complexing agents and antioxidants showed a stabilising effect on iron gall inks on paper in previous investigations.[42] An illuminated manuscript on parchment needs non-invasive and non-aqueous methods. An earlier attempt to conserve Cod. 1856 showed the dangers of treatments with aqueous protein adhesives as well as solvents. Any kind of treatment has to be based on conservation research, including ageing studies.

As storage conditions, especially fluctuating temperature and relative humidity, influence the ageing behaviour of artefacts, we have to find conditions that are as stable as possible. The enclosure of folios between polyacrylate sheets does not seem to be the best answer. For that reason, we are striving to establish a cross-disciplinary research project that connects the collections of the black manuscripts in an effort

39 Pataki, "Remoistenable tissue preparation"; Pataki-Hundt and Walter, "Comparison of lightweight Japanese tissues"; Hofmann et al., "Studies on the conservation of Verdigris on paper"; Hofmann et al., "Stabilization of Verdigris".

40 Mühlen Axelsson et al., "Establishing the relation between degradation mechanisms and fibre morphology".

41 Dreyfuss-Deseigne, "Nanocellulose Films in Art Conservation", 22; Völkel et al., "Combining phytate treatment and nanocellulose stabilization", 3–15; Bicchieri et al., "The solution to an unresolved problem", 1–9.

42 Neevel, "Phytate – a potential conservation agent"; Reissland, "Neue Restaurierungsmethoden"; Malešič et al., "Evaluation of a method".

to save this precious and unique heritage. The new facsimile edition of Br9085 is an excellent opportunity to raise awareness for this special group of books.

V MICHEL DE TOULOUZE, GUILLAUME GUERSON DE VILLELONGUE, AND MUSIC PRINTING IN FIFTEENTH-CENTURY PARIS

GRANTLEY MCDONALD •

Several chapters in this study have referred to a source closely related to Br9085, *Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96], henceforth "*L'Art*"). *L'Art* and Br9085 provide a snapshot of the *basse danse* as it was changing character, from the long-note tenors of the second half of the fifteenth century to the *basse danse commune* of the sixteenth. The similarities between these two sources show that they both derive from a common source, now lost. The Brussels manuscript and *L'Art* both contain deficiencies and errors, but they also have enough in common that each can be used to amend the textual problems of the other.[1] A consideration of *L'Art* is therefore necessary for a better understanding of the text of Br9085.

However, this chapter seeks to go beyond a judgment of *L'Art* simply as the poor cousin of Br9085, or as a quarry for improved readings in

• The research for this chapter was carried out with funding from the VGP Foundation in the context of the project *The Basses Danses of Margaret of Austria* (Alamire Foundation) and in the context of the FWF project *The court chapel of Maximilian I: between art and politics* (Project Number P 28525).

1 Further, see Chapter 1 by Bregman and Gilbert in this volume, and their synoptic edition of the text of the treatise and dances in Appendix 4.

its text. It therefore outlines the little we know about Michel de Toulouze, his technique for printing music, and his publishing strategies. It investigates the activities of Guillaume Guerson de Villelongue, Toulouze's occasional business partner and the likely editor of *L'Art*. It reflects on the relationship between manuscripts and printed books in the late fifteenth century, and the markets for each kind of book. Finally, it examines the material evidence of the sole surviving copy of *L'Art* (in the Royal College of Physicians, London) and what it tells us about the reception of the *basse danse* in England.

MICHEL DE TOULOUZE, PRINTER

In 1935, Margaret Dean Smith found a previously unknown incunabula edition amongst the holdings of the Royal College of Physicians in London (▶ Fig. V.1).[2] She immediately realised that this book, *Sensuit lart et instruction de bien dancer*, was closely related to Br9085, which had been well known since Closson published his facsimile in 1912. In 1937, Victor Scholderer, a curator of the incunabula collections at the British Museum, published a facsimile of *L'Art* with an introduction including much relevant information on Toulouze. The same year, Smith published an article announcing the discovery and summarising Scholderer's findings.

▶ p. 245

Since this initial burst of interest, *L'Art* has stood somewhat in the shadow of Br9085. This is unfortunate, since *L'Art* would constitute one of the most important sources for fifteenth-century dance music if Br9085 had not survived. Furthermore, *L'Art* is significant as once of the first examples of mensural music printed from moveable type. Despite its importance, there has been some lack of clarity about *L'Art* in the literature. For example, there is no evidence for Smith's suggestion that Toulouze printed *L'Art* in honour of Margaret of Austria.[3] Furthermore, Heartz was certainly incorrect in dating Toulouze's edition to the 1480s.[4] But more

2 The volume was rebound in the nineteenth century. Several loose leaves were bound in, including the handwritten note cited above in the main text and a single leaf from an undated pamphlet commemorating the entry of Charles VIII of France into Florence in 1488, assigned by ISTC on typographical grounds to the Rouen printer Jacques Le Forestier and dated to approximately 1494. The date of the events in 1488 was presumably the reason why a later cataloguer added the date 1488 at the end of *L'Art*. Scholderer, *Catalogue of Books*, 6, could not account for the date 1488. Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 179, incorrectly gives the date of 1488 (albeit in parentheses) for *L'Art*. On the provenance of the volume, see Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 108.

3 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 104.

4 Heartz, "The Basse Dance", 217.

importantly, Toulouze's role in the printing and publication of music at Paris in the years around 1500 has not yet been investigated thoroughly.

The *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) and *Universal Short Title Catalogue* (USTC) attribute approximately thirty-four editions to the printer Michel de Toulouze, who was active at Paris between about 1492 to about 1505.[5] The total number of Toulouze's titles is uncertain, since he did not always identify himself in his editions, and some books can be assigned to him only on typographical grounds, as we shall see below. The precarious survival of many of his editions in only one or a just a few copies suggests that further titles printed by Toulouze may have disappeared without a trace.[6]

Sometimes Toulouze printed on his own behalf, judging that the market could absorb a certain number of copies of a particular title. However, like many printers, he also produced books on commission for other publishers and booksellers, including Alexander Aliate, Denis Roce and Jean Dupré (who also printed books on his own account).[7]

Using Toulouze's dated editions as anchor points, we can divide his work into two distinct phases, corresponding to two different workshop addresses. In the first phase, from about 1492 to the end of 1496, Toulouze used gothic (or "black letter") types to print his books. Some, including *L'Art*, were printed from a *bâtarde* font, others from a rotunda font, some with a combination of both.[8] In the editions from this first phase, Toulouze gives his address as "Paris, on the Mont Saint-Hilaire, at the sign of the Hart's Horn" ("a paris au mont saint hylaire [...] alenseigne de la corne du cerf"), in a neighbourhood known as the *Clos bruneau*.[9] The Rue Saint-Hilaire, now Rue de Lanneau, is close to the Sorbonne, and the nature of Toulouze's titles from this period indicate that the students and professors of the university represented his primary customer base.

5 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 179–80, lists seventeen, including some known only from old sales catalogues. Although ISTC and USTC prefer the spelling "Tholoze", the orthography "Toulouze" is entrenched in the literature on the *basse danse*, and is thus retained here. As we shall see below, Toulouze probably ceased printing in 1505, when his house was auctioned off; those editions that USTC assigns tentatively to the years 1505–7 should probably be dated no later than 1505. Further on Toulouze, see Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 308–16.

6 On the survival rates of sixteenth-century books, see Gustavson, "The Montanus & Neuber catalogue of 1560".

7 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 314–15.

8 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 65, 321, notes that the majuscules of this *bâtarde* font were apparently borrowed from a font used by Pierre Le Dru. Claudin also notes (329) that Le Dru was successor to Jehannot. Given that Guerson and Jehannot are known to have worked together, perhaps Guerson (and Toulouze) received this font from Jehannot rather than Le Dru.

9 Scholderer, *Catalogue of Books*, xli, notes that these premises were occupied by the printer Denidel in 1500.

These titles include works on canon law (Charles de Ranchicourt, *Arbor successionis*; Johannes Andreae, *Super arboribus consanguinitatis*; Hieronymus Clarius, *Casus breves super Institutiones*), an almanac for 1496, a book of hours for the Use of Paris (containing an almanac for 1495 to 1508), classical texts, humanist texts, and works on mathematics (*Art et science d'arithmétique*) and moral philosophy.[10]

On 30 December 1496, Toulouze took possession of a house on the Rue des Amandiers, now Rue Laplace, "in the house marked with the sign of St John the Evangelist" ("in vico amigdalorum [...] diui iohannis euangeliste effigie [...] indicante") which included a rear courtyard, stable, gallery and cellar.[11] On 27 August 1497, he received permission to construct two wooden benches ("establies") on the front of this building, seven feet long and projecting seven or eight inches into the street, presumably to display books for sale.[12] All his editions bearing this address can thus be dated after that time, while all the titles printed at the sign of the Hart's Horn—including *L'Art*—can thus be dated before that time.

All of Toulouze's titles dated after 30 December 1496, when he moved to the Rue des Amandiers, are printed from Roman type. The same font was also used by two other printers: Pierre Levet (1498) and Michel Le Noir (1499).[13] Toulouze's printing activity presumably ceased after this house on the Rue des Amandiers was auctioned by court order, evidently as a result of bankruptcy, on 7 April 1505.[14] It is possible that Toulouze's Roman types belonged to the publisher Denis Roce, for whom he had printed some titles, since Nicolas Desprez used the same types to print a book for Roce in 1505.[15]

---

10 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 309, concluded that the date "1482" in the edition of Hieronymus Clarius, even if spelled in words rather than in numerals, is an error for 1492. He brought two arguments for this conclusion. First, he pointed out that this edition contains woodcut decorative initials of a type otherwise unknown at Paris before 1486. Secondly, he argued that this would imply an improbably long gap until Toulouze's next dated edition. Claudin's arguments were followed by Scholderer, *Catalogue of Books*, xl. Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 179, mistakenly believing that *L'Art* was printed in 1488, suggested that the apparent gap in Toulouze's activity was perhaps not implausible. However, the dating of *L'Art* to 1488 is mistaken, as seen above in n. 2; Claudin's objections to the date "1482" thus seem justified.

11 Paris, AN, S//1649, p. 89, 5e série, (censive de l'Abbaye Sainte-Geneviève), digest in Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 265; transcription in Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 309 n. 1.

12 Paris, AN, S//1649, p. 100, 5e série, digest in Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 265; transcription in Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 310 n. 1. Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 178, describes these as balconies, but they were surely too narrow for this purpose.

13 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 1, 450; vol. 22, 170, 312.

14 Paris, AN, S//1650, pp. 72–73, 2e série; Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 316.

15 Scholderer, *Catalogue of Books*, xli, xliii, wrote that some of Toulouze's printing materials passed on to Gaspard Philippe. Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 359–60, 364, notes that Philippe used the same types as Pierre Levet used to print his edition of the *Aeneid* for Jean Petit in 1498. It is therefore possible that Philippe acquired these types from Levet or from Denis Roce, not from Toulouze.

TOULOUZE'S MUSIC FONTS

More importantly for our purposes, Toulouze also had music types, as found in *L'Art* (▶ Fig. V.2). It is not known whether Toulouze created these himself, or engaged a specialist typecutter and founder. He was not the first in Paris to print music from type. Several printers before him had printed chant. Toulouze also printed chant from type: liturgical books represented a good source of income for printers, especially if the printing costs were covered by a bishop, a religious order or some other ecclesiastical institution. His chant font had c- and f-clefs, a punctus, a short-stemmed virga, a lozenge (used either singly or set close together for a climacus), ligatures of two and three notes, a vertical bar line to divide words (▶ Fig. V.3). The height of his four-line staff is about 12–12.5 mm. (Since the single metal strips from which the staves were printed were a little wavy, it is difficult to give a precise staff height.) In *L'Art*, he used his chant font to represent the blackened breves of the long-note tenors.

▶ p. 246

▶ p. 247

To judge from the surviving books, Toulouze was the first in Paris who had a font that could print mensural notation. He is thus one of the first anywhere to print mensural notation from moveable type, some years before Ottaviano Petrucci at Venice.[16] The development of a mensural music font must have required a considerable investment in time, effort and money, and suggests that Toulouze planned to use this font for several editions, whether for books or single-leaf song sheets. If he simply wanted to print mensural notation occasionally, it would have been easier and cheaper to use woodcut, the solution used by most printers well into the sixteenth century.[17]

In most of his musical publications, including *L'Art*, Toulouze used a multiple impression technique, printing the staves, some initials and rubrics with red ink in a first impression, then the mensural notes and

16 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze" was incorrect in claiming that Toulouze was the first to print mensural music from moveable type; that honour goes to Theodor Franck of Würzburg (1480), as noted by Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 27. However, Toulouze was indeed the first to print mensural notation on staff lines through double impression; Franck printed his notes without staff lines, which had to be added by hand. Further on Franck's music font, see Duggan, *Italian Music Incunabula*, 99–101. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 6, 278, incorrectly asserted that the chant notation in Toulouze's edition of *Utilissimae musicales regulae* (he says nothing of the mensural notation) was printed from woodcut. Fétis was followed in this incorrect opinion by Renouard, "Guillaume Guerson musician", 451.

17 See Lindmayr-Brandl, "The pioneers of mensural music printing in German-speaking lands".

text with black ink in a second impression.[18] By contrast, in the music theory treatise by Guillaume Guerson de Villelongue (to which we shall return), Toulouze printed some pages in two impressions printed from black ink (▶ Fig. V.4).[19] The examples of mensural notation in this book explain the principles of mensuration, so the pitch of the notes is of little importance. Nevertheless, Toulouze arranged the notes with a slight vertical distinction to suggest rising or falling pitches, albeit less than would have been required had the pitches been arranged on a staff. This shows that the vertical arrangement of the type for the individual note shapes was built up in small increments, like the spacing between words, through the use of "leading" (spacers) of different sizes. When printing notes on top of a staff already printed in the first impression, Toulouze presumably fixed the vertical height of the note heads with leading half as high as the distance between two staff lines. The leading required to raise or lower a note-head by one degree of the scale was about 2 mm. It is unknown whether Toulouze had leading spacers of different heights (in multiples of this 2 mm minimum) to set larger intervals more efficiently, or whether he simply stacked 2 mm leading spacers above or below each type as required. Conceivably he had both, improvising as required.

▶ p. 248

We notice several details about this pioneering mensural music font. First is an aesthetic consideration. The proportions between thin and thick strokes in the note heads are similar to those in Toulouze's rotunda font, as seen in Fig. V.4. This produces a harmonious relationship between the text and the musical notation. However, the poor inking observed on some notes, especially minimae, suggests that "height-to-paper" of the music font was slightly less than that of the rotunda font, which prevented them from being pressed against the paper with the same pressure as the text types. The fact that the *punctus divisionis* in the long line of notation in Fig. V.4 is so much darker than the minimae to either side suggests that it was a type borrowed from a different font, for example the full-stop from the rotunda font, and that this type was

18 Corrections to the chapter heading and decorative initial on e8^{v} of one of Toulouze's undated editions of Guerson's *Vtillissime* [sic] *musicales Regule* (London, BL, K.1.g.9) show clearly that he printed the red impression first, and the black impression second.

19 In the corresponding page from Toulouze's other undated edition of this treatise, the stems of the minimae rise higher than the descenders of the text font in the line above, which would be impossible if the forme was set solid. This indicates that the music was printed in a different impression from the text.

a little taller than the types of the mensural music font. (In the copy of the other undated edition of Guerson's book, preserved in the British Library, this discrepancy in the inking in this passage has been solved, which suggests that the mensural music font had perhaps been recast to ensure that it was the same height-to-paper as the text font.) The music font also has some aesthetic deficiencies, such as the proportion signs, which fit poorly with the rest of the characters, and some of the ligatures, which are rather clumsy.

Secondly, Toulouze realised that he could reduce the number of types required by making the note heads reversible. The little spur on the semibrevis sometimes points upwards, sometimes downwards, which indicates that the type could be placed on the composing stick in either direction. The same is true of other notes. For example, the *punctus divisionis* is rotated by 90° between its first and second appearances in ▶ Fig. V.4; this indicates that this type was cast as a square, not as a rectangle. The *punctus* could thus be placed at the correct height on the staff through the use of spacers.[20]

▶ p. 248

Thirdly, we note that Toulouze adapted his font as needed. For example, the stems of the miminae in the Brussels copy of one of the undated editions of Guerson's treatise are all the same length. However, the other undated edition, kept in London, has minimae with stems of three different lengths. It would have been unnecessarily expensive to have the typecutter or caster create three separate matrices for the three different sizes of minima. Rather, he probably just cut the end of the stem with a knife when required.[21] This pioneering music font thus shows traces of trial and error as the typecutter, founder and printer experimented to get the final result right.

GUILLAUME GUERSON DE VILLELONGUE: PRINTER, PUBLISHER AND MUSICIAN

One of Toulouze's partnerships is particularly relevant to *L'Art*: that with the versatile Guillaume Guerson de Villelongue (c. 1470–1502/3).[22] Guerson was master of the University of Paris. Like several scholars at Paris,

20 I owe this observation on the *punctus divisionis* to Laurent Guillo (personal communication).
21 I owe this hypothesis on cutting types to Laurent Guillo (personal communication).
22 Renouard, "Guillaume Guerson de Villelongue"; Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 326–30; Renouard, "Guillaume Guerson musician".

he was also a part-time printer. None of Guerson's editions are dated, but ISTC places the earliest in about 1490.[23] Guerson began his printing career while he was a graduate student, living in the house of Jean de Fonte, near the church of Sainte-Geneviève.[24] He produced at least one title, an edition of a manual of confession by Matthaeus de Cracovia, with the master printer Etienne Jehannot, from whom he perhaps learned the skill of printing.[25] From about 1499, Guerson also sold books from a shop on the corner of the Rue des Sept-Voies and the Rue des Amandiers, opposite the Collège de Reims (formerly situated where the Bibliothèque Sainte-Barbe now stands), at what is now 13 Rue de Valette.[26] The colophons of some of his books emphasise that he kept a stock of "good new books in both French and Latin, in various sciences and faculties" ("et la on les trouuera auec plusieurs bons Liures nouueaulx tant en latin que en francoys en diuerses sciences et facultes").[27] In other words, his business, like that of Toulouze, relied on the constant demand for books from students and professors at the university, both in the Arts Faculty and in the higher faculties of Medicine, Theology and Law. Guerson's stock also included titles in the vernacular that appealed to a wider bourgeois market, including the leisure-time activities of students.

Another branch of Guerson's business involved printing for a community of nuns, the Penitents of Saint-Magloire, a house which the Franciscan Jean Tisserant founded at Paris in 1492 for reformed prostitutes. For this house, Guerson produced three known editions of Tisserant's works:

23 Quentin, *Horloge de la passion nostre seigneur*.

24 See the colophon of Quentin, *Horloge de la passion nostre seigneur*, cit. Renouard, "Guillaume Guerson de Villelongue", 220: "Newly [or "recently"] printed by master Guillaume Guerson de Villalonga, student at Paris, resident in the house of Monsieur de Fonte, in front of the Collège de Reims, next to Sainte-Geneviève" ("Nouuellement imprime par maistre Guillaume Guerson de ville longue studiant a Paris, demourant en lostel de maistre Jehan de Fonte, deuant le college de Reims pres saincte Geneuiefue").

25 See the colophon of de Cracovia, *Confessionale seu libellus peroptimus*, 28^{r}: "Nouiter impressus parisii per magistrum Stephanum iehannot commorantem in vico sancti iacobi prope mathurinos Et per magistrum guillermum guerssoni de villalonga parisij studentem in domo domini de fonte ante collegium Remense prope sanctam genouefam moram trahantem" ("Newly [or "recently"] printed at Paris by Etienne Jehannot, resident in Rue St Jacques, near the Rue des Mathurins, and by master Guillaume Guerson de Villalonga, student at Paris, resident in the house of Monsieur de Fonte, in front of the Collège de Reims, next to Sainte-Geneviève"). Further, see Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 329.

26 See the colophon of Bricot, *Textus abbreviatus*, 100^{r}, where he describes is house as "on Mont Sainte-Geneviève, in front of the Collège de Reims" ("in monte sancte genouefe ante collegium remense"). The same house was described in 1505 as next to the Collège de Fortet, situated at what is now 21 Rue Valette; see Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 108.

27 Almost identical colophons appear in Guerson's editions of Jean Tisserant, *Le dictie*, Jean Tisserant, *Sensuiuent les noelz* (repr. Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 328), and the *Devote contemplation*. The *Noelz* and *Contemplation* are printed in a textura font, while *Le dictie* is printed in rotunda font; this discrepancy may suggest that these three editions were not printed at the same time.

Le dictie de frere Iehan Tisserant (*The prayer of brother Jean Tisserant*), *Sensuivent les noelz tresexcelens et contemplatifz les quelz chantent les filles rendues par deuotion* (*Here follow the most excellent and contemplative Christmas songs, as sung by the daughters dedicated to devotion*), and *Devote contemplation exitant a la crainte de Dieu moult utile et propice a ung chacun pecheur voulant penser de son salut laquelle chantent les filles rendues a Paris par devotion* (*Devout contemplation serving to excite the fear of God, very useful and propitious to each and every sinner who wishes to think upon his salvation, as sung by the daughters dedicated to devotion at Paris*).[28] Each of these short publications was printed on a single sheet of paper folded and cut to make a small pamphlet. The colophon of the *Devote contemplation* mentions that the work was printed at the request of the sisters of devotion ("A la requeste des filles Rendues"), in other words, that it was printed on commission. The same was presumably true for the other editions of Tisserant's works.

Guerson was also a musician. His treatise *Utillissimae musicales regulae* (▶ Figs. V.4, V.5) gives a concise introduction to plainchant, simple counterpoint and improvised polyphony over a cantus firmus—precisely the skills needed to realise the *basse danse* tenors presented in *L'Art*.[29] Guerson also taught music, and gave lessons in singing to students who were evidently expected to buy his textbook, as the colophon of the second edition of his edition of Thomas Bricot's summary of Aristotle's natural philosophy suggests.[30]

▶ p. 248, p. 249

In about 1495, Guerson and Jehannot collaborated in the printing of a noted French *Ordinaire* for the nuns of the Cistercian order.[31] Meyer-Baer (1946) and Crane (1968) claimed that this edition was printed from the same music types as *L'Art*, but this is incorrect.[32] In the font used by Guerson and Jehannot, the punctus have pronounced vertical lines on each side, and the staves are composed from short sections

28 Campbell, "Deux livrets inconnus"; Mauzaize, "Le franciscain Jean Tisserant", 719; Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 180; Istasse, *Joannes Ravisius Textor*, 780–81.

29 Renouard, "Guillaume Guerson musician"; Meyer-Baer, "Michel de Toulouze"; Ferand, "Guillaume Guerson's Rules of Improvised Counterpoint"; "Guerson, Gerson, Guersonus, Guillaume, Guillelmus", *MGG² Personenteil* 8, 199–200. Renouard lists eight editions of Guerson's treatise, the last printed in 1550.

30 Bricot, *Textus philosophie naturalis*, 100ᵛ: "At that same address he sits as a singing teacher, with his books of music" ("Eo etiam in loco sedet instructor cantus cum suis libris musicalibus"). Cf. Scholderer, *Catalogue of Books*, 225; Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 101. This edition is distinct from ISTC ib01205500.

31 *Ordinaire en francoys selon lordre de Cysteaux*. The colophon is signed "J. G.", probably for "Jehannot and Guerson", as suggested by Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 247. The *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* notes that this book is more properly described as a *directorium*.

32 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 181; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 27.

(▶ Fig. V.6). In fact, it may have been Guerson's desire for a more extensive music font that drew him to collaborate with Toulouze.

The *Ordinaire* contains only chant, and there is no evidence that the music font from which it was printed also contained types for mensural notation. However, Guerson's theory treatise included both chant and mensural notation. This could be the reason why Guerson approached Toulouze. It is not clear whether Toulouze developed his mensural type in cooperation with Guerson, or whether he had already begun to experiment with mensural typography when Guerson approached him: the lack of dates in all of Guerson's books and in many of Toulouze's make it hard to establish a firm chronology.

Toulouze printed at least two editions of Guerson's treatise *Utilissimae musicales regulae*, perhaps on commission.[33] He used the same music fonts to print *L'Art* and the *Misse solempniores*, a collection of mass chants which survives in only one copy, held by the KBR (▶ Figs. V.3, V.7).[34] The use of gothic type in all these edition indicates that they were printed before the end of December 1496, when Toulouze moved to a new workshop. When François Regnault reprinted Guerson's treatise in 1509, he used yet another mensural font to set the examples (▶ Fig. V.8). This font too is more complicated than it needed to be. For example, it has two different types for the semibrevis. In the long line of semibreves and minimae in Fig. V.8, the first form is found in semibreves 1, 2, 3 and 6, while the second form is found in semibreves 4 and 5. In the lowest line of notation in Fig. V.8, the first form of the semibrevis is found in semibrevis 3, and the second form in semibreves 1 and 2.[35]

Guerson was still alive on 9 August 1502, when he purchased the right to collect the rent on a house in the former monastery of Sainte-Geneviève, next to the cemetery of the clerics.[36] He was dead by 31 January 1503, when his heirs sold half of his house to the bookseller Durand Gerlier, along with the right to collect a rent from Toulouze.[37] Several editions show that Guerson and Toulouze shared typographical materials.

33 Renouard, "Guillaume Guerson musician", 450, and most other bibliographers, conflated the two editions printed by Toulouze.

34 The address given in the colophon ("in monte sancti hylarii in intersignio cornu cerui") indicates that this edition was printed before 1497.

35 I owe this observation to Laurent Guillo (personal communication).

36 Paris, AN, S 1650, 52, 1re série, digest in Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 117.

37 Paris, AN, S 1650, 173, 1re série, digest in Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 108; Scholderer, *Catalogue of Books*, xliv, 225.

Although Guerson named himself in the colophon of Jean Tisserant's *Noelz tresexcelens et contemplatifz* as the printer, the book is printed from the same *bâtarde* text types that Toulouze used to print *L'Art* and the *Misse solempniores*. The *Noelz tresexcelens et contemplatifz* contain a border woodcut of a snail and two birds that also occurs in *L'Art* (A3^{r}).[38] Furthermore, the title page of Guerson's *Noelz* is decorated with a woodcut of the Nativity that also appears in Toulouze's *Misse solempniores*.

Such typographical minutiae—not to mention the rent that Toulouze was paying to Guerson—provide clear evidence of a business partnership. This suggests that Guerson may have been involved in other musical editions printed by Toulouze. Amongst these was a processional containing chant printed in red and black, including a Requiem for two voices, tenor and contratenor; the address in the colophon indicates that Toulouze printed this edition before 1497.[39] Another edition contains chant for Holy Week.[40] Guerson's skills in music and his close links to Toulouze suggest that he may have been involved in the production of these editions—and with *L'Art*—as editor or perhaps even as publisher.[41] For example, the presence of refinements to the notation, such as the "3" used to mark the change from *tempus imperfectum* to *tempus perfectum* in *Roti bolli ioieulx*, a detail found in *L'Art* (B1^{r}) but not in Br9085, suggests the hand of a musically literate editor (▶ Fig. V.2).[42]

▶ p. 246

TOULOUZE'S *BASSE DANSE* BOOK: PRINTING TECHNIQUE

L'Art is the best known of Toulouze's musical editions. It is printed in quarto on twelve leaves ($A^{6}B^{6}$). Quarto format was common in student textbooks and manuals until the second third of the sixteenth century, when such books were more regularly printed in octavo, a size more convenient for a pocket. The poor survival rate of Toulouze's manual may suggest that some copies remained unbound, and were perhaps rolled or

38 Scholderer, *L'art et instruction de bien dancer*, 4.

39 "Processionale noviter impressum Parisiis per Michaelem Thoulouze commorantem in monte sancti Ylarii in intersinio cornu cervi feliciter explicit." In octavo, 88 fols. Listed in the following sale catalogues: *Catalogue d'une belle collection*, 39, N° 830; *Bulletin de la Librairie D. Morgand*, 122, N° 504; cf. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 26. Current location unknown. Further on this edition, see Long, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions*, 183, 190.

40 *Michiel Tholoze. Passiones domini nostri Jhesu Christi notate seu cum cantu per viros peritissimos atque expertissimos noviter correcte et emendate Incipiunt feliciter.* Lott, "Zur Geschichte der Passionskomposition", 286, mentions that a copy was owned by Dr Werner Wolffheim (Berlin); cf. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 26. Current location unknown.

41 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 102.

42 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 181.

folded up for ready reference. Such treatment was not conducive to long-term preservation. Toulouze used a double-impression technique: after printing the red staff lines, initials and dance rubrics in one impression, he printed the black text and notes in a second impression. However, the "registration" (alignment of both impressions) was imperfect, which led to some ambiguity of the pitches. (The difficulties of registration were exacerbated by the fact that the staff lines, printed from single metal rules, are not straight.) In the dances derived from chansons, only two note values are found: blackened breves and blackened longae (found exclusively to mark the ends of dances). For these melodies, Toulouze used his chant types, with punctus standing for blackened breves and virgae as blackened longae. The more modern dances also contain void mensural notation. Toulouze printed the notes and choreographic notation in one colour (here black rather than silver), and the titles of each piece in another (here red rather than gold). (Toulouze breaks this pattern only for some of the pieces in mensural notation.) The presence of a distinction of colours for different kinds of text in both Br9085 and Toulouze suggests that it was already present in their lost model.

THE MARKET FOR *SENSUIT LART ET INSTRUCTION DE BIEN DANCER*

We have little idea who purchased copies of *L'Art* or how they used them, but we can make some educated guesses. Smith (1937) argued that the "low" character of the basse danse referred not to its low steps, but to what she claimed as its alleged rustic character. In support, she cited Cornazaro (1465), who stated that the *bassadanza* had become so popular that it was no longer fit to be danced in good company.[43] That may have been the case for the Italian *bassadanza*, but visual illustrations of court dances from late fifteenth-century France and the Low Countries consistently display the poise and grace of the dancers. The woodcut of two dancers that Toulouze printed above the colophon—even it

43 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 104–5. Smith argued further for the rustic character of the *basse danse* from an orthographical quirk in Toulouze's text of the treatise. In his text, the *basse danse* is called thus "because when one dances it, one goes in the country" ("pour ce que quant on la dance on va en pays"). However, the reading "en pays" is an error of homophony. In Br9085, the same text reads: "because when one dances it, one goes peacefully" ("pour ce que quant on la danse on va en paix"). That "en paix" is the correct reading is clear from the injunction that one should dance "without agitated movements, as gracefully as possible" ("sans soy demener le plus gracieusement que on peult"). Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 182, strangely defined the *basse danse* as "a country dance in 3/4 rhythm, a 'Ländler'".

was reprinted from another work—breathes courtly grace rather than rustic vigour (▶ Fig. V.9).[44] It is a mistake to imagine that Toulouze, by making the *basse danse* available through print, brought it to the streets and villages. Those who purchased *Lart et instruction* still had to have the means to buy the book, the literacy to read it, the time and leisure to memorise the complicated steps, the occasion to perform these dances, and access to musicians with the skill to realise the musical notation. The likely target market for Toulouze's book was members of the court, the urban patriciates and the wealthy mercantile classes. The indication in the colophon that the dances could be played on "all kinds of instruments" ("pour Iouer a tous Instrumens") tells us little about the possible performance contexts, and represents little more than sales puff.

▶ p. 253

In printing a vernacular courtly text, and thus making it available to a broader audience than those who had access to a manuscript such as Br9085, Toulouze was doing something similar to book dealers such as Colard Mansion, a skilled scribe and illuminator in Bruges, who not only produced high-quality manuscripts for clients such as Louis de Bruges, lord of Gruuthuse, but also printed books, such as chronicles, vernacular chivalric romances, and the kinds of devotional works popular amongst the literate bourgeoisie and at court. While Mansion's books were cheaper than vellum manuscripts, their principal market was still wealthy merchants and patricians rather than members of the lower social strata.

The existence of a market for a printed *basse danse* book amongst the upper classes is supported by literary evidence. For example, Jean Molinet attests to the popularity of the *basse danse* amongst the urban patriciate of the Low Countries in his ironic poem *La robe de l'archiduc* (1493). Here he complains that the rich citizens of Bruges, who liked to perform dances such as *La Françoise* and the *Pas de Brabant*, had scandalously kept Maximilian and his household in prison (1 February to 16 May 1488):

> Bruges, rice bourgeoise,
> Plaine de grant beubant,
> Qui dansa la françoise
> Et le pas de Brabant,

44 The woodcut first appeared in *Paris et Vienne* ([Paris:] Denis Meslier, [c. 1491]); Scholderer, *L'art et instruction de bien dancer*, 4–5.

Retint son maistre en gaige,
Son habit, son thoison
Et fit bouter en cage
Les grands de sa maison.[45]

Bruges, rich citizenry, full of great vanity, which dances *La Françoise* and the *Pas de Brabant*, keeps its master under pledge, his clothes, his Golden Fleece [chain], and throws the great men of his household into a cage.

In their tastes, the burgher of Bruges wished to show that they considered themselves the equals of courtiers and even the prince whom they had locked in a cage.

Literary sources also suggest that the ability to perform the steps of a given *basse danse* correctly was a mark of social accomplishment, whether at court or amongst the social elite of Paris, Bruges or Brussels. The choreographies of the dances in Br9085 and Toulouze are all subtly different, and presupposed the leisure to learn these steps, perhaps under the tutelage of a dancing master. In his *Droitz nouveaulx,* Coquillart describes a farcical situation at a dance in which a fashionable young man asks the pipe-and-tabor player at a dance to play *Filles a marier*—the only dance he knows—so that he could invite a lady to the floor. Despite his fine clothing, the young man is an arriviste and a poseur; the *tabourin* maliciously sets him up for disaster by playing the wrong dance tenor:

Ung applicquant, ung gorgias,
Frisque, bien empoint et mignon,
Ung habille homme, ung compaignon
Qui se veult mesler de dancer;
Or ne sçait-il dancer, sinon
Une: filles à marier.
Devant qu'il se voise ingerer
A mener Dame à sa plaisance,

45 Molinet, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Dupire, vol. 3, 262; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 12.

Il va le Tabourin prier
Qu'il ne luy sonne que sa dance,
Celle qu'il sçet; puis s'advance
Et entre ou parc, hors de la presse;
Et le Tabourin vous commence
A sonner, et joüe: ma maistresse,
Contre son dit et sa promesse.[46]

One fellow, a fop, lively, in good shape and handsome, a talented fellow, a companion who wishes to insinuate his way into the dance, unfortunately does not know how to dance, except *Filles a marier*. Wishing to introduce himself and to lead a lady at his pleasure, he goes and asks the drummer to play only "his" dance, the one he knows. Then he advances, and goes out into the garden, beyond the crowd. And the drummer starts to strike up for you, and plays *Ma maistresse*, against his word and his promise.

As Bregman and Gilbert point out, the tenor of *Filles a marier* has thirty-two notes, while that of *Ma maistresse* has forty-two; the mismatch between tenor and choreography would have left the young upstart literally on the back foot, his lack of social polish exposed.[47] A manual containing the correct choreography of many dances was thus an indispensable primer for those who wanted to avoid making such faux pas. It was not a book for those who performed less tightly choreographed rustic dances.

THE GEOGRAPHICAL EXPANSION OF THE *BASSE DANSE* AFTER 1500

The sole surviving copy of *L'Art* is preserved in the Library of the Royal College of Physicians, London. A note in English added to one of the front flyleaves, in a careful but inexperienced secretary hand of the first half of the sixteenth century, indicates that this copy came to England

46 Coquillart, *Oeuvres*, ed. Prosper Tarbé and d'Héricault, vol. 1, 115–16. See also vol. 1, 209–10: "Je m'en viens droit au tabourin: || Je vous prie, sonnés moy le train; || Je veulx mener ma Damoyselle. || Incontinent je vins à elle: || Ma Dame, vous plaist-il dancer?" The poem is satirical, but the point about the drummer as leader of the music at the dance holds.

47 See Bregman and Gilbert in this volume, 66–67.

soon after publication.[48] This moralising note can be dated to after the publication of Erasmus' *Stultitiae laus* (*Praise of Folly*, 1509), to which it alludes, and more likely to the eclipse of Erasmus' popularity in England in the 1530s. The presence of this copy of Toulouze's book in England attests to the popularity of the *basse danse* across the Channel. Further evidence for this reception is provided by the presence of the titles and steps of twenty *basses danses* recorded (evidently by an Anglophone scribe) on the flyleaves of a copy of a 1497 Venetian edition of the *Catholicon*, in the library of Salisbury Cathedral.[49]

Literary references likewise attest to the reception of the *basse danse* throughout Britain. In a poem written between 1495 and 1497, the poet John Skelton mentions a young man playing the dance "Roty bully joyse" (that is, *Roti boully ioyeulx*) on a lute. The Scots poem *The Tale of Colkelbie Sow* (before 1501) also mentions the dance "Rust bully". Likewise, the Gresley dance collection (c. 1500) contains the dance with the confused title "Roty Ioly ioy".[50]

Further evidence for the dissemination of the body of *basses danses* transmitted in Br9085 and Toulouze is found in two other members of the same textual family: *Sensuyvuent plusieurs Basses dances tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans* ([Lyon?]: [Jacques Moderne?], [c. 1529–38], F-Pn Coll. Rothschild, vr-3*bis*-66, № 19), and "The maner of dauncynge of bace daunces", translated by Robert Coplande and appended to *The introductory to wryte and to pronounce Frenche, compyled by Alexander Barcley* (London: Robert Coplande, 1521). Crane (1968) argued that Br9085 was copied from the archetype; that Toulouze was copied independently from a descendant of the archetype; that *Sensuyvuent plusieurs Basses dances* descended

48 "The Praeface to þ^{e} Reder: The dilligence that our forfathers haue alwaies vside to plesure there posterite as it dothe apeare manye wayes: so dothe yt also in this Instructione of ther stately and modeste maner of dancinge: but suche ys owre natures noweadaies: to be gratefule to none to asume all to our selves: to seeke that we onlye maye be admyride: to begine the worlde anewe: to disgrace antiquite: to defac<e> monvmente, books, and writinge: to beleve none but our selves: In so mvch þ^{t} Erasmvs the fowndere of newfanglidnes ys nowe lyttelle sette by: and none but we most be the wonderfule completid fooles of the worlde: or else all ys note welle: vale." Partial transcription in Scholderer, *L'art et instruction de bien dancer*, 2; Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 108.

49 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 107; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 24–25. On the top of the same page is the following inscription (cited by Crane): "Superflua querere: est vilis Cupiditatis || Necessaria querere: est Infirmitatis || Omnia relinquere: est Perfeccionis." The source of these mottos, unidentified until now, is the "Libellus de emendatione vite", appended to *Speculum spiritualium*, A2^{v} ("De paupertate"), slightly adapted.

50 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 106; Mullally (ed. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 63–64.

directly or indirectly from Toulouze, with considerable editorial intervention; and that Coplande's translation was based on a significantly edited text derived directly from the lost archetype, or even from Br9085 itself.[51] The presence of an English translation-adaptation of a text drawn from the lost archetype, together with the presence of a copy of Toulouze in England, indicates that this body of dances reached England through several channels of transmission.

There is evidence that the *basse danse* was also known in Italy. For example, at Ferrara on 5 February 1502, during the wedding celebrations of Alfonso I d'Este and Lucrezia Borgia, there was dancing for two hours, during which Lucrezia danced "several French *basses danses* most gallantly".[52] The qualification of these dances as specifically French suggests that Italians appreciated that the *basse danse* was distinct from their own *bassadanza*, as Bregman and Gilbert argue in their chapter in this study.

CONCLUSION

The foregoing comments on Michel de Toulouze's *Sensuit lart et instruction de bien dancer* have shown the importance of this publication on numerous levels. Firstly, it provides important evidence that Br9085 does not preserve a text written specifically for Margaret of Austria, but that both sources reflect the contents and layout of a shared source not known to have survived. Secondly, *L'Art* provides a useful source to check the readings in Br9085 and correct errors where possible. The fact that *L'Art* lacks three dances included in Br9085 whose names seem to refer to Philip of Cleves and Françoise of Luxembourg—*La danse de cleves*, *La danse de Ravestain*, and *La franchoise nouvelle*—provides indirect evidence that these dances were included in Br9085 under the instructions of Philip and Françoise, as I argued above in an earlier chapter.

Beside its relationship to Br9085, *L'Art* is important on its own account. Firstly, it provides valuable evidence for the development of mensural music printing before Petrucci. It also provides insights into the working methods of typecutters and casters as they experimented with

51 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 7–9, 17–18.

52 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2993, libro 13, 39r: "Doppo desnare andassimo la Duchesa di Vrbino li fratelli, et mi a leuare la sposa di camera. Doue niente se fermassimo retornando in la sala grande, Doue erano adunate le gentildonne: si ballo per spatio de due hore, et la sposa danzo cum vna sua donzella alcune basse francese [*sic*] molto galentemente."

new technologies. The publication strategies of Toulouze and his associate Guerson also provide important information about the ways in which printers and publishers spread risk by developing diverse catalogues. Textbooks, legal texts and classical literature served as the bread-and-butter, purchased by students and professors. Devotional works, such as stout books of hours and the diminutive pamphlets containing the songs sung by the Penitents inspired by Jean Tisserant, formed another market. Such likely publishing successes could fund more speculative ventures such as treatises on improvised polyphony or courtly dance. The market for such books comprised not simply students and rich merchants at Paris, eager to access the kinds of literature long popular at court. The copy of Toulouze's *basse danse* treatise that was present in England by the middle of the sixteenth century may have been purchased in Paris and taken to England by its owner; alternatively, it could have been brought from Paris by book traders for retail sale in London.

Finally, the fact that Toulouze finally went broke and lost his house to the court auctioneer provides a salutary reminder that the book trade has always been a precarious place. While we tend to think of publications such as *L'Art* as emblematic of the musical and choreographic culture of their time, in fact they were niche publications, the kind of risky ventures on which Toulouze's fortune was eventually wrecked.[53]

53 A similar argument for the specialised market for printed music books in Germany is made by Kmetz, "250 Years of German Music Printing".

GLOSSARY OF TERMS

ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

NOTE VALUES

maxima: 𝍧
long: 𝍦
breve: 𝅜
semibreve: 𝅝
minim: 𝅗𝅥
semiminim: ♩

Mensuration: one way of indicating note value relationships through a series of signs, devised in the fourteenth century and employed throughout the Renaissance to show how many of one note value were contained within the next larger note value. The levels indicated were major *modus* (long:maxima), minor *modus* (breve:long), *tempus* (semibreve:breve), and prolation (minim:semibreve). For *modus* (mode) and *tempus* (time), the term "perfect" indicated that the larger value contained three of the smaller; "imperfect" indicated that the larger value contained two of the smaller. For *prolatio* (prolation), these same divisions were usually indicated by "major" and "minor", respectively, although theorists sometimes give "perfect" and "imperfect". Furthermore, any note, such as breve or semibreve, referred to as "perfect" or called a "perfection" means that it is divisible into three of the next smaller note value. Any note referred to as "imperfect" is divisible into two of the next smaller note value.

Common Types

Perfect *tempus* with major prolation (⊙):
1 𝅜 = 3 𝅝; 1 𝅝 = 3 𝅗𝅥; 1 𝅜 = 9 𝅗𝅥 (3 × 3 𝅗𝅥)
Imperfect *tempus* with major prolation (☉):
1 𝅜 = 2 𝅝; 1 𝅝 = 3 𝅗𝅥; 1 𝅜 = 6 𝅗𝅥 (2 × 3 𝅗𝅥)
Perfect *tempus* with minor prolation (○):
1 𝅜 = 3 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥; 1 𝅜 = 6 𝅗𝅥 (3 × 2 𝅗𝅥)

Imperfect *tempus* with minor prolation (C):
1 𝅜 = 2 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥 ; 1 𝅜 = 4 𝅗𝅥 (2 × 2 𝅗𝅥)

Note that the verbal indication for *tempus* often preceded that for prolation, however several sources, mostly Italian, indicate prolation before *tempus*.
The main note value or *tempo* (see below) in each of the above mensurations is the breve. The *tactus* or *battuta* (i.e., beat), however, falls on the semibreve.
Two versions of these mensuration signs occur commonly in diminution, where the long behaves like a breve, and the breve like a semibreve, so that a long occupies one *tempo*, the (subdivided) beats of which fall on the breve.

Ⓘ: 1 𝅆 = 2 𝅜; 1 𝅜 = 3 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥;
1 𝅆 = 12 𝅗𝅥 (6 × 6 𝅗𝅥)
Ⓒ: 1 𝅆 = 2 𝅜; 1 𝅜 = 2 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥;
1 𝅆 = 8 𝅗𝅥 (4 × 4 𝅗𝅥)

mesure (Fr.): "disposition, arrangement, façon."[1] In the Franco-Burgundian *basse danse*, a *mesure* was a specific arrangement of dance step-units. Nine prescribed *mesures* were possible, although additional variants are found in surviving choreographies. The *mesures* are classified into three principal types: *grande, moyenne*, and *petite*, according to the number of *pas double*(*s*) they contain (five, three, or one, respectively). Each may subsequently be classified as *(très) parfaite, plus que parfaite,* and *imparfaite*, according to the occurrence or omittance of *pas simples* following the *pas double*(*s*) and the number of *desmarches* (three or one) before the final *branle* step.[2] The opening of any *basse danse majeure* features a *reverence* plus a *branle* step as a "prefix" to the first *mesure*. (See I. The dances and their steps, Table 2.)

1 *Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500)*, ATILF: Analyse et traitement informatique de la langue française, s.v. "mesure", accessed 24 November 2020, atilf.fr/dmf/definition/mesure.
2 Br9085 lists four subclassifications of *mesure*, giving *très parfaite* and *parfaite* as two different possibilities, but it only defines *très parfaite*. According to Toulouze, only three subclassifications of *mesure* exist, *parfaite*, *plus que parfaite*, and *imparfaite*; Toulouze defines *parfaite* with the same description as that used for *très parfaite* in Br9085.

misura (It.): "a measure, a rule, a proportion, a meane, a temper."[3] According to Domenico da Piacenza, *misura* "governs everything quick or slow according to the music"; it is "a slowness tempered with quickness", like "waves [which] rise with slowness and fall with quickness".[4] This definition suggests that the term embodies the composite ideas of mensuration and *tactus*. The four principal types of dance in Italy are referred to as the four *misure—bassadanza, quadernaria, saltarello,* and *piva*—since a proportion may be derived among their relative speeds or pulses. The practical mensuration signs applicable to each type of *misura* in surviving musical examples may be summarized as follows:[5]

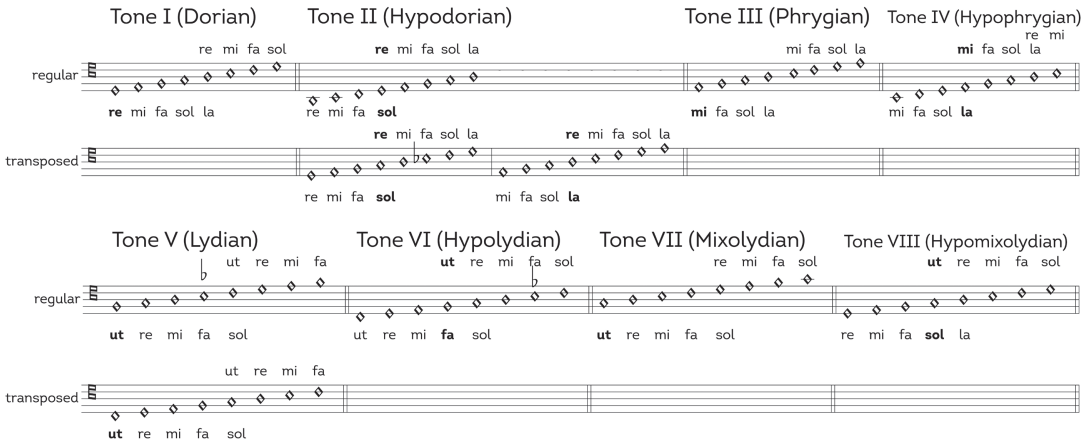
bassadanza: 𝅝
saltarello: 𝅗𝅥 or 𝅝
quadernaria: 𝅗𝅥
piva: 𝅝, 𝅗𝅥, or 𝅗𝅥𝅂

Musica recta and *musica ficta:* the complete musical system available to musicians in the Middle Ages and Renaissance. *Musica recta* ("right" or "true" music) comprises the diatonic pitches (white keys of the piano) from G (Γ-*ut*) to e″, the span of which was known as the gamut. *B*-flat was admitted as the one "accidental" note. Two types of designation applied to each note of this system. A letter name (*littera*), A-G, situated its absolute place on the musical staff or the musical hand. The application of one, two, or three vocables or "voices" (*voces musicales*: *ut - re - mi - fa - sol - la*) to any note (solmization) defines its intervallic relationships relative to the notes surrounding it. The groups of six vocables, known as deductions (and now most often referred to as hexachords), all share the same construction of tones (T) surrounding a central semitone (S), T-T-S-T-T, regardless of whether the hexachord's propriety is "hard", beginning on *G* and rising through the square *B* (natural) to *E*; "soft", beginning on *F* and rising through the round *B* (flat) to *D*; or "natural", beginning on *C* and rising to *A*. All the notes beyond the gamut—above, below, or in between—constituted *musica ficta* ("feigned" music). The most common occurrence of *musica ficta* was through the application of

3 Florio, *Queen Anna's New World of Words*, 318.
4 Smith, *Fifteenth-Century Dance and Music*, vol. 1, 13.
5 Nevile, *The Eloquent Body*, 117, gives a similar table.

the function of vocables *mi* (as ♯) or *fa* (as ♭), which defined the semitone, to a note that did not carry that vocable in a given context. Application of *musica ficta* resolves the *mi-fa* dissonances of tritone, augmented fifth, and augmented or diminished octave that could result within the otherwise perfect consonances of fourth, fifth, and octave. To sweeten cadences, the application of *musica ficta* assures the harmonic movement of a major sixth to an octave, in places where the penultimate harmony does not typically contain the defining leading tone.

Musical tones: combinations of different species of *diapente* (fifth) plus *diatessaron* (fourth), which overlap by one note, to form the tone octave—a specific arrangement of tones and semitones—used to construct a single melodic line. Each tone has commonly recurring, inherent melodic shapes and figurations that outline its inner *diapente* and *diatessaron*, and each has one note that marks its "usual" final point of arrival (called "final", shown below in bold), akin to the tonic of a modern musical key. The following chart shows all the regular tones (finals on *d*, *e*, *f*, and *g*)—although not all are found in the tenors of Br9085—plus the transposed versions of each tone found in the manuscript.



Step-Unit: reference term for the step or steps that occupy one *tempus/tempo* of a dance:
French: 1 *Reverence* (*R*), 1 *desmarche/reprise* (*r*), 1 *branle* (*b*), 2 *pas simples* (*ss*), 1 *pas double* (*d*)
Italian: 1 *riverencia,* 1 *ripresa,* 2 *continentie,* 2 *sempi,* 1 *doppio*

Tempo (It.), tempus (Lat.): "time". Today, the Italian word refers to the speed at which a musical composition is performed. For dance masters of the fifteenth and sixteenth centuries, it was a "measure of motion" in the form of a reference note value, that is, the principal time unit (note) in a given composition and its divisions (see mensuration). Throughout Chapter 1, *tempus* refers to the reference note value of French dances, and *tempo* refers to the reference note value of Italian dances.

CONTRIBUTORS

ADAM BREGMAN plays historical trombones from every era, with special interest in Medieval, Renaissance and early Baroque repertories. He has appeared in performances across the United States and Europe and teaches historical wind performance practices at workshops in Indiana and San Francisco. Adam is a Ph.D. candidate at the University of Southern California, where his research focuses on historical performance practices, theory and analysis, composition, and dance.

DAGMAR EICHBERGER studied art history, history, and archaeology at the University of Heidelberg, where she was later appointed as professor of art history. She has also taught in many other universities in Germany and Australia and has been distinguished with numerous international awards and fellowships. Besides publishing widely on Margaret of Austria as a patron and collector, she has curated major exhibitions, including *Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria* (Mechelen, 2005) and *Women. The Art of Power. Three women from the House of Habsburg* (Schloss Ambras, Innsbruck, 2018).

TATIANA GERSTEN obtained her master's degree in the conservation and restoration of works of art at ENSAV La Cambre in Brussels, where she also taught between 2009 and 2018. As a conservator of books and paper at the Royal Library of Belgium (KBR) since 2013, she carries out restorations of books and works on parchment, participates in the KBR's museum activities and contributes to research projects, notably on manuscripts. Her main interests cover the material study of old books, their conservation and restoration, and the history of bookbinding.

ADAM KNIGHT GILBERT is a musicologist and a leading player of the Renaissance shawm and historical winds. A graduate of the Early Music program at the Mannes College of Music Case Western Reserve University, he has performed as a member of New York's Ensemble for Early Music, the Waverly Consort, and Piffaro, the Renaissance Band. He has appeared with many leading ensembles and is a co-director of the ensemble Ciaramella.

A recipient of the Greenberg and Binkley Awards, he is professor, director of the Early Music Program, and chair of the Musicology Department at University of Southern California's Thornton School of Music.

CHRISTA HOFMANN graduated from the conservation programme at the Academy of Fine Arts in Vienna, specializing in paper conservation. She worked as a fellow at the Conservation Analytical Laboratory of the Smithsonian Institution and received further training in photo conservation during internships in the USA and France. She works as paper and photograph conservator at the Austrian National Library, where she has been Head of Conservation since 2003. Amongst her publications is a pathbreaking study of the Vienna Genesis (Austrian National Library, Codex Theologicus graecus 31).

ANN KELDERS studied history at the University of Brussels (UFSAL - KU Brussel) and Ghent University, where she obtained a Ph.D. with a thesis on late medieval historiography in the County of Flanders. Since 1999, she has been an academic staff member at the Manuscript Department of the Royal Library of Belgium (KBR). In collaboration with the Alamire Foundation, she is involved in projects concerning the musical heritage from the Middle Ages and the Renaissance. Since 2022, she has been acting as curator of the KBR museum.

GRANTLEY MCDONALD is a postdoctoral fellow at the Alamire Foundation. At the University of Vienna he directs the FWF research project *The Court Chapel of Maximilian I: Between Art and Politics*. After studying classics and German studies, he took doctoral degrees in musicology (Melbourne, 2002) and history (Leiden, 2011), and has been a postdoctoral fellow at Wolfenbüttel, Tours, Leuven, Dublin, Salzburg, Oxford, and Rome. His research focusses on erudite culture around 1500, particularly music, philosophy, theology, and medicine. He is also active as a performing musician.

APPENDICES

APPENDIX 1. Music Examples
Muziekvoorbeelden 182

APPENDIX 2. Figures
Afbeeldingen 201

APPENDIX 3. Codicological description
Codicologische beschrijving 254

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

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

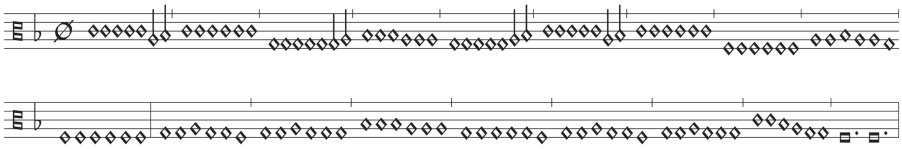
APPENDIX 6. Polyphonic editions
Polyfone edities 329

APPENDIX 7. Polyphonic arrangements
Polyfone arrangementen 364

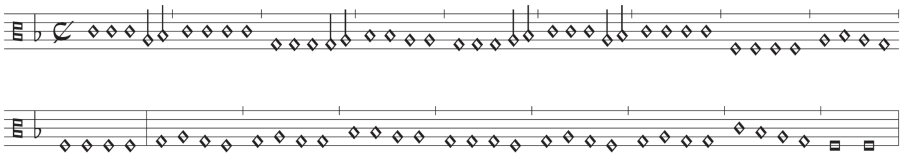
APPENDIX 1. MUSIC EXAMPLES
MUZIEKVOORBEELDEN

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

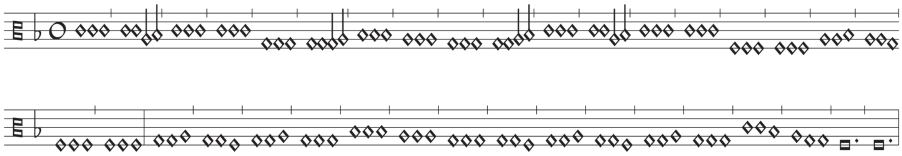
a. bassadanza (6 × ◊)



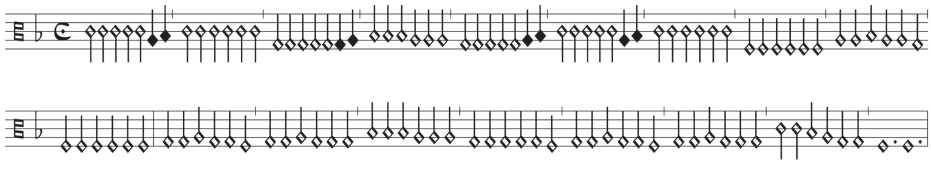
b. quadernaria (4 × ◊)



c. saltarello (3 × ◊)



d. piva (2 × ◊)



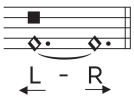
I.2. pas simples



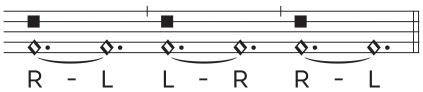
I.3. pas doubles



I.4. branle

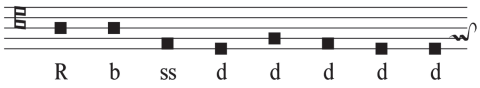


I.5. desmarche or reprise
desmarche of reprise

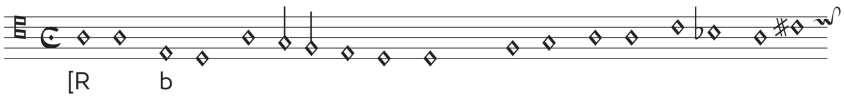


I.6. The *basse danse* contrasted with the *bassadanza*
De *basse danse* vergeleken met de *bassadanza*

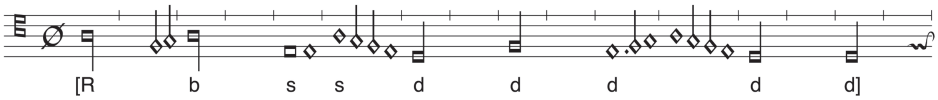
a. Toulouze's *Spagna* notes 1–8 with steps
Toulouzes *Spagna* noten 1–8 met passen



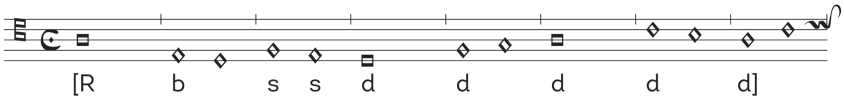
b. Cornazano's *Spagna* semibreves 1–16 with steps from Toulouze
Cornazano's *Spagna* halve noten 1–16 met passen van Toulouze



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



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

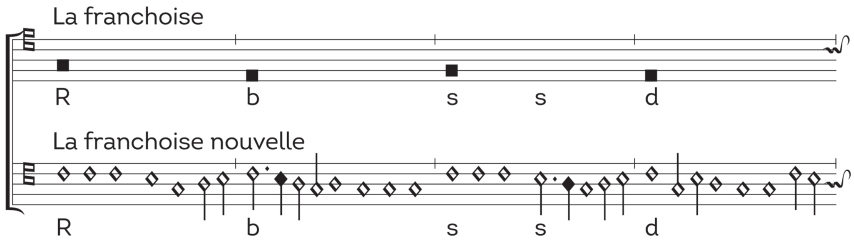


I.7. Comparison of step distribution in isometric and mensural *basse danse* tenors

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

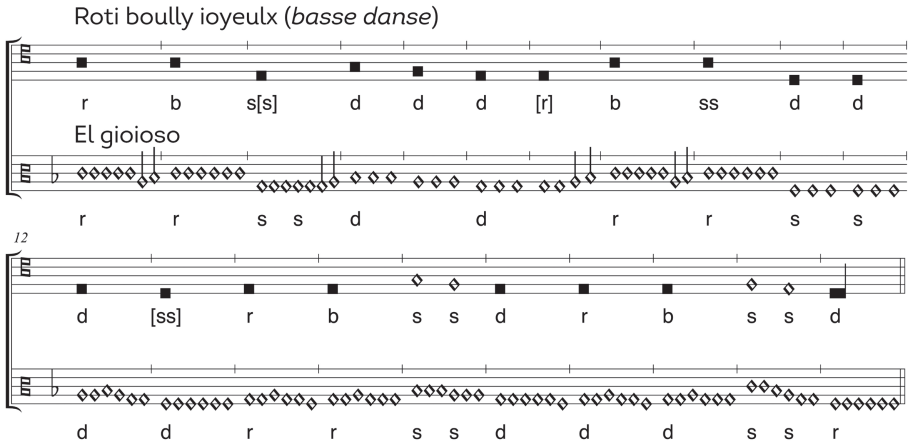
a. *La franchoise* (N° 7) opening four notes and *La franchoise nouvelle* (N° 58), a-section

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



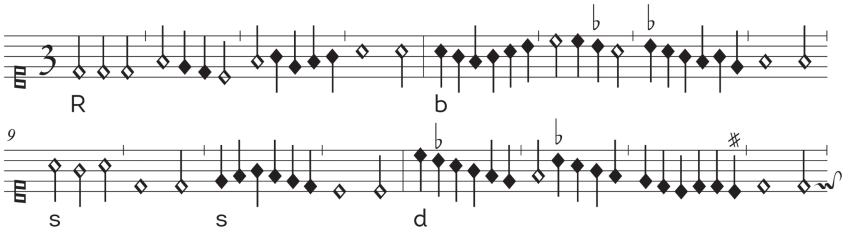
b. *Roti boully ioyeulx* (N° 56) *basse danse* section and *El gioioso* opening

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

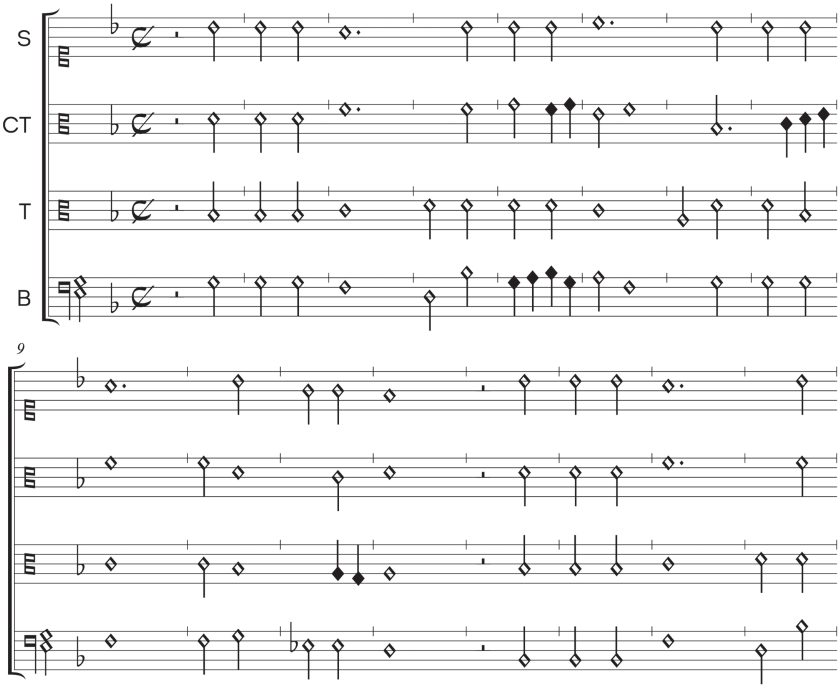


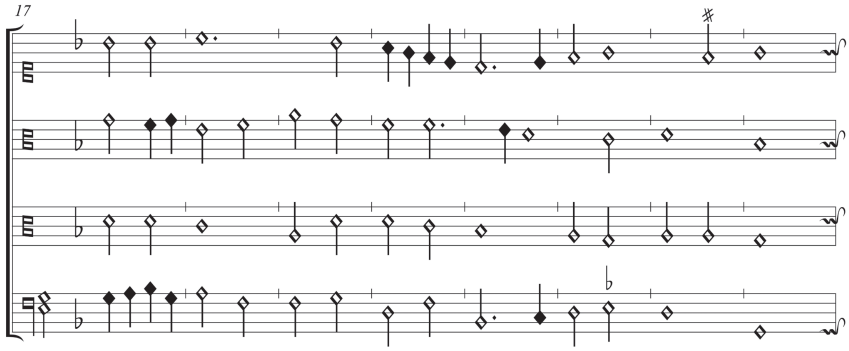
I.8. Sixteenth-century *Basses danses communes*
Zestiende-eeuwse *Basses danses communes*

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

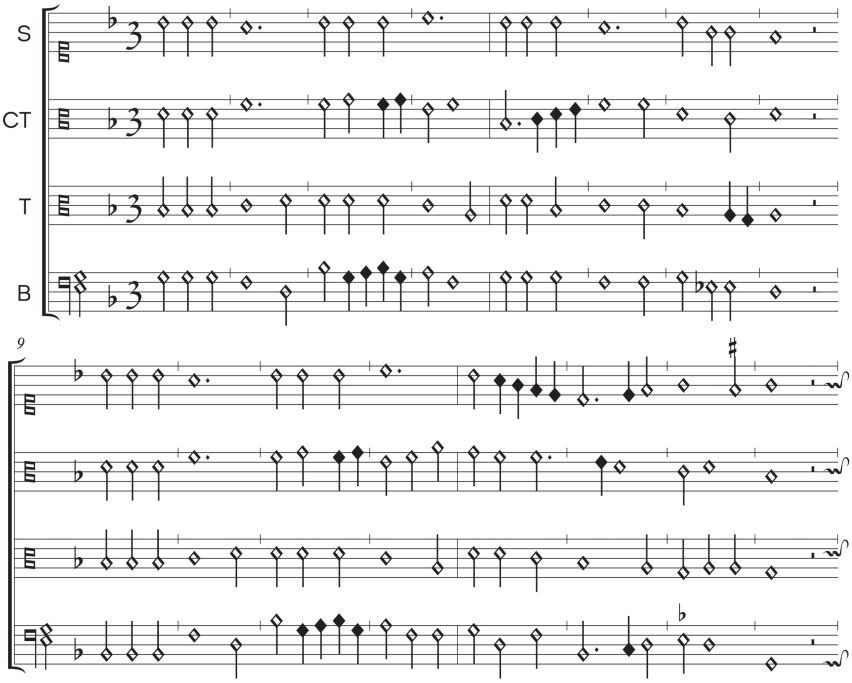


b. "Basse danse", first four quaternions, from Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2^{v}–3^{r}
"Basse danse", eerste vier quaternions, uit Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2^{v}–3^{r}



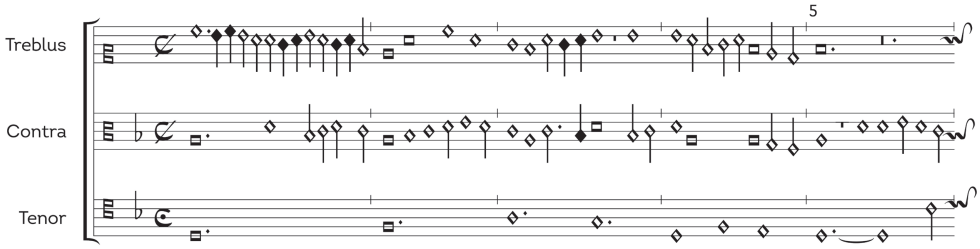


c. “Basse danse”, first four quaternions grouped in perfect semibreves (with opening rest removed), Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2ᵛ–3ʳ
“Basse danse”, eerste vier quaternions gegroepeerd in perfecte semibreves (met weggelaten openingsrust), Attaingnant, *Seconde Livre*, fols. 2ᵛ–3ʳ

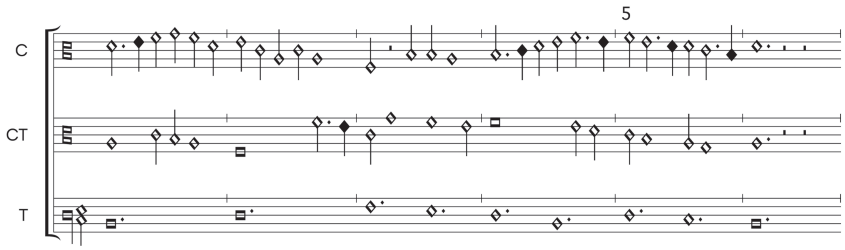


I.9. Comparison of *Je suy si povre de liesce* and *Mon seul vouloir*
Vergelijking van *Je suy si povre de liesce* en *Mon seul vouloir*

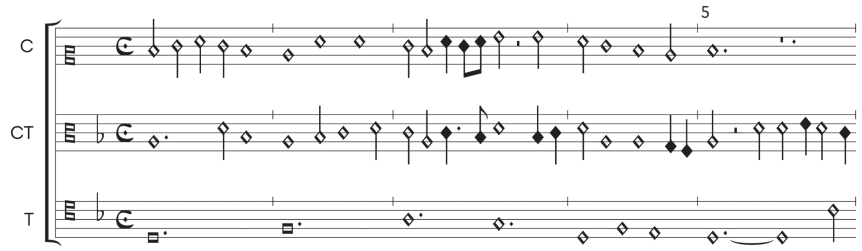
a. Anonymous/Du Fay?, *Qui latuit/Du pist mein hort/Je suy si povre de liesce* (bb. 1–5)
Anoniem/Du Fay?, *Qui latuit/Du pist mein hort/Je suy si povre de liesce* (m. 1–5)



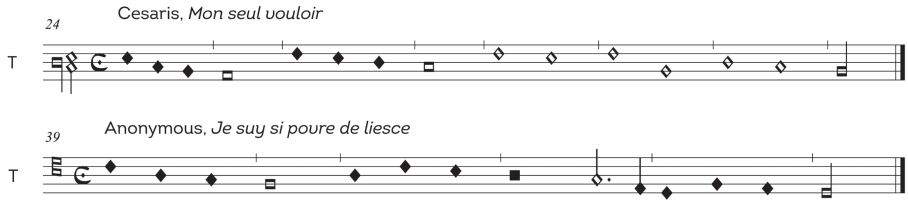
b. Cesaris, *Mon seul vouloir* (bb. 1–6)
Cesaris, *Mon seul vouloir* (m. 1–6)



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

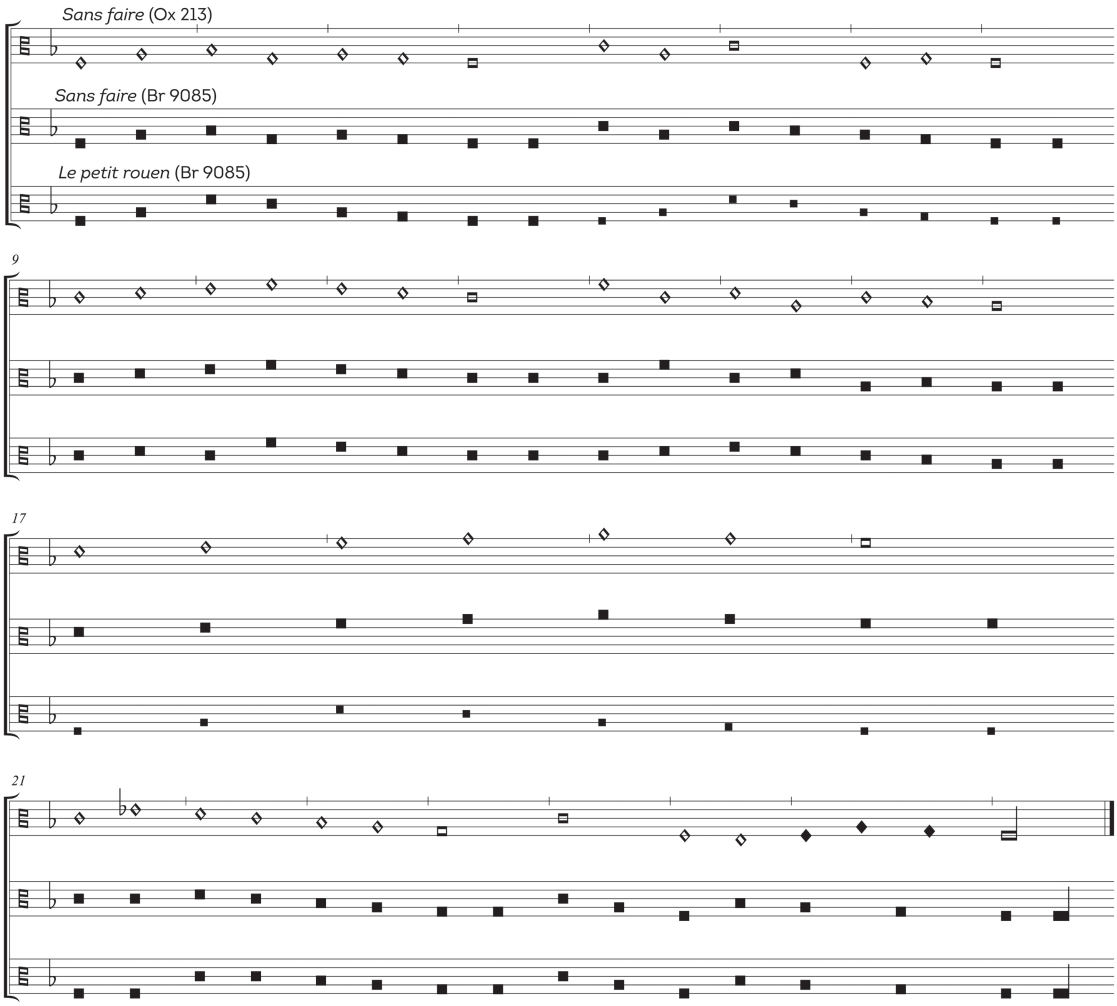


I.10. Final phrases of *Mon seul vouloir* and *Je suy si povre de liesce* tenors
Slotfrasen van de tenoren van *Mon seul vouloir* en *Je suy si povre de liesce*



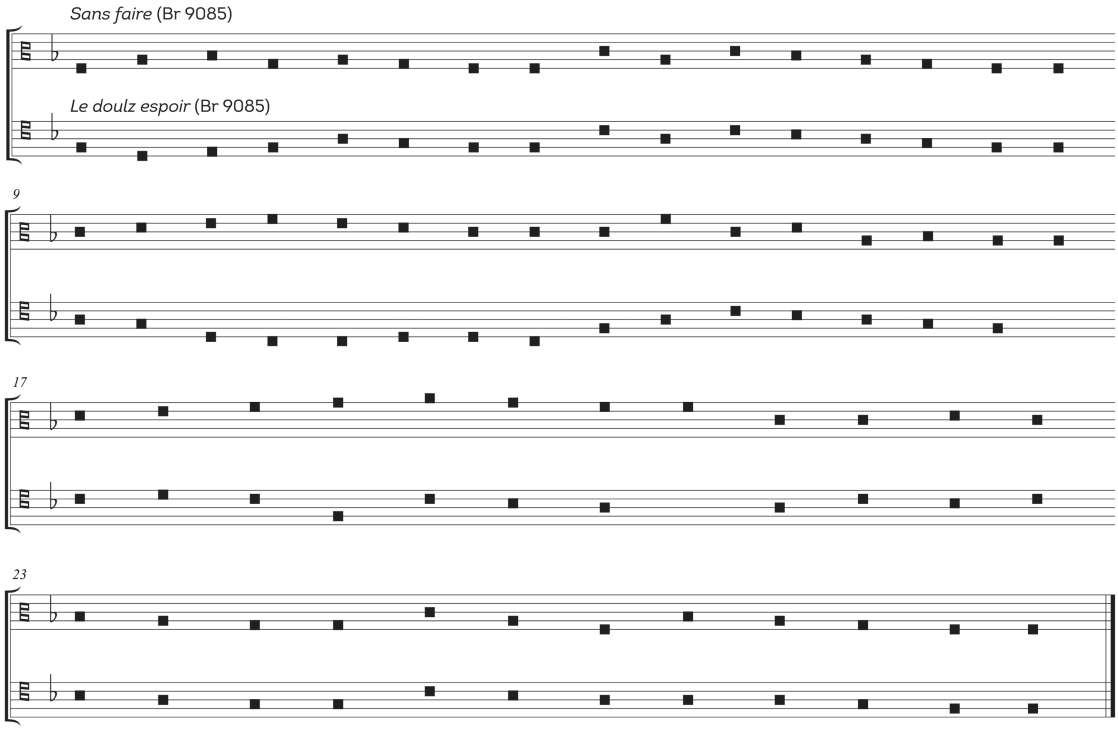
I.11. Comparison of *Sans faire* and *Le petit rouen*

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



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

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

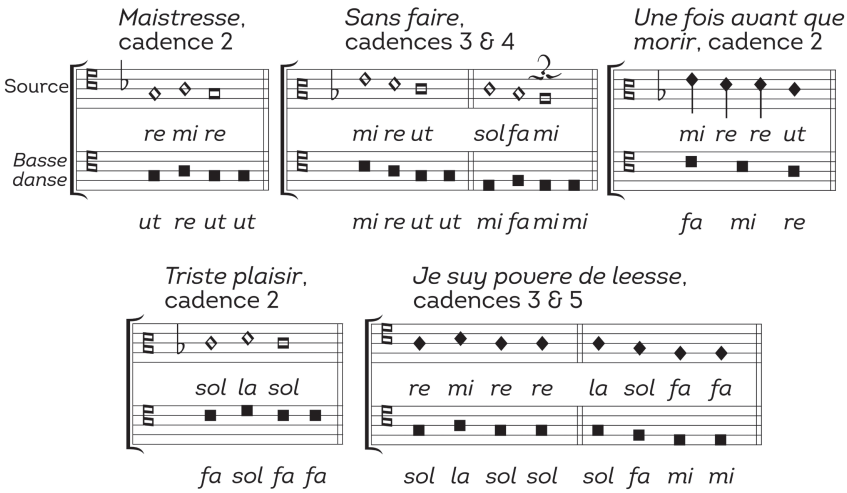


I.13. Cadences compared between song models and dance tenors

Cadensen vergeleken tussen chansonmodellen en danstenoren

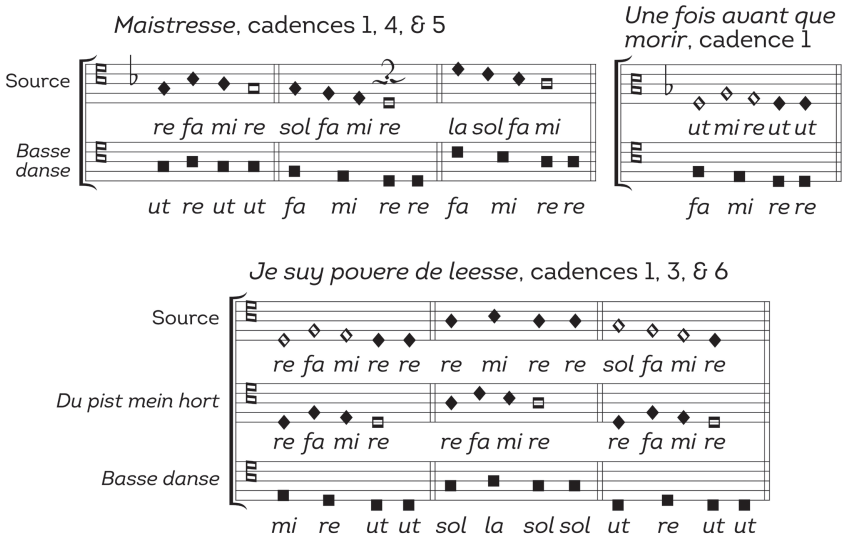
a. Simple cadences without coloration

Eenvoudige cadensen zonder *coloratio*



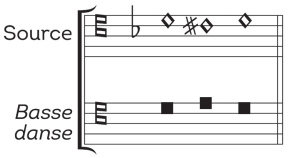
b. Cadences with coloration

Cadensen met *coloratio*



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

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

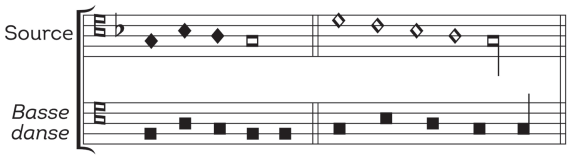


I.14. Ornamental chanson cadences as structural *basse danse* cadences

Versierde chansoncadensen als structurele *basse danse*-cadensen

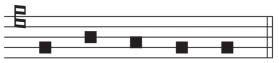
a. *Triste plaisir* (N° 31), first and final cadences

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



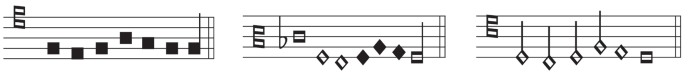
b. *Le Rosin* (N° 8), first cadence

Le Rosin (nr. 8), eerste cadens



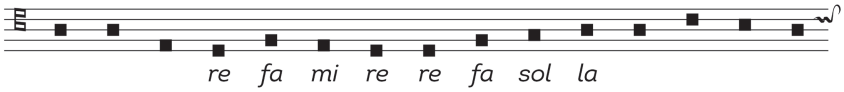
c. *Le Rosin*, final cadence; Fontaine, *Sans faire*, final cadence; *Du pist mein hort*, second cadence

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

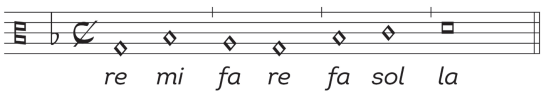


I.15. *re-fa-mi-re-fa-sol-la*

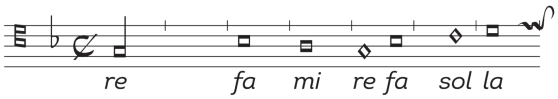
a. *Castille la novele*, notes 1–15
Castille la novele, noten 1–15



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

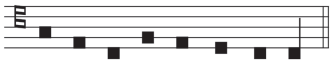


c. *De tous biens plaine*, tenor opening (bb. 1–7)
De tous biens plaine, begin van de tenor (m. 1–7)

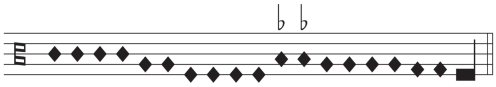


I.16. *sol-mi-ut-fa-mi-re-ut-ut*

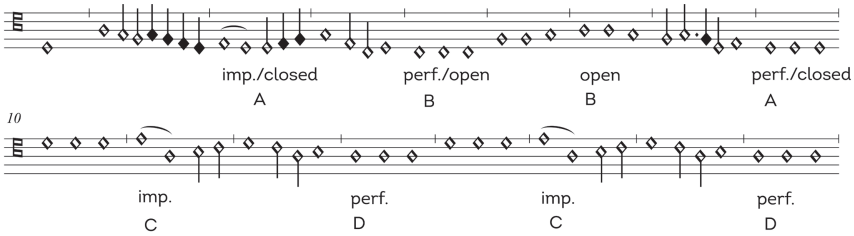
a. *Sans faire*, final phrase
Sans faire, slotzin



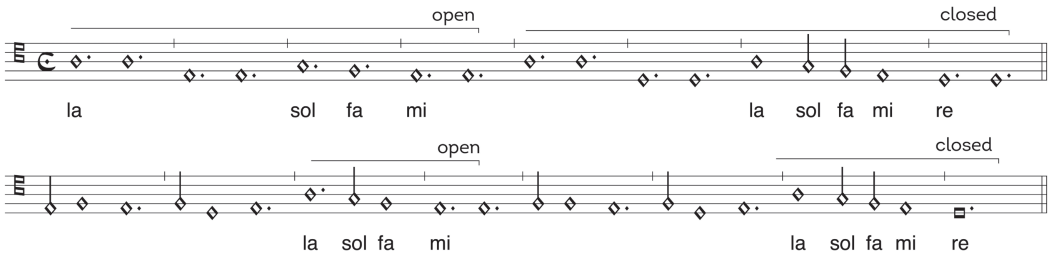
b. *Stüblein*, final phrase
Stüblein, slotzin



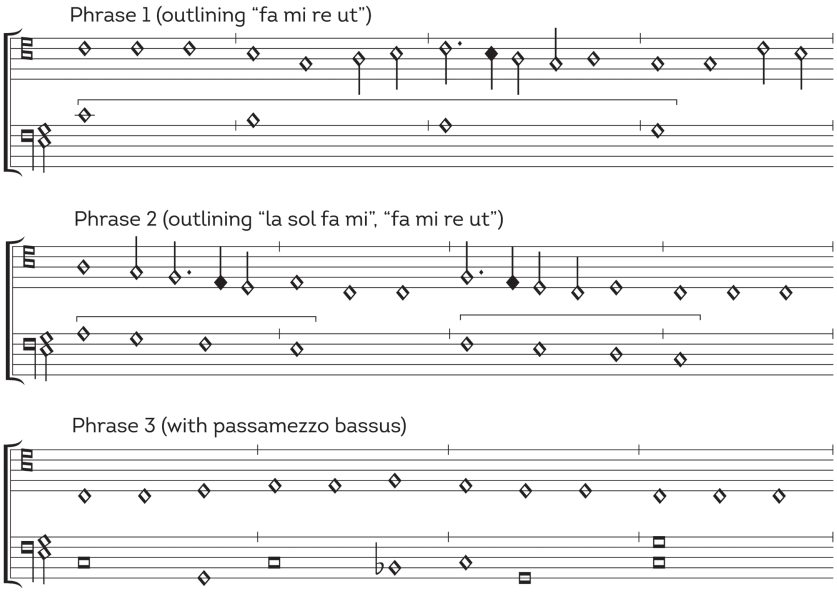
I.17. Open and closed endings in *La danse de cleves*
Open en gesloten eindes in *La danse de cleves*



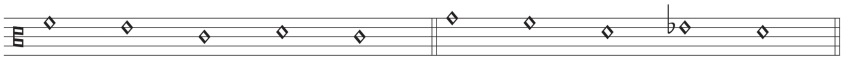
I.18. *Roti boully* and *Passamezzo* progressions
Progressies in *Roti boully* en *Passamezzo*



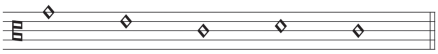
I.19. *La franchoise nouvelle* and *L'esperance de bourbon*
La franchoise nouvelle en *L'esperance de bourbon*



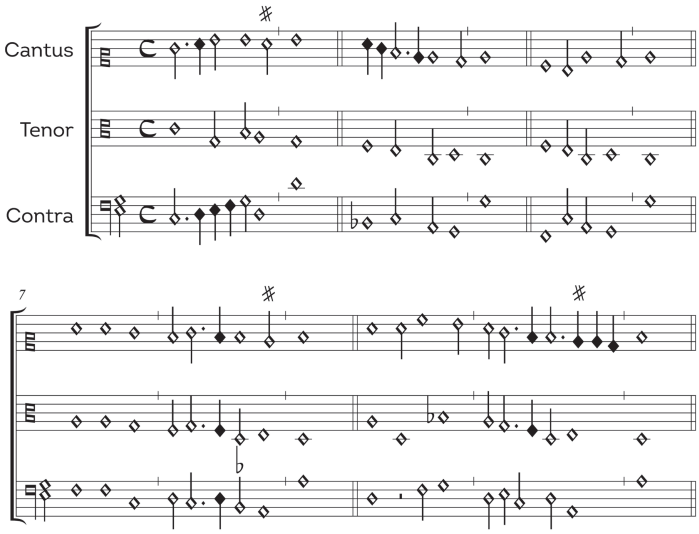
I.20. Shared motive in *La franchoise nouvelle*, *Par ung jour*, and *Hor oires*
Gedeeld motief in *La franchoise nouvelle*, *Par ung jour* en *Hor oires*



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

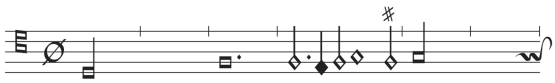


I.22. Commonplace cadential formulae
Gangbare cadensformules

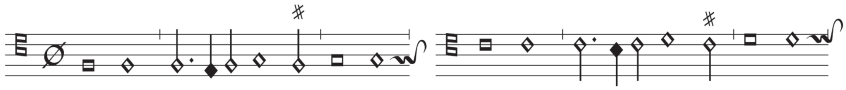


I.23. Ornamented cantus-function cadences
Versierde cadensen met cantus-functie

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

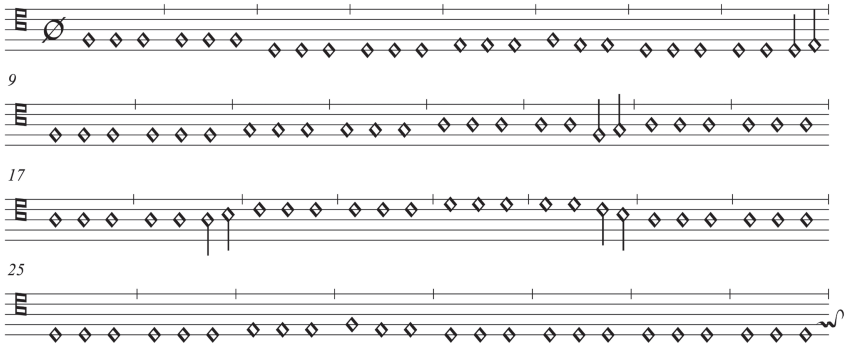


b. *Propter peccata quae peccastis*, tenor, bb. 17–19 and 31–33
Propter peccata quae peccastis, tenor, m. 17–19 en 31–33

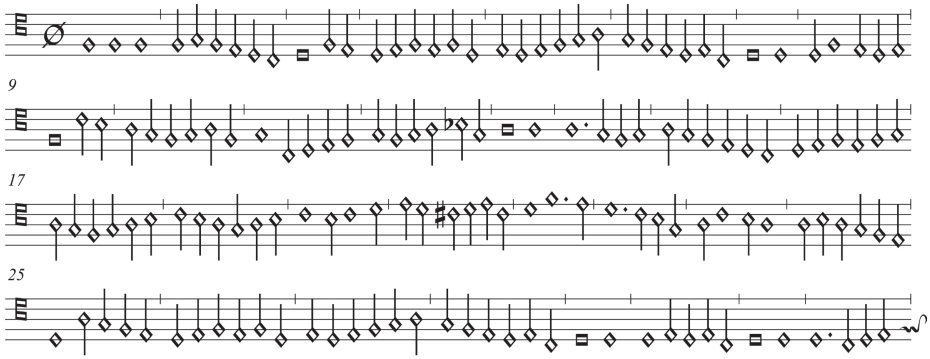


I.24. *Le hault et le bas*, notes 1–16
Le hault et le bas, noten 1–16

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

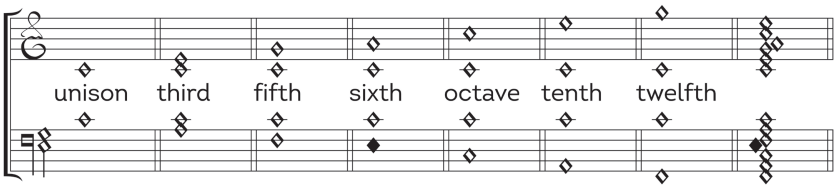


b. Ornamented after *Jouyssance*
Geornamenteerd naar *Jouyssance*



I.25. The Consonant Intervals

De consonante intervallen

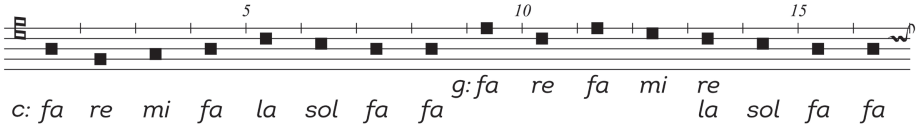


I.26. Solmizing *Le doulz espoir*, notes 1–16

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

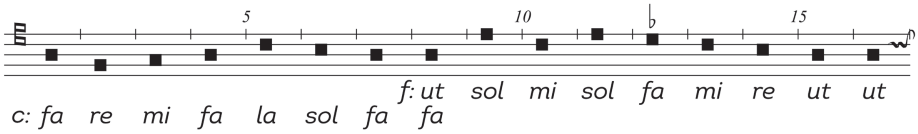
a. With no *B*♭

Zonder *B*♭



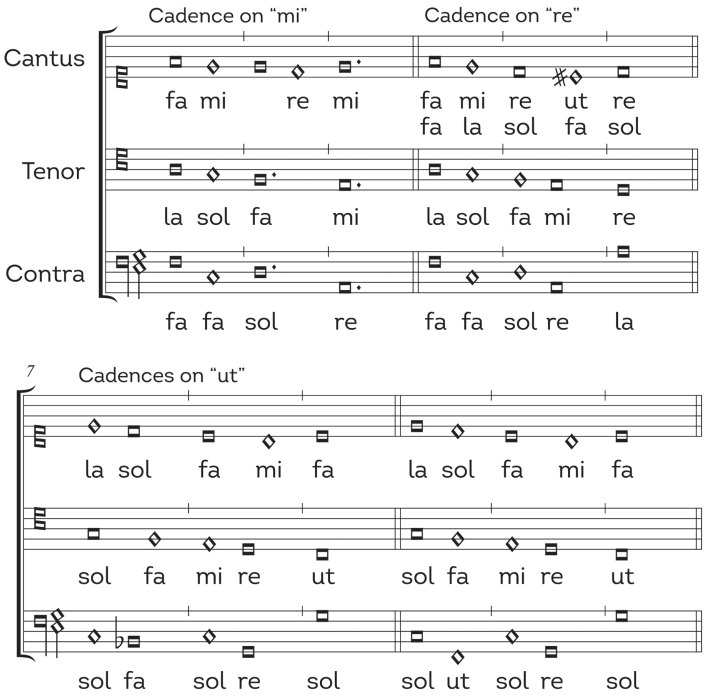
b. With *B*♭

Met *B*♭



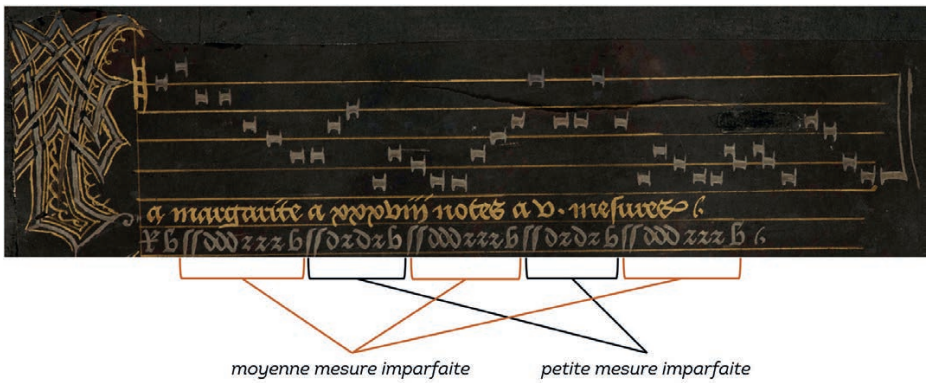
I.27. Cadential Formulae on *mi*, *re*, and *ut*

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



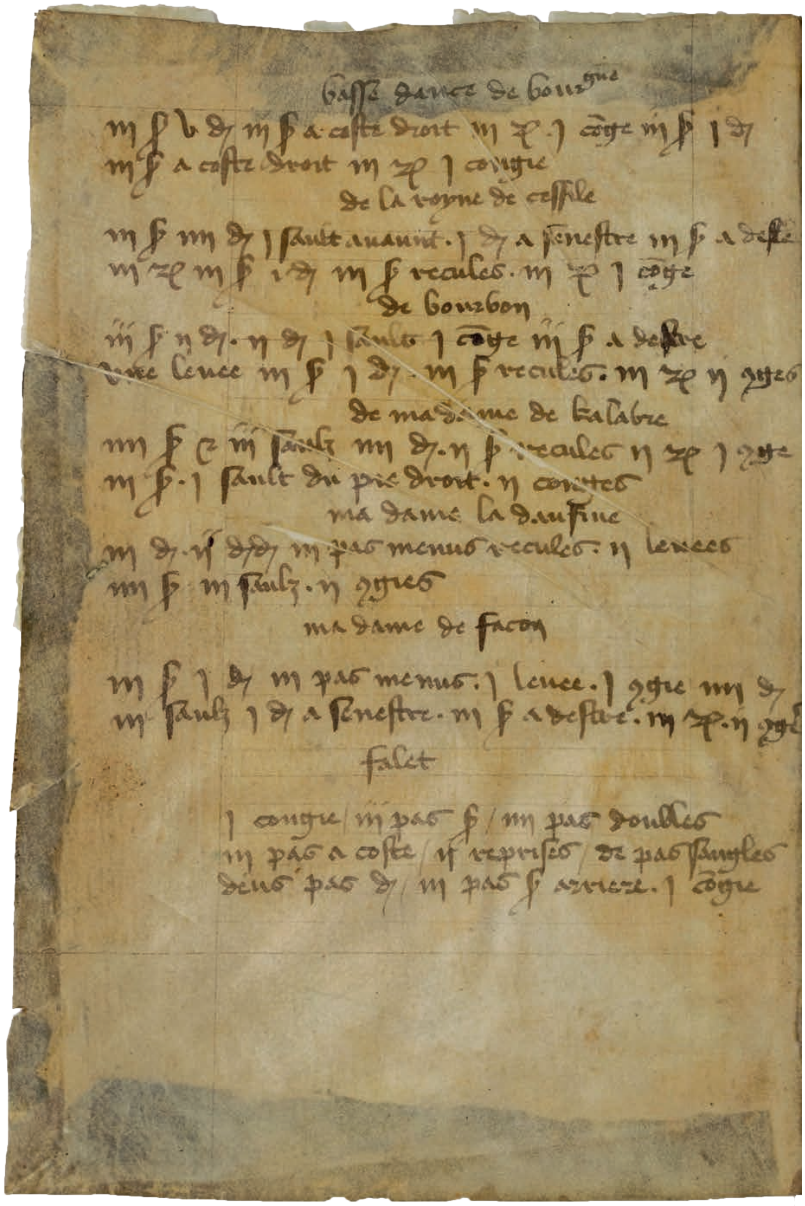
APPENDIX 2. FIGURES
AFBEELDINGEN

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



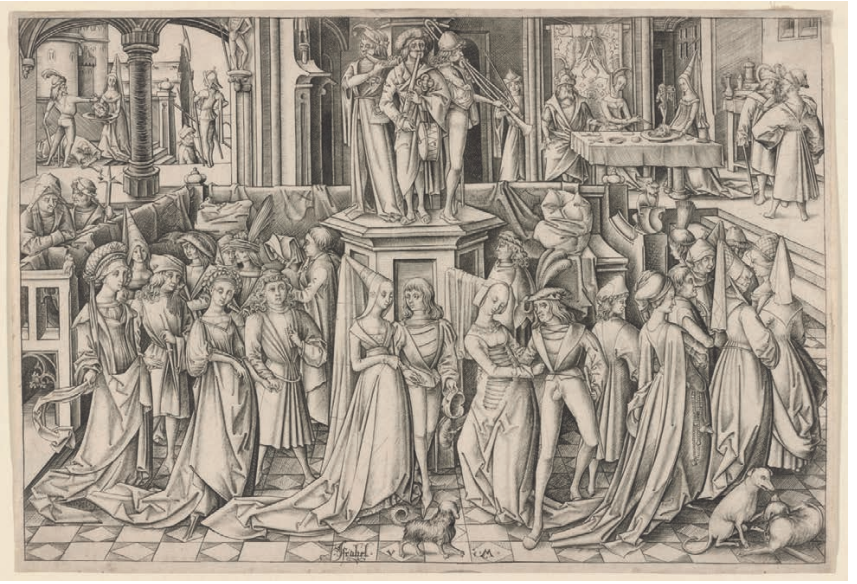
II.6. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. P 5073 (*Freydal*), 235

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



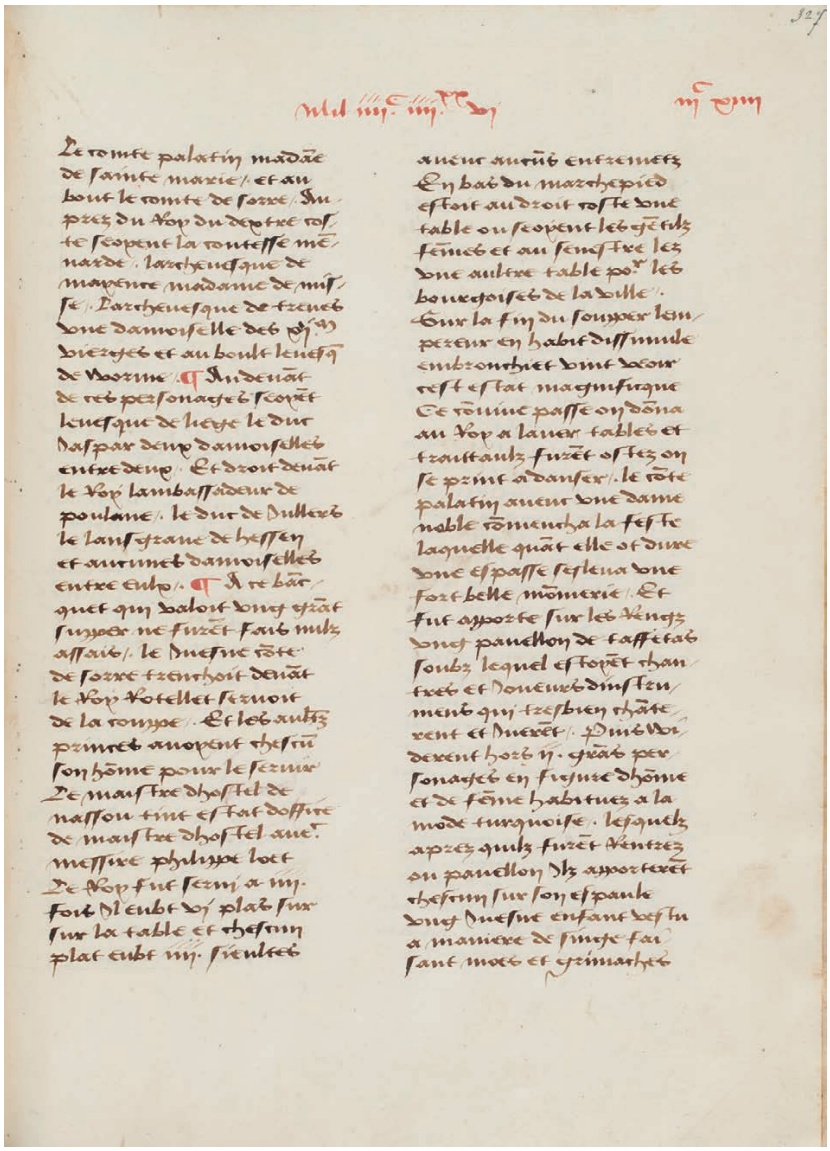
II.7. Israhel van Meckenhem, *Dance of Herodias' daughter*. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. The New York Public Library Digital Collections 1490–1500

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



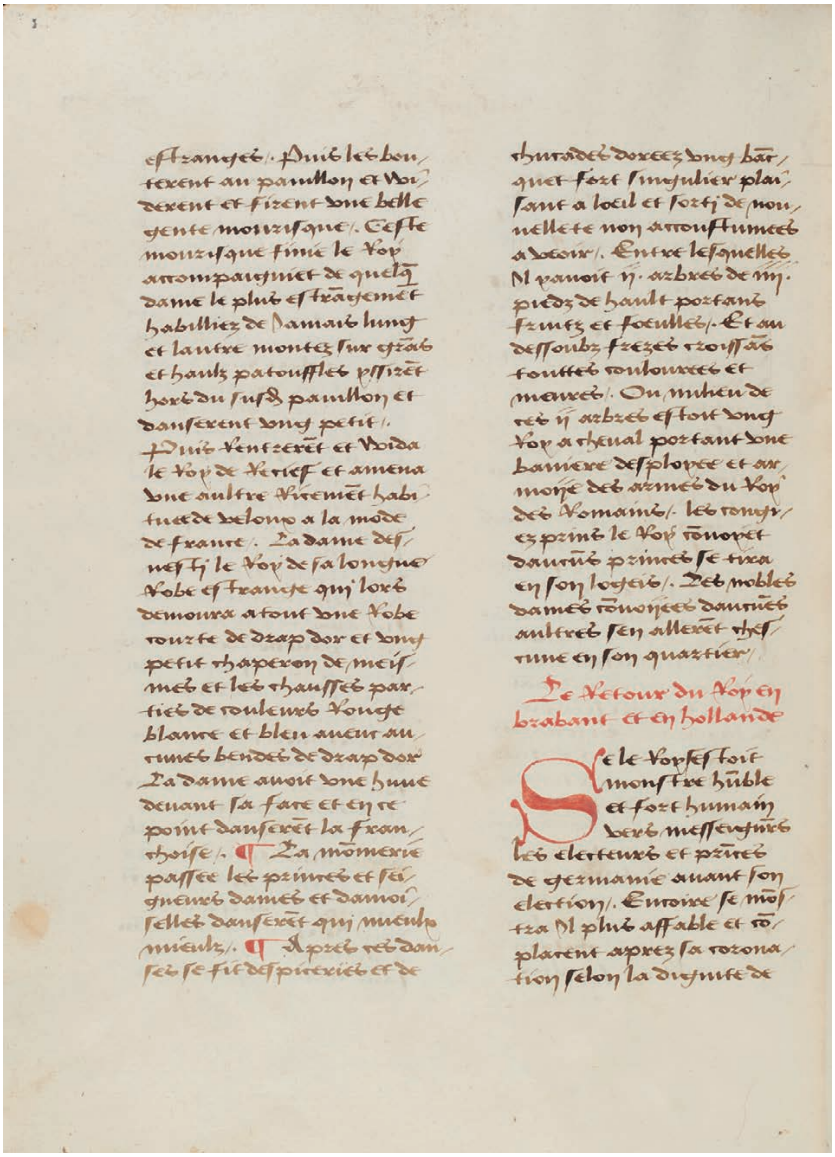
II.8. Jean Molinet, Description of celebrations at Frankfurt am Main following the election of Maximilian as King of the Romans. Brussels, KBR, Ms. 5438, fol. 327^{r} (314^{r})

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



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

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



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



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

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



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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



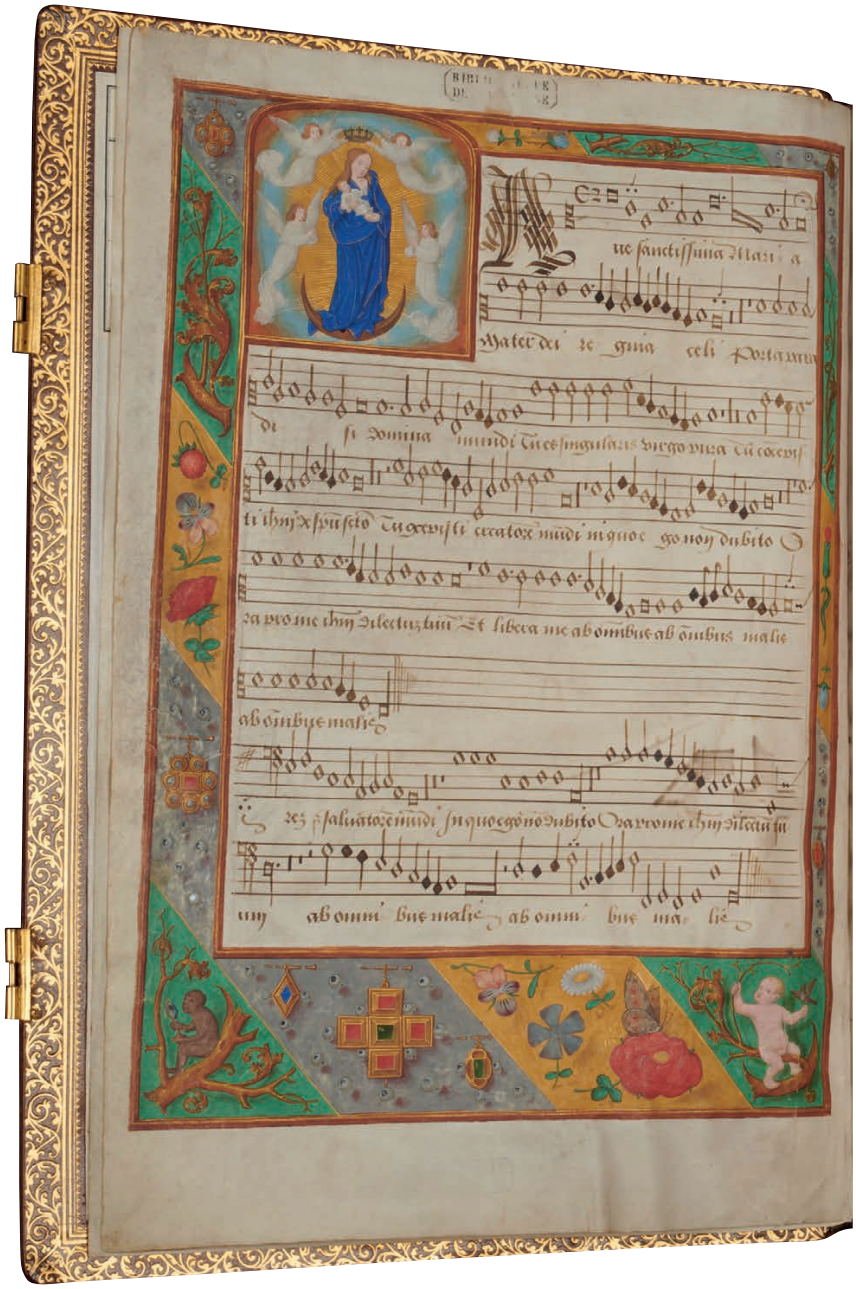
III.4. August Van den Eynde (attributed), View of the south wing from Voochtstraat, watercolour on paper, 1830–50, Mechelen, Stadsarchief, Sch. 347

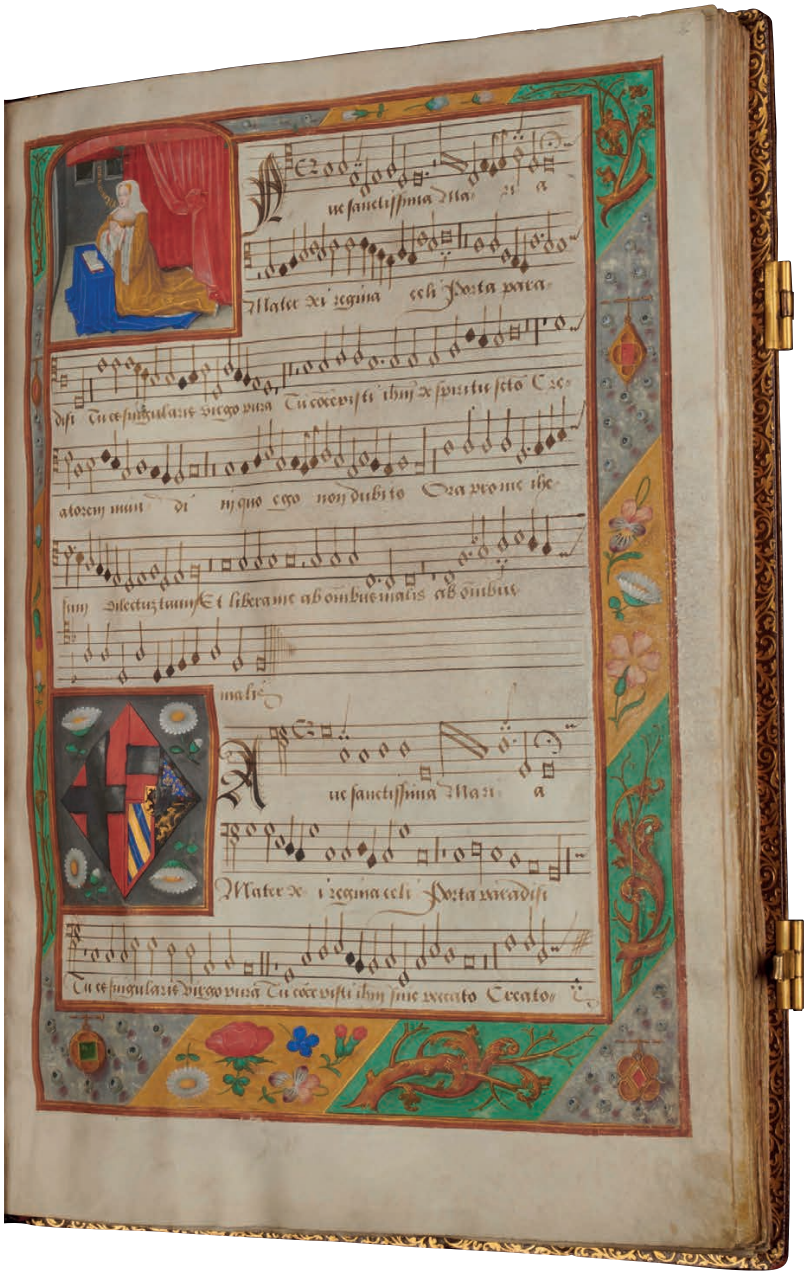
August Van den Eynde (toeschrijving), Zicht op de zuidvleugel vanaf de Voochtstraat, aquarel op papier, 1830–50, Mechelen, Stadsarchief, Sch. 347



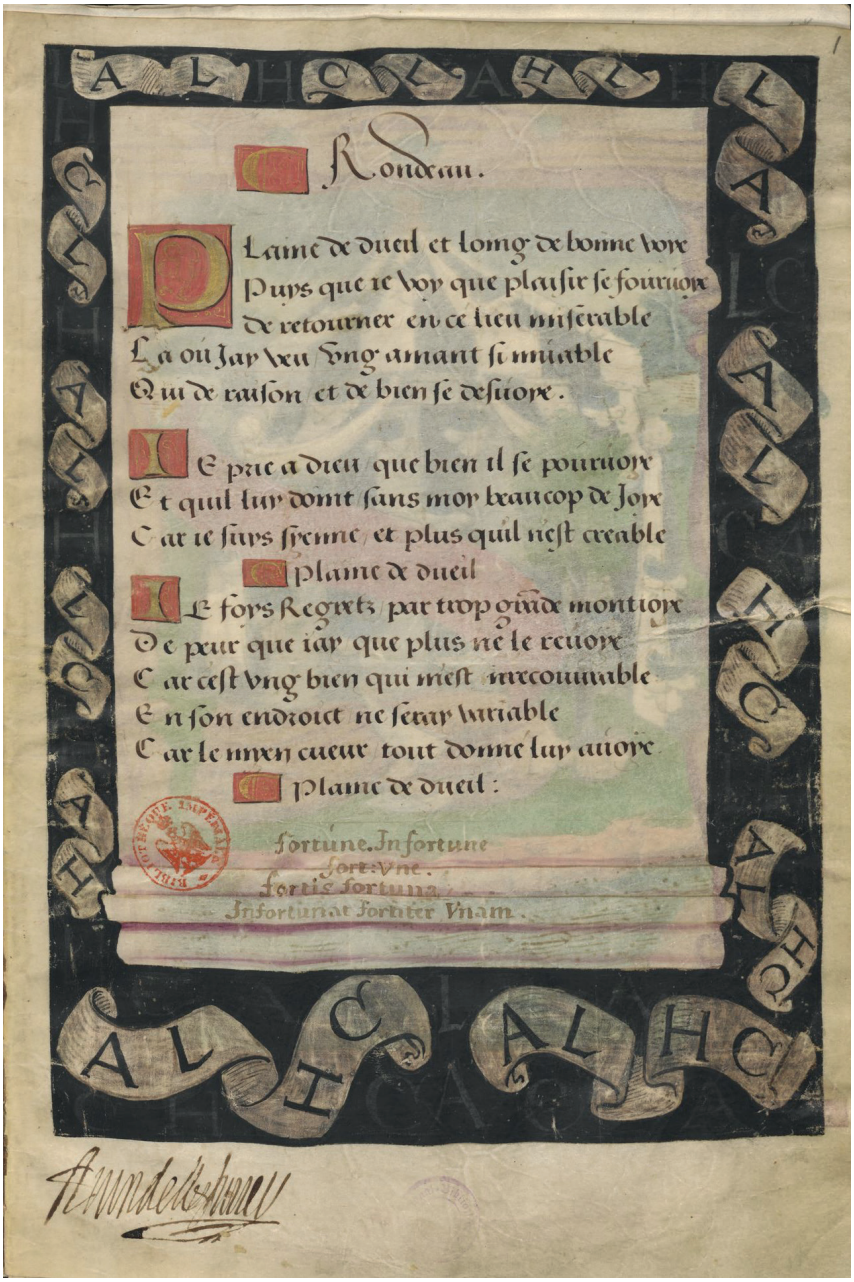
III.5. Brussels, KBR, Ms. 228, fol. 1ᵛ-2ʳ

Brussel, KBR, Ms. 228, fols. 1ᵛ-2ʳ





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




POVR DOVLCE REPOSE TE LARMES AEOLS
REMEMORET LA PASSEE SAISON

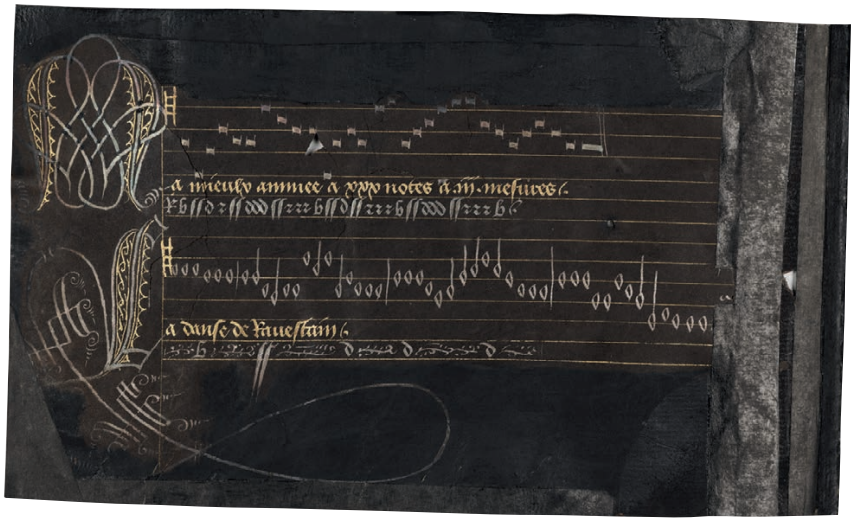
III.7. Mechelen, Court of Savoy, “The New House”, before 1512 (photograph Dagmar Eichberger)
Mechelen, Hof van Savoye, “Het Nieuwe Huis”, voor 1512 (foto Dagmar Eichberger)



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



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



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



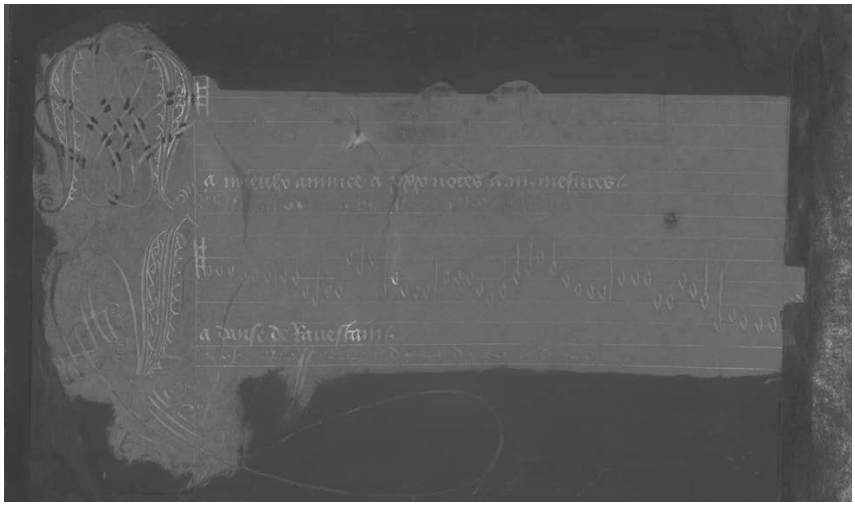
IV.4. Vienna, ÖNB, Cod. 1856, fol. 32^{v}, miniature of the four Evangelists (detail)

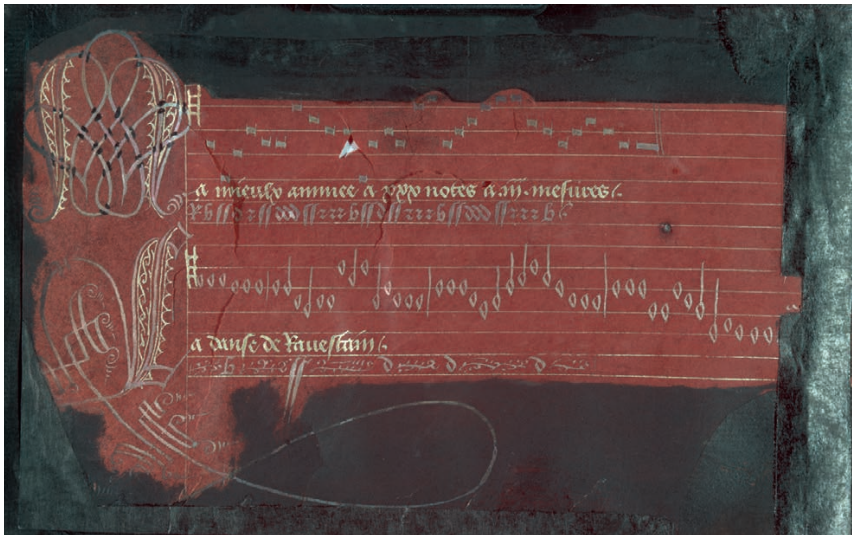
Wenen, ÖNB, Cod. 1856, fol. 32^{v}, miniatuur van de vier evangelisten (detail)



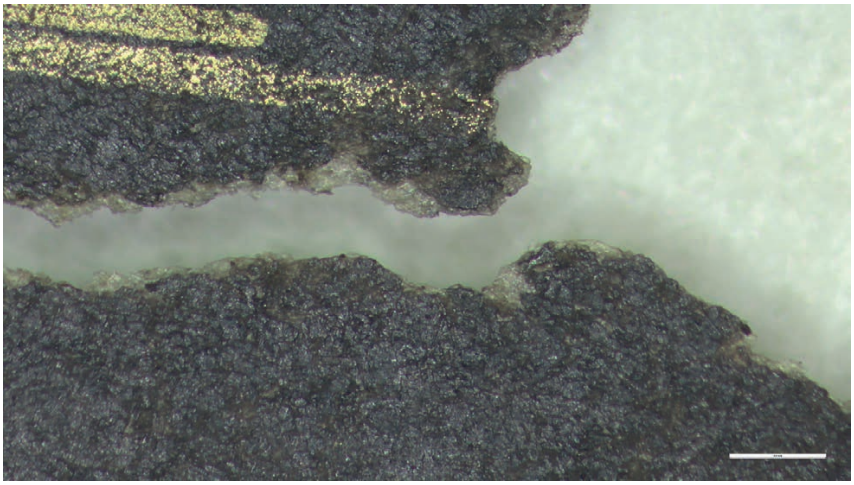
IV.5. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}: a) infrared light; b) false colour infrared image

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





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



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



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

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



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

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

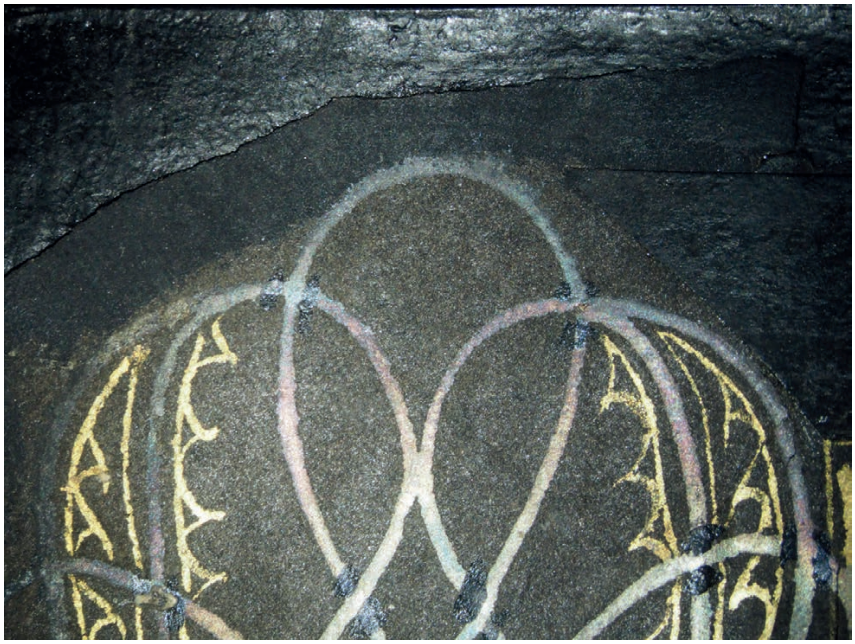


IV.10. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail showing a crack in the parchment caused by mechanical stress exerted by the nineteenth-century paper frames

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

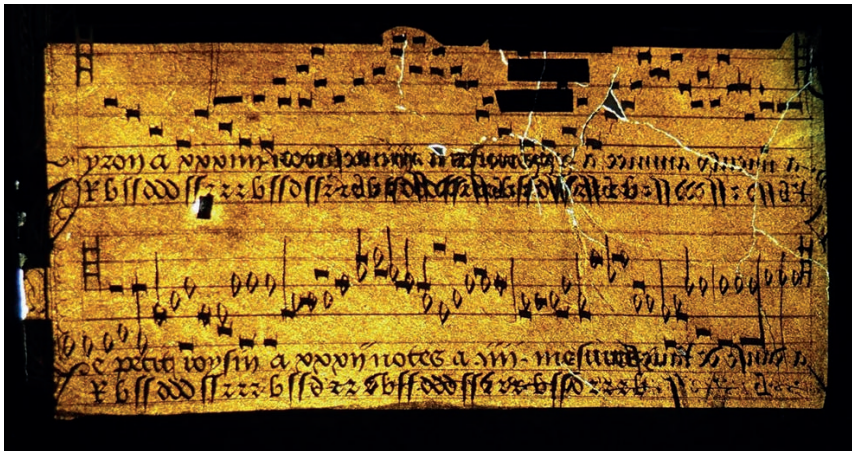


IV.11. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail showing the retouching of the parchment during the nineteenth-century restoration
Brussel, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v}, detail: het retoucheren van het perkament tijdens negentiende-eeuwse restauratie

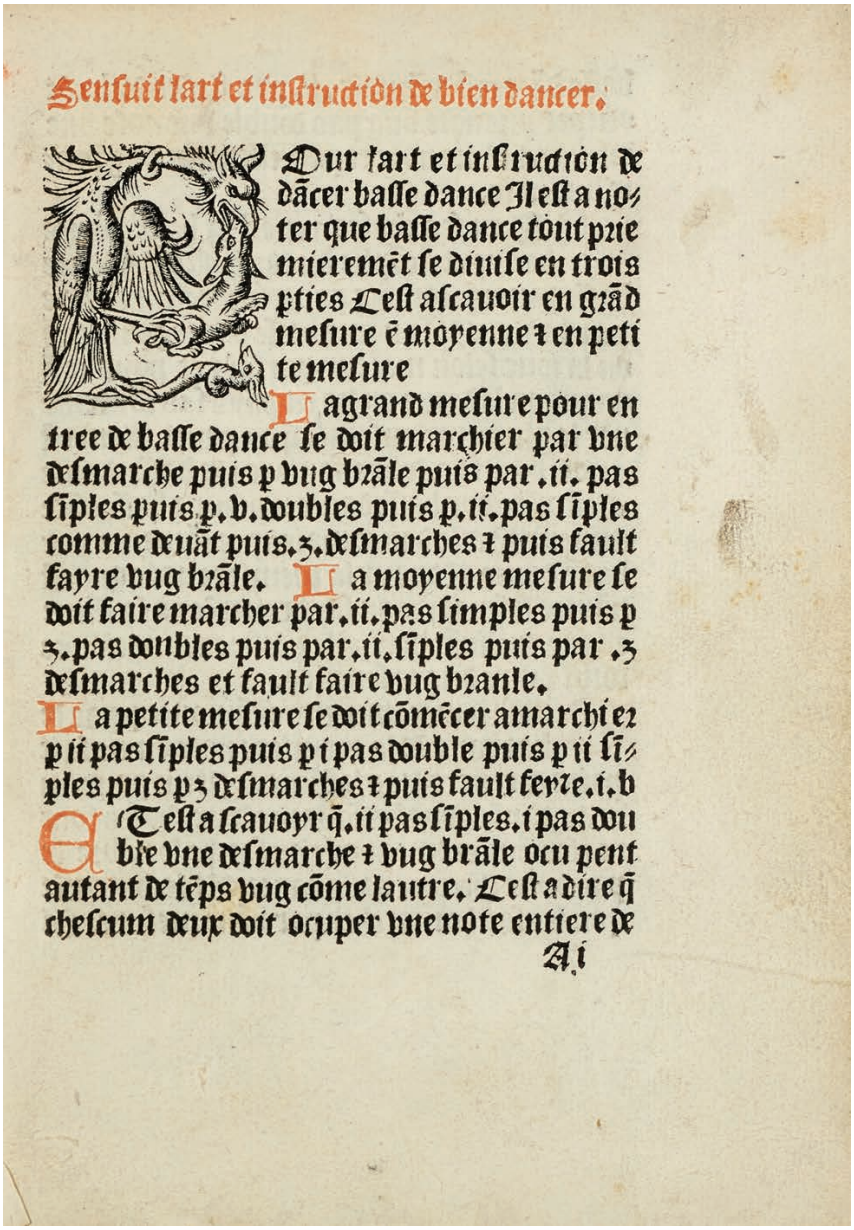


IV.12. Brussels, KBR, Ms. 9085, fol. 14^{v} (transmitted light), showing earlier repairs to cracks in the parchment

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



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



Sensuit lart et instruction de bien dancer.

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

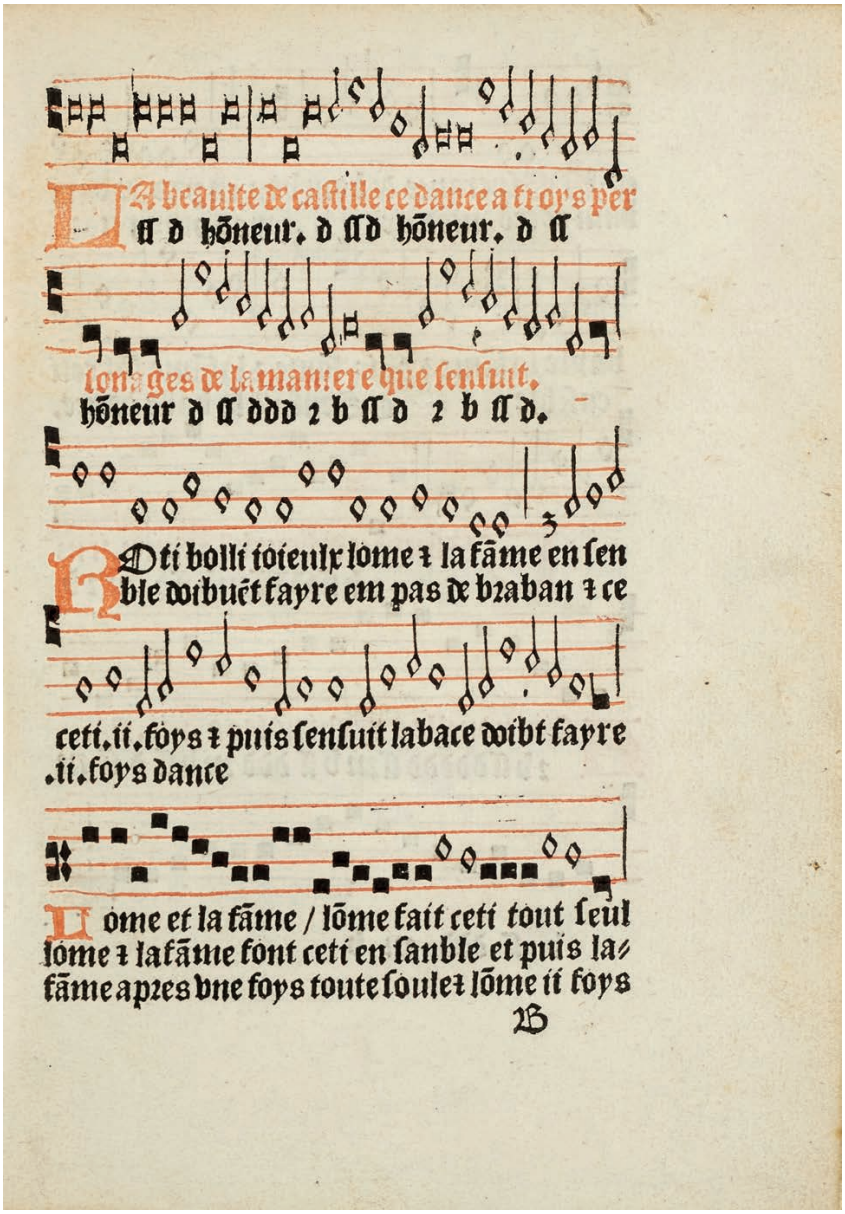
La grand mesure pour entree de basse dance se doit marchier par vne desmarche puis p vng brãle puis par .ii. pas simples puis p. v. doubles puis p. ii. pas simples comme deuãt puis .3. desmarches ⁊ puis fault fayre vng brãle. La moyenne mesure se doit faire marcher par .ii. pas simples puis p 3. pas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

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

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

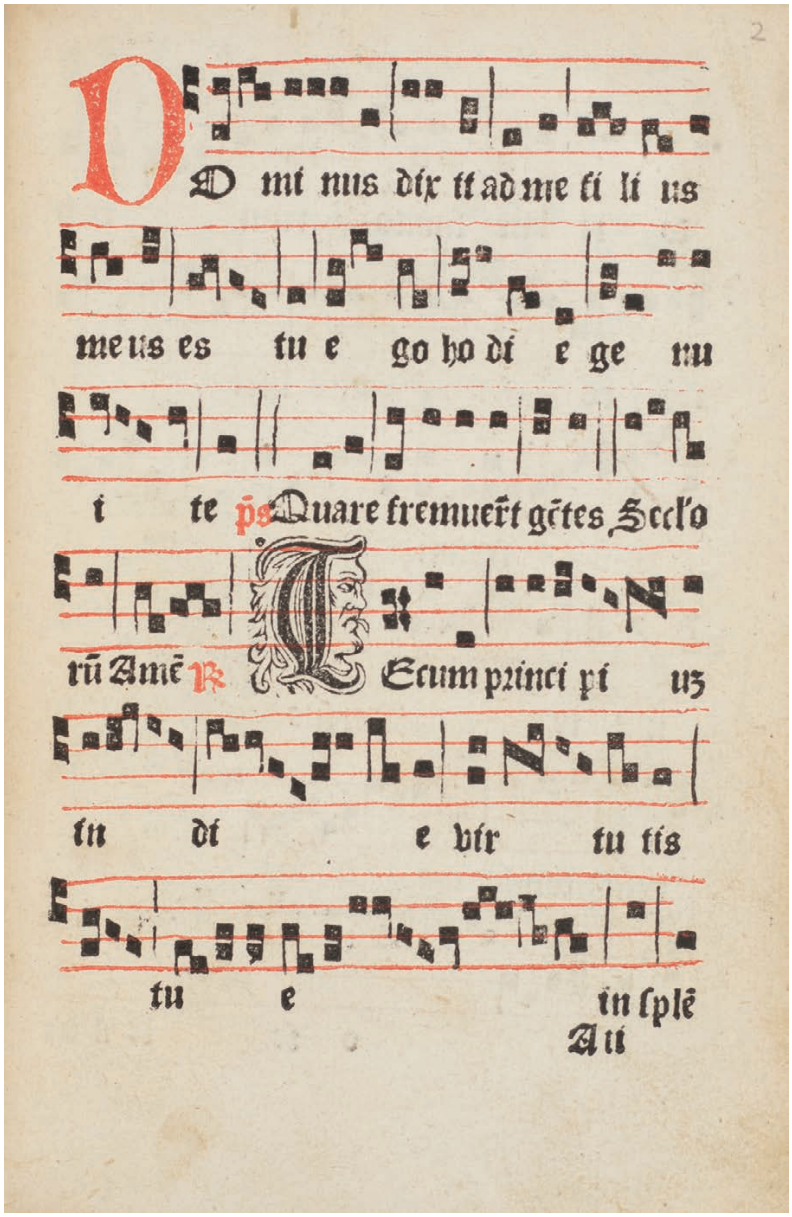
Ai

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



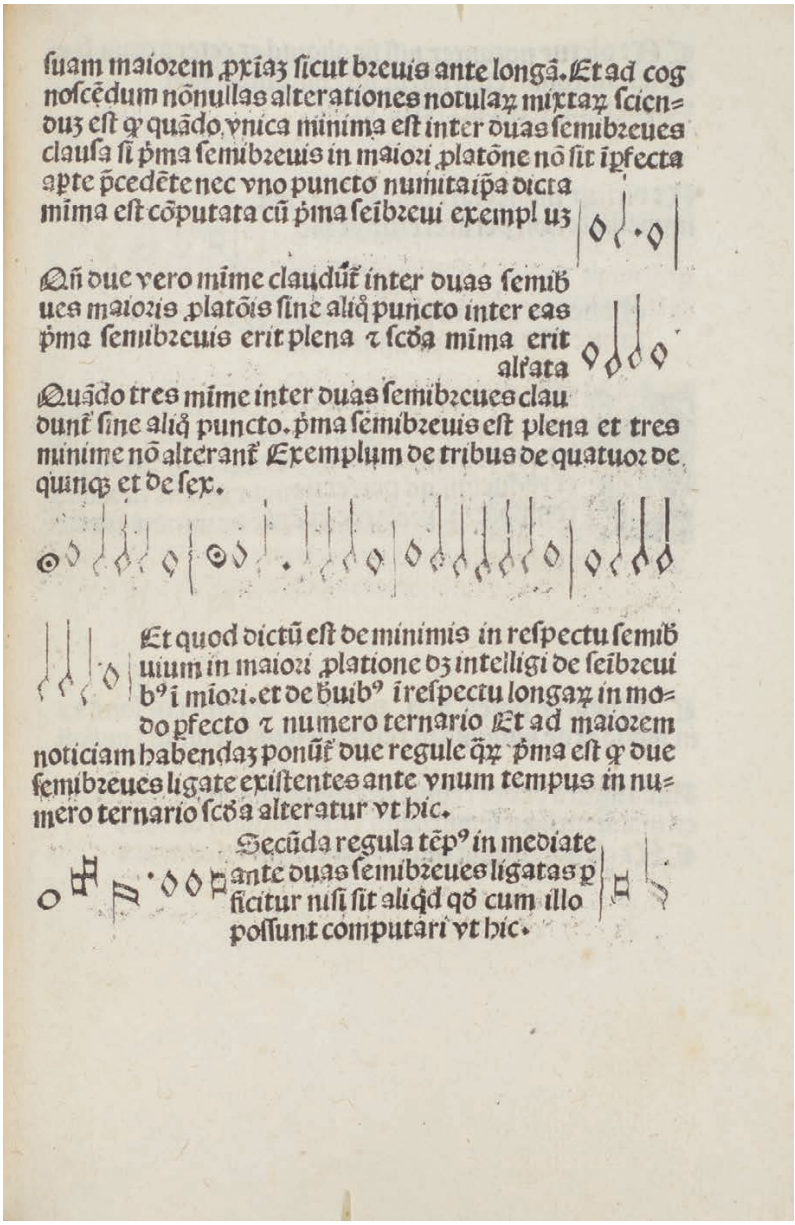
V.3. *Misse solempniores*. Paris: Michel de Toulouze, [before 1497], fol. A2^{r}. Brussels, KBR, INC A 545 (RP)

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



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

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



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

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

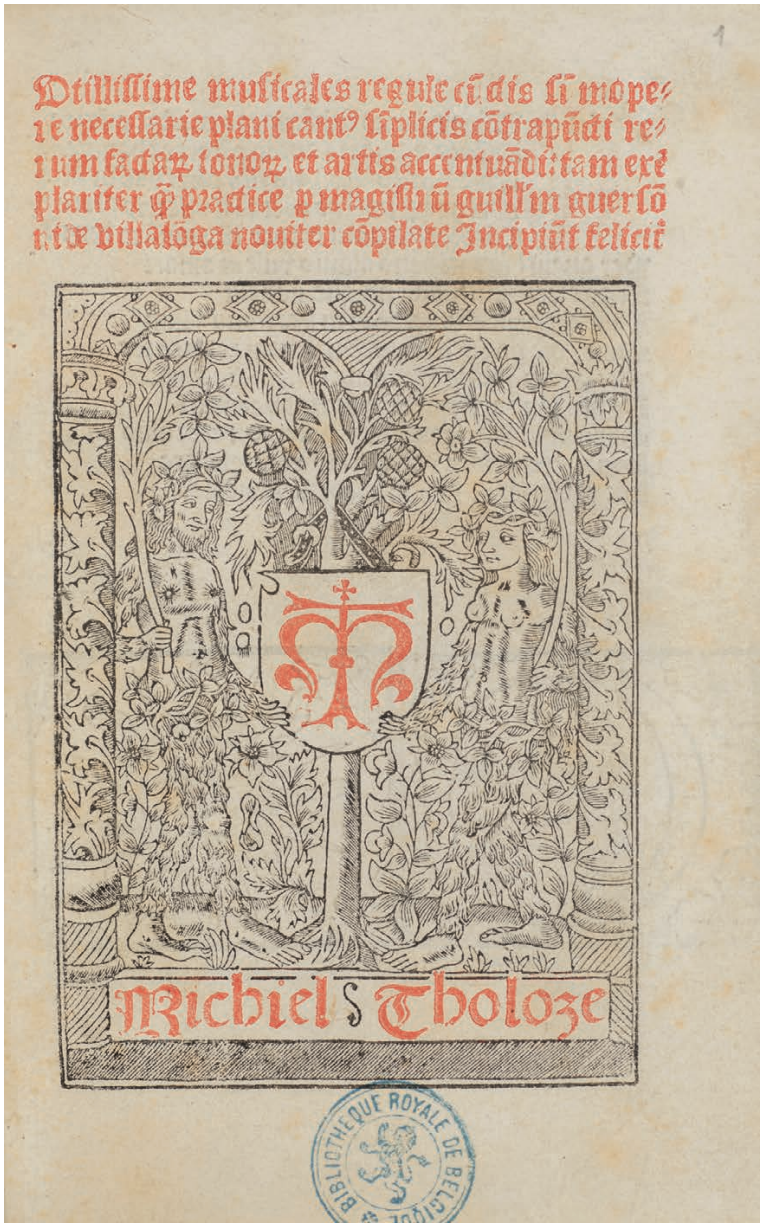
Quãdo tres mime inter duas ſemibreues clau dunt ſine aliq̃ puncto. ꝑma ſemibreuis eſt plena et tres minime nõ alterant Exemplum de tribus de quatuor de quinqꝫ et de ſex.

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

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

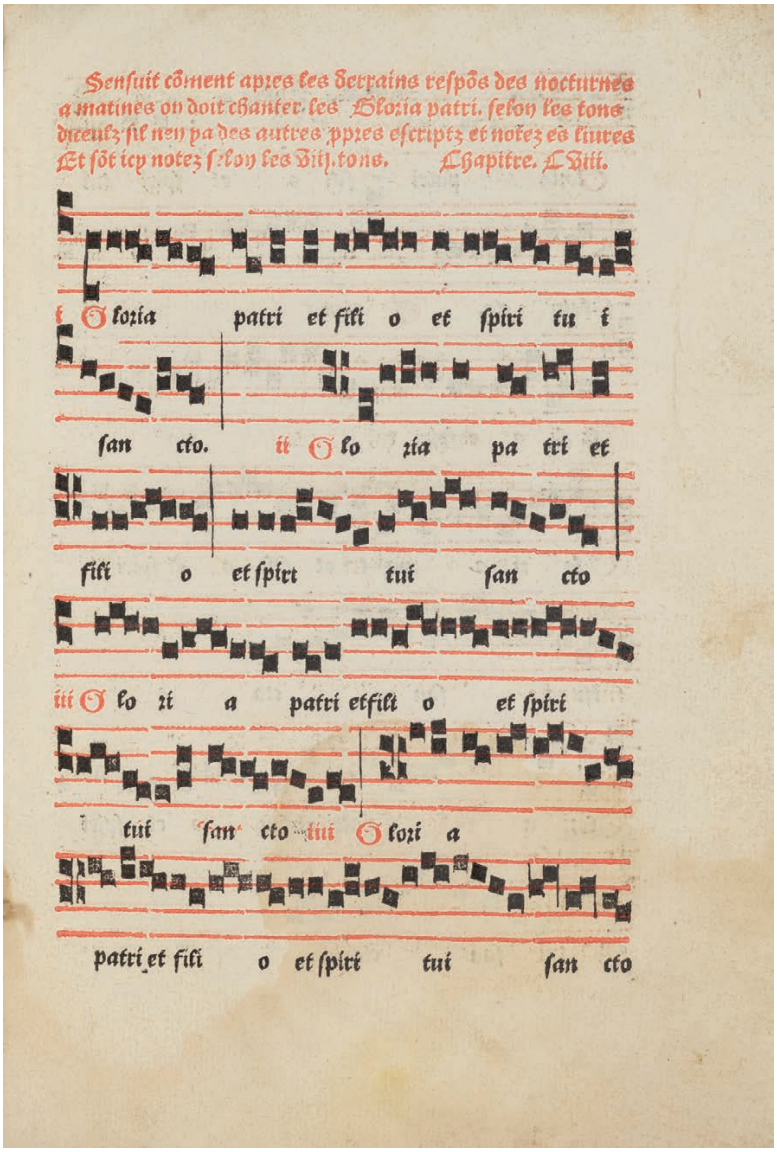
V.5. Guillaume Guerson de Villelongue. *Vtillissime* [sic] *musicales regule*. [Paris: Michel de Toulouze, c. 1492–96], fol. a1r. Brussels, KBR Inc. A 546

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



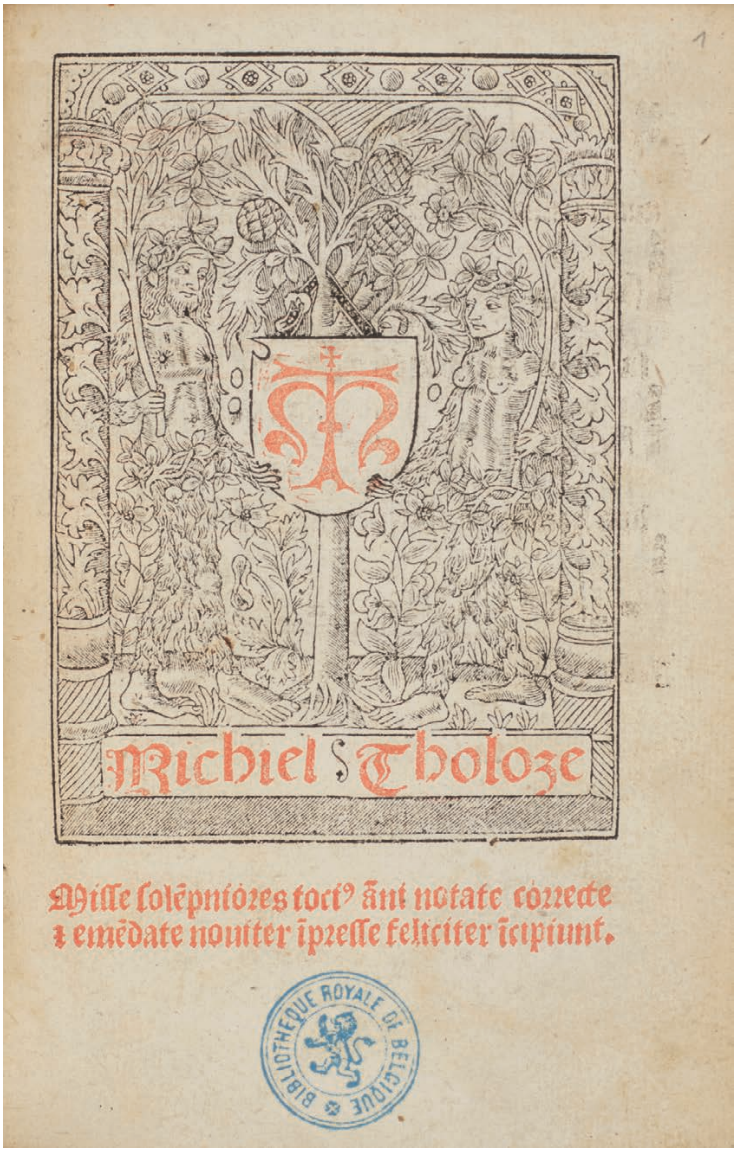
V.6. *Ordinaire en francoys selon lordre de Cysteaux*. Paris: Etienne Jehannot for Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1495], fol. G6^{r}. Brussels, KBR, Inc. A 791 (RP)

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

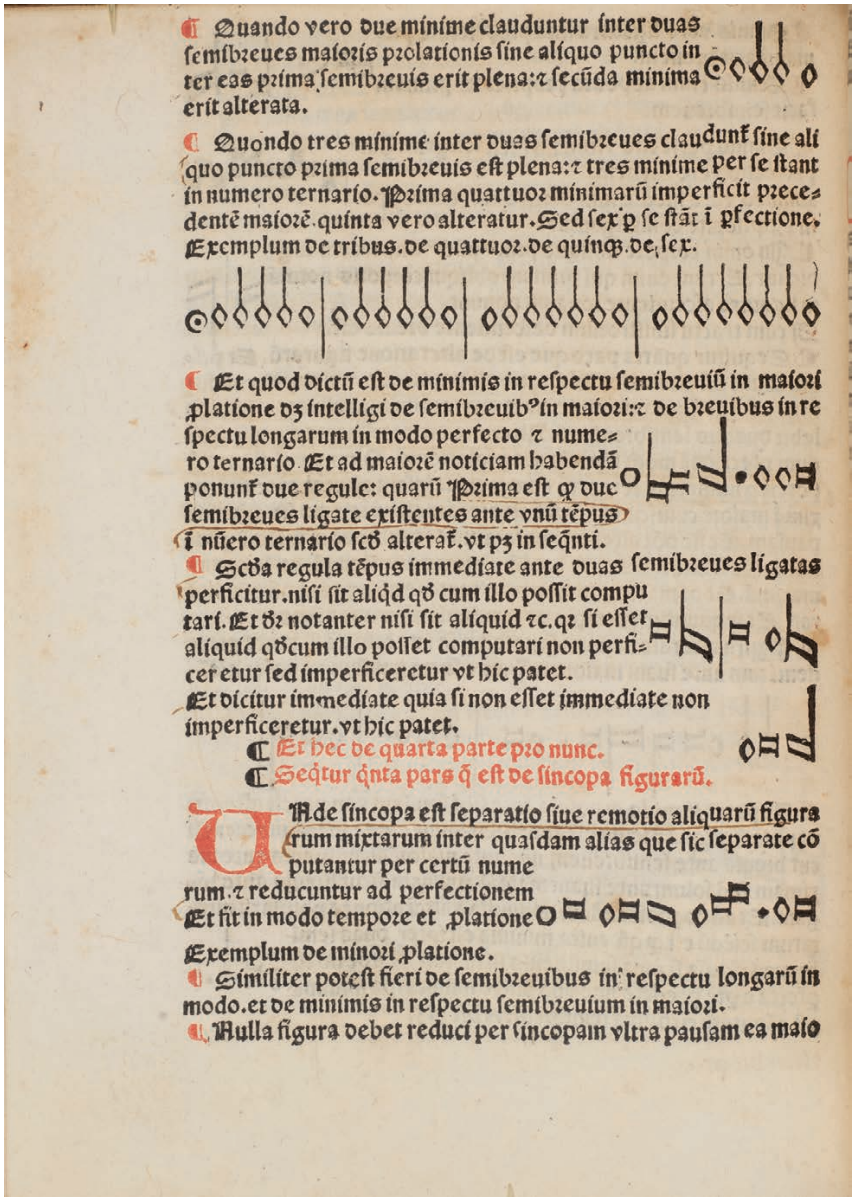


V.7. *Misse solempniores*. Paris: Michel de Toulouze, [before 1497], fol. A1r. Brussels, KBR, INC A 545 (RP)

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



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



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

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

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

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

¶ Et hec de quarta parte pro nunc.

¶ Seqtur qnta pars q̄ est de sincopa figurarū.

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

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

¶ Nulla figura debet reduci per sincopam vltra pausam ea maio

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



APPENDIX 3. CODICOLOGICAL DESCRIPTION*
CODICOLOGISCHE BESCHRIJVING - ANN KELDERS

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

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

Shelfmark
Ms. 9085

Plaatskenmerk
Ms. 9085

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

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

Origin
Burgundian-Habsburg Low Countries

Oorsprong
Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden

Date
Last quarter of the fifteenth century, before 1501

Datering
Laatste kwart van de vijftiende eeuw, vóór 1501

Content and incipits / Inhoud en incipits**

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

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

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

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

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

Composition and structure

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

Comments / remarks

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

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

Samenstelling en structuur

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

Commentaar / opmerkingen

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

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

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

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

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

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

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

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

Support

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

Drager

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

Writing and script

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

Schrijven en schrift

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

Decoration

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

Decoratie

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

Binding

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

Band

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

Provenance

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

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

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

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

Herkomst

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

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

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

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

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

ADAM BREGMAN

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

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

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

INTEGRATED ENGLISH TRANSLATION

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

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

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

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

NEDERLANDSE VERTALING

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

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

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

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

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

Fol. 4v

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

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

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

Fol. 4r

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

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

Fol. 2r

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fol. 2^{v}

Et premierement

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

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

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

Fol. 5^{r}

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

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

Fol. 5^{v}

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

Et premierement.

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

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

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

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

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

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

And first

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

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

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

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

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

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

En ten eerste:

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

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

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

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

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

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

Fol. 3r

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

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

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

Fol. 3v

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

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

Fol. 6r

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fol. 6^{v}

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

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

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

Following the musical edition, the following information is listed:

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

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

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

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

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

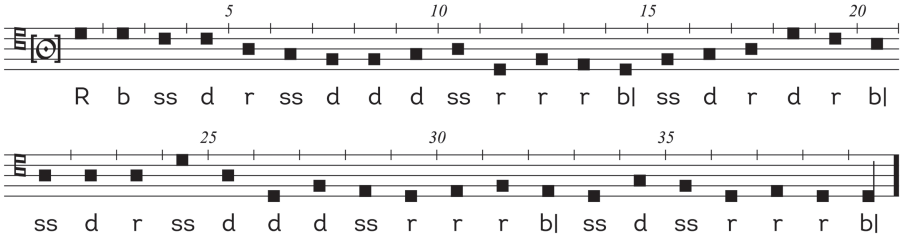
Daarna volgt de muzieknotatie met daaronder de choreografie. Eventuele noodzakelijke toevoegingen of wijzigingen in de muziek of choreografie staan tussen vierkante haken. Wijzigingstekens die nodig zijn om cadensen voor te bereiden of om directe tritonussprongen (*mi-fa*) te vermijden, zijn boven de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

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

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

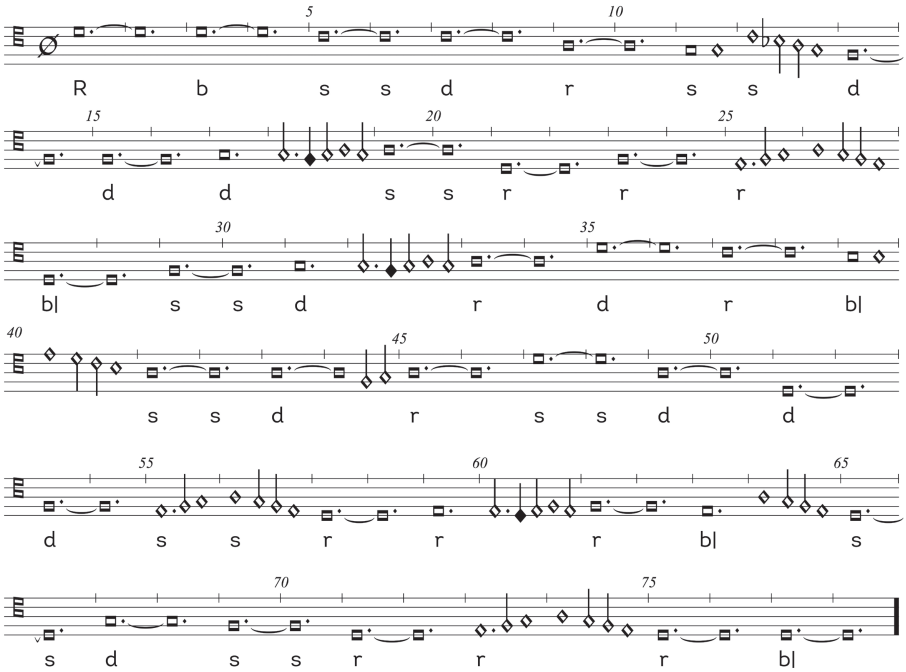
Fol. 7^{r}

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

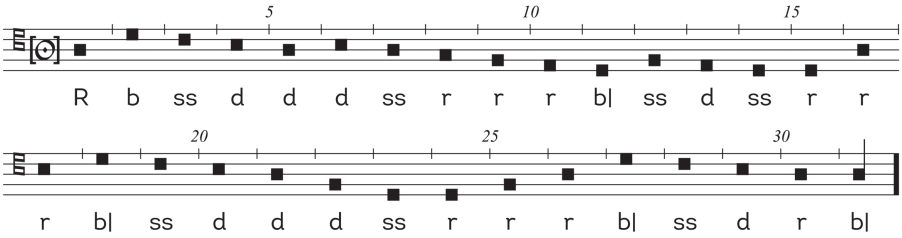
Zinnen twee (noten 9–14) en vier (noten 23–29) culmineren in dezelfde figuur, *la-re-fa-mi-re*.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

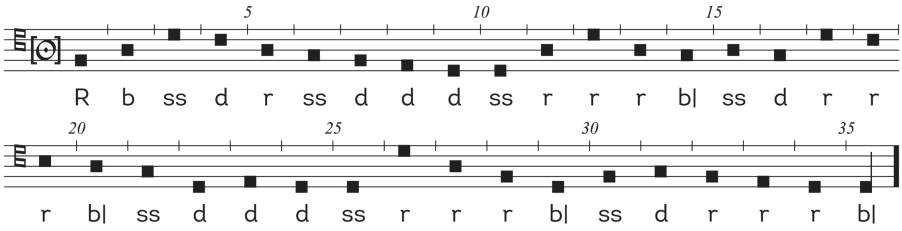
De noten 1–15 van *Ma mie* zijn vrijwel identiek aan de tweede helft van *Mamours* (noten 15–30) en de eerste twee zinnen (noten 1–17) van *La portingaloise*.

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

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

Fol. 7ᵛ

3. Engoulesme a xxxv notes a iiij mesures



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

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

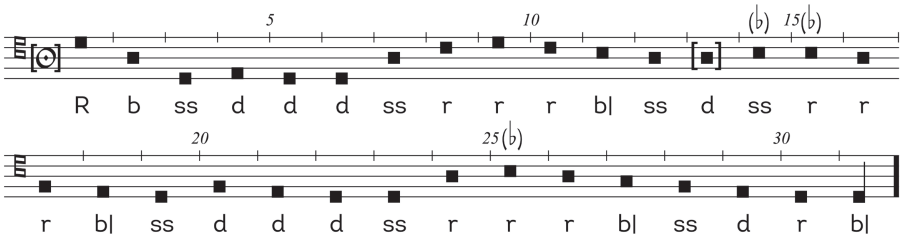
Its final phrase, notes 26–35, sounds *sol-re/la-fa-re-fa-sol-fa-mi-re-re*, which closely resembles the conclusion of three other tenors: *La rochelle* (N° 14), *Alenchon* (N° 21), and *Barcelonne* (N° 37) (see commentary for N° 6, *Luises*).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

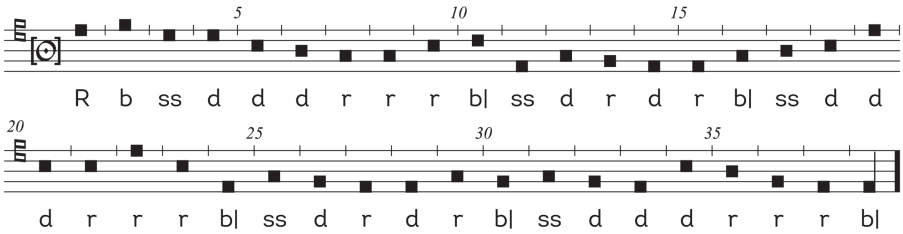
Een ontbrekende noot *a* (noot 13) komt uit de concordantie in Toulouze (nr. 30).

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

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

Fol. 8^{r}

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



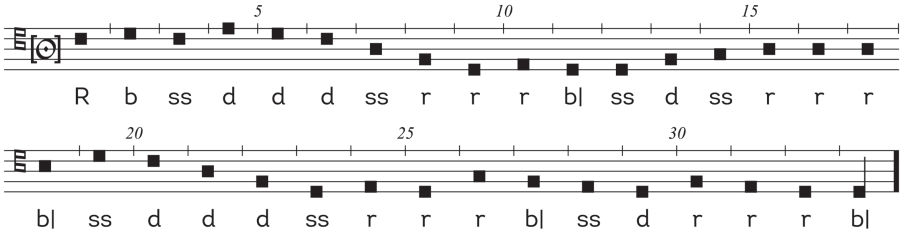
38 notes | Tone 5(*c*) | 5 *mesures imparfaites: moyennes ~ petites*

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

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

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

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



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

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

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

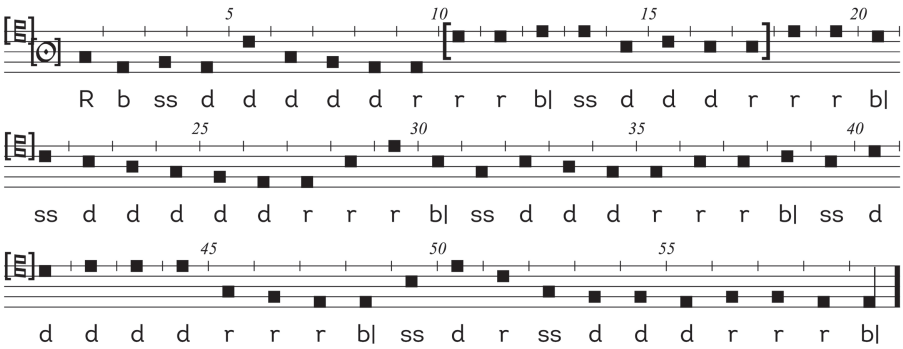
33 noten | Modus 1(*d*) (sleutel één regel lager volgens de concordantie in Toulouze, *Vyses*, nr. 47) | 4 *mesures*: *moyenne parfaite*, *petite parfaite*, *moyenne parfaite*, *petite imparfaite*

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

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

Fol. 8^{v}

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



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

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

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

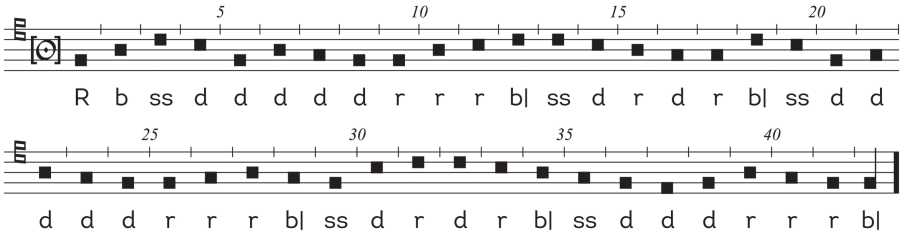
Deze tenor geeft een duruslezing van *Venise* (nr. 53) en de "Carmina ytalica. utilia pro coreis" gevonden in Schedel (fol. 131^{r}), beide in modus 1(*d*), waaruit de acht ontbrekende noten (10–17) van *La franchoise* kunnen worden aangevuld: *b-b-c'-c'-g-a-g-g*.

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

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

Fol. 9r

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



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

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

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

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

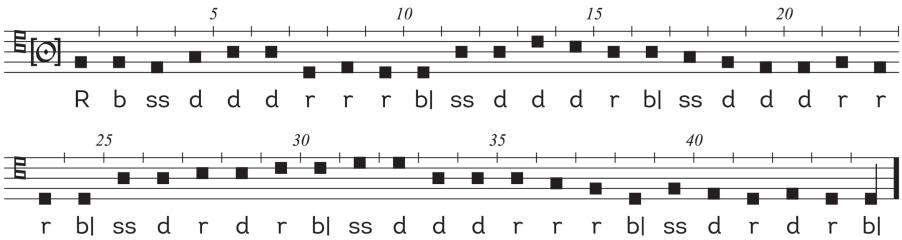
42 noten | Modus 1/2(*d*) | 5 *mesures imparfaites*: *grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Maistresse* (nr. 18), *Triste plaisir* (nr. 31), *Je sui povere de leesse* (nr. 46)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

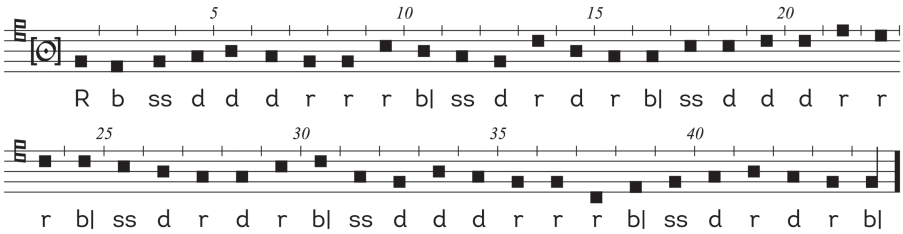
4 See Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 82.
Zie Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 82.

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

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

Fol. 9^{v}

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



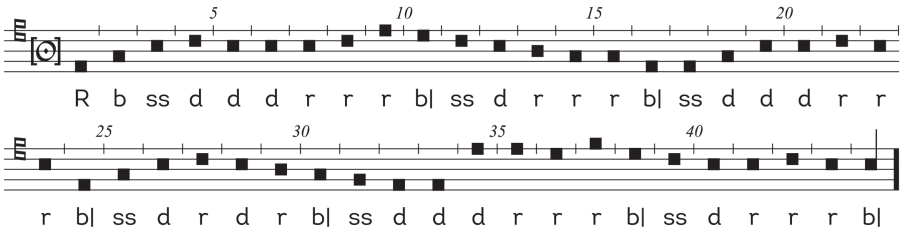
44 notes | Tone 2(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Je languis* (N° 11), *Une fois avant que morir* (N° 24), *Flourentine* (N° 38)

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

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

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

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



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

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

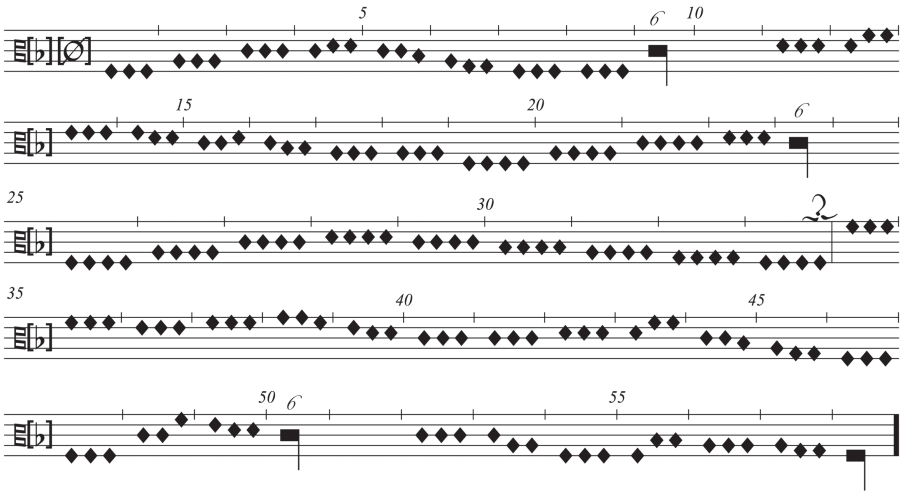
A formal structure is evident in this tenor from its reiteration of the head motive (notes 1–5), *ut-mi-sol-la-sol*, on pitches 17–23 and 24–28.

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

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

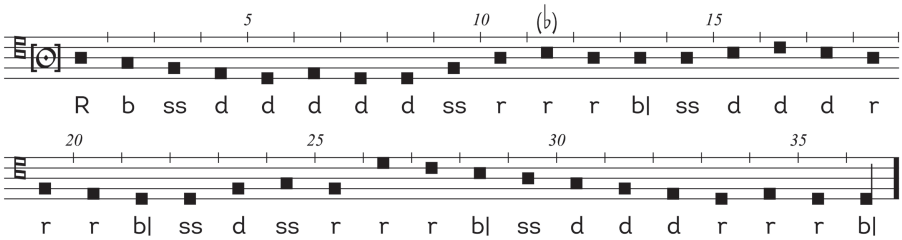
Een formeel element in deze tenor is de herhaling van het hoofdmotief (noten 1–5), *ut-mi-sol-la-sol*, op noten 17–23 en 24–28.

Stüblein / Flos virginalis vernalis
(Loch, 45)



Fol. 10r

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



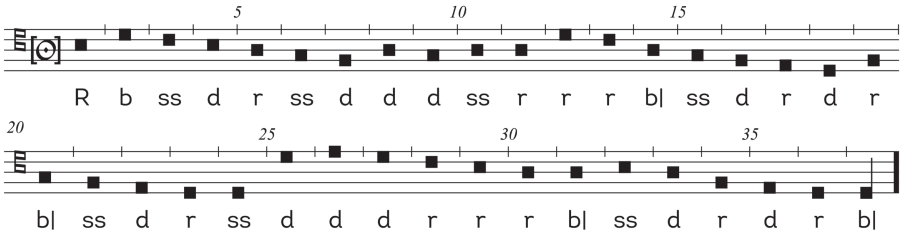
36 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite*, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite* | Concordant choreography: *Orleans* (N° 15), *Languir en mille destresse* (N° 40)

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

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

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

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



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

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

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

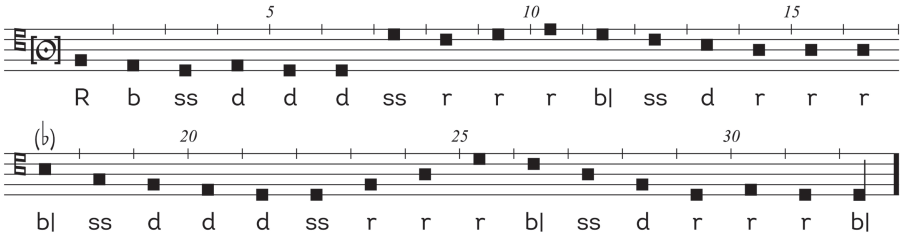
37 noten | Modus 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites imparfaites*

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

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

Fol. 10^{v}

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



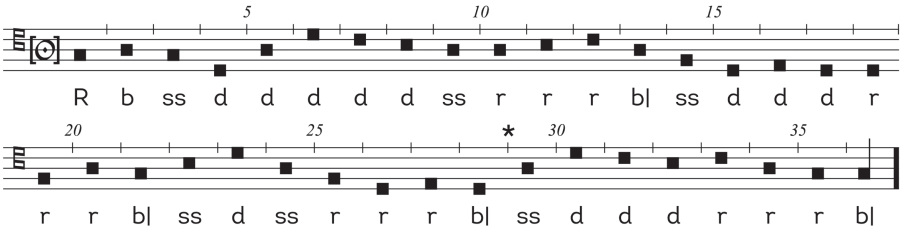
32 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites ~ petites imparfaites* | Concordant choreography: *Filles a marier* (N° 17), *Le petit roysin* (N° 28), *La navaroise* (N° 36)

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

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

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

15. Orleans a xxxvj notes a .iiij. mesures



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

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

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

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

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

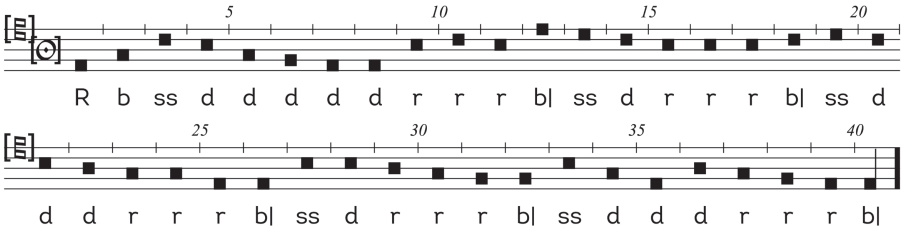
*Hoewel de titel van *Orlyans* in Toulouze (nr. 38) aangeeft dat het 37 noten heeft, delen beide tenors een identieke choreografie van 36 pas-eenheden, die overeenkomt met de 36 noten van de tenor uit Toulouze. In navolging van de choreografie en de Toulouze is hier tussen noten 28 en 29 één noot (*d*)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

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

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

Fol. 11^{r}

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



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

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

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

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

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

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

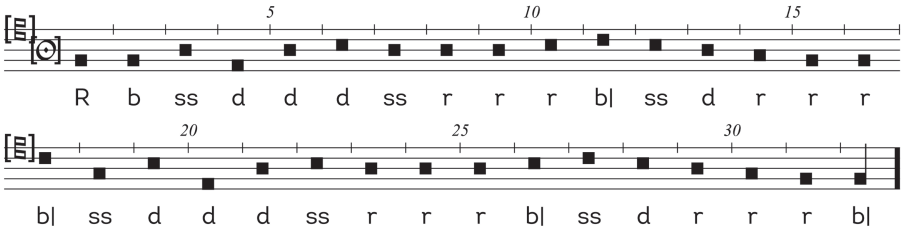
De vier eerste noten geven de consonanten – unisono, terts, sext en kwint – binnen het octaaf boven de finalis, gesolmiseerd *ut-mi-la-sol*. Na de eind van eerste zin geven noten 4–7, met als toonhoogtes *g-e-d-c*, de plaatsen aan waar de volgende vier zinnen een cadens vormen.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

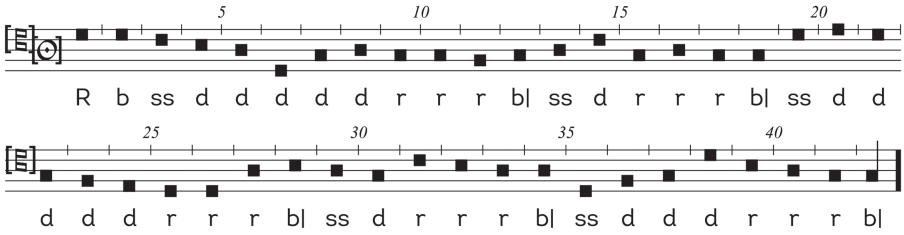
Toulouze (nr. 2) geeft deze melodie met een finalis op *a*, maar wij hebben gekozen voor een *c*5-sleutel, waarbij de finalis op *d* staat, wat beter overeenkomt met de ambitus van de andere tenors in Br9085. (Zie ook nr. 34 *Le mois de may* voor een soortgelijk geval).

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

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

Fol. 11ᵛ

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



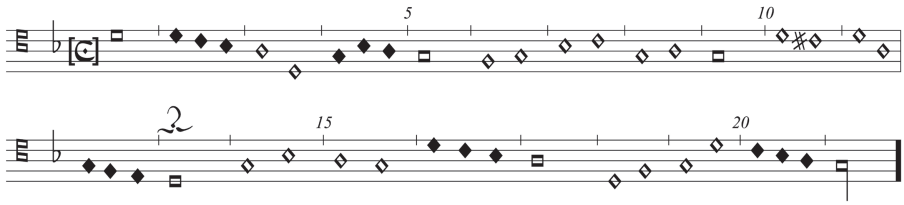
42 notes | Tone 8(*g*) (clef missing) | 5 *mesures imparfaites: grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (N° 8), *Triste plaisir* (N° 31), *Je sui povere de leesse* (N° 46)

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

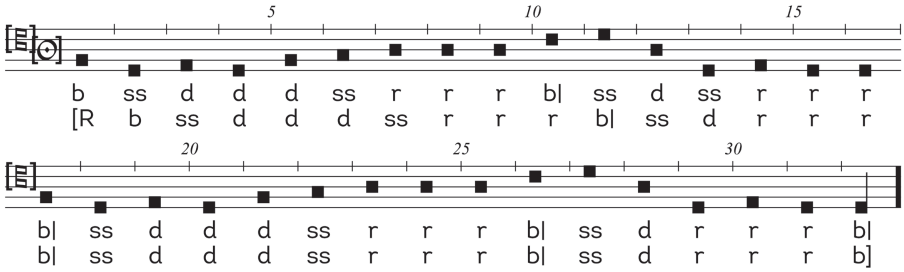
42 noten | Modus 8(*g*) (clef missing) | 5 *mesures imparfaites: grande*, *petite*, *grande*, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Le Rosin* (nr. 8), *Triste plaisir* (nr. 31), *Je sui povere de leesse* (nr. 46)

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

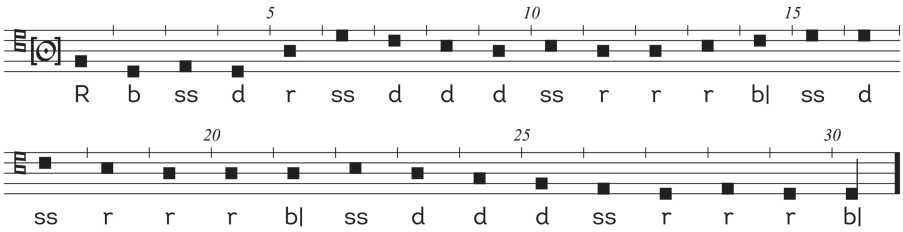
Deze tenor maakt deel uit van een groep waarvan de melodieën bestaan uit regelmatige zinnen van acht noten, waaronder *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar), *Filles a marier* (nr. 17) en *Le petit roysin* (nr. 28). De regelmaat ervan overtreft echter de andere, omdat hetzelfde melodische materiaal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

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

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

Fol. 12^{r}

20. Mamour a xxx notes a iij mesures/.



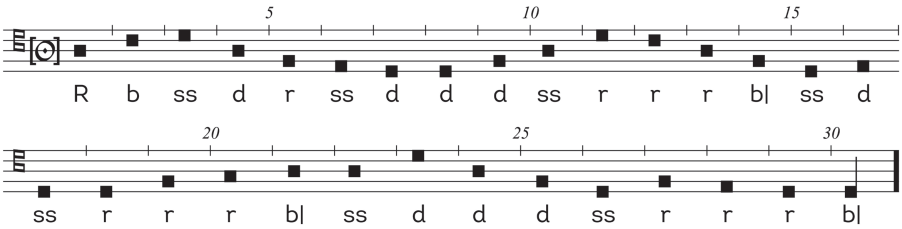
30 notes | Tone 1(*d*) | 3 *mesures parfaites: moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreographies: *Alenchon* (N° 21), *La portingaloise* (N° 22), *Ma mieulx ammee* (N° 29), *La non pareille* (N° 47)

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

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

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

21. Alenchon a xxx notes a iij mesures/.



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

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

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

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

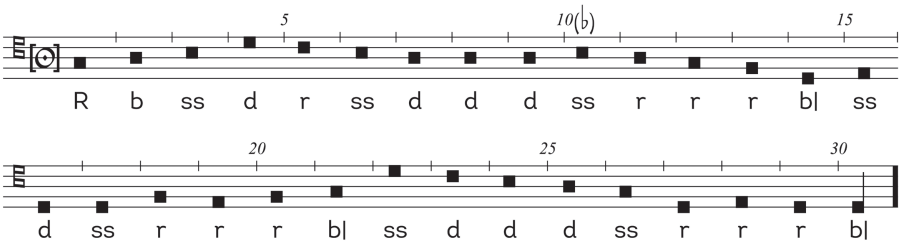
Polk compares this tenor with “Ich aen ghegheven hertze” in the Gruuthuse Manuscript (The Hague, KB, KW 79 K 10, fol. 11^{r}).[5]

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

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

Fol. 12^{v}

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



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

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

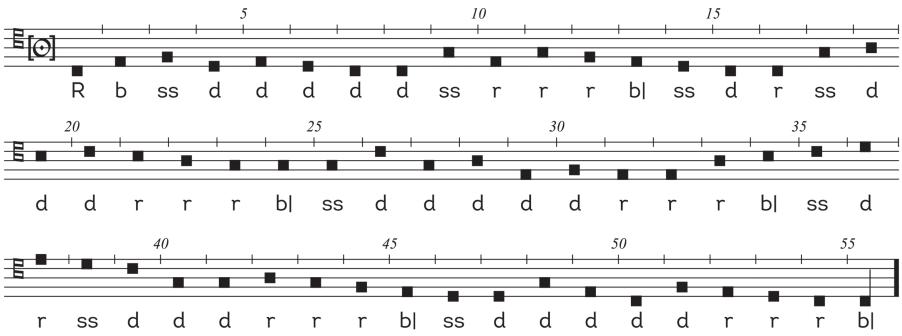
Of this tenor's overall melodic contour, there is mixture between tones 8(*g*) and 1(*d*). The melody outlines the fifth of each (*g*-*d'* and *d*-*a*, respectively), not clearly committing to one tone or the other and settling on a final, weak *d*-cadence.

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

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

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

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



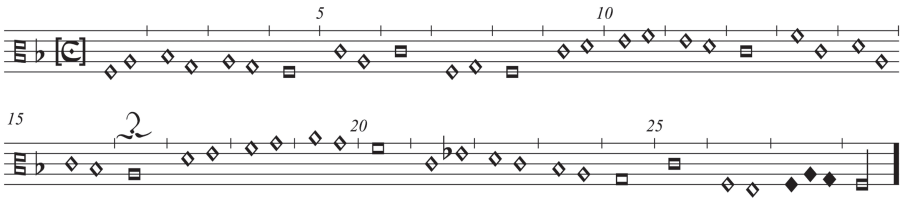
55 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures*: *grande parfaite*, *moyenne imparfaite**, *grande imparfaite*, *moyenne imparfaite*, *grande imparfaite*

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

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

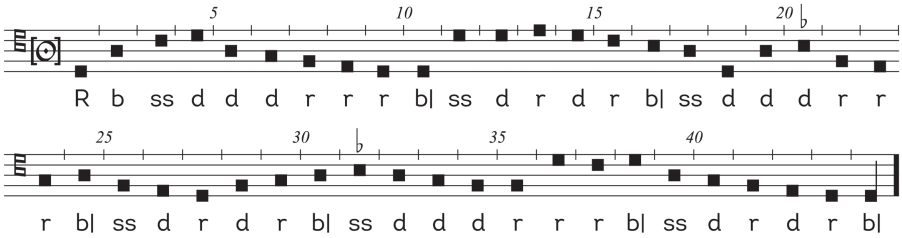
Deze tenor is rechtstreeks afgeleid van het chanson *Sans faire de vous departie* van Pierre Fontaine en volgt vrij strikt het melodisch patroon van zijn model. Net als *Le petit rouen* (nr. 16 – zie commentaar) heeft het een regelmatige, acht noten tellende zinsstructuur, behalve de vijfde zin, die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

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



Fol. 13^{r}

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



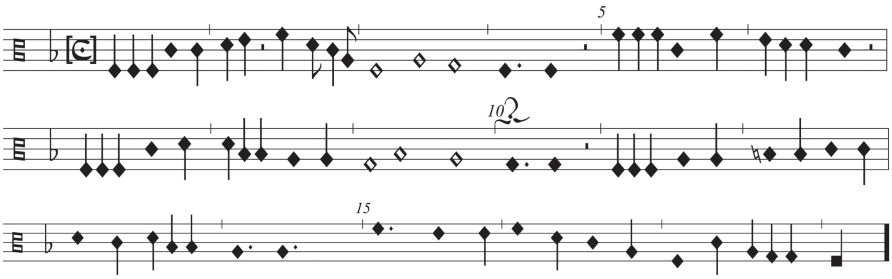
44 notes | Tone 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), *Flourentine* (N° 38) | Polyphonic setting: "Vil lieber zit uff diser erde", Bux, N°s. 37, 51–52, 93, 217; "Annavasanna", Bux, N°s. 89–92; "Tenor Anavois", Loch,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

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

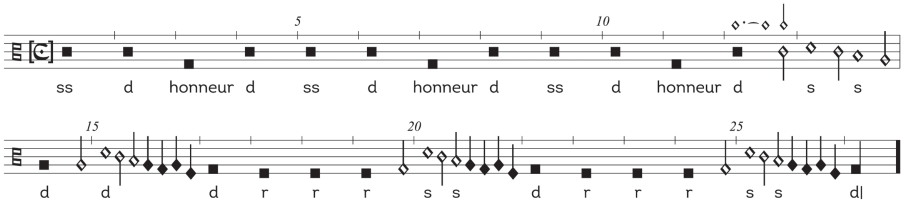
This tenor presents a version in tone 1(*d*) of its model, the anonymous rondeau *Une fois avant que morir* in tone 5(*f*)—compare below.

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

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



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



Tone 8(*g*)

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

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

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

Modus 8(*g*)

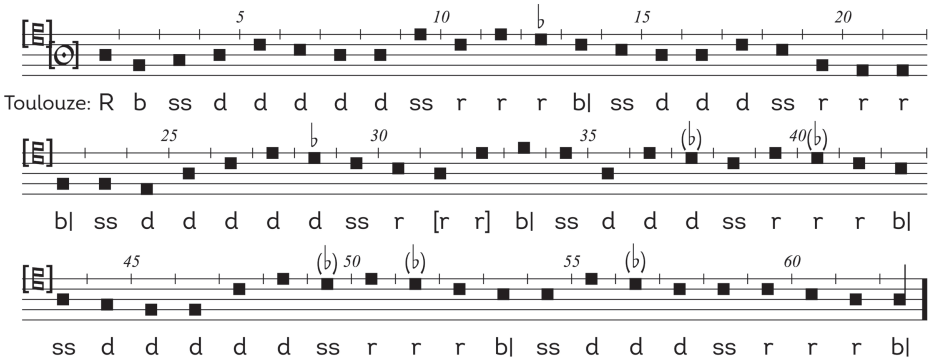
Deze dans is de enige in Br9085 met een choreografie voor drie dansers. Hoewel hij louter bestaat uit *basse danse*-passen, volgt hij niet het georganiseerde systeem van *mesures*. Dit is de enige dans met buigingen of *reverences*, aangeduid als "*honneur*", in het midden van de choreografie.

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

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

Fol. 13ᵛ

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



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

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

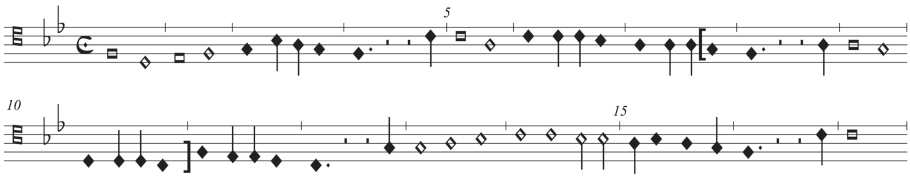
This tenor is derived from that of the chanson *Se doulx espoir* (compare below—note that the section in brackets, bb. 7–10, has been reconstructed based on the dance tenor), which partially survives on the D’Andrea fragment (see Fallows, “More on the Basse danse and polyphony”). With the exception of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

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

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

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

Se doulx espoir

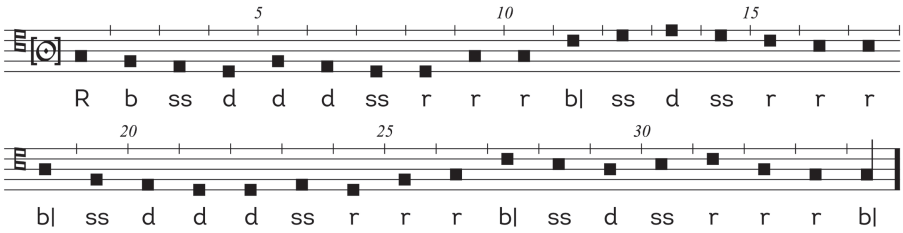


tenor fragment, bb. 1–17 (Anon., New Jersey, private collection of Michael D'Andrea, single songbook leaf, c. 1420s)

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

Fol. 14r

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



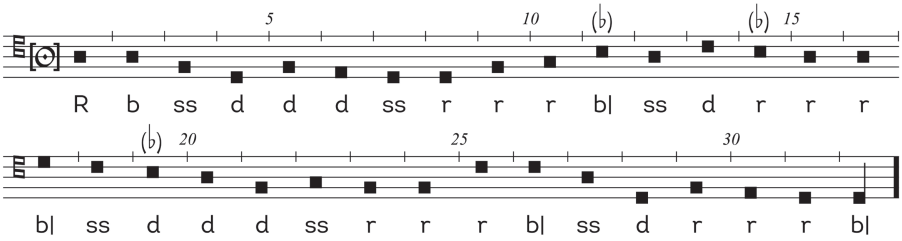
34 notes | Tone 8(*g*) | 4 *mesures parfaites: moyennes ~ petites* | Concordant choreography: *Le mois de may* (N° 34), *Barcelonne* (N° 37)

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

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

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

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



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

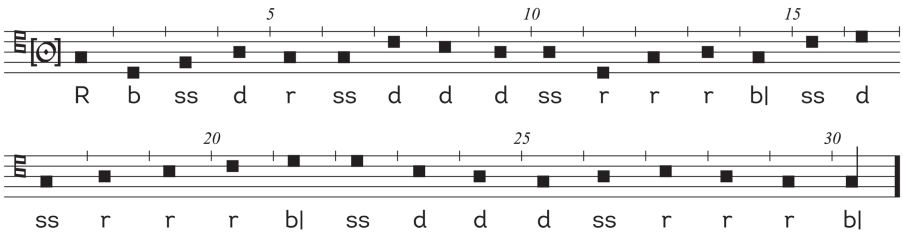
As is the case with *Le petit rouen* (N° 16—see commentary), *Le petit roysin* is notable for its regular eight-note phrase structure and that its opening four notes, on pitches *a*, *f*, and *d*, anticipate the places at which the subsequent phrases will cadence. Additionally, the first two phrases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

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

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

Fol. 14v

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



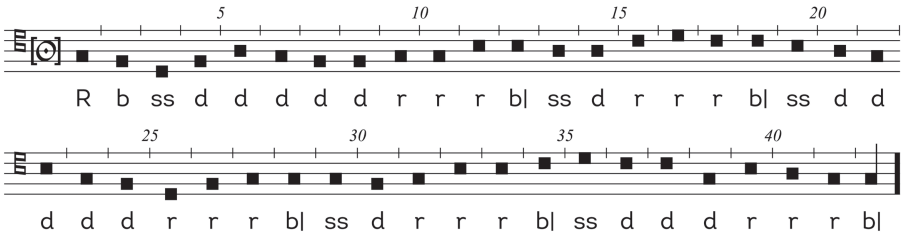
30 notes | Tone 8(*g*) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordant choreography: *Mamour* (N° 20), *Alenchon* (N° 21), *La portingaloise* (N° 22), *La non pareille* (N° 47).

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

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

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

30. La danse de Ravestain/.



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

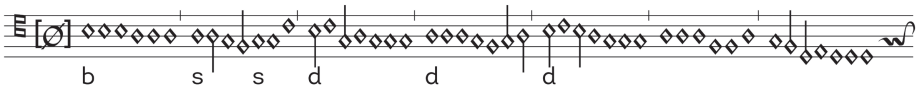
The music and choreography for *La danse de Ravestain* survive incomplete. The *custos* at the end of the system indicates that the music should continue, with the following phrase beginning on *g*. Only five step-units are given, which are already insufficient for the surviving music. Brainard ("Die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

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

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

Fol. 15^{r}

31. Triste Plaisir a xlii notes a v mesures



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

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

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

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

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

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

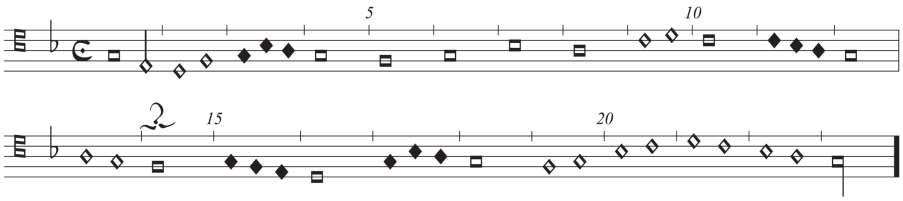
De tweede zin (noten 9–18) volgt het patroon van breves uit het lied, getranscribeerd als dubbele breves, tot de cadens op *c'*. In het lied is deze cadens echter geen eindcadens, noch op deze plaats, noch op het overeenkomstige punt in het lied waar zij terugkeert op noten 34–37 van de danstenor.

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

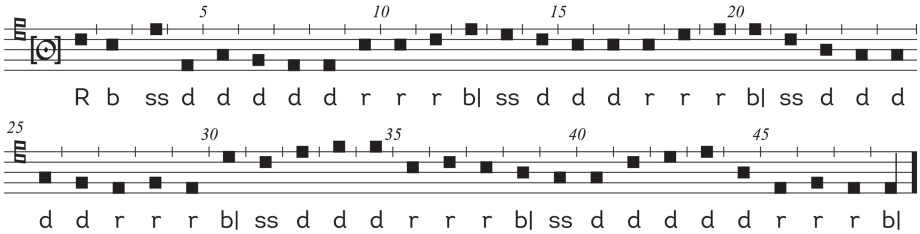
The overall shape of this tenor resembles that of *Ma mieulx ammee* (N° 29—see commentary).

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

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



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



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

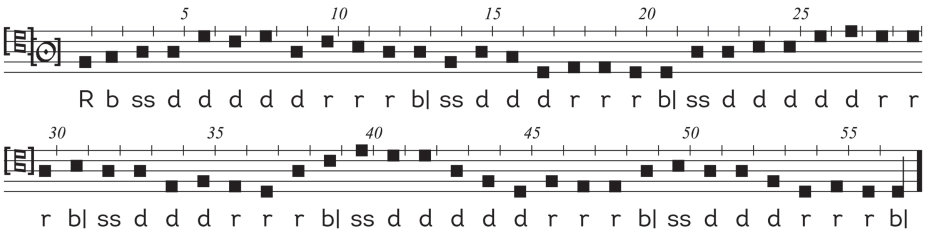
48 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures imparfaites*: *grandes ~ moyennes* | Concordante choreografie: *La basse danse du roy* (nr. 44), *Le grant thorin* (nr. 51)

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

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

Fol. 15^{v}

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



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

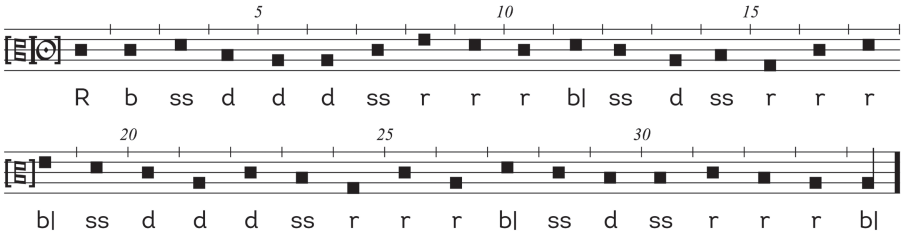
This tenor is notable for its sequences of cadential figures (notes 8–20, 25–36, and 45–56). Notes 41–47 form a skeletal version (*sol-re/la-fa-re-fa-mi-mi*) of the structural figure found in *Luises* (N° 6—see commentary).

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

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

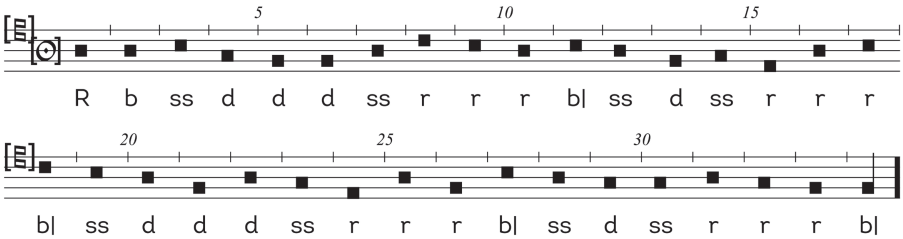
34. Le mois de may a xxxiiij notes a iiij mesures/.

Version 1:



Versie 1:

Version 2:



Versie 2:

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

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

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

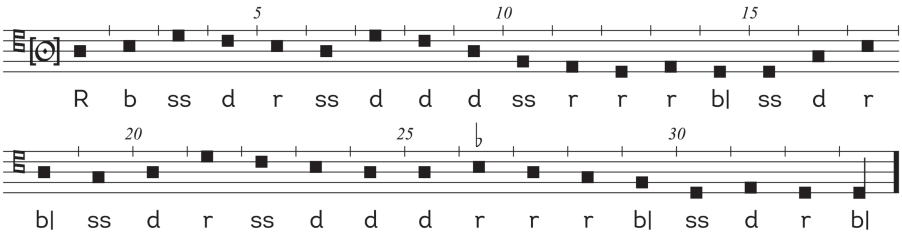
Toulouze geeft een *c*3-sleutel, waarbij de melodie in modus 2 wordt geplaatst met een finalis op *a* (versie 1 hierboven – zie ook *Filles a marier*, nr. 17, voor een soortgelijk geval). Een *c*5-klank (versie 2) ligt meer voor de hand voor Br9085, rekening houdend met het bereik van de andere tenors,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

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

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

Fol. 16^{r}

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



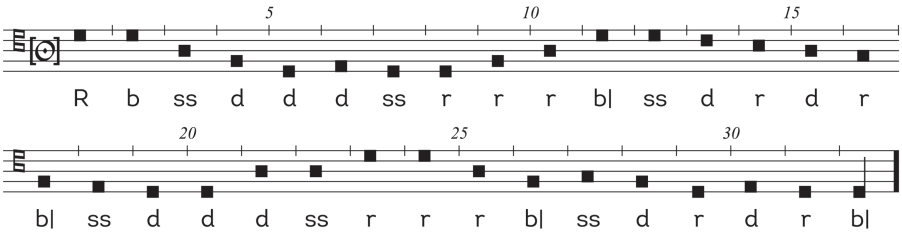
33 notes | Tone 1(*d*) | 4 *mesures*: *moyennes parfaites** ~ *petites plus que parfaites* (variant)

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

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

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

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



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

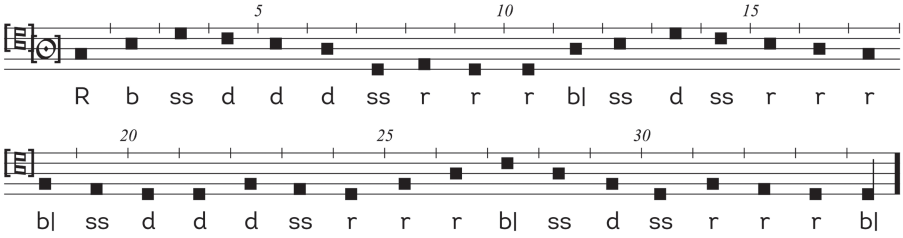
The opening and closing motives (notes 1–12 and 23–32) of this tenor frame a descending octave from *d'* to *d* (see *La tantaine*, N° 12) and boast an affinity with the principal motive of *Luises* (N° 6—see commentary). The opening twelve notes give the motive *sol-re/la-fa-re-mi-re* elided to its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

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

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

Fol. 16ᵛ

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



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

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

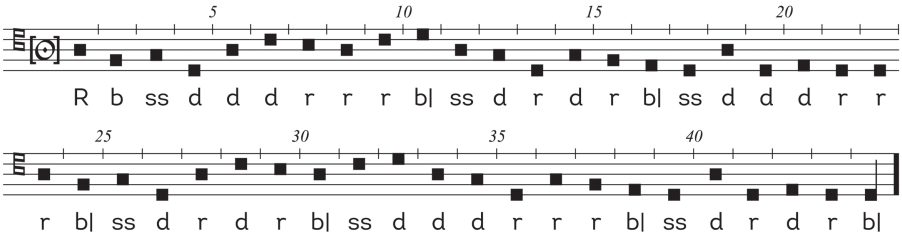
Notes 11–16 form the recurring structural phrase *re-mi-sol-fa-mi-re* of *Ma mie* (N° 2—see commentary). Notes 27–34 as *fa-re/la-fa-re-fa-mi-re-re* give a version of the principal melodic figure of *Luises* (N° 6—see commentary), and the rising and falling thirds outlined in notes 24–30 were singled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

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

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

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

38. Flourentine a xliiij notes a vj mesures/.



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

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

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

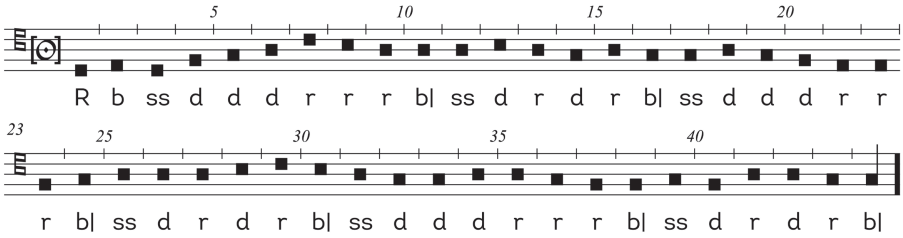
44 noten | Modus 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes ~ petites* | Concordante choreografie: *Avignon* (nr. 10), *Je languis* (nr. 11), *Une fois avant que morir* (nr. 24), *La potevine* (nr. 39)

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

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

Fol. 17r

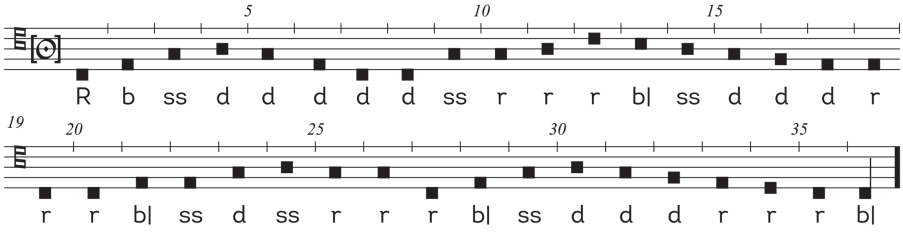
39. La potevine a xliiij notes a vj mesures toutes imparfaites



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

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

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



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

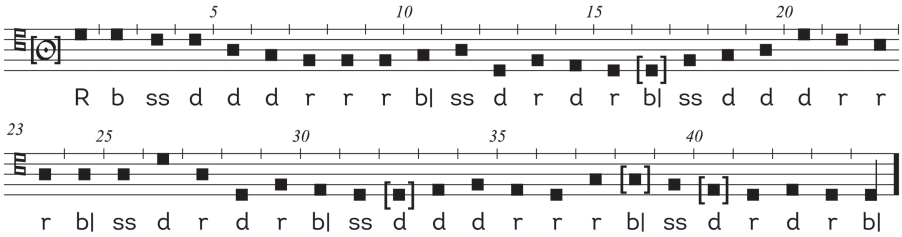
See commentary for N° 11, *Je languis*.

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

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

Fol. 17^{v}

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



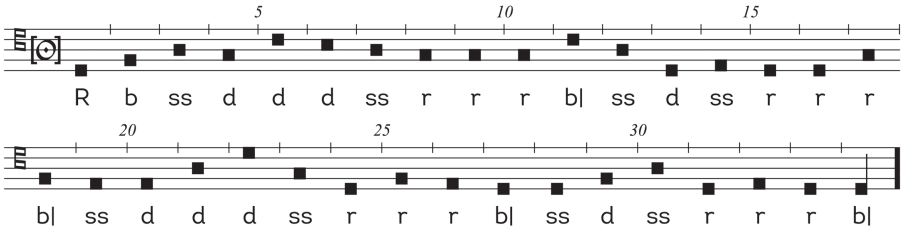
40 notes (4 missing) | Tone 1(*d*) | 6 *mesures imparfaites*: *moyennes* ~ *petites* | Concordant choreography: *Avignon* (N° 10), *Je languis* (N° 11), *Une fois avant que morir* (N° 24), *Flourentine* (N° 38), *La potevine* (N° 39)

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

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

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

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



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

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

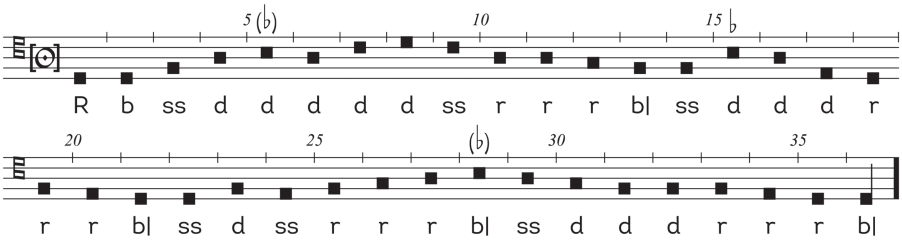
The proliferation of leaps by fourth and fifth in this tenor (notes 4–5, 10–11, 12–13, 16–17, 20–24), in addition to the rising thirds (*re-fa-la*) over notes 1–3 and 28–30, is balanced only slightly by stepwise motion.

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

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

Fol. 18^{r}

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



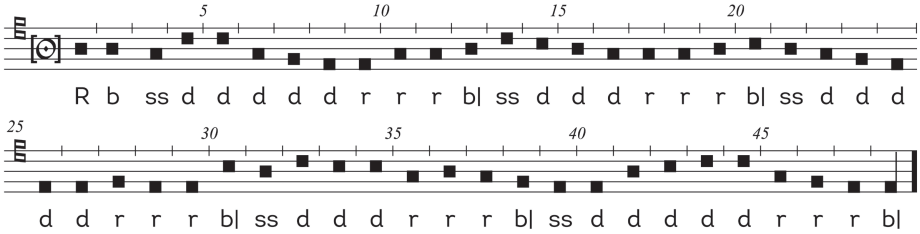
36 notes | Tone 1(*d*) | 5 *mesures imparfaites: petites ~ moyennes*

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

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

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

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



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

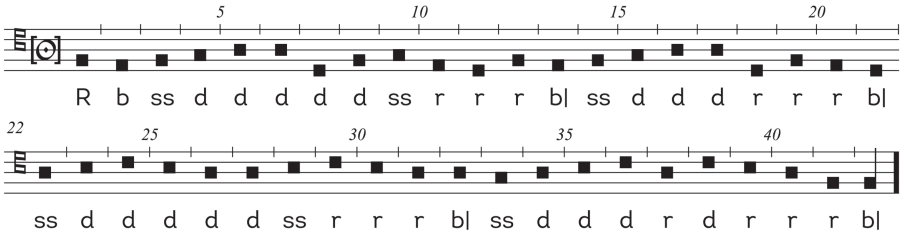
Notes 11–16 sound *mi-fa-la-sol-fa-mi*, a version of the recurring figure in *Ma mie* (N° 2—see commentary) that here outlines the fourth (*mi-fa-sol-la*) of tones 3 and 4.

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

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

Fol. 18^{v}

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



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

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

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

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

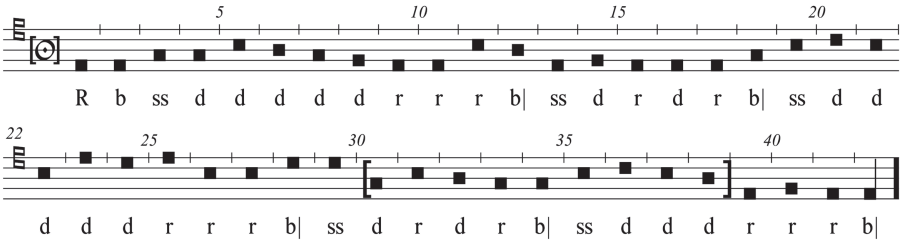
42 noten | Modus 6(*f*) | 4 *mesures: grande parfaite, moyenne imparfaite, grande parfaite, moyenne imparfaite**

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

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

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

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



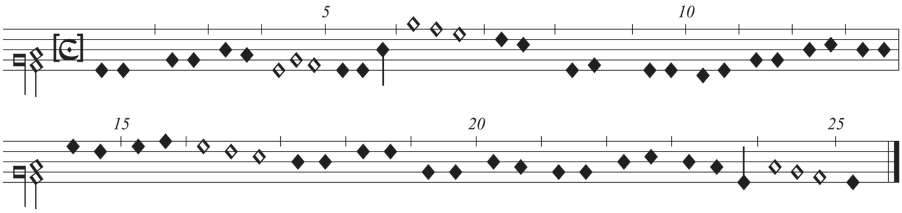
42 notes | Tone 5(c) | 5 *mesures imparfaite: grande, petite, grande, petite, moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (N° 8), *Maistresse* (N° 18), *Triste plaisir* (N° 31) | Polyphonic setting: *Du pist mein hort*, Tr87, fol. 109^{r}; *Qui latuit in virgine*, MuEm, fol. 1^{r}

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

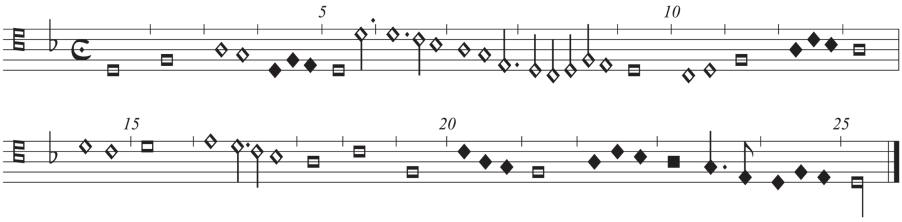
42 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures imparfaite: grande, petite, grande, petite, moyenne* | Concordant choreography: *Le Rosin* (nr. 8), *Maistresse* (nr. 18), *Triste plaisir* (nr. 31) | Polyphonic setting: *Du pist mein hort*, Tr87, fol. 109^{r}; *Qui latuit in virgine*, MuEm, fol. 1^{r}

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

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

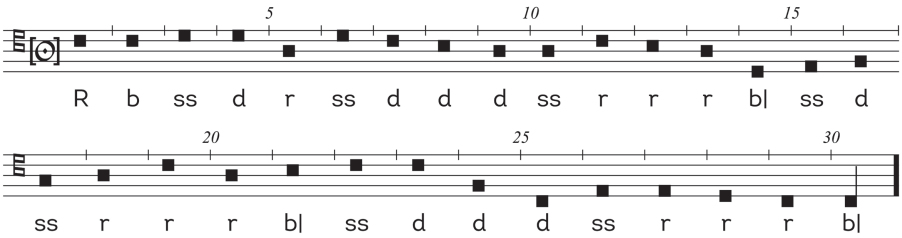


Du pist mein hort
(Tr87, fol. 109r)



Fol. 19^{r}

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



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

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

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

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

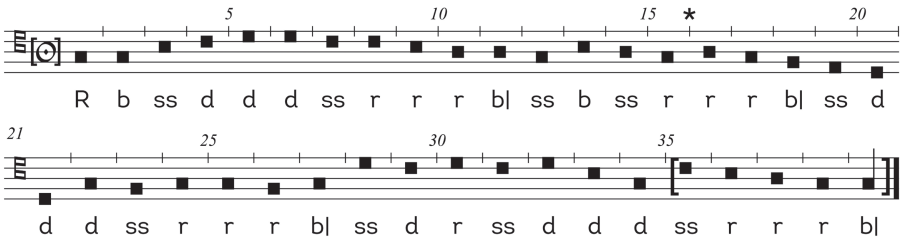
30 noten | Modus 5(c) | 3 *mesures parfaites*: *moyenne**, *petite*, *moyenne* | Concordante choreografie: *Mamour* (nr. 20), *Alenchon* (nr. 21), *La portingaloise* (nr. 22), *Ma mieulx ammee* (nr. 29)

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

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

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

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



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

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

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

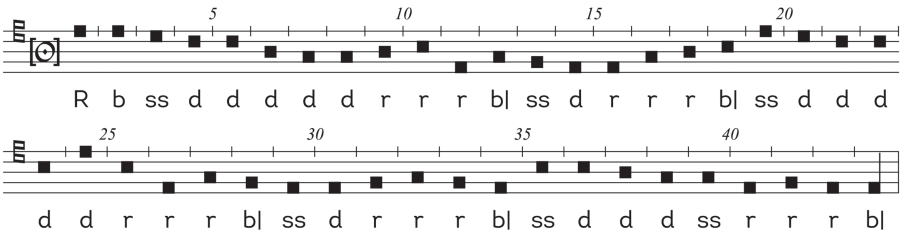
39 noten (1 te veel) | Modus 8(*g*) |
4 *mesures parfaites*: *moyenne*, *petite*, *moyenne*, *moyenne**

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

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

Fol. 19^{v}

49. Joieusement a xliij notes a cincq mesures/.



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

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

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

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

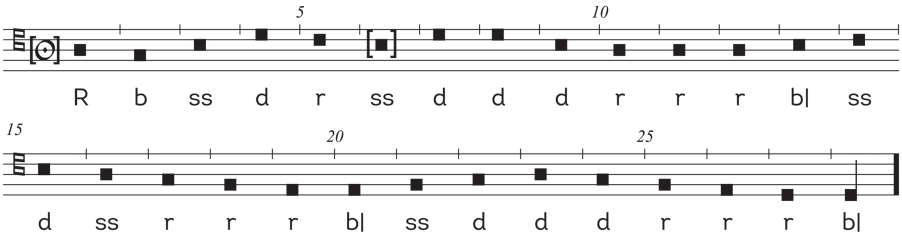
43 noten | Modus 5(c) | 5 *mesures: grande imparfaite, petite imparfaite, grande imparfaite, petite imparfaite, moyenne parfaite*

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

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

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

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



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

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

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

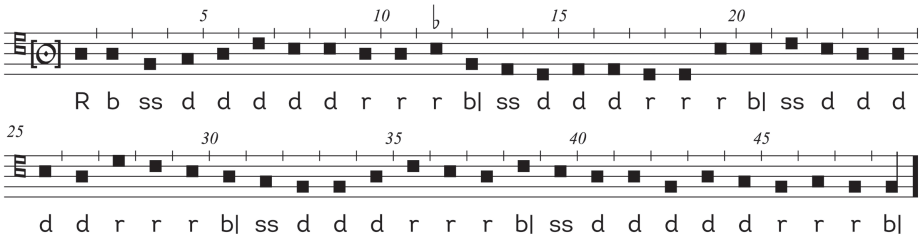
28 noten (1 ontbreekt) | Modus 1(*d*) | 3 *mesures*: *moyenne imparfaite**, *petite parfaite*, *moyenne imparfaite*

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

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

Fol. 20^{r}

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



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

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

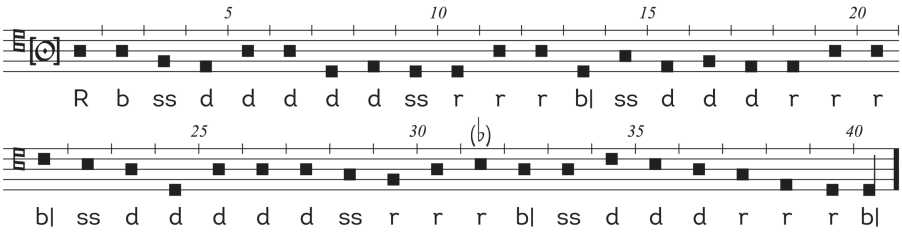
Notes 34–45 give an extended variant of the circular figure in *Beaulte* (N° 1—see commentary).

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

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

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

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



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

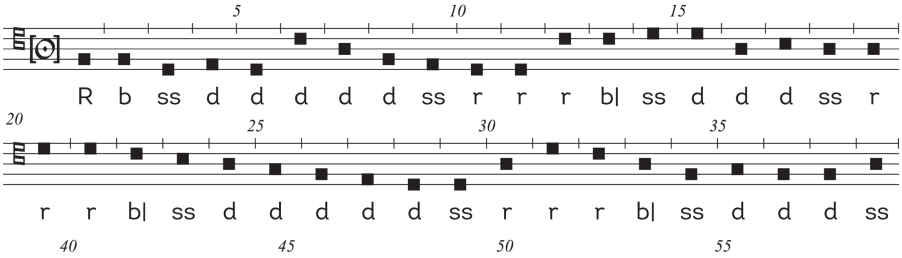
This tenor encompasses the first section of each polyphonic setting, without the "Repetitio" or *residuum* (see Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 84).

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

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

Fol. 20^{v}

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



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

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

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

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

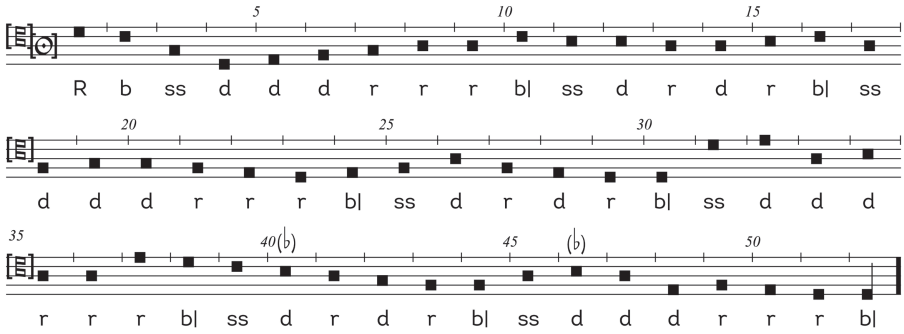
58 noten | Modus 1(*d*) | 6 *mesures parfaites: grande, moyenne, grande, moyenne, petite, moyenne*

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

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

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

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



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

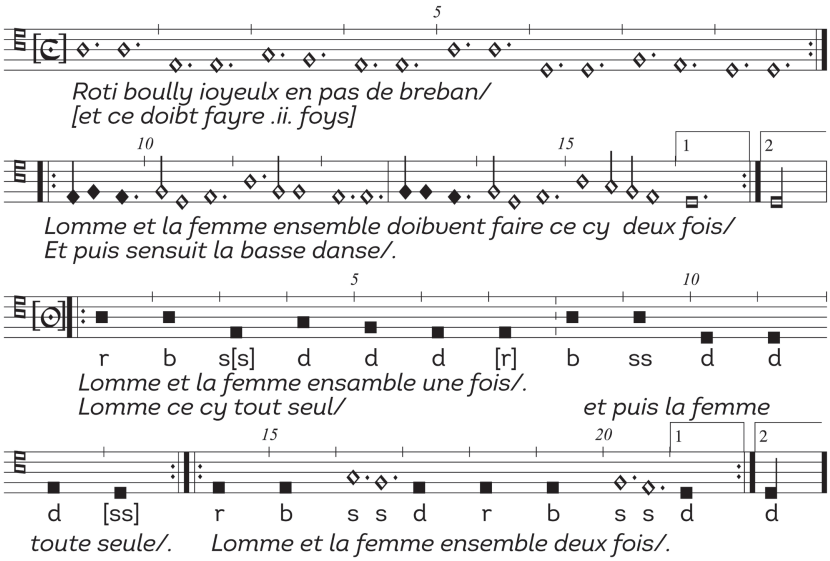
The clef in Br9085 appears a third higher, which yields a final on *B*, and has been corrected here to give a final on *d*.

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

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

Fol. 21^{r}

55. Roti boully ioyeulx en pas de breban/.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

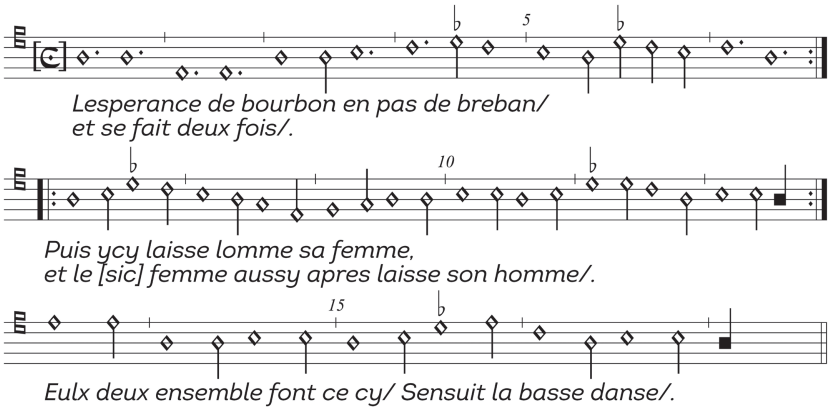
In de tweede helft van de *pas de Brabant* (m. 9–16) wordt ten onrechte een *coloratio* gebruikt, die we hierboven hebben weergegeven, maar waarvan we de waarden hebben behandeld alsof ze wit waren. Bovendien is het melodisch materiaal van dit deel in de drie overgeleverde versies – Pa, Br9085 en Toulouze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

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

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

Fol. 21ᵛ

56. Lesperance de bourbon en pas de breban



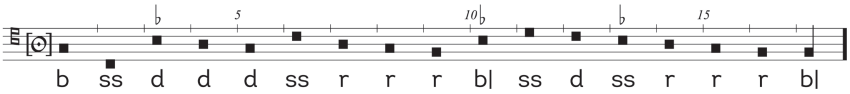
"The *esperance de bourbon* in *pas de Brabant* and [the first phrase] is executed twice [which we have denoted with a repeat sign].
[Phrase 2:] Then here the gentleman leaves his lady, and afterwards the lady also takes leave of her gentleman.
[Phrase 3:] The two of them together dance this [section].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

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

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

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

Lesperance de bourbon a xvij notes a deux mesures/.



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

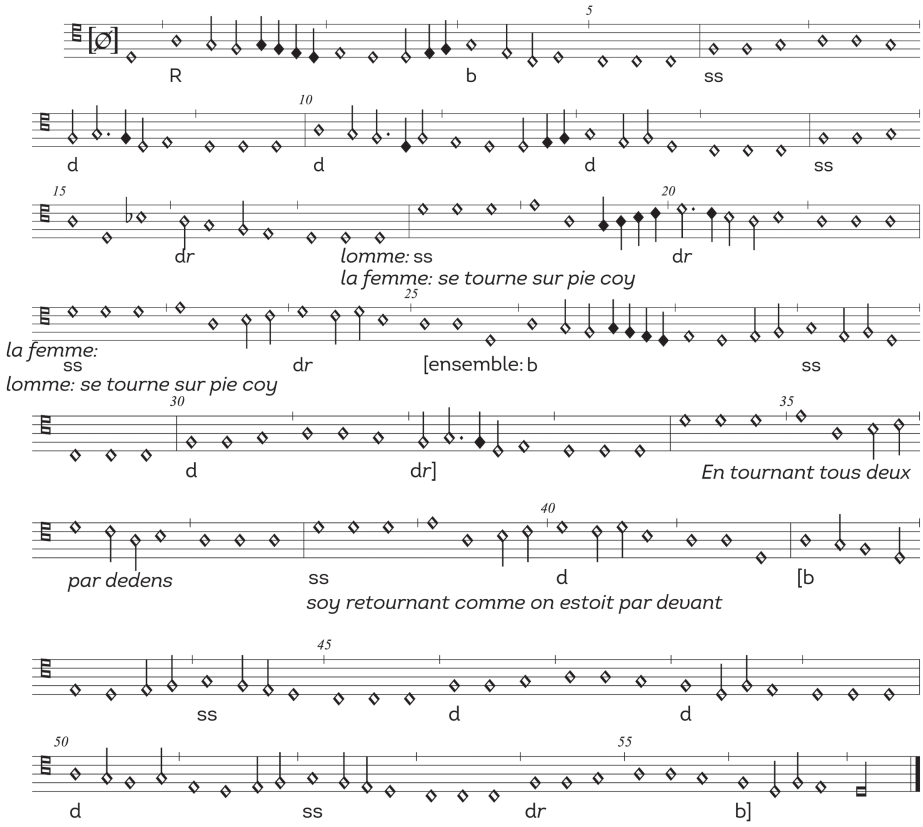
This brief *basse danse mineure* comprises increasingly long descending passages (third–fifth–sixth). Note the omission of the *reverence* at its opening, a key feature of the *basse danse mineure*.

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

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

Fols. 22r, 23r-v

57. La danse de cleves/.



Tone 1(*d*)

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

Modus 1(*d*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

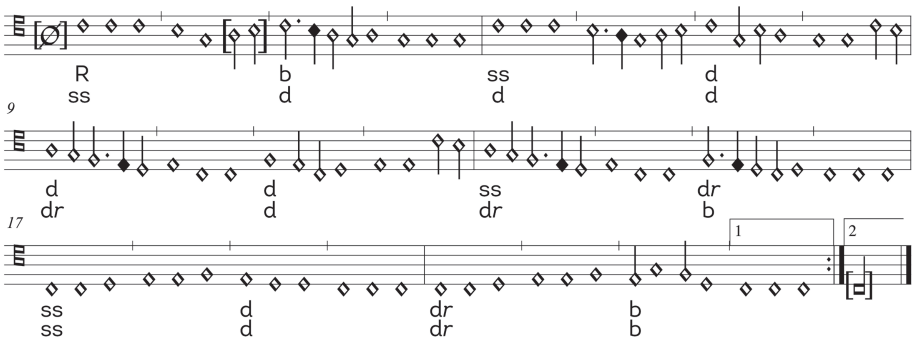
Op basis van metrische groeperingen van *perfectiones* en de plaatsing van cadensen hebben we de eerste semibrevis behandeld als een opmaat.

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

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

Fol. 22^{v}

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



Tone 5 (*c*)

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

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

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

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

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

Modus 5 (*c*)

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

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

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

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

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

APPENDIX 6. POLYPHONIC EDITIONS
POLYFONE EDITIES

ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

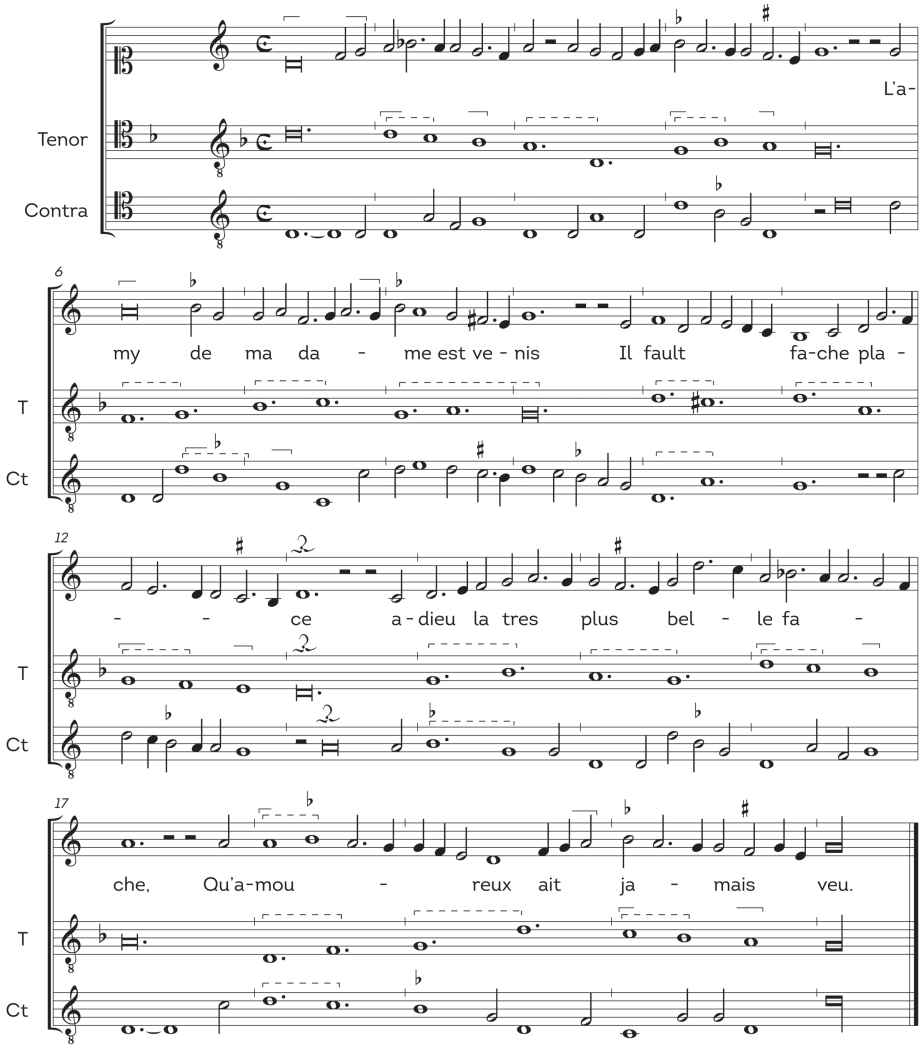
The following editions comprise chansons related to *basse danse* tenors and polyphonic settings of *basse danse* tenors for two to five voices. All of the editions use original note values, including places where a note straddles two bars, which have been delineated by tick marks. We have only used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

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

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

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

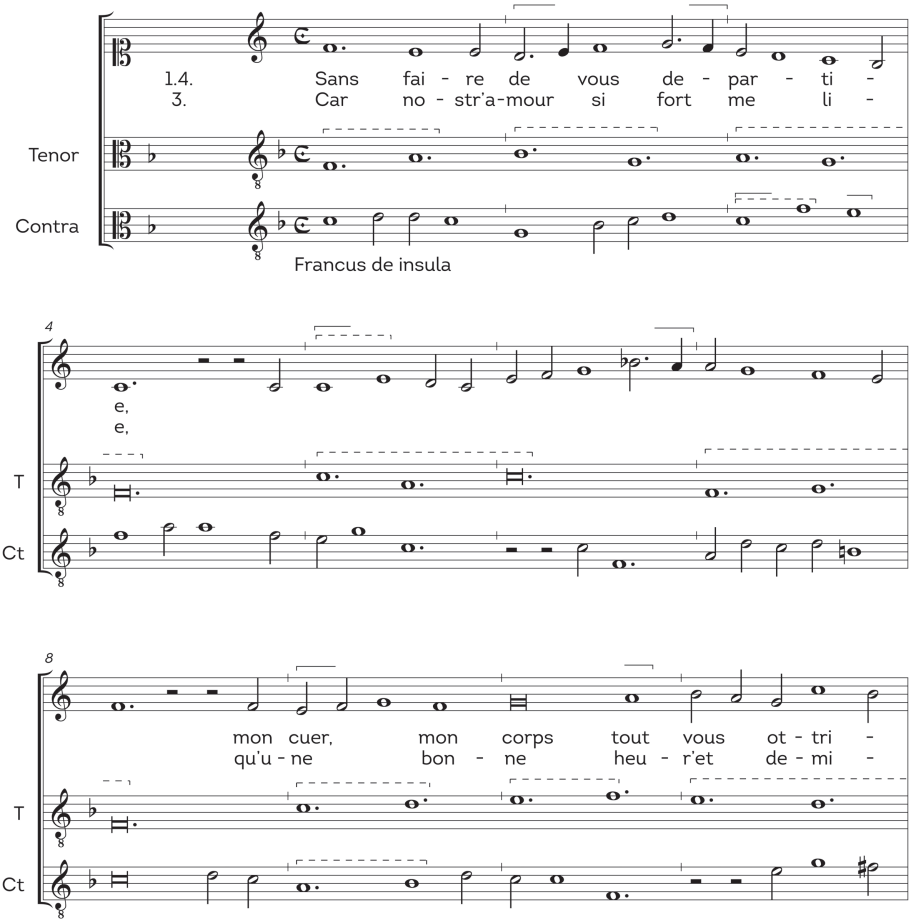
Gilles Binchois (*c.* 1400–60)
Tr87, fol. 88^{r}

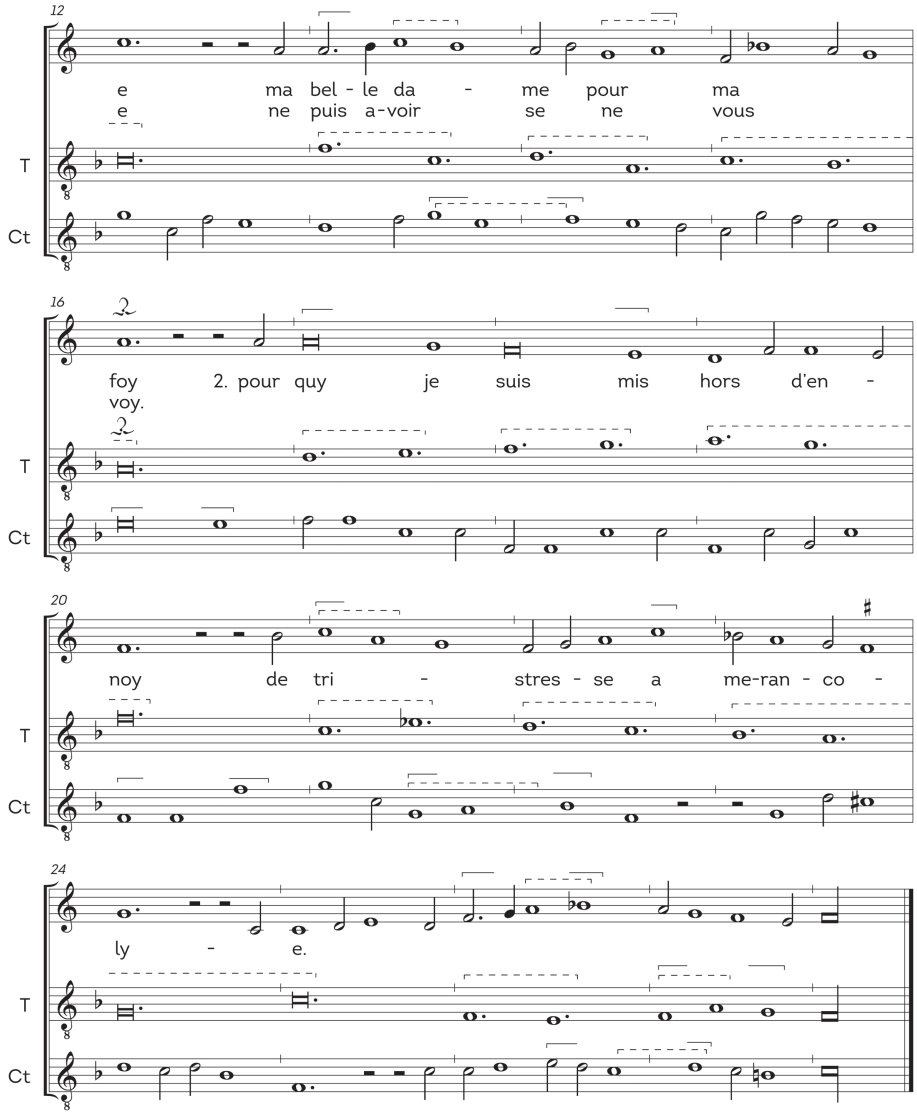


2. Pierre Fontaine, *Sans faire de vous departie*

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

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




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

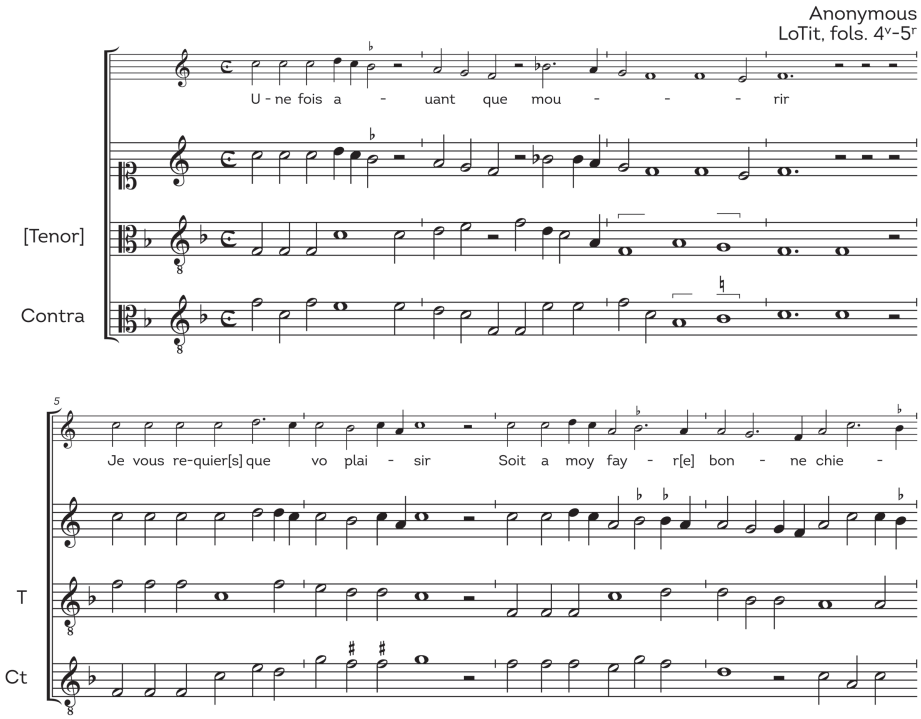
3. Anonymous | Anoniem, *Une fois avant que mourir*

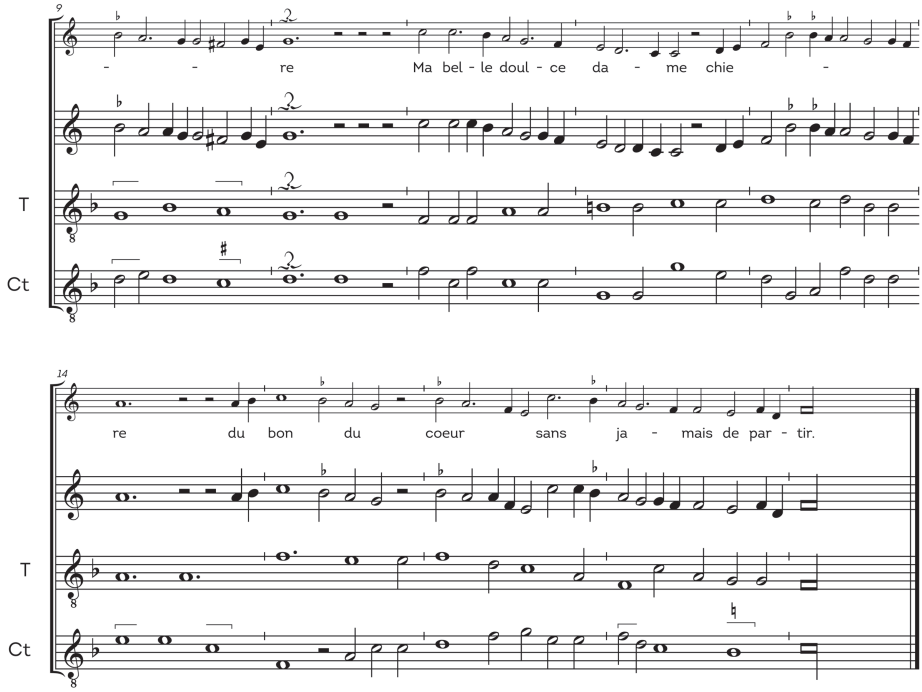
Five-line rondeau; one surviving stanza of text in LoTit—full text appears in Paris, BnF, nouv. acq. fr. 10660, fol. 47^{r}

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

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

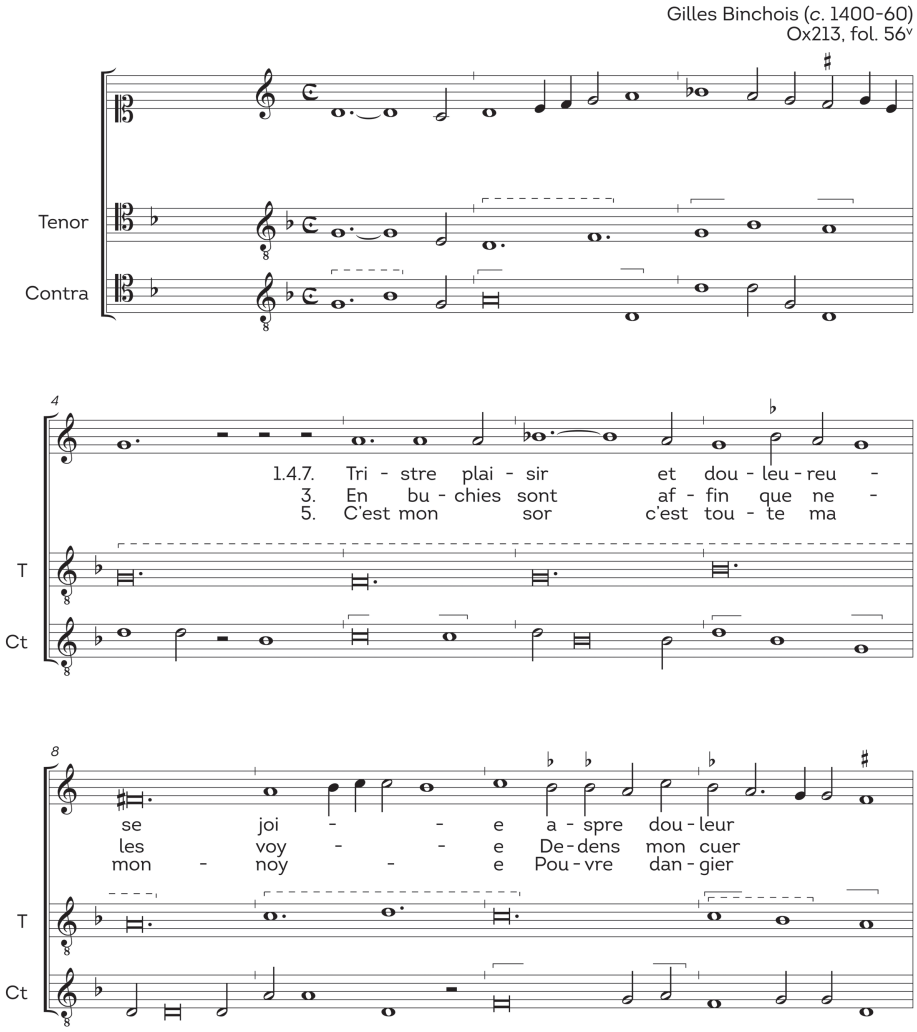
Cantus:
Op de eerste notenbalk staat een gewijzigde vorm van de cantus waarbij de ritmes zijn gewijzigd in een hypothetisch "oorspronkelijke" vorm die beter aansluit bij de tekst.
m. 8: # staat voor de minima *g'*, maar is hier verwijderd om de mi-cadens op *a'* een plaats te geven, waar de tenor deze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

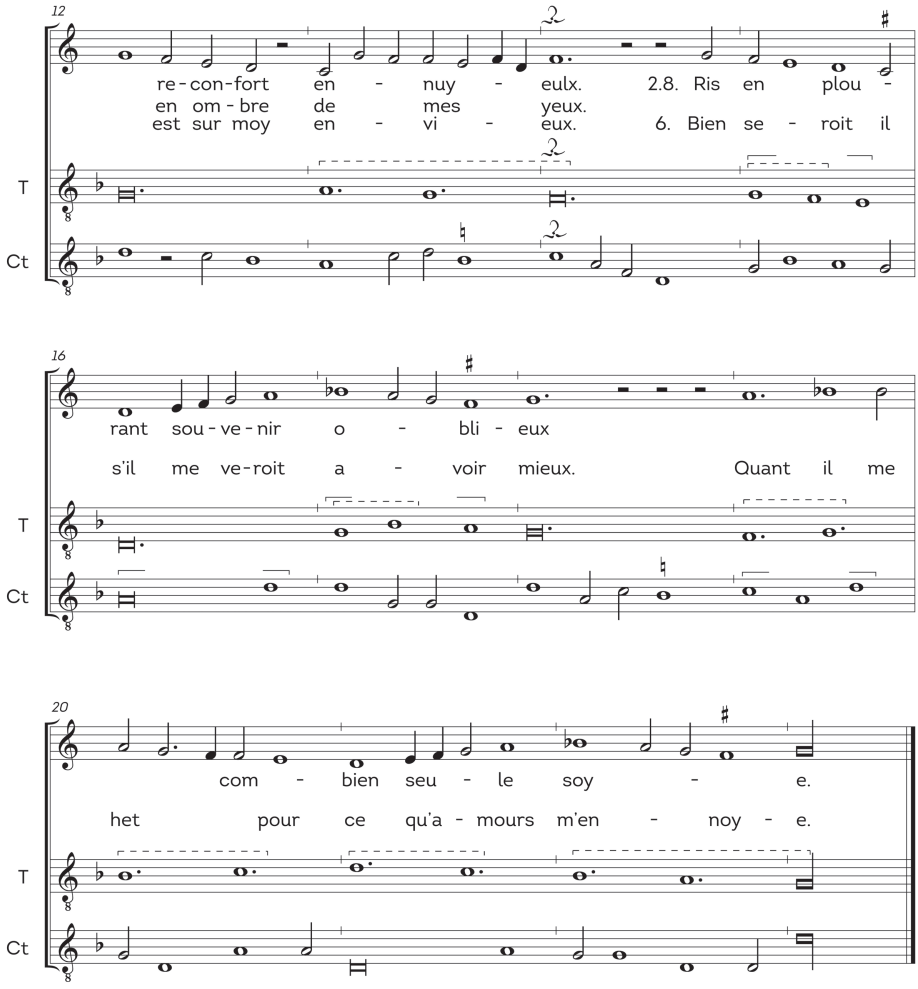



9
- - re Ma bel - le doul - ce da - me chie -
T
Ct
14
re du bon du coeur sans ja - mais de par - tir.
T
Ct

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

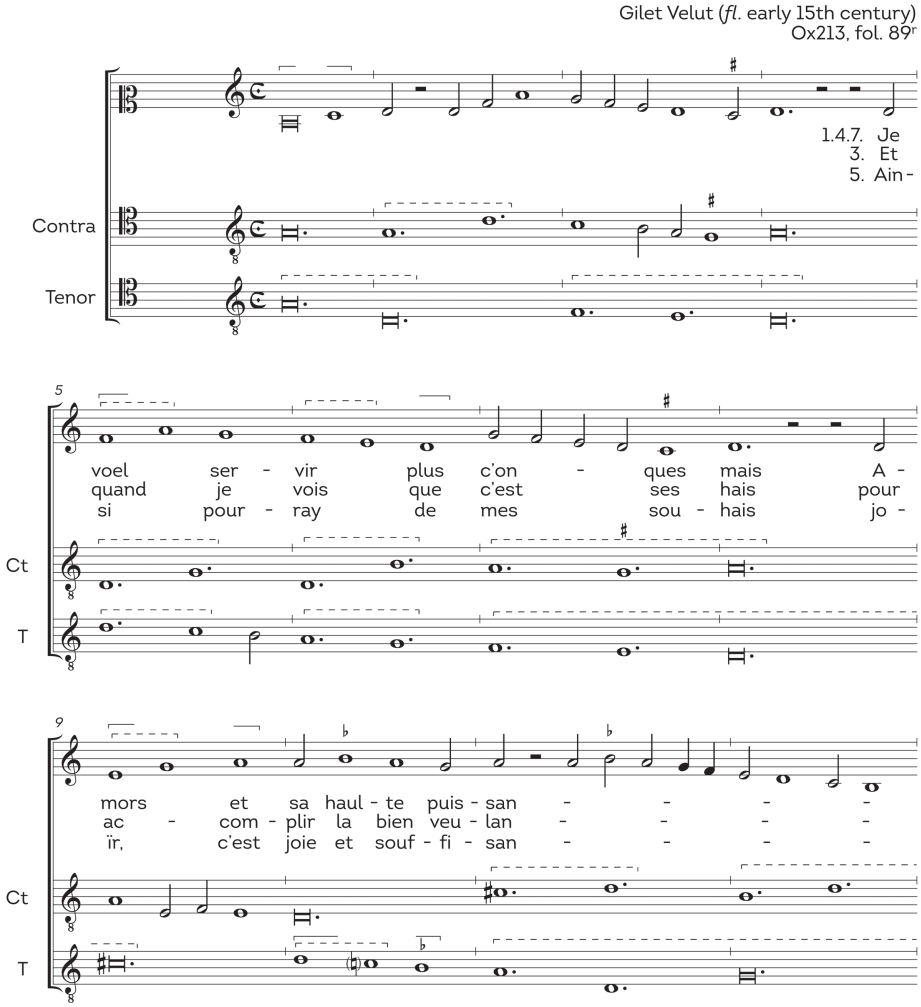
Four-line rondeau
Vierregelig rondeau

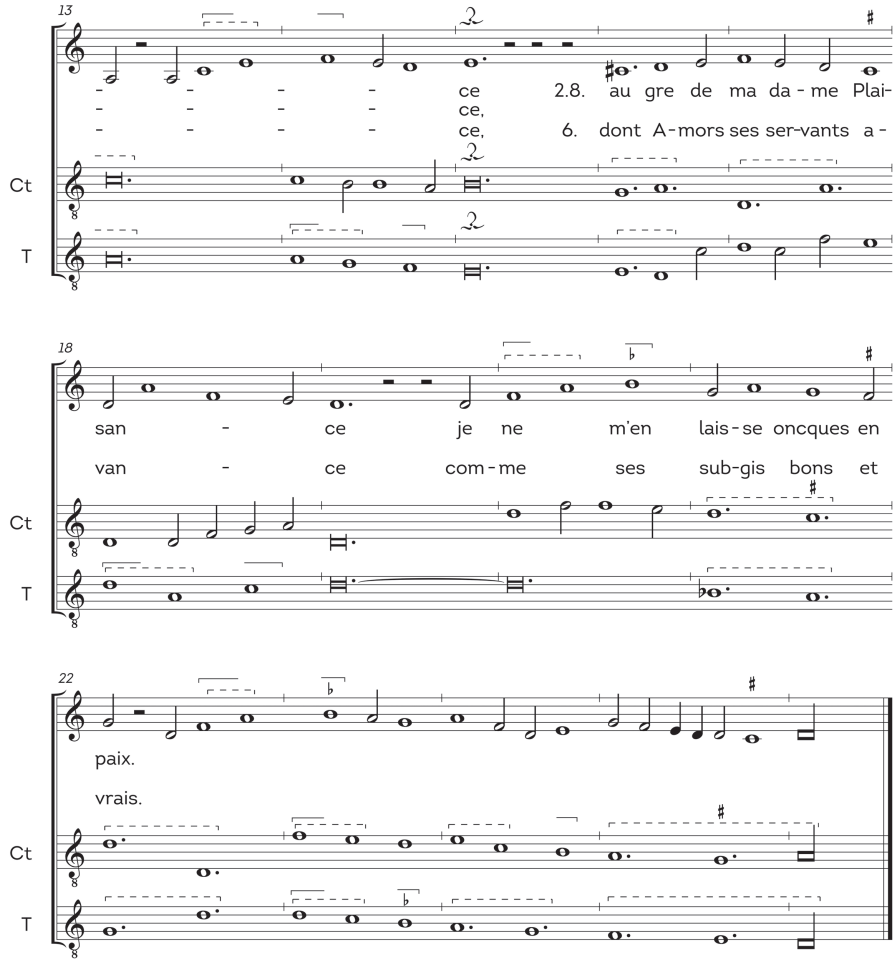



12
re-con-fort en - nuy - eulx. 2.8. Ris en plou -
en om-bre de mes yeux.
est sur moy en - vi - eux. 6. Bien se - roit il
T
Ct
16
rant sou-ve-nir o - bli - eux
s'il me ve-roit a - voir mieux. Quant il me
T
Ct
20
com - bien seu - le soy - e.
het pour ce qu'a - mours m'en - noy - e.
T
Ct

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

Four-line rondeau
Vierregelig rondeau




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

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

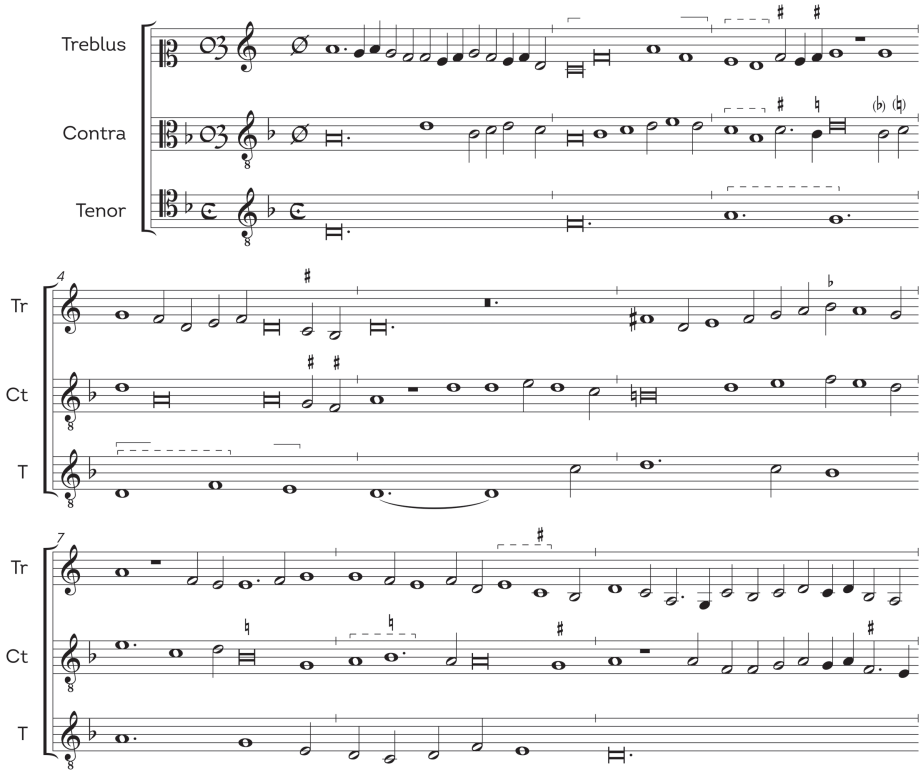
We have chosen to follow the version in Tr87.

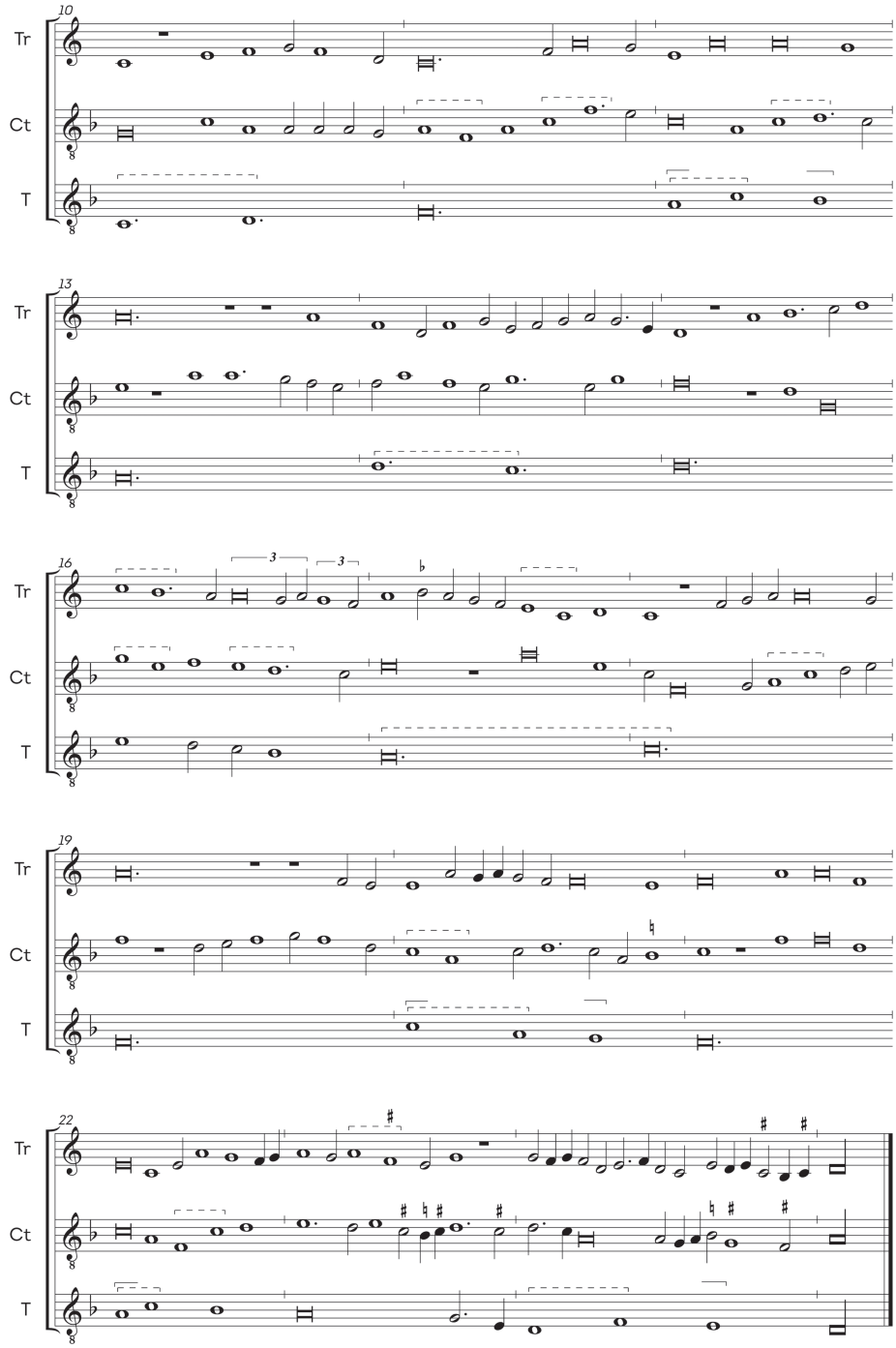
Treblus:
b. 16: we have given triplet groupings for notes that appear in coloration following the mensuration sign **3**

Wij hebben ervoor gekozen de versie in Tr87 te volgen.

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

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




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

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

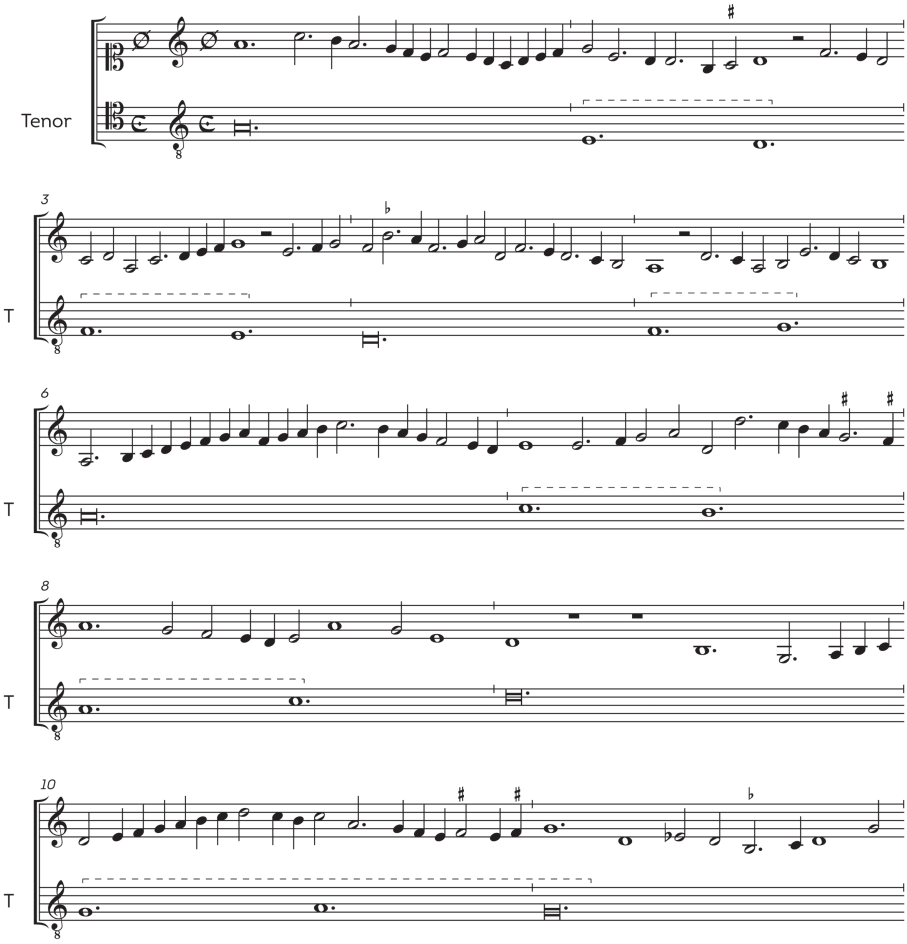
Cantus:
b. 11: the b before *e'* appears before the custos only in Per431; it is absent from Q15
b. 22: both sources give void minims following the mensuration sign 𝅜

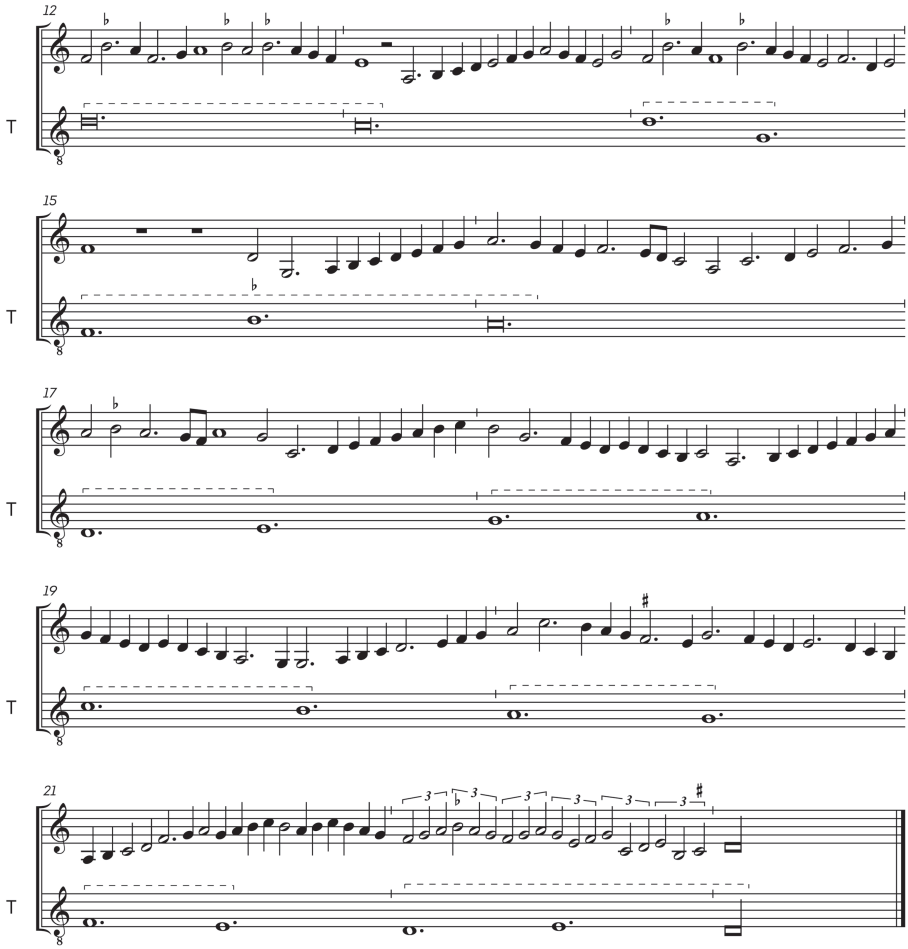
Tenor:
ligature indications follow Per431

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

Tenor:
ligatuuraanduidingen volgen Per431

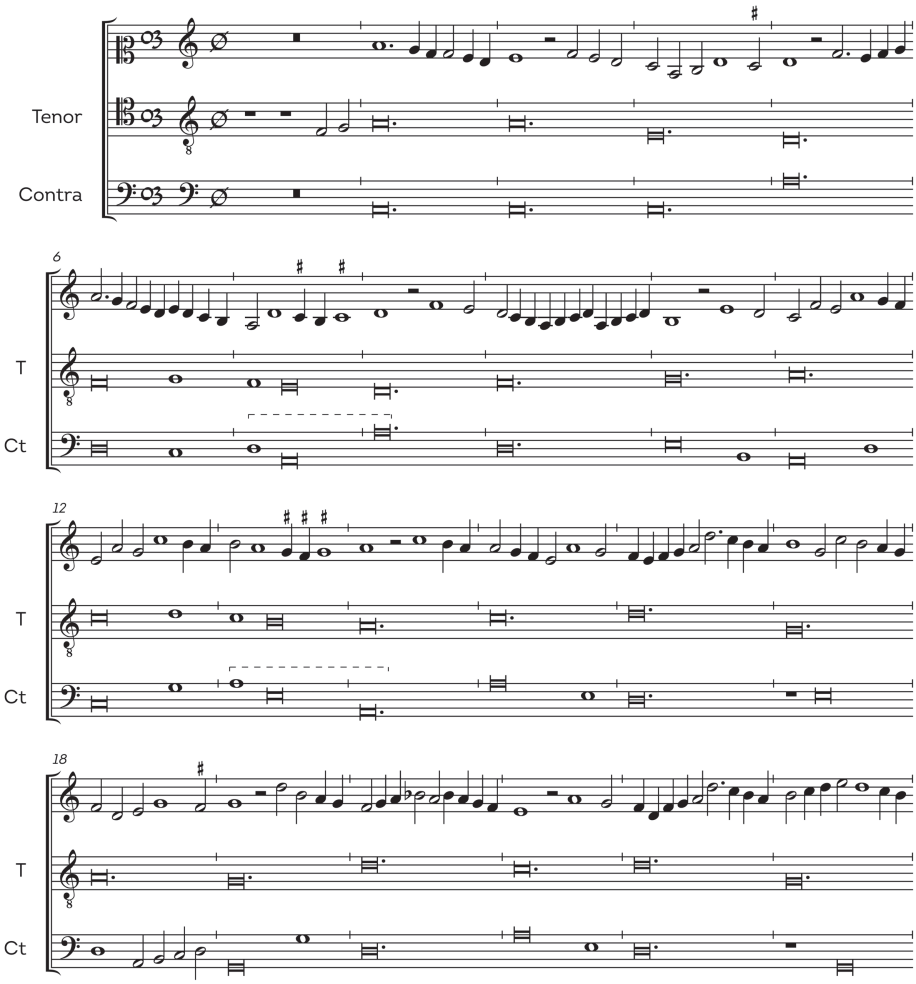
M. Gulielmus (Giovanni Ambrosio?)
Per431, fols. 95v-96r
Q15, fols. 59v-60r

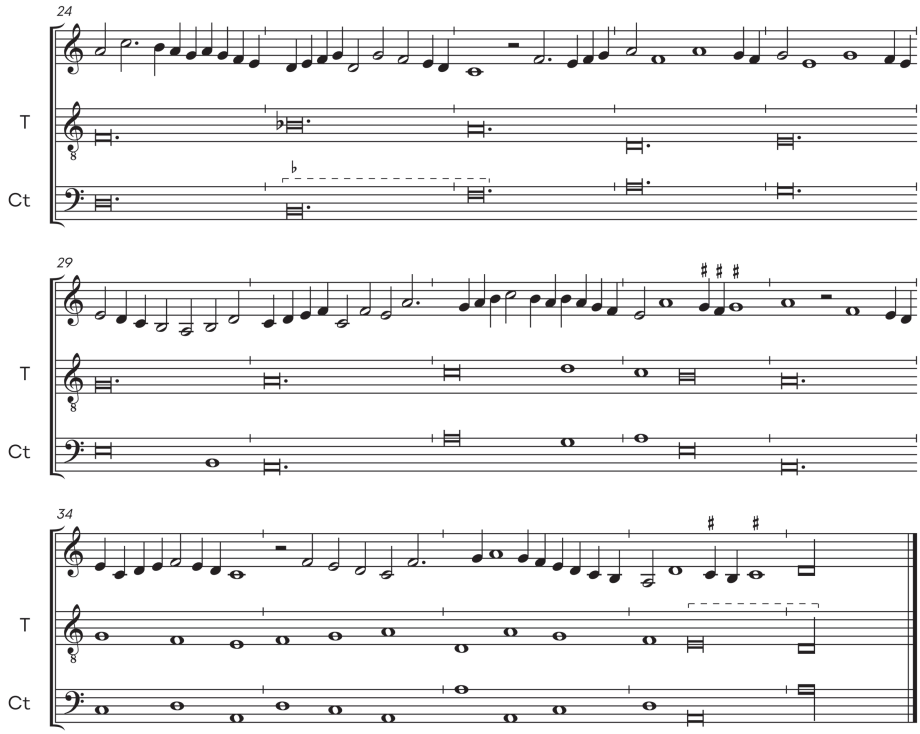



12
15
17
19
21
T

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

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




24
T
Ct
29
T
Ct
34
T
Ct

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

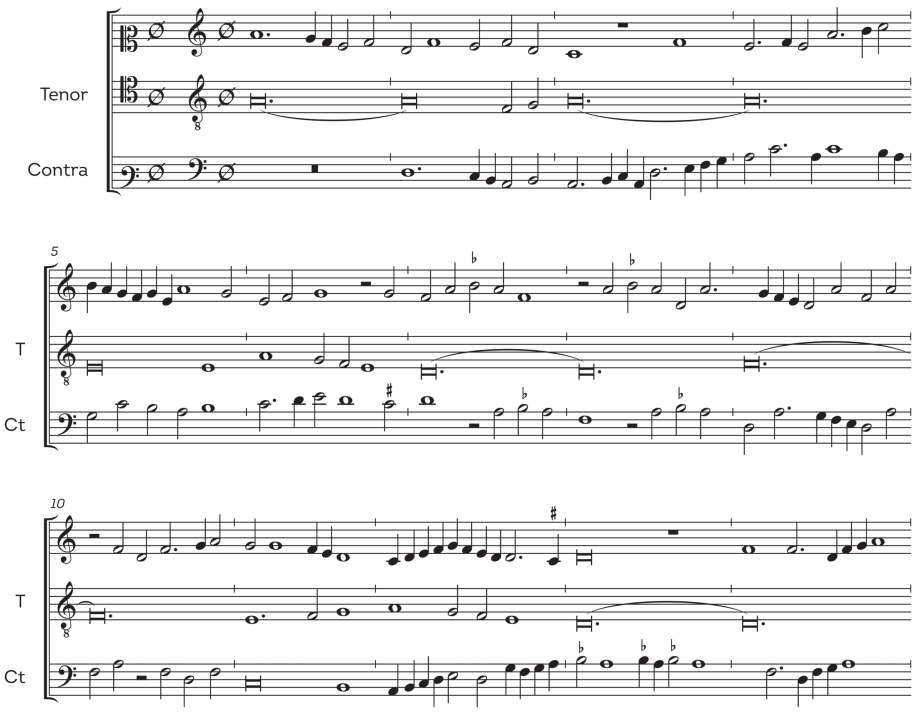
bb. 65-67: the mensuration sign ☾ is accompanied by 3/2 in the cantus voice, indicating that the pulse should be slightly brisker throughout these three bars—three breves in the time of two as had previously been the case—in order for the temporal value of the long to remain constant whether it is worth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

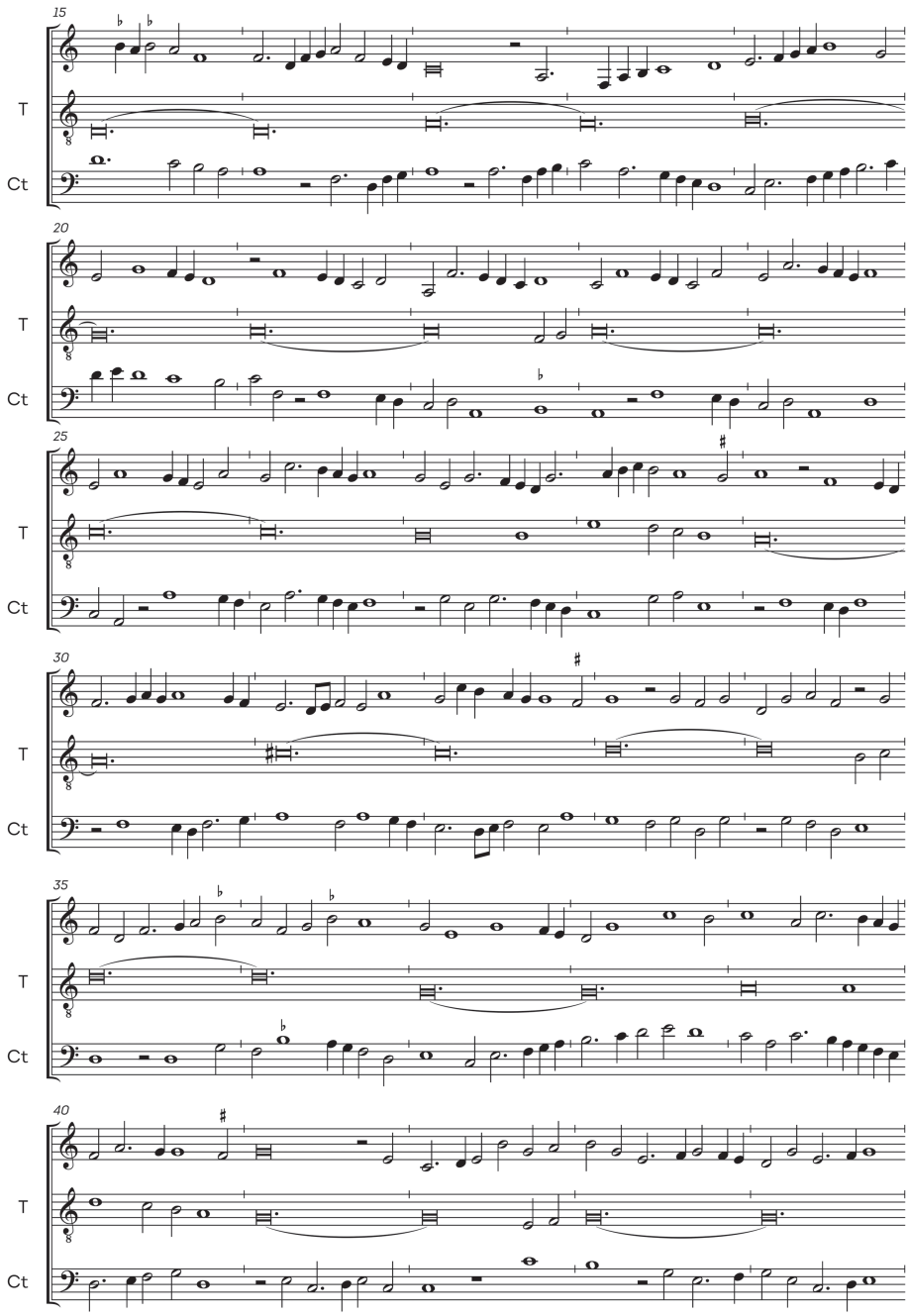
Tenor:
bb. 31-32, 49-52: the # inflection on c' in these bars is original, certainly in the tradition of the tune as preserved in V, but conflicts with the counterpoint in the cantus and contratenor voices. With the exception of these inflections, the pitches of this tenor and that of the following setting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

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

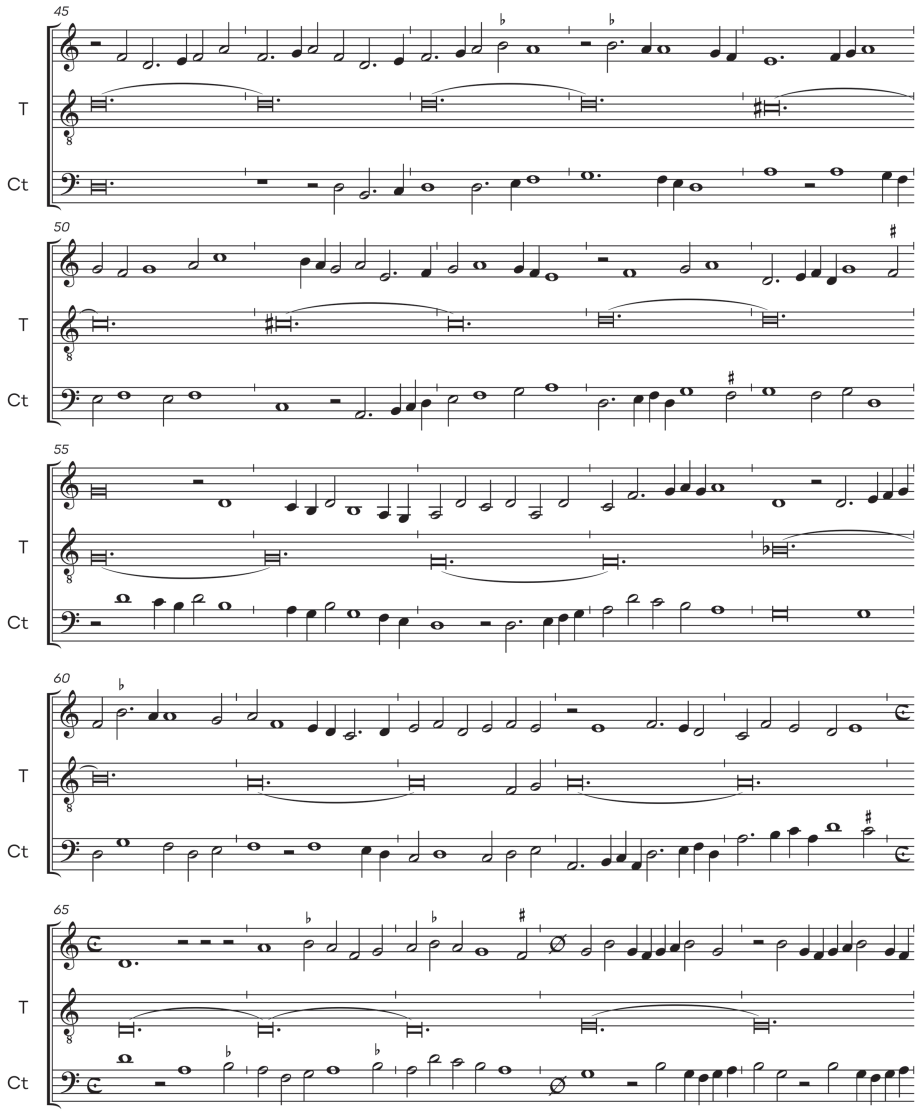
Tenor:
m. 31–32, 49–52: de #-wijziging op c' in deze maten is origineel, zeker in de traditie van de melodie zoals bewaard in V, maar conflicteert met het contrapunt in cantus en contratenor. Met uitzondering van deze wijzigingstekens zijn de noten van deze tenor en die van de volgende zetting van *La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

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

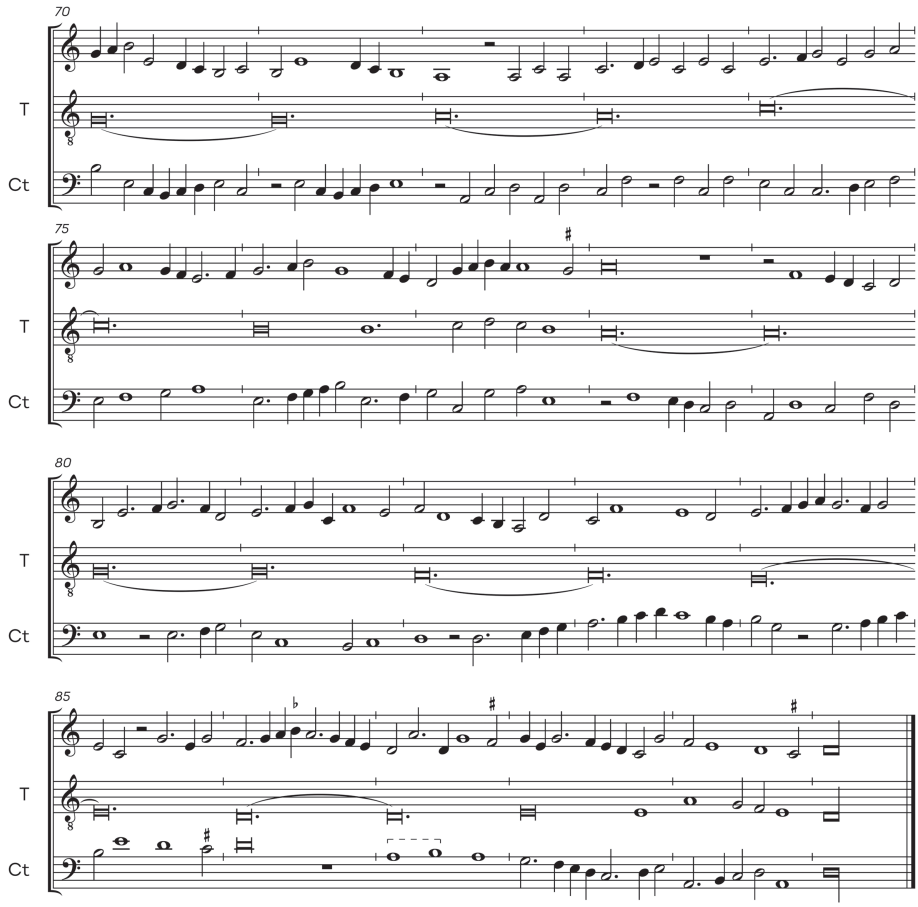



15
T
Ct
20
T
Ct
25
T
Ct
30
T
Ct
35
T
Ct
40
T
Ct

La spagna

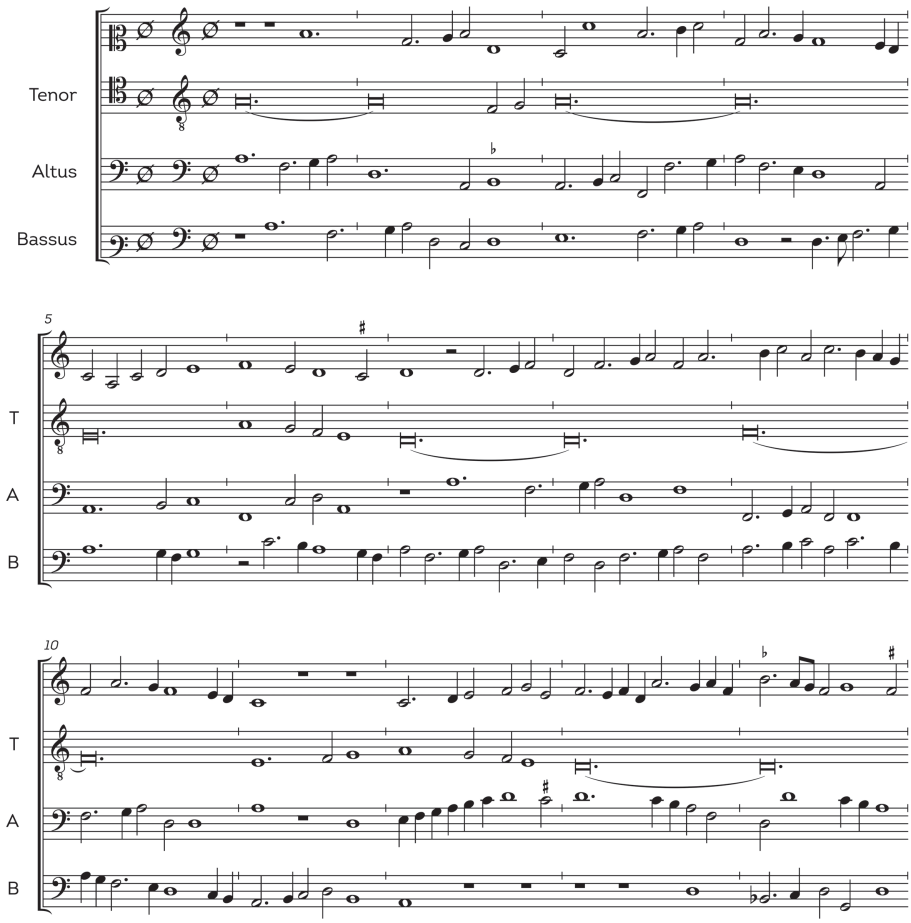


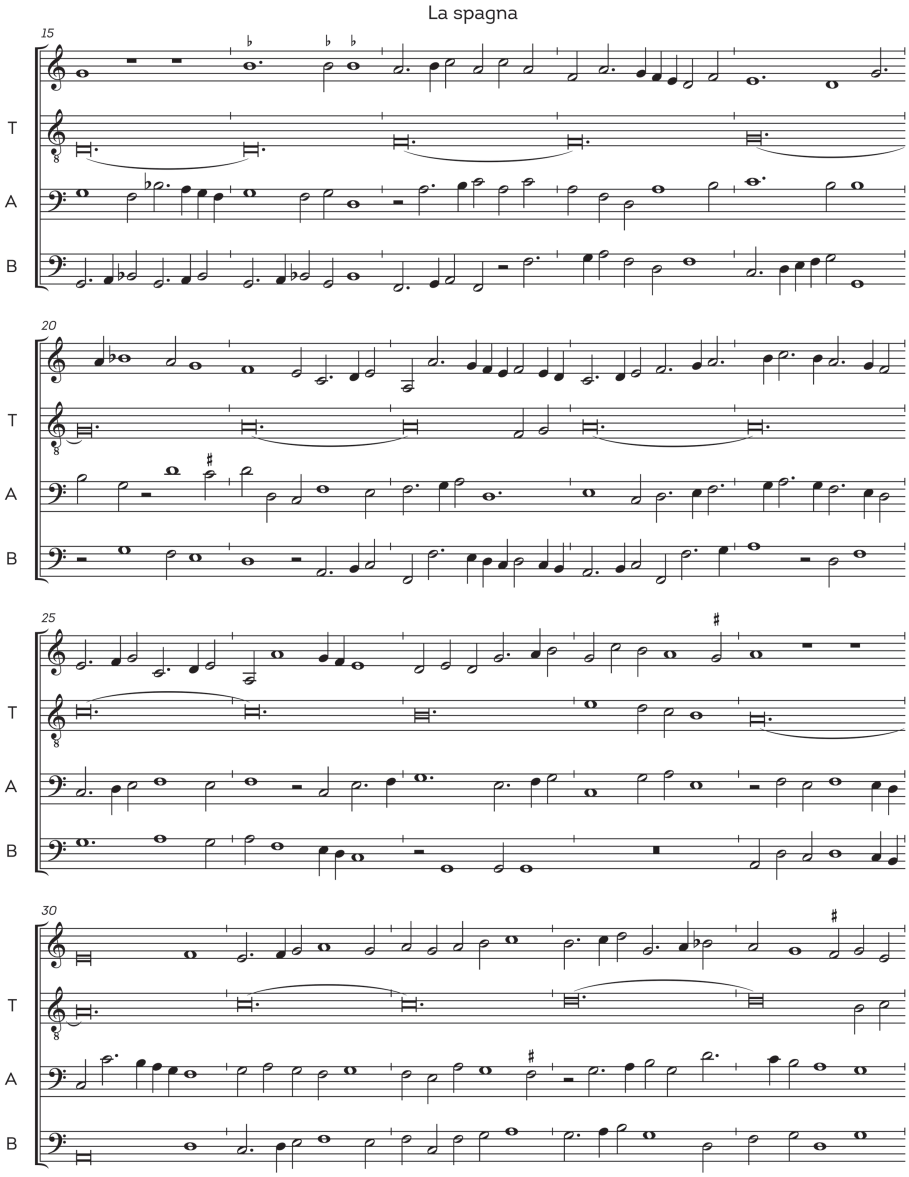
La spagna



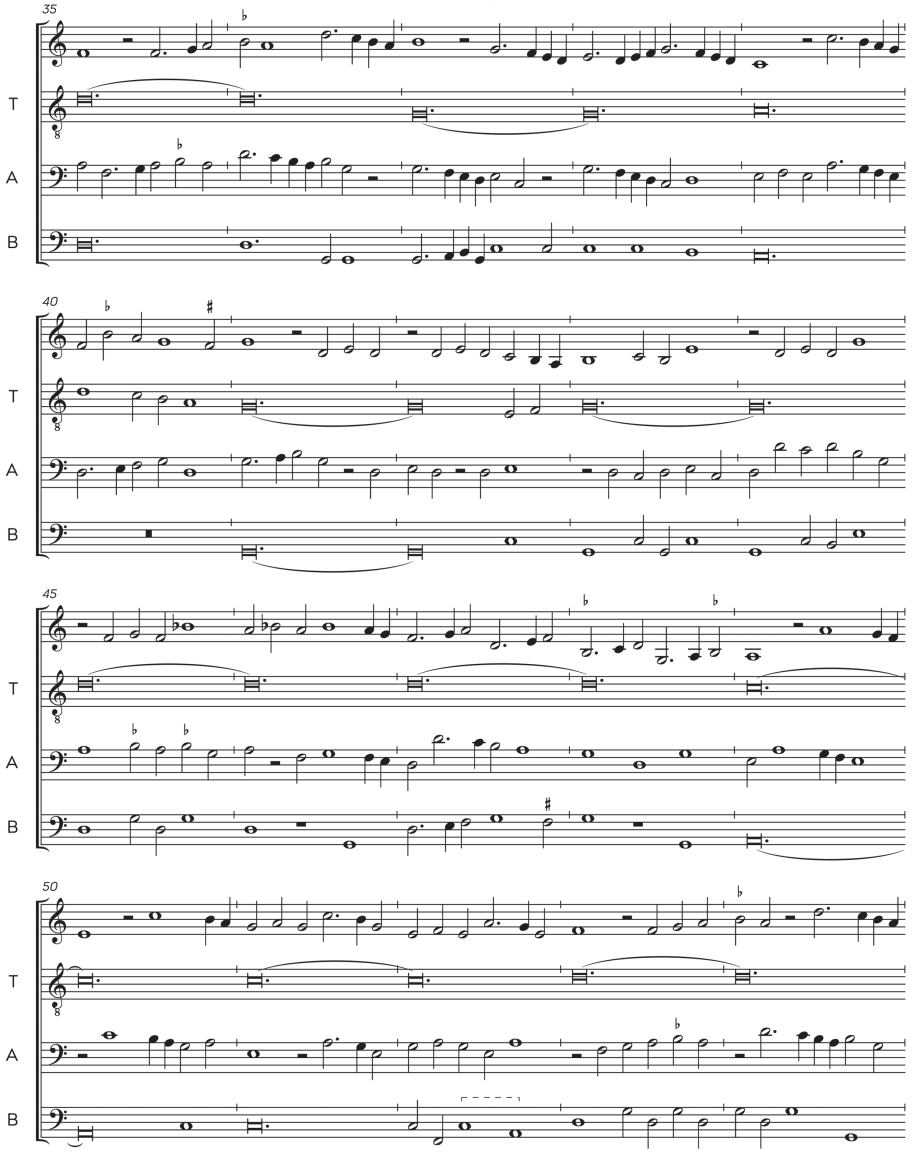
10. Johannes Ghiselin, *La Spagna* à 4

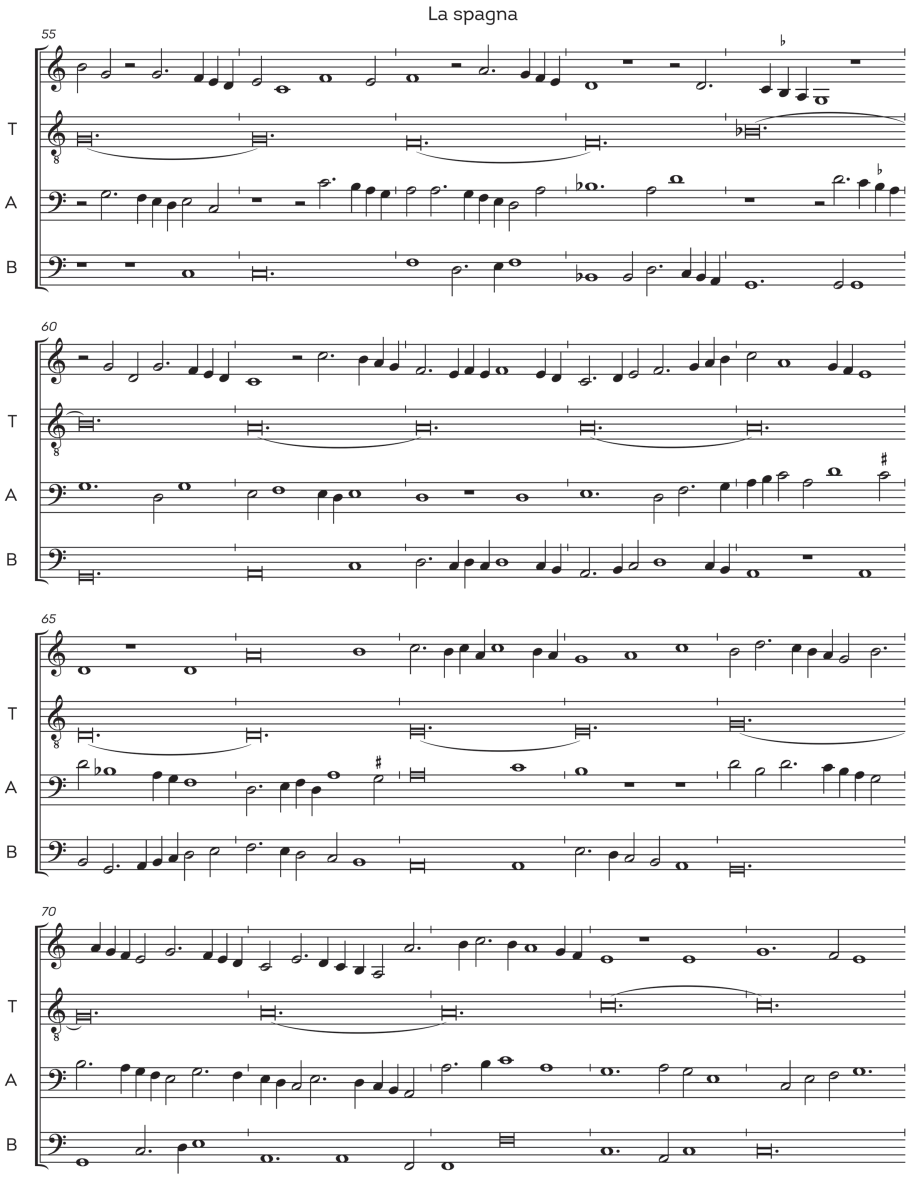
Johannes Ghiselin (*fl.* 1491–1507)
Motetti A, fols. 31ᵛ-34ʳ



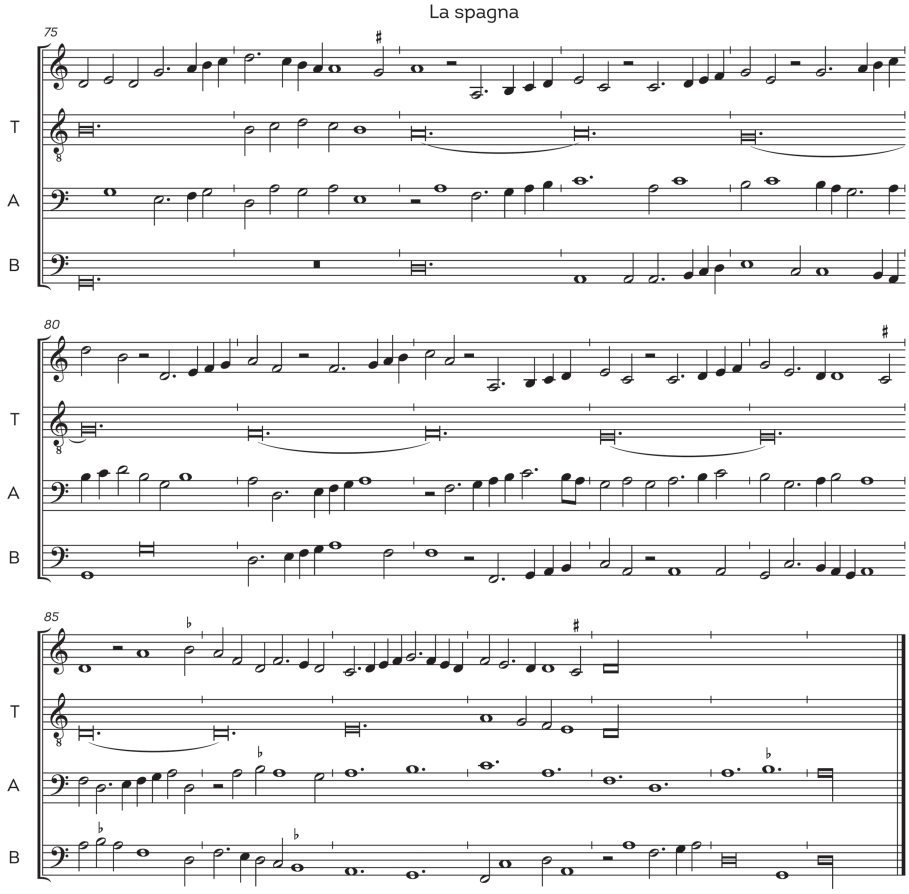

La spagna
15
T
A
B
20
T
A
B
25
T
A
B
30
T
A
B

La spagna




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

La spagna



11. Anonymous, *La Spagna* à 5

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

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

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

Bassus 1:
bb. 15 and 24: final note appears as *B*
b. 35: semiminim *f* could be altered to *a* (a third higher) to avoid parallel octaves with the cantus
b. 53: second note (*d*) appears as *c*; an annotated correction appears in KB1872 but not in Ott

Bassus 2:
b. 69: fusae *c-d* appear as semiminims; final note *e* could be altered to *c* (a third lower) to avoid parallel octaves with the cantus

Komt in verschillende Duits(talig)e bronnen voor als een contrafact met de tekst *Propter peccata quae peccastis* met een twijfelachtige (en grotendeels verworpen) toeschrijving aan Josquin, met name in Ott.

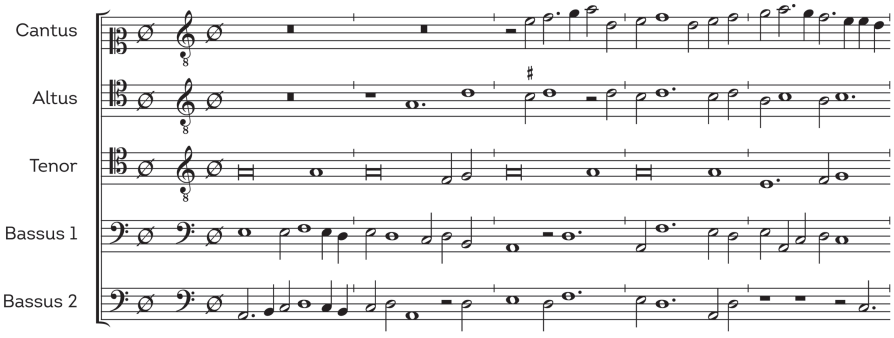
Cantus:
m. 12: noten 2 en 3 (*f'* en *e'*) genoteerd een toon hoger als respectievelijk *g'* en *f'*
m. 54: de eerste vier noten genoteerd als *a'-g'-f'-e'*
m. 79–80: het ritme van de opeenvolging *e'-d'-e'-f'-e'* 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 is gewijzigd om overeen te stemmen met de twee voorgaande maten (77–78)

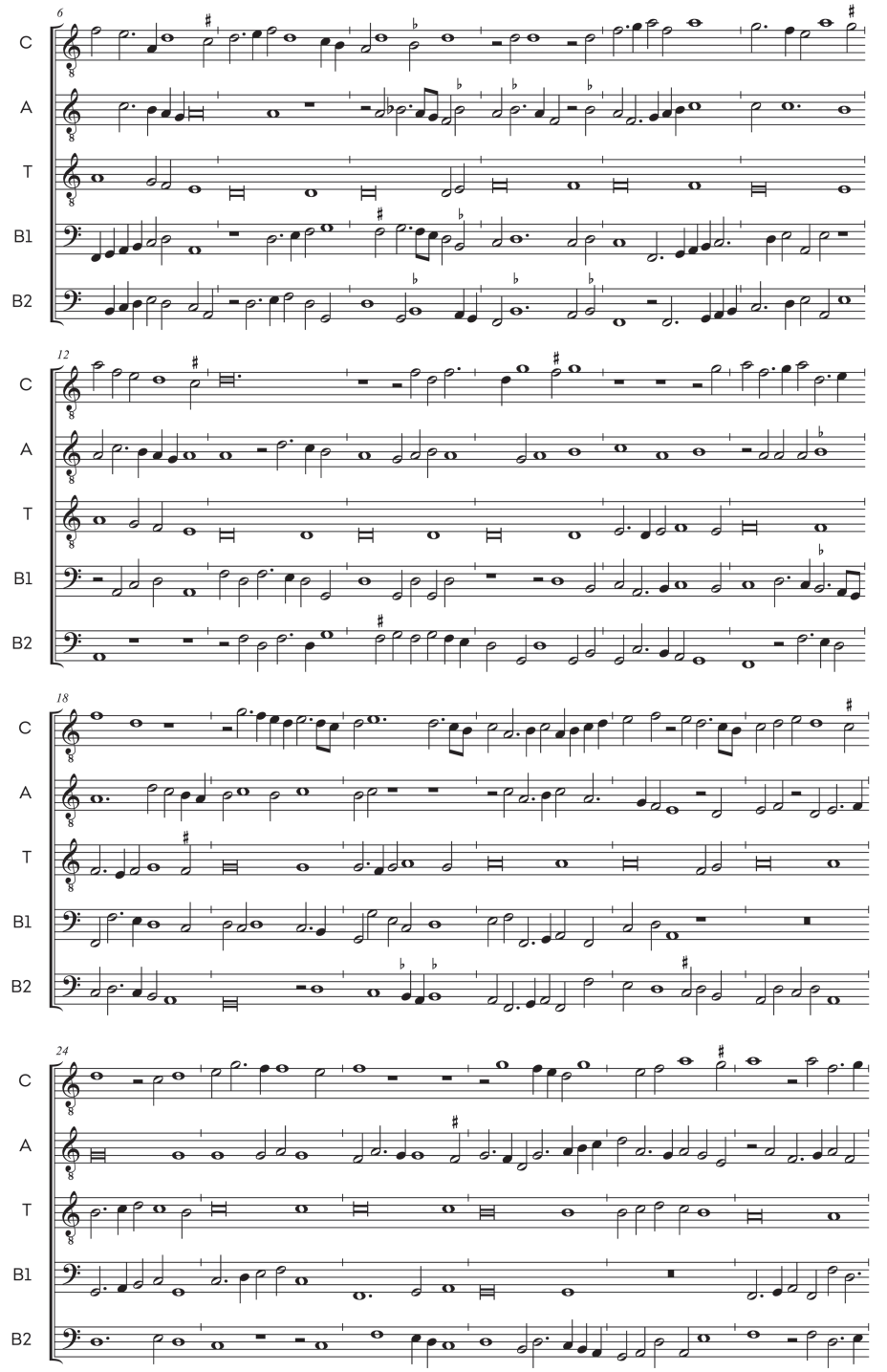
Altus:
m. 89: de minima *d'* genoteerd als *c'*

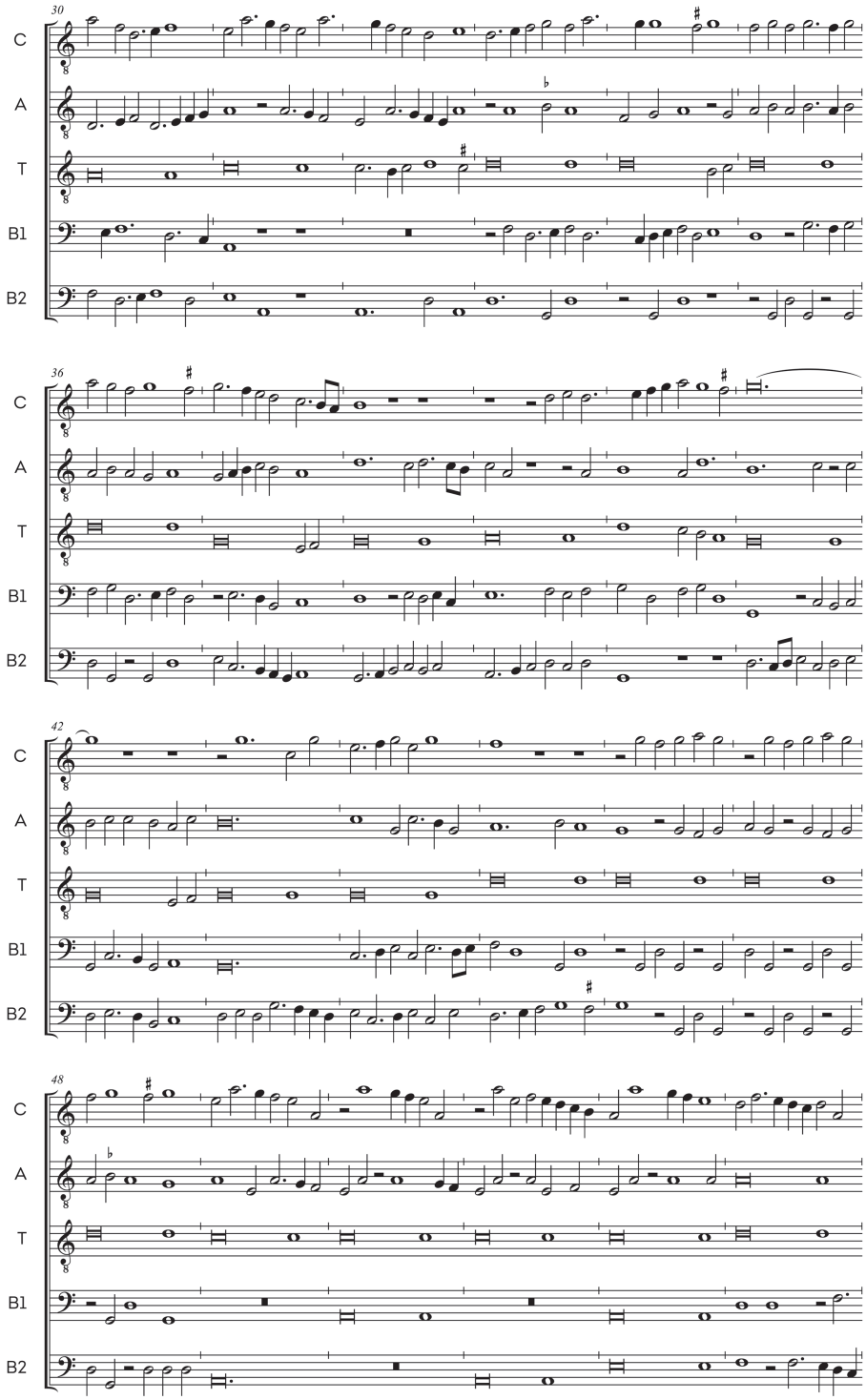
Bassus 1:
m. 15 en 24: laatste noot genoteerd als *B*
m. 35: semiminima *f* zou gewijzigd kunnen worden in *a* (een terts hoger) om parallelle octaven met de cantus te vermijden
m. 53: tweede noot (*d*) genoteerd als *c*; een geannoteerde correctie staat in KB1872 maar niet in Ott

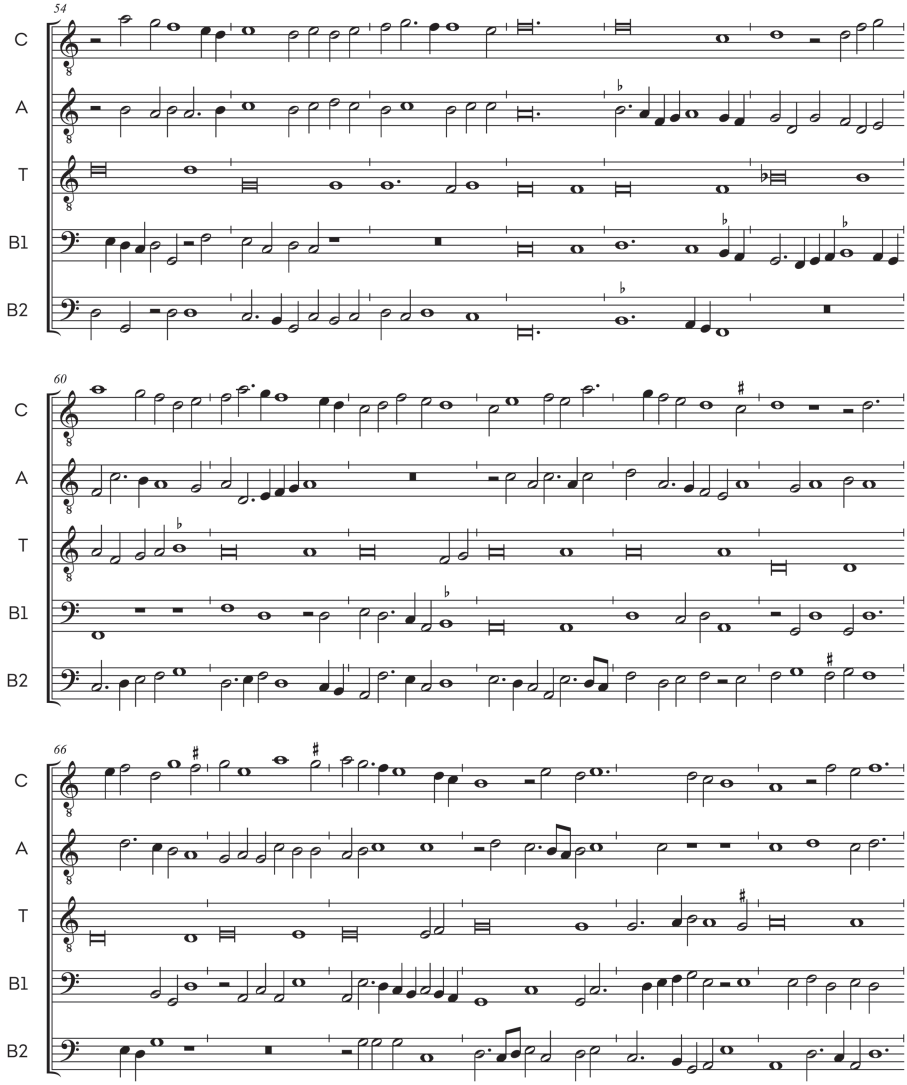
Bassus 2:
m. 69: fusae *c-d* genoteerd als semiminimae; slotnoot *e* zou gewijzigd kunnen worden in *c* (een terts lager) om parallelle octaven met de cantus te vermijden

Anonymous, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, MS Mus 1872, fols. 1ᵛ-2ʳ
Attr. Josquin des Prez (c. 1450–1521), Ott 1537, No. 14

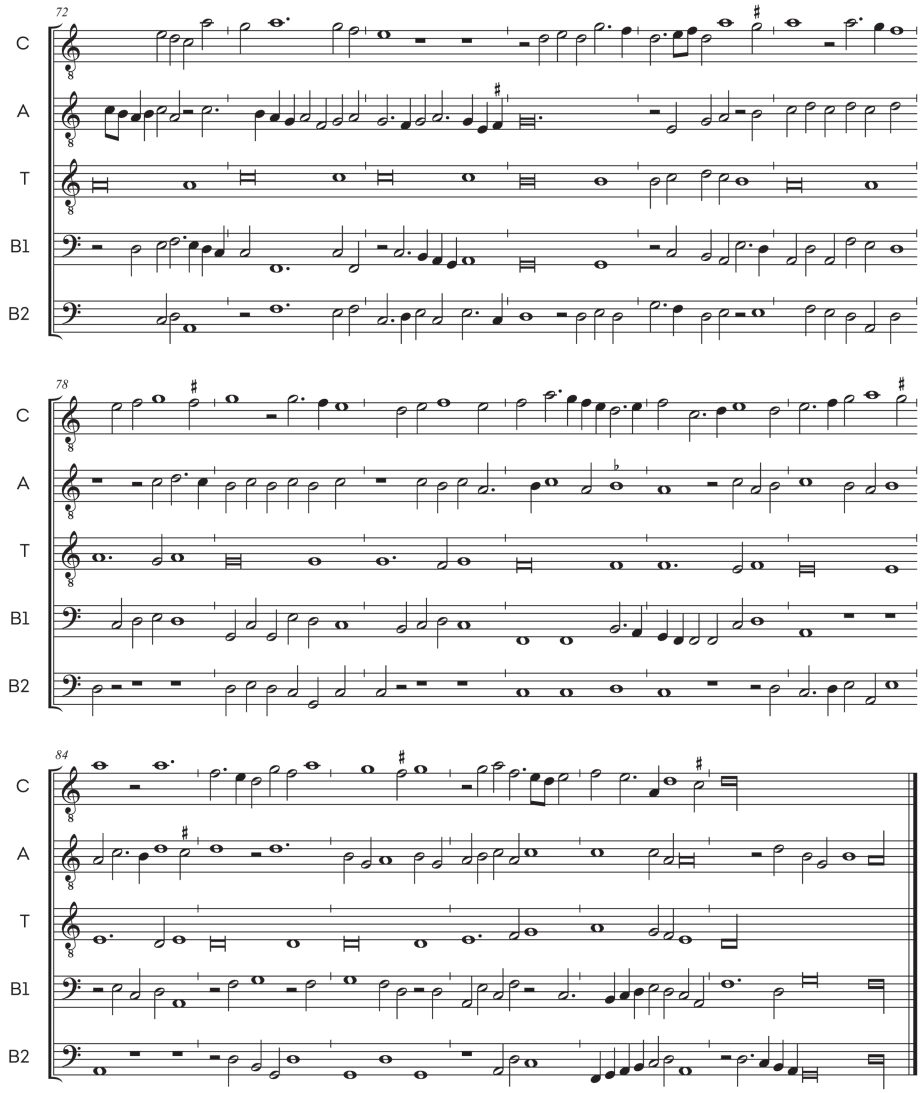



6
C
A
T
B1
B2
12
C
A
T
B1
B2
18
C
A
T
B1
B2
24
C
A
T
B1
B2


30
C
A
T
B1
B2
36
C
A
T
B1
B2
42
C
A
T
B1
B2
48
C
A
T
B1
B2


54
C
A
T
B1
B2
60
C
A
T
B1
B2
66
C
A
T
B1
B2

La Spagne Tanz / Propter peccata quae peccastis



12. Anonymous, *Hoftanz* (*Le petit rouen*) & *Trippel*

Since coloration to express a dotted value and void dotted values appear interchangeably in the source, we have chosen not to distinguish instances of coloration for this composition.

Discant:
Hoftanz:
b. 27: final note *d''* appears as a semibreve in source
bb. 34–36: from *a'* semibreve in b. 34 missing
bb. 49–50: *f'* semibreve missing
b. 56: *d'* appears a third higher
Trippel:
bb. 7–8: missing from source
b. 16: first semibreve *b'* appears as *c'*

Alt:
Hoftanz:
bb. 8–9: the source gives an extra *c'* semibreve between *d'* and *c'*
b. 14: *f'* appears as a minim
bb. 53–54: both values appear as semibreves
Trippel:
bb. 29–30: missing from source

Tenor:
Hoftanz:
b. 54: *b* appears as a semibreve
Trippel:
bb. 10–11: missing from source

Bass:
Hoftanz:
b. 15: note appears as a long within ligature
b. 43: *G* appears as *A*
b. 51: second minim *g* appears as *f*
Trippel:
b. 5: Appears with the same rhythm as the cantus () with the descending pitches *f-e-d-c*, where the last three notes are in parallel ninths with the cantus and parallel sevenths with the alt
bb. 29–30: missing from source

Aangezien *coloratio* om een gepunte waarde uit te drukken en niet-gepunte waarden in de bron door elkaar voorkomen, hebben we ervoor gekozen om voor deze compositie geen onderscheid te maken tussen de verschillende gevallen van *coloratio*.

Discant:
Hoftanz:
m. 27: slotnoot *d''* genoteerd als semibrevis in de bron
m. 34–36: van *a'* semibrevis in m. 34 ontbreekt
m. 49–50: *f'* semibrevis ontbreekt
m. 56: *d'* een terts hoger genoteerd

Trippel:
m. 7–8: ontbreken in de bron
m. 16: eerste semibrevis *b'* genoteerd als *c'*

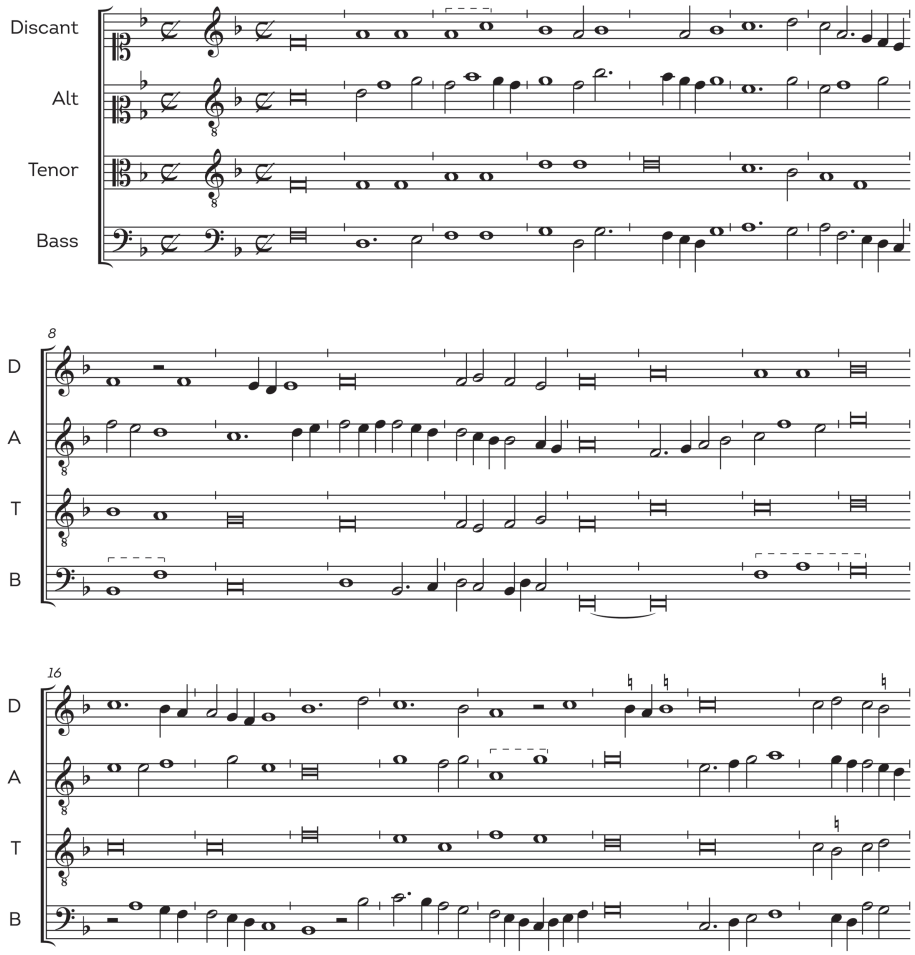
Alt:
Hoftanz:
m. 8–9: de bron geeft een extra *c'* semibrevis tussen *d'* en *c'*
m. 14: *f'* genoteerd als minima
m. 53–54: beide waarden genoteerd als semibreves
Trippel:
m. 29–30: ontbreken in de bron

Tenor:
Hoftanz:
m. 54: *b* genoteerd als semibrevis
Trippel:
m. 10–11: ontbreken in de bron

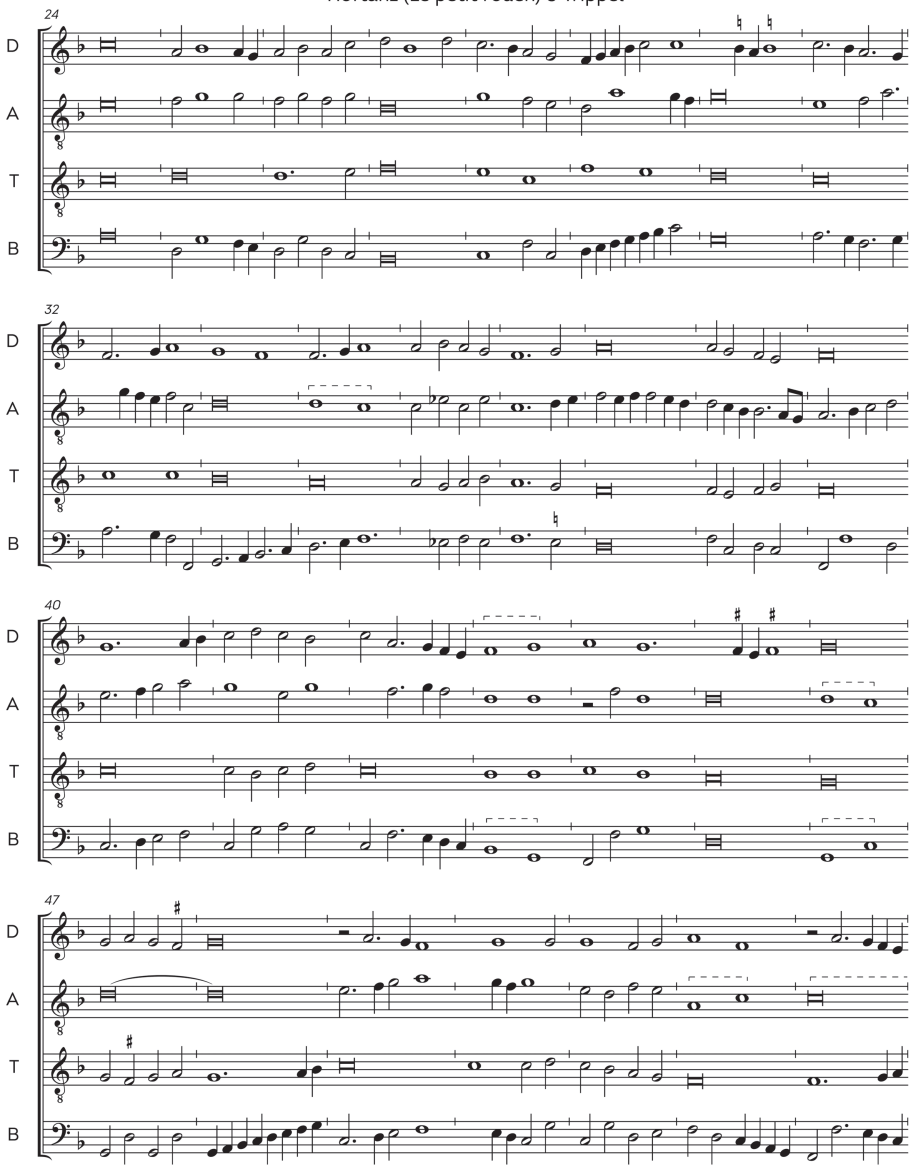
Bass:
Hoftanz:
m. 15: noot genoteerd als een longa binnen ligatuur
m. 43: *G* genoteerd als *A*
m. 51: tweede minima *g* genoteerd als *f*
Trippel:
m. 5: genoteerd met hetzelfde ritme als de cantus () met de dalende tonen *f-e-d-c*, waarbij de laatste drie noten in parallelle nones staan met de cantus en parallelle septiemen met de alt
m. 29–30: ontbreken in de bron

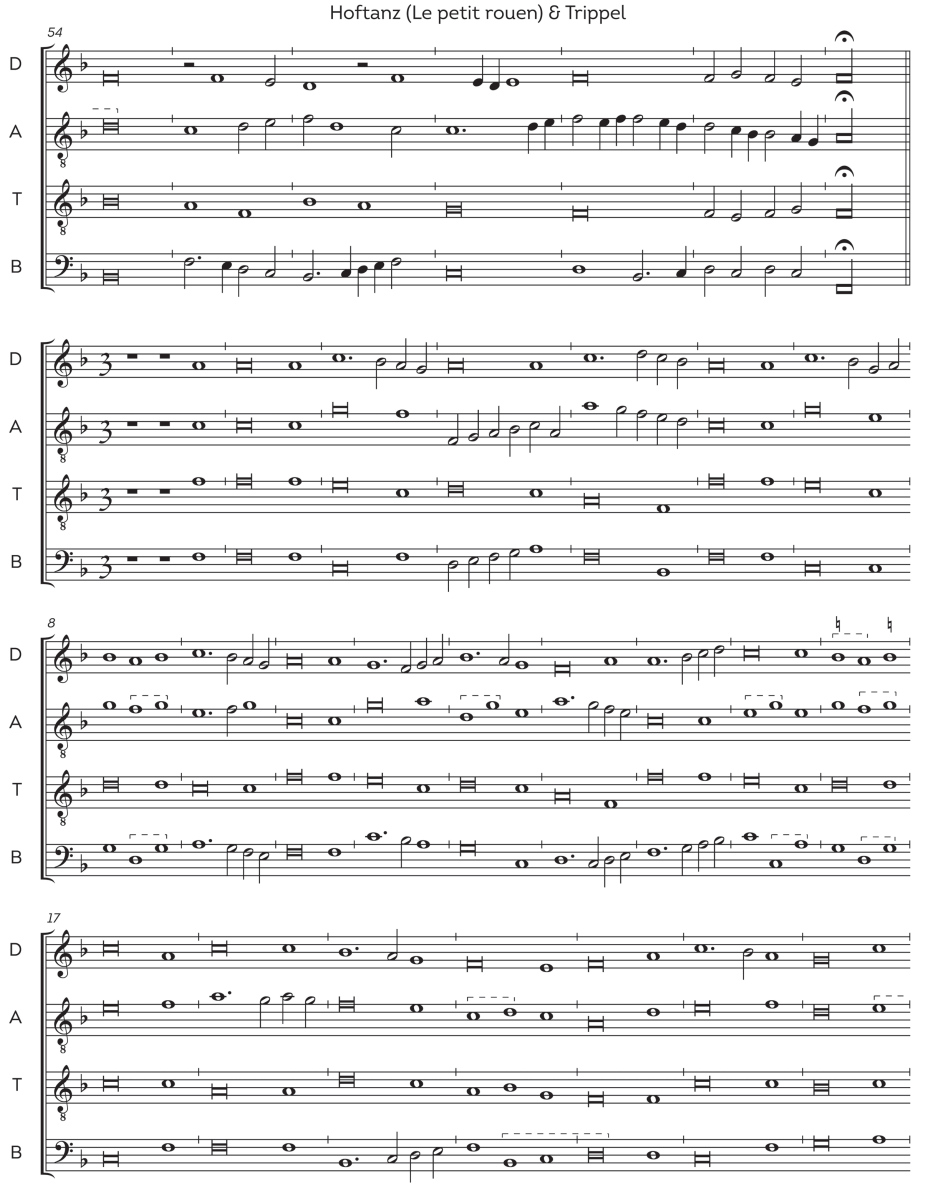
Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel

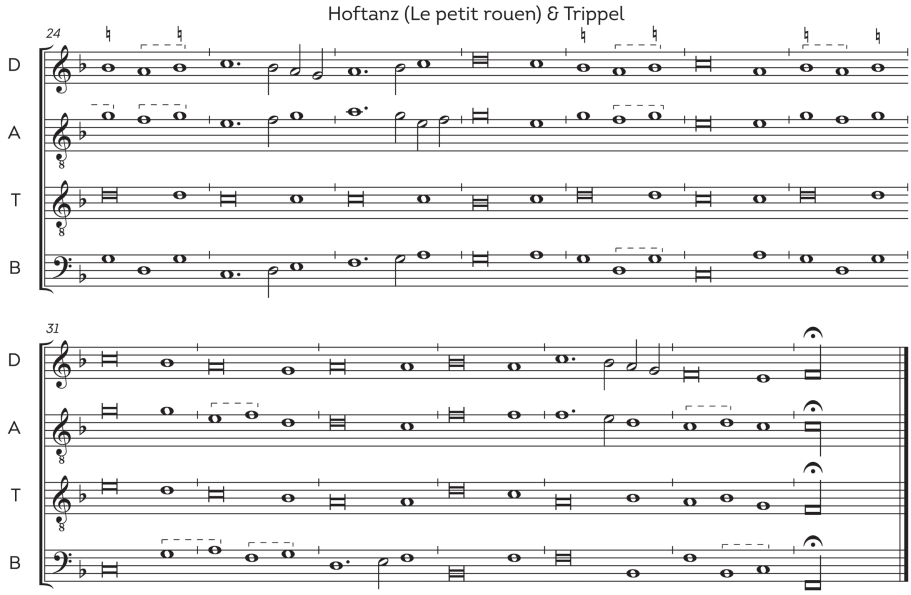
Anonymous, BSB Mus. MS 1516, Nos. 183-184



Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel




Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel
54
D
A
T
B
8
17


Hoftanz (Le petit rouen) & Trippel
24
D
A
T
B
31
D
A
T
B

APPENDIX 7. POLYPHONIC ARRANGEMENTS
POLYFONE ARRANGEMENTEN

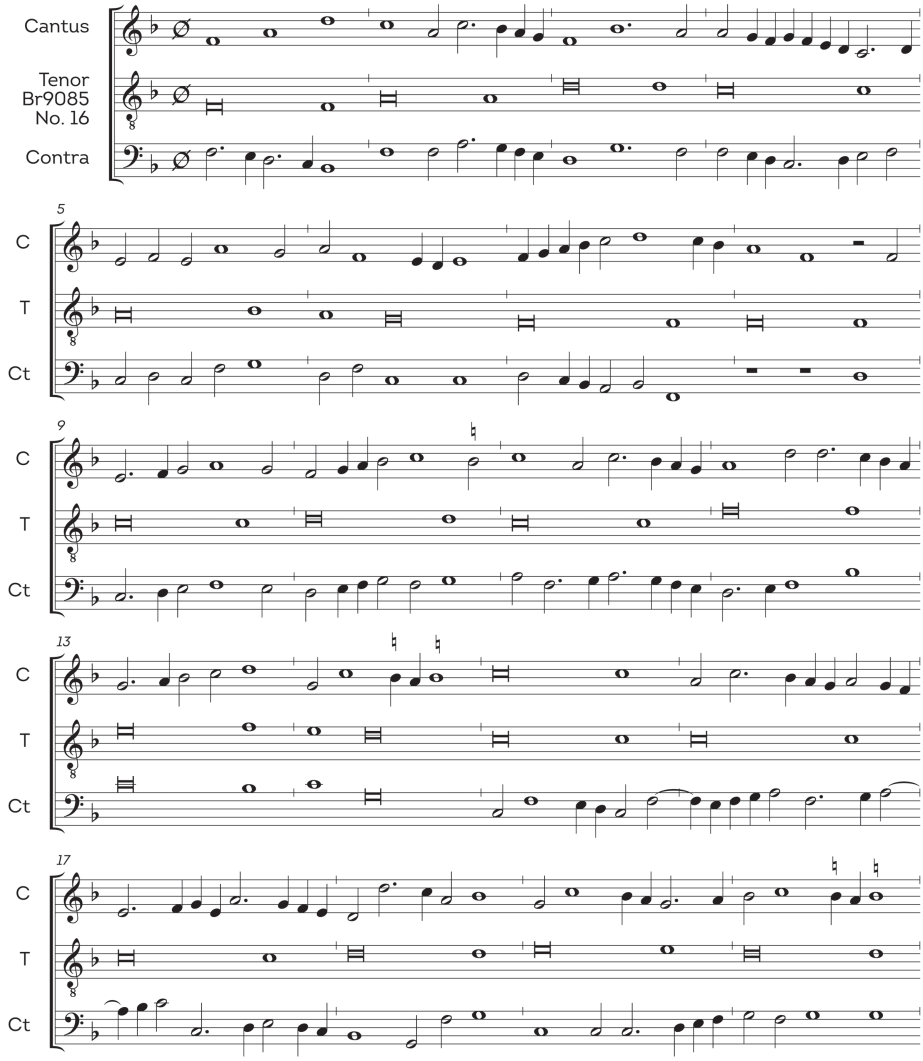
ADAM BREGMAN AND ADAM KNIGHT GILBERT

We have composed the following settings of some of the dance tenors to illustrate possible reconstructions in historical style of the *bassadanza*, isometric *basse danse majeure*, isometric *basse danse mineure* preceded by its *pas de Brabant*, and mensural *basse danse*. The examples take the precepts and generic examples of historical counterpoint and the surviving historical dance-tenor settings as their models to explore how one might set the various types of dance for three and four voices.

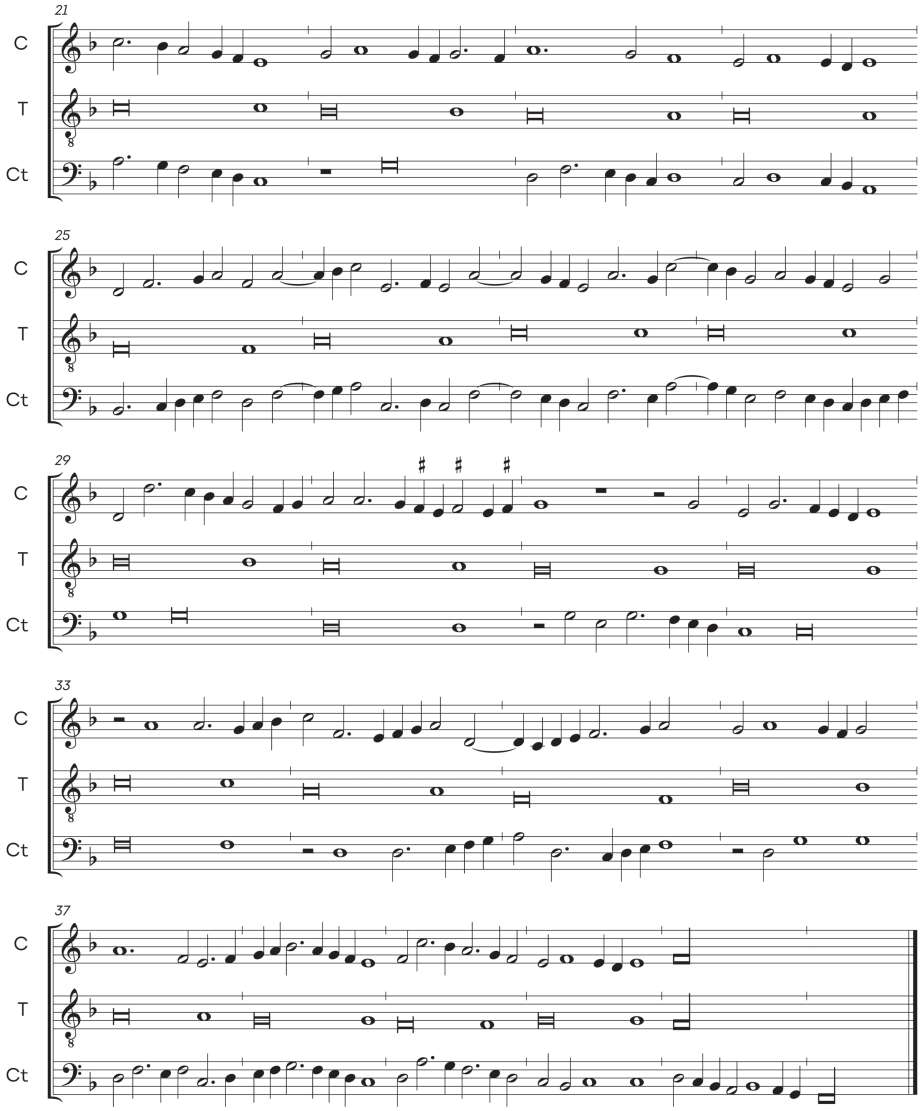
Wij hebben de volgende zettingen van enkele van de danstenoren gecomponeerd als illustratie van mogelijke reconstructies in historische stijl van de *bassadanza*, van de isometrische *basse danse majeure*, van de isometrische *basse danse mineure* voorafgegaan door de *pas de Brabant* en van de mensurale *basse danse*. De voorbeelden zijn gemodelleerd naar de voorschriften en typische voorbeelden van historisch contrapunt en de overgeleverde historische *basse danse*-tenorzettingen om na te gaan hoe men de verschillende soorten dansen voor drie en vier stemmen zou kunnen componeren.

1. *Le petit rouen* (*bassadanza*) à 3

A. K. Gilbert

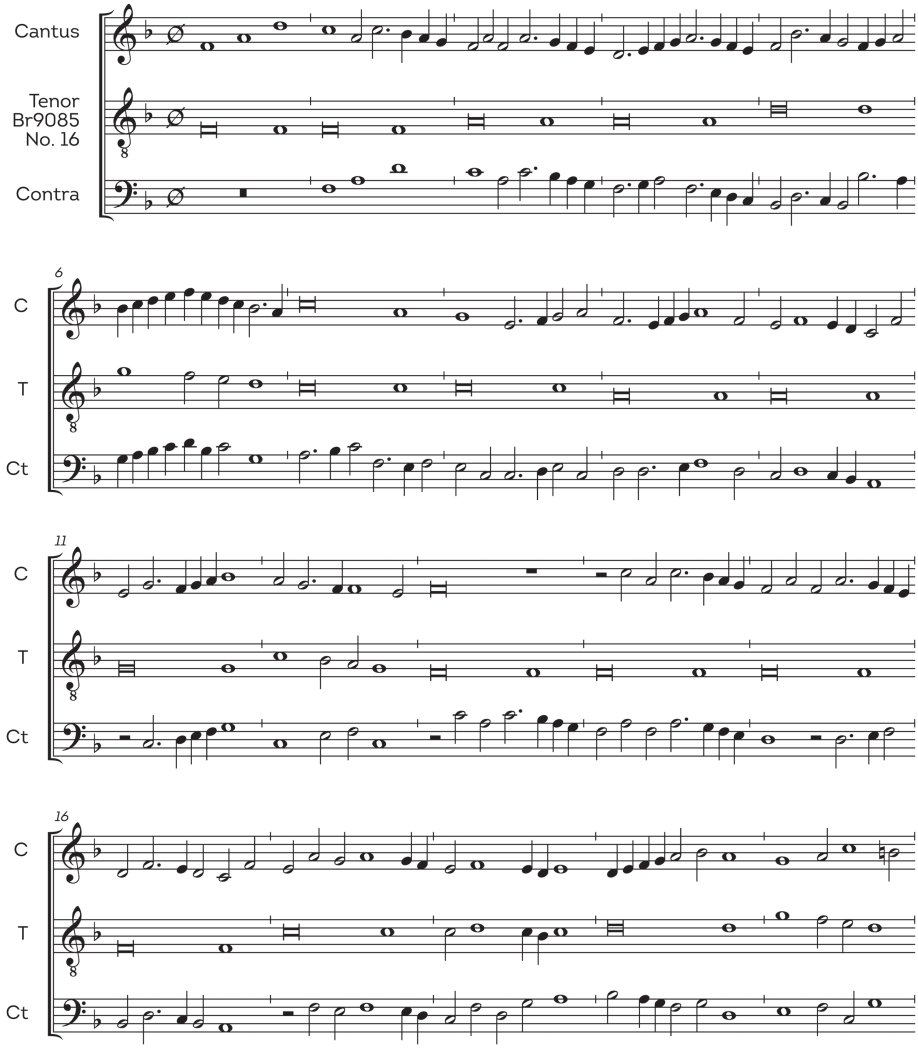


Le Petit Rouen

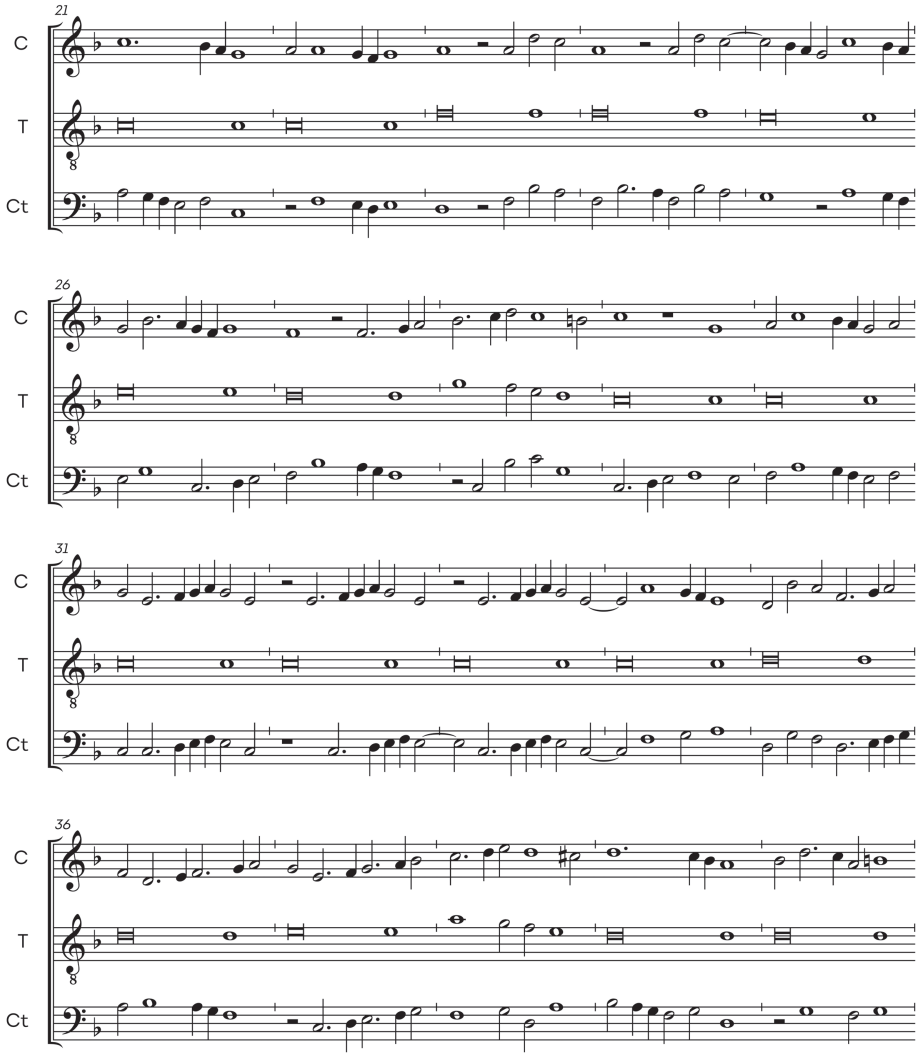


2. *Le petit rouen* (*basse danse*) à 3

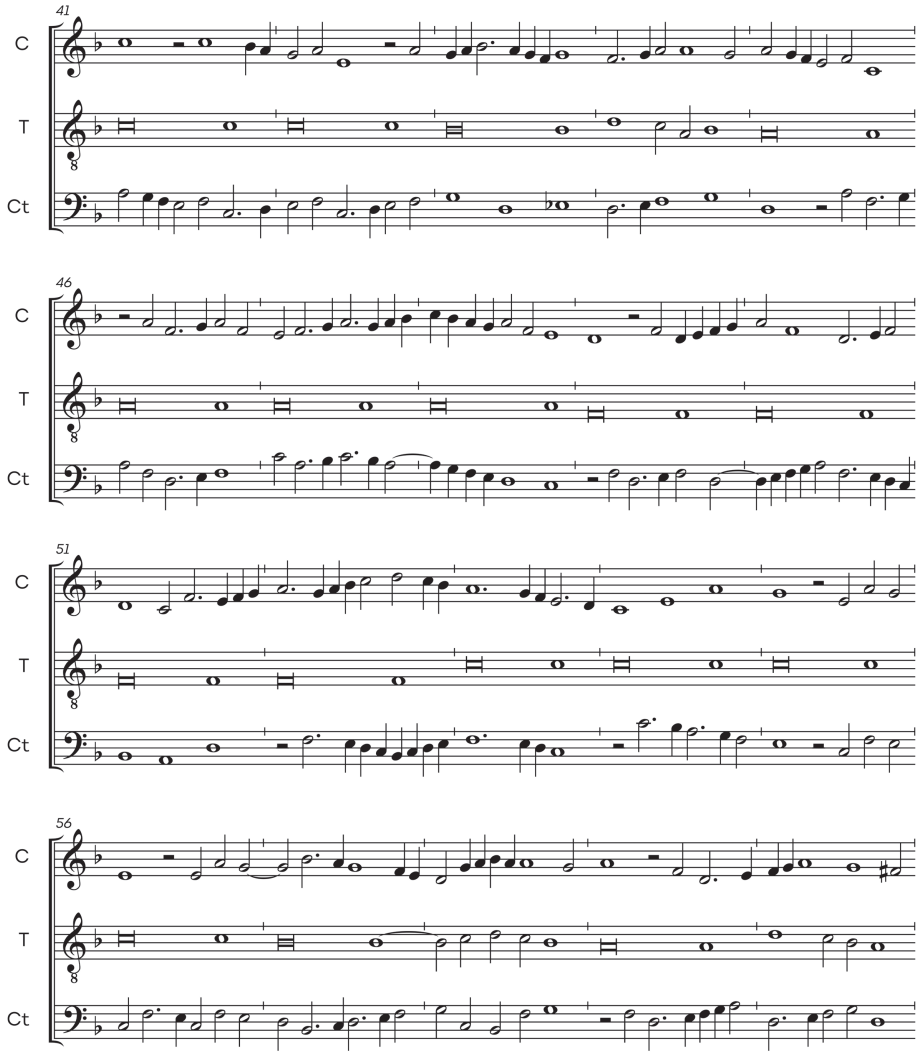
A. K. Gilbert



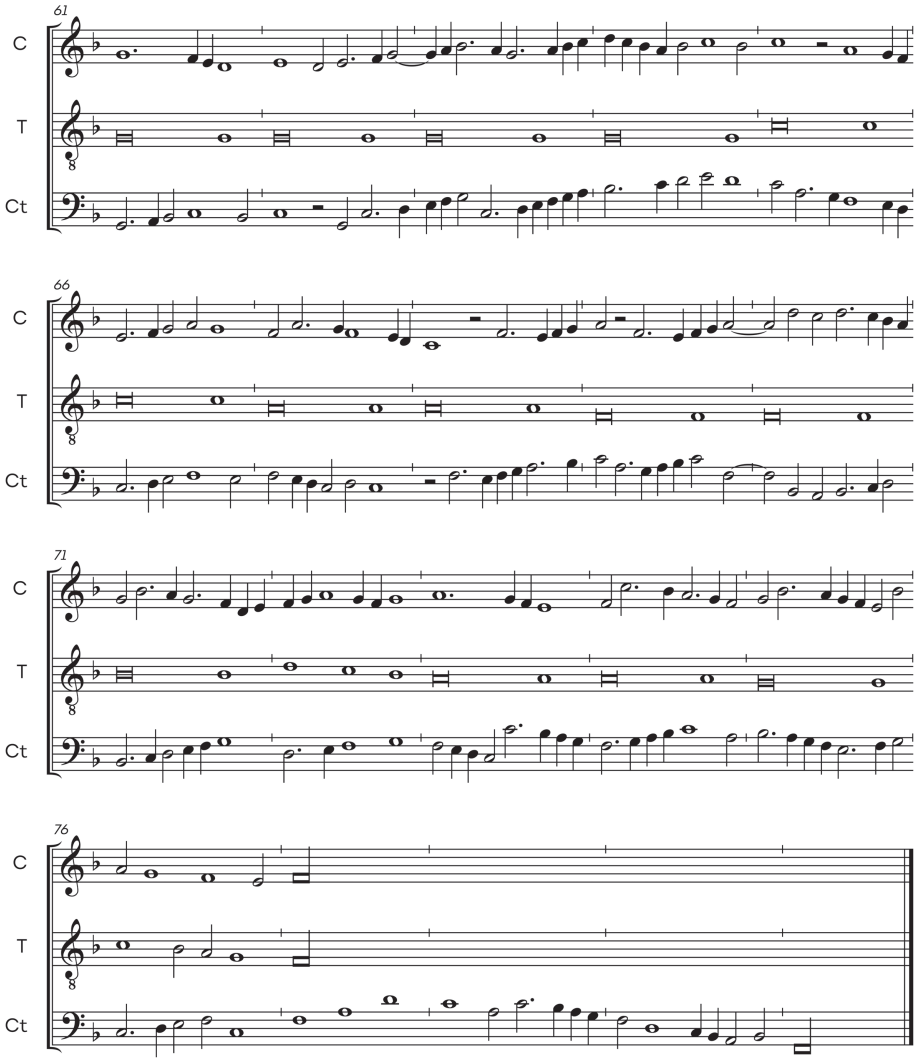
Le petit rouen



Le petit rouen

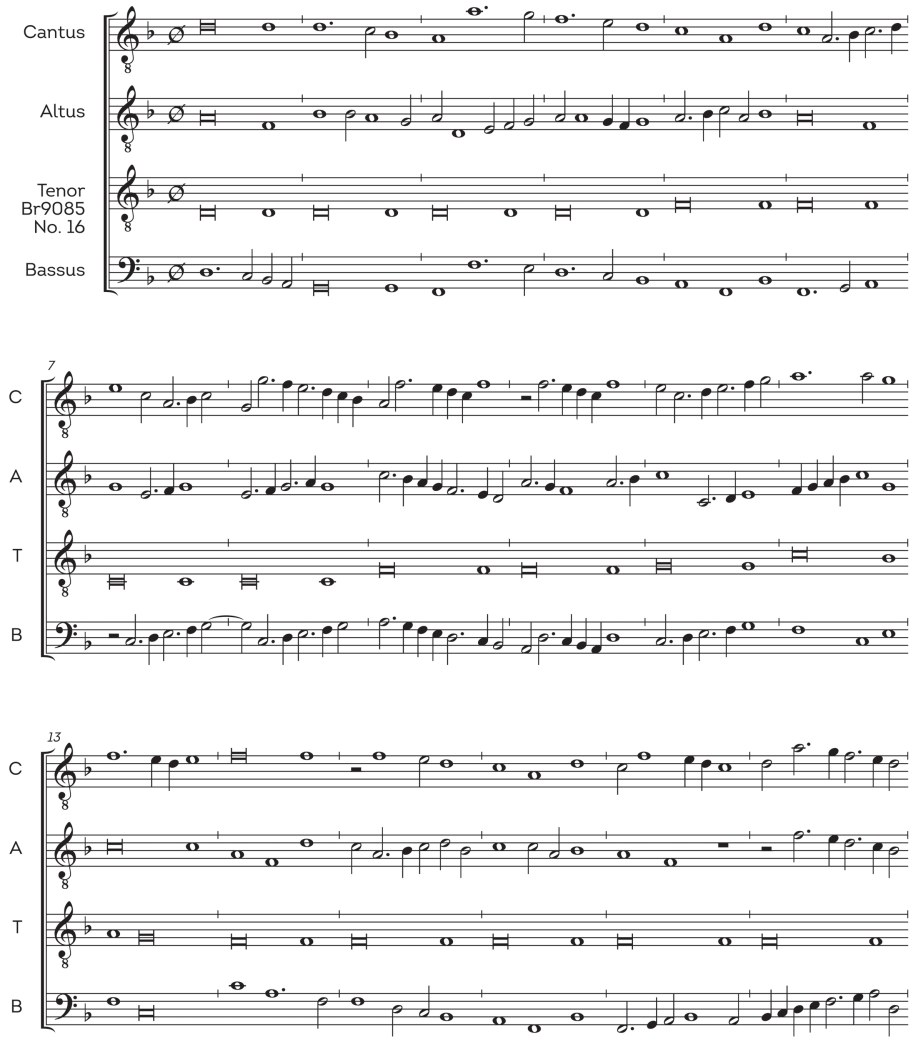


Le petit rouen

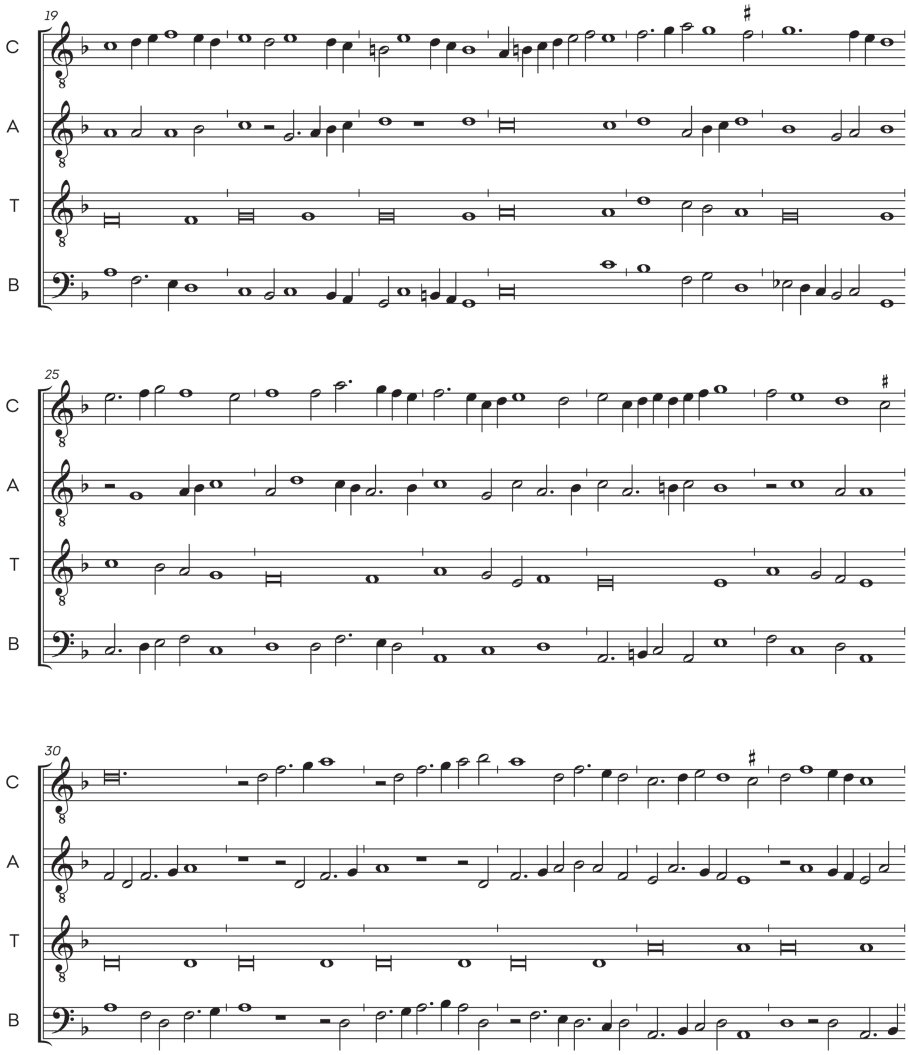


3. *Filles a marier* à 3

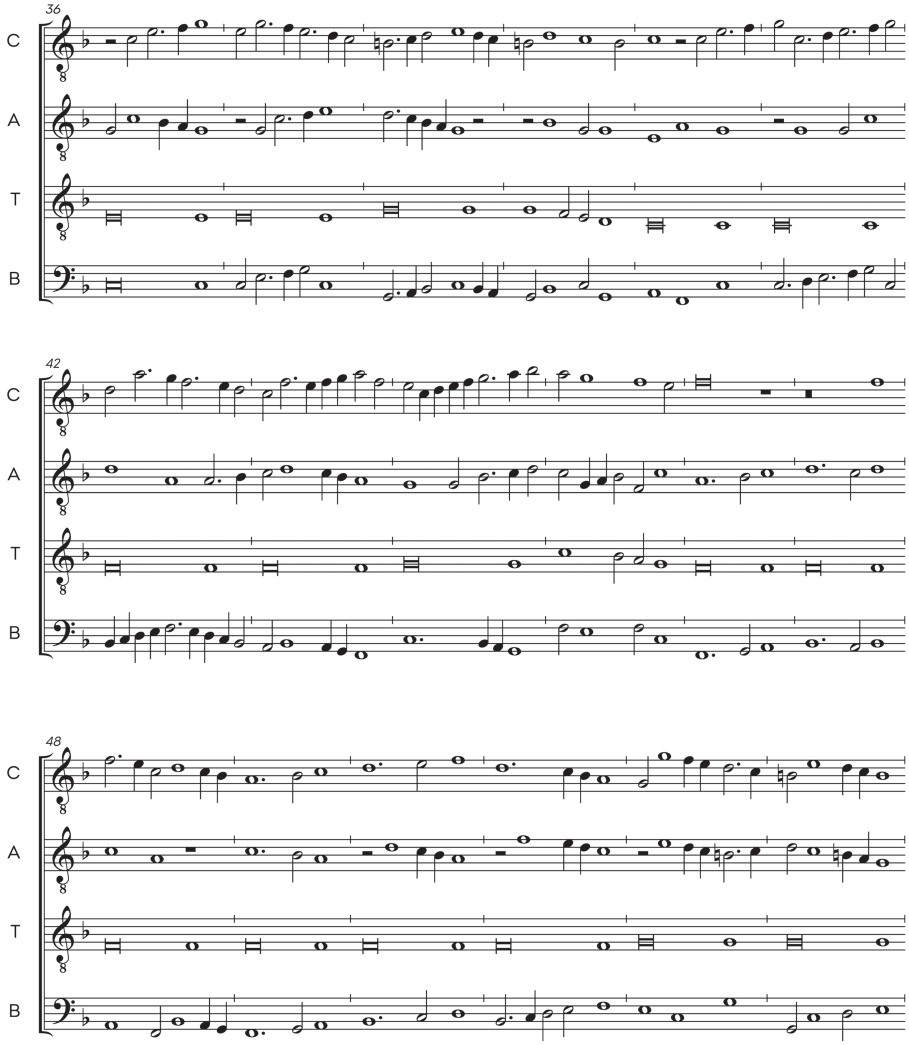
A. K. Gilbert



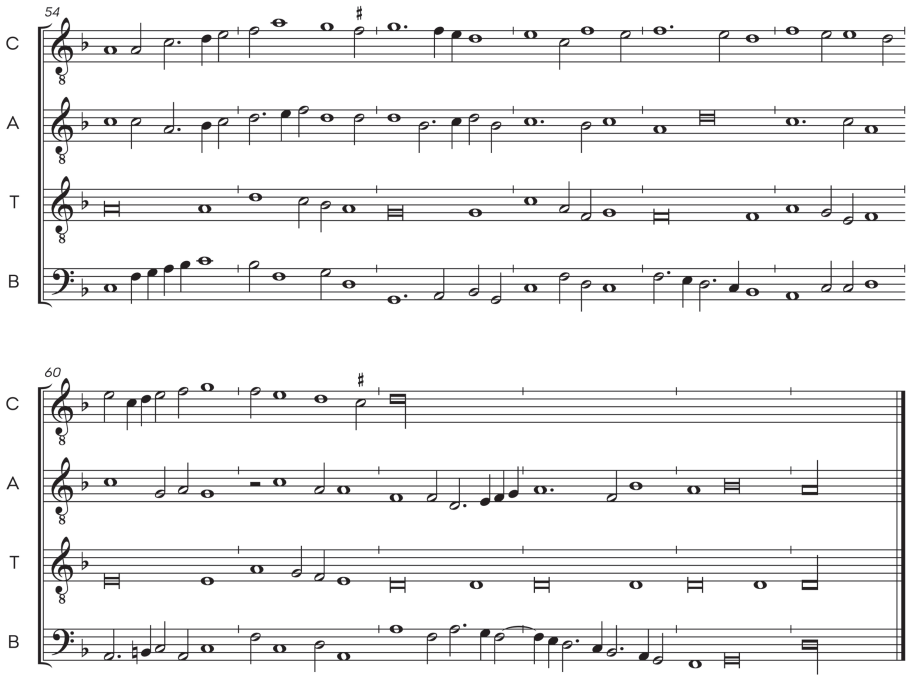
Filles a marier



Filles a marier



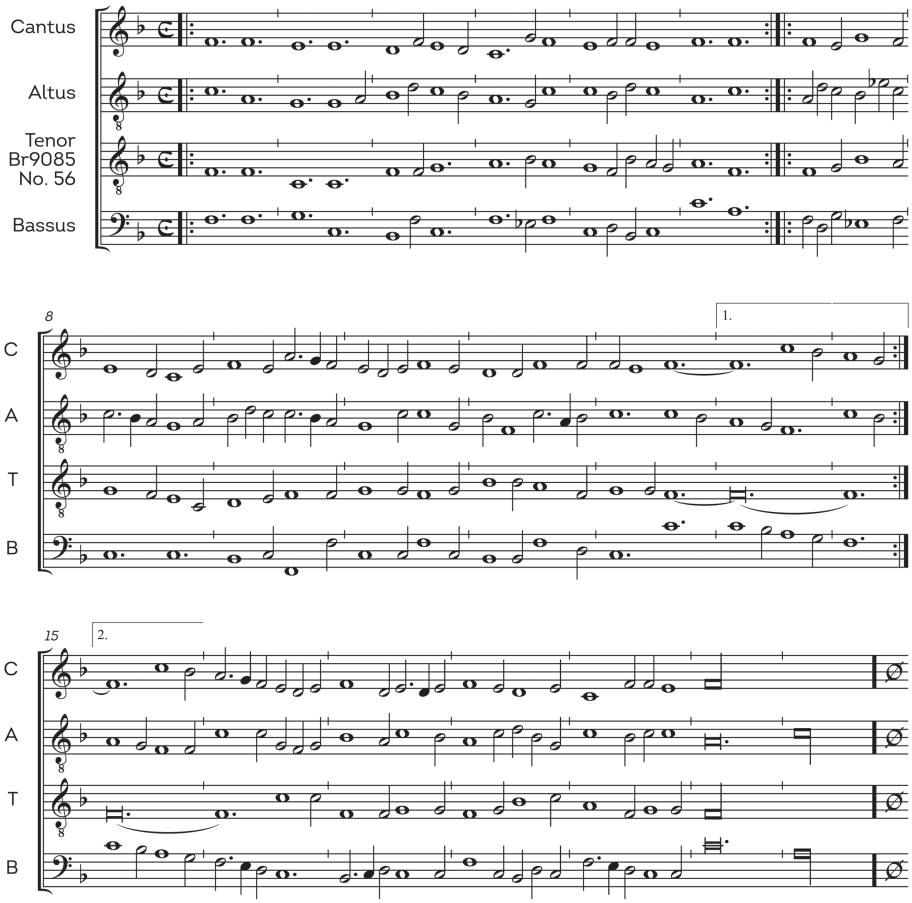
Filles a marier



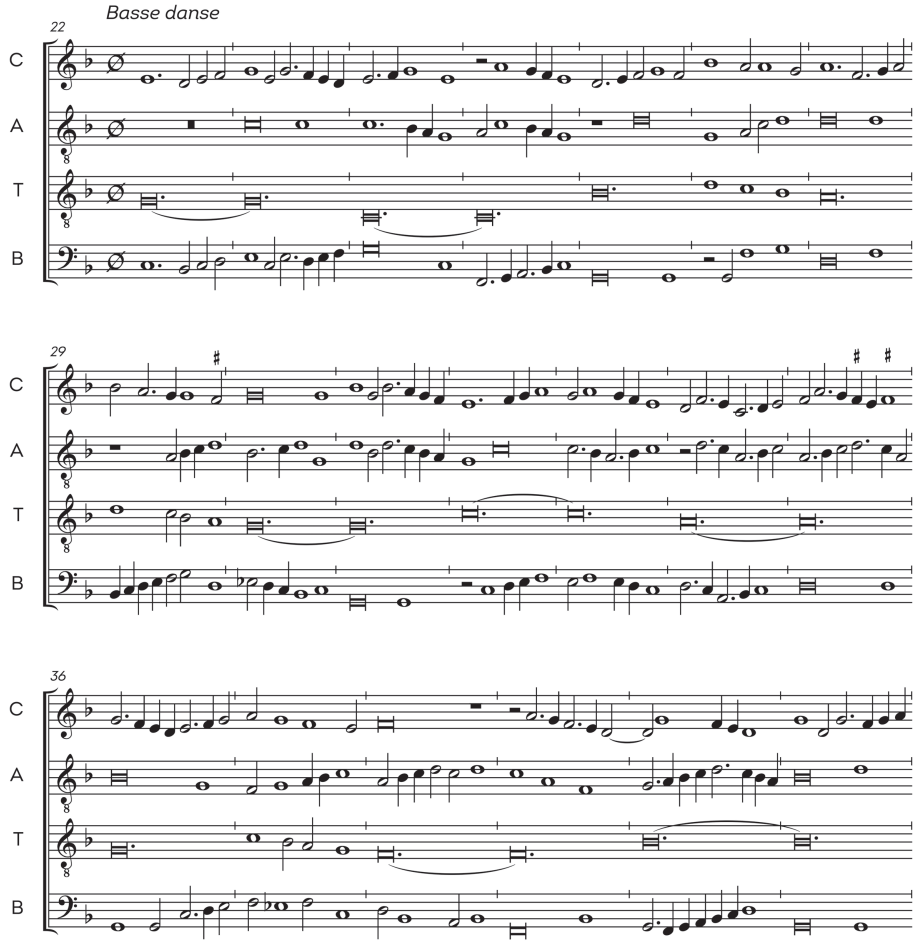
4. *Lesperance de bourbon* à 4

A. K. Gilbert

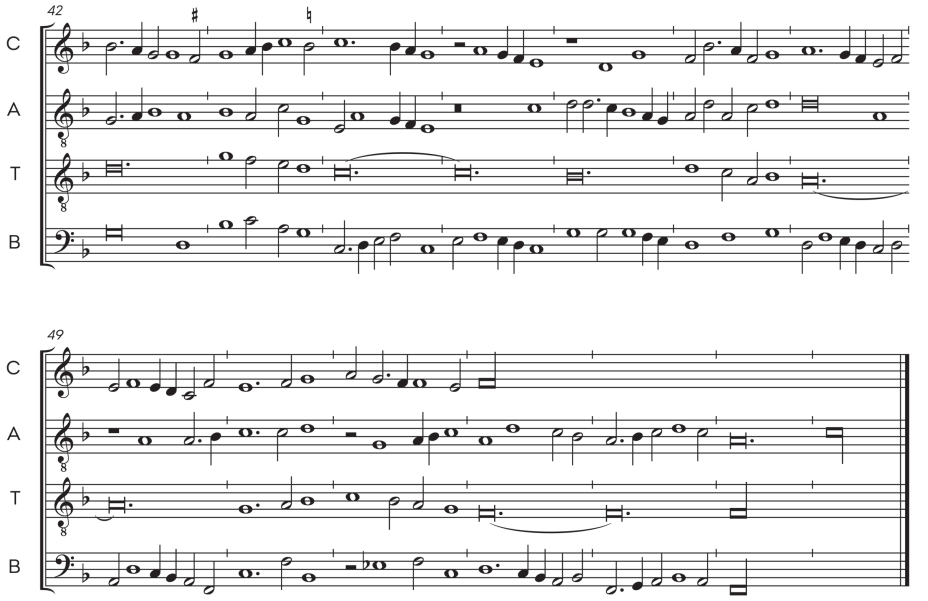
Pas de Brabant



L'esperance de bourbon



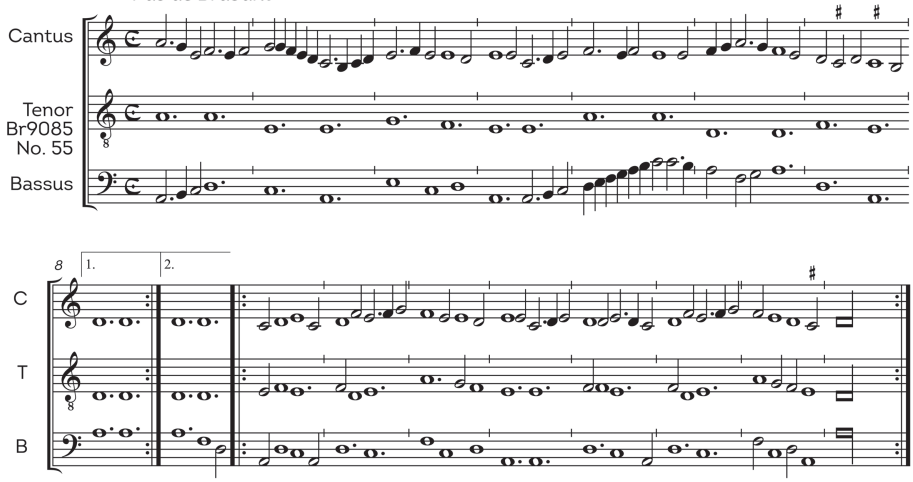
L'esperance de bourbon



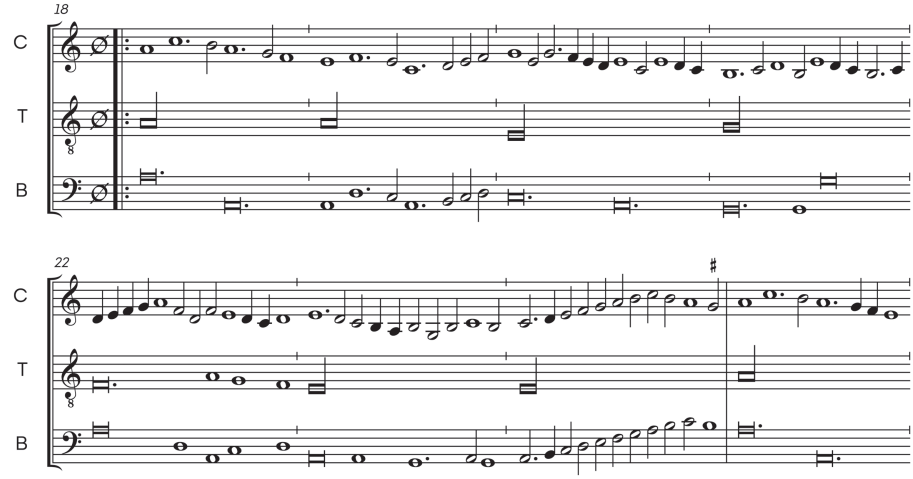
5. *Roti boully ioyeulx* à 3

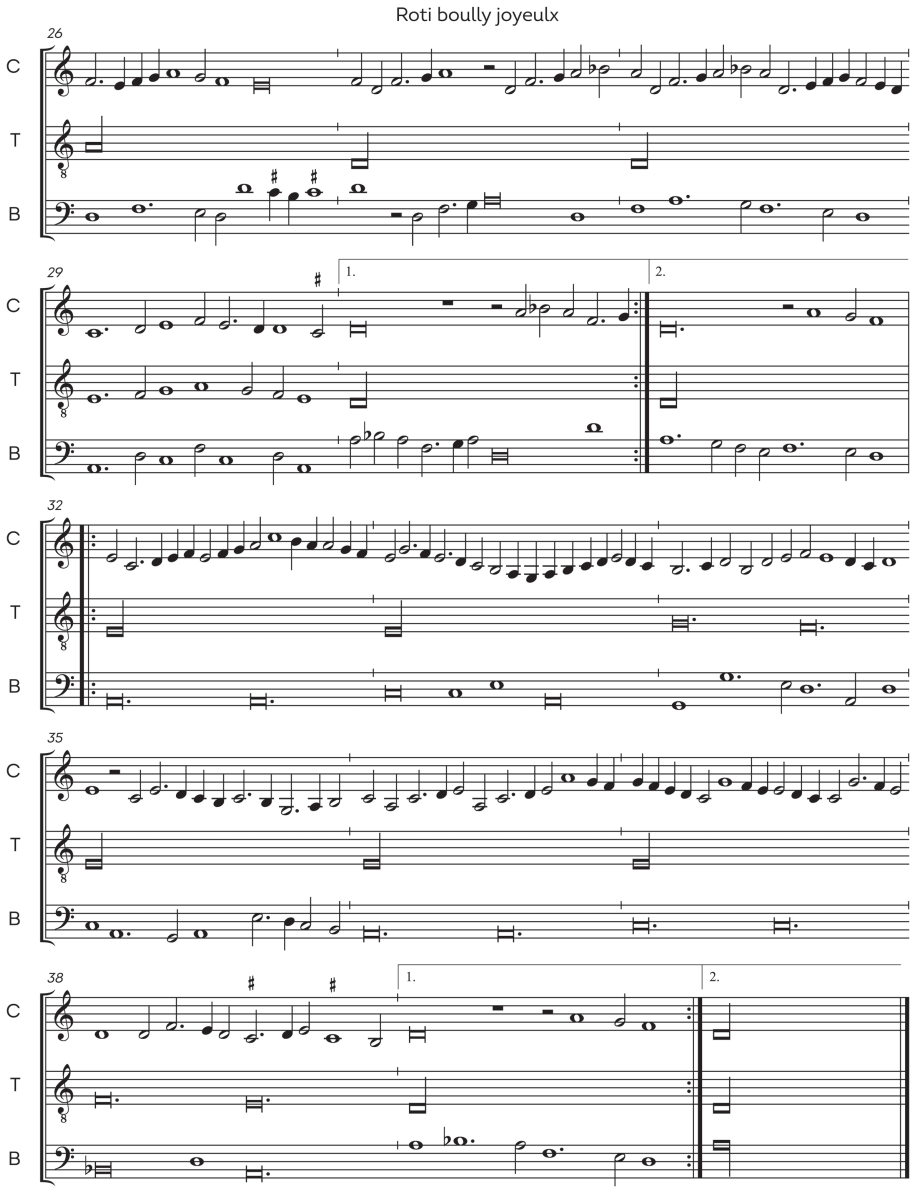
A. Bregman

Pas de Brabant



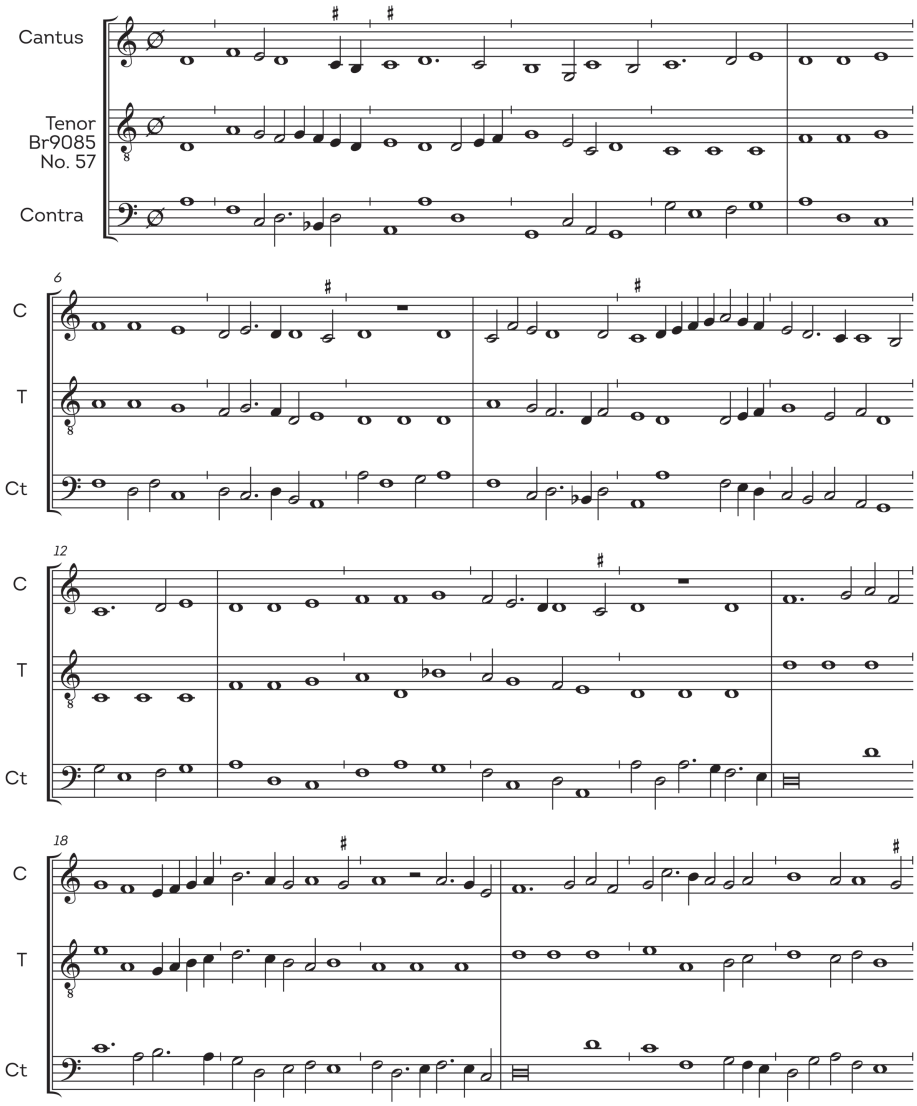
Basse danse



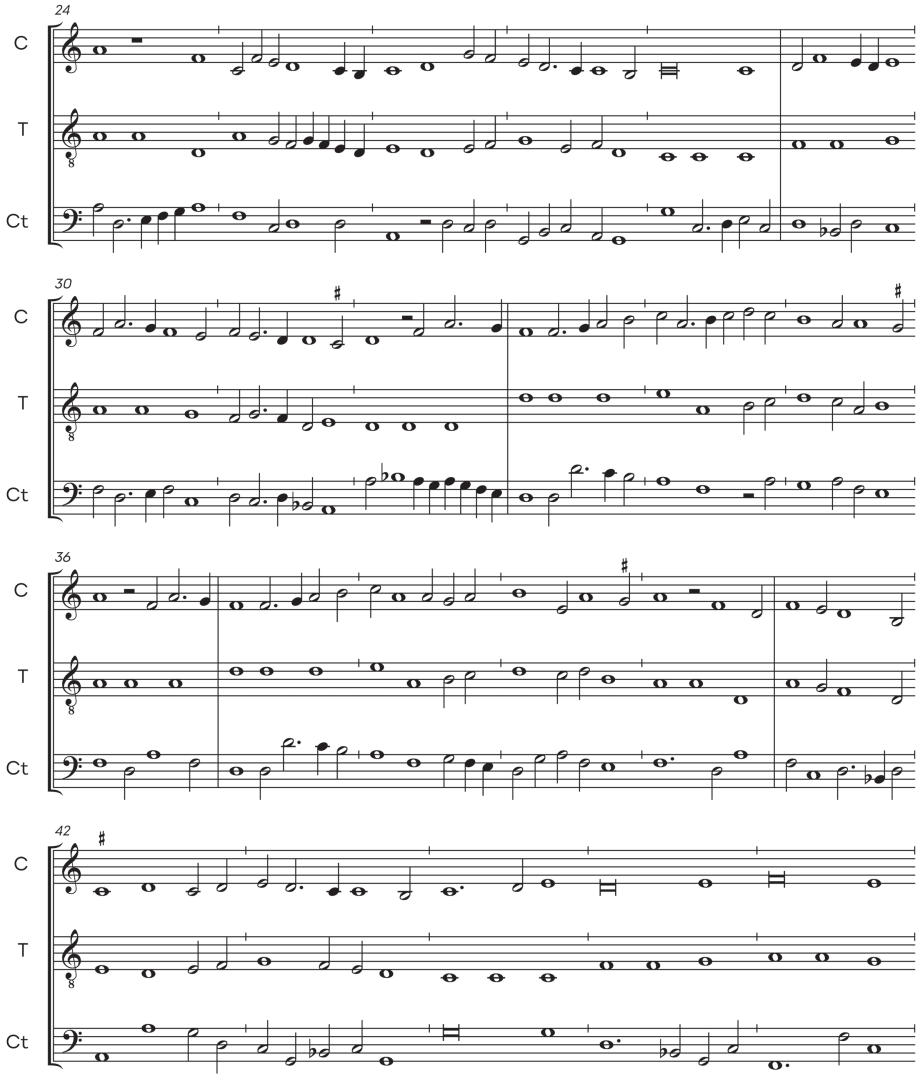

Roti boully joyeulx
26
C
T
B
29
1.
2.
32
35
38

6. *La danse de cleves* à 3

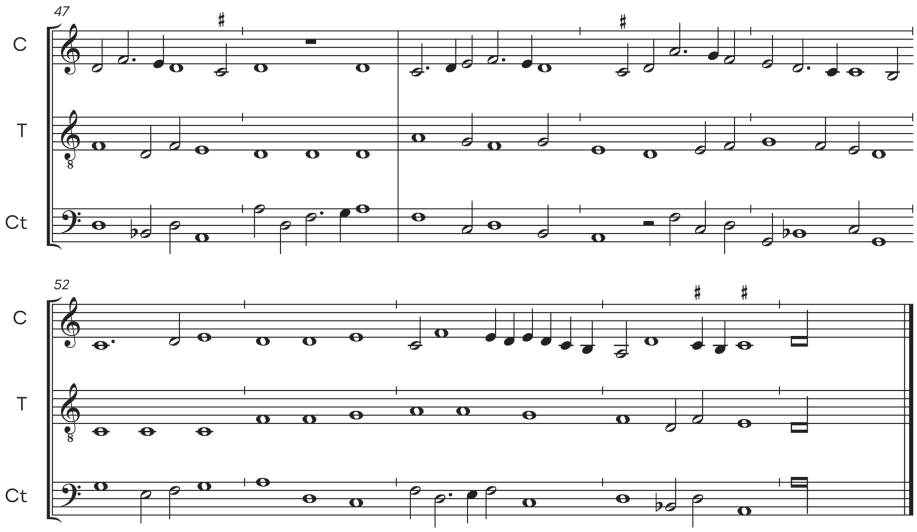
arr. Adam Bregman



La danse de cleves

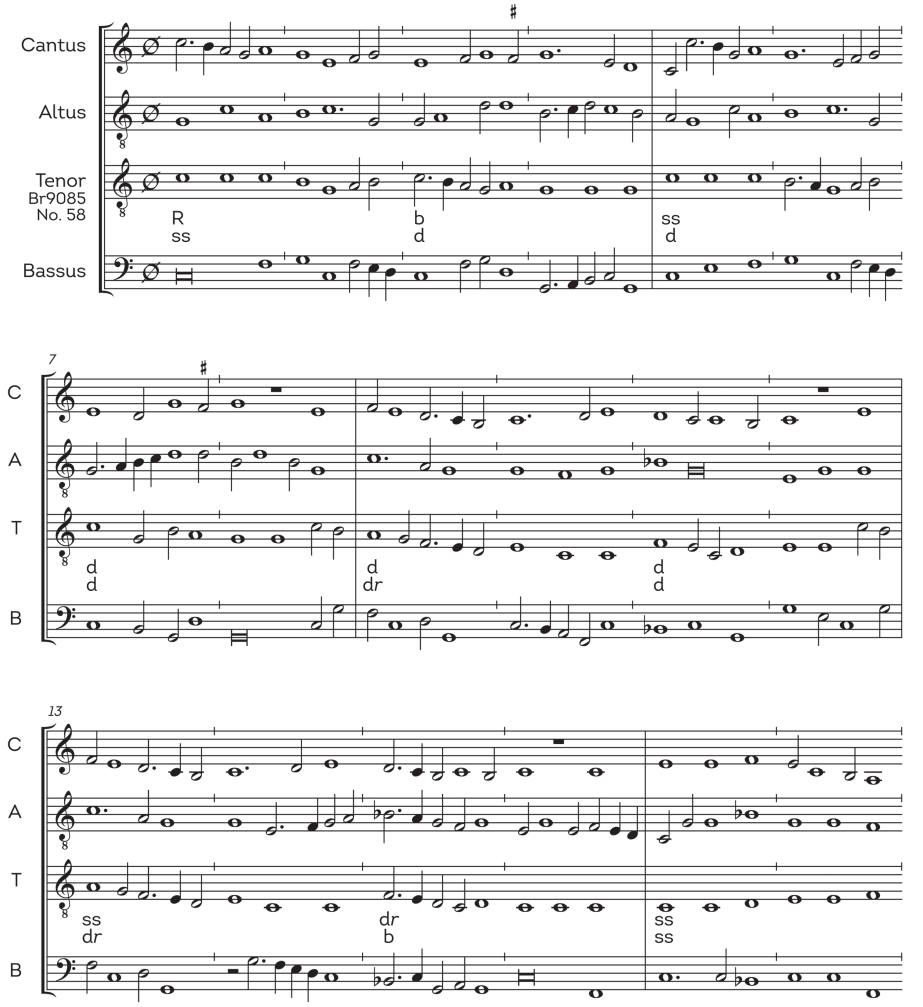


La danse de cleves

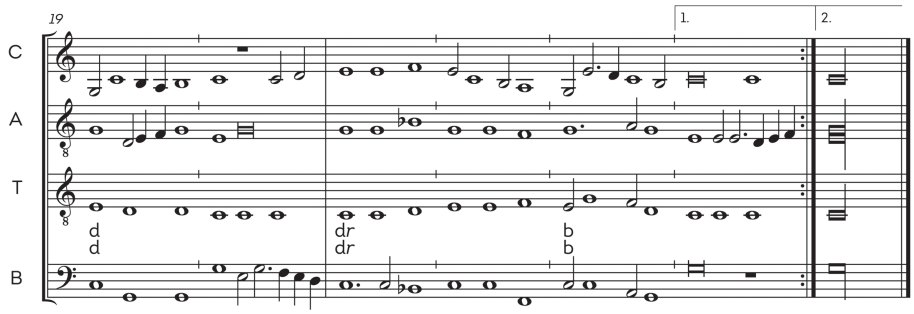


7. *La franchoise nouvelle* à 4

A. Bregman & A. K. Gilbert



La franchoise nouvelle



STUDIE

WOORD VOORAF

De reeks facsimile-uitgaven van de *Leuven Library of Music in Facsimile* bestaat uit kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die op esthetisch, historisch en cultureel vlak bijzonder waardevol zijn. De reeks is ruim opgevat, met zowel vocale als instrumentale een- en meerstemmige composities uit de middeleeuwen, de renaissance en latere perioden. Met het oog op een weergave die het origineel zo dicht mogelijk benadert, is elke facsimile volledig in kleur en op ware grootte. Toonaangevende experten schrijven voor elke uitgave een grondige commentaar over de stand van zaken van het onderzoek, met aandacht voor de codicologie, de inhoud, de geschiedenis en de context van de bron.

De Alamire Foundation, Internationaal Centrum voor de Studie van de Muziek in de Lage Landen, gehuisvest in de prachtige omgeving van de Abdij van Park, nam in 2017 het initiatief tot deze reeks met een tweeledig doel. Ten eerste wil ze originele, onder meer, muzikale bronnen, via digitalisering en het internet beschikbaar en toegankelijk maken. Heel wat bronnen, vooral die in grote nationale collecties, zijn online te raadplegen en met een eenvoudige muisklik te downloaden. In dit proces heeft de Alamire Foundation een doorslaggevende rol gespeeld en ze wil dat ook blijven doen: het Alamire Digital Lab, een mobiel up-to-date digitaliseringslaboratorium, heeft al op grote schaal opnamen gemaakt in Belgische en buitenlandse collecties.

De bedoeling van de Foundation is voor toekomstige generaties het behoud van de bronnen te verzekeren en die toegankelijk te maken door alle afbeeldingen onder te brengen in de *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). Deze digitale revolutie komt verder onderzoek en conservatie in grote mate ten goede. Belangrijke facetten die aan de materiële omgang met de bronnen gerelateerd zijn, blijven bij een exclusief digitale benadering echter onderbelicht. Aspecten zoals de relatie tussen formaat en functionaliteit of de impact van het lezen van een tastbaar boek, kunnen slechts ten volle worden doorgrond aan de hand van het object als fysiek en niet als louter virtueel gegeven.

Een tweede doelstelling betreft de toegankelijkheid van de digitale bronnen, die in principe bestemd zijn voor iedereen, maar in de praktijk vaak voor leken een drempel vormen. Veel van deze bronnen zijn geïmplementeerd in websites die zich exclusief richten tot academici en zelden door een ruim publiek worden geraadpleegd. Bovendien zijn de beelden vaak van een zeer variabele kwaliteit en consistentie en zijn ze niet van duiding en commentaar voorzien. Aansluitend bij de missie van de Alamire Foundation om muzikaal erfgoed ruimer toegankelijk te maken, streeft de *Integrated Database for Early Music* ernaar dit probleem stapsgewijs op te lossen door voor elke bron uitgebreide historische en contextuele informatie aan te reiken, samen met opnamen, moderne uitgaven en referentiemateriaal in functie van de interpretatie van de oorspronkelijke notatie en de daarmee geassocieerde conventies. De *Leuven Library of Music in Facsimile* staat ten dienste van dit streven. De reeks mikt niet alleen op academici, maar ook op uitvoerders en een breed geïnteresseerd publiek. De facsimile's zijn bedoeld als aanvulling van de kennis van een ervaren lezerspubliek, maar eveneens als introductie voor wie anders niet in contact zou komen met primaire muzikale bronnen.

Met de *Leuven Library of Music in Facsimile* hopen we dan ook waardevolle muzikale bronnen onder de ogen, in de handen en op de boekenplanken van muziekliefhebbers van alle slag te brengen. Als deze schatten onze leefwereld verrijken en de waardering voor ons gezamenlijk muzikaal erfgoed vergroten, hebben de *Leuven Library* en de Alamire Foundation hun doel bereikt.

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

DANKWOORD

De auteurs danken de Alamire Foundation, KBR en de VGP Foundation voor hun steun aan dit project. We willen ook Véronique Daniels, Ross W. Duffin, Laurent Guillo, Beverly Simmons en Andreas Zajic danken voor hun opmerkingen, suggesties en correcties. Piet Stryckers en Crawford Young waren genereus met edities, opnames en ideeën over de *basse danse* en David Fallows en David Fiala gaven ons inzage in gepubliceerd en nog niet verschenen werk. Ross W. Duffin stond ons toe om zijn Chigi-muzieklettertype te gebruiken voor de historische muziekvoorbeelden.

INLEIDING

GRANTLEY MCDONALD

Het Brusselse *basse danse*-manuscript (KBR, Ms. 9085, voortaan "Br9085") is een van de belangrijkste bronnen voor de Europese dans en dansmuziek uit de vijftiende eeuw. De *basse danse* was een sierlijke en statige dans die vooral aan de hoven in het noorden van Europa werd beoefend. Na zijn ontstaan in het begin van de vijftiende eeuw kende de dans een bloeiperiode tot hij werd vervangen door de pavane, die in de zestiende eeuw de voornaamste hoogstaande dans werd. Na het verschijnen van de eerste facsimile meer dan een eeuw geleden werd het belang van het manuscript Br9085 voor de geschiedenis van de laatmiddeleeuwse dans algemeen erkend. Tijdens de voorbereiding van de onderhavige facsimile en studie werd de vraag naar het *waarom* van een nieuwe uitgave geregeld gesteld. Er zijn wel degelijk meerdere gegronde redenen.

Vooreerst geven de vroegere facsimile's geen accurate voorstelling van het manuscript. De eerste facsimile, in 1912 uitgebracht door Ernest Closson en in 1976 herdrukt, was met de hand getekend en gedrukt in zwart-wit. De facsimile uit 1987, gedrukt in Graz, was wel in kleur maar de afbeeldingen werden geretoucheerd om de beschadigingen aan de bladzijden te verdoezelen, zodat de talrijke ingrepen van de negentiende-eeuwse restaurateurs en de huidige fysieke staat van het manuscript niet correct zijn weergegeven.

Ten tweede is het handschrift te kwetsbaar om te worden gehanteerd. De nieuwe facsimile zal als replica fungeren voor het origineel en het manuscript weergeven in zijn huidige toestand. Daarom ook behielden we de volgorde van de bladen van het traktaat zoals die ontstond bij het herbinden van het manuscript in de negentiende eeuw. Dankzij een parallelle bron is de correcte opeenvolging van de folio's echter wel te reconstrueren: *Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Parijs, Michel de Toulouze, [ca. 1492–96], voortaan "*L'Art*"). De lezer kan gedigitaliseerde beelden van het manuscript raadplegen en de originele volgorde reconstrueren in de viewer van de *Integrated Database for Early Music* (https://idemdatabase.org/).

Ten derde is onderhavige studie bedoeld om voorafgaand onderzoek over het manuscript te intensifiëren. We reiken nieuwe inzichten aan over het ontstaan van het manuscript en over de technieken die bij de creatie zijn gebruikt, en we bepalen de precieze plaats die het boek innam in de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk (1480–1530), de dochter van Maximiliaan I van Habsburg (1459–1519), Rooms koning en keizer van het Heilig Roomse Rijk.

Ten vierde omvat de studie zowel een uitgave als een vertaling van de tekst van het traktaat en van de dansen uit Br9085 en uit *L'Art*, die voortbouwen op de bevindingen van eerdere edities. Zowel voor onderzoekers als voor uitvoerders komt er daarmee een bruikbare tekst ter beschikking.

HET MANUSCRIPT

Het handschrift is een prachtig, opvallend luxueus object, in oblongformaat, 12,8 × 21 cm. De band bestaat uit oude, vermoedelijk originele platten, vervaardigd uit kwartiers of halfkwartiers gezaagd eikenhout. De twee sluitingen, die beide oorspronkelijk met drie nagels aan de platten waren vastgemaakt, zijn verloren gegaan. Op de platten zijn sterk afgesleten sporen van een, eveneens vermoedelijk originele, karmozijnrode satijnen bekleding te zien, geweven met een bloemmotief in verticale banden. Het originele etiket, dat mogelijk werd aangebracht in de bibliotheek van Margaretha, is nog aanwezig op het voorplat: "Plusie<urs> Basse dance".[1] Dit komt overeen met de vermelding in de inventaris van Margaretha's bibliotheek uit 1523–24: "Item, ung aultre petit, couvert de satin cramoisy, qui ce nomme Plusieurs basses dances" ("Item: een ander boekje, bekleed met karmozijnrood satijn, genaamd *Meerdere basses dances*").[2] Vermoedelijk werd omstreeks 1840–50 de rug versterkt met rood marokijnleder, bestempeld op de toen gebruikelijke manier, en werd er een doos gemaakt om het manuscript in op te bergen, versierd met het wapen van de Belgische koning Leopold I (regering van 1831 tot 1865).[3] Vermoedelijk ook in die jaren werden de bladen met papier versterkt en werd de volgorde van de – soms zelfs averechts ingebonden – folio's verstoord.

1 De inscriptie, die sterke sleetsporen vertoont, wordt doorgaans gelezen als "Plusieurs basses dances", maar er is geen aanwijzing dat er een "s" na "basse" of na "dance" stond en er is in elk geval geen plaats voor een "s" na "basse". Er is een afkortingsteken zichtbaar boven de "e" van "Plusie", wat wijst op de afkorting "-ures" of "urs".

2 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 457.

3 Beschreven door Lemaire, "Les Basses Danses", 13.

De schriftdrager van het boek bestaat uit zwart geverfd perkament. Er zijn wereldwijd slechts zeven dergelijke zwarte handschriften bewaard gebleven, alle gekopieerd in de tweede helft van de vijftiende eeuw. De meeste zijn op een of andere wijze gerelateerd aan het Bourgondische hof, waar de zwarte kleur symbool stond voor luxe en macht. (Zie het hoofdstuk van Hofmann en Gersten voor meer details). Couranter dan handschriften op een zwarte drager waren boeken voorzien van een band bekleed met luxueus textiel. Zo specifieert de inventaris van de bibliotheek van Filips van Kleef die na zijn overlijden werd opgesteld (zie Hoofdstuk 2) de kleur van de textielbekleding van 105 banden; daarvan waren er vijftig ingebonden in zwarte stof, tweeëntwintig in groene en achttien in rode.[4] Jammer genoeg heeft het gebruik van de ijzergallusinkt waarmee het perkament werd geverfd mettertijd een sterke degradatie van het boek veroorzaakt. Dat is het geval bij alle zwarte manuscripten waarop deze techniek werd toegepast.

De tekst werd in het manuscript genoteerd in goud- en zilverkleurige inkt, die kennelijk werd bereid op basis van verpulverd goud en zilver waar een bindmiddel aan toegevoegd werd, mogelijk Arabische gom. Deze inkten verhogen aanzienlijk de luxueuze aanblik. (Zie voor meer details het hoofdstuk van Hofmann en Gersten). De gouden inkt werd gebruikt voor de liniëring (en voor de sleutels waar de lijnen als notenbalk dienen), evenals voor de titels van elke dans. De zilveren inkt was bestemd voor de tekst van het anonieme theoretische traktaat en voor de notatie van de choreografie en de muziek (behalve voor de sleutels, die in goud zijn). De decoratieve initialen – met vooral rankwerk maar ook groteske koppen – zijn uitgevoerd in een combinatie van goud en zilver. Op elke bladzijde werden veertien lijnen getrokken, met in de linkermarge een verticale lijn als richtlijn en een onregelmatige rechtermarge, die erop wijst dat de kopiist de lijnen een voor een trok en niet met een rastrum. Op sommige bladzijden zijn de lijnen en zelfs delen van de initialen bedekt met roetzwart, aangebracht bij de restauratie in de negentiende eeuw. In het traktaat zijn de lijnen gebruikt voor de tekst. Op de bladzijden met muzieknotatie dienen de veertien lijnen als basis voor twee notenbalken van vijf lijnen. Onder elke notenbalk is de eerstvolgende lijn voorzien van de titel van de dans en het aantal danspassen

4 Wijsman, *Luxury Bound*, 298.

("mesures") in goud, met op de volgende lijn de notatie voor de choreografie in zilver. (Zie het hoofdstuk van Bregman en Gilbert voor toelichting over de notatie). De uniformiteit van het schrift en het consequente gebruik van de metaalinkten wijzen erop dat het boek als één geheel is ontworpen. Het einde van het handschrift bevat drie folio's met lege lijnen, kennelijk bedoeld om nieuwe dansen toe te voegen, maar dat is niet gebeurd.

Het schrift is de mooi gevormde laatvijftiende-eeuwse Bourgondische bastarda (ook bekend als *lettre bourguignonne),* een elegant, licht cursief gotisch boekschrift dat vooral bij kopiisten uit de Bourgondische Nederlanden geliefd was voor luxueuze bestellingen, vaak met Franse teksten. Kenmerkend zijn de evenwichtige verdeling tussen afgeronde en hoekige lettervormen, het sterke contrast tussen dikke en dunne halen, relatief korte staarten en stokken, het spaarzame gebruik van afkortingen en de buitensporige verdikking en voorwaartse helling van letters als de *f* en de lange *s*.[5]

De muziek is genoteerd in open mensurale notatie. In de meeste melodieën (of "tenors") zijn de losse noten geschreven als zwarte breves, met op het einde van elke melodie een zwarte longa. Men krijgt de misleidende indruk dat de stukken genoteerd zijn in Gregoriaanse kwadraatnotatie of in een andere notatie zonder ritme-indicatie.[6] In hun hoofdstuk argumenteren Bregman en Gilbert namelijk overtuigend dat de melodieën strikt ritmisch moeten gelezen worden, als basis voor geïmproviseerde polyfonie. Een kleine groep dansen is genoteerd in kleinere notenwaarden en in een conventionelere melodische stijl.

Het eerste deel van het manuscript bevat een traktaat dat de basisprincipes van de *basse danse* uiteenzet. Het tweede deel is gewijd aan de muzikale en choreografische notatie van achtenvijftig *basses danses*, waarvan er een aantal bekend is uit andere bronnen, en andere enkel in dit boek voorkomen.

5 Zie Derolez, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books*, 157–60.

6 Zo stelt bijvoorbeeld Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 178, dat *L'Art* gedrukt werd "in gregoriaanse notatie, zonder de aanduiding van ritmische waarden bij de noten".

HET TOEPASSINGSGEBIED VAN DEZE STUDIE

Dit volume met commentaar bevat bijdragen van onderzoekers uit diverse disciplines. Adam Bregman en Adam Knight Gilbert onderzoeken de muziek van het manuscript binnen de evolutie van de *basse danse*, die zij duidelijk onderscheiden van andere dansen, in het bijzonder de *bassadanza*. Zij staan bovendien in voor de editie van het traktaat en de dansmelodieën. Grantley McDonald gaat in op de herkomst van het boek via een onderzoek naar de precieze context waarin het ontstond. Hij beschrijft de collecties van artistocratische bibliofielen zoals Margaretha van Oostenrijk, Françoise van Luxemburg en Filips van Kleef, schetst de danscultuur aan de Habsburgse hoven in de Bourgondische Nederlanden en Oostenrijk, en licht de verspreiding toe van verwante inhoud in gedrukte vorm. Dagmar Eichberger onderzoekt de plaats van dit manuscript binnen Margaretha's bibliotheek en stelt vast dat het tot haar meest gewaardeerde boeken behoorde. Zij bespreekt ook de locaties in Margaretha's residentie in Mechelen waar er gedanst werd. Christa Hofmann en Tatiana Gersten richten hun aandacht op de betekenis van zwarte manuscripten binnen de Bourgondische hofcultuur, de productiemethoden van dergelijke handschriften en de problematiek van de restauratie. In een tweede bijdrage onderzoekt Grantley McDonald een nauw verwant gedrukt *basse danse*-boek, waarop Bregman en Gilbert zich baseerden om fouten te corrigeren in Br9085. Dit hoofdstuk gaat dieper in op de markt voor dergelijke gedrukte boeken en de techniek van het drukken van mensurale muziek. Tot slot geeft Ann Kelders een gedetailleerde technische beschrijving van het manuscript en schetst ze zijn historiek.

Het is duidelijk dat er genoeg redenen waren om deze nieuwe facsimile en dit begeleidende volume met commentaar uit te brengen. Wij hopen dan ook stellig dat de publicatie zal bijdragen tot de verdere interesse voor dit manuscript – als materieel object, als drager van diverse betekenislagen en als een van de uitgelezen muzikale en choreografische bronnen uit de "Herfsttij der Middeleeuwen".

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.

II DE CONTEXT VAN HET BRUSSELS *BASSE DANSE*-MANUSCRIPT

GRANTLEY MCDONALD •

Het "Brussels *basse danse*-manuscript" (Brussel, KBR, Ms. 9085, voortaan "Br9085") staat al sinds lang symbool voor de liefde van Margaretha van Oostenrijk voor muziek en luxueuze kunstwerken. Ondanks een eeuw van intensief musicologisch en historisch onderzoek is de herkomst van het boek nog steeds onduidelijk. In dit hoofdstuk stellen we een nieuwe hypothese voor over het ontstaan van het boek, met als vertrekpunt de inhoud en de eigendomsnotities. Volgens die hypothese werd het manuscript niet vervaardigd in opdracht van Margaretha van Oostenrijk (1480–1530), maar was het vermoedelijk een geschenk van Françoise van Luxemburg (ca. 1482–1523), die zoals haar echtgenoot Filips van Kleef (1459–1528) een fervente bibliofiel en kunstliefhebber was. We onderzoeken in dit hoofdstuk ook de plaats van de *basse danse* binnen de bredere danscultuur aan de Habsburgse hoven van Bourgondië en Oostenrijk. Daarbij baseren we ons op eigentijdse bronnen – met inbegrip van *Freydal*, een manuscript over het ridderschap besteld door Margaretha's vader Maximiliaan, van hofkronieken en diplomatieke berichten – om meer inzicht te krijgen in de context waarin de dansen uit het Brussels handschrift werden uitgevoerd. Tevens onderzoeken we de

• Voor Ann Kelders voor haar steun en hulp. Eveneens dank aan David Fiala voor het ter beschikking stellen van zijn transcripties van documenten uit de archieven van Brussel en Rijsel; aan Andreas Zajic voor het bespreken van paleografische details; aan Christa Hofmann en Tatiana Gersten voor advies over technische kwesties en conservering; en aan David Burn voor zijn commentaar op een eerdere versie. Dit onderzoek werd uitgevoerd in het kader van het project *The Basses Danses of Margeret of Austria* van de Alamire Foundation en binnen de context van het FWF project *The court chapel of Maximilian I: between art and politics* (Projectnummer P 28525).

bewaarde documenten over de financiën van het Bourgondische hof om meer te weten te komen over de instrumentale bezetting van dansen die daar omstreeks 1500 werden uitgevoerd.

DE CULTUUR VAN DE *BASSE DANSE* ZOALS OVERGELEVERD IN BR9085

De *basse danse* was een elegante, sterk gestileerde dans die in de tweede helft van de vijftiende eeuw populair was aan de hoven. Afbeeldingen van de *basse danse* accentueren het statige karakter, als in een processie (▶ Afb. II.1). Uit sommige voorstellingen blijkt dat de *basse danse* vooral beoefend werd aan het hof, doorgaans in een zaal (▶ Afb. II.2). Kenmerkend waren de elegante bewegingen, op het gemaniëreerde af. Heel wat voorstellingen tonen dat mannen een onnatuurlijke houding aannamen, achteroverleunend en met licht geplooide knieën (▶ Afb. II.3). Weelderige kledij gaf nog meer allure aan het schouwspel. De muziek werd doorgaans uitgevoerd door een eenhandsfluitje en een tabor (of eenhandshandtrom), bespeeld door één persoon, ofwel door een fluit en een trommel, bespeeld door twee personen, of een vast ensemble ("alta capella"), bestaande uit twee schalmeien met een schuiftrompet of een pommer. Uit verluchtingen in manuscripten is af te leiden dat het er anders aan toeging bij landelijke dansen, al spreekt daaruit een gestileerd en geromantiseerd beeld van het leven op het platteland. De choreografie was daarbij blijkbaar niet zo formeel, er werd gedanst in openlucht, met heftige bewegingen van armen en benen en een minder verfijnde instrumentale begeleiding (vaak alleen een doedelzak), in onaangepaste en veeleer alledaagse kledij, en doorspekt met storende interventies van buitenaf, zoals opspringende honden (▶ Afb. II.4–II.5). Al die kenmerken staan in schril contrast met de distinctie en het plechtstatige karakter van de *basse danse*.

▶ p. 206
▶ p. 207
▶ p. 208
▶ p. 209, p. 210

Het Brusselse manuscript bestaat uit twee delen. Het eerste bevat een theoretisch geschrift met de basisprincipes en de passen van de *basse danse*. Het tweede is samengesteld uit achtenvijftig dansen, eenstemmig genoteerd en met aanwijzingen voor de choreografie (zie het hoofdstuk van Bregman en Gilbert). Een groot deel ervan is ook overgeleverd in de gedrukte verzameling *Sensuit lart et instruction de bien danser* (voortaan "Toulouze"), die we in een apart hoofdstuk bespreken. Los van elkaar gaan zowel Br9085 als Toulouze terug op een verloren archetype. Het traktaat in Br9085 is geschreven in het Picardisch, de streektaal van Noord-Frankrijk, gekenmerkt door schrijfwijzen als "chinq" voor "cinq"

en “commenche” voor “commence”. Zoals zal blijken, wijzen de talrijke referenties aan het Bourgondische hof in de namen van de dansen naar een verloren archetype dat vermoedelijk werd geschreven in de streek waar het Picardisch de standaardtaal was. Volgens Claude Thiry (1989) is het taalgebruik en de stijl van het traktaat niet distinctief genoeg om de identiteit van de auteur te achterhalen. In de gedrukte tekst van Toulouze zijn de typische Picardische kenmerken aangepast aan de streektaal van Parijs. Toulouze of de redacteur ervan heeft de tekst van het traktaat hier en daar, vaak nogal ongelukkig, ingekort, en enkele slordige vergissingen toegevoegd.[1]

De meeste dansen in Br9085 en Toulouze zijn eenstemmig (“tenors”), genoteerd in brede notenwaarden, als basis voor een meerstemmige uitwerking. Van der Linden en, recenter, Bregman en Gilbert in dit boek, slaagden erin veel danstenors te situeren in een Bourgondische context tussen de late jaren 1440 en circa 1470.[2] Daar baseerde Crane (1965) zich op om te stellen dat Br9085 omstreeks 1470 was samengesteld.[3] Omdat een aantal dansen verwijzen naar personen en gebeurtenissen uit de tijd van de Bourgondische hertog Karel de Stoute (1433–77) en zijn dochter Maria van Bourgondië (1457–82) suggereerde Closson (1912) dat het handschrift beter “het dansboek van Maria van Bourgondië” zou genoemd worden in plaats van “het dansboek van Margaretha van Oostenrijk”.[4] In zijn voorstel houdt Closson echter geen rekening met een aantal details. Vooreerst vermelden de catalogi van de bibliotheken van de Bourgondische hertogen uit de vijftiende en de vroege zestiende eeuw, die dateren uit 1420, 1467–69, 1485–87 en 1504, geen enkel item dat overeenkomt met Br9085, wat toch het geval zou moeten zijn indien een lid van het vorstelijk huis een zo uitzonderlijk object had besteld.[5] Niets wijst

1 Thiry, “Le texte de *L’Art et instruction de basse danse*”, 26–28; Thiry, “Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d’Autriche”, 6.

2 Van der Linden, “La musique dans les Chroniques de Jean Molinet”, 175–80; Thiry, “Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d’Autriche”, 7; zie Bregman en Gilbert in deze publicatie, 404–20.

3 Crane, “The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes”, 184.

4 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 6.

5 Zie Falmagne en Van den Abeele, *The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*. Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 6, vermeldt dit feit, maar hij gaat voorbij aan het belang ervan. Niets wijst erop dat dit handschrift in verband staat met het atelier van Alamire, het beroemdste voor muziekhandschriften aan het hof van Margaretha van Oostenrijk. Aangezien Alamire ten laatste vanaf 1496 in de Lage Landen actief was (meer bepaald in ‘s Hertogenbosch), is er wat het tijdstip betreft geen argument tegen het feit dat hij het handschrift zou gekopieerd hebben, maar het schrift correspondeert met geen enkel van de bewaarde Alamiremanuscripten. Voor de biografie van Alamire, zie Schreurs, “Petrus Alamire”; voor een overzicht van de handen in de Alamiremanuscripten, zie Warmington, “A survey of scribal hands”, 47–51.

erop dat het *basse danse*-manuscript deel uitmaakte van de bibliotheken van Margaretha van York of van Maria van Bourgondië.[6] Bovendien is een productiedatum van Br9085 omstreeks 1470 niet compatibel met de opname van drie dansen – *La danse de cleves, La danse de Ravestain* en *La franchoise nouvelle* – die stilistisch veeleer dateren uit het einde van de vijftiende eeuw in plaats van het derde kwart. (Die dansen, die in Toulouze ontbreken, zijn geen latere toevoeging maar zij maakten deel uit van het oorspronkelijke ontwerp). Het is in elk geval zeker dat het verloren archetype van Toulouze en Br9085 als de bron van het traktaat en van alle danstenors behalve de drie recentere in Br9085, te situeren is in de tweede helft van de vijftiende eeuw.

Sommige dansen in Br9085 waren al van oudere datum toen het boek werd gekopieerd, andere waren nog actueel in de jaren 1490. De dansen *L'esperance* en *Roti bouilli joyeulx* bijvoorbeeld waren al bekend in 1449, toen Antoine Girard, een student in Avignon, een joodse verver van stoffen uit Lissabon genaamd Mosse verzocht hem verschillende stukken op luit en harp te leren spelen, onder meer "Sperance" en "Rostit bollit joyeux *a contre*". (Dat kan betekenen dat Girard zowel de partij van de tenor als van de contratenor samen op één instrument leerde spelen).[7] In de jaren 1460 schreef Martial d'Auvergne, procurator van het Parlement in Parijs, een werk, *Arrêts d'Amour*, waarin minstrelen de *basse danse Je languis* (nr. 11) uitvoeren.[8] Vier dansen uit Br9085 worden vermeld in het satirische gedicht *Les nouveaulx droitz* van Guillaume Coquillart (ca. 1450–1510), dat vermoedelijk dateert uit de jaren 1480: *Le petit Rouen* (nr. 16), *Filles a marier* (nr. 17), *Maistresse* (nr. 18) en *Le grant Thorin* (nr. 51). Op het einde van een ander werk, *Monologue de la botte de Foing*, verzoekt diezelfde Coquillart de speler om *Le petit Rouen* in te zetten.[9] Hij beklaagt er zich echter ook over, schertsend, dat jongelui, waaronder studenten ("Latins"), dansen als *Le petit Rouen* niet meer gebruiken voor

6 Over de bibliotheek van Margaretha van York, zie Barstow, "The Library of Margaret of York"; over manuscripten die gelinkt zijn aan Maria van Bourgondië, zie Madou, "Marie et l'héritage de Bourgogne". Met dank aan Ann Kelders voor haar hulp in verband met deze twee collecties.

7 Mullaly (ed. en transcr.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 63.

8 d'Auvergne [ca. 1500], e3ʳ: "Et comme ledict galant fust couche en attendant ses estraines lesditz menestriers commencerent a iouer la basse dance de Je languis & de lardant desir." In de moderne uitgaven staat verkeerdelijk "Le Languis". Cf. Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 8–9. Ik citeer hier uit de vroegste gedrukte uitgave, die dateert van enkele jaren nadat het werk werd geschreven.

9 Coquillart, *Oeuvres*, ed. Prosper Tarbé en d'Héricault, vol. 1, 299: "Tabourin, a mon appetit! || Beau sire, le petit Rouen." Cf. Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 11.

liefdesliederen.[10] Het lied *Marchon la dureau*, de basis voor een van de dansen in Br9085, werd gezongen door Franse soldaten tijdens de invasie van Arras in 1492.[11]

Heel wat tenors zijn afgeleid uit gesofisticeerde meerstemmige liederen, overgeleverd in chansonniers uit een hoofs milieu.[12] Br9085 vertoont immers op veel vlakken gelijkenissen met die chansonniers: klein van formaat, schrijfwerk van hoge kwaliteit en een aura van verfijnde smaak. Alles wijst erop dat de omzetting van die liederen in danstenors in een hoofse omgeving plaatsvond.

PERSONEN EN PLAATSEN IN DE TITELS VAN DE *BASSES DANSES* IN BR9085

Een aantal dansen in Br9085 zijn genoemd naar plaatsen en personen. Sommige namen, zoals *Le joieux de Brucelles*, wijzen erop dat die overnames en bewerkingen tot stand kwamen aan het Bourgondische hof, dat meestal in Brussel of Brugge resideerde, terwijl andere refereren aan het Franse hof (*Avignon, La rochelle, Le petit rouen, Le grant rouen, Bayonne, La potivine*). Namen van nog andere dansen verwijzen naar Portugal of Spanje. Zo blijkt dat de titels van heel wat namen een weerspiegeling zijn van de internationale aristocratische netwerken die via huwelijken en diplomatieke contacten tot stand kwamen en die de heersende huizen van Bourgondië, Frankrijk, Spanje, Portugal, Engeland en – na 1477 – Oostenrijk met elkaar verbonden.

Closson wees erop dat sommige titels van dansen verwijzen naar locaties van belangrijke gebeurtenissen tijdens de Honderdjarige Oorlog (1337–1453): Orléans (nr. 15), Rouen (nrs. 16 en 32), Angoulême (nr. 3) en Alençon (nr. 21). (De hertogen van Alençon vochten in de slag van Crécy in 1346 en van Azincourt in 1415).[13] Die episodes uit de oorlog dateren

10 Coquillart, *Sensuyuent les droitz nouueaulx*, F1ᵛ: "Son ioue peut estre la carriere || Petit rouen le grand tourin || La gorgiase la bergiere || Ilz se courroucent au tabourin || Telles dances ne sont plus en train || A noz mignons du commun cours || Car soit ou francoys ou latin || Ilz ne veullent dancer que amours." Moderne uitgave in Coquillart, *Oeuvres*, ed. Prosper Tarbé en d'Héricault, vol. 1, 113.

11 Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 12–13; Mullally (ed. en transcr.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 72.

12 Zie Alden, *Songs, Scribes, and Society.*

13 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 44, overgenomen door Mullally (ed. en transcr.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 59, 67, 68. In verband met de oorsprong van sommige van de tenors, zoals *Avignon* (nr. 10) gaat Mullaly zelfs nog verder in het verleden terug dan de Honderdjarige Oorlog.

echter van voor de ontwikkeling van de *basse danse* en van de compositie van de tenors in het midden van de vijftiende eeuw.[14] Claude Thiry stelde voor deze Franse namen een verklaring voor die beter past bij het lokaliseren van dit repertoire aan het Bourgondische hof tot het midden van de vijftiende eeuw. Filips de Goede van Bourgondië bemiddelde namelijk bij de vrijlating van de gevangen hertog en dichter Charles d'Orléans en arrangeerde voor hem in 1441 een huwelijk met zijn nicht Maria van Kleef. Jan van Angoulême was de broer van Charles; Charles' schoonzoon was Jan IV van Alençon, een bondgenoot van Filips de Goede, die in 1458 wegens verraad werd veroordeeld. *Lesperance de bourbon* (nr. 56) verwijst ondubbelzinnig naar het motto van de hertogen van Bourbon ("Esperance"). Isabella van Bourbon (ca. 1434–65), die in 1454 huwde met Karel de Stoute van Bourgondië, koos dit motto als teken van hoop op een erfgenaam. Die kwam dan uiteindelijk in 1457 met de geboorte van Maria van Bourgondië.[15]

Nog meer dansen kunnen nagenoeg probleemloos gerelateerd worden aan het netwerk van het Bourgondische hof tijdens het derde kwart van de vijftiende eeuw. *La portingaloise* (nr. 22) kan verwijzen naar Isabella van Portugal (1397–1471), de derde vrouw van Filips de Goede, of naar haar nicht Beatrix van Coimbra (1435–62), echtgenote van de Bourgondische edelman Adolf van Kleef (1425–92). *La margarite* (nr. 5) is misschien genoemd naar Margaretha van York (1446–1503), de derde vrouw van Karel de Stoute. *La basse danse du roy despaigne* (nr. 9) kan verwijzen naar Ferdinand II van Aragon (1452–1516), schoonvader van Margaretha van Oostenrijk en Filips de Schone. *La basse danse du roy* (nr. 44) kan slaan op Maximiliaan, die in 1486 tot Rooms koning werd gekroond, maar evengoed op een van de Franse koningen. Het is ook mogelijk dat tenminste enkele van de personen die met name in de danstitels genoemd zijn die zelf hebben bedacht. Het is zelfs niet uitgesloten dat uitvoerders of dansmeesters door hen ontworpen dansen opdroegen aan hun meesters.

14 Zie Bregman en Gilbert, 404–20, over de evolutie van de *basse danse*.
15 Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 8.

DE HABSBURGERS OMSTREEKS 1500

Aangezien Br9085 toebehoorde aan Margaretha van Oostenrijk en haar Habsburgse erfgenamen, hoeft het geen betoog dat enige kennis van haar biografie en haar familie, evenals van de ambivalente relatie die deze had met de Bourgondische aristocratie, noodzakelijk is. Wij gaan ervan uit dat het manuscript waarschijnlijk een bestelling was van Filips van Kleef en zijn vrouw Françoise van Luxemburg, twee belangrijke, maar ook controversiële figuren aan de hoven van Maximiliaan, Filips de Schone en Margaretha zelf. Een verslag van hun rol in de betwiste overname van de Bourgondische erfenis door de Habsburgers zal dienen als achtergrond voor de totstandkoming en de verdere lotgevallen van Br9085.[16]

In de jaren 1470 voerden Karel de Stoute, hertog van Bourgondië, en keizer Frederik II delicate politieke onderhandelingen. Karel de Stoute wenste dat Bourgondië de status van koninkrijk verwierf, een constitutionele wijziging die alleen de keizer kon bewerkstelligen. Frederik stond erop dat zijn zoon Maximiliaan zou huwen met Maria van Bourgondië, Karels enige kind. Daarmee hoopte de keizer de territoriale ambities van de Franse koning een halt toe te roepen en de berooide kas van de Habsburgers te spijzen. De aanslepende onderhandelingen waren echter nog niet rond toen Karel in de slag tegen de Zwitsers in januari 1477 sneuvelde.

Kort na het overlijden van Karel dwongen de Vlaamse steden privileges af van zijn machteloze dochter Maria, terwijl de Fransen hun troepen mobiliseerden om wat zij als hun gebied beschouwden binnen te vallen en te annexeren. Het al lang geplande huwelijk tussen Maximiliaan en Maria werd inderhaast voltrokken met de handschoen, zodat Vlaanderen een valabele bestuurder kreeg. Na zijn aankomst in de Lage Landen weigerde Maximiliaan echter de afgedwongen privileges toe te kennen en maakte hij er werk van om zijn macht te consolideren. Van zijn drie kinderen bereikten er twee de volwassen leeftijd: Filips (1478–1506) en Margaretha (1480–1530). Maar na het overlijden van Maria na een val

16 Voor de biografie van Margaretha, zie Bruchet, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*, en Tamussino, *Margarete von Österreich*. Over haar bibliotheek, zie Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*. Over haar activiteiten als mecenas en verzamelaar, zie Eichberger, *Leben mit Kunst - Wirken durch Kunst*. Voor een recente interdisciplinaire visie op Margaretha's regeerperiode, zie Eichberger (ed.), *Women of Distinction*. Voor een monografie over het leven van haar vader Maximiliaan I, zie Wiesflecker, *Maximilian I*. Over Filips van Kleef en Françoise van Luxemburg, zie De Fouw, *Philips van Kleef*.

van haar paard in 1482 weigerden de Vlaamse steden Maximiliaan nog verder als hun wettelijke vorst te erkennen. Ze tolereerden hem alleen als Filips' regent tot de jonge aartshertog de macht zou overnemen. In 1486 zorgde keizer Frederik ervoor dat Maximiliaan tot Rooms koning werd verkozen en gekroond, de eerste stap op weg naar het keizerschap. Maar ook dat bleek niet voldoende om Maximiliaans gezag in de Lage Landen veilig te stellen. Op 1 februari 1488 namen opstandige Brugse burgers hem veertien weken lang gevangen, tot hij er in slaagde over zijn vrijlating te onderhandelen.

Na Maria's overlijden kon Maximiliaan alleen maar hopen om via zijn kinderen zijn gezag in de Lage Landen te bestendigen. Hij beloofde zijn dochter Margaretha aan Karel VIII van Frankrijk. Voor haar opvoeding werd zij naar het Franse hof gestuurd tot zij de huwbare leeftijd had bereikt. Maximiliaan hoopte door dit huwelijk de vrede tussen Frankrijk en Vlaanderen te garanderen en de Habsburgse heerschappij over de Lage Landen te behouden. Karel VIII wees Maria in 1491 echter af en huwde Anna van Bretagne, die aan Maximiliaan was beloofd. Die dubbele belediging luidde het begin in van een nieuwe fase in de strijd tussen Maximiliaan en Frankrijk. In 1490 had Maximiliaan de controle over Tirol overgenomen van zijn neef Sigismund, die geen wettige erfgenaam had. Nadat hij in 1494 uiteindelijk de macht over de Lage Landen aan zijn zoon Filips overdroeg, verzaakte hij aan rechtstreekse betrokkenheid bij de politiek van Bourgondië zodat hij zijn volle aandacht kon toespitsen op Oostenrijk en de rest van zijn keizerrijk.

Hij verstevigde de rol van de Habsburgers verder in de internationale politiek door een dubbelhuwelijk te arrangeren tussen zijn kinderen enerzijds en Juan en Johanna anderzijds, de nakomelingen van Ferdinand II van Aragon (1452–1516) en Isabella I van Castilië (1451–1504). Op 5 november 1495 werden de huwelijkscontracten gesloten met de handschoen en op 3 januari 1496 geratificeerd. Het huwelijk tussen Filips en Johanna werd officieel voltrokken in Lier op 20 oktober 1496. Margaretha en Juan huwden in Burgos op 3 april 1497. Zes maanden later, op 4 oktober, overleed Juan. Al vanaf het begin van 1498 plande Maximiliaan een huwelijk tussen Margaretha en Filibert II van Savoye, in de hoop dat de Habsburgse aanwezigheid op de pas over de Alpen de Fransen ervan zou weerhouden om naar Italië over te steken en de familie Sforza van Milaan, bondgenoten van de Habsburgers, te bedreigen. Het huwelijk werd ingezegend in Genève op 3 december 1501, maar op 10 september

1504 overleed Filibert, zonder een erfgenaam na te laten. Na de dood van Filips de Schone in 1506 stelde Maximiliaan Margaretha aan als landvoogdes van de Lage Landen, een taak die ze met kennis van zaken volbracht tot aan haar overlijden in 1530.

DE DANS AAN DE HOVEN VAN MAXIMILIAAN I EN FILIPS DE SCHONE

De dans speelde een belangrijke rol aan het hof, als vermaak en als verruitwendiging van de politieke realiteit. Het was een onmisbaar deel van het hofspektakel, samen met feesten, steekspelen en gestileerde gevechten. Men kon er sociale contacten leggen, fysieke kracht en gratie demonstreren, en de eigen groepsidentiteit bevestigen door deelname aan of het observeren van dansen die naar andere groepen waren genoemd, zoals *Welscher Tanz* (Italiaanse dans) of *moresca* (Moorse dans).

De vele symbolische functies van de dans aan het hof van Maximiliaan zijn beschreven in drie autobiografische geschriften: de ridderroman in verzen *Theurdanck*, de ridderroman in proza *Weißkunig,* en *Freydal*, het geïllustreerde verslag van de toernooien waaraan hij had deelgenomen. Maximiliaan begon die boeken te ontwerpen tussen 1502 en 1505. Vanaf 1512 werkte hij er intensiever aan, waarbij hij voor de uitwerking beroep deed op een team van ghostwriters en kunstenaars. Maximiliaan stelt zijn leven erin voor, vanaf zijn tijd aan het Bourgondische hof, als een ridderlijk avontuur van hoofse liefde, moed in de strijd en triomf na tegenspoed. Die geschriften waren bedoeld als aanvulling op andere gedenkschriften, zoals zijn *Genealogie* en *Triumphzug*. Maximiliaan was van plan die werken te publiceren, maar alleen *Theurdanck* werd tijdens zijn leven uitgegeven. Wat *Freydal* betreft, werden een geschreven tekst en 255 afbeeldingen klaargemaakt.[17] De voorbereidende tekeningen (enkele ruwe tekeningen en waterverfschetsen die zich respectievelijk in het Vaticaan en in Washington bevinden) en de afgewerkte verluchtingen door verschillende anonieme kunstenaars zijn bewaard gebleven.[18] Albrecht Dürer kreeg van Maximiliaan de opdracht de verluchtingen om te zetten in houtsneden. Hij voltooide er vijf, waarna het project werd afgeblazen en niet meer voortgezet.

17 Matter, “Der Textentwurf zum Freydal”.
18 Pokorny, “Die Maler der Wiener Freydal-Miniaturen”.

Jammer genoeg hebben we geen gelijkaardige gedetailleerde bronnen over de hoven van Maximiliaans kinderen Filips en Margaretha, maar werken zoals *Freytag* zijn bruikbaar om iets van de pracht, de vele betekenislagen en de verscheidenheid van de danscultuur te extrapoleren. De bronnen uit het hof van Maximiliaan tonen ook aan dat de danscultuur niet eenvormig was, maar een rijk gevarieerde reeks van dansen inhield, van de *basse danse,* het toonbeeld van elegantie en beheersing, tot de meer energieke rondedans of de *moresca,* een felle dans, uitgevoerd met wilde draaibewegingen in excentrieke kledij.

In *Freydal* zijn gebeurtenissen die op dezelfde dag of op opeenvolgende dagen plaatshadden, in groepen van drie geordend: een steekspel, een hand-tot-hand-gevecht en een dans. De negenenvijftig voorstellingen met dansscènes zijn ongeëvenaard door het zicht dat ze ons bieden op de pracht, de verbeelding, de humor en de gratie die dergelijke evenementen uitstraalden. Sommige dansen waren groepsdansen voor een tot drie paren en rondedansen. Sommige werden uitgevoerd door getrainde dansers of door sportieve aristocratische amateurs tot vermaak van de toeschouwers, zoals de acrobatische *moresche*. Of het waren maskerades en optochten waarin de deelnemers vermomd waren als Turkse soldaten, reuzen van drie meter hoog of excentrieke vogelmannen.[19] In *Weißkunig* verklaart Maximiliaan, bij monde van zijn secretaris en schrijver Marx Treitzsaurwein, dat hij er op uit was om in de maskerades, waaraan hij zelf actief deelnam, alle andere vorsten te overtreffen in praal en verbeeldingskracht. In *Freydal* is Maximiliaan meestal uitgedost in een gewaad van goud en zilver, met op zijn hoofd een rode baret bekroond met struisvogelveren, in zijn hand een toorts en op zijn heup soms een zwaard. Het belang van dans en pralerig vertoon als tekenen van Maximiliaans zucht naar zelfexpressie worden duidelijk geïllustreerd door de dansers van de *moresca* op acht van de achttien reliefs op het Gouden Dak in Innsbruck.[20]

We zijn echter niet zeker dat de iconografie, zoals de illustraties in *Freydal*, een correcte weergave is van de werkelijkheid, want het is niet uitgesloten dat de kunstenaar geen reële maar een gefingeerde situatie

19 Kelber, "'Mit den pangeten und mumereyen'".

20 De *moresca* werd recentelijk in meerdere studies onderzocht: Welker, "Moresca und Moriskentanz"; Franke en Welzel, "Morisken für den Kaiser"; Wald-Fuhrmann, "Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik". De reliëfs van het Gouden Dak zijn opgenomen in Terjanian (ed.), *The Last Knight*, 92–93. Aangezien de *moresca* niet behoort tot de essentie van dit onderzoek, gaan we er hier niet dieper op in.

uitbeeldt, ingegeven door zijn eigen fantasie of op instructie van zijn broodheer.[21] (Zo greep Maximiliaan graag en vaak actief in bij de uitwerking van zijn opdrachten).[22] De kunstenaar kan visuele elementen aan vroegere werken ontleend hebben of zelfs aan modelboeken. Zo is een afbeelding voor *Freydal* (▶ Afb. II.6) duidelijk gebaseerd op de gravure *De dans van de dochters van Herodias* van Israhel van Meckenhem (▶ Afb. II.7).[23] Ten slotte is het gevaarlijk om afzonderlijke beelden te extrapoleren naar andere tijden of plaatsen. Ondanks dergelijke potentiële risico's op verkeerde interpretaties kunnen iconografische bronnen belangrijke informatie verstrekken over de uitvoering van muziek en dans, vooral wanneer zij in overeenstemming zijn met andere bronnen, zoals geschreven documenten.

▶ p. 211

▶ p. 212

Zelfs als de afbeeldingen van dansen in *Freydal* festiviteiten voorstellen die veeleer plaatshadden in wat nu Oostenrijk of Duitsland is en niet in de Lage Landen, zelfs als ze dateren van iets later dan het tijdstip waarop Margaretha het dansboek in haar bezit kreeg, en zelfs als ze werden uitgevoerd door kunstenaars die niet aanwezig waren op die festiviteiten, toch brengen ze de fysieke uitvoering van de danstypes uit Br9085 levendig in beeld. En zelfs als de bravoure van de uitvoeringen met enige overdrijving is afgebeeld, toch had men de intentie de realiteit op een of andere wijze weer te geven. Zo zijn heel wat afbeeldingen genoemd naar de voorgestelde personen, zodat de lezer de indruk heeft dat het gaat om reële gebeurtenissen. Dit wordt bevestigd door beschrijvingen in eigentijdse kronieken van sommige van de toernooien en dansen uitgebeeld in *Freydal* en andere die er op gelijken. Die kronieken en verslagen van ooggegetuigen verschaffen belangrijke informatie over de concrete omstandigheden waarin diverse soorten dansen werden uitgevoerd.

Een voorbeeld: op 10 januari 1495 waren twee Duitse krijgslieden uit het gevolg van de hertog van Baden betrokken bij een steekspel. 's Avonds nodigde Maximiliaan elf of twaalf edeldames in zijn verblijf uit op "een zeer luisterrijk banket" ("vng bancquet fort sumptueux"), waarop verschillende dansen werden uitgevoerd: "prachtige dansen", gemaskerde dansen, atletische dansen zoals *moresche*, met liederen, spelen en andere

21 Ook Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 85–86, formuleert dit bezwaar.
22 Zie Zajic, "Rex idiographus".
23 Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer Inv. Nr. P 5073, fol. 235; opgenomen in Krause (ed.), *Freydal: Medieval Games*, 404–5, met een verwijzing naar Meckenhem.

soorten vertier ("belles danses mommeries morisques chanteries jus et esbatemens de diuerses fachons").[24] Op 12 januari was Maximiliaan zelf betrokken in een steekspel tegen de markies van Baden. 's Avonds presenteerde hij een rijkelijk voorzien banket in het raadhuis van Keulen voor het volledige gezelschap van heren, dames en de notabele burgers van de stad, die bediend werden op Picardische wijze. (De kroniekschrijver Jean Molinet geeft geen details over die "Picardische wijze" van dineren). Na het diner werd er gedanst. Maximiliaan, Wolfgang von Polheim en een andere ridder "in een bizarre Picardische outfit" voerden een "zeer mooie gemaskerde dans uit die aandachtig werd bekeken en geprezen door de Duitse prinsen en de aanwezige edeldames" ("en habit destrange mode tirant sur le Picarde firent vne fort belle momerie bien regardee et fort prisie des princes dalemaigne et des nobles dames illec estans").[25] Op 15 januari hield de hertog van Kleef – Molinet specifieert niet of het Adolf was of diens zoon Filips – een groot banket ter ere van Maximiliaan en de dames, "waar er veel werd gedanst" ("ou jl y eubt grandes danseries").[26]

Op 16 februari 1486 werd Maximiliaan in Frankfurt am Main tot Rooms koning verkozen. Jean Molinet spreekt over geldverslindende feestelijkheden, die bij die gelegenheid tussen 21 en 24 maart in Frankfurt plaatsvonden (▶ p. 213, p. 214 ▶ Afb. II.8–II.9). Johann van de Melle organiseerde een banket dat werd bijgewoond door keizer Frederik, Maximiliaan, de aartsbisschop van Keulen en andere hoogwaardigheidsbeklederds. Na het diner was er een "zeer mooie maskerade" ("vne fort belle momerie"). Op een paviljoen waren zangers en instrumentalisten opgesteld "die uitstekend zongen en speelden". Een paar danste op de wijze van de Turken. Na die dans keerden zij terug naar het paviljoen, waar zij opdoken met kinderen op de schouders die verkleed waren als apen en die grappige grimassen trokken. Dan werd er een *moresca* uitgevoerd. Een dergelijke scène – blijkbaar met echte apen – is afgebeeld op een van de miniaturen in *Freydal* (fol. 96). Daarna nam Maximiliaan deel aan een "kleine dans" ("vng petit"), samen met enkele vrouwen in exuberante kostuums en met hoge laarzen. Zij voerden dan nog een *Franchoise* uit, vermoedelijk

24 Brussel, KBR, Ms. 5438, 304^{v} (291^{v}); uitg. in Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont en Jodogne, vol. 1, 478.

25 Brussel, KBR, Ms. 5438, 305^{r} (292^{r}); uitg. in Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont en Jodogne, vol. 1, 478.

26 Brussel, KBR, Ms. 5438, 305^{r-v} (292^{r-v}); uitg. in Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont en Jodogne, vol. 1, 478–79.

de dans met die naam in Br9085. Na de gemaskerde dans volgde een groepsdans waaraan de "prinsen, heren, dames en meisjes" deelnamen. De populariteit van de Franse-Bourgondische *basses danses* in de Duitssprekende gebieden ten oosten van de Rijn wordt bevestigd in bronnen zoals het "Lohengrin"-manuscript van ca. 1470 uit het atelier van Ludwig Henfflin in Stuttgart (▶ Afb. II.10).

▶ p. 215

Na de kroning van Maximiliaan in Aken op 9 april 1486 keerde zijn gezelschap terug naar Keulen. Johannes Reuchlin woonde de kroning en de daarmee verbonden feestelijkheden bij als vertegenwoordiger van de hertog van Württemberg. Op 24 april 1486 werd hij in Keulen na een steekspel op een dansfeest uitgenodigd. Reuchlin herinnerde zich dat, vooraleer de *moresca* werd uitgevoerd, twee "heidense" musici een heldendicht ("abentur") ten gehore brachten. Vermoedelijk waren deze exotische figuren verklede hovelingen, zoals de dansers van de *moresca* doorgaans hovelingen waren in een exotisch kostuum. Uit het wapenschild op een van de *moresca*-dansers op het Gouden Dak in Innsbruck bijvoorbeeld is af te leiden dat het om de hoveling Michael von Wolkenstein-Rodenegg gaat.[27] Daarna bespeelden twee musici een positief orgel en een harp. Dan volgde een allegorische vertoning met drie vrouwen: een met een spiegel, een met een ring en een met een appel. Vervolgens danste een oude man met een grijze baard, waarna enkele edellieden voor het avondmaal een groepsdans uitvoerden.[28] In een meer gedetailleerde beschrijving van dit evenement noteerde Reuchlin dat trompetspelers de dans aankondigden. De eerste dans was een *moresca*, begeleid door een trommel en een fluit. De eerste danser was een nar die uit een tent kwam gedanst die was opgesteld als een soort kleedkamer voor de muzikanten, waarna hij er al dansend naar terugkeerde. Daarop verscheen een man die verkleed was als een jonge minnaar "met een gouden gezicht" ("jnn ainem guldin antlitt"), nadien een Moor, dan een jongetje verkleed als een jonge Indische vrouw en met een hoge puntmuts, dan weer twee Moren, die een *moresca* dansten in de Franse stijl. (Het is jammer dat Reuchlin deze dans niet verder specifieert). Na de dans verscheen een groep zangers, met op de voorste rij een jongen, begeleid door een cornet. Dan dook een grote man op, met een blauw gaasmasker

27 Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, 100.
28 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 602 Nr 4628/9, [1]^{v}–[2]^{r}; uitg. in DRAMR, vol. 1.2, 837.

en een spitse neus, met aan zijn hand een mooie vrouw. Een trommelaar speelde een Franse dans. Een van de narren van de *moresca* danste opnieuw, waarna een Franse dans volgde. Daarop verscheen de vermomde Maximiliaan zelf uit de tent, met een masker van zilvergaas en een lange neus als de snavel van een ooievaar, met op zijn hoofd een baretje met een witte veer. Samen met een mooie vrouw voerde hij enkele Italiaanse dansen uit. Na het afzetten van zijn masker leidde hij de vrouw in een Franse *bransle*. Dan kwam er een groepsdans met een veertigtal personen, die Duitse dansen uitvoerden tot ongeveer drie uur 's morgens.

Tijdens het staatsbezoek van Filips de Schone en Johanna van Spanje in Maximiliaans residentie in Innsbruck op 17 september 1503 werd er na het diner gedanst. De Bourgondische kroniekschrijver Antoine de Lalaing vermeldt dat "alle vrouwen daar dansen uitvoerden in de Duitse stijl, met Zwitserse trommelaars en trompetspelers".[29] Op 1 oktober werd er opnieuw gedanst. Maximiliaan danste met een van de dames en Filips de Schone met de koningin. (Lalaing specifieert niet of het om Johanna gaat of Maximiliaans echtgenote Bianca Maria). Daarna volgde een dans met fakkels voor al de hoge heren ("tous les grands maistres a torses") en ten slotte "een dans, *bransle* genaamd, op de Duitse manier, met Zwitserse trommelaars en trompetspelers" ("vne danse appellee vng bransle a la mode dallemaigne aux tambourins de suysses et a trompettes").[30] De dag nadien had het huwelijk plaats tussen graaf Julian von Lodron en hofdame Apollonia Lang. Maximiliaan en de leden van het hof woonden het huwelijksfeest bij, waarna er weer werd gedanst.[31]

Op 23 juni 1505, tijdens de Rijksdag in Keulen, organiseerde het stadsbestuur een dans met fakkels in aanwezigheid van Maximilaan. De chroniqueur Martin Fucker vermeldt alleen dat de slotdans een "rondedans" ("eynen Rondne dantz") was, een type dans dat vaak afgebeeld staat in *Freytag* en in Bourgondische en Franse bronnen (▶ Afb. II.11, Afb. II.12). Voor de muziek zorgden de muzikanten van de verzamelde vorsten, een indrukwekkend ensemble van niet minder dan vierendertig trompetspelers en acht paukenisten, samen met twee fluitspelers uit Keulen en Aken.[32]

▶ p. 216, p. 217

29 Brussel, KBR, Ms. 7382, 85^{r}; uitg.in Gachard en Piot (eds.), *Collection des voyages*, vol. 1, 314.
30 Brussel, KBR, Ms. 7382, 87^{v}-88^{r}; uitg. in Gachard en Piot (eds.), *Collection des voyages*, vol. 1, 319–20.
31 Brussel, KBR, Ms. 7382, 88^{r-v}; uitg. in Gachard en Piot (eds.), *Collection des voyages*, vol. 1, 320.
32 Fucker, *Dit is der koninglicher richsdach*, B5^{r}–6^{r}, uitg. in DRAMR, vol. 2, 1137–38.

Op 30 juni 1507 werd op de Rijksdag in Konstanz een banket gehouden. Na het diner werd er gedanst, waarbij de koperblazers ("bosawner") van Maximiliaan en de hertog van Württemberg samen musiceerden. Ongeveer veertig leden van Maximiliaans hofhouding namen deel aan een gemaskerde dans, gekleed in rode kostuums zoals in Turkije. Misschien is dit de gebeurtenis die op een van de verluchtingen van *Freydal* is afgebeeld (▶ Afb. II.13).

▶ p. 218

Op 22 november 1507 woonde Maximiliaan een danspartij bij in het raadhuis van Augsburg. Mercurino Gattinara schreef aan Margaretha van Oostenrijk dat de deelnemers aan het bal bedoeld ouderwetse kostuums droegen om de mode van de vroege vijftiende eeuw op te roepen. Maximiliaan en twee van zijn metgezellen dansten met hun vrouw een *basse danse*, waarna de vorst een *basse danse* alleen uitvoerde ("et vindrent le Roy et deux aultres de ses compagnons a la premiere entree prendre ses femmes et dancerent une basse danse; despuys le Roy danza une basse danse tout seul"). Nadien dansten alle anderen coranto's op de Duitse manier. Trompet- en hoornblazers zorgden voor de muziek. Gattinara was vooral onder de indruk van Maximiliaans imposante en gracieuze fysieke présence tijdens de dans: "Uw vader de Koning toonde zich een man met een gezond lichaam en een vastberaden persoonlijkheid" ("le Roy votre pere se monstra quil avoit bon corps et qui estoit bien delibere de sa persone").[33] Uit Gattinara's brief blijkt overduidelijk dat Maximiliaan goed op de hoogte was van de regels van de *basse danse*, die hij vermoedelijk aan het Bourgondische hof had leren kennen. Gattinara's beschrijving van Maximiliaans uitvoering van een solo-*basse danse* is een nieuw gegeven: de choreografieën van alle dansen in Br9085 zijn immers voor twee dansers. De solo-uitvoering van die dans kan echter wel specifiek verbonden zijn geweest met het koningschap. Ook andere vorsten, zoals Elisabeth I en Lodewijk XIV, dansten solo om uitdrukking te geven aan hun centrale positie als politieke figuur en als fysieke verschijning, aan het hof en in het staatsbestuur.[34]

Dergelijke bronnen leveren bewijs voor de uiteenlopende functies van de dans aan het hof van Maximiliaan, zowel in zijn residenties als tijdens zijn reizen doorheen zijn rijk. Die verslagen maken er ons attent

33 Kooperberg, *Margaretha van Oostenrijk*, 363.
34 Met dank aan Darren Royston voor dit laatste punt.

op dat elk onderzoek naar de dans rekening moet houden met de context waarin die werd uitgevoerd. Hofdansen werden vaak geassocieerd met militair getinte spelen, zoals steekspelen en man-tegen-mangevechten. Zij volgden meestal op feesten, waar diverse, elkaar kruisende netwerken werden veruitwendigd: de interne hiërarchie die heerste onder leden van het hof, aangezien zij dansten in een strikt vastgelegde volgorde en in specifieke combinaties, de hiërarchie tussen verschillende hoven onderling, vertegenwoordigd door bezoekers en afgevaardigden, en de elkaar kruisende hiërarchie van de wereldlijke en de geestelijke macht, vooral wanneer aartsbisschoppelijke keurvorsten of andere prinsbisschoppen aanwezig waren. Precies zoals militair getinte spelen een middel waren om de machtspositie van de man te demonstreren en er de grenzen van te bepalen, was de dans een strijdperk waar macht en dominantie tussen de seksen constant opnieuw in vraag werden gesteld, zelfs wanneer de macht van de man uiteindelijk werd herbevestigd.[35] Ook de keuze van de begeleidende instrumenten was hiërarchisch bepaald, zoals we verder zullen zien.[36] De genoteerde en iconografische beschrijvingen van dansen accentueren zowel hun exotische karakter als de manier waarop ze werden uitgevoerd. Wanneer iemand *La basse danse du roy d'Espaigne* of een *moresca* uitvoerde, nam die even de plaats in van de koning van Spanje of van de Moor, of identificeerde er zich zelfs mee. Iemand die een Franse *bransle* of een Italiaanse *ballo* danste, identificeerde zich met een vreemdeling en kroop in diens huid.[37] Dat die verschillende categorieën in feite artificiële constructies waren en flexibel werden geïnterpreteerd, blijkt uit onverwachte combinaties als de "moresca in de Franse stijl" die voor Maximiliaan in 1486 werd uitgevoerd. Ten slotte maken de beschrijvingen duidelijk dat de *basse danse* slechts een van de vele types dansen aan het hof was. Uit verslagen van afgevaardigden en chroniqueurs blijkt dat de *basse danse* zowal als groepsdans als in paren werd gedanst, en zelfs als een solodans, zoals Maximiliaans uitvoering voor de verzamelde gasten in het raadhuis in Augsburg in 1507.

35 Kelber, "'Mit den pangeten und mumereyen'", 66.
36 Zie verder de bijdrage van Bregman en Gilbert, 444–57.
37 Cf. Kelber, "'Mit den pangeten und mumereyen'", 66.

TER VERGELIJKING: DE DANS AAN HET FRANSE HOF IN DE VROEGE ZESTIENDE EEUW

Een vergelijking met andere hoven kan ons inzicht omtrent de plaats en de aard van de dans aan de Habsburgse hoven in de Nederlanden en Oostenrijk verruimen. Uit de diplomatieke verslagen van Statio Gadio, de secretaris van Federico Gonzaga die van 1515 tot 1517 aan het Franse hof verbleef, is duidelijk af te leiden hoe belangrijk dans was aan het hof van de jonge Frans I. Gadio vermeldt geregeld uitvoeringen van *moresche* en andere gekostumeerde dansen. Zo trad op 24 januari 1516 in Marseille voor het hof een groep danseressen op verkleed als wilden, gevolgd door anderen die, verkleed, in een pantomime giraffen en kamelen bereden.[38] Tijdens een optreden voor het hof in Arles op de avond van 2 februari 1516 voerden vier mannen en twee vrouwen, gekleed in weelderige kostuums en omhangen met gouden kettingen, een dans uit bij het luitspel van een van de mannen. Daarna danste een jongen een *moresca*.[39]

Dansen en bijbehorende muziek aan het Franse hof gaven vaak uitdrukking aan nationale identiteiten, karakters en zeden. In discussies tussen hovelingen werden "Franse vrijpostigheid en Italiaanse bescheidenheid" tegenover elkaar gesteld.[40] Die contrasten kwamen vermoedelijk ook tot uiting in de dansstijlen die met verschillende naties werden geassocieerd of in het spel van instrumentalisten uit verschillende streken. Op 24 februari 1516 begeleidde een groep Italiaanse fluitspelers een dans in het verblijf van de Franse koningin.[41] Op 6 en 25 juli 1516 werd er in Italiaanse stijl en in Italiaanse klederdracht gedanst, begeleid door fluitspelers. Mogelijk ging het hier om hetzelfde Italiaanse ensemble als in februari.[42]

---

38 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 288^{r}–289^{v}, op 288^{r}: "La sera uenero alcune donne di Marsilia <ad> far moresche nanti il Re, et Regina, in habito di persone habitatrici de boschi con homini saluadici al uestir lor/ esse donne, et homini hanno fatto diuerse fogie in strauestirsi hora che pareuano caualcar giraffi, hora camelli, et hora altri habiti, et tutti in fogia di moresche dicendo alcune parole in laude dil Re et Regina."

39 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 292^{r}–293^{v}, op 293^{r}: "Tertio giunsero quatro homini in maschara uestiti di ueluto cremisino et gialo con due donne molto belle et ben adobate de uestimenti et cadene doro et in testa berette di ueluto con gioei preciosissimi dentro, et fecero una dansa con uno leuto che uno de lor mascare sonaua, asetate le donne, uno putino uenne ad fare la morescha et la fece galantamente secondo la eta."

40 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 309^{r}–310^{v}, op 309^{v}, 25 February 1516: "Heri […] mattina […] molto è laudata temperando la licentia francese con la modestia italiana […]."

41 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 309^{r}–310^{v}, op 309^{v} (25 February 1516): "Sua Maesta uolse chel signor mio si facesse seco in mascara et molti altri di strauestorno chi con mascare chi con capucini et andorno alla camera de la Regina et Dansorno con li piffari uenuti de Italia."

42 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 360^{r}–361^{v}, op 360^{v}: "[…] finita la cena si comincio ad dansar alla Italiana ne altri che maschare, et le donne acconcie alla Italiana dansorno, et li piffari sonauano […]." Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 372^{r}–374^{v}, op 373^{r}: "Il Veneri a mezo giorno si danso in camera de la regina alla italiana con li piffari, et danso il Signor mio."

Dansen hadden aan het Franse hof soms een politiek tintje. Op 4 februari 1516 danste een groep Joden "in Moorse klederdracht" in Avignon voor de koning en koningin. Anderen volgden, onder meer twee in Zwitserse en Spaanse klederdracht, die met een meerstemmig werk hulde brachten aan de koning.[43] Op 5 februari 1516 werd het Franse hof onthaald op het optreden van *moresca*dansers, verkleed als de Habsburgse keizer en de koningen van Spanje, Engeland en Frankrijk. Een jonge vrouw, vermomd als Wijsheid, zat op de schouders van een man met in haar hand een gouden bal. De vier dansers wedijverden om de gouden bal, maar Wijsheid gunde hem alleen aan de koning van Frankrijk. Aan het einde van deze voorstelling boden de dansers de koning zes gouden ballen aan, zoals die op het Florentijnse wapenschild, met name dat van de Medici.[44] Voorts dansten op 26 juli 1516 in Molins vijf dansparen, gekleed in de klederdracht van Spanje, Engeland, Duitsland, Italië en Frankrijk, met een daarbij aansluitende manier van dansen. Na hun optreden legden de dansers uit dat ze wilden tonen dat Frans het keizerrijk, Engeland, Spanje en Italië had doen dansen, "en toen danste hij".[45] Optredens van die aard accentueerden nadrukkelijk de rol van de koning als beschermer van de Joden en zijn ambities om in de naburige gebieden als Zwitserland, Spanje, Engeland, Italië en het keizerrijk, de plak te zwaaien. De dans diende als metafoor voor de politiek.

Tegen die achtergrond van dansen en vermommingen die Gadio aan het Franse hof noteerde, waren de weelderige en buitensporige uitvoeringen aan het hof van Maximiliaan blijkbaar niet ongewoon. Zij

43 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 296^{r}–297^{v}, op 296^{v}: "La sera doppo cena gli Judei con alcuni Judei giouini uestiti alla moresca feceno una dansa nanti il Re, et Regina, poi uennero alcuni maschari uestiti di ueluto cramesino et raso gialo con alcune donne ben abiliate, et ornate, et fecero una dansa. Vltimo comparsero quatro con forbesi finti di legno in mani, loro in zupone, et dui altri luno finti per uno suizero laltro per uno spagnolo, et quelli quatro dissero alcune parole, poi ca<n>zorno il spagnolo et suizero, cantando in canto figurato una canzone in laude dil Re, qual era strauistito sulla festa, et Danso [...]."

44 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 296^{r}–297^{v}, op 297^{r-v}: "Heri [...] sera [...] il Re, Madama et la Regina erano uenute in sala, si principio ad dansar, et allhora giunse una morescha de alcuni quali erano finti per il Re di Spagna, Re de Romani, Re di Angliterra, et Re di franza, et una giouine [297^{v}] assimilata alla sapientia era sopra le spalle duno, et teneua una balla doro in mani, quelli finti Re faceano la morescha, a torno alla sapientia, et ciascuno di loro porgeua la mani per tuor la balla, ma lei non la uolse dar se non al Re di franza/ Finito questo gioco, e morescha, presentorno al Re sei ballette doro masizo alla similitudine de balle fiorentine [...]."

45 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 372^{r}–374^{v}, op 373^{r-v}: "[...] doppo cena si fece ancor una farsetta, et uno uestito alla spagnola con la sua donna uestita alla spagnola danso a quella fogia/ un altro uestito alanglese con la donna similmente uestita danso alanglese/ Il tertio uestito [373^{v}] alla Alemana, con la donna habiliata alla Alemana danso al modo accommodato al habito/ vno Italiano ancor fece il medemo con la sua donna/ vltimo in francese con la donna francese danso molto richamente uestiti tutti/ et dicono che hanno uolute figurar chel Re christianissimo ha fatto ballar Imperator, Angliterra, Spagna, et Italia, et lui ultimamente ha ballato."

beantwoorden veeleer aan de creatieve manier waarop aan andere prestigieuze hoven met het hofceremonieel werd omgesprongen. Typische klederdracht stond voor verschillende naties. Bovendien suggereren uitvoeringen zoals de *moresca* van de Vier Koningen aan het Franse hof, dat de titels van *basses danses*, genoemd naar personen zoals de koning van Spanje, wellicht niet lukraak waren gekozen, maar dat ze refereerden aan een welbepaalde vorst of hem in hofvoorstellingen belichaamden. Ook *Weißkunig*, waarin de protagonist zich voordoet als de auteur, is opgevat als een drama waarin vorsten zijn voorgesteld als symbolische karakters. Maximiliaan is er bijvoorbeeld opgevoerd als de "witte" (of "wijze") koning, terwijl de Blauwe Koning staat voor de koning van Frankrijk, de Groene Koning voor de koning van Hongarije, en de Viskoning voor de Republiek Venetië. Het is veelzeggend dat zowel in *Weißkunig* als in de gemaskerde dans die in 1516 voor het Franse hof werd uitgevoerd, de wijsheid wordt voorgesteld als het exclusieve domein van respectievelijk Maximiliaan en Frans I.

INSTRUMENTALE DEELNAME AAN DE DANSEN IN *FREYDAL*

De miniaturen in *Freydal* tonen diverse combinaties van instrumenten die tijdens het dansen worden bespeeld. Soms staan de instrumentalisten op een galerij, soms op de vloer met de dansers. Soms dragen ze de gebruikelijke livrei, soms kostuums en maskers die aansluiten bij de gemaskerde dans. Op enkele miniaturen zijn de muzikanten niet zichtbaar, maar hun aanwezigheid is uit de dans af te leiden. In een miniatuur van de hand van een getalenteerde kunstenaar (fol. 168), is een intieme scène te zien zoals op Nederlandse schilderijen: een dwarsfluit en een trommel begeleiden de plechtige passen en de kuise omhelzingen van de dansers (▶ Afb. II.14).[46]

▶ p. 219

46 Krause, (ed.), *Freydal: Medieval Games*, 304–5. Over de miniaturist ("Hand XVII"), zie Pokorny "Die Maler der Wiener Freydal-Miniaturen", 53, 58.

TABEL 1. Instrumenten en instrumentale ensembles in de miniaturen van *Freydal*

INSTRUMENTEN EN INSTRUMENTALE ENSEMBLES	# VERMELDINGEN	# SPELERS
traverso en trom	32	2
eenhandsfluitje en tabor	3	1
blaaspijp	2	1
drie trompetten	1	3
twee trompetten en schalmei	1	3
twee schalmeien en een pommer	1	3
trompet en cornet	1	2
dwarsfluit en trompet	1	2
twee blaaspijpen	1	2
twee traverso's	1	2
schalmei en trom	1	2
eenhandsfluitje, tabor en blaaspijp	1	2
eenhandsfluitje, tabor en vedel	1	2
vedel	1	1
kromhoorn	1	1
schalmei	1	1

Tabel 1 toont dat de meest frequente combinaties, afgebeeld in *Freydal*, dwarsfluit en trommel, of eenhandsfluitje en tabor zijn.[47] Die eenstemmige uitvoeringen accentueerden mogelijk de aangehouden tonen van de tenors door die te verdelen in kleinere ritmische eenheden. Zij kunnen ook meer herkenbare melodische dansen gespeeld hebben, zoals de drie dansen zonder tenor uit Br9085: *La danse de cleves*, *La danse de Ravestain* en *La franchoise nouvelle*. In *Freydal* komen echter ook minder gebruikelijke ensembles voor. In één miniatuur spelen een eenhandsfluitje en een tabor samen met een vedel (fol. 136). In een ander wordt een dwarsfluit begeleid door een schuiftrompet (fol. 255). Op nog een ander (fol. 96) staan blijkbaar twee schuiftrompetten en een schalmei afgebeeld, maar doordat de kunstenaar de miniatuur heeft proberen bij te werken is de identificatie van de instrumenten onzeker.[48] Met deze combinaties zouden de tenors van de *basses danses* meerstemmig uitgevoerd kunnen worden. Wanneer *alta*-ensembles, samengesteld uit

47 Mijn aantallen wijken licht af van die van Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 89.
48 Krause (ed.), *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*, 306–7 (nr. 1964.8.1761); idem (ed.), *Freydal: Medieval Games*, 196–97.

schalmeien, schuiftrompetten en trombones, bij de uitvoering van hofdansen betrokken werden, kwamen ze soms niet uit de rangen van de vaste hofmuzikanten, maar van de stadspijpers. Hun betrokkenheid bij dansuitvoeringen versterkte de band tussen de stad en het hof, al volgde hieruit ook vaak een strijd om de dominante positie.

Eén miniatuur uit *Freydal* (▶ Afb. II.15) toont een dans begeleid door trompetten. Zoals hoger vermeld, spreekt Antoine de Lalaing van het gebruik van trompetten en trommels als begeleiding van dansen in de Hofburg in Innsbruck, terwijl Martin Ficker een ensemble van meer dan veertig trompetten en trommels op de keizerlijke Rijksdag in 1505 vermeldt. Aangezien het recht om er een korps van trompetspelers op na te houden een koninklijk privilege was, accentueerde de aanwezigheid van trompetten tijdens de dans de hoge status van de deelnemers.[49] ▶ p. 220

Literaire bronnen bevestigen het belang van fluit en trommel (of van eenhandsfluitje en tabor) bij hofdansen. Aangezien er meerdere trommelaars gedocumenteerd zijn die actief waren aan het Bourgondische hof ten tijde van Maximiliaan, Filips de Schone en Margaretha, mogen we aannemen dat het tot hun vaste taken behoorde om de dans te leiden. In 1480 nam Maximiliaan de Duitse trommelaars Antoine Pyper en Coppin Stain in dienst.[50] Ze werden vermoedelijk betrokken bij de huismuziek, want ze staan geregistreerd apart van de trommelaar Bernard Taillandier, die behoorde bij het korps van trompetspelers.[51] Maria van Bourgondië beschikte zelf over drie trommelaars, die voor haar speelden na het avondmaal.[52] Vanaf 1488 waren Maximiliaans trommelaars Antoine Pyper (of Foustere) en Jacquelin.[53] In 1497 staat Jean Portier vermeld als trommelaar aan het hof van Filips de Schone.[54] Johanna bracht haar eigen trommelaar mee vanuit Spanje, die in augustus 1497 in haar gevolg gedocumenteerd is als "Alonce de Chord, Espaignart".[55] Tegen het jaar 1500 was hij vervangen door een zekere Charles de Lachy, genaamd "Monseigneur".[56] In november 1500 beviel Lachy's vrouw van

49 Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 88.
50 Rijsel, ADN, B 2121, 411^{r}; 2124 (1481), 191^{v}, 215^{v}, 223^{v}, 236^{v}; B 2127 (1482), 187^{v}, 193^{r}, 207^{v}.
51 Rijsel, ADN, B 2127 (1482), 201^{v}, 232^{r}; B 2142 (1491), 8^{r} (de betalingen gaan terug tot 1483).
52 Rijsel, ADN, B 2124 (1481), 191^{v}; B 2127 (1482), 211^{v}, 226^{v}; B 4123 (1487), 108^{v}.
53 Rijsel, ADN, B 2136 (1488), 81^{r}; B 2151 (1495), 214^{v}.
54 Brussel, ARA, Audiëntie 22bis, 12^{r}.
55 Rijsel, ADN, B 2159 (1497), 199^{r}. In de Bourgondische rekeningen wordt Alonso alleen hier vermeld.
56 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 135^{r}; B 2186, nr. 73335; B 2191 (1505), 282^{r}; Brussel, ARA, Audiëntie 22, 205^{r}. In 1505 werd hij aangeduid als "tamburin du roy"; op 30 november 1505 verleende Filips de Schone hem het recht om een wapenschild te dragen, met als embleem een zilveren trommel; Rijsel, ADN, B 2191 (1505), 306^{r}, 328^{r}.

een kind; Filips liet zijn feestmeester ("seigneur de la Folye") optreden als peetvader van het kind en gaf de jongen zijn eigen naam, Filips.[57] Filips de Schone nam ook twee Duitsers in dienst: een fluitspeler (Hand de Phiffre) en een trommelaar (Joachim, Josse of Jonathan Dromslaghen), die in 1501 met hem naar Spanje reisden.[58] Toen Margaretha van Oostenrijk in 1496 naar Spanje vertrok, behoorde er een instrumentalist tot haar hofhouding, de trommelaar Colinet de la Hamedye.[59] Bij haar terugkeer naar het hof van Filips de Schone in 1499 zond ze Colinet voorop met het bericht van haar nakende aankomst, waarvoor hij als vergoeding 36 pond ontving.[60] Op 9 juni 1505 speelde Margaretha's trommelaar (misschien Colinet, maar hij is niet bij naam genoemd) voor Filips de Schone en zijn hofhouding.[61]

Men mag aannemen dat die trommelaars, die toch een essentieel onderdeel vormden van de beschikbare muzikanten aan het Bourgondische hof, niet alleen maar ritmische accenten sloegen. Integendeel, zij begeleidden geregeld een fluitspeler of bespeelden met de ene hand het eenhandsfluitje en met de andere de tabor. In zijn hoger vermelde brieven schrijft Reuchlin dat de *moresca* door een trommel en een fluit begeleid werd. In zijn *Naufrage de la pucelle*, een relaas over de ongelukkige tijd die Maria van Bourgondië doormaakte na het overlijden van haar vader in 1477, beschrijft Jean Molinet hoe de jonge hertogin op de golven van de tegenspoed heen en weer werd geslingerd en verstoken bleef van de geneugten van het hof, "maar in plaats van te dansen bij de trom in zee was geworpen op het geluid van de wind".[62] In zijn *Debat du gendarme et de l'amoureux* legt Molinet de *homme armé* volgende woorden in de mond:

> Mon flaïollet ne vault plus riens
> Et mon bedon ne voeult plus tendre ;

57 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 147^{r}.
58 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 47^{r} ("Jonathan Dromslaghen tamburin almant"), 137^{v} ("Josse Dromeslagher et Hans Seiller tamburins"); B 3334 (Joachim en Hans), 9^{r}; B 2185 (1504), 171^{v} (Joachim en Hans), 175^{v} (Joachim en Hans).
59 Rijsel, ADN, B 2156, nr. 70831.
60 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 151^{r}.
61 Rijsel, ADN, B 2191 (1505), 289^{v}.
62 Molinet, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Dupire, vol. 1, 86: "La plus des plus desconfortee, tres doulce fleur de jeunesse, fille et espouse de roy, souef nourrie en chambre roialle, accompaigniee de dames et damoiselles, branllant seullette en la mer, nagant entre undes et roches cruelles, au lieu de danses au tambourin navioit au son du vent marin […]."

Au pot et au hanap me tiens,
A grand peine je me soustiens
Sus mes pattes, pour moy estendre ;
Le basse danse doulce et tendre
Est hors de mon commandement. [63]

Mijn fluitje is nutteloos geworden
en mijn trommel wil niet langer licht zijn;
Ik hecht me aan mijn beker en mijn bierkroes;
Met veel moeite houd ik me overeind als ik me wil uitstrekken;
De zachte en tedere *basse dance*
heb ik niet meer onder de knie.

INSTRUMENTALE BEZETTING AAN HET BOURGONDISCHE HOF IN 1500

De illustraties in *Freydal* tonen verschillende instrumenten en instrumentale combinaties die sterk overeenkomen met de vermelde instrumentalisten in de rekeningen van het Bourgondische hof. De betalingen aan instrumentalisten aan het Bourgondische hof voor het jaar 1500 – zeer waarschijnlijk het jaar waarin Br9085 in het bezit van Margaretha kwam – geven een idee van het potentieel beschikbare personeel voor de muziek bij de dans.

In 1500 beschikte het Bourgondisch-Habsburgse hof over een blazerskorps van zes trompetspelers en een trommelaar.[64] Verschillende andere instrumentalisten worden geregeld vermeld op de vaste loonlijsten van het hof. Afgaande op hun namen waren ze meestal afkomstig uit de Lage Landen of uit Duitsland. De beste cornettist en luitspeler was toen Augustin Schubinger uit Augsburg, die in feite in dienst was van Maximiliaan, maar tijdelijk was uitgeleend aan Filips de Schone, die hem een riant jaarloon van 270 pond uitbetaalde.[65] Wat anderen ontvingen was op verre na niet te vergelijken met wat Schubinger opstreek. Guillaume Terro, Filips doedelzakspeler, kreeg 82 pond per jaar; de Duitse trommelaar Jonathan Dromslaghen 55 pond; de Duitse fluitist Jean Chiellier

63 Molinet, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Dupire, vol. 2, 620.
64 Brussel, AGR, Audience 22, 122^{v}.
65 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 41^{r}. Op 22 oktober 1500 kreeg Schubinger nog eens 30 pond ten geschenke; B 2169, 156^{r}.

ook 55 pond; en de luitenist en gambist Mathieu de Wildere 52 pond. In 1500 volgde Henry Bredemers de overleden Fleurquin de la Grange op als hoforganist van Filips. Hij had vooral verplichtingen in de kapel, maar vermoedelijk leverde hij ook een bijdrage tot het wereldlijke vertier en was hij ook betrokken bij het muziekonderricht. In november 1495 ontving Gouvart Nepotis, een van Bredemers' voorgangers als organist, 20 pond voor diverse diensten, zoals het inwijden van Margaretha van Oostenrijk in het bespelen van verschillende instrumenten.[66] Soms vermelden beschrijvingen de deelname van zangers aan hofdansen en feesten. Dit kunnen leden van de hofkapel geweest zijn of misschien ook hofdames.[67]

OCCASIONELE BETALINGEN AAN MUZIKANTEN IN 1500

Naast de vaste leden van het muzikale hofpersoneel werden er ook muzikanten occasioneel betaald voor eenmalige optredens voor het hof of zij ontvingen giften om hun kosten te dekken. Andere vergoedingen gingen naar plaatselijke musici die voor het hof optraden tijdens reizen. Veel van die betalingen waren vermoedelijk ook bestemd voor het leveren van diensten die verband hielden met dansuitvoeringen, hoewel in de documenten jammer genoeg de betalingen meestal genoteerd zijn zonder specifieke details. Uit betalingen aan lokale instrumentalisten of zangers die de mis opluisterden, kan men afleiden dat het hof kennelijk niet altijd reisde met de volledige kapel of met een uitgebreide groep muzikanten.

Op 1 januari 1500 ontvingen enkele muzikanten nieuwjaarsgeschenken, ofwel omdat ze op die dag aan het hof verschenen om hulde te brengen aan de vorst, ofwel als dank voor bewezen diensten tijdens het voorbije jaar: de trompetspelers en minstrelen van de stad Gent, de trompetspelers van Filips, een Zwitserse trommelaar, Karels "Monseigneur", de trommelaar van Johanna, en Michelet, de trommelaar van

66 Rijsel, ADN, B 2151 (1495), 228r: "A maistre gouuart nepotis organiste de la chappelle dommesticque de mondit seigneur/ la somme de vint liures dudit pris Pour don que mondit seigneur lui en a aussi fait de grace especial pour vne fois/ En consideracion des bons et aggreables seruices quil lui auoit fais/ et faisoit encoires journellement en plusieurs & diuerses manieres/. mesmement pour et en recompense/ des peines et labeurs quil auoit a apprendre ma dame marguerite daustrice/ de plusieurs jnstrumens de musicque./ et pour jcelle emploier en achat dune fourure/ afin quil feust de tant plus honnestement en point en son seruice." Zie ook de bijdrage van Eichberger, 514–16.

67 In sommige jaren, maar niet in 1500, werden betalingen verricht aan zangeressen, die voor het hof optraden wanneer het op reis was.

Anna van Bourgondië.[68] In maart werden aan de trommelaars Joachim de Dromeslagher en Hans Seiler 12 pond geschonken voor de kosten van hun levensonderhoud.[69] Op 1 april ontving een luitenist van de hertog van Milaan 7 pond 10 schellingen voor zijn spel tijdens Filips maaltijd.[70] In april ontving de doedelzakspeler Guillaume Terro een tussenkomst om zijn uitgaven te dekken voor zijn verblijf in Gent en als begeleider van Filips naar Artois.[71] Enkele niet met naam genoemde muzikanten speelden voor Filips tijdens de maaltijd op 21 mei.[72] Op 25 mei speelden de stadswachters van Béthune voor het hof. [73] Op 2 juni speelden de muzikanten van Saint-Omer voor Filips, op 8 juni de minstrelen van Duinkerke en op 9 juni de "poorters" van Gravelines en enkele trompetspelers en andere musici van Hendrik VIII van Engeland; op 11 juni de stadswachters van Nieuwpoort; op 12 juni de zangers van Oostende in een mis voor Filips; op 15 juni de minstrelen van Aalst; op 24 juni enkele instrumentalisten van Hendrik VIII. Later in juni traden enkele Duitse fluitisten op voor het hof. Op 24 augustus brachten de trompetspelers van de markies van Baden hulde aan het hof. Op 27 augustus waren de minstrelen van Dordrecht aan de beurt en de volgende dag die van Delft. Op 20 september zorgden de stadsmuzikanten van Bergen op Zoom voor vertier aan het hof.[74] In november amuseerde een Italiaanse koorddanser het hof in Brussel, in aanwezigheid van aartshertogin Johanna en Margaretha van Oostenrijk. Hij voerde een *moresca* uit op een koord en andere verbazingwekkende trucjes.[75] Op 1 december werd het hof andermaal onthaald op trompetspel door de muzikanten van de markies van Baden.[76] In dit ene jaar 1500 waren er dus heel wat gunstige gelegenheden om aan het Bourgondische hof te dansen, ofwel aangevoerd door de vastbetaalde muzikanten van Filips de Schone ofwel door lokale musici die optraden wanneer het hof doorheen Filips' grondgebied reisde, en die voor hun moeite ruim vergoed werden.

68 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 135^{r}.
69 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 137^{v}.
70 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 137^{v}.
71 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 138^{v}.
72 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 139^{v}.
73 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 139^{v}.
74 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 140^{r}-145^{r}.
75 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 147^{r}, 191^{r}.
76 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 148^{r}.

DE HERKOMST VAN BR9085

Het is nu wel duidelijk hoe belangrijk dans was aan het Habsburgse hof in de Lage Landen en in Oostenrijk in de decennia voor en na 1500, in welke context er werd gedanst, hoe gevarieerd het aan het hof beoefende dansrepertoire was en welke instrumenten erbij betrokken konden zijn. Laat ons terugkeren naar Br9085. De precieze omstandigheden waarin dit manuscript tot stand kwam zijn niet bekend. In de rekeningen van het Bourgondische hof is geen enkele betaling gevonden voor de productie van het boek. Toch bevat het manuscript zelf een aantal aanwijzingen die iets onthullen over zijn ontstaansgeschiedenis. Zo bevat het boek een eigendomsinscriptie die verwijst naar Margaretha van Oostenrijk. Dit heeft aanleiding gegeven tot de wijdverspreide veronderstelling dat het voor haar geschreven was, hoewel dit verre van evident is, integendeel. ▶ p. 221 Op het voorste dekblad staan drie inscripties (▶ Afb. II.16).[77] Volgens Marguerite Debae (1995) zijn de twee regels van de eigendomsinscriptie van de hand van Margaretha, en zij typeert deze als onbeholpen. Volgens die twee regels behoorde het boek toe aan de prinses van Spanje ("Se liures est a laprincesse despaigne").[78] Op een bepaald moment heeft iemand geprobeerd het woord "despaigne" uit te krassen of te wijzigen, vermoedelijk nadat Margaretha gehuwd was met Filibert van Savoye. Multispectrale analyse bewijst dat er aanvankelijk wel degelijk "despaigne" heeft gestaan. Eronder is nog toegevoegd: "en de "robe" [behoort toe] aan de vrouwe van Ravenstein" ("et la robe amadamme de rauvestain").[79] Op het eerste gezicht zijn deze woorden geschreven door een andere hand dan wat er boven staat, maar een vergelijking met Margaretha's autografe eigendomsinscriptie op het achterste schutblad van KBR, Ms. ▶ p. 221 9503-04 (▶ Afb. II.17) verduidelijkt een en ander. Die notitie vertoont immers sterke verwantschap met de inscripties in Br9085, zoals de digraaf "de", waaruit blijkt dat beide regels over de eigendomsinscriptie in Br9085 door dezelfde hand zijn geschreven, en wel degelijk die van Margaretha. Een andere hand, ongeveer uit dezelfde tijd en duidelijk van een

77 De handen van de inscripties komen niet overeen met die van Françoise van Luxemburg (Paris, BnF, Ms. français 15538, 102ᵛ) of van Filips van Kleef (Paris, BnF, Ms. français 2812, 4ᵛ); over die brieven, zie De Fouw, *Philips van Kleef* , 65, 330.

78 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 459.

79 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 1, leest dit verkeerdelijk als "Se livre est a laprincesse de Saingne et la robe amadame de ravestein" en geeft geen interpretatie over de mogelijke betekenis; cf. Heartz, "The Basse Dance", 317–18.

van Margaretha's bibliothecarissen of bewaarders van de kostbaarheden, voegde een notitie toe op het voorste dekblad van Br9085, namelijk over de plaatsing van het boek in haar bibliotheek: de tweede plaats in de traliekast ("du trailly de fer le ij^{e}"). (Zie het hoofdstuk van Eichberger over de locatie van de boeken in de bibliotheek van Margaretha).[80] Uit de vierde inscriptie ("23 feuilles"), die kennelijk dateert uit de negentiende eeuw toen het boek opnieuw werd ingebonden, blijkt dat er toen al een van de folio's ontbrak. (Aangezien dergelijke boeken werden vervaardigd uit bifolia, zou men een even aantal folio's verwachten, tenzij een folio werd verwijderd of apart ingebonden). Het enige andere zichtbare eigendomsmerk is het gedrukte ex libris van Maria van Hongarije op het voorste schutblad, ontworpen in de maniëristische Antwerpse stijl. Na het overlijden van Margaretha in 1530 schonk Karel V de meeste van haar boeken aan Maria.[81] Tegen die tijd waren de dansen uit het manuscript al stilaan uit de mode geraakt, zodat het boek veeleer werd gezien als een mooi erfstuk dan als een gebruiksvoorwerp.

De inscripties bevatten wel een aantal aanwijzingen die ons helpen om de vroege geschiedenis van het manuscript te reconstrueren. Op 5 november 1495 verkreeg Margaretha de titel van "prinses van Spanje", toen zij in Mechelen (met de handschoen) huwde met Juan van Spanje. Eind januari 1497 reisde zij naar Spanje om met haar echtgenoot kennis te maken en op 3 april 1497 huwde zij officieel met Juan in Burgos. Nadat Juan in oktober van hetzelfde jaar was overleden, keerde Margaretha op het einde van 1499 terug naar de Lage Landen. Wanneer zij op 26 september 1501 huwde met Filibert van Savoye, ruilde zij haar titel voor die van hertogin van Savoye. De inscriptie in het boek moet dus aangebracht zijn tussen 1495 en 1501.[82]

Zoals vermeld zegt de tweede inscriptie dat de beschermende wikkel ("la robe") toebehoorde aan "madamme de Ravestain". Deze "robe" bestond vermoedelijk uit een omslag van kostbare stof, bedoeld om de band uit textiel te beschermen, een zogenoemde "chemiseband". We zien

80 Een analoge inscriptie van dezelfde hand is te vinden op de voorzijde van het schutblad van KBR, Ms. 11239, item nr. 19 in de traliekast ("du trailly de fer le xix^{e}"); met dank aan Ann Kelders om mij attent te maken op die inscriptie.

81 Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 13–14; Kerkhoff, *Maria van Hongarije en haar hof*, 179–81.

82 Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 15; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 4.

die chemisebanden afgebeeld als omhulsel van getijdenboeken uit het bezit van Maria van Bourgondië op een miniatuur in haar eigen getijdenboek (▶ Afb. II.18). Een andere miniatuur in hetzelfde manuscript (▶ Afb. II.19) toont een ander getijdenboek met een chemiseband uit zwart fluweel (eventueel zijde), die groot genoeg was om als leeswijzer te dienen wanneer het boek opzij werd gelegd. In beide voorbeelden lijkt de chemise vastgemaakt aan de band of is hij minstens vervaardigd uit hetzelfde textiel waarmee de platten waren bekleed. Een van de weinige bewaarde voorbeelden van chemisebanden, vervaardigd uit rood fluweel met decoratieve kwastjes op de hoeken en aan de platten bevestigd met de nagels van de sluitingen, omhult een getijdenboek dat nu bewaard wordt in de Koninklijke Bibliotheek van Nederland (▶ Afb. II.20). Dat dit boek intact bewaard bleef, is te danken aan het feit dat deze veeleer bescheiden chemise minder groot is dan de voorbeelden in de getijdenboeken van Maria van Bourgondië.[83]

▶ p. 222, p. 223

▶ p. 223

Kostbaar textiel – zoals dat gebruikt voor boekbanden – werd soms gerecupereerd van oudere objecten. Zo liet Maximiliaan I enkele damasten gewaden uit de garderobe van Bianca Maria Sforza, zijn overleden tweede vrouw, omwerken tot liturgische gewaden voor de kapel in het kasteel van Wiener Neustadt.[84] In 1525 besliste Margaretha van Oostenrijk om twee zwartfluwelen kussens die slijtage vertoonden ("deux coussins de velours noir bien usez") te verwerken als bekleding van enkele kleine boeken uit haar bibliotheek ("a la couerture d'aucuns petis livres, estans en la librairie").[85] Deze ingrepen waren niet zozeer ingegeven door zuinigheid, maar ze creëerden een persoonlijke, tastbare band tussen een individu en feestelijke gelegenheden (zoals de misviering) of luxevoorwerpen (zoals een boek bestemd voor persoonlijk gebruik), bij middel van stof die ooit in intiem contact met het lichaam was geweest. Het is zelfs niet uitgesloten dat de "robe" die hoorde bij het *basse danse*-manuscript vervaardigd was uit een object uit textiel dat voorheen toebehoorde aan de vrouwe

83 Bollen, "De laat-middeleeuwse buidelband", 109–12. Een andere, maar minder plausibele, mogelijkheid is dat de "robe" een zogenoemd "gordelboek" was, waarbij het leder (of minder frequent, de stof) van de band onderaan het boek werd verlengd met wat lijkt op een aangehechte staart die eindigde op een knoop waarmee het boek aan de riem van de gebruiker kon vastgemaakt worden, klaar om te raadplegen. Dergelijke banden zijn meestal te vinden op breviaria en andere boeken die vaak werden geconsulteerd. Aangezien de "robe" van Br9085 echter duidelijk van het boek kon losgemaakt worden, wijst dit veeleer op een chemiseband dan op een gordelband, en welbepaald een die kostbaar genoeg was om het als een apart item te registreren.

84 Wenen, HHStA, RK Maximiliana 23-4-54, 73^{r-v}. Meer over deze traditie, zie Madou, "Marie et l'héritage de Bourgogne", 99.

85 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, xvii–xviii.

van Ravenstein. Die persoonlijke band met dit item verklaart wellicht waarom Margaretha besloot om de "robe" apart te vermelden.[86]

Jackman (1964) suggereerde dat de "madamme de Ravestain", die in het bezit was van de "robe", Anna van Bourgondië was, de vrouw van Adolf van Kleef.[87] Na het overlijden van haar man Adolf in 1492 was Anna echter bekend als de douairière van Ravenstein.[88] Tussen 1492 en 1521 was Françoise van Luxemburg, de vrouw van Filips van Kleef, de officiële "madamme de Ravestain".

Ook een aantal details in Br9085 wijzen in de richting van Françoise van Luxemburg en Filips van Kleef als de opdrachtgevers van het boek. Ten eerste bevat het manuscript drie dansen die niet zijn opgenomen in Toulouze of in een andere bewaarde bron: *La danse de Ravestain* (nr. 30), *La danse de cleves* (nr. 57) en *La franchoise nouvelle* (nr. 58). Die dansen werden niet later toegevoegd, maar ze behoren tot het oorspronkelijk corpus van het handschrift en ze werden geschreven door dezelfde kopiist als de andere stukken. *La danse de cleves* en *La franchoise nouvelle* staan aan het slot van de gereconstrueerde volgorde van de stukken, maar *La danse de Ravestain* staat tussen twee andere dansen met tenors. De drie dansen zijn gecomponeerd in een uniforme muzikale stijl, maar ze verschillen wel van de andere dansen in het manuscript. Ze zijn genoteerd in open mensurale notatie, in kleinere notenwaarden dan die van de andere dansen (semibrevis, minima en semiminima in plaats van brevis en longa).[89] In *La danse de cleves* en *La franchoise nouvelle* komt bovendien een nieuwe danspas voor, de *double demarchant,* die hen onderscheidt van de andere dansen in het manuscript.[90]

Daniel Heartz (1958) wees op een mogelijk verband tussen die dansen enerzijds en Filips van Kleef en Françoise van Luxemburg anderzijds,

86 Met dank aan Ann Kelders betreffende dit punt, en voor haar hulp in het algemeen over de band en de "robe" van het manuscript.

87 Jackman, *Fifteenth-Century Basse Dances* ii; gevolgd door Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 15; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 1989, 6; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 459; Wijsman, *Luxury Bound*, 292–93.

88 Zie bijvoorbeeld Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 135^{r}.

89 *La danse de cleves* is bovendien de enige dans in het boek met een toegevoegd wijzigingsteken (een mol aan het begin van het tweede systeem). Hoewel geen doorslaggevend argument, lijkt dit toch een belangrijk gegeven om te concluderen dat die dans afkomstig is uit een bron met een notatiesysteem dat verschilt van dat in het archetype overgenomen in Br9085 en Toulouze.

90 *La danse de Ravestain* is duidelijk onvolledig overgeleverd. Tussen de vierde en de vijfde lijn, geteld van onderaan de notenbalk, staat een custos, die helemaal verstopt zit achter een strook papier die tijdens de restauratie in de negentiende eeuw werd aangebracht. De dans gaat echter niet verder op de volgende pagina. Het folio met de rest van de dans is dus verloren gegaan. Zie ook de commentaar bij Bregman en Gilbert, 301.

maar hij ging niet dieper in op wat men daaruit kon afleiden.[91] De opname van die drie dansen in het manuscript, die kennelijk geschreven zijn voor het echtpaar of naar hen genoemd werden, is wel het indirecte bewijs dat zij het boek bestelden of er de eerste bezitters van waren. In dat geval kunnen zij de kopiist hebben opgedragen "hun" dansen toe te voegen aan de voorraad die beschikbaar was in het archetype. Indien Françoise of Filips het boek aan Margaretha schonk, zou dat het raadselachtige detail verklaren dat de beschermende en decoratieve "robe" toebehoorde aan "mevrouw van Ravenstein". Zoals het getijdenboek in Den Haag aantoont, konden chemisebanden op hun plaats gehouden worden door de nagels waarmee de sluitingen op de platten waren bevestigd. Zij konden ook losjes rond het boek gelegd worden om een broze textielband te beschermen en dan, indien nodig, gemakkelijk verwijderd worden. Dit verklaart waarom dergelijke banden zo zeldzaam zijn. De chemiseband in Den Haag is wellicht precies bewaard gebleven omdat hij stevig aan een kostbaar boek bevestigd was. De inventaris van Margaretha's bibliotheek uit 1523–24 vermeldt nergens een "robe" die op of samen met het boek was opgeslagen, wat er zou kunnen op wijzen dat ze alweer in het bezit was van de vrouwe van Ravenstein. Aangezien de notitie in de catalogus zo goed overeenkomt met de formulering van het label op het voorplat van de band, mag men aannemen dat dit label niet meer bedekt was door een "robe" toen de inventaris werd opgemaakt en duidelijk zichtbaar moet zijn geweest voor wie de catalogus opstelde. Het is wel onduidelijk waarom Françoise de "robe" terugwenste. Misschien was die zeer kostbaar of had ze er een emotionele band mee. We hebben er het raden naar.

De financiële verslagen van de Bourgondische rekenkamer vermelden een specifieke gelegenheid waarop het boek aan Margaretha kan aangeboden zijn. Er komt een betaling voor van 6 pond aan de trommelaar van de dame van Ravenstein voor de uitvoering van "enkele nieuwe liederen en dansen voor mijn vorst [Filips de Schone] en mijn vrouwe de aartshertogin, zijn echtgenote [Johanna] tot hun genoegen" op de

91 Closson, *Le manuscrit dit des basses danses*, 45, suggereerde dat de *Danse de cleves* was genoemd naar Filips van Kleef, maar hij trekt hieruit geen verdere conclusies. Heartz, "The Basse Dance", 317–18, merkte op dat Filips van Kleef gehuwd was met Françoise van Luxemburg en wees op de connectie met de inscriptie in het boek.

avond van 18 februari 1500.[92] Margaretha, die toen aan het hof verbleef, woonde waarschijnlijk die uitvoering bij. Kort daarna reisde Françoise vanuit de Lage Landen naar haar echtgenoot in Genua, waar zij in mei van dat jaar aankwam.[93] Het optreden van Françoises trommelaar aan het hof komt in aanmerking als een ideaal moment waarop Françoise Br9085 aan Margaretha zou geschonken hebben, mogelijk op voorwaarde dat zij de "robe" zou terugkrijgen wanneer ze uit Genua terugkwam. Dat *La danse de cleves*, *La danse de Ravestain* en *La franchoise nouvelle* niet voorkomen in Toulouze, wijst erop dat zij ontbraken in het archetype, zodat men die in 1500 als "nieuwe dansen" kon beschouwen.

Een ander aspect van het manuscript dat nog weinig aandacht heeft gekregen is de praktische opzet ervan. Die vraag dringt zich ook op in verband met talrijke andere bewaarde muzikale bronnen uit die tijd, vooral de zeer dure; was die bron bestemd voor praktisch gebruik of was het vooral een mooi object om mee uit te pakken? In *Freydal* komt geen enkele afbeelding voor waarop iemand tijdens de dans een boek consulteert, wat erop wijst dat dansers de passen vooraf memoriseerden, mogelijk onder leiding van een dansmeester. Aangezien er ook geen enkele illustratie in *Freydal* voorkomt met muzikanten die uit een boek spelen, is het onwaarschijnlijk dat het manuscript bedoeld was om door de spelers tijdens de uitvoering gebruikt te worden. Alles wijst erop dat het diende voor het vooraf instuderen en memoriseren van de dansen, met name de aandachtige en repetitieve manier van lezen, vergelijkbaar met het middeleeuwse advies in verband met de studie van devotionele teksten, waartoe impliciet het kopiëren van handschriften met liederen behoorde.[94] Dansmeesters uit de vijftiende en zestiende eeuw benadrukken overigens unaniem het belang van het geheugen als een van de basisvaardigheden van een danser.[95]

92 Rijsel, ADN, B 2169 (1500), 136^{v}: "A vng tamburin de la dame de Rauestain la somme de six liures didit pris Pour don que mondit seigneur lui en a fait de grace especiale pour vne fois quant le xviij^{e} jour dudit mois de feurier il joua vne soir certaines nouuelles chansons et danses deuant mondit seigneur et ma dame larchiduchesse sa compagne pour leur plaisance."

93 d'Auton, *Chroniques de Louis XII*, ed. de Maulde la Clavière, vol. 2,78; De Fouw, *Philips van Kleef*, 291.

94 Mertens, "Visualizing Performance?".

95 McGinnis, "Moving in High Circles", 80–82. De aanwezigheid van een dansmeester is gedocumenteerd in de hofhouding van Maria van Hongarije in Innsbruck in 1518; Innsbruck, TLA, Cod. 2470/II (olim Maximiliana IVa, nr. 149), 66^{v}.

FRANÇOISE VAN LUXEMBURG EN FILIPS VAN KLEEF: HUN BIOGRAFIE EN HUN COLLECTIES

Uit de inscripties in Br9085 blijkt duidelijk dat Margaretha en Françoise van Luxemburg - en haar echtgenoot Filips van Kleef - met elkaar in contact stonden. Uitgaande van de hypothese dat Françoise het boek schonk aan Margaretha in februari 1500, ga ik even in op hun relatie, die overduidelijk een hechte vriendschap mag genoemd worden, maar die onder grote druk stond door de gespannen verhouding tussen Filips van Kleef en Margaretha's vader Maximiliaan. Ik ga ervan uit dat Françoises aanstaande vertrek naar Genua, waar haar echtgenoot als vicekoning in dienst stond van Lodewijk XII van Frankrijk, Maximiliaans gezworen vijand, de aanleiding geweest is om Margaretha het *basse danse*-manuscript te schenken.

De hertogen van Kleef zijn lange tijd belangrijke spelers geweest aan het Bourgondische hof. Een aantal van hen huwden met leden uit de Valoisdynastie, waartoe de Franse koningen en de hertogen van Bourgondië (tot aan Maximiliaan) behoorden.[96] Voor het huwelijk van Adolf van Kleef, heer van Ravenstein (1425–92) met de infante Beatrijs van Coimbra (1435–62) hadden de Bourgondische hertog Filips de Goede en zijn echtgenote Isabella van Portugal bemiddeld. Van de twee kinderen van Adolf en Beatrijs bereikte alleen Filips van Kleef (1459–1528) de volwassen leeftijd. Na het overlijden van Beatrijs huwde Adolf in 1470 met zijn nicht, de weduwe Anna van Bourgondië, die een buitenechtelijke dochter was van Filips de Goede. Toen Karel de Stoute in 1475 ten strijde trok, stelde hij Adolf aan als zijn gouverneur-generaal, een positie die door Karels dochter Maria van Bourgondië na diens dood in 1477 werd bekrachtigd. Adolf stond op de bres bij het verzet tegen Maximiliaan; tussen 1483 en 1485 was hij lid van de eerste Vlaamse regentenraad. Na 1485 bedacht hij zich echter en moedigde hij de Vlaamse standen aan om zich met Maximiliaan te verzoenen.

Sinds haar kinderjaren kende Maria van Bourgondië Adolfs zoon Filips. Na het overlijden van Karel de Stoute stelde zij hem aan als leider van haar leger om de Franse opmars in de Bourgondische Landen te stuiten. Na haar huwelijk met Maximiliaan van Oostenrijk in 1477 werden

96 Biografische gegevens over Filips van Kleef zijn ontleend aan De Fouw, *Philips van Kleef*, tenzij anders vermeld; zie ook Wijsman, *Luxury Bound*, 287–309.

aan Filips van Kleef verdere militaire en administratieve taken toevertrouwd. Hij trok ook geregeld ten strijde aan de zijde van Maximiliaan. Zowel Adolf als Filips van Kleef namen deel aan Maximiliaans Blijde Intrede in Mechelen op 9 januari 1478. Filips nauwe band met Maria en Maximiliaan blijkt tevens uit zijn aanwezigheid op verscheidene belangrijke gebeurtenissen in de familie: het doopsel van Filips de Schone op 22 juni 1478 en dat van Magaretha in januari 1480, waarop hij een van de dooppeters was, en de begrafenis van Maria van Bourgondië in Brugge op 3 april 1482.[97] Op twee miniaturen staan Maximiliaan en Filips van Kleef afgebeeld tijdens een man-tot-man-gevecht en als partners in een steekspel (folio's 27 en 85). Toen Maximiliaan in 1486 naar Frankfurt en Aken reisde voor zijn verkiezing en kroning tot Rooms koning, gaf hij de leiding van het Bourgondische bestuur in handen van Filips van Kleef, Engelbert van Nassau en kanselier Jean Carondelet. Eind 1486 bemiddelde Maximiliaan voor het huwelijk tussen Filips en Françoise van Luxemburg, dochter van Peter II van Luxemburg en Margaretha van Savoye. Het lag duidelijk in Maximiliaans bedoeling om Luxemburg onder zijn controle te krijgen door de dochter van zijn overleden vijand, Peter II van Luxemburg, te binden aan een van zijn meest loyale dienaars, die hij dan ook ruimschoots begiftigde met nieuwe landgoederen en toegang verschafte tot het netwerk van de Franse kroon via het huis van Savoye.[98]

Het overlijden van Maria en de rebellie van de Vlaamse steden tegen Maximiliaan vormden echter een keerpunt in hun relatie. In februari 1488 namen de burgers van Brugge Maximiliaan gevangen. Filips van Kleef bood zich aan om als gijzelaar zijn plaats in te nemen, op voorwaarde dat Maximiliaan de rechten en de privileges van de Vlaamse steden zou erkennen. Maar toen Maximiliaan na zijn vrijlating zijn belofte verbrak, zwoer Filips, die razend was om Maximiliaans bedrog, voortaan de rechten van de steden te verdedigen. Hij koos ook meer en meer de kant van Karel VIII van Frankrijk, die Filips op 9 oktober 1491 aanstelde als gouverneur-generaal van Vlaanderen.[99] Filips' revolte tegen Maximiliaan duurde tot oktober 1492, toen hij zich moest overgeven. Maximiliaan accepteerde zijn excuses, zodat hij aan het hof voor een deel werd

97 Agrippa von Nettesheim, *Oratio, in funere Diuę Margaritae Austriacorum*, B3^{r-v}; De Fouw, *Philips van Kleef*, 42, 44.

98 De Fouw, *Philips van Kleef*, 88, schrijft dat het echtpaar huwde in 1485, maar Haemers, "Philippe de Clèves et la Flandre", 42–43 argumenteert overtuigend dat het huwelijk werd voltrokken in het najaar van 1487.

99 Haemers, "Philippe de Clèves et la Flandre", 71.

gerehabiliteerd. Hoewel Maximiliaan weigerde hem op te nemen in de Orde van het Gulden Vlies, kon hij toch rekenen op de steun van Filips de Schone. Françoise van Luxemburg verbleef enige tijd bij Margaretha van Oostenrijk in Frankrijk en keerde met haar terug naar Mechelen nadat Karel VIII Margaretha had afgewezen ten gunste van Anna van Bretagne.[100] Door zijn deelname aan de stoet die Margaretha naar de Sint-Pieterskerk in Mechelen leidde voor haar huwelijk met Juan van Spanje op 5 november 1496, gaf Filips van Kleef blijk van zijn herstelde trouw aan de hertogen van Bourgondië.[101] Die tekenen van verzoening weerhielden Maximiliaan echter niet om de macht van Filips van Kleef aan het hof van zijn zoon te blijven beknotten. Toch behielden Filips en Françoise een zekere status aan het hof. Zij maakten deel uit van het gezelschap, onder leiding van Margaretha van Oostenrijk, dat Johanna van Spanje begroette bij haar aankomst in de Lage Landen.[102] Filips nam deel aan een steekspel tijdens de feestelijkheden bij het huwelijk van Johanna en Filips de Schone. Men neemt aan dat hij met Margaretha naar Spanje reisde en dat hij de leiding had over de Bourgondische delegatie bij haar terugkeer naar de Lage Landen, al werd het reisgezelschap later om financiële redenen gereduceerd tot diegenen die met Margaretha in Spanje hadden verbleven. Kort nadien vertegenwoordigde hij het Bourgondische hof bij de wijding van zijn neef Lodewijk XII in Reims en maakte hij deel uit van Lodewijks gevolg in Parijs. Het koningschap van zijn neef bezorgde Filips van Kleef een zeker aanzien en Lodewijk verzekerde zich van zijn loyaliteit door hem een jaargeld aan te bieden bovenop wat hij van Filips de Schone ontving. Toen Filips de Schone in juli 1499 naar Arras reisde om aan Lodewijk zijn trouw te betuigen als graaf van Vlaanderen, Artesië en Charolais, drie gebieden die aan de Franse kroon waren beleend, behoorde Filips van Kleef tot het Franse gezelschap dat zijn aankomst verwelkomde.[103] Van 1499 tot 1506 trad Filips van Kleef op als gouverneur van Genua en leidde hij zelfs een

100 de La Marche, *Mémoires*, ed. Beaune and d'Arbaumont, vol. 3, 260: "Toutesfois les François veans que ce leur estoit plus de honte que d'honneur de tenir ceste noble princesse, la rendirent à monseigneur de Nassau; et la fit le Roy honnorablement accompaigner, et la ramener à son frere, qui la receut de bonne affection et voulenté. Et luy alla l'archiduc et la noblesse au devant bien une lieue; et descendirent tous deux à terre pour eulx bien viengner; et faisoit l'archiduc à sa seur tout tel et aussi grant honneur que s'elle eust esté Royne de France; et ainsi fut amenée à Malines et receue à grant joye, et l'accompaignoit madame de Ravestain, fille du conte Loys [*recte* Pierre] de Sainct Pol et d'une fille de Savoye [*sc.* Marguerite de Savoie]." Cf. De Fouw, *Philips van Kleef*, 277.

101 Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Doutrepont en Jodogne, vol. 5, 54; De Fouw, *Philips van Kleef*, 279.

102 De Fouw, *Philips van Kleef*, 281.

103 Cauchies, "Philippe de Clèves en son temps", 17–18.

mislukte expeditie tegen de Turken. Ook tijdens het verblijf van Françoise en Filips in Genua bleef Filips de Schone met hen in contact en ontving Françoise het jaargeld "waar zij ons in alle nederigheid om had verzocht" ("dont elle nous treshumblement fait requérir").[104]

Na zijn terugkeer uit Genua in 1506 was Filips erop uit om opnieuw betrokken te zijn bij de Bourgondische politiek. Aanvankelijk probeerde Maximiliaan Filips en Françoise te verhinderen terug te keren naar zijn grondgebied, maar Margaretha wierp haar diplomatisch talent zo handig in de schaal dat Maximiliaan Filips in 1509 het kasteel van Grobbendonk toewees. Margaretha onderhield verder goede relaties met Filips en Françoise, en zij bezocht hen in hun kastelen in Wijnendale en Enghien (Edingen).[105]

Margaretha, Françoise en Filips van Kleef hielden er alle drie een liefde voor waardevolle boeken op na. Vermoedelijk was de bibliotheek van Françoise en Filips ondergebracht in het kasteel van Enghien. Die bevatte zowel nieuwe boeken als werken uit de erfenis van Adolf van Kleef, en van Lodewijk en Peter II van Luxemburg, Françoises grootvader en vader.[106] Er bleven heel wat luxueuze boeken uit de collectie van Filips en Françoise bewaard, waarvan sommige ingebonden waren in fluweel of satijn, precies zoals het dansmanuscript.[107]

De inventaris van Margaretha's bibliotheek, opgesteld in 1523–24, vermeldt minstens één boek dat uit de bibliotheek van Françoise van Luxemburg afkomstig was en dat zij in haar privékamer bewaarde, de *Temple de Boccace* van Georges Chastellain (nu Brussel, KBR, Ms. 10485).[108] In de inventaris staat het beschreven als een "boek op perkament, handgeschreven, bekleed met een gouden en zilveren stof, voorzien van de wapenschilden van Bourgondië en van mijn vrouwe van Ravenstein, bevattende meerdere aanmaningen in de stijl van Giovanni Boccaccio" ("un livre en parchemin, escript a la main, couvert de drapt dor et dargent

104 Rijsel, ADN, B 2170, nr. 72004, geciteerd in De Fouw, *Philips van Kleef*, 291.
105 De Fouw, *Philips van Kleef*, 332–34.
106 Olivier, "Philippe de Clèves", 151; Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves", 186–87. Zie ook Wijsman, *Luxury Bound*, 302–3.
107 Over de collecties van Filips van Kleef en Françoise van Luxemburg, zie Smeyers en Van der Stock (eds.), *Flemish Illuminated Manuscripts*, 35 (Maurits Smeyers), 136–37 (Bernard Bousmanne); Korteweg, *Splendour, Gravity & Emotion*, 11, 83 (Cat. 35, Afb. 62–63), 90–91 (Cat. 39, Afb. 70–71), 92–95 (v. 40, Afb. 73–73), 102–3 (v. 43, Afb. 78–79), 106–7 (Cat. 45, Afb. 82–83), 108–9 (Cat. 46, Afb. 84–85), 120–22 (Cat. 51, Afb. 94–95), 208–10; Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves"; Van Hoorebeeck, "Les bibliothèques"; Wijsman, "Politique et bibliophilie"; Goosens, "Enghien, 1505–1523". Over de textielbanden van de boeken in Filips' bibliotheek en hun kleuren, zie Wijsman, *Luxury Bound*, 298.
108 Zie de bijdrage van Eichberger, 516.

aux armes de Bourgogne et de madame de Ravestain, de plusieurs remonstrances selon le stille de Jehan Boccace").[109] De beschrijving van het boek getuigt van de smaak voor extravagante boekbanden in textiel onder de Bourgondische aristocratie.

Er is nog meer bewijs dat manuscripten tussen de twee machtige vrouwen werden uitgewisseld. Kort voor 1522 verzocht Margaretha Françoise om een manuscript terug te bezorgen, "eigenhandig geschreven, over haar tegenslagen, want mijn vrouwe wenst het af te werken" ("fait de sa main, faisant mencion de ses infortunes, pour ce que Madite dame desire le parfaire").[110] Ook andere familieleden deelden boeken met Margaretha en haar broer. Anna van Bourgondië, de douairière van Ravenstein, die tussen 1493 en 1497 bij Margaretha inwoonde, schonk haar een papieren manuscript van Martin le Francs *Champion des dames* (nu Brussel, KBR, Ms. 9281).[111] Omstreeks 1497 ontleende Filips van Kleef acht boeken uit de Bourgondische hertogelijke collectie, maar liet na die terug te geven.[112] Deze getuigenissen van de uitwisseling van boeken tussen de Habsburgers en de families van Kleef en van Luxemburg plaatsen de veronderstelde schenking van het *basse danse*-manuscript in een bredere context.

FILIPS VAN KLEEF EN FRANÇOISE VAN LUXEMBURG ALS MUZIEKMECENASSEN

De hypothese dat Br9085 aanvankelijk in het bezit was van Filips of Françoise wordt nog versterkt door hun liefde voor muziek. Filips van Kleef was zijn hele leven actief als muziekmecenas. Uiteraard was dat niet ongewoon, maar het valt wel op dat zijn mecenaat op meerdere

109 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 501–4, nr. 372, identificeert dit boek als KBR, Ms. II 5646 en suggereert dat het toebehoorde aan Anna van Bourgondië; Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves", 193, toonde echter overtuigend aan dat het uit de collectie van Françoise van Luxemburg en Filips van Kleef afkomstig is. Zie ook Wijsman, *Luxury Bound*, 292.

110 Rijsel, ADN, B 18927, nr. 35970, Margaretha aan "Madame de Veuge", ongedateerde notities in de hand van Barangier († 1522), geciteerd door Bruchet, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*, 175; Heartz, "The Basse Dance", 317 (naar Bruchet). Bruchet suggereerde dat het om het manuscript het *Discours sur la vie et les infortunes de l'archiduchesse* (KBR, Ms. 10926, nu INC B 1770) ging, maar dit beslaat slechts één gedrukt blad. Het is ook mogelijk dat het om het manuscript Wenen, ÖNB Cod. 2584 gaat, maar dit boek werd duidelijk gekopieerd door een professionele schrijver en verluchter, en het draagt geen sporen van herwerking of van latere toevoegingen; over dit manuscript, dat vermeld wordt in de inventaris van 1523–24 van Margaretha's bibliotheek, zie Strelka (ed.), *Gedichte Margarethe's von Österreich*, en Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 487–89. Maar zelfs indien Margaretha ÖNB Cod. 2584 niet uitwisselde met Françoise, kan het manuscript dat zij wel deelde een voorlopige versie geweest zijn van dezelfde tekst. Met dank aan Ann Kelders en Dagmar Eichberger voor hun hulp en advies.

111 Korteweg, "La bibliothèque de Philippe de Clèves", 190; Wijsman, *Luxury Bound*, 292.

112 Wijsman, *Luxury Bound*, 301.

punten nauw aanleunde bij het Habsburgse hof. Op 1 januari 1487 speelden twee van zijn trommelaars voor Maximiliaan, waarvoor zij beloond werden met 60 schellingen. Aan Filips' oude trommelaar schonk Maximiliaan nog eens 20 schellingen.[113] Tijdens zijn rebellie tegen Maximiliaan in 1490 liet Filips de beroemde componist en zanger Jacob Obrecht, de voormalige zangleraar van de koorknapen aan Sint-Donaas in Brugge, overkomen naar Sluis om samen met vier andere muzikanten voor hem op te treden ("una cum quatuor sociis de musica").[114] Op 27 januari 1499 speelden de trommelaars van Filips van Kleef voor Filips de Schone tijdens de maaltijd, waarvoor zij beloond werden met 54 schellingen.[115] In januari 1504 werd Gillet, de trommelaar van de vrouwe van Ravenstein, betaald om Filips van Kleef te onderhouden terwijl Françoise Brussel bezocht.[116] In september 1504 bezocht Filips van Kleef het hof in 's Hertogenbosch. Op 13 september speelden zijn trompettisten en die van de stad voor Filips de Schone tijdens de maaltijd. De dag daarna speelden twee trommelaars die in dienst waren bij Filips van Kleef en een in dienst van de vrouwe van Hornes voor het hof tijdens de maaltijd.[117] Op 7 juni 1505 speelden de minstrelen van Filips van Kleef voor het Bourgondische hof.[118] In 1527 stuurde Filips van Kleef zijn zangers naar Mechelen om polyfonie uit te voeren voor Margaretha van Oostenrijk.[119] Door zijn muzikanten te laten optreden in aanwezigheid van het hertogelijke hof demonstreerde Filips zijn goede smaak en zijn zin voor luister.

Filips van Kleef maakte ook buiten het Bourgondische hof kennis met de nieuwste trends op het vlak van muziek en dans. Op 28 september 1516 woonde Filips een feestmaal bij in Amboise, waar hij aan tafel zat met Frans I en de grootbaljuw van Henegouwen. Tijdens de maaltijd werden ze onderhouden door violisten, fluitspelers, gambisten, trommelaars en cornetspelers, en tenslotte door een groep fluitisten. Na het

113 Rijsel, ADN, B 2135, nr. 69495: "Et premierement aux deux tamburins de messire Phelippe de Rauestein qui ont le premier jour de lan joue deuant mondit seigneur lx s. Item au viel tamburin de monseigneur de Rauestein pour le semblable ledit jour xx s."

114 De Schrevel, *Histoire du Séminaire de Bruges*, 51–52; Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, 39–40; Wegman, *Born for the Muses*, 158–59.

115 Rijsel, ADN, B 2165, 194^{r}: "[…] et aux tamburins du duc de cleues liiij s./ quant ledit xxvij^{e} jour dudit mois de januier jlz jouerent tous deuant mondit seigneur a son disner pour sa plaisance."

116 Rijsel, ADN, B 2185, 149^{v}.

117 Rijsel, ADN, B 2185, 160^{v}.

118 Rijsel, ADN, B 2185, 289^{v}.

119 Rijsel, ADN, B 2339: "20 carolus aux chantres de M. de Ravestain qui sont venus plusieurs fois de Bruxelles à Malines chanter de chose faicte devant Madame." Samenvatting in Desplanque et al. (eds.), *Inventaire sommaire*, vol. 8, 3; cf. De Fouw, *Philips van Kleef*, 16.

diner werd er gedanst. Vijftien hofdames van de koningin, gekleed volgens de Italiaanse mode, dansten op het spel van fluiten, terwijl Frans I, Federico Gonzaga en enkele andere mannen gemaskerd dansten.[120]

Dat alles is natuurlijk geen afdoend bewijs dat Br9085 een geschenk was van Françoise van Luxemburg of haar echtgenoot aan Margaretha van Oostenrijk. Toch maakt deze reeks evidenties het aannemelijk dat het boek wel eens een liefdevol geschenk kan geweest zijn tussen personen die hielden van muziek en boeken, waarbij drie nieuwe dansen dienden als herinnering aan het echtpaar Ravenstein tijdens hun verblijf in Genua en de "robe" als herinnering aan de intieme band tussen Margaretha en Françoise toen ze van elkaar gescheiden waren.[121]

BESLUIT

Margaretha bewaarde haar kostbare *basse danse* boek achter slot en grendel in de traliekast van haar bibliotheek. Dagmar Eichberger toont in haar bijdrage aan dat Margaretha daar de boeken bewaarde die voor haar een speciale betekenis hadden, vooral de werken die zij als geschenk had ontvangen, als erfstukken van haar moeder of verworven tijdens haar huwelijken met Juan van Castilië en Filibert van Savoye. In dit beveiligde kabinet bewaarde zij ook waardevolle voorwerpen zoals het zogenaamde *Petit Album* (KBR, Ms. 11239), mogelijk een huwelijksgeschenk van haar beminde overleden echtgenoot Filibert.

Het Brussels manuscript bevat een reeks *basse danse*-tenors uit een verloren bron, waarvan het bestaan kan afgeleid worden uit de sterk verwante inhoud van Toulouzes *Sensuit lart et instruction de bien dancer*. Het is zeer aannemelijk dat de drie dansen die niet in Toulouze voorkomen en die dus vermoedelijk ontbraken in het verloren archetype, refereren aan Filips van Kleef en Françoise van Luxemburg, die deze dansen

120 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 633, fasc. V, 407^{r}–410^{v}, op 410^{r}: "La sera il Christianissimo tenne seco alla tauola sua/ monsignor di rauastin et monsignor il Gran Baili di Eno honorandoli assai: et mentre stettero à tauola, si sono di uiolini, di fiuti, di uiole, di tamburini, di cornetti, et ultimo de piffari. Dopo cena si fece una festa nella sala grande oue <er>ano la Regina et Madama con tutte le lor damigelle, tra quale erano quindeci uestite alla italiana, et solo quelle dansorno alla italiana con li piffari, ne altri se non mascharati, et il signor mio si mascharo in compagnia dil Re, et ballo molti balli, con gran piacer."

121 In tegenstelling tot andere boeken uit het bezit van Filips van Kleef bevat Br9085 inderdaad geen aanwijzingen dat het aan hem toebehoorde, zoals zijn handtekening, zijn wapenschild, zijn motto ("A james") of zijn emblemen (een wan, viooltjes, een gekroonde "Q"); zie Wijsman, *Luxury Bound*, 296. Indien die er oorspronkelijk waren, is het mogelijk dat zij waren aangebracht op het folio dat nu in het boek ontbreekt, of waren bedekt door het *ex libris* van Maria van Hongarije, of aangebracht op het ontbrekende folio 24. Indien het boek toebehoorde aan Françoise, heeft het wellicht nooit de kenmerkende tekenen bevat van Filips' eigendom. Bij gebrek aan bewijs blijven deze overwegingen in beide gevallen louter speculatief.

speciaal in het manuscript hebben toegevoegd. Indien het manuscript een geschenk was van Françoise van Luxemburg aan Margaretha, mogelijk toen haar trommelaar op 18 februari 1500 het Bourgondische hof onderhield met "enige nieuwe chansons en dansen", kan dit gebaar geïnterpreteerd worden als een poging om Margaretha en Filips de Schone ervan te verzekeren dat zij en haar echtgenoot op goede voet wilden blijven met de Bourgondische Habsburgers, zelfs toen Filips van Kleef in Genua als Franse gouverneur in dienst was.

Indien het manuscript inderdaad besteld was door Françoise van Luxemburg en Filips van Kleef of als zij de eerste bezitters ervan waren, zou dat de theorieën ondermijnen van diegenen die ervan uitgingen dat er een verband was tussen het zwarte perkament en de befaamde sombere stemming aan het hof van Margaretha na het overlijden van Filibert van Savoye.[122] Toch is die kleur perfect verenigbaar met de op luxe ingestelde Bourgondische smaak van Filips van Kleef, van wie we weten dat hij bijna de helft van zijn boeken heeft laten inbinden in kostbare zwarte stof.

De intentie van de initiatiefnemers van dit boek, dat het internationaal karakter van de *basse danse* in het hofmilieu weerspiegelt en de evolutie van de choreografie en van de muziek weergeeft, ligt dan in feite voor de hand: een ambitieus aristocratisch echtpaar stelt alles in het werk om via het ritueel van het geven van geschenken in de gunst te blijven van de Habsburgse dynastie, al namen zij ook deel aan de onvoorspelbare dans van de internationele politieke allianties.

122 Bijvoorbeeld Gavenda, "The Brussels *basses danses* manuscript", 68, die echter de mogelijkheid oppert dat de verzameling dansen oorspronkelijk niet bestemd was voor Margaretha; Lemaire, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", 18; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 10.

III HET HOF VAN SAVOYE IN MECHELEN: MUZIEKHAND-SCHRIFTEN IN DE BIBLIOTHEEK VAN MARGARETHA VAN OOSTENRIJK

DAGMAR EICHBERGER

In het leven van Margaretha van Oostenrijk (1480–1530) was muziek een centraal gegeven, zowel tijdens haar kinderjaren in de Nederlanden als tijdens haar verblijf als jonge hertogin aan het hof van Savoye en later.[1] Via uiteenlopende gegevens uit diverse bronnen, onder meer handschriften en archiefdocumenten die betalingen aan musici en kopiisten registreren, kan men heel wat te weten komen over Margaretha's relatie tot muziek. Dit hoofdstuk geeft een overzicht van de muziekmanuscripten die in haar bibliotheek in Mechelen bewaard werden en gaat in op hun bijdrage tot het hofleven van de regentes. Volgens Jean Lemaire de Belges (ca. 1473–1515), de historiograaf van het hof van Savoye, beoefende Margaretha zowel vocale als instrumentale muziek. In zijn biografisch geschrift *La Couronne Margaritique* (1504–5) prijst Lemaire de veelzijdige talenten van de prinses:

1 Picker, *The Chanson Albums*, 21–31; Moens-Haenen, Kapp, en Baeten (eds.), *Muziek aan het Hof van Margaretha van Oostenrijk*.

> Zij besteedt niet alleen aandacht aan vrouwelijke activiteiten zoals naaien en borduren,
> maar zij oefent zich op lovenswaardige wijze in vocale en instrumentale muziek, in schilderkunst en poëzie, zowel in het Frans als in het Castiliaans.[2]

Kort nadien neemt Lemaire het thema weer op in zijn geschrift *L'amant verd* (1505), waar hij noteert dat Margaretha het bespelen van snaarinstrumenten beheerste. Haar beroemde groene papegaai geeft hieromtrent de volgende commentaar:

> Ik hield ervan je te zien zingen en lachen, dansen, spelen, lezen en schrijven, schilderen, portretten maken en klavechords stemmen, en je weet hoe je de snaren moet laten klinken.[3]

Muziek speelde ook een belangrijke rol aan het hof van haar vroegere echtgenoot, hertog Filibert II van Savoye (1480–1504). In 1503 hield hij er een hofkapel op na met minstens twaalf zangers en een organist.[4] Na zijn vroegtijdig overlijden keerde Margaretha terug naar de Nederlanden. Daar vervulde zij vijfentwintig jaar lang de verantwoordelijke taak van regentes en landvoogdes van de Nederlanden. Zolang haar toen nog minderjarige neef Karel in Mechelen aan het Hof van Kamerijk (ook *Keizerhof* genoemd) verbleef, nabij Margaretha, kon zij beroep doen op de uitgebreide hofkapel van de jonge prins.[5] In 1509 was Karels hofkapel samengesteld uit een kapelaan, vijftien zangers, vier koorknapen, een organist en vijf priesters.[6] Haar hofkapel daarentegen, die in de Parijse inventaris uit de jaren 1524–25 eenvoudig vermeld staat als *chapelle*, bestond uitsluitend uit geestelijken: een biechtvader (Antoine de Moncut), drie kapelaans (Pierre Dalma, Jean Florin en François Lapa),

2 Lemaire de Belges, *La Couronne Margaritique*, 50: "Car oultre la notice de tous ouurages feminins en esguille & en brodure, elle sexcerce louablement en musique vocale & instrumentaire, en peinture, & en rhetorique, tant en langue Françoise comme Castillane […]." Het originele manuscript wordt bewaard in Wenen, ÖNB, Cod. 3441; moderne uitgave in Lemaire de Belges, *Oeuvres*, ed. Stecher, vol. 4: 110–11.

3 Jean Lemaire de Belges, *L'amant vert*, *La premiere epistre*, in Lemaire de Belges, *Les Illustrations de Gaule*, K4^{r}: "Bien me plaisoit te veoir chanter et rire, || Dancer, jouer, tant bien lire et escripre || Paindre et pourtraire/ accorder monocordes || Dont bien tu scéz faire bruire les cordes." Moderne uitgave in Lemaire de Belges 1882–91, 3; Lemaire de Belges, *Les Épîtres*, ed. Frappier, 9.

4 Picker, *The Chanson Albums*, 24, 26–27.

5 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 67 n. 32; De Jonge, "The principal residences in Mechelen", 57–60.

6 Picker, *The Chanson Albums*, 27.

een *sommelier de chapelle* (Jean Doméon), een *clerc de chapelle* (Claude Jaillon) en nog een andere dienaar (Antoine Stan).[7] In 1517 kwam een gambaspeler, genaamd Jehan Loys, in hofdienst. Rond die tijd was er ook een organist actief, Fleurquin Nepotis.[8] In 1519 nam de regentes de befaamde hoforganist Henry Bredemers (ca. 1472–1522) in dienst, die voorheen haar broer Filips de Schone had gediend.[9] Margaretha vertrouwde hem de opleiding toe van de kinderen van Filips en Johanna, die zij onder haar hoede had.[10] Bredemers onderwees Karel, Eleonora, Maria en Isabella in het bespelen van diverse instrumenten, vooral het klavechord. Op hun uitdrukkelijk verzoek bezorgde hij Isabella en Eleonora dit klavierinstrument toen zij het hof van hun tante moesten verlaten (▶ Afb. III.1).[11]

▶ p. 224

De zangers Jehan Goessins, "leraar van de koorknapen van de kapel van Mevrouw" ("maitre des enffans de la chapelle de Madame"), Guillaume le Chevalier en Jehan de la Waerde werden pas in 1527 aan Margaretha's hofkapel aangesteld.[12] Een jaar later staat Remond Fabri aan het hof vermeld als "tambourin des filles d'honneur" ("trommelaar van de hofdames").[13] De Mechelse stadsrekeningen maken melding van een muziekstandaard die in 1529 voor de zangers geplaatst werd in de ruimte die bekend was als de *chapelle*.[14] Margaretha ontving geregeld zangers van de collegiale kerk Sint-Rombouts van Mechelen, waar zij resideerde, en koorknapen van Sint-Donaas en Sint-Jacob uit Brugge.[15] Soms zorgden ook reizende zangers en musici uit Italië voor enig vertier aan het hof.

Zingen, dansen en musiceren waren aan het hof populair als tijdverdrijf, tot vermaak van de leden van het hof en adellijke gasten. Uit de

---

7 Picker, *The Chanson Albums*, 28; lijst van bedienden en hun betaling, 3 April 1525 (uit Brussel, AGR), uitg. in Quinsonas, *Materiaux pour servir a l'histoire de Marguerite d'Autriche*, vol. 3, 282–83, document XXXII. De *sommelier* was een kapeldienaar van lage rang, die belast was met de zorg voor de altaardoeken en de kelken, en de voorziening van brood en wijn voor de misviering. Veel zangers werden eerst officieel aangesteld als *sommelier* alvorens zij de rang van *chapelain* verkregen.

8 Duverger, "Floris Nepotis, orgelist", 1–15; Picker, *The Chanson Albums*, 29–30; Duverger, "Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar".

9 Martin Picker, "Bredemers, Henry," in *New Grove*.

10 Bassens and Mareel (eds.), *Renaissance Children*; Keyl, "Arnolt Schlick and Instrumental Music", 134.

11 Brauchli, *The Clavichord*, 52–53.

12 Picker, *The Chanson Albums*, 29.

13 Quinsonas, *Materiaux pour servir a l'histoire de Marguerite d'Autriche*, vol. 3, 393.

14 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 120 n. 294.

15 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 30; Bruchet en Lancien, *L'itinéraire de Marguerite d'Autriche*, 225, 240, 261 (zangers van Sint-Rombouts); 227 (diverse musici); 292 (Italiaanse kunstenaars); 293 (zangers); Duverger, "Floris Nepotis, orgelist"; Duverger, "Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar".

autobiografische geschriften van Maximiliaan, zoals *Weißkunig* en *Freydal*, blijkt overduidelijk het belang van dansen en muziekuitvoeringen voor het sociale leven (zie ook Hoofdstuk 2).[16]

Binnen deze context van intense muziekbeoefening hoeft het niet te verbazen dat Margaretha in haar bibliotheek verschillende koorboeken en liedboeken (*chansonniers*) bewaarde. Dankzij het gebruik van zwartgekleurd perkament kreeg het kostbare manuscript *Plusieurs basses danses* (KBR, Ms. 9085) een uitverkoren plaats in haar bibliotheek. Alvorens Margaretha's muziekhandschriften te bespreken, volgt eerst een beschrijving van de structuur en de inrichting van de bibliotheek van het hof van Savoye in Mechelen.

DE BIBLIOTHEEK ALS STUDIE- EN REPRESENTATIERUIMTE

Margaretha van Oostenrijk bewaarde de meeste van haar boeken in de rijkelijk gemeubileerde bibliotheek op de eerste verdieping van haar residentie in Mechelen. Op nog drie andere plaatsen waren boeken aanwezig: de kapel, haar persoonlijke studeerkamer naast haar slaapkamer en een kabinet op de gelijkvloerse verdieping.[17] In het zogenoemde *cabinet empress le jardin* bewaarde Margaretha het aan haar opgedragen exemplaar van Jean Lemaire de Belges' *La Couronne Margaritique*. Dat manuscript had voor haar een bijzondere betekenis, vooral omdat het betrekking had op haar leven, haar karakter en haar voor- en tegenspoed.[18]

De bibliotheek van Margaretha bestond uit een grote ruimte, bestemd voor het bestuderen en het opslaan van circa 360 manuscripten, gedrukte boeken en genealogieën.[19] De Mechelse stadsrekeningen bevatten gegevens over de bouw en de inrichting van dit deel van het gebouw tussen 1509 tot 1517. Vermoedelijk bevond de bibliotheek zich op de eerste verdieping van de zuidelijke vleugel en was ze via een brede trap vanuit de Voochtstraat toegankelijk (▶ p. 225 ▶ Afb. III.2).[20]

16 Maximiliaan I en Treitzsaurwein *Der Weiß-Kunig*, 116: "Es wurden auch bey dem Essen, mit manicherlay saidtenspil, und seltzsam New gesang, wunderperlich frewdt, und dazu zierlich pangget gehalten […]." Gstrein, "Tanzmusik-Ensembles", 88–96; Krause (ed.), *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*; Krause (ed.), *Freydal: Medieval Games*.

17 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 197–98 voor de missalen en de getijdenboeken bewaard in de kapel; Eichberger, *Leben mit Kunst*, 184–85 en 384–86 voor de items bewaard in haar slaapvertrek, zoals Petrus Martyr Anglerius' brieven uit de Nieuwe Wereld (1521); een verslag van de intrede van Claude de France in Parijs (1514); Georges Chastellains *Le Temple de Boccace*; Giovanni Boccaccio's *Teseida*.

18 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 404–5; Eichberger, "Jean Lemaire de Belges".

19 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 124–33.

20 De Jonge, "The principal residences in Mechelen", 65.

Via een smalle galerijachtige gang met een kruisgewelf bereikte men de deur van de bibliotheek. De gang, die in zijn originele staat bewaard is gebleven, geeft nog steeds een idee van de ruimtelijke indeling in dit deel van het hof (▶ Afb. III.3).

▶ p. 226

Op basis van oude grondplannen van de voormalige residentie en tekeningen van August Van den Eynde (▶ Afb. III.2, III.4), die dateren van voor de restauratie onder leiding van Leonard Blomme in de jaren 1876–82, is het uitzicht van de residentie ten tijde van Margaretha te reconstrueren.[21] De reconstructie van haar vroegere woonruimte op de eerste verdieping van de westelijke vleugel versterkt de hypothese dat de bibliotheek zich in het oostelijke deel van de zuidelijke vleugel bevond.[22] De inventaris van de bibliotheek en de stadsarchieven maken melding van vier grote vensters en een open haard als supplementaire referentiepunten. Nu is er aan de oosterzijde van de zuidelijke vleugel nog een vensteras.

▶ p. 225, ▶ p. 227

De Mechelse stadsrekeningen van de jaren 1512–13 vermelden dat Daneel Verhoeven aan drie vensters van de bibliotheek ijzerwerk heeft aangebracht.[23] Uit negen leestafels, vervaardigd uit donkere eik, drie andere uit lichter gekleurd hout en enkele eikenhouten banken blijkt dat hier plaats was voor een aanzienlijk aantal gebruikers.[24] Via grote vensters viel het daglicht binnen; 's avonds kon de zaal verlicht worden door meerdere toortsen in ijzeren houders. Een grote open haard, die in de inventaris van de bibliotheek geregeld ter sprake komt, zorgde voor de nodige warmte.[25]

De zorgvuldig bijgehouden inventaris van de jaren 1523–24 vermeldt een voor een alle objecten, evenals de locatie van elk boek binnen de bibliotheek.[26] Ook in een aantal manuscripten die worden opgesomd staat de locatie genoteerd, zodat die na gebruik op de juiste plaats konden worden teruggezet.[27] In Margaretha's exemplaar van Gerard van

21 Het oudste grondplan van het gelijkvloers dateert van 1796 (zie Mechelen Stadsarchief "Regionale Beeldbank Mechelen", SME 001015498); een niet geïnventariseerd grondplan, getekend door de architect F.J. Bauwens voor 1865, toont de vertrekken op de eerste verdieping van voor de verbouwingen van Blomme.

22 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 72–82. De grondplannen gemaakt door Blomme omstreeks 1880 worden bewaard in Mechelen, Stadsarchief, B 6378 and B 6379; zie ook Mechelen, Stadsarchief, Varia 203, "Transcripties van historische documenten betreffende werken aan het paleis van Marghareta van Oostenrijk verzameld door architect Leonard Blomme, 2de helft 19de eeuw."

23 Brussel, AGR, Rekenkamer 41292, fol. 217, nr. 3; zie Eichberger, *Leben mit Kunst*, 441.

24 Brussel, AGR, Rekenkamer 41292, fol. 203^{v}, nr. 3; zie Eichberger, *Leben mit Kunst*, 441.

25 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 129–30.

26 Parijs, BnF, Cinq cents de Colbert, nr. 128, fol. 1^{r}–137^{v}; zie Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*.

27 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, Afb. 1b; Debae vermeldt vier boeken die in de lagere afdeling waren opgeslagen.

Vliederhovens verhandeling *Cordiale de Quatuor novissimis* ("Het hartboek over de vier uitersten") bijvoorbeeld staat op het achterste schutblad genoteerd: "het vijfde volume op de plank boven de deur" ("Du purpitre sur la porte le cinquiesme").[28]

Bovendien vermeldt de Parijse inventaris meubels en decoratie: een tafel, schilderijen, beeldhouwwerken en talrijke exotische kledingstukken en sieraden ingevoerd uit Midden-Amerika.[29] Een bijzonder object is de wapenrusting van Margaretha's overleden echtgenoot Filibert van Savoye (1480–1504), die zij in een kast op een ijzeren frame had geplaatst, naast zijn marmeren borstbeeld en zijn geschilderde portret.[30]

Uit andere bronnen vernemen we dat bezoekers, onder meer Erasmus van Rotterdam, actief gebruik maakten van de bibliotheek. Anderen, zoals Albrecht Dürer, kwamen er alleen maar de kamers bekijken.[31] Een bijzonder levendige beschrijving geeft de Italiaan Antonio de Beatis, die kardinaal Luigi d'Aragona als privésecretaris op diens reis doorheen de Nederlanden begeleidde. Hij schrijft:

In Mechelen is het verblijf van Mevrouw Margaretha te zien, zeer mooi en net, al is het uitzicht van daaruit niet speciaal. Er is een luxueus gedecoreerde en goed uitgeruste bibliotheek voor vrouwen. Alle boeken zijn in het Frans, met fluweel en sluitingen van verguld zilver. Er zijn ook prachtige schilderijen en andere, diverse voorstellingen, doorgaans van hoge kwaliteit. Er is ook een marmeren buste van de hertog van Savoye, haar overleden echtgenoot, voorgesteld als een knappe jongeman, wat hij naar verluidt ook was, alsmede van Hare Doorluchtige Hoogheid zelf, als jong meisje, zeer kunstig vervaardigd en zeer natuurgetrouw.[32]

Een analyse van de bewaarde boeken toont echter aan dat er geen sprake was van een typische "bibliotheek voor vrouwen". Integendeel, de

28 Gerard van Vliederhoven, *Cordiale de Quattuor novissimis*, Brussel, KBR, Ms. 9048; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 13, nr. 3 (leest verkeerdelijk "ou purpitre").
29 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 131–32.
30 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 38; 128, n. 344.
31 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 240; Leube en Lorenz (eds.), *Das Speyerer Evangeliar*.
32 Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, 115: "Lli [*i.e.* in Mechelen] se vedde la casa di madamma Margarita, quale è molto bella et assai in ordine, benchè non di molta vista, dove è una libraria per donne assai ornata et riccha. Li libri sono tucti scripti in francese, copertati di velluto, con ciappecte de argento dorate. Et vi sono de belle tavole et altre picture de diverse et tucte bonne mane. Et di marmore vi sono le teste del duca di Savoya di felice memoria suo marito, che mostra essere stato bellissimo giovene como dicono che era, et de sua signoria illustrissima quando era jovenecta con molto artificio facte et secondo la relatione naturalissime." Zie ook Eichberger, *Leben mit Kunst*, 127–28.

bibliotheek bood een breed gamma van boeken aan, voor elk wat wils: mannen en vrouwen, geleerden en hovelingen, alsmede vooraanstaande buitenlandse bezoekers.[33]

DE VERDELING VAN DE MANUSCRIPTEN EN DE INCUNABELEN OVER DE BIBLIOTHEEKRUIMTE

Uit de inventaris van 1523–24 blijkt dat de meeste boeken op schappen langs de muren waren geplaatst. De deur, de schouw en de vier ramen aan de Voochtstraat dienden als referentiepunten. Zowel Marguerite Debae als Ghislaine de Boom gaan ervan uit dat de boeken plat op de rekken lagen, wat toen gebruikelijk was.[34] Verder volgt een meer gedetailleerde beschijving van de koorboeken, chansonniers en verzamelingen van balladen die in het bezit waren van de regentes.[35]

Van de deur tot aan de schoorsteen was hoog aan de muur een boekenplank aangebracht (*pourpitre en haut*). In deze eerste afdeling bevond zich een chansonnier, gebonden in fluweel, dat kan geïdentificeerd worden als Brussel, KBR, Ms. 228: "Item: een ander groot liedboek, bedekt met fluweel, met vergulde sluitingen" ("Item, ung altre grant livre de chant, couvert de velours tanner, a cloz dorez") (▶ Afb. III.5).[36] ▶ p. 228

Een ander muziekhandschrift op deze plank was een in leder gebonden koorboek met zeven polyfone missen (*Liber Missarum*), een geschenk van keizer Maximiliaan aan Margaretha: [fol. 21^{v}]: "Item ung grant couvert de cuyr qui se dit Livre de champt". Het betreft hier vermoedelijk Brussel, KBR, Ms. 6428, dat vergeleken met andere boeken uitzonderlijk groot is (72,5 × 49 cm).[37]

Een tweede sectie van de hoge plank strekte zich uit van de schoorsteen tot aan de muren tussen de afzonderlijke vensters.[38] In de inven-

33 Eichberger, "'Una libraria per donne assai ornate et riccha'".
34 de Boom, *Marguerite d'Autriche-Savoie*, 165.
35 De ballade ontwikkelde zich mogelijk vanuit vroege Occitaanse vormen, waaronder dansliederen, maar tegen de veertiende eeuw was het genre uitgegroeid tot het belangrijkste van de Franse *formes fixes*, dat populair bleef tot in het begin van de zestiende eeuw. Zie Preminger en Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 120.
36 Brussel, KBR, Ms. 228 (Album van Margaretha van Oostenrijk); zie Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, nr. 2, 11–12. De aanduiding van het boek als groot ("grant") slaat op de afmetingen van de pagina (36.5 x 25cm); Meconi, "Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228"; zie ook IDEM: https://www.idemdatabase.org/items/show/79.
37 Zie Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 61–62, nr. 39.
38 Inventaris gedateerd 1523–24, geciteerd naar Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 11–12, nr. 2 [fol. 18]: "Le premiere pourpitre encommence sus la pourte"; [fol. 23]: "pourpitre en haut suyvent le precedant entre les fenestres et la chemynee." Greimas en Keane, *Dictionnaire du Moyen Français*, 513, omschrijven *pourpitre* als een boekenrek in een bibliotheek ("rayonnage d'une bibliothèque").

taris van dit deel staan vier opeenvolgende manuscripten vermeld, die als klein worden omschreven. Het eerste is te vereenzelvigen met het zogenaamde *Album Poetique de Marguerite d'Autriche* (KBR, Ms. 10572).[39] Het is ingebonden in zwart fluweel, versterkt met rood kamelot. Zoals het *basse danse*-manuscript is het formaat ongebruikelijk (oblong, 14,4 x 20,9 cm). De drie handschriften met ballades zijn verloren gegaan, zodat het niet uit te maken is of het verzamelingen met gedichten waren of liedboeken met muzieknotatie.[40]

Een andere reeks planken bevond zich tegen het onderste gedeelte van de muur (*pourpitre d'ambas*). Ook deze bestonden uit vier secties, vanaf de deur en vanaf de schoorsteen.[41] Hier werden de houten planken ondersteund door veertien vertinde ijzeren frames, die de smid Daneel Verhoeven tijdens het rekeningsjaar 1516–17 aan het hof had geleverd.[42] In dit deel van de bibliotheek waren geen muziekboeken aanwezig.

Een derde groep boeken werd onder de hierboven beschreven houten planken bewaard. De beschrijvingen zijn ook hier gerangschikt volgens een verdeling over zes segmenten met planken.[43] Deze afdeling bevatte boeken van middelgroot (*moien*) of groot (*grand, groz*) formaat, sommige daarvan in leer gebonden. Een daarvan staat beschreven als "een ander groot boek, getiteld *Diverse ballades*" ("Item, ung aultre groz, qui ce nomme Plusiers Balades"), dat te identificeren is als een anthologie met negen gedichten. Oorspronkelijk waren ze ingebonden in een afzonderlijke band, maar in de tweede helft van de zeventiende eeuw werden ze met een ander handschrift uit Margaretha's bibliotheek in één volume samengebracht (KBR, Ms. 10961–70).[44]

---

39 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 94–96, nr. 66, Brussel, KBR, Ms. 10572 (Poëziealbum van Margaretha van Oostenrijk); zie Inventaris gedateerd 1523–24, [fol. 23^{v}]: "Item, ung aultre petit, couverts de velours noir, doublé ung peult de camelot rouge, qui ce nomme Plusieurs Balades." *Kamelot* (*zambelloto* of *zambellotto* in het Italiaans) is een stof gemaakt van kamelenhaar.

40 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 96, nr. 67: Inventaris gedateerd 1523–24, [fol. 24]: "Item, un petit livre, couvers de satin rouge de Bruges, qui ce nomme Plusieurs balades"; idem, 96, nr. 68: [fol. 24] "Item ung aultre petit couvers de velours tanner, qui ce nomme Plusieurs balades"; idem, 96, nr. 69: [fol. 24]: "Item, ung aultre petit, couvert de camelot bleu, qui ce nomme Plusieurs balades." Deze drie manuscripten gingen verloren in de achttiende eeuw.

41 Inventaris gedateerd 1523–24, fol. 25: "Le premier pourpitre d'ambas commenceant empress la porte"; fol. 29^{v}: "Le IIIIe pourpritre commenceant empress la chemynee."

42 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 126.

43 Inventaris gedateerd 1523–24, fol. 34: "[…] les livres estants dessoubz les pourpitres commenceant empres la porte"; fol. 38^{v}: "Le pourpitres d'ambas commenceant empres le chemynee."

44 Brussel, KBR, Ms. 10961–70; zie Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 221–23, nr. 132, en 335–38, nr. 198.

EEN KABINET MET TRALIEWERK VOOR RARITEITEN MET EEN BIJZONDERE BETEKENIS

Een laatste bewaarplaats uit de inventaris is een boekenkast met ijzeren traliewerk met achtentwintig werken: "Nu volgen de boeken in de traliekast [ijzeren kabinet], vanaf de deur" ("S'ensuyvent les livres quisont dedans la traille de fert commenceant empres la porte", fol. 43^{v}).[45] Volgens de stadsrekeningen werden in het boekjaar 1512–13 negen houten planken met profielen en negen ijzeren roosters (*tralien*) aan het hof geleverd.[46] Daneel Verhoeven smeedde toen ook twee ijzeren kettingen en twee dubbele sloten met grendels voor de bibliotheek van Margaretha.[47] Het was dus duidelijk de bedoeling de hier opgeslagen manuscripten en de incunabelen gescheiden te houden van de rest van de verzameling en de toegang ertoe te beperken. Die voorzorgsmaatregelen werden al heel vroeg genomen, kort nadat de nieuwe residentie in gebruik werd genomen en zelfs voordat de eerste inventaris van de bibliotheek werd opgemaakt.[48] Dat die voorzorgen niet overbodig waren, blijkt uit een incident dat zich moet hebben afgespeeld tijdens een bezoek van keizer Karel en zijn gevolg. De Weense inventaris van de bibliotheek vermeldt immers dat er tijdens Karels bezoek aan de bibliotheek twee waardevolle voorwerpen verdwenen waren: een Midden-Amerikaanse zilveren armband (*brasselet d'argent*) en een gouden belletje uit een Azteekse beenplaat.[49]

In die streng beveiligde traliekast bevonden zich twee uitgelezen handschriften: het *basse danse*-manuscript (KBR, Ms. 9085)[50] en het zogenoemde Savoye Chansonnier, ook bekend als *Petit Album de Marguerite*

45 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 455; men heeft geen idee hoe men zich die traliekast of ijzeren kabinet moet voorstellen.

46 Brussel, AGR, Rekenkamer 41292 (Mechelse stadsrekeningen voor de jaren 1512–13), 218^{r}, nr. 9: "Item Betaelt danele verhoeuen smed van ix tralien dienende inde || liberarie van my vrouwen van sauoye cost elc stuck vj s^{en} iij d^{en} — ij libra xvj s^{en} iij d^{en}."

47 Brussel, AGR, Rekenkamer 41292 (Mechelse stadsrekeningen voor de jaren 1512–13), 219r, nr. 12: "Item Betaelt danele verhoeuen smed van xvj gheerden twe bouten || ende twe yseren ketenen dienende int hof van my vrouwen inde || liberarie aldaer costen — xiiij sen vj den brabants"; 219^{v}, nr. 4: "Item Betaelt daneel verhoeuen smed van twe dobbel slooten || met twe grendels dienende inde liberarie van my || vrouwen van sauoeyen costen — v sen ix den."

48 Eichberger, "Margaret of Austria's Treasures".

49 Wenen, HHStA, Habsburgisch-Lothringisches Familienarchiv, Familienurkunde 1176 (1524), notitite in de rand op 147: "Il es derobe une clochette derrierement, quant l'empereur fut dans la librayrie"; Familienurkunde 1176, 48: "Item deux brasseletz d'argent L'autre a este prins et derobe, quant l'empereur fut en la librayrie derrierement. Comme afferme le garde", geciteerd naar Checa Cremades (ed.), *Los inventarios de Carlos V*, vol. 3, 2510.

50 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 457–60, nr. 330; Inventaris gedateerd 1523–24, [fol. 43^{v}]: "Item, ung aultre petit, couvers de satin cramoisy, qui se nomme Plusieurs basses dances."

d'Autriche (KBR, Ms. 11239).[51] Op het schutblad van het *basse danse*-manuscript staat genoteerd: "het tweede volume in de traliekast" ("du trailly de fer le ij^{e}").[52] Deze notitie vermeldt ook dat het manuscript in Margaretha's bezit kwam nadat zij Spaanse prinses was geworden door haar huwelijk met Juan van Castilië (1478–97). (fol. 43^{v}: *Se livre est a la princesse despaigne*; zie verder Hoofdstuk 2). Debae veronderstelt dat dit een kopie is van omstreeks 1495, naar een Bourgondisch manuscript uit het midden van de vijftiende eeuw.[53]

Het *Petit Album* werd vervaardigd op verzoek van Filibert II. Martin Picker is van mening dat het een huwelijkscadeau was voor de jonge hertogin en dat het omstreeks 1501 werd gekopieerd.[54] Het handschrift omvat zes werken van Pierre de la Rue (ca. 1460–1518), Margaretha's lievelingscomponist, waaronder een toonzetting van het gedicht *Tous les regretz qui les cueurs tormentez*, op tekst van Octavien de Saint-Gelais (1468–1502).[55] In de inventaris is het manuscript gelokaliseerd als "het negentiende deel in de traliekast" ("du trailly de fer le XIXe", fol. 1^{v}).

Die twee manuscripten kunnen beschouwd worden als model voor veel andere voorwerpen in de traliekast. Het waren overwegend handschriften die Margaretha als geschenk ontving of die in haar bezit kwamen naar aanleiding van haar huwelijken met Juan van Castilië en Filibert II. De hier bewaarde boeken en manuscripten zijn derhalve nauw verbonden met Margaretha's bewogen levensloop. In 1483 ruilde zij de Bourgondische Nederlanden voor het Franse hof in Amboise. Tien jaar later keerde zij voor een periode van vijf jaar naar Mechelen terug. Als toekomstige bruid van Juan van Castilië verhuisde zij in 1497 naar het Spaanse hof. Nauwelijks twee jaar later moest Margaretha alweer terugkeren naar de Bourgondische Nederlanden, waar zij opnieuw haar intrek nam in het hof van Margaretha van York. Door haar huwelijk met Filibert II werd het hof van Savoye in 1501 haar nieuwe thuis. Na het vroegtijdige overlijden van haar tweede echtgenoot werd Mechelen

51 Picker, "A new look at the 'little' Chansonnier of Margaret of Austria"; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 480–82, nr. 348, *Album de Rondeaux et Motets*: inventaris gedateerd 1523–24, fol. 44^{v}: "Item, ung aultre petit, qui ce nomme Livre de champs."
52 Lemaire, "Les Basses Danses", 14.
53 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 481.
54 Picker, "A new look at the 'little' Chansonnier of Margaret of Austria", 30.
55 Marvin, "'Regret' chansons for Marguerite d'Autriche"; de auteur analyseert de context waarin Saint-Gelais zijn *regrets* schreef.

opnieuw haar verblijfplaats, waar zij de rest van leven doorbracht.[56]

De handschriften die verder besproken worden, verschaffen een goed inzicht in Margaretha's levensloop. Manuscript nr. 21 binnen de groep van de traliekast was *Le Malheur de France*, een anonieme tekst van slechts eenentwintig pagina's, geschreven tussen 1494 en 1495, namelijk kort nadat Karel VIII van Frankijk zijn geplande huwelijk met Margaretha had afgeblazen omdat hij meer heil zag in een huwelijk met Anne van Bretagne.[57] Het politiek geïnspireerde, anti-Franse geschrift ontstond ongetwijfeld als reactie op de schande die Maximiliaan I en zijn dochter te beurt was gevallen. Het manuscript bevat twee miniaturen: op fol. 2 een portret van Maximiliaan I met zijn twee kinderen Filips en Margaretha en op fol. 5 een allegorisch tafereel met koning Karel VIII en *Raison*.

Item nr. 9 staat in verband met Margaretha's Spaanse huwelijk. Deze incunabel, een boekje van 120 bladen, bevat een Spaanse versie van het populaire *De imitatione Christi* van Thomas a Kempis en van *De meditatione cordis* van Jean Gerson, in 1495 uitgegeven door Friedrich Biel in Burgos. Vermoedelijk nam Margaretha het vanuit Spanje met zich mee. Aangezien zij volgens Antonio de Beatis goed Spaans sprak, mag men aannemen dat deze teksten voor haar persoonlijk betekenis hadden.

Het eerste manuscript in de index van de traliekast is samengesteld uit Italiaanse evangelieteksten.[58] Margeretha, die dit handschrift had geërfd van Bona Sforza (Bonne van Savoye, 1449–1503), de tante van Filibert II, bracht het vanuit Savoye mee naar de Nederlanden. Een gelijkaardig verhaal vertelt boek nr. 24: *Gian Mario Filelfo's Consolatoria dedicata alla duchessa di Milano Bona di Savoie per la morte del duca Galeazzo Maria Sforza* (*Over de Troost, opgedragen aan Bonne van Savoye, hertogin van Milaan, bij de dood van Galeazzo Maria Sforza*), geschreven als reactie op de moord van de hertog van Milaan op 26 december 1476.[59] Deze gift van Bona Sforza aan Filibert en Margaretha kwam in 1504 in

56 Negen objecten die niet meer te identificeren zijn met een specifiek boek in een openbare bibliotheek worden in deze context niet besproken, aangezien er geen informatie ter beschikking is over hun herkomst. Dit betreft de volgende items: *La Passion de Notre Seigneur* (Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, nr. 331); Avicenna, *De re medica* (Debae, nr. 332); *Le calendrier des bergers* (Debae, nr. 343); *l'Abuzé en court* (Debae, nr. 344); *Un petit traité* (Debae, nr. 345); *Plusieurs bons et menuz ouvraiges* (Debae, nr. 346); *Livre du Roi Rambaux de Frise* (Debae, nr. 347); *Du duc Philippe* (Debae, nr. 351); een klein getijdenboek (Debae, nr. 355).

57 Brussel, KBR, Ms. 11182; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 482–84, nr. 349.

58 Brussel, KBR, Ms. 10757; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 455–57, nr. 329.

59 Filelfo, *Consolatoria*, ed. Schoysman-Zambrini.

het bezit van de hertogin-weduwe.[60] Ook item nr. 11, *Regime pour garder santé* van Horenchel, dateert van haar tijd in Savoye.[61] Zo behoorde voorts boek nr. 22, *L'enseignement de vrai noblesse*, tot de bibliotheek van Filibert II.[62] Of de twee teksten van Aeneas Silvius Piccolomini, de latere paus Pius II (1405–64), van dezelfde oorsprong zijn, is onzeker. Omstreeks 1470 werden twee Latijnse teksten van Piccolomini gekopieerd: *De duobus amantibus* en *De curalium miseriis*.[63]

Item nr. 7, een opdracht van Margaretha, is gewijd aan de levens van de heiligen Margaretha, Winifrieda en Catharina, en is van de hand van Destrées.[64] Het allegorische *La consolation de Paix* (*De Vertroosting van de Vrede*), met op fol. 1 het wapenschild van de hertogin van Savoye, was dus voor Margaretha geschreven in 1502 of 1503.[65]

De historiograaf Jean Lemaire de Belges, die vanaf 1512 in dienst was van de regentes, was tevens beheerder van het klooster van Saint-Nicolas de-Tolentin, waarvan de kerk dienst deed als mausoleum van Savoye.[66] Een van zijn werken, gedrukt in Lyon in 1511, werd bewaard in de traliekast als boek nr. 25: *Le Traicté de la difference de Scismes et des Concilles de l'Eglise et de la preeminence et utilité des concilles de la saincte Eglise gallicane* (*Verhandeling over het geschil van de schisma's en de concilies van de Kerk en over de superioriteit en het belang van de Franse Kerk*).[67]

Het vijfde boek is een middeleeuws breviarium uit het bezit van Maria van Bourgondië (1457–82), Margaretha's moeder die op jonge leeftijd overleed. Filips de Schone schonk het boek aan Margaretha in het jaar van haar huwelijk met Filibert II.[68] Nog een tweede boek, dat tussen 1477 en 1482 geschreven was voor Maria van Bourgondië, *Le miroir des dames* (*De spiegel der dames*) van Philippe Bouton, kwam later in Margaretha's bibliotheek terecht.[69]

Na haar definitieve terugkeer naar de Nederlanden vestigde Margaretha zich in Mechelen, waar ook Margaretha van York (1456–1503)

60 Brussel, KBR, Ms. 11217; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 485–87, nr. 352.
61 Brussel, KBR, Ms. 11198; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 473–75, nr. 339.
62 Brussel, KBR, Ms. 11049; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 484–85, nr. 350.
63 Brussel, KBR, Ms. 10856–57; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 467–70, nr. 336.
64 Parijs, BNF, Ms. français 14977; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 465–67, nr. 335.
65 Brussel, KBR, Ms. 10558; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 475–77, nr. 341.
66 Hörsch, *Architektur unter Margarethe von* Österreich.
67 Lemaire de Belges, *Traicté de la difference des Scismes*, ed. Britnell, 58-59.
68 Brussel, KBR, Ms. 10971; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 462–65, nr. 334.
69 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 477–78, nr. 342.

verbleef, de stiefmoeder van haar moeder Maria van Bourgondië.[70] Na 1509 bestelde Margaretha een biografie van zuster Colette van Corbie (1381–1447), die tot het einde van haar leven in het klooster van de Arme Claren-Coletienen in Gent verbleef en aan het Bourgondische hof intensief vereerd werd. Uit de openingsminiatuur van deze *Vie de Sainte Colette* (*Het leven van de Heilige Colette*), met het motto en het wapenschild van Margaretha, blijkt dat het boek in haar bezit was.[71]

Het laatste boek dat in de traliekast bewaard werd, was de rijkelijk geïllustreerde *Généaologie abregée de Charles Quint*, die Jean Franco, secretaris van de Geheime Raad (*sécretaire signant au Conseil privé*), op 31 oktober 1527 signeerde.[72] In het manuscript, dat opgedragen is aan Margaretha, wordt zij aangesproken met de volgende titels: "Aan de hoogste en doorluchtigste prinses en vrouwe, vrouwe Margaretha, aartshertogin van Oostenrijk, hertogin en gravin van Bourgondië, douairière van Savoye, gouverneur en regentes voor de keizer in deze gewesten" ("A tres haulte et tres illustre princesse et dame, madame Marguerite, archiduchesse d'Autriche, ducesse et contesse de Bourgoingne, douairiere de Savoie, Gouvernante et regente pour l'empereur es pays de pardeça"). Op fol. 1^{v} staan haar gekroonde wapenschild met haar motto, het Sint-Andrieskruis en margrieten (*marguerites*). Pas enkele jaren na het voltooien van de Parijse inventaris werd dit manuscript als laatste nummer toegevoegd. Het is een opsomming van de leden van de Habsburgse dynastie, vanaf Noah tot keizer Karel V (1500–58), koning Ferdinand I (1503–64), koningin Eleonora van Oostenrijk (1498–1558), koningin Isabella van Denemarken (1501–26), Maria van Hongarije (1505–58) en Catharina van Oostenrijk (1507–78).

De meeste beschreven boeken hebben met elkaar gemeen dat ze een directe band vertonen met het persoonlijke leven van Margaretha. Ze weerspiegelen haar verblijven aan diverse Europese hoven en ze verwijzen naar haar twee echtgenoten, Juan van Castilië en Filibert II van Savoye. Het talrijkst zijn de boeken uit het hertogdom Savoye. Opvallend zijn ook de werken die gerelateerd zijn aan haar nauwste verwanten: haar moeder Maria van Bourgondië, haar vader Maximiliaan I en haar

70 Eichberger, *Leben mit Kunst*; Eichberger (ed.), *Women of Distinction*.
71 Arras, BM, Ms. 461; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 472–73, nr. 338; zie ook Pearson, "Imaging and Imagining Colette of Corbie".
72 Parijs, BnF, Ms. français 5616; Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 490–92, nr. 356.

broer Filips de Schone. De twee boeken die buiten dit kader vallen bespreken we als laatste.

'DES CHOSES SECRETES'

Het boek nr. 12 van de traliekast kon tot op heden niet met een bestaand manuscript geïdentificeerd worden. De notitie op fol. 44 vermeldt: "Item, een ander boekje, genoemd *Le Secret Traité de l'art d'amour*" ("*De geheime verhandeling van de Kunst der Liefde*").[73] Marguerite Debae geeft geen verdere informatie over deze tekst, maar vermeldt wel dat de regentes het boek op 26 mei 1525 schonk aan haar hoveling en vertrouweling, Antoine I de Lalaing, graaf van Hoogstraten (1480–1540).[74] Naar mijn mening kan dit een Franse uitgave zijn van de *Ars amatoria* of *Ars amandi*, het beroemde didactische gedicht van de Romeinse dichter Ovidius, dat al vanaf de dertiende eeuw in het Frans werd vertaald.[75] Indien deze toeschrijving correct is, rijzen er vragen over de schenking; waarom zou Margaretha aan haar hoveling Antoine de Lalaing een manuscript geven met praktische adviezen over de liefde? Uit de bespreking van de inventarissen is duidelijk gebleken dat de graaf van Hoogstraten als edelman in dienst van Margaretha van Oostenrijk van heel wat gunsten genoot.[76] Hij ontving jarenlang talrijke geschenken uit haar bezit, zoals vergulde zilveren bekers, een zoutvat, speelkaarten, schilderijen en een groot aantal boeken, waaronder een tekst van de Franciscaan Jacques de Marchepallu, *Traité du diamant et de la marguerite* (*Verhandeling over de diamant en de margriet*).[77] Bovendien kreeg hij een schilderij op doek van de heilige Margaretha.[78] Het lijdt geen twijfel dat de regentes met deze geschenken naar de gunst dong van de hofambtenaar, die haar *premier maître d'hotel* was, de beheerder van haar financiën (*chef des finances*) en jarenlang haar intiemste raadgever.[79]

In die context is een ander manuscript relevant dat Margaretha in haar bibliotheek achter slot en grendel bewaarde. Het is een rijkelijk verlucht perkamenten handschrift met als titel *Devise de Madame* (*Motto*

73 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 475, nr. 340; Publius Ovidius Naso, L'Art d'amours, *traduction et commentaire de* l'Ars amatoria, ed. Roy.
74 Triest, *Macht, Vrouwen en Politiek*, 122–24.
75 Kühne en Stengel, (eds.), *Maître Elie's Überarbeitung*.
76 Eichberger, "The Culture of Gifts", vooral 292–95.
77 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 110, nr. 77.
78 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 35, n. 46; 263, n. 281.
79 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 84.

van Mevrouw) of *Complainte de Marguerite d'Autriche* (*Klacht van Margaretha van Oostenrijk*).[80] Volgens Josef Strelka is deze allegorische tekst, die overduidelijk autobiografisch van inhoud is, van de hand van Margaretha zelf (▶ Afb. III.6).[81]

▶ p. 230

De tekst is een elegie van de regentes over het vroegtijdig overlijden van haar tweede echtgenoot, Filibert II van Savoye, en een melancholische afwijzing van de verlokkingen van de aardse liefde ten gunste van hogere waarden en plichten. In een minder versluierde taal verwijzen sommige kanttekeningen door het gebruik van het letterwoord A-L-C-H op de sterke emotionele band tussen Margaretha en haar leeftijdsgenoot Antoine de Lalaing, Comte de Hoogstraten. De precieze aard van deze langdurige vriendschap of liefde is al vaak besproken, maar is voor dit onderzoek niet relevant.[82] We beperken ons dan ook tot de vaststelling dat Margaretha er alles aan deed om te vermijden dat gewone bibliotheekbezoekers toegang hadden tot dit manuscript en om haar privéleven niet te grabbel te gooien.

WAAR WERD ER GEZONGEN EN GEDANST AAN HET HOF VAN SAVOYE IN MECHELEN?

Reciteren van balladen, samenzang, musiceren en dansen behoorden tot de meest geliefde activiteiten aan het hof, 's avonds of bij feestelijke gelegenheden. Margaretha's uitgebreide verzameling handschriften, die hiertoe kon bijdragen, wijst erop dat het tijdverdrijf aan het hof in Mechelen hierbij aansloot. Maar waar precies speelde dit zich af? Het Hof van Savoye in Mechelen beschikte tijdens het leven van Margaretha niet over een ruime zaal, maar de nagenoeg vierkante ruimte op de eerste verdieping van het nieuwgebouwde hoekhuis komt daarvoor wel in aanmerking (▶ Afb. III.7).[83]

▶ p. 232

Dit deel van het gebouw, dat omstreeks 1512 voltooid werd, was te bereiken via de brede trap in de zuidelijke vleugel van de residentie. In de inventaris van 1523–24 wordt deze ruimte aangegeven als *chapelle*, wat

80 Wenen, ÖNB, Cod. 2584, na 1507; scan van de ÖNB: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6638988&order=1&view=SINGLE; Debae 1995, 487–89, nr. 354; Mueller, "La poétique de Marguerite d'Autriche".

81 Strelka (ed.), *Gedichte Margarethe's von Österreich*, 333, n. 264.

82 Triest, *Macht, Vrouwen en Politiek*, 117, 122–24; Eichberger, "The Culture of Gifts"; Müller, "La poétique de Marguerite d'Autriche".

83 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 77–79, 118–23.

erop wijst dat die kon gebruikt wordt als hofkapel voor gemeenschappelijke liturgische diensten. Alleen de kleine apsis aan de Voochtstraat wijst op de aanwezigheid van een altaar in dit deel van de residentie, dat een gewijde functie had. Margaretha had ook nog in haar slaapkamer een plek voor privé-devotie. Via een houten brug kon zij ongemerkt het oratorium in het koor van de Sint-Pieterskerk bereiken.[84] Aangezien de meeste ruimten binnen de residentie echter multifunctioneel en qua gebruik flexibel waren, denk ik dat er ook op de eerste verdieping van het nieuwe huis kon gedanst worden.

Een alternatieve locatie voor dansen en andere festiviteiten was het naburige Hof van Kamerijk, tegenover het Hof van Savoye in de Keizerstraat. Krista de Jonge heeft aangetoond dat Margaretha van York daar verbleef nadat ze weduwe was geworden en dat ze er tijdens haar leven enkele verbouwingen heeft doorgevoerd.[85] Zo heeft zij er onder meer voor gezorgd dat haar residentie voorzien werd van een grote zaal in Bourgondische stijl, met een lengte van 45 meter. Later nam aartshertog Karel, de neef van Margaretha, deze residentie in. Men kan echter niet meer met zekerheid reconstrueren hoe en waar de grote festiviteiten aan het hof in Mechelen werden gevierd. De gegevens over de bibliotheek van Margaretha daartegenover zijn zo precies en zo rijk aan informatie, dat we ons nu nog een uitstekend beeld kunnen vormen van het uitzicht, de ligging en de voorzieningen van dit belangrijk deel van het gebouw waar het precieuze *basse danse*-manuscript zijn thuis had.

84 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 116–18.
85 De Jonge, "The principal residences in Mechelen", 57–60.

IV DE CONSERVERING VAN ZWARTE MANUSCRIPTEN: EEN OPEN VRAAG

CHRISTA HOFMANN EN TATIANA GERSTEN

In moderne gedrukte boeken en digitale media zijn we gewend aan donkere gedrukte lijnen of afbeeldingen in kleur tegen een lichte achtergrond. In de oudheid en de middeleeuwen was er echter ook een andere manier van voorstellen: glinsterende metaalinkten op paars of zwart perkament. Het contrast is hier omgekeerd: de tekst en de verluchting lichten op tegen een donkere achtergrond. Het uitzicht van heel wat dragers van dit speciaal effect is door de eeuwen heen sterk gewijzigd, zodat ze momenteel zelfs moeilijk te lezen of te zien zijn.[1] Zilverinkten zijn gecorrodeerd, de drager is verbleekt of gedegradeerd als gevolg van de chemische reactie van de kleurstof. Die veranderingen hebben niet alleen een impact op het puur esthetische, maar ze hebben ook gevolgen voor de conservering. Aangezien de materiële getuigenissen van deze specifieke smaak op het punt staan te verdwijnen, is men dringend toe aan oplossingen voor hun behoud. De vijftiende-eeuwse zogenaamde zwarte manuscripten uit de Bourgondische Nederlanden vormen een specifieke groep artefacten die conservatoren en museumdirecteurs met zware uitdagingen confronteren. Wereldwijd zijn er nog zes manuscripten op zwart perkament en een op zwart papier bewaard gebleven.[2] Vermoedelijk kwamen ze alle tot

1 Hofmann et al., “The Vienna Genesis”.
2 Jenni en Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 10–12.

stand in de tweede helft van de vijftiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden – het huidige België - die van 1384 tot 1477 werden geregeerd door de Bourgondische hertogen uit het huis Valois. Zes handschriften zijn gebedenboeken, een omvat een verzameling van *basses danses* (Brussel, KBR, Ms. 9085, voortaan Br9085). Wat hebben deze artefacten gemeen? Hoe komt het dat de meeste ervan bijzonder kwetsbaar zijn en derhalve nog nauwelijks te raadplegen? Dit hoofdstuk tracht enig licht te werpen op hun ontstaan, de materiële aspecten ervan en het probleem van hun bewaring. De beschrijving van hun geschiedenis en van de staat waarin zij verkeren, is toegespitst op twee exemplarische gevallen die de auteurs in situ hebben kunnen bestuderen: Brussel, KBR, Ms. 9085 en Wenen, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. 1856, het zogenaamde getijdenboek van Galeazzo Maria Sforza.

DE KLEUR ZWART IN BOURGONDIË

Zoals codices uit de oudheid op paars perkament, waren vijftiende-eeuwse zwarte handschriften, zacht gezegd, een combinatie van exclusiviteit en luxe.[3] De Bourgondische hertogen Filips de Goede (1396–1467) en zijn zoon Karel de Stoute (1433–77) hadden een voorliefde voor de kleur zwart, zowel in hun garderobe als in hun kunstverzamelingen.[4] In een recente tentoonstelling en in een interdisciplinaire publicatie werd het fenomeen van het "Bourgondisch Zwart" in detail onderzocht.[5] In de veertiende eeuw veranderde de betekenis van de kleur zwart. Na de pestepidemie kreeg ze een connotatie van waardigheid en eerzaamheid. Rechters, universiteitsprofessoren, leden van religieuze ordes, handelaars en bankiers droegen de kleur als symbool van zowel bescheidenheid als aanzien.[6] Het dragen van felle kleuren was een voorrecht van de adel. De gewone vrouw en man droegen ongeverfde linnen en wollen kledij. Het was niet so eenvoudig om textiel gelijkmatig zwart te kleuren en vooral om tot diep verzadigde tinten te komen.[7] Weefsels werden eerst geverfd in wedeblauw en daarna in rood, afkomstig van een plant zoals meekrap. Zwart verven

3 Voorbeelden van antieke paarse manuscripten zijn de Weense Genesis (Wenen, ÖNB, Cod. Theol. gr. 31), de Codex Purpureus Rossanensis (Rossano, Museo Diocesano) en de Codex Sinopensis (Parijs, BnF, Ms. Supplément grec 1286).
4 Jenni en Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 22–29; Jolivet, "The Construction of an Image".
5 Boulboullé en Dupré (eds.), *Burgundian Black*.
6 Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, 93–130.
7 Ortega Saez en Cattersel, "Dyeing & Dress, Reworking Black Dye Technologies".

werd een Vlaamse specialiteit, waarbij de schors van de zwarte els werd gebruikt in combinatie met een bijtende substantie op basis van ijzersulfaat.[8] Ook bracht men kleurstoffen van ijzergallusinkt aan op een grondlaag van wedeblauw.[9] Aangezien het zwart verven van vezels en weefsels in meerdere stappen gebeurde en heel wat ervaring vergde, was textiel met verzadigde zwarte kleuren erg duur. Door het dragen van zwarte kleren demonstreerde de opkomende middenklasse haar rijkdom, zonder echter de strenge sociale dresscode te doorbreken. Voor het eerst kleedden edellieden zich in het zwart in Noord-Italië. Filips de Goede, die er een weelderige hofhouding op na hield, nam deze mode over. Schilderijen en miniaturen beelden hem steeds af in een zwart gewaad, waartegen zijn sieraden met diamant, robijn en zilver glanzend schitterden.[10] Ook in Bourgondische toegepaste kunst en verluchte handschriften valt het contrast op van zilver en goud tegen een zwarte achtergrond. Filips de Goede verzamelde en bestelde talrijke boekwerken. Het is aannemelijk dat zijn smaak inzake mode, die zijn zoon Karel de Stoute overnam, van invloed was op de productie van zwarte handschriften. Zoals juwelen op een zwart kleed fonkelen de zilveren en gouden letters op het zwarte perkament. Getijdenboeken werden vervaardigd voor persoonlijk gebed, een vorm van devotie die in de vijftiende eeuw toenam onder invloed van stichtende geschriften als *De imitatione Christi* van Thomas a Kempis, een gids voor een persoonlijk geestelijk leven. Luxueuze verluchte boeken waren zowel een teken van devotie als van rijkdom.

Karel de Stoute handhaafde de voorliefde voor zwart aan het Bourgondische hof. Karel V (1500–58), kleinzoon van Maria van Bourgondië en Maximiliaan I, had een uitgesproken voorkeur voor de kleur zwart. De associatie van zwart met adel en exclusiviteit zette zich door tot in de moderne tijd.[11]

Alle zeven bekende zwarte handschriften kwamen vermoedelijk tot stand in de tweede helft van de vijftiende eeuw in de Zuidelijke Bourgondische Nederlanden. Over hun precieze herkomst is er echter weinig bekend. De manuscripten vertonen gemeenschappelijke kenmerken, zoals het contrast van zilver en goud op een zwarte achtergrond en, jammer

8 Schweppe, *Handbuch der Naturfarbstoffe*, 71.
9 Cardon, *Natural Dyes*, 417.
10 Boulboulé, "Illumination Burgundian Black Splendours".
11 Pleij, *Colors Demonic & Divine*, 89–98.

genoeg, een grote kwetsbaarheid. Zij bleven bewaard in de volgende verzamelingen:

- Brussel, KBR, Ms. 9085 (basses danses)
- Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1856 (getijdenboek)
- Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 9488 (getijdenboek)
- New York City, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 493 (getijdenboek)
- New York City, Hispanic Society of America, Ms. B 251 (getijdenboek)
- Rouen, Bibliothèque municipale, Collection Leber, Ms. 136 (getijdenboek, op zwart papier)
- Parijs, Louvre, Cabinets des dessins, Inv. M. I. 1091; en Parijs, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. Lat. 149 (twee bifolio's uit een getijdenboek)

Daarnaast zijn er nog manuscripten waarin alleen tekstblokken of inscripties voorkomen op een zwarte achtergrond, zoals in het getijden-
▶ p. 233
boek van Maria van Bourgondië (ÖNB Cod. 1857, ▶Afb. IV.1). Deze slechts gedeeltelijk gekleurde handschriften hebben minder geleden onder degradatie dan de andere.

Het dansboek van Margaretha van Oostenrijk maakte deel uit van
▶ p. 234
haar bibliotheek (▶Afb. IV.2); het wordt vermeld in de tweede inventaris van de boeken van de prinses uit de jaren 1523–24.[12] Er is weinig over bekend; Margaretha bezat het boek toen ze prinses van Spanje was, het behoorde later tot de verzameling van Maria van Hongarije en van daaruit belandde het in de *Bibliothèque de Bourgogne*, die vervolgens de Koninklijke Bibliotheek van België (nu KBR) werd. (Zie voor meer details de bijdragen van Eichberger en McDonald in deze publicatie).

Wenen, ÖNB Cod. 1856, bekend als het getijdenboek van hertog Galeazzo Maria Sforza van Milaan, bestaat uit 154 folio's (252 mm x 178 mm), die in 1930 werden losgemaakt en gescheiden van de originele band. Initialen in goud en decoratieve randen met tweeënzeven-
▶ p. 235
tig medaillons verluchten de tekst (▶Afb. IV.3). In de kalender stellen

12 Om een of andere reden is het boek niet opgenomen in de eerste inventaris van Margaretha's collecties (1516), uitgegeven in Le Glay (ed.), *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*, vol. 2, 468–77.

vierentwintig miniaturen seizoensgebonden activiteiten en de tekens van de dierenriem voor. Vijftien grote miniaturen illustreren de gebedsdiensten (▶ Afb. IV.4). De miniaturist accentueerde de verluchtingen met markeringen in goud en zilver en met primaire kleuren als rood, blauw, wit en groen, als contrast met de zwarte achtergrond. De band bestaat uit een rood fluwelen stof, gelijmd op houten boekbanden, verfraaid met vergulde zilveren vlammetjes en twee sierlijke zilveren sluitingen. Hoe het Weense zwarte getijdenboek tot stand kwam, is onduidelijk, evenals zijn vroege geschiedenis. Er is wel een en ander reconstrueerbaar. De stijl van de verluchtingen wijst er sterk op dat het ontstond en verlucht werd in de Zuidelijke Nederlanden.[13] Het zou kunnen vervaardigd zijn in opdracht van Karel de Stoute of aan hem zijn opgedragen. Tijdens zijn vele krijgstochten nam Karel meestal zijn meest waardevolle kunstvoorwerpen mee. Toen de Zwitserse Eedgenoten hem in 1476 in Grandson en Murten versloegen, leverde hen dat een rijke oorlogsbuit op, met mogelijk ook het zwarte gebedenboek. Op fol. 1 van Cod. 1856 is het wapenschild van Galeazzo Maria Sforza, vijfde hertog van Milaan, geschilderd, zodat het manuscript bekend is als het "getijdenboek van Galeazzo Maria Sforza". Indien het boek oorspronkelijk toebehoorde aan Karel de Stoute en door de Zwitsers als oorlogsbuit meegenomen werd, hebben die het misschien verkocht aan Sforza, die er net als Karel een luxueuze smaak op na hield.[14] Sforza's wapenschild moet in elk geval aangebracht zijn voor hij in december 1476 vermoord werd. In de bibliotheken van Visconti en Sforza is geen enkele vermelding gevonden van een directe bestelling of een betaling van een Vlaams manuscript.[15] Lange tijd werd aangenomen dat Bianca Maria Sforza, de dochter van Galeazzo Maria en de tweede echtgenote van Maximiliaan I, het manuscript naar Oostenrijk meebracht als deel van haar bruidsschat, maar in de inventaris van de voorwerpen waarmee ze in Innsbruck aankwam wordt het boek niet vermeld. Het manuscript werd mogelijk overgebracht van de privécollectie van de Habsburgse familie naar de hofbibliotheek.[16] Het wordt voor het eerst vermeld in de bibliotheekcatalogus van Michel Denis in 1795.

▶ p. 236

13 Thoss, *Flämische Buchmalerei*, 49–50; Smeyers en Müller-Haas, *Flämische Buchmalerei*, 369–71.
14 Jucker, "Der Umgang der Eidgenossen mit der Burgunderbeute", 332.
15 Jenni en Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 31.
16 Jenni en Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*, 34.

DE HUIDIGE STAAT VAN DE ZWARTE MANUSCRIPTEN

Alle zeven handschriften hebben een zwarte drager: perkament en in één geval papier. We gaan ervan uit dat er twee soorten kleurstoffen kunnen gebruikt zijn voor de donkere achtergrond: ijzergallusinkt of carbonzwart.

- IJzergallusinkt is vervaardigd uit vitriool, ijzersulfaat, extracten van galappels of andere substanties die veel tannine bevatten, water of wijn, en een bindmiddel zoals Arabische gom.[17] Natuurlijk ijzersulfaat bevat vaak een kleine hoeveelheid koper. Ijzer- en koperionen katalyseren de oxydatie van cellulose en collageen door de Fenton-reactie. De verkorting van de ketenlengte als gevolg van de oxydatie leidt tot de afbraak van microfibrillen en vezels, zodat zowel papier als perkament minder soepel worden, een verschijnsel dat bekend staat als inktcorrosie.[18] Door het gebruik van alkaline bij de productie van perkament en de aanwezigheid van resten ervan in de afgewerkte vellen, heeft zure hydrolyse door een hoge graad aan zwavelzuur, bij door ijzergallusinkt veroorzaakte degradatie blijkbaar minder impact op perkament dan op papier.[19]
- Carbonzwart, een inerte organische stof, kan gemaakt worden van roet, houtskool of ander carbonrijk materiaal. Recentelijk bestudeerde Birgit Reisland de grote variatie aan zwarten in boekverluchting en de verschillende bronnen voor de soortnaam carbonzwart.[20]

De folio's van Br9085 zijn blijkbaar geverfd met een ijzergallusinktsubstantie. Recente multispectrale beelden van de folio's maken immers duidelijk dat de zwarte kleur onder infrarode straling transparant is, wat kenmerkend is voor ijzergallusinkten (▶ p. 237 ▶ Afb. IV.5a). In een FCIR-beeld ("false colour infrared") wordt ijzergallusinkt in het rood en carbonzwart in het zwart weergegeven (▶ p. 237 ▶ Afb. IV.5b).[21] Uit analyses die het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK-IRPA, Brussel) in

17 The Iron Gall Ink Website, ed. Birgit Reissland en Frank Ligterink; https://irongallink.org/index.html, accessed 26 April 2022.
18 Neevel, "Phytate – a potential conservation agent"; Reissland, "Neue Restaurierungsmethoden".
19 Možir et al., "Material properties of historic parchment".
20 Reissland, "Black Colour Technologies".
21 FCIR is een techniek die gebruikt wordt om de beelden die in de onzichtbare en zichtbare gedeeltes van het licht zijn opgeslagen, in kleur weer te geven. Het beeld is hier samengesteld uit de drie verschillende IR-golflengtes, rood en groen, in plaats van uit rood, groen en blauw bij een waarheidsgetrouwe kleurenweergave (normaal beeld).

1984 uitvoerde, bevatte het perkament duidelijk ijzer en calcium, evenals sporen van aluminium, zwavel en kalium.[22] Hoewel deze resultaten toen niet op aannemelijke wijze konden worden geïnterpreteerd, sluit de detectie van deze scheikundige stoffen vrij goed aan bij onze hypothese. De aanwezigheid van calcium is te verklaren doordat er tijdens de productie van het perkament gebluste kalk (calciumhydroxide) was gebruikt. De aanwezigheid van ijzer, zwavel, kalium en aluminium wijst op het gebruik van een ijzergallusinkt. Daarentegen blijken de in de negentiende eeuw aangebrachte randen in papier geverfd te zijn met carbonzwart, dat onder een infraroodlamp donker kleurt. Bij doorvallend licht oogt de kleur van het perkament vrij egaal (behalve op de plaatsen met moderne retouches). Sommige folio's vertonen hier en daar onregelmatigheden, maar die houden waarschijnlijk verband met de eigenschappen van de huid. De textuur en het uitzicht van de verflaag kunnen wijzen op het gebruik van een inktkussen voor de applicatie van vooraf geprepareerde ijzergallusinkt. Het is echter ook mogelijk dat het zwart kleuren in twee fasen verliep door eerst de tanine- en vervolgens de ijzersulfaatoplossing aan te brengen, waardoor de reactie op het perkament zelf tot stand werd gebracht. Proeven om de applicatietechniek verder te bestuderen (door middel van herhaalde experimenten) vormen een mogelijk vruchtbare piste voor toekomstig onderzoek.

Banik et al. konden in 1982 de aanwezigheid van ijzer en koper in het perkament van ÖNB 1856 vaststellen.[23] Hun bevindingen werden onlangs bevestigd door voorlopige eerste röntgenfluorescentiespectrometrie (XRF) en rasterelectronenmicroscopie (SEM) met metingen van energiedispersieve röntgenanalyse (EDX) op een fragment van Cod. 1856.[24] We nemen dan ook aan dat het perkament werd behandeld met een ijzergallusinktsubstantie. In tegenstelling tot Br9085 wijzen penseelstreken, die zichtbaar zijn bij doorvallend licht, erop dat de kleur op het perkament van ÖNB Cod. 1856 is aangebracht met een penseel. Het perkament is uiterst broos. Ijzer- en koperionen zijn blijkbaar de oorzaak van de degradatie van collageenvezels.

22 Ongepubliceerd analyseverslag nr. DI 84/2948 – 21/32. – A 1176, KIK-IRPA, Brussel 1984; beschreven in Lemaire, "Les Basses Danses", 21.

23 Jenni en Thoss, *Das schwarze Gebetbuch*; Banik en Stachelberger, "Phänomene und Ursachen", 207–10.

24 XRF meting met een draagbaar toestel door Jembrih-Simbürger, INKT, Akademie der bildenden Künste, Wenen, SEM/EDX metingen op een micro-monster van een fragment door Bernardi, USTEM, Technische Universität, Wenen.

In het handschrift van de Vaticaanse bibliotheek, Ms. Vat. Lat. 9488, een ander zwart getijdenboek, is het perkament even fragiel en zelfs nog brozer.[25] Scheuren en lacunes getuigen van het deterioratie, wellicht door transitiemetaalionen.

Het getijdenboek dat bewaard wordt in de Bibliothèque municipale van Rouen, Ms. 136, is van papier. Op de afbeeldingen die de bibliotheek ons bezorgde, wijst de degradatie op het gebruik van een kleurstof op basis van ijzergallusinkt.

De twee getijdenboeken in New York City, bewaard in The Morgan Library & Museum en de Hispanic Society of America, werden recentelijk onderzocht door The Metropolitan Museum of Art.[26] Carbonzwart werd geïdentificeerd als de belangrijkste kleurstof van het zwarte perkament. Volgens Frank Trujillo, restaurator in de Morgan Library, en Monica Katz, restaurator verbonden aan de Hispanic Society, zijn de perkamenten vellen in redelijk goede staat.

De banden van de twee getijdenboeken in New York City zijn negentiende-eeuws. De folio's van ÖNB Cod. 1856 en van Ms. Vat. Lat. 9488 werden in het begin van de twintigste eeuw losgemaakt vanwege de slechte staat van het perkament. Ze zijn momenteel gemonteerd tussen platen van polyacrylaat (▶ Afb. IV.3). Het bifolium van een getijdenboek in de Bibliothèque nationale de France wordt bewaard tussen glasplaten. Het getijdenboek in Rouen is ingebonden, maar zijn fragiele staat laat niet toe dat het door het publiek geraadpleegd wordt. Het manuscript Br9085 heeft nog steeds zijn originele textielband. Alhoewel de band ingrijpend is gerestaureerd met nieuw naaisel en een nieuwe roodlederen rug, kunnen de platten en de zijdesatijnen band origineel zijn. Zij beantwoorden in elk geval aan de beschrijving van het manuscript in de inventaris van de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk uit 1523-24: "…petit [livre] couvers de satin cramoisy…" ("een boekje bedekt met karmozijnrood satijn").[27] Wegens de precaire staat kan het handschrift niet geconsulteerd of tentoongesteld worden. We nemen aan dat de verschillende staat waarin de boeken zich bevinden, gerelateerd is aan de verschillen in de gebruikte zwarte kleurstoffen.

▶ p. 235

25 Montuschi, "La rara eleganza della pergamena nera".
26 Intern verslag, Metropolitan Museum of Art, New York City, 2020.
27 Debae, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, 457.

Met een actueel gepland project wil de ÖNB in Wenen de zwarte kleurstoffen van Cod. 1856 en verwante zwarte handschriften in detail onderzoeken om een oplossing te vinden voor de conservering van Cod. 1856.[28] Bij doorvallend licht zijn penseelstreken zichtbaar. We nemen aan dat het perkament aan beide zijden met de kleurstof is bestreken. Fragmenten van fol. 22 tonen onder de microscoop (schaal 0,5 mm) dat de inkt niet tot de kern van het perkament is doorgedrongen (▶ Afb. IV.6 ▶ p. 238 en het detail van Br9085 in ▶ Afb. IV.9). IJzer en koper zijn dus over het ▶ p. 241 volledige oppervlak van zowel de recto- als de versozijde terug te vinden, waardoor een nog extremere inktcorrosie is ontstaan dan wanneer er gewoon met ijzergallusinkt op het perkament zou zijn geschreven. De eerste zorg voor de conservering is dan ook het stabiliseren van de ijzer- en koperionen in het perkament om verdere degradatie te voorkomen.

Alle zwarte manuscripten zijn geschreven en verlucht in gouden en zilveren inkten. De analyse van Br9085 in 1984 en de eerste XRF-metingen van Cod. 1856 wijzen erop dat de verluchters voor de inkt puur goud gebruikten (▶ Afb. IV.7).[29] Het zilver van de verluchting van een los fragment van Cod. 1856 bevat sporen van chloor.[30] De zilveren inkt van de tekst bleef goed bewaard, met slechts enkele sporen van corrosie, vergelijkbaar met Br9085. In de zesde-eeuwse Weense Genesis daarentegen is de zilveren inkt zwart verkleurd met als gevolg zware schade aan het perkament.[31] Op afbeeldingen van het manuscript in Rouen is geen corrosie van de zilveren inkt merkbaar. Volgens Frank Trujillo vertoont de zilveren inkt in Morgan Library Ms. M. 493 corrosie die varieert van folio tot folio. We zijn van plan de samenstelling van gouden en zilveren inkten te onderzoeken en de zeven manuscripten met elkaar te vergelijken. ▶ p. 239

Net zoals in de handschriften in Rouen en in de Hispanic Society in New York City zijn in Br9085 geen miniaturen opgenomen. ÖNB Cod. 1856, Morgan Library Ms. M. 493 en de twee bifolia in Parijs zijn wel

28 Hofmann, "The Black Prayer Book, Austrian National Library Codex 1856", ongepubliceerd voorstel voor een onderzoeksproject ingediend bij het Oostenrijks FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung), 2022.

29 Lemaire, "Les Basses Danses", 20-21. In ÖNB Cod. 1856 gebruikten de kopiist en de verluchter verpulverd goud en zilver voor sommige initialen. Het IRPA rapport over Br9085 maakte melding van "schilfertjes" van goud en zilver: de inkt zou dus kunnen samengesteld zijn uit goud- en zilverpoeder met een bindmiddel. De samenstelling van de inkt blijft echter een aspect dat verder onderzoek vereist.

30 Het zilver is waarschijnlijk verpulverd, maar het team aan de ÖNB heeft maar één plekje ganalyseerd. Misschien was de samenstelling van het zilver om te schrijven verschillend van het zilver om te verven. Nogmaals, dit aspect vergt verder onderzoek.

31 Hofmann (ed.), *The Vienna Genesis*.

met miniaturen verlucht. In Ms. Vat. Lat. 9488 in de bibliotheek van het Vaticaan zijn de bladen met miniaturen verdwenen. Het tekstblok is omgeven door versierde marges. De witte, rode, groene en blauwe pigmenten van de verluchting in ÖNB Cod. 1856 steken minder duidelijk tegen de zwarte achtergrond af dan de tekening in goud en zilver (▶ Afb. IV.8). Op plaatsen waar de – veronderstelde – pigmenten loodwit en azuriet zijn terug te vinden, vertoont de verflaag lacunes. Een zwart pigment aangebracht op het zwartgekleurde perkament is aan het afschilferen (▶ Afb. IV.4 en IV.8). In Morgan Library Ms. M. 493 werd als achtergrond voor de randdecoratie blauw gebruikt. Op sommige plaatsen heeft het blauwe azuriet de gladde laag carbonzwart aangetast.[32] Aangezien carbonzwart niet in het perkament doordringt, kan het van het oppervlak afgeschraapt worden. Het is dan ook een minder solide zwarte ondergrond voor daarop aangebrachte verflagen dan ijzergallusinkt.

▶ p. 240
▶ p. 236, p. 240

EERDERE BEHANDELINGEN

Als gevolg van graduele degradatie werden de zwarte manuscripten onderworpen aan meer of minder geslaagde pogingen tot conservering en restauratie.

Zoals reeds vermeld in de catalogus die Baron de Reiffenberg in 1829 opstelde, is het zwarte perkament van Br9085 zeer kwetsbaar en broos: ".. in vervallen toestand, ongetwijfeld als gevolg van het veelvuldig gebruik [van het manuscript]".[33] In de negentiende eeuw werd het handschrift dan ook ingrijpend gerestaureerd om de randen van de sterk gedegradeerde folio's te verstevigen. Op de vier randen van de perkamenten bladen werden, recto en verso, grote stroken papier gekleefd (▶ Afb. IV.2, IV.10 en IV.11). Dit papier werd zwart geverfd, in een iets lichtere kleur dan het perkament. Op de plaatsen waar het de papieren omkadering raakt, is ook het perkament herschilderd. Het contrast op de infrarode multispectrale beelden tussen deze restauraties en het originele perkament wijst erop dat zwarte verf op basis van carbon werd gebruikt om de papieren omlijstingen te kleuren en het perkament te retoucheren (▶ Afb. IV.5a, Afb. IV.11). In dit stadium is het echter moeilijk om een precieze chronologie voor die twee ingrepen te bepalen.

▶ p. 234, p. 242, p. 243
▶ p. 237, p. 243

32 Informatie van Frank Trujillo, The Morgan Library.
33 Reiffenberg, *Notices et extraits des manuscrits*, 1.

De toegevoegde papieren versterkingen zijn dikker en minder soepel dan het perkament. Als de randen te sterk geconsolideerd zijn, komt het oorspronkelijke perkament aanzienlijk onder druk te staan. Het verschil in sterkte tussen stevig papier en broos perkament heeft spanningen en verdere mechanische schade veroorzaakt: scheuren, barsten, vervorming en gaten (▶ Afb. IV.10). Op sommige folio's werden bovendien hier en daar nog andere versterkingen op het perkament en op de papieren randen gelijmd, vermoedelijk op de plaatsen aan de rand van de eerste versteviging waar het perkament was gebroken. Op een bepaald moment werden zelfs kleine strookjes aangebracht om te voorkomen dat het perkament verder zou scheuren (▶ Afb. IV.12). Om de versteviging van de bladen te kunnen uitvoeren, moest het handschrift worden ontbonden. Daarna werd het weer in zijn oorspronkelijke band genaaid, maar daarbij werd de volgorde van de bladen verstoord. De rug van de band werd hersteld in rood marokijnleer met gouden sierdruk.

▶ p. 242

▶ p. 244

In het begin van de twintigste eeuw, vermoedelijk in 1928, werden de folio's van ÖNB Cod. 1857 losgemaakt van de originele roodfluwelen band met decoratie in zilver. De verluchte folio's werden tussen glasplaten gemonteerd en de folio's met tekst in papieren mappen opgeborgen. We nemen aan dat boekrestaurator Alois Liska scheuren en grote lacunes heeft gestabiliseerd met zwart geverfd zijden gaas voordat in 1930 de eerste facsimile werd gemaakt. De techniek van het gebruik van zijden gaas werd ontwikkeld in het restauratieatelier van de Biblioteca Apostolica Vaticana en in het begin van de twintigste eeuw aangeprezen door prefect Franz Ehrle.[34] In de eerste helft van de twintigste eeuw gebruikte Alois Liska zijden gaas voor de conservering van manuscripten in de Österreichische Nationalbibliothek.[35] In 1975 ontzuurde restaurator Hilde Kuhn alle folio's met ammoniakdampen. Pogingen om het perkament te consolideren met perkamentlijm bleven zonder succes.[36] Scheuren werden hersteld en overbrugd met drukgevoelige reparatietape, vermoedelijk Filmoplast®. Hilde Kuhn monteerde elk van de 154 folio's tussen twee platen polyacrylaat (▶ Afb. IV.3). In een van beide werden gaten geboord, zodat er lucht doorkon. De op die manier gemonteerde folio's werden vertikaal opgeslagen in gecompartimenteerde houten kisten.

▶ p. 235

34 Archief van de ÖNB, document 443/1914.
35 Burkheiser, "Ein Beitrag zur Geschichte der Buchrestaurierung".
36 Irblich, "Die Konservierung von Handschriften".

In 1898 nam Franz Ehrle, prefect en oprichter van het restauratieatelier van de Biblioteca Apostolica Vaticana, folio's van Ms. Vat. Lat. 9488 mee naar een conferentie in St. Gallen, waar internationale experten de preservering van manuscripten bespraken.[37] Ms. Vat. Lat. 9488 uit de Vaticaanse bibliotheek werd in 1904 of 1910 uit de originele band losgemaakt. Vittorio Allamprese behandelde de folio's in de jaren '30 in het restauratieatelier van de Biblioteca Apostolica Vaticana. Hij maakte het perkament vlak en voegde bifolio's samen. De bifolio's werden tussen glasplaten opgeslagen. In 1963 werd het glas vervangen door polyacrylaatplaten.[38]

Ms. M. 493 uit de Morgan Library werd in 1867 door Trautz-Bauzonnet voor de toenmalige eigenaar Nicholas Yemeniz ingebonden in een bruinlederen band met blindgestempelde lijnen. Pierpont Morgan verwierf het manuscript in 1912.

Ms. B. 251 van de Hispanic Society uit Amerika wordt bewaard in een band uit de negentiende eeuw. In de nabije toekomst is een behandeling voor de conservering gepland.

Het bifolio Ms. Lat. nouv. Acq. 149 van de Bibliothèque nationale de France is gemonteerd tussen glasplaten.

Ms. Leber 136 van de Bibliothèque municipale in Rouen is bewaard gebleven in zijn originele lederen band, met blindgestempelde lijnen en een metalen sluiting met een voorstelling van de Maagd Maria en het kind Jezus.

PERSPECTIEVEN VOOR ONDERZOEK EN CONSERVERING

De precaire staat van vijf van de zwarte manuscripten vereist verdere studie, samen met oplossingen voor bewaring op lange termijn. Er is nood aan onderzoek naar meer detailgegevens over de verschillende materialen en aan vergelijking van de resultaten. Hoe werden dierenhuiden verwerkt tot perkament en hoe werden ze uniform zwart gekleurd? Legt het gebruik van specifieke kleurstoffen, inkten en pigmenten relaties bloot en wijzen ze op een mogelijke herkomst uit hetzelfde atelier? De productie van deze aparte categorie boeken blijft grotendeels een onbekende. Een dieper inzicht in het fabricageproces is een eerste vereiste om

37 Protokoll der internationalen Conferenz zur Erhaltung und Aussbesserung alter Handschriften 1898; Montuschi, "La rara eleganza della pergamena nera".

38 Montuschi, "La rara eleganza della pergamena nera".

een strategie voor de conservering uit te werken. De extreem hoge graad van broosheid van het perkament vereist fysieke ondersteuning. Japans zijdepapier wordt bij conservering gebruikt om scheuren en barsten te versterken. Gedegradeerd perkament is niet bestand tegen hoge vochtigheid. Aangezien perkament zeer gevoelig is voor vochtigheid, veroorzaakt elke beweging van een broos vel perkament schade. Het gebruik van voorgelijmd zijdepapier waarvan de kleeflaag kan worden gereactiveerd, beperkt de noodzaak en de impact van bevochtiging.[39] Op microniveau kunnen aangetaste collageenvezels afbreken en gelatineren.[40]

Het doel van een conservatiebehandeling is het stabiliseren van de huidige staat en verdere afbraak en verlies voorkomen. Nieuwe materialen zoals nano-cellulose en nano-collageen zouden opties kunnen zijn met het oog op halfdoorschijnende versteviging.[41] Elk ondersteunend materiaal moet geverfd worden om visueel te corresponderen met de zwarte achtergrond. Verder zou het geen supplementaire spanning mogen veroorzaken die zou leiden tot een dimensionale vervorming van het kwetsbare perkament. Het geverfde verstevigingsmateriaal moet voor lange tijd stabiel zijn en emissievrij. Vooraleer een conserveringsbehandeling kan worden toegepast, moeten al deze heikele kwesties grondig onderzocht worden.

Om verdere afbraak, veroorzaakt door ijzer- en koperionen, af te remmen, bieden antioxydanten mogelijkheden tot interactie met radicalen. Bij vorig onderzoek bleek dat complexvormers en antioxydanten een stabiliserend effect hadden op ijzergallusinkten op papier.[42] Een verlucht manuscript op perkament is het best gediend met niet-invasieve en niet-waterhoudende methoden. Een eerdere poging om Cod. 1856 te conserveren legde de gevaren bloot van behandelingen met waterhoudende eiwitlijmen en met solventen. Elke behandeling moet gebaseerd zijn op onderzoek naar conservering, inclusief studies naar veroudering.

Aangezien de omstandigheden van de bewaring, met inbegrip van temperatuurschommelingen en relatieve vochtigheid, invloed hebben

39 Pataki, “Remoistenable tissue preparation”; Pataki-Hundt and Walter, “Comparison of lightweight Japanese tissues”; Hofmann et al., “Studies on the conservation of Verdigris on paper”; Hofmann et al., “Stabilization of Verdigris”.

40 Mühlen Axelsson et al., “Establishing the relation between degradation mechanisms and fibre morphology”.

41 Dreyfuss-Deseigne, “Nanocellulose Films in Art Conservation”, 22; Völkel et al., “Combining phytate treatment and nanocellulose stabilization”, 3–15; Bicchieri et al., “The solution to an unresolved problem”, 1–9.

42 Neevel, “Phytate – a potential conservation agent”; Reissland, “Neue Restaurierungsmethoden”; Malešič et al., “Evaluation of a method”.

op de veroudering van kunstvoorwerpen, moeten we er vinden die zo duurzaam mogelijk zijn. Folio's plaatsen tussen polyacrylaatplaten is duidelijk niet de beste oplossing. Daarom pleiten we voor het opstarten van een interdisciplinair onderzoeksproject betreffende het volledige corpus van zwarte manuscripten, om dit waardevolle en unieke erfgoed te redden. De nieuwe facsimile-uitgave van Br9085 dient zich aan als een ideale gelegenheid om de aandacht te vestigen op die bijzondere groep boeken.

V MICHEL DE TOULOUZE, GUILLAUME GUERSON DE VILLELONGUE EN DE MUZIEKDRUK IN PARIJS IN DE VIJFTIENDE EEUW

GRANTLEY MCDONALD •

Een aantal hoofdstukken in deze studie verwijst naar een bron die nauw verwant is aan Br90785: *Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Parijs: Michel de Toulouze, [ca. 1492–96], voortaan "*L'Art*"). *L'Art* en BR9085 tonen een momentopname van de periode waarin de *basse danse* evolueert van tenors in lang aangehouden tonen in de tweede helft van de vijftiende eeuw tot de *basse danse commune* in de zestiende. Uit de overeenkomsten tussen de twee bronnen blijkt duidelijk dat beide afgeleid zijn uit een gemeenschappelijke, maar verloren gegane bron. Zowel het Brusselse manuscript als *L'Art* vertonen gebreken en bevatten fouten, maar wat zij gemeen hebben, volstaat om op basis van elk van beide de tekstuele problemen van de andere te corrigeren.[1] Voor een beter begrip van de tekst van Br9085 is een beschouwing van *L'Art* noodzakelijk.

• Dit onderzoek werd uitgevoerd in het kader van het project *The Basses Danses of Margaret of Austria* van de Alamire Foundation en binnen de context van het FWF-project *The court chapel of Maximilian I: between art and politics* (Projectnummer P 28525).

1 Zie verder Hoofdstuk 1 van Bregman en Gilbert in dit boek en hun synoptische uitgave van de tekst van het traktaat en de dansen in Appendix 4.

Toch gaat de opzet van dit hoofdstuk verder dan alleen maar een evaluatie van *L'Art* als een zwak broertje van Br9085 of als een vindplaats van verbeterde lezingen in zijn tekst. We schetsen het weinige dat we weten over Michel de Toulouze, zijn techniek om muziek te drukken en zijn manier van uitgeven. We onderzoeken de activiteiten van Guillaume Guerson de Villelongue, Toulouzes occasionele zakenpartner en de vermoedelijke uitgever van *L'Art*. We gaan dieper in op de relatie tussen manuscripten en gedrukte boeken in de late vijftiende eeuw en op de afzetmarkt voor elk boektype. Tenslotte onderzoeken we het enige bewaarde exemplaar van *L'Art* als materieel object en wat het ons leert over de receptie van de *basse danse* in Engeland.

MICHEL DE TOULOUZE ALS DRUKKER

In 1935 vond Margaret Dean Smith een tot dan toe onbekende wiegedruk in het bezit van het Royal College of Physicians in Londen (▶ Afb. V.1).[2] ▶ p. 245 Zij was er zich onmiddellijk van bewust dat dit boek, *Sensuit lart et instruction de bien dancer*, nauw verwant was met Br9085, dat welbekend was sinds Ernest Closson in 1912 zijn facsimile uitbracht. In 1937 publiceerde Victor Scholderer, een conservator van de verzameling incunabels in het British Museum, een facsimile van *L'Art* met een inleiding met heel wat relevante informatie over de persoon Toulouze. In datzelfde jaar verscheen van de hand van Smith een bijdrage over de ontdekking van *L'Art* met een samenvatting van Scholderers bevindingen.

Na deze eerste intense interesse is *L'Art* jammer genoeg enigszins in de schaduw van Br9085 gebleven. Dat is onterecht, want indien Br9085 niet zou zijn bewaard, zou *L'Art* een van de belangrijkste bronnen voor de vijftiende-eeuwse dansmuziek zijn. Bovendien is *L'Art* belangrijk als een van de eerste voorbeelden van mensurale muziek gedrukt met losse letters. Desondanks is er in de literatuur met betrekking tot *L'Art* enig gebrek aan duidelijkheid. Zo is er geen enkel bewijs voor Smiths

2 Dit boek werd in de negentiende eeuw opnieuw ingebonden. Meerdere losse bladen werden ingevoegd, met inbegrip van de met de hand geschreven notitie die eerder in de hoofdtekst wordt geciteerd, en een los blad uit een ongedateerd pamflet ter herdenking van de intrede van Karel VIII van Frankrijk in Florence in 1488, dat door ISTC op typografische gronden toegeschreven wordt aan Jacques le Forestier, typograaf in Rouen, en gedateerd wordt omstreeks 1494. De datum van de gebeurtenissen van 1488 was vermoedelijk de reden waarom een latere samensteller van de catalogus het jaartal 1488 toevoegde op het einde van *L'Art*. Scholderer, *Catalogue of Books*, 6, vond geen verklaring voor het jaartal 1488. Meyer-Behr, "Michel de Toulouze", 179, geeft voor *L'Art* verkeerdelijk het jaartal 1488 (zij het tussen haakjes). Over de herkomst van dit boek, zie Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 108.

veronderstelling dat Toulouze *L'Art* heeft gedrukt ter ere van Margaretha van Oostenrijk.[3] En Heartz was zeker verkeerd door Toulouzes uitgave te dateren in de jaren 1480.[4] Van groter belang is echter het feit dat de rol van Toulouze in het drukken en uitgeven van muziek in Parijs omstreeks 1500 nog nooit grondig werd bestudeerd.

De *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) en de *Universal Short Title Catalogue* (USTC) schrijven ongeveer vierendertig uitgaven toe aan de drukker Michel de Toulouze, die in Parijs actief was tussen ca. 1492 en ca. 1505.[5] Er is geen zekerheid over het exacte aantal titels dat Toulouze uitbracht, aangezien hij zich niet op al zijn uitgaven identificeerde en doordat een aantal boeken alleen aan hem toegeschreven kan worden op typografische gronden, zoals verder zal blijken. Dat er van veel van zijn uitgaven slechts één exemplaar of enkele exemplaren bewaard bleven, laat vermoeden dat andere door Toulouze gedrukte titels wellicht verdwenen zijn, zonder sporen na te laten.[6]

Soms drukte Toulouze op eigen houtje, in de overtuiging dat de markt een aantal exemplaren over een bepaald onderwerp zou kunnen afnemen. Maar zoals veel andere drukkers produceerde hij ook boeken op bestelling van andere uitgevers en boekhandelaars, zoals Alexander Aliate, Denis Roce en Jean Dupré (die ook voor eigen rekening boeken drukte).[7]

Als we Toulouzes gedateerde uitgaven als ankerpunt nemen, is zijn activiteit te verdelen in twee fasen, die overeenstemmen met twee verschillende adressen van zijn werkplaats. In de eerste fase, van ca. 1492 tot eind 1496, maakte Toulouze gebruik van gotische letters (ook "zwarte letters") voor het drukken van zijn boeken. Sommige, zoals *L'Art*, werden gedrukt in de *bâtarde*-letter, andere in de rotunda, soms in een combinatie van beide.[8] In de uitgaven uit deze eerste periode geeft Toulouze

3 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 104.
4 Heartz, "The Basse Dance", 217.
5 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 179–80, geeft een lijst van zeventien uitgaven, waarvan enkele uit oude verkoopscatalogussen. Hoewel ISTC en USTC de spelling "Tholoze" verkiezen, is in de literatuur over de *basse danse* de schrijfwijze "Toulouze" ingeburgerd, die we hier overnemen. Zoals we verder zullen zien, stopte Toulouze wellicht in 1505 zijn activiteiten als drukker, toen zijn huis werd verkocht. De uitgaven die USTC hypothetisch in de jaren 1505–7 plaatst, zijn vermoedelijk niet later dan het jaar 1505 te dateren. Zie verder over Toulouze, Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 308–16.
6 Over de overlevingskansen van zestiende-eeuwse boeken, zie Gustavson, "The Montanus & Neuber catalogue of 1560".
7 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 314–15.
8 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 65, 321, merkt op dat de hoofdletters van deze *bâtarde* blijkbaar overgenomen zijn van een lettertype dat gebruikt werd door Pierre Le Dru. Hij schrijft verder (329) dat Le Dru de opvolger was van Jehannot. Aangezien het bekend is dat Guerson en Jehannot hebben samengewerkt, ontving(en) Guerson (en Toulouze) deze letter misschien eerder van Jehannot dan van Le Dru.

zijn adres als “Paris, op de Mont Saint-Hilaire, onder het teken van het hertengewei” (“a paris au mont saint hylaire [...] alenseigen de la corne du cerf”), in de wijk bekend als *Clos bruneau*.[9] De Rue Saint-Hilaire, momenteel Rue de Lanneau, is gelegen nabij de Sorbonne. De specifieke aard van de titels die Toulouze in die jaren uitgaf, wijst erop dat de studenten en de professoren van de universiteit zijn voornaamste klanten waren. Het zijn onder meer werken over canoniek recht (Charles de Ranchicourt, *Arbor successionis*; Johannes Andreae, *Super arboribus consanguinitatis*; Hieronymus Clarius, *Casus breves super Institutiones*), een almanak voor het jaar 1496, een getijdenboek ten gebruike van Parijs (met een almanak voor de jaren 1495 tot 1508), klassieke en humanistische teksten, en boeken over wiskunde (*Art et science d’arithmétique*) en moraalfilosofie.[10]

Op 30 december 1496 betrok Toulouze een huis in de Rue des Amandiers, momenteel Rue Laplace, “in de woning met het insigne van Sint Jan de Evangelist” (“in vico amigdalorum [...] diui iohannis euangeliste effigie [...] indicante”), voorzien van een binnenplaats achteraan, een stal, een galerij en een kelder.[11] Op 27 augustus 1497 kreeg hij de toestemming om aan de voorkant van het gebouw twee houten banken (“estables”) op uit te stellen, die iets meer dan twee meter lang waren en 17,5 tot 20 cm vooruitstaken in de straat, vermoedelijk om boeken op te stallen voor de verkoop.[12] Alle uitgaven met dit adres dateren dus van na dit tijdstip, terwijl alle titels gedrukt onder het teken van het hertengewei – zoals *L’Art* – van ervoor dateren.

Alle titels van Toulouze van na 30 december 1496, toen hij naar de Rue des Amandiers verhuisde, zijn gedrukt in de romein. Ook twee andere drukkers gebruikten dat lettertype: Pierre Levet (1498) en Michel

9 Scholderer, *Catalogue of Books*, xli, merkt op dat dit pand in 1500 gebruikt werd door de drukker Denidel.

10 Claudin, *Histoire de l’imprimerie*, vol. 2, 309, kwam tot de conclusie dat het jaartal “1482” in de uitgave van Hieronymus Clarius, zelfs indien gespeld in woorden in plaats van in cijfers, een foutieve schrijfwijze is voor het jaartal 1492. Hij gaf twee argumenten. Vooreerst wees hij erop dat deze uitgave houtsneden bevat met decoratieve initialen van een type dat in Parijs vóór 1486 onbekend was. Ten tweede voerde hij aan dat er een onwaarschijnlijk lange periode zou zijn tussen het jaar 1482 en Toulouzes volgende gedateerde uitgave. Scholderer, *Catalogue of Books*, xl, volgde de argumentatie van Claudin. Meyer-Baer, “Michel de Toulouze”, 179, die verkeerdelijk aannam dat *L’Art* in 1488 was gedrukt, suggereerde dat de schijnbare stilte in Toulouzes activiteiten wellicht niet zo onwaarschijnlijk was. De datering van *L’Art* in 1488 is echter verkeerd, zoals hierboven opgemerkt in n. 2. Claudins bezwaren tegen het jaartal “1482” blijken dus gegrond.

11 Parijs, AN, S//1649, p. 89, 5e série, (censive de L’Abbaye Sainte-Geneviève), samenvatting in Renouard *Documents sur les imprimeurs*, 265; transcriptie in Claudin, *Histoire de l’imprimerie*, vol. 2, 309 n. 1.

12 Parijs, AN, S//1649, p. 100, 5e série, samenvatting in Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 265; transcriptie in Claudin, *Histoire de l’imprimerie*, vol. 2, 310 n. 1. Meyer-Baer, “Michel de Toulouze”, 178, omschrijft die als balkons, maar voor dit doel waren ze zeker te smal.

Le Noir (1499).[13] Aan Toulouzes activiteit als drukker kwam vermoedelijk een einde nadat het huis in de Rue des Amandiers op bevel van het hof was geveild op 7 april 1505, ongetwijfeld na een bankroet.[14] Mogelijk was Toulouzes romein eigendom van de uitgever Denis Roce, voor wie hij enkele werken had gedrukt, want in 1505 gebruikte Nicolas Desprez dezelfde types om voor Roce een boek te drukken.[15]

TOULOUZES MUZIEKLETTERS

Belangrijker voor ons opzet is het feit dat Toulouze ook over muzieklettertypes beschikte, zoals deze die in *L'Art* terug te vinden zijn (▶ Afb. V.2). ▶ p. 246 Het is niet bekend of Toulouze die zelf maakte of dat hij een gespecialiseerde lettersnijder en -gieter in dienst nam. Hij was niet de eerste die in Parijs muziek drukte met letters. Verscheidene drukkers voor hem hadden gregoriaanse gezangen gedrukt. Ook Toulouze drukte gregoriaans met letters: liturgische boeken vormden een belangrijke bron van inkomsten voor drukkers, vooral wanneer de drukkosten werden betaald door een bisschop, een religieuze orde of een andere kerkelijke instelling. Zijn letterkast voor gregoriaans bevatte *c*- en *f*-sleutels, een punctus, een virga met korte stok, een rhombus (zowel afzonderlijk gebruikt of samengesteld voor een climacus), ligaturen van twee of drie noten en een vertikale maatstreep om woorden van elkaar te scheiden (▶ Afb. V.3). De hoogte van zijn vierlijnige notenbalk bedraagt ongeveer ▶ p. 247 12–12,5 mm. (Aangezien de losse metalen staafjes waarmee de notenbalken werden gedrukt licht golvend waren, is het moeilijk de exacte hoogte van de notenbalk te bepalen). In *L'Art* gebruikte hij zijn gregoriaans type voor de zwarte breves van de tenors in brede notenwaarden.

Uit de bewaarde boeken is af te leiden dat Toulouze als eerste in Parijs beschikte over een lettertype waarmee mensurale notatie kon gedrukt worden. Hij was dus een van de eersten die mensurale notatie drukte

13 Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 1, 450 ; vol. 2, 170, 312.
14 Parijs, AN, S//1650, p. 72–73, 2e série; Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 316.
15 Scholderer, *Catalogue of Books*, xli, xliii, schrijft dat een deel van Toulouzes drukkersmateriaal werd overgenomen door Gaspard Philippe. Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 359–60, 364, merkt op dat Philippe dezelfde lettertypes gebruikte als Pierre Levet voor zijn uitgave van de *Aeneis* voor Jean Petit in 1498. Het is dus mogelijk dat Philippe deze letters verwierf van Levet of van Denis Roce, en niet van Toulouze.

met losse letters, enkele jaren voor Ottaviano Petrucci in Venetië.[16] Aangezien het vervaardigen van een lettertype voor mensurale notatie zonder twijfel een aanzienlijke investering in tijd, mankracht en geld vergde, moet Toulouze van plan geweest zijn dit lettertype te gebruiken voor verschillende uitgaven, zowel voor boeken als voor liedbladen. Indien hij slechts af en toe mensurale notatie wilde drukken, zou het handiger en goedkoper geweest zijn een houtblok te gebruiken, een techniek die de meeste drukkers tot in de zestiende eeuw met succes toepasten.[17]

In de meeste muziekuitgaven, waaronder *L'Art*, past Toulouze een meervoudig drukproces toe: eerst de notenbalken, sommige initialen en rubrieken met rode inkt, en daarna de mensurale noten en de tekst met zwarte inkt.[18] Daarentegen drukte Toulouze in het muziektraktaat van Guillaume Gerson de Villelongue (zie verder) enkele pagina's in twee drukfasen met zwarte inkt (▶ Afb. V.4).[19] De voorbeelden van mensurale notatie in dit boek verduidelijken alleen de principes van de mensuratie, zodat de precieze toonhoogte van weinig belang was. Toch plaatst Toulouze de noten met een klein hoogteverschil om een hogere of een lagere toonhoogte te suggereren, zij het niet zo precies als nodig was geweest wanneer de noten op een balk zouden zijn geplaatst. Hieruit blijkt dat de letters voor de individuele nootvormen werden stapsgewijs vertikaal opgebouwd door, zoals bij de scheiding van woorden, gebruik te maken van spaties van verschillende grootte. Bij het aanbrengen van de noten op een notenbalk die al in de eerste fase was gedrukt, stelde Toulouze vermoedelijk de vertikale hoogte van de notenkoppen vast met een spatie die half zo hoog was als de afstand tussen twee lijnen van de notenbalk. De spatie die nodig was om een nootkop een toon van de toonladder te verhogen

▶ p. 248

16 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", stelde verkeerdelijk dat Toulouze de eerste was die mensurale muziek drukte met losse letters. Die eer komt toe aan Theodor Franck uit Würzburg (1480), zoals opgemerkt door Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 27. Toulouze was wel de eerste die mensurale notatie op notenbalken drukte via een tweevoudig drukproces. Franck drukte de noten zonder notenbalken, die achteraf met de hand werden toegevoegd. Verder over Francks muziektype, zie Duggan, *Italian Music Incunabula*, 99–101. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 6, 278, stelde verkeerdelijk dat de gregoriaanse notatie in Toulouzes uitgave van *Utilissimae musicales regulae* gedrukt was met houtsnedes. Over de mensurale notatie spreekt hij niet. Renouard, "Guillaume Guerson musician", 451 nam deze vergissing van Fétis over.

17 Zie Lindmayr-Brandl, "The pioneers of mensural music printing in German-speaking lands".

18 Correcties in de titel van het hoofdstuk en in de decoratieve initiaal op e8^{v} van een van Toulouzes ongedateerde uitgaven van Guersons *Vtillissime* [sic] *musicales Regule* (London, BL, K.1.g.9) tonen duidelijk aan dat hij eerst het rood drukte en daarna het zwart.

19 Op de overeenkomstige bladzijde van Toulouzes andere ongedateerde uitgave van dit traktaat komen de stokken van de minimae uit boven de staarten van de tekst in de regel erboven, wat onmogelijk zou zijn in het geval van vastgezet zetwerk. Dit wijst erop dat de muziek en de tekst gedrukt werden in aparte drukfasen.

of te verlagen, bedroeg ongeveer 2 mm. Het is niet bekend of Toulouze beschikte over spaties van verschillende hoogte (in veelvouden van de 2 mm minimum) om grotere intervallen efficiënter in te stellen of dat hij gewoon spaties van 2 mm boven of onder elk karakter stapelde zoals vereist. Mogelijk had hij beide en improviseerde hij zoals het uitkwam.

Er is heel wat opmerkelijks aan dit baanbrekende type voor mensurale muziek. Vooreerst is er een esthetisch aspect. De verhoudingen tussen dunne en dikke halen in de nootkoppen zijn te vergelijken met die in Toulouzes rotundalettertype (▶ Afb. V.4). Daardoor ontstaat een harmonieuze relatie tussen de tekst en de muzieknotatie. Toch wijst de zwakkere inkting van sommige noten, vooral de minimae, er echter op dat de letterhoogte van het muziektype iets kleiner was dan van het rotundatype, waardoor de noten niet met dezelfde intensiteit tegen het papier konden worden gedrukt als de teksttypes. Het feit dat de *punctus divisionis* in de lange notatielijn in Afb. V.4 aanzienlijk donkerder is dan de minima aan weerszijden, wijst erop dat het ontleend is aan een ander type (bijvoorbeeld de rotunda voor de punt), waarvan de letters iets hoger waren dan deze bestemd voor het drukken van mensurale muziek. (In het exemplaar van de andere ongedateerde uitgave van Guersons boek, bewaard in de British Library, is het verschil in inkting in deze passage weggewerkt, wat erop wijst dat het lettertype voor de mensurale muziek misschien opnieuw werd gegoten, zodat het ten opzichte van het papier dezelfde hoogte had als het lettertype voor de tekst). Het lettertype voor de muziek vertoont ook op esthetisch vlak enkele tekortkomingen, zoals de proportietekens, die niet goed passen bij de andere tekens, en sommige ligaturen, die niet erg elegant zijn.

▶ p. 248

Ten tweede besefte Toulouze dat hij het aantal benodigde types kon beperken door de koppen van de noten omkeerbaar te maken. Het kleine uitsteeksel op de semibrevis is nu eens naar boven gericht, dan weer naar beneden, wat aangeeft dat het type in de twee richtingen op de zethaak kon geplaatst worden. Dit geldt ook voor andere noten. Aangezien de *punctus divisionis* 90 graden is gedraaid tussen de eerste en de tweede plaatsing in Afb. V.4, werd dit type gegoten als een vierkant en niet als een rechthoek. Zo kon de punctus op de notenbalk op de juiste hoogte geplaatst worden door het gebruik van spaties.[20]

20 Ik dank deze opmerking over de *punctus divisionis* aan Laurent Guillo (persoonlijke communicatie).

Ten derde stellen we vast dat Toulouze zijn lettertype aanpaste indien nodig. Bijvoorbeeld: in het Brussels exemplaar van een van de ongedateerde uitgaven van Guersons tractaat zijn de stokken van alle minimae even lang. In de andere ongedateerde uitgave, bewaard in Londen, zijn de stokken van de minimae van drie verschillende lengtes. Het zou onnodig duur geweest zijn om de lettersnijder of de lettergieter drie aparte matrijzen te laten vervaardigen voor de drie verschillende formaten van de minima. Wellicht sneed hij het uiteinde van de stok er met een mes af indien nodig.[21] Dit baanbrekende lettertype voor muziek kwam dus tot stand met vallen en opstaan: de lettersnijder, de gieter en de drukker experimenteerden tot zij een bevredigend resultaat bereikten.

GUILLAUME GUERSON DE VILLELONGUE: DRUKKER, UITGEVER EN MUSICUS

Een van Toulouzes partners was van bijzondere betekenis voor *L'Art*, namelijk de veelzijdige Guillaume Guerson de Villellongue (ca. 1470–1502/3).[22] Guerson was magister van de universiteit van Parijs. Zoals meerdere geleerden in Parijs, was hij ook parttime actief als drukker. Geen enkele van zijn uitgaven is gedateerd, maar volgens ISTS zijn de vroegste te dateren omstreeks 1490.[23] Guerson begon zijn drukkerscarrière als student, toen hij nog verbleef in de woning van Jean de Fonte nabij de kerk Sainte-Geneviève.[24] Minstens één titel, een uitgave van een handleiding voor de biecht van Matthaeus de Cracovia, produceerde hij samen met de meesterdrukker Etienne Jehannot, bij wie hij wellicht in de leer ging.[25] Vanaf ca. 1499 verkocht Guerson ook boeken in een winkel op de hoek van de Rue des Sept-Voies en de Rue des Amandiers, tegenover

21 Ik dank deze hypothese over het snijden van types aan Laurent Guillo (persoonlijke communicatie).

22 Renouard, "Guillaume Guerson de Villelongue"; Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 326–30; Renouard, "Guillaume Guerson musician".

23 Quentin, *Horloge de la passion nostre seigneur*.

24 Zie het colofon van Quentin, *Horloge de la passion nostre seigneur*, geciteerd door Renouard, "Guillaume Guerson de Villelongue", 220: "Opnieuw [of recent] gedrukt door magister Guillaume Guerson de Villalonga, student in Paris, wonende in het huis van magister Jehan de Fonte, tegenover het Collège de Reims, nabij Sainte-Geneviève" ("Nouuellement imprime par maistre Guillaume Guerson de ville longue studiant a Paris, demourant en lostel de maistre Jehan de Fonte, deuant le college de Reims pres saincte Geneuiefue").

25 Zie het colofon van Matthaeus de Cracovia, *Confessionale seu libellus peroptimus*, 28ᵛ: "Nouiter impressus parisii per magistrum Stephanum iehannot commorantem in vico sancti iacobi prope mathurinos Et per magistrum guillermum guerssoni de villalonga parisij studentem in domo domini de fonte ante collegium Remense prope sanctam genouefam moram trahantem" ("Opnieuw [of recent] gedrukt in Parijs door Etienne Jehannot, verblijvende in de Rue St Jacques, nabij de Rue des Mathurins, en door meester Guillaume Guerson de Villalonga, student in Parijs, wonende in het huis van Monsieur de Fonte, tegenover het Collège de Reims, nabij Sainte-Geneviève"). Zie verder Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 329.

het Collège de Reims (waar nu de Bibliothèque Sainte-Barbe gevestigd is), momenteel Rue de Vallette 13.[26] De colofons van sommige van zijn boeken vermelden nadrukkelijk dat hij over een voorraad beschikte "van goede nieuwe boeken, zowel in het Latijn als in het Frans, in verschillende wetenschappen uit verschillende faculteiten" ("et la on les trouuera auec plusieurs bons Livres nouueaulx tant en latin que en francoys en diuerses sciences et facultes").[27] Met andere woorden, zijn bedrijf was, net als dat van Toulouze, afhankelijk van de constante vraag naar boeken vanwege studenten en professoren van de universiteit, zowel van de artes- als van de hogere faculteiten geneeskunde, theologie en rechten. Zijn voorraad bevatte ook titels in de volkstaal, die zich richtten tot een ruimere burgerlijke afzetmarkt, inclusief de vrijetijdsbesteding van studenten.

Een ander facet van Guersons activiteiten was het drukken van boeken voor een gemeenschap van kloosterzusters, de Pénitentes de Saint-Magloire, in 1492 in Parijs gesticht door de franciscaan Jean Tisserant voor bekeerde prostituees. Voor dat huis verzorgde Guerson drie bekende edities van het werk van Tisserant: *Le dictie de frere Iehan Tisserant* (*Het gebed van broeder Jean Tisserant*), *Sensuivent les noelz tresexcelens et contemplatifz les quelz chantent les filles rendues par deuotion* (*Hierbij volgen de meest voortreffelijke en contemplatieve kerstliederen die de meisjes zingen die zich aan vroomheid wijden*) en *Devote contemplation exitant a la crainte de Dieu moult utile et propice a ung chacun pecheur voulant penser de son salut laquelle chantent les filles rendues a Paris par devotion* (*Godvruchtige contemplatie die de vreze Gods opwekt, zeer dienstig en geschikt voor elke zondaar die zijn zaligheid wenst te overwegen, gezongen door de meisjes die zich in Parijs aan vroomheid wijden*).[28] Elk van die drie beknopte publicaties was gedrukt op één blad papier, toegeplooid en versneden tot een klein pamflet. Aangezien het colofon van de *Devote contemplation* vermeldt dat het werkje was gedrukt op vraag van de zusters ("A la requeste des filles rendues"), betrof

26 Zie het colofon van van Bricot, *Textus abbreviatus*, 100r, die zijn huis beschrijft: "op de Mont Sainte-Geneviève, tegenover het Collège de Reims" ("in monte sancte genouefe ante collegium remense"). Ditzelfde huis werd in 1505 beschreven als zijnde gelegen naast het Collège de Fortet (momenteel Rue Valette, 21); zie Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 108.

27 Nagenoeg identieke colofons zijn aanwezig in Guersons uitgaven van Jean Tisserant, *Le dictie*, Jean Tisserant, *Sensuiuent les noelz* (herdruk in Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 328) en de *Devote contemplation*. De *Noelz* en *Contemplation* zijn gedrukt in de textura en *Le dictie* in de rotunda; dit verschil kan erop wijzen dat de drie uitgaven niet op hetzelfde moment zijn gedrukt.

28 Campbell, "Deux livrets inconnus"; Mauzaize, "Le franciscain Jean Tisserant", 719; Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 180; Istasse, *Joannes Ravisius Textor*, 780–81.

het een bestelling. Vermoedelijk was dit ook het geval voor de andere uitgaven van het werk van Tisserant.

Guerson was ook beslagen in de muziek. Zijn traktaat *Utillissimae musicales regulae* (▶ Afb. V.4, V.5) bevat een beknopte inleiding op het gregoriaans, de beginselen van het contrapunt en de geïmproviseerde polyfonie op een cantus firmus, precies de vaardigheden waarover men moest beschikken om de *basse danse* tenors uit *L'Art* te realiseren.[29] Hij was ook actief als muziekleraar en hij gaf zangles aan studenten van wie uiteraard verwacht werd dat ze zijn leerboek aanschaften, zoals blijkt uit het colofon van de tweede druk die hij uitbracht van Tomas Bricots samenvatting van Aristoteles' natuurfilosofie.[30]

▶ p. 248, p. 249

Omstreeks 1495 werkten Guerson en Jehannot samen voor het drukken van een van noten voorziene Franse *Ordinaire* voor de zusters van de cisterciënzer orde.[31] Meyer-Baer (1946) en Crane (1968) stelden ten onrechte dat voor deze uitgave dezelfde muziekletters werden gebruikt als voor *L'Art*.[32] In het type dat Guerson en Jehannot gebruikten heeft de punctus meer gepronconceerde vertikale lijnen aan beide zijden en de notenbalken zijn samengesteld uit korte fragmenten (▶ Afb. V.6). Het ziet ernaar uit dat Guerson met Toulouze wenste samen te werken omdat hij de voorkeur gaf aan een uitgebreider muzieklettertype.

▶ p. 250

De *Ordinaire* bevat alleen gregoriaanse gezangen. Er is geen enkel bewijs dat de letter waarmee dit gedrukt was ook kon gebruikt worden voor mensurale notatie. Aangezien er echter in Guersons theoretische traktaat zowel gregoriaanse gezangen als mensurale notatie zijn opgenomen, kan dit verklaren waarom hij Toulouze contacteerde. Het is onduidelijk of Toulouze zijn mensuraaltype samen met Guerson ontwikkelde of dat hij al was begonnen met experimenteren met mensurale types toen Guerson zich tot hem wendde. Het ontbreken van data in alle boeken van Guerson en in een groot deel van die van Toulouze maakt het moeilijk om een nauwkeurige chronologie op te stellen.

---

29 Renouard, "Guillaume Guerson musician"; Meyer-Baer, "Michel de Toulouze"; Ferand, "Guillaume Guerson's Rules of Improvised Counterpoint"; "Guerson, Gerson, Guersonus, Guillaume, Guillelmus", *MGG² Personenteil* 8, 199–200. Renouard vermeldt acht uitgaven van Guersons traktaat; de laatste dateert van 1550.

30 Bricot, *Textus philosophie naturalis*, 100ᵛ: "Hij zit op hetzelfde adres als zangleraar met zijn muziekboeken" ("Eo etiam in loco sedet instructor cantus cum suis libris musicalibus"). Cf. Scholderer, *Catalogue of Books*, 225; Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 101. Deze uitgave verschilt van ISTC ib01205500.

31 *Ordinaire en francoys selon lordre de Cysteaux*. Het colofon is gesigneerd "J. G.", vermoedelijk voor "Jehannot en Guerson" volgens Claudin, *Histoire de l'imprimerie*, vol. 2, 247. De *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* merkt op dat dit boek correcter te omschrijven is als een *directorium*.

32 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 181; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 27.

Toulouze drukte minstens twee uitgaven van Guersons traktaat *Utilissimae musicales regulae*, wellicht in opdracht.[33] Hij maakte gebruik van dezelfde lettertypes als voor *L'Art* en de *Misse solempniores*, een verzameling misgezangen waarvan slechts één exemplaar bewaard bleef, in het bezit van KBR (▶ Afb. V.3, V.7).[34] Het gebruik van gotische letters in al deze uitgaven wijst erop dat zij werden gedrukt voor eind december 1496, toen Toulouze naar zijn nieuwe werkplaats verhuisde. Toen François Regnault in 1509 een herdruk uitbracht van Guersons traktaat, gebruikte hij voor de muziekvoorbeelden een ander mensuraal type (▶ Afb. V.8). Ook dat lettertype is gecompliceerder dan nodig. Het bevat bijvoorbeeld twee verschillende letters voor de semibrevis. In de lange reeks semibreves en minimae in Afb. V.8 komt de eerste vorm voor in de semibreves 1, 2, 3 en 6, de tweede in de semibreves 4 en 5. Op de onderste regel van de notatie in Afb. V.8 is semibrevis 3 gedrukt met de eerste vorm en de semibreves 1 en 2 met de tweede.[35]

▶ p. 247, ▶ p. 251

▶ p. 252

Op 9 augustus 1502 was Guerson nog in leven, toen hij het recht kocht om de huur van een huis te innen in het voormalige klooster van Sainte-Geneviève, naast het kerkhof van de monniken.[36] Tegen 31 januari 1503 was hij overleden, toen zijn erfgenamen de helft van zijn woning verkochten aan de boekhandelaar Durand Gerlier, samen met het recht om van Toulouze huur te innen.[37] Uit een aantal uitgaven blijkt dat Guerson en Toulouze typografisch materiaal deelden. Guerson noemde zichzelf in het colofon van Jean Tisserants *Noelz tresexcelens et contemplatifz* wel de drukker, maar het boek is gedrukt met dezelfde *bâtarde* die Toulouze gebruikte voor *L'Art* en de *Misse solempniores*. De *Noelz tresexcelens et contemplatifz* bevatten een houtsnede in de rand met een slak en twee vogels die ook in *L'Art* voorkomt (A3^{r}).[38] Bovendien is de titelpagina van Guersons *Noelz* versierd met een houtsnede van de Geboorte van Christus die ook Toulouzes *Misse solempniores* siert.

33 Renouard, "Guillaume Guerson musician", 450, en de meeste andere bibliografen maakten geen onderscheid tussen beide edities in hun bespreking.
34 Uit het adres opgegeven in het colofon ("in monte sancti hylarii in intersignio cornu cerui") blijkt dat deze uitgave werd gedrukt in 1497.
35 Ik dank deze opmerking aan Laurent Guillo (persoonlijke communicatie).
36 Parijs, AN, S 1650, 52, 1re série, samenvatting in Renouard, *Documents sur les imprimeurs*, 117.
37 Parijs, AN, S 1650, 173, 1re série, samenvatting in Renouard, *Documents sur les imprimeurs* 108; Scholderer, *Catalogue of Books*, xliv, 225.
38 Scholderer, *L'art et instruction de bien dancer*, 4.

Dergelijke typografische details wijzen duidelijk op een commercieel partnerschap, nog afgezien van de rente die Toulouze aan Guerson betaalde. Guerson was dus mogelijk ook nog betrokken bij andere muziekuitgaven die bij Toulouze van de pers rolden. Daartoe behoren een processionale, met gezangen gedrukt in rood en zwart, waaronder een tweestemmig Requiem (tenor en contratenor). Het adres in het colofon wijst op een uitgave bij Toulouze van voor 1497.[39] Een andere uitgave bevat gezangen voor de Goede Week.[40] Guersons muzikale vaardigheden en zijn nauwe banden met Toulouze doen uitschijnen dat hij betrokken is geweest bij de productie van die uitgaven – en van *L'Art* – als redacteur of misschien zelfs als uitgever.[41] Zo blijkt uit de verfijnde notatie - zoals de "3" om de overgang van *tempus imperfectum* naar *tempus perfectum* in *Roti bolli ioieulx* aan te duiden, een detail dat wel in *L'Art* (B1^{r}) maar niet in Br9085 voorkomt – dat er de hand van een muzikaal onderlegde redacteur bij betrokken was (▶ Afb. V.2).[42]

▶ p. 246

DE DRUKTECHNIEK VAN TOULOUZES *BASSE DANSE*-BOEK

L'Art is Toulouzes bekendste muziekuitgave. Het boek is gedrukt in quartoformaat op twaalf vellen (A^6 B^6). Het quartoformaat was courant voor studie- en handboeken voor studenten tot in het tweede derde van de zestiende eeuw, toen dergelijke werken frequenter werden gedrukt in octavo, een formaat dat handiger was om in de zak te stoppen. Dat er zo weinig van Toulouzes handboeken bewaard bleven, is vermoedelijk te wijten aan het feit dat sommige exemplaren niet waren ingebonden. Misschien werden ze opgerold of opgevouwen om ze snel te kunnen raadplegen, wat uiteraard niet bevorderlijk was voor behoud op lange termijn. Toulouze maakte gebruik van een druktechniek in twee fasen: eerst de lijnen van de notenbalken, de initialen en de dansrubrieken in het rood, daarna de teksten en de noten in het zwart. De registratie

39 "Processionale noviter impressum Parisiis per Michaelem Thoulouze commorantem in monte sancti Ylarii in intersinio cornu cervi feliciter explicit." In octavo, 88 fols. Vermeld in de volgende verkoopscatalogussen: *Catalogue d'une belle collection* 1869, 39, nr. 830; *Bulletin de la Librairie Morgand*, 122, nr. 504; cf. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 26. De huidige locatie is niet bekend. Verder over de uitgave, zie Long, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions*, 183, 190.

40 *Michiel Tholoze. Passiones domini nostri Jhesu Christi notate seu cum cantu per viros peritissimos atque expertissimos noviter correcte et emendate Incipiunt feliciter*. Lott, "Zur Geschichte der Passionskomposition", 286, vermeldt dat Dr Werner Wolffheim (Berlijn) een exemplaar bezat; cf. Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 26. De huidige locatie is niet bekend.

41 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 102.

42 Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 181.

(het op elkaar passen van de twee drukgangen) was echter niet perfect, waardoor de toonhoogten niet altijd even duidelijk zijn. (De registratie werd bemoeilijkt doordat de lijnen van de notenbalk, die met losse metalen staafjes werden gedrukt, niet recht zijn). In de dansen afgeleid van chansons komen slechts twee notenwaarden voor: zwarte breves en zwarte longae (die laatste alleen op het einde van de dansen). Voor deze melodieën maakte Toulouze gebruik van letters voor het drukken van gregoriaans, met de punctus voor de zwarte brevis en de virga voor de zwarte longa. In de modernere dansen komt ook de open mensurale notatie voor. Toulouze drukte de noten en de choreografische aanwijzingen in één kleur (hier zwart in plaats van zilver) en de titels van elk stuk in een andere kleur (hier rood in plaats van goud). (Toulouze doorbreekt dit patroon alleen bij een aantal stukken in mensurale notatie). Het onderscheid in kleuren voor verschillende soorten teksten in zowel Br9085 als in Toulouze suggereert dat dit al het geval was in hun verloren model.

DE AFZETMARKT VOOR SENSUIT LART ET INSTRUCTION DE BIEN DANCER

We hebben weinig zicht op het publiek dat zich *L'Art* aanschafte en hoe het dit boek gebruikte, maar we kunnen wel enkele gefundeerde gissingen voorleggen. Smith (1937) stelde dat het "lage" karakter van de *basse danse* niet verwees naar de lage passen, maar naar wat zij beschouwde als het vermeende "rustieke karakter" van de dans. Om dat te staven citeerde zij Cornazaro (1465), die beweerde dat de *bassadanza* zo populair was geworden dat het niet langer gepast was die te dansen in deftig gezelschap.[43] Dat kan het geval zijn geweest voor de Italiaanse *bassadanza*, maar afbeeldingen van hofdansen uit Frankrijk en de Lage Landen van de late vijftiende eeuw tonen consequent waardige en gracieuze dansers. De houtsnede van twee dansers die Toulouze boven het colofon afdrukte – zelfs al is die overgenomen uit een ander werk – ademt veeleer

43 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 104–5. Smith ging verder in op het landelijke karakter van de *basse danse*, waarbij de auteur echter uitgaat van een schrijffout in Toulouzes tekst van het traktaat. In die tekst wordt de *basse danse* zo genoemd "omdat men naar het platteland gaat wanneer men die danst" ("pour ce que quant on la dance on va en pays"). De lezing "en pays" is echter het gevolg van een verwarrende gelijkluidende uitspraak. In Br9085 luidt dezelfde tekst: "omdat men rustig stapt, wanneer men hem danst" ("pour ce que quant on la danse on va en paix"). Dat "en paix" de correcte schrijfwijze is, blijkt duidelijk uit het dringende advies dat men moet dansen "zonder tekeer te gaan, zo gracieus mogelijk" ("sans soy demener le plus gracieusement que on peult"). Meyer-Baer, "Michel de Toulouze", 182, beschreef de *basse danse* merkwaardig genoeg als "een landelijke dans in ¾, een 'Ländler'".

▶ p. 253 hoofse gratie uit dan ruwe vitaliteit (▶ Afb. V.9).[44] Men kan zich bezwaarlijk voorstellen dat Toulouze via zijn uitgave de *basse danse* naar het straat- en dorpsleven wil brengen. Wie *Lart et instruction* kocht, moest nog steeds beschikken over de middelen om een boek te kopen, over de geletterdheid om het te lezen, over de tijd en de gelegenheid om de gecompliceerde passen te memoriseren en over toegang tot musici die de muzieknotatie konden ontcijferen. Het doelpubliek van Toulouzes boek omvatte ongetwijfeld de leden van het hof, de stedelijke patriciërs en de gegoede kooplui. De vermelding in het colofon dat de dansen konden gespeeld worden op "alle soorten van instrumenten" ("pour Iouer a tous Instrumens") zegt weinig over de mogelijke context waarin de dansen werden uitgevoerd en is alleen te interpreteren als een commerciële truc.

Door een hoofse tekst in de volkstaal te drukken en hem op die manier beschikbaar te maken voor een ruimer publiek dan diegenen die toegang hadden tot een manuscript zoals Br9085, sloot Toulouze zich aan bij een praktijk van boekverkopers zoals Colard Mansion, een bekwame Brugse kopiist en verluchter, die niet alleen hoogwaardige manuscripten aflevered voor klanten als Lodewijk van Brugge, heer van Gruuthuse, maar ook boeken drukte, zoals kronieken, ridderromans in de volkstaal en het soort devotiewerken dat populair was in de kringen van de geletterde burgerij en aan het hof. Hoewel Mansions boeken goedkoper waren dan de manuscripten op perkament, bestond hun voornaamste afzetmarkt nog altijd uit rijke kooplui en patriciërs, eerder dan uit de lagere sociale klassen.

Geschreven getuigenissen bevestigen het bestaan van een markt voor het gedrukte *basse danse*-boek onder de hogere klassen. Zo wijst Jean Molinet in zijn ironisch gedicht *La robe de l'archiduc* uit 1493 op de populariteit van de *basse danse* onder de leden van het stedelijk patriciaat. Hij beklaagt er zich over dat de rijke burgers van Brugge, die graag dansen als *La Françoise* en de *Pas de Brabant* uitvoerden, Maximiliaan en zijn hofhouding op schandelijke wijze gevangen hebben gehouden (van 1 februari tot 16 mei 1488):

44 De houtsnede verscheen voor het eerst in *Paris et Vienne* ([Parijs:] Denis Meslier, [ca. 1491]); Scholderer, *L'art et instruction de bien dancer*, 4–5.

Bruges, rice bourgeoise,
Plaine de grant beubant,
Qui dansa la françoise
Et le pas de Brabant,
Retint son maistre en gaige,
Son habit, son thoison
Et fit bouter en cage
Les grands de sa maison.[45]

Brugge, rijke burgerstad, die van grote ijdelheid vervuld, *La Françoise* en de *Pas de Brabant* danst, houdt haar meester, zijn kleren, zijn (ketting van het) Gulden Vlies vast en werpt de groten uit zijn hofhouding in een kerker.

De burgers van Brugge wensten duidelijk te laten zien dat zij wat smaak betreft niet moesten onderdoen voor de hovelingen en zelfs niet voor de vorst die zij in een kerker gevangen hielden.

Uit literaire bronnen blijkt eveneens dat bekwaamheid om de passen van een gegeven *basse danse* correct uit te voeren, een teken was van sociale vaardigheid, zowel aan het hof als onder de sociale elite van Parijs, Brugge of Brussel. De choreografieën van de dansen in Br9085 en Toulouze vertonen subtiele verschillen. Het vereiste heel wat tijd om de passen aan te leren, wellicht onder het toezicht van een dansmeester. In zijn *Droitz nouveaulx* beschrijft Coquillart een lachwekkende situatie op een danspartij, waar een modieus jong heerschap de speler op eenhandsfluit en tabor verzoekt om *Filles a marier* uit te voeren – de enige dans die hij kent – zodat hij een dame tot de dansvloer kan uitnodigen. Ondanks zijn verfijnde kledij is de jongeman een aanstellerige arrivist. De *tabourin* zet hem echter opzettelijk voor schut door de verkeerde danstenor te spelen:

Ung applicquant, ung gorgias,
Frisque, bien empoint et mignon,
Ung habille homme, ung compaignon
Qui se veult mesler de dancer;

45 Molinet, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Dupire, vol. 3, 262; Thiry, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche", 12.

Or ne sçait-il dancer, sinon
Une: filles à marier.
Devant qu'il se voise ingerer
A mener Dame à sa plaisance,
Il va le Tabourin prier
Qu'il ne luy sonne que sa dance,
Celle qu'il sçet; puis s'advance
Et entre ou parc, hors de la presse;
Et le Tabourin vous commence
A sonner, et joüe: ma maistresse,
Contre son dit et sa promesse.[46]

Een kompaan, een fat, kwiek, goed van lijf en leden, een getalenteerd heerschap, een kompaan die zich in de dans wil mengen, kent helaas geen dansen, behalve één: *Filles à marier*. Vooraleer hij een dame tot zijn vermaak uitnodigt, vraagt hij aan de *tabourin* om alleen "zijn" dans te spelen, deze die hij beheerst. Hij komt naar voor, betreedt de tuin, weg van de drukte. En de *tabourin* begint voor u te spelen; hij speelt *Ma maistresse*, tegen zijn woord en belofte in.

Zoals Bregman en Gilbert opmerken, bestaat de tenor van *Filles a marier* uit tweeëndertig noten, die van *Ma maistresse* echter uit tweeënveertig. Door het conflict tussen de tenor en de choreografie zal de omhooggevallen arrivist achterop geraakt zijn, waardoor zijn gebrek aan verfijnde sociale omgang te koop werd gezet.[47] Voor wie dergelijke *faux pas* wilde vermijden was een handleiding met de correcte choreografie van veel dansen als basis onmisbaar. Een dergelijk boek was niet bestemd voor diegenen die minder aan choreografische regels onderworpen, rustieke dansen uitvoerden.

46 Coquillart, *Oeuvres*, ed. Prosper Tarbé and d'Héricault, vol. 1, 115–16. Zie ook vol. 1, 209–10: "Je m'en viens droit au tabourin: || Je vous prie, sonnés moy le train; || Je veulx mener ma Damoyselle. || Incontinent je vins à elle: || Ma Dame, vous plaist-il dancer?" Het gedicht is een satire, maar dat de trommelaar de muziek bij de dans leidt, is correct.

47 Zie Bregman en Gilbert in dit boek, 449.

DE GEOGRAFISCHE VERSPREIDING VAN DE BASSE DANSE NA 1500

Het enige bewaard gebleven exemplaar van *L'Art* bevindt zich in de Library of he Royal College of Physicians in Londen. Een nota in het Engels, in de eerste helft van de zestiende eeuw toegevoegd op een van de voorste schutbladen, in een verzorgde maar ongeoefende secretarishand, vermeldt dat het exemplaar in Engeland aankwam kort na de publicatie ervan.[48] Aangezien deze moraliserende nota alludeert op Erasmus' *Stultitiae laus* (*Lof der Zotheid*) uit 1509, dateert die van na dat jaar, vermoedelijk toen de populariteit van Erasmus in Engeland in de jaren '30 begon te tanen. De aanwezigheid van dit exemplaar van Toulouzes boek in Engeland getuigt van de populariteit van de *basse danse* aan de overzijde van het kanaal. Die receptie blijkt ook uit de aanwezigheid van de titels en de passen van twintig *basses danses*, die (kennelijk door een Engelstalige scribent) genoteerd zijn op de schutbladen van een Venetiaanse uitgave van het *Catholicon* uit 1497, bewaard in de bibliotheek van de kathedraal van Salisbury.[49]

Literaire referenties getuigen eveneens van de verspreiding van de *basse danse* doorheen Brittannië. In een gedicht, geschreven tussen 1495 en 1497, spreekt de auteur John Skelton van een jongeman die de dans "Roty bully joyse" (namelijk *Roti boully ioyueulx*) op een luit speelt. Ook het Schotse gedicht *The Tale of Colkelbie Sow*, daterend van voor 1501, vermeldt de dans "Rust bully". En in de Gresley dansverzameling van ca. 1500 komt de dans voor met de verwarrende titel "Roty Ioly ioy".[50]

Twee titels uit dezelfde familie – namelijk *Sensuyvuent plusieurs Basses dances tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans* ([Lyon?]: [Jacques Moderne?], [ca. 1529–38], F-Pn Coll. Rothschild,

48 "The Praeface to þ^{e} Reder: The dilligence that our forfathers haue alwaies vside to plesure there posterite as it dothe apeare manye wayes: so dothe yt also in this Instructione of ther stately and modeste maner of dancinge: but suche ys owre natures noweadaies: to be gratefule to none to asume all to our selves: to seeke that we onlye maye be admyride: to begine the worlde anewe: to disgrace antiquite: to defac<e> monvmente, books, and writinge: to beleve none but our selves: In so mvch þ^{t} Erasmvs the fowndere of newfanglidnes ys nowe lyttelle sette by: and none but we most be the wonderfule completid fooles of the worlde: or else all ys note welle: vale." Gedeeltelijke transcriptie in Scholderer, *L'art et instruction de bien dancer*, 2; Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 108.

49 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 107; Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 24–25. Bovenaan op dezelfde pagina staat de volgende inscriptie (geciteerd door Crane): "Superflua querere: est vilis Cupiditatis || Necessaria querere: est Infirmitatis || Omnia relinquere: est Perfeccionis." De bron van deze motto's, die tot nu toe niet werd geïdentifieerd, is "Libellus de emendatione vite", licht aangepast toegevoegd aan *Speculum spiritualium* 1510, A2^{v} ("De paupertate").

50 Smith, "A Fifteenth Century Dancing Book", 106; Mullally (ed. en transcr.), *The Brussels* Basse danse *Book*, 63–64.

vr-*3bis*-66, nr. 19) en "The maner of dauncynge of bace daunces", vertaald door Robert Coplande en toegevoegd aan *The introductory to wryte and to pronounce Frenche, compyled by Alexander Barcley* (London: Robert Coplande, 1521) – zijn alweer duidelijke bewijzen voor de verspreiding van de meeste van de *basses danses* uit Br9085 en Toulouze. Crane (1968) stelde dat Br9085 gekopieerd was van het archetype en Toulouze, los daarvan, van een afstammeling van het archetype; dat *Sensuyvent plusieurs Basses danses* direct of indirect afstamde van Toulouze, zij het met behoorlijk veel redactionele ingrepen, en dat Coplandes vertaling gebaseerd was op een tekst die beduidend was geredigeerd en rechtstreeks terugging op het verloren archetype, of zelfs op BR9085 zelf.[51] De aanwezigheid van een Engelse bewerkte vertaling van een tekst die voortkwam uit het verloren archetype, samen met de aanwezigheid van een exemplaar van Toulouze in Engeland, wijzen erop dat dit corpus van dansen Engeland bereikten via diverse verspreidingskanalen.

Er is bewijs dat de *basse danse* ook in Italië bekend was. Zo werd er in Ferrara op 2 februari 1502 op de huwelijksviering van Alfonso d'Este en Lucrezia Borgia twee uur lang gedanst, waarbij Lucrezia "verschillende Franse *basses danses* op zeer galante wijze" uitvoerde.[52] De vermelding van die dansen als typisch Frans wijst erop dat de Italianen deze dans onderscheidden van hun eigen *bassadanza*, zoals Bregman en Gilbert in hun hoofdstuk in deze studie aantonen.

BESLUIT

Onze bespreking van Michel de Toulouzes *Sensuit lart et instruction de bien* heeft het belang van deze uitgave op meerdere vlakken aangetoond. Vooreerst levert ze afdoende bewijzen dat Br9085 geen specifiek voor Margaretha van Oostenrijk geschreven tekst bevat, maar dat beide bronnen de inhoud en de opmaak reflecteren van een gemeenschappelijke bron, waarvan niet bekend is dat die bewaard bleef. Ten tweede dient *L'Art* zich aan als een nuttige bron om de lezingen in Br9085 te controleren en waar mogelijk fouten te corrigeren. Aangezien er in *L'Art* drie dansen ontbreken die wel opgenomen zijn in Br9085 en waarvan de

51 Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse*, 7–9, 17–18.

52 Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, b. 2993, libro 13, 39ᵛ: "Doppo desnare andassimo la Duchesa di Vrbino li fratelli, et mi a leuare la sposa di camera. Doue niente se fermassimo retornando in la sala grande, Doue erano adunate le gentildonne: si ballo per spatio de due hore, et la sposa danzo cum vna sua donzella alcune basse francese [*sic*] molto galentemente."

titels lijken te verwijzen naar Filips van Kleef en Françoise de Luxembourg – *La danse de cleves, La danse de Ravestain* en *La franchoise nouvelle* – beschikken we over indirect bewijs dat deze dansen in Br9085 zijn toegevoegd op initiatief van Filips of Françoise, zoals ik in een vroeger hoofdstuk heb aangetoond.

Behalve de relatie tot Br9085 is *L'Art* ook op zichzelf belangrijk. Vooreerst verschaft het betrouwbare bewijzen voor de ontwikkeling van het drukken van mensurale muziek vóór Petrucci. Bovendien geeft dit werk ons inzicht in de werkmethoden van letterzetters en metaalgieters bij het experimenteren met nieuwe technologieën. Ook de publicatiestrategieën van Toulouze en zijn medewerker Guerson geven belangrijke informatie over de manier waarop drukkers en uitgevers de risico's spreidden door hun aanbod te diversifiëren. Leerboeken, juridische teksten en klassieke literatuur, bestemd voor studenten en professoren, zorgden voor brood op de plank. Devotieboeken, zoals lijvige getijdenboeken en de nietige pamfletten met liederen voor de Penitentenorde, geïnspireerd door Jean Tisserant, vormden een tweede afzetmarkt. Die blijkbaar financieel succesvolle uitgaven konden meer avontuurlijke initiatieven financieren, zoals traktaten over geïmproviseerde polyfonie of hofdansen. De afzetmarkt voor boeken van die aard beperkte zich niet tot studenten en rijke kooplui in Parijs, die begerig waren om toegang te krijgen tot het soort literatuur dat al lang populair was aan het hof. Het exemplaar van Toulouzes *basse danse*-traktaat dat tegen het midden van de zestiende eeuw aanwezig was in Engeland, kan de eigenaar in Parijs gekocht hebben en meegenomen naar Engeland. Het kan ook vanuit Parijs door boekhandelaren zijn meegenomen om in Londen te verkopen.

Ten slotte: het feit dat Toulouze uiteindelijk failliet ging en zijn huis verloor aan de veilingmeester van het hof herinnert ons eraan dat de handel in boeken altijd een hachelijke aangelegenheid was. Hoewel we geneigd zijn publicaties als *L'Art* te beschouwen als emblematisch voor de muziek- en danscultuur van hun tijd, waren ze nichepublicaties, het soort van riskante ondernemingen waarop Toulouzes fortuin uiteindelijk schipbreuk leed.[53]

53 Een gelijkaardige visie verdedigt Kmetz, "250 Years of German Music Printing", in verband met de gespecialiseerde markt in Duitsland.

TERMINOLOGISCHE WOORDENLIJST

ADAM BREGMAN EN ADAM KNIGHT GILBERT

NOTENWAARDEN

maxima: 𝍸
longa: 𝍷
brevis: 𝅜
semibrevis: 𝅝
minima: 𝅗𝅥
semiminima: ♩

Mensuratie: een manier om de relaties tussen notenwaarden aan te geven door middel van een reeks tekens die werd ontwikkeld in de veertiende eeuw, en die doorheen de Renaissance gebruikt werd om aan te duiden uit hoeveel kleinere notenwaarden een grotere notenwaarde bestond. De aangegeven niveaus waren *modus maior* (verhouding longa:maxima), *modus minor* (brevis:longa), *tempus* (semibrevis:brevis) en *prolatio* (minima:semibrevis). Voor *modus* en *tempus* duidde de term *perfectum* aan dat de grotere waarde drie kleinere omvatte; *imperfectum* gaf aan dat de grotere bestond uit twee kleinere. Voor *prolatio* werden dergelijke indelingen gewoonlijk aangeduid als respectievelijk *maior* en *minor*, hoewel theoretici soms ook *perfecta* en *imperfecta* hanteren. Verder wordt elke noot, zoals semibrevis en brevis, als *perfect* of een *perfectio* benoemd wanneer ze bestaat uit drie kleinere notenwaarden. Een noot die wordt aangeduid als *imperfect* bestaat uit twee kleinere notenwaarden.

Gangbare types:
Tempus perfectum met *prolatio maior* (⊙):
1 𝅜 = 3 𝅝; 1 𝅝 = 3 𝅗𝅥; 1 𝅜 = 9 𝅗𝅥 (3 × 3 𝅗𝅥)
Tempus imperfectum met *prolatio minor* (𝄵):
1 𝅜= 2 𝅝; 1 𝅝 = 3 𝅗𝅥; 1 𝅜 = 6 𝅗𝅥 (2 × 3 𝅗𝅥)

Tempus perfectum met *prolatio minor* (○):
1 𝅜 = 3 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥 ; 1 𝅜 = 6 𝅗𝅥 (3 × 2 𝅗𝅥)
Tempus imperfectum met *prolatio minor* (C):
1𝅜 = 2 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥 ; 1 𝅜 = 4 𝅗𝅥 (2 × 2 𝅗𝅥)

Merk op dat de aanduiding voor *tempus* gewoonlijk aan die voor *prolatio* voorafgaat; sommige bronnen van Italiaanse oorsprong vermelden *prolatio* vóór *tempus*.
De belangrijkste notenwaarde of *tempo* (zie verder) in elk van de vernoemde mensuraties is de brevis. De *tactus* of *battuta* (d.i. de tel) valt echter op de semibrevis.
Twee versies van deze mensuurtekens komen gewoonlijk voor in diminutie. Hier gedraagt de longa zich als een brevis en gedraagt de brevis zich als een semibrevis, zodat de longa één *tempo* beslaat, waarvan de (onderverdeelde) tellen op de brevis vallen.

⌽: 1 𝄩 = 2 𝅜; 1 𝅜 = 3 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥; 1 𝄩 = 12 𝅗𝅥 (6 × 6 𝅗𝅥)
⌾: 1 𝄩 = 2 𝅜; 1 𝅜 = 2 𝅝; 1 𝅝 = 2 𝅗𝅥; 1 𝄩 = 8 𝅗𝅥 (4 × 4 𝅗𝅥)

mesure (Fr.): "disposition, arrangement, façon."[1] In de Frans-Bourgondische *basse danse* was een *mesure* een specifieke schikking van pas-eenheden in de dans. Er waren negen vastgelegde *mesures* mogelijk, hoewel in de overgeleverde choreografieën nog bijkomende varianten te vinden zijn. De *mesures* worden in drie hoofdtypes ingedeeld: *grande, moyenne* en *petite*, volgens het aantal *pas double*(*s*) dat ze bevatten (respectievelijk vijf, drie of één). Elk type wordt vervolgens geklasseerd als *(tres) parfaite, plus que parfaite* en *imparfaite*, afhankelijk van het voorkomen of wegvallen van *pas simples* na de *pas double*(*s*) en het aantal *desmarches* (drie of één) vóór de laatste *branle*-pas.[2] De opening van elke *basse danse majeure* omvat een *reverence* en een *branle* als "opmaat" of inleiding van de eerste *mesure*. (Zie I. De dansen en hun passen, Tabel 2.)

1 *Dictionnaire du Moyen français (1330–1500)*, ATILF: Analyse et traitement informatique de la langue française, lemma "mesure", laatst geraadpleegd 24 november 2020, atilf.fr/dmf/definition/mesure.
2 Br9085 vermeldt vier onderverdelingen van de *mesure*, met *tres parfaite* en *parfaite* als twee verschillende mogelijkheden, maar geeft enkel een definitie voor *tres parfaite*. Toulouze kent daarentegen slechts drie onderverdelingen voor *mesure*, namelijk *parfaite*, *plus que parfaite* en *imparfaite*; Toulouze definieert *parfaite* met de beschrijving die Br9085 gebruikt voor *tres parfaite*.

misura (It.): "een maat, een regel, een proportie, een *meane*, een temperament."[3] Volgens Domenico da Piacenza "regelt *misura* alles wat snel of langzaam is volgens de muziek"; het is een "traagheid getemperd door snelheid", zoals "golven [die] langzaam oprijzen en snel neerkomen".[4] Die definitie suggereert dat de term de samengestelde concepten van mensuratie en *tactus* omvat. Naar de vier belangrijkste danstypes in Italië wordt verwezen als de vier *misure* – *bassadanza, quadernaria, saltarello* en *piva* – aangezien een proportie kan worden afgeleid van hun relatieve snelheid of puls. We kunnen de mensuurtekens die voor elk type *misura* in de bewaard gebleven muziekvoorbeelden worden gebruikt, als volgt samenvatten:[5]

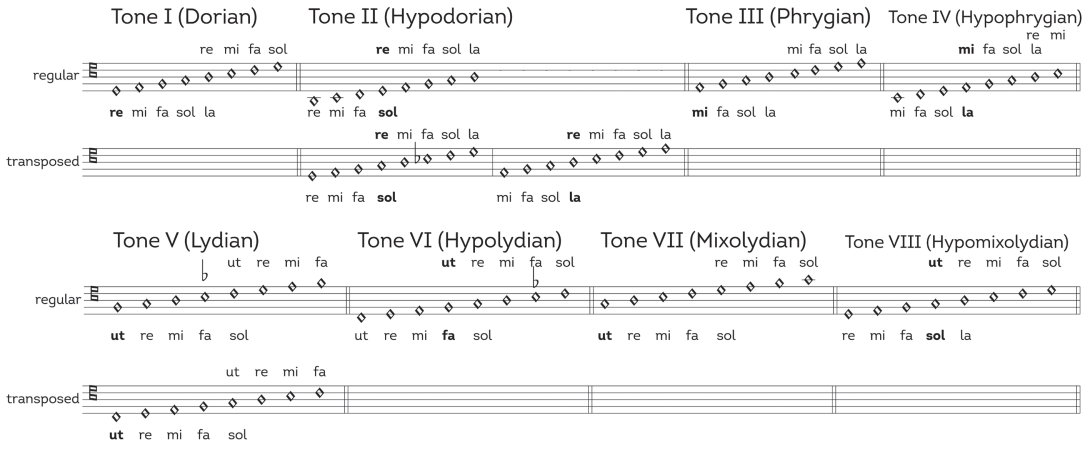
bassadanza: 𝄡
saltarello: 𝅝 of 𝄡
quadernaria: 𝄡
piva: 𝄡, 𝄡 of 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥

Musica recta en musica ficta: het volledige muzikale systeem dat beschikbaar was voor musici in de Middeleeuwen en de Renaissance. *Musica recta* ("ware" of "juiste" muziek) omvat de diatonische toonhoogten (witte toetsen op de piano) van *G* (Γ-*ut* of Gamma-*ut*) tot *e"*; die toonomvang werd de gamut genoemd. *B* ♭ werd als de enige "gewijzigde" toon toegelaten. Elke noot werd aangeduid met een dubbele benaming. Een letterbenaming (*littera*), *A*-*G*, gaf zijn absolute plaats weer op de Guidonische hand. Het gebruik van één, twee of drie solmisatielettergrepen (*voces musicales*: *ut - re - mi - fa - sol - la*) voor elke toon (solmisatie) definieert zijn intervalverhouding ten opzichte van de omringende noten. De groep van zes lettergrepen of *deductio* (vandaag meestal "hexachord" genoemd) vertonen alle dezelfde schikking van hele tonen (T) rond een centrale halve toon (S), namelijk T-T-S-T-T. Die schikking is onafhankelijk van het feit of de aard van het hexachord "hard" is, beginnend op *G* en via de vierkant genoteerde *B* (si hersteld) lopend tot *E*; "zacht", beginnend op *F* en via de rond genoteerde *B* (si bemol) lopend tot *D*; of "natuurlijk", beginnend op *C* en lopend tot *A*. Alle noten buiten de

3 Florio, *Queen Anna's New World or Words*, 318.
4 Smith, *Fifteenth-Century Dance en Music*, vol. 1, 13.
5 Nevile, *The Eloquent Body*, 117, geeft een gelijkaardige table.

gamut - boven, onder of tussen – behoren tot de *musica ficta* ("geveinsde" muziek). Het meest gangbare gebruik van *musica ficta* was het toepassen van de lettergrepen die de halve tonen definieerden, *mi* (als ♯) of *fa* (als ♭), op een noot die in een bepaalde context niet met die lettergreep zouden worden aangeduid. Door het toepassen van *musica ficta* werden *mi-fa* dissonanties als tritonus, vermeerderde kwint en vermeerderd of verminderd octaaf, die konden ontstaan binnen de volmaakte samenklanken kwart, kwint en octaaf, opgelost. Het gebruik van *musica ficta* in cadensen verzekerde de harmonische beweging van grote sext naar octaaf, op plaatsen waar de voorlaatste samenklank niet uit zichzelf de leidtoon bevat die een cadens definieert.

Modi: combinaties van verschillende types *diapente* (kwint) plus *diatessaron* (kwart) die elkaar met één toon overlappen en zo het modale octaaf uitmaken – een specifieke schikking van tonen en halve tonen – dat wordt gebruikt om een melodische lijn te vormen. Elke modus heeft gangbare herhaalde melodische patronen en figuren die zijn constituerende *diapente* en *diatessaron* benadrukken en elk heeft één toon die gewoonlijk zijn eindtoon is ("finalis" genoemd, hieronder in vet), vergelijkbaar met de tonica van een moderne toonaard. Het volgende overzicht toont alle reguliere modi (met finalis op *d*, *e*, *f*, en *g*) – hoewel ze niet alle voorkomen in de tenors van Br9085 – en de getransponeerde versies van elke modus die in het manuscript voorkomen.



Pas-eenheid: referentieterm voor de pas(sen) die één *tempus/tempo* van een dans uitmaken:
Frans: 1 *Reverence* (*R*), 1 *desmarche/reprise* (*r*), 1 *branle* (*b*), 2 *pas simples* (*ss*), 1 *pas double* (*d*)
Italiaans: 1 *riverentia,* 1 *ripresa,* 2 *continentie,* 2 *sempii,* 1 *doppio*

Tempo (It.), tempus (Lat.): "tijd". Vandaag verwijst het Italiaanse woord naar de snelheid waarmee een compositie wordt uitgevoerd. Voor dansmeesters van de vijftiende en zestiende eeuw was het een "bewegingsmaat" in de zin van een referentie-notenwaarde, d.i. de belangrijkste tijdseenheid binnen een compositie en zijn onderverdelingen (zie mensuratie). Doorheen Hoofdstuk 1 verwijst *tempus* naar de referentie-notenwaarde in de Franse dansen en *tempo* naar die in Italiaanse dansen.

DE AUTEURS

ADAM BREGMAN speelt historische trombones uit elke periode, met een bijzondere belangstelling voor het repertoire uit de Middeleeuwen, de Renaissance en de vroege barok. Hij trad op in de Verenigde Staten en Europa en doceert historische blazerspraktijk in workshops in Indiana en San Francisco. Adam is promovendus aan de universiteit van South California, waar zijn onderzoek zich richt op historische uitvoeringspraktijk, theorie en analyse, compositie en dans.

DAGMAR EICHBERGER studeerde kunstgeschiedenis, geschiedenis en archeologie aan de universiteit van Heidelberg, waar ze later werd benoemd tot hoogleraar kunstgeschiedenis. Zij doceerde aan vele universiteiten in Duitsland en Australië en is onderscheiden met talrijke internationale prijzen en beurzen. Naast publicaties over Margaretha van Oostenrijk als mecenas en verzamelaar heeft zij grote tentoonstellingen samengesteld, waaronder *Dames met klasse. Margareta van York en Margareta van Oostenrijk* (Mechelen, 2005) en *Frauen, Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Habsburg* (Schloss Ambras, Innsbruck, 2018).

TATIANA GERSTEN behaalde haar master in de conservatie en restauratie aan ENSAV La Cambre in Brussel, waar ze tussen 2009 en 2018 ook doceerde. Sinds 2013 is ze restaurateur van boeken en papier bij de Koninklijke Bibliotheek van België (KBR), waar ze restauraties van boeken en werken op perkament uitvoert, deelneemt aan de museale activiteiten van KBR en bijdraagt aan onderzoeksprojecten over handschriften. Haar voornaamste interesses zijn de materiële studie van oude boeken, hun conservatie en restauratie en de geschiedenis van het boekbinden.

ADAM KNIGHT GILBERT is musicoloog en een vooraanstaand uitvoerder op renaissanceschalmei en andere historische blaasinstrumenten. Hij studeerde aan het Early Music programma van het Mannes College van de Music Case Western Reserve University, trad op als lid van New York's Ensemble for Early Music, het Waverly Consort en Piffaro, the Renaissance Band. Hij trad op met belangrijke ensembles en leidt het

ensemble Ciaramella. Hij ontving de Greenberg en de Binkley Award en is professor en directeur van het Early Music Program en voorzitter van de afdeling Musicologie aan de Thornton School of Music van de universiteit van South California.

CHRISTA HOFMANN studeerde aan de conservatieopleiding van de Akademie der schönen Künste in Wenen, met als specialisatie papierconservering. Ze werkte als fellow in het Conservation Analytical Laboratory van de Smithsonian Institution en volgde opleidingen foto-conservering in de VS en Frankrijk. Ze werkt als papier- en foto-conservator bij de Österreichische Nationalbibliothek, waar ze sinds 2003 hoofd conservering is. Eén van haar publicaties is een baanbrekende studie van de Weense Genesis (ÖNB, Codex Theologicus graecus 31).

ANN KELDERS studeerde geschiedenis aan de Universiteit Brussel (UFSAL-KU Brussel) en de Universiteit Gent, waar ze promoveerde op een proefschrift over laatmiddeleeuwse geschiedschrijving in het graafschap Vlaanderen. Sinds 1999 is zij als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de afdeling handschriften van de Koninklijke Bibliotheek van België (KBR). In samenwerking met de Alamire Foundation is zij betrokken bij projecten over het muzikale erfgoed uit de Middeleeuwen en de Renaissance. Sinds 2022 is zij curator van het KBR museum.

GRANTLEY MCDONALD is postdoctoraal onderzoeker verbonden aan de Alamire Foundation. Aan de Universiteit van Wenen leidt hij het FWF-onderzoeksproject *The Court Chapel of Maximilian I: Between Art and Politics*. Na zijn studies klassieke talen en Duits promoveerde hij in de muziekwetenschap (Melbourne, 2002) en de geschiedenis (Leiden, 2011) en was hij postdoctoraal onderzoeker in Wolfenbüttel, Tours, Leuven, Dublin, Salzburg, Oxford en Rome. Zijn onderzoek richt zich op de erudiete cultuur rond 1500, met name muziek, filosofie, theologie en geneeskunde. Hij is ook actief als uitvoerend musicus.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

ABBREVIATIONS | AFKORTINGEN

ADN	Rijsel, Archives départementales du Nord
AN	Paris, Archive Nationales
BL	London, British Library
BM	Bibliothèque municipale
BnF	Paris, Bibliothèque nationale de France
Br9085	Brussels, KBR, Ms. 9085
BSB	Munich, Bayerische Staatsbibliothek
Bux	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 3725 (“Buxheimer Orgelbuch”)
Canti C	*Canti C numero cento cinquanta* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1504)
Capirola	Chicago, Newberry Library, Case Ms. VM 140 C.25 (“Capirola lute book”)
Dij	Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517
DRAMR	*Deutsche Reichstagsakten: Mittlere Reihe, Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I*, ed. Ernst Bock (vol. 1, 3), Reinhard Seyboth (vol. 2, 4), Heinz Angermeier (vol. 5), Heinz Gollwitzer (vol. 6), Dietmar Heil (vol. 8, 9), Dietmar Heil and Eike Wolgast (vol. 10), Eike Wolgast and Reinhard Seyboth (vol. 11) (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972–2008 (vols. 1–8); Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2014– (vol. 9–))
EscB	Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, Ms. IV.a.24
Faenza	Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117
HHStA	Vienna, Hof-, Haus- und Staatsarchiv
IDEM	*Integrated Database for Early Music*, https://www.idemdatabase.org/
ISTC	*Incunabula Short Title Catalogue*
KB	The Hague, Koninklijke Bibliotheek
KBR	Brussels, Koninklijke Bibliotheek/Bibliothèque royale
L’Art	*Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–1496])
Loch	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin-Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 40613 (“Lochamer Liederbuch”)
LoTit	London, British Library, Cotton Ms. Titus A XXVI
MGG^{2}	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., ed. Ludwig Finscher, 29 vols. (Kassel: Bärenreiter, 1994–2008)
Motetti A	*Motetti A* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1502)
MuEm	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (“St. Emmeram Codex”)
Namur	Namur, Archives de l’État, Haute cour de Namur 8, fol. 200^{v}
Nancy	Cousinot, Guillaume, and Jean d’Orléans, *Geste des nobles francoys* (1445), Paris, BnF, fonds fr. 5699
New Grove	*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 vols. (London: Macmillan, 2001)
OdhA	*Harmonice musices odhecaton A* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1501)
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
Ox213	Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. misc. 213
Ott	Hans Ott (ed.), *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg: Formschneider for Ott, 1537)
Pa	Giovanni Ambrosio da Pesaro, *Domini Johannis Ambrosii pisaurensis de pratica seu arte tripudii* (c. 1465–75), Paris, BnF, fonds ital. 476
Pd	Paris, BnF, fonds ital. 972
Per431	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 431
Q16	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q16
Q18	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q18

Schedel	Munich, BSB, Cgm 810 (“Hartmann Schedel’s songbook”)
Sev	Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43
Spinacino	Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto, libro secondo* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1507)
Stras	Strasbourg, *olim* Bibliothèque de la Ville, Ms. 222 C.22
Thibault	Paris, BnF, Département de Musique, Rés. Vmd Ms. 27
TLA	Innsbruck, Tiroler Landesarchiv
Toulouze	*Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96])
Tr87	Trent, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1374 [87]
USTC	*Universal Short Title Catalogue*
V	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappon. 203

PRIMARY SOURCES | PRIMAIRE BRONNEN

- Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch: Erste und vierte Ausgabe, Wittemberg 1528 und 1545*, ed. Robert Eitner (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896)
- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius, *Oratio, in funere Diuę Margaritae Austriacorum & Burgundionum Principis* […] *habita* (Antwerp: Maarten de Keyser, 1531). USTC 411037
- Alberti, Leon Battista, *On Painting: A New Translation and Critical Edition*, ed. and trans. Rocco Sinisgalli (Cambridge: Cambridge University Press, 2011)
- Arbeau, Thoinot, *Orchesographie* (Langres: Jehan des Preyz, 1588). USTC 19550
- ---, *Orchesography: a treatise in the form of a dialogue. Whereby all may easily learn and practise the honourable exercise of dancing*, trans. Mary Stewart Evans (New York: Kamin Dance Publishers, 1948; reprint, New York: Dover, 1967)
- Arena, Antonius de, “Rules of Dancing”, trans. and ed. John Guthrie and Marino Zorzi, *Journal of the Society for Dance Research* 4 (1986), 3–53
- Aron, Pietro, *Libri tres de institutione harmonica* (Bologna: Benedetto di Ettore, 1516). USTC 811111
- Attaingnant, Pierre (ed.), *Seconde Livre contenant trois gaillardes, trois pavanes, vingt trois branles* […] (Paris: Attaingnant, 1547). USTC 27735
- Barclay, Alexander, *The introductory to wryte & to pronounce frenche* (London: Robert Coplande, 1521). GB-Ob Douce B. 507
- *Basses danses dites de Marguerite d’Autriche Ms.aus dem Besitz der Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1987)
- Bricot, Thomas, *Textus abbreviatus in totam naturalem philosophiam Aristotelis* (Paris: Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1499/1500]). ISTC ib01205500; USTC 201691
- ---, *Textus philosophie naturalis nouissime emendatus* (Paris: Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1502]). USTC 180072; GW 0554110N. London, BL IA.41064
- Capirola, Vincenzo, *Lute Book (circa 1517)*, ed. Otto Gombosi (Neuilly-sur-Seine: Société de musique d’autrefois, 1955; reprint New York: Da Capo Press, 1983)
- Coquillart, Guillaume, *Sensuyuent les droitz nouueaulx Auec le Debat des dames et des armes/ Lenqueste entre la simple et la rusee auec son playdoye Et le monologue Coquillart/ auec plusieurs autres choses fort ioyeuses* (Paris: Widow of Jean Trepperel, [c. 1512]). USTC 57796
- ---, *Oeuvres*, ed. Louis Hardouin Prosper Tarbé and Charles d’Héricault, 2 vols. (Reims: Brissart-Binet, 1847–57)
- Cousinot, Guillaume, and Jean d’Orléans, *Geste des nobles francoys* (1445), Paris, BnF, fonds fr. 5699 [“Nancy”]
- d’Auton, Jean, *Chroniques de Louis XII*, ed. René de Maulde la Clavière (Paris: Renouard, 1889–95)
- d’Auvergne, Martial, *Les cinquante et vng arrest damours* ([Paris]: [n. p.], [c. 1500]). GW M2122510, ISTC im00292600
- de Cracovia, Matthaeus, *Confessionale seu libellus peroptimus || beati thome de aquino de modo con-||fitendi et de puritate conscientie cui||libet confessori et confiteri volenti \\ perutilis & necessarius* (Paris: Etienne Jehannot and Guerson de Villelongue, [c. 1495]). ISTC im00372425; USTC 761329. New York, The Morgan Library & Museum, PML 521
- de La Marche, Olivier, *Mémoires*, ed. Henri Beaune and J. d’Arbaumont, 4 vols. (Paris: Renouard, 1883–88)

- *Deuote contemplation exitant* [sic] || *a la craiute* [sic] *de dieu moult || vtile et propice a vug* [sic] *chacum pe||cheur voulant penser de son sa-|||lut La quelle chantent les filles || repenties a paris par deuotion* (Paris: Guillaume Guerson de Villelongue, [before 1503]). ISTC it00381400; USTC 766906. KW 150 D 29
- Ebreo of Pesaro, Guglielmo, *De practica seu arte tripudii: On the Practice or Art of Dancing*, ed. Barbara Sparti (Oxford: Oxford University Press, 1993)
- Filelfo, Gian Mario, *Consolatoria dedicata alla duchessa di Milano Bona di Savoia per la morte del duca Galeazzo Maria Sforza (1477)*, ed. Anne Schoysman-Zambrini, Scelta di Curiosità Letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, 283 (Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1991)
- Florio, John, *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues* (London: Bradwood for Blount and Barret, 1611)
- Fucker, Martin, *Dit is der koninglicher richsdach in der hilliger Stat Coellen vp dem Rijne gehalden is worden In dem jair vnß heren. M.CCCCC. vnd .v. vp den .xix. dach Mey* […] (Cologne: Ludwig von Renchen, 1505). USTC 640295
- Gachard, Louis-Prosper, and Charles Piot (eds.), *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, 4 vols. (Brussels: Hayez, 1874–84)
- Gafurius, Franchinus, *The* Practica musicae *of Franchinus Gafurius*, trans. and ed. Irwin Young (Madison: University of Wisconsin Press, 1969)
- Guerson, Guillaume, de Villelongue, *Vtillissime* [sic] *musicales regule cunctis summope-||re necessarie plani cantus simplicis contrapuncti re-||rum factarum tonorum et artis accentuandi: tam exem-||plariter quam practice per magistrum guillermum guerson-||ni de villalonga nouiter compilate Incipiunt feliciter* ([Paris: Michel de Toulouze, c. 1492–96]). ISTC ig00540710; USTC 201333. Brussels, KBR Inc. A 546.
- ---, *Vtillissime* [sic] *musicales Regule cunctis || summopere necessarie plani cantus simplisis* [sic] || *contrapuncti rerum factarum tonorum et artis || accentuandi tam exemplariter quam practice || per magistrum guillermi* [sic] *guersoni de villalonga || nouitter* [sic] *conpilate Incipiunt feliciter* ([Paris: Michel de Toulouze, c. 1492–96]). ISTC ig00540700; USTC 760982. London, BL, K.1.g.9
- ---, *Vtilissime musicales regule cunctis || pernecessarie/ plani cantus/ simplicis || contrapuncti/ rerum factarum/ tono||rum/ seu organorum vsua-|||lium/ et artis accentuan||di tam speculatiue || quam practice novissi-||me impresse* (Paris: François Regnault, 1509). Brussels, KBR, INC A 2.026 (RP)
- Le Glay, André Joseph Ghislain (ed.), *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas*, 2 vols. (Paris: Renouard, 1839)
- Lemaire de Belges, Jean, *Les Illustrations de Gaule & Singularitez de Troye* (Paris: Geffroy de Marnef, 1512). USTC 26228
- ---, *La Couronne Margaritique* (Lyon: Jean de Tournes, 1549)
- ---, *Oeuvres*, ed. Auguste Jean Stecher, 4 vols. (Leuven, Lefever, 1882–91)
- ---, *Les Épîtres de l'Amant Vert*, ed. Jean Frappier (Geneva: Droz, 1948)
- ---, *Traicté de la difference des Scismes et des Concilles de l'Eglise et de la preeminence et utilité des concilles de la saincte Eglise gallicane*, ed. Jennifer Britnell (Geneva: Droz, 1997)
- Maximilian I and Marx Treitzsaurwein, *Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten* (Vienna: Joseph Kurtzböck, 1775)
- Meyer, Christian (ed.), *Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430–1520)* (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1997)
- *Misse solempniores tocius anni notate correcte || & emendate nouiter impresse feliciter incipiunt* (Paris: Michel de Toulouze, [before 1497]). USTC 760981. Brussels, KBR, INC A 545 (RP)
- Molinet, Jean, *Chroniques de Jean Molinet*, ed. Georges Doutrepont and Omer Jodogne, 3 vols. (Brussels: Palais des Académies, 1935–37)
- ---, *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, ed. Noël Dupire, 3 vols. (Paris: Société des anciens textes français, 1936–39)
- *Ordinaire en francoys selon lordre de Cysteaux* (Paris: Etienne Jehannot for Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1495]). ISTC io0008435o; USTC 70558. Brussels, KBR, Inc. A 791 (RP)
- Publius Ovidius Naso, L'Art d'amours, *traduction et commentaire de l'*Ars amatorial, ed. Bruno Roy (Leiden: Brill, 1974)

- Quentin, Jean, *Horloge de la passion nostre seigneur, contenant xxiiii. Heures: dispousant vng chascun a pitie et deuotion et de la mort la meditacion* (Paris: Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1490]). ISTC iq00017930; USTC 766116
- Ramos de Pareja, Bartolomé, *Musica practica*, trans. and ed. Clement A. Miller (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1993)
- *Sensuit lart et instruction de bien dancer* (Paris: Michel de Toulouze, [c. 1492–96]). ISTC ia01140400
- *Sensuyvuent plusieurs Basses dances tant Communes que Incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans* ([Lyon?]: [Jacques Moderne?], [c. 1529–38]). USTC 38737
- *Speculum spiritualium* (Paris: Wolfgang Hopyl for William Bretton of London, 1510). USTC 143716
- Tinctoris, Johannes, *The Art of Counterpoint*, trans. and ed. Albert Seay (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1961)
- Tisserant, Jean, *Le dictie de frere iehan tisserant* (Paris: Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1492–97]). ISTC it00381500 (dated there to [c. 1495–1502]); USTC 71493. Brussels, KBR, Inc. 1806
- ---, *Sensuiuent les noelz tresexcelens || et contemplatifz les quelz chantent || les filles rendues/ par deuotion* (Paris: Guillaume Guerson de Villelongue, [c. 1492–97]). ISTC it00381600 (dated there to [c. 1495–1502]); USTC 766908. The Hague, KB, KW 150 D 30

SECONDARY LITERATURE | SECUNDAIRE LITERATUUR

- Alden, Jane, *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers* (Oxford: Oxford University Press, 2010)
- Allaire, Gaston, *The Theory of Hexachords, Solmization, and the Modal System* ([Dallas]: American Institute of Musicology, 1972)
- Baines, Anthony, "Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De inventione et usu musicae*", *The Galpin Society Journal* 3 (1950), 19–26
- ---, *Bagpipes* (Oxford: Oxford University Press, 1960)
- Banik, Gerhard, and Herbert Stachelberger, "Phänomene und Ursachen von Farb- und Tintenfraß", in *Wiener Berichte über Naturwissenschaften in der Kunst 1*, ed. Alfred Vendl and Bernhard Pichler (Vienna: Hochschule für angewandte Kunst Wien, 1984), 188–213
- Banks, Jon, *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century* (Aldershot: Ashgate, 2006)
- Baroncini, Rodolfo, "'Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori': Voci e strumenti tra quattro e cinquecento", *Rivista Italiana di Musicologia* 32 (1997), 345–58
- Barstow, Kurtis A., "The Library of Margaret of York and Some Related Books", in *Margaret of York, Simon Marmion, and The Visions of Tondal*, ed. Thomas Kren (Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1992), 257–62
- Bassens, Marten, and Samuel Mareel (eds.), *Renaissance Children. Art and Education at the Habsburg Court* (Tielt: Lanoo, 2021)
- Bent, Margaret, "*Musica recta* and *musica ficta*", *Musica disciplina* 26 (1972), 73–100.
- ---, "*Resfacta* and *Cantare Super Librum*", *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), 371–91.
- Besseler, Heinrich, "Die Enstehung der Posaune", *Acta Musicologica* 22 (1950), 8–35
- Bicchieri, Marina, Federica Valentini, Francesca Pascalicchio, Maria Luisa Riccardi, Piero Colaizzi, Camilla Del Re, and Maurizio Talamo, "The solution to an unresolved problem: Newly synthesized nanocollagen for the preservation of leather", *Journal of Cultural Heritage* 33 (2018), 1–9
- Blume, Friedrich, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (Leipzig: Kistner and Siegel, 1925)
- Bollen, Dirk, "De laat-middeleeuwse buidelband: Typologie, terminologie en historische context" (M.A. thesis, KU Leuven, 2015)
- Bonda, Jan Willem, "Tandernaken, between Bruges and Ferrara", in *From Ciconia to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders*, ed. Albert Clement and Eric Jas (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1994), 49–74
- Boulboullé, Jenny, and Sven Dupré (eds.), *Burgundian Black: Reworking Early Modern Colour Technologies* (Santa Barbara: EMC Imprint, 2022), https://burgundianblack.tome.press/
- Boulboullé, Jenny, "Illuminating Burgundian Black Splendours", in *Burgundian Black*, ed. Boulboullé and Dupré

- Bowles, Edmund A., "*Haut* and *Bas*: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica Disciplina* 8 (1954), 115–40
- Brainard, Ingrid, "Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert" (Ph.D. diss., University of Göttingen, 1956)
- ---, "*Bassedanse*, *bassadanza*, and *ballo* in the 15th Century", in *Dance History Research: Perspectives from Related Arts and Disciplines*, ed. Joann W. Kealiinohomoku (New York: Congress on Research in Dance, 1969), 64–79
- ---, *The Art of Courtly Dancing in the Early Renaissance*, 2 vols. (West Newton: Brainard, MA, 1981)
- Brauchli, Bernard, *The Clavichord* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- Broude, Ronald, "To Sing Upon the Book", *Textual Cultures* 13 (2020), 75–105
- Bruchet, Max, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie* (Rijsel: Danel, 1927)
- ---, and Eugénie Lancien, *L'itinéraire de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas* (Rijsel: Danel, 1934)
- Bukofzer, Manfred F., "A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance", in idem, *Studies in Medieval and Renaissance Music* (New York: W.W. Norton & Co., 1950), 190–216
- *Bulletin de la Librairie D. Morgand. Livres anciens et modernes. Nouvelle Série N° 9. Novembre 1909* (Paris: Rahir, 1909)
- Burkheiser, Theresia, "Ein Beitrag zur Geschichte der Buchrestaurierung: Die k. k. Hof-, sowie Nationalbibliothek (Wien) in der Zeit von 1899–1939" (Diplomarbeit, Studienrichtung Konservierung und Restaurierung, Akademie der bildenden Künste Wien, 2021)
- Campbell, F. A. G., "Deux livrets inconnus", *Bulletin du bibliophile belge* 12 (1856), 241–49
- Canguilhem, Philippe, "Singing upon the Book According to Vicente Lusitano", *Early Music History* 30 (2011), 55–103
- *Catalogue d'une belle collection de livres anciens et modernes relatifs a la musique et a la danse en vente aux prix marqués chez Liepmannssohn et Dufour* (Paris: Meyrueis, 1869)
- Carboni, Fabio, and Agostino Ziino, "Un elenco di composizioni musicali della seconda metà del Quattrocento", in Irene Alm, Alyson McLamore, and Collen Reardon (eds.), *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1996), 425–87
- Cardon, Dominique, *Natural Dyes, Sources, Tradition, Technology and Science* (London: Archetype Publications, 2007)
- Carter, Stewart, and Timothy McGee (eds.), *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300–1600: Essays in Honour of Keith Polk* (Turnhout: Brepols, 2013)
- Cauchies, Jean-Marie, "Philippe de Clèves en son temps: féodalité et service des princes", in *Entre le ville, la noblesse et l'état*, ed. Haemers, Van Hooerebeeck, and Wijsman, 7–20
- Checa Cremades, Fernando (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial/ The inventories of Charles V and the Imperial Family*, 3 vols. (Madrid: Villaverde, 2010)
- Chisholm, Jessica Lynn, "Upon the Square: An *Ex tempore* and Compositional Practice in Fifteenth- and Early Sixteenth-Century England" (Ph.D. diss., Rutgers University, 2004)
- Claudin, Anatole, *Histoire de l'imprimerie au XVe et au XVIe sciècle*, 5 vols. (Paris: Imprimerie Nationale, 1900–15)
- Closson, Ernest, *Le manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (Paris: Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1912; reprint, Geneva: Minkoff, 1976)
- Crane, Frederick, "The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes", *Acta Musicologica* 37 (1965), 179–88
- ---, *Materials for the Study of the Fifteenth-Century Basse Danse* (New York: Institute of Mediaeval Music, 1968)
- Debae, Marguerite, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523–1524* (Leuven: Peeters, 1995)
- de Boom, Ghislaine, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance* (Paris and Brussels: Droz and Van Campenhout, 1935)
- DeFord, Ruth I., *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)
- de Fouw, Arie, *Philips van Kleef: een bijdrage tot de kennis van zijn leven en karakter* (Groningen: Wolters, 1937)
- De Jonge, Krista, "The principal residences in Mechelen. The Court of Cambrai and the Court of Savoy", in *Women of Distinction*, ed. Eichberger, 57–66
- Derolez, Albert, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books, from the Twelfth to the Early Sixteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- De Schrevel, Arthur Carolus, *Histoire du Séminaire de Bruges*, Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire & des antiquitiés de la Flandre 37 (Bruges: La Plancke, 1888)

- Desplanque, Alexandre, Chrétien César Auguste Dehaisnes, and Jules Finot (eds.), *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790, Nord: Archives civiles, Série B: Chambre des Comptes de Lille*, 9 vols. (Lille: Danel, 1865–1906)
- Dixon, Peggy, "Reflections on Basse Dance Source Material: A Dancer's Review, Part I", *Historical Dance* 2/5 (1986/87), 22–29
- Downey, Peter, "The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction?", *Early Music* 12 (1984), 26–33
- Dreyfuss-Deseigne, Rémy, "Nanocellulose Films in Art Conservation", *Journal of Paper Conservation* 18 (2017), 18–29
- Duffin, Ross W., "The *trompette de menestrels* in the 15th-Century *alta capella*", *Early Music* 17 (1989), 397–402
- ---, "Backward Bells and Barrel Bells: Some Notes on the Early History of Loud Instruments", *Historic Brass Society Journal* 9 (1997), 113–29
- ---, "*Simplex et Diminutus*: Polyphonic Improvisation for Voices in the Fifteenth Century", *Basler Jahrbuch für historiche Musikpraxis* 31 (2007), 69–90
- ---, "Ensemble Improvisation in the Fifteenth-Century Mensural Dance Repertoire", in *Instruments, Ensembles, and Repertory*, ed. Carter and McGee, 195–233
- Duggan, Mary Kay, *Italian Music Incunabula: Printers and Type* (Berkeley: University of California Press, 1992)
- Duverger, Jozef, "Floris Nepotis, orgelist van Margareta van Oostenrijk en Karel V (na 1495–1537)", in *Miscellanea Musicologica Floris van der Meuren* (Ghent: Van Melle, 1950), 1–15
- ---, "Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar in de Nederlanden", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen* (1982), 61–95
- Eichberger, Dagmar, *Leben mit Kunst Wirken durch Kunst* (Turnhout: Brepols, 2002)
- --- (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria* (Leuven: Davidsfonds, 2005)
- ---, "The Culture of Gifts. A courtly phenomenon from a female perspective", in *Women of Distinction*, ed. Eichberger, 286–95
- ---, "'Una libraria per donne assai ornate et riccha'. Frauenbibliotheken des 16. Jahrhunderts zwischen Ideal und Wirklichkeit", in *Die Lesende Frau*, ed. Gabriela Signori (Wiesbaden: Harrassowitz, 2009)
- ---, and Anne-Marie Legaré (eds.), *Women at the Burgundian Court: Presence and Influence/ Femmes à la Cour de Bourgogne: Présence et Influence* (Turnhout: Brepols, 2011)
- ---, "Margaret of Austria's Treasures. An early Habsburg Collection in the Burgundian Netherlands", in *El museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Villaverde, 2013), 71–80
- ---, "Jean Lemaire de Belges: Théoricien d'art – Critique d'art – Conseiller en art" (Unpublished manuscript presented at the international conference *Jean Lemaire de Belges, rhétoriqueur de France et de Bourgogne*, 10–12 July 2022, Monastère royal de Brou)
- Fallows, David, *Dufay* (London: Dent, 1982)
- ---, "A Glimpse of the Lost Years: Spanish Polyphonic Song, 1450–70", in *New Perspectives in Music: Essays in Honor of Eileen Southern*, ed. Josephine Wright and Samuel Floyd Jr. (Warren, MI: Harmonie Park Press, 1992), 19–36
- ---, "The Gresley Dance Collection, c. 1500", *Royal Musical Association Research Chronicle* 29 (1996), 1–20
- ---, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999)
- ---, "Alamire as a Composer", in *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, ed. Bruno Bouckaert and Eugeen Schreurs Yearbook of the Alamire Foundation 5 (Leuven: Alamire Foundation, 2003), 247–58
- ---, "How to win the Binchois game", *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis* 40 (2020), 371–87
- ---, "More on the Basse danse and polyphony, aided by the d'Andrea fragment", in *Klang und Bedeutung: Diskurse über Musik. Zur Emeritierung von Joseph Willimann*, ed. Juliane Brandes, Moritz Heffter, Sarah Platte, and Meinrad Walter (Hildesheim: Olms, 2021), 125–40
- Falmagne, Thomas, and Baudoin van den Abeele, *The Medieval Booklists of the Southern Low Countries, Volume V: Dukes of Burgundy*, Corpus Catalogorum Belgii (Leuven: Peeters, 2016)
- Ferand, Ernst T., *Die Improvisation in der Musik* (Zürich: Rhein-Verlag, 1939)
- ---, "'Sodaine and Unexpected' Music in the Renaissance", *Musical Quarterly* 37 (1951), 10–27

- ---, "Guillaume Guerson's Rules of Improvised Counterpoint (*c.* 1500)", in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglès*, 2 vols. (Barcelona: Consejo superior de investigaciones científicas, 1958–1961), vol 1, 253–63
- Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie génèrale de la musique*, 8 vols. (Brussels: Meline, Cans et Compagnie, 1840)
- Filocamo, Gioia, *Florence, BNC, Panciatichi 27: Text and Context* (Turnhout: Brepols, 2010)
- Fox, John, et al. (ed.), *Poetry of Charles d'Orléans and His Circle: A Critical Edition of BnF MS. fr. 25458, Charles d'Orléans's personal manuscript* (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2010)
- Franke, Birgit and Barbara Welzel, "Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer?", in *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien*, ed. Udo Friedrich, Matthias Müller, and Karl-Heinz Spieß (Berlin: Lukas Verlag, 2013), 15–51
- Gavenda, Victor, "The Brussels *basses danses* manuscript", in *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*, 57–76
- Gilbert, Adam Knight, "Bagpipe", in *A Performer's Guide to Medieval Music*, ed. Ross W. Duffin (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 399–411
- ---, "Elaboration in Heinrich Isaac's Three-Voice Mass Sections and Untexted Compositions" (Ph.D. diss., Case Western Reserve University, 2003)
- ---, "The Improvising *Alta capella*, ca. 1500: Paradigms and Procedures", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 29 (2005), 109–23
- ---, "Words and Music in the Sea of Long Waiting", in *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon Jour, Bon Mois, Et Bonne Estrenne*, ed. Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel (Woodbridge: Boydell Press, 2011), 207–17
- ---, "Thundering to the Tune of Greensleeves", in *'Hands-on' Musicology: Essays in Honor of Jeffery Kite-Powell*, ed. Stewart Carter and Timothy McGee (Ann Arbor: Steglein, 2012), 101–17
- ---, "Reverse Engineering Fifteenth-Century Counterpoint: *Es solt ein man kein mole farn* and *Cançon de pifari dco. el Ferrarese*", in *Instruments, Ensembles, and Repertory*, ed. Carter and McGee, 173–94
- ---, "Iuxta artem conficiendi: Solmization and Counterpoint ca. 1500", *Historical Performance* 2 (2019), 25–54
- ---, "The Shawm and the *Alta* Ensemble during the 'Slide Trumpet Years'", *Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis* (2021), forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/improvisation-trompeten-ensemble/gilbert-shawm-alta-ensemble.html
- Gombosi, Otto, "Der Hoftanz", *Acta Musicologica* 7 (1935), 50–61
- ---, "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *Music Quarterly* 27 (1941), 289–305
- ---, "The Cantus Firmus Dances", in Capirola, *Lute Book*, ed. Gombosi, xxxvi–lxiii
- Goosens, Aline, "Enghien, 1505–1523. La bibliothèque et les collections artistiques de Philippe de Clèves et de son épouse, Françoise de Luxembourg, seigneurs d'Enghien", *Annales du Cercle Royal Archéologique d'Enghien* 42 (2008), 5–52
- Greimas, Algirdas J., and Teresa M. Keane, *Dictionnaire du Moyen Français, la Renaissance* (Paris: Larousse, 1992)
- Gstrein, Rainer, "Tanzmusik-Ensembles zur Zeit und am Hofe Kaiser Maximilians I", in *Muziek aan het Hof van Margaretha van Oostenrijk*, ed. Moens-Haenen, Kapp, and Baeten, 79–96
- Gustavson, Royston, "The Montanus & Neuber catalogue of 1560: prices, losses, and a new polyphonic music edition from 1556", in *Early Printed Music*, ed. Lindmayr-Brandl and McDonald, 247–79
- Haemers, Jelle, Céline Van Hooerebeeck, and Hanno Wijsman (eds.), *Entre le ville, la noblesse et l'état: Philippe de Clèves (1456–1528), homme politique et bibliophile* (Turnhout: Brepols, 2007)
- Haemers, Jelle, "Philippe de Clèves et la Flandre. La position d'un aristocrate au cœur d'une révolte urbaine (1477–1492)", in *Entre le ville, la noblesse et l'état*, ed. Haemers, Van Hooerebeeck, and Wijsman, 21–99
- Haynes, Bruce, *A History of Performing Pitch: The Story of 'A'* (Lanham, MD and Oxford: The Scarecrow Press, 2002)
- Heartz, Daniel, "The Basse Dance: Its Evolution circa 1450 to 1550", in *Annales musicologiques: Moyen-âge et renaissance, vol. 6*, ed. Nanie Bridgman et al. (Neuilly-sur-Seine: Société de musique d'autrefois, 1958–63), 287–340
- ---, "*Hoftanz* and *Basse dance*", *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), 13–36
- ---, "A Fifteenth-Century Ballo: *Rôti Bouilli Joyeux*", in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York: Pendragon Press, 1978), 359–75
- Henderson, Robert Vladimir, "Solmization Syllables in Music Theory 1100–1600" (Ph.D. diss., Columbia University, 1969)

- Henning, Uta, *Musica Maximiliana: Die Musikgraphiken in den bibliophilen Unternehmungen Kaiser Maximilians I* (Neu-Ulm: Stegmiller, 1987)
- Hertzmann, Erich, "Studien zur *Basse danse* im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928–29), 401–13
- Hörsch, Markus, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530): eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse* (Brussels: AWLSK, 1994)
- Hofmann, Christa, Andreas Hartl, Kyujin Ahn, Ina Faerber, Ute Henniges, and Antje Potthast, "Studies on the conservation of Verdigris on paper", *Restaurator* 36 (2015), 147–82
- Hofmann, Christa, Andreas Hartl, Kyujin Ahn, Kristina Druceikaite, Ute Henniges, and Antje Potthast, "Stabilization of Verdigris: Application of Research in Conservation Practice", *Journal of Paper Conservation* 17 (2017), 88–99
- Hofmann, Christa (ed.), *The Vienna Genesis: Material analysis and conservation of a Late Antique illuminated manuscript on purple parchment* (Vienna, Cologne, and Weimar: Böhlau, 2020)
- Hofmann, Christa, Jiří Vnouček, Sophie Rabitsch, Maurizio Aceto, Maria João Melo, Antonia Malissa, Katharina Uhlir, Martina Griesser, Klaudia Hradil, Rudolf Erlach, Abigail Quandt, Junko Sonderegger, Sarah Fiddyment, and Matthew Collins, "The Vienna Genesis: an example of Late Antique purple parchment", *Restaurator* 43 (2022), 3–33
- Houle, George (ed.), *Ockeghem's* Missa cuiusvis toni*: In its Original Notation and edited in all the Modes* (Bloomington: Indiana University Press, 1992)
- Hudson, Richard, "The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia", *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971), 364–94
- Irblich, Eva, "Die Konservierung von Handschriften und Berücksichtigung der Restaurierung, Reprographe und Faksimilierung an Hand von Beispielen aus der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien", *Codices manuscripti* 11 (1985), 25–28
- Istasse, Nathaël, *Joannes Ravisius Textor (1492/3–1522): Un régent humaniste à Paris à l'aube de la Renaissance* (Geneva: Droz, 2022)
- Jackman, James L., *Fifteenth-Century Basse Dances: Brussels Bibl. roy. MS 9085, Collated with Michel Toulouze's* L'art et instruction de bien dancer (Wellesley, MA: Wellesley College, 1964)
- Jenni, Ulrike, and Dagmar Thoss, *Das schwarze Gebetbuch (Gebetbuch des Galeazzo Maria Sforza), Codex 1856 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Vienna: Insel Verlag, 1982)
- Jolivet, Sophie, "The Construction of an Image: Philip the Good in Black (1419–1467)", in *Burgundian Black*, ed. Boulboullé and Dupré
- Jucker, Michael, "Der Umgang der Eidgenossen mit der Burgunderbeute", in *Karl der Kühne, Kunst, Krieg und Hofkultur*, ed. Susan Marti, Till-Holger Borchert and Gabriele Keck (Bern, Brussels and Bruges: Mercatorfonds, 2008), 332–35
- Kelber, Moritz, "'Mit den pangeten und mumereyen wunder verpracht.' Tanz- und Festkultur zur Zeit Maximilians", in *Maximilian I. 1459–1519. Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*, ed. Heidrun Lange-Krach (Regensburg: Schnell & Steiner, 2019), 59–67
- Kellman, Herbert (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire: Music and art in Flemish court manuscripts 1500–1535* (Ghent: Ludion, 1999)
- Kemp, Walter, "A Chanson for Two Voices by Cesaris, *Mon seul voloir*", *Musica Diciplina* 20 (1966), 47–56
- Kerkhoff, Jacqueline, *Maria van Hongarije en haar hof 1505–1558: tot plichtsbetrachting uitverkoren* (Hilversum: Verloren, 2008)
- Keyl, Stephen Mark, "Arnolt Schlick and Instrumental Music circa 1500" (PhD diss., Duke University, 1989)
- Kinkeldey, Otto, "Dance Tunes of the Fifteenth Century", in *Instrumental Music: A Conference at Isham Memorial Library, May 4, 1957*, ed. David Grattan Hughes (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959), 3–30
- Klaus, Sabine Katharina, *Trumpets and other High Brass* (Vermillion, SD: National Music Museum, 2012–13)
- Kmetz, John, "250 Years of German Music Printing (c. 1500–1750): A Case for a Closed Market", in *NiveauNischeNimbus: Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, ed. Birgit Lodes, Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3 (Tutzing: Hans Schneider, 2006), 167–84
- Knighton, Tess, "Isabel of Castile and her Music Books: Franco-Flemish Song in Fifteenth-Century Spain", in *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2008), 29–52

- Kooperberg, Leo Maurits Gerard, *Margaretha van Oostenrijk, landvoogdes der Nederlanden. Tot den vrede van Kamerijk* (Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1908)
- Korteweg, Anne, *Splendour, Gravity & Emotion. French medieval manuscripts in Dutch collections* (Zwolle: Waanders, 2004)
- ---, "La bibliothèque de Philippe de Clèves: inventaire et manuscrits parvenus jusqu'à nous", in *Entre le ville, la noblesse et l'état*, ed. Haemers, Van Hoorebeeck, and Wijsman, 183–221
- Krause, Stefan (ed.), *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I.*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 21 (Vienna: Böhlau, 2019)
- --- (ed.), *Freydal: Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I* (Cologne: Taschen, 2019)
- Kreitner, Kenneth, "*Se la face ay pale* and the Loud Band of the Fifteenth Century", *Historic Brass Society Journal* 21 (2009), 1–10
- Kühne, Heinrich, and Edmund Stengel (eds.), *Maître Elie's Überarbeitung der ältesten französischen Übertragung von Ovid's Ars Amatoria* (Marburg: Elwert, 1886)
- Langlois, Ernest, *Recueil d'arts de seconde rhétorique* (Paris: Imprimerie nationale, 1902; reprint, Geneva: Slatkine, 1974)
- Leube, Manfred, and Josef Lorenz (eds.), *Das Speyerer Evangeliar Heinrichs III. im Escorial, Madrid* (Freiburg im Breisgau: Pilger Verlag, 1989)
- Lemaire, Claudine, "Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche", in *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*, 13–23
- *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche. Kommentarband* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1988)
- Lindmayr-Brandl, Andrea, and Grantley McDonald (eds.), *Early Printed Music and Material Culture in Central and Western Europe* (New York: Routledge, 2021)
- Lindmayr-Brandl, Andrea, "The pioneers of mensural music printing in German-speaking lands: networks and type repertoria", in *Early Printed Music*, ed. Lindmayr-Brandl and McDonald, 19–40
- Litterick, Louise, "Performing Franco-Netherlandish Secular Music of the Late Fifteenth Century: Texted and Untexted Parts in the Source", *Early Music* 8 (1980), 474–85
- ---, "On Instrumental Ensemble Music in the Late Fifteenth Century", in *Music in Medieval and Early Modern Europe*, ed. Iain Fenlon (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 117–30
- Long, Sarah Ann, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions in Paris and Tournai, 1300–1550* (Rochester: University of Rochester Press, 2021)
- Lott, Walter, "Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650–1800", *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1921), 285–320
- Luko, Alexis, "Tinctoris on *Varietas*", *Early Music History* 27 (2008), 99–136
- Macey, Patrick, *Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998)
- Madou, Mireille J. H., "Marie et l'héritage de Bourgogne", in *Bruges à Beaune. Marie, l'héritage de Bourgogne*, ed. Bertrand Schnerb and An Blockmans-Delva (Paris and Beaune: Somogy/Hospices civils de Beaune, 2000), 85–108
- Malešič, Jasna, Martin Šala, Vid Simon Šelih, and Drago Kočar, "Evaluation of a method for treatment of iron gall ink corrosion on paper", *Cellulose* 21 (2014), 2925–36
- Maniates, Maria Rika, "Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier", *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), 228–81
- ---, "Combinative Chansons in the Escorial Chansonnier", *Musica Disciplina* 29 (1975), 61–125
- Marfany, Marta, "Identificació de dues cançones franceses i el seu context literari al *Procés de Corona d'aur* (c. 1406) de Francesc de la Via", *Mot so razo* 19 (2020), 19–26
- Marix, Jeanne, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le bon (1420–1467)* (Strasbourg: Heitz, 1939; reprint, Geneva: Minkoff, 1972)
- Marvin, Mary Beth W., "'Regret' chansons for Marguerite d'Autriche by Octovien de Saint-Gelais", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 39 (1977), 23–32
- Mas i Garcia, Carles, "Baixa Dansa in the Kingdom of Catalonia and Aragon in the Fifteenth Century", *Historical Dance* 3/1 (1992), 15–23
- Matter, Stefan, "Der Textentwurf zum Freydal im Codex 2831* der Österreichischen Nationalbibliothek", in *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*, ed. Krause, 65–77 (with edition of the text on 320–33)
- [Mauzaize, Jean], "Le franciscain Jean Tisserant", *Bibliothèque de l'école des chartes* 62 (1901), 719–20
- McGinnis, Katherine Tucker, "Moving in High Circles; Courts, Dance, and Dancing Masters in Italy in the Long Sixteenth Century" (Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2001)

- McGowan, Keith, "A Chance Encounter with a Unicorn? A Possible Sighting of the Renaissance Slide Trumpet", *Historic Brass Society Journal* 8 (1996), 90–101
- ---, "The Prince and the Piper: *Haut*, *bas*, and the Whole Body in Early Modern Europe", *Early Music* 27 (1999), 211–34
- Meconi, Honey, "Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228", *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010), 11–36
- Memelsdorff, Pedro, *The Codex Faenza 117: Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy: Introductory Study and Facsimile Edition*, 2 vols. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2012–13)
- Mertens, Volker, "Visualizing Performance? Music, Word, and Manuscript", in *Visual Culture and the German Middle Ages*, ed. Kathryn Starkey and Horst Wenzel (New York and Basingstoke: Palgrave, 2005), 135–58
- [Meyer-]Baer, Kathi, "Michel de Toulouze: The First Printer of Measured Music?", *Music Review* 7 (1946), 178–82
- ---, "Some Remarks on the Problems of the Basse-Dance", *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 17 (1955), 251–77
- Meylan, Raymond, "Recherche de parentés parmi les basses danses du quinzième siècle", *Acta Musicologica* 38 (1966), 46–66
- ---, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle* (Berne-Stuttgart: Haupt, 1968)
- Michel, Artur, "The Earliest Dance-Manuals", *Medievalia et humanistica* 3 (1945), 117–31
- Moens-Haenen, Greta, Maria Kapp, and Herman Baeten (eds.), *Muziek aan het Hof van Margaretha van Oostenrijk/ Music at the Court of Marguerite of Austria*, Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek 3 (Peer: Musica, 1987)
- Montellier, Ernest, "Quatorze chansons du XVe siècle extraites des Archives namuroises", in *Commission de la vieille chanson populaire: Annuaire* (Antwerp: Holthof, 1939), 153–211
- Montuschi, Claudia, "La rara eleganza della pergamena nera: il libro d'ore Vaticano Latino 9488", in *Studie in onore del cardinale Raffaele Farina*, ed. A. M. Piazzoni, Studi e Testi 477/478 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2013), 701–67
- Možir, Alenka, Irena Krakj Cigić, Marjan Marinšek, and Matija Strlič, "Material properties of historic parchment: A reference collection survey", *Studies in Conservation* 59 (2014), 136–59
- Mühlen Axelsson, Kathleen, René Larsen, Dorte V. P. Sommer, and Rikke Melin, "Establishing the relation between degradation mechanisms and fibre morphology at microscopic level in order to improve damage diagnosis for parchments – A preliminary study", in *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017*, ed. Janet Bridgland (Paris: International Council of Museums, 2017), art. 0507
- Müller, Catherine C., "La poétique de Marguerite d'Autriche: pour une relecture de sa Complainte (ms Vienne, ÖNB, Cod. 2584)", in *Women at the Burgundian Court*, ed. Eichberger and Legaré, 75–85
- Mullally, Robert, "The Polyphonic Theory of the *Basse danse*", *Music Review* 38 (1977), 241–48
- --- (ed. and trans.), *The Brussels* Basse danse *Book: A Critical Edition* (Binsted: Dance Books, 2015)
- Myers, Herbert W., "Slide Trumpet Madness: Fact or Fiction?", *Early Music* 17 (1989), 382–89
- Neevel, Johan G., "Phytate – a potential conservation agent for the treatment of ink corrosion caused by iron gall inks", *Restaurator* 16 (1995), 143–60
- Neumeier, Barbara, *Der Pommer: Bauweise, Kontext, Repertoire* (Sinzig: Studio-Verlag, 2015)
- Nevile, Jennifer, *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004)
- ---, "Dance and Identity in Fifteenth-Century Europe", in *Music, Dance, and Society: Medieval and Renaissance Studies in Memory of Ingrid G. Brainard*, ed. Ann Buckley and Cynthia J. Cyrus (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2011), 231–48
- Olivier, Elyne, "Philippe de Clèves, le goût et les particularismes artistiques d'un noble bourguignon à travers le *Recueil de mandements, d'inventaires et de pièces diverses concernant la succession de Philippe de Clèves*", in *Entre le ville, la noblesse et l'état*, ed. Haemers, Van Hooerebeeck, and Wijsman, 143–59
- Ortega Saez, Natalia, and Vincent Cattersel, "Dyeing & Dress, Reworking Black Dye Technologies of the Burgundian-Habsburg Netherlands: Three Types of Black Dyeing", in *Burgundian Black*, ed. Boulboullé and Dupré
- Pastor, Ludwig, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1905)

- Pastoureau, Michel, *Noir, histoire d'une couleur* (Iles d'Espagnac: Éditions du Seuil, 2008)
- Pataki, Andrea, "Remoistenable tissue preparation and its practical aspects", *Restaurator* 29 (2009), 1–19
- Pataki-Hundt, Andrea, and Cosima Walter, "Comparison of lightweight Japanese tissues for overall stabilization of documents damaged by iron gall ink corrosion and an alternative to silk screen frames", *Restaurator* 39 (2018), 109–27
- Pearson, Andrea, "Imaging and Imagining Colette of Corbie: An Illuminated Version of Pierre de Vaux's *Vie de Colette*", in *A Companion to Colette of Corbie*, ed. Joan Mueller and Nancy Warren (Leiden: Brill, 2016), 130–72
- Picker, Martin, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965)
- ---, "A new look at the 'little' Chansonnier of Margaret of Austria", in *Muziek aan het Hof van Margaretha van Oostenrijk*, ed. Moens-Haenen, Kapp, and Baeten, 27–31
- Pleij, Herman, *Colors Demonic & Divine: Shades of Meaning in the Middle Ages & After* (New York: Columbia University Press, 2004)
- Podnos, Theodor, *Bagpipes and Tunings* (Detroit: Information Coordinators, 1974)
- Pokorny, Erwin, "Die Maler der Wiener Freydal-Miniaturen", in *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*, ed. Krause, 49–63
- Polk, Keith, "Flemish Wind Bands in the Late Middle Ages: A Study of Improvisatory Instrumental Practices" (Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1968)
- ---, "The Trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance", in *Early Music* 17 (1989), 389–97
- ---, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992)
- ---, "From Oral to Written: Change in Transmission of Instrumental Music in Fifteenth-Century Europe", in *Songs of the Dove and Nightingale: Sacred and Secular Music c. 900–c.1600*, ed. Greta Mary Hair and Robyn E. Smith (Basel: Gordon and Breach, 1995), 160–75
- ---, "The Invention of the Slide Principle and the Earliest Trombone or, the Birth of a Notion", in *Perspectives in Brass Scholarship: Proceedings of the International Historic Brass Symposium, Amherst, 1995*, ed. Stewart Carter (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997), 19–27
- ---, "Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c. 1500", in *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, ed. Timothy J. McGee (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003), 98–114
- ---, "Trumpets, Shawms, and the Early Slide Instruments, ca. 1350–1470", *Historic Brass Society Journal* 30 (2018), 1–17
- Preminger, Alex and T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- Prizer, William F., *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980)
- Quinsonas, Emmanuel de, *Materiaux pour server a l'histoire de Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie, regent des Pays-Bas*, 3 vols. (Paris: Delaroque, 1859–60)
- Rehm, Wolfgang (ed.), *Die Chansons von Gilles Binchois* (Mainz: Schott, 1957)
- Reiffenberg, Frederic Auguste Ferdinand Thomas, baron de, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque dite de Bourgogne, relatifs aux Pays-Bas. Tome premier, première partie* (Brussels: Hayez, 1829)
- Reissland, Birgit, "Black Colour Technologies for Burgundian Illuminators", in *Burgundian Black*, ed. Boulboullé and Dupré
- ---, "Neue Restaurierungsmethoden für Tintenfraß auf Papier mit wässrigen Phytatlösungen – Möglichkeiten und Grenzen", in *Tintenfraßschäden und ihre Behandlung*, ed. Gerhard Banik and Hartmut Weber (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1999), 87–111
- Renouard, Philippe, "Guillaume Guerson de Villelongue", *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* (1897), 219–21
- ---, *Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs, enlumineurs parcheminiers et papetiers ayant exercé à Paris de 1450 à 1600* (Paris: Champion, 1901; reprint Geneva: Slatkine, 1969)
- ---, "Guillaume Guerson musician", *Revue des livres anciens* 1 (1914), 449–51

- Riemann, Hugo, "Die rhythmische Struktur der Basses dances der Handschrift 9085 der Brüsseler Kgl. Bibliothek", *Sämmelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 3 (April–June 1913): 349–68
- Sachs, Curt, "Der Rhythmus der Basse danse", *Acta Musicologica* 3 (1931), 107–11
- Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments* (New York: W. W. Norton & Co, 1940)
- ---, "Chromatic Trumpets in the Renaissance", *Musical Quarterly* 36 (1950), 62–66
- Salmen, Walter, "Dances and Dance Music, *c.* 1300–1530", in *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, ed. Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (Oxford: Oxford University Press, 2001), 162–90
- Schnitzer, Claudia, *Höfische Maskeraden: Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*, Frühe Neuzeit 53 (Tübingen: Niemeyer, 1999)
- Scholderer, Victor, *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum. Part VIII. France, French-Speaking Switzerland* (London: British Library, 1949)
- --- (ed.), *L'art et instruction de bien dancer: a facsimile of the only recorded copy with a bibliographical note by Victor Scholderer* (London: Royal College of Physicians, 1936)
- Schreurs, Eugeen, *An Anthology of Music Fragments from the Low Countries* (Leuven: Alamire Foundation, 1995)
- ---, "Petrus Alamire: Musical calligrapher, musician, composer, spy", in *The Treasury of Petrus Alamire*, ed. Kellman, 15–27
- Schweppe, Helmut, *Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis* (Landsberg/Lech: Ecomed Verlagsgesellschaft, 1993)
- Shaw, Christine, *Isabella d'Este: A Renaissance Princess* (London: Routledge, 2019)
- Smeyers, Maurits, and Jan Van der Stock (eds.), *Flemish Illuminated Manuscripts, 1475–1550* (Ghent: Ludion, 1996)
- Smeyers, Maurits, and Marlene Müller-Haas, *Flämische Buchmalerei, vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus, 1999)
- Smith, Anne, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* (Oxford: Oxford University Press, 2011)
- Smith, A. William, *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza* (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1995)
- Smith, Margaret Dean, "A Fifteenth Century Dancing Book: 'Sur L'Art et Instruction de Bien Dancer'", *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 3/2 (1937), 100–9
- Southern, Eileen, "Some Keyboard Basse Dances of the Fifteenth Century", *Acta Musicologica* 35 (1963), 114–24
- ---, "Basse-Danse Music in Some German Manuscripts of the Fifteenth Century", in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York: Pendragon Press, 1978), 738–55
- ---, *Anonymous Pieces in the MS El Escorial IV.a.24* ([Neuhausen-Stuttgart]: American Institute of Musicology, 1981)
- Storm Van Leeuwen, Jan, "The Well-shirted Bookbinding. On chemise bindings and Hülleneinbände", in *Theatrum Orbis Librorum. Liber amicorum presented to Nico Israel on the Occasion of his Seventieth Birthday*, ed. Ton Croiset van Uchelen, Ton, Koert van der Horst, and Günter Schilder (Utrecht: Hes Publishers, 1989), 277–305
- Strelka, Josef (ed.), *Gedichte Margarethe's von Österreich (die Handschrift 2584 der Wiener Nationalbibliothek)* (Vienna: Sexl, 1954)
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1990)
- Tamussino, Ursula, *Margarete von Österreich, Diplomatin der Renaissance* (Graz: Verlag Styria, 1995)
- Terjanian, Pierre (ed.), *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I* (New Haven: Yale University Press, 2019)
- Thiry, Claude, "Le texte de *L'Art et instruction de basse danse*", in *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*, 25–56
- ---, "Le *Livre des Basses Danses* de Marguerite d'Autriche. Approche philologique et historique", *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie* 65 (April 1989), 3–13
- Thoss, Dagmar, *Flämische Buchmalerei: Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal 21. Mai–26. Oktober 1987* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1987)
- Triest, Monika, *Macht, Vrouwen en Politiek, 1477–1558. Maria van Bourgondie, Margareta van Oostenrijk, Maria van Hongarije* (Leuven: Van Halewyck, 2000)
- Tröster, Patrick, "More about Renaissance Slide Trumpets: Fact or Fiction?", *Early Music* 32 (2004), 252–68

- ---, "Which Kind of Trumpet did the *Ménestrel de trompette* play in Late Gothic Alta Bands?", *Music in Art* 32 (2007), 84–92
- van den Borren, Charles, *Guillaume Dufay* (Brussels: Hayez, 1925)
- Van der Linden, Albert, "La musique dans les Chroniques de Jean Molinet", in *Mélanges Ernest Closson*, ed. Charles van der Borren and Albert van der Linden (Brussels: Société belge de musicologie, 1948), 166–80
- Van Hoorebeeck, Céline, "Les bibliothèques de Philippe de Clèves (1456–1528), Thomas de Plaine (ca 1444–1507) et Philippe Wielant (1441–1520). Essai de mise en perspective", in *Entre le ville, la noblesse et l'état*, ed. Haemers, Van Hooerebeeck, and Wijsman, 223–43
- Völkel, Laura, Thomas Prohaska, and Antje Potthast, "Combining phytate treatment and nanocellulose stabilization for mitigating iron gall ink damage in historic papers", *Heritage Science* 8/86 (2020), 3–15
- Wald-Fuhrmann, Melanie, "Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl", in *Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, ed. Nicole Schwindt, TroJa Jahrbuch für Renaissancemusik 18 (2019), 139–56
- Warmington, Flynn, "A survey of scribal hands in the manuscripts", in *The Treasury of Petrus Alamire*, ed. Kellman, 41–52
- Wegman, Rob C., *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford: Oxford University Press, 1994)
- Welker, Lorenz, "Alta capella: Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7 (1983), 119–65
- ---, "Bläserensembles der Renaissance", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 14 (1990), 249–70
- ---, "Dufay Songs in German Manuscripts", in *Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts*, ed. John Kmetz (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 3–26
- ---, "*Portugaler*: Du Fay's Contribution to Instrumental Music?", in *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon Jour, Bon Mois, Et Bonne Estrenne*, ed. Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel (Woodbridge: Boydell Press, 2011), 124–36
- ---, "Moresca und Moriskentanz. Rezeption des Fremden in Musik und Tanz in Spätmittelalter und Renaissance", in *Die Münchner Moriskentänzer: Repräsentation und Performanz städtischen Selbstverständnisses*, ed. Iris Lauterbach and Thomas Weidner, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 32 (Munich: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2013), 69–81
- Wiering, Frans, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York: Routledge, 2001)
- Wiesflecker, Hermann, *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches* (Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, 1991)
- Wijsman, Hanno, "Politique et bibliophilie pendant la révolte des villes flamandes des années 1482–1492: Relations entre les bibliothèques de Philippe de Clèves et de Louis de Bruges et la Librairie des ducs de Bourgogne", in *Entre le ville, la noblesse et l'état*, ed. Haemers, Van Hooerebeeck, and Wijsman, 245–78
- ---, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)* (Turnhout: Brepols, 2010)
- Wilson, David R., "Theory and Practice in the Fifteenth-Century French Basse Danse", *Historical Dance* 2/3 (1983), 1–2
- ---, "The Development of French Basse Danse", *Historical Dance* 2/4 (1984/85), 5–12
- ---, "*Damnes* as described by Domenico, Cornanzano and Guglielmo", *Historical Dance* 2/6 (1988/1991), 3–8
- ---, "A Further Look at the Nancy Basse Dances", *Historical Dance* 3/3 (1994), 24–28
- ---, "The *Basse danse* c. 1445–c. 1545", in *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250–1750*, ed. Jennifer Nevile (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008), 166–81
- ---, *The Basse Dance Handbook* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2012)
- Wingell, Richard Joseph, "Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary" (Ph.D. diss., University of Southern California, 1973)
- Young, Crawford, "The King of Spain – 'una bassadanza troppo forte'", *Lute Society of America Quarterly* 48 (2013), 40–61
- Zajic, Andreas, "Rex idiographus – Bausteine zu einer Analyse der Autografen Maximilians I", in *Freydal: Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk*, ed. Krause, 133–57



LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE VOL. 6
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT
SCIENTIFIC EDITOR: PAUL KOLB

Margaret of Austria's *basse danse* manuscript, written in gold and silver ink on black parchment, is an exquisite relic of the artistic culture of the Habsburg-Burgundian court around 1500. This study examines the manuscript's place within the culture of court dance, its place within Margaret's library, its relationship to a contemporary printed source, the choreography and the music of the dances that it contains, and the challenges facing conservators given the book's fragile condition.

The present facsimile with commentary is the sixth volume of the *Leuven Library of Music in Facsimile*, under the general editorship of David J. Burn and Bart Demuyt. The series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. Each facsimile is in full colour, at original size, and accompanied by an extended commentary, written by a leading expert or experts.

Grantley McDonald is a postdoctoral fellow in musicology at the Alamire Foundation.

Het *basse danse*-manuscript van Margaretha van Oostenrijk, geschreven in goud- en zilverinkt op zwart perkament, is een prachtig getuigenis van de artistieke cultuur van het Habsburg-Bourgondische hof rond 1500. Deze studie onderzoekt de plaats van het manuscript binnen de cultuur van de hofdans en zijn plaats in Margaretha's bibliotheek, alsook de relatie met een gedrukte bron uit die tijd, de choreografie en de muziek van de dansen die het bevat en de uitdagingen waarmee conservatoren vandaag worden geconfronteerd gezien de kwetsbare staat van het boek.

Dit becommentarieerde facsimile is het zesde in de reeks *Leuven Library of Music in Facsimile*, met als general editors David J. Burn en Bart Demuyt. Deze reeks beoogt kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die zowel in esthetisch, muzikaal als cultureel opzicht bijzonder waardevol zijn. Alle facsimile's worden volledig in kleur en op het originele formaat uitgebracht, voorzien van uitvoerige commentaar door een of meerdere gezaghebbende experts.

Grantley McDonald is postdoctoraal onderzoeker in musicologie verbonden aan de Alamire Foundation.

9 789022 340042

DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

ALAMIRE FOUNDATION