Zuid-Nederlandse Klavecimbelmuziek

Harpsichord Music of the Southern Low Countries

m) f) m)

Monumenta Flandriae Musica

4

ZUID-NEDERLANDSE KLAVECIMBELMUZIEK

HARPSICHORD MUSIC OF THE SOUTHERN LOW COUNTRIES

MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

HOOFDREDACTIE / EDITOR-IN-CHIEF: EUGEEN SCHREURS

EINDREDACTIE / EDITORIAL BOARD: MARTINE SANDERS, KAROLIEN SELHORST

DEEL 4 / PART 4

ZUID-NEDERLANDSE KLAVECIMBELMUZIEK

HARPSICHORD MUSIC OF THE SOUTHERN LOW COUNTRIES

17DE EEUW/17TH CENTURY

Met de reeks Monumenta Flandriae Musica wil de Alamire Foundation, internationaal centrum voor de studie van de muziek in de Lage Landen, een selectie van Vlaamse muziek van de Late Middeleeuwen tot 1800 in een moderne, kritische uitgave beschikbaar stellen voor musici en musicologen.

The Alamire Foundation, international centre for the study of music in the Low Countries, offers both scholars and musicians a selection of Flemish music from the late Middle Ages to 1800 in a modern, critical edition: Monumenta Flandriae Musica.

ZUID-NEDERLANDSE KLAVECIMBELMUZIEK

HARPSICHORD MUSIC OF THE SOUTHERN LOW COUNTRIES

DRIE HANDSCHRIFTEN UIT HET RIJKSARCHIEF ANTWERPEN:
ARENDONK, DIMPNA ISABELLA EN MARIA THERESE REIJNDERS

THREE MANUSCRIPTS FROM THE NATIONAL ARCHIVES IN ANTWERP:
ARENDONK, DIMPNA ISABELLA AND MARIA THERESE REIJNDERS

17DE EEUW/17TH CENTURY

EDIDERUNT

GODELIEVE SPIESSENS & IRÈNE CORNELIS

LEUVEN - PEER

1998





Deze uitgave werd mogelijk gemaakt door een bijdrage van de Vlaamse Gemeenschap en de Nationale Loterij.

This edition was made possible by the financial support of the Flemish Community and the National Lottery of Belgium.

Lay-out: Vaes Grafische Producties
Printed in Belgium, Paesen, Opglabbeek
Vertaling/Translation: Paul Rans, Nell Race, Stratton Bull
Muziekzetwerk/Musical Typesetting: Ascolta

© 1998 Copyright by Alamire, POB 45, 3990 PEER BELGIUM
Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopie, opname of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

ISBN 90-6853-121-2
D/1998/4169/9

Inhoud / Contents

Woord vooraf	VII
Oorsprong van de handschriften	IX
Historische situering	X
Verantwoording van de uitgave	XI
Beschrijving van de handschriften	XII
Repertoire en compositietechnieken	XIII
Kritische verantwoording bij de transcriptie	XVII
Noten	XXVII

Foreword	XXXV
Origin of the Manuscripts	XXXVII
Historical Background of the Manuscripts	XXXVIII
Significance of the Edition	XXXIX
Description of the Manuscripts	XL
Repertoire and Composition Techniques	XLI
Critical Notes Relating to the Music	XLV
Notes	LV

TRANSCRIPTIE/TRANSCRIPTION

Klavierboek van Arendonk/Arendonk Keyboard Book	1
Klavierboek van Dimpna Isabella Reijnders/Dimpna Isabella Reijnders Keyboard Book	41
Klavierboek van Maria Therese Reijnders/Maria Therese Reijnders Keyboard Book	91

Woord vooraf

Ofschoon we via de muziekiconografie en archivalische bronnen weten dat de klaviermuziek in de Zuidelijke Nederlanden vooral als huismuziek voor vrouwen een aanzienlijke rol speelde, is er bijzonder weinig van die muziek bewaard gebleven. Eén van de redenen daarvoor is dat het uitsluitend handgeschreven privé-collecties betrof, die niet de verspreiding kenden van de gedrukte muziek.
Het is dan ook de bijzondere verdienste geweest van mevrouw Irène Cornelis om reeds in 1953, nog vóór de echte renaissance van de oude muziek een feit was, een licentiaatsverhandeling (*Drie Muziekhandschriften uit het Fonds de Menten de Horne in het Rijksarchief te Antwerpen*, K.U.Leuven) te schrijven onder meer over dit nog weinig onderzochte aspect van de Vlaamse muziekgeschiedenis. We zijn haar zeer dankbaar voor het ter beschikking stellen van haar transcripties van de twee klavierhandschriften uit dit fonds. Tevens zijn we Godelieve Spiessens, die ongeveer dertig jaar later het klavierhandschrift van Arendonk transcribeerde en bestudeerde, bijzonder erkentelijk voor de introductie en de kritische verantwoording, alsook voor het nauwgezette correctiewerk. Daarbij heeft ze tijd noch moeite gespaard.

De Vlaamse Gemeenschap en de Nationale Loterij danken we oprecht voor hun financiële steun. Alleen daardoor was het mogelijk een van de basisdoelstellingen van de reeks *Monumenta Flandriae Musica* te realiseren, met name het beschikbaar stellen van weinig bekende muziek voor musici en onderzoekers, in een kritische editie. Bovendien wordt met de uitgave van deze huismuziek ook een leemte opgevuld op het vlak van een ruimer georiënteerde muziekgeschiedenis die alle genres aan bod laat komen. We zijn ervan overtuigd dat deze muziek ook van bijzondere betekenis is voor volkskundigen (cf. zowel lokale titels zoals *De sancta Aldegonde* en *Ick heb menich pint en can*, als meer internationaal verspreide 'schlagers' zoals *Bergemasco* en *Follie de Spagne*) en dat tevens liefhebbers van volksmuziek hier nieuw materiaal zullen ontdekken. Eens te meer bewijst de inhoud van deze drie bundels dat de muziek van de verschillende geledingen van de 17de-eeuwse maatschappij op elkaar was afgestemd en dat er tal van raakvlakken waren.

Eugeen Schreurs

Oorsprong van de handschriften

Deze uitgave brengt een volledige transcriptie van drie handschriften die in het Rijksarchief Antwerpen berusten: het handschrift van Arendonk (Fonds OGA Arendonk 4847) en de handschriften van Dimpna Isabella en Maria Therese Reijnders (Fonds de Menten de Horne 729 en 748bis), die we verder zullen aanduiden als Hs. I, Hs. II en Hs. III. Ze bevatten alle drie klavecimbelmuziek uit de tweede helft van de 17de eeuw en ontstonden in het noorden van de provincie Antwerpen, namelijk in de Kempische gemeenten Arendonk en Meerhout. Bovendien vertonen ze, zowel grafisch als qua stijl en repertoire, een grote onderlinge verwantschap. Er is dus een samenhang tussen de drie bundels, zodat het verantwoord was om ze in eenzelfde publicatie te verenigen. Alle drie werden ze reeds getranscribeerd en bestudeerd (1), maar tot dusver bleef de muziek onuitgegeven. In 1959 werd het oude archief van de gemeente Arendonk overgemaakt aan het Rijksarchief Antwerpen. Bij inventarisatie bleek zich daarin een handschrift met klavecimbelmuziek te bevinden (2). Daarin staat nergens een naam of datum vermeld, zodat we het de noodnaam *Arendonk* gegeven hebben. In 1950 schonk ridder Adelin de Menten de Horne uit Meerhout zijn familiepapieren aan het Rijksarchief Antwerpen en dat bevatte ook documenten van aanverwante families van notabelen uit de heerlijkheden Geel en Mol, waaronder Reijnders en Van Cauwegom. In dit fonds bevinden zich onder andere drie 17de-eeuwse muziekhandschriften, twee met klavecimbelmuziek en één met vioolmuziek (3). De twee klavecimbelhandschriften zijn die van Dimpna Isabella en Maria Therese Reijnders, twee dochters van dr. Hendrik Reijnders, geneesheer, en van Anna Belmans, die in het huis Koning David naast het Drossaardshuis in Meerhout woonden. Dimpna Isabella trouwde met Lodewijk van Wesel, gemeentesecretaris van Westerlo (4). Het klavierboek van Maria Therese Reijnders draagt het jaartal 1694 en van haar bleef in hetzelfde fonds een Franse brief bewaard, gedateerd 24 oktober 1718 en geadresseerd aan Mevrouw van Meerbeek, weduwe van de heer van Cauwegom te Geel, die ze haar tante noemde. Misschien was deze laatste de moeder van Ludovicus Ignatius van Cauwegom, aan wie het genoemde vioolhandschrift toebehoord heeft (5). Daar het om muziekalbums van dilettanten gaat, zijn de klavierbewerkingen uiteraard zeer eenvoudig en stellen ze helemaal geen hoge technische eisen aan de vertolker. Niettemin zijn er stukjes bij die in al hun eenvoud echte pareltjes zijn (6). Maar er zijn ook reeds meer professioneel bewerkte stukjes met imitaties in de verschillende stemmen of/en met meer doorgevoerde middenpartijen (7). Mogelijk zijn de meer uitgewerkte nummers te danken aan een grotere interventie van de klavierleraar van de scribenten. Mits enkele ingrepen, kunnen ook de minder uitgewerkte of schijnbaar minder mooie stukjes verfraaid worden, zodat de esthetische factor bij deze publicatie dus zeker niet ontbreekt. Ten slotte mag men ook vooral niet vergeten dat de hedendaagse uitvoerder deze muziek in het vereiste tempo en op een gepast eigentijds instrument moet voordragen.

Historische situering

Sinds de 16de eeuw kwamen er in West-Europa tal van geschreven muziekverzamelingen tot stand. Het was gebruikelijk dat dilettanten, leerlingen en zelfs beroepsmuzikanten - eventueel voor hun leerlingen - een klavieralbum aanlegden voor gebruik als huismuziek. Daarin schreven ze geliefde muziekstukken op het gehoor of uit de herinnering neer, ofwel kopieerden ze die uit bestaande verzamelingen, en dat vermoedelijk veeleer uit geschreven dan wel uit gedrukte bronnen. Daarbij werd het muziekstuk meestal in een eigen bewerking opgetekend want de scribent harmoniseerde de bestaande melodie en varieerde die dikwijls. In de 16de en 17de eeuw waren klavierinstrumenten als spinet, virginaal, klavichord, klavecimbel en klein orgel zeer populair in de huiskring van de hogere, welgestelde burgerij. De dochters van den huize bespeelden die instrumenten geestdriftig, en talrijk zijn de Nederlandse schilderijen uit die tijd, waarop een vrouwelijke klaveciniste in de huiskamer staat afgebeeld. Het is bijgevolg ook niet verwonderlijk dat de meeste van deze amateursverzamelingen aangelegd werden door of ten behoeve van vrouwen. Het ontbreken van een inhoudstafel is normaal voor een dergelijke, persoonlijk aangelegde verzameling. De verzamelaar schreef de stukjes immers zeer willekeurig in, al naargelang hij ze hoorde en waardeerde. Van een vooropgezet, planmatig repertoire was er dus geen sprake. Een dergelijke verzameling werd ook zelden voltooid of afgesloten: ze werd steeds aangevuld tot de voorradige bladzijden in het boek uitgeput waren. Meestal bleven er een aantal lege bladzijden over, maar een andere hand kon de laatste bladzijden ook volschrijven. Soms werd er al eens een bladzijde uitgescheurd omdat ze verknoeid was (8), maar in andere gevallen gingen er met een verdwenen bladzijde misschien nog enkele stukjes verloren (9). Bij dergelijke bundels werd steeds in het midden gelaten op welke klavierinstrumenten de gegeven muziek moest uitgevoerd worden, namelijk op klavecimbel, virginaal, enzovoort, of op orgel. Aldus stond het de vertolker vrij om naar willekeur het ene of het andere klavierinstrument te bespelen. Richtinggevend evenwel is de aard van het voorkomend muziekrepertoire. Immers een muziekalbum dat overwegend uit dansmuziek en profane liedbewerkingen bestaat, zal wel niet voor het kerkorgel bedoeld geweest zijn, maar veeleer voor een huisinstrument als klavecimbel en dergelijke of ook wel salonorgel.

Een buitenlands klavierhandschrift dat qua opzet, stijl en aard van het repertoire wel enige verwantschap vertoont met de hier bestudeerde handschriften, is het *Elizabeth Rogers hir Virginall Booke* (1656) (10). Tot dusver waren er acht Nederlandse klavierhandschriften bekend en die zijn meestendeels reeds toegankelijk in moderne publicaties (11). Gezien het tijdsverschil staat dat van het Antwerps emigrantenkind *Susanne van Soldt* (1599) (12) ietwat apart van de overige Nederlandse klavierhandschriften, die uit de 17de eeuw stammen en een gelijkaardig repertoire hebben: het *Leningrad-handschrift* (ca. 1650) (13), het *Camphuysen-handschrift* (na 1652) en het *Gresse-handschrift* (1668-1669) (14), het *Broekhuijzen-handschrift* (1668-1669) (15) en het handschrift van *Anna Maria van Eijl* (1671) (16). De Zuid-Nederlandse klavierhandschriften *Vincentius della Faille* (1625) (17) en *Beatrix* (na 1650) (18) zijn meer Frans georiënteerd en staan verder van de drie hier uitgegeven handschriften verwijderd dan de Noord-Nederlandse. Met deze publicatie worden er dus nog eens drie Nederlandse klavierboeken aan de lijst toegevoegd.

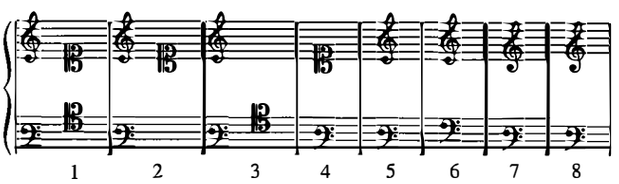
Verantwoording van de uitgave

De drie handschriften worden in chronologische volgorde weergegeven. Hs. I is vermoedelijk het oudste van de drie en wij zouden het ca. 1650 dateren. Het repertoire en de stijl zijn archaïscher en er zijn meer lied- dan dansbewerkingen. In Hs. II en Hs. III (1694) is het dansrepertoire veel uitgebreider en er verschijnen latere dansvormen, zoals mars en menuet, afgezien van enkele oudere 'evergreens'. Bovendien is de stijl hier reeds uitgesproken barok, onder andere met het typisch gepunte ritme, en de musicografie is ietwat moderner. Dimpna Isabella Reijnders, de scribente van Hs. II, was de oudste zuster van Maria Therese, die het gedateerde Hs. III (1694) aanlegde, en de twee hadden nog een jongere zuster, Anna Maria, zodat er normaliter een leeftijdsverschil van enkele jaren tussen de drie zusters zal geweest zijn. Bijgevolg zouden wij Hs. II in het laatste kwart van de 17de eeuw plaatsen, misschien ca. 1689.

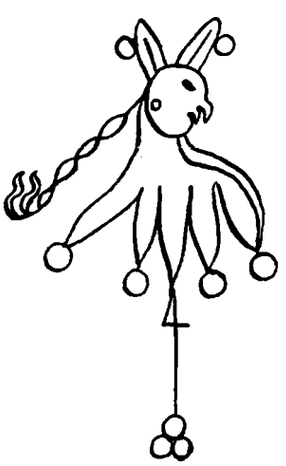
Deze publicatie betekent een aanzienlijke verrijking van ons liedpatrimonium want ze brengt enkele totaal onbekende melodieën of een ontbrekende bas bij een reeds bekende melodie, ofwel een onbekende titel bij een bekend muziekstuk of vice versa aan het licht. De populariteit van een bepaalde melodie blijkt uit haar verspreiding als stem in de liedboeken, waarin ze dikwijls alleen met de titel en zonder de bijhorende muziek, voor een nieuwe zangtekst opgegeven werd. Populaire *vooizen* werden meer dan eens herbruikt in de Nederlandse liedboeken, die meestal in Antwerpen of Amsterdam uitgegeven werden: Jan Janszn Starter, *Friesche Lust-Hof* (1621); Salomon Theodotus, *Paradys der geestelycke en kerckelycke lofsangen* (1621); F.J. de Lixbona, *Hemelsch Nachtegaelke* (1663); *Den Singende Swaen* (2/1664); Dierick Pieter Pers, *Bellerophon* (4/1669); Daniël Bellemans, *Lieffelycke Paradysvogel* (2/1674); Christiaen de Placker, *Evangelische Leeuwercker* (1682-1683); Hiëronymus Sweerts, *Innerlycke Zieltochten* (1702); Carolus Tuinman, *Mengel-Stoffen* (1703), enzovoort. Geliefde melodieën weerklonken ook veelvuldig op de stadsbeiaarden van Gent, Antwerpen, Brussel en Alkmaar (19). Ze werden uiteraard eveneens voor andere instrumenten bewerkt, onder andere in het *Thysiushandschrift* (ca. 1600) (20), *Nederlandtsche Gedenck-Clanck* (1626) (21), *Der Gooden Fluit-Hemel* (1644), *Der Fluyten-Lust-hof* (1646) (22), *'t Uitnemend Kabinet* (1646) (23) en *Oude en nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen* (ca. 1700) (24). Binnen het kader van deze editie kan niet in detail ingegaan worden op alle concordanties, maar wel zullen we vermelden of een bepaald stukje ook een bewerking kreeg in andere Nederlandse klavierboeken (25). De meeste melodieën zijn van Franse oorsprong en voor een aantal daarvan werd in andere bronnen alleen de titel teruggevonden. Enkele liederen hebben een Engelse herkomst en voor de anonieme stukjes in Hs. II en Hs. III, kan men zich afvragen of het om een internationaal verspreid dan wel lokaal gecreëerd dansrepertoire gaat. Het hier meegedeelde verzamelwerk kan ook voer voor folkloristen opleveren want het brengt een bonte mengeling van kerst-, pelgrims-, drink-, dans-, mei- en minneliederen, huldeliederen voor Maria, Jezus en de landvoogd, muzikale veldslagen, legermarsen en trompetstukjes, dansen, waaronder boerendansen en menuetten, opera- en balletmuziek, en zelfs orgelmuziek voor de kerk. En dat alles stamt uit volkse, burgerlijke, hoofse en kerkelijke inspiratie van Franse, Nederlandse, Engelse, en ook wel Italiaanse en Duitse bodem. In de geboden muzieklectuur kunnen volksmuzikanten en -dansers hun gading vinden en er hun repertoire mee aanvullen. Bovendien wordt met deze uitgave een socio-cultureel aspect van de muziekgeschiedenis belicht want ze brengt een antwoord op de vraag: wat voor muziek speelde en danste onze burgerij in de 17de eeuw? Verder illustreren deze klavierboeken de muziekpraktijk van die tijd, die beheerst werd door de basso continuo. Een interessant documentair nevenaspect ten slotte is dat van de musicografie, want deze handschriften weerspiegelen sporadisch ook de evolutie naar een moderner notatiesysteem. Het gebruik van vier sleutels, waarbij de twee utsleutels elkaar overlappen, evenals de lijnen waarop ze staan, evolueert naar dat van slechts twee sleutels, en de zeslijnige notenbalk wordt uiteindelijk vijflijnig in het laatste stuk (nr. 22) van Hs. III (1694). Het versieringsteken "𝄒" verandert in het moderne bijterteken en het achtste rustteken in winkelhaak wordt een 7 in Hs. II en III (vanaf nr. 14), enz. Deze publicatie is dus in vele opzichten, zowel muziekhistorisch als muziekpraktisch, verantwoord.

Beschrijving van de handschriften

Elke bladzijde heeft een aantal zeslijnige notenbalken, die per twee gekoppeld, de rechterhand en de linkerhand van de klavierpartituur weergeven, met één van onderstaande sleutelcombinaties:



Hs. I is een genaaide in-quartobundel van 202 x 300 mm. met een perkamenten omslag en bevat 51 beschreven en 3 lege muziekbladzijden, en 47 nummers. Er zijn duidelijk twee handen te onderscheiden, een zorgzame (26) en een ietwat slordigere hand (27). Nergens werd een naam van de auteur(s) en/of bezitter(s) noch een jaartal aangebracht, maar het gebruikte papier in-quarto *voor tablatuer oft orgelspel* zou in de richting van een lokale organist kunnen wijzen, evenals de laatste zeven stukjes, die meer specifieke orgelmuziek voor de kerk bieden. De twee hymnen op de H. Aldegondis zouden een bepaalde streek- of naamgebondenheid kunnen duiden. Het voorgedrukte muziekpapier werd in Antwerpen bij Hiëronimus Verdussen gekocht en het ligt dus voor de hand dat het handschrift in de Zuidelijke Nederlanden ontstaan is. Het vertoont als watermerk een zotskap met vijf kraagpunten en aanhangend cijfer 4 met drie bolletjes (zie afbeelding), dat ook aangetroffen wordt op Duitse papiersoorten van 1640-1670 (28). Op grond van een gelijkaardig watermerk, werd het hoger genoemde *Leningrad-handschrift* ca. 1650 gedateerd. Een datering kan verder bij benadering afgeleid worden uit de schrijfwijze van tekst en muziek, de muziekstijl en vooral het repertoire. Zo verwijst de liedtitel *Edel Prince Cardinael* zonder twijfel naar Ferdinand van Oostenrijk (1609-1641), kardinaal-infant van Spanje en sinds 1634 landvoogd van de Nederlanden, waar hij prins-kardinaal genoemd werd. Dit gelegenheidslied moet dus in de Zuidelijke Nederlanden ontstaan zijn in of na 1634 en dat jaar zou bijgevolg een terminus post quem voor ons handschrift kunnen opleveren, althans voor de nummers ingeschreven na nr. 12. Meteen mag het handschrift ook met zekerheid in de Zuidelijke Nederlanden gelokaliseerd worden. Elke bladzijde heeft tien (of vijf paar) notenbalken met als sleutelcombinaties nrs. 1, 2, 3 of 5 (29).



Hs. II heeft een oblongformaat van 163 x 210 mm en een gekartonneerde perkamenten omslag. Op de achterkant van het voorplat staat: *Dimpna Isabella Reijnders hoort desen boeck toe* en zij legde het album dan ook ongetwijfeld aan, maar blijkbaar is er nog een tweede hand tussengekomen (vanaf p. 152). De bundel bevat 180 pagina's, waarvan er 7 blanco gebleven zijn (30), en 62 nummers. Vermoedelijk ontstond het verzorgde niet gedateerde handschrift ca. 1689, om redenen hoger vermeld. Het papier vertoont als watermerk een zotskap met zeven kraagpunten en aanhangend cijfer 4 met drie bolletjes, verwant met die van Hs. I, maar geen gekromde neus, een kortere haarstreng en een andere kap (31). Elke bladzijde heeft vier (of twee paar) notenbalken met de hand getrokken, met als sleutelcombinaties nrs. 1, 2, 4 of 5 (32).

Hs. III heeft een oblongformaat van 190 x 245 mm. en een bruin lederen omslag, waarvan alleen nog het voorplat bestaat. Op de voorpagina staat: *Maria Therese Reijnders tot Merhoudt, den 26 maij 1694.* Op het papier verschijnt als watermerk een grote koningskroon met in de top een Franse lelie en daaronder een schild, waarop nogmaals een Franse lelie, en onderaan het cijfer vier in spiegelbeeld met de verstrengelde letters WR. Een tweede watermerk vertoont de letters IM (33). De bundel bevat 204 pagina's, waarvan een groot aantal blanco gebleven zijn (34), en 26 nummers, waarvan er in deze uitgave vier achterwege gelaten werden, omdat ze hernemingen

zijn. Er zijn verschillende handen aan het werk geweest en de eerste en tevens de fraaiste (nrs. 1-10) was vermoedelijk die van Maria Therese Reijnders zelf, die op de gegeven datum met haar album begonnen is - de einddatum van dergelijke amateursverzamelingen kan omzeggens nooit opgegeven worden want ze werden steeds bijgeschreven gedurende een aantal jaren. De bladzijden hebben elk zes (of drie paar) notenbalken met de hand getrokken, met als sleutelcombinaties nrs. 3, 5, 6, 7 of 8 (35). De muzieknotatie in dit handschrift is slordig en onnauwkeurig. De scribente plaatste verkeerde noten, wijzigingstekens, stippen, en vergat de meeste hulplijnen boven de notenbalk aan te brengen, alhoewel ze de noten op de juiste hoogte zette. De plaatsing van de noten in de maat en de maatstrepen kloppen niet altijd en niet zelden ontbreekt een maatstreep of het slot van een stuk. Maten zijn soms onvolledig of onduidelijk en sleutels ontbreken al eens. Vooral met de fasleutel op de onderste notenbalk geraakte de scribente in de knoop want ze plaatste al eens een baritonsleutel (fasleutel vierde lijn), waar ze reeds in bassleutel (fasleutel vijfde lijn) dacht, met het gevolg dat ze bepaalde basnoten en voor enkele stukjes zelfs de volledige bas, een terts te hoog schreef.

Repertoire en compositietechnieken

Het repertoire - ook de meeste nummers zonder titel - bestaat overwegend uit lied- en dansbewerkingen, en een derde soort van composities kan men als typisch geëigende klaviermuziek bestempelen. Een aantal dansen en ook al eens een lied werden in één of meer variaties bewerkt. Aan de basis van de liedbewerkingen liggen anonieme Nederlandse, Franse en enkele Latijnse vocale modellen met meestal een profane maar ook wel een geestelijke tekstinhoud. Nergens in de drie handschriften staat er een naam van een componist of bewerker vermeld, zoals bijvoorbeeld in het klavierboek van Anna Maria van Eijl. Onder de liedbewerkingen zijn er zeven kerstleisen (36), waaronder het bekende *O Herders, laet u bocxkens en schaepen*, dat zowel in Hs. I (zonder titel) als in Hs. II voorkomt. Een meerstemmige zetting met instrumentale begeleiding vindt men in *Cantiones natalitiae* (1651) (37). Van *O Coridon, siet hier den stal* (38) bleven slechts vijf maten bewaard en aangezien die onder aan de bladzijde staan, mag men veronderstellen dat de volgende pagina (6bis) met het vervolg ontbreekt. Een meerstemmige bewerking van dit kerstlied publiceerde Henricus Liberti, organist van de Antwerpse kathedraal, in *Cantiones natalitiae* (ca. 1645-1660) (39). *Lof sij Joseph* en *Ider mach hem nu verblijden* (40) bevinden zich in een meerstemmige bewerking van Gaspar Verlit in *Cantiones natalitiae* (1660), waarvan tot dusver alleen de continuopartij bewaard bleef (Utrecht, Catharijneconvent) (41). Van beide liederen wordt hier dus de ontbrekende superius opgeleverd. Van *Herders comt dit* (42) treft men een driestemmige zetting van Petrus Hurtado aan in *Cantiones natalitiae* (1658), waarvan de Praecentus, de Cantus primus en de basso continuo behouden bleven (Den Haag, Gemeentemuseum, en Utrecht, Catharijneconvent) (43). Dit kerstlied weerklonk nog in 1728 op de Antwerpse beiaard, evenals het eerstgenoemde (*O Herders*) (44). Er zijn twee meiliederen en de melodie van *Den meij* (45), meer bepaald *De Mey die komt ons by, seer bly*, gaat terug op een Franse courante en werd in 17de-eeuwse Nederlandse liedboeken ook nog als *Godt Pan die sidt in 't velt*, *Deughtrijcke Herderin*, *Den Reus was a la mode ghe-*

kleedt, *Deughdlievende Goddin* of *Ons is een harder goet* betiteld. Een andere bewerking vindt men in het klavierboek van *Anna Maria van Eijl* (1671). *De geestelycke Meij* (46) is een bewerking van het lied *De lustelycke Meij is nu in den tyt* (47). De rederijkersklacht *Blyschap van mij vliet* (48) creëerde Jan Janszn Starter in zijn *Friesche Lust-Hof* (1621) op de populaire Engelse melodie *Twas a Youthful Knight (Crimson Velvet)*. Andere liedtitels zijn *Droefheyd van my vlucht*, *Soo daer iemand vraeght* en *All' die vol van rouw*. De liedbewerking *Geluckich is den mensch* (49) werd een tweede keer bijna letterlijk hernomen; de scribent(e) was dus blijkbaar vergeten dat het stuk al ingeschreven was. Het Nederlandse drinklied *Ick heb menich pint en kan* (50) werd in een aantal Zuid-Nederlandse liedboeken als zangwijze gebruikt zonder toevoeging van muziek. De gelijknamige melodie in *Hollantse Boeren Lieties* (ca. 1700) is anders en Hs. I levert hier dus een blijkbaar onbekende melodie op. De melodie *Van den Clock* werd geïdentificeerd als die van het Oost-Vlaamse volkslied *Den Knaptandt* (51). De Knaptand, een figuur met wolvenkop, maakt nog steeds deel uit van de jaarlijkse ommegang in Dendermonde. Met zijn openklappende muil hapt hij in het publiek en knijpt in armen, benen, hoeden enzovoort, tot schrik van de kinderen en tot jolijt van de ouderen. Het stuk *Daphne* gaat terug op het Engelse lied *When Daphne from faire Phoebus did flie* en werd zowel in Hs. I als in Hs. II bewerkt (52). In *The Dancing Master* (1/1651) werd de stem ook *Daphne, or The Shepherdess* genoemd en uiteraard werd ze verwerkt door de Engelse virginalisten, onder andere in een prachtige variatie van Giles Farnaby. In de Nederlanden kreeg de geliefde melodie als nieuwe liedtitels *Doen Daphne d'overschoone Maeght*, *Als Jola d'onberade Maeght* en *Ach dat men dien tijt noch eens vondt*. Ze werd ook op de Gentse stadsbeiaard gestoken en als courante bewerkt in het klavierhandschrift *Gresse*. Nog een aantal andere liederen in de drie handschriften werden in dansvorm bewerkt of waren in oorsprong dansliederen.

De voorkomende dansvormen zijn: *branle*, *bergamasca*, *courante*, *sarabande*, *allemande*, *folie d'Espagne*, *chaconne*, *menuet*, *rigaudon*, *bourrée*, *ballet* en *mars*. De allemandes en courantes werden soms van een bijtitel voorzien die allicht naar een liedmodel verwijst. Van de Franse dansen *Trecotte* en *La mostarde* (53) werden zowel de oude als de nieuwe versies bewerkt en die van de *Tricotets nouvaux*, ook *Tricottes de Blois*, treft men eveneens aan in het *Gresse-handschrift* (1669-1690), evenals de *Mostarde*, die elders *Bransle de vilage* heet en ook voorkomt in het klavierhandschrift *Broekhuijzen*. Onder de titel *De X brandekens* (54) werden er in feite geen tien maar slechts vijf branles ingeschreven en die komen ook in dezelfde volgorde voor in *Der Gooden Fluit-Hemel* (1644). In het dansboek *'t Uitnemend Kabinet* (1646) bevat de reeks in het geheel tien branles, zodat men mag veronderstellen dat de aanlegger van Hs. I de bedoeling gehad heeft om dezelfde volledige reeks van tien in te schrijven. Nochtans staat na de vijfde branle het woordje *finis* genoteerd en bijgevolg was het vermoedelijk de bedoeling om de vijf branles na elkaar als een suite te spelen. De twee versies van *La Chason* (55) zijn licht verschillend en de eerste heeft geen titel. Wellicht heeft de scribent(e) het stukje verder in het boek helemaal herschreven om tijdens de uitvoering, de variatie onmiddellijk te kunnen aansluiten zonder te moeten bladeren. Het fraaie stukje *Amarillis* (56) gaat wellicht terug op een Franse dansmelodie, een Courante of een Sarabande, en werd ook bewerkt in het klavierboek van Anna Maria van Eijl (1671). De mooie *Sarrabande*, die men in de drie handschriften aantreft (57), is van Franse oorsprong want elders heet ze *Frans air, Courante Madame* of *Sarabande Pinel*. In de Nederlanden kreeg ze weer nieuwe liedtitels: *'t Schynt dat mijn sieltje*, *Doen ick lest wandelden*, *Serbande Adieu mijn vader*, *'s Morgens in 't kriekje* en vooral *Mocht ick, ô Swaentje*. Ze werd ook bewerkt in de klavierhandschriften van Vincentius de la Faille (1625) en van Anna Maria van Eijl (1671). Aan de basis van de *Courante Slapen gaen* (58) ligt een 16de-eeuws Duits drinklied, namelijk *Was wolln wir auf den abend thun*, dat meestal als allemande bewerkt werd. Deze evergreen was erg geliefd in de Nederlanden en werd in 1689 op de Waagtoren van Alkmaar gestoken. Men treft ze ook aan in het klavierboek van Anna Maria van Eijl (1671). De Franse courantes *La Vignionne* en *Orainge Courante* (59) dienden herhaaldelijk als wijsaanduiding in Nederlandse liedboeken en de melodie van het onbetitelde nr. 32 in Hs. I hebben wij kunnen identificeren als die van *Philis schoone harderinne*, die aan het Franse air de cour *Je ne puis éviter* werd ontleend (60). De Franse dansmelodie *Courante Princesse* (61) kreeg in de Nederlanden de

nieuwe liedtitels *De Harderinneties* en *Princesse nouvelle* en werd ook bewerkt in het klavierboek van Anna Maria van Eijl (1671). De courante *La Duches* (62) genoot enige populariteit in de Nederlanden, waar ze ook onder de liedtitel *Hoe soet is 't* bekend werd. Aan de basis van de twee allemandes zonder bijtitel (63) ligt eenzelfde melodie, maar de eerste bewerking is kunstiger dan de tweede. De *Rigaudon met air* (64) vindt men ook in het vioolhandschrift van L.I. Van Cauwegom (65), waar het onbetitelde air *Gavota* genoemd wordt. De muziek van de Rigaudon gaat terug op een Mars van de Franse Wachten (1670) (66) en bevindt zich verder in twee 18de-eeuwse speelmansboekjes uit Diest (67) en viermaal sterk vervormd in *Hollantse Boerenlieties* (68). Alleen in Hs. III komen er drie als dusdanig betitelde menuetten voor, maar vermoedelijk schuilen er nog wel enkele andere onder de naamloze stukjes. Een versie van de *Bourrée* (69) vindt men ook in het vioolhandschrift van L.I. Van Cauwegom (70). De stukken *Ballet* en *Opera* (71) verwijzen uiteraard naar het dans- en operabedrijf en vermoedelijk naar het Franse repertoire, evenals *La Brittanie* (72). Er zijn ook twee legermarsen (73) en de melodie van *La Bataglia de Duc d Luxembourgh*, hebben wij kunnen identificeren als die van een onbetiteld stukje dat op het schutblad geschreven staat van het exemplaar *Hollantse Boerenlieties* (ca. 1700) in het bezit van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (74). De identificatie van deze mars en van *De Mars van de Topsche Dragonders* zou een datering van Hs. II bij benadering kunnen opleveren, evenals die van de beschrijvende titel *De doot van den koninck van Engelandt* (75), die uiteraard naar een Engelse koning verwijst. Wie het meest in aanmerking komt, is de katholieke Karel II Stuart, die in 1660 de troon besteeg en tot zijn kroning in Brussel verbleef als politiek vluchteling. Hij overleed in 1685 en dat jaar zou bijgevolg een benaderende datering kunnen zijn voor Hs. II. De titel komt voor in *Hollantse Boerenlieties* maar de muziek is blijkbaar anders (76). Wel vindt men hetzelfde stukje terug onder de titel *La mort du roije dangletair* in het orgelboekje van Jakobus Meikens, een 18de-eeuws handschrift uit het voormalige Van Elewijckfonds (77). Er zijn ook een aantal trompetstukjes, die niet steeds als dusdanig betiteld zijn. Zo komt de muziek van een onbetiteld stukje in C (78), dat aansluit bij de Bataille in Hs. I, overeen met het *Trompetter lietie* in het *Broekhuijzen-handschrift* en dus mag men aannemen dat het in oorsprong trompetmuziek was. Drie nummers in Hs. II (79) zijn uitgesproken trompetstukjes en ze staan alledrie in D. Ze zijn homofoon driestemmig met twee hoge stemmen in tertsparallellen en één bas-stem; koperblazers kunnen ze bijgevolg ook uitvoeren. Een dergelijk trompetstukje moet onder andere gespeeld worden vóór de Battaglia (80): *Eerst een trompetliedeken*. Het stukje *Fanfare* (81) vindt men ook respectievelijk als eerste en tweede legerdeuntje terug in de twee bataille-stukken van Hs. I en Hs. III (82). Het staat in C, is vierstemmig met twee hoge stemvoeringen in tertsparallellen en twee basstemmen in octaaf of unisono. Het is dus ook speelbaar voor koperblazers, evenals het onbetitelde stukje in D (83), dat de overbekende *Trumpet Voluntary*, toegeschreven aan Jeremiah Clarke (†1707), weergeeft. Het stukje *Hautbois* (84) verwijst dan weer naar het hoborepertoire en staat eveneens in D en heeft eenzelfde structuur als de trompetstukjes.

Er zijn acht stukken met een basso ostinato (85), waaronder een chaconne en de drie batailles. *De drij Bouren* (86) op twee akkoorden (I-V) treft men ook als *Den Boerendans* aan in het Thysiushandschrift (ca. 1600) (87) en bij John Bull (88). In 1662 weerklonk het deuntje om het kwartier op de Gentse stadsbeiaard. De *Bergamasca* werd zowel in Hs. I als in Hs. II bewerkt (89) en dit 16de-eeuwse boerendanslied uit Bergamo met als grondbas I-IV-V-I, verwijst naar de Commedia del Arte, zodat het in andere bronnen ook al eens *Pantalons* of *Bouffons* genoemd werd. Het werd tot diep in de 18de eeuw bewerkt, onder andere voor klavier in het Gresse-handschrift (1669-1690), maar ook door grootmeesters als Frescobaldi, Bull, Buxtehude, Bach en Händel en nog in 1987 orkestreerde Maurizio Kagel het motief in zijn *Tantz-Schul* via het danstraktaat van Gregorio Lambranzi (1716) (90). Ook de *Folie d'Espagne* met als grondbas I-V-I-VII ♭-III-VII ♭-I-V-I/bis, was een echte Schlager in de 17de en 18de eeuw en weerklonk als beiaarddeuntje in Brussel, Gent en Antwerpen. Het werd ook driemaal bewerkt in het vioolhandschrift van Van Cauwegom (91) en verder door beroemde componisten als Vivaldi, Corelli en zelfs Liszt en Rachmaninov. De bataille valt binnen de categorie van de programmatische of beschrijvende muziek, waarbij door middel van klanknabootsingen de oorlogshandeling symbolisch uitgebeeld wordt. De uitvoerder kon zich hier eens naar hartelust

uitleven en donderen op de toetsen want de klopmotieven konden naar believen uitgebreid en gevarieerd worden. Uiteraard mocht een dergelijk stuk op één en hetzelfde basakkoord in een amateursverzameling niet ontbreken en in alle drie de handschriften treft men er dan ook een aan. In Hs. I en Hs. III wisselen legerdeuntjes de fragmenten met klopmotieven af, en hieronder herkent men onder andere *Wilhelmus van Nassouwen* en *Ick wou wel dat den krygh an ginck.*
De variatietechniek beperkt zich over het algemeen tot melodische variatie, d.w.z. dat het thema in de bovenstem - en ook wel andere stemmen - van figuratie voorzien werd (92). Ritmische variatie onder andere door een ander maatteken (93) en harmonische variatie door wijziging van de begeleidende akkoorden, werden meestal toegepast in stukken met variaties of/en een basso ostinato. Bij de laatstgenoemde techniek werd de melodie in het bovenregister omspeeld en wisselen de akkoordnoten in de bas van plaats, of verhuizen de akkoorden van het hoog naar het laag register, zonder dat de aard van het akkoord als het ware verandert, ofwel worden de akkoorden gebroken of/en omspeeld. Meestal treden de harmonische en de melodische variatie in eenzelfde stuk op (94). Een laatste compositietechniek die werd toegepast, is die van het fugato, waarbij een motief in de verschillende stemmen geïmiteerd wordt (95), en dat gebeurde meer systematisch in de orgelversetten en de preludia, d.w.z. de typische klavierstukjes van drie tot negen maten, die *fuga*, *versus* of *preludium* heten. Deze nummers vertegenwoordigen de meest oorspronkelijke composities in de drie handschriften want ze ontlenen hun thematisch materiaal niet aan een bestaand lied- of dansthema, maar zijn instrumenteigen gedacht. Dat betekent dat de (muziekleraar van de) scribent ze speciaal ontwierp voor klavierinstrumenten, hetzij orgel of klavecimbel en dergelijke. Hs. I wordt afgesloten met zeven orgelstukjes (96) en dat zijn ongetwijfeld intonaties en versetten, die tijdens de kerkdiensten konden gespeeld worden om de toon aan de zanger(s) aan te geven en om ze op adem te laten komen ofwel om te alterneren met het gregoriaans of de koorzang. De aanduiding *volspel* (bij nr. 45) slaat op een bepaalde orgelregistratie en werd vermoedelijk als naspel bedoeld. Hs. II wordt eveneens afgesloten met vijf dergelijke korte stukjes, die *preludium* (97) genoemd werden en die volgens de bijtitels als voorspel moesten dienen bij de stukken in d, D, g, G en C.
Inderdaad staan bijna alle nummers in één van die toonsoorten, behalve nrs. 49 en 51, die in c en in a staan. De titel van een zesde *Preludium voleijndende in d mette # van f* werd opgegeven maar de muziek werd niet meer toegevoegd, vermoedelijk omdat er reeds een preludium voor toonsoort D ingeschreven was. Deze klavierstukjes zijn dus zeker niet voor het kerkorgel bedoeld, in tegenstelling met de laatste bladzijden van Hs. I. Bij het tweede preludium (nr. 59) staat ook nog vermeld *met de suiten*, zodat men zou kunnen veronderstellen dat de achtereenvolgende stukjes in eenzelfde toonaard als suite uitgevoerd werden. Het eerste nummer van Hs. III is een prelude van drie maten in G en dat kon bijgevolg alleen dienen als voorspel bij een stukje in G.
In principe zijn alle nummers driestemmig gedacht: een bovenstem of melodie in de RH en een bas in de LH met invulling van het middenregister door één tot twee weinig doorgevoerde middenstemmen hetzij akkoordnoten. Blijkbaar werd bij de meerstemmige zetting gestreefd naar een gaande bas in secunden en dat soms ten koste van de harmonie. In de RH staat bijna steeds alleen de melodiestem genoteerd, die als basismateriaal logischerwijze eerst werd opgetekend. Hoogstens werd hier bij de cadensen de eindnoot met enkele akkoordnoten aangedikt. In de LH werd vervolgens de bas geplaatst en pas daarna werden de eventuele middenstemmen of andere akkoordnoten ingevoegd (98).

Kritische verantwoording bij de transcriptie

Algemeen

In de bron bestaan de notenbalken uit zes lijnen, maar boven en onder de notenbalken kan men één tot drie hulplijnen vinden. Wanneer die tussen de twee notenbalken liggen, overlappen ze de onderste en de bovenste lijnen van respectievelijk de bovenste en de onderste notenbalk en in feite zijn ze dus overtollig. Maar toch hebben ze hun reden van bestaan omdat op die manier aangeduid wordt of bepaalde lage of hoge noten door de RH of de LH meegespeeld moeten worden. En voor een dilettant was een dergelijke aanduiding niet zonder belang, zodat die hulplijnen zoveel mogelijk behouden bleven in de transcripties. Een stemvoering op hulplijnen voor de LH in de bron werd in de transcripties in enkele gevallen nochtans voor alle duidelijkheid op de bovenste notenbalk genoteerd, evenwel door een lange notenschacht of een accolade met de onderste notenbalk verbonden, om aan te duiden dat die door de LH moet uitgevoerd worden. Een stemvoering die over de twee notenbalken loopt, werd door pijltjes verbonden. Ontbrekende sleutels werden ingevuld.

Men treft slechts vier soorten van voortekening aan, namelijk fa#; fa# + do#; si ♭ (ook si ♮ (99)); si ♭ + mi ♭. Zoals gebruikelijk in die tijd werden deze wijzigingen in de voortekening aangeduid op alle plaatsen op en tussen de lijnen van de notenbalk, waar ze zich in de loop van het muziekstuk kunnen voordoen. Soms werd de voortekening slechts op het eerste paar notenbalken of op één notenbalk genoteerd en dikwijls ontbreekt ze helemaal. Om praktische reden werd een ontbrekende of onvolledige voortekening aangebracht of aangevuld, afhankelijk van de toonsoort van het stuk. Enkele nummers in d kregen nochtans niet de voortekening si ♭ omdat in de loop van het stuk ofwel deze noot niet of meestal in herstelde vorm voorkomt (100). Aangebrachte wijzigingstekens in de loop van een stuk werden tussen vierkante haken voor de betrokken noot geschreven. Hierbij valt op te merken dat in eenzelfde maat hetzelfde wijzigingsteken toen telkens herschreven werd en dat het nog niet algemeen bekende herstellingsteken (♮) door een # aangeduid werd voor een te herstellen ♭ (101) en door een ♭ voor een te herstellen # (102).

Verkeerde noten en rusten werden gecorrigeerd. Naast onduidelijk of foutief geschreven noten werd in de bron soms de juiste letternaam van de noot bijgeschreven (103). Die werden in de transcripties uiteraard geschrapt, evenals de niet meer gebruikelijke custos, die in Hs. I en Hs. II regelmatig voorkomt (104).

De voorkomende binaire maattekens zijn 𝄵 en soms 2; het eerste bleef overal behouden en het tweede werd door het eerste vervangen. De voorkomende ternaire maattekens zijn 3 en soms 3/2 of 6/4. De laatste twee bleven behouden (105) en het eerste werd vervangen door 3/4; 6/2; 3/1 + 6/2; 3/2; 6/4; 3/2 + 6/4 (106). Het maatteken 𝄵3 komt minder vaak voor en werd door 3/2, 3/4 of 6/4 vervangen (107). Behalve voor de maat 𝄵3 = 6/4, die zowel in twee als in drie kan gelezen worden, is de samengestelde maat 𝄵3 in feite niet van toepassing, tenzij men telkens een maatstreep zou schrappen. Voor een aantal nummers werd het maatteken alleen op de bovenste notenbalk aangeduid en voor andere ontbreekt het gewoon, maar dat kon overal uit de maatstrepen en de ritmische context afgeleid en dus ingevuld worden (108). De ontbrekende maattekens werden in de transcripties tussen vierkante haken aangebracht. De maatstrepen lopen in Hs. I per twee notenbalken door om de RH en de LH te koppelen, maar dat is niet het geval in Hs. II en Hs. III; uiteraard werd in de transcripties de eerste schrijfwijze overal toegepast. Door ons aangebrachte maatstrepen zijn weergegeven met een stippellijn tussen de twee notenbalken, terwijl soms verkeerd geplaatste maatstrepen geschrapt werden (109). Hierbij dient opgemerkt te worden dat de 17de-eeuwse scribenten de maatstrepen aan het einde van een notenbalk systematisch achterwege lieten. Na een fragment komt de gewone dubbele maatstreep voor, maar ook die met herhalingsstippen (twee, drie en vier stippen) aan weerszijden (110). In Hs. I zijn de dubbele maatstrepen meestal en in Hs. III soms door een arcering verbonden en ongetwijfeld betekent dat hetzelfde als de herhalingsstippen (111). Deze overgang weerspiegelt de evolutie naar een modernere notatie en in de transcripties werden de maatstrepen met arcering dus eveneens als herhalingstekens geïnterpreteerd. In Hs. II werden de gewone dubbele maatstrepen na fragmenten vermoe-

delijk als dergelijke *met herhalingsstippen* bedoeld. In enkele gevallen brachten we bij een herhaling een dubbele maat (1a en 2a volta) aan (112). Verzendingstekens bleven behouden of werden vervangen door dubbele maatstrepen met stippen. Herhalingen werden in de bron ook al eens aangeduid met *etc.,* of *twee keren* en dergelijke of met de aanzet van het te hernemen fragment, dat in dat geval voor alle duidelijkheid opnieuw uitgeschreven werd in de transcripties (113). Het einde van een stuk werd aangeduid door een soort van krabbel, ook al eens gecombineerd met een gewone dubbele maatstreep. In Hs. I werd meestal nog het woordje *finis* toegevoegd en één keer zelfs *finis coronat opus*. In Hs. II komt *Finis* niet voor en in Hs. III slechts één keer (nr. 3). In feite hebben deze aanduidingen, die in de transcripties door dubbele eindmaatstrepen vervangen werden, de functie van een fermate, die zeer zelden voorkomt en die wij eveneens geschrapt hebben (114). De oorspronkelijke notenwaarden bleven zoveel mogelijk behouden, maar omwille van de stemvoeringen, werden er een aantal verlengd of verkort. Een zeldzame keer werd de duur van alle noten in een maat verdubbeld om structurele reden (115). Overbodige stippen werden geschrapt en toegevoegde werden tussen vierkante haken geplaatst, maar hierbij dient opgemerkt dat in de bron een stip bij de bovenste akkoordnoot blijkbaar soms ook voor de andere akkoordnoten geldt. Soms werden er in de transcripties twee schachten op één noot aangebracht omwille van de stemvoeringen en om de inbreng van al te veel rusten te vermijden. De richting van de notenschachten werd aan de stemvoeringen aangepast, maar in maten waar slechts één stemvoering voorkomt, werd die bepaald door de plaats van de noot op de notenbalk en werden er geen rusten voor de ontbrekende stemvoeringen ingevoegd. De verbindende waardestrepen voor groepen van vier en drie achtste noten bleven behouden en werden overal doorgevoerd, behalve tussen een tweede en een derde tel in de maat 𝔠 . Gekruiste waardestrepen (♫) werden door horizontale vervangen: ♫. Soms komen bindbogen voor waar men gewoon verlengde notenwaarden had kunnen schrijven, namelijk twee verbonden halve noten of kwartnoten (in plaats van een hele of halve noot) of een vierde noot verbonden met een halve (in plaats van een gestipte halve) of zelfs een achtste verbonden met een zestiende verbonden met een zestiende verbonden met een achtste (in plaats van een gestipte vierde) (116). De verbindingsboog bleef behouden, indien de noot eventueel kan herhaald worden of over een maatstreep blijft liggen (117), maar werd vervangen door een verlengde notenwaarde, indien de noot over een dissonant blijft liggen of indien ze bij herhaling in het volgende akkoord te sterk zou benadrukt worden (118).
Het gewone en meest voorkomende versieringsteken in de drie handschriften, is het schuine dubbele dwarsstreepje (⫻) op de nootschacht van een halve, vierde of achtste noot. In geval van een hele noot, die geen schacht heeft, bevindt het zich boven de noot en in Hs. II en Hs. III ook wel bij noten mét schacht, maar het kan hier ook voor de noot verschijnen. Ongetwijfeld komen al deze schrijfwijzen op hetzelfde neer, want soms staat het teken zowel op de schacht als voor of boven de noot aangegeven (in dubbel gebruik). Een eventueel onderscheid maken tussen boven- en onderbijter alnaargelang het dwarsstreepje boven de noot of op haar schacht staat, gaat niet op want in bepaalde gevallen moet het dwarsstreepje boven de noot als onderbijter gespeeld worden (119). Deze versiering komt meestal op een sterke tijd van de maat voor maar ook wel op een zwakke (120), en in driemaat kan ze zich zelfs op twee en drie achtereenvolgende tijden voordoen. Meestal treft men ze aan in de RH, maar ook wel in de LH en dat doorgaans wanneer de RH een (eind)akkoord speelt en dus minder vrij is; een zeldzame keer treedt het versieringsteken gelijktijdig op in RH en LH op een sterke tijd (121). Overigens is de frequentie van deze versiering zeer verschillend van stuk tot stuk. In Hs. II en Hs. III komt als versieringsteken ook al eens een enkel en een driedubbel dwarstreepje voor. In twee gevallen komt één enkel streepje voor en hier gaat het vermoedelijk om een onvolledig teken dat als het dubbele streepje bedoeld werd (122) of om een schrijffout (123). In het eerste geval hebben we het vervangen door het dubbele dwarsstreepje en in het andere geval geschrapt. Het driedubbele dwarsstreepje, dat zich voordoet op een al dan niet gestipte vierde of op een halve noot (124), duidt misschien op een langere versiering, namelijk een dubbele bijter of een pralltriller, en bleef overal behouden.
Behalve het dwarsstreepje vindt men in Hs. II en Hs. III ook nog een soort van bijterteken (n) voor of boven de noot en soms zelfs een dubbel teken (nn) (125). Dit bijterteken is eveneens gelijkwaardig met het dubbelstreepje want in bepaalde gevallen (126)

staan beide versieringen bij eenzelfde noot (in dubbel gebruik) ofwel staat het ene teken bij een eerste noot en het andere bij de daarop volgende noot en moeten ze allebei als onderbijter gespeeld worden. Omwille van de eenvormigheid hebben we bijgevolg het bijterteken overal vervangen door het dubbele dwarsstreepje (127). In Hs. III verschijnt, behalve het gewone dubbele dwarsstreepje of de bijter, sporadisch ook een kruisje boven de noot (+) (128) en dat komt weer op hetzelfde neer want in nr. 19, dat tweemaal ingeschreven staat, hebben bepaalde noten in de ene versie een kruisje en in de andere een dubbel dwarsstreepje (129). In feite komen de drie besproken versieringstekens op hetzelfde neer en we hebben ze dus overal vervangen door het dubbele streepje op de nootschacht - voor een hele noot bleef het teken boven de noot uiteraard behouden. Deze versiering kan op verschillende manieren uitgevoerd worden, namelijk als pralltriller hetzij bovenbijter of als bijter (onderbijter). Met het driedubbele streepje zal wel minstens een dubbele bijter bedoeld zijn. De uiteindelijke interpretatie hangt af van de persoonlijke smaak en het technische kunnen van de uitvoerder. Op een lange noot in een langzame beweging kan men een dubbele of driedubbele boven- of onderbijter plaatsen of zelfs een triller (130). Maar op een korte noot en in een vlugge beweging is de enkele bijter allicht verkieslijk.
Alleen in Hs. II (131) komen vingerzettingen voor en die hebben we zonder meer behouden omdat ze de historische speelpraktijk belichten en een aanwijzing kunnen opleveren voor het aanhouden van bepaalde noten en de uitvoering door de RH of de LH. Bij het verlengen van notenwaarden in functie van een stemvoering, die in een moderne - meer handige en praktische - vingerzetting moeiteloos kan uitgevoerd worden, werd niet steeds rekening gehouden met deze oude vingerzetting (132).

Detail

De muzikale tekst werd in de transcripties zo getrouw mogelijk weergegeven. Alleen de meest storende fouten of meest onesthetische wendingen, vooral in Hs. III, werden verbeterd of vervangen. Voor uitvoerders kan het interessant zijn om een grondige revisie met opsmuk door te voeren, i.e. een correctie van alle foutieve noten en grondakkoorden, invulling van stilstaande of ontbrekende middenstemmen (133), inbreng van akkoordbrekingen (134), wijzigingstekens, versieringen en passagenoten, kortom door een verantwoorde uitwerking van de basso continuo te realiseren.
Toegevoegde maat- en wijzigingstekens, rusten, stippen, noten, maten of fragmenten, en ook tekst staan tussen vierkante haakjes, terwijl overtollige noten en rusten geschrapt werden. Aangebrachte maatstrepen hebben een stippellijn tussen de notenbalken. Per handschrift worden hierna in detail de verbeteringen of veranderingen opgesomd en om praktische reden (kortste aanduiding der absolute toonhoogte) werden daarbij de letternamen van de noten gebruikt (C'...C...c...c'...c"; si = h; si ♭ = b). Daarnaast werden na het gelijkteken (=) de oorspronkelijke fouten of varianten opgegeven, zoals ze zich in de bron bevinden. Bij opgave van een akkoord werden de nootnamen met streepjes aan elkaar verbonden. De hoogste of de laagste akkoordnoot wordt daarbij eerst vermeld (bv. e"-c"; F-c). Achtereenvolgende noten daarentegen werden met komma's of/en het woordje *en* aangeduid (bijvoorbeeld c, d en e). Om deze correcties te kunnen aanduiden, hebben we een maatnummering aangebracht, waarin de eventuele 2a volta-maten meegeteld werden.

Klavierboek van Arendonk (Hs. I)

Geen voortekening in nrs. 1, 2, 6, 7, 8, 9 (1)-(3) en (5: behalve op 1e paar notenbalken), 11, 13, 17, 18, 25, 26, 27, 30, 36 en 37. Maatteken = 3 in nrs. 2, 17, 19, 20, 21 (2), 23, 25, 27, 29, 30, 32, 39;

nr. 6: m. 2: notenwaarden de helft minder; m. 6: fermate op eindakkoord;

nr. 8: onvolledig; maatteken = 𝄵3 ; m. 2: d' = 𝅗𝅥 ;

nr. 9: (2), m. 10: 1e a = 𝅗𝅥𝅗𝅥; (3), m. 4-4bis: niet als 1a en 2a volta aangeduid; fermate op eindakkoord; (4), m. 11: f = a; (5), m. 1: d en g = 𝅗𝅥 ; m. 9: d-a op 3e tel = A-e;

nr. 10: m. 7: c = e;

nr. 11: m. 3: 1e g = 𝅗𝅥 ;

nr. 13: m. 2: f", f", e" = g", g", f";

nr. 14: m. 7: 1e g = ♪ ; c = e;

nr. 15: maatteken = 𝄵3;

nr. 16, m. 5: c = 𝅗𝅥 ; m. 7: g = 𝅗𝅥 ; h = d"; m. 8: g' = a'; m. 10: letternaam d achter onduidelijke 2e d'; m. 15: c = 𝅗𝅥 ; m. 17: fermate op eindakkoord;

nr. 17: m. 13: d = 𝅝 ; m. 15: 1e akkoord =  ;

nr. 18: m. 11: d"-a'-fis'-d' = ;

nr. 19: alleen si♭ als voortekening en niets op laatste 2 notenbalken; m. 8 en 12: f = fis; m. 10: es = e;

nr. 20: m. 18: c' = cis'; m. 50: a-d' in laatste akkoord en letternaam a voor onduidelijke a;

nr. 21: m. 6: c' = 𝅗𝅥 ; m. 10: fermate op 2e akkoord;

nr. 22: m. 3: letternaam c achter onduidelijke c"; m. 8: c = H;

nr. 23: m. 9: c' = 𝅝. en c = 𝅝 ; m. 25: fis = e;

nr. 24: maatteken = 𝄵3 ;

nr. 25: m. 4: ♬ = ♫ ; m. 14: ♫ = ♬ ;

nr. 26: m. 11: a (𝅗𝅥) = g (𝅗𝅥);

nr. 27: m. 4 en 8: maatstreep in het midden; m. 5: d'= c'; m. 7: f = e;

nr. 28: m. 10: 1e d = 𝅗𝅥 ;

nr. 29: m. 12: f (𝅗𝅥) = 𝅗𝅥 ;

nr. 31: 𝅝 en 𝄽 in RH en 𝅝 in LH voor optijd;

nr. 32: m. 2: solsleutel LH = utsleutel 4e lijn; m. 5 en 13: e = es; m. 10: solsleutel LH = utsleutel 3e lijn RH; vanaf m. 17: si ♭ : si ♮ aan sleutel;

nr. 33: m. 4: d = B en es-g op 4e tel = c-es; m. 5: B-f, c en d = A-d, G en F; m. 14: c en es = e en c;

nr. 35: maatteken = 𝄵; m. 7: e' = 𝅗𝅥; m. 12: d' = 𝅗𝅥 ;

nr. 36: m. 8: d = 𝅗𝅥 ;

nr. 37: maatteken = 𝄵; m. 6: g = 𝅗𝅥 ; m. 7: G = 𝅗𝅥 ; m. 15: D = 𝅗𝅥 ;

nr. 38: m. 10: d' = 𝅗𝅥 ; m. 28: a' = 𝅗𝅥. ;

nr. 39: vanaf m. 9: obstinaat basakkoord niet meer uitgeschreven, maar a. v. aangeduid: 'Bassus ut supra continuus'; m. 28: f' = g'; m. 90 en 157: maatstreep in midden; m. 123: c'-g', d'-a', e'-h' en f'-c" op 1e en 2e tel en 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; m. 127: c'-e' op 1e tel; m. 138: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; m. 154: d", e" en f" = c", d" en e";

nr. 40: 𝅝𝅝 voor optijd; m. 9: 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ;

nr. 41: m. 1: d = 𝅗𝅥 ;

nr. 42: m. 3: d' = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ;

nr. 43: m. 2: e = 𝅗𝅥 ;

nr. 44: m. 3: D = F;

nr. 46: m. 2: letternaam a voor onduidelijke 1e a'; m. 4: e, f en g = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ;

nr. 47: m. 4: letternamen c en f voor onduidelijke c' en f'; e' en d' = f' en e'.

Klavierboek van Dimpna Isabella Reijnders (Hs. II)

Geen voortekening in nrs. 1, 8, 10, 23, 42, 50, 54, 57 en 61. Maatteken = 3 in nrs. 1-4, 9, 11, 12, 14-16, 19-20, 24-25, 28, 30-31, 34, 37-38, 42-43, 47, 50-52, 54-55, 57 en 61. De vingerzettingen (nrs. 1-47, 58-62) bleven om historische reden zonder meer behouden zoals in de bron en zijn uiteraard niet bindend voor de hedendaagse uitvoerder.

nr. 3: m. 8: d" = 𝅗𝅥. ; na m. 4 en 20: 𝄋;

nr. 5: m. 5: op 3e tel een 𝄽 in middenstem en H = ♪ ; m. 11: e = ♪ ;

nr. 6: alleen si ♭ als voortekening;

nr. 9: m. 2 en 6: d' = 𝅗𝅥. ;

nr. 11: voor optijd ‒ in S; m. 19: tussen d" en e" ‒ in S.

nr. 12: var. 2, m. 9: triolen niet meer aangeduid; var. 7, m. 15: behalve het gewone versieringsteken (𝄪) ook nog bijter;

nr. 18: alleen si ♭ als voortekening; m. 8, 10, 12: behalve het gewone versieringsteken (𝄪) ook nog bijters;

nr. 21: m. 8: 𝄋 aan begin van maat;

nr. 22: na eindmaat: *men moet voleijnden mette eerste deel*;

nr. 23: m. 1: 2e h = 𝅗𝅥. ; begin van m. 7 en 26: "+" en na m. 26: *etc.* om aan te duiden dat m. 7-12 als slotfragment moeten hernomen worden na m. 25; var. 1-3: na m. 4 telkens *etc.* om aan te duiden dat de slotmaten van dl. 1 moeten hernomen worden;

nr. 24: na m. 13 en 27: respectievelijk *etc. als voore* en *etc.* om aan te duiden dat m. 2-5 moeten hernomen worden;

nr. 25: 𝄋 aan begin m. 1 en na m. 4, en aan begin m. 5 en na m. 8; m. 12: B = 𝅗𝅥. ; m. 19, 25, 41 en 51: behalve het gewone versieringsteken (𝄪) ook nog bijter;

nr. 28: alleen si ♭ als voortekening; m. 2: es = G; m. 3: d-fis = fis-a; m. 14: B = 𝅗𝅥.; m. 20 en 24: F = 𝅗𝅥.; begin m. 29: 𝄋 om aan te duiden dat m. 29-40 moeten hernomen worden; m. 34: D = 𝅗𝅥 ;

nr. 29: m. 3: e = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; m 4: c" = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 8: akkoord op 3e tel = 𝅗𝅥 ; m. 10: fis' = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 11: h' = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 13: fis" = 𝅘𝅥𝅯 ; 2e d' = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 14: e' = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 15: eindakkoord = 𝅗𝅥 ;

nr. 31: m. 2: a = 𝅗𝅥 ; m. 7: a = 𝅗𝅥𝅗𝅥;

nr. 32: m. 1: b = 𝅗𝅥𝅗𝅥;

nr. 34: m. 7: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 in de LH genoteerd a.v.: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; m. 12, 14, 17 en 19: 𝄋 aan begin en bij m. 12 en 16 respectievelijk: *soo dickwils als men begeert* en *dit dickmaels*;

nr. 35: m. 9: aan het begin 𝄋 om aan te duiden dat m. 9-11 moeten hernomen worden; 1e fis", 1e e" en d" = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; m. 10: 1e d", 1e e" en 2e d" = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯;

nr. 36: maatteken 6/4;

nr. 39: m. 9: a = 𝅗𝅥 ;

nr. 40: m 5: 1e fis = 𝅗𝅥. ;

nr. 41: m. 4: A = 𝅗𝅥 ; m. 14: F = 𝅗𝅥. ; m. 15: 1e basnoot = cis;

nr. 42: m. 4: D = 𝅗𝅥. ; m. 8: A = 𝅗𝅥. ; m. 9: a = 𝅗𝅥 ; m. 10: c = 𝅗𝅥. ; m. 12: G = 𝅗𝅥. ; m. 13: g = 𝅗𝅥. ; m. 14: d = 𝅗𝅥. ; m. 16: F = 𝅗𝅥. ; m. 17: 1e d' = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ; m. 22: f = 𝅗𝅥. ; m. 24: 1e D = 𝅗𝅥. ;

nr. 43: m. 17: h, a en h = d, cis en d maar letternamen b, a en b bijgeschreven;

nr. 44: m. 1: 1e d = ♩ ; m. 3: g = ♩ ; m. 6: eindakkoord = 𝅗𝅥 ;

nr. 45: m. 1: g = 𝅗𝅥. en fis = ♩ ; m. 5: b = 𝅗𝅥. ;

nr. 46: aan begin van 1e en 3e fragment: *2 keeren* en aan begin van 2e fragment: + *maer eens*; na laatste m. (m. 23): 1e m. van 2e fragment en *etc. als voore* +;

nr. 48: vanaf hier ander handschrift en andere sleutelcombinatie (utsleutel 1e lijn en solsleutel 3e lijn voor bovenste notenbalk en fasleutel 4e lijn voor onderste notenbalk), een kortere dubbele maatstreep, geen vingerzettingen meer en meer fouten. Valse start van enkele maten; m. 3: c" = d" (erachter letternaam c ter correctie); h = ♩ ; m. 7: A-a = G-g; A en A niet verbonden; m. 11: d = A; m. 18: e = f; m. 21: G = A;

nr. 49: voortekening alleen si♭ en mi♭ en niet op alle regels aangeduid; m. 1, 10, 18, 19: geen aanduiding van triolen; m. 3: es' en es' niet verbonden; m. 4: 2e b = 𝄾 ♪ ; m. 6: as' = a'; m. 8: 1e g = ♩ ; m. 16: as = a; m. 18: 1e triool = ♬ ; m. 20: d' = ♩ ;

nr. 50: maatteken = 𝄵; m. 14: b' = h'; m. 31: 1e f' en e' = e' en f'; m. 35: b' = h'; m. 44: g = ♩;

nr. 51: m. 7: fis" = f"; m. 8 en 29: akkoord op 1e tel = 𝅗𝅥. ; m. 11: f en d = e en f; m. 29: A = 𝅗𝅥 ;

nr. 52, m. 3: g-h = e-g; m. 9: G = A;

nr. 53: voortekening alleen si♭ en alleen op 1e paar notenbalken; m. 1: G = 𝅗𝅥. ; m. 4: G-g = 𝅗𝅥 ;

nr. 54: m. 1 en 25: a = 𝅗𝅥 en staat op 2e tel; m. 8: cis" = 𝅝. ; m. 15: a' en h' = ♫; m. 38: de 2 basnoten niet verbonden; m. 41: b' = h';

nr. 55: vanaf hier opnieuw 2 sleutels (utsleutel 1e lijn voor bovenste notenbalk en fasleutel 4e lijn voor onderste notenbalk); voortekening alleen si♭ in RH en si♭ en mi♭ in LH; m. 3: g, f en es = B, c en d; m. 4: d = G; m. 7: g en es = B en d; m. 8: d, D en A = g, G en d; m. 11 en 19: d, es en c = f, d en B; m. 12 en 20: f = g; m. 14: es, c en d = g (𝅗𝅥) en a; m. 15: c = a; m. 18: es = e; m. 22: es en c = G (𝅗𝅥.); m 23: D = E en ♩ ;

nr. 56: foutieve voortekening si♭ op 1e en 3e notenbalk; m. 2: H = B; m. 4: f = ♩ en d = ♪ ; m. 5: slechts één streepje als versieringsteken op e" en c"; m. 6: f = ♩ ; m. 13: g = e; m. 17: H-g = d-fis; m. 18: A = F; m. 19: H = F en 2e g = e; m. 20: F-f = A-a;

nr. 57: m. 14: eindakkoord = 𝅗𝅥. ;

nr. 58: m. 4: a = 𝅘𝅥𝅯 ;

nr. 62: m. 3: voor 2e c" ook nog een bijter; eindakkoord = 𝅝 en C = 𝅗𝅥 .

Klavierboek van Maria Theresa Reijnders (Hs. III)

Geen voortekening in nrs. 1, 4, 8, 10, 15 (1e versie), 19 en 21. Geen maatteken in nrs. 9, 11, 14, 15, 17, 19 en 21. Maatteken = 3 in nrs. 2, 4 en 13. Getransponeerde foutieve noten in nrs. 11-13 en 22 weergegeven met tussen haakjes de niet getransponeerde noot.

nr. 1: m. 1 en 2: d' = ♩ ; m. 3: eindakkoord = 𝅗𝅥 ;

nr. 2: m. 16: e' = d'; m. 27: f = ♩ ;

nr. 3: m. 3: C-c = 𝅝 ; m. 5: C-c (𝅗𝅥) op 3e tel staan op 4e tel; m. 7: op 1e tel 𝄽 die bij optijd hoort; m. 14: g' = a'; na eindmaat *finis*;

nr. 4: m. 3: G = 𝅗𝅥. ; m. 4: a' = 𝅗𝅥. ; m. 8: e" = 𝅗𝅥. ; m. 9-24: notenwaarden in bas en in m. 12-14, 17-18, 20-24, ook die in S = in 3/2; m. 13: a' = h'; m. 19: d = 𝅝 ;

nr. 5: m. 1: C = 𝅗𝅥. en c = 𝅝. ; m. 3: aan begin een grote 9 over bovenste notenbalk; F-f = E-d; m. 4: G = ♩ ; m. 6: C-c = 𝅝 ; m. 12: eindakkoord = gegolfde vierkante noten;

nr. 6: m. 1: laatste e' = ♪ ; m. 3: g' = ♪ ; m. 4: a' en g' = ♫ ; m. 5: 1e g' en fis' = ♫ ; D = H'; m. 6: laatste 4 noten = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; m. 8: 2e cis' = ♪ ; m. 9: h' = ♪ ; eindakkoord in RH = 𝅗𝅥 ;

nr. 7: m. 1; 2e g = ♩ ; m. 5: c" = ♩ ; m. 6: f = ♪ ; m 8: 2e en 3e d" = ♫ ; A = ♩; fis = a gevolgd door nog een a (♩); m. 10: eindakkoord = 𝅗𝅥 ;

nr. 8: m. 1: 2e e" = ♪ ; m. 8: h': ♩. en 1e d" = ♪ ; m. 9: eindakkoord = 𝅗𝅥 ;

nr. 9: maattekens ontbreken en maatstrepen veelal - behalve dubbele eindmaatstrepen na fragmentjes - en soms verkeerd geplaatst; bepaalde fragmentjes kunnen zowel in 𝄵 als in 6/4 uitgevoerd worden mits accentverlegging (bv. m. 1 en 3); basakkoord in halve noten en alleen aan begin van regel (soms op verkeerde maatslag) en onderste noot = E; m. 1: laatste noot in S = ♩ ; m. 4: laatste d' = 𝅗𝅥. ; m. 15: 3e fis" = ♩. ; m. 19: laatste d" en e" = ♫ ; m. 29: 1e fis" = ♩. ; m. 37: 2e d" = ♩ ; m. 42: 1e fis" = ♩. en laatste g" en fis" = ♩ ; m. 46: na 4e tel nog een fis" (♪); m. 48 en 49: d", e", fis" en g" = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; m. 53: e" en d" = ♩. ♪ ; m. 54: d" = ♩ ; m. 60: d" = ♩. ; m. 67-69: alle noten in S (behalve de laatste) = ♩ ; m. 69: fis' = d'; m. 76: 1e en 4e fis" = ♩. ; m. 77: laatste fis" = ♩. ; m. 85: 1e fis" = ♩. ; m. 88: d" = ♩ ; m. 90: 3e a' = ♪ ; m. 100: 1e 5 noten in S: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; m. 101, 103, 105: maatstreep in midden; m. 104: 2e fis' = ♪ ; m. 105: fis' = ♪ ; m. 107-110: laatste noot in S = telkens ♩ ; m. 112: fis" = 𝅝 ;

nr. 10: m. 2: 1e b = h; m. 9: G = F; fermate op eindakkoord;

nr. 11: valse start (10 maten) op p. 21 en ervoor een uitgescheurde p.; herneming op p. 23; de bas staat, behalve enkele noten en m. 20-21, in een verkeerde sleutel (fasleutel 4e lijn), nl. een terts te hoog; m. 1-21, 26-28: alle basnoten = ♩ behalve eindnoot (𝅗𝅥); m. 3: enkel dwarsstreepje op 1e d"; d"-h' en volgende tertsen = 𝅗𝅥 ; m. 4: A = c (e); m. 5-7: hulplijnen vergeten; m. 6: 2e en 3e akkoord in S = 𝅗𝅥 ; 1e a" = 𝅗𝅥. ; m. 7: 1e d = c (e); 2e a" = ♪ en g" = ♩ ; 2e fis" = ♩ ; m. 8: G = A (c); m. 9-10 en 13-15: alle noten in S = ♩ ; m. 11: 2e h' = ♩ ; m. 12: e"-c" = 𝅗𝅥 ; m. 13: laatste g = a (c'); m. 16: 1e a = g (h); cis" = ♩ ; 2e e" = g"; m. 17-19: alle noten in RH = ♩ ; m. 18 = g" staat in m. 17; m. 20: f" = g"; m. 21: d"-h' en laatste d" = 𝅗𝅥 ♩; m. 22: 1e c" = ♩. ; m. 22-25: 2e akkoord in RH = 𝅗𝅥 ; m 26: 2e e" = ♩ en f" en g" = ♫ ; m. 27: a" = ♩. ; d en e = f en g (a en h); m. 28: h' en a'= a' en g' en ♫ ; m. 29: c = ♩ ; C = D (F);

nr. 12: herneming op p. 80; maatteken = 2; de bas staat, op enkele noten na, in een verkeerde sleutel (fasleutel 4e lijn), nl. een terts te hoog; aan begin: valse start van 1e 2 maten van de S, die pas in m. 3 begint; m. 1, 4, 15-16: hulplijnen boven onderste notenbalk vergeten; m. 12-14: omzeggens foutloos in de herneming; m. 16, 18 en 22: laatste 2 basnoten = ♩ ; verknoeide m. 20-21 hernomen op volgende regel en pagina (bevinden zich in herneming na m. 23); m. 20: d = h (d); m. 23: H = c (e); m. 24: g' = e' en 𝅗𝅥 ; laatste maat maar ongetwijfeld moeten daarna m. 3-15 hernomen worden: in de herneming op p. 80 na m. 15 het woordje *Fin*;

nr. 13: alleen si ♭ als voortekening; de bas staat, op enkele noten na, in een verkeerde sleutel (fasleutel 4e lijn), nl. een terts te hoog; optijd: d' = b; m. 1: fis-d' = 𝅗𝅥 ; m. 2, 3, 5, 7, 21 en 24: "+" als versieringsteken en in m. 26 zelfs beide tekens over elkaar boven de noot; m. 1 en 31: hulplijnen ontbreken; m. 5 (2a volta): alle basnoten = ♩ ; f en F = c en d (e en f); f" = ♩; m. 7: 1e d" en 1e f = 𝅘𝅥𝅯 ; g = ♪ en laatste 4 basnoten f, es, d en c = g, f, es en d (b, a, ges en f); m. 8: 1e f" = 𝅘𝅥𝅯 ; alle basnoten = ♩ ; m. 9: alle noten in S = ♩ ; 1e c = es (ges); F = G (B) en 1e B = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 10: 2e c" = 𝅘𝅥𝅯 ; m. 11: d' = b; es = e (g); m. 11-12: alle noten = ♩ ; m. 11-19, 21-28: alle basnoten = ♩ ; m. 12: es, f en g = B, A en d (d, c en f); m. 13: alle noten = ♩ of ♪; c" en g' = g' en e'; es en g = d en B' (f en D); tussen m. 13-14 geen dubbele maatstreep met stippen; m. 19: b' = c"; D = C (ES); m. 23: c = es (g); F = E (G); m. 25: 2e B = es (ges); m. 26: F = E (G); m. 26-28: alle noten in S = ♩ ; m. 29: 1e a' = ♩ ; g en d = d en A (f en c); es = C (ES); m. 31-32: bas staat in m. 29-30;

nr. 14: m. 1: bijter op 1e d" als versieringsteken; m. 2: laatste 3 basnoten = ♩ ; m. 5: 1e 4 noten in S = ♪ ; m. 5, 8, 10 en 11: hulplijnen ontbreken; m. 6: A, a en e" = ♩; m. 9: dis = ♩; m. 10: akkoord in RH = 𝅗𝅥 ; m. 11: laatste 2 noten in S = ♩; m. 12: d-d" = 𝅗𝅥 en de overige noten = ♩ ; D = F;

nr. 15: herneming op p. 45-46 met voortekening op 1e 3 notenbalken en met sommige betere varianten hier overgenomen; de bas staat in fasleutel 5e lijn; m. 3, 7, 9, 15, 19, 21 en 23: hulplijnen ontbreken; m. 6: c en B = ♩ ; m. 7: C = D; m. 9-12: bas staat terts te hoog; m. 10: e" en f" = c" (𝅗𝅥) en basnoten = f (𝅗𝅥.), g en a (𝅗𝅥) in 1e versie; m. 16: alle basnoten = 𝅗𝅥; m. 19: 2e c' = h; m. 20: 1e c' = h; m. 21: f" = ♩ (♪ in 2e versie);

nr. 16: bas staat in fasleutel 5e lijn; maatteken alleen op bovenste notenbalk; m. 1: c" en g" = ♩ ; m. 2: 2e e" = ♪ en G = ♩ ; m. 4: H, c, g en fis = f, d, c en d; m. 4-6, 14: hulplijnen ontbreken; m. 7 en 8: maatstreep in midden; m. 11: 1e e" en c" = ♩ ; m. 14: a en a = c' en c';

nr. 17: bas staat in fasleutel 4e lijn; voortekening alleen op 1e 3 regels; m. 2: d = ♩ ; m. 3-4: alle basnoten = ♩ ; m. 5: d' = ♩ ; m. 6: g-h = 𝅗𝅥 ; m. 6 en 14: hulplijnen ontbreken; m. 8: d = cis; m. 12: a-cis' = h-d'; m. 16: d-d'= 𝅗𝅥 ;

nr. 18: bas staat in fasleutel 4e lijn; m. 4, 5, 9 en 21: hulplijnen ontbreken; m. 7: C = D met letternaam c ervoor ter correctie; m. 11: c = ♩ ; m. 12: G = c; m. 13: 2e c = ♩ ; m. 15: c = ♩ ; m. 16: h' = ♩ ; G = A; m. 17: laatste e-g = 𝅗𝅥 ; m. 18: laatste g = ♩ ; m. 19: 2e c = 𝅗𝅥; m. 24: g'-e' = a'-f'; C = D;

nr. 19: valse start van m. 1; dit stuk reeds op p. 47, maar m. 4 en m. 19-20 daar overgeslagen en nog andere fouten; bas staat in fasleutel 5e lijn; m. 3, 5, 13, 15 en 21: "+" als versieringsteken op 1e noot in S; m. 7: a" = ♩ (♪ op p. 47); m. 8: e = c (e op p. 47); a = 𝅗𝅥 (♩ op p. 47) en op 2e tel; m. 12 en 20: e = a; m. 14: 2e a en g = ♩ ; m. 17: hulplijnen ontbreken; m. 22: g-f = f-e; m. 23: f" = e"; e" en d" = ♩ ; m. 24: d" = c"; D-d (𝅗𝅥) alleen op p. 47;

nr. 20: maatteken = 2; S staat in solsleutel 2e lijn en bas in fasleutel 4e lijn; m. 10-12, 14 en 24: alle basnoten = 𝅝 ;

m. 13; d = 𝅗𝅥. ; m. 28: A = cis en 𝅝 ;

nr. 21: geen sleutels noch voortekening; bas ontbreekt vanaf m. 6; m. 2: A = G en 1e e" = 𝅗𝅥 ; m. 3: d = 𝅗𝅥 en D = H' en 𝅝 ; m. 4: a-A = 𝅗𝅥 en A = G (in feite genoteerd met letternaam a); m. 9, 11 en 13: hulplijnen ontbreken; m. 15: d" = e"; A = G;

nr. 22: valse start van S (16 maten) op p. 82-83; onderste lijn van notenbalken geschrapt, zodat vijf lijnen overbleven, met het gevolg dat solsleutel op 1e lijn komt te liggen, en S een terts te hoog gelezen wordt; bas staat in bassleutel genoteerd; 𝄋 na m. 1 en 19 om aan te duiden dat m. 2 en 1e noot van m. 3 moeten hernomen worden als slotmaten; m. 3: in bas overbodige 𝄽; m. 6: letternaam e bij 1e en onduidelijke e"; m. 14: gis' en a' = eis' en f'; m. 15: A = F; m. 17: d" = h' (d").

Noten

1. G. SPIESSENS, *Het handschrift van Arendonk. Een onbekend Zuid-Nederlands klavierboek uit de 17de eeuw*, in: *Musica Antiqua*, 8 (1991), pp. 7-11, 75-81, 113-118, 123-126, 161-174; I. CORNELIS, *Drie Muziekhandschriften uit het Fonds de Menten de Horne in het Rijksarchief te Antwerpen*, Leuven, 1953, 2 dln. (onuitgegeven licentiaatsverhandeling).

2. A. JAMEES, *Rijksarchief Antwerpen. Inventaris van het oud archief van de gemeente Arendonk*, Brussel, 1986, p. 14 en nr. 4847.

3. R. BOUMANS (+) & A. BOUSSE, *Rijksarchief Antwerpen. Inventaris van het archief geschonken door de familie de Menten de Horne*, Brussel, 1973, nrs. 729, 748bis en 548.

4. I. CORNELIS, *o.c.*, 1, pp. 3-5; R. BOUMANS (+) & A. BOUSSE, *o.c.*, zie index.

5. I. CORNELIS, *o.c.*, 1, pp. 4-5.

6. Hs. I, nrs. 7, 11, 15, 34, 41, 46 en 47; Hs. II, nrs. 4, 6, 10, 26, 32; Hs. III, nr. 13.

7. Hs. I, nrs. 41-47; Hs. II, nrs. 5, 29, 31, 42; Hs. III, nrs. 14, 20, 22.

8. Hs. III, p. [20bis].

9. Hs. I, p. [6bis].

10. Uitgave door G. SARGENT in: *Corpus of Early Keyboard Music*, 19 (1971).

11. B. GUSTAFSON, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary*, Ann Arbor/Michigan, 1977-1979, I, pp. 77-83, geeft een overzicht met bespreking van de Nederlandse en Belgische klavierhandschriften, die Franse muziek bevatten.

12. Gedeeltelijk uitgegeven door A. CURTIS, *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw* (Monumenta Musicae Neerlandicae, 3), Amsterdam, 1961. Susannes vader, Hans van Soldt, vertrok in 1577 vanuit Antwerpen naar Londen en kwam later naar de (Noordelijke) Nederlanden terug. Een herinnering misschien aan haar Antwerpse afkomst, is de *Pavane d'Anvers* in haar album. Zie A. CURTIS, *o.c.*, nr. 19 (*Pavane dan Vers*).

13. Leningrad, Bibliotheek van de Akademie voor Wetenschappen, ms. QN 204. Dit handschrift bevat een verzameling dansen die naar de Nederlanden verwijzen en gedeeltelijk in Duitse orgeltabulatuur en gedeeltelijk in partituur werden genoteerd. Het werd omstreeks 1650 gedateerd op grond van het watermerk in het gebruikte muziekpapier. Dit watermerk vertoont de initialen A.D. en een zotskap die zeer verwant is met die van het watermerk in het handschrift van Arendonk. De voorkomende initialen J.P. in het handschrift van Leningrad werden op Sweelinck betrokken, maar B. GUSTAFSON, *o.c.*, 1, pp. 19-20, besprak dit handschrift onder de Duitse klavierhandschriften. Gedeeltelijk uitgegeven door A. CURTIS, *o.c.*

14. Beide handschriften zijn afkomstig uit de bibliotheek van wijlen Hans Brandts Buys te Hilversum en bevinden zich nu in het Instituut voor Muziekwetenschap van de Rijksuniversiteit te Utrecht. Ze werden gedeeltelijk uitgegeven door A. CURTIS, *o.c.* Zie ook B. GUSTAFSON, *o.c.*, 2, pp. 239-245. Het *Camphuysenhandschrift* werd zo genoemd omdat de bewerkte melodieën afkomstig zijn uit het liedboek *Stichtelijke Rijmen* (1652) van Camphuysen. Het gebruikte muziekpapier werd gedrukt in Amsterdam door Paulus Matthysz en dus ontstond dit handschrift zonder twijfel in de (Noordelijke) Nederlanden.

15. Volledig uitgegeven door J.H. GARMS, *Oude melodieën van 1668 en 1669 medegedeeld*, in: (red.) H. NOLTHENIUS, *Weekblad voor Muziek*, 10 (1903), nr. 1, pp. 2-4, en nr. 2, pp. 11-13 (3 en 10 januari).

16. Volledig uitgegeven door F. NOSKE, *Klavierboek Anna Maria van Eijl, Arnhem, 1671* (Monumenta Musicae Neerlandicae, 2), Amsterdam, 1959.

17. Dit handschrift maakte deel uit van de verzameling J. Ecorcheville te Parijs die in 1920 geveild werd (cat. nr. 304). Het werd bestudeerd door C. VAN DEN BORREN, *Le livre de clavier de Vincentius de la Faille (1625)*, in: *Melanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Parijs, 1933, pp. 85-96, die een volledige copie van het handschrift bezat en er een moderne transcriptie van maakte. V. de la Faille zou volgens deze auteur te identificeren zijn met de gelijknamige heer van Rijmenam en burgemeester van Vilvoorde. Het muziekrepertoire bestaat uit dans- en liedbewerkingen met Franse, Engelse en enkele Nederlandse titels. Het handschrift, dat tot dusver niet teruggevonden werd, evenmin als de genoemde copie, ontstond dus zonder twijfel in de Zuidelijke Nederlanden.

18. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Muziekafdeling, Hs. III 900. Deze verzameling liederen, klavecimbel- en orgelmuziek stamt uit de late 17de eeuw en de Zuidelijke Nederlanden; het repertoire is overwegend Frans. B. GUSTAFSON, *o.c.*, p. 79, gaf dit handschrift de bijnaam *Beatrix*, omdat deze naam op de omslag voorkomt.

19. Zie J.P. FELIX, *Le recueil d'hymnes et chansons arrangés par Théodore de Sany pour le carillon de Bruxelles en 1648*, Brussel, 1990; *Den Boeck van den Voorslach van Ghendt* (1662). Zie T. DART, *The Ghent Chime Book*, in: *Galpin Society Journal*, VI (1953), pp. 70-74; *Antwerps beiaardboek (1728)*. Zie reprint en transcriptie in *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, jg. I, Peer, 1985; *Beiaardboek van Joannes de Gruytters (1746)*. Zie reprints door EIJSBOUTS, Asten, 1968, en VAN POPPEL, Amsterdam, 1971; H.C. ROGGE, *Register der klokkendeunen van den Alkmaarschen Waagtoren*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, 5 (1897), p. 278.

20. J.P.N. LAND, *Het luitboek van Thysius beschreven en toegelicht. Répertoire d'un luthiste hollandais vers les premières années du XVIIe siècle*, Amsterdam, 1889.

21. A. VALERIUS, Haarlem, 1626. Reprint BROUDE BROTHERS, New York, 1974.

22. G. VELLEKOOP, *Jr. Jacob van Eyck. Der Fluyten Lust-Hof naar de oorspronkelijke uitgave verzorgd*, Amsterdam, 1958. Vgl. R. VAN BAAK GRIFFIOEN, *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-Hof (1644-c1655)* (Muziekhistorische Monografieën, 13), Utrecht, 1991.

23. R.A. RASCH, *'t Uitnemend Kabinet*, I, Amsterdam, 1973.

24. E. ROGER & P. MORTIER, Amsterdam, ca 1700. Reprint F. KNUF, Buren, 1972.

25. Voor Hs. I werden de concordanties trouwens reeds in onze hoger vermelde studie meegedeeld.

26. Hs. I, nrs. 1-40.

27. Hs. I, nrs. 41-47.

28. Zie W.A. CHURCHILL, *Watermarks in paper in Holland,*

England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnections, Amsterdam, 3/1967, nr. 345 (17de-eeuw), dat ons type het meest benadert en ook voorkomt op het papier van de *Iconographie* van Antoon van Dyck, namelijk van 1640 tot ca. 1670. Zie F. WIBIRAL, *L'iconographie d'Antoine van Dyck d'après les recherches de H. Weber*, Leipzig, 1877, p. 164 en Fig. 3i: *folie à 5 dents* (ca. 1670), die bijna identiek is met het spiegelbeeld van onze figuur (zie figuur op p. XII).

29. 1 in nr. 1; 2 in nr. 37; 3 in nrs. 36-39; 5 in nrs. 41-47.

30. pp. 98, 114, 115, 162, 163, 173, 180.

31. W.A. CHURCHILL, *o.c.*, nr. 361 (ca. 1673), dat het meest ons type benadert en voorkomt op papier van Pieter vander Ley (Wormerveer, Wevermolen, 1665-1765).

32. 1 in nr. 1; 2 in nrs. 32, 48-51, 53-54; 4 in nrs. 1-47, 55-62; 5 in nrs. 48-52, 54.

33. Zie W.A. CHURCHILL, *o.c.*, nrs. 420 (18de eeuw) en 427 (ca. 1645), die het meest verwant zijn met ons type.

34. pp. 1, 22, 24, 26, 32-35, 38-39, 42, 48, 52-77, 79, 81, 84, 88-204.

35. 3 in nrs. 1-10; 5 in nrs. 11-14, 17-18; 6 in nrs. 15-16 en 19; 7 in nr. 20; 8 in nr. 22.

36. Hs. I, nrs. 8, 24; Hs. II, nrs. 6, 11 en 45; Hs. III, nrs. 7, 8 en 10.

37. *III et V tam vocibus quam instrumentis decantandae*, Antwerpen, erven P. Phalesius, 1651, nr. 13. Zie R. RASCH, *De Cantiones natalitiae en het kerkelijke muziekleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw*, Utrecht, 1985, p. 377 (Incipit S-A-B) en index.

38. Hs. I, nr. 8.

39. *quatuor, quinque et plurium cum vocum tum instrumentorum*, erven P. Phalesius, Antwerpen, ca. 1645-ca. 1660, nr. 10. Zie R. RASCH, *De Cantiones, o.c.*, p. 374 (Incipit S-B) en index; IDEM, *Cantiones natalitiae, II. Twaalf kerstliederen met basso continuo uit Cantiones natalitiae (Antverpiae c. 1645; 1654; 1667)* (Exempla Musica Neerlandica, 13), 1981, nr. 4 (*O Coridon*).

40. Hs. III, nrs. 7 en 8.

41. *III et V tam vocibus quam instrumentis decantandae*, Antwerpen, erven P. Phalesius, 1660, nrs. 5 en 8. Zie R. RASCH, *De Cantiones, o.c.*, pp. 392-393 (Incipit B) en index.

42. Hs. III, nr. 10.

43. *tam vocibus quam instrumentis decantandae*, Antwerpen, erven P. Phalesius, 1658, nr. 9 (*Herders comt dit kintjen soecken*). Zie R. RASCH, *De Cantiones, o.c.*, p. 382 (Incipit B en S) en index.

44. *Antwerps beiaardboek, o.c.*, nrs. 10 en 18.

45. Hs. I, nr. 37.

46. Hs. II, nr. 23.

47. F. VAN DUYSE, *Het oude Nederlandsche Lied*, 's-Gravenhage, 1903, I, nr. 79.

48. Hs. I, nr. 7.

49. Hs. I, nr. 10 en 14.

50. Hs. I, nr. 33.

51. K. WIJTSMAN, *Anciens airs et chansons populaires de Termonde*, Dendermonde, 1868, p. 7, nr. XI (muziek), 21; R. VAN DER LINDEN, *'t Ros Beiaard doet zijn ronde*, Dendermonde, 1990, pp. 224-225, p. 296 (muziek).

52. Hs. I, nr. 38, en II, nr. 50.

53. Hs. I, nrs. 4 en 6, 5 en 36.

54. Hs. I, nr. 9.

55. Hs. I, nrs. 13 en 18.

56. Hs. I, nr. 15.

57. Hs. I, nr. 20; Hs. II, nr. 54; Hs. III, nr. 2.

58. Hs. I, nr. 21.

59. Hs. I, nrs. 23 en 25.

60. Vgl. T. WIND, *"Je ne puis éviter". 17de-eeuwse blokfluitvariaties van een Nederlandse 'groupe des trois'*, in; *Musica Antiqua*, 10 (1993), pp. 104-110.

61. Hs. I, nr. 34.

62. Hs. I, nr. 35.

63. Hs. II, nr. 5 en Hs. III, nr. 14.

64. Hs. II, nrs. 26-27.

65. Nrs. 63-64.

66. F.R. RICHTER, *Deutsches Armee-Marsch-Album enthaltend 41 der besten deutschen und preussischen Armeemärsche, nebst anderen neuen und beliebten Märschen arrangirt*, Berlijn, A. Kunz, s.a., p. 58.

67. G. HUYBENS & E. SCHREURS, *T'Haegelant. Vier 18de-eeuwse muziekboekjes uit Diest*, Peer, 1995, pp. 52-53, nr. C13, en p. 106-107, nr. D74 (*Rigodon*).

68. Roger, dl. 4, nrs. 282 en 302; Mortier, dl. 4, nrs. 299 en 320.

69. Hs. III, nr. 5.

70. Nr. 2.

71. Hs. II, nrs. 8, 24 - 25 en 28.

72. Hs. III, nr. 13.

73. Hs. II, nrs. 48 en 53.

74. Zie het vermelde facsimile F. KNUF, aan de binnenkant van beide platten. Vgl. J.W. ENSCHEDÉ, *Toelichting tot de marschen en marschmuziek in het Nederlandsche leger gedurende den Spaanschen Successie oorlog (1702-1713), met naschrift van Ant. Averkamp*, in: *Tijdschrift van de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, 6 (1900), p. 116-119, die terecht een overeenkomst van het bewuste stukje (in D) met de Mars van Ramillies (1706) opmerkte (1e drie maten), die echter van jongere datum is.

75. Hs. II, nr. 49.

76. dl. 11, p. 6, nr. 796.

77. KULeuven, Archief, P195-34, p. 6-7. Vgl. CD SABAM 5507 "De vreught van de Lovenaers", nr. 7.

78. Hs. I, nr. 40.

79. Hs. II, nrs. 21, 22, 35.

80. Hs. II, nr. 34.

81. Hs. III, nr. 3.

82. Hs. I, nr. 39, en Hs. III, nr. 9.

83. Hs. III, nr. 20.

84. Hs. II, nr. 30.

85. Hs. I, nrs. 1, 39; Hs. II, nrs. 10, 12, 18, 34 en 37; Hs. III, nr. 9.

86. Hs. II, nr. 4.

87. Zie J.P.N. LAND, *o.c.*, nr. 289.

88. T. DART, *John Bull. Keyboard Music transcribed and edited*, in: *Musica Britannica*, XIX/2, 1963, nr. III.

89. Hs. I, nr. 1; Hs. II, nr. 10 en 37.

90. Zie G. SPIESSENS, *De Bergamasca. Omzwervingen van een beroemde dansmelodie*, in: *Musica Antiqua*, 6 (1989), pp. 154-161.

91. nrs. 11, 28 en 53.

92. Hs. I, nrs. 11, 18, 20, 21, 23; Hs. II, 11.

93. Hs. I, nr. 21.

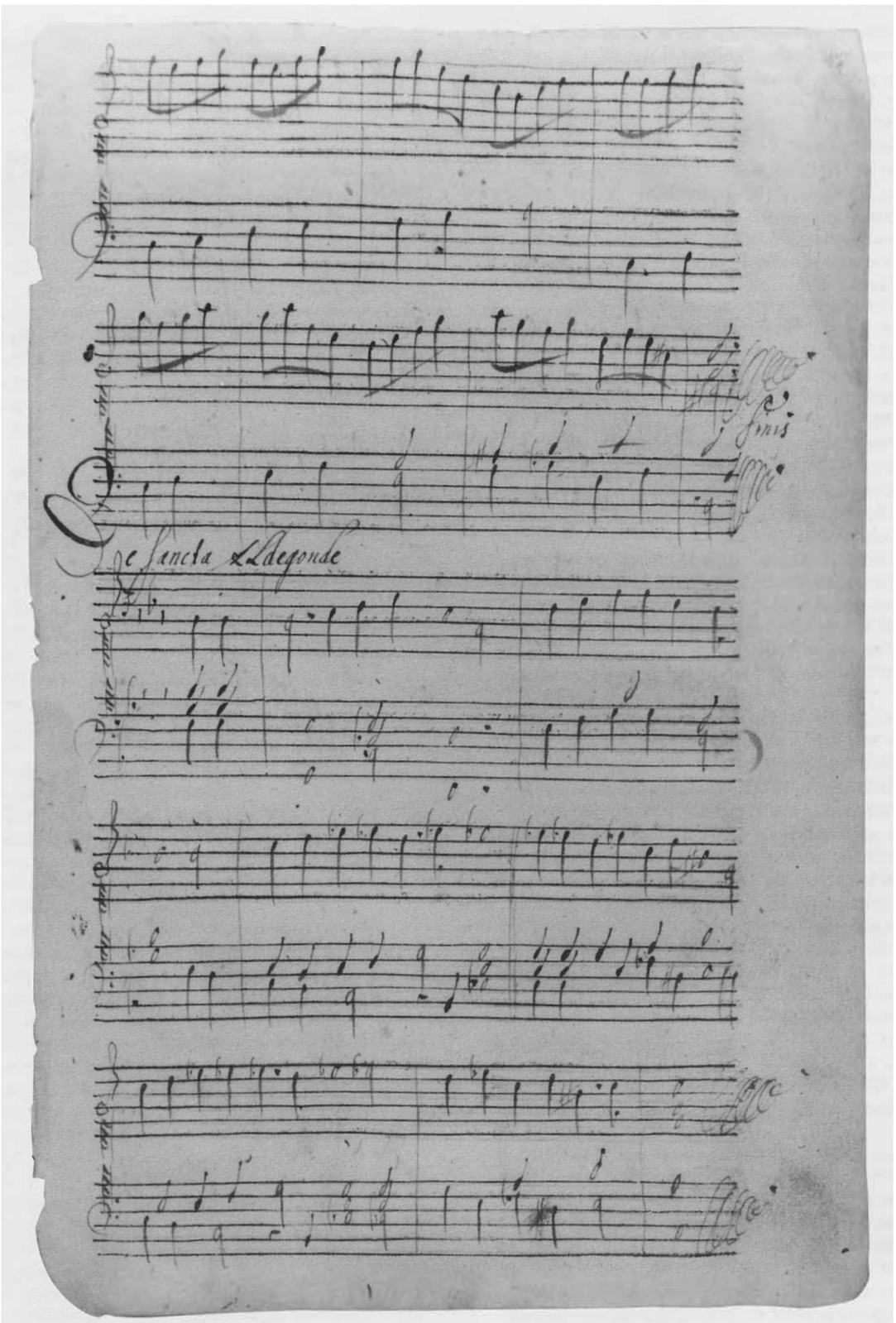
94. Hs. I, nr. 1; Hs. II, nrs. 12 (var. 5 en 13) en 18, 46, 50, 54; Hs. III, nr. 2.

95. Hs. II, nrs. 5, 29, 31.

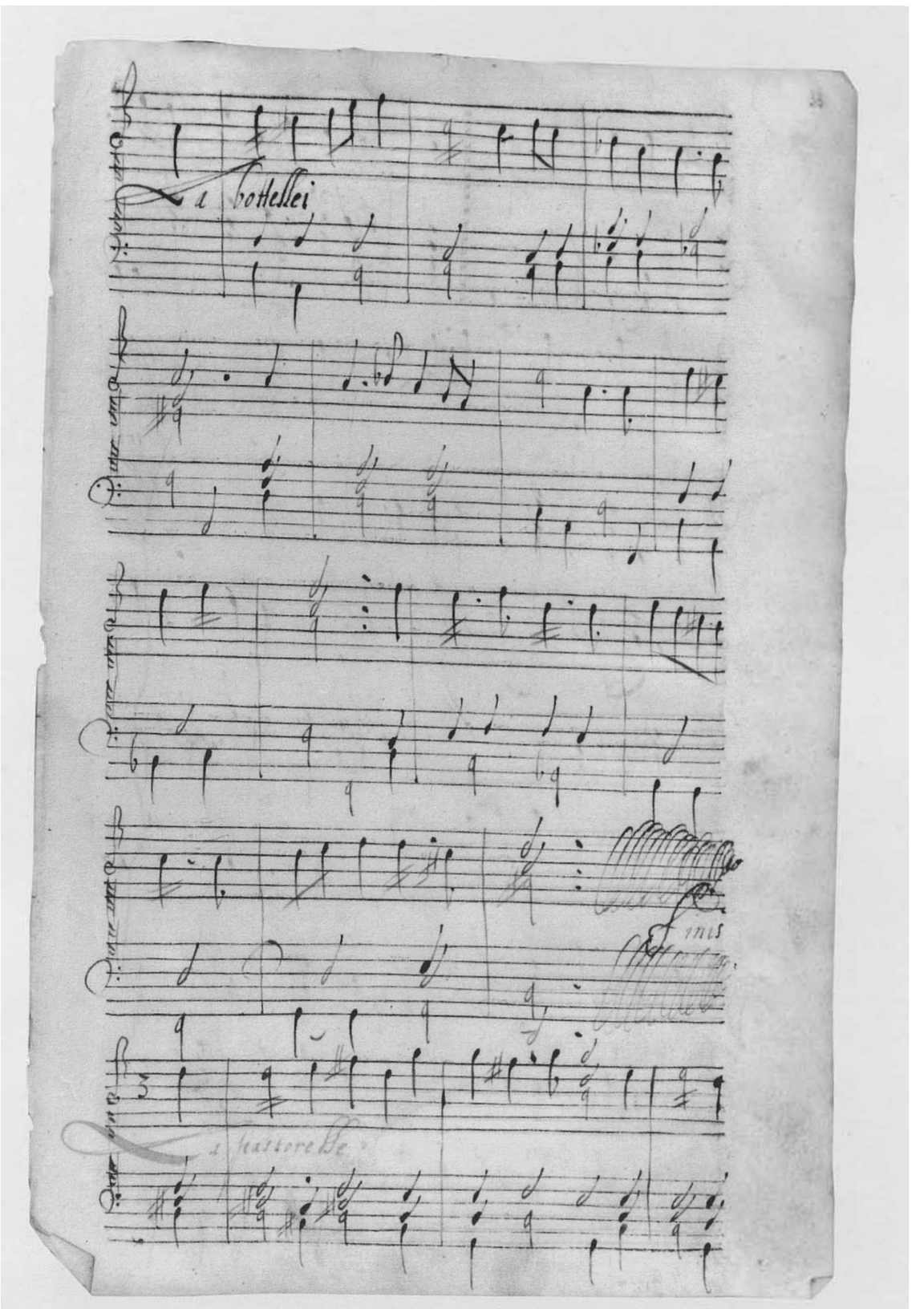
96. Hs. I, nrs. 41-47.

97. Hs. II, nrs. 58-62.

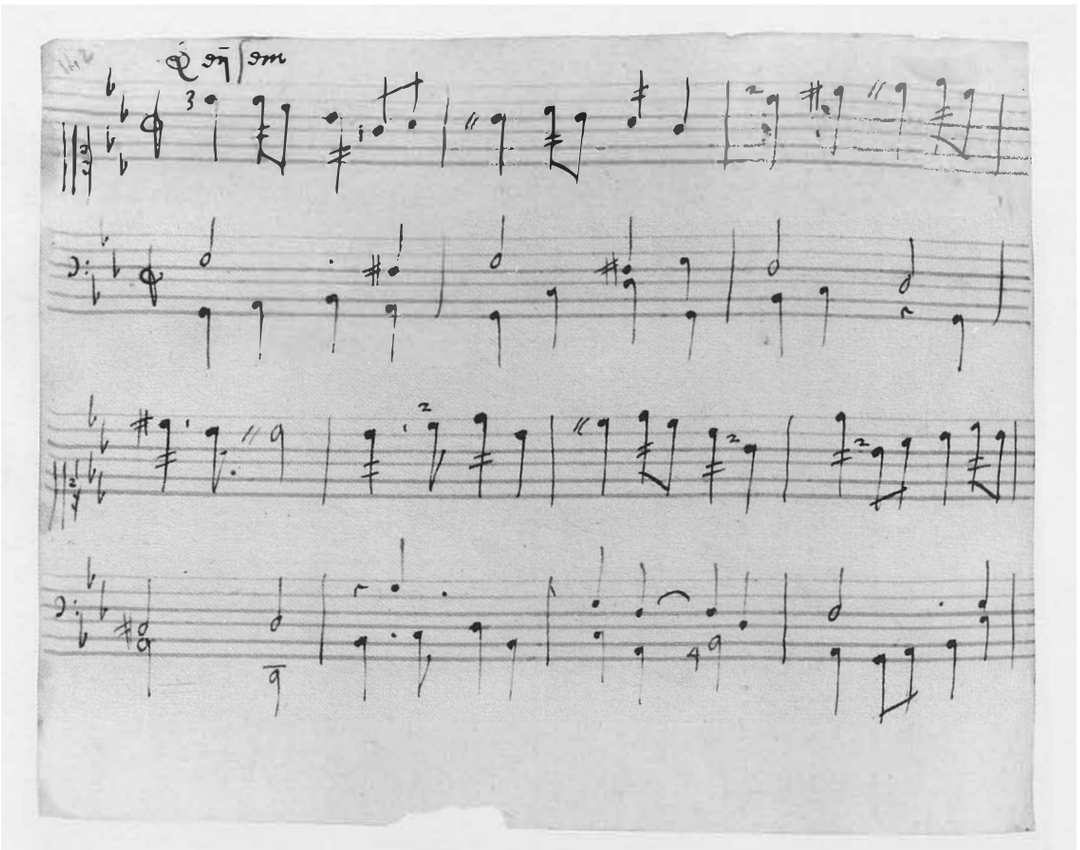
98. Deze werkwijze is vooral merkbaar in Hs. III (bijvoorbeeld nr. 2), waar het dikwijls louter bij het zetten van de bas onder de melodie gebleven is.
99. Hs. I, nr. 32b.
100. Hs. I, nrs. 42-44.
101. Hs. II, nrs. 12, 24, 49.
102. Hs. I, nr. 31; Hs. II, nrs. 11 en 31.
103. Hs. I, nrs. 20, 22, 46, 47; Hs. II, nr. 43; Hs. III, nrs. 18 en 22.
104. Zelfs op hulplijnen en ook dubbel of driedubbel op twee en drie lijnen van de notenbalk om reeds het beginakkoord van twee en drie noten op de volgende pagina aan te duiden: bijvoorbeeld Hs. I, nr. 20 na m. 10.
105. Hs. I, nr. 38; Hs. II, nr. 36.
106. Hs. I, nrs. 2, 12, 17, 19, 20, 21 (var.), 23, 25, 27, 29, 30, 32 en 39; Hs. II, nr. 42.
107. Hs. I, nrs. 8, 15, 24, 35, 37; Hs. II, nr. 50.
108. Hs. I, nrs. 9 (5), 11, 12, 13, 26, 28, 33, 34, 38, 39, 41-45, 47; Hs. III, nrs. 14, 15, 21.
109. Bijvoorbeeld Hs. I, nrs. 28 en 29, Hs. III, nr. 9.
110. Hs. I, nr. 21; Hs. II, nr. 18 (var. 1); nrs. 50, 53, 54, 56-57. In Hs. II, p. 62, werd een fragment afgesloten door een onderbroken maatstreep verbonden door een krabbel tussen de twee notenbalken.
111. Vgl. de herhalingsstippen tussen de lijnen van de dubbele maatstreep in de luitmuziek (bijvoorbeeld E. Adriaenssen, *Pratum musicum*, 1584-1600). De gearceerde maatstreep kreeg ook al eens (zes) stippen aan weerszijden op de bovenste notenbalk (Hs. III) en ze komt niet voor in de bataillestukken, waar de fragmenten uiteraard niet herhaald werden.
112. Hs. I, nrs. 5, 13 en 18, 38; Hs. II, nrs. 5, 29, 49, 50; Hs. III, nr. 13 en 14.
113. Hs. II, nrs. 23, 24, 34, 46.
114. Ze komt niet voor in Hs. II, één keer in Hs. III, nr. 10, bij het eindakkoord, en vier keer in Hs. I: nr. 6, m. 6; nr. 9 (3), m. 4; nr. 16, m. 16; nr. 21, m. 10 - in nrs. 6 en 16 bij het eindakkoord en in nrs. 9 en 21, vermoedelijk om het einde van een herneming aan te duiden. Het woordje *finis* werd in de transcripties al eens gebruikt om het einde van een *da capo* aan te duiden.
115. Hs. I, nr. 6, m. 2.
116. Hs. II, nrs. 29, 30, 32, 34, 42.
117. Bijvoorbeeld Hs. I, nr. 27.
118. Bijvoorbeeld Hs. II, nr. 42.
119. Hs. III, nr. 13, m. 11.
120. Hs. II, nr. 35.
121. Hs. I, nr. 40; Hs. II, nrs. 49 en 54.
122. Op een sterke tijd en/of lange noot, nl. een 𝅗𝅥. in Hs. II, nr. 56.
123. Op een zwakke tijd en/of korte noot, nl. een ♪ in Hs. III, nr. 11.
124. Hs. II, nrs. 6, 23, 24, 28, 31.
125. Het laatste teken staat misschien voor een dubbele pralltriller.
126. Hs. III, nr. 14.
127. Dit laatste is trouwens van oudere datum: in Hs. II treedt het bijterteken pas vanaf nr. 23 op en dan nog afwisselend met het dubbele dwarsstreepje.
128. Hs. III, nrs. 13, 19.
129. m. 5: "+" op p. 49 en "𝄪" op p. 47.
130. Bijvoorbeeld in Hs. I, nr. 39. De gegolfde vierkante eindnoten in Hs. III, nr. 5, duiden misschien eveneens een triller aan.
131. Hs. II, nrs. 1-47, 58-62.
132. Bijvoorbeeld Hs II, nr. 29, m. 9-10.
133. Bijvoorbeeld Hs. I, nr. 16, m. 2.
134. Bijvoorbeeld Hs. II nr. 23, m. 10.



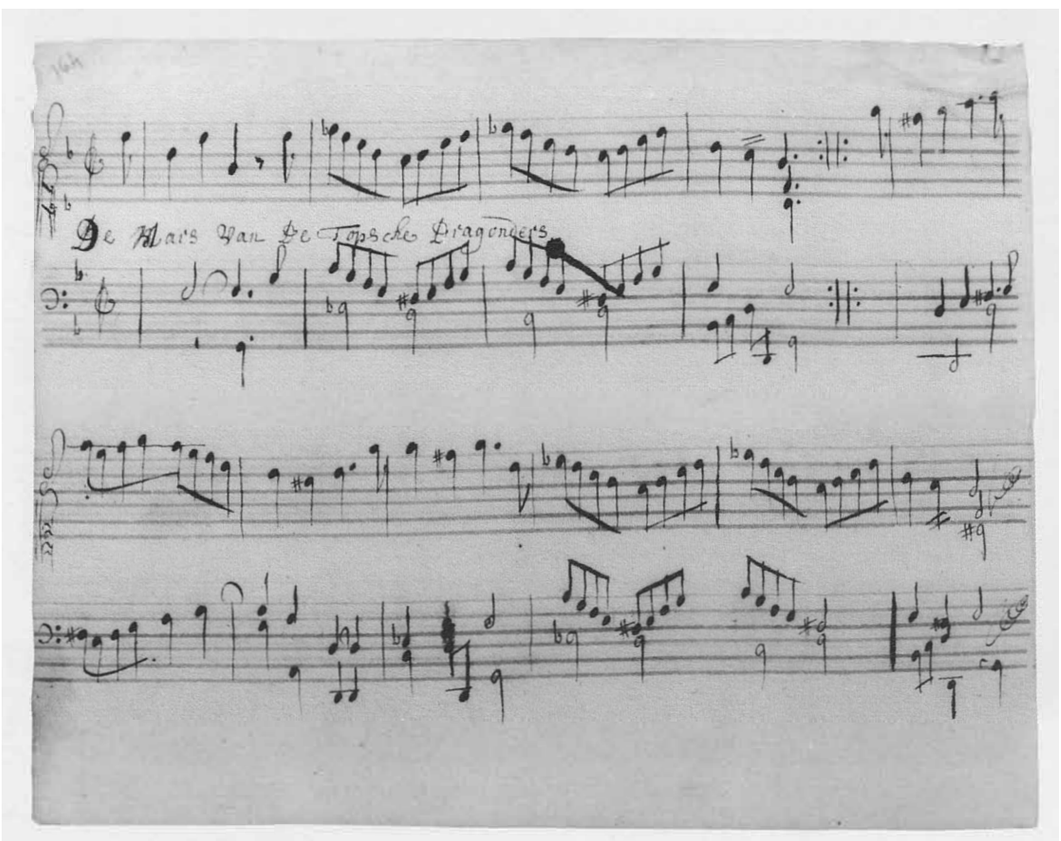
De S. Aldegonda (Hs. I, nr. 19, p. 17) (RAA Fonds OGA Arendonk, nr. 4847).



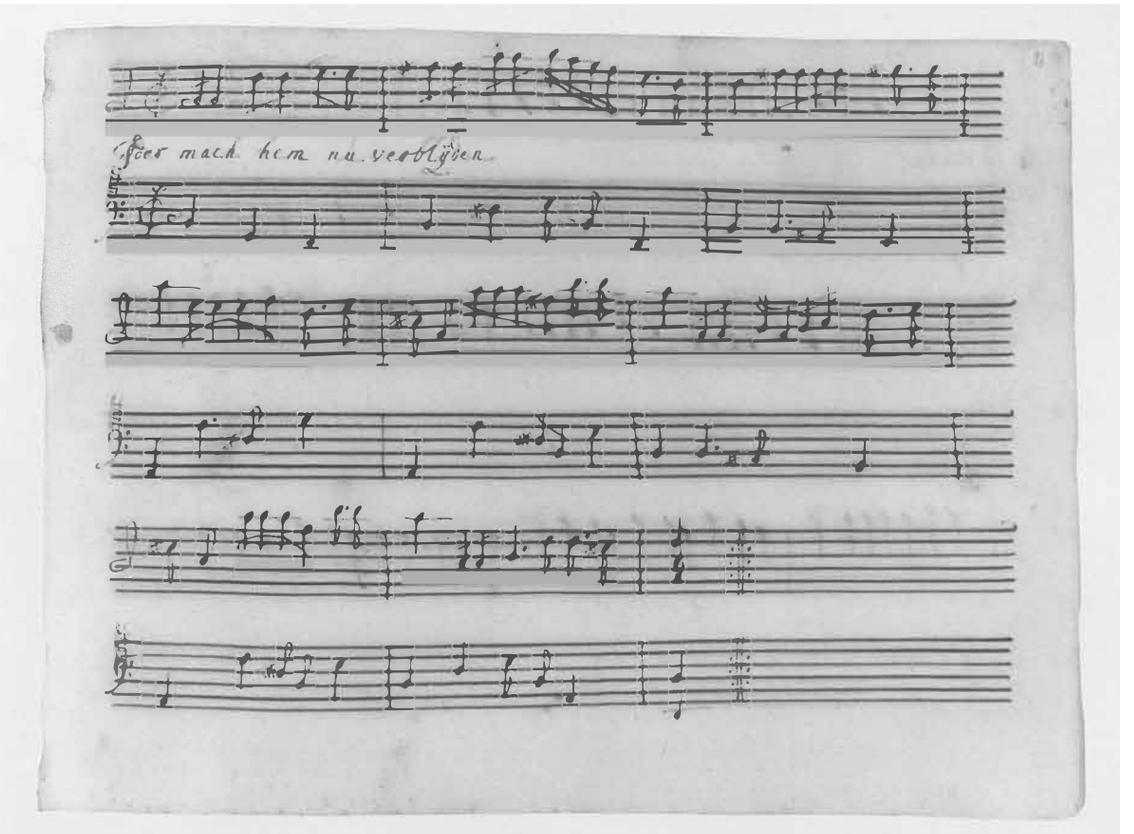
La Bottelei (Hs. I, nr. 26, p. 33) (RAA Fonds OGA Arendonk, nr. 4847).



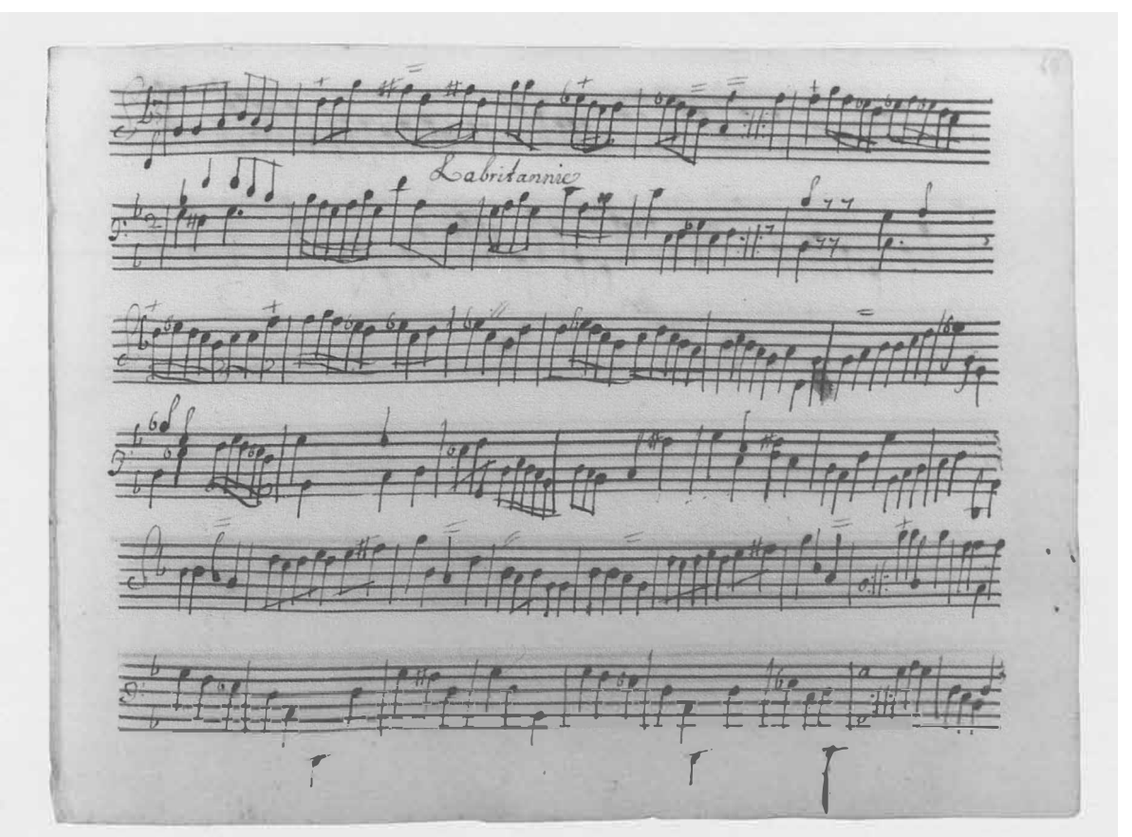
Leijsem (Hs. II, nr. 45, p. 142) (RAA Fonds De Menten de Horne, nr. 729).



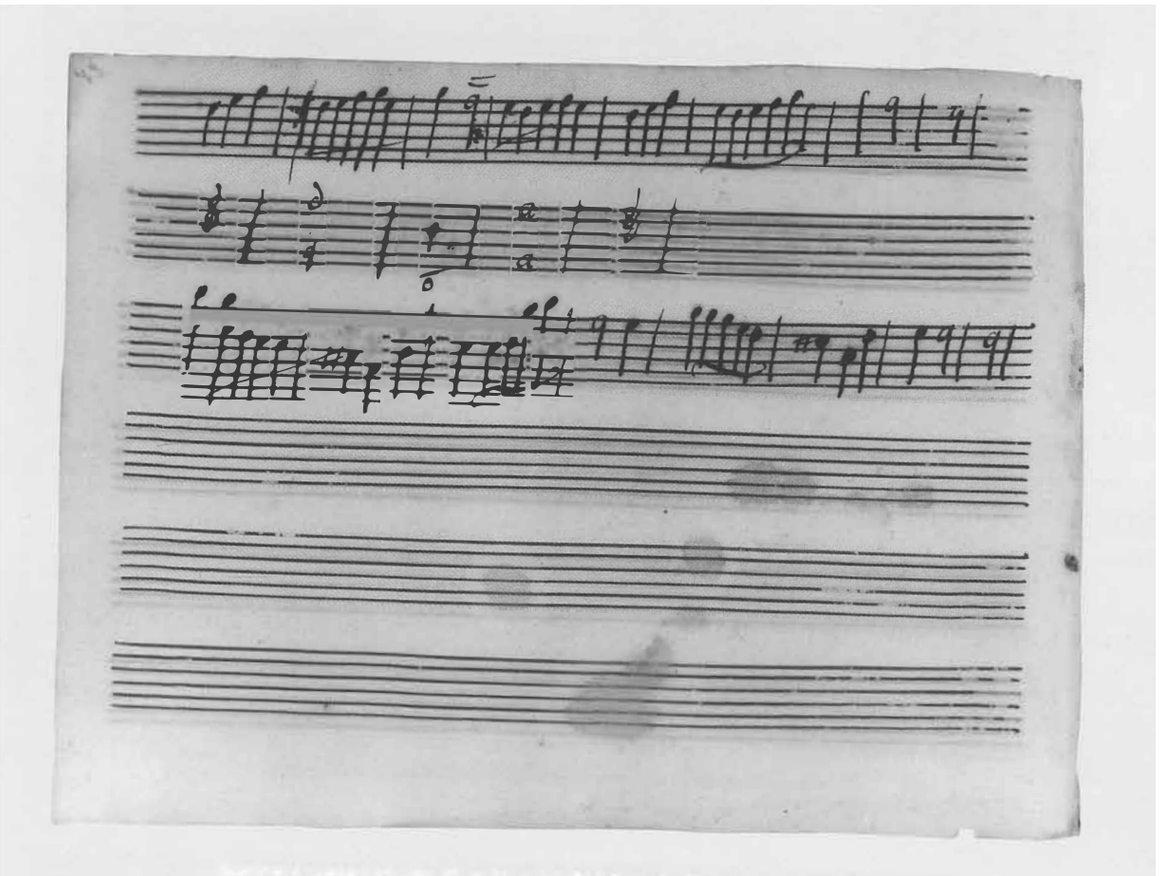
Mars der Topsche Dragonders (Hs. II, nr. 53, p. 164) (RAA Fonds De Menten de Horne, nr. 729).



Ider mach (Hs. III, nr. 8, p. 11) (RAA Fonds De Menten de Horne, nr. 748bis).



La Britannie (Hs. III, nr. 13, p. 29) (RAA Fonds De Menten de Horne, nr. 748bis).



Zonder titel / without title (Hs. III, nr. 21, p. 78) (RAA Fonds De Menten de Horne, nr. 748bis).

Foreword

Although musical iconography and archival sources make clear to us that keyboard music in the Southern Low Countries played an important role chiefly in domestic music-making amongst women, very little of the actual music has been preserved. One of the reasons for this is that this music only appeared in handwritten private collections, which did not enjoy the wider distribution of printed music.
It was thus particularly praiseworthy that in 1953, before the true renaissance of early music had begun, Irène Cornelis wrote a licentiate thesis on this little explored aspect of Flemish music history (*Drie Muziekhandschriften uit het Fonds de Menten de Horne in het Rijksarchief te Antwerpen* / Three Music Manuscripts from the De Menten de Horne Collection in the National Archives of Antwerp, Katholieke Universiteit Leuven). We are most thankful to her for making available her transcriptions of the two keyboard manuscripts from this collection. We are equally very grateful to Godelieve Spiessens, who some thirty years later transcribed and studied the Arendonk keyboard manuscript, for providing the introduction and the critical notes relating to the music, as well as for making meticulous corrections. In these tasks she spared no efforts.

Our heartfelt thanks go to the Flemish Community and the National Lottery for their financial support. Without such support it would be impossible to realise the basic aims of the series, *Monumenta Flandriae Musica*; namely, to make little-known music available to keyboard players both young and old, and to researchers, in a critical edition. Moreover, the publishing of this domestic music fills a gap in the more broadly oriented conception of music history, where all genres take their rightful place. We are convinced that this music will also be of particular interest to ethnologists (see for example, the titles of local interest, such as *De sancta Aldegonde* and *Ick heb menich pint en can*, as well as more internationally famous 'favourites' such as *Bergemasco* and *Follie de Spagne)*, and that folk music enthusiasts will discover new material here. The contents of these three collections reveal yet again that the musical habits of the various segments of 17th-century society were in tune with one another and that there were many points of contact between them.

Eugeen Schreurs

Origin of the Manuscripts

This edition presents a full transcription of three manuscripts in the National Archives of Antwerp. They are the Arendonk Manuscript (OGA Arendonk Fund 4847) and the Dimpna Isabella and Maria Therese Reijnders Manuscripts (de Menten de Horne Fund 729 and 748b), which we will call Ms. I, Ms. II and Ms. III. All three contain harpsichord music from the second half of the 17th century and originated in the Northern part of the province of Antwerp, in the Campine municipalities of Arendonk and Meerhout. They also have much in common in style and repertoire as well as in their graphic aspects. This correlation between the three volumes provided a sound argument for uniting them in one publication. All three had already been transcribed and studied (1), but so far the music had remained unpublished.

In 1959 the old archive of Arendonk was transferred to the National Archives in Antwerp. The inventory showed it contained a manuscript of harpsichord music (2). As there was no mention of a name or date, we have called it 'Arendonk'.

In 1950 Knight Adelin de Menten de Horne from Meerhout donated his personal archive to the National Archives in Antwerp. Besides his own family papers it also contained many from related prominent families from the seigniories of Geel and Mol, including the Reijnders and Van Cauwegom families. The contents of this source include three 17th-century music manuscripts, two of harpsichord music and one of violin music (3). The two harpsichord manuscripts belonged respectively to Dimpna Isabella and Maria Therese Reijnders, two daughters of Dr. Hendrik Reijnders, a medical doctor, and of his wife Anna Belmans, who lived in the King David House, next to the Drossaardhuis (Bailiff House) in Meerhout. Dimpna Isabella married Lodewijk van Wesel, town clerk of Westerlo (4). Maria Therese's keyboard book mentions the year 1694 and the same De Menten collection also contains a letter, dated 24 October 1718, which she wrote in French to Mrs. Van Meerbeek, whom she called her aunt. The latter was the widow of Mr. van Cauwegom in Geel and possibly the mother of Ludovicus Ignatius van Cauwegom who owned the above-mentioned violin manuscript (5).

Since these are music collections of amateurs, the keyboard arrangements are very simple and do not demand great technical skill on the part of the performer. Nevertheless there are pieces which, in all their simplicity, are real gems (6). There are also more professionally arranged pieces with imitations in the various parts and/or more elaborate middle parts (7). The better pieces are possibly the result of a helping hand from the keyboard teacher of the scribes. With a few interventions, the less elaborate or seemingly less attractive pieces can certainly be enhanced; such an approach will reveal that the aesthetic factor is not lacking in this edition. Finally it must not be forgotten that this music ought to be performed in the correct tempi and on an appropriate period instrument.

Historical Background of the Manuscripts

From the 16th century onwards many written music collections were started in Western Europe. It was the custom that amateurs, pupils and even professional musicians - sometimes in their pupils' names - kept a keyboard album for domestic use. Favourite pieces were notated from hearing or from memory, or copied from existing collections - presumably more from handwritten than printed sources. Pieces were mostly written down in a personal arrangement, as it was usually the scribe who harmonised an existing melody and often wrote variations on it. During the 16th and 17th centuries, keyboard instruments such as spinets, virginals, clavichords, harpsichords and small organs were very popular for domestic use amongst the daughters of the upper and well-to-do classes, who played them with great enthusiasm, as witnessed by many contemporary paintings from the Low Countries which show young lady harpsichordists in domestic situations. It is therefore not surprising that most of these amateur collections were kept by or for women. The lack of a table of contents is normal for such personal anthologies where the pieces were written at random according to when they were heard and appreciated by the collector: there was no question of a pre-conceived or planned repertoire. Such collections were seldom completed, pieces were always being added until the available sheets in the book were used up, and as a few blank pages were generally left over, these last pages could also be filled by another hand. Sometimes pages were torn out because they were too messy (8) or for another reason, and in that way a few pieces may have been lost (9).

Such collections never mention what kind of keyboard instruments the music was intended for: harpsichord, virginals etc. or organ. The performer was free to choose one or another, guided however by the repertoire; for instance a music album consisting mainly of dance music would obviously not have been intended for church organ, but rather for a domestic instrument such as a harpsichord or possibly a chamber organ. A British keyboard manuscript which in terms of its purpose, style and repertoire is somewhat similar to those presented here, is *Elizabeth Rogers hir Virginall Booke* (1656) (10). Hitherto, we know of eight Netherlandish keyboard manuscripts and most of these are accessible through modern editions (11). Given the time difference, the one belonging to the daughter of an Antwerp emigrant *Susanne van Soldt* (1599) may be somewhat set apart from the other Netherlandish keyboard manuscripts dating from the 17th century and containing similar kinds of repertoire: these are the *Leningrad* Manuscript (ca. 1650) (13), the *Camphuysen* Manuscript (after 1652) and the *Gresse* Manuscript (1668-1669) (14), the *Broekhuijzen* Manuscript (1668-1669) (15) and the *Anna Maria van Eijl* Manuscript (1671) (16). The Southern Netherlandish keyboard manuscripts *Vincentius della Faille* (1625) (17) and *Beatrix* (after 1650) (18) are rather French in character and are further removed from the three manuscripts presented here than those from the Northern Netherlands. This edition now adds another three Netherlandish keyboard books to the list.

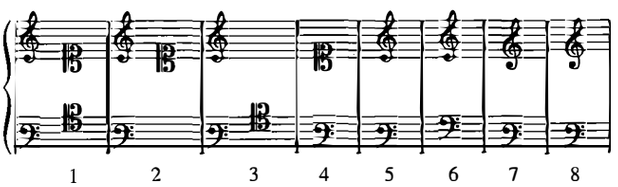
Significance of the Edition

The three manuscripts are presented in chronological order. Ms. I is presumably the oldest and is thought to date from ca. 1650. Repertoire and style are more archaic and there are more arrangements of songs than of dances. In Mss. II and III (1694) there is much more dance repertoire and they include later dance forms such as marches and minuets, as well as some older evergreens. The style here is already strongly Baroque with, for example, typical dotted rhythms, while the music's graphics are also more modern. Dimpna Isabella Reijnders, the scribe of Ms. II, was the elder sister of Maria Therese who started Ms. III (1694). They also had a younger sister, Anna Maria, and assuming an age difference of a few years between them, we estimate Ms. II to date from the last quarter of the 17th century, perhaps ca. 1689. This publication does not only offer keyboard music, it also considerably enriches our song heritage for it brings to light some hitherto totally unknown tunes, some missing bass parts of melodies that were already known, and also titles of a number of hitherto untitled pieces, or unknown pieces to known titles. A particular melody's popularity can be measured from the number of its inclusions in songbooks where it was often only given by name, without the music, to be used with a new text. Popular tunes were used more than once in many Netherlandish songbooks, such as in Jan Janszn Starter, *Friesche Lust-Hof* (1621); Salomon Theodotus, *Paradys der geestelycke en kerckelycke lofsangen* (1621); F.J. de Lixbona, *Hemelsch Nachtegaelke* (1663); *Den Singende Swaen* (2/1664); Dierick Pieter Pers, *Bellerophon* (4/1669); Daniël Bellemans, *Lieffelycke Paradysvogel* (2/1674); Christiaen de Placker, *Evangelische Leeuwercker* (1682-1683); Hiëronymus Sweerts, *Innerlycke Zieltochten* (1702); Carolus Tuinman, *Mengel-Stoffen* (1703). Popular tunes were also heard on the town carillons in Ghent, Antwerp, Brussels and Alkmaar (19). They were of course also arranged for other instruments, as in the *Thysius* Manuscript (20), *Nederlandtsche Gedenck-Clanck* (1626) (21), *Fluyten Lust-hof* (1646) (22), *Der Gooden Fluit-Hemel* (1644), *'t Uitnemend Kabinet* (1646), (23) and *Oude en nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen* (ca. 1700) (24). This is not the place to go into the details of all concordances, but we have thought it worth mentioning when a setting of a particular keyboard piece can also be found in other Netherlandish keyboard books (25). Most melodies are French in origin and some of the titles have been found in other sources. A few songs have an English background and it remains an open question whether the anonymous pieces in Mss. II and III were part of an international repertoire or whether they were local dances.

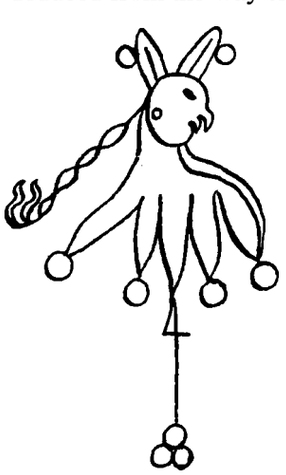
These collections may also be of interest to folklorists, for they contain a colourful mix of Christmas, pilgrimage, drinking, dance, maying and love songs, songs of praise for the Virgin Mary and Jesus, and in honour of the governor-general. Further, there are musical battles, military marches and trumpet pieces, dances - including peasant dances and minuets - opera and ballet music, and even organ music for use in church. All this has its origin in popular, bourgeois, courtly and clerical sources from various countries including France, the Low Countries, England and even Italy and Germany. Folk musicians and dancers will find much to their liking in the music offered here and will find welcome additions to their repertoire. Furthermore, this edition also highlights a social and cultural aspect of music history, answering the question of what kind of music was played and danced to in our bourgeois circles during the 17th century. These keyboard books also illustrate performance practice of that time, with its domination by continuo playing. Finally, an interesting secondary aspect is that of music graphics, for these manuscripts also sporadically reflect the gradual evolution towards a more modern system of notation. The use of four clefs, with both C clefs overlapping each other and the lines on which they are written, gradually evolved towards the use of only two clefs, while the six-line staves became finally five-line staves in the last piece (No. 22) of Ms. III (1694). The embellishment sign "𝄒" changed into the modern mordent and the right-angled sign for a quaver rest becomes a more flowing figure seven (7) in Mss. II and III (from No. 14 onwards). This publication is a very welcome addition to our knowledge of music history as well as to practical music making.

Description of the Manuscripts

Each page has a number of six-line staves which, in pairs, represent the left and right hands of the score, with one of the clef combinations below:



Ms. I is a volume sewn in quarto measuring 202 by 300 mm. It has a parchment cover and contains 51 written and 3 blank music pages, and 47 numbers. Two hands can be clearly distinguished, a careful hand (26) and a sloppier one (27). The scribe or the owner's names are not mentioned at all and neither is there a date, but the paper used - in quarto *voor tablatuer oft orgelspel* (for tablature or organ music) - could point to a local organist, as do the last seven pieces which are more specifically organ pieces for use in church. The two hymns for St. Aldegondis could suggest a link to a particular area or person's name. The pre-printed music paper was sold in Antwerp by Hiëronymus Verdussen, which makes it clear that this manuscript originated in the Southern Low Countries. The watermark shows a fool's cap with five tippets and adjacent a number 4 with three dots (see illustration), also found in German paper between 1640 and 1670 (28). The above-mentioned Leningrad Manuscript was dated ca. 1650 on the basis of a similar watermark. An approximate date can also be deduced from the way text and music



were written, the musical style and above all the repertoire. Thus the title of the song Edel Prince Cardinael refers without doubt to Ferdinand of Austria (1609-1641), who was Cardinal Infante of Spain and since 1634 Governor-General of the Netherlands where he was known as Prince-Cardinal. This occasional song must therefore have been made in the Southern Low Countries in or after 1634, a year which can provide a clue to the dating of the manuscript, at least for those numbers notated after No. 12, while the location is certain to be in the Southern Netherlands. Each page has ten - or five pairs of - staves with clef combinations Nos. 1, 2, 3 or 5 (29).

Ms. II is oblong, 163 x 210 mm, with cardboard parchment covers. Ownership is claimed on the inside cover: *Dimpna Isabella Reijnders hoort desen boeck toe* (This book belongs to Dimpna Isabella Reijnders). She undoubtedly started this collection, but another hand has also intervened (from p. 152). It contains 180 pages - seven of which have remained blank (30) - and 62 numbers. Presumably this neat but undated manuscript was started around 1689, for the above-mentioned reasons. The paper's watermark shows a fool's cap with seven tippets and adjacent number 4 with three dots, related to the one in Ms. I, but here there is no crooked nose, a shorter plait of hair and another cap (31). Each page has four - or two pairs of - staves, drawn by hand, with clef combinations Nos. 1, 2, 4 or 5 (32).

Ms. III is oblong, 190 x 245 mm, with a brown leather cover of which only the front has survived. The words *Maria Therese Reijnders tot Merhoudt, den 26 maij 1694* (Maria Therese Reijnders, Meerhout, 26 May 1694) appear on the front page. The paper's watermark shows a large royal crown with a French lily at the top and underneath a shield, also with a French lily. At the bottom there is a figure four in mirror image and the intertwined letters WR. A second watermark shows the letters IM (33). This volume contains 204 pages, a great number of which have remained blank (34) and 26 pieces, four of which have been left out in the present edition because they are repeats. Several hands have been at work here; the first, which is also the most elegant (Nos. 1-10), was presumably that of Maria Therese Reijnders herself, who started her album on the given date. The end date of such amateur collections can almost never be given with certainty, since during the

course of several years more and more material was added. Each of the pages has six - or three pairs of - staves with clef combinations Nos. 3, 5, 6, 7 or 8 (35). The music notation in this manuscript is messy and inaccurate. The scribe wrote many wrong notes, accidentals and dots and forgot to place most of the leger lines above the staff, even though she placed the notes at the correct height. The placing of the notes in the bars and of the bar-lines is not always correct and sometimes a bar-line or the end of a piece is missing. Bars are incomplete or unclear, and clefs have been omitted. The use of the F clef on the bottom staff caused particular confusion to the scribe, who sometimes used an F clef on the fourth line, instead of an F clef on the fifth line. As a result certain bass notes - in some pieces the whole bass part - have been written a third too high.

Repertoire and Composition Techniques

The repertoire - including the untitled pieces - consists mainly of song and dance arrangements, while a third type of composition can be described as typical keyboard music. A number of dances as well as the occasional song are arranged in one or more variations. The song arrangements are generally based on anonymous Netherlandish, French and a few Latin vocal models with usually a secular, but sometimes a sacred content. Nowhere in the three manuscripts is a composer or arranger mentioned, as they are, for example, in Anna Maria van Eijl's keyboard book. Amongst the song arrangements there are seven Christmas songs (36), including the well-known *O Herders laet u bocxkens en schaepen* which appears in both Ms. I (untitled) and II. A polyphonic setting with instrumental accompaniment can be found in *Cantiones natalitiae* (1651) (37). Only five bars have been preserved of *O Coridon, siet hier den stal* (38) and since these are at the bottom of the page, it must be presumed that the next page (p. 6b) is missing. Henricus Liberti, organist at Antwerp Cathedral, published a polyphonic setting of this song in *Cantiones natalitiae* (ca. 1645-1660) (39). *Lof sij Joseph* and *Ider mach hem nu verblijden* were given a polyphonic setting by Gaspar Verlit in *Cantiones natalitiae* (1660) of which only the continuo part has been preserved (Utrecht, Catharijneconvent) (41). The present manuscript thus reveals the missing superius part of both these songs. *Herders comt dit* can also be found in a three-part setting by Petrus Hurtado in *Cantiones natalitiae* (1658) of which the Praecentus, the Cantus primus and the continuo part have been preserved (The Hague, Gemeentemuseum and Utrecht, Catharijneconvent) (43). The latter Christmas song as well as *O Herders* were still heard on the Antwerp carillon in 1728 (44). There are two maying songs and the melody of *Den meij* (45), more particularly *De Mey die komt ons by, seer bly*, goes back to a French courante which in the 17th century Dutch language songbooks was known under a variety of other titles such as *Godt Pan die sit in 't velt, Deughtrijcke Herderin, Den Reus was a la mode ghekleedt, Deughdlievende Goddin* or *Ons is een harder*

goet. Another setting can also be found in Anna Maria van Eijl's keyboard book (1671). *De geestelycke Meij* (46) is actually an arrangement of *De lustelycke Mey is nu in den tyt* (47). The rhetorician's lament *Blyschap van mij vliet* (48) originated in Jan Janszoon Starter's *Friesche Lust-Hof* (1621) to the popular English tune of *Twas a Youthful Knight* (*Crimson Velvet*). Other song titles are *Droefheyd van my vlucht, Soo daer iemand vraeght* and *All'die vol van rouw*. The song setting *Geluckich is den mensch* (49) is included twice, both copies virtually identical: the scribe had obviously forgotten that the piece was already in the book. The title of the Dutch language drinking song *Ick heb menich pint en kan* (50) features in a number of Southern Netherlandish songbooks, but without the music. The similarly named tune in *Hollantse Boeren Lieties* (ca. 1700) is different and thus Ms. I offers us a hitherto unknown melody. The tune *Van den Clock* has been identified as that of an East-Flemish folk-song, *Den Knaptand* (51). The 'Knaptand', a figure with a wolfshead, is still part of the annual cortege in Termonde. With his snapping jaws he nips at the spectators and pinches arms, legs and hats, terrifying the children and amusing the adults. The piece *Daphne* goes back to the English song *When Daphne from faire Phoebus did flie* and has received a setting in both Mss. I and II (52). In *The Dancing Master* (1/1651) it was also called *Daphne, or The Shepherdess* and it was used by the English virginalists, including Giles Farnaby, who wrote a splendid variation on it. In the Low Countries this much-favoured melody was given new song titles such as *Doen Daphne d'overschoone Maeght, Als Jola d'onberade Maeght* and *Ach dat men dien tijt noch eens vondt*. It was also set up on the Ghent town carillon and arranged as a courante in the *Gresse* Manuscript. A number of other songs in these three manuscripts were also adapted as dance forms or were originally dancing songs.
The dance forms that occur are *branle, bergamasca, courante, sarabande, allemande, folie d'Espagne, chaconne, minuet, rigaudon, bourrée, ballet and march*. The allemandes and courantes were sometimes given a secondary title which presumably referred to a song. The French dances *Trecotte* and *La mostarde* (53) were given settings in both their old and new versions, while the *Tricotets nouveaux*, also known as *Tricottes de Blois*, are also found in the *Gresse* Manuscript (1669-1690), as is *the Mostarde*, which in other sources is known as *Bransle de vilage* (sic), and appears also in the *Broekhuijzen* Manuscript. *De X brandekens* cover not ten, as the title suggests, but only five branles, which also appear, in the same order, in *Der Gooden Fluit-Hemel* (1644). The *'t Uitnemend Kabinet* dance book (1646) contains ten branles in total, so that it can be presumed that the scribe of Ms. I had the intention of including the full series of ten. Nevertheless the word *finis* was written here after the fifth branle and it must have been the intention to play the five in a row as a suite. The two versions of *La Chason* (55) differ slightly, the first having no title. The scribe probably copied the entire piece further in the book so that, during a performance, the variation could be linked to it without having to turn pages. The lovely piece *Amarillis* (56) was probably based on a French dance tune, a courante or a sarabande; there is another setting in Anna Maria van Eijl's keyboard book (1671). The beautiful *Sarrabande*, which features in all three manuscripts (57), is of French origin since elsewhere it is called *Frans air* (French Air), *Courante Madame*, or *Sarabande Pinel*. In the Low Countries it was again given new song titles such as *'t Schynt dat mijn sieltje, Doen ick lest wandelden, Serbande Adieu mijn vader, 's Morgens in 't kriekje* and above all *Mocht ick, ô Swaentje*, with further settings in the keyboard books by Vincentius de la Faille and Anna Maria van Eijl (1671). The model for *Courante Slapen gaen* (58) is a 16th-century German drinking song called *Was wolln wir auf den abend thun*, which was later to be set mainly as an allemande. This evergreen was very popular in the Low Countries and in 1689 it was set up on the Waagtoren carillon in Alkmaar. It is also found in Anna Maria van Eijl's keyboard book (1671). The French courantes *La Vignionne* and *Orainge Courante* (59) were popular choices in Dutch language songbooks, while the tune of the untitled No. 32 in Ms. I has been identified as that of *Philis schoone harderinne* which was itself borrowed from the French air de cour *Je ne puis éviter* (60). The French dance tune *Courante Princesse* (61) was given two new titles in the Low Countries, *De Harderinneties* and *Princesse nouvelle* and was also given a setting in Anna Maria van Eijl's keyboard book (1671). *La Duches* (62) was another popular courante in the Low Countries where it also became known from the song *Hoe soet is't*. The two allemandes

without a secondary title (63) are arrangements of the same tune but the first is more skillfully composed than the second. The *Rigaudon met air* (64) was also given a place in L.I. van Cauwegom's violin manuscript (65) where the untitled *air* is called Gavota. The music of the Rigaudon goes back to a March of the French Guards (1670) (66) and is also found in two 18th-century fiddler's books from Diest (67) and four times strongly reshaped in *Hollantse Boerenlieties* (68). Only in Ms. III are there three minuets actually referred to as such, but presumably a few more are hidden amongst the untitled pieces. A version of the *Bourrée* (69) also found its way into L.I. Van Cauwegom's violin manuscript (70). Obviously the pieces entitled *Ballet* and *Opera* (71) refer to the world of dance and opera and presumably to French repertoire, as does the piece *La Brittanie* (72). There are two military marches (73) and we have been able to identify the melody of *La Bataglia de Duc d Luxembourgh* as that of an untitled piece written on the cover of a copy of Hollantse Boerenlieties (ca. 1700) owned by the Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (the Dutch Music History Society) (74). The identification of this march and of the *De Mars van de Topsche Dragonders* could provide an approximate date for Ms. II, as does the descriptive title *De doot van den koninck van Engelandt* (The Death of the King of England) (75). The king referred to here is probably Charles II, who stayed in Brussels as a political refugee until he succeeded to the throne in 1660. He died in 1685, making that year a possible date post quem for Ms. II. The title is also mentioned in the *Hollantse Boerenlieties*, but for a different tune (76). But the same tune was given a setting under the title *La mort du roije dangletair* in the organ book of Jakobus Meikens, a 18th-century manuscript from the late collection Van Elewijck (77). A number of trumpet pieces are not always designated as such. The music of an untitled piece in C major (78), for example, which fits in with the Bataille in Ms. I, corresponds to the *Trompetter lietie* in the *Broekhuijzen Manuscript* and we can therefore assume that it was originally trumpet music. Three numbers in Ms. II (79) are called trumpet pieces and are in the key of D major. They are homophonic three-part pieces with two upper parts in parallel thirds and one bass part, which means that they are suitable for brass instruments. Such a piece was meant to be played, for example, before the Battaglia (80), *Eerst een trompetliedeken* (first a trumpet song). The piece entitled *Fanfare* (81) is also found as first and second military tune respectively in the two battle pieces of Mss. I and III (82). It is in C major, in four parts with two upper parts in parallel thirds and two bass parts in octaves and in unison, which means it is also suitable for brass instruments, as is the untitled piece in D major (83), a version of the well-known Trumpet Voluntary ascribed to Jeremiah Clarke (d 1707). The piece called *Hautbois* (84) refers to the oboe repertoire and is also in D major, with a similar structure as the trumpet pieces.

There are eight pieces with basso ostinato (85), including a chaconne and three batailles. *De drij Bouren* (The Three Peasants) (86) on two chords (I-V) is also found as *Den Boerendans* (Peasant dance) (87) in the Thysius manuscript (ca. 1600) and John Bull used it as well (88). In 1662 this tune was rung every fifteen minutes on the Ghent town carillon. The *Bergamasca* was given a setting in both Mss. I and II (89) and this 16th-century peasant dance-song from Bergamo with I-IV-V-I as a ground bass refers to the Commedia del Arte. In other sources it therefore is sometimes called *Pantalons* or *Bouffons*. Many settings of it were composed until well into the 18th century, including one for keyboard in the Gresse Manuscript (1669-1690), but there are also versions by grand-masters such as Frescobaldi, Bull, Buxtehude, Bach and Handel, and it has even been recently orchestrated by Mauricio Kagel in *Tantz-Schul* (1987), a work based on a dance treatise by Gregorio Lambranzi (1716) (90). The *Folie d'Espagne*, in D minor with I-V-I-VII♭-III-VII♭-I-V-I/bis as a ground bass, was also a major 'hit' during the 17th and 18th centuries and could be heard on the town carillons in Brussels, Ghent and Antwerp. There are three different settings in Van Cauwegom's Violin Manuscript (91) and several famous composers, including Vivaldi, Corelli and even Liszt and Rachmaninov, used the tune. The battle pieces fall within the category of programmatic or descriptive music, where sound imitations help to give a symbolic sound picture of battles. Performers could indulge themselves to the fall and hammer away on the keys because the sounds-of-war motifs could be extended and varied ad lib. Such a piece, built on a single bass chord, was an essential part of every amateur collection and there is one in each of the three manuscripts. In Mss. I and III the fragments

featuring sounds-of-war motifs are alternated with military tunes, including *Wilhelmus van Nassouwen* and *Ick wou wel dat den krygh an ginck.*
Variation techniques are usually limited to figuration applied to the theme in the upper part, and sometimes also to other parts (92). Rhythmic variations, obtained by changing time signatures for example (93), and harmonic variations obtained by changing the accompanying chords, were usually applied in pieces with variations and/or a basso ostinato or ground bass. When the latter technique was used, variations were written on the upper melody, while the chord notes in the bass changed position or the chords moved from high to low register - thereby hardly changing the nature of the chords - or else varied use was made of broken and/or paraphrased chords. Harmonic and melodic variations are usually seen together within one piece (94). A last compositional technique which was used was that of the *fugato*, with a motif being imitated in different parts (95). This was more common in organ versets and preludes, i.e. the typical keyboard pieces of three to nine bars which were called *fuga*, *versus* or *preludium*. These pieces are amongst the most original compositions in the three manuscripts for they do not borrow their thematic material from existing song or dance themes, but were specifically written for keyboard instruments - either organ or harpsichord - by the scribes (or their teachers). Ms. I is rounded off with seven organ pieces (96), undoubtedly intonations and versets, which could be played during church services to give the singers the right key, to give them some breathing space, or to provide some alternatives to Gregorian chant or choral song. The indication *volspel* (No. 45) refers to a particular organ-stop and was presumably intended as a postlude. Ms. II also closes with five such short pieces, called *preludium* (97) which, according to the subtitles, served as preludes to the pieces in D minor, D major, G minor, G major and C major. Nearly all pieces are in fact in one of these keys, except Nos. 49 and 51 which are in C minor and A minor. The title of a sixth *Preludium voleijndende in d mette # van f* (Prelude ending in D with F sharp) is given, but the music was never written, probably because there was already a prelude in D major. Unlike the keyboard pieces on the last pages of Ms. I, these were certainly not intended for church. The second prelude also carries the indication *met de suiten* (with the suites), which can be understood to mean that the consecutive pieces in the same key were to be played as a suite. The first piece of Ms. III is a prelude of three bars in G major and that could consequently only be used as a prelude to a piece in G major.
In principle all items in the three manuscripts were conceived in three parts: an upper part or melody in the right hand and a bass in the left, with one or two rather superficial middle parts or chordal notes to fill the middle register. Apparently the aim in a polyphonic setting was to have the bass running stepwise in seconds, sometimes at the expense of the rules of harmony. In the right-hand part there is rarely more than the melody which, as the basic material, was notated first. At most the final note is somewhat embellished in the cadences with a few chordal notes. Next the bass was added for the left hand and only after that came possible middle parts or chordal notes (98).

Critical Notes Relating to the Music

General Notes

The staves consist of six lines, but above and below there can be one to three leger lines and when these are positioned between the two staves they overlap the bottom and top lines of respectively the top and bottom staves and are in fact superfluous.
Nevertheless there is a reason why they are there: they make it clear whether certain high or low notes have to be played by the right or the left hand. For an amateur such indications were not irrelevant, which is why these leger lines have been preserved as much as possible in the transcriptions. In a few cases part-writing on leger lines for the left hand has been notated on the top staff for clarity's sake, but linked to the bottom staff with a long stem or accolade to indicate that it is to be played by the left hand. Part-writing which covers both staves has been linked by arrows. Missing clefs have been added.
Only four types of key signatures are to be found: F sharp; F sharp with C sharp; B flat (also B natural) (99), and B flat with E flat. As was the custom at the time these accidentals were indicated in the key signatures wherever they happened to be in the course of a piece of music, on and between the lines of the staves. Sometimes the key signature was notated only on the first pair of staves, or on one staff only, and often there was none at all. For practical reasons a missing or incomplete key signature has been added or completed in the transcriptions, depending on the key of the piece. A few pieces in D minor, however, have not been given a B flat in the key signature because in the course of the music this note does not occur or only as B natural (100). Added accidentals in the course of a piece have been put between square brackets before the intended note. In this respect it must be mentioned that at the time an accidental repeated within a bar was always re-written and that the natural (♮) was apparently not yet generally known: it was indicated by a # for restoring a ♭ (from flat to natural) (101) and by a ♭ for restoring a # (from sharp to natural) (102).
Wrong notes and rests have been corrected. Next to unclearly written or wrong notes the correct letter name was sometimes written in the manuscript (103). These have been left out in the transcriptions, for obvious reasons, and the custos - which appears in Mss. I and II (104) but is no longer in use - has also been left out.
The duple time signatures used in the manuscripts are 𝄵 and sometimes 2; the former has been kept throughout and the latter has been replaced by the former. The triple time signatures are 3 and sometimes 3/2 or 6/4. The latter two have been kept or added when missing (105) and the former has been replaced by 3/4; 6/2; 3/1 + 6/2; 3/2; 6/4; 3/2 + 6/4 (106). The time signature 𝄵3 is not as common and has been replaced by 3/2, 3/4 or 6/4 (107). Apart from 𝄵3= 6/4, which can be read in duple as well as in triple time, the compound time 𝄵3 has in fact no function, except if a bar-line is taken out each time.
For a number of pieces the time signature is only written on the upper staff, or is completely missing, but on each occasion the bar-lines and the rhythmic context make everything clear and the time signature has been added (108). Missing time signatures have also been added between brackets. In Ms. I the bar-lines cross both staves to join left and right hands, but that is not the case in Mss. II and III. In the transcription the first method has been applied throughout. Added bar-lines have been indicated by dotted lines between the two staves, while a few wrongly placed bar-lines have been omitted (109). It should be noted that bar-lines at the end of a staff were left out systematically by 17th-century scribes. After a fragment the usual double bar line was used (Ms. II), and sometimes repeat dots were added (two, three and four dots) on both sides (110). In Ms. I the double bar-lines are generally and in Ms. III less frequently connected by hatching, which means undoubtedly the same as repeat dots (111). This transition reflects the evolution towards a more modern notation with the result that in the transcriptions the bar-lines with hatching have also been interpreted as repeat signs. In Ms. II the usual double bar-lines after fragments were almost certainly intended with repeat dots. In a few cases we have used a double bar (1a and 2a volta) for a repeated section (112). Dal segno signs have been retained or have been replaced by double bar-lines with dots. Repeats are sometimes also indicated in the manuscripts by 'etc.', 'twee keren' (twice) or similar expressions, or with the beginning of the frag-

ment to be repeated; in the latter case the fragment has been copied out in full, in order to avoid confusion (113). The end of a piece is marked by a kind of scribble, sometimes combined with an ordinary double bar-line. In Ms. I the word *finis* is used most of the time, while *finis coronat opus* appears once. In Ms. II *finis* never appears and in Ms. III only once (No. 3) . These indications, which in the transcriptions have been replaced by double end bar-lines, have in fact the function of a fermata sign which is itself very rare in these manuscripts and which we have also omitted (114).

The original note values have been kept as much as possible, but because of the part-writing, some had to be lengthened or shortened. On a rare occasion the time value of all the notes in a bar had to be doubled because of the musical structure (115). Unnecessary dots have been left out and added dots placed between square brackets, but it should be noted that in the source apparently a top dot in a chord is sometimes valid for all the notes in the chord. Sometimes, in the transcriptions, a single note has been given two stems because of the part-writing and to avoid including too many rests. The direction of the note-stems has been adapted to the part-writing, but in bars where there is only one part, it has been determined by the position of the note on the staff and no rests have been added for the missing parts. The beams joining groups of four and three quavers have been kept and used throughout, except between a second and a third beat in ¢ time . Crossed value lines (♫) have been replaced by horizontal ones: ♫ .

Sometimes there are ties where note values could simply have been lengthened: for example, two tied minims or crotchets (instead of a semibreve or a minim), a crotchet tied to a minim (instead of a dotted minim), or even a four-note combination of quaver-semiquaver-semiquaver-quaver (instead of a dotted crotchet) (116). Ties have been retained if notes could possibly be repeated or if they straddle a bar-line (117), but have been replaced by lengthened note-values when a note lasts into a dissonance or when a repeated note would be stressed too much in the following chord (118).

The usual and most common embellishment sign in the three manuscripts is the double rising stroke (≠) through the stem of minims, crotchets and quavers. In the case of a semibreve, the double stroke is put above the note; in Mss. II and III this is also done above some stemmed notes and sometimes before the note. Without doubt all these different methods have exactly the same meaning, for sometimes the sign is marked across the stem as well as before or above the note (in double usage). It is not possible to make a distinction between an upper and lower mordent based on the position of the double stroke above or across the stem, because in some cases a double stroke above the note has to be played apparently as a lower mordent (119). This ornament usually occurs on the strong beat of a bar but it sometimes also occurs on a weak beat (120), and in triple time it can occur even on two or three consecutive beats. Usually these ornaments are found in the right hand, but sometimes they are found in the left hand, for instance, when the right hand plays a (final) chord and is thus less free; very occasionally they occur simultaneously in both hands on a strong beat (121). The frequency of these ornaments varies enormously from piece to piece. In Mss. II and III, single and triple strokes are also used as ornament signs. A single stroke, which is used only twice, is probably an incomplete sign where a double one was intended (122) or just a slip of the pen (123). In the former case we have replaced it with a double stroke and in the other case we have omitted it. The triple stroke, which occurs on a crotchet, a dotted crotchet or a minim (124) may indicate a longer embellishment such as a double mordent or a Pralltriller, and has been kept throughout.

Apart from the double stroke there is in Mss. II and III also a kind of mordent sign (n), and sometimes even a double one (nn) (125), placed before or above a note. This sign also equals the double stroke because in some cases (126) both signs are used for the same note (in double usage), or otherwise one sign is placed with one note and the other with the next while both notes have to be played apparently as lower mordents. For unity's sake we have replaced these mordent signs by double strokes (127). In Ms. III, apart from the usual double rising stroke and the mordent sign, there is also sporadic use of a cross above a note (+) (128), which again has the same meaning as these other signs, as can be seen in No. 19 which occurs twice, with crosses on certain notes in one version and double strokes on the same notes in the other (129). This suggests that all three ornament signs have in fact the same meaning. We have therefore systematically used the double stroke

through the stem, and in the case of semibreves the sign above the note. This ornament can be played in a number of ways: as a Pralltriller or upper mordent or a (lower) mordent. The triple stroke must have meant at least a double mordent. The final interpretation is left to the taste and technical skill and preference of the player. A long note in a slow movement may call for a double or triple (upper) mordent or even a trill (130), but on a short note and in a fast movement the single mordent is probably preferable. Fingerings only occur in Ms. II (131); these we have retained because they provide information on the performance practice of the period and can also indicate when to sustain certain notes and whether to use the right or the left hand. In the transcriptions these fingerings have not always been respected, i.e. when note values have been increased in function of the part writing; such passages can easily be performed using handier and more practical modern fingerings (132).

Detailed notes

The transcriptions of the original music have been made as faithfully as possible. Only the most disturbing errors or the most offending aesthetic deviations - especially in Ms. III - have been corrected or changed.

Performers may find it a useful assignment to carry out a thorough revision of this music, including the correction of all wrong notes and fundamental chords, the filling in of incomplete or missing middle parts (133), and the addition of arpeggios (134), accidentals, embellishments and passaggio notes - in other words, the realisation of a reliable continuo part.

Added time signatures and accidentals, rests, dots, notes, bars or fragments, as well as text, are put between square brackets, while superfluous notes and rests have been omitted. Added bar-lines show a dotted line between the two staves. All corrections and/or changes are detailed below, per manuscript. For practical reasons the letter names of the notes are used, and after the equality sign (=) the original mistakes/variants are given as they appear in the source material. For a chord the note names are joined with dashes; the 'exterior' note is given as the first in the series (i.e. the highest or lowest note, e.g. e"-c", F-c). Following notes are indicated with commas and/or *and* (e.g. c, d and e). To enable us to indicate these corrections/changes, we have introduced a bar numbering system which includes any possible seconda volta-bars.

The Arendonk Keyboard Book (Ms. I)

No key signature in nos. 1, 2, 6, 7, 8, 9 (1)-(3) and (5: exept on first pair of staves), 11, 13, 17, 18, 25, 26, 27, 30, 36 and 37. Time signature = 3 in nos. 2, 17, 19, 20, 21 (2), 23, 25, 27, 29, 30, 32, 39;

No. 6: bar 2: note values halved; bar 6: fermata on final chord;

No. 8: incomplete; time signature = 𝄵; bar 2: d' = 𝅗𝅥 ;

No. 9: (2), bar 10: first a = 𝅗𝅥𝅗𝅥; (3), bars 4-4b: not marked as 1a and 2a volta; fermata on final chord; (4) bar 11: f = a; (5), bar 1: d and g = 𝅗𝅥 ; bar 9: d-a on third beat = A-e;

No. 10: bar 7: c = e;

No. 11: bar 3: first g = 𝅗𝅥 ;

No. 13: bar 2: f", f", e" = g", g", f";

No. 14: bar 7: first g = 𝅘𝅥𝅮 ; c = e;

No. 15: time signature = 𝄵 ;

No. 16: bar 5: c = 𝅗𝅥 ; bar 7: g = 𝅗𝅥 ; b = d"; bar 8: g' = a'; bar 10: letter name d after unclear second d'; bar 15: c = 𝅗𝅥 ; bar 17: fermata on final chord;

No. 17: bar 13: d = 𝅝 ; bar 15: first chord =  ;

No. 18: bar 11: d"-a'-f' sharp-d' = ;

No. 19: only B flat as key signature and nothing on last two staves; bars 8 and 12: f = f sharp; bar 10: e flat = e;

No. 20: bar 18: c' = c' sharp; bar 50: a-d' in final chord and letter name a before unclear a;

No. 21: bar 6: c' = 𝅗𝅥 ; bar 10: fermata on second chord;

No. 22: bar 3: letter name c after unclear c"; bar 8: c = b natural;

No. 23: bar 9: c' = 𝅝. and c = 𝅝 ; bar 25: f sharp = e;

No. 24: time signature 𝄵 ;

No. 25: bar 4: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; bar 14: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ;

No. 26: bar 11: a (𝅗𝅥) = g (𝅗𝅥);

No. 27: bars 4 and 8: bar-line in middle; bar 5: d' = c'; bar 7: f = e;

No. 28: bar 10: first d = 𝅗𝅥 ;

No. 29: bar 12: f (𝅗𝅥) = 𝅗𝅥 ;

No. 31: 𝄼 and 𝄽 in RH and 𝄼 in LH before upbeat;

No. 32: bar 2: G clef LH = C clef fourth line; bar 5 and 13: e = e flat; bar 10: G clef LH = C clef third line RH; from bar 17: b flat = b natural at clef;

No. 33: bar 4: d = B flat and e flat-g on fourth beat = c-e flat; bar 5: B flat-f, c and d = A-d, G and F; bar 14: c and e flat = e and c;

No. 35: time signature = 𝄵; bar 7: e' = 𝅗𝅥 ; bar 12: d' = 𝅗𝅥 ;

No. 36: bar 8: d = 𝅗𝅥 ;

No. 37: time signature = 𝄵; bar 6: g = 𝅗𝅥 ; bar 7: G = 𝅗𝅥 ; bar 15: D = 𝅗𝅥 ;

No. 38: bar 10: d' = 𝅗𝅥 ; bar 28: a' = 𝅗𝅥. ;

No. 39: from bar 9 ostinato bass chord no longer written out but indicated as 'Bassus ut supra continuus'; bar 28: f' = g'; bars 90 and 157: bar-line in middle; bar 123: c'-g', d'-a', e'-b' natural and f'-c" on first and second beats and 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; bar 127: c'-e' on first beat; bar 138: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; bar 154: d", e" and f" = c", d" and e";

No. 40: 𝄼𝄼 before the upbeat; bar 9: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ;

No. 41: bar 1: d = 𝅗𝅥 ;

No. 42: bar 3: d' = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ;

No. 43: bar 2: e = 𝅗𝅥 ;

No. 44: bar 3: D = F;

No. 46: bar 2: letter name a before unclear first a'; bar 4: e, f and g = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ;

No. 47: bar 4: letter names c and f before unclear c' and f'; e' and d' = f' and e'.

Dimpna Isabella Reijnders Keyboard Book (Ms. II)

No key signature in nos. 1, 8, 10, 23, 42, 50, 54, 57 and 61. Time signature = 3 in nos 1-4, 9, 11, 12, 14-16, 19-20, 24-25, 28, 30-31, 34, 37-38, 42-43, 47, 50-52, 54-55, 57 and 61. The fingerings (Nos. 1-47; 58-62) have been retained for historical reasons but are not binding for the performer of the present day.

No. 3: bar 8: d" = 𝅗𝅥. ; after bars 4 and 20: 𝄋 ;

No. 5: bar 5; on third beat a 𝄽 in middle part and B = 𝅘𝅥𝅮 ; bar 11; e = 𝅘𝅥𝅮 ;

No. 6: b flat only key signature;

No. 9: bars 2 and 6: d' = 𝅗𝅥. ;

No. 11: before upbeat 𝄽 in S; bar 19: between d" and e" 𝄽 in S;

No. 12: var. 2, bar 9: triplets no longer indicated; var. 7, bar 15: besides usual double stroke also mordent sign;

No. 18: b flat only key signature; bars 8, 10, 12: besides usual double stroke also mordent signs;

No. 21: bar 8: 𝄋 at beginning of bar;

No. 22: after final bar: *men moet voleijnden mette eerste deel* (one must end with the first part);

No. 23: bar 1: second b = 𝅗𝅥. ; beginning of bar 7 and bar 26: "+" and after bar 26: *etc.* to indicate that bars 7-12 have to be repeated as final fragment after bar 25; var. 1-3: after each bar 4: *etc.* to indicate that the final bars of first part have to be repeated;

No. 24: after bars 13 and 27: respectively *etc. als voore* and *etc.* to indicate that bars 2-5 have to be repeated;

No. 25: at beginning and after bar 4, at beginning bar 5 and after bar 8: 𝄋 ; bar 12: B flat = 𝅗𝅥. ; bars 19, 25, 41 and 51: besides usual double stroke also a mordent sign;

No. 28: B flat only key signature; bar 2: e flat = G; bar 3: d-f sharp = f sharp-a; bar 14: B natural = 𝅗𝅥. ; bars 20 and 24: F = 𝅗𝅥. ; beginning bar 29: 𝄋 to indicate that bars 29-40 have to be repeated; bar 34: D = 𝅗𝅥 ;

No. 29: bar 3: e = 𝅘𝅥𝅯 ; bar 4: c" = 𝅘𝅥𝅮 ; bar 8: chord on third beat = 𝅗𝅥 ; bar 10: f' sharp = 𝅘𝅥𝅮 ; bar 11: b' natural = 𝅘𝅥𝅮 ; bar 13: f" sharp = 𝅘𝅥𝅮 ; second d' = 𝅘𝅥𝅮 ; bar 14: e' = 𝅘𝅥𝅮 ; bar 15: final chord = 𝅗𝅥 ;

No. 31: bar 2: a = 𝅗𝅥 ; bar 7: a = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ;

No. 32: bar 1: b = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ;

No. 34: bar 7 (LH): 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 as follows: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; bars 12, 14, 17 and 19: 𝄋 at beginning and at bars 12 and 16 the indications: *soo dickwils als men begeert* (as often as one likes) and *dit dicknaels* (this repeatedly);

No. 35: bar 9: at the beginning a 𝄋 to indicate that bars 9-11 have to be repeated; first f" sharp, first e" and d" = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ; bar 10: first d", first e" and second d" = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ;

No. 36: time signature 6/4;

No. 39: bar 9: a = 𝅗𝅥 ;

No. 40: bar 55: first f sharp = 𝅗𝅥. ;

No. 41: bar 4: A = 𝅗𝅥 ; bar 14: F = 𝅗𝅥. ; bar 15: first bass note = c sharp;

No. 42: bar 4: D = 𝅗𝅥. ; bar 8: A = 𝅗𝅥. ; bar 9: a = 𝅗𝅥 ; bar 10: c = 𝅗𝅥. ; bar 12: G = 𝅗𝅥. ; bar 13: g = 𝅗𝅥. ; bar 14: d = 𝅗𝅥. ; bar 16: F = 𝅗𝅥. ; bar 17: first d' = 𝅗𝅥𝅗𝅥 ; bar 22: f = 𝅗𝅥. ; bar 24: first D = 𝅗𝅥. ;

No. 43: bar 17: b natural, a and b natural = d, c sharp and d but the correct letter names b, a and b added;

No. 44: bar 1: first d = ♩ ; bar 3: g = ♩ ; bar 6: final chord =  ;

No. 45: bar 1: g =  and f sharp = ♩ ; bar 5: b flat = ;

No. 46: at beginning of first and third fragments: *2 keeren* (twice) and at beginning of second fragment: + *maer eens* (only once); after last bar (bar 23): notation of first bar of second fragment and *etc. als voore* + (etc. as before);

No. 48: from here on a different handwriting and a different clef combination (C clef on first line and G clef on third line for upper staff and F clef on fourth line for bottom staff), a shorter double bar-line, no more fingerings and more and more mistakes. False start, lasting several bars. Bar 3: c" = d" (with subsequent correct letter name c); b natural = ♩ ; bar 7: A-a = G-g; A and A not tied; bar 11: d = A; bar 18: e = f; bar 21: G = A;

No. 49: only b flat and e flat in key signature and not given on all staves; bars 1, 10, 18, 19: no marking of triplets; bar 3: e' flat and e' flat not tied; bar 4: second b flat =  and ♪ ; bar 6: a' flat = a'; bar 8: first g = ♩ ; bar 16: a flat = a; bar 18: first triplet = ; bar 20: d' = ♩ ;

No. 50: time signature =  ; bar 14: b' flat = b' natural; bar 31: first f' and e' = e' and f'; bar 35: b' flat = b' natural; bar 44: g = ♩ ;

No. 51: bar 7: f" sharp = f"; bar 8 and 29: chord on first beat =  ; bar 11: f and d = e and f; bar 29 : A = ♩ ;

No. 52: bar 3: g-b natural = e-g; bar 9: G = A;

No. 53: b flat only in key signature and only on initial two staves; bar 1: G = ; bar 4: G-g =

No. 54: bars 1 and 25: a = ♩ and on second beat; bar 8: c" sharp =  ; bar 15: a' and b' = ♫ ; bar 38: two bass notes not tied; bar 41: b' flat = b' natural;

No. 55: from here again two clefs (C clef on the first line for upper staff and F clef on fourth line for bottom staff); key signature: only b flat in RH and b flat and e flat in LH; bar 3: g, f and e flat = B flat, c and d; bar 4: d = G; bar 7: g and e flat = B flat and d; bar 8: d, D and A = g, G and d; bars 11 and 19: d, e flat and c = f, d and B flat; bars 12 and 20: f = g; bar 14: e flat, c and d = g () and a; bar 15: c = a; bar 18: e flat = e; bar 22: e flat and c = G ( ); bar 23: D = E and ♩ ;

No. 56: wrong key signature: b flat on first and third staves; bar 2: B natural = B flat; bar 4: f = ♩ en d = ♪ ; bar 5: only single stroke as ornament sign on e" and c"; bar 6: f = ♩ ; bar 13: g = e; bar 17: B-g = d-f sharp; bar 18: A = F; bar 19: B = F and second g = e; bar 20: F-f = A-a;

No. 57: bar 14: final chord = ;

No. 58: bar 4: a = ;

No. 62: bar 3: additional mordent before second c"; final chord = and C = .

Maria Therese Reijnders Keyboard Book (Ms. III)

No key signature in nos. 1, 4, 8, 10, 15 (first version), 19 and 21. No time signature in nos. 9, 11, 14, 15, 17, 19 and 21. Time signature = 3 in nos. 2, 4 and 13. Transposed wrong notes in nos. 11-13 and 22 given with not transposed notes within brackets.

No. 1: bars 1 and 2: d' = ♩ ; bar 3: final chord =  ;

No. 2: bar 16: e' = d'; bar 27: f = 𝅗𝅥 ;

No. 3: bar 3: C-c = ; bar 5: C-c () on third beat are on fourth beat; bar 7: first beat  belonging to upbeat; bar 14: g' = a'; after final bar: *finis*;

No. 4: bar 3: G =  ; bar 4: a' = ; bar 8: e" = ; bars 9-24: note values in bass and bars 12-14, 17-18, 20-24, also those in S = in 3/2; bar 13: a' = b'; bar 19: d = 𝅝 ;

No. 5: bar 1: C =  and c = 𝅝 ; bar 3: oversized 9 over the upper staff at beginning; F-f = E-d; bar 4: G = 𝅗𝅥 ; bar 6: C-c = ; bar 12: final chord = undulated square notes;

No. 6: bar 1: last e' = ♪ ; bar 3: g' = ♪ ; bar 4: a' and g' = ; bar 5: first g' and f' sharp = ; D = B'; bar 6: last four notes = ; bar 8: second c' sharp = ♪ ; bar 9: b' = ♪ ; final chord in RH =  ;

No. 7: bar 1: second g = ♩ ; bar 5: c" = ♩ ; bar 6: f = ♪ ; bar 8: second and third d" = ; A = ♩ ; f sharp = a followed by another a (♩); bar 10: final chord = ;

No. 8: bar 1: second e" = ♪ ; bar 8: b' = ♩ and first d" = ♪ ; bar 9: final chord = ;

No. 9: no time signatures; bar-lines generally absent, - except for double end bar-lines after fragments, - and sometimes wrongly placed; some fragments can be played in either 𝄵 or in 6/4, depending on where the accent is put (E.g. bars 1 and 3); bass chord in minims and only at beginning of line (sometimes on wrong beat) and bottom note = E; bar 1: final note in S = ♩ ; bar 4: last d' = ♩ ; bar 15: third f" sharp = ♩ ; bar 19: last d" and e" =  ; bar 29: first f" sharp = ♩ ; bar 37: second d" = 𝅗𝅥 ; bar 42: first f" sharp = ♩ and last g" and f" sharp = ♩ ; bar 46: after fourth beat another f" sharp (♪); bars 48 and 49: d", e", f" sharp and g" = ; bar 53: e" and d" = ♩ ♪; bar 54: d" = 𝅗𝅥 ; bar 60: d" = ♩ ; bars 67-69: all notes in S (except the last) = ♩ ; bar 69: f' sharp = d'; bar 76: first and fourth f" sharp = ♩ ; bar 77: last f" sharp = ♩ ; bar 85: first f" sharp = ♩ ; bar 88: d" = ♩ ; bar 90: third a' = ♪ ; bar 100: first five notes in S =  ; bars 101, 103 and 105: bar line in middle; bar 104: second f' sharp = ♪ ; bar 105: f' sharp = ♪ ; bars 107-110: last note in all four bars S = 𝅗𝅥 ; bar 112: f" sharp = 𝅝 ;

No. 10: bar 2: first b flat = b natural; bar 9: G = F; fermata on final chord;

No. 11: false start (10 bars) on p. 21 and a previous page has been torn out; repeat on p. 23; bass in wrong key (F clef fourth line), i.e. a third too high, except for a few notes and in bars 20-21; bars 1-21, 26-28: all bass notes = ♩ except final one (𝅗𝅥); bar 3: single stroke on first d"; d"-b' and following notes = ; bar 4: A = c (e); bars 5-7: leger lines forgotten; bar 6: second and third chord in S = ; first a" = ♩ ; bar 7: first d = c (e); second a" = ♪ and g" = ♩ ; second f" sharp = ♩ ; bar 8: G = A (c); bars 9-10 and 13-15: all notes in S = ♩ ; bar 11: second b' = ♩ ; bar 12: e"-c" = ; bar 13: last g = a (c'); bar 16: first a = g (b); c" sharp = ♩ ; second e" = g"; bars 17-19: all notes in RH = ♩ ; bar 18: g" is in bar 17; bar 20: f" = g"; bar 21: d"-b' and last d" = ♩; bar 22: first c" = ♩ ; bars 22-25: second chord in RH

= 𝅗𝅥 ; bar 26: second e" = ♩ and f" and g" = ♫; bar 27: a" = ♩. ; d and e = f and g (a and b); bar 28: b' and a' = a' and g' and ♬ ; bar 29: c = ♩ ; C = D (F);

No. 12: second copy on p. 80; time signature = 2; bass written in wrong key (F clef fourth line), i.e. a third too high, excepting a few notes; at beginning: false start for first two bars in S which only starts in bar 3; bars 1, 4, 15-16: leger lines missing; bars 12-14: almost correct on p. 80; bars 16, 18 and 22: last two bass notes = ♩ ; spoiled bars 20-21 reiterated on following line; bar 20: d = b (d); bar 23: B = c (e); bar 24 g' = e' and 𝅗𝅥 ; last bar but should undoubtedly be followed by the repeated bars 3 to 15, where on p. 80 the word *Fin* has been added after bar 15;

No. 13: only b flat as key signature; LH has F clef fourth line, but should be read in F clef fifth line, excepting a few notes which should be read in the former clef; upbeat: d' = b flat; bar 1: f sharp-d' = 𝅗𝅥 ; bars 2, 3, 5, 7, 21 and 24: "+" as an ornament sign and in bar 26 both signs above the note; bar 1 and 31: leger lines forgotten; bar 5 (2a volta): all bass notes = ♩ ; f and F = c and d (e and f); f" = ♩ ; bar 7: first d" and first f = 𝅘𝅥𝅯 ; g = ♪ and last four bass notes f, e flat, d and c = g, f, e flat and d (b flat, a, g flat and f); bar 8: first f" = 𝅘𝅥𝅯 ; all bass notes = ♩ ; bar 9: all notes in S = ♩ ; first c = e flat (g flat); F = G (B flat) and first B flat = 𝅘𝅥𝅯 ; bar 10: second c" = 𝅘𝅥𝅯 ; bar 11: d' = b flat; e flat = e (g); bars 11-12: all notes = ♩ ; bars 11-19, 21-28: all bass notes = ♩; bar 12: e flat, f and g = B flat, A and d (d, c and f); bar 13: all notes = ♩ or ♪ ; c" and g' = g' and e'; e flat and g = d and B' flat (f and D); between bars 13-14 no double bar-line with dots; bar 19: b' flat = c"; D = C (E flat); bar 23: c = e flat (g); F = E (G); bar 25: second B flat = e flat (g flat); bar 26: F = E (G); bar 26-28: all notes in S = ♩ ; bar 29: first a' = ♩ ; g and d = d and A (f and c); e flat = C (E flat); bars 31-32: bass is in bars 29-30;

No. 14: bar 1: mordent sign on first d"; bar 2: last three notes in bass = ♩ ; bar 5: first four notes in S = ♪ ; bars 5, 8, 10 and 11: leger lines forgotten; bar 6: A, a en e" = ♩ ; bar 9: d sharp = ♩ ; bar 10: chord in RH = 𝅗𝅥 ; bar 11: last two notes in S = ♩ ; bar 12: d-d" = 𝅗𝅥 and the remainder = ♩ ; D = F;

No. 15: second copy on pp. 45-46 with key signature on first three staves and some better variants which have been chosen here; bass in F clef fifth line; bars 3, 7, 9, 15, 19, 21 and 23: leger lines forgotten; bar 6: c and B flat = ♩ ; bar 7: C = D; bars 9-12: bass was written a third too high; bar 10: e" and f" = c" (♩); bass notes = f (𝅗𝅥.), g and a (♩) in first copy; bar 16: all bass notes = ♩ ; bar 19: second c' = b; bar 20: first c' = b; bar 21: f" = ♩ (♪ in second copy);

No. 16: bass in F clef fifth line; time signature only on upper staff; bar 1: c" and g" = ♩ ; bar 2: second e" = ♪ and G = ♩ ; bar 4: B, c, g and f sharp = f, d, c and d; bars 4-6, 14: leger lines above RH staff missing; bars 7 and 8: bar-lines in middle; bar 11: first e" and c" = ♩ ; bar 14: a and a = c' and c';

No.17: bass in F clef fourth line; key signature only on first three staves; bar 2: d = ♩ ; bar 3-4: all bass notes: ♩ ; bar 5: d' = ♩ ; bar 6: g-b = 𝅗𝅥 ; bars 6 and 14: leger lines missing; bar 8: d = c sharp; bar 12: a-c' sharp = b-d'; bar 16: d'-d' = 𝅗𝅥 ;

No. 18: bass in F clef fourth line; bars 4, 5, 9 and 21: leger lines forgotten; bar 7: letter name c before mistakenly written D instead of C; bar 11: c = ♩ ; bar 12: G = c; bar 13: second c = ♩ ; bar 15: c = ♩ ; bar 16: b' = ♩ ; G = A; bar 17: last e-g = 𝅗𝅥 ; bar 18: last g = ♩ ; bar 19: second c = 𝅗𝅥 ; bar 24: g'-e' = a'-f'; C = D;

No. 19: false start of bar 1; second copy on p. 47 but there bars 4 and 19-20 have been omitted and there are other errors; bass in F clef fifth line; bars 3, 5, 13, 15 and 21: "+" as ornament sign on first note in S; bar 7: a" = ♩ (♪ on p. 47); bar 8: e = c (e on p. 47); a = 𝅗𝅥 (♩ on p. 47) and on second beat;

bars 12 and 20: e = a; bar 14: second a and g = ♩ ; bar 17 = leger lines missing; bar 22: g-f = f-e; bar 23: f" = e"; e" and d" = ♩ ; bar 24: d" = c"; D-d (𝅗𝅥) only in copy on p. 47;

No. 20: time signature = 2; S in G clef second line and bass in F clef fourth line; bars 10-12, 14, 24: all bass notes = 𝅝. ; bar 13: d = 𝅗𝅥. ; bar 28: A = c sharp and 𝅝. ;

No. 21: no clefs or key signatures; bass omitted from bar 6; bar 2: A = G and first e" = ♩ ; bar 3: d = ♩ and D = B' and 𝅝 ; bar 4: a-A = 𝅗𝅥 and A = G (actually indicated with letter name a); bars 9, 11 and 13: leger lines missing; bar 15: d" = e"; A = G;

No. 22: false start of S (16 bars) on pp. 82-83; bottom line of staves has been crossed out so that five lines remain: as a result G clef second line is on first line, which means that S is read a third too high; bass in F clef fourth line; 𝄋 after bars 1 and 19 to indicate that bar 2 and first note of bar 3 are to be repeated as final bars; bar 3: superfluous 𝄽 in bass; bar 6: letter name e next to first and unclearly written e"; bar 14: g' sharp and a' = e' sharp and f'; bar 15: A = F; bar 17: d" = b' (d").

Notes

1. G. SPIESSENS, *Het handschrift van Arendonk. Een onbekend Zuid-Nederlands klavierboek uit de 17de eeuw*, in: *Musica Antiqua*, 8 (1991), pp. 7-11, 75-81, 113-118, 123-126, 161-174; I. CORNELIS, *Drie Muziekhandschriften uit het Fonds de Menten de Horne in het Rijksarchief te Antwerpen*, Louvain, 1953, 2 volumes (unpublished licentiate thesis).

2. A. JAMEES, *Rijksarchief Antwerpen. Inventaris van het oud archief van de gemeente Arendonk*, Brussels, 1986, p. 14 and No. 4847.

3. R. BOUMANS (+) & A. BOUSSE, *Rijksarchief Antwerpen. Inventaris van het archief geschonken door de familie de Menten de Horne*, Brussels, 1973, Nos. 729, 748b and 548.

4. I. CORNELIS, *op. cit.*, 1, pp. 3-5; R. BOUMANS (+) & A. BOUSSE, *op. cit.*, see index.

5. I. CORNELIS, *op. cit.*, 1, pp. 4-5.

6. Ms. I, Nos. 7, 11, 15, 34, 41, 46 and 47; Ms. II, Nos. 4, 6, 10, 26, 32; Ms. III, No. 13.

7. Ms. I, Nos. 41-47; Ms. II, Nos. 5, 29, 31, 42; Ms. III, Nos. 14, 20, 22.

8. Ms. III, p. [20bis].

9. Ms. I, p. [6bis].

10. Edition by G. SARGENT in: *Corpus of Early Keyboard Music*, 19 (1971).

11. B. GUSTAFSON, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary*, Ann Arbor/Michigan, 1977-1979, I, pp. 77-83, gives a survey with commentary of Dutch and Belgian keyboard manuscripts containing French music.

12. Partly published by A. CURTIS, *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw* (Monumenta Musicae Neerlandicae, 3), Amsterdam, 1961. Susanne's father, Hans van Soldt, left Antwerp in 1577 for London and later returned to the (Northern) Netherlands. *Pavane d'Anvers* in her album is possibly a reminiscence of her Antwerp origin. See A. CURTIS, *op. cit.*, No. 19 (*Pavane dan Vers*).

13. Leningrad, Library of the Science Academy, Ms. QN 204. This manuscript contains a collection of dances which refer to the Low Countries and which were notated partly in German organ tablature and partly in music scores. The dating of around 1650 was based on the watermark in the music paper which shows the initials A.D. and a fool's cap which is closely related to that in the watermark of the Arendonk Manuscript. The initials J.P. in the Leningrad manuscript have been related to Sweelinck, but B. GUSTAFSON, *op. cit.*, 1, pp. 19-20, discussed the manuscript under the German keyboard manuscripts. Partly published by A. CURTIS, *op. cit.*

14. Both manuscripts come from the late Hans Brandts Buys's library in Hilversum and are now in Utrecht University's Musicology Institute. They have also been partly published by A. CURTIS, *op. cit.* See also B. GUSTAFSON, *op. cit.*, 2, pp. 239-245. The Camphuysen Manuscript was given that name because the arranged melodies originate from the songbook *Stichtelijke Rijmen* (1652) by Camphuysen. The music paper used was printed by Paulus Matthysz in Amsterdam, which places this manuscript's origin in the (Northern) Netherlands.

15. Published in full by J.H. GARMS, *Oude melodieën van 1668 en 1669 medegedeeld*, in: (ed.) H. NOLTHENIUS, *Weekblad voor Muziek*, 10 (1903), No. 1, pp. 2-4 and No. 2, pp. 11-13 (3 and 10 January).

16. Published in full by F. NOSKE, *Klavierboek Anna Maria van Eijl, Arnhem, 1671* (Monumenta Musicae Neerlandicae, 2), Amsterdam, 1959.

17. This manuscript was part of J. Ecorcheville's collection in Paris which was auctioned in 1920 (Cat. No. 304). It was studied by C. VAN DEN BORREN, *Le livre de clavier de Vincentius de la Faille* (1625) in: *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris, 1933, pp. 85-96, who owned a full copy of the manuscript and made a modern transcription. According to this author V. de la Faille could be identified as the Seignior of Rijmenam and mayor of Vilvoorde, who bore the same name. The music repertoire consists of dance and song settings with French, English and a few Dutch titles. The manuscript - which, like the above mentioned copy, is no longer extant - thus clearly had its origin in the Southern Netherlands.

18. Brussels, Albert I Royal Library, Music Department, Ms. III 900. This collection of songs, harpsichord and organ music dates from the late 17th century in the Southern Netherlands; the repertoire is mainly French. B. GUSTAFSON, *op. cit.*, p. 79, gave this manuscript the nickname Beatrix, because this name is on the cover.

19. See J.P. FELIX, *Le recueil d'hymnes et chansons arrangés par Théodore de Sany pour le carillon de Bruxelles en 1648*, Brussels, 1990; *Den Boeck van den Voorslach van Ghendt* (1662). See T. DART, *The Ghent Chime Book*, in: *Galpin Society Journal*, VI (1953), pp. 70-74; *Antwerps beiaardboek (1728)*. See reprint and transcription in: *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek*, Yr I, Peer, 1985; *Beiaardboek van Joannes de Gruytters (1746)*. See reprints by EIJSBOUTS, Asten, 1968; VAN POPPEL, Amsterdam, 1971; H.C. ROGGE, *Register der klokkendeunen van den Alkmaarschen Waagtoren*, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, 5 (1897), p. 278.

20. J.P.N. LAND, *Het luitboek van Thysius beschreven en toegelicht. Répertoire d'un luthiste hollandais vers les premières années du XVIIe siècle*, Amsterdam, 1889.

21. A. VALERIUS, Haarlem, 1626. Reprint BROUDE BROTHERS, New York, 1974.

22. G. VELLEKOOP, *Jr. Jacob van Eyck. Der Fluyten Lust-Hof naar de oorspronkelijke uitgave verzorgd*, Amsterdam, 1958. Compare R. VAN BAAK GRIFFIOEN, *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-Hof (1644-c1655)*, (Muziekhistorische Monografieën, 13), Utrecht, 1991.

23. R.A. RASCH, *'t Uitnemend Kabinet*, I, Amsterdam, 1973.

24. E. ROGER & P. MORTIER, Amsterdam, ca. 1700. Reprint F. KNUF, Buren, 1972.

25. For Ms. I the concordances have already been given in our above-mentioned paper.

26. Ms. I, Nos. 1-40.

27. Ms. I, Nos. 41-47.

28. See W.A. CHURCHILL, *Watermarks in paper in Holland, England, France etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnections*, Amsterdam, 3/1967, No. 345 (17th c.), which is closest to our type and which was also used for the paper of *Iconographie* by Anthony Van Dyck, from 1640 to ca. 1670. See F. WIBIRAL, *L'iconographie*

d'Antoine van Dyck d'après les recherches de H. Weber, Leipzig, 1877, p. 164 and Fig. 3i: *folie à 5 dents* (ca. 1670), which is almost identical to the mirror image of our figure - see illustration on p. XL.

29. 1 in No. 1; 2 in No. 37; 3 in Nos. 36-39; 5 in Nos. 41-47.

30. pp. 98, 114, 115, 162, 163, 173, 180.

31. W.A. CHURCHILL, *op. cit.*, No. 361 (ca. 1673), which is closest to our type and which was used for the paper of Pieter vander Ley (Wormerveer, Wevermolen, 1665-1765).

32. 1 in No. 1; 2 in Nos. 32, 48-51, 53-54; 4 in Nos. 1-47, 55-62; 5 in Nos. 48-52, 54.

33. See W.A. CHURCHILL, *op. cit.*, Nos. 420 (18th c.) and 427 (ca. 1645) which are closest to our type.

34. Pp. 1, 22, 24, 26, 32-35, 38-39, 42, 48, 52-77, 79, 81, 84, 88-204.

35. 3 in Nos. 1-10; 5 in Nos. 11-14, 17-18; 6 in Nos. 15-16 and 19; 7 in No. 20; 8 in No. 22.

36. Ms. I, Nos. 8, 24; Ms. II, Nos. 6, 11, and 45; Ms. III, Nos. 7, 8 and 10.

37. *III et V tam vocibus quam instrumentis decantandae*, Antwerp, P. Phalesius Estate, 1651, No. 13. See R. RASCH, *De Cantiones natalitiae en het kerkelijke muziekleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw*, Utrecht, 1985, p. 377 (Incipit S-A-B) and index.

38. Ms. I, No. 8.

39. *quatuor, quinque et plurium cum vocum tum instrumentorum*, P. Phalesius Estate, Antwerp, ca. 1645-ca. 1660, No. 10. See R. RASCH, *De Cantiones, op. cit.*, p. 374 (Incipit S-B) and index; IDEM, *Cantiones natalitiae, II. Twaalf kerstliederen met basso continuo uit Cantiones natalitiae (Antverpiae c. 1645; 1654; 1667)* (Exempla Musica Neerlandica, 13), 1981, No. 4 (*O Coridon*).

40. Ms. III, Nos. 7 and 8.

41. *III et V tam vocibus quam instrumentis decantandae*, Antwerp, P. Phalesius Estate, 1660, Nos. 5 and 8. See R. RASCH, *De Cantiones, op. cit.*, pp. 392-393 (Incipit B) and index.

42. Ms. III, No. 10.

43. *tam vocibus quam instrumentis decantandae*, Antwerp, P. Phalesius Estate, 1658, No. 9 (*Herders comt dit kintjen soecken*). See R. RASCH, *De Cantiones, op. cit.*, p. 382 (Incipit B and S) and index.

44. *Antwerps beiaardboek*, o.c., Nos. 10 and 18.

45. Ms. I, No. 37.

46. Ms. II, No. 23.

47. F. VAN DUYSE, *Het oude Nederlandsche Lied*, The Hague, 1903, I, No. 79.

48. Ms. I, No. 7.

49. Ms. I, Nos. 10 and 14.

50. Ms. I, No. 33.

51. K. WIJTSMAN, *Anciens airs et chansons populaires de Termonde*, Termonde, 1868, p. 7, No. XI (music), 21; R. VAN DER LINDEN, *t Ros Beiaard doet zijn ronde*, Termonde, 1990, pp. 224-225, 296 (music).

52. Ms. I, No. 38 and Ms. II, No. 50.

53. Ms. I, Nos. 4 and 6, 5 and 36.

54. Ms. I, No. 9.

55. Ms. I, Nos. 13 and 18.

56. Ms. I, No. 15.

57. Ms. I, No. 20; Ms. II, No. 54; Ms. III, No. 2.

58. Ms. I, No. 21.

59. Ms. I, Nos. 23 and 25.

60. Compare T. WIND, *"Je ne puis éviter". 17de-eeuwse blokfluitvariaties van een Nederlandse 'groupe des trois'*, in: *Musica Antiqua*, 10 (1993), pp. 104-110.

61. Ms. I, No. 34.

62. Ms. I, No. 35.

63. Ms. II, No. 5; Ms. III, No. 14.

64. Ms. II, Nos. 26-27.

65. Nos. 63-64.

66. F.R. RICHTER, *Deutsches Armee-Marsch-Album enthaltend 41 der besten deutschen und preussischen Armeemärsche, nebst anderen neuen und beliebten Märschen arrangirt,* Berlin, A. Kunz, s.a., p. 58.

67. G. HUYBENS & E. SCHREURS, *T'Haegelant. Vier 18de-eeuwse muziekboekjes uit Diest*, Peer, 1995, pp. 52-53, No. C13 and pp. 106-107, No. D74 (*Rigodon*).

68. Roger, Vol. 4, nrs. 282 and 302; Mortier, Vol. 4, nrs. 299 and 320.

69. Ms. III, No. 5.

70. No. 2.

71. Ms. II, Nos. 8, 24 - 25 and 28.

72. Hs. III, No. 13.

73. Ms. II, Nos. 48 and 53.

74. See the above-mentioned facsimile F. KNUF, on the inside of both covers. Compare J.W. ENSCHEDÉ, *Toelichting tot de marschen en marschmuziek in het Nederlandse leger gedurende den Spaanschen Successie oorlog (1702-1713), met naschrift van Ant. Averkamp*, in: *Tijdschrift van de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, 6 (1900), pp. 116-119, who rightly noticed a similarity of the piece in question (in D) with the Ramillies March (1706) (first three bars), which is however more recent.

75. Ms. II, No. 49.

76. Vol. 11, p. 6, No. 796.

77. Louvain University Archives, P195-34, p. 6-7. Compare CD SABAM 5507 "De vreught van de Lovenaers", No. 7.

78. Ms. I, No. 40.

79. Ms. II, Nos. 21, 22, 35.

80. Ms. II, No. 34.

81. Ms. III, No. 3.

82. Ms. I, No. 39 and Ms. III, No. 9.

83. Ms. III, No. 20.

84. Ms. II, No. 30.

85. Ms. I, Nos. 1, 39; Ms. II, Nos. 10, 12, 18, 34 and 37; Ms. III, No. 9.

86. Ms. II, No. 4.

87. See J. P. N. LAND, *op. cit.*, No. 289.

88. T. DART, *John Bull. Keyboard Music transcribed and edited,* in: *Musica Britannica*, XIX/2, 1963, No. III.

89. Ms. I, No. 1; Ms. II, No. 10 and 37.

90. See G. SPIESSENS, *De Bergamasca. Omzwervingen van een beroemde dansmelodie*, in: *Musica Antiqua*, 6 (1989), pp. 154-161.

91. Nos. 11, 28 and 53.

92. Ms. I, Nos. 11, 18, 20, 21, 23; Ms. II, No. 11.

93. Ms. I, No. 21.

94. Ms. I, No. 1; Ms, II, Nos. 12 (var. 5 and 13), and 18, 46, 50, 54; Ms. III, No. 2.

95. Ms. II, Nos. 5, 29, 31.

96. Ms. I, Nos. 41-47.

97. Ms. II, 58-62.

98. This working method is particularly noticeable in Ms. III (for example No. 2), where it was often simply limited to setting the bass under the melody.

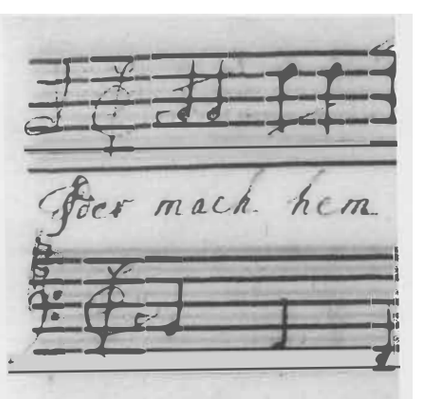
99. Ms. I, No. 32b.

100. Ms. I, Nos. 42-44.

101. Ms. II, Nos. 12, 24, 49.
102. Ms. I, No. 31; Ms. II, Nos. 11 and 31.
103. Ms. I, Nos. 20, 22, 46, 47; Ms. II, No. 43; Ms. III, Nos. 18 and 22.
104. They appear even on leger lines and simultaneously on two or three lines of the staff to mark a chord of two or three notes on the next page: e.g. Ms. I, No. 20, after bar 10.
105. Ms. I, No. 38; Ms. II, No. 36.
106. Ms. I, Nos. 2, 12, 17, 19, 20, 21 (var.), 23, 25, 27, 29, 30, 32 and 39; Ms. II, No. 42.
107. Ms. I, Nos. 8, 15, 24, 35, 37; Ms. II, No. 50.
108. Ms. I, Nos. 9 (5) and 11, 12, 13, 26, 28, 33, 34, 38, 39, 41-45, 47; Ms. III, nos. 14, 15 and 21.
109. E.g. Ms. I, Nos. 28 and 29; Ms. III, No. 9.
110. Ms. I, No. 21; Ms, II, No. 18 (var. 1); Nos. 50, 53, 54, 56-57. In Ms. II, p. 62, a fragment was ended by an interrupted bar-line with a scribble between the two staves.
111. Compare the repeat dots between the lines of the double bar-line in lute music (e.g. E. Adriaenssen, *Pratum Musicum*, 1584-1600). The double bar-line with hatching was sometimes given also (six) dots on both sides on the upper staff (Ms. III) and it does not appear in the 'bataille' pieces where the fragments are of course not repeated.
112. Ms. 1, Nos. 5, 13 and 18, 38; Ms. II, Nos. 5, 29, 49, 50; Ms. III, No. 13 and 14.
113. Ms. II, Nos. 23, 24, 34, 46.
114. Does not appear in Ms. II, once in Ms. III, No. 10 for the final chord and four times in Ms. I: No. 6, bar 6; No. 9(3), bar 4; No. 16, bar 16; No. 21, bar 10- in the first and third cases for the final chord and elsewhere, presumably to mark the end of a repeat. The word *finis* was sometimes used in the transcriptions to mark the end of a *da capo*.
115. Ms. I, No. 6, bar 2.
116. Ms. II, Nos. 29, 30, 32, 34, 42.
117. E.g. Ms. I, No. 27.
118. E.g. Ms. II, No. 42.
119. Ms. III, No. 13, bar 11.
120. Ms. II, No. 35.
121. Ms. I, No. 40; Ms. II, Nos. 49 and 54.
122. On a strong beat and/or long note: 𝅗𝅥. in Ms. II, No. 56.
123. On a weak beat and/or short note: 𝅘𝅥𝅮 in Ms. III, No. 11.
124. Ms. II, Nos. 6, 23, 24, 28, 31.
125. The last sign may indicate a double Pralltriller.
126. Ms. III, No. 14.
127. The latter is of a later date: in Ms. II the mordent sign is used from No. 23 onwards and even then alternating with the double stroke.
128. Ms. III, Nos. 13 and 19.
129. Bar 5: "+" on p. 49 and "𝄪 " on p. 47.
130. E.g. in Ms. I, No. 39. The undulating square end notes in Ms. III, No. 5, may also indicate a trill.
131. Ms. II, Nos. 1-47, 58-62.
132. E.g. Ms. II, No. 29, bar 9-10.
133. E.g. Ms. I, No. 16, bar 2.
134. E.g. Ms. II, No. 23, bar 10.

Transcriptie/Transcription

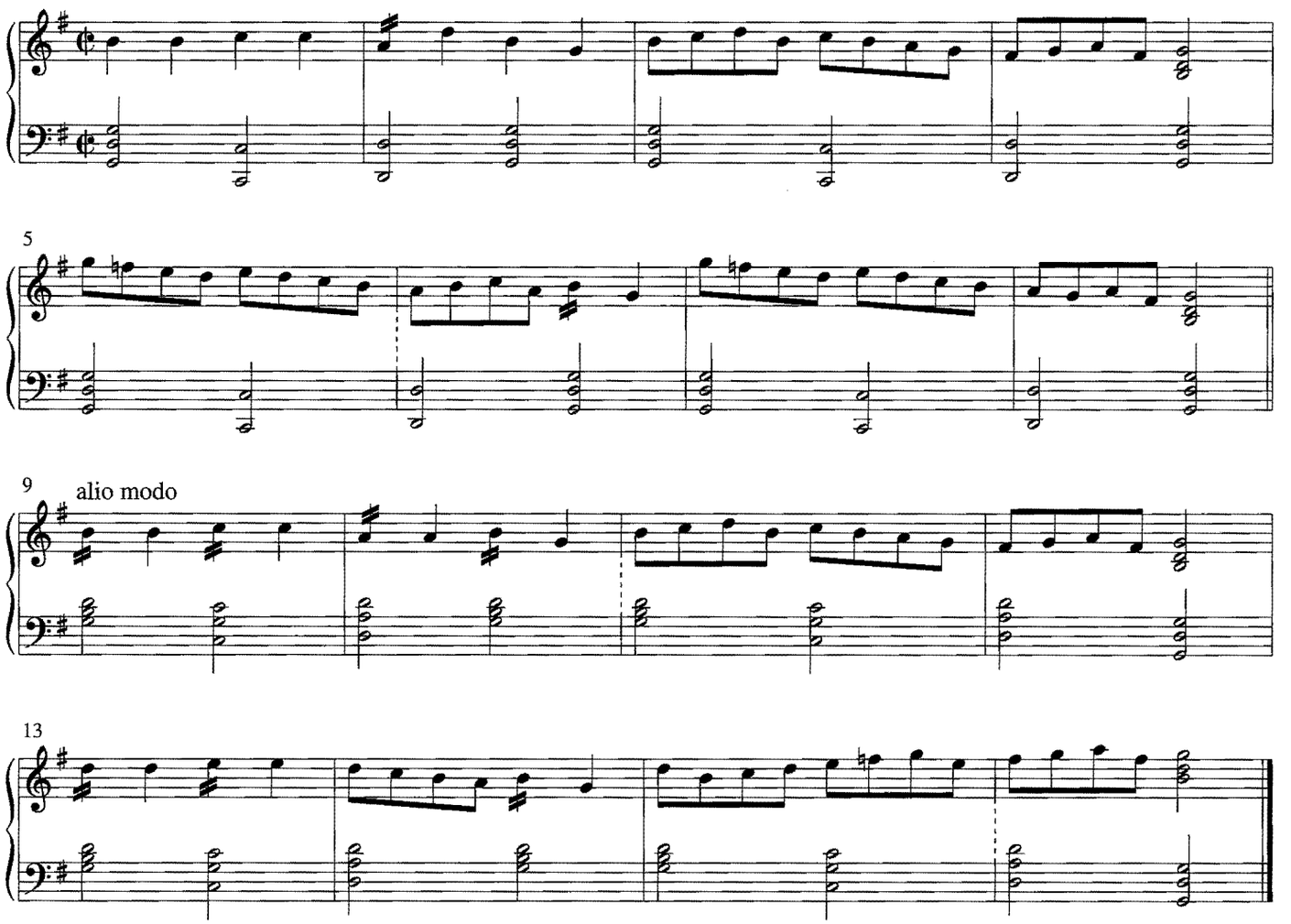
Klavierboek van Arendonk
Arendonk Keyboard Book



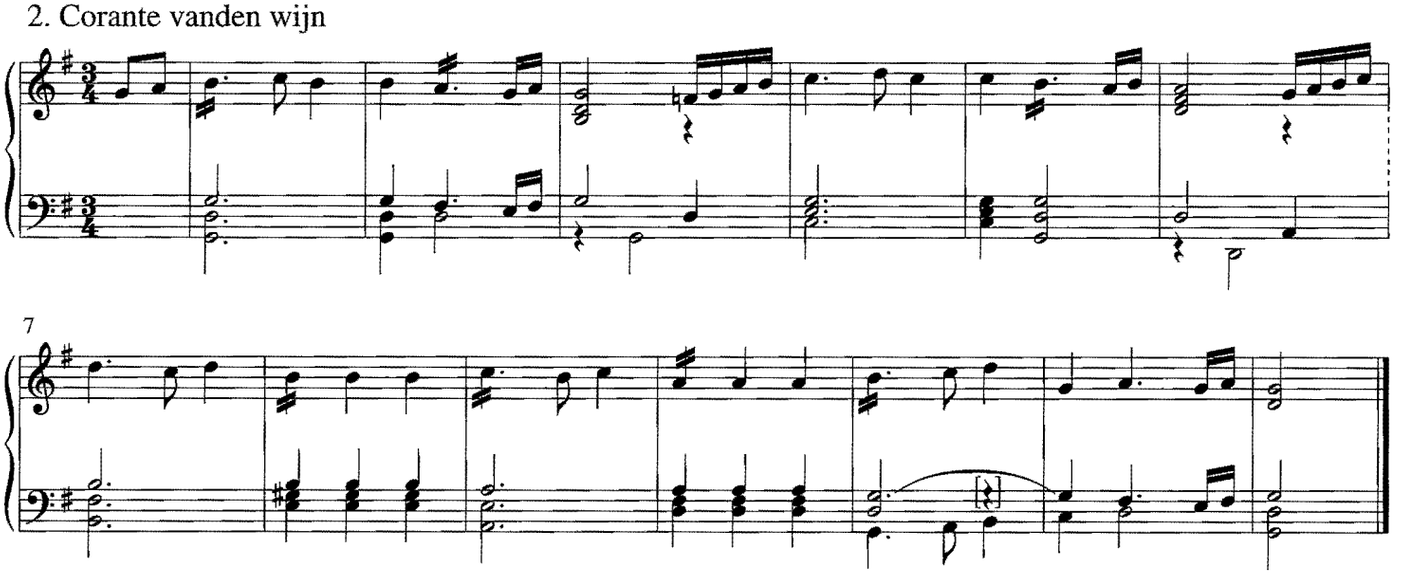
Inhoud / Contents

1. *Bergemasco - alio modo* 3
2. *Corante vanden wijn* 3
3. *La botte Royal*[sic] 4
4. *Trecotte* 4
5. *La mostarde* 5
6. *La nouvou Trecotte* 5
7. *Blyschap van mij vliet* 6
8. *O Coridon* 6
9. *De X brandekens* 7
10. *Geluckich is den mensch* (1) 9
11. *Van 2 Boerinnen* 10
12. *Edel Prince Cardinael* 11
13. zonder titel/without title [= *La Chason* (1)] 11
14. *Geluckich is den mensch* (2) 12
15. *Amarillis* 12
16. *Maria schoon* 13
17. *Aldegondis* 13
18. *La Chason* (2) 14
19. *De sancta Aldegonde* 15
20. *Sarrabande* 15
21. *Courante slapen gaen - Mesmes chanson* 18
22. *Lanckx de kanten vander sinnen* 20
23. *La Vignionne* 20
24. zonder titel/without title 23
25. *Orainge Courante* 24
26. *La bottelei* 25
27. *La pastorelle* 25
28. *Gramballe* 26
29. *O Jesu verum gaudium* 27
30. *Och liefste Lief* 27
31. *Courante Conde nouvelle* 28
32. zonder titel/without title 28
33. *Ick heb menich pint en can* 29
34. *Courante Princesse* 29
35. *La Duches* 30
36. zonder titel/without title 30
37. *Den meij* 31
38. *Daphne* 32
39. *La Battaille* 33
40. zonder titel/without title 38
41. *Primi toni Delasolre. Volspel* 38
42. *2. fuga* 39
43. *3. [fuga]* 39
44. *4. fuga* 39
45. *5. [fuga]. Volspel* 39
46. *Versus quarti toni. Volspel* 40
47. *Fuga* 40

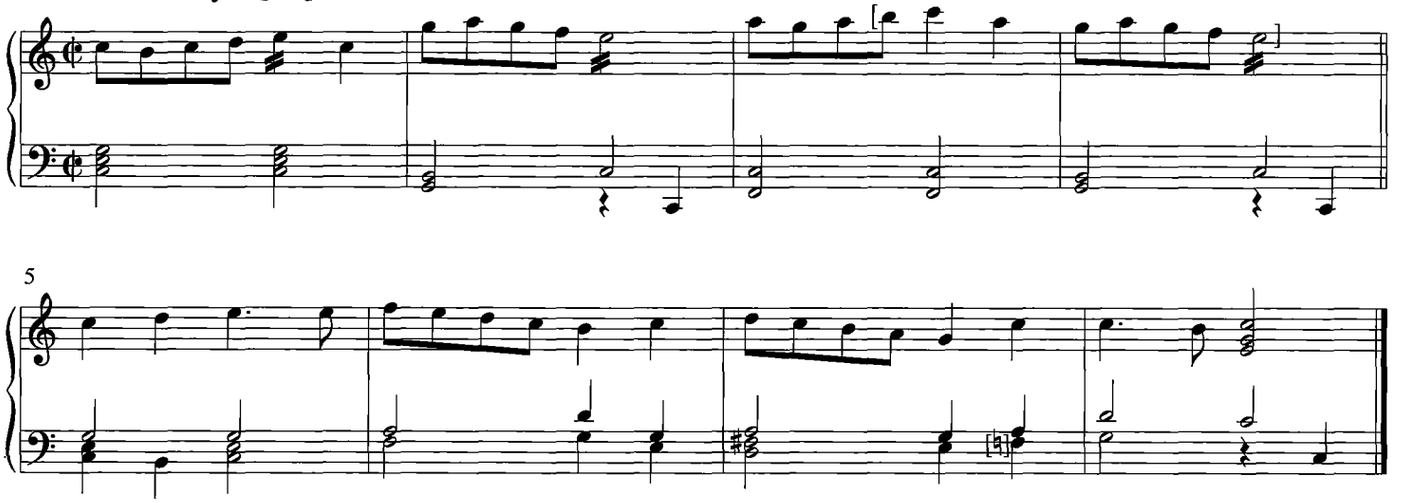
1. Bergemasco



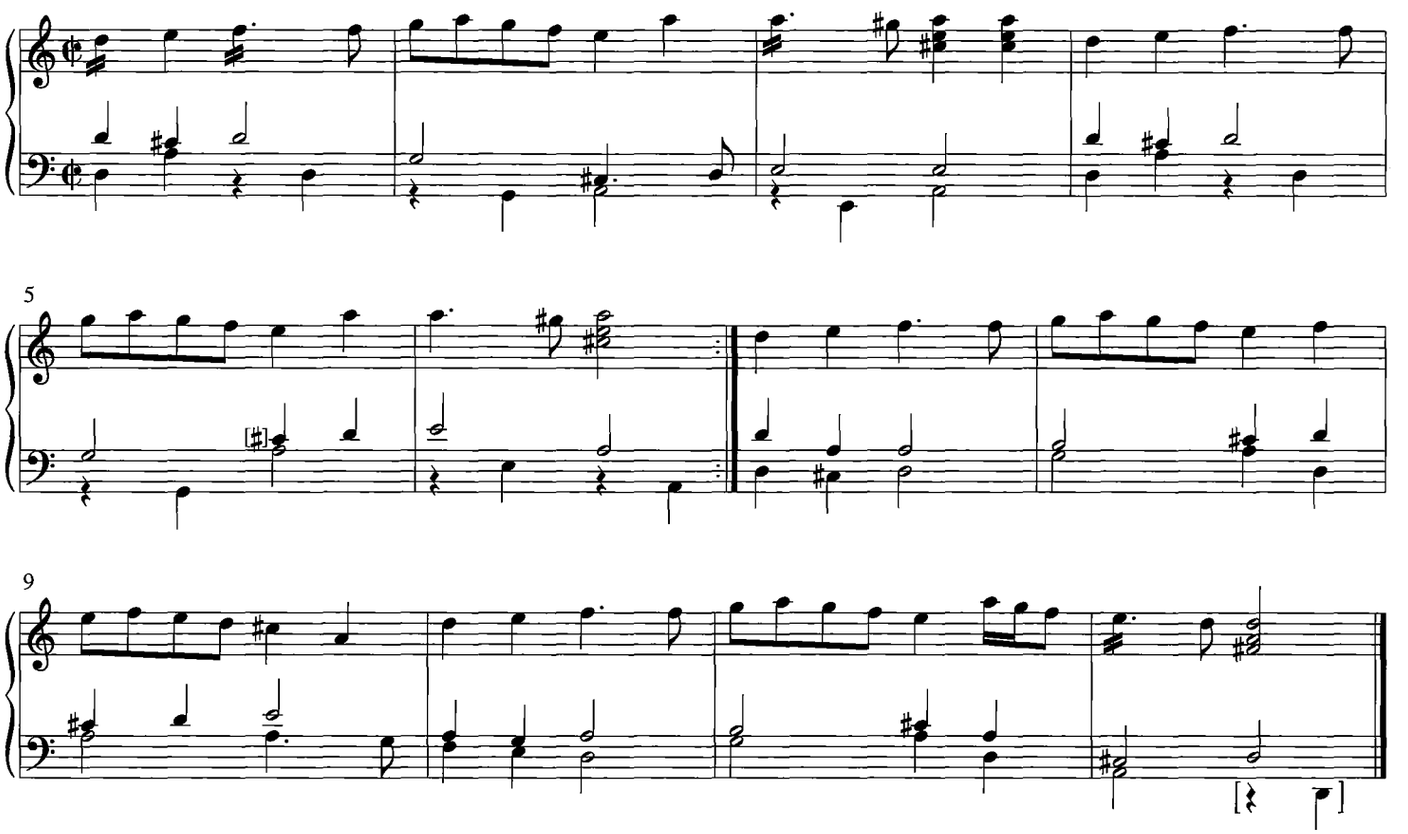
2. Corante vanden wijn



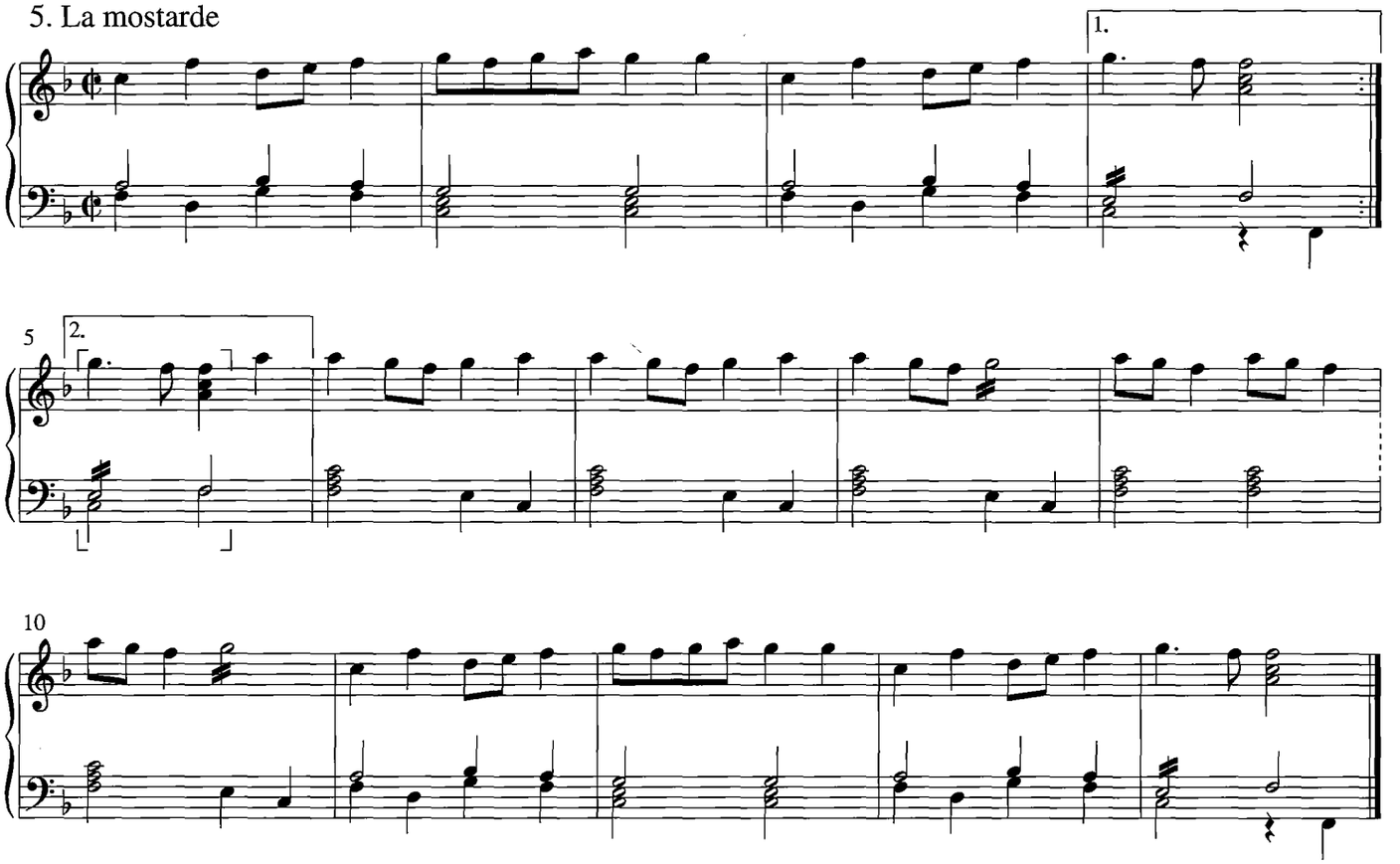
3. La botte Royal [sic]



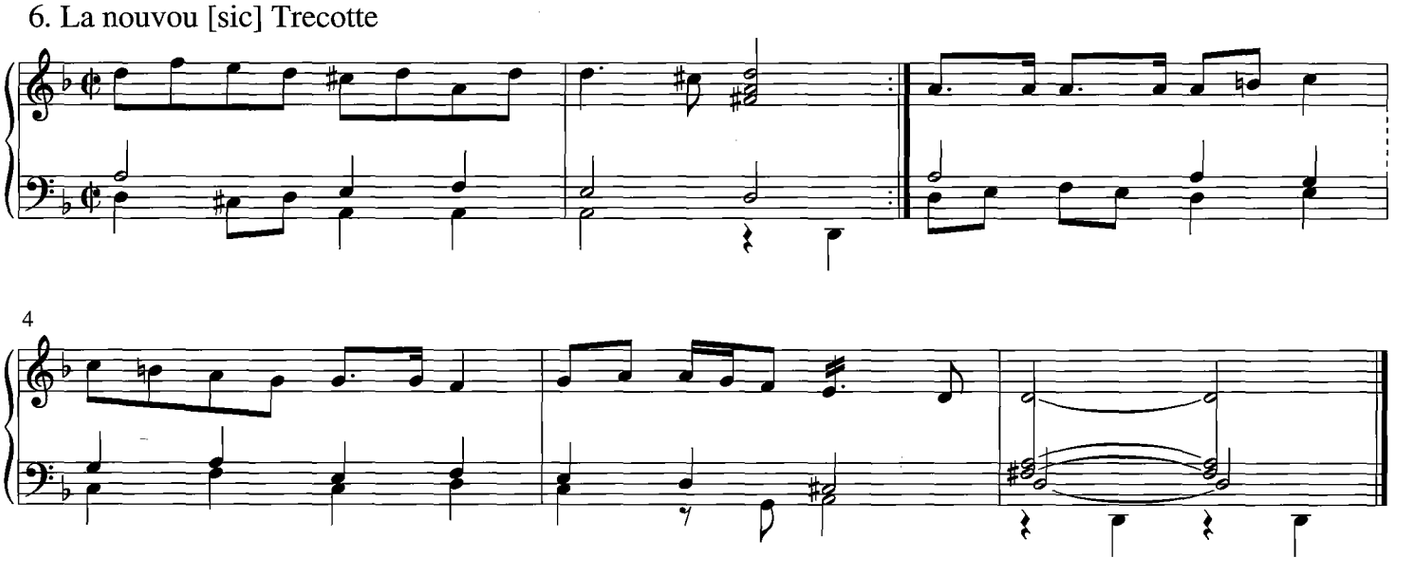
4. Trecotte



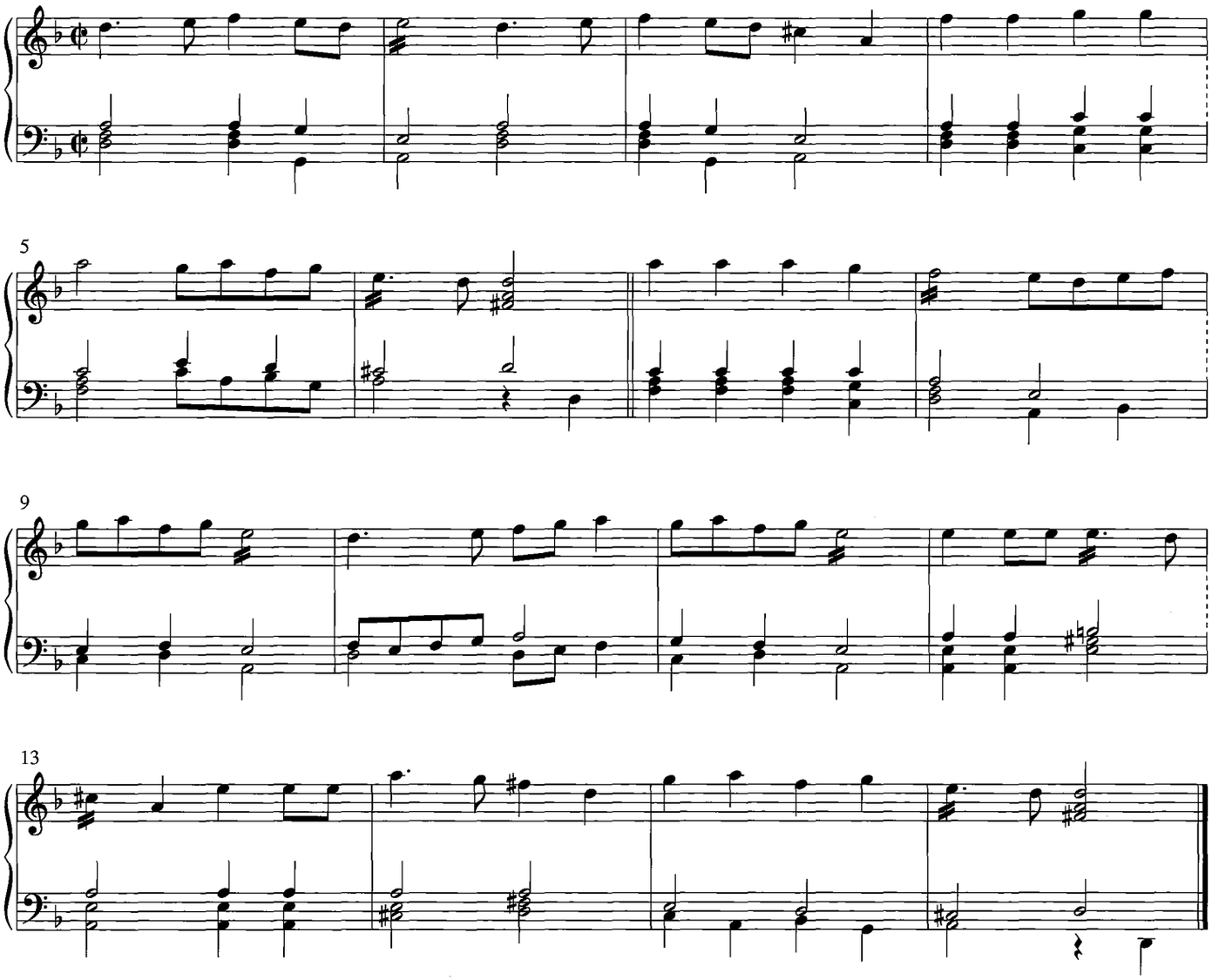
5. La mostarde



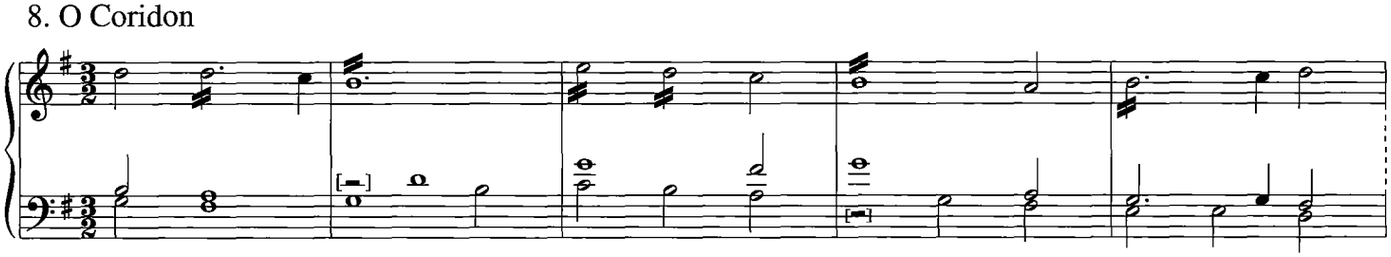
6. La nouvou [sic] Trecotte



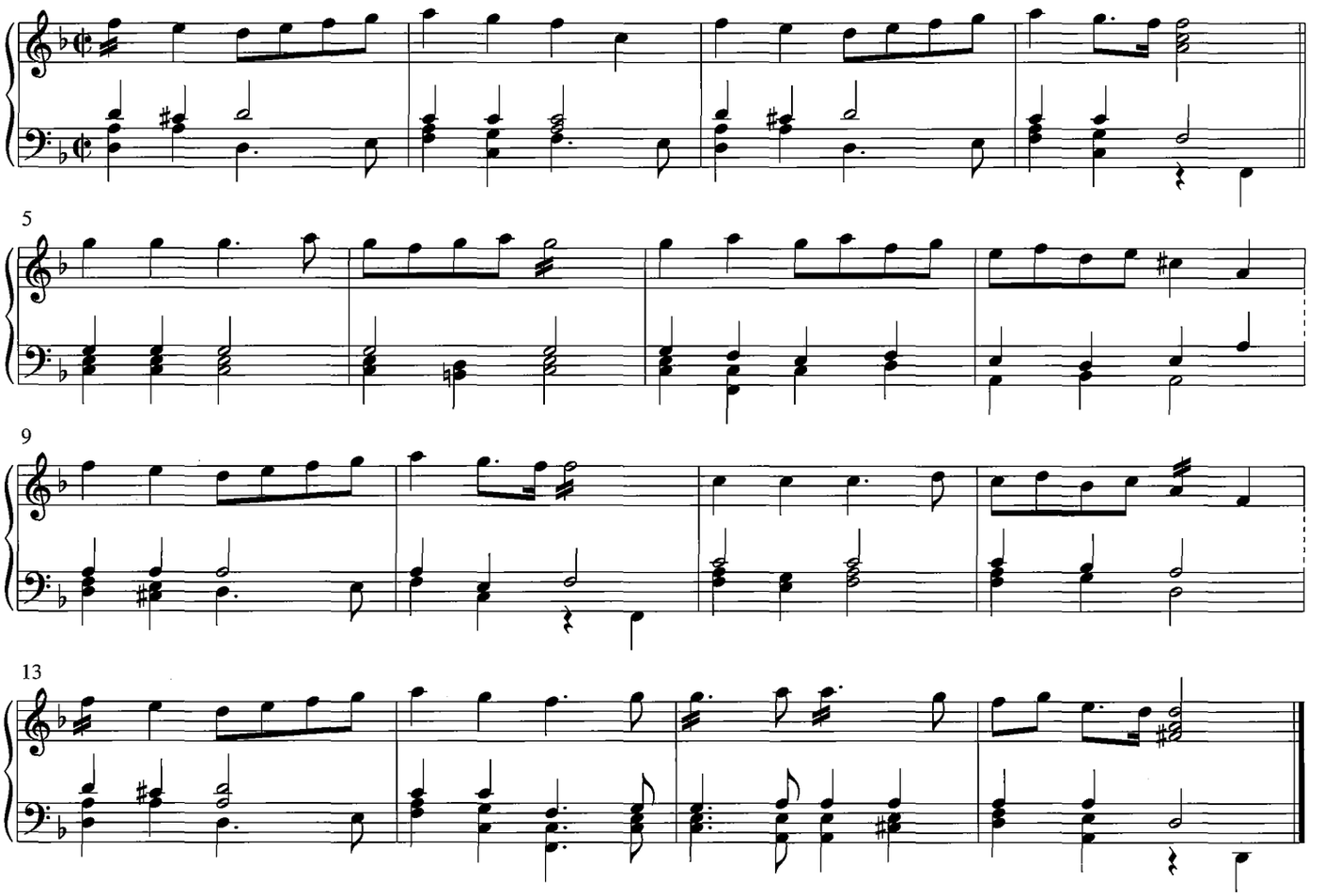
7. Blyschap van mij vliet



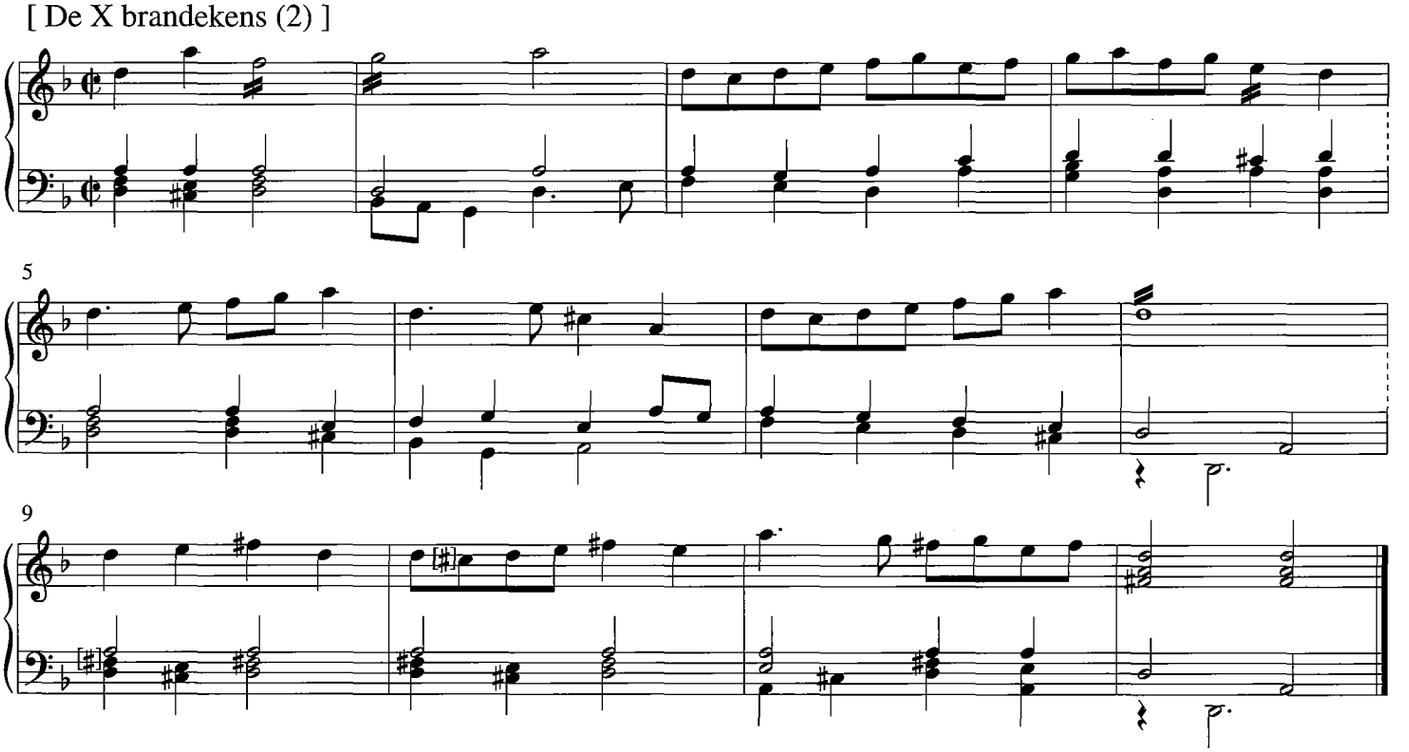
8. O Coridon



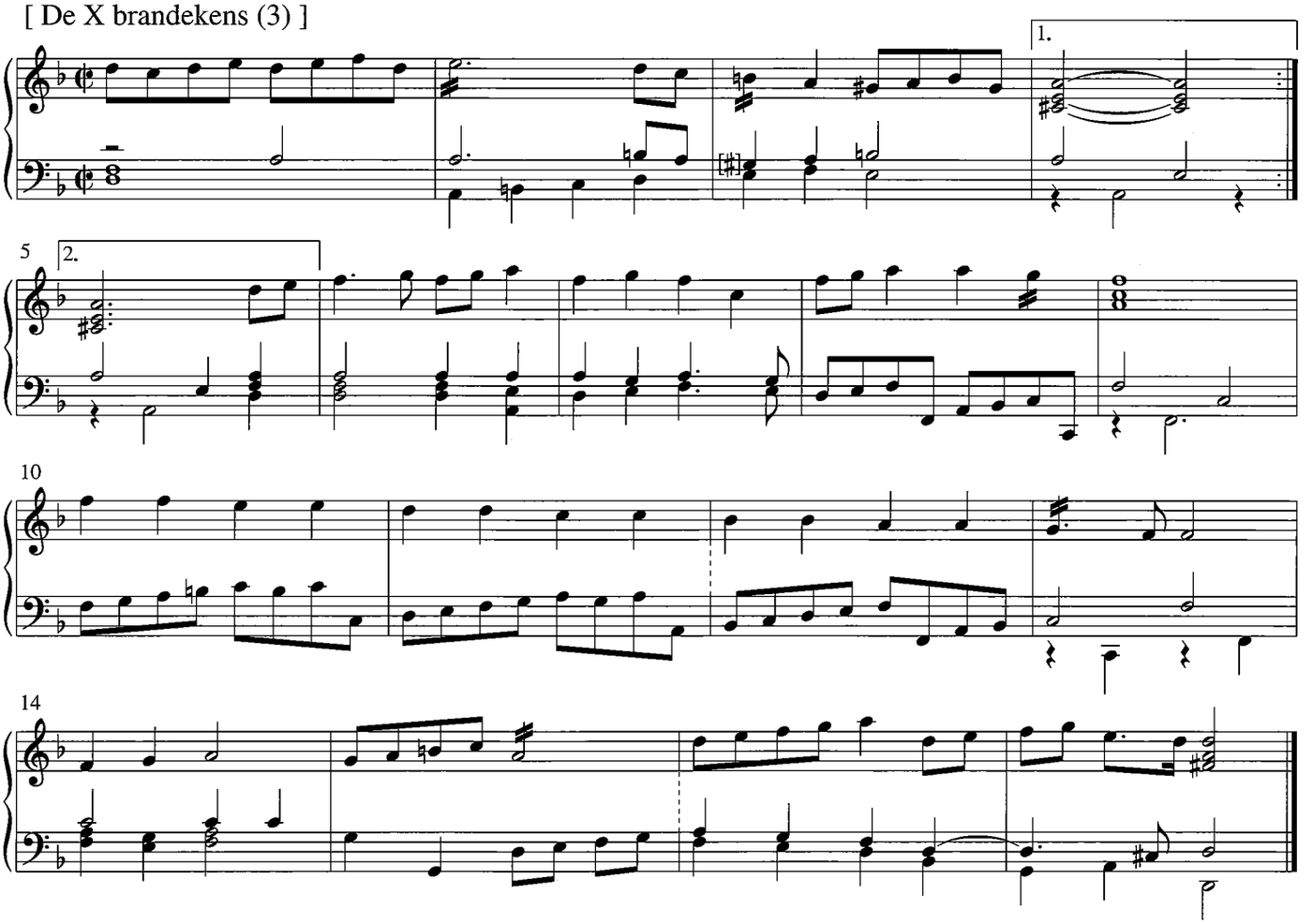
9. De X brandekens (1)



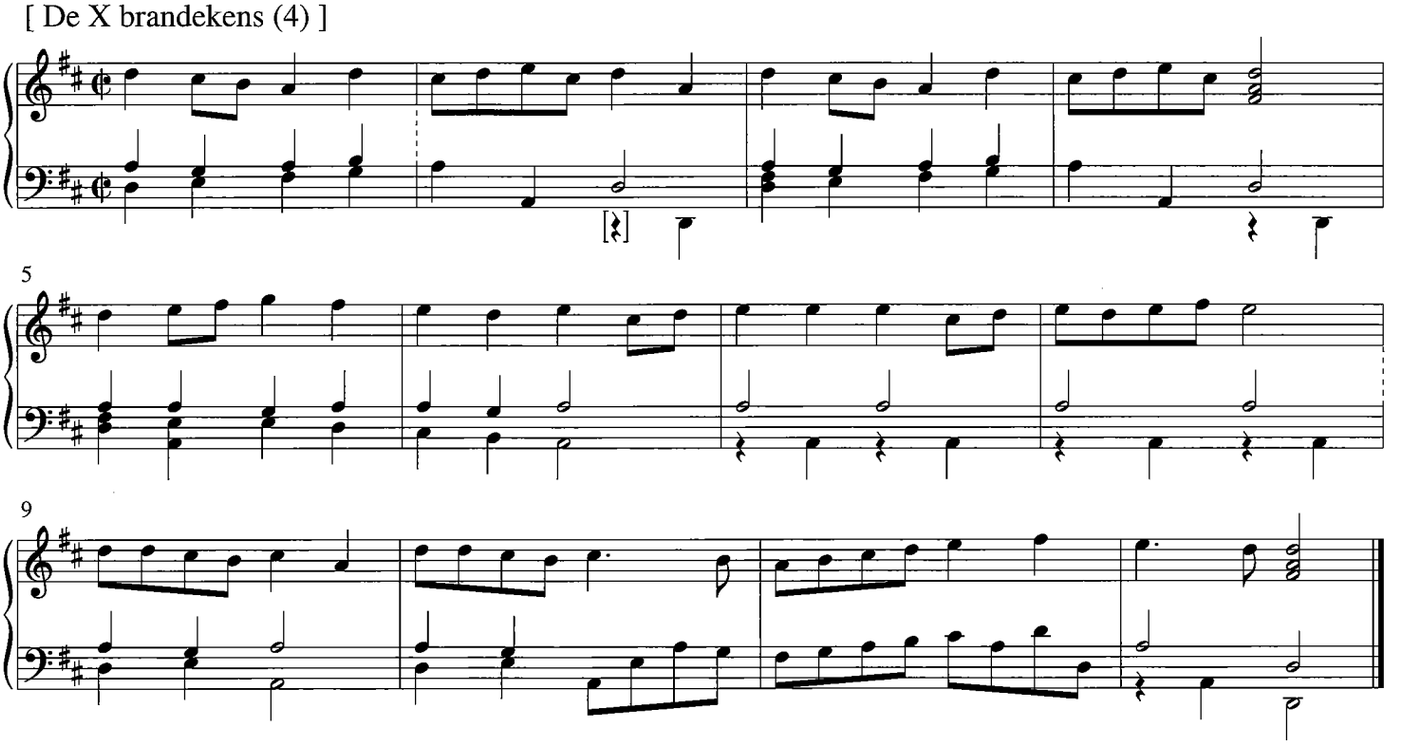
[De X brandekens (2)]



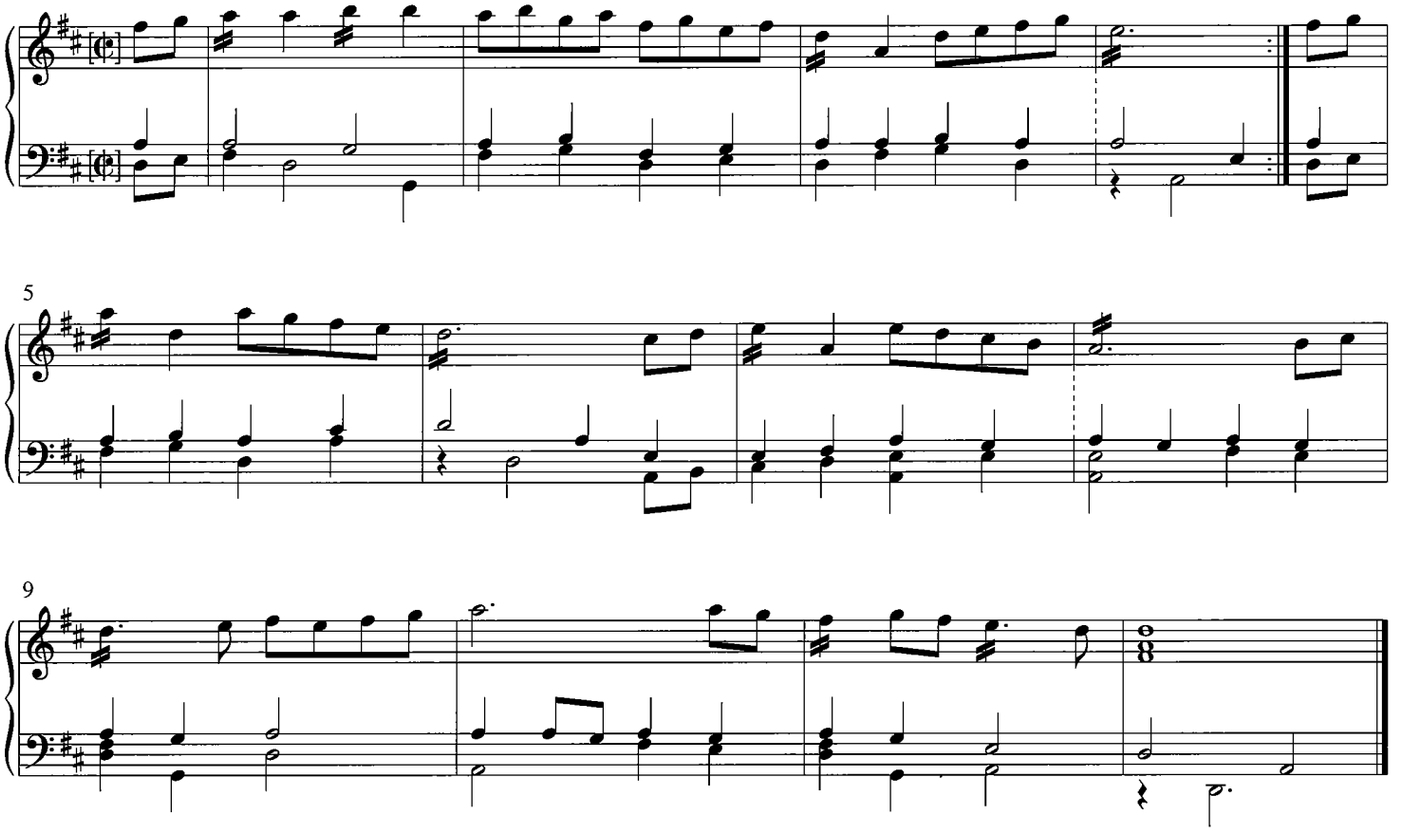
[De X brandekens (3)]



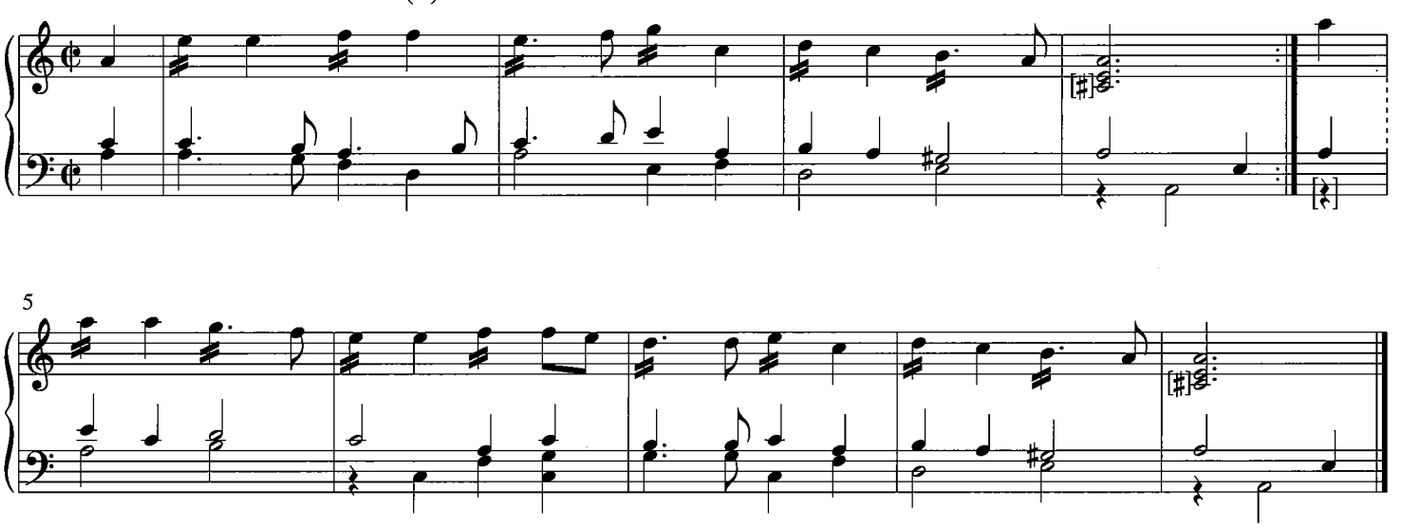
[De X brandekens (4)]



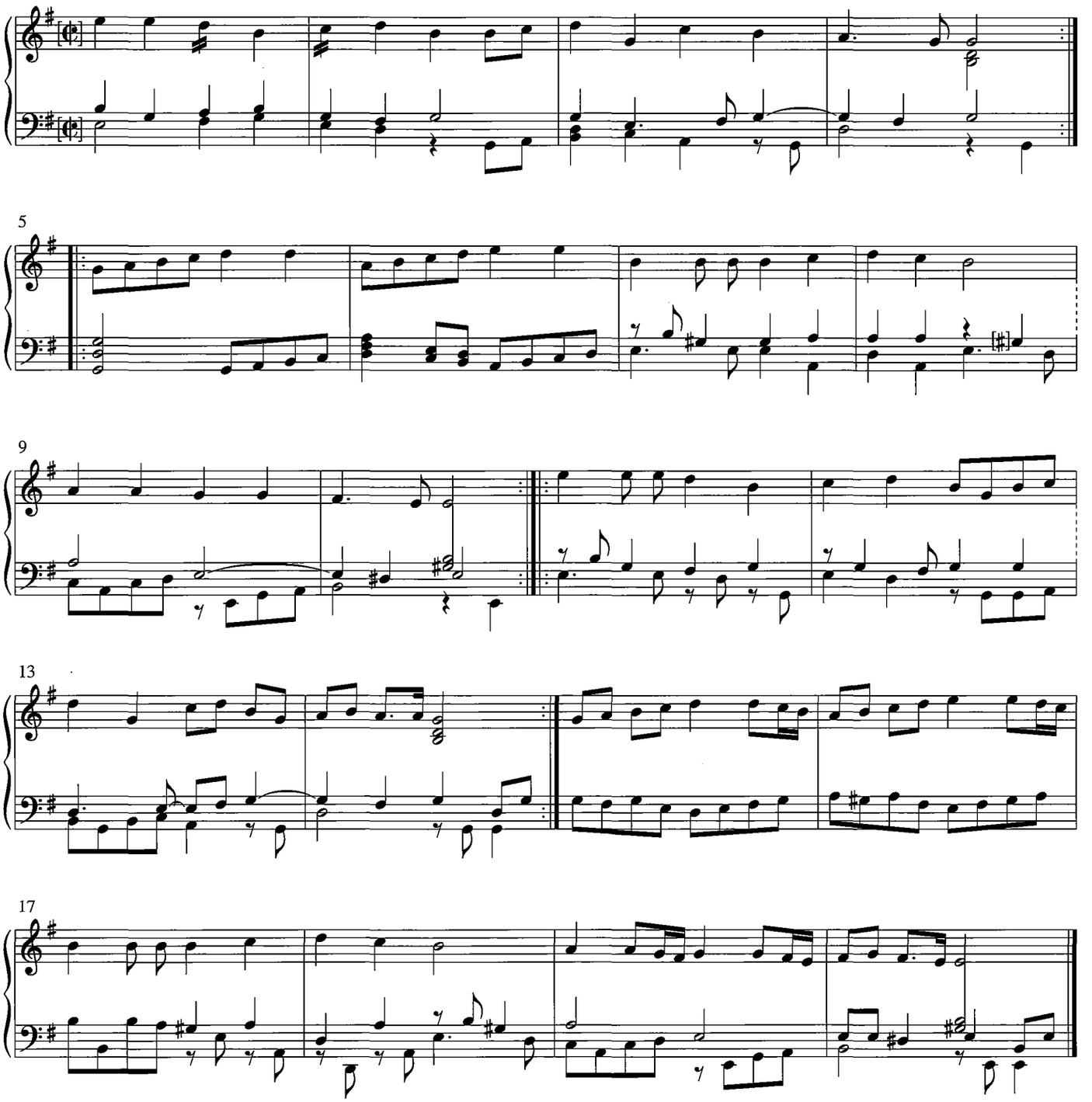
[De X brandekens (5)]



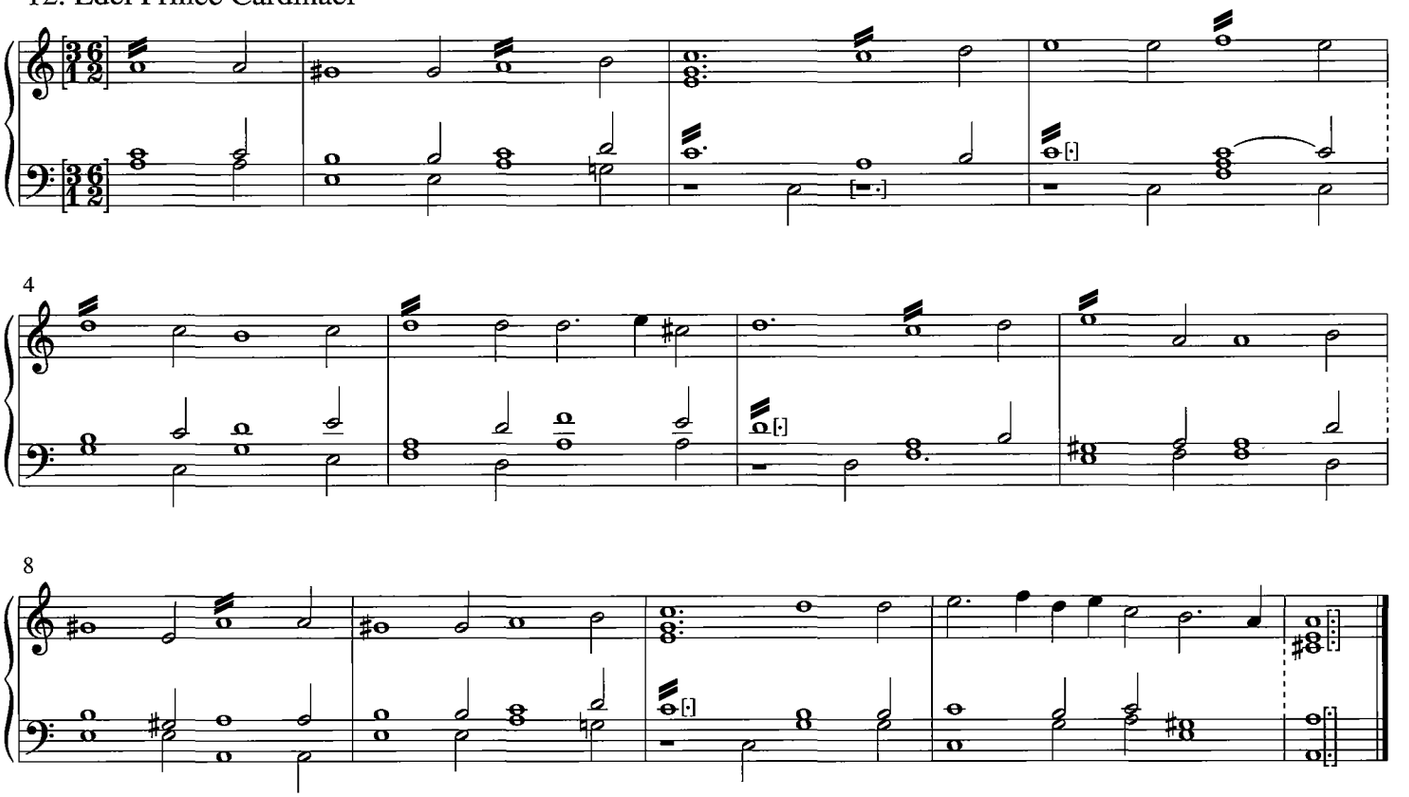
10. Geluckich is den mensch (1)



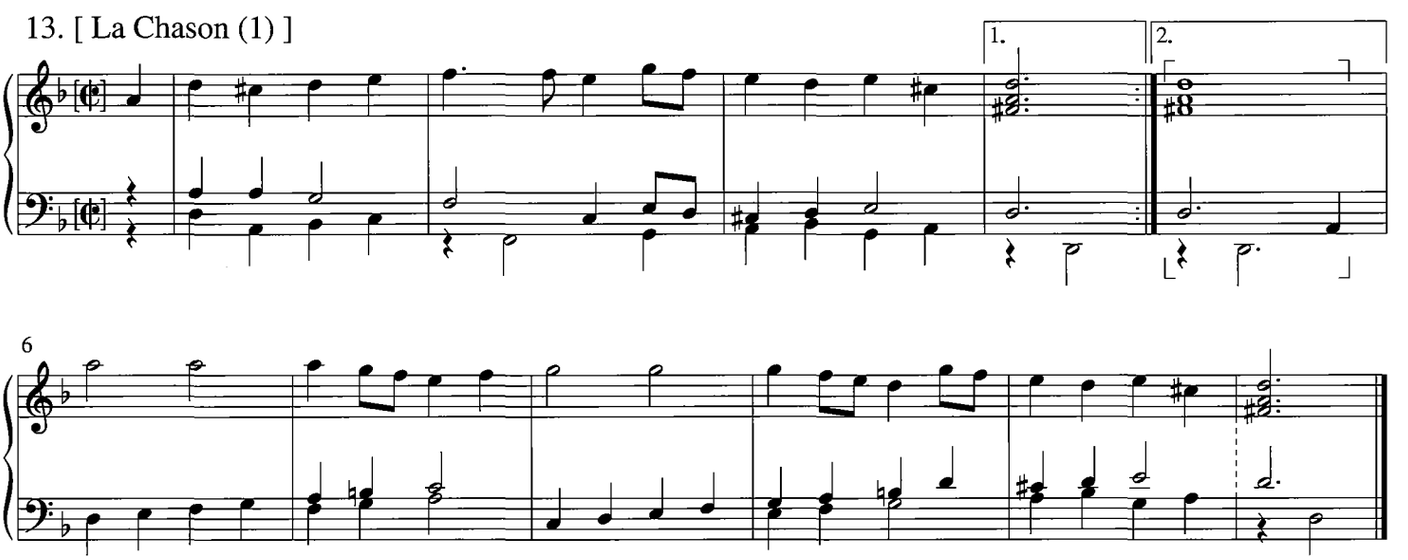
11. Van 2 Boerinnen



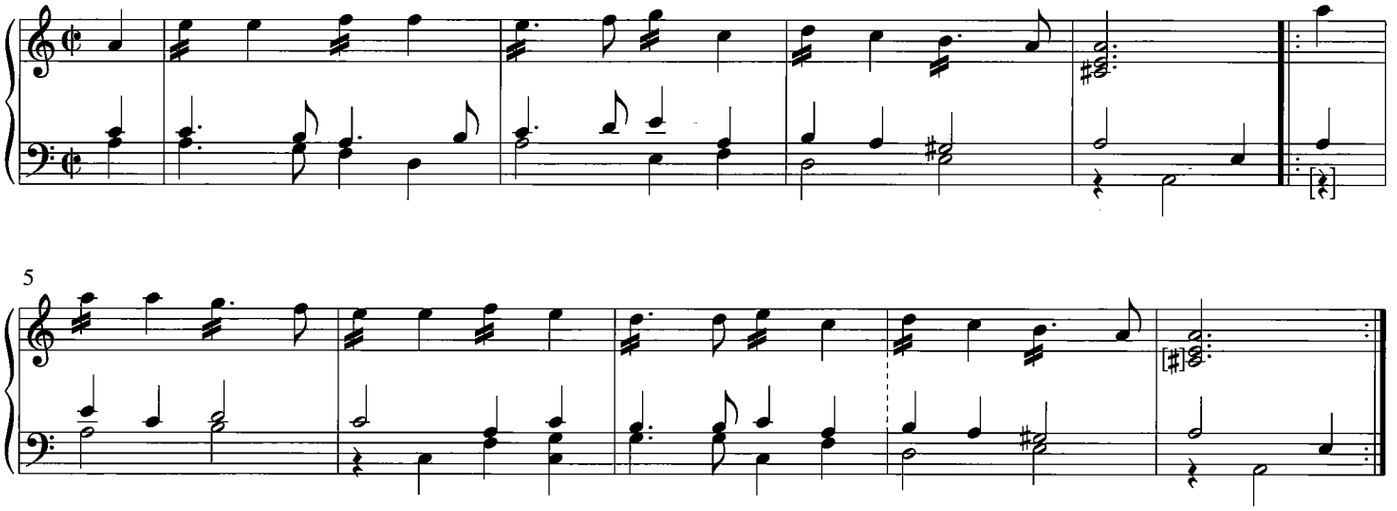
12. Edel Prince Cardinael



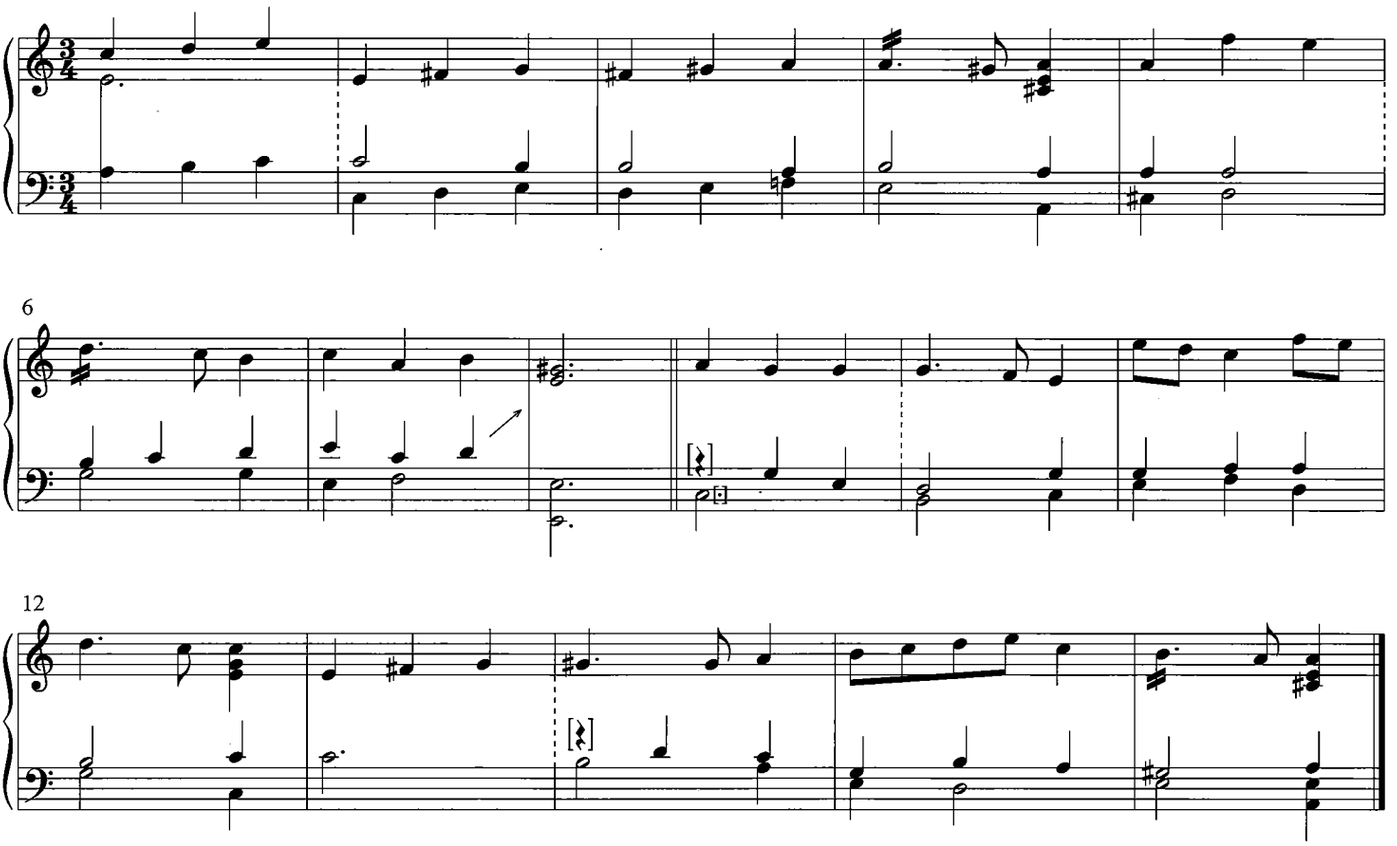
13. [La Chason (1)]



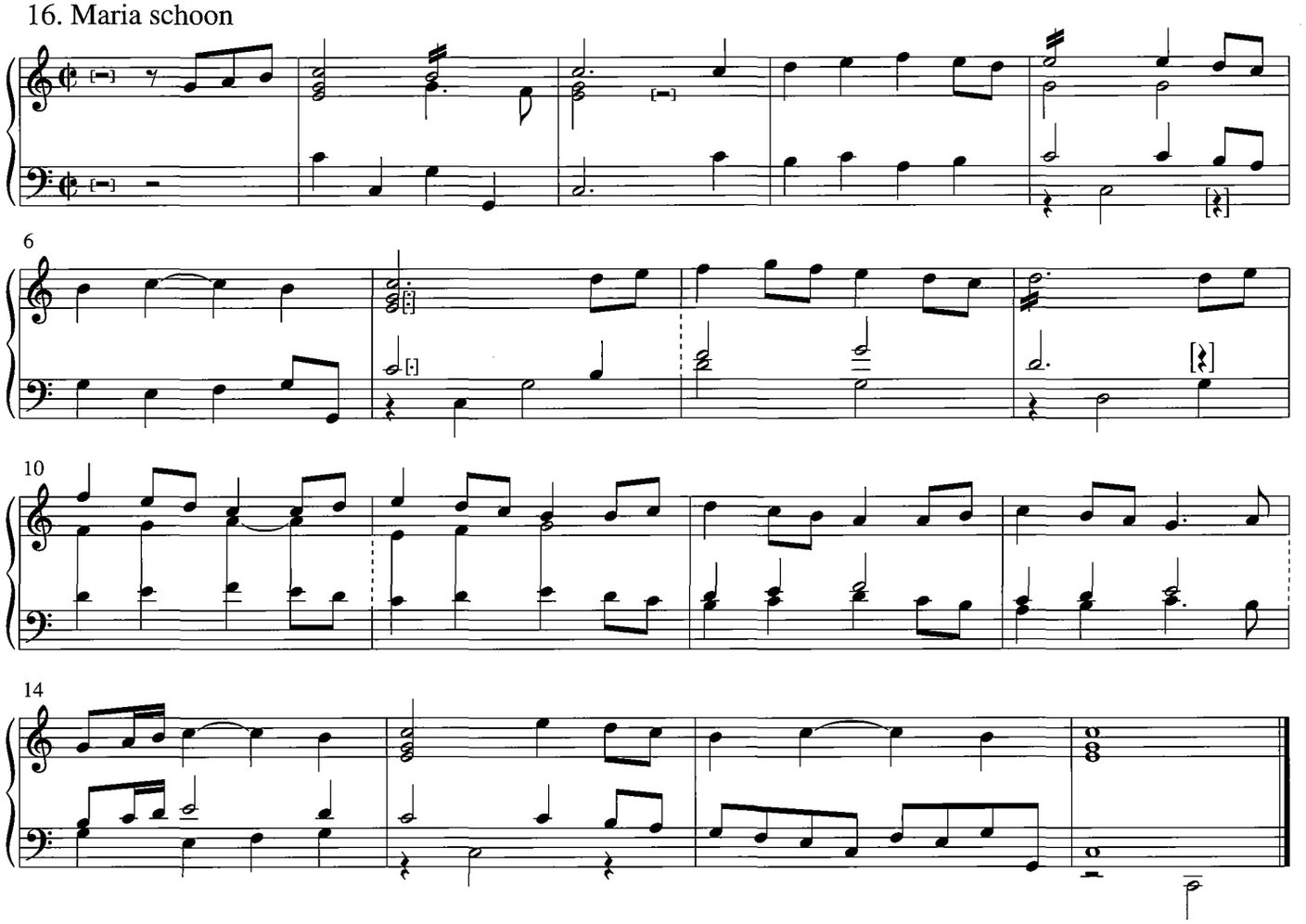
14. Geluckich is den mensch (2)



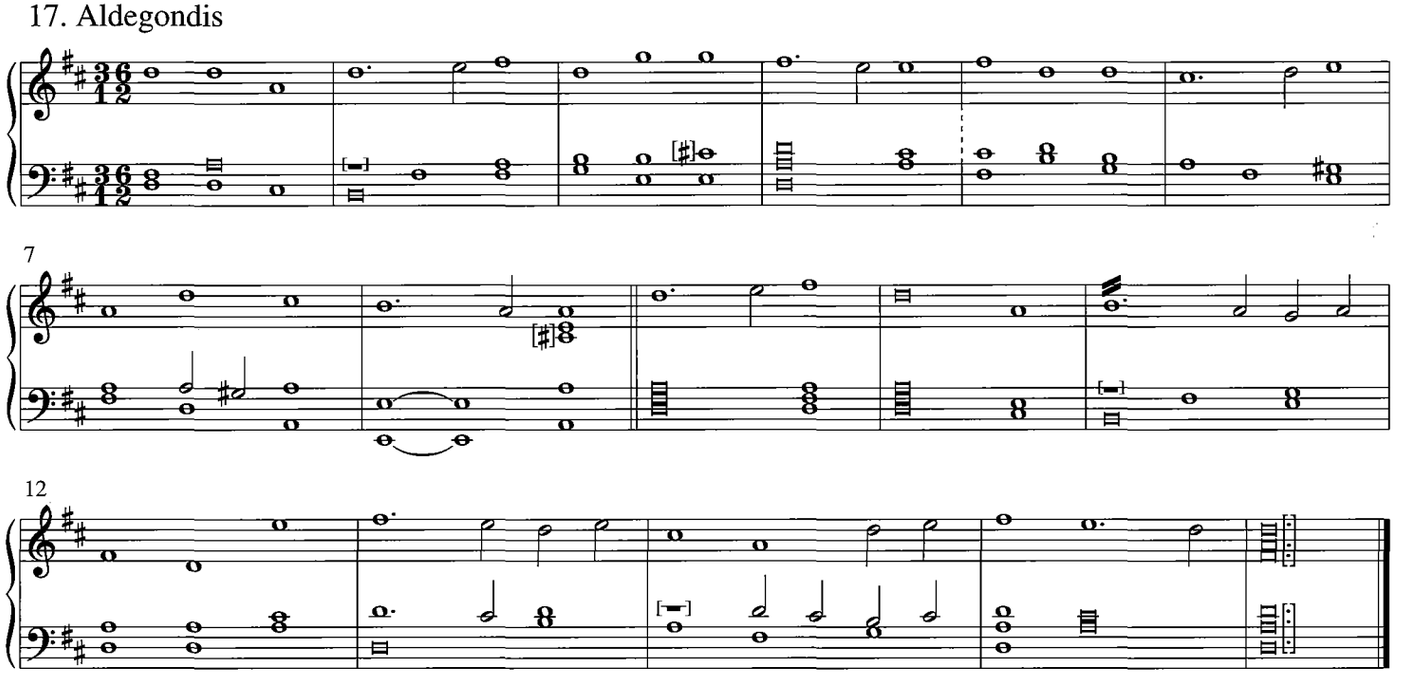
15. Amarillis



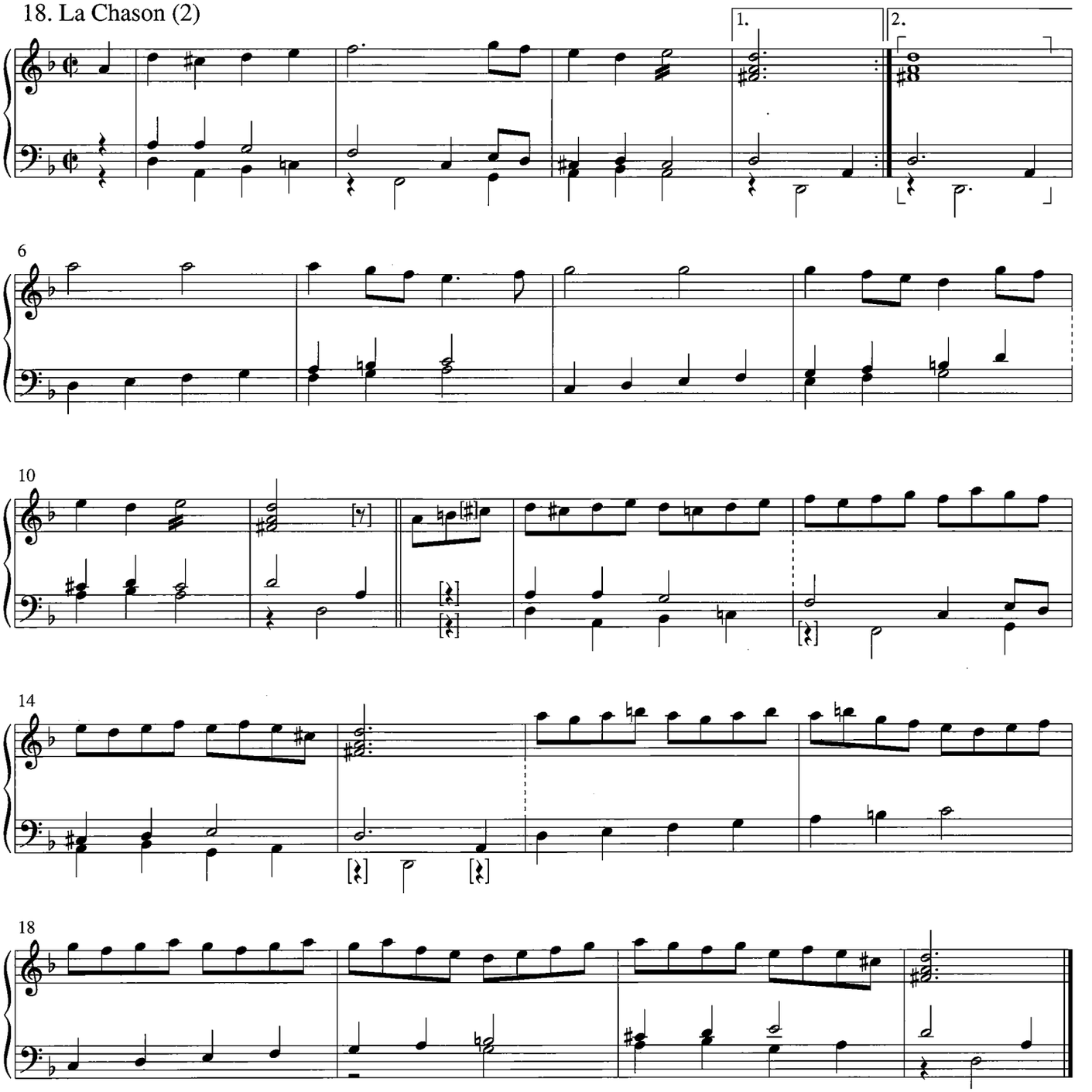
16. Maria schoon



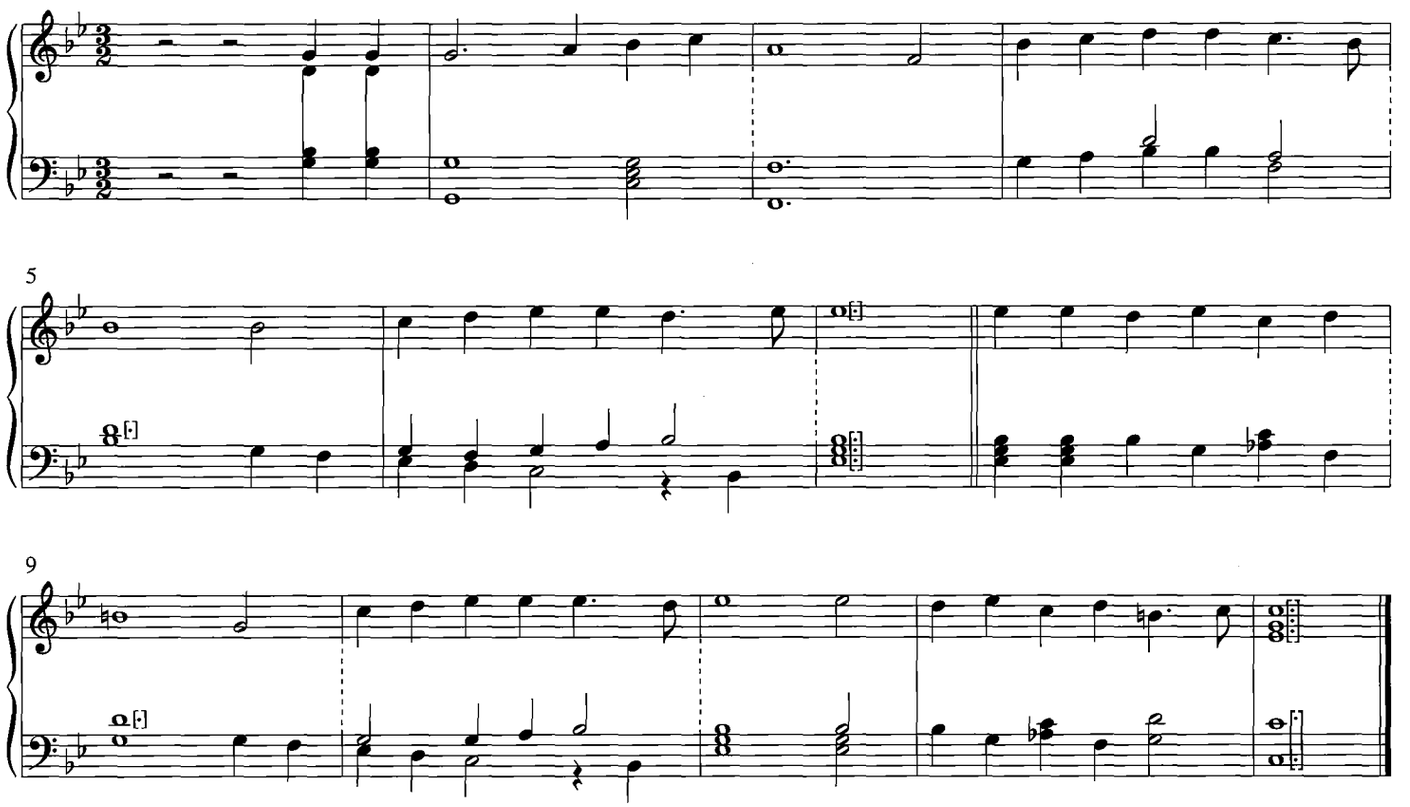
17. Aldegondis



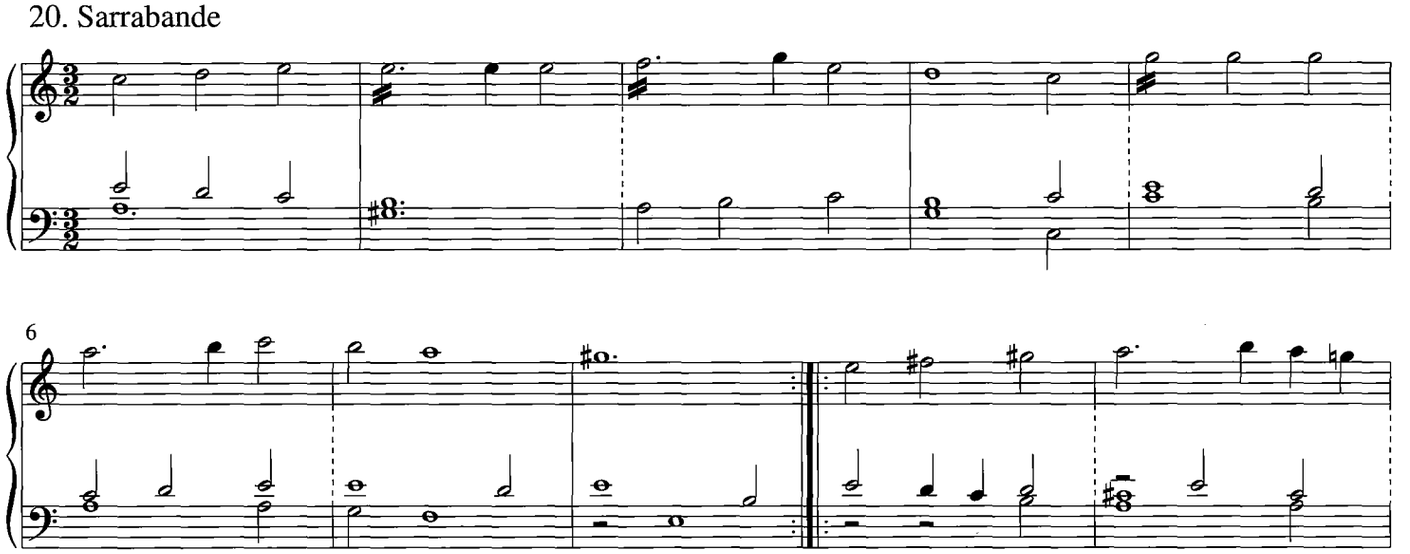
18. La Chason (2)

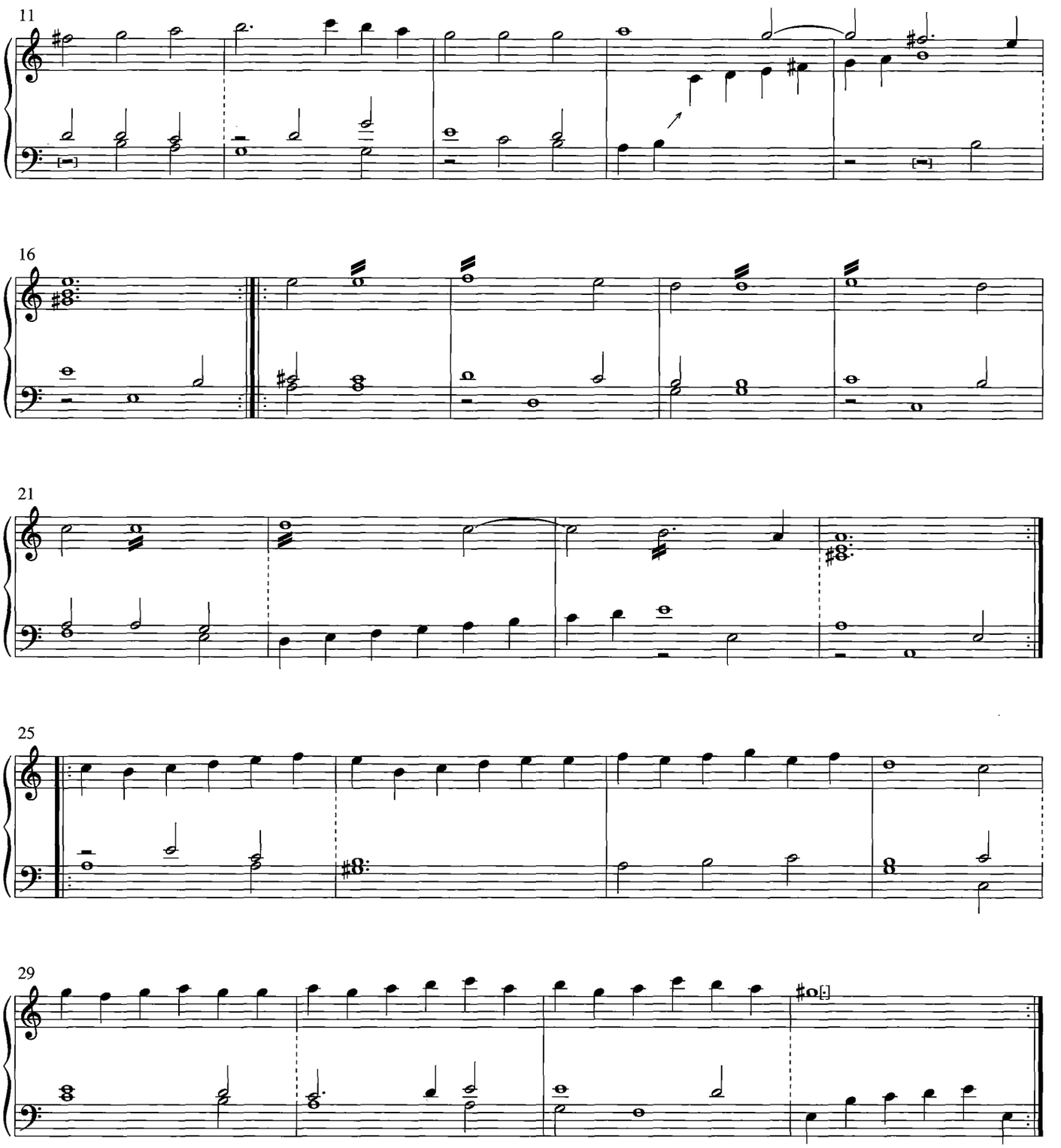


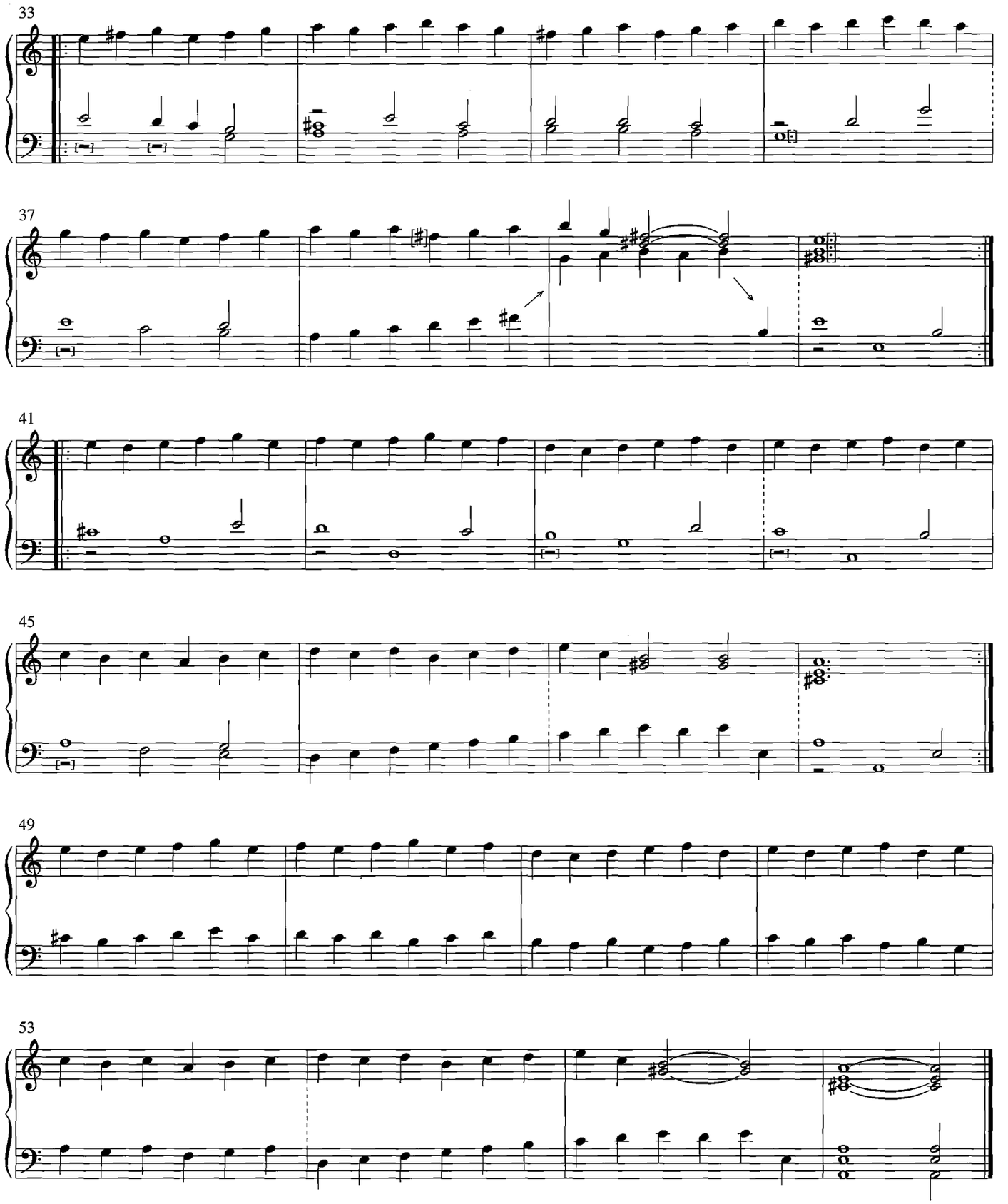
19. De sancta Aldegonde



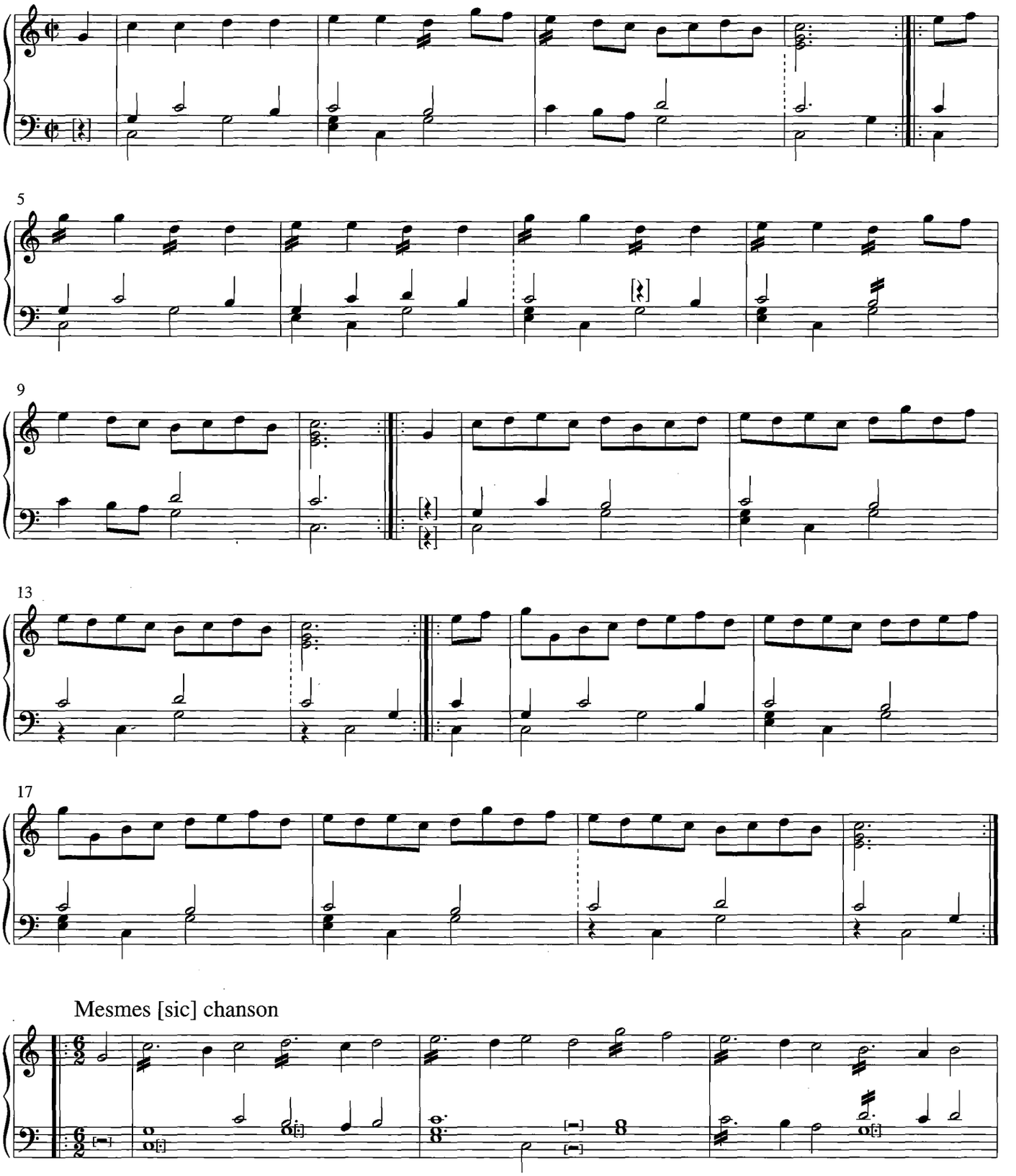
20. Sarrabande



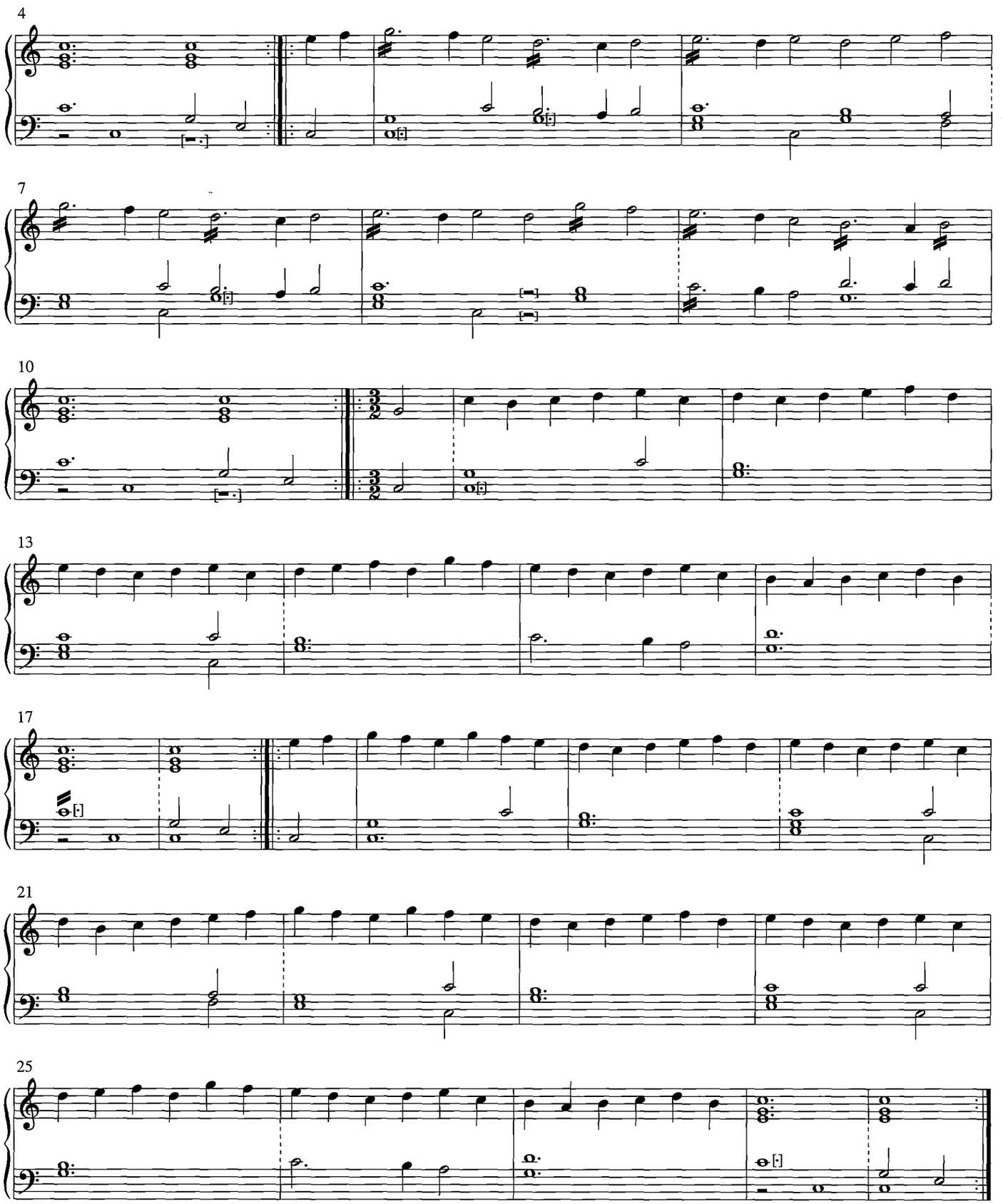

11
16
21
25
29


33
37
41
45
49
53

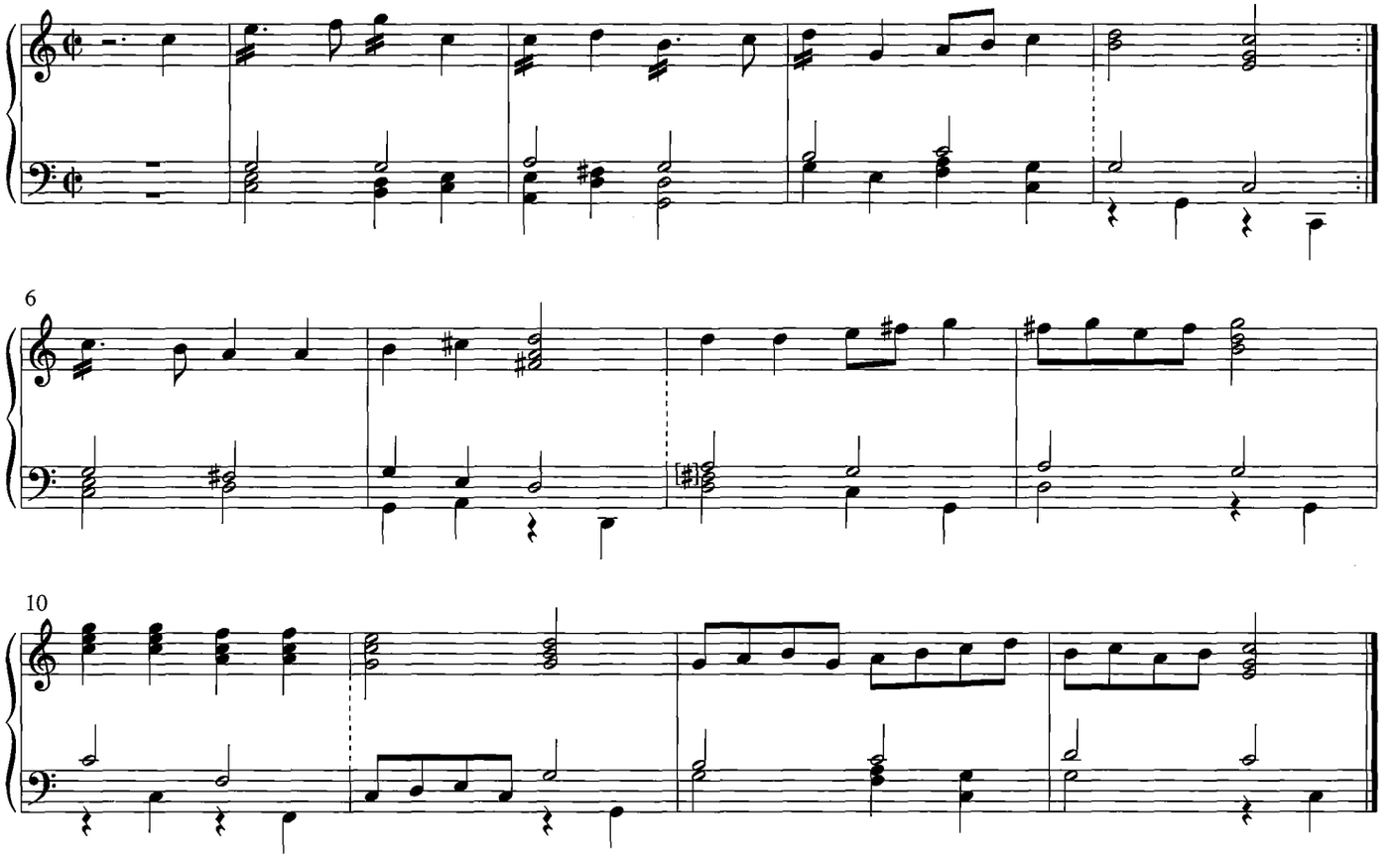
21. Courante Slapen gaen



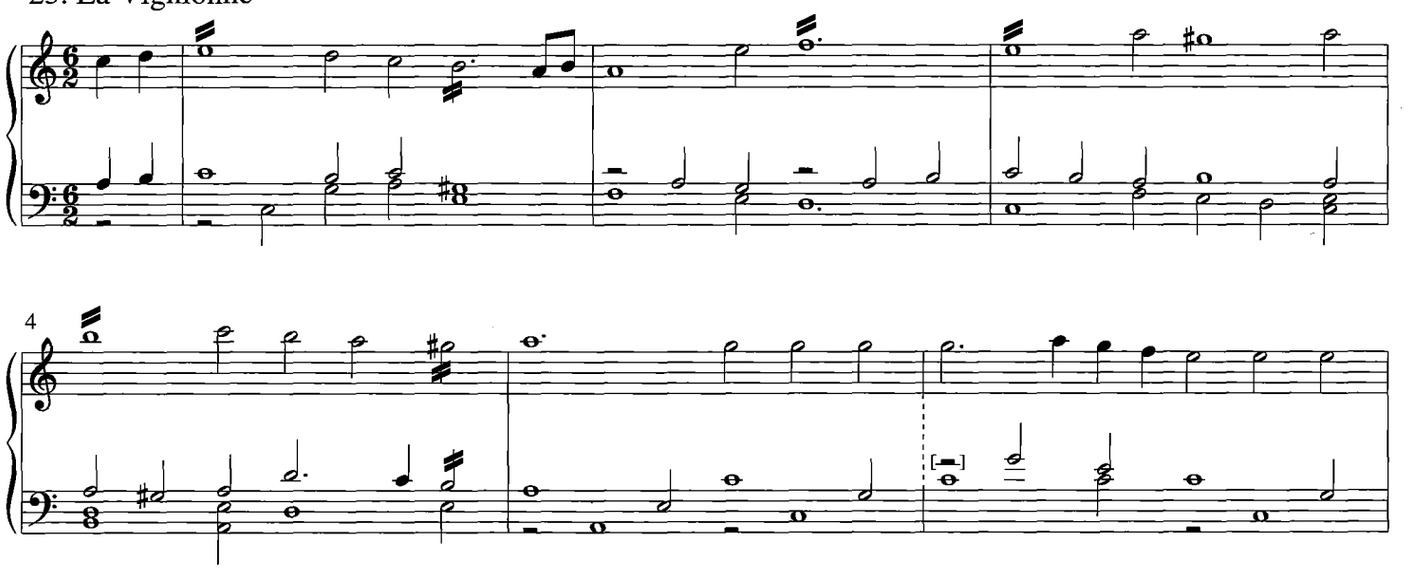
Mesmes [sic] chanson

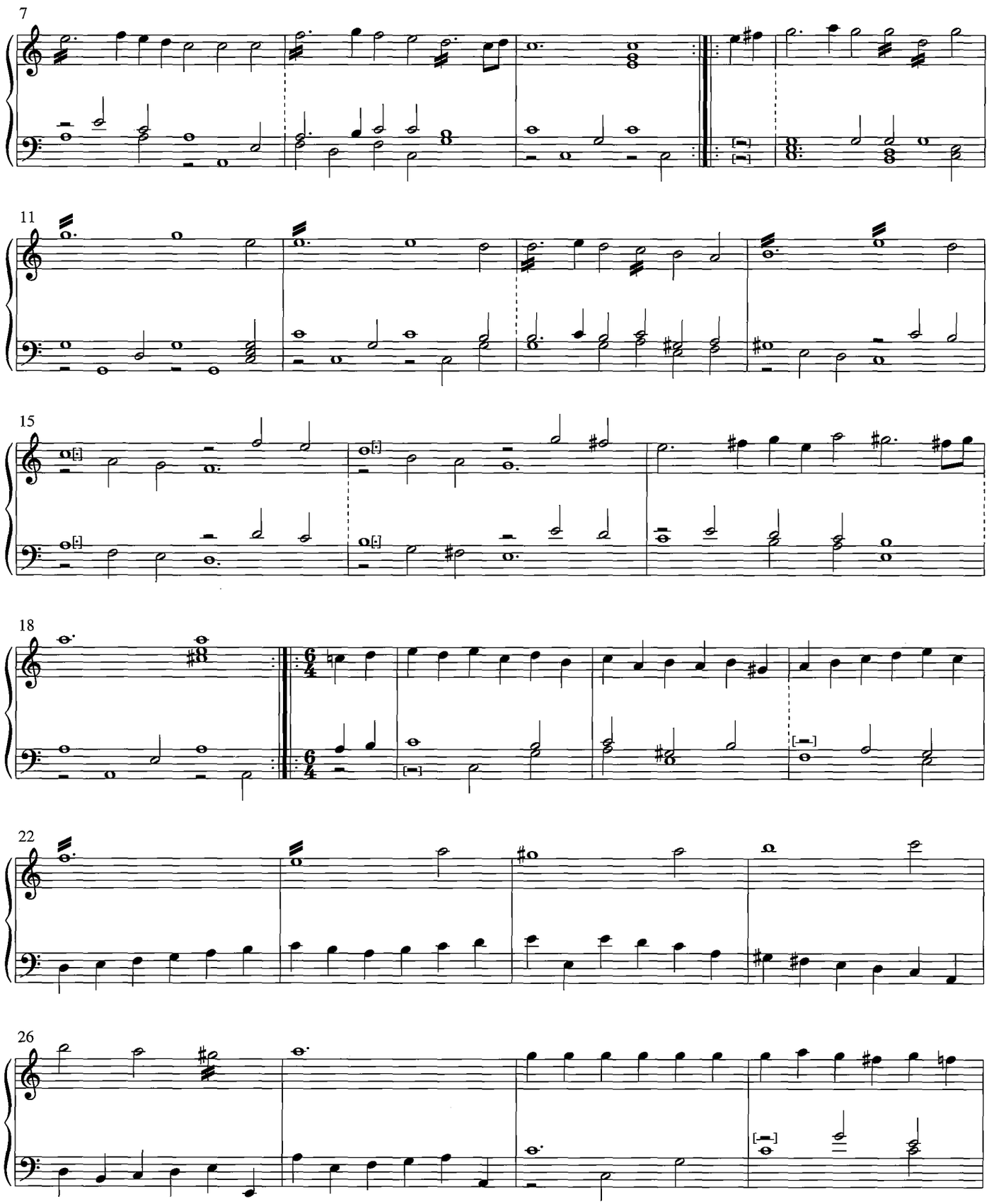

4
7
10
13
17
21
25

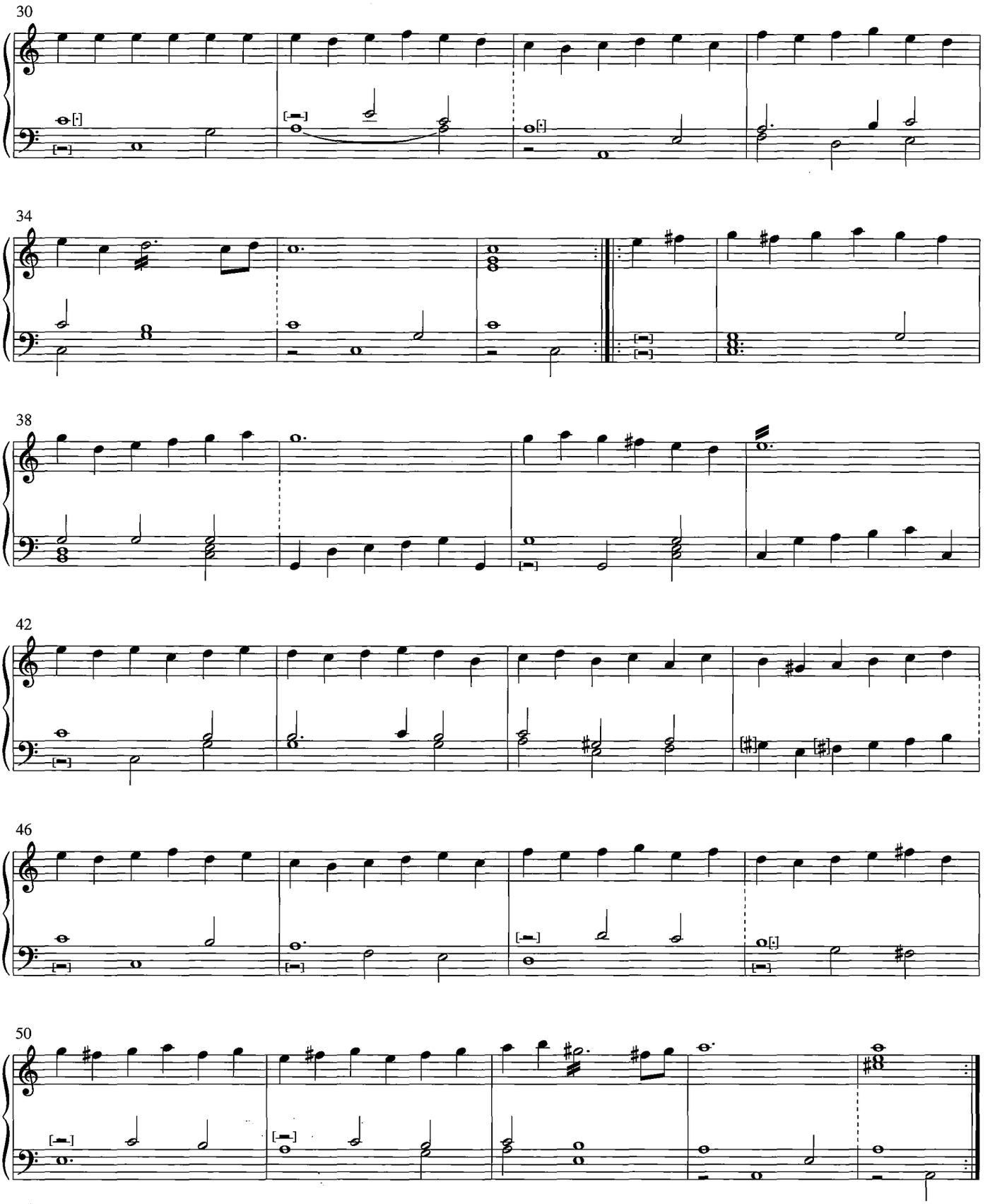
22. Lanckx de kanten vander sinnen



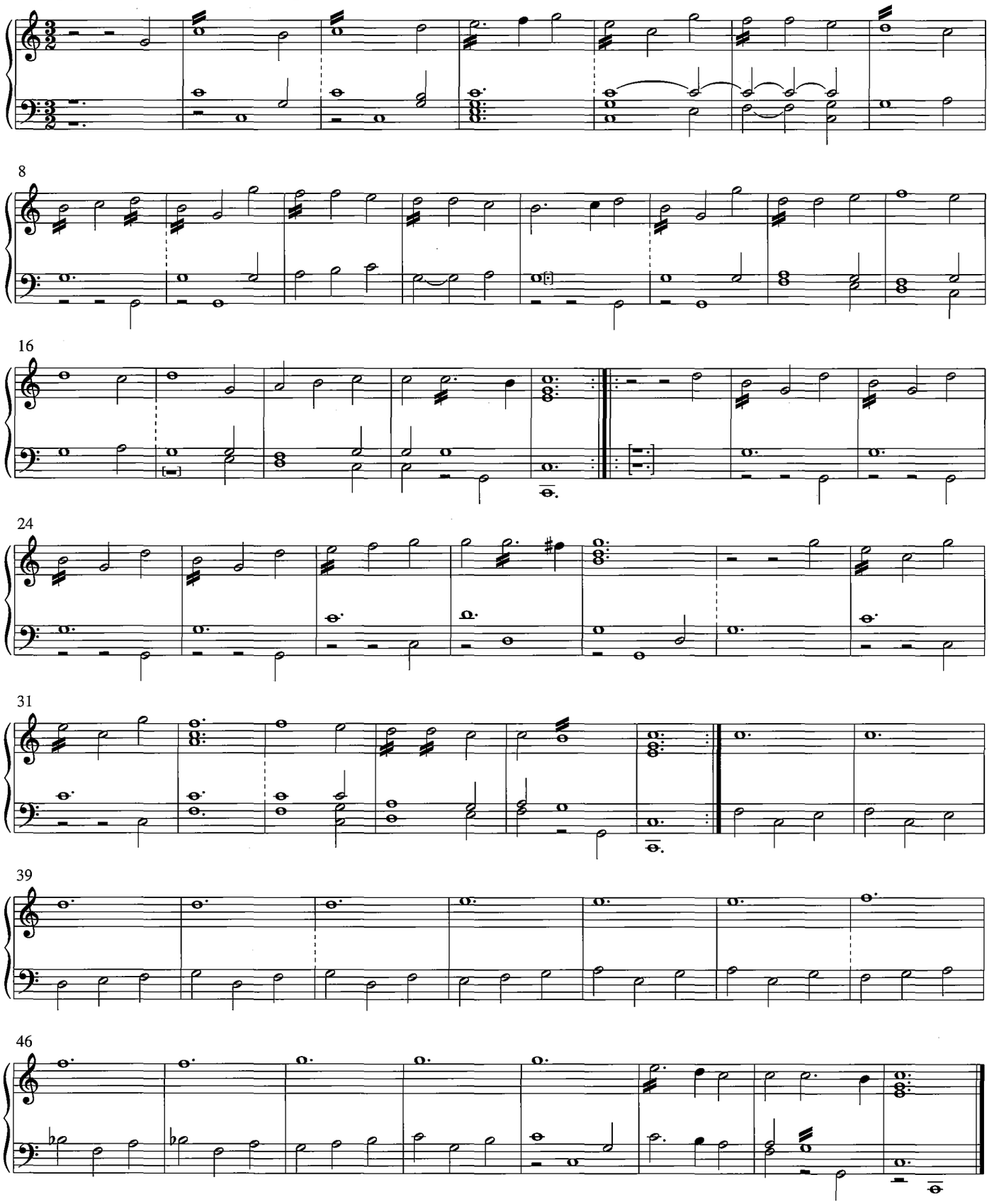
23. La Vignionne



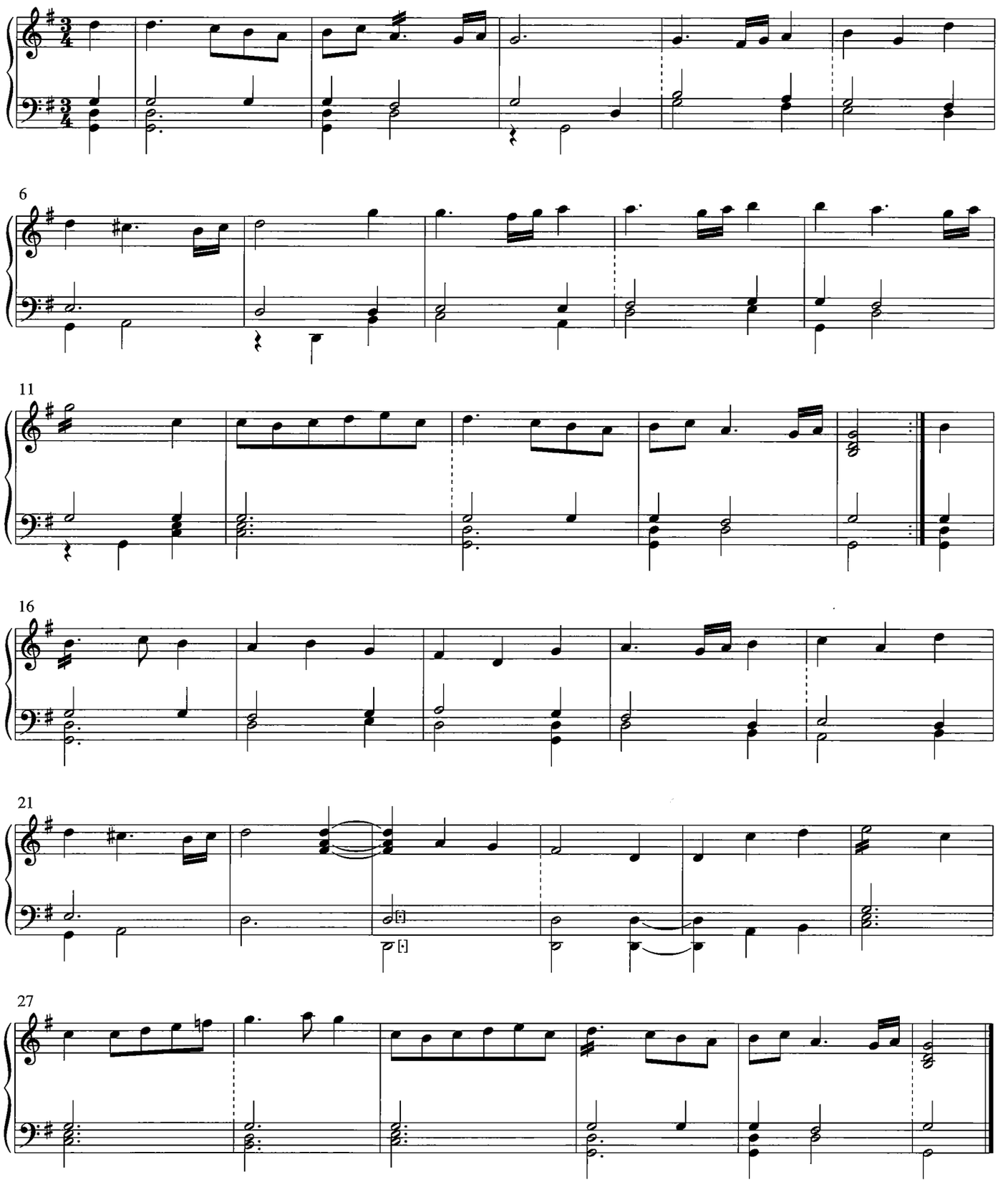

7
11
15
18
22
26


30
34
38
42
46
50

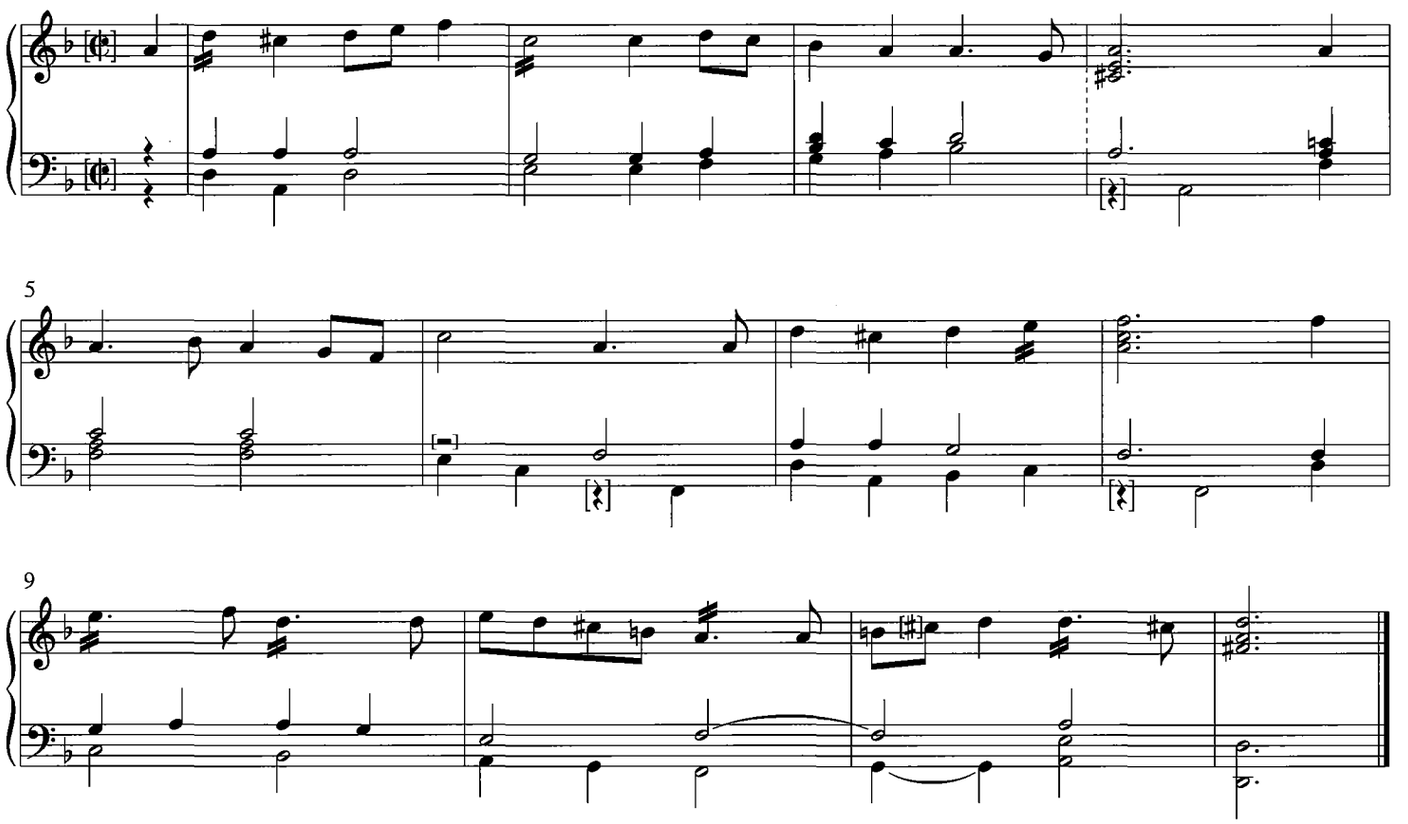
24. [zonder titel / without title]



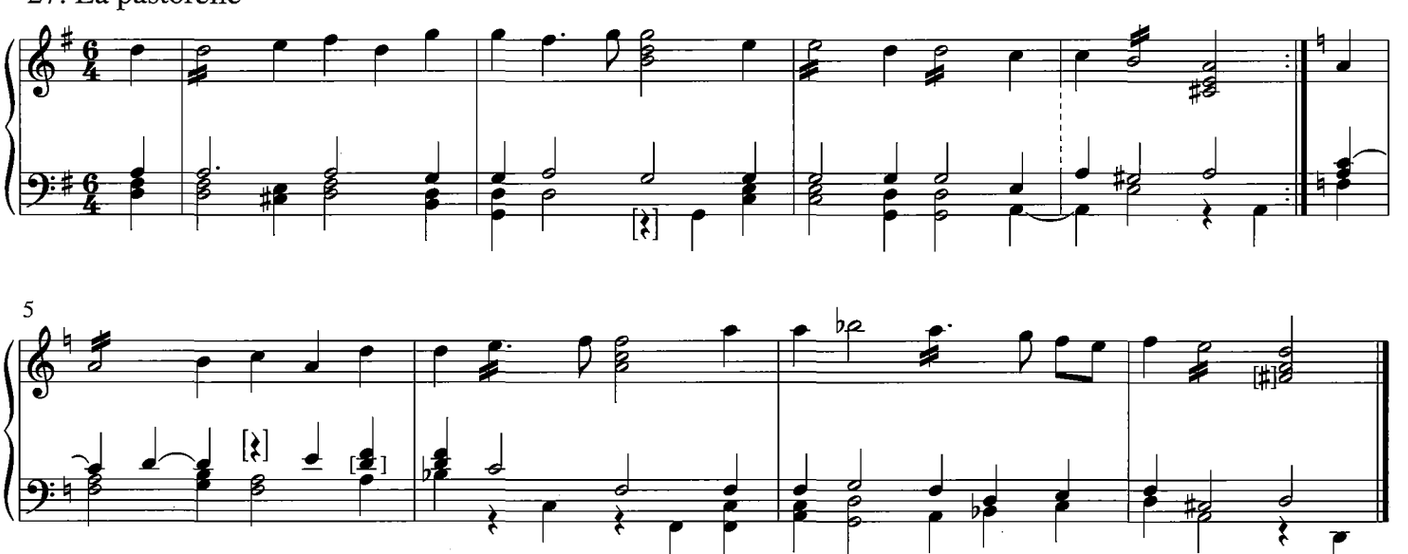
25. Orainge Courante



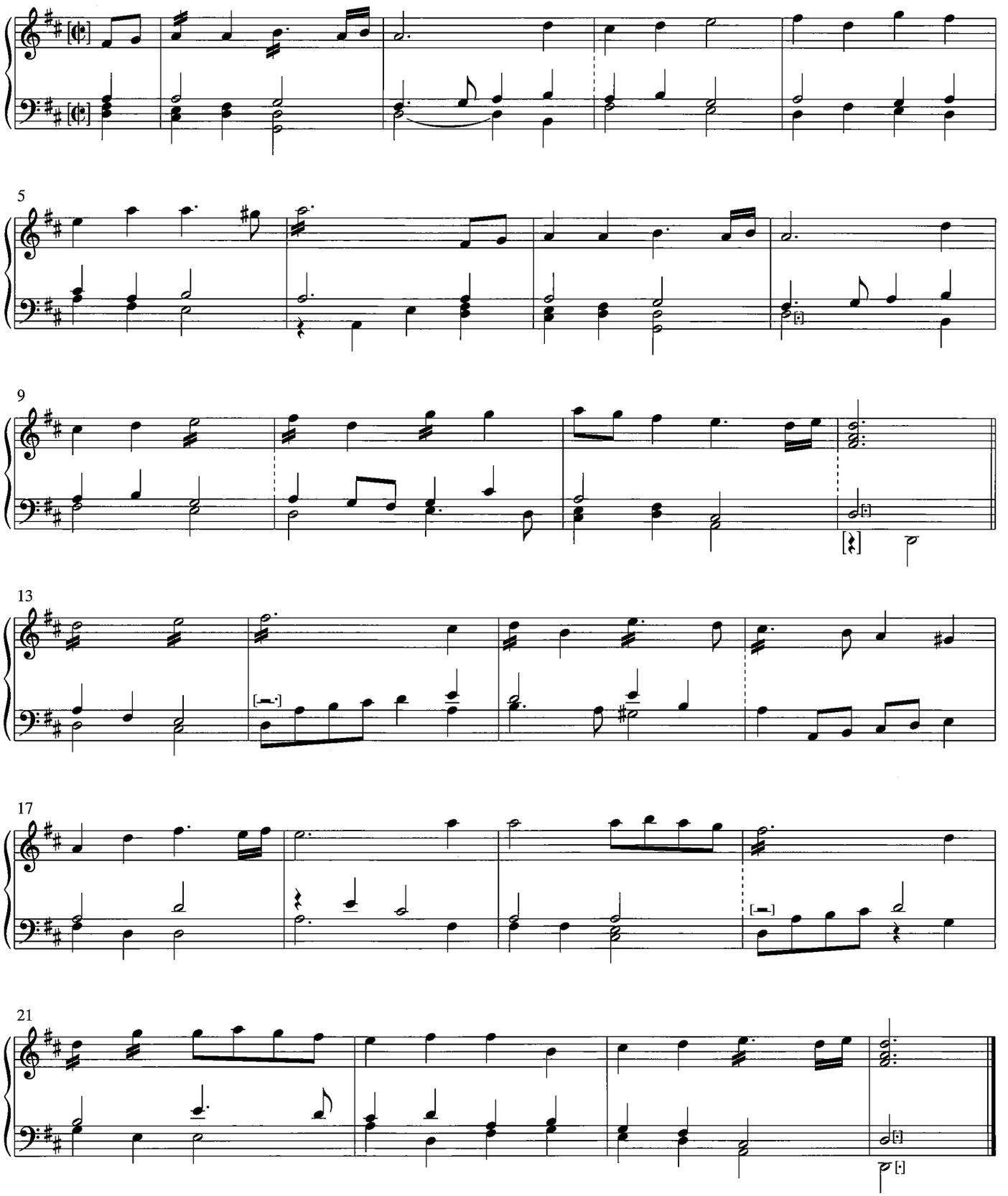
26. La bottelei



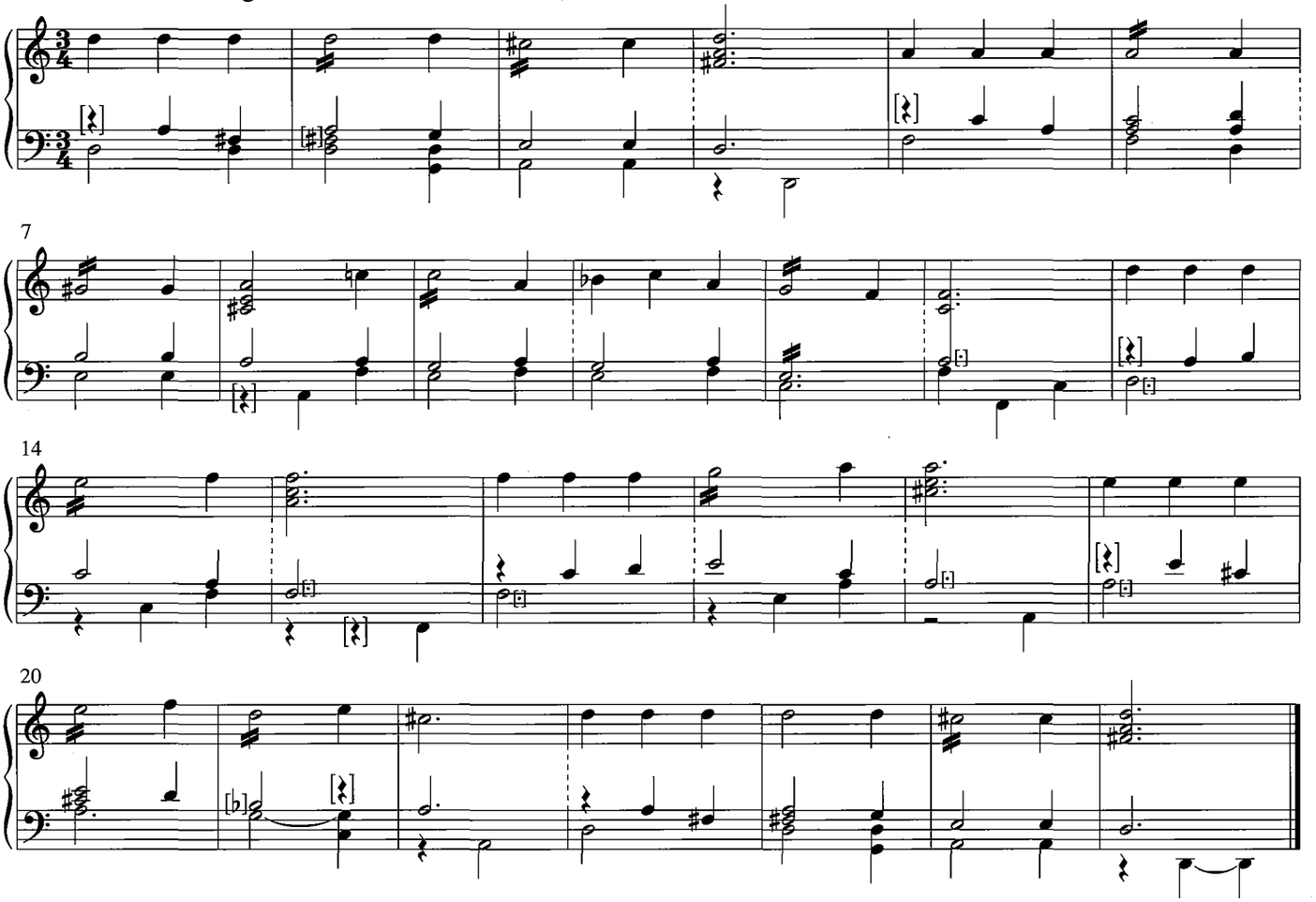
27. La pastorelle



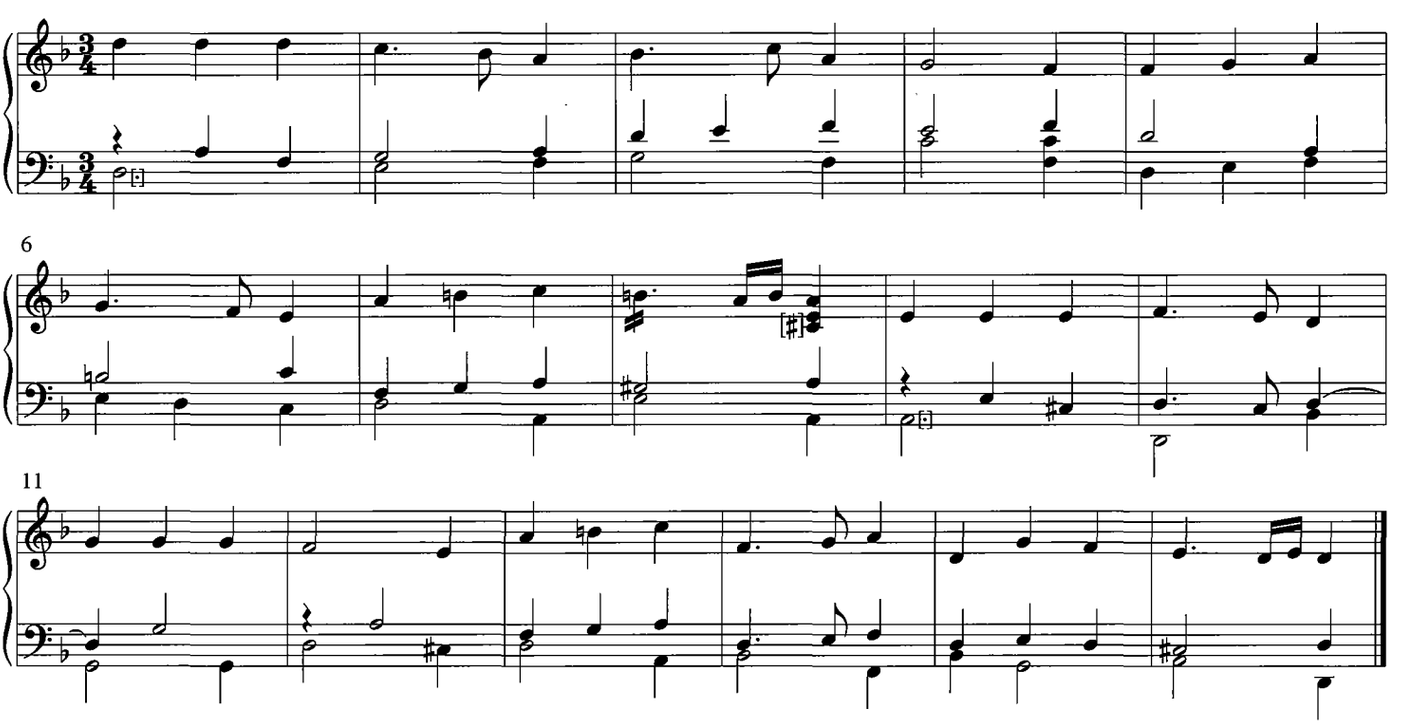
28. Gramballe



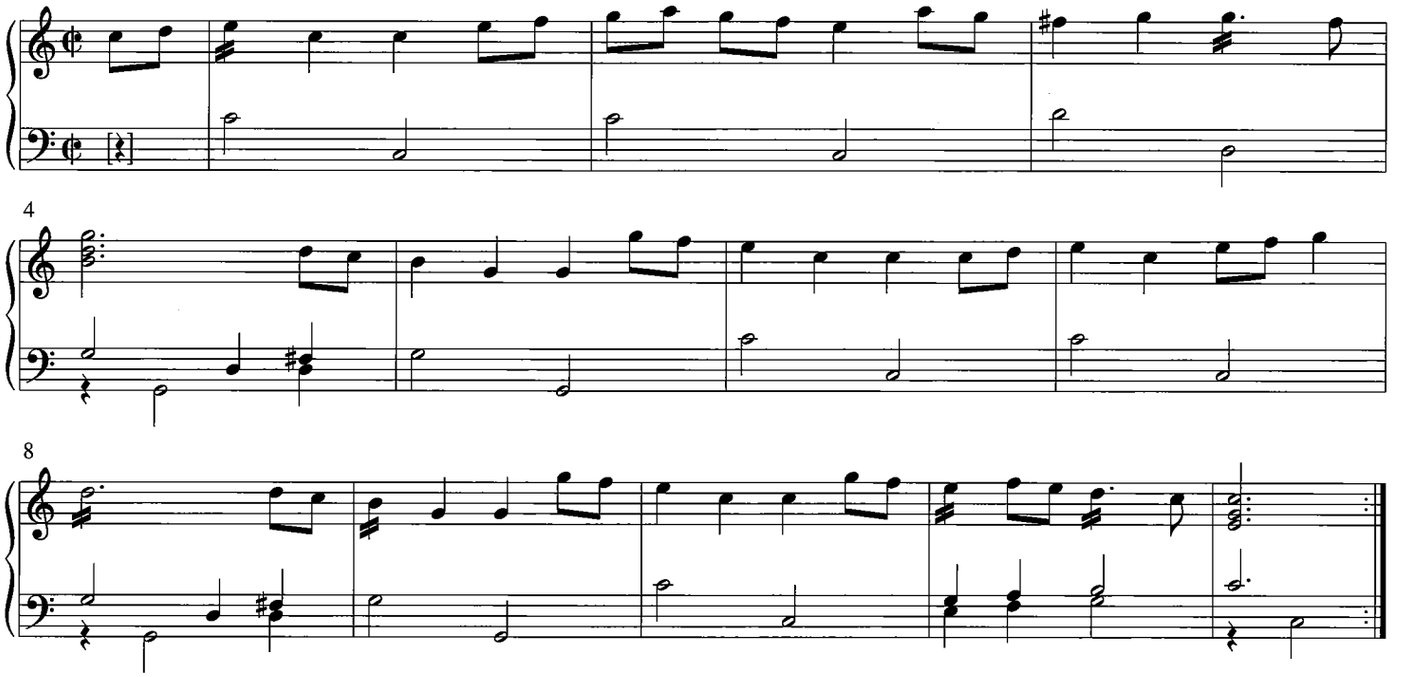
29. O Jesu verum gaudium



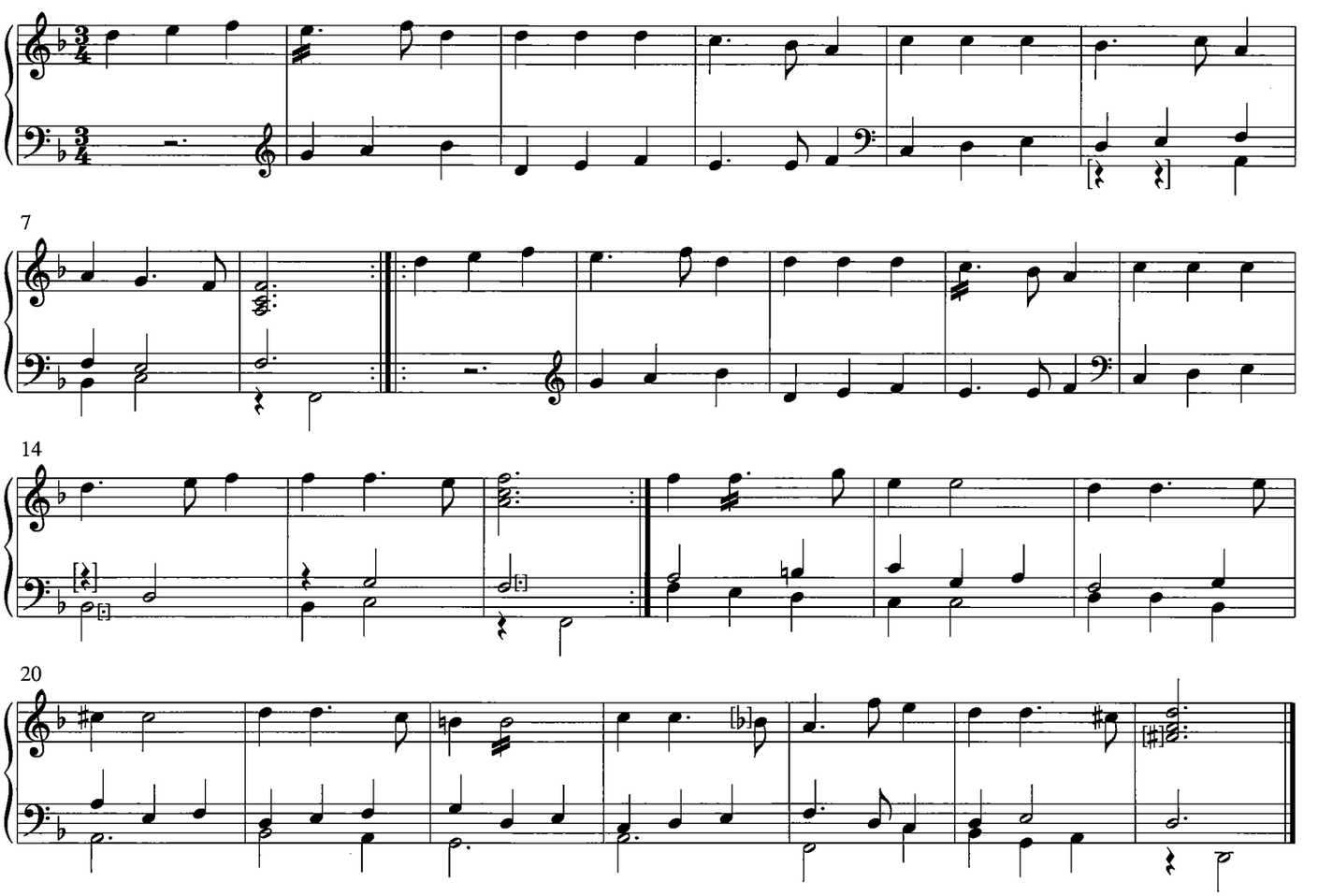
30. Och liefste Lief



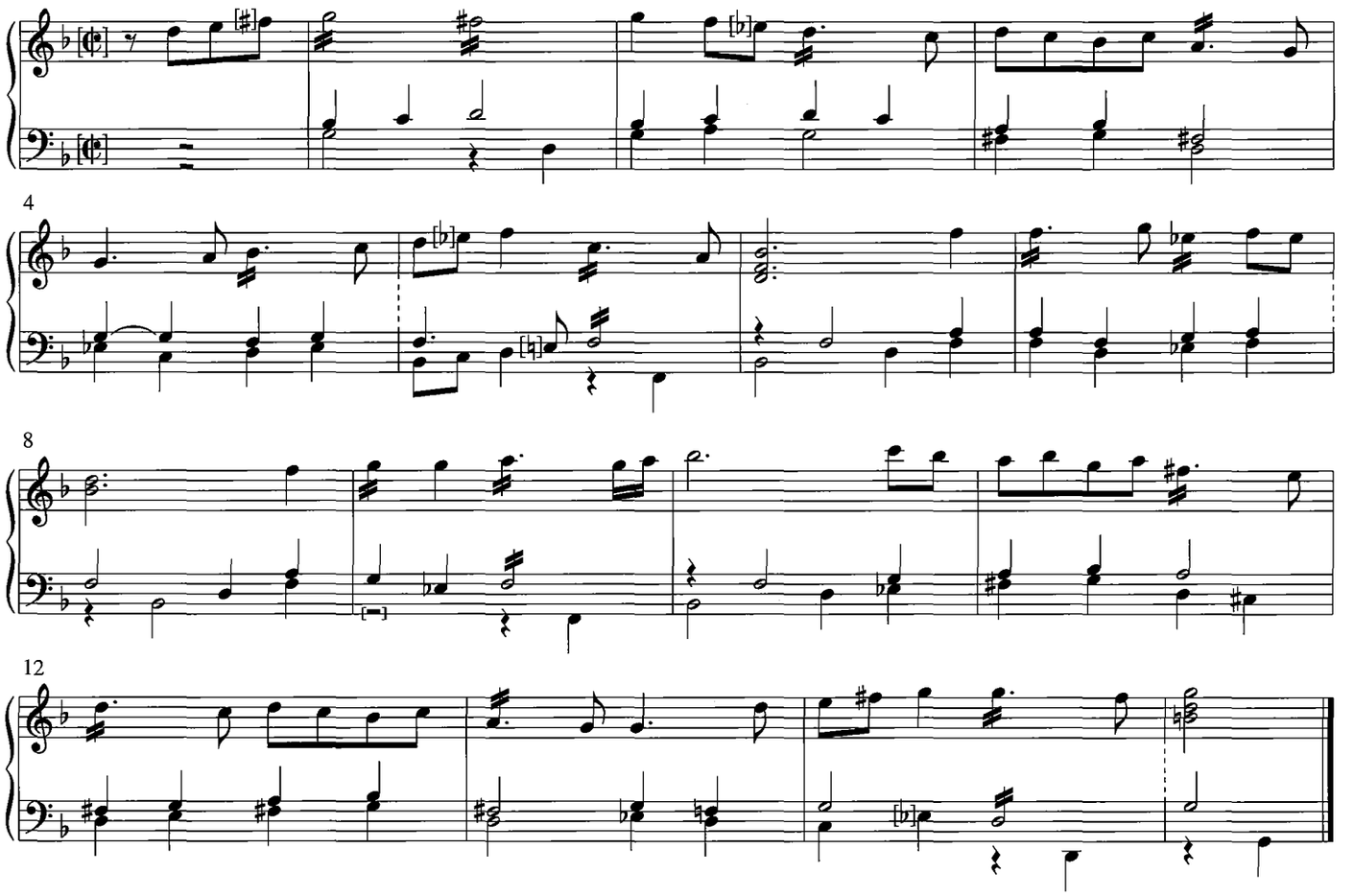
31. Courante Conde nouvelle



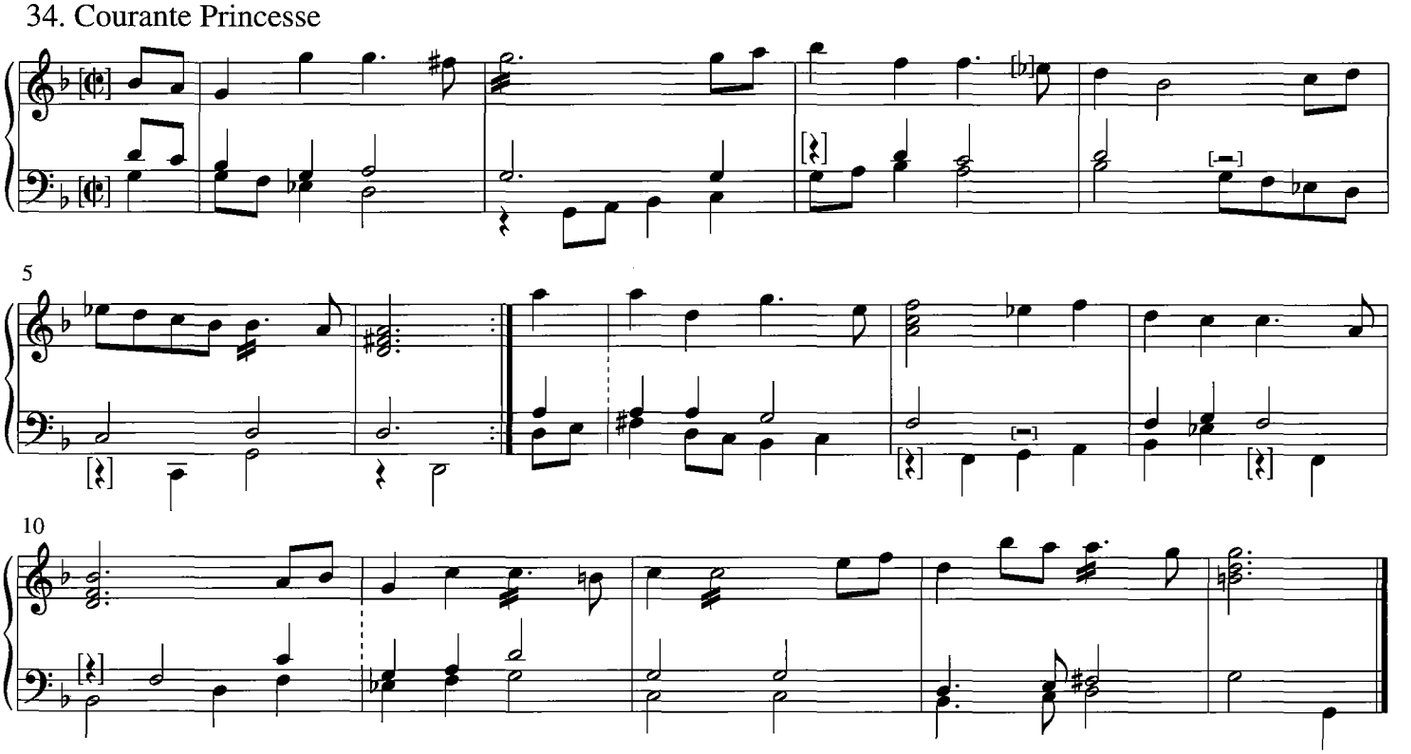
32. [zonder titel / without title]



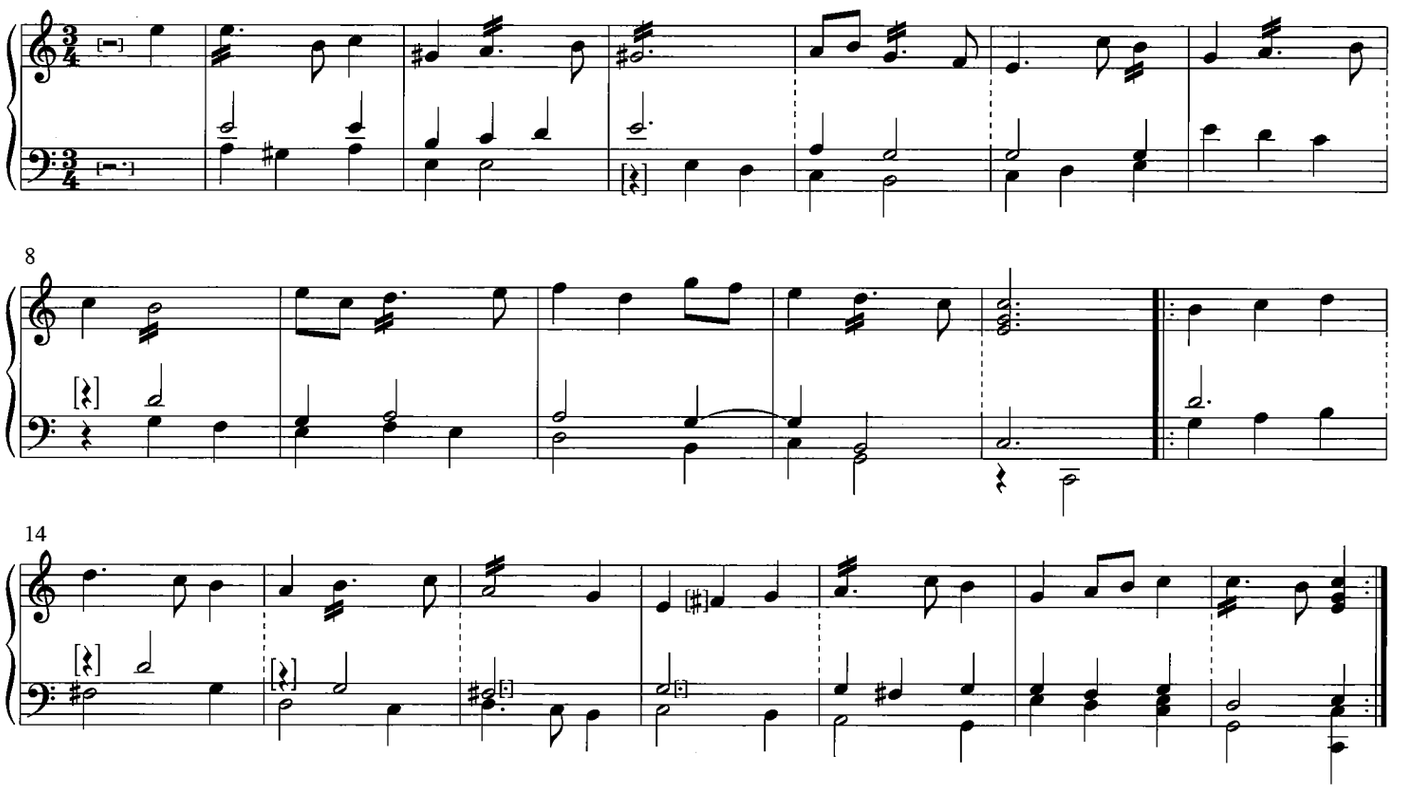
33. Ick heb menich pint en can



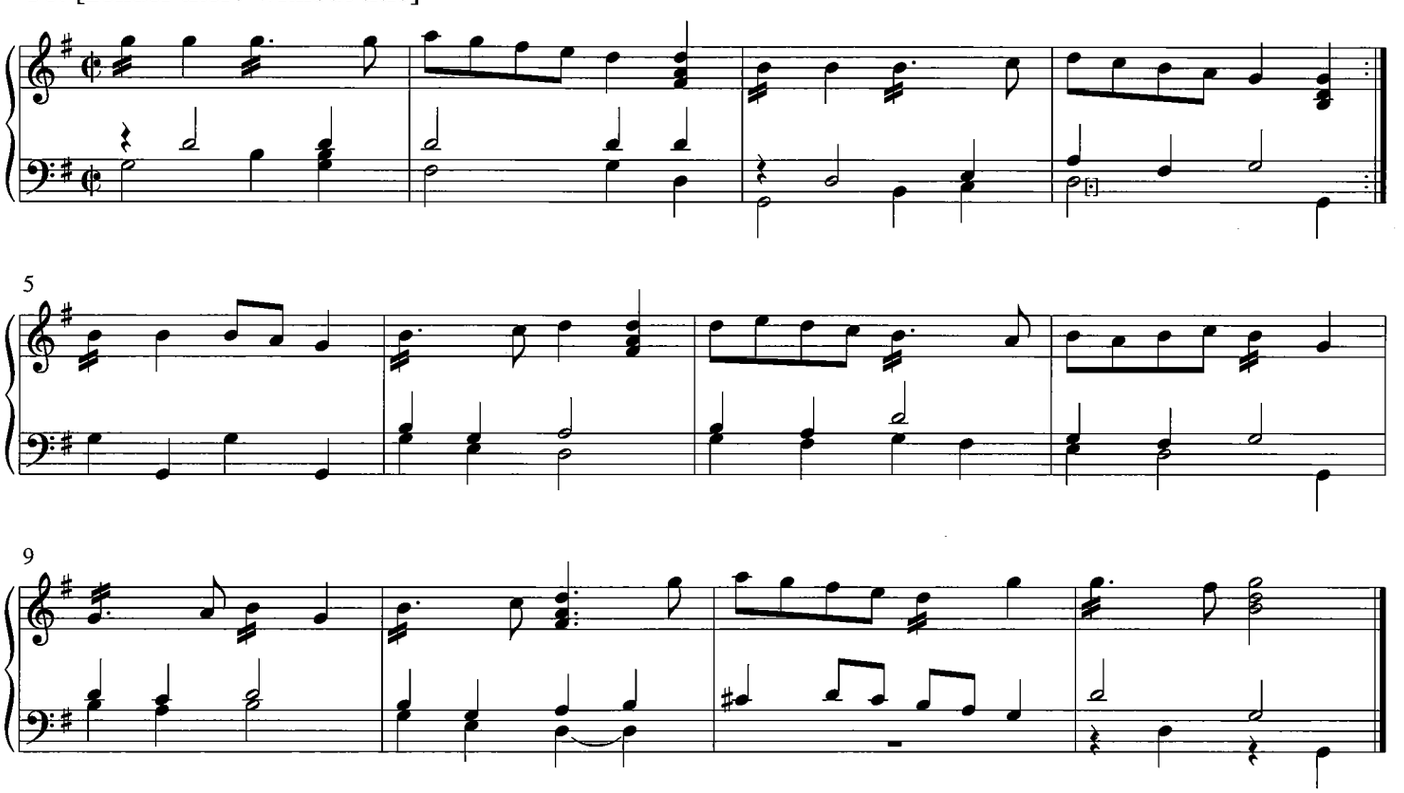
34. Courante Princesse



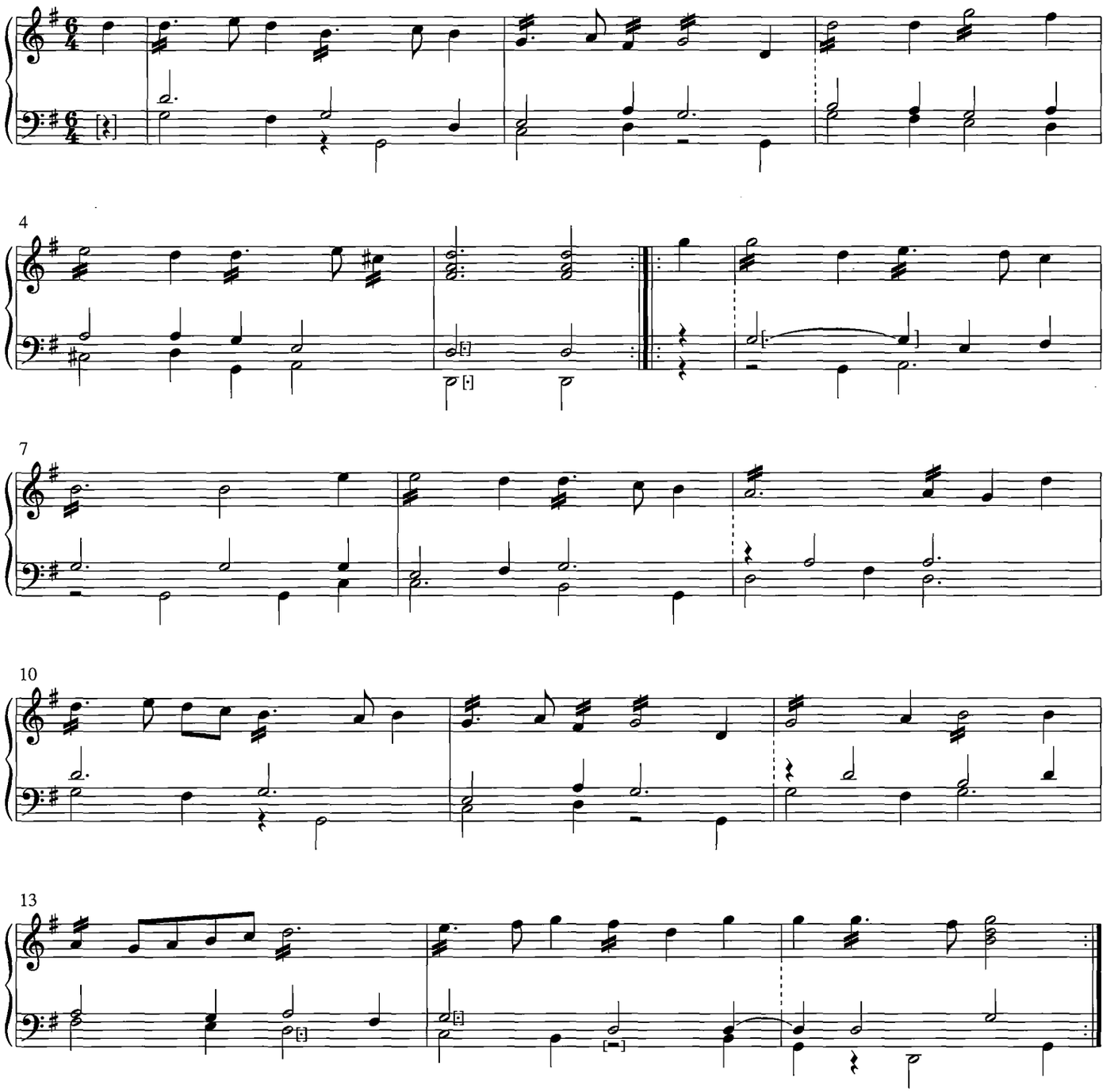
35. La Duches



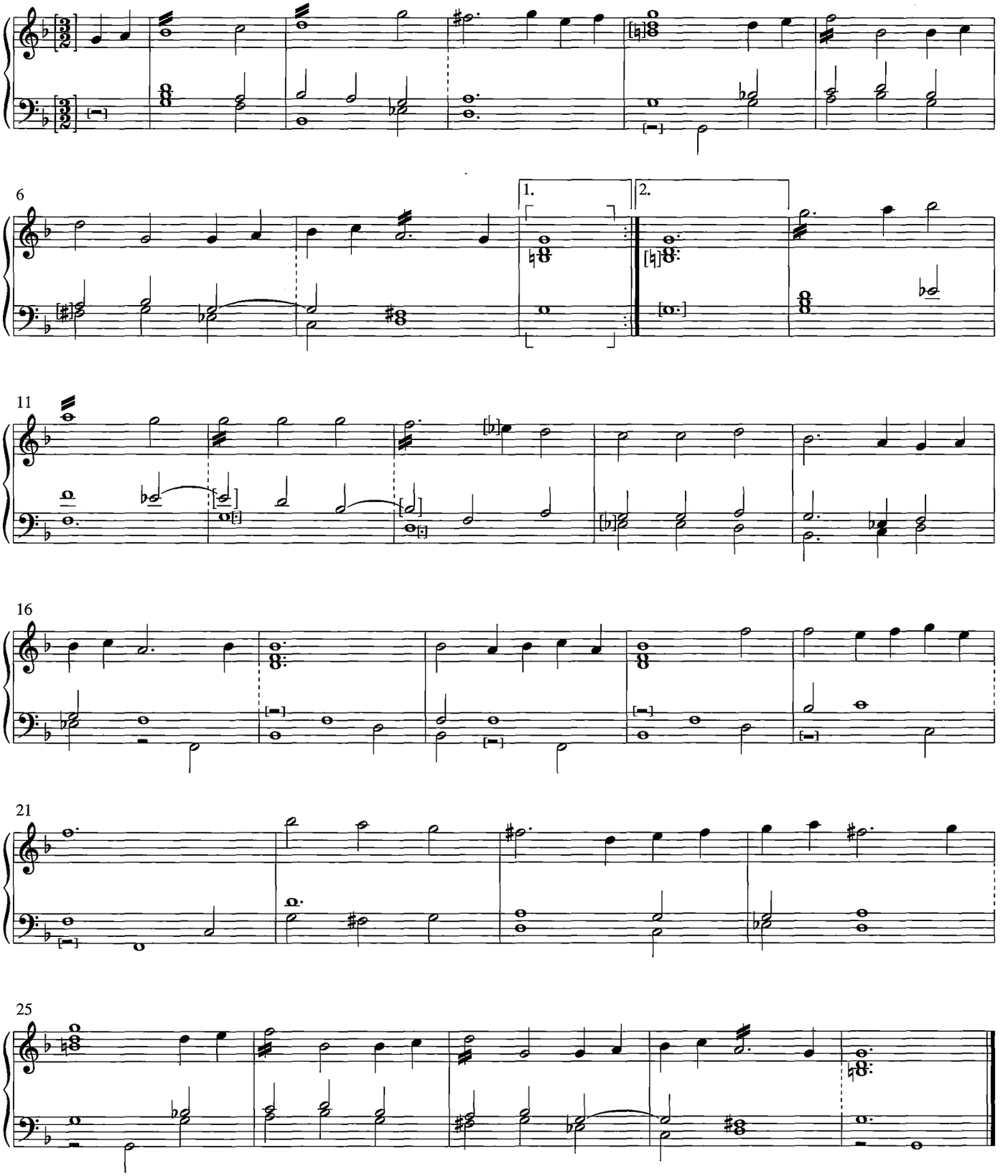
36. [zonder titel / without title]



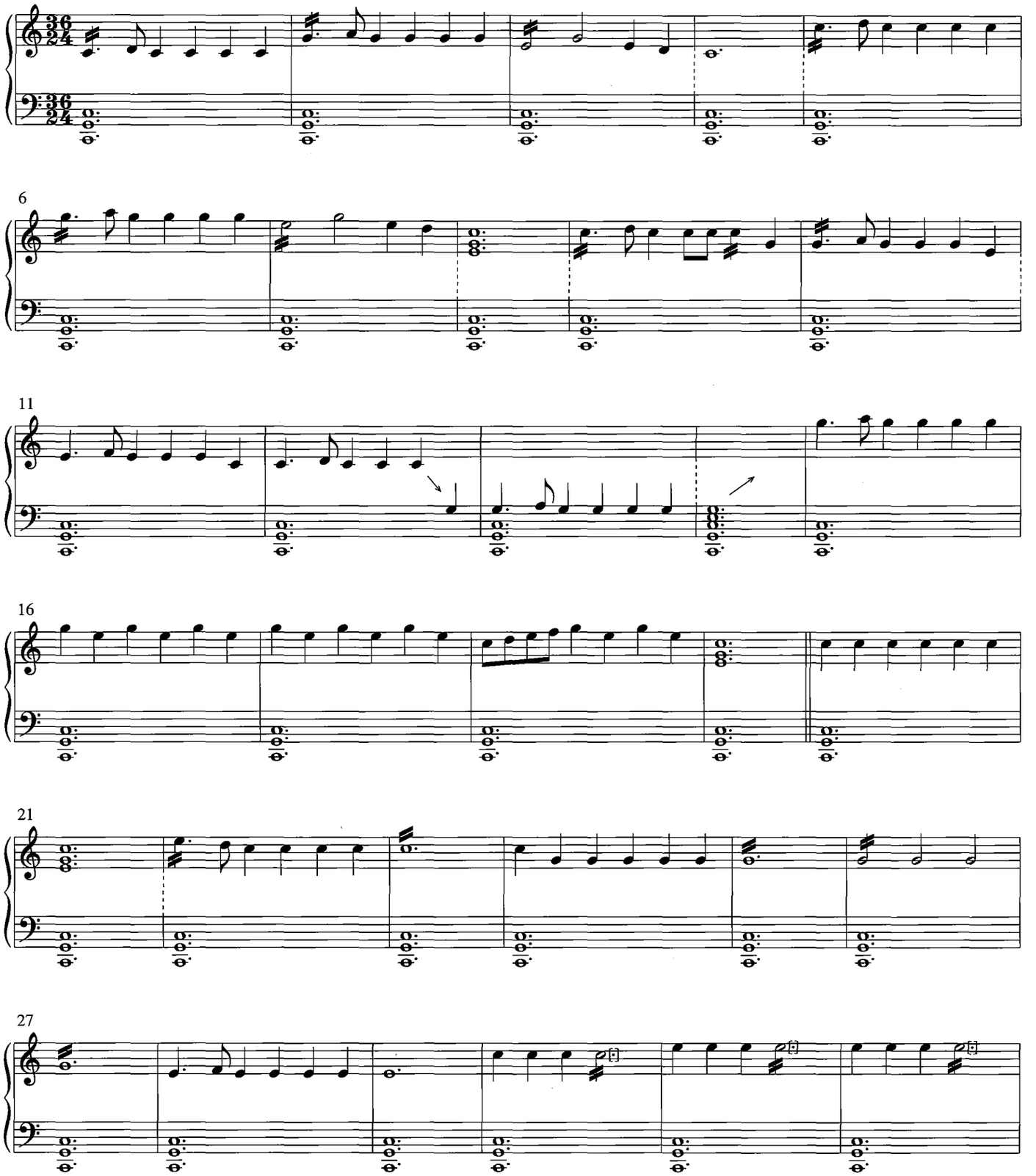
37. Den meij

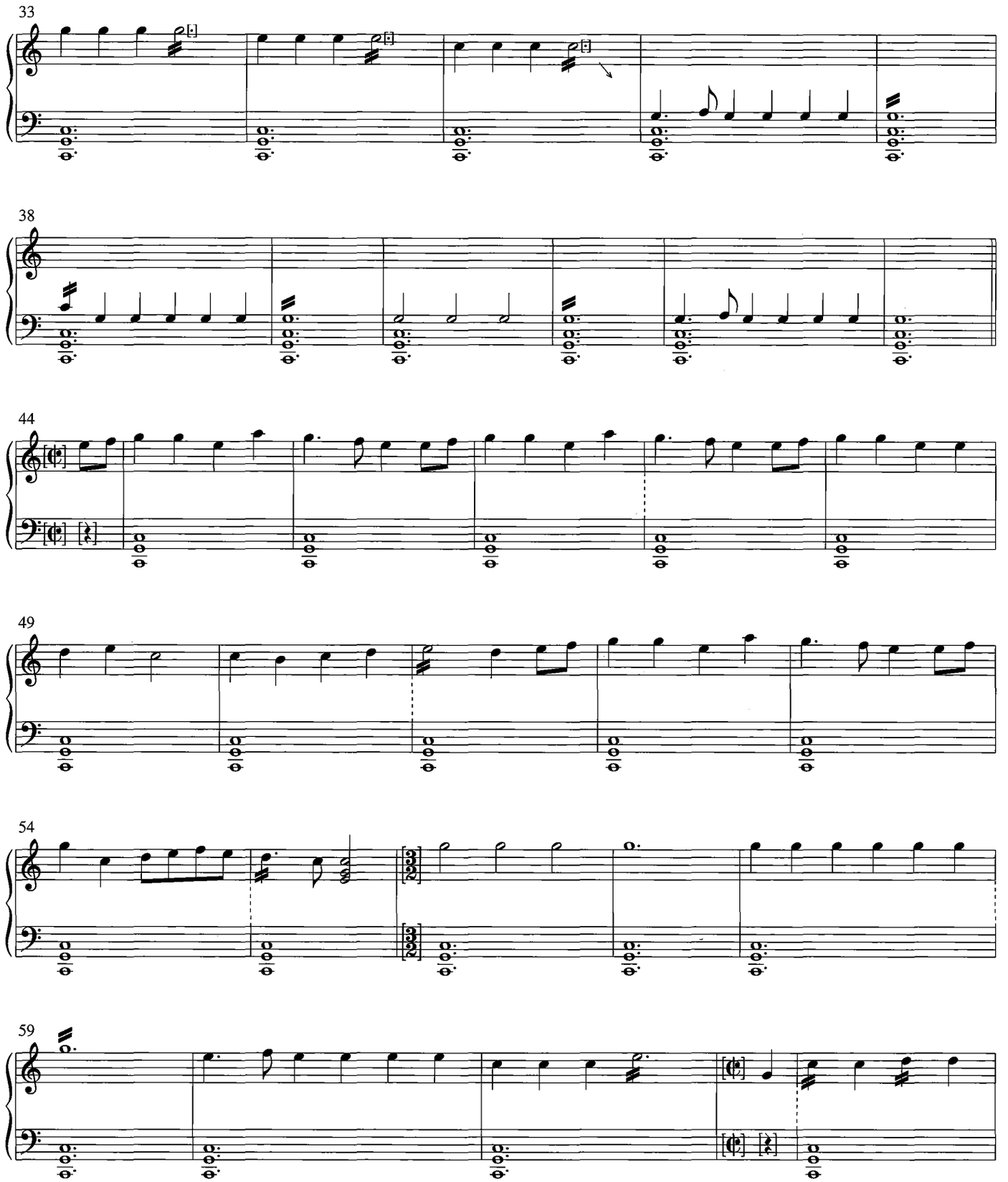


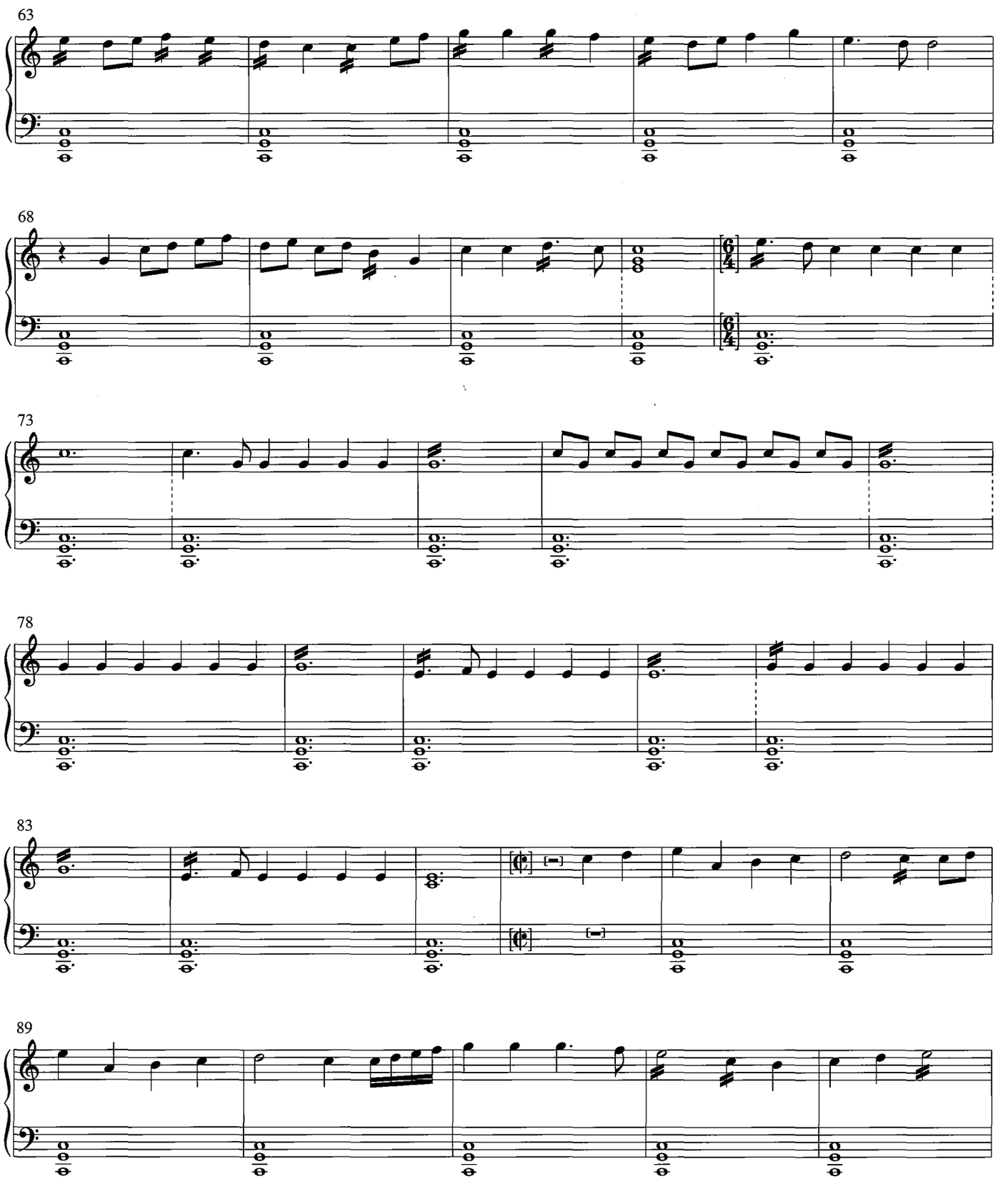
38. Daphne

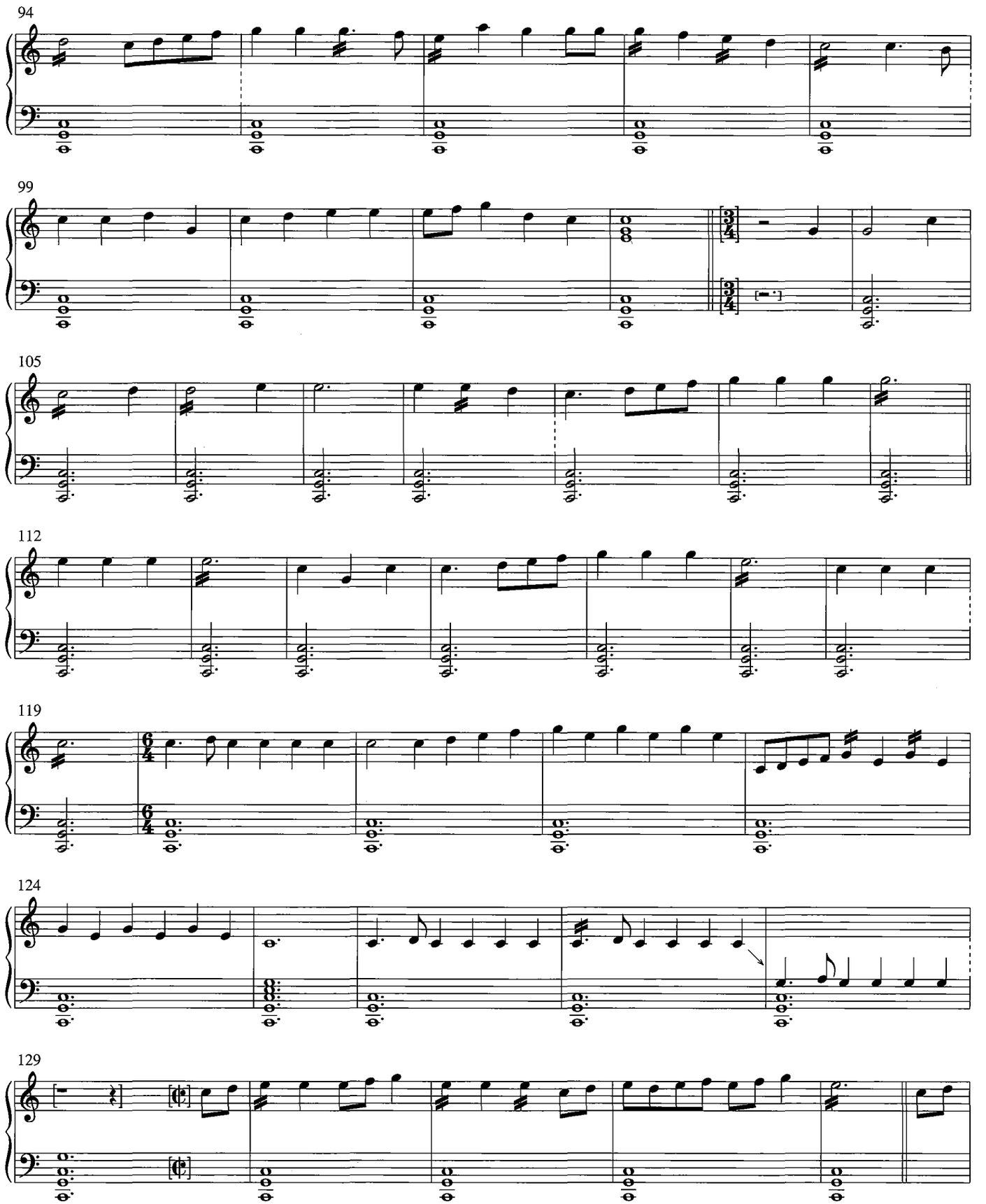


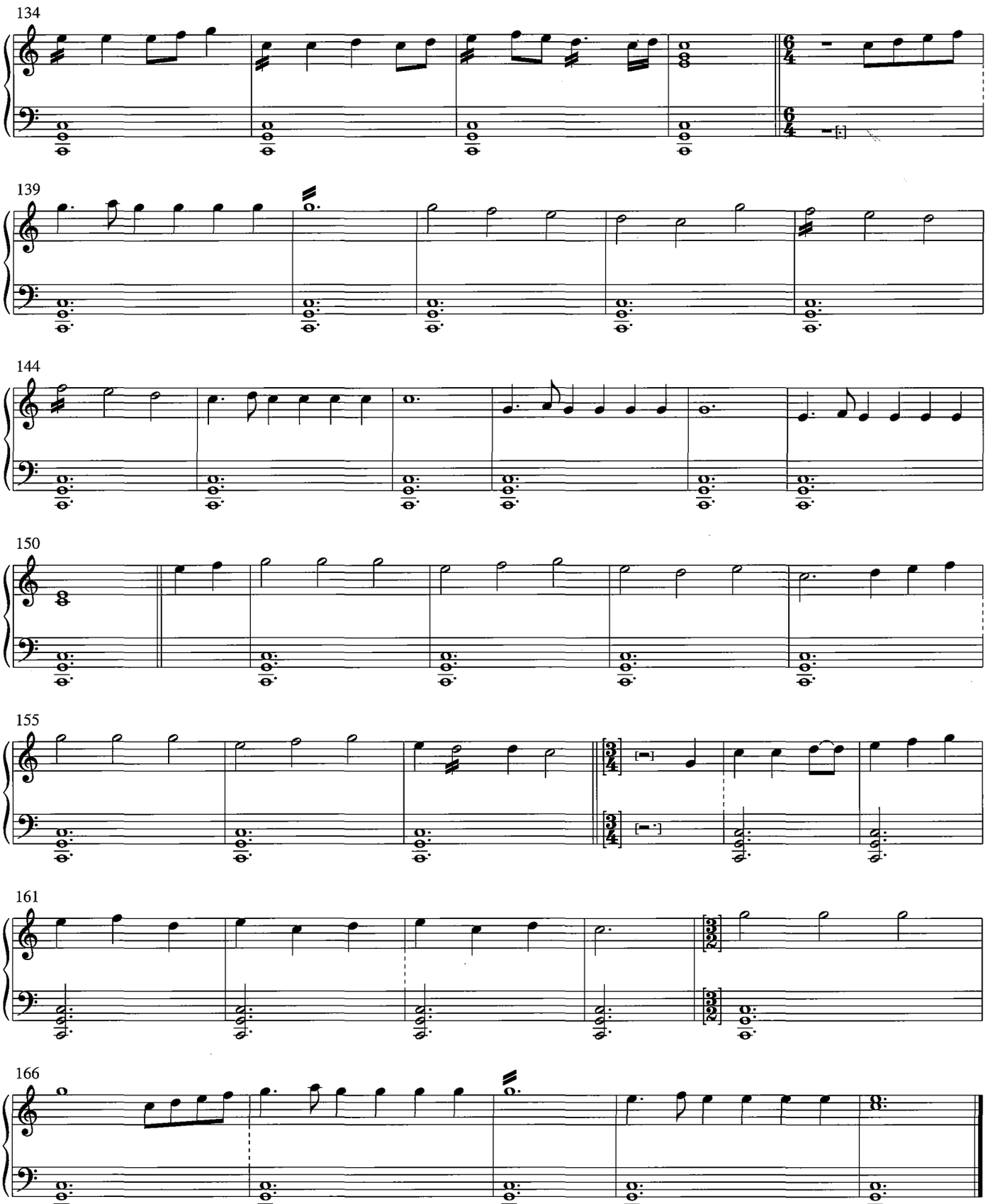
39. La Battaille



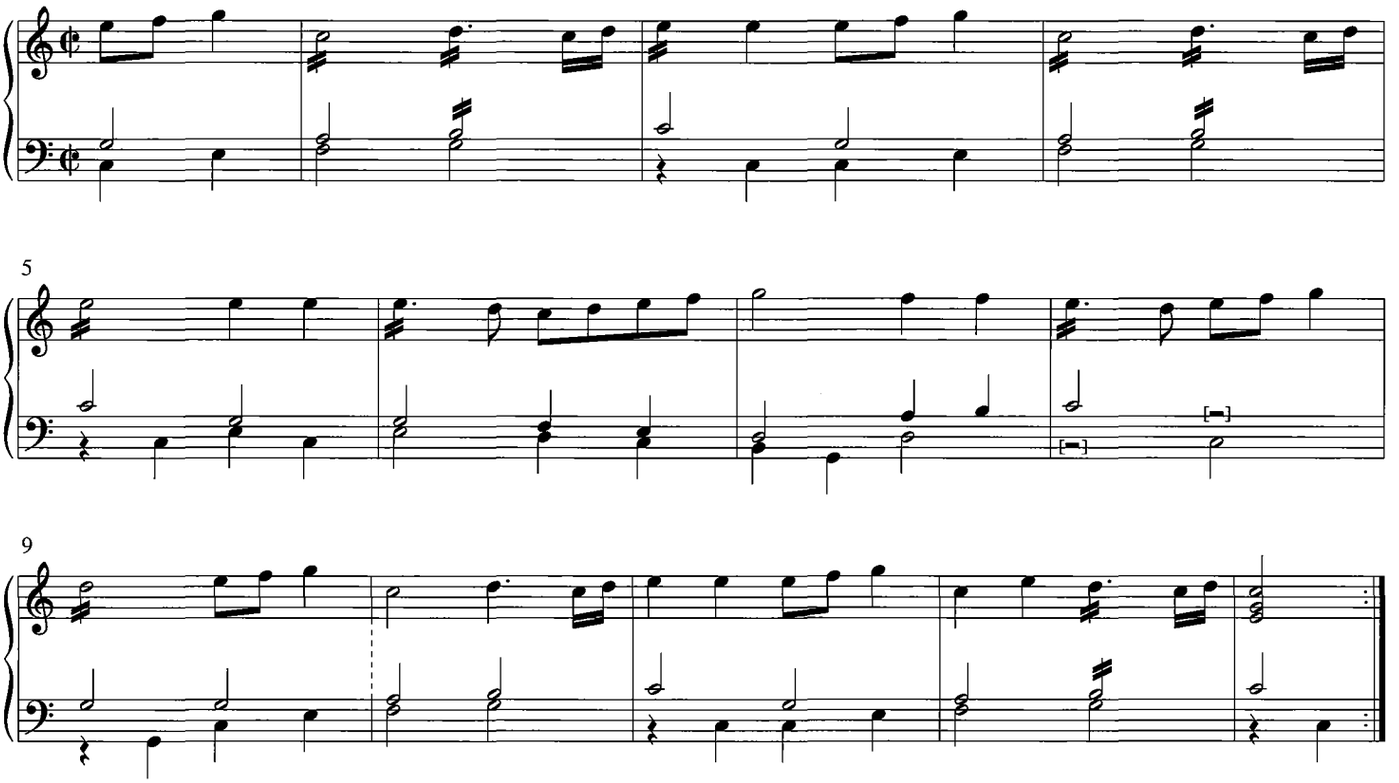

33
38
44
49
54
59


63
68
73
78
83
89

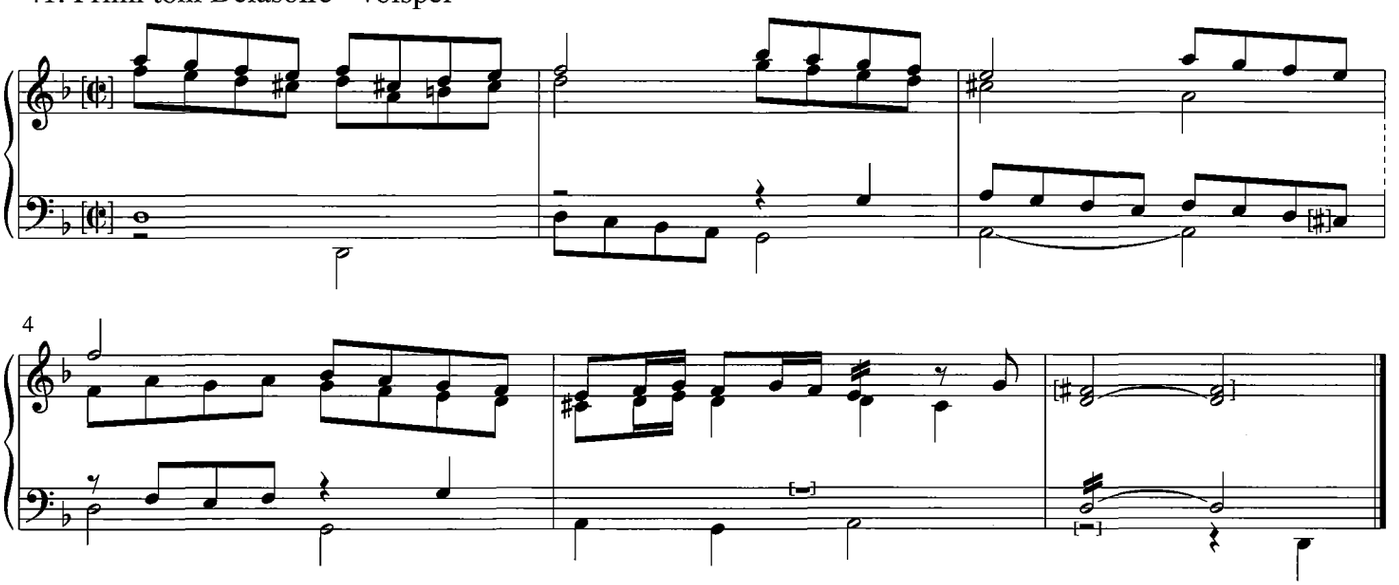

94
99
105
112
119
124
129


134
139
144
150
155
161
166

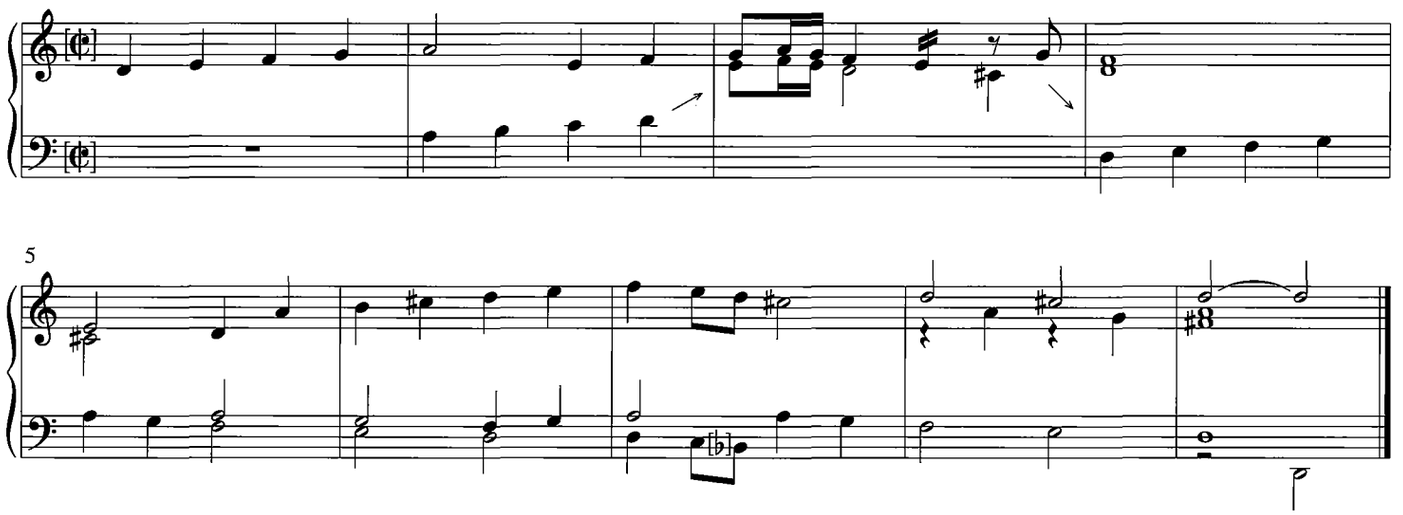
40. [zonder titel / without title]



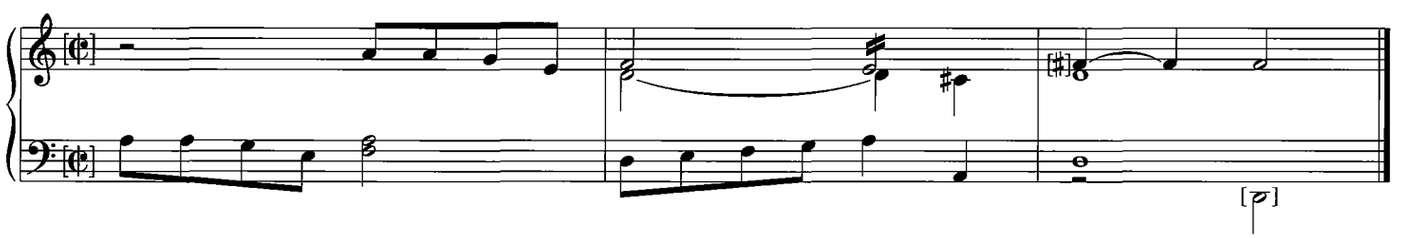
41. Primi toni Delasolre - volspel



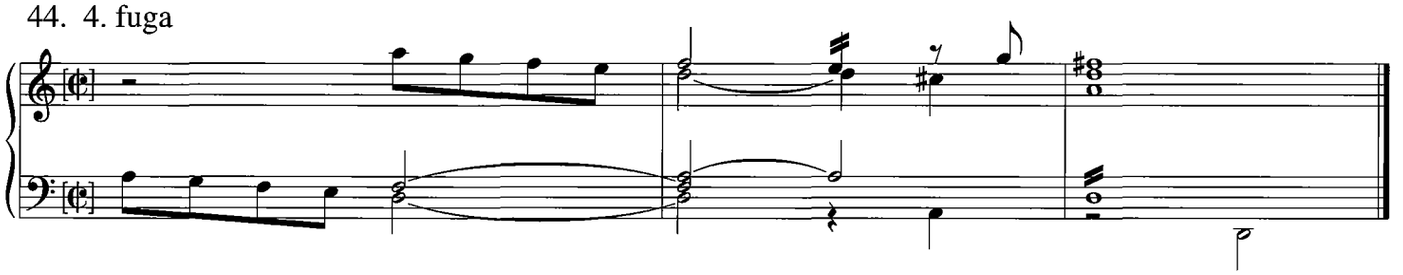
42. 2. fuga



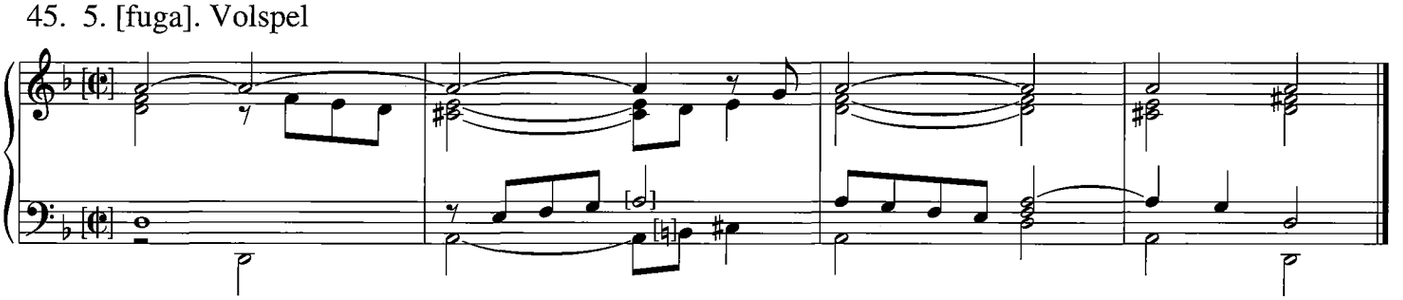
43. 3. [fuga]



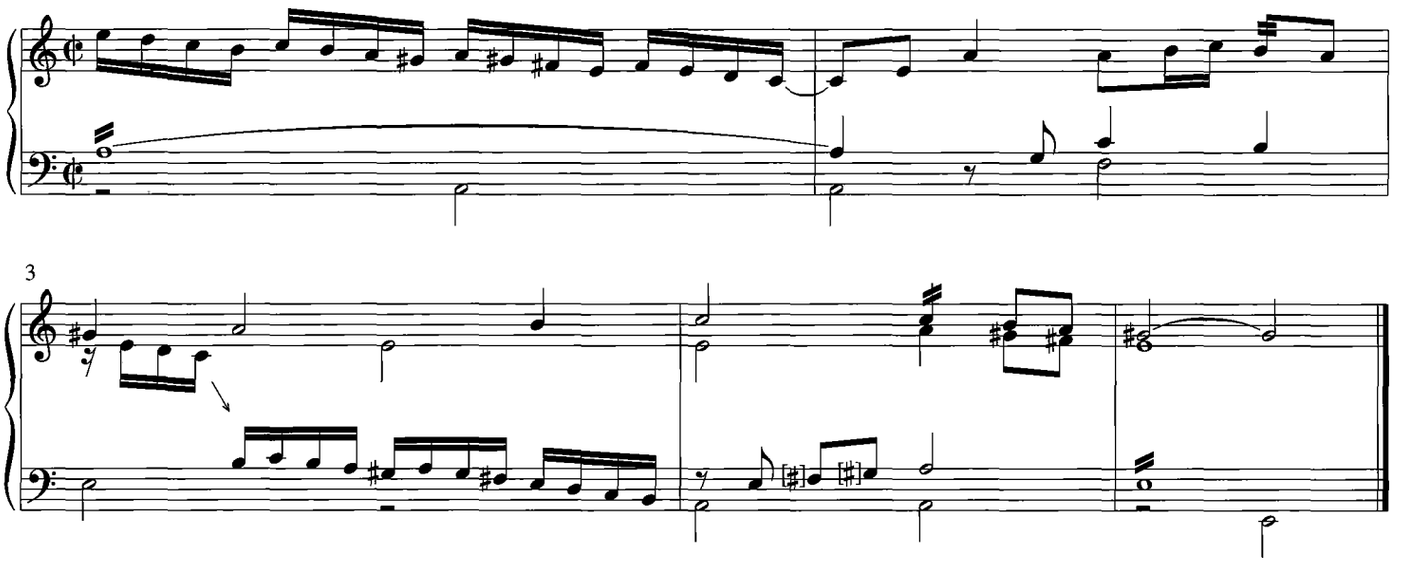
44. 4. fuga



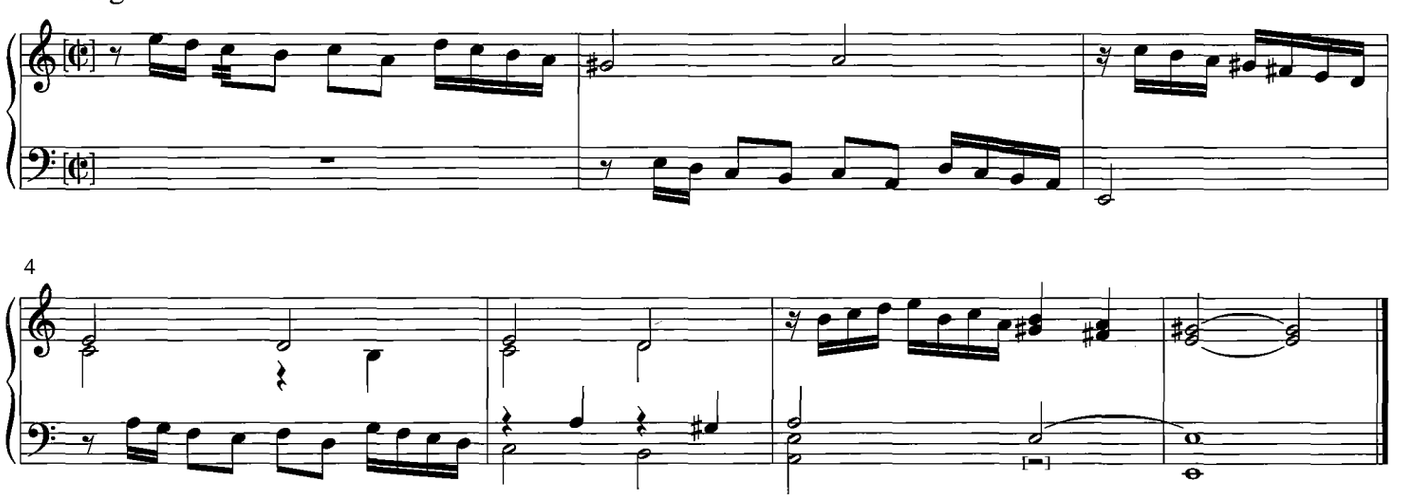
45. 5. [fuga]. Volspel



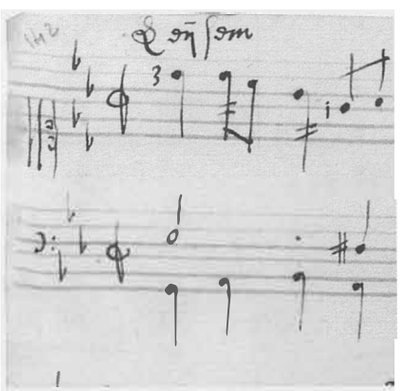
46. Versus quarti toni - Volspel



47. Fuga



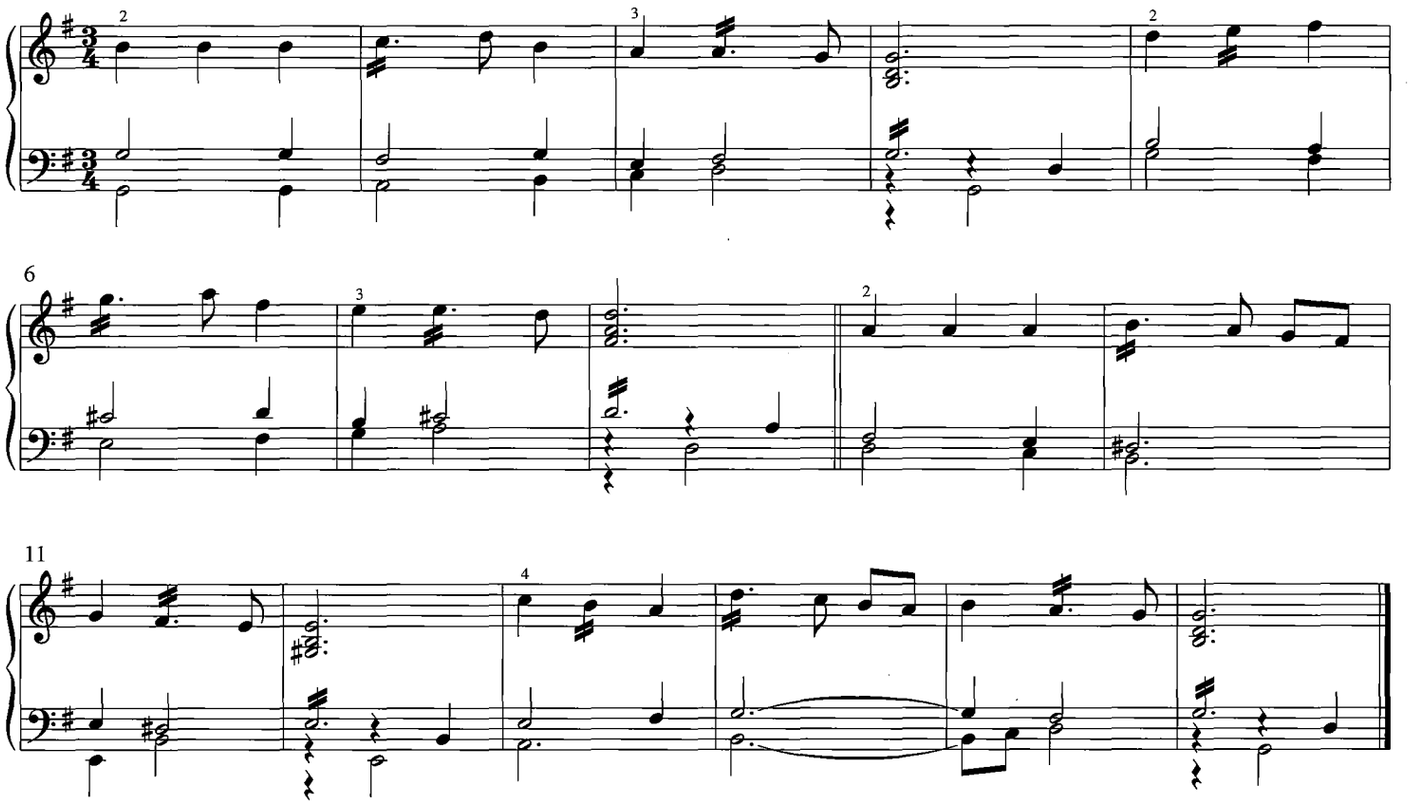
Klavierboek van Dimpna Isabella Reijnders
Dimpna Isabella Reijnders Keyboard Book



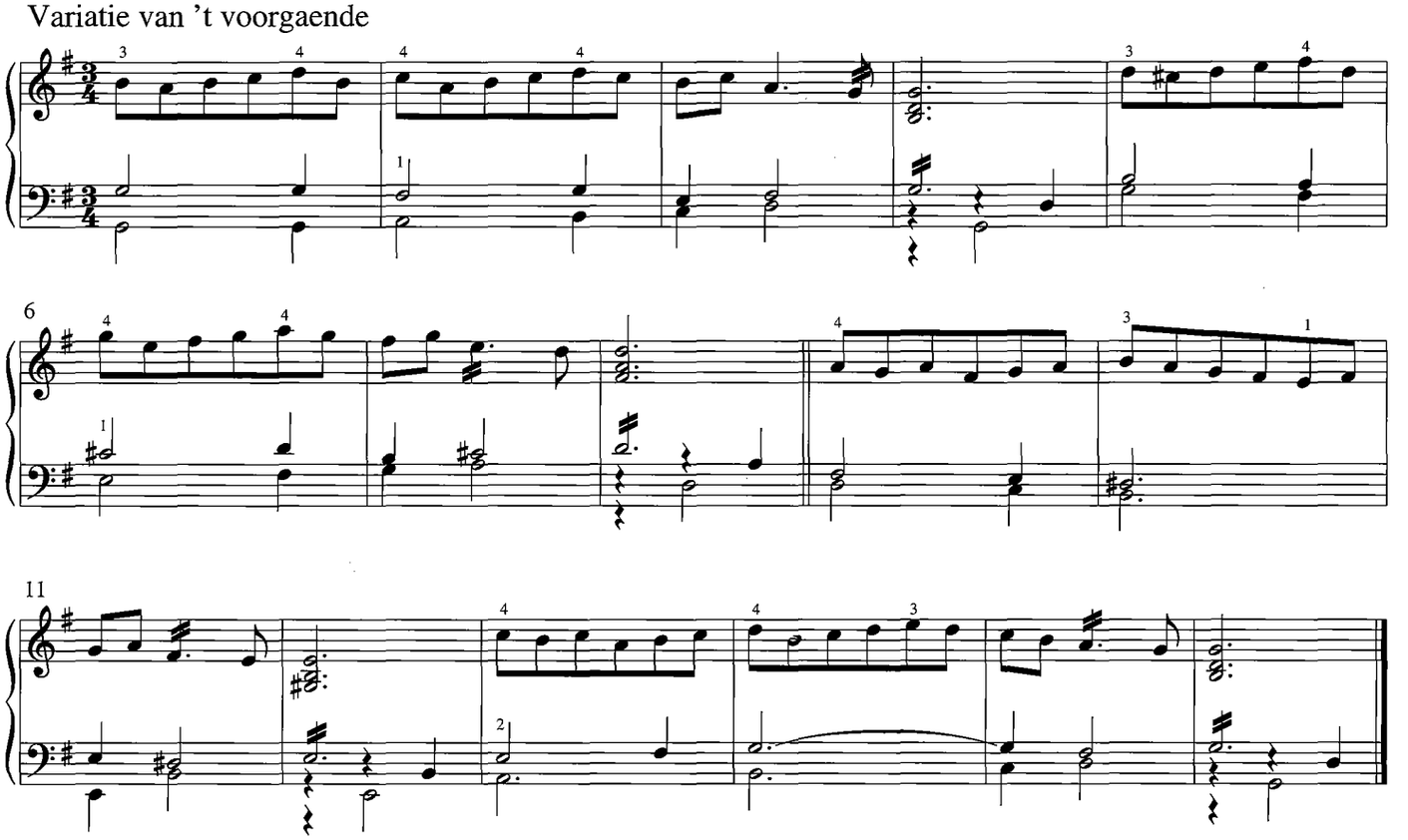
Inhoud / Contents

1. *S. Bernardus - Variatio van 't voorgaende* 43
2. *Courante - Allegro* 44
3. zonder titel/without title 45
4. *Drij bouren* 45
5. *Allemande* 46
6. *Leijsem* 47
7. zonder titel/without title 48
8. *Ballet* 48
9. zonder titel/without title 49
10. *Bargemasken* 49
11. *Leijsem* 50
12. *Follie de Spagne* [met 7 variaties] 52
13. zonder titel/without title 56
14. zonder titel/without title 56
15. zonder titel/without title 57
16. zonder titel/without title 57
17. zonder titel/without title 58
18. *Ciaconne* - 1ste variatie - 2e variatio [sic] 59
19. zonder titel/without title 60
20. zonder titel/without title 61
21. *Trompet* 61
22. *Trompet* 61
23. *De geestel[ycke] Meij* 62
24. *Opera* 64
25. *De naervolg[en]de air* 65
26. *Rugedon* 67
27. zonder titel/without title 67
28. *Opera* 68
29. *Allemande La Chapel* 69
30. *Haut bois* 70
31. *Courante* 71
32. *Van den Mechelaers* 72
33. *Van den Clock* 72
34. *Battaglia. Eerst een trompet liedeken* 73
35. *Trompet air* 74
36. zonder titel/without title 74
37. zonder titel/without title 75
38. zonder titel/without title 75
39. zonder titel/without title 75
40. zonder titel/without title 76
41. zonder titel/without title 76
42. zonder titel/without title 77
43. zonder titel/without title 78
44. zonder titel/without title 78
45. *Leijsem* 79
46. zonder titel/without title 79
47. zonder titel/without title 80
48. *La Bataglia de Duc d Luxembourgh* 81
49. *De doot van den koninck van Engelandt* 82
50. *Daphne* 83
51. zonder titel/without title 84
52. zonder titel/without title 85
53. *De Mars van de Topsche Dragonders* 85
54. *Sarabande* 86
55. zonder titel/without title 87
56. zonder titel/without title 88
57. zonder titel/without title 88
58. *Preludium voor de liedekens voleijndende in dlasolre met bmol* 89
59. *Preludium voor de liedekens voleijndende in d met de suiten* 89
60. *Praeludium voor de liedekens voleijndende in g met bmol* 89
61. *Preludium voor de liedekens voleijndende in g sonder bmol* 89
62. *Praeludium voleijndende in c* 89

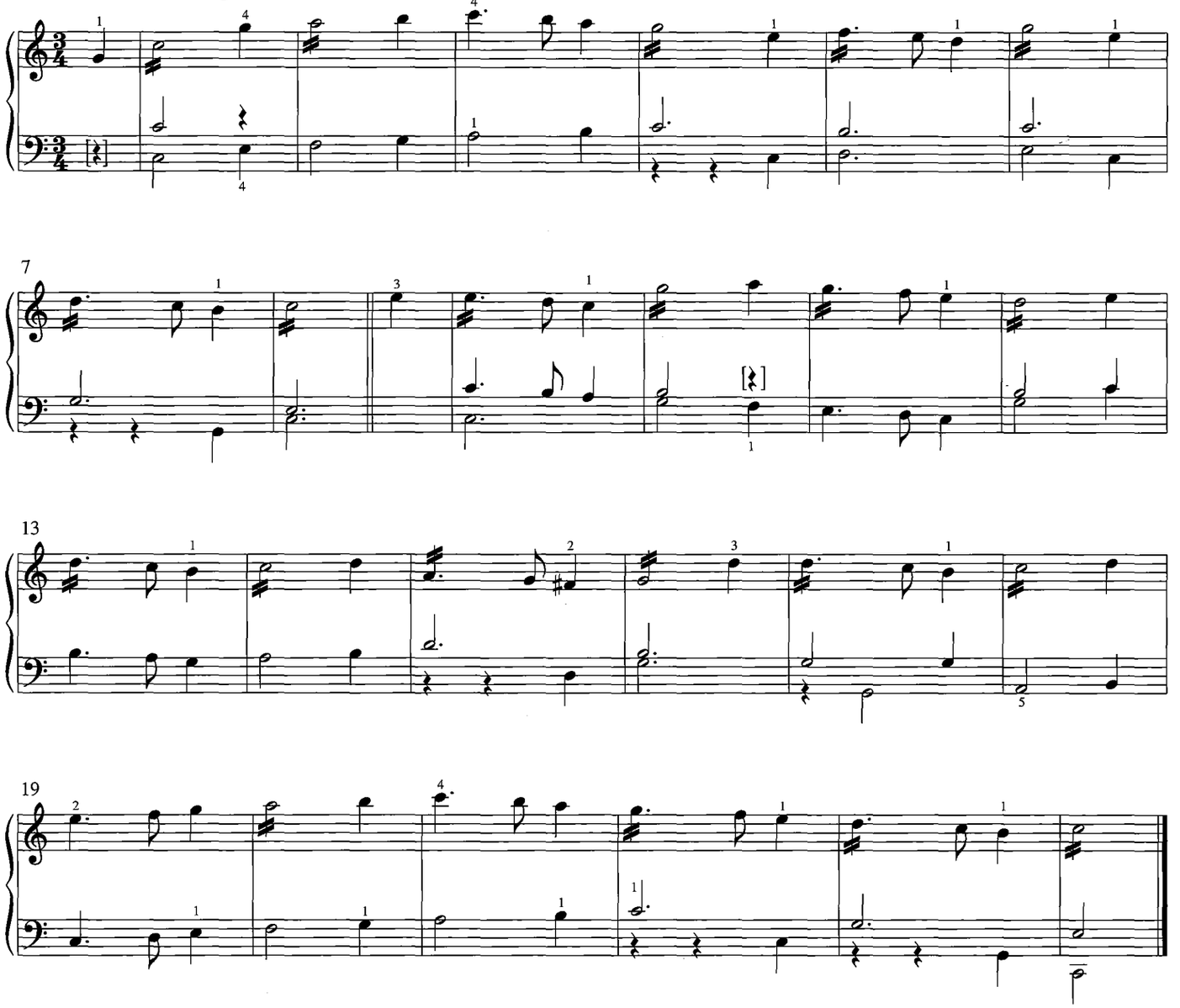
1. S. Bernardus



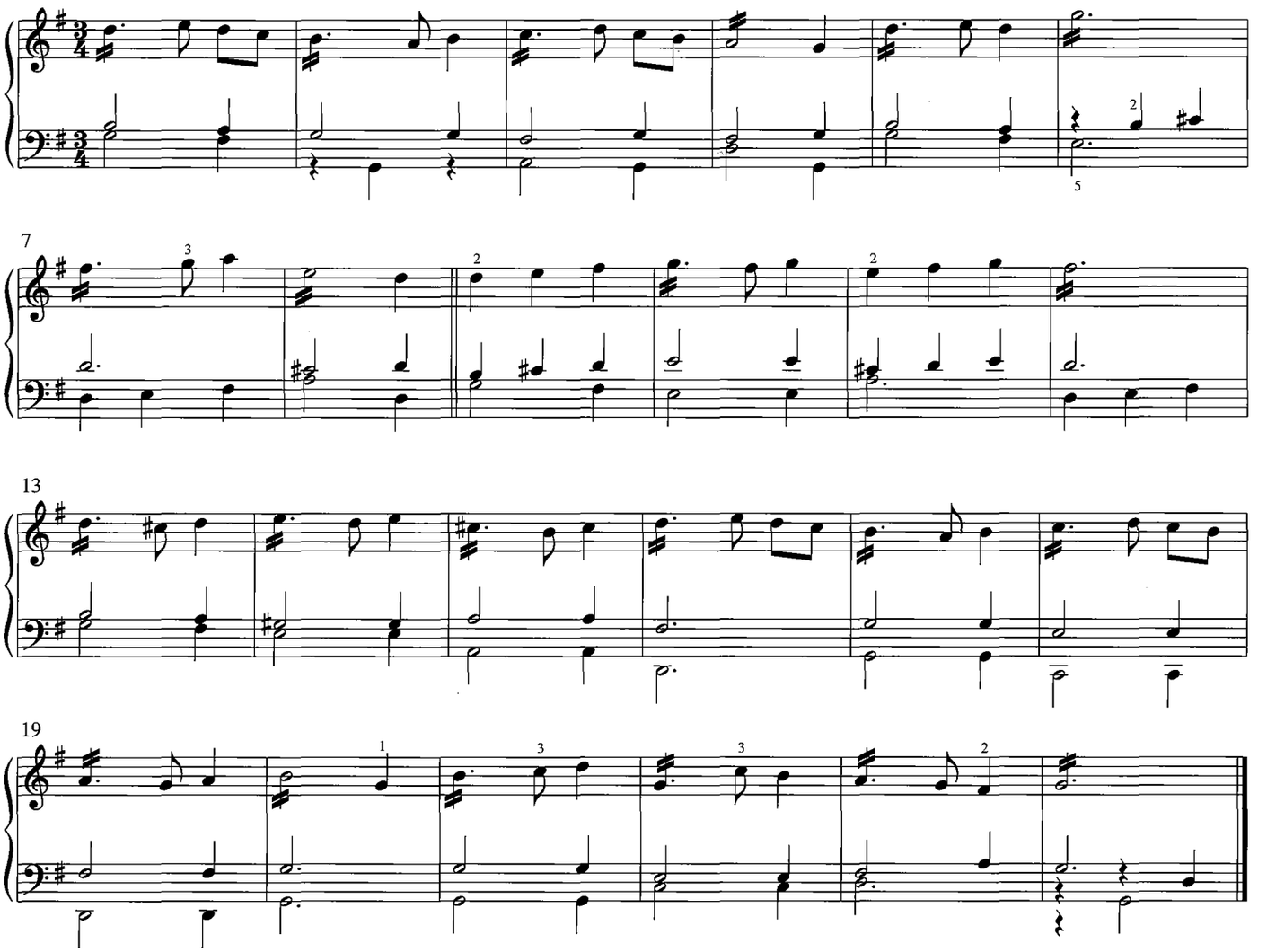
Variatie van 't voorgaende



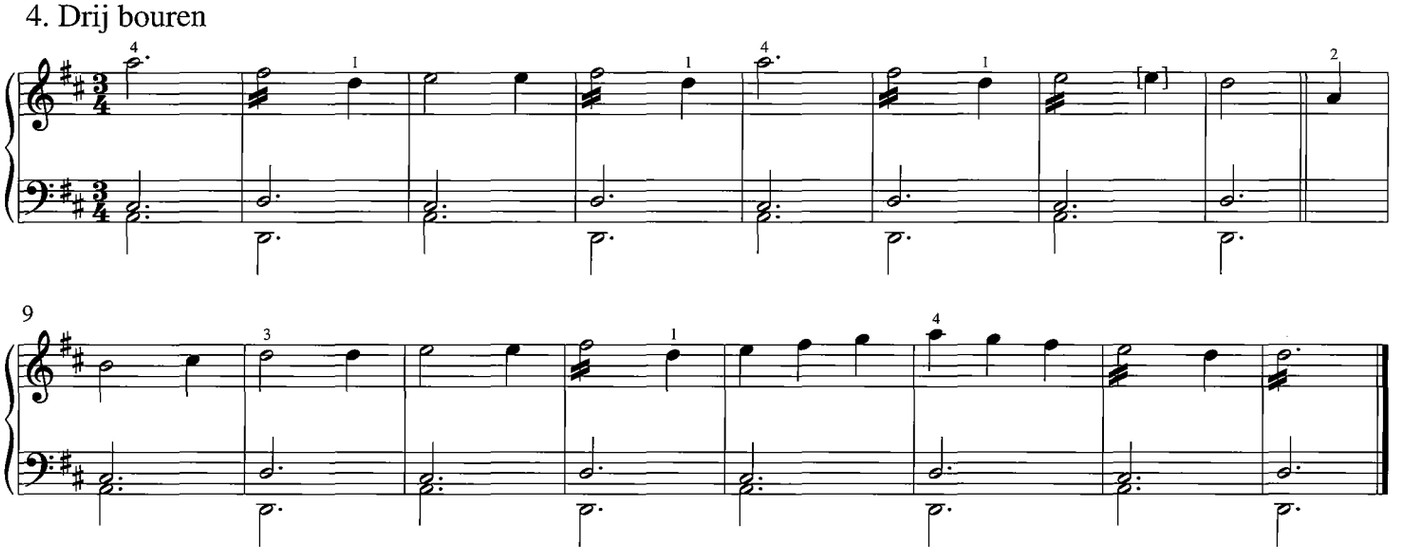
2. Courante - Allegro



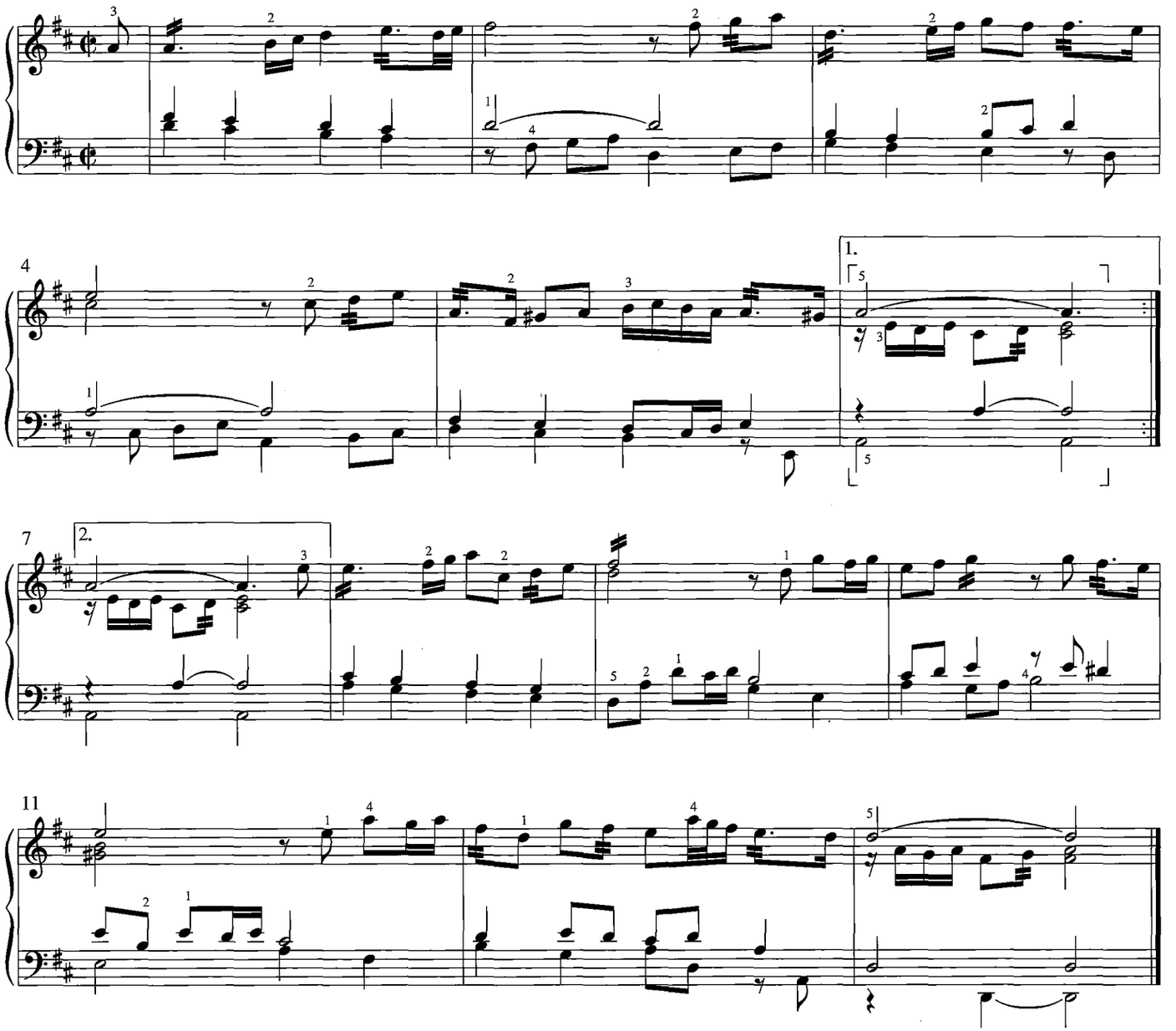
3. [zonder titel / without title]



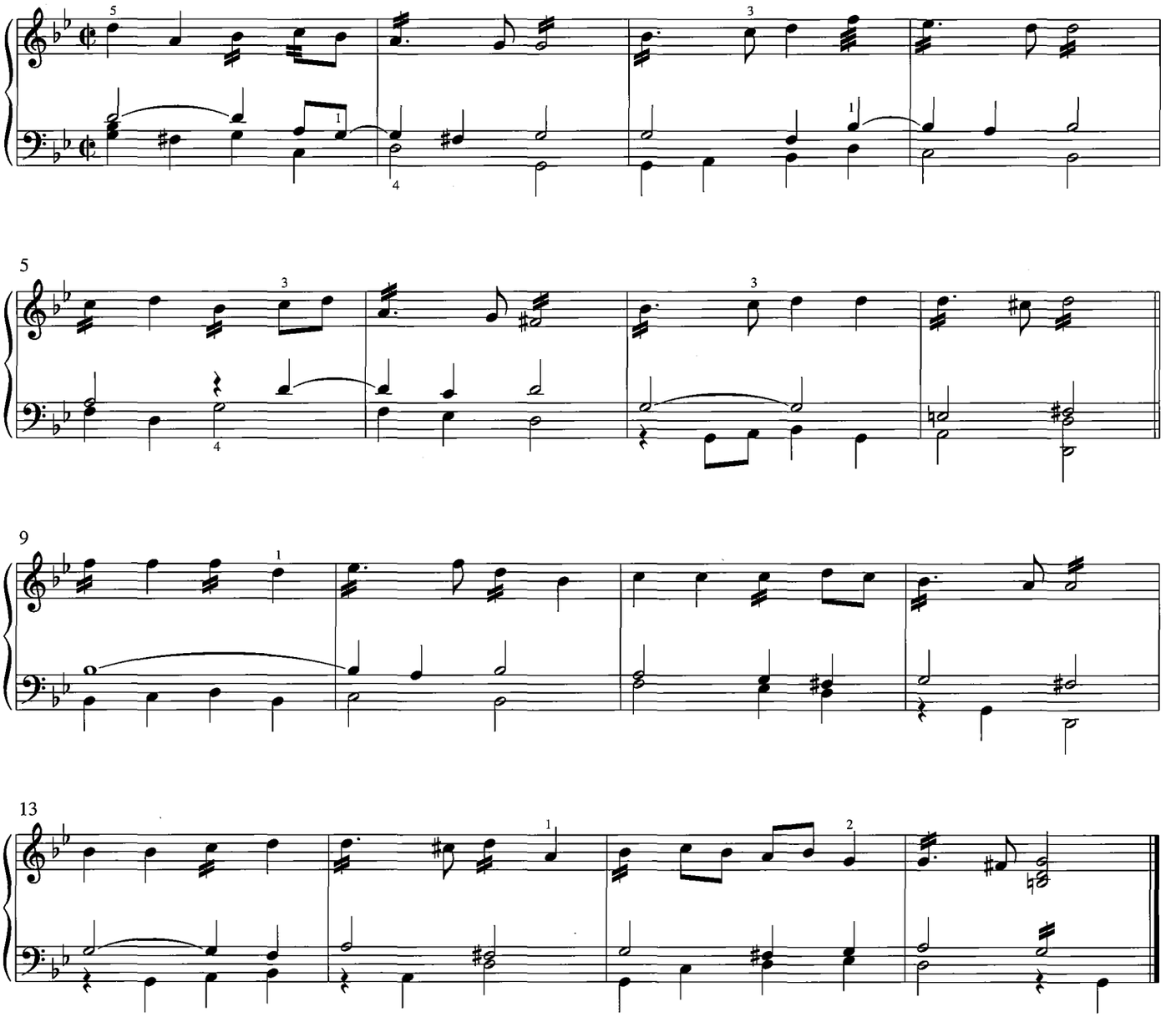
4. Drij bouren



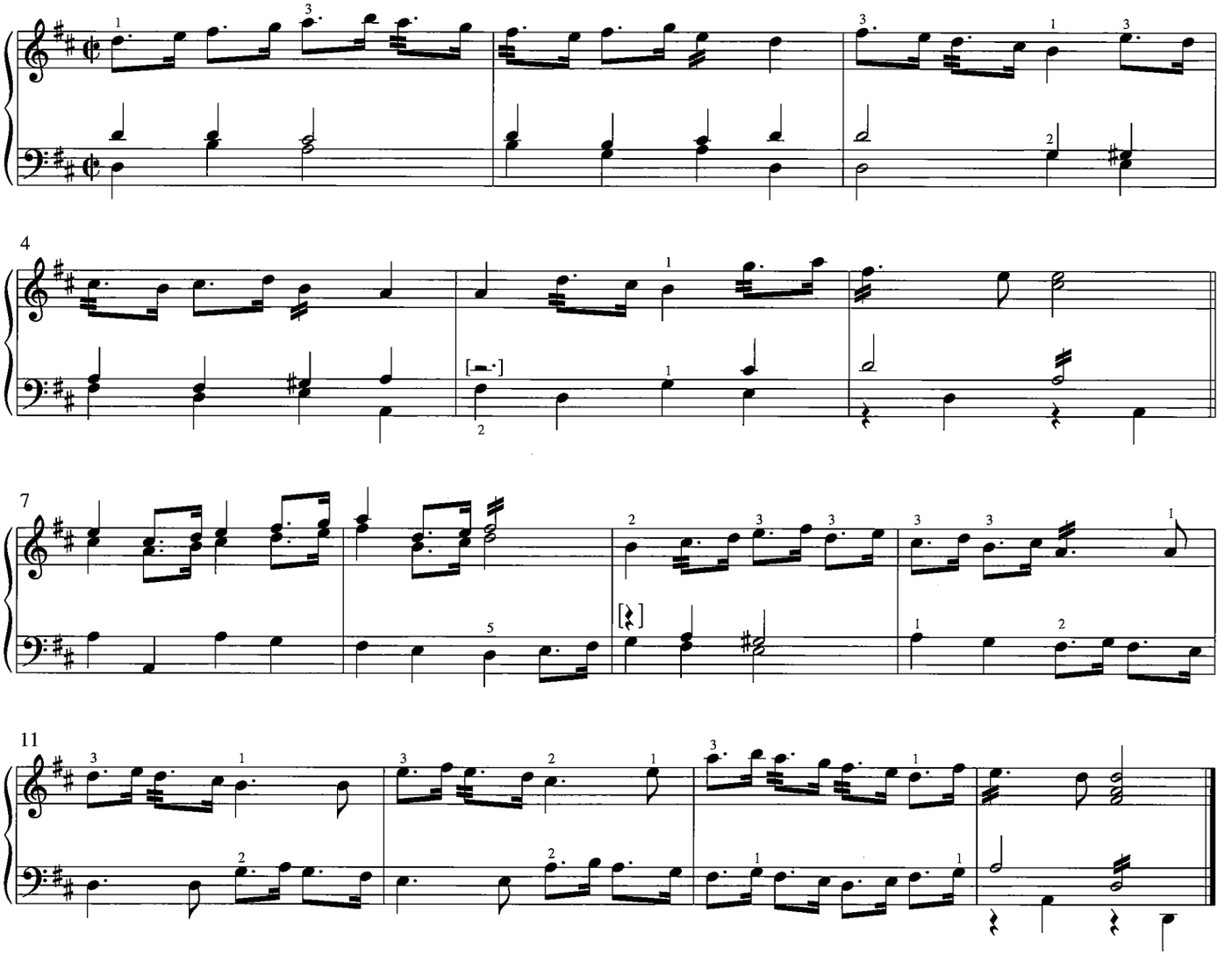
5. Allemande



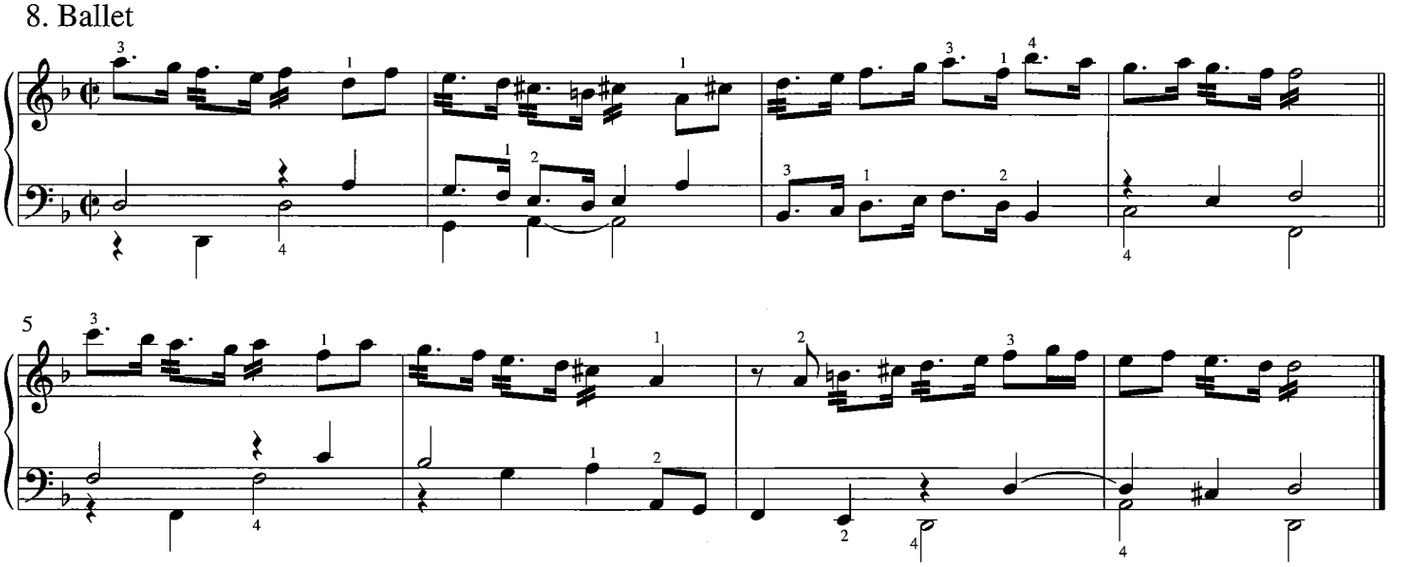
6. Leijsem



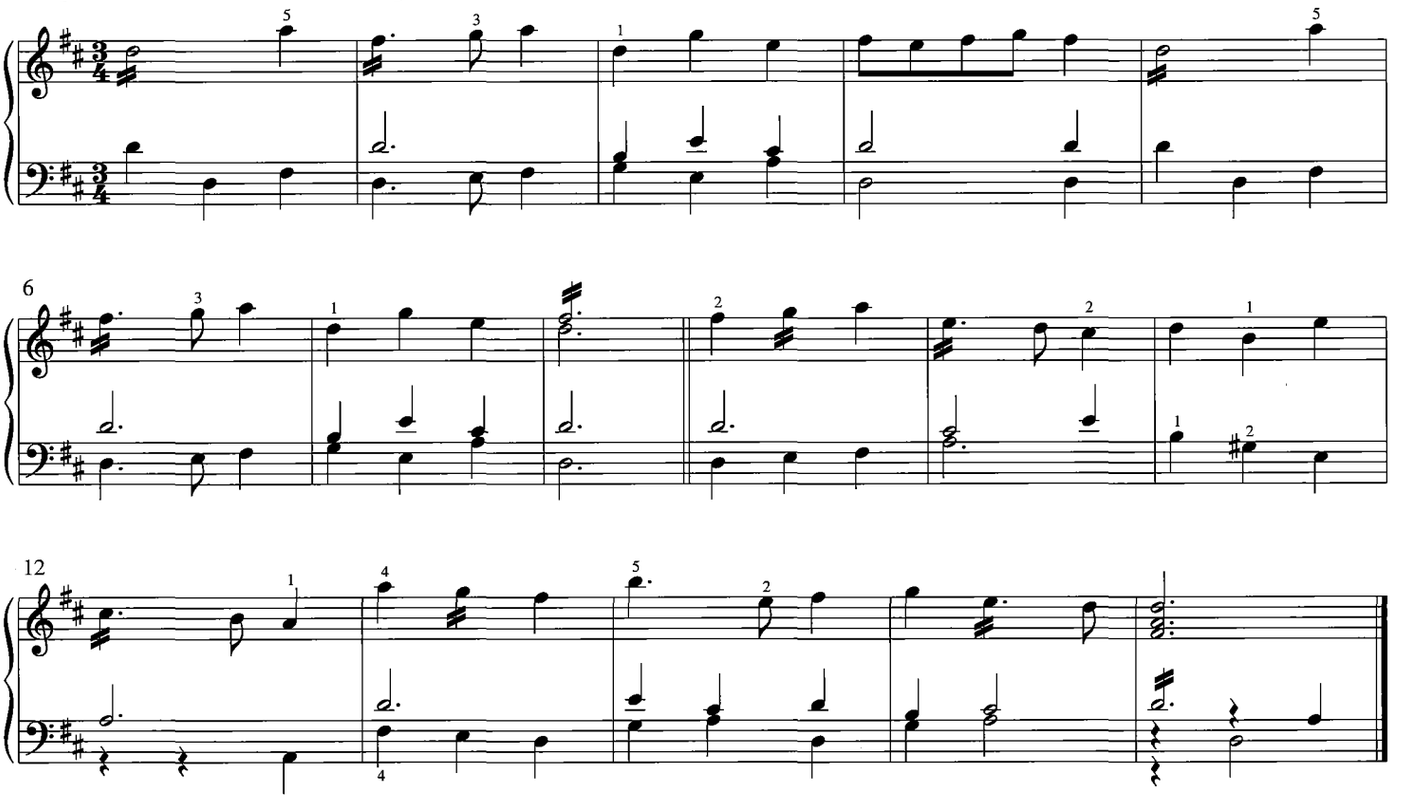
7. [zonder titel / without title]



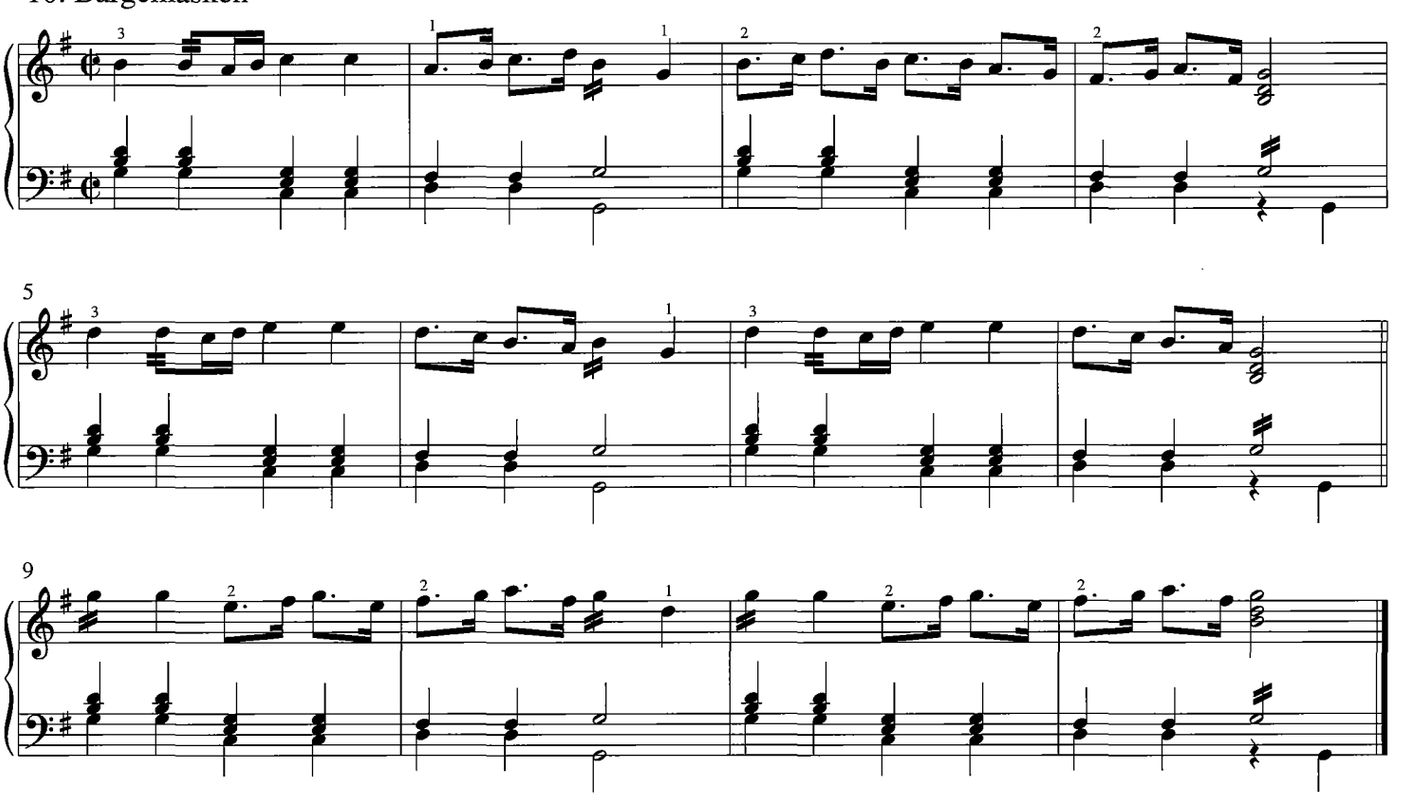
8. Ballet



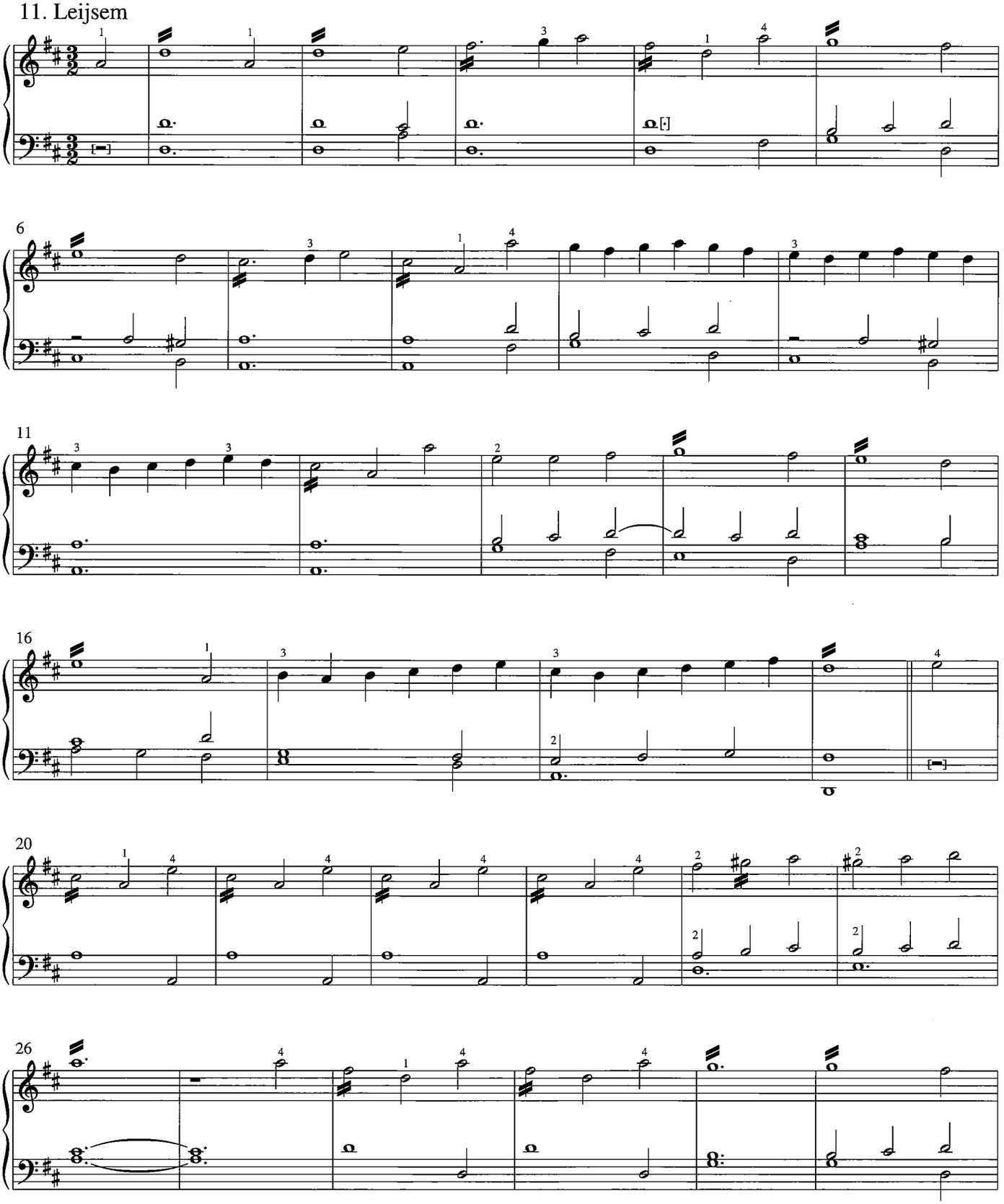
9. [zonder titel / without title]

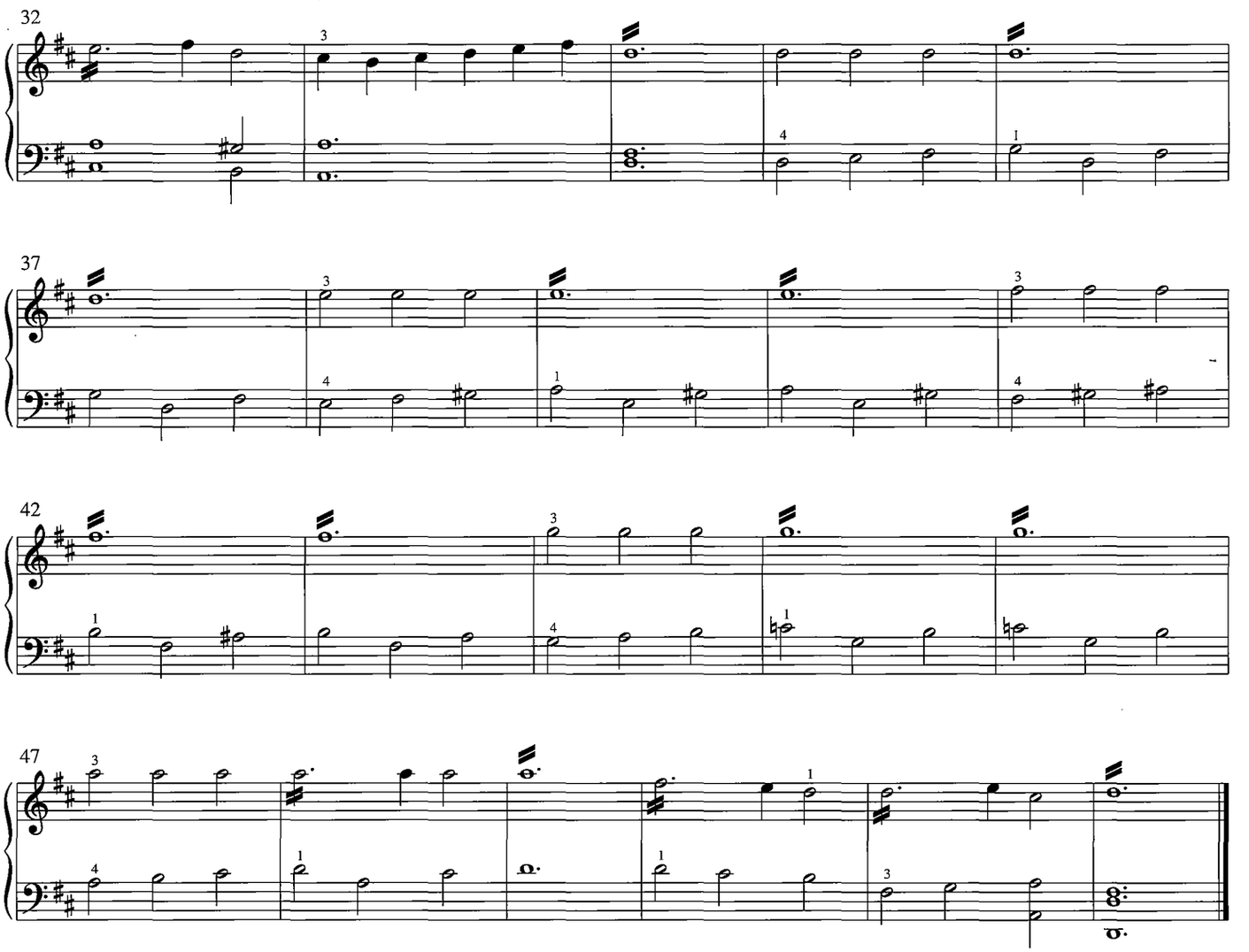


10. Bargemasken

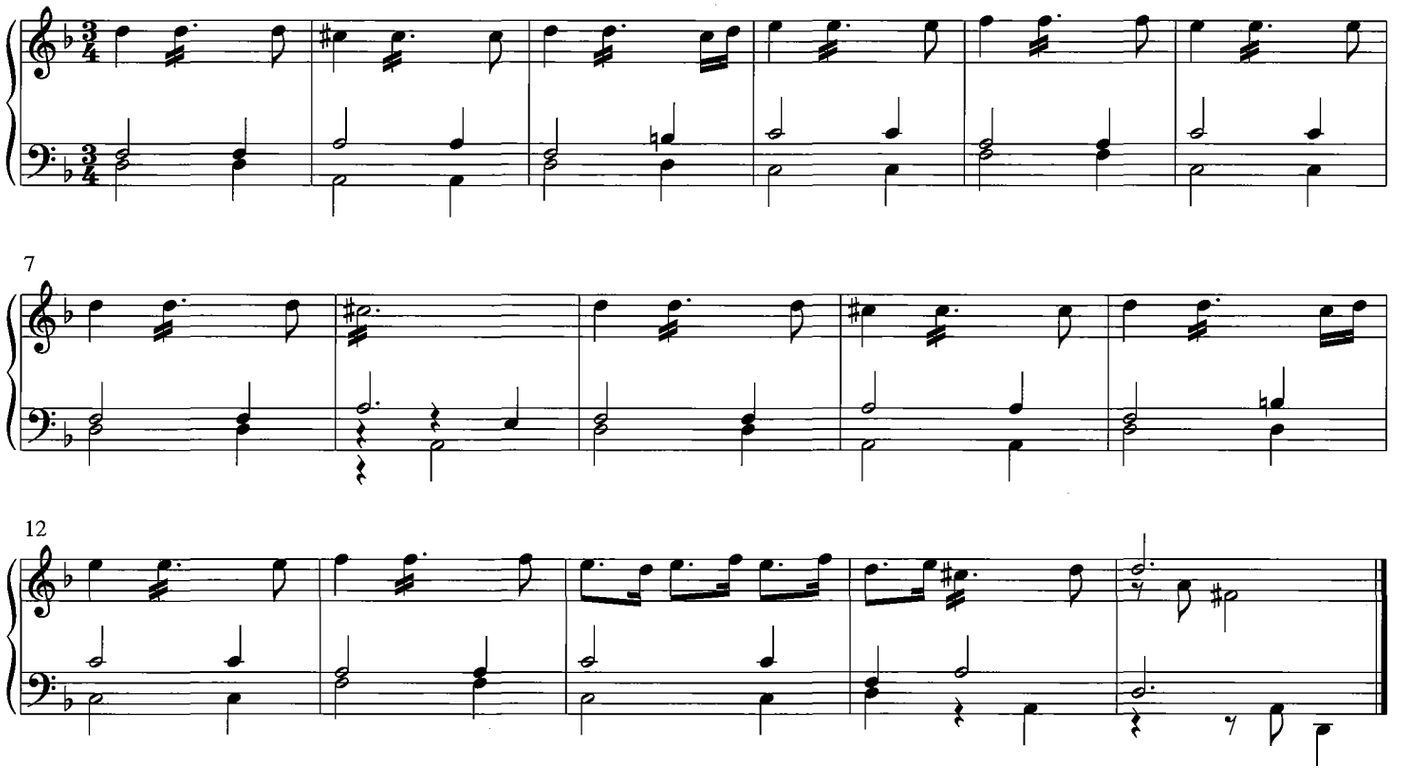


11. Leijsem

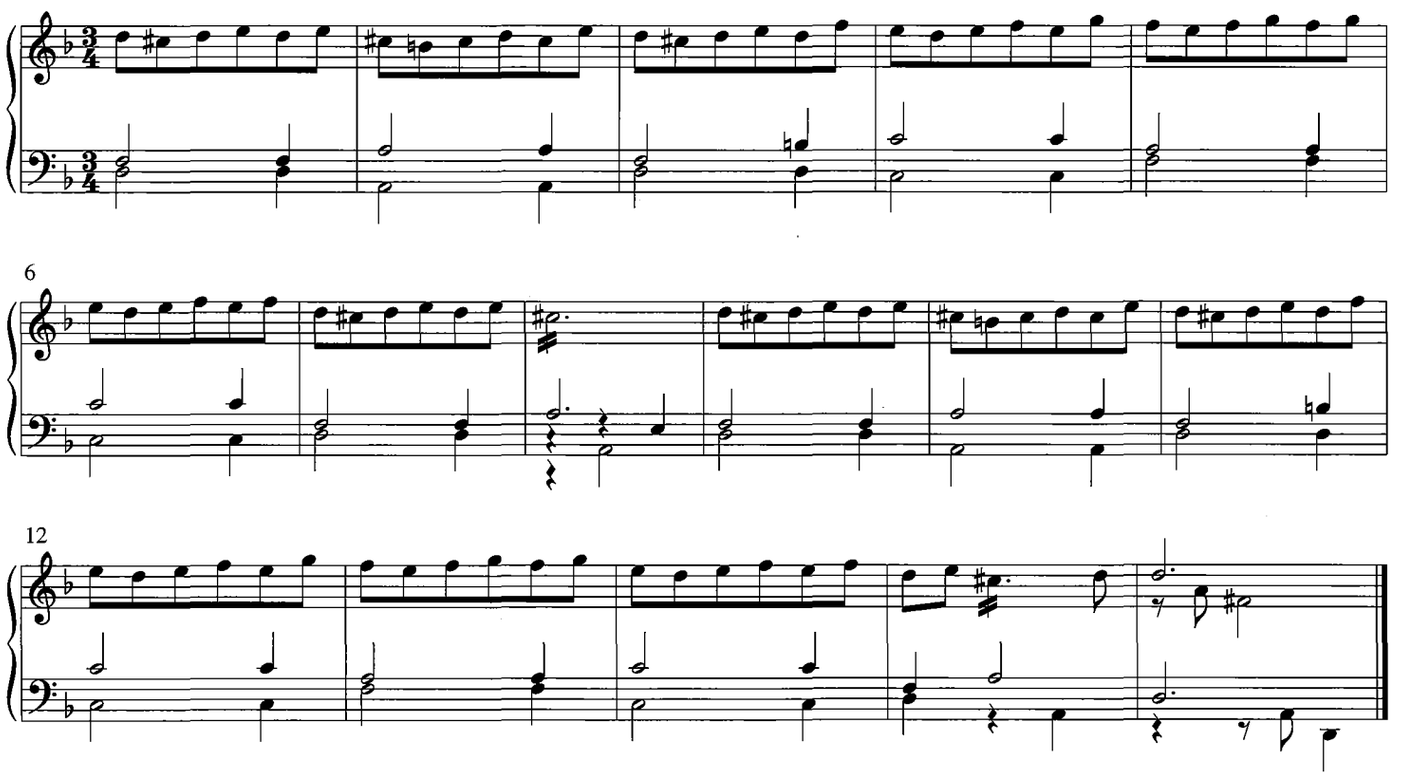



32
37
42
47

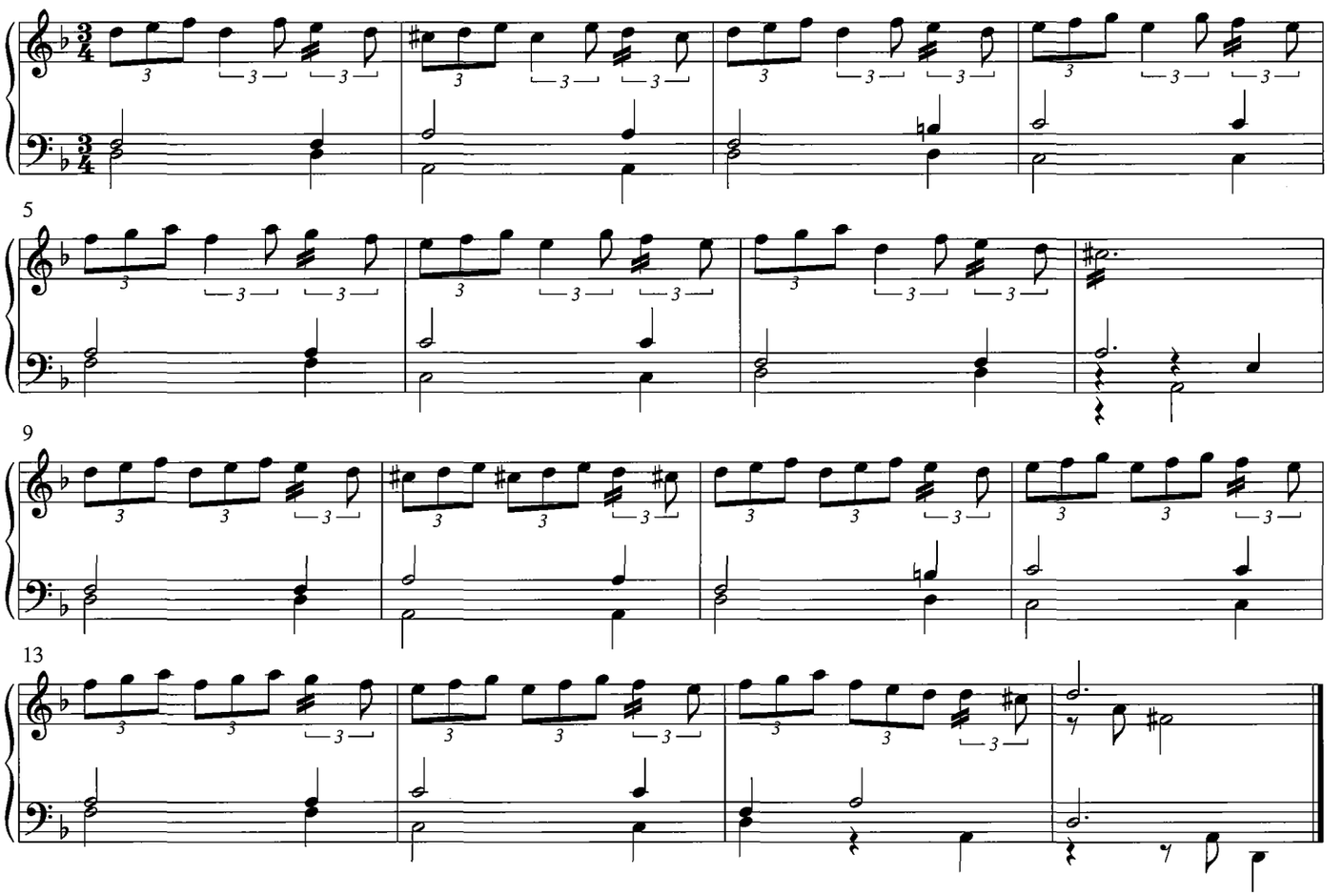
12. Follie de Spagne



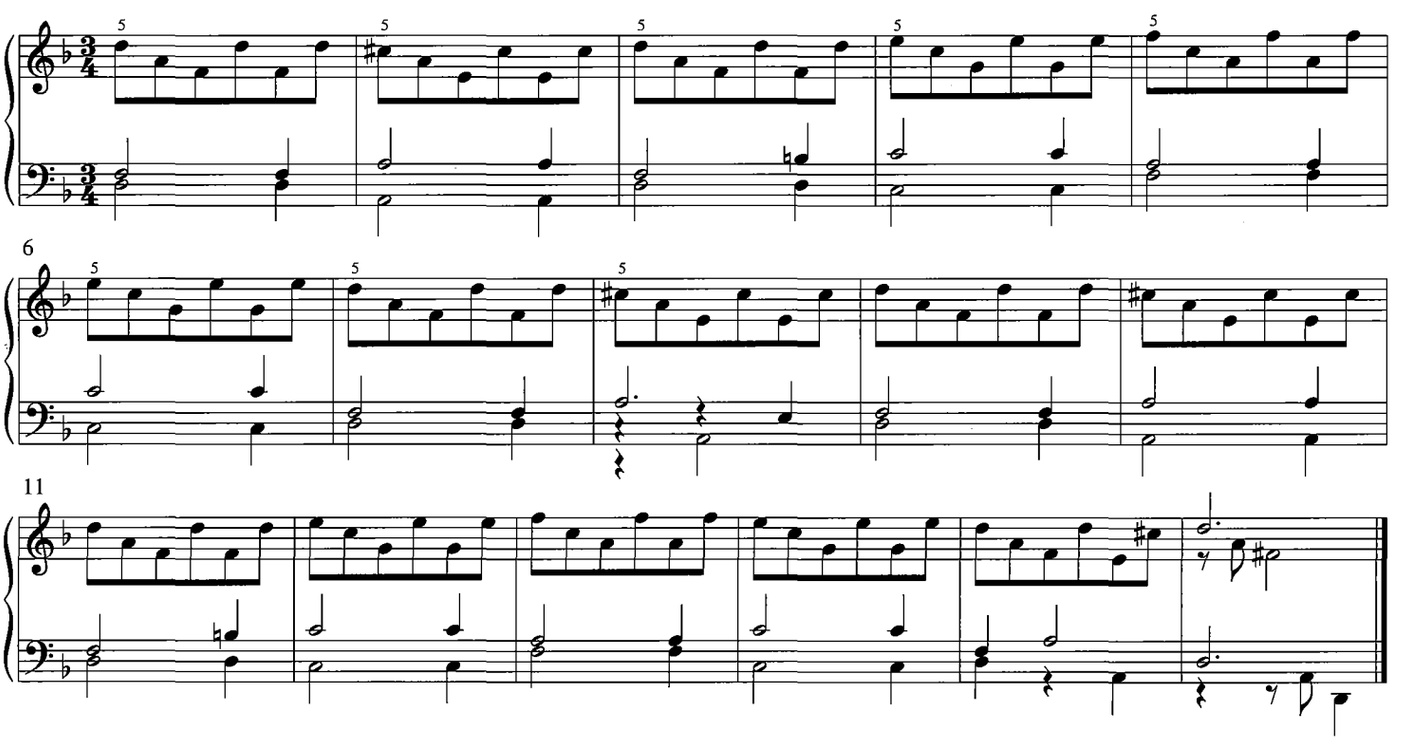
1e variatie



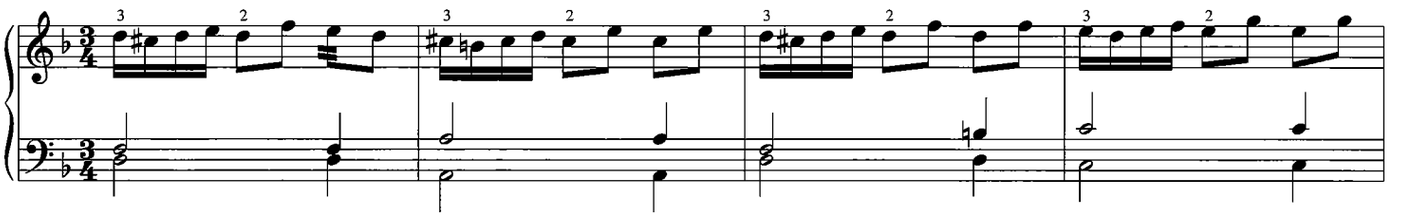
2e variatie



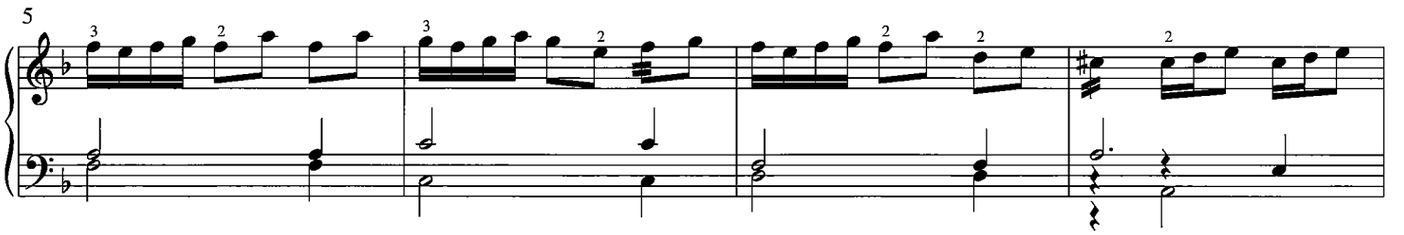
3e variatie



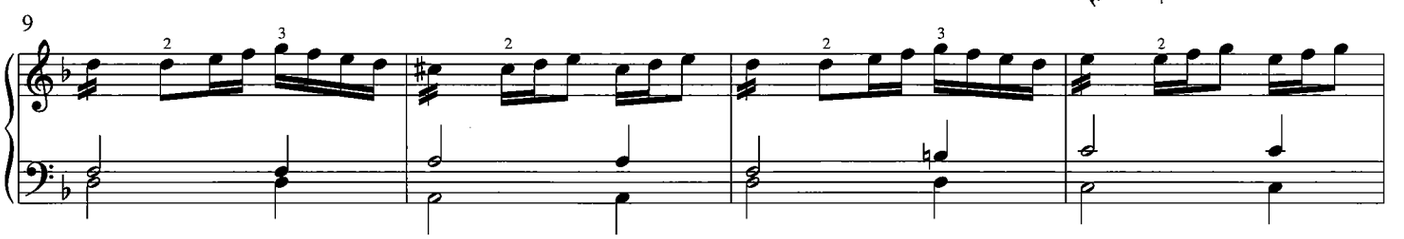
4e variatie



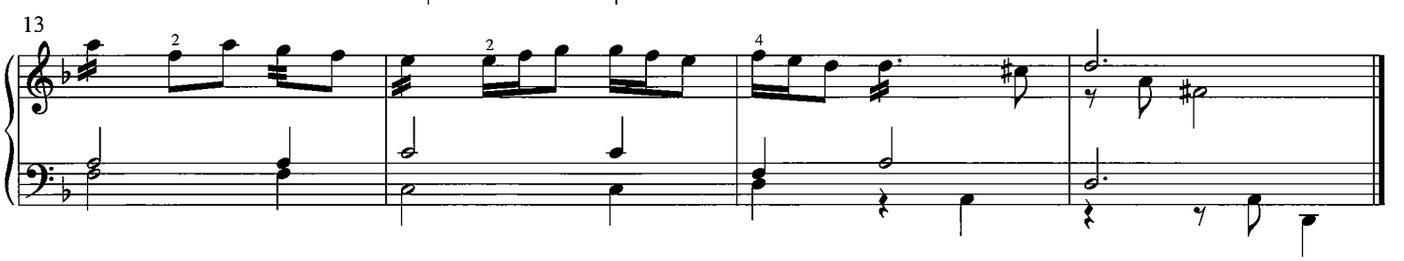
5



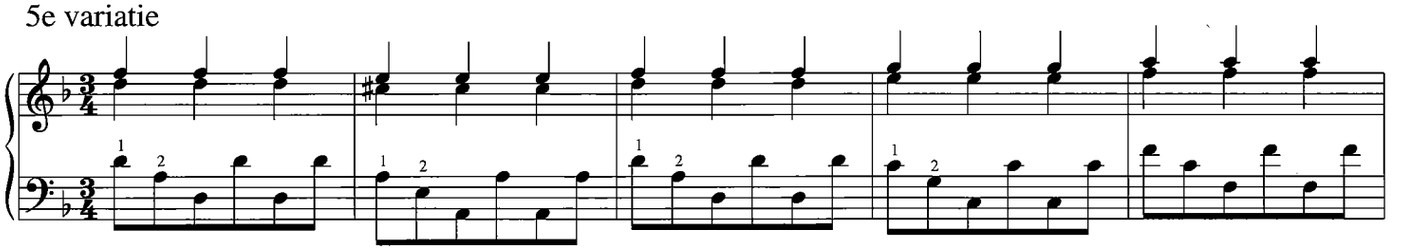
9



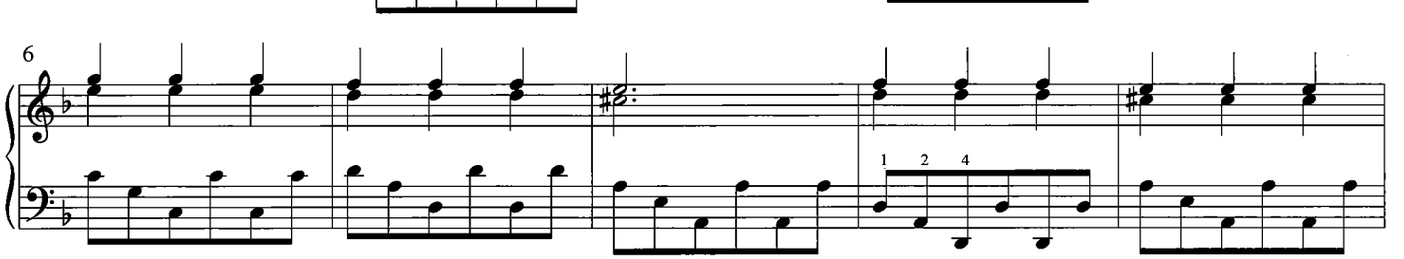
13



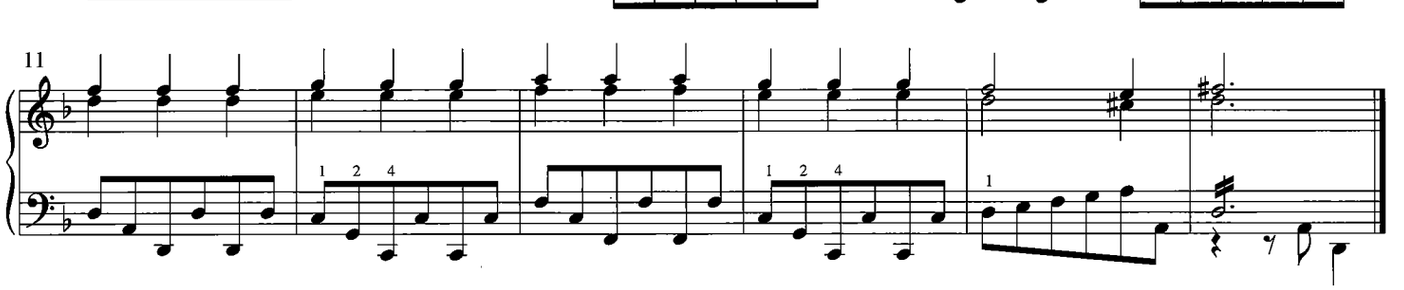
5e variatie



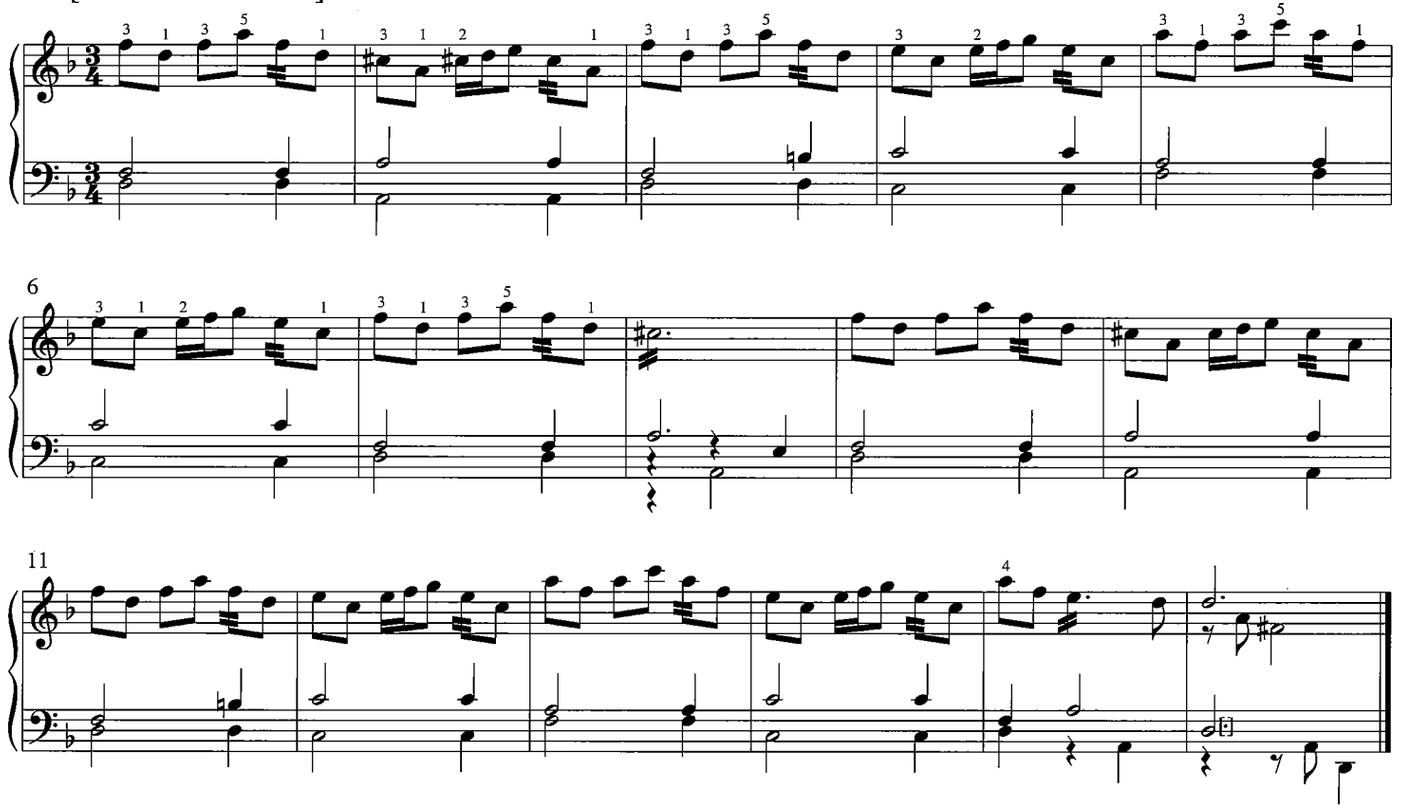
6



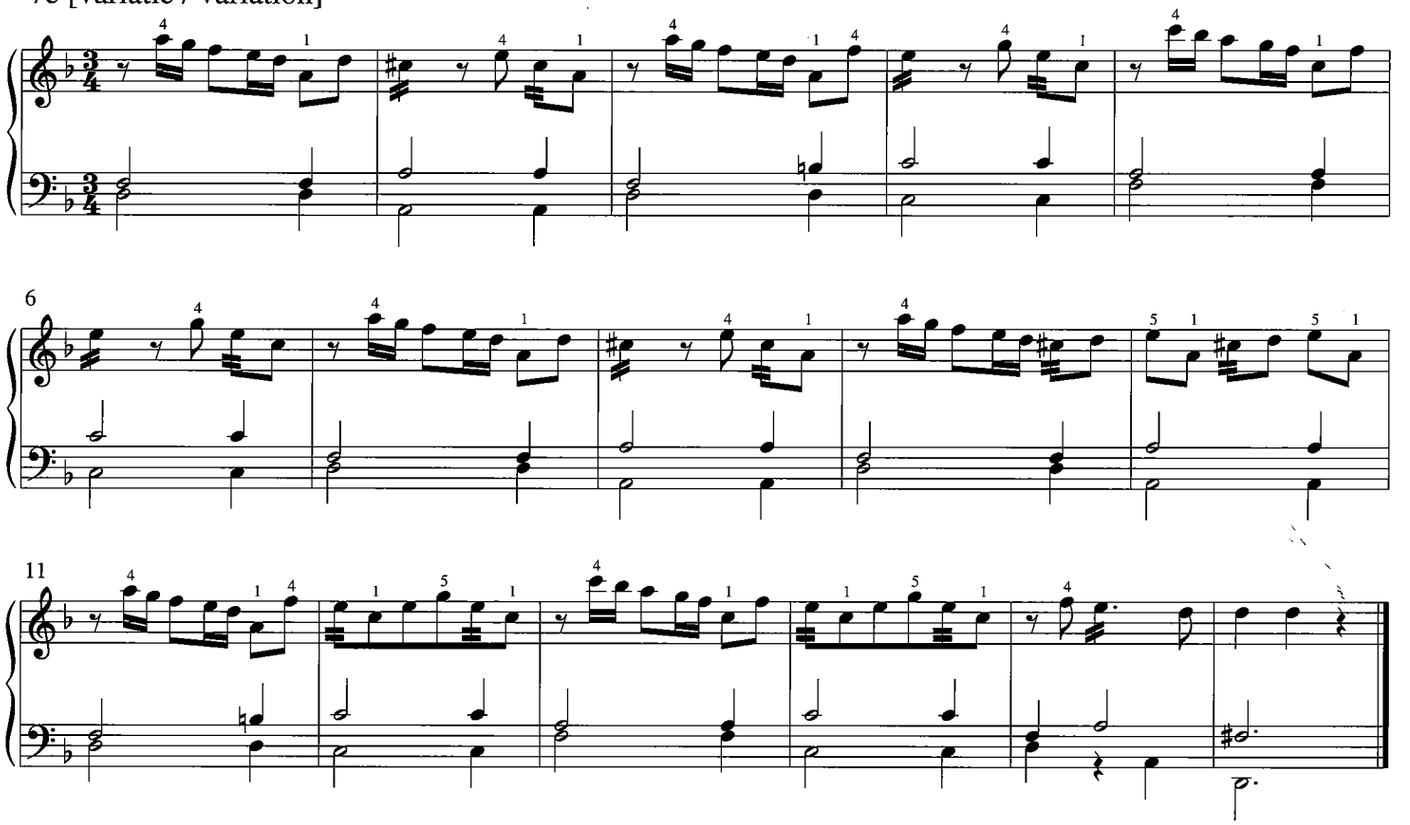
11



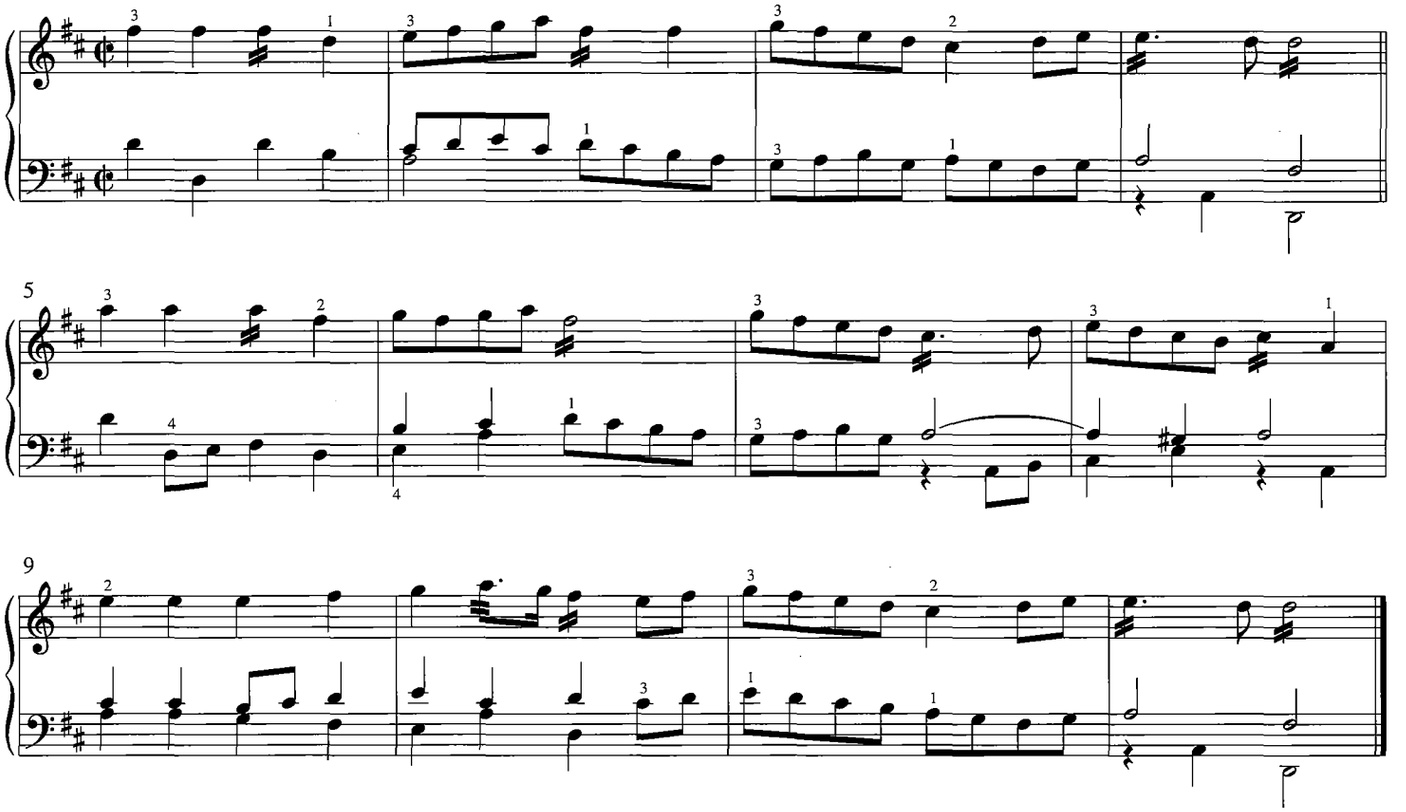
6e [variatie / variation]



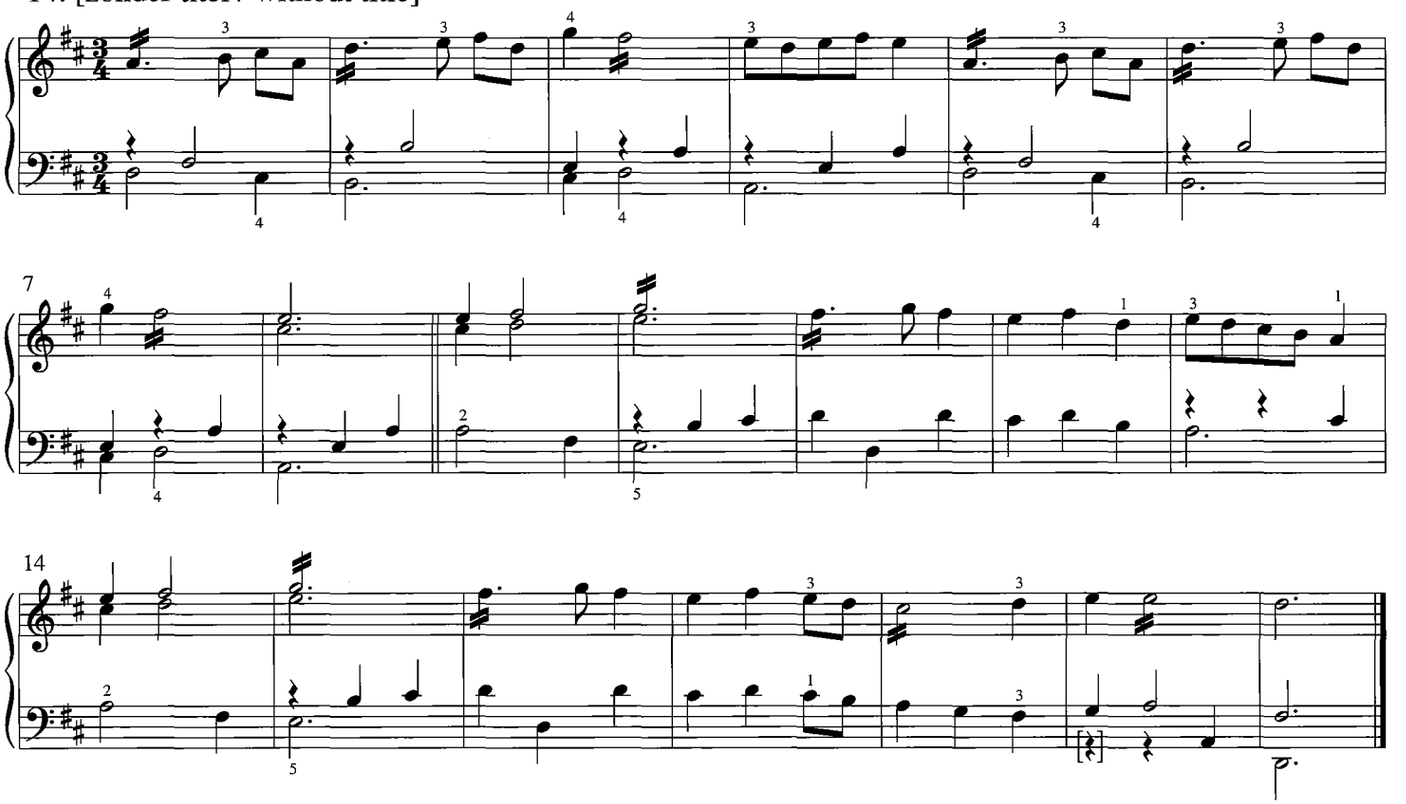
7e [variatie / variation]



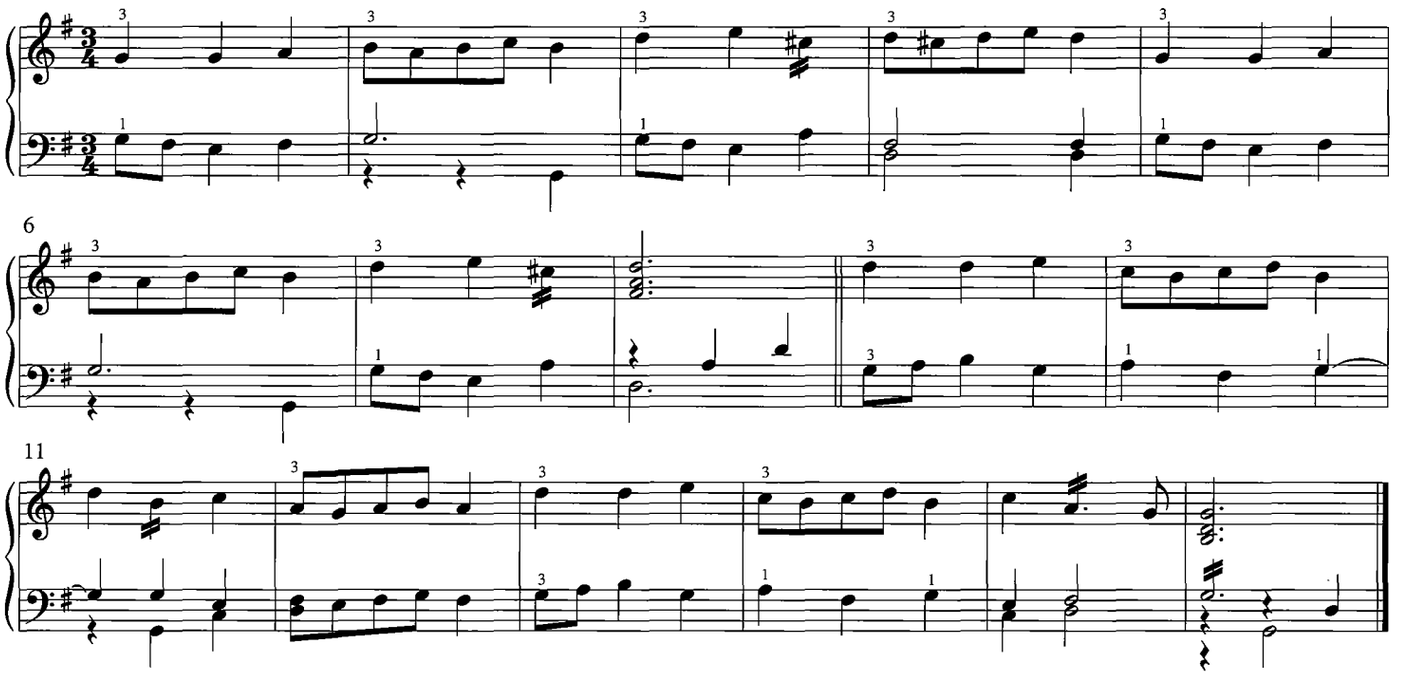
13. [zonder titel / without title]



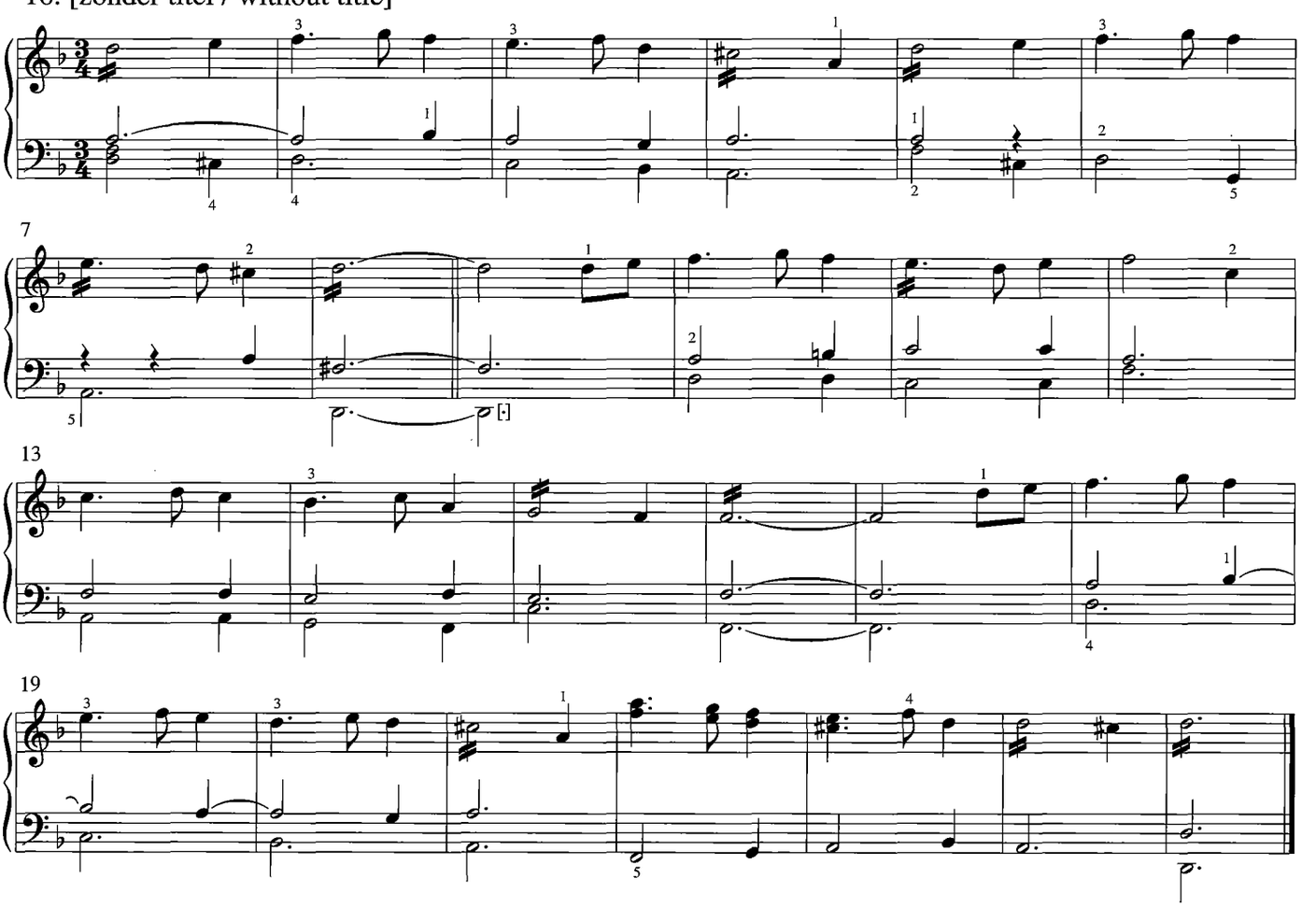
14. [zonder titel / without title]



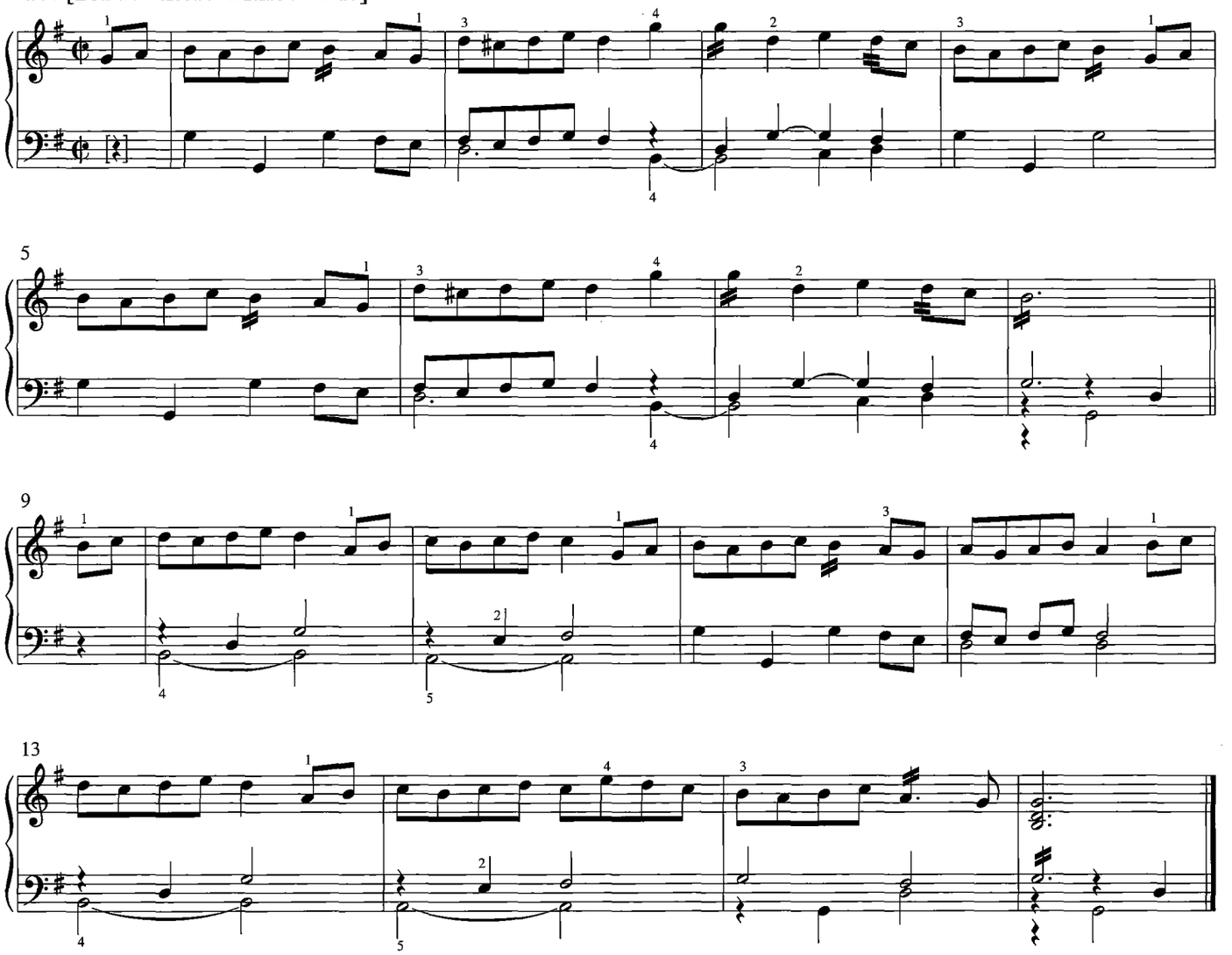
15. [zonder titel / without title]



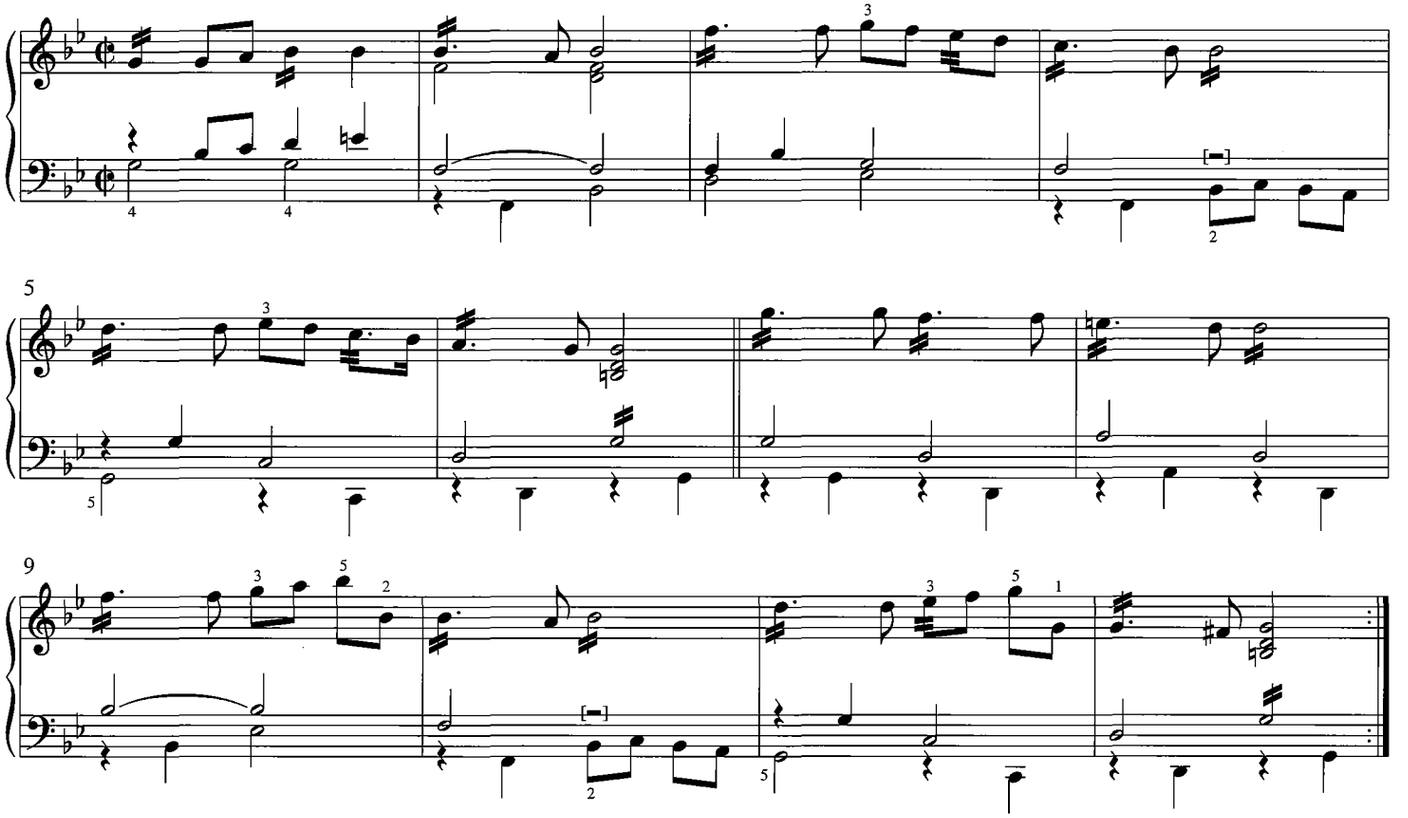
16. [zonder titel / without title]



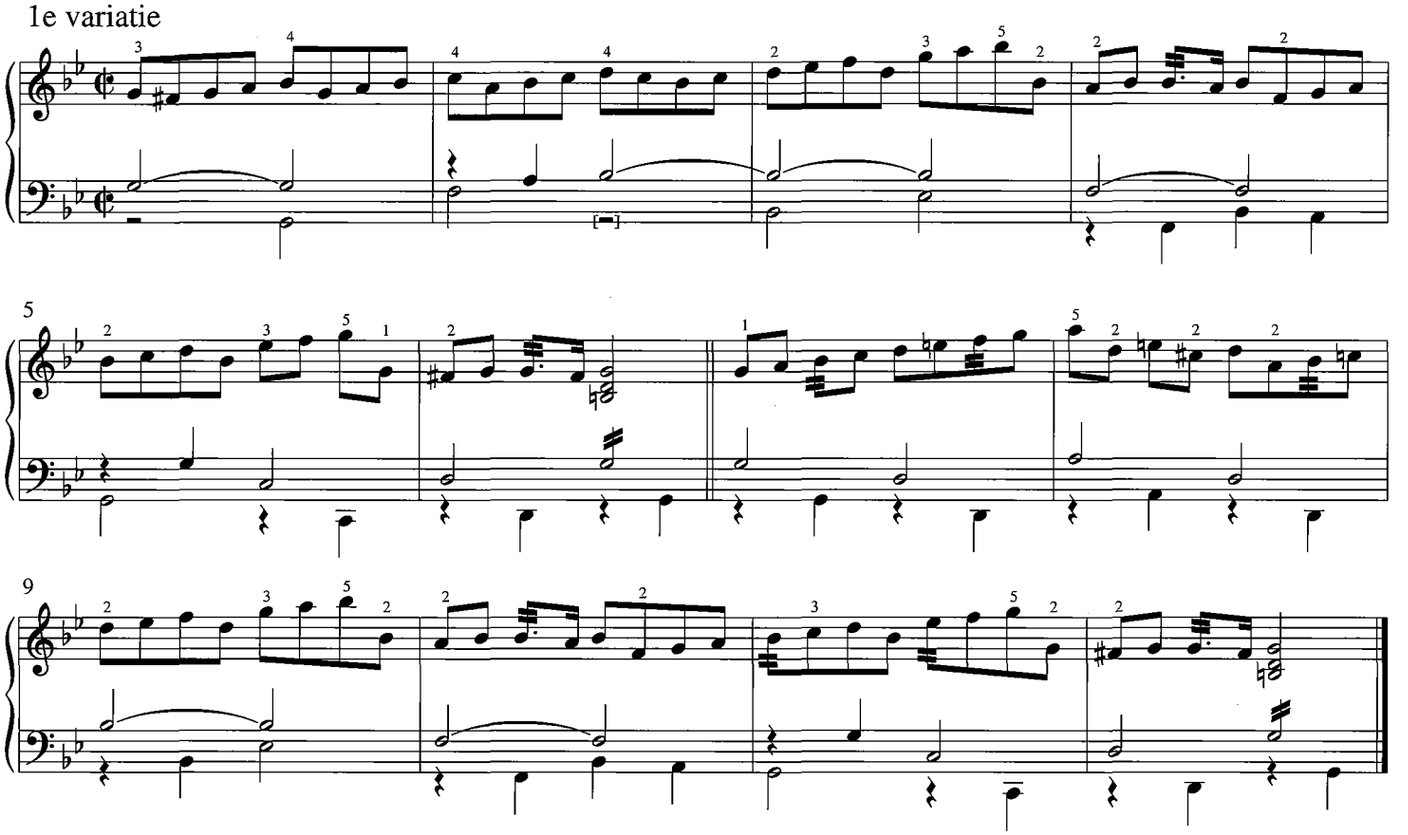
17. [zonder titel / without title]



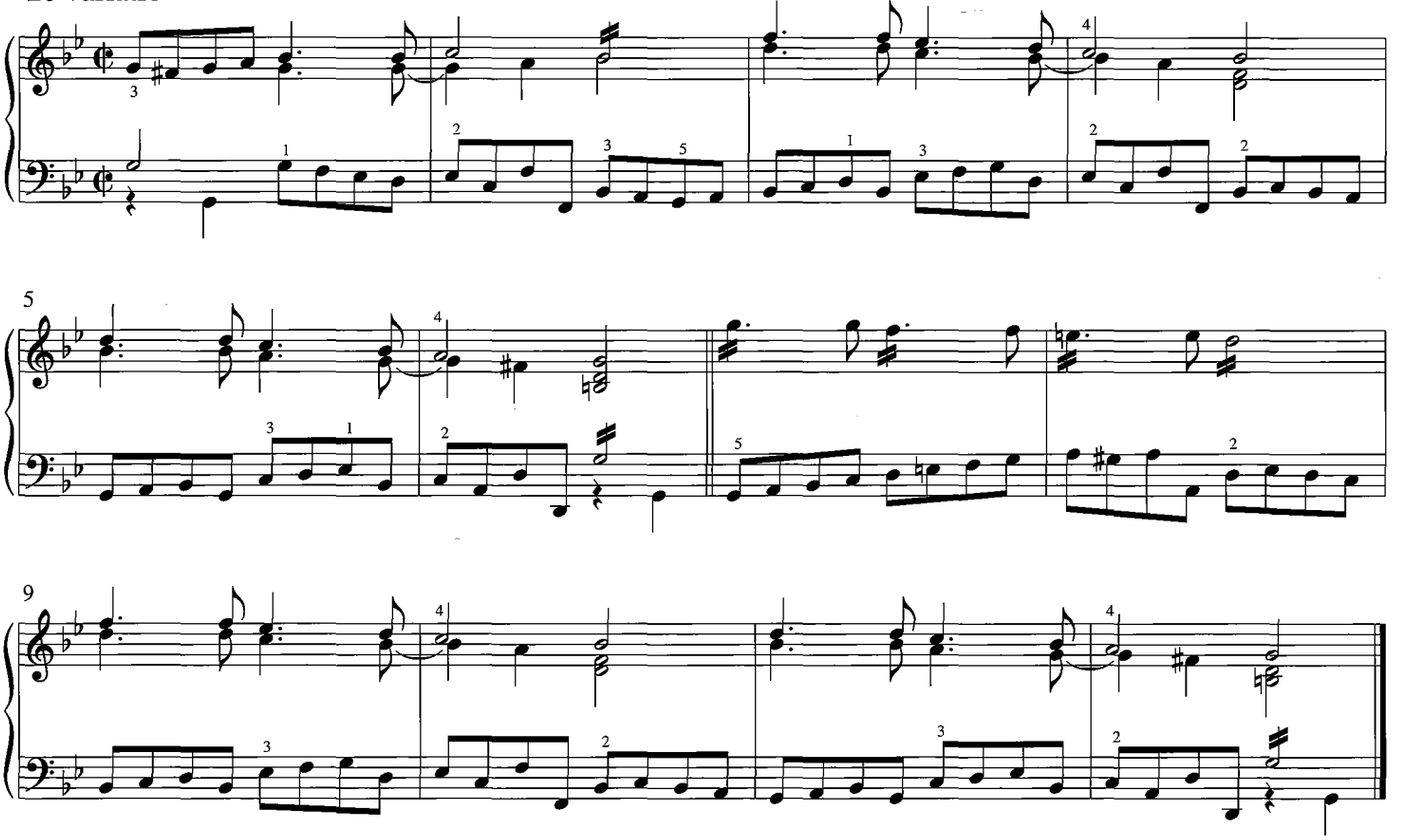
18. Ciaconne



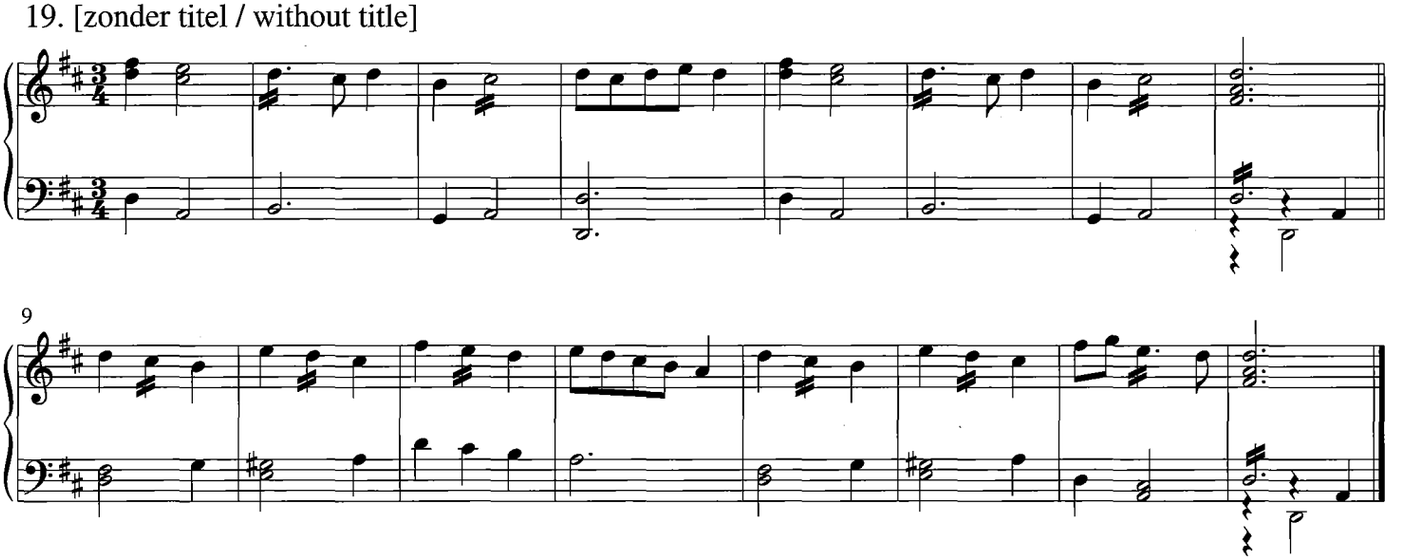
1e variatie



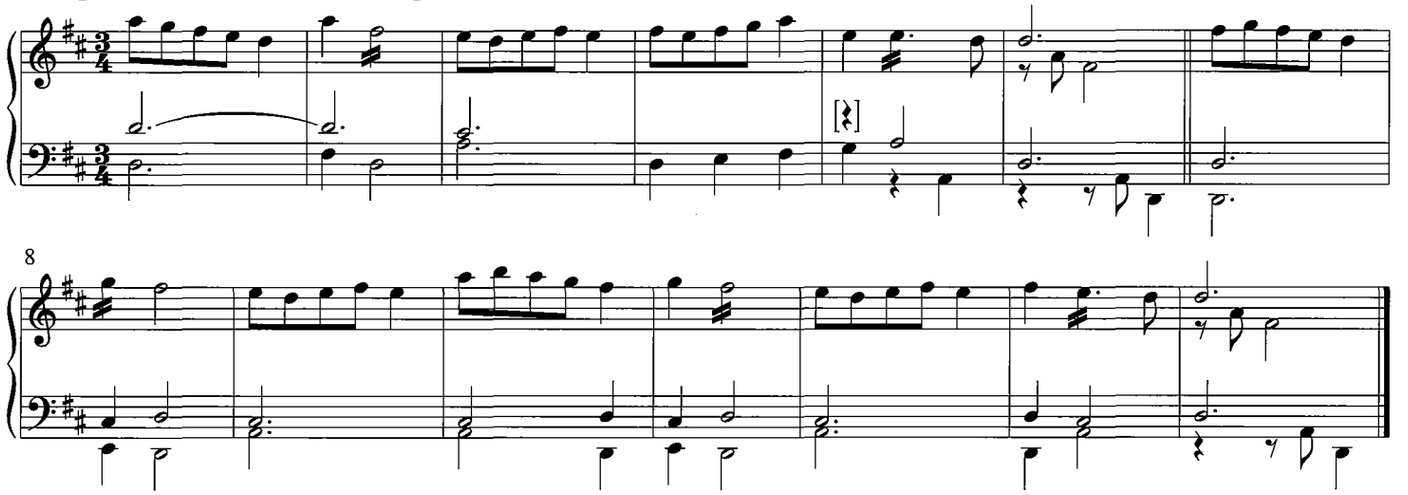
2e variatio



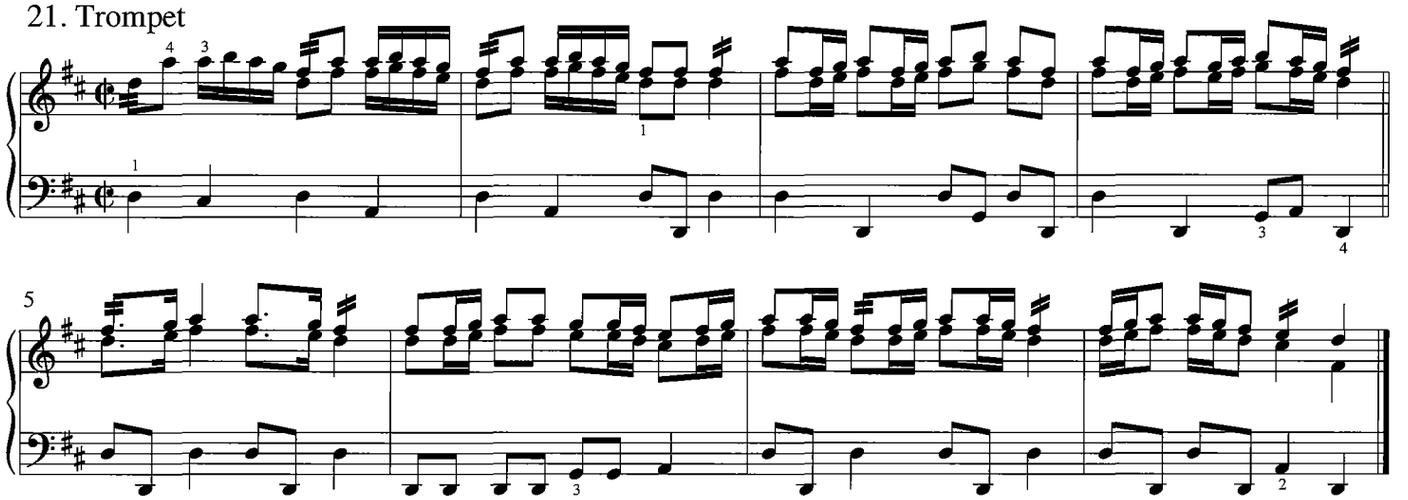
19. [zonder titel / without title]



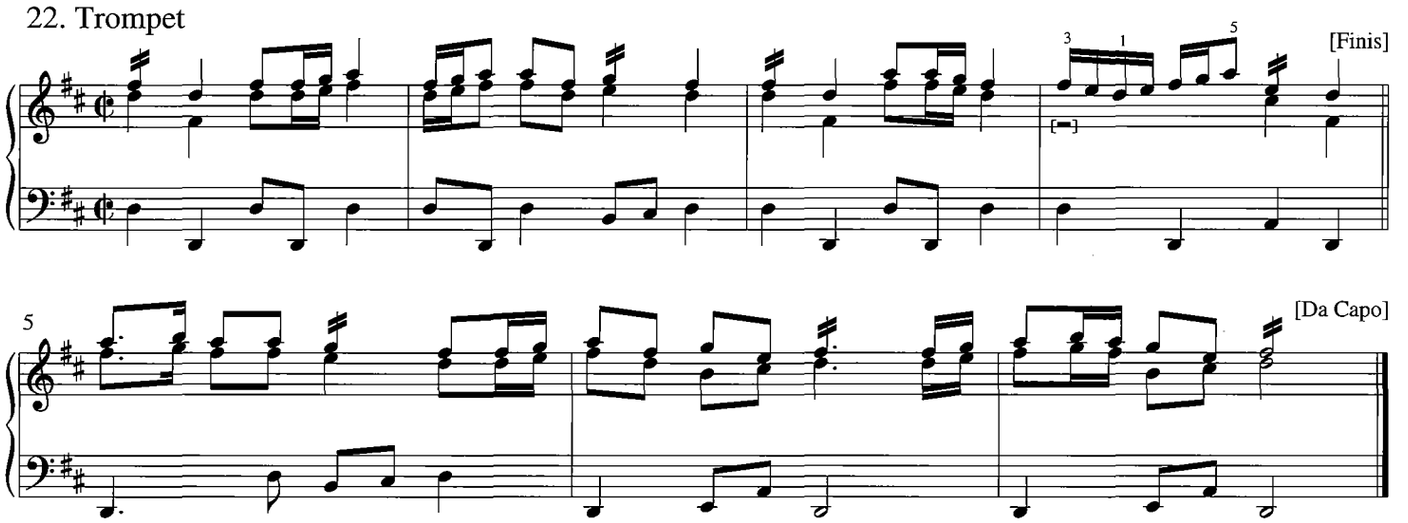
20. [zonder titel / without title]



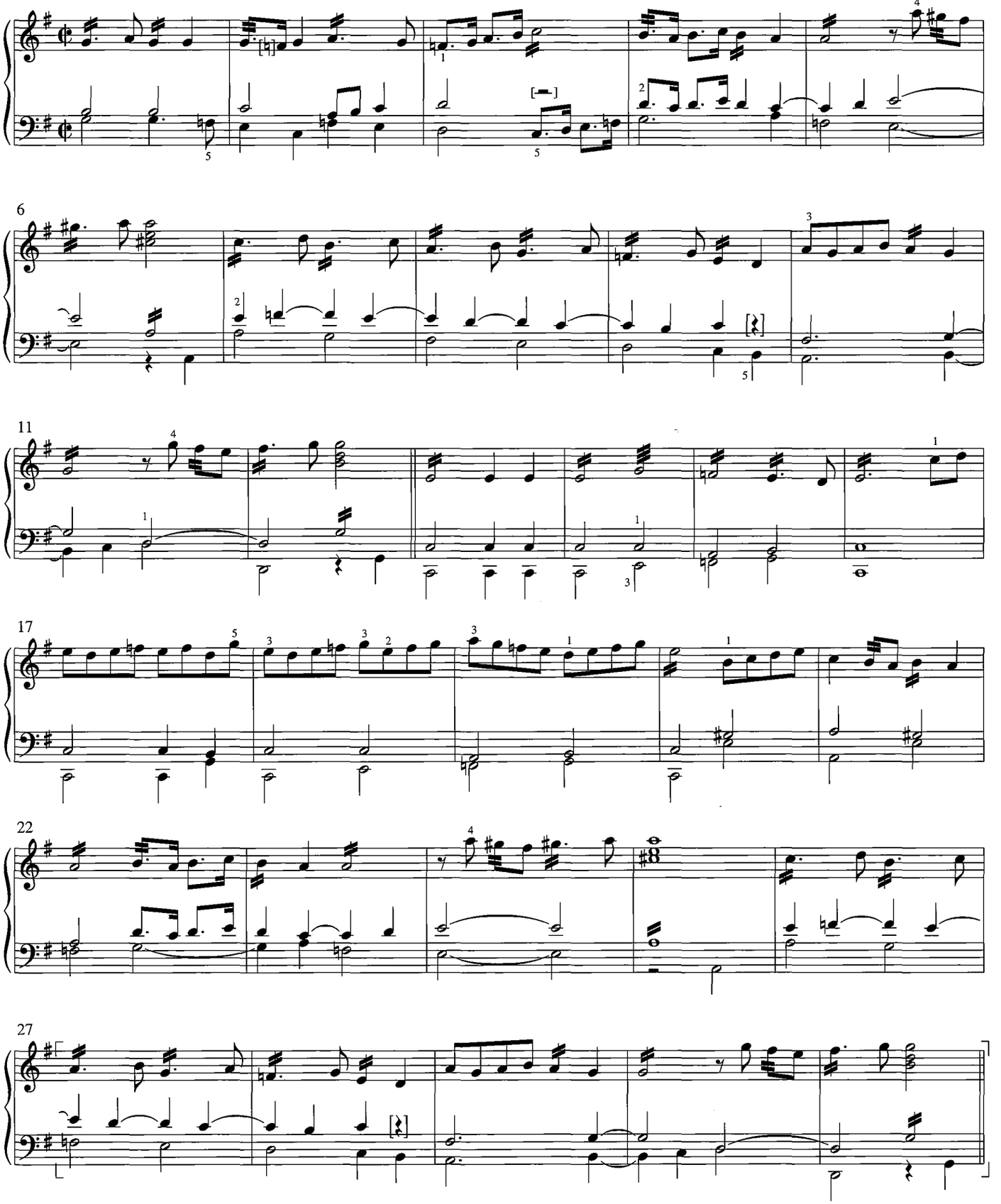
21. Trompet



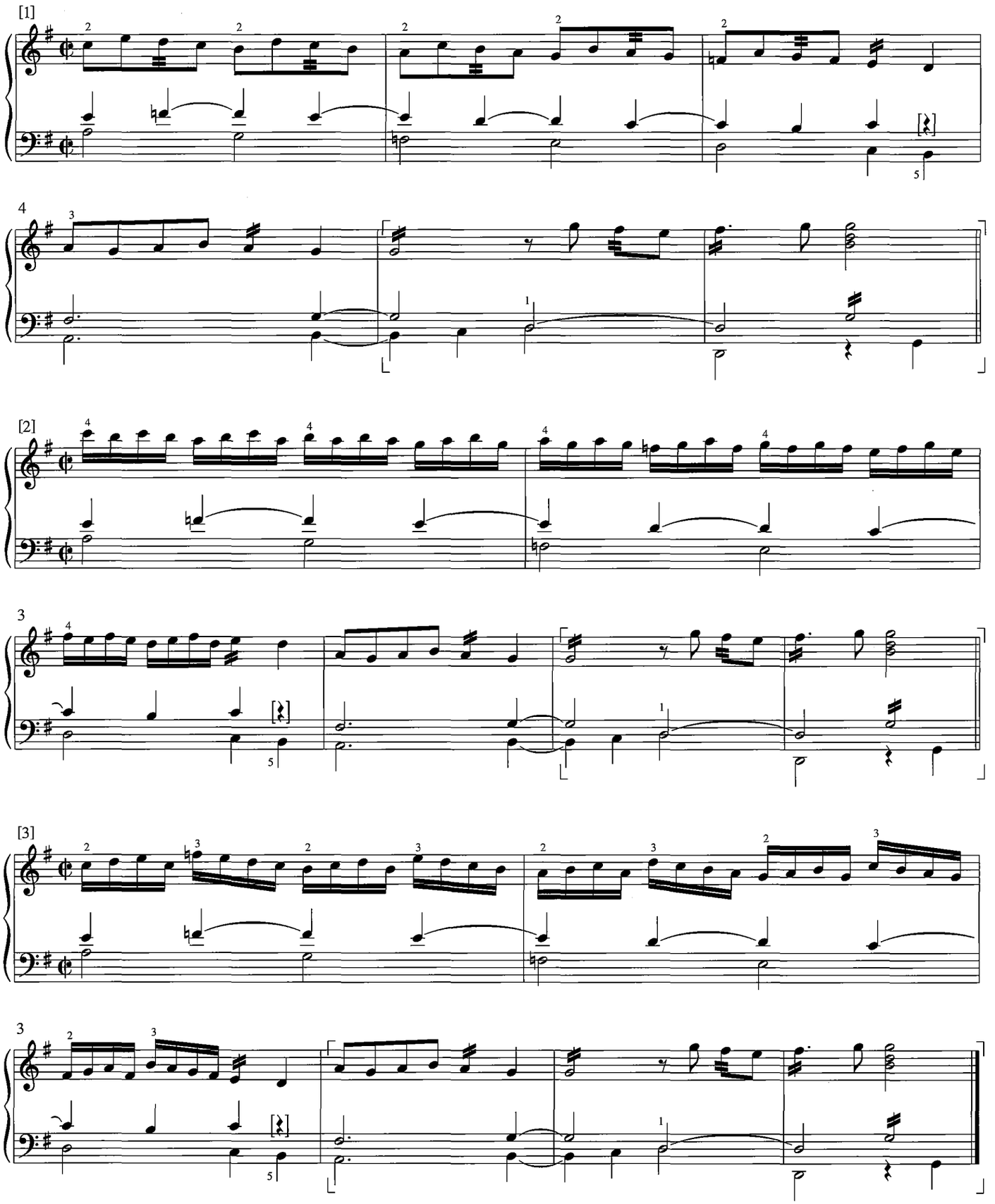
22. Trompet



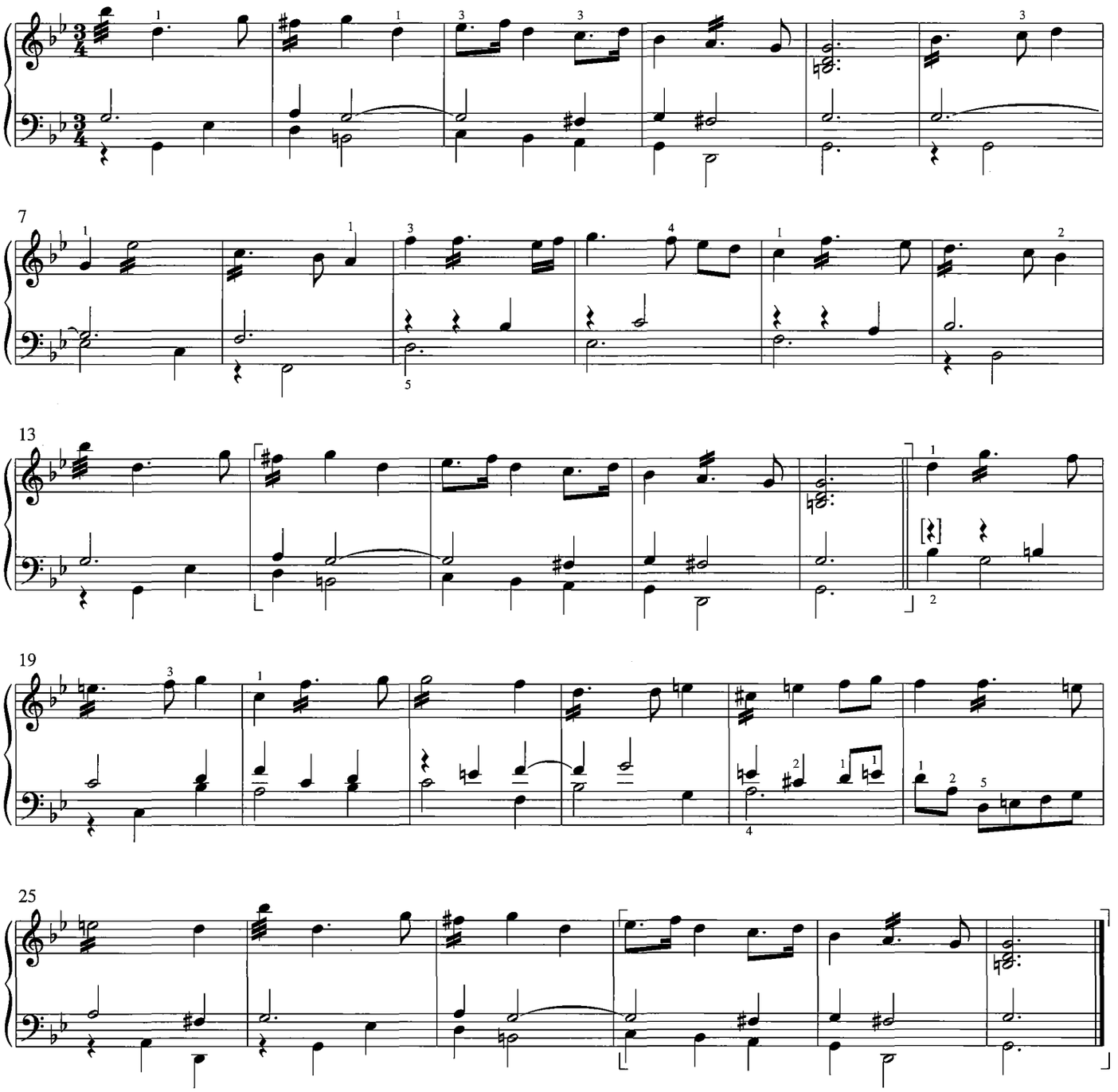
23. De geeste[lijcke] Meij



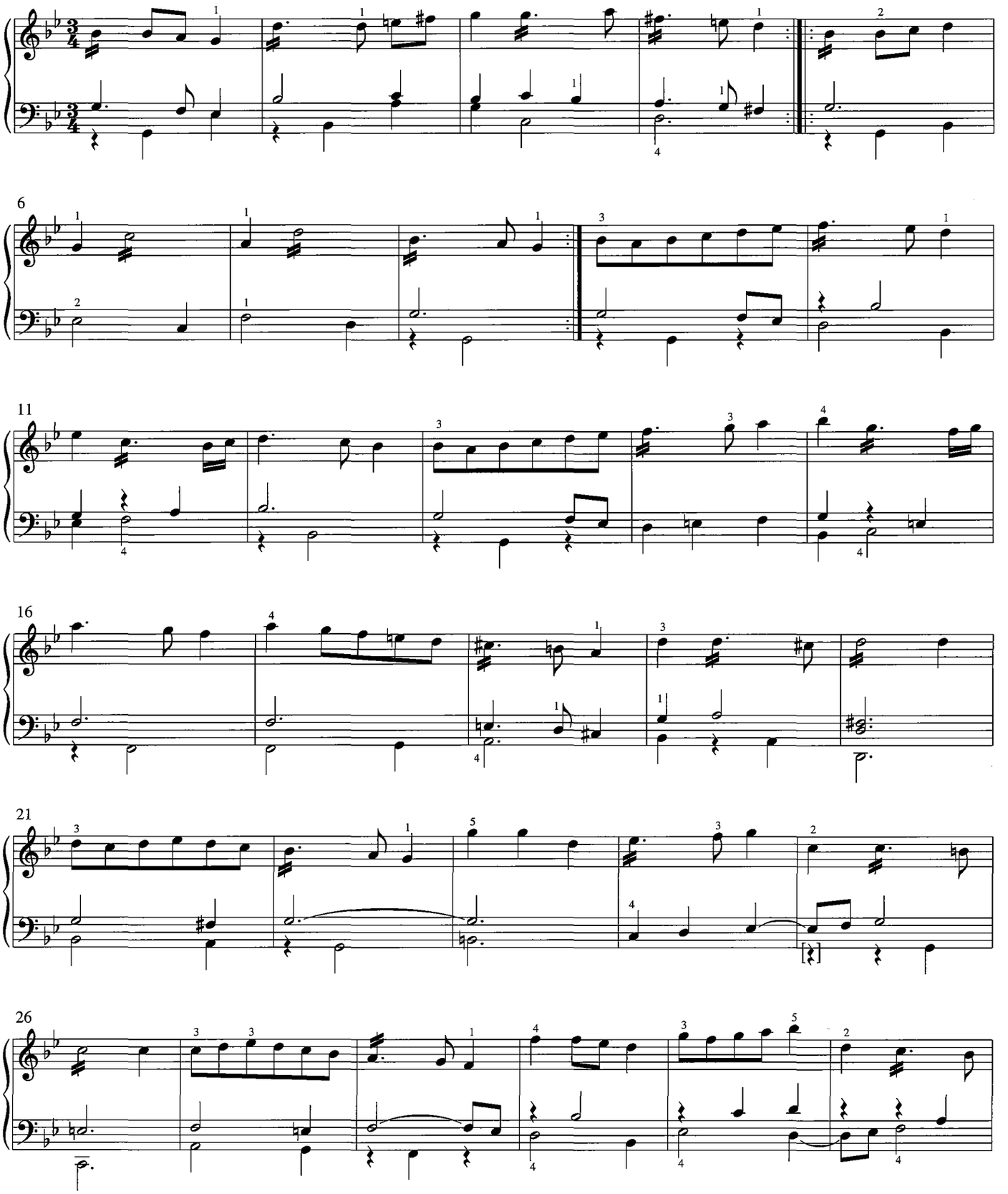
Cleijne variatien volghen

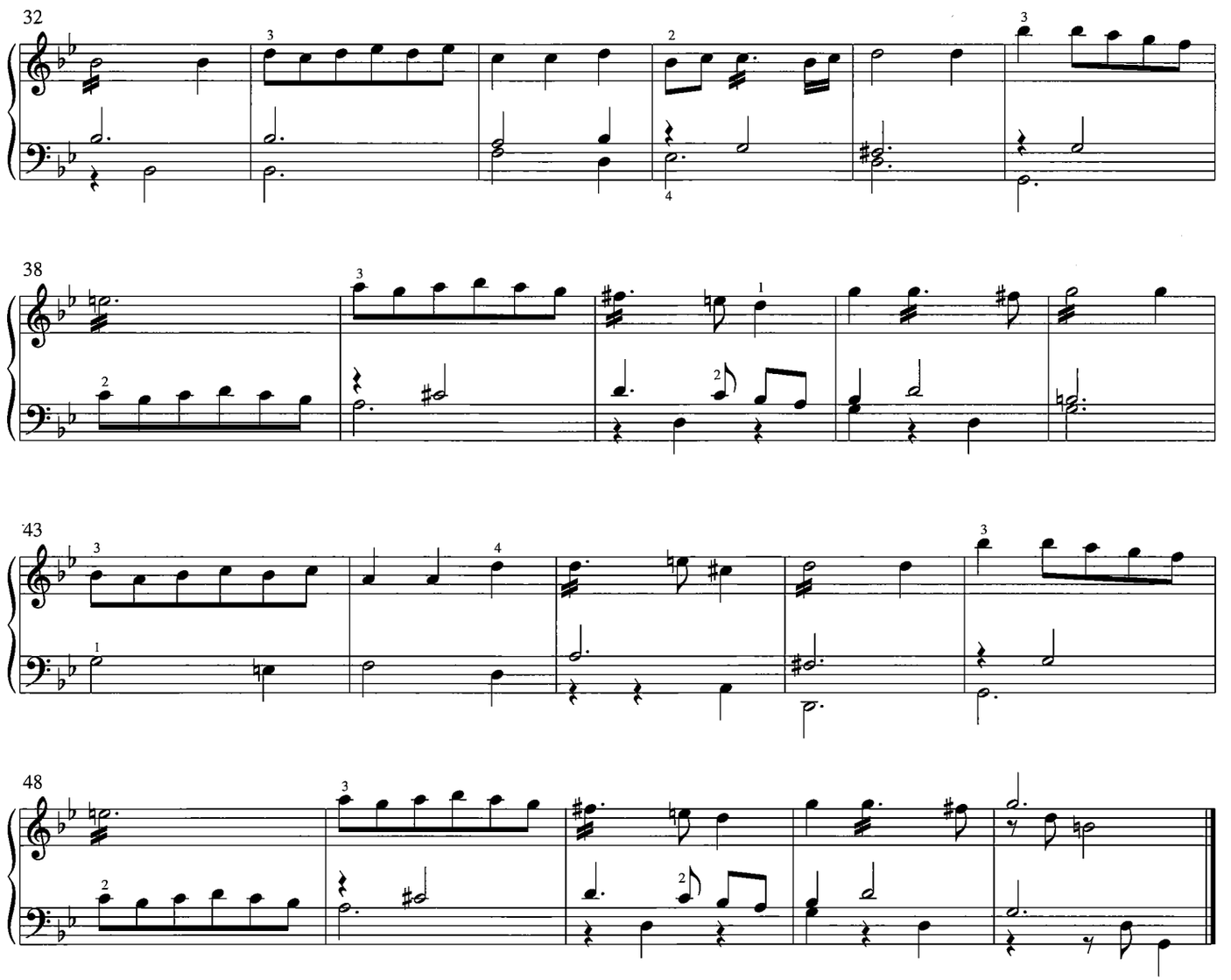

[1]
4
[2]
3
[3]
3

24. Opera

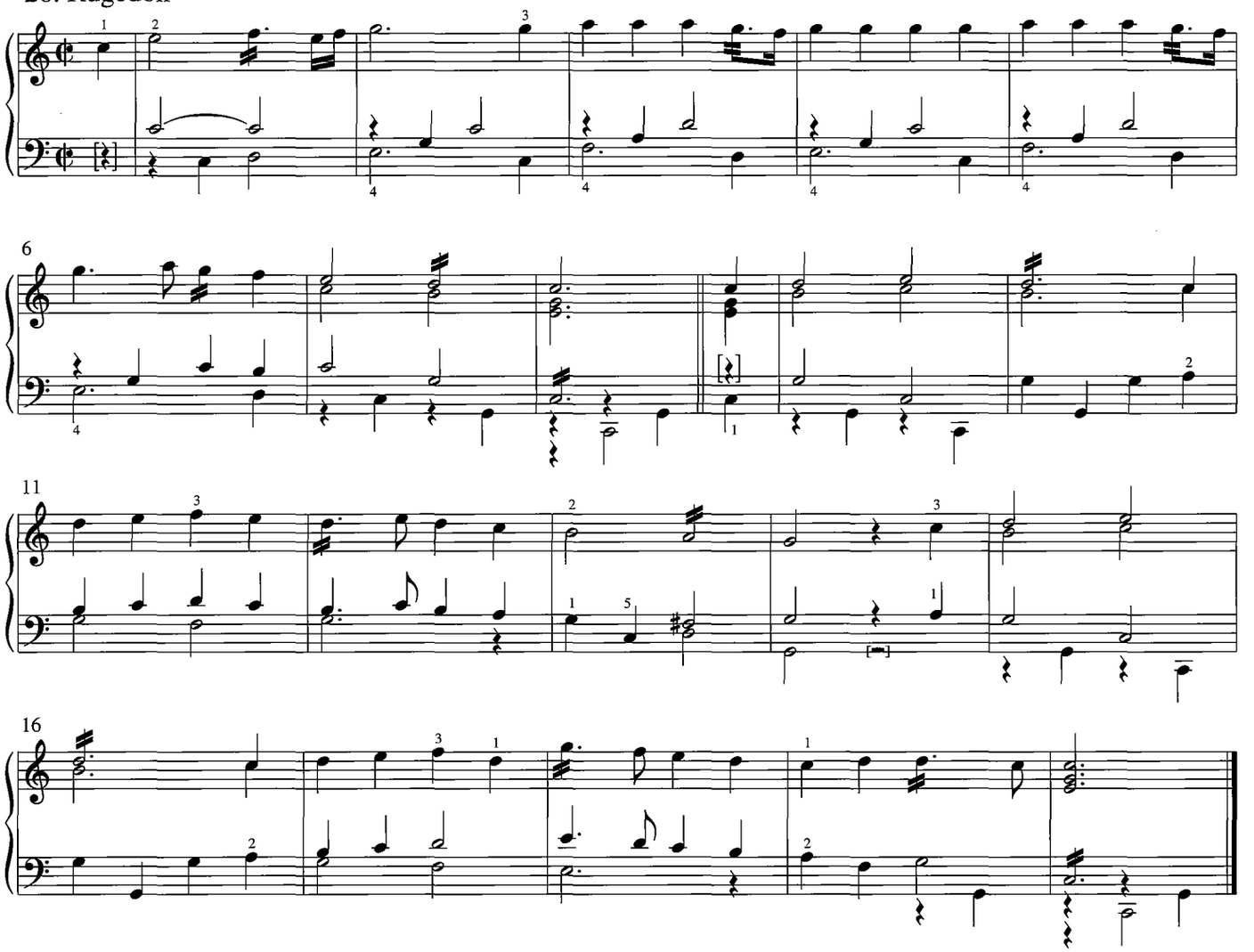


25. De naervolgen[de] air



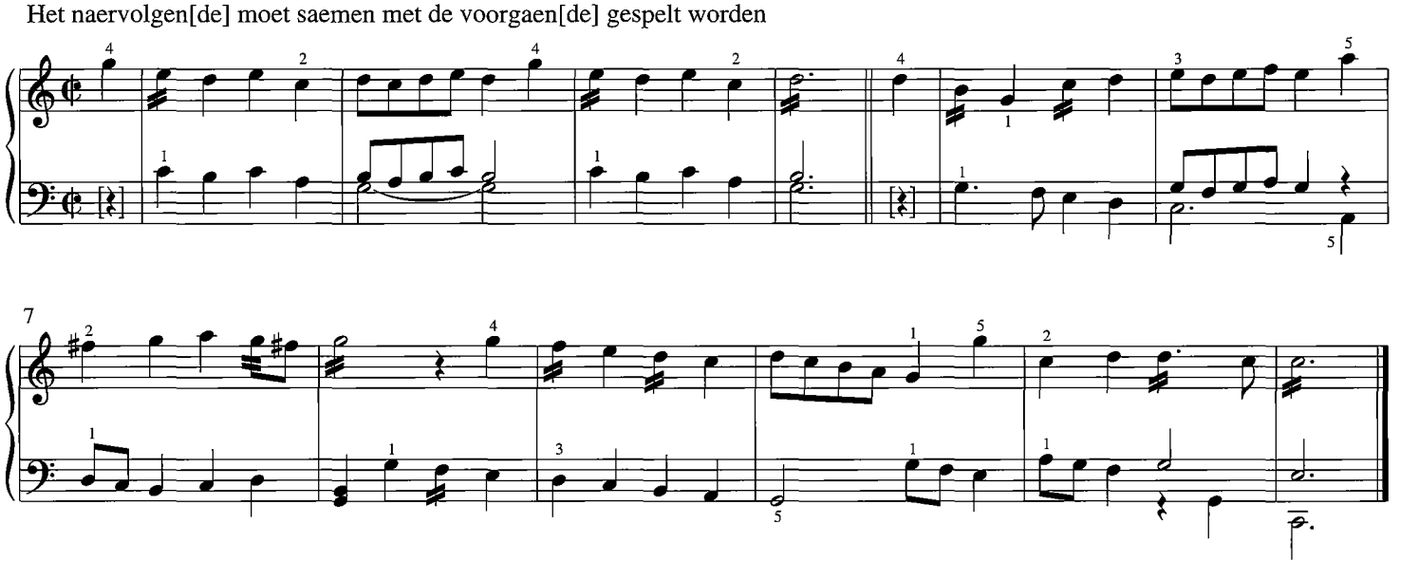

32
38
43
48

26. Rugedon

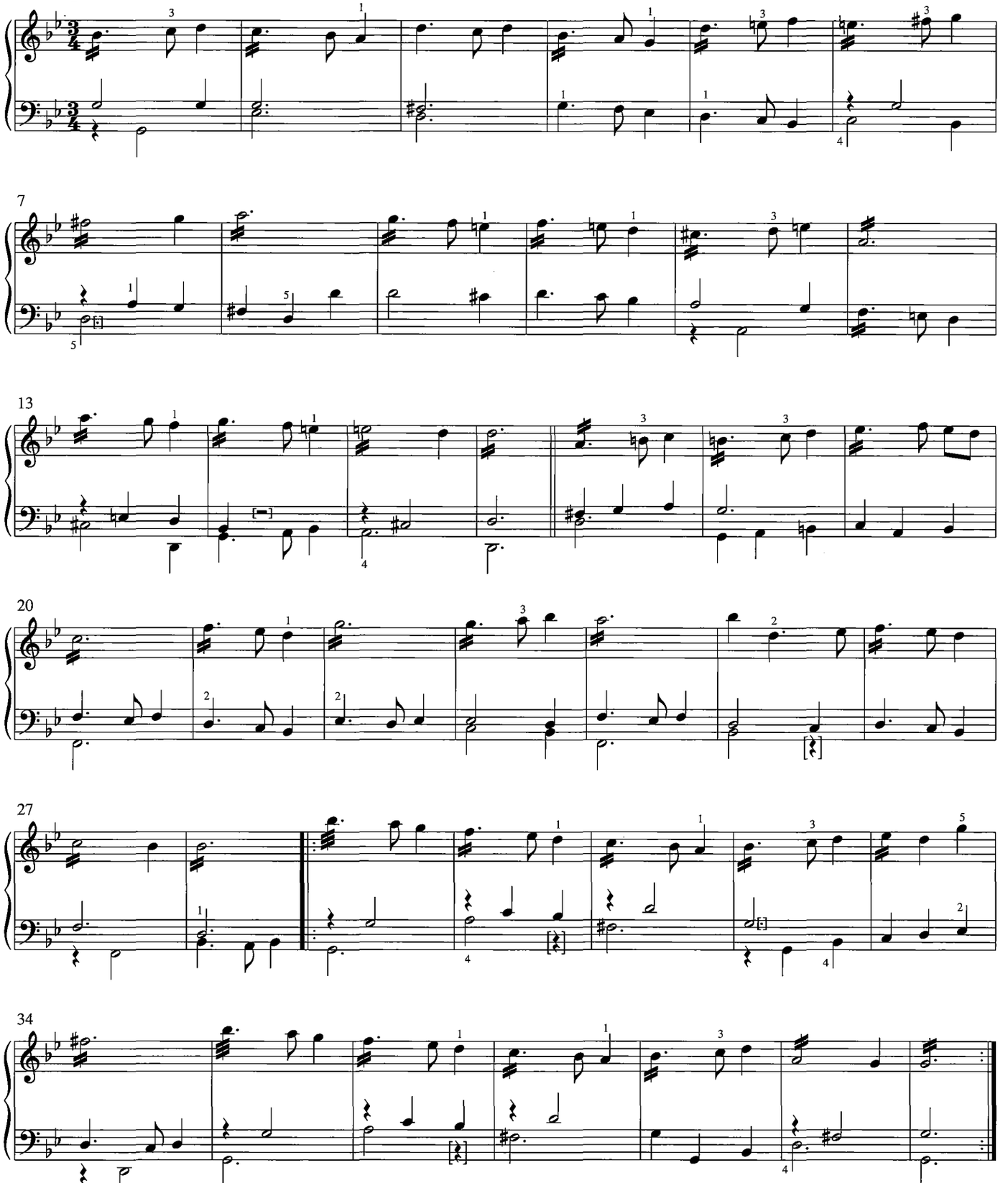


27. [zonder titel / without title]

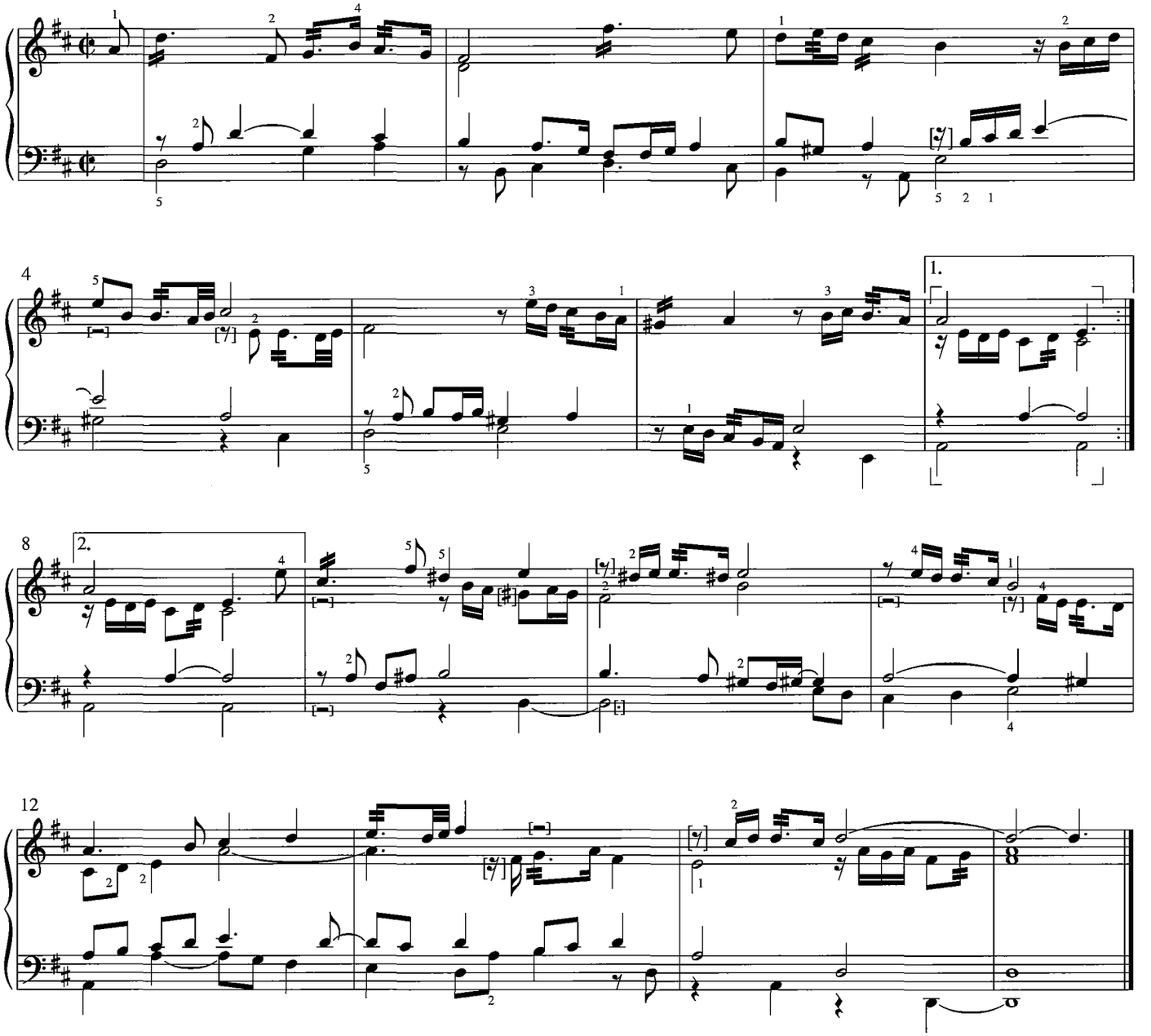
Het naervolgen[de] moet saemen met de voorgaen[de] gespelt worden



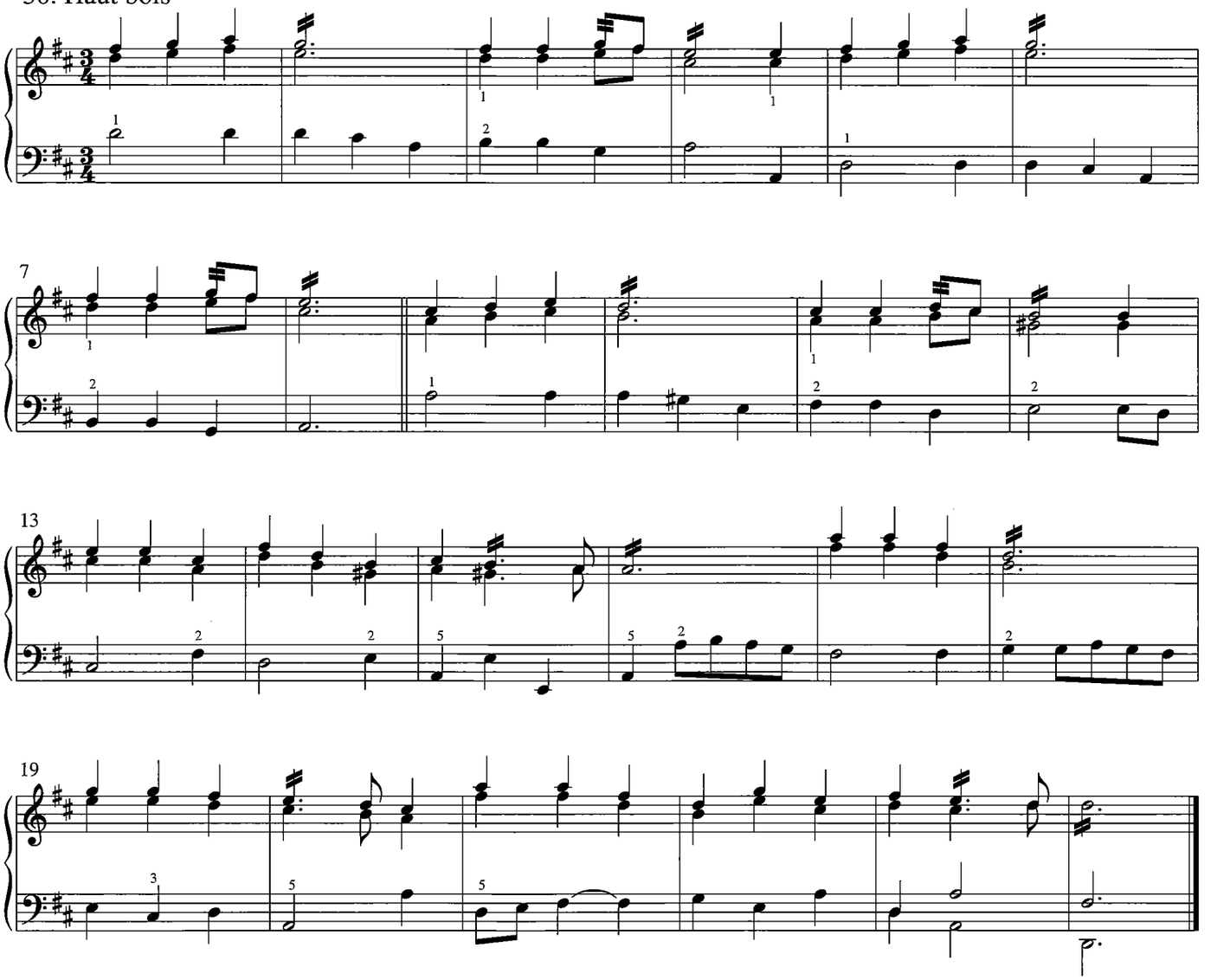
28. Opera



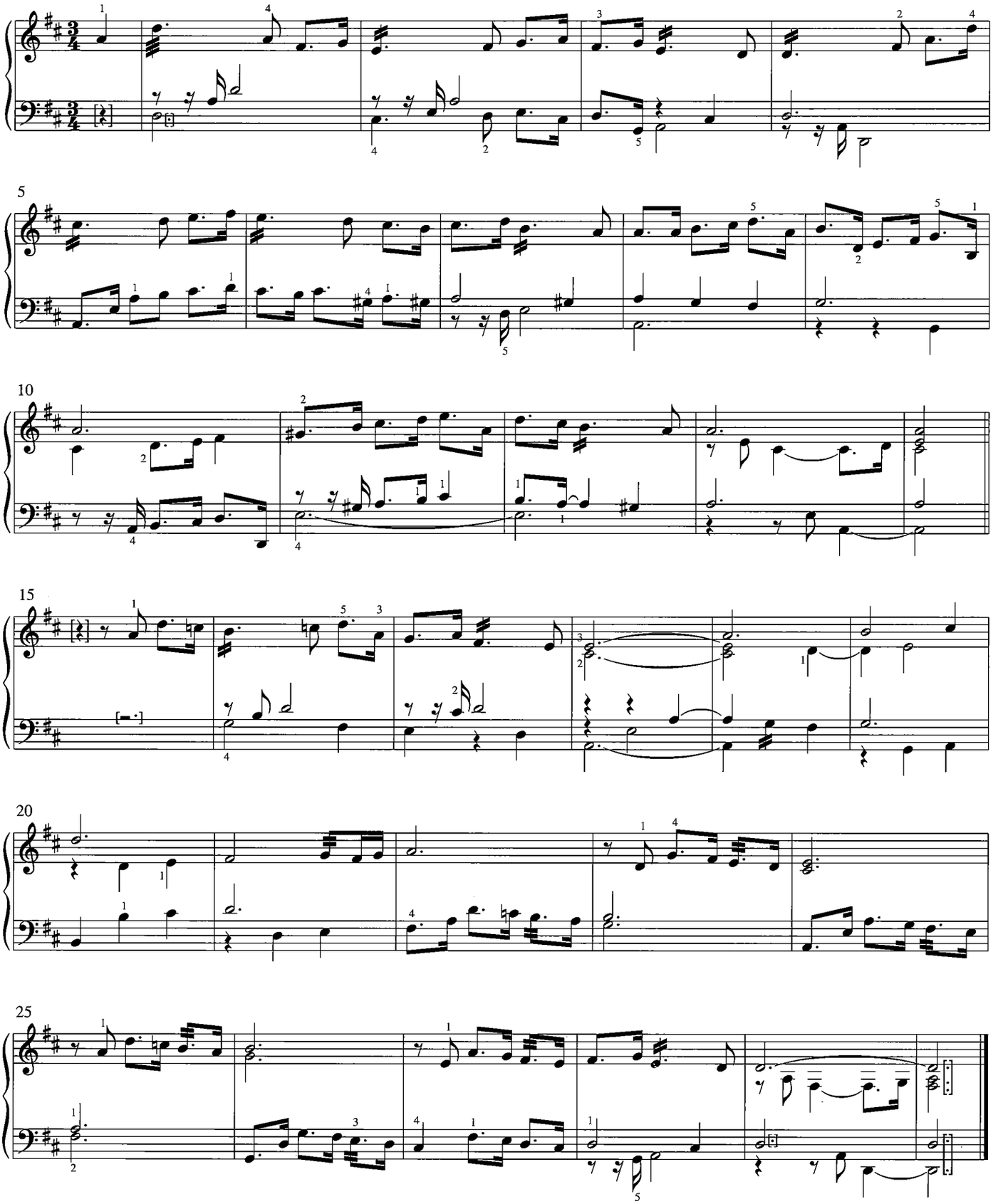
29. Allemande La Chapel



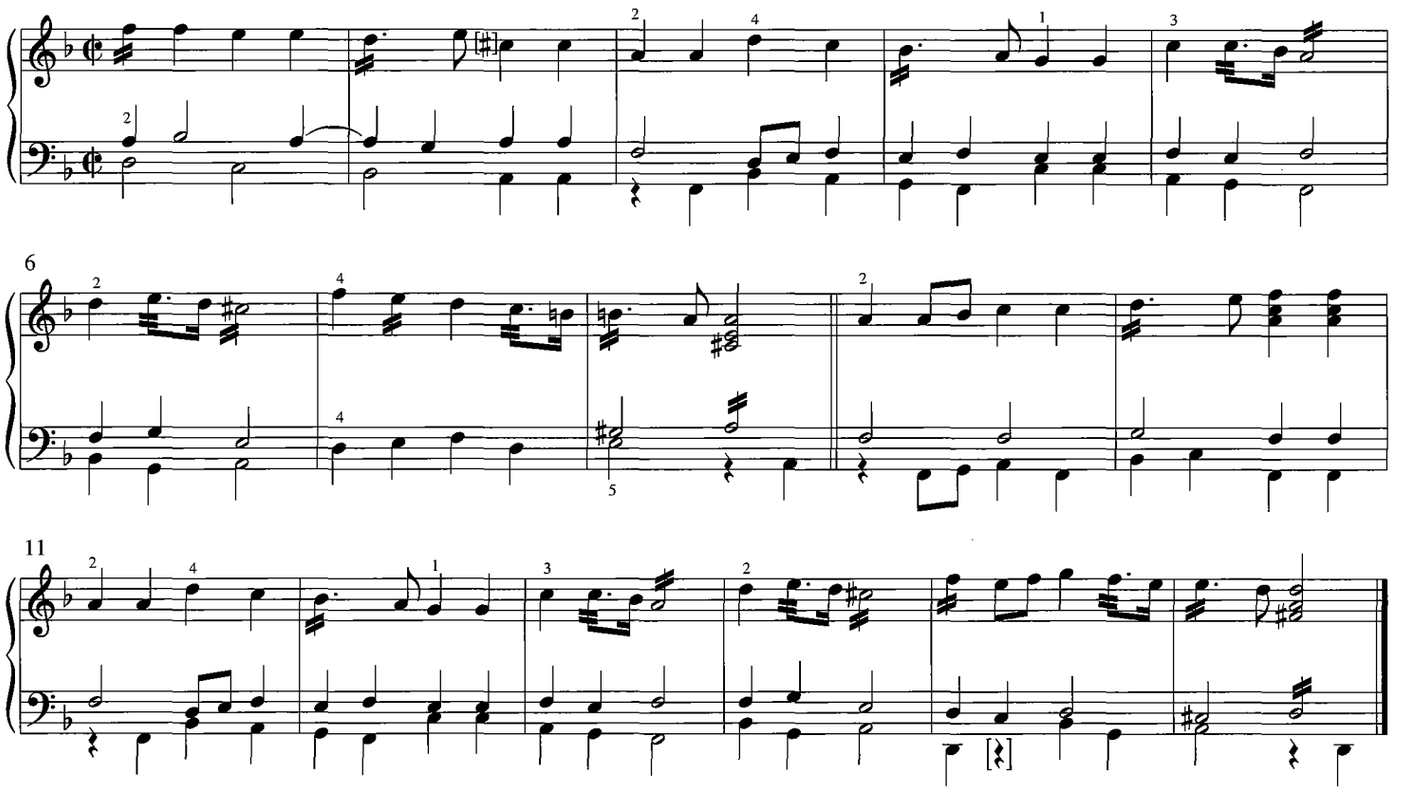
30. Haut bois



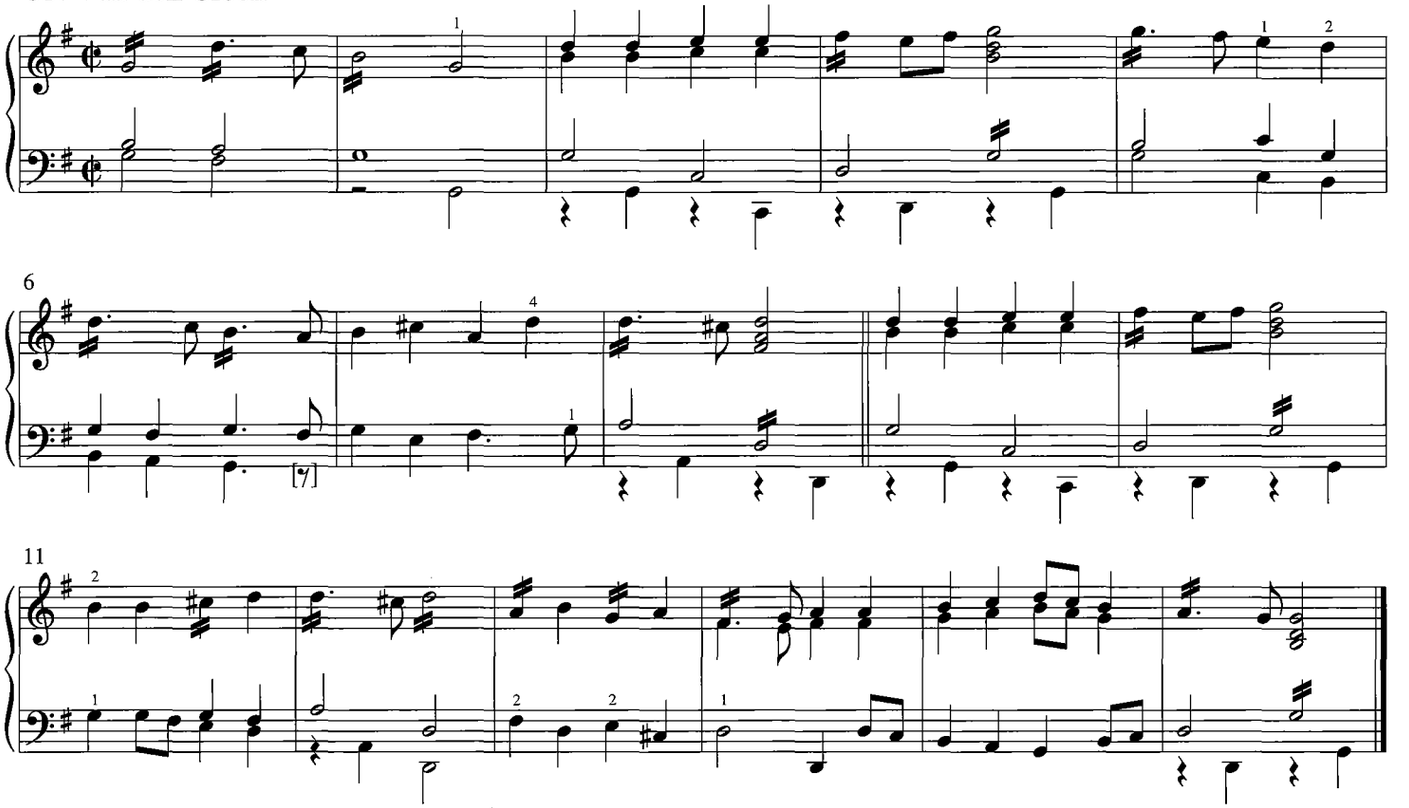
31. Courante



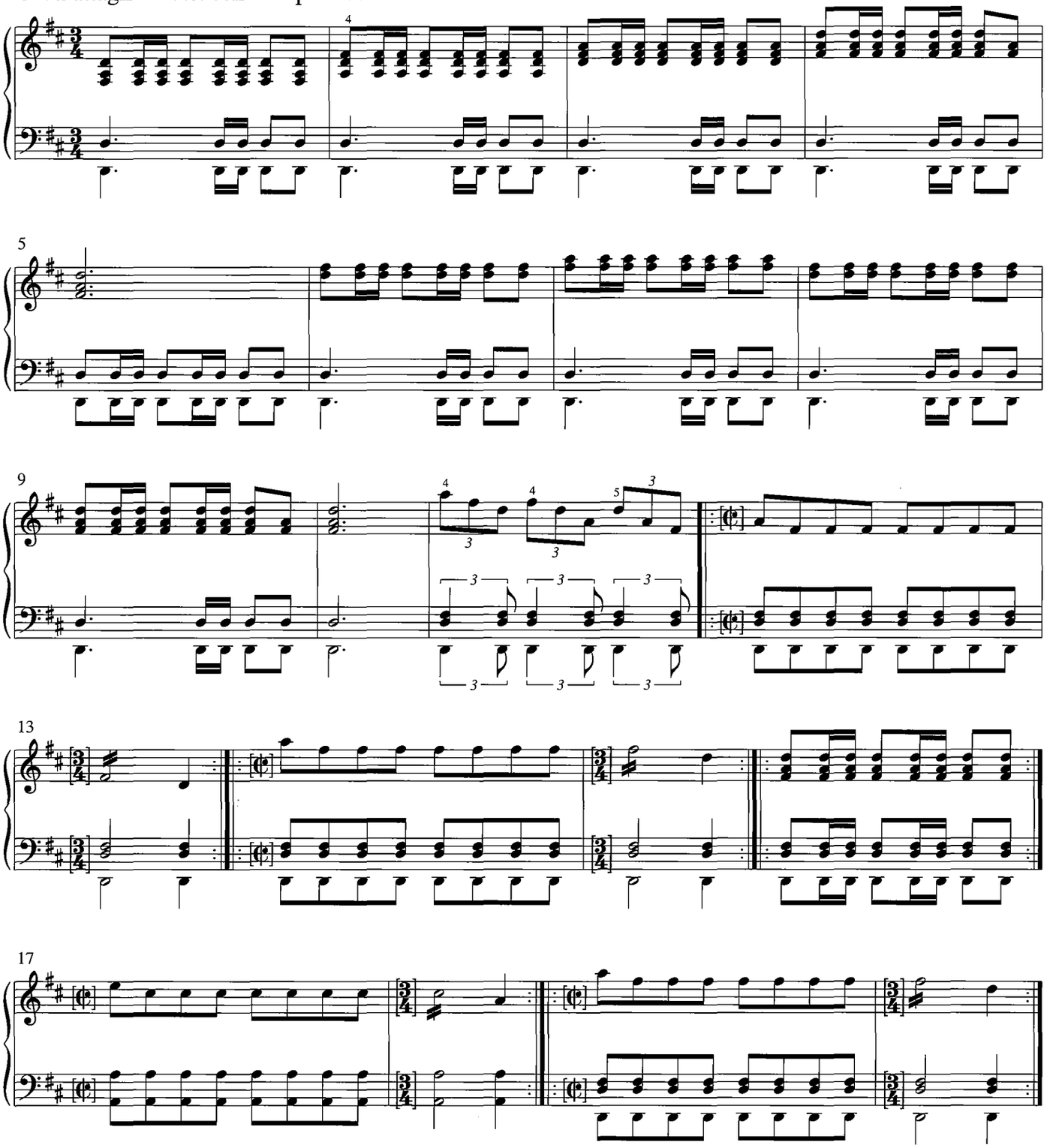
32. Van den Mechelaers



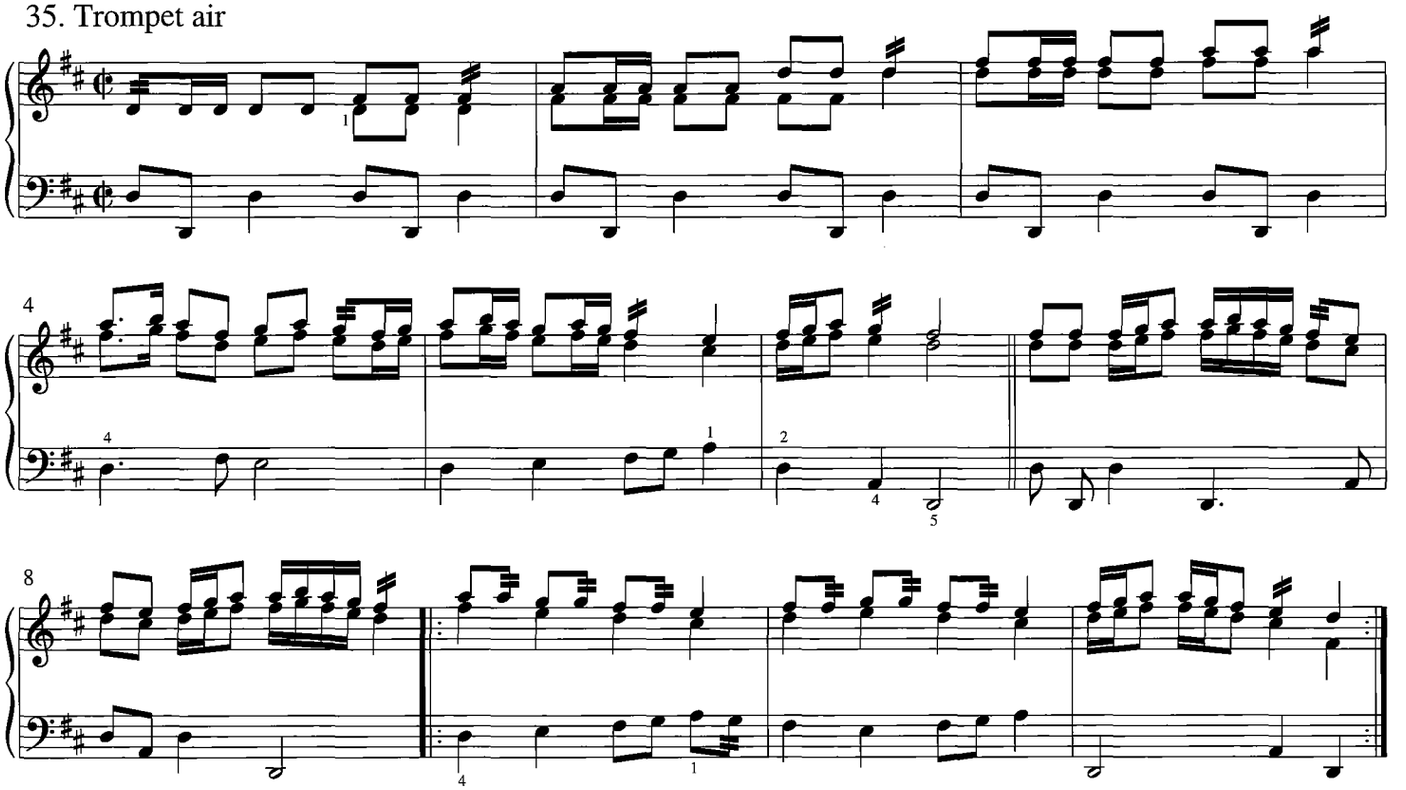
33. Van den Clock



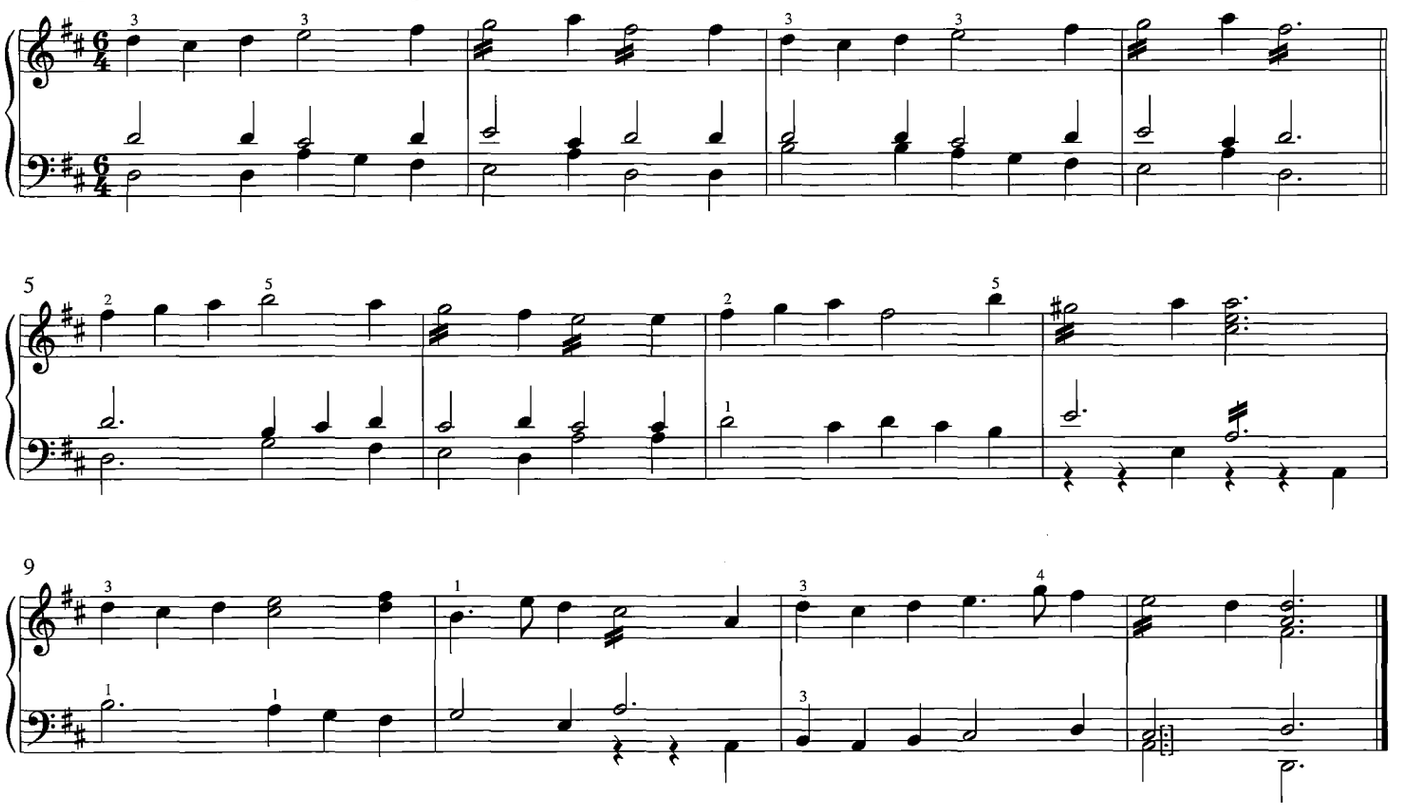
34. Battaglia. Eerst een trompet liedeken



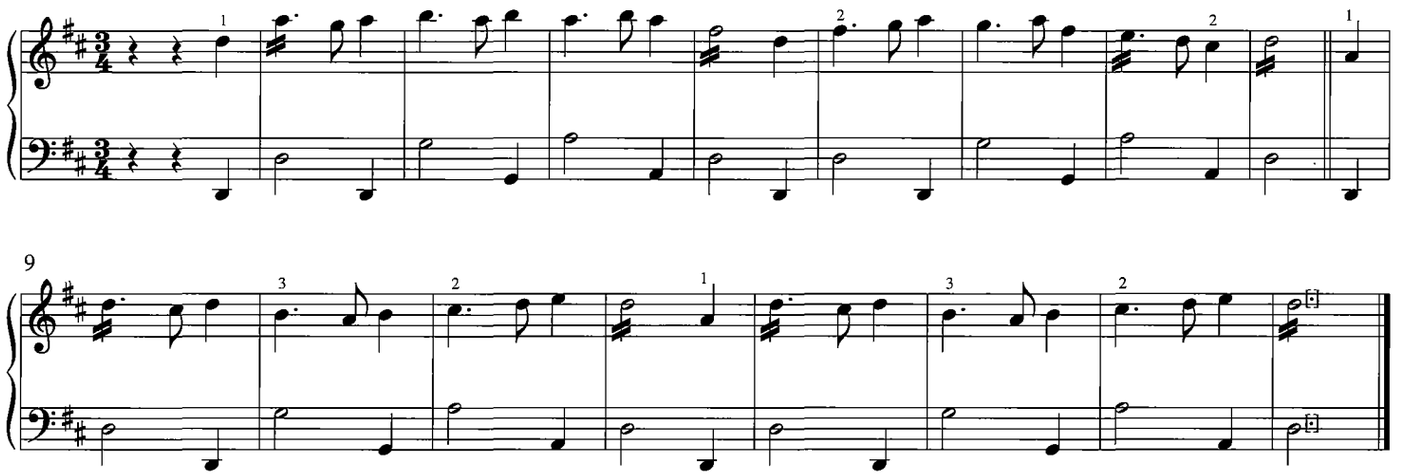
35. Trompet air



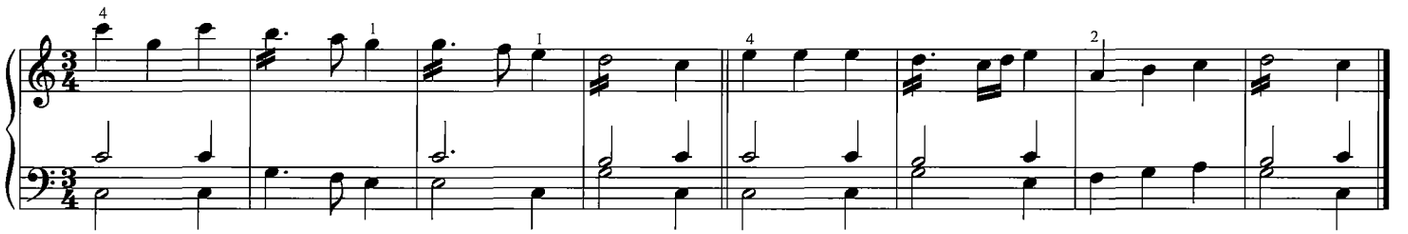
36. [zonder titel / without title]



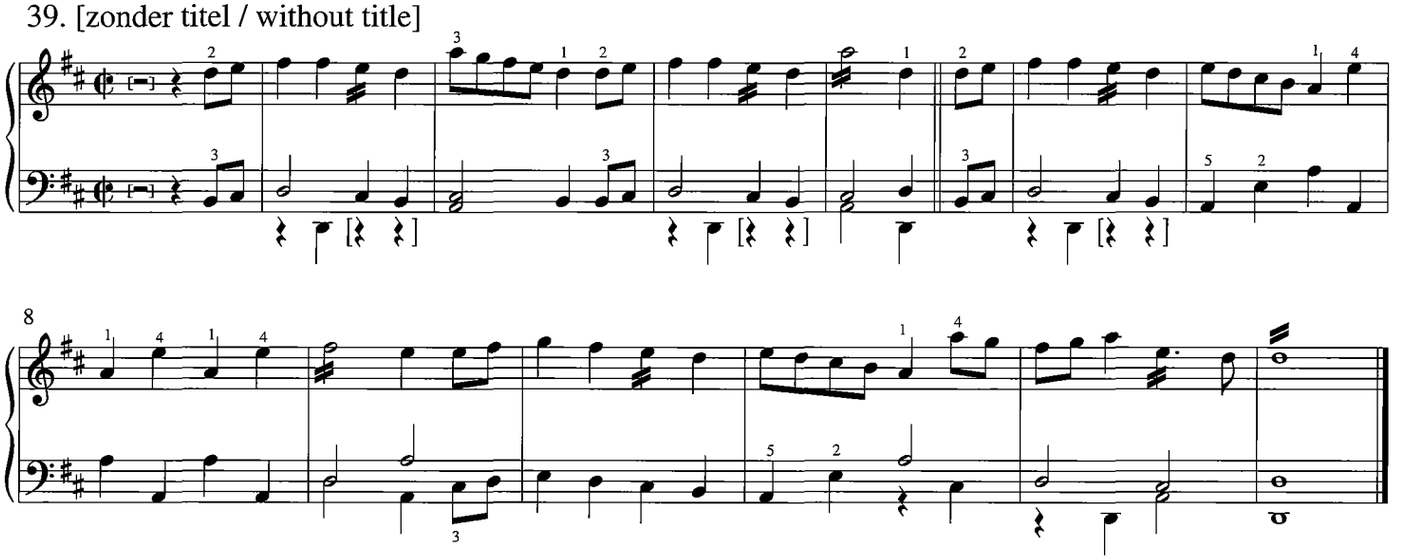
37. [zonder titel / without title]



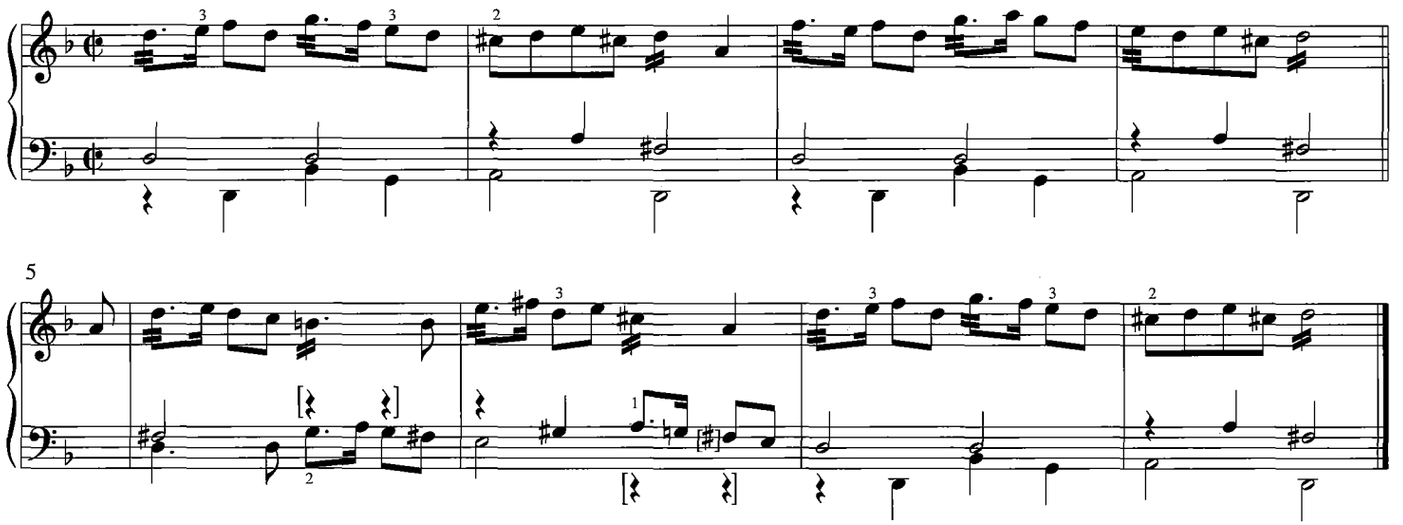
38. [zonder titel / without title]



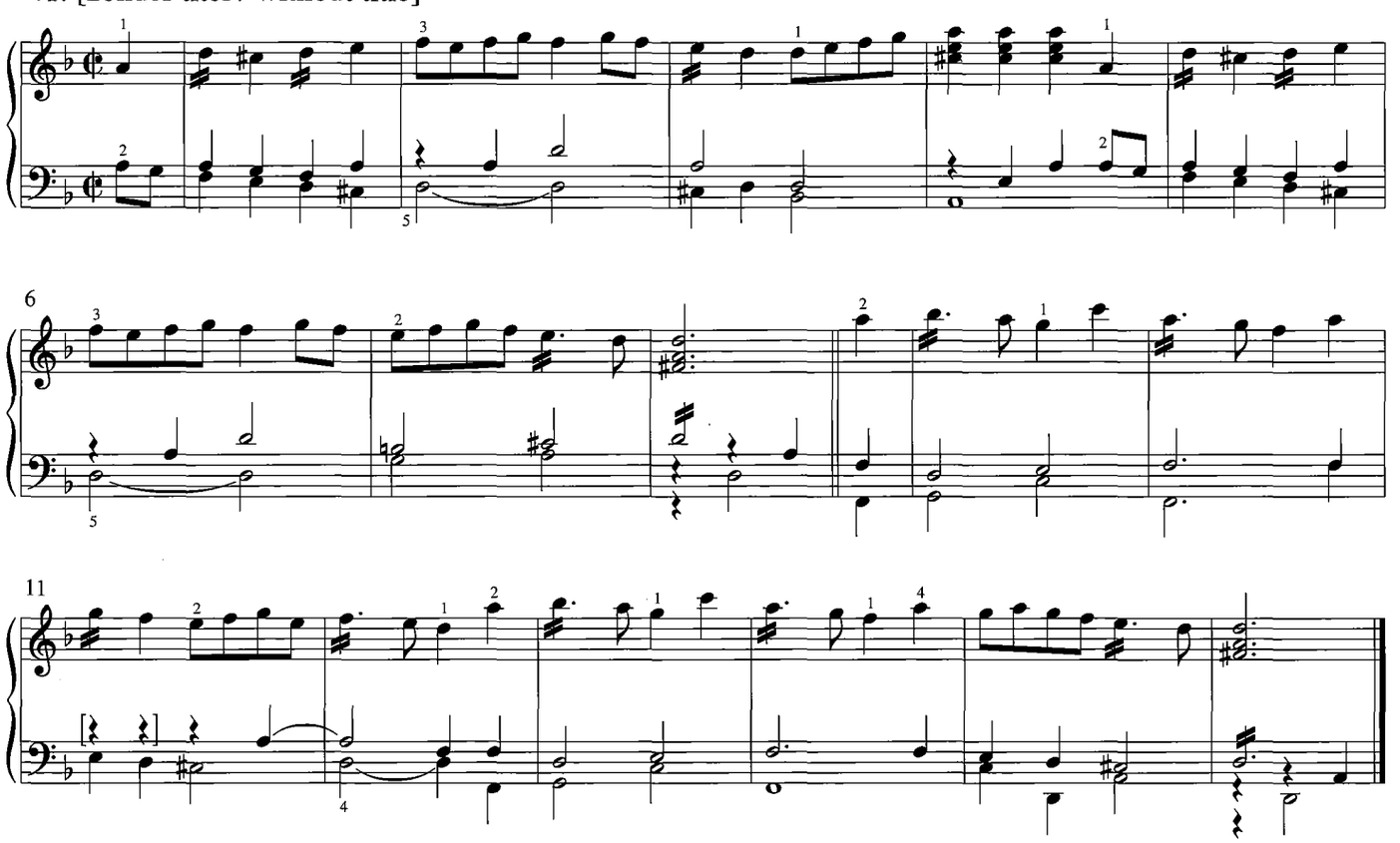
39. [zonder titel / without title]



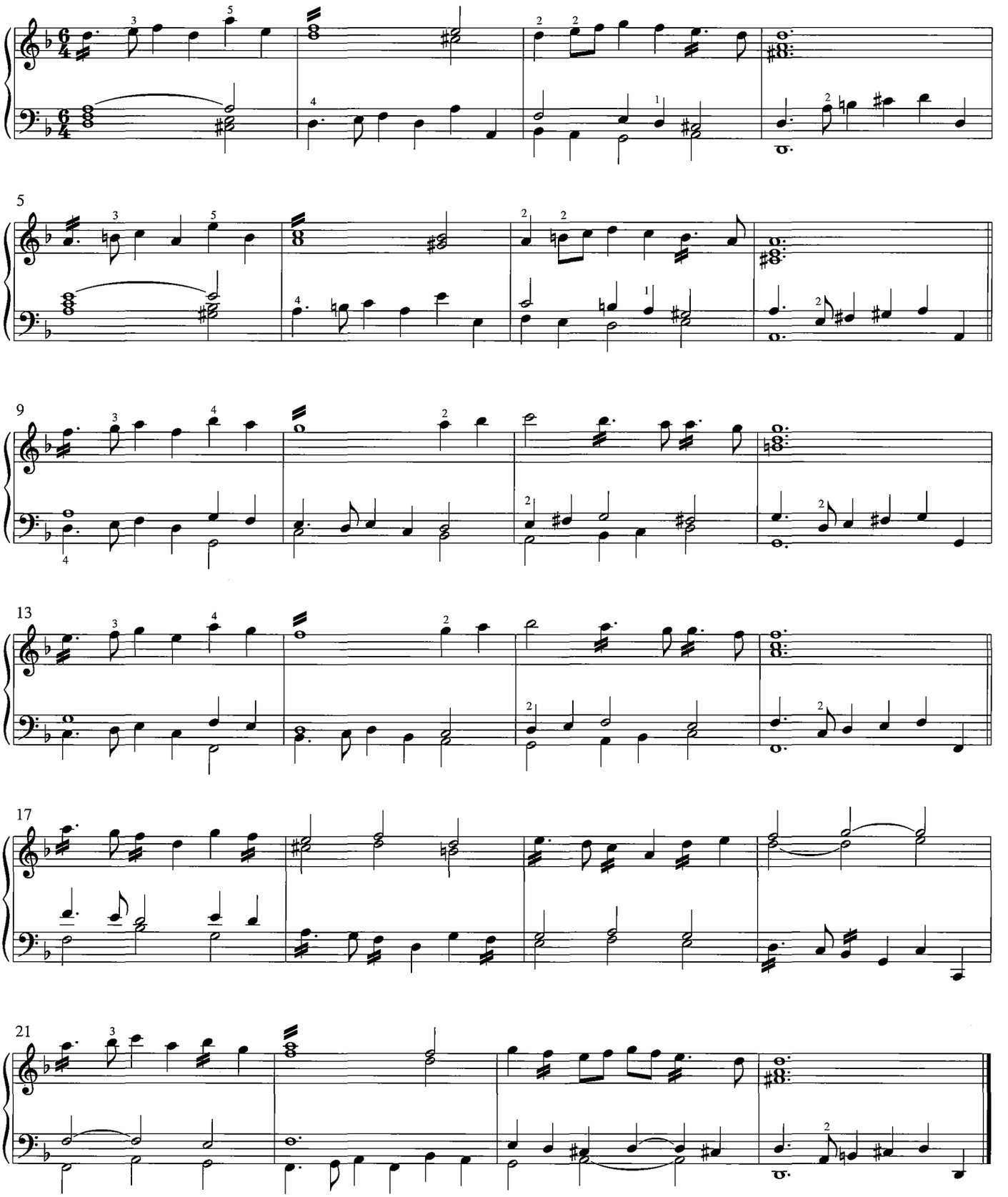
40. [zonder titel / without title]



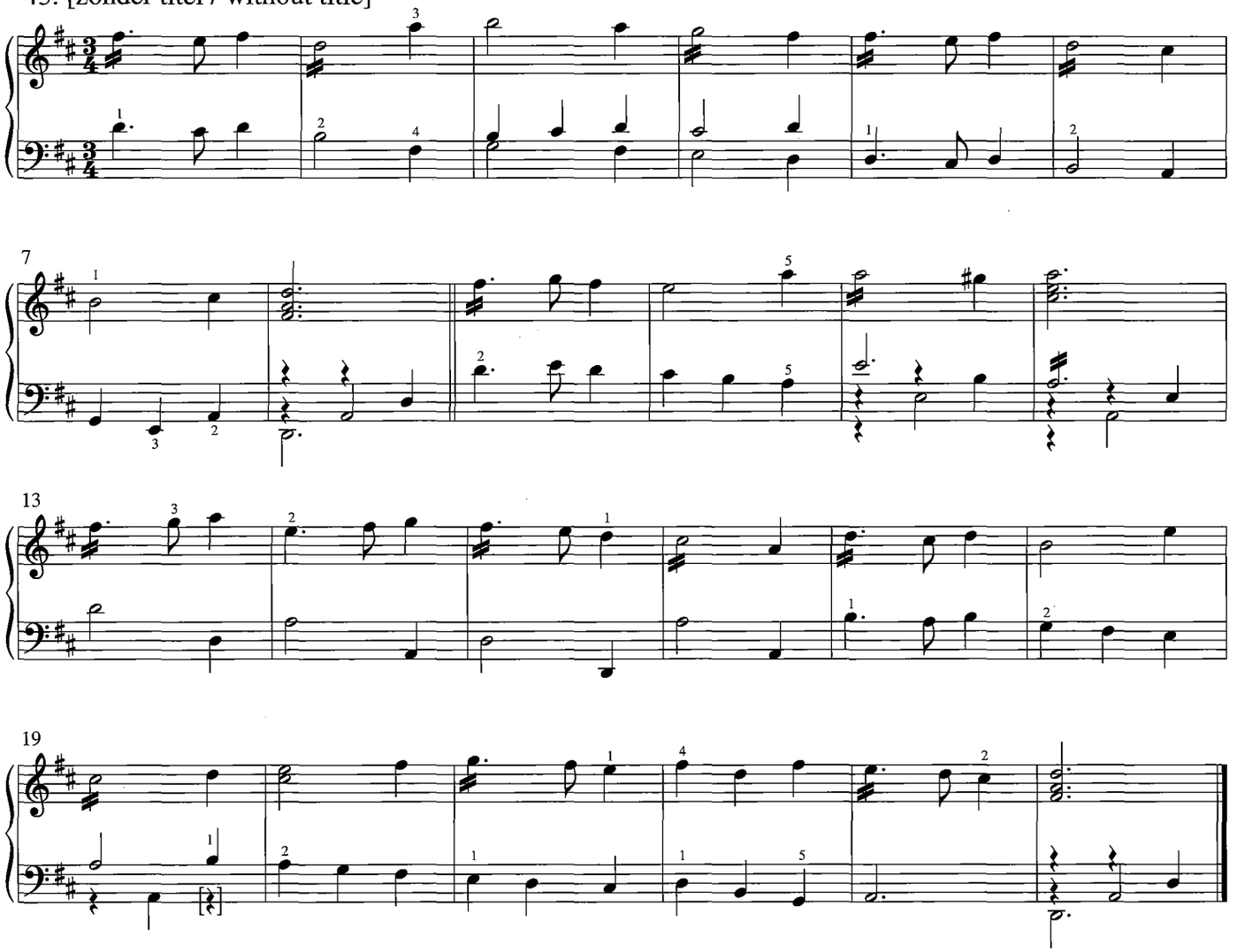
41. [zonder titel / without title]



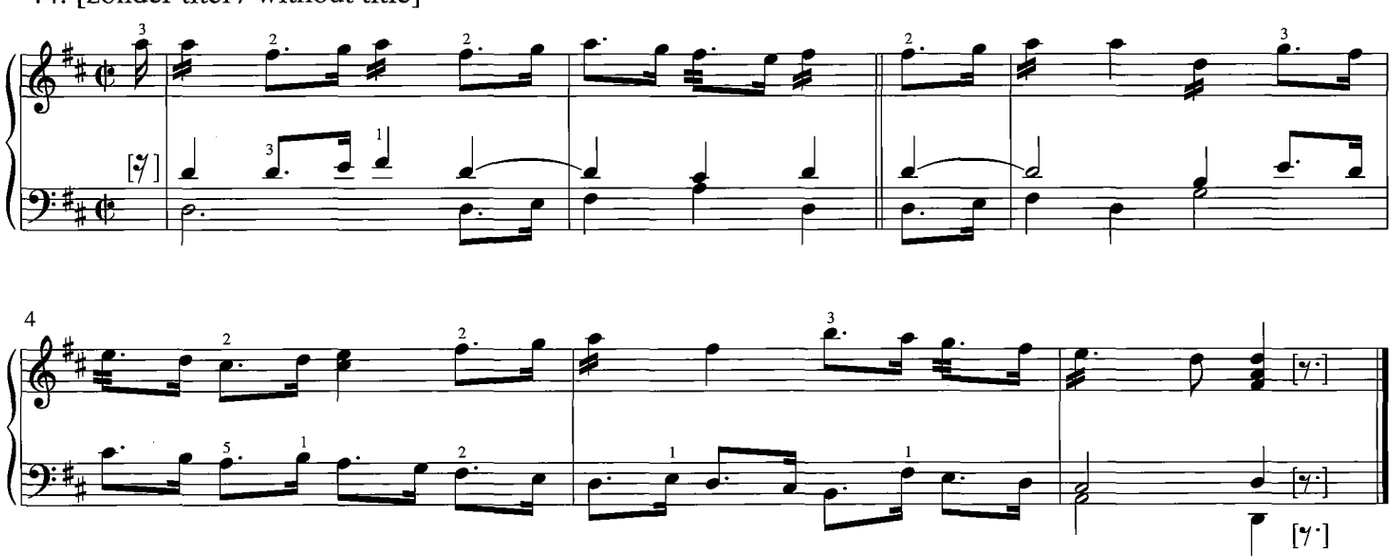
42. [zonder titel / without title]



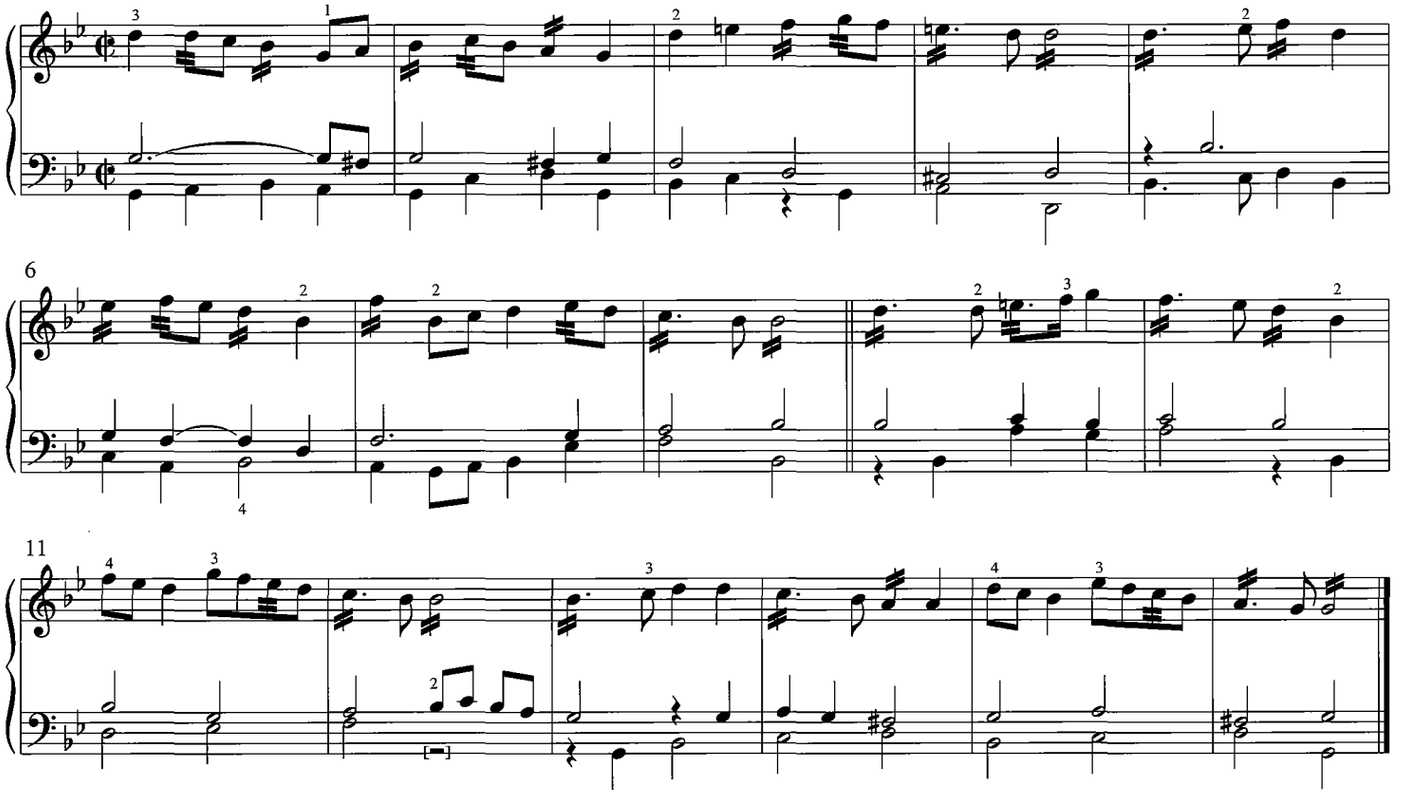
43. [zonder titel / without title]



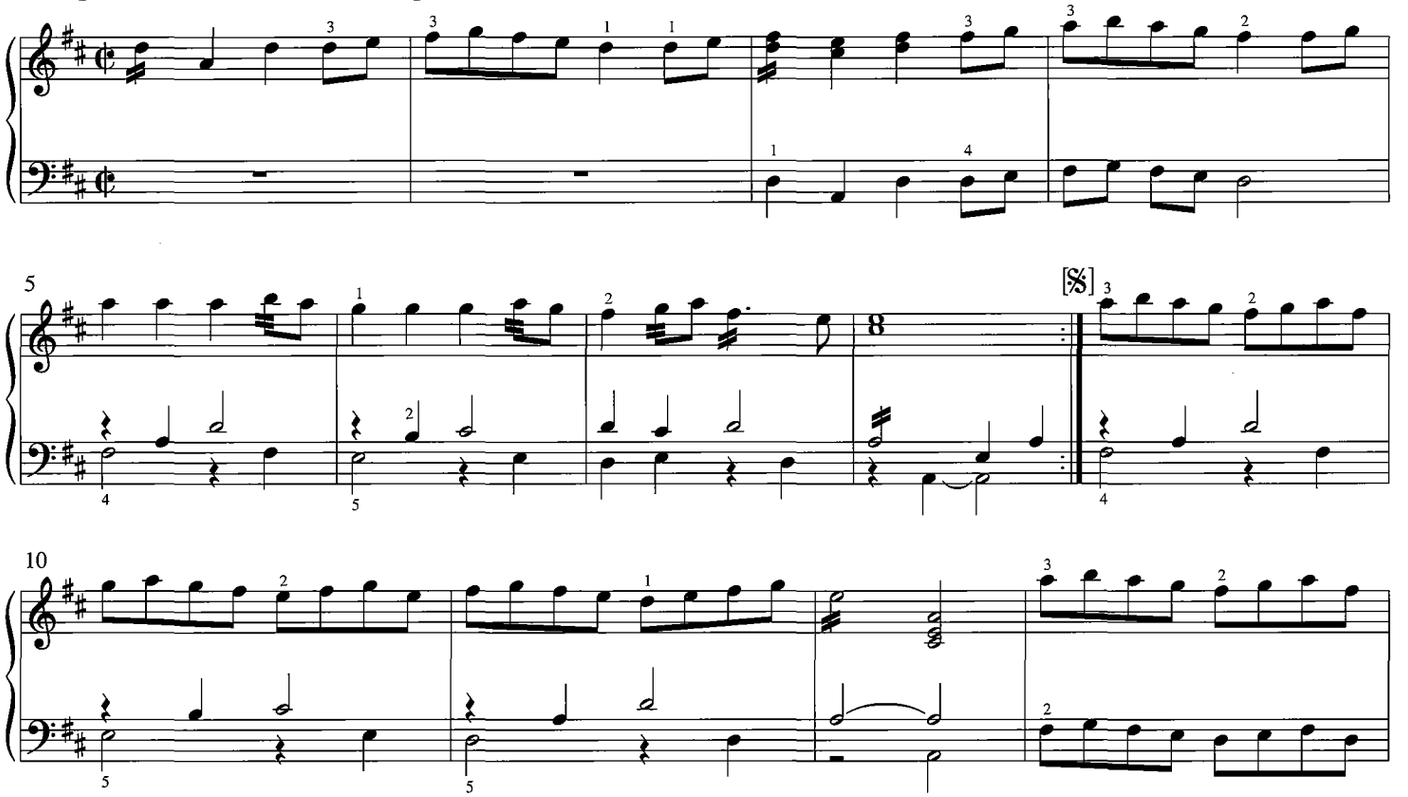
44. [zonder titel / without title]

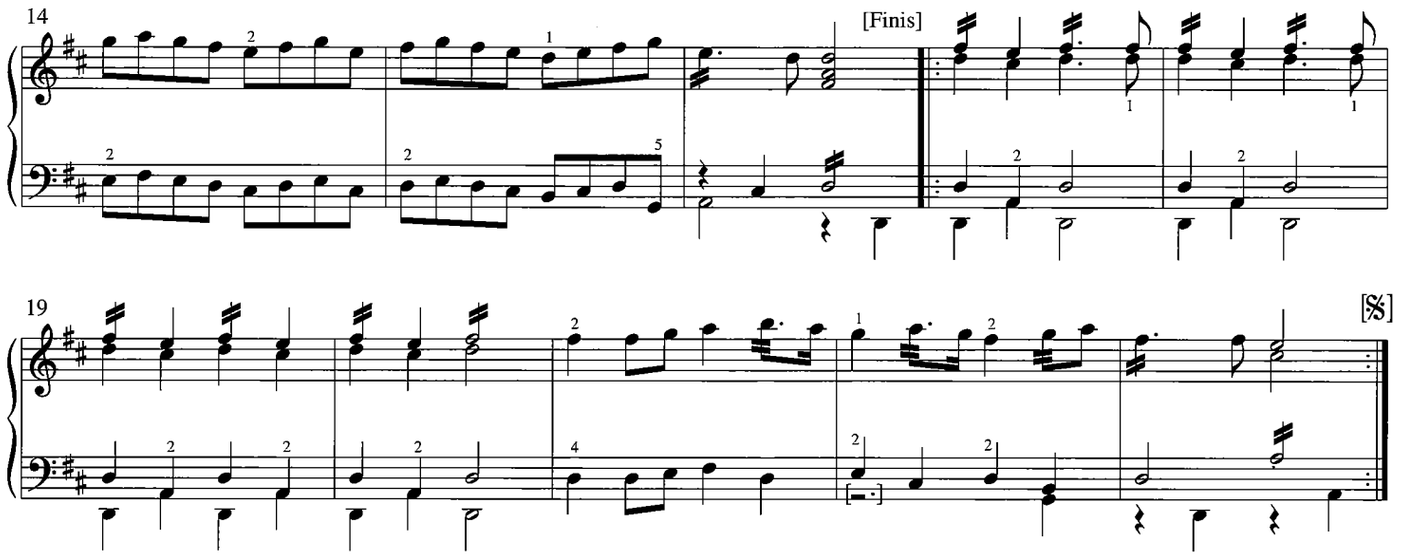


45. Leijsem

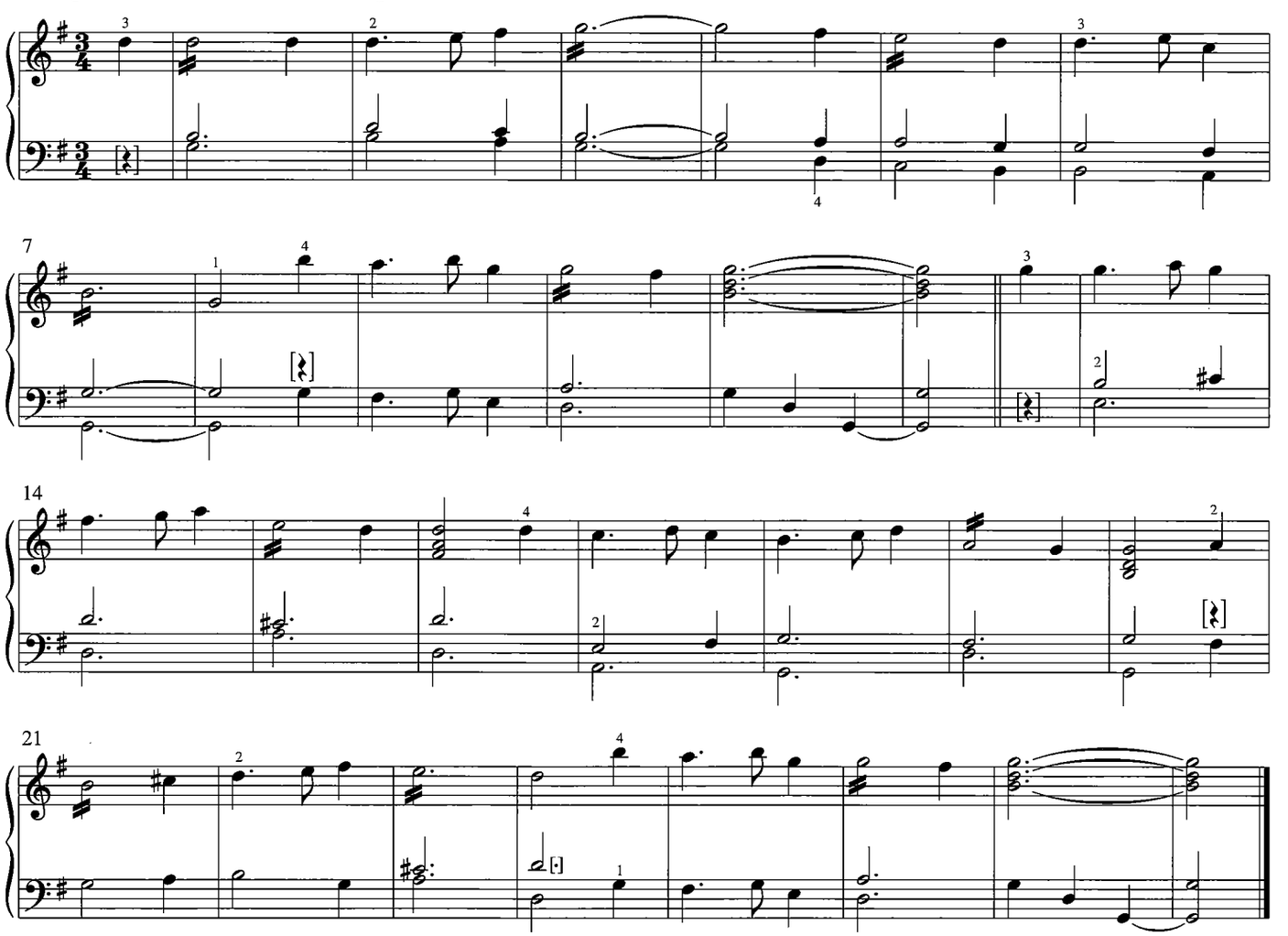


46. [zonder titel / without title]

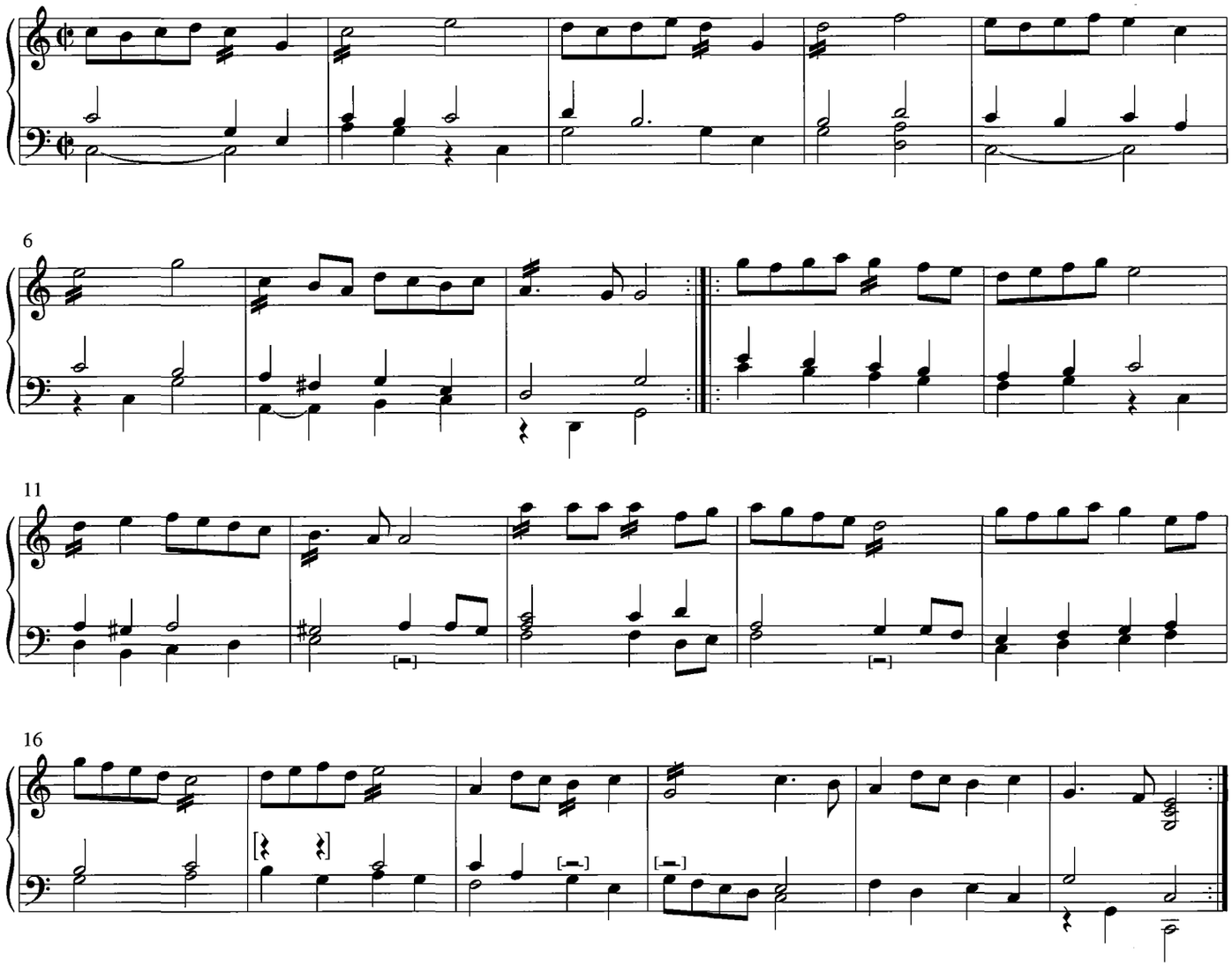




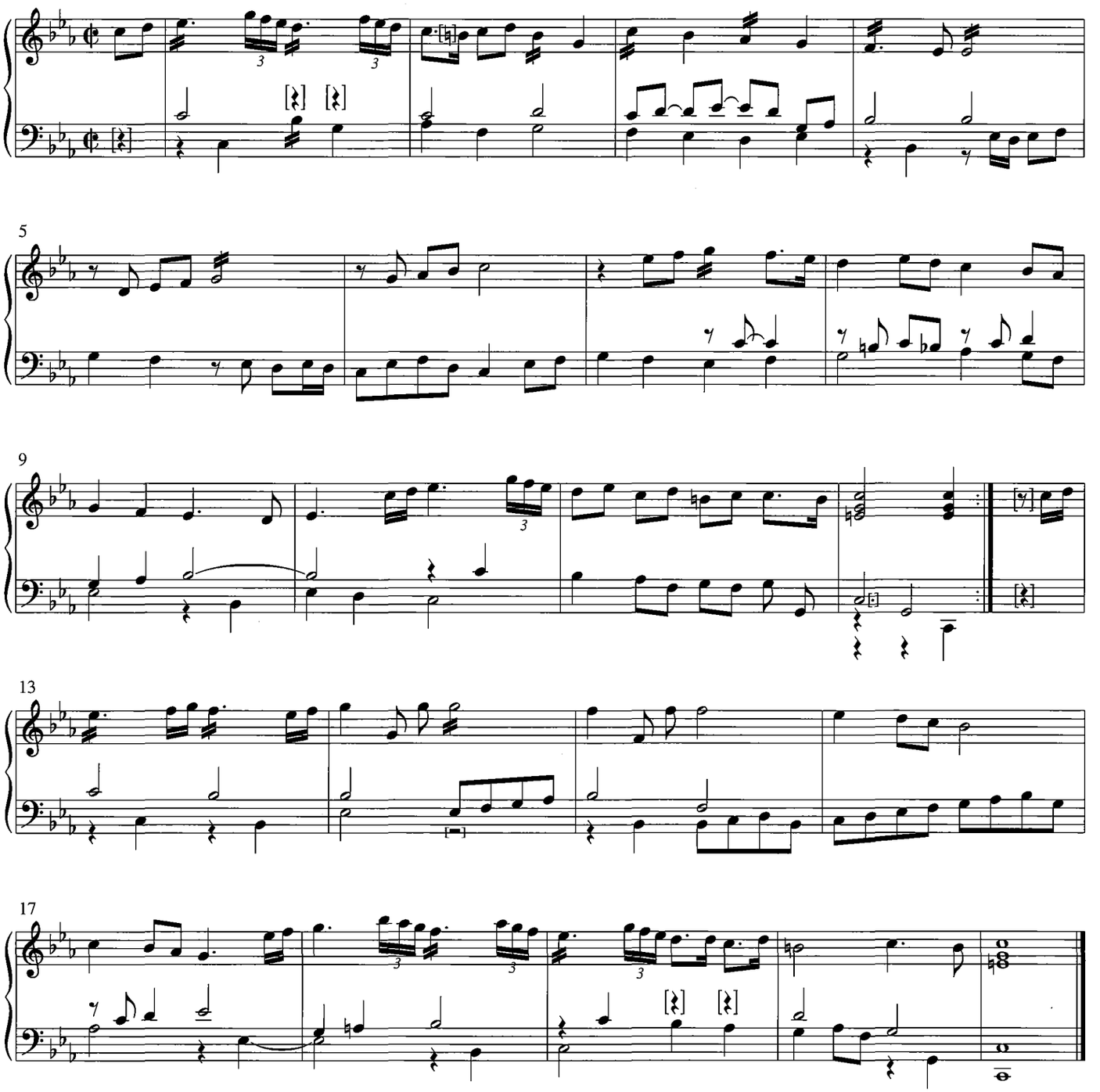
47. [zonder titel / without title]



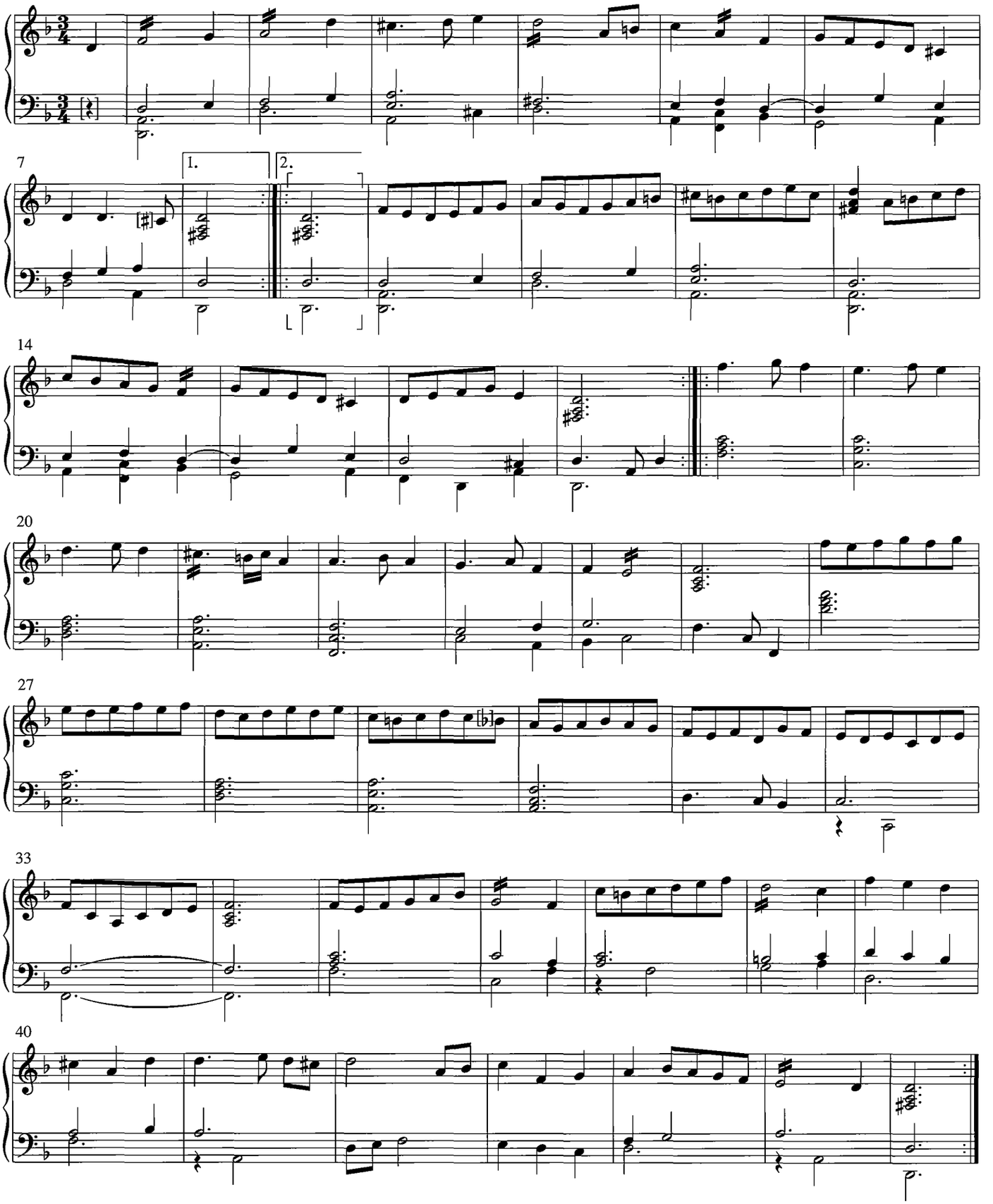
48. La Bataglia de Duc d Luxembourgh



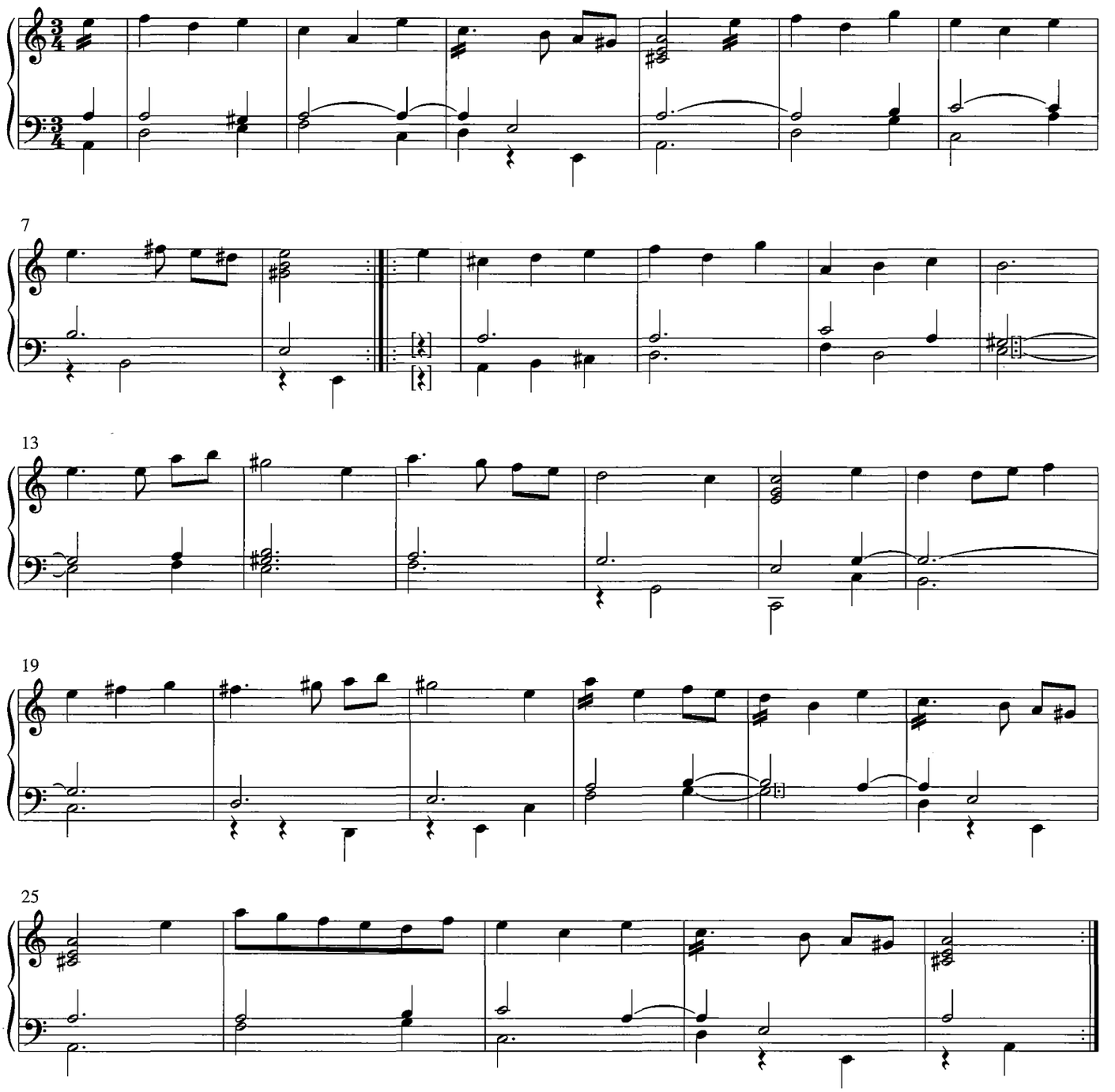
49. De doot van den koninck van Engelandt



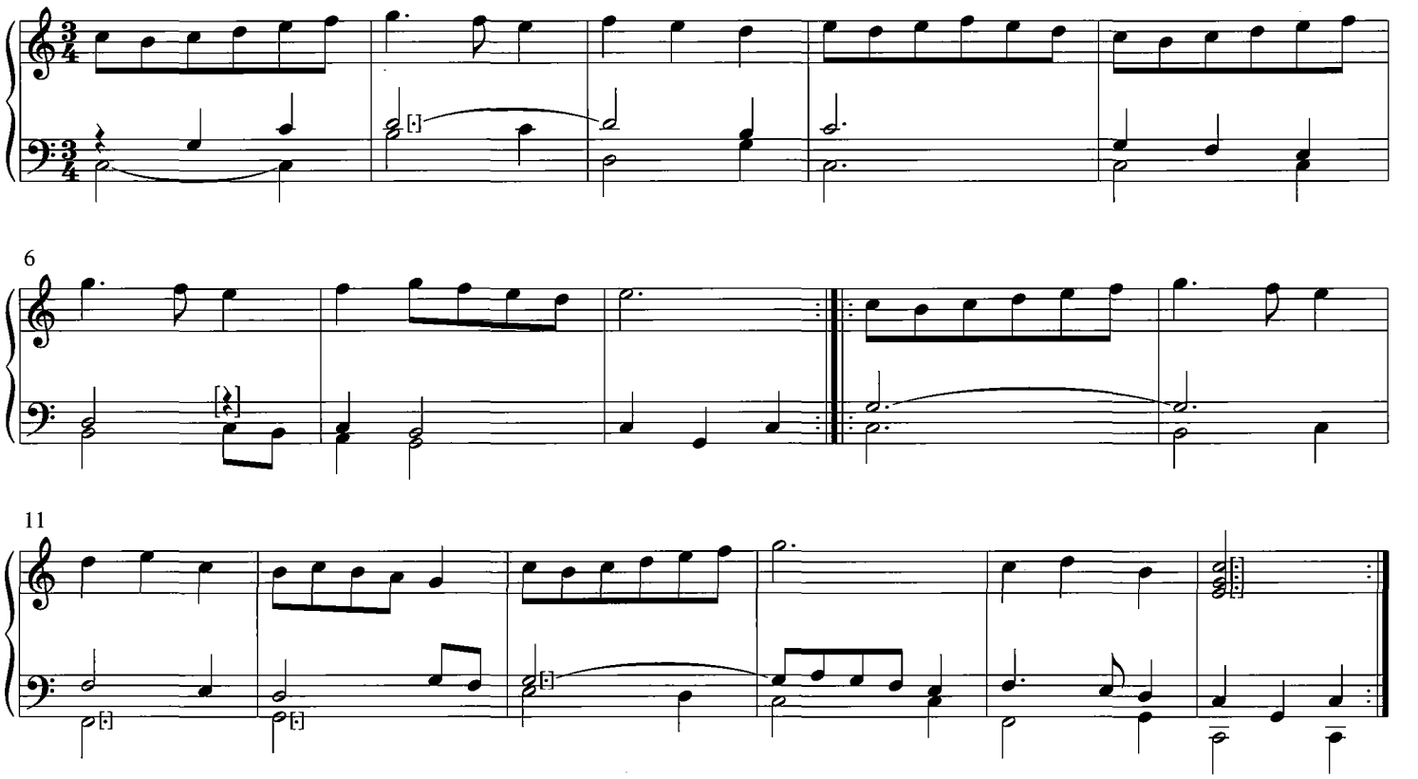
50. Daphne



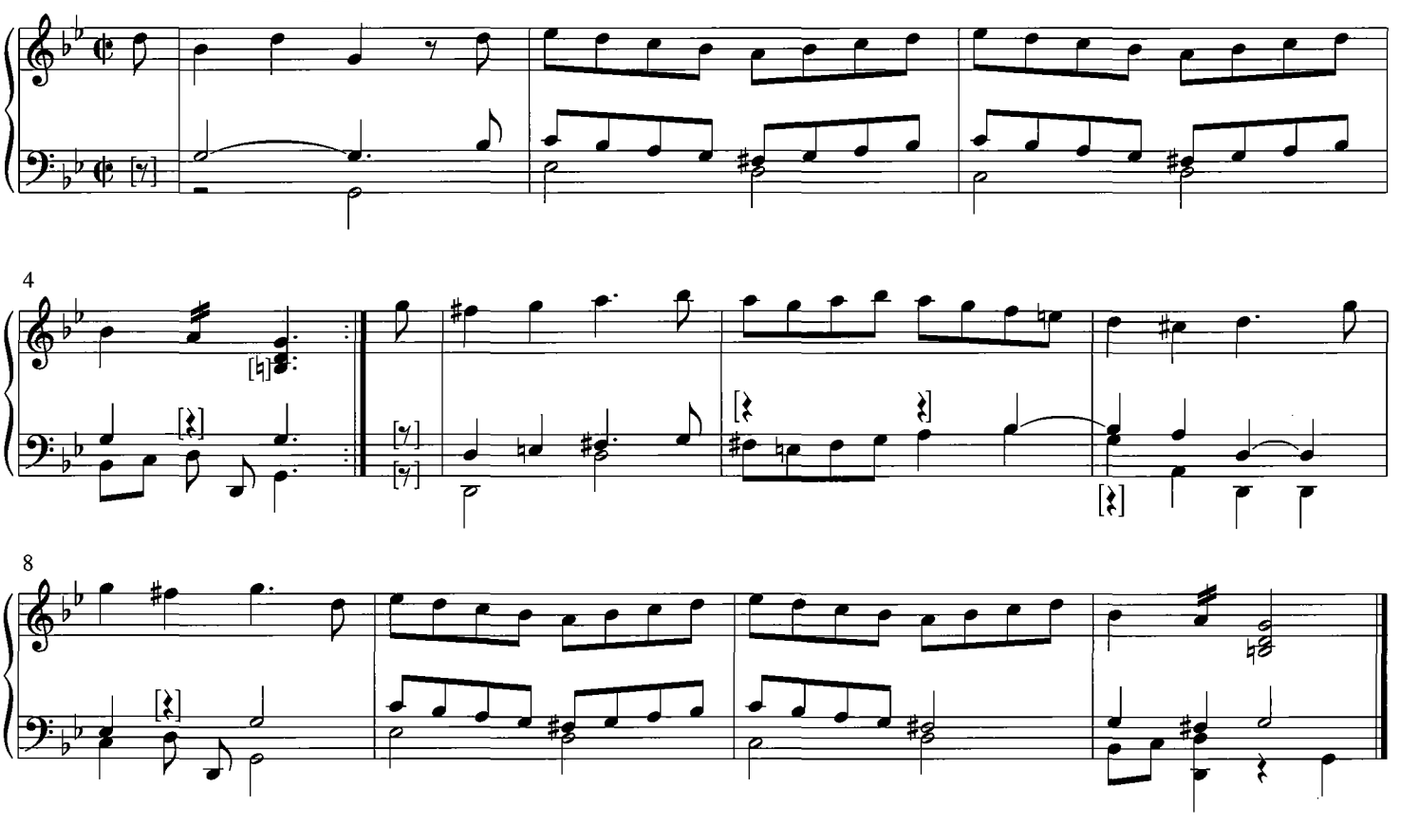
51. [zonder titel / without title]



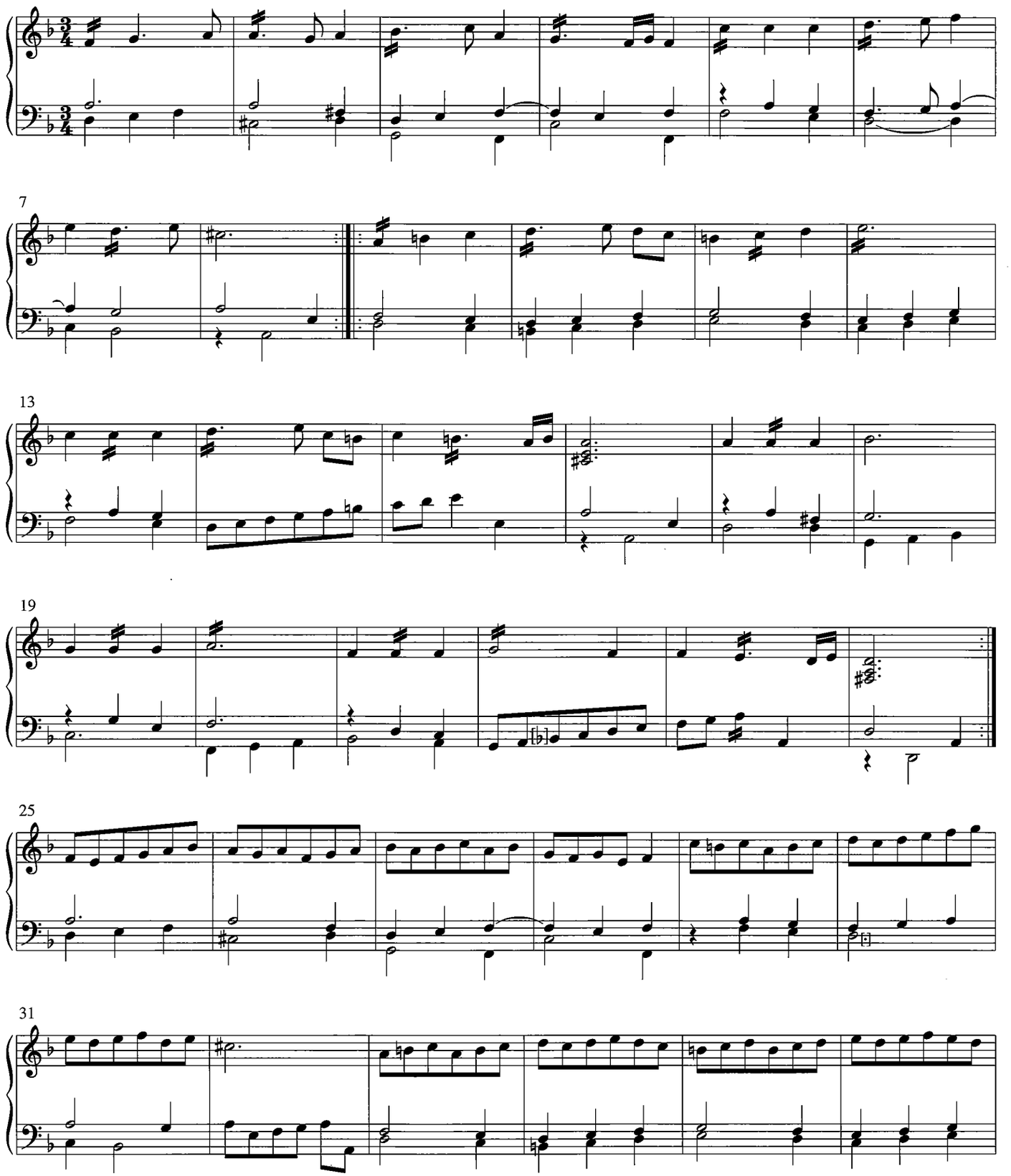
52. [zonder titel / without title]

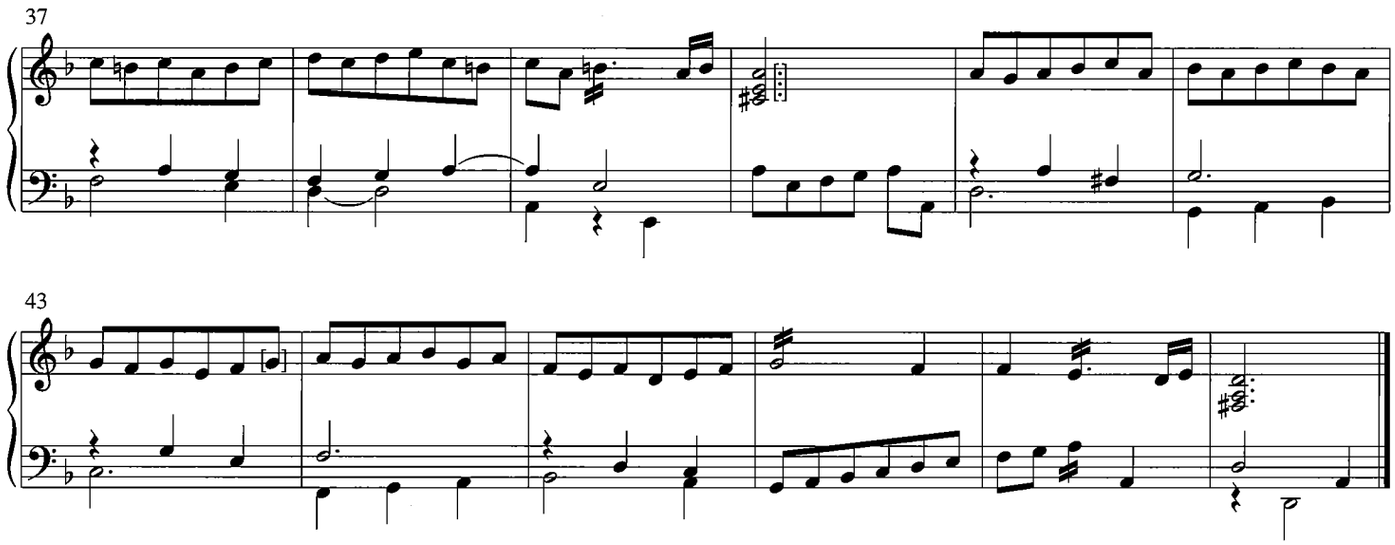


53. De Mars van de Topsche Dragonders

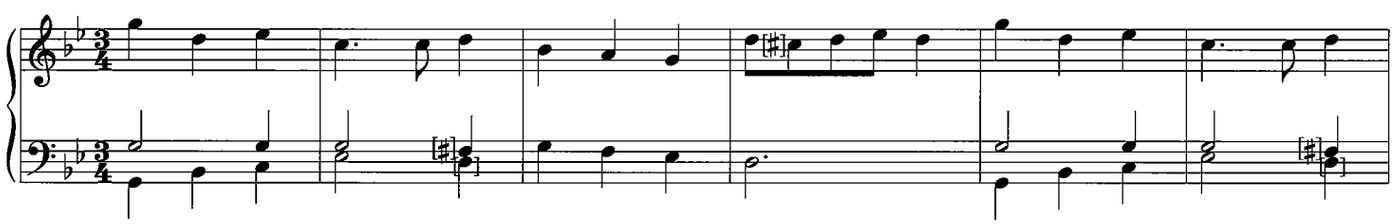


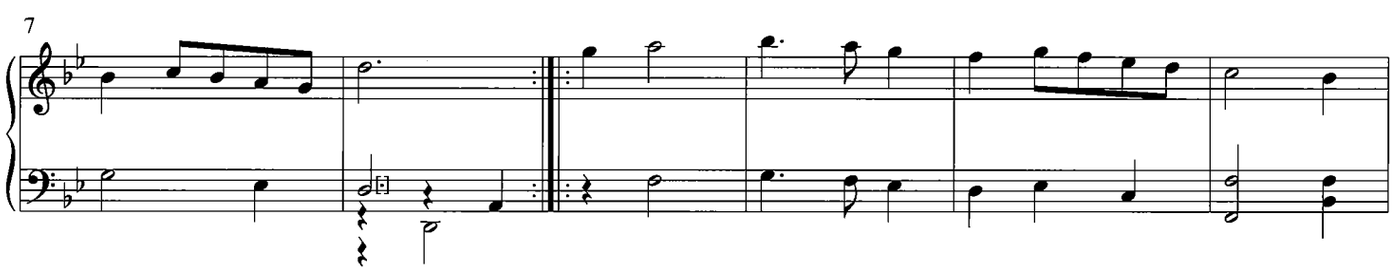
54. Sarabande

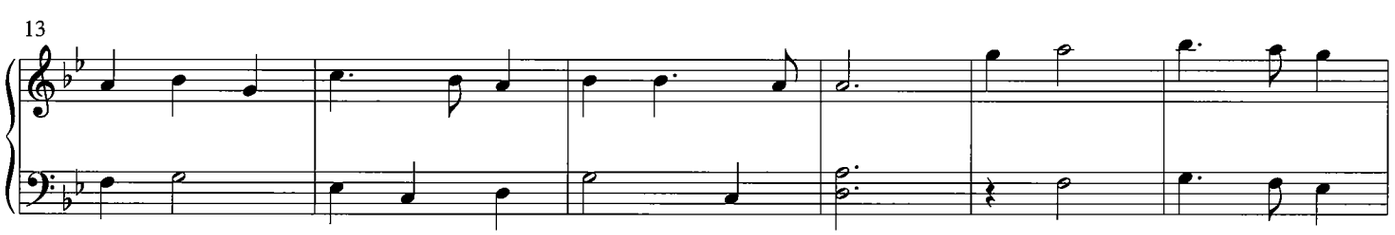


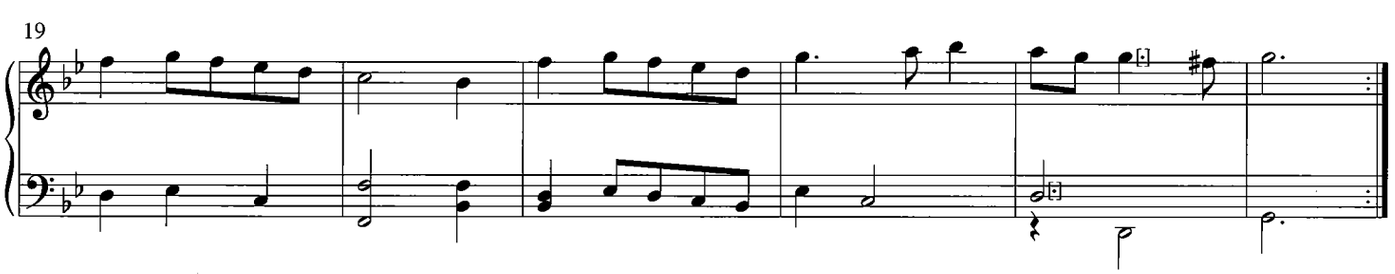


55. [zonder titel / without title]

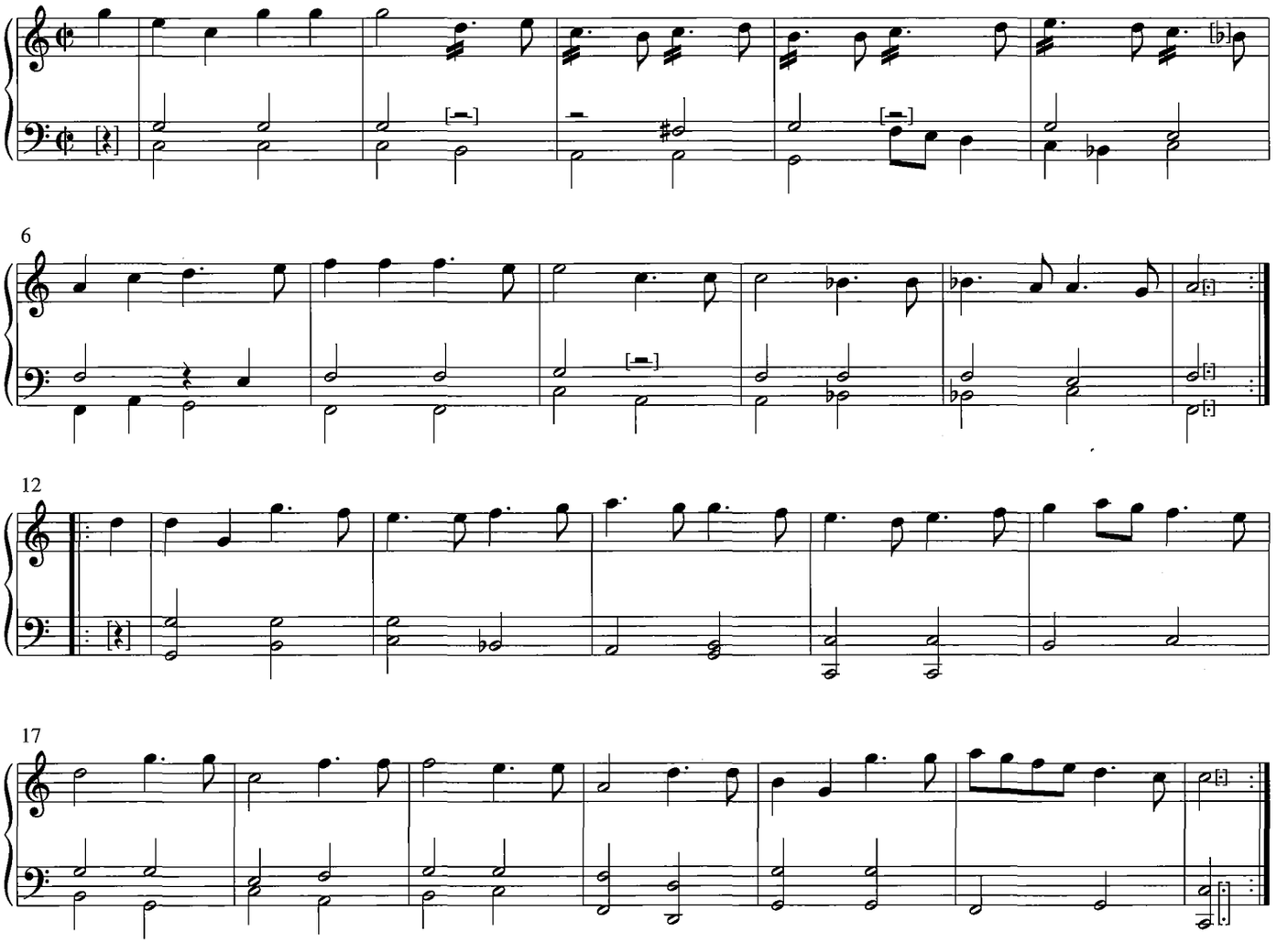




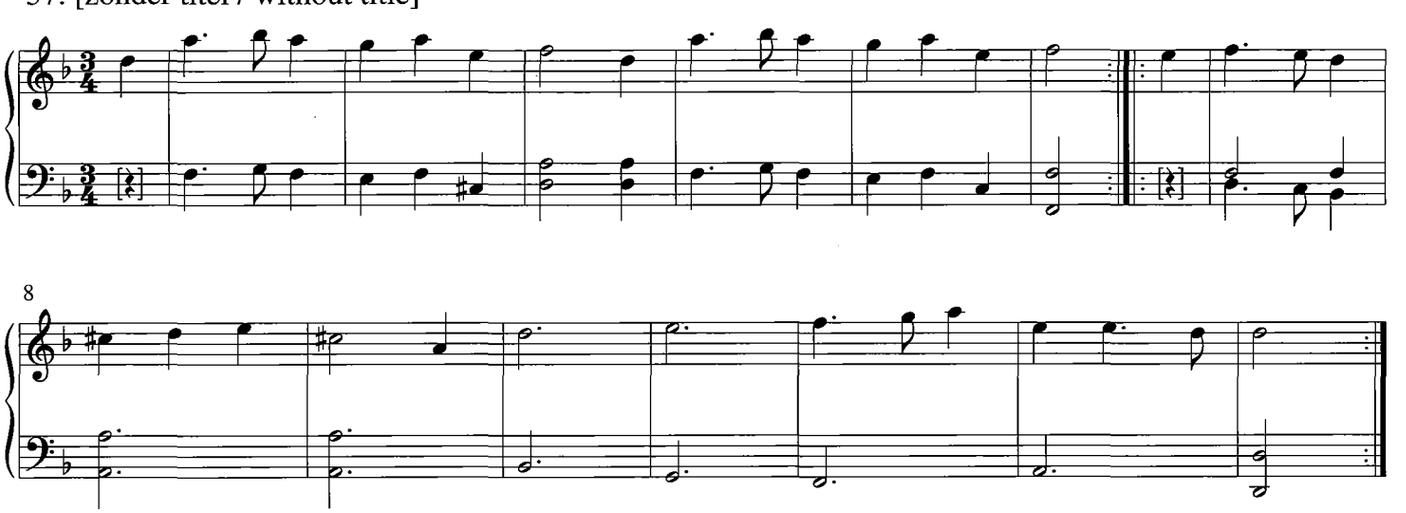




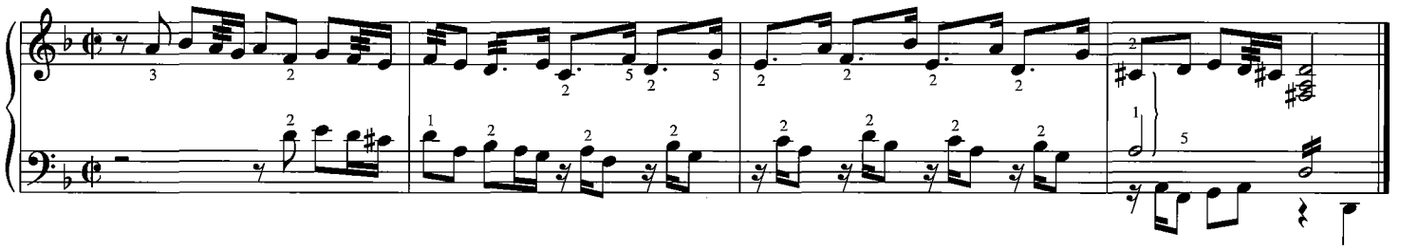
56. [zonder titel / without title]



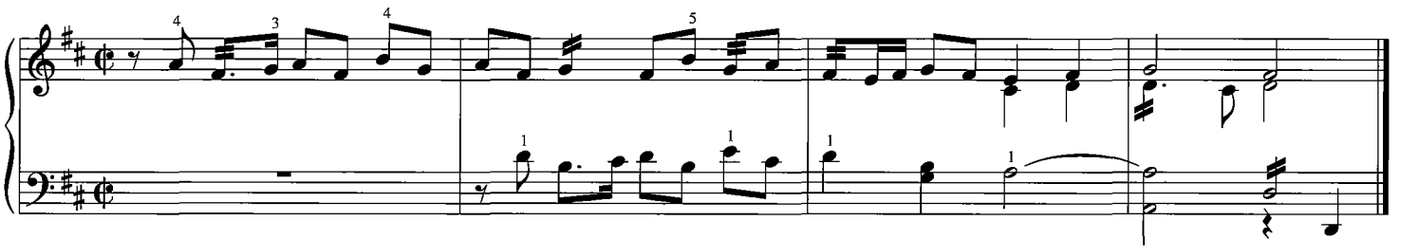
57. [zonder titel / without title]



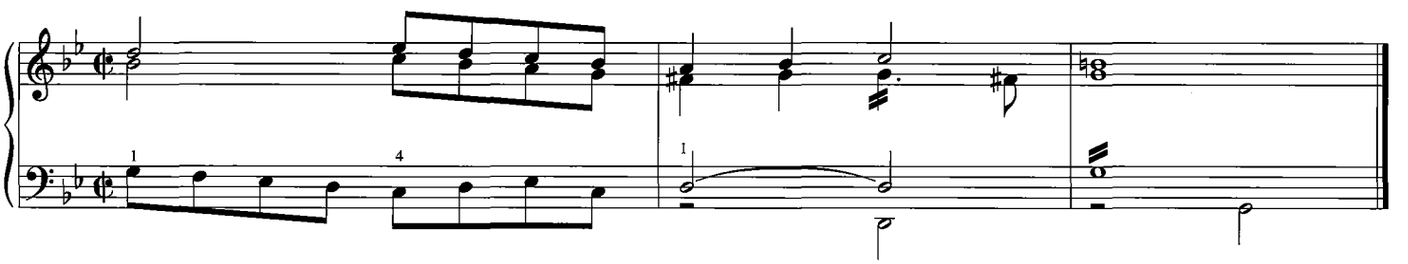
58. Preludium voor de liedekens voleijndende in dlasolre met bmol



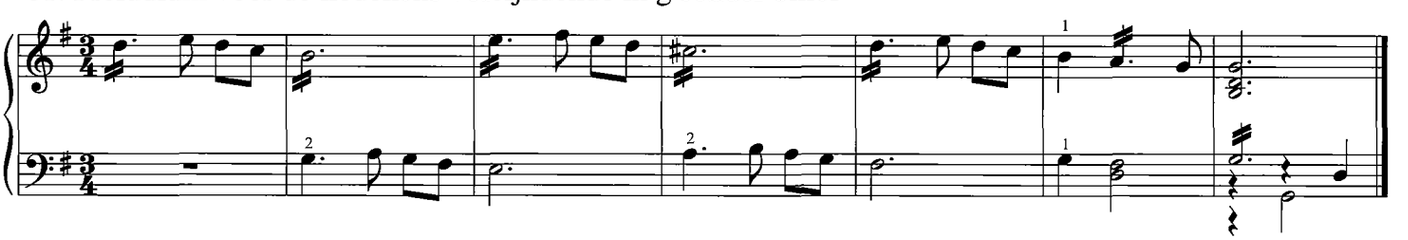
59. Preludium voor de liedekens voleijndende in d met de suiten



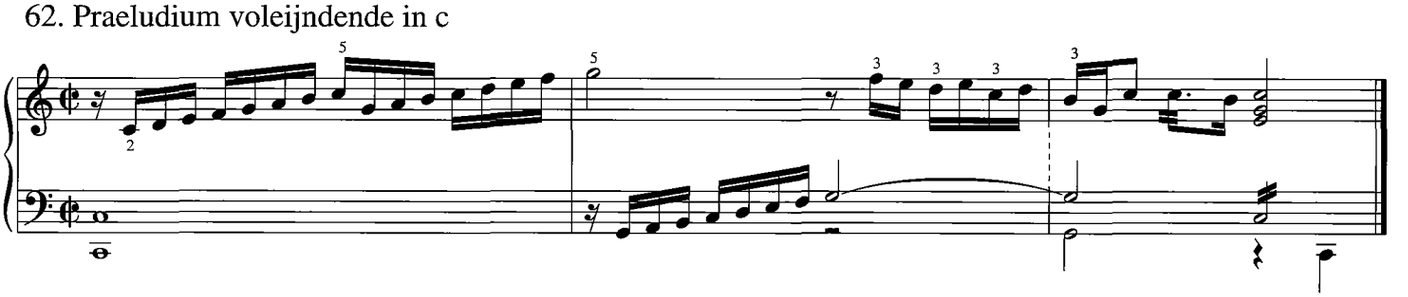
60. Praeludium voor de liedekens voleijndende in g met bmol



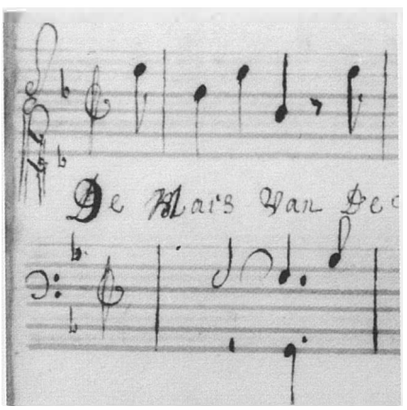
61. Preludium voor de liedekens voleijndende in g sonder bmol



62. Praeludium voleijndende in c



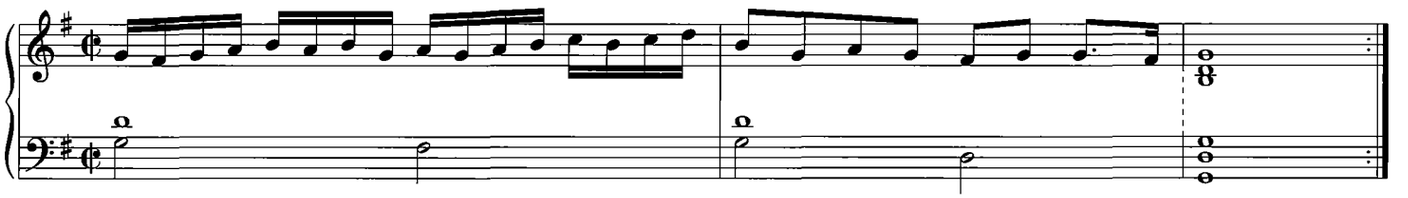
Klavierboek van Maria Therese Reijnders
Maria Therese Reijnders Keyboard Book



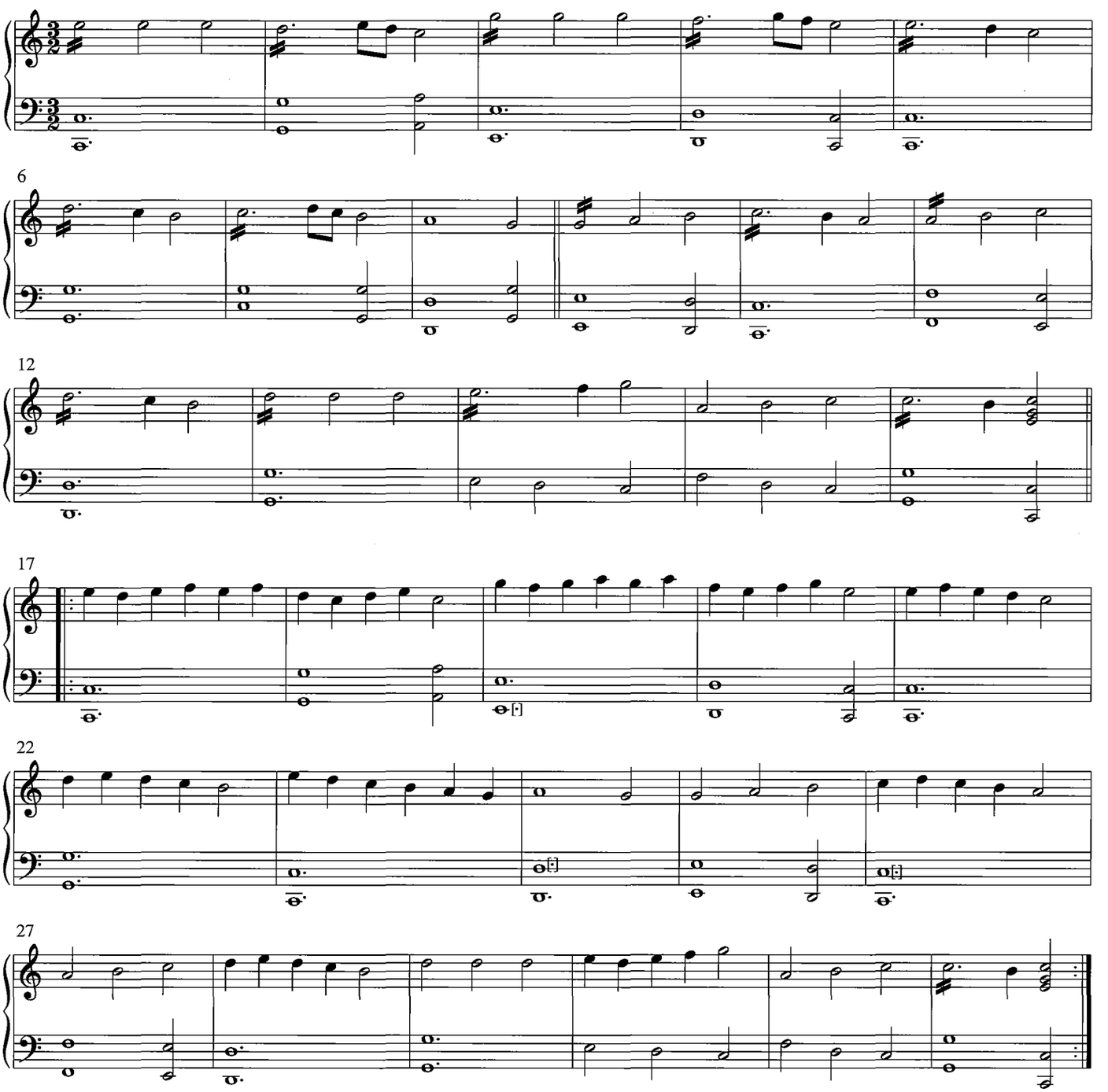
Inhoud / Contents

1.	*Prelude*	93
2.	*Sarabande*	93
3.	*Fanfare*	94
4.	*Minuet*	94
5.	*Bourée*	95
6.	*Ballet*	95
7.	*Lof sij Joseph*	96
8.	*Ider mach hem nu verblijden*	96
9.	*La Bataille*	97
10.	*Herders comt dit*	101
11.	zonder titel/without title	102
12.	zonder titel/without title	103
13.	*La Britannie*	104
14.	*Allemande*	105
15.	zonder titel/without title	106
16.	zonder titel/without title	107
17.	*Menuet*	107
18.	zonder titel/without title	108
19.	*Menuet*	109
20.	zonder titel/without title	109
21.	zonder titel/without title	110
22.	zonder titel/without title	111

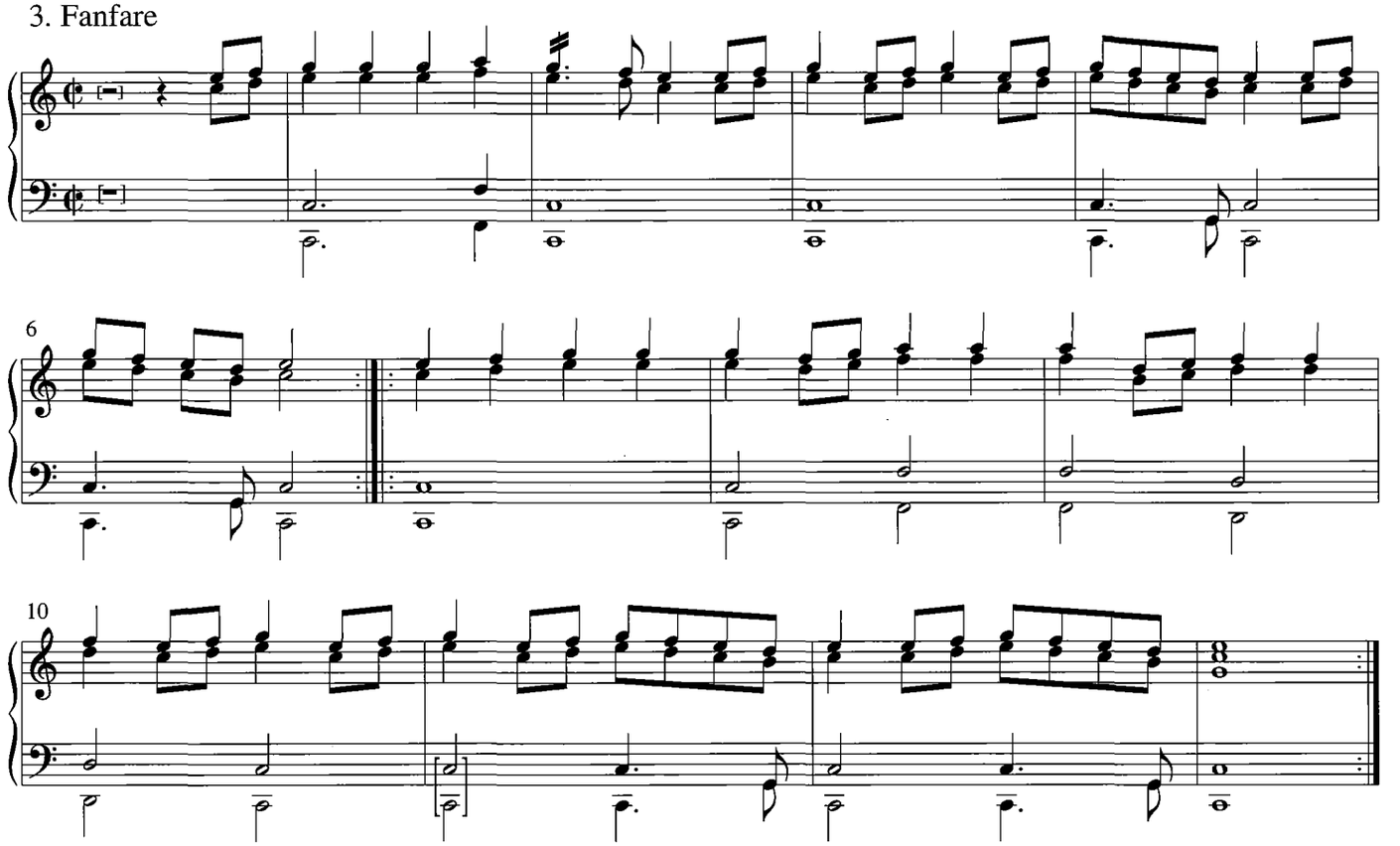
1. Prelude



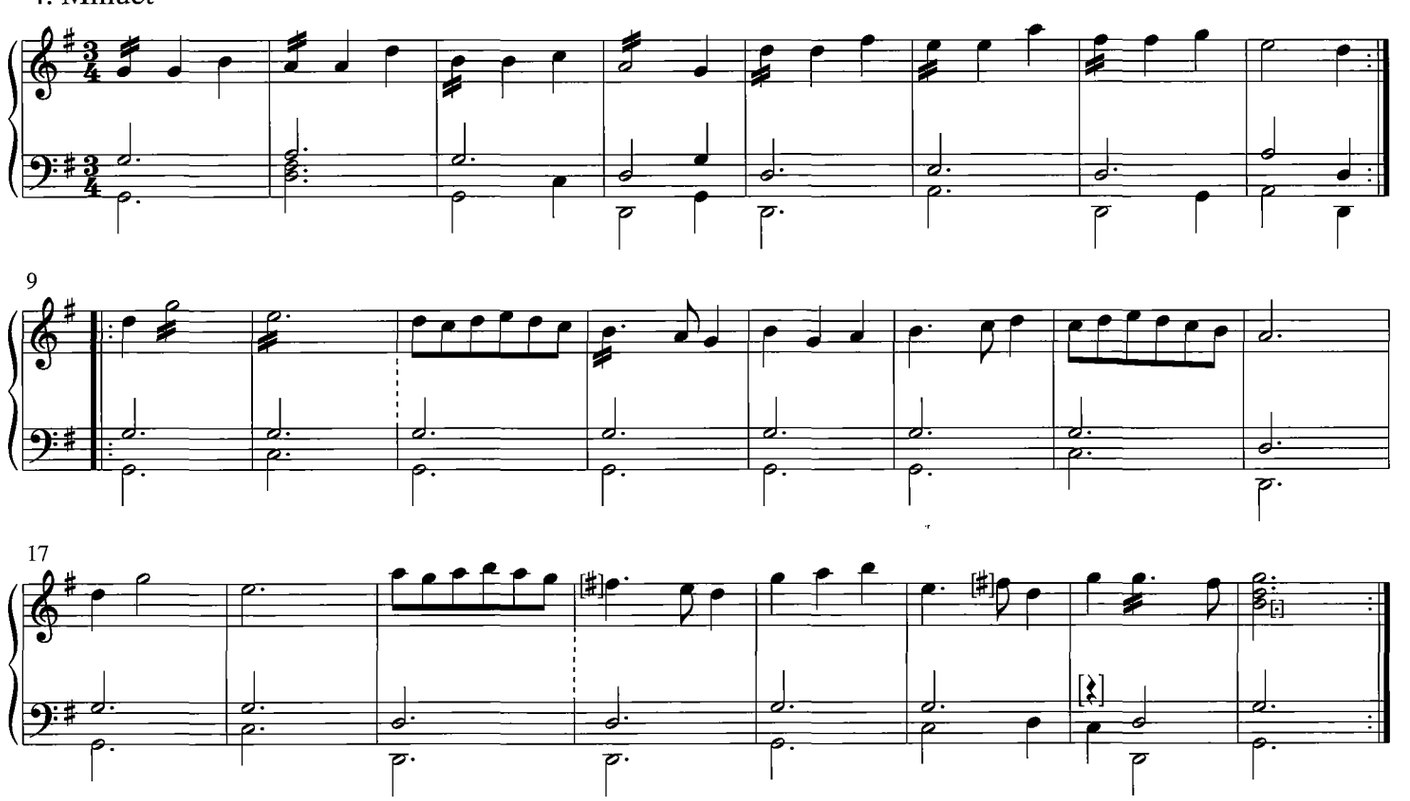
2. Sarabande



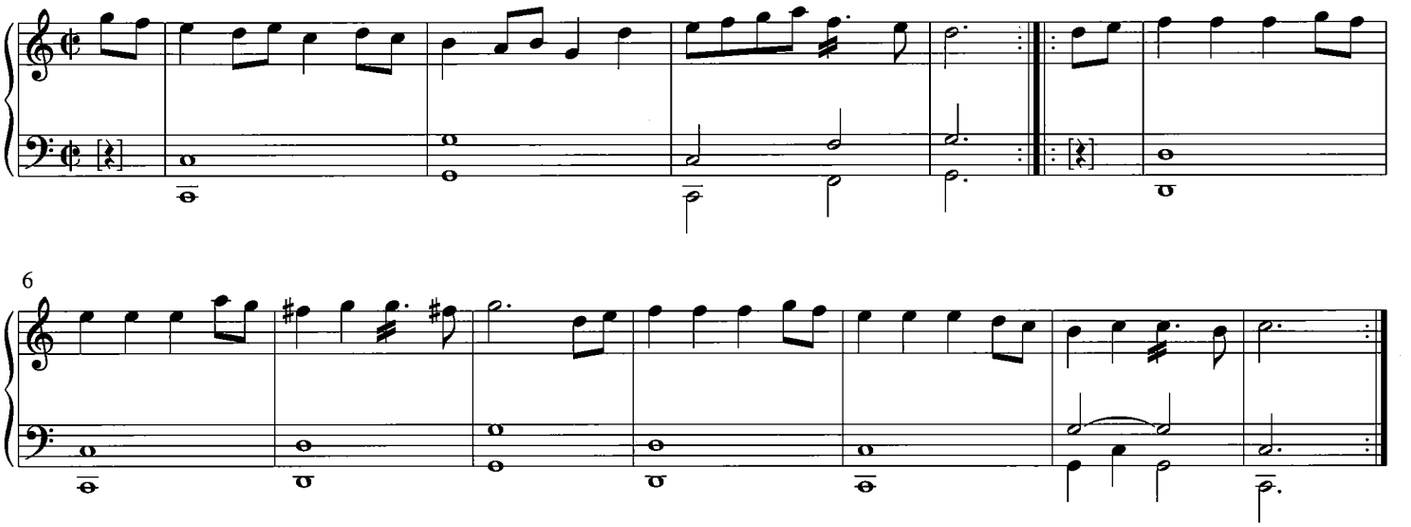
3. Fanfare



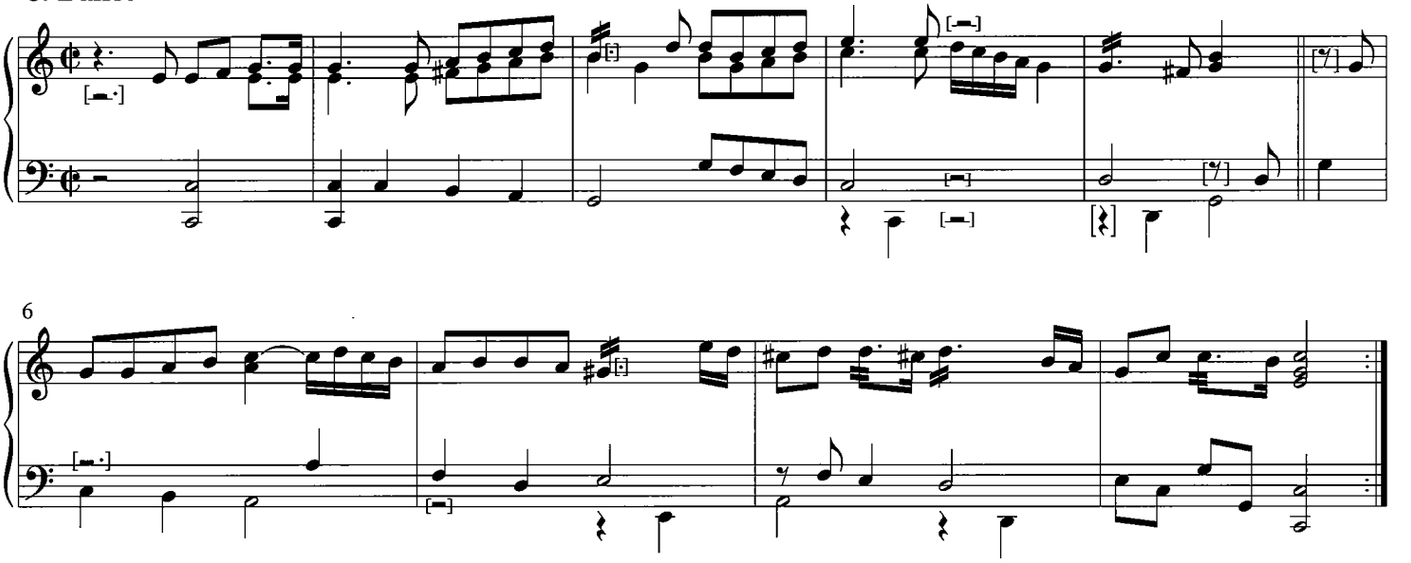
4. Minuet



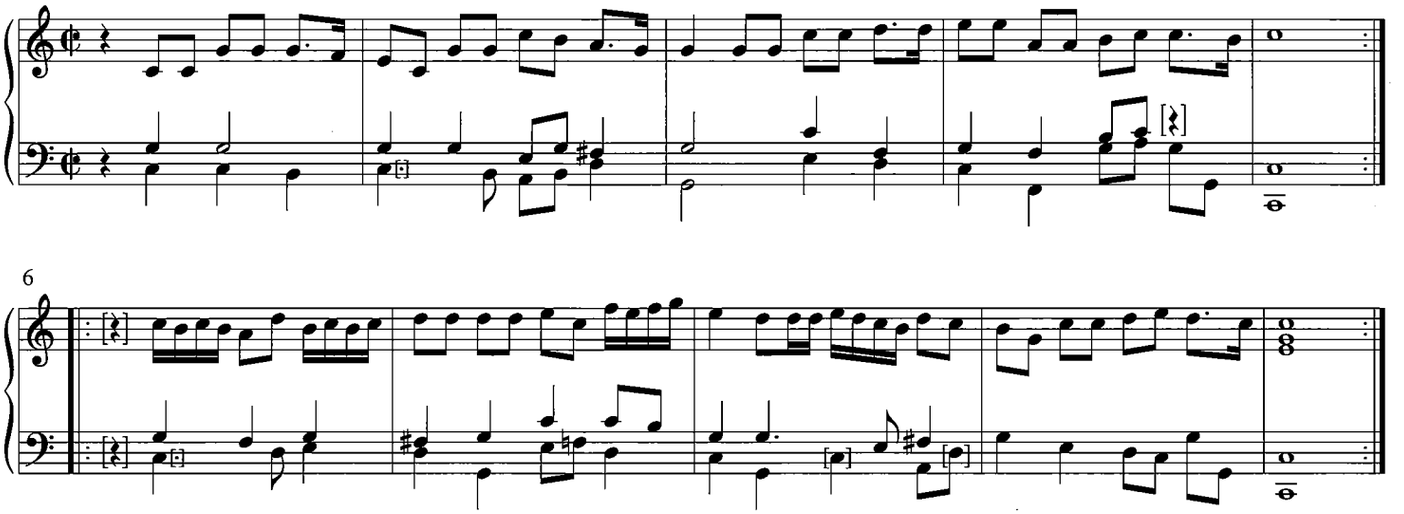
5. Bourée



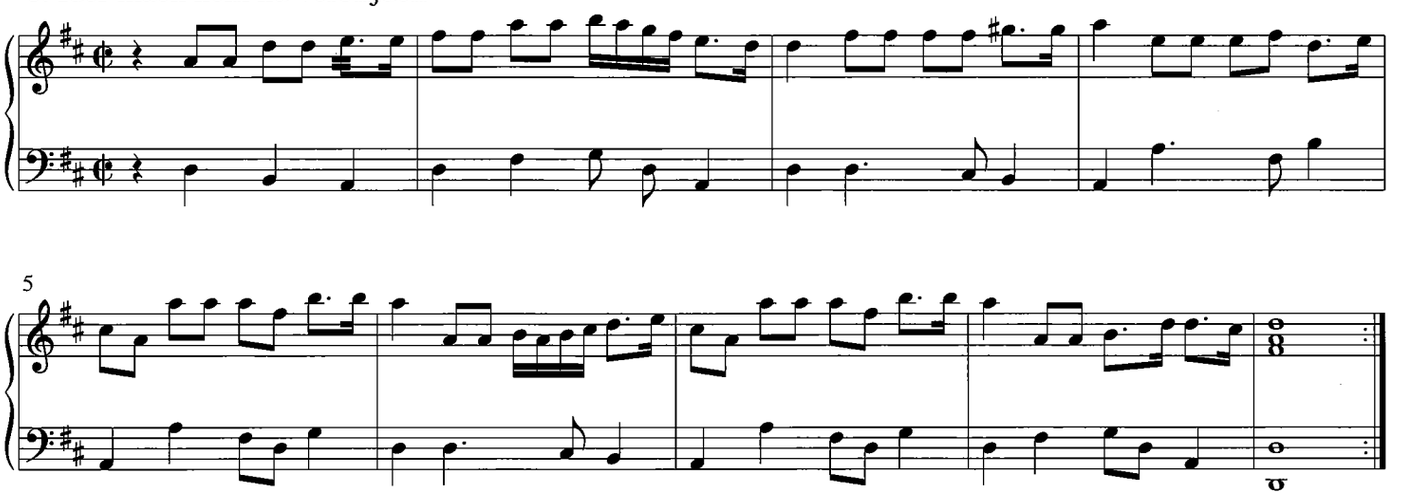
6. Ballet



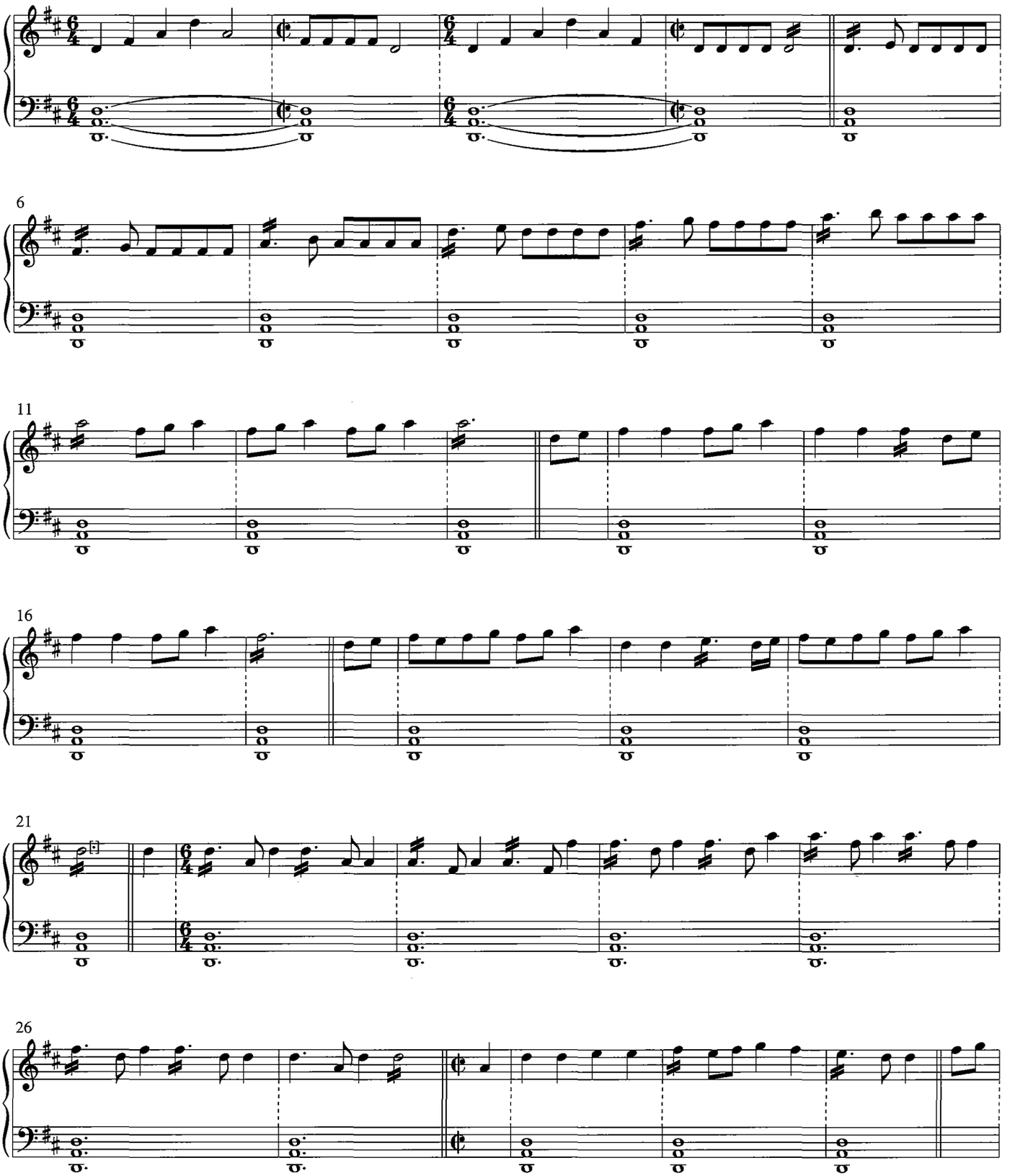
7. Lof sij Joseph

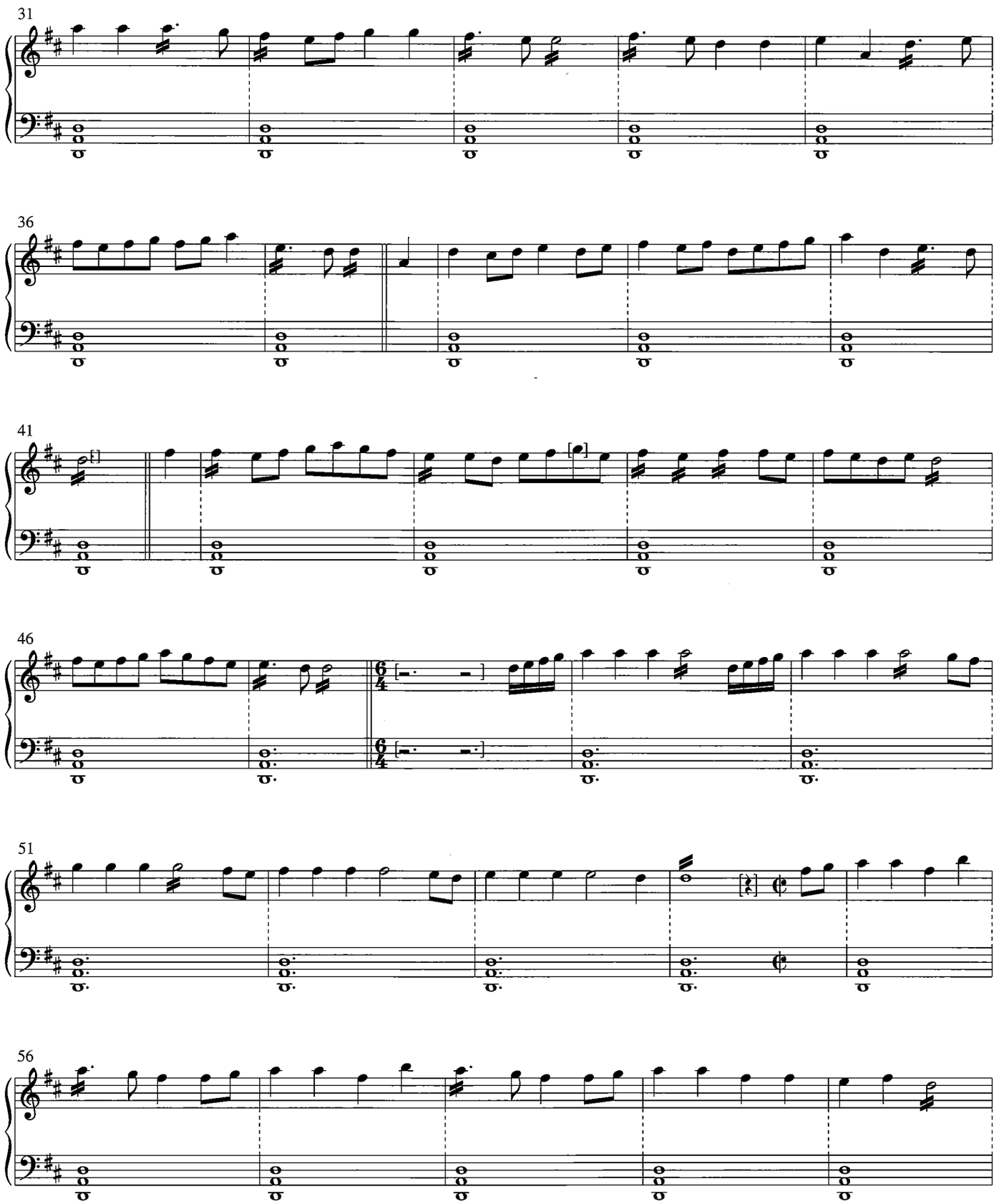


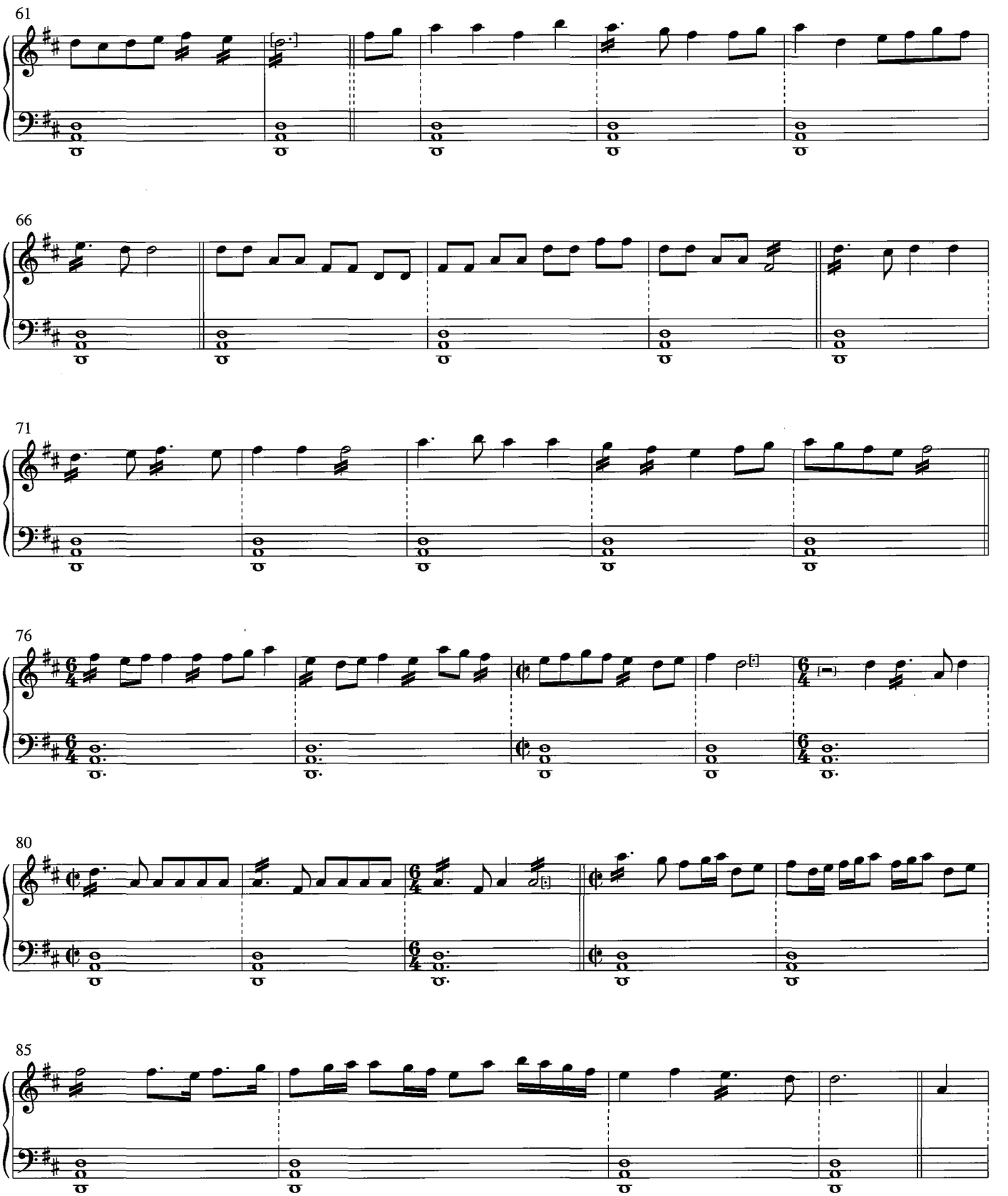
8. Ider mach hem nu verblijden

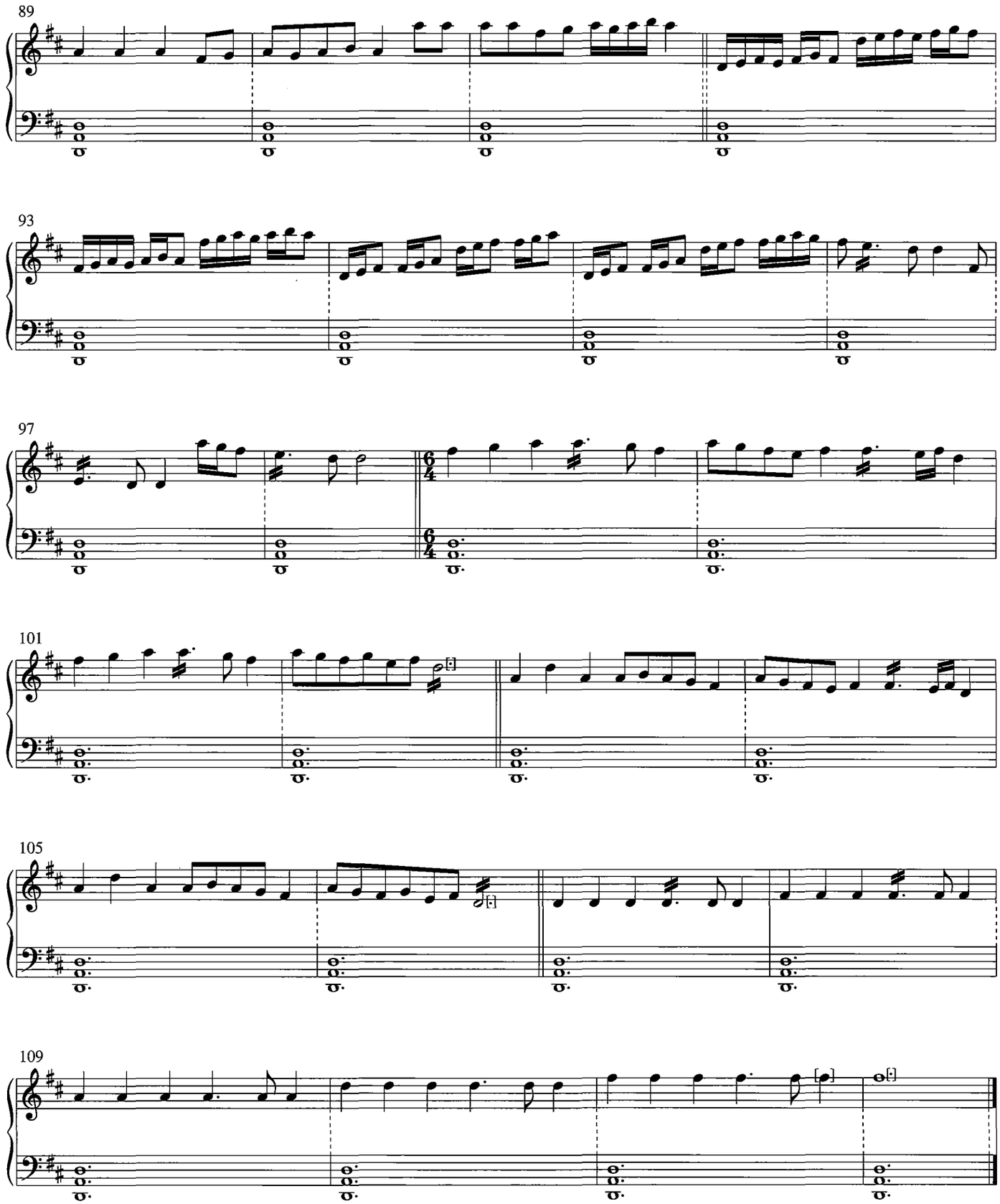


9. La Bataille

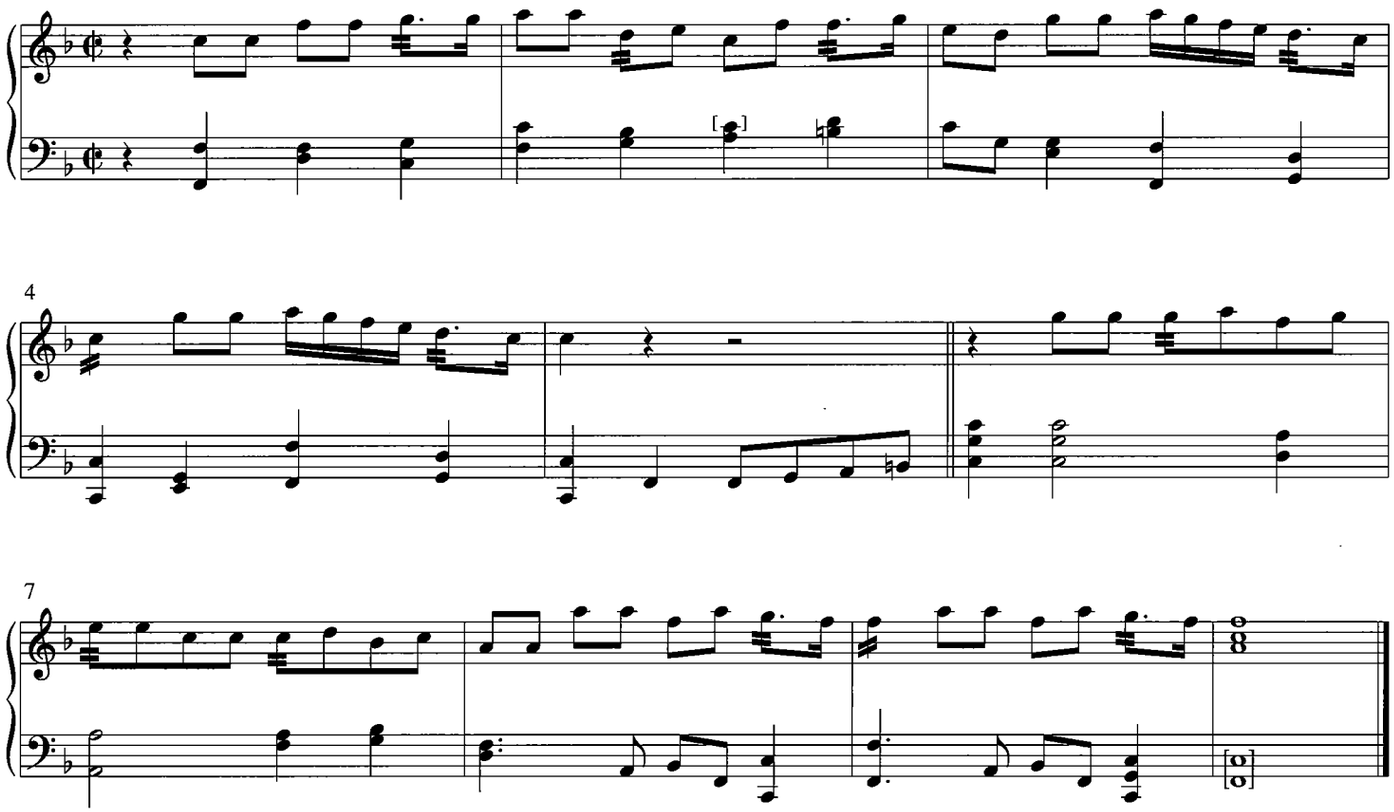



31
36
41
46
51
56

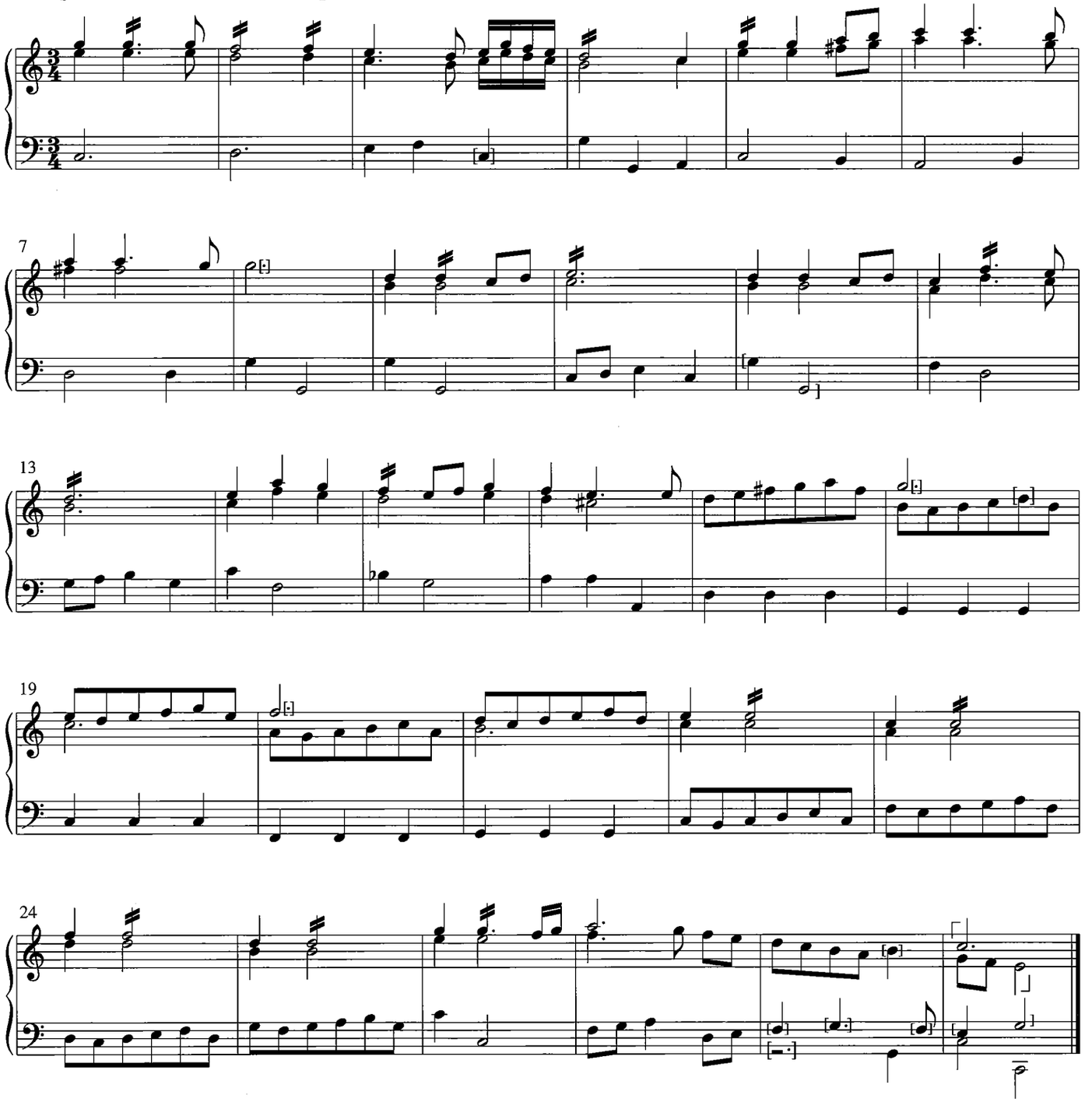

61
66
71
76
80
85


89
93
97
101
105
109

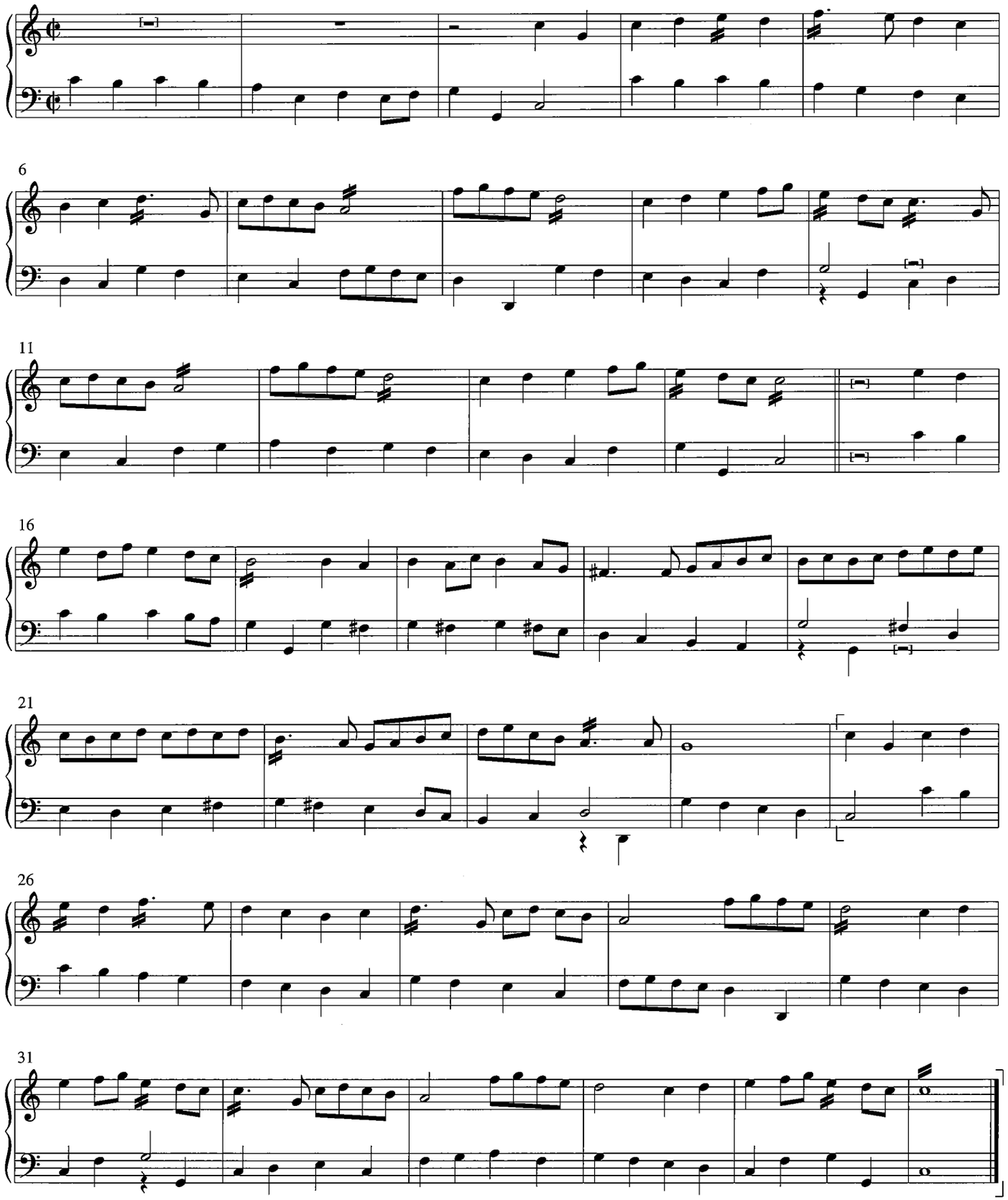
10. Herders comt dit



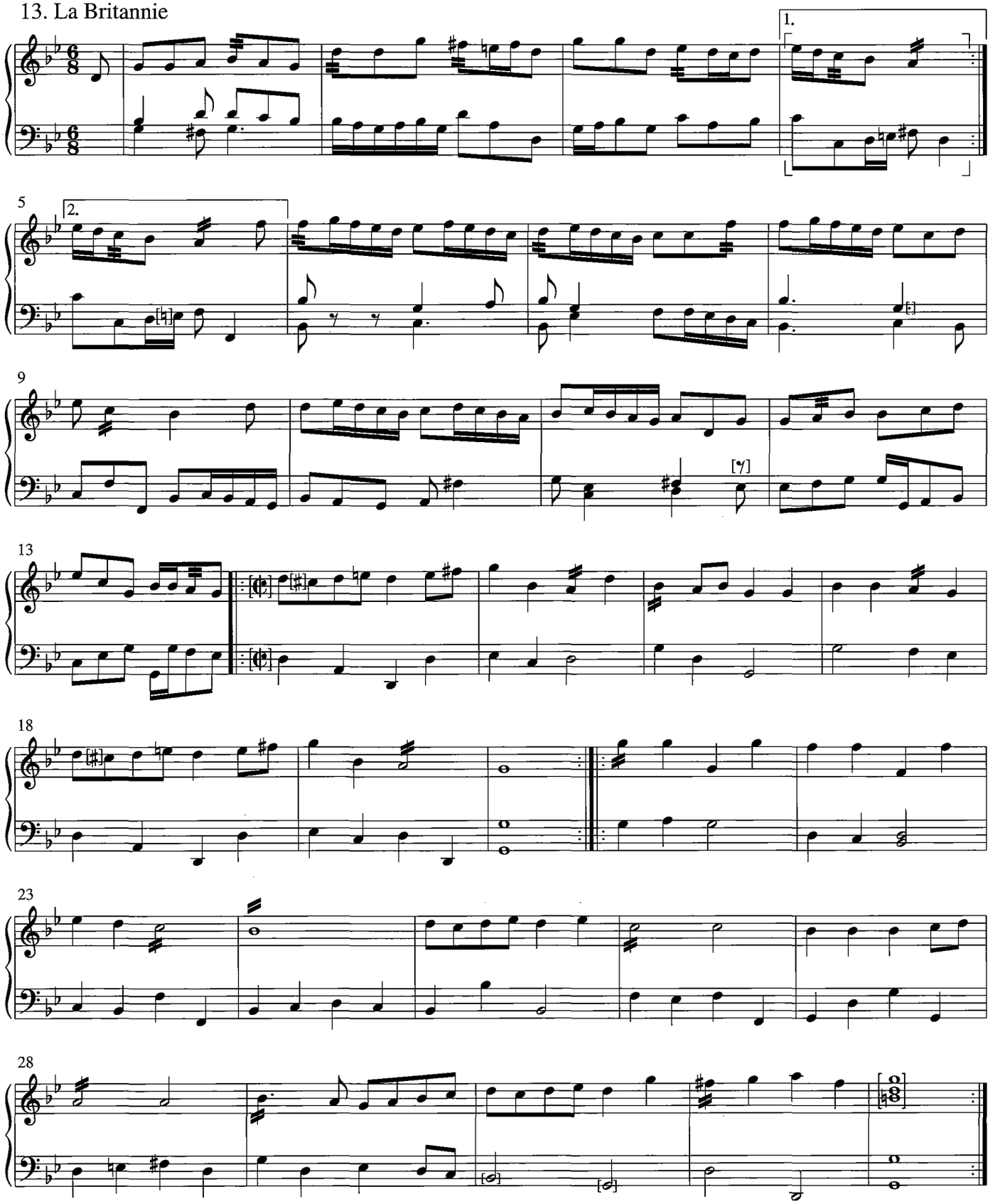
11. [zonder titel / without title]



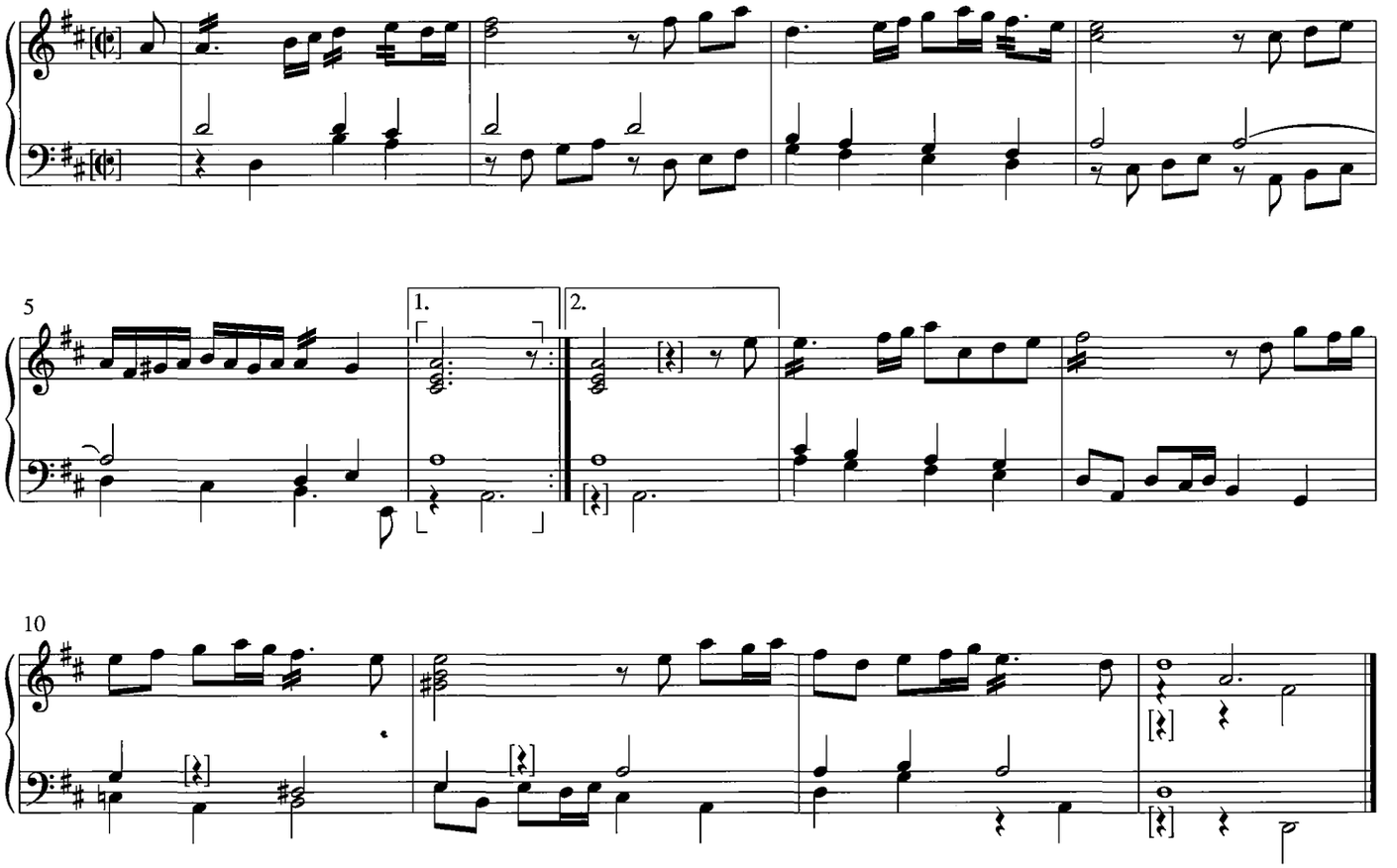
12. [zonder titel / without title]



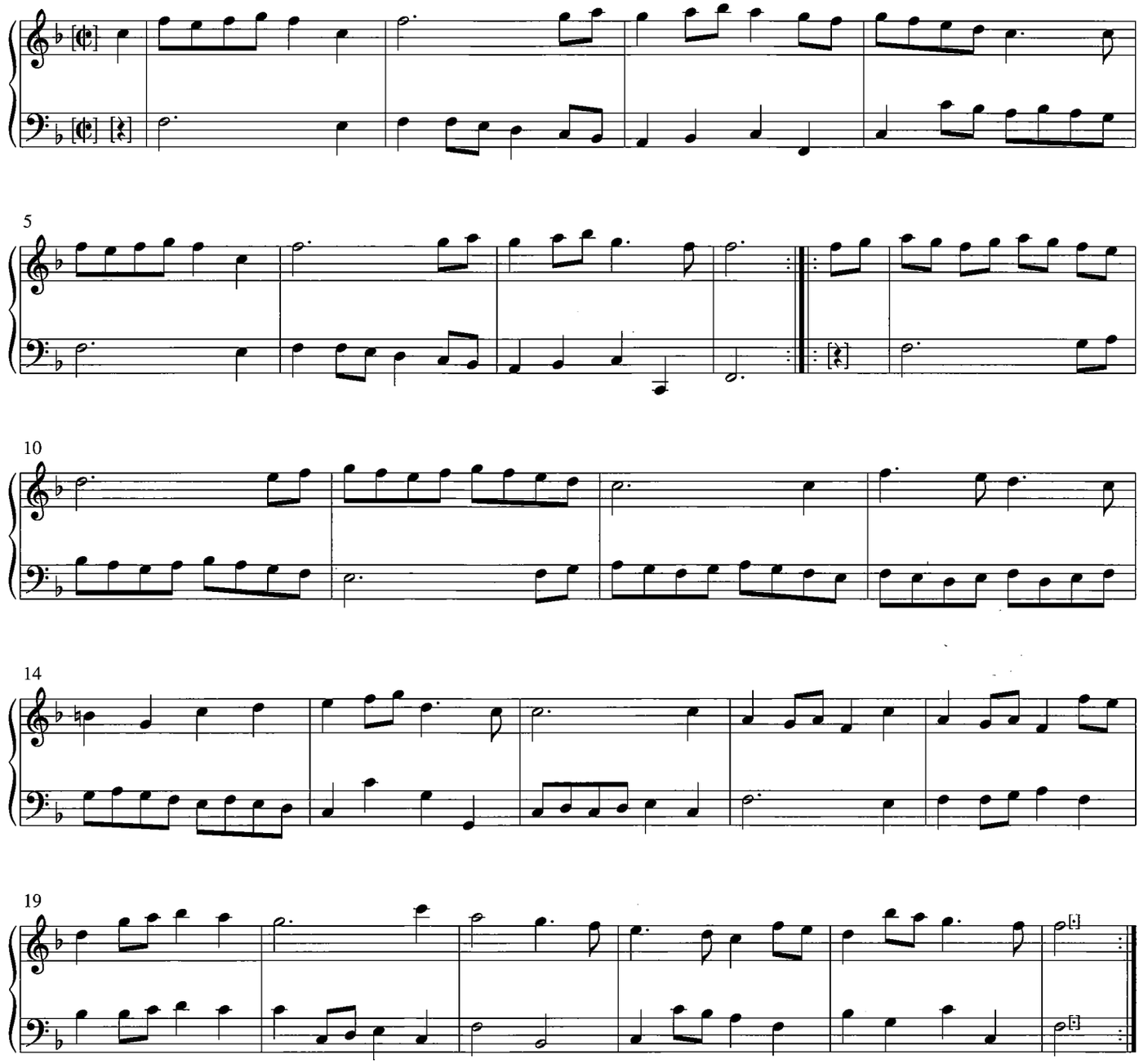
13. La Britannie



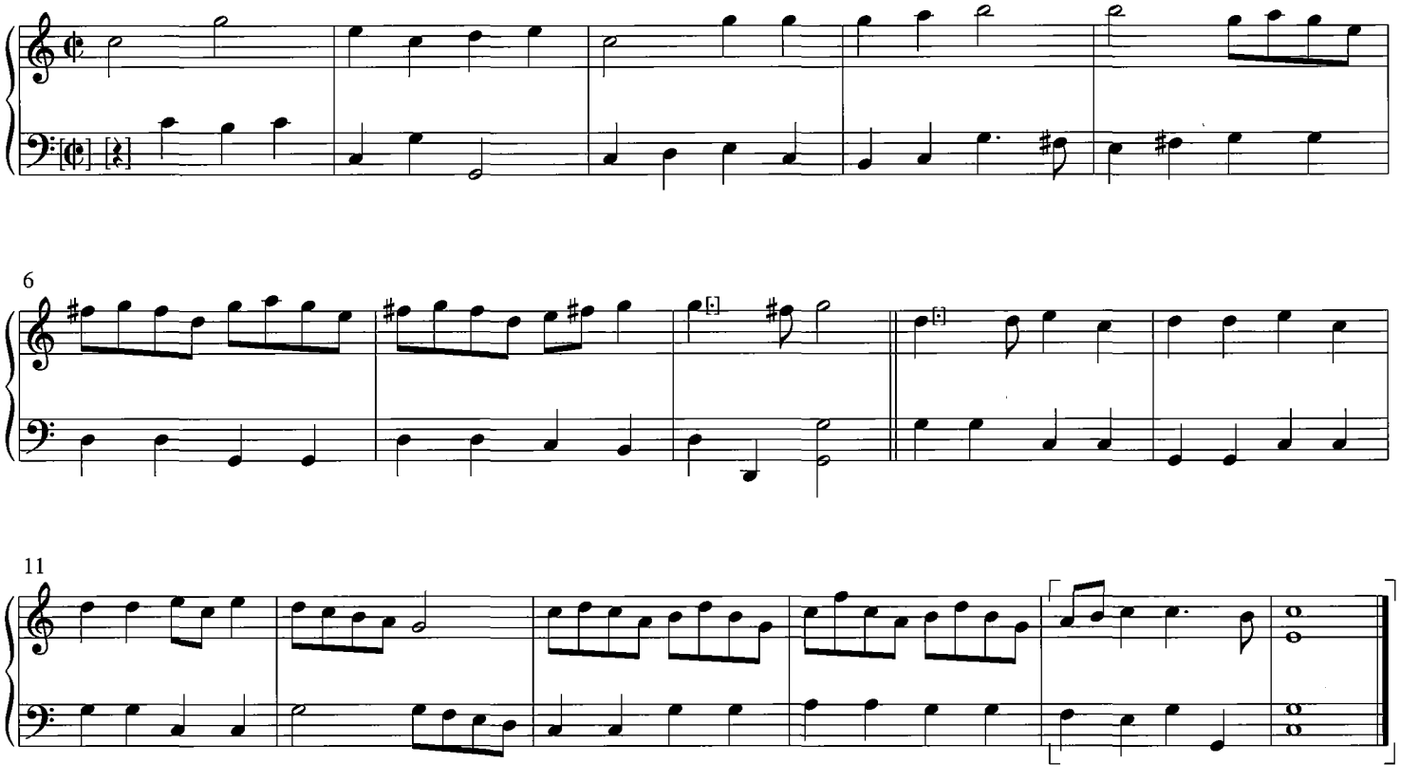
14. Allemande



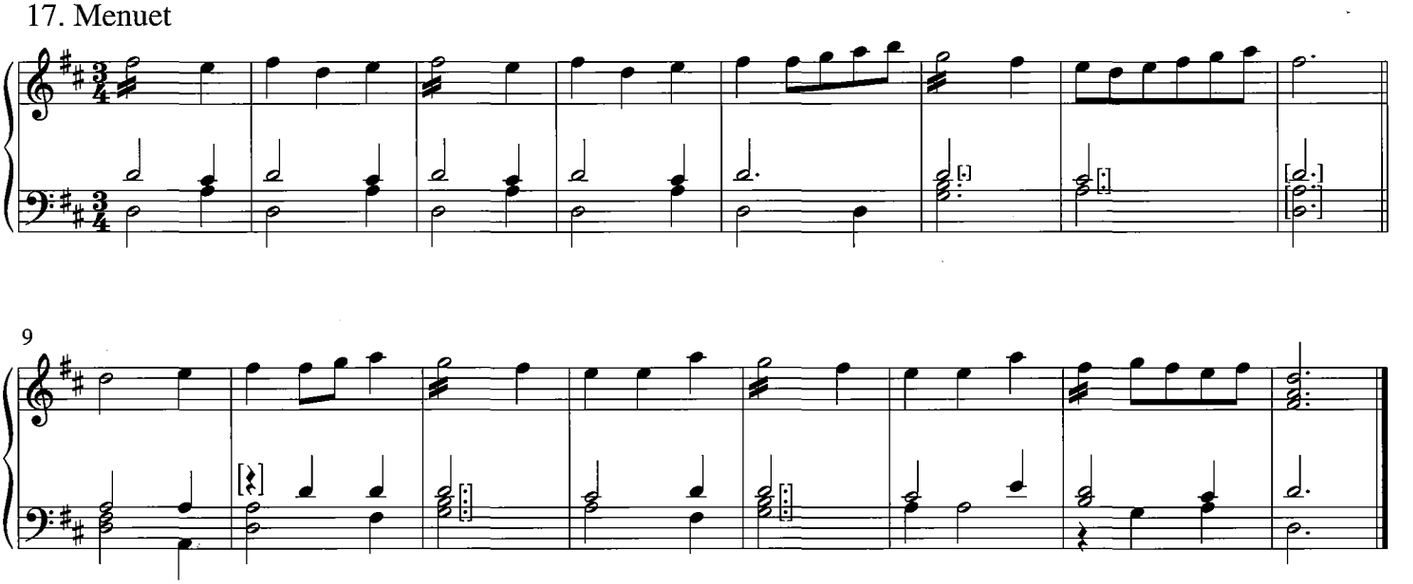
15. [zonder titel / without title]



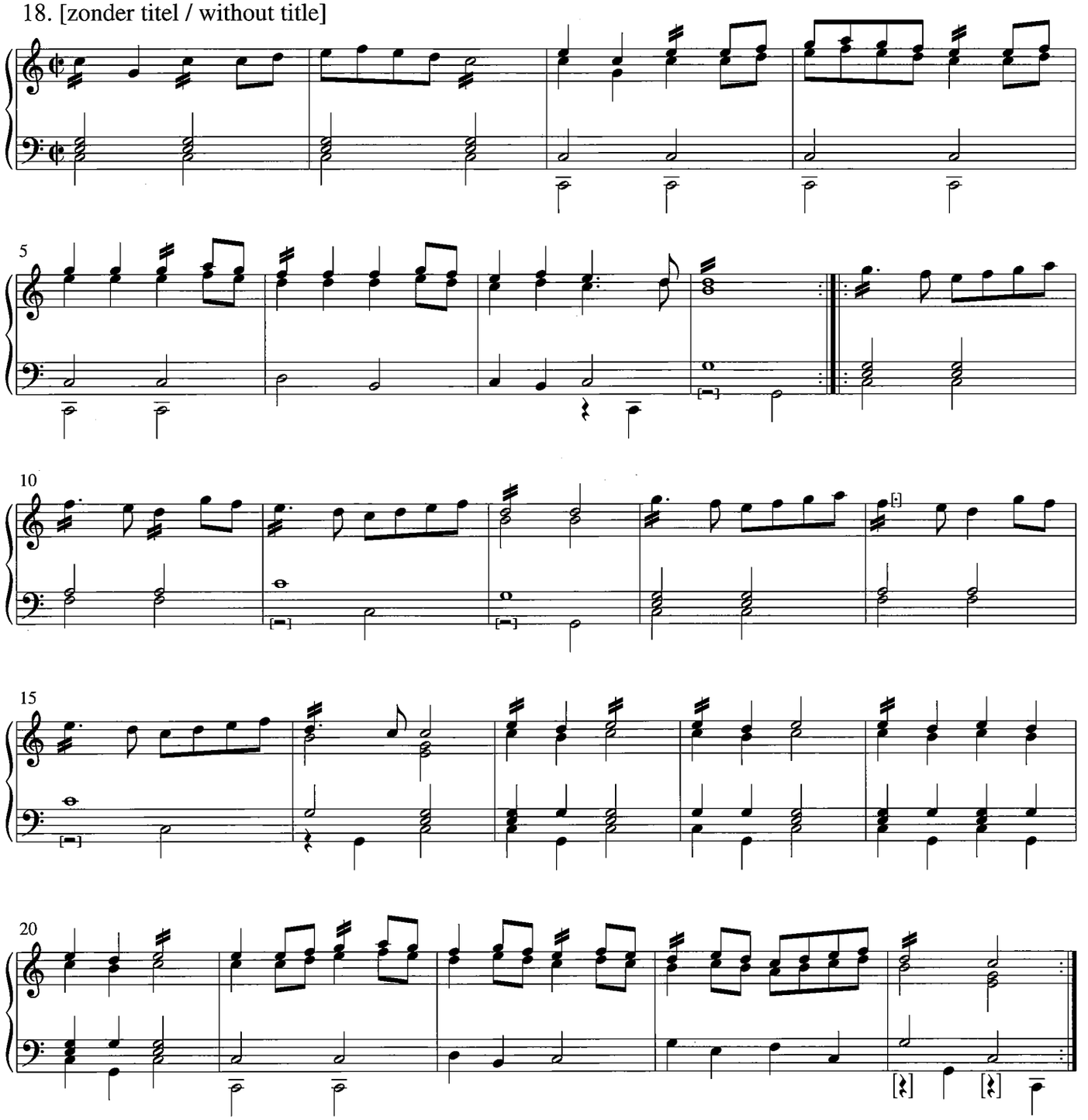
16. [zonder titel / without title]



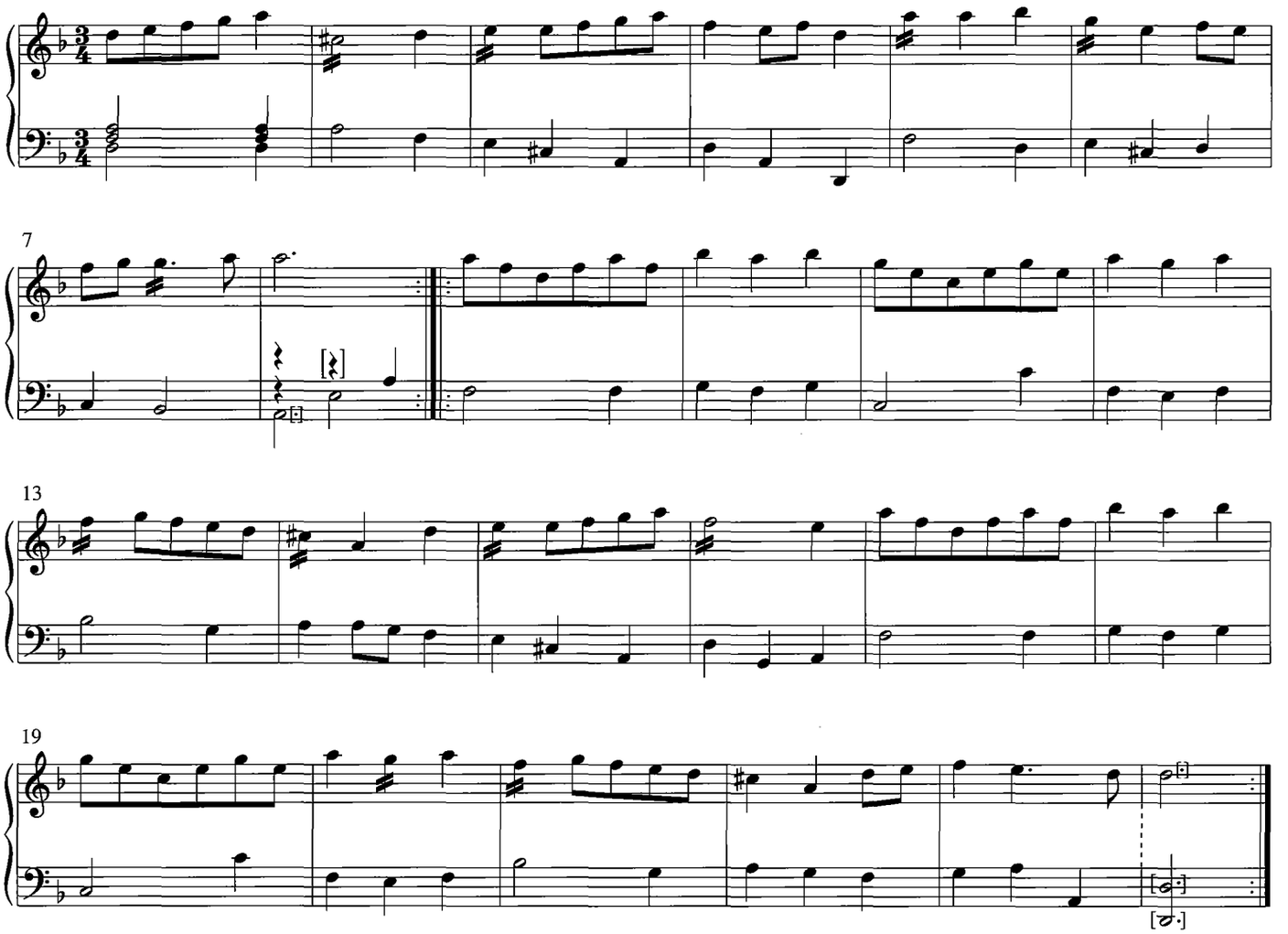
17. Menuet



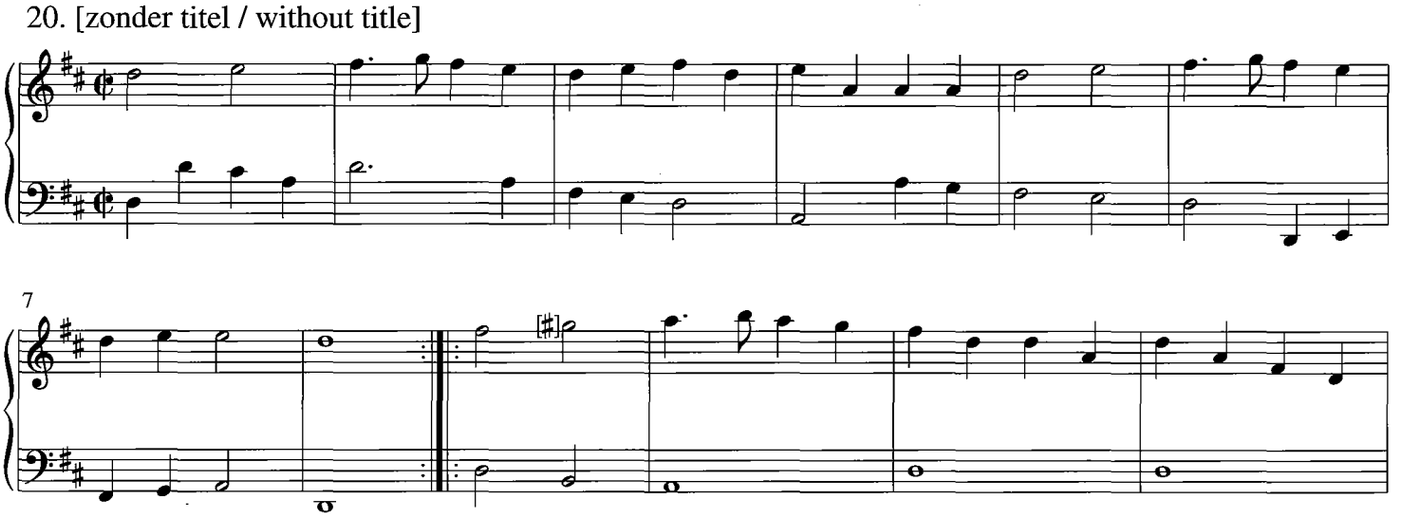
18. [zonder titel / without title]

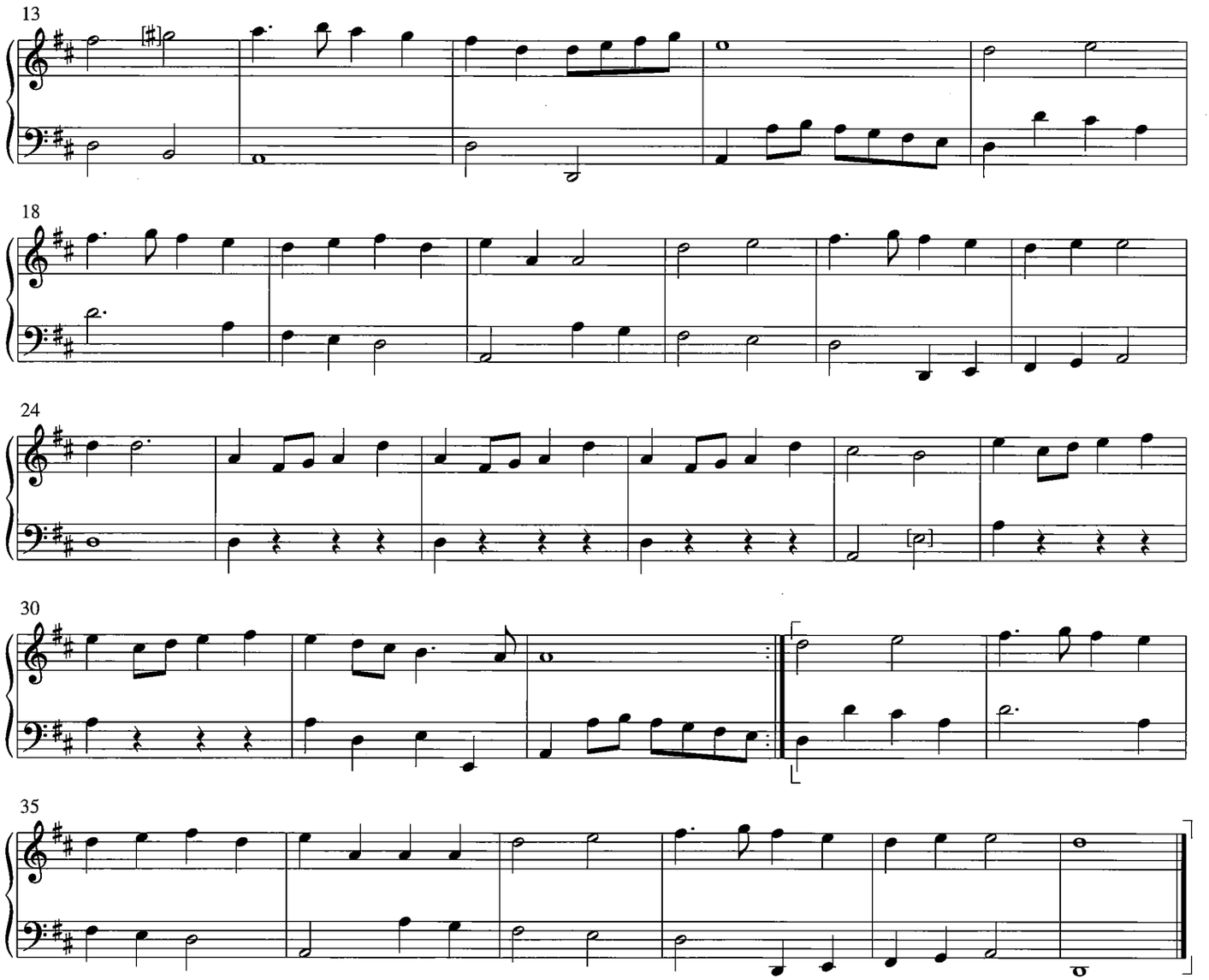


19. Menuet

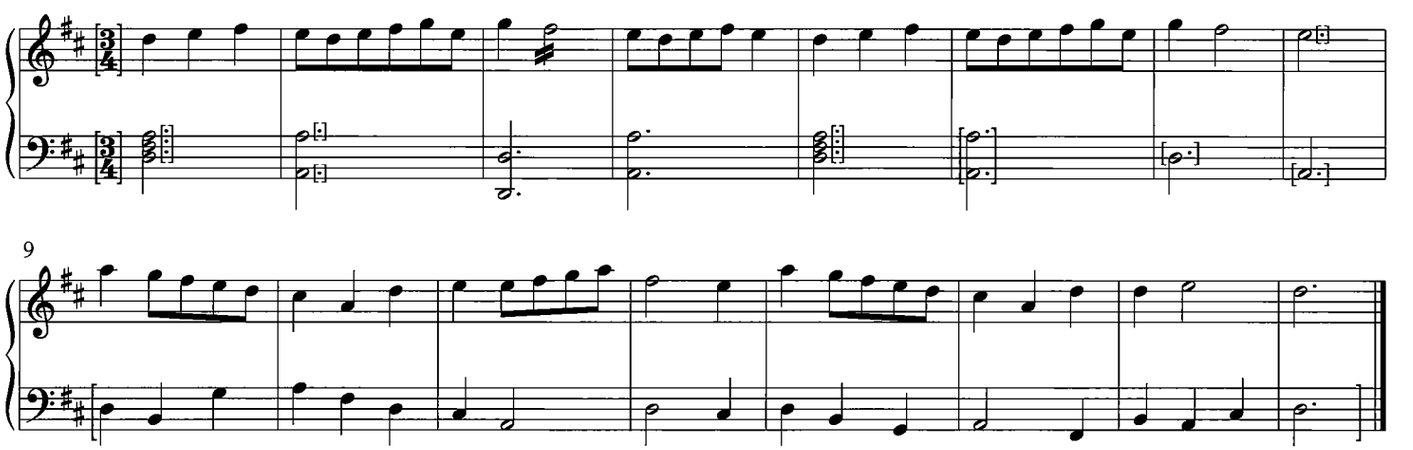


20. [zonder titel / without title]

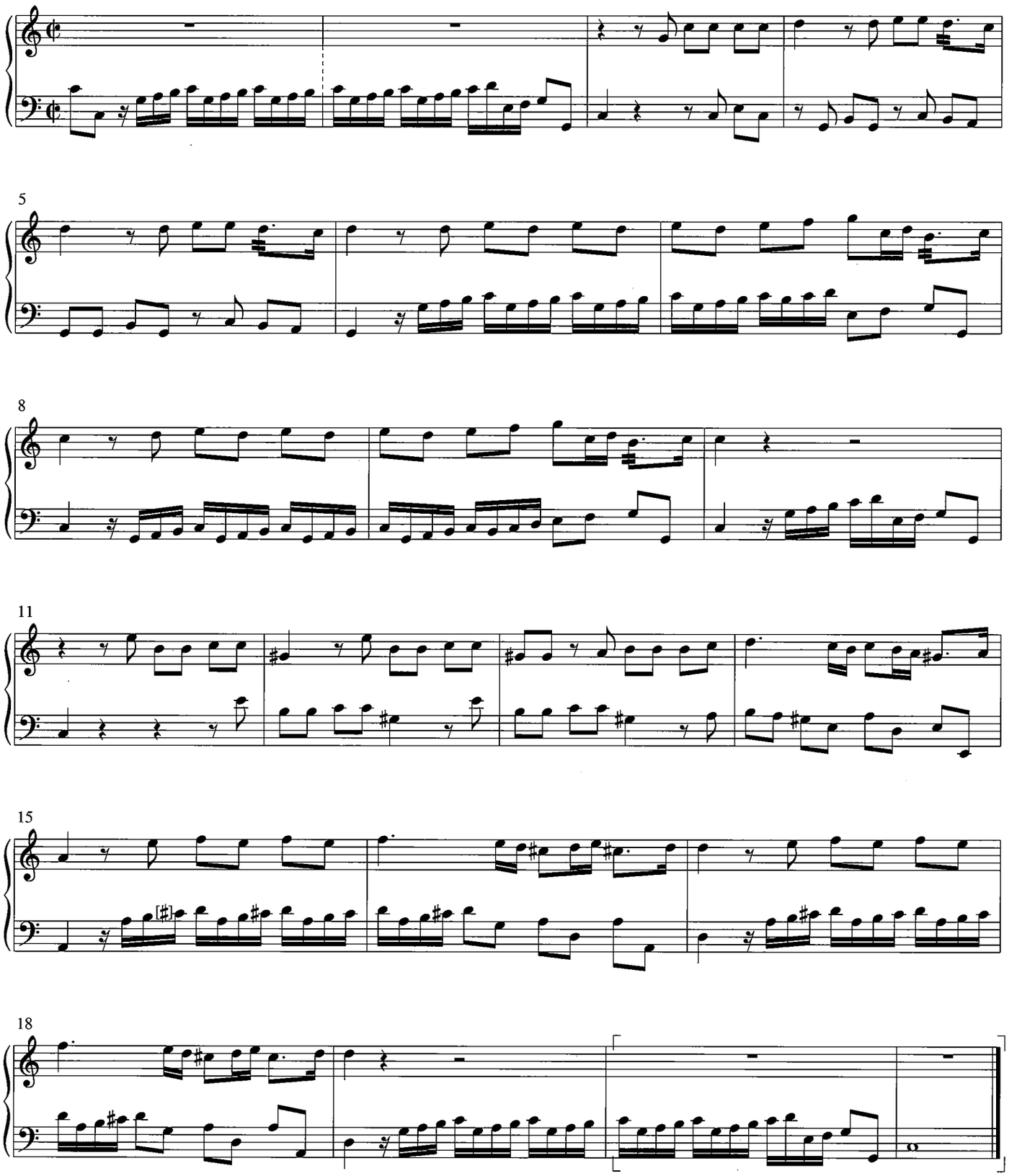




21. [zonder titel / without title]



22. [zonder titel / without title]



MONUMENTA FLANDRIAE MUSICA

1. DE TRIOMFEERENDE MIN/LOVE TRIUMPHANT, Dirck Buysero & Carel Hacquart
2. PRELUDIA VOOR BEIAARD/PRELUDES FOR CARILLON, Matthias Vanden Gheyn
4. ZUID-NEDERLANDSE KLAVECIMBELMUZIEK/HARPSICHORD MUSIC OF THE SOUTHERN LOW COUNTRIES, 17de eeuw/17th Century