Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 14 (1990)

Rubrik: [Musik und Tanz im 15. Jahrhundert]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS DER MUSIK DES 15. JAHRHUNDERTS UND ZUM STAND IHRER REFLEXION

von Wulf Arlt

Der erstaunliche Raum, den die „historische" Praxis im Musikleben unserer Tage einnimmt, wie ihre selbstverständliche Anerkennung als ein aktueller Aspekt künstlerischer Erfahrung sind das Ergebnis einer verblüffend raschen Entwicklung. Sie erscheint schon heute als ein entscheidender Zug – wenn nicht sogar als das herausragende Merkmal – der musikalischen Situation in den 70er und 80er Jahren. Daß es zu dieser Entwicklung kam, beruht nicht zuletzt auf der Radikalität, mit der eine kleine Zahl von Musikern seit den 60er Jahren die Chance zu einem schöpferischen Dialog mit der Vergangenheit wahrnahm. Insofern läßt sich jetzt durchaus von zwei Phasen der praktischen Begegnung mit der Musik vergangener Zeiten sprechen: einer weit zurückreichenden ersten, die von der Wissenschaft ausging, in der Praxis aufgenommen wurde, aber stets den Nischen-Charakter einer Musik für Kenner und Liebhaber behielt, und einer zweiten, in der die Praxis das Heft in die Hand nahm und durch den qualifizierten Brückenschlag zwischen Wissen und Tun „alte" Musik als eine „neue" Musik entdeckte.

Diese gleichsam zweite Entdeckung setzte einerseits bei der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts an und andererseits beim Mittelalter. Sie brachte dann eine Ausweitung des ersten Bereichs ins vorangehende Jahrhundert wie in die Zeit der Wiener Klassik. Und sie zeigt im Rückblick anschaulich die Chancen und die Probleme dieser Aktualisierung. Jedesmal stand zu Beginn eine durchaus aufregende Zeit des Suchens und Findens, die in rascher Folge auf neue Fragen, auf neue Kriterien und zu neuen Erlebnissen führte, mit denen die Praxis auch für die Wissenschaft eine Fülle neuer Gesichtspunkte erschloß, die im übrigen erst zum geringsten Teil aufgenommen und reflektiert sind. Und jedesmal läßt sich beobachten, wie diese erste Phase zur Etablierung von Konventionen und Modellen führt, die den kritischen Dialog mit der Geschichte erstaunlich rasch in den Hintergrund treten lassen.

Die Musik des 15. Jahrhunderts stand in dieser Entwicklung eher am Rand und sie ist heute in ihrem Bestand, in der Vielfalt ihrer künstlerischen Aspekte und nicht zuletzt in ihrer Eigenart als ein faszinierender Bereich für die „historische" Praxis weithin erst noch zu entdecken.

Die Voraussetzungen dazu sind geradezu ideal. Die musikalischen Handschriften sind in erstaunlichem Umfang, ja zum Teil vorbildlich erschlossen und die handwerklichen Aspekte der Aufzeichnungsweise wie des Satzes geklärt. Der Rahmen dessen, was sich weiteren Quellen für die Aufführung entnehmen läßt, ist ausgeleuchtet. Wegweisende Interpretationen gibt es länger schon und gerade aus den letzten Jahren Aufnahmen, in denen sich die

Praxis einzelne Bereiche und bestimmte Aspekte der Musik dieses Jahrhunderts in eindrücklicher Weise erschlossen hat; mit einer Fülle neuer Anregungen, von den Fragen der Besetzung bis zur Integration des weiten Bereichs schriftloser Praxis.

Insofern kann es heute bei der Musik des 15. Jahrhunderts gar nicht um eine spektakuläre Neuorientierung gehen, wie sie in den frühen 70er Jahren bei der Musik des Barockzeitalters stattfand und seither Geschichte machte. Andererseits rückt gerade der Blick auf jene Situation zwei Aspekte in den Vordergrund, die für die anstehenden Aufgaben im Bereich des 15. Jahrhunderts entscheidend sind. Der eine betrifft eine Ausweitung des traditionellen Kanons aufführungspraktischer Fragen und der andere die Differenzierung nach Zeit, Ort und Stilbereich.

So wird leicht übersehen, daß ein ausschlaggebender Faktor jener neuen Verlebendigung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in einer intensiven Auseinandersetzung mit der Musik selber lag: mit den Konventionen, die dem Setzen zugrunde lagen, wie mit den Erwartungen und Hörgewohnheiten, auf die eine Struktur bezogen war. Diese Arbeit am Notentext setzte bei der Frage nach dem Stellenwert einzelner Töne ein. Sie betraf das Verhältnis zwischen Struktur und Ornament wie die Interaktion zwischen Fundament und Melodie. Und sie führte weit über diese handwerklichen Grundlagen hinaus: in der Frage nach den Sprach- und Ausdrucksmitteln, in der Öffnung gegenüber den generellen Vorgaben aus der Geschichte einer Gattung bzw. Form und nicht zuletzt in dem Versuch, das Besondere einer individuellen Formulierung zu erkennen. Der qualifizierte Brückenschlag zwischen Wissen und Tun brachte viele Anregungen auch für die Wissenschaft und er führte eben zur Ausprägung jener Interpretationsmodelle, die dann von Jüngeren vielfach einfach kopiert wurden.

Eine solche eigene, umgreifende und kritische Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen des Notentextes bietet für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auch heute noch – ja gerade wieder – die Möglichkeit zu neuen Entdeckungen. Und für das 15. Jahrhundert liegt in diesem Ansatz eine noch kaum wahrgenommene Chance.

Je mehr wir uns darauf einlassen, die Musik älterer Zeiten auch unter dem Aspekt individueller Werkgestaltung ernst zu nehmen, desto deutlicher tritt die ungeheure Vielfalt der Gestaltung gerade in diesem Jahrhundert hervor, das vom Herbst des Mittelalters zu der ungleich geschlosseneren Situation des 16. Jahrhunderts führt. In der Interpretation dieser Vielfalt steht auch die Wissenschaft erst am Anfang. Und der Praxis öffnet die Auseinandersetzung mit dieser Fülle individueller Werke einen weiten Bereich, in dem noch alles zu tun ist.

Vokale und instrumentale Fertigkeiten, das volle Verständnis des Textes, Intonation und schöner Klang, das richtige Instrument und die angemessene Besetzung, die Kenntnis dessen, was das originale Notenbild an Anhaltspunkten bietet, die Rekonstruktion schriftloser Praktiken, die hilfreiche Lokalisie-

rung der Aufführung an einem Ort und selbstverständlich die künstlerische Qualifikation sind unumgängliche Voraussetzungen für diese Praxis – nur eben nicht mehr. Jeder dieser Aspekte bietet einen Ansatz zur klanglichen Realisierung, jeder kann aber auch zu einem einseitigen Verfügen über den Notentext führen.

Die eigentliche Chance der historischen Praxis aber lag und liegt nun einmal in der Begegnung mit dem, was in den Zeichen nur andeutend erhalten ist. Ein Dialog mit ihnen setzt voraus, daß wir sie zum sprechen bringen, und das fordert eben bei dieser Musik aus einer fernen und uns fremden Zeit ein hartes Stück ernsthafter und sensibler Arbeit an der Aufzeichnung.

Erst aus der sorgfältigen Analyse wird deutlich, wie der Text in der Komposition aufgenommen ist – und da bietet ja gerade die Musik 15. Jahrhunderts viele Spielarten: von einer primär formalen Berücksichtigung bis zu allen Aspekten der Aussage –, welches Gewicht den einzelnen Tönen und Fortschreitungen zukommt, wo es sich um eine konventionelle und wo um eine überraschende Wendung handelt, wie es um die Interaktion der Stimmen steht, und so fort.

So anregend manche der neuesten Aufnahmen der Musik des 15. Jahrhunderts auch sind – artifizieller als je zuvor, schön im Klang oder eindrücklich in der Rekonstruktion schriftloser Praktiken –, so wenig ist zu übersehen, daß wir hinsichtlich des Dialogs mit dem einzelnen Werk in diesem Bereich erst ganz am Anfang stehen.

Und damit kommt dann natürlich der Aspekt einer Differenzierung ins Spiel: nach Ort und Zeit, Land und Gegend, Kirchen und Höfen, Gattungen und selbst Komponisten. Schließlich fallen die Unterschiede zwischen italienischer, französischer und englischer Musik in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts nicht weniger ins Gewicht als zweihundert Jahre später. Und wie in der ernsthaften Auseinandersetzung mit diesen Unterschieden ein entscheidender Impuls zu jener Neuorientierung bei der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts lag, so liegt in ihnen auch für das 15. Jahrhundert ein zweiter Ansatz, der noch in keiner Weise ausgeschöpft ist.

Die Differenzierung betrifft alle Gattungen und Stilbereiche. Das Spektrum der Aspekte, bei denen sie ansetzen kann, ist breit – mit wechselnden Anhaltspunkten vom Anfang bis zum Ausgang des Jahrhunderts. So bietet ein englischer *Cantus firmus*-Satz der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Chance zu einer „Lesung" aus dem Wissen und Nachvollzug des spezifisch Englischen im Klang, in der Einbindung der Choralmelodie, im Rhythmus und in der Artikulation jener Floskeln, die schon bei der anonymen kontinentalen Überlieferung einer solchen Komposition einen ersten Hinweis auf die Herkunft bieten können. Die klangliche Realisierung selbst einer verhältnismäßig einfachen mehrstimmigen Lauda der gleichen Zeit kann dadurch geradezu aufregend werden, daß es den Interpreten zum Erlebnis wird, die Spannung zwischen den einfachen Elementen einer schriftlosen Praxis und

den Kunstgriffen aus einer genuin schriftgebundenen Tradition nachzuvollziehen und zur Grundlage des Vortrags zu machen. Im zweiten Drittel des Jahrhunderts kann die vielfältige Verbindung und Integration der Stilelemente unterschiedlicher Provenienz allenthalben zum Ausgangspunkt der Interpretation werden. Entsprechend verhält es sich bei vielen Teilaspekten: der unterschiedlichen Rolle und Funktion der Stimmen, der je anderen Verbindungen der Mensuren und rhythmischer Figuration, der Anlage eines Satzes und so fort.

In aller Schärfe stellen sich diese Aufgaben beim eigentlichen Liedsatz. Hier kommt die Vielfalt unterschiedlicher Haltungen und Gestaltung, des geistvollen – ausdrucksstarken, pointenreichen und selbst witzigen – Komponierens im Text, in der musikalischen Struktur und nicht zuletzt im Zusammenhang beider im Klang der heutigen Interpretationen bestenfalls ansatzweise zum Ausdruck. Verständlich ist das schon deswegen, weil selbst die Texte noch kaum auf ihre Konnotationen hin erschlossen sind. Von der musikalischen Differenzierung, der Interaktion zwischen Text und Musik oder gar den je anderen Erwartungshorizonten bestimmter Bereiche und einzelner Höfe ganz zu schweigen.

Das alles fordert geradezu zu einem Aufbruch auf: zu einer eigentlichen Entdeckung der Musik dieses Jahrhunderts auch im Klang, wie sie im qualifizierten Brückenschlag zwischen Wissen und Tun einer Praxis zu leisten ist, die sich auf einen ernsten Dialog mit dem Erhaltenen einläßt.

Aber das hat dann natürlich auch Konsequenzen für die Reflexion der Wissenschaft. Denn je weiter sich die Praxis auf die Geschichte einläßt, je stärker sie alles aufnimmt, was als Grundlage der Interpretation zum Verständnis des Notierten beitragen kann, desto fraglicher wird die Eingrenzung der aufführungspraktischen Diskussion in der Wissenschaft auf jenen engen Kanon, der für diesen Bereich seit den Anfängen unseres Jahrhunderts kaum erweitert wurde: auf die Notation, die Besetzung, die Instrumente, die Bereitstellung eines bereinigten Textes und so fort. Die Ausweitung der Fragen bestimmt den Stellenwert jener Basis-Aspekte, sie bietet neue Kriterien auch für das kritische Urteil über die Aufführung und sie öffnet den Blick für eine Analyse dessen, was die Praxis aus ihrem Schritt in den Klang erschließt.

Und im Idealfall brechen wir gemeinsam auf: mit je anderen Schwerpunkten – die einen im Tun und die anderen im Wissen –, aber aus dem gemeinsamen Interesse an jener künstlerischen Erfahrung im Klang, die unseren Gegenstand auszeichnet.

TWO FIFTEENTH-CENTURY SONGS AND THEIR TEXTS IN A CLOSE READING

by Alejandro Enrique Planchart

Among problems faced by editors and performers of fifteenth-century music, text underlay remains one of the most vexing. The reasons for this are not far to seek; surviving sources present a variety of scribal practices and degrees of competence, and the writings of contemporary theorists are virtually silent on this matter.[1] Something of what Gaspar Stocker or Giovanni Lanfranco have to say on text underlay can be applied back to the music of the late fifteenth century,[2] but even so, the theorists' advice seems to founder when one encounters the intractable ligation of the lower voices of sacred works in such manuscripts as Cambrai, Bibliothèque Municipale, 6 and 11 – where there are often not enough ligatures or even enough notes to accommodate the text – or the seemingly random ligation one finds in the Trent Codices.

Earlier scholarship had viewed these parts as being taken by instruments, but it has become clear that this view is untenable, particularly in the case of the liturgical music. Recent work in the records of institutions as varied as the choirs of English collegiate churches and their counterparts in Brussels,[3] Cambrai cathedral,[4] the courts of Savoy and Burgundy,[5] the papal chapel,[6] and

[1] Don Harrán, „In Pursuit of Origins: The earliest writing on text underlay (c. 1440)," *Acta Musicologica* 50 (1978) 217-240, gives the one surviving theoretical account of text underlay before 1450 – a single page of the most elementary rules – and provides a useful exegesis of it. See also Harrán, *Word-tone relations in musical thought from antiquity to the seventeenth century*. Musicological Studies and Documents 40 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1986), pp. 67-75.

[2] On Stocker see Edward Lowinsky, „A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco Salinas," *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag* (Leipzig 1961), pp. 231-251; and on Lanfranco see Don Harrán, „New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino." *Acta Musicologica* 45 (1973) 24-56; and Lanfranco, *Scintille di musica* (Brescia: Ludovico Brittanico, 1533; facsimile, Bologna 1970).

[3] See Roger Bowers, *„Choral Institutions within the English Church: their Constitution and Development, 1340-1500,"* Ph. D. Dissertation (University of East Anglia, 1975), and Barbara Helen Haggh, „Music, liturgy, and *ceremony in Brussels, 1350-1500,"* 2 vols., Ph. D. Dissertation (University of Illinois, 1988).

[4] Craig Wright, „Performance practices at the cathedral of Cambrai, 1475-1550," *The Musical Quarterly* 64 (1978) 295-328.

[5] Marie-Thérèse Bouquet, „La cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500," *Rivista Italiana di Musicologia* 3 (1968) 233-285; Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy 1364-1419: A Documentary History*, Musicological Studies 27 (Henryville: Institute of Mediaeval Music, 1979), Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le régne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Straßburg 1939 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 28).

[6] Pamela Starr, *„Music and music patronage at the papal court, 1447-1464,"* Ph. D. Dissertation (Yale University, 1987).

the court of Ferrara,[7] point inescapably to the conclusion that the performance of almost all fifteenth-century liturgical and devotional music was entirely *a cappella*. Indeed, this new view of the performance practices of the fifteenth century,[8] has been expanded by some scholars to the realm of secular music of the fourteenth and fifteenth centuries as well,[9] even though this has not met with universal approval.[10] At this stage, however it may be fair to say that archival and iconographic evidence gives overwhelming evidence that, with very few exceptions, instruments were not used in the performance of fifteenth-century liturgical music,[11] and that in the performance of the secular repertory of composed polyphony instrumental participation has left far fewer traces than it was assumed, even though Howard Brown has built an impressive dossier of iconographic information concerning the vielle and harp as instruments used in the performance of polyphony.[12]

My purpose here is far from presenting a systematic view of the kinds of problems that the interpretation of the documentary, iconographic, and musical evidence present. This evidence at times seems wholly contradictory, though such an impression may simply be a misperception on our part caused by the our preconceptions and the historical distance that separates us from the fifteenth-century repertories. Rather I will take up a few examples that one may use as a guide to deal with these repertories, and which may also be used to make us see where our own historical perspective may be distorting our perception of these works.

My first example is one of the best-known works of the late fifteenth century, best-known today, for in its own time it seems to have had a very limited, though significant circulation. It is the setting of the song „L'homme

[7] Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505* (Cambridge 1984).

[8] James McKinnon, „Representations of the mass in Medieval and Renaissance art." *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978) 21, „a recently emerging, highly-qualified *a cappella* hypothesis."

[9] Christopher Page, „Machaut's ‚pupil' Deschamps on the performance of music: Voices or Instruments in the 14th-Century Chanson?" *Early Music* 5 (1977) 484-491; idem, „The performance of songs in late Medieval France," *Early Music* 10 (1982) 441-451; David Fallows, „Specific information on ensembles for composed polyphony, 1400-1474," *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. Stanley Boorman, Cambridge 1982, pp. 109-160.

[10] See, for example, Howard Mayer Brown, „Review of *The Castle of Fair Welcome: Courtly songs of the later Fifteenth century*, Gothic Voices (Hyperion, A66194)," *Early Music* 15 (1987) 277-279.

[11] See the iconographic evidence marshaled in McKinnon, „Representations of the Mass," passim. For some exceptions to an *a-cappella* performance of liturgical music see Wright, *Music at the court of Burgundy*, p. 52, note 5, and Alejandro Enrique Planchart, fifteenth-century masses: Notes on chronology and performance," *Studi Musicali* 10 (1981) 8-17.

[12] Howard M. Brown, „The Trecento Harp." *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. Stanley Boorman (Cambridge 1982), pp. 35-73; id., „The trecento fiddle and its bridges", *Early Music* 17 (1989) 308-329.

armé" found anonymously in the Mellon Chansonnier,[13] in a three-voice version, and in a four-voice arrangement in the Casanatense song book,[14] with an ascription to „Borton," which has traditionally been identified as Robert Morton.[15] What follow are some observations concerning the text setting in this work as presented in the recent edition of the Mellon Chansonnier.[16]

The song is typical of the combinative chanson of the late fifteenth century in that it superimposes a courtly *rondeau* in the superius over two voices derived from a monophonic chanson rustique. If we assume that the monophonic song is that given in the Naples manuscript that transmits the six anonymous masses on „L'homme armé",[17] the *chanson rustique* is not presented in Mellon in its entirety in any given part. Instead it is divided among the two bottom voices, which add a number of motives to it. What is crucial in this case is that the approach to the text setting in both tenor and contratenor is that of a *chanson rustique*, that is an entirely syllabic setting.

Right at the outset, however, the manuscript, despite the care that the scribe takes with text, presents us with a problem in the underlay. The opening of the contratenor, with melodic material derived from the middle section of the song, does not fit the music, there seems to be one extra note, and the repeated notes do force the text setting to begin with a syllable for each of the first three notes. The editor's solution has been to break the normal French elision of the words „homme" and „armé" to accommodate the extra note, a clumsy setting that does justice to neither music nor prosody. It also violates the nature of the text setting in the *chanson rustique* repertory, which is what seems to govern the texting of the lower voices of this chanson.

[13] Leeman L. Perkins and Howard Garey, eds., *The Mellon Chansonnier*, 2 vols. (New Haven: Yale University Press, 1979) 2: 124-125.

[14] Rome, Biblioteca Casanatense, MS 2856. See Arthur Sheldon Wolff, *„The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856: History, purpose, and music,"* 2 vols., Ph. D. Dissertation (North Texas State University, 1970).

[15] For a recent attempt to ascribe the work to Antoine Busnoys see Richard Taruskin, „Antoine Busnoys and the *L'homme armé tradition*," *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986) 290-292. On historical grounds the ascription to Busnoys strikes me as singularly implausible.

[16] Perkins and Garey, *Mellon*, Vol. 2, pp. 124 (facsimile) and 125 (edition).

[17] Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI. E. 40, fol 58v. See Dragan Plamenac, „La chanson de L'homme armé et MS VI. E. 40 de la Bibliothèque Nationale de Naples," *Fédération archéologique et historique de Belgique: Annales* 25 (1925) 229; also Judith Cohen, *The six anonymous L'homme armé masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*, Rome 1968 (Musicological Studies and Documents 21). Leeman Perkins, „The *L'homme armé* masses of Busnoys and Ockeghem: A comparison," *The Journal of Musicology* 3 (1984) 371-373, proposes, following Plamenac, that the text repetition set to a falling fifth motive at the end of the first part of the song was not part of the original monophonic version, but rather a result of a polyphonic elaboration. The matter makes little difference in this case.

Example 1:



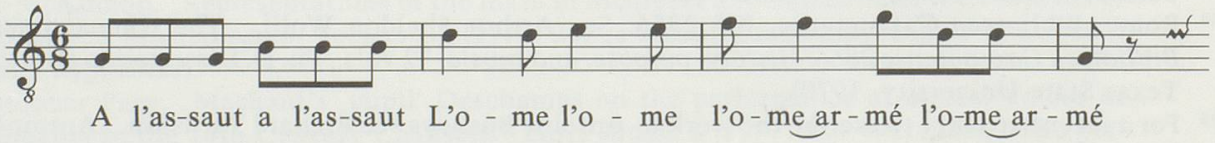
But is this the best solution? We may think of the possible mental process by which the scribe arrived as his text setting. What he probably knew best was the monophonic tune itself, which does in fact begin: „L'homme, l'homme, l'homme armé." In writing the text under the contratenor, his own knowledge of the tune itself appears to have caused a kind of homeoteleuton, he wrote the words exactly as they fit the pre-existent tune itself rather than the newly composed contratenor. If one inserts the word „armé" between the second and third repetitions of „l'homme" one arrives at the text: „L'homme, l'homme armé, l'homme armé," which fits exactly the opening motive of the contratenor and retains the style of text underlay used throughout the lower voices of the chanson.

Example 2:



This is, in fact, what the scribe does in a parallel passage later in the song (mm. 12-15). Here the possibility of the homeoteleuton is made moot because the phrase does, in this case, require the three repetitions of „l'homme;" further, it begins with an added phrase that would have also broken the easy association with the beginning of the tune itself.

Example 3:



But the modern editor has here deleted the first „armé" of the source and expanded the following „l'ome" over two minims.

Manuscript: l'ome l'ome l'ome armé, l'ome armé.
Edition: l'ome l'ome l'ome l'ome armé.

This has the unfortunate effect of forcing the text into the same uncomfortable setting as that of the opening. Further, having repeated his mistake, the editor provided a second solution that it inconsistent with his own first solution, to wit:

Example 4:



There is the need for an emendation of the text underlay in the contratenor, but the emendation is at the opening of the song and not at the end. What the edition of Mellon gives us are two equally unmusical solutions to a simple problem. Musicality apart, even on philological grounds the logical place to assume that the scribe may have made a mistake is the opening of the contratenor, since the opening is the place that would most likely be open to contamination from the scribe's knowledge of the text as set in the *chanson rustique*. Two other editions of the work, one in the collected works of Morton,[18] and one in the study of Morton's songs by Fallows,[19] split the difference, so to speak, by avoiding any emendation in the text. They preserve the clumsy opening but do not compound the error at mm. 14-15.

In passing let me note the one contrapuntal problem in the song, the contratenor f at the start of m.14, present both in Mellon and in the instrumental arrangement in Casanatense 2856. Perkins and Fallows allow it to stand, Atlas emends it to d, but the passage is a variation of the opening, which suggests that a g, in unison with the discantus is the correct note at this point. Morton apparently was sufficiently concerned with avoiding untoward dissonances to have altered an f of the cantus firmus to g (contratenor, m.10) to avoid a clash, however temporary, with the discantus.

The text underlay of the discantus presents a different set of problems, both in terms of the manuscript and of the edition. The approach to text-setting in this voice is not that of the *chanson rustique*, that is, a simple almost completely syllabic setting of the text, but rather it is typical of the kind of text setting we find in the courtly songs of the middle and late fifteenth century, where the coordination between music and text is far less obvious than what one finds in the monophonic chansons of the time. The editor has taken here the unusual step of compressing the entire first line of the poem to fit the first five perfections of the music, and then repeated the phrase „Le doubté Turcq," so that it eventually does fall where the scribe placed it in the manuscript.

[18] Robert Morton, *The collected works*, ed. Allan Atlas, New York pp. 7-8 (Masters and Monuments of the Renaissance 2)

[19] David Fallows, *Robert Morton's songs: A study of styles in the mid-fifteenth century*, Ph. D. Dissertation (University of California at Berkeley, 1978), p. 203.

But in so doing he destroys the way in which the composer has written the music so that the caesura of the line falls on the breve:

In sera pour vous conbatu / le doubté Turcq.

In this case the scribe's text placement was accurate and sensible, at least in so far as aligning the phrases of text with the section of music under which they fall. But there is also a small detail of musical calligraphy that may be used as a guide to the relationship between the text and the music in the first phrase; it is the two black semibreves in the discantus. They are not ligated, either in Mellon or in the textless version in the Casanatense manuscript. Now, I do not place a great deal of faith in the ligation patterns of fifteenth-century codices, but Mellon is a remarkably careful source and, as a rule, patterns of two semibreves, unless they are part of a completely syllabic setting (usually near the start of a piece), tend to appear in the form of ligatures *cum opposita proprietate*. My own sense of the notational practice of the mid-fifteenth century is that ligation of such patterns is even more prevalent in connection with the use of coloration. In these circumstances the separate notation of the two black semibreves at the start of the discantus in Il sera pour vous conbatu goes as far as the semiotics of fifteenth-century notation can go to tell the singer not to sing a new syllable of the first note of the pair. (see Fig. 1, p. 20/21)

The *rondeau* of the discantus presents a number of problems that are typical of what one encounters in fifteenth-century courtly poetry. If we set it out with a line-by-line syllable count we have the following:

Example 5:

Form	Line	Text	Syllables
A	1	Il sera pour vous conbatu	8
	2	Le doubté Turcq, Maistre Symon	8
B	3	Certainement ce sera mon,	8
	4	Et de crocq de ache abatu.	8
a	5	Son orgueil tenons a batu	8
	6	S'il chiet en voz mains, le felon.	
A	1	Il sera pour vous conbatu	8
	2	Le doubté Turcq, Maistre Symon.	8
a	7	En peu de heure l'arés batu	8
	8	Au plaisir dieu. Puis dira-on,	8
b	9	„Vive Symonet le Breton	8
	10	Que sur le Turcq s'est enbatu!“	8
A	1	Il sera pour vous conbatu	8
	2	Le doubté Turcq, Maistre Symon	8
B	3	Certainement ce sera mon,	8
	4	Et de crocq de ache abatu.	8

The *rondeau* is absolutely regular in its syllable count but, as Fallows already pointed out several years ago, there are some serious problems in coordinating the text and the music.[20] In his study of the work Fallows sets up something of a straw man in order to demonstrate that indeed only an octosyllabic *rondeau* quatrain would fit, however clumsily, the piece at hand.[21] Although I agree with his assessment of this, nonetheless, the syntactical structure of the poem poses a number of difficult choices for the performer.

Even after one takes into account the problems that Fallows pointed out in his analysis of this song, such as the absence of cadences at line ends, the overshooting of the cadence by line 2, and the fact that the high point of the song and the one cadence not on g happen on a passage that has no text in the manuscript, the text of the refrain fits adequately the melody of the discantus.

The text of the stanzas, however, presents more serious difficulties because the syntactical units in the stanza do not match rhythmically those of the refrain and thus the stanza runs into problems with the phrase structure of the music. The lack of correspondence between syntactical units in refrain and stanza is indeed something that plagues a large proportion of pieces in the formes fixes, but seldom as acutely as here.

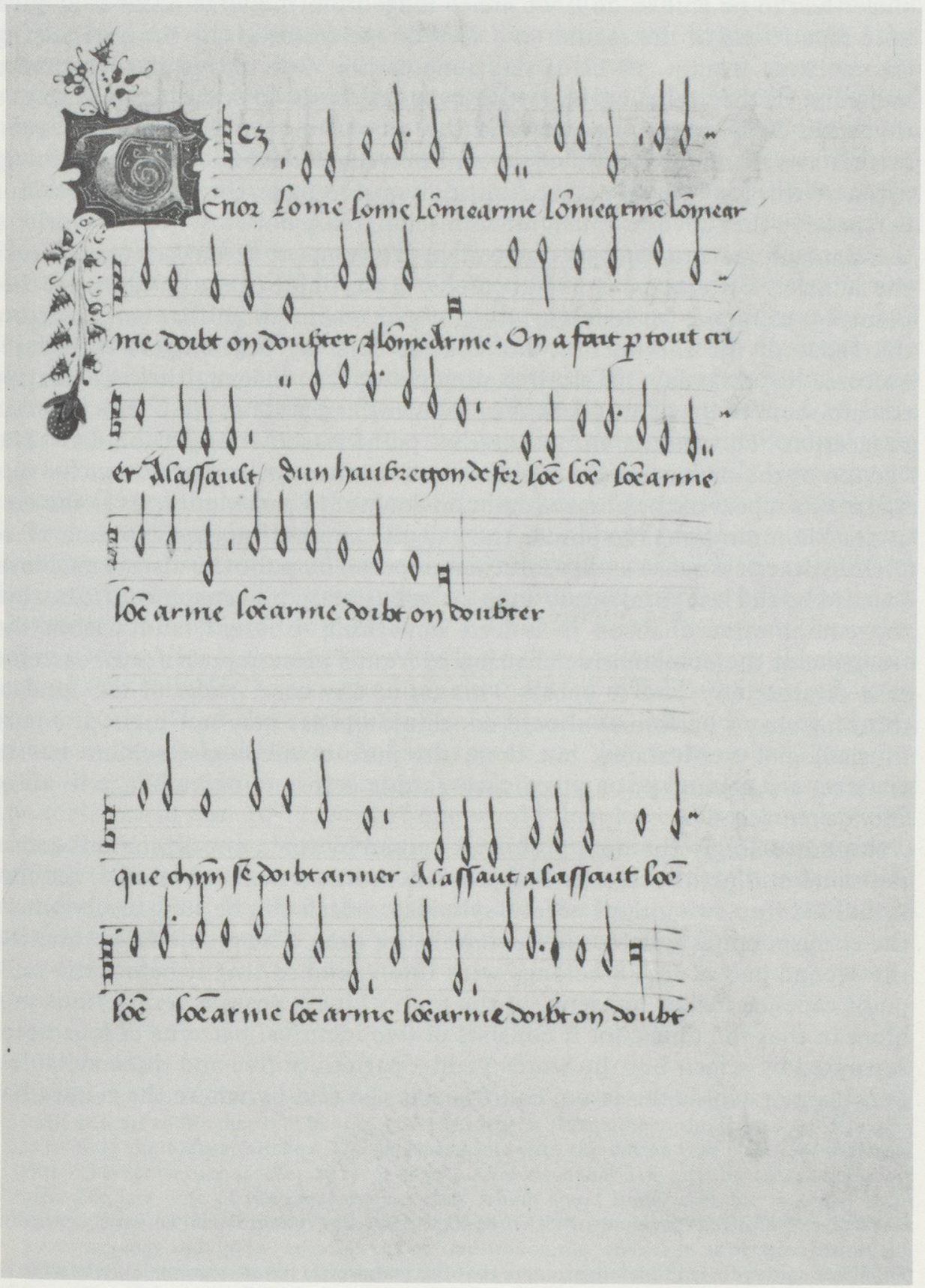
The first problem comes in the correspondence between lines three and six. The syntax of line three divides it into two units of four syllables, which can be easily sung to the phrase leading to the mid-point cadence and the four-note fanfare figure that follows the cadence. The syntax of line six, however, divides it into phrases of five and three syllables respectively. This structure simply cannot be accommodated to the music without doing some violence to either the music or the text. Perkins takes the easy way out by not underlying the stanza at all. Fallows places the syllables of line six exactly where the corresponding syllables of line two fall – an understandable choice in a dissertation example that is not intended to be a performance edition – but in so doing he does great violence to the text, since the caesura created by the breve g divides the phrase as follows: S'il chiet en voz / mains, le felon. Atlas accommodates the extra syllable in the first phrase by setting it to the minim f, but this leaves only three syllables for the fanfare figure in mm. 6-7. The singer has then the choice of replacing the first two minims of the figure by a semibreve or using some form of throat articulation to make clear the second minim on a syllable, something that a fifteenth-century

[20] Fallows, „Robert Morton's songs," pp. 218-220.

[21] Fallows, „Robert Morton's songs," pp. 215 and 220. Richard Taruskin, in a polemic communication in *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987) 152, cites Fallows out of context in an effort to shore up his claim to Busnoys's authorship of the song, but Taruskin's argument evaporates when one reads Fallows entire discussion of the text underlay.



Fig. 1: Robert Morton, „Il sera pour vous combatu".
(Reprinted from the facsimile edited by L. L. Perkins/H. Garey, *The Mellon Chansonnier*, New Haven and London 1979, 124)


Tenor Lome lome lõmearme lõmearme lõmear
me doibt on doubter / lõmearme. On a faut p tout er
Alassault dun haubregon de fer loe loe loearme
loe arme loearme doibt on doubter
que chym se doibt armer Alassaut alassaut loe
loe loearme loearme loearme doibt on doubt'

singer had to be able to do if we are to judge from the large number of such note-repetitions in the secular and sacred repertories of the time, including the melisma in mm. 10-12 of this song (if that was indeed meant to be a melisma). Either solution has its drawbacks, both do some damage to the rhythmic drive of the passage, and the second moves the discantus even further away from the world of the *chanson rustique* inhabited by the lower parts. A third solution, perhaps more intrusive from the museum curator perspective that governs much modern scholarship but closer to the world of the *chanson rustique* and its descendants in terms of actual performance, is the addition, *ex tempore et sub accidens*, of a syllable to the discantus at this point, for example, „et le felon," for „le felon," something that barely affects the sense of the interjection and that is done by folk singers in several cultures to this day in similar circumstances. Indeed, the manuscript transmission of the cantus firmus of the work lends some plausibility to this suggestion. The cantus firmus at this point has the figure d-d-d-G. The version of the melody in the Naples mass manuscript gives the text for this figure as a repeat of the phrase „doibt on doubter,"[22] but Mellon gives the text as „et l'homme armé," a phrase that, in the context, makes as much or as little syntactical sense as the solution proposed here for the discantus. Now, I would be the last to advocate such an intrusion in a *chanson courtoise*, but the combinative chanson is indeed something different, and within the tradition of the combinative chanson Morton's piece represents an extreme case of „rusticity," so to speak. This is, in any case, some of the kind of thinking that a performer should do, thinking that may not make the pure musicologist comfortable, but then, the pure musicologist seldom has to walk on a stage and put a piece such as this across to an audience in all of fifty-seven seconds.

Not surprisingly the next problem is posed by lines 8-9, which fall across the same mid-point cadence. The problem of line 8 is not rhythmic, the line is divided into two groups of four syllables, which can be sung easily where the corresponding syllables of the refrain are sung. The problem is semantic: the second half of line 8 belongs with line 9, and to sing it before the mid-point cadence makes nonsense of the text.[23] Line 9 poses a very serious problem in that the music for it consists of two identical patterns of four notes separated by a rest, but the words yield a pattern of five and three syllables. Perkins just avoids the issue, Fallows sets the text by where the refrain has

[22] Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI. E. 40, fol 58v. See facsimile in Taruskin, „Antoine Busnoys," p. 256.

[23] In this context it is interesting to note that the manuscript has no *signum congruentiae* for the mid-point cadence, something that may be a scribal slip in an otherwise very careful manuscript, or it may indicate that the coordination of music and text in this song was thought to be perhaps more flexible than in most *rondeaux*.

it, giving us the setting „Vi-ve Si-mon- / -et le Bre-ton," which is understandable in the context of his study but it makes no sense syntactically, and Atlas gives an interesting „Vi-ve Si-mon-... / Vi-ve Si-mon-...," and then sets the entire line to the textless melisma that follows in the manuscript. I will again propose a more extended tinkering with the text underlay based in part on the premise of „contamination" discantus by the ethos of the *chanson rustique*.

First of all, the enjambment across the mid-point cadence is really damaging to the sense of the text in a way that I find in no other fifteenth century work by a composer of Morton's stature, so I would simply repeat „au plaisir dieu," for the fanfare figure and begin the B section of the *rondeau* with the new sentence, something that is far closer to the approach to syntax that we find in the rest of the late fifteenth-century repertory. This gives us a four-syllable phrase for the first of the two four-note figures. For the text of the second figure I would again turn to the notion of „rusticity." Lines 9 and 10 are a putative direct quotation, and one that will be said, when the deed is done, not by one person but by many, the joyous shout of the *vox populi*. Now, anyone who has heard the natural rhythm of the spoken language will be aware that in French, as in most Romance languages, a number of common contractions are normal part of colloquial speech, and that these contractions become, in fact, more pronounced in song and when shouting any phrase, be it a political slogan or an expression of delight at a drunken party. In French the word, „vive," as in „Vive la France!" or „Vive le Roy!" has a long history of being said not as two syllables but as one long or accented syllable when used in an exclamation. Thus the second four-note figure can indeed be sung to this phrase in its „exclamation mode," so to speak, as „Vive Sy-mo-net." The complete line, „Vive Symonet le Breton," sung in this manner, also fits perfectly the melisma in mm.10-12, so that one would then have, after the mid-point cadence „Puis dira-on, Vive Symonet, Vive Symonet le Breton," and if one is willing to break the one ligature of the melisma the line can be indeed sung as eight syllables. Further, the melisma and the high point now do indeed coincide with the textual high point of the entire song.[24]

[24] On the other side of this argument one may note that there is something of a tradition (going back at least to Binchoys) of having a textless line at this point in the stanza and allowing it to carry the highest pitches. This is compatible with the notion that clear text declamation is harder on high pitches. In favor of such a view one may also note the absence of a rest after the last note of the discantus on m.9, which could imply that the melisma is an extension of the phrase in m. 9 rather than musically a separate entity. But the case of *Il sera pour vous* may well be an exception to this tradition in the sense that, as detailed below, the text of the stanza cannot be accomodated without intruding into the high melisma. Instances of such conflict between a tradition and an actual work are not infrequent in pieces which, like *Il sera pour vous*, represent early attempts in a certain direction, in this case the genre of the combinative chanson.

But this, in turn opens a new problem. If lines 8-9 force such a solution (and such a solution would be needed even if one were to sing „puis dira-on" before the mid-point cadence), what is to be done with this melisma and the refrain text? Atlas's solution for this is to set „certainement" twice to the figures in mm. 8-9, and the entire line (breaking the ligature), to the melisma. This is indeed rhetorically felicitous, as it gives the melodic high point to the one text phrase whose function is to assert emphatically all that has been said to that point.

Should one accept this setting of the refrain, then the decision regarding lines 8-10 needs to be reconsidered. Does one then keep the correspondence as close as possible and sing „puis dira-on" to the fanfare before the mid-point cadence and sing „vive Symonet, vive Symonet, vive Symonet le Breton," to mm. 8-12? That is certainly a possibility, though it seems to me that, in a work as „contaminated" by popular idioms as this that kind of consistency is not absolutely necessary.

Setting text to the internal melisma in this song, which becomes a necessity once the syntax of the text is analyzed as has been done here, probably carries as a consequence that some text should be set also to the final melisma. The repetition of the phrase, „de ache abatu," as Perkins and Atlas have it, makes good sense, though Atlas's setting of the second syllable of „ache" under the g semibreve is the better solution, since the stanza phrase that forms a plausible syntactical unit, „le Turcq s'est enbatu," has an extra syllable that can then be sung to the a' dotted minim that precedes the g.

Underlying much of what I have presented here thus far is a set of historiographic ideas concerning fifteenth-century music that have been articulated most cogently for the repertory of late fifteenth-century songs by Fallows in the first chapter of his study of Robert Morton:[25] briefly, that the textual and musical phrase structures of the songs are generally congruent, that composers did have a relatively precise idea of how the text went with the music, at least in terms of phrase structure, and that a careful – and critical – examination of the sources does yield some hints of such an idea. But it will not do simply to duplicate mechanically the text placement of the refrain in the stanza. An analysis of the stanza's syntax may lead to a different text underlay. Many of the ideas presented above also apply to the devotional and liturgical repertories of the period, which have been studied far less than the songs from this point of view.

Before leaving this piece let me raise one further matter of the text itself as a text, a matter that puzzles me not only for itself but for the absolute lack of reaction on the part of all scholars that have worked on this song. It concerns the opening line, „Il sera pour vous conbatu le doubté Turcq." The

[25] Fallows, „Robert Morton's songs," pp. 3-8.

source for the text is Mellon, and the *rondeau* refrain is copied only once, that is, unlike Dijon 517 and other chansonniers, the scribe of Mellon does not give the refrain incipit after any of the stanzas. Thus our sole authority for this reading is the single appearance of the line in Mellon.

Does that line really make sense? I think not. Its sense, that someone will fight the Turk in Symon's name and therefore in his absence, is flatly contradicted by absolutely everything that comes afterwards in the poem. Who is being referred to by the „voz" of „voz mains?" Who is the subject of the verb „l'arés batu?" Who will be cheered for his victory? All of this points to Symon le Breton himself. The manuscript, despite the very clear reading, „pour," in the first line, has a scribal error that, given all the context that follows, no classical text editor would have allowed to stand. What I suspect we have here is an abbreviation that was incorrectly expanded somewhere in the transmission of the text. The sense of the poem absolutely demands the word „par" instead of „pour" at this point. This, in fact is not a trivial matter, for it changes entirely our view of the purpose and date of the work. Until recently the accepted opinion was that put forth by Fallows, that the song dated from 1463, when Symon retired from the Burgundian chapel.[26] It has been questioned recently by Richard Taruskin, who would have Busnoys as the author of the work.[27]

My view of the meaning of the song, that Symon is being teased about actually going on a crusade with the knights of the Order of the Golden Fleece – represented symbolically by the 31 tempora of the song[28] – could change the date of the composition drastically and make it much earlier, though not quite as early as the Feast of the Pheasant, since Morton appears for the first time in the Burgundian chapel roster in 1457.[29] In 1455 Charles VII, albeit reluctantly, gave Philip the Good permission to recruit for his crusade in French lands,[30] and a document from late in 1454 shows that provisions were being made for who among the chaplains was to follow the duke in the crusade.[31] Thus the years after Morton joined the chapel were the high-water mark of the crusading mania in Burgundy. Il sera pour vous conbatu could have been written any time between 1457 and 1463, when Symon le Breton retired to Cambrai. The close connection of the song with the masses by Du Fay and Ockeghem suggests that the three were composed roughly at the same time. Leeman Perkins has suggested that, given the political situation at the time, this could only have taken place shortly after the coronation of

[26] Fallows, „Robert Morton's songs," pp. 210-212.
[27] Taruskin, „Antoine Busnoys," pp. 288-292.
[28] See Taruskin, „Antoine Busnoys," p.272 and note 31, citing William Prizer's unpublished paper „The Order of the Golden Fleece and music."
[29] Fallows, „Robert Morton's songs," pp. 271-272.
[30] Richard Vaughan, *Philip the Good: The apogee of Burgundy* (New York 1970), p. 365.
[31] Vaughan, *Philip the Good*, p. 362.

Louis XI, when relations between Burgundy and France were amicable for a very short time.[32] In any event, it is during this time that the commissioning of the two masses, and the writing of a song teasing a Burgundian chaplain about going on an arduous crusade could have been written, and they must have been written in relatively quick succession since by 1462 a derivative work, the Missa L'homme armé of Johannes Regis, had also been composed and was copied into the choirbooks at Cambrai.[33] Recently Richard Taruskin, in an article containing a brilliant analysis of the Missa L'homme armé of Busnoys, has proposed that Busnoys is in fact the author of Il sera pour vous, and that this song and the mass by Busnoys are at the root of the entire *L'homme armé* complex.[34] The brilliance of Taruskin's musical analysis should not blind us to the historically faulty reasoning behind this thesis. Paula Higgins has now shown that Busnoys was at Tours from 1460 to at least 1465;[35] in those circumstances it is more than unlikely that he could have composed a work that deals in terms of jocular familiarity with one of the senior chaplains of the Duke of Burgundy, but there is more. When Busnoys entered the service of Charles the Bold is not known with certainty, but Higgins's work allows us to place the beginning of his employment during the years 1465-1467, since In hydraulis must have been composed when Busnoys had become a member of Charles's court but before Charles became duke of Burgundy. I place this motet at the very beginning of Busnoys's service in Burgundy and see it as Busnoys's farewell to Ockeghem upon leaving Tours. Be that as it may, Busnoys and le Breton were never in Burgundian employ at the same time, and there is absolutely no reason for Busnoys writing his Missa „L'homme armé" before 1465 at the earliest.[36]

The import of this was first noted by William Prizer, who has now suggested the most likely occasion for the composition of the Masses upon L'homme armé by Du Fay and Ockeghem are the years when Philip was allowed to recruit in France, roughly from 1455 to 1461.[37] My own feeling is that the masses may come from the end of this period giving the rapidly worsening situation between France and Burgundy after 1455 and the fact that they do seem to be related in some manner to Morton's song, which

[32] Perkins, „The *L'homme armé* Masses of Busnoys and Ockeghem," pp. 364-356.

[33] Jules Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, ancienne église métropolitaine Notre-Dame* (Paris: Damascène Morgand and Charles Fatout, 1880), p. 194.

[34] Taruskin, „Antoine Busnoys," pp. 292-293.

[35] Paula Higgins, In Hydraulis revisited: New light on the career of Antoine Busnois," *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986) 69-76.

[36] In the course of the controversy following Taruskin's „Antoine Busnois," in *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987) 139-143, and 576-580, professor Taruskin makes the suggestion that Charles could have commissioned the *L'homme armé* mass from Busnoys during a two-week visit at Tours in 1461. From a historical point of view this is patent nonsense. At that time Charles was seriously estranged from his father over Antoine de Croy, and Busnoys was still a largely unknown composer.

must date after 1457. Du Fay, who as we now know, wrote a cycle of masses for the Order of the Golden Fleece in the 1440s,[38] would have been a logical choice to write his mass for this crusading effort, and if Duke Philip was recruiting in France with the consent of Charles VII or during his brief „honeymoon" with Louis XI, it would stand to reason that he would have asked Ockeghem for a similar work. In any case, Philip was also being asked to make decisions on which of his chaplains would accompany him to fight the infidel, and this context would be far more appropriate for the composition of a work such as this song. A reedition of the song following the lines of thought outlined above appears in Example 6 (see p. 22f.).

In the repertory of the straightforward chanson courtoise of the fifteenth century the correspondence between text and music is not always as problematic as what we encounter in Il sera par vous conbatu, and it may seem the height of perversity that I will use for my next example another work where the problems of correlations between text and music are clouded by other issues. My other example is Guillaume Du Fay's Craindre vous vueil, arguably the last of his songs to be copied into Oxford, Bodleian Library, Canonici misc 213.[39] Two thirds of the music of this song appear also in Ox 213 set to an Italian text of unclear form, Quel fronte signorille, which has the notation „Romae composuit." Several studies of Ox 213 have now made it very clear that the annotations and dates found in this source are eminently trustworthy, and that the dates do refer to the time of composition, not the time of copying.[40] Thus Quel fronte signorille must date from the years 1428-1433, which were the only years Du Fay spent in Rome, while Craindre vous vueil is apparently a later version, probably originating during Du Fay's first stay in Savoy in 1434-1435. The piece has caused some controversy. Nino Pirrotta and Margaret Bent at different times questioned the authenticity of the Italian version on account of its odd form and the curious lack of finality of the cadence at the end of the piece,[41] but David Fallows and Graeme Boone argue convincingly that the French version must be a contrafact since it does not follow Du Fay's usual approach to scansion, and the relation between musical phrases and text lines is anomalous.[42] I agree with their view, even if it appears strange to have a dedicatory acrostic set to something of a contrafact.

[37] William Prizer, „The Order of the Golden Fleece and music," Paper read at the Annual Meeting of the American Musicological Society, Vancouver, 1985.

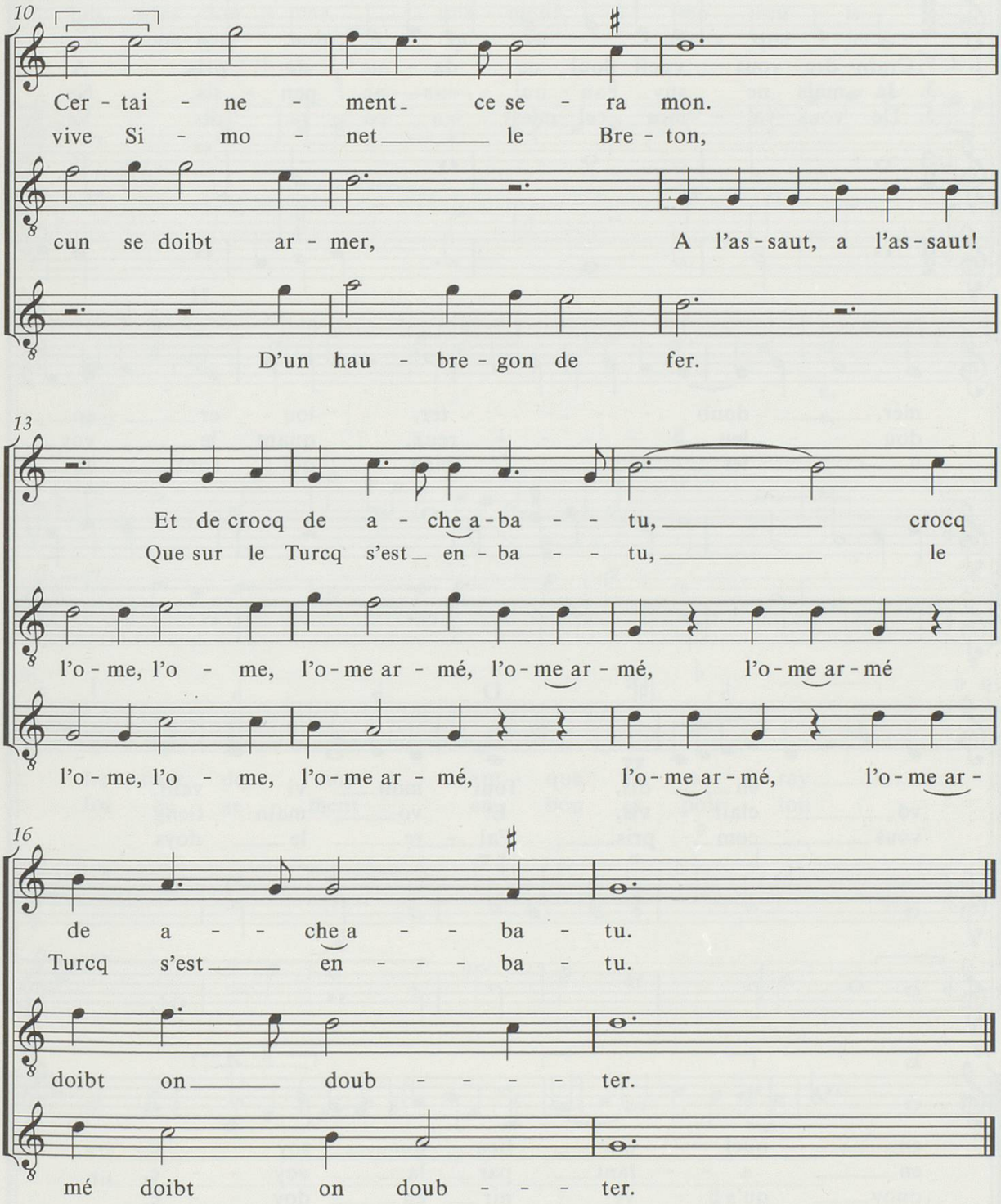
[38] Alejandro Enrique Planchart, „Guillaume Du Fay's benefices and his relationship to the court of Burgundy," *Early Music History* 8 (1988) 158-160.

[39] See in particular Graeme Boone, „Dufay's early chansons: Chronology and tyle in the manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213," Ph. D. Dissertation (Harvard University, 1987), p. 229.

[40] David Fallows, *Dufay*, rev. ed. London, 1987, p. 285, note 13, with references to further literature.

Example 6:


Il sera par vous conbatu - L'ome armé
C3
Robert Morton
1. 4. 7. Il se - ra par vous con - - ba - - tu,
3. Son or-gueil te - - nons a - - - ba - - tu,
5. En peu de heu - re l'a - rés ba - - tu,
L'o - me, l'o - me ar - mé, l'o-me ar-mé l'o-
L'o - me, l'o - me, l'o-me ar - mé, l'o-me ar-mé
Le doub - té Turcq, Mai-stre Sy-
S'il chiét vos mains, et le fe-
Au plai - - sir dieu au plai-sir
me ar-mé doibt on doub - ter, l'o-me ar - - mé.
l'o-me ar-mé doibt on doub - ter, Et l'o-me ar-mé.
mon.
lon.
dieu.
2. 8. Cer - tai - ne - ment ce se - ra mon.
6. Puis di - ra on, "Vive Si - mo - net,
A l'as-saut! et a l'as - saut! Que ches-
On a fait par-tout cri A l'as-saut!



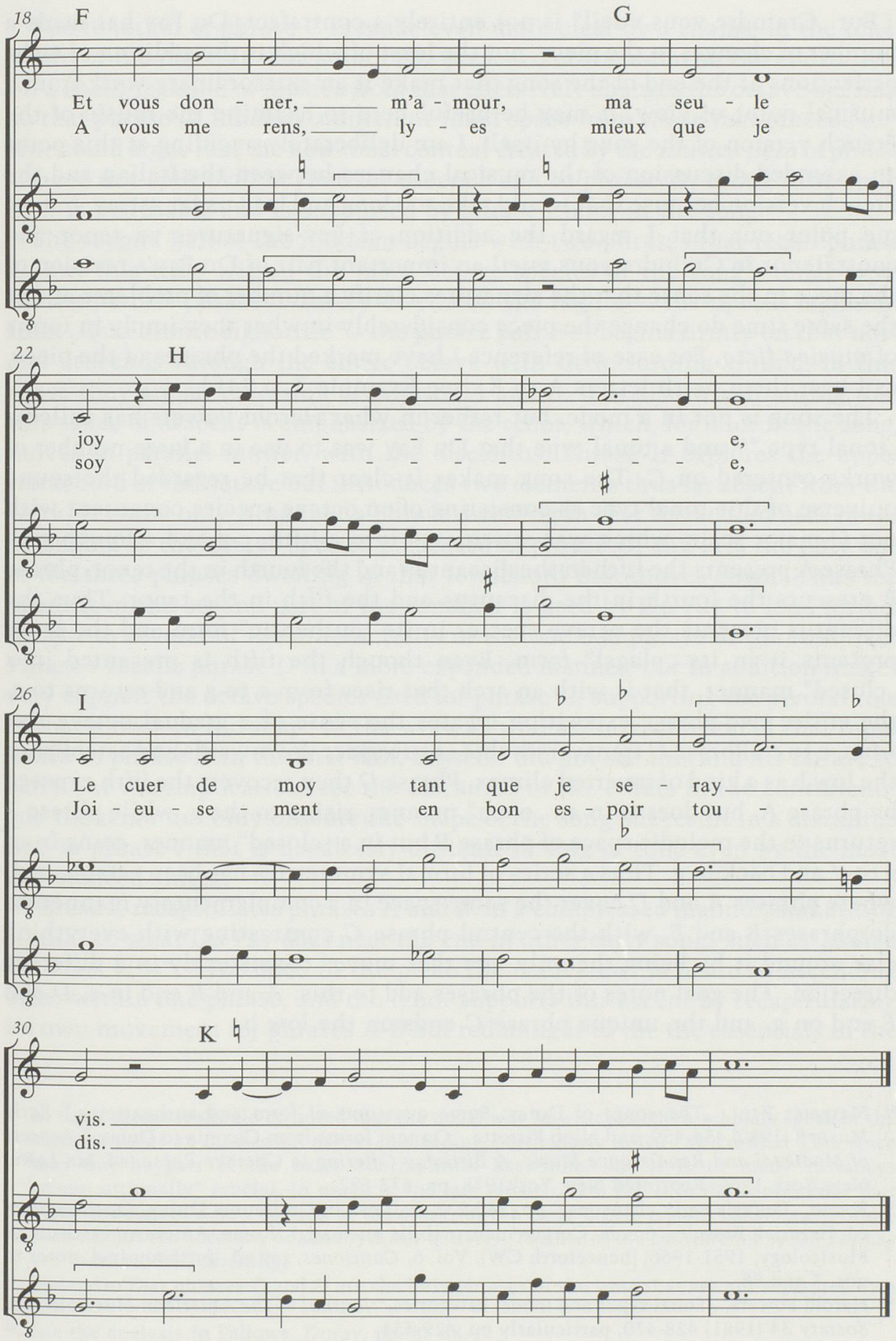
Emmendations:
Text: Line 1: Ms. *pour* corrected to *par*.
Music: Measure 14, contratenor: first minimum *f* corrected to *g*.

Example 7:

Craindre vous vueil

Guillaume du Fay




18
F
G
Et vous don - ner, m'a - mour, ma seu - le
A vous me rens, ly - es mieux que je
22
H
joy - - - - - - - - - - - - - e,
soy - - - - - - - - - - - - - e,
26
I
Le cuer de moy tant que je se - ray
Joi - eu - se - ment en bon es - poir tou - - -
30
K
vis.
dis.

But „Craindre vous vueil" is not entirely a contrafact, Du Fay has made a number of changes in the piece, not the least of which is the addition of eight perfections at the end of the song that make it an extraordinary work from a musical point of view. It may be useful here to examine the music of the French version of the song by itself. I am deliberately avoiding at this point an extended discussion of the musical changes between the Italian and the French version because that would take too long and lead us far astray, but let me point out that I regard the addition of key-signatures to tenor and contratenor in Craindre vous vueil an important part of Du Fay's revision of the piece in the sense that the signatures clarify a number of problems and at the same time do change the piece considerably in what they imply in terms of *musica ficta*. For ease of reference I have marked the phrases of the piece, as I hear them, with letters A to K. (see Example 7, p.24f.)

The song is not in a mode, but rather in what Harold Powers has called a „tonal type,"[43] and a tonal type that Du Fay was to use in a large number of works centered on *C*. The song makes it clear that he regarded the sound universe of this tonal type as consisting of an octave species congruent with our C-major scale, which was articulated into a fifth, c-g and a fourth g-c'. Phrase A presents the fifth in the discantus and the fourth in the tenor; phrase B presents the fourth in the discantus and the fifth in the tenor. Thus the discantus presents the octave species in its „authentic" form and the tenor presents it in its „plagal" form. Even though the fifth is presented in a „closed" manner, that is with an arch that rises from c to g and returns to c, the entire two-phrase exposition creates the sense of a gradual octave rise from, c to c'. Phrase *C* transverses this entire space downwards and establishes the low b as a kind of inverted climax. Phrase *D* then recovers the fifth exposed by phrase A, but does it in an „open" manner, rising to the g, while phrase *E* returns to the melodic space of phrase *B* but in a „closed" manner, going from g to c' and back to g. Thus a series of formal symmetries has been established, where phrases A and *D* cover the same space in a complementary manner, as do phrases *B* and *E*, with the central phrase *C* contrasting with everything else around it by being the only one that moves consistently in a different direction. The goal notes of the phrases add to this: *A* and *B* end in c, *D* and *E* end on g, and the unique phrase *C* ends on the low b.

[41] Margaret Bent, „The songs of Dufay: Some questions of form and authenticity," *Early Music* 8 (1980) 454-459, and Nino Pirrotta, „On text forms from Ciconia to Dufay," *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRu, New York 1966. Reprinted New York1978, pp. 673-682.

[42] Boone, „Dufay's early chansons," pp. 230-232. Fallows in Guillaume Dufay, *Opera omnia*, ed. Heinrich Besseler. 6 vols, Corpus mensurabilis musicae 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1951-1966) [henceforth CW], Vol. 6, *Cantiones*, rev ed. (forthcoming), notes to nos. 7 and 58.

[43] Harold Powers, „Tonal types and modal categories," *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) 428-470, particularly pp. 429-434.

The function of phrase *C* is made even more clear by a change in the tonal world of the piece at that point. The presence of the e-flat in the contra sets off a chain-reaction of *musica ficta* that effectively changes the octave-species, so that phrase *C* inhabits a different tonal space from those that precede it.[44] One could argue that the new tonal context created by the *musica ficta* of phrase *C* need not spill over beyond its cadence and to phrase *D*, though the spill-over is justifiable and is supported by phrase I later in the song.[45]

The second half of the *rondeau* begins with two phrases that recall phrase *C*, but this time within the main octave species of the song's tonal type. Further, while phrase *C* barely dwells on the high c' – the upbeat is absent from „Quel fronte signorille" – the phrase pair *F-G* begins firmly on that note and descends through the entire octave with little turning around. In this sense they are an inversion of phrases *A* and *B*. It is also worth noting that this sense of descent is emphasized by the tenor, which, for once in the song, moves in parallel motion with the discantus. Phrase *H* explores the upper tetrachord of the octave but introduces two elements thus far absent from the work, it is the only time that a phrase dwelling in that tetrachord uses notes belonging to the octave species presented in phrase *C*, and it is the only one of the three phrases dwelling in that tetrachord that moves down. Thus the opening of the second part of the *rondeau* is used by Du Fay to lend formal weight to several of the crucial traits of the one odd phrase of the first half. Phrase *I* recalls phrase *D* in a more expanded manner, but in addition makes very explicit the octave species used for phrase *C*, supporting the pivotal role of that phrase in the shape of the work as well as the extension of that tonal world to phrase *D* in the first half. Besseler did not see this and his failure to carry out the implications for the discantus of the e-flats in the contratenor and the tenor not only obscure the shape of the song but result in a discantus line in phrase *I* that is needlessly difficult to sing in tune even by the most experienced singer.

Phrase K recapitulates phrases *A* and *B* in a compressed manner, something similar to what Du Fay does near the end in other early songs such as „Adieu ces bons vins".[46] For once in the piece the octave c-c' is heard in ascending order within one phrase, and the tenor supports this ascent by recapitulating its own movement for phrases *A-B* but reducing it to the the essentials in the

[44] In this context it should be noted that the usual way in which modern scholars speak of the contratenor as an inessential part is misleading, particularly in Du Fay's music. This voice may not be part of the basic contrapuntal backbone, but it is in many instances „compositionally" crucial. In much of the late music of Du Fay it is the contratenor that often announces a new section of the work. In the early music it does considerably more than fill out the harmony or add rhythmic activity. The use of the contratenor by Du Fay has yet to be studied carefully.

[45] Note also that phrases *C* and *D* are the only phrases of the song that are not separated by a rest.

[46] See the analysis in Fallows, *Dufay*, pp. 86-88.

contrary-motion c-G and g-c. The effect of the phrase is to reaffirm the main tonal-type of the song in the most direct way, something that is needed after phrase I, which presents the crucial segment of the other octave species used in the piece in its most expansive and explicit manner.

In any event, the compositional revision of the song, which includes not only the added accidentals to in the lower voices, but details such as the crucial upbeat figure in m. 7 of the discantus and the addition of the final set of phrases, is both extensive and sophisticated – I have barely touched the surface here. It clarifies its new incarnation as a *rondeau* and produces a work of extraordinary balance. In this context it is then very surprising to note that the text (which must by Du Fay himself, since it has an acrostic associating his name with someone called Cateline) does not fit well with the music in terms of its phrase structure.

Example 8:

Form	Line	Text
A	1	Craindre vous vueil, doulce dame de pris,
	2	Amer, doubter, louer en fais, en dis,
	3	Tout mon vivant, en quelque lieu que soye:
B	4	Et vous donne, m'amour, ma seule joye,
	5	Le cuer de moy tant que je seray vis.
a	6	Jamais ne suy annuieux ne pensis
	7	Ne douleureux quant je voy vo clair vis
	8	Et vo maintieng en alant par la voie.
A	1	Craindre vous vueil, doulce dame de pris,
	2	Amer, doubter, louer en fais, en dis,
	3	Tout mon vivant, en quelque lieu que soye.
a	9	De vous amer cel m'est un paradis,
	10	Vëu les biens qui sont en vous compris;
	11	Faire le doy quoy qu'avenir en doye.
b	12	A vous me rens, lyes mieux que de soye,
	13	Ioyeusement, en bon espoir toudis.
A	1	Craindre vous vueil, doulce dame de pris,
	2	Amer, doubter, louer en fais, en dis,
	3	Tout mon vivant, en quelque lieu que soye:
B	4	Et vous donne, m'amour, ma seule joye,
	5	Le cuer de moy tant que je seray vis.

Lines 1, 6, and 9 of the poem are set to phrase *A*, without much of a problem. Lines 2, 7, and 9, however, are divided among phrases *B* and *C*. This, though contrary to Du Fay's usual text setting, works well enough for lines 7 and 9, where the break comes at a grammatically plausible point in the text. But it does not work at all for line 2, where the sense would demand a break, if there must be one, after „louer." The same problem appears in the setting of lines

3, 8, and 11. In this case the break is at least believable for lines 3 and 11, but it makes no sense for line 8. The setting of lines 4 and 12, divided among phrases *F* and *G*, and concluding with the long melisma of phrase *H*, is perhaps less problematic in that the strong downward motion does manage to tie both texted phrases into a clear period. But there is the problem that a similar structure is found in phrases *A* and *B*, which are separated by the text. This, however, may be something that is meant to underscore the expository nature of the first two phrases. Phrases *A* and *B* present the basic tonal material of the work for the first time, when a separation of the pentachord and the tetrachord are crucial to an understanding of the song's structure. It does appear that Du Fay heard phrases F, *G*, and *H* as forming in some sense a continuous whole. The text setting of lines 5 and 13 to phrase I is as straightforward as that of the opening line of the *rondeau*.

Graeme Boone, in an extraordinary study of French scansion as it applies to the early fifteenth-century chanson, has noted also a number of problems of scansion and accentuation in the text setting of „Craindre vous vueil",[47] though I cannot agree with his view that the scansion of line 3 is incorrect. The scansion of that line has been altered by the unique device of „suspended coloration" which Boone notes.[48] One of the principal effects of hemiolia coloration in the kind of 0 mensuration Du Fay uses after 1430 is an increase of rhythmic intensity by creating three „downbeats," one on each breve. Of these, the first and the third are always the most important, and the second is treated often as subsidiary.[49] In this case Du Fay has treated the black breve b′ in m. 14 as a main downbeat, the black breve g as a subsidiary one, and then treated the figure c′-b′-a-g as a normal perfection in O, with a downbeat on c′, followed by the final downbeat of the coloration pattern, on the semibreve b′ in m.16. Thus Du Fay's scansion of the end of lines 3 and 8 is indeed quite correct. Only in line 11 do we encounter a scansion problem in this phrase.

Nonetheless, the relationship of text and music in Craindre vous vueil contains anomalies, some of which may be the result of its being a contrafact. But it will not do to explain all of them in such a manner, all the more since the musical revision of the song reveals considerable care and sophistication.

[47] Boone, „Dufay's early chansons," pp. 230-232. Boone's work on scansion is only hinted at in his dissertation. It is presented more fully in an important but as yet unpublished paper, „Poetic Scansion." I am most grateful to professor Boone for having sent me his work while still in progress.

[48] Boone, „Dufay's early Cchansons," pp. 229-230.

[49] No systematic study of this aspect of coloration in O has been published. My conclusions are based on the performance of several hundred works from ca. 1430 to 1470. The approach to coloration I suggest here seems to be common to the music of Du Fay, Ockeghem, Obrecht, Frye, and the anonymous English authors of the cantus firmus masses transmitted in Trent Codices 88, 89, 90, and 93.

Boone is perhaps closer to the mark when he suggests that this may be an experiment on the way towards the more flexible text setting that Du Fay uses in his later music.[50] Like other early experiments, this one contains traits that Du Fay did not retain in his later works, as well as others that he refined considerably. But the detailed examination of the experiment *per se* is useful in clarifying our view of the stylistic direction in which Du Fay's later secular music was to move.

[50] Boone, „Dufay's early chansons," pp. 231-232.

HELAS MON DUEIL, A CE COP SUI JE MORT

Allgemeines und Besonderes in einem Chanson-Text von Guillaume Dufay

von Nicoletta Gossen

Die untrennbare Einheit von Musik und Text in der Chanson des Mittelalters scheint ein Gemeinplatz zu sein – so würde man zumindest auf verschiedene von der Forschung der letzten Jahre gemachte Aussagen hin glauben. Als Beispiel sei Paul Zumthor zitiert: „Le fait capital, en effet, mais aussi le moins saisissable, c'est le caractère musical de la chanson. Verbe et mélodie procèdent d'un élan unique, s'engendrent réciproquement en un rapport si étroit que toute analyse devrait porter simultanément sur l'un et l'autre."[1] Trotz dieser Einsicht herrscht in der Literaturgeschichte meist eine deutliche Zurückhaltung bei der Beschäftigung mit der musikalischen Seite der Chanson, wie z. B. in der Fortsetzung des eben zitierten Textes: „Par malheur trop peu de textes nous sont parvenus accompagnés de leur mélodie, et le déchiffrement de celle-ci pose des problèmes beaucoup plus ardus encore que l'établissement de ceux-là. Force nous est donc [!], sauf dans quelques cas exceptionnels, de concentrer nos observations sur la face linguistique de la chanson, dans l'espoir d'y repérer les traces en creux de ce que fut un dessein initial dans son harmonie."[2] Genau so wie namhafte Literarhistoriker sich bei ihren Ausführungen über die Chanson auf den Text beschränken, so werden auch in musikwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema manche Aspekte der Chanson-Analyse, die mit dem Text zusammenhängen, nur am Rande miteinbezogen. Viele Analysen beschränken sich auf die Erwähnung des metrischen Schemas und/oder auf eine Textübersetzung, allenfalls noch auf die Feststellung, daß die metrischen und die musikalische Form übereinstimmen, oder eben nicht. Im letzteren Fall folgt häufig der Schluß, Wort und Musik hätten im betreffenden Werk keinen Bezug zueinander. Auf die

[1] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Kapitel „Le grand chant courtois", Paris 1972,190. „Die wichtigste, aber auch die ungreifbarste Tatsache ist der musikalische Charakter der Chanson. Wort und Melodie gehen aus einem einzigen Elan hervor, zeugen sich gegenseitig in einem so engen Verhältnis, daß jegliche Analyse sich gleichzeitig auf das eine wie das andere beziehen müßte."
Zumthors Bemerkungen beziehen sich auf den *Grand Chant Courtois* des 13. Jahrhunderts, können aber durchaus auch auf spätere Vokalmusik des Mittelalters und auf Kompositionen, die einem anderen Register als dem der höfischen Minne angehören, angewandt werden.

[2] idem, Fortsetzung: „Leider sind uns zu wenige Texte mit Melodie überliefert, und die Entzifferung derselben wirft viel größere Probleme auf als das Erstellen der Texte. Daher sind wir außer in Ausnahmefällen gezwungen, unsere Beobachtungen auf die linguistische Seite der Chanson zu konzentrieren, in der Hoffnung, dort die Spuren von dem eingekerbt zu finden, was einstmals eine ursprüngliche Bestimmung in ihrer Harmonie war."

weniger vordergründigen Verbindungen zwischen Musik und Text gehen nur wenige Forscher ein, so zum Beispiel auf die phonische, lexikalische und syntaktische Konstruktion des Textes in seinem Bezug zur Musik oder auf den Text als Beispiel einer bestimmten Texttradition mit einer Geschichte, die sich mit der Geschichte der musikalischen Komposition in Verbindung bringen läßt und so fort.

Die Chanson-Texte des 15. Jahrhunderts stehen in einer langen Tradition, deren bedeutendster Ausdruck der sogenannte *Grand Chant Courtois*, der Gesang der höfischen Minne der Trobadors und Trouvères im 12. und 13. Jahrhundert einerseits und die Chanson des 14. Jahrhunderts mit ihrem bedeutendsten Vertreter Guillaume de Machaut anderseits ist. Walter Kemp bemerkt im Zusammenhang mit einer Chanson-Sammlung des 15. Jahrhunderts (Escorial V.III.24, EscA), welche unter anderem Lieder von Gilles Binchois, Guillaume Dufay und eine Reihe anonymer Unika enthält: „Chansons, as the Escorial collection were the accompaniment and the tonal atmosphere in which were made the last gestures of international court culture."[3] Die Chanson des 15. Jahrhunderts ist Ausdruck einer höfischen Kultur, die besonders am burgundischen Hof unter Philipp dem Guten eine letzte Hochblüte erlebte. Für Kemp ist diese Chanson „the musical voice of literary chivalric humanism."[4] Diese Formulierung impliziert – gewollt oder ungewollt – eine Dominanz der poetischen Komponente der Chanson, welcher die Musik lediglich ihre Stimme (voice) leiht. Einerseits wird diese Sichtweise der Tatsache gerecht, daß im 15. Jahrhundert Dichter und Komponist sehr oft nicht mehr ein und dieselbe Person sind, wie das in früheren Zeiten üblich war; anderseits geht dabei die Optik der Einheit von Musik und Text in der Chanson zum Teil verloren. Daß diese Einheit jedoch auch in dieser Spätzeit noch Gültigkeit hat, möge im Folgenden verdeutlicht werden.

Am Beispiel von *Helas mon dueil, a ce cop sui je mort*, einer bekannten und vielbesprochenen Bergerette von Guillaume Dufay[5], soll versucht werden, den poetischen Text einer Chanson des 15. Jahrhunderts in seiner literarischen Tradition zu situieren, das Allgemeine vom Besonderen zu unterscheiden und zu zeigen, daß die musikalische Formulierung wichtige Hinweise zum besseren Verständnis des Textes geben kann. *Helas mon dueil* bietet für eine solche Untersuchung gute Voraussetzungen: zum einen den Standard-Fall einer Chanson, bei welcher der Komponist, nicht aber der Textdichter bekannt ist; zum anderen fügt sich das Gedicht in eine lange literarische Tradition ein, die sich ohne Mühe nachzeichnen läßt, enthält aber zugleich Detailformulierungen, die als einmalig gelten dürfen und auf einen bedeutenden Dichter, beziehungsweise auf Dufay selbst als Autor hinweisen könnten.

[3] Walter H. Kemp, *Burgundian court song in the time of Binchois*, Oxford 1990, 72.
[4] ibid. 80.
[5] David Fallows, *Dufay*, London/Toronto/Melbourne 1982.
Wulf Arlt, „Musik und Text", *Mf* 37 (1984) 272-280 u. a.

Das Lied *Helas mon dueil* ist in einer einzigen Quelle, Porto 714, f. 74'-76, überliefert. Im Gegensatz zu manchen anderen französischen Texten in Porto hat der wahrscheinlich italienische Schreiber der Handschrift *Helas mon dueil* weitgehend korrekt aufgezeichnet, lediglich im Cantus-Text finden sich einige kleine Fehler. Nachfolgend der ganze Text in etwas modernisierter Schreibweise mit Satzzeichen und Akzenten, die das Verständnis erleichtern sollen. Hier und im Folgenden werden die Namen von Allegorien jeweils groß Geschrieben (z. B. *Refus).*

1	Helas mon dueil, a ce cop sui je mort,	a 10
	puisque Refus l'esragié si me mort.	a 10
	Certes c'est fait de ma dolente vie.	b 10'
	Tout le monde ne me sauveroit mie,	b 10'
5	puisque m'amour en a esté d'acort.	a 10
	Il ne fault ja que je voise a la mer	c 10
	n'a Saint Hubert pour me faire garir.	d 10
	La morsure me donne tant d'amer,	c 10
	que de ce mal il me faulra morir.	d 10

Weh meine Trauer, diesmal (durch diesen Schlag) bin ich tot, weil Refus (Allegorie für die Ablehnung durch die Dame), der Tollwütige, mich in dieser Weise beißt. Sicher ist es um mein Leben geschehen. Die ganze Welt könnte mich nicht retten, weil meine Geliebte damit einverstanden war (daß ich sterbe).

Es ist nicht nötig, daß ich ans Meer reise oder zum Heiligen Hubertus, um mich heilen zu lassen. Der Biß gibt mir soviel Bitternis, daß ich an diesem Übel werde sterben müssen.

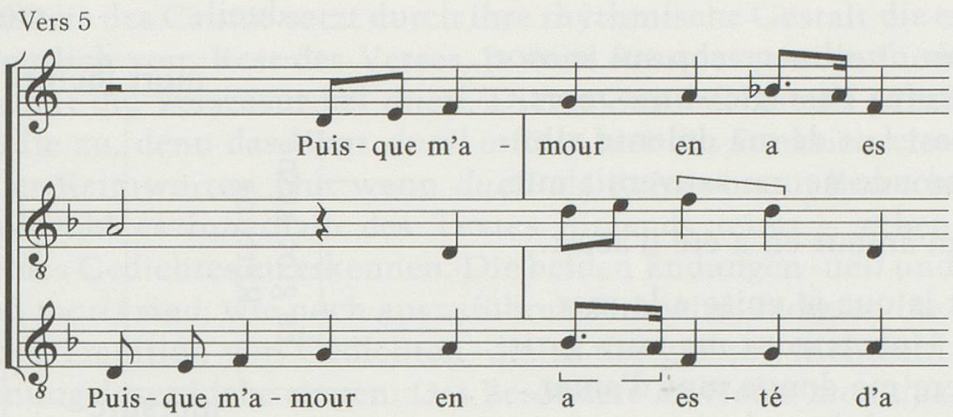
Zum Inhalt der zweiten Strophe ist zu bemerken, daß der von einem tollwütigen Hund Gebissene unerträglichen Durst verspürt, daß er also im übertragenen Sinn das Bedürfnis haben könnte, das Meer auszutrinken. Es könnte sich aber auch um eine Wallfahrt an einen Ort am Meer handeln. Nicht nur mit der Jagd, sondern auch mit der Tollwut ist der Heilige Hubertus verbunden. Eine Legende aus den Ardennen besagt, daß die von der Tollwut Befallenen ins Kloster von Audange pilgerten, wo sich die Reliquien des Heiligen befanden. Dort bekamen sie einen Einschnitt in die Stirne, in welchen man ein Fragment der Stola des heiligen Bischofs einsetzte. So konnten die Kranken geheilt werden.[6] Die Tollwut hieß auch *mal de Saint Hubert,* was im Text mit *ce mal* angedeutet ist.

[6] Régine Pernoud, *Les saints au Moyen Age,* Paris 1984, 334.

Das Gedicht reiht sich in seinen Grundzügen von Anfang bis Ende in eine breite Tradition von Liedern hoffnungslos unglücklich Liebender ein. Die Ablehnung durch die Dame *(Refus)* wird als todbringendes Übel *(mal)* dargestellt und mit der Tollwut *(rage)* verglichen. Im Gegensatz zur Tollwut jedoch gibt es für das Liebesleid nicht einmal die Möglichkeit einer Genesung durch das Wunder eines Heiligen.

Die erste Strophe gliedert sich syntaktisch in drei Abschnitte von 2+1+2 Versen. Die beiden Anfangszeilen drücken den hoffnungslosen Zustand und seine Ursache in pathetischer Weise aus. Formal entsprechen sie sich insofern, als auf der dritten und vierten Silbe einmal *mon dueil* und einmal *Refus* erscheint, also Ursache und Wirkung in umgekehrter Reihenfolge. Ferner werden *a ce cop*, der tödliche Schlag oder Augenblick, und *l'esragié*, der Tollwütige, auf den Silben 5, 6, 7 parallelgesetzt. Über den drei letzten Silben steht *sui je mort*, bzw. *si me mort*. Außer der phonischen Ähnlichkeit der beiden Wendungen ist die rime équivoque auf *mort* zu beachten. Das Reimwort klingt gleich, hat aber einen anderen Sinn. Im ersten Vers ist *mort* Partizip von *morir* (sterben) und im zweiten ist es die dritte Person singular des Verbs *mordre* (beißen). Der fünfte Vers, der ebenfalls auf *-ort* reimt, steht in Beziehung zu Vers 2 durch die gemeinsame Einleitung *puisque*, welche einmal von *amour*, der einzigen und zentral gelegenen Nennung der Geliebten, und einmal von *Refus*, ihrer Ablehnung, gefolgt wird. Das Einverständnis der Dame *(acort)* reimt auf *mort* (tot) und *mort* (beißt). Dieses Einverständnis ist es, welches Biß und Tod bewirkt. Musikalisch entsprechen sich die Verse 2 und 5 insofern, als Cantus und Tenor am Anfang von Vers 5 *(puisque)* die Wendung des Contratenors aus Vers 2 mit kleiner rhythmischer Modifikation aufnehmen und durch die imitatorische Führung der Außenstimmen hervorheben.





Die zweite syntaktische Einheit der ersten Strophe besteht aus dem dritten Vers *Certes c'est fait de ma dolente vie.* Er ist das Fazit der traurigen Geschichte. Musikalisch wird die Stelle durch Semibrevis-Deklamation über den ersten acht Silben deutlich gemacht, wobei der Cantus in diesem Abschnitt symmetrisch verläuft:

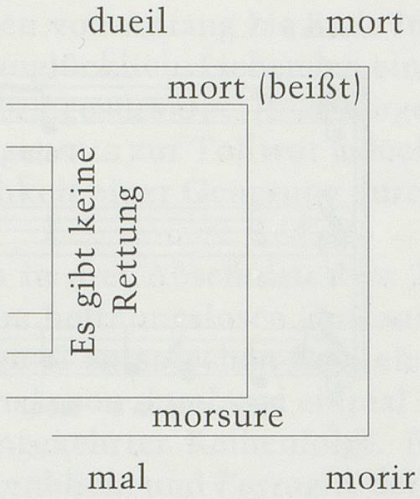


Die dritte syntaktische Einheit der ersten Strophe (Verse 4/5) spricht davon, daß niemand im Stande wäre, den Unglücklichen zu retten, weil seine Geliebte mit dem Untergang einverstanden ist. Mit der ersten Strophe ist alles Wesentliche erwähnt. Die zweite Strophe erklärt und bekräftigt lediglich das schon Gesagte. Syntaktisch gliedert sie sich in 2+2 Verse. Die Verse 7 und 9 stellen durch ihre Reimwörter das Gesunden gegen das Sterben: *me faire* gefolgt von *garir* und *me faulra* gefolgt von *morir*. Am gleichen metrischen Ort erscheinen *de ce mal* und *Saint Hubert*, also das *mal de Saint Hubert*. Im achten Vers steht an dieser Stelle *la morsure* (der Biß). Die Wendungen *il ne faut ja* (Vers 6) und *il me faulra* (Vers 9) rahmen die Strophe phonisch ein. Betrachtet man diese neun Verse, die in Porto überliefert sind, als Einheit, dann läßt sich folgende Symmetrie beobachten:

Helas mon *dueil,* a ce cop sui je *mort,*
puisque Refus l'esragié si me *mort.*
Certes c'est fait de ma dolente vie.
Tout le monde ne me sauveroit mie,

puisque m'amour en a été d'acort.

Il ne faut ja que je voise a la mer,
n'a Saint Hubert pour me faire garir.
La morsure me donne tant d'amer,
que de ce *mal* il me faulra *morir.*



Die musikalische Großform des Liedes entspricht einer Unterteilung von 5+2+2 Versen, die feinere Abschnittbildung durch die Kadenzen stimmt in der ersten Strophe mit jener der Syntax überein mit einer bedeutenden Ausnahme: Die Einheit der ersten beiden Verse wird durch die Kadenz in Takt 4 unterbrochen und der *puisque*-Anschluß setzt neu ein, während der *puisque*-Anschluß im Übergang von Vers 4 zu Vers 5 durch den Contratenor überspielt wird. Die Zweiteilung der ersten syntaktischen Einheit dürfte sich aus der Sonderstellung des ersten Verses erklären, der gleichsam als selbständiges Motto über dem Lied steht.

Der Bergerette *Helas mon dueil,* wie sie in Porto überliefert ist, scheint eine Strophe zu fehlen. Von der Textanalyse her kann dazu bemerkt werden, daß der Text in der vorhandenen Form ein in sich schlüssiges Ganzes darstellt, das an sich keiner Erweiterung mehr bedarf. Die Frage, ob in der Handschrift eine Strophe fehlt, oder ob das Lied in der vorliegenden Form konzipiert worden ist, kann und soll hier nicht beantwortet werden.

Sieht man *Helas mon dueil* als Teil einer poetischen Tradition, so zeigt sich, daß sein Text weit in die Geschichte zurückreicht. Bei der Situierung in sein Umfeld bietet Dufays Musik den entscheidenden Hinweis:[7]



[7] Edition der Chanson: Heinrich Besseler, *Guillelmi Dufay Opera Omnia,* Tomus VI Cantiones, CMM 1, Rom 1964, 42/43.

Die Melodie des Cantus setzt durch ihre rhythmische Gestalt die ersten vier Silben deutlich vom Rest des Verses, ja vom Rest des ganzen Liedes ab und betont somit die Verszäsur bei *dueil*. Dieser Zäsur fällt eine ganz entscheidende Rolle zu, denn das Wort *dueil* erfüllt hier die Funktion eines Zeilenendes oder Reimwortes. Nur wenn *dueil* als Reimwort in Betracht gezogen wird – obwohl es innerhalb des Textes nirgends reimt – geben sich die „Ahnen" des Gedichtes zu erkennen. Die beiden Endungen *-ueil* und *-ort* (hier *dueil* und *mort)* sind, wie noch auszuführen sein wird, Indizien für eine ganz bestimmte Tradition von Gedichten, die in der grossen Mehrzahl der Fälle von hoffnungsloser Liebe singen. Das Besondere an *Helas mon dueil* ist, daß die beiden Endungen innerhalb des ersten Verses exponiert werden, daß somit die Endung *-ueil* nicht sofort als solche erkannt wird und auch später im Text nicht mehr vorkommt. Den einzigen Fingerzeig auf diesen Sachverhalt liefert die Musik.

Die Chansons des 15. Jahrhunderts verwenden einen relativ stabilen und eingeschränkten Schatz von Begriffen und Reimen. So ist die Tatsache, daß in mehreren Texten zum Beispiel *mort* auf *confort* reimt, noch kein Zeichen für eine weitergehende Gemeinsamkeit zwischen ihnen. Auffallend wird es erst dort, wo mehrere Begriffe oder Reimwörter in verwandter Kombination und Aussage erscheinen. Nicht nur die Verwendung des Reimes *-ort* und das verschleierte *-ueil,* sondern noch eine ganze Reihe anderer Begriffe lassen *Helas mon dueil* als Glied einer Traditionskette erkennen.

Als erstes Beispiel für die Kombination der Reime *-ueil* und *-ort* sei ein Lied von Thibaut de Champagne (erste Hälfte 13. Jhdt.) erwähnt (R 996):[8]

Por ce se d'amer me d u e i l,
si i ai je grand conf o r t,
car adès en li recort,
Deus! que virent mi o e i l etc.[9]

Im anonymen *Lai Puisqu'en chantant covient que me deport* (R 1931) wird der Reim *-ort* in der ersten, *-ueil* in der fünften Strophe verwendet. Amor hat den Liebenden zu Unrecht verwundet und ihm *dolor* und *mal* zugefügt. Im anonymen *Lai du kievrefuel* (R 995) liegen die beiden Endungen noch weiter auseinander. Es erscheint die Allegorie *Bel Acueil,* die auf *dueil* reimend, in dieser Art von Texten sehr beliebt ist und den Gegensatz zu dem bei Dufay genannten *Refus* bildet.

[8] Die Trouvère-Lieder werden mit den Zahlen nach Raynaud/Spanke, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes,* Leiden 1955, angegeben.

[9] Zitiert nach: A. Wallensköld, *Les Chansons de Thibaut de Champagne,* Paris 1925, 107.

Der verzweifelten Grundstimmung dieser Texte entspricht Guillaume de Machauts Triplumtext aus der Motette *Fine Amour,*[10] in welchem in der ersten Zeile der Tod angesprochen wird:

He mors, com tu es haïe de moi...	He Tod, wie sehr wirst Du von mir gehaßt ...

Der Tod hat dem Unglücklichen seine Geliebte entrissen, ihn selbst aber verschont, daher wünscht er sich nichts sehnlicher als zu sterben: *Las! mieux amasse morir.* Das gleiche drückt auch der Tenor *Quare non sum mortuus* (Warum bin ich nicht gestorben) aus. Nie wieder wird er von der Geliebten empfangen werden:

Ne remirer ne porray
son acu e il
qui met en moy si grant d u e i l
que riens ne desir ne weil
fors la m o r t.

Außer den Reimen *-ueil* und *-ort* finden sich auch Parallelen zu *Helas mon dueil* in der inhaltlichen Aussage des Gedichtes, sowie durch den Ausruf *Las!* und die Einführung des Reimes *-ie* durch das Wort *vie,* entsprechend dem dritten Vers bei Dufay. In Machauts Musik ist die Einleitung *Hé Mors* harmonisch und rhythmisch durch völliges Stillestehen gekennzeichnet und dadurch vom Nachfolgenden abgehoben. Die Deklamation der Worte *Hé Mors* bleibt trotz der Dreistimmigkeit und den zwei Texten (Triplum und Motetus) klar hörbar, weil das ausgehaltene i von *fine (Fine Amour)* im Motetus und das zu *Amour* elidierte *e* die Verständlichkeit des Triplumtextes so wenig wie möglich beeinträchtigen. *Mors* ist lediglich eine andere Schreibweise von *mort.* Die Anfangszeile dieses Triplums könnte durch ihre musikalische Gestaltung ähnlich wie in *Helas mon dueil* den Hinweis auf eine bestimmte Textfamilie liefern, indem *mort* als erstes Signalwort oder Pseudo-Reimwort durch die Musik deutlich abgehoben wird und die beiden Silben rhythmisch gleich viel Dauer haben wie die nachfolgenden fünf Silben mit weiblicher Endung:



[10] Musikalische Edition vgl: Leo Schrade; *Polyphonic music of the fourteenth century,* Vol. II, *The works of Guillaume de Machaut,* First Part, Monaco 1956, 115-118.

Im Triplumtext gehören der erste Vers und die ersten beiden Silben des zweiten Verses syntaktisch eng zusammen: *Hé mors, com tu es haie de moy*, metrisch jedoch gehört *de moy* zum zweiten Vers. Machaut drückt das durch die Musik aus, indem er über *de moy* den Melodieanfang in Verkürzung aufnimmt, die Melodie aber durch das *fis* nahtlos im zweiten Vers weiterführt. Der Anfang des Triplumtextes besteht aus weiblichen Siebensilblern, während der Motetus ausschließlich männliche Achtsilbler verwendet. Sein erster Vers heißt *Fine Amour qui me vint navrer.* Dort, wo im Triplum der zweite Vers beginnt, steht im Motetus die Verszäsur des ersten Verses. Die Melodie des Motetus nimmt wie im Triplum an dieser Stelle den Anfang auf und führt über eines Wertverkürzung weiter. Im Text stehen an beiden Stellen die gleichen Vokale durch *fine* und *qui ne.* Die Motette soll hier nicht weiter analysiert werden. Es sollte lediglich gezeigt werden, wie stark bei dem Dichter-Musiker Machaut Text und Musik zusammenspielen. In diesem Sinne ist es auch wahrscheinlich, daß die Gestaltung der ersten Zeile das Wort *mors* im oben dargelegten Sinn hervorheben will.

In ähnlicher Weise wie Machaut wendet sich Jehan de Loyon, ein Dichter des 15. Jahrhunderts, an den Tod: [11]

O m o r t tresorrible et hideuse,
Qui a plusieurs es despiteuse
Et pou piteuse,
Sur mon corps vueilles tout estandre
Ta puissance sans plus actendre
Pour finer ma vie anuieuse!

De tant vivre trop f o r t me d u e i l,
Mais c'est du tout oultre mon vueil,
Dont dire vueil
Que bien bref te fault consentir
De m'avancer de mon sarcueil:
Sans [de] moy faire aulcun racueil,
Fine m o n d u e i l,
Et me fais tous tes maulx sentir etc.

Der Reim *-ort* scheint in dem Gedicht ebensowenig vorzukommen wie *-ueil* in *Helas mon dueil,* er ist aber in der ersten Zeile durch *[O] mort* exponiert und die zweite Strophe beginnt mit *De tant vivre trop f o r t me d u e i l.* Obwohl der Tod an sich hassenswert ist, wird er doch angefleht, dem unglücklichen Leben endlich ein Ende zu bereiten und den vom Leid Betroffenen dem Sarg *(sarcueil)* näher zu bringen.

[11] Zitiert nach Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XVe siècle,* Paris 1889, 144.

Daß die signifikanten Stichwörter nicht als Reimwörter am Versende, sondern innerhalb der Verse, vorzugsweise an deren Zäsur, erscheinen können, zeigt schon eine Chanson von Thibaut de Champagne (R 1521), auf die hier näher eingegangen werden soll.[12]

Die erste Strophe wird nachfolgend im Wortlaut der Handschrift K (Paris, Bibl. Arsenal 5198, p.10a) wiedergegeben:

A enviz sent mal qui ne l'a apris:
Guerir l'estuet ou m o r i r ou remaindre,
Et li m i e n s m a u s, l a s!, dont je ne m'os plaindre,
Icil par est seur touz poosteis.
M o r i r en v u e i l, mès quant me vient devant
L'esperance de la grant joie ataindre,
Lors me conf o r t. Voire, qui poist tant
Sousfrir en pais, mès ne puis, ce m'est vis!

Wer es nicht gelernt hat, muß wohl oder übel Schmerz fühlen: Es gilt zu gesunden, zu sterben oder zu warten, und mein Leid, ach, über das ich mich nicht zu beklagen wage, steht fürwahr über allen andern. Sterben will ich daran, aber wenn mir die Hoffnung erscheint, daß ich die große Freude erreichen könnte, dann tröste ich mich. Wahrlich, wer gleichmütig so viel leiden könnte, aber ich kann es nicht, das ist mir klar!

Der Gesamtton der Chanson ist bei weitem nicht so verzweifelt wie jener der bisher betrachteten Beispiele, auch wenn der Liebende in der fünften Strophe feststellt, daß seine Heilung noch weit entfernt ist: *loing est ma garison.* Der Unterschied besteht darin, daß hier die Hoffnung noch nicht aufgegeben ist und im zweiten Vers drei Möglichkeiten für den Ausgang der Geschichte offen stehen: gesund werden, sterben oder abwarten. Die Signalworte mit den Endungen *-ueil* und *-ort* stehen in den Versen 5 und 7, ja an der Zäsur, vierte Silbe. Der ganze zweite Teil der Strophe (Verse 5-8) ist eine komplexe syntaktische Konstruktion, die sich über die jeweiligen Versenden hinwegsetzt. Die erste syntaktische Einheit erstreckt sich über die Verse 5, 6 und die ersten vier Silben des siebten Verses. Dann folgt der Ausruf *voire* und anschließend die nächste Einheit bis zum Schluß. Beide Abschnitte sind durch die Verwendung eines durch *mès* (aber) eingeleiteten Nebensatzes gekennzeichnet.

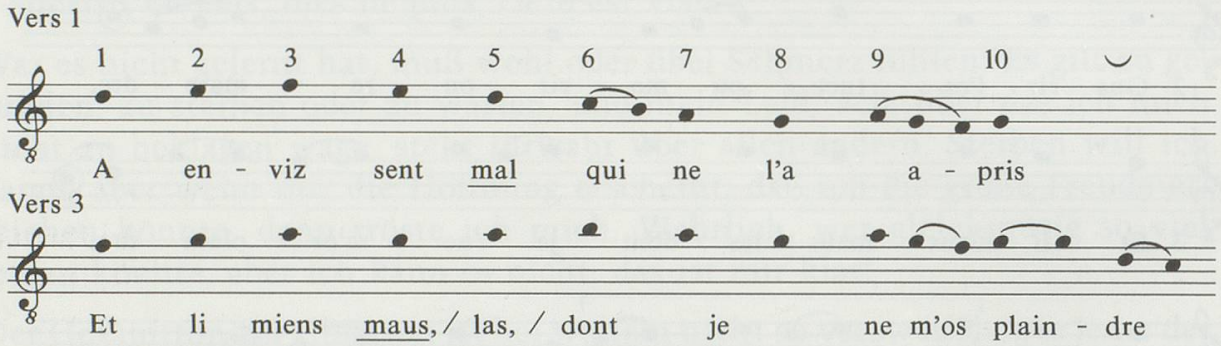
Daß die Endungen *-ueil* und *-ort* tatsächlich eine ganz bestimmte Funktion im Kontext haben, obwohl es sich in diesem Fall nicht um Reim-Endungen handelt, soll anhand der Musikanalye verdeutlicht werden. Wie für den Text wird für die Melodie die Handschrift *K* herangezogen. Im ganzen sind acht Versionen des Liedes mit Noten erhalten, wobei die Unterschiede zwischen

[12] Wallensköld, op. cit. 73.

den einzelnen Melodien bis auf eine Ausnahme (Hs. O *Chansonnier Cangé)*, die einem eigenen Aufbau folgt, das hier Darzustellende nicht berühren und deshalb nicht berücksichtigt werden. Die nachfolgende Edition des Liedes versucht zu zeigen, wie die Melodie auf die Gegebenheiten des Textes reagiert. Im Text werden die Verszäsuren durch Schrägstriche angegeben. Der Bogen an der Grenze der Verse 5/6 und 7/8 zeigt das Enjambement zwischen den Versen an.



Die Zäsur des ersten Verses nach *mal* trennt den Vers in zwei plus fünf Silben wie in Machauts Triplumtext: *Hé mors / com tu es haïe.* Die üblichere Teilung ist vier plus sechs Silben, wie sie in den anderen Versen von *A enviz sent mal* vorkommt. Die Melodie des ersten Verses bis zu Zäsur entspricht der symmetrischen Folge *d-e-f-e-d.* Der zweite Vers nimmt einen Melodieteil des ersten auf (siehe Klammer) und führt mit der weiblichen Versendung zum Schlußton *c.* Vers 3 beginnt mit der um eine Terz erhöhten Tonfolge aus Vers 1. Eigentlich enthält der dritte Vers zwei Zäsuren, da *las* ein eingeschobener Ausruf ist. Wenn im ersten Vers die Zäsur durch die symmetrische Tonfolge signalisiert wird, so beginnt Vers 3 zwar gleich, steigt dann aber über *las* bis *a* und bleibt fast bis zum Ende in der hohen Lage, wobei die nach der „zweiten" Zäsur einsetzende Tonfolge eine Oktavversetzung der Melodie aus dem ersten Vers, Silben 6-10, ist:



Die Zeile endet nur flüchtig auf *c* und leitet gleich zu Vers 4 über, der den Anfang des Liedes aufnimmt, ihn jedoch den veränderten Verhältnissen in der poetischen Zeile insofern anpaßt, als die Verszäsur durch eine Tonfolge, welche einer leicht modifizierten Terzversetzung der entsprechenden Stelle in Vers 3 entspricht, überspielt. Vom Syntaktischen her ist diese Zäsur absolut irrelevant. Die erste Strophenhälfte endet auf *c.* Syntaktisch ist der Strophenteil wie folgt aufgebaut:

Morir en vueil,
mes quant me vient devant l'esperance de la grant joie ataindre,
lors me confot.
Voire, qui poist tant sousfrir en pais,
mes ne puis, ce m'est vis!

Morir en vueil endet auf *c* wie die drei vorhergehenden Verse. Dann geht die Melodie weiter bis *esperance* (Vers 6.4). In der Version der Handschrift *K* steht hier an der Zäsur ebenfalls *c,* alle anderen Versionen schreiben jedoch *e* (außer der Ausnahme *O),* da sie die Zeile auf *g* beginnen lassen. Der Sextsprung an dieser Stelle ist somit ein Unikum in *K.* Vom Text her ist keine starke Zäsur zu erwarten. Die Verse 5 und 6 hängen eng zusammen. Der nächste echte Haltepunkt ist *confort* in Vers 7. Hier endet die syntaktische Einheit und die Melodie wendet sich einmal mehr nach *c.* Der Ausruf *voire*

steht melodisch für sich. Auch an dieser Stelle weist die Melodie der Handschrift *K* das größte Intervall auf mit dem aufsteigenden Septsprung auf die siebte Silbe. *Qui poist tant sousfrir en pais* bildet eine Sinneinheit, die melodisch auf *g* endet. Der Anfang des achten Verses kann mit dem Beginn von Vers 3 verglichen werden. Die beiden Stellen ergeben fortlaufend gelesen: *Et li miens maus sousfrir en pais* (und meine Leiden in Frieden ertragen). Die Melodie über den Silben 5-7 des achten Verses wiederholt sekundversetzt den Versanfang. Der dazugehörige Text ist wiederum eine kleine Sinneinheit für sich: *mes ne puis.* Das Lied endet auf *c*.

Mit dieser etwas ausführlicheren Analyse sollte gezeigt werden, daß die auf Grund des Textes gemachte Vermutung, nach der es sich bei *vueil* und *confort* um versteckte oder verschleierte Zeilenenden handle, analog zu *dueil* in *Helas mon dueil* oder zu *mort* in der Machaut-Motette, durch die Musik unterstützt wird. Die Trouvère-Melodie setzt bei *vueil* (Vers 5) und *[con]-fort* Kadenzen auf *c*, die mit der Schlußkadenz vergleichbar sind.

Das Beispiel von Thibaut de Champagne liegt früh und die Ausdrucksmittel seiner Musik sind andere als jene des mehrstimmigen Satzes eines Machaut oder Dufay, aber das Phänomen, welches offensichtlich mit der Tradition des Textes zusammenhängt, ist das gleiche. Dem allgemein optimistischeren Ton von Thibauts Gedicht mag es entsprechen, daß von *vueil* und *confort* statt von *dueil* und *mort* die Rede ist.

Die Kombination der Endungen *-ueil* und *-ort* in der Anfangszeile eines Gedichtes findet sich im 15. Jahrhundert nicht nur im zur Diskussion stehenden Lied von Dufay. Der Anfang eines anonymen Gedichtes aus dem Liederbuch des Kardinals de Rohan, *Roh 104'* lautet:[13]

Pour plus f o r t accroistre mon d u e i l
je n'ose, l a s! regarder d'oeil

In den achtsilbigen Zeilen dieses Textes variiert die Stellung der Zäsur. *Fort* im ersten Vers steht auf der dritten Silbe, *las* im zweiten Vers auf der vierten. Im fünften Vers steht das Übel, *maulx*, auf der dritten Silbe. Die Verse 9 und 10 heißen:

Qunad la chose que plus je vueil
tient si decourt, c'est Bel Accueil.

Tenir decourt oder *decort* heißt zu sehr einengen oder zu strenge Regeln auferlegen. Subjekt dieser Handlung ist *Bel Acueil.* Er hält den Liebenden kurz, verwöhnt ihn nicht mit seiner Gunst. Auch in dieser Zeile kommen die Endungen *-ort* und *-ueil* kombiniert vor.

[13] Martin Löpelmann (Hg.), *Die Liederhandschrift des Kardinals de Rohan*, Göttingen 1923 (Gesellschaft für romanische Literatur 44), im Folgenden als *Roh* bezeichnet.

Es gibt auch die Möglichkeit, das *-ueil* und *-ort* als echte Versendungen hintereinander in kurzen Versen verwendet werden, wie zum Beispiel in einem anonymen Gedicht aus *Roh* f.108:

Pour amer trop f o r t
Je porte tel d u e i l

lautet der Anfang. Das gleiche Gedicht enthält eine fast identische *rime équivoque* auf *mort* wie *Helas mon dueil.* Nur ist es hier nicht *Refus,* sondern *Fortune,* die den Unglücklichen beißt, Verse 8ff.:

Fortune me m o r t
souvent a mon vueil,
j'en requier et vueil
recevoir la m o r t etc.

Fortune beißt mich, ich erwarte den Tod. Walter Kemp bemerkt zur Figur der *Fortune*[14] : „Fortune becomes, as an obstructive power, the female equivalent of rude Dangier and his cohorts." Zu diesen Kohorten gehört auch *Refus,* der ganz ähnliche Eigenschaften aufweist wie *Dangier:* falsch, widerborstig, unstet. Die *Fortune* zugeschriebenen Eigenschaften sind nicht schmeichelhafter als jene, die *Refus* oder *Dangier* auszeichnen. Sie ist als Unglücksbringerin im Zusammenhang mit den hier betrachteten Texten von Bedeutung.

Hier soll noch einmal auf die Machaut-Motette *Fine Amour* zurückverwiesen werden, und zwar auf deren Motetus, der das im Triplum Dargelegte in folgender Weise kommentiert:

Fine Amour, qui vint navrer
Au cuer, m'a fait grant desraison,
Quant elle ne voloit saner
m o n m a l, en temps et en saison,
Mais tant me fais en sa prison
Les tres gries painnes endurer;
Car desormais reconforter
Ne me puet fors que nuire non,
Car F o r t u n e ma garison
m'a tollu pour moy grever.
H e l a s, or me puis dementer,
plourer et pleindre a grant foison,
en attendant, pour bien amer
La m o r t en lieu de guerredon.

Fine Amour, die mein Herz verletzt hat, hat mir großes Unrecht getan, da sie mein Übel nicht heilen wollte, als es Zeit dafür war. In ihrem Gefängnis läßt

[14] Walter Kemp, op. cit. 97.

sie mich sosehr schweres Leid ertragen, denn ich kann mich nur damit trösten, niemandem zu schaden. Fortuna hat mir die Genesung weggenommen, um mich zu beschweren. Ach, jetzt kann ich verzweifeln, weinen und wehklagen im Übermaß, während ich als Belohnung für meine wahre Liebe den Tod erwarte.

Hier ist der wichtige Aspekt des nicht Gesundenkönnens, der auch in *Helas mon dueil* angesprochen wird, ausgeführt. *Fortune* nimmt alle Heilungschancen weg und als Belohnung für treuen Liebesdienst kann nur der Tod erwartet werden.

Die Endungen *-ueil* und *-ort* in der gleichen Zeile, die üble Rolle der *Fortune* und andere Bezugspunkte zu den bisher betrachteten Texten enthält die in *Roh* f.152' überlieferte Bergerette, welche Johannes Ockeghem in Musik gesetzt hat (u. a. überliefert im Chansonnier Dijon 517, f. 52'):

Presque transi, ung peu moins qu'estre m o r t
Vivant en d u e i l, sans avoir nul confort,
Veoir peust es liens de F o r t u n e
Et me combat de plus en plus fort.

H e l a s, je sui contre mon vuel en v i e,
Et si n'est riens dont tant j'ai d'envie
Que de pooir veoir ma fin bien prochaine.

M o r i r ne puis, et tousjours m'y convie,
Et m'est bien tart que du tout je desvie
A celle fin que soie hors de paine.

Il m'est advis que la m o r t me tient tort,
Quant autrement elle ne fait son effort
De moi vengier de ma vie importune;
Car je languis sans avoir joie aucune
Par mon maleur qui me devoure et m o r t.

Presque transi, ung peu moin qu'estre m o r t ...

Hier ist der Liebende „etwas weniger als tot", er lebt im Leid und kann keinen Trost finden. *Fortune* hält ihn in ihren Banden und sie bekämpft ihn mehr und mehr. Nicht sie beißt, sondern *mon maleur*, sein Unglück verzehrt ihn und beißt (Vers 16). Da die erste Strophe wiederholt wird, folgen die beiden Reime *mort* der *rime équivoque* von Vers 16 und Vers 1 unmittelbar aufeinander. Eine *-ueil* Endung kommt nur innerhalb der Zeilen vor, in Vers 2 an der Zäsur und in Vers 6 an metrisch unbedeutender Stelle. Zu beachten ist der Beginn der zweiten Strophe mit *Helas* als Einleitung und der wie in *Helas mon dueil* durch das Wort vie eingeführte *-ie*-Reim.

In der Ballade *De ma doulour ne puis trouver confort* von Philipoctus de Caserta (Chantilly, Musée Condé 1047, f. 19) ist *Fortune contrayre*, das heißt, sie handelt genauso, wie es der Liebende nicht wünscht. Die zweite Strophe

beginnt mit dem Vers: *Hé, Dous Regart, tu m'as mis a la mort.* Der süße Blick der Dame hat den Liebenden umgebracht; bei Dufay ist der Biß von *Refus* die Todesursache.

In der in der Handschrift *EscA* (Escorial, V. III, 24) ff.17'/18 überlieferten anonymen Ballade *Puisque Fortune m'est si dure* beißt und sticht *Fortune,* Verse 5-8:

Fortune trop me point et mort
De me tenir en telle vie,
Car, se je pers mon seul confort,
jamais d'autre n'aray en vie.

Die Kombination von beißen und stechen hat eine lange Tradition. Unter zahlreichen Belegen sei das Virelai *En mon cuer a un descort* von Machaut erwähnt. Es ist die Zwietracht im Herzen, die sticht und beißt, *point et mort.* Dieser *descort* steht gegen den *acort* mit der Dame, ein Stichwort, das auch in *Helas mon dueil* vorkommt. Dort ist ja die Dame mit Amor einig *(d'acort),* daß der Liebende sterben muß. Im zitierten Virelai von Machaut kommt außerdem auch die Allegorie von *Refus* vor.

Noch intensiver geht ein anderes Virelai von Machaut auf das Beißen und Stechen ein: *Si qu'einsi m'asseüre.* Hier strebt *Desir* nach des Liebenden Untergang, Verse 8-10:

Il ne tent qu'a ma mort,
Il me point, il me mort,
trop me nuit sa morsure.

Einmal mehr erscheint die *rime équivoque* auf *mort. Morsure,* der Biß, steht in *Helas mon dueil* in Vers 8.

Ein besonders interessantes Beispiel ist Machauts Ballade *Une vipère en cuer ma dame meint.* Die Viper lebt im Herzen der Dame und in ihrem Mund wacht der Skorpion *qui point mon cuer a mort,* der mein Herz zu Tode sticht. Die innerhalb der Ballade genannten Tiere sind je einer Allegorie gleichgesetzt. Der stechende Skorpion entspricht *Refus,* also sticht eigentlich *Refus* das Herz zu Tode. Die schicksalshaften Worte der Ablehnung kommen aus dem Mund der Dame, wo der Skorpion wohnt. Die Vorliebe für das Verb *mordre* in diesen Texten erklärt sich zum Teil sicher aus der Möglichkeit, die es bietet, mit seinem Partizip eine *rime équivoque* auf den Tod zu bilden. Wohl ebenfalls aus Reimgründen tun viele negative Figuren dieser Tradition – oft ist es *Fortune – tort,* Unrecht. Als Beispiel sei ein anonymes Virelai aus dem 14. Jahrhundert, aufgezeichnet im Codex Reina. (Paris, B.N. nouv. acq. fr. 6771), f. 70' genannt, in welchem *doulour* beißt und sticht, die Dame *d'acort* ist mit dem Unglück und *Fortune grant tort* hat. Im berühmten *Lai de confort* von Machaut hat *Fortune tort,* außerdem ist sie *fausse* (falsch), *hypocrite*

(heuchlerisch) und hat einen *demiregart*, einen halben Blick, da sie auf einem Auge blind ist. Der Liebende leidet an einer *crueuse maladie*, an einem grausamen Leiden, das der *rage* in *Helas mon dueil* vergleichbar ist.

Das Element der *rage*, der Wut oder sogar Tollwut und das dazugehörige Verb *esragier* oder *enragier* ist bis in die Werke der Trouvères zurückzuverfolgen. In seinem Lied *Douce dame grez et grace vous rent* (R 719) wendet sich Gace Brulé in zwei Envois rüde an seine Rivalen. Dem einen von ihnen, Gilet, wirft er vor, sich von Amour entfernt zu haben und deshalb schlimmer zu sein als alle anderen *enragié*. Auch andere Autoren finden für gewisse Leute harte Worte und wünschen ihnen die *rage* an den Hals. In der vierten Strophe des Liedes *Li jolis maiz ne la flors blanchoie* (R 1692) von Perrin d'Angicourt heißt es zum Beispiel:

Hé, mesdisant, amer ne vous savroie.
Dex vous envoit un mal qu'en claimme r a g e!

He ihr Verleumder, ich kann euch nicht lieben. Gott sende euch ein Übel, das man *rage* nennt.

Das Gesunden von der tödlichen *rage* erwähnt Philippe de Rémi in seinem Lied *Bone amours veut tousjours c'on demaint joie* (R 1731):

Dame merci, rienz autant ne voudroie
com guerison de ceste mortel r a g e.

Bei Prepositus Brixiensis (Handschrift BU, Bologna, Bibl. Univ. 2216, f.52') ist *Faulx Dangier playne de r a g e et mal disant*, so wie denn der Begriff der *rage* oft im Zusammenhang mit Verleumdern gebraucht wird. Die Ablehnung durch die geliebte Dame *(Refus)* geht ja in vielen Fällen auf üble Nachrede böswilliger Rivalen zurück. In manchen Texten scheint das *playne de rage et mal disant* von den Verleumdern auf die in *Dangier* oder *Refus* personifizierte Ablehnung überzugehen. Die Ablehnung und der daraus entstehende unerträgliche Schmerz wird wie der Angriff einer tödlichen Krankheit empfunden. Wohl am eindrücklichsten ist dieses Gefühl in einem berühmten Gedicht von Christine de Pisan, welches Gilles Binchois in Musik gesetzt hat, formuliert:

Dueil angoisseux, rage demesurée. Dueil wird mit unermeßlicher *rage* gleichgesetzt. Hier ist *rage* im Sinn von Tortur gebraucht. Sie besteht darin, daß der oder die Betroffene gerne sterben möchte, der Tod aber kein Erbarmen hat, wie das die Dichterin im zweiten Teil der ersten Strophe beschreibt:

Coeur doloreux qui vit obscurement,
Tenebreux corps sur le point partir
Ay, sans cesser continuellement,
Et se ne puis garir ne morir.

Ein anonymes Rondeau aus dem *Jardin de Plaisance,* f. 16'[15] vereinigt eine ganze Reihe der bisher betrachteten Merkmale. In der zweiten Zeile erscheinen die Endungen *-ueil* und *-ort,* der Schmerz *(dueil)* ist bitter, stechend und stark und der Liebende sehnt sich danach, daß sein Leiden durch den Tod besiegt werde:

Tant ay d'ennuy et tant de desconfort,
Tant est mon d u e i l aigre, poignant et f o r t
Que se j'avoye seulement esperance
Que brief m o n m a l fust vaincu par l a m o r t,
Ce seroit une grant alegëance. etc.

Die zweite Strophe spricht davon, daß der Unglückliche das Vertrauen verloren hat, weil *Grief Assault* ihn so heftig beißt, daß er den Verstand, das rechte Maß und die Standhaftigkeit verliert. Mit der Allegorie von *Grief Assault* ist das beißende Übel treffend charakterisiert. Es ist tatsächlich ein Angriff auf das Leben des Betroffenen. Der Biß läßt den Verstand verlieren. Das erinnert an den Zustand der *rage.* In der dritten Strophe agiert *Fortune* über *Faulx Semblant,* den falschen Schein und hat wieder einmal *tort* (Unrecht).

Geht man den Text von *Helas mon dueil* Zeile für Zeile durch, dann läßt sich feststellen, daß schon der erste Vers eine ganze Reihe von Bezügen zu einer bestimmten, durch die oben gegebenen Beispiele charakterisierten Texttradition aufweist. Ähnliche Formeln wie *Helas mon dueil* lassen sich finden, so z.B. *Helas mon Dieu,* allerdings stehen sie eher selten gleich zu Beginn eines Gedichtes. Oft steht der Ausruf *helas* am Anfang der zweiten Strophe oder im Innern eines Verses. Das Auffallende an dem hier zur Diskussion stehenden Text ist die Tatsache, daß in der ersten Zeile eine vollständige Aussage, ja in einer wohl als einmalig zu bezeichnenden Härte die Zusammenfassung des ganzen Textes gegeben wird: *Helas mon dueil, a ce cop sui je mort,* dieser Schlag, dieses Unglück, das mich jetzt getroffen hat bewirkt, daß ich tot b i n, nicht daß ich daran irgendeinmal sterben werde, oder daß noch Aussicht auf Genesung bestünde, nein, ich bin auf jeden Fall getötet. Wieviel sanfter ist da zum Beispiel ein Anfang wie:

Helas mon cueur, helas mon oeil,
Amours me fist par vous choisir
Dame qui me fera mourir. (JPl)

Weh mein Herz, weh mein Auge, mit Ihnen hat mich Amor eine Dame auswählen lassen, die mich sterben lassen wird.

Viele andere Beispiele könnten angeführt werden. *Helas mon dueil* ist mit seiner Einleitunq selten scharf und knapp formuliert. Selbst der Triplumtext *Hé mors* von Machaut ist nicht so explizit im ersten Vers. Durch die interne

[15] *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique,* Ed. E. Droz und Piaget, Paris 1910-1925, im Folgenden als JPl zitiert.

Endung *-ueil* und die eigentliche Vers-Endung *-ort* bindet sich Dufays Chanson in die oben dargelegte Texttradition ein; und der zweite Vers schüttet gleich ein ganzes Füllhorn von Konnotationen aus: *puisque Refus l'esragié si me mort.* In den meisten Gedichten werden Allegorien nicht schon im zweiten Vers erwähnt. Ihr Platz ist häufig in der zweiten Strophe oder an noch vorgerückterer Stelle im Text. Die Nennung von *Refus* als Urheber allen Übels in der zweiten Zeile ist ebenso auffällig wie die Einleitung. Der zweite Vers öffnet die Assoziationen zu *Dangier* oder *Fortune,* zum Beißen und Stechen von Skorpionen und anderem Ungetier und zum schrecklichen Übel der *rage,* das unter anderem eine Eigenschaft der Verleumder ist. Somit erzählt der zweite Vers implizit eine Geschichte, die sich zwischen den Zeilen verbirgt. Der Liebende ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf Grund von Verleumdungen von seiner Geliebten abgewiesen worden.

Der dritte Vers *Certes c'est fait de ma dolente vie* führt den in dieser Tradition häufig anzutreffenden Reim *-ie* ein, der aus naheliegenden Gründen oft mit *vie* als erstem Reimwort im Kontrast zu *mort* erscheint. Die zweite Strophe eines Gedichtes von Le Rousselet (Paris, B.N. fr. 9223, f.60)[16] heißt:

Helas mon Dieu, mais quel plaisir
prennent ceulx qui ont desir
de m'ouster vostre compagnie,
ne quel bien peult il venir
ainsi de me faire languir
et finer m a d o l e n t e v i e?

Die Ähnlichkeit des letzten Verses dieser Strophe mit dem dritten Vers von *Helas mon dueil* ist offensichtlich, ebenso jene der beiden Einleitungen. Interessanter noch als das Formale ist jedoch der Inhalt: Ach mein Gott, welches Vergnügen finden jene daran, die danach streben, mir ihre Gesellschaft wegzunehmen, welchen Vorteil können sie davon haben, mich so sehr leiden und mein trauriges Leben beschließen zu lassen? Hier wird praktisch das ausgesprochen, was bei Dufay zwischen den Zeilen der ersten Strophe steht.

Der Beginn mit *helas,* die Nennung von *Refus* und alle hintergründigen Implikationen der ersten Strophe von *Helas mon dueil* lassen sie eigentlich in der Tradition von zweiten Strophen erscheinen. Auch die Formulierung des zweiten Verses *puisque Refus l'esragié s i me mort s*cheint sich auf etwas bereits weiter oben Erwähntes zurückzubeziehen. Es ist ja noch gar nicht gesagt worden, w i e das Übel beschaffen ist. Diese erste Strophe vereinigt offenbar den Charakter einer ersten und einer zweiten Strophe in sich. Ob das unter Umständen eine Erklärung für die allenfalls fehlende Strophe der Bergerette sein könnte, bleibe einstweilen dahingestellt.

[16] Zitiert nach Gaston Raynaud, Rondeaux ... , 99.

Die Nennung des Heiligen Hubertus in der zweiten Strophe stellt das Gedicht in ein bestimmtes geographisches Umfeld. Diese Nennung darf als einmalig bezeichnet werden. In den vielen für diese Arbeit ausgewerteten Texten erscheint sonst keine Nennung dieses oder eines anderen Heiligen.[17] Wenn von Genesung die Rede ist, wird diese immer nur durch Amor oder das Einverständnis der Dame und dergleichen bewirkt. Hilfsmaßnahmen wie die Pilgerfahrt zu einem bestimmten Heiligen, die dem Leiden etwas sehr Konkretes und körperlich Greifbares verleihen, begegnen anderswo in dieser Texttradition offenbar nicht. Wohl aber wird das Meer erwähnt, meist als ein Ort der Verlassenheit, wo das Landen im Hafen mehr als fraglich ist. Der Hafen, *port*, bietet ein willkommenes Reimwort auf *-ort*. Dem verlassenen Zustand auf dem Meer entspricht der in den Texten häufig angesprochene Schwebezustand zwischen Leben und Tod, zwischen *morir* und *garir* oder dem *ung peu moins que mort* und anderen Formulierungen. Ferner eignet sich *la mer* ausgezeichnet zu wortspielerischen Kombinationen mit *l'amer* (das Bittere) oder *l'amer* (das Lieben).

Der bittere Biß des achten Verses von *Helas mon dueil* gehört in den Traditionsstrang der Figuren von *Fortune, Refus, Dangier, Grief Assault*, welche beißen und stechen. Der letzte Vers: *que de ce mal il me faulra morir* nimmt den starken Anfang des Gedichtes etwas zurück, denn jetzt rückt das Sterben plötzlich in die Zukunft. Auch wenn es eine gewisse Zukunft ist, so ist die Formulierung doch wesentlich weniger hart als jene der ersten Zeile.

Das ganze Gedicht ist eine Kombination von Individuellem und in der Tradition Verankertem, wobei festzuhalten ist, daß die knappen Formulierungen und die im Vergleich mit dem textuellen Umfeld prägnanten Wendungen auf einen bedeutenden Dichter schließen lassen, der sich ganz bewußt und in besonders kunstvoller Weise in eine bestehende Tradition integriert. Die Frage, ob das Lied, wie es in Porto überliefert ist, trotz seiner anscheinenden Unvollständigkeit in seiner vollendeten Form doch von seinem Schöpfer so gemeint gewesen sei, also trotz fehlender Strophe als vollständig zu betrachten wäre, kann auf Grund der Textanalyse nicht schlüssig beantwortet werden. Sicher ist, daß es für den Zusammenhang und die Komplexität der im Text geäußerten Gedanken keiner weiteren Strophe bedarf, aber das ist an sich kein Argument, da im Mittelalter sehr viele Texte begegnen, die um der vollständigen Form willen Strophen aufweisen, die vom Zusammenhang her als überflüssig bezeichnet werden könnten.

Die einzige Feststellung, die nach der Textanalyse bedenkenlos gemacht werden kann, ist jene, daß es sich bei *Helas mon dueil* von Guillaume Dufay um einen zwar in der Tradition eingebetteten Text handelt, der aber in seiner

[17] In dem Buch von Erik v. Kraemer, *Les maladies désignées par le nom d'un Saint*, Helsingfors 1950 (Commentationes Humanarum Litterarum Tomus XV.2) wird das *Mal de Saint Hubert* nicht erwähnt.

individuellen Formulierung als einmalig zu gelten hat. Diesem literarischen Befund entspricht die musikalische Charakterisierung des Liedes, wie sie David Fallows formuliert hat: „..Dufay chose bergerette form for what is perhaps the most expressive of all his songs *Helas mon dueil,* with its opening chromaticism that makes a simple gesture with the minimum of means."[18] Eben diese „simple gesture" des Liedbeginns hat den Hinweis zu allem oben Dargelegten gegeben. So darf wohl die kühne Vermutung geäußert werden, daß der Komponist dieser herausragenden musikalischen Formulierung möglicherweise auch der Dichter des Textes gewesen sei. Untersuchungen zu weiteren Dufay-Texten und Gedichten des 15. Jahrhunderts ganz allgemein werden diese Vermutung zu bestätigen oder zu revidieren haben.

Die eingangs gestellte Frage nach der historischen Situierung der Chanson-Texte des 15. Jahrhunderts kann dahingehend beantwortet werden, daß die Geschichte dieser Lyrik – und das gilt nicht nur für die hier vorgestellte Textfamilie – weit in den *Grand Chant Courtois,* aber auch in den Bereich des anonymen Lais zurückreicht. Der Chansonstext des 15. Jahrhunderts stellt eine Synthese einer jahrhundertelangen, sehr breiten Tradition musikalischer Lyrik dar. Es hängt vom Talent des einzelnen Dichters ab, wie virtuos er mit dem zur Verfügung stehenden Schatz von Formen und Inhalten umgeht und wie weit er seine Persönlichkeit in sein Werk einfließen läßt, das heißt, welche Balance er zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen findet. Daß sich im Beispiel von *Helas mon dueil* ein selten geglücktes Gleichgewicht nachweisen läßt, spricht für die künstlerische Qualitat seines Autors, des Dichters wie des Komponisten.

[18] David Fallows, op. cit. 155.

EMBELLISHMENT AND URTEXT IN THE FIFTEENTH-CENTURY SONG REPERTORIES

by David Fallows

> When Josquin was living in Cambrai and a singer tried to add to his music *colores* or *coloratures* that he had not composed, he went into the choir and scolded him severely with everybody listening: „You idiot: Why do you add embellishment ? If I had wanted it I would have put it in myself. If you wish to improve completed compositions, make your own, but leave mine unimproved."

The famous anecdote of Josquin's fury at an over-confident singer survives only in a book published forty years after his death, in – as it happens – Basle.[1] This and Zarlino's related comments, published four years earlier,[2] may be the only clear statements against vocal embellishment from the years before 1600; apart, that is, from Guillaume de Machaut's passing and ambiguous remark in the *Voir-Dit* that Peronne should appreciate one of his songs „just as it stands, without adding or subtracting".[3]

As concerns the reliability of the Josquin anecdote, one could note that the book's compiler, Johannes Manlius, claimed to have received most of his information from Philipp Melanchthon, who had a close association both with the music publisher Georg Rhau and apparently with that most problematic of all witnesses to Josquin's life, Adrianus Petit Coclico.[4] As Helmuth Osthoff says, despite Coclico's demonstrable mendacity on several matters,

[1] Johannes Manlius, *Locorum communium collectanea a Johanne Manlio per multos annos, pleraque tum ex lectionibus D. Philippi Melanchthonis, tum ex aliorum doctissimorum virorum relationibus excerpta, & nuper in ordinem redacta*, Basle 1562, 542; the relevant passage is edited in Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, vol. 1, Tutzing 1962, 222, with a German translation on p. 82.

[2] Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venice 1558, Terza parte, cap. 45 (p. 204): „Cantore . . . primieramente dee con ogni diligenza provedere nel suo cantare di proferire la modulatione in quel modo, che è stata composta dal Compositore; & non fare come fanno alcuni poco aveduti, i quali per farsi tenere più valenti & più savi de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto salvatiche (dirò cosi) & tanto fuori di ogni proposito, che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta; ma commettono etiandio nel cantare mille errori." (In the widely available 1966 facsimile of the 1573 edition, it is in cap. 46, p. 239-40.) An English translation appears in Guy A. Marco and Claude V. Palisca, *Gioseffo Zarlino: The Art of Counterpoint*, New Haven 1968, 110.

[3] Paulin Paris, ed., *Le livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut*, Paris 1875, 69; the long-announced new edition by Paul Imbs is not yet published. The relevant passage is reprinted in Friedrich Ludwig, ed., *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, vol. 2, Leipzig 1928, 55*: „Si vous suppli que vous le daigniez oÿr, et savoir la chose ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster."

[4] See Walter Blankenburg, „Melanchthon" in *MGG*, Victor H. Mattfeld, „Rhau, Georg" in *The New Grove*, and Marcus van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, The Hague 1940, passim.

there is a good case for believing that as a young boy he was indeed a pupil of Josquin.[5] Given Coclico's birth in about 1500, this can only have been at Condé, where Josquin lived from 1504 until his death in 1521. Coclico, about whose origins we know only his claim to have been Flemish, must definitely have been a choirboy somewhere, and that could well have been at Condé. It is easy enough to imagine the name of Condé being traduced to the more familiar Cambrai in the course of the story's transmission.[6] There seems a good chance, therefore, that the reminiscence reached Manlius from Coclico via Melanchthon and reflects an actual event.[7]

In any case, alongside its impied discouragement, it obviously offers evidence that some people did embellish polyphony in the sixteenth century. And there is plenty more, much of it relayed in the extensive secondary literature on the embellishment of sixteenth-century music. One of the most telling examples is Francisco Guerrero's ordinance for the instrumentalists at Seville Cathedral in 1586: he states that only one of the two players on the top line may embellish, but that when that line is resting the player on the next line down may „add all the glosses that he desires and knows so well how to execute on his instrument".[8] Evidently Guerrero was happy with embellishments from the instrumentalists, while the singers presumably sang the notes unadorned, but merely wanted them kept within certain bounds.

Most musicians today appear to have a deeply ambivalent attitude to embellishment. Whatever they may say in seminars and articles, they are noticeably reticent in practice. It is extremely uncommon to find performances or recordings that introduce embellishment as a matter of course – as

[5] op. cit., 83f. See also Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices*, Nuremberg 1552, fol. B3: „Puer admodum tradebar in fidem nobilissimi Musici Josquini, ex quo cum levia illa artis nostrae praecepta, obiter tantum, nullo ex libro percepissem."

[6] The likelihood that Josquin ever lived in Cambrai seems minimal,even though it has recently become clear that we know considerably less about his life than was once thought, see Joshua Rifkin, „A Singer named Josquin and Josquin d'Ascanio: some problems in the biography of Josquin des Prez", forthcoming in *JRMA* and kindly shown to me by the author in advance of publication. I would reject the other conceivable corruption, namely that the city was indeed Cambrai but that the composer was in fact Dufay. It would have been much harder for Manlius to have access to an anecdote about Dufay. Moreover, as Osthoff argues, op. cit., 82, there is indirect confirmation from Glareanus of the next reminiscence in Manlius's book, which tells how Josquin made a practice of listening carefully to the choir as it tried out a new work of his and then telling them to stop so he could make changes.

[7] That Coclico, op. cit., fol. H3v, describes how to train a young singer in simple embellishments is no real contradiction of this hypothesis, since there is plenty of evidence that all choirboys were taught to embellish – though it could well explain why our story does not appear in Coclico's book.

[8] For an English translation of the entire ordinance, see Robert Stevenson, *Spanish cathedral music of the golden age*, Berkeley and Los Angeles 1961, 167. The original Spanish is in Robert Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla: documentos para su estudio*, 2nd edition, Madrid 1985, 72.

opposed to the occasional demonstrations that follow note-for-note the written decorative versions of the late sixteenth-century instruction books. Even in the simplest homophonic dance music of a Susato or a Praetorius, decoration these days is apt to be restrained and thin on the ground, in fact rather more so than it was thirty years ago.

A more surprising case is in performances of the English lute and keyboard music of the Elizabethan-Jacobean era. Here the sources are littered with ornaments of apparently good authority, but you rarely hear a performance that is not fairly selective in observing them.

That is not meant as an accusation. It merely underlines that ambivalent attitude. It draws attention to a current set of assumptions about Renaissance music and why people bother to perform it. Thirty years ago the music was in some ways primarily a vehicle for a colourful array of instruments. Embellishment was rife. In recent years, however, musicians have tended to move away from what is now sometimes called the toy-box mentality, partly because they became uneasily aware that these performances made one piece of music sound remarkably similar to any other. It is difficult enough at the best of times to distinguish the style of Josquin from that of Mouton, but it is infinitely more difficult if everything is covered with a mist of embellishment. The need to distinguish one work from another goes hand in hand with a feeling that the performance is wasted if it is not of top-flight music: the quality of the music is the mandate for the effort put into reproducing it.

The prejudice can be stated over-simply as follows: the better the music, the more damage is done to it by embellishment. Many people would probably prefer to reformulate that as: the more *sophisticated* the music, the more damage is done to it by embellishment. In simple homophony it can do little harm, but in complex or imitative polyphony it is a menace.[9] This is a prejudice that I share with many others, including probably most readers of this article and – if we believe the story – Josquin. Even so, comments like that in Guerrero's ordinance appear to suggest that – at least in Seville Cathedral – instrumental embellishment was normal in polyphony of some complexity, since his reference to passages where the top voice rests implies imitation of some kind. Fifteen years ago Howard Mayer Brown approached the problem by stating that many sixteenth-century elaborations were made in the worst of taste and remarking that bad taste should not be considered a prerogative of the twentieth century.[10] Yet his comment needs to be seen in the context of the early 1970s, when there was a tendency among historians to try to pretend that the issue did not exist.

[9] That view is in fact relayed in Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555, fol. 29v (for vihuela music) and fol. 84v (for keyboard music).

[10] Howard Mayer Brown, *Embellishing sixteenth-century music*, London 1976, 73.

But it cannot be ignored. From the fifteenth century we have two massive sources of elaborated keyboard intabulations: the Italian Faenza codex, perhaps from the 1420s,[11] and the even larger German Buxheim manuscript from around 1460.[12] These, along with a handful of smaller tablature sources, offer plenty of evidence that the music was often decorated, at least when played on keyboard instruments; and they offer hints about possible embellishment in other circumstances. It is time to try again to broach the question of when and why, to try to see what can usefully be learned from the available sources.

*

Example 1 shows a song by Binchois that happens to survive in two different forms, one more florid than the other. Many other examples could be given. Several Italian trecento songs appear in two differently embellished versions, most famously Jacopo da Bologna's *Non al suo amante;* but the investigation here concerns the fifteenth century. There is also the mid-fifteenth-century song *Aime sospiri* which recurs in a heavily decorated form in one of the Petrucci frottola books;[13] here the chronological gap of fifty years between the two versions makes it hard to use as evidence of what the performer did or was expected to do when the song was first composed. But the Binchois song offers precious evidence, because the two versions were copied within about ten years of one another: the more florid version is in two sources copied late in the 1430s; the simpler version appears to be a decade or so earlier, to judge from its notation and its one surviving manuscript.[14] The version that

[11] Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117; ed. in Dragan Plamenac, *Keyboard music of the late middle ages in Codex Faenza 117* = Corpus Mensurabilis Musicae, ser. 57, American Institute of Musicology 1972.

[12] München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3725; ed. in Bertha Antonia Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Kassel 1958-59 (Das Erbe Deutscher Musik, vols. 37-39).

[13] Walter H. Rubsamen, „The Justiniane or Viniziane of the 15th century", *AMl* 29 (1957) 172-84.

[14] The earlier source, given in ex. 1 as „Rei", is the final layer of the Reina Codex (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. nouv. acq. fr. 6771, fol. 96v), a group of songs possibly copied around 1430; this group is edited complete in Nigel E. Wilkins, *A 15th-century repertory from the Codex Reina*, = Corpus Mensurabilis Musicae, ser. 37, American Institute of Musicology 1966. The later, „Ox", is in the first fascicle of that famous manuscript (Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici Misc. 213, fols. 9v-10) and probably written in about 1435.

provides the main text in example 1 is in the Reina codex and is in major prolation (with note-values quartered in the example). The florid version, taken from the Oxford Canonici manuscript, is in doubled note-values, that is, in perfect time with minor prolation; to make the two comparable, the notes are reduced to an eighth of their original value here. It is worth superimposing the versions, because the two separate transcriptions offered by Wolfgang Rehm in his edition of the Binchois songs rather disguise the simplicity of the relationship between them.[15] Moreover, aligning them demonstrates that all the sources contain a fair number of errors which can easily be eliminated.

Here and in the other examples I have taken several steps to prune down the information to what is strictly relevant for this inquiry. Not only are source errors quietly corrected (and there is obviously a certain subjectivity in that); ligature signs are also omitted, as are most accidentals and their variants. That is not to say that these matters are uninteresting or unproblematic; merely that their relevance to this topic is minimal. More controversially, texts are omitted: they may be directly relevant in some ways,[16] but they give rise to so many additional questions that they seemed better left out of the equation.

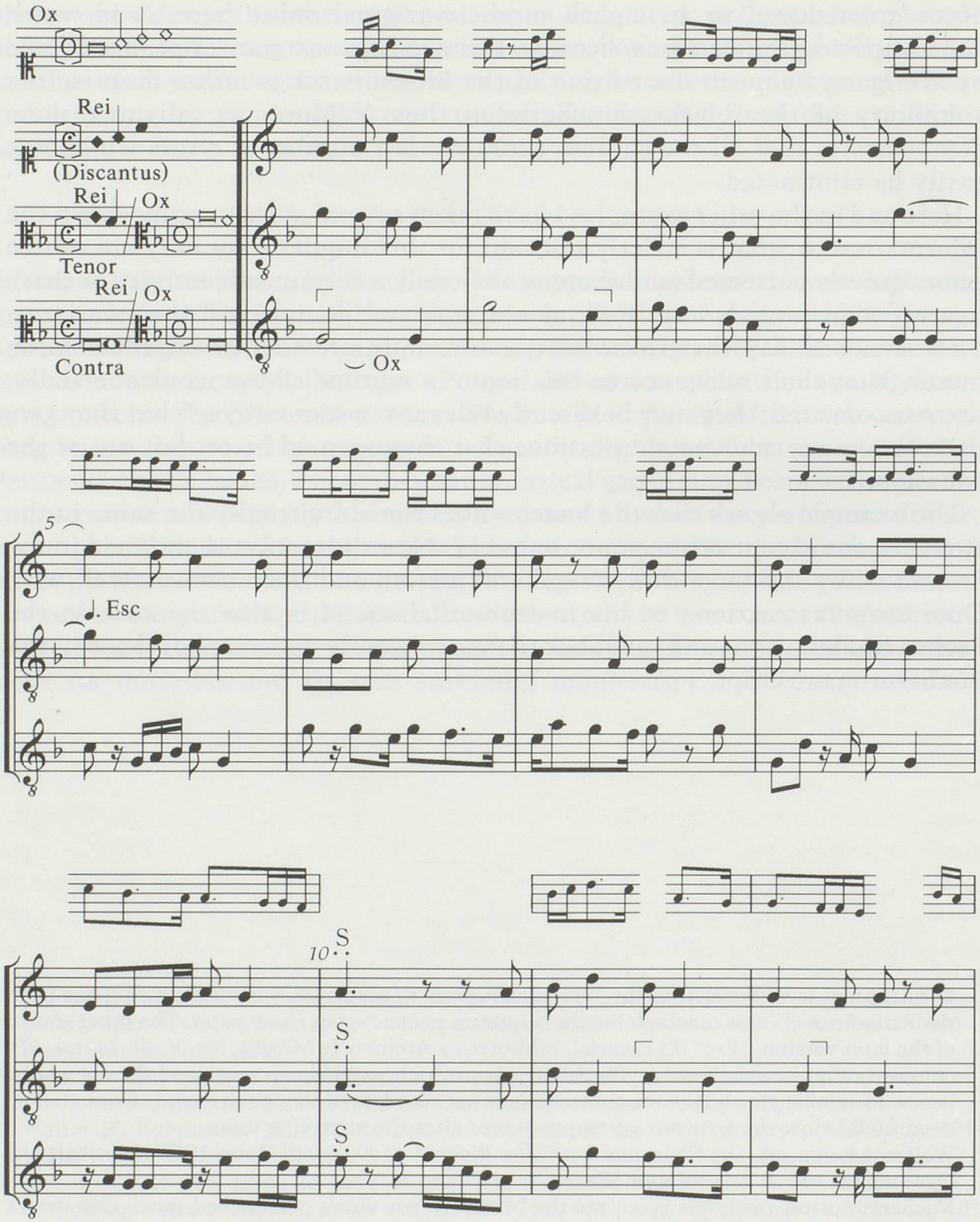
The example shows that the lower voices remain virtually the same in the two versions except at one point, in bar 17. New decoration is confined to the discantus. By and large this is a general pattern and fits curiously well with Guerrero's instructions to his instrumentalists. It is also the case in the Faenza intabulations and in all but the most heavily decorated of those in the Buxheim manuscript.

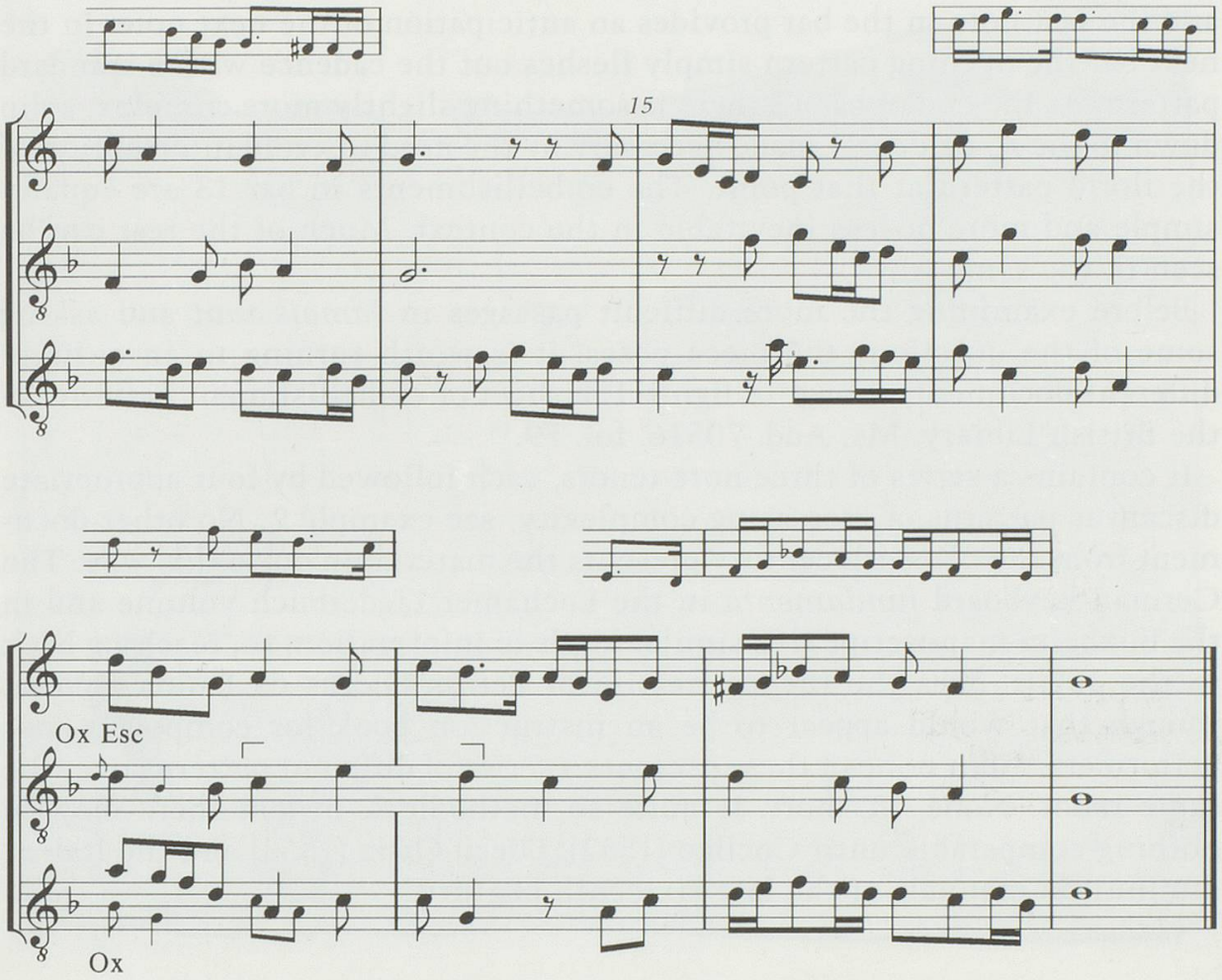
Both sources were written in the Veneto, which is to say some considerable distance from the Paris-Brussels axis in which Binchois appears to have spent these years. The other source of the later version, „Esc" (El Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, Ms. V. III. 24, fol. 47), contains only the song's tenor: the facing page, which would have contained the discantus, is now lost; more puzzlingly, the contratenor is not added, even though the word „Contratenor" is entered below the first of two empty staves after the surviving tenor.

[15] Wolfgang Rehm, ed., *Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460)* Mainz 1957 = Musikalische Denkmäler, vol. 2, nos. 17 and 17a.

[16] Michael Morrow, who has given me the benefit of his views on this and much else over a period of some twenty-five years, believes that many of the embellishments in Buxheim can be used to derive hints about the correct alignment of text. But that would be hard to demonstrate clearly before there is a far fuller analysis of the various procedures and layers of activity concealed behind the blandly uniform script of the Buxheim manuscript.

Example 1: **Jamais tant** Binchois





In that context it is relevant that there is just one moment where embellishment of the discantus is entirely avoided, namely in bars 14-15 where there is unison imitation of all three voices. Two possible reasons can be offered. First, that any decoration in the discantus would need to be matched in the lower voices; and if that is the case it emphasises the pattern of avoiding embellishment in the tenor and contratenor. That in its turn may even be taken to suggest that embellishment is to be avoided in all imitative material of this kind. The other explanation could be the obvious musical one that the way the three lines circulate round a triad on middle-*C*, as so often happens in songs of this era, would be ruined by any embellishment. Apart from anything else, passages of this kind require particular care in balance, tone colour and phrasing; repeatedly in this repertory they present a moment of contrapuntal stillness that would be severely threatened by decoration.

For most of the discantus line the embellishment is of an extremely simple kind that anyone familiar with the repertory could easily have added. Bars 11 to 13 give the basic principles. At the beginning of bar 11 the two semiquavers

bridge the gap of a third, the next added note bridges a falling leap of a third, and the last note in the bar provides an anticipation of the next note. In the next bar the opening pattern simply fleshes out the cadence with a standard pattern. At the end of bar 12 there is something slightly more complex, a dip down to the *A*, evidently made necessary by the need to avoid interruption of the florid pattern at that point. The embellishments in bar 13 are equally simple and more or less inevitable in the context. Much of the rest can be seen in the same way.

Before examining the more difficult passages in *Jamais tant* and asking some of the questions the piece poses, it is worth turning to an entirely different document, shown in figure 1, a sheet of embellishment patterns in the British Library, Ms. Add. 70516, fol. 79.[17]

It contains a series of three-note tenors, each followed by four appropriate discantus patterns of increasing complexity, see example 2. No other document from the fifteenth century presents the material in quite this way. The German keyboard *fundamenta* in the Lochamer Liederbuch volume and in the Buxheim manuscript give similar kinds of information; so, reaching back to the 1320s, does the theory treatise of Petrus Dictus de Palma Ociosa, though that would appear to be an instruction book for composers, not performers.[18] But none of these presents a series of different patterns over the same tenor. None, in short, is quite so methodical. In fact there may be nothing comparable until Coclico (1552), Diego Ortiz (1553) and the Italian diminution manuals of the late sixteenth century.

[17] Its dimension are ca. 255 mm across and 216 mm up the right hand edge. This is an isolated leaf presumably taken from a binding in the Duke of Portland's collection, formerly at Welbeck Abbey. In 1947 the collection was deposited in the British Library (then the British Museum) as Loan 29, and this volume (devoted to early binding fragments) had the call-number Loan 29/333, under which the leaf is reported in Pamela J. Willetts, *[The British Museum:] Handlist of music manuscripts acquired 1908-67*, London 1970, 79. The collection became the British Library's property only in May 1987 and was subsequently given its present call-number. I am most grateful to Mr Francis Needham, formerly the Duke of Portland's librarian, for permission to photograph this leaf, to Dr. C. J. Wright of the British Library for assigning a foliation to the formerly unnumbered leaf, and to the British Library for permission to publish it. Additionally, I must thank Margaret Bent for checking and annotating my transcription at a time when I was many miles distant from London.

[18] This important and still undervalued treatise is edited from its only known source in Johannes Wolf, „Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts", *SIMG* 15 (1913-1914) 504-534.

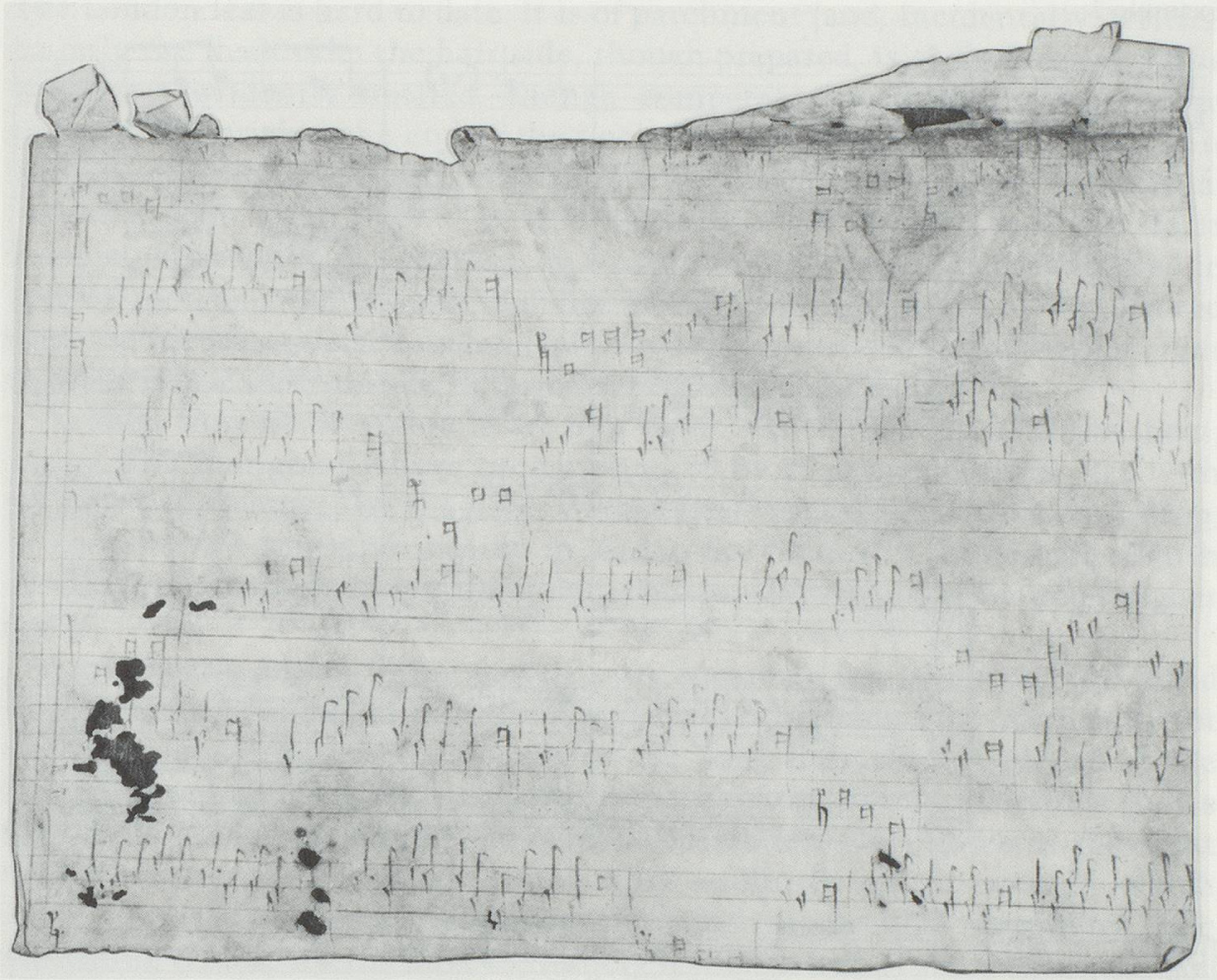
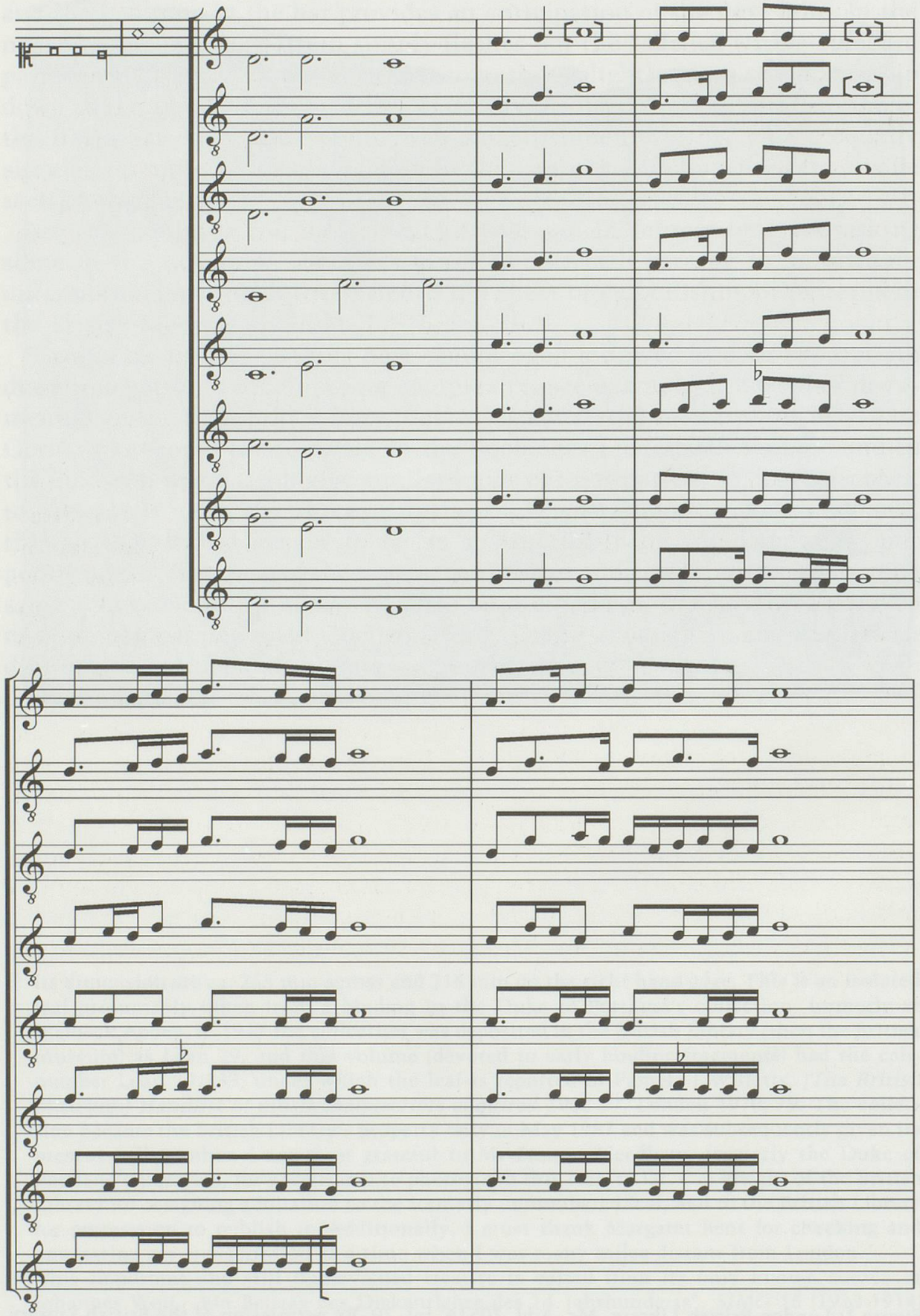


Figure 1: London,British Library, Ms. Add. 70516, fol. 79. By permission of the British Library

Example 2:



The London leaf is hard to date. It is of parchment (and, incidentally, written on only the flesh side: the hair side, though prepared, is entirely blank). The writing is evidently hurried, though comparable with some of the void notation material at the end of the Lochamer Liederbuch volume.[19] But it is written entirely in major prolation, which went out of use for normal purposes soon after 1430.[20] In this context it is eloquent that the florid version of Binchois' *Jamais tant*, as written in the late 1430s, is renotated in perfect *tempus* even though it contains nothing that is more complicated than the patterns on the London leaf. And it seems reasonable to suggest that the leaf may date from the first quarter of the fifteenth century.

To judge from its dimensions, we now have only the lower half of the sheet, which would originally have been around 38 by 28 centimeters in size with perhaps twelve staves on the page. With staves just over 20 millimeters deep, it would have been rather similar in size to the Chantilly codex or the Turin French-Cypriot manuscript, though it is obviously written in a much rougher hand.

Many details among these patterns are instantly familiar from the florid version of the Binchois. But it is fairly clear that this cannot be taken as direct evidence about the embellishment of the song literature. A glance at the tenor patterns and the two-voice counterpoint of the simplest versions shows very little that is appropriate to song performance. Only three of the eight tenors here actually descend to their final resolution on the octave – which is the almost invariable practice in the surviving secular polyphony. The remaining tenor patterns have extremely few cognates in the song repertory. Moreover there is an important clue in the fact that the tenors are presented in apparently indiscriminate *brevis* and *longa* values (which are difficult to transcribe in modern terms) whereas the corresponding values in the discantus lines are of a perfect *semibrevis*. This would suggest that the sheet is a demonstration of how to improvise over a chant tenor. There is in fact a series of early fifteenth-century fragments at Bourges, discovered and soon to be described by Paula Higgins, which includes extended workings laid out in precisely this way.[21] There the chants use the square notation current at the time; and the discantus lines are in major prolation with – precisely as in the London leaf – one perfect *semibrevis* for each note of the chant. Predictably, the three-note units of the London leaf tenors appear often in the Bourges fragments.

[19] Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 40613, p.88-92.

[20] Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950, revised version ed. Peter Gülke, Leipzig 1974, chapter VII; Charles E. Hamm, *A chronology of the works of Guillaume Dufay based on a study of mensural practice*, Princeton 1964.

[21] I am most grateful to Professor Higgins for having shared them with me prior to their formal publication.

But the London leaf is nevertheless relevant to a consideration of the song repertory for several reasons. It is a reminder, first of all, that most singers and composers in the fifteenth century (and later) were trained to improvise against a tenor with various degrees of diminution; so, apparently, were instrumentalists. The London leaf is the first clear evidence of the various ways in which they did so. And it is most particularly evidence of the kinds of variety that could be introduced. Until the last years of the fifteenth century, the singers of secular polyphony seem to have been almost invariably men or boys trained in the choirschools. This was their musical bread-and-butter. The leaf shows, in fact, that many of the differences between the two versions of *Jamais tant* were almost automatic for these musicians.

*

Returning now to the florid version of *Jamais tant*, it is time to make a few more observations about the two versions and ask some of the necessary questions.

First, it should be noted that the later version is no mere embellishment of the earlier, but in several respects actually a recomposition. There are places where the florid line changes the essential shape of the melody and improves it substantially. One could look, for example, at bars 8-9. In Reina the last two notes of the discantus in bar 8, the *A* and *F*, are both dissonant; bar 9 opens with parallel fifths between discantus and contratenor, followed by a leap from the *D* up a third to the dissonant *F*. Now none of these apparent anomalies is untypical of Binchois: part of the distinctive charm in his work is the way he can include unusual contrapuntal turns that succeed because of the music's linear grace and harmonic clarity. On the other hand, the new florid line is, contrapuntally speaking, infinitely stronger, quite apart from the success with which its fall from the high *C* reflects and resolves the fall in bar 7 from the high *D*.

Another case is in bar 17. Here the florid version has a substantial change in its inclusion of the high *F*, a note that does not appear in the simple version but occurs once earlier in the florid version, thus perhaps requiring its re-statement before the final resolution of the piece.To include that note here, the reviser has added a rest – thereby establishing a parallelism between bars 16-17 and bars 1-2 (where a rest is also added). And by eliminating the falling triadic figure in bar 17 he has made it possible to replace a somewhat ugly version of the two lower voices with something that is undeniably stronger.

Or at least, it is contrapuntally more convincing, though one can easily see the attractions of the simpler version, in which both discantus and contratenor at this point echo the triadic figure already mentioned as one of the most delicate moments in the song. Perhaps it is also easy to see, however, that this was an idea that the composer could afford to lose, in view of the considerably improved strength of the climax thereby created in the rewriting of this passage.

That last sentence, of course, lets the cat out of the bag. It is very hard to resist the feeling that the more florid version of *Jamais tant* was by the composer himself, and a considered revision. It seems impossible to credit the changes in bar 17 to another hand. Or, to rephrase that, the adaptation of *Jamais tant* as a more floridly written song is so brilliantly done and so fundamental in several respects that it is difficult to imagine a lesser figure having the courage to attempt it on a work by one of the major composers of the age.

There are also changes that improve the counterpoint. At the very end of bar 18 the downwards move in the florid line may be primarily intended to continue and complete the grand fall of a tenth from the high *F*; and it may also work towards resolving the low *C* in bar 15 – that is, by including intermediate steps that help it to resolve towards the concluding *G*. But on a much more elementary level this change once again eliminates the parallel fifths between discantus and contratenor – again something that is not rare in Binchois' early works, but may well have seemed worth rewriting at a later stage.

Without wishing to prolong the detailed comparison of these two versions unduly, it is worth noticing two further points that suggest considerable refinement on the part of the rewriter. In the original, bar 11 of the discantus echoes bars 7-8 – a neat little idea that is common to the songwriters of the time, opening the *secunda pars* with material that takes off from what has just happened. In the more florid revision that echo is retained precisely. On the other hand, the discantus echo between bars 5 and 6 is now rejected. Or at least it is turned into something that still works around the same notes, and still has a hint of repetition, but turns the end of the phrase into something considerably more glorious and ambitious. And it is here that he introduces the high *F* that paves the way for the even more impressively treated high *F* mentioned earlier, the one in bar 17.

In any case, this all suggests that the rewriter was almost certainly Binchois himself. That may not initially have seemed the most likely conclusion, but in retrospect it is surely unavoidable; and it actually fits in well with other indirect evidence that Binchois had a hand in variants between the sources of some of his other works – albeit none of them quite so fundamental as in the case of *Jamais tant*. Given that a composer like Binchois is likely to have copied out little songs of this kind several times, it is easy enough to imagine him, some time after 1430, using one such occasion as an opportunity to transfer *Jamais tant* into the more current *tempus perfectum* notation: the contratenor contains many details that look fussy in the old *prolatio* notation. As he did so, he helped the discantus line to flow more easily by adding a few decorative details and at the same time tidied up a few patches that now seemed to him in want of adjustment.

This all obviously raises two questions that are interrelated. The first question may be impossible to answer but still needs asking. Namely, to

what extent are the two versions to be performed at the same tempo ? Is it likely that the minima of *prolatio* notation in the 1420s is roughly equal to the semibrevis of *tempus perfectum* in the mid-1430s (assuming that to be the correct mensuration sign)? [22] Cutting a very long story short, there is evidence for several different conclusions. But the related question is more directly relevant to this inquiry. How far do the embellishments of the florid version in fact reflect performance practice of the time? That is, putting aside the places where the musical substance was actually recomposed, can the remaining patterns – found also in the London leaf – be applied to other songs of the time?

A first reaction to both questions is obviously that the innocent twentieth-century ear is inclined to hear the two versions as two entirely different pieces. That is how I viewed them when I first considered the song seriously, some fifteen years ago. But repeated absorption of this repertory over the intervening years has rather changed my mind. I now believe that major prolation music of that generation is usually performed rather too quickly. In fact it seems to me musically likely that the two versions would have had approximately the same speed and that this offers more general clues to the speed of the major prolation repertory. Along with that goes the related belief that these variants need to be taken to suggest an appropriate articulation for music of this kind. Just as keyboard players have learned to modify their articulation of slightly later music in the light of the knowledge that music was conceived indiscriminately for organ, harpsichord or lute, a performer of this song may do well to sing each version in a manner that minimises its differences from the other version.

Most of the smaller decorations in the discantus line prompt fundamental questions about the nature of embellishment.[23] There are many things a singer can do to vary a line without departing literally from the written notes. So much can be done by bending rhythms a little, by varieties of articulation, by degrees of portamento, by different gradations of tone colour and dynamics in the move from one pitch to the next, even by bending pitches – all of which can be virtually unconscious parts of a singer's art and are rarely notated. From that point of view, many of the differences between these two forms of Binchois' song may be almost academic.

[22] Neither of the perfect time sources has a mensuration sign; and there must always be a suspicion in such cases that the correct mensuration may be not *tempus perfectum* but *tempus perfectum diminutum*, which, by a more literal interpretation of some mensural theory, would result in a more exact equivalence of tempo between the two versions of this piece.

[23] Many of the ideas in this and the next paragraph, which represent the core of my argument, arose in the course of a discussion with Robin Hayward, at the time a second-year undergraduate in the Manchester University Music Department.

Moreover, in the course of a full rondeau performance the *prima pars* of the music will be heard five times. Most singers will introduce a certain amount of variety in any case. Perhaps this was the normal approach. The trouble with taking a literal paper view of the written variants is that it raises the question of what happens to the singer who begins with the Oxford manuscript, that is, with the more florid version. Is the singer then to add further embellishments to those already written ? (Or, to turn back to one of Arnold Schering's unfashionable but fascinating ideas, perhaps the singer in fact began with something rather simpler than the written notes, incorporating the fuller version – or allowing an instrumentalist to do so – as the song progressed.)[24] These are questions that tend to evaporate once the matter of embellishment is viewed in a less literal way and considered merely as a hint at some different kinds of articulation.

*

Plainly the question of *Urtext* raises its head here. It is has been debated many times in the past but needs to be reconsidered for fifteenth-century music. In the case of nineteenth-century music, the word *Urtext* was first used merely to denote an edition that returned to the original sources and refrained from the editorial additions and changes that had once been thought part of the editor's task. Yet it soon became clear that the notion of an „original" text was in most cases extremely misleading, not to say naive. Composers rarely left a work untouched after its first drafting; pieces often remained „work in progress" until the composer' s death. For many nineteenth-century works, especially operas, it is now customary to accept several different versions of the work as equally „authentic", merely representing the composer's view of it at a particular stage in his life.

With medieval music the problem is far more difficult, mainly because we are dealing with an era in which aural transmission was as important as written. In literature, as in music, the sources are filled with errors that are most easily understood if we accept that the ear played a rather stronger role than the eye in the preparation of manuscripts. It was an age when literacy was still fairly rare (and in any case quite different from our own), an age in which even the most erudite retained the habits of listening and memory formed by centuries of unwritten culture.

[24] See, for example, Arnold Schering, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914, 70-81.

That is why, in the case of *Jamais tant*, it was necessary to separate two distinct features of the differences between the two surviving versions: actual recomposition of the work's substance; and the addition of florid elements. It is also why it is necessary to consider how far the fifteenth-century song repertory has a fixed text, and how far it must be thought subject to the freedoms that accompany the notion of an aural culture. Obviously, if it is really a mainly aural repertory without established texts, that could imply that the performer has a certain implicit invitation (or even an obligation) to decorate at will.[25]

Several early fifteenth-century works come to us in radically different versions. One particularly intriguing case is the anonymous rondeau *Une fois avant que morir*, which survives in two staff-notation versions that are radically different from one another, as well as a dozen copies, either incomplete or in tablature, which suggest that it circulated in several other discrete versions.[26] This is one of many songs with an apparently fluid identity, a song that hovers on the borderline between written and aural transmission.

Other works plainly did not, however. From the main body of the fifteenth century there is a very large number of songs that offer clear evidence of having had – in certain respects – a considered and definitive *Urtext*.

A case in point might be Dufay's rondeau *Le serviteur hault guerdonné*, which survives in fourteen staff-notation sources and is therefore the most widely distributed polyphonic song prior to the astonishing success of *De tous biens plaine*. *Le serviteur* was composed in the 1450s, and its sources come from various parts of France and Italy over the next forty years.

[25] See Howard Mayer Brown, „Improvised ornamentation in the fifteenth-century chanson", *Quadrivium* 12 (1971) 238-58. To a certain extent the argument that follows is an attempt to modify that view.

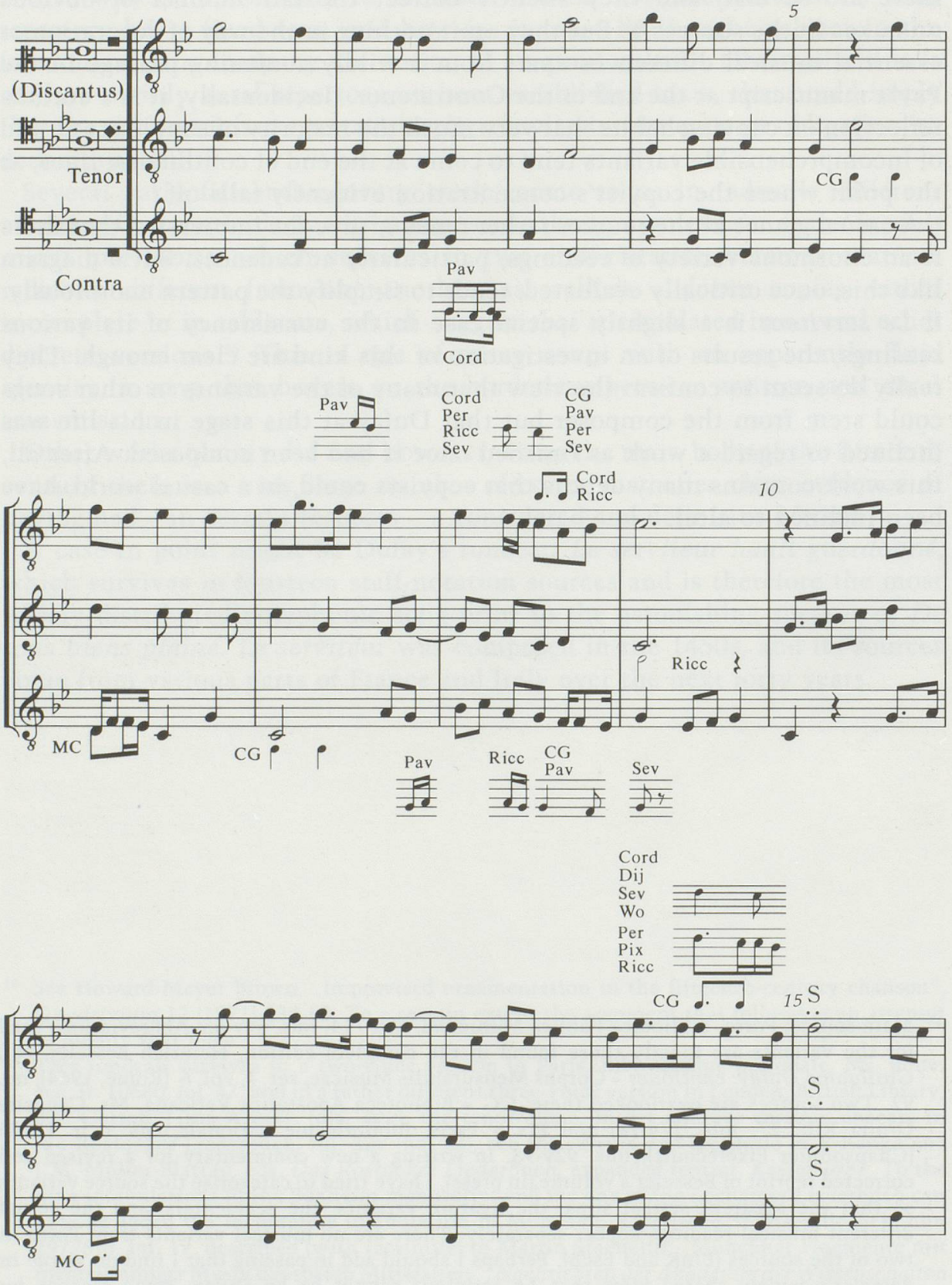
[26] This rondeau survives in a two-voice version in Paris, Bibliothèque nationale, Ms. nouv. acq. fr. 10660, fol. 47, and in a rather different three-voice version in London, British Library, Ms. Cotton Titus A.xxvi, fols. 4v-5; the tenor alone, in yet another version, appears in the Rostocker Liederbuch, fol. 22v (no. 23), see the edition and facsimile in F. Ranke and J. M. Müller-Blattau, eds. *Das Rostocker Liederbuch*, expanded reprint, Kassel 1987. To the nine intabulations in the Buxheim manuscript and the one in the Lochamer Liederbuch can now be added the incomplete intabulation in München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 29775/6, fol. 1v, described (with facsimile) in Martin Staehelin, „Münchner Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters", *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen: I. philologisch-historische Klasse* Jahrgang 1988, no.6.

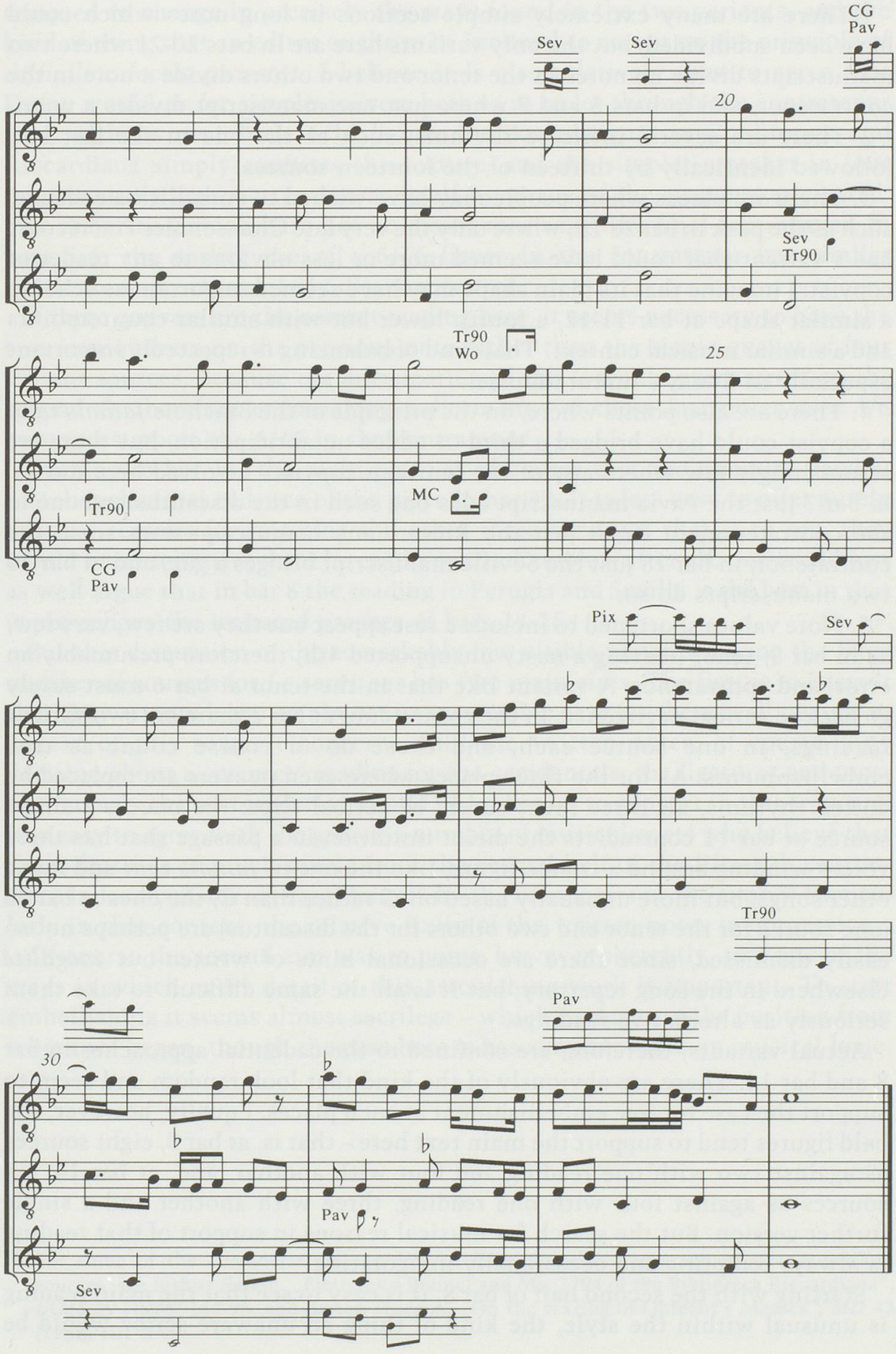
The main text in example 3 comes, bar one correction, from the Oporto Ms. 714, copied probably in Ferrara soon after 1460. The variants noted above and below ignore the differences in key-signature and accidentals, of which there are several, and they silently correct the fair number of obvious mistakes in the sources.[27] But they omit nothing in the way of decoration or essential musical differences apart from a wildly confusing passage in the Pavia manuscript at the end of the Contratenor. (Incidentally, it is a curious reflection on copying habits that very much the majority of source errors and of incomprehensible variants tend to come at the end of contratenor lines, at the point where the copyist's concentration evidently falls off.)

A casual glance at the sources rather tends to give the impression that there is an enormous variety of readings, particularly at cadences. But a diagram like this, once critically evaluated, tends to simplify the pattern enormously. If *Le serviteur* is a slightly special case in the consistency of its various readings, the results of an investigation of this kind are clear enough. They really do seem to confirm the view that many of the variants in other songs could stem from the composer but that Dufay at this stage in his life was inclined to regard a work as finished once it had been composed. After all, this work contains many details that copyists could, in a casual world, have been inclined to alter.

[27] Main source: Porto, Biblioteca Pública Municipal, Ms. 714, fols. 64v-65. Abbreviations used for the variants are mostly those found in the complete edition, Heinrich Besseler, ed., *Guillaume Dufay: cantiones* = Corpus Mensurabilis Musicae, ser. 1, vol. 6 (Rome, 1964), no. 92. Two sources are overlooked there: CG = Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Giulia XIII. 27, fols. 77v-78; and Pix = Paris, Bibliothèque nationale, Ms. f. fr. 15123 (Chansonnier Pixérécourt), fols. 92v-93. In writing a new commentary for a revised and corrected reprint of Besseler's volume (in press), I have tried to categorise the source variants so that the apparent scribal slips, the ligature variants, the accidentals, and the actual different musical readings appear separately. There are no musical variants from Porto in two of the sources (BlnK and EscB). Perhaps I should add in passing that I find no virtue in Besseler's widely shared view that *Le serviteur* cannot be by Dufay; some reasons for accepting the song as authentic are stated in the new commentary to his edition.

Example 3: **Le Serviteur** Dufay




Sev
Sev
CG
Pav
20
Sev
Tr90
Tr90
Wo
25
Tr90
MC
CG
Pav
Pix
Sev
Tr90
Pav
30
Pav
Sev

1.There are many extremely simple sections in long notes which could have been subdivided; but the only variants here are in bars 20-21 where two manuscripts divide up notes in the tenor and two others divide a note in the contratenor, and in bars 5 and 7 where just one manuscript divides a note.

2 There are several intricate rhythms, such as the one in the last bar, followed identically by thirteen of the fourteen sources.

3. There are places where people may have wished to embellish a cadence, such as the peak in bar 28-29, where only the very late Chansonnier Pixérécourt has a variant that could have seemed more or less obvious to any reader or copyist: I imagine that its plain shape may have seemed important as echoing a similar shape at bar 11-12, a fourth lower but with similar counterpoints and a similar musical context. That kind of balancing is repeatedly important especially in Dufay's mature music.

4. There are also points where, on the principle of the Binchois *Jamais tant*, a copyist could have bridged a third or added an anticipation; but there are astonishingly few where any of the fourteen copyists involved here did so. In bar 7 just the Pavia manuscript adds one such in the discantus and one in the contratenor; in bar 8 just the Riccardiana manuscript does so in the contratenor; in bar 18 just the Seville manuscript bridges a gap; and in bar 20 two manuscripts do so.

5. Note values shortened to include a rest appear but they are few, very few, as in bar 9, tenor (leaving a nasty unsupported 4th, therefore presumably an error) and contratenor. A variant like that in the tenor at bar 6 must surely go back to scribal negligence. In the contratenor at bar 2 there are two variant readings, in one source each; and those do of course count as true embellishments. As for the three places where even quavers are replaced by dotted rhythms, all three must surely be scribal slips: the one in a single source at bar 11 contradicts the direct imitation in a passage that has three voices winding around a triadic figure, like the one in *Jamais tant* and many other songs, but more unusually based on *G* rather than *C*; the ones at bar 23 (one source for the tenor and two others for the discantus) are perhaps not so easily dismissed, since there are occasional hints of written-out *inégalité* elsewhere in the song repertory, but it is all the same difficult to take them seriously as alternative readings.

Actual variants, therefore, are confined to the cadential approaches in bar 8 and bar 14. These are obviously of the kind that look random and seem to support the case for free embellishment at such places. Equally, however, the bald figures tend to support the main text here – that is, at bar 8, eight sources as against two with one reading and four with another, and, at bar 14, six sources as against four with one reading, three with another and a single further version. But the search for musical reasons in support of that reading is always tempting and occasionally invigorating.

Starting with the second half of bar 8, it is easy to see that the main reading is unusual within the style, the kind of thing an unaware scribe would be

tempted to change in precisely the ways found in the two variants, and the kind of thing that an editor ought to be inclined to accept on the principle of *difficilior lectio praestat.* I believe it is also relatively easy to agree that Dufay would prefer simple quavers here so as to let through the contratenor line, wlth its neat little 6/16 figure: the dotted figure in Cordiforme and Riccardiana simply confuses the texture; and the simpler crotchet in four other sources draws attention to itself by virtue of the suspension created. The majority version here has no dissonance until the final semiquaver. In bars 5-6, the earlier use of a 6/16 figure in the contratenor has similar rhythmic support, similarly dissonance-free.

If three quavers are the correct reading here, it seems necessary to have the two semiquavers on the previous note rather than the single quaver of four variant sources, because the anticipation of the *C* would put a stress on the second *C*, therefore encouraging performance of these last notes as a 3/8 group to support the 6/16 in the contratenor.

Turning to bar 14, the main point is of course that the majority version matches the final cadence of the piece in bar 32. It is less easy to offer purely musical reasons for rejecting the other three versions; that is to say, they would be so tentative as to be easily contradictable – after all, one could just as well argue that in bar 8 the reading in Perugia and Seville is the best in that it pre-echoes the imitated passage of bars 24-26.

But this discussion of the remarkably few visible variants among the large number of sources for *Le serviteur* has two main aims. The first is to suggest that the variants leave an almost unanswerable case for there really being an *Urtext* of this song. It concerns only the written notes, of course. Any decision about a „correct" reading for the accidentals, the ligatures and most particularly the text-underlay would be far harder to support in this way; and it is easy to agree with the growing number of musicologists who believe that those features of much music from the second half of the fifteenth century were indeed considered „accidental" by the composers of the time.[28] Particularly in that context, the relative fixity of the written notes is impressive.

Of course the second aim was to point, however sketchily, to a few of the ways in which every detail of this astonishing work is important. To start embellishing it seems almost sacrilege – which is of course the position from which we began, though the case here is based rather more on musical logic.

*

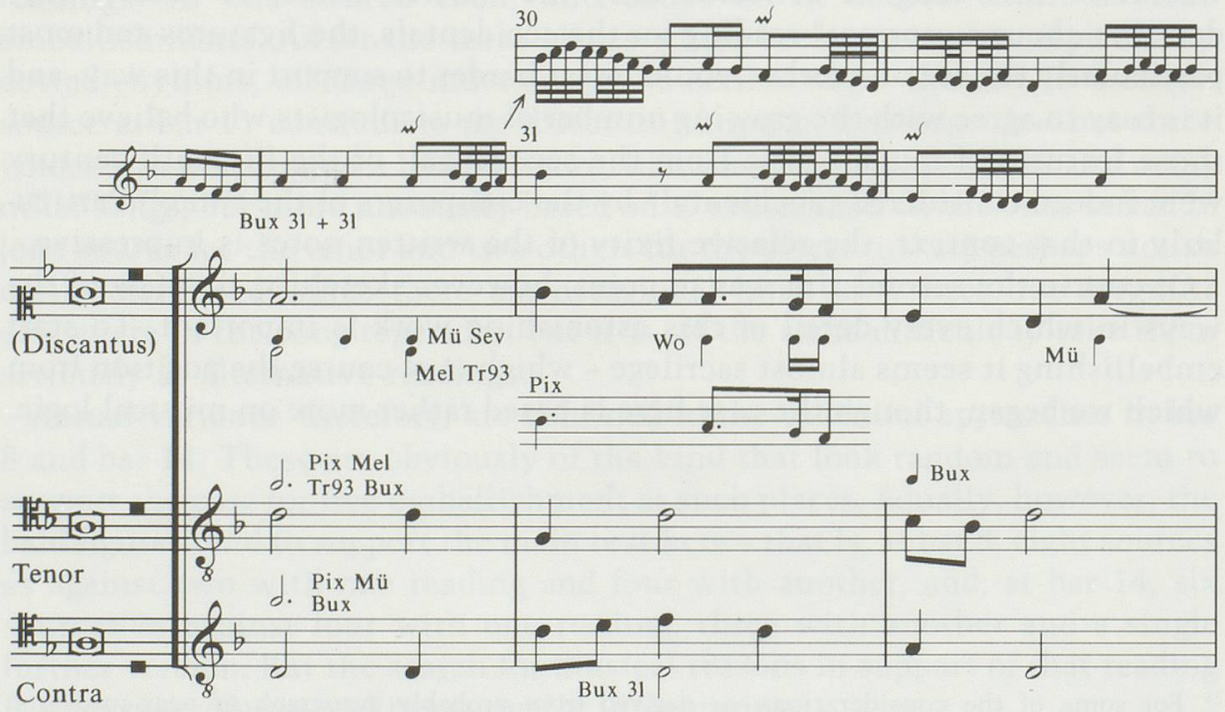
[28] For some of the considerations, as derived from probably autograph or near-autograph sources, see Joshua Rifkin, „Pietrequin Bonnel and Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana", *JAMS* 29 (1976) 284-96, and Barton Hudson, „On the texting of Obrecht's Masses", *MD* 42 (1988) 101-27.

It is now time to turn to that most contentious of all fifteenth-century embellishment sources, the Buxheim keyboard manuscript. This extremely complicated source contains many different kinds of intabulation. Some are entirely undecorated, merely transferring into tablature the notes of the staff-notation version. Others bury the original discantus line under a welter of brilliant runs and flurries that are relevant to the performance of these songs on a keyboard instrument – or indeed any other instrumental ensemble, *mutatis mutandis* – but give no information that is likely to be relevant to how the songs were performed by vocalists. But there is an important middle category, with relatively sparse embellishment. It may well contain some of the clues about vocal embellishment that are so signally lacking elsewhere.

Another mature Dufay song can illustrate this. *Par le regard de vos beaux yeux* has twelve staff-notation sources and one for the contratenor line only. Among Dufay's songs, it is second only to *Le serviteur* in its wide source distribution. As with *Le serviteur,* the large number of sources makes it particularly suitable for this kind of inquiry.

Example 4 is rather more complicated than the other musical examples and may take a few moments to unpick. It again shows all the essential variants in the staff-notation sources. There are slightly more of these than in *Le serviteur.* But the diagram looks full because it seemed worth adding all details of the two Buxheim settings, including the surprisingly few differences in their intabulation of the lower voices.[29]

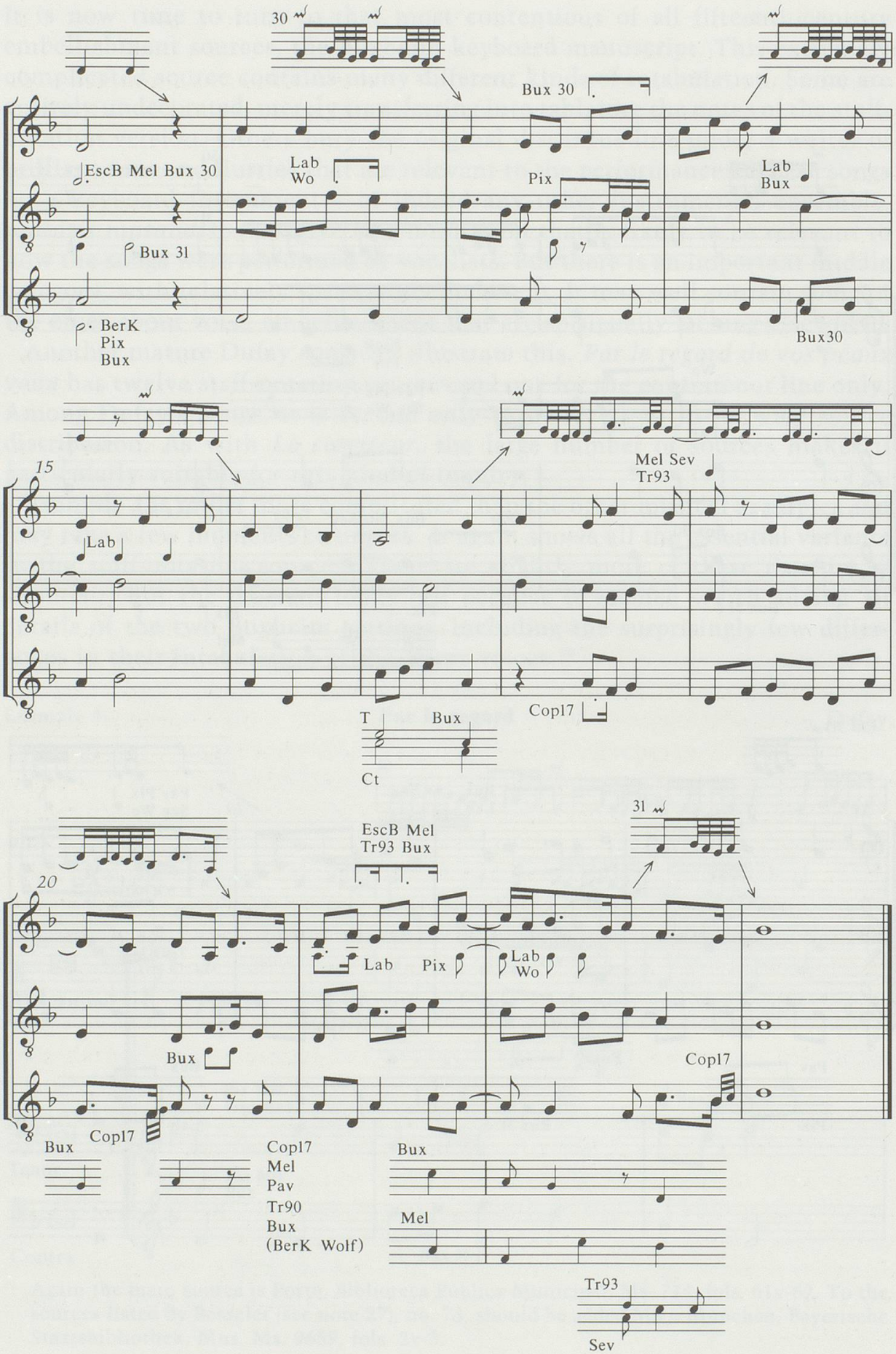
Example 4: **Par le regard** Dufay



[29] Again the main source is Porto, Biblioteca Pública Municipal, Ms. 714, fols. 61v-62. To the sources listed by Besseler (see note 27), no. 73, should be added Mü = München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 9659, fols. 2v-3.


30
31
5
EscB
Por
Wo
Pav
Pav Pix
Sev Wo
Wo
Bux 30
Por
Bux Por Sev
Tr 93
Pix Bux 30
Bux 31
Pix
Pix
Mel
Lab


(30 31)
Bux 31
Bux
Lab
10
Pav Pix
Sev Wo
Mc
Tr90
Wo
Tr93
Pav
Bux30
Pav
Pix
Bux 31
Bux
Lab


30
Bux 30
EscB Mel Bux 30
Lab
Wo
Pix
Lab
Bux
Bux 31
BerK
Pix
Bux
Bux30
15
Mel Sev
Tr93
Lab
T
Bux
Ct
Copl7
20
EscB Mel
Tr93 Bux
31
Lab
Pix
Lab
Wo
Bux
Copl7
Bux
Copl7
Copl7
Mel
Pav
Tr90
Bux
(BerK Wolf)
Bux
Mel
Tr93
Sev

It shows that the two Buxheim settings are in fact almost identical – perplexingly enough. The line above the main discantus line represents the versions in both Buxheim no. 30 and no. 31 except where it is annotated with one of those numbers; where there is nothing on that line the Buxheim version is unadorned. The only real differences between the two are in bars 2-4; and these differences are, in all conscience, extremely slight. Later in the song there are two places where one Buxheim setting has embellishments while the other simply follows the undecorated form of the line.

A few points should be made about the staff-notation versions. Bar 1 is particularly interesting when seen after *Le serviteur*. In general it seems wise to view the division or tying of notes in fifteenth-century music as inessential. Notes are often divided to help the application of text, for example; there are innumerable cases similar to bar 1 of *Par le regard* and many later points in the song (though the larger number of sources in *Par le regard* makes the picture here more elaborate). Apparently these differences were perceived as having virtually no impact on the way the music was heard. That of course is another feature that may be directly relevant to how one should articulate the music.

The other variants are slightly more numerous than in *Le serviteur*, but not enormously so except in the sense that it would be rather more difficult to argue a purely musical case for the main version presented here being a defensible *Urtext*. That case would need to be mainly statistical, pointing out that most of the variants noted survive in only one source out of fourteen.

But there is one eloquent detail: the final cadence has identical readings in all sources apart from one of the Buxheim versions, and even that is unusually restrained. The reason is surely that the preceding two bars are so intricate that embellishment here would merely add confusion. Many similar cases can be explained on similar musical grounds. That is to say that examination of the variants and embellishments in Buxheim appears to suggest, at the very least, a strong and sensitive musical awareness in the intabulator. We may follow Howard Mayer Brown's attitude to the sixteenth-century embellishment literature in deploring its taste; but we also have to concede that the intabulator here reacted to the music as a musician.

It is almost certainly significant that bars 16-17 show no variants whatsoever, since this is again a point at which the three voices imitate and overlap, rather as they had done at the undecorated moment in *Jamais tant*. Of course it would also be more difficult for an organist to play a florid version of the discantus when the other two voices are overlapping it in the same range. But this is merely difficult, not impossible. Moreover, the Buxheim variant of the lower voices here in fact makes it easier to embellish the low *A* in the discantus, should the intabulator have wanted it. I suggest that in this case the musical context took precedence over the instincts prompted by digital technique.

I would think too that the relatively few embellishments found in the Buxheim versions are distinctively instrumental in nature, even digital.[30] Most of them could fairly easily be sung, of course: that is particularly true of the falling lines in bars 5, 10 and 19; but it is surely also just true of figures like those in bar 7, bar 12, bars 14-15, bar 18 and bar 22 – depending rather on how one proposes to interpret and articulate the ornament signs in Buxheim.

Returning to the discussion of the Binchois song in example 1, where many of the variants appeared to be merely elaborations of the bending, portamentos, articulations and gradations any singer might apply, it may be possible to go a little further. It is likely, for example, that the intabulated versions of *Par le regard* transfer a few of those details to a rather different medium, that of the keyboard which has so many fewer ways of varying the sound and the nature of the line. A sung performance of the literal details in Buxheim could be extremely exciting, though on balance it hardly seems sensible. But the broad picture does suggest that these details are likely to give some clue to the ways in which a singer could approach the art of bringing the line to life. If the more florid version of *Jamais tant* is to be considered an index of what happened, then the details of these two intabulations, and many like them, may be important for the interpretation of the repertory. But comparison of the surviving staff-notation sources emphatically confirms the view that literally elaborated singing is out of place.

So this all rather seems to lead to the conclusion that I originally offered as a mere prejudice. Particularly with a carefully crafted work, literal embellishment can only impede the communication of a song. Examination of the variants between staff-notation sources indicates that there was indeed a firm *Urtext* in many cases, that several of the differences between sources may stem from composers' second thoughts, and that for this repertory literal embellishment is to be avoided. That singers did often embellish may be seen as a consequence of a tradition in which they were trained, and which was part of their day-to-day practice, namely improvising counterpoints against a tenor. But there is little in the sources to justify actual interpolation in the written notes of the composed polyphonic repertory between about 1430 and the end of the century.

[30] Brown, „Improvised ornamentation in the fifteenth-century chanson" (see note 25 above), 248-50, offers a useful vocabulary of the simpler melodic embellishment figures in Buxheim.

That a few sources appear to suggest otherwise can be understood in the wider context of fifteenth-century music-making. When a song was adapted for purely instrumental performance the generating power and interest of the words and the inherent flexibility of the voice were no longer there; and adaptation inevitably followed. Here there was every opportunity for the musician to add – returning to Guerrero's words a century later – „all the glosses that he desires and knows so well how to execute on his instrument". Moreover, the polyphonic settings and adaptations of song tenors later in the century plainly show that it was becoming common, as an independent instrumental repertory emerged, to devise elaborate creations on the basis of received material. But as concerns the sung repertory of the polyphonic chanson, the evidence indicates that the written notes were what the composer expected to hear, albeit, perhaps, with a somewhat wider range of articulation than we normally hear today.[31]

[31] In addition to the help mentioned in notes 16-17, 21 and 23 above, I would like to record my thanks to Wulf Arlt and Alejandro Enrique Planchart, who offered perceptive comments after an earlier version of this paper was delivered in Basle in March 1989, as well as to Peter Reidemeister and Robert Crawford Young, who by inviting me to Basle on that occasion prompted me to examine and attempt to pin down an issue about which I had felt uncomfortable for some years.

THE „COPIA DI M^{o} GIORGIO E DEL GIUDEO DI BALLARE BASSE DANZE E BALLETTI" AS FOUND IN THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

by Andrea Francalanci

Foreword

The purpose of the present transcription is to offer a wide audience of researchers and early dance lovers a deeper insight into, and thereby the means to be able to personally interpret, a text that is fundamental not only for the study of fifteenth-century Italian dance, but for its musical and choreographical reconstruction as well.

Aside from the practical difficulties that a European scholar might normally encounter when attempting to consult certain source material in New York, the major obstacle, in this particular instance, has proven the graphic characteristics of the manuscript in question, a document written in a type of script that at first glance is somewhat difficult for a non-paleographer to decipher.

We have resolved to remain faithful to our original notion and have attempted to provide a text that is as close as possible to the prototype, thereby allowing us to easily read and compare both texts. Needless to say, we fully realize that in cases such as this, the simple act of transcription might inevitably (albeit involuntarily) lead to some form of interpretation on the part of the author. We have consequently limited, as much as possible, any external commentary on the original document.

With this in mind we have tried to resist the temptation to provide an itemized and detailed commentary on this document as compared with other manuscripts dating from the same period. We have, however, reconfirmed our resolve to do this in a future publication, one that would be more specialized and therefore more satisfactory to scholars interested in early dance.

Since the original manuscript does not contain any punctuation, we have decided not to introduce any in this transcription, nor have we added any accents or apostrophes. In order to facilitate the reading of the manuscript, we have, nonetheless, added spacing between those words which appeared to have been written with a single stroke of the pen, but we have not altered any elisions or reinforcing letters in the text.

Wherever they were deemed to be irrelevant, all marks and points of separation between words as well as corrections, cancellations and blank spaces that are to be found in the original text have not been included in our transcrpition.

A certain number of basic transcription criteria which follow the habitual usage of the period, taking into account the spoken language rather than any rules of written grammar, have proven to be indispensable for the spelling of several words. Following this principle, we have respected all the reinforcing letters and forms that are common to the dialect as spoken in Tuscany (for example: „che llui che bballa", folio 7r, line 14). Whenever such reinforcement letters occur, we have attempted to organize them in terms of both their spelling and grammar in order to help make them as easy to read as possible. All repetitions, when they were deemed to be the result of copying errors, have been transcribed (in boldface). We have indicated the distinction between the hard and soft „c" and „g", keeping the „h", when present, in the first case and adding an [i], when missing, in the second. Following the forms of usage in the modern language, we have attempted to respect the distinction between the letters „u" and „v". Any additions that have been made to the original text have been indicated by the use of squared parenthesis sign [ ]. Apart from our completion of a number of words that were thought to be indispensable, particularly for foreign readers, we have used the following indication marks in our text:

- the folio number, (centered at the top and specified „r" for rectus and „v" for versus);
- the line number (indicated at the left margin of every fifth line);
- the indication of any titles that might be missing in specific paragraphs of the theoretical text.

Abbreviations have been resolved and underlined. The end of each line has been indicated by the sign /, while the sign \ has been used to indicate the separation between verses in the *sonetti* as they exist in the original text.

THE SOURCE

Quantunque desiderosi siamo di conoscere chi fosse questo M° Giorgio, non potremo qui tuttavia dare piena soddisfazione alla nostra curiosità.

Né molto più si verrà a sapere sulla storia di questo manoscritto, su quando e per chi fu redatto e con quale scopo.[1]

The original manuscript is part of a group of twelve documents which constitute a body of research manuscripts for the study of the origins of court dance.[2] This document is presently conserved in the New York Public Library (catalogue number MGZ MBZ – Res. 72–254) and constitutes the clearest example we have of the type of technical and formal evolution that this art form underwent during the fifteenth century. The most ancient of all these documents is that one of Domenico da Piacenza or Ferrara (Pd) which can be dated to before the middle of the fifteenth century. The only autograph text, a copy of Antonio Cornazano (V) which was written in 1455 for Ippolita Sforza and which we have in its second version dedicated to his brother Secondo, can be directly related to the document of Domenico. It is more concise and accurate in its discussions of theory than the Domenico document, and it confines itself to describing the choreographies of the dances which were in fashion at the time.

All the remaining documents deal with the other important personage in fifteenth century Italian dance, Guglielmo Ebreo da Pesaro. Although he continued to follow the dance principles set forth by Domenico, he also sought to develop and organize the theoretical side of dance in a more

[1] Although we might wish to know who this M° Giorgio actually was, it is, unfortunately, impossible for us at this juncture to satisfy our curiosity regarding his identification. Nor is it possible for us to learn more about the history of this manuscript or when and for whom and for what purpose it was written.

[2] Pd – Paris, Bibliothèque Nationale, fond italien 972 (Domenico da Piacenza);
Pg – Paris, Bibliothèque Nationale, fond italien 973 (Guglielmo Ebreo);
Pa – Paris, Bibliothèque Nationale, fond italien 476 (Giovanni Ambrogio);
V – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, cod.Capponi 203 (Antonio Cornazano);
FN – Firenze, Biblioteca Nazionale, cod. Magliabechi XIX, 88;
FL – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Antinori 13;
S – Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, L, V, 29;
M – Modena, Biblioteca Palatina Estense, ital. 82, a, J, 9, 4;
NY – New York, Public Library, MGZ MBZ – Res. 72-254;
Fol – Foligno, Biblioteca Jacobilli, D, I, 42;
VE – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. II. 34(= 4906);
N – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 8842.
For practical purposes, all references to the sources listed above will be made using the code indicated at the beginning of each document.

systematic manner. Occasionally he did this in the form of a dialogue (S, M, NY, Pa), and he left for posterity a rather considerable number of choreographies.

As we stated above, none of these documents is an autographed manuscript: each of them is a copy of another manuscript, the exact identification of which is still somewhat obscure. There are a number of structural similarities between the different copies of the text of Guglielmo. These similarities might vary from the length of the theoretical section to the number of different choreographies described or up to the various dialects in which the manuscripts are written (the latter would depend on the geographical origins of the copyist). On the whole, however, the manuscripts normally have the same composition characteristics.[3]

Even the choreographies represented in the manuscripts are almost always the same. In addition, it is quite interesting to attempt to compare the manuscripts' different versions of the same dance. By doing so, we can often discover the evolution and variations that might exist between one manuscript and another, possibly resulting from the presence of a more expert dancing master,or of a court whose customs were more evolved. Sometimes, the differences might simply be the result of the passage of time.

If we exclude the three documents here indicated by VE, Fol and N (the first two are brief collections of choreographies which, in the second document, are accompanied by three sonnets; while the third document is a letter written by Johannes Cochleus in Bologna in 1517, and is a description in German of eight dances from Italian repertory), all the other manuscripts appear in all respects to be real and proper manuals, written so that a nobleman could consult them and easily find the descriptions of *basse danze* and *balletti* that could be carried out on the occasion of public and private festivities. We should, however, keep in mind that, as Cornazano informs us, the dance repertory described in all of these texts always refers to dances that were composed only for the court: „balli et basse / dançe che son fora del vulgo fabricate per Sale signorile e da esser / sol dançati per dignissime Madonne et non plebeie".[4]

Each of these texts is divided into two main sections: a first part which is made up of a theoretical discussion on the dances, their origin, form and individual characteristics, and a second part in which the choreographies of 41 *basse danze* and 53 *balli* are described. They make up the totality of the dance repertory of the humanistic Italian courts that has been handed down to us until the present time.

[3] In his article, „Il ‚ballare lombardo' (Circa 1435–1475)", *Studi musicali* 8 (1979) 61-84, F. Alberto Gallo attempts, in a somewhat questionable manner, to organize the various manuscripts chronologically.

[4] V, folio 13v.

In four of these manuscripts all of the *balli* described (Pd, V) or only some of them (Pg, Pa) are accompanied by the musical notation „in cantus" of the aria that was meant to be played during their performance. There are, all in all, 52 musical notations for 27 choreographies (the music to be performed during a particular dance is often noted in the different manuscripts in an almost identical manner). We should remember that the musical notations indicated in these texts (just as the choreographic descriptions for the dancers) are nothing more than a memorandum on the basis of which the musician who is accompanying the dancers must base his performance. He can, of course, enrich his performance by playing variations and improvisations in order to create a more pleasant and interesting experience for the listener watching the performance. This might help to account for the extreme simplicity and „thinness" of the musical lines to be found in these texts. In point of fact, whether the music is made up of arias that have been re–adapted or pieces that have been expressly composed for the dances, it is always extremely functional and directly related to the choreography; that reflects on paper exactly what took place in reality, where the musicians who played to accompany the dances were doing so in service to the nobleman who had employed them.

It is perhaps for this reason that no precise musical indication is ever provided for the *basse danze*. Furthermore, if we are to assume that they were always danced following the same rhythm(and which was „de mazor imperfecto" according to Domenico[5]), there would have been no need to remind the musician of this each time he was asked to accompany one of them.

In the case of *balletti*, however, it would have been very useful for the musician to consult and follow the music from a written score, for it could have reminded him of the possible changes of rhythms, as well as their duration, as he played the music to accompany the choreography of the dance[6].

[5] Pd, 5v. (To be noted that in V, in the scale of measures still concernig *bassa danza*, we read: „perfec\to ma/giore"; V, 11r).

[6] It might be worthwhile at this point to briefly discuss the characteristics of the two types of choreography which make up the repertory of the fifteenth-century court dance. The term *bassa danza* is meant to describe a choreographic composition that has a slow and solemn beat, sometimes hieratic and abstract, and which was always based on the same rhythm (hence the term *bassadanza)*. This could be danced by anywhere from two to eight dancers. The *ballo* or *balletto*, on the other hand, is a small „suite" where all four musical rhythms indicated by Domenico in his scale of musical measures could be found *(bassadanza, quadernaria, saltarello, piva)*, going from one to another, according to the needs of the choreography, often similar to pantomime.

The true testing ground for the nobleman who was venturing upon the art of the dance, the *bassa danza* was a „noble" form of dance belonging totally to nobility in every sense of the word. When he performed this dance, the nobleman was able to express the amount of culture he had, as well as his capacity for self-control and his „social status".

Antonio Cornazano, a humanist and scholar rather than a teacher of dance as were Domenico and Guglielmo, was the only author who provided us with very precise musical indications. In his manuscript Cornazano gives us the notations of three lines of „tenors" which could be used to accompany *basse danze* and *saltarelli,* notations, which were, as he himself stated, among the best and most frequently used[7].

We might ask ourselves whether, when performing *basse danze,* the musician should follow the choreographical phrasing as if performing a *ballo.* If we carefully examine these descriptions, the dances in question – which at first sight would appear to be only a succession of steps – are found to contain precise choreographic movements and variations which repeat themselves in a regular manner.

Most of the *basse danze* begin with a phrase containing seven beats. Inasmuch as Guglielmo was a follower of the Hebrew faith (according to a statement in our manuscript, Domenico was also a follower of this faith[8]), can this be a mere coincidence, considering that the number seven is of great importance to this religion?

In the same manner, is it not fairly apparent that the frequent reference in the manuscript to the „volta tonda", sometimes also called „volta del gioioso", which usually appears at the end of almost all the *basse danze* (prior to the last *ripresa* which precedes the conclusive **riverenza**) is a remainder to the musicians accompanying the dance that as soon as the *„volta"* is finished, there are only two beats remaining before the end of the dance?

It goes without saying that our analysis of these dances is only based upon speculation at this point. But common sense and some knowledge of dance practice can also be of great help. It is undoubtedly far more pleasant to dance to music that follows and accompanies the choreography and that also respects the phrasing and cadences of the dance, than to execute the dance steps by merely following the rhythm.

Furthermore, our experience indicates that it is more than possible for a musician who is accustomed to accompanying the dances to succeed in following the dancer as he moves to the choreography, using the music to underline the dance's cadences and repeats and integrating all of this within the musical variations he is performing.

[7] V, 33v and following.

[8] „Balo chiamato gelosia in sei c[i]oe tre choppie chonposto / per meser domenico da ferara che fu ebreo", NY, 23r.

While it might be fairly difficult to indicate which of the different manuscripts that have been attributed to Guglielmo is the oldest, it is, on the other hand, relatively easy for us to affirm with a certain degree of assurance that the manuscript preserved in the New York Public Library, although it might not be the most recent of his texts, is definitely the most evolved and complete, both from a technical and a formal point of view – this in spite of the fact that the manuscript lacks the musical notations for accompanying the balli[9].

The manuscript is composed of 36 folios in paper, measuring 286 by 316 millimeters, and it is protected by a cover made of white parchment with leather straps. The pages of the manuscript are neither lined nor numbered and contain, on the average, over thirty lines of writing in a form of mercantile script which is often fairly difficult to decipher. The watermark on fol. 1(a greek cross superposed on a winged quadrupel in a medaillon) has not been identified. The title headings and paragraphs have been highlighted, and it is fairly evident that an awkward attempt had been made to decorate the text.

Although it is certain that this manuscript had been the property of the Medici family during the period of the Grand Duchy (as we learn from folio 2r), we can, nonetheless, exclude the possibility that it had been written that late, since Cosimo, son of Giovanni of the Black Bands and first Grand Duke of Tuscany, had been elevated to that title by Pope Pius V on the 27th of April, 1569.[10]

During that period the repertory of dances included in this manuscript would undoubtedly have been judged to be too old and outmoded. In addition, it is evident that the person who wrote the dedication to the text is definitely not the person (or one of the persons, as will be seen in the course of the transcription) who wrote the manuscript.[11]

When compared to the elegance and refinement to be found in the other texts (Pg, FN, or Pa), it is highly improbable that this version of the manuscript was the one that was to be handed over to the nobleman who had commissioned it.

We might advance the hypothesis that this manuscript was little more than a rough copy of the original, perhaps only a form of notebook to be used by a dancing master, on the basis of which a more elegant and betterorganized manuscript could be created. An analysis of the text can nevertheless help to

[9] In order to be able to reconstruct the **balli** of this manuscript, the musical notations that have been included in Pd, Pg, Pa and V can be utilized.

[10] Full recognition on the part of the Emperor Maximilian of Austria and Spain was only granted in the year 1575. The possession of this title of nobility had the effect of awarding the dynasty of the Medicis with precedence in rank over all other nobles in Italy.

[11] It is fairly evident that the writer of this manuscript was the same person who had made marginal annotations an folio 3v. These annotations could have been made by a secretary or employee of the Grand Duch library.

provide us with some interesting information concerning the nature of the manuscript's copyist, if not with his actual identity.

The theoretical part of the manuscript gathers together all the subjects dealt with in the other texts without, however, adding anything new. The only exceptions to this are the chapters on „dançar secondo li panni / che porta in dosso"[12] and the illustration contained in Pg alone[13].

The manuscript contains a number of errors and sections that are not sufficiently clear. Several technical or musical terms have been incorrecly transcribed, and other mistakes have been made in providing the names of different mythological characters that have been quoted.

In contrast with this, the descriptions of the dances are among the clearest and most precise of all those we have found until this day. There are very few errors or omissions in this section of the manuscript, and it is evident that in this particular case the copyist must have been aware at all times of what he was writing. In addition, the writer was obviously paying very close attention to the exact meaning of the material he was copying and was always ready to correct any writing errors he might have made.

This is the only text providing us with technical details that are unique in their exactitude and precision. A number of these details, when compared with the other manuscripts, clearly demonstrate the extent to which the art of court dance had evolved from the time of the Domenico text over a period of approximately half a century[14].

I believe it to be highly improbable that M° Giorgio was in possession of this manuscript as Marrocco affirms in his article.[15]

I am rather of the opinion that the manuscript belonged to the court of the Medicis from the time it was written. It is quite possible, on the other hand, that the symbol „M°" might indicate a dancing master, perhaps not possessing

[12] Dancing according to the type of clothing worn ; „CAPITOLO DE DANÇAR LONGO; CAPITOLO DE DANÇAR CORTO; CAPITOLO DE DANÇARE CON / MANTELLINA; EXPERIMENTO DI COGNOSER / UN BONO DANÇATORE"; Pa, 24r–25v.

[13] Pg, 21v.

[14] As an exemple, let us consider the *mezza volta*. According to the Domenico text, it was performed during the first of two *riprese* which followed the two passi *doppi*. In the other Guglielmo versions, it is never completely clear at what point in the dance this *mezza volta* must be performed, between the *passi doppi* and the *riprese*. In NY, however, we always find it clearly specified: „e nella fine del secondo doppio diano una mezza volta in sul pie ritto" (and at the end of the second *doppio* perform a *mezza volta* on their right foot). Over and above the question of technical exactitude, this statement might serve as an indication of an evolution that had taken place at the performance level, from the time of Domenico to that of Giorgio. We therefore see the progressive displacement of the *mezza volta* from the beginning of the final cadence of the choreographic phrase to the moment immediately preceding it, perhaps in order to highlight the tension dynamics of this movement.

[15] W.T. Marrocco, „Inventory of 15th century bassedanze, balli & balletti", CORD 1981, Dance Research Annual 13.

the high degree of talent and inventiveness of the „giudeo" („the jew", if indeed it was the term which was used to identify Guglielmo), but at the very least indicating someone practiced in the art of the dance whose responsability it was to put together this manuscript. If this were the case, he might be described as a teacher practiced in the art of the dance, given the precision of the choreographic descriptions. However, he was probably not a very cultured individual, for if he were, he would have been able to avoid or correct many of the errors we find in the first part of the text.

This diversity between the theoretical and the practical parts of the manuscript should hardly surprise us, as it only reflects the normal behaviour and attitude of Renaissance man. In considering this period, we are very far indeed from the Cartesian modes of thinking which dominate our minds today. Cartesian thinking is an expression of the logic we might identify with informatics or data processing, were each sign corresponds to a symbol, and each symbol contains within itself a single truth.

For the humanist, theory need not necessarily be in harmony with practice. Theory and practice can quite easily live and co-exist side by side, each believing in its own version of the truth, a form of truth that might very well be different from that of the other but no less true all the same.

An individual who is versed in theory need not necessarily make use of it in practice, and even if he does, he may not of necessity have any use for this theoretical support. Whoever practices the art, on the other hand, may very well have no need whatsoever to seek out theory and definitions, as he is already performing the art, and in order to exist, all he has to do is exist.[16]

The rules governing dancing are contained within man and his nature, in the equilibrium between his opposing forces, in his being and becoming. A *bassa danza* can be created using the rules of mathematical proportion or within the space of an architectonic prospective. A *ballo* can be based on a numerical progression, and on the capricious exchange taking place between two and three, due to the sudden and unexpected changes that might be operating within the soul.

It is in this manner that the musician plays and the dancer dances, each of them carrying within himself the baggage of his own personal experiences, as well his accumulation of knowledge.

[16] As a confirmation of this and referring once again to the **mezza volta,** it would be worth our while to mention that the theoretical section of the chapter „che cosa è ballare" refers to the **riprese in volta** as one of the necessary movements in the dance. This is also true of the other texts, including NY (folio 34v, line 6), in point of fact, however, these movements are never used in the choreographies described in these same manuscripts (see note 13). This helps to confirm once again the degree of importance and attention that our text accords to practice, while in its theoretical sections, it limits itself to providing the information to be found in other manuscripts, without having gone to the trouble of verifying them.

[2r][1]

[Dedica]

Al serinissimo gran ducha di toscana patron mio
oserv[an]disimo/
vi chiego se posibil sia quel che vostra altezza in camera
sua/

guardandovi ognora sempre/
asalvandovi alquanto a cuesta cosa[2]/

[2v]

[Presentazione]

[1] In [n]ome di dio e della vergine maria/
Quest e la chopia di m° giorgio e del giudeo di ballare
bassadanze / e balletti e questa e la tavola della
chonposizione del ballo e di bassadanze e baletti /
chonposti per messer domenicho da ferara e da messer
giovanambruogio che fu ebreo/

[3v][3]

[Titolo e sonetto[4]]

[1] Ghuglielmi ebrei pisauriensis de praticha seu arte
tripudi vulghare / opuschulam felic[i]ter incipit & con
grolia[4] sia di dio semper. /

L armonia suave e dolcie chanto \
che per l aodito[6] passa drento al chore/
di gran dolcieza nascie un novo ardore \
e da chui il danzar poi viene che piascie tanto /

[1] Folios 1r–v are blank; the present text on folio 2r is upside down.
[2] Each of the two passages has been written by a different copyist from the ones who wrote the text, and they have also been re–written at a later date by another individual – this latter is certainly very recent.
[3] Folio 3r is blank.
[4] The poem is a *sonetto* – more precisely a *sonetto caudato.* – It is composed of two stanzas of four verses and two stanzas of three verses (4–4–3–3 as a common *sonetto)* plus a *coda* of three extra verses, here organized in the following manner: ABBA; ABBA; CDE; CDE; EFF.
[5] **gloria.**
[6] **udito.**

pero[7] chi di tale scienza vuole il vanto \
chonvien che sei partiti senza errore /
nel suo chonscietto[8] aprenda e mostri fore \
si chom io qui descrivo insegnio e chanto. /
Misura e prima e secho vol memoria \
partire poi di tereno chon air bella /
dolcie maniera e movimento e poi /
Queste ne danno del danzar la grolia \
chon dolcie gratia a chi l ardente stella /
piu favoregia chogli razzi suoi \ E i passi e giesti suoi /
Sien ben chomposti e destra suo persona \
collo ntelletto atento a quel che suona. /

„ proemio“

Molte e varie sono in fra gli umani e diversi openioni
nello investighare / quale antichamente fusse della
musicha inventore inperoche alchuni / fermamente
tenghono apollo potentissimo idio tereno aver prima /
l uso della dolcie citara al secholo ritrovato altri
vogliono che uno antich/issimo fabro cholla dolcie
chonsonanza de suoi martelli / nella ncudine percotendo
prima le chonchordanze di tale scienza / ritrovasse
altri destingue[9] poetichamente descrivono la
quale al dolscie / mormorio delle traschorente aque una
cierta melodia e chanto formasse. /
Altri dichono che per pane[10] archadio pastore el quale per
naturale ingiegnio / chongiunte insieme cierte channe
artifiziosamente chonposte / e incierate e quelle
postoli alla bocha fasciea chol fiato dolcie chonsonanza
/ talle che lle sua pasciente pechorelle udendo la
dolciezza del suono soave / spesse volte lasciavono il
notritivo cibo e quasi dalla forza di quella melodia
/ chonmosse ora in qua ora in la intorno al pastor suo
danzavano / saltavano chosi eziandio de infiniti altri
anchora potiamo dire / e rachontare ma qual di questi o
altri chi ssi fussi prima origine / o principio di tale
scienza fu di singular lalde[11] e di memoria degnio / la
quale arte in fra lle sette non e la minore anumerata

[7] Illegible in the text, this section has been ascertained through comparison with the other documents.
[8] **concetto.**
[9] According to all the other documents it should be **de Siringa.**
[10] In all the other documents we read per Pan. Here a letter „e“ separated by a point follows the „a“ with the abbreviation for pan, which gives „Pane“
[11] **laude.**

anzi chome / scienza liberale sublime e alta e da dovere
seghuire chome l altre / degnissima e quasi all umana
natura piu che alchuna dell altre / attissima e
chonforme in pero che da quatro chonchordanze e
principali / voscie formata e chonposta alle nostre
[35] quatro principali /chonpositioni chonrispondente porgie
ascoltando a ttutti e nostri sensi / singhular conforto
quasi si chome e la fussi di nostri spiriti
naturalissimo /

cibo, /
si voltera la carta e se girate che fu /
legato male, e ritornerete a questa[12] /

[4r]

[1] cibo ne pare che ssi ritruovi al mondo alchuna si cruda e
inumana / giente che al docie chanto e al soave suono d
alchuno bene chonchor/dato strumento con somo piasciere
non si chomuovino si chome / del famoso orpheo
[5] degniamente si scrive el quale chon tanta / gratia la
dolcie sua citara sonando non solamente gli umani /
spiriti a dolciezza chonmovea ma il fiero plutone e gl
infernali / idii e gli animali brutti e i ferocissimi
leoni cho l altre alpeste[13] / fiere e i sassi e i monti
fascieva per la sua gran dolciezza della / propia sua
[10] natura e d altra piu benignia trasmutare /e d altra / piu
benignia trasmutare) e d altra similmente si scrive /
dell antichissimo anfrione[14] el quale come vogliono e
poeti e lla citta / di tebe chol vagho suono della sua
cithara fascieva le pietre e gli a/lti monti sciendere e
quelle per se medesime nella fabrichatione / dell alte
mura miracholosamente chonporsi e di molti altri anchora
[15] / similmente potria narare le quali per la dolciezza e
virtu di questa / vagha e soavissima scienza anno al
mondo fatto singhularissimi / efetti e maravigliosi
movimenti per le quali si chonprende quella / esser alla
nostra nattura[15] e alla chomposizione delli qu[a]tro
elementi / grandemente cholleghata et in gran

[12] Note in margin by a later writer whose handwriting was fairly similar to that of the one who had transcribed the dedication found on folio 2r, which appears to be upside down in the present binding. The reason for this might be that it was incorrectly bound.

[13] **alpestre.**

[14] **Amphione.**

[15] From this point onward, the writing is finer, possibly due to the fact that the writer had changed pens – the handwriting is the same.

parte chonforme per lla virtu e potenzia / della quale gia si chomosse el cieleste oniposente dio dagli uomini divotamente / preghato ne santi sacrifizzii chon alta melodia chantando e chon dolsci / strumenti e soni[16] tripudi danzando ottenevano la dimanda[17] gratia / chome gia piu volte si chome si legge fescie il sapientissimo salamone[18] / quando chontro a llui e al suo popolo vedea l alto idio turbato e chome / anchora fescie il grolioso e savio re david il quale piu volte chol su amoroso / e sonante salterio e agiunto insieme al tribulato populo chon piacievole / e onestò danzare e chon l ermonia del dolze chanto chonmovea l irato e potente / idio a pietosa e soavissima pascie miosse[19] anchora principalissimo patriarcha / chon simil modo plachava lo etterno idio chon soavi chanti cholli quali / spesse volte el suo citante[20] popolo dara[21] furoiosa[22] e divina vendetta / difendeva per lli quali esenpli e molti altri asai chiaramente si ma/nifesta questa tal virtute e scienza esse[23] di grandissima e singhulare / efichascia e all umana gienerazione e amicissima e chonservativa / sanza la quale alchuna lieta e perfetta vita esse in fra gli uomini / gia mai non puote si chome noi sciessi[24] spesse volte proviamo quando / chon tanto e ssi fervente studio nutrimo nelle nostra chase e vaghi e llieti uccielletti per aver da lloro el dolcie e ssuave frutto de sua amorosi /

[4v]

e dilettevoli chanti dalla gran maestria di natura i[n] lloro creati li quali / soavemente porghono agl infermi spiriti e alle chontristate mente / letitia singhulare le qua chose e molte altre simile ci mostrano la grande / esciellenzia e ssuprema degnitate di essa scienza della quale l arte / zochonda e dolcie efetto del danzare e naturalmente proscieduta / la quale virtute

[16] **santi.**
[17] **dimandata.**
[18] **Salomone.**
[19] **Mosè.**
[20] **errante.**
[21] **dalla.**
[22] **furiosa.**
[23] **essere.**
[24] **stessi.**

del danzare e un attione dimostrativa e di fuori di
movi/menti spirituali li quali si anno a chonchordare
cholle misurate e chon / per fette chonsonanze della
ermonia che per lo nostro audito alle parte /
intelletive e ai sensi chordiali chon diletto disciende
[10] dove poi si gienera / cierti dolci conmovimenti e quali
chome chontro a ssua natura richiusi[25] / si sforzano
quanto possono di uscire fuori e farsi in hatto
manifesto el quale atto / da essa dolciezza e melodia
tirato alle parte steriori cholla propia persona /
danzando si dimostra quello quassi cholla voscie e cho l
ermonia chongiunto / e chonchordante che escie
dallo achordato e dolscie chanto avere dallo ascholtante /
[15] e misurato suono ma perche tal arte e virtuosa
chontenplatione fascilmente / non si puo sotto brieve
parole nello umano intelletto ben chonprende sanza /
qualche chiara e dimostrativa ragione radusciendo in
praticha e in aperta / sperienzia tutto quello che all
arte del danzare e a ttal virtuoso esercizio / si
chonviene e pertanto io divotissimo
[20] disciepolo e fervente inmitatore / del degnissimo
chavaliere messer domenicho da ferara nell arte del
virtuoso / e honesto danzare dottissimo e ssinghulare
quanto dalla sua famosa e prestante dottrina / pottetti
rachogliere avengha che insoffisciente e di basso
ingegnio a ssi alta inpresa mi truovi / non da vana
gloria overo da gloriosa ponpa neanche da prosuntuosa
intenzione / chonmosso ma solo de amichabili e
dimestichi prieghi d alchuni virtuosi e onesti giovani /
[25] dell arte predetta chupidi e volonterosi di quella
sapere e perfettamente intendere / i quali a me per
grandissima amicizia chomuntissimi[25] non possendo io per
alchun modo / ai suoi persoavissimi e onesti prieghi
chontradire vi posi la mente mia quanto alle forz[e] del
mie picolo ingiegnio si chonciede dovere al suo alto e
onesto desiderio in parte / sodisfare mostrandovi la
chonpilazione di questa mia operetta della virtu dell
[30] arte / del danzare alchune oportune e neciessarie
particielle a quella appartenente / le quali intese e
quelle chon fermo intelletto ben notate e alla sua

[25] Another change of pen, same handwriting.
[26] **congiuntissimi.**

praticha / chongiunte potra ciaschuno facilmente e chon
sichurta in ogni festivo luogho / chon soma lalde
danzare e ttal virtute ottimamente esercitare la quale a
gl inamorati / e gienerosi chuori e agli animi gientili
[35] per cieleste indiclinazione piutosto / che per
accidentale dispositione e amicissima e chonforma[27]
aliena in tutto e mortal / nimicha di viziosi e
mechanichi plebei i quali le piu volte chon l animo
chonrotto / e cholla sciellerata mente la fanno de arte
liberale e virtuosa scienza / adultera esser vile e
molte volte anchora alla loro inonesta chonchupiscienze/

[5r]

[1] sotto spezie d onesta la inducono mezzana per potere
chautamente all effetto / de alchuna sua volunta
danzando pervenire ai quali quanto piu posso
dotalmente[28] / la niegho loro ne punto m e charo che
alla sue mani la prestante mia operetta pervenga accio
ch io non sia per alchun tempo alle sue inique e
[5] malignie chorunzione / efficiente e massime chagione ma
ssolo agli onessti e chasti petti e a chi essa chome /
virtute et lecita scienza la desidera e vuole adoperare
chon umilissimo /e chordiale effetto la rachomando e
priegho che quella chol mio buono volere lieta/mente
aciettando leggha scusando el mio debole ingiegno se in
quella alchuna / particella lasciato avessi per lla
quale meno che perfetta si mostrasse sottoponendomi /
[10] senpre alla degnia chonrretione del mio onorato e dotto
preciettore e di ciaschun altro / nella detta arte e
scienza peritissimo esperto attenda adunque e cho l
animo gientile / e giochondo bene rachoglia la sua parte
felisciemente poi e chon virtu danzando./

Finito./

Capitolo generale. /

[15] Qualunche virtuosamente la scienza e arte del danzare con
lieto animo/ e cholla mente sinciera e ben disposta
seghuir vole bisognia che prima chon fermo / chuore e
chon ispechulante chonsideratione intenda in gienerale

[27] **conforme**
[28] **totalmente.**

che chosa sia / danzare e lla vera diffinitione che
altro non e che uno atto dimostrativo chonchordante /
alla misurata melodia d alchuna voscie overo suono: el
quale atto e chonposto / e chonleghato chon sei reghole
overo partiscielle principale le quali sono / queste
seghuenti cioe misura memoria partire di tereno aire
maniera / e movimento chorporeo le quali sei parte
bisogni partichularmente e perfettamente / intendere e
nella mente bene richogliere imperoche una di queste
per alchun modo / manchando non saria l arte in se
perfetta onde per avere di quella piu piena intelli/
gientia mosteremo per una sotto brevita chome s intenda
ciaschuna delle predette / parte e ssua natura e quello
che abi ciaschuna adoperare le quali sono il fonda/mento
e lla via e lla vera intradutione a ttutta l arte
perfetta del danzare / diremo adunque prima che chosa
sia misura e pero nota – Finito./

Chapitolo di misura. /

Misura in questa parte e a l arte del danzare apartenente
s inte[n]de una dolcie / e misurata chonchordanza di
vocie e di tenpo partito chon ragione e arte / el quale
principalmente chonsiste nello strumento citarizzante o
altro suono / il quale in tal modo sia chonchordato e
ttenprato che ttanto sia il suo pieno / quanto il suo
voto cioe che tanto sia il tinore quanto il
chontrattinore tale / che sia l un tenpo misuratamente
equale all altro per lui quale bisogna che lla / persona
che vole danzare si regholi e misuri e a quello
perfettamente si chonchordi / nei suoi movimenti si in
tal modo che i suoi passi sieno al detto tenpo e misura
/ perfettamente chonchordanti e cholla detta misura
regholari e che intenda / e chonoscha qual pie debbe
andare al pieno e quale al voto portando la suo persona/

[5v]

libera cholli gesti suoi alla detta misura e sechondo il
suono chonchordanti la quale dimostra / il tenpo de
passi scienpi e de passi doppi e di tutti gli altri tuoi
movimenti tanti alla detta / arte chonduscienti e
neciessarii senza la qual misura sarebbono inperfetti e
questo basti / qunto alla misura. Finito. /

Chapitolo di memoria. /

Intesa la misura e nello intelletto bene racholta chome di sopra e detto e di bisognio / in questo sechondo (sechondo) luogho d avere una perfetta memoria cioe una chonstante / attenzione e aduciendosi alla mente le parte neciesarie ad essa misura avendo / i sentimenti tutti a sse richolti bene attenti al misurato e chonchordante suono / inperoche sse quello in alchun modo si mutasse overo allarghasse o strigniesse che cholui / che fusse nel danzare introdutto non rimanesse per pocha avertenza e per manchamento / di memoria nel suo danzare schernito chosi eziandio nel mutare de tenpi e nelle / sue misure in qualunque ballo se sia bisognia che a quello sia e richordi di sopperire / cholla buona attenzione seghuendo cholla persona e i giesti e i passi suoi tutte le misur[e] / del detto tenpo overo suono ad esso chonchordante inperoche volendo seghuire / l arte predetta chome molti fanno trasportati piutosto e ghuidati dalla fortuna / che d alchuna ragione overo misura non si rachordando quale sia il principio / o l mezo o l fine rimaria chome ismemorato il suo danzare saria nperfetto e questo / basti quanto alla memoria. Finito. /

Chapitolo del partire del tereno. /

Seghuita in questo terzo el partire del tereno el quale sommamente e neciessario a l arte / perfetta del danzare nel quale fa di bisognio ottima discrezione e fermo intelletto / in dovere chonsiderare el luogho e lla stanza dove[29] e quella nel suo intelletto bene / partire e misurare inperoche fasciendo un ballo o una bassa danza e di bisognio che quando / l uomo si parte dalla donna chol suo tenpo la sappia ritrovare non ronpendo il tenpo / per chagione del tereno overo per manchamento della stanza la qualle fusse a detto / esercizio brieve o stretta dove chonviene chol propio ingiegnio misura[30] chonpa/rtire si e in tal modo el tereno e l luogho dove si balla che a tti[31] e tenpi cholla donna / danzando si ritruovi e che no gli avanzi

[29] According to the other texts, the words **si balla** are missing here.
[30] **misurare.**
[31] In the other texts **a tutti.**

ne manchi tereno inperoche altra misura / e altro tempo bisognia alla stanza stretta e brieve che alla grande e spaziosa / perche el partimento e l misurato tenpo nel luogho stretto e molto piu artifizioso / e dificile che non e nel luogho aperto e llargho dove si puo rachogliere i tenpi / e fascilmente chonpartire bisognia qui adunque singhulare e buona averte/nza e questo basti quanto al partire del tereno. /

Finito. /

[6r]

Chapitolo del aria. /

Bisognia anchora in questo quarto luogho per adenpiere e fare piu perfetta l arte predetta / del danzare un altro arghumento e favore chiamato aire el quale e uno atto de airosa / presenza e [e]levato movimento cholla propia persona mostrando chon destrezza nel danzare / un dolcie e umanissimo rilevamento inperoche fasciendo alchuno nel danzare un passo / scienpio o uno doppio o ripresa o chontinenza o schosso o salterello e di bisognio fare alchuno / aieroso rilevamento e porgiere destramente nel battere de tenpi perche tenendoli / bassi sanza rilievo e senza aiere mostrerria inperfetto e fuor di sua natura el danzare / ne paria anche [a][32] circunstanti degnio di grazia ne di vera laulde questo atto adunque / di rilievo e chiama aire bisognia che chon ferma discrizione al locho e ttenpo nescie/ssario a mente si adopri e pongha in praticha e moderatamente quello esercitando/ dimostri nel danzare i passi e giesti chon destra leggierezza assai piu grati e di piu / piasciere sanza la qual parte saria l arte predetta senpricie e difettiva e pertanto / a questo bene attenda chi perfettamente vol danzare e questo basti quanto all aire. Finito./

Chapitolo di maniera. /

Anchora nell arte predetta del danzare bisognia allo adornamento e perfezzione / di quella un altro atto o veramente reghola chiamata maniera la quale bisognia / s adopri insieme chon ll altre sua parte chome di sopra

[32] According to the other texts **a.**

e detto e questo s intende che / quando alchuno nell
arte del danzare fasciesse overo un passo scienpio
[20] overo / un doppio portasse che quello secondo achade lo
adorni e onbreggi chon bella maniera / cioe che dal pie
che llui porta el passo scienpio overo el dopio infino
che l tenpo / misurato dura tutto si volti cholla sua
persona in su quello lato o chol pie mancho / overo chon
ritto chol quale lui abbia a fare il detto atto adornato
e onbreg¡giatto / dalla detta regholla chiamata maniera
[25] la quale nella praticha pur largha/mente si potra
chonprendere sanza la quale non averia la detta arte la
sua / naturale e neciessaria perfettione e pertanto noti
bene chi a quella pervenire / intende e questo sia a
ssuficienza quanto a mostrare che chosa sia maniera./

Finito.

Chapitolo di movimento chorporeo. /

[30] In questa sesta[33] e ultima parte si denota uno atto
nesciessario / e chonclusivo chiamato movimento chorporeo
nel quale apertamente si dimo/stra in atto e in
apparenzia tutta la perfettione dell arte e virtu del
danzare / el quale bisognia che ssia in se chon ogni
perfettione misurato memorioso / airoso e ben partito e
[35] chon dolcie maniera si chome di sopra abbiamo / mostrato
le qua chose son molto piu fascile e ssoave a chi dal
sommo cielo / alla sua natura ett chonplessione gientile
accio disposta e ben proporzionata / e cholla sua
persona libera sana e spedita sanza alchu[n]
manchamento /

[6v]

[1] di sua membri ma giovane formato destro leggieri e di
grazzia ben dotato in chui / tutte le predette parti si
possono chon piu lungha dilettazzione e liberamente /
esercitando dimostrare inperoche in persone di suo
menbri difettive non possono / aver luogho chome sono
zoppi ghobbi e storpiati e ssimili giente perche queste
[5] tale / parte vogliono e chonsistono nello esercitio e
movimento chorporale e chosi / avemo in tutto che chosa
sia danzare. Finito. /

[33] The word **sesta** is repeated twice and then cancelled.

Esperimento. [del partire delle botte].[34] /

Veduto di sopra e pienamente inteso quanto sia il principale fondamento/ e lle parte neciessarie appartenenti all arte predetta dal danzare sanza / (sanza) le quale chome e detto non puo alchuno di quella aver perfetta scie/nzia ne[ce]ssaria in fra gli uomini intelligenti di laulde degnia reputata / ora bisognia notare alchune altre particielle sommamente neciessarie / per lle quale piu facilmente alla praticha si divengha perche volendo alchuni / fare di se medessimo aperta isperienza in chonosciere se llui intende / le sopra dette parti faccia sonare la prima e ssechonda misura o quale / si vuole dell altre ballando in bassadanza overo in salterello e pruovi / ben prima il partire delle botte che questo bene intendendo chonosciera da se / stesso se sa danzare o nno perche osservando bene le dette misure e quelle / sappiando ben partire e mettere in atto e segno di buona inteligienzia /e principio della vera praticha alla quale fa di bisognio chon queste pruove / overo sperienze se stesso misurando pervenire la quali danno la via all uso / della perfezione dell arte predetta se ben saranno chome seghue esercitate. /

Finis /

Un altro esperimento. [del ballare contro a tempo]. /

Un altra reghola anchora overo sperienza si puo pigliare nel volere per se medesimo / alchuno chognioscière quanto lui sia nella detta scienzia overo arte del danzare / scientifficho e intiligiente in questo modo cioe che pruovi alchuno volere danzare / chontrattenpo in sulla prima overo sechonda misura o in su alchuna dell altre predette / danzando misuratamente chontratenpo e a ttenpo e questa pruova grandemente / giova a chi bene vole inparare e fa lo ntelletto achuto e atento al suono dove poi / piu facilmente viene alla perfezione dell arte predetta perche se alchuno sapra / chon questa sperienza ben ballare chontrattenpo e saggio

[34] To facilitate reading, from this point onward we will indicate between brackets each chapter which the present text lists only as **capitolo, experimento** or **altro experimento,** which might result in some confusion. The titles that have been added have been found by comparison with the other texts, which were found to be more precise in this case.

di buona intelligientia / inperoche ben sapra di poi alle debite misure chogliere il tenpo perche ogni chosa / per lo suo chontrario si chonoscie e piu perfettamente s intende e questo basti quanto a questa / sechonda reghola. Finito. /

[7r]

[1] **Altro esperimento [che ciascuno non si lasci mettere nel tempo]./**

Puossi anchora un altro modo fare di se medesimo chiara esperienza e ottima / pruova pigliando questa reghola: che volendo alchuno ballare un salterello / pruovi di ballarlo contrattenpo cholle debite sue misure e dall [5] altra parte / il sonatore si isforzi e pruovi di volerlo mettere nel tenpo ma llui sia tanto chauto / e destro che per alchuno modo non si lasci chogliere a entrare nel tenpo la qual chosa / fasciendo sarebbe manifesto segnio di buona praticha e di destrezza d essere / liberamente signiore della sua persona e del suo piede la qual pruova e molto / neciessaria e perfetta a volere [10] prevenire[35] alla prefezzione dell arte predetta / del danzare. Finito. /

Altro esperimento [che ciascuno non si lasci cavare dal tempo]. /

Anchora si puo per lo suo chontrario fare un altra esperienzia in questo altro modo / che ballando alchuno un salterello al tenpo e cholle sue misure fascia che l sona/tore pruovi chon ogni ingiegnio di volerlo chavare [15] dal tenpo e che llui che bballa / sia tanto proveduto e destro che mai per alchuno modo non si lasci chavare / ne uscire del tenpo e questo fasciendo potra dire aver piena notitia e buona / sperienza di sapere perfettamente ballare sanza le quale sperienze rado si puo / sapere danzare e questo basti. Finito /

Altro esperimento [che le dette prove consistono ad intendere la misura]./

[20] E nota che queste pruove dette o sperienze chonsistono ad intendere perfettamente / la misura sopra la quale e fondata tutta l arte predetta del danzare senza la quale

[35] **pervenire** as then **perfezione.**

/ misura s inpara e metesi in praticha mediante le predette sperienze / e pertanto si vuole sopra ogni altra chosa questa perfettamente intendere perche e chosa / molto fruttuosa e nesciessaria e giova molto a
[25] ogni altra scienzia la quale / s appartengha d aver misura onde nota che ttanto e lla sua virtute e perfettione che qua/lunque a bene la misura sechondo le sue reghole che sson quatro cioe perfetto / maggiore e perfetto minore e perfetto minore[36] e quadernario e quello tale tochasi / il polso a uno amalato e alterato da febre chonosciera perfettamente si chome/ il medicho in qual grado batte il polso avengha che non sappi la
[30] qualita della / infermita perche scienza e sseperata[37] da questa ma basta che intendera se lle / botte son regholate sechondo sua ragione o piu o meno e questo fa lla misura / e assottiglia lo intelletto a molte altre chose e massimamente all arte detta / del danzare./

Finito. /

[7v]

[1] **Capitolo regholare: Alt[r]o esperimento [come nel suono sono dua chiavi]./**

Anchora e da notare chome nel sonare son due chiagi le quali sen chiama :b: molle / e :b: quadro e bisognia quando il sonatore suona che vuol ben danzare o bs[38] o bassa danza / o salterello o che altro si sia che quello
[5] intenda e chonoscha se suona per b molle / o per b quadro inperoche ssommamente e neciessario che i passi e giesti suoi sieno chon/formi e chonchordanti a quelle vosci e dolciezze e simituoni o ssinchopate che in quella / tal misura si suona cioe o per b molle o per b quadro e quelle bene intendere e sseghuire / cholla persona e cho giesti e nota che b quadro a molto piu aieroso la sua misura che quella / di b molle ma e alquanto un po piu chruda e men dolcie le qual chose bene intese /
[10] e poste in praticha danno all arte predetta del danzare la vera prefettione/ e pporghono a chi intende singhular dolciezza e chonfortamento. Finito./

[36] **Imperfetto minore** according to the other texts (with the exception of FN, which omits it and only lists the other definitions).

[37] **separata.**

[38] This abbreviation is not clear; it is a possible error of the copyist for the following word **bassa danza.**

Capitolo recholare [del comporre dei balli]. /

Apresso bisognia intendere e ben notare che chi volesse chonpore un ballo / di nuovo li chonviene avere buona avertenza in pensare prima se llui uvole[39] / chonpore per b molle o per b quadro ritrovando prima cholla sua fantasia / il tinore overo il suono il quale sia airesso[40] e che perfetta misura abbia / buon tuono e ghuardi al partire del terreno chome di sopra e detto e che sopra / tutto non sia alchuno mezo tenpo ne altra falsita in pero che non saria / visto[41] ne bello e bbisognia anchora che sia in tal modo chonposta e ben / misurata e buona aire che llui porgha diletto e piasciere a circhustanti / e a chi di tal arte si diletta e sopratutto che piacia alle donne in pero che tanto / si dimostra il danzare esse piu bello quanto piascie alla moltitudine de ri/sghuardanti e quali danno il loro giudizio piutosto sechondo il patimento[42] / e sechondo il loro apetito che sechondo la ragione o l arte la quale non e inte/ndono e non sanno e questo basti quanto alla chonpositione del ballo. Finito. /

Capitolo regholare [del comporre le basse danze]. /

La bassa danza bisognia che ssimilmente sia misurata perfettamente / e per alchuno modo non vi sia alchun mezzo tenpo inperoche altrimenti parria falsa / e di pocho diletto e piasciere si che alchuno volendo chonpore bassa danze chome / e detto bisognia che prima abia buona fantasia a trovare il tinore cholle sue / parte ben misurate e che ssopratutto piascia alla brighata. Finito.

Deo gratias /

[8r]

Capitolo generale [come il suono è fondato in quattro vocie principali]./

Apresso per riscievere piu piena chognitione e intelligientia delle predette / chose e da notare si chome di

[39] **vuole.**
[40] **airoso.**
[41] **giusto.**
[42] **piacimento.**

sopra nel proemio abian fatto menzione che / il suono
vero e chanto e principalmente fondato e fermato in
[5] qu[a]tro / voscie principale le qual sono chonchordanti
e chonforme alle quatro nostre / elementali chonposizioni
per le quali chonchordanze abiamo l esse[re] e l
suste/ntamento del nostro vivere per tal modo e cho tal
misura che quando per alchuno / accidente mancha in noi
una di queste quatro sustanzie principali / chiamati
elementi delle quali siano[43] chonposti e fformati subito
[10] manche/ria la propia vita e quando l una parte fusse
dell altre discordante/ e superante faria l esse[re]
nostro divenire debole dispiascievole e infermo / e
ridusciere la nostra chonposizione inperfetta e chosi
similmente / le quatro voscie principali formative della
dolcie melodia entrando / per lo nostro auito[44] quando
anno le sue debite e misurate chonchordanz[e] poi
[15] porghono / ai nostri spiriti di singhular dolciezza una
nuova e dilettevol vita per la quale tutti / a iochonda
festa par che ssi chonmuovino e non solamente ai sani e
lieti ma etian/dio ai chorpi egri e infermi porgie
diletto e dolcie piaciere chosi per lo chontrario / se
alchuna delle predette voscie fussino dischordante dall
altre e non avesse / le dette misure saria e renderia al
[20] nostro adiuto[45] e agli spiriti sensitivi / uno movimento e
altre oratione di dispiasciere in modo che quella
dolciezza / che doveria porgiere al chuore chonforto e
notrimento per sua propia natura / si chonverte in
rincrescimento e tedio per la dischordanza sua ma quando
/ anno perfettamente la sua chonpositione chonsonante e
bene achordata / cholle debite e naturale sue misure
[25] fanno agli ascholtanti chonmuovere / tutti e sensi in
suavissima dolciezza per modo che spesse volte stanno /
essi fermi e atenti ad audire perche sono da essa
dolciezza e melodia chostretti / a ffare cholla persona
alchuni movimenti dimostrativi di fuori significando /
quello che drento sentono e non e da farne maraviglia
per la ragione sopradetta si chome si scrive della
serena[46] mostro marino la quale cholla dolciezza /
[30] e soavita del suo chanto fa per forza i navichanti
adormentare che non e / altro che lle quatro virtu

[43] **siamo.**
[44] **audito.**
[45] **audito.**
[46] **sirena.**

principali in quello chanto chonchordante / e chonforme ai nostri naturali sentimenti che chonmuovono e ttirono / a sse spiriti chome amici naturali e a sse chonformi e non prenda /

[8v]

di cio alchuna amirazione chon cio sia chosa che l danzare sia tratto / e onbregiato[47] da essa melodia chome atto dimostrativo della sua propia / natura sanza la quale ermonia overo chonsonanzia l arte del danzare / sanza suono o sanza alchuna chonchordanzia di voscie pensa che piasciere / faria o che diletto porgieria a chi danzassi overo a chi ascholtassi cierto nessuno anzi piu tosto mostreria dispiacievolezza e materia e chosa chontro / a ssua natura e pertanto diremo essa arte e scienzia del danzare essere virtu / e scienzia naturale chonposta e naturalmente tratta e chavata della melodia / overo suono d alchune chonchordanti voscie chome di sopra abiamo detto / e pero chi essa choll animo pronto e bene disposto vuole a quella pervenire bisognia / che tutte le predette parte e chapitoli bene notati e nella sua mente / bene gli richolgha e quella sopratutto virtuosamente esercitando onde / ci resta solamente alchuna reghola gienerale apartenente alla chondi/tione e onesta della donna le quali saranno nel seghuente chapitolo / e poi most[r]eremo la sua praticha e arte predetta e questo basti quanto alla reghola. Finis /

Chapitolo regholare delle donne. /

Alla giovane e vertuosa donna la quale in tale esercizio e arte si diletta / di prendere e mparare se gli chonviene avere reghola e modo chon piu / moderanza assai e piu onestatte che all uomo e debba pero tutte le sopra/dette reghole e isperienzie bene intendere e perfettamente notare / si che sapia la misura e intenda bene il suono e poi sia a quello attenta / e memoriosa e chognioscha el partire del tereno el suo andare sia chon / debita misura e chon onesta aierosa e lla sua maniera sia dolcie / e moderata e soave il movimento suo chorporeo vuole essere umile / e mansueto chon un portamento della sua persona degnio e ssigniorile /

[47] **originato.**

legiera in sul piede e i suoi giesti bene formati e non
sia chogli ochi / sua altiera o vaghabonda mirando or
qua or la chome molte fanno / ma onestamente el piu del
[30] tenpo righuardi la tera non portando pero / chome
alchune fanno il chapo in_seno e bbaso ma diritto suso
e alla persona / respondente chome quasi per se medesimo
la natura l insegniassi / e nel suo muovere destra
legiadra e chontenente perche fasciendo /

[9r]

[1] un passo dopio overo uno scienpio bisognia essere
achorta / e bene adata chosi anchora nelle riprese
chontinenza e riverenza / o schossi bisognia che abbia
umano suave e dolcie modo chollo intelletto / senpre
atento alle chonchordanze e alle misure si ch e suoi
[5] atti e i dolci / giesti sieno a quelle chonrespondenti e
ben chonposti e poi nel fin del ballo / lasciata dall
uomo chon dolcie righuardo a llui tutta rivolta fascia
una onesta e piatosa riverenza a quella dell uomo
chonrispondente / e chosi poi chon modesta attitudine si
vadi a riposare degli altri notando / gli ochorenti
difetti e gli atti visti e i movimenti perfetti le
[10] quali chose dalla / giovane donna bene notate e quelle
chonprendente[48] aviso delle bene / osservate sara dell
arte predetta del danzare laldabilemente dotata / e
degnia di virtuosa e chonmendabile fama e tanto piu
quanto sono piu / rade le donne che tal virtute intendono
perfettamente ma piu tosto tale / esercizio usano
per cierta praticha alla ventura che per iscienza
[15] alchuna / che i[n] lloro sia dove spesse volte chomettono
erore e manchamento perche / ne sono da chi intende
biasimate e pertanto tutte chon divoto animo per suo
dolcie chonforto che questa mia operetta atentamente
legiamo inpero/che quella non esperando[49] gli porgieria
suavissimo e virtuoso frutto. /

Finis. Deo gratias /

[Sonetto: El bel danzar...]

[20] El bel danzare che(n) chon virtu s aquista \
per dar piasciere all animo gientile /
chonforta l chore e fal piu signiorile \

[48] **con prudente.**
[49] **sprezando.**

e porgie chon dolciezza allegra vista /
El senso naturale ch amor chontrista \
e fa langhuendo spesso changiar stile /
rinuova le su forze e fal virile \
lieto danzando in amorosa lista /
Per suo natura il pellegrino ingiegnio \
che ghusta del sonar la melodia /
[25] diletto prende e fassi d onor degnio /
Pero chi tal virtu inparar disia \
dispongha la suo mente e l chor chon degnio /
seghendo[50] me che mostro altrui la via /
E chon questa opera mia \
insegno chon vaghezza di tal arte /
la praticha gientile e lle sue parte. /

[Basse danze] [9v]

[1] Basa danza chiamata **mingniotta** in dua a la fila /
conposta per meser domenicho. /

In prima due pasi scienpi e dua doppi chominciando chol pie mancho / poi facino una riveremtia in sul pie mancho
[5] e poi facino uno paso / dopio e uno scienpio e uno paso doppio tornando a drieto chominciando / chol pie ritto e poi dieno meza volta in sul pie ritto e poi facino due / riprese l una in sul pie rito l altra in sul pie mancho e poi facino / due riverentie in sul pie mancho e poi facino due tenpi di saltere/lo chominc[i]ando chol pie
[10] mancho e poi facino uno passo doppio cho/minciando chol pie mancho e poi facino una ripresa in sul pie rito / e poi facino dua pasi doppi chominciando chol pie mancho e p[o]i / facino una riverentia in sul pie mancho. E e finita e rifacila / un altra volta e la domna vadia innanzi./

Basa danza chiamata **chupido** in quatro a la fila. /
[15] chonposta per ghulglielmo. /

In prima dua pasi iscienpi e dua doppi chominciando chol pie / mancho e nela fine del sechondo dopio gl uomini dino meza / volta in sul pie rito e le domne non si voltino niette[51] e poi facino / due riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi facino una /

[50] **seguendo.**
[51] **niente.**

riverenttia in sul pie mancho e poi vadino intorno l una a l altro e piglinsi / per la mano rita e vadino tondi chon dua pasi scienpi e uno dopio chomincia/ndo chol pie mancho e poi facino una ripresa in sul pie rito e poi / gl uomini vadino a lo chontrario de le donne cioe gl uomini in g[i]u e le domne / in su chon due pasi doppi chominciando chol pie mancho e nela fine / del sechondo dopio die[no] tu[tt]i meza volta in sul pie rito e poi facino / due riprese l una in sul pie mancho e l altra in sul pie ritto e poi / facino una riverenttia in sul pie mancho e poi venghino inchontro / l uno all altro chon dua pasi iscienpi chominciando chol pie mancho / e poi l uomo nela fine del sechondo iscienpio diano meza volta / in sul pie ritto e piglinsi per mano e facino una ripresa in sul pie mancho / e poi dieno una volta tonda chon dua pasi iscienpi chominciando / chol pie rito e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi facino una / riverenttia in sul pie mancho. E e finita e si rifacila un altra / volta e l uomo mandi innanzi la domna e quando e finita la sechonda / volta l uomo achonpangni la domna al suo luogho. /

[10r]

Basa danza chiamata **pattienzia** in quatro chonposta / per ghulglielmo. /

Im prima dua passi scienpi e dua duoppi chominc[i]ando chol pie mancho e poi / facino una riverenttia in sul pie mancho e poi si piglino per la mano ritta / e vadino tondi chon dua passi scienpi e uno dopio chominciando chol pie / mancho e poi si piglino per la mano mancha e vadino pure tondi chon d[u]a / pasi scienpi e uno dopio chominciando chol pie ritto tanto che le domne / rimanghino a lo chontrario delgl uomini e poi vadino al chontrario l uno de l a/ltro chon dua pasi doppi chominciando chol pie mancho e nela fine / del sechondo dopio dino tuti meza volta in sul pie ritto e poi facino / due riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e po facino / una riverenttia in sul pie mancho e poi venghino inchontro l uno a l altro / chon quatro tenpi di salterelo chominciando chol pie mancho cioe trame/zando gl uomini cho le domne e nela fine del quarto tenpo dieno meza / volta in sul pie rito e poi facino due riprese l una in sul pie mancho / l altra in

NY, folio 10r

sul pie rito e poi facino una riverenttia in sul pie
mancho / e poi venghino inchontro l uno a l altro chon
dua pasi doppi chominciando / chol pie mancho e po le
domne dieno meza volta in sul pie rito e poi / si
pilglino tutti a quatro per mano e facino due riprese
[20] l una in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto e poi
facino una riverentia in sul pie / mancho e poi le domne
vadino dirite l una a l altra chon dua pasi scienpi / e
quatro doppi alla ghuisa d un singniore intorno e gl
uomini st[i]eno / fermi e quando le domne sono tornate a
loro luoghi piglinsi per / mano e facino due riprese una
[25] in sul pie mancho l altra in sul pie / ritto e poi
facino due chontinentie e poi gl uomini facino il simile
/ che ano fato le domne c[i]oe inchontro l uno a l altro
chon dua scienpi e qua/tro dopi tanto che ritonino a
luoghi loro e poi si piglino per mano e facino / una
ripresa in sul pie mancho e poi facino una volta tonda
chon dua / pasi scienpi chominciando chol pie rito e poi
[30] facino una ripresa / in sul pie ritto e poi facino una
riverenzia in sul pie mancho. / E e finita e gl uomini
mandino inanzi le domne e rifacila / un altra volta e
finita la sechondo volta gl uomini rimenino / le domne a
riposare. /

[10v]

[1] Basa danza chiamata **piatosa** in dua chonposta /
per guglielmo.

In prima dua pasi scienpi e uno doppio chominciando chol
pie mancho/ e poi facino una ripresa in sul pie rito e
[5] l uomo faci dua chontine/zie e in quelo tenpo de le
due chontinenttie la domna vadia da la mano / di sotto
de l uomo chon dua pasi scienpi chominciando chol pie
mancho / e poi si piglino per mano et facino due riprese
l una in sul pie mancho / e altra in sul pie rito e
poi facino due chontinettie e tutto questo che e / deto
rifacino un altra volta tanto che l uomo ritorni al suo
[10] luogho / e poi facino una riveremtia in sul pie mancho e
poi facino due/ tenpi di salterelo chominciando chol
pie mancho e l uomo facia una / riverenttia in sul pie
mancho e in quelo tenpo dela riverentia la domna/ dia
meza volta e poi vadino a l chontrario l uno de l altro
chon dua pasi/ doppi chominciando col pie mancho e nela
[15] fine del sechondo dopio / dino meza volta in sul pie

rito e facino dua ripr̲ese l una in sul pie / mancho l
altra in sul pie rito poi facino una riverentia in sul
pie / mancho e poi venghino inchontro l uno a l altro
chon dua ripr̲ese / in gchalone l una in sul pie mancho l
altra in sul pie ritto e po[i] si piglino / p̲er mano e
facino una ripr̲esa in sul pie mancho e poi dieno una
[20] volta / tonda chon dua pasi scienpi chominciando chol
pie rito e una ripr̲esa / in sul pie rito e una riverentia
in sul pie mancho. E e finita e ri/facila un altra
volta e l uomo mandi inanzi la domna e quando / e finita
la sechonda volta l uomo rimeni la domna a luogho suo./

Basa danza chiamata **pelegrina** in tre chonposta /
[25] p̲er guglielmo. /

In prima dua pasi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol
pie mancho / e poi nela fine del sechondo dopio dino
meza volta in sul pie rito / e poi facino due ripr̲ese l
una in sul pie mancho e l altra in sul pie rito / e poi
facino una riverenzia in sul pie mancho e poi l uomo
[30] pigli la mano / rita de la domna e vadino al tondo chon
dua pasi scienpi e uno doppio / chominciando chol pie
mancho e in quelo tenpo la domna che resta sola / si
volti tonda in quelo luogho ove si tr̲uova cioe chon dua
pasi scienpi / e uno doppio e poi l uomo pigli la mano
mancha a l altra domna / e vadino tondi chon dua pasi
scienpi e uno dopio chominciando chol pie /
[35] rito e quela domna che resta sola si volti tonda chon
dua pasi /

[11r]

[1] scienpi e uno dopio chominciando chol pie rito e poi
vadino al chon/trario l uno de l altro chon dua pasi
scienpi e dua doppi chominc[i]ando co/l pie mancho e
nela fine del sechondo doppio dieno meza volta / in sul
pie rito e poi facino dua ripr̲ese l una in sul pie
[5] mancho e l a/ltra in sul pie rito e poi venghino
inchontro l uno a l altro chon dua / pasi scienpi e uno
dopio chominciando chol pie mancho e poi dieno / una
volta tonda chon dua pasi scienpi chominciando chol pie
rito e poi / facino una ripr̲esa in sul pie rito e poi
venghono inchontro l uno a l altro / chon dua pasi
[10] scienpi chominc[i]ando chol pie mancho e poi le domne /
dieno meza volta in sul pie ritto e piglinsi p̲er mano e
facino una / ripr̲esa in sul pie mancho e po[i] dieno una

volta tonda chon dua pasi / scienpi chominc[i]ando chol pie rito e una ripresa in sul pie rito e poi / facino una riverenzia in sul pie mancho. E e finita e rifacila / un altra volta da chapo e finita la sechonda volta vadino ongnuno / di loro a sedere./

Basa danza chiamata **g[i]uliva** in dua chonposta / per ghuglielmo. /

In prima dua passi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho e poi / nela fine del ultimo dopio dino meza volta in sul pie rito tanto che la / domna resti di sopra da l uomo e poi facino dua riprese l una in sul pie / mancho l altra in sul pie rito e poi facino una riverentia in sul pie / mancho e poi la domna vadia atorno a l uomo chon dua pasi scienpi e dua / doppi chominciando chol pie mancho e in quelo tenpo l uomo sta fe/rmo al suo luogho e poi si piglino per mano e facino due riprese l una / in sul pie mancho l altra in sul pie rito e poi l uomo vadia atorno a la / domna chon dua pasi scienpi e dua doppi chominciando chol pie ma/ncho e in quelo tenpo la domna stia ferma al suo luogho e poi / facino dua riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie rito e poi / facino una riverenttia in sul pie mancho e poi facino due tenpi di / salterelo chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine del sechondo tenpo / diano meza volta in sul pie rito tanto che l uomo rimangha di sopra a la / domna e poi facino una ripresa in sul pie mancho e poi facino una volta / tonda chon dua pasi scienpi chominciando chol pie rito e una ripresa in sul pie / rito e una riverentia in sul pie mancho. E e finita e rifacila da chapo e l uomo mandi inanzi la domna./

[11v]

Basa danza chiamata **flandescha** in dua chonposta / per ghuglielmo. /

In prima dua pasi scienpi e uno doppio chominciando chol pie mancho/ e poi facino una ripresa in sul pie rito e poi facino due chontinettie / e poi facino quatro riverentie in sul pie mancho e poi facino quatro continentie e poi facino quatro tenppi di salterelo chominciando co/l pie mancho e facino fine dal pie ritto e poi facino una ripresa / in sul pie mancho e poi

facino dua passi scienpi e uno doppio comin/c[i]ando
chol pie rito e ritornando indrieto e poi facino due
[10] riprese l una / in sul pie mancho l altra in sul pie
ritto e poi facino due continettie / e poi facino tre
pasi doppi chominciando chol pie mancho e fa/ciendo fine
chol pie mancho e poi facino quatro chontinettie / e poi
facino una riverenttia in sul pie mancho. E e finita / e
poi la facino un altra volta e la domna vadia innanzi./

[15] Basa danza chiamata **principesa** in dua a la fila /
chonposta per ghuglielmo./

In prima dua pasi scienpi e tre doppi chominciando chol
pie mancho/[52] e poi una riverenza sul pie ritto e poi
tornando indrieto chon dua passi scenpi / chominciando
chol pie ritto e poi dieno meza volta in sul pie ritto
[20] e poi facino / una ripresa in sul pie mancho e poi dieno
una volta tonda chon duo passi / scienpi chominciando
chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie /
ritto di poi facino una riverenza in sul pie mancho e
poi tornino indrieto / chon un passo scienpio
chominciando chol pie mancho e poi vadino l uno / drieto
all altro chon tre riprese in portoghallese chomincia/
[25] ndo chol pie ritto e poi facino una volta tonda chon duo
passi scienpi/ chominciando chol pie ritto e poi facino
una ripresa chol pie ritto e una/ in sul mancho un
altra in sul pie ritto e poi facino una riverenza / in
sul pie mancho tanto che ll uomo prima rimangha inanzi
chome / lui era e poi facino tre tenpi di salterello
[30] tedescho e poi facino una / ripresa in sul pie (in sul
pie) ritto tornando indrieto e poi una ripresa / in sul
mancho e poi facino una volta tonda chon dua passi
scienpi / chominciando chol pie ritto e poi facino una
ripresa in sul pie ritto e poi / facino dua riverenze in
sul pie mancho e poi facino due tenpi / di salterello
chominciando chol pie mancho e poi dieno meza volta /
[35] in sul pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie
mancho e poi / tornino indrieto chon un passo doppio
chominciando chol pie ritto /

[12r]

[1] e poi facino dua passi scienpi chominciando chol pie
mancho e poi / dieno mezza volta in sul pie ritto e poi

[52] Change of handwriting.

facino d[u]e riprese in sul pie mancho / l altra in sul ritto e poi facino una riverenza in sul pie mancho tanto / che ll uomo primo rimamgha inanzi chome lui era. Finita e facilla da chapo / un altra volta e poi gli uomini rimenino le donne a luoghi loro./

Bassa danza chiamata **partita crudele** in dua chonp[o]sta per giuseppo ebreo. /

In prima duo passi scienpi chominciando chol pie mancho e poi facino/ una riverenza in sul pie mancho[53] e dieno meza volta in sul pie ritto / e poi facino una ripresa in sul pie mancho e poi ritornino in g[i]u chon dua / pasi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una riverenttia / in sul pie rito e dieno meza volta in sul pie mancho e poi facino una / ripresa in sul pie rito e po[i] si voltino l uno verso de l altro e facino una ri/verentia in sul pie mancho e in quelo tenpo si ttochino la mano e poi si partino / pure chol pie mancho l uno in uno chanto e l altro in un altro chon tre riprese / in portoghallese cioe l una in sul pie rito e l altra in sul pie mancho e l altra / in sul pie ritto e nela fine dela terza dieno meza volta tanto che sieno / volti viso chon viso e poi venghino inchontro l uno a l altro chon dua pasi scienpi / e uno doppio chominciando chol pie mancho e poi facino una riverentia in su/ l pie ritto e poi si piglino per la mano e vadino tondi chon dua passi scienpi e uno / dopio chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie mancho im modo che l uomo resti sotto a la domna e poi facino una volta tonda / chon dua passi scienpi chominciando chol pie rito e poi facino una ripresa in su/l pie rito e poi facino una riverentia in sul pie mancho e poi facino tre tenpi / di salterelo batendo il tenpo de li dua imnanzi e l tertio tenpo facino una / riverenza in sul pie ritto e dieno meza volta in sul pie ritto e poi facino una / ripresa in sul pie mancho e poi facino dua passi scienpi chominciando chol pie / ritto e nella fine del sechondo dino meza volta in sul pie mancho e poi facino / una ripresa in sul pie ritto e poi vadino a la fila l uno drieto a l altro chon un / paso doppio chominc[i]ando chol pie mancho e vol esere il deto dopio pediando[54] /

[53] Return to the previous handwriting.
[54] The meaning of this word is obscure.

e nela fine dieno meza volta in sul pie rito e poi facino due riprese / l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi facino dua riverendie / in sul pie mancho. E e finita e rifacila un altra volta e l uomo mandi / inanzi la domna e quando e finita l achonpangni al suo luogho. /

[12v]

[1] Basa danza chiamata **alis** nominata **chaterva** / in tre chonposta per guglielmo. /

In prima dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie mancho e poi facino due / chontinenzie e poi facino uno passo [5] doppio chominc[i]ando chol pie mancho / e poi dieno una volta tonda chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie / ritto e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi facino una riverenzia / in sul pie mancho e poi vadino l uno drieto all altro alla fila chon dua passi /[55] e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho e poi facino una ripresa in sul pie / rito e poi facino una riverenttia in sul pie mancho e poi vadino pure ala fila [10] / l uno drieto all altro chon sei tenpi di salterelo todescho chominc[i]ando chol pie / mancho e poi facino una ripresa in sul pie mancho e in quelo tenpo facino / tre riprese e ssi piglino tutti a tre per la mano e poi facino (e poi facino) tre riprese / in portoghallese in sul pie ritto e poi facino il simile in sul pie mancho e p[o]i / facino una volta tonda chon dua passi scienpi [15] chominc[i]ando chol pie ritto / e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi facino due riverenzie / in sul pie mancho e poi facino quatro tenpi di salterelo tedescho non bate/ndo all imnanzi e nela fine de l u[l]timo tenpo dieno meza volta in sul pie ritto / e poi facino dua riprese l una in sul pie mancho e ll altra in sul pie ritto e poi / facino una riverenttia in sul pie [20] mancho e poi facino quatro tenpi di sal/terelo cominc[i]ando chol pie mancho e nela fine del quarto tenpo dieno / meza volta in sul pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie mancho / e poi facino una volta tonda chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie / rito e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi

[55] A word is missing here, probably **scempi.**

facino una riverenttia / in sul pie mancho. E e finita
[25] e rifacila da chapo e poi vadino a sedere / delgli altri
notando i manchamenti./

Basa danza chiamata **reale** in dua chomposta /
per ghuglielmo. /

In prima dua pasi scienpi e quatro doppi chominc[i]ando
chol pie mancho / e poi facino una ripresa in sul pie
[30] mancho e poi facino dua pasi / scienpi e uno doppio
chominciando chol pie ritto e poi facino dua riprese /
l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi
facino pure dua pasi / scienpi e uno doppio
chominc[i]ando chol pie mancho e poi facino una /
riverentia in sul pie ritto poi tornando indrieto dua
pasetini e poi facino / dua riprese l una in sul pie
mancho e l altra in sul pie ritto e poi facino una
riverentia in sul pie mancho. E e finita e rifacila da
[35] chapo e l uo/mo mandi innanzi la domna. /

[13r]

[1] Basa danza chiamata **alesandrescha** in dua /
chonposta per ghuglielmo. /

In prima dua pasi scienpi e uno doppio chominc[i]ando
chol pie mancho/ e poi dieno una volta tonda chon uno
[5] paso scienpio e uno dopio cho/minc[i]ando chol pie ritto
e poi dieno meza volta in sul pie ritto / tanto che la
domna resti di sopra a l uomo e poi facino due riprese /
l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi
facino dua / chontinentie e poi facino tutto questo che
e detto un altra / volta tanto che l uomo resti a luogho
[10] suo e poi vadino al tondo / l uno diritto all altro chon
dua pasi scienpi e uno doppio chominc[i]ando / chol pie
mancho e poi si piglino per la mano mancha e vadino pure
tondi / chon dua pasi scienpi e uno doppio
chominc[i]ando chol pie ritto e p[o]i vadino / al
contrario e p[o]i piglinsi per la mano ritta e vadino
pure tondi chon dua pasi / scienpi e uno doppio
chominc[i]ando chol pie mancho e poi si piglino per la
[15] mano / mancha e vadino dua scienpi e uno dopio
chominc[i]ando chol pie ritto e poi / facino una
riverenttia in sul pie mancho e tirinsi indrieto uno
paso scienpio / e poi dieno mezza volta in sul pie ritto
tanto che rimanghino al chontrario / l uno dell altro e

poi facino una ripresa in sul pie mancho e poi dieno una
/ volta tonda chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol
[20] pie ritto e poi facino / una ripresa in sul pie ritto
i modo che vvenghino a rimanere a lo chontrario l uno /
de l altro e poi vadino a lo chontrario l uno dell altro
chon dua passi doppi chominc[i]an/do chol pie mancho e
nela fine del sechondo doppio dino meza volta in sul pe
/ ritto e facino dua riprese l una in sul pie mancho l
altra in sul pie ritto e p[o]i / facino una riverenttia
in sul pie mancho e poi vadino inchontro l uno a l altro
[25] / chon dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol
pie mancho e p[o]i / dieno una volta tonda chon dua pasi
scienpi chominc[i]ando chol pie / rito e poi facino una
ripresa in sul pie ritto e poi facino una riverenzia /
in sul pie mancho e in quelo tenpo dela riverenttia si
tochino la mano / ritta l uno a l altro e poi l uomo dia
[30] meza volta in sul pie ritto e poi si pigli/no per
mano e facino due riprese l una in sul pie mancho l
altra in sul pie / ritto e poi facino una riverenttia in
sul pie mancho. E e finita / e rifacila un altra
volta da chapo. /

[13v]

[1] Basa danza chiamata **febus** in tre chonposta per
messer /domenicho da ferrara.

In[56] prima due chontinenze e poi facino dua scienpi e uno
dopio chominciando / chol pie mancho e poi facino una
ripresa in sul pie ritto e poi tutto questo ch e
[5] detto di sopra / facino un altra volta e in quel tenpo
della ripresa quello del mezo da mezza volta / in sul
pie ritto e poi vadino al contradio[57] l un dell altro
con duo passi doppi chomin/ciando chol pie mancho e poi
dieno mezza volta in sul pie ritto e poi facino due
riprese / l una in sul pie mancho l altra in sul pie
ritto e poi venghino inchontro l uno all altro / chon
duo passi scienpi e dua doppi chominciando chol pie
[10] mancho passando l uomo / pel mezzo delle donne e poi
dieno mezza volta in sul pie ritto e poi facino dua

[56] From this point until line 22, we return to the same handwriting as from folio 11v to 12r; we then go back to the previous handwriting.

[57] **contrario.**

riprese / l una in sul pie mancho l altra in sul pie
ritto e poi facino una riverenza in sul pie mancho / e
poi facino dua tenpi di saltarello chominciando chol pie
mancho passando l uomo in mezzo / delle donne e poi
dieno mezza volta in sul pie ritto e poi facino tre
riprese l una / in sul pie mancho l altra in sul pie
ritto l altra in sul mancho e poi dieno una volta /
[15] tonda chon duo passi scienpi chominciando chol pie ritto
e facino una ripresa / in sul pie ritto e poi venghino
inchontro l uno a l altro chon duo passi scienpi /
chominciando chol pie mancho e poi le donne dieno meza
volta in sul pie ritto / e poi si piglino tutti per mano
e facino dua riprese l una in sul pie mancho / e ll
altra in sul pie ritto e poi facino una riverenza in sul
[20] pie mancho. Finita / e rifacilla un altra volta e vadin
poi a sedere a luoghi loro./

Bassa danza chiamata **danes**[58] in tre chonposta per
messer domenicho da / ferara[59]. /

In prima la domna facci dua chontinenzie (e gl uomini) e
p[o]i gl uomini schanbino i luoghi / loro chon dua passi
scienpi chominc[i]ando chol pie mancho cioe quelo uuomo
[25] che e dinanzi / pasi dinanzi a la domna e quelo che e
dirieto pasi dirieto a la domna e poi facino una /
ripresa in sul pie mancho e poi gl uomini ritornino a
luoghi loro per la via che ssi partirno / chominc[i]ando
chol pie rito e in quelo tenpo la domna dia una volta
tonda chon dua / pasi scienpi chominc[i]ando chol pie
rito e poi facino una ripresa in sul pie rito / e poi
facino una riverenzia in sul pie mancho e poi la dona
[30] sola sanza gl / uomini vada tramezando gl uomini a
gh[u]isa d una singnora chon dua pasi / scienpi e quatro
doppi e poi si piglino per mano e facino dua riprese l
una in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto e poi
facino una riverentia in sul pie mancho / e poi gl
uomini vadino al indrieto chon dua riprese in
portoghalese larghe e in / quelo tenpo la domna vadia
imnanzi chon dua passi scienpi e dua doppi e gl uomini /
[35] si voltino tondi chominc[i]ando chol pie ritto e poi
facino una ripresa in sul pie ritto /

[58] **Daphnes** according to Pg; all the other texts agree on **Dannes**, or a variation.
[59] We go back to the previous handwriting.

[14r]

e la domna dia meza volta e poi facino dua riprese l una in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto e poi vadino gl uomini inchontro a la domna / chon dua passi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho e la / domna dia una volta tonda chon dua passi scienpi e dua doppi a luogho / suo medesimo partendosi chol pie mancho e poi gl uomini dieno meza / volta in sul pie ritto e metino la domna i mezo e poi facino tutti dua / riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi facino / quatro chontinenttie e poi vadino l uno drieto a l altro chon quatro / tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine / del quarto dieno meza vuolta in sul pie ritto e poi facino una / ripresa in sul pie mancho e poi vadino l uno drieto a l altro chon dua / passi scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie ritto e nela fine / del doppio dieno mezza vuolta in sul pie ritto e poi facino una ripre/sa in sul pie mancho e poi dieno una volta [to]nda[60] chon dua / passi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa / in sul pie ritto e poi facino una riverenzia in sul pie mancho. / E e finita e rifacila un altra volta chome e detto e poi / si vadino a riposare a loro luoghi./

Basa danza chiamata **venus** in tre chonposta / per lorenzo de medici. /

In prima facino dua chontinenttie e poi vadino insieme chon / dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie mancho e poi quelo di m/ezo torni indrieto chon dua riprese portoghalese atraverso / l una in sul pie mancho l altra sul pie ritto e in quelo tenpo che / quelo di mezo fa quele riprese gli altri dua vadino dirito chon dua / pasi doppi e nela fine del sechondo dopio dieno meza volta / in sul pie ritto tanto che restino viso chon viso e poi facino / dua riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto / e poi venghino inchontro l uno a l altro chon uno paso doppio cho/minc[i]ando chol pie mancho e poi facino una volta tonda / chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino / una ripresa in sul pie ritto poi quelo di mezo vengha

[60] Due to an ink stain, the letters **to** are illegible.

inchontro / agli altri chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie mancho e in / quelo tenpo gli altri dua facino una riverenzia in sul pie ma/ncho e poi quelo di mezo pigli la mano ritta a quelo che e da /

[14v]

(da) mano ritta e vadino tondi chon dua passi doppi chominc[i]ando cho/l pie mancho e poi pigli quelo che e da mano mancha e vadi pure / tondi chon dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie mancho tanto / che quelo di mezo torni in mezo e poi facino insieme dua ri/prese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi fa/cino una riverenzia in sul pie mancho e poi quelo di mezo vadia / dirito chon dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie mancho e nela / fine del sechondo doppio dia meza volta e in quelo tenpo / gli altri dua facino dua riprese portoghalese indrieto l una / in sul pie mancho l altra in sul pie rito tanto che rimanghino / volti viso chon viso e poi facino dua riprese l una in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto e poi venghino inchontro l uno / a l altro chon dua tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie / mancho e quelo di mezo pasi per mezo de li due e poi facino / una riverenzia in sul pie mancho e poi dieno meza volta / in sul pie ritto tanto che rimanchino viso chon viso e poi fa/cino dua riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie / ritto e poi venghino inchontro l uno a l altro chon dua pasi / scienpi chominc[i]ando chol pie mancho e poi tutti a tre insie/me facino una riverenzia in sul pie mancho volti viso/ chon viso apreso l uno a l altro e poi queli due da lato diano meza / volta in sul pie ritto tanto che rimetino quelo di mezo a luocho suo / c[i]oe i mezo e poi facino dua riprese l una in sul pie mancho / l altra in sul pie ritto e poi facino uno riverenzia in sul pie / mancho. E e finita e rifacilla da chapo tanto ch ongnuno / resti al suo luogho e poi vadino a sedere./

Basa danza chiamata **lauro** in dua chomposta / per lorenzo de medici. /

Im prima dua passi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie ma/ncho e poi facino una riverenzia in sul pie mancho e poi facino / dua riprese l una in sul pie

mancho l altra in sul pie ritto e poi/ facino dua pasi scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie ma/ncho e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi facino dua / chontinenzie e poi si piglino per la mano ritta e vadino tondi chon /

[15r]

dua passi scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie mancho / e p[o]i si piglino per la mano mancha e vadino pure tondi chon dua / pasi scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie ritto tanto [ch]e l uomo / resti a luogho suo c[i]oe di sopra e poi facino dua riprese l una / in sul pie mancho e l altra in sul pie ritto e poi vadino insieme / chon dua pasi scienpi e tre doppi chomincando chol pie mancho / e poi dieno una volta tonda chon dua pasi scienpi chominc[i]ando / chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi fa/cino una riverenzia in sul pie mancho. E e finita e rifa/cila un altra volta da chapo e la domna vadia innanzi./

Basa danza chiamata **ginevera** in dua chonpo/ sta per ghuglielmo. /

In prima dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando cho/l pie mancho e poi facino una riverenzia in sul pie ritto e ti/rinsi indrieto dua paseti chominc[i]ando chol pie mancho e dieno / meza volta in sul pie ritto tanto che la domna resti di sopra / da l uomo e poi facino una ripresa in sul pie mancho e poi di/eno una volta tonda chon dua pasi scienpi chominc[i]ando / chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie ritto e poi fa/cino due chontinenzie e tutto questo che e detto di sopra ri/facino un altra volta tanto che l uomo resti al suo luogho / cioe di sopra e poi facino una riverenttia in sul pie mancho / e ppoi si piglino per la mano ritta e vadino tondi chon dua pasi / scienpi e uno doppio chominchando chol pie mancho e poi si piglino / per la mano mancho e vadino pure tondi chon dua pasi scienpi / e uno doppio chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una rive/renzia in sul pie mancho e tirinsi indrieto chon dua pasetti/ni chominc[i]ando chol pie rito e diano meza volta in sul pie / rito tanto che rimanghino al chontrario l uno de l altro e poi / facino una ripresa

in sul pie mancho e poi dieno una volta / tonda chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e poi / facino una ripresa in sul pie ritto i modo ch tornino pure / al chontrario l uno de l altro e p[o]i vadino al chontrario l uno de / l altro chon dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie mancho /

[15v]

[1] e nela fine del sechondo dopio diano mezza volta in sul pie / ritto e poi facino due riprese l una in sul [p]ie mancho e l altra in sul / pie rito e poi facino una riverenzia in sul pie mancho e poi venghino / inchontro l uno a l altro chon dua pasi scienpi e uno dopio
[5] chominc[i]ando / chol pie mancho e poi dieno una volta tonda chon dua pasi scie/npi chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie / ritto e poi facino una riverenzia in sul pie mancho e in quelo ten/po dela riverenzia si tochino la mano ritta l uno a l altro e poi / l uomo dia meza volta in sul pie ritto e p[i]glinsi per mano e facino / dua riprese l una in sul pie mancho e l altra in sul pie ritto e poi / facino una riverenzia in sul pie mancho. E e finita e rifacila / un altra volta da chapo e poi si vadino a riposare./

Basa danza chiamata **chorona gentile** in quatro / choppie chonposta per messer g[i]ovananbruogio. /

[15] Dua choppie da uno lato de la sala e dua dall altro latto e poi facino tutti / a uno tenpo dua chontinenzie e poi vadino inchontro l una parte all altra / chon tre pasi doppi chominc[i]ando chol pie mancho e poi facino una rivere/nttia in sul pie mancho e tirinsi indrieto chon dua pasettini chominc[i]ando / chol pie ritto e poi dieno meza volta in sul pie ritto e poi facino una /
[20] ripresa in sul pie mancho e poi dieno una volta tonda chon dua passi / scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie ritto / e poi facino dua chontinenzie e p[o]i ritornino a luogho loro chon dua / pasi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine / del sechondo doppio dieno meza
[25] volta in sul pie rito e poi facino dua / riprese l una in sul pie mancho e l altra in sul pie ritto e poi facino / dua chontinenzie e poi gl uomini si schanbino e luochi l uno de l altro / chon dua pasi doppi

chominc[i]ando chol pie mancho e quelo che e da mano / mancha pasi dinanzi a le domne e l altro sopra a lui e in questo tenpo che / gl uomini se schanbino le domne facino dua doppi in volta chominc[i]ando / chol pie mancho c[i]aschuna a luogho suo e ongni uuomo si riman/gha cho la domna del chonpangnio e poi facino una ripresa in su/l pie mancho e poi dieno una volta tonda chon dua pasi scienpi cho/minc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie ritto e p[o]i /

[16r]

facino dua chontinenzie poi vadino l una parte in verso l a/ltra chon dua pasi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho / poi tutti facino dua chontinenzie poi c[i]aschuno tocha la mano / rita a la domna che gli e dinanzi chon una riverenzia in sul pie / mancho e tirinsi indrieto dua pasetini chominc[i]ando chol pie ritto / e poi c[i]aschuna de le parte p[a]ssi via chon dua passi scienpi e dua / doppi chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine del sechondo / doppio ttutti diano meza volta in sul pie ritto e poi facino una ri/presa in sul pie mancho e poi dieno una volta tonda chon dua / pasi scienpi chominc[i]ando chol pie rito e poi facino una ripresa / in sul pie ritto e poi facino dua chontinenzie e poi vadino l una parte inverso l altra chon sei tenpi di salterelo chominc[i]ando cho/l pie mancho poi facino una riverenzia in sul pie mancho e tiri/nsi indrieto dua pasettini chominc[i]ando chol pie mancho e dieno / meza volta in sul pie ritto e poi facino dua riprese l una in s/ul pie mancho l altra in sul pie ritto e poi dua chontinenzie / poi c[i]aschuno delgl uomini ritorni a la dona sua / nel modo che la lacioro prima cioe chon dua doppi chominc[i]ando / chol pie mancho e quelo che e da mano mancha pasi dinanzi / a la domna e l altro sopra a lui e in quelo tenpo che gl uomini / ritornono le domne facino dua doppi in volta c[i]aschuna / al suo luogho e p[i]glinsi per mano e facino una ripresa in sul pie / mancho e poi dieno una volta tonda chon dua pasi scienpi / chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie / mancho e poi dieno una volta tonda chon dua pasi scienpi / chominc[i]ando chol pie ritto e poi facino una ripresa in sul pie / ritto e dua chontinenzie e poi vano l una

parte inverso l altra / chon dua pasi doppi
chominc[i]ando chol pie mancho poi c[i]aschuno / degl
uomini va a la domna che gli e dinanzi chon dua scienpi
e dua / doppi chominc[i]ando chol pie mancho e in quelo
tenpo le domene / facino una ripresa in sul pie mancho e
[30] poi dieno una volta / tonda chon dua pasi scienpi
chominc[i]ando chol pie ritto e una / ripresa in sul pie
ritto i modo che gl uomini si truovino dinanzi / a le
domne poi tutti a uno tenpo facino dua chontinenzie poi
/ gl uomini piglino la mano ritta a la domna che gli e
dinanzi e vadino / tondi chon dua pasi scienpi e uno
doppio chominc[i]ando chol pie /

[16v]

[1] mancho e poi si piglino per la mano mancha e vadino pure
tondi chon dua / pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando
chol pie ritto e poi facino dua cho/ntinenzie poi
c[i]aschuno ritorni a la sua domna chon dua pasi scienpi
e dua / doppi chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine
[5] del sechondo dopio d[i]eno / meza volta in sul pie ritto
e in questo tenpo le domne facino una ripresa / in sul
pie mancho e poi diano una volta tonda chon dua pasi
scienpi / chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa in
sul pie ritto poi c[i]aschuno pi/gli la sua domna e
facino tutti dua chontinenzie poi l una parte / inverso
l altra chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie
[10] mancho e al / sechondo scienpio diano meza volta in sul
pie ritto e poi facino una / ripresa in sul pie mancho
poi vadino al chontrario l una parte de l altra / c[i]oe
l una in su e l altra in g[i]u chon tre pasi doppi
chominc[i]ando chol / pie ritto e nela fine del terzo
diano tutti meza volta in sul pie ritto / poi facino una
[15] ripresa in sul pie mancho e poi dieno una volta / tonda
chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e
poi una / ripresa in sul pie ritto e poi facino una
riverenzia in sul pie ma/ncho. E e finita e rifacila da
chapo un altra volta. /

Basa danza chiamata **chastelana** in dua /
chonposta per ghuglielmo. /

[20] In prima dua passi scienpi e tre doppi chominc[i]ando
chol pie mancho / poi dieno una volta tonda chon dua
pasi scienpi cominc[i]ando cho/l pie ritto e una ripresa

in sul pie ritto e nela fine si mette il pie ritto /
innanzi e dieno meza volta e fano dua ripr̲ese l una in
sul pie ma/ncho l altra in sul pie ritto e poi fano dua
[25] chontinenzie e poi fano / questo medesimo da chapo un
altra volta poi vano dua scienpi / e uno doppio chominc[i]ando
chol pie mancho poi l uomo faci una / ripr̲esa
in sul pie ritto chome e ssi truova e la domna / in
quelo tenpo da meza volta in sul pie rito poi fano dua
chontine/nzie poi si piglino p̲er̲ la mano ritta e
[30] facino tondi dua pasi scienpi / e uno doppio
chominc[i]ando chol pie mancho e poi facino una ripresa
/ in sul pie ritto e poi facino dua chontinenzie poi si
piglino p̲er̲ la mano / mancha e vadino pure tondi chon
dua pasi scienpi e uno doppio chomi/nc[i]ando chol pie
mancho e poi facino una riverenzia in sul pie ritto / e
tirinsi indrieto dua pasetieni e dieno meza volta in sul
pie ritto e poi /

[17r]

[1] facino una ripr̲esa in sul pie mancho poi dieno una volta
tonda / chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie
ritto e una ripr̲esa in sul pie / ritto poi l uomo in su
e la domna in g[i]u chon dua pasi scienpi chominc[i]a/
ndo chol pie mancho e una ripr̲esa ghalopata in sul pie
[5] mancho poi dua / pasi scienpi chominc[i]ando chol pie
ritto e una ripr̲esa ghalopatta / in sul pie ritto e nela
fine dela deta ripr̲esa diano meza volta / in sul pie
ritto tanto che restino volti viso chon viso e facino
una / ripr̲esa in sul pie mancho e poi dieno una volta
tonda chon dua / pasi scienpi chominc[i]ando chol pie
[10] ritto e una ripr̲esa in sul pie rito / poi facino dua
chontinenzie poi si vadino inchontro chon dua pasi /
scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho e
quando la dona / a fati i dua iscienpi si volti
indrieto cholli dua doppi e nela fine / de[l] sechondo
dopio diano meza volta tanto che la domna resti / di
sopra da l uomo e poi si pigliono p̲er̲ mano e fano una
[15] ripr̲esa / in sul pie mancho e poi dieno una volta tondo
chon dua pasi scie/npi chominc[i]ando chol pie ritto e
poi facino una ripr̲esa in sul pie / ritto e poi facino
dua chontinentie. E e finita e rifacila / da chapo un
altra volta. /

Basa danza chiamata **diamante** in ttre. /

In prima dua scienpi e uno doppi chominc[i]ando chol pie mancho / poi gl uomini facino una ripresa in sul pie ritto chome e ssi truovono / e in quelo tenpo la dona ch e in mezo fa una riverenzia in sul pie / ritto e da meza volta in sul pie ritto poi la domna in g[i]u e gl uomini / in su chon un paso doppio chominc[i]ando chol pie mancho poi dieno / una volta tonda chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto / e una ripresa in sul pie ritto poi facino dua chontinenzie poi facino / dua tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine / del sechondo tenpo dieno tutti meza volta in sul pie ritto poi facino / una ripresa in sul pie mancho poi vadino l una parte inve/rso l altra chon un paso doppio chominc[i]ando chol pie ritto poi facino dua / chontinenzie poi lei in su e lori in g[i]u chon dua passi scienpi e tre doppi / chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine del terzo doppio diano meza /

[17v]

volta poi facino una ripresa in sul pie mancho poi dieno una volta / tondo chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa / in sul pie ritto poi facino dua chontinenzie poi l una parte inverso l altra / chon dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie mancho poi gl uomini e la domna fano / una riverenzia in sul pie mancho e tirinsi indrieto dua pasetini e gl uomini die/no meza volta in sul pie ritto rimetendo la domna i[n] mezo e poi facino dua / ripresse l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi facino dua cho/ntinenzie. E e finitta e rifacila da chapo un altra volta. /

Basa danza chiamata **fortunosa** in quatro chonposta / da meser domenicho da ferara. /

Gl uomini piglino le domne e stieno da uno llato della sala al pari e facino / dua chontinenzie poi gl uomini vano un paso doppio innanzi chominc[i]ando / chol pie mancho e nela fine dano meza volta poi c[i]aschuno torna a la / domna sua chon un altro doppio chominc[i]ando chol pie rito e nela fine / dieno pure meza volta e in questo tenpo le domne facino dua ripresse / l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi fanno insieme c[i]oe al pari una ripresa in sul pie mancho poi dieno

una volta tonda cho/n dua pasi scienpi chominc[i]ando
chol pie ritto e una ripresa in sul pie ritto / poi
facino dua chontinenzie poi vadino insieme dua passi
[20] scienpi e dua dopi / chominc[i]ando chol pie mancho poi
le domne facino una ripresa in sul pie / mancho chome
si truovono e in quelo tenpo gl uomini facino una
riverentia / in sul pie mancho e dieno meza volta in sul
pie ritto poi tutti facino una / riverenzia in sul pie
mancho tochandosi c[i]aschuno la mano ritto e dieno meza
/ volta tutti in sul pie ritto poi facino una ripresa in
[25] sul pie mancho poi le do/mne in g[i]u e gl uomini in su
chon dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando / chol
pie ritto e nela fine del dopio dieno tuti meza volta in
sul pie ritto / poi facino una ripresa in sul pie mancho
poi gl uomini facino una volta / tonda chon dua pasi
scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa in
sul pie / ritto e poi dua chontinenzie e le domne in
[30] questo tenpo vano loro inchontro / chon dua pasi scienpi
e uno doppio chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa
in su/l pie mancho poi le domne dano una volta tonda
chon dua pasi scienpi / chominc[i]ando chol pie ritto e
una ripresa in sul pie ritto e in quelo tenpo gl uomini
/ vadino loro inchontro chon quatro scienpi
chominc[i]ando chol pie mancho /

[18r]

[1] e truovinsi l una parte innanzi a l altra poi facino
tutti dua chontine/nzie poi gl uomini c[i]aschuno pigli
la mano ritta a la sua domna e facino / tondi dua pasi
doppi chominc[i]ando chol pie mancho poi si piglino per
la mano / mancha e vadino pure tondi chon dua pasi doppi
[5] chominc[i]ando chol pie mancho / poi facino dua
chontinenzie poi le domne in g[i]u e gl uomini in su
chon dua / tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie
mancho e 'n la fine del sechondo / tenpo dieno ttuti
meza volta in sul pie ritto poi facino dua riprese l una
/ in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi facino
dua chontinenzie poi / vadino l una parte inverso l
[10] altra chon dua pasi doppi chominc[i]ando cho/l pie
mancho e nela fine del sechondo dopio le domne dieno
meza volta / in sul pie ritto tanto che ssi truovino a
luoghi loro e facino insieme dua / riprese l una in sul
pie mancho l altra in sul pie ritto e dua chontinenzie /

poi le domne vano innanzi chon dua p[a]si scienpi voltandosi poi in fuori chon dua / doppi tanto che rimanghino a loro luoghi e in quelo tenpo gl uomini
[15] facino al in/drieto dua riprese chalopate voltando prima a mano mancha poi a mano ritta / poi tornino a luoghi loro chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie man/cho poi si piglino per mano tutti e facino una ripresa in sul pie mancho poi / dieno una volta tonda chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto / e una ripresa in sul pie ritto poi facino dua chontinenzie. E e finita / e rifacinla da chapo un altra volta. /

Finitte tutte le basa danze. /

Questi seghuenti sono tutti baletti chonposti da mese[r] domenicho da fe/rara e da ghuglielmo e da g[i]ovananbruogio ebreo. /

[Balli] [18v]

[1] Balo chiamato **duchescho** in tre a la fila chomposto/ per ghuglielmo ebreo./

In prima quindici tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho poi die/no una volta tonda chon dua pasi
[5] scienpi chominc[i]ando chol pie rito / e una ripresa in sul pie ritto poi facino una riverenzia in sul pie mancho / poi la domna che e in mezo vadia tramezando gl uomini a ghuisa d un singno/re chon dua p[a]si scienpi e sei doppi chominc[i]ando chol pie mancho tanto / che ella ritorni al suo luogho e in questo tenpo gl uomini stieno fe/rmi poi quando la domna e g[i]unta a
[10] luogho suo tuti facino due riprese / l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi facino una riverenzia / in sul pie mancho poi quelo huomo che e innanzi vadia inchontro a la / domna e piglila per la mano ritta e facino dua tenpi di salterelo todescho / c[i]oe vadino tondi poi quelo huomo che e dirieto pigli la mano mancha / a la domna e vadino pure tondi chon due
[15] tenpi di salterelo todescho / tanto che c[i]aschuno torni al suo luocho poi gl uomini si fermino / e la domna vadi tramezando gl uomini chon quatro tenpi di piva / a ghuisa d uno singnore chominc[i]ando chol pie mancho poi vadino / l uno drieto all altro c[i]oe a la fila chon dua pasi scienppi e dua / doppi chominc[i]ando
[20] chol pie mancho poi facino una riverenzia / in sul pie

mancho e ferminsi poi la domna facia uno schoseto / e gl uomini le rispondino poi la domna dia una volta tondo c[i]oe / un dopio in sul pie mancho in volta poi gl uomini facino uno schoseto / e la domna risponda loro poi gl uomini dieno una volta tonda in sul / pie mancho c[i]oe un dopio in volta poi anche la domna facia un / dopio in volta ttonda chominc[i]ando chol pie mancho. E e finita / e rifacilla un altra voltta da chapo. /

Balo chiamato **leg[i]adra** in quatro chonposto / per meser g[i]ovani anbruosio./

In prima sedici tenpi di salterelo e ferminsi poi la prima chopia / dia meza volta in sul pie ritto poi facino dua riprese l una in su/l pie mancho l altra in sul pie ritto e in quel tenpo dele due riprese / la chopia dirieto fac[i]a quatro chontinenzie poi ven/ghino inchontro l una chopia a l altra chon dua pasi scienpi e dua /

[19r]

doppi chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe pasando l una chopia in me/zo de l altra e nela fine del sechondo dopio dieno tutti meza volta / in sul pie ritto poi facino dua riprese l una in sul pie mancho / l altra in sul pie ritto poi facino quatro chontinenzie tuti poi / vadino inchontro l uno a l altro chon dua pasi scienpi e dua doppi / chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe pasando l una chopia per mezo / dell altra e nela fine del sechondo dopio dieno tuti meza volta in sul pie / ritto poi facino dua riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie / ritto poi la chopia dinanzi facia uno schoseto e l altra gli risponda / poi vadia l uomo dinanzi inchontro a la domna del chonpangnio chon u/n tenpo di salterelo todescho chominc[i]ando chol pie mancho e la domna / del chonpangnio vengha inverso l uomo chon quelo medesimo c[i]oe / un tenp[o] di salterelo todescho chominc[i]ando chol pie mancho poi / facino tre riprese l una in sul pie ritto l altra in sul pie mancho / l altra in sul pie ritto poi dieno una volta tonda chon un paso / dopio chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe che l uomo vadia a luogho / dela domna e la domna vadia a luogho del uomo e l altra chopia / che e rimasta facia questo medesimo che e detto c[i]oe quelo che a fa/to la prima tanto che ongnuno si truovi al suo

luogho c[i]oe chol suo / chonpangnio poi gl uomini vadino intorno a le domne loro / chon dua tenpi di piva chominc[i]ando chol pie mancho poi le domne / vadino intorno a gl uomini loro chon dua tenpi di piva chominc[i]a/ndo chol pie mancho e poi si fermino e la chopia dinanzi facia / uno schosetto e l altra gli risponda poi dieno una volta tonda / chon un dopio chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe un dopio in volta. / E e finitta poi la rifacino da chapo un altra volta e gl uomini / mandino innanzi le domne e poi si vadino a riposare. /

[19v]

Balo chiamato **cholomnese** in sei chonposto per messer /g[i]ovanambruosio che fu ebreo. /

In prima si piglino per mano c[i]oe tre chopie poi facino sedici tenpi / di salterelo e ferminsi poi quela chopia dirieto vadia tramezando / le due chopie dinanzi chon dua pasi scienpi e quatro doppi chominc[i]ando / chol pie mancho tanto che dove era dirieto si truovi dinanzi a tute / e la domna si truovi da la mano di sopra de l uomo e in quelo tenpo / che la chopia dirieto fa questo ch e deto quela di mezo si pigli per la ma/no rita e vadino tondi chon dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando cho/l pie mancho e poi si piglino per la mano mancha e vadino pure tondi cho/n dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie ritto poi facino una / riverenzia in sul pie mancho poi chosi fac[i]a la chopia di mezo ch e rima/sta indrieto chome a fato l ultima c[i]oe dua scienpi e quatro doppi / chominc[i]ando chol pie mancho tramezando l altre dua chopie e in que/ lo tenpo che e la fa questo la chopia di mezo facia dua scien/pi e uno dopio per la mano ritta tondi chominc[i]ando chol pie mancho / e poi si piglino per la mano mancha e vadino pure tondi chon dua pasi / scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie rito tanto che le domne si / truovino tute da la mano di sopra degl uomini e le chopie si truovino tute / ai loro loghi chome istavano in prima e ferminsi poi gl uomini vadi/no intorno a le loro domne chon tre tenpi di piva chominc[i]ando chol pie / mancho e le domne istieno ferme poi le done vadino intorno / agl uomini chon tre tenpi di piva e gl uomini stieno fermi poi tutti / a tre gl uomini facino uno ischoseto in un tenpo poi le domne /

rispondino loro tute a tre in un tenpo poi tuti insieme si tirino / indrieto chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto poi si venghi/no inchontro l uno a l altro chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie / mancho c[i]oe voltandosi tondi tutti quanti in sul pie mancho. / E e finita e rifacila un altra volta da chapo e le done vadino / innanzi dagl uomini e poi si vadino a riposare./

[20r]

Balo chiamato **pettirosse**[61] in dua chonposto per messer / domenicho da ferara. /

In prima sedici tenpi di piva chominc[i]ando chol pie mancho e ferminsi / poi l uomo fac[i]a uno schoseto e la domna gli risponda poi l uomo fa/c[i]a una volta tondo chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho / poi la domna facia uno schoseto e l uomo le risponda e la domna fa/cia una volta tonda chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho / poi si p[i]glino per mano e vadino insieme chon tre pasi dopi chominc[i]ando / chol pie mancho e per ogni paso dopio si tirino indrieto chol pie rito e poi / chol pie mancho poi si fermino e l uomo (e l uomo) dia meza volta tanto / che restino al chontrario l una de l altra poi facino dua tenpi di salte/relo c[i]oe chol primo tenpo vadino di lungho e l altro si vadino a to/chare la mano. E e finita poi la rifacino un altra volta da chapo / e la domna vadia innanzi a l uomo. /

Ballo chiamato **bel fiore** in tre chonp[o]sto / per messer domenicho. /

In prima dodici tenp[i] di piva tut a tre insieme chominc[i]ando chol pie ma/ncho e ferminsi poi il primo si parta e facia un paso dopio chominc[i]a/ndo chol pie mancho e nela fine del paso dopio riducho il pie ritto a[l] sta/ncho e fermisi poi il simile facia il sechondo e il terzo poi il primo / facia uno schoseto e l sechondo li risponda e anche il terzo poi il pri/mo facia un dopio in volta in sul pie mancho e anche il sechondo e il te/rzo l uno apreso a l altro poi il primo

[61] The same title **Petti Rosse** is to be found in FN, while in Pg, Pa and S we find **Petit Rose.**

fac[i]a dua pasi dopi chominc[i]ando / chol pie mancho e
uno scienpio in sul pie ritto andando dal chanto /
[25] dirieto de chonpangni e truovisi pure al pari di sotto
poi il simile / facia il sichondo e fermisi c[i]oe dua
pasi doppi e uno scienpio chominc[i]a/ndo chol pie
mancho poi il terzo faxa quatro pasi doppi
chominc[i]ando cho/l pie mancho pure dal chando dirieto
poi quelo che rimane apreso / a cholui che fa li quatro
[30] dopi fac[i]a uno doppio dal chanto di soto rimane/mdo
pure drieto al pari poi quelo (quelo) che fa li quatro
dopi nela fine / del quarto vadia nel luogho di cholui
che fa il deto dopio e ferminsi poi / quelo di mezo
fac[i]a tre tenpi di piva e un paso scienpio
circhundando / quelo dala mano ritta andando diritto e
pasando per mezo ai dua cho/npangni e rimangha di sopra.
E e finita e rifacila da chapo./

[20v]

[1] Balo chiamato **ingrata** in tre chonposto per messer /
domenicho da ferara. /

In prima tutti insieme nove tenpi di salterelo
chominc[i]ando chol pie mancho / e ferminsi poi la domna
[5] vadia innanzi chon quatro pasi scienpi cho/minc[i]ando
chol pie mancho e ferminsi poi gl uomini vadino pure
innanzi / chon quelo medesimo chol pie mancho al pari de
la domna poi la domna / subito si volti inverso gl
uomini c[i]oe i meza volta chon dua pasi sciempi /
chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe in sullo lato
mancho poi la donna in g[i]u / e gl u[o]mini in su chon
quatro tenpi di salterelo e chominc[i]ando chol pie
[10] man/cho e nela fine del quarto tenpo tutti dieno meza
volta in sul pie ritto / tanto che rimanghino volti viso
chon viso poi facino dua riprese l una / in sul pie
mancho l altra in sul pie ritto poi l una parte inverso
l altra cho/n dua pasi scienpi e uno dopio
chominc[i]ando chol pie mancho poi tuti / una volta in
basa danza chominc[i]ando chol pie ritto poi facino pure
[15] dua / pasi scienpi e uno dopio e una volta in basa danza
chome e deto di sopra / poi la domna in su e gl uomini
in g[i]u sechondo che ssi truovono chon qua/tro pasi
doppi chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine del
quarto / tenpo tutti dieno meza volta rimanendo viso

chon viso c[i]oe in su/l pie ritto poi facino dua
riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie /
[20] ritto poi vadino l una parte inverso l altra chon sei
tenpi di salterelo cho/minc[i]ando chol pie mancho
c[i]oe facendo il primo dopio in sul pie mancho / e
indrieto una ripresa in sul pie ritto a ghuisa di piva e
ferminsi rima/nendo in mezzo poi la domna vadia
[25] circhundando gl uomini chon sei / tenpi di salterelo
chominc[i]ando chol pie mancho andando prima
circhun/dando quelo c[i]oe quelo da mano ritta entrando
pel mezo e circhundando / poi l altro poi il primo
quando la domna circhunda lui facia una vol/ta c[i]oe
andando drieto a la domna e l simile facia l altro uomo
tanto che c[i]aschuno si truovi al suo luogcho c[i]oe
rimetendo la domna i mezo. E e finita poi la rifacino un
altra volta da chapo chome /e deto di sopra poi si
vadino a riposare. /

[21r]

[1] Balo chiamato **anello** in quatro chonposto /
per messer domenicho da ferara. /

In prima otto tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie
mancho e a l ultimo / tenpo c[i]oe fatti sette gl uomini
[5] lascino le mani a le domne e rimanghino / in quadro
c[i]oe gl uomini inchontro l uno a l altro e chosi le
domne e fer/minsi poi gl uomini facino uno schoseto e le
domne rispondino loro / chon quelo medesimo poi gl
uomini si schanbino chon dua pasi doppi chomi/nc[i]ando
chol pie mancho e nela fine del sechondo dopio dieno
mezza volta / in sul pie ritto a tirinchontro l uno a l
[10] altro e truovinsi pure in quadro poi le do/mne facino
uno schosetto e gl uomini rispondino loro poi le domne
si scha/nbino chon dua pasi dopi chominc[i]ando chol pie
mancho e nela fine / dieno mezza volta e truovinsi pure
in quadro poi tutti insieme facino uno / schoseto poi gl
uomini facino una volta tonda in sul pie mancho c[i]oe
un / dopio poi le domne facino quelo medesimo e ferminsi
[15] poi gl uomi/ni si partino e vadino drieto ai suoi
conpangni chon quatro tenpi di piva / chominc[i]ando
chol pie mancho ischanbiandosi i luoghi loro e truovinsi
pure / in quadro poi le domne facino questo medesimo e
truovinsi / tutti a luoghi loro poi gl uomini facino uno

schoseto e le / domne rispondino loro. E e finita e poi
[20] la rifacino un altra / volta da chapo poi si vadino a
riposare./

Ballo chiamato **spero** in tre chonposto /
per messer domenicho da ferara. /

Im prima quatro tenpi di salterelo todescho chominc[i]ando
chol pie mancho / batendo il tenpo imnanzi e
[25] ferminsi poi quelo di mezo vadia im/nanzi chon dua pasi
scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho / poi
i dua restanti vadina inverso quelo di mezo chon dua
passi / scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie
mancho e nel tenpo del do/pio quelo di mezo si volti
chon un dopio chominc[i]ando chol pie ritto ve/rso le
domne poi vadino al chontrario l una parte de l altra
[30] chon dua / tenpi di salterelo todescho chominc[i]ando
chol pie mancho e nela fine / del sechondo tenpo dieno
tutti meza volta poi venghino inchontro l uno / a l
altro chon quatro tenpi di salterelo chominc[i]ando chol
pie man/

[21v]

[1] cho pasando quel di mezo per mezo e nela fine del quarto
tenpo dieno mezza / volta in sul pie ritto poi facino
dua riprese l una in sul pie mancho / l altra in sul pie
ritto poi facino una riverenzia in sul pie mancho / e
tirino indrieto il pie mancho poi venghino inchontro l
[5] una a l altra cho/n tre riprese in portoghalese
chominc[i]ando chol pie ritto e nela fine / de la terza
ripresa i dua da lata deno meza volta in sul pie ritto
ri/metendo quelo di mezo im mezo poi facino tuti a tre
una ripresa / in sul pie mancho poi dieno una volta
tonda chon dua pasi sci/enpi chominc[i]ando chol pie
[10] ritto e una ripresa in sul pie ritto poi / facino una
riverenzia in sul pie mancho poi quelo di mezo pigli la
ma/na ritta a quelo che e da mano ritta e vadino tondi
chon tre tenpi di piva / chominc[i]ando chol pie mancho
poi pigli la mano mancho a quelo che e / da mano mancha
e vadino pure tondi chon tre tenpi di piva chomi/
nc[i]ando chol pie ritto tanto che rimanghino pure
[15] insieme poi quelo / di mezo facia uno schosetto e quegli
dal lato gli rispondino poi quel di mezo dia / una volta
tondo in sul pie mancho c[i]oe un dopio in volta e

quegli da/l lato facino questo medesimo in sul pie mancho c[i]oe un dopio in vo/lta e nela fine del dopio tutti riduchino il pie ritto innanzi. E e fini/ta e rifacila un altra volta da chapo chome e detto./

Balo chiamato **marchanzzia** in quatro chonposto / per messer domenicho da ferara belisimo./

Im prima undici tenpi di salterelo tuti a quatro insieme chominc[i]ando chol pie / mancho e la domna vadia chon un uomo nela chopia di sopra e gli altri dua in/sieme e ferminsi c[i]oe nela chopia di sotto poi gl uomini che sono diretto si ra/choglino insieme chon sei riprese in traverso et alarghinsi l uno a mano / mancha e l altro a mano ritta poi la domna dia meza volta in sul pie mancho / e l uomo suo chompangno vadi imnanzi chon tre pasi doppi chominc[i]ando chol pie / mancho e la domna vengha a rimanere chogli altri dua (uo)uomini in triangholo / poi l uomo che e a mano ritta vadia a ttochare la mano rita a la domna chon dua pasi / scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho e in quelo tenpo che lui va la domna / dia una volta tonda e poi si volti a mano rita e ritornisi l uomo al suo luogho dove / egli era chon dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie ritto e poi il suo / chonpangnio ch era a mano mancha vadia anche lui a tochare la mano a la /

[22r]

domna chon dua pasi scienpi e uno dopio chomicnc[i]ando chol pie mancho / e in quelo tenpo la domna dia pure una volta tonda poi l uomo si volti a ma/no ritto chon dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie ritto tor/nandosi anche lui al suo luogho poi quelo uuomo che e di sopra dia meza / volta in sul pie ritto poi gl uomini che sono di sotto si piglino per la mano ritta e facino / dua passi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie ritto schanbiandosi i luoghi / l uno de l altro poi quel uomo che e di sopra si parta chon dua tenpi di salte/relo chominc[i]ando chol pie mancho e truovisi preso a la domna e in quel te/npo la domna si volti inverso lui e tochili la mano ritta chon una riverenzia / in sul pie mancho poi l uomo medesimo si parta da mano mancha dela domna / e vadi a pigliare l uomo che e a mano ritta con dua pasi scienpi e uno dopio /

chominc[i]ando chol pie ritto poi quelo uuomo che e a mano mancha vadia / a pigliare la domna chon queli medesimi pasi ch a fato l altro c[i]oe chon dua / pasi scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie ritto e rimangha lui propio / cho la domna. E e finita poi la rifacino da chapo un altra volta. /

Balo chiamato **lioncelo** in dua chonposto da messer g[i]ovanni/anbruogio che fu ebreo. /

In prima facino tre volte quatro chontrapassi chominc[i]ando chol pe mancho poi l uomo / facia uno schoseto e la domna gli risponda e l uo[mo] vadi imnanzi un paso dopio chol pie / ritto poi la domna facia uno schoseto e l uomo le risponda e la domna vadia a lato / a l uomo chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto poi l uomo vadi pure imnanzi / chon quatro pasi scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie mancho poi la domna / vadi a truovare l uomo chon quatro scienpi e uno doppio chominc[i]ando chol pie mancho / poi l uomo vadia pure imnanzi chon quatro contrapasi chominc[i]ando chol pie / ritto poi la domna vadia a trovare l uomo chon quatro chontrapasi chominc[i]ando / chol pie ritto poi l uomo vadia pure imnanzi chon dua pasi scienpi e dua doppi chomi/nc[i]ando chol pie mancho poi la domna vadia a trovare l uomo chon dua pasi scienpi / e dua doppi chominc[i]ando chol pe mancho e piglinsi per mano e facino dua riprese / insieme l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi vadino pure / insieme imnanzi chon dua pasi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie / mancho poi facino dua riprese l uno in sul pie mancho l altra in sul pie / ritto poi l uomo facia solo uno schoseto e la domna gli risponda / E e finitto e poi la rifacino un altra volta da chapo e l uo[mo] mandi imnan/zi la domna poi si vadino a riposare. /

[22v]

Balo chiamato **graziosa in dua** chonposto per messer g[i]ovananbruogio / che fu ebreo./

In prima vadino insieme tre pasi di salterelo todescho chominc[i]ando chol pie / mancho poi l uomo pigli la mano ritta de la domna e vadino tondi chon uno paso / dopio chominc[i]ando chol pie ritto tanto che la domna resti da la mano di sopra / de l uomo c[i]oe imnanzi poi

rifacino un altra volta tuto questo medesimo ta/nto che
l uomo ritorni a luogho suo c[i]oe di sopra da la domna
e ferminsi poi / l uomo si parta da la domna chon dua
pasi (si) di salterelo todescho e dua pa/si scienpi e uno
doppio chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine de l
[10] utimo / dopio mandi la punta del pie ritto imnanzi e
fermisi p[o]i la domna vadia / a trovare l uomo chon dua
p[a]ssi di salterelo todescho e dua scienpi e uno dopio
/ chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine de l ultimo
dopio anche ella / mandi la punta del pie ritto imnanzi
e fermisi poi vadino insieme a diritu/ra dela istanzia
chon [d]ua p[a]ssi scienpi e fati li dua scienpi la
[15] domna / che e di soto si volti a mano ritta chon dua
pasi doppi e l uomo che e di s/opra vadi pure a dirit-
tura de la istanzio chon dua passi doppi e nela fine /
del sechondo dopio dieno tutti meza volta in sul pie
ritto voltandosi / viso chon viso poi facino dua riprese
l una in sul pie mancho l altra / in sul pie ritto poi
facino una riverenzia in sul pie mancha poi si vadi/
[20] no inchontro l uno a l altro chon dua pasi scienpi e l
uomo fati li dua scienpi si volti / a mano mancha chon
dua pasi doppi e la domna vengha pure dirita chome si
t[r]uo/va chon dua pasi doppi chominc[i]ando (cho) chol
pie mancho e nela fine del se/chondo doppio dino tuti
meza volta in sul pie ritto e piglinsi per l[a] mano e
facino / dua riprese l una in sul pie mancho l altra in
[25] sul pie ritto poi facino una / riverenzia in sul pie
mancho poi si piglino per la mano ritta e vadino tondi
cho/n tre tenpi di piva poi si piglino per la mano
mancha e vadino pure tondi cho/n tre tenpi di piva
chominc[i]ando chol pie rito e rimanghino volti viso
chon viso / poi facino una ripresa in sul pie mancho poi
la dommna si dirizi a la stanza / chon un paso dopio
chominc[i]ando chol pie ritto e l uomo la meta imnanzi /
[30] nel medesimo tenpo chon un dopio chominc[i]ando chol pie
ritto. E e finita / e rifacila un altra volta da chapo
chome e deto di sopra. /

Balo chiamato **bonghuardo** in dua chonposto per
messer g[i]ovananbruo/g[i]o che fu ebreo e senpre
va insieme. /

In prima quindici tenpi di salterelo chominc[i]ando chol
[35] pie mancho poi facino una / ripresa in sul pie ritto poi
vadino quatro doppi in basadanza chominc[i]ando

chol pie / mancho poi facino quatro chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho /

[23r]

poi dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto poi quatro chontrapasi / chominc[i]ando chol pie ritto poi facino dua riprese l una in sul pie mancho / l altra in sul pie ritto poi facino dua tenpi di salterelo e dua riprese cho/minc[i]ando chol pie mancho poi facino pure dua tenpi di salterelo e dua ripre/se chominc[i]ando chol pie mancho poi facino dua pasi scienpi e uno doppio / chominc[i]ando chol pie mancho poi facino una ripresa in sul pie ritto poi fa/cino dua continenzie poi facino una riverenzia in sul pie mancho. E e / finita e rifacilla un altra volta da chapo e la dona vadia imnanzi. /

Balo chiamato **gelosia** in sei c[i]oe tre choppie chonposto / per messer domenico da ferara che fu ebreo. /

In prima facino sei tenpi di salterelo todescho l una chopia drieto a l altra chomin/c[i]ando chol pie mancho e ferminsi poi l uomo che e cho la prima domna dinan/zi si parta da lei e vadi a trovare quela chopio che e i[n] mezo chon tre chontrapasi / chominc[i]ando chol pie mancho andando dintorno a la sua persona e tochi la / mano rita a la domna che e a la chopia di mezo chon una riverenzia e in quelo tenpo l uomo che e i[n] mezo vadia a trovare quela domna che e rima/sta sola dinanzi chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho e fermisi / poi quelo uomo che era inanzi seguiti pure e vadia a trovare la chopia / direto c[i]oe l utima chon tre chontrapasi (and)andando prima dintorno a quela / domna di mezo c[i]oe a spina pescie e tochi la mano ritta a quela domna / che e da la chopia dirieto chon una riverenzia e in quelo tenpo l uomo che / e suo conpangnio vadia a trovare quela domna di mezo che e rimasta / sola chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho poi quelo uomo / primo che e rimaso utimo facia cho la domna in tondo uno paso doppio / chominc[i]ando chol pie ritto c[i]oe presi per mano ritta dela domna u[l]tima / poi tutte a tre le chopie insieme vadino a dirituna[62] chon oto

[62] **dirittura.**

tenpi di piva / chominc[i]ando chol pie mancho e fermin-
si c[i]oe l una choppia drieto / a l altra poi quelo
uuomo che e rimasto di sopra imnanzi facia una /
riverenzia a la sua domna ch egli a per mano solo poi
quelo uomo che e / i mezo facia una riverenzia a la
domna che egli a per mano solo poi que/lo uomo che e
rimasto dirieto facia una riveremnzia a la domna sua /
chonpagnia poi tut a tre le chopie a uno tenpo piglino
la mano ritta de la dona / e vadino tondi chon tre tenpi
di piva chominc[i]ando chol pie mancho poi piglino la /
mano mancha e facino anche tondi tre tenpi di piva
chominc[i]ando chol pie ritto. / E e finita e posono
esere moltisime chopie e quelo uuomo che e rimasto dina/
nzi rifacino tanto che c[i]aschuno ritorni a la sua
domna chome in prima. /

[23v]

Balo chiamato **marchessana** in dua chonposto per
messer /domenicho da ferara. /

In prima sedici chontrapasi insieme c[i]oe quatro da ogni
pie chominc[i]ando chol p/ie mancho poi l uomo si parta chon
dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie
mancho / e fermisi poi la domna vadi a trovare l uomo
chon dua pasi doppi chominc[i]ando / chol pie mancho poi
si piglino per mano e facino dua riprese l una in sul
pie / mancho l altra in sul pie ritto e la domna cho la
sechonda ripresa si volti a l uo/mo viso chon viso poi
si piglino per la mano ritta e vadino tondi chon dua
pasi scie/npi e uno doppio chominc[i]ando chol pie
mancho poi facino una ripresa in su/l pie ritto viso
chon viso poi si piglino per la mano mancha e vadino
pure / tondi chon dua pasi scienpi e uno dopio
chominc[i]ando chol pie mancho poi / facino una ripresa
in sul pie ritto poi vadino al chontrario l uno de l
altro c[i]oe / l uomo in g[i]u e la domna in su chon dua
pasi doppi chominc[i]ando chol pie / mancho e nela fine
del sechondo dopio deno meza volta in sul pie ritto /
poi facino dua riprese l una in sul pie mancho l altra
in sul pie ritto poi / facino dua chontinenzie e una
riverenzia in sul pie mancho poi l uo/mo facia uno
schoseto e la domna gli risponda poi venghino inchontro
/ l uno a l altro chon un paso dopio chominc[i]ando chol
pie mancho e ferminsi / poi la domna facia uno schoseto

e l uomo le risponda poi si vadino pure / inchontro l uno a l altro chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto poi l uo/mo facia un dopio in meza volta chominc[i]ando chol pie mancho e in que/lo tenpo anche la domna facia un dopio in volta tonda chominc[i]ando / chol pie mancho e nela fine del deto dopio metino chaschuno la punta de/l pie ritto imnanzi e la domna rimara innanzi. E e finita e rifacinla / un altra volta da chapo chome e deto poi si vadino a riposare. /

Balo chiamato **prig[i]oniera** in dua chonposta / per messer domenicho da ferara belisimo. /

In prima dua chontinenzie insieme poi facino tre scienpi e uno / dopio chominc[i]ando chol pie mancho poi facino una riverenzia / in sul pie mancho poi rifacino tuto questo medesimo che e deto un a/ltra volta da chapo poi l uomo lasci la domna e vadia imnanzi chon dua / pasi scienpi e tre chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho e fermisi poi / la domna vadi a trovare l uomo chon dua pasi scienppi e tre chontrapasi / chominc[i]ando chol pie mancho poi si piglino per la mano ritta e vadino tondi cho/n un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto tanto che la domna resti /

[24r]

da la mano di sopra de l uomo c[i]oe imnanzi e facino una riverenzia / in sul pie mancho et ferminsi poi la domna si parta da l uomo pure imnanzi / chon dua pasi scienpi e tre chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho / e fermisi poi l uomo vadi a trovare la domna chon dua pasi scienpi e tre / chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho poi si piglino per la mano ritta e va/dino tondi chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto tanto che l uomo resti / da la mano di sopra de la domna e facino una riverenzia in sul pie / mancho poi vadino insieme c[i]oe l uomo imnanzi chon quatro tenpi / di salterelo todescho chominc[i]ando chol pie mancho e ferminsi volti / viso chon viso poi l uomo facia uno schoseto e la domna gli risponda / poi si tirino da parte chon una ripresa in sul pie mancho poi la dona / facia uno schoseto e la domna[63] gli risponda poi si

[63] **l uomo** according to the other texts.

tirino pure da / chanto chon una ripresa in sul pie ritto volti viso chon viso poi la domna / entri imnanzi a l uomo chon quatro tenpi di salterelo andando tut a
[15] dua / insieme chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe presi per mano poi fa/cino dua chontinenzie. E e finita e rifacila da chapo un altra / volta chome e deto di sopra poi si vadino a riposare./

Balo chiamato **g[i]ove** e in tre chonposto per messer / domenicho da ferara./

[20] In prima si truovino in su la sala a la fila c[i]oe drieto l uno a l altro e facino / tre tenpi di salterelo todescho onbreg[i]ando la persona chominc[i]ando chol pie / mancho poi dieno una volta tondo chon dua passi scienpi chominc[i]a/ndo chol pie rito e una ripresa in sul pie ritto poi rifacino un altra vol/ta da chapo chome e detto di sopra e ferminsi poi quello uuomo che /
[25] e dinanzi si volti inverso la domna che e im mezo e facino una / biscia a sppina pescie c[i]oe quelo uuomo dinanzi pigli per la mano ritta / de la domna chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho c[i]oe / la da[64] rimangha ne luogho de l uomo poi pure l uomo che era dinan/zi pigli la mano mancha de l uomo drieto pure
[30] a spina pescie cho/n un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto tut a dua insieme e fe/rmisi poi quel uomo che era drieto pigli la mano ritta a la domna / pure a spina pescie chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto / tanto che quelo uuomo che era dinanzi si truovi drieto e quelo drietto / si truovi dinamzi e pure la
[35] domna im mezo e ferminsi poi vadi/no tutti insieme drieto l u[n]o a l altro chon dua pasi scienpi e uno /

[24v]

[1] dopio chominc[i]ando chol pie mancho e ferminsi poi rifacino un altra vo/lta questo medesimo tanto che c[i]aschuno degl uomini si torni al suo / luogho c[i]oe quelo che era dinanzi torni imnanzi e quelo che era dirie/to torni drieto chon questa medesima biscia in
[5] tenpi di basadanza / e ferminsi poi quelo uuomo dinanzi si volti inverso la domna e facino tuti / insieme nove tenpi di piva a spina pescie tramezando l uno l altro

[64] **la donna.**

tanto / che c[i]aschuno torni al suo luogho e la domna
pure i mezo c[i]oe tuti a la fi/la chominc[i]ando chol
pie ritto poi vadino pure a la fila chon quatro tenpi /
di salterelo e fati insieme li dua tenpi la domna che e
[10] in mezo si fermi / chominc[i]ando chol pie mancho e l
uomo che e imnanzi si volti indrieto cho/n e dua tenpi
restanti pasando dinanzi a la domna e quelo che e
dirieto / vadi pure imnanzi chon i dua tenpi anche lui
restanti pasando dirieto / a la domna e ferminsi tuti a
dua a uno tenpo tanto che quelo / che era imnanzi
rimangha dirieto e quelo dirieto rimangha dinanzi poi /
[15] la domna sola dia una volta tonda chon dua pasi scienpi
chominc[i]ando / chol pie rito e una ripresa in sul pie
ritto nel suo luogho c[i]oe i[n] mezo poi / rifacino un
altra volta questi quatro tenpi di salterelo chome ssi
truovono pure / dirito e fati li dua tenpi la domna si
fermi e quelo uomo che e rimoso imn/anzi si volti
indrieto al suo luogho chon e dua tenpi seghuenti
[20] pasando / dinanzi a la domna e quelo che e rimaso
dirieto pasi pure dirito chon e dua / tenpi seghuenti
pasando dirieto a la domna e ferminsi a uno tenpo /
c[i]aschuno al suo luogho dove erano al principio poi
la domna dia sola una / volta tonda chon dua pasi scienpi
chominc[i]ando chol pie ritto e una ri/presa in sul pie
ritto nel suo luogho c[i]oe i mezo poi tochi la mano
[25] rita a quelo / uuomo che e imnanzi chon una riverenzia
picina e l uomo si chini infino / in tera poi si volti a
quelo uuomo che e indrieto e tochili la mano ritta /
anche a lui chon una riverenzia picina in sul pie ritto
e l uomo si chini infi/no in tera e l[e] dete dua
riverenzie vogliono esere in uno tenpo mede/simo tute a
dua. E e finita poi la rifacino un altra volta da chapo /
[30] chome e deto di sopra poi gl uomini rimenino la domna al
suo luogho./

[25r]

[1] Baleto chiamato **g[i]oioso in dua** chonposto per
messer domenicho. /

In prima l uomo pigli la dona et facino insieme dua
riprese l una in sul pie ma/ncho l altra in sul pie
ritto poi l uomo lasci la domna e vadia diritto chon dua
/ pasi scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie
[5] mancho e nela fine del sechondo / dopio dia meza volta

restando volto a la domna viso chon viso e facino / tuti
dua riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie
ritto poi l uomo / vadi inchontro a la domna e la domna
istia ferma chon dua pasi scie/npi e dua doppi
chominc[i]ando chol pie mancho andando da la mano di
sotto / de la domna e nela fine del sechondo dopio dia
[10] meza volta in su/l pie ritto metendo la dona imnanzi e
piglinsi per mano e facino dua / riprese l una in sul
pie mancho l altra in sul pie ritto poi la dona / lasci
l uomo e vadia diritta chon dua pasi scienpi e dua dopi
chomi/nc[i]ando chol pie mancho e nela fine del sechondo
dopio dia me/za volta in sul pie ritto restando volta a
[15] l uomo viso chon viso / poi facino tuti dua riprese l
una in sul pie mancho l altra in sul pie / ritto poi la
domna vadia inchontro a l uomo chon dua pasi scienpi e
dua / dopi chominc[i]ando chol pie mancho e l uomo stia
fermo e nela fine / del sechondo dopio dia meza volta in
sul pie ritto rimetendo l uomo / imnanzi e piglinsi per
mano e facino dua riprese l una in sul pie mancho / l
altra in sul pie ritto poi vadino insieme dua pasi
scienpi e tre doppi cho/minc[i]ando chol pie mancho poi
las[c]ino le mani e dieno una volta tonda / chon dua
pasi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa
in sul pie / rito poi facino dua riprese presi per mano
l una in sul pie mancho l a/ltra in sul pie ritto poi
[25] vadino pure insieme dua pasi scienpi e tre do/ppi
chominc[i]ando chol pie mancho poi las[c]ino le mane e
dieno una volta / tondo chon dua pasi scienpi
chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa / in sul pie
ritto poi vadino pure insieme sedici tenpi di salterelo
e fer/minsi poi l uomo facia uno schoseto e la domna gli
risponda e l uomo / vadi imnanzi uno dopio
[30] chominc[i]ando chol pie mancho poi la domna / facia uno
schoseto e l uomo le rispondo e la domna vadia a trovare
l uo/mo chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie
mancho poi l uomo facia / uno schoseto e la dona gli
risponda e l uomo vadia uno dopio innan/zi
chominc[i]ando chol pie rito e nela fine del [d]opio
mandi la punta / del pie manch[o] innazi voltandosi
[35] verso la domna poi la domna facia / uno schoseto e l
uomo le risponda e la domna vadia ne lato de l uo/mo
chon un dopio chol pie ritto e l uomo la meta imnazi
chon un dopio chol pie / rito. E e finita e rifacila e
la dom[n]a imnanzi. /

[25v]

Baleto chiamato **fioreto** in dua chonposto per messer / domenicho da ferara. /

In prima facino insieme dodici tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho e fermin/si poi l uomo lasci la domna e vadia imnanzi un paso dopio ghalopato e ritorni a luogho suo cho/n un altro dopio ghalopato poi la dom[n]a vadia anch el[l]a sola imnanzi chon un paso dopio gha/lopato e torni a luogho suo chon un altro dopio ghalopato chominc[i]ando cho/l pie mancho poi l uomo vadia pure imnanzi chon una ripresa ghalopata chominc[i]ando / chol pie mancho e ritorni a luogho suo pure chon una ripresa ghalopata chominc[i]ando / chol pie ritto poi la domna vadi all indrieto chon una ripresa ghalopata chominc[i]ando / chol pie mancho chosi per lato e ritorni a luogho suo pure chon una ripresa ghalopata cho/minc[i]ando chol pie ritto e ferminsi poi l uomo facia uno schoseto e la domna gli / risponda e piglinsi per la mano ritta e vadino tondi chon quatro tenpi di piva poi la / domna facia uno schoseto e l uomo le risponda e piglinsi per la mano mancha / e vadino pure tondi chon quatro tenpi di piva tanto che c[i]aschuno rimangha a l/uogho suo poi l uomo vadia solo imnanzi chon dua passi scienpi e tre doppi cho/minc[i]ando chol pie mancho e fermisi e la domna lo vadi a trovare chon dua / pasi scienpi e tre doppi chominc[i]ando chol pie mancho andando a lato a l uomo / e fermisi poi l uomo facia uno schoseto e la domna gli rispondo poi dieno / una volta tonda chon dua pasi scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e una / ripresa in sul pie ritto e quando la domna fa la deta volta facila / grande chosi dinanzi a l uomo tanto che e la resti imnanzi a l uomo c[i]oe / da la mano di sopra. E e finito e rifacinlo da chapo. /

Baleto chiamato **g[i]oioso in tre** chonposto per messer / g[i]ovani anbruog[i]o./

Insieme tutti a tre e la domna i mezo e facino insieme dua ri/prese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi la domna / vadia imnanzi chon dua passi scienpi chominc[i]ando chol pie mancho / voltandosi a l uomo che e a mano mancha c[i]oe imnanzi e piglinsi / per la mano mancha e vadino a tondo chon dua pasi doppi

[30] chominc[i]a/ndo chol pie mancho tanto che c[i]aschuno
torni al suo luogho c[i]oe / la domna i mezo poi si
piglino tuti per mano e facino dua riprese / l una in
sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi la domna
vadia / imnanzi chon dua pasi scienppi chominc[i]ando
chol pie mancho vo/ltandosi a quelo uuomo che e a mano
[35] ritta e piglinsi per la mano / ritta e vadino pure tondi
dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie ma/ncho tornando
c[i]aschuno al suo luogho poi si piglino per mano tuti /

[26r]

[1] e facino dua riprese l una in sul pie mancho l altra in
sul pie ritto / poi la domna si fermi e gl uomini si
schanbino luo[gho] l uno de l altro chon dua / pasi
scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho
c[i]oe che quelo / uuomo che e a mano mancha c[i]oe
[5] imnanzi pasi dinanzi a la domna e / quelo che e da mano
ritta pasi sopra a lui e la domna in quel tenpo sti/a
ferma poi si piglino per mano e facino dua riprese l una
in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto poi
ritornino c[i]aschuno al suo luocgho / chon dua passi
scienpi e dua doppi chominc[i]ando chol pie mancho
c[i]oe / che quelo che e da mano mancha pasi dinanzi a
[10] la dona e quelo / che e a mano ritta pasi sopra a
lui poi si piglino per mano e facino dua / riprese l una in
sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi vadino
in/sieme imnanzi chon dua passi scienpi e uno dopio
chominc[i]ando chol p/ie mancho poi gl uomini dieno una
volta tondo chon dua dopi volta/ndosi a mano ritto
chominc[i]ando chol pie ritto e in quelo tenpo la dona /
[15] facia dua riprese l una in sul pie ritto l altra in sul
pie mancho / poi dieno tuti a uno tenpo una vuolta tondo
chon dua pasi sci/enpi chominc[i]ando chol pie ritto e
una ripresa in sul pie ritto poi / si piglino per mano e
facino dua riprese l una in sul pie man/cho l altra in
sul pie ritto poi vadino pure insieme imnanzi cho/
[20] n dua passi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie
mancho / poi gl uomini dieno una volta tonda chon dua
pasi doppi chominc[i]an/do chol pie ritto voltando a
mano ritta e in quelo tenpo la dona / facia dua riprese l
una in sul pie ritto l altra in sul pie ma/ncho poi
dieno tutti a tre una vuolta tonda chon dua pasi /
[25] scienpi chominc[i]ando chol pie ritto e una ripresa in
sul pie ritto / poi vadino pure insieme inanzi chon otto

tenpi di salterelo chominc[i]a/ndo chol pie mancho et ferminsi poi la domna facia uno schosetto / e gli uomini le rispondino e la domna vadi sola imnanzi uno dopio cho/minc[i]ando chol pie mancho poi gl uomini facino uno schoseto e la / domna risponda loro e gl uomini vadino un paso dopio imnazi / chominc[i]ando chol pie mancho rimetendo la domna im mezo / poi la domna facia uno schoseto e gl u[o]mini le rispondino e la / domna vadia uno paso dopio imnanzi chominc[i]ando chol pie/

[26v]

rito e nela fine del dopio dia meza volta in sul pie ritto voltandosi / viso chon viso poi gl uomini facino uno schoseto e la domna risponda / loro e gl uomini vadino un paso dopio chominc[i]ando chol pie ritto e nela / fine del dopio dieno meza volta in sul pie ritto rimetendo la do/mna im mezo. E e finitta e rifacinla un altra volta da chapo / chome e detto di sopra e la domna pure i mezo. /

Baleto chiamato **benghuardo nuovo** in dua chonposto / per messer g[i]ovananbruog[i]o che fu ebreo. /

In prima vano insieme quindici tenpi di salterelo poi facino una / ripresa in sul pie ritto poi l uomo vadi solo dua passi dopi imnanzi / chominc[i]ando chol pie mancho e fermisi poi la domna lo vadi a trovare / chon dua pasi doppi chominc[i]ando chol pie mancho poi l uomo vadi / pure solo quatro chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho e voltisi / inverso la domna e facino tutti a dua insieme dua chontinenzie / poi la domna va a trovare l uomo chon quatro chontrapasi chominc[i]ando / chol pie ritto e piglinsi per mano e facino dua riprese l una in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto poi si piglino per la mano ritta e vadino to/ndi chon dua tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho tanto / che c[i]aschuno torni al suo luogho e facino dua riprese l una in sul pie / mancho l altra in sul pie ritto poi si piglino per la mano mancha e vadi/no tondi chon dua tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho / tanto che c[i]aschuno torni al suo luogho e facino pure dua riprese / l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi vadino diritto insie/me chon dua passi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho / poi facino

una volta tonda chon dua passi scienpi chominc[i]ando / chol pie ritto e una ripresa in sul pie ritto poi facino dua chonti/nenzie. E e finita e rifacilla un altra volta da chapo / e la domna vadia imnanzi. /

Baleto chiamato **rossina** in tre[65]. /

[30] In prima s achozano insieme in sulla sala al pari e lla donna in mezo e vanno insieme / duo passi dopi cholle meze riprese e voltonsi indrie e fanno questo medesimo un altra / volta ritornando dove partirno poi la donna si parte e va duo scienpi e un dopio / e manda inanzi la punta del pie ritto e fermasi poi gli uomini vadino quello /

[27r]

[1] medesimo quello stante la donna si volta indrieto e va in su chon duo doppi / e gli uomini el simile in giu tutti danno meza volta in sul pie ritto e fanno dua / riprese poi un dopi in volta in sul pie mancho e una chontinenza e una riverenza / picina poi venghino inchontro l uno a l altro chon duo scienpi e un dopio
[5] chomin/ciando chol pie mancho poi facino una riverenza picina et tornino indrieto / tre passetti poi facino un dopio in volta in sul pie mancho poi facino una / ripresa poi una chontinenza poi facino un dopio in volta in sul pie mancho / poi facino una ripresa e poi metino il pie mancho inanzi e chalin giu tutti / insino in tera e ferminsi alla punta del pie mancho poi facino due
[10] chontinenze / e un dopio in volta in sul pie mancho poi la donna pigli la mano a quello che gli e da man / ritta e facino quatro tenpi di piva a ttondo poi pigli la mano mancha all altro uomo / e faci el simile poi facino uno spina pescie chon otto tenpi di piva in modo / che si schanbino e luoghi degli uomini che quello ch era da mano ritta torni dalla / mancha e finitta rifassi un altra volta./

[15] Balletto chiamasi **la graziosa in tre.** /

La donna in mezzo e vanno insieme tre passi di salterello todescho poi danno meza volta / chol quarto dopio poi

[65] The writing seems to be different from this point on, as are the abbreviations and spelling, until folio 27v, line 17, at which point we go back to the previous handwriting.

vanno tre passi della tangielosa e chol pie ritto un dopio in volta tondo / poi la donna piglia l uomo che gli e in sulla man mancha colla ritta e fanno quatro chontrapassi / e in quello stante l altro uomo fa a[n]che quel medesimo in tondo tanto che torna al luogho suo poi la donna / piglia l altro uomo cholla ma[n] mancha e fa questo medesimo poi si fermono e lla donna si parte / e va duo passi della tangielosa e voltasi agli uomini e loro vanno a llei chon duo scienpi e un dopio / poi fanno una riverenza chol pie ritto inanzi volti viso chon viso poi vadino al chontradio l uno / dell altro chon duo doppi chominciando chol pie mancho poi danno mezza volta e una ripresa / e lla volta del gioioso tutti insieme cioè gli uomini di sopra e lla donna di sotto poi gli uomini / si pigliono per la man ritta e vanno in tondo chon duo scienpi e duo dopi e lla donna vengha a lloro / chon duo scienpi e un dopio e meza volta e entra in mezo di loro poi facino insieme duo riprese / e una riverenzetta poi pigli l uomo che gli e a man ritta e facino una biscia chon sei tenpi di piva / a spina pescie tanto che gli schanbino el luogho loro finita e rifacilla da chapo un altra volta./

Finis/

[27v]

Balletto in tre chiamasi **la forttuna** di mariotto da perugia. /

Chomincia in triangholo chon sei tenpi di salterello poi si fermono e fanno tutti dua / scienpi e uno dopio quello dinanzi ch a l anello si vo[l]gia al sechondo cioe alla donna e ella / gli fa una riverenza insino in terra poi si torna a drietto chon duo scienpi e un dopio / e quello ch e da drie va nel luogho della donna chon duo scienpi e uno dopio e fa la riverenza / in tera al signiore dell anello poi vanno pure in tondo chon duo passi scienpi e un dopio / e l signiore da l anello a quello uomo che gli e apresso e fagli una riverenza insino in tera / si che l altro uomo rimane signiore quello che a perduta la signioria se n escie chon quatro meze / riprese voltandosi adrieto e quello che a presa la signioria entra inanzi chon quatro meze[66] / poi fanno

[66] **riprese,** probably a copyist's omission.

duo chontrapassi inanzi e dua adrieto e poi l uomo che a perduto la signioria fa una / riverenza al signiore insino in tera e l signiore acietta chon una riverenza picina / in sulla punta del pie poi la donna fa ll altra riverenza e llui acietta cho riverenza picina / poi vanno inanzi tutti a tre chon dua scienpi chol pie mancho e l primo e ll altro chol sichondo / e fanno tutti una riverenza in tera e l signiore dell anello l acietta cho
[15] la riverenza picina. / Finita richominciasi e c[h]i e inanzi sia inanzi fassi tre volte a mmedesimo modo. /

Balletto chiamasi **amoroso isghuardo** in dua. /

In[67] prima dodici tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie mancho poi / una ripresa in sul pie mancho poi pure insieme chon tre passi scie/npi chominc[i]ando chol pie
[20] ritto e ferminsi poi l uomo solo va imnanzi / un paso dopio e tre chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho e fer/masi poi la domna lo va a trovare chon un paso doppio e tre chontrapasi / chominc[i]ando chol pie mancho poi si piglino per mano e facino dua ri/prese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto poi vadino in/sieme dua passi scienpi e tre doppi chominc[i]ando
[25] chol pie mancho / poi dieno una vuolta tonda chon dua passi scienpi chominc[i]ando / chol pie rito e una ripresa in sul pie ritto poi facino dua passi / scienpi chominc[i]ando chol pie mancho poi facino dua cho/ntinenzie. E e finitta e rifacinlo un altra volta da chapo. /

Baletto chiamato **la vita di cholino** im tre. /

[30] In prima si pigl[i]ano per mano tutti a tre in testa dela sala e la domna i[n] mezo / e famno dua chontinenzie poi la domna si parte e va imnanzi dua pasi / scienpi fioriti chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine si volta i[n] meza / volta in sul pie rito e in quello tenpo gl uomini facino una riverenzia /

[28r]

[1] picina in sul pie mancho e tirinsi indrieto dua(a) pasetini e metino il pie ritto / imnanzi poi facino tuti a tre dua riprese l una in sul pie mancho l altra / in sul pie rito poi la dom[n]a faci una riverenza a quelo uomo che gli e / a mano ritta e l uo[mo] le risponda nel

[67] New change of handwriting, as was indicated in note 65.

medesimo tenpo poi si volti a quelo che / e da mano
mancha e faciagli una riverenzia e l uomo le risponda
nel / medesimo tenpo poi tuti a tre dieno una volta
tonda chon un paso dopio chomi/nc[i]ando chol pie ritto
poi la domna pigli la mano ritta a quelo uuomo che e / a
mano ritta e vadino tondi chon dua pasi doppi ghalopati
chominc[i]ando chol pie / mancho tornando c[i]aschuno al
suo luogho poi pigli la mano mancha a que/lo uuomo che e
a mana mancha e vadino pure tondi chon dua pasi dopi /
chalopati chominc[i]ando chol pie mancho tornando
c[i]aschuno al suo luo/gho poi la domna facia una
riverenzia a quelo uuomo che e a mano / ritta e l uomo
le rispondo nel medesimo tenpo poi si volti a l uomo che
l e / da mano mancha e facigli una rivereza e l uomo le
rispondo chome / a fato l altro poi tuti a tre dieno una
volta tonda chon un paso doppio / chominc[i]ando chol
pie ritto poi la domna in g[i]u e loro in su chon dua
pasi / doppi ghalopati chominc[i]ando chol pie mancho e
nela fine del sechondo dopio / dieno tuti meza volta
in sul pie ritto voltandosi viso chon viso poi facino / dua
riprese l una in sul pie mancho l altra in sul pie ritto
poi la domna / facia una riverenzia a quelo uuomo che e
da mano ritta e l uomo le / risponda nel medesimo tenpo
poi si volti a quelo uuomo che l e da mano / mancha e
faciagli una riverenzia e l uomo le risponda nel
medesimo / tenpo poi tuti a tre dieno (uno) una volta
tonda chon un paso dopio cho/minc[i]ando chol pie ritto
poi venghino inchontro l uno a l altro chon tre pa/
si doppi portoghalesi chominc[i]ando chol pie mancho
pasando la dona per mezo e nela fine del terzo / si
voltino viso chon viso e venghinsi inchontro chon un
paso dopio chominc[i]ando / chol pie ritto poi la domna
tochi la mano ritta a quelo uuomo che e a mano / rita
chon una riverenzia poi si volti a quelo che e a mano
mancha e to/chigli la mano mancha chon una riverenzia
poi tuti a tre dieno una / volta tonda chon un paso
dopio chominc[i]ando chol pie ritto poi faci/no una
biscia tramezando l uno l altro chon otto tenpi di piva
tanto che / c[i]aschuno torni al suo luogho poi la domna
facia una riverenzia / a quelo uuomo che e da mano ritta
e l uomo le risponda poi si volti a / (a) quelo uuomo che
e da mano mancha e facigli una riverenzia e l u[o]mo
/ le risponda poi la domna dia una volta tonda chon un
paso dopio chomi/nc[i]ando chol pie rito e in quel tenpo

gl uomini vadino a trovare la dona chon un / dopio chol pie rito e dieno meza volta rimetendo la dona i[n] mezo. E e finita. /

[28v]

[1] Baleto chiamato **bialte di chastiglia** in tre. /

Chominc[i]a in triangholo tre brac[c]ia da l uno a l altro poi il primo uomo vaiga[68] chon dua passi / scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine si / volta indrieto e fa una riverenzia a la domna [5] che gli e drieto chol pie rito / e la domna gli risponde poi fa un dopio l uomo dinanzi in volta chominc[i]ando / chol pie ritto e fermasi poi la domna va dua pasi scienpi e uno dopio / chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine del dopio si volta in drie/to a l altro uuomo e fagli una riverenzia chol pie rito e l uomo gli ri/ sponde e ela fa un dopio in volta tonda chominc[i]ando [10] chol pie / ritto e fermasi poi l uomo che e dirieto va anche lui dua / passi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho e ne/la fine del dopio si volta a l uomo che e dinanzi e fagli / una riverenzia chol pie ritto e l uomo e la domna gli risponda / perche lui e l u[l]timo e pure lui facia uno dopio in volta tonda / [15] chomonc[i]ando chol pie ritto poi vadino pure in triangholo chon dua / passi scienpi e tre doppi tuti a tre e al terzo dopio si achostino / tuti a tre insieme a uno bracio l uno da l altro e facino cho/si achosto dua riprese franzesse e chominc[i]ando chol pie ritto / poi facino tuti uno doppio in volta tonda chominc[i]ando / [20] chol pie ritto poi si istringhino pure apreso chon un altro dopio / chominc[i]ando chol pie mancho e poi facino pure dua ripre/se franzesse chominc[i]ando chol pie ritto poi l uomo che era /imnanzi se n esca e la domna che e i[n] mezo entri imna[n]zi c[i]oe / tuti insieme dua pasi scienpi e uno dopio chominc[i]ando cho/ [25] l pie ritto e la domna chominci un altra volta da chapo cho/me a fato il primo uuomo e quando essa a fato questo medesimo / quel uomo che e dirieto entri imnanzi e facia anche lui chome / ano fato i dua primi e nela fine sua c[i]oe de dua scienpi e un/o dopio chominc[i]ando chol [30] pie ritto s achoncino il pari in su la sa/la tuti a tre

[68] **Vadia,** tuscan word for **vada.**

e quelo che fu imna[n]zi il primo sia imna[n]zi e la / domna i[n] mezo e vadino insieme adiritura de la sala chon q/uatro tenpi di piva chominc[i]ando chol pie mancho e nela /

[29r]

[1] fine del quarto tenpo dieno tuti meza volta in sul pie ritto / e ritornino in g[i]u chon quatro tenpi di piva pure insieme ritorn/ando ove partirno e ferminsi poi il primo uuomo si tiri chosi / per lato chon quatro meze
[5] riprese chominc[i]ando chol pie mancho / e fermisi e chosi faci la domna e fermisi e chosi faci / l altro u[l]timo uuomo e fermisi poi la domna si volti a que/lo uomo che e imnanzi e tochili la mano ritta chon una ri/verenzia chol pie mancho e l u[o]mo le risponda poi si volti a / (a) altro uuomo che e indrieto e tochili
[10] la mano ritta chon una / riverenzia chol pie mancho e l uomo le risponda poi tutti / a tre dieno una valta tonda chon un dopio[69] chominc[i]ando / chol pie ritto voltando a mano ritta poi facino un altra volta / quatro tenpi di piva e nela fine del quarto tenpo dieno me/za volta in sul pie ritto e ritornino in g[i]u chon quatro
[15] tenpi pure / di piva pure insieme ritornando ove partirno e fermi/nsi po[i] pure il primo uuomo si tiri pure per lato chon quatro / meze riprese chominc[i]ando chol pie mancho e fermi/si e chosi faci la domna e fermisi e chosi faci l altro / u[l]timo uuomo e fermisi
[20] poi il primo uuomo vadi un paso / dopio chominc[i]ando chol pie mancho voltandosi inve/rso il muro c[i]oe al imnanzi e fermisi chosi faci la do/mna e chosi faci l altro u[l]timo uuomo c[i]oe a uno a uno / poi tuti a tre a uno tenpo facino un altro dopio chol pie / ritto rivoltandosi al chontrario c[i]oe verso la sala. E e /
[25] finito e vadino a sedere e rimenino la domna / al suo luogho non si fa piu volte perche tuti ano fa/to la parte sua. /

[29v]

[1] Baleto chiamato **amoroso** in dua.

In prima dodici tenpi di piva tut a dua insieme chominc[i]ando / chol pie mancho e ferminsi poi l uomo

[69] Due to an ink stain, the word **dopio** is not fully legible.

solo vadia imnanzi / chon dua passi di natura e uno
tenpo di piva e tre pasi di natura chomi/nc[i]ando chol
pie mancho e fermisi poi la domna lo vadi a trovare /
chon quelo medesimo che a fato lui poi l u[o]mo pure
solo vadi imn/a[n]zi chon tre tenpi di piva e uno paso
di natura chominc[i]ando chol pie / mancho e fermisi poi
la domna lo vadi a trovare / chon quelo medesimo che a
fato lui poi l u[o]mo pure solo vadia imnanzi cho/
n dua passi di natura e uno tenpo di piva e tre passi di
natura cho/minc[i]ando chol pie mancho e nela fine del
u[l]timo paso si volti / verso la domna e fac[i]ale una
riverenzia chol pie mancho / e la domna gli risponda e
pure l u[o]mo vadi a trovare la domna / chon tre tenpi
di piva e uno passo di natura chominc[i]ando chol p/
ie mancho poi la domna vadi imnanzi a fare la riverenzia
a l uo/mo chon dua passi di natura e uno tenpo di piva e
tre pasi di / natura e nela fine del terzo paso si volti
a l uomo e facigli / una riverenzia chol pie mancho e l
uomo le rispondo e pure / la domna vadia a trovare l
uomo chon tre tenpi di piva e uno / paso di natura
chominc[i]ando chol pie mancho e l uomo quando / la
domna a fato i dua tenpi le vadia inchontro chon un te/
npo di piva e uno paso di natura voltando il deto paso
al p/ari de la domna metendola imnanzi. E e finita e
rifa/cila un altra volta da chapo chome e deto e la dona
i/mnanzi poi l uomo rimeni la domna a sedere. /

Baleto chiamato **tangelosa** in dua. /

In prima vadino insieme quatro tenppi di salterelo
todescho chomi/nc[i]ando chol pie mancho poi facino una
riverenzia picina in / su la punta del pie mancho e
tirinsi indrie chon dua pasi scienpi / chominc[i]ando
chol pie mancho e facino una riverenzia infino / in tera
pure chol pie mancho voltandosi l uno inverso l altro /

[30r]

pure per mano insieme poi tuto questo ch e deto rifacino
un altra / volta da chapo infino a la detta riverenzia
poi si piglino per la mano / ritta e vadino un dopio
portoghalese chominc[i]ando chol pie mancho /
ischanbiando i luoghi c[i]oe l uomo ne luogho de la
domna e la donna / ne luogho de l u[o]mo poi l uomo in
g[i]u e la domna in su chon tre dopi / portoghalesi
chominc[i]ando chol pie ritto ghuardandosi a ongni dopio

/ in viso chome gelossi l uno de l altro poi si venghino inchontro l un/o a l altro chon tre chontrapasi chominc[i]ando chol pie mancho e a / l u[l]timo chontrapaso si tochino la mano ritta chon una riverenzia / chol pie ritto poi si piglino per la mano mancha e facino un dopio / portoghalese chominc[i]ando chol pie ritto schanbiandosi i luoghi l uno / de l altro poi l u[o]mo in su e la domna in g[i]u chon tre doppi portogha/lesi chominc[i]ando chol pie mancho ghuardandosi a ongni dopio / in viso chome fec[i]ono prima poi venghino inchontro l uno a l a/ltro chon tre chontrapasi chominc[i]ando chol pie ritto e a l u[l]timo / chontrapaso si tochino la mano mancha chon una riverenzia / chol pie mancho poi si piglino per la mano ritta e vadino tondi / chon quatro tenpi di piva chominc[i]ando chol pie mancho poi / si piglino per la mano mancha e vadino pure tondi chon qua[ttro] / tenpi di piva chominc[i]ando chol pie mancho e nela fine / del quarto tenpo quelo che era dirieto c[i]oe da la mano di / soto si volti al dirito de la sala tanto che ssi truovi imnanzi / c[i]oe da la mano di sopra. E e finita e rifacinla / un altra volta da chapo chome e deto. /

Baletto chiamato **lioncelo in tre** chonposto / per messer g[i]ovananbruog[i]o che fu ebreo. /

La domna i[n] mezo presi per mano tuti a tre e facino dua chonti/nenzie poi pure insieme chon u tenpo di salterelo todescho / chominc[i]ando chol pie mancho e ferminsi poi la domna / vadia inamnzi chon dua passi doppi chominc[i]ando chol pie/

[30v]

ritto e fermisi poi gl uomini vadino pure imnanzi chon dua passi dopi / chominc[i]ando chol pie ritto rimetendo la domna i[n] mezo e ferminsi poi / la domna si volta a mano mancha chon quatro chontrapasi / pure imnanzi e fati li dua chontrapasi pigli l u[o]mo che e a mano / mancha per la mano mancha e lui fa un dopio chol pie ritto torna/ndo c[i]aschuno a luogho suo poi fa questo medesimo a mano ritta / pigliando l uomo per la mano ritta tornando c[i]aschuno al suo / luogho poi gl uomini vano dirito soli chon dua doppi chominc[i]an/do chol pie mancho e un dopio in volta in sul pie mancho e fe/rmansi poi la domna va pure imnanzi chon tre doppi

pasa/ndo per mezo degl uomini e nela fine del terzo
dopio e la da / meza volta poi la domna in g[i]u e lloro
in su chon quatro chon/trapasi chominc[i]ando chol pie
ritto e nela fine del quar/to dieno tuti meza volta
[15] in sul pie ritto poi gl uomini stie/no fermi e la dona
vadia un dopio in g[i]u e fermisi poi / loro vano in su
chon un dopio e ferminsi poi lei va un dopio / e fermasi
e loro ne vano un altro poi tutti a uno tenpo / dieno
meza volta in sul pie ritto poi facino dua ripre/se l
una in sul pie mancho e l altra in sul pie ritto poi dua
[20] / chontinenzie poi la domna va loro inchontro chon dua
pa/si scienpi chominc[i]ando chol pie mancho e fermasi
poi / loro vamno inverso lei chon dua dopi e nela fine
de/l sechondo dopio damno meza volta rimetendo la domna
/ i[n] mezo e fano insieme dua riprese l una in sul pie /
[25] mancho l altra in sul pie ritto poi la domna fa uno /
schoseto e gl uomini le rispondono pure uno schoseto. /
Et e finito e rifacinlo un altra volta da chapo /
e pure a domna i[n] mezo. /

[31r]

[1] Danza chiamata **bassa franzesse** im dua /
e senpre va insieme e l uomo imnanzi. /

Chominc[i]a una riverenzia insino apreso alla tera poi
dua chontinenzie poi / dua pasi scienpi e cinque doppi
[5] chominc[i]ando chol pie mancho poi dua / scienpi e tre
riprese franzesse chominc[i]ando chol pie ritto poi dua
cho/ntinenzie poi dua pasi scienpi e tre doppi
chominc[i]ando chol pie mancho / poi dua passi scienpi e
tre riprese franzesse chominc[i]ando chol pie ritto /
poi dua chontinenzie poi dua scienpi e uno doppio
chominc[i]ando chol pie / mancho poi tre riprese
[10] franzesse chominc[i]ando chol pie ritto poi / vadino
otto tenpi di salterelo pure insieme. E e finita e
rifacila da / chapo un altra volta e l uomo pure
imnanz[i]./

Ballo chiamato **fraza mignion franzesse** in dua. /

In prima facino una riverenzia insinio apreso a tera poi
dua chontinezie/ poi vadino dua pasi scienpi e uno
dopio chominc[i]ando chol pie mancho / poi facino tre
riprese franzesse chominc[i]ando chol pie ritto poi
dua / chontinenzie e ferminsi poi l uomo vadi imnanzi solo

chon dua passi / scienpi e tre doppi chominc[i]ando chol
pie mancho e a l u[l]timo dopio si vo/lti inverso la
domna e venchale inchontro chon tre tenpi di piva cho/
minc[i]ando chol pie ritto e tochi la mano ritta a la
[20] domna chon una rive/renzia apreso a tera c[i]oe
rimanendo la domna imnanzi e fermi/si poi la domna vadi
imnanzi chon dua pasi scienpi e tre dopi /
chominc[i]ando chol pie mancho e a l u[l]timo doppio si
volti inverso / l uomo e vadigli inchontro chon tre
tenpi di piva chominc[i]ando / chol pie ritto e tochi la
[25] mano ritta a l uomo chon una riverenzia /apreso a tera
e rimeta l uomo imnanzi poi vadino insieme pure im/nanzi
chon otto tenpi di salterelo chominc[i]ando chol pie
mancho. / Et e finito e rifacilo un altra volta da chapo
e pure l u[o]mo im/nanzi e se non volesi rifarlo piu che
una volta puossi apichare per la / sechonda la seghuente
danza e poi si vadino a riposare. /

[30] Balo chiamato **g[i]oioso spangnuolo** in dua. /

In prima stano insieme al pari poi va via l uomo solo
chon dua passi / scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol
pie mancho e fermasi poi la do/

[31v]

[1] mna lo va a trovare chon quelo medesimo che a fato lui
chol pie man/cho e fermasi apreso a l uomo poi l uomo va
pure imnanzi solo chon dua pasi / scienpi e uno dopio
chominc[i]ando chol pie ritto e fermasi poi la domna /
lo va a trovare chon quelo medesimo ch a fatto lui
[5] chominc[i]ando chol pie ritto / e fermasi apreso a l
uomo poi l uomo va pure imnanzi solo chon dua pasi /
scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho e
nela fine del dopio si / volta inverso la domna e fale
una riverenzia chol pie ritto poi si volta / a mano
ritta chon un paso dopio chol pie ritto poi va via pure
imnanzi chon / dua passi scienpi e tre dopi chol pie
mancho e dua scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie
[10] / ritto e fermisi apreso a la domna c[i]oe rimanendo da
la mano di soto poi la domna / vadi pure imnanzi chon
dua passi scienpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie /
mancho e nela fine del dopio si volti inverso l uomo e
facigli una / riverenzia chol pie ritto poi si volti a
mano ritta chon un dopio chominc[i]ando / chol pie ritto
poi vadia pure imnanzi chon dua pasi scienpi e tre dopi /

chominc[i]ando chol pie mancho e dua scienpi e uno dopio chominc[i]ando / chol pie ritto e fermisi a lato a l uomo c[i]oe da la mano di sotto e piglin/si per mano e facino dua riprese l una in sul pie mancho l altra in su/l pie ritto poi vadino insieme chon dua pasi scienpi e tre dopi chominc[i]a/ndo chol pie mancho poi si tirino indiet[r]o chon dua pasi scienpi chomin/c[i]ando chol pie ritto poi facino una riverenzia apreso a tera chol pie / mancho. Et e finito e non si rifa piu volte ma vadino a sedere. /

Questi seghuenti chapitoli ano a entrare in questo finito e libro / primo c[i]oe finito e l u[l]timo chapitolo della donna c[i]oe questo se/ghuente liber sechundo. / [70]

[32r]

Liber sechundus seghue adunque la praticha. /

Quantunque desiderosi siamo noi in prendere l arte del danzare niente di meno prim/a che nello esercizio di quella si metessono aremo a piacere agli animi nost/ri fusimo chiariti d alchune cose che chontro a essa scienza gli pare intendere / aviamo guglielmo a pieno inteso quanto difusamente in chonmendazione dell a/rte predeta den[71] danzare ai deto tenendo quella essere solemne e vera scienza / e arte virtuosisima e naturale alla quale sotto brevita risponderemo / quanto in cio la verita si demostra di che apertamente intendeno essere l op/posito di quelo che dice di sopra conosciendo tale esercizio e arte esere da se in/dengnia e non diletevole a circhustanti come ai detto con c[i]o sia cosa che / balando sanza suono dimostra essere una chosa spiacevole e chonfusa / e queli balano senza di quelle piac[i]ono chome pechorelle dentro la mandria / e paiono tutti esere avvilupati chome uscelli dentro la rete e oltre a questo / pensa di tte quanto essa sia malvag[i]a e ria perche da llei ne discendono infi/niti mali e sollecitudine di che ongni di vediamo aperta sperienza e non puo / anchora neghare ch ella non sia mezana e

[70] According to this, the following **liber secundus** should stay on folio 9r (pg.112 of this edition) as in Pg, Pa. It is named **liber primus** in S and M, and it is not recorded in Fl, Fn.

[71] Exactly as in the text; obviously **del.**

indutrice della volunta / la chui mediante ne
pervenghono grandisimi homicidi discordie e [i]nimicizie
/ le quali sommamente dispiac[i]ono non solo a ddio ma a
mortali si che / adunche merita[ta]mente dirano non
[20] essere dengna perfeta ne diletevole / chome tu tieni. /

Risponsione di guglie[l]mo. /

Brievemente quanto al mio picholo ingengnio sara
possibile rispondero / chontro a quelo esercizio e arte
del danzare direte e primo io chonfe/rmo essa scienza
[25] esere solemne e virtuosa come di sopra avete piu /
difusamente veduto provandovi per vere rag[i]oni quella
esere chosi natu/rale e acidentale si chome di sotto
intenderete e quanto alla prima / parte del danzare
senza suono rispondo che esendo in uno ballo / otto ò[72]
dieci perso[ne] e ballando quelle com pasi chonchordanti
e misuratamen/te insieme senza suono è chosa naturale e
sonando dopo el sonatore / e misurando e chonchordando
[30] quelli ballano i loro passi chol deto suono / e
acidentale adunque e perfetamente chommendativa quanto
essa sechon/da parte che da lei nasciendo molti omicidii
pechati e altri mali questo no ni/egho et e quando tale
arte è fatta ò esercitata da uomini disoluti / mechanici
plebei e viluperiosi[73] a quali se bene avete inteso e
atentamente deto di sopra gliele proibischo e niegho ma
[35] quando e esercitata da uomini gentili / virtuosi e
onesti dicho essa scienza e arte esere buona e virtuosa /

[32v]

[1] e di chome[n]dazione e lalde dengnia e piu che non
solamente gli uomini virtuosi e onesti fa tornare
gentili e pelegrini ma anchora quelli sono male /
chostumati e di vile chonditione nati fra donne gentili
e d asai la quale / da apertamente a chongniosciere la
qualita di tutti e questo basti./

[5] **Risponsio guglielmi.** /

Ora chongniosciamo essa scienza vera e dengnia e virtuosa
chome ai detto / ma se bene mi richorda aviamo inteso

[72] From this point onward, the letters **e** and **o** in the text are occasionally written in such a manner as to appear to be accented; they will thus be indicated as such in the present transcription.

[73] As in Pg **voluptuosi.**

che a volere avere quella perfetame/nte si gli richiede sei parte principali c[i]oe misura memoria partir del terreno / aria bela maniera e movimento corporeo e massimamente la memoria / e lla missura le quali non pocho sono neciessarie tra l altre in questo e/sercizio e quanto ne facino dico e nostri petti gran maraviglia e ammirazione / pienamente diremo lo possiamo perche danzando noi a ttenpo e faccendo e pasi /ordinati e necesarii a quelo ballo e chonchordati al suono che ci bisongnia memo/ria e misura ci paiono adunche tutte quelle cosse superflue e senza esse / potersi perfetamente danzare a che fine ci vuoi ag[i]ungere questa super/fluita le quali sommamente dispiac[i]ono a ongnuno. /

Responsio gulglielmi. /

Non avendo voi la vera inteligenzia e chongnizione della partichularita e / sottilita dell arte predetta le quali manchando non è possibile chongni/oscere quella nella perfezione d essa pertanto niente del vostro dire / mi maraviglio a quali brievemente rispondo che egli e di nescesita / a volere avere l arte perfeta ci sieno tutte le sei prescrite cose e / senza le quali la scienzia non varebbe nulla e masime la memo/ria e misura le quali servano non solamente in questa arte ma / in tutte l altre arti liberali ò im me[74] nonn e cosa evidente che ba/landosi uno ballo e non sapiendo c[i]o che devesi seghuire quegli che bala/no no rimanchano tutti chonfusi chome si potrebe danzare a ten/po se non avese la memoria unita al suono echo adunque che ci biso/ngnia la memoria e la misura è necesaria per fare uno / passo chome l altro e per chonosciere il vote dal pieno sanza la quale / chongnizione inpossibile è danzare a tenpo./

Questo non posiamo chontradire e vediamo essere nel arte predeta / nesciesaria la memoria e lla misura facendo addunche ogni / chosa misuratamente e cho la memoria l altre c[i]oè maniera / aria e partimento di tereno che ci bisongnia del movimento chorporeo / non diciamo nulla il quale non si puo chontradire perche è dato dala / natura. /

[74] The abbreviation tied to the **o** and to the word that follows is not clear: in Pg and Pa we read **Dimme,** in S **Oime.**

[33r]

[1] **Responsio guglielmi.** /

Quantunque siate d animo gentile e tuti pelegrini virtuosi apertam/ente chomprendo voi non avere mai ghustato la sottilita e dolceza / di questa arte a quasi [5] per manifesta rag[i]one dimostrero quanto si ri/chiede l aria e lla maniera necesariamente il partir del terreno / perche facendosi un ballo una chosa provisa[75] i[n] luogho streto anchora / che s abia la memoria e misura e non sappi u(n)sare buona e otti/ma discrezione al partir del tereno per la istreteza e brevita de lo / locho quelli che ballano sanza tale discrezione senpre [10] rimanghono / quassi confusi perche alchuno volta si truovono di lungi dalla dona / e alchuna volta apreso asai piu che il dovere che chome il partire / del tereno gli e somamente neccesario vogliamo dire se gli si chade[76] / che bisongni l aria e la maniera danzando chome chom memoria / misura e partimento di tereno dicho [15] che danzando chon queste tre / cose e manchandoci l aria e lla maniera parebe esere una chosa / cruda e senza alchuno bello ghiesto e gratia le quali manchan/do non sarebbe essa arte ne piacevole ne diletevole si ch[e] ci / sono nescesarie altrimenti di dengnia sarebbe infeta senza / niuna perfetione./

[20] Ghuglielmo mio concediamo le dete sei parti richiedersi nel arte / del danzare chomme memoria misura e l arte della quale / aviamo piu larghamente di sopra parlato esere nescesarie per avere perfetamente la deta artte vorremo ora intendere / che fine e quale necesita ci [25] chostrignie a fare di noi esperienzia / balando senpre cholle sei prescrite parti chome ci dimostrano / ne questa sperienza esere una cosa inauditta e fuori di natura / e piutosto di rimuovere la volupta e alienare lo nteleto a choloro / volesino inprendere deta scienza che indurli a quela si che ci p/are vogli uscire del chamino de la verita per provarci e di scienza dengnia / [30] farla inperfeta. /

Responsio guglielmi. /

[75] As in Pg **prolixa.**
[76] In Pg **chiada.**

[33v]

Sotto brevita vi rispondo e ntendo provarvi per esennpli e vere rag[i]oni come / in avere essa scienza perfeto se gli richieghono e sono piu necesarii gli esperimenti et fare di noi[77] esperienza che le sei parti predete / con c[i]o sia cosa aliendovi[78] e estraendovi il sonatore di salterelo / in bassa danza e di bassa danza in qual si vuole altro ballo senpre / sarete chonchordanti a quello lui suona e cho le deti parti no/n e possibile fare nesuna di queste pruove e senza le qua/li dico voi danzate piutosto per pratica che per veruna / intelligenza o rag[i]one e piu avendo i noi tale pruova e sperie/nza potreste perfetamente danzare tedescho grecho e morescho / e di quale si vuole altra nazione e chonponere anche balli / e chosi potrete dire havere la scienzia in perfetione mediate[79] / che aviate le sei parte g[i]a dete non è possibile sapiate fare ne/suna di queste chose senza e detti esperimenti perche non vi potrebbe / il sonatore si pocho travagliare facilmente rimaresti chon pocho / onore e achaderebessi chome prete di chontado e[l] quale non sa / apena legere se non e in sul suo libro inchominc[i]ando sen/pre dal principio echo adunque gli sperimenti gli bisongnono piu / che le sei parti delle quali s e parlato. /

Responsio guglielmi. /

Voglio che ongniuno sapia e masime quegli che nella detta / arte si diletano come io ò continu[a]to esa iscienza e arte / anni xxx per la chui io ho cerchato le solemni e dengne corte / sotto d italia e prima quela dello illustrisimo singniore chonte / francesco sforzo duca di milano quando la sua singnoria fu / creata ducha nell entrata della citta di melano e quela de/lo illustrisimo singniore marchesse lionardo[80] c[i]oe nelle / sue nozze in ferara e in quela dello escielso singniore a/lesandro isfroza di due mogliere in pesero del signore di cha/ merino inn urbino a due mogliere de lo mangnificho chonte / in bolongnia a quelle del mangnificho miser santi de bentivo/

[77] In Pg **voi.**
[78] In Pg **alienandovoi.**
[79] In Pg **et dato.**
[80] In Pg **Lionello.**

[34r]

gli e in tra gli altri quella dello ilustrisimo ducha di dens[81] quale / lo prelibato illustrisimo ducha di melano pure inn es[s]a citta / non lasciato la parte[82] quella de la citta di vinegia e di molti / altri e gentili huomini d italia e anchora non mi pare sapia da/ nzare in questo dicho perche in essa feste im molti altri luoghi / ritrovato molti li quali si tenghono maestri e apena chonosch/ono il pie diritto dal pie sinistro essi si credono in tre / g[i]orni essere peritissimi pertanto chi vuole meritamente esere / nominato maestro di quela bisongnia avere le parti pri/ ncipali predete in esa scienza occorenti la quale ò trova/to senpre essere conmendata da ttutti e soprascripti molti altri / di quore e d animo nobile e pellegrino voglino adunche un ch/e intendi mostrare l altre ti sfrorzi conpiacere agli animi di ch/oloro che la ghastono ò negharla a queli che per la inchapacita / e ineptitud[i]ne loro la biasimano e ripruovono et dico in virtu d esa / ne chostringho ongnuno che in quela intende esercitarsi./

Quanto piu posso persuado e priegho tutti quelli intendono seghuire / lo esercizio del danzare e tra gli alt[r]i gli esperti di quello che / ritrovandosi loro per danzare in qualche luogho e massimamente / donde[83] di qual si vuole stato condizione voglimo esere / chontenti in quelo locho onesti e reverenti perche achade il piu de/le volte alchuni vedendosi un pocho introdotti inn eso / danzare profumano collo amore disonesto e disoluto e conrotto / esere prosuntuosi e temerari oltre il dovere e sono quegli che / d arte dingnisima la fano tornare vile e disonesta / mag[i]ormente non sono bene adotrinati costumati e onesti / nel parlare e sobrii nel mang[i]are e bere perche la disoluzione / brutuosamente distruge ongni virtu perc[i]o datto che avessimo tutte / le dengnie parti predette e non oservasino questo nuovo preceto / no gli varebe nula e chosi facendo sarano amati onorati e rive/riti le parti e questo basti./

[81] According to Pa and S **Cleves**, in Pg **Cleve**.
[82] According to Pg **da parte**.
[83] According to Pg **donne.**

Qui va due fighure in danza e uno sonatore [84]. /

[34v]

[1] **Seghue la praticha** chapitolo./
Qui va uno soneto piacevole ch e in questo a charte 9
apartenente al da/nzare./

Che chosa e danzare. /
[5] In prima e da sapere chontinenze riprese e riverenze
passi scienpi / pasi doppi riprese in volta pasi dopi in
volta ghalopi una volta / una volta di piu meza volta di
bassa danza tenpi di salterelo / tenpi di piva squasetti
pasi doppi in su nun pi[e]de riverenza pasata / paso
falso contrapasi misura memoria movimento chorporeo /
[10] partir di tereno aere maniera porgere aiuto seghuitare
alla / fila paseg[i]are misura chon arte. /
Un passo scienpio e dua passate e un tenpo /
dua passi scienpi e un tenpo /
una ripresa e un tenpo /
[15] meza volta e un tento[85]
dua chontineze e un tenpo /
una reverenza e un tenpo /
tuta volta e un tenpo /
tre chontro a un paso sopra uno tenpo dua scienpi /
[20] Basadanza si bala per perfeto magg[i]ore ò altri dichono
inperfeto / mag[i]ore[86] è salterelo perfeto mag[i]ore ò
piva quadernar/ia inperfeto mag[i]ore. /

Chapitolo[87]
Io son bassa dansa della misura regina merito di portare
[25] corona / e in l opera di un[88] pocha gente anno rag[i]one

[84] The illustration is missing here, as in other texts. If we keep in mind the only known version of this illustration as it is given us in Pg, which shows three dancers and a harpist, the question than arises whether a different illustration exists, and was reproduced in a document still unknwon, showing two, and not three dancers.

[85] **tempo.**

[86] Our manuscript is the only one that indicates this dual possibility or indecision, in which reference is most likely made, not only to the scale of measures provided by Domenico (Pd, 4v), but also to that of Cornazano, where we read, in this context, „perfec\to ma/giore" (V, 11r). In Pd we also find that „bassa danza ...è de mazor imperfecto (folio 5r, line 25). In S „Bassa danza si balla per perfecto / maggiore" (folio 30v, line 5).

[87] The following passage, until the end of folio 35v, should be compared, if only indirecty, with the Pd manuscript. The titles that follow sometimes appear to be confused and meaningless inasmuch as they have been taken from the scale of measures in Pd, without the benefit of the graphic plan (Pd, 4v-7r).

[88] According to Pd and S **di me**.

e che in danzar ò in sonar / di me s adopera forza che
da cieli sie dotata l opra./

Chapitolo sesto. /
I son misura quadernaria per nome chiamata e se li
sonatori ma fanno rag[i]one lo troveran che per
[30] chonperazione[89] uno sesto / calo della mia regina e se l
sonatore buono ben de mme /

[35r]

[1] si voglia reggere della bassadanza e del salterello
tengho / el terzo[90]. /

Chapitolo sesto torte[91] . /
I son salterelo chiamato passo barbante che dua sesti
[5] chalo / de la bassa danza e se gli sonatori prudenti mi
vogliono / chonpart[ir]e ritroverano che tengho il mezo
della misura / quadernaria e di piva. Et salta tertio
c[i]elo quadernaria / basadanza.
Nota che la quadernaria dicho si puo /
[10] danzare per modi quatro il primo a suo ordine dagano uno
do/pio e uno frapamento drieto al doppio inn un tenpo
di / quadernaria el sechondo modo tu puoi danzare bassa/
danza in sulla quadernaria c[i]oe mettere uno tenpo /
per moto di bassadanza in quello di quadernaria ma la
[15] ba/ssadanza non ara suo ordine perche ne chapitulo xi
dicho / bassadanza esere piu largha della quadernaria
una / sesta addunque danzando tu bassadanza a misura
quader/naria farebbe la bassadanza alquanto presta e
pero nota[92] / su ordine di motto ma perche si muta
[20] prolatione e belo a chi il sa / fare ma nonn e biada da
baghoni[93] el modo terzo puossi danzare salterello c[i]oe
metere un tenpo di quadernaria ma sara il salte/relo
alquanto largho pero dicho nel capitolo xij il
salterello esere / piu istreto della quadernaria dua
sesti si che non averebe suo / ordine richorda[n]dotti
[25] ch el motto del salterello è uno doppio cho/n un doppio

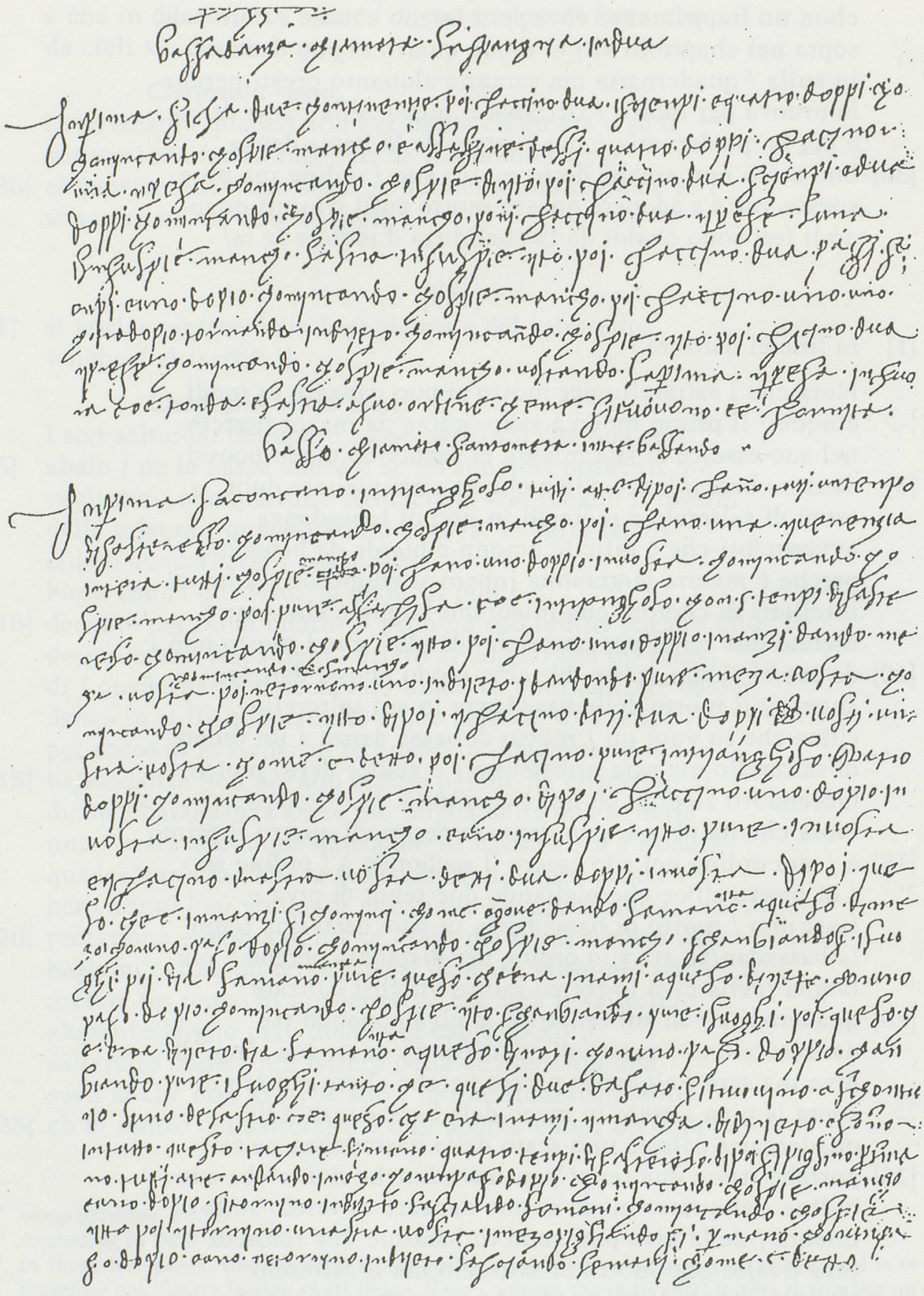
[89] **compartitione,** Pd, 4v.
[90] According to Pd **il mezo.**
[91] In these last pages, the copyist's handwriting would appear to indicate fatigue, and it is therefore not clearly legible at all times. If we compare the individual letters that make up the word, we read **torte,** which has no meaning at this point. If we refer to Pd, we find **terzo.**
[92] According to Pd **non ha suo...** while to S **non a suo...**
[93] In Pd **bagoni,** in S **pagoni,** read **pavoni.**

chon un frappamento ch e ppiu largho chome e deto / di sopra nel chapitolo xiij el modo quarto si puo danzare in sulla / quadernaria ma saranno alquanto presti perche la pruova per motto / ritruova il mezo della bassa danza e per la quadernaria è piu / streta de la bassa danza uno sesto non arebbe detto motto suo / ordine ma pure spesse volte s adopera questo motto sulli trio/nfi quando li feri sono chaldi de la chaliditta d iddio e la fa/

[35v]

ra fine el danzare./

Nota che l salterello per motto si puo danzare in modi cinque / il primo modo a ssuo ordine da mazor perfeto nel suo esse/re di sua misura el sechondo modo puossi danzare bassa/danza c[i]oe che tu puoi pigliare duoi tenpi di salterelo e meter/li in uno di bassadanza avvisandoti che è dificile e nonn e bia/da da banghoni perche è misura larghisima inpero si chonosce / li buoni intelletti di choloro che misurano largho e che sano / metere due tenpi per uno richordandoti che l motto non è de ave/re il suo ardire. El terzo modo puossi danzare ancora / il motto della basadanza in sul salterello c[i]oe che tu vuoi un / motto di bassa danza a un tenpo di salterello ma sara prestisimo / e veloce detto motto faccendotti ricordo ch i[n] l chapitolo. /
Nota che lla piva si puo danzare per modi quatro il primo a / suo ordine nel suo essere il sechondo à l ordine suo / di motto c[i]oe che pigliando due tenpi di piva e fassi uno / motto di bassadanza in su e detti dua tenpi la bassadan/za ara suo ordine per distanzia perche è piu largha /della piva lo tterzo motto vuo[l]si danzare quadernaria / in sul tenpo de la piva ponendo ttu danzatore uno / motto di quadernaria in su dua tenpi di piva ma sara / alquanto presto perche chom e dicto di sopra la piva / esere in mezo dela bassadanza e lla quadernaria cala/re uno sesto della bassadanza ne ssi potrebe /trare dua tenpi per uno adunche non arebe suo ordine / el quarto modo si puo danzare salterelo su la misura / de la piva pigliando tu balatore dua tenpi di piva e fa/re uno motto di salterelo ma il salterelo alquanto / sara largho e chosba uno tenpo di basadanza inpero non / e de suo ordine ma e gentile a la perso[na] fare ponendo fine / alle misure./



NY, folio 36r.

[36r]

Bassa danza chiamata **la spangnia** in dua. /

In prima si fa due chontinentie poi facino dua iscienpi e quatro doppi (cho)/chominc[i]ando chol pie mancho e (all)al fine delli quatro doppi facino / una ripresa chominc[i]ando chol pie dirito poi faccino dua scienpi e dua / doppi chominc[i]ando chol pie mancho po(n)i faccino dua riprese l una / in sul pie mancho l altra in sul pie rito poi faccino dua passi sci/enpi e uno dopio chominc[i]ando chol pie mancho poi faccino uno (uno) / chotradopio tornando indrieto chominc[i]ando chol pie rito poi facino dua / riprese chominc[i]ando chol pie mancho voltando la prima ripresa in fuo/ra c[i]oe tonda e l altra a suo ordine chome si truovono e e fornita. /

Ballo chiamato **gianzometa** in tre ballando.

In prima s achonc[i]ano in triangholo tutti a ttre di poi fanno tuti un tenpo / di salterello chominc[i]ando chol pie mancho poi fano una riverenzia / in tera tutti chol pie mancho poi fano uno doppio in volta chominc[i]ando cho/l pie mancho poi pure alla fila c[i]oe in triangholo chon 5 tenpi di salte/relo chominc[i]ando chol pie ritto poi fano uno doppio inamzi dando me/za volta chominc[i]ando chol mancho poi ne tornono uno indrieto (ind)andando pure meza volta cho/minc[i]ando chol pie ritto di poi rifacino deti dua doppi volti un a/ltra volta chome e detto poi facino pure in triangholo quatro / doppi chominc[i]ando chol pie mancho di poi faccino uno dopio in / volta in sul pie mancho e uno in sul pie ritto pure in volta / e rifacino un altra volta detti dua doppi in volta di poi que/lo che e innanzi si chominci chome a giove dando la mano rita a quelo di me/zo chon uno paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho schanbiandosi i luo/ghi poi dia la mano mancha pure quelo che era inanzi a quelo dirieto chon uno / paso dopio chominc[i]ando chol pie rito schanbiando pure i luoghi poi quelo ch/e e da dirieto dia la mano rita a quelo dina[n]zi chon uno paso doppio chan/biando pure i luoghi tanto che queli due da lato si truovino al chontra/rio l uno de l altro c[i]oe quelo che era inanzi rimancha di dirieto e sono / in tutto questo tachare di mano quatro tenpi di salterelo di poi si piglino per l ma/no tutti a tre andando i[n]

mezo chon un paso dopio chominc[i]ando chol pie mancho / e uno dopio si tornino indrieto lasciando le mani chominc[i]ando chol pie / ritto poi ritornino un altra volta i mezo pigliandosi per mano chon un pa/so dopio e uno ne tornino indrieto lasciando le mani chome e detto /

[36v]

[1] di poi rifacino un altra volta questo medesimo che e deto chominc[i]ando / (chominc[i]ando) al tochare delle mani chome (me) a g[i]ove tanto che c[i]aschuno to/rni a suo luogho chome principorono di poi faccino otto tenpi di piva intrec[i]ata / inn ispina pescie tramezando sempre l uno l altro pasando c[i]aschuno [5] quatro vo/lte l un a l altro per mezo chominc[i]ando chol pie mancho tanto che c[i]aschuno torni al su/o luogho di poi l uomo ch e i[n] mezo solo va inverso le done chon un paso dopio chominc[i]ando cho/l pie mancho voltando il deto dopio i[n] meza volta c[i]oe pasando di la da/le done e le done dadino[94] a luogho de l uomo chon un paso doppio chominc[i]ando / chol pie mancho voltandosi in meza volta c[i]oe viso chon viso. E que/ [10] sto scha[m]biamento de uno dopio per uno chome e deto faccino un altra / volta tanto che c[i]aschuno torni dove si era di po[i] facino tutti a ttre in trian/gholo quatro meze riprese chominc[i]ando chol pie mancho e quatro poi / chol pie ritto pure in triangholo poi tutti a tre in uno tenpo facino un / dopio in volta chominc[i]ando chol pie mancho di poi facino questo me/ [15] desimo un altra volta c[i]oe chominc[i]ando agli oto tenpi di piva in/trec[i]ata insino a deto dopio in volta ed e finito e l uomo rime[ni] / le done a sedere a luoghi loro. /

[94] **vadino.**

INDEX

Foreword 87
The source 89
The manuscript MGZ MBZ – Res. 72-254 from the New York Public Library: [Dedica] 96
[Presentazione] 96
[Titolo e sonetto] 96
Proemio 97
Capitolo generale 101
Chapitolo di misura 102
Capitolo di memoria 103
Chapitolo del partire del tereno 103
Capitolo del aria 104
Capitolo di maniera 104
Capitolo di movimento chorporeo 105
Esperimento [del partire delle botte] 106
Un altro esperimento [del ballare contro a tempo] 106
Altro esperimento
[che ciascuno non si lasci mettere nel tempo] 107
Altro esperimento
[che ciascuno non si lasci cavare dal tempo] 107
Altro esperimento
[che le dette prove consistono ad intendere la misura] 107
Capitolo regholare: Alt[r]o esperimento
[come nel suono sono dua chiavi] 108
Capitolo regolare [del comporre dei balli] 109
Capitolo regholare [del comporre le basse danze] 109
Capitolo generale
[come il suono è fondato in quattro vocie principali] 109
Chapitolo regholare delle donne 111
[Sonetto: El bel danzar...] 112
[Basse danze] 113
Basadanza chiamata **mingniotta** in dua a la fila
conposta per meser domenico 113
Basadanza chiamata **chupido** in quatro a la fila
chonposta per ghulglielmo 113

Basadanza chiamata **pattienzia** in quatro chonposta per ghulglielmo 114
Basadanza chiamata **piatosa** in dua chonposta per guglielmo 116
Basadanza chiamata **pelegrina** in tre chonposta per guglielmo 117
Basadanza chiamata **g[i]uliva** in dua chonposta per guglielmo 118
Basadanza chiamata **flandescha** in dua chonposta per ghuglielmo 118
Basadanza chiamata **principesa** in dua a la fila chonposta per ghuglielmo 119
Bassadanza chiamata **partita crudele** in dua chonposta per giuseppo ebreo 120
Basadanza chiamata **alis** nominata **chaterva** in tre chonposta per guglielmo 121
Basadanza chiamata **reale** in dua chomposta per ghuglielmo 122
Basadanza chiamata **alesandrescha** in dua chonposta per ghuglielmo 122
Basadanza chiamata **febus** in tre chonposta per messer domenicho da ferrara 123
Bassa danza chiamata **danes** in tre chonposta per messer domenicho da ferara 124
Basa danza chiamata **venus** in tre chonposta per lorenzo de medici 125
Basa danza chiamata **lauro** in dua chomposta per lorenzo de medici 126
Basa danza chiamata **ginevera** in dua chonposta per ghuglielmo 127
Basa danza chiamata **chorona gentile** in quatro choppie chonposta per messer g[i]ovananbruogio 128
Basa danza chiamata **chastelana** in dua chonposta per ghuglielmo 130
Basa danza chiamata **diamante** in ttre 132
Basa danza chiamata **fortunosa** in quatro chonposta da meser domenicho da ferara 132
[Balli] 134
Balo chiamato **duchescho** in tre a la fila chomposto per ghuglielmo ebreo 134
Balo chiamato **leg[i]adra** in quatro chonposto per meser g[i]ovani anbruosio 135
Balo chiamato **cholomnese** in sei chonposto per messer g[i]ovanambruosio che fu ebreo 136
Balo chiamato **pettirosse** in dua chonposto per messer domenicho da ferara 137
Ballo chiamato **bel fiore** in tre chonp[o]sto per messer domenicho 137

Balo chiamato **ingrata** in tre
chonposto per messer domenicho da ferara 138
Balo chiamato **anello** in quatro
chonposto per messer domenicho da ferara 139
Ballo chiamato **spero** in tre
chonposto per messer domenicho da ferara 140
Balo chiamato **marchanzzia** in quatro
chonposto per messer domenicho da ferara belisimo 141
Balo chiamato **lioncelo in dua**
chonposto da messer g[i]ovanni anbruogio che fu ebreo 142
Balo chiamato **graziosa in dua**
chonposto per messer g[i]ovananbruogio che fu ebreo 142
Balo chiamato **bonghuardo** in dua chonposto per messer
g[i]ovananbruog[i]o che fu ebreo e senpre va insieme 143
Balo chiamato **gelosia** in sei c[i]oe tre choppie chonposto
per messer domenico da ferara che fu ebreo 144
Balo chiamato **marchessana** in dua
chonposto per messer domenicho da ferara 145
Balo chiamato **prig[i]oniera** in dua
chonposta per messer domenicho da ferara belisimo 146
Balo chiamato **g[i]ove** in tre
chonposto per messer domenicho da ferara 147
Baleto chiamato **g[i]oioso in dua** chonposto per messer domenicho 148
Baleto chiamato **fioreto** in dua
chonposto per messer domenicho da ferara 150
Baleto chiamato **g[i]oioso in tre**
chonposto per messer / g[i]ovani anbruog[i]o 150
Baleto chiamato **benghuardo nuovo** in dua
chonposto per messer g[i]ovananbruog[i]o che fu ebreo 152
Baleto chiamato **rossina** in tre 153
Balletto chiamasi **la graziosa in tre** 153
Balletto in tre chiamasi **la forttuna** di mariotto da perugia 154
Balletto chiamasi **amoroso isghuard**o in dua 155
Baletto chiamato **la vita di cholino** im tre 155
Baleto chiamato **bialte di chastiglia** in tre 157
Baleto chiamato **amoroso** in dua 158
Baleto chiamato **tangelosa** in dua 159
Baletto chiamato **lioncelo in tre**
chonposto per messer g[i]ovananbruog[i]o che fu ebreo 160

Danza chiamata **bassa franzesse** im dua
e senpre va insieme e l uomo imnanzi 161
Ballo chiamato **fraza mignion franzesse** in dua 161
Balo chiamato **g[i]oioso spangnuolo** in dua 162
Liber sechundus seghue adunque la praticha 163
Seghue la praticha chapitolo 169
Che chosa e danzare 169
Bassadanza chiamata **la spangnia** in dua 173
Ballo chiamato **gianzometa** in tre ballando 173

TAVOLA DEI BALLI E DELLE BASSE DANZE

[Balli] 134
amoroso in dua 158
amoroso isghuardo in dua 155
anello in quatro 139
bel fiore in tre 137
bialte di chastiglia in tre 157
bonghuardo in dua 143
bonghuardo nuovo in dua 152
cholomnese in sei 136
duchescho in tre a la fila 134
fioreto in dua 150
forttuna in tre 154
fraza mignion franzesse in dua 161
gelosia in sei c[i]oe tre choppie 144
gianzometa in tre 173
g[i]oioso in dua 148
g[i]oioso in tre 150
g[i]oioso spangnuolo in dua 162
g[i]ove in tre 147
graziosa in dua 142
graziosa in tre 153
ingrata in tre 138
leg[i]adra in quatro 135
lioncelo in dua 142

lioncelo in tre 162
marchanzzia in quatro 141
marchessana in dua 145
pettirosse in dua 137
prig[i]oniera in dua 146
rossina in tre 153
spero in tre 140
tangelosa in dua 159
vita di cholino im tre 155
[Basse danze] 113
alesandrescha in dua 122
alis nominata chaterva in tre 121
bassa franzesse im dua 161
chastelana in dua 130
chorona gentile in quatro choppie 128
chupido in quatro a la fila 113
danes in tre 124
diamante in ttre 132
febus in tre 123
flandescha in dua 118
fortunosa in quatro 132
ginevera in dua 127
g[i]uliva in dua 118
lauro in dua 126
mingniotta in dua a la fila 113
partita crudele in dua 120
pattienzia in quatro 114
pelegrina in tre 117
piatosa in dua 116
principesa in dua a la fila 120
reale in dua 122
spangnia in dua 173
venus in tre 125

DIE TEMPORELATIONEN IM BALLO DES QUATTROCENTO –

SPEKULATIVE DIALOGE UM DEN LABYRINTHISCHEN RÄTSELKANON *DE LA ARTE DI BALLARE ET DANZARE* DES DOMENICO DA PIACENZA

von Véronique Daniels und Eugen Dombois

Barbara Sparti gewidmet

1 Einführung

1.1 Dialogo con Domenico, – Hintergründe

2 Der Mensurkanon Domenicos – ein Labyrinth

2.1 Rätsel I: Mensur-System – indirekte Indizien
2.2 Rätsel II: Mensur-Bezeichnungen – Fallgruben für Fachleute (umgehen!)
2.3 Rätsel III: Mensur-Skala – Knacknüsse für Rätselfans (schon angeknackt)
2.4 Rätsel IIII: Mensur-Spiel – 2:1 für unsere Hypothese (Zahlen-Beweis)
2.5 Rätsel IIIII: Mensur-Zeichen – Noten (sicher auch etwas für die Augen)
2.6 Rätsel IIIIII: M... Welchen Sinn hat die Folge 6:5:4:3? – unerwartet

3 Kriterien

3.1 Kontext Mensuralnotation – nur für Spezialisten (kurz und bündig)
3.2 Musikalisch-ästhetische Aspekte – nicht ganz unwichtig
3.3 Aufführungspraxis – der eigentliche Anlaß
3.4 *Canon est regula* ... – eine Goldene Brücke ins Labyrinth

4 Echo

4.1 bei Cornazano, dem Poeten
4.2 bei Gviglielmo, der sich für den größten Tanzmeister aller Zeiten hält
4.3 in der Musikwissenschaft, die *per natura* Musikwissen schafft

5 Schlußbemerkungen

5.1 Haupt-Indizien
5.2 Zusammenfassung

6 Anhang

6.1 Quellen
6.2 Bibliographie
6.3 Tabellarische Übersichten, Berechnungsbeispiele, Metronomvorschläge
6.4 Spiel der Zufälle
6.5 Dialog-Partner

PROLOGO

Lieber Leser, –
ich lade Dich hiermit zu einer ungewöhnlichen Reise
in die phantastische Welt des

Domenico da piasença

ein, – ich,

Terpsichore,

die griechische Muse des Tanzes.

Bevor Du Dich aber auf dieses Abenteuer einläßt,
möchte ich Dir ein paar gute Ratschläge
mit auf den Weg geben:

Damit Du bei Domenico überhaupt ankommst,
mußt Du einen Spiegelsaal betreten
und einen labyrinthischen Garten durchqueren.
Um dann noch einen Ausweg aus diesem Labyrinth zu finden,
ist es unerläßlich, die heute eher seltene Fähigkeit zu entwickeln,
mittelalterlich denken zu können,
das heißt hierarchisch, quadrivial, pythagoreisch.
Wer dies nicht kann, wird sich unweigerlich
auf irgendeinem der zahlreichen Seitenwege verirren
und nie wieder vor- oder rückwärts finden.
In diesem Fall also vorsichtshalber lieber gar nicht erst starten!

Übrigens, was den Spiegelsaal betrifft:
Ohne Humor und ohne Verständnis für Provokationen
rennst Du Dir dort bereits den Kopf ein!

Wie wäre es mit einer Probefahrt,
ich meine mit der Lektüre des ersten Dialogs,
der Dich unverbindlich informiert
und auch einen kleinen Einblick
ins verheißene Land gewährt?

Keine Angst, –
ich werfe Dir hier noch den Faden der Ariadne zu,
der Dich
– falls Du ihn nicht mutwillig durchschneidest –
auch aus der dunkelsten Ecke des Labyrinths
wieder ans Licht des Tages führen wird.

1.1 Dialogo con Domenico

Zur Einführung erfinden wir einen Dialog mit der uns zur Zeit wichtigsten Persönlichkeit im Quattrocento.

Véronique Daniels Domenico da Piacenza Eugen Dombois

Maestro! – Dürfen wir
Dich in die Mitte nehmen?

Avec plaisir,
obwohl, die Etikette,
Ihr wißt ...

Kommen wir zur Sache!
Domenico, –

... gewisse Leute
fragen sich,
ob Du in der Schule
den Geometrie-Unterricht
und andere Fächer des
Quadriviums ...

... geschwänzt hast
und stattdessen
in den Gassen
von Piacenza als Clown
auf und ab
gesprungen bist, –
radschlagend,
seiltanzend ...

Aber wieso, bitte?
Sind sie nicht schwindelfrei?

Weil Dein Traktat
ihrer Meinung nach
eine Unmenge von
Unsinn enthält.

Fehlt ihnen die
Phantasie?

Die gewissen Leute
fragen sich,
ob es ein Produkt
von Ignoranz, Dummheit,
Nachlässigkeit,
Unvermögen ...

Mögen sie sich nur munter
weiter so fragen.

Véronique Daniels Domenico da Piacenza Eugen Dombois

Andere wiederum
glauben Dir jedes Wort.

Ja, hoffentlich!

Um Dich zu verteidigen,
sollen wir einen Artikel
über Dein Werk schreiben.

Ihr wollt also
Euren Lesern
neue Rätsel aufgeben.

Nein, wir möchten ihnen
nur klipp und klar zeigen,
was der Sinn
Deiner Aussagen ist.

Um mein Traktat zu
verstehen,
brauchen sie nicht
Euren Artikel,
sondern nur
musikalischen
Sachverstand, –
und ein wenig
Sinn für Humor.

Willst Du uns wenigstens
kurz verraten, welche
Einstellung sich hinter
Deinen Zeilen verbirgt?

Ja dann, teure
BEATRICE,

Véronique!

Ja?

BEATRICE D'ESTE, –
wenn Du erlaubst!
– wenn Du also die
SEPTEM ARTES LIBERALES
studiert und das Fach
MUSICA
wirklich verstanden hast,

und auch etwas von
der RHETORICA weißt,

dann wirst Du erkennen,
... was Du am liebsten für

Véronique Daniels Domenico da Piacenza Eugen Dombois

Dich behalten möchtest,
daß ich hier einen aparten
RÄTSEL-KANON
geschaffen habe,
dessen Aufgaben
Dir Spaß machen werden.
Ich frage mich,
ob unsere Leser ihn nicht
eher abstrus finden.

Du wirst zum Beispiel
schnell herausfinden,
daß die Proportion 6:5:4:3
ästhetisch
und
in manch anderer Hinsicht
barer Unsinn wäre.

Siehst du, Véronique,
endlich gibt er's zu!

Aber wie lautet nun
die r i c h t i g e Proportion?
Wie
sind die Noten zu spielen?
Was ...
... ja, ja, – Du fragst
Prinzessin Beatrice!
Aber der Instrumentalist,
der weder zwischen Deinen
Zeilen zu lesen vermag ...

... noch gewisse
Bedingungen erfüllt,
die Du vorauszusetzen
scheinst?

Der
SONATORE
mit seinen schnellen
Fingern, der aber
PER PUOCO INTELECTO
nicht einmal seinen
linken von seinem
rechten Fuß
unterscheiden kann?

O JUPITER!
Ein hoffnungsloser
Fall!
Das
MISTERIO
des
MESTIERO
wird er niemals
ergründen können,
weder
PER NATURA
noch
PER ACCIDENTIA!

„Fakten bitte, nicht Fiktionen!"

wird diese oder jene Leserin jetzt ungeduldig ausrufen. – Wir wollen uns Mühe geben ...

Worum geht es denn überhaupt?

Neben der Bassadanza scheint der Ballo eine zentrale Rolle in den italienischen Hoftänzen des 15. Jahrhunderts gespielt zu haben. Im Ballo wechseln verschiedene Tanzformen in rascher und unregelmäßiger Folge miteinander ab: Bassadanza (B), Quadernaria (Q), Saltarello (S) und Piva (P). Gemäß Domenicos Behauptungen stehen sie in einem bestimmten Zeitverhältnis zueinander. Wichtige Begriffe sind *misura* und *tempo*.

Was heißt das?

Zum Beispiel kann die *misura bassadanza*, die Mensur der Bassadanza, als musikalische Zeiteinheit gesehen werden, die 6 Zeitelemente oder Zählzeiten enthält. Der Begriff *tempo* bezeichnet dagegen wahrscheinlich eine rhythmisch strukturierte Schritteinheit, die hinsichtlich ihrer Zeitdauer im allgemeinen mit der Mensur identisch ist.

Wo gibt es nun Probleme?

Das Mensursystem B:Q:S:P=6:5:4:3, so wie es sich zunächst aus den Angaben Domenicos ergibt, wäre, mit musikalischen Ohren „betrachtet", Unsinn. Und dies hauptsächlich deswegen, weil die vier Tanzformen des Ballo kein gemeinsames musikalisches Zeitelement hätten. Die Zählzeiten würden – von den ruhigen, langsamen Tanzformen bis hin zu den lebhafteren, schnelleren – stets etwas langsamer werden.

Das verstehe ich nicht. Ist denn wenigstens eine plausible Hypothese möglich?

Im Gegensatz zu B:Q:S:P=6:5:4:3 hätte die Formel B:Q:S:P=6:4:3:2 in höchstem Maße Sinn, weil sie das unentbehrliche gemeinsame musikalische Zeitelement enthält.

Unsere Hypothese sei, Domenico habe in Wirklichkeit dieses musikalisch sinnvolle Mensursystem im Kopf gehabt, er habe mit Absicht ein Rätsel geschaffen und sei dabei bewußt das Risiko eingegangen, daß gewisse Leser in totale Verwirrung gestürzt werden könnten.

Mit so einer kühnen Behauptung könnte ja jeder kommen!

Nicht jeder aber wäre in der Lage, sie auch zu begründen! Wir sehen unsere Aufgabe darin, Indizien für die Glaubwürdigkeit dieser Hypothese zu finden, auch dort, wo jeder nur an den Zufall glaubt.

Véronique Daniels

Ich auch, aber immerhin haben Brainard (1956), Kinkeldey (1959), Marrocco (1981), Sparti (1986) und Smith (1988) hier schon gute Arbeit geleistet.

Zahlreiche Indizien sprechen dafür, daß der Text – wie immer er auch zustande gekommen sein mag – auf einem Konzept höchster Bewußtheit beruht. Unsere Studie ist ein gründlicher Versuch, den Wert der Quelle neu einzuschätzen.

Basler Jahrbuch
für Historische Musikpraxis

Halt! Ich vermisse eine gründliche Evaluation der Quelle!

Verschiedene Einzelheiten lassen darauf schließen, daß der Kopist nicht verstand, was er abschrieb. Gewisse Widersprüche des Textes sollten ergo zunächst vor dem Hintergrund der fragwürdigen Überlieferung diskutiert werden.

2.1 Rätsel I: Mensur-System

Domenico da piasença stellt uns in Kapitel 11 seines Traktats einige leichte Rechen-Aufgaben, deren Resultate so aussehen:

B=6b	Q=5b	S=4b	P=3b

> Der kleine Buchstabe b repräsentiert die Zählzeit der Bassadanza-Mensur (B) und verbindet somit diese Hauptmensur mit den ihr untergeordneten Nebenmensuren, mit Quadernaria (Q), Saltarello (S) und Piva (P).

Die Analyse der Melodien und der choreographischen Instruktionen im praktischen Teil des Werkes ergibt allerdings unter den oben ersichtlichen Mindestbedingungen von B>Q>S>P (B größer als Q etc.) und B=6b folgendes Bild:

B=6b	Q=4q	S=3s	P=2p

Auf Grund der theoretischen Angaben sind die Zählzeiten b, q, s und p der verschiedenen Melodie-Mensuren anscheinend nicht miteinander identisch. Zwischen dem theoretischen und dem praktischen Konzept klafft ein Widerspruch, der wie folgt formuliert werden kann:

B=6b=6b	Q=4q=5b	S=3s=4b	P=2p=3b

Die Zeitdauer der Zählzeiten b, q, s und p wird also von Mensur zu Mensur im Sinne von b<q<s<p immer größer.

Unter dem starken Verdacht, daß ein beabsichtigtes Rätsel vorliegt, teilen wir die von Domenico gegebenen 8 Grundbeziehungen aus bald verständlichen Gründen in zwei Gruppen:

Gruppe I	$Q=B-\frac{1}{6}B$	$S=B-\frac{1}{3}B$	$P=B-\frac{1}{2}B$	$Q=\frac{B+S}{2}$
Gruppe II	$Q=S+\frac{1}{6}B$	$S=P+\frac{1}{6}B$	$P=Q-\frac{1}{3}B$	$S=\frac{Q+P}{2}$

Außerdem entwerfen wir ein Modell mit drei naheliegenden Rätsel-Lösungen:

Mensuren Melodie-Strukturen	B 6b	Q 4q	S 3s	P 2p
Rätsel-Lösung I	6b	5b	4b	3b
Rätsel-Lösung II	6b	4b	3b	2b
Rätsel-Lösung III	6b	3b	2b	1b

Dabei machen wir die erstaunliche Entdeckung, daß sämtliche Gleichungen der Gruppe II in allen diesen drei Rätsel-Lösungen gleichermaßen zutreffen!

Praktische Aspekte

Es ist sehr wichtig, sich von den praktischen Konsequenzen der verschiedenen Rätsel-Lösungen eine richtige Vorstellung zu machen. Zu diesem Zweck brauchen unsere Leserinnen und Leser glücklicherweise weder tanzen zu können noch nach Noten singen zu lernen, sondern nur einmal spazieren zu gehen und nebenbei ein wenig zu experimentieren.

Die drei Rätsel-Lösungen sehen – proportional korrekt dargestellt – so aus:

```
I     1   2   3   4   5   6   1   2   3   4   5   6   ...
      B   b   b   b   b   b   B   b   b   b   b   b   ...
      Q     q     q     q     Q     q     q     q     Q     q   ...
      S       s       s       S       s       s       S       s       s   ...
      P         p         P         p         P         p         P         p   ...

II    1   2   3   4   5   6   1   2   3   4   5   6   ...
      B   b   b   b   b   b   B   b   b   b   b   b   ...
      Q   q   q   q   Q   q   q   q   Q   q   q   q   ...
      S   s   s   S   s   s   S   s   s   S   s   s   ...
      P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   ...

III   1   2   3   4   5   6   1   2   3   4   5   6   ...
      B   b   b   b   b   b   B   b   b   b   b   b   ...
      Q   q   q   q   Q   q   q   q   Q   q   q   q   Q   q   q   q   ...
      S   s   s   S   s   s   S   s   s   S   s   s   S   s   s   S   s   s   ...
      P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   P   p   ...
```

Gehen wir also einmal mit der Rätsel-Lösung II spazieren und zählen gleichzeitig unsere Schritte: Zuerst zählen wir einige Male bis 6, dann ebenso bis 4, dann bis 3 und schließlich bis 2. Auf diese Weise bekommen wir eine recht gute Vorstellung von dem einfachen Charakter dieser Lösung.

Da die Experimente mit der Rätsel-Lösung I ziemlich kompliziert sind, sollten wir den Schwierigkeitsgrad lieber nur allmählich steigern und in einer anderen Reihenfolge vorgehen:

Nachdem wir eine Weile bis 6 gezählt haben, zählen wir nur noch bis 3, ohne das Zähltempo zu verändern, verlangsamen aber gleichzeitig unsere Schritte, so daß je 2 regelmäßige Schritte (2p) die Gesamtdauer von 3 regelmäßigen Zählzeiten (3b) haben.

Nun gehen wir wieder im Anfangstempo und zählen einige Male bis 4, um dann die Schritte in der Weise zu verlangsamen, daß je 3 Schritte (3s) die Zeitdauer von 4 Zählzeiten (4b) haben. – Diese Aufgabe ist schon nicht mehr so leicht wie die vorige.

Indem wir noch einmal vom ursprünglichen Schritt-Tempo ausgehen, aber bis 5 zählen, folgt schließlich die schwierigste Übung: Wir verlangsamen unsere Schritte nur wenig, so daß 4 regelmäßige Schritte (4q) die Gesamtdauer von 5 regelmäßigen Zählzeiten (5b) haben.

Mit der Rätsel-Lösung III läßt sich in ähnlicher Weise experimentieren. Die regelmäßigen Spazierschritte der Piva sind nun doppelt so schnell wie die der Bassadanza (2p=b).

Qualitäten gegen Quantitäten

Obwohl es wahrlich nicht leicht ist, sich der suggestiven Macht logisch konsequenter Überredungskunst zu entziehen, stellen wir die Subtraktionen der Gruppe I schon deshalb in Frage, weil Domenico sie in den 5 Kapiteln 11 und 13 bis 16 so unverschämt oft bestätigt:

Daß die Quadernaria ein Sechstel kleiner als die Bassadanza sein soll, behauptet Domenico – wörtlich genommen – 5 mal!

Daß der Saltarello ein Drittel kleiner als die Bassadanza sein soll, behauptet er – wörtlich genommen – ebenfalls 5 mal!

Genau 5 mal behauptet er auch, daß die Piva der *mezo (meço)* der Bassadanza ist. In anderer Formulierung sagt er dasselbe wiederum 5 mal. (Und indirekt weist er außerdem buchstäblich unzählige weitere Male darauf hin.)

Die Zahl 5 spielt also in recht verdächtiger Weise als Aufzählungs-Quantität eine Rolle. – Daß die Quadernaria die Mitte zwischen Bassadanza und Saltarello sei, sagt Domenico dagegen nur einmal. Wie sich später herausstellen wird, liegt hier gerade eine qualitativ besonders gewichtige Mitteilung vor, die den Wahrheitsgehalt der anderen Bestimmungen dieser Gruppe I radikal in Frage stellt.

Bassadanza behauptet ziemlich selbstbewußt von sich selbst:

Io sono bassadança de le mesure regina e merito di portar' corona (f.4v)

„Ich bin Bassadanza, die Königin der Mensuren, und ich verdiene es, die Krone zu tragen."

Der Anspruch auf die Würde einer Königin kann kaum nur darin begründet sein, daß Bassadanza größer ist als Quadernaria, Saltarello oder Piva, sondern muß vielmehr damit legitimiert sein, daß sie als Sechs vollkommen ist:

„Der Senarius ist die erste perfekte Zahl, denn die Summation seiner Faktoren ergibt wiederum die Sechszahl (1 + 2 + 3 = 6). Vgl. Boeth. ar. I 19 (41 Friedlein); Nikom. ar. I 16 (39f Hoche)." (Münxelhaus 1976, 107)

Ist Bassadanza also vollkommen, weil sie die Summation aller Mensuren ist? Die Lösung des Rätsels wäre dann B:Q:S:P=6:3:2:1 !

Nach alten zahlensymbolischen Vorstellungen gelten die ungeraden Zahlen 1, 3 und 5 als männlich, die geraden Zahlen 2, 4 und 6 als weiblich (Bindel 1989, 42). Im Gegensatz zum Saltarello sind Bassadanza, Quadernaria und Piva weibliche Namen. So gesehen würde sich folgende Lösung anbieten:

6	Bassadanza
5	
4	Quadernaria
3	Saltarello
2	Piva
1	

Jupiter im Goldenen Schnitt

Wir übersetzen den Textanfang eines Ballo, der folgenden vielsagenden Titel trägt (f.17v):

Iupiter a balo e ua in homeni dui e una dona

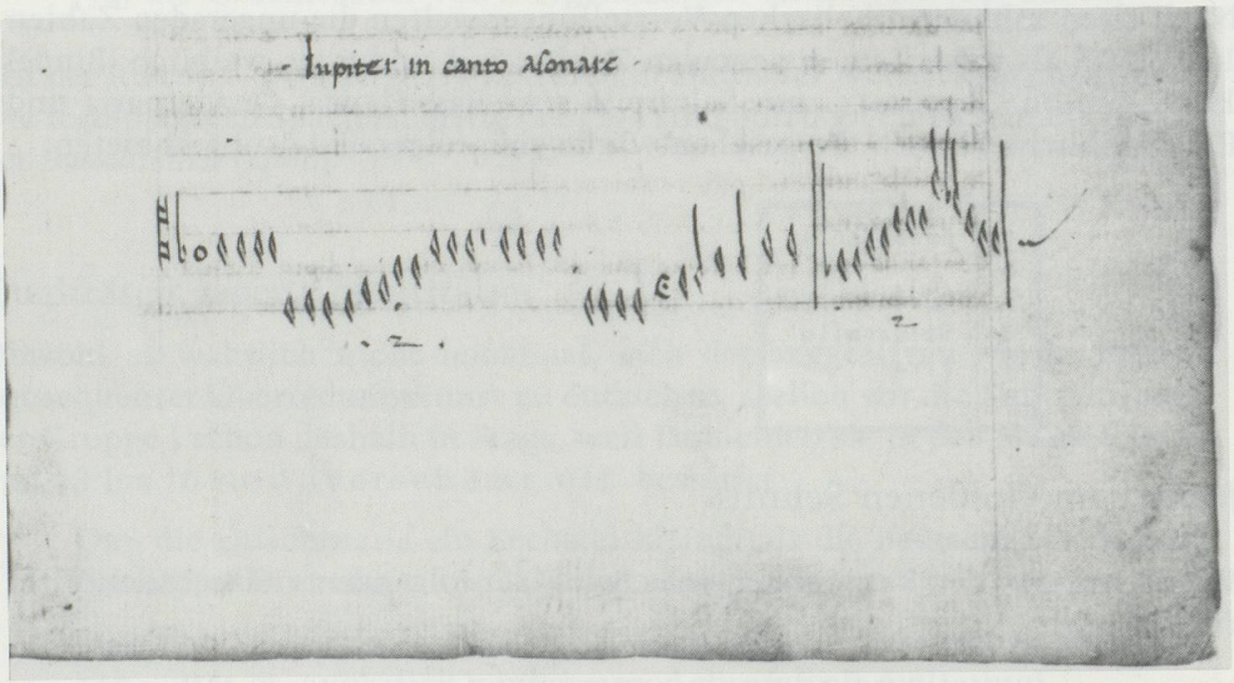
„Zuerst geht einer der Männer nach vorn, und die Frau geht hinter ihn, und der andere Mann geht hinter die Frau, jeder ist von dem anderen in einer geraden Reihe drei Schritte voneinander entfernt.

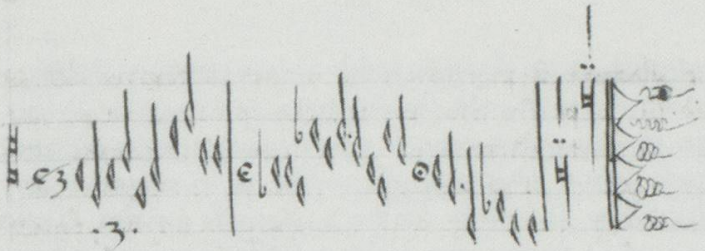
Nun merke Dir, daß alle zusammen in einer Reihe drei *tempi de moto* (*saltarello*) *in mexura quadernaria* machen, indem sie diese drei *tempi* mit drei Schritten und einem *afrapamento uno poco intrauerso* machen, mit dem linken Fuß beginnend. Und dann machen alle drei zusammen eine Bassadanza-Drehung an ihrem Platz, die aus zwei *passi sempij* und einer *represa* von zwei *tempi* besteht, und man macht den ganzen oben genannten Teil zweimal *in compagnia.*

Danach merke Dir, daß der Mann, der vorn ist, sich nach hinten wendet, mit einem *dopio*, mit dem rechten Fuß beginnend, die rechte Hand der Frau ergreifend, an ihre Stelle gehend, und in diesem Augenblick geht diese Frau an den Platz des besagten Mannes, mit einem *dopio* auf dem rechten Fuß, anhaltend. Dann bewegen sich beide Männer, aufeinander zugehend, mit einem *dopio* auf dem linken Fuß ..."

(Das in Klammern gesetzte Wort *saltarello* ist im Originaltext durch Punkte über und unter dem Wort gekennzeichnet. Demnach soll es wohl als ungültig angesehen und durch das hinzugefügte Wort *moto* ersetzt werden.)

Das nachfolgende Faksimile des Ballo *Iupiter* – mit Melodie und choreographischen Instruktionen (f.17-18v) – soll eine direkte Kontrolle unserer Ausführungen ermöglichen.





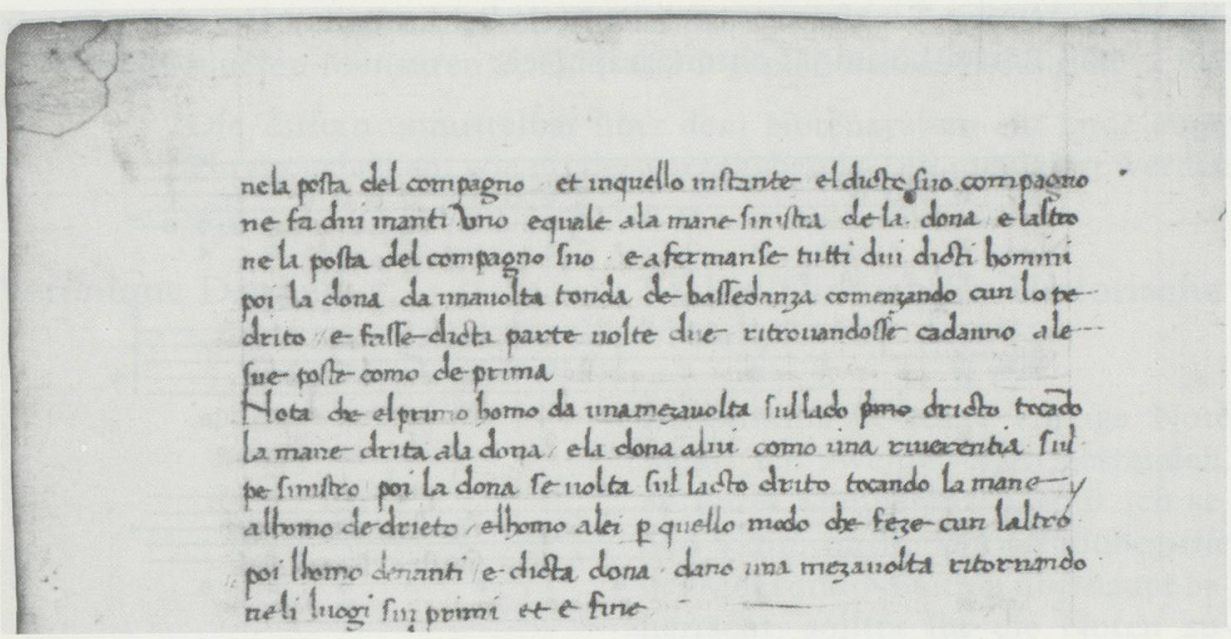
Iupiter abalo eua in homeni dui e una dona

M prima va uno deli homini inanti e la dona li va driedo y elaltro homo va driedo ala dona andagando largi luno dalaltro adrito filo passi tri

O r nota che tutti insieme ala fila fano tempi tri de tempo saltarello i mexura quadernaria fazando dicti tri tempi cu passi tri et uno afirpamenta uno pocc intrauaso comenzando dal pe sinistro e poi tutti tri insieme dano una uolta tonda de ballo danza in lo luogo suo medemo donde li consiste passi dui sempri et una repesa de tepi dui e tutta questa parte sopradicta se fa due uolte in compagnia

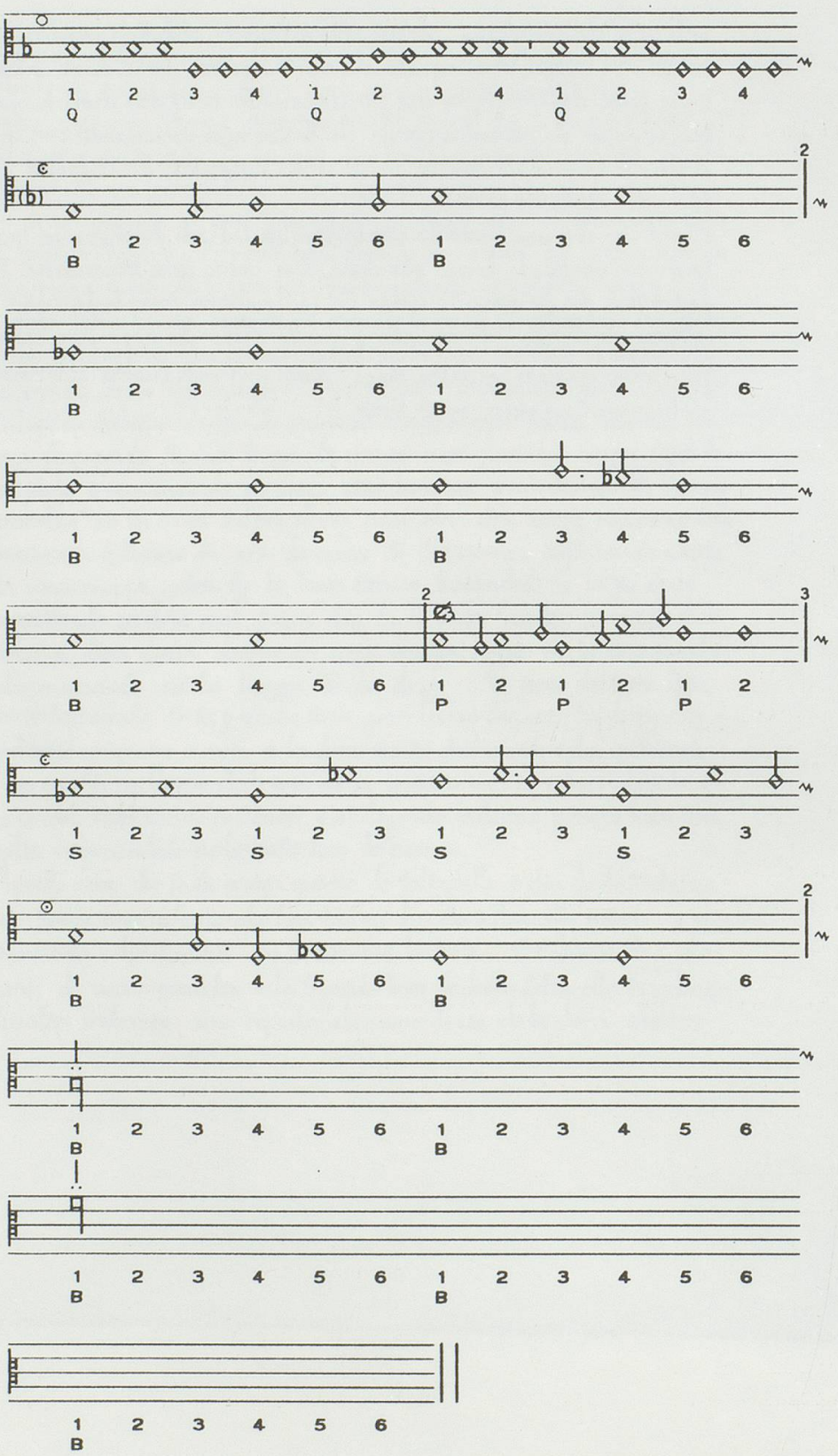
A presso nota che lhomo de inanti si retorna in driedo cun uno dopio comenzando dal pe drito piando la man drita de la dona e andagando ne la posta soa et in quelo instante la dita dona va ne la posta de lo dito homo cun uno dopio su lo pe drito afirmandose - poi tuti dui li homeni se moueno andagandose alo incuntro cun uno dopio su lo pe sinistro piliandose y laman sinistra dambiando posta riseruando ch quelo ch arriua de drie da una meza uolta afirmandose - e quelo ch e in mezo e la dona ch e in anti se moueno tuti dui fazando la dona dopio uno in drieto ayn lo pe drito e tocando laman drita alo ho de mezo e ritornando ne lo suo luogo de prima - e lhomo dimezo in quelo instante pasa in anti ala dona cun uno dopio su lo pede drito tocando la man drita a dita dona ritrouandose de nanti e fazando tuti tri insieme pasi dui sempri et uno dopio ala fila in anti comenzando cun lo pe sinistro - e fase questa parte uolte doe

dunde q̃ie cunsiste tienpi dieze de bassadanza zoe cinque p̃ uolta
ritrouandose tuti tri ale poste soe de prima in lultima uolta.
Nota ch̃ poi se fano tienpi noue de piua butandose tuti su lo pe
drito dagando lhomo denanti meza uolta ne lo uuodo efiyan
do dupij dui presto su lo pede sinistro andagando p̃ mezo alador̃a
elhomo ch̃ q̃e erano de drie. e in questo instanti dita dona e ho̅
de drie uagino in anti zoe ladona dupij dui elhomo dupij uij
su lo pede sinistro. e ritrouãdose lhomo de prima de rieto dagando
una meza uolta su lo lato sinistro butandose su lopede drito seq̃
uendo laltro homo cun dupij dui su lo pede sinistro et in inst
ante la dona da una meza uolta su lo lato sinistro butandose
su lopede drito tornando indrie p̃ mezo li homeni cun dupij dui
su lopede sinistro dagando pure unaltra meza uolta simele ala
ltra sequendo lhomo ch̃ q̃e de nanti cun altri dui dupij suxo ch
to pede e rimanendo in mezo diti homeni ricordãdose ch̃ lhomo
anteditto va in anti adita dona cun altri dui dupij ritrouandose
denanti. E lhomo ch̃ era de rieto ch̃ se retroua alp̃nte de nanti
da una meza uolta su lo lato stanco butandose su lo pe drito
e tornando indrie cun dupij dui su lo pede sinistro p̃ mezo dito
homo. e dita dona dagando una meza uolta su lo lato sinistro̅
afirmandose ne lo luogo so de drie. E nota de tutta q̃sta
parte sopradicta se fa p̃ questo modo cioe lhomo denanti fa dupij dui
indrieto e quatro inanti e la dona ne fa dui inanti e dui indrieto
e dui inanti e lhomo dedrieto ne fa quatro inanti e dui indrieto y
fazandoli tutti in uno instante e andagando cadmno p̃ mezo loro una
uolta ritrouandose ne le poste loro de prima.
Apresso nota che se fa tempi quatro de saltarello e dui de bassedanza
cioe fanno tutti insieme ala fila tempi dui de saltarello inanti co
menzando col pe sinistro poi se aferma la dona. E t lhomo ch̃ e de
nanti da una mezauolta in lo segondo loco dedrieto saltarello fazadone
dui altri indrieto uno eguale ala mane drita de la dona e laltro



nela posta del compagno et inquello instante el dicto suo compagno
ne fa dui manti luno equale ala mane sinistra de la dona e laltro
ne la posta del compagno suo e afermanse tutti dui dicti hommi
poi la dona da unauolta tonda de bassedanza comenzando cun lo te-
drito e fasse dicta parte uolte due ritrouandosse cadanno ale
sue poste como de prima
Nota che el primo homo da unamezauolta sul lado suo drieto tocado
la mane drita ala dona e la dona alui como una riuerentia sul
pe sinistro poi la dona se uolta sul lado drito tocando la mane y
alhomo dedrieto elhomo alei p quello modo che feze cun laltro
poi lhomo denanti e dicta dona dano una mezauolta ritornando
nelj luogi suy primi et e fine

Die Mensuren der Tanzformen und die Melodie des Ballo interpretieren wir nun gemäß Rätsel-Lösung II chronographisch:



Die den Noten unterlegten Ziffern entsprechen den Zählzeiten der zugeordneten Mensuren B, Q, S und P gemäß Rätsel-Lösung II.

Die Ziffern unmittelbar über dem Notensystem am Ende einer Phrase geben an, wie oft der vorangehende Teil musiziert werden soll.

Véronique Daniels

Dazu ist uns Dein Papier zu schade. Die Ballo-Melodie ist an dieser Stelle ohnehin überflüssig, weil wir nur die Mensur-Proportionen anschaulich machen wollen. Die Probleme mit den Noten und Mensur-Zeichen entwirren wir gründlich in Kapitel 2.5.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis

Da stimmt ja keine einzige Note mehr! Ich zweifle, offen gestanden, an Eurer Kompetenz! Damit ich sehen kann, ob Ihr die Grundbegriffe der Mensural-Notation überhaupt beherrscht, solltet Ihr die Noten zunächst nur nach den allgemein gültigen Regeln anordnen.

Das kann ja heiter werden!

In den beiden folgenden Diagrammen haben wir die Mensur-Symbole gemäß den Rätsel-Lösungen I und III angeordnet. Die Wiederholungen sind jetzt ausgeschrieben.

Rätsel-Lösung I	
Struktur gemäß 10B=12Q=15S=20P	b
Q....Q....Q....B.....B.....	27
Q....Q....Q....B.....B.....	27
B.....B.....B.....B.....B.....	30
B.....B.....B.....B.....B.....	30
P..P..P..	9
P..P..P..	9
P..P..P..	9
S...S...S...S...B.....B.....	28
S...S...S...S...B.....B.....	28
B.....B.....	12

Rätsel-Lösung III	
Struktur gemäß 1B=2Q=3S=6P	b
Q..Q..Q..B.....B.....	21
Q..Q..Q..B.....B.....	21
B.....B.....B.....B.....B.....	30
B.....B.....B.....B.....B.....	30
PPP	3
PPP	3
PPP	3
S.S.S.S.B.....B.....	20
S.S.S.S.B.....B.....	20
B.....B.....	12

Wie die angegebenen Gleichungen zu verstehen sind, wird in unserem Kapitel 6.3 übersichtlich dargestellt.

In der letzten vertikalen Rubrik ist die Anzahl der Bassadanza-Zählzeiten (b) angegeben, die sich in den meisten Fällen nicht in vollständige Bassadanza-Mensuren (B) umrechnen läßt. Mit der Rätsel-Lösung II ist diese Umrechnung dagegen i m m e r möglich:

Rätsel-Lösung II			
Struktur gemäß 2B=3Q=4S=6P	b	B	B
Q...Q...Q...B.....B.....	24	4	
Q...Q...Q...B.....B.....	24	4	8
B.....B.....B.....B.....B.....	30	5	5
B.....B.....B.....B.....B.....	30	5	5
P.P.P.	6	1	
P.P.P.	6	1	
P.P.P.	6	1	3
S..S..S..S..B.....B.....	24	4	
S..S..S..S..B.....B.....	24	4	8
B.....B.....B.....B.....B.....	30	5	5
Bassadanza-Mensuren insgesamt		34	34

Die strukturelle Verwandschaft zwischen *Iupiter* und der Rätsel-Lösung II könnte kaum besser als mit diesen Quadernaria-, Saltarello- und Piva-Gruppen sichtbar gemacht werden, denn hier gelten die Gleichungen 3Q=2B, 4S=2B und 3P=1B!

Wer möchte da glauben, das sei Zufall?

In der letzten vertikalen Zahlen-Kolonne nehmen wir eine etwas andere Gruppierung vor, und zwar unter dem Verdacht, daß sich hier die berühmte Zahlenfolge verbergen könnte, die gemäß Naredi-Rainer (1986, 186) dem bedeutenden Mathematiker Leonardo da Pisa (um 1180-1240) zugeschrieben wird, unter dessen Beinamen „Fibonacci" bekannt geworden ist und sich mit Zahlen wie ... 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ... verraten würde:

8+5 + 5+3 + 8+5

Die Fibonacci-Zahlen werden als Annäherungswerte für die irrationale Proportion des Goldenen Schnittes verwendet. In diesem Sinne läßt sich die innere Struktur von *Iupiter* auch so sehen:

8 + 5 = 13

13 + 8 = 21

21 + 13 = 34

Am Schluß des Ballo sind zwei Reverenzen vorgeschrieben, die eigentlich – gemäß einer von Domenico an anderer Stelle gegebenen Definition – nur die

Zeitdauer von insgesamt 2B haben dürften. In Rätsel-Lösung II richten wir uns aber nach der Zeitdauer der diesen Reverenzen zugehörigen Longen, von denen die erste in Relation zu den vorangehenden Noten 2B dauert, die zweite dagegen mit 3B interpretiert werden kann (vgl. Riemann 1967, 534, Art. „Longa"), so daß sich in der Schlußpartie insgesamt 2+3=5 Bassadanza-Mensuren ergeben.

Um unsere Arbeit nicht zu überladen, verzichten wir darauf, der Fibonacci-Spur in Choreographie und zugehöriger Melodie weiter nachzugehen.

Véronique Daniels

Sie sind einfach da, – niemand braucht sie nachzuweisen!

Die Idee mit dem Goldenen Schnitt gefällt mir, und sie regt mich an, die beiden Schluß-Reverenzen – *Iupiter* zu Ehren – einmal ungewöhnlich lange auszudehnen.

Musik-Wissenschaftler

So kannst Du die Fibonacci-Zahlen doch nicht nachweisen!

An Eurer Stelle würde ich diese Spekulation lieber ganz aus der Arbeit herauslassen.

Wer glaubt denn heute noch an Jupiter!

Zusammenfassung

Ein wesentlicher Teil der von Domenico gegebenen Grundbeziehungen läßt sich ausnahmslos drei verschiedenen Proportionsfolgen zuordnen. Bemerkenswert ist die starke strukturelle Verwandtschaft des Ballo *Iupiter* mit der Proportionsfolge B:Q:S:P=6:4:3:2.

2.2 Rätsel II: Mensur-Bezeichnungen

An diese Begriffs-Abgründe des Rätsel-Labyrinths sollte sich niemand zu nahe heranwagen, – selbst Spezialisten könnten hereinfallen!

Domenico ordnet den Tanzformen die Bezeichnungen der vier französischen Mensuren zu, deren relative Zeitdauer durch die maximal mögliche Anzahl der Minimen (𝅗𝅥) definiert ist:

Bassadanza	*de mazore*	*imperfecto*	1𝅜=2𝅝=6𝅗𝅥
quadernaria	*de menore*	*imperfecto*	1𝅜=2𝅝=4𝅗𝅥
Saltarello	*de mazore*	*perfecto*	1𝅜=3𝅝=9𝅗𝅥
piua	*de menore*	*perfecto*	1𝅜=3𝅝=6𝅗𝅥

Das Hauptproblem besteht darin, daß die Saltarello-Partien der Balli im praktischen Teil des Werkes nicht Mensuren mit 9𝅗𝅥, sondern mit 6𝅗𝅥 haben.

Spezialistin

Die Bezeichnung *Saltarello de mazore perfecto* könnte ja auf einem Irrtum des Kopisten beruhen!

Wenn die Bezeichnung dreimal auftaucht, ist ein Irrtum unwahrscheinlich. Wir gewinnen eher den Verdacht, daß die Aufzählungsquantität 3 einen Hinweis auf die Lösung des Rätsels enthält. Interessant ist unter diesem Aspekt auch, daß die Mensur-Bezeichnung für die Bassadanza genau s e c h s m a l erscheint!

Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt ein Hierarchie-Rätsel vor, das folgende Überlegung provoziert:

> Wenn Bassadanza die „Königin der Mensuren" sein soll, können andere Mensuren nicht gleich groß oder sogar größer sein!

Wir beschreiten zwei „Wild-Pfade" im Labyrinth, um die Rätsel-Fragen zu beantworten:

Pfad I

Domenico siedelt alle vier Mensuren in der Tempus-Dimension an, indem er sie mit der Brevis (𝅜) koppelt. Wir weisen den beiden ranguntersten Mensuren – Saltarello und Piva – die Prolatio-Dimension zu:

B	1𝅜 = 2𝅝 = 6𝅗𝅥
Q	1𝅜 = 2𝅝 = 4𝅗𝅥
S	1𝅝 = 3𝅗𝅥
P	1𝅝 = 2𝅗𝅥

Pfad II

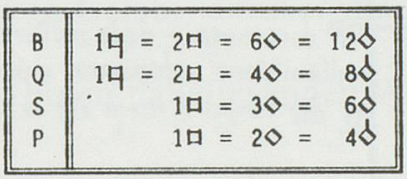
Der zweite Lösungsversuch zielt darauf hin, die Begriffe *perfecto* und *imperfecto*, die eigentlich die Drei- bzw. Zweiteilung des Tempus bezeichnen, umzudeuten. Wenn wir bereit sind, den Rahmen der Mensural-Notation zu sprengen, können wir uns auch vorstellen, daß die Tanz-Mensuren oder die *tempi* (nicht die Tempora der Mensuralnotation!) entweder als vollständig (*perfecto*) oder als unvollständig (*imperfecto*) gelten sollen.

> Wir erinnern daran, daß unter dem Begriff *tempo* in diesem Zusammenhang wahrscheinlich eine rhythmisch strukturierte Schritteinheit zu verstehen ist, deren Zeitdauer im allgemeinen mit der entsprechenden Mensur der Tanzformen zusammenfällt.

Die Begriffe *mazore* und *menore* nehmen dann die Stelle von *perfecto* und *imperfecto* ein, machen also eine Aussage über die Drei- oder Zweiteilung des Tempus, während die Prolatio unbezeichnet bleibt und in allen Fällen stillschweigend als „minor" angenommen wird.

> Der Verdacht, die Prolatio-Begriffe *mazore* und *menore* könnten als Tempus-Begriffe zu verstehen sein, wird noch dadurch genährt, daß sie – im Widerspruch zu ihrem niederen Rang in der Mensur-Hierarchie – stets zuerst genannt werden.

Die „perfekte" Lösung sieht dann so aus:



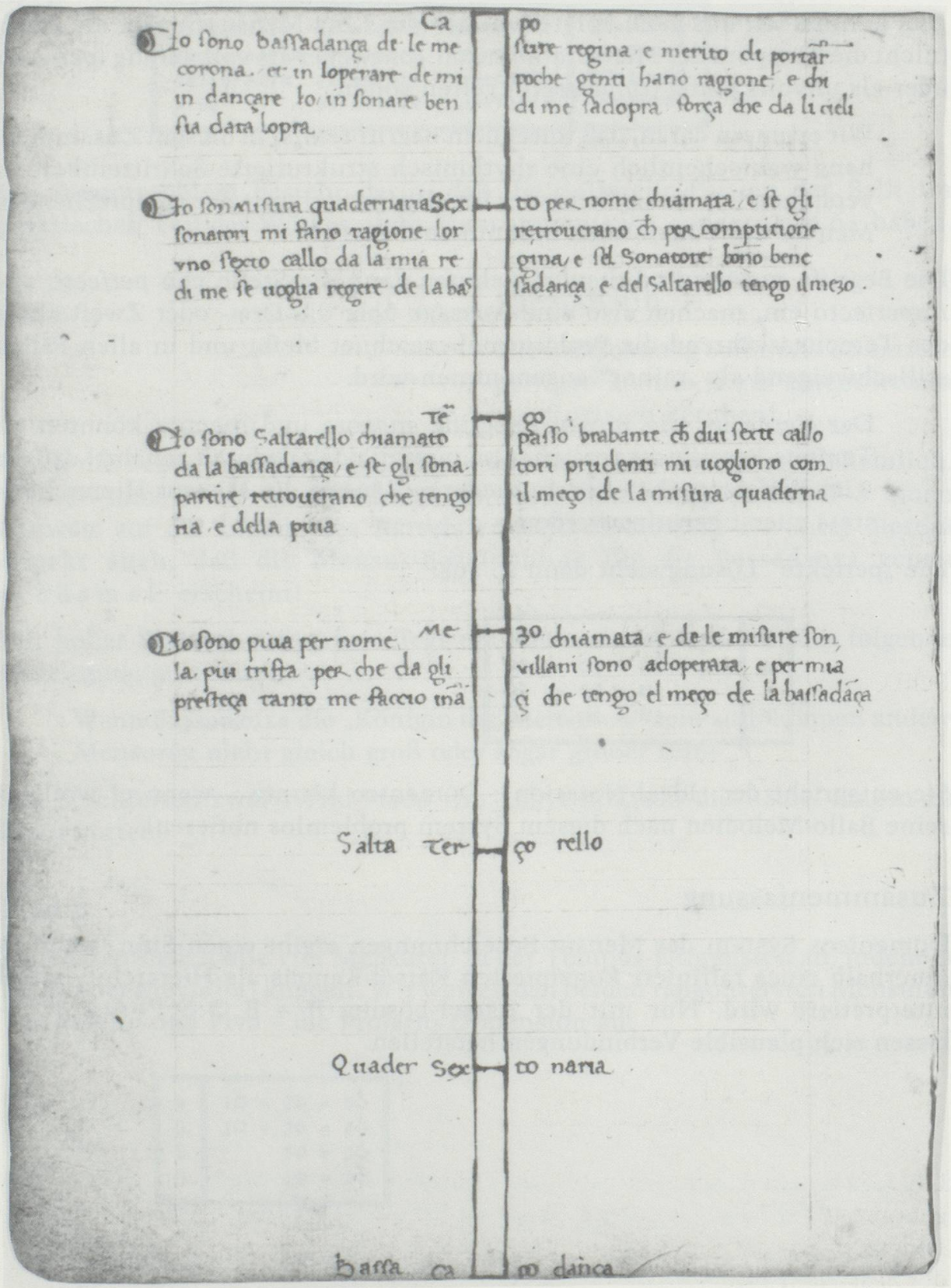
Sie entspricht der „Ideal-Notation": Domenico könnte – wenn er wollte – seine Ballo-Melodien nach diesem System problemlos notieren!

Zusammenfassung

Domenicos System der Mensur-Bezeichnungen ergibt einen Sinn, wenn es innerhalb eines raffiniert konzipierten Rätsel-Kanons als Hierarchie-Rätsel interpretiert wird. Nur mit der Rätsel-Lösung II – B:Q:S:P=6:4:3:2 – lassen sich plausible Verbindungen herstellen.

2.3 Rätsel III: Mensur-Skala

Domenico setzt an das Ende des Kapitels 11 eine Skala, die sich bei genauerer Betrachtung als ein labyrinthisches Bilder-Rätsel enthüllt (f.4v):



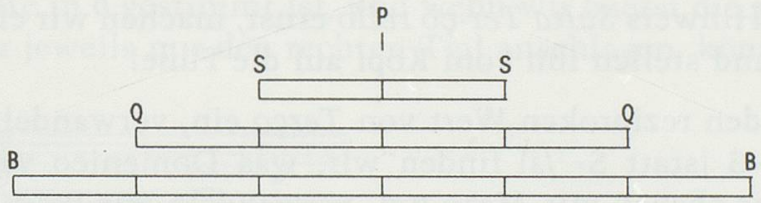
Der Text klingt eher poetisch als akademisch:

> „Ich bin Bassadanza, die Königin der Mensuren, und ich verdiene es, die Krone zu tragen. Nur wenige Leute haben Verstand genug, mit mir umzugehen, und wer mich in Tanz und Spiel gut ausführt, erzwingt zur Vollendung des Werkes die Hilfe der Himmelsmächte.
>
> Ich bin Mensur Quadernaria beim Namen genannt, und wenn die Instrumentalisten mich vernünftig ausführen, werden sie erkennen, daß ich in der Einteilung ein Sechstel meiner Königin abnehme, und wenn mich der gute Instrumentalist wohl regieren will, halte ich die Mitte zwischen der Bassadanza und dem Saltarello.
>
> Ich bin Saltarello, *passo brabante* genannt, welcher zwei Sechstel von der Bassadanza abnimmt. Wenn mich die umsichtigen Instrumentalisten teilen wollen, werden sie entdecken, daß ich die Mitte der Quadernaria-Mensur und der Piva halte.
>
> Ich bin Piva mit Namen genannt, und ich bin die schlechteste der Mensuren, weil ich von den Bauern gebraucht werde, und wegen meiner Geschwindigkeit laufe ich soviel voraus, daß ich die Mitte der Bassadanza halte."

Nur wenige Leute haben Verstand genug, mit Bassadanza umzugehen?

> Die wenigen Leute, die sich mit der Skala zu beschäftigen wagen, geraten in Gefahr, darüber ihren Verstand zu v e r l i e r e n !

Schlagen wir einen naheliegenden Weg ein:



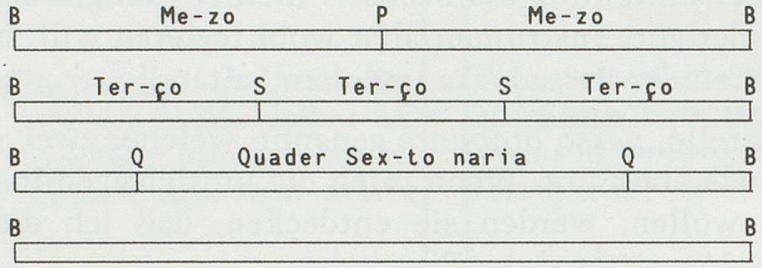
Zuunterst ist die Skala in ihrer vollen Länge als Bassadanza wiedergegeben. Darüber kommt die Quadernaria, die als Mitte zwischen Bassadanza und Saltarello dargestellt erscheint. Die Ergebnisse sind ganz klar:

B=6b	Q=4b	S=2b

Die Piva – als „schlechteste" der Mensuren, weil sie „von den Bauern gebraucht" wird – ist in der Skala zu einem schmalen Strich zusammengeschrumpft, und so ist sie nicht nur – wie Domenico behauptet – die Mitte der Bassadanza, sondern auch die der Quadernaria und des Saltarello! Insofern

kann also die dritte Beziehung der in unserem Kapitel 2.1 vorgestellten Gruppe I – P=B-$^1/_2$B oder P=$^1/_2$B – ebenfalls allen drei Rätsel-Lösungen zugeordnet werden!

Wir wissen natürlich, welche Funktion die Zahlwörter *Sexto* ($^1/_6$), *Terço* ($^1/_3$) und *Mezo* ($^1/_2$) haben, wenn wir die Selbstbekenntnisse von Quadernaria, Saltarello und Piva gelesen haben. Doch können wir *Mezo* und *Terço* auch noch anders sehen:



Auf die Bassadanza bezogen haben die Zahlwörter durchaus ihren Sinn:

> Die Bassadanza läßt sich in zwei Hälften und drei Drittel teilen, – eine Binsenwahrheit, gut. Wenn der Saltarello aber als Drittel gesehen wird, die Piva als Hälfte, – ist denn der Saltarello dann doch kleiner als die Piva?
>
> Oder wäre auch die Assoziation des Saltarello mit den d r e i Dritteln und die der Piva mit den z w e i Hälften erlaubt???

Alles scheint in dieser Skala auf dem Kopf gestellt. Da können wir nicht länger die Hände in den Schoß legen, da muß etwas Dramatisches geschehen! Nehmen wir den Hinweis *Salta Ter-ço rello* ernst, machen wir einen kühnen Salto mit *Terço* und stellen ihn vom Kopf auf die Füße!

> Setzen wir den reziproken Wert von *Terço* ein, verwandeln wir *Ter* in *Tre!* Mit S=3 (statt S=$^1/_3$) finden wir, was Domenico versteckt hat. Springen wir ebenso mit *Mezo* um, verwandeln wir P=$^1/_2$ in P=2! Aus *Sexto* machen wir B=6, – aber was mit der Quadernaria?

Quadernaria heißt wörtlich „vierteilig" und läßt sich mühelos als Substitut für „quarto" (Viertel) deuten. *Quader Sex-to naria,* Q:B=4:6 (statt Q:B=$^1/_4$:$^1/_6$=6:4), – diese Lösung wird sogar graphisch sichtbar.

Ein Paßwort für die Lösung des Rätsels könnte also auch „Reziprozität" heißen.

> Nebenbei halten wir fest: Von einem Zahlwort „Quinto" fehlt jede Spur!

Doch ist das nicht alles: Wenn die Zählzeiten-Gleichung b=q=s=p lautet – was wir ja immer glauben – dann läßt sie sich auch so schreiben:

$^1/_6B = {}^1/_4Q = {}^1/_3S = {}^1/_2P$

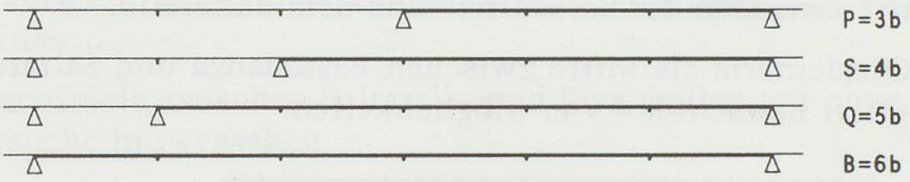
Es braucht nicht viel Phantasie dazu, die Zahlwörter *Sexto*, *Quader*, *Terço* und *Mezo* in dieser Zählzeiten-Gleichung wiederzuerkennen.

Spekulationen mit dem Monochord

Vielleicht soll die Mensur-Skala auch die Assoziation mit dem Monochord, dem „Kanon" der alten Griechen, hervorrufen?

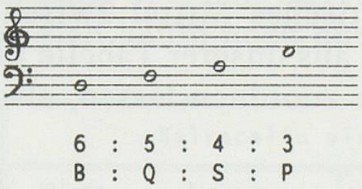
> Das Monochord gilt als d a s zentrale Medium der mittelalterlichen Musik-Theorie, als das I n s t r u m e n t, mit dem die Zahlenspekulationen der Griechen über Boethius bis ins Mittelalter und weit darüber hinaus getragen worden sind.

Im folgenden Diagramm ist eine einzige Monochord-Saite viermal dargestellt:



Die ganze Saite hat 6 Teilstrecken und entspricht der Mensur B=6b. Ein zusätzlicher, beweglicher Steg verkürzt die Saite links um ein Sechstel, so daß sich rechts die Mensur Q=5b ergibt. Um die Mensuren S=4b und P=3b zu erhalten, wird der zusätzliche Steg jeweils um ein weiteres Sechstel nach rechts versetzt.

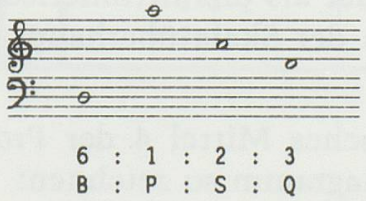
Wenn die Saite in d gestimmt ist, und wenn wir zuerst die ganze Saite, dann nacheinander jeweils nur den rechten Teil anschlagen, können wir folgende Töne hören:



6 : 5 : 4 : 3
B : Q : S : P

Bei Umsetzung in Noten werden die Proportionen unsichtbar.

Wenn wir die ganze Saite und – nach Verkürzung – jeweils den l i n k e n Teil anschlagen, können wir folgende Töne hören:



6 : 1 : 2 : 3
B : P : S : Q

Der „linke“ Weg läßt also die dritte theoretisch mögliche Rätsel-Lösung entdecken, allerdings in einer anderen Reihenfolge.

Die Goldene Mitte

Domenicos Rätsel wird noch aufregender, wenn wir erfahren, daß in der pythagoreisch-mittelalterlichen Musik-Lehre neben dem arithmetischen und geometrischen Mittel ein sogenanntes harmonisches Mittel eine bedeutende Rolle spielt (Münxelhaus 1976, 77-87).

Wir wiederholen unter diesem Aspekt, was Quadernaria von sich behauptet:

> „Ich bin Mensur Quadernaria beim Namen genannt, und wenn die Instrumentalisten mich vernünftig ausführen, werden sie erkennen, daß ich in der Einteilung ein Sechstel meiner Königin abnehme, und wenn mich der gute Instrumentalist wohl regieren will, halte ich die Mitte zwischen der Bassadanza und dem Saltarello.“

Für die Quadernaria als Mitte zwischen Bassadanza und Saltarello ergeben sich – isoliert betrachtet – vier Möglichkeiten:

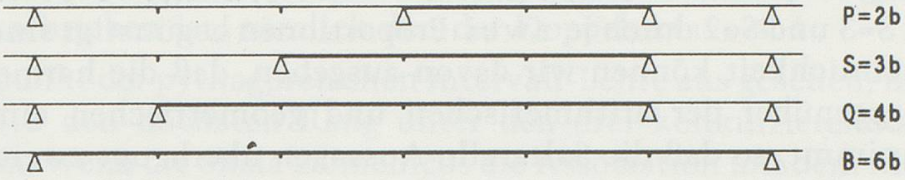
Quadernaria als Mitte		
	arithmetisch	harmonisch
Q	B-Q=Q-S	(B-Q):(Q-S)=B:S
5	6-5=5-4	
4	6-4=4-2	(6-4):(4-3)=6:3
3		(6-3):(3-2)=6:2

In Domenicos Skala ist Q=4 als arithmetisches Mittel zwischen B und S deutlich zu erkennen. Darüberhinaus wird aus unserer Tabelle klar, daß sich der Möglichkeit Q=4 zwei Proportionen zuordnen lassen, also doppelt so viele wie den anderen.

> So verblaßt die in der Skala kurz zuvor gegebene Definition für die Quadernaria als Subtraktion – Q=B-$^1/_6$B – gegenüber der harmonischen Proportion und verliert ihren Wahrheitsanspruch.

Unter der Annahme, daß die harmonische Proportion in der Mittel-Lehre des Quadriviums einen höheren Rang bekleidet als die arithmetische, ist auch der Saltarello mit S=3 definiert, bevor in der Skala überhaupt eine andere Aussage darüber gemacht wird.

Wenn wir die Quadernaria als harmonisches Mittel 4 der Proportion 6:3 verstehen, können wir das Monochord-Diagramm so zeichnen:



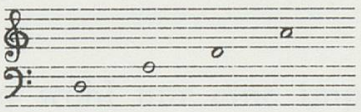
Nicht nur links, sondern auch rechts wird ein zusätzlicher Steg verwendet, der die ganze Saite um ein weiteres Sechstel verkürzt.

Wir beginnen zu begreifen, weshalb Domenico sich so „negativ" ausdrückt, indem er die positive Größe der Mensuren verschweigt, ziemlich einseitig nur den negativen Teil der einen Seite angibt und den der anderen Seite „unterschlägt". Wenn Quadernaria noch sprechen dürfte, würde sie vielleicht augenzwinkernd ergänzen:

> Es ist doch klar, daß ich dann auch ein Sechstel kleiner als die Bassadanza bin, Du kannst schauen, wohin Du willst, nach rechts oder nach links ...

Über die Augenspiele zwischen Saltarello und Piva wollen wir ohne weitere Deutungsversuche hinwegsehen ...

Wenn wir, nachdem wir die ganze Saite angeschlagen haben, jeweils den mittleren Teil der Saite zwischen den beiden beweglichen Stegen zum Erklingen bringen, hören wir nunmehr folgende Töne:



6 : 4 : 3 : 2
B : Q : S : P

Eine Untersuchung über den Saltarello als Mitte zwischen Quadernaria und Piva – an sich kaum noch notwendig – ergibt folgendes Bild:

Saltarello als Mitte		
	arithmetisch	geometrisch
S	Q-S=S-P	Q:S=S:P
4 3 2	5-4=4-3 5-3=3-1 4-3=3-2 3-2=2-1	 4:2=2:1

Die Lösung S=4 wird nur schwach durch eine einzige Proportion gestützt, während S=3 und S=2 durch je zwei Proportionen begünstigt sind. Mit hoher Wahrscheinlichkeit können wir davon ausgehen, daß die harmonische Proportion gegenüber der arithmetischen und geometrischen einen höheren Rang einnimmt, so daß die Saltarello-Aussagen überhaupt zweitrangig sind, und dies auch schon deshalb, weil sie erst nach den Quadernaria-Bestimmungen gemacht werden.

Daß die Piva die Mitte der Bassadanza sein soll, behauptet Domenico buchstäblich unzählige Male. Es dürfte aber – nach allem – klar sein, daß P=2 gilt, wenn Q=4 und S=3 definiert sind!

Insgesamt können wir unter diesen Aspekten annehmen, daß die richtige Lösung der Gesamt-Proportion 6:4:3:2 ist.

Darüberhinaus hat die Rätsel-Lösung II aber noch einen besonderen Vorzug gegenüber den konkurrierenden Varianten: Sie erfüllt nämlich in der Form 6:4=3:2 die Kriterien einer „goldenen" Proportion des Pythagoras, da sich zwischen den beiden Außengliedern (6 und 2) das arithmetische und das harmonische Mittel (4 und 3) befinden (vgl. van der Waerden 1966, 155).

Proportion	B:Q=S:P
"goldene"	6:4=3:2
arithmetische	6:4: 2
harmonische	6: 3:2
harmonische	6:4:3
arithmetische	4:3:2

Daß diese getrennte Proportion – 6:4=3:2 – nicht nur eine, sondern zwei harmonische Proportionen enthält, dürfte sicher ein weiterer Vorteil sein, und zwar besonders auch gegenüber 12:9=8:6, der berühmten Proportion der pythagoreischen Schmiedelegende, die als die eigentliche „goldene" Proportion gilt.

Dissonanzen

Der Akkord 6:5:4:3 enthält außer der Mollterz 6:5 auch die Durterz 5:4 und die große Sexte 5:3. Terzen und Sexten gelten aber gemäß den theoretischen Vorstellungen der Antike und des Mittelalters als Dissonanzen.

Die Intervall-Folge 6:4:3:2 besteht dagegen nur aus Konsonanzen, und zwar aus zwei Oktaven, 6:3 und 4:2, zwei Quinten, 6:4 und 3:2, einer Quarte 4:3 und einer Duodezime 6:2.

Der dritten Variante – 6:3:2:1 – fehlt eine wichtige Konsonanz, die Quarte 4:3. Außerdem überschreitet sie mit dem Intervall 6:1 den

Tonraum, der im Mittelalter seit der Antike in der Tetraktys 4:3:2:1 festgeschrieben ist, nämlich den der Doppeloktave 4:1.

Vom Standpunkt der pythagoreischen Intervall-Lehre aus gesehen, nimmt die Folge 6:4:3:2 den höchsten Rang unter den drei konkurrierenden Rätsel-Lösungen ein. Wenn die Skala Domenicos die Assoziation mit dem Monochord und mit den damit verbundenen Intervall-Spekulationen und Konsonanz-Begriffen hervorrufen sollte, könnte verständlich werden, daß die Folge 6:5:4:3, der Moll-Akkord mit seinen Dissonanzen, in gewisser Hinsicht nicht ernst genommen werden darf.

Wir glauben somit den wünschenswerten „Zahlenbeweis" erbracht zu haben, mit dem wir zwar nicht die Gesetze des Universums und die Geheimnisse des Mikrokosmos zu erklären vermögen, leider, – aber wenigstens doch unsere Rätsel-Hypothese überzeugend stützen können.

Musica

Sie gelten dort wie eh und je und bis in alle Ewigkeit, o Contrapunctus, der Du in einer Nebengrotte des Rätsel-Labyrinths so ungeduldig zappelst, – aber ich weiß, bei Euch, bei den Handwerkern ...

Und warum wohl nur eine imperfekte?

Und warum ist sie, sofern sie eine Terz oder eine Quinte unter sich hat, im mehr als zweistimmigen Klang erlaubt?

Contrapunctus

Diese Dissonanzbegriffe gelten aber doch nicht mehr im 15.Jahrhundert!

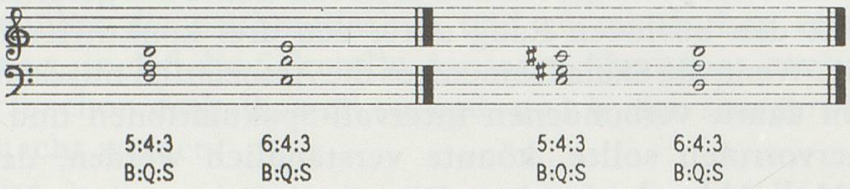
In der Satzlehre des 15. Jahrhunderts ist die Terz eine Konsonanz!

Die Quarte ist unbestreitbar Dissonanz und deshalb streng verboten!

Warum, warum? Aber hast Du noch nie von der sogenannten Quartenlizenz gehört? Aber Musica!

Nach Sachs (1984, 170) läßt sich die gesamte Kernlehre des Contrapunctus hypothetisch aus der Idee des Rangwechsels der Konsonanzen herleiten, und dieser Rangwechsel ist ein Qualitätswechsel. Da die Regel gilt, daß dem Schlußklang, der in perfekter Konsonanz zu bilden ist, ein Klang vorausgeht, der in imperfekter Konsonanz zu bilden ist, folgern wir – assoziativ und spekulativ –, daß nicht der Akkord 6:5:4:3 als „Schlußklang" des Domenico-Rätsels angesehen werden kann, sondern nur der Akkord 6:4:3:2.

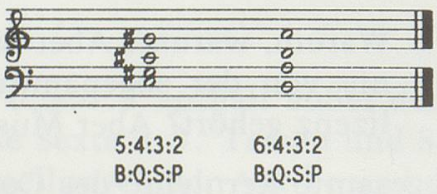
Zwei charakteristische Schlußformeln der Dufay-Zeit, die wir Dahlhaus (1967) entnehmen, illustrieren den erwähnten Qualitätswechsel:



Mag Contrapunctus weiterhin über Dissonanz-Begriffe streiten, entscheidend ist doch, was er praktisch tut:

> In einer dreistimmigen Komposition, deren Stimmen wir einmal poesievoll Bassadanza, Quadernaria und Saltarello nennen wollen, läßt Contrapunctus dem Klang in imperfekter Konsonanz regelgerecht einen Schlußklang in perfekter Konsonanz folgen, und zwar immer mit Zugabe der Quarte. Pythagoreisch betrachtet verwandelt er den Klang einer arithmetischen Proportion (5:4:3) in den einer harmonischen Proportion (6:4:3).
>
> > Eine zweistimmige Version der beiden Schlußformeln, ohne Quadernaria (4) oder Saltarello (3), würde ebenfalls den Regeln entsprechen, nicht aber eine, in der die „allmächtige" Bassadanza (5 bzw. 6) fehlte.
> >
> > Hat Contrapunctus nicht einen glänzenden Einfall, wenn er die Zahl 5 statt als Quadernaria zur Abwechslung einmal als Bassadanza interpretiert, die erst nach einem „Seitensprung" zu ihrer königlichen Würde (6) zurückfindet?

Auch die Piva (2) – offenbar eine noch unmündige Tochter der Quadernaria (4) – darf gelegentlich schon mal mitsingen:



Für Wörner (1972, 164) ist dies die „typische Kadenz" der vierstimmigen Motette in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Für Kontrapunktlehrer, die sich angesichts der haarsträubenden Quint- und Oktav-Parallelen die Haare raufen und Karl H. Wörner als Sittenverderber an den Pranger stellen wollen, bringen wir vollstes Verständnis auf.

Studentin im ersten Semester

Mir scheint, jeder Schüler mußte sie zu Deiner Zeit unter Androhung der Prügelstrafe fehlerfrei rezitieren können.

... im Verhältnis 12:9:8:6 oder auch 4:3:2:1, – von 6:4:3:2 war jedenfalls nie die Rede!

... pythagoreischer als Pythagoras ...

... weil er sein Ohr beleidigte, – ein recht sensibler Philosoph ...

Der fünfte Hammer ist ganz eindeutig eine Erfindung des Boethius!

Das mögen die Götter wissen, – wir Musikhistoriker sicher nicht!

Domenico da piasença

Pythagoras kam eines schönen Tages zufällig an einer Schmiede vorbei, – Du kennst doch sicher diese originelle Geschichte?

Pythagoras also stellte fest, daß vier der Schmiede-Hämmer konsonante Klänge von sich gaben ...

Schweigen wir lieber darüber! Im übrigen haben wir Italiener auch nicht so schlechte Kombinationsfähigkeiten! In unserer Konstruktion können wir sogar die Dissonanz 9:8, den Ganzton, eliminieren!

Den fünften Hammer schleuderte Pythagoras nun in hohem Bogen fort ...

Gut, welchen Wert gab er diesem Hammer?

Mag sein, aber welche Rolle spielt dieser Hammer in meinem Projekt?

Zusammenfassung

Domenicos Mensur-Skala ist ein vieldeutiges, labyrinthisches Bilder-Rätsel. Die Quadernaria als 4 ist direkt sichtbar, die richtigen Werte für Saltarello und Piva müssen eher durch assoziative und akrobatische Denkprozesse errungen werden. Dabei spielen unter anderem auch die Zahlwörter und

deren reziproke Umwandlung eine Rolle. Die Beziehungen der Gruppe I lassen sich nun nicht mehr ausschließlich mit der Rätsel-Lösung I in Verbindung bringen.

lndem wir einige Experimente mit dem Monochord machen und entprechende Überlegungen anstellen, nehmen wir zentrale Methoden und Anschauungen mittelalterlicher Bildung, also solche der Musica innerhalb des Quadriviums der Septem artes liberales, ernst. Selbst die Kontrapunkt-Lehre läßt sich in unsere Betrachtung sinnvoll einbeziehen.

Mit Hilfe der pythagoreischen Mittel-Lehre kann der erste wert-orientierte Indizien-Beweis für unsere 6:4:3:2-These beigebracht werden.

2.4 Rätsel IIII: Zwei zu Eins für unsere Hypothese

Und nun wird Domenico konkret, indem er in den 5 letzten Kapiteln – noch vor Beginn des praktischen Teils – folgende Beziehungen diskutiert:

Q = B	2S = B
S = B	2P = B
S = Q	2P = Q
P = Q	2P = S

Die diesbezüglichen Aussagen fassen wir dem Sinne nach wie folgt zusammen:

> Die vier *tempi* (B, Q, S, P), die sich in der *ordine per natura* des Mensur-Systems 6:5:4:3 befinden, lassen sich *per accidentia* auch in anderen Mensuren tanzen. Allerdings sind sie dann mehr oder weniger zu schnell oder zu langsam und haben deswegen nicht ihre *ordine*. Die *tempi per accidentia* tanzen zu können, ist nicht einfach, aber gut und schön, und es zeugt von hoher Intelligenz.

Domenico beschreibt diese Beziehungen beispielsweise wie folgt:

> „Die vierte Art: man kann in der Quadernaria das *motto* der Piva tanzen, das heißt, daß Du zwei *motti* des *tempo di piua* in einem *de quadernario* nimmst, aber die werden ziemlich schnell sein, weil sich die Piva *per motto* in der Hälfte der Bassadanza befindet, und da ja die Quadernaria ein Sechstel kürzer ist als die Bassadanza, wird das besagte *motto* nicht seine Ordnung haben. Dennoch aber braucht man dieses *motto* oftmals in den Triumphzügen, wenn die Schwerter glühen von der Hitze des Gottes Bacchus ..." (Kap.14)

> Vermutlich bezeichnet das Wort *motto* ebenso wie das Wort *tempo* eine Bewegungseinheit von der Zeitdauer einer Mensur.

Es fällt auf, daß Domenico außer den 1:1-Beziehungen nur 2:1-Proportionen diskutiert, also die Beziehungen 3:2, 4:3 und so weiter ausläßt. Die Proportion 2:1 gilt in der pythagoreischen Musiklehre als ranghöchste Konsonanz. Und so dürfen wir wohl annehmen, daß mit den genannten Beziehungen qualitativ besonders gewichtige Aussagen gemacht werden.

Alle oben aufgeführten 2:1-Proportionen lassen sich den drei Rätsel-Lösungen in folgender Weise zuordnen:

I	B:Q:S:P=6:5:4:3		B:P=2:1
II	B:Q:S:P=6:4:3:2	B:S=2:1	Q:P=2:1
III	B:Q:S:P=6:3:2:1		S:P=2:1

Die mittlere Rätsel-Lösung wird mit zwei Proportionen entscheidend gestützt, weil jede Mensur einmal erwähnt ist.

> Die beiden äußeren Rätsel-Lösungen werden jeweils nur mit einer 2:1-Proportion bedacht, je zwei Mensuren bleiben ungenannt.
>
> Darüberhinaus wird die Rätsel-Lösung I noch besonders deshalb geschwächt, weil die 2:1-Proportion – praktisch beurteilt – für dieses System nicht charakteristisch ist. Die Konstruktion 6:5:4:3 würde vielleicht etwas mehr Glaubwürdigkeit erhalten, wenn Domenico eine Proportion mit der Zahl 5, zum Beispiel die Beziehung 5B=6Q, ins Spiel brächte.

Zwar befinden sich die *accidentia*-Mensuren außerhalb der „natürlichen Ordnung", doch sollten wir beachten, welche Charakterisierungen sie erhalten. Im nächsten Abschnitt nehmen wir sie gründlich unter die Lupe.

Intelligenz-Test?

In Kapitel 13 sagt Domenico, daß man die Bassadanza auf 5 Arten tanzen könne. Zwei Arten hätten ihre Ordnung, und drei *p' acidentia* könne der *intelecto* teilen und tanzen. Diese drei anderen *motti* wären aber schwieriger, weil man eine große Geschwindigkeit und Langsamkeit nehmen müsse, und weil der *intelecto* sie außerhalb ihres Seins ausgrabe (... *p'che lo intelecto li caua fuora del suo ess'*).

Nachdem Domenico die ersten beiden schwierigen Beziehungen („Q in B" und „S in B") besprochen hat, wendet er sich der letzten zu, der für die Rätsel-Lösung II strukturell so wichtigen Beziehung „2S in B". Die entscheidende Passage lautet:

> „... zwei *tempi* des Saltarello in einem der Bassadanza nehmend, werden sie sehr schnell sein: Aber – das machen zu wissen – ist *de zentile intelecto* ..."

Und über die komplementäre Beziehung, „B in 2S", heißt es in Kapitel 15:

> „... *difficile, e non e biada da bagoni,* weil das eine sehr breite Mensur ist. Man erkennt die guten *intelecti* derjenigen, die breit messen, und die zwei *tempi* in einem zu setzen wissen ..."

Domenico trifft zunächst dem Sinne nach folgende richtige Feststellung:

> In der *accidentia*-Gleichung 2S=B ist entweder der Saltarello sehr schnell oder die Bassadanza sehr langsam, und dies immer im Vergleich zu der *natura*-Gleichung 3S = 2B .

So weit, so gut. Aber was ist so schwer daran, daß es gar *intelecto* braucht, um das Verhältnis B:S=2:1 statt B:S=3:2 in der Praxis zu realisieren?

> Wir erinnern hier an unser Spaziergangs-Experiment, in dem deutlich werden dürfte, daß es gerade umgekehrt ist wie Domenico behauptet: Die Rätsel-Lösung II (6:4:3:2) zeichnet sich ja gerade durch höchste Einfachheit aus, während Lösung I (6:5:4:3) uns in intellektuelle Schwierigkeiten bringt, weil sie keine Zählzeiten-Äquivalenz aufweist.

Eine Aussage über die zweite strukturell so wichtige *accidentia*-Beziehung, 2P=Q, haben wir bereits zitiert. Zwar ist dort nicht von Schwierigkeiten die Rede, auch wird der *intelecto* nicht ins Spiel gebracht, es findet sich aber die sehr anschauliche Charakterisierung der Piva:

> „Dennoch aber braucht man dieses *motto* oftmals in den Triumphzügen, wenn die Schwerter glühen von der Hitze des Gottes Bacchus ..."

Die scheinbar konkurrierende *natura*-Gleichung, 5P=3Q, ist noch schwerer auszuführen als die der Beziehung zwischen Saltarello und Bassadanza. Sie impliziert nämlich die Zählzeiten-Gleichung 5p=6q.

> Übrigens verbinden sich die intellektuellen Schwierigkeiten auch mit den emotionellen, denn die genannten *natura*-Gleichungen des Mensur-Systems 6:5:4:3 widersprechen zweifellos unserer Natur, das heißt, unserem musikalischen Bewegungsgefühl, selbst wenn wir die Gleichungen mehr oder weniger erfolgreich üben können.

Die einzige wirklich plausible Erklärung aber für die Diskrepanz zwischen Domenicos Behauptung und unserer eigenen praktischen Erfahrung ist die, daß es ein gewisses Maß an *intelecto* braucht, um die Schwierigkeiten in einer völlig anderen Dimension sehen zu können, nämlich in der Dimension eines Rätsels, das förmlich nach einer Lösung schreit!

Die wahren Zahlen-Spekulationen des Domenico

Erhebliche Denkarbeit ist auch nötig, um dahinter zu kommen, daß selbst der Vergleich zwischen der *natura*- und der *accidentia*-Gruppe ein äußerst

geschicktes Ablenkungsmanöver Domenicos verrät. Im Grunde spricht Domenico nämlich stets nur in Kategorien, die sich der direkten sinnlichen Erfahrung entziehen.

> Nur durch Zählen, Messen, Rechnen und Nachdenken können wir erkennen, in welchem Fall beispielsweise die Quadernaria ein Sechstel kleiner als die Bassadanza ist. Es fehlt uns ein unmittelbar fühlendes Wahrnehmungsorgan dafür, – der *intelecto* ist es jedenfalls nicht.

Sinnlich wahrnehmen – ohne daß wir zählen, rechnen und nachdenken müssen – können wir aber den Wechsel in der Geschwindigkeit kleinerer Bewegungs-Elemente.

> Wir können es unmittelbar fühlen, wenn wir beispielsweise etwas schneller oder etwas langsamer spazierengehen.

Schauen wir uns unter diesem Aspekt folgende Tabelle an, in der die Zählzeiten und die Mensuren miteinander in Beziehung gesetzt werden:

B>Q>S>P	Zählzeiten
6>5>4>3	b<q<s<p
6>4>3>2	b=q=s=p
6>3>2>1	b>q>s>p

Für die Mensuren der drei Rätsel-Lösungen gilt stets die Größenordnung B > Q > S > P, doch ändern sich jedesmal die Beziehungen der Zählzeiten untereinander. Während Domenico interessante „Geschichten" über die Mensuren der *accidentia*-Gruppe zu erzählen weiß, fällt ihm über die des *natura*-Systems scheinbar nicht viel mehr ein, als daß sie sich mit B : P = 2 : 1 in ihrer Ordnung befinden. Die Tatsache aber, daß die Zählzeiten im 6 : 5 : 4 : 3 -System nicht identisch sind, verschweigt er mit einer Beharrlichkeit, die im Kontext schwerlich anders als mit bewußter Absicht erklärt werden kann.

> Domenico gibt sich so viel Mühe zu demonstrieren, daß beispielsweise die Piva zu schnell ist, wenn sie die Größe 2 statt 3 hat, und selbstverständlich ist sie so oder so auch schneller als die Bassadanza mit ihrer Größe 6. Daß die Piva aber mit der Größe 3 unter dem Aspekt der Zählzeiten gravierend langsamer als die Bassadanza ist, darüber verliert er kein Wort!

Begriffsprobleme

In den Kapiteln 8 bis 10 führt Domenico 12 Grundschritte ein, und zwar 9 *motti naturalli* und 3 *motti accidentalli.* Die drei letztgenannten gewinnt man angeblich *p' accidentia,* weil sie gemäß *natura* nicht notwendig sind. Dazu paßt, daß das lateinische Wort *accidentia* als philosophischer Terminus „unwesentliche Eigenschaften" heißt.

Daß die Rätsel-Lösung II weder notwendig noch wesentlich sein soll, bereitet uns zunächst erhebliche Kopfschmerzen, die aber bald mit dem Wörterbuch gelindert werden können. Der Begriff *accidentia* betrifft auch „zufällige Ereignisse", „Umstände", „Unfälle". Das italienische Wort „accidente" wird unter anderem mit „Unglück" übersetzt, „per accidente" heißt „zufällig". Und so drängen sich folgende Gedanken auf:

> Die Zahlenfolge 6, 5, 4, 3 ist insofern natürlich, als ihre Glieder in einer „natürlichen" Reihenfolge stehen, es fehlt kein Glied in der Kette, alles hat seine „naturgegebene" Ordnung. Im Gegensatz dazu ist mit der Zahlenfolge 6, 4, 3, 2 sozusagen ein Unfall passiert, es fehlt nämlich die symbolträchtige Zahl 5, die wie durch einen unglücklichen Zufall aus der „natürlichen Weltordnung" der Zahl herausgefallen ist.

Glücklicherweise, möchten wir aufatmend hinzufügen!

Linguist

Könnte man nicht auch an die Einteilung in „Musica naturalis" und „Musica artificialis" denken, die gemäß Fritz Reckow (1967) seit dem späten Mittelalter von der Klassifizierung in „Musica theoretica" und „Musica practica" oder „Musica speculativa" und „Musica activa" verdrängt wurde?

Nach allem würde ich eher sagen: *per natura* Accidentialist!

Mediävist

Diese Problemlösungsversuche sind ja wirklich atemberaubend!

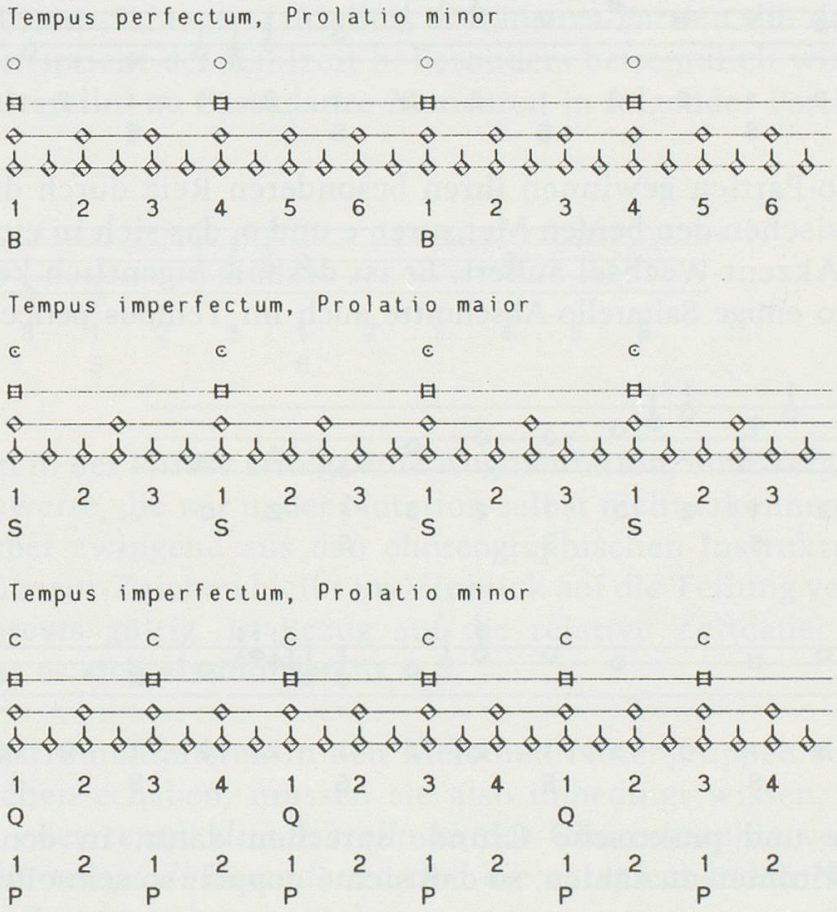
Ja, man könnte natürlich, – aber daß die Theorie im Mittelalter mit der Praxis nicht übereinstimmt, ist doch schon lange eine musikwissenschaftliche Binsenweisheit. Die Autoren sollten die erwähnten Begriffe lieber vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Philosophie diskutieren. Ist Domenico beispielsweise Realist oder Nominalist? Oder auch Konzeptualist?

Zusammenfassung

Die vier von Domenico konkret zur Diskussion gestellten Mensur-Gleichungen sind in unserer Argumentation unter anderem deshalb von größter Beweiskraft, weil die Proportion 2:1 in der mittelalterlichen Proportionslehre in jeder Hinsicht als die ranghöchste Qualität gilt. Domenico begünstigt das System 6:4:3:2 ohne jeden Zweifel insofern, als er ihm doppelt so viele Beziehungen zuordnet wie den konkurrierenden Systemen; jede der vier Mensuren wird somit in Bezug auf eine andere definiert. Darüberhinaus schwächt Domenico unter den beiden übrigen Rätsel-Lösungen besonders die mit der Folge 6:5:4:3, weil die Beziehung 2:1 – praktisch beurteilt – für dieses Mensur-System nicht charakteristisch ist.

2.5 Mensur-Zeichen, Noten

Um die Orientierung zu erleichtern, stellen wir das „ideale" Noten-System Domenicos auf der Basis der Gleichung 2B=3Q=4S=6P dar, wobei wir hier voraussetzen, daß unsere Hypothese – nach den bisherigen Überlegungen – bereits als hinreichend gestützt gelten darf.

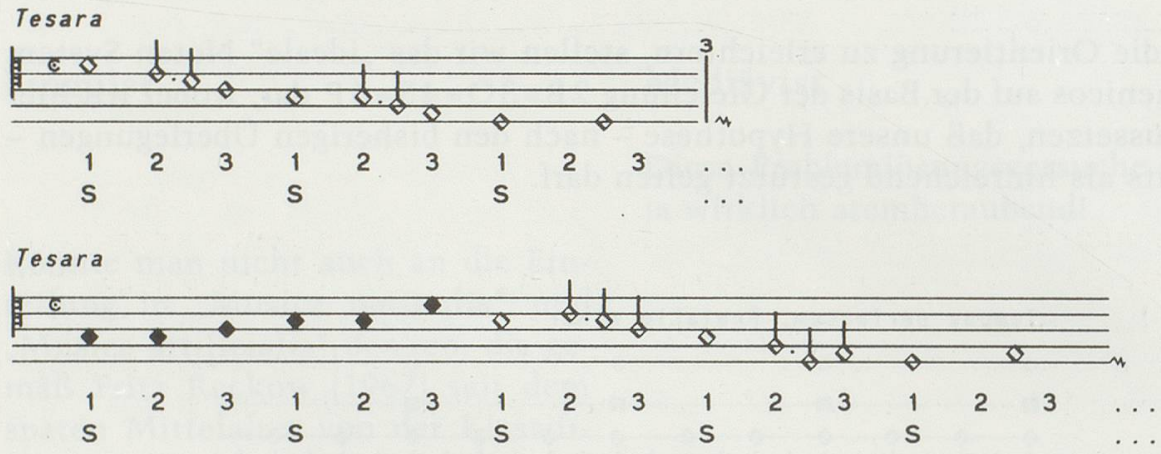


Domenico könnte seine Melodien mit diesen Mensurzeichen und den zugehörigen Noten aufzeichnen, und wir wären dann ohne weiteres in der Lage, sie richtig zu lesen, auch ohne die „Eselsbrücke" mit der chronographischen Anordnung und mit den zusätzlichen Ziffern und Buchstaben. Das Problem besteht aber darin, daß Domenico den offiziellen Notationskanon durch seinen eigenen ersetzt, dessen Rätsel-Charakter zuerst einmal erkannt werden muß, bevor überhaupt die einfachsten Fragen beantwortet werden können.

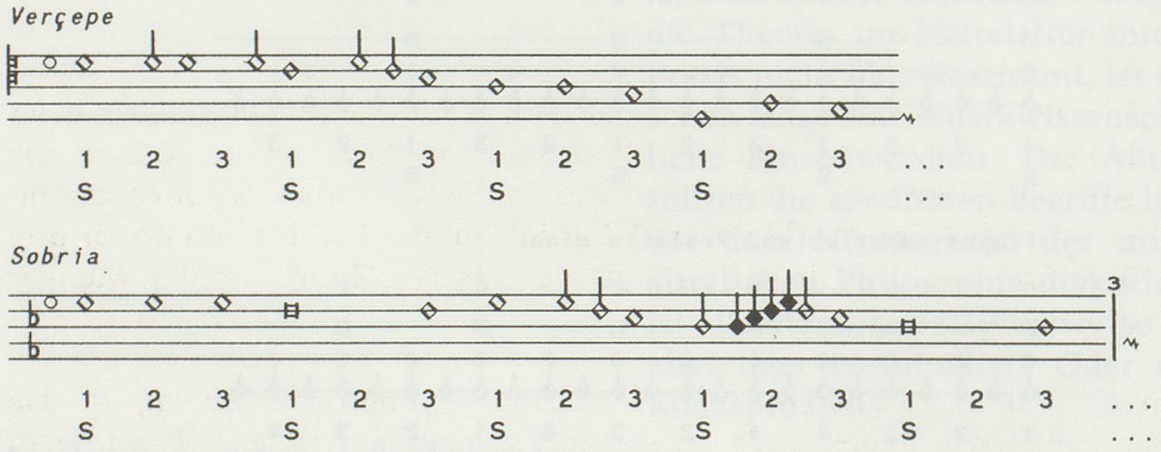
Wir wollen diese allgemeinen Bemerkungen mit einigen konkreten Beispielen illustrieren.

Bassadanza und Saltarello

Solange es sich um Saltarello-Partien handelt, ist die „Welt der Noten" noch völlig in Ordnung:



Die Saltarello-Partien gewinnen ihren besonderen Reiz durch das rhythmische Spiel zwischen den beiden Mensuren ϵ und o, das sich in einem charakteristischen Akzent-Wechsel äußert. Es ist deshalb eigentlich kein Wunder, daß Domenico einige Saltarello-Abschnitte auch im Tempus perfectum notiert:



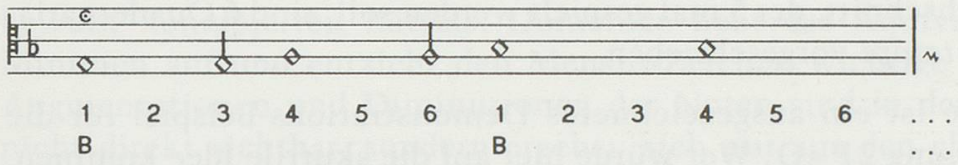
Musikalische und praktische Gründe sprechen dafür, in den Saltarello-Partien die Minimen zu zählen, so daß sich 6 doppelt so schnelle Zählzeiten ergeben.

Für unsere Darstellung verbietet sich allerdings ein solcher Zählzeiten-Wechsel, nachdem wir uns – der Anregung Domenicos folgend – für die Zählzeit b als einem Sechstel der Bassadanza entschieden haben, die sich zudem für die anderen Tanzformen – musikalisch und praktisch – auch am besten eignet.

Wir bitten zu beachten, daß die Saltarello-Mensur in keinem einzigen Fall die 4 musikalischen Zeit-Elemente aufweist, die sie haben müßte, wenn die Proportions-Folge B:Q:S:P=6:5:4:3 glaubhaft sein sollte.

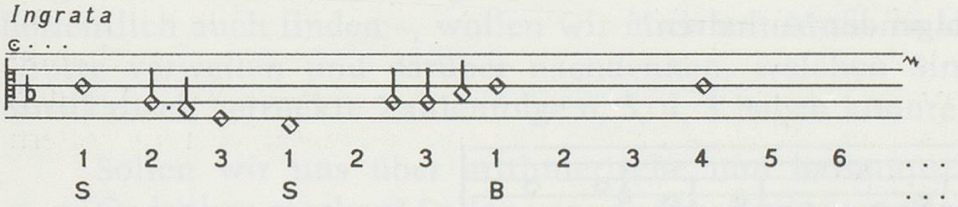
Verwirrend ist nun, daß Domenico für die B a s s a d a n z a -Partien i m m e r das Mensur-Zeichen c sowie die zugehörigen Noten verwendet und damit die Verwechslung mit den Saltarello-Melodien vorprogrammiert.

Iupiter



Domenico könnte diesen Melodie-Abschnitt durchaus im Tempus perfectum notieren. Die Minima hat nun aber – im Vergleich mit dem oben gegebenen „idealen" Mensur-Schema – in allen Bassadanza-Partien die doppelte Zeitdauer und entspricht der Zählzeit b. Besonders befremdlich wirkt ein Übergang von Saltarello- zu Bassadanza-Mensuren in folgender Partie:

Ingrata

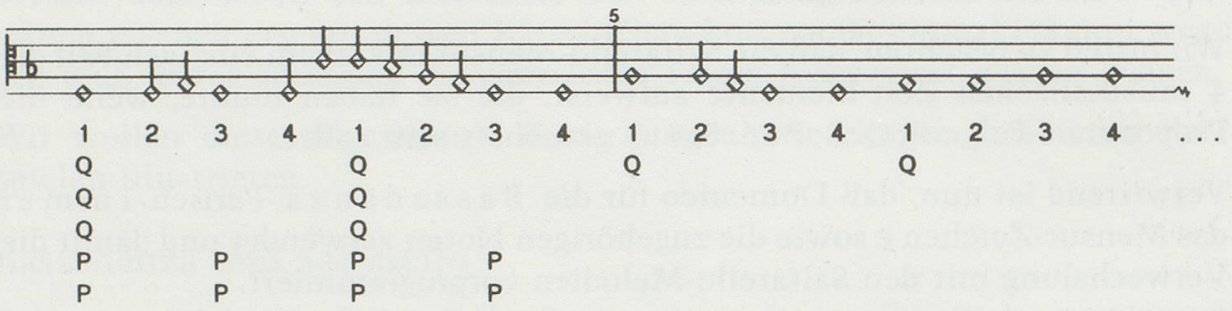


Mitten in der Phrase erfolgt eine Augmentation, eine Vergrößerung der Notenwerte, die wir in der Notation selbst nicht erkennen können, die sich aber zwingend aus den choreographischen Instruktionen ergibt. Das Mensur-Zeichen bleibt im Hinblick auf die Teilung von Brevis und Semibrevis gültig, in Bezug auf die relative Zeitdauer der Mensur erweist es sich als indifferent.

Wenn die Instrumentalisten in den Melodien Notengruppen sehen, die das Mensur-Zeichen c haben, müssen sie also unbedingt wissen, ob *tempi di bassadanza* oder *tempi di saltarello* in der Choreographie vorgeschrieben sind, weil die *tempi di bassadanza* und die entsprechenden Notengruppen die doppelte Zeitdauer beanspruchen.

Quadernaria und Piva

Die Beziehung zwischen Quadernaria und Piva zeigt sich besonders deutlich in der Eröffnungspartie von *Lionzello nouo:*



Im ersten Abschnitt, der 5 mal gespielt werden soll, sind 6 Quadernaria- und 8 Piva-*tempi* vorgeschrieben.

Diese Ballo-Partie ist ein ausgezeichnetes Demonstrations-Beispiel für die *accidentia*-Gleichung 2 P = Q. Wer würde hier auf die skurrile Idee kommen, die Melodie beim vierten und fünften Mal der *natura*-Gleichung 5 P = 3 Q oder 5p=6q zuliebe vorübergehend etwas langsamer zu spielen?

Die Quadernaria hat eindeutig 4 Zählzeiten, also weder 5 noch 3! Die Piva hat 2 Zählzeiten, nicht mehr und nicht weniger. Die Formel B:Q:S:P=6:4:3:2 wird ein weiteres Mal ohne jede Spekulation gestützt.

Für Quadernaria- und Piva-Melodien finden wir im Prinzip den offiziellen Regeln gemäß das Mensurzeichen c. Was aber ist von seiner Verwendung in Fällen wie dem folgenden zu halten?



Diese Piva-Partie zeigt im ersten Abschnitt eine typische Saltarello-Struktur und ist auch beinahe identisch mit der bereits oben gegebenen Eröffnungspartie aus demselben Ballo. Ein Kenner der Mensuralnotation wird deshalb einen Irrtum des Kopisten vermuten und denken, es fehle nur der Punkt im Tempus-Zeichen. Die Analyse der Ballo-Melodien ergibt aber zweifelsfrei, daß das Mensur-Zeichen c bei Domenico hinsichtlich der Mensur zwar einwandfrei, im Hinblick auf die Teilung der Semibrevis aber indifferent ist: Die Semibrevis kann also – wie in diesem Fall – auch 3 (statt 2) Minimen haben, obwohl das Mensur-Zeichen nicht entsprechend modifiziert ist.

Wir begnügen uns mit diesen wenigen Beispielen, an denen wir die wichtigsten Charakteristika der Mensurzeichen- und Noten-Rätsel des Domenico aufzeigen können, verzichten also auf die Diskussion weiterer höchst interessanter Beobachtungen über rhythmische Finessen oder über zwar obskure, aber doch sinnvolle Interaktionen zwischen gewissen choreographischen Instruktionen und einzelnen Melodie-Abschnitten.

Zusammenfassung

Das wichtigste Ergebnis unserer Untersuchungen ist die Tatsache, daß die Quadernaria-Mensur in den überlieferten Ballo-Melodien nicht 5, sondern 4 Zählzeiten aufweist. Damit ist die „6:5:4:3-Theorie" durch die „Praxis" bereits schlagend widerlegt.

Die Notation der Ballo-Melodien zeigt außerdem deutliche Spuren eines bewußt konzipierten Rätsels. Domenico hebt das Äquivalenz-Prinzip der Minimen auf und entzieht den Mensur-Zeichen wichtige Funktionen. Die Augmentationen und Diminutionen der Noten sind in den meisten Fällen nicht direkt sichtbar, sondern ergeben sich nur aus den choreographischen Instruktionen. Mit Hilfe des 6:4:3:2-Konzepts lassen sich zahlreiche Notationsrätsel lösen.

2.6 Rätsel IIIIII: Welchen Sinn hat die Folge 6:5:4:3?

Während unter Zeitnot leidende Leserinnen und Leser vielleicht auf dem schnellsten Wege einen Ausgang aus unserem Rätsel-Labyrinth suchen – und hoffentlich auch finden –, wollen wir noch mit Muße in einer anziehenden Grotte verweilen und darüber nachdenken, welchen Sinn eigentlich die musikalisch verrückte Zahlenfolge 6, 5, 4, 3 haben könnte.

> Sollen wir uns über arithmetische und harmonische Proportionen Gedanken machen? Sollen wir uns über Konsonanzen und Dissonanzen den Kopf zerbrechen? Oder hat die Folge auch ganz praktisch etwas mit dem Tanz selbst zu tun?

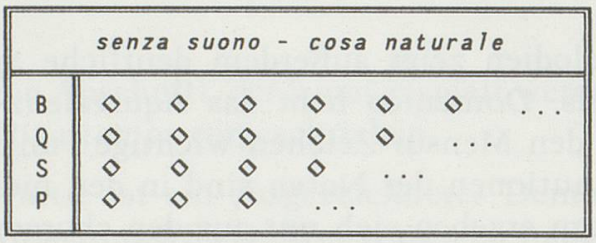
Domenicos philosophische Begriffe – *natura* und *accidentia* – tauchen wieder bei Gviglielmo auf, dessen Tanz-Traktat Dialoge enthält, in denen der Meister einem kritischen Schüler unter anderem folgende Antwort erteilt:

> „Und was den ersten Teil betrifft, ohne Musik (*senza suono*) zu tanzen, antworte ich: Wenn in einem Ballo acht oder zehn Personen sind, und wenn jene zusammen tanzen, mit gleichen Schritten, übereinstimmend und gleichmäßig, ohne Musik, ist das *cosa naturale*, und wenn nachher der Instrumentalist spielt, und jene tanzen, abmessend und übereinstimmend, ihre Schritte mit der besagten Musik (*col ditto suono*), ist das *accidentale*. Weil diese Wissenschaft des Tanzens *cosa*

naturale und *accide'tale* ist, deshalb ist sie vollkommen und mit Recht empfehlenswert." (Gviglielmo 1463, f.17)

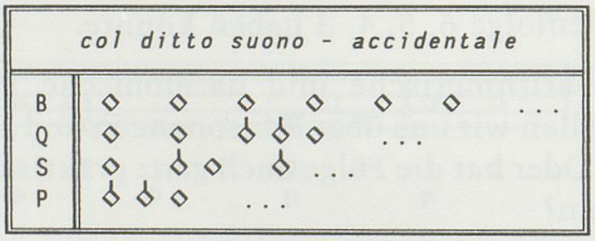
Gviglielmo scheint zu dem Schluß gekommen zu sein, Domenicos Rätsel sei für viele Leser zu schwer zu lösen, und es müsse durch ein anderes – leichter verständliches – ersetzt werden:

> Wenn wir ohne Bindung an musikalische Mensuren und Rhythmen tanzen, das heißt „im Gleichschritt" der Zählzeiten, ohne schnelle Zwischenbewegungen, dann ist die Proportion 6:5:4:3 „natürlich" „keine Kunst", und es wird verständlich, daß diese einfache Praxis mit Begriffen wie *per natura* und *naturale* charakterisiert werden kann:

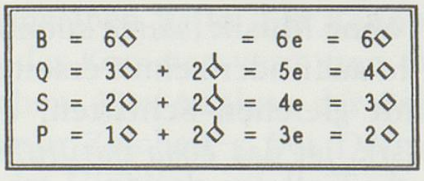


Wir interpretieren die *natura*-Proportion des Domenico – 6:5:4:3 – nun dahingehend, daß sie auf versteckte Weise Auskunft darüber gibt, wieviele Schritt-Elemente – oder auch Boden-Kontakte – die *tempi* von Quadernaria, Saltarello und Piva haben, und daß diese Bewegungs-Elemente zunächst einmal zeitgleich getanzt werden können.

Die nächste Stufe ist, sie *per accidentia* und *col ditto suono* zu tanzen, das heißt im richtigen Rhythmus, zum Beispiel so:



Das Rätsel-Spiel auf einen Blick:



Jede der drei Rätsel-Lösungen ist hier vertikal präsent und in gewisser Hinsicht auch richtig.

Die Quadernaria hat beispielsweise *per natura* 5 Bewegungs-Elemente (5e), die sich zeitlich aus 3 ◇ und 2 ♢ zusammensetzen und *per accidentia* eine Zeitdauer von 4 ◇ haben. Entsprechendes gilt für Saltarello und Piva.

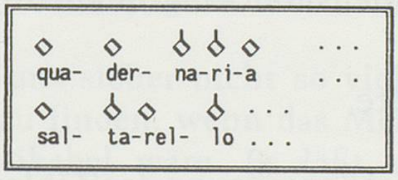
Bassadanza aber gibt sich seriös, sie läßt sich nicht auf solche Kindereien ein, ihre 6 Elemente sind und bleiben äquivalente Zeit-Elemente und basta!

Domenico schreibt zum Beispiel über die Quadernaria, daß sie *p' distantia de tempo* ein Sechstel enger als die Bassadanza sei (Kap.11), oder über die Piva, daß sie *p' motto* die Mitte der Bassadanza entdecke (Kap.14).

Von diesen und zahlreichen anderen Äußerungen gewinnen wir den Eindruck, daß sie doppeldeutig sind, daß Domenico mit der Möglichkeit spielt, einerseits Zeit-, andererseits aber auch Bewegungs-Elemente zählen zu können. Das Wort für „Bewegung" – *motto* (selten *moto*) – wird im Traktat sehr häufig anstelle des Begriffs *tempo* gebraucht, also ebenfalls im Sinne einer Schritt-Einheit, die *per accidentia* als rhythmisch strukturiert zu verstehen ist. Daß sie *per natura* egalisiert gedacht sein könnte, ist wirklich eine große Überraschung.

Für die Interpretation, daß das Mensur-System 6:5:4:3 auf ein außermusikalisches Vorstadium der Tanz-Praxis hinweist, spricht beispielsweise, daß Domenico die *tempi* der *natura*-Kategorie im Gegensatz zu denen der *accidentia*-Kategorie nicht als schwierig bezeichnet.

Folgende Assoziationen mit den Silben der Wörter *quadernaria* und *saltarello* fügen sich sinnvoll in die oben dargelegten Gedankengänge ein:



Zusammenfassung

Das spannungsreiche Wechselspiel zwischen Bewegung und Zeit, zwischen tänzerischem Rhythmus und zeitlichem Metrum, könnte Domenico zu seiner Rätsel-Idee mit der Zahlenfolge 6, 5, 4, 3 inspiriert haben.

3 Kriterien

Im ersten Teil unserer Arbeit haben wir manche Spekulationen angestellt, mit denen wir Sinn im scheinbaren Unsinn des Domenico-Werkes entdecken konnten. Ohne diese Spekulationen wären wir wahrscheinlich nicht auf jene Fakten gestoßen, die unter pythagoreischen Wert-Aspekten starke Beweise für unsere Hypothese liefern. Mit weiteren Kriterien soll diese Hypothese im zweiten Teil in gebotener Kürze zusätzlich beurteilt und gestützt werden.

3.1 Domenicos Mensursystem im Kontext der Mensuralnotation

Nach Durchsicht der Arbeit von Gallo (1984) zeigt sich, daß das Mensur-System 6:4:3:2 quantitativ der älteren italienischen Tradition verpflichtet ist und deshalb als des Rätsels Lösung volle Glaubwürdigkeit erhält. Weder in der italienischen noch in der französischen Mensuralnotation läßt sich eine Mensur mit der Größe und Struktur 5 ausfindig machen. Alle Mensuren sind mit den Primzahlen 2 und 3 oder deren Vielfachem gebildet.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis

Gemäß Berger (1988) gibt es in der Mensuralmusik aber Proportionen mit der Zahl 5 und 7!

Auch in den Kompositionen, die solche Proportionen aufweisen, können wir keine Mensur der Größe 5 finden: Die Gruppen von 5 oder 7 musikalischen Zeit-Elementen sind stets in etablierte Mensuren eingebunden.

3.2 Musikalisch-ästhetische Aspekte

An dieser Stelle sei noch einmal an die Größenordnung der Zählzeiten in den drei Lösungen erinnert:

B>Q>S>P	Zählzeiten
6>5>4>3	b<q<s<p
6>4>3>2	b=q=s=p
6>3>2>1	b>q>s>p

Während alle Tanzformen des 6:4:3:2-Systems durch ein konstantes Zeitelement miteinander musikalisch verbunden sind, würden in einem 6:5:4:3-System die Zählzeiten von den langsamen bis hin zu den schnellen Tanzformen immer langsamer werden. Es dürfte kaum möglich sein, musikalisch-ästhetische Argumente zugunsten dieser „naturwidrigen" Verlangsamung ins Feld zu führen.

> Wir wollen hier nicht im einzelnen untersuchen, welche Zählzeiten-Proportionen besser und welche schlechter wären. Warum aber sollte die breiteste, langsamste Tanzform, die Bassadanza, ausgerechnet die schnellsten Zählzeiten haben? Warum sollte andrerseits die kürzeste, schnellste Tanzform innerhalb des Ballo, die Piva, die langsamsten Zählzeiten haben? Im Zusammenhang mit der *accidentia*-Beziehung 2P=Q heißt es:
>
> > „wenn die Schwerter glühen von der Hitze des Gottes Bacchus ..."
>
> Würde sich Bacchus mit der *natura*-Beziehung 2p=3b nicht eher wie „am Morgen danach" fühlen?

Umgekehrt würden die Zählzeiten der Mensuren in dem theoretisch konkurrierenden 6:3:2:1-System immer schneller werden, was musikalisch an sich überzeugender sein könnte, wenn die Geschwindigkeit der Piva im Vergleich zu der der Bassadanza nicht so unrealistisch hoch wäre.

Erfahrungsgemäß weist das System 6:4:3:2 als die Goldene Mitte zwischen den Extremen in Bezug auf Kontrast und Lebendigkeit gesamthaft die musikalisch-ästhetisch überzeugendsten Resultate auf.

3.3 Aufführungspraxis

Wir hätten uns sicher nicht so viel Mühe gegeben, Argumente für unsere Hypothese zu finden, wenn das Mensursystem 6:4:3:2 nicht in höchstem Grade praktikabel wäre. Es läßt sich problemlos durchführen, weil die Zählzeiten mit den musikalischen Elementen der vier Tanzformen übereinstimmen.

Wollten wir dagegen „6:5:4:3" ernst nehmen, müßten wir Proportionen zwischen den Zählzeiten realisieren, und zwar je nach Übergang 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 8:9, 15:16 und deren Umkehrungen, – ein teilweise recht kompliziertes oder sogar unmögliches Unterfangen, das vielleicht am treffendsten mit dem Begriff „Verhältnis-Blödsinn" charakterisiert werden dürfte. Exakte Resultate wären in den meisten Fällen kaum zu erwarten. Die Piva am Schluß wäre dann – kumulativer Fehler wegen – womöglich noch langsamer als sie diesem Konzept gemäß sowieso schon sein sollte.

Einfacher wäre die Sache schon, wenn eine Trommel unentwegt die Bassadanza-Zählzeit schlüge, und lustig würde es auf jeden Fall, weil sich Musiker und Tänzer unabhängig dagegen behaupten müßten. Die Heiterkeit im Olymp könnten wir für diese Aufführungs-Praxis ebenfalls garantieren!

Die Proportionen zwischen den Zählzeiten werden unter anderen Vergleichswerten und Berechnungsbeispielen in Kapitel 6.3 unserer Arbeit übersichtlich dargestellt.

3.4 *Canon est regula ...*

Tinctoris (1495) hat folgendes Bonmot geprägt:

Canon est regula uolu'tatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.

„Der Kanon ist eine Regel, die die Absicht des Komponisten mit einer gewissen Unverständlichkeit angibt."

Apel (1970, 195) eröffnet sein Kapitel über Kanons mit folgendenWorten:

„In der Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts hat das Wort Kanon (wörtlich: Regel) einen weit umfassenderen Sinn als es heute der Fall ist. Es bedeutet irgendeine Vorschrift (die übrigens manchmal auch fehlen kann und nur aus dem Zusammenhang zu eruieren ist), welche den Schlüssel zur richtigen Lesung einer absichtlich falsch (oder unvollständig) notierten Stimme enthält, und läßt sich also in gewisser Weise dem Schlüsselwort einer chiffrierten Botschaft vergleichen."

Auf das oben genannte Zitat des Tinctoris Bezug nehmend fährt Apel fort:

„Kein Zweifel, die Kompositionen besonders des 15. Jahrhunderts erweisen die Richtigkeit dieser Definition in vollem Umfang. Die flämischen Meister verwendeten einen nicht geringen Teil ihrer Geistesarbeit darauf, die eine oder die andere Stimme einer Komposition in Form eines Rätsels niederzuschreiben und dessen Lösung durch eine Vorschrift anzudeuten, welche ‚angeblich dazu bestimmt war, dem Studierenden einen kleinen Einblick in das Konstruktionsgeheimnis zu bieten, in Wirklichkeit aber seine Verwirrung eher vergrößert'(übersetzt aus Groves *Dictionary*, 1938, II, S. 713)."

Vielleicht helfen diese Zitate, unsere Interpretation der Tanz-Traktate als Rätsel-Kanons eher zu verstehen und zu akzeptieren, auch wenn die Traktate keine musikalischen Kanons im engeren Sinne sind.

4 Echo

Wie reagieren die beiden Schüler Domenicos, Antonio Cornazano und Gviglielmo hebreo da Pesaro, auf den Rätsel-Kanon ihres Lehrers?

4.1 Echo bei Cornazano

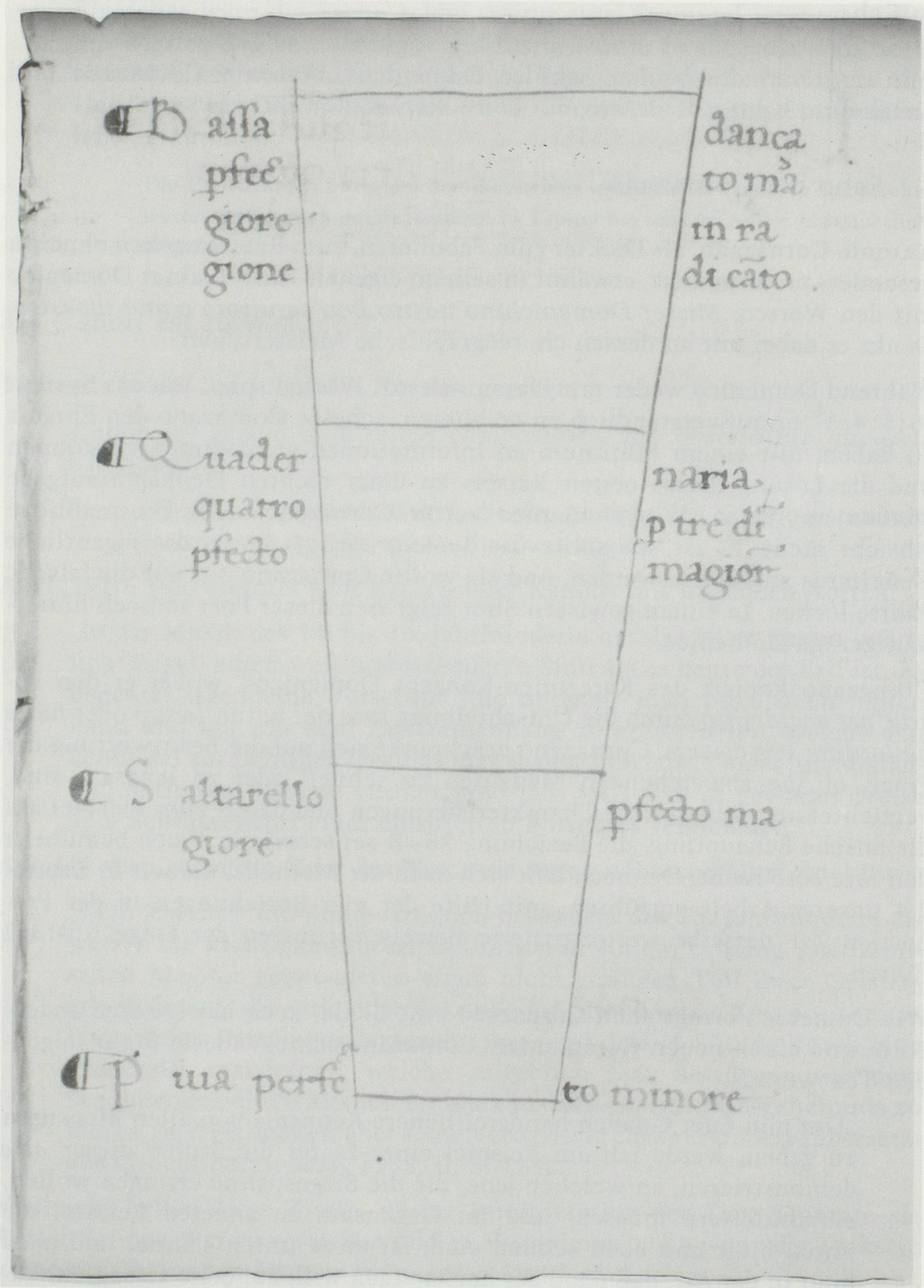
Antonio Cornazano, als Dichter zum Fabulieren, zum Rätselmachen ohnehin besonders prädisponiert, erwähnt in seinem eigenen Tanz-Traktat Domenico mit den Worten: *Misser Domenichino uostro bon seruitore e mio maestro.* Denkt er dabei nur an dessen choreographische Meisterschaft?

Während Domenico weder mit Platz noch mit Worten spart, um das System „6:5:4:3" unmißverständlich zu etablieren, scheint Cornazano den Ehrgeiz zu haben, mit einem Minimum an Informationen auskommen zu können und die Lösung dieses ersten Rätsels zu einer rechten Denksportaufgabe werden zu lassen. Wie Domenico verrät Cornazano seine mutmaßliche Absicht nicht. Es ist, als sollte das System „6:5:4:3" als das eigentliche Geheimnis angesehen werden, und als wollte Cornazano uns auf die falsche Fährte locken. In einem gewissen Sinn zeigt sich dieser Poet so noch hinterhältiger als Domenico.

Cornazano kopiert das Kategorien-Konzept Domenicos, wobei er den Begriff *per accidentia* durch die Umschreibung *fuor del naturale suo* oder *fuora dellordine suo* ersetzt. Cornazano beschränkt sich auf die Beantwortung der Frage, ob die abweichenden Mensuren zu schnell oder zu langsam sind, verzichtet also auf weitere Charakterisierungen und damit zum Beispiel auf die falsche Behauptung, die Beziehung 2S=B sei schwierig. Auch bemüht er den *intelecto* nicht. Dennoch läßt sich nach der Methode, die wir in Kapitel 2.4 unserer Arbeit vorführen, mit Hilfe der vier Beziehungen in der Proportion 2:1 derselbe wertorientierte Beweis zugunsten der Folge 6:4:3:2 führen.

Wie Domenico bringt auch Cornazano eine Skala, doch hat sie eine andere Form und einen neuen Kommentar, Cornazano schickt dieser Figur folgenden Text voraus:

> „Um nun Euer Gnaden handgreiflichere Kenntnis von allen Mensuren zu geben, werde ich am Beispiel einer Leiter die Stufen dieser *arte* demonstrieren, an welchen jene, die die Siegespalme erringen wollen, emporklettern müssen, und im Gegensatz zu anderen Leitern, die unten breit und oben schmal sind, ist diese unten schmal und oben breit in der Art, daß dem, der hochsteigen will, äußerste Geschicklichkeit zugute kommt, damit ihm die Leiter von einer Stufe zur anderen nicht unter den Füßen wackelt."


D assa
pfec
giore
gione
danca
to mà
in ra
di cãto
Q uader
quatro
pfecto
naria
p tre di
magior
S altarello
giore
pfecto ma
P iua perfe
to minore

Die Skala selbst ist exakter Ausdruck der „6:5:4:3"-Idee. Die Tatsache, daß wir uns nicht auf unser Augenmaß verlassen können, sondern mit dem Lineal nachmessen müssen und dann vielleicht noch – je nach Maßeinheit – auch noch die Proportion zu errechnen gezwungen sind, bestätigt den Eindruck, Cornazano – im Gegensatz zu Domenico – wolle diese Idee verbergen.

Während Domenico die Mensur-Bezeichnungen über verschiedene Kapitel verstreut, aber im Zusammenhang mit der Skala ausspart, bringt Cornazano sie nur im Skala-Text. Unser Versuch, sie in Noten-Gleichungen umzusetzen, sieht so aus:

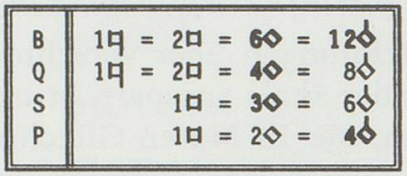
B	1□ = 3◇	1◇ = 6𝅗𝅥
Q	1□ = 3◇	1◇ = 4𝅗𝅥
S	1□ = 3◇	1◇ = 3𝅗𝅥
P	1□ = 3◇	1◇ = 2𝅗𝅥

Mit einer Diskussion über die Regelverstöße – 1◇ =4𝅗𝅥 und 1◇ =6𝅗𝅥 – und über die Diskrepanz zur Notation der Melodien wollen wir uns nicht aufhalten. Wirklich wichtig ist nur, daß sich aus Cornazanos Aussagen eindeutig die Proportion Q:S=4:3 ergibt.

Am Ende des Buches finden wir Sätze, die sich wie die Auflösung des Bilderrätsels lesen:

> „Man macht viele andere *tenori* für Saltarelli und Bassedançe, aber die gebräuchlichsten sind diese, und zu merken ist, daß man jeden *tenore* in vier Mensuren machen kann.
>
> Die erste Mensur ist für gute Instrumentalisten *il suo naturale,* mit drei *botte per nota,* und diese tanzt man bei den Italienern im Saltarello.
>
> In der zweiten, der *quaternaria,* setzt man vier *botte per nota,* und diese ist im Tanz mehr bei den Deutschen gebräuchlich.
>
> Die dritte, die *cacciata,* die die Piva-Mensur ist, nennen einige die Tochter der *quaternaria,* weil *per nota* ebensoviele *botte* gehen, aber man macht sie um die Hälfte schneller.
>
> Die vierte ist die kaiserliche Mensur Bassadança, in der sich jede Note verdoppelt, und die drei sind sechs wert und die sechs zwölf.
>
> Aber wenn man alle diese Mensuren tanzen muß, findet man in ihren *tempi* außer der Breite auch noch andere Unterschiede, was nachfolgend deutlich wird ..."

Es dürfte eigentlich nicht schwer fallen, diese Sätze, auch wenn sie noch einige Fragen aufwerfen, mit jenen Noten-Gleichungen zu assoziieren, die wir schon in unserem Kapitel 2.2 im Zusammenhang mit Domenicos Mensur-Bezeichnungen aufgestellt haben:



Cornazanos Aussagen können kaum anders als in diesem Sinne gedeutet werden. Um unsere Arbeit nicht unnötig zu überladen, verzichten wir auf ausführliche Diskussion möglicher Fehlinterpretationen. Wirklich entscheidend ist auch in diesem Fall nur die Beziehung Q:S=4:3.

Es scheint, daß Cornazano zu der Einsicht gelangt ist, das *accidentia*-Rätsel Domenicos und auch sein eigenes Skala-Rätsel seien für viele Leser noch zu schwer zu lösen, und es bedürfe deshalb etwas deutlicherer Hinweise am Schluß seines Traktats.

Auf Grund unserer Diskussions-Erfahrungen müssen wir ihm wohl recht geben!

Zusammenfassung

Cornazano verwendet dasselbe Basis-Material wie Domenico, verarbeitet es aber in origineller Weise zu einem Rätselkanon mit persönlicher Note. Auch bei Cornazano finden sich zahlreiche beweiskräftige Indizien zugunsten unserer These, unter ihnen besonders die unmißverständlichen Hinweise auf die Proportion Q:S=4:3.

4.2 Echo bei Gviglielmo

Wie für Domenico und Cornazano hat auch für Gviglielmo die *misura* einen sehr hohen Stellenwert.

> Eine der 8 Handschriften, die mit Gviglielmo in Zusammenhang gebracht werden, stammt von Giohanne Ambrosio da Pesaro, der mit Gviglielmo hebreo da Pesaro identisch sein dürfte.

In drei Manuskripten geistern noch einige Fragmente aus Domenicos Traktat herum, unter anderem der Text zur Mensurskala und zum Teil die Kapitel 14, 15 und 16, also jene Kapitel, die von Quadernaria, Saltarello und Piva handeln.

Die in den Gviglielmo-Traktaten genannten Mensur-Bezeichnungen lassen sich so umsetzen:

B	1□ = 3◇	1◇ = 3𝅗𝅥
Q	1□ = 2◇	1◇ = 2𝅗𝅥
S	1□ = 3◇	1◇ = 2𝅗𝅥
P	1□ = 2◇	1◇ = 2𝅗𝅥

Wenn wir von den bisherigen Rahmenbedingungen ausgehen – B>Q>S>P und B=6 –, ist die naheliegende Konsequenz:

B	1𝅜 = 2□	1□ = 3◇	1◇ = 3𝅗𝅥
Q	1𝅜 = 2□	1□ = 2◇	1◇ = 2𝅗𝅥
S		1□ = 3◇	1◇ = 2𝅗𝅥
P		1□ = 2◇	1◇ = 2𝅗𝅥

Unter der Annahme von Zählzeit-Semibrevis-Äquivalenz – b=q=s=p=◇ – läßt sich mühelos eine Verbindung zur Rätsel-Lösung II (6:4:3:2) herstellen.

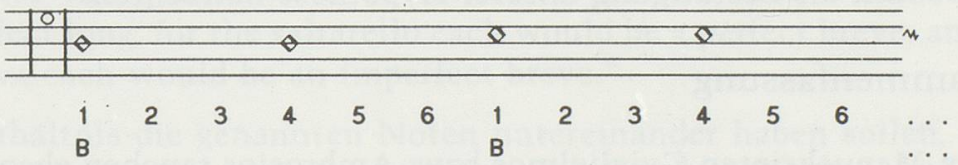
> Spekulative Gedanken zur Gleichung b=1◇=3𝅗𝅥 brauchen wir hier nicht mehr auszubreiten. Wichtig ist nur, daß die Quadernaria nichts mit den beiden konkurrierenden Rätsel-Lösungen zu tun hat.

Gviglielmos Beitrag zur Lösung des Rätsels um die philosophischen Termini *natura* und *accidentia* haben wir bereits in Kapitel 2.6 zitiert und besprochen.

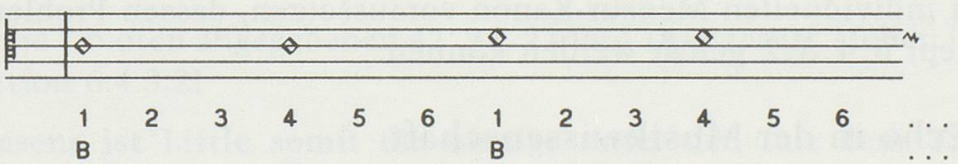
Die Ballo-Melodien zeigen im wesentlichen dasselbe Problem wie bei Domenico: Wir können es den Noten allein nicht ansehen, wie sie interpretiert werden sollen, sondern müssen zuerst die Tanz-Mensuren zuordnen. Gviglielmo und Ambrosio bringen einige Variationen in ihre Noten-Rätsel hinein. Wir greifen nur noch wenige Beispiele heraus.

Ein Bassadanza-Abschnitt aus *La marchesana* im Vergleich:

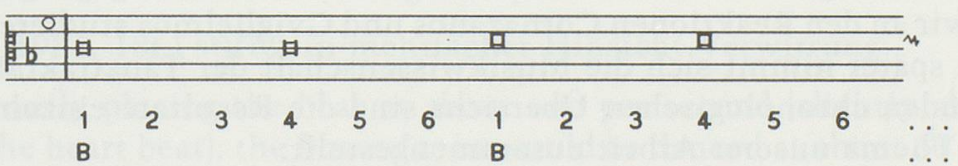
Domenico



Gviglielmo

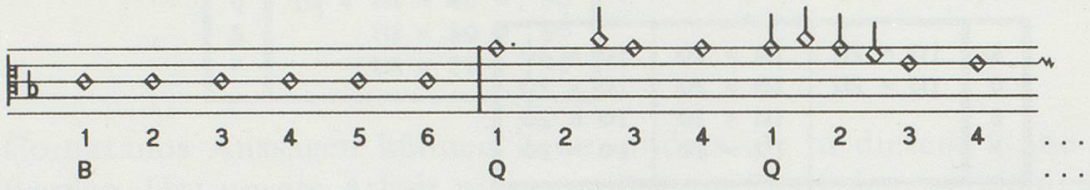


Ambrosio



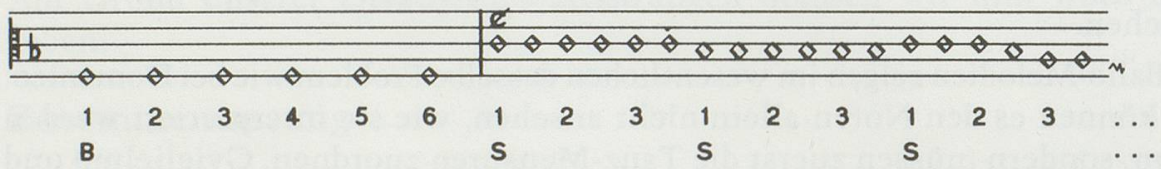
Ambrosio ist der einzige, der die Partie in jeder Hinsicht korrekt notiert und damit beweist, daß es keinen der Notation immanenten Grund gibt, die Noten der Bassadanza-Partien wie Domenico und Gviglielmo augmentiert aufzuzeichnen.

Auch in dem folgenden Bassadanza-Abschnitt aus *Legiadra* (Version Ambrosios) sind die Notenwerte korrekt:



Die entsprechenden Noten von Bassadanza und Quadernaria sind hier also äquivalent.

Während Domenico für seine Saltarello-Abschnitte immer die richtigen Notenwerte wählt, notiert sie Ambrosio gelegentlich auch im Tempus diminutum, so in *rostiboli gioioso:*



Die Noten des Saltarello-Teils sind gemäß Konzept 6:4:3:2 doppelt so schnell zu spielen wie die vorangehenden Noten. Das durchstrichene Mensurzeichen können wir als Zeichen für die Proportion dupla und somit als Bestätigung unserer Hypothese betrachten.

Zusammenfassung

In den Manuskripten Gviglielmos bzw. Ambrosios tauchen ebenfalls Rätsel-Spuren auf. Die Analyse der Melodien zeigt, daß Gviglielmo und Ambrosio einen individuellen Mensur-Kanon voraussetzen, dessen Probleme mit dem Konzept 6:4:3:2 gelöst werden können.

4.3 Echo in der Musikwissenschaft

Wie die Zeitgenossen Domenicos mit dessen Rätsel umgegangen sind, können wir an den Reaktionen Cornazanos und Gviglielmos studieren. Rund 500 Jahre später nimmt sich die Musikwissenschaft der Tanztraktate an. In der folgenden chronologischen Übersicht sind die Resultate einzelner Forscher zum Thema unserer Arbeit zusammengestellt:

Jahr	Autor	B:Q	B:S	B:P	B: Q: S: P	b: q: s: p
1933	Sachs	6:5	8:5	2:1	24: 20: 15: 12	4: 5: 5: 6
1953	Sachs	6:5	8:5	2:1	24: 20: 15: 12	4: 5: 5: 6
1959	Kinkeldey	6:5	3:2	2:1	6: 5: 4: 3	12:15:16:18
1962	Moe	6:5	3:2	2:1	6: 5: 4: 3	12:15:16:18
1980	Little	3:2	2:1	3:1	6: 4: 3: 2	1: 1: 1: 1
1981	Marrocco	7:8	4:3	9:4	252:288:189:112	42:72:63:56
1986	Sparti	6:5	3:2	2:1	6: 5: 4: 3	12:15:16:18
1987	Smith		58:23	2:1	58: 23: 29	58: 46:87
1988	Smith	3:2	4:3	2:1	12: 8: 9: 6	2: 2: 3: 3

Brainard (1956, 166) weist auf die zahlreichen Widersprüche in und zwischen den Tanz-Traktaten hin. In der Meinung, daß die Probleme eher theoretischer Natur sind und keine Auswirkungen auf die Musik selbst haben, verzichtet sie darauf, eine Klärung zu suchen.

Little (1980, 430) schreibt:

> „A number of Italian dancing-masters, including Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano and Guglielmo Ebreo, described a method of deriving four progressively faster and more athletic dances from a single bassadanza cantus firmus ..."

Little bezieht sich hier offensichtlich auf jene Aussagen Cornazanos, die wir in Kapitel 4.1 als Auflösung seines Bilder-Rätsels vorgestellt haben. Da diese Beschreibung nur von Cornazano stammt, nicht von den anderen Tanzmeistern, ist der zitierte Satz irreführend. Little (S.431) interpretiert die zur Diskussion stehende Auflösung wie folgt:

> „For the bassadanza itself each cantus firmus note would be a perfect long, for the *quarternaria* or *saltarello tedesco* each would be an imperfect long, for the saltarello each would be a perfect breve, and for the PIVA each would be an imperfect breve."

Welches Verhältnis die genannten Noten untereinander haben sollen, ersehen wir – wenn wir wieder etwas rechnen – aus den dann folgenden Notenbeispielen, denen Little eine unterschiedliche Anzahl von „*tactus*" zuordnet:

> Die für je 7 Noten angegebenen 42, 28, 21 und 14 „*tactus*" stehen in der Proportion 6:4:3:2!

Unseres Wissens ist Little somit die einzige unter den mit dem Thema beschäftigten Autorinnen und Autoren, die wenigstens die „Auflösung des Bilder-Rätsels" von Cornazano richtig interpretiert.

Marrocco (1981, 18f.) stiftet in mehrfacher Hinsicht Verwirrung:

> „Arbitrarily placing the beat at about one per second (slightly slower than the heart beat), the *bassadanza* would be danced at about 60 MM,

the *quaternaria* about 70, the *saltarello* about 80, and the *piva* about 90."

Marrocco bezieht die quantitativen Bestimmungen Domenicos nicht auf die Tanz-Mensuren, sondern auf deren imperfekte Semibreven, so wie sie in den Melodien notiert sind. Die Mensur-Gleichung muß deshalb – von Ausnahmen abgesehen – wie folgt formuliert werden:

$6^1/_3B = 7^1/_4Q = 8^1/_3S = 9^1/_2P$

Die Quadernaria-Semibrevis beispielsweise ist aber in diesem Fall nicht um ein Sechstel schneller als die Bassadanza-Semibrevis – wie auch manche unserer Leserinnen und Leser irrtümlich glauben werden –, sondern in einer gegebenen Zeiteinheit um ein Sechstel häufiger!

Sparti (1986, 352) vermutet, daß das Mensursystem 6:5:4:3 eher eine abstrakte Spekulation als eine Realität darstellt, versucht aber doch, es in der Praxis zu realisieren.

In einer umfangreichen Dissertation äußert sich Smith (1988, 96) zur Skala Domenicos wie folgt:

> „The significance of this diagram may have been greater from the viewpoint of numerical mysticism than from a practical application to dance, since seven levels are presented. Seven was a number associated with the virtues, liberal arts, days of the week, and other groups. By virtue of having seven levels, this diagram presents six spaces between them."

Die Zahl 7, – ein völlig neuer Aspekt! – Smith fährt fort:

> „Thus, when the discussion occurs in the treatises about putting the various dance motions associated with certain rhythms and speeds into other rhythms, and references are made that one rhythm from another is a sixth, two-sixths, or three-sixths apart; this could merely refer to this diagram and not to the real speed of any unit considered to be common for all of the rhythms (also see entry for figura) ."

Smith gibt keine Begründung für diese Behauptung, bemüht sich aber redlich, die divergierenden Mensur-Bezeichnungen Domenicos und Cornazanos auf einen Nenner zu bringen (S.433, S.238 u.a.). Daß die Bezeichnungen auch im Widerspruch zu den Noten der überlieferten Melodien stehen, scheint er nirgends zur Diskussion zu stellen. Wenn wir Smith beim Wort nehmen („This concept can be represented by a series of ‚o' that represent finite units of time: o o o o o o, etc."), müssen wir seine Schemata mit B:Q:S:P=12:8:9:6 interpretieren.

Über die Skala Cornazanos äußert sich Smith (1988, 158f.) wie folgt:

> „This term figura signifies the drawing made by Cornazano. It is interesting that Cornazano has represented the horizontal lines of the

figure in the relative proportions of sixths (in terms of length), specified when the tempi of the misure are compared to one another. The fact that these lines are proportional in length has been the major argument for those who champion the hypothesis that there are exact speed relationships among the misure."

Wir versehen den letzten Satz dieses Zitats mit einem Fragezeichen. – Smith schreibt in seiner Arbeit von 1987 (S.19):

„It has not been adequately demonstrated that the relationship 6:5:4:3 for the misure should be interpreted rigorously regarding speed ... It is quite possible that these numbers represented sixths in Domenico's chart, and thus, were schematic rather than prescriptive. That saltarello was faster, but not to the degree that two tempi were equivalent to one of bassadanza, is a justifiable conclusion."

Den Aussagen ist zu entnehmen, daß Smith die Größen 5 und 4 zwar nur als Annäherungs-Werte betrachtet, daß er aber im Prinzip doch am 6:5:4:3-Konzept mit den Extrem-Werten 6 und 3 festhält.

Im Widerspruch dazu stehen allerdings die an anderer Stelle (S.18) gegebenen Metronomangaben (116s = 92b), deren Umrechnung die Proportion B:S = 58:23 ergibt: Der Saltarello wäre dann kleiner als die Hälfte der Bassadanza-Größe!

Da wir den Umfang unserer Arbeit nicht verdoppeln dürfen, sehen wir uns außerstande, die zitierten Äußerungen und zahlreiche andere höchst fragwürdige Argumentationen Smith' zum Thema der Tempo-Relationen angemessen zu diskutieren, und geben abschließend den Tanzmeistern selbst die Gelegenheit, ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

Antonio Cornazano

Also, d a s muß man ihnen schon lassen: R e c h n e n k ö n n e n die!

Den Seinen gibt's der Herr im Schlafe.

Und dann hat er wohl vergessen weiter zu blättern. Aber wie kommt er bloß auf 8:5?

Domenico da piasença

Nun s i e h ' Dir das einmal an!

D u hast es ihnen eigentlich noch zu leicht gemacht, denn Meredith Ellis Little hat D e i n e Bilderrätsel-Auflösung richtig interpretiert.

Curt Sachs scheint sich a u c h nur mit D e i n e r Version von 6:5:4:3 befaßt zu haben.

Antonio Cornazano

W. Thomas Marrocco ist offensichtlich dem Metronom zum Opfer gefallen.

Barbara Sparti hat doch immerhin etwas von Zahlen-Spekulation geahnt.

... liefert ein gewichtiges Meisterwerk beflissener Musikwissenschaft.

Übrigens, auch Ingrid Brainard glaubt, unsere Theorie hätte mit der Praxis nichts zu tun ...

Alles in allem sind die im Novecento doch wie mit Blindheit geschlagen.

... nur Pferdefüße oder nur Gänsefüßchen, ...

Ich begreife nicht, daß Véronique Daniels und Eugen Dombois sich so viel Mühe geben, des Rätsels Lösung unters Volk zu werfen anstatt diskret für sich zu behalten.

Domenico da piasença

Du weißt, der Goldene Schnitt ist irrational ...

Requiescat in pace!

D a s allerdings hätte schon bedrohlich werden können. – A. William Smith ...

Die Symbolzahl 7 weist offensichtlich mehr auf die Quersumme seines Geburtsjahres als auf meine Skala.

... „und so verzichtet sie weise dann auf den letzten Teil der Reise".

Da muß ich Dir aber entschieden widersprechen: Sie sehen viel, – die einen sehen Füße, die anderen Noten, andere wieder Fußnoten ...

... und dann, im Computer, ...

Es stimmt, sie nehmen damit allen Lesern von vornherein jegliche Lust, sich meinen Kanon selbst anzusehen und sich eigene Gedanken darüber zu machen.

Antonio Cornazano

Auch wenn ihnen glücklicherweise viele Geheimnisse entgangen sind, –

ich betrachte sie doch als ausgesprochene Spielverderber! Sie glauben zwar, den Stein der Weisen gefunden zu haben. Aber sie sollen ihn wieder verlieren. Niemand soll ungestraft unser *misterio* verraten! Ach, Domenichino, – schneiden wir ihnen doch einfach den Faden ab!

... ist Dir aufgefallen, wieviele Mitarbeiter sie brauchen, um ...

Dann wäre die Wissenschaft unser bester Bundesgenosse?

Nun, ich bin Cortegiano, Poet, der anmutigen Beatrice ergeben ...

... wissen nicht, was sie t u n?

Domenico da piasença

oft mühen sie sich mit den elementarsten Wörtern ab, und – wenn's hoch kommt – kennen sie Aristoteles gerade noch dem Namen nach, –

Antonio, mein lieber Schüler und *compatriota,* ich kann Dich beruhigen: Auch wenn sich die beiden Autor(inn)en ehrlich und emsig abstrampeln,

ziemlich einseitig unsere Absichten aufzudecken, ja, – wirklich aufregen werden sich die Fachleute nur über unsere spöttischen Bemerkungen. Alles andere wird ihren Horizont überschreiten. Und deshalb ist es ihnen doch ganz unmöglich, die Wahrheit zu erkennen.

Wenn man so will, ja. – Aber weißt Du, was der eigentliche Unterschied zwischen uns und den Musikhistorikern des Novecento sein könnte?

Du und ich, wir w i s s e n eben, daß wir Rätsel fabrizieren, sie aber ...

5.1 Haupt-Indizien

Domenico führt vordergründig die musikalisch problematische Proportionsfolge B:Q:S:P=6:5:4:3 ein, als deren Rahmen-Bedingungen wir B>Q>S>P, B=6b und ausschließliche Verwendung natürlicher Zahlen voll akzeptieren.

Die Melodien im praktischen Teil des Werkes zeigen nach Zuordnung der in den choreographischen Instruktionen angegebenen *tempi* unter den genannten Bedingungen zweifelsfrei die Proportionsfolge B : Q : S : P = 6b : 4q : 3s : 2 p.

> Es ist zwar naheliegend, die Zählzeiten-Äquivalenz b=q=s=p zu vermuten, beweisen läßt sie sich mit Noten und choreographischen Instruktionen allerdings nicht, zumal sie mit der von Domenico eingeführten Proportionsfolge B : Q : S : P = 6 : 5 : 4 : 3 radikal in Frage gestellt ist. Es gibt einige indirekte Indizien für unsere Hypothese, etwa die Struktur des Ballo *Iupiter* oder die Eröffnungspartie von *Leonzello*, und auch im Kontext der Mensuralnotation spricht alles für B:Q:S:P=6:4:3:2. Ein schlagender Beweis ist trotzdem damit nicht möglich.

Echte Beweise können wir aber dort finden, wo die Folge 6:5:4:3 etabliert wird, also im theoretischen Teil des Werkes:

> Unter dem Aspekt der Mittel-Lehre kann die Quadernaria zweimal als 4 interpretiert werden, nur je einmal aber als 5 oder als 3. Als harmonische Mitte 4 zwischen 6 und 3 liefert sie schließlich einen wichtigen Beweis dafür, daß die Lösung des Rätsels B:Q:S:P=6:4:3:2 lauten muß.
>
> Die 4 von Domenico konkret zur Diskussion gestellten Beziehungen in der Proportion 2:1 sind außerordentlich beweiskräftig, weil die Proportion 2:1 in der pythagoreischen Musiklehre als ranghöchste Konsonanz gilt. Nur je eine Beziehung trifft in den beiden Folgen 6:5:4:3 und 6:3:2:1 zu, zwei aber – also doppelt so viele – lassen sich der Folge 6:4:3:2 zuordnen!

Die Angaben in der Skala Cornazanos und die „Auflösung seines Bilder-Rätsels" liefern ebenfalls starke Beweise. Die in beiden Fällen unmißverständlichen Hinweise auf die Proportion Q:S=4:3 nehmen wir besonders wichtig.

5.2 Zusammenfassung

Der Tanzmeister Domenico da piasença hat anscheinend einen raffinierten „Rätselkanon" geschaffen, ohne seine Absicht bekannt zu geben.

Mit Hilfe pythagoreischer Wertmaßstäbe läßt sich der Beweis führen, daß die Proportionsfolge B:Q:S:P=6:4:3:2 für die Mensur-Beziehungen innerhalb des Ballo ohne jeden Zweifel als des Rätsels Lösung betrachtet werden muß.

Die von Domenico vordergründig eingeführte und bisher im allgemeinen unkritisch akzeptierte Proportionsfolge B:Q:S:P=6:5:4:3 weist unter anderem auf eine außermusikalische Dimension der Tanz-Praxis hin und ist möglicherweise von der spannungsreichen Beziehung zwischen Rhythmus und Metrum inspiriert. Die erwähnte Proportion kann jedenfalls keine ästhetisch-praktische Realität haben, bildet aber offenbar die Basis für ein „jeu d'esprit", dessen Ausdrucksform, wenn nicht für die künstlerischen Werke des 15. Jahrhunderts überhaupt, so doch zumindest für die der Tanzmeister-Zunft des Quattrocento charakteristisch zu sein scheint.

6.1 Quellen

Die folgenden vier Handschriften enthalten in ihrem praktischen Teil auch Ballo-Melodien:

Domenico da piasença

Paris, Bibliothèque Nationale, fonds it. 972
ca. 1450 (?)

Antonio Cornazano

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203
(1455), 1465

Gviglielmo hebreo da Pesaro

Paris, Bibliothèque Nationale, fonds it. 973
1463

Giohanne Ambrosio da Pesaro

Paris, Bibliothèque Nationale, fonds it. 476
nach 1463 (?)

Weitere Handschriften – ohne Ballo-Melodien – werden Gviglielmo zugesprochen und befinden sich in Bibliotheken von Foligno, Firenze, Modena, New York und Siena.

Die Tatsache, daß die Schreibweise der Namen in den meisten Fällen nicht einheitlich ist, spiegelt sich auch in unserer Arbeit: Wir können uns bis Redaktionsschluß nicht einigen, ob wir beispielsweise immer wie in der musikwissenschaftlichen Literatur „Guglielmo" oder wie in dem Manuskript von 1463 „Guiglielmo", „Gviglielmo", „Gvigliemo" oder „Gvilielmo" schreiben sollen.

6.2 Bibliographie

Apel, Willi, *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600,* Leipzig 1970.

Bank, J. A., *tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th century,* Amsterdam 1972.

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, A Primer in the Social History of Pictorial Style,* Oxford 1986.

Berger, Anna Maria Busse, „The relationship of perfect and imperfect time in Italian theory of the Renaissance", in: *Early Music History 5,* Cambridge 1985, 1-28.

Berger, Anna Maria Busse, „The Origin and Early History of Proportion Signs", in: *Journal of the American Musicological Society,* 41 (1988) 403-433.

Bindel, Ernst, *Die geistigen Grundlagen der Zahlen,* Frankfurt am Main 1989.

Blankenburg, Walter und Elders, Willem, Artikel „Zahlensymbolik", in: *MGG* 16, Kassel 1979.

Boetius, Anicius Manlius Severinus, *Fünf Bücher über die Musik,* Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul, 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872, Hildesheim 1985.

Brainard, Ingrid, *Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert,* Diss. (maschr.) Göttingen 1956.

Caroso, Marco Fabrizio, *Il Ballarino,* Venedig 1581.

Dahlhaus, Carl, Artikel „Kadenz", in: *Riemann Musiklexikon,* Sachteil, Mainz 1967.

Dornseiff, Franz, *Das Alphabet in Mystik und Magie,* Leipzig 1922.

Fischer, Oskar, *Orientalische und griechische Zahlensymbolik,* Leipzig 1918.

Gallo, F. Alberto, „Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert", in: *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984.

Huizinga, Johan, *Homo ludens – Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur,* Amsterdam 1939.

Ifrah, Georges, *Universalgeschichte der Zahlen,* Frankfurt 1987.

Jossé, Roland Dionys, *Nomen et Omen,* Freiburg im Breisgau 1952.

Kinkeldey, Otto, „Dance Tunes of the Fifteenth Century", in: *Instrumental Music,* Cambridge, Massachusetts 1959.

Little, Meredith Ellis, Artikel „Saltarello", in: *The New Grove Dictionary* 1980.

Marrocco, W. Thomas, *Inventory of 15th Century Bassedanze, Balli & Balletti in Italian Dance Manuals,* New York 1981 (CORD Inc. Dance Research Annual 13).

Mauthner, Fritz, *Wörterbuch der Philosophie,* 2. Auflage, Leipzig 1923/24.

Moe, Lawrence, Artikel „Piva", in: *MGG* 10, Kassel 1962.

Münxelhaus, Barbara, *Pythagoras musicus – Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivialer Wissenschaft im lateinischen Mittelalter,* Bonn 1976.

Naredi-Rainer, Paul von, *Architektur und Harmonie – Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst,* Köln 1986.

Oppel, Herbert, *KANON. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula – norma),* Leipzig 1937.

Reckow, Fritz, Artikel „Musica", in: *Riemann Musiklexikon,* Sachteil, Mainz 1967.

Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967.

Ruhnke, Martin, Artikel „Intervall, C. Historisch (bis zum 16. Jahrhundert)", in: *MGG* 6, Kassel 1957.

Sachs, Curt, *Eine Weltgeschichte des Tanzes,* Berlin 1933.

Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo,* New York 1953.

Sachs, Klaus-Jürgen, Artikel „Kontrapunkt", in: *Riemann Musiklexikon,* Sachteil, Mainz 1967.

Sachs, Klaus-Jürgen, „Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert", in: *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984.

Smith, A. William, „Studies in 15th-century Italian Dance: Belriguardo in due; a critical discussion", paper presented February 13, 1987, Copyright: 1987, A. William Smith.

Smith, A. William, *Descriptive Analysis of Fifteenth-Century Italian Dance and Related Concepts (...) Cornazano (...) Domenico (...),* Diss. (maschr.) The Ohio State University 1988.

Smits van Waesberghe, Joseph, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* (Musikgeschichte in Bildern, hrsg. von H. Besseler und W. Bachmann, Bd. 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance), Leipzig 1969.

Sparti, Barbara, „The 15th-century *balli* tunes: a new look", in: *Early Music* 14 (1986) 346-357.

Sparti, Barbara, „Style and Performance in the Social Dances of the Italian Renaissance, Ornamentation, Improvisation, Variation and Virtuosity", Copyright: Barbara Sparti 1986.

Tinctoris, Johannes, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495, Kassel 1983.

Waerden, Bartel Leendert van der, *Erwachende Wissenschaft*, 2. Auflage, Stuttgart 1966.

Wörner, Karl H., *Geschichte der Musik*, 5. Auflage, Göttingen 1972.

6.3 Tabellarische Übersichten, Berechnungsbeispiele, Metronomvorschläge

Die Basis-Beziehungen zwischen den Mensuren oder *tempi* und ihren Zählzeiten lauten wie folgt:

Bassadanza	=	B	= 6b
Quadernaria	=	Q	= 4q
Saltarello	=	S	= 3s
Piva	=	P	= 2p

Sie ergeben sich aus den Bedingungen B>Q>S>P und B=6b, die den theoretischen Teilen der Werke Domenicos und Cornazanos als Mindest-Aussagen entnommen werden können, sowie aus der Zuordnung der choreographischen Instruktionen zu den Melodien in den praktischen Teilen der Werke Domenicos, Cornazanos, Guglielmos und Ambrosios. Die genannten Beziehungen haben sozusagen objektiven Charakter, können also von unserer Hypothese weitestgehend als unabhängig betrachtet werden.

Die Beziehungen der Mensuren untereinander werden nachfolgend für die drei naheliegenden Lösungsmodelle dargestellt:

B:Q:S:P	Gleichungen zwischen den Mensuren						
6:5:4:3	5B=6Q	2B=3S	1B=2P	4Q=5S	3Q=5P	3S=4P	10B=12Q=15S=20P
6:4:3:2	2B=3Q	1B=2S	1B=3P	3Q=4S	1Q=2P	2S=3P	2B= 3Q= 4S= 6P
6:3:2:1	1B=2Q	1B=3S	1B=6P	2Q=3S	1Q=3P	1S=2P	1B= 2Q= 3S= 6P

Die fortlaufende Proportion B:Q:S:P=6:5:4:3 kann beispielsweise auch in der Form $^{B}/_{6}=^{Q}/_{5}=^{S}/_{4}=^{P}/_{3}$ geschrieben werden. Wenn jeder Ausdruck der Gleichung mit dem kleinsten gemeinsamen Vielfachen ($2^2 \cdot 3 \cdot 5 = 60$) multipliziert wird, lassen sich die Nenner wegkürzen, und es ergibt sich 10B=12Q=15S=20P.

Die Zählzeiten-Beziehungen werden in den beiden folgenden Tabellen sichtbar.

System	Proportionen zwischen den Zählzeiten						
B:Q:S:P	b:q	b:s	b:p	q:s	q:p	s:p	b: q: s: p
6:5:4:3	4:5	3:4	2:3	15:16	5:6	8:9	12:15:16:18
6:4:3:2	1:1	1:1	1:1	1:1	1:1	1:1	1: 1: 1: 1
6:3:2:1	4:3	3:2	2:1	9:8	3:2	4:3	12: 9: 8: 6

B:Q:S:P	Gleichungen zwischen den Zählzeiten						
6:5:4:3	5b=4q	4b=3s	3b=2p	16q=15s	6q=5p	9s=8p	60b=48q=45s=40p
6:4:3:2	b=q	b=s	b=p	q=s	q=p	s=p	b= q= s= p
6:3:2:1	3b=4q	2b=3s	1b=2p	8q=9s	2q=3p	3s=4p	6b= 8q= 9s=12p

Wie sich die Zählzeiten-Proportionen und -Gleichungen aus den Mensur-Beziehungen ableiten lassen, zeigt folgendes Berechnungsbeispiel:

```
Q:S=5:4
 4Q=5S
4(4q)=5(3s)
 16q=15s
 q:s=15:16
```

Die Zahlen in den Gleichungen der folgenden Tabelle können als Metronom-Vorschläge gelesen werden.

System	Frequenzen/Minute	
B:Q:S:P	Mensuren	Zählzeiten
6:5:4:3	20B= 24Q= 30S= 40P	120b= 96q= 90s= 80p
6:4:3:2	20B= 30Q= 40S= 60P	120b=120q=120s=120p
6:3:2:1	20B= 40Q= 60S=120P	120b=160q=180s=240p

Diese Frequenz- oder Metronom-Vorschläge sind praxis-orientiert, aber unverbindlich.

6.4 Spiel der Zufälle

Niemand weiß warum, – nichtsdestotrotz hat uns der Zufall etwas zugespielt, von dem Johann Sebastian Bach nicht einmal träumen dürfte:

1	2	3	4	5	6	7	8
a i q y	b k r	c g l s	d m t	e h n x	u v w	o z	f p

Die wichtigste Spielregel ist rasch erklärt, an einem Bild mit einem Wort:

ordine	7+2+4+1+5+5=24	2+4=6

Sicher ist es ein recht merkwürdiger Zufall, daß das Wort *bassadanza* – überall sonst im Traktat mit *z* geschrieben – in der Skala ausschließlich mit *ç* erscheint. In dieser unterschiedlichen Schreibweise kommt nämlich die charakteristische Doppelqualität der Bassadanza zum Ausdruck, die Einheit und die Sechszahl:

bassadanza	28	1
bassadança	24	6

Wenn wir jeweils nur den ersten Wort-Teil werten, den der Zufall in der Skala verspielt zufällig abtrennt, offenbart die Bassadanza seltsamerweise dasselbe Doppelgesicht, doch dominiert nun die Sechszahl:

bas/sadança	6	6
Bassa/dança	10	1
bassada´ça	15	6

Die Abhängigkeit der anderen Tanzformen von der verwandlungsfähigen Bassadanza zeigt sich in folgenden abwechslungsreichen Kombinationen:

B-$\frac{1}{6}$B=Q 6- 1=5	*bassadanza - sesto* *bassadanza - sexto* *regina - sexto* *bassada´za - sesto*	28-22= 6 28-24= 4 17-24= - 23-22= 1	6 4 - 1
B-$\frac{2}{6}$B=S 6- 2=4	*bassadança - dui sexti* *bassadanza - terzo*	24-29= - 28-25= 3	- 3
B-$\frac{3}{6}$B=P 6- 3=3	*bassedanza - tri sesti* *bassadanza - mitade* *mezo bassadanza* *bassadanza - tri sesti* *bassedanza - mitade* *mitade bassadanza* *meço bassada´ça*	32-23= 9 28-19= 9 23+28=51 28-23= 5 32-19=13 19+28=47 19+19=38	9 9 6 5 4 2 2

Unter der Voraussetzung von B=6 ist das Resultat der Subtraktionen für die Quadernaria mathematischer Logik gemäß selbstverständlich stets 5. Der Zufall aber will's, daß das Resultat 5 nicht erscheint, wenn wir die Subtraktionen gemäß s e i n e n Spielregeln vornehmen. Zufälligerweise fehlt auch das andere Extrem, die 3, die gemäß den von uns in Kapitel 2.1 entworfenen Rätsel-Lösungen außer der 5 und der 4 theoretisch immerhin noch möglich wäre. Da die 6 und die 1 sowieso nicht in Betracht kommen, wählt der Zufall offensichtlich die 4 als arithmetische Mitte zwischen den fiktiven Extremen 5 und 3. Und das ist beinahe so, als hätte er, der blinde Zufall, die Ethica des Aristoteles gelesen!

> Ebenso überraschend ist, daß analoge Zufälligkeiten ohne jede Ausnahme auch für den Saltarello und die Piva zutreffen! Und das ist gerade so, als wäre er, der alogische Zufall, seiner höchsten Maxime, dem Zufallsprinzip, untreu geworden.

Eine der folgenden Fragen muß immer dann beantwortet werden, wenn man im Labyrinth auf eine Stelle stößt, bei der man nicht recht weiß, ob es rechts oder links oder zufälligerweise auch einmal aufwärts oder abwärts geht:

> Warum wird das Wort *Saltarello* in Domenicos Skala immer groß geschrieben? Warum wird dort auch einmal der erste Wort-Teil *Salta* abgetrennt?
>
> Wie kommen die Additionen in der obigen Tabelle zustande?

Welchen Sinn siehst du im Unterschied zwischen *mexura* und *misura*?

Oder im Unterschied zwischen den beiden Namen *Domenigino piacentino* und *Domenico da piasença*, die im Traktat je einmal auftauchen?

Was verstehst Du unter der Mitte der Bassadanza?

Inwiefern steckt auch in der Form *Misser Domenico da piasença* des Rätsels Lösung?

Hier wenigstens ein kleiner Tip zur Beantwortung der Frage h:

```
bssdnz - aaaa
bssd´ç - aaaa
```

So, und nun genug damit, auch wenn wir durchaus noch weitere reizvolle Variationen dieser intelligenten Komposition der Zufälle vorspielen könnten ...

17 3757 2133141531 45 35 453625 253151 5 452147 41 872412‘ 372751.

6.5 Dialog-Partner

Wir nennen nachstehend unsere Dialog-Partner und/oder -Opfer,
deren wertvolle Diskussions-Beiträge wir leider nur selten zitieren können.

Anneliese Haid Dombois
Annette M. D. Aloha
Antonio Cornazano
Aristoteles
Arithmetica
Bacchus
Barbara Sparti
Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis
Bassadança – Bassadanza
Cheiro
Christopher Schmidt
Contrapunctus
Domenico da piasença – Domenigino piacentino
Emil A. Fellmann
Frank Wörner
Geometria
Gviglielmo hebreo da Pesaro – Giohanne Ambrosio da Pesaro
Iupiter
Janus
Karin Paulsmeier
Karl-Ernst Schröder
Kurt Ryser
Marianne S. Huber
Mezo – Meço
Michaelis Messmer
Musica
Pentagramma
Piua
Pythagoras von Samos
Quadernaria
René Jeker
Rhetorica
Robert Crawford Young
Saltarello
Sexto – Sesto
Terço – Terzo
Terminus
Terpsichore
Ursula Mäxi Golay
Venus
Willem de Waal
Zufall

Gern danken wir den in der Bibliographie aufgeführten
Autorinnen und Autoren für ihre anregenden Arbeiten und schließlich auch
unseren Leserinnen und Lesern für ihre Aufmerksamkeit.

BLÄSERENSEMBLES DER RENAISSANCE

von Lorenz Welker

Als Ausgangspunkt und Wegleitung für einige Überlegungen zur Geschichte von Bläserensembles der Renaissance bietet sich eine Reihe von Holzschnitten an, die in der Bilderfolge des großen Triumphzugs Kaiser Maximilians I. musikalische Ensemblegruppierungen wiedergeben. Ausgeführt durch Künstler ersten Ranges für einen der prunkvollsten Höfe Europas jener Zeit, stellen sie nicht nur ein visuelles Vergnügen dar, sondern sind auch durch ihre Detailtreue in der Abbildung einzelner Instrumente wie ihrer Ensembleformierungen musikhistorisch höchst aufschlußreich. Und das Entstehungsdatum kurz nach der Jahrhundertwende, also inmitten des hier zu berücksichtigenden Zeitraums von etwa 1400 bis 1600, erlaubt im folgenden einerseits den Rückblick auf das vorausgehende Jahrhundert und die Voraussetzungen des abgebildeten Instrumentariums, andererseits die Vorausschau auf die Entwicklungen der folgenden Jahrzehnte. Zugleich wirft die Bilderfolge einige Probleme auf, die zu den Grundfragen der Besetzungsgeschichte zählen und deren Beantwortung noch immer in vielerlei Hinsicht hypothetisch bleiben muß.*

Burgundisch pfeyffer

Auf drei aufeinanderfolgenden Holzschnitten (Nr. 77-79) hat vermutlich Albrecht Altdorfer den Zug der „burgundischen Pfeifer" abgebildet. Hoch zu Roß führen sie die burgundischen Lande an. 25 Musiker sind an der prächtig-repräsentativen Musik beteiligt; mit den zehn Posaunisten reiten fünf Pommerspieler, fünf Schalmeibläser und fünf Bläser mit „Rauschpfeyffen". Wie die Handstellung vermuten läßt, blasen jeweils fünf Instrumentalisten die gleiche Stimme: eine wahrlich stark besetzte Musik und Inbegriff dessen, was in den vorausgehenden Jahrhunderten als „haute musique" bezeichnet wurde. Mit diesem Begriff nämlich wurden die Spieler „lauter" Instrumente von denen

* Da der Triumphzug Kaiser Maximilians I. in mehreren Faksimileausgaben reproduziert wurde und gerade die Abbildungen mit Musikinstrumenten leicht zugänglich sind, kann auf eine Wiedergabe der Holzschnitte hier verzichtet werden. An Ausgaben wäre etwa zu nennen: Stanley Appelbaum, *The Triumph of Maximilian I., 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and Others*, New York 1964, Horst Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516-1518*, Dortmund 1979 (= Die bibliophilen Taschenbücher, 100) sowie neuerdings Uta Henning, *Musica Maximiliana*, Neu-Ulm 1987 (eine kommentierte Sammlung von musikbezogenen Bildwerken aus dem Umkreis Maximilians).

der leisen Flöten, Fiedeln, Harfen und Lauten geschieden (das lehren literarische Zeugnisse des 14. und 15. Jahrhunderts, so vor allem das anonyme Lehrgedicht *Échecs amoureux* oder John Lydgates Paraphrase desselben, *Reson or Sensuallyte)*, und das ästhetische Empfinden verbot auch das Zusammenwirken der beiden Gruppierungen (bezeugt durch die getrennte Darstellung von Ensembles lauter und leiser Instrumente und die jeweils gesonderte Erwähnung von „hauts ménéstrels" und „joueurs de bas instruments" in Archivalien und Chroniken). Analog dazu war offensichtlich auch das gemeinsame Auftreten lauter Blasinstrumente mit Sängern untersagt, doch da die Quellenlage zunächst nicht eindeutig ist und da sich gerade hier um das Jahr 1500 ein tiefgreifender Wandel in den Aufführungspraktiken abzeichnet, wird darauf noch ausführlicher einzugehen sein.[1]

Das Instrumentarium der burgundischen Pfeifer im Zug Maximilians gleicht noch weitgehend dem, das Herzog Philipp der Gute für seine „hauts ménéstrels" im Jahre 1423 anschaffen ließ: „chalemis", „bombardes" und eine „trompette" wurden in Brügge bestellt, wobei der Trompete der erläuternde Vermerk „servant avec lesdis instruments" beigefügt wurde. Ein etwa gleichzeitig in Burgund entstandenes Gemälde, das der Schule des Jan van Eyck zugeschrieben wird, illustriert das Auftreten der „hauts ménéstrels", der burgundischen Pfeifer des frühen 15. Jahrhunderts. Ein dreiköpfiges Ensemble spielt hier offensichtlich zum Tanz auf (daran lassen die Paare im Vordergrund des Bildes denken), vielleicht stellt es aber auch Unterhaltungsmusik für die tafelnde Gesellschaft in der Mitte des Bildes bereit. Ein vierter Musiker hält sich im Hintergrund, offensichtlich bereit, den Schalmeibläser abzulösen. Die Besetzung mit Schalmei, Pommer und S-förmig gewundener Trompete läßt die Übereinstimmungen und die Unterschiede zur Festmusik Maximilians deutlich werden: Schalmei und Pommer blieben unverändert, aus der Trompete aber ist die Posaune geworden. Ein weiteres Instrument ist dazugekommen – jene „Rauschpfeyffe" des Programms, welches der kaiserliche Sekretär Marx Treitzsaurwein 1512 zu jedem Bild des Triumphzugs auf Geheiß Maximilians niederschrieb. Darunter ist hier wohl eine Windkapselschalmei zu verstehen, wie die „schreyenden pfeiffen", die nach Jörg Neuschel „vill lauter denn die Pumhardt" waren. Für eine weitere Gruppierung, dargestellt auf dem Holzschnitt zur „Musica süeß Meledey" des Hans Burgkmair (Nr. 24), waren ebenfalls zwei Rauschpfeifen vorgesehen; nur läßt sich in diesem Konsort von Lauten, Fiedeln, Harfe und Flöte kein „lautschallendes" Instrument vorstellen. Die Rauschpfeifen der „süßen Melodie" sind vermutlich nichts anderes als Typen jener mysteriösen Douçaine, die in der „basse musique" der vorausgehenden Jahrhunderte wegen ihres süßen Klangs über-

[1] Zur Trennung von „haut" und „bas" vgl. Edmund A. Bowles, „Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica Disciplina* 8 (1954) 115-140.

aus beliebt war, über deren Beschaffenheit aber nach wie vor nur hypothetische Ausagen gemacht werden können. So viel scheint sicher: es handelte sich um ein Rohrblattinstrument mit zylindrischer Innenbohrung, in der äußeren Form nur schwer von Schalmei und Pommer zu unterscheiden. Daß auch das Instrument des leisen Ensembles mit Rauschpfeife bezeichnet wurde, bestätigt die Vermutung Barra Boydells, „Rauschpfeife" sei lediglich eine zusammenfassende, unspezifische Benennung von Rohrblattinstrumenten.[2]

Die Größenverhältnisse von Schalmei und Pommer, sowohl bei van Eyck als auch im Triumphzug, weisen im übrigen auf die Diskantschalmei und den Altpommer des Michael Prätorius (mit einem Stimmton von *d'* bzw. *g*). Das Standardinstrument der Pommernfamilie blieb noch lange Zeit, ja im Grunde bis ins 18. Jahrhundert, der Altpommer. Wie Anthony Baines zeigen konnte, erlangte das Tenorinstrument der Familie keine übermäßige Bedeutung, und Baß und Großbaß dazu blieben besonderen Aufgaben vorbehalten. Die tieferen Vertreter der Pommernfamilie waren auch zu unhandlich, um zu all den Auftritten der Pfeifer, „hauts ménéstrels" oder „piffari" (wie sie in Italien hießen) mitgenommen zu werden.[3]

Tatsächlich war die Bläsergruppe mit Schalmei, Pommer und Blechblasinstrument (Trompete im 15., Posaune im 16. Jahrhundert) in ganz Europa verbreitet. Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen und Holzschnitte nicht nur aus Burgund, sondern auch aus Italien und Deutschland belegen das regelmäßige Vorkommen der Blaskapelle und die Konstanz ihrer Besetzung. Während im15. Jahrhundert noch die Dreizahl der Musiker die Regel war (oft mit einem vierten Ersatzspieler), finden sich nach der Jahrhundertwende vierköpfige Ensembles mit zwei Schalmeien, einem Pommer und Posaune oder mit Schalmei, zwei Pommern und Posaune. Die starke Besetzung der Festmusik Maximilians ist auf Bildern allerdings selten zu finden – Tanzveranstaltungen und Banketts waren nicht der Ort für Großensembles. In

[2] Die Instrumentenbestellung Philipps des Guten ist wiedergegeben bei Jeanne Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Phlippe le Bon* (1420-1467), (Collection d'études musicologiques 29), Strasbourg 1939, 102. Eine farbige Reproduktion des Gemäldes aus der Schule des Jan van Eyck findet sich in Robert Wangermée, *Flemish Music and Society in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1968, 119 (Abb. 40). Rauschpfeife und Douçaine werden diskutiert in Barra Boydell, *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments*, Buren 1982, zur Douçaine weiterhin: Herbert W. Myers, „The *Mary Rose* ‚shawm'", *Early Music* 11 (1983), 358-360.

[3] Zu Schalmei und Pommer grundlegend Anthony C. Baines, *Woodwind Instruments and their History*. Third Edition, London 1967, sowie ders., Artikel „Shawm", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 1979, 237-243.

Chroniken wird aber immer wieder auf großbesetzte Auftritte hingewiesen, immer dann, wenn der Anlaß und die repräsentativen Pflichten eines weltlichen oder geistlichen Fürsten oder auch einer Stadt dies erforderten.[4]

Musica, Schalmeyen, pusaunen, krumphörner

Bei der raschen Entwicklung des Instrumentenbaus im 16. Jahrhundert blieb es nicht bei dieser Besetzung. Bereits die burgundischen Pfeifer des Kaisers fügten der Grundbesetzung eine „Rauschpfeiffe" hinzu; eine Variante des Pfeiferensembles findet sich auf Hans Burgkmairs Darstellung eines Wagens mit „Musica, Schalmeyen, pusaunen, krumphörner" (Nr. 19 u. 20). Zu Posaune und zwei Pommern sind nun zwei Krummhornspieler gestoßen, die Alt- oder Tenorkrummhörner in Händen halten. Das Krummhorn, ebenfalls ein Doppelrohrblattinstrument mit Windkapsel, verfügte aufgrund einer zylindrischen Bohrung (im Gegensatz zur konisch sich erweiternden Bohrung von Schalmei und Pommer) nur über den begrenzten Tonvorrat einer None. Schon zu Beginn war es in mehreren Größen vertreten, einem Altinstrument mit tiefstem Ton *g* oder *f*, einem Tenor mit Basis *c* und einem Baß (tiefster Ton *F*). Wie erhaltene Instrumente zeigen, ermöglichte eine besondere Vorrichtung (Extension) den meisten Baßkrummhörnern und einigen Tenorinstrumenten übrigens die Erweiterung des Tonvorrats um einen Ton in die Tiefe – wahlweise Halbton, Ganzton, Terz oder Quart. Die typische Vierergruppierung der Krummhörner, mit der schon eine Hochzeitsmesse in Torgau im Jahr 1500 begleitet wurde, bestand aus einem Alt, zwei Tenorinstrumenten und einem Baß (die zeitgenössische Nomenklatur bezeichnete übrigens das Altinstrument als Diskant – so bei Sebastian Virdung 1511 und bei Martin Agricola 1529). Erst später kamen weitere Größen hinzu – ein Sopraninstrument und ein Großbaß, die aber nicht die Popularität der anderen Vertreter der Familie erlangten (noch Johann Hermann Schein setzte seine Padouana von 1617 – aus dem *Banchetto musicale* – für Alt, zwei Tenöre und Baß).[5]

[4] Über die verschiedenartigen Auftritte des Ensembles orientieren vor allem zahlreiche Arbeiten von Keith Polk [grundlegend: *Flemish Wind Bands in the Late Middle Ages*, Ph.D. diss. Berkeley 1968, ferner etwa „Wind Bands in Medieval Flemish Cities", *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1968) 93-113, oder neuerdings „Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany", *Early Music History* 7 (1987) 159-186] und Edmund A. Bowles (vor allem mit ikonographischen Belegen, siehe „Iconography as a Tool for Examining the loud consort in the fifteenth Century", *Journal of the American Musical Instrument Society* 2 (1977) 100-121, und die entsprechenden Abschnitte in *La pratique musicale au moyen age*, Genève 1983). Einen Überblick gibt Lorenz Welker, „‚Alta Capella'. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert". *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 119-165.

[5] Dazu Baines, *Woodwind Instruments*, und Boydell, *Crumhorn*.

Wie bereits Burgkmairs Bild zeigt, war eine gemischte Besetzung, vor allem zusammen mit Posaunen, durchaus üblich und womöglich sogar häufiger eingesetzt als das reine Krummhornkonsort. Das zeigen etwa Besetzungsangaben zu den Florentiner Festmusiken, aber auch die Kopenhagener Musiksammlungen eines professionellen Bläsers von 1540, deren (spärliche) Instrumentierungsvermerke entweder explizit auf die Mischbesetzung Krummhörner/Posaunen verweisen oder aber auf eine solche Besetzung schliessen lassen, wenn zwar nur der Hinweis „auff krummhörner" gegeben ist, der Umfang einiger Stimmen jedoch den des Krummhorns überschreitet.[6]

Obwohl bereits in deutschen Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts die Bezeichnung „krummes Horn" anzutreffen ist, finden sich sichere Belege für die Verwendung von Krummhörnern erst um die Wende zum 16. Jahrhundert, so auf einem Bologneser Gemälde des Lorenzo Costa von 1488 und im Bericht der Fürstenhochzeit zu Torgau 1500, wo vier Krummhörner während der Messe auftraten. Allerdings wirft die alternative Identifizierung der „krummen Hörner" mit Grifflochhörnern und Zinken im deutschsprachigen Bereich zusätzliche Probleme auf, da über die Verwendung der Grifflochhörner im Bereich der Spielmanns- wie Kunstmusik so gut wie nichts bekannt ist (Virdungs und, im Anschluß daran, Agricolas Abbildung eines „krumpen Horns" als Grifflochhorn ist wenig hilfreich), der Zink aber in Deutschland bis zur Mitte des 16.Jahrhunderts nahezu ausschließlich als *gerader* Zink bekannt war. Der krumme Zink, der anders als sein gerades Gegenstück nicht aus einem Stück gedrechselt, sondern aus zwei ausgehöhlten Hälften zusammengeleimt und mit schwarzem Pergament oder Leder überzogen war, dürfte von Italien nach Deutschland gekommen sein. So führt eine Instrumentenbestellung für den Hof des preußischen Herzogs vom Jahr 1541 neben sechs nicht näher bezeichneten Zinken noch zweimal zwei „welsche krumme zincken uberzogen" auf.[7]

[6] Die Besetzungen der Florentiner Festmusiken sind aufgelistet und kommentiert bei Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, (Musicological Studies and Documents 30), American Institute of Musicology 1973. Das Kopenhagener Manuskript Gl. Kgl. Sml. 1872-4° ist beschrieben und in Auszügen ediert in Henrik Glahn, *Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel* (1541) Copenhagen 1978.

[7] Die Bestellungen des preußischen Herzögs und der diesbezügliche Briefwechsel mit Jörg Neuschel ist abgedruckt bei Robert Eitner/ Th. von Miltitz, „Briefe von Jorg Neuschel in Nürnberg, nebst einigen anderen", *Monatshefte für Musikgeschichte* 9 (1877) 149-159. Die beste Darstellung der Geschichte des Zinken ist noch immer Georg Karstädt, „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.-18. Jahrhunderts", *Archiv für Musikforschung* 2 (1937) 385-432.

In gerader Form findet sich der Zink nun auch in Hans Burgkmairs Darstellung der „Musica Canterey" (Nr. 25 u. 26), der kaiserlichen Hofkapelle unter dem Kapellmeister Georg von Slatkonia. Hier wirken Zink und Posaune zusammen mit den Sängern, und das Zeugnis des Holzschnitts wird durch den zugehörigen Spruch bestätigt: „Posaun und Zinckhen han wir gestelt/ zu dem Gesang, wie dann gefelt/ der Kaiserlichen Mayestat ...".

Der Zink als weitere Ergänzung des Schalmei/Pommer/Posaunen-Ensembles tritt in Bildwerken und schriftlichen Quellen ebenfalls erst um das Jahr 1500 auf. Einzelne Dokumente, wie etwa der Briefwechsel des venezianischen Instrumentalisten Alvise Trombon mit Francesco Gonzaga, dem Herzog von Mantua, aus den Jahren 1495-1505 lassen jedoch auf eine zu dieser Zeit bereits fest etablierte Praxis schließen. Andererseits stehen Hinweise auf die Verwendung des Zinken in früherer Zeit entweder für sich (wie die Anstellung eines „sonator cornecti" als „piffero" in Florenz 1383) oder bedürfen weitergehender Interpretation (so der „grand cornet d'Allemaingne" bei Machaut). Entsprechende Belege im Bildmaterial fehlen.[8]

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts findet sich der Zink als Ersatz für die Schalmei in den Besetzungsvorschriften der 1579 in Süddeutschland oder Österreich geschriebenen sechs Stimmbücher Regensburg, Proskebibliothek, A.R.775-777 (in Besetzungen mit Zinken, Pommern und Posaunen). Und um das Jahr 1600 gehörten zwei Zinken als Ergänzung der zwei Schalmeien im Diskant, neben vier Alt- und zwei Baßpommern sowie zwei Posaunen zu den „Douze Grands Hautsbois" des Königs von Frankreich. Zink und Schalmei teilten sich schließlich noch 1616 die Oberstimmen bei den Stadtmusikern von Antwerpen, dazu kamen zwei (Alt-)Pommern und Posaune; der Baß wurde hier von einem Fagott (Dulzian) übernommen: so wurden sie von Denis van Alsloot gemalt.[9]

[8] Die Korrespondenz des Alvise Trombon ist in Auszügen abgedruckt etwa in Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta Musicologica 10), Köln u. Wien 1970, 54. Der Florentiner Beleg wird zitiert bei Keith Polk, „Civic Patronage and Instrumental Ensembles in Renaissance Florence", *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1986, 51-68, und Armando Fiabane, „Contributi alla conoscenza del cornetto", *Heinrich Schütz e il suo tempo* (G. Rostirolla, ed.), Roma 1981, 329-340.

[9] Die Handschrift der Proske-Bibliothek ist kurz beschrieben in Kämper, *Ensemblemusik*, 204. Ein ausführliches Inventar findet sich in Gertraud Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1, Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 14/1), München 1989, 41-47. Zu den „Douze Grands Hautsbois" siehe Baines, Shawm; dort ist auch ist Gemälde das Denis van Alsloot reproduziert.

Den zweifellos wichtigsten Einsatz fand der Zink aber im Ensemble mit Posaunen, ohne Schalmeien und Pommern. Diese Besetzungsform begegnet ja bereits in rudimentärer Form auf dem Holzschnitt des Triumphzugs; aber auch zur Torgauer Hochzeit von 1500 wird ein Ensemble von Zink und drei Posaunen erwähnt, und der Briefwechsel des Alvise Trombon verweist ausdrücklich auf das Zusammenspiel von vier Zinken mit vier Posaunen. Vor allem in Italien und in den italienisch beeinflußten Höfen nördlich der Alpen scheint das Zink/Posaunen-Ensemble die „piffari" mit Schalmeien und Pommern ganz in den Hintergrund gedrängt zu haben. Das zeigen wiederum die Besetzungsvorschriften der Florentiner Intermedien, aber auch der Reisebericht Herzog Ferdinands von Bayern aus den Jahren 1565/6. Er erwähnt das Auftreten von Zinken und Posaunen allein elfmal, das von Schalmeien und Pommern zweimal (zum Tanz) und Krummhörner nur einmal. In diesem Zusammenhang ist wohl auch der Wechsel in der Bezeichnung der Musiker des „Concerto Palatino" von Bologna zu sehen. Während 1534 noch von „piffari" die Rede ist, erscheinen sie nach einer Urkundenlücke 1546 als „musici" in den Akten. Das Zink/Posaunen-Ensemble bildete schließlich gegen Ende des Jahrhunderts die Basis des instrumentalen Klangkörpers an San Marco in Venedig, für den die prachtvollen mehrchörigen Instrumentalcanzonen der Gabrielis entstanden. Gelegentlich wurde allerdings auch dieses homogene Ensemble ergänzt, und zwar im Baß durch das Fagott (Dulzian), vor allem aber im Diskant durch ein Streichinstrument, die Violine. In dieser Zeit erlebte der Zink seine größte Blüte unter virtuosen Künstlern wie Girolamo dalla Casa und Giovanni Bassano. Gleichzeitig kündigte sich aber auch bereits der Niedergang der Bläserensembles in der kunstvollen Musik und der Aufstieg der Violinfamilie an.[10]

Versierte, ja virtuose Zinkenisten finden sich aber schon zu Beginn des Jahrhunderts. So nennt der Kommentar der Marx Treitzsaurwein zur „Musica Canterey" den Namen des Zinkenisten: Augustin. Ein Zinkenist Augustin – wohl derselbe Augustin Schubinger, der sich später unter den Musikern Maximilians findet – wirkte auch bei einer Messfeier in Toledo als Mitglied der Hofkapelle Philipp des Schönen zusammen mit den Sängern: „avoecq lesquelz chantres de Mgr jouoit du cornet maistre Augustin".[11]

[10] Der Reisebericht Herzog Ferdinands von Bayern ist abgedruckt bei Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso.* Bd. 3/ 1.Teil. Leipzig 1895, 349-354. Die Dokumente des „Concerto Palatino" sind neuerdings veröffentlicht in *Osvaldo Gambassi, Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte,* (Historiae Musicae Cultores 55), Firenze 1989.

[11] Vgl. Karstädt, Geschichte, und neuerdings Keith Polk, „The Schubingers of Augsburg; Innovation in Renaissance instrumental music", *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (Hrsg. F. Brusniak und H. Leuchtmann), Tutzing 1989, 495-503.

Bläser in der Kirche und Bläser mit Sängern

Das gemeinsame Auftreten von Bläsern und Sängern, insbesondere auch während der Messe, wie es durch des „Musica Canterey" des Triumphzugs und den Bericht aus Toledo belegt ist, stellte nach allem, was wir über die musikalische Praxis jener Zeit wissen, eine revolutionäre Neuerung der Jahrzehnte um die Jahrhundertwende dar. Zwei Bedingungen, die Trennung der Instrumente in laute und leise und der restriktive Umgang mit Instrumenten in der Kirche, verhinderte bis dahin das Zusammenwirken von „hauts ménéstrels" mit Sängern. Das heißt nicht, daß Bläserensembles überhaupt aus dem Kirchenraum verbannt worden wären. Im Gegenteil: wenn es der Anlaß erforderte, „ad majorem Dei gloriam", hielten sowohl die „piffari" als auch die Trompeter Einzug in das Gotteshaus. Nur, soweit Chroniken und Archivalien überhaupt präzise Auskunft geben, war ihr Auftreten eben auf jene Abschnitte der Messe beschränkt, an denen der Chor schwieg. So vermeldet ein Bericht vom Konstanzer Konzil das Auftreten von „tubae et fistulae altis vocibus" während des Hochamts im Münster, aber nur zwischen Sanctus und Paternoster. Zur Florentiner Domweihe von 1436 erfüllte die Klangpracht zahlreicher Instrumente den Raum „in sanctissimi corporis elevacione". Zur Hochzeit von Roberto Malatesta und Isabetta Aldrovandino in Rimini 1475 schreibt der Chronist: „il levarsi del Santissimo Sacramento fu accompagnato da cento piferi, e da cento trombetti". Weitere Nachrichten vom Blasinstrumentengebrauch in der Kirche betreffen Ein- und Auszug aus der Kirche, und noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts spielten bei einem feierlichen Hochamt zu Innsbruck die „saqueboutes du roi" zum Graduale und zum „Deo Gratias" und „Benedicamus", offensichtlich aber nicht, wenn der Chor die Sätze des Ordinariums vortrug. Der liturgische Einsatz der Blasinstrumente während des 15. Jahrhunderts ähnelt in verblüffender Weise dem der Sonata da chiesa zwei Jahrhunderte später.[12]

Aber auch nach der Jahrhundertwende erhielten nicht alle Blasinstrumente das Privileg, mit dem Chor zusammenzuwirken. Es sind die beiden Instrumente, die bereits Burgkmair mit der kaiserlichen Kapelle darstellte, welche die Neuordnung der musikalischen Praxis herbeiführten: Zink und Posaune. So erwies sich der Zink als ungleich flexibler in Tongestaltung und Dynamik

[12] Belege für das Auftreten von Bläsern in der Kirche sind etwa wiedergegeben bei Manfred Schuler, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418", *Acta musicologica* 38 (1966) 150-168, und David Fallows, „The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985) 32-66. Der Kontext dazu ist dargestellt in Sabine Zak, „Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche (Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst)", *Musica Disciplina* 38 (1984) 231-259. Über die Verwendung der Sonata da Chiesa orientiert Stephen Bonta, „The Uses of the Sonata da Chiesa", *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969) 54-84. Das Zusammenwirken von Sängern mit Instrumenten im allgemeinen und mit Blasinstrumenten im besonderen während des Gottesdienstes wurde wiederholt aufgegriffen; vgl. dazu etwa die Beiträge von D'Accone, Fallows, Planchart und Wright (siehe Bibliographie).

als die Schalmei und die anderen Rohrblattinstrumente, und diese neuerkannten klanglichen Qualitäten dürften den Anstoß gegeben haben, Instrumente als gleichberechtigte Partner und zur Unterstützung des Chorklangs heranzuziehen. Ähnliches trifft auch auf die Posaune zu, und die vielseitige Verwendung der Posaune im Triumphzug gibt dieser sogar noch den Vorrang vor dem Zinken.[13]

Die Entstehung der Posaune

Doch während der Zink um 1500 neu in das Bläserensemble eintrat, hatte die Posaune offensichtlich bereits innerhalb des Pfeiferensembles Entwicklungen und Veränderungen erfahren. Wie bereits oben erwähnt, findet sich während des ganzen 15. Jahrhunderts an Stelle der Zugposaune ein Trompeteninstrument, zumeist S-förmig oder in Bügelform gewunden. Ältere Abbildungen (aus dem 14. Jahrhundert) und vereinzelte Darstellungen des 15. Jahrhunderts zeigen Varianten: mit geraden Trompeten, mit Sackpfeifen an Stelle der Trompete, oder auch ganz ohne Trompete – nur mit Schalmeien und Pommern.

Nun wäre es sicher denkbar, daß kurz vor dem Jahr 1500 in einem genialen Wurf aus der Naturtrompete mit ihren vielfältigen Formen die Posaune mit ihrem U-förmigen Zug entstanden wäre. Die ersten Abbildungen des neuen Instruments finden sich tatsächlich erst um die Jahrhundertwende (dazu gehören Pinturicchios Krönung Papst Pius' II. von 1501, Virdungs Darstellung einer Posaune in der „Musica getutscht" von 1511 und die Abbildungen des Triumphzugs; Filippino Lippis Fresko in S. Maria sopra Minerva zu Rom, etwa 1489-1494, bietet zwar eine sehr realitätsgetreue Posaune, das Fresko wurde aber seit dem 18. Jahrhundert wiederholt restauriert, daher ist Vorsicht angebracht).[14]

[13] Eine mögliche Verwendung des Pommers zusammen mit Sängern wird dagegen diskutiert in Willem Elders, „The performance of cantus firmi in Josquin's Masses based on secular monophonic song", *Early Music* 17 (1989) 330-341. Mehrdeutig ist der Bericht über das Zusammenwirken von Posaunen und „fiffres" während eines Credo auf dem „Camp du drap d'or" 1520. Der Chronist berichtet: „... le *Patrem* par ceulx (i.e. les chantres) de France là où estoient les corps de sabbutes et fiffres du Roy avecques les chantres et les faisoit si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande melodye" (vgl. Michel Brenet, „Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France", *Riemann-Festschrift*, Leipzig 1909, 277-286). Entweder wurde das Credo alternatim, also von Sängern und Bläsern versweise abwechselnd ausgeführt, oder es handelte sich um ein echtes Zusammenwirken. Dann stellt sich die Frage, ob die „fiffres" Schalmeien/Pommern oder aber Zinken („fiffres" als unspezifischer Begriff) bezeichnen sollten.

[14] Frühe Darstellungen der Posaune sind verzeichnet bei Heinrich Besseler, „Die Entstehung der Posaune", *Acta musicologica* 22 (1950) 8-35, und Janez Höfler, „Der ‚trompette des ménéstrels' und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 29 (1979) 92-132. Die Posaune Filippino Lippis ist abgebildet in Anthony C. Baines, Artikel „Trombone", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 19, London 1979, 163-170.

Es spricht aber einiges dafür, daß sich die Entwicklung von der Trompete zur Posaune zumindest in zwei Schritten vollzog. Nach Besseler und Sachs wäre eine Übergangsform in einer sogenannten Zugtrompete zu suchen, die mit einem beweglichen, geraden Mundrohr ausgestattet war, das dem Trompeter zwar erlaubte, in einem begrenzten Bereich die Lücken im Tonvorrat der Naturtrompete zu schließen, das aber weder den Tieftonbereich der Posaune, noch deren Beweglichkeit ermöglichte. Denn die Funktion eines solchen Instruments ist einerseits durch die Armlänge des Spielers, andererseits durch das Gewicht des Instruments, das als ganzes bewegt werden muß, eingeschränkt. Nachdem lange Jahre die Hypothese Besselers und Sachs' nicht angezweifelt wurde, wenn auch die Konsequenzen im einzelnen nicht gezogen wurden, wird die Existenz der Zugtrompete als Vorläufer der Posaune zur Zeit wieder in Frage gestellt. Das legt nahe, im folgenden näher auf die Problematik der Entstehung der Posaune einzugehen.[15]

Die Zugtrompete mit beweglichem Mundrohr ist in der Geschichte belegt. Ein Instrument ist im Musikinstrumentenmuseum Berlin erhalten. Es wurde von Huns Veit 1651 gebaut und stammt aus der Wenzelskirche in Naumburg. Johann Ernst Altenburg berichtet von der Verwendung der Zugtrompete als Alternative zu Zink und Altposaune für das Spiel von Chorälen im 18. Jahrhundert. Das Inventar der Kasseler Hofkapelle von 1573 erwähnt „3 Teutschen Tromptten mit Ihren Zugen vnd mundtstücken". Und eine Liste neuer Instrumente aus dem Schloß zu Marburg aus dem Jahr 1601 erwähnt „2 Zugk Trometten". Im Zusammenhang mit dem Kasseler Inventar wurde eingewendet, daß hier „Zug" möglicherweise als Stimmbogen oder gar Stimmzug erklärt werden kann. Es muß jedoch klargestellt werden, daß 1. mit „Zug" (von „ziehen") in jedem Fall ein beweglicher Teil des Instruments gemeint ist, daß 2. Stimmzüge erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkamen, und 3. daß Stimmbögen als „Krumm-Bogen" oder „Krumm-Bügel" (so bei Prätorius) und einfach als „Bogen" (so im Kasseler Inventar) bezeichnet wurden. Damit dürfte die Existenz einer Zugtrompete mit beweglichem Mundrohr seit dem 16. Jahrhundert als gesichert gelten. Für dieses Instrument, das auch nach der

[15] Hierzu vor allem Besseler, *Entstehung*, Curt Sachs, „Chromatic Trumpets of the Renaissance", *Musical Quarterly* 36 (1950) 62-66, Vivian Safowitz, *Trumpet Music and Trumpet Style in the Early Renaissance*, M.M. thesis, University of Illinois, Urbana 1965, und Höfler, *Trompette*. Die Diskussion wurde entfacht durch Peter Downey's Aufsatz „The Renaissance Slide Trumpet. Fact or Fiction?", *Early Music* 12 (1984) 26-33, in dem der Autor die Existenz einer Zugtrompete vor dem 17. Jahrhundert rundweg ablehnt. Als Replik erschienen drei Aufsätze in *Early Music* 17 (1989): Herbert W. Myers, „Slide trumpet madness: fact or fiction?" (383-389), Keith Polk, „The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance" (389-397) und Ross W. Duffin, „The ‚trompette des menestrels' in the 15th century ‚alta capella'" (397-402), in denen sämtliche Argumente zugunsten der Zugtrompeten-Hypothese gesammelt sind. Downey gebührt zumindest das Verdienst, den Finger auf eine Reihe von argumentativen Inkonsistenzen und logischen Kurzschlüssen gelegt zu haben. Die Diskussion war dringend erforderlich und ist sicher noch lange nicht abgeschlossen.

Erfindung der Posaune zumindest in Mitteldeutschland fortbestand, schrieb Johann Sebastian Bach die „tromba da tirarsi"-Partien einiger seiner Kirchenkantaten.[16]

Nun würde zwar allein der gesunde Menschenverstand vermuten lassen, daß ein Instrument mit einfacherer Mechanik – dem einfachen Zug – demjenigen mit komplizierter – dem U-förmigen Doppelzug – vorausgegangen sei. Doch kann ein solcher Schluß trügen, und für die Zugtrompeten-Hypothese, so hilfreich und plausibel sie sein mag, steht ein sicherer Beleg noch aus.

Zwar zeigen eine ganze Reihe von bildlichen Darstellungen Trompeten mit langem, „ausgezogenen" Mundrohr, da aber Bewegung nicht darstellbar ist, können die genannten Darstellungen bestenfalls als Indiz gelten. Curt Sachs verweist auf zwei Engelstrompeter eines Altars von Pacher in St.Wolfgang am Wolfgangsee, deren Trompeten unterschiedlich lange Mundrohre aufweisen und deren Handhaltung (eine Hand am Mundstück, die andere am Instrumentenkorpus) Bewegung vermuten läßt. Der gleiche Künstler hat aber in Gries bei Bozen ein sehr ähnliches, nur weniger bekanntes Altarbild geschaffen, das sich vor allem darin von seinem Pendant in St. Wolfgang unterscheidet, daß einer der Engelstrompeter hier das Instrument mit einer Hand hält – Bewegung also ausgeschlossen ist. Die erwähnte Handhaltung mit einer Hand am Mundrohr ist für sich genommen ebenfalls nicht sehr aussagekräftig, da sie sich auch bei Trompetern des reinen Trompetenensembles findet, wenngleich seltener als im Kontext des Pfeiferensembles. Einige wenige Abbildungen des 15. Jahrhunderts lassen direkt auf eine Zugvorrichtung schließen, so etwa ein erst kürzlich durch Renato Meucci bekannt gemachtes Fresko aus S.Pietro in Gessale zu Mailand.[17]

Archivalien und literarische Zeugnisse sind in ähnlicher Weise problematisch. Im deutschen Sprachbereich finden sich während des ganzen 15. Jahrhunderts „Posaune" und „Trompete" (oder abgeleitete Formen) als Synonyma. Martin Luther übersetzt Apokalypse VIII, 6-7 noch: „Vnd die sieben Engel mit den sieben Posaunen hatten sich gerüstet zu posaunen. Vnd der erste Engel posaunete ... ", und niemand käme auf die Idee, hier einen Hinweis auf Posaunen oder Zugtrompeten zu sehen. Im Französischen verweist die „trompette des ménéstrels" zwar auf besondere Aufgaben, nicht aber *per se* auf die Beschaffenheit des Instruments. Lediglich die Bezeichnung „trompette saicqueboute", die erstmals bei Olivier de la Marche 1468 erwähnt, könnte

[16] Zur Zugtrompete im 17. und 18.Jahrhundert vgl. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, Kölner Beiträge zur Musikforchung 75, 1. Bd., Regensburg 1973, 250-262. Die Kasseler Inventare sind beschrieben in Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Diss. Leipzig 1902, 34-35, und Anthony C. Baines, „Two Cassel Inventories", *Galpin Society Journal* 4 (1951) 30-38.

[17] Die Engelstrompeter von Gries sind abgebildet in Helmut Stampfer und Hubert Walder, *Michael Pacher in Bozen-Gries*, Bozen 1980. Renato Meucci stellte das Mailänder Fresko bei einem Symposium in Basel im Januar 1990 vor.

mit einem Zugmechanismus in Verbindung gebracht werden. Doch obwohl „sacqueboute" dann im 16. Jahrhundert für die Posaune steht (vgl. auch „sackbut" im Englischen), verbietet die komplizierte Etymologie vorschnelle Schluß-folgerungen. Und das italienische „trombone" erweist sich zunächst nur als vergrößernde Ableitung der „tromba".

Nur wenige Hinweise auf die Existenz eines Zugmechanismus sind aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Dazu ist jene „tuba ductilis" einer Archivalie aus Ferrara des Jahres 1439 zu rechnen, deren Spieler gemeinhin als „trumbonus" bezeichnet wird, wie es weiter heißt (wobei „ductilis" nicht mehr, wie im klassischen Latein, auf gezogenes Metall, sondern auf die Bewegung des Instruments zu beziehen wäre). Ein indirekter Hinweis auf einen Zugmechanismus findet sich auch für die oben erwähnte „trompette saicqueboute" des Olivier de la Marche, denn der Chronist berichtet von der Ausführung einer Motette durch die „trompette saicqueboute" zusammen mit drei „schalmayes". Und 1457 bat Kurfürst Friedrich I. von Heidelberg den Rat der Stadt Nördlingen um einen Trompeter, der den „Contra vast blasen" konnte – also auch hier ein Hinweis auf die Verwendung eines Blechblasinstruments im polyphonen Satz.[18]

Sorgfältige Interpretation erfordert auch die mittlerweile berühmt gewordene Beschreibung eines Bläserensembles in Johannes Tinctoris' Traktat *De usu et inventione musice* (in Auszügen gedruckt zwischen 1481 und 1483). Tinctoris lobt das überaus klangvolle Zusammenwirken von *tibia, bombarda* und einer *tuba,* welche *trompone* von den Italienern, *sacque-boute* aber von den Franzosen genannt werde. Der Autor teilt weiterhin der Schalmei den Diskant, dem Pommer den Tenor, dem Blechblasinstrument den Contratenor, und, wie er betont, vor allem die tiefen Contratenor-Partien im polyphonen Satz zu („imos tamen contratenores semper: ac sepe reliquos: tibicines adjuncti tubicines"). Daß Tinctoris die Verwendbarkeit seiner *tuba* gerade für die tiefe Lage hervorhebt, läßt vermuten, daß er bereits die Posaune mit U-Zug im Sinn hatte. Denn eine Zugtrompete, das zeigen sowohl die Bilder, die der Hypothese zugrundeliegen, als auch Versuche mit nachgebauten Instrumenten, ist eben nicht im Tieftonbereich diatonisch verwendbar, sondern in einer Altlage, die in etwa der des (Alt-) Pommers entspricht (*g - d"* bei einer D-Trompete). Die Tiefengrenze des Instruments ist anatomisch-physiologisch vorgegeben durch die Armlänge des Spielers.[19]

[18] Die Belege finden sich in der oben genannten Literatur; für das Dokument aus Heidelberg vgl. Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622,* Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse, Jg. 1963, Nr. 6, Wiesbaden 1963, 745.

[19] Zu Tinctoris vgl. etwa Anthony C. Baines, „Fifteenth Century Instruments in Tinctoris' ‚De usu et inventione musicae'", *Galpin Society Journal* 3 (1950) 19-26, und Ronald Woodley, „ The printing and Scope of Tinctoris' Fragmentary Treatise *De inventione et usu musice* ", *Early Music History* 5 (1985) 239-268.

Die Zugtrompete im Ensemblesatz mit Schalmei und Pommer ist demnach für Kompositionen geeignet, deren Unterstimmen den gleichen Ambitus aufweisen, deren Oberstimme aber etwa eine Quint höher liegt (das ist der Abstand von Schalmei und Altpommer). Mit dieser Disposition ist nun tatsächlich der größte Teil komponierter Polyphonie bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ausführbar – wobei in der Regel eher der Pommer für die technisch anspruchsvolleren Contratenor-Partien heranzuziehen wäre. Nach der Jahrhundertmitte ändern sich die Konventionen der Satzdisposition. Für den in die Tiefe gelegten Contratenor hätte die Trompete nur vereinzelte Töne, aber keine diatonische (oder gar chromatische) Skala zur Verfügung gehabt (einzelne Partien sind so durchaus ausführbar, unter Auslassung einiger Zwischennoten; ein ähnliches Prinzip ist übrigens im 16. Jahrhundert bei den Krummhörnern mit Extension wieder anzutreffen). Die Erfordernis, eines der Ensembleinstrumente mit einem leicht ausführbaren vollständigen Tieftonbereich auszustatten, mag dann zur Entwicklung des U-Zugs der Posaune geführt haben. Der Schluß, daß auch die Zugtrompeten *immer* für Contratenor-Partien herangezogen worden wären, ist aus den Angaben des Tinctoris nicht zu ziehen.[20]

Eine heterogene Gruppe von Kompositionen des 15. Jahrhunderts wurde bislang wiederholt herangezogen, um Eigenheiten eines „Zugtrompetenstils" zu erklären. Es handelt sich einerseits um sechs Meßsätze von Etienne Grossin, Richard de Locqueville und Arnold de Lantins, eine Motette von Jean Franchois de Gembloux sowie ein Rondeau von Pierre Fontaine, andererseits um Dufays *Gloria ad modum tubae*, eine *Missa Tubae* des Jean Cousin und eine *Missa trombetta* des Franchino Gaffurio. Dazu kommen zwei Sätze der verbrannten Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la ville, 222 c.22, eine *Tuba gallicalis* und eine *Tuba Heinrici*, und schließlich vier zweistimmige Tagelieder des Mönchs von Salzburg, mit den Beischriften *Trumpet*, *Taghorn*, *Kchühorn* und *Nachthorn*.[21]

Allen genannten Kompositionen ist die Verwendung von fanfarenartigen, „bläserischen" Motiven entweder in einzelnen Stimmen oder im gesamten Satz gemeinsam. Die Dreiklangsmotivik beim Mönch ist leicht aus der musikalischen Umsetzung der Tageliedsituation verständlich: die Liebenden müssen beim Erklingen des Wächterhorns auseinandergehen. Das Zitat des Hornrufs im Lied macht natürlich nicht die tatsächliche Verwendung eines

[20] So zuletzt Duffin, *Trompette*.

[21] Dazu (mit Angaben zu Editionen) Besseler, *Entstehung*, Safowitz, *Trumpet Music*, Höfler, *Trompette*. Die Straßburger Kompositionen sind in jüngerer Zeit eingehender behandelt in Vivian Safowitz Ramalingam, „The *trumpetum* in Strasbourg M222 C22", *La musique et le rite sacré et profane* (Kongreßbericht Strasbourg 1982), vol. II, Strasbourg 1986, 143-160. Zu den zweistimmigen Tageliedern des Mönchs vgl. Lorenz Welker, „Das *Taghorn* des Mönchs von Salzburg: Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4/5 (1984/85) 41-61.

Horns oder einer Trompete erforderlich, damit erübrigt sich die Diskussion von Tönen, die außerhalb der Naturtonreihe liegen, und deren Ausführung durch eine Zugtrompete.

Zitatcharakter hat auch die Fanfarenmotivik in den Straßburger „Tuba"-Kompositionen, wobei für die textlose *Tuba gallicalis* noch zu klären ist, ob hier ein textlos gebliebener Liedsatz in der Tageliedtradition oder ein Instrumentalstück vorliegt. Der Titel dürfte im übrigen weniger auf eine wie auch immer geartete französische Trompete verweisen, sondern auf eine „tuba gallicinalis", auf eine Trompete, die im Morgengrauen erklingt – also wieder eine Art „Taghorn".

Dufays *Gloria* bietet keine Einzelzitate, sondern ist im Ganzen in den beiden kanonisch geführten Unterstimmen echter Trompeten– , und zwar Naturtrompetensatz. Da sich beide Oberstimmen mühelos auf Schalmeien wiedergeben lassen, scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß der Komponist hier auf die Ensemblepraxis von Naturtrompeten und Schalmeien zurückgriff, die ja bildlich belegt ist. Die Motivik von Dufays *Gloria* findet sich wieder in den Messen Cousins und Gaffurios, hier allerdings nurmehr als gelegentliches Zitat im polyphonen Satz. Ob beide Komponisten direkt auf das Gloria Bezug nehmen oder ihrerseits auf verbreitete Trompeterfanfaren zurückgreifen, muß offenbleiben. Bemerkenswert ist allerdings, daß Cousin partiell – und nur über wenige Takte hinweg – sogar einen vierstimmigen Trompetensatz erklingen läßt, mit kanonisch geführten Mittelstimmen, bordunartig rhythmisierter Unterstimme und einer teilweise diatonisch geführten Oberstimme, die auf eine Frühform des Clarinblasens verweist. So aufschlußreich diese Sätze für die Frühgeschichte eines Naturtrompetenstils sein mögen, für die Zugtrompetenproblematik sind sie irrelevant.

Es bleiben die Kompositionen der ersten Gruppe. Hier bezieht sich der Hinweis auf die Trompete nicht auf den ganzen Satz, sondern auf nur jeweils eine Stimme: in den Meßsätzen auf eine Zusatzstimme zum Oberstimmen-„Duo", das mit dem „Chorus" abwechselt, im Rondeau Fontaines auf den Contratenor in einer Quelle, und in der Motette Franchois' auf die Unterstimme des nicht textierten „Introitus". Auch diesen Stimmen ist eine Melodik eigen, die durch häufige Quintsprünge und Dreiklangsbrechungen gekennzeichnet ist. Andererseits ist hier der Zitatcharakter weniger ausgeprägt als in den oben genannten Kompositionen. Während dort instrumentale Motivik eindeutig in den vokalen Satz eingebettet ist (daß Dufays *Gloria* mit zwei realen Trompeten ausgeführt wurde, ist indiskutabel), läßt sich hier instrumentale Beteiligung nicht von vornherein von der Hand weisen. Mit Ausnahme des „Introitus" zur Motette von Franchois sind alle betreffende Stimmen problemlos auf einer Zugtrompete auszuführen (entsprechende Transposition vorausgesetzt). Der Contratenor „trompette" zu Fontaines Chanson erscheint sogar – trotz des großen Ambitus von zwei Oktaven – ausgesprochen „idiomatisch" für das Instrument, denn die Sekund über dem tiefsten Ton bleibt hier ausgespart: die Sekund über dem zweiten Partialton

fehlt auch in der Skala der Zugtrompete (allerdings müßte der ganze Satz eine Oktave nach oben transponiert werden, was aber bei der tiefen Schlüsselung mit c4-, f4-, f4-Schlüsseln unproblematisch ist). Da jedoch Belege für das Zusammenwirken von „lauten" Blasinstrumenten mit Sängern fehlen und, wie oben dargelegt, im gottesdienstlichen Rahmen das Auftreten der Bläser von dem des Chors strikt getrennt bleibt, muß beim gegenwärtigen Kenntnisstand von anderen Besetzungsmöglichkeiten ausgegangen werden.

Für die Meßsätze bietet sich etwa vokale Ausführung (textiert oder vokalisiert) oder aber Orgelbegleitung an, der Contratenor „trompette" dürfte auf einer Harfe mit Schnarrstegen zu eindrücklichen Ergebnissen führen, und der „Introitus" zu Franchois' Motette wäre etwa auf zwei Lauten und einer Harfe zu realisieren, soweit die Motette nicht in einen liturgischen Kontext zu denken ist; die Verwendung von Saiteninstrumenten in der Kirche ist nur ausnahmsweise belegt. Im gottesdienstlichen Rahmen käme eher eine Intavolierung für Orgel in Frage. Der „Introitus" ist als einzige der genannten Kompositionen aber insofern für Bläserensemble denkbar, als hier die Bläser nicht gleichzeitig mit den Sängern herangezogen werden müßten. Nur ist die Hochtransposition, die nötig wäre, um den Satz dem jeweiligen Umfang von Schalmei, Pommer und Zugtrompete anzupassen, wegen des Übergangs zur eigentlichen Motette problematisch, und darüberhinaus nimmt hier die „Trumpetta"-Stimme keine Rücksicht auf den lückenhaften Tonvorrat der Zugtrompete.

Sollten im Verständnis der Zeitgenossen dem Vorläufer der Posaune, von dessen Existenz wir ausgehen können, aber bereits die besonderen klanglichen Qualitäten der Posaune zugebilligt worden sein, mit einem breiteren dynamischen Spektrum und differenzierteren Ausdrucksmöglichkeiten als Trompete und Schalmei, sollten also die Voraussetzungen, die der Posaune dann mit dem Zinken die Mitwirkung im Chor möglich machten und die die Grenze zwischen „laut" und „leise" durchlässig werden ließen, dann müßten die eben gebrachten Argumente neu überdacht werden. Hierfür fehlt jedoch noch jegliche Grundlage.

Reichs Trumeter

Eine letzte Bläsergruppe in Kaiser Maximilians Triumphzug blieb bislang unerwähnt, die der Trompeter. Das Trompeterkorps des Kaisers tritt in großer Besetzung an, den 25 berittenen Trompetern in fünf Reihen reitet eine Reihe von fünf Paukern voran (Nr. 115-117). In dieser Besetzung stellte das Trompeterkorps, wenngleich nur selten in dieser Zahl, seit dem hohen Mittelalter einen Klangkörper für sich dar. An der Sonderstellung des Trompeterkorps änderte sich wenig bis zum Ende des Barockzeitalters; die Beschränkung der Naturtrompete auf die Töne der Naturtonreihe bedingte die Entwicklung eines eigenen Stils. Zwei bis vier Trompeter waren für die

Größe des Ensembles im 15. Jahrhundert die Regel. Später vergrößerte sich die Anzahl der Musiker: im späteren 16. Jahrhundert konnten acht oder zehn Trompeter abwechselnd in zwei Chören auftreten (Großbesetzungen wie die des Triumphzugs sind die Ausnahme).[22]

Das Repertoire eines kleinen Trompeterensembles mit nur zwei Mitgliedern dürfte sich auf Fanfaren im Bereich des dritten bis sechsten Partialtons beschränkt haben; gut denkbar ist, wie aus Dufays *Gloria ad modum tubae* geschlossen werden kann, die kanonisch abwechselnde Ausführung dieser Fanfaren durch beide Musiker. Falls ein dritter Trompeter dazu kam, konnte er auf dem zweiten Partialton einen Bordun ausführen, und ein vierter schließlich durfte, soweit er über das technische Können verfügte, Melodien im diatonischen Bereich oberhalb des achten Partialton spielen (die Praxis findet sich, wie erwähnt, als Zitat in Cousins *Missa trombetta)*. Diese Praxis des Clarin-Blasens, die den Ruhm der Trompeter der Barockzeit ausmachte, ist bereits für das frühe 15. Jahrhundert anzunehmen: Richentals Chronik des Konstanzer Konzils erwähnt drei Trompeter, die spielten, „als man gewohnlich singet", und 1454 erlebte der Herzog von Burgund in Stuttgart einen Trompeter, der nicht nur Fanfaren, sondern auch „Chansons" ausführen konnte. Beide Belege betreffen also nicht die Zugtrompete, wie gelegentlich angenommen, sondern die Naturtrompete.[23]

Das Trompeterkorps war, wie auch das gemischte Bläserensemble, zu besonderen Feierlichkeiten in der Kirche zugelassen. So heißt es bei Philippe de Mézières 1389 „Lesquelles grosses trompes, beau fils, ès grandes solennités tu feras sonner doucement à l'élévation du Saint Sacrement". Gelegentlich musizierten auch einzelne Trompeter zusammen mit der Orgel, wie Jean Gerson in seinem Psalmkommentar *De canticis* berichtet und wie aus der Tätigkeit eines Trompeters in der Hofkapelle von Savoyen 1449-1455 geschlossen werden kann. Mißverständlich ist der Bericht des Konstanzer

[22] Zum Trompeterkorps und Trompetenspiel in der Renaissance vgl. die entsprechenden Kapitel in Don L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, 2. Aufl., Buren 1988, und Edward Tarr, *The Trumpet*, London 1988. Im einzelnen detaillierter für den hier interessierenden Zeitraum ist Peter Downey, *The Trumpet and its Role in Music of the Renaissance and Early Baroque*, Ph.D. diss. Belfast 1983; allerdings sind einige der dort vorgebrachteten Hypothesen mit Vorsicht zu bewerten. Sabine Zak, *Musik als „Ehr und Zier"*, Neuss 1979, schildert mit umfangreichem Belegmaterial das soziokulturelle Umfeld des Trompetenspiels im Mittelalter und in der Frührenaissance.

[23] Dazu Schuler, *Konstanz* (s. Anm. 12), und Marix, *Histoire* (s. Anm. 2), S. 72-73 („les ménéstrels venus à Stuttgart ... parmi lesquels un trompette qui ne se contente pas de sonner une fanfare mais qui joue ‚chansons a sa trompette'"). Marix gibt für das Auftreten des Trompeters keinen Beleg; in den Hofrechnungen (Lille, Archives du Nord, Nord B 2017, fols. 267v ss.), die das Auftreten (und die Bezahlung) von *ménéstrels* während der Deutschlandreise des Herzogs dokumentieren, fehlt der Hinweis. Ein Zugtrompeter wäre für einen burgundischen Chronisten nach der Jahrhundertmitte sicher so selbstverständlich gewesen, daß er sein Auftreten nicht besonders erwähnt hätte.

Konzilschronisten Richental über die Feier des St. Thomas-Fests durch die Engländer: „Vnd Sant Thoman began zu dem thum vnd mornends do begiengen sy das fest gar schon vnd loblich mit großem gelüt mit großen brinenden kertzen vnd mit engelschem süssem gesang mit den ordnen vnd mit den prosonen dar über tenor discant vnd medium ze vesper zit." Offensichtlich verweist der Chronist auf ein feierliches Hochamt am Morgen des Festtags, mit englischer Mehrstimmigkeit, Orgel- und Trompetenspiel. Nachmittags, zur Vesper erklang dann erneut Mehrstimmigkeit. Ob Trompeten und Orgel zusammenwirkten, muß offenbleiben; unwahrscheinlich scheint mir ein dreistimmiger Vokalsatz („tenor, discant vnd medium") über dem Orgel- und Trompetenspiel („darüber" ist eher als „weiterhin" zu übersetzen).[24]

*

Die Entwicklung der Bläserensembles vom Beginn des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vollzog sich mit erstaunlicher Kontinuität. Neben dem Trompeterkorps bildete das Schalmei / Pommer / Posaunen-Ensemble, die Gruppe der „piffari", „Pfeifer" und „hauts ménéstrels", den festen Bestandteil repräsentativer Musik. Die Grundbesetzung blieb über zwei Jahrhunderte hinweg erhalten, wurde aber gemäß den Veränderungen und Neuerungen in kompositorischen Praktiken, im Instrumentenbau und in der ästhetischen Erwartung modifiziert. So wandelte sich das Blechblasinstrument, das der Gruppe regelmäßig zugeordnet war, von der mittelalterlichen Geradtrompete zur Posaune, über die Übergangsform der Zugtrompete. Die Schalmei wurde seit der Jahrhundertwende, in von Ort zu Ort unterschiedlichem Ausmaß, durch den Zinken ergänzt oder auch verdrängt. In einzelnen musikalischen und geographischen Bereichen ersetzte das Zink / Posaunen-Ensemble die Besetzung mit Rohrblattinstrumenten ganz.

Die Einführung von Zink und Posaune mit ihrer größeren Flexibilität in Ausdruck und Dynamik ermöglichte den Bläsern gleichzeitiges Auftreten mit Sängern, auch und gerade im Rahmen des Gottesdienstes. Zuvor waren Bläser zwar immer wieder zur Gestaltung festlicher Meßfeiern herangezogen worden, jedoch nur dann, wenn der Chor schwieg: zum Eingang, während der Elevation, zum Auszug.

[24] Vgl. Anm. 12. Zur Tätigkeit des Trompeters Étienne Fourier am Hofe von Savoyen siehe Alejandro Enrique Planchart, „Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology", Studi musicali 10 (1981) 3-29. Richentals Bericht ist zu finden in Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils 1414.* Faksimile der Handschrift Konstanz, Rosgartenmuseum (Hrsg. Michael Müller). 2. Aufl., Konstanz 1984, fol. 68v.

Gemischten, aber standardisierten Besetzungen von Holz- und Blechblasinstrumenten wurde der Vorzug gegenüber Gruppierungen von Instrumenten nur einer Art gegeben, trotz des verstärkten Ausbaus vor allem von Rohrblattinstrumenten zu Instrumentenfamilien. Das gemischte Ensemble, sei es als traditionelles Schalmei/ Pommer/ Posaunen-Ensemble, sei es als Zink/ Posaunen-Ensemble, blieb die Regelbesetzung städtischer und fürstlicher Musiker. Krummhörner und andere Rohrblattinstrumente traten gelegentlich hinzu, wurden aber nur selten als „reines" Konsort eingesetzt (der vielgerühmte Klang der *quattro viole* findet keine unmittelbare Entsprechung bei den Bläsern). Damit erübrigt sich für die Bläser eine Betrachtungsweise, die den Epochenwechsel vom Mittelalter zur Renaissance gerade auch im Wandel vom gemischten zum homogenen Klang der Instrumentenfamilien sieht. Im Gegenteil, in bestimmten Bereichen (etwa im Theater) ermöglichte das Phänomen der Instrumentenfamilien eine vielgestaltigere Instrumentierung als dies im Mittelalter denkbar gewesen wäre. Homogenität blieb aber in dem Sinn erhalten, als die alten Gesetze der Trennung von „lauter" und „leiser" Musik fortbestanden. Und darauf verweist Tinctoris mit einer Bemerkung in seinem Traktat *De inventione et usu musicae,* wenn er noch um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert die Blasinstrumente als „instrumenta alta" zusammenfaßt: „Quorum omnium omnia instrumenta simul aggregata: communiter dicuntur alta". Einen neuen Namen („Alta", „alta capella", „Bläser-Alta") für das Ensemble der „piffari", „Pfeifer" oder „hauts ménéstrels" hat er sicher nicht erfunden.

Altenburg, Detlef, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst* (1500-1800), Kölner Beiträge zur Musikforchung 75, 3 Bde., Regensburg 1973

Baines, Anthony C., „Fifteenth Century Instruments in Tinctoris' ‚De usu et inventione musicae' ", *Galpin Society Journal* 3 (1950) 19-26

Baines, Anthony C., „Two Cassel Inventories", *Galpin Society Journal* 4 (1951) 30-38

Baines, Anthony C., *Woodwind Instruments and their History*. Third Edition, London 1967

Baines, Anthony C., Artikel „Shawm", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 1979, 237-243

Baines, Anthony C., Artikel „Trombone", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 19, London 1979, 163-170.

Besseler, Heinrich, „Die Entstehung der Posaune", *Acta musicologica* 22 (1950), 8-35

Besseler, Heinrich, „Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle", *Bericht über den Kongreß der IGMW in Basel 1949*, Kassel und Basel 1950, 59-69

Besseler, Heinrich, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*. 2. Aufl. (Hrsg. Peter Gülke), Leipzig 1974

Bonta, Stephen, „The Uses of the Sonata da Chiesa", *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969) 54-84

Bowles, Edmund A., „Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica Disciplina* 8 (1954) 115-40

Bowles, Edmund A., „Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musical Instrument Society* 2 (1977) 100-121

Bowles, Edmund A., *La pratique musicale au moyen age*, Genève 1983

Boydell, Barra, *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments*, Buren 1982

Brown, Howard Mayer, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, (Musicological Studies and Documents 30) American Insti-tute of Musicology 1973

Brown, Howard Mayer, „A Cook's Tour of Ferrara in 1529", *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975) 216-241

Brown, Howard Mayer, „On Gentile Bellini's ‚Processione in San Marco' (1496)", *IMSCR Berkeley 1977*, Kassel etc. 1981, 649-658

Brown, Howard Mayer, „Introduction (Part Two: Renaissance)", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 147-165

Brown, Howard Mayer, „Instruments", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 167-183

Dammann, Rolf, „Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.", *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974) 245-289.

D'Accone, Frank A., „The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, c. 1475-1525", *Josquin Desprez* (Hrsg. Edward E. Lowinsky) London 1976, 601-618

Downey, Peter, *The Trumpet and its Role in Music of the Renaissance and Early Baroque*, Ph.D. diss. Belfast 1983

Downey, Peter, „The Renaissance Slide Trumpet. Fact or Fiction?", *Early Music* 12 (1984) 26-33

Duffin, Ross W., „The ‚trompette des menestrels' in the 15th century ‚alta capella' ", *Early Music* 17 (1989, 397-402

Eitner, Robert / Th. von Miltitz, „Briefe von Jorg Neuschel in Nürnberg, nebst einigen anderen", *Monatshefte für Musikgeschichte* 9 (1877) 149-159

Elders, Willem, „The performance of cantus firmi in Josquin's Masses based on secular monophonic song", *Early Music* 17 (1989) 330-341

Fallows, David, „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1474", *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music* (Hrsg. Stanley Boorman) Cambridge 1983, 109-159

Fallows, David, „The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985) 32-66

Fallows, David, „Secular Polyphony in the 15th Century", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 201-221

Fiabane, Armando, „Contributi alla conoscenza del cornetto", *Heinrich Schütz e il suo tempo* (G. Rostirolla, ed.), Roma 1981, 329-340

Galpin, Francis W., „The Sackbut, its Evolution and History", *Proceedings of the Royal Musical Association* 1906, 1-22

Gambassi, Osvaldo, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte*, (Historiae Musicae Cultores 55), Firenze 1989

Glahn, Henrik, *Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel* (1541), Copenhagen 1978

Höfler, Janez, „Der ‚trompette des ménéstrels' und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 29 (1979), 92-132

Kämper, Dietrich, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta Musicologica 10), Köln u. Wien 1970

Karstädt, Georg, „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.-18. Jahrhunderts", *Archiv für Musikforschung* 2 (1937) 385-432

Marix, Jeanne, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Phlippe le Bon* (1420-1467), (Collection d'études musicologiques 29), Strasbourg 1939

Myers, Herbert W., „The *Mary Rose* ‚shawm' ", *Early Music* 11 (1983) 358-360

Myers, Herbert W., „Slide trumpet madness: fact or fiction?", *Early Music* 17 (1989) 383-389

Naylor, Tom L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts* 1500-1800. Brass Research Series 9, Nashville 1979

Newcomb, Anthony, „Secular Polyphony in the 16th Century", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds.), London 1989, 222-239

Planchart, Alejandro Enrique, „Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology", *Studi musicali* 10 (1981) 3-29

Polk, Keith, *Flemish Wind Bands in the Late Middle Ages*, Ph.D. diss. Berkeley 1968

Polk, Keith, „Wind Bands in Medieval Flemish Cities", *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1968) 93-113

Polk, Keith, „Municipal Wind Music in Flanders in the Late Middle Ages", *Brass and Woodwind Quarterly* 2 (1969) 1-15

Polk, Keith, „Ensemble Performance in Dufay's Time", *Dufay Quincentenary Conference* (Hrsg. Allan W. Atlas) Brooklyn 1976, 61-75

Polk, Keith, „Civic Patronage and Instrumental Ensembles in Renaissance Florence", *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1986, 51-68

Polk, Keith, „Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany", *Early Music History* 7 (1987) 159-186

Polk, Keith, „The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance", *Early Music* 17 (1989) 389-397

Polk, Keith, „The Schubingers of Augsburg; Innovation in Renaissance Instrumental Music", *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (Hrsg. F. Brusniak und H. Leuchtmann), Tutzing 1989, 495-503

Prizer, William F., „Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: Strumenti a fiato in una corte italiana" *Rivista Italiana di Musicologia* 16 (1981) 151-184

Rastall, Richard, „Some English Consort-Groupings of the Late Middle Ages", *Music and Letters* 55 (1974), 179-202

Ravizza, Victor, *Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Ser.II, Bd. 21, Bern/Stuttgart 1970

Reynolds, Christopher A., „Sacred Polyphony", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 185-200

Sachs, Curt, „Chromatic Trumpets of the Renaissance", *Musical Quarterly* 36 (1950) 62-66

Safowitz, Vivian, *Trumpet Music and Trumpet Style in the Early Renaissance*, M. M. thesis, University of Illinois, Urbana 1965

Safowitz Ramalingam, Vivian, „The *trumpetum* in Strasbourg M222 C22", *La musique et le rite sacré et profane* (Kongreßbericht Strasbourg 1982), vol. II, Strasbourg 1986, 143-160

Salmen, Walter, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Musikgeschichte in Bildern III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 9, Leipzig 1976

Sandberger, Adolf, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*. Bd. 3/ 1.Teil. Leipzig 1895

Schuler, Manfred, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418", *Acta musicologica* 38 (1966) 150-168

Smithers, Don L., *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, 2. Aufl., Buren 1988

Tarr, Edward, *The Trumpet*, London 1988

Weinmann, Karl, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De usu et inventione musicae"*. 2. Aufl., Tutzing 1960

Welker, Lorenz, „‚Alta Capella'. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert". *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 119-65

Wrigth, Craig, „Voices and Instruments in the Art Music of Northern France during the 15th Century: A Conspectus", *IMSCR Berkeley 1977*, Kassel etc. 1981, 643-649

Žak, Sabine, *Musik als „Ehr und Zier"*, Neuss 1979

Žak, Sabine, „Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche (Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst)", *Musica Disciplina* 38 (1984) 231-259

DEATH AS A FIDDLER: THE STUDY OF A CONVENTION IN EUROPEAN ART, LITERATURE AND MUSIC *

by Rita Steblin

„Freund Hein spielt auf" – Death strikes up to play. What instrument does he play? The violin, of course. When Gustav Mahler inscribed the above caption on the Scherzo movement of his Fourth Symphony (1900) and wrote a special scordatura part for solo violin as a programmatic element, he was influenced by the popular notion that Death comes as a fiddler.[1] This gruesome „friend" had already appeared, playing the violin for a midnight bone dance, in Camille Saint-Saëns's *Danse Macabre* (1875) and was to be again associated with the violin in Igor Stravinsky's *L'Histoire du Soldat* (1918). Why was Death a fiddler? Was he always a fiddler? Is he still a fiddler? These are some of the issues I would like to address here, issues which are of significance not only to music, but to art and literature as well.

A striking example of the conviction among nineteenth-century artists that Death comes with a fiddle in hand is Alfred Rethel's woodcut „Tod als Würger" [Death as Strangler] (1850). (See Figure 1.) Death is depicted here as a skeleton in monk's garb, playing two bones like a fiddle and bow. He had come in disguise to a masked ball: various dancers in commedia dell' arte costume lie dying on the floor around him while the musicians sneak away in terror at the back. Another example is the self-portrait by the Swiss idealist Arnold Böcklin: „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod" [Self-Portrait with Fiddling Death] (1872). (See Figure 2.) The painter tilts his head as though straining to hear something behind him: at his left shoulder is the grinning figure of Death playing the violin.

The same type of imagery appears in Romantic literature: a particularly vivid example is found in Nikolaus Lenau's epic poem *Faust* (1836). In the scene of the village wedding, „Der Tanz," Death's agent Mephistopheles grabs a violin and, through the power of his diabolical playing, helps Faust to seduce the girl of his choice. The devil's mastery of difficult technique – double and triple stops according to Lenau's account – indicates that this was his instrument par excellence. The demonic violinist appears again as

* I wish to dedicate this article to the great Viennese violinist Eduard Melkus, who inspired my interest in this topic.

[1] Donald Mitchell, Gustav Mahler: *The Wunderhorn years*, Berkeley and Los Angeles 1975, 303, n. 116: „‚Freund Hein spielt auf', according to Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, 155, was originally inscribed by Mahler on the MS of this movement [the Scherzo]". See also Bruno Walter, *Briefe 1894-1962*, Frankfurt 1969, 52.

„der schwarze Geiger" or black fiddler in Gottfried Keller's *Romeo und Julia auf dem Dorfe* of 1856. The young lovers fall under the violinist's magical spell, marry in defiance of their fathers' wishes, and deliberately drown themselves while floating on a raft – a Liebestod. At one point in their illegal wedding ceremony, they dance feverishly under the influence of the fiddler's diabolical playing.

The association of Death with dancing, as in several of the preceeding examples, suggests that the most logical place to look for the origin of the motive „Death as a fiddler" is in the medieval Dance of Death convention. This custom, also known as Danse Macabre or Totentanz, arose in the fourteenth century, in the wake of the devastating epidemics of bubonic plague. It usually involved a dramatic, pictorial or literary portrayal of a number of skeleton-like figures leading a procession of living beings to a charnel house (House of the Dead). These skeletons were thought to be the Dead, having come to collect the Living. The message imparted was that no one, pope or beggar, man or woman, old person or child, escaped from the call of Death. The religious authorities encouraged this practice because it helped to reinforce their teachings of leading a moral life, of being prepared for Death at all times.[2]

Since this was a *Dance* of Death, musical instruments play an important part. Let us consider the treatment of instruments in some of the earliest surviving pictorial representations of the Totentanz. Figure 3 is from the Lübecker Totentanz, painted c.1466 (revised in 1588) on the walls of the Marienkirche Chapel of the Dead in Lübeck. Leading the procession is the skeletal figure of Death playing on a flute.[3] Following him are dancing skeletons and persons from all walks of life, twenty-four pairs in all. The highest ranking of these, the pope and the emperor, are the first in line. Figure 4 shows another mid-fifteenth-century Dance of Death – the Klein-Basler fresco at Klingenthal, Switzerland. Here skeletons lead the various estates to a charnel house filled with skulls. The musical instruments heralding this dance are pipes, shawm and drum.[4] Individual scenes from the Dance of Death were also widely disseminated in the form of woodcuts. A famous example is the Heidelberger or Knoblochtzer Totentanz of 1485. The text of the title page reads:

[2] The literature on this subject is immense: a recent, comprehensive discussion of the topic, with invaluable iconographic evidence, is Reinhold Hammerstein's *Tanz und Musik des Todes: Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Berne and Munich 1980.

[3] In the original 1466 version, removed to Reval in 1588 upon restoration of the cycle, the leading figure plays the bagpipes. See Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, fig. 31, and pp. 154-156 for a discussion of the complicated history of this Totentanz.

[4] See the identification of instruments in Kathi Meyer-Baer, *Music of the spheres and the dance of death: Studies in musical iconology*, Princeton 1970, 302, fig. 161

Wol an wol an ir herren und knecht	Come ye sires and servers
Springet her by von allem geslecht	Rush here from all estates
Wie iunck wie alt wie schone ader kruß	Young and old, pretty or ugly
Ir mußet alle in diß dantz huß	All must come to this house of dance [5]

In the scene accompanying this text, skeleton-musicians play for the dance. (See Figure 5.) The instruments are all loud winds: shawms or buisines and a slide trumpet. Another woodcut, designed by Michael Wohlgemuth and printed in Hartmann Schedel's *Weltchronik* of 1493, depicts a rather merry dance beside an open grave, perhaps caricaturing the popular belief in the midnight bone dances. (See Figure 6.) Accompanying the fun is Death as a shawm-player.

An examination of numerous other Totentanz representations from the fifteenth century reveals that wind instruments – often shawms, bagpipes, or a pipe and drum combination – prevail.[6] These were the instruments most often used to accompany medieval processions and dances.[7] Figure 7 shows a fifteenth-century peasant dance from Poitou, accompanied by a musician playing the bagpipes while Figure 8 shows Death playing the same instrument – bagpipes – in a Totentanz depiction in La Chaise Dieu (1460). It appears, therefore, that the image of Death as a fiddler had not yet become fixed in the popular imagination, and I can only conclude that the oft-repeated statement by early scholars of the Totentanz, that Death „in the Middle Ages had a distinct preference for the violin"[8] must be false. More often than not he was depicted as a wind player – a piper – and this is confirmed by the well-known legend (dated 1284) of the Pied Piper of Hamelin. The piper who lures the town's children away, never to return again, is usually interpreted as Death.[9]

[5] Original text from Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, fig. 138. English translation from Meyer-Baer, *Music of the spheres*, 301.

[6] See the illustrations in Stephan Cosacchi, *Makabertanz: Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim am Glan 1965, Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, 3rd rev. ed., Cologne 1974, and Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*.

[7] For a thorough discussion of the early history of the pipe-drum combination, in particular its association with the dance (and Totentanz), see Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance", *BJbHM* 7 (1983) 84-118.

[8] Léonard P. Kurtz, *The dance of death and the macabre spirit in European literature*, New York 1934; Geneva 1975, 221. See also Maximilian Rudwin, *The Devil in Legend and Literature*, Chicago and London 1931, 256, and Stephan Cossachi, „Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz", *Die Musikforschung* 8 (1955) 11.

[9] In the most recent literature on the Totentanz, in particular in Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 41, it is clearly established that the „Fistula" (the generic word for pipe) is the instrument on which the medieval figure of the Todesspielmann – Death as musician – plays.

The visual image of Death as a piper is reinforced by the verses of text which accompanied the Totentanz pictures. For example, the Würzburger Totentanz, the oldest German Dance of Death poem (c. 1350), begins with a preacher's sermon in which Death is typified as follows:

Mit sîner hellischen pfîfen schreien	With his hellish pipe's sound
bringt er iuch al an einen reien.	he brings you all to a round.

When Death addresses his first victim, the pope, he taunts:

Her bâbst, merkt ûf der pfîfen dôn:	Sir Pope, watch out for the pipe's tune:
ir sult darnâch springen schôn!	You will be jumping to it soon!

When the choir leader's turn is up, the complaint is:

Ich hân als ein kôrherre frî	I have as a choir director free
gesungen manic lieplîch melodî.	sung many a lovely melody.
Des tôdes pfîf stât dem nit glîch,	The pipe of Death compares unlikely,
sie hat sô sêre erschrecket mich.	it has so very much frightened me.[10]

Later verses, like those accompanying the fifteenth-century Groß-Baseler Totentanz, repeat Death's claim that all „[muß] tantzen nach miner pfifen ton" (must dance after my pipe).[11] Death is also a piper in several English folksongs inspired by the Dance of Death. The ballad „Can you dance the shaking of the sheets" (c. 1560) concludes with Death speaking these lines:

Be ready, therefore, – watch and pray,
That when my minstrel pipe doth play,
You may to heaven dance the way.[12]

The alternate title of this song was „Dance after my pipe," and to dance after Death's pipe „seems to have been a proverbial expression."[13]

Let us now consider the most famous of all Dance of Death representations: Hans Holbein's series of woodcuts designed in Basel c. 1526 and first published as *Les Simulacres & Historiées Faces de La Mort* in Lyons in 1538. Quite a number of the scenes feature musical instruments. Figure 9, showing Death calling on the Duchess, contains a fiddle-like instrument, and this scene has sometimes been cited as evidence that Death was a fiddler in the Renaissance.[14] But, if we look at more of the musical scenes we find that the

[10] Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 309, 310, 314. The English translation is my own. See also the discussion in Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 29ff.

[11] Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 333.

[12] Henri Stegemeier, *The dance of death in folk-song*, Chicago 1939, 103.

[13] William Chappell, *Popular Music of the Olden Time*, 2 vols., London 1859, I, 84. See also the similar German expressions discussed in Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 51-52.

[14] Sharon Latchaw Hirsh, „Arnold Böcklin: Death talks to the painter", *Arts Magazine* 55 (1981) 86.

instruments depicted are of great variety and seem to be associated with features of the intended victim rather than with the character of Death. For example, Death plays the xylophone in the scene with the Old Woman (Figure 10), perhaps because this instrument sounds like rattling old bones. In the Soldier's scene (Figure 11) an appropriate military instrument – the side drum – is sounded by a skeleton in the background, while in the scene with the Fool (Figure 12), who stupidly swings a bladder, Death blows the lowly bagpipes. In the opening scene to this hierarchical presentation of victims, we see the old charnel house with skeletons making music for the Dance (Figure 13). As in the earlier representations, wind (and percussion) instruments dominate. Thus my conclusion can only be that the notion of Death preferring the fiddle did not originate with Holbein. In the following two centuries the Dance of Death depictions were rather sterile imitations of Holbein and, as in the case of Abraham a Sancta Clara's *Todten-Capelle* of 1710 – the moral warnings of a conservative cleric –, Death was still viewed as a piper, in this case a flutist.[15]

A brief view of the violin's history may help to clarify matters. Bowed fiddle-type instruments, with names like rebec, giga, lira, fidula and vielle, were found in Europe from the eleventh century on. These were often used by the wandering minstrels to accompany their songs and dances, and especially to provide background music for banquets in castles. The tone was thin and nasal – perhaps not loud enough to compete with the shrill pipes and shawms favoured for outdoor processions, and hence not as suitable as the instrument of Death. The fiddle-like instrument in Holbein's scene with the Duchess, for example, was used to accompany a bedroom encounter. There is also a wood relief from 1548 which depicts Death playing the fiddle to a sleeping child, before snatching it from its cradle.[16] The soft tones of the fiddle undoubtedly made this the preferred instrument for a child's lullaby.

The violin as we know it – with four strings tuned in fifths, characteristic outline, bulging back, scroll, f-holes, and overhand bow grip – did not emerge until c. 1550. Once developed by the master craftsmen of northern Italy, the new instrument spread rapidly throughout Europe and by 1600 had virtually replaced all the earlier rebec and fiddle models. The instrument had become so popular that in 1619 Michael Praetorius could write in his famous book on instruments: „Und demnach dieselbige jedermänniglichen bekandt ist darvon (ausser diesem, daß wenn sie mit Messings- und Stälenen Säiten bezogen werden, ein stillen und fast lieblichen Resonanz mehr, als die andern, von

[15] See Abraham a Sancta Clara, *Die Totenkapelle: Ein Totentanz in Wort und Bild*, Würzburg 1710; M. Gladbach 1921, titlepage, where an elegantly-dressed couple is dancing to the accompaniment of a skeleton playing the flute. The corresponding German text reads: „Sie sind so sehr vermessen, weil Sie dess Tods vergessen." [They are so arrogant because they have forgotten Death.]

[16] Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, 19.

sich geben) etwas mehr anzudeuten und zu schreiben unnötig". *(De Organographia, Teil II, Cap. XXII)* (And since everyone knows about the violin family, it is unnecessary to indicate or write anything further about it).[17] The violin's tone was now quite powerful, and its ability to produce strong rhythmic impulses made it eminently suitable for dance music. A valuable early description of the violin, from Jambe de Fer's *Epitome Musical* of 1556, points out this aspect of its social function:

> Nous appelons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps....L'autre sorte s'appelle violon & c'est celuy duquel lon use en dancerie communement, & à bonne cause: car il est plus facile d'accorder.... Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en conduisant quelques noces, mommerie.
>
> We call viols those with which gentleman merchants and other virtuous people pass their time.... The other type is called violin; it is commonly used for dancing, and with good reason, for it is much easier to tune.... It is also easier to carry, a very necessary thing while leading wedding processions or mummeries.[18]

Thus it appears that the violin sound was now powerful enough to lead processions and dances.

The earliest surviving repertoire for the violin is *dance* music, and the instrument became fixed in the popular mind as *the* dance instrument. One of the first paintings in England to show the new violin family – Joris Hoefnagel's „A Fête at Bermondsey" (c. 1570) – contains two violinist-violist duos, providing the music for a village dance. (See the detail from this painting in Figure 14.) The social history of violin players reveals that they were usually professionals – those forced to make their living by performing – and not gentleman amateurs, as in the case of viols. The general opinion was that a common „Bier Fiedler" or dance-hall violinist was a low-class scoundrel. Jonathan Swift, in „A Letter to Stella" (July 25, 1711) writes: „He was a fiddler, and consequently a rogue."[19]

This attitude was in large measure due to the religious view of dancing. Both Catholic and Protestant moral theologians considered public dancing a dangerous occasion of sin – an activity that might lead to adultery. Hence, the populace was constantly warned, in sermons and tracts, of the evils of dancing. One treatise, by John Northbrooke c. 1577, describes dancing as „vaine, foolish, fleshly, filthie, and divelishe."[20] In fact, dancing was thought

[17] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, 1619, as quoted in David D. Boyden, *The history of violin playing*, London 1965, 1.

[18] Philibert Jambe de Fer, *Epitome Musical*, Lyons 1556, 62-63, in François Lesure, „L'*Epitome Musical* de Philibert Jambe de Fer (1556)", *Annales Musicologiques* 6 (1958-1963) 341-386. See also Boyden, *Violin playing*, 32.

[19] Burton Stevenson, *Stevenson's book of quotations classical and modern*, 9th ed., London 1958, 1370.

[20] John Northbrooke, *A Treatise against dicing, dancing, plays, and interludes, from the earliest edition c. 1577*, London 1843, 146.

to have been devised by the devil.[21] Since epidemics were always a serious threat, dances, with so many people in close contact, no doubt led to the spread of disease and death. The violin, having replaced the pipe as the instrument of the dance, thus became the favoured instrument of Death.

It may be helpful to clarify the distinction between Death and the Devil, since they tend to be synonomous as far as the violin is concerned. According to the Bible, it was through Satan (or the Devil), in the guise of a snake, that sin came into the world, and the wages of sin is Death. Death is a state of being – the end of flesh. The skeletal figure of Death, as in the Totentanz representations, was the artistic attempt to give the idea of physical Death a visual personification. The Devil, on the other hand, was the agent of Death. He came to earth in many forms – often in the nineteenth century, as a sinister man in a dark cape – to barter for men's souls for hell, that is, eternal, spiritual death. The character of Death – in his skeletal form – seems more prevalent in art works, while the Devil is more often featured in literary works. In any case, they both played the violin.[22]

In European folklore, there are many fairy tales or myths about the devil's prowess on the violin, usually in conjunction with dancing. For example, at the witches' sabbath, according to one folk-tale, the devil plays the fiddle – a bone – while all the witches dance around him.[23] Other tales tell of trading one's soul to the devil in order to learn to play the violin or to obtain a magic violin. Such a violin usually causes uncontrollable dancing. One tale goes as follows: Once upon a time at a wedding dance, jokes were told about the Dead. When the musicians stopped playing at midnight, the music continued on, but now with frightful dissonances. Up above, in a fir tree, crouched the Devil, playing on the violin. This awakened the Dead, who rose out of their graves and began a whirling bone dance.[24] Here we have the devil playing for the Dance of the Dead. The same kinds of tales, however, are told about the pipe. For example, there were pipes which could summon the devil or compel the people to dance. Also, there was the tale of a pipe (also of a violin), fashioned from the bone of a murdered victim, which when played revealed the identity of the murderer.[25] Since it is difficult to date these tales – most were collected in the early nineteenth century – it may be that the ones with

[21] See the many quotations with the message „Where dance is, there is also the devil" in Hammerstein, *Diabolus in Musica*, Berne and Munich 1974, 45-49. See also the discussion in Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis: Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung", *BJbHM* 4 (1980) 34.

[22] See the discussion of the synonomous aspect of Death and the Devil in Christian theology in Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, 23.

[23] Hoffmann-Krayer and Hans Bächtold-Stäubli, eds., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 vols., Berlin and Leipzig 1927-1942, III, 465.

[24] Ibid., 467.

[25] Ibid., 469; VI, 1594.

the pipe are the older versions, and that the violin was substituted later as it gradually replaced the pipe. As is to be expected, evidence of the closer association of Death with the violin is well documented in art and literature from about 1550 onwards. An early example of Death in his new role of fiddler is found in Pieter Bruegel's apocalyptic vision „Triumph of Death" (c. 1562). (See Figure 15.) In the lower right-hand corner of this painting a pair of music-making lovers is interrupted by a grinning skeleton playing a viola da braccio (the immediate forerunner of the violin).[26] A similar scene is depicted in a late sixteenth-century engraving attributed to the Dutch artist Hendrik Goltzius. (See Figure 16.) Notice the hour-glass and the moral message of the text:

Wy syn in vruecht dickmael gheseten	We are often sitting in joy
de doot veel naerder den wy weten.	Death is much closer than we know.[27]

Figures 17 and 18 compare Hans Holbein's original version of Death and the Pedlar (c. 1526) with the version „La Mort et le Marchant" by F. Langlois dit Ciartres (1588-1647), of about a century later. In keeping with the now popular convention of Death as a fiddler, Ciartres, a merchant as well as an artist, has substituted a viola da braccio for Holbein's tromba marina.[28] As far as literature is concerned, no less a figure than William Shakespeare includes the line „Heigh, heigh! the devil rides upon a fiddlestick" in his play King Henry IV, Part I, dated 1597-1598.[29]

As mentioned earlier, the seventeenth and eighteenth centuries produced mainly sterile, old-fashioned versions of the Totentanz genre.[30] This is seen in the Ciartres copy of Holbein and in the following Dance of Death text from Ulm, c. 1650, where fiddlers now play for the dance and the bagpipe is associated with vagrants:

Wolauf mit mir auf diesem Plan!
Ein Tanz will ich euch stellen an,
Darbei müßt ihr mir All' erscheinen,
Ihr thut gleich lachen oder weinen.
Der Vortanz mir allein gebührt,
Der Tod an euch zum Meister wird,
Liest euch eine kurze Lection:
MEMENTO MORI, gedenk oft dran! . . .
Macht auf, ihr Geiger, einen Tanz!

[26] John Henry van der Meer, *Musikinstrumente: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich 1983, fig. 109.

[27] Georg Kinsky, *A history of music in pictures*, London 1930, 93, fig. 4. The translation is my own.

[28] A.P. de Mirimonde, *L'Iconographie musicale sous les rois bourbons: La musique dans les arts plastiques (XVII - XVIII siècles)*, Paris 1975, 113, fig. 85.

[29] Act 2, sc. 4, l. 534.

[30] See Gert Buchheit, *Der Totentanz: Seine Entstehung und Entwicklung*, Berlin 1926, 205, and Aldred Scott Warthin, *The Physician of the Dance of Death*, New York, 1931, 57ff.

Dem Kaiser bind ich da ein' Kranz.
Ewr Majestät wöll einher prangen,
Man wird ein Galliard anfangen. . . .
Jetzt bin ich worden ein Sackpfeifer
Und ruf zusammen all Landläufer,
Bot, Kramer, Schüler, Sternsinger;
Ein neues Jahr ich ihn' wollt abg'winnen.[31]

The progressive feature of this text is the mention of „Memento Mori," for this reflects the theme of the innumerable *Vanitas* paintings of the Baroque era – the new genre which replaced the old Totentanz representations.[32] The Goltzius engraving seen in Figure 16 is an early example of this genre, the purpose of which was to remind the viewer of the fleeting nature of life and the futility of earthly pursuits. The early Vanities, which included human figures, subsequently developed into still-lifes with well-defined stock images: a skull, hour-glass, mirror, burnt-out candles, and dead flowers to symbolize the passage of time; books, dice, playing cards, and musical instruments to show meaningless (and sensual) pastimes. More often than not, the instrument depicted was a violin, which, combined as it usually was with the skull, could only help to reinforce the popular association of Death with the fiddle. The Vanity shown in Figure 19, a mid-seventeenth-century painting by Simon Renard de Saint-André, is typical of the genre in that it „brings together all the classical attributes: the extinguished candle, the hour-glass, the watch, the roses in full bloom (an evocation to love) – the crown of laurel placed on a skull – symbols still obvious today."[33] It must also be symbolic that the musical instrument featured here – the type of violin known as a „kit" – was that used by dancing-masters.

The notion that Death (or the devil) now played the violin is most evident in the kinds of anecdotes told about great violinists. One of the earliest of these concerns the German violinist Thomas Baltzar (c. 1630-1663) who came to England about 1655, served as Charles II's private violinist, and was buried in Westminster Abbey. In a diary entry by Anthony Wood, dated July 24th, 1658, we read: „[Baltzar] came to one of the weekly meetings at

[31] Ludwig Erk, *Deutscher Liederhort*, 3 vols., Leipzig 1893, II, 795-799. The English translation, taken from the preface of the work for organ by Gerhard Krapf entitled „Totentanz", Nashville and New York 1972, reads: „Come with me to a dance that I shall arrange for you, and which you all must join – be it with merriment or with weeping. Mine is the lead-dance, even as Death is master of all; it begins with a brief lesson: *Memento Mori*, forget this not. You fiddlers, strike up a tune, while I fashion the emperor's laurel: May it please Your Majesty to strut about, presently a galliard will be intoned. Now I have become a bagpiper collecting all vagrants and taking them in my ranks; come with me, then, to the *danse macabre*."

[32] See A. P. de Mirimonde, „Les Vanités à personnages et à instruments de musique", *Gazette des Beaux-Arts* 92 (1978) 115-130; 94 (1979) 61-68. See also Pieter Fischer, *Music in paintings of the low countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam 1975, 45-72.

[33] François Lesure, *Music and art in society*, London 1968, pl. 77.

Mr. Ellis's house, and he played to the wonder of all the auditory; and exercising his fingers and instrument several wayes to the utmost of his power, Wilson thereupon the public Professor (the greatest judge of musick there ever was) did after his humoursome way, stoop downe to Baltzar's feet to see whether he had a huff (hoof) on, that is to say, to see whether he was a devil or not, because he acted beyond the parts of Man."[34]

Probably the most famous anecdote concerns the legend of Giuseppe Tartini's dream. This dream took place in 1713, according to the account given by the astronomer J.J. de Lalande, and runs as follows:

> One night I dreamt that I had made a bargain with the devil for my soul. Everything went at my command; my novel servant anticipated every one of my wishes. Then the idea suggested itself to hand him my violin to see what he would do with it. Great was my astonishment when I heard him play, with consummate skill, a sonata of such exquisite beauty as surpassed the boldest flights of my imagination. I felt enraptured, transported, enchanted; my breath failed me, and – I awoke. Seizing my violin I tried to reproduce the sounds I had heard. But in vain. The piece I then composed, „The Devil's Sonata", although the best I ever wrote, how far was it below the one I had heard in my dream![35]

The work thus created circulated in manuscript during the eighteenth century and was later published as „Le Trille du Diable" (Devil's Trill Sonata) in J.B. Cartier's *L'Art du Violon* of 1798. The Tartini legend was very popular in the Romantic era and inspired numerous artistic works including a ballet by Cesare Pugni for the Paris Opera of 1849 and even an opera.[36] Figure 20 shows a dramatic painting of Tartini's „Dream" by James Marshall (1838-1902), an artist who worked primarily in Dresden and Leipzig. Here a winged devil plays the violin while Tartini lies entranced on a bed in his priest's cell. The Devil's Trill Sonata has remained as a masterpiece of virtuosity in the violin repertoire. The difficult double trill which Tartini supposedly heard the devil play at the foot of his bed appears in Example 1.



[34] Jeffrey Pulver, *A biographical dictionary of old English music*, London 1927, 22.
[35] *Grove's dictionary of music and musicians*, 5th ed., London 1954, VIII, 313.

In the nineteenth century it was the phenomenon of Niccolò Paganini which more than anything else reinforced the popular notion that Death or his alter-ego, the devil, played the violin. The enormous success of Paganini's violin concerts across Europe in the 1830's can only be compared with the mass hysteria of present-day rock concerts. Paganini fever seized all classes of society and rumours abounded: the most popular was that he had sold his soul to the devil in order to become the best violinist ever.

Figure 21 shows a little-known sketch, a caricature after a Paganini concert in Vienna, by the deaf artist-musician J.P. Lyser (1803-1870).[37] Paganini dances as he plays within a circle laden with satanic emblems, including the Double Triangle or Sign of Solomon, magic sword, snake, (and various imaginary symbols). On the right is a round-dance of skeletons led by a violinist and on the left, in the midst of various nightmarish creatures, is a scene depicting „Death and the Maiden." The great poet Heinrich Heine, in speaking of another portrait – a Paganini profile – by Lyser, writes as follows:

> Ich glaube es ist nur einem einzigen Menschen gelungen, die wahre Physiognomie Paganinis aufs Papier zu bringen; es ist ein tauber Maler, namens Lyser, der, in seiner geistreichen Tollheit, mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, daß man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt. „Der Teufel hat mir die Hand geführt", sagte mir der taube Maler, geheimnisvoll kichernd ...
>
> I believe that only one man has succeeded in putting Paganini's true physiognomy on to paper–a deaf painter, Lyser by name, who, in a frenzy full of genius, has, with a few strokes of chalk, so well hit Paganini's head that one is at the same time amused and terrified at the truth of the drawing. „The Devil guided my hand," the deaf painter said to me, chuckling mysteriously . . .[38]

(Was Lyser thinking of the sketch in Figure 21?)

Heine was profoundly moved by Paganini's appearance in Hamburg in 1833 and he recorded his vivid impressions in the *Florentinische Nächte* – a series of tales told to a dying woman – of 1836. His description of Paganini is „among the finest things Heine ever wrote ... an essay in mind-reading translated into visual imagery which would be the height of virtuosity were it not for the depth of creative emotion which inspired it."[39] A few excerpts from Heine's account reveal how much of his inspiration was derived from the idea of Paganini as an agent of the devil. First, a glimpse of a death-like Paganini caught on the streets of Hamburg:

[36] The opera „Il trillo del diavolo" by Stanislao Falchi was presented in Rome, January 29, 1899. For other works inspired by the „Devil's Trill" see Marc Pincherle, *Tartiniana*, Padua 1972, 17-18.

[37] Lyser is best known for his sketches of Beethoven walking on the steets of Vienna (first published in 1833).

[38] Heinrich Heine, *Reisebilder. Erzählende Prosa. Aufsätze*, Werke Bd. 2, hg. von W. Preisendanz, Frankfurt/M. 1968, 574, *Prose and Poetry*, ed. Ernest Rhys, London and New York 1934, 271.

[39] E. M. Butler, *Heinrich Heine: A Biography*, London 1956; Westport 1970, 137.

In der Tat, es war Paganini selber, den ich alsbald zu Gesicht bekam. Er trug einen dunkelgrauen Oberrock, der ihm bis zu den Füßen reichte, wodurch seine Gestalt sehr hoch zu sein schien. Das lange schwarze Haar fiel in verzerrten Locken auf seine Schultern herab und bildete wie einen dunklen Rahmen um das blasse, leichenartige Gesicht, worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüstlichen Zeichen eingegraben hatten.

It was indeed Paganini himself, whom I then saw for the first time. He wore a dark grey overcoat, which reached to his feet, and made his figure seem very tall. His long black hair fell in neglected curls on his shoulders, and formed a dark frame round the pale, cadaverous face, on which sorrow, genius, and hell had engraved their indestructible lines.

Then an account of Paganini taking bows at the start of the concert, with the mixed images of sick death and the wily cunning of the devil:

Ist dieser bittende Blick der eines Todkranken, oder lauert dahinter der Spott eines schlauen Geizhalses? Ist das ein Lebender der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus der Tasche saugt?

Is that the entreating gaze of one sick unto death, or is there lurking behind it the mockery of a crafty miser? Is that a man brought into the arena at the moment of death, like a dying gladiator, to delight the public with his convulsions? Or is it one risen from the dead, a vampire with a violin, who, if not the blood out of our hearts, at any rate sucks the gold out of our pockets?

Later, during the performance, Heine is entranced by supernatural visions, influenced no doubt by tales of the magic qualities of the devil's violin:

Jenen [Paganini] konnte ich kaum wiedererkennen in der braunen Mönchstracht, die ihn mehr versteckte als bekleidete. Das verwilderte Antlitz halb verhüllt von der Kapuze, einen Strick um die Hüfte, barfüßig, eine einsam trotzige Gestalt, stand Paganini auf einem felsigen Vorsprung am Meere und spielte Violine. ... Manchmal, wenn er den nackten Arm aus dem langen Mönchsärmel lang mager hervorstreckend, mit dem Fiedelbogen in den Lüften fegte: dann erschien er erst recht wie ein Hexenmeister, der mit dem Zauberstab den Elementen gebietet, und es heulte dann wie wahnsinnig in der Meerestiefe und die entsetzten Blutwellen sprangen dann so gewaltig in die Höhe, daß sie fast die bleiche Himmelsdecke und die schwarzen Sterne dort mit ihrem roten Schaume bespritzten.

I could scarcely recognize him in the monk's brown dress, which concealed rather than clothed him. With savage countenance half hid by the cowl, waist girt with a cord, and bare feet, Paganini stood, a solitary defiant figure, on a rocky prominence by the sea, and played his violin.... Often, when he stretched his long thin arm from the broad monk's sleeve, and swept the air with his bow, he seemed like some sorcerer who commands the elements with his magic wand; and then there was a wild wailing from the depth of the sea, and the horrible waves of blood sprang up....[40]

Heine's neighbour at the concert brought him to with the remark:

„Das ist das berühmte Spiel auf der G-Saite".
(That is the famous performance on the G string).

[40] Heine, *Werke*, Bd. 2, 575-576, 577, 580-581. *Prose and Poetry*, 272, 274, 276-277.

This was Paganini's specialty – a trick to astound his listeners. The upper strings would snap one after another and the audience was then treated with the performance of an entire piece on the remaining string – the G string. Paganini wrote several compositions for this purpose, including the Napoleon Sonata, the Sonata Marie Luisa, the *Moses* Variations, and the Military Sonata. Such a display of virtuosity seemed to be supernatural – aided by the devil – and in fact people claimed to have seen the devil at Paganini's elbow during his performances.[41]

Paganini's influence on the Romantic psyche should not be underestimated: for example, his legendary virtuosity on the G string probably influenced Böcklin's „Self Portrait with Fiddling Death." (See Figure 2.) Why else would Death be playing on only one string – the G string? The significance of this reference to Paganini was lost to the art historian Max Schneider, who had difficulty accounting for what he thought was an E string.[42]

The Paganini legend may have influenced Rethel too. (This German artist, considered the greatest successor to Dürer and Holbein, ended his days in a mental asylum.) Rethel's „Death as Strangler" (1850) was inspired by Heinrich Heine's 1832 account of a sudden, tragic attack of cholera during the recent Paris Carnival. (See Figure 1.) The dark-faced female figure sitting rigidly with a scourge in her hand is a personification of Cholera. The cowled figure of Death resembles Heine's vision of Paganini in monk's attire: „with savage countenance half hid by the cowl, waist girt with a cord ... he stretched his long thin arm from the broad monk's sleeve."

Surely it is no coincidence that Rethel's Fiddling Death was playing at a ball. The old association between dancing and Death, hence the violin and Death, had become a convention by the nineteenth century. The Romantic era in general witnessed an increased artistic preoccupation with death. This was caused by a new awareness of the horrors of war (French Revolution, Revolution of 1848) and by rampant diseases (cholera, syphilis, tuberculosis) which attacked those in the prime of life. All this led to a rebirth of the old Dance of Death genre. Figure 22 shows a woodcut illustrating the theme „Tanzen" (Dancing) in Carl Merkel's *Todtentanz* series from 1850. The accompanying text reads:

Der Busen kocht	Breasts beat
und die Locken fliegen,	and locks are at leisure,
Sie tanzen in's Grab	They dance to death
und nennen's Vergnügen.	and call it pleasure.[43]

The young couples dance to Death's tune – played on the violin.

[41] John Sugden, *Niccolo Paganini: Supreme Violinist or Devil's Fiddler?*, Tunbridge Wells 1980, 41.

[42] Max Schneider, *Arnold Böcklin: Ein Maler aus dem Geiste der Musik*, Basle 1943, 34-36.

[43] Carl Merkel, *Bilder des Todes oder Todtentanz für alle Stände*, Leipzig 1850, „Tanzen". The translation is my own.

Another Dance of Death series, eight poems published in 1857 under the title *Todtentänze* by the Munich draughtsman, poet and musician Franz Graf von Pocci, begins with the lines:

Hei! lustig Fideln, scharfer Hall,
Wie tönst du durch die Welt!
Fürwahr es ist ein arger Schall,
Der keinem wohl gefällt;
Denn Alt und Jung wie Arm und Reich,
Noch keinem ward's geschenkt,
Und Alle fallen seinem Streich,
Wenn er die Fidel schwenkt.

Hey! merry fiddles, piercing clang,
How does your tone resound!
In truth it is a wicked bang,
No pleasure to be found;
For old and young as poor and rich,
Indeed not a one stays,
And all will fall under his twitch,
When he the fiddle plays.[44]

Figure 23 shows Death fiddling for a dance as the illustration for the letter „H" heading the third poem in this series. This particular poem relates the folk tale about how Death with his fiddle interrupted a peasant dance and forced the couples to dance themselves to death.

Pocci's friend Ludwig Richter drew an interesting illustration for the letter „E" at the beginning of a fairy tale in Johann Musäus's *Volksmärchen der Deutschen* (German Fairy Tales) of 1842. (See Figure 24.) The picture illustrates the beginning of the story – a rich merchant dying at the dinner table. Below is a little figure of Death, dancing and playing the fiddle in the „Spielmann" – travelling musician – tradition, with the caption „Heute roth; morgen todt": „Today red; tomorrow dead."

Fairy tales and their illustrations were very popular in the Romantic era, and they helped to reinforce the image of Death as a fiddler, especially on children. Richard Wagner writes in his autobiography:

> Schon als kleinstes Kind fiel der Klang dieser Quinten [auf der Violine] mit dem Gespensterhaften, welches mich von jeher aufregte, genau zusammen.... Da ich nun auch das bekannte Bild sah, auf welchem ein Totengerippe einem sterbenden Greise auf der Violine vorspielte, so prägte sich das Geisterhafte gerade dieser Klänge der Phantasie des Kindes mit besonderer Stärke ein.
>
> When I was still almost a baby [the striking of fifths on the violin] was closely associated in my mind with ghosts and spirits.... And when I saw the well-known picture in which a skeleton plays on his violin to an old man on his deathbed, the ghostly character of those very notes impressed itself with particular force upon my childish imagination.[45]

Gustav Mahler too was influenced by childhood memories of fairy tales and their illustrations, and it is not surprising that the fiddling Death concept appears as „Freund Hein" in his Fourth Symphony. („Freund Hein" was the popular cozy term for Death.) The scordatura tuning of the strings a whole

[44] Franz Pocci, *Todtentänze*, Stuttgart and Munich 1857, 7. The translation is my own.
[45] Richard Wagner, *Mein Leben*, ed. Martin Gregor-Dellin, Munich 1976, 36-37. I have not been able to locate the illustration referred to here. See also Richard Wagner, *My life*, 2 vols., New York 1911, I, 35.

tone higher and the direction to sound „like a fiddle [*Fiedel*]" suggests a Dance of Death as imagined by medieval German woodcutters.[46] This is a view of history coloured by the Romantic imagination, since Death in the medieval era was a piper.

The fantastical tales of E.T.A. Hoffmann often feature crazy fiddlers and mysterious violins with supernatural properties, as in the story *Rat Krespel* Here, the ancient violin takes on the tone qualities of Antonia's voice when she is forbidden to sing, and upon her death the sound-post splits into pieces. Jacques Offenbach's opera *Hoffmanns Erzählungen* (1881), which combines aspects of several Hoffmann stories, makes use of a diabolical fiddler. In Act IV of the opera, the sinister Dr. Miracle, in luring Antonia to sing, seizes a violin, plays a frenzied accompaniment, and causes her to sing herself to death. As she falls to the ground, the evil Miracle – the devil in disguise – vanishes into the earth with a wild laugh.

The theme of „Death and the Maiden," seen here in the opera and already mentioned in connection with Lyser's Paganini caricature, recurs frequently throughout the nineteenth century. It is probably best known from Franz Schubert's song setting „Der Tod und das Mädchen," which he wrote in the key of D minor. This was known as the demonic key[47] – associated with supernatural elements as in Mozart's *Don Giovanni* and Beethoven's *Geistertrio* [Ghost Trio] – and it is significant that Schubert featured a set of variations on this song melody in a string quartet (known as „Death and the Maiden"), likewise in the key of D minor. The last movement of this work has been described as a frenzied dance. The image of a ghostly fiddler enticing a young maiden to dance herself to an early death is succinctly captured in the following poem from Heinrich Heine's „Heimkehr" series of 1823-1824:

Die Jungfrau schläft in der Kammer,
Der Mond schaut zitternd hinein;
Da draußen singt es und klingt es,
Wie Walzermelodein.
„Ich will mal schaun aus dem Fenster,
Wer drunten stört meine Ruh."
Da steht ein Totengerippe,
Und fiedelt und singt dazu:
„Hast einst mir den Tanz versprochen,
Und hast gebrochen dein Wort,
Und heut ist Ball auf dem Kirchhof,
Komm mit, wir tanzen dort."
Die Jungfrau ergreift es gewaltig,

The maiden sleeps in her chamber,
The moonlight trembles there;
Outside, singing and ringing,
A waltz tune floats on the air.
„I'll take a look through the window:
Who breaks my rest with this stir?"
A skeleton stands in the moonlight
And fiddles and sings to her:
„A dance you promised to give me,
You broke your word instead;
Tonight there's a ball in the churchyard,
Come with me and dance with the dead!"
Enchantment draws the maiden

[46] H. S. Redlich, *Bruckner and Mahler*, rev. ed., London 1963, 194.

[47] For a discussion of the „ghost" character of D minor see David P. Schroeder, „Berg's Wozzeck and Strindberg's musical models", *The Opera Journal* 21 (1988) 5. See also my book, *A History of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*, Ann Arbor 1983, 243.

Es lockt sie hervor aus dem Haus;
Sie folgt dem Gerippe, das singend
Und fiedelnd schreitet voraus.
Es fiedelt und tänzelt und hüpfet,
Und klappert mit seinem Gebein,
Und nickt und nickt mit dem Schädel
Unheimlich im Mondenschein.

Spellbound past the door;
She follows, the skeleton paces
Singing and fiddling before.
It fiddles and skips and dances
And rattles its bones in tune;
Its skull is weaving and bobbing
In the baleful light of the moon.[48]

The idea of a fiddling death or devil also gripped the imagination of British and French poets. For example, Robert Burns's poem „The De'il's awa wi' th' Exciseman" (1792) begins with the lines: The deil cam fiddlin thro' the town, And danc'd awa wi' th' Exciseman.[49] And Robert Browning, in the long poem of 1873, „Red Cotton Night-Cap Country," includes the lines:

The Devil, that old stager, at his trick
Of general utility, who leads
Downward, perhaps, but fiddles all the way![50]

Charles Baudelaire was influenced by tales of the devil's prowess on the violin, and describes Satan as follows in his prose poem „Les Tentations" of 1863:

Dans sa main droite il tenait une autre fiole dont le contenu était d'un rouge lumineux, et qui portait pour étiquette ces mots bizarres: „Buvez, ceci est mon sang, un parfait cordial"; dans la gauche, un violon qui lui servait sans doute à chanter ses plaisirs et ses douleurs, et à répandre la contagion de sa folie dans les nuits de sabbat.

He held in his right hand a flagon containing a luminous red fluid, and inscribed with a legend in these singular words: „DRINK OF THIS MY BLOOD: A PERFECT RESTORATIVE"; and in his left hand held a violin that without doubt served to sing his pleasures and pains, and to spread abroad the contagion of his folly upon the nights of the Sabbath.[51]

Henry Cazalis (pseudonym Jean Lahor) was inspired by folk tales of midnight bone dances, led by Death playing on the fiddle, to write the following verses:

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et Zig et Zig, sur son violon.
Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,

[48] Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Munich 1969, I, 140. English translation in *The complete poems of Heinrich Heine*, trans. Hal Draper, Boston 1982, 85-86.
[49] Robert Burns, *The Poems and Songs of Robert Burns*, ed. James Kinsley, 3 vols., Oxford 1968, II, 655.
[50] Robert Browning, *The poems*, vol. 2, ed. John Pettigrew, New York 1981, 109.
[51] Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes: Petits poems en prose*, Paris 1926, I, 66. See also Charles Baudelaire, *Baudelaire: His prose and poetry*, ed. T.R.Smith, New York 1925, 131-132.

Courant et sautant sous leurs grands linceuls.
Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
Mais psit! tout a coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté

Zip, zip, zip, Death in cadence
Knocking on a tomb with his heel,
Death at midnight plays a dance tune
Zip, zip, zip, on his violin.
The winter wind blows and the night is dark,
Moans come out from among the linden trees;
The white skeletons go past through the gloom,
Running and jumping in their large shrouds.
Zip, zip, zip, each one is shaking,
The bones of the dancers are cracking.
But hist! All of a sudden they stop the round,
They push each other, they flee – the cock has crowed.[52]

This poem led Saint-Saëns to create one of his most popular works, the *Danse Macabre* of 1875, which in turn inspired Franz Liszt to produce one of his masterpieces of piano transcription, the *Danse Macabre* of 1876. In Saint-Saëns's tone poem, the solo violin has its top string tuned down a semitone to create the tritone A - Eb, or diabolus in musica, – thus a different kind of scordatura tuning to that used by Mahler but with a similar programmatic effect.

The dark feelings of resignation and decline – even deadly foreboding – at the end of the nineteenth century meant that artists continued to be inspired by the theme of death. That the image of a fiddling Death was firmly fixed as an artistic convention is evident in many of the paintings of the enigmatic Belgian artist James Ensor. For example, in his painting „Skeletons Trying to Warm Themselves at a Stove" (1889), a violin is prominently displayed next to the chief skeleton, who wears a black top hat (and represents Death).[53] Figure 25 shows Ensor's „Masks Confronting Death" (1897), which also includes a violin: the scroll only is visible in the lower left-hand corner. The masks symbolized for Ensor the grotesque, fantastic, absurd world of carnival balls, and he must have associated the dancing of these balls with the violin and with Death.

Another end-of-the-era work was Hugo von Hofmannsthal's first play, *Der Thor und der Tod* (The Fool and Death) of 1900. Here, the spoiled and selfish nobleman Claudio, the fool, has treated people badly and filled his life with empty things. Suddenly he hears mysterious music – and there, at the door, stands Death, a fiddle-bow in his hand and a violin hanging from his belt. Claudio protests that he is not ready to die, that he has not yet experienced

[52] Arthur Hervey, *Saint-Saëns*, New York 1922; Westport 1970, 89-90. The translation is my own.

real life. But, to the violin call of Death there appear one after another his mother, his wife and his friends–those who had offered him life, a life which he had rejected. At the end, Claudio is resigned to accept his fate of death.[54]

In the twentieth century, the massive devastation and loss of life during World War I impelled an upsurge of artistic interest in the old Dance of Death theme. This medieval art form was thus flexible enough to meet the current need. Figure 26 shows an illustration which appeared in the Hungarian publication *Borszem Janko* in 1915. Entitled „Der Krieg als Tanz in den Tod" [The War as a Dance of Death], it depicts soldiers from different countries, dancing to Death's fiddling. The accompanying text reads: „Tanzt, Kinder, tanzt, tanzt bis zum Umfallen, ich werde nicht müde!" (Dance, children, dance; dance till you fall dead; I shall not get tired!)[55] A drawing from the same year, 1915, by the Dutch artist Albert Hahn, is entitled „Het nieuwe Offensief – Doodendans" [The New Offensive – Dance of Death]. It features a large violinist-Death fiddling away in the foreground, while in the distance soldiers drop dead amid exploding bombs and hovering ravens. Another Dutch drawing, Leo Jordan's „Doodendans" [Dance of Death], also from 1915, contains a large fiddling Death, dressed in formal tails like a dance-band leader, astride a burning globe of Earth. Under his feet are worm-like hordes of soldiers wriggling to Death's tune.[56] Figure 27 shows Franz Masereel's striking woodcut „Mobilmachung" [Mobilization] from 1919. This Flemish artist and noted pacifist depicts fiddling Death leading a crowd of enthusiastic victims for one last dance. Another wartime image, of Death fiddling beside a howitzer, appears as the title picture in a series of silhouettes from 1923, „Gestalten des Todes: Ein Totentanz des Weltkrieges" [Figures of Death: A Dance of Death from the World War] by the German artist Melchior Grossek (Figure 28). Grossek dedicated this series to his two brothers who were killed in the war. A second image in the same series was inspired by the old Pied Piper of Hamelin legend: Death wears a medieval hat and plays a pipe (Figure 29).

It should be noted here that, as in the last figure, Death is still at times depicted as a piper. However, the artist usually makes it clear that this is the medieval image of Death. Figure 30, „Liebespaar-Selbstmordes" from „Ein Totentanz" (1922) by Walter Draesner shows a pair of lovers in a joint suicide. As they hang together from a tree-branch, Death sits in the tree, piping a tune. The form of his cap and shoes identify him as a medieval piper. It is

[53] See Theodor Kiefer, *J. Ensor*, Recklinghausen 1976, fig. 32.

[54] See the discussion of Hofmannsthal's play in Kurtz, *The Dance of Death*, 271-272.

[55] Istvan Kozáky, *Geschichte der Totentänze*, 3 vols. (Budapest 1936-1944), III, 264-265. The work by Kozáky (Cosacchi) is the most extensive (from its origins to the twentieth century) to date on the Dance of Death theme.

[56] See the illustrations in *Totentanz: Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute*, Mannheim 1987, 169, figs. 204 and 203.

significant that the Death in modern dress in Renate Geisberg's „Das böse Lied" [The Evil Song] from her „Totentanz" of 1927 plays the violin. (See Figure 31.) Death, of course, appears with many non-musical attributes as well: the spear, bow and arrow, scythe (as in the Grim Reaper image), hour-glass (since he represents time running out) and, as in Figure 29, ravens.

The rise of Fascism and the horrors of World War II provided the impetus for further artistic representations of fiddling Death. For example, Lyonel Feininger's cubist painting „The Red Fiddler" (1934) features a Hoffmannesque devil playing the violin.[57] This work has been interpreted as Feininger's reaction to Hitler: a demon seducing the masses with beautiful music; thus, a foreshadowing of „Germany's inevitable Danse Macabre.[58] Kurt Schumacher's cubist wood relief „Totentanz" (1929, c. 1940) also depicts this modern Dance of Death, with a skeleton and his violin leading the people, represented by various stations of life as in the old medieval illustrations, to their gruesome end.[59] Figure 32 shows Felix Nussbaum's last work, „Die Gerippe spielen zum Tanz" [The Skeletons Play for the Dance], painted while in hiding, in 1944. Here a dance-band of skeletons, led by a violinist, plays on the destroyed remains of civilization. Both Schumacher and Nussbaum were killed by the Nazis.[60]

Other twentieth-century artists continued to be inspired by the fertile image of fiddling Death–when not driven by the immediate condition of war, then certainly by the inevitability of human death. Karl Hofer's „Der Geiger" [The Violinist] of about 1948 illustrates in a modern artistic vision the archetypical skeleton Death with his violin.[61] (See Figure 33.) Alfred Kubin, the Austrian master of the macabre, was greatly affected by the untimely death of his young mother, which may have been the impetus for his ink lithograph on the „Tod und das Mädchen" theme. (See Figure 34.) In Walter Ritzenhofen's „Clown und Tod: gemeinsame Melodie" (1978), Death draws the bow across a fiddle-type instrument fingered by the clown, thus making a joint melody as in the title. (See Figure 35.) The theme here may be similar to Hugo von Hoffmannsthal's in that we are all fools, forced to follow Death's tune.

In twentieth-century music there are several works which are based on the old convention of demonic fiddlers. Igor Stravinsky's *L'Histoire du Soldat* (1918) is built on the story of a soldier who sells his violin, symbolizing his soul, to the devil in exchange for worldly wealth. This tale, though taken from a collection of Russian folklore, was so international in its theme that

[57] See Walter Wiora, *The Four Ages of Music*, trans. M.D. Herter Norton, New York 1965, fig. 2c .

[58] Ernst Scheyer, *Lyonel Feininger: Caricature & Fantasy*, Detroit 1964, 149.

[59] See *Totentanz: Kontinuität*, 238, fig. 11.

[60] See the discussion of Nussbaum and Schumacher in *Totentanz: Kontinuität*, 238, 240.

[61] This work was displayed in West Berlin in 1981 in the special exhibit at the Galerie Pels-Leusden entitled „Der Künstler und der Tod."

it was ideally suited to Stravinsky's project of a travelling theatre in Switzerland. Of more recent vintage is the 1970 composition for electric string quartet – *Black Angels: Thirteen Images from the Dark Land* – by Georg Crumb. Crumb explains that this work „was conceived as a kind of parable in our troubled contemporary world.[62] Black angel symbolizes fallen angel, that is the Devil, Death. Among the images portrayed are „Devil-music," featuring solo violin, and „Danse Macabre," with quotations from the Saint-Saëns work of the same name, including the violin's tuning to a tritone. An example can even be found from the American pop music scene: Charlie Daniels's hit country and western single „The Devil Went Down to Georgia" (1979). It includes the lines:

> The devil went down to Georgia;
> He was lookin' for a soul to steal. . . .
> When he came across this young man,
> Sawin' on a fiddle and playin' it hot,
> And the devil jumped up on a hickory stump,
> And said, „Boy, let me tell you what.
> I guess you didn't know it, but I'm a fiddle player, too."[63]

The devil's fiddle playing in this work uses virtuoso violinistic technique – a sort of twentieth-century pop version of Tartini's Devil's Trill. Old traditions die hard, and it appears that the devil is still fiddling away in the present century.

Considering that Death originally became associated with the violin in connection with the dance, it is a sign of the strength of this convention that, even though various changes on the dance scene might suggest that the violin be replaced by a saxophone, electric guitar, or even a synthesizer, the image of a fiddling Death continues to thrive in the twentieth century. The final two illustrations show how this image is impressed upon the popular imagination through the form of the print media. Klaus Böhle's „Libanesischer Totentanz" [Lebanese Dance of Death], which appeared in *Die Welt* in 1985, features a grinning Khomeini disguised as Death playing his violin, gloating over the warring factions in Lebanon. (See Figure 36.) Figure 37 shows how the German magazine *Der Spiegel* used Alfred Rethel's 1850 image of fiddling Death to illustrate its 1985 cover story on AIDS. Since there appears to be no end to war and disease, there will continue to be a need for a graphic visualization of Death. With no sign of a demise, the image of Death as a fiddler lives on, firmly fixed in the popular imagination.

[62] George Crumb, *Black angels (Images 1) for electric string quartet (Thirteen images from the dark land)*, New York 1970, preface.

[63] Hat Band Music (BMI) jacket notes for Charlie Daniels Band, Million Mile Reflections (Epic 35751).



Fig. 1: Alfred Rethel (1816-1859), „Tod als Würger" (c. 1850). (After Wolfgang Stammler, *Der Totentanz: Entstehung und Deutung*, Munich 1948, p. 41)

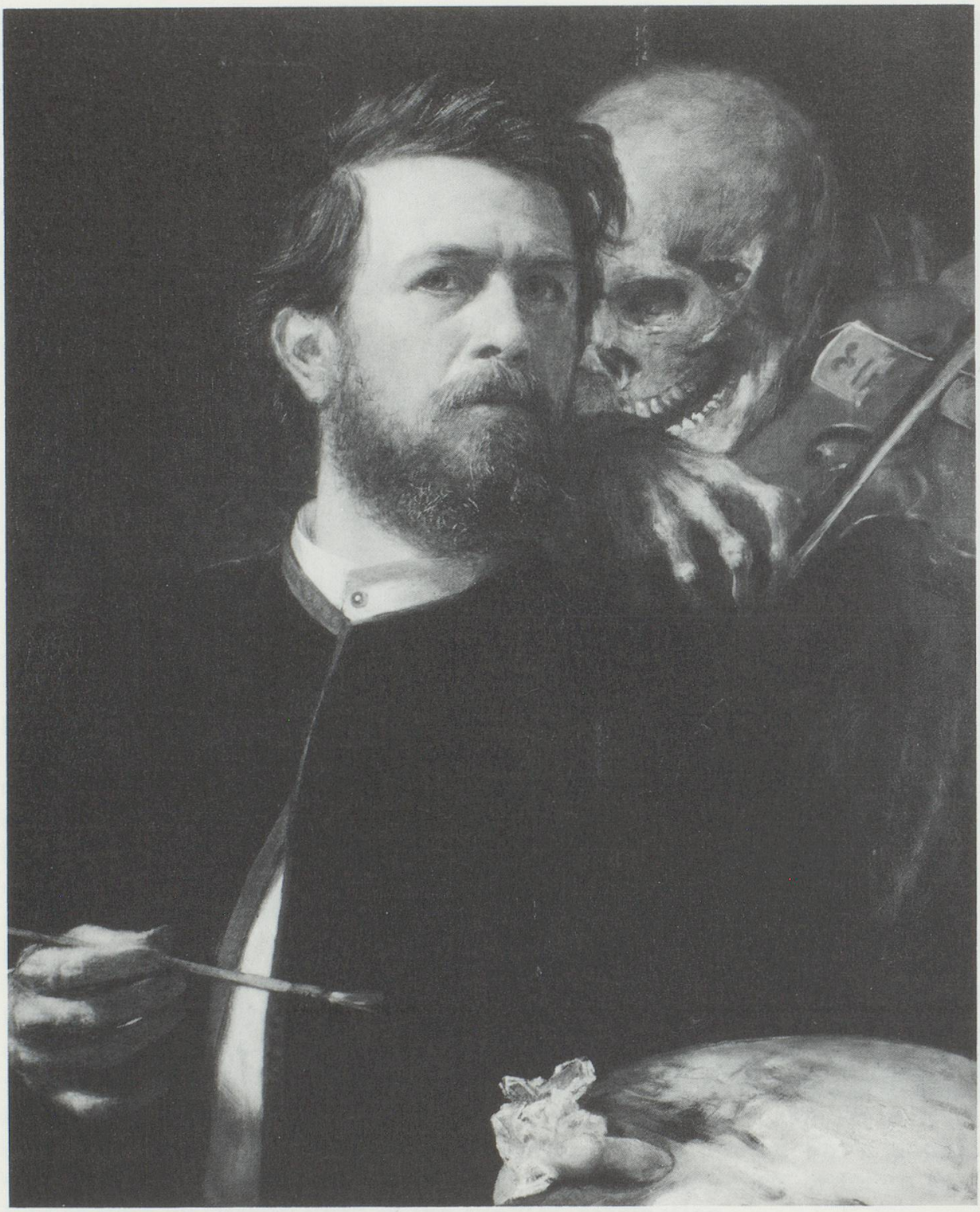


Fig. 2: Arnold Böcklin (1827-1901), „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod" (1872). West Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. (Photo: Jörg P. Anders)



Fig. 3: Lübecker Totentanz, St. Marien (1466, revised 1588). (After Gert Buchheit, *Der Totentanz: Seine Entstehung und Entwicklung*, Berlin 1926, p. 19)



Fig. 4: Klein-Basler Totentanz (mid-15th century). (After Kathi Meyer-Baer, *Music of the spheres and the dance of Death: Studies in musical iconology*, Princeton 1970, p. 302, fig. 161)



Fig. 5: Heidelberger (Knoblochtzer) Totentanz (1485). (After Meyer-Baer, *Music of the spheres*, p. 301, fig. 158)



Fig. 6: Hartmann Schedel, *Weltchronik*, Nuremberg 1493, „Imago mortis". (After Meyer-Baer, *Music of the spheres*, p.4, fig. 2)



Fig. 7: Ländlicher Tanz aus Poitou (15th century). (After Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, 3rd rev. ed., Cologne 1974, fig. 19)



Fig. 8: Totentanz in La Chaise Dieu (1460). (After Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz*, fig. 20)



Fig. 9: Hans Holbein (1497-1543), *Les simulacres et historiées faces de la mort*, Lyons 1538, „The Duchess" (designed c. 1526). (After Francis Douce, *Holbein's dance of death*, London 1890, fig. 36)



Fig. 10: Hans Holbein, „The Old Woman". (After Douce, fig. 25)



Fig. 11: Hans Holbein, „The Soldier". (After Douce, fig. 40)



Fig. 12: Hans Holbein, „The Idiot Fool". (After Douce, fig. 43)

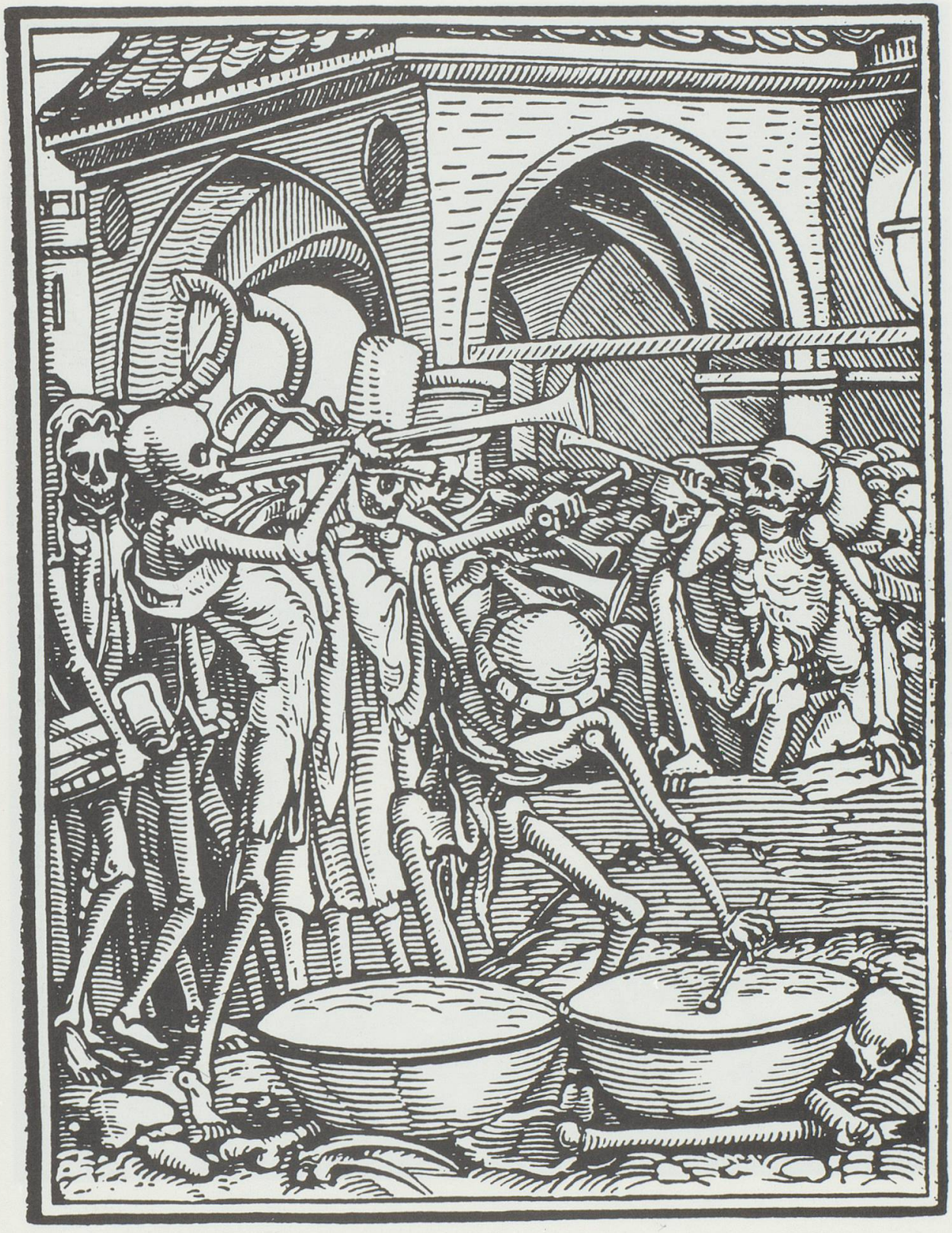


Fig. 13: Hans Holbein, „A Cemetery". (After Douce, fig. 5)



Fig. 14: Joris Hoefnagel (1542-1600), Detail of musicians in „A Fête at Bermondsey" (c. 1570). Hatfield House (The Marquess of Salisbury). (After Mary Remnant, *English bowed instruments from Anglo-Saxon to Tudor times*, Oxford 1986, fig. 153)



Fig. 15: Pieter Brueghel (1528-1569), Detail of music-making lovers in „The Triumph of Death" (c. 1562). Madrid, Prado. (After John Henry van der Meer, *Musikinstrumente: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich 1983, fig. 109)



Fig. 16: Attributed to Hendrik Goltzius (1558-1617), „Couple playing, with Death behind". (After Georg Kinsky, *A history of music in pictures*, London 1930, p. 93, fig. 4)



Fig. 17: Hans Holbein, „The Pedlar". (After Douce, fig. 37)



Fig. 18: F. Langlois dit Ciartres (1588-1647), „La Mort et le Marchant". Paris, Bibliothèque Nationale Estampes. (After A. P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois bourbons*, Paris 1975, fig. 85)

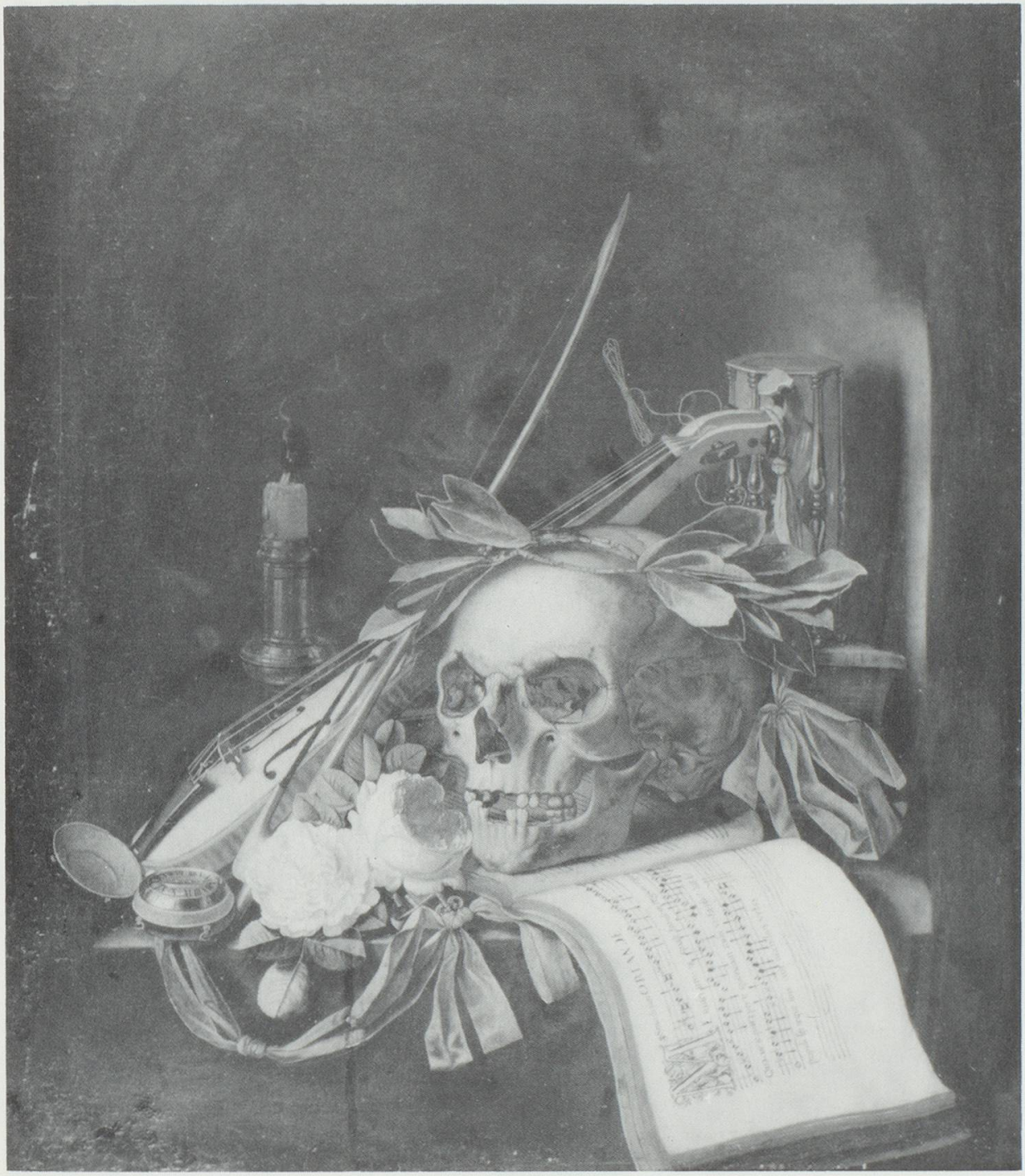


Fig. 19: Simon Renard de Saint-André (c. 1613-1677), „Vanité". Strasbourg, Musée des Beaux Arts. (Photo: Musées de la Ville de Strasbourg)



Fig. 20: James Marshall (1838-1902), „Tartinis Traum oder Die Teufelstrillersonate".Munich, Schack-Galerie. (After Eduard Melkus, Hohe Schule der Violine, Archiv recording 2533 086)



Fig. 21: Johann Peter Lyser (1803-1870), „Karikatur auf die Wiener Konzerte" (1828?). (After Julius Kapp, *Paganini: Eine Biographie mit 60 Bildern*, Berlin 1922, p. 9)



Fig. 22: Carl Gottlieb Merkel (1817-1897), *Bilder des Todes oder Todtentanz für alle Stände*, Leipzig 1850, „Tanzen".



Fig. 23: Franz Graf von Pocci (1807-1876), *Todtentänze*, Stuttgart 1857, Initial „H" illustration for „Heisa, lustig Musikanten", p. 17



Fig. 24: Ludwig Richter (1803-1884), Initial „E" illustration for „Stumme Liebe" (1842). (After Johann Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, Jena 1912, vol. 1, p. 161)



Fig. 25: James Ensor (1860-1949), „Masks Confronting Death" (1897). Liège, Musée des Beaux-Arts. (After Jacques Janssens, *James Ensor*, New York, 1978, p. 84)



Fig. 26: Hungarian Caricature in *Borszem Janko*, 1915. (After Eduard Fuchs, *Der WeItkrieg in der Karikatur*, Munich 1916, p. 81)



Fig. 27: Franz Masereel (1889-1972), „Mobilmachung" (1919). (After Stammler, *Der Totentanz*, p. 38)

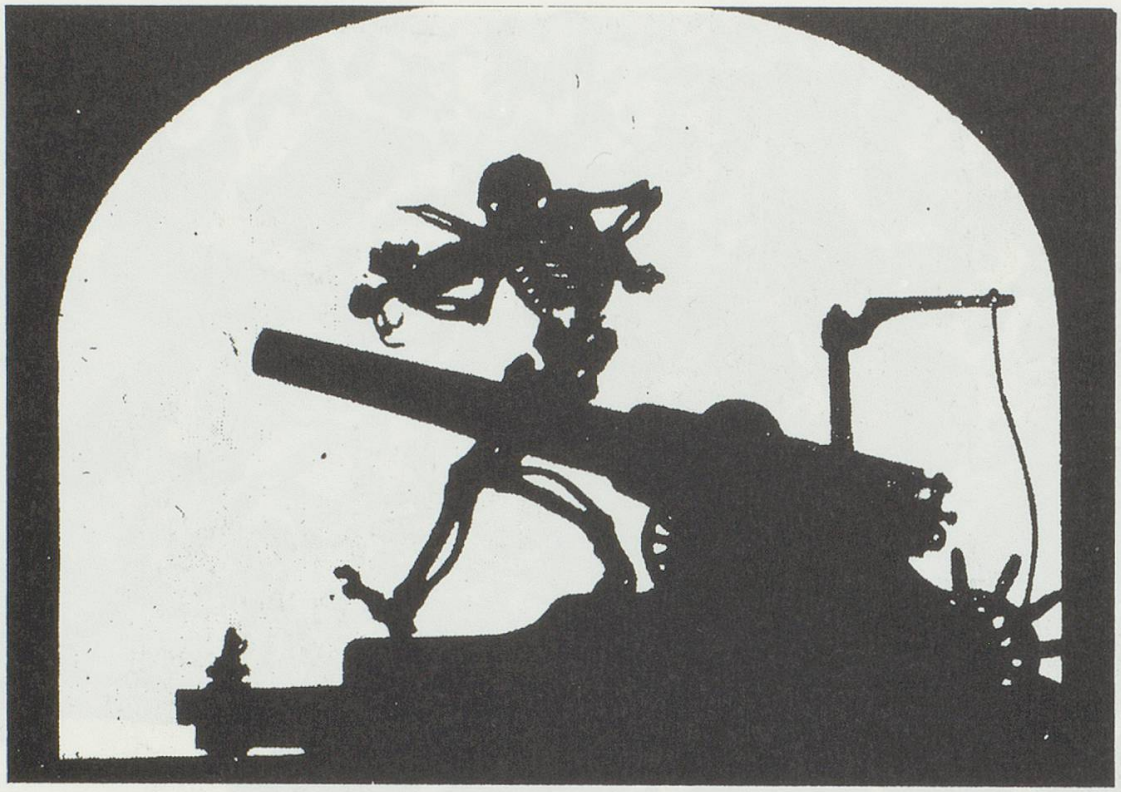


Fig. 28: Melchior Grossek (1889-1967), Gestalten des Todes: Ein Totentanz des Weltkriegs, 1923, „Das Bild des Todes". (After Istvan Kozáky, *Geschichte der Totentänze: Der Totentanz von heute*, Budapest 1941, pl. 79, no. 1)



Fig. 29: Melchior Grossek, Gestalten des Todes, „Der Ausmarsch". (After Kozáky, *Der Totentanz von heute*, pl. 79, no. 2)



Fig. 30: Walter Draesner (born 1891), Ein Totentanz, 1922, No. 3, „Im Tode vereint". Darmstadt, Private collection. (After *Totentanz: Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute*, Mannheim 1987, p. 129, fig. 132)



Fig. 31: Renate Geisberg-Wichmann (born 1898), Totentanz, 1927, No. 6, „Das böse Lied". Universität Düsseldorf, Totentanzsammlung „Mensch und Tod". (After *Totentanz: Kontinuität*, p. 129, fig. 133)



Fig. 32: Felix Nussbaum (1904-1944), „Die Gerippe spielen zum Tanz" (1944). (After *Totentanz: Kontinuität*, p. 240, fig. 19)



Fig. 33: Karl Hofer (1878-1955), „Der Geiger" (c. 1948). (After *Der Künstler und der Tod*, Berlin 1981, fig. 43)



Fig. 34: Alfred Kubin (1877-1959), „Tod und das Mädchen" (1920's?). Author's private collection

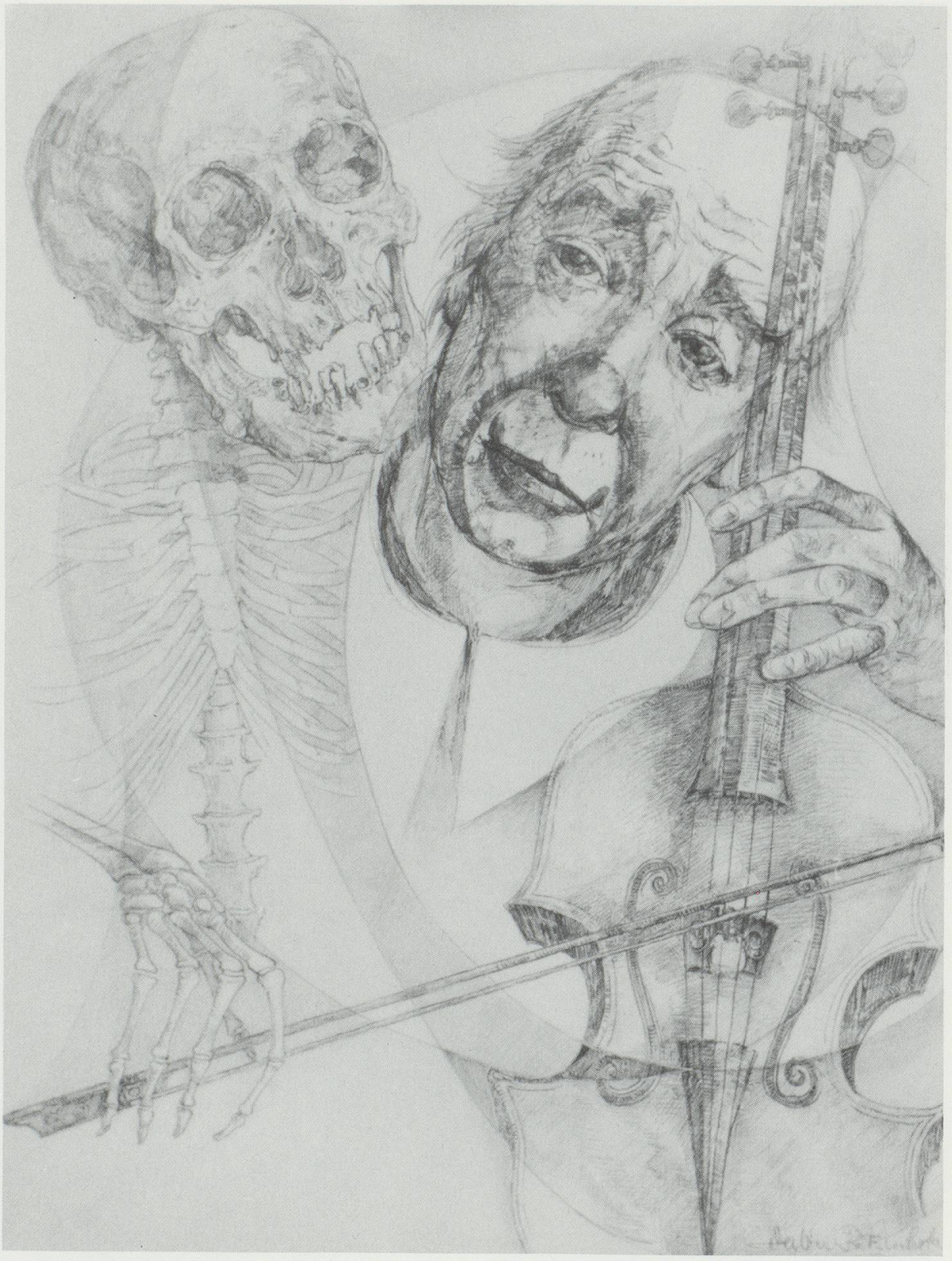


Fig. 35: Walter Ritzenhofen (b. 1920), „Clown und Tod: gemeinsame Melodie“ (1978). (Photo: artist)



Fig. 36: Klaus Böhle, „Libanesischer Totentanz", *Die Welt*, 11.6.1985. (After *Totentanz: Kontinuität*, p. 263, fig. 23)



Fig. 37: „Die großen Seuchen", *Der Spiegel*, No. 39, 23.9.1985. (After *Totentanz: Kontinuität*, p. 264, fig. 27)

ABSTRACTS

Wulf Arlt

Zur Aufführungspraxis der Musik des 15. Jahrhunderts und zum Stand ihrer Reflexion

Als ein Bereich/Feld der „historischen Praxis" ist das 15. Jahrhundert weithin erst noch zu entdecken. Diese Entdeckung kann von der Erfahrung mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in den 70er Jahren profitieren. Das betrifft vor allem zwei Aspekte, unter denen damals der traditionelle Kanon aufführungspraktischer Fragen erweitert wurde: 1. die Analyse der Musik selber und 2. eine Differenzierung nach Zeit, Stilbereich, Gattung etc. So bietet die Musik des 15. Jahrhunderts in ihrer stilistischen und geographischen Vielfalt und insbesondere im Verhältnis zwischen Musik und Text entscheidende Ansatzpunkte für den Dialog mit der Geschichte. Diese Ausweitung der Fragen sollte ihre Konsequenzen auch für die Wissenschaft haben.

On the performance practice of 15th-century music and the state of its reflection

In the area of „historical" practice in 15th-century music much still remains to be discovered. This discovery can profit from experience gathered during the 1970's through the examination of music of the 17th and 18th centuries. This concerns, above all, two aspects under which the traditional canon of performance practice questions was extended: 1) the analysis of the music itself and 2) a differentiation according to time, stylistic area, form etc. Thus the music of the 15th century in its stylistic and geographical diversity and especially in the relationship between music and text offers crucial points of departure for the „dialogue with history". This extending of the questions should also have consequences for the field of musicology.

David Fallows

Embellishment and Urtext in the 15th-century song repertories

How far should 15th-century polyphonic songs be embellished? Certainly the practice of embellishment was learned by all young musicians, and a new page of 15th-century cadence decorations adds to our knowledge of how they did so. But I suggest that in most of the song repertory actual decoration of the written lines is out of place in a sung performance; and I argue that in this

repertory there is a single correct and carefully crafted *Urtext* far more often than most people believe. On the other hand, certain surviving variants – exemplified here in „Jamais tant" by Binchois and two of the more moderately decorated lines in the Buxheim manuscript – can be seen to suggest some of the ways in which the singer's articulation can be varied.

Verzierung und Urtext in Lied-Repertoires des 15. Jahrhunderts

In welchem Ausmaß sollten mehrstimmige Lieder des 15. Jahrhunderts verziert werden? Bekanntlich lernten damals alle jungen Musiker die Praxis des Verzierens, und ein neu entdecktes Handschriftenfragment aus dem15. Jahrhundert trägt zu unserem Wissen bei, wie sie dabei hinsichtlich des Verzierens von Kadenzen vorgingen. Dennoch meine ich, daß beim größten Teil des Lied-Repertoires Verzierungen, die dem überlieferten Notentext zum Zeitpunkt der gesanglichen Ausführung hinzugefügt werden, nicht am Platze sind; und ich zeige, daß es in diesem Repertoire weit häufiger, als man annehmen sollte, einen einzigen, korrekt und sorgfältig gestalteten Urtext gibt. Auf der anderen Seite mögen gewisse überlieferte Varianten – hier dargestellt am Beispiel von *Jamais tant* von Binchois und von zwei der weniger reich ornamentierten Zeilen aus dem Buxheimer Orgelbuch – einige der Möglichkeiten aufzeigen, in welchem Spektrum die Artikulation des Sängers variieren kann.

Alejandro E. Planchart

Two 15th-century songs and their texts in a close reading

This paper examines closely two 15th-century songs, Robert Morton's „Il sera pour vous – L'homme armé" and Guillaume Du Fay's „Craindre vous vueil", from the point of view of their text setting. In both instances it is clear that the surviving sources provide a clear and purposeful guide to the text setting, but that in both cases there are problems caused by the nature of the songs, a combinative chanson in one case and a reworking of a previous song in the other, as well as by occasional scribal errors. An analysis of the phrase structure of the songs, however, permits us to posit a number of solutions for the problems of text underlay in these two works. The solutions are specific to the works in question, but the procedures can be generalized and applied, mutatis mutandis, to the different 15th-century song repertories. Given the nature of 15th-century manuscript transmission, however, it is clear that each individual work needs to be analyzed in some detail before a thoughtful and successful solution to its problems of text underlay can be proposed. An incidental result of the analysis of the two songs in question is the clarification of matters of date or authorship that have been regarded heretofore as problematic.

Zwei Lieder des 15. Jahrhunderts und ihr Text aus der Nähe betrachtet

Dieser Beitrag bietet eine detaillierte Analyse zweier Lieder aus dem 15. Jahrhundert in Blick auf die Textunterlegung: Robert Mortons „Il sera pour vous – L'homme armé" und Guillaume Du Fays „Craindre vous vueil". In beiden Fällen bieten die überliefernden Quellen eine klare und sinnvolle Textunterlegung, aber bei beiden ergeben sich Probleme; zum einen aus der Natur der Lieder: im einen Fall ein *combinative chanson* und im anderen die Bearbeitung eines früheren Liedes; zum anderen durch gelegentliche Schreibfehler. Eine Analyse der Phrasierungen der Lieder bietet Lösungen in Hinblick auf die Textunterlegung. Diese Lösungen beziehen sich zwar auf die genannten Stücke, aber das Vorgehen läßt sich verallgemeinern und mutatis mutandis auf die verschiedenen Chanson-Repertoires des 15. Jahrhunderts übertragen. Angesichts der Art, wie Manuskripte des 15. Jahrhunderts überliefert sind, ist es allerdings klar, daß jedes einzelne Werk detailliert untersucht werden muß, ehe eine sinnvolle und erfolgreiche Lösung der Textunterlegung angeboten werden kann. Im gegeben Fall ist ein Nebenprodukt der Analyse der beiden Lieder die Klärung der Datierung und Autorschaft, – beides bislang als problematisch angesehen.

Nicoletta Gossen

Helas mon dueil, a ce cop sui je mort

Der Beitrag zu „Helas mon dueil" von Guillaume Dufay möchte aufzeigen, wie stark Musik und Text in diesem Lied aufeinander bezogen sind und daß die musikalische Formulierung einen entscheidenden Hinweis zur Situierung des poetischen Textes in einer bestimmten Tradition liefert. Diese kann bis in die Werke der Trouvères und zu den anonymen Lais zurückverfolgt werden. Anhand von Beispielen wird der Text dieser Dufay-Bergerette in seinen literarischen Zusammenhang gestellt und das Allgemeine vom Besonderen dieser einen Formulierung abgegrenzt. Es ist nicht auszuschließen, daß der Dichter der Bergerette Guillaume Dufay geheißen hat.

The article on „Helas mon dueil" by Guillaume Dufay proposes to show how closely music and text are related to one another in this song and that the musical formulation provides a definite indication as to the placement of the poetical text in a fixed tradition. This tradition can be traced back to the works of the trouvères and to the anonymous lays. By means of examples the text of this Dufay bergerette is placed in its literary context and distinction is drawn between the general and the particular features of this formulation. One cannot exclude the possibility of the poet of the bergerette being Guillaume Dufay himself.

Andrea Francalanci

The *Copia di M° Giorgio e del Guideo di ballare basse danze e balletti*

The document known as the copy of Giorgio (or just „Giorgio", for the dance historians) of the dance manual of Guglielmo Ebreo, is conserved in the New York Public Library. It is part of a group of twelve manuscripts which constitutes the body of research for the origins of the early court dance, and it is the clearest example we have of the type of technical and formal evolution that the „art of dancing" underwent during the 15th century. The purpose of the present transcription is to allow the reader to personally interpret a text that ist, despite the absence of any musical notation, fundamental for the musical and choreographic study and practice of the 15th century in Italy.

Die mit der Bezeichnung „Giorgios Abschrift" (oder – für Tanzhistoriker – einfach „Giorgio") versehene Handschrift, die das Tanzbuch des Guglielmo Ebreo enthält, wird in der Public Library in New York aufbewahrt. Sie gehört zu einer Gruppe von 12 Manuskripten, die die Hauptquellen zur Erforschung der Ursprünge des frühen Hoftanzes darstellen. Sie ist das beste überlieferte Beispiel für die Entwicklungen, die die Tanzkunst im 15. Jahrhundert in Blick auf Technik und Form durchmachte. Die vorliegende Edition verfolgt den Zweck, dem Leser die Möglichkeit zu geben, selbst einen Text zu interpretieren, der trotz des Fehlens jeglicher musikalischer Notation für das Studium und die Aufführungspraxis von Musik und Choreographie des italienischen 15. Jahrhunderts grundlegend ist.

Eugen Dombois / Véronique Daniels

Die Temporelationen im Ballo des Quattrocento

Der Tanzmeister Domenico da Piacenza hat anscheinend einen raffinierten „Rätselkanon" geschaffen, ohne seine Absicht bekanntzugeben. Mit Hilfe pythagoreischer Wertmaßstäbe läßt sich der Beweis führen, daß die Proportionsfolge B:Q:S:P=6:4:3:2 für die Mensur-Beziehungen innerhalb des Ballo des Rätsels Lösung ist. Die von Domenico vordergründig eingeführte und bisher im allgemeinen unkritisch akzeptierte Proportionsfolge B:Q:S:P=6:5:4:3 weist u.a. auf eine außermusikalische Dimension der Tanzpraxis hin und ist möglicherweise von der spannungsreichen Beziehung zwischen Rhythmus und Metrum inspiriert. Die erwähnte Proportion kann jedenfalls keine ästhetisch-praktische Realität haben, bildet aber offenbar die Basis für ein *jeu d'esprit*, dessen Ausdrucksform, wenn nicht für die künstle-

rischen Werke des 15. Jahrhunderts überhaupt, so doch zumindest für die der Tanzmeister-Zunft des Quattrocento charakteristisch zu sein scheint.

Tempo relationships in the 15th-century *Ballo*

The dancing master Domenico da Piacanza apparently created a clever „puzzle canon" without making his intention known. With the help of Pythagorean principles it can be demonstrated that the proportion series B:Q:S:P=6:4:3:2 for the mensural relationships within the ballo provides the solution to the puzzle. The proportion series B:Q:S:P=6:5:4:3, which Domenico presents with great persuasion and which was in general uncritically accepted up until now, points, among other things, to an extra-musical dimension of dance practice and possibly takes its inspiration from the dynamic, suspenseful relationship between rhythm and meter. This proportion has, in any case, no aesthetic-practical reality but obviously forms the basis for a *jeu d'esprit*, whose form of expression – when not for the artistic works of the 15th century generally, then at least for the dancing–master guild of the Quattrocento – appears to be characteristic.

Lorenz Welker

Bläserensembles der Renaissance

Der berühmte Triumphzug Kaiser Maximilians, entstanden um 1518, gibt mit seiner realistischen Darstellung der zeitgenössischen Blasinstrumente und ihrer Gruppierungen die Möglichkeit, die Situation der Bläserensembles um 1500 zu klären, nach ihrer Herkunft zu fragen und ihr weiteres Schicksal im Laufe des folgenden Jahrhunderts zu erörtern. Dabei kommen grundsätzliche Probleme in der historischen Beurteilung einzelner Instrumente (z. B. Zugtrompete/Posaune) und der Verwendung der Bläser (etwa das Auftreten in der Kirche) zur Sprache.

Renaissance wind ensembles

The famous Triumphal Procession of Maximilian, dating from about 1516, with its realistic representation of contemporary wind instruments and their groupings provides the possibility of clarifying the situation of the wind ensembles around 1500, of questioning their origins, and of debating their further fate during the course of the following century. At the same time basic problems in the historical valuation of individual instruments (e.g. slide trumpet / trombone) and the use of winds (e.g. their appearance in church) are touched upon.

Rita Steblin

Death as a fiddler

In the late medieval *Totentanz* convention, in both its pictorial and literary forms, Death was usually a piper. By the mid- sixteenth century and continuing into the late twentieth century, Death (or his alter ego the Devil) is commonly portrayed as a fiddler. Why? The answer is found in the close association made by the religious authorities in the 15th century between dancing and death. The usual admonition was: „Where dance is, there is also the devil." When the violin achieved its perfected form c. 1550 and replaced the pipe as the preferred instrument to lead dances, it also became the favourite instrument of Death. This idea is reflected in both folklore and literature, and served to inspire such great artists and composers as Rethel, Böcklin, Mahler and Stravinsky.

Der Tod als Fiedler

In der bildlichen und literarischen Totentanz-Tradition des Spätmittelalters war der Tod ein Pfeifer. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts und bis ins späte 20. Jahrhundert erscheint der Tod (oder sein Alter Ego, der Teufel) gewöhnlich als Fiedler. Warum? Die Antwort ergibt sich aus der engen Verknüpfung, die die religiösen Autoritäten des 15. Jahrhunderts zwischen Tanz und Tod vornahmen. Die übliche Warnung lautete: „Wo Tanz ist, da ist der Teufel." Nachdem die Violine gegen 1550 ihre endgültige Form erhalten und die Flöte als das bevorzugte Instrument zur Begleitung von Tänzen abgelöst hatte, wurde sie auch zum Lieblings-Instrument des Todes. Dies spiegelt sich sowohl im Volksbräuchen wie auch in der Literatur und inspirierte so große Maler und Komponisten wie Rethel, Böcklin, Mahler und Stravinsky.

Die Autoren der Beiträge

Wulf Arlt (geb. 1938 in Breslau) studierte ab 1958 in Köln und seit 1960 bei Leo Schrade in Basel, wo er seit 1966 mit einer Arbeit zu Liturgie und Musik im hohen Mittelalter promovierte. 1970 Habilitation. 1970-78 Leiter der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 1972 nebenamtlicher und seit 1978 hauptamtlicher Professor an der Universität Basel. Seine Publikationen behandeln vor allem Fragen der Aufzeichnungsweise, der Analyse und der klanglichen Interpretation, Themen musikalischer Gattungen sowie Aspekte des Verhältnisses zwischen Musik und Text.

Veronique Daniels (geb. 1957) studierte an der Schola Cantorum Basiliensis Blockflöte bei Jeanette van Wingerden. Seit 1975 beschäftigt sie sich vor allem mit Volks-und Renaissance-Tanz, daneben auch mit Barock-Tanz. Seit einigen Jahren pflegt sie mit Barbara Sparti und Andrea Francalanci regen Erfahrungs- und Gedankenaustausch, der entscheidend mit der Entstehungsgeschichte des Domenico-Artikels verbunden ist. Sie freut sich, in Eugen Dombois einen Dialog-Partner gefunden zu haben, der diesem Thema immer wieder neue Aspekte abzugewinnen vermag. Sie ist ihm für die originelle Gestaltung des Textes sehr dankbar.

Eugen Dombois (geb. mit den Quersummen 6, 2 und 5) unterrichtet Laute an der Schola Cantorum Basiliensis. Im gegebenen Zusammenhang nennenswerte Interessen waren bisher Themen um Laute und Lautenmusik, z.B. im Hinblick auf Johann Sebastian Bach oder unter dem Stichwort Temperatur. Praktische Erfahrungen mit verschiedenen historischen Tanz-Stilen und mit Tap Dance – nebst anderen *accidentia* – haben ihn, den Außenseiter, zusammen und in zäher Auseinandersetzung mit Véronique Daniels, zur Entdeckung eines faszinierenden Rätsel-Phänomens geführt, das in der vorliegenden Arbeit vor dem Hintergrund bisheriger Ansichten auf verschiedenen Ebenen, spekulativ und logisch, mit allem Für und Wider zur Diskussion gestellt wird.

David Fallows (born 1945 in Buxton, Derbyshire) studied at Jesus College, Cambridge (BA 1967), King's College, London (MMus 1968), and the University of California at Berkeley (PhD 1978). He has held teaching positions at the University of Wisconsin-Madison, the University of North Carolina at Chapel Hill, and the University of Manchester, where he is a Senior Lecturer in Music. In earlier days he worked closely with Musica Reservata (London) and the Studio der Frühen Musik (München), performing with both. Although he contributed some 250 articles to the *New Grove Dictionary* (1980) on a wide variety of subjects, his research has become increasingly confined to the fifteenth century song repertories, on which he is currently preparing an extended study. His wider musical interests are reflected only in extensive reviewing, now mostly for *Gramophone, Early Music* and the London *Times*. He is author of *Dufay* (1982, revised 1987) and of many articles about fifteenth-century music.

Andrea Francalanci is a freelance researcher of the theory and performance of early dance. He is a graduate of the University of Florence where he wrote his thesis on 15th century Italian dance, and he holds a diploma in early dance from the Guildhall School of Music and Drama in London. For several years he has been in charge of teaching Italian Renaissance dance at the „Cursus Sup. d'Etudes en Danse", Université Sorbonne-Paris IV. Artistic director of the early dance group IL BALLARINO, he has choreographed many ballets for operas and various historical reconstructions and new productions. He teaches in the most important European centers for early dance.

Nicoletta Gossen (geb. 1943 in Biel) studierte an der Hochschule für Musik in Wien Violine und Klavier und in einem zweiten Studium Musikwissenschaft und Romanistik an der Universität Basel. Seit 1987 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis für den Bereich Mittelalter. Als Musikologin und Romanistin ist sie besonders an der Verbindung von Poesie und Musik in den verschiedenen musikalischen Gattungen des Mittelalters interessiert. Neben der Musikgeschichte des Mittelalters versucht sie, den Schola-Studenten die alten Sprachen Okzitanisch, Altfranzösisch usw. näher zu bringen. Sie arbeitet an einer Dissertation über das Verhältnis von Musik und Text in den Liedern der Trobadors und Trouvères.

Alejandro Enrique Planchart (born 1935 in Caracas) is a music historian, composer, and conductor, who teaches music history and theory and conducts the early music ensembles at the University of California at Santa Barbara. His main fields of research are medieval plainsong repertories and the music of the fifteenth century; as a conductor he is a specialist in vocal music of the late middle ages and the renaissance and the music of the late eighteenth century.

Rita Steblin (born 1951 in Chilliwack, B.C., Canada) studied musicology at the University of British Columbia (BMus 1973), University of Toronto (MA 1974), and the University of Illinois at Urbana-Champaigne (PhD 1981). She also studied harpsichord with Isolde Ahlgrimm and Baroque performance practice with Eduard Melkus at the Hochschule für Musik in Vienna (1977-79). She held a Killam Postdoctoral Fellowship at the University of Alberta (1981-84) and is currently organist-choir director at Fairview Presbyterian Church, and also president of the B.C. Registered Music Teachers' Association in Vancouver, B.C. She is author of *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuris* (1983) and articles on Haydn operas (*Haydn Kongress Wien 1982*), Handel biography (*Music Review*, 1984), affects of instruments (*Musik* 1987), absolute pitch recognition (*College Music Symposium* 1987) among others.

Lorenz Welker (geb. 1953 in München) studierte von 1972-79 Medizin an der Universität München. 1979-81 wissenschaftlich-theoretische und klinisch-praktische Tätigkeit am Max-Planck-Institut für Psychiatrie München. 1981-88 Studium der Musikwissenschaft und Psychologie an den Universitäten Basel und Zürich. 1988 Dr. med. mit einer medizinhistorischen Studie über ein astrologisch-medizinisches Kompendium des Spätmittelalters. Ebenfalls 1988 lic. phil. mit einer Arbeit über die Traktate der verbrannten Handschrift Strasbourg, Bibliothèque municipale, 222 C 22. 1982-89 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Schola Cantorum Basiliensis, 1988-89 auch am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Seit 1990 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.