

Edgard Vreuls

Geografie van muzikaal Europa

Een reisgids door de muziek-
geschiedenis van 1400 tot heden

Deel 1: De 15^e eeuw

ISBN 978 90-74359-24-5
© MIEV Amsterdam 2002

Inhoudsopgave deel 1

Voorwoord	1.
A. Mis en motet	
1. Richard de Loqueville (-1418) - Sanctus vineus secundum loqueville	3.
2. Johannes Ciconia (-1411) - Venecie mundi splendor / Michael qui Steno domus	4.
3. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474) - Gloria fuga duorum superium (Et in terra ad modum tubarum)	6.
4. Gilles de Binche (Binchois) (1400-1460) - Files a marier, motet-chanson	7.
5. Lyonel Power (1370-1445) - Beata progenies, Maria-antifoon	9.
6. Guglelmus Dufay de Oudere (1350-1432) - Gloria	10.
7. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474) - Supremum est mortalibus, 1433	12.
8. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474) - Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste, 1436	14.
B. Het Belgisch chanson van de vijftiende eeuw	
9. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474) - Adieu m'amour, chanson à rondeau	16.
10. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474) - Se la face ay pale, chanson	17.
11. Robert Morton (-1476) - N'aray ie iamais, chanson à rondeau	18.
12. Johannes Ockeghem (1410-1497) - Prenez sur moi vostre exemple, fuga trium vocum in diatessaron	19.
13. Hayne van Ghizeghem (1451-1472) - De tous biens plaine, chanson à rondeau, 1470	21.
C. Instrumentale muziek van de vijftiende eeuw	
14. Conrad Paumann (1410-1473) - Ellend du hast, 1452	25.

15. Baumgartner	
- uit: Buxheimer Orgelbuch, 1470	27.
16. Francisco de la Torre	
- Basse dance Alta, 1489	30.
17. Anoniem	
- Bassadanza La Spagna	32.

D. Mis-vorming en tenorbehandeling

18. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474)	
- Kyrie Missae Se la face ay pale	35.
19. Hendrick Isaac (1450-1517)	
- Agnus Dei Missae La Spagna	37.
20. Johannes Ockeghem (1410-1497)	
- Kyrie Missae Au travel suy	38.
21. Josquin des Prez (1440-1521)	
- Vive le Roy	39.
22. Josquin des Prez	
- Agnus Dei Missae Lomme armee super voces musicales	42.
23. Pierre de la Rue (1460-1518)	
- Vexilla regis / Passio Domini nostri	45.
24. Jacob Hobrecht (1453-1505)	
- Haec Deum caeli	46.
25. Antoine Brumel (1460-1520)	
- Gloria Missae Et ecce terre motus	48.

Voorwoord

Er zijn historische redenen om de beschrijving van de muziek, evenals van de andere kunsten, een nieuwe aanvang te laten nemen rond 1400. De historici aan het eind van de achttiende eeuw meenden, op zoek naar de grondslagen van hun eigen burgerlijke cultuur, dat vanaf 1400 een mens- en maatschappijbeeld was ontstaan dat geleid had tot de culturele uitingen van hun tijd. Hun keuze was tweeledig: enerzijds meenden zij dat de cultuur van vóór 1400 uitsluitend bepaald werd door de kerk, en met de afschaffing van de religie kort na de Franse revolutie van 1789 en het secularisatie-proces dat diensgevolge op gang kwam, konden zij zich niet langer met deze kerkelijk bestierde maatschappij identificeren. Voor hen werden dat de duister middeleeuwen, "duister", omdat hun kennis van de cultuur van vóór 1400 zeer beperkt was, zodat zij werkelijk in het duister tastten over wat er aan het magische jaartal 1400 vooraf ging, en "middeleeuwen", omdat zij zich oriënteerden op de antieke Grieks-Romeinse cultuur, die naar hun idee door de volks-verhuizingen en de val van het West-Romeinse Rijk in 475 ten onder was gegaan. Anderzijds was hun keuze een kwestie van smaak: het weinige dat zij wisten over de kunsten van de vijftiende eeuw sprak hen aan, mede omdat de meeste culturele uitingen die in die tijd gestalte kregen, nog steeds hun eigen kunstbeoefening beïnvloedden. Dus niet alleen had in hun ogen de burger na 1400 zich bevrijd van de kerkelijke voogdij, zoals de burgers in de achttiende eeuw dat wederom gedaan hadden, maar die burger bediende zich ook van een vormentaal die voor de historici van de achttiende en negentiende eeuw herkenbaar was.

Natuurlijk is het jaartal 1400 willekeurig gekozen; het zogenaamde humanisme was al in de veertiende eeuw met Goffrede Petrarca begonnen, en termen als "Ars Nova", een titel van een traktaat van Philippe de Vitry uit 1322, bewijzen dat het idee van een nieuwe muziekkunst al vóór 1400 zijn beslag had gekregen. Bovendien zijn de culturele uitingen van die veertiende eeuw bepalend geweest voor de vormen die zich na 1400 ontwikkelden, of het nu gaat om de invloed van de Noord-Franse dichter/musicus Guilhelm de Machaut, de Italiaanse trecento met componisten als Francesco Landini en Jacopo da Bologna of de specifieke "middeleeuwse" zangcultuur uit Engeland.

Een muziekhistorisch overzicht beginnen bij de componisten die rond 1400 werkzaam waren, betekent dus, dat we vele eeuwen West-Europese muziekcultuur voor lief moeten nemen en ons voornamelijk richten op de ontwikkelingen die zich vanaf dat tijdstip voltrekken. In tegenstelling tot de gangbare anthologieën, die muziekvoorbeelden geven in een hedendaagse notatie, heb ik gekozen voor een selectieve beschrijving van muziekwerken die alle op plaat of cd te beluisteren zijn. Gezien de groeiende interesse voor wat in de wandelgangen "oude" muziek heet en de toenemende stroom van uitgaven van cd's, is het onbegonnen werk een fonolijst aan te leggen. Ik hoop dat de lezer van dit boek zelf zijn of haar weg kan vinden in wat er aan klinkend materiaal voorhanden is. En mocht dat voor een bepaald onderdeel problemen opleveren, dan hoop ik dat wat ik geschreven heb, voldoende inzicht geeft in hetgeen er op muzikaal, cultureel en historisch gebied gebeurd is om zich daarvan zelf een voorstelling te kunnen maken.

Amsterdam 2000.

Edgard Vreuls.

A. Mis en motet

1. Richard de Loqueville (-1418)

Sanctus vineus secundum loqueville

De toonaangevende componisten van de 15^e eeuw zijn de Belgen. Men noemt hen ook wel de "Nederlanders", maar dan moeten we deze term zeer ruim nemen, want de meeste van hen zijn afkomstig uit Vlaanderen, Henegouwen en gebieden die momenteel tot Frankrijk behoren, zoals Artois en Picardië. Vandaar dat sommige van hen als "Franse" componisten staan geboekstaafd. De veelgebruikte term "Bourgondiërs" duidt op de politieke invloed die dit hertogdom in de 15^e eeuw verwierf in de bovengenoemde gebieden. Maar echt "Bourgondisch" kan men de meeste componisten uit deze periode niet noemen; vaak werd het gebied waar zij geboren zijn pas later een deel van dit hertogdom of lag het buiten de Bourgondische expansie, zoals bijvoorbeeld het bisdom Luik. Bovendien waren lang niet alle componisten in dienst van deze hertogen, en Bourgondië zelf, de streek rond Dijon, heeft nauwelijks belangrijke componisten voortgebracht. Daarom blijft als enige benaming "de Belgen" over, een term waarmee de Romeinen reeds de bewoners aanduiden die het gebied ten noorden van de Seine en de Marne en ten zuiden en westen van de Rijn bewoonden¹.

Deze term waarborgt ook de culturele eenheid van dit gebied met Noord-Frankrijk, vooral in muzikaal opzicht, en verklaart de dominantie van de Franse taal. De belangrijkste dichter en componist van de voorafgaande periode was Guilhelm de Machaut² (1300-1377), die weliswaar in geheel Europa grote invloed uitoefende als de belangrijkste vertegenwoordiger van de Ars Nova, maar juist in deze streek werkzaam was, eerst in dienst van het hertogdom Luxemburg (na 1411 gelieerd aan het Bourgondische hof) en later als kanunnik van de Notre Dame van Reims.

De enorme muzikaliteit die de Belgen in de 15^e eeuw tentoonspreidden, is niet te verklaren door de opkomst van het Bourgondische hertogdom, dat zich tijdens de opeenvolgende regeringsperiodes van Filips de Stoute (1363-1404), Jan zonder Vrees (1404-1419), Filips de Goede (1419-1467) en Karel de Stoute (1467-1477) probeerde te onttrekken aan de respectievelijke leenheren; aan de ene kant was dat het Franse koningshuis, waarvan de Bourgondische hertogen afstamden, aan de andere kant het Duitse keizerrijk, waartoe de belangrijkste Bourgondische gebieden behoorden. Die muzikaliteit heeft meer te maken met het onderwijssysteem, dat in de 9^e eeuw tijdens de Karolingers begonnen was aan de abdijen en bij de opkomst van de steden in de 12^e eeuw werd overgenomen door de kathedrale scholen. Van de meeste componisten en uitvoerende musici uit de 14^e en 15^e eeuw weet men, dat zij begonnen zijn als koorknaap in één van de Noord-Europese kathedralen. Op latere leeftijd combineerden zij vaak hun werkzaamheden aan de hoven met het onderricht aan de koorknappen als *magister puerorum*, niet zelden als kanunnik³ aan dezelfde kathedraal waar zij als jongens

1 "Gallia est omnis divisa in partes tres quarum unam incolunt Belgae" begint Caesar zijn *Commentarii de bello Gallico*.

2 Ik handhaaf de spelling van deze naam zoals die in de 15e eeuw gebruikelijk was.

3 Het kanunnikendom, dat aanvankelijk beoogde een aantal priesters, verbonden aan een kerk of kathedraal, onder een gemeenschappelijke regel ("canon") te laten samenwonen, was in de 12e eeuw verworden tot een stelsel, waarbij het

hun muzikale loopbaan begonnen. Na De Machaut kunnen we Nicolas Grenon noemen, die van 1399 tot 1403 verbonden was aan de Sainte S  pulcre te Parijs, daarna tot 1408 aan de kathedraal van Laon; na een periode aan het pauselijk hof te Rome keerde hij in 1421 terug naar het noorden als kanunnik aan de kathedraal van Cambrai/Kamerijk, waar hij in 1424 stierf. In Kamerijk was hij   n van de opvolgers van Richard de Loqueville, die in tegenstelling tot Grenon nooit in Italië heeft gewerkt, maar v  r zijn aanstelling in 1413 in Kamerijk als harpist en muziekleraar verbonden was aan het hof van de hertog van Bar (het huidige Bar-le-Duc) in de zuidelijke Ardennen. Bij De Loqueville is dan ook de invloed van De Machaut duidelijk hoorbaar. Zijn *Sanctus vineus* vertoont de sinds de Mis van De Machaut vertrouwde zetting voor tenor, contratenor, motetus en triplum, waarbij de tenor en contratenor instrumentaal en de beide hoge partijen vocaal bedoeld zijn. De tekst is een getropoord Sanctus, dat wil zeggen: onderbroken door teksttoevoegingen, een gebruik dat in de 10^e eeuw begon en in de 13^e eeuw z'n hoogtepunt bereikte. Met de verspreiding van het humanisme raakte het troperen in onbruik en het werd door het concilie van Trente (1545-1563) voor de katholieke eredienst verboden.

2. Johannes Ciconia (1335 - 1411)

Venecie mundi splendor/Michael qui Stena domus motet voor de stad Venetië

Johannes Ciconia werd geboren te Luik, alwaar hij tot 1385 werkzaam was aan de Saint-Jean l'Evang  liste. In tegenstelling tot De Loqueville vertrok hij naar Italië, waar hij de rest van zijn leven doorbracht; allereerst vanaf 1391 aan het pauselijk hof, dat in 1377 na de zogeheten ballingschap in Avignon naar Rome was teruggekeerd. Vanaf 1394 was Ciconia werkzaam in Pavia en in 1401 vestigde hij zich definitief in Padua. Daar, in Padua, had de grondlegger van het humanisme, Francesco Petrarca (1304-1374), de laatste jaren van zijn leven als kanunnik aan de kathedraal doorgebracht, en voor Ciconia was dit humanisme van doorslaggevende betekenis voor zijn scheppende arbeid.

Voor Petrarca was de mens het middelpunt van de schepping en de maat aller dingen. Hij voelde zich daarin verwant met de antieke, vooral Latijnse, schrijvers, wier werken hij grondig bestudeerde en in zijn eigen Latijnse geschriften trachtte te evenaren. Deze vorm van humanisme is bij Ciconia op vele terreinen aanwijsbaar, en wij kunnen hem daarom bestempelen als de eerste humanistische componist. In de eerste plaats is het veelzeggend, dat wij zijn achternaam, Chiwagne⁴, alleen in de verlatiniseerde vorm kennen; de bestudering van de antieke literatuur bracht vele noorderlingen ertoe Latijnse of Griekse namen aan te nemen. In de tweede plaats maakte Ciconia niet alleen gebruik van Italiaanse teksten van humanistische dichters, maar blijkt hij ook zelf bedreven te zijn geweest in het schrijven van Latijnse teksten volgens de klassieke regelen der kunst. Maar het belangrijkste aspect is, dat hij de aard van zijn composities wijzigde: bij hem staat niet langer het kunstwerk zelf op de voorgrond, maar de toehoorder en het effect dat het werk op hem heeft. Met dit principe had Brunelleschi in 1400 reeds geëxperimenteerd, zij het op een ander terrein. Met zijn beroemde twee paneeltjes, waarbij de architect

niet meer ging om de aanwezigheid en lijfelijke inzet van een priester, maar om een erebaantje waarbij de geldelijke beloning voorop stond.

4 Het Franse "chiwagne", het latere "cicogne", betekent evenals het Italiaanse "ciconia" 'zwaan'.

door middel van een kijkgaatje en spiegeltjes op de plaats van de toeschouwer gaat staan en van daaruit zijn ontwerp maakt, ontwikkelde hij nieuwe ideeën over het perspectief⁵. Het schilderij *De Heilige Drieëenheid*, dat Masaccio in 1427 schilderde voor de Santa Maria Novella te Florence, is niet alleen gebaseerd op dit architectonische idee van Brunelleschi, maar werd met zijn medewerking gerealiseerd.

Het motet *Venecie mundi splendor/Michael qui Stena domus* is geschreven voor de stad Venetië en getuigt van de vriendschappelijke betrekkingen die Ciconia onderhield met de Venetiaanse adel en met doge Michael Steno in het bijzonder, betrekkingen die bijzonder hecht werden toen Venetië in 1406 Padua bezette en inlijfde bij haar "terra ferma", de Venetiaanse gebiedsuitbreiding op het vasteland.

Door het gebruik van Latijnse teksten in de vocale partijen herschiep Ciconia de motet-vorm, die als ietwat archaisch werd beschouwd, tot een werk voor feestelijke en representatieve doeleinden. In het onderhavige motet hebben de bovenstemmen, naar 13^e-eeuws gebruik, beide een andere tekst; maar de rusten in de verschillende partijen en het feit dat de stemmen regelmatig elkaars melodisch materiaal overnemen, maken het werk voor de toehoorder toegankelijk. In tegenstelling tot De Machaut, die zijn motetten bouwde op een aan een ander werk ontleende tenor, zijn de tenors in de motetten van Ciconia nieuw gecomponeerd. Ze hebben over het algemeen een ondergeschikte functie, zoals in dit motet het duidelijkst is in het afsluitende *Amen*, waarin alle aandacht komt te liggen op de bovenstemmen, die elkaar op korte afstand imiteren.

Ciconia heeft dit motet "gesigneerd" door in één van de teksten zijn naam voluit te verwerken; dit gegeven getuigt van het ontluikende zelfbewustzijn van de kunstenaar. In de muzikale praktijk is deze vorm van naamsvermelding uniek. De schilder Jan van Eyck schaamde zich er in 1434 niet voor voluit zijn naam te schilderen op het portret van Giovanni Arnolfini en diens bruid Jeanne de Chenany⁶. Beeldhouwers en houtsnijders beeldden in de loop van de 15^e eeuw hun eigen portret af in koorbanken of op kerkgevels⁷, een fenomeen dat later door schilders is nagevolgd.

Er moet nog iets gezegd worden over de geboortedatum van Johannes Ciconia. Men kan data tegenkomen lopend van 1335 tot na 1370. Het is niet uitgesloten dat er sprake is van twee componisten van dezelfde naam, de één misschien de vader van de ander⁸. Niet alleen de vriendschappelijke connecties die de Ciconia van dit motet had in de hoogste kringen van Padua en Venetië, maar ook het feit dat de componist die in december 1411 in Padua overleed, in 1409 vanwege zijn hoge leeftijd ontslagen was van zijn verplichtingen als cantor, maken een geboortedatum van 1370 of later uiterst onwaarschijnlijk.

5 Het is leerzaam een vergelijking te maken tussen de 'ideale stad', zoals Ambrogio Lorenzetti die rond 1340 schilderde, en de 'denkbeeldige stad', die rond 1472 vermoedelijk door Piero della Francesca is geschilderd. Lorenzetti beeldt de stad in vogelvlucht af, terwijl Della Francesca door middel van lineair perspectief de toeschouwer een soort decor voorspiegelt.

6 Albrecht Dürer maakt het naar mijn idee wel erg bont in zijn kopergravure van Adam en Eva uit 1504: aan een tak van de boom in het paradijs hangt een leitje waarop zijn personalia vermeld staan.

7 Ik noem slechts Lorenzo Ghiberti aan de San Giovanni Battista te Florence, Niklaus von Hagenau te Strasbourg, Nicolas Gerhardt te Leiden, Jörg Syrlin te Ulm, Anton Pilgrim in Wenen en Hans Stethaimer te Landshut.

8 Zie David Fallows: *Ciconia padre e figlio*.

3. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474)

Gloria fuga duorum superium

(Et in terra ad modum tubarum)

Ciconia heeft grote invloed gehad op de generatie na hem, vooral op Dufay de Jongere. Geboren in Henegouwen en geschoold aan de kathedraal van Kamerijk, onder andere door Richard de Loqueville, bracht hij zijn leven afwisselend door aan de hoven van Noord-Italië en Savoye en aan kathedraal van Kamerijk⁹. Vanaf 1418 studeerde hij rechten in Bologna en was hij werkzaam aan het hof van de Malatesta's in Rimini. Daar zal hij in eerste instantie de werken van Ciconia hebben leren kennen. Pas in latere composities vinden we invloeden van de Italiaanse componisten uit de 14^e eeuw; zijn vriendschap met Antonio Squarcialupi (1416-1480), de trotse bezitter van een codex met werken uit die periode, kan op z'n vroegst in 1436 zijn begonnen, toen Squarcialupi werd benoemd tot organist van de nieuwe Santa Maria del Fiore in Florence en Dufay bij de inwijding van deze kerk aanwezig was.

Dufay's *Gloria fuga duorum superium*, zoals de titel in het handschrift van Trente luidt, is een vroeg werk, waarschijnlijk geschreven aan het hof van de Malatesta's. Men heeft het wel vergeleken met de 14^e-eeuwse Italiaanse caccia-vorm; de overeenkomst bestaat uit de twee vocale bovenstemmen die elkaar strikt imiteren (*canon*¹⁰ noemt men dat tegenwoordig) boven een vrije instrumentale tenor. Maar deze ogenschijnlijke overeenkomst wordt doorkruist door het feit, dat dit Gloria niet wordt bepaald door compositorische, maar door akoestische regels. Bij een caccia zet de tweede bovenstem laat in, meestal na de eerste tekstregel van de eerste stem, waardoor voor de toehoorder de imitatie moeilijk te volgen is. Dufay daarentegen laat beide stemmen kort na elkaar inzetten, waardoor de tweede stem als een soort echo van de eerste optreedt, een techniek die reeds door Ciconia in beperkte mate werd toegepast. Het is opvallend dat het handschrift van Trente voor deze vorm van imitatie de Latijnse term "fuga" gebruikt, een term die waarschijnlijk door Jacobus van Luik in 1321 werd geïntroduceerd als vertaling van het Italiaanse woord 'caccia'. Het woord 'caccia' was kennelijk te zeer verweven met de oudere wereldlijke vormen van strikte imitatie.

Ook de tenorpartij doet aan Ciconia denken: ze levert de voor de bovenstemmen noodzakelijke harmonische basis, aanvankelijk beperkt tot de kwart C-G, die 50 maal klinkt totdat de partij wordt uitgebreid met de boventerts E. Deze partij is verdeeld over twee stemmen, tenor en contratenor genaamd, die ombeurten klinken. Ook dit is een akoestisch effect, vooral als de partijen op verschillende instrumenten worden gespeeld, of de uitvoerenden op verschillende plaatsen staan opgesteld. Pas bij het *Amen* klinken de tenor en de contratenor samen, zodat eerst dan vierstemmigheid ontstaat. Of deze partijen instrumentaal uitgevoerd dienen te worden, blijft de vraag; Johannes Tinctoris¹¹, vanaf de zestiger jaren bevriend met

9 Van 1414 tot 1418 werd in Konstanz een concilie gehouden; Dufay was daarbij aanwezig in het gevolg van kardinaal Pierre d'Ailly van Kamerijk. Waarschijnlijk waren Carlo en Pandolfo Malatesta ook van de partij. Uit Rome was afgevaardigd kardinaal Gabriel Condolmieri, de latere paus Eugenius IV. Het schijnt dat Dufay in Konstanz al contacten heeft gelegd voor zijn latere loopbaan. Ook heeft hij daar waarschijnlijk voor het eerst kennis gemaakt met de Engelse klanken, want bij het concilie van Konstanz waren opvallend veel Engelse musici aanwezig.

10 Het woord "canon" duidt oorspronkelijk op een bijschrift of regel, waarin de wijze van uitvoering wordt weergegeven. Het meest wordt dit bijschrift gebruikt in die gevallen, waarin uit één genoteerde melodie meerdere partijen imitatorisch of *alla fuga* worden afgeleid, hetgeen tot ons begrip 'canon' heeft geleid.

11 Tinctoris kennen we ook alleen bij zijn Latijnse naam; hij is in 1435 geboren in Nivelles/Nijvel in Brabant en zal misschien 'Verver' of 'Verwer' geheten hebben.

Dufay, schrijft rond 1475 dat ostinate figuren (zoals hier de herhaalde kwart C-G) alleen gebruikt worden om klokken of trompetten te imiteren ("campanarum aut tubarum imitando"). Dat verklaart het opschrift "ad modum tubae" in een aantal handschriften van dit Gloria: het woord "imitando" alsmede de term "ad modum" ('op de manier van') suggereren, dat zulke partijen niet door deze tubae werden uitgevoerd, maar werden geïmiteerd, bijvoorbeeld door de menselijke stem.

Het lijkt erop, dat Dufay met dit stuk de vernieuwingen van Ciconia verder heeft willen uitwerken. Ook de tekstbehandeling is opvallend nauwgezet, bijna geheel syllabisch (d.w.z. één noot per lettergreep) en met inachtneming van de woordaccenten. Maar het meest vernieuwend is het gebruik van de C-modus; op grond van de antieke geschriften werden in de Middeleeuwen alleen die modi als 'klassiek' erkend, die eindigen op D, E, F en G; de overige werden als transposities van deze modi opgevat. Bovendien had elke modus z'n karakteristieke wendingen, zoals de openingskwint *D-a* voor de eerste modus. In dit Gloria breekt Dufay met deze traditie, niet alleen omdat het stuk geheel op C is gebaseerd, maar ook door de toonladderachtige figuren van de bovenstemmen.

Dit zoeken naar veranderde klankfenomenen, een nieuwe manier van tekstzetting en het breken met de gangbare modaliteit zou men kunnen zien als de doorbraak van het humanisme in de muziekkunst. Men was zich ervan bewust, dat gedurende de gehele middeleeuwen de bestudering van de antieke muziektheorie op de voorgrond had gestaan, zonder dat dit het praktisch musiceren van nut was geweest. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de literatuur en de architectuur, waar de antieke voorbeelden bij wijze van spreken voor het oprapen lagen, waardoor de theorievorming aan de praktijk kon worden getoetst, moest de muziekbeoefening erbij zich neerleggen dat notenvoorbeelden uit de oudheid totaal ontbraken. Daardoor werden de componisten gedwongen nieuwe wegen te zoeken, waarbij alleen de menselijke maat, zoals die bij de andere kunsten opnieuw werd gedefinieerd, enige houvast kon bieden.

4. Gilles de Binche¹² (Binchois) (1400-1460)

Files a marier, motet-chanson

Gilles Binchois maakt de indruk een rustig leven te hebben geleid, terwijl de politieke en culturele ontwikkelingen om hem heen stormachtig moeten zijn geweest. Hij leefde in de tijd van mensen en gebeurtenissen die nog steeds tot de verbeelding spreken, zoals de slag bij Agincourt, Filips de Goede, Jeanne d'Arc, Jacoba van Beieren, de Hoekse en Kabeljauwse twisten en de val van Constantinopel.

Toen Gilles rond 1400 in Mons/Bergen geboren werd, was zijn vader, afkomstig uit het 15 kilometer oostelijker gelegen Binche, kanselier van de hertog van Henegouwen. Deze hertog, Willem VI, afkomstig uit het Beierse Wittelsbach, had behalve Henegouwen ook Holland en Zeeland in zijn bezit, gebieden die alle tot het Duitse keizerrijk behoorden. Hij werd in 1417 opgevolgd door zijn beroemde dochter Jacoba, die gehuwd was met de Franse kroonprins Jean van Touraine. Toen Jean in datzelfde jaar stierf, hertrouwde Jacoba met Jan IV, hertog van

¹² De figuur Gilles de Binche, die tegenwoordig een grote rol speelt in het carnaval van deze stad, heeft niets te maken met deze componist, maar zou ontstaan zijn in 1549 toen de inwoners van Binche zich uitdosten als Inca's van het pas veroverde Mexico en Peru.

Brabant, Limburg en Luxemburg, een neef van de Bourgondische hertog Jan zonder Vrees. Niet iedereen in Henegouwen, Holland en Zeeland was gelukkig met deze Bourgondische connectie, vooral de steden niet, die hogere belastingen vreesden. De strijd tussen de Hoeksen (die vóór Bourgondië waren) en de Kabeljauwen (die liever bij Beieren bleven) was begonnen.

Op dat moment was Gilles Binchois waarschijnlijk al uit Henegouwen vertrokken, overigens naar een ander oorlogsgebied, Parijs. Want de Engelsen, die na het uitsterven van het huis der Capetingers in 1328 aanspraak maakten op de Franse troon, hadden in 1415 aan de kust bij Agincourt met hun goed getrainde boogschutters het verouderde Franse leger verpletterend verslagen en vervolgens geheel Noord-Frankrijk tot aan de Loire veroverd. Filips de Goede, die in 1419 zijn vader Jan zonder Vrees opvolgde als hertog van Bourgondië, Franche Comté, Nevers, Rethel, Artois en Vlaanderen, koos de zijde van de Engelsen om zich onafhankelijk te maken van zijn leenheer, de zwakbegaafde Franse koning Karel VI, en de handelsbetrekkingen met Engeland veilig te stellen. Toen Binchois in 1424 in Parijs aankwam, trad hij dan ook in dienst van een Engelsman, William de la Pole, hertog van Suffolk. De kans is groot dat Binchois in Parijs de Engelse componist John Dunstable (1380-1453) ontmoet heeft, die tot de hofhouding behoorde van hertog John van Bedford, van 1422 tot 1435 de Engelse regent in Frankrijk en vanaf 1423 de zwager van Filips de Goede¹³. Waarschijnlijk had Binchois toen reeds zijn militaire loopbaan, die hij volgens een uitspraak van Ockeghem in zijn jeugd ambieerde, ingeruild voor een muzikale carrière, zodat we over zijn deelname in de oorlogen tussen de Fransen en Engelsen slechts kunnen speculeren.

Wanneer door het optreden van Jeanne d'Arc (1412-1431) het Engelse beleg rond Orléans wordt doorbroken en in 1429 Karel VII in het door de Engelsen bezette Reims tot de nieuwe Franse koning wordt gekroond, is Binchois alweer vertrokken. Hij zal de gevangenneming van Jeanne door de Bourgondiërs, haar uitlevering aan de Engelsen en haar veroordeling door de kerkelijke inquisitie in 1431 in Rouen dan ook niet van nabij hebben meegemaakt.

Gilles ging terug naar het noorden. In zijn geboorteland hadden zich inmiddels ook de nodige veranderingen voorgedaan. Jacoba, die de strijd tegen haar Beierse oom dreigde te verliezen, had haar Bourgondische echtgenoot verstoten en was hertrouwd met de Engelse prins Humphry van Gloucester, die Henegouwen prompt door de Engelse troepen liet bezetten. Ofschoon Filips de Goede goede contacten onderhield met de Engelsen, kon hij hun aanwezigheid in een hertogdom dat aan het zijne grensde niet tolereren. In 1428 bedong hij het vertrek van de Engelsen en zette hij Jacoba onder curatele. Toen zij zonder zijn toestemming trouwde met de Zeeuwse edelman Frank van Borselen zette Filips haar gevangen op slot Teylingen bij Sassenheim. Op deze wijze kreeg Filips bij haar dood in 1432 de hertogdommen Henegouwen, Zeeland en Holland in zijn bezit. Daarmee had hij een zelfstandig Bourgondisch rijk tot stand gebracht tussen het door de Engelsen bedreigde Franse koninkrijk en het door innerlijke twisten verzwakte Duitse keizerrijk, een welvarend tussenrijk waarin de kunsten tot hoge bloei kwamen. Binchois, vanaf 1430 werkzaam voor Filips, heeft ongetwijfeld zijn leeftijdsgenoot Rogier van der Weyden (1400-1464) gekend en de oudere Jan van Eyck (1386-1441), die behalve als schilder ook als diplomaat bij Filips in dienst was.

Omdat Filips zelf in Gent en Brugge resideerde, de steden waar de handel bloeide, had hij in 1422 in Dijon Nicolas Rolin als kanselier aangesteld, die in pracht en praal niet voor de hertog wilde onderdoen. Hij stichtte in 1425 de universiteit van Leuven en liet zich in 1435 door Van Eyck schilderen in gezelschap van de Madonna. Toen Rolin in 1443 het Hôtel Dieu in Beaune

¹³ Overigens had Filips de Goede in 1420 in het door de Engelsen bezette Troyes al een verdrag met hen gesloten.

stichtte, waar de armen gratis medische verzorging konden genieten, en waarvoor Van der Weyden in de kapel het Laatste Oordeel schilderde, zei men sarcastisch dat hij, Rolin, eerst de Bourgondiërs arm had gemaakt om ze vervolgens, berooid en wel, een rijk onderkomen te geven.

Binchois bleef tot zijn dood in 1460 in dienst van Filips de Goede, zodat hij met recht een Bourgondisch componist genoemd kan worden. Belgische, Noord-Franse en Engelse invloeden in zijn werk liggen voor de hand. Verrassender is de Italiaanse invloed in een stuk als *Files a marier*; de zetting met een instrumentale tenor en contratenor en twee vocale bovenstemmen zou men op de eerste hand als een uitwerking kunnen zien van de chansontechniek van De Machaut. Maar ondanks hun ritmische beweeglijkheid vormen de instrumentale partijen harmonisch een statisch geheel, hetgeen aan Ciconia doet denken. En ook de vrije imitatie van de bovenstemmen ten opzichte van elkaar was reeds door Ciconia ontdekt. Misschien nam Binchois deze stijkenmerken over van Dufay de Jongere, met wie hij samen staat afgebeeld in het in 1441-1442 door Martin le Franc geschreven *Champions des Dames*. De vraag is of zij elkaar toen werkelijk ontmoet hebben. In ieder geval ontmoetten zij elkaar in 1449 in Mons/Bergen, waar zij beiden kanunnik waren aan de kathedraal, en in 1453 bij een banket dat Filips de Goede liet aanrichten voor zijn Ridders van het Gulden Vlies, waarbij hij hen opriep de wapens op te nemen tegen de Osmaanse Turken, die de Balkan hadden veroverd en in 1453 Constantinopel tot hun hoofdstad uitriepen. Verder dan dit banket, gehouden in Lille/Rijsel, is deze verlate kruistocht nooit gekomen.

5. Lyonel Power (1370-1445)

Beata progenies, antifoon

In de genoemde *Champions des Dames*, opgedragen aan Filips de Goede, prijst Martin le Franc de componisten Dufay en Binchois met de woorden:

Ils ont prins de la contenance	Zij hebben zich de Engelse gewoonte
angloise et ensuy Dunstable	eigengemaakt en Dunstable gevolgd
pour quoi merveilleuse plaisance	waardoor een prachtig genoeg gegeven wordt
rend leur chant joyeuse et notable.	aan hun vrolijk en opmerkelijk gezang.

Wat is deze 'Engelse gewoonte' die Dufay en Binchois van Dunstable hebben overgenomen, en die zo'n succes was dat Tinctoris er in 1477 in zijn *Liber de arte contrapuncti* over schrijft, dat vanaf die tijd, rond 1430, de muziek pas de moeite van het aanhoren waard is? Die vraag voert ons naar de eigenzinnigheid van de Engelse meerstemmigheid. Die lijkt zich vanaf de eerste genoteerde voorbeelden uit de 12^e eeuw weinig aan te trekken van de antieke Griekse muziektheorie die op het vasteland de dienst uitmaakte. Volgens deze theorie waren alleen die intervallen rein, waarvan de verhouding bestaat uit enkelvoudige getallen, dus 4:3 (de kwart), 3:2 (de kwint), 2:1 (het octaaf), 3:1 (de duodeciem, octaaf plus kwint) en 4:1 (de quindeciem, het dubbeloctaaf). De overige intervallen werden als niet-consonant beschouwd¹⁴.

¹⁴ De poging van Jan van Affligem, rond 1100, om de grote secunde op grond van z'n zuivere verhouding 9:8 ook als rein interval te beschouwen, vond geen navolging.

De Engelsen blijken echter van oudsher een voorliefde te hebben voor tertsen en sexten. Volgens Gerald de Barri (oftewel Giraldus Cambrensis, 1147-1220) vond dit gebruik z'n oorsprong in de volksmuziek van Wales en Noord-Engeland. Dat zou verklaren waarom deze praktijk zich zo weinig aantrok van de gevestigde muziektheorie. Maar zelfs in de genoteerde werken was voor de Engelse componisten deze "volle" klank zo belangrijk, dat, wanneer een bestaande melodie het uitgangspunt vormde van hun compositie, zij deze niet in de tenor legden, maar om het even boven, beneden of in het midden, zodat deze partij de gewenste samenklanken niet teveel zou beïnvloeden.

Het ligt voor de hand dat een Engelsman de eerste theoreticus was die pogingen deed de tertsen tot reine intervallen te verklaren. Dat was Walter Odington, die omstreeks 1280 de perfectie van deze intervallen bereikte door de pythagorese grote terts van 81:64 te verkleinen tot 80:64 (= 5:4) en de pythagorese kleine terts van 32:27 (= 192:162) te vergroten tot 192:160 (= 6:5). Daarmee voldeden volgens hem deze intervallen aan het criterium van een enkelvoudige getalsverhouding. Odington verzuimt te vermelden, dat hierdoor ook voor de sexten, die zowel de som zijn van een reine kwart plus terts, als ook het verschil van een rein octaaf minus een terts, enkelvoudige verhoudingen ontstaan: namelijk 5:3 voor de grote sext en 8:5 voor de kleine sext.

De Engelsen hadden natuurlijk niet het monopolie op het gebruik van tertsen en sexten; waarschijnlijk kwamen deze intervallen ook elders in de geïmproviseerde muziek voor. Maar het feit dat vooraanstaande Engelse componisten deze intervallen in hun idioom een plaats gaven, zal tot de verspreiding elders in Europa hebben bijgedragen. Overigens was dat al gebeurd voordat Dunstable in Parijs aankwam, en het heeft er alle schijn van dat hij zich meer liet imponeren door de Belgische componisten dan omgekeerd. Onvervalste Engelse klanken vinden we dan ook niet zozeer bij Dunstable, maar eerder bij componisten als Lionel Power, die zijn hele leven in Engeland werkzaam was. Tot 1441 was hij in dienst van hertog Thomas van Clarence, een andere broer van de Engelse koning Henry V (zijn broer John, hertog van Bedford, was zoals vermeld regent in Frankrijk). Vervolgens was Power tot zijn dood in 1445 verbonden aan de kathedraal van Canterbury. Het feit dat zijn werken behalve in het Engelse Old Hall-manuscript, ook in handschriften in Noord-Italië voorkomen, toont aan hoezeer in die tijd de verschillende stijlen over heel Europa verspreid werden.

In de driestemmige zetting van de Maria-antifoon *Beata progenies* ligt de oorspronkelijk melodie in het midden. Slechts een klein aantal van de samenklanken voldoet aan de normen van de antieke muziektheorie en vormen een kwint of een kwint-octaafsamenklank. De overige samenklanken worden bepaald door de 'Engelse smaak': het merendeel heeft één of twee van de van beide "Engelse" intervallen, waarbij de combinatie van een terts en een sext het meest voorkomt. Een 'chant plus joyeuse' kan men zich nauwelijks voorstellen.

6. Guglielmus Dufay de Oudere (1350-1432)

Gloria

De Engelse voorliefde voor tertsen en sexten resulteerde al in de 12^e eeuw in een uitvoeringspraktijk, het *sight system* genaamd, waarbij een eenstemmig genoteerde liturgische melodie driestemmig werd gezongen. Eén zanger zong dan de melodie zoals die genoteerd stond; deze partij werd de *mene* (= main) genoemd. Een tweede zanger las dezelfde melodie,

maar zong haar een reine kwart hoger; dit is de *hautain*. Een derde zanger gebruikte dezelfde eenstemmige notatie, maar denkt aan het begin en eind van een periode een unisono mét en verder een terts bóven de genoteerde melodie. Hij zingt bovendien alles een kwint lager, zodat de interval die hij als unisono denkt, een kwint onder de melodie klinkt en zijn denkbeeldige terts niet bóven, maar ónder de mene komt te liggen. Deze partij heet *bourdoun*. Het geheel van *bourdoun*, mene en *hautain* levert, van beneden naar boven gerekend, de samenklanken op van kwint-octAAF aan het begin en eind van een periode en terts-sextsamenklanken tijdens het verdere verloop van de melodie.

De vroegst bekende beschrijving van deze uitvoeringspraktijk staat in St. Patrick's *Purgatorium* uit 1275, maar ook Lyonel Power besteedt er nog aandacht aan in zijn *Tretis...upon the Gamme*. Overigens verandert onder invloed van de terminologie van het vasteland de benaming van de partijen: vanaf het begin van de 14^e eeuw wordt het woord *hautain* vervangen door *treble*, een verbastering van het Latijnse *triplum* dat in motetten de derde en tevens hoogste stem aangeeft. Het woord *bourdoun*, afgeleid van het laat-Latijnse *burdo*, dat een lage partij of laagklinkend instrument aanduidt, wordt in de 15^e eeuw vervangen door het woord *tenor*.

De *bourdoun* is de enige stem die ruimte heeft voor variatie, omdat men ook op andere plaatsen dan het stereotype begin of eind van een periode een kwint i.p.v. een terts onder de mene kon maken. Daarom werd deze partij vaak los van de oorspronkelijke eenstemmige melodie genoteerd met de aanduiding "faburden". Deze term kan betekenen dat deze partij een kwint lager klinkt (hetgeen een extra verlagingsteken oftewel *fa* vereist); ze kan ook slaan op het geheel, waarbij de *hautain* of *treble* een kwart boven de mene dient te worden uitgevoerd (hetgeen eveneens een extra *molle* oplevert); in de laatste betekenis wordt de term "faburden" door de theoretici van de 15^e en 16^e eeuw gebruikt.

Deze typisch Engelse uitvoeringspraktijk werd al vóór 1400 op het vasteland overgenomen. Wij vinden er een voorbeeld van in het manuscript Apt, dat in gebruik was aan het pauselijk hof van Avignon¹⁵. Paus Clemens V (1305-1314) had zich daar gevestigd om de ruzies van de Romeinse adellijke families over de pauskeuze te ontlopen en, belangrijker nog, om bij het Franse koninkrijk bescherming te zoeken vanwege de mislukte strijd die de paus gevoerd had in de opvolgingskwestie van de Duitse keizer. Ofschoon Avignon geen deel uitmaakte van Frankrijk, gaf de aanwezigheid van de Fransen aan de andere kant van de Rhône genoeg gevoel van veiligheid. De opvolger van Clemens V, Johannes XXII (1316-1334), die ooit zelf bisschop van Avignon was geweest, vestigde zich als paus in het bisschoppelijk paleis. Benedictus XII (1334-1342) liet het afbreken en vervangen door een groter en beter verdedigbaar gebouw. Clemens VI (1342-1352) liet het daarna aanzienlijk uitbreiden.

De pausen die in Avignon resideerden waren weliswaar alle afkomstig uit Zuid-Frankrijk, uit de Languedoc, maar de invloed van het Franse hof bleef er beperkt. Zoals vermeld was het Franse koninkrijk sinds 1339 verwickeld in een langdurig geschil met Engeland over de Franse troonopvolging. In 1360 bij de Vrede van Brétigny werd afgesproken, dat de Engelse koning Edward zou afzien van de Franse troon, maar in ruil daarvoor zeggenschap zou krijgen over Guyenne, Gascogne en Armagnac. De strijd om de Franse troon had toen al 32 jaar geduurd, maar zou 9 jaar na de Vrede van Brétigny opnieuw oplaaien onder het koningschap van Karel V, de broer van Filips de Stoute.

¹⁵ Het stadje Apt ligt een kleine 50 kilometer ten oosten van Avignon.

Het is dus niet verwonderlijk, dat we aan het pauselijk hof van Avignon de faburden van de Engelsen aantreffen, die de Rhônestad immers tot op slechts enkele kilometers genaderd waren. Maar ook Belgische componisten waren in Avignon actief, zoals Guglielmus Dufay (1350-1432). Deze Dufay staat vanaf 1380 vermeld in de archieven van de pauselijke kapel in Rome, de stad waarheen paus Gregorius XI (1370-1378) in 1377 was teruggekeerd. Maar zijn *Gloria* schreef Dufay waarschijnlijk nog te Avignon, gezien het feit dat dit werk voorkomt in het manuscript Apt. Bovendien komt de muzikale zetting overeen met de wensen zoals paus Johannes XXII die in 1323 geformuleerd had in zijn bul *Sancta Doctorum*. Hierin fulmineerde hij tegen de muzikale nieuwlichterij van zijn tijd, de Ars Nova, en hij stond voor de liturgie slechts toe dat er gezongen werd in kwinten en octaven "en (andere) samenklanken die de (liturgische) melodie tot haar recht laten komen". Met name de faburden, met z'n onversierde noot-tegennoot karakter, het gebruik van uitsluitend kwint-octaf- en tertsextsamenklanken en de strikt vocale uitvoeringspraktijk, bleek een ideale compositietechniek voor het hof van Avignon. Overigens was de invloed van de pausen in die tijd zo verzwakt door de politieke strubbelingen, dat de bul van weinig of geen betekenis is geweest voor de muzikale ontwikkeling van de 14^e en 15^e eeuw.

Nu lag het niet in de aard van de noorderlingen een gegeven melodie in het midden van een compositie te leggen, zoals de regels van de Engelse faburden vereisten. Dufay wijzigt het schema dan ook in die zin, dat hij de (overigens nieuw gecomponeerde) melodie bovenin legt, in de superior, en in parallelle kwarten eronder laat meezingen. Omdat deze middenstem volledig parallel loopt, wordt ze niet genoteerd, maar kan ze eenvoudigweg worden aangegeven met een *canon*, bijvoorbeeld: "si trinum queras / a summo tolle figuras / et simul incipio / dyatessaron insubeundo" (als je de derde stem zoekt, neem dan de melodie van de bovenste en dan moet je er gelijk vanaf het begin een kwart onder lopen), zoals Dufay de Jongere bij een van zijn composities schrijft. Meestal volstaat echter de aanduiding "au faux bourdon" een verbastering van de Engelse term *faburden*. Ofschoon het voor de klank geen verschil uitmaakt of de bovenstem een kwart meezingt met de middenstem of omgekeerd, is het voor de verdere ontwikkeling van belang, omdat de onderste partij, de tenor, nu niet meer werd opgevat als een stem die met de middenstem de vereiste intervallen van kwinten en tertsen maakt, maar met de bovenstem octaven en sexten vormt. De sext in de voorlaatste samenklank die tenslotte naar een octaf spreidt, bleef eeuwenlang hét kenmerk van een afsluiting van een zin of zinsdeel, de zogeheten *clausula*. De middenstem, die in dit soort afsluitingen nog lange tijd parallelle kwarten vertoont met de bovenstem, zal zich in een latere periode zelfstandig ontwikkelen en met name in de *clausulae* een eigen functie krijgen.

7. Guglielmus Dufay de Jongere (1400-1474)

Supremum est mortalibus

motet voor het verdrag van Viterbo in 1433

De terugkeer van de pausen naar Rome verliep niet zonder problemen. De eerste paus na het verblijf in Avignon, Urbanus VI, joeg meteen de - voornamelijk Franse - kardinalen tegen zich in het harnas, zodat zij direct na zijn inauguratie een nieuwe paus kozen, Clemens VII. Deze vestigde zich weer in Avignon, zodat het Westen twee pauselijke centra had. Het concilie van Pisa besloot in 1408 deze beide pausen af te zetten en koos Alexander V als paus. Maar de beide

andere pausen weigerden op te stappen, zodat de Westerse kerk tot 1415, het concilie van Konstanz, drie pausen had. Dit concilie benoemde Martinus V, die door alle partijen als de nieuwe paus werd erkend. Eugenius IV die hem in 1431 opvolgde, had naast zijn zorgen om het geknakte prestige van het pausdom ook problemen met koningin Johanna II van Napels. Haar broer Lancelot had in 1413 Rome laten plunderen uit wraak voor de partijdigheid van paus Johannes XXIII, die het koninkrijk Napels aan de Fransen wilde toekennen. Johanna, die haar broer in 1414 opvolgde, aarzelde tussen de Franse Louis van Anjou en Alfonso V van Aragon, en zag elke inmenging van pauselijke zijde als een bedreiging. En in Rome zelf waren het de rivaliserende families, de Orsini en de Colonna, die niet alleen elkaar, maar ook anderen het leven zuur maakten. Eugenius kon daarom de steun van Sigismund van Luxemburg, in 1410 tot koning beroepen over de Duitse landen, goed gebruiken. Sigismund op zijn beurt had politieke en religieuze problemen met de Tsjechen, die in een opkomend nationalisme zijn gezag weigerden te erkennen en behalve politieke ook religieuze hervormingen eisten. De veroordeling en verbranding van Jan Hus in 1414 en Hieronymus van Praag in 1415 hadden de gemoederen niet tot bedaren weten te brengen. Integendeel: volgelingen van Hus trokken plunderend en brandstichtend door de Duitse landen. In 1433 sloten Eugenius en Sigismund het verdrag van Viterbo, waarbij zij elkaar op politiek en religieus gebied steun toezegden. In hetzelfde jaar nog kroonde de paus koning Sigismund tot keizer van het Heilige Roomsche Rijk van Duitse Natie.

Voor het verdrag van Viterbo schreef Dufay de Jongere het motet *Supremum est mortalibus*. Dit motet is geënt op het model van de staatsmotetten van Ciconia: een instrumentale tenor met daarboven twee vocale partijen op een Latijnse tekst. Wie waren trouwens de schrijvers van deze teksten? Waren dat de humanisten aan de hertogelijke en kerkelijke hoven, of waren de componisten zelf zo geletterd dat zij dit klassieke Latijn konden schrijven? Van Petrarca weten we, dat hij als secretaris aan het pauselijk hof in Avignon de taak had de officiële Latijnse teksten te verzorgen. Hoe het ook zij, in *Supremum est mortalibus* is omwille van de verstaanbaarheid afgezien van de gewoonte verschillende teksten tegelijkertijd in de beide bovenstemmen te laten horen. Ook hier ligt de nadruk op de toehoorder en niet op de kunstzinnigheid van het kunstwerk, die natuurlijk groter zou zijn bij het gebruik van meerdere teksten tegelijkertijd.

Dufay combineert in dit werk de tenortechniek met de fauxbourdon-techniek, die hij vooral in de tenorloze gedeelten gebruikt. Zo ontstaat er een afwisseling tussen delen met een instrumentale tenor en twee vocale bovenstemmen enerzijds en delen met driestemmige vocale faux-bourdonpartijen anderszijds. Voordat het *Amen* inzet klinken in de tekst de namen van de hoofdrolspelers: "Eugenius et rex Sigismundus". Dufay gebruikte hiervoor blokvormige samenklanken, een techniek die Ciconia al vóór 1400 toepaste in zijn *Una panthera* en die met een aan de rhetorica ontleende term *noêma* in de handboeken van de 16e eeuw zal worden opgenomen.

Overigens is er in de periode na Ciconia een verandering in de notatie opgetreden: het soort papier dat rond 1400 gemaakt wordt, is te dun voor de zwarte inkt die dan gebruikt wordt en die door het papier heen komt, zodat hele stukken onleesbaar dreigen te worden. Men besluit daarom de notenkoppen open te laten en alleen de omtrek van de noten weer te geven, hetgeen aanzienlijk scheelt in het inktgebruik en het doordrukken. Deze schrijfwijze heeft in de vakliteratuur de naam 'witte mensuraalnotatie' gekregen. Omdat er geen sprake is van witte maar van open noten, zou de term eigenlijk 'open mensuraalnotatie' moeten luiden. Zwarte noten worden dan nog sporadisch gebruikt voor afwijkende figuren, voornamelijk de *hemiola* (drie imperfecte, tweedelige, noten in de plaats van twee perfecte, driedelige) en voor kleinere

notenwaarden, zoals de *semiminima*, die in de dichte notatie een 'vlaggetje' had, maar deze in de open notatie niet meer nodig heeft en als 'zwarte' noot geschreven wordt.¹⁶

8. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474)

Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste

motet voor de inwijding van de Santa Maria del Fiore te Florence, 1436

Van 1435 tot 1437 is Dufay de Jongere, na een verlof van twee jaar dat hij doorbracht aan het hof van Savoye en in Kamerijk, terug aan het pauselijk hof. Niet in Rome ditmaal, maar in Bologna, want paus Eugenius was in 1434 de roerige stad ontvlucht. Bovendien moest hij aanwezig zijn in Ferrara, waar in 1438 het concilie werd voortgezet dat in 1431 in Basel was begonnen en dat in 1439 in Florence afgesloten zou worden, een concilie dat eigenmachtig dreigde op te treden en daarmee het pauselijk gezag ondermijnde.¹⁷ De doorreis door Florence in 1436 was voor Eugenius een goede gelegenheid de nieuwe stadskerk, de Santa Maria del Fiore, in te wijden, nog vóór die definitief voltooid was.¹⁸ De inwijding geschiedde op 25 maart, feestdag van Maria Boodschap. Met de bouw van deze kerk was al in 1294 begonnen onder de leiding van Arnolfo di Cambio, en vooral de immense koepel die uiteindelijk door Filippo Brunelleschi (1377-1446) werd gerealiseerd, moest aantonen dat Florence niet alleen politiek maar ook cultureel het nieuwe Athene was onder de Noord-Italiaanse stadsstaten.

Men beschouwt deze koepel wel als het begin van de Italiaanse Renaissance-architectuur. Brunelleschi had echter al eerder zijn humanistische inslag getoond, bijvoorbeeld bij de bouw van de Medici-kapel en de Pazzi-kapel, beide in Florence¹⁹. Hij zag zich geplaatst voor dezelfde taak als Ciconia: de strakke organisatie van het geheel van het kunstwerk tegenover een optimaal effect op de toeschouwer of toehoorder. Het zal geen toeval zijn dat Dufay in het motet *Nuper rosarum flores*, dat hij schreef voor de inwijding van de Santa Maria del Fiore en dat een hommage betekende aan Brunelleschi's werk, deze schijnbare tegenspraak tot een voor die tijd ongekende synthese verheft.

Dufay gaat voor dit motet nog steeds uit van het model van Ciconia, maar hij verdubbelt de tenorpartij door de melodie (ontleend aan de introitus van de kerkinwijding *Terribilis est locus iste*) in een kwint tegen zichzelf te zetten, met een ritmische verschuiving van de beide partijen ten opzichte van elkaar, zodat naast kwinten ook octaven en tertsen gevormd worden. De compositie valt in vier delen uiteen. Deze worden ieder in een andere mensuur uitgewerkt (in de volgorde *perfect*, *imperfect*, beide in een *allasemibreve*-mensuur, en *imperfect*, *perfect*, de beide laatste in de snellere *allabreve*-mensuur). Omdat de *allasemibreve*-mensuur de helft tot een derde langzamer verloopt dan de *allabreve*-mensuur, zijn de vier strofen van de tekst ongelijk over de compositie verdeeld: de eerste drie strofen vallen samen met de twee *allasemibreve*-mensen, de laatste strofe wordt gebruikt voor de twee *allabreve*-mensen.

16 In de Engelse benaming, die teruggaat tot de periode vóór 1400, heet deze noot, die wij tegenwoordig de kwart noemen, nog immer "crotchet", terwijl de Franse "chroche" overeenkomt met onze achtste, die in de open mensuraalnotatie met een vlaggetje (chroche) wordt weergegeven.

17 Deze stroming, die stelt dat niet de paus maar de verzameling concilievaders de hoogste zeggenschap in de kerk heeft, wordt aangeduid met de term *conciliarisme*.

18 Strikt genomen is de bouw van de koepel onvoltooid gebleven; een balustrade is slechts aan één zijde voltooid.

19 Zie nummer 18.

De vier delen van de compositie vallen elk in twee delen uiteen: de instrumentale tenorpartijen zetten precies op de helft van elke deel in, zodat de gedeelten met en zonder tenor even lang zijn. Maar deze klankafwisseling tussen tweestemmig vocaal en vierstemmig gemengd instrumentaal/vocaal is Dufay nog niet genoeg: de onderste van de vocale partijen wordt een aantal keren opgesplitst, waardoor het tenorloze gedeelte van het derde deel voor een deel driestemmig vocaal wordt en de gedeelten mét de tenorpartijen zelfs vijfstemmig worden. Zo wordt de toehoorder verrast door het effect van volle samenklanken, waarin de aan de Engelse muziek ontleende tertsen en sexten een grote rol spelen. Het korte *Amen*, waarin Dufay zijn vierstemmige versie van de *faulxbourdontechniek* laat horen, eindigt zelfs met een volle drieklank, waarna de terts wegspringt naar de kwint, zodat uiteindelijk de theoretisch verplichte kwint-octaafsamenklank overblijft.

Het feit dat er twee componisten zijn geweest met de naam Dufay heeft overigens voor de nodige verwarring gezorgd bij de aanhangers van het begrip "Nederlandse Scholen". Naar goed 19^e-eeuws gebruik werd deze term in 1828 gebezigd door de Duitse muziekhistoricus Kiesewetter²⁰. Voor hem was "Ockenheim" (Ockeghem, 1410-1497) de eerste die de samenklanken tussen de stemmen zo organiseerde dat de 19^e-eeuwers zich erin konden herkennen. Omdat België in 1828 deel uitmaakte van het Koninkrijk der Nederlanden, kon Kiesewetter de Belg Ockeghem aanduiden als vertegenwoordiger van de *Eerste Nederlandse School*²¹. Tussen zijn publicaties van 1828 en 1846 leerde hij echter werken kennen van Ockeghem's tijd- en landgenoot Dufay de Jongere. Kiesewetter meende echter van doen te hebben met Dufay de Oudere, die zestig jaar vóór Ockeghem werd geboren; derhalve besloot hij aan Ockeghem twee generaties 'Nederlandse' componisten vooraf te laten gaan²². Na 1900 is Dufay de Oudere uit de geschiedenisboeken verdwenen, zodat er verwarring is ontstaan wie nu gerekend moet worden tot de 'Eerste Nederlandse School'. De verdwijning van Dufay de Oudere heeft zelfs geleid tot de foutieve conclusie, dat het Dufay de Jongere is geweest die de *faulx bourdon* heeft geïntroduceerd op het vasteland, waarbij de Postcommunio uit zijn *Missa Sancti Jacobi* uit 1429 als datum wordt opgegeven. Wie de Belgische componisten *per se* in generaties wil onderbrengen, doet er goed aan te bedenken, dat Dufay de Jongere veel van zijn technieken te danken heeft aan Ciconia en aan Dufay de Oudere, zodat aan hen de eer toekomt de eerste generatie te zijn die de nieuwe Belgische stijl ontwikkeld en over heel Europa verspreid heeft.

20 De studie van Kiesewetter is het resultaat van een prijsvraag, die de Nederlandse Vereniging voor Toonkunst in 1824 uitschreef. De bedoeling van deze prijsvraag was, de grootsheid te tonen van het Koninkrijk der Nederlanden, dat in 1815 na het Weense congres was ontstaan. Kiesewetter was de enige die op de prijsvraag reageerde, en wel in 1828 met het essay *Die Verdienste der Niederlande um die Tonkunst* (in 1829 uitgegeven te Amsterdam).

21 Na de afscheiding van België in 1830 is deze benaming gaandeweg vervangen door de ongelukkige omschrijving 'Franko-Vlaamse Scholen'.

22 Zijn indeling wordt dan:

- 1e Nederlandse school: Dufay / Binchois, rond 1380;
- 2e Nederlandse school: Busnoys / Hobrecht;
- 3e Nederlandse school: Josquin;
- 4e Nederlandse school: Willaert.

Aangezien "Ockenheim" volgens Kiesewetter in 1513 overleed, behoort hij in de nieuwe opzet tot de 3e school, samen met Josquin.

B. Het Belgisch chanson van de vijftiende eeuw

9. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474)

Adieu m'amour, chanson à rondeau

Sinds Dufay de Jongere door de muzikwetenschappers tot de "Eerste Nederlandse School" is uitgeroepen, is er een discussie gaande over zijn historische positie. Zij die de geschiedenis in perioden wensen af te bakenen, moeten tot hun spijt constateren, dat bij Dufay vernieuwende tendensen samengaan met het handhaven van oudere technieken. Vooral in zijn chansons is dit duidelijk. Dufay zet daarin de traditie voort van De Machaut. Deze combineerde in zijn chansons de hoge kwaliteit van de teksten van de adellijke *trobadors* van Zuid Frankrijk met de vormen van de Noord-Franse en Belgische *trouvères*, de zogeheten *formes fixes*. Deze 'vaste' vormen omvatten de *ballade*, de *virelai* en de *rondeau*.

Dufay had geen reden met deze traditie te breken; hij schreef zijn chansons voor hetzelfde publiek dat de werken van De Machaut zo bewonderde. In de eerste plaats was dat de adel; De Machaut was verbonden aan de hoven van Luxemburg en Bohemen en onderhield vriendschappelijke betrekkingen met de koning van Navarra en met het Franse hof. Dufay had een soortgelijke 'klantenkring'; werkte bij de Malatesta's in Rimini en Pesaro, aan het hof van Savoya en vanaf 1446 aan het Bourgondische hof van Filips de Goede. In de tweede plaats vormde de in invloed toenemende gegoede burgerij een doelgroep, veelal handelaren en bankiers, die in hun kunstbeleving de adel navolgden en door hun internationale betrekkingen zorgden voor een verspreiding van het chanson-concept van Dufay.

Door de aansluiting die Dufay zocht bij De Machaut bleef het Frans lange tijd de internationale taal voor het chanson, zelfs voor het Italiaanse publiek. Voorts nam hij van De Machaut de superiorstijl over: een bewegelijke vocale bovenstem, ondersteund door een tenor en een contratenor die de tenor regelmatig kruist. Tenslotte zette hij de formes-fixes-traditie voort, waarbij de rondeau zijn favoriete vorm werd: van de 74 overgeleverde chansons van Dufay zijn er zo'n 60 rondeaux.

Bij de *formes fixes* is de tekst normatief voor de vorm van de muziek; een eenvoudig rondeau bestaat uit een strofe van drie zinnen en een refrein vóór en na de strofe; het eerste deel van het refrein wordt herhaald na de eerste zin van de strofe. Muzikaal hebben het eerste deel van het refrein en de eerste twee zinnen van de strofe hetzelfde melodisch materiaal, en zo ook het tweede deel van het refrein en de laatste zin van de strofe, zodat het volgende schema ontstaat (de hoofdletters duiden het refrein aan, de kleine letters de strofe):

A B a A a b A B

Aan het eind van de 13^e eeuw, bij Adam de la Halle en Jehannot de Lescurel, was het reeds gebruikelijk deze vorm uit te breiden, niet door het toevoegen van nieuwe strofen, maar door het aantal zinnen per onderdeel te vermeerderen. Zo ook in *Adieu m'amour* van Dufay. Het is een *rondeau cinquain*, dat wil zeggen dat het refrein bestaat uit een vijftal zinnen en de strofe uit een evenredig aantal, zodat we, wanneer we de zinnen apart benoemen, de vorm van dit rondeau als volgt kunnen weergeven (met de eenvoudige vorm als vergelijking eronder):

ABC DE abc ABC abc de ABC DE
 A B a A a b A B

Ofschoon Dufay de contratenor nog regelmatig met de tenor laat kruisen, beijverde hij zich voor een grotere gelijkwaardigheid van de drie stemmen (zijn chansons zijn, op een enkele uitzondering na, driestemmig). In *Adieu m'amour* uit zich dat in een korte imitatie tussen de stemmen aan het begin van de zinnen B, C, D en E. Bovendien verraadt dit rondeau de invloed van de faulxbourdontechniek, vooral in de afsluiting van de zinnen C en E, die lijken op een reeks ritmisch ten opzichte van elkaar verschoven tertsextsamenklanken. Men zegt dat Dufay eerst in de jaren twintig deze techniek leerde kennen, en wel in Italië. Omdat hij tussen 1428 en 1433 verbonden was aan de pauselijk kapel, kan het zijn dat hij deze stijl overnam van Dufay de Oudere, die tot zijn dood in 1432 waarschijnlijk aan dezelfde kapel werkzaam is geweest.

De grotere gelijkwaardigheid van de partijen komt vaak ook tot uitdrukking in de wijze waarop de verschillende handschriften de tekstonderlegging aangeven. Vaak is bij een chanson niet alleen de superior, maar ook de tenor van tekst voorzien; soms ontbreekt de tekst in de superior, zodat de indruk wordt gewekt van een *tenorlied* (een vocale tenor met een versierende instrumentale bovenstem). Slechts in een klein aantal gevallen is ook, maar nooit uitsluitend, de contratenor van tekst voorzien, zodat een volledig vocale uitvoering tot de mogelijkheden behoort. Waarschijnlijk voerde men het Belgisch chanson uit naar de wijze die men ter plaatse gewoon was: als een tenorlied in de Zuid-Duitse landen, als een superiorlied in de Bourgondische gewesten, in Noord-Italië met een gezongen superior en tenor en een instrumentale contratenor, en tot slot als een volledig vocaal werk in Rome, waar men vooral aan het pauselijk hof de voorkeur schijnt te hebben gehad voor puur vocale muziek.

10. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474)

Se la face ay pale, chanson

Adieu m'amour is een rijp werk, waarin Dufay de technieken die hem ter beschikking stonden, welafgewogen hanteert. Het chanson *Se la face ay pale* daarentegen heeft hetzelfde jeugdig elan als het *Gloria ad modum tubarum*. Het is eveneens geschreven in de 'moderne' C-modus, die hier en daar in drieklank-achtige figuren verkend wordt. Ook in de *clausulae* toont Dufay zich van zijn moderne kant: de sekst die naar het octaaf spreidt wordt slechts één keer door de contratenor begeleid door een parallelle kwart. In twee andere *clausulae* maakt de contratenor een kwintsprong omlaag, van G naar C, waardoor een wending ontstaat die later in de muziektheorie als dominant-tonica-wending zal worden benoemd. Tenslotte wijkt dit chanson ook in vorm af van het gangbare: in plaats van een *forme fixe* heeft het drie strofen, die alle drie met dezelfde zin *Sans elle ne puis* eindigen als een soort beknopt refrein.

Waarschijnlijk schreef Dufay dit chanson tijdens zijn verblijf aan het hof van Savoye, waar hij in 1434 korte tijd in dienst was van hertog Amadeus VIII. In hetzelfde jaar trad Amadeus af ten gunste van zijn zoon Lodewijk. In 1437 keerde Dufay terug in Savoye, waarschijnlijk met de bedoeling langere tijd in dienst te blijven van hertog Lodewijk. Savoye, dat zich uitstreckte rond het meer van Genève, van Bourg-en-Bresse tot aan Turijn, nam als grensgebied tussen het Duitse rijk en Frankrijk een zelfde tussenpositie in als Bourgondië en had voor de kunstenaars een even grote aantrekkingskracht. Het is dan ook een speling van het lot, dat Dufay zich in

1439 genoodzaakt zag zijn betrekking aan het hof, eerst als *cappellanus*, spoedig daarna als *maestre de capelle*, op te zeggen. Amadeus werd namelijk in dit jaar door het concilie van Basel gekozen tot paus, een ambt dat hij onder de naam Felix V aanvaardde. Met deze benoeming passeerde het concilie paus Eugenius IV, die in 1431 tot paus was gekozen, maar naar het idee van de concilievaarders teveel macht naar zich toe trok. Eugenius had besloten Basel te verlaten en het concilie in Ferrara voort te zetten. Maar een aantal conciliedeelnemers weigerden Basel te verlaten en deden paus Eugenius in de ban. In korte tijd groeide Basel uit tot een demonstratie tegen de pauselijke macht en met de benoeming van Felix V hoopten de conciliaristen voorgoed de macht naar zich toe te trekken. Uiteindelijk won Eugenius de strijd, niet alleen door koning Sigismund tot keizer te kronen, maar ook door de kwestie rond het koninkrijk Napels te beslechten in het voordeel van Alfonso V van Aragon, hetgeen Eugenius de steun opleverde van alle Spaanse prelaten.

Dufay, die vóór zijn werk aan het hof van Savoye tien jaar lang in dienst was geweest van paus Eugenius in Bologna, nam zijn ontslag. Dat hij niet naar Italië terugkeerde, maar naar Kamerijk ging, kan toeval zijn, maar men kan het ook opvatten als wilde hij geen partij kiezen in de machtsstrijd tussen twee van zijn werkgevers. Paus Eugenius was echter zo vriendelijk Dufay een prebende aan de kathedraal van Mons te schenken. Pas toen Amadeus in 1449 als paus was afgetreden onder aandrang van de nieuwbenoemde paus Nicolaas V, keerde Dufay naar het hof van Savoye terug. In hetzelfde jaar componeerde hij een mis op de tenor van *Se la face ay pale*, het chanson dat hij meer dan een decennium daarvoor geschreven had²³. Na nog eens acht jaar aan het hof van Savoye werkzaam te zijn geweest, vestigde Dufay zich in 1458 voorgoed in Kamerijk.

11. Robert Morton (-1476)

N'aray ie iamais mieulx chanson à rondeau

Aan het hof van Savoye is een handschrift tot stand gekomen, dat vanwege z'n vorm bekend is als *Chansonnier cordiform*. Het perkament waarop de liederen met kleurrijke illustraties geschreven zijn, is gesneden in de vorm van een hart en vormt opengeslagen twee harten aaneen. Het was in het bezit van Jean de Montchenu, die vanaf 1468 vertrouweling was van Jean-Louis van Savoye, toentertijd bisschop van Genève en regent over het hertogdom. In 1477 werd Jean de Montchenu zelf bisschop, en wel in het Franse Agen, zij het na enkele strubbelingen. Jean-Louis had hem namelijk in 1476 aan de kant gezet ten gunste van een zekere graaf van Chissey. Jean de Montchenu drong 's nachts het bisschoppelijk paleis te Genève binnen, ontvoerde Chissey uit het bisschoppelijk bed en liet hem pas vrij nadat hij losgeld had ontvangen.

Het is kenmerkend voor de geografische ligging van Savoye, dat het *Chansonnier cordiform* een aantal Italiaanse (13) en een aantal Franstalige (30) liederen bevat. Later is het Franse deel van Savoye bij Frankrijk ingelijfd, terwijl het Italiaanse deel onder de naam Piemonte de bakermat werd van de Italiaanse koningen. Onder de componisten die in het handschrift

²³ Zie nummer 18.

voorkomen, vinden we Guilhelm Dufay, John Dunstable, Johannes Ockeghem, Antoine Busnoys, Hayne van Ghizeghem en Robert Morton.

Het chanson *N'aray ie iamaïs mieulx* van Robert Morton, wederom een *chanson à rondeau*, is het enige vierstemmige stuk uit het handschrift. Het zal oorspronkelijk driestemmig zijn geschreven, en pas bij de opname in dit chansonnier van een vierde stem zijn voorzien, een gewoonte die aan het eind van de 15^e eeuw hand over hand toenam. Zo'n vierde partij, *si placet* genaamd, maakte het mogelijk ook in de *clausulae* veelvuldig de terts toe te voegen, maar vaak moet worden geconstateerd dat de oorspronkelijke compositie er wel voller en drukker, maar niet altijd mooier op wordt.

Over het leven van Robert Morton is weinig bekend. Hij werd geboren in Engeland, maar wanneer en onder welke omstandigheden hij naar het vasteland kwam, weten wij niet. In 1457 trad hij in dienst van de Bourgondische hertog Filips de Goede, tegelijk met de jonge Hayne van Ghizeghem. In 1465 vroeg hij verlof om in dienst te mogen treden van Filips' zoon Karel, graaf van Charolais, waar hij de collega werd van Antoine de Busnes (Antoine Busnoys). Toen Filips de Goede in 1467 overleed volgde Karel, bijgenaamd 'De Stoute', hem op en zo werd Morton weer lid van het Bourgondische hof. In 1470 ontving hij de titel *cappellanus*. Als sterfdatum komt zowel 1475 als 1476 voor.

12. Johannes Ockeghem (1410-1497)

Prennez sur moi votre exemple

fuga trium vocum in epidiatessaron

Na zijn kroning tot koning van Frankrijk in 1429 te Reims, waarbij Jeanne d'Arc hem door de vijandelijke Engelse legers sleepte, begon Karel VII met het herstel van zijn koninkrijk. Daarvoor moest hij in de eerste plaats onderhandelen met zijn meest geduchte leenman, Filips de Goede van Bourgondië; in 1435 sloten zij in Arras/Atrecht een verdrag, waarbij een belangrijk gebied van het hertogdom Bourgondië onafhankelijk werd van het Franse koninkrijk, namelijk Vlaanderen en Artois, met de voor de handel belangrijke steden Brugge, Gent, Ieperen, Kortrijk en Arras. In 1438 zette Karel VII een volgende stap op weg naar een onafhankelijke Franse staat: hij greep de verwarring rond het concilie van Basel en het vertrek van paus Eugenius IV uit Basel, aan, om een nationale, "gallikaanse", kerk uit te roepen. Paus Eugenius IV protesteerde, maar hij bezat niet de macht iets tegen dit onafhankelijkheidsstreven te ondernemen.²⁴

Vanaf 1449 begon Karel VII met militair optreden tegen de Engelsen; zijn legers trokken Normandië en Guyenne binnen en in 1453 behaalde Frankrijk bij Castillon, ten noordoosten van Bordeaux, een definitieve overwinning. Een vrede tussen Engeland en Frankrijk werd er niet gesloten: na 1453 was de Honderddertigjarige Oorlog eenvoudigweg voorbij. Hiermee brak voor Frankrijk een periode van rust aan, waarin er aandacht kon worden geschonken aan de kunsten. In 1454 werd de uit Henegouwen²⁵ afkomstige Johannes Ockeghem tot eerste *cappellanus*

²⁴ In 1516 lukt het de kleinzoon van Karel VII, Frans I, in het concordaat van Bologna deze nationale kerk door paus Leo X erkend te krijgen.

²⁵ Kiesewetter geeft als geboorteplaats van Ockeghem Bavay aan, 20 km ten zuid/zuidwesten van Mons. De naam 'Ockeghem' is waarschijnlijk afkomstig van een plaatsje 8 km ten zuiden van Aalst, tegenwoordig gespeld als Okegem.

benoemd. Omdat hij tot zijn dood in 1497 in dienst bleef van het Franse hof, diende Ockeghem niet alleen koning Karel VII, maar ook zijn zoon Lodewijk XI (1461-1483), die Ockeghem in 1465 tot *maistre de la chapelle du Roy* benoemde, en diens zoon Karel VIII (1483-1498), de aanstichter van de Frans-Italiaanse oorlogen²⁶.

Er wordt wel beweerd dat de stijl van Ockeghem ouderwets is in vergelijking met zijn tijdgenoten. Dit zou het gevolg zijn van het feit, dat Ockeghem nooit in Italië is geweest. Nu zijn de criteria voor de stijlvernieuwingen in de 15^e eeuw moeilijk vast te leggen: de werken van Dufay die het meest modern klinken, zijn waarschijnlijk in zijn jonge jaren geschreven, terwijl hij later juist verschillende stijkenmerken, ook uit voorbije tijden, in één werk trachtte te combineren. Bovendien kan ook de smaak van de opdrachtgevers, in het geval van Ockeghem de Franse koningen, een rol hebben gespeeld. Maar gezien de populariteit van een aantal van zijn werken, zullen Ockeghem's tijdgenoten hem niet als een ouderwets componist hebben gezien. Zo vinden we het chanson *Prennez sur moi votre exemple* niet alleen terug in het houtinlegwerk van de studiekamer of *grotta* van Isabella d'Este in het hertogelijk paleis van Mantua, maar ook in het theorieboek *Dodecachordon* van de Zwitser Heinrich Loris, ook Enricus Glareanus genoemd, waar het als voorbeeld van een *catholicon* wordt opgevoerd.

Kiesewetter schrijft in 1848 met enige spijt, dat *Prennez sur moi*, ondanks de bemerking van Loris dat het een "fuga trium vocum in epidiatessaron" is, niet ontcijferd kan worden omdat er geen sleutel is aangegeven. De *canon* "fuga trium vocum in epidiatessaron" onthult, dat uit de ene melodie die genoteerd is, drie partijen voortkomen ("tres voces") die na elkaar inzetten ("fuga"), steeds een kwart hoger ("epi-diatessaron"). Maar in plaats van een sleutel staan in de kantlijn 'slechts' zes voortekens, driemaal een *b* en driemaal een *#*. Om dit raadsel te ontcijferen moeten we terug naar de oorspronkelijke betekenis van de *b* en de *#*.

Sinds Guido van Arezzo (gestorven in 1050) werd muziek gedacht in *hexachorda*, groepen van zes tonen met een onderlinge toonsafstand van 1-1- $\frac{1}{2}$ -1-1, die door Guido benoemd werden als *ut-re-mi-fa-sol-la*. Dit hexachord is te vinden vanuit *C*, namelijk:

C	D	E	F	G	a
ut	re	mi	fa	sol	la
1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	

Maar gezien het feit, dat als erfenis van het Griekse diatonische systeem in het Middeleeuwse toonsysteem zowel een *b rotundum* of *b-molle* voorkomt, die een halve afstand boven de *a* ligt, als een *b quadratum* of *b-durum* die een halve toon onder de *c* ligt, is dit hexachord ook te construeren vanuit *F* en vanuit *G*, aldus:

F	G	a	<i>b</i>	c	d	en	G	a	<i>b</i>	c	d	e
ut	re	mi	fa	sol	la		ut	re	mi	fa	sol	la
1	1	$\frac{1}{2}$	1	1			1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	

Daarmee kan de 'ronde' *b* dienen als aanduiding voor een toon met een halve afstand boven een andere toon (de verhouding mi-fa), en 'vierkante' *b* (later geschreven als *b* en nog later als *#*) als aanduiding voor een toon met een halve afstand onder een andere toon (de afstand fa-mi).

²⁶ Zie nummer 21.

Zo zijn deze tekens uiteindelijk als aanduiding voor verlaging (*b*) en voor verhoging (*#*) in het toonsysteem opgenomen, waarbij de ♯ als 'herstellingsteken' de verhoging of verlaging ongedaan kon maken.

Wanneer nu Ockeghem in *Prennez sur moi* voor elk van de drie stemmen twee andere tekens aangeeft (*b b* voor de eerste inzet, *b #* voor de tweede inzet en *# #* voor de derde inzet), kan men aan de hand daarvan uitrekenen waar zich de *mi* of de *fa* bevindt en daarmee de plaats van die partij in het toonstelsel, op dezelfde wijze als waarop sleutels de onderlinge toonsafstanden aangeven.²⁷ Overigens is *Prennez sur moi* daarmee geen *catholicon* in de strikte zin des woords, zoals Loris ons wil doen geloven. Een *catholicon* is, zoals de naam al aangeeft²⁸, een compositie, die in elke modus kan worden uitgevoerd, m.a.w. de plaats van de halve en hele afstanden kan variëren; bij *Prennez sur moi* wordt de melodie slechts in drie verschillende liggingen in het toonstelsel vertolkt.

13. Hayne van Ghizeghem (1451-1472)

De tous biens plaine, chanson à rondeau

De ondergang van het Bourgondische rijk wordt gepersonifieerd door Hayne van Ghizeghem. Toen hij in 1457²⁹ als jonge knaap door Constans de Languebroeck werd aangeworven voor het koor van de hofkapel, beleefde het Bourgondische hertogdom z'n grootste bloei. Hayne bracht het in 1467 tot de positie van kamerdienaar (*valet de chambre*) van Filips de Goede, die echter in hetzelfde jaar stierf. Filips werd opgevolgd door zijn zoon Karel de Stoute, die het als zijn roeping zag het Bourgondische hertogdom uit te bouwen tot een koninkrijk en daarmee de ambities van de koning van Frankrijk, zijn neef en aartsrivaal Lodewijk XI, in te perken. Hij sloot daartoe verdragen met Isabella van Castilië en Ferdinand van Aragon en met de koning van Engeland, Edward IV van York, die in 1470-1471 een gastvrij onthaal kreeg in Brugge toen hij vanwege de zogeheten "Rozen-oorlog" tegen het huis Lancaster korte tijd Engeland moest

²⁷ En wel aldus:

Γ	A	B	C	D	E	F	G	Ⓐ	♭	♮	c	Ⓔ	e	f	Ⓜ	♮	♮	♮	c	d	e
1	1	½	1	1	½	1	1	½	()	½	1	1	½	1	1	½	()	½	1	1	
ut	re	mi	fa	sol	la																
			ut	re	mi	fa	sol	la													
					ut	re	mi	fa	sol	la											
							ut	re	mi	fa	sol	la									
									ut	re	mi	fa	sol	la							
											ut	re	mi	fa	sol	la					
													ut	re	mi	fa	sol	la			
eerste inzet							b	◇			b	◇									
tweede inzet										#		◇		b							
derde inzet													#	◇						#	

waarbij het teken ◇ de beginnoot aangeeft. Men zou met deze gegevens het chanson kunnen uitvoeren zonder notennamen te vermelden, aangezien de onderlinge afstanden duidelijk staan aangegeven. Wie van notennamen houdt: een mogelijkheid is te beginnen op a, d' en g'.

²⁸ Het Griekse woord ΚΑΘΟΛΙΚΟΣ (katholikos) betekent 'algemeen', 'algemeen geldend'.

²⁹ Op grond hiervan wordt de geboortedatum van Hayne berekend rond 1450/1451. Het is mogelijk dat hij afkomstig was uit de gelijknamige plaats bij Aalst, tegenwoordig gespeld als "Gijzegem".

verlaten. Karel bezegelde het verbond met Edward door met diens dochter, Margareta, te trouwen. Hij meende nu genoeg macht te hebben om zijn Picardische gebied in zuidelijke richting uit te breiden en belegerde de stad Beauvais. Deze slag verloor hij echter. Het jaar daarna, in 1473, veroverde hij Gelderland (bestaande uit de streek rond Gelre en het huidige Gelderland).³⁰ Om de koningstitel te verkrijgen, moest hij goede contacten onderhouden met de Duitse keizer. Dat was op dat moment Frederik III van Habsburg; deze Zwitserse familie, die door de verovering van Karinthië en Tirol een belangrijke rol was gaan spelen binnen het Duitse rijk, had in 1438 na de dood van Sigismund de keizerskroon overgenomen van de Luxemburgers. Frederik III op zijn beurt kon de steun van Karel de Stoute goed gebruiken in zijn strijd tegen de Zwitserse bond, die al vanaf 1291 strijd voerde voor onafhankelijkheid tegen de Habsburgers. Bovendien bedong Frederik III voor een eventuele koningstitel voor de Bourgondische hertog, dat deze zijn dochter en erfgename Maria zou uithuwelijken aan Frederik's zoon Maximiliaan. In 1475 veroverde Karel het graafschap Lotharingen, de ontbrekende schakel tussen de noordelijke en de zuidelijke delen van het Bourgondisch hertogdom, en zette hij René, graaf van Lotharingen, gevangen in het hertogelijk paleis te Dijon.³¹ De Zwitserse bond, beducht voor de Bourgondische machts-uitbreiding zo dicht bij huis, verklaarde hem de oorlog. In 1476 trok Karel om het meer van Neuchâtel heen in een poging de stad Bern te bereiken, maar hij werd zowel bij Granson als bij Murten verslagen. In 1477 lukte het René van Lotharingen alle tegenstanders van Karel de Stoute te verenigen en de strijd met hem aan te binden bij de Lotharingse hoofdstad Nancy. Karel sneuvelde voor de muren van de stad. Hij werd begraven in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Brugge. Daarmee was een einde gekomen aan het Bourgondische rijk. Karel's weduwe, Margaretha van York, vestigde zich in Mechelen, waar zij na de dood van haar dochter Maria in 1482 tevens de zorg op zich nam voor haar kleinkinderen Filips en Margaretha.

Hayne van Ghizeghem deelde de militaire ambities van zijn nieuwe hertog Karel de Stoute en nam in 1468 dienst in diens leger. Hij vocht ondermeer mee in de slag om Beauvais; dat is de laatste keer dat wij iets van Hayne vernemen. Het kan zijn dat hij toen gesneuveld is, of dat één van de volgende veldslagen van Karel de Stoute hem noodlottig is geworden.

Gezien het feit, dat de militaire activiteiten vanaf 1472 een grote rol speelden aan het Bourgondische hof, mogen we aannemen dat Hayne *De tous biens plaine* vóór die tijd heeft geschreven, misschien zelfs vóór hij in 1468 zijn militaire loopbaan begon.³² Dit chanson behoorde tot de meest populaire chansons van de 15e eeuw en is in meer dan twintig chansonniers overgeleverd. Bovendien komt het voor in twee gedrukte uitgaven en diende het vele malen als uitgangspunt voor nieuwe composities. Onder de chansonniers bevinden zich het reeds vermelde *Chansonnier cordiform* uit Savoye en de *Melloncodex*, die in 1476 in Napels werd vervaardigd onder leiding van Johannes Tinctoris. *De tous biens plaine* is driestemmig, waarbij in sommige chansonniers de superior en in andere de tenor van tekst is voorzien. Voor de instrumentale contratenor maakte Hayne veelvuldig gebruik van een *clausula fuggita* ("een

30 Net als de Belgisch/Nederlandse provincie Limburg, die genoemd is naar de stad Limbourg in Wallonië, is Gelderland genoemd naar een plaats die niet meer tot de provincie behoort, in dit geval Gelre, het huidige Geldern in Duitsland, net over de grens bij Venlo. Het oude stamgebied van Gelre komt overeen met het noorden van de Nederlandse provincie Limburg plus een even groot gebied in Duitsland.

31 Volgens andere bronnen had zijn vader, Filips de Goede, René al gevangen gezet te Dijon.

32 In 1469 staat hij vermeld in de "o[r]donnances de l'hostel de monseigneur le duc de Bourgoine", waarmee is aangegeven dat hij een functie bekleedde aan het hof; het gaat misschien om het toezicht houden op het hertogelijk paleis van Brugge, waar de hertogen sedert 1369 hof hielden.

ontweken afsluiting"), waarbij de contratenor de afsluiting samen met de superior en de tenor een onverwachte wending geeft, waardoor het afsluitende karakter wordt verzwakt ('fuggita').

Ottaviano Petrucci vond het de moeite waard *De tous biens plaine* op te nemen in zijn eerste grote uitgave van gedrukte muziek, de *Harmonice Musices Odhecaton* uit 1501; omdat in die tijd de driestemmigheid uit de mode was, voorzag hij het chanson van een vierde partij *si placet*. Voorts zijn er zo'n 40 bewerkingen bekend van dit chanson, waaruit zowel nieuwe wereldlijke als ook geestelijk composities ontstaan zijn. Tot de laatste categorie behoort o.a. de *Missa De tous biens plaine* van Josquin Des Prez en een *Gloria Sine Nomine* van Jacob Hobrecht. Het bewerken van een chanson, een bezigheid die niet als plagiaat maar als een eerbewijs aan de componist werd gezien, verliep volgens een vastgelegde procedure: voor de nieuwe compositie werd één van de beide belangrijke partijen, de superior of de tenor, het uitgangspunt. Daartegen werden nieuwe partijen gecomponeerd, waarbij de componist bewees op een originele manier met het materiaal van zijn collega overweg te kunnen. Soms nam een componist zowel de superior als de tenor als uitgangspunt voor zijn compositie, zoals Josquin des Prez deed. Zijn vakmanschap bestaat erin, dat hij de twee partijen voorziet van een nieuwe contratenor met de *canon* "Petrus et Joannes current in puncto". Deze contratenor moet dus *alla fuga* worden uitgevoerd, en wel in unisono, waarbij de tweede partij een minima later inzet. Daardoor wordt de compositie vierstemmig, geheel volgens de smaak van de tijd.

Een andere bewerker van *De tous biens plaine*, Lex Ackerman, die zijn naam verlatiniseerde tot Alexander Agricola, behoort nog gedeeltelijk tot het tijdperk van de driestemmigheid³³: zijn uitgangspunt is de tenor van het chanson van Hayne, die hij voorziet van een nieuwe superior en een nieuwe contratenor. Het is niet uitgesloten, dat Ackerman zijn superior als instrumentale partij bedoeld heeft, zodat de tenor als enige vocale partij overblijft.

De populariteit van dit soort bewerkingen stelt de huidige wetenschappers nog wel eens voor problemen. In de voorbeelden van Des Prez en Ackerman heeft de nieuwe compositie nog één of twee partijen van de oorspronkelijke compositie. Bovendien dragen ze nog als titel "De tous biens plaine". Maar deze titel is nu ook van toepassing op de nieuw-gecomponeerde partijen. Wanneer nu een componist de originele compositie van Hayne niet kent en bijvoorbeeld een eerbetoon wil brengen aan Ackerman door diens compositie te bewerken, zou hij kunnen uitgaan van zowel de tenor (die dus tot de oorspronkelijke compositie behoort) als van de superior (die door Ackerman gecomponeerd is). In het laatste geval zou de nieuwe compositie de titel "De tous biens plaine" kunnen dragen, zonder iets gemeen te hebben met de compositie van Hayne. Een tweede probleem doet zich voor, wanneer de oorspronkelijk tekst gewijzigd wordt, bijvoorbeeld voor religieuze doeleinden. Omdat een vocale compositie meestal wordt genoemd naar de eerste woorden van de tekst, het zogeheten *incipit*, is een dergelijke compositie niet op voorhand als een bewerking van *De tous biens plaine* van Hayne te herkennen. Ook hierbij kan het gebeuren, dat een andere dan de originele partij voor een bewerking wordt overgenomen, zodat er een compositie ontstaat, die een andere tekst en andere noten heeft dan de compositie van Hayne, maar toch deel uitmaakt van de stamboom van *De tous biens plaine*.

Men kan zich afvragen, hoe een compositie als *De tous biens plaine* in die tijd zo'n bekendheid kreeg in grote delen van Europa. Want terwijl Hayne van Ghizeghem in Brugge werkte, was Josquin des Prez verbonden aan de dom van Milaan. Ook Lex Ackerman was tot 1474 werkzaam in Italië, en wel afwisselend in Milaan, Florence en Mantua. Ackerman is echter

³³ Zijn vierstemmige chansons zijn in de minderheid; het merendeel is driestemmig, waarvan sommige, hetzij door Ackerman zelf, hetzij door anderen, later van een vierde partij zijn voorzien.

in 1475/1476 korte tijd in Kamerijk geweest, waar hij aan de kathedraal verbonden was. Toen hij in 1476 terugkeerde naar Italië, heeft hij misschien een aantal nieuwe composities uit het noorden meegebracht, bijvoorbeeld *De tous biens plaine*. Zo kan ook Josquin in Milaan kennis hebben genomen van dit chanson. Johannes Tinctoris was aan dezelfde kathedraal van Kamerijk verbonden als kanunnik voordat hij in 1474 afreisde naar Napels om er de reeds genoemde *Melloncodex* voor te bereiden voor het huwelijk van Beatrice van Aragon met koning Matthias I Corvinus van Hongarije.

Het lijkt erop, dat het Bourgondische rijk even roemloos ten onder ging als z'n voorganger, het 9^e-eeuwse Lotharingen. Politiek gezien was het wederom niet gelukt, een rijk in stand te houden tussen Frankrijk enerzijds en de Duitse landen anderzijds, maar op cultureel gebied heeft het Bourgondische hertogdom een enorme prestatie geleverd. Alle culturele uitingen, die voorhanden waren in de gebieden die het ooit tot de zijne mocht rekenen, heeft het verenigd en verheven tot hofcultuur. Omdat het Bourgondische hertogdom in de 15^e eeuw in Europa verreweg het hoogst in aanzien stond, hebben alle andere vorstenhoven zich aan het Bourgondische hof gespiegeld. Zo werd hetgeen in de Belgische ateliers en in de Belgische kathedrale scholen begonnen was, verspreid over heel geciviliseerd Europa. Dit geldt voor het nieuwe hof van de Spaanse koningen, voor de hoven van Engeland en Frankrijk, die na de Honderdjarige oorlog (1339-1453) hun cultuur opnieuw moesten opbouwen, voor het pauselijk hof, dat zich in de 15^e eeuw moeizaam herstelde van de ballingschap in Avignon, en niet te vergeten voor de Duitse landen, die tot nu toe op cultureel gebied waren achtergebleven, maar die nu dank zij de Habsburgse uitbreidingen de voogdij kregen over het Bourgondische erfgoed.

C. Instrumentale muziek in de vijftiende eeuw

14. Conrad Pauman³⁴ (1410-1473)

Ellend du hast

De Duitse landen, die op muzikaal gebied in de 15^e eeuw zo weinig van zich laten horen, lijken in één aspect een uitzonderingspositie in te nemen, en wel in de klaviermuziek. De schrijfwijze voor deze muziek, waarbij alle stemmen zodanig onder elkaar genoteerd dienen te worden dat ze door één speler in één oogopslag gelezen kunnen worden, wordt met een 17^e-eeuwse term aangeduid als "tabulatuur", een term waarvan we ons hier gemakshalve bedienen.

Klaviertabulaturen zijn ons overgeleverd vanaf het begin van de 14^e eeuw: de zogeheten *Robertsbridge Fragments* uit het eerste kwart van de 14^e eeuw, thans in het British Museum, maar ongetwijfeld ontstaan op het continent, en de *Codex Faenza* uit het midden van de 14^e eeuw, afkomstig uit Noord-Italië, zijn de belangrijkste en voorlopig ook de enige voorbeelden. De 15^e eeuw is veel rijker vertegenwoordigd. Uit de periode tussen 1425 en 1460 zijn ons maar liefst acht klaviertabulaturen bekend, zij het dat sommige slechts fragmentarisch bewaard zijn gebleven. Merkwaardigerwijze zijn ze alle afkomstig uit de Duitse landen. Dat heeft menigeen tot de conclusie verleid, dat de klaviermuziek van oorsprong een typisch Duitse aangelegenheid zou zijn. Deze conclusie lijkt mij om een aantal redenen onjuist.

Sprekend over de Duitse landen in de 15^e eeuw moet men zich realiseren, dat zij deel uitmaakten van het Heilige Roomse Rijk, een keizerrijk dat zich uitstreckte van de Noordzee (toen nog Mare Germanicum geheten) tot aan Krakau, en van de Mare Balticum (de Oostzee) tot aan de Kerkelijke Staat in Midden-Italië. Daarin hadden zich bestuurlijke eenheden gevormd die eerder het gevolg waren van huwelijken en verervingen dan van overeenkomsten in taal of cultuur. In de eerste plaats was er het Zwitserse huis der Habsburgers, dat in de 14^e eeuw Tirol en het gebied van Wenen tot Triest in bezit kreeg. In de tweede plaats speelden de Luxemburgers een grote rol. De Luxemburgers, een zijtak van de Bourgondiërs, bezaten behalve Brabant en Luxemburg bijna het gehele oostelijke deel van het Duitse Rijk: Bohemen en Moravië (samen het huidige Tsjechië) en het hertogdom Silezië, gelegen tussen Tsjechië en Polen. Van 1346 tot 1437 droegen de Luxemburgers bovendien de Duitse koningskroon, die na de dood van Sigismund overging naar de Habsburgers. De Wittelsbachs, de derde invloedrijke familie, bezaten behalve hun stamland Beieren nog de Pfalz, Holland, Zeeland en Henegouwen.

Het is niet met zekerheid te zeggen waar de acht klaviertabulaturen, die als "Duits" geboekstaafd staan, vandaan komen; ze worden tegenwoordig vaak aangeduid met de plaatsnaam waar ze bewaard worden of genoemd naar het klooster waar ze in de 19^e eeuw gevonden zijn. Maar het lijkt erop, dat de meeste thuishoren in de gebieden die bestuurd werden door de Luxemburgers of de Wittelsbachs. Zo liggen er twee handschriften in de bibliotheek van de Poolse stad Wrocław, het vroegere Breslau, de hoofdstad van Silezië. Het oudste van de twee, daterend uit 1425, wordt ook *Saganer Manuscript* genoemd, naar Sagan (het huidige Zagań), een stadje zo'n 125 kilometer ten noordwesten van Wrocław. Adam Ileborgh schreef zijn

³⁴ Zijn grafsteen heeft de spelling Pawman.

tabulatuur, die nu in het *Curtis Institute of Music* van Philadelphia ligt, in 1448 in Stendal, een stad in het westen van het vorstendom Brandenburg, dat vanaf 1324 tot 1374 toebehoorde aan de Wittelsbachs. Die verkochten het gebied in 1373 aan de Luxemburgers, die het in 1415 verpachtten aan de nieuwe dynastie van de Hohenzollers. Ook het manuscript van Ludolf Wilkin von Winsem uit 1432, dat nu in Berlijn ligt, zal in het vorstendom Brandenburg ontstaan zijn. Waar ene Wolfgang, die zich Wolfgangus de Nova Domo noemde, maar waarschijnlijk Neuhaus of Neuenhaus heette, rond 1450 zijn tabulatuur schreef, is niet duidelijk; zijn manuscript wordt thans in Hamburg bewaard.

De belangrijkste manuscripten zijn echter geschreven rond en voor de familie Wittelsbach: het zijn de tabulatuur die nu in Erlangen ligt (de *Erlanger Tabulatur*), het manuscript van Wernigerode en het zogeheten *Buxheimer Orgelbuch*. Zij bevatten alle, naast verschillende composities, een deel van het *Fundamentum Organisandi* van Conrad Pauman.

Conrad Pauman werd in 1409 geboren in de vrije rijksstad Neurenberg. In 1446 werd hij benoemd als organist van de Sankt Sebald aldaar. Een jaar later was hij al zo beroemd, dat zijn stadgenoot Hanns Rosenplüt een lofzang op hem schreef. Het is dan ook niet verwonderlijk, dat hij in 1451 een aanstelling kreeg in München³⁵, waar de Wittelsbachs vanaf 1253 hun residentie hadden in wat tegenwoordig *Das alter Hof* heet. Daartoe behoorde ook de hertogelijke kapel, de Sankt Lorenz, waar Pauman ongetwijfeld het orgel bespeelde. Maar behalve uitvoerend musicus was Pauman ook componist en didacticus; in 1452 schreef hij *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanni Ceci de Nuerenberga* (in het manuscript van Erlangen heet het *Fundamentum bonum trium notarum magistri Conradi in Nurenbergk*). Dat hij blind was ("cecus") vinden we bevestigd op zijn grafsteen aan de Liebfrauenkirche, ook wel de Dom van München genoemd, die in aanbouw was toen Pauman in 1473 overleed; hij wordt daar "plinter³⁶ geboren" genoemd en is bovendien afgebeeld met gesloten ogen.

Pauman geeft met de titel 'fundamentum organisandi' aan, dat hij een theoretische en praktische basis wil geven voor het meerstemmig musiceren; het woord 'organisare', een verlatinisering van het Italiaanse woord "organizare", duidt op de middeleeuwse wijze van meerstemmigheid, waarbij boven een gegeven melodie een versierende partij werd gecomponeerd. In de meeste voorbeelden van Pauman is de onderste partij inderdaad ontleend aan een bekende melodie, waarboven een drukkere partij staat. Maar daarnaast komen ook "praeambula" voor, een term die voor het eerst gebruikt wordt door Adam Ileborgh en een soort korte voorspelen aanduidt; "Vorlouf" is de veelzeggende Duitse vertaling van een handboek uit 1482.

Pauman's *Ellend du hast*³⁷ bevestigt de connecties die bestonden tussen de Wittelsbachs en het Bourgondische hof. De oorspronkelijke vocale compositie ontstond aan het hof van Filips de Goede, maar is verloren gegaan; het schijnt dat de originele tekst in het Duits was, hetgeen geen uitzondering was aan het meertalige hof van de Bourgondiërs. Omdat met name de Engelsman Walter Frye, die tot 1428 onder de naam Gualterus Liberti verbonden was aan het pauselijk hof, in dienst van de Bourgondiërs een aantal Duitstalige chansons schreef, acht ik het niet uitgesloten dat hij de componist was van *Ellend du hast*. Van zijn landgenoot Robert Morton, die we in 1457 aan het hof van Filips de Goede zagen verschijnen, is een Franstalig *chanson à rondeau* bekend met de tekst *Vive ma dame par amours*. Pauman's illustere stadgenoot dokter

35 Hij diende eerst bij hertog Albrecht III, die in 1467 werd opgevolgd door zijn zoon Albrecht IV.

36 Niet alleen het woord "plint" ('blind'), maar ook de naam Pauman is een goed voorbeeld van de p/b-wisseling die in de Zuid-Duitse landen optreedt.

Hartmann Schädel (1440-1514)³⁸ nam het werk in 1460 op in zijn Liederbuch³⁹, maar met de Duitse tekst *Ellend du hast umbfangen mich*, waarvan we aannemen dat die de oorspronkelijke is. Daarmee zijn we weliswaar in München aangekomen, maar nog niet bij Pauman, want noch de superior noch de tenor van het chanson van Morton komt overeen met één van de twee partijen van Pauman's werk, al staan ze wel in de juiste, driedelige, mensuur⁴⁰.

In Berlijn ligt een handschrift, het zogeheten Lochamer Liederbuch⁴¹, waarin een driestemmige compositie voorkomt op de tekst *Ellend dw hast umbfangen mich*. De tenor vertoont verwantschap met de onderste partij van de compositie van Pauman: ze hebben hetzelfde aantal 'maten', volgen in hoofdlijnen dezelfde melodische structuur en hebben zelfs soms dezelfde figuren; kennelijk gaan beide uit van één en dezelfde melodie, die ze ieder op hun eigen wijze in een versierde vorm weergeven. Deze melodie kan deel hebben uitgemaakt van de oorspronkelijke compositie van Frye. Morton, die zijn Franse tekst in de bovenstem legt, heeft misschien de superior overgenomen van een andere driestemmige zetting van de tenor van Frye.

In zijn lofzang zegt Hanns Rosenplüt, dat Pauman excelleert in *contratenor* en *faberdon*. Beide technieken vereisen drie partijen en zijn dus niet van toepassing bij een tweestemmige compositie als *Ellend du hast*. Maar de vele parallelle sexten die aan het eind van de perioden spreiden naar het octaaf, een aantal keren zelfs met een onderterts⁴², zijn ongetwijfeld een tweestemmige uitwerking van de driestemmige faulxbourdon-clausula die door Dufay de Jongere in deze tijd - we schrijven 1447 - al als verouderd werd ervaren.

15. Baumgartner

[.....]

In het *Buxheimer Orgelbuch* vinden we drie- en vierstemmige composities, niet alleen van Pauman, van wie ook een deel van het *Fundamentum* is opgenomen, maar ook van anderen, zoals Baumgartner. Zo goed als we gedocumenteerd zijn over het leven van Pauman, zo weinig weten we van deze Baumgartner.

De naam "Orgelbuch" wekt de indruk, dat deze en andere tabulaturen uitsluitend geschreven zouden zijn voor het orgel. De aanduiding "Buxheimer Orgelbuch" dateert echter pas uit 1883, toen dit manuscript in het karthuizerklooster van Buxheim werd ontdekt. Uiteraard was en bleef het orgel, zowel het portatief dat op de arm werd gedragen en met één hand werd bespeeld, als het positief, dat met twee handen kon worden bespeeld, het belangrijkste instrument. De toevoegingen "manualiter" en "pedale seu manuale" bij de eerste twee

37 Pauman schreef zijn *Ellend du hast* op 8 september 1453, de feestdag van Maria-geboorte, kennelijk een zwarte dag voor hem, getuige de tekst die hij eraan toevoegde: "O ellend das dich der Teuffell schend".

38 Schädel, ook wel Schedel, was de bezitter van de *Weltchronik* uit 1493, dat behalve stadsgezichten ook illustraties bevat van dagelijkse bezigheden.

39 Naar hem "Schedelsches Liederbuch" genoemd, ook wel Münchener Liederbuch. "Liederbuch" is de Duitse vertaling van het Franse "chansonnier".

40 Dat Pauman een voorkeur had voor de perfecte mensuur, blijkt uit de toevoeging in de titel van het Erlanger manuscript: "trium notarum".

41 Deze wordt ook wel "Berliner Liederbuch" genoemd.

42 De superior stijgt hierbij niet direkt naar de oplossingsnoot, maar gaat eerst één afstand naar beneden om vandaar met een tertssprong op de slotnoot te belanden.

praeambula van Adam Ileborgh duiden erop, dat het positief reeds van een pedaal kon zijn voorzien, maar dat er voor het pedaal nog geen aparte partij werd geschreven.

Het historisch zicht op andere toetsinstrumenten dan het orgel wordt gehinderd door een drietal omstandigheden: ten eerste, dat het woord "orgel" in alle talen tot in de 18^e eeuw de verzamelnaam bleef voor alle soorten toetsinstrumenten⁴³; ten tweede, dat er vóór het eind van de 16^e eeuw geen muziek bewaard is gebleven die expliciet geschreven is voor een ander toetsinstrument; en ten derde, dat de oudste instrumenten de tand des tijds niet hebben doorstaan⁴⁴. Dat er echter in de 14^e eeuw al andere toetsinstrumenten in gebruik waren, weten we bijvoorbeeld uit het verzoek, dat Juan van Aragon in 1387 richtte aan zijn zwager Filips de Stoute, om hem een bespeler te sturen voor zijn "exaquir". Om misverstand te voorkomen voegt hij er een beschrijving aan toe: "semblant d'orguens qui sona ab cordes" ('het lijkt op een orgel maar het klinkt door middel van snaren'⁴⁵). Maar ook zonder deze toelichting zal Filips wel geweten hebben, dat Juan een "eschaquier" bedoelde. Filips' vader, de Franse koning Jan de Goede, die hem in 1363 het hertogdom Bourgondië had geschonken, had er in 1360 een gekregen van zijn verre familielid Edward III, koning van Engeland, toen zij bij de Vrede van Brétigny tot een eerste overeenstemming kwamen in het conflict dat uiteindelijk de Honderdjarige Oorlog zou worden.

Het verzoek van Juan de Aragon aan Filips doet vermoeden, dat deze de *eschaquier* van zijn vader had geërfd. Maar ook De Machaut, die bevriend was met de Franse koning Karel V, vermeldt in zijn gedichten na 1370 een *eschaqueil*, met de toevoeging *d'Engeleterre*. En Eustache Deschamps, die in 1377 de tekst van de klaagzang schreef bij de dood van De Machaut, schrijft in een gedicht van 1378:

Ne je n'y ay phisicien	Ik heb nooit een andere dokter gehad
fors Pantiau le musicien	dan Pantiau de musicus
qui jeue, quant je l'enrequier	die, als ik het hem verzoek,
de la harpe et de l'eschiquier.	harp speelt en eschiquier.

Dat de *eschaquier* van oorsprong een Engels instrument was, lijkt bevestigd te worden door het feit, dat de bisschop van Londen in 1392 in het bezit was van een *chekker*. In de literatuur van de Duitse Minnesänger komt vanaf 1404 de letterlijke vertaling voor van zowel de Engelse als de Franse aanduiding: Schachtbrett, "schaakbord". Het instrument dankt zijn naam vermoedelijk aan de associatie van de afwisseling van lichte en donkere toetsen met de lichte en donkere velden van het schaakbord.

Om meer te weten te komen over hoe het toetsenbord van een *eschaquier* er in de 15^e eeuw uitzag, maar ook over de bouw en de aard van bespelen van de snaren van dit instrument, moeten we te raden gaan bij de lijfarts van Filips de Goede, Henri Arnault van Zwolle. Hij schreef rond 1440 een tractaat, waarin allerlei onderwerpen aan de orde komen. Een aantal bladzijden wijdt hij aan muziekinstrumenten; deze zijn voorzien van gedetailleerde constructietekeningen⁴⁶.

43 Zie bijvoorbeeld François Couperin, die de titel "organiste de roy" droeg, maar zich uitsluitend met het *clavecin* heeft beziggehouden.

44 Philip James (*Early Keyboard Instruments*, Londen 1930, 1960², 1967³) vermeldt als oudste bewaard gebleven instrumenten een *spinetta traversa* uit 1490, een klavecimbel uit 1521 en een clavichord uit 1537.

45 Dat betekent niet, dat ook de bouw van dit instrument op dat van een orgel moet lijken, zoals James meent.

46 De nauwkeurigheid van de tekeningen wekt de indruk, dat Arnault zelf op de hoogte was van het bouwen van instrumenten.

In vergelijking met de schaarse informatie uit andere bronnen zijn Arnault's tekeningen ronduit verrassend, zowel wat betreft de door hem gebruikte termen als ook de overeenkomst met de latere instrumenten. We vinden bij hem het *clavisimbalum*, met de vertrouwde vleugelvorm van het latere klavecimbel, met één snaar per toets, het *clavicordum*, de rechthoekige kast met het toetsenbord aan de lange zijde, met in totaal 9 snaren⁴⁷, en het *dulce melos*, een instrument met dezelfde rechthoekige vorm als het *clavicordum*, maar met één snaar per toets; daarmee lijkt het op wat later het *virginaal* zou heten. Als mogelijkheden van bespeling geeft Arnault het tokkelen d.m.v. een ijzeren of een hoornen pennetje of het aanslaan d.m.v. hamertje met een loden bedekking⁴⁸.

Bij de benoeming van de toetsen moest Arnault een probleem overwinnen; het Westerse toonsysteem is per definitie diatonisch; alleen voor de b zijn er twee mogelijkheden: de b-rotundum of b-molle die een halve toon boven de a ligt, en de b-quadratum of b-durum, die een halve toon onder de c ligt⁴⁹. De overige verhogingen of verlagingen behoren tot de wereld van de *musica ficta*, de officieel niet bestaande maar wel gebruikte noten. Een anonieme tekenaar uit 1475 geeft op zijn afbeelding van een monochord deze toetsen, die bij hem zwart zijn, dan ook geen namen. Arnault doet dat wel; hij neemt de naam van de 'witte' toets ernaast en voorziet die van een krul, een gespiegelde 9 of een omgekeerde 6. Bij hem draagt het toetsenbord, dat ongeveer 3 octaven omvat⁵⁰, de volgende namen:

| ca | da | | fa | ga | | b | | ca' | da' | | fa' | ga' | b' | | ca'' | da'' | | fa'' | ga'' | b'' |
| b | c | d | e | f | g | a | b' | c' | d' | e' | f' | g' | a' | b'' | c'' | d'' | e'' | f'' | g'' | a'' | b''' |

Omdat het Arnault slechts te doen is om de aanduiding van toetsen, benoemt hij alle *musica-ficta*-toetsen als verhogingen, ongeacht hun theoretische herkomst⁵¹.

Het *Buxheimer Orgelbuch* is, net als de andere klaviertabulaturen uit de 15^e eeuw, genoteerd volgens hetzelfde principe als de *Robertsbridge Fragments*: de bovenste, meestal drukkere, partij door middel van noten op een notenbalk, de onderste partij - of in het geval van driestemmigheid de beide onderste partijen - door middel van notennamen. Daarvoor wordt dezelfde benaming gebruikt als in het traktaat van Arnault⁵². Voor de verhogingen van de noten op de notenbalk wordt hetzelfde principe toegepast als bij de notennamen: in plaats van er een durum-teken voor te zetten, zoals in de *Robertsbridge Fragments*, wordt de noot van een stok naar beneden voorzien (de overige stokken zijn alle omhoog). In het manuscript van Wernigerode is deze stok nog voorzien van een dwarsstreep, in het *Buxheimer Orgelbuch* wordt deze al als overbodig achterwege gelaten.

47 Dat betekent dat meerdere toetsen op één snaar staan, een zogenaamd 'gebonden' klavier.

48 Men ziet in deze laatste techniek, toegepast op het *dulce melos* of op het *clavisimbalum*, verwantschap met het pianoforte-mechaniek waarmee Cristofori rond 1700 furore maakte.

49 Zie voetnoot 15.

50 Het *clavisimbalon* heeft één toets minder dan drie octaven, van B tot a'', het *clavicordum* en het *dulce melos* hebben één toets meer dan 3 octaven, van B tot b'''. Dit in tegenstelling tot het positief-orgel, dat slechts 2½ octaaf heeft, van B tot f'' om precies te zijn.

51 Zo zou de afstand *mi-fa*, uitgaande van de D, een Eb moeten opleveren, en niet een D#, die de afstand *fa-mi*, uitgaande van de E, aangeeft.

52 Er is grote overeenkomst in het handschrift van beide manuscripten, het traktaat van Arnault en het *Buxheimer Orgelbuch*. Arnault stierf in 1466 ten gevolge van een pestepidemie; het *Buxheimer Orgelbuch* wordt gedateerd rond 1460/1465.

De noten voorzien van een krul hebben uiteindelijk nieuwe notennamen opgeleverd: krullen werden in de Middeleeuwse handschriften gebruikt als afkortingstekens; zo is de gekrulde *d* de afkorting van het veelgebruikte voorvoegsel *dis-*. Naar analogie hiervan (of door een voor de hand liggend misverstand) is men de notennamen met een krul uit gaan spreken als respectievelijk *cis*, *dis*, *fis* en *gis*. Tot slot dient vermeld te worden, dat men in de boekdrukkunst voor de b-quadratum, die in het notenschrift al vanaf 1400 als # werd weergegeven, in teksten de letter h is gaan gebruiken⁵³.

16. Francisco de la Torre

[Basse dance] Alta

In het handschrift *Cancionero de Palacio*, thans in de Palacio Real van Madrid, komt een instrumentale compositie voor van Francisco de la Torre. Deze compositie is een stille getuige van de verstrengeling van de belangen van de opkomende macht van de Spaanse koningshuizen met de tanende macht van het Bourgondisch hertogdom. Het Spaanse koninkrijk Aragon, dat vanaf 1137 ook Catalonië omvatte, was een echte zeenatie geworden door de verovering van de Balearen (1229), Sicilië (1282) en Sardinië (1326). Alfonso V had wat dat betreft met het verkrijgen van het koninkrijk Napels in 1443 het werk van zijn voorvaderen voortgezet. Alfonso had zelfs de hoofdstad van zijn rijk verplaatst van Barcelona naar Napels. Dat werd hem door de inwoners van Barcelona niet in dank afgenomen, zoals bleek bij zijn dood in 1458; zij weigerden de buitenechtelijke zoon van Alfonso, Ferrante, als koning te erkennen en kozen Juan II, de broer van Alfonso, tot hun nieuwe koning. Ferrante behield het koninkrijk Napels; het was zijn dochter Beatrice, die in 1476 in het huwelijk trad met Matthias I Corvinus, de koning van Hongarije voor wie Tinctoris de *Melloncodex* samenstelde.

De zoon van Juan II, Fernando, trouwde in 1469 met Isabella, de zuster van Enrico IV, koning van Castilië. Toen Enrico IV in 1474 stierf en zijn dochter tot onwettig kind was verklaard, was Isabella de gedoodverfde opvolgster. Maar de koning van Portugal João II, verwant met het Castiliaanse koningshuis, en de Franse koning Lodewijk XI, ook een ver familielid, meenden dat zij meer recht hadden op de troon. Toen in 1479 Ferdinand zijn vader opvolgde als koning van Aragon en daardoor Castilië en Aragon tenminste in naam werden verenigd, zagen de andere partijen af van hun aanspraken en werd in de Portugese plaats Alcacovas de vrede getekend.

Ook het hertogdom Bourgondië kende in die tijd problemen rond de opvolging. Kort na de dramatische dood van haar vader, Karel de Stoute, voor de muren van Nancy in 1477, liet Maria, bijgenaamd "de Rijke", haar huwelijk met Maximiliaan voltrekken. Dit huwelijk was reeds in 1473 door de wederzijdse vaders beklonken, en ook al was er van een koningstitel voor Karel de Stoute niets terechtgekomen, Maria had nu zelf belang bij dit huwelijk. Haar grootste zorg was, om met behulp van haar echtgenoot de landen, die zij van haar vader geërfd had, onder haar bestuur te houden. Ook wat betreft Bourgondië vond de Franse koning Lodewijk XI dat hij meer rechten had dan de dochter van één van zijn leenmannen. Bovendien zat het graafschap

⁵³ Om een of andere reden heeft zich deze naamgeving doorgezet in alle landen die onder Duitse invloed stonden, behalve in de Nederlanden. In het Duitse systeem geeft de *h* de toon aan, die een halve onder de *c* ligt (bij ons de *b*), terwijl de *b* gebruikt wordt voor de b-rotundum, die een halve boven de *a* ligt (bij ons 'bes' geheten).

Vlaanderen, dat onder het bewind van Karel de Stoute de handel met Engeland had zien verminderen, ook niet te wachten op een nieuwe Bourgondische overheersing.

Maria en Maximiliaan kregen twee kinderen: in 1478 werd Filips geboren, die later de bijnaam "de Schone" zou krijgen, en in 1480 Margaretha, die vanwege de Oostenrijkse bezittingen van haar vader meestal "Margaretha van Oostenrijk" wordt genoemd. Maria de Rijke stierf al in 1482 door een val van haar paard. Omdat haar zoon Filips nog minderjarig was, trad Maximiliaan op als zijn voogd. Hij had al zijn diplomatieke gaven nodig om de restanten van het Bourgondische rijk te behouden. Uiteindelijk in 1493, toen Maximiliaan, die in 1486 zijn vader was opgevolgd als koning van het Duitse rijk, de keizerstitel kreeg, werd de vrede van Senlis getekend. De delen van Bourgondië, die de Franse koning als leenheer hadden, vervielen aan de Franse koning Karel VIII, terwijl de Bourgondisch landen, die tot het Duitse rijk behoorden, Habsburgs gebied werden. Voor Vlaanderen, dat uiteindelijk in 1489 Maximiliaan als rechtmatig opvolger had erkend, was een grenscorrectie nodig: het maakte voortaan deel uit van het Duitse rijk⁵⁴.

1489 is ook het jaar, waarin een belangrijk Bourgondisch gezantschap aankwam in Valladolid, de hoofdstad van het koninkrijk Castilië, alwaar hun een feestelijk onthaal werd bereid. Ongetwijfeld zal de beteugeling van de macht van de Franse koning op de agenda hebben gestaan. Misschien zijn bij dit bezoek ook al de plannen gesmeed voor de huwelijken tussen de kinderen van Isabella en Ferdinand enerzijds en van Maximiliaan en wijlen Maria de Rijke anderzijds. Ferdinand en Isabella hadden vijf kinderen, Isabella, Juan, Juana, Maria en Catalina. Juan was als oudste zoon voorbestemd zowel zijn vader als zijn moeder op te volgen en daarmee de koninkrijken Castilië en Aragon definitief te verenigen. In 1494 trouwde hij met Margaretha van Oostenrijk, en in 1497 huwde Juana met Filips de Schone. Daarmee werd een cordon gevormd om Frankrijk heen, een cordon dat werd versterkt door het huwelijk van Catalina, de jongste dochter van Ferdinand en Isabella, met Arthur, een zoon van de Engelse koning Hendrik VII. Na zijn dood trouwde zij, inmiddels Catherine genoemd, met haar zwager, Hendrik VIII.

Waarschijnlijk heeft bij het bezoek van de Bourgondische gezanten de instrumentale compositie van Francisco de la Torre geklonken. Het stuk is namelijk een *basse dance*, een dansvorm die aan het Bourgondische hof was ontstaan. Voor een Spanjaard als De la Torre, die in dienst was van het huis van Aragon, lag het niet voor de hand een Bourgondische dans te componeren. Terwijl Isabella en Ferdinand hun hoven inrichtten naar Bourgondisch voorbeeld, bleven de Spanjaarden bij hun eigen wijze van musiceren, hetgeen ook betekende dat zij de voorkeur gaven aan de volkse *baila* boven de verfijndere *danza*.⁵⁵ De *basse dance* is een langzame schrijddans, uitgevoerd op één van de daartoe uitgekozen tenorpartijen. Daarop werd een bewegelijke bovensten geïmproviseerd⁵⁶. Het feit dat De la Torre deze partij, benevens een contratenor, heeft uitgeschreven, zou te maken kunnen hebben met de onbekendheid bij hem of

⁵⁴ Charolles, een graafschap aan de Loire, bleef een Habsburgse enclave binnen het Franse koninkrijk.

⁵⁵ In de periode van Francisco de la Torre waren er ook nauwelijks Bourgondische componisten aan de beide Spaanse hoven. Vermelden wij de Bruggenaar Johannes de Vrede, die in 1477 in dienst trad aan het hof van Ferdinand, en vóór die tijd in dienst was geweest van de hertog van Alva. Ockeghem bracht in 1469 en in 1470 een kort bezoek aan Valladolid, in 1469 in verband met het huwelijk van Ferdinand en Isabella, en een jaar later misschien om adviezen te geven over de inrichting van de beide muziekkapellen. Ferdinand had al in 1461 van zijn vader een eigen hofkapel gekregen. Overigens wordt in 1483 van de infanta Isabella opgemerkt "que danzó y bailó". Zij had kennelijk als kind al gevoel voor stijl.

⁵⁶ Antonio Cornazano gebruikt voor deze partij de term "sovrano".

bij zijn spelers met deze Bourgondische danspraktijk. Daarmee is het één van de eerste, zoniet de allereerste, *basse dance* geworden die volledig meerstemmig is uitgeschreven.

17. Anoniem

Bassadanza La Spagna

Dankzij De la Torre is het ook duidelijk geworden, wat te doen met het handschrift dat te Brussel bewaard wordt onder de titel *Livre de basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*. Het is in bezit geweest van Maria de Rijke en daarna van haar dochter Margaretha van Oostenrijk, maar wordt tegenwoordig rond 1450 gedateerd, dus uit de regeringsperiode van Filips de Goede. Het handschrift is uitgevoerd in zilver en goud op zwart perkament en bevat 59 melodieën die uitsluitend in *breves* genoteerd zijn. Tussen de regels staan de letters *R, b, ss, d, r*. We weten nu, dat deze melodieën tenors zijn, die de basis vormen van de *basse dance*; zoals de compositie van De la Torre laat zien, werd boven zo'n tenor een versierende partij gespeeld en kon er ook nog een contratenor worden geïmproviseerd. De dansmeester Guiglielmo Ebreo de Pesaro beschrijft de werkwijze als "ave facto duy balli novj sopra duy canzuni francese de sue fantasia".

Dankzij het tractaat *The manner of Dancing Bace Dances* uit 1521 van de Engelsman Robert Coplande weten we waar de bovengenoemde letters voor staan: *R, b, ss, d, r* staan voor respectievelijk een *Reverence*, een *branle* (ook wel *congé* genoemd), tweemaal een *single*, een *double* en een *reprise* (of *desmarche*). De herkomst van de tenors in de *Livre de basses danses* is overigens zeer uiteenlopend: we vinden er een tenor, ontleend aan *Filles a marier* van Gilles Binchois, benamingen als *La dance de Cleves*, maar ook aanduidingen als *Le petit roysin* en *Le grant Rouen*. Deze titels bevestigen overigens de Bourgondische herkomst van de *basse dance*, al noemt Guiglielmo Ebreo ze 'canzuni francese'.

Toch heeft de compositie van De la Torre voor grote verwarring gezorgd bij de wetenschappers. Het opschrift van het stuk luidt: *.alta.f.delatorre*. De aanduiding "alta" lijkt een contrast te vormen met het begrip "bassa". Enkelen⁵⁷ zijn dan ook van mening, dat in dit stuk geen sprake is van een 'bassa danza', een schrijddans waarbij de danspassen laag ("bassa") werden gehouden, maar van een snellere springdans, waarbij de voeten hoog ("alta") van de vloer kwamen. Hoe verleidelijk het ook is om tegenover de *basse dance* de lichtvoetige "haute dance" of "alta danza" te construeren, in de literatuur van de 15^e en 16^e eeuw is deze term niet terug te vinden. De snellere dans die ter afwisseling van de *basse dance* werd uitgevoerd, werd meestal *Pas de Breban* (=Brabant) genoemd of aangeduid met de oudere Italiaanse naam *Saltarello*, 'springdans'⁵⁸. Bovendien is de bovenstem in de compositie van De la Torre weliswaar in een snelle driedelige mensuur, maar de trage gang van de tenornoten geven een langzame tweedelige dansbeweging aan.

Een andere theorie over de titel "alta" legt een verband met de verdeling die vanaf 1400 gemaakt werd binnen het instrumentarium. Het anonieme *Échecs amoureux* uit 1370 beschrijft het verschil tussen de verschillende groepen instrumenten als volgt:

57 Heinrich Bessler & Peter Gülke, als ook Mabel Dolmetsch, de vrouw van Arnold Dolmetsch.

58 Volgens de definitie van Arbeau uit 1588 is de *basse dance* een 'danse pas bas ou sans sauter'.

On sonnoit lez haulz instrumens,
 que mieulx au dansez plaisoient
 le peust on oïr briefment
 sonner moult de renoisement
 pour la grant noise qu'ilz faisoient
 trompez, tabours, tymbrez, naquaires,
 cymballes (dont il n'est mes guaires)
 cornemusez et chalemelles
 et cornes de fachon moult belles;
 et puis aultrefois reprenoient,
 quant mendre noise demandoient,
 flaso,z, fleutez et douchaines,
 qui son molt douces et saines,
 et telz austrez instrumens bas
 dont moult est plaisans li esbas.
 La ouist on sonner vieilles
 et harpes excellentment
 et psalterions ensement
 Ghisternez, rebeblez et rotez,
 qui faisoient moult douce, nottez,
 leuz qui sont de plus grant ton,
 orguez en main y oist on
 et citoles meismement,
 qui sonnoient moult doucement
 chyffonyes et monocordes.

Men liet horen de "haut"-instrumenten
 die meer tot het dansen behagen
 men kan ze slechts kort horen
 klinken met veel kabaal
 vanwege de grote herrie die ze maken
 trompetten, tamboerijnen, trommels, drums,
 cymbalen (zoals ze nog nooit gehoord zijn)
 schalmeien en klarinetten
 en zinken zeer schoon;
 en vervolgens nemen ze andermaal
 wanneer ze minder herrie verlangen
 fluiten en blokfluiten en dulcimers⁵⁹
 die heel liefelijk en zoet zijn
 en soortgelijk sobere "bas"-instrumenten
 waarvan het genoeg zeer groot is.
 Daar hoort men bespelen vedels
 en harpen uitmuntend
 en psalteriums gelijkelijk
 gitaren, rebebs en lieren
 die zeer zoete tonen maken
 dewelke een grotere toon hebben
 portatief-orgels hoort men er
 en citers evenzeer⁶⁰
 die heel liefelijk klinken
 draailieren en clavichorden.

Het is een hachelijke zaak te proberen een juiste vertaling te vinden voor alle soorten muziekinstrumenten, die in dit gedicht en andere teksten uit die tijd voorkomen; niet alleen elke taal, maar zelfs elke theoreticus schijnt zijn eigen benaming te hebben voor bepaalde instrumenten en instrumentengroepen. Desalniettemin is het aan de hand van theoretische handboeken uit de 15^e en 16^e eeuw, maar vooral dankzij afbeeldingen van musicerende mensen, heiligen en engelen⁶¹ mogelijk de beide ensembles, de *instrumenti alti* en de *instrumenti bassi*, te onderscheiden. Tot de 'alti' behoren de schalmei⁶², de bombarde⁶³ (dit is de grotere uitvoering

59 Een dulcimer of dulcina is een blaasinstrument, verwant met de blokfluit, waarbij de buis in een U-vorm is geboord. Overigens wordt de term 'dulcimer' ook voor een snaarinstrument gebruikt.

60 Het woord "lute" komt in de lijst niet voor, maar ghisternez, rebeblez, rotez en citoles zijn alle instrumenten die verwant zijn aan de luit, aan de gitaar, aan de mandora en aan de mandoline. Het onderscheid is niet altijd even duidelijk.

61 Het schilderij *Cristo in gloria* uit 1430 van Fra Angelica geeft een mooi voorbeeld van een ensemble, bestaande uit engelen die trompet, *pipe and tabor*, cymbalen, een tamboerijn en schalmeien spelen, alle behorend tot de *haulz instrumens*. Op het Brugse drieluik *Het mystieke huwelijk van de heilige Catharina, Johannes de Doper en Johannes de Evangelist* van Hans Memlinc uit 1479 vormen de koningen rond Gods troon een uitgelezen ensemble met *instrumens bas*.

62 De schalmei dankt het Latijnse woord voor riet, *calamus*; de namen in de verschillende talen zijn: *cannamala* (middeleeuws Latijn), *chalemelle* (Frans), *schalmey* (Duits), *chirimia* (Spaans) en *shalm/shawm* (Engels), *piffero* (Italiaans). Tinctoris gebruikt als het verlatiniseerde *celimela*.

63 Afgeleid van het Latijnse *bombus*, gebrom. Gebruikt worden ook de Duitse namen *bomhart*, *pumhart* en *pommer*.

van de schalmei) en de trombone⁶⁴. *Échechs amoureux* noemt voorts "cornemusez" en andere "cornes" en allerlei soorten slaginstrumenten. Dit ensemble werd vooral gebruikt voor dansfestijnen, bij voorkeur in de open lucht. De *instrumenti bassi*, die voor intiemere gelegenheden werden gebruikt, bijvoorbeeld voor het begeleiden en omlijsten van chansons, en dan liefst binnenshuis, zijn de blokfluiten en traverso's, de harp, de luit en de gitaar, het psalterium en de vedels; het *Échechs amoureux* rekent er ook de citer ("citole"), de draailier ("chyffonye", een verbastering van "symphonia"), het portatief ("orgue en main") en het clavichord ("monocorde"⁶⁵) toe.

Zou De la Torre zijn compositie "alta" hebben genoemd, om daarmee aan te geven dat ze door 'instrumenti alti' moest worden uitgevoerd? Zelfs voor een Castiliaan was het vanzelfsprekend dat een dans als deze door de 'capilla alta' werd gespeeld, zeker wanneer ze bij het bezoek van de Bourgondische ambassadeurs onderdeel heeft uitgemaakt van de festiviteiten in de open lucht.

De derde mogelijkheid van de betekenis van de aanduiding "alta" zou kunnen zijn, dat deze betrekking heeft op de tenor die het uitgangspunt vormt van de compositie. Om een reden die ons niet geheel duidelijk is, heeft De la Torre de tenor van zijn *basse dance* zo genoemd, of hij heeft hem ontleend aan een lied dat "Alta" heette. Dat het inderdaad om de aanduiding van de tenor gaat, wordt bevestigd door het feit, dat Antonio de Cabezón, een halve eeuw later, zijn variaties op deze melodie *diferencias sobre el canto llano de la alta* noemt: "variaties op de cantus planus (=cantus firmus) van de alta". Daar staat tegenover, dat deze tenor, waarvan meer dan 300 bewerkingen bekend zijn, buiten Spanje met verschillende namen wordt aangeduid, die alle refereren aan z'n Spaanse herkomst: *La Spagna, Tenore del Re di Spagna, Laspagna Tanz, Spanier Tanz, Castille la novele, la basa Castiglia*. De laatste benaming bevestigt wederom dat het hier om een tenor voor een *basse dance* gaat. Ook Michel de Toulouze, die rond 1490 deze tenor opneemt in zijn uitgave *L'art et instruction de bien dancier*, en Antonio Cornazano, in *Il libro dell'Arte del Danzare*, scharen deze tenor bij de basse-dances.

64 Ook genoemd *bucina* (middeleeuws Latijn), *trompette saqueboute* (Frans), *sackbut* (Engels) en *posaune* (Duits).

65 Gezien het feit, dat hier sprake is van een muziekinstrument, ligt het niet voor de hand te denken aan het eensnarige monochord, dat voor theoretische uiteenzetting werd gebruikt, maar aan een meersnarig clavichord, dat ook wel "manochord" werd genoemd.

D. Misvorming en tenorbehandeling

18. Guilhelm Dufay de Jongere (1400-1474)

Kyrie Missae Se la face ay pale

Meerstemmig getoonzette delen van de mis - althans de delen die tot het ordinarium worden gerekend⁶⁶ - zijn tot in de 14^e eeuw op de meest willekeurige plaatsen in de handschriften terug te vinden. Een enkele keer nam een schrijver de moeite een aantal zettingen van bijvoorbeeld het *Kyrie* achter elkaar te plaatsen, maar meestal is er sprake van losse delen waaruit naar believen gekozen kon worden.

Na het midden van de 14^e eeuw wordt het de gewoonte, de zes delen van het gezongen ordinarium, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* en *Ite missa est*, als een liturgische eenheid te beschouwen. De eerste die zo'n cyclus tot stand bracht is Guilhelm de Machaut, in een compositie die, naar aanleiding van het opschrift in één van de handschriften, als *Messe de Nostre Dame* de geschiedenis is ingegaan. Na De Machaut zijn ons nog vier pogingen tot het maken van een miscyclus bekend, waarbij meestal bestaande ordinarium-delen uit verschillende perioden en in uiteenlopende stijlen werden samengevoegd. Slechts een enkele keer werden de delen als een muzikale eenheid gecomponeerd, zoals in de mis van Jehan Lambulet⁶⁷. Deze cycli, die tegenwoordig genoemd worden naar de plaatsen waar de handschriften te vinden zijn⁶⁸, zijn om muzikale redenen alle in verband te brengen met het verblijf van de pausen in Avignon. Zelfs bij de *Messe de Nostre Dame* kan men zich de vraag stellen, of er geen opdracht uit Avignon ten grondslag ligt aan dit enige religieuze werk dat De Machaut ooit schreef.⁶⁹

Ook Dufay de Jongere was nog gewend losse misdelen te componeren; we zagen van zijn hand reeds het *Gloria Fuga duorum superium*. Maar deze gewoonte zou spoedig plaatsmaken voor nieuwe vormprincipes. Bij de behandeling van zijn motet *Nuper rosarum flores* vermeldde wij reeds, dat de architect Brunelleschi degene was die Dufay de weg wees. Brunelleschi was in 1421 begonnen met de bouw van een grafruimte bij de kerk van San Lorenzo in Florence. Voor de bouw van deze ruimte, die nu als Sagrestia Vecchia⁷⁰ bekend staat, gaf Giovanni di Bicci de' Medici de opdracht. Giovanni di Bicci was in 1397 de oprichter van de eerste Florentijnse bank, en zou met zijn kapitaal de basis leggen voor de Medici-dynastie. De Sagrestia Vecchia en de eveneens door Brunelleschi in 1428 begonnen Pazzi-kapel bij de Santa Croce, die het familiegraf

66 Het voordeel van een toonzetting van het Ordinarium is, dat ze voor bijna alle gelegenheden gebruikt kan worden, terwijl het Proprium uitsluitend op de betreffende feestdag uitgevoerd wordt. Een enkele maal heeft een componist alle gezongen delen van een mis getoonzet, zowel het Ordinarium als het Proprium, zoals Dufay in 1426 in zijn *Missa Sancti Jacobi*. Een uitvoering van deze mis is dus voorbehouden voor de feestdag van de heilige Jacobus op 25 juli.

67 Deze mis staat nu bekend staat als de Mis van Besançon of Mis van Sorbonne.

68 Zo kennen we de Mis van Tournai/Doornik, de Mis van Toulouse, de Mis van Barcelona en de Mis van Sorbonne. Deze namen zeggen niets over de plaatsen waar de missen zijn ontstaan.

69 De Machaut bracht het in zijn kerkelijke loopbaan weliswaar niet verder dan kannunik, maar hij had wel een aantal prebenden te danken aan de goede contacten, die zijn broodheer Jan, koning van Luxemburg en Bohemen, onderhield met paus Johannes XXII en met paus Benedictus XII, die respectievelijk van 1316 tot 1334 en van 1334 tot 1342 in Avignon zetelden. De theorie dat De Machaut zijn mis in 1364 schreef ter gelegenheid van de kroning van de Franse koning Karel V te Reims is nog steeds omstreden.

had moeten worden van die andere invloedrijke familie van Florence, de Pazzi⁷¹, zijn gebaseerd op een grondplan van twee vierkanten van ongelijke grootte, die beide met een koepel zijn overwelfd. De maten van alle andere onderdelen, zoals de hoogte, de zijruimten, de ramen, de muurvlakken en zelfs de ornamenten, zijn afgeleid van de verhoudingen van de vierkanten van het grondplan, waardoor alle aspecten van het bouwwerk een architectonische eenheid vormen.

Dufay de Jongere is de eerste componist geweest, die het principe van een universeel grondplan muzikaal heeft toegepast op het Ordinarium van de mis. Het basisidee is, dat aan het *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* en *Agnus Dei* één en dezelfde tenor ten grondslag ligt (aan het *Ite missa est* viel muzikaal gezien geen eer te behalen; dit onderdeel werd dan ook niet mee-gecomponeerd). Aan de hand van deze tenor wordt een grondplan ontworpen; zo kan de tenor in z'n geheel of in onderdelen gebruikt worden, in een perfecte of een imperfecte mensuur voorkomen en worden afgewisseld met tenorloze delen.

Nauwelijks was Dufay in 1449 teruggekeerd aan het hof van Savoye of hij moest een mis componeren voor het huwelijk van Charlotte, de dochter van Lodewijk I van Savoye, met de kroonprins Lodewijk van Frankrijk, de latere Lodewijk XI. Hij nam als uitgangspunt, geheel in stijl, de tenor van zijn eigen chanson *Se la face ay pale*⁷². De tenor van het chanson dient als tenor voor al de misdelen. Daarbij wordt in het *Kyrie* de tenor één keer gebruikt, verdeeld over het eerste en laatste *Kyrie* (het *Christe* is tenorloos), drie keer in het *Gloria* (in de afwisseling perfect - imperfect - perfect), drie keer in het *Credo* (met dezelfde opbouw als het *Gloria*), één keer in het *Sanctus* (vanwege de goddelijke drieëenheid volledig in een perfecte mensuur geschreven, maar bij de onderdelen *Pleni* en *Benedictus* tenorloos) en één keer in het *Agnus Dei* (met dezelfde opbouw als het *Kyrie*). De structuur valt als volgt weer te geven:

↑	Agnus Dei	1/2 ; O		[-] ; C		1/2 ; O
	Sanctus	1/3 ; O	[-] ; O	1/3 ; O	[-] ; O	1/3 ; O
	Credo	gehele tenor; O gehele tenor; C gehele tenor; O				
	Gloria	gehele tenor; O gehele tenor; C gehele tenor; O				
	Kyrie	1/2 ; O		[-] ; C		1/2 ; O

Het gebruik van de tenor in het *Kyrie* toont nog een nieuwigheid: Dufay schrijft bij de tenor de *canon* "Tenor crescit in duplo": 'de tenor wordt dubbel zo lang'; de oorspronkelijke notenwaarde van de tenor van het chanson wordt gehandhaafd, maar wordt in een langzamere waarde uitgevoerd. In tegenstelling tot het *Kyrie* is het *Christe*, dat geen tenor heeft, officieel driestemmig. Maar de drie partijen komen pas aan het einde gezamenlijk voor; vóór die tijd wordt in 'paren' gezongen, in zogeheten "bicinia", en wel in de combinatie altus-superior, bassus-altus en bassus-superior. Daardoor wordt het contrast met het omringende vierstemmige *Kyrie* nog eens vergroot.

Het moge duidelijk zijn, dat de structurering van zo'n mis niet op het eerste gehoor waarneembaar is, netzomin als degene die de Sagrestia Vecchia of de Pazzi-kapel betreedt direct

70 Michelangelo bouwde een eeuw later een tweede sacrestie bij de San Lorenzo, die nu Sagrestia Nuova genoemd wordt.

71 Deze familie werd in 1478 volledig uitgemoord door de familie Lorenzo de' Medici, nadat zijn broer Giuliano in de Santa Maria del Fiore tijdens het bijwonen van de mis door leden van de familie Pazzi was vermoord.

72 Zie nummer 10.

de proportionele samenhang zal zien. Maar toch wordt de eenheid, misschien deels onbewust, door de toehoorder/toeschouwer ervaren en ze wordt geweten en bewonderd door de vakman. Daarom hebben deze modellen, dat van Brunelleschi op het gebied van de architectuur en dat van Dufay op het gebied van de structurering van het Ordinarium, school gemaakt.

19. Hendrick Ysaac (1450-1517)

Agnus dei Missae La Spagna

Een groot aantal missen is geschreven op een tenor die ontleend is aan een chanson. Het wereldlijk karakter van het origineel scheen niet in het minst te botsen met de religieuze doelstelling van de miscompositie. In de Renaissance van de 15^e eeuw lijkt zo'n onderscheid tussen profaan en religieus volledig afwezig, zoals ook blijkt uit de schilderkunst en de architectuur, die zich, ook voor de religieuze bouw, geheel op antieke - profane - voorbeelden beroept. Toch doet het vreemd aan, in de uitgave *Misse Henrici Izac* van Petrucci uit 1506 een gehele mis te vinden, die gecomponeerd is op de basse-dance-tenor La Spagna. Ysaac (zoals hij zijn eigen naam gewoonlijk spelde) gebruikte bijvoorbeeld voor het *Agnus Dei* drie keer de basse-dance-tenor, waarbij hij de beide buitenste delen (Agnus I en III) vijfstemmig toonzette en het middelste deel (Agnus II) driestemmig. Dit Agnus II blijkt identiek te zijn aan een driestemmige anonieme Bassadanza. Het enige verschil is, dat op de drie oorspronkelijk instrumentale partijen de woorden van het Agnus Dei zijn gezet. Sommigen zijn daarom geneigd, de anonieme Basse dance als een compositie van Ysaac te beschouwen.

Wat zou de reden kunnen zijn dat Ysaac een zo opvallende tenor heeft gebruikt voor een mis? We mogen aannemen, dat deze mis werd uitgevoerd tijdens feestelijkheden waarbij ook veelvuldig gedanst werd, basses-dances wel te verstaan. Dat kan in Italië zijn geweest, waar Ysaac van 1480 tot 1494 werkte aan het hof van Lorenzo de' Medici te Florence. Daar was de basse dance al ingeburgerd, zoals blijkt uit de vermelding van dansmeester Guiglielmo Ebreo in een brief aan Ippolita Sforza: "duy balli novj sopra duy canzuni francese". Maar daarmee is er nog geen aanleiding een gehele mis op deze 'canzuni francese' te schrijven. Ik denk dan we Ysaac moeten volgen wanneer hij in 1497 in dienst treedt van Maximiliaan van Habsburg, de weduwnaar van Maria de Rijke van Bourgondië. Hun dochter Margaretha was in 1494 gehuwd met Juan, de troonpretendent van zowel Aragon als Castilië. In 1497 volgde het huwelijk van hun zoon Filips de Schone met Juana, de zuster van Juan. Het is niet ondenkbaar, dat Ysaac van Maximiliaan de opdracht kreeg voor deze gelegenheid voor zijn zoon en schoondochter een feestelijke mis te schrijven, en wel op de tenor, die zozeer de vriendschap tussen Bourgondië en Spanje tot uitdrukking bracht.

Veel geluk was de jonge echt)paren niet beschoren. Nog in 1497 stierf Juan. Daarmee werd Juana de troonpretendent van de beide Spaanse koningshuizen. Toen Isabella in 1504 overleed werd zij officieel koningin van Castilië, León en Granada en verhuisde het gehele hof van het Belgische Gent naar Spanje. Volgens de legende werd zij in 1506, het jaar waarin de mis van Ysaac bij Petrucci werd uitgegeven, krankzinnig omdat haar man Filips overleed. In werkelijkheid had Filips al vanaf hun aankomst in Spanje in 1505 de macht overgenomen, zich tot koning van Castilië laten inzweren en zijn vrouw krankzinnig laten verklaren. De bijnaam waarmee zij de geschiedenis is ingegaan, "Juana la Loca", 'Johanna de Waanzinnige', dankt zij dus niet uitsluitend aan het feit, dat zij jarenlang weigerde haar echtgenoot te laten begraven en

met het lijk door Spanje bleef dolen. Haar schoonvader, Maximiliaan van Habsburg, nam de functie van regent op zich, tot de oudste zoon van Filips en Juana, Karel, die in 1500 in Gent geboren was, oud genoeg was om de regering over te nemen.

20. Johannes Ockeghem (1410-1497)

Kyrie Missae Au travel suy

Toen Filips de Schone in 1504 met zijn vrouw Juana naar Spanje vertrok, ging ook een deel van de muzikale hofhouding mee. Niet alleen de componisten Lex Ackerman en Pierre de la Rue gingen mee naar Valladolid, maar Filips had in zijn bagage ook een handschrift, dat thans als *Codex Chigi* deel uitmaakt van de Vaticaanse Bibliotheek. Het is tussen 1495 en 1500 samengesteld in één van de ateliers van Gent, naar men aanneemt voor Filips persoonlijk. Het zou geschreven kunnen zijn naar aanleiding van het huwelijk van Filips en Juana in 1496 en zou dan in dat jaar gedateerd kunnen worden. Het bevat naast werken van anderen 13 missen van Johannes Ockeghem, hetgeen een bewijs is van de populariteit van deze toen al hoogbejaarde componist.

Eén van de missen in de *Codex Chigi* is getiteld *Au travel suy*. Ockeghem ontleende zijn materiaal voor deze mis aan een gelijknamig *chanson à rondeau*. We kennen dit rondeau uit drie verschillende manuscripten⁷³; daarvan vermeldt één Ockeghem als componist, een ander een zekere Barbingnant en in een derde is het anoniem. Zoals we bij de mis *La Spagna* van Ysaac zagen, is het verleidelijk een anoniem werk toe te schrijven aan een componist die het materiaal in een nieuwe compositie verwerkt. Dat kan de reden zijn, dat de chansonnier *Nivelle de la Chaussée* het chanson aan Ockeghem toeschrijft. Bovendien is de contratenor-partij van het chanson uitermate melodisch uitgewerkt en imiteert deze zelfs de cantus en de tenor, bijvoorbeeld in de vier noten van het openingsmotief. Welnu, Ockeghem was een beroemd *contra-tenorista*, die als zanger lage partijen op een indrukwekkende manier kon vertolken. Maar het is waarschijnlijker dat we de toewijzing aan Barbingnant in het handschrift van Dijon serieus moeten nemen, juist omdat deze componist zo weinig bekend is⁷⁴. Behalve het chanson *Au travail suy* (om de spelling van Dijon aan te houden) staan er nog drie andere chansons en één mis op zijn naam.

Als we Barbingnant, wiens naam we ook als Barbingham tegenkomen⁷⁵, als componist aannemen van het rondeau *Au travail suy*, dan rijst het vermoeden dat Ockeghem en Barbingnant elkaar kenden en met elkaars composities een spelletje speelden. In zijn rondeau citeert Barbingnant namelijk de eerste 12 noten van de cantus van het chanson *Ma maistresse* dat Ockeghem rond 1450 schreef, en wel op de woorden "ma maistresse". Ockeghem neemt de tenor van dit – driestemmige – chanson als uitgangspunt voor zijn mis. De tenor van het chanson vinden we als tenor terug in het Kyrie, met de vermelding 'Au travel suy'. We zouden nu verwachten, dat deze tenor ook in de andere misdelen gebruikt wordt. Maar dat is niet het geval. Ockeghem laat aan het begin van elk deel slechts de eerste 10 noten van de oorspronkelijke

73 Te weten: Nivelle de la Chaussée, Dijon en Wolfenbüttel.

74 Pogingen om Barbingnant gelijk te stellen met Jacob Barbireau, die van 1481 tot 1491 koor-meester was van de Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk te Antwerpen. missen iedere grond.

75 In: *Livre de la Deablerie*, Eloy d'Amerval, Parijs 1508.

tenor klinken. Daarmee onderscheidt de tenor zich nauwelijks van de drie andere partijen, waarvan de inzetten ook een aantal malen refereren aan het begin van de tenor⁷⁶, als een soort herkenningsmotief⁷⁷.

Dan is er de merkwaardige kwestie van de mensuur. Ockeghem wijzigt de oorspronkelijke drielige mensuur van het chanson in een tweedelige mensuur⁷⁸; maar de imitatorische inzetten in de verschillende stemmen vinden nog steeds na drie semibreves plaats, en ook de *clausulae* zijn op hun oorspronkelijke plaats gebleven, zodat ze niet altijd overeenkomen met de zware tel in de tweedelige mensuur. Men kan slechts concluderen, dat Ockeghem willens en wetens de mis in een verkeerde mensuur heeft gezet.

Het is niet duidelijk, of Ockeghem verantwoordelijk is voor de illustraties die zijn missen in de Codex Chigi verlichtigen. De illustraties bij de Mis *Au travel suy*, die de invloed van Hieronymus Bosch verraden, zijn verbazingwekkend door hun weinig godsdienstig karakter⁷⁹. Het zijn afbeeldingen die refereren aan de titel van het oorspronkelijke chanson: "travail" staat voor een aantal ongemakken, voor het 'zwoegen', (we zien iemand met een kruiwagen in de weer), 'vermoeidheid' en 'kwellig' (een vogel heeft z'n nest gebouwd bovenop een oude man met krukken, die zich niet kan verweren, een andere man kan zich niet eens rustig ontlasten omdat achter hem een vogel klaar staat om te pikken). De grootste illustratie toont een wagen, waarin twee naakte kinderen zich laten voortduwen en -trekken door vier andere kinderen in lange lichtblauwe hemden. Waarschijnlijk stelt de wagen een katafalk voor, bestemd voor het vervoer van doodskisten. Zo'n wagen werd in het laat-middeleeuws Frans - het laat zich raden - een "travail" genoemd.

Deze illustraties doen vermoeden, dat het gebruik van een wereldlijke melodie voor een mis niet uitsluitend een compositorische aangelegenheid was, of een manier om de mis snel ingestudeerd te krijgen omdat het materiaal al ten dele bekend was⁸⁰, maar dat de oorspronkelijke tekst als een motto de miscompositie begeleidde. Op grond daarvan zou kunnen worden nagegaan, met welk doel een dergelijke mis geschreven is. Dat is voor *Au travel suy*, mede door de onduidelijkheden rond het chanson, nog niet gebeurd.

21. Josquin des Prez (1440-1521)

Vive le Roy

Het is opmerkelijk, dat het voor de populariteit van een componist als Johannes Ockeghem niets uitmaakte bij wie hij in dienst was. Want in 1496, de vermoedelijke ontstaansdatum van de Codex Chigi, werkte hij aan het hof van de Franse koning Karel VIII, terwijl zijn missen voor de Spaanse koningen bestemd waren. En deze twee koninkrijken stonden nog wel eens met elkaar op gespannen voet. De voorgeschiedenis hebben we reeds gezien: toen Alfonso V van Aragon in

76 Of van de superior, die zijn hetzelfde.

77 In de huidige vakliteratuur wordt een mis, waarvan de delen alle met hetzelfde melodisch materiaal beginnen, een "kopmotief-mis" genoemd.

78 Alleen het 2e Agnus Dei heeft een perfecte mensuur.

79 Niet alleen bij deze mis, maar ook bij andere hebben de illustraties een werelds karakter, zoals verliefde paren zingend rond een fontein of musicerend in het bos.

80 Ik meen deze opmerking te zijn tegengekomen bij niemand minder dan Gustave Reese.

1443 Napels in zijn bezit kreeg, leek dat het definitieve einde van de Franse bemoeienissen in Zuid-Italië. Maar de Franse adel, en met name het huis van Anjou, dat eveneens aanspraak maakte op het koninkrijk Napels, nam geen genoegen met deze nieuwe politieke werkelijkheid. In 1448 stichtte René van Anjou, verre neef en tevens zwager van de Franse koning Karel VII, de Orde van de Ridder van de Wassende Maan. Officieel was het doel van de orde een kruistocht tegen de Turken, die inmiddels een groot deel van de Balkan op de Byzantijnen hadden veroverd (Constantinopel zelf zou in 1453 in Turkse handen vallen) en op het punt stonden de Adriatische Zee te bereiken. Voor de Franse adel was het echter evident, dat een herovering van de landen rond het oostelijk deel van de Middellandse Zee zou beginnen vanuit een heroverd Zuid-Italië.

Eigenlijk was de tijd van de ridderorden allang voorbij; de steden met hun bloeiende handel hadden de Middeleeuwse standen overvleugeld, en door de opkomst van de nationale staten en de gevolgen van het Westers Schisma was het niet meer mogelijk heel christelijk Europa onder leiding van de paus op kruistocht te krijgen tegen de oprukkende islam. De meeste ridderorden dienden dan ook nationale of regionale belangen.

De ideeën van de Orde van de Ridder van de Wassende Maan vonden geen weerklank bij koning Lodewijk XI, die in 1461 zijn vader opvolgde. Hij zag in dat de maatschappij zich veranderd had en hij probeerde niet de kerk en de adel, maar de inmiddels rijk geworden burgerij bij zijn regering te betrekken. Toen Lodewijk XI in 1483 aan een beroerte stierf, liet hij zijn 13-jarige zoon het bestuur over Frankrijk na. Deze zoon, Karel VIII, stond tot zijn twintigste jaar onder voogdij van zijn oudere zuster Anne. Maar daarna kan men spreken van een bliksemcarrière. Hij verzoende zich met alle vijanden van zijn vader: hij huwde de dochter van de opstandige hertog van Bretagne, die eveneens Anne heette (1491), gunde de Engelse koning Henry VII het recht op Calais (1492), regelde de Bourgondische erfkwesie met Maximiliaan van Habsburg (1493) en schonk de Spaanse koning Ferdinand van Aragon de betwiste provincie Roussillon in de oostelijke Pyreneeën.

Het is niet bekend of hij toen al het idee had Zuid-Italië te veroveren en of al deze verdragen niet slechts bedoeld waren om de handen vrij te hebben. Karel VIII moet ook wel beseft hebben, dat hij voor een tocht naar Napels de steun nodig had van een aantal Noord-Italiaanse hertogdommen. Aangezien deze voortdurend bezig waren hun territorium uit te breiden en daarbij regelmatig met elkaar in conflict kwamen, was er altijd wel een *ducato* (hertogdom) of een *signoria* (stadsbestuur) te vinden voor een bondgenootschap. Zo had Venetië al in een vroegtijdig stadium vriendschappelijke betrekkingen aangeknoopt met de Orde van de Ridder van de Wassende Maan, in de hoop steun te krijgen tegen het oprukkende hertogdom Milaan. Maar ook de familie Sforza kon zich verheugen op de sympathie van de Fransen. Het lot zou in hun voordeel beslissen: in 1476 werd Galeazzo Maria Sforza, wiens vader in 1450 aan de macht was gekomen door de dochter van hertog Filippo Sforza, Bianca Maria, tot vrouw te nemen, vermoord. De opvolging verliep aanvankelijk zonder problemen: terwijl de zoon van Galeazzo Maria, Gian Galeazzo, als officiële hertog van Milaan een losbandig leven leidde, werden de bestuurstaken behartigd door zijn oom Ludovico, die wegens zijn donkere huidskleur de bijnaam "il Moro" kreeg. De situatie veranderde drastisch, toen Gian Galeazzo in het huwelijk trad met Isabella van Aragon, de kleindochter van Ferrante van Aragon, de koning van Napels. Zij vond, dat haar man alle rechten op het hertogdom Milaan moest laten gelden en dat Ludovico het veld moest ruimen. Ze dreigde zelfs de hulp in te roepen van haar grootvader. Ludovico, die zijn positie bedreigd zag, deed iets wat men beoordeelt als een onvergeeflijk fout: hij riep de Franse koning te hulp.

Was Ludovico niet op de hoogte van het streven van de Franse adel het koninkrijk Napels te heroveren en dacht hij dat zijn roep om hulp een loos gebaar kon zijn? Of wist hij van een ander scenario, één waarbij Milaan met hulp van de Fransen onder de voet zou worden gelopen door Venetië? Het is niet duidelijk. In ieder geval viel in 1494 Karel VIII Italië binnen. Ludovico il Moro kon niets anders doen dan Karel VIII feestelijk ontvangen, waarbij hij *en passant* zijn neef Gian Galeazzo uit de weg liet ruimen. Misschien hoopte hij tevens een vuist te kunnen maken tegen Venetië. Maar daarin was Karel VIII niet geïnteresseerd. Die trok dwars door de andere Italiaanse staten richting Napels. Deze stad werd zonder slag of stoot genomen, Ferrante werd verdreven en Karel VIII liet zich officieel tot koning kronen over het gehele koninkrijk Napels.

Karel's tocht door Italië was niet onopgemerkt voorbijgegaan aan de overige staten: omdat ze begonnen was onder het mom van een kruistocht tegen de Turken, achtte de Dominicaanse boeteprediker Savonarola, die al enkele jaren fulmineerde tegen het weelderige leven van de Medici en tegen het zedeloos en anti-christelijk gedrag van paus Alexander VI Borja, zijn tijd gekomen. Piero de' Medici, zoon en opvolger van Lorenzo de' Medici, vluchtte weg uit Florence. Savonarola verkondigde dat de tijd van Gods heerschappij over deze stad was begonnen en haalde Karel VIII als een bevrijder binnen. In Rome probeerde de paus op vriendschappelijke voet te komen met de Franse koning, maar hij was wel zo verstandig zijn kardinalen het woord te laten voeren en zich zelf terug te trekken in het gefortificeerde Castel Sant'Angelo⁸¹.

Karel VIII kon natuurlijk niet te lang wegblijven van het Franse hof, en begon spoedig de terugtocht, een spoor van plundering achterlatend in de Italiaanse landen⁸². Alle Italianen, voor- en tegenstanders van Karel VIII, haalden opgelucht adem toen hij Italië had verlaten, en met name toen hij enkele jaren later, in 1498, overleed, zonder ooit nog naar zijn nieuw verworven koninkrijk Napels te zijn teruggekeerd. Iedereen was ervan overtuigd, dat hiermee het Italiaanse avontuur voor de Franse koningen was afgelopen. Maar de hertog van Orléans, die de kinderloos gestorven Karel VIII opvolgde als koning Lodewijk XII, trok in 1500 opnieuw Italië binnen. Hij was verre familie van de Visconti, die in 1441 als hertogen van Milaan op slinkse wijze waren vervangen door de familie Sforza. Lodewijk XII bezette dan ook, met hulp van Zwitserse huurotroepen, Milaan voordat hij zuidwaarts trok naar Napels. Daar hadden zich inmiddels troepen verzameld van de Spaanse tak van het huis van Aragon, waardoor op Italiaanse bodem een bitter gevecht werd geleverd tussen Frankrijk en Spanje. Uiteindelijk moest Lodewijk XII het koninkrijk Napels afstaan aan Spanje, hetgeen in 1504 bij het verdrag van Blois door de partijen werd bekrachtigd.

Josquin des Prez, geboren omstreeks 1440 ergens aan de bovenloop van de Schelde in Henegouwen of Picardië, verbleef vanaf 1459 in Milaan, eerst als zanger aan de dom, en vanaf 1474 in dienst van Galeazzo Maria Sforza, die in 1471 een *cappella dei cantori* had opgericht. De kapel werd echter ontbonden na de dood van Galeazzo in 1476, waardoor de zangers een nieuwe betrekking moesten zoeken. Josquin trad in dienst van kardinaal Ascanio Sforza, broer van de vermoorde Galeazzo én broer van de geduchte Ludovico il Moro. Met de kardinaal reisde hij naar Rome, waar hij tussen 1486 en 1494 zijn werk voor Ascanio combineerde met een baan aan het pauselijk hof.

81 Met een vreselijk germanisme in het Nederlands "de Engelenburcht" genoemd.

82 Wanneer Luca Signorelli in 1499 zijn Laatste Oordeel schildert in de Capella San Brizio in Orvieto, worden de verdoemden niet meer door afgrijselijke duivels gekweld, maar door mense-lijke wezens. De duivelse kanten van het menselijk ras waren hem sinds de verschrikkingen van het Franse leger genoegzaam bekend.

We zouden graag willen weten waar Josquin zich in 1494 bevond toen Karel VIII Italië binnentrok. Het ligt voor de hand dat hij toen, hetzij bij de feestelijke intocht in Milaan, hetzij bij de intocht te Rome, de fanfare *Vive le Roy* heeft geschreven⁸³. Het is een instrumentaal stuk, waarbij het thematisch materiaal van drie van de vier stemmen ontleend is aan een chanson met dezelfde titel. Dit materiaal wordt canonisch uitgevoerd. De vierde partij, de tenor, is, zoals het bij Zarlino heet, "cavato dalle vocali", 'getrokken uit de klinkers'. De titel VIVE LE ROY bevat namelijk de volgende notenwaarden: $v=ut$, $i/y=mi$, $e=re$, $o=sol$. Tezamen vormt dit het thema:

	v	i	v	e	le	ro	y	
	ut	mi	ut	re	re	sol	mi	
oftewel	c	e	c	d	d	g	e	in het hexachordum naturale
	f	a	f	g	g	c	a	in het hexachordum molle
	g	#	g	a	a	d	#	in het hexachordum durum.

Dit thema komt, gescheiden door lange perioden van rusten, drie keer als tenor voor in de volgorde naturale - durum - naturale, dus beginnend op C, G en C.

Het moet worden gezegd dat een dusdanige tenor niet zozeer het muzikale uitgangspunt van de compositie vormt - dat is eerder het materiaal van de andere stemmen - als wel een opdracht, een muzikaal devies, dat in het geheel van de compositie verwerkt is⁸⁴.

22. Josquin des Prez (1440-1521)

Agnus Dei Missae Lomme armee super voces musicales

Josquin was een meester in het bedenken en uitwerken van tenors. De eerder genoemde theoreticus Heinrich Loris kan het in 1547 in zijn *Dodecachordon* niet nalaten op te merken, dat naar zijn oordeel Josquin in muzikaal opzicht meestal tezeer toegaf aan zijn ongebreidelde fantasie. Dat zou zeker kunnen gelden voor de wijze waarop hij de tenor structureert in zijn mis *Lomme armee super voces musicales*. De melodie *l'homme armee*, met z'n markante kwart- en kwintsprongen, wordt als volgt ingezet: één keer voor het Kyrie, twee keer voor het Gloria, drie keer voor het Credo, drie keer voor het Sanctus (waarvan twee keer niet volledig: het *tacet* op de tekst "pleni sunt.." en op "benedictus qui..." betekent niet alleen dat deze onderdelen tenorloos zijn, maar dat dit deel van de tenor eenvoudigweg ontbreekt) en twee keer voor het Agnus Dei (waarvan ook hier in het *tacet* van Agnus II het laatste deel van de tenormelodie ontbreekt).

Maar dit is pas het begin van hetgeen Josquin voor ons in petto heeft. In de eerste plaats laat hij de *l'homme armee*-melodie bij elk onderdeel van het Ordinarium op een andere toonhoogte beginnen, en wel aldus: het Kyrie op C, het Gloria op D, het Credo op E, het Sanctus

83 Het ligt meer voor de hand dat hij dit werkje schreef bij de verwelkoming van de Franse koning in één van de Italiaanse staten dan te veronderstellen dat hij *Vive le Roy* schreef toen hij vanaf 1509 in dienst was van Lodewijk XII. Deze laatste veronderstelling is uitsluitend gebaseerd op het feit dat de tekst van het originele chanson, alsmede de titel en de daaruit ontstane tenorpartij in het Frans zijn.

op F en het Agnus Dei op G. Het Agnus III tenslotte heeft de melodie op a⁸⁵, die echter vanwege de bereikte toonhoogte niet meer in de tenor optreedt, maar in de contratenor altus. Daarmee heeft Josquin van *l'homme armee* een echt *catholicon* gemaakt op elk van de zes tonen van het hexachord van Guido, door hem de "voces musicales" genoemd, en wel als volgt:

C	D	E	F	G	a
Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus I	Agnus III

En dat, terwijl alle delen van de mis in de D-modus eindigen, hetgeen soms voor merkwaardige overgangen zorgt.

In de tweede plaats noteert Josquin de melodie van de tenor elke keer in dezelfde notenwaarden en dezelfde mensuur; deze mensuur blijkt echter niet overeen te komen met de drie andere partijen. Dat betekent dat de tenor, met handhaving van de onderlinge verhoudingen van de genoteerde notenwaarden, de melodie in telkens andere waarden moet uitvoeren. Zo moet men bijvoorbeeld in het eerste Kyrie breves zingen in plaats van de genoteerde semibreves, semibreves in plaats van minimae etcetera. In het Christe daarentegen zinge men longae in plaats van semibreves en breves in plaats van minimae. Vervolgens wordt de melodie een aantal malen vergezeld van de *canon* "cancrizat", met name in het tweede deel van het Gloria en in het middendeel van het Credo. Hier moet de melodie, naast de veranderde waarde van de noten, ook nog eens in kreeftegang, dus van achter naar voren, worden uitgevoerd. En tenslotte zijn er nog de drie tenorloze gedeelten ('pleni' en 'benedictus' in het *Sanctus* en het *Agnus II*); deze zijn alle in strikte imitatie geschreven. Het *Agnus III* heeft de *canon* "Ex una voce tres" en drie verschillende mensuurtekens aan het begin van de notenbalk. Dat houdt in, dat de eenstemmig genoteerde melodie door drie partijen in onderling verschillende mensuren wordt gezongen (namelijk *perfect*, *imperfect* en *alla-breve*). Het is te begrijpen dat Petrucci, die deze mis in 1502 uitgaf, met het oog op een breder publiek aan de tenorpartijen een "resolutio" toevoegde, waarin de juiste manier van uitvoeren uit de doeken wordt gedaan.

Josquin schreef nóg een mis op *l'homme armee* (de mis *L'homme armee sexti toni*). Hij is één van de vele componisten die zich van deze melodie bedienden. We vermelden slechts de missen van Guilhelm Dufay de Jongere, Johannes Ockeghem, Antoine Busnoys, Jacob Hobrecht, Pierre de la Rue, Antoine Brumel, Jehan Mouton, Johannes Tinctoris en Giovanni Pierluigi da Palestrina. Dat betekent dat componisten meer dan honderd jaar bekommernis hadden met *l'homme armee*. Hoe komt dat? Heeft deze melodie eigenschappen die haar meer dan andere geschikt maken als uitgangspunt voor een compositie, of sprak het volkse karakter de componisten zo aan? En wat is de oorsprong van deze melodie? Volgens een opmerking van Pietro Aaron, in een tractaat uit 1523, is de melodie van *l'homme armee* gecomponeerd door Busnoys. Daarmee vervalt de theorie dat het een volksliedje zou zijn geweest, ontstaan in de Honderdjarige oorlog tussen Frankrijk en Engeland. De 'gewapende man' is dus geen Franse of Engelse soldaat. Maar wie is hij dan wel?

84 Zo schreef Josquin voor Ercole I van Ferrara een mis op een tenor genomen uit de woorden "Hercules Dux Ferrarie", als dank voor het gastvrij onderkomen dat kardinaal Ascanio Sforza in 1480-1481 aan het hof van Ferrara genoot. Enkele decennia later was Josquin in dienst van deze hertog, te weten van 1501 tot 1503.

85 Ofschoon het gebruik van hoofdletters en kleine letters voor de octaven in de tijd van Josquin aan verandering onderhevig is, handhaaf ik hier de benoeming van Guido van Arezzo.

Er is een chanson bekend, geschreven door Robert Morton, de Engelsman die in dienst was van de Bourgondische hertogen Filips de Goede en diens zoon Karel de Stoute. De superior begint met de woorden:

Il sera pour vous conbatu
le doubte Turcq, maistre Symon.

Het is aan u de gevreesde Turk
te verslaan, meester Symon.

In de rest van de tekst (die net zo stroef loopt als de eerste zin⁸⁶) wordt Symon voluit aangesproken met Symonet le Breton. De tenor heeft de L'homme armee-melodie (met tekst⁸⁷) en de contratenor heeft materiaal dat ontleend is aan L'homme armee (eveneens met tekst⁸⁸).

De hier genoemde Symonet was een goede vriend van Guilhelm Dufay de Jongere en was vanaf 1430 verbonden aan het hof van Filips de Goede. Morton schreef zijn chanson kennelijk toen Symonet zich aansloot bij een genootschap, dat als doel had de oprukkende Turken te verslaan. We zijn reeds zo'n genootschap tegengekomen: de Orde van de Ridders van de Wassende maan, in 1448 door René van Anjou opgericht. De patroon van de Orde is de heilige Mauritius, een Romeinse soldaat, afkomstig uit Egypte, die in 287 tijdens de vervolgingen onder keizer Maximianus in Gallië wegens zijn geloof gedood werd. In het manuscript dat de Venetiaanse veldheer Jacopo Marcello in 1453 aan Jean Cossa, de voorzitter van de Orde, schonk om diens gunst te winnen voor de Venetiaanse zaak, wordt Mauritius afgebeeld als een soldaat in volle wapenuitrusting⁸⁹, een echte "l'homme armé", inclusief een "haubregon de fer", een maliënkolder, waar de tekst over spreekt.

Dit lijkt de conclusie te rechtvaardigen, dat de melodie *l'homme armee* het verenigingslied⁹⁰ was van de Orde van de Ridders van de Wassende Maan. Dan zullen de missen, die op deze melodie zijn geschreven, niet zozeer bedoeld zijn geweest om gemakkelijk herkenbaar te zijn, maar eerder gediend hebben als propaganda in de strijd tegen de oprukkende Turken. Dat kan dan ook de reden zijn, dat er een serie van zes - anonieme - missen op deze melodie geschonken werd aan Beatrice van Aragon, toen zij in 1476 in het huwelijk trad met Matthias I, de Hongaarse koning. Hongarije lag, nadat de volledige Balkan inmiddels door de Turken veroverd was, zo te zeggen in de gevarezone. In 1526 zal Lodewijk II, zwager van keizer Karel V, op 20-jarige leeftijd als laatste koning van Hongarije sneuvelen in de slag bij Mohács. Dan is het beurt aan de Habsburgers om de Turken op hun weg naar Wenen tegen te houden.

86 De tekst, die voortdurend in herhaling vervalt, wekt de indruk voor deze gelegenheid op een reeds bestaande melodie te zijn gezet.

87 De meest volledige tekst luidt: *L'homme, l'homme, l'homme armé, l'homme armé doit on doubter. On a fait partout crier que chascun se viegne armer d'un haubregon de fer.*

88 In strikte zin is hier dus eerder sprake van een motet in de oude betekenis van het woord dan van een chanson.

89 De wapenuitrusting is ontsproten aan de fantasie van de Renaissance-schilder; noch in de antieke periode, noch gedurende de Renaissance komt een degelijke dracht voor.

90 Misschien is het beter te spreken van een 'tenor'; het is namelijk de vraag of de l'homme armee-melodie ooit als zelfstandig lied bedoeld is geweest. Wanneer we uitgaan van een tenor, die soms met andere, bestaande, melodieën gecombineerd werd, is het verklaarbaar waarom er zoveel variaties op deze melodie bestaan.

23. Pierre de la Rue (1460-1518)

Vexilla regis / Passio Domini nostri

Het leek erop, dat met het intreden van de Renaissance het gelijktijdig gebruik van verschillende teksten, zoals dat in de Middeleeuwse motetten gewoon was, uit de mode was geraakt. Juist de verstaanbaarheid van de tekst was immers één van de idealen van de nieuwe muzikale stijl. Maar er zijn natuurlijk altijd uitzonderingen, zoals het hierboven vermelde chanson van Robert Morton. Ook van Pierre de la Rue kennen we een korte compositie waarin hij twee teksten combineert. We zouden het een motet willen noemen, ware het niet dat juist in de handen van Ciconia en Dufay de Jongere het motet tot staatsmotet was verheven⁹¹. Voor het soort motet dat De la Rue componeert moeten we dan ook terug naar de 13^e eeuw, toen een tenor nog ontleend werd aan het gregoriaans en de compositie nog een liturgische functie had.

De tenor die Pierre de la Rue als uitgangspunt neemt is het recitatief van een tweetal fragmenten van het lijdensverhaal van Jesus Christus volgens Mattheüs (Mt.26,36 & 27,50). Hij combineert dit met ander bestaand materiaal in de superior, namelijk met de hymne *Vexilla regis prodeunt*, geschreven door Venantius Fortunatus (535-609), eveneens een vast onderdeel van de liturgie van Goede Vrijdag. Daarbij voorziet De la Rue het einde van de vier zinnen van *clausulae* volgens het 15^e-eeuwse idioom. Tegen deze twee stemmen zet hij vervolgens twee nieuwe partijen, die hij eveneens van de tekst van de hymne *Vexilla regis prodeunt* voorziet. Daarmee lijkt hij een vierstemmige vocale uitvoering voor ogen te hebben.

Men is in deze periode nogal slordig met de benaming van de diverse partijen. Zo heten de contratenoren in de mis *Se la face ay pale* van Dufay respectievelijk "tenor bassus" in plaats van 'contratenor bassus', en kortweg "contra" in plaats van 'contratenor altus'. Maar de gegeven melodie heet bij hem tenminste nog "tenor". Als we het manuscript van *Vexilla regis* bekijken, zien we bij de partij die wij 'tenor' zouden noemen, namelijk de fragmenten van het Mattheüs-evangelie, de hoofdletter C staan, van 'contratenor altus'. Van de twee nieuwgecomponeerde partijen heet er één "tenor", terwijl de ander met een hoofdletter B wordt aangeduid, de 'contratenor bassus' (de superior wordt niet nader benoemd). Het lijkt erop, of De la Rue afziet van de traditionele benoeming en eerder de ligging van de partijen dan hun functie op het oog heeft. Dan is de 'tenor' de middelste van de drie lage partijen, waartegen de beide andere de contratenoren zijn, een hoge contratenor, de "contratenor altus", en een lage contratenor, de "contratenor bassus". Spoedig zal het gangbaar worden deze partijen af te korten tot "altus" en "bassus", en komen we in de buurt van onze moderne benoeming van stemmen en partijen.

Niet alleen deze compositie, maar het gehele oeuvre van Pierre de la Rue wordt beschouwd als weinig vernieuwend. Als reden wordt vaak het feit genoemd, dat De la Rue zijn hele leven in dienst is gebleven van de Bourgondiërs. Zijn vader Jean de la Rue was trompetspeler aan het hof van Karel de Stoute. Zoon Pierre, geboren in 1460 te Doornik, trad in 1477, na de dood van Karel de Stoute, in dienst van diens dochter Maria de Rijke en haar echtgenoot Maximiliaan. De la Rue werd belast met de muzikale opvoeding van hun beider kinderen, Filips en Margareta. We zagen reeds, dat De la Rue meeging met Filips, inmiddels bijgenaamd 'de Schone', toen deze in 1504 naar Spanje afreisde om zijn schoonmoeder Isabella op te volgen als koning over Castilië, Léon en Granada. Maar in 1505 ging hij terug naar het noorden; dat is zijn geluk geweest, want een jaar later brak aan het Spaanse hof de pest uit.

⁹¹ Zie nr. 2, 7 & 8.

Behalve Filips de Schone vond ook een deel van de hofhouding de dood, ondermeer Pierre's collega Lex Ackerman.

Door de dood van Filips de Schone en het feit dat zijn weduwe, Juana, geestelijk labiel was, kreeg Filips' zuster Margareta de zorg voor haar neven en nichten toegewezen. Margareta, die in 1496 kort na het huwelijk haar gemaal Juan had verloren, was in 1504 voor de tweede keer weduwe geworden, en wel van Philibert II le Beau van Savoye. Zij vestigde zich in Mechelen. Zij vertrouwde de muzikale opvoeding van de kinderen, onder wie de troonpretendent Karel, toe aan haar oud-leraar Pierre de la Rue. Dat werd voor hem dus de tweede generatie Bourgondiërs (of Habsburgers, Oostenrijkers, Spanjaarden of hoe men ze, afhankelijk van de politieke willekeur, ook wil noemen) die hij onder zijn hoede kreeg. Hij vervulde zijn taak tot 1516; toen trok hij zich terug uit het hofleven en werd hij kanunnik aan de Onze-Lieve-Vrouwe-kathedraal van Kortrijk. Daar ligt hij ook begraven.

24. Jacob Hobrecht (1453-1505)

Haec Deum caeli

De pest die in 1506 in Spanje het hof van Filips de Schone trof, had ook al huisgehouden in Italië. Eén van de slachtoffers was de componist Jacob Hobrecht. Hij had kort tevoren, in 1504, de baan gekregen waarnaar hij zijn hele leven had uitgekeken: die van *maestro di cappella* aan het hof van Ercole d'Este, hertog van Ferrara.

Hobrecht⁹² werd geboren in Gent als zoon van een stadsmusicus. Aan het hof van Karel de Stoute was kennelijk geen plaats voor de jonge Hobrecht, zodat hij zijn toevlucht nam tot een kerkelijke loopbaan. Hij werkte aan de kathedraal van Bergen op Zoom, Kamerijk, Brugge en Antwerpen, steden die alle inzet waren in de strijd om de erfenis van Karel de Stoute en uiteindelijk in 1489 alle aan Maximiliaan werden toegekend. Als deze Maximiliaan in 1503 Hobrecht in dienst neemt, lijkt het er op dat deze eindelijk zijn plaats aan één van de belangrijke Europese hoven heeft gevonden. Zo komt Hobrecht in Innsbruck terecht, waar hij in contact komt met Hendrick Ysaac. Maar in hetzelfde jaar besluit Josquin, na bijna zijn gehele leven in Italië te hebben doorgebracht, naar het noorden terug te keren - misschien wel omdat het erop leek of in Italië de pest hem op de hielen zat. Hij heeft dan net twee jaar, van 1501 tot 1503, aan het hof van Ercole d'Este gewerkt. Hobrecht, die sinds 1487 contacten onderhield met het hof van Ferrara, is zijn gedoodverfde opvolger.

Het zal voor de musici van Ferrara een hele overgang zijn geweest van de onstuimige Josquin des Prez naar de jongere maar evenwichtigere Jacob Hobrecht⁹³. Misschien was dat ook wel de bedoeling. Want al was hij tot nu toe in het noorden werkzaam geweest, als componist was Hobrecht in Italië allang bekend. Dat is vooral te danken aan de Venetiaanse drukker Ottaviano de' Petrucci, die in 1498 van de *signoria* van Venetië voor 20 jaar het monopolie

92 Dit is schrijfwijze van zijn naam, zoals die voorkomt op zijn statieportret.

93 De veel gemaakte opmerking, dat Hobrecht vooral door het gebruik van getallensymboliek het evenwicht in zijn composities bewaarde, is niet geheel terecht. Ook mensen als Josquin maakten gebruik van getalsverhoudingen, zoals de gulden snede. En niemand minder dan J.S. Bach, die graag teruggreep naar de hier besproken groep componisten, heeft bewezen, dat het hanteren van getallen ook een inspiratiebron kan zijn voor de fantasie.

verkreeg op de gedrukte uitgave van muziekstukken⁹⁴. Hij bleek een promotor van de composities van de Belgen: zijn eerste uitgave, die pas in 1501 verscheen onder de breedsprakige titel *Harmonice Musices Odhecaton A*⁹⁵, wordt volledig gevuld met chansons van de noordelingen, o.a. van Josquin des Prez, Lex Ackerman, Antoine Brumel en Jacob Hobrecht. Hun motetten werden uitgegeven in een drietal banden (*Motetti A* uit 1502, *Motetti B* uit 1503 en *Motetti C* uit 1504). En Hobrecht persoonlijk werd in 1503 geëerd door een uitgave van vijf van zijn missen. Al deze uitgaven zorgden, ondanks het omslachtige drukprocédé⁹⁶ dat Petrucci gebruikte, voor een grotere verspreiding en bekendheid van de composities van de noordelingen dan met de handgeschreven manuscripten mogelijk was, die bovendien vaak slechts voor bijzondere gelegenheden werden samengesteld.

Dat Hobrecht minder onstuimig was dan Josquin, ook op compositorisch gebied, betekent niet dat het hem aan ideeën ontbrak. Hij ontwikkelde bijvoorbeeld nieuwe technieken zoals de *cantus divisus*, waarbij elk deel van de mis steeds een nieuw gedeelte van de gegeven melodie ("cantus datus" of "cantus prius factus", 'de eerder gemaakte melodie'⁹⁷) laat horen, tot deze tenslotte in het *Agnus Dei* volledig wordt uitgevoerd, of de *cantus vagans*, waarbij de melodie niet alleen in de tenor ligt, maar ook aan de andere partijen wordt toebedeeld. Zelfs in een korte compositie als het vijfstemmige motet *Haec Deum caeli* zet Hobrecht de luisteraar wat betreft de *cantus prius factus* op het verkeerde been.

De melodie die Hobrecht gebruikt, behoort bij een serie teksten die alle de vorm hebben van een Sapphische hymne. In de tijd van Hobrecht was de meest gangbare tekst op deze melodie *Ut queant laxis* van Paulus Diaconus uit de 8^e eeuw, de tekst waar Guido van Arezzo zijn *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La* aan ontleende⁹⁸. Tijdens het pontificaat van Urbanus VIII (1623-1644) werd het de melodie voor de tekst *Iste confessor*. Maar Hobrecht gebruikt een andere tekst: *Haec Deum caeli* is de tweede strofe van de hymne *Quod chorus vatum*⁹⁹, bestemd voor het feest van Maria-Lichtmis op 2 februari. Hobrecht laat de hymne inzetten in de Bassus, met een bewegelijke tegenstem in de Discantus. Maar het blijken uiteindelijk de drie andere partijen te zijn (in volgorde van inzet de Altus, de Tenor en de Secundus discantus) die de gehele hymne-melodie laten horen in een vrije canonvorm. De Bassus heeft de hymne na vijf noten al opgegeven en doet dan mee met het bewegelijke spel van de Altus.

94 Het officiële monopolie gold voor composities voor zangstemmen, luitmuziek en klaviermuziek.

95 Deze lange titel geeft goed weer welk belang Petrucci aan zijn uitgave hechtte. Men zou ze kunnen vertalen met 'Honderd meerstemmige gezangen', waarbij dient te worden opgemerkt dat het slechts 96 chansons betreft. Bij de vervolg-uitgaven uit 1502 en 1504 was Petrucci minder breedsprakig; die heten eenvoudig *Canti B* en *Canti C*.

96 Het blokdrukprocédé van Attaingnant/Haultin, waarbij gebruik wordt gemaakt van losse noten met stukjes notenbalk, die, aaneengevoegd, een doorlopende notenbalk suggereren, werd pas in de jaren 30 van de 16e eeuw op grote schaal toegepast. Petrucci's drukken gaan in drie etappen: de eerste keer worden de lijnen gedrukt, de tweede keer de noten en de derde drukgang de tekst.

97 Het woord "cantus firmus" dat in de 18e eeuw in zwang kwam, heeft van oorsprong uitsluitend betrekking op melodisch materiaal dat uit het Gregoriaans afkomstig is.

98 De melodie die Guido op deze tekst maakte, begint elke regel een noot hoger, respectievelijk C, D, E, F, G en a, en is dus niet te verwarren met de melodie die hier besproken wordt.

99 De uitgevers kiezen voor deze strofe, omdat de tekst daarvan het beste uitkomt met de noten-verdeling van de partijen die de oorspronkelijke melodie hebben.

25. Antoine Brumel (1460-1520)

Gloria Missae Et ecce terre motus

Niet alleen Hobrecht, ook zijn patroon Ercole d'Este overleed in 1505. Het werd dus de taak van diens zoon en opvolger, Alfonso d' Este, een nieuwe *maestro di cappella* aan te stellen. Dat werd Antoine Brumel. Deze had zijn sporen reeds verdiend als *magister puerorum* aan de kathedralen van Chartres, Laon en Parijs.

Parijs was natuurlijk het officiële middelpunt van het Franse hof, maar vanwege de interesse die de Franse koningen sinds Karel VIII aan de dag legden voor Italië, en met name voor het hertogdom Milaan, resideerden zij vanaf 1494 regelmatig in het gunstiger gelegen Lyon. Lodewijk XII en zijn vrouw Anne van Bretagne vestigden zich er permanent in 1499. Bij die gelegenheid zal ook Brumel zijn entree hebben gemaakt in deze tweede Franse hoofdstad. Hij trad daar in dienst van de hertog van Sora, die zijn woelig hertogdom op de grens van de Kerkelijke Staat en het koninkrijk Napels tijdelijk had verlaten en in het kielzog van Karel VIII naar Lyon was afgereisd.

Brumel diende de hertog slechts een jaar, want in 1501 trad Philibert II van Savoye in het huwelijk met Margareta van Oostenrijk. Zij vestigden zich in het stadje Pont d'Ain, 50 kilometer ten oosten van Lyon. Brumel trad bij hen in dienst. Maar ook deze betrekking duurde niet lang, want in 1504 stierf Philibert. Zoals we reeds zagen vertrok Margareta daarna naar Mechelen, om er de opvoeding op zich te nemen van haar neefjes en nichtjes. Brumel keerde terug naar Lyon, maar wederom voor korte tijd, want door de dood van Hobrecht kwam voor hem de begerenswaardige baan aan het hof van Ferrara vrij. In Ferrara kende men De la Rue al, niet alleen, zoals bij Hobrecht het geval was, omdat er een serie composities van hem door Petrucci was uitgegeven – in dit geval een vijftal missen in 1503 – maar ook omdat de hertog van Sora de zwager was van Alfonso d'Este.

Wat was toch de bijzondere aantrekkingskracht die het hof van Ferrara uitoefende op de Belgische componisten? Welnu, de bestuurders van Ferrara waren enkele generaties lang grote weldoeners voor de kunst. Het is geen toeval, dat de beide dochters van Ercole, Beatrice en Isabella, door Leonardo da Vinci vereeuwigd zijn, de één in een schilderij, de ander in een houtskooltekening die als voorstudie bedoeld was voor een schilderij¹⁰⁰. En wat het muziekleven betreft: Leonello d'Este, de oudste broer van Ercole, had al in 1441 een instrumentale *cappella di corte* opgericht naar het voorbeeld van het Bourgondische hof. Bij zijn aantreden in 1471 stichtte Ercole een *cappella dei cantori*, die spoedig uit 37 zangers zou bestaan. Dat is voor die tijd een groot aantal; het Bourgondische hof telde slechts 9 zangers. Ondanks het feit dat Ercole d'Este in 1480 een deel van de zangers moest ontslaan om zijn verdediging tegen de oprukkende Venetianen te kunnen financieren, was Ferrara een van de weinige staten die zijn zelfstandigheid in het krijgsgewoel kon behouden. Toen Brumel in 1506 als *maestro di cappella* werd aangenomen, waren er nog altijd 19 zangers. Maar het waren roerige tijden; in 1508 sloten keizer Maximiliaan, de Franse koning Lodewijk XII en paus Julius II een verbond tegen Venetië, de zogeheten Liga van Kamerijk. Ferrara kwam nu in de frontlinie te liggen en spoedig zag Alfonso d'Este zich genoodzaakt de gehele muziekkapel op te heffen. Pas in 1513, toen de paus zich tevreden stelde met de verovering van Romagna en uit de Liga stapte, was er in Ferrara

100 Zoals bij zoveel projecten van Leonardo: het schilderij is er nooit gekomen.

weer plaats voor een nieuwe *cappella dei cantori*, zij het met het bescheiden aantal van 9 zangers.

Van Brumel is ondermeer een 12-stemmige mis bekend, de mis *Et ecce terre motus*. Ofschoon deze mis in de tijd van Brumel waarschijnlijk met minder zangers werd uitgevoerd dan in 1570 in München onder leiding van Roland de Lassus, die er 35 volwassen zangers en een jongenskoor voor nodig had (waarbij hij de partijen misschien nog instrumentaal verdubbelde), moet men aannemen dat Brumel genoeg zangers tot zijn beschikking had toen hij deze mis schreef. Daarom lijkt een uitvoering aan het hof van Ferrara na 1508¹⁰¹ niet tot de mogelijkheden te behoren. Dat zou betekenen dat Brumel deze mis geschreven moet hebben direct na zijn aanstelling in Ferrara in 1506, een periode die werd gekenmerkt door politieke strubbelingen. Maar het ligt meer voor de hand dat deze mis, evenals het motet *Qui habitat in adiutorio* voor 24 stemmen van Josquin en het motet *Deo gratias* voor 36 stemmen van Ockeghem¹⁰², geschreven is voor een speciale gelegenheid, bijvoorbeeld één, waarbij meerdere kapellen konden worden ingezet.

De mis draagt als titel *Missa Et ecce terre motus*; dit verwijst naar de antifoon *Et ecce terraemotus factus est magnus*, die thuishoort in de Vespers van eerste Paasdag. We mogen hieruit concluderen dat Brumel deze mis heeft geschreven voor een uitvoering op eerste Paasdag. Keren we terug naar het jaar 1503. De Franse koning Lodewijk XII verblijft nog steeds in Zuid Frankrijk, en wel in Avignon, al zal hij in hetzelfde jaar in Blois zijn om het verdrag te ondertekenen, waarbij hij definitief afziet van het koninkrijk Napels. Eind maart arriveert Filips de Schone in Lyon voor een ontmoeting met Lodewijk XII. Hij komt om de verloving te regelen van zijn inmiddels driejarige zoon Karel met de tweejarige Claude, de dochter van de Franse koning. Op 2 april verzorgen de kapellen van koning Lodewijk en hertog Filips gezamenlijk de mis in de kathedraal van Lyon, de Saint-Jean. Het is dan drie weken vóór Pasen. Tien dagen later voegt Josquin zich bij het gezelschap, die van een uitstapje naar het noorden op de terugweg is naar Ferrara. We weten dat Margareta van Oostenrijk, die in het nabijgelegen Pont d'Ain resideerde, regelmatig in Lyon kwam. Misschien is ze ook nu naar Lyon afgereisd om haar broer te ontmoeten. Per slot van rekening was dat eenvoudiger dan een reis naar het Belgische Gent. Het is niet ondenkbaar dat zij bij die gelegenheid haar hofcomponist Brumel meenam om voor de Paasliturgie een mis te schrijven voor het hele gezelschap. Het kan echter ook zijn, dat Filips op weg naar het noorden Pont d'Ain heeft aangedaan. Ook dan zou Brumel de aangewezen persoon zijn geweest om de Paasliturgie te verzorgen. Hoe het ook zij, op 23 april 1503, eerste Paasdag, was er, hetzij in Lyon, hetzij in Pont d'Ain, zoveel muzikaal talent bijeen dat de uitvoering van een 12-stemmig werk geen probleem moet zijn geweest. Misschien hebben Josquin en Brumel samen als zangers aan deze uitvoering meegedaan. Zij konden toen nog niet vermoeden, dat Brumel enkele jaren later Josquin's taak aan het hof van Ferrara zou overnemen, en dat voor Josquin een baan aan het Franse hof in het verschiet lag.

101 Volgens sommigen zal Brumel in de tijd van malaise wel zijn ontslag hebben gekregen. Er zijn echter aanwijzingen, dat hij langer, misschien tot aan zijn dood, aan het hof van Ferrara verbonden is gebleven. In de eerste plaats had hij van Alfonso een aanstelling voor het leven gekregen. Er is dus een kans dat hij in dienst bleef, terwijl hij de gehele *cappella* zag vertrekken. In de tweede plaats is er in Ferrara in 1543 een organist, die Jachet Brumel heet. Als dit een zoon van Antoine Brumel blijkt te zijn, is het niet waarschijnlijk dat deze rond 1508 naar het noorden is vertrokken.

102 Het is de vraag of dit motet van Ockeghem bewaard is gebleven. We hebben namelijk wel een 36-stemmig *Deo gratias*, maar dat beantwoordt niet aan de beschrijving van tijdgenoten.

Nu zou men bij een 12-stemmige mis¹⁰³ verwachten, dat er voor de *cantus datus*, in dit geval de antifoon, genoeg ruimte is om uitgebreid aan bod te komen. We zagen immers hoe Hobrecht in een vijfstemmige compositie de oorspronkelijke melodie in niet minder dan drie partijen volledig liet horen. Maar Brumel laat zich aan de antifoon weinig gelegen liggen. Wanneer bijvoorbeeld in het Gloria de eerste Tenor na 16 maten¹⁰⁴ de melodie in lange notenwaarden inzet, klinken slechts de eerste 7 noten van de antifoon. Gelijktijdig verschijnt deze melodie in de tweede Tenor en in de derde Bassus, dit alles in een vrije vorm van imitatie die aan het motet *Haec Deum caeli* doet denken. Daarna kan men met enige moeite in maat 38 in de tweede Tenor nog 5 noten van het tweede zinsdeel van de antifoon onderscheiden, en in maat 94 herhaalt de derde Superior de eerste 7 noten van de antifoon. Dat betekent dat slechts in 36 van de 141 maten in één van de partijen de *cantus datus* klinkt, en van de antifoon *Et ecce terraemotus* niet meer dan 12 van de 35 noten worden gebruikt¹⁰⁵. De *cantus datus* heeft daardoor in dit Gloria eerder het karakter van een motto, zoals in *Vive le Roy* van Josquin, dan dat er werkelijk sprake is van een werk dat gebaseerd is op een gegeven *tenor of cantus firmus*. Dat het openingsmotief van het Gloria een parafrase is van de eerste 5 noten van de antifoon, doet aan deze constatering niets af.

Antoine Brumel en Josquin des Prez stierven slechts een jaar na elkaar, Brumel in 1520 en Josquin in 1521. Met hun dood wordt een periode in de muziekgeschiedenis afgesloten. Kort vóór hen waren Hendrick Ysaac (1517) en Pierre de la Rue (1518) reeds overleden. Jacob Hobrecht (1505), Lex Ackerman (1506) en Johannes Tinctoris (1511) zijn dan al langer dood, maar behoren wel tot dezelfde generatie. De meesten van hen hebben langere of kortere tijd in Italië gewerkt en hun stempel gedrukt op de muziekpraktijk aldaar. Aan de andere kant moet worden opgemerkt, dat zij ook veel te danken hebben gehad aan hetgeen in Italië aan muziekbeoefening aanwezig was. De toename van het aantal stemmen in een compositie, zoals de 12-stemmigheid bij Brumel, was niet mogelijk geweest zonder de eenvoudige harmonische zettingen die de Italianen in hun muziek bezigden. Ook de vloeiende melodische lijnen van de Italiaanse muziek vonden bij de noorderlingen navolging. Hoezeer de Belgen als 'ingezetenen' van de Italiaanse staten zich de plaatselijke stijl eigen maakten, zal in het volgende deel aan de orde komen.

¹⁰³ De waarde van de mis ligt in het feit, dat ze voor een groot deel werkelijk 12-stemmig is. Wat dat betreft maken Josquin en Ockeghem zich er door het veelvuldig inlassen van rusten veel gemakkelijker van af.

¹⁰⁴ Uitgaande van een moderne transcriptie, waarin het gehele Gloria 141 telt.

¹⁰⁵ In de huidige uitgaven.