

LEUVEN CHANSONNIER

STUDY | STUDIE

DAVID J. BURN

ALAMIRE FOUNDATION

DAVIDSFONDS UITGEVERIJ

LEUVEN CHANSONNIER

Dedicated to Prof. Dr. Herman Vanden Berghe (1933-2017),
co-founder and honorary chairman of the Alamire Foundation

Opgedragen aan Prof. Dr. Herman Vanden Berghe (1933-2017),
medestichter en erevoorzitter van de Alamire Foundation

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 1
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT

LEUVEN CHANSONNIER

STUDY | STUDIE

DAVID J. BURN

NEDERLANDSE VERTALING
IGNACE BOSSUYT

DAVIDSFONDS
UITGEVERIJ

CONTENTS

Foreword 8

Introduction 10

I Physical description, compilation, and history 13
- *I.1 Ruling and gathering* 14
- *I.2 Scribes* 16
- *I.3 Copying and layout* 23
- *I.4 Decoration and binding* 27
- *I.5 Post-production history* 31

II Contents 35
- *II.1 Concordances* 36
- *II.2 The* unica 44
- *II.3 Ordering and planning* 45

III Summary and conclusion 48

Appendices 49

Bibliography 155

INHOUD

Woord vooraf 112

Inleiding 114

I Fysieke beschrijving, samenstelling en historiek 117
- *I.1 Liniëring en katernen* 118
- *I.2 Kopiisten* 120
- *I.3 Het kopiëren en de lay-out* 127
- *I.4 Versiering en band* 131
- *I.5 Historiek na de productie* 135

II Inhoud 139
- *II.1 Concordanties* 140
- *II.2 De* unica 148
- *II.3 Ordening en planning* 150

III Samenvatting en besluit 152

Appendices 49

Bibliografie 155

STUDY

FOREWORD

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

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

Second, while digital resources are in principal open to all, they nonetheless in practice often remain forbiddingly unapproachable to

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

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

DAVID BURN | BART DEMUYT
General Editors

ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank the many friends and colleagues who have helped in the preparation of the present study, and in particular, along with those mentioned in individual footnotes: Jane Alden, Maarten Bassens, Bonnie Blackburn, Omar Borettaz, Michel Ceuterick, David Fallows, Clemens Goldberg, Serge Hutry, Ann Kelders, Herbert Kellman and the Renaissance Archives at the University of Illinois at Champaign-Urbana, Marc Lewon, Honey Meconi, Scott Metcalfe, Joshua Rifkin, Joke Vandermeersch, and Peter Wright.

INTRODUCTION

In December 2015, the Alamire Foundation was contacted by Maarten Bassens, an art-historian and research-assistant for a number of Belgian art-dealers, with a request for musicological assistance. A little over a year previously, in November 2014, one of the dealers for whom Bassens worked, Michel Ceuterick, had purchased a music manuscript at the small Brussels auction house of Vanderkindere. The book had been sold as part of a lot, together with an illuminated Visitation and a wooden statue of Mary, for € 3600.[1] The manuscript and its contents appeared to be fifteenth-century, and the buyer was now looking for an expert assessment of whether it was of any music-historical value. It turns out that the manuscript is a previously entirely unknown late fifteenth-century polyphonic songbook. The book is complete, in its original, undamaged state, and transmits forty-nine French songs – forty-three *rondeaux* and six *virelais* – along with one Latin work. Thirty-eight of the pieces are known from elsewhere, while the remaining twelve are unique. The appearance of new fifteenth-century polyphonic music sources of any kind is extremely rare, and all the more so if they are perfect, unaltered, and contain such a large quantity of new music. The last time that anything equivalent to this manuscript was discovered was in 1939, with the auctioning of the Mellon and Nivelle de la Chaussée chansonniers.[2] As such, the discovery can fairly be described as sensational. Given its importance both as a cultural object and for the music that it preserves, action was undertaken to secure the songbook's preservation in the pub-

1 November 2014, Lot 274; see http://www.vanderkindere.com/default.asp?sCode=CATALOG-FR&lot=&estmin=&estmax=&key=Keywords&sale=177&categorie=446&artist=&submit=Recherche (accessed 16 August 2016).

2 Full bibliographical details of these two songbooks – abbreviated to Mel and Niv in what follows – along with expansions of all other abbreviations used in the present text are given in the Bibliography. Mel was bought by Paul Mellon and donated to Yale University. Niv was bought by Geneviève de Thibault, comtesse de Chambure, and entered the collection of the Bibliothèque nationale de France in 1979 after her death. The other songbooks most closely related to our source – the so-called Loire Valley chansonniers (or "central" chansonniers) Cop, Dij, Lab, and Wolf – have been known and studied since the nineteenth century. Niv is usually grouped with these sources, though it does not share the scribal concordance that links the others, and its exact relationship to the core-group is unclear. Unlike our songbook, neither Mel nor Niv is unaltered: both have modern leather bindings. See Alden, *Songs*, 9, 114, and companion website, Appendix A; Perkins and Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier*; Higgins, *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*.

lic domain. In July 2016 it was bought from Ceuterick with the Léon Courtin-Marcelle Bouché Fund by the King Baudouin Foundation for an undisclosed sum and deposited on permanent loan with the Alamire Foundation in Leuven's Park Abbey. Just as similar chansonniers, such as those of Dijon, Wolfenbüttel, and Copenhagen, have been named after the city in which they are kept, the new songbook has accordingly been christened the Leuven Chansonnier (hereafter LC). The following text offers a first extended codicological and repertorial assessment.[3]

3 I first formally announced the LC's existence to the musicological community at the International Medieval and Renaissance Music Conference, Sheffield, July 2016. An earlier, and significantly shorter version of the present text is in press, and scheduled to appear in the *Journal of the Alamire Foundation* 9 (2017), under the title, "The Leuven Chansonnier: A New Source for Late Fifteenth-Century Franco-Flemish Polyphonic Song". The LC is also available in high-resolution digital images at the Alamire Foundation's *Integrated Database for Early Music*, www.idemdatabase.org. The digital images usefully complement the present facsimile by allowing details that are difficult to see with the naked eye to be greatly enlarged.

I PHYSICAL DESCRIPTION, COMPILATION, AND HISTORY

The LC is a parchment manuscript with a main body consisting of ninety-five folios (▶ Appendix 6).[4] The pages measure approximately 120 × 85 mm, the smallest format of any surviving polyphonic chansonnier (Table 1).[5] The manuscript's diminutive proportions must have been one of the first decisions made in its production-process. This small size was in itself a sign of prestige and quality, given the difficulty of writing clearly so compactly.[6] The size also has a bearing on the intended function(s) of the book: it is far too small for an ensemble to perform from directly.[7] Rather, it was probably intended to be held by an individual and read from, either alone, as a way of recalling the pieces to mind and contemplating them privately, or whilst performers presented the music from another source or from memory. Documents occasionally support such a use of songbooks: an inventory of the property of Amadeus, Prince of Piedmont (1412-31), for example, records that he kept a songbook, along with *romans*, devotional books, and liturgical books, as reading material by his bedside.[8] The small format also considerably eased portability.

▶ p. 64

4 In the following text, the original foliation will be used as far as possible, and given in Roman numbers. References to the actual foliation will be given in Arabic numbers in square brackets, as in Appendix 6.

5 I am grateful to Thomas Schmidt for the sizes in the Table. Many measurements of fifteenth- and sixteenth-century sources are now online, together with other useful information, at the *Production and Reading of Musical Sources* website, www.proms.ac.uk. The partbooks Br/To are fractionally smaller than the LC, at 110 x 85 mm. However, as a partbook source that, on the one hand, cannot be read by a single individual, and, on the other, is perfectly useable to perform from, Br/To is distinct in both category and function from the LC.

6 See Alden, *Songs*, 67 and 170f. Meconi, "A Cultural Theory", 653, notes that chansonniers only become small in the mid fifteenth century.

7 Fallows, "The Velvet Songbooks", 553, makes this point with relation to BerK, Cord, and Wolf; see also Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 13.

8 Cited in Alden, "Anachrony and Identity", 33. See also Fallows, "The Velvet Songbooks", 554; idem, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 14.

TABLE 1. Dimensions of the LC compared to related and similar sources

MANUSCRIPT	SIZE (HEIGHT X WIDTH, MM.)	MANUSCRIPT	SIZE (HEIGHT X WIDTH, MM.)
LC	120 x 85	Niv	180 x 125
Br11239	205 x 145	P676	240 x 170
Cop	170 x 120	P1596	249 x 186
Cord	210 x 150*	P1597	279 x 201
Dij	173 x 125	P2245	178 x 122
Lab	126 x 92	Pix	180 x 120
Lo35087	293 x 200	Uppsala76a	205 x 142
LoA.xvi	232 x 165	Wolf	140 x 95

* Size of rectangle from which the leaves were then cut into heart shapes (Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 41).

Once the decision was taken concerning the LC's size, its production could begin, starting with cutting the parchment of the book's main body down to approximately the desired size: sheets of approximately 120 x 170 mm, that when folded in the middle as bifolia would produce correctly sized pages. The parchment – probably sheep, though calf-skin is also possible – is of good quality, generally thin, but with easily distinguishable hair and flesh sides. A (repaired) lacuna is visible at only one point (fol. [84]).

I.1 RULING AND GATHERING

The pages were then prepared for copying. Despite the LC's smallness, a standard writing space of approximately 79 × 55 mm was determined, leaving generous margins especially at the bottom of the page. This also is the smallest writing space of any chansonnier: only Lab comes close, with a copying space of approximately 95 × 60 mm.[9] The spacious margins add to the LC's elegant visual appearance, preventing the pages from becoming cramped. It is also possible that the space was left with the intention of being filled with illuminations. If this was the case, then this was ultimately not realised.[10]

9 Alden, "Makers of a Songbook", 29.
10 Compare Lab, where the borders are routinely filled with flowers and other decorations.

Faint ruling guides defining the writing space are still occasionally visible (e.g., the very first opening with music), as are pricking marks on the outer edges of many pages, which were made as ruling-guides. The absence of internal pricking marks implies that the bifolia were ruled flat before folding. The ruling itself is uniform, and was prepared in its entirety before music-copying began, with six staves consistently per page. The staves measure 8 mm, and are equidistantly separated from each other by spaces of approximately 6.5 mm. The uppermost stave on every page is indented on the left by approximately 6 mm in order to leave space for illumination (this despite the fact that around half the songs ended up taking up two openings). The stave lines were individually ruled by hand, rather than with a rastrum that would have drawn all five stave lines simultaneously. This is clear from the fact that the individual lines are not all of equal length, and also by irregularities and wobbles in some, but not all, of the lines (see, e.g., fol. [5]^{v}, third system, bottom line and last system; fol. xxvi^{v}, the end of each of the staves).

The bifolia were then folded in half and arranged in thirteen gatherings, with a total text-block thickness measuring 23 mm. All but two of the gatherings are quaternions – that is, four leaves, centrally folded together. The Loire Valley chansonniers all have very similar constructions, exclusively, or near-exclusively of quaternions.[11] The final quaternion has had its third folio cut out, leaving a visible stub. One of the manuscript's owners must at some point have needed a loose (ruled) piece of parchment, and excised the page. Two gatherings – the first and the fifth – are binions, consisting of two, rather than four, leaves. The first stands separate from the music, and contains an index. The fifth appears simply to be an arbitrary irregularity. As flesh- and hair-sides of the parchment are easily distinguishable, it can be determined, first, that the gatherings systematically use the flesh-side for their central opening, and, second, that they elsewhere always set hair-side against hair-side and flesh-side against flesh-side.[12]

11 See Alden, *Songs*, companion website, Appendix A. Quaternions are typical of ultramontane sources, whilst Italian ones of this period typically use quinternions. The latter is the case, for example, with Mel, produced in Naples; see Wexler, *Antoine Bruhier*, 63, and Perkins and Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier*, vol. 1, 1.

12 Alden, *Songs*, 155 and companion website, Appendix A, observes a similar structure in the Loire Valley chansonniers, though there the central opening of each gathering is hair-side.

I.2 SCRIBES

Three scribes can be distinguished, each responsible for a clearly delin-
▶ p. 50 eated portion of the manuscript (▶ Appendix 1a). Scribe 1 copied the first forty-three songs. His notes are generally even, tending towards compression when space was at a premium. There is a characteristic sloping tendency to the right. His C-clef looks "droopy", while his G-clef is simply a lower-case letter "g". The stem of his flat tends to hook towards the right at the top. Sharp-signs are faint and thin, with the transverse lines converging at the right, rather than in parallel. The sign for *tempus perfectum* is usually placed in the third or fourth space, but occasionally even in the second space or on the top line (both fol. viii). The stroke through *tempus imperfectum diminutum* is not perpendicular but usually cuts thorugh the "C" at an angle. *Breves* are compact and usually somewhat irregular, and *semibreves* are also compact, with a flat or rounded right-hand edge. The heads of the minims have a form similar to the semibreve with long, often not quite straight stems. *Custodes* take a variety of shapes, but most commonly extend relatively far, at an angle of around 45°, and end with a hook or curl. Scribe 1's final barlines consist simply of two parallel straight lines. He begins the contratenor parts a little into the stave, in order to leave space for painted initials, which were then added on top of the empty stave-sections.

The text belonging to the songs entered by Scribe 1 is also uniform
▶ p. 54 throughout (▶ Appendix 1b). It is not a given, *a priori*, that this was entered by the same scribe as the music. However, this supposition seems reasonable, most tellingly because at least one musical element, the G-clef, can be directly compared to the letter "g" in the text. Such a comparison reveals that exactly the same form is used in both cases.[13] Scribe 1's text has a number of notable features, perhaps the most striking of which are the extension and sloping angle of ascenders and descenders. These are particularly evident with the highly extended "s", but they are also present to a lesser, but nonetheless distinctive, degree with "g", "L", "x", and "y".

Scribe 1 also foliated his work with Roman numerals, beginning at "ii" on the first opening with music. The "x" preserves the distinctive extend-

13 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 45 suggests that the text and music scribe of Cord were most likely identical.

ed descender, though less pronounced than in the text. The "l" is straight. Differences in ink-colour between the music and the foliation suggest that the latter was added after all the music had been copied. Through oversight, "lxvii" is omitted, and the foliation jumps directly at that point from "lxvi" to "lxviii". Nonetheless, the gathering structure and contents make it clear that this is simply a mistake, and that nothing is missing from the manuscript there. An illegible ink-mark in the bottom right-hand corner of fol. xii may be the remnant of a compilation direction.

The manuscript begins with an index, the main body of which was produced by Scribe 1: the titles preserve such distinctive text-elements as the pointed "L" and extended "x" and "y" (▶ Appendix 1b). The index is structurally distinct, as a separate binion gathering, is written on unruled parchment, and is not foliated. Indices are rare in general in manuscripts from this time, although two Loire Valley songbooks, Dij and Lab, both have them, in both cases, as here, as a separate gathering at the start of the manuscript. Alden has suggested, in those instances, that indices were produced to facilitate use, given that those songbooks contain unusually high numbers of works: 110 originally in Lab; and 161 originally in Dij.[14] Such an explanation, however, cannot be applied to the LC, in which the Scribe 1-corpus contains only forty-three works.

▶ p. 54

A separate explanation for the index is suggested by comparison of its ordering with the manuscript. The index is arranged alphabetically: the whole alphabet is set out in rough calligraphic initials of different sizes. Three are decorated: "A" and "J" with grotesque faces, and "E" with a half *fleur-de-lys*. It is unclear whether the latter was purely decorative, or intended to have French or royal significance. Not every letter is accompanied by a song-title, suggesting that the alphabet was set out first, before it was known what songs the book would contain. Songs that begin with the same opening letter are grouped together next to the relevant initial. However, within each letter-group, the organisation of the entries is haphazard, and alphabetical order is not respected after the initial letter of the first word (Table 2). If this at first glance suggests that the index was compiled by working through the songs in the manuscript after they had been copied, this proves not to be the case. If the index had been compiled in this way, then, for example, song № 4, *Le souvenir*, should

14 Alden, *Songs*, 5, 69, 106, and 161f.

begin the listing of songs grouped under letter "L". However, that song sits in seventh place in the "L"-group, while song № 6, *La despourveue*, begins the list. Similar anomalies are found with the songs grouped under A, C, M, and S (Table 3). In addition, the index lists one song, *Videz dehors*, that does not appear in the book. The gathering-structure makes it clear that this song has not been lost, but, rather, was never included. The most likely explanation then seems to be that the index was pre-

TABLE 2. Alphabetical list of songs

INCIPIT	COMPOSER•	PLACE IN INDEX	N°. IN BOOK
Aime qui vouldra	Anon.	3	14
Au travail suis	Barbingant / Ockeghem	2	23
Ave Regina	Frye	1	1
Cent mil escuz	Caron / Busnoys	5	19
Ce que ma bouche	Anon.	6	37
Comme femme desconfortee	Binchois	4	20
De touz biens plaine	Hayne	8	16
Donnez laumosne	Anon.	9	31
Dun aultre amer	Ockeghem / Busnoys	7	10
En atendant vostre venue	Anon.	13	44
Escu dennuy	Anon.	11	33
Esperant que mon bien	Barbingant	10	28
Est il mercy	Busnoys	12	42
Fors seullement	Ockeghem	14	35
Ha [coeur] perdu	Anon.	16	38
Helas lavoy je deservye	Anon.	18	45
Helas mon [coeur]	Anon.	15	13
Helas que pourra	Caron	17	39
Henri phlippet	Anon.	-	50
Jay des semblans	Anon.	22	49
Jay pris amours	Anon.	20	12
Je ne fays plus	Mureau / Busnoys / Compere	21	21
Je ne vis onques	Binchois / Du Fay	19	11
La despourveue	Ockeghem	23	6
Le despourveu	Caron	24	7

• Identified through concordances.

pared before the book was made, as a list of songs that it should contain. This conclusion is further supported by the index's folio-indications. If the index had been compiled after the fact, then the relevant folios could have been added immediately. As it is, the ink of the folio-numbers differs in colour from the main index, and is also quite uneven within itself, suggesting that they were added at a different time from the writing of the index, possibly in stages, as a way of keeping track of which songs had been entered and which remained to be copied.

INCIPIT	COMPOSER•	PLACE IN INDEX	N°. IN BOOK
La plus dolente	Anon.	28	36
Le corps sen va	Busnoys	30	29
Les desloyaulx	Ockeghem	26	9
Le souvenir	Morton	29	4
Les treves	Anon.	27	5
Lomme banny	Barbingant / Fedé	25	8
Ma bouche rit	Ockeghem	31	26
Ma maistresse	Ockeghem	32	25
Naraige jamays	Morton	33	2
Nul ne me doit	Anon.	34	24
Ou beau chastel	Anon.	36	40
Oublie oublie	Anon.	35	18
Par malle bouche	Anon.	38	32
Puis qua vous	Anon.	37	15
Quant ce vendra	Busnoys / Ockeghem	40	43
Quant jay au [coeur]	Busnoys	39	41
Quant je fus prins	Anon.	41	47
Ravy damours	Anon.	42	46
Se meulx navient	Convert	43	22
Se vous voullez	Anon.	45	34
Sil advient	Michelet	44	17
Tant est mignonne	Anon.	46	3
Tousdis vous voit	Anon.	48	30
Tout a par moy	Frye / Binchois	47	27
Vraiz amans	Anon.	50	48

TABLE 3. Songs listed in the index, and their position in the book

PLACE IN INDEX	N°. IN BOOK	INCIPIT	COMPOSER*
1	1	*Ave Regina*	Frye
2	23	*Au travail suis*	Barbingant / Ockeghem
3	14	*Aime qui vouldra*	Anon.
4	20	*Comme femme desconfortee*	Binchois
5	19	*Cent mil escuz*	Caron / Busnoys
6	37	*Ce que ma bouche*	Anon.
7	10	*Dung aultre amer*	Ockeghem / Busnoys
8	16	*De touz biens*	Hayne
9	31	*Donnez laumosne*	Anon.
10	28	*Esperant que mon*	Barbingant
11	33	*Escu dennuy*	Anon.
12	42	*Est il mercy*	Busnoys
13	44	*En atendant vostre venue*	Anon.
14	35	*Fors seullement*	Ockeghem
15	13	*Helas mon [coeur]*	Anon.
16	38	*Ha coeur perdu*	Anon.
17	39	*Helas que pourra*	Caron
18	45	*Helas [lavoys je deservye]*	Anon.
19	11	*Je ne vis onques*	Binchois / Dufay
20	12	*Jay pris amours*	Anon.
21	21	*Je ne fays plus*	Mureau, Busnoys, Compere
22	49	*Jay des semblans*	Anon.
23	6	*La despourveue*	Ockeghem
24	7	*Le despourveu*	Caron
25	8	*Lomme banni*	Barbingant / Fedé
26	9	*Les desloyaulx*	Ockeghem

Scribe 2 took over at song № 44, *En atendant*, and copied up to song No. 49, *Jay des semblans*. The pick-up occurs in the middle of a gathering, showing that Scribe 2 cannot have worked simultaneously with Scribe 1, but afterwards. His hand is markedly different from Scribe 1 in a number of obvious ways. C-clefs tend towards squareness, with a descending left-hand stroke if placed on the higher stave-lines. The F-clef is formed from two distinct elements. In contrast to Scribe 1, the right-hand element is formed from two diamonds, only the lower of which is stemmed.

PLACE IN INDEX	N°. IN BOOK	INCIPIT	COMPOSER[•]
27	5	*Les treves*	Anon.
28	36	*La plus dolente*	Anon.
29	4	*Le souvenir*	Morton
30	29	*Le corps sen va*	Busnoys
31	26	*Ma bouche rit*	Ockeghem
32	25	*Ma maistresse*	Ockeghem
33	2	*Naraige jamays*	Morton
34	24	*Nul ne me doit*	Anon.
35	18	*Oublie oublie*	Anon.
36	40	*Ou beau chastel*	Anon.
37	15	*Puis qua vous*	Anon.
38	32	*Par malle bouche*	Anon.
39	41	*Quant jay au coeur*	Busnoys
40	43	*Quant ce vendra*	Busnoys / Ockeghem
41	47	*Quant je fus prins*	Anon.
42	46	*Ravy damours*	Anon.
43	22	*Se meulx navient*	Convert
44	17	*Sil advient*	Michelet
45	34	*Se vous voullez*	Anon.
46	3	*Tant est mignonne*	Anon.
47	27	*Tout a par moy*	Frye / Binchois
48	30	*Tousdis*	Anon.
49	-	*Videz dehors*	Anon.
50	48	*Vraiz amans*	Anon.
Song N°. 50, *Henri phlippet*, is not listed in the index			

[•] Identified through concordances.

Two forms are used for the G-clef: a lower-case "g" akin to Scribe 1; and (more usually) a more elaborate upper-case "G" with curled upper part. Flats have a straight stem, *breves* tend towards squareness, and *semi-breves*, especially when compressed, have an irregular selection of forms, ranging from triangular to diamond-shaped to teardrop. The heads of the minims, semiminims, and *fusae* tend towards a bulky, triangular shape, while their upward stems often slope to the left. Scribe 2 does not routinely use *custodes*. His fermatas are flat, and his final barlines

consist of two strokes and a curly line. Unlike Scribe 1, Scribe 2 does not begin the contratenor a little into the stave in order to leave space for an initial, but starts flush with the left-hand stave-edge. This in turn has consequences for the painted initials, as will be seen below.

As with Scribe 1, all of Scribe 2's songs are matched to a consistent text-hand. Also like Scribe 1, there is no reason to assume that the text-scribe was different from the music-scribe. On the contrary, similarities of form again between lower-case "g"s in the text and the lower-case "g"-version of the G-clef suggest identity. Compared to Scribe 1, Scribe 2's text-hand has a more Gothic look. Particularly characteristic, and distinct from Scribe 1, are the rounded "J", the v-shaped "r", and the elongated "v". Scribe 1's flamboyant "s", and elaborately leftwards-extended descenders on "x" and "y" are absent.

As with Scribe 1, Scribe 2's work is foliated. Although the foliation continues at the point that Scribe 2 begins, the script employed is quite different from Scribe 1, and much closer to that of Scribe 2: the "l" loops around completely at the top, then crosses the main body of the letter; the descender of the "x" curls to the right; the "i" is clearly dotted; and the complete folio-number is usually enclosed between two points. The final foliation is done in the French way, as "iiii^{xx}" (*quatre-vingt*, for "eighty").

A number of further compilation-marks remain: the top left-hand corner of fol. lxxii^{v}, where Scribe 2 takes over, appears to have a number "1" on it; the foot of fol. lxxvii^{v} preserves an indication to copy "Ie me brulle", the second part of song № 47, *Quant je fus prins*, on that opening;[15] and indications to the illuminator of which initial to paint at the start of the discantus part on each page are still visible (in Scribe 1's case, these are presumably underneath the painted initial).

Scribe 2 also entered the titles of each of the six songs that he had copied into the index. These titles clearly visually stand out as additions: the hand is significantly more compressed than that of Scribe 1, and the titles are always the final entries in their relevant letter-group. That Scribe 2's songs were obviously added to the index reinforces the conclu-

15 If the book was not yet bound when Scribe 2 carried out his copying, this may perhaps support Alden's suggestion that the leaves were prepared flat before being folded together; see *Songs*, 155. Alternatively, and perhaps more plausibly, the indication may have been added as a reminder to leave two openings for the song: it was usual for *rondeaux* to take up a single opening, but the unusual smallness of the LC forced a departure in this respect; see below.

sion that he did not work simultaneously or collaboratively with Scribe 1. Rather, his additions represent a distinct second stage of genesis.

The final song, *Henri phlippet* (№ 50), was copied in a third stage of compilation. It occurs in the middle of the gathering, meaning that it must have been entered after Scribe 2 had finished, almost certainly after the book had been bound. The hand is that of a third individual, different from both Scribe 1 and Scribe 2: it is not the case that one of the previous scribes returned to the book at some later point. The hand is very compressed, and rough in appearance. The C-clef and the breve are both square, while the F-clef consists of a long followed by a double diamond-shape, with both ascending and descending strokes. *Semibreves* have a diamond shape that is also apparent in the heads of the minims, though usually thinner and more compressed. The heads of *fusae* are similarly thin. *Custodes*, formed of a single point followed by a sharply rising upward tick, are used consistently. The final barline consists of a single stroke. Scribe 3 indented only the discantus voice (following the pre-ruled staves). For the tenor, he extended the pre-ruled staves to fill in the indent.

Given the distinctiveness of the other elements, and the limited scope of the sample, a text-comparison is unnecessary to prove the distinctiveness of Scribe 3's contribution. Scribe 3 did not foliate the opening on which his contribution is found, such that both that opening and the remaining blank leaves thereafter remain unfoliated. In contrast to the rest of the book, this song has no painted initials, and is not listed in the index.

I.3 COPYING AND LAYOUT

All the music, irrespective of the scribe, is written continuously, without blank leaves between. There is no relationship between breaks between gatherings and either beginnings or ends of songs, or the change from one scribe to another. Each scribe copied the music first, probably per voice-part, per page, with the text entered as a second step.[16] This is clear, first, from occasional changes of ink-colour in the middle of songs (e.g., fol. lxxix) or between notes and words (e.g., fol. xiii^{v}). It is equally evident from the text-placing: in the discantus voice, words are matched

16 This was also the order in Cord; see Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 45.

to musical phrases in a way that can only have arisen if the music was entered first (e.g., Scribe 1: fol. xxv^{v}, second system; Scribe 2: fol. lxxii^{v}, third system; Scribe 3: fol. [83]^{v}, second system). In all three voices, the words, including voice-part names and incipits, are often clearly fitted into the space left around the notes to avoid collisions with them and with the stems of notes on subsequent systems (e.g., Scribe 1: fol. xiii^{v}, third system and fol. lx, first system; Scribe 2: fol. lxxv^{v} and fol. lxxvi, start of fourth system; Scribe 3: fol.[83]^{v}, beginning and fol. [84], first system). Conversely, instances of shortening of stems in order to avoid collision with text do not arise.

All but one of the pieces in the LC is for three voices. Each of the scribes entered the music in a standard layout with discantus on the left-hand folio of an opening, and tenor and contratenor on the right-hand folio. The contratenor always starts on the fourth stave down, irrespective of whether the tenor has made use of the third stave or not. In this way, a balanced and uniform overall visual impression was achieved. The one exception, *Donnez laumosne* (№ 31), for four voices, required a modification of the format, with two voice-parts on each side of the opening: discantus (occupying four staves) and tenor (occupying two staves) on the left, and altus and bassus (each occupying three staves) on the right.

Twenty-three of the pieces, all *rondeaux*, occupy a single opening (▶ Appendix 6). This was the customary way of working in the Loire Valley songbooks with the *rondeau* genre.[17] The twenty remaining *rondeaux*, together with all the *virelais*, and the opening Latin motet, are spread over more than one opening: usually two, though *Ma maitresse* (№ 25), and the exceptional four-voice *Donnez laumosne* (№ 31), are spread across three. The extent to which the LC spreads *rondeaux* over two openings is statistically significantly higher than any other comparable songbook. In comparable chansonniers, the highest proportion of two-opening songs is found in Cop, with 30.3%, accounted for because it has more *virelais* than any other Loire book (eight of its thirty-three pieces, compared to Niv's fourteen of sixty-six, Lab's seventeen of 106, Wolf's nine of fifty-six, and Dij's twenty-seven of 160).[18] In the LC, multi-

▶ p. 64

17 Alden, *Songs*, 8.
18 Alden, "Makers of a Songbook", 138ff.

ple-opening songs occur 54% of the time, while only six of the fifty works are *virelais*. This is a result of the LC's exceptionally small format. *Virelais* are more typically spread across two openings in the comparable Loire Valley books. That two-opening songs almost always occur across gathering-breaks reinforces the observation made above that the songs were copied continuously, in the order that they occur in the manuscript, rather than that separate gatherings were brought together to make the source, and the gaps between the gatherings then filled.[19] Only once – with the contratenor in the *residuum* of *Se vous voullez* (№ 34) – was space miscalculated to the extent that the final stave had to be roughly extended beyond what had been planned (the reading here in the contratenor is garbled, perhaps again the result of space-shortage; ▶ Appendix 8, № 34). ▶ p. 98

The scribes' next task was to add the textual elements, beginning with the voice-names. The voice on the left-hand side of the opening, the melody-bearing discantus voice, always remains unnamed, as is usual in songbooks of this period in general. The voice on the upper half of the right-hand page is usually called "Tenor", and that on the lower half "Contratenor". In four cases, however (song N°s. 7, 35, 36, and 47), the upper right-hand voice has no name, while the lower is called "Concordans". This indicates that the song uses a scoring of two equal high voices above one lower one. Four further songs – N°s. 2, 13, 15, and 21 – also use this scoring, but maintain the usual voice-names. The exceptional, four-voice *Donnez laumosne* uses the equally exceptional voice-name "Basis" for the lowest part and leaves the contratenor unnamed.

In the following step, adding the texts of the songs themselves, the LC is distinguished by its exceptionally careful treatment. All of the songs are fully texted in the discantus voice. One stanza is given beneath the music itself, and the remainder copied over the blank staves beneath. By no means all songbooks of the period are texted throughout, making the sheer quantity of text here surprising.[20] The Loire Valley sources are also unusual in that they often are fully texted. This can be linked to their function as books to be read.[21] Four of the six *virelais* are double-texted under the music in their second parts (N°s. 25, 26, 34, and 38); the two

19 Contrast Alden, *Songs*, 151.
20 For example, BerK has only one song with text (Fallows, "The Velvet Songbooks", 553).
21 Alden, *Songs*, 67.

remaining *virelais*, Nos. 30 and 31, do not repeat this section, but set it to a single text-unit. When songs spill across two openings, the matching text-parts are always kept on the correct pages.[22] This would require careful planning. The tenor and contratenor begin with an incipit and are thereafter textless, with two exceptions. First, song № 47, *Quant je fus prins*, is texted also in the tenor voice. This must be related to the fact that this song uses two equal high voices over a *concordans* part. Second, the four-voice *Donnez laumosne* texts all voices.

All scribes wrote confidently, with very few traces of erasures and corrections in either music or text (for examples of note-erasures, see fol. xxx, second system, beginning, and fol. lx., final system; for an example of a word-erasure, see fol. xxxvii^{v}). Mistakes were occasionally immediately corrected (e.g., fol. xvii, fifth system, fourteenth note; fol. xlvii^{v}, bottom system, beginning). Scribe 1 almost always replaces the word "coeur" with a heart-shape (e.g., fol. xiii^{v}). This suggests that the songbook was made as a love-gift.[23] Scribe 2 does not do this (the number of opportunities to do this in the six songs that he copied is necessarily limited, but not entirely absent, e.g., fol. lxxix^{v}, last system). None of the scribes added a single composer attribution. This is comparable to the Loire Valley songbooks, which also do not usually attribute their repertory.[24]

Half of the eleventh and the entire twelfth gathering are empty. This is not a sign that the manuscript was unfinished but, rather, was a normal tactic in songbooks, to provide space for the owner to add new songs should they so wish (as indeed happened with Scribe 3, and probably with Scribe 2 as well). This is the only satisfactory explanation for the inclusion of a complete blank gathering, and proves that the collection was intended to grow even after binding. The same phenomenon is encountered, for example, in Cord, and was probably also originally the case with Dij.[25]

22 Cf. Cord, where the text is sometimes placed complete on the second opening, even though part of it belongs with music on the first; see Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 45.

23 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 42, notes that drawing a heart, rather than writing "coeur" occurs very commonly in fifteenth-century chansonniers. Nonetheless, the extent to which it occurs in the LC is striking. The three songbooks discussed in Fallows, "The Velvet Songbooks" (BerK, Cord, and Wolf) were also plainly gifts.

24 See Alden, *Songs*, 4 and 79.

25 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 41; Alden, *Songs*, 33 n. 79, and 77 n. 25.

I.4 DECORATION AND BINDING

Once the music had been copied, the book was sent for decoration. Compared to the central Loire Valley chansonniers, the LC is rather sober. Painted initials are added to the beginning of each voice part on every page except for the final song, № 50, which remains undecorated, and must have been added after the manuscript had been illuminated. It is clear from the way that the initials sometimes go around the notes that they were added after the music (e.g., fol. xxxvii, tenor).

With the discantus, the painted initial is always the first letter of the song's opening word. With the other voices, it is the opening letter of the voice part's name, except in the four songs in which the tenor is not named (Nºs. 7, 35, 36, and 47), and in the exceptional, four-voice *Donnez laumosne* (№ 31). In these cases the opening letter of the incipit is used instead. With the songs that are spread across more than one opening, a second (or third) set of painted initials is added in the middle of the song after the page-turn.

The indented first stave of each page provided space for the initial for the discantus and tenor irrespective of whether the song spanned two openings or not. That the initials, including the ones in the middles of songs, were envisaged from the start is evident from Scribe 1's indenting the contratenor throughout his contribution, again not only on the song's first opening, but also on successive ones with the two- and three-opening songs. This shows concern for a uniform visual appearance across the openings, whatever part of a song they happened to present. Scribe 2, on the other hand, did not indent the contratenor, either on first openings or later ones. The illuminator was thus forced to set the initial for that voice in the margin, rather than directly underneath the tenor initial. Scribe 2's indications to the illuminator of which letter to paint at the start of the discantus voice are still visible through his contribution.

The initials throughout the book are of a uniform sort that uses a limited number of designs and colours. The initial letters themselves are painted in yellow or grey, sometimes with nuanced differences of tone, on a monochrome background that can be either red, purple, green, or blue, and enclosed in a black rectangular frame. The inner frame is shadowed with yellow, and the remaining background field filled with black and/or yellow filigree or other patterning.

Despite this uniformity of appearance, however, there is evidence that the initials were added not in one but in two rounds, matching the

activities of the two principal scribes. First, the colour-shades of the initials in the two scribal sections are subtly, but noticeably different. More important, however, is that the organization of the initials differs between the sections. In Scribe 1's section, the colours recur in a regular pattern of red – blue – green – purple (taking them per page in the order discantus, tenor, and contratenor). Given that four colours are used, but that most openings require only three initials, the system efficiently guarantees diversity as the reader leafs through the book, as identical colour-patterns recur only every fifth opening. The pattern temporarily breaks down at the four-voice *Donnez laumosne* (№ 31). For two of this song's three openings, each of the four colours is used once, in different arrangements. For the final opening, blue is used twice and purple not at all. The regular succession, in the same order as before, picks up again afterwards.

Scribe 2's section uses three of the same colours as with Scribe 1 – red, blue, and green – but purple is absent. The illuminator of Scribe 2's section also strove to ensure maximum variety from one page to the next, but with his more limited colour-palette, a different system from that used with Scribe 1 was needed. The solution was a regular permutational sequence in which the first colour (again taking the voices in the order discantus, tenor, then contratenor) is moved to the end and the others shunted forward, thus: red – green – blue > green – blue – red > blue – red – green. In this way, the same colour-pattern recurs only every fourth opening.

Of the various possible explanations that could account for the stylistic similarity of the initials on the one hand, and the different patternings on the other, perhaps the most likely is that the book was taken back to the same illumination workshop after the second scribe had entered his songs. This in turn would suggest that the book was produced in the region in which its first recipient lived. Further specialist art-historical research into the specific initial-styles used may ultimately help to pinpoint where this was.[26]

The manuscript contains only one further illumination: a coat-of-arms on the verso of the front inner flyleaf, *gules* (red), with a cross *ar-*

26 Cf. Higgins, *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*, viii, who matched Niv's initials to those found in a number of books of hours, and in so doing, narrowed down the geographical and chronological provenance of the source.

gent (silver, but now tarnished by oxidation), within a *bordure gobony* of *azure* and *or* (a border of alternating blue and yellow squares). The arms hangs from the inner part of a double-frame on a knotted rope. The background of the frame is painted in gold, with capital letter "I"s.

The cross identifies the arms as that of the House of Savoy. This is reinforced by the knotted rope, portraying the "Savoy knot", a widespread part of the heraldic imagery associated with the Savoy dynasty since the fourteenth century.[27] The border further distinguishes the arms as one used by, among others, Philippe of Savoy, Count of Baugé and Bresse (1438-97; ▶ Appendix 3).[28] Philip's son, also called Philip (1490-1533), used the same coat-of-arms, and adopted it for the Savoy-Nemours branch of the Savoy dynasty in 1528, when the French King Francis I gave him the duchy of Nemours, between Paris, Chartres, and Orléans, as a gift.[29] Several factors suggest, however, that neither of the Philippes specifically was the book's owner, nor that the arms were part of the book's original decoration. First, the letter "I"s in the background field probably refer to the first letter of the arms-bearer's name. Such an inclusion of name-initials in heraldic or border decoration was not unusual at the time. Second, some evidence suggests that the original recipient was female. Third, the placing of the coat-of-arms on the flyleaf rather than within the book, by the first piece, suggests a later addition.[30] Fourth, as will be described below, it is possible that the flyleaf itself on which the arms appear is a later addition to the manuscript. Despite these uncertainties, the coat-of-arms offers an important clue to the book's early context, and may ultimately lead to identifying its first owner.

▶ p. 57

The final stage in the book's production was to bind it. The LC is especially unusual in at least two ways in this respect: it still preserves its original binding; and this binding is not leather but patterned brocade

27 Di Crollalanza, *Enciclopedia*, 436.

28 I am extremely grateful to Remco Sleiderink for this identification. Prof. Gustavo Mola di Nomaglio of the Centro Studi Piemontesi also offered much other information in the following section. A similar coat-of-arms for Philippe, from 1491, can be found in Mechelen cathedral; viewable online at http://balat.kikirpa.be/object/24673.

29 See Rangoni-Machiavell, *Stemmi*, Tav. VII. The arms are also identical to those used by the Dukes of Aosta, a cadet branch of the Savoy dynasty. However, this dynastic branch was only founded in 1845, too late for our songbook. I am grateful to Dr. Omar Borettaz of the Biblioteca regionale di Aosta for further information on Aosta and its relations to the House of Savoy.

30 Compare e.g., Cord and Lab.

on pasteboard (▶ Appendix 4).[31] However frequent such textile bindings may have been in the fifteenth century, the majority have not withstood the test of time, either through deterioration or because rebinding was a common practice in previous centuries. The LC binding is thus a very precious survival. By comparison, the Loire books Dij, Niv, and Wolf are bound in modern leather.[32] Lab is probably still in its original binding, but that is of parchment: this source did not reach its intended recipient and so was never fully finished. Only Cop, with its original dark violet velvet binding, comes close to the LC.[33] The fabric marks the book out as a luxury, personal object. Further analysis is needed to determine the exact fabric-type and what that may then reveal concerning dating and provenance. On the back cover, the fabric has come away at the spine revealing ink marks that may have been instructions for the binder (▶ Appendix 4d).

▶ p. 58

▶ p. 60

Although exceptionally well preserved in general, certain aspects of the binding have disappeared. First, four holes are visible on both front and back covers, where ties must have been. Though little now remains of these ties, the surviving threads appear to be partly black, and partly silk wound in gold. Second, both front and back covers have holes in the central fore-edge where nails must once have held a clasp, probably of metal, although leather is also possible. It would be extremely unusual for a book – especially one as small as the LC – to have both ties and a clasp simultaneously. The ties must have been first, suggesting that they were removed, or possibly simply wore out, and were then replaced with a metal clasp.

Bifolia of thick and rough parchment are glued to the inside-covers both front and back, providing protective flyleaves. That these hide the

31 I am extremely grateful to Philippa Marks and Elizabeth Rose of the British Library, and to Chris Coppens, for their help researching the binding. An extremely useful guide to French textile book-bindings is Coron and Lefèvre (eds.), *Livres en broderie*. See also Barber, *Textile and Embroidered Bindings*.

32 Fallows, "The Velvet Songbooks", 551, suggests there that Wolf was probably originally bound in velvet. However, the fragments of the earlier binding that are preserved are not of velvet but paper manuscript (I am grateful to Johanna Mock of the Herzog August Bibliothek for this information, and for providing me with images of the fragments; the fragments are further described in Gutiérrez-Denhoff, *Das Wolfenbütteler Chansonnier*, 24-26). It is possible, though, that these fragments are not from the original binding.

33 Alden, *Songs*, companion website, Appendix A; Fallows, "The Velvet Songbooks". Unfortunately the binding is not reproduced in the Danish Royal Library's digital presentation of the source, at http://www.kb.dk/permalink/2006/manus/702/eng. BerK is also still in its original velvet. Cord is in velvet, but the binding's dating is uncertain, with proposals ranging from the fifteenth to the nineteenth century; see Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 48. The small Margaret of Austria chansonnier Br11239 as well as her *basses danses* book, Br9085, both still preserve traces of silk left on the original wooden boards.

ends of the ties on the inner covers suggests that the flyleaves themselves are later additions: the ends of the ties would be expected to be visible.[34] They may have been added both to protect the book as well as to provide a place for including the coat-of-arms.

The finishing touch was to gild the edges. The edges are also decorated with the silver cross on a red background of the House of Savoy: once on the top and tail and twice on the fore-edge. It is probable that these were added at the same time as the flyleaf coat-of-arms. The decoration may also have included the characteristic blue and yellow border, but this is no longer visible (▶ Appendix 4e-g).

▶ p. 61

I.5 POST-PRODUCTION HISTORY

Apart from the added songs and, probably, the coat-of-arms, the book shows little sign of later use. Uncorrected faults that would preclude performance occur with some frequency (▶ Appendix 8), and there are few later corrections to the original scribes' work. One example may perhaps be the blackened breve found on fol. xxiii, fifth system, whose ink colour differs significantly from the remaining notation, another perhaps on fol. xxxix, second system, first note, and another on fol. lvii, third system. In addition, a small number of inscriptions must stem from later users or owners. The front inner flyleaf shows a number of what are possibly pen-trials: "Sūt", "apud", and something now illegible on the left-hand side, and "Le diziesme" on the right. The latter may be a catalogue or inventory number. Similarly the back flyleaf bears the inscription "Venite exultemus", and the final folio, fol. [95]^{v} some smudged and faded letters that may read "Annuy".

▶ p. 78

The complete lack of institutional stamps suggests that the book has been in private hands throughout its history. One can only be grateful for the carefulness with which its owners treated it. Whether this was the result of genuine appreciation or benign neglect is irrelevant: the book survived, and in a more perfect state than almost any comparable fifteenth-century source. In contrast, three of the five Loire Valley chansonniers were rebound, and all of them have suffered page-losses.[35]

34 I thank Chris Coppens for pointing this out to me. Compare the altus partbook of Br/To, which still preserves its original leather ties, the ends of which are indeed visible on the inner covers; viewable at http://idemdatabase.org/.

35 See Alden, *Songs*, companion website, Appendix A, for details of the losses to each manuscript.

A single, tantalizing orientation-point in the book's passage from its early owners to the present is provided by a small piece of paper (▶ p. 63 ▶ Appendix 5), cut to size and tucked into the back of the book, which reads:

Recueil de chansons du milieu du XVième siecle sans noms d'auteurs. La musique en est difficile à lire. On trouve dans ce livre quelques chansons populaires mais en générale elles sont d'une musique plus savante notée en trois parties (appréciation de M^r^. Tiersot, conservateur du conservatoire)

The provider of the evaluation can readily be identified as Julien Tiersot, assistant librarian at the Paris Conservatoire from 1883-1909, and head librarian thereafter until his retirement in 1921. That Tiersot is called "conservateur" rather than "conservateur adjoint" suggests that he made the evaluation during his time as head librarian. The paper on which the assessment is written bears an incomplete watermark that may eventually help in dating it, as may a comprehensive search of Tiersot's writings and letters, should he happen somewhere to have documented his encounter with the source. In the event, his assessment was not too inaccurate: he must have recognized some of the songs known from elsewhere with composer attributions, and on that basis have been able to chronologically situate the source.[36] The pencilled numbers on the front inner flyleaf, of unclear significance, as well as the pencil numbering added to the songs in the book itself, would both appear to stem from Tiersot (▶ p. 56 ▶ Appendix 2).[37] The forms of the "3", with closed upper circle, the sloping, diagonal "5", the "6" with long, hooked ascender, and "9", with long, hooked descender, are distinctive enough to make the identification.

Although the paper records Tiersot's opinion, comparison with preserved examples of his writing shows that it is not in his hand.[38] Whose hand it is, and who asked Tiersot for his opinion, are unclear. Tiersot, as an acknowledged early music expert in his time, and author of a dis-

36 That the music was "hard to transcribe" was also mentioned in relation to the discovery of Lab in 1857; see Alden, *Songs*, 28.

37 The comparisons from Tiersot are taken from an extensive collection of his letters available online at the Bibliothèque nationale de France's Gallica website, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059665v.r=tiersot?rk=42918;4.

38 See again the Tiersot documents online on the Gallica website.

tinguished and extensive series of publications, particularly on French popular song, would have been an obvious consultant for someone in or around Paris wanting to know if the book had historical – or financial – value.[39] It cannot be ruled out that Tiersot was consulted while he was travelling. However, what seems among the most likely possibilities is that the evaluation was made in connection with a sale of the book, perhaps at the request of a Paris book-dealer. Though hypothetical, this possibility agrees with what little can be reconstructed of the manuscript's history immediately prior to auction: through the Vanderkindere auction-house, I was put in contact with the seller, who informed me that they had inherited it, along with many other items, from either their father or grandmother. Both had been collectors, had regularly acquired items in Paris, where the grandmother had lived, and both had died within a few years of each other. The seller was not sure from which of the two it may have come – indeed, they had little recollection of the manuscript at all, and had simply been selling off the items that did not have immediate personal significance in lots without paying them too much attention. They, and whichever relative of theirs had previously owned it, had simply not realized that the manuscript was interesting or valuable. Although this situation is understandable – highly specific musicological expertise is needed to appreciate what the chansonnier is – it is nonetheless surprising that neither seller nor auction-house took any steps to consult an expert before sale.[40] I asked the seller to be sure to inform me if they came across any other music amongst their possessions, but to date they have remained silent.

39 On what "popular" meant to Tiersot, and his role in the study of fifteenth-century song, see Alden, *Songs*, 47ff. An informative obituary, also documenting Tiersot's work as a scholar, is given in Engel, "Views and Reviews".

40 In a more extreme case, in 2011, the same auction-house that sold our chansonnier sold a painting for € 9500 that was later resold for € 856,000 as a Rubens; see www.rtbf.be/info/medias/detail_une-peinture-attribuee-pour-9-500-euros-semble-etre-un-rubens-press?id=6015073 (accessed 27 October 2016).

II CONTENTS

The contents of a songbook must have been chosen according the tastes of the giver and recipient and the function of the book.[41] The LC contains fifty works: forty-nine songs with French texts, and one Latin, sacred work (▶ Appendix 7). Around fifty songs is a typical size for fifteenth-century chansonniers intended as gifts, so in this respect, the LC can be considered normal.[42] All forty-nine of the French pieces set poetic texts that use the so-called *formes fixes*, the traditional poetic-musical song forms that had been standardised in the mid fourteenth century and remained conventional until the end of the fifteenth. Forty-three are *rondeaux*, the most popular song-form in the fifteenth century.[43] The form consists of a fixed succession of full refrain – short strophe – short refrain – full strophe – repeat of full refrain. The poetry is matched to two music-sections: the full poetry sections presenting both, and the short ones only the first. The remaining six are *virelais*, a strophic form with refrain which by the late fifteenth century had been reduced to just a single strophe flanked on either side by the refrain and its repetition. There are no canonic or combinative songs. All but one of the pieces are for three voices. *Donnez laumosne* (№ 31) is, exceptionally, for four voices.

▶ p. 71

As mentioned above, all songs are fully texted in the top voice throughout, with the remainder of the necessary text given beneath. In this respect, the LC is important not only as a musical source, but also as a textual one. It is probable that the original users derived as much pleasure from reading the book as a poetry collection as they did listening to it as music.

41 Meconi, "A Cultural Theory", 656.

42 Fallows, "The Velvet Songbooks", 551. While around fifty songs is normal in general, in the Loire group this is on the lower side: only Cop has fewer, with thirty-four. Lab and Dij are especially large, with 106 and 161 songs respectively, though these books have a complicated, multi-stage genesis; see Alden, *Songs*, 66 and 92. Wolf contains fifty-six songs, and Niv sixty-six.

43 Higgins, *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*, ii, observes a similar predominance in that source of *formes fixes*, calling it "conservative", and contrasting it with Dij, which preserves many more free forms.

II.1 CONCORDANCES

▶ p. 71

Concordances can be found for thirty-eight of the fifty pieces (▶ Appendix 7 and Table 4).[44] The remaining twelve appear to be *unica*.[45] The concordances make it clear that the LC is most closely linked to the so-called Loire Valley chansonnier group, the five songbooks Cop, Dij, Lab, Niv, and Wolf, probably produced in or around the city of Tours in the 1460s and 70s.[46] Cop, Dij, Lab, and Wolf are grouped together through shared scribal and artistic concordances, while Niv was produced in the same general region at around the same time, and shares many pieces with the other books, although its exact relationship to the rest of the group is unclear.[47] Fallows describes Niv as "important as a more independent witness to the tradition [the other Loire books] represent."[48] The same could be said for the LC, given that it too does not share the distinctive scribal relationships that link the other books.

The LC shares the highest number of concordances with Dij (twenty-six) and Lab (twenty-four). This is not surprising given the unusually voluminous scope of these books. More indicative are the sources with the third- and fourth-highest number of concordances, Wolf and Niv, which contain repertories of much more similar size to the LC. The low ranking of the last of the Loire books, Cop, in joint eleventh place with only seven concordances, is due to the fact that it contains only thirty-four songs in total. The overlap between the LC and Cop is in fact comparable to the relationships with the other Loire books when expressed as a percentage (seven of thirty-three songs, or 21%; the overlap with Dij is 16%, with Lab 22%, with Niv 25%, and Wolf 39%). Somewhat surprisingly, the following sources outside this group with the highest number of concordances - Col / Col (PBN), in fifth place, and Pix, in sixth

44 Concordance information has been gathered primarily from Fallows's magisterial *A Catalogue*. Without this indispensable reference work, the task of mapping the LC's repertory would have been significantly more difficult and time-consuming than it was. Intabulations have not been included in the Table.

45 It is possible, though unlikely, that variant versions of some of these *unica* may survive with alternative texts.

46 On the developing idea that these books should be associated with the Loire Valley, see Fallows, "'Trained and immersed in all musical delights'". The current definitive study of the groups is Alden, *Songs*, from which the dates and provenance are taken here. She goes so far as to suggest that the idea of the chansonnier as a deluxe object was a Loire Valley invention; see *Songs*, 65ff. Peter Woetmann Christoffersen presents an alternative dating for the Loire Valley books at http://www.pwch.dk/.

47 The source is larger in format than the other books, and, untypically, gives composer-attributions; see Alden, *Songs*, 114ff.

48 Cited in Alden, *Songs*, 114 n. 8.

place – both have Italian connections, Col perhaps with Naples, and Pix with Florence.[49]

Further reinforcing the link with the Loire books is the fact that four songs, Nos. 9, 15, 23, and 28, are found only within that group. On the other hand, only six of the thirty-eight songs with concordances are found exclusively outside the Loire group: Nos. 21, 37, 38, 41, 45, and 47. Four of these, Nos. 38, 41, 45, and 47 are only known in one other source, and were considered *unica* before the LC's discovery (these are the only four instances of songs in the LC with a single concordance). Song № 37 survives in only two other sources. The situation with № 21, *Je ne fays plus*, is different: as one of the most widely distributed and among the most popular songs of the 1470s, its absence in the Loire group is striking.[50] The LC suggests that it did at least circulate in the Loire Valley orbit. Twelve songs have no concordance in any known source, and can thus be classed as *unica* (Nos. 13, 18, 30-34, 40, 44, 48-50; see below and ▶ Appendix 8).

▶ p. 78

The manuscript contains no composer ascriptions. The concordances allow composers, or possible composers, to be identified for twenty-six of the fifty pieces (Table 5). Johannes Ockeghem is the best represented, with five works, while Antoine Busnoys stands in second place, with three works. To these eight, two further works with authorship disputed between the two must be added, bringing the total to ten works, or 20% of the LC's contents, that can be attributed to these two composers (the percentage is even higher if the three works disputed with other composers are also taken into account). Their strong representation reinforces the likelihood of a provenance for the LC in the Loire Valley or within the orbit of the French royal court.[51] Ockeghem was attached to the French royal court and to the Abbey of St. Martin in the city of Tours from 1453 until his death, while Busnoys is first documented at Tours cathedral in

49 Fallows, *A Catalogue*, 12 and 38.

50 Chronology cannot have been a factor, as the Loire books were expanded in the 1480s and 90s; see Alden, *Songs*, 129. On popularity, see Fallows, "The Most Popular Songs of the Fifteenth Century", 796, which places *Je ne fays plus* as the second-most-popular song of the 1470s. The only comparable absence from the Loire books is of Vincenet's *Fortune par ta cruaulté*, ranked as joint third-most-popular song of the 1460s; Fallows, "The Most Popular Songs of the Fifteenth Century", 795.

51 Compare Cord, an equivalent source, about half the contents of which can be attributed through concordances: there, there seems to be an attempt to select as wide a range of composers as possible, and even the best represented, Guillaume Du Fay, contributes only three songs; Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 37.

TABLE 4. Overview of concordances

SOURCE	CONCORDANCES•	N°. OF CONCORDANCES	RANKING••
Augsburg25	39	1	17=
BerK	1, 2, 27	3	15=
BQ16	4, 12, 16, 19, 24, 36, 39	7	11=
BQ17	10, 21	2	16=
BQ18	7 [4vv.], 16 [frag.]	2	16=
Bratislava	1, 39	2	16=
CantiC	7 [4vv.], 19 [4vv.]	2	16=
Cape	2 [4vv.], 16, 36	3	15=
Col / Col (PBN)	1, 2, 5, 7, 10, 12 [diff. Contratenor], 14, 16, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 39	16	5
Cop	2, 3, 4, 10, 16, 17, 22	7	11=
Cop1848	3, 4, 10, 21, 26, 45	6	12=
Cord	2 [4vv.], 4, 8, 11, 12, 16, 19, 20, 26, 27, 42	11	7
CTrin	25	1	17=
Dij	2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 35, 36, 39, 42, 43, 46	26	1
EscB	2, 12, 20, 25, 43	5	13=
F27	12	1	17=
F112bis	1	1	17=
F121	16, 21	2	16=
F176	2, 4, 6, 8, 11, 17, 20, 21, 26, 43	10	8
F178	10, 16, 19, 21	4	14=
F229	7, 19, 21, 39	4	14=
FR2356	2, 4, 10, 11, 16, 21, 26, 27, 36	9	9=
FR2794	1, 10, 16, 21, 38	5	13=
Frankfurt20	10	1	17=
Glog	1, 7, 14, 19, 26, 39	6	12=
Lab	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 [diff. Contratenor], 16, 17, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 35, 39, 42, 43	24	2
Linz529	12 [diff. Contratenor; frag.]	1	17=
Lo31922	16	1	17=
M5023	1 [2vv.], 12	2	16=
M9659	2, 20 [frag.]	2	16=
Maastricht169	16	1	17=
Mantua518	4	1	17=

• Numbers refer to the number in the book; for the corresponding number in the Index, see the Alphabetical List of Songs in Appendix 6.

•• Ranked by number of concordances, beginning with the source with the most.

SOURCE	CONCORDANCES[•]	N°. OF CONCORDANCES	RANKING[••]
MC871	11 [x2], 16	2	16=
Mel	2 [4vv.], 8, 16, 20, 26, 27, 29, 42, 43 [4vv.]	9	9=
Niv	2, 3, 8, 10, 11, 12, 15, 17, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 35, 42, 43	17	4
Odh	16 [4vv.], 21 [4vv.], 26	3	15=
P676	16, 39	2	16=
P1597	11, 35	2	16=
P2245	10, 21	2	16=
Pav	8, 16	2	16=
Per431	1, 4, 12, 16, 19, 39	7	11=
Per1013	46	1	17=
Pix	2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 16, 19, 21, 26, 37, 39, 41	14	6
RCas	7, 10, 16, 19, 26, 39	6	12=
RCG	7, 10, 16, 19, 20, 21, 26, 35, 39	9	9=
Schedel	1, 11, 26	3	15=
Segovia	12 [down a tone], 21	1	17=
SG461	35	2	16=
SG462	21	1	17=
Spec	1	1	17=
Strahov	36	1	17=
Tongeren	10, 25	2	16=
Tr88	43	1	17=
Tr89	39, 43 [4vv.]	2	16=
Tr90	1 [2x; 1 = 4vv.], 11	2	16=
Tr91	43 [4vv.]	1	17=
Tr93	25	1	17=
Tr1947	12 [diff. Contratenor]	1	17=
Turin I.27	21	1	17=
TVC	26	1	17=
Ulm237	16	1	17=
Uppsala76a	2, 4, 16, 20, 36, 37, 39, 47	8	10
Verona757	1, 7, 19, 39	4	14=
Wolf	1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 35, 39, 42, 43, 46	22	3
Wolffheim	21	1	17=

1461 and at St. Martin's in 1465.[52] The same two composers dominate the repertories in the central Loire Valley books.[53]

TABLE 5. Composers represented in the LC, with number of works

COMPOSER	N°. OF PIECES
Johannes Ockeghem (c. 1420-97)	5
Antoine Busnoys (c. 1430-92)	3
Firminus Caron (fl. 1460-75)	2
Robert Morton (c. 1430-c. 1479)	2
Johannes Ockeghem (c. 1420-97) / Antoine Busnoys (c. 1430-92)	2
Barbingant (c. 1445-60)	1
Gilles Binchois (c. 1400-60)	1
Barbingant (c. 1445-60) / Fedé (c. 1415-1477?)	1
Barbingant (c. 1445-60) / Johannes Ockeghem (c. 1420-97)	1
Gilles Binchois (c. 1400-60) / Guillaume Du Fay (1397-1474)	1
Gilles Binchois (c. 1400-60) / Walter Frye (d. c. 1475)	1
Antoine Busnoys (c. 1430-92) / Firminus Caron (fl. 1460-75)	1
Antoine Busnoys (c. 1430-92) / Loyset Compère (c. 1445-1518) / Gilles Mureau (c. 1450-1512)	1
P. Convert (fl. 1460-70)	1
Walter Frye (d. c. 1475)	1
Hayne van Ghizeghem (c. 1445-after 1476)	1
Michelet (fl. c. 1470)	1

Composers other than Busnoys and Ockeghem are much more marginally represented. The majority of those that can be identified are known because their songs were especially popular and widely distributed. Criteria for determining popularity may be flexible, but Fallows' suggestion of using the number of sources in which a work is preserved as a guide seems like a good starting point.[54] Using that criterion, for the songs of the 1450s the LC includes almost every work that may be considered popular: of the thirteen pieces that Fallows identified as popular from this period, the chansonnier includes nine (Table 6). The only absences

52 For overview biographical details, see Higgins, "Busnoys [Busnois, Bunoys, de Busnes], Antoine [Antonius]" and Leeman L. Perkins, "Ockeghem [Okeghem, Hocquegam, Okegus etc.], Jean de [Johannes, Jehan]". More detailed studies are contained in Higgins (ed.), *Antoine Busnoys* and Vendrix (ed.), *Johannes Ockeghem*.

53 See Alden, *Songs*, companion website, Appendix A, for statistics.

54 Fallows, "The Most Popular Songs of the Fifteenth Century"; and *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 39-40.

are *Elend du hast*, which would never have been considered, even it were available, because of its German text, Touront's *O gloriosa* and the anonymous *O pulcherrima mulierum*, neither of which again would have been considered, given that there was only space in the book for one piece in Latin, and that space was filled by Frye's *Ave regina*, and Du Fay's *Par le regart*, possibly considered too old by the time the songbook was made. For the 1460s too, the book includes the four most popular works of the decade, along with one other almost equally high-ranking work.

TABLE 6. Popular songs in the LC

DATING•	N°. IN BOOK	TITLE	COMPOSER	POPULARITY RANKING••
1450s (9+)	1	*Ave Regina*	Frye	1
	26	*Ma bouche rit*	Ockeghem	2=
	10	*Dun aultre amer*	Ockeghem	2=
	12	*Jay pris amours*	Anon.	4
	20	*Comme femme desconfortee*	Binchois	7=
	11	*Je ne vis onques*	Binchois / Du Fay	7=
	43	*Quant ce vendra*	Busnoys / Ockeghem	9=
	27	*Tout a par moy*	Frye / Binchois	11=
	8	*Lomme banny*	Barbingant	11=
1460s (9+)	16	*De touz biens plaine*	Hayne	1
	39	*Helas que pourra*	Caron	2
	4	*Le souvenir*	Morton	3=
	2	*Naraige jamais*	Morton	3=
	19	*Cent mil escuz*	Caron	6
1470s (10+)	21	*Je ne fays plus*	Mureau / Busnoys / Compere	2
	7	*Le despourveu*	Caron	8

• Table based on Fallows, "The Most Popular Songs". Number is brackets is the minimum number of sources needed to count as popular.

•• Arranged from highest to lowest according to Fallows, "The Most Popular Songs"; for the 1450s, Fallows identifies thirteen pieces in total, for the 1460s twelve, and for the 1470s eleven. The ranking is within each decade.

The presence of widespread works in the LC is not only further testimony to the circulation of the pieces concerned, but can also add an important new witness to the transmission. A full text-critical assessment of the LC's readings is beyond the scope of the present study, and remains

one of the most immediately pressing tasks for future research. However, two brief examples can illustrate the importance of this new witness in resolving or clarifying editorial problems. Frye's *Ave regina* offers a case-in-point: though very widely circulated, no surviving source before the discovery of LC was satisfactory.[55] The majority of readings preserve an obviously corrupt discantus part in b. 29, with a leap onto a dissonant 7th with the contratenor at the end of the bar, followed by an equally dissonant 4th at the start of b. 30. Again in the discantus at b. 33, the final note is suspiciously dissonant with both other voices. The LC version, however, provides unique resolutions to both of these difficult passages (Example 1).[56]

A similar point can be made with *Helas que pourra* (№ 39, and the second-most-popular song of the 1460s). Even though the piece was widely circulated, it was usually preserved only with a text-incipit. The piece survives with full text in only three sources apart from our chansonnier: Dij, with corrupt final lines of the full strophe; Wolf, again with corrupt final lines of the full strophe; and Lab, with an entirely different text (a *rondeau quatrain*). The text alone is found in Roh. LC, however, provides a fully texted and uncorrupted reading with music.

The chronologically distinct layers of popular pieces can be extended to a chronological evaluation of the LC's repertory more broadly.[57] Especially striking when compared to the Loire Valley books is the weak representation of music from before the 1450s, and in particular the absence of pieces by Du Fay (№ 11, *Je ne vis oncques*, is probably by Binchois).[58] On the other hand, after the very strong representation of the most popular works of the 1450s and 60s, the LC contains no identifiable pieces by the composers who came to prominence from the 1480s onwards, and even the majority of the most popular works of the 1470s, including Hayne's *Allez regretz*, which stands in first position, are absent.[59] Taken together, these twin observations help to narrow down the

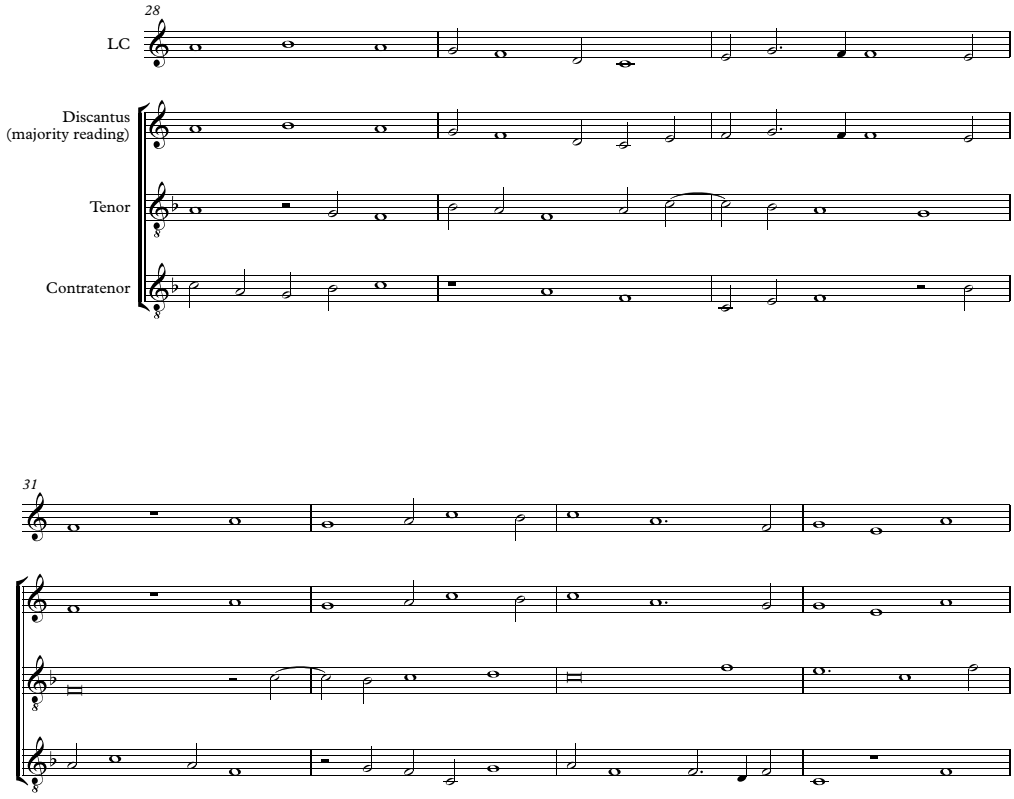
55 See the discussion in MB97, 261-64.

56 David Fallows has informed me that he would have used the LC as the primary source for his edition if it had been available to him at the time (personal communication). The corrupt reading is printed without emendation in FryeCMM.

57 Alden, *Songs*, 109ff. takes this approach with the Loire Valley books.

58 See Alden, *Songs*, companion website, Appendix A. Only Cop is comparable to LC in this respect: there too, Du Fay is conspicuously absent.

59 In relation to Cord, Fallows claims that *Allez regretz*'s absence can only be explained by the song not having been composed at the time that the book was assembled; see *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 39.



EXAMPLE 1. Frye, *Ave regina*, bb. 28–34,
LC reading compared to the majority of other sources

time-period in which the LC was created: on the one hand, the absence of the oldest layer of Loire Valley repertory suggests that the LC is relatively younger than comparable Loire Valley books; and on the other, it must have been made before the hit-works of the 1470s achieved wide circulation. Accordingly, a date of c. 1470-75 seems reasonable. This, in turn, sets the LC chronologically alongside Mel and Cord.[60]

II.2 THE *UNICA*

▶ p. 78

One of the LC's most special aspects is its twelve *unica* (▶Appendix 8). Given the greater likelihood that the *unica* are products local to the area in which the LC was made, identifying their contexts may offer among the best clues for locating the provenance of the source.[61] Even if the *unica* are "local", however, they may still be works by the best song-composers of the time, given that local composers included Ockeghem and Busnoys.

The comprehensive stylistic analysis that each of the *unica* demands is a pressing task for future research, but a few general remarks are in order here. United as they are only by the historical accident of not surviving in any other preserved source, the pieces are formally and stylistically quite disparate. Eight were entered by Scribe 1, three by Scribe 2, and one by Scribe 3. Nine are *rondeaux* and three *virelais*. At one stylistic extreme is the simple, homophonic *Helas mon [coeur]* (№ 13), with short-breathed phrases and functional low contratenor. *Jay des semblans* is only marginally more sophisticated, with homophonic passages alternating with brief moments of imitation and independent vocal writing. Others, while maintaining a fairly uninterrupted full texture, make more consistent use of imitation. *Henri phlippet* begins with strict canon in the upper voices while *Ou beau chastel* dinstinguishes itself by making use of varied two-voice combinations.

The scoring is also very diverse. Although eleven of the twelve songs use three voices, the exact voice-types used varies. The three distinct ranges of discantus, tenor, and low contratenor that became typical for secular song from the second half of the fifteenth century onwards appear in eight of the pieces (Nºs. 18, 30, 34, 40, 44, 48, 49, and 50). Dis-

60 See Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 36; Perkins and Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier*, vol. 1, 30-32.

61 Alden, *Songs*, 110.

cantus and tenor, with a contratenor in a range matching the tenor, occurs in two pieces (Nos. 32, 33). Two equal high voices above a lower contratenor (the *concordans* scoring mentioned earlier), is found in *Helas mon [coeur]* (№ 13). *Escu dennuy* (№ 33) makes use of a strikingly dark low register. *Donnez laumosne*, exceptionally, departs from otherwise consistent three-voice scoring in the entire book. What motivated this is unclear.

Contextualizing the *unica* involves not only individual musical analysis, but also at least two further lines of enquiry: poetic analysis, and assessment of influence. So far as the first is concerned, the texts of two, *Escu dennuy* and *Jay des semblans*, can be traced in poetry anthologies (see the relevant entries ▶ Appendix 7). It cannot be ruled out that some ▶ p. 71 of the remaining ten may be found in similar sources. Even if they cannot, examination of their style and intertextual relationships to known poems may help to situate when, where, and by whom they were written. The final song, *Henri phlippet* is striking both in its use of a female first person and in beginning with a name of what appears to be a real individual. Eventual identification of who this song refers to will likely shed light on the book's provenance, as it is probable that the song was added to the manuscript because of its direct personal significance to the book's owner.

So far as assessment of influence is concerned, none of the *unica* seems to have been used as a model for a mass, or at least not for a mass that identifies its model in its title. It is possible, however, that connections remain to be discovered with *sine nomine* cycles.

II.3 ORDERING AND PLANNING

In connection to the Loire Valley books, Alden notes organisation by interesting juxtaposition rather than long-range consistency.[62] The same seems also to apply to the LC (▶ Appendix 7). This is most immediately ▶ p. 71 obvious in song Nos. 6 and 7, *La despourveue* and *Le despourveu*, evidently placed next to each other because of their similar opening words (although both songs also occur in Lab and Pix, they do not stand next to each other in either of those sources). Other groups may be formed by other criteria. Songs 41 and 42, as well, probably, as 43, are all works of

62 Alden, *Songs*, 138.

Busnoys. Songs 9 and 10 are probably both by Ockeghem,[63] as are Nos. 25 and 26. The latter pair are also formally matched, as *virelais*. Another *virelai* pair occurs with songs 30 and 31. Songs 4-9 all begin with "L", with only one song subsequently doing the same. The significance of this, however, if any, is unclear.

Ordering may also have been partly pragmatic, if, on the one hand, the scribes did not have all the songs continually available throughout the production process, and if, on the other, they followed the orderings in the exemplars from which they copied. This may apply to some of the groupings already mentioned: works, for example, by one composer or with a particular scoring may have circulated or have been preserved together as much for practical as musical reasons. In the LC, six pairs of songs are also found next to each other in concordances: 3 and 4 (in Cop); 10 and 11 (in F2356, inverted); 11 and 12 (in Wolf, inverted); 25 and 26 (in Wolf); 26 and 27 (both *virelais* by Ockeghem, in Cord, inverted); and 42 and 43 (in Lab, inverted).[64] A striking group of five *unica* in succession is bunched at songs 30-34. This may indicate that they were all copied from the same exemplar with limited circulation.

The inclusion of one Latin, sacred work in an otherwise secular music-collection is a relatively frequent phenomenon in chansonniers from the second half of the fifteenth century. In the cases of Lab and Wolf, from the Loire Valley group, this was the same piece as in the LC, Frye's *Ave regina*. Col, in its original form, also began with this same work.[65] Other manuscript songbooks, such as FR2794, Pix, and Br228, as well as the printed Odh, open with different Latin prayers.[66] Mel ends with a dedicatory prayer.

A number of features observed in the Loire books and other chansonniers are conspicuously absent in the LC. In the Loire books, there is often a relationship between important songs and beginnings or middles of gatherings.[67] In the LC, however, this does not seem to be the case, probably as a result of its tiny dimensions. The splitting between

63 The attribution to Busnoys is found only in one Italian source, while that to Ockeghem is in three, including Niv; see Fallows, *A Catalogue*, 140.

64 Alden, *Songs*, 154, notes that pairs of songs are frequently copied between the Loire books – but the sequences never extend beyond more than a pair.

65 Rifkin, "Busnoys and Italy", 547 n. 178.

66 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 39.

67 Alden, *Songs*, 164.

gatherings seems to have arisen simply from the copying-sequence: for example, song N°s. 6 and 7, *La despourveue* and *Le despourveu* must have been entered as a pair, but they are split across gatherings; and while the first opening of a gathering usually coincides with the beginning of a song, this is not always the case, as can be seen in gathering 9. Central openings are as often as not the *residuum* of a song started on the previous opening.

Some songbooks identify their commissioner or recipient (if the two were not the same) with acrostics formed by the first letters of successive songs. The opening initials of the first twelve songs of Wolf, from the Loire group, for example, spell out "Estiene Petit".[68] The same phenomenon is also visible outside the Loire group, for example in F121. Unfortunately, the LC is not personalized in this way.

68 Fallows, "'Trained and immersed in all musical delights'", 42.

III SUMMARY AND CONCLUSION

Much work still remains to be carried out on our new songbook. Further codicological study, particularly of the decoration and binding, may narrow down its geographical provenance, and establish material relationships with known sources. In combination with archival research, possible owners may eventually be identified. Handwriting comparisons may reveal scribal concordances, while detailed text-critical work on each of the individual readings it presents in relation to concordances should clarify its place in fifteenth-century transmission networks, as well as establish new, and potentially better readings for many of the known songs that it contains. Stylistic analysis of the *unica* may help to establish possible composers for them as well as allow their impact to be traced on other works. Literary analysis of poetic style in the unique poems, as well as transmission, spelling, and other peculiarities in the forty remaining poems, for which the LC provides a new witness, may help to further localize the region in which the LC was produced.[69]

Despite these many insecurities, however, some provisional conclusions can be offered. The book must date from c. 1470-75, and was probably made in or in the vicinity of the Loire Valley. It is preserved in a more original state than any comparable songbook from the period. It is a remarkable personal object that testifies to the cultural significance of courtly song, and gives insight into the ways in which such song was exchanged and consumed.

One cannot help wonder how many other unknown musical treasures are sitting on the shelves of private owners who are simply ignorant of the value and status of their possessions. We hope that the discovery of the LC may prompt at least some of them to come forward. That such a source as the LC can appear from nowhere more than 500 years after it was made serves as a salutary reminder that the fifteenth century, though long ago, is far from closed.

69 Perkins and Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier*, can be taken as a model in this respect.

APPENDICES

APPENDIX 1a. Scribal comparison: musical elements
Vergelijking van de kopiisten: de muziek 50

APPENDIX 1b. Scribal comparison: text elements
Vergelijking van de kopiisten: de tekst 54

APPENDIX 2. Comparison of the song-numbering and Tiersot's hand
Vergelijking van de nummering van de chansons
en de hand van Tiersot 56

APPENDIX 3. Pieter Coustens (?), Coat-of-arms of Philippe of Savoy,
Brugge, Saint Salvator's Cathedral, 1478 (© KIK-IRPA, Brussels)
Pieter Coustens (?), Wapenschild van Philippe van Savoye,
Brugge, Sint-Salvatorskathedraal, 1478 (© KIK-IRPA, Brussel) 57

APPENDIX 4. Binding and edges
De boekband en de zijden 58

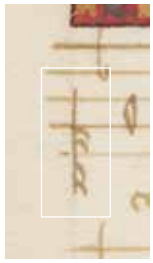
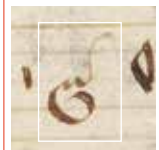
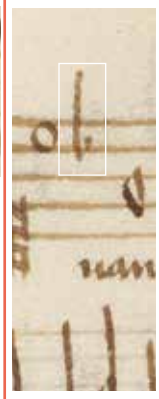
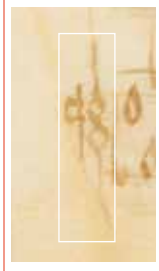
APPENDIX 5. Tiersot's "appréciation"
Tiersots 'appréciation' 63

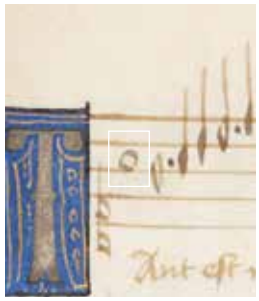
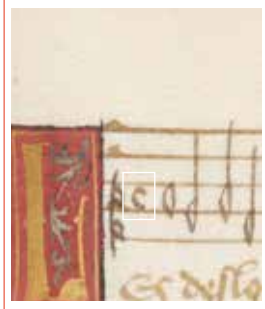
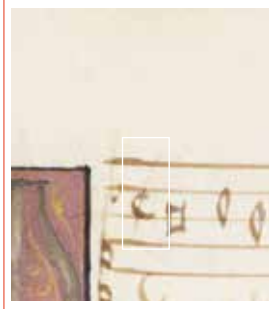
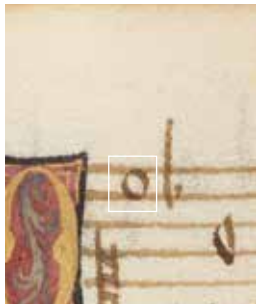
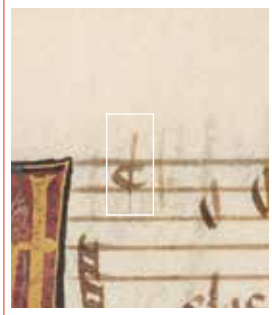
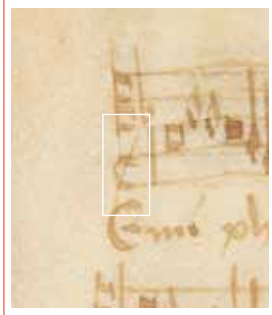
APPENDIX 6. The LC: gathering structure
Het LC: de samenstelling van de katernen 64

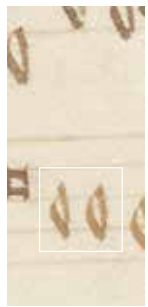
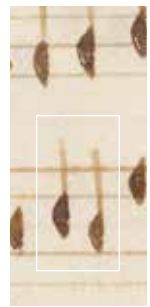
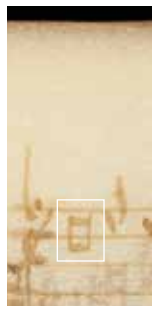
APPENDIX 7. Catalogue of compositions with concordances and editions
Catalogus van de composities met de concordanties
en de uitgaven 71

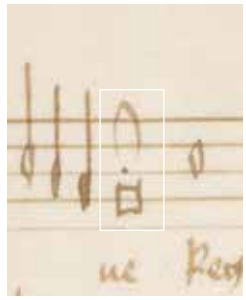
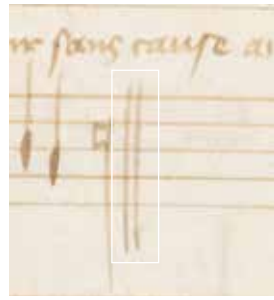
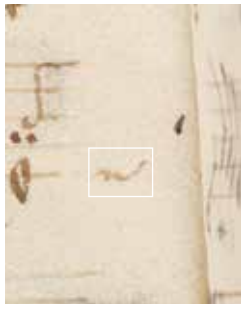
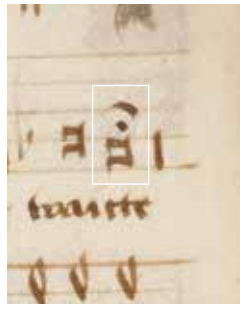
APPENDIX 8. *Unica* transcriptions
De transcripties van de *unica* 78

APPENDIX 1a. SCRIBAL COMPARISON: MUSICAL ELEMENTS
VERGELIJKING VAN DE KOPIISTEN: DE MUZIEK

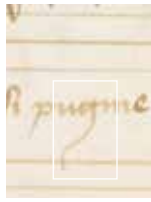
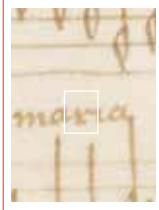
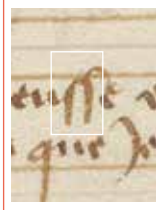
SCRIBE KOPIIST	CLEFS SLEUTELS			ACCIDENTALS ACCIDENTIA	
	C	F	G	FLAT MOL	SHARP KRUIS
1	 fol. i^{v}	 fol. vi	 fol. iii^{v}	 fol. xiii	 fol. xlvii^{v}
2	 fol. lxxvi	 fol. lxxv	 fol. lxxii^{v}  fol. lxxvii^{v}	 fol. lxxvi	 fol. lxxv
3	 fol. iiiixx^{v}	 fol. [84]	(absent) (afwezig)	 fol. [84]	(absent) (afwezig)

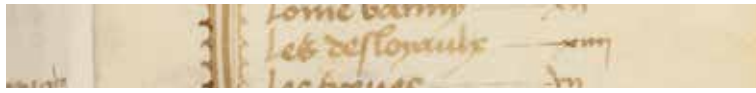
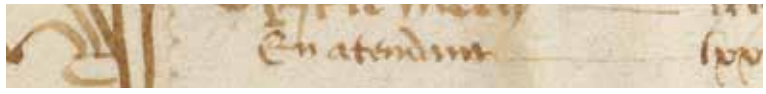
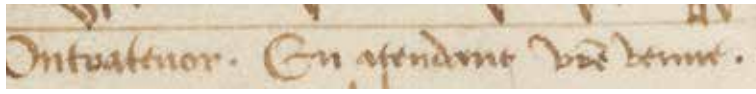
SCRIBE KOPIIST	MENSURATION SIGNS MENSUURTEKENS		
	TEMPUS PERFECTUM	TEMPUS IMPERFECTUM	TEMPUS IMPERFECTUM DIMINUTUM
1	 fol. iv^{v}	 fol. xiii^{v}	 fol. xiv^{v}
2	 fol. lxxvi^{v}	 fol. lxxiiii^{v}	 fol. lxxiii^{v}
3	(absent) (afwezig)	(absent) (afwezig)	 fol. [84]

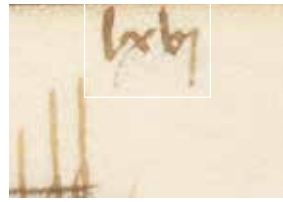
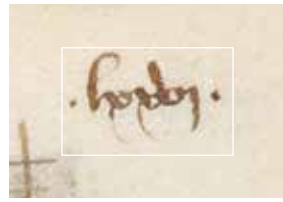
SCRIBE KOPIIST	NOTES NOTEN				
	BREVE BREVIS	**SEMIBREVE** SEMIBREVIS	**MINIM** MINIMA	**SEMIMINIM** SEMIMINIMA	**FUSA** FUSA
1	 fol. xxiii	 fol. xxiii	 fol. xxiiii	 fol. v	 fol. iv^{v}
2	 fol. lxxvi	 fol. lxxv	 fol. lxxii^{v}	 fol. lxxv^{v}	 fol. lxxii^{v}
3	 fol. iiiixx^{v}	 fol. iiiixx^{v}	 fol. iiiixx^{v}	 fol. [84]	(absent) (afwezig)

SCRIBE KOPIST	OTHER ANDERE		
	CUSTOS CUSTOS	**FERMATA** FERMATE	**FINAL BARLINE** MAATSTREEP AAN HET SLOT
1	 fol. xxii^{v}	 fol. i^{v}	 fol. viii^{v}
2	 fol. lxxvi^{v}	 fol. lxxiii^{v}	 fol. lxxiii
3	 fol. iiiixx^{v}	(absent) (afwezig)	 fol. [84]

APPENDIX 1b. SCRIBAL COMPARISON: TEXT ELEMENTS
VERGELIJKING VAN DE KOPIISTEN: DE TEKST

SCRIBE • KOPIIST •	“g”	“J”	“L”	“r”	“s”
	 fol. viii^{v}	 fol. xxi^{v}	 fol. xliiii^{v}	 fol. i^{v}	 fol. xxxiv^{v}
2	 fol. lxxiiii^{v}	 fol. lxxviii	(absent) (afwezig)	 fol. lxxviii	 fol. lxxvi^{v}

SCRIBE • KOPIIST •	INDEX INDEX
1	 fol. [2]  fol. xiiii, for comparison | ter vergelijking
2	 fol. [1^{v}]  fol. lxxiii, for comparison | ter vergelijking

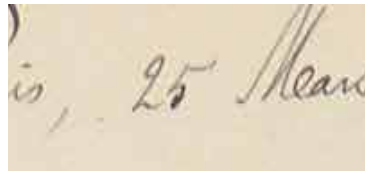
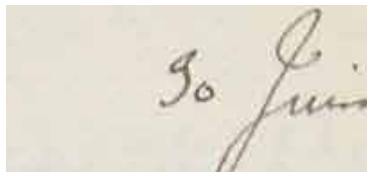
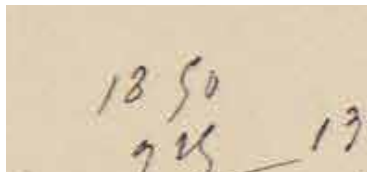
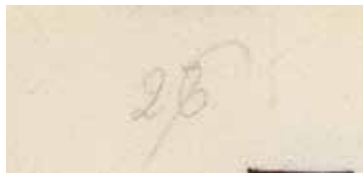
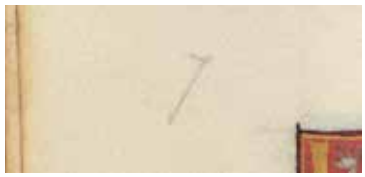
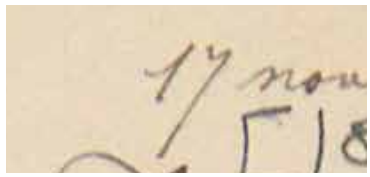
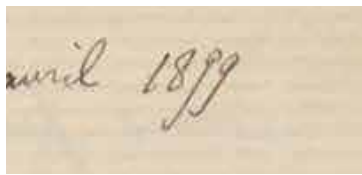
SCRIBE • KOPIIST •	“v”	“x”	“y”	**FOLIATION** FOLIËRING
1	 fol. vii^{v}	 fol. xlvi^{v}	 fol. xxxv^{v}	 fol. lxvi
2	 fol. lxxii^{v}	 fol. lxxiiii^{v}	 fol. lxxiiii	 fol. lxxvi

- Scribe 3 is not included in the textual comparison as other elements are sufficient in themselves to make his identity distinct.
- Kopiist 3 is niet opgenomen in de vergelijking van de teksten, aangezien er voldoende andere elementen zijn om hem te identificeren als verschillend.

APPENDIX 2.

COMPARISON OF THE SONG-NUMBERING AND TIERSOT'S HAND

VERGELIJKING VAN DE NUMMERING VAN DE CHANSONS EN DE HAND VAN TIERSOT

NUMBER CIJFER	LC	TIERSOT
2		
3		
5		
6		
7		
9		

APPENDIX 3.

PIETER COUSTENS (?), COAT-OF-ARMS OF PHILIPPE OF SAVOY, BRUGGE, SAINT SALVATOR'S CATHEDRAL, 1478 (© KIK-IRPA, BRUSSELS)
PIETER COUSTENS (?), WAPENSCHILD VAN PHILIPPE VAN SAVOYE, BRUGGE, SINT-SALVATORSKATHEDRAAL, 1478 (© KIK-IRPA, BRUSSEL)



APPENDIX 4a. BINDING AND EDGES: FRONT
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: VOORPLAT



APPENDIX 4b. BINDING AND EDGES: BACK
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: ACHTERPLAT



APPENDIX 4c. BINDING AND EDGES: SPINE
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: RUG



APPENDIX 4d. BINDING AND EDGES: BACK, DETAIL
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: ACHTERPLAT, DETAIL



APPENDIX 4e.

BINDING AND EDGES: FORE-EDGE
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: FRONTZIJDE



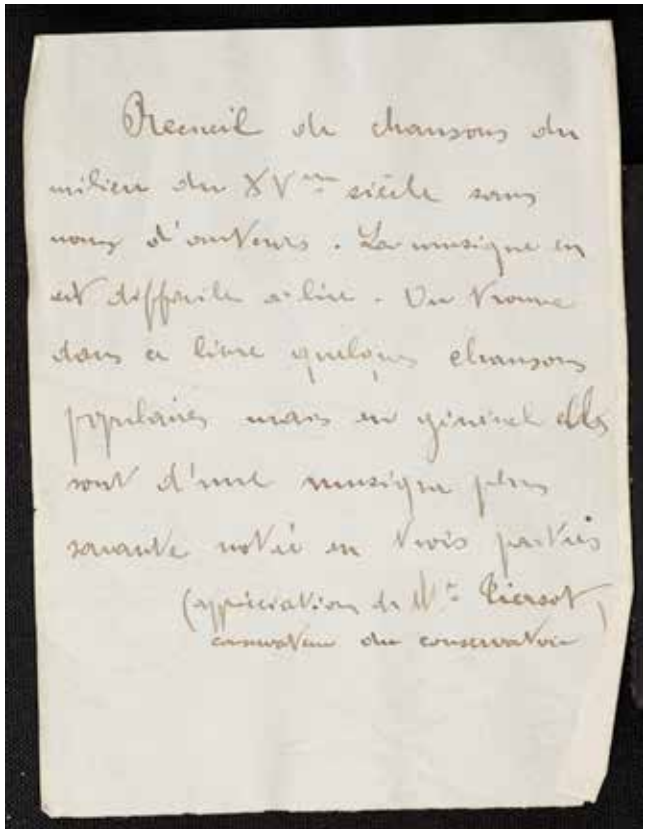
APPENDIX 4f. BINDING AND EDGES: TOP
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: KOPZIJDE



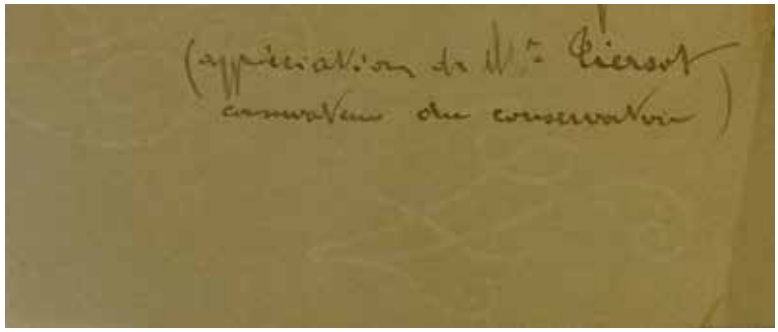
APPENDIX 4g. BINDING AND EDGES: BOTTOM
DE BOEKBAND EN DE ZIJDEN: STAARTZIJDE



APPENDIX 5a. **TIERSOT'S "APPRÉCIATION": COMPLETE DOCUMENT**
TIERSOTS 'APPRÉCIATION': HET VOLLEDIGE DOCUMENT


Recueil de chansons du
milieu du XVIme siècle sans
nom d'auteurs. La musique en
est difficile à lire. Un trouve
dans ce livre quelques chansons
populaires mais en général elles
sont d'une musique plus
savante notée en notes parties
(appréciation de Mr Tiersot
conservateur du conservatoire)

APPENDIX 5b. **TIERSOT'S "APPRÉCIATION": WATERMARK DETAIL**
TIERSOTS 'APPRÉCIATION': DETAIL VAN HET WATERMERK


(appréciation de Mr Tiersot
conservateur du conservatoire)

APPENDIX 6. THE LC: GATHERING STRUCTURE
HET LC: DE SAMENSTELLING VAN DE KATERNEN

GATHERING KATERN	N°. NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
						flyleaf schut-blad	H
		Coat-of arms/ Wapenschild Index A-C		1 + 2		[1]	F F
1		Index D-H Index J-L		| |		H H
		Index M-P Index Q-T		| |	[2]	F
		Index V [Blank] [Blanco]		| | |	[3]	H H
		[Blank] [Blanco] [Blank staves] [Blanco notenbalken]		| | | |	[4]	F F
2	1	*Ave regina*	Walter Frye	1	ii	[5]	H H
		Residuum: *Funde preces*		| |	iii	[6]	F F
	2	*Naraige jamays*	Morton	| |	iiii	[7]	H H
	3	*Tant est mignonne*	Anon.	| |	v	[8]	F
	4	*Le souvenir*	Morton	| |	vi	[9]	H H
	5	*Les trevez damours*	Anon.	| |	vii	[10]	F F
	6	*La despourveue*	Ockeghem	| |	viii	[11]	H H
		Residuum: *Ha fortune*		| |	xi	[12]	F F

GATHERING KATERN	N°. NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
3	7	*Le despourveu*	Caron	|	x	[14]	H
				|			H
		Residuum: *Me trouve banny*		|	xi	[15]	F
				|			F
	8	*Lomme banny*	Barbingant / Fedé	|	xii	[16]	H
				|			H
		Residuum: *Comble de dueil*		|	xiii	[17]	F
	9	*Les desloyaulx*	Ockeghem	|	xiiii	[18]	H
				|			H
	10	*Dun aultre amer*	Ockeghem / Busnoys	|	xv	[19]	F
				|			F
	11	*Je ne vis onques*	Binchois / Du Fay	|	xvi	[20]	H
				|			H
	12	*Jay pris amours*	Anon.	|	xvii	[21]	F
				|			F
4	13	*Helas mon [coeur]*	Anon.	|	xviii	[22]	H
				|			H
	14	*Aime qui vouldra*	Anon.	|	xix	[23]	F
				|			F
	15	*Puis qua vous*	Anon.	|	xx	[24]	H
				|			H
	16	*De touz biens plaine*	Hayne	|	xxi	[25]	F
	17	*Sil advient*	Michelet	|	xxii	[26]	H
				|			H
	18	*Oublie oublie*	Anon.	|	xxiii	[27]	F
				|			F
	19	*Cent mil escuz*	Caron / Busnoys	|	xxiiii	[28]	H
				|			H
		Residuum: *Si non usez*		|	xxv	[29]	F
				|			F

GATHERING KATERN	N°. NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
5	20	*Comme femme desconfortee*	Binchois	|	xxvi	[30]	H H
		Residuum: *Den estre*		|	xxvii	[31]	F
	21	*Je ne fays plus*	Mureau / Busnoys / Compère	|	xxviii	[32]	H H
		Residuum: *Des liures plains*		|	xxix	[33]	F F
6	22	*Se meulx navient*	Convert	|	xxx	[34]	H H
		Residuum: *Je laime bien*		|	xxxi	[35]	F F
	23	*Au travail suis*	Barbingant / Ockeghem	|	xxxii	[36]	H H
	24	*Nul ne me doit*	Anon.	|	xxxiii	[37]	F
		Residuum: *Quant chascun*		|	xxxiiii	[38]	H H
	25	*Ma maistresse*	Ockeghem	|	xxxv	[39]	F F
		[contd.] *Celle seulle*		|	xxxvi	[40]	H H
		Residuum: *Helas de vous*		|	xxxvii	[41]	F F

GATHERING KATERN	Nº. NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
7	26	*Ma bouche rit*	Ockeghem	|	xxxviii	[42]	H
				|			H
		Residuum: *Ha [coeur] pervers*		|	xxxix	[43]	F
				|			F
	27	*Tout a par moy*	Frye / Binchois	|	xl	[44]	H
				|			H
		Residuum: *Faisant regretz*		|	xli	[45]	F
	28	*Esperant que mon bien*	Barbingant	|	xlii	[46]	H
				|			H
		Residuum: *Leal seray*		|	xliii	[47]	F
				|			F
	29	*Le corps sen va*	Busnoys	|	xliiii	[48]	H
				|			H
		Residuum: *Quincessaument*		|	xlv	[49]	F
				|			F
8	30	*Tousdis vous voit*	Anon.	|	xlvi	[50]	H
				|			H
		Residuum: *Ma pensee*		|	xlvii	[51]	F
				|			F
	31	*Donnez laumosne*	Anon.	|	xlviii	[52]	H
				|			H
		[contd.] *Voustre charite*		|	xlix	[53]	F
		Residuum: *Pelerin alant*		|	l	[54]	H
				|			H
	32	*Par malle bouche*	Anon.	|	li	[55]	F
				|			F
	33	*Escu dennuy*	Anon.	|	lii	[56]	H
				|			H
	34	*Si vous voullez*	Anon.	|	liii	[57]	F
				|			F

GATHERING KATERN	N°. NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
9		Residuum: *Fait mavez*			liiii	[58]	H H
	35	*Fors seullement*	Ockeghem		lv	[59]	F F
		Residuum: *Quil nest doleur*			lvi	[60]	H H
	36	*La plus dolente*	Anon.		lvii	[61]	F
	37	*Ce que ma bouche*	Anon.		lviii	[62]	H H
		Residuum: *Car sur ma foy*			lix	[63]	F F
	38	*Ha [coeur] perdu*	Anon.		lx	[64]	H H
		Residuum: *Va ten apart*			lxi	[65]	F F
10	39	*Helas que pourra*	Caron		lxii	[66]	H H
		Residuum: *Ou sa voulente*			lxiii	[67]	F F
	40	*Ou beau chastel*	Anon.		lxiiii	[68]	H H
		Residuum: *Et toutesfoix*			lxv	[69]	F
	41	*Quant jay au [coeur]*	Busnoys		lxvi	[70]	H H
		Residuum: *Il ne fault*			lxvii	[71]	F F
	42	*Est il mercy*	Busnoys		lxix [SIC!]	[72]	H H
		Residuum: *Est il chose*			lxx	[73]	F F

GATHERING KATERN	N° NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
11	43	*Quant ce vendra*	Busnoys / Ockeghem	|	lxxi	[74]	H
				|			H
		Residuum: *Mon leal [coeur]*		|	lxxii	[75]	F
				|			F
	44	*En atendant vostre venue*	Anon.	2	lxxiii	[76]	H
							H
	45	*Helas lavoy je deservye*	Anon.	|	lxxiiii	[77]	F
				|			
	46	*Ravy damours*	Anon.	|	lxxv	[78]	H
				|			H
		Residuum: *Ou as este*		|	lxxvi	[79]	F
				|			F
	47	*Quant je fus prins*	Anon.	|	lxxvii	[80]	H
				|			H
		Residuum: *le me brulle*		|	lxxviii	[81]	F
				|			F
12	48	*Vraiz amans*	Anon.	|	lxxix	[82]	H
				|			H
	49	*Jay des semblans*	Anon.	|	iiiixx	[83]	F
				|			F
	50	*Henri phlippet*	Anon.	3		[84]	H
							H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				[85]	F
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				[86]	H
							H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				[87]	F
							F
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				[88]	H
							H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				[89]	F
							F

GATHERING KATERN	N°. NR.	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER (IDENTIFIED THROUGH CONCORDANCES) COMPONIST (IDENTIFICATIE VIA CONCORDANTIES)	SCRIBE KOPIIST	ORIGINAL FOLIATION ORIGINELE FOLIËRING	ACTUAL FOLIATION EIGENLIJKE FOLIËRING	HAIR/FLESH HAAR-/VLEESZIJDE
13		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				 [90]	H H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				 [91]	F H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				 [92]	F
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				 [93]	H H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				 [94]	F F
		[Blank staves] [Blanco notenbalken]				 [95]	H H
		[Blank staves] [Blanco notenbalken] [Blank] [Blanco]				 flyleaf schut- blad	F F
							H

APPENDIX 7. CATALOGUE OF COMPOSITIONS WITH CONCORDANCES AND EDITIONS
CATALOGUS VAN DE COMPOSITIES MET DE CONCORDANTIES EN DE UITGAVEN

The following catalogue is arranged according to the ordering in the source.

Deze lijst is opgesteld naar de volgorde van de composities in de bron.

1	2	3	4
N° IN BOOK NR. IN HET BOEK	PLACE IN THE INDEX PLAATS IN INDEX	INCIPIT INCIPIT	COMPOSER• COMPONIST•
5	6	7	8
FORM•• VORM••	FALLOWS, *A CATALOGUE*	CONCORDANCES••• CONCORDANTIES•••	EDITION•••• UITGAVE••••

• Identified through concordances.
Identificatie via concordanties.

•• Form is indicated according to the system used in Fallows, *A Catalogue* (outlined at p. 3): R = rondeau; V = virelai; figure before the colon = number of lines in the stanza; figure after the colon = number of syllables in the line.
De aanduiding van de vorm volgt het systeem opgesteld door Fallows, *A Catalogue* (zie p. 3): R = rondeau; V = virelai; het cijfer voor de dubbelepunt = het aantal regels per strofe; het cijfer na de dubbelepunt = het aantal lettergrepen per regel.

••• Drawn from Fallows, *A Catalogue*; for source abbreviations, see Bibliography; number after each source indicates the song's place within the source.
Overgenomen uit Fallows, *A Catalogue*; voor de afkortingen van de bronnen, zie Bibliografie; het cijfer na de bron wijst op de plaats van het chanson binnen de bron.

•••• No attempt has been made to list every available edition. Rather, standard or the most easily accessible editions have been mentioned. Abbreviations are expanded in the Bibliography.
Er is niet gestreefd naar een opsomming van alle beschikbare uitgaven. Alleen de meest courante of de meest toegankelijke uitgaven zijn vermeld. Afkortingen zijn uitgeschreven in de Bibliografie.

1	2	3	4	5	6	7	8
1	1	*Ave Regina*	Frye		p. 572–74	BerK Bratislava Col F112bis FR2794 Glog Lab M5023 [2vv. version] Per431 Schedel Spec [4vv. version] Tr90 [x2; 1 = 4vv. version] Verona757 [4vv. version] Wolf *Intabulations:* Bux [x4]	FryeCMM MB97

1	2	3	4	5	6	7	8
2	33	*Naraige jamays*	Morton	R5:8	p. 290	BerK, 15 Cape [4vv. version] Col (PBN), 41 Cop, 3 Cord [4vv. version] Dij, 96 EscB, 111 F176, 37 FR2356, 46 Lab, 45 M9659, 1 Mel [4vv. version] Niv, 1 Pix, 93 Uppsala76a, 9 Wolf, 7	PWCCop MB97
3	46	*Tant est mignonne*	Anon.	R4:8	p. 380	Cop, 19 Cop1848, 89 Dij, 15 Lab, 26 Niv, 60 Wolf, 41	PWCCop
4	29	*Le souvenir*	Morton	R4:8	p. 256	BQ16, 122 Cop, 20 Cop1848, 84 Cord, 23 Dij, 73 F176, 36 FR2356, 36 Lab, 43 Mantua518 Per431, 55 Pix, 18 Uppsala76a, 23 Wolf, 38 *Intabulations:* Bux [x2] Spinacino II	PWCCop MB97
5	27	*Les treves*	Anon.	R4:8	p. 257	Col (PBN), 84 Dij, 40 Lab, 79	DrozTC
6	23	*La despourveue*	Ockeg-hem	R5:8	p. 230	F176, 54 Lab, 48 Pix, 133	OckCW
7	24	*Le despourveu*	Caron	R5:8	p. 245–46	BQ18, 25 [4vv. version] CantiC, 95 [4vv. version] Col, 72 F229, 97 Glog, 201/199 Lab, 59 Pix, 121 RCas, 56 RCG, 32 Verona757, 60	BrownFC
8	25	*Lomme banny*	Barbin-gant / Fedé	R4:8	p. 260	Cord, 24 Dij, 80 F176, 38 Lab, 53 Mel, 25 Niv, 20 Pav, 3 Pix, 27	PWCCop

1	2	3	4	5	6	7	8
9	26	*Les desloyaulx*	Ockeg-hem	R4:8	p. 250	Dij, 8 Lab, 86	PWCCop OckCW
10	7	*Dun aultre amer*	Ockeg-hem / Busnoys	R4:10	p. 139–40	BQ17, 36 Col, 71 Cop, 28 Cop1848, 88 Dij, 35 F178, 58 FR2356, 58 FR2794, 16 Frankfurt20, 4 Lab, 10 Niv, 53 P2245, 12 Pix, 163 RCas , 14 RCG, 97 Tongeren, 6 Wolf, 26	OckCW
11	19	*Je ne vis onques*	Binchois / Du Fay	R4:8	p. 215	Cord, 42 F176, 34 FR2356, 57 Lab, 32 MC871 [x2: 46 and 101] Niv, 40 P1597, 37 Schedel, 83 Tr90, 1063 Wolf, 30	PWCCop
12	20	*Jay pris amours*	Anon.	R4:8	p. 195–96	*With low Ct. [as LC; presumed later]:* BQ16, 123 Cord, 17 Dij, 1 EscB, 117 F27, 64 M5023, 41 Niv, 58 Per431, 85 Pix, 19 Wolf, 29 *With different Ct, prob. earlier:* Col (PBN), 66 Lab, 22 *With new (low) Ct.and down a tone:* Lon31922, 37 *With another (low) Ct.:* Linz529 [frag] Tr1947, 5 *Down a tone:* Segovia, 47 *Intabulations:* Bux Pesaro1144 Spinacino I Spinacino II	PWCCop
13	15	*Helas mon [coeur]*	Anon.	R5:8	-	-	
14	3	*Aime qui vouldra*	Anon.	R5:5	p. 79	Col, 112 Dij, 117 Glog, 24	EDM4

1	2	3	4	5	6	7	8
15	37	*Puis qua vous*	Anon.	R4:8	p. 330	Dij, 19 Niv, 12	DrozTC
16	8	*De touz biens plaine*	Hayne	R4:8	p. 129–30	BQ16, 119 BQ18, 47 [frag.] Cape, 54 Col, 48 Cop, 5 Cord, 19 Dij , 10 F121, 24 F178, 30 FR2356, 22 FR2794, 15 Lab, 49 Lo31922, 36 Maastricht169 [“unnumbered” in Fallows] MC871, 85 Mel, 32 Odh, 20 [4vv. version] P676, 35 Pav, 17 Per431, 80 Pix, 90 RCas, 55 RCG, 58 Ulm237, 21 Uppsala76a, 18 Wolf, 43	PWCCop
17	44	*Sil advient*	Michelet	R5:8	p. 372	Cop, 26 Dij, 3 F176, 55 Lab, 27 Niv, 64 Wolf, 36	PWCCop
18	35	*Oublie oublie*	Anon.	R4:10	-	-	
19	5	*Cent mil escuz*	Caron / Busnoys	R5:8	p. 107	BQ16, 130 CantiC [4vv.], 97 Col, 55 Cord, 22 Dij, 127 F178, 57 F229, 70 Glog, 274/272 Per431, 27 Pix, 9 RCas, 23 RCG, 35 Verona757, 59 Wolf, 52 [frag]	BrownFC
20	4	*Comme femme desconfortee* (LC with unique Contratenor)	Binchois	R6:8	p. 116–17	Col (PBN), 40 Cord, 29 Dij, 34 EscB, 112 F176, 80 Lab, 9 M9659, 4 [frag.] Mel, 27 RCG, 82 Uppsala 76a, 22 Wolf, 24	PWCCop

1	2	3	4	5	6	7	8
21	21	*Je ne fays plus*	Mureau / Busnoys / Compere	R5:10/4	p. 209	BQ17, 33 Col, 17 Cop1848, 51 F121, 26 F176 , 49 F178, 36 F229, 55 FR2356, 2 FR2794, 43 Odh, 8 [4vv. version] P2245, 22 Pix, 152 RCG, 13 Segovia, 125 SG462, 44 TurinI.27, 27 Wolffheim, 6	PWCCop
22	43	*Se meulx navient*	Convert	R5:10	p. 364	Col, 83 Cop, 7 Dij, 65 Lab, 11 Niv , 63 Wolf, 3	PWCCop
23	2	*Au travail suis*	Barbingant / Ockeghem	R4:10	p. 93	Dij, 53 Niv, 56 Wolf, 51	OckCW
24	34	*Nul ne me doit*	Anon.	R5:8	p. 297	BQ16, 37 Dij, 118	BarretD
25	32	*Ma maistresse*	Ockeghem	V5/3:10	p. 271	Col (PBN), 129 CTrin, 7 EscB, 104 Lab, 2 Tongeren, 2 Tr93, 1850–51 Wolf, 22	OckCW
26	31	*Ma bouche rit*	Ockeghem	V5/3:10	p. 262	Col (PBN), 30 Cop1848, 227 Cord, 31 Dij, 4 F176, 24 FR2356, 23 Glog, 267/265 Lab, 23 Mel, 30 Niv, 41 Odh, 54 Pix, 28 RCas, 52 RCG, 70 Schedel, 54 TVC, 86 Wolf, 23	OckCW
27	47	*Tout a par moy*	Frye / Binchois	R5:10	p. 386	BerK, 27 Col (PBN), 45 Cord, 30 FR2356, 48 Lab, 3 Mel, 35 Niv, 22 Wolf, 4 *Intabulations:* Bux	PWCCop

1	2	3	4	5	6	7	8
28	10	*Esperant que mon bien*	Barbingant	R4:8	p. 155	Dij, 83 Niv, 55	BarbCMM
29	30	*Le corps sen va*	Busnoys	R5:10	p. 245	Dij, 101 Lab, 17 Mel, 21 Niv, 42 Wolf, 36	PerkMC
30	48	*Tousdis vous voit*	Anon.	V5/3:8	-	-	
31	9	*Donnez laumosne*	Anon.	V4/2:8	-	-	
32	38	*Par malle bouche*	Anon.	R5:8	-	-	
33	11	*Escu dennuy*	Anon.	R4:8	-	*Text concordances:* Jard P1719	
34	45	*Se vous voullez*	Anon.	V4/2:8	-	-	
35	14	*Fors seullement*	Ockeghem	R5:10	p. 163	Dij, 24 Lab, 80 Niv, 3 P1597, 34 RCG, 98 SG461, 2 Wolf, 35	OckCW
36	28	*La plus dolente*	Anon.	R5:8	p. 236–37	BQ16, 132 Cape, 66 Dij, 44 FR2356, 49 Strahov, 191 Uppsala76a, 11	DrozTC
37	6	*Ce que ma bouche*	Anon.	R5:8	p. 108	Pix, 82 Uppsala76a, 17	-
38	16	*Ha [coeur] perdu*	Anon.	V5/3:8	p. 173–74	FR2794, 10	ObrNOE10
39	17	*Helas que pourra*	Caron	R5:8	p. 181–82	Augsburg25, 7 BQ16, 110 Bratislava Col, 49 Dij, 69 F229, 206 Glog, 8 Lab, 4 P676, 5 Per431, 37 Pix, 30 RCas, 38 RCG, 58 Tr89, 770 Uppsala76a, 16 Verona757, 20 Wolf, 40	BrownFC
40	36	*Ou beau chastel*	Anon.	R5:10	-	-	
41	39	*Quant jay au [coeur]*	Busnoys	R5:8	p. 337	Pix, 158	Smijers-OTS
42	12	*Est il mercy*	Busnoys	R5:10	p. 156	Cord, 28 Dij, 50 Lab, 20 Mel, 7 Niv, 30 Wolf, 2	PerkMC

1	2	3	4	5	6	7	8
43	40	*Quant ce vendra*	Busnoys / Ockeghem	R6:8/4	p. 335	Dij, 2 EscB, 102 F176, 47 Lab, 19 Mel, 16 [4vv. version] Niv, 4 Tr88, 502 Tr89, 713 [4vv. version] Tr91, 1189 [4vv. version] Wolf, 25	DrozTC
44	13	*En atendant vostre venue*	Anon.	R4:8	-	-	
45	18	*Helas lavoy je deservye*	Anon.	R4:8	p. 178	Cop1848, 28	ChristFM
46	42	*Ravy damours*	Anon.	R5:10	p. 348	Dij, 109 Per1013, 50 Wolf, 44	BarretD
47	41	*Quant je fus prins*	Anon.	R4:8	p. 337	Uppsala76a, 7	PWCCop
48	49	*Vraiz amans*	Anon.	R4:8	-	-	
49	22	*Jay des semblans*	Anon.	R4:8	-	*Text concordances:* Jard P1719 P9223 P15771 Roh	
50	-	*Henri phlippet*	Anon.	R4:10	-	-	

APPENDIX 8. *UNICA* TRANSCRIPTIONS
DE TRANSCRIPTIES VAN DE *UNICA*

The following transcriptions present the twelve works unique to the LC. The *unica* are transcribed as closely to the original source as possible. Spelling, capitalisation, and punctuation (or absence thereof) have been taken over exactly, with inconsistencies between different voice-parts unresolved. Abbreviations have been tacitly expanded. No attempt has been made to underlay the words. Rather, they are aligned with the relevant phrase with which they belong as in the source. The lower voices are left with their incipits, with no attempt to supplement the remainder of the text. The original mensuration sign (indicating the time-signature) is preserved, as are original note values. Clefs are modernised, and barlines added. Ligatures and coloration are indicated in the customary ways, with brackets and broken brackets. No attempt has been made to indicate *musica ficta*. Remarks pertaining to individual pieces are indicated with the score itself, with lower-case Roman numerals.

All but one of the LC's remaining works (№ 37, *Ce que ma bouche*) are available elsewhere in modern edition (▶ Appendix 7). However, the LC versions of these works sometimes differ substantially from those known in other sources. A full critical evaluation of each of LC's songs is a goal for future research.

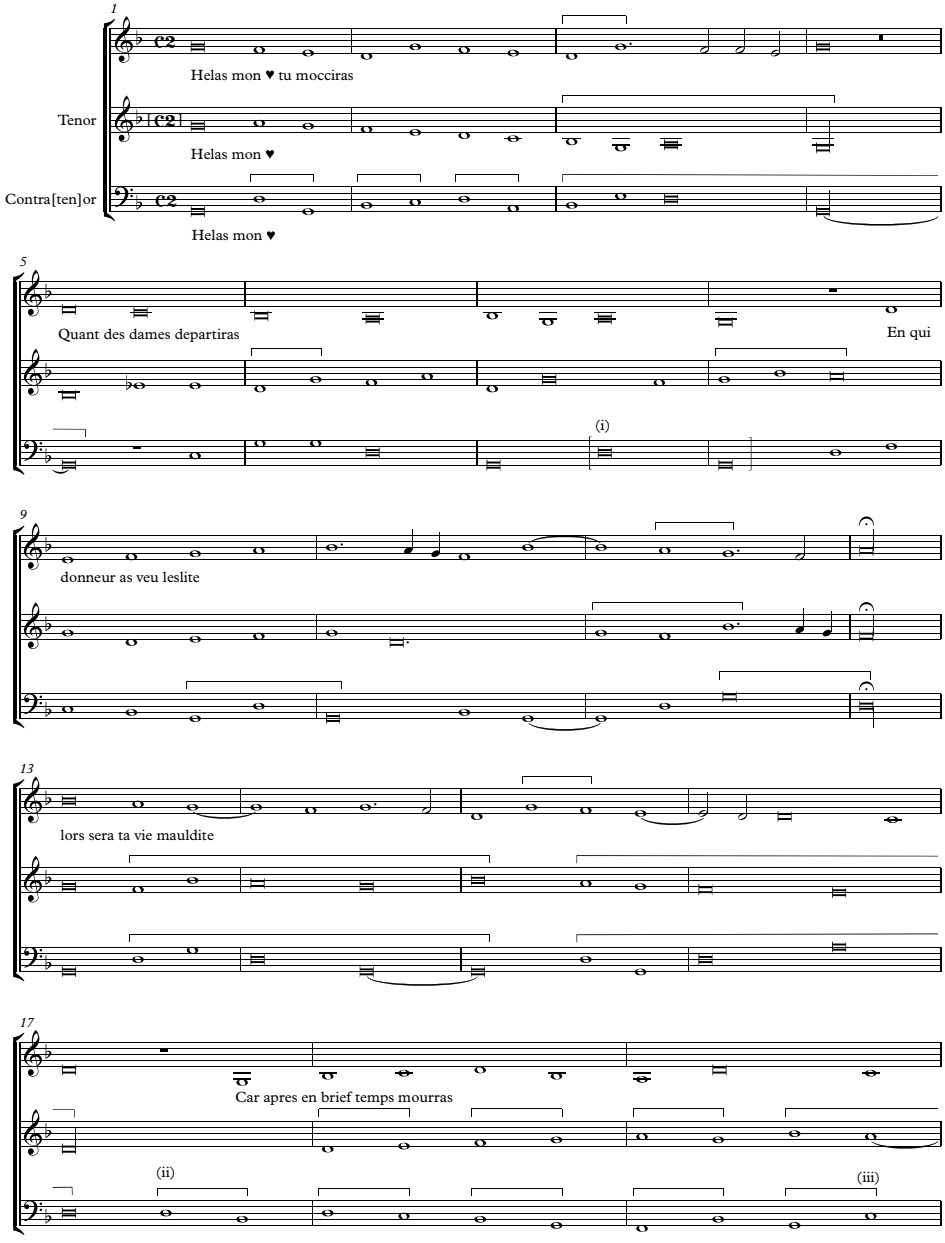
▶ p. 71

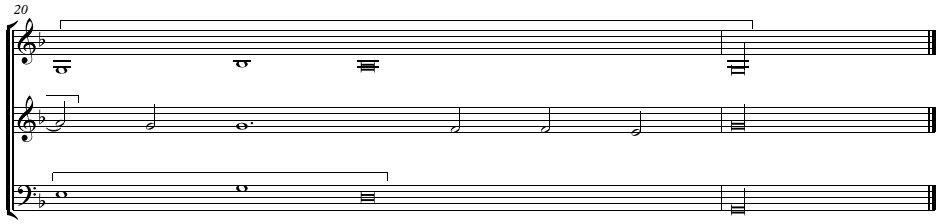
Deze appendix bevat de transcripties van de twaalf *unica* van het LC. De transcriptie volgt het origineel zo dicht mogelijk. De spelling, het gebruik van de hoofdletters en de interpunctie (of de afwezigheid ervan) zijn letterlijk overgenomen, waarbij de inconsequenties tussen de verschillende partijen zijn behouden. Afkortingen zijn stilzwijgend uitgeschreven. Er is afgezien van tekstplaatsing, maar de versregels zijn wel genoteerd bij het begin van de corresponderende muzikale frase. Bij de lagere stemmen is het incipit overgenomen, maar er is geen poging gedaan om de tekst te vervolledigen. Het oorspronkelijke mensuurteken, dat als maatteken geldt, bleef bewaard, evenals de originele notenwaarden. Hedendaagse sleutels vervangen de oude en maatstrepen zijn toegevoegd. Ligaturen en colors zijn aangegeven op de gebruikelijke wijze, met haken en onderbroken haken. *Musica ficta* is niet aangeduid. Voetnoten bij afzonderlijke composities zijn in de partituur zelf toegevoegd met kleine Romeinse cijfers.

Alle andere chansons uit het LC, behalve nr. 37, *Ce que ma bouche*, zijn beschikbaar in moderne uitgaven (▶Appendix 7). Soms wijken de versies van het LC sterk af van die uit andere bronnen. Een kritische evaluatie van de individuele chansons in het LC blijft een opdracht voor de toekomst.

▶ p. 71

13. Helas mon coeur





Tousiours languir si me feras
Et ma mort en pourchaceras
Affin que de moy soiz quitte

Helas

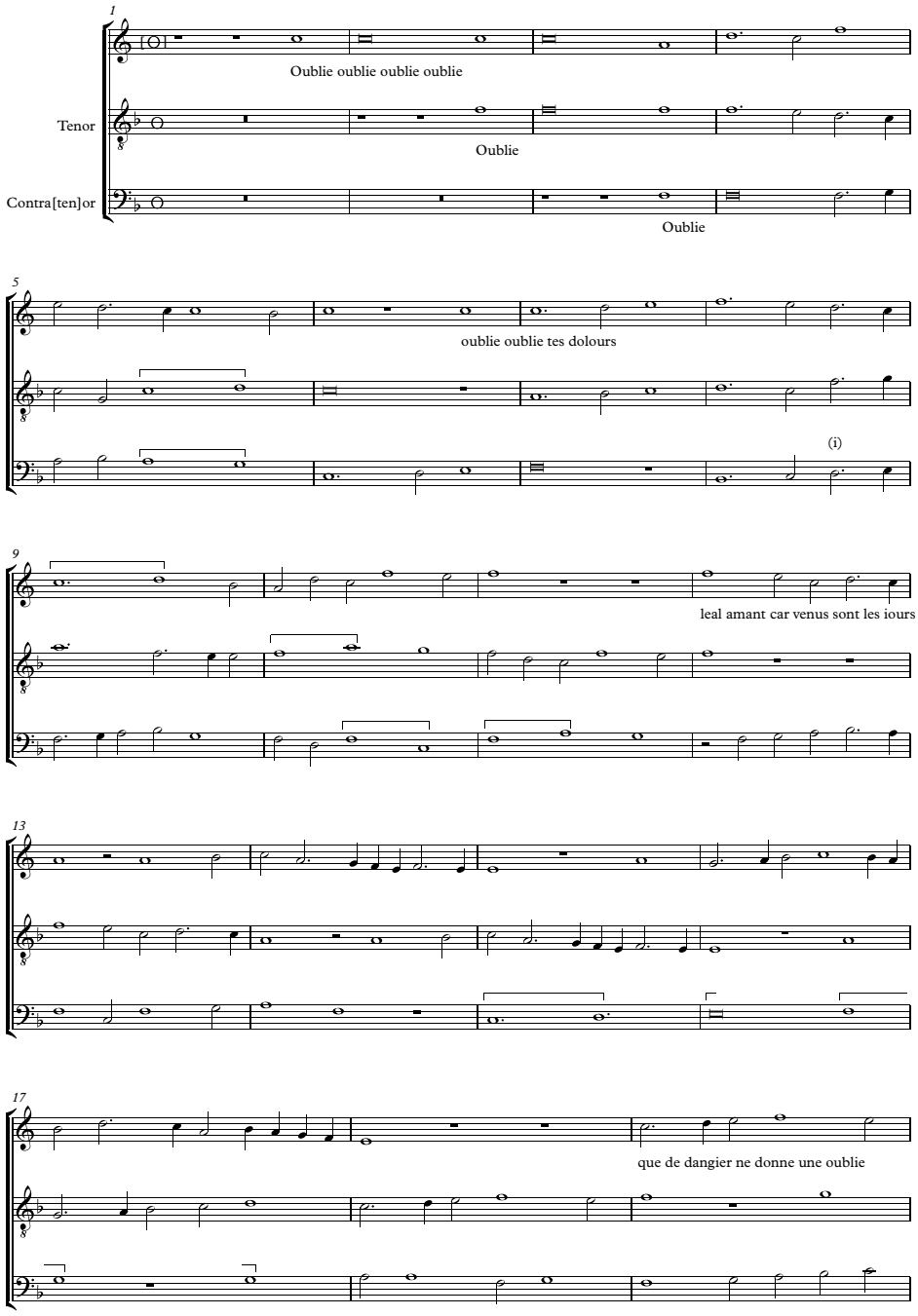
Incessaument tu larmoiras
Tant plus que les eslongneras
Dont mes en rien ne me deslite
Viengne vers moy la mort despite
Car aussitost queslongne feras

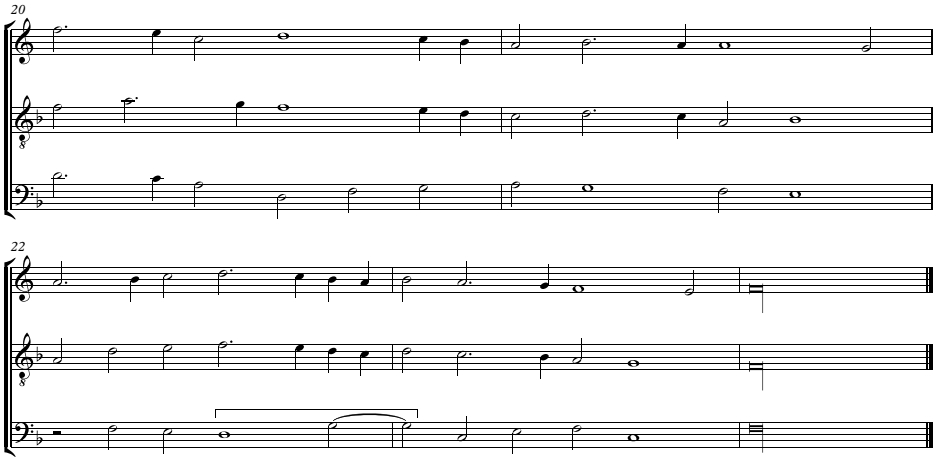
Helas mon ♥

(i) Notes missing in contratenor: *saut du même au même?* Notes between brackets are restored.
(ii) *e - C* in ms.
(iii) Pitch emended. The ms. reads *g* here, creating dissonance with both other voices.

(i) De toegevoegde noten tussen haken ontbreken in de contratenor *(saut du même au même?)*.
(ii) *e - C* in het ms.
(iii) Toonhoogte gecorrigeerd. In het ms. staat hier *g*, met als gevolg een dissonant tegenover de andere stemmen.

18. Oublie oublie





Si tu as dueil ou merancolie
Que tes desirs venoient au rebours

Oublie

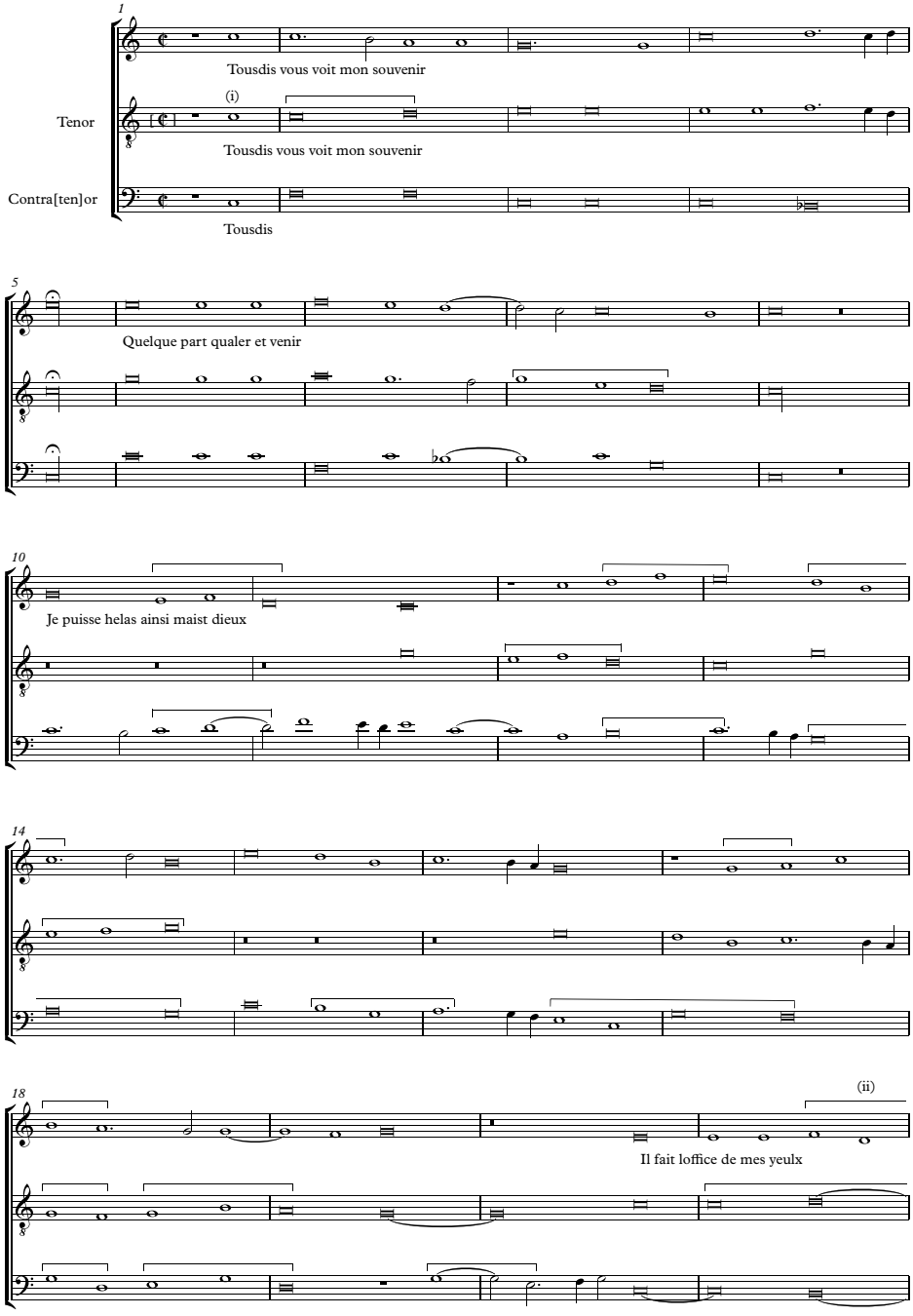
Pour tant donques lesse celle follie
Tu nas besoing de ces dolens labours
Ainsi vinras doulcement en amours
Et au plaisir de ta dame et amye

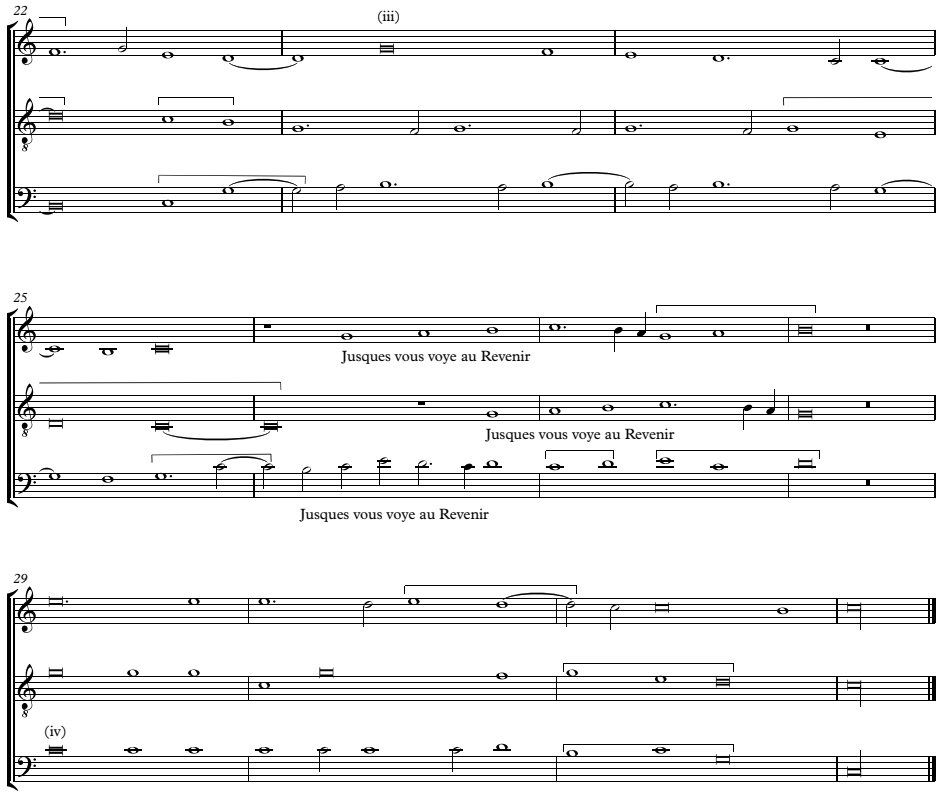
Oublie

(i) Two *minimae* in ms.

(i) Twee *minimae* in het ms.

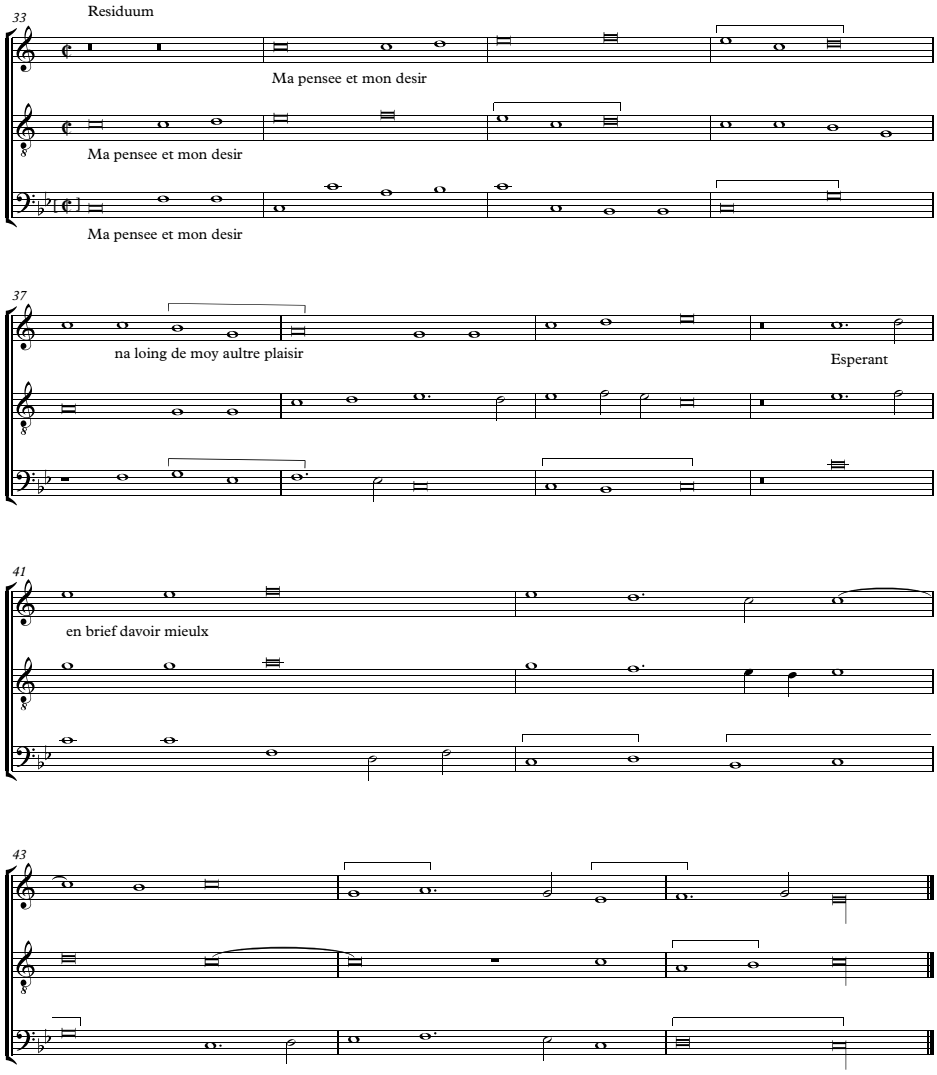
30. Tousdis vous voit





Mays lors que ie pourray choisir
Vo gent oeillet tant resioir
Voirres mon cueur saillant es cieulx
Oubliant le temps angoisseux
Ou a present suis sans faillir

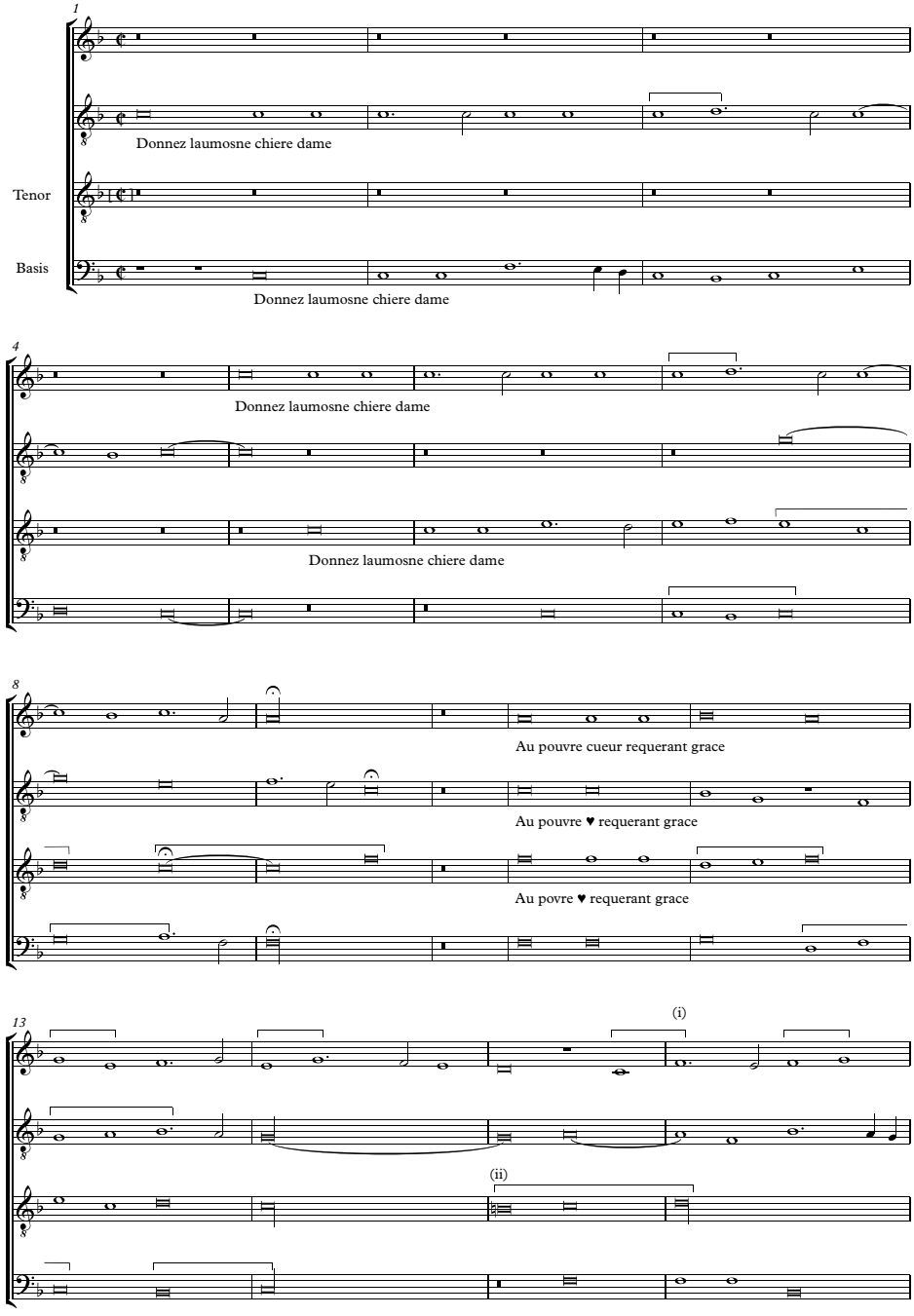
Tousdis

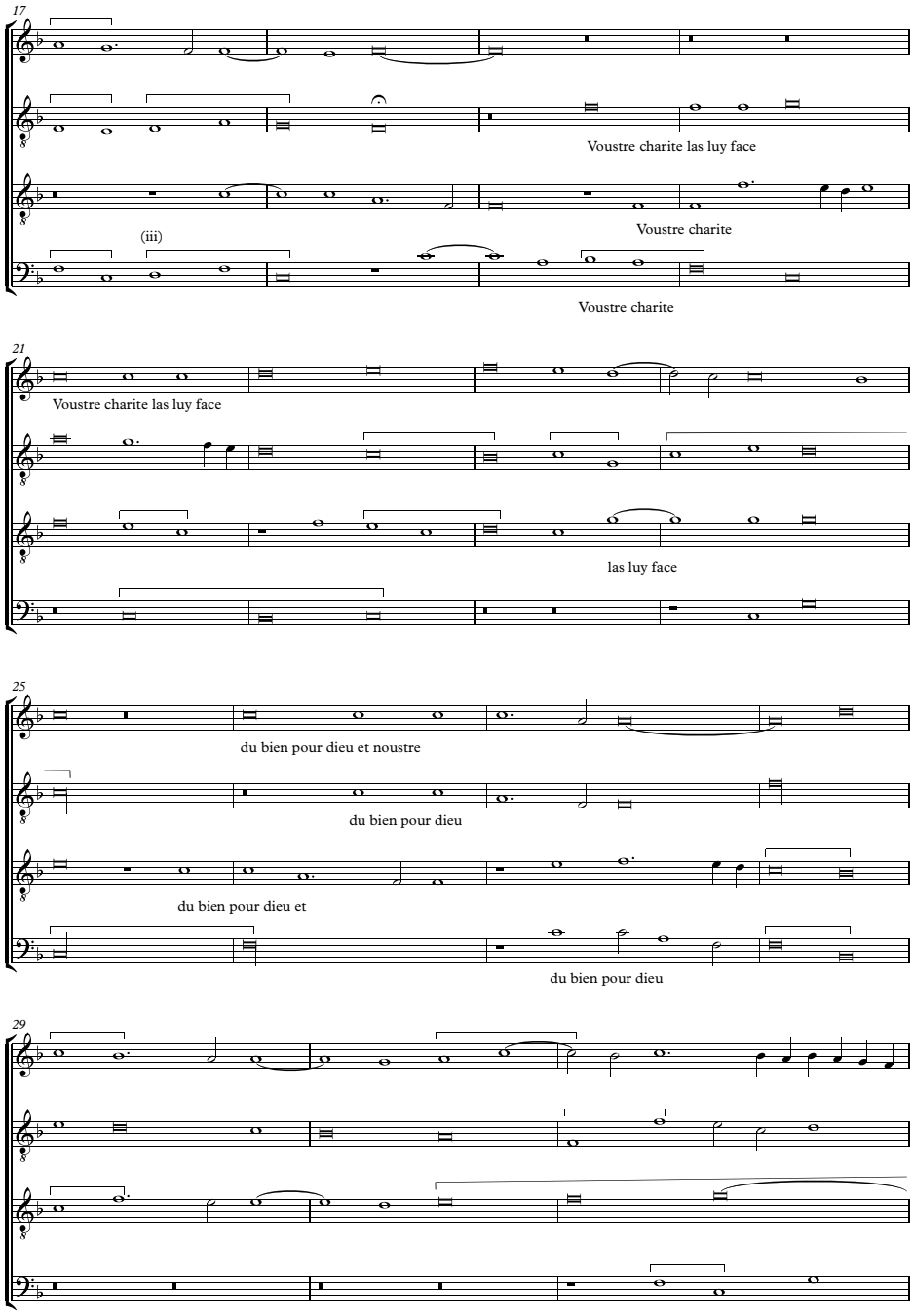


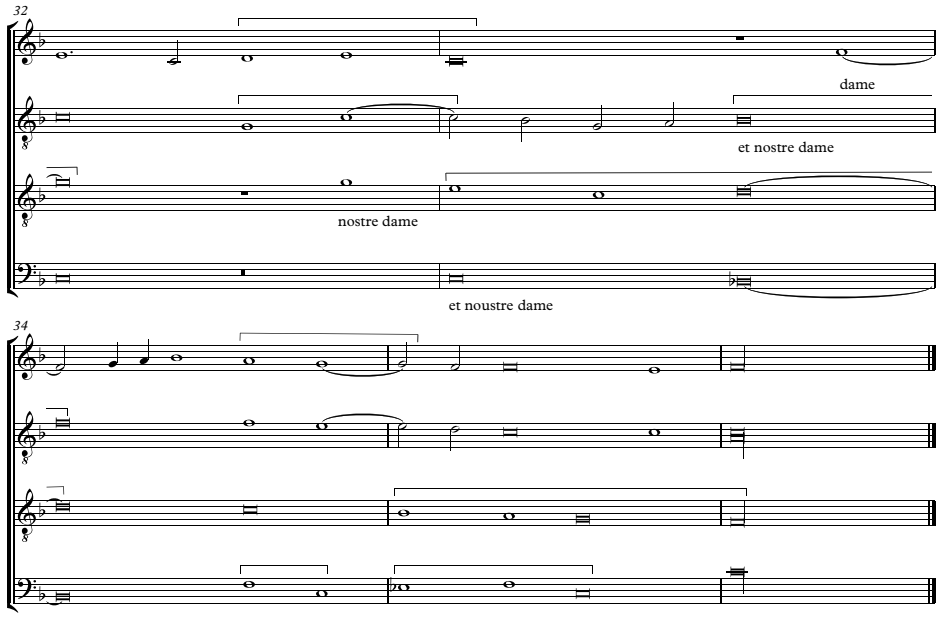
(i) Ligature changed from two *semibreves* into two *breves*. Alternatively, the tenor can start later than the other voices.
(ii) *e'* in ms.
(iii) Discantus altered, ignoring coloration.
(iv) Coloration must be ignored.

(i) De ligatuur werd gewijzigd van twee *semibreves* naar twee *breves*. Een andere mogelijkheid is dat de tenor later inzet dan de andere stemmen.
(ii) *e'* in het ms.
(iii) Verkeerdelijk gecoloreerd in de discantus.
(iv) Verkeerdelijk gecoloreerd.

31. Donnez laumosne

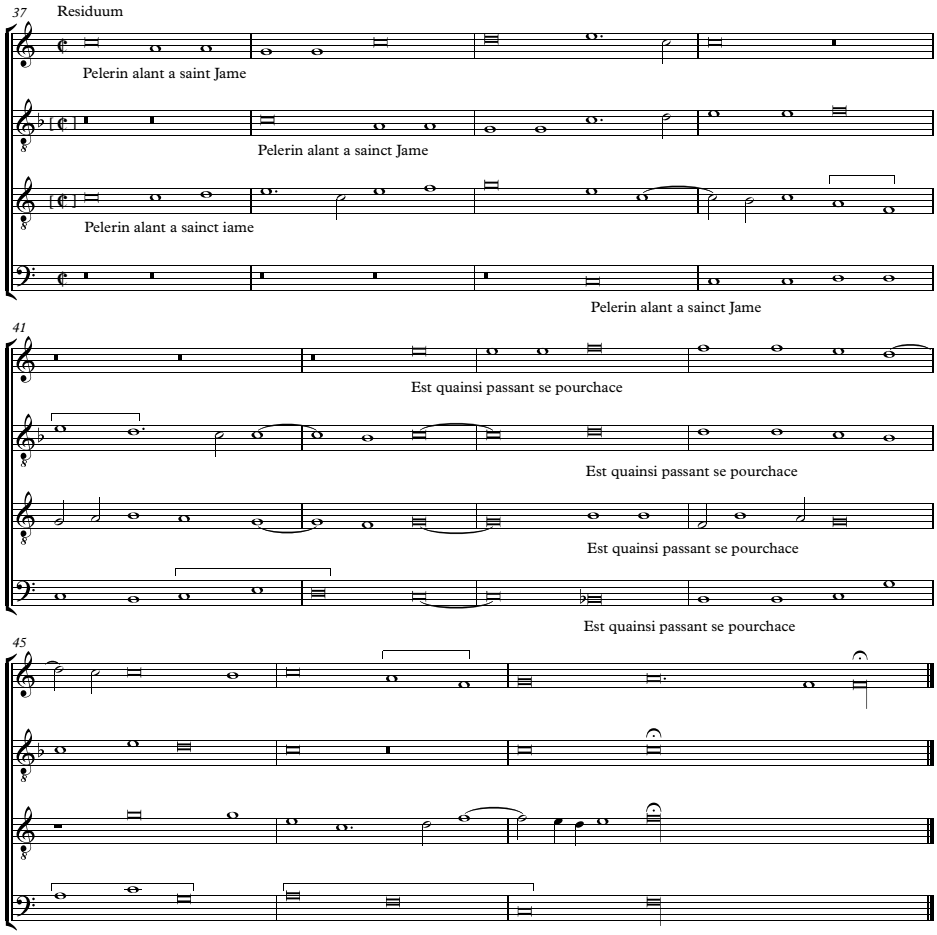



17
Voustre charite las luy face
Voustre charite
(iii)
Voustre charite
21
Voustre charite las luy face
las luy face
25
du bien pour dieu et noustre
du bien pour dieu
du bien pour dieu et
du bien pour dieu
29



Octroyez sans plus une dragme
De voustre amour helas a ce
Que pour vous prie en toute place
Ce vous sera merite a lame

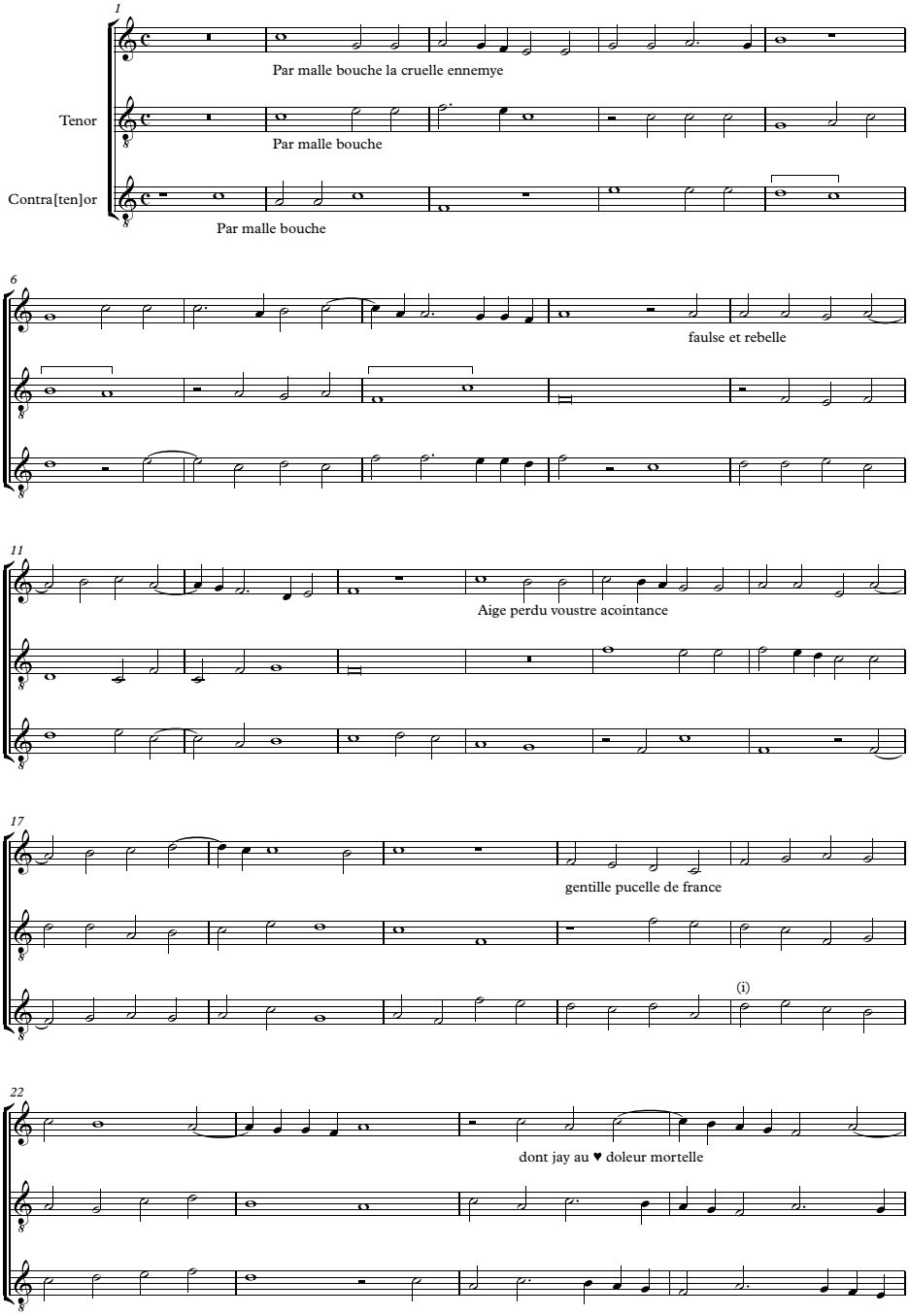
Donner

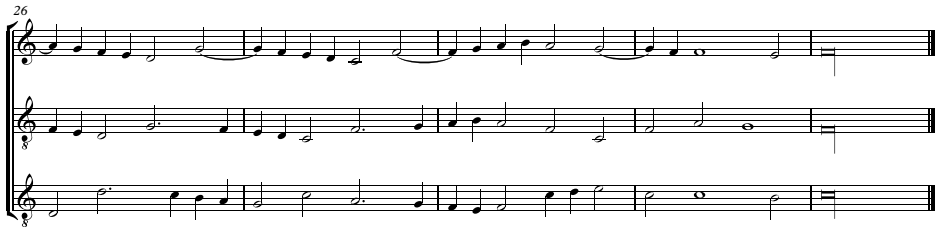


(i) The flat signature in the top voice disappears from here on.
(ii) Ligature originally read *longa - brevis - brevis*, altered in ms. to *brevis - brevis - brevis*. The correct reading must be *brevis - brevis - longa*.
(iii) *e* in ms.

(i) Vanaf hier ontbreekt in de discantus de voortekening van de mol.
(ii) De ligatuur, die oorspronkelijk te lezen was als *longa – brevis – brevis*, werd in het ms. gewijzigd in *brevis – brevis – brevis*, maar de correcte lezing is *brevis – brevis – longa*.
(iii) *e* in het ms.

32. Par malle bouche





A quoy fault que ie vous celle
Ja soit que vous soiez celle
Pour qui en ay tel desplaisance

Par malle bouche

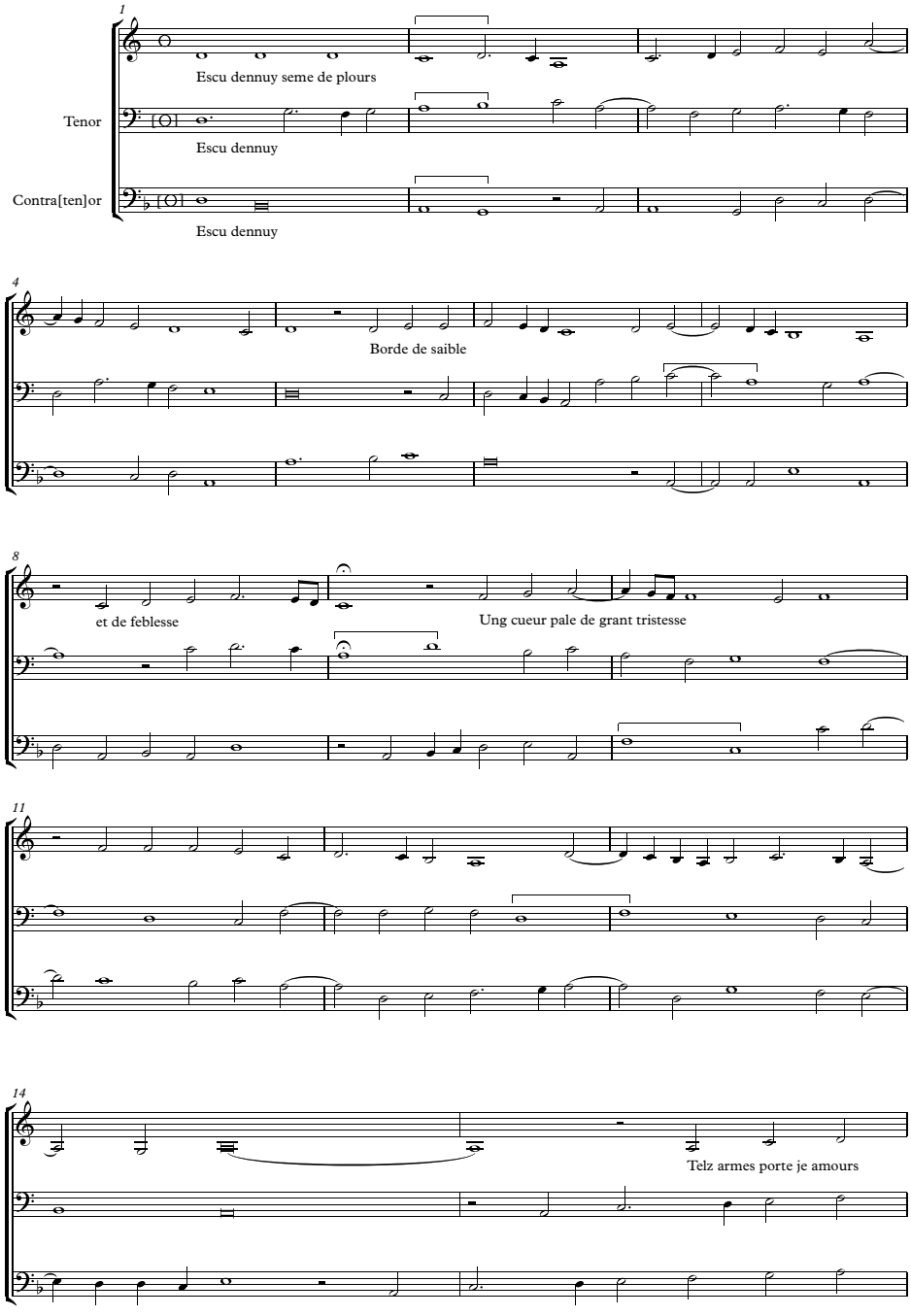
Onques ny eut en ma querelle
Que loyaute enqueresle
Et y mettes telle ordonnance
Que brief puisse avoir alegeance
De ma doleur qui renouvelle

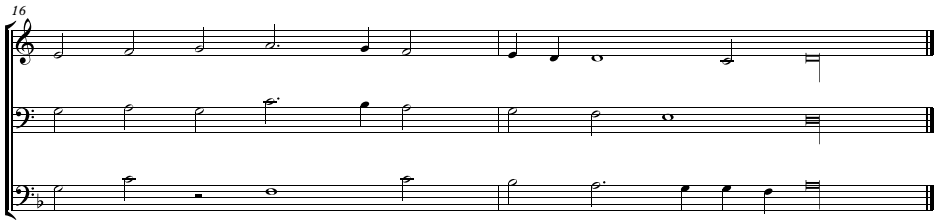
Par malle

(i) *d* - *a* in ms., the second note causing a dissonance with the discantus. The discantus must be correct, given its imitation with the tenor.

(i) *d* - *a* in het ms, zodat de tweede noot dissoneert met de discantus. De discantus is correct, zoals blijkt uit de imitatie met de tenor.

33. Escu dennuy





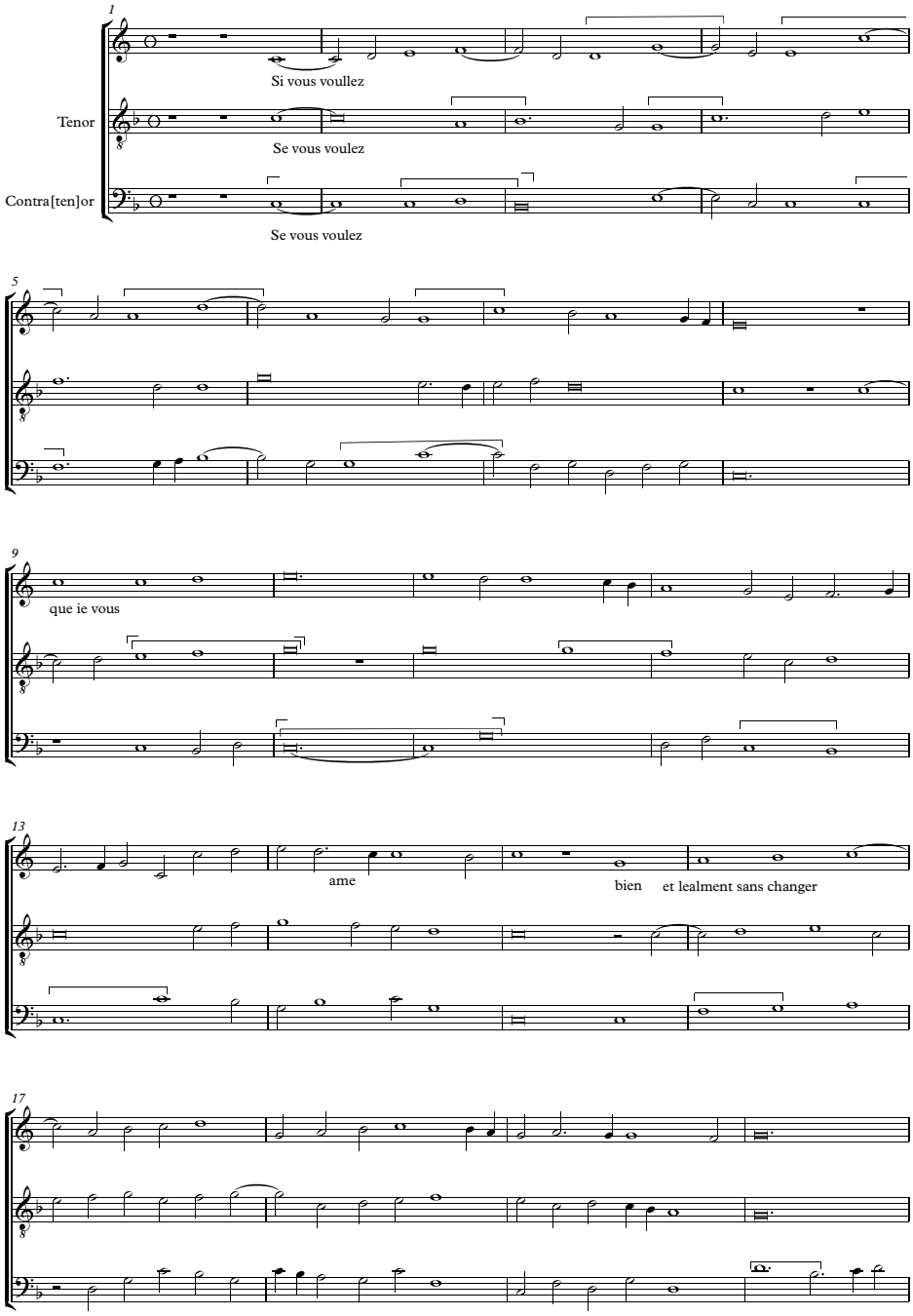
Timbre de piteuses clamours
Couronne damere aspresse

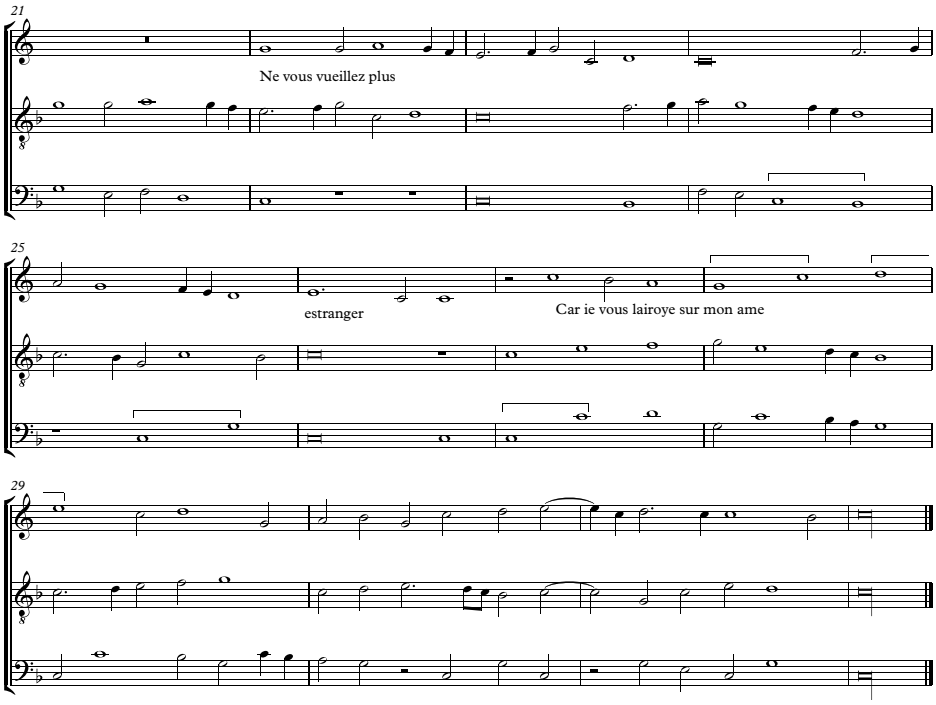
Escu denuy

Ordonnez les mavez tousiours
Ma tresbelle dame et maistresse
Criez harou en quel destresse
Au langoreux plain de dolours

Escu dennuy

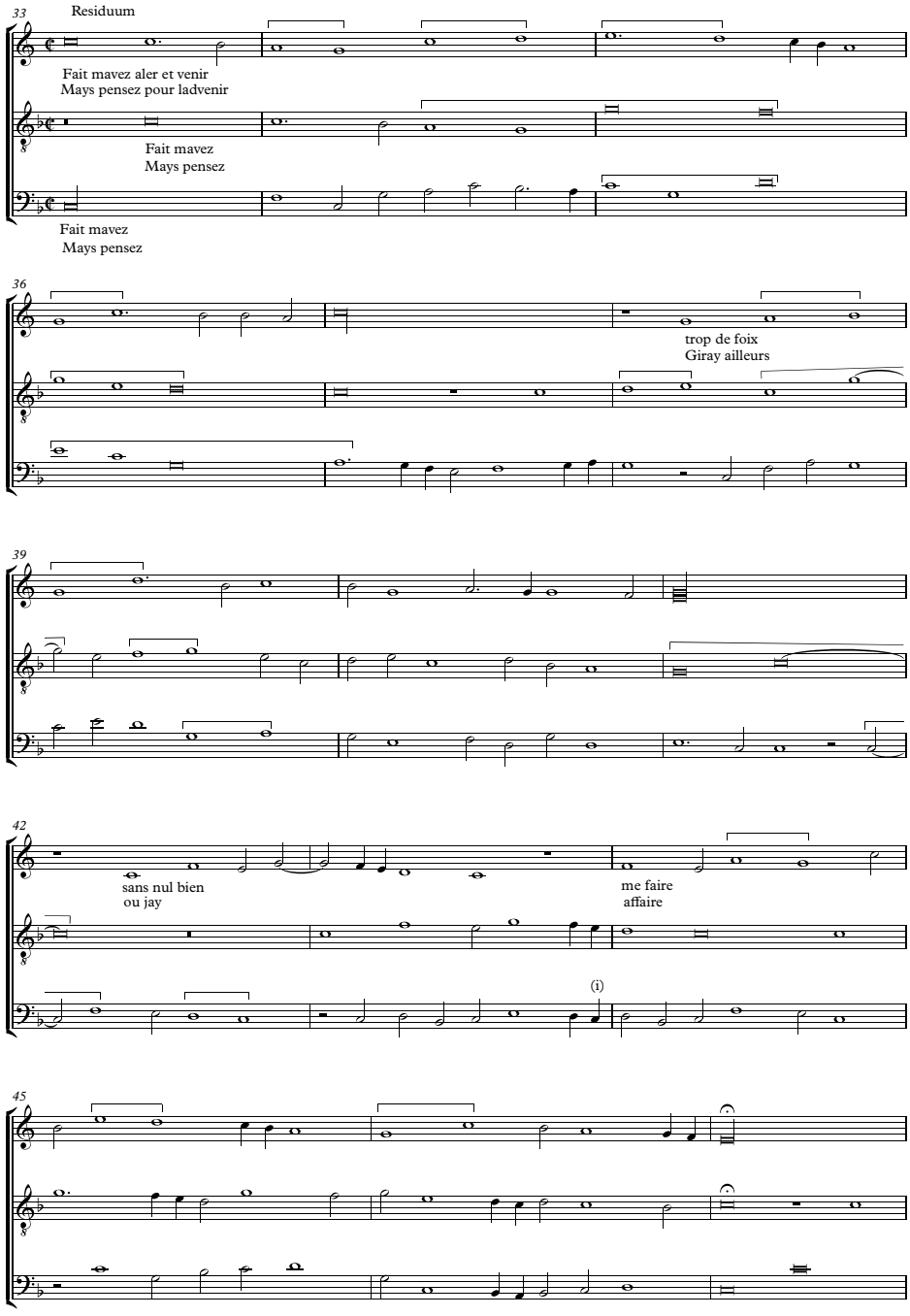
34. Se vous voullez

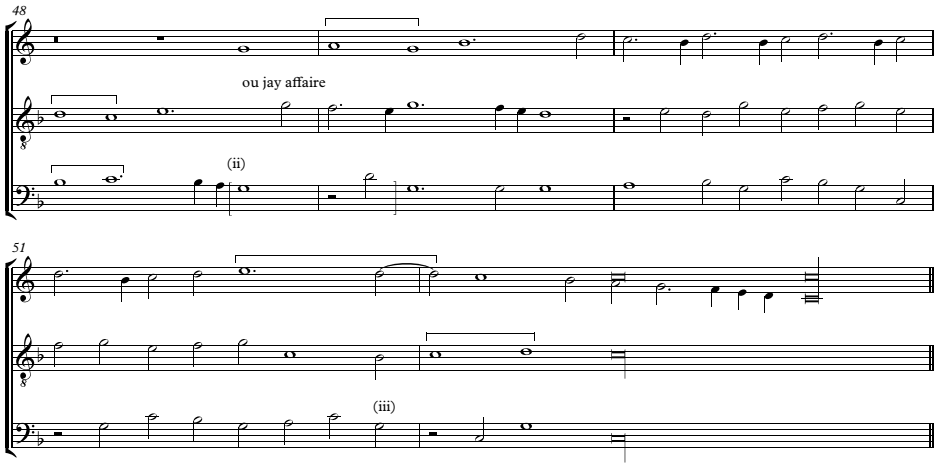




Si non quil vous plaise ma dame
Gracieusement vous ranger
Car vous povez bien sans dangier
Me faire plaisir et sans blasme

Si vous voulez

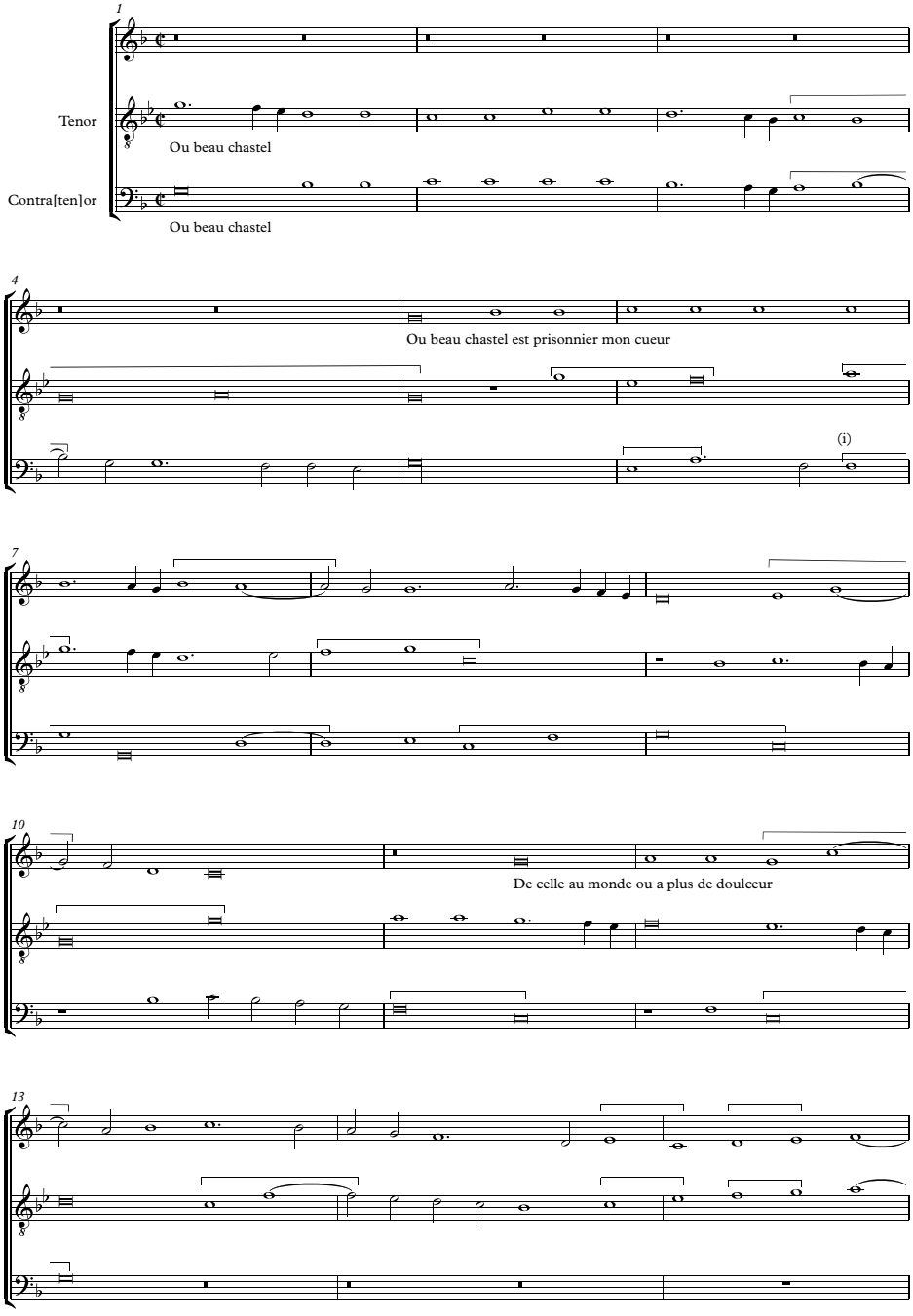

33
Residuum
Fait mavez aler et venir
Mays pensez pour ladvenir
Fait mavez
Mays pensez
Fait mavez
Mays pensez
36
trop de foix
Giray ailleurs
39
42
sans nul bien
ou jay
me faire
affaire
(i)
45

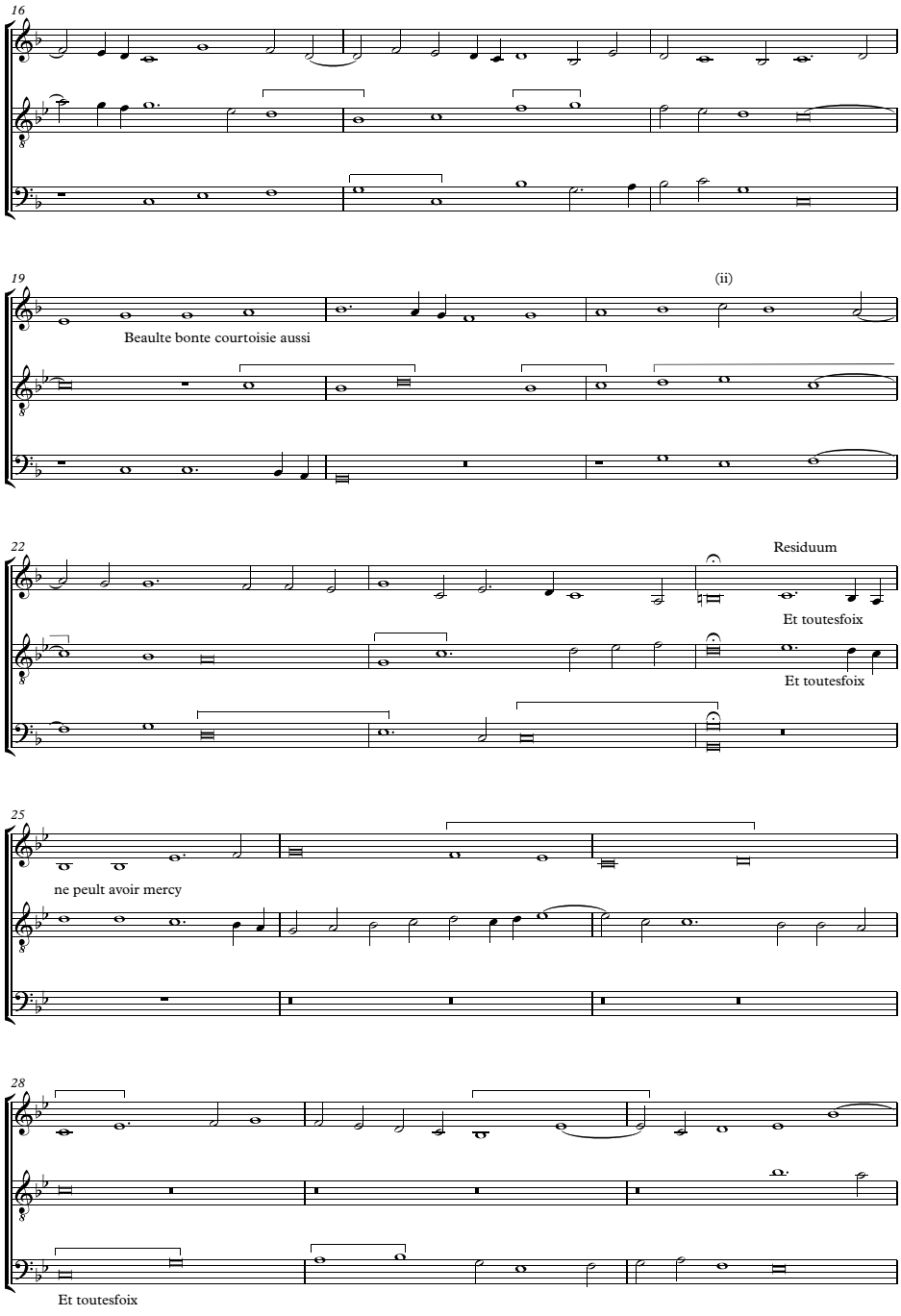


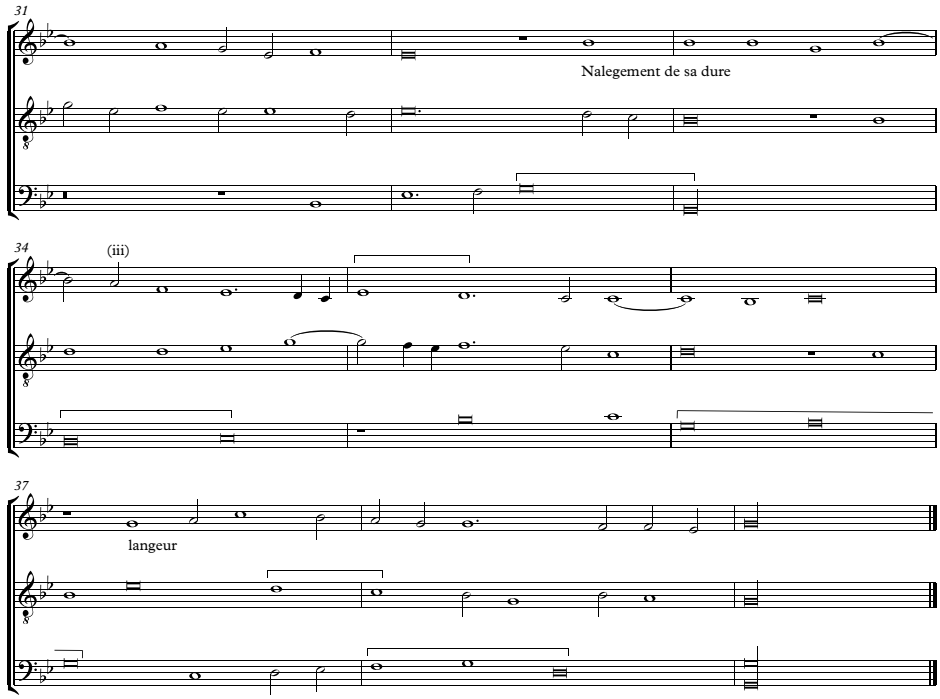
(i) *B-flat* in ms.
(ii) Notes missing; those between brackets are a likely restoration.
(iii) Semibreve in ms.

(i) *Bes* in het ms.
(ii) Er ontbreken enkele noten. De noten tussen haken zijn een aannemelijke reconstructie.
(iii) Een *semibrevis* in het ms.

40. Ou beau chastel




16
19
(ii)
Beaulte bonte courtoisie aussi
22
Residuum
Et toutesfoix
Et toutesfoix
25
ne peult avoir mercy
28
Et toutesfoix



Painne et soussi tristesse et douleur
Luy sont prochains avecques larmes et pleur
Pour bien amer seuffre las tout cecy

Ou beau

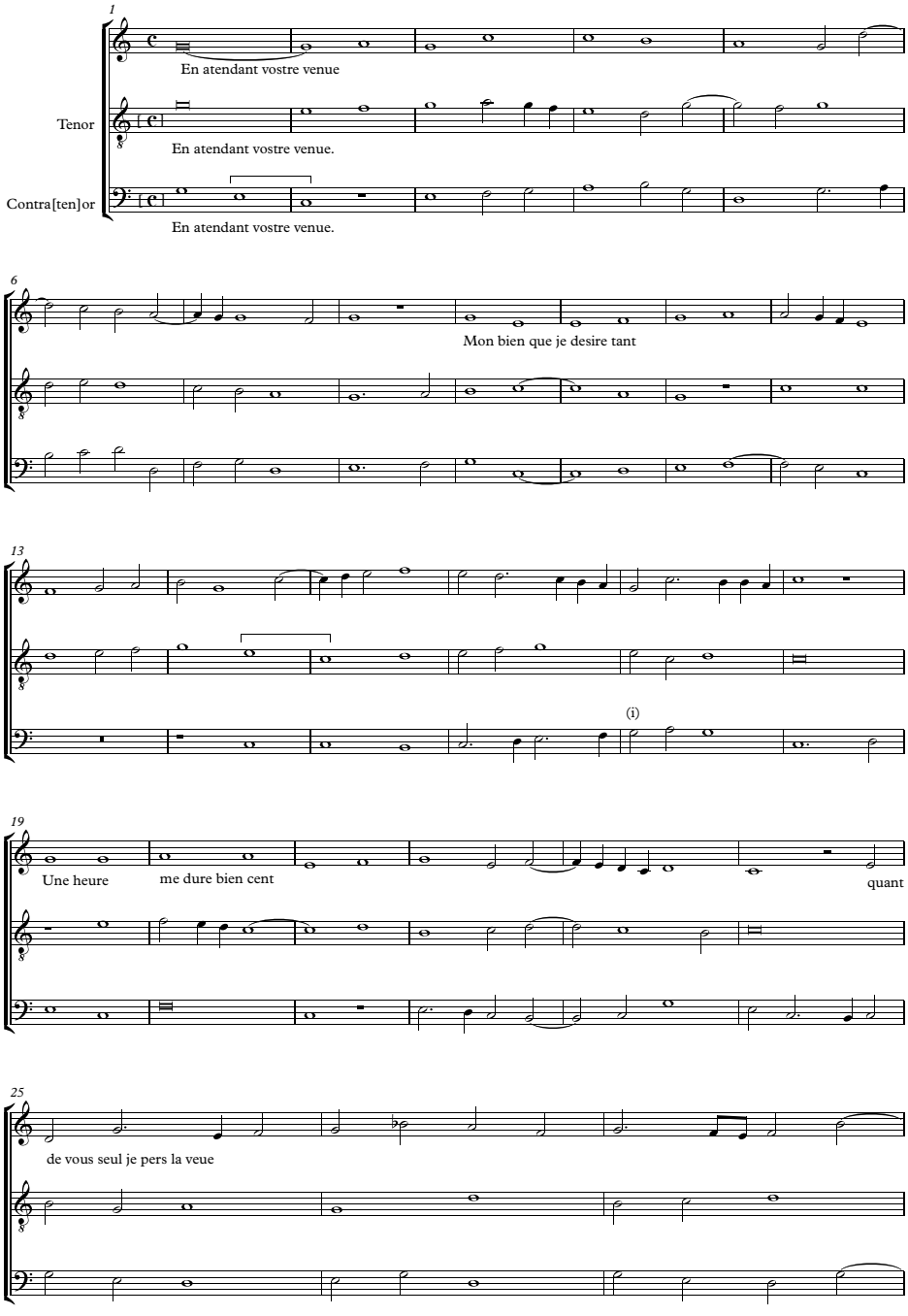
A qui donner de ce cas ycy lerreur
Ne scaroye si non a mon malheur
Ou a fortune qui vieult quil soit ainsy
Car la belle est ung chief denpure sans cy
Et gist pour voir la le comble donneur

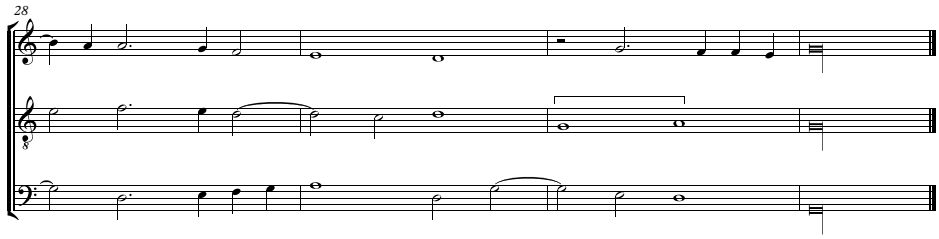
Ou beau chastel

(i) Contratenor from here to the end of b. 8 a third too high in ms.
(ii) *Semibrevis - minima* in ms.
(iii) Coloured in ms.

(i) Vanaf hier tot en met maat 8 is in het ms. de contratenor een terts te hoog genoteerd.
(ii) *Semibrevis – minima* in het ms.
(iii) Verkeerdelijk gecoloreerd in het ms.

44. En atendant





Bien souvent seullete esperdue
Je passe mon temps en pleurant.

En atendant.

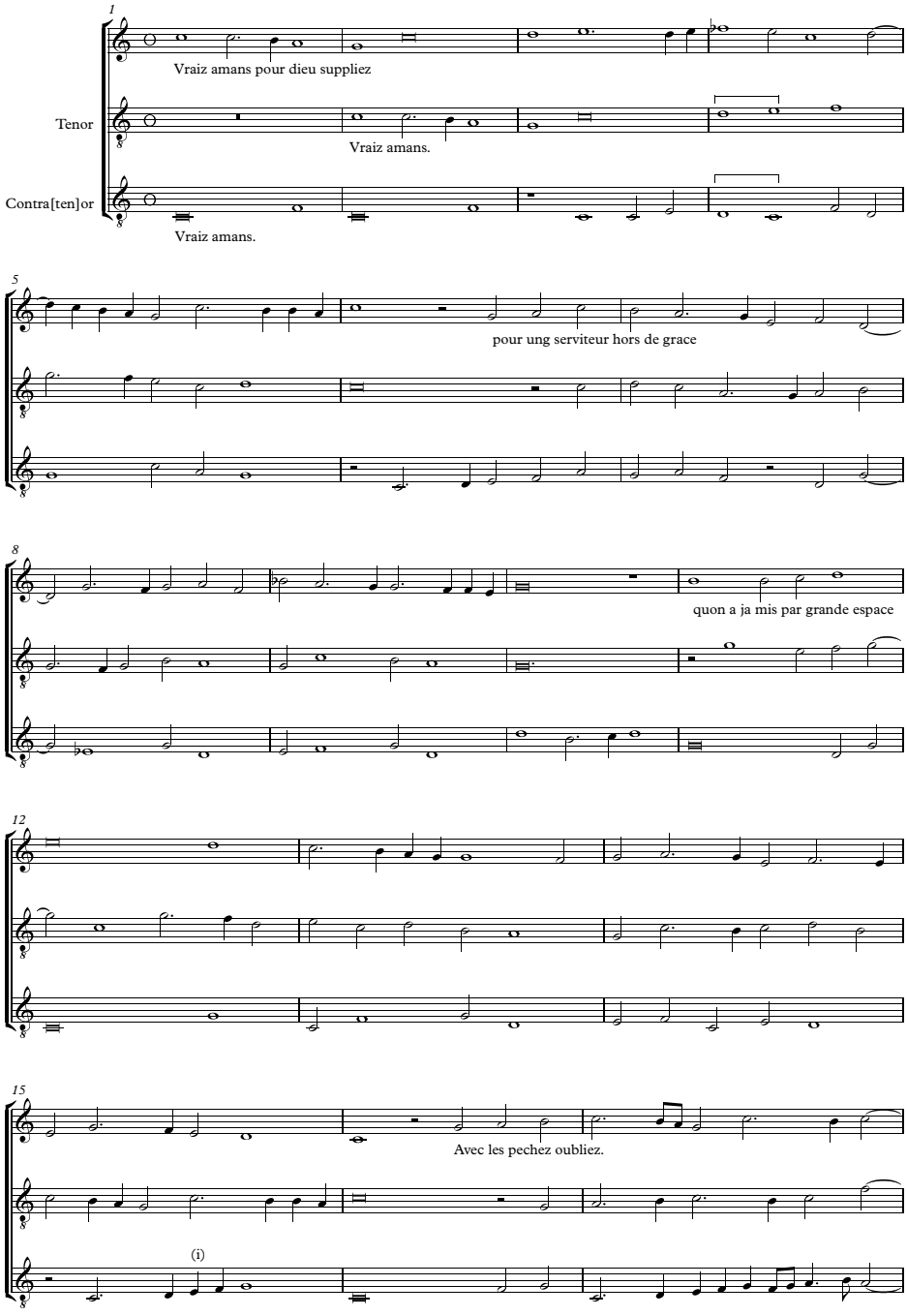
Mais bon espoir ma maintenue
Et de son bon gre massemant
Que je vous revoiray briefment
Qui en joye ma entretenue

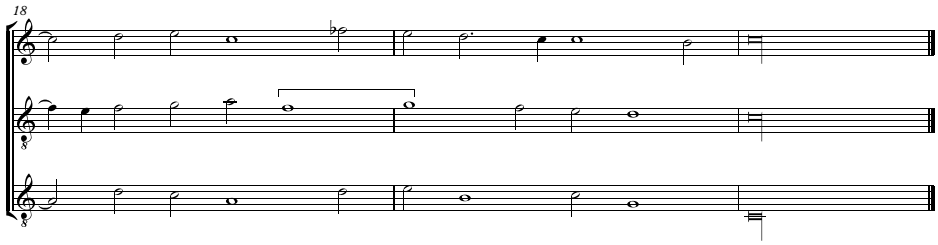
En atendant

(i) Dotted in ms. by mistake.

(i) In het ms. verkeerdelijk gepunt.

48. Vraiz amans





Helas il est si traveillez
Que ie crains quil ne se defface.

Vraiz amans.

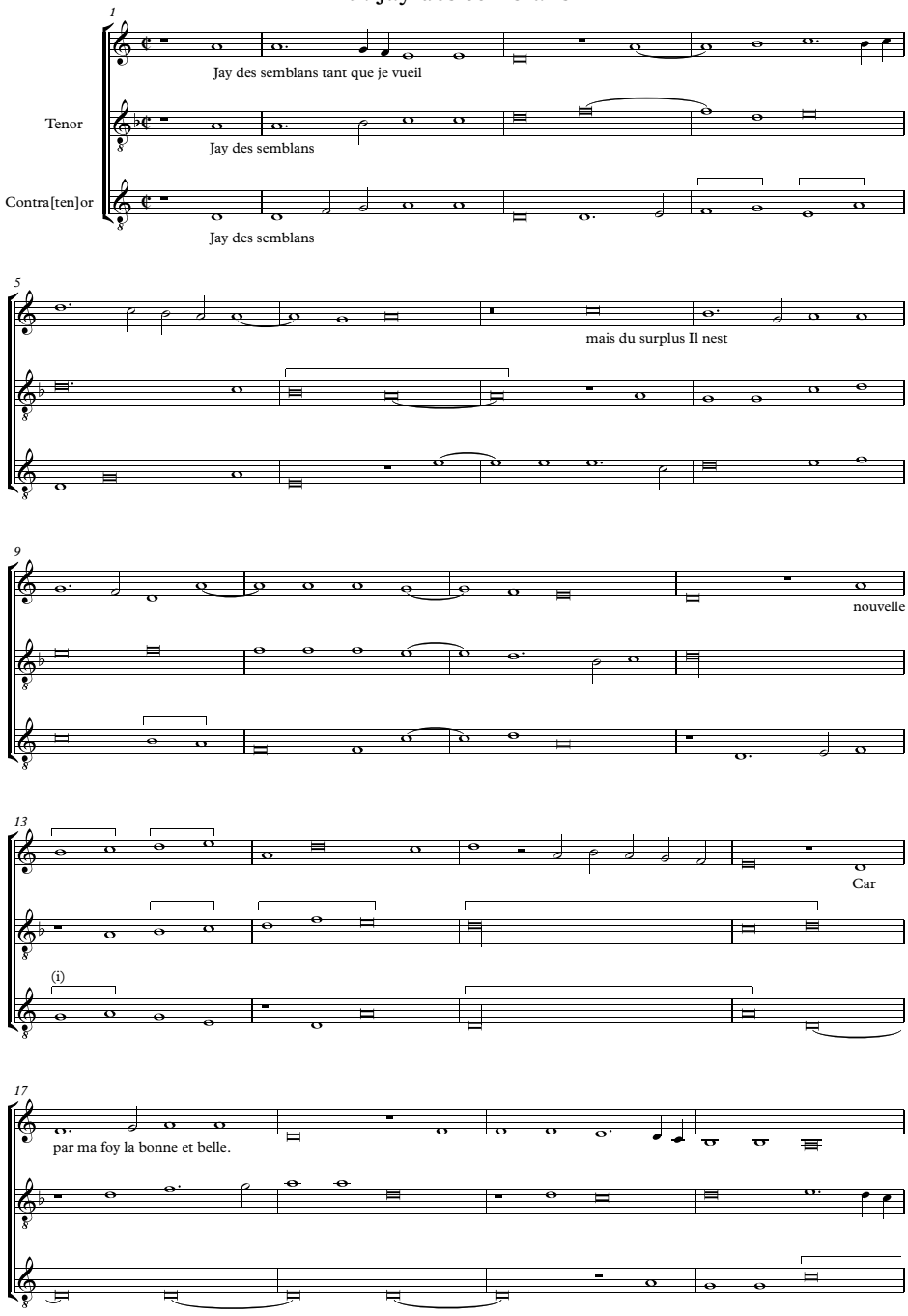
Et sil est si tresfort liez
Que la mort sa vie trespasse
Je pry et requier quon pourchasse
Que ces motz soient publiez

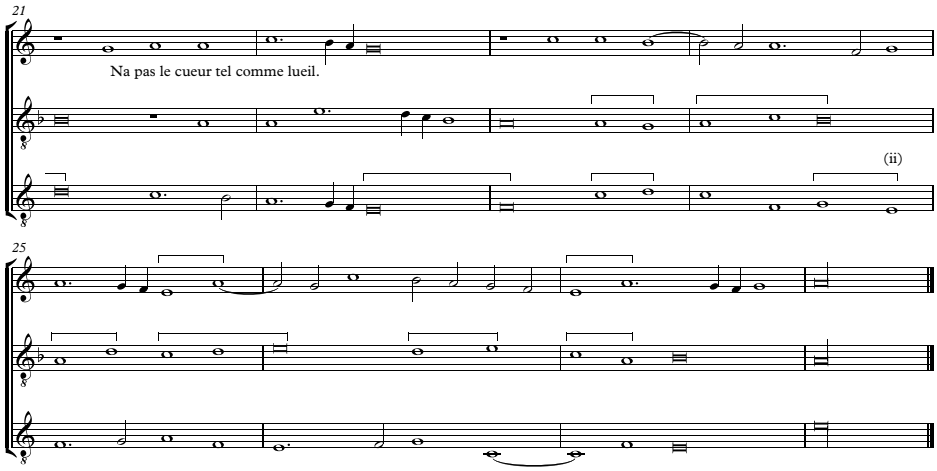
Vraiz amans.

(i) The contratenor between here and the beginning of b. 17 is corrupt, necessitating one added note and several alterations of both pitch and rhythm.

(i) Vanaf hier tot het begin van maat 17 is de contratenor corrupt: er moet een noot toegevoegd worden en zowel qua toonhoogte als ritmisch zijn meerdere wijzigingen noodzakelijk.

49. Jay des semblans





Se je me plains ou je me dueil
Mais que sans plus soye pres delle

Jay des semblans.

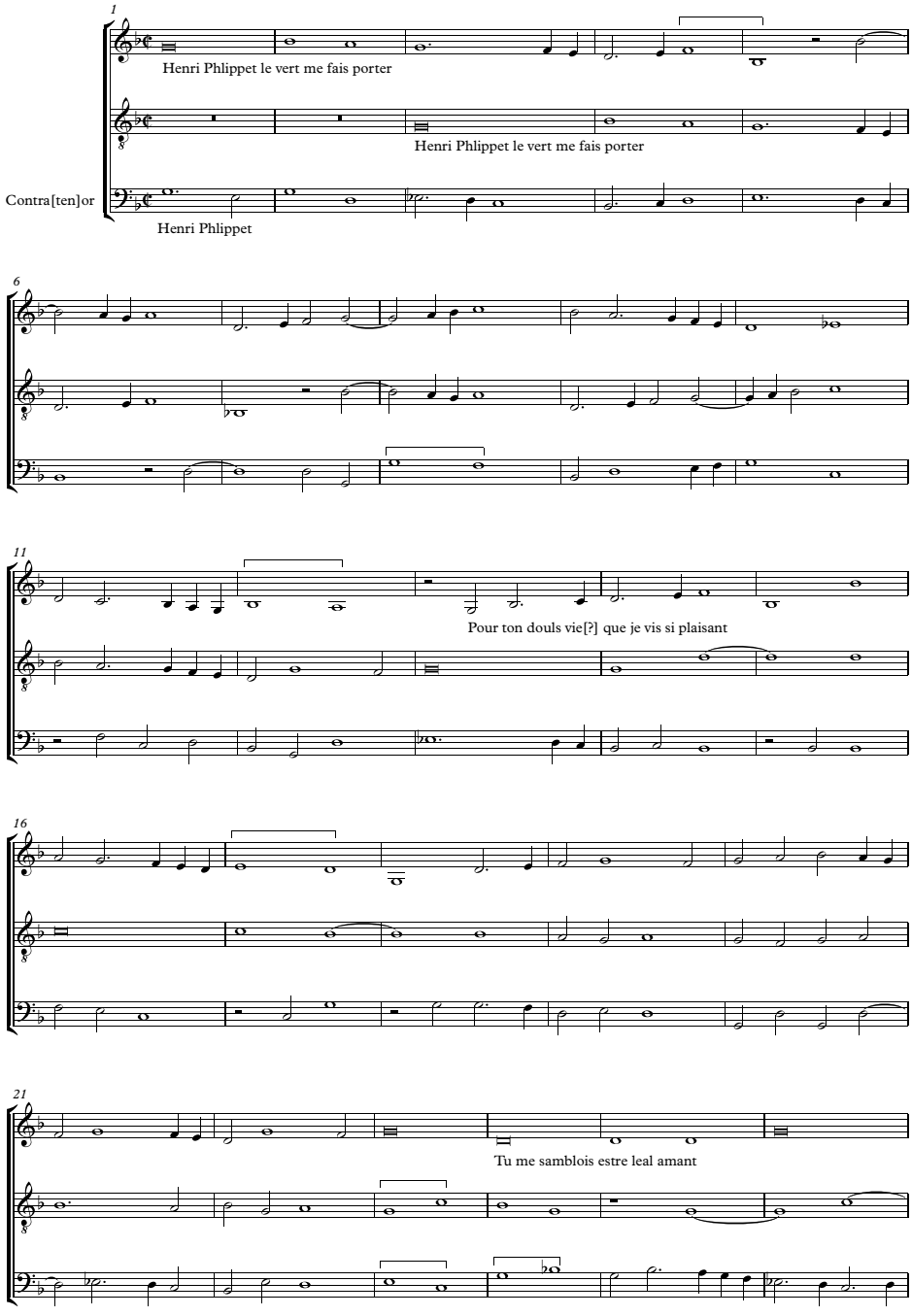
Nul aultre bien je nen recueil
Fors que par foiz elle mapelle
Mon amy et puis se rapelle
Mais quoy que jaye ou joie ou dueil

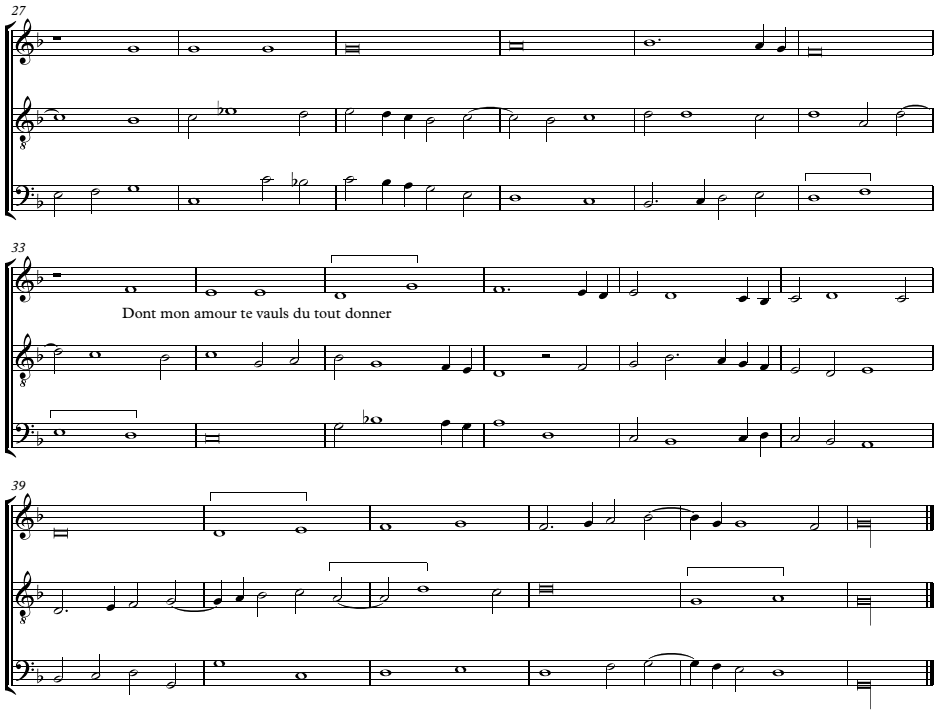
Jay des semblans.

(i) Contratenor corrupt, necessitating one added note and several alterations of pitch and rhythm.
(ii) *d* in ms.

(i) De contratenor is corrupt: er moet een noot toegevoegd worden en zowel qua toonhoogte als ritmisch zijn meerdere wijzigingen noodzakelijk.
(ii) *d* in het ms.

50. Henri Phlippet





Car tu nes pas home pour refuser
En fais en dis tu te portes vaillant

Henri Phlippet

Conversement sans nul samblant monstrer
Mon povre cuer nuyt et jour va pensant
Contre fortune qui ne va che gardant
Pour nous tous deux en ses las attrapper

Henri Phlippet

STUDIE

WOORD VOORAF

De reeks facsimile-uitgaven van de *Leuven Library of Music in Facsimile* bestaat uit kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die op esthetisch, historisch en cultureel vlak bijzonder waardevol zijn. De reeks is ruim opgevat, met zowel vocale als instrumentale een- en meerstemmige composities uit de middeleeuwen, de renaissance en latere perioden. Met het oog op een weergave die het origineel zo dicht mogelijk benadert, is elke facsimile volledig in kleur en op ware grootte. Een toonaangevend expert schrijft voor elke uitgave een grondige commentaar over de stand van zaken van het onderzoek, met aandacht voor de codicologie, de inhoud, de geschiedenis en de context van de bron.

De Alamire Foundation, Internationaal Centrum voor de Studie van de Muziek in de Lage Landen, gehuisvest in de prachtige omgeving van de Abdij van Park, nam in 2017 het initiatief tot deze reeks met een tweevoudig doel. Ten eerste wil men originele, onder meer muzikale bronnen, via digitalisering en het internet beschikbaar en toegankelijk maken. Heel wat bronnen, vooral die in grotere nationale collecties, zijn nu online te raadplegen en met een eenvoudige muisklik te downloaden. In dit proces heeft de Alamire Foundation al een doorslaggevende rol gespeeld en ze wil dit verder ook doen: het *Alamire Digital Lab*, een mobiel up-to-date digitaliseringslaboratorium, heeft al op grote schaal opnamen gemaakt in Belgische en buitenlandse collecties. Hiermee stelt de Foundation zich tot doel om voor toekomstige generaties het behoud van de bronnen te verzekeren en die toegankelijk te maken door alle afbeeldingen onder te brengen in de *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). Dankzij de enorme voordelen hiervan komt deze digitale revolutie ten goede aan verder onderzoek en aan conservatie. De exclusief digitale omgang met bronnen staat echter wel het materiële contact ermee in de weg, zodat belangrijke aspecten niet aan bod kunnen komen, zoals de relatie tussen het wisselend formaat en hun functie, evenals hoe ze als boek konden worden gelezen. Deze aspecten kunnen enkel ten volle worden geëvalueerd aan de hand van het object als fysiek en niet als louter virtueel gegeven.

Een tweede doelstelling betreft de toegankelijkheid van de digitale bronnen, die in principe bestemd zijn voor iedereen, maar in de praktijk vaak voor leken een probleem vormen. Veel van deze bronnen zijn onderdeel van websites die zich exclusief richten tot academici en die zelden door een ruim publiek worden geraadpleegd. Bovendien zijn de beelden zeer uiteenlopend van kwaliteit en de onderlinge samenhang is vaak niet duidelijk, waarbij bijkomende informatie of commentaar ontbreekt. Aansluitend bij de missie van de Alamire Foundation om muzikaal erfgoed ruimer toegankelijk te maken, streeft de *Integrated Database for Early Music* ernaar dit probleem stapsgewijs op te lossen door voor elke bron uitgebreide historische en contextuele informatie te voorzien, samen met opnamen, moderne uitgaven en instructieve instrumenten in functie van het ontcijferen van de muzieknotaties uit vroegere perioden. De *Leuven Library of Music in Facsimile* staat ten dienste van dit streven. De reeks is niet alleen bedoeld voor academici, maar ook voor uitvoerders en een breed geïnteresseerd publiek. De facsimile's zijn bedoeld als aanvulling van de kennis van een ervaren lezerspubliek en als introductie voor hen die anders niet in contact komen met primaire muzikale bronnen.

Met de *Leuven Library of Music in Facsimile* hopen we dan ook om waardevolle muzikale bronnen onder de ogen, in de handen en op de boekenplanken van muziekliefhebbers van alle slag te brengen. Als deze schatten onze leefwereld verrijken en de waardering voor ons gezamenlijk muzikaal erfgoed verdiepen, dan hebben de *Leuven Library* en de Foundation hun doel bereikt.

DAVID BURN | BART DEMUYT
Eindredactie

DANKWOORD

We hechten eraan de vele vrienden en collega's te danken die ons bijstonden bij de voorbereiding van de voorliggende studie en, samen met hen die in afzonderlijke voetnoten worden vermeld, vooral: Jane Alden, Maarten Bassens, Bonnie Blackburn, Omar Borettaz, Michel Ceuterick, David Fallows, Clemens Goldberg, Serge Hutry, Ann Kelders, Herbert Kellman en de Renaissance Archives van de University van Illinois in Champaign-Urbana, Marc Lewon, Honey Meconi, Scott Metcalfe, Joshua Rifkin, Joke Vandermeersch en Peter Wright.

INLEIDING

In december 2015 nam kunsthistoricus Maarten Bassens, die onderzoeksopdrachten uitvoert voor enkele Belgische kunsthandelaars, contact op met de Alamire Foundation met een verzoek om musicologisch advies. Iets meer dan een jaar voordien, in november 2014, had Michel Ceuterick, een van de kunsthandelaars voor wie Bassens werkt, een muziekmanuscript verworven via het kleine Brusselse veilinghuis Vanderkindere. Hij had het boek gekocht als deel van een veilingkavel, samen met een verluchte Visitatie en een houten Mariabeeld, voor de prijs van € 3600.[1] Aangezien het handschrift en de inhoud ervan blijkbaar uit de vijftiende eeuw dateerden, wenste de koper het oordeel van een expert over de eventuele muziekhistorische waarde ervan. Men kwam tot de vaststelling dat het ging om een totaal onbekend laatvijftiende-eeuws polyfoon liedboek. Het boek, dat volledig bewaard bleef en in perfecte staat verkeert, bevat negenenveertig Franse chansons (drieënveertig *rondeaux* en zes *virelais*) en één compositie in het Latijn. Achtendertig werken zijn uit andere bronnen bekend, de andere twaalf zijn *unica*. Het is hoogst uitzonderlijk dat er nog originele muzikale bronnen met polyfonie uit de vijftiende eeuw opduiken, en nog zeldzamer dat ze in ongerepte staat verkeren, volledig authentiek tot ons zijn gekomen en bovendien inhoudelijk zo rijk zijn. De laatste vergelijkbare vondst dateert uit 1939, toen de chansonniers Mellon en Nivelle de la Chaussée werden geveild.[2] Het gaat hier dus werkelijk om een sensationele ontdekking. De waarde van het manuscript als cultuurobject en als muzikale schat

1 November 2014, kavel 274; zie www.vanderkindere.com/default.asp?sCode=CATALOG-FR&lot=&estmin=&estmax=&key=Keywords&sale=177&categorie=466&artist=&submit=Recherche (bekeken op 16 augustus 2016).

2 Alle bibliografische details over deze twee liedboeken (verder afgekort als Mel en Niv) en de verklaring van alle andere afkortingen in deze tekst zijn te vinden in de Bibliografie. Mel werd gekocht door Paul Mellon, die het liedboek aan Yale University schonk. Geneviève de Thibaut, gravin van Chambure, kocht Niv. Na haar overlijden in 1979 werd het boek opgenomen in de verzameling van de Bibliothèque nationale de France. De andere liedboeken die het dichtst aanleunen bij onze bron – de zogenoemde chansonniers uit de Loirevallei (ook: 'centrale' chansonniers), namelijk Cop, Dij, Lab en Wolf – zijn al sinds de negentiende eeuw bekend en bestudeerd. Niv wordt doorgaans ook bij deze groep ondergebracht, al is het niet geschreven door dezelfde kopiisten als de andere bronnen en is de precieze relatie met de centrale groep onduidelijk. In tegenstelling tot ons liedboek zijn Mel en Niv niet in hun originele staat overgeleverd: beide werden gebonden in modern leder. Zie Alden, *Songs*, 9, 114 en de begeleidende website, Appendix A; Perkins en Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier*; Higgins, *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*.

bracht een actie op gang om het liedboek te beschermen als openbaar bezit. In juli 2016 kocht de Koning Boudewijnstichting het van Ceuterick met het Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché voor een niet vrijgegeven bedrag en schonk het in bruikleen aan de Alamire Foundation in de Leuvense Parkabdij. Zoals gelijkaardige chansonniers die genoemd zijn naar de stad waar zij bewaard worden, zoals die van Dijon, Wolfenbüttel en Kopenhagen, werd het nieuwe liedboek dan ook het Leuven Chansonnier gedoopt (verder afgekort tot LC). De hiernavolgende tekst geeft een eerste uitgebreide codicologische en inhoudelijke beschrijving.[3]

3 Ik maakte het bestaan van het LC voor het eerst officieel aan de musicologische wereld bekend op de *International Medieval and Renaissance Music Conference* in juli 2016 in Sheffield. Een vroegere en beduidend kortere Engelse versie verschijnt in het *Journal of the Alamire Foundation* 9 (2017) met als titel 'The Leuven Chansonnier: A New Source for Late Fifteenth-Century Franco-Flemish Polyphonic Song'. Het LC is in digitale beelden met hoge resolutie beschikbaar in de *Integrated Database for Early Music* van de Alamire Foundation, www.idemdatabase.org. De digitale afbeeldingen zijn een nuttig supplement bij de bestaande facsimile: details die met het blote oog moeilijk te onderscheiden zijn, kunnen daar worden uitvergroot.

I FYSIEKE BESCHRIJVING, SAMENSTELLING EN HISTORIEK

Het LC is een perkamenten handschrift waarvan het corpus bestaat uit vijfennegentig folio's (▶ Appendix 6).[4] De bladzijden meten ongeveer 120 op 85 mm, het kleinste formaat van alle bewaarde chansonniers met polyfonie (Tabel 1).[5] De keuze voor dit miniatuurformaat moet een van de vroegste beslissingen geweest zijn in het productieproces. Aangezien het bijzonder moeilijk was duidelijk te schrijven binnen zo'n minuscule ruimte, was het kleine formaat op zich al een teken van prestige en van kwaliteit.[6] Uit het formaat blijkt ook waarvoor het boek bedoeld was. Voor een ensemble was het alvast veel te klein om er rechtstreeks uit te musiceren.[7] Wellicht was het veeleer bestemd voor individueel gebruik om in te lezen, hetzij alleen om de composities inwendig te horen en voor zichzelf te overwegen, hetzij in het gezelschap van uitvoerders die de muziek ten gehore brachten uit een andere bron of uit het hoofd. Sommige documenten ondersteunen deze theorie omtrent het gebruik van zangboekjes: zo vermeldt een inventaris van de bezittingen van de Piemontese prins Amadeus (1412-31) dat hij een zangboekje bij zich hield om op de rand van zijn bed te lezen, samen met *romans* en devotionele

▶ p. 64

4 Verder wordt de originele foliëring zo veel mogelijk gebruikt, in Romeinse cijfers. Referenties naar recentere foliëring worden aangegeven met Arabische cijfers en vierkante haken, zoals in Appendix 1.

5 Met dank aan Thomas Schmidt voor het bezorgen van de formaten in tabel 1. Heel wat afmetingen van vijftiende- en zestiende-eeuwse bronnen zijn nu online beschikbaar, samen met andere nuttige informatie, op de website *Production and Reading of Musical Sources*, www.proms.co.uk. De stemboekjes Br/To zijn met 110 op 85 mm iets kleiner dan het LC. Br/To verschilt echter van het LC zowel qua aard als qua functie: aangezien het aparte stemboekjes zijn, kan het niet worden gelezen door één persoon, maar men kan er wel uit musiceren.

6 Zie Alden, *Songs*, 67 en 170-1. Meconi, 'A Cultural Theory', 654, merkt op dat het kleine formaat bij chansonniers pas in voege kwam in het midden van de vijftiende eeuw.

7 Fallows, 'The Velvet Songbooks', 533, vermeldt dit in verband met BerK, Cord en Wolf; zie ook Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 13.

en liturgische boeken.[8] Het kleine formaat maakte het gemakkelijk het boek bij zich te dragen.

TABEL 1. De afmetingen van het LC vergeleken met verwante en gelijkaardige bronnen

MANUSCRIPT	FORMAAT (HOOGTE X BREEDTE, MM)	MANUSCRIPT	FORMAAT (HOOGTE X BREEDTE, MM)
LC	120 x 85	Niv	180 x 125
Br11239	205 x 145	P676	240 x 170
Cop	170 x 120	P1596	249 x 186
Cord	210 x 150•	P1597	279 x 201
Dij	173 x 125	P2245	178 x 122
Lab	126 x 92	Pix	180 x 120
Lo35087	293 x 200	Uppsala76a	205 x 142
LoA.xvi	232 x 165	Wolf	140 x 95

• Formaat van de rechthoek waaruit de bladen dan in hartvorm werden gesneden (Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 41).

Eenmaal het formaat was gekozen, kon men de productie aanvatten, te beginnen met het versnijden van het perkament voor het boekblok tot ongeveer het gewenste formaat, namelijk vellen van ongeveer 120 op 170 mm. Na het vouwen van de vellen tot bifolia had men het correcte formaat van de bladzijden. Het perkament – vermoedelijk van schapenvel, mogelijk ook van kalfshuid – is van goede kwaliteit, overwegend dun, maar met een duidelijk te onderscheiden haar- en vleeszijde. Op één plaats is een (hersteld) gaatje te zien (fol. [84]).

I.1 LINIËRING EN KATERNEN

Daarna werden de pagina's klaargemaakt voor het kopiëren. Ondanks het kleine formaat van het LC werd een vaste schrijfruimte voorzien van ongeveer 79 op 55 mm, waarbij vooral onderaan de pagina ruime marges werden gelaten. Dit is de kleinste schrijfruimte in een chansonnier, alleen Lab komt in de buurt met ongeveer 95 op 60 mm.[9] De grote marges

8 Geciteerd in Alden, 'Anachrony and Identity', 33. Zie ook Fallows, 'The Velvet Songbooks', 553 en Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 4.
9 Alden, 'Makers of a Songbook', 29.

dragen bij tot de visuele elegantie van het LC, zodat de pagina's niet te vol overkomen. Het is ook mogelijk dat het de intentie was de marges in te vullen met verluchtingen, maar dat is niet gebeurd.[10]

Hier en daar zijn er nog amper zichtbare aanwijzingen voor het bepalen van de schrijfruimte (bijvoorbeeld voor het begin van de muzieknotatie), evenals prikking (met behulp waarvan de kopiist de liniëring aanbrengt) in de buitenmarge van heel wat bladen. Dat er geen prikking te zien is in de binnenmarge betekent dat de bifolia werden gelinieerd voor ze gevouwen werden. De uniforme liniëring werd volledig aangebracht alvorens de muziek werd gekopieerd, telkens zes notenbalken per pagina. De notenbalken van 8 mm zijn op gelijke afstand van elkaar gescheiden door een tussenruimte van ca. 6,5 mm. De eerste notenbalk bovenaan elke pagina begint links ongeveer 6 mm van de rand, zodat er plaats vrijkwam voor verluchting (hoewel ongeveer de helft van de chansons gekopieerd is op twee openingen). De lijnen van de notenbalken zijn een na een getekend met de hand en niet met een rastrum waarmee de vijf lijnen van de notenbalk gelijktijdig worden aangebracht. Niet alle lijnen zijn immers even lang en in een aantal ervan, niet alle, zijn er onregelmatigheden en aarzelingen te bespeuren (zie bijvoorbeeld fol. [5]^{v}, derde notenbalk, onderste lijn en laatste notenbalk; fol. xxvi^{v}, aan het einde van elke notenbalk).

Na de liniëring werden de vellen tot bifolia gevouwen en verdeeld over dertien katernen, zodat het tekstblok in totaal 23 mm dik is. Elke katern, op twee na, is een quaternio, dat betekent vier in het midden gevouwen vellen. Op die manier zijn ook de chansonniers uit de Loirevallei samengesteld, altijd of bijna altijd in quaterniones.[11] Van het laatste quaternio is het derde folio uitgesneden, waarvan nog een restant te zien is. Een van de eigenaars van het manuscript had blijkbaar op een bepaald moment een los (gelijnd) stuk perkament nodig, dat hij uitsneed. De eerste en vijfde katern zijn binio's, dat zijn katernen bestaande uit twee in plaats van vier bifolia. De eerste bevat een index en staat apart, los van de muziek. De vijfde is toevallig onregelmatig. Aangezien de haar- en vleeszijden van het perkament gemakkelijk herkenbaar zijn, stelt men

10 Vergelijk Lab, waar de randen routineus zijn opgevuld met bloemen en andere decoraties.

11 Zie Alden, *Songs*, begeleidende website, Appendix A. Quaterniones zijn typisch voor bronnen van ten noorden van de Alpen, en quiniones voor Italiaanse bronnen uit die tijd, zoals in Mel, dat uit Napels afkomstig is. Zie Wexler, *Antoine Bruhier*, 63, en Perkins en Garey (red.), *The Mellon Chansonnier*, dl. 1, 1.

vast (1) dat voor de middelste opening van elke katern consequent de vleeszijde is gebruikt, en (2) dat elders altijd de haarzijde tegenover de haarzijde staat en de vleeszijde tegenover de vleeszijde.[12]

I.2 KOPIISTEN

Er zijn drie kopiisten te onderscheiden, die elk een duidelijk afgebakend deel van het manuscript op zich hebben genomen (▶ p. 50 ▶ Appendix 1a). Kopiist 1 noteerde de eerste drieënveertig chansons. De noten zijn over het algemeen gelijkmatig, met enige compressie wanneer de ruimte beperkt was. Kenmerkend is een neiging tot schuine tekening aan de rechterkant. De C-sleutel heeft 'afhangende' vierkanten, de G-sleutel is gewoon een kleine letter g. De staart van de mol heeft de neiging aan de top iets naar rechts af te wijken. De kruisen zijn vaag en dun getekend, de horizontale lijnen komen rechts samen in plaats van evenwijdig te blijven. Het teken voor *tempus perfectum* staat meestal in de derde of vierde tussenruimte, soms in de tweede tussenruimte of zelfs op de bovenste lijn (zie fol. viii). De lijn doorheen het teken voor *tempus imperfectum diminutum* is niet loodrecht, maar snijdt schuin doorheen de 'C'. De *breves* zijn compact en doorgaans enigszins onregelmatig; ook de *semibreves* zijn compact, met een rechte of een afgeronde rechterkant. De koppen van de *minimae* gelijken op die van de *semibreves*, met lange stokken die niet altijd recht zijn. *Custodes* variëren qua vorm, maar ze zijn meestal lang, met een lijn in een hoek van ongeveer 45°. De maatstrepen aan het einde bestaan uit twee rechte parallelle lijnen. De contratenor begint iets verder binnen de notenbalk om ruimte te laten voor geschilderde initialen, die vervolgens zijn toegevoegd op de lege delen van de notenbalk.

De tekst die kopiist 1 toevoegde is doorlopend uniform (▶ p. 54 ▶ Appendix 1b). Hoewel het niet a priori zeker is dat de tekst van dezelfde hand is als de muziek, is dat toch aannemelijk, vooral omdat al zeker één muzikaal element, namelijk de G-sleutel, vergelijkbaar is met de letter 'g' in de tekst. Uit de vergelijking blijkt dat het exact dezelfde vorm is.[13] De tekst van kopiist 1 vertoont enkele typische kenmerken. Meest opvallend zijn de uitbreiding en de schuine hoeken van de stokken en de staarten van

12 Alden, *Songs*, 155 (en de begeleidende website, Appendix A) stelt een gelijkaardige structuur vast in de chansonniers uit de Loirevallei, maar daar is de middelste opening van elke katern de haarzijde.

13 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 45 vermoedt dat de kopiist van tekst en muziek in Cord dezelfde persoon is.

de letters. Dit is vooral duidelijk bij de sterk verlengde 's', maar ook, in mindere mate, maar toch opvallend, bij 'g', 'L', 'x' en 'y'.

Kopiist 1 nummerde de folio's met Romeinse cijfers, beginnend met 'ii' bij het eerste chanson. De 'x' behoudt de kenmerkende verlengde stok, zij het minder uitgesproken dan bij de tekst. De 'l' is verticaal. Het verschil van de inktkleur in de muziek en in de foliëring wijst erop dat deze laatste is aangebracht nadat de muziek werd gekopieerd. Verder blijkt dat 'lxvii' ontbreekt: de foliëring gaat van 'lxvi' onmiddellijk over naar 'lxviii'. Het gaat hier echter om een vergissing; dat blijkt zowel uit de opbouw van de katernen als uit de inhoud, want er ontbreekt niets in het manuscript. Een onleesbare inktvlek in de rechterhoek onderaan fol. xii kan een aanwijzing zijn voor de samenstelling van de katernen.

Het manuscript begint met een index, die voor het grootste deel is geschreven door kopiist 1; dat valt af te leiden uit typische kenmerken van de tekst, met name de hoekige 'L' en de verlengde 'x' en 'y' (▶ Appendix 1b). ▶ p. 54 De index staat volledig apart: hiervoor werden ongelinieerde en niet-gefolieerde perkamenten bladen gebruikt die een biniokatern vormen. In manuscripten uit die tijd zijn indices zeldzaam, behalve in Dij en Lab, op aparte katernen vooraan in het manuscript, zoals in het LC. Alden veronderstelt dat de indices in die handschriften zijn aangebracht om het boek gemakkelijker te raadplegen, aangezien in deze chansonniers het aantal werken uitzonderlijk hoog is: aanvankelijk 110 in Lab en 161 in Dij. Dat gaat echter niet op voor LC, want het corpus genoteerd door kopiist 1 omvat slechts drieënveertig werken.[14]

De aanwezigheid van de index valt te verklaren als men de opstelling ervan vergelijkt met het manuscript. De index is alfabetisch: het volledige alfabet is uitgeschreven in ruw geschetste kalligrafische initialen van wisselende grootte. Drie ervan zijn versierd: 'A' en 'J' met groteske gezichten en 'E' met een halve lelie. Of deze laatste louter decoratief is of verwijst naar Frankrijk of het koningschap is onduidelijk. Er staat niet naast elke letter een chansontitel; het alfabet is dus genoteerd vooraleer de inhoud van het liedboek bekend was. Chansons die beginnen met dezelfde letter zijn gegroepeerd bij het desbetreffende initiaal, maar binnen elke groep is de opeenvolging veeleer willekeurig, zonder dat rekening is gehouden met de exacte alfabetische orde na de beginletter (Tabel 2).

14 Alden, *Songs*, 5, 69, 106 en 161-2.

Dat zou kunnen suggereren dat de index is samengesteld in de volgorde waarin de chansons in het manuscript zijn gekopieerd, maar dat is niet het geval. Indien de index op die manier zou zijn opgemaakt, dan zou bijvoorbeeld chanson nr. 4, *Le souvenir*, als eerste moeten staan onder de letter 'L'. Het staat echter binnen de L-groep op de zevende plaats, terwijl chanson nr. 6, *La despourveue*, als eerste staat. Gelijkaardige onregelmatigheden zijn te vinden bij de groepen onder de letters A, C, M en S

TABEL 2. Alfabetische lijst van chansons

INCIPIT	COMPONIST•	PLAATS IN INDEX	NR. IN BOEK
Aime qui vouldra	Anoniem	3	14
Au travail suis	Barbingant / Ockeghem	2	23
Ave Regina	Frye	1	1
Cent mil escuz	Caron / Busnoys	5	19
Ce que ma bouche	Anoniem	6	37
Comme femme desconfortee	Binchois	4	20
De touz biens plaine	Hayne	8	16
Donnez laumosne	Anoniem	9	31
Dun aultre amer	Ockeghem / Busnoys	7	10
En atendant vostre venue	Anoniem	13	44
Escu dennuy	Anoniem	11	33
Esperant que mon bien	Barbingant	10	28
Est il mercy	Busnoys	12	42
Fors seullement	Ockeghem	14	35
Ha [coeur] perdu	Anoniem	16	38
Helas lavoy je deservye	Anoniem	18	45
Helas mon [coeur]	Anoniem	15	13
Helas que pourra	Caron	17	39
Henri phlippet	Anoniem	-	50
Jay des semblans	Anon.	22	49
Jay pris amours	Anoniem	20	12
Je ne fays plus	Mureau / Busnoys / Compere	21	21
Je ne vis onques	Binchois / Du Fay	19	11
La despourveue	Ockeghem	23	6
Le despourveu	Caron	24	7

• Geïdentificeerd via concordanties.

(Tabel 3). De index vermeldt bovendien een lied, *Videz dehors*, dat niet in het boek verschijnt. De katernenstructuur maakt het duidelijk dat dit lied niet verloren is gegaan, maar nooit aanwezig is geweest. De meest aannemelijke verklaring is dat de index is opgesteld vóór het boek is gemaakt, als een lijst van chansons die men van plan was op te nemen. De foliumaanduidingen in de index bevestigen deze conclusie. Indien de index zou zijn opgemaakt na het kopiëren, had men de foliumnummering onmiddellijk kunnen toevoegen. De inkt gebruikt in de foliëring heeft

INCIPIT	COMPONIST*	PLAATS IN INDEX	NR. IN BOEK
La plus dolente	Anoniem	28	36
Le corps sen va	Busnoys	30	29
Les desloyaulx	Ockeghem	26	9
Le souvenir	Morton	29	4
Les treves	Anoniem	27	5
Lomme banny	Barbingant / Fedé	25	8
Ma bouche rit	Ockeghem	31	26
Ma maistresse	Ockeghem	32	25
Naraige jamays	Morton	33	2
Nul ne me doit	Anoniem	34	24
Ou beau chastel	Anoniem	36	40
Oublie oublie	Anoniem	35	18
Par malle bouche	Anoniem	38	32
Puis qua vous	Anoniem	37	15
Quant ce vendra	Busnoys / Ockeghem	40	43
Quant jay au [coeur]	Busnoys	39	41
Quant je fus prins	Anoniem	41	47
Ravy damours	Anoniem	42	46
Se meulx navient	Convert	43	22
Se vous voullez	Anoniem	45	34
Sil advient	Michelet	44	17
Tant est mignonne	Anoniem	46	3
Tousdis vous voit	Anoniem	48	30
Tout a par moy	Frye / Binchois	47	27
Vraiz amans	Anoniem	50	48

TABEL 3. Chansons volgens de index en hun plaats in het liedboek

PLAATS IN INDEX	NR. IN BOEK	INCIPIT	COMPONIST*
1	1	*Ave Regina*	Frye
2	23	*Au travail suis*	Barbingant / Ockeghem
3	14	*Aime qui vouldra*	Anon.
4	20	*Comme femme desconfortee*	Binchois
5	19	*Cent mil escuz*	Caron / Busnoys
6	37	*Ce que ma bouche*	Anon.
7	10	*Dung aultre amer*	Ockeghem / Busnoys
8	16	*De touz biens*	Hayne
9	31	*Donnez laumosne*	Anon.
10	28	*Esperant que mon*	Barbingant
11	33	*Escu dennuy*	Anon.
12	42	*Est il mercy*	Busnoys
13	44	*En atendant vostre venue*	Anon.
14	35	*Fors seullement*	Ockeghem
15	13	*Helas mon [coeur]*	Anon.
16	38	*Ha coeur perdu*	Anon.
17	39	*Helas que pourra*	Caron
18	45	*Helas [lavoys je deservye]*	Anon.
19	11	*Je ne vis onques*	Binchois / Dufay
20	12	*Jay pris amours*	Anon.
21	21	*Je ne fays plus*	Mureau, Busnoys, Compere
22	49	*Jay des semblans*	Anon.
23	6	*La despourveue*	Ockeghem
24	7	*Le despourveu*	Caron
25	8	*Lomme banni*	Barbingant / Fedé
26	9	*Les desloyaulx*	Ockeghem

echter niet dezelfde kleur als in de index; hij is ook niet over de hele lijn uniform, zodat allicht de nummers zijn toegevoegd op een ander tijdstip dan de samenstelling van de index, vermoedelijk in fasen, afhankelijk van welke chansons waren gekopieerd en welke dat nog moesten worden.

Kopiist 2 nam het werk over bij chanson nr. 44, *En atendant*, en schreef tot en met chanson nr. 49, *Jay des semblans*. Hij begon midden in een katern, wat erop wijst dat kopiist 2 niet gelijktijdig met kopiist 1 actief was, maar nadien. Zijn hand verschilt op diverse punten sterk van

PLAATS IN INDEX	NR. IN BOEK	INCIPIT	COMPONIST[•]
27	5	*Les treves*	Anon.
28	36	*La plus dolente*	Anon.
29	4	*Le souvenir*	Morton
30	29	*Le corps sen va*	Busnoys
31	26	*Ma bouche rit*	Ockeghem
32	25	*Ma maistresse*	Ockeghem
33	2	*Naraige jamays*	Morton
34	24	*Nul ne me doit*	Anon.
35	18	*Oublie oublie*	Anon.
36	40	*Ou beau chastel*	Anon.
37	15	*Puis qua vous*	Anon.
38	32	*Par malle bouche*	Anon.
39	41	*Quant jay au coeur*	Busnoys
40	43	*Quant ce vendra*	Busnoys / Ockeghem
41	47	*Quant je fus prins*	Anon.
42	46	*Ravy damours*	Anon.
43	22	*Se meulx navient*	Convert
44	17	*Sil advient*	Michelet
45	34	*Se vous voullez*	Anon.
46	3	*Tant est mignonne*	Anon.
47	27	*Tout a par moy*	Frye / Binchois
48	30	*Tousdis*	Anon.
49	-	Videz dehors	Anon.
50	48	*Vraiz amans*	Anon.
Chanson Nr. 50, *Henri phlippet*, is niet opgenomen in de index			

[•] Geïdentificeerd via concordanties.

kopiist 1. De C-sleutels zijn hoekiger, met een lange verticale streep links als ze bovenaan de notenbalk zijn geplaatst. De F-sleutel is samengesteld uit twee afzonderlijke elementen: in tegenstelling tot kopiist 1 bestaat het rechtse deel uit twee ruiten, waarvan alleen de onderste een staart heeft. De G-sleutel komt voor in twee vormen: een kleine letter 'g' zoals bij kopiist 1 en, frequenter, een meer uitgewerkte hoofdletter 'G' met een krul bovenaan. De mollen hebben een rechte staart, de *breves* zijn veeleer vierkant, en de *semibreves*, vooral die in gedrongen vorm, zijn

onregelmatig en erg uiteenlopend van vorm: driehoekig, ruitvormig of als een traandruppel. De *minimae*, *semiminimae* en *fusae* zijn eerder dik en driehoekig, en de stokken wijken vaak af naar links. Kopiist 2 maakt geen systematisch gebruik van *custodes*. De fermaten tekent hij afgeplat; de maatstrepen aan het slot bestaan uit twee strepen en een krul. In tegenstelling tot kopiist 1 begint hij de partij van de contratenor niet iets verder dan het begin van de notenbalk om ruimte te laten voor een initiaal, maar hij start meteen aan de linkerkant. Dat heeft, zoals verder zal blijken, gevolgen voor de geschilderde initialen.

Zoals bij kopiist 1 zijn alle teksten van de chansons van kopiist 2 door dezelfde hand geschreven. Ook hier is er geen reden om te veronderstellen dat het om een andere hand gaat dan die van de kopiist van de muziek. Alweer blijkt dat uit de gelijkenis tussen de kleine letter 'g' in de tekst en de kleine 'g' van de G-sleutel. Vergeleken met kopiist 1 is de tekst van kopiist 2 iets meer gotisch van karakter. Verschillend met kopiist 1 zijn vooral de afgeronde 'J', de 'r' in de vorm van een v en de verlengde 'v' karakteristiek. Afwezig zijn de opzichtige 's' en de uitgewerkte, naar links uitgebreide staarten van 'x' en 'y' die het handschrift van kopiist 1 typeren.

Ook het werk van kopiist 2 heeft foliëring. De foliëring loopt door waar kopiist 2 begon, maar het handschrift verschilt duidelijk van dat van kopiist 1 en het leunt dichter aan bij het zijne: de lus bovenaan de 'l' is helemaal rond en kruist dan het midden van de letter; de neerhaal van de 'x' krult naar links; de 'i' heeft altijd een punt en het folionummer staat meestal tussen twee punten. Het laatste folio is genoteerd op zijn Frans als 'iiii^{xx}' (*quatre-vingt* voor tachtig).

Er rest nog een aantal notities in verband met de compilatie: in de linkerbovenhoek van fol. lxxii^{v}, het folio waar kopiist 2 het werk overneemt, staat het cijfer '1'; onderaan fol. lxxvii^{v} is een aanwijzing genoteerd om op deze opening 'Ie me brulle' te kopiëren, het tweede deel van chanson nr. 47, *Quand je fus prins*;[15] en er zijn nog zichtbare aanwijzingen, bedoeld voor de verluchter, over welke initiaal hij moest schilderen bij het begin van de discantus op elke pagina (bij kopiist 1 staan die vermoedelijk onder de geschilderde initiaal).

15 Als het boek nog niet was ingebonden toen kopiist 2 aan het werk was, ondersteunt dit Aldens veronderstelling dat de bladen eerst werden klaargemaakt en dan pas gevouwen; zie *Songs*, 155. Een wellicht plausibeler hypothese is dat de aanwijzing werd toegevoegd om er attent op te maken dat er voor het chanson twee openingen moesten worden vrijgelaten: voor een *rondeau* werd immers meestal één opening voorzien, maar omwille van het ongewoon kleine formaat van het LC moest men hiervan afwijken – zie verder.

Kopiist 2 voegde in de index ook de titels van de zes door hem gekopieerde chansons toe. Het betreft hier zichtbaar toevoegingen: het handschrift is veel compacter dan bij kopiist 1 en de titels staan altijd als laatste binnen de betreffende lettergroep. Dat kopiist 2 kennelijk zijn liederen aan de index toevoegde, versterkt de conclusie dat hij niet simultaan of samen met kopiist 1 aan het werk was. Wat hij toevoegde, wijst veeleer op een afzonderlijke, tweede fase.

Het laatste chanson, *Henri philippet* (nr. 50), behoort tot een derde fase van kopiëring. Het staat midden in de katern, wat betekent dat het werd toegevoegd nadat kopiist 2 zijn werk had beëindigd, nagenoeg met zekerheid zelfs nadat het boek was ingebonden. Het verraadt een derde hand, verschillend van de kopiisten 1 en 2. Het is niet zo dat een van hen het boek later opnieuw ter hand nam. Het handschrift is zeer compact en nogal slordig. Zowel de C-sleutel als de *brevis* zijn vierkant. De F-sleutel bestaat uit een *longa* gevolgd door een dubbele ruit, met een op- en een neergaande staart. De *semibreves* zijn ruitvormig, evenals de koppen van de *minimae*, zij het doorgaans smaller en compacter. Ook de koppen van de *fusae* zijn smal. *Custodes* zijn systematisch genoteerd, in de vorm van een punt gevolgd door een steil opwaarts streepje. De afsluitende maatstreep is één enkele lijn. Kopiist 3 springt alleen in bij de discantus (zoals voorzien in de vooraf aangebrachte notenbalken). Bij de tenor werkt hij de notenbalk bij om de insprong aan te vullen.

Aangezien al deze elementen wijzen op verschillen en het aandeel van kopiist 3 zeer beperkt is, is een vergelijking van de tekst niet nodig om aan te tonen dat zijn bijdrage apart staat. Hij folieerde niet bij het begin, zodat die plaats en de resterende onbeschreven bladen zonder foliumnummer bleven. In tegenstelling tot de rest van het boek heeft dit chanson geen geschilderde initialen en is het ook niet opgenomen in de index.

I.3 HET KOPIËREN EN DE LAY-OUT

Ongeacht de kopiisten is de muziek doorlopend genoteerd, zonder onbeschreven bladen tussenin. Er is geen verband tussen de overgang van de ene katern naar de andere en het begin of het einde van een chanson of de verandering van kopiist. Alle kopiisten schreven eerst de muziek, vermoedelijk per stem en per pagina, waarna de teksten werden toegevoegd.[16] Dit blijkt vooreerst uit variaties in de kleur van de inkt midden

16 Dat was ook de volgorde in Cord; zie Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 45.

in een chanson (bijvoorbeeld fol. lxxix) of tussen noten en woorden (bijvoorbeeld fol. xxv^{v}, tweede notenbalk). Bovendien valt dat af te leiden uit de tekstplaatsing: in de discantusstem is de woordplaatsing aan de afzonderlijke frasen van de muziek aangepast, wat uiteraard pas mogelijk was nadat de muziek was genoteerd (bijvoorbeeld kopiist 1: fol. xxv^{v}, tweede notenbalk; kopiist 2: fol. lxxii^{v}, derde notenbalk; kopiist 3: het begin van fol. [83]^{v} en fol. [84], eerste notenbalk). Tevens werden stokken van noten nooit verkort om overlapping met de tekst te vermijden.

Alle werken in LC zijn, op één na, driestemmig. Elke kopiist noteerde de muziek op basis van een gestandaardiseerde lay-out, met de discantus op de linkse pagina van een opening en de tenor en contratenor op de rechtse pagina. De contratenor begint altijd op de vierde notenbalk, ook als de tenorpartij geen gebruik meer maakt van de derde notenbalk. Het manuscript ziet er dan ook mooi afgewogen en uniform uit. Voor het enige uitzonderlijk vierstemmige chanson *Donnez laumosne* (nr. 31) was het nodig twee stemmen per pagina van een opening te noteren: discantus (op vier notenbalken) en tenor (op twee notenbalken) links, altus en bassus (elk drie notenbalken) rechts.

Drieëntwintig chansons, alle *rondeaux*, zijn genoteerd op één opening, de gebruikelijke werkwijze voor het genre van het *rondeau* in de liedboeken uit de Loirevallei.[17] De twintig resterende *rondeaux*, alle *virelais* en het inleidende Latijnse motet zijn gespreid over meerdere openingen, doorgaans twee, behalve *Ma maistresse* (nr. 25) en het vierstemmige *Donnez laumosne*, die over drie openingen gespreid zijn. In het LC is het aantal *rondeaux* dat genoteerd is op twee openingen statistisch beduidend hoger dan in vergelijkbare liedboeken. Proportioneel het hoogste aantal chansons genoteerd op twee openingen is te vinden in Cop (30,3 procent), het gevolg van het feit dat er in dit liedboek meer *virelais* zijn dan in enig ander chansonnier uit de Loirevallei (8 van de 33 stukken – ter vergelijking: Niv 14 van de 66, Lab 17 van de 106, Wolf 9 van de 65 en Dij 20 van de 160).[18] In het LC is 54 procent van de werken genoteerd op meer dan één opening, terwijl er maar 6 van de 50 werken *virelais* zijn. Dat is te verklaren door het uitzonderlijk kleine formaat van het LC. *Virelais* zijn doorgaans gespreid over twee openingen in de

17 Alden, *Songs*, 8.
18 Alden, 'Makers of a Songbook', 138 e.v.

vergelijkbare boeken uit de Loirevallei. Chansons op twee openingen zijn vaak gespreid over twee katernen. Dat versterkt de hoger geformuleerde stelling dat de chansons doorlopend zijn gekopieerd, in de volgorde zoals ze in het manuscript staan, en niet dat afzonderlijke katernen zijn samengebracht tot één boek en dat nadien de lege ruimten tussen de katernen zijn opgevuld.[19] Een enkele keer, namelijk in de contratenor van het residuum van *Se vous voullez* (nr. 34), was de ruimte verkeerd berekend, zodat men de laatste notenbalk grofweg heeft moeten uitbreiden (de contratenor is hier onleesbaar, wellicht ook wegens het tekort aan ruimte; ▶ Appendix 8, nr. 34). ▶ p. 98

De volgende opdracht voor de kopiisten was het toevoegen van alle teksten, te beginnen met de namen van de stemmen. De stem op de linkerzijde van de opening, de melodiedragende discantus, is nergens genoemd, wat overigens meestal het geval is in liedboeken uit die tijd. De stem op de bovenste helft van de rechterpagina is doorgaans als 'Tenor' aangegeven, die op de onderste helft als 'Contratenor'. Viermaal is de stem rechts bovenaan niet vermeld, terwijl de onderste is aangegeven als 'Concordans' (bij de nrs. 7, 35, 36 en 47). Dat wijst erop dat die liederen zijn geschreven voor twee gelijke hoge stemmen en één lagere. Vier andere liederen hebben dezelfde bezetting, maar de namen van de stemmen zijn de courante (de nrs. 2, 13, 15 en 21). In het enige vierstemmige chanson, *Donnez laumosne*, draagt de laagste partij bij uitzondering de naam 'Basis'. De contratenor is niet genoemd.

De volgende stap was het toevoegen van de teksten van de chansons, die in het LC met bijzondere zorg zijn geschreven. Van alle liederen heeft de discantus de volledige tekst. Eén strofe is genoteerd onder de muziek zelf, de rest van de tekst op de lege notenbalken onderaan. Niet in alle liedboeken van die tijd staan alle teksten volledig uitgeschreven, wat hier verrassenderwijs wel het geval is.[20] De liedboeken uit de Loirevallei vormen vaak een uitzondering door de aanwezigheid van alle teksten. Omdat het boeken waren om te lezen.[21] In vier van de zes *virelais* staan in het tweede deel de teksten van de twee strofen onder de muziek (de nrs. 25, 26, 34 en 38; de twee qua tekst verschillende strofen worden op dezelfde muziek uitgevoerd). In de twee overige, de nrs. 30 en 31, wordt

19 Vergelijk Alden, *Songs*, 151.
20 Zo staat in BerK slechts één chanson met tekst (Fallows, 'The Velvet Songbooks', 553).
21 Alden, *Songs*, 67.

dit tweede deel niet herhaald, want er is maar één strofe genoteerd. Bij de liederen die meer dan twee openingen in beslag nemen staat de bijbehorende tekst altijd op de juiste pagina, wat wijst op een zorgvuldige planning.[22] De tenor en de contratenor beginnen met een tekstincipit; verder zijn ze tekstloos, behalve in twee chansons. In chanson nr. 47, *Quant je fus prins*, is de tekst van de tenor volledig uitgeschreven, wat ongetwijfeld te maken heeft met de bezetting van twee gelijke bovenstemmen boven een *concordans*-partij. In het vierstemmige *Donnez laumosne* zijn alle stemmen voorzien van tekst.

Alle kopiisten schreven trefzeker; er zijn weinig sporen van uitwissing of correcties, zowel in de muziek als in de tekst (voor een voorbeeld van het uitwissen van noten, zie fol. xxx, bij de inzet van de tweede notenbalk, en fol. lx, laatste notenbalk; voor een voorbeeld van het uitwissen van een woord: zie fol. xxxvii^{v}). Eventuele fouten werden onmiddellijk gecorrigeerd (bijvoorbeeld fol. xvii, vijfde notenbalk, noot 14; fol. xlvii^{v}, de inzet van de laatste notenbalk). Kopiist 1 vervangt vrijwel altijd het woord 'coeur' door een hartvorm (bijvoorbeeld fol. xiii^{v}), wat erop wijst dat het liedboek als een liefdesgeschenk was bedoeld.[23] Kopiist 2 doet dit niet (het aantal keren dat dit kon in zijn zes chansons was vanzelfsprekend beperkt, maar het was wel mogelijk, bijvoorbeeld op fol. lxxix^{v}, laatste notenbalk). Geen enkele kopiist voegde een toeschrijving aan een componist toe. Dat is vergelijkbaar met de liedboeken uit de Loirevallei, waarin doorgaans de toeschrijving eveneens ontbreekt.[24]

De helft van de elfde en de volledige twaalfde katern zijn blanco. Dat wil niet zeggen dat het handschrift onvoltooid bleef. Dat was immers normaal in liedboeken: zo kon de eigenaar naderhand op de vrijgebleven ruimte nieuwe chansons toevoegen (wat inderdaad het geval was bij kopiist 3 en mogelijk ook bij kopiist 2). Dat is de enige aannemelijke verklaring voor het inlassen van een lege katern, wat aantoont dat het de bedoeling was om na het inbinden de verzameling verder aan te vullen.

22 Zie Cord, waar de tekst soms volledig op de tweede opening staat, zelfs wanneer een deel ervan bij de muziek van de eerste opening hoort; zie Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 45.

23 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 42 merkt op dat het tekenen van een hart in plaats van het schrijven van 'coeur' vaak voorkomt in vijftiende-eeuwse chansonniers. Toch is het opvallend dat het in Lc zo vaak gebeurt. De drie liedboeken die Fallows bespreekt in 'The Velvet Songbooks' (BerK, Cord en Wolf) waren duidelijk ook geschenken.

24 Zie Alden, *Songs*, 4 en 79.

Dit fenomeen doet zich onder meer voor in Cord en dat was wellicht ook aanvankelijk het geval bij Dij.[25]

I.4 VERSIERING EN BAND

Zodra de muziek genoteerd was, werd het boek uitbesteed om te versieren. Vergeleken bij de belangrijkste chansonniers uit de Loirevallei biedt het LC een sobere aanblik. Aan het begin van elke stem zijn er op elke pagina geschilderde initialen aangebracht, behalve bij het laatste lied, nr. 50, dat onversierd bleef en dus werd toegevoegd nadat het manuscript werd verlucht. Uit de manier waarop de initialen soms om de noten heen zijn getekend, blijkt duidelijk dat zij zijn toegevoegd na het kopiëren van de muziek (bijvoorbeeld fol. xxxvii, tenor).

In de discantus is de verluchte initiaal altijd de beginletter van het eerste woord van het lied. In de andere partijen is het de beginletter van de benaming van de stem, behalve in vier chansons waarin de tenor niet is genoemd (nrs. 7, 35, 36 en 47) en in het aparte vierstemmige *Donnez laumosne* (nr. 31). In deze liederen is de beginletter van het incipit gebruikt. In de chansons die gespreid zijn over meer dan één opening, is er een tweede (eventueel een derde) reeks verluchte initialen aangebracht in het lied na het draaien van het blad.

De ingesprongen eerste notenbalk van elke pagina voorzag ruimte voor de initiaal van de discantus en de tenor, ongeacht of het lied al dan niet over twee openingen was gespreid. Dat de initialen, ook die binnen een chanson, vanaf het begin waren voorzien, blijkt uit het feit dat kopiist 1 in al zijn chansons inspringt bij de partij van de contratenor, niet alleen aan het begin van het lied, maar ook verder in de liederen met twee of drie openingen. Men was dus bekommerd om een uniform visueel beeld te creëren door de openingen heen, om het even welk deel van het chanson erop werd gekopieerd. Kopiist 2 springt echter nergens in bij de contratenor, niet aan het begin en ook verder niet. De verluchter moest dus de initiaal bij die stem in de marge aanbrengen in plaats van precies onder de initiaal van de tenor. Bij het aandeel van kopiist 2 zijn nog zijn aanwijzingen zichtbaar voor de letter die de verluchter moest schilderen bij het begin van de discantus.

25 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 41; Alden, *Songs*, 33 noot 79 en 77, noot 25.

De initialen zijn in het hele boek uniform, op basis van een beperkt aantal ontwerpen en kleuren. De letters zelf zijn geschilderd in geel of grijs, soms met enige nuance qua coloriet, op een monochrome achtergrond van rood, purper, groen of blauw binnen een zwart rechthoekig kader. De binnenzijde van het kader vertoont een gele schaduw; de rest van de achtergrond is gevuld met een zwart en/of geel filigraan of een ander patroon.

Niettegenstaande deze uniformiteit zijn er aanwijzingen dat de initialen niet in één maar in twee fasen zijn toegevoegd, aansluitend bij het werk van de twee belangrijkste kopiisten. Vooreerst zijn de kleurschaduwen van de initialen in de twee secties van deze kopiisten licht, maar toch merkbaar verschillend. Belangrijker is echter dat de volgorde van de kleuren van de initialen verschilt. In het gedeelte van kopiist 1 worden de kleuren herhaald volgens een vast patroon van rood, blauw, groen en paars (per bladzijde in de volgorde discantus, tenor en contratenor). Aangezien er vier kleuren zijn, maar doorgaans slechts drie initialen, zorgt dit systeem voor variatie wanneer de lezer door het boek bladert, want dezelfde kleur keert pas terug bij de vijfde initiaal. Even wordt het systeem doorbroken bij het vierstemmige *Donnez laumosne* (nr. 31). In twee van de drie openingen van dit lied komt elk van de vier kleuren eenmaal voor, maar in verschillende combinaties. In de derde opening wordt tweemaal blauw gebruikt en paars helemaal niet. Daarna keert het gewone patroon terug, in dezelfde volgorde als voorheen.

In het deel van kopiist 2 zijn drie van de vier kleuren van de eerste sectie in gebruik: rood, blauw en groen, maar geen paars. De verluchter van de tweede sectie was erop uit om in de opeenvolgende pagina's zoveel mogelijk variatie aan te brengen, maar met zijn beperktere kleurenpalet moest hij een ander systeem volgen dan bij kopiist 1. Hij lost dat op door een regelmatig wisselsysteem waarbij hij de eerste kleur telkens naar achteren verplaatst en de andere twee naar voren schuift, aldus: rood-groen-blauw, groen-blauw-rood, blauw-rood-groen. Hij respecteert daarbij de volgorde van de stemmen: discantus, tenor, contratenor. Op die manier verschijnt hetzelfde kleurpatroon om de vier inzetten. Van de mogelijke verklaringen voor, enerzijds, de stilistische gelijkmatigheid van de initialen en, anderzijds, het gebruik van wisselende patronen is wellicht de meest aannemelijke dat het boek terugkeerde naar hetzelfde atelier nadat kopiist 2 zijn chansons had toegevoegd. Dat zou erop kunnen wijzen dat de productie van het boek tot stand kwam in de streek

van de eerste eigenaar. Verder gespecialiseerd kunsthistorisch onderzoek over de specifieke stijl van de initialen kan wellicht de precieze locatie helpen definiëren.[26]

Het manuscript bevat voorts slechts één verluchting, namelijk een wapenschild op de versozijde van het voorste schutblad: keel (rood) met een zilveren kruis (nu verkleurd door oxidatie), binnen een geblokte zoom van azuur en goud (een rand afwisselend met blauwe en gele rechthoeken). Het wapenschild hangt aan de onderste balk van het buitenste kader vast met een geknoopt touw. De achtergrond van het kader is geschilderd in goudkleur, met kapitaalletters 'I'.[27]

Het kruis wijst in de richting van het huis van Savoye. Dat blijkt ook uit het geknoopte touw, bekend als de 'Savoyeknoop', een wijdverspreid element van de heraldische beeldtaal verbonden met de dynastie van Savoye sinds de veertiende eeuw.[28] Voorts is uit de rand af te leiden dat het wapenschild onder meer toebehoorde aan Philippe van Savoye, hertog van Baugé en Bresse (1438-1497, ▶Appendix 3). Zijn zoon Philippe (1490-1533) gebruikte hetzelfde wapenschild. Hij nam het in 1528 over van de Savoye-Nemourstak van de Savoyedynastie, toen de Franse koning François I hem het hertogdom van Nemours schonk, tussen Parijs, Chartres en Orléans.[29] Diverse elementen wijzen er echter op dat geen van beiden ooit eigenaar van het boek is geweest, én dat het wapenschild niet behoort tot de originele verluchting. Vooreerst refereert de letter 'I' op de achtergrond vermoedelijk aan de beginletter van de eigenaar van het wapenschild. Niet zelden werden toen in heraldische of in randdecoratie initialen van namen opgenomen. Ten tweede was de eerste bezitter vermoedelijk een vrouw. Ten derde wijst de plaatsing van het wapenschild op het schutblad, in plaats van bij het eerste werk in het boek, op een latere toevoeging.[30] Ten vierde, zoals verder beschreven, werd ook het schutblad zelf, waarop het wapenschild voorkomt, mogelijk pas la-

▶ p. 57

26 Cf. Higgins, *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*, viii, die de initialen van Niv vergeleek met die in een aantal getijdenboeken en er daardoor in slaagde de herkomst van de bron in ruimte en tijd in te perken.

27 Di Crollalanza, *Enciclopedia*, 436.

28 Ik ben veel dank verschuldigd aan Remco Sleiderink voor deze identificatie. Prof. Gustavo Mola di Nomaglio van het Centro Studi Piemontesi gaf me ook verdere informatie in wat volgt. Een gelijkaardig wapenschild van Philippe, uit 1491, is te vinden in de kathedraal in Mechelen; online te zien op http://balat.kikirpa.be/object/24673.

29 Zie Rangoni-Machiaveli, *Stemmi*, Tabel VII. De wapenschilden zijn ook identiek aan die van de hertogen van Aosta, een jongere zijtak van de Savoyedynastie. Deze tak bestaat echter pas sinds 1845, dus veel te laat voor ons liedboek. Ik ben dank verschuldigd aan dr. Omar Borettaz van de Biblioteca regionale di Aosta voor meer informatie over Aosta en de relatie met het Huis van Savoye.

30 Vergelijk bijvoorbeeld Cord en Lab.

ter bijgevoegd. Ondanks die onzekerheden vormt het wapenschild een belangrijke aanwijzing voor de context waarin het boek tot stand kwam en misschien kan het uiteindelijk leiden tot de identificatie van de eerste eigenaar.

De laatste fase in de productie van het boek was het inbinden. Het LC is wat dit betreft alvast ongewoon op twee vlakken: de band is nog steeds de originele en die bestaat niet uit leer maar uit brokaatstof over karton (▶ Appendix 4).[31] ▶ p. 58 Boekbanden met textiel kwamen frequent voor in de vijftiende eeuw, maar de meeste hebben de tand des tijds niet doorstaan, hetzij door slijtage hetzij omdat het herinbinden later een algemene praktijk werd. De boekband van LC is dan ook een bijzonder waardevol relict. Ter vergelijking: Dij, Niv en Wolf, chansonniers uit de Loirevallei, zijn alle in modern leer gebonden.[32] De boekband van Lab is vermoedelijk nog origineel, maar die is van perkament. Dat chansonnier kwam nooit in handen van de bestemmeling en het werd ook nooit afgewerkt. Met zijn donkere, violetkleurige fluwelen boekband leunt alleen Cop dicht bij het LC aan.[33] Het textiel maakt het boek tot een persoonlijk luxevoorwerp. Er is een grondiger analyse nodig om het juiste weefsel te bepalen en wat dat kan betekenen voor de datering en de herkomst. Op de rug van het achterplat is het weefsel losgekomen, waardoor merktekens in inkt zichtbaar zijn die wellicht bedoeld waren als aanwijzingen voor de boekbinder (▶ Appendix 4d). ▶ p. 60

Hoewel het boek over het algemeen uitzonderlijk goed bewaard bleef, zijn er toch enkele elementen van de band verdwenen. Ten eerste zijn er vier gaten zichtbaar op zowel het voor- als het achterplat, waar een lint moet geweest zijn. Van die linten rest er weinig, maar de draden waren blijkbaar deels zwart en deels zilver, omwonden met goud. Ten tweede

31 Ik ben zeer veel dank verschuldigd aan Philippa Marks en Elizabeth Rose van de British Library, en aan Chris Coppens, voor hun hulp in het onderzoek naar de band. Een bijzonder bruikbare gids over boekbinding met Frans textiel is Coron en Lefèvre (red.), *Livres en broderie*. Zie ook Barber, *Textile and Embroidered Bindings*.

32 Fallows, 'The Velvet Songbooks', 551, vermoedt dat Wolf origineel in fluweel was gebonden. De bewaarde fragmenten van de vroegere band zijn echter niet van fluweel, maar van een papieren handschrift. (Ik dank Johanna Mock van de Herzog August Bibibliothek voor deze informatie en het ter beschikking stellen van afbeeldingen van de fragmenten; die zijn verder beschreven in Gutiérrez-Denhof, *Das Wolfenbütteler Chansonnier*). Het is echter ook mogelijk dat deze fragmenten niet afkomstig zijn van de originele band.

33 Alden, *Songs*, begeleidende website, Appendix A; Fallows, 'The Velvet Songbooks'. Het is jammer dat de band niet is afgebeeld in de digitale voorstelling van de bron door de Deense Koninklijke Bibliotheek (www.kb.dk/permalink/2006/manus/702/eng). BerK bevat nog steeds het originele fluweel. Cord is ingebonden in fluweel, maar de datering is onzeker (hypotheses gaan van de vijftiende tot de negentiende eeuw); zie Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 48. Het kleine liedboek van Margaretha van Oostenrijk (Br11239) en haar *basses danses*-boek (Br9085) dragen nog sporen van zijde op de originele houten boekband.

zijn er op beide platten ook gaten halverwege het snijvlak, waar ooit met nagels een metalen of misschien een leren gesp was bevestigd. Voor een boek, en vooral een dat zo klein was als het LC, was het ongewoon dat er zowel linten als een gesp werden gebruikt. De linten moeten er eerst geweest zijn. Die werden dan vermoedelijk verwijderd – of ze waren gewoonweg versleten – en vervangen door een metalen gesp.

Bifolia van dik en ruw perkament werden vastgelijmd aan de binnenkant van het voor- en het achterplat, zodat er beschermende schutbladen werden toegevoegd. Dat deze de uiteinden van de linten op de binnenzijde van de platten verborgen, wijst erop dat de schutbladen later werden aangebracht: de uiteinden van de linten moesten immers zichtbaar blijven.[34] Ze kunnen ook zijn toegevoegd ter bescherming van het boek en om plaats te voorzien voor het wapenschild.

Ten slotte moesten de sneden verguld worden. Die waren ook versierd met het zilveren kruis op een rode achtergrond, eigen aan het huis van Savoye: een bovenaan en onderaan, en twee aan de frontzijde. Die kruisen zijn mogelijk toegevoegd samen met het wapenschild. De versiering bestond mogelijk ook uit de karakteristieke blauwe en gele rand, maar die is niet meer zichtbaar (▶ Appendix 4e-g). ▶ p. 61

I.5 HISTORIEK NA DE PRODUCTIE

Behalve de toevoeging van chansons en, misschien van het wapenschild, zijn er weinig sporen van later gebruik. Hier en daar komen niet-gecorrigeerde fouten voor, wat uitvoeringen uitsluit (▶ Appendix 8). Er zijn enkele correcties die van latere datum zijn dan het werk van de kopiisten. Een voorbeeld is wellicht de zwarte *brevis* in de vijfde notenbalk van fol. xxiii, waarvan de kleur van de inkt opvallend verschilt van de rest van de notatie. Andere voorbeelden: vermoedelijk op fol. xxxix, tweede notenbalk, eerste noot, en fol. lvii, derde notenbalk. Verder is een klein aantal inscripties toe te schrijven aan latere gebruikers of eigenaars. Het binnenste schutblad vooraan vertoont een reeks van mogelijke penproeven: ‘Sūt’ en ‘apud’, iets aan de linkerkant wat nu onleesbaar is en op de rechterkant ‘Le diziesme’. Dit laatste is misschien een catalogus- of inventarisnummer. Het schutblad achteraan draagt de inscriptie ‘Venite ▶ p. 78

34 Met dank aan Chris Coppens om dit voor mij te verduidelijken. Vergelijk het altusstemboekje van Br/To, dat nog de originele lederen linten bevat, waarvan de uiteinden inderdaad zichtbaar zijn op de binnenzijde van de platten; te zien op http://idemdatabase.org/.

exsultemus' en op het laatste folio, fol. [95]^{v}, staan er vlekkerige, vervaagde letters die te lezen zijn als 'Annuy'.

Het ontbreken van ook maar enige officiële stempel toont aan dat het boek altijd in private handen is gebleven. Het stemt tot dankbaarheid dat de eigenaars er zo zorgzaam zijn mee omgesprongen. Of dat het resultaat is van oprechte waardering of van een gunstige desinteresse doet niet ter zake: het boek heeft het overleefd en het verkeert in een veel betere staat dan nagenoeg elke vergelijkbare vijftiende-eeuwse bron. Drie van de vijf chansonniers uit de Loirevallei werden immers opnieuw ingebonden en er ontbreken pagina's.[35]

Eén fascinerend aanknopingspunt voor de geschiedenis van het boek vanaf de vroegste bezitters tot heden is te vinden op een stukje papier (▶ p. 63 ▶ Appendix 5), op formaat gesneden en opgevouwen achteraan in het boek. Daarop staat te lezen:

Recueil de chansons du milieu du XVième siecle sans nom d'auteurs. La musique en est difficile à lire. On trouve dans ce livre quelques chansons populaires mais en générale elles sont d'une musique plus savante notée en trois parties (appréciation de Mr Tiersot, conservateur du conservatoire)

De identiteit van de auteur van deze evaluatie is gemakkelijk te achterhalen: het gaat om Julien Tiersot, die adjunct-bibliothecaris was aan het conservatorium van Parijs van 1883 tot 1909 en nadien hoofdbibliothecaris tot aan zijn pensionering in 1921. De vermelding 'conservateur' en niet 'conservateur adjoint' wijst erop dat hij het boek taxeerde toen hij hoofdbibliothecaris was. Het papier waarop de beoordeling is geschreven bevat een onvolledig watermerk dat een aanwijzing zou kunnen geven voor de datering. Ook het grondig onderzoek van de geschriften en de brieven van Tiersot kan eventueel een hulp zijn, voor het geval hij ergens zijn kennis met deze bron heeft gedocumenteerd. Zijn beoordeling is alleszins vrij accuraat: hij heeft blijkbaar uit een andere bron een aantal liederen met toeschrijvingen aan componisten herkend en op basis daarvan het handschrift kunnen dateren.[36] De nummers in potlood op de binnenkant van het voorste schutblad, waarvan de betekenis niet dui-

35 Zie Alden, *Songs*, begeleidende website, Appendix A, voor details over de schade aan elk manuscript.
36 Na de ontdekking van Lab in 1857 werd vermeld dat de muziek 'moeilijk te transcriberen' is; zie Alden, *Songs*, 28.

delijk is, evenals de nummering in potlood toegevoegd aan de chansons in het boek zelf, zijn naar alle waarschijnlijkheid van de hand van Tiersot (▶Appendix 2).[37] Kenmerkend is de vorm van het cijfer '3' met een gesloten cirkel bovenaan, de schuine, diagonale '5', de '6' met de lange haakvormige stok, en de '9' met de lange hoekige neerhaal. ▶ p. 56

Uit vergelijking met het handschrift van Tiersot blijkt dat zijn beoordeling niet door hem is geschreven.[38] Het is niet bekend wie de nota schreef en wie Tiersot om zijn mening heeft gevraagd. Tiersot, die in zijn tijd bekend was als een expert in oude muziek, was de auteur van een uitgebreide reeks voortreffelijke publicaties, vooral over het Franse volkslied. Hij was dan ook de meest voor de hand liggende deskundige voor iemand in of rond Parijs die wilde weten of het boek historisch – of financieel – waardevol was.[39] Het is bovendien niet uitgesloten dat Tiersot werd geconsulteerd terwijl hij op reis was. Het meest aannemelijk is dat de evaluatie gebeurde naar aanleiding van een verkoop, misschien op vraag van een Parijse boekhandelaar. Hoewel hypothetisch, komt dat overeen met het weinige dat kan worden gereconstrueerd over de geschiedenis van het manuscript kort voor de aankoop: via het veilinghuis Vanderkindere kwam ik in contact met de verkoper, die verklaarde dat het liedboek, samen met andere stukken, uit een erfenis van zijn vader of zijn grootmoeder afkomstig was. Beiden waren verzamelaars, zij hadden geregeld artikels gekocht in Parijs, waar de grootmoeder had gewoond, en beiden waren kort na elkaar gestorven. De verkoper was niet zeker wie van de twee het had verworven. Men herinnerde zich weinig van het manuscript en men had gewoonweg die items waar men geen persoonlijke band mee had in kavels verkocht zonder er veel aandacht aan te besteden. De familie en alle verwanten die vroeger eigenaar waren geweest, hebben zich nooit gerealiseerd dat hun manuscript belangrijk of waardevol was. Dit is begrijpelijk – er is immers doorgedreven musicologische expertise nodig om het chansonnier te evalueren – maar het blijft verrassend dat de verkoper noch het veilinghuis ooit het initiatief

37 De vergelijking werd gemaakt op basis van een uitgebreide verzameling van Tiersots brieven die online beschikbaar zijn op de Gallica-website van de Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059665v.r=tiersot?rk=42918;4.

38 Zie de documenten van Tiersot op de Gallica-website.

39 Wat Tiersot bedoelt met 'populair' en de betekenis ervan voor de studie van het vijftiende-eeuwse lied beschrijft Alden, *Songs*, 47 e.v. Een informatief obituarium dat ook Tiersots werk als onderzoeker belicht, is te vinden in Engel, 'Views and Reviews'.

heeft genomen om een expert te raadplegen alvorens het boek te verkopen.[40] Ik heb dan ook de verkopers verzocht mij in te lichten als zij ooit nog andere muzikale bronnen tussen hun bezittingen zouden ontdekken, maar tot op heden heb ik niets vernomen.

40 Een extremer voorbeeld: in 2011 verkocht hetzelfde veilinghuis van ons liedboek een schilderij voor € 9500. Het werd later doorverkocht als een werk van Rubens voor € 856.000; zie www.rtbf.be/info/medias/detail_une-peinture-attribuee-pour-9-500-euros-semble-etre-un-rubens-press?id=6015073 (bekeken op 27 oktober 2016).

II INHOUD

De inhoud van een chansonnier werd ongetwijfeld bepaald door de persoonlijke smaak van de schenker en/of de ontvanger, evenals door de functie van het boek.[41] Het LC bevat vijftig werken: negenenveertig liederen met Franse tekst en één geestelijk werk in het Latijn (▶ Appendix 7, ▶ p. 71). Een vijftigtal chansons is het gebruikelijke aantal in vijftiende-eeuwse liedboeken die bedoeld waren als geschenk. Op dat vlak beantwoordt het LC aan de heersende norm.[42] Alle chansons zijn gebaseerd op poëzie in de zogenoemde *formes fixes*, de traditionele poëtisch-muzikale liedvormen die omstreeks het midden van de veertiende eeuw werden gestandaardiseerd en tot het einde van de vijftiende eeuw in voege bleven. Er zijn drieënveertig *rondeaux*, de populairste liedvorm in de vijftiende eeuw.[43] Het *rondeau* is samengesteld uit een vaste structuur van een volledig refrein (AB), een halve strofe (a), een half refrein (A), een volledige strofe (ab) en de herhaling van het volledige refrein (AB). De poëzie correspondeert met twee secties in de muziek: hoofdletters wijzen op dezelfde muziek en dezelfde tekst (in het refrein), kleine letters op dezelfde muziek, maar op een andere tekst (in de strofe). De zes resterende chansons zijn *virelais*, een strofische vorm met een refrein die op het einde van de vijftiende eeuw werd gereduceerd tot één enkele strofe met aan het begin en het einde het refrein (AbbaA). Er zijn geen strikte canons of combinatievormen. Alle chansons zijn driestemmig, behalve één, het vierstemmige *Donnez laumosne* (nr. 31).

Zoals gezegd is de discantus overal voorzien van een tekst, met de resterende verzen onderaan toegevoegd. Het LC is dus niet alleen een belangrijke muzikale bron, maar ook een literaire. Men mag aannemen

41 Meconi, 'A Cultural Theory', 656.

42 Fallows, 'The Velvet Songbooks', 551. Doorgaans is ca. 50 liederen een normaal aantal, maar in de Loiregroep is dit eerder aan de lage kant. Alleen Cop heeft er met 44 minder. Vooral Lab en Dij zijn zeer omvangrijk, met resp. 106 en 161 chansons, maar de totstandkoming van deze liedboeken is complex als gevolg van de meerdere chronologische fasen. Wolf bevat 56 chansons, Niv 66.

43 Higgins, 'Chansonnier Nivelle de la Chaussée', ii, stelt in deze bron een gelijkaardig overwicht vast van *formes fixes*. Zij noemt het repertoire 'conservatief', in tegenstelling met Dij, dat meer vrije vormen bevat.

dat de oorspronkelijke eigenaars evenveel genoegen beleefden aan het lezen van de gedichten als aan het beluisteren van de muziek.

II.1 CONCORDANTIES

▶ p. 71

Van 38 van de 50 werken zijn concordanties gevonden (▶ Appendix 7 en Tabel 4).[44] De resterende twaalf stukken zijn *unica*.[45] Uit de concordanties blijkt dat het LC het dichtst aanleunt bij de zogenaamde Loirevallei-chansonniers, de vijf liedboeken Cop, Dij, Lab, Niv en Wolf. Die werden vermoedelijk geproduceerd in of in de omgeving van Tours tussen ca. 1460 en 1480.[46] Cop, Dij, Lab en Wolf worden gegroepeerd op basis van concordanties op het vlak van kopiisten en van verluchting. Niv werd geproduceerd in dezelfde regio en omstreeks hetzelfde tijdstip, het bevat ook een grotendeels gemeenschappelijk repertoire, maar de exacte relatie tot de andere blijft onduidelijk.[47] Fallows omschrijft Niv als 'belangrijk als een meer zelfstandige getuigenis ten opzichte van de traditie' (namelijk de andere Loireboeken).[48] Hetzelfde geldt voor het LC, aangezien het niet gerelateerd is aan dezelfde kopiisten als de andere liedboeken.

LC heeft het hoogste aantal concordanties met Dij (26) en Lab (24). Dat is geen verrassing gezien de ongebruikelijke omvang van deze liedboeken. Meer indicatief zijn de bronnen met het derde en vierde hoogste aantal concordanties, namelijk Wolf en Niv, waarin het aantal opgenomen composities vergelijkbaar is met het LC. De lage rangorde van het laatste Loireboek, Cop, dat met slechts zeven concordanties samen met andere boeken op de elfde plaats komt, is te verklaren doordat dit liedboek slechts 34 chansons bevat. De overlapping tussen het LC en Cop is in feite vergelijkbaar met de relatie met de andere Loireboeken, indien weergegeven in procenten: zeven van de drieëntwintig liederen of 21

44 De informatie over concordanties is vooral gebaseerd op Fallows' gezaghebbende *A Catalogue*. Zonder dit onmisbare referentiewerk zou het in kaart brengen van het repertoire van het LC beduidend moeilijker en tijdrovender geweest zijn. In de tabel zijn intavolaties niet opgenomen.

45 Het is mogelijk, maar weinig waarschijnlijk, dat variante versies van enkele van de *unica* bewaard bleven met alternatieve teksten.

46 In verband met het toenemend besef dat deze liedboeken noodzakelijk verbonden zijn met de Loirevallei, zie Fallows, 'Trained and immersed in all musical delights'. Als de onbetwist gezaghebbende studie van deze groep liedboeken geldt momenteel Alden, *Songs*, waaruit de datering en de herkomst hier zijn overgenomen. Verregaand is haar overtuiging dat het idee van het chansonnier als een luxeobject in de Loirevallei ontstond; zie *Songs*, 65 e.v. Peter Woetman Christoffersen stelt een alternatieve datering van de liedboeken uit de Loirevallei voor op www/pwch.dk.

47 Het formaat van Niv is groter dan de andere liedboeken. Atypisch zijn de toeschrijvingen aan componisten; zie Alden, *Songs*, 114 e.v.

48 Geciteerd in Alden, *Songs*, 114, noot 8.

procent. De overlapping met Dij is 16 procent, met Lab 22 procent, met Niv 25 procent en met Wolf 39 procent. Enigszins verrassend is dat het hoogste aantal concordanties met liedboeken buiten de Loiregroep, namelijk met Col/Col (PBN) op de vijfde en met Pix op de zesde plaats, aan Italië gerelateerd zijn (Col wellicht met Napels en Pix met Firenze).[49]

Dat vier chansons, de nrs. 9, 15, 23 en 28, alleen in de Loireboeken voorkomen, bevestigt de band met deze groep nog meer. Anderzijds zijn slechts zes van de 38 chansons met concordanties alleen te vinden in liedboeken buiten de Loiregroep: de nrs. 21, 37, 38, 41, 45 en 47. Vier ervan, de nrs. 38, 41, 45 en 47, zijn bekend uit slechts één andere bron. Tot aan het opduiken van het LC werden ze als *unica* beschouwd (dit zijn de enige vier voorbeelden van liederen in het LC met slechts één concordantie). Nr. 37 bleef bewaard in slechts twee andere bronnen. Nr. 21, *Je ne fays plus*, is een bijzonder geval: hoewel het een van de meest verspreide en een van de populairste liederen uit de jaren 1470-1480 is, is het opmerkelijk dat het niet voorkomt in de Loiregroep.[50] Uit het LC blijkt dat het alvast circuleerde in de streek van de Loirevallei. Van twaalf chansons is er geen enkele concordantie met een andere bron bekend, zodat die als *unica* kunnen worden beschouwd (de nrs. 13, 18, 30-34, 40, 44, 48-50; zie verder en ▶ Appendix 8).

▶ p. 78

Er staan in het handschrift geen toeschrijvingen aan componisten. Op basis van concordanties zijn de componisten of vermoedelijke componisten van 26 van de 50 werken te identificeren (Tabel 5). Johannes Ockeghem is met vijf chansons het best vertegenwoordigd; Antoine Busnoys komt op de tweede plaats met drie werken. Twee chansons met een gedeeld auteurschap van deze twee brengt het aantal op tien, dit is 20 procent van de inhoud van het LC. (Het percentage is zelfs hoger wanneer de drie andere werken met een onzekere toeschrijving worden meegeteld.) Dat beiden zo sterk vertegenwoordigd zijn, maakt het waarschijnlijker dat het LC afkomstig is uit de Loirevallei of uit de kring

49 Fallows, *A Catalogue*, 12 en 38.

50 De chronologie kan geen rol gespeeld hebben, want de Loireboeken werden in de jaren 1480-1500 uitgebreid; zie Alden, *Songs*, 129. In verband met de populariteit van chansons, zie Fallows, 'The Most Popular Songs of the Fifteenth Century', 796. Hij vermeldt *Je ne fays plus* als het chanson uit de jaren 1470-1480 dat in populariteit op de tweede plaats komt. Het enige vergelijkbare voorbeeld in de Loireboeken is het ontbreken van *Fortune par ta cruauté* van Vincenet, dat als populair chanson uit de jaren 1460-1470 samen met andere de derde plaats inneemt; Fallows, 'The Most Popular Songs of the Fifteenth Century', 795.

TABEL 4. Overzicht van de concordanties

BRON	CONCORDANTIES[•]	NR. VAN CONCORDANTIES	RANGORDE[••]
Augsburg25	39	1	17=
BerK	1, 2, 27	3	15=
BQ16	4, 12, 16, 19, 24, 36, 39	7	11=
BQ17	10, 21	2	16=
BQ18	7 [4vv.], 16 [frag.]	2	16=
Bratislava	1, 39	2	16=
CantiC	7 [4vv.], 19 [4vv.]	2	16=
Cape	2 [4vv.], 16, 36	3	15=
Col / Col (PBN)	1, 2, 5, 7, 10, 12 [andere Contratenor], 14, 16, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 39	16	5
Cop	2, 3, 4, 10, 16, 17, 22	7	11=
Cop1848	3, 4, 10, 21, 26, 45	6	12=
Cord	2 [4vv.], 4, 8, 11, 12, 16, 19, 20, 26, 27, 42	11	7
CTrin	25	1	17=
Dij	2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 35, 36, 39, 42, 43, 46	26	1
EscB	2, 12, 20, 25, 43	5	13=
F27	12	1	17=
F112bis	1	1	17=
F121	16, 21	2	16=
F176	2, 4, 6, 8, 11, 17, 20, 21, 26, 43	10	8
F178	10, 16, 19, 21	4	14=
F229	7, 19, 21, 39	4	14=
FR2356	2, 4, 10, 11, 16, 21, 26, 27, 36	9	9=
FR2794	1, 10, 16, 21, 38	5	13=
Frankfurt20	10	1	17=
Glog	1, 7, 14, 19, 26, 39	6	12=
Lab	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 [andere Contratenor], 16, 17, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 35, 39, 42, 43	24	2
Linz529	12 [andere Contratenor; frag.]	1	17=
Lo31922	16	1	17=
M5023	1 [2vv.], 12	2	16=
M9659	2, 20 [frag.]	2	16=
Maastricht169	16	1	17=
Mantua518	4	1	17=

• Cijfers verwijzen naar het nummer in het boek; voor de corresponderende nummers in de index, zie de Alfabetische lijst van chansons in Appendix 1.

•• Rangorde volgens het aantal concordanties, te beginnen met de bron met het hoogste aantal.

BRON	CONCORDANTIES*	NR. VAN CONCOR-DANTIES	RANG-ORDE**
MC871	11 [x2], 16	2	16=
Mel	2 [4vv.], 8, 16, 20, 26, 27, 29, 42, 43 [4vv.]	9	9=
Niv	2, 3, 8, 10, 11, 12, 15, 17, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 35, 42, 43	17	4
Odh	16 [4vv.], 21 [4vv.], 26	3	15=
P676	16, 39	2	16=
P1597	11, 35	2	16=
P2245	10, 21	2	16=
Pav	8, 16	2	16=
Per431	1, 4, 12, 16, 19, 39	7	11=
Per1013	46	1	17=
Pix	2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 16, 19, 21, 26, 37, 39, 41	14	6
RCas	7, 10, 16, 19, 26, 39	6	12=
RCG	7, 10, 16, 19, 20, 21, 26, 35, 39	9	9=
Schedel	1, 11, 26	3	15=
Segovia	12 [één toon lager], 21	1	17=
SG461	35	2	16=
SG462	21	1	17=
Spec	1	1	17=
Strahov	36	1	17=
Tongeren	10, 25	2	16=
Tr88	43	1	17=
Tr89	39, 43 [4vv.]	2	16=
Tr90	1 [2x; 1 = 4vv.], 11	2	16=
Tr91	43 [4vv.]	1	17=
Tr93	25	1	17=
Tr1947	12 [andere Contratenor]	1	17=
Turin I.27	21	1	17=
TVC	26	1	17=
Ulm237	16	1	17=
Uppsala76a	2, 4, 16, 20, 36, 37, 39, 47	8	10
Verona757	1, 7, 19, 39	4	14=
Wolf	1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 35, 39, 42, 43, 46	22	3
Wolffheim	21	1	17=

TABEL 5. De componisten vertegenwoordigd in het LC, met het aantal werken

COMPONIST	AANTAL WERKEN
Johannes Ockeghem (c. 1420-97)	5
Antoine Busnoys (c. 1430-92)	3
Firminus Caron (fl. 1460-75)	2
Robert Morton (c. 1430-c. 1479)	2
Johannes Ockeghem (c. 1420-97) / Antoine Busnoys (c. 1430-92)	2
Barbingant (c. 1445-60)	1
Gilles Binchois (c. 1400-60)	1
Barbingant (c. 1445-60) / Fedé (c. 1415-1477?)	1
Barbingant (c. 1445-60) / Johannes Ockeghem (c. 1420-97)	1
Gilles Binchois (c. 1400-60) / Guillaume Du Fay (1397-1474)	1
Gilles Binchois (c. 1400-60) / Walter Frye (d. c. 1475)	1
Antoine Busnoys (c. 1430-92) / Firminus Caron (fl. 1460-75)	1
Antoine Busnoys (c. 1430-92) / Loyset Compère (c. 1445-1518) / Gilles Mureau (c. 1450-1512)	1
P. Convert (fl. 1460-70)	1
Walter Frye (d. c. 1475)	1
Hayne van Ghizeghem (c. 1445-after 1476)	1
Michelet (fl. c. 1470)	1

van het Franse koninklijk hof.[51] Ockeghem was verbonden aan het hof en aan de abdij van Saint-Martin in de stad Tours van 1453 tot aan zijn overlijden. De vroegste bekende data in verband met Busnoys zijn 1461 en 1465; toen was hij respectievelijk actief aan de kathedraal in Tours en aan de abdij Saint-Martin.[52] Beide componisten zijn overigens dominant in de repertoires van de centrale chansonniers uit de Loirevallei.[53]

Andere componisten naast Busnoys en Ockeghem zijn slechts marginaal vertegenwoordigd. De meeste andere componisten die konden geïdentificeerd worden, zijn bekend omdat hun chansons zeer populair

51 Te vergelijken met Cord, een gelijkaardige bron, waarin ongeveer de helft van de inhoud via concordanties aan componisten kan worden toegeschreven. Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat Cord erop uit is zo veel mogelijk verschillende componisten te selecteren. Zelfs Guillaume du Fay, die de best vertegenwoordigde is, leverde slechts drie chansons; Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 37.

52 Voor een overzicht van de biografie zie Higgins, 'Busnoys [Busnois, Bunoys, de Busnes], Antoine [Antonius]' en Leeman L. Perkins, 'Ockeghem [Okeghem, Hocquegam, Okegus etc.], Jean de [Johannes, Jehan]. Meer gedetailleerde bijdragen zijn opgenomen in Higgins (red.), *Antoyne Busnoys*, en Vendrix (red.), *Johannes Ockeghem*.

53 Zie Alden, *Songs*, begeleidende website, Appendix A, voor statistische gegevens.

TABEL 6. De populaire chansons in het LC

DATERING•	NR. IN BOEK	TITEL	COMPONIST	RANGORDE IN POPULARITEIT••
jaren 1450 (9+)	1	*Ave Regina*	Frye	1
	26	*Ma bouche rit*	Ockeghem	2=
	10	*Dun aultre amer*	Ockeghem	2=
	12	*Jay pris amours*	Anon.	4
	20	*Comme femme desconfortee*	Binchois	7=
	11	*Je ne vis onques*	Binchois / Du Fay	7=
	43	*Quant ce vendra*	Busnoys / Ockeghem	9=
	27	*Tout a par moy*	Frye / Binchois	11=
	8	*Lomme banny*	Barbingant	11=
jaren 1460 (9+)	16	*De touz biens plaine*	Hayne	1
	39	*Helas que pourra*	Caron	2
	4	*Le souvenir*	Morton	3=
	2	*Naraige jamais*	Morton	3=
	19	*Cent mil escuz*	Caron	6
jaren 1470 (10+)	21	*Je ne fays plus*	Mureau / Busnoys / Compere	2
	7	*Le despourveu*	Caron	8

• De tabel is gebaseerd op Fallows, 'The Most Popular Songs'. Het cijfer tussen haakjes verwijst naar het minimum aantal bronnen dat nodig is om de populariteit te meten.

•• Opgesteld van het hoogste naar het laagste aantal, volgens Fallows, 'The Most Popular Songs'; voor de jaren 1450-1460 identificeert Fallows dertien werken, voor de jaren 1460-1470 twaalf, en voor de jaren 1480-1490 elf. De rangorde is telkens per decennium.

waren en een ruime verspreiding genoten. De criteria om de populariteit te bepalen zijn uiteraard onzeker, maar een betrouwbaar uitgangspunt biedt Fallows' voorstel om daarbij als leidraad het aantal bronnen te gebruiken waarin een werk voorkomt.[54] Op basis daarvan blijkt dat het LC nagenoeg alle als populair te beschouwen composities uit de jaren 1450-1460 bevat: van de dertien werken die Fallows uit die jaren identificeerde als populair staan er negen in het liedboek (Tabel 6). Alleen ontbreken *Elend du hast*, *O gloriosa* van Touront, het anonieme *O pulcherrima mu-*

54 Fallows, 'The Most Popular Songs of the Fifteenth Century' en *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 39-40.

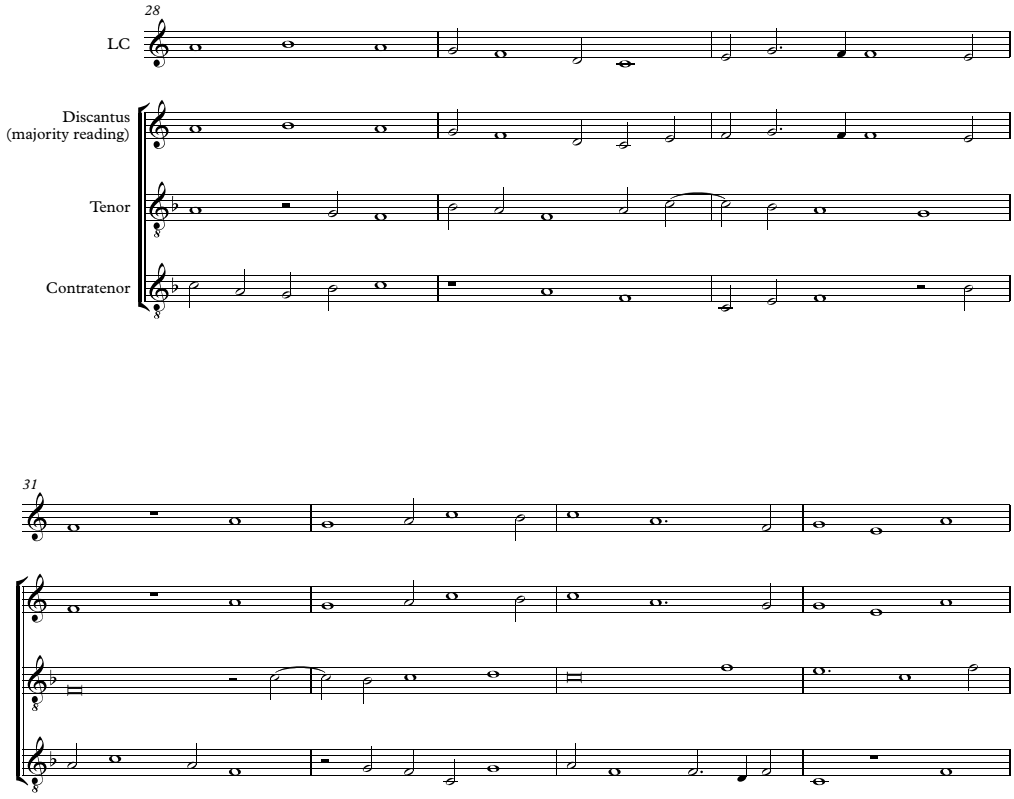
lierum en *Par le regart* van Du Fay. Zelfs als *Elend du hast* beschikbaar was, zou het werk zeker nooit in aanmerking gekomen zijn, vanwege de Duitse tekst. Ook *O gloriosa* en *O pulcherrima mulierum* maakten geen kans, aangezien er in het boek slechts plaats was voor één werk in het Latijn en die ruimte was ingevuld met het *Ave regina* van Frye. Du Fays chanson *Par le regart* werd wellicht al als gedateerd beschouwd in de jaren dat het liedboek werd samengesteld. Ook de vier populairste werken uit het decennium 1460-1470 zijn opgenomen, samen met een andere compositie van nagenoeg dezelfde hoge kwaliteit.

De aanwezigheid van overbekende werken in het LC getuigt voorts niet alleen van hun verspreiding, maar voegt ook belangrijke nieuwe kennis toe omtrent de overlevering. Een doorgedreven kritische analyse van de lezingen in het LC overstijgt de opzet van de huidige studie. Die blijft een van de meest dringende taken bij toekomstig onderzoek. Twee korte voorbeelden kunnen wel het belang van die kennis illustreren in functie van het oplossen of verduidelijken van redactionele problemen. Het *Ave regina* van Frye kan dat illustreren: het is een wijdverspreid werk, maar geen enkele bewaarde bron van vóór de ontdekking van het LC gaf een bevredigende versie.[55] In de meeste lezingen is de discantuspartij overduidelijk corrupt in maat 29, met name de sprong naar een dissonante septiem tegenover de contratenor aan het slot van de maat, gevolgd door een eveneens dissonante kwart bij het begin van maat 30. Ook nog in maat 33 van de discantus is de slotnoot verdacht dissonant tegenover de beide andere stemmen. De versie van het LC geeft echter de enig mogelijke oplossing voor de dissonanten in deze twee betwiste passages (Voorbeeld 1).[56]

Een gelijkaardig geval is het chanson *Helas qui pourra* (nr. 39, in populariteit het tweede lied uit de jaren 1460-1470). Hoewel wijdverspreid is het meestal slechts bewaard gebleven als een tekstincipit. Met de volledige tekst is het werk, behalve in het LC, slechts in drie bronnen overgeleverd: Dij en Wolf (in beide bronnen zijn de laatste regels van de volledige strofe corrupt), en Lab, waarin een totaal nieuwe tekst staat (een *rondeau quatrain*). De tekst alleen is te vinden in Roh. LC biedt echter de volledige tekst in een niet-corrupte lezing, mét muziek.

55 Zie de bespreking in MB97, 261-64.

56 David Fallows liet me weten dat hij de versie van het LC zou hebben gebruikt als de belangrijkste bron voor zijn uitgave indien het toen ter beschikking was geweest (persoonlijk bericht). De corrupte lezing is uitgegeven in FryeCMM zonder emendatie.



VOORBEELD 1. Frye, *Ave regina*, m. 28-34, de lezing van het LC vergeleken met de meeste andere bronnen

De verschillende tijdsfasen van de populariteit kunnen nog leiden tot een nauwkeuriger chronologische afbakening van het repertoire in het LC.[57] Opvallend in vergelijking met de boeken uit de Loirevallei zijn de zwakke vertegenwoordiging van composities van vóór de jaren 1450-1460 en vooral de afwezigheid van Du Fay (nr. 11, *Je ne vis oncques*, is vermoedelijk van de hand van Binchois).[58] Anderzijds bevat het LC, na de zeer ruime vertegenwoordiging van de populairste werken uit de jaren 1450-1470, geen identificeerbare chansons van de componisten die op het voorplan kwamen vanaf 1480 en zelfs de meeste van de populairste werken uit het decennium 1470-1480, met als bekendste *Allez regretz* van Hayne, ontbreken.[59] Deze twee vaststellingen laten toe om de ontstaansperiode van het LC in te perken: enerzijds bewijst de afwezigheid van de oudste laag van het repertoire uit de Loirevallei dat het LC van iets latere datum is, en anderzijds dat het werd vervaardigd voordat de hits uit de jaren 1470-1480 ruime verspreiding kenden. Aannemelijk is dus een datering ca. 1470-1475, wat het LC chronologisch ook in de buurt brengt van Mel en Cord.[60]

II.2 DE *UNICA*

Een van de opmerkelijkste eigenschappen van het LC is de opname van twaalf *unica* (▶ p. 78 ▶Appendix 8). Aangezien het zeer waarschijnlijk is dat de *unica* typerend zijn voor de streek waar het LC tot stand kwam, zou de identificatie van de context een van de betrouwbaarste sleutels kunnen opleveren om de herkomst van het handschrift te bepalen.[61] Zelfs wanneer de *unica* inderdaad tot het 'lokale' repertoire behoren, is het niet uitgesloten dat ze van de hand zijn van de beste componisten van chansons van die tijd, want ook Ockeghem en Busnoys behoren tot de 'lokale' componisten.

Ook de gedetailleerde stilistische analyse van elk van deze *unica* behoort tot de dringende opdrachten van het toekomstige onderzoek, maar

57 Alden, *Songs*, 109 e.v. volgt die werkwijze bij de boeken uit de Loirevallei.
58 Zie Alden, *Songs*, begeleidende website, Appendix A. Alleen Cop is op dit vlak vergelijkbaar met LC: ook daar is Du Fay opvallend afwezig.
59 In verband met Cop stelt Fallows dat de afwezigheid van *Allez regretz* alleen te verklaren is doordat het chanson nog niet was gecomponeerd op het moment dat het liedboek werd samengesteld; zie *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 39.
60 Zie Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 36; Perkins en Garey (red.), *The Mellon Chansonnier*, dl. 1, 30-32.
61 Alden, *Songs*, 110.

enkele algemene opmerkingen zijn hier al op hun plaats. De *unica* vormen in feite alleen maar een samenhangende groep omdat ze toevallig niet voorkomen in enige andere bewaarde bron, want structureel en stilistisch zijn ze zeer disparaat. Kopiist 1 schreef er acht, kopiist 2 drie en kopiist drie één. Negen ervan zijn *rondeaux* en drie *virelais*. Stilistisch aan de uiterste grens staat het eenvoudige, homofone *Helas mon [coeur]* (nr. 13), gekenmerkt door korte frasen en een lage contratenor, die enkel als harmonische vulstem fungeert. *Jay des semblans* is nauwelijks gesofisticeerder, met homofone passages die afwisselen met korte imitaties en fragmenten waarin de stemmen zelfstandig verlopen. Andere chansons zijn nagenoeg doorlopend homogeen van textuur, met meer systematisch gebruik van imitatie. *Henri philippet* begint met een strikte canon in de bovenstemmen en *Ou beau chastel* onderscheidt zich door gevarieerde combinaties van duetten.

Ook de bezetting varieert. Elf van de twaalf chansons zijn driestemmig, maar de stemtypes wisselen. De duidelijk te onderscheiden ambitus van de drie stemtypes discantus, tenor en lage contratenor die het profane lied uit de tweede helft van de vijftiende eeuw typeert, komt voor in acht werken (de nrs. 18, 30, 34, 40, 44, 48, 49 en 50). In twee chansons is de bezetting discantus, tenor en een contratenor waarvan de ambitus dicht aansluit bij die van de tenor (de nrs. 32 en 33). De bezetting van twee gelijke hoge stemmen boven een lagere contratenor (de hoger vermelde *concordans*-bezetting) komt voor in *Helas mon [coeur]* (nr. 13). *Escu dennuy* (nr. 33) verloopt in een opvallend donker, laag register. Bij wijze van uitzondering wijkt *Donnez laumosne* af van de consistente driestemmige bezetting van alle andere stukken. De reden hiervoor is niet duidelijk.

Om de *unica* in hun context te plaatsen volstaat de individuele muzikale analyse niet. Minstens nog twee andere elementen dienen onderzocht te worden: de analyse van de poëzie en de bepaling van de nawerking. Wat de teksten betreft, zijn er twee bekend uit anthologieën met poëzie: *Escu dennuy* en *Jay des semblans* (▶ Appendix 7). Men kan niet uitsluiten dat dit ook het geval is met een aantal van de andere tien. Zelfs indien dat niet zo is, kan het onderzoek van de stijl en de intertekstuele relatie met bekende poëzie een hulp zijn om te weten te komen wanneer, waar en door wie ze geschreven zijn. Het laatste lied, *Henri philippet*, valt op door het gebruik van een eerste persoon die vrouwelijk is en de inzet met een naam die blijkbaar refereert aan een bestaande persoon. De herkomst van het boek is misschien te achterhalen wanneer de persoon naar wie het

▶ p. 71

chanson verwijst geïdentificeerd kan worden, want het lijkt erop dat het lied aan het manuscript werd toegevoegd omdat de eigenaar er persoonlijk bijzonder aan gehecht was.

Wat de nawerking betreft, blijkt geen enkel chanson gebruikt te zijn als model voor een mis of in elk geval niet voor een mis die naar een chanson is vernoemd. Het is echter niet uitgesloten dat er een connectie opduikt met *sine nomine*-cycli.

II.3 ORDENING EN PLANNING

In verband met de liedboeken uit de Loirevallei stelt Alden vast dat er geen overkoepelend organisatiesysteem is, maar dat bepaalde stukken wel met een bepaalde intentie bij elkaar zijn geplaatst.[62] Dat geldt ook voor het LC (▶ Appendix 7). Zo zijn bijvoorbeeld de chansons nrs. 6 en 7, *La despourveue* en *Le despourveu*, na elkaar geplaatst omwille van de verwante begintekst (beide liederen komen ook voor in Lab en Pix, maar daar volgen ze niet op elkaar). Op basis van andere criteria horen andere groepjes samen. Zo zijn de chansons nrs. 41 en 42, en wellicht ook 43, van Busnoys. De nummers 9 en 10 zijn vermoedelijk alle twee van Ockeghem,[63] evenals 25 en 26, die beide als *virelais* formeel verwant zijn. Een ander paar *virelais* zijn de nummers 30 en 31. De chansons 4 tot en met 9 beginnen alle met een 'L', die verder nog maar in één chanson als beginletter voorkomt. Of dat een betekenis heeft en zo ja, welke, is niet duidelijk.

▶ p. 71

Ook een pragmatisch criterium kan de opeenvolging gedeeltelijk bepaald hebben, bijvoorbeeld omdat de kopiisten niet al de chansons continu ter beschikking hadden tijdens het productieproces of omdat zij de volgorde overnamen van hun modellen. Dat kan het geval zijn geweest bij enkele al vermelde groepjes: werken van één componist of met dezelfde stemverdeling circuleerden bijvoorbeeld samen of ze waren samengevoegd op grond van praktische of puur muzikale overwegingen. Zes chansonparen uit het LC zijn ook als dusdanig te vinden in concordante bronnen: 3 en 4 (in Cop), 10 en 11 (in F2356, in omgekeerde volgorde), 11 en 12 in Wolf (in omgekeerde volgorde), 25 en 26 (in Wolf), 26 en 27 (twee *virelais* van Ockeghem, in Cord, in omgekeerde volgorde) en 42 en 43 (in

62 Alden, *Songs*, 138.

63 Alleen één enkele, Italiaanse bron schrijft het toe aan Busnoys, tegenover drie bronnen die Ockeghem noemen, inclusief Niv; zie Fallows, *A Catalogue*, 140.

Lab, in omgekeerde volgorde).[64] De nrs. 30 tot 34 vormen een opvallende groep van vijf opeenvolgende *unica*, wat er kan op wijzen dat zij gekopieerd werden uit een weinig verspreide bron.

De opname van een Latijns, geestelijk werk in een anthologie die voor de rest alleen profane muziek bevat, komt relatief frequent voor in chansonniers uit de tweede helft van de vijftiende eeuw. In Lab en Wolf, beide uit de Loirevallei, is dat hetzelfde werk als in het LC: het *Ave regina* van Frye. Ook de originele versie van Cop begint met dit motet.[65] Ook in andere handschriftelijke bronnen, zoals FR2794, Pix en Br228, evenals de druk Odh, staat aan het begin een (verschillend) Latijns gebed.[66] Mel eindigt met een gebed als opdracht aan Maria.

Het is opvallend dat een aantal typische kenmerken van de Loireboeken en andere chansonniers in het LC ontbreken. In de Loireboeken is er vaak een verband tussen belangrijke liederen en het begin of het midden van een katern.[67] Dat is niet het geval in het LC, vermoedelijk omdat het formaat veel te klein is. De afscheiding van de katernen is gewoon het gevolg van het doorlopend kopiëren: zo hadden de chansons 6 en 7, *La despourveue* en *Le despourveu*, als een paar gekopieerd moeten zijn, maar zij zijn gescheiden door een katern. De eerste opening van een katern valt meestal wel samen met het begin van een chanson, maar niet altijd, zoals blijkt uit katern 9. Openingen in het midden van een katern bevatten even vaak het *residuum* van een chanson dat op de voorgaande opening was begonnen.

Van sommige liedboeken is de opdrachtgever of de ontvanger – indien het niet dezelfde persoon is – te identificeren op basis van een acrostichon gevormd door de beginletter van opeenvolgende chansons. Uit de initialen van de eerste twaalf liederen van Wolf, uit de Loiregroep, is de naam 'Estiene Petit'[68] af te leiden. Ook in liedboeken buiten de Loiregroep komt dat voor, zoals in F121, maar jammer genoeg niet in het LC.

64 Alden, *Songs*, 154, merkt op dat chansonparen vaak van elkaar werden gekopieerd in de Loireboeken, maar nergens meer dan twee chansons.
65 Rifkin, 'Busnoys and Italy', 547, noot 178.
66 Fallows, *Chansonnier de Jean de Montchenu*, 39.
67 Alden, *Songs*, 164.
68 Fallows, 'Trained and immersed in all musical delights', 42.

III SAMENVATTING EN BESLUIT

Er blijft nog heel wat onderzoek te doen over ons nieuwe liedboek. Verdere codicologische studie, vooral over de decoratie en de band, zou de geografische herkomst preciezer kunnen bepalen en fysieke verwantschappen met bekende bronnen ontsluieren. In combinatie met archiefonderzoek kunnen misschien de bezitters worden geïdentificeerd. Uit de vergelijking van kopiistenhanden kunnen concordanties worden afgeleid. Verder kan gedetailleerde tekstkritische analyse van elke lezing in relatie met concordanties verduidelijken welke plaats deze inneemt in de overlevering tijdens de vijftiende eeuw en eventueel leiden tot nieuwe en betere lezingen van de gekende chansons. Stilistische analyse van de *unica* zou kunnen leiden tot de identificatie van componisten en hun eventuele impact op andere werken. Literaire analyse van de stijl van de eenmalige gedichten, evenals de overlevering, de spelling en andere karakteristieken van de veertig andere gedichten, waarvoor het LC een nieuwe bron is, kunnen het wellicht mogelijk maken de streek te lokaliseren waar het LC tot stand kwam.[69]

Veel blijft dus nog onzeker, maar toch kunnen enkele voorlopige conclusies worden geformuleerd. Het boek ontstond naar alle waarschijnlijkheid omstreeks 1470-75 in of in de nabijheid van de Loirevallei. Het bleef in een originelere staat bewaard dan elk ander vergelijkbaar liedboek uit die tijd. Het is een opmerkelijk persoonlijk object dat getuigt van het belang van het hoofse lied in de cultuur van die tijd en dat inzicht verschaft in de manier waarop dit repertoire werd uitgewisseld en in gebruik was.

Men kan zich afvragen hoeveel andere onbekende muzikale schatten nog verborgen liggen in de kasten van privé-eigenaars die zich niet bewust zijn van de waarde en de status ervan. Wij hopen dat er dankzij de ontdekking van het LC toch nog enkele opduiken. Dat het mogelijk is

69 Perkins en Garey (red.), *The Mellon Chansonnier*, kan hierbij gelden als model.

dat een bron als het LC meer dan vijfhonderd jaar na het ontstaan uit het niets verschijnt, is een positief signaal dat een ver verleden als de vijftiende eeuw nog geen afgesloten hoofdstuk is.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

PRIMARY SOURCES CITED | GECITEERDE PRIMAIRE BRONNEN

The same abbreviations are used as in Fallows, *A Catalogue*. For convenience, they are expanded below.
De afkortingen, overgenomen uit Fallows, *A catalogue*, zijn gemakshalve uitgeschreven.

Augsburg25	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4° Cod. mus. 25
BerK	Berlin, Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Ms. 78.C.28 (“Berlin Chansonnier”)
BQ16	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q16
BQ17	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q17
BQ18	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q18
Bratislava	Bratislava, Miestne Pracovisko Matice Slovenskej, Inc. 33, and Bratislava, Univerzitná Knižnica, Inc. 318-I
Br228	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 228
Br9085	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9085
Br11239	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 11239 (“Small Chansonnier of Marguerite of Austria”)
Br/To	Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Mss. IV.90 (discantus) and IV.1274 (altus), with Tournai, Bibliothèque de la ville, Ms. 94 (tenor) (“Brussels/Tournai Partbooks”)
Bux	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 352b (“Buxheimer Organ Book”)
CantiC	*Canti C numero cento cinquanta* (Venice: Petrucci, 1504)
Cape	Cape Town, The South African Library, Ms. Grey 3.b.12
Col	Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43; forty-two leaves now in Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 4379 (“Columbina Chansonnier”)
Col (PBN)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 4379: forty-two leaves previously part of Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43
Cop	Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 291 8° (“Copenhagen Chansonnier”)
Cop1848	Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. samling 1848 2°
Cord	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rothschild 2973 (I.5.13) (“Cordiforme Chansonnier”)
CTrin	Cambridge, Trinity College Library, Ms. R.2.71
Dij	Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517 (“Dijon Chansonnier”)
EscB	Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Música, Ms. IV.A.24
F27	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27
F112bis	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX.112bis
F121	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX.121
F176	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX.176
F178	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magl. XIX.178
F229	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 229
FR2356	Florence, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2356

FR2794	Florence, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2794
Frankfurt20	Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Fragm. lat. VII 20
Glog	Berlin, former Preußische Staatsbibliothek (currently Kraków, Biblioteka Jagiellońska), Ms. Mus. 40098 ("Glogauer Liederbuch")
Jard	*Le jardin de plaisance et fleur de rethoricque* (Paris: [Verard], c. 1501); modern ed., Eugénie Droz and Arthur Piaget, 2 vols. (Paris: Didot, 1910–25); text-only source
Lab	Washington DC, Library of Congress, Ms. M2.1 L25 Case ("Laborde Chansonnier")
LC	Leuven, Alamire Foundation, Unnumbered ("Leuven Chansonnier")
Linz529	Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, Ms. 529
Lo31922	London, British Library, Add. Ms. 31922
Lo35087	London, British Library, Add. Ms. 35087
LoA.xvi	London, British Library, Ms. Royal 20 A.xvi
M5023	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. mon. 5023
M9659	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 9659
Maastricht169	Maastricht, Rijksarchief van Limburg, Ms. 169/1
Mantua518	Mantua, Biblioteca Comunale Teresiana, Ms. 518 (E.I.40)
MC871	Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Ms. 871
Mel	New Haven, Yale University, Beineke Library for Rare Books and Manuscripts, Ms. 91 ("Mellon Chansonnier")
Niv	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de Musique, Rés. Vmc Ms. 57 ("Nivelle de la Chaussée Chansonnier")
Odh	*Harmonice musices odhecaton A* (Venice: Petrucci, 1501)
P676	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de Musique (Fonds du Conservatoire), Rés. Vm^{7} 676
P1596	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1596
P1597	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1597
P1719	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1719; modern ed. Françoise Féry-Hue, *Au grey d'amours…(Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat., fr. 1719): étude et édition* (Montreal: CERES, 1991); text-only source
P2245	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 2245
P9223	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 9223, modern ed. Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XVe siècle* (Paris: Didot, 1889); text-only source
P15771	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acqu. fr. 15571; modern ed. Barbara L. S. Inglis, *Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du XVe siècle: le manuscrit B. N. nouv. acqu. fr. 15771* (Paris: Champion, 1985); text-only source
Pav	Pavia, Biblioteca Universitaria, Ms. Aldini 362 ("Pavia Chansonnier")
Per431	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 431
Per1013	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 1013
Pesaro1144	Pesaro, Biblioteca Comunale Oliveriana, Ms. 1144 (formerly 1193)
Pix	Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 15123 ("Pixérécourt Chansonnier")
RCas	Rome, Biblioteca Casanatense, Ms. 2856 ("Casanatense Chansonnier")
RCG	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia, XIII.27 ("Capella Giulia Chansonnier")
Roh	Berlin, Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Ms. 78.B.17 ("Rohan Chansonnier"); modern ed. Martin Löpelman, *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan* (Göttingen: Gesellschaft für Romische Literatur, 1923); text-only source
Schedel	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 810 ("Schedel Liederbuch")
Segovia	Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, Ms. s.s.
SG461	Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 461
SG462	Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 462
Spec	Hradec Králové, Krajske Muzeum, Knihovna, Ms. Hr-7 (II A 7)
Spinacino I	Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto: libro primo* (Venice: Petrucci, 1507)
Spinacino II	Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto: libro secundo* (Venice: Petrucci, 1507)
Strahov	Prague, Památník Národního Písemnictví, Strahovská Knihovna, Ms. D.G.IV.47
Tongeren	Tongeren, Stadsarchief Tongeren, Fonds Rijksarchief Hasselt, St.-Niklaas, varia
Tr88	Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (formerly Museo Provinciale d'Arte), Ms. 88 (now 1375)

Tr89	Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (formerly Museo Provinciale d'Arte), Ms. 89 (now 1376)
Tr90	Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (formerly Museo Provinciale d'Arte), Ms. 90 (now 1377)
Tr91	Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (formerly Museo Provinciale d'Arte), Ms. 91 (now 1378)
Tr93	Trento, Museo Diocesano, Ms. "BL"
Tr1947	Trento, Biblioteca Comunale, Ms. 1947–4
TurinI.27	Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. Ris. Mus. I.27
TVC	*Trium vocum carmina* (Nürnberg: Formschneider, 1538)
Ulm237	Ulm, Münster Bibliothek, Von Schermar'sche Familienstiftung, Ms. 237
Uppsala76a	Uppsala, Universitetsbiblioteket, Ms. Vokalmusik i Handskrift 76a
Verona757	Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. DCCLVII
Wolf	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek , Ms. Guelf. 287 Extrav. ("Wolfenbüttel Chansonnier")
Wolffheim	Washington DC, Library of Congress, Ms. M2.1 M6 Case

EDITIONS | UITGAVEN

BarbCMM	Jacobus Barbireau, *Opera omnia*, ed. Bernard Meier, Corpus Mensurabilis Musicae 7/2 (n.p.: American Institute of Musicology, 1957)
BarretD	Charles Edward Barret Jr., "A Critical Edition of the Dijon Chansonnier: Dijon, Bibliothèque de la Ville, Ms. 517 (ancien 295)" (Ph.D. diss., George Peabody College, 1981)
BrownFC	Howard Mayer Brown (ed.), *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, Monuments of Renaissance Music 7 (Chicago: Chicago University Press, 1983)
ChristFM	Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century: Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons, the Manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen*, 3 vols. (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1994)
DrozTC	Eugénie Droz, Geneviève Thibault, and Yvonne Rokseth (eds.), *Trois chansonniers français du XVe siècle* (Paris: Droz, 1927)
EDM4	Heribert Ringmann and Joseph Klapper (eds.), *Das Glogauer Liederbuch: Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke*, Das Erbe deutscher Musik 4 (Kassel: Bärenreiter, 1936)
FryeCMM	*Walter Frye: Collected Works*, ed. Sylvia Kenney, Corpus Mensurabilis Musicae 19 (n.p.: American Institute of Musicology, 1960)
MB97	David Fallows (ed.), *Secular Polyphony 1380–1480*, Musica Britannica 97 (London, 2014)
ObrNOE10	Jacob Obrecht, *Missa Plurimorum carminum I and II*, ed. Thomas Noblitt, New Obrecht Edition 10 (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991)
OckCW	Johannes Ockeghem, *Motets and Chansons*, ed. Richard Wexler and Dragan Plamenac, Collected Works 3 (n.p.: American Musicological Society, 1991)
PerkMC	Leeman Perkins and Howard Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier: Facsimile Edition and Commentary*, 2 vols. (New Haven: Yale University Press, 1979)
PWCCop	Peter Woetmann Christoffersen (ed.), *The Copenhagen Chansonnier and the "Loire Valley" Chansonniers: An Open Access Project*, online at chansonniers.pwch.dk/index.html
SmijersOTS	Albert Smijers (ed.), *Van Ockeghem tot Sweelinck: Nederlandse muziekgeschiedenis in voorbeelden* (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1939-56)

SECONDARY LITERATURE | SECUNDAIRE LITERATUUR

- Alden, Jane, "Makers of a Songbook: The Scribes of the Laborde Chansonnier" (Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1999)
- ---, *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers* (Oxford: Oxford University Press, 2010), with companion website at www.oup.com/us/songsscribessociety (username: Music1; password: Book5983)
- ---, "Anachrony and Identity in the Loire Valley Chansonniers", *Journal of the Alamire Foundation* 7 (2015), 33-46
- Barber, Giles, *Textile and Embroidered Bindings* (Oxford: Bodleian Library, 1971)
- Burn, David J., "The Leuven Chansonnier: A New Source for Late Fifteenth-Century Franco-Flemish Polyphonic Song", *Journal of the Alamire Foundation* 9 [2017]
- Coron, Sabine, and Martine Lefèvre (eds.), *Livres en broderie : reliures françaises du Moyen Age à nos jours* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1995)
- Di Crollalanza, Goffredo, *Enciclopedia araldico-cavallaresca* (Pisa: Giornale araldico, 1876-77)
- Engel, Carl, "Views and Reviews", *The Musical Quarterly* 23 (1937), 238-45
- Fallows, David, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (Oxford: Oxford University Press, 1999), with online supplement, at personalpages.manchester.ac.uk/staff/david.fallows/appendix.pdf
- ---, "'Trained and immersed in all musical delights': Towards a New Picture of Busnoys", in *Antoine Busnoys*, ed. Higgins, 21-50
- ---, *Chansonnier de Jean de Montchenu (ca. 1475): Commentary to the Facsimile of the Manuscript Rothschild 2973 (I.5.13) in the Bibliothèque nationale de France* (Valencia: Vincent Garcia Editores, 2008)
- ---, "The Most Popular Songs of the Fifteenth Century", in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 787-801
- ---, "The Velvet Songbooks", in "*Qui musicam in se habet*": *Studies in Honour of Alejandro Enrique Planchart*, ed. Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn, and Stanley Boorman (Middleton WI: American Institute of Musicology, 2015), 551-61
- Gutiérrez-Denhoff, Martella, *Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Codex Guelf. 287 Extrav.: Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises*, Wolfenbütteler Forschungen 29 (Wiesbaden: Harrasowitz, 1985)
- Higgins, Paula (intro.), *Chansonnier Nivelle de la Chaussée (Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vmc. Ms. 57, ca 1460)* (Geneva: Minkoff, 1984)
- --- (ed.), *Antoine Busnoys: Method, Meaning and Context in Late Medieval Music* (Oxford: Clarendon Press, 1999)
- ---, "Busnoys [Busnois, Bunoys, de Busnes], Antoine [Antonius]", in *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford: Oxford University Press), www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04437
- Meconi, Honey, "A Cultural Theory of the Chansonnier", in *"Uno gentile e subtile ingenio": Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, ed. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens (Turnhout: Brepols, 2009), 649-57
- Perkins, Leeman L., and Howard Garey (eds.), *The Mellon Chansonnier*, 2 vols. (New Haven and London: Yale University Press, 1979)
- ---, "Ockeghem [Okeghem, Hocquegam, Okegus etc.], Jean de [Johannes, Jehan]", in *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford: Oxford University Press), www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20248
- Rangoni-Machiavelli, Luigi, *Stemmi della real casa di Savoia* (Rome: Instituto poligrafico dello stato, 1931)
- Rifkin, Joshua, "Busnoys and Italy: The Evidence of Two Songs", in *Antoine Busnoys*, ed. Higgins, 505-71
- Vendrix, Philippe (ed.), *Johannes Ockeghem: actes du XLe colloque international d'études humanistes, Tours, 3-8 février 1997* (Paris: Klincksieck, 1998)
- Wexler, Richard, *Antoine Bruhier: Life and Works of a Renaissance Papal Composer* (Turnhout: Brepols, 2014)

Burn, David J. & Demuyt, Bart (General Editors)
Leuven Chansonnier

© 2017 Davidsfonds / WPG Uitgevers België nv,
Rijnkaai 100/11A, B-2000 Antwerpen
en Alamire Foundation (David J. Burn & Bart Demuyt)
Gemaakt onder licentie van Davidsfonds. 'Davidsfonds'
is het geregistreerde merk van Davidsfonds vzw,
met maatschappelijke zetel te 3000 Leuven,
Quinten Metsysplein 12.

wpg.be/davidsfonds

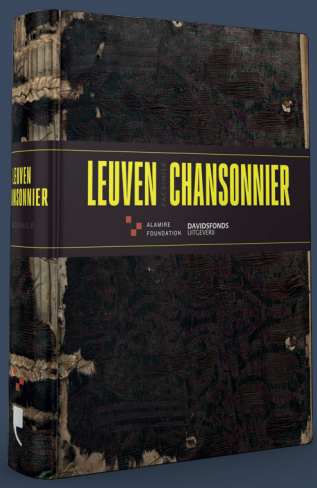
BEELDEN © Alamire Digital Lab, www.idemdatabase.org
VORMGEVING Peer De Maeyer
VERTALING Ignace Bossuyt
COVERFOTO © Rob Stevens

Leuven Chansonnier. Study / Studie
D/2017/0034/397
ISBN 978 90 5908 905 1

NUR 615 | 662 | 664 | 665 | 668

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

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



LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 1
GENERAL EDITORS:
DAVID J. BURN & BART DEMUYT

In 2014, a small Brussels auction-house sold an extraordinarily well preserved and previously entirely unknown late fifteenth-century songbook to a private art-dealer. Given the extreme rarity and immense music-historical and cultural importance of this manuscript, it was subsequently acquired by the King Baudouin Foundation and deposited with the Alamire Foundation in Leuven's Park Abbey. Now known as the Leuven Chansonnier, this elegantly produced personal object contains forty-nine French-texted secular pieces and one Latin sacred work by leading composers including Johannes Ockeghem (c. 1420–97) and Anthoine Busnoys (c. 1430–92). Twelve of the pieces are unique to the manuscript.

The present facsimile with commentary launches a new series, the *Leuven Library of Music in Facsimile*, under the general editorship of David J. Burn and Bart Demuyt. The series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. Each facsimile is in full colour, at original size, and accompanied by an extended commentary, written by a leading expert.

David J. Burn is Associate Professor of Musicology and head of the Early Music Research Group at the University of Leuven, and a governing member of the Alamire Foundation.

In 2014 verkocht een klein Brussels veilinghuis een uitzonderlijk goed bewaard en tot dan toe totaal onbekend laatvijftiende-eeuws liedboek aan een privékunsthandelaar. Aangezien het een uiterst zeldzaam en zowel muziekhistorisch als algemeen cultureel zeer belangrijk manuscript betreft, kocht de Koning Boudewijnstichting het aan en deponeerde het bij de Alamire Foundation in de Leuvense Parkabdij. Benoemd als het 'Leuven Chansonnier', bevat dit sierlijk vervaardigd persoonlijk liedboek negenenveertig profane Franse chansons en één religieus werk op Latijnse tekst, van de hand van gerenommeerde componisten als Johannes Ockeghem (ca. 1420-1497) en Anthoine Busnoys (ca. 1430-1492). Twaalf composities zijn *unica*.

Deze becommentarieerde facsimile is de eerste van een nieuwe reeks, de *Leuven Library of Music in Facsimile*, met als *General Editors* David J. Burn en Bart Demuyt. De reeks staat in voor kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die op esthetisch, muzikaal en cultureel vlak bijzonder waardevol zijn. Alle facsimiles zijn volledig in kleur en op het originele formaat. Ze zijn voorzien van een uitvoerige commentaar, geschreven door een gezaghebbend expert.

David J. Burn is hoofddocent musicologie en hoofd van de Onderzoeksgroep Oude Muziek aan de KU Leuven, en bestuurslid van de Alamire Foundation.

9 789059 089051

DAVIDSFONDS UITGEVERIJ
ALAMIRE FOUNDATION