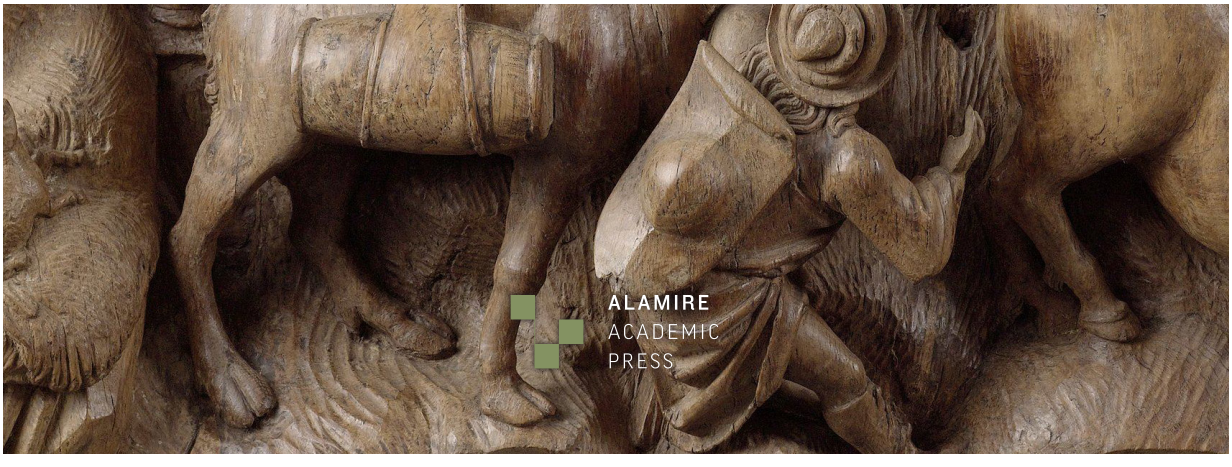


THE BOSSCHE CHOIRBOOKS
DE BOSSCHE KOORBOEKEN

STUDY | STUDIE

ERIC JAS



ALAMIRE
ACADEMIC
PRESS

THE BOSSCHE CHOIRBOOKS
DE BOSSCHE KOORBOEKEN

Eric Jas (Author)
David J. Burn & Bart Demuyt (General Editors)
Paul Kolb (Scientific Editor)

The Bossche Choirbooks | Study
De Bossche Koorboeken | Studie

© 2023 Alamire Foundation vzw
Abdij van Park 1, B-3001 Leuven, België
www.alamirefoundation.org

Published by | Uitgegeven door
Alamire Academic Press vzw
Abdij van Park 1, B-3001 Leuven, België

images Copyright remains with the holding institutions | owners of the manuscripts.
beelden De rechten berusten bij de bewaarinstellingen | eigenaars van de handschriften.
graphic design | Vormgeving Peer De Maeyer
translation | vertaling Paul Kolb, with thanks to | met dank aan Colette Spaul
cover image The meeting of the magi. Fragment of the altarpiece for the Virgin Mary made in 1477 by Adriaen van Wesel, commissioned by the Brotherhood of Our Illustrious Lady of 's-Hertogenbosch, now in the Rijksmuseum, Amsterdam.
coverfoto De ontmoeting van de koningen. Fragment van het Maria-altaar dat Adriaen van Wesel in 1477 maakte in opdracht van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch, nu in het Rijksmuseum, Amsterdam.

ISBN 978 94 6420 754 5
D/2023/12.118/3
NUR 615/662/664/665

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

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

Vlaanderen
verbeelding werkt

ALAMIRE
FOUNDATION

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 4
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT
SCIENTIFIC EDITOR: PAUL KOLB

THE BOSSCHE CHOIRBOOKS
DE BOSSCHE KOORBOEKEN

'S-HERTOGENBOSCH, ARCHIVE OF THE BROTHERHOOD OF OUR ILLUSTRIOUS LADY
'S-HERTOGENBOSCH, ARCHIEF VAN DE ILLUSTRE LIEVE VROUWE BROEDERSCHAP

MSS. 153, 154, 155

STUDY | STUDIE

ERIC JAS

ENGLISH TRANSLATION
PAUL KOLB

ALAMIRE
ACADEMIC
PRESS

CONTENTS

Foreword 8
Introduction 11

I The Brotherhood of Our Illustrious Lady 13
I.1 Introduction 13
I.2 The brotherhood 14
I.3 The brotherhood's chapel and the Swan Brothers' House 15
I.4 The liturgical services 16
I.5 The group of singers and the choirmasters 18
I.6 Polyphonic music 26

II Alamire and the brotherhood 29
II.1 The order of 1496 29
II.2 The choirbooks of 1530–31 32
II.3 The identification of the Alamire books in the brotherhood's archive 38

III Codicological aspects 47
III.1 The creation of a choirbook 47
III.2 Scribal hands 50
III.3 Grotesque initials and cadels 54
III.4 Corrections and signs of use 59
III.5 Restoration 60

IV The repertoire 67
IV.1 The composers of Mss. 153 and 154 67
IV.2 Jean Mouton and Ms. 155 75
IV.3 Masses and models 76
IV.4 Motets 90
IV.5 Questions of authorship 92
IV.6 The readings of Mss. 153 and 154 94

Appendices 101
Bibliography 266

INHOUD

Woord vooraf 170
Inleiding 173

I De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap 175
I.1 Inleiding 175
I.2 De broederschap 176
I.3 De broederschapskapel en het Zwanenbroedershuis 177
I.4 De liturgische diensten 178
I.5 De zangersgroep en de zangmeesters 180
I.6 Meerstemmige muziek 188

II Alamire en de broederschap 193
II.1 De bestelling van 1496 193
II.2 De koorboeken van 1530–31 196
II.3 De identificatie van de Alamireboeken in het archief van de broederschap 202

III Codicologische aspecten 211
III.1 De creatie van een koorboek 211
III.2 Kopiistenhanden 215
III.3 Groteskeninitialen en cadellen 219
III.4 Correcties en gebruikssporen 224
III.5 Restauratie 225

IV Het repertoire 231
IV.1 De componisten van Mss. 153 en 154 231
IV.2 Jean Mouton en Ms. 155 239
IV.3 Missen en modellen 241
IV.4 Motetten 255
IV.5 Auteurschapskwesties 258
IV.6 De lezingen van Mss. 153 en 154 261

Appendices 101
Bibliografie 266

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, peer-reviewed commentary, written by leading experts, that sets out the most recent and up-to-date assessment of the source, including codicology, contents, history, and context.

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

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

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

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

ACKNOWLEDGMENTS

It is a pleasant task to thank the people who have helped me while working on this study by answering questions, sending me articles or papers, and sharing information on concordant sources. My thanks in this regard go to Bonnie J. Blackburn, Thomas MacCracken, Matthias Herrmann, Irene Holzer, David Kidger, Constant Lem, Stephen Rice, Eugeen Schreurs, and Sonja Tröster. My heartfelt thanks also to Reinier van der Bilt, the archivist of the Brotherhood of Our Illustrious Lady, and to Tom Witlox, the hospitable caretaker of the Swan Brothers' House, who made it possible for me to inspect the three books on site. Finally, my thanks go to David Burn, Bart Demuyt, and Ann Kelders for their critical comments on the manuscript, and especially to Paul Kolb, who studied and commented on my manuscript with great care, translated it, and supervised the entire process from review to publication in an extremely agreeable and knowledgeable manner.

INTRODUCTION

The earliest mention of Petrus Alamire dates to 1496. In that year, the still young music calligrapher provided the Brotherhood of Our Illustrious Lady with a considerable amount of new music. Toward the end of his career, Alamire returned to 's-Hertogenbosch, this time to complete an order of two choirbooks containing sixteen masses. The books were delivered in 1531, along with a third book that Alamire offered the brotherhood for sale. Although he was active for several years after this transaction, no Alamire music manuscripts survive from that final period of his career.

This instalment in the series *Leuven Library of Music in Facsimile* is a companion study to facsimile editions of the three choirbooks that the Brotherhood of Our Illustrious Lady purchased from Alamire in 1531. These books are special in that they are still owned today by the same institution that purchased them for practical use in its liturgical services.

The study is divided into four chapters, which respectively provide a brief sketch of the brotherhood, outline its orders for books from Alamire in 1496 and 1530/31, examine the three books more closely, and consider the repertoire in the books. The number of images from the three books has been limited here because the books are now available to be consulted not only in facsimile but also online.[1]

1 High resolution images of the three books can be found on the website of the Integrated Database for Early Music (https://idemdatabase.org/) and on the website of the Brabants Historisch Informatie Centrum (BHIC; https://proxy.archieven.nl/235/58216ABED7A5450C86BE8B04DB4DCBF8 under inv. N°s 153–55). The latter site also contains scans of the Brotherhood's accounts (inv. N°s 116–41).

I THE BROTHERHOOD OF OUR ILLUSTRIOUS LADY

I.1 INTRODUCTION

In few Dutch cities did a tradition of polyphonic music flourish during the fifteenth and sixteenth centuries as it did in 's-Hertogenbosch. This tradition is associated especially with the Brotherhood of Our Illustrious Lady, which has been active there since the early fourteenth century. The brotherhood, as well as many other local ecclesiastical institutions, was able to flourish mainly due to the prosperity of the growing city of 's-Hertogenbosch. Around 1500, the city had some 15,500 inhabitants, making it larger than any other city in Holland.[1] And although church music in cities such as Amsterdam, Delft, Gouda, Haarlem, Leiden, and Rotterdam was not at all underdeveloped, one rarely finds choirmasters of renown in the accounts of the churches there.[2] In 's-Hertogenbosch, the situation was different. The ties with southern regions were strong: singers from cities including Antwerp, Bergen, Bruges, Brussels, Cambrai, Diest, Halle, Leuven, Lier, Liège, and Mechelen would come and go.[3] A few times the brotherhood managed to employ a choirmaster who also had a reputation as a composer. At two points in its rich history, the brotherhood partnered with Petrus Alamire to add new music to the singers' repertoire. In 1496, when manuscripts were first ordered from Alamire, the music scribe was still at the beginning of his career. The second order took place when Alamire was near the end of his career (in

1 Schuttelaars, "Heren van de raad", 76–77; Jas, Piety and Polyphony, 44.

2 The choirmasters active in Holland were without exception figures of only regional importance such as Jacob de Leeuw, Claudin Patoulet, and Michiel Smeekers. On these choirmasters, see inter alia Jas, Piety and Polyphony, 72–75, passim.

3 Van Dijck, De Bossche optimaten, 148; for a survey of sixteenth-century singers who visited the city, see Roelvink, Gegeven de sangeren, 315–18.

1530–31). Because this study focuses on the music books that Alamire delivered to the brotherhood, this chapter will primarily highlight aspects of its musical life from c. 1490 to 1535.[4]

I.2 THE BROTHERHOOD

In 1318, an unspecified group of "clerici" and "scolares" founded a society ("societas") in 's-Hertogenbosch to meet in the side choir of the newly built Romanesque St. John's Church in order to sing and celebrate the Divine Office. This society, which still exists today, became known as the Brotherhood of Our Illustrious Lady.[5] The extensive founding charter, which was probably an ecclesiastical approval of an already extant Marian devotion rather than the beginning of one, defined the organization of the brotherhood and listed the obligations of its members. Among other things, the members were required to pray vespers each week on Tuesday and to attend mass in honour of God and the Virgin Mary the following day. On the eve of four Marian feasts—the Nativity of Mary (8 September), the Annunciation of Mary (25 March), Candlemas (2 February), and the Assumption of Mary (15 August)—members celebrated first vespers, and on the feast days themselves, they celebrated matins, mass, and second vespers. The charter also mentions the feasts of St. John the Evangelist (27 December) and Mary Magdalene (22 July), the octave of All Saints (8 November), and the Wednesday after Pentecost, for all of which first vespers and mass were celebrated.[6] For all of these, the brotherhood would use its own priest, deacon, and subdeacon.[7] In the fifteenth century, the brotherhood would also employ two chaplains and an increasing number of professional singers.

4 This chapter does not provide a complete overview. For a detailed history of the Brotherhood of Our Illustrious Lady, see in particular Van Dijck, De Bossche optimaten. A complementary consideration of the financial and economic position of key members of the brotherhood can be found in Schuttelaars, "Heren van de raad", 366–412. For information on the musical life of the brotherhood, see in particular Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch" I-VIII, Smijers, "Meerstemmige muziek", and Roelvink, Gegeven den sangeren.

5 The Dutch name "Illustre Lieve Vrouwe Broederschap" does not appear as such in the early records of the society but is a translation of the Latin name common in the sixteenth century: "Confraternitas nostrae dominae illustris"; Van Dijck, De Bossche optimaten, 21–22, 35.

6 On the Thursday after Pentecost, there was a mass of the Holy Spirit.

7 Van Dijck, De Bossche optimaten, 51.

I.3 THE BROTHERHOOD'S CHAPEL AND THE SWAN BROTHERS' HOUSE

The brotherhood's services were held in a chapel on the north side of St. John's Church.[8] The charter records that the chapel had just been completed, and it appears that it was initially a room closed off from the rest of the church with choir stalls placed on both sides.[9] Around 1330, a series of renovations of St. John's Church began with the aim of converting it into a Gothic structure. The renovations would last until the sixteenth century, and the work also involved the brotherhood's chapel. After several adaptations, the chapel reached its current form at the end of the fifteenth century.[10] In this final form, the chapel had a floor area of about seventy square meters and featured stained-glass windows, most of which had images relating to the lives of Christ and Mary.[11] At the centre of the chapel there was an altar retable from 1477 carved by Adriaen van Wesel, which was purchased for the substantial sum of 386 Rhenish guilders; later, two panels were ordered that were painted on the exterior side by Jeroen Bosch.[12] From the earliest days of the brotherhood, the chapel had its own organ, and in the sixteenth century there were two, one large and one small.[13]

When the brothers came together outside the chapel, it was initially at the home of one of the sworn brothers.[14] In 1484, one of them, Gijsbert van der Poorten, bequeathed his house on the Hinthamerstraat, a stone's throw from the chapel, to the brotherhood. The bequest came with certain conditions, one of which was that the recurring "swan meal" had to

8 For an impression of the interior of St. John's Church and how it accommodated music in the sixteenth century, see Roelvink, Gheerkin de Hondt, 170–76.

9 Van Dijck, De Bossche optimaten, 43–44.

10 For an overview of the building history, see in particular Mosmans, De St Janskerk; Van Dijck, De Bossche optimaten, 120–24; Peeters, De Sint Janskathedraal, 206–9; and Boekwijt et al., De Sint-Janskathedraal, 147–61.

11 Specifically, there were representations of the Nativity of Mary, the Assumption of Mary, the Annunciation, the Nativity of Christ, the Circumcision of Christ, and the penitent Mary Magdalene; see Van Dijck, De Bossche optimaten, 245–46.

12 Van Dijck, De Bossche optimaten, 126–27, 142; see also Halsema-Kubes, "Het Maria-altaar" and the appendix, "Bijlage II: Bronnen voor lotgevallen van het altaar van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch na de aflevering en plaatsing in 1477"; and Koldeweij (ed.), In Buscoducis 1450–1629, 221–27.

13 Van Dijck, De Bossche optimaten, 157–60, 271–75; Roelvink, Gegeven den sangeren, 29–30, 73–75.

14 The core of the brotherhood, as set forth in the statutes, consisted of "sworn brothers": clerics who had sworn to faithfully obey the statutes of the brotherhood (Van Dijck, De Bossche optimaten, 36–37, 69–70, 195).

be held in the house.[15] In the sixteenth century, the house was completely remodelled. The central point of the new facade was a semi-circular niche in which the motto of the brotherhood was inscribed: "Sicut lilium inter spinas" ("Like a lily among thorns").[16] In the nineteenth century, the house was found to be so structurally unsafe that it was decided to demolish it and erect a new, neo-Gothic building on the same site.[17]

I.4 THE LITURGICAL SERVICES

As mentioned, the brotherhood's founding charter specified which services were to be celebrated throughout the year. In many cases this consisted of vespers on one day and mass on the day thereafter, but on some days matins was also to be sung. But that was not all: even before 1329, the feast of the Immaculate Conception (8 December) was added to the annual calendar. From 1396, the feast of the Visitation (2 July) was added, and from the end of the fifteenth century, with the annual permission of the chapter, they celebrated the feast of the Presentation of Mary (21 November).[18] After taking account of a number of additional masses of saints, requiem masses, and the mass for the annual Marian procession, the number of services to be arranged each year amounted to well over seventy.[19]

The singers of the brotherhood had even more to do. In 1442, their duties were expanded by an agreement between the brotherhood and the chapter of St. John's Church.[20] They were to sing together with the canons "in sommighen hoechtiden" ("on some feast days"). Since these were mainly feasts that had not previously been celebrated by the brotherhood, the brothers' liturgical books had to be adapted with the

15 For more details on this "swan meal", see Van Dijck, De Bossche optimaten, 180–87 and Roelvink, Gegeven den sangeren, 51–54. As part of Van der Poorten's bequest, masses also had to be celebrated for the salvation of Gijsbert's soul (Van Dijck, De Bossche optimaten, 113–15).

16 Van Dijck, De Bossche optimaten, 236–41. More information about the motto, which has been used by the brotherhood since the late fifteenth century, can be found at 64–65.

17 Van Dijck, De Bossche optimaten, 394–95.

18 Van Dijck, De Bossche optimaten, 48–49, 249.

19 Van Dijck, De Bossche optimaten, 107–8; Roelvink, Gheerkin de Hondt, 254.

20 Very little is known about this chapter. It was founded in 1366 and consisted of thirty canons. One of them, Henrick Buck, bequeathed his house on the Hinthamerstraat in 1401 to be used as a boarding house for ten "bonefanten" (poor schoolchildren) between the ages of eight to ten and eighteen, with the goal being "their elevation into the ecclesiastical ranks" (BHIC, Toegang 2006, Mechelse aanwinsten van het bisdom Den Bosch, 1330–1719, inv. N° 168, regest N° 32; https://proxy.archieven.nl/235/A65163C058664593916DAED3D4344AC2). None of the many endowments and foundations in the archive mention polyphonic music. See also Roelvink, Gheerkin de Hondt, 177.

necessary modifications in the years 1442 and 1446.[21] From this point on, there was ongoing collaboration between the brotherhood and the chapter of St. John's Church, which now also had a voice in the appointment of new singers.[22] This collaboration was not always without problems or disagreement. For example, the chapter occasionally wanted to appoint someone as a singer and chaplain whose musical qualities were not deemed suitable by the brotherhood. After the death of choirmaster Sebastianus de Porta in 1537, there was even considerable disagreement concerning a new choirmaster that the chapter had appointed on its own initiative.

Of course, there were also the necessary *lof* (praise) services. In 1479, Willem Haartscheen (alias Pels) established a *lof* service to be sung daily by the choristers and adult singers of both the brotherhood and the chapter, partly from the rood screen, partly in the brotherhood's chapel.[23] The foundation contains explicit instructions for the performance of polyphonic music. In the sixteenth century, there was also a *lof* service in St. John's Church in honour of the Holy Cross, a service that—at least in the mid-sixteenth century—took place following memorial services. This service was a relatively short event with a responsory, hymn, versicle, antiphon, and organ playing; the document indicates exactly how the music was to be divided between organist, singers, and choristers.[24] These were not the singers' only duties. There were similar services established by other church entities that also required the participation of the brotherhood's singers.[25] At one point, for example, the Confraternity of the Holy Sacrament, founded in 1480, hired the brotherhood's singers to sing mass every week on Thursdays.[26] The brotherhood itself also

21 Smijers, "Meerstemmige muziek", 4–5; Van Dijck, De Bossche optimaten, 152. The feasts are specified by Smijers as All Saints' Day (1 November), Christmas (25 December), the Circumcision of the Lord (1 January), Epiphany (6 January), St. John before the Latin Gate (6 May), Mary Magdalene (22 July), Passion Sunday, and Easter.

22 See Van Dijck, De Bossche optimaten, 153, 255; Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VIII", 229–30; Roelvink, Gegeven den sangeren, 60–61.

23 For a transcription of most of the document, see Roelvink, Gegeven den sangeren, 288–89; cf. also 44–45. The current inventory number of the document in the brotherhood's archive is 147.

24 Roelvink, Gegeven den sangeren, 44, 290; Roelvink, Gheerkin de Hondt, 181–83. For other foundations that were not established by the brotherhood but which required the participation of one or more singers, see Roelvink, Gheerkin de Hondt, 184–90. Incidentally, as Roelvink has already suggested, the presence of the singers by no means always implies that polyphonic music must also have been sung at memorial services. Even when professional singers were involved in the service, the standard practice in churches in the province of Holland was that the De profundis and Miserere were always prayed at the grave; cf. Jas, Piety and Polyphony, 51, passim.

25 Such as, for example, the lof services described in Roelvink, Gheerkin de Hondt, 191–92.

26 Roelvink, Gheerkin de Hondt, 217–22.

sometimes gave the singers additional duties, such as singing during meals and on the eve of the annual procession, and singing the *O salutaris hostia* during mass.

I.5 THE GROUP OF SINGERS AND THE CHOIRMASTERS

Although the Brotherhood of Our Illustrious Lady had been active since the early fourteenth century, the brothers' vocal ensemble did not develop significantly until the second half of the fifteenth century. This ensemble eventually made 's-Hertogenbosch one of the main centres for polyphonic church music in the northern Low Countries. The development of the ensemble can be deduced from the brotherhood's accounts, which have been preserved almost in their entirety.[27] Up to the early 1420s, there is only talk of singers in general, but from 1421, professional singers started to be appointed.[28] The accounts of 1421–24 refer to such a singer as a "zangmeester" ("singing master"), a title that did not yet indicate the leader of the vocal ensemble but merely confirms his professional status. Two such singers were apparently sufficient at that time for the performance of polyphonic music in the brotherhood's services. From the 1430s the ensemble grew steadily: in 1436–41 there is mention of "den drie sengheren" ("the three singers"), in 1446–50 of four, and, in the accounts of the 1450s, of five. In 1459/60, the ensemble expanded further with seven singers on the payroll. From then up to the end of the century, the brotherhood employed at least seven singers, but more often eight, nine, or even ten. These numbers concern the adult singers alone, who were supplemented by choristers. The number of boys varied, and the accounts do not always give exact numbers, but in the period from about 1480 to the 1490s, the norm seems to have been six or seven.[29] As is common in accounts of this kind of institution, it is never made clear whether all singers were actually singing together when polyphonic music was performed.

It appears that 's-Hertogenbosch and the brotherhood provided a very good workplace for singers; in the fifteenth century, some of the

27 For the period up to June 1541, important payments relating to musical life have been published in Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch" I–VIII.

28 For an overview of the brotherhood's liturgy and singing in the fourteenth century, see in particular Van Dijck, De Bossche optimaten, 47–61.

29 As late as 1541–46, six to eight choristers were mentioned (Roelvink, Gegeven den sangeren, 72).

singers remained in service for many years.[30] Contacts with music centres from the southern part of the Low Countries were apparently good, because, as noted earlier, singers from numerous Flemish towns travelled to 's-Hertogenbosch. On occasion, famous musicians were received in 's-Hertogenbosch, such as Jacob Barbireau (1489/90), the choirmaster of Antwerp,[31] and Pierre de la Rue with seven of his colleagues (1492/93) from the chapel of Maximilian I.[32]

In the 1490s, the title "zangmeester" is used again for the first time since the 1420s, but now clearly to indicate the first among the singers. We can also infer that the brotherhood was aiming for further professionalization of the ensemble since the choirmasters appointed in the period from c. 1493 to 1507 also distinguished themselves as composers.

Nicasius De Clibano

In 1496, when Alamire received his first commission from the brotherhood, Nicasius de Clibano was the brothers' choirmaster. Nicasius first appears as "zangmeester" in the accounts of 1493/94, but by then he had already been in service for many years. His first entry in the brothers' accounts dates from 1457/58.[33] In 1458/59 he married a woman named Margriet, who died as early as 1471/72.[34] A notarial deed dated 22 August 1461 describes Nicasius as "succentor eiusdem ecclesie, clericus coniugatus et litteratus" ("succentor of the same church, a married cleric and literate man"), from which it can be inferred that he had by then received one of

30 Singers such as Jan Fabri (1422–25, 1428–36), Peter van den Bosch (1435–60), Daniel Steenacker (1435–66), and Johannes Kijck (1443–67, 1472). For more, see the list of singers appearing in the accounts up to 1500 in Smijers, De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch. Archivalia, 215–19; cf. also Van Dijck, De Bossche optimaten, 155.

31 As early as 1475/76, the brotherhood was visited by the choirmaster of Antwerp; Smijers suspected that this also concerned Barbireau ("Meerstemmige muziek", 3), but this later proved to be incorrect. The then choirmaster of Antwerp was probably Antoon van den Wijngaerde; see Kooiman, "The Biography of Jacob Barbireau", 36–58.

32 The account of 1492/93 shows that La Rue became an external member of the brotherhood that year, along with seven fellow singers from Maximilian's chapel (Meconi, Pierre de la Rue, 240–41). It was long thought that La Rue was employed by the brotherhood under the name "Peter van Straten" from 1489 to February 1492, at which point he would have moved from there to the Habsburg-Burgundian chapel. Today, however, it is considered doubtful whether this Peter van Straten can be identified as La Rue (Meconi, Pierre de la Rue, 19).

33 Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199. Van Dijck reported that Nicasius was presumably from Kleve. Email contact with Van Dijck (17 May 2022) revealed that the source from which he had deduced this could no longer be traced.

34 The account of 1471/72 records the payment of her funeral costs: BHIC, inv. N° 120, fol. 54^{v}: "Item Margriet Nycasius ons sengers wyff—1 rijnsgul. 1 st." ("Item, for Margriet, our singer Nycasius's wife, 1 Rhenish guilder and 1 stuiver"). Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199.

the minor orders.[35] In 1466/67 Nicasius became one of the sworn brothers, an honour bestowed on only a few singers of the brotherhood.[36] Soon after the death of his wife, Nicasius celebrated his first mass as a priest and became one of the brotherhood's two chaplains.[37] He remained in service until his death, which, according to the brotherhood's accounts, took place in the week after the feast of St. Dionysius (9 October) in 1497.[38] His funeral was held a few days later, on Saturday, 14 October.[39]

During the many years he was associated with the brotherhood, Nicasius worked as a singer, as a scribe of polyphonic music (accounts of 1460–62, 1468–70), and as a composer (1466/67),[40] and was sent on trips to recruit singers from other cities (1460/61 and 1466/67). Only one musical work has survived that can be attributed to Nicasius with any certainty: a four-part *Credo Vilayge*, which must have been composed before 1480 due to the copying dates of one of the sources in which it has survived.[41]

From the marriage of Nicasius and Margriet, two children were born between 1459 and 1472, both of whom would later follow in their father's footsteps as singers: Jheronimus and Jan de Clibano. Not much is known about Jan except that he was employed as a singer by the brotherhood from late 1506 until April 1516. We know a little more about Jheronimus.[42] He is first mentioned in the account of 1483/84, and in 1484/85 he was paid a lower salary than the other singers, presumably due to his young age. Apparently, he lived up to expectations, because in 1486/87

35 Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199; Van den Bichelaer, "Het notariaat in stad en Meierij van 's-Hertogenbosch", Appendix 2, N° 5.21.3, N° 3. Tonsure was the sign of entry into the clerical rank, which was given even before ordination to ostarius, the first of seven steps on the way to the priesthood. Clerics with one of the so-called minor orders (ostarius, lector, exorcist, acolyte) were allowed to marry without losing their ecclesiastical privileges; see Nolet and Boeren, Kerkelijke instellingen in de Middeleeuwen, 89; Van Dijck, De Bossche optimaten, 29.

36 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", 73; Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199.

37 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", account of 1472/73 and following.

38 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1497/98), 214: "Item heren Nicasio de Clibano sangmeester boven zynen loen van der cappelryen van 15 weken, want hy in de weke post festum Dionisii gestorven is […]" ("Item, to the priest Nicasius de Clibano, choirmaster, in addition to his pay as chaplain of fifteen weeks, because he died in the week after the feast of Dionysus […]").

39 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1497/98), 213: "item doe men die exequie dede tSaterdaigs post Dionysii over her Nicasium onsz senger" ("Item, when they celebrated the funeral on Saturday after the feast of Dionysus for Nicasius, our singer").

40 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch IV" (rek. 1466/67), 73: "Nycasio van den anthifenen onser liever Vrouwen in discant te setten ende te scriven" ("To Nicasius, for setting in discant and writing up the antiphons of Our Lady").

41 CZ-HKm 7, pp. 160–65, anonymous; D-Mbs 3154, fols. 78^{v}–80^{v}, anonymous; I-TRbc 89, fols. 404^{v}–408^{r}, anonymous; I-VEcap 761, N° 21, fols. 220^{v}–222^{r}, anonymous; V-CVbav 51, fols. 178^{v}–180^{r}, anonymous; Petrucci 1505^{1}, N° 13, attributed to Nicasius de Clibano. The manuscript from Trent was most likely copied between 1460 and 1480, making it the earliest source for the work. An edition can be found in EDM 80, 273–84.

42 See among others Andriessen, Die van muziken gheerne horen, 234–35; Bouws, "Jeronimus de Clibano".

his salary was scaled up. A year later, Jheronimus continued his career elsewhere: he left the city around February 1488.[43] He may have migrated in the direction of Bruges, because on 20 April 1491 he was presented by the chapter of St. Donatian's Church as the new succentor. Right at the beginning of his appointment, Jheronimus was given permission to travel to 's-Hertogenbosch to settle some personal matters there. He stayed away longer than had been agreed, and in October the chapter wrote to him to ask if he would return before Christmas.[44] It was not until 27 June 1492 that Jheronimus reappeared in Bruges, but the chapter was no longer able or inclined to employ him. Later that year, however, after spending five months as a canon at St. Donatian's Church, Jheronimus was reappointed succentor on 1 December 1492.[45] His succentorship in Bruges did not prevent him from visiting 's-Hertogenbosch. In 1495/96, for example, Jheronimus visited the brotherhood and was paid there for the times he sang in the choir.[46]

Jheronimus remained in Bruges until 16 August 1497. At this point the canons decided to replace him as succentor because he was allegedly repeatedly negligent in instructing the choristers and singers of the choir. Because he was highly regarded as a singer, however, the Bruges canons were keen to retain him in that capacity. He remained attached to St. Donatian's Church until 6 August 1498, at which point he sought employment elsewhere. It seems that Jheronimus travelled from Bruges to Chartres, where he was briefly employed as choirmaster at the Cathedral of Our Lady in 1498.[47] He did not stay there long either, because the brotherhood's account of 1499/1500 mentions not only that Jheronimus had become a sworn brother, but also that he had been appointed choirmaster in Antwerp. The appointment in Antwerp was also short-lived, because in August 1500 he was admitted to the prestigious chapel of Philip the Fair, alongside such luminaries as Pierre de la Rue and Alexander

43 In the 1487/88 financial year, he was paid by the brotherhood for only thirty-four weeks of service.
44 Nosow, Hobrecht and His Singers, 158.
45 Nosow, Hobrecht and His Singers, 159.
46 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1495/96), 207: "item alsoe Jheronimus heren Nicasius soen hier gecomen is ende veele reysen mede gesongen heeft in onsz choer ter eere van der bruederscap […]" ("Item, when Jheronimus, the son of the priest Nicasius, came here and sang many times in our choir to the honour of the brotherhood").
47 Clerval, L'ancienne maitrise de Notre-Dame de Chartres, 80.

Agricola.[48] The canons from Bruges tried to enlist Jheronimus again, but this time without success; Jheronimus remained in the service of Philip.[49] His name appears for the last time on the payroll of 6 May 1503. It appears that he died shortly thereafter, because a Bruges document reports that the prebend that had been vacated by Jheronimus's death was awarded to Jacques Labot on 15 May 1503.[50] News of his death probably did not reach 's-Hertogenbosch until later, as the brotherhood's accounts first mention a requiem mass being sung for him in 's-Hertogenbosch in 1503/4.[51]

As with his father, at least one work by Jheronimus has survived: the four-part motet *Festivitatem dedicationis*.[52] In addition, a manuscript from the Vatican contains a four-part mass entitled "Et super nivem dealbabor", based on the Gregorian antiphon *Asperges me*. The work is attributed to "De clibano", and it remains uncertain whether the work was composed by Jheronimus or his father Nicasius.[53]

Matthaeus Pipelare

After Nicasius de Clibano died in October 1497, the brotherhood had to look for a new choirmaster. The brothers, with the consent of the chapter, sent Paulus de Roda, the former choirmaster of the Guild of Our Lady of Bergen op Zoom, with a servant to Antwerp, Bergen, and beyond to find a good choirmaster and a good "bovensenger" ("high singer").[54] It appears that De Roda was successful in Antwerp, because on Wednesday, 14 March 1498, Matthaeus Pipelare came to work for the brotherhood.[55]

---

48 Jheronimus was not the only singer from 's-Hertogenbosch who eventually managed to get such a prestigious job. Rutger van Geldrop (singer from 1473/74–1477/78 and for three weeks in 1499–1500) and Gerard Barbet (active in 's-Hertogenbosch from 1471/72–1481/82 and for fifteen weeks in 1488/89) were taken into the grande chapelle of the Habsburg-Burgundian court; cf. Smijers, "Meerstemmige muziek", 2, and Meconi, Pierre de La Rue, 12–13, 63.

49 Strohm, Music in Late Medieval Bruges, 50; Meconi, Pierre de la Rue, 72.

50 Vander Straeten, La musique aux Pays-Bas, vol. viii, 137.

51 It must therefore be a mistake when the brotherhood's obituary (inv. N° 4, fol. 33') states that Jheronimus died as early as 1501.

52 Petrucci 1505², Jero. de Clibano; edition in SCMot 3, 120–32.

53 V-CVbav 51, fols. 37'–46', edition in CW 17/2, 2–76.

54 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1498/99), 213. Paulus de Roda was choirmaster in Bergen op Zoom from 1484 to 1489. He left the guild between 15 August and 24 December 1489 (Wegman, "Music and Musicians", 241). In 1471/72 he had already been involved in the search for new singers for the brotherhood, and he would do the same again in the years 1503/4 and 1506/7. Cf. also Van Dijck, Van vroomheid tot vriendschap, 643 and Roelvink, Gegeven den sangeren, 193 n. 16.

55 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1497/98), 215: "item Matheeus Pipelaere onsz sangmeester die alhier quam des woensdachs ante Oculi" ("Item, Matthaeus Pipelare our choirmaster, who came here the Wednesday before Oculi [i.e. the third Sunday of Lent, which in 1498 was on March 18]"). Ibid. (account of 1498/99), 217: "doen meester Pouwels getoigen was tot Antwerpen omme te haelen Matheeusz. den sangmeester met enen bovensenger" ("when Mr. Pouwels went to Antwerp to fetch Matthaeus the choirmaster with a high singer").

He came together with a new singer, Crispiaen van Stappen.[56] Van Stappen would not end up staying in 's-Hertogenbosch. Pipelare did for a little longer, though it required extra effort to keep him there: in 1499/1500 Pipelare, with the approval of the brothers, was paid an extra forty stuivers "omme hem alhier te houden" ("to keep him here").[57] It was ultimately to no avail: early in May 1500, Pipelare still left the city.[58] Pipelare was in Antwerp when Paulus de Roda managed to contract him for the brotherhood, but it does not appear that he had an appointment there. Almost nothing is known about Pipelare's other positions, although some years ago documents came to light showing that he was attached to the Grote Kerk in Dordrecht as sexton from 1482 to about 1490.[59] Jheronimus de Clibano worked side by side with the tenor Johannes Pipelaere in Bruges in 1493, but it remains unclear whether this was a relative of Matthaeus.[60] It is unknown where Matthaeus went when he left 's-Hertogenbosch in 1500. From the transmission of his oeuvre—consisting of about nine masses, a Credo, a Magnificat, six motets, and seven secular works—it can be deduced that Pipelare must have died around 1515.[61] Pipelare was undoubtedly the best-known composer the brotherhood ever managed to contract. Many of his works have survived in manuscripts from the Alamire complex.

Nicolaes Craen

After Pipelare's departure, the choir leadership was transferred to Jan Vernei. It is not clear where Vernei came from; the accounts simply state that he served the brotherhood in the capacity of both choirmaster and chaplain. In 1502, Vernei was succeeded as choirmaster by Nicolaes Craen, who was appointed on 8 June. He must have been a priest because the accounts from 1502/3 mention that Craen was also paid for

56 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1497/8), 214. Crispiaen became a member of the brotherhood in 1506/7. On his career, which took him to Brussels, Paris, Padua, Rome, and Cambrai, see Haggh, "Crispijne and Abertijne" and Wald, "Stappen, Crispinus, Crispijn, van, vander, de".

57 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (account of 1499/1500), 221.

58 Smijers, "Meerstemmige muziek", 2; in the accounts of 1499/1500, Pipelare was paid for forty-five weeks (twenty-two plus twenty-three weeks) of service (Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", 222).

59 Van Tour, "De organisten van de Grote Kerk van Dordrecht", 305, 307. Van Tour suspects that Pipelare also held the position of choirmaster in the same church during that period, but this is not confirmed by the sources. I know of only one church in which the choirmaster was simultaneously also sexton: the St. Nicholas Church in Kampen, where first Rombout and later Johan de Vos held that position (cf. Kolman, "De Latijnse school", 187).

60 Nosow, Hobrecht and His Singers, 235.

61 Lempert, "Studien zu den Chansons und Motetten von Matheus Pipelare", 5–6.

"zyn capelrye" ("his chaplaincy"). In 1504/5, moreover, he was paid an extra stuiver because he played "voer sint Jan" ("for St. John"), from which it may be inferred that Craen was also proficient on an instrument. Craen died at the end of March 1507.[62]

Craen's oeuvre is less extensive than Pipelare's, but that he was held in high esteem as a musician is shown not only by the fact that the canons of St. Donatian's Church tried to entice Craen to come to Bruges in March 1504,[63] but also by the praise he received from the theorist Othmar Luscinius.[64] Craen's four-part *Salve regina* survives in Ms. D-Mbs 34, an Alamire book containing twenty-nine different settings of this famous Marian antiphon by composers from the Low Countries. Notably, four of his motets were published in Italy by Ottaviano Petrucci.[65] After Craen's death, it would be more than thirty years before the brotherhood contracted another choirmaster who was also known for his work as a composer.[66]

Craen was succeeded by Henrick van Diest sometime before 24 June 1507.[67] The turnover among singers was evidently significant, as the accounts from 1506 to 1508 repeatedly mention trips to recruit new singers. Henrick served until 24 June 1510 and was temporarily succeeded in the new account year by a young singer—"den jonghen Henrico" ("the young Henrick")—who took care of the choristers for twenty weeks.

---

62 The accounts of 1506/7 show that Craen died in that year after serving for forty weeks: "Item heren Claessen Craen, die onse sangemeester is geweest pie memorie, boven zyn cappelrie ter weken hem noch gegeven 13 st., soe heeft hy mer 40 weken gedient, fc. 26 gl." ("Item, to the priest Claessen Craen, who was our choirmaster of pious memory, in addition to his chaplaincy given to him for each week 13 stuivers, and as he has served for only 40 weeks, this comes to 26 guilders"). (Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI", 64).

63 Nosow, Hobrecht and His Singers, 255–56, 289; the envoy sent to 's-Hertogenbosch was also unable to persuade Craen; see Nosow, Hobrecht and His Singers, 108.

64 See Dean, "Craen, Nicolaus", 638.

65 Ave Maria (à 4) and Ecce video (à 3) were published in Petrucci 1502[1], Tota pulchra es (à 4) was published in Petrucci 1504[1], and Si ascendero was published in Petrucci 1504[3]. Craen also composed a four-part setting of the Dutch song Myns liefkens bruyn ooghen, a text that had also been set to music by his predecessor in 's-Hertogenbosch, Matthaeus Pipelare; cf. Jas, "A Rediscovered Mass", 238.

66 Gheerken de Hondt was engaged by the brotherhood at the end of 1539; on his life and works see Roelvink, Gheerkin de Hondt.

67 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (account of 1506/7), 64: "item meester Henricken onsen sangmeester, doen hy aengenomen was, gescenct 20 st." ("Item, to Mr. Henrick our choirmaster, when he was engaged, was given 20 stuivers").

Sebastianus De Porta (Sébastien De La Porte)

In December 1510, Sebastianus de Porta became the new choirmaster and would remain so until his death on 1 February 1538.[68] It appears that Sebastianus was from Cambrai, where he was a *petit vicaire* at the cathedral from 10 May 1496 to 3 February 1498 under the name "Sébastien de la Porte". Evidently he was ambitious: twice the *acta capitularia* mention that he was looking for promotion. On 28 April 1497 he became a *grand vicaire*, but it seems that this position was also not quite what Sébastien desired. From 1501/2, he does not appear anymore in the Cambrai accounts, and on 8 June 1502 he entered into service as a singer of the brotherhood.[69] Around 1 July 1504, he handed in his resignation in 's-Hertogenbosch to return to Cambrai, where he was active again from 1504/5 to 1508/9.[70] In December 1510, he returned permanently to 's-Hertogenbosch to become the choirmaster.[71] Together with his wife Barbara, he became a member of the brotherhood in 1521.[72]

One work by De Porta is known: a *Te deum* that was copied in 1544/45 in 's-Hertogenbosch by Philippus de Spina in a choirbook with music for the office.[73] De Porta was choirmaster when Alamire was asked to provide two books of masses for the brotherhood in 1530, and he and his singers continued to sing from those manuscripts for several years.[74]

---

68 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VIII", 229: "In den jaer ons heeren XVc zeven ende dartyich int ierste van Februario is deser werelt overleeden mr. Sebastiaen, ter selver tyt sangmeester deser kercken" ("In the year of Our Lord 1537, on 1 February, Mr. Sebastianus, at that point choirmaster of this church, passed from this world"). In 's-Hertogenbosch Old Style dates were used with the year beginning on Easter, so the year should be read as 1538; cf. Roelvink, Gegeven den sangeren, 199 n. 143.

69 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (account of 1501/2), 52: "item die twe gesellen van der musiken ende worden bey aengenomen sWoendachs, te weten 8 Junij, heer Nicolaes Craen voir enen sangmeester ende Sebastianus van Hal ende tot diere tyt gegeven elken van hem 14 st., 28 st. – item Sebastianus de Porta onsen nouwen senger van 1 weken 14 st." ("Item, the two musical companions were both taken on on Wednesday, that is on 8 June, the priest Nicolaes Craen as choirmaster and Sebastianus van Hal, and at that time each of them was given 14 stuivers, which comes to 28 stuivers. Item, to Sebastianus de Porta, our new singer, for one week, 14 stuivers.").

70 For the mentions of Sébastien de la Porte in the accounts of the cathedral of Cambrai, see Planchart, Guillaume Du Fay, vol. 2, 780. It seems that Sébastien was from the vicinity of Cambrai, as two family members, Etienne and Jehan, were also working at the cathedral there; ibid. 702, 729–30.

71 Maas, "Determinering van Codex 73", 38. As Maas notes, the accounts from 1510 onwards refer to Sebastianus only by his first name; however, there can be little doubt that this must have been De Porta.

72 Van Dijck, De Bossche optimaten, 255; Roelvink, Gegeven den sangeren, 313.

73 For a modern edition of the complete manuscript, see MMN 8.

74 For an overview of the brotherhood's choirmasters thereafter, see Roelvink, Gegeven den sangeren, 65.

I.6 POLYPHONIC MUSIC

With some regularity, the brotherhood's accounts mention the copying or performing of polyphonic music.[75] As early as the fourteenth century, there is talk of a "motetboek" ("motet book") that was continually augmented with new polyphonic works.[76] Those additions were usually provided by the singers of the brotherhood. For example, in 1421/22, the "zangmeester" Johannes Meerhout was paid for copying Gregorian chant and polyphonic music. In 1423/24, the "zangmeester" Wouter was compensated for writing out four motets and "Rex Karole".[77] A year later, he wrote out another eight pages of "discants". An important renewal of the repertoire took place in the second half of the 1440s, supplied by the newly appointed singer, Johannes Kijck. Before he was hired in 's-Hertogenbosch in 1443,[78] Kijck had been a singer at the church of Our Lady in Antwerp from the end of June 1441 to 24 June 1443. In the final six months of his appointment, he worked there with Johannes Ockeghem.[79] It is conceivable that some of the repertoire Kijck copied for the brotherhood in the years 1445–49 came from Antwerp.[80]

A similar picture can be seen in the second half of the fifteenth century: almost all mentions of the expansion of the brotherhood's polyphonic repertoire concern payments to singers of the brotherhood, although they sometimes used their contacts to obtain repertoire from elsewhere.[81] For example, in 1456/57 Nicasius de Clibano had two polyphonic masses copied for the brotherhood, and in 1472/73 he had a mass copied in Antwerp. In 1466/67 Nicasius enriched the repertoire by setting Marian

75 See excerpts from the accounts by Smijers. A selection of items relating to manuscript making and music copying can be found in De Beer, "Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 151–64; see also Van Dijck, De Bossche optimaten, 154–55, and, for additional items, Roelvink, Gegeven den sangeren, 336ff.

76 Smijers, "Meerstemmige muziek", 5; Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch I" (account of 1374), 199; (account of 1379), 200.

77 This is possibly the isorhythmic motet attributed to Philippus Royllart, Rex Karole/Letitie pacis.

78 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch III" (account of 1443/44), 152–53.

79 Van den Nieuwenhuizen, "De koralen, de zangers en de zangmeesters van de Antwerpse O.L.-Vrouwekerk", 38.

80 Smijers, "Meerstemmige muziek", 6–7. Kijck copied ten sexterns of polyphonic music in 1445/46, five gatherings in 1447/48, and four gatherings in 1449/50; "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch III", 158, 163, 167.

81 See for example Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch IV" (account of 1454/55), 53: "Egidius onsen senger van eenre sexternen discants in onse boec te scryven" ("To Egidius our singer, for writing a sextern of discant in our book"), "her Claes onsen sengher voir een sexterne discant die hy van Ludick bracht" ("to the priest Claes our singer, for one sextern of discant that he brought from Liège"); (account of 1456/57), 57: "Claes onsen sangher van tween missen discant" ("to Claes our singer, for two masses of discant"); (account of 1460/61), 65: "Nycasius onsen senger van drie sexternen discant" ("to Nicasius our singer, for three sexterns of discant"); (account of 1461/62), 66: "Nycasio van discant dairop te scryven" ("to Nicasius, for writing discant thereupon"), etc.

antiphons in discant and copying them himself ("in discant te setten ende te scriven"). The ordering of music from Alamire in 1496 must have been a significant moment for the brotherhood. Previously the repertoire had never been so radically renewed and supplemented, and such work had never been outsourced to a professional scribe.

Additional information on the performance of polyphonic music comes from the accounts and from the previously cited foundation of the Marian *lof* by Willem Haartscheen in 1479.[82] During Haartscheen's *lof* service, three verses of the *Alma redemptoris mater* or the *Salve regina* were to be performed polyphonically, either in an *alternatim* structure involving the organist, two adult singers, and two choristers, or in a fully vocal setting. In addition, a motet was to be performed from the rood screen. At least six singers were needed for the polyphonic music.

Around 1526, a new tradition emerged: the singing of three or four motets in the brotherhood's chapel on the evening before the annual *ommeganck* in July "in der maniere van eenen love" ("in the manner of a *lof*"), a service in which the organist and sometimes minstrels also participated.[83] From 1525, the singers were also paid for singing the *O salutaris hostia* during mass at the time of the elevation.[84] The accounts do not specify whether the hymn strophe was performed in unison or in polyphony, but the choirbooks Mss. 154 and 155 each contain a polyphonic setting that sometimes would have been used for this occasion. The 1550 account specifies that the *O salutaris* could also be sung in "faulxbourdon", probably referring not to the fifteenth-century practice of *faux-bourdon* but to a somewhat different, unspecified method of singing a unison melody polyphonically from the lectern.[85]

However, polyphonic music was not the best choice for all situations. For example, in 's-Hertogenbosch as in many other cities, it was

82 For a transcription of most of the document, see Roelvink, Gegeven den sangeren, 288–89. This daily service was not celebrated on the eve of All Souls' Day, on the Wednesday, Thursday, and Friday before Easter, and on Saturdays because the canons already had a lof service on those days.

83 The annual ommeganck was the most important procession held in the city of 's-Hertogenbosch. During the procession, the Marian statues of the brotherhood and St. John's Church were carried around. For more information on this, see Van Dijck, De Bossche optimaten, 59–61, 108–12, 275–79. On the evening service prior to the procession, see Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (account of 1526/27 and following), 67, 71, 73, etc. This service, which was not held after 1541, was paid for by Joris Samson, one of the sworn brothers; cf. Roelvink, Gegeven den sangeren, 47.

84 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (account of 1525/26 and following), 64, 66, 72, etc.; cf. also Roelvink, Gegeven den sangeren, 120.

85 For another example from around the same time, see Patoulet's Te deum in NL-L 1442, where the rubric "A faulx bourdon" is given for the monophonically notated Tu ad dexteram (cf. PatouletOO, xxxiii and 52).

customary to sing the requiem mass in chant at funeral services. In November 1531, according to the accounts, the singers wanted to sing the requiem mass polyphonically to see if that suited them. The experiment did not quite work out, as a majority felt that the chant mass was more appropriate to honour the dead.[86]

Finally, the singers were also required to perform during the sworn brothers' meals, and this presumably would have been in polyphony. The account of 1509 even gives specific instructions for this: before the meal, the "Ave Maria" was to be sung three times. This was followed by the blessing of the food and those partaking of it, and between the courses the singers could sing a "genuechgelick lyeken" ("pleasant little song"). At the conclusion of the meal, the "Ave Maria" was again to be sung three times, and additional pieces could also be sung, but not for too long.[87]

If we consider the polyphonic music which remains in the brotherhood's archive from the various music commissions and other scribal work, it becomes apparent that only a small part of the repertoire that must have been in circulation has survived. The archive still contains six handwritten and two printed choirbooks with exclusively polyphonic music. Together these books contain some sixty masses and ten motets.[88] Only one manuscript, Ms. NL-SH 158, contains mainly repertoire for vespers: it contains mostly polyphonic antiphons, hymns, and Magnificat settings.[89] All these choirbooks date from after 1530, which surely gives a distorted picture of the brotherhood's rich polyphonic tradition. The accounts show that individual compositions were often copied into loose gatherings, and it is obvious that they would have also sung from these small manuscripts. These collections were undoubtedly fragile, and for that reason alone it is not remarkable that they were lost. That quite a few pieces circulated in loose gatherings is also evident from the brotherhood's commissions for the music scribe Petrus Alamire, who in 1530–31 was given a selection of masses to be copied into new choirbooks.

86 On this experiment, see Smijers, "Meerstemmige muziek", 19, and Roelvink, Gheerkin de Hondt, 189.

87 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (account of 1509/10), 70; Van Dijck, De Bossche optimaten, 176–87; Roelvink, Gegeven den sangeren, 51–54, 241, where reference is also made to a polyphonic setting of the Benedicite by Gheerkin de Hondt.

88 The eight books (NL-SH 153–58, 160–61) are described in Smijers, "Meerstemmige muziek" and Roelvink, Gegeven den sangeren, 354–60, among other places. The polyphonic works of Ms. NL-SH 152 have been excluded from this count.

89 On this manuscript, see especially the edition of Chris Maas in MMN 8.

II ALAMIRE AND THE BROTHERHOOD

In 1496 and again in 1530–31, the brotherhood ordered music manuscripts from Petrus Alamire. Both times must have been special moments for the brotherhood. In 1496, for the first time an extensive order was placed with a music scribe from outside 's-Hertogenbosch, and for the first time in a long time, the repertoire was enlarged with a considerable number of new musical works. The order was made when Nicasius de Clibano was choirmaster; as a composer, he must have had ideas for the new repertoire. Nicasius undoubtedly maintained contacts with music centres such as Antwerp and Bruges, where his son Jheronimus was choirmaster at St. Donatian's Church from 1492 (▶ I.5). It was possibly through such contacts that the brotherhood came into contact with Alamire. ▶ p. 18

II.1 THE ORDER OF 1496

The account books of the Brotherhood of Our Illustrious Lady show that Alamire was in 's-Hertogenbosch in the autumn of 1496 for a major commission. These are the earliest documents in which Alamire is mentioned, and his profession was clearly indicated as a music scribe and supplier of polyphonic music. It appears that Alamire was in 's-Hertogenbosch between 8 September and 4 October 1496, on which occasion he not only was paid for his commission but also enrolled as a member of the brotherhood. The second point cannot be established with certainty, because not all of the brotherhood's account entries—and thus the payments of enrolment fees—can be dated precisely.[1] The most interesting thing about Alamire's enrolment as a member of the brotherhood is that it shows that Alamire was originally from the city of Nuremberg

1 The brotherhood's accounts always start on the Saturday before the feast of St. John (24 June) and end on the same Saturday a year later, for which reason the brotherhood's accounts are always marked with double years. Some entries in the accounts are precisely dated, but many are not. Some of the payment dates can be more precisely determined by studying the entries immediately before or after the relevant account entry or entries.

(▶ Appendix 3, № 1).[2] This fact, combined with the fact that other documents refer to Alamire with the surname "van den Hove" or "Imhove", has led to the assumption that his original name may have been "Imhoff", the name of a well-known merchant family that belonged to the Nuremberg aristocracy. To date, however, no clear relationship with this family has been established.[3]

The payments, recorded in the accounts between the entries of 8 September and 4 October 1496, show that Alamire delivered three music books to the brotherhood that autumn:

(1) a book consisting of seventeen sexterns of "nuwer musiken van missen" ("new music of masses") (▶ Appendix 3, № 2)
(2) a book consisting of eighteen sexterns of "mutetten van magnificat ende meer anderen" ("motets, of Magnificats and several others") (▶ Appendix 3, № 5)
(3) a book containing a new *Missa Salve sancta parens*, a new Credo, and three other masses (▶ Appendix 3, № 8)

The paper required for the two books of seventeen and eighteen sexterns, a total of fourteen "boeck dobbel papiers" ("bundles of double papers"), was paid for separately (▶ Appendix 3, Nºs. 3 and 6),[4] as was the binding of the sexterns into choirbooks (▶ Appendix 3, Nºs. 4 and 7). From the fact that the payments for the purchase of the paper, for the copying work, and for the specific costs of the binding were all recorded on the same page in the accounts, and from the fact that the extent of the copying is explicitly recorded in the numbers of sexterns and in the repertoire to be copied, we can presume that all these costs were paid to

2 This was first noted by Van Dijck in De Bossche optimaten, 264.
3 On various people with the name "Imhoff" in Antwerp, see Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 47; De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 508.
4 It is not clear how many sheets the fourteen "boeck dobbel papiers" consisted of, because the bibliographical format of the books supplied by Alamire is unknown. If the manuscripts supplied by Alamire were in plano format, each sextern would have consisted of twelve large sheets of paper (and not six folded sheets). In that case, the two music manuscripts supplied would have required 420 large sheets. If the fourteen "boeck dobbel papiers" were sufficient for this, each of those bundles must have consisted of at least thirty sheets of unfolded paper. If the books supplied by Alamire were in folio format, the bundles together consisted of 210 large sheets, all of which were then folded, and a "boeck dobbel papiers" must have consisted of fifteen large sheets.

Alamire on delivery of the books.[5] This means that the scribe must have had previous contact with the brotherhood about the order, but the accounts tell us nothing about this. It is clear that there must have been some time between the order of the books and their delivery, given that the manuscripts contain 204 and 216 pages of music, respectively. The accounts do not mention who supplied the repertoire, which seems to indicate that it was provided by Alamire himself.

For the third book, containing a *Missa Salve sancta parens*, a new Credo, and three other masses, Alamire received 2 guilders. This book was also delivered unbound (▶ Appendix 3, № 9), and if Alamire again received 7 stuivers per sextern, this third manuscript must have consisted of about six sexterns (seventy-two pages). ▶ p. 119

It appears that the brotherhood was satisfied with Alamire's work, because later that year, on 21 November, he was invited to the brotherhood's fourth meal (▶ Appendix 3, № 10).[6] ▶ p. 119

As mentioned, it would have been a special moment for the brotherhood to order so much new music at one time from a professional scribe from out of town.[7] Previously, it was mainly singers from the brotherhood itself who took care of copying the music (▶ I.6). Considering the services for which the brotherhood was responsible, it would have been an obvious choice to acquire masses and settings of the Magnificat in particular. The salary that Alamire was able to charge for his scribal work—7 stuivers for twelve pages of music—was not particularly high. In 1496, unskilled labourers in Dordrecht received a daily wage of about three and a half stuivers. Skilled workers such as carpenters, masons, and sawyers earned about 5 or 6 stuivers a day.[8] If Alamire was able to complete ten pages of music and text per day, he would have earned as much as a skilled labourer. ▶ p. 26

5 To some extent this remains uncertain, because in all likelihood the annual financial statement was prepared at the end of the financial year on the basis of a draft version. It is therefore also theoretically possible that certain entries were deliberately combined afterwards.

6 Roelvink, Gegeven den sangeren, 103.

7 The city archivist Henricus Johannes Maria Ebeling (1879–1953) suggested that Alamire was living in 's-Hertogenbosch during the time he was working on his first commission for the brotherhood, specifically on the Vuchterdijk (Ebeling, "Peter van den Hove", 52–54). However, this hypothesis has proved to be untenable (see De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 507–8).

8 Noordegraaf, Daglonen in Holland, 119–22.

Unfortunately, none of Alamire's work from 1496 has survived in the brotherhood's archive; indeed, the archive contains no fifteenth-century choirbooks with polyphonic music at all.[9] Three years after delivering the books to 's-Hertogenbosch, Alamire copied a book of motets and a book of Magnificats for the Church of Our Lady in Antwerp.[10] In 1503, from his residence in Antwerp, Alamire provided the court of Philip the Fair with a large parchment manuscript, on which occasion he was described as "escripvain de libres de musicke" ("writer of music books"). For the parchment manuscript he received the considerable sum of 50 Flemish pounds, which presumably means that it was beautifully illuminated.[11] From this point, Alamire's career took off, and the manuscripts that resulted from it are sufficiently well known today. Some of his final activities concerning the supplying of music manuscripts led Alamire back to 's-Hertogenbosch in 1530.

II.2 THE CHOIRBOOKS OF 1530–31

In 1530, the brotherhood decided again to modernise and expand their vocal repertoire. Since Alamire's commission of 1496, not much had happened in terms of acquiring new polyphonic music. Between 25 August and 8 September 1502, Philippus van Tornhout was paid for four masses he copied for the brotherhood,[12] and in April 1517, the brothers bought "een boeck van musijcken daer inne sonderlinge missen staen" ("a music book containing several masses") from their subdeacon "Heeren Staes", repertoire for which the singers apparently had great need.[13] In the summer of 1528, the brotherhood bought "twee gescrevene boeken in musike ende discant" ("two notated books in music and discant") from the estate

9 In his 1940 article on the brotherhood's choirbooks, Albert Smijers identified Ms. NL-SH 158 (olim 73) as one of Alamire's books from 1496, specifically that which contains eighteen sexterns of "mutetten van magnificat ende meer anderen" (Smijers, "Meerstemmige muziek", 9). However, in 1968 Chris Maas convincingly demonstrated that this codex could not possibly be an Alamire book from 1496, and he identified Philippus de Spina as the manuscript's scribe (Maas, "Determinering van Codex 73", 38–42). De Spina was paid six Carolus guilders for this book by the brotherhood in June 1545 (Roelvink, Gegeven den sangeren, 199 n. 122, and 345 Nº 91). For a complete edition of this manuscript, see MMN 8.

10 Forney, "Music, Ritual and Patronage", 33, 35.

11 Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 48.

12 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (account of 1502/3), 53.

13 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (account of 1515/16), 86. In this case, the considerable cost of the book, 14 guilders and 8 stuivers, was shared between the brotherhood and the chapter of St. John's Church. "Heer Staes(sen)", also called Eustaes, was from Oirschot and had been a subdeacon of the brotherhood since 1501.

of the same Staes,[14] and in 1529/30, four quires of paper were bought from which one or two polyphonic music books were to be made.[15] It appears that this plan was indeed carried out, because on 8 August 1530, a bookbinder was paid for binding two music books.[16] Here again, as in the fifteenth century, the standard practice was that new repertoire was obtained primarily through local channels.

In the summer of 1530, the brotherhood decided to place another order with Alamire. Between 9 and 22 July that year, the singers were given a 12 stuiver tip for selecting sixteen masses to be copied by "eenen excelenten meester" ("an excellent master") (▶ Appendix 3, № 11). A later payment shows that this was Alamire, who was living in Mechelen at the time (▶ Appendix 3, № 14). After the singers had selected the compositions, an agreement or written explanation ("cele vanden verdinge") concerning the delivery of the books was drawn up between 9 and 22 July, stipulating that the sixteen selected masses would be copied into two books. For this, Alamire received the sum of 12 Rhenish guilders. Since the books had yet to be made and the payment of July 1530 was thus made in advance of delivery, it was apparently considered appropriate for someone to stand surety for the amount. Merten die Graeff, one of the sworn brothers, apparently offered to do this (▶ Appendix 3, № 12).[17] People were excited about this new commission, as on 26 July one of the singers, Jan Brandt, was paid a further 14 stuivers for having selected the sixteen masses "met zijnen medegesellen" ("with his fellow singers") (▶ Appendix 3, № 13).[18]

▶ p. 120
▶ p. 120
▶ p. 120
▶ p. 120

It is interesting to compare this new order with that of 1496. In that year, Alamire copied a total of thirty-five sexterns of music for 12 guilders and 12 stuivers. For those books, fourteen quires of paper were purchased for the sum of 42 stuivers, and upon completion of the order, the choirbooks were bound at a cost of 28 stuivers. By comparison, for the 1530 commission the costs of paper and binding were included in

14 Roelvink, Gegeven den sangeren, 337 № 24.

15 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (account of 1529/30), 81. A subsequent account entry provided for "planeren ende linieren" ("planing [i.e. making smooth] and ruling") so that the paper could be used for the notation of polyphonic music.

16 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (account of 1530/31), 83.

17 Roelvink, Gegeven den sangeren, 111; on Martinus de Greef (d. 1562), who was a sworn brother from 1510/11, see Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 334.

18 Jan Brandt was in service for the brotherhood as a high tenor/high contratenor in the years 1528–30. On 12 October 1530, he left the brotherhood (Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap VII", 74–75, 78–80, 84–85; Roelvink, Gegeven den sangeren, 311).

the total amount of 12 guilders. Indeed, if Alamire had delivered loose sexterns, the brotherhood would have had to have them bound, which no doubt would have resulted in a separate entry in the account book. That Alamire did indeed deliver the books bound is also evident from the binding itself (▶ III.5).

▶ p. 60

Based on the size of Ms. 154, one of these two books of masses, it can be estimated that the 1530 commission provided for the copying of about twenty-eight sexterns of polyphonic music. This presumably required twelve quires of paper that in 1496 would have cost about 36 stuivers. The binding of the books may have cost about 2 guilders, which means that not much more than 8 guilders (164 stuivers) remained for the copying work, making the fee per copied sextern lower than in 1496. Perhaps we should not expect the copying work to have cost more in 1530, but it nevertheless appears that Alamire was not particularly well compensated here for the books he delivered.[19]

Six months later, on 28 January 1531, Alamire reported back to 's-Hertogenbosch (▶ Appendix 3, № 14). The account entry is somewhat ambiguously worded, but it is clear that Alamire was paid 9 guilders that day for a choirbook that he presented to the brotherhood that had not been ordered in advance. According to the account entry, this book was "beter" ("better") than the two books which had been ordered in advance, and it was therefore more expensive: 9 guilders instead of 6. It is not known whether the term "beter" was used by Alamire to describe the book, or whether the singers or other representatives of the brotherhood had come to the verdict that this book was better. The brotherhood proceeded with the purchase and paid the requested amount. It is not entirely clear whether Alamire delivered the two commissioned books with sixteen masses at the same time. The account entry can be read to mean that Alamire did indeed bring all three books at this time, that is, the two commissioned books and the additional, "better" book. But due to the somewhat curious place of the word "was" in the entry, the account can also be understood to mean that Alamire only brought the new book, noting that it was better than the two books ordered previously and for which an agreement had already been established between Alamire and

▶ p. 120

19 Skilled workers earned barely more per day in 1530 than in 1496; see Noordegraaf and Schoenmakers, Daglonen in Holland, passim.

the brotherhood. There is no doubt that the two commissioned books of masses were delivered at some point, but it can no longer be ascertained when exactly this happened. Such uncertainties are of course unavoidable in an account book that served as a financial record, not as a detailed report of the brotherhood's affairs.

The price difference between the newly offered book and the two previously ordered books is significant (the new book was 50% more expensive), raising the question of whether the "better" manuscript was larger, was better illuminated, or contained more repertoire.[20] As will be shown below, Ms. 155 was in all likelihood the "better" book offered by Alamire. Looking closely at this book, however, it is hard to imagine why it should be so much more expensive than the two books containing the masses. One explanation could be that Alamire had come to realise that 12 guilders for the two commissioned books of masses was meagre compensation and was trying to make the entire transaction financially acceptable.

Concerning the two commissioned books of masses, the accounts mention that between 20 September and 9 October 1531, a carpenter was paid to make a wooden board with the titles of the sixteen polyphonic masses on it (▶ Appendix 3, № 17). No such board has survived, but this probably referred to a small wooden panel that could be hung in the chapel and used during the service to indicate which of the sixteen masses was to be performed. It seems that the brotherhood used similar panels for the priests who conducted the services in the chapel.[21]

▶ p. 121

The last payment from the brotherhood to Alamire dates from 22 July 1531 (▶ Appendix 3, № 15). On that day, Alamire delivered a book that had been ordered by "sommeghe van onssen gezvoren mebroers" ("some of our sworn brothers") and for which eight masses had been selected and given to Alamire. For this book, the considerable sum of 18 guilders was paid. It was perhaps because of this exorbitant sum that choirmaster Sebastianus de Porta and the other singers were asked to

▶ p. 121

20 See for example De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 511; Schreurs, "Petrus Alamire", 22; Roelvink, Gegeven den sangeren, 122; Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 210.

21 De Beer, "Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 97 n. 78. The alternative explanations of this entry in Roelvink, Gegeven den sangeren, 194–95 (n. 39) are less credible. The explanation Roelvink later favoured—Jaap van Benthem's suggestion that this panel was a reference to the wooden boards in which the books were bound ("The Alamire Manuscripts", 205 n. 12)—is equally unconvincing, as the two books of masses were supplied by Alamire in bound condition.

inspect the book to see if it met the conditions that had been arranged (▶ Appendix 3, № 16). The book was found to be in order, and the singers were rewarded with 10 stuivers for their efforts.

▶ p. 121

One wonders in this case what exactly was ordered and by whom. The comment that the book was commissioned by "sommeghe van onssen gezvoren mebroers"—but paid for by the brotherhood—raises questions that cannot be answered. It is equally unclear why this manuscript was so expensive. This book was no less than twice as expensive as the "better" manuscript offered by Alamire six months earlier and three times as expensive as the books of masses for which the singers had selected sixteen masses a year earlier. Since this book also contained eight masses, a number that can be found in other Alamire manuscripts, the extraordinary price cannot have been on account of the size of the manuscript.[22] The extra quality must have been related to other aspects, for example the illuminations, the dimensions of the manuscript, or the use of parchment instead of paper.[23]

The account entry of 22 July 1531 raises an interesting question about the 1530 commission. As outlined above, the singers, under the direction of their choirmaster, had selected sixteen masses to be copied by Alamire. However, the account does not mention that the sixteen masses were then given to Alamire. One wonders whether this was the case despite not being recorded in the account, or whether Alamire was only given the titles of the sixteen masses and had to have the works copied from his own exemplars. The fact that the account does not mention whether exemplars for the masses were given to Alamire does not tell us much, because, after all, a written statement concerning the commission had already been drawn up. It is difficult to imagine that the process of selecting the masses was anything other than making a selection from works already available in loose gatherings. If the selected works were already to be found in complete choirbooks, it is hard to understand why they had to be recopied and what happened to the old choirbooks. If they

22 A quick survey of the manuscripts from the Alamire complex reveals that most of the books exclusively containing masses have seven compositions in them (see B-Br 6248, B-Br 15075, D-Ju 2, D-Ju 7, B-MEa s.s., D-Mbs 7, D-Mbs F, I-SUss 248, A-Wn 4809, A-Wn Mus. 15495, and A-Wn Mus. 15496). Three books from Jena each contain eight masses (D-Ju 3, D-Ju 12, D-Ju 21). The other books of liturgical music contain different numbers of works and often combine different genres (see Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire).

23 See also Roelvink, Gegeven den sangeren, 114. For a chronological survey of parchment music manuscripts from the Low Countries, see Meconi, "Power, Prestige and Polyphony", 202–8.

were indeed to be found in fascicle manuscripts, it is fairly obvious that the works were then given to Alamire. Indeed, seven of the sixteen commissioned masses do not appear in any other Alamire choirbook, and among these are two works by Courtois, who is not represented with a single work in any other Alamire manuscript.[24] Of course, it is conceivable that Alamire was only presented with a wish list and was supposed to acquire the selected masses himself. However, that scenario does not seem very likely when one considers that the brotherhood had copies of these masses at its disposal and that, when he was commissioned for another book a year later, the selected masses were explicitly given to Alamire.

Apparently, Alamire produced another manuscript for 's-Hertogenbosch in the years 1528–31, this one for the Confraternity of the Holy Sacrament. The undated payment for this book can be found in two records, one from the church council and the other from the confraternity itself:[25]

> "Voer eenen zanckboeck betaelt alamiere xviij gulden" ("For a music book, paid to Alamire 18 guilders") (church council)
> "Van eenen zangboeck betaelt Alamiere xviij gulden" ("For a music book, paid to Alamire 18 guilders") (Confraternity of the Holy Sacrament)

Alamire was in 's-Hertogenbosch in July 1530, January 1531, and July 1531, and presumably took the opportunity to acquire other commissions as well. The 18 guilders that the Confraternity of the Holy Sacrament paid for this music book is exactly the same amount that the Brotherhood of Our Illustrious Lady paid for the manuscript ordered by the sworn brothers.

After the new music books were delivered, final preparations were made for successful practical use. A rotating lectern was ordered that

24 These seven masses are: Willaert/Hesdin, Missa Benedicta es (Ms. 153, N° 1), Willaert, Missa Sine nomine (Ms. 153, N° 2), Courtois, Missa Urbs beata (Ms. 153, N° 6), Courtois, Missa Emendemus in melius (Ms. 153, N° 7), Moulu, Missa de Sancto Stephano (Ms. 154, N° 3), an anonymous Missa N'avez point veu (Ms. 154, N° 6), and Moulu, Missa Alma redemptoris mater (Ms. 154, N° 9).

25 Roelvink, Gheerkin de Hondt, 222.

could accommodate two manuscripts, one on each side.[26] Presumably, the choirbook with polyphonic music was placed on one side and a Gregorian chant manuscript was placed on the other. For the antiphonal performance of Gregorian chant in vespers, matins, and funerals, the singers used two iron lecterns.[27]

II.3 THE IDENTIFICATION OF THE ALAMIRE BOOKS IN THE BROTHERHOOD'S ARCHIVE

The brotherhood's surviving choirbooks of polyphonic music were described by Albert Smijers in 1940.[28] Smijers was also the first to connect the 1531 payments to Alamire with Mss. 153, 154, and 155 (*olim* 72A, 72B, and 72C) from the brotherhood's archive.[29] Although it would later turn out that these manuscripts were indeed part of the Alamire complex, Smijers's identification did not prove entirely unproblematic. From the payments in the account books discussed above, we can see that Alamire supplied four choirbooks in 's-Hertogenbosch in 1531:

- two books together containing sixteen masses, for which twelve guilders were paid;
- a third book considered by Alamire to be "better", which cost nine guilders;
- a fourth book containing eight masses, for which eighteen guilders were paid.

The only books of polyphonic music in the brotherhood's archive that have been identified as having been produced by scribes working for Alamire are manuscripts 153–55. The other handwritten choirbooks with exclusively polyphonic repertoire in the archive were probably

26 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (account of 1531/32)", 91; Roelvink, Gegeven den sangeren, 340 N° 49.
27 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (account of 1531/32)", 91; Roelvink, Gegeven den sangeren, 340 N° 50.
28 Smijers "Meerstemmige muziek".
29 The former numbering 72A, 72B, and 72C comes from the 1874 catalogue of the brotherhood's archive (Van der Does de Bije, Catalogus van het archief). Although most of the brotherhood's archival records are stored at the Brabants Historisch Informatie Centrum (Brabantian Historical Information Centre, BHIC), the choirbooks with polyphonic music are still on display at the brotherhood's house on the Hinthamerstraat.

copied by Philippus de Spina and all date from after 1540.[30] When one compares manuscripts 153–55 with the descriptions of the four Alamire books in the accounts, it becomes immediately clear that none of these three choirbooks can be the fourth book that Alamire delivered on 22 July 1531. Mss. 153–55 have much in common and are among the most austere manuscripts in the Alamire complex. It would have been completely inexplicable for the brotherhood to have paid the exorbitant sum of 18 guilders for one of these manuscripts. This means that the fourth book from 1531 is no longer in the brothers' archive. Possibly it was at some point disposed of, and if so, this presumably happened in the sixteenth century.[31] But if this is the case, the manuscript must today be considered lost: none of the known manuscripts from the complex appear to match the details in the account entry.[32] This fact should facilitate the identification of the brotherhood's remaining Alamire manuscripts. After all, there are three choirbooks in the archive that have been recognised as products of the Alamire circle, and the accounts of 1531 describe the delivery of three manuscripts by Alamire in addition to the book that cost 18 guilders just mentioned. There is, however, one problem: not all the details in the accounts correspond exactly to the choirbooks as they survive.[33]

Appendices 4 and 5 give a detailed overview of the contents of Mss. 153–55. In order to assess which account entries can be associated with which of these three choirbooks, it is useful to briefly summarise the books' characteristics:

Ms. 153	152 paper sheets	7 masses and a textless fragment
Ms. 154	169 paper sheets	8 masses and an O salutaris hostia
Ms. 155	172 paper sheets	8 masses by Mouton and 8 motets

30 On these books, see Smijers, "Meerstemmige muziek", 9–14, 19–24, and in particular Roelvink, Gegeven den sangeren, 127–45.

31 According to an annotation from 1758 in Ms. NL-SH 152, a liturgical manuscript of the brotherhood created in the years 1529–64, part of the brotherhood's collection of books was distributed to members in the eighteenth century (Smijers, "Meerstemmige muziek", 27). However, it is extremely unlikely that a precious Alamire book was lost in this way, especially since other choirbooks with polyphonic music from the 1530s and 1540s can still be found in the brotherhood's archive.

32 On lost manuscripts from the Alamire complex, see Meconi, "The Unknown Alamire"; the choirbook of 22 July is listed here as Ms. Z on p 38.

33 On this point, see also Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 206–13 and Roelvink, "'s-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, MS 72A–C".

The first thing to notice is that there is actually only one manuscript that can be the "better" choirbook of 28 January 1531: Ms. 155. Indeed, this is the only one of the three books that contains something extra. Whereas all masses in Ms. 153 and nearly all masses in Ms. 154 are separated by a blank opening, in Ms. 155 motets were copied on all of these extra openings. Without a doubt, the eight motets used for this purpose were selected on the basis that they could each be notated on a single opening, meaning that the choirbook did not end up being much larger than Ms. 154. In terms of its external appearance—calligraphy, illumination, and binding—Ms. 155 does not differ much from the other choirbooks, but oddly, the aesthetic quality of the manuscript leaves much to be desired, especially in the second section that was handled by a second text scribe. That the manuscript was nevertheless described in the brothers' accounts as "better" than the two previously commissioned manuscripts might have been a business trick on Alamire's part (see above). In any case, the sixteen pages of extra music hardly explain the 50% difference of price.

Incidentally, one may wonder how Alamire came to offer this book in 's-Hertogenbosch. It seems unlikely that this kind of choirbook was prepared with an eye to the market and that a buyer was only sought after its completion. It is more likely that the book was commissioned by an individual or by an organisation, but the transaction ultimately did not take place. We can no longer trace exactly what happened, but it would not be surprising if the sale had fallen through because the manuscript did not meet the expectations of the person or institution that ordered it.[34]

Concerning Mss. 153 and 154, the second fits the description of the books of masses ordered in July 1530 relatively easily.[35] The choirbook contains eight masses and differs from what is mentioned in the account entry in only one detail: a short motet was added on one of the blank

34 Roelvink has suggested that Ms. 155 might not have been the "better" book, but that it ended up in the brotherhood's archive by other means (Gegeven den sangeren, 122, "The Alamire Manuscripts", 210–13 and Gheerkin de Hondt, 214). She wonders whether the book might have been personally ordered by one or more of the sworn brothers, for example, just like the extra book delivered by Alamire in the summer of 1531. That seems unlikely, however: even if the book were ordered by a sworn brother, payment for the book would have been recorded in the brotherhood's accounts. Moreover, in this scenario there is an additional problem, namely that the "better" choirbook acquired by the brotherhood would then have to have disappeared from the archive later, again without having left a trace.

35 Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 206 also comes to this conclusion.

openings, namely a six-part setting of the *O salutaris hostia*. The motet was copied by the same scribe who copied the rest of the book, so it was almost certainly included at the request of the singers. It is noteworthy that the text of this *O salutaris* was written in another hand, presumably after the book was delivered to 's-Hertogenbosch. It should not be surprising that the account entry of July 1530 does not mention this motet. The details of the commission were laid down in a written agreement, and the account entry, which was primarily intended to record the financial transaction, only mentions the main feature of that commission, namely that the two books were to contain sixteen masses.

A somewhat bigger problem arises with Ms. 153. This book should also contain eight masses, but it contains only seven, along with a short textless fragment. More can be said about this fragment (fol. 153), but for now it suffices to say that it cannot possibly be the remnant of the eighth mass that should have been included in the book. The question is whether Ms. 153 is nevertheless one of the two books of masses ordered in July 1530.

Firstly, it is noteworthy that Ms. 153 contains sixteen fewer sheets than Ms. 154 and twenty fewer sheets than were originally in Ms. 155. In Mss. 154 and 155, a mass occupies an average of twenty to twenty-one sheets. When that number is added to the 153 original folios that comprise Ms. 153 today, one arrives at a size almost identical to that of Ms. 155 and not too far from that of Ms. 154. That being said, Ms. 153 shows no trace of a mass having been at some point removed from the book. Is it then perhaps conceivable that the book never included eight masses and from the outset contained only seven? This does not appear to be the case. After all, after the books were delivered, a carpenter was commissioned to make a board on which the titles of the *sixteen* masses were listed. We may thus assume that Alamire actually arranged for all the masses that he had been given to be copied.

Concerning the identification of Ms. 153, this leaves us with two options: either Ms. 153 is not one of the commissioned books, thus explaining why it does not contain eight masses, or it is one of the commissioned books, delivered precisely according to the agreed terms, but it was later stripped of one of the eight masses.

The first scenario, attractive as it may seem at first glance, is not very likely. Indeed, there can be no doubt that this is a book from the Alamire complex, one that must have originated at the same time as Mss. 154 and

155. If Ms. 153 were not one of the two commissioned books of masses, then one of the commissioned—and delivered—books containing eight masses must have at some point disappeared from the archive of the brotherhood, and Ms. 153 must have been acquired by the brothers without any trace of this appearing in the accounts. There is no account entry showing that the brotherhood bought another book from Alamire, which means that if the book did come into the brotherhood's possession, it must have been through an intermediary. This intermediary would have to have had sufficient means to purchase a choirbook of six guilders or more for his own satisfaction and at his own risk. All in all, this looks like a forced scenario, especially since the manuscript's repertoire, including among other things masses by Willaert and Courtois, is so specific and uncharacteristic of Alamire books in general that it must have been ordered on special request.

For all of these reasons, it is worth considering the possibility that Ms. 153 is indeed one of the commissioned books of masses, and that one of the masses was at some point removed from the book. The 1874 catalogue of the brotherhood's archive tells us nothing about the condition of the three choirbooks but does mention that the three books together contained twenty-three masses.[36] When the manuscripts slowly came to public notice in the early twentieth century, they were not in the best condition. A photograph of the first opening of Ms. 153 in the fifth volume of Kronenburg's 1907 *Maria's heerlijkheid in Nederland* shows that the paper was considerably damaged and provisionally repaired. Anton Averkamp tracked down the choirbooks in the 1910s and managed to get Ms. 153 photographed in its entirety.[37] This was not so straightforward: for the photoshoot, a box had to be made in which the book could be safely transported, and insurance had to be taken out.[38] Averkamp

36 Van der Does de Bije, Catalogus van het archief, 15.

37 Averkamp was one of the longest-serving board members of the Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (Society for Dutch Music History). He became a board member in 1897, vice-chairman in 1913, and finally chairman from 1927 until his death in 1934 (see Reeser, De Vereeniging, 80). He was trained as a singer and gained fame with his vocal ensemble "Klein-Koor A Cappella", with which he performed works from Dufay to Diepenbrock. The choir caused a furore with its performances of works from the Renaissance. For more information on Averkamp and his choir, see Van Oorschot, "Averkamp, Antonius (Josephus), Anton" and Van Langen, "Anton Averkamp", 148–51.

38 On the details of this operation, see Averkamp's letters to the president of the Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Dr. Daniel François Scheurleer, who financed the photographing of the book. Den Haag, Nederlands Muziek Instituut 008: Archief van D.F. Scheurleer, inv. N° 140G Correspondence 1882–1918; folder correspondence VNM 1908–18, A-M: 42 letters from Averkamp to Scheurleer; see the letters of 18 June 1912, 30 August 1912, 1 October 1912, 15 March 1914, 29 September 1914, 11 October 1914, and 5 November 1914.

used the photos for his edition of the *Missa Benedicta es* attributed to Willaert.[39] In his introduction to the edition, Averkamp reports that certain folios of the book were incorrectly bound, which can indeed be seen on microfilms of the manuscript made before the books were restored in the 1980s.[40] It may be inferred that the choirbooks—and in any case Ms. 153—must have been restored sometime before 1912. If the result of that "restoration" was that two folios ended up in the wrong place in the book block, the conclusion must be that at least some sheets (fols. 8–10) had come loose from the manuscript and had to be reattached. We can no longer ascertain whether the sheets were reattached or whether there was rebinding, but it should be obvious that the book was in poor condition considering how extensive the restoration of the 1980s was. Mss. 154–55 were also damaged. In Ms. 154, the second folio of La Rue's *Missa Cum jocunditate* (fol. 2B) is missing. The recto side of that folio would have contained the contratenor and bassus of the first Kyrie, and without a doubt it was decorated with a fine initial as a counterpart to the one on the opposite side. It is not known whether the sheet was removed for the sake of that initial or whether at one point it became loose and was subsequently lost. No fewer than five folios are missing from Ms. 155: the folio with the superius and tenor of the Kyrie I of the *Missa Tua est potentia* (fol. 1C), the first three folios of the *Missa L'oserai je dire* (fols. 68C–70C), and the last folio of the Credo of the *Missa Dictes moy* (fol. 105C). The microfilm from before the restoration shows that one sheet in this choirbook was also bound incorrectly (fol. 91), which explains why the modern foliation is on the wrong side of the sheet. The microfilm shows no traces of folios having been torn out, suggesting that Mss. 154 and 155 also underwent an earlier restoration and possibly a rebinding.

When Smijers published his inventory of the choirbooks in 1940, he noted that the choirbooks had been restored "enige jaren geleden" ("some years ago").[41] It is possible that he was referring to the restoration from before 1912, but perhaps he was referring to a later restoration, for which again no record can be found.

39 AverkampW. The photographs taken of the manuscript were later deposited in the society's library; see Smijers, "Meerstemmige muziek", 16.

40 Copies of these microfilms are kept in the Utrecht University Library (MUZ-mifi 3 F 7/8/9).

41 Smijers, "Meerstemmige muziek", 9.

A final trace of the somewhat unclear history of Ms. 153 is the last original sheet of the choirbook, a sheet with twelve blank staves on the recto side and untexted music on the verso side (fol. 153A). The untexted music was identified some years ago by Peter Urquhart as fragments of an anonymously transmitted *Missa Du bon du cueur*.[42] The music was notated by the scribe who also copied the rest of Ms. 153. Yet this sheet cannot be the final remnant of the lost eighth mass from the choirbook, if only because one side of the sheet remains blank and the fragment itself is untexted.

It is clear that Ms. 153 was in the hands of bookbinders and/or restorers at various points before the major restoration of the 1980s. It is also clear that the mass that is now missing was not removed from the book during any of those interventions. If such a thing did happen before this series of interventions, it is quite possible that the traces of it were rendered invisible by the later restoration attempts. Although it cannot be determined from the current state of the book that a mass was removed from the book, it seems likely that this happened in the period before 1874. This probably happened as early as the sixteenth century, which is not surprising considering the condition of Ms. 153 before the restoration: many sheets were frayed at the edges, from which we may presume that this book was the most widely used of these three Alamire manuscripts.

All in all, it seems logical to assume for the time being that Smijers was right, that Mss. 153 and 154 are indeed the books with sixteen masses commissioned in the summer of 1530, and that Ms. 155 was offered to the brotherhood by Alamire as an extra book in January 1531. Manuscripts 153–54 thus are among the few choirbooks from the Alamire complex that are today still in the same location for which they were originally produced, and Ms. 155 is one of those still in the possession of the institution that originally bought the book from Alamire.[43]

After 22 July 1531, Alamire's name no longer appears in the brotherhood's accounts. He remained active for several more years, supplying

42 See Urquhart, "Remarks on Some Chansons by Jean Mouton", 45–52, 60–63. Urquhart, using a reconstruction of missing material, suggests that the fragments from Ms. 153 come from two lost sections of the Agnus dei of the Missa Du bon du cueur, which may have been composed by Noel Bauldeweyn (see Bernadette Nelson, "The Missa Du bon du cuer"). For a recording of the mass, see Centaur 2018.

43 Other choirbooks belonging to the former category are the manuscripts presumably produced for Pope Leo X (V-CVbav 34, V-CVbav 36, and V-CVbav 160).

choirbooks to the court of Mary of Hungary for a considerable sum. He died on 26 June 1536. His wife Katlijne does not appear to have survived him for long. The brotherhood's annual accounts of 1537/38 mention both her enrolment as an external member and the payment of her funeral costs (▶ Appendix 3, N°s. 18 and 19).[44]

▶ p. 121

44 The accounts list her as "katherina alamire". There can be no doubt that this refers to Katlijne vander Meeren, who in December 1505 bought a house with land and appurtenances in Antwerp, together with her husband Petrus Alamire. See Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 53; Schreurs, "Petrus Alamire", 16.

III CODICOLOGICAL ASPECTS

III.1 THE CREATION OF A CHOIRBOOK

The three Alamire books of the Brotherhood of Our Illustrious Lady are the last manuscripts that bear witness to Alamire's activities as a supplier of choirbooks. Archival documents show that Alamire continued to be active after delivering the manuscripts in 's-Hertogenbosch, but the music books sold in those transactions have unfortunately been lost.[1] Like most of the other manuscripts supplied by Alamire after 1520, the books from 's-Hertogenbosch were written on paper.[2] The dimensions of the books closely match those of five other codices from the Alamire complex that were produced in the 1520s.[3]

Only one type of watermark is found in the brotherhood's three books: a decorated letter P with a four-leaf clover. The watermark bears a strong resemblance to the type Briquet 9835, but it lacks the four-leaf clover (▶ Fig. 1).[4] The watermark of Mss. 153–55 has also been found in several other music manuscripts from the Low Countries. Apparently, this type was in use for a long time in the Low Countries for large-format paper (see Table 1).[5] Precise dating cannot yet be derived from the paper

▶ p. 102

1 Meconi, "The Unknown Alamire".

2 For a recent chronological survey of the manuscripts from the Alamire complex, see Meconi, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production", Appendix 2. Among the complete choirbooks from after "c. 1519–1525", only the following are written on parchment: B-Br 6428, B-Br 15075, B-Br IV.922, and D-Mbs F. In Meconi's survey, D-Mbs 7 is the earliest choirbook written on paper. Meconi places the manuscript in the group "Possibly before September 1517", but Flynn Warmington dates the book to 1516–18 and Herbert Kellman dates it more broadly to c. 1512–30; cf. Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 117.

3 The dimensions of the books from 's-Hertogenbosch are as follows: Ms. 153: 560 x 384 mm; Ms. 154: 555/557 x 385 mm; Ms. 155: 555/560 x 385 mm. Almost the same measurements were also used for B-Br 15075, D-Ju 3, D-Ju 12, D-Mbs 6, and E-MO 766.

4 A first attempt to identify the watermark was made by De Beer ("Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 66–67), who considered it to be Briquet 9890. But that is not the type found in the Alamire manuscripts. The correct identification was later made in Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 80. Roelvink provides an image of the watermark in Gegeven den sangeren, 114, but without chain lines, in reduced format, and without indicating which book the tracing was made from.

5 Paper approximately of the size 430 x 620 mm ("royal"); for more information on historical paper sizes, see Kinross, A4 and Before. Concerning the watermarks from NL-SH 157 and NL-SH 158, Roelvink notes that, compared with the watermarks from Mss. 153–55, there are unspecified "kleine afwijkingen […] in details" ("minor deviations […] in details"); see Gegeven den sangeren, 131.

alone; for the Alamire books from 's-Hertogenbosch, it is particularly important to note that all three are composed of the same type of paper.

Table 1. Choirbooks from the Low Countries with the same type of watermark as Mss. 153–55

Manuscript	Origin	Dating	Dimensions
A-Wn 11778	Alamire complex	ca. 1521–25	395 x 280
I-SUss 248	Alamire complex	ca. 1521–25	396 x 282
E-MO 766	Alamire complex	ca. 1524?	550 x 385
P-Cug 2	Low Countries	ca. 1530–35	565 x 380
NL-SH 73	's-Hertogenbosch	1544–45	560 x 385
NL-SH 75	's-Hertogenbosch	early 1540s?	560 x 392
NL-L 1443 (fols. 26–46)	Leiden	mid-16th century	413 x 278

Since the paper in Mss. 153–55 was used in an unfolded state, the bibliographical format of the books can be described as plano.[6] The first step in creating a choirbook was without doubt to gather loose sheets into gatherings.[7] This could be done by repeatedly attaching two large sheets of (plano) paper together, creating bifolia that could then be folded together to create gatherings. It can no longer be determined whether this was done in the case of Mss. 153–55 because, when the books were restored in the 1980s, they were taken apart into single sheets. The present gathering structure—a nearly systematic succession of quaternions (four bifolia, or eight folios per gathering)—almost certainly does not reflect the historical binding of the books.[8]

After forming the gatherings, the paper needed to be prepared for copying the music.[9] In the first stage of that process, the music would be distributed among the various openings of the gatherings. The scribe indicated exactly what was to be copied on each opening, according to the model to be copied, in small notes at the bottom of the sheet. Such

6 In the choirbooks, a horizontal fold line is visible in the centre on all sheets, from which it may be inferred that the paper for the manuscripts was sold in bundles folded to folio.

7 For a detailed overview of the process of producing a choirbook, see Schmidt, "Making Polyphonic Books".

8 The gathering structure of many Alamire manuscripts can be found in Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire and/or on the website of the project The Production and Reading of Music Sources (https://proms.ac.uk/). No Alamire books from c. 1520 to 1531 have a structure of (almost) exclusively quaternions.

9 Nowhere do the choirbooks give evidence of gathering signatures or an original foliation.

annotations, which were usually cut away during the binding process, can still be seen on several sheets of Mss. 154 and 155 (▶ Fig. 2) as well as in other choirbooks from the Alamire complex and in later manuscripts.[10] When such annotations include both text fragments and numbers, the numbers indicate how many staves had to be drawn on the relevant opening.[11]

▶ p. 102

After it was made clear what exactly had to be notated on each opening and how many staves were needed to do so, ruled lines were made between which the staves were drawn. This usually involved two vertical lines divided by 27 to 30 cm, which were applied without colour (Ms. 155) or drawn with a lead pen (Ms. 153–54).[12] In the three books, staves were sometimes extended beyond the column as necessary. The staves themselves were drawn with a 20 mm rastrum.[13] In manuscripts written on parchment, puncture holes can regularly be seen indicating the height at which the staves were to be drawn. No such holes are found in Mss. 153–55. There is a theoretical possibility that they disappeared when the manuscripts were restored because the paper was mostly filled in at the edges, but given that the staves are sometimes sloping, it seems more likely that they were drawn by hand.[14] When drawing the staves, indentations obviously had to be made at the beginnings of new sections so that cadels could later be added.

It would seem that all of these preparatory actions were carried out by the music scribe, who, after arranging the gatherings and drawing the staves, set to work copying the music. Most of the music notation in the three books is the work of two scribes (▶ III.2 Scribal hands).

▶ p. 50

After completing the copying of the music, the text could then be written under the music. In Ms. 153, this seems to have been done without further preparation by a very experienced text scribe. In Ms. 154–55, ruled lines were first applied: two horizontal lines divided by 5 to 6 mm were drawn under the staves with a fine lead pen, between which the text

10 They are still (partly) visible in various manuscripts from the Alamire complex. See, for example, D-Mbs 6 (fols. 6^{r}, 10^{r}–11^{v}, 32^{r}–34^{v}, etc.), D-Mbs 34 (fols. 7^{r}, 9^{r}, 62^{r-v}, 74^{r}, etc.), I-SUss 248 (pp. 107, 121, 136, 201, etc.), and A-Wn 11883 (fols. 20^{v}-29^{r}, 44^{v}–51^{r}, etc.). On the use of such designations in later choirbooks, see Jas, Piety and Polyphony, 129.

11 See Roelvink, Gegeven den sangeren, 123–24.

12 The standard column width is 29–30 cm in Ms. 153, 27–28 cm in Ms. 154, and 28–29 cm in Ms. 155.

13 Staves that were added later (such as in Ms. 153 on fols. 7^{r} and 14^{r}) are somewhat smaller, c. 18 mm.

14 See for example Ms. 153, fols. 44^{r}, 45^{r}, and 46^{r}.

was to be written.[15] The script used for the texts (of the compositions, the attributions, the voice designations, etc.) was the *littera gothica cursiva formata* (c-cursive), in which the letters "f" and "s" sink below the ruled line, there is a single-storey "a", and loops are formed on vertical ascenders.[16]

Once the text had been written, the cadels could be drawn in the spaces left blank for them.[17] This was normally a job for the text scribe, as was the insertion of text elements in red ink (also called "rubrication"). On the first opening of each new composition, the following elements were notated in red ink: the composer's name, the voice designations, reference marks (in the form of a clover) for when a voice continues elsewhere on the opening, and any canon rubrics or *signa congruentiae*. On the following sheets, only canon rubrics, Gregorian *cantus prius facti*, and "Duo" and "tacet" indications were notated in red.[18]

Finally, on the first openings of the choirbooks, illuminators drew beautiful initials with grotesques. Then the book could go to the binder, who sewed the gatherings with double sewing supports and provided them with leather-wrapped oak boards that were fitted with the necessary metalwork.

III.2 SCRIBAL HANDS

The brotherhood's three Alamire manuscripts are for the most part the work of two experienced scribes who contributed significantly to books from the Alamire complex in the years 1520–31: scribes F and K.[19] Ms. 153 is entirely the work of scribe F, making it quite exceptional within the

15 This ruling is no longer visible everywhere but can still be seen clearly in the following places: in Ms. 154 on fols. 52^{r} ("Crucifixus tacet"), 77^{r} (Crucifixus), 78^{r} (Et iterum), 83^{r} (Pleni), 114^{r} (Kyrie), and 143^{v} (Et incarnatus est tacet); and in Ms. 155 on fols. 2^{v}–4^{r}.

16 Gumbert, "A Proposal for a Cartesian Nomenclature", 46–47; this script is frequently though less precisely indicated with the term "bastarde".

17 This appears to have been the order at least in the brotherhood's three manuscripts. However, there are other choirbooks in which cadels are found before blank staves, from which it could be inferred that the writing of the cadels sometimes preceded the writing of the text. See for example B-Br 15075 (fols. 35^{v}–36^{r}, 61^{r}, 128^{v}–129^{r}).

18 In Ms. 153, even after the first opening of each work, the signa congruentiae for canons continue to be notated in red. Of course, minor deviations from this system can sometimes be found. In Ms. 153, only on fol. 141^{r} is the word "Duo" in red ink; elsewhere it is written in black. In Ms. 155, the voice designations on fols. 46^{v}–47^{r} are in black; on fols. 26^{v} and 79^{v} the word "Verte" is in black. From fol. 93^{v} onwards, the voice designation is often but not consistently notated in red, which is due to a change of the text scribe.

19 On the identification of scribal hands in the books from the Alamire complex, see in particular Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 43, and Kiel, "Overview of the Scribes". Along with scribes H and I, scribes F and K were the main contributors to the Alamire books from the 1520s.

Alamire complex.[20] The same scribe also copied the music in B-Br 15075, and his hand has been recognised by Flynn Warmington in eight further manuscripts from the Alamire complex, almost all of which were created in the 1520s.[21] He also contributed to quite a few manuscripts from the Alamire complex as a text scribe.[22] Between the various masses that he copied, the scribe always left one opening blank, as was often the case. It can no longer be determined whether that blank opening originally corresponded to the end of one gathering and the beginning of a new one.[23] At the back of Ms. 153, there is a sheet with empty staves on the recto side and untexted music fragments on the verso side. These fragments, also in the hand of scribe F, are probably parts of the Agnus dei of the *Missa Du bon du cueur*.[24] Because it was unfinished, we can assume that this sheet was rejected by the scribe and was possibly intended to be used as a pastedown, pasted to the inside of the back cover.[25]

The music notation of Mss. 154 and 155 is the work of scribe K.[26] Scribe K's notation can be most easily distinguished from that of scribe F in the following notational elements: the shape of the F-clef, the flared hairlines of the C-clefs, the position of the ascending stems in particular, the proportion sign "3", the small numeral 3 indicating triplets, the ascending and descending flags of the fusae, and the subtle difference in

20 That a complete choirbook from the Alamire complex was produced by a single scribe who copied both the music and the text is less common than one might expect. See Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 45, and Kiel, "Overview of the Scribes", 45, where, besides Mss. 153 and 154, only D-Ju 20 and GB-Lbl Royal 8 G.vii are considered to be the work of a single scribe. As will be shown, however, Ms. 154 is the work of two scribes from the Alamire workshop.

21 See Kiel, "Overview of the Scribes", 52. These eight manuscripts are A-Wn 4809, A-Wn 9814, A-Wn 11778, D-Mbs 6, D-Mbs F, E-MO 766, V-CVbav Pal. lat. 1976–79, and I-SUss 248.

22 Scribe F is known to have copied text in the cursiva formata as well as in the cursiva libraria. His hand in the cursiva formata can be found in D-Mbs F, E-MO 766, and V-CVbav Pal. lat. 1976–79 (only the first composition in the partbooks); examples of his hand in the cursiva libraria can be found in A-Wn 4809, A-Wn 9814, A-Wn 11778, I-SUss 248, and V-CVbav Pal. lat. 1976–79 (with the exception of the first composition).

23 In Mss. D-Ju 3, D-Ju 12, D-Ju 21, and D-Mbs F, an empty opening follows almost every mass, and the following mass begins in a new gathering. By contrast, in Mss. D-Mbs 6 and 7 the divisions between gatherings almost never coincide with the start of a new mass.

24 See Urquhart, "Remarks on Some Chansons by Jean Mouton", 45–52, 60–63.

25 Something similar happened, for example, in D-Ju 8, where a sheet with blank staves on the recto side is attached as a pastedown on the inside of the back cover. Ms. A-Wn 4810 has a sheet with blank staves on the recto and verso sides at the end of a group of blank sheets. More commonly in the Alamire complex, a book ends with one or more sheets with blank staves. See, for example, A-Wn 1783, B-Br 215–16, B-Br 9126, B-Br 15075, and GB-Lbl 8 G.vii.

26 Other manuscripts from the Alamire complex on which scribe K collaborated are A-Wn 9814, A-Wn 11883, A-Wn Mus. 18832, and E-MO 766; see Kiel, "Overview of the Scribes", 52. On later choirbooks possibly copied by this scribe, see Kiel, "Terminus post Alamire?".

the G-clefs.[27] The overall impression one gets when comparing Ms. 153 with Mss. 154 and 155 is that scribe K's notation is sometimes a bit coarser, and the notes are stockier and, especially in Ms. 155 on the pages with the motets, at times a bit messy.

The question of who copied the texts of the compositions in Mss. 154 and 155 is somewhat more difficult to answer. The texts of the masses and motets in Ms. 155 were written in two hands that are easy to distinguish from each other.[28] The first scribe copied the text of the first four masses and of the seven motets;[29] the second scribe copied the text of masses five to eight.[30] The second scribe's handwriting is characterised by certain conspicuous letter forms, including an extremely long "s" and various striking capital letters which are not found in any of the other Alamire manuscripts from the years 1520–31. If this scribe was also responsible for the cadels and the rubrication in this part of the manuscript, we are seemingly not dealing with a very experienced copyist.

The script of the scribe who copied the text of the first four masses and the motets is in every detail reminiscent of the scribe of Ms. 153, scribe F. The letter forms and abbreviations used correspond precisely. Much can be learned simply from the different capital letters of the script, as Warmington pointed out.[31] In addition, particular traits stand out, such as the subtle ligature between the letters "s" and "t" (for example in the word "Christe") and the small, pointed feet that sometimes appear on the bottoms of letters, creating a unique scribal image (▶ Fig. 3). Overall, in my opinion there is no need to doubt that scribe F copied the texts for the first four masses and the motets in Ms. 155.

▶ p. 103

When the handwriting of Ms. 154 is compared with that of Ms. 153, the first thing to notice is that the writing of Ms. 154 is slightly larger and fuller than that of Ms. 153. This difference presumably resulted from the use of writing instruments with a somewhat wider nib. If only the shapes

27 Cf. also Roelvink, Gegeven den sangeren, 114–15. It is clear that the music notation of Mss. 154 and 155 was copied by the same scribe, though this does not mean that there are no differences at all in the notation. It is striking, for example, that the descending flags of the fusae in Ms. 154 are consistently straight, while in Ms. 155 they are not only a fraction shorter but also have a hairline towards the stem at the end.

28 The O salutaris hostia, which was added later at the back of Ms. 155 on an originally blank opening (fols. 171ᵛ–172ʳ), is not considered here.

29 Fols. 2ʳ–92ʳ, 112ᵛ–113ʳ, 132ᵛ–133ʳ, 153ᵛ–154ʳ.

30 Fols. 92ᵛ–112ʳ, 113ᵛ–132ʳ, 133ᵛ–153ʳ, 154ᵛ–170ʳ.

31 Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 42. The comparison of the two text hands was done using a letter table that records all the letter forms and abbreviations found in Ms. 153. This table also includes abbreviations such as the tilde and the various abbreviations for "con", "us", "em/um/et/ue", "vir/ver", "per", "qui", and "que".

of the letters are considered, most of the letters of the script of Ms. 154 match the script of Ms. 153 extremely well, as do the use of specific abbreviation marks, the ligatures between "s" and "t", and the occurrence of pointed feet as in "hominibus" in Fig. 3. But there is reason for some doubt, specifically concerning the shapes of three letters that scribe F always wrote the same way in Mss. 153 and 155 but that are different in Ms. 154: the letters g, G, and D (▶ Fig. 4). Based on these differences, the safe option would be to call the text scribe of Ms. 154 F', doing justice to its strong similarities with F's script while also respecting its minor differences.[32] The question is whether this is really necessary. In this context, it is interesting to note that in Ms. 155 scribe F uses both versions of the G side-by-side in the last mass that he copied (fol. 72^{r-v}), and that the new version of the capital D appears in scribe F's *cursiva libraria* script (A-Wn 11778, fol. 88^{r}). Definitive conclusions cannot be drawn until all the pages attributed to scribe F have been carefully compared with each other. Until then, it seems justified to me to attribute the text hand of Ms. 154 provisionally to scribe F.[33]

▶ p. 103

Just as in Ms. 153, in Ms. 154 a blank opening was always left between the successive masses. One of these openings was used for a short, six-part setting of the *O salutaris hostia*. As noted earlier (▶ II.3), this was almost certainly at the request of the singers, because the music notation is in the hand of scribe K.[34] Curiously, the text of the composition was copied by a hand not known from manuscripts belonging to the Alamire complex. It seems that the text of this setting was copied only after the choirbook was delivered to 's-Hertogenbosch. One candidate for the identity of this scribe might be Philippus de Spina. De Spina joined the brotherhood in August 1531 and produced several choirbooks for the singers

▶ p. 38

32 As is done in Roelvink, Gegeven den sangeren, 113, 115. The distinction Roelvink makes concerning the formation of the letter combination "ij" in the three books is actually less clear-cut than she suggests and depends mainly on the pages one looks at. According to the table of Warmington and Kiel, the text of Ms. 154 was copied by scribe K and the texts in Ms. 155 are the work of scribes F? and K (Kiel, "Overview of the Scribes", 52). In light of the above, this cannot be correct. A mistake may have been made in the compilation of the table, because earlier in her essay Warmington notes that Ms. 153 is the only choirbook that was copied in its entirety by one scribe ("A Survey of Scribal Hands", 45), which would rule out the possibility that Ms. 154 was also in its entirety the work of one scribe (i.e., K).

33 In her article "Terminus post Alamire?", Jacobijn Kiel assumes that both the text and music of Ms. 155 was copied by scribe K, whose hand she then recognises in the manuscripts E-MO 765, E-MO 769, E-MO 771, and E-MO 776. If F indeed turns out to be the text scribe of Mss. 153, 154, and a large portion of Ms. 155, the precise role of scribe K in the creation of the later Montserrat choirbooks will also have to be reconsidered.

34 Curiously, however, the staves on fol. 88^{v} were drawn with a larger rastrum (22.5 mm); on fol. 88^{r}, the height is 20 mm as usual.

in the 1540s. When the text hand of the *O salutaris hostia* in Ms. 154 is compared to De Spina's hand in the brotherhood's Mss. 156, 157, and 158, the similarities are readily apparent—although some caution is required due to the limited availability of letters in the *O salutaris hostia*.[35] For most of the letters of the *O salutaris*, fairly precise equivalents can be found in De Spina's script; De Spina only writes the letter "h" differently, with its right leg bending to the left.[36] On the other hand, De Spina's tilde has a very unique shape, one which is also found in the *O salutaris*.[37] It remains unclear why the text of this hymn strophe was not written by scribe F himself. The same Philippus de Spina also appears to have copied another setting of the *O salutaris hostia* at the back of Ms. 155, on one of last two openings in the choirbook that had remained empty.[38]

III.3 GROTESQUE INITIALS AND CADELS

Manuscripts 153–55 are not the most striking choirbooks of the Alamire complex. In terms of decoration, the books are rather sober. The first opening of each book was embellished with illuminated initials, but unfortunately that very embellishment probably resulted in the disappearance of two sheets from those openings. In many choirbooks from the Alamire complex, the first opening of each new composition—usually a new mass—was illuminated, but in the books from 's-Hertogenbosch, after the first opening, there are only cadels. This, incidentally, does not place the manuscripts among the most austere in the complex.[39] The choirbooks D-Ju 2, D-Ju 21, and the paper portion of E-MO 766 maintain a scheme similar to that of Mss. 153–55.

The illuminated initials at the beginning of the three books are of a type characteristic of the Alamire manuscripts: grotesque initials. These letters are composed of artfully twisted branches, garlands, and Italian Renaissance motifs, but above all of grotesque, grinning male heads

35 Roelvink, Gegeven den sangeren, 137, comes to a similar conclusion. On De Spina's career with the brotherhood and on the choirbooks that he copied, see Gegeven den sangeren, 127–50, 138–45.

36 Although De Spina does use the bending leg in his capitalised version of the "h".

37 De Spina's tilde has a small loop on the left side that makes the abbreviation line appear to start with the head of the text letter "a".

38 Roelvink, Gegeven den sangeren, 137. The rastrum used for the staves of the added O salutaris hostia had a height of 17.5 mm.

39 In A-Wn 4809, one finds illuminated initials on the first opening and then large cadels on each first opening of a new mass, but nothing else. Elsewhere, space was always left open for cadels, but they were never drawn in. In A-Wn 4810 and I-SUss 248, cadels were only drawn on the first openings of new works, but nowhere else.

with unique head coverings and exaggerated attributes.[40] What is notable about the grotesques in the choirbooks from 's-Hertogenbosch is that a number of them consist of figures with an upper body and arms—which allows the figures to engage in various activities—that were painted in pastel shades.[41] At the same time, some of them are based on or inspired by similar examples from other choirbooks. For instance, the K initial from Ms. 153 seems to originate from the same model as an initial in B-Br 15075 (▶ Fig. 5)—though the bagpipe is clearly a new element here—and the putto near the tenor is strongly reminiscent of the one in a grotesque from V-CVbav 36 (▶ Fig. 6).[42] But models were also used for the typical male heads which could be varied at will (▶ Figs. 7 and 8). The arrow in Fig. 8a piercing the jester's hat probably had some significance, but it has not yet been established.[43]

▶ p. 104
▶ p. 106
▶ p. 108

The grotesques in Ms. 154 introduce new motifs: a knight with a lance on top of which a bird is standing (▶ Fig. 9a) and a woman with a winged lion on her hood.[44] In these two specific illustrations, which according to Anne Margreet As-Vijvers may have been modelled on typographical examples, some have recognized Maximilian of Austria and Margaret of Austria, or Jan Back and his wife Adriana van Wylick, among others.[45] However, it seems unlikely that grotesques like these were used to depict actual people.[46] In any case, even with the new element of the knight, the basic form of the letter K is based on that from other choirbooks (▶ Fig. 9b). All these grotesque initials were undoubtedly the work of professional illuminators. By contrast, the cadels written in black ink that one finds in the rest of the books were produced by the text scribes.[47]

▶ p. 110
▶ p. 110

40 On these initials see especially As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks".
41 As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 40.
42 As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 40.
43 The arrow theme also appears to a greater or lesser extent in the grotesques in A-Wn Mus. 15497, B-Br 215–16, B-Br IV.922, D-Ju 3, D-Ju 4, D-Ju 5, D-Ju 8, D-Ju 12, D-Mbs 6, and D-Mbs F.
44 In itself, this new theme is not reason enough to presume that the illustration had any special significance; other manuscripts also have similar unique elements, such as a man with a turban, a female centaur, or a man with a walking stick (cf. As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 27).
45 Roelvink, Gegeven den sangeren, 120–21; Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 206–7. Jan Back was a knight and lord of Asten and a sworn member of the brotherhood. After his death in 1509, his wife continued to financially support the brotherhood.
46 If one nevertheless wants to believe that the grotesques depict actual people, at a minimum a clear connection between the persons depicted and the manuscript should be established. It remains unclear why Maximilian and his daughter Margaret of Austria—or, as Roelvink gives as an alternative, Charles V and Mary of Hungary—should appear in a choirbook commissioned by the Brotherhood of Our Illustrious Lady in 1530. Jan Back and his wife, who served and supported the brotherhood for many years, seem more plausible in this respect. But even in this case there is no clear relation between the choirbook and its presumed patrons. Apart from that, Jan Back had been dead for over 20 years when the choirbook was produced, and there is also evidently no explanation for the winged lion biting the woman's hood.
47 As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 40.

The form of the cadels used in the choirbooks from the Alamire complex goes back to various fifteenth-century examples. For instance, the last gathering of B-Br 5557, dated by Rob Wegman to the late 1460s, already contains precursors of these cadels, and the so-called alphabet of Mary of Burgundy offers even richer elaborations of similarly shaped letters.[48] The cadels were placed in the choirbooks by the text scribes in the places left empty for them after the texts of the compositions were copied under the music. The placement of the cadels followed a fixed system. The superius was given a cadel of the first letter of the text to be sung, thus in the Kyrie usually the letter K and in the Gloria the letter E (from "et in terra pax"). This was something that the text scribe had to take into account when copying the text underlay, because in all superius sections with a cadel, the first letter of the text underlay had to be omitted and the second letter of the text underlay had to be copied as a regular capital letter. If a composition contained a second superius part, it had to be treated in the same way. All the other voices received a cadel of the first letter of their voice designation. The remainder of the voice designation was then added in letters that were slightly larger than those of the regular text underlay.[49] Although the system is clear in itself, there were regularly minor deviations from it, presumably because it had to be applied on so many different openings. The most common mistake is that the text of the superius begins with repetition of the cadel letter, resulting in the same letter being written twice in succession.[50] Occasionally, one encounters incorrect cadel letters or pages where no space had been left free for cadels during the arrangement of the manuscript.[51]

48 Wegman, Choirbook of the Burgundian Court Chapel, 8, fols. 121^{v}–136^{r} (this choirbook can be consulted online at the website of the Integrated Database for Early Music: https://www.idemdatabase.org/items/show/199). For other examples, see Thoss, "Initialen und Bordüren", 151–52. The manuscript with the alphabet of Mary of Burgundy (B-Br II.845; https://uurl.kbr.be/1535762) is a sixteenth-century copy of the original that must have been produced around 1480 and is now kept in Paris at the Louvre Museum (Département des arts graphiques, 134 DR–158 DR).

49 In Ms. 155, one can still find an instruction for the placement of voice designations on one page: on fol. 153^{v}, the inscriptions "tenor primus" and "secundus tenor" stand diagonally by the two tenor parts.

50 See for example Ms. 153, fols. 9^{v}, 15^{v}, 16^{v}, 41^{v}, 50^{v}, 106^{v}, 126^{v}, 137^{r}, 140^{r}, 141^{r}, 144^{v}, 149^{v}, 151^{r}; Ms. 154, fols. 76^{v}, 82^{v}, 83^{v}, etc.

51 There is little point in listing all the inconsistencies that appear in the books. The following examples are characteristic: Ms. 153: fol. 16^{r} (no space for a cadel), fols. 56^{v} and 118^{v} (incorrect cadel letter in the superius), fols. 108^{r} and 119^{r} (the remainder of the contratenor's voice designation is missing); Ms. 154: fol. 22^{r} (the first letter of "Christe" is missing in the contratenor), in the Missa Quam pulchra es (fols. 63^{v}–87^{r}) the second voice part is only sometimes treated as a second superius; fol. 77^{r} (the remainder of the contratenor's voice designation is missing). The absence of initials in Que celi pandis [O salutaris hostia] no doubt has to do with the fact that the text was written by a different scribe. In Ms. 155, the system is undermined by the text scribe who took over the work from the first scribe starting at fol. 92^{v} and who does not seem to have taken a very methodical approach to cadel placement.

As noted earlier, in many Alamire books, the first openings of each new work feature additional illumination. In the brotherhood's three Alamire books, very limited use has been made of this strategy. In Ms. 153, on the first opening of each new mass, the cadels are coloured in with pastel colours and decorated with a small amount of penwork. The K initial of the superius voice part is also larger than those on the other openings. Comparable initials are found in E-MO 766, which like Ms. 153 is one of the late choirbooks from the complex.[52] In Mss. 154 and 155, the pastel colours and penwork were omitted; the only difference from the other openings in the books is that the cadels are slightly larger and more richly elaborated.

Usually, the text scribe was also the one who applied the cadels, which explains why they still sometimes look different in the different books. Even a cursory look at the cadels in choirbooks such as D-Ju 3 and D-Ju 12 shows that the cadel style of the family of C scribes is very different from that of scribe Z (see his cadels in A-Wn 4810, B-Br 15075, D-Mbs 6, and Mbs 34).[53] When scribe D was the text scribe (D-Ju 21), the cadels are somewhat more akin to those of scribe Z, but they have their own character due to the penwork and the faces added to the letters.

A comprehensive study of cadels in the Alamire books has not yet been written, nor is this the place to systematically elaborate on the subject. But even without a detailed study, we can make some observations about the cadels in Mss. 153–55. Limiting myself to the different cadels used for the letter B, we can see the following: in Ms. 153, scribe F used ten different, sometimes related, B cadels (▶ Fig. 10a).[54] In Ms. 155, scribe F used cadels of type 1, 2, 4, 5, 6, 7, and 9 and added two new types (▶ Fig. 10b). In Ms. 154, he used cadels 1, 2, 4, 5, 6, and 7 from Ms. 153, type 3 from Ms. 155, and made two new variations on a known template (▶ Fig. 10c). So far I have found cadels 2 and 4 only in the work of scribe F.[55]

▶ p. 111
▶ p. 112
▶ p. 112

52 See, in the paper section of this manuscript, fols. 19ᵛ–20ʳ.

53 For an overview of the scribal hands found in the Alamire books, see Kiel and Warmington, "Overview of the Scribes" and Warmington, "A Survey of Scribal Hands". Since it is not always clear whether minor differences in writing indicate one or more music scribes, Warmington has grouped some of the scribal hands into families.

54 The large and elaborate B initials on the first opening of each new composition are not under consideration here.

55 The cadels of scribe F later served as a model for Philippus de Spina; cf. Roelvink, Gegeven den sangeren, 131–35. According to Lilian Pruett, the cadels from the Alamire manuscripts, as well as some of the unique voice designations and "verte" indications, inspired scribes of later music manuscripts from Central Europe; cf. Pruett, "Renaissance Central European Sources".

The cadels of the second text scribe in Ms. 155 are much less carefully and beautifully drawn. Moreover, it seems that he did not understand the system of which cadels should be given with respect to the voices and text. He made many mistakes: initials were forgotten, cadels were forgotten, the wrong voice designations were notated or the voice designations were forgotten, or the text began with a repetition of the cadel letter.[56] The voice designations, which in earlier portions of the manuscript were notated in red only on the first opening of a new work, were here copied in red in most cases and sometimes appear to have been copied before the cadels were drawn, resulting in all kinds of mistakes. It seems that this text scribe took visible pleasure in devising different instructions for turning the page. Normally, a simple "Verte" sufficed, but this scribe used a range of different indications (see Table 2).

Table 2. "Verte" indications in Ms. 155 by the second text scribe

Fols.	Designation	Translation
96^{r}, 152^{r}	Vertito	(You will) turn
97^{v}, 142^{r}	Vertito folium	(You will) turn the page
100^{r}, 106^{r}, 131^{r}	Verte confestim	Turn immediately
102^{v}, 152^{r}, 156^{v}	Verte cito	Turn quickly
103^{r}	Verte extemplo	Turn immediately
117^{r}	Versa pagella indicabit reliquum	When the page is turned, it will show what remains
95^{v}, 117^{r}, 136^{v}, 140^{v}	Verte mox	Turn presently
119^{r}	Vertendo invenies	By turning, you will find
137^{r}	Verte continuo	Turn immediately
141^{r}	Verte et invenies	Turn and you will find
143^{v}	Verte absque mora	Turn without delay
160^{v}	Vertens invenies	Turning, you will find

56 A few examples may serve as illustrations here: forgotten initials (fol. 95^{r-v}); forgotten cadels (fols. 102^{r}, 107^{r}, 139^{r}, 141^{r}); incorrect or forgotten voice designations (fols. 99^{v}, 101^{v}, 109^{v}, 150^{r}); texts that begin with the repetition of the cadel letter (fols. 97^{v}, 102^{v}, 131^{r}).

III.4 CORRECTIONS AND SIGNS OF USE

The choirbooks contain some corrections and traces of use. Some corrections were already made while the books were being copied. Incorrectly copied notes were concealed by the scribe using a block of black ink (Ms. 153, fol. 32^{v}; Ms. 155, fol. 40^{r}), or they were scratched out (Ms. 154, fol. 98^{r}), a bit of text that was accidentally copied in red ink was erased (Ms. 154, fol. 41^{v}), or a forgotten passage was inserted (Ms. 154, fol. 103^{v}).[57]

There are hardly any traces of sixteenth-century use apart from wear and tear. In one place a misplaced canon rubric was crossed out (Ms. 153, fol. 111^{r}), and in another the inscription "Canon Gradatim scande" was added (Ms. 154, fol. 13^{v}).[58]

More recent use of the choirbooks has also left some traces. Most notable is the discolouration of the first opening of Ms. 153, presumably caused by prolonged exposure to light. The book had probably been lying open for a long time in a display case with the miniatures of the first opening displayed. It is also notable that a twentieth-century user, apparently looking for interesting repertoire, made some annotations in the choirbooks with a purple pencil.[59] Apart from some other pencil annotations in Ms. 153 (fols. 104^{v}–105^{r}) and Ms. 154 (fol. 168^{r}), most of the annotations in Ms. 153 were made in preparation for the restoration.[60]

---

57 Curiously, an error was made when inserting the forgotten passage in Ms. 154 on fol. 103^{v}: the two fusae (g-f) have to be semiminims. In the same book, something went wrong in the superius at the page turn from fol. 98^{v} to fol. 99^{v}; this was also corrected. In this case, given the colour of the ink and the mediocre quality of the calligraphy, it could have been a later intervention carried out by one of the singers.

58 The canon rubric placed above the contratenor in Ms. 153 on fol. 111^{r} should actually have been placed by the superius. The inscription was crossed out by some of the manuscript's users, but it is not clear whether the singers understood that the superius voice had to be sung in canon. According to Roelvink, the inscription "Canon Gradatim scande" was added by Alamire himself ("The Alamire Manuscripts", 213). Some letters indeed seem to correspond to Alamire's cursiva libraria in A-Wn 11778 (fols. 2bis, 71bis), but I have not (yet) been able to find all the characteristic letter forms from the canon inscription in Alamire's hand.

59 In Ms. 153, on fols. 64^{v}–65^{r}, vertical lines were written in the superius and bassus to indicate which notes are grouped together in perfections. In Ms. 154, several compositions have the word "wel" (indicating something like "this one") (fols. 20^{v}, 40^{v}, 111^{v}) or a curlicue (fol. 144^{v}) written in the upper left corner. A similar curlicue can also be found in Ms. 155 (fol. 159^{v}). One work in Ms. 154 has the word "wel" crossed out and "al klaar" ("already finished") added (fol. 134^{v}), which seems to indicate that the pieces were selected to be copied, transcribed, or photographed. It is obviously no longer possible to find out who made these annotations, but they may have been written by Anton Averkamp, who visited the brotherhood in October 1912 to look at the choirbooks and notated the opening motifs of eighteen of the masses (The Hague, Netherlands Music Institute 008: Archives of D.F. Scheurleer, inv. N° 140G Correspondence 1882–1918; folder of correspondence VNM 1908–18, A-M: 42 letters from Averkamp to Scheurleer; letter dated 1 October 1912).

60 These annotations concern missing sheets and binding instructions for fol. 94, which had been incorrectly bound in a previous restoration (see Ms. 155, fols. 2^{r}, 67^{r}, 71^{r}, 94^{r-v}, 95^{r}, 104^{r}, and 106^{r}).

III.5 RESTORATION

It is not known how long the brotherhood's singers continued to sing from the three Alamire books. As Smijers pointed out, the brotherhood purchased exclusively handwritten music until the middle of the sixteenth century. After this point, printed repertoire was also purchased.[61] The largest acquisitions of printed editions preserved in the brotherhood's archive are the book of eight masses by George de la Hèle (Plantin 1578) and the first book of masses by Philippus de Monte (Plantin 1587).[62] It does not seem very likely that the singers would have still regularly returned to the repertoire of the three Alamire books in the last twenty years of the sixteenth century. The books were nevertheless preserved, for when the *Catalogus van het archief der Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* (*Catalogue of the Archive of the Brotherhood of Our Illustrious Lady*) was published in 1874, it described the Alamire books as: "№ 72. Drieëntwintig missen in drie deelen, groot folio, vijf decimeter zes centimeter lang, op papier, houten band, beslagen met koperen hoeken en sloten, de noten op vijf balken, versierd met miniaturen [...]" ("№ 72. Twenty-three masses in three volumes, large folio, five decimeters and six centimeters tall, on paper, wooden binding, fitted with copper corners and clasps, notes on a five-line stave, illuminated with miniatures [...]"). After the "rediscovery" of the choirbooks in the early twentieth century by people like Kronenburg and Averkamp, the manuscripts appear to have had some minor restoration attempts. The last, major restoration took place in the 1980s, after the Utrecht and Amsterdam professors of musicology Willem Elders and Chris Maas managed in 1975 to convince the brotherhood of the need for a thorough restoration.[63] On the initiative of the then registrar, Mr. E.M.J.A. Sassen, the brotherhood requested a quote for the restoration work from the Royal Library of Belgium. The quote received was deemed too expensive, and it was then investigated whether the restoration could be done by the Institut für Buch- und Handschriftenrestaurierung of the Bayerische

61 Smijers, "Meerstemmige muziek", 23; Roelvink, Gegeven den sangeren, 151–52.
62 Smijers, "Meerstemmige muziek", 24–25, Roelvink, Gegeven den sangeren, 153–55.
63 Archive of the Brotherhood of Our Illustrious Lady, inv. N° 784, 04-05-1989: letter from Mr. E.M.J.A. Sassen (provost of the brotherhood) to Mr. F.J.M. Houben, Queen's commissioner in the Province of North Brabant. In the 1970s, the Brotherhood of Our Illustrious Lady was hardly aware of the historical importance of the sixteenth-century choirbooks in their archive.

Staatsbibliothek in Munich. However, the Ministry of Culture, Recreation, and Social Work, which was to provide a large portion of the grant for the restoration project, wanted to keep the commission in Dutch hands. As the Royal Library in The Hague no longer had the capacity for the restoration of the brotherhood's eight choirbooks, they eventually ended up at the art studio of the Norbertine sisters of St. Catharinadal (Oosterhout), where the six choirbooks of St. Peter's Church in Leiden had previously been restored.[64]

In September 1976, the art studio compiled a short document describing the condition of the books and how the bindings and book blocks would be conserved and restored.[65] The leaves of the books would be individually numbered, dry cleaned, and, where necessary, treated for acidity and mould. New paper that had been added in previous restorations would be removed, and all leaves would be treated with filaments to fill in cracks, holes, and missing sections and restore the leaves to their original size. To reassemble the loose sheets into gatherings, the method that had already been used for some time by the National Archives of Oslo in Norway would probably be followed, which would not result in the spine becoming extra thick. Indeed, inspection of the books had revealed that the leaves had been "in de rug aan elkaar genaaid tot katernen" ("sewn together in the spine to form gatherings"), which had probably happened during a previous restoration. On the book bindings, the document noted that they had already been restored in the past in such a way that not much of the original binding remained. The leather would have to be removed from the covers so that they could be treated for woodworm or, if necessary, replaced. It was estimated that the restoration would take five years. It took some time before the final quote was issued, but after the sisters were sent on a study trip to the Institut für Buch- und Handschriftenrestaurierung at the brotherhood's expense, the promised proposal finally arrived in September 1979. In October 1979, the still unrestored books were inspected by Jan Storm van Leeuwen, custodian of book bindings at the Royal Library in The Hague, and on 8 July 1980, a grant of 50% of the restoration costs up to a maximum of *f* 114,204 was officially granted by the Ministry of Culture, Recreation,

64 Archive of the Brotherhood of Our Illustrious Lady, inv. N° 784: 05-07-1988: letter from Mr. E.M.J.A. Sassen. On the restoration of the Leiden choirbooks, see Jas, Piety and Polyphony, 141.

65 This document can be found in inv. N° 784 as an attachment to Sassen's letter of 5 July 1988.

and Social Work.[66] To this would be added additional subsidies from the municipality of 's-Hertogenbosch, the province of North Brabant, the General Lottery of the Netherlands, and The Prince Bernhard Fund, meaning that the costs of the entire restoration would be covered.

On 19 August 1988, the art studio informed the ministry that the restoration of the last three choirbooks had been completed. On behalf of the ministry, the result was assessed by Robert Joost Willink, who examined the books together with Peter Goddijn, conservator at the Royal Library in The Hague. Willink and Goddijn did not mince words in their critique:

> Zo werden schutbladen, dekbladen en oortjes niet gerestaureerd en hergebruikt maar geheel vervangen door nieuwe. Annotaties, stempels e.d. zijn hierdoor verdwenen. Veel tekstbladen zijn d.m.v. aanstukken veranderd van formaat. Er werden nieuwe niet bij de oorspronkelijke bindmethode passende kapitalen aangebracht volgen[s] een volstrekt onbekende methode. De boekblokken zijn veel te stijf ingenaaid. En zo zijn er nog enkele punten van kritiek naar het oordeel van de KB [Koninklijke Bibliotheek]. De graduales hebben veel van hun oude glans verloren. Deze behandeling diende, zo was overeengekomen, een bij uitstek conserverend karakter te dragen. Het tegendeel heeft plaatsgevonden.
>
> Thus, flyleaves, pastedowns, and inner joints were not restored and reused but were completely replaced with new ones. Annotations, stamps, etc. disappeared as a result. Many text pages were altered in size by means of filaments. New headbands not matching the original binding method were applied following a completely unknown method. The book blocks were sewn in far too stiffly. And there are a few more points of criticism in the opinion of the Royal Library. The graduals have lost much of their former lustre. It was agreed that this restoration was to have an entirely preservative character. The opposite has taken place.

66 As a result of Jan Storm van Leeuwen's inspection, the plan of action described in September 1976 was in some respects slightly modified.

Willink went so far as to inform the sisters that, based on these findings, he would not use their services in the future under the ministry's subsidy policy. The brotherhood did not agree with these conclusions and subsequently made every effort to prove that the restoration had been carried out in accordance with a plan approved by the ministry.[67]

As a conclusion to the restoration process, on 1 May 1989 the brotherhood received a restoration report and two photo albums with impressions of the various stages of the restoration (▶ Fig. 11).[68] The photo albums broadly confirm the plan of action as drawn up in 1976. The choirbooks were completely disassembled into loose (plano) sheets. Many of the paper sheets were badly damaged at the edges; these were restored with filaments. On some sheets, a slight white tinge can now occasionally be seen on the black ink, which is caused by paper fibres left behind during the restoration.

▶ p. 113

In order to keep track of the large number of loose sheets during the restoration, each sheet of paper was given a unique folio number. This foliation was written in pencil at the top left of the recto sides, and the letters A, B, and C referred to the relevant books. Missing folios were included in the numbering system. A few sheets in Ms. 154 showed cracks in the paper caused by ink damage. Such sheets were treated with

67 See the further correspondence in inv. N° 784. The commotion caused by Willink's report finally came to an end when Sister Elisabeth Janssens of Catharinadal was presented the honorary medal of the Queen's commissioner by Mr. F.J.M. Houben in November 1989.

68 Inv. N° 784: letter dated 4 May 1989 from Mr. E.M.J.A. Sassen (provost of the brotherhood) to Mr. F.J.M. Houben, Queen's commissioner in the province of North Brabant. The photo albums are kept in the archive under inv. N°s. 275–76. I have not been able to find the restoration report in the archive of the brotherhood. According to Mr. Sassen's letter of 4 May 1989, it was a document "van circa 100 bladzijden, waarin eerst de voorgeschiedenis dezer restauratie wordt vermeld. Vervolgens wordt daarin, voor elk der acht boeken afzonderlijk, gedetailleerd beschreven: in welke staat zij zich bevonden, welke werkzaamheden daaraan werden verricht en welk materiaal daarbij werd gebruikt. Vermeld worden o.m. de lijmsoorten, de samenstelling van de emulsie, gebruikt voor het z.g. 'aanvezelen' e.d., zelfs met de merken van die stoffen; alles in heldere, ook voor niet-vaklieden begrijpelijke taal. Beschreven wordt b.v. hoe het boekblok van de band moest worden en werd gescheiden, het droog reinigen van de bladen, het verwijderen van opgeplakte resten van een vorige, onoordeelkundige restauratie (de bladen zijn toen b.v. in een liturgisch onjuiste volgorde ingeplakt), het bundelen der bladen tot katernen en de werkzaamheden aan banden, sloten en koper beslag" ("of around 100 pages, in which first the history of this restoration is given. It then describes in detail, for each of the eight books separately, what condition they were in, what work was done on them, and what material was used for that work. It mentions the types of adhesives, the composition of the emulsion used for the so-called 'fiberising' etc., even with the brands of those substances; all in clear language that is understandable even for non-experts. It describes for example how the book block needed to be [separated] and was separated from the binding, the dry cleaning of the pages, the removal of pasted-on remains from a previous, inexpert restoration (for example, the pages were then pasted in in a liturgically incorrect order), the compiling of the pages into gatherings, and the work done on bindings, locks, and copper fittings"). Some of the paper, leather, and metal remnants that remained at the end of the restoration process are kept in the brotherhood's archive under inv. N° 274.

Japanese paper, which was applied not just to the affected areas but over the entire sheet.[69]

The book bindings were taken apart: the leather was removed from the covers, restored, and filled in where necessary. The oak boards were conserved, and the fittings were restored and partly replaced with new knobs and corner pieces.

Gathering structure

For the binding process, the loose sheets were brought together into gatherings of eight plano sheets (▶ Fig. 12).[70] One gets the strong impression that this gathering structure does not reflect the historical situation of the books, but rather follows the method used by the National Archives of Oslo (see above). None of the books in the Alamire complex seems to have been bound in exclusively eight-page gatherings (four bifolia). As will be shown, Mss. 153–55 were presumably originally bound by the same binder who also bound D-Mbs 6 and E-MO 766, and those manuscripts appear to have a gathering structure consisting mainly of six-page gatherings (three bifolia). The present gathering structures of the three books are shown in ▶ Appendix 5.

▶ p. 114

▶ p. 138

Foliation

In his description of the brotherhood's choirbooks, Albert Smijers said that the three Alamire books had no foliation.[71] The modern pencil foliation visible at the bottom right of most of the sheets in the three books was made in or shortly before 1940, possibly by Smijers himself. In any case, this seems fair to infer from the fact that Smijers's table of contents follows this foliation exactly, even though the foliation in Ms. 153 erroneously has two sheets numbered "52" (52a and 52b). The foliation made during the restoration differs from the older numbering in Mss. 153 and 155 because all lost sheets were counted in the new numbering.[72] In Ms. 155, two modern pencil foliations are visible at the bottom right, which

69 See Ms. 154, fols. 5^{r-v}, 26^{r-v}, 28^{r-v}, 41^{r-v}, 91^{r-v}, 107^{r-v}, and 169^{r}. In the Integrated Database for Early Music, these sheets can be recognized by their somewhat darker and duller colour.

70 The gathering structure used in the restoration is illustrated in the photo albums mentioned earlier (see n. 68).

71 Smijers, "Meerstemmige muziek", 15–17. That being said, it cannot be ruled out that, by "niet gefolieerd" ("not foliated"), Smijers only meant that the books do not have any original foliation. It is thus conceivable that the pencil foliation may have been made before Smijers described the books. None of the choirbooks from the Alamire complex copied in the 1520s has an original foliation.

72 It is not clear why in this new foliation the first original sheet of Ms. 153 was given number "2".

have been crossed out and corrected with new numbers as necessary from fol. 89 onwards. It is not clear why and by whom the sheets were renumbered from fol. 89 onwards.

Binding

Although the bindings of the three choirbooks have been restored several times, it can still be determined that they originate from the workshop of the same bookbinder. The oak boards, which are slightly bevelled on the outer sides between the fittings, are lined with brown cow leather decorated with blind tooling in a diamond pattern filled in with fleurons. The books have four L-shaped corner pieces with protection for the sides and five round bosses, each with a round baseplate. The fittings on the back cover are almost always identical. The books have a clasp fastening reaching from the back to the front, with two catch plates on the front cover, two anchor plates on the back cover, and hooks to fasten them together. All parts of the clasp have a simple, engraved decorative border.

It appears that Alamire worked not only with regular scribes but also with regular bookbinders, as several other Alamire books produced in the 1520s were given similar bindings. Some of those bindings have lost some or all of their fittings over time, but the characteristic blind tooling is still perfectly visible on the bindings of, for example, A-Wn 11778,[73] D-Mbs 6 (currently without fittings),[74] and E-MO 766 (with corner pieces). The fittings of the books from 's-Hertogenbosch, in particular the bosses, corner pieces, and catch plates, are strikingly similar to those of E-MO 766. There can be no doubt that Alamire had the books bound before delivering them to 's-Hertogenbosch.[75]

The restored bindings all have two thick leather strips going over the spine from the front cover to the back cover, secured with metal fittings. The fittings and the beginnings of such strips are still visible on the original binding of E-MO 766 (▶ Fig. 13). Thus they are without a doubt part of the original binding, presumably made to protect the spine when the

▶ p. 114

73 https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2793041&order=1&view=SINGLE
74 https://www.idemdatabase.org/items/show/115
75 According to De Beer ("Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 69, 71, 73–74), the bindings originally had a chamois leather spine that was replaced during the restoration in the 1980s. I have been unable to find any evidence of this. None of the known Alamire books that still have their original binding seem to have ever had a chamois leather spine.

book was placed on the lectern.[76] During the restoration, the gatherings were sewn on six double sewing supports which are visible as ribs on the spine. A modern pastedown and flyleaf were inserted between the book block and the boards at the front and the back. The pastedown is glued over the seams of the leather lining.

76 My thanks to Constant Lem, formerly book conservator at the Royal Library in The Hague, who confirmed that such strips were often used, almost exclusively with liturgical books, and suggested that they were intended to protect the spine on the lectern. See Lem, "Partieller Schutzrücken niederländischer Bucheinbände".

IV THE REPERTOIRE

In 1530, when the singers of the brotherhood were tasked with selecting masses to be included in the two choirbooks that were to be ordered, they most likely drew on repertoire that was available in the form of loose fascicle manuscripts. Concerning the choice of music, it is interesting to see which composers were preferred and whether works were selected with specific liturgical occasions in mind. The compilation of Ms. 155, as has become clear, proceeded differently. This manuscript was presented to the brotherhood in its completed state without the singers being involved in the selection of the repertoire.

IV.1 THE COMPOSERS OF MSS. 153 AND 154

Of the fifteen masses preserved in the two commissioned choirbooks, fourteen are attributed, or attributable, to nine composers (see Table 3). Since it is clear in this case that the selection of repertoire was made by the singers, the question can be asked to what extent their choice differed from the average repertoire of masses found in Alamire manuscripts. Collectively, the Alamire manuscripts produced in the years 1520–31 contain ninety-four masses by more than eighteen composers (see Table 4).[1]

Table 3. Composers of the masses in Mss. 153 and 154

Noel Bauldeweyn	1	Antoine de Févin	1	Pierre Moulu	2
Nicolas Champion	2	Mathurin Forestier	1	Jean Richafort	1
Jean Courtois	2	Pierre de la Rue	2	Adriaen Willaert	2

1 The books under consideration here are: A-Wn 4809, A-Wn 4810, A-Wn 9814, A-Wn 11778, B-Br 6428, B-Br 15075, B-Br IV.922, D-Ju 3, D-Ju 12, D-Ju 21, E-MO 766, D-Mbs 6, D-Mbs 34, D-Mbs F, and I-SUss 248. Ms. A-Wn 11883 is excluded from consideration because it is a special convolute presumably composed of fascicles from different periods. The number ninety-four refers to the total number of copied masses. Some works survived in multiple manuscripts; such duplications have not been included in Table 4. In the table, when a number is followed by a question mark, it refers to an anonymous work attributed to the composer in the literature on the basis of style and transmission. On these attributions, see: Kolb, "A New Mass"; Meconi, Pierre de la Rue, 320–21; Milsom and Saunders, "Who Composed the Missa Cueur langoreulx?"; Nelson, "The Missa Du bon du cuer".

Table 4. Composers of the masses in the Alamire manuscripts from the 1520s

Anonymous	9	Févin	4	Mouton	3
Appenzeller	1	Forestier	3 + 1?	Pipelare	3
Barbireau	1	Gascongne	2	Richafort	1
Barra	1	Isaac	2	Vinders	1
Bauldeweyn	1 + 1?	Josquin	13	Weerbeke	1 + 1?
Champion	1	La Rue	21 + 1?		
Compère	1	Moulu	2		

The best-represented composers of masses in the late Alamire manuscripts are Pierre de la Rue and Josquin des Prez. For their new choirbooks, the singers chose two masses by La Rue, but none by Josquin. Equally remarkable is that not a single work by their former choirmaster Pipelare was selected. It is possible that the singers already had access to works by Josquin and Pipelare in the form of fascicle manuscripts, and that not everything could be accommodated in the two new books. That the singers must have had such fascicle manuscripts at their disposal is shown by the fact that the eight masses they selected in 1531 were given to Alamire to be copied (▶ II.2 The choirbooks of 1530–31). Such fascicle manuscripts would have gone missing more easily than bound choirbooks, which could explain why they can no longer be found in the brotherhood's archive.

▶ p. 32

Josquin and Pipelare are not the only two composers conspicuous by their absence. The music of Brumel (d. 1512), Compère (d. 1518), De Orto (d. 1529), Gascongne (fl. 1517–18), Isaac (d. 1517), and Weerbeke (d. after Nov. 1517) circulated abundantly in the years 1510–30 but is not found in the books from 's-Hertogenbosch. What also emerges from the singers' selection is that they were interested in recent repertoire. Four of the selected masses are attributed to Adriaen Willaert and Jean Courtois, two composers born around 1490 whose works are almost never found, if at all, in other manuscripts from the Alamire complex.[2]

2 The manuscripts from the Alamire complex (not including the brotherhood's three codices) contain no works by Courtois and only the Pater noster by Willaert (in V-CVbav Pal. lat. 1976–79). The fact that the singers chose two masses by Courtois may have had something to do with choirmaster Sébastien de la Porte's origins in Cambrai, the city where Courtois seems to have been employed.

With the exception of the two works attributed to Willaert, the masses from Mss. 153 and 154 originate from three different musical milieus: the Habsburg-Burgundian chapel, the French royal court, and urban centres in Flanders.

The four compositions that probably originated in the circle of the Habsburg-Burgundian chapel are the masses *Cum iucunditate* and *Incessament* by Pierre de la Rue (c. 1452–1518) and the masses *De Sancta Maria Magdalena* and *Sing ich nit wol* by Nicolas Champion (c. 1475–1533). Pierre de la Rue was the older of these two composers. He was probably born in Tournai in 1452 or slightly later, and he received his education in the choir school attached to the cathedral.[3] His career took off in 1492, or perhaps a little earlier, when he joined the Habsburg-Burgundian court chapel of Maximilian I, one of the most prestigious vocal ensembles in Europe. As a member of the chapel, La Rue would have travelled through large parts of Germany, Austria, Spain, and France. In the summer of 1494, Philip, the son of Maximilian and Mary of Burgundy, who died prematurely in 1482, came of age and consequently became lord of the Burgundian Netherlands. From then on, the Habsburg-Burgundian chapel was under Philip's authority. In 1496 Philip married Joanna of Castile, daughter of Ferdinand of Aragon and Isabella I of Castile, laying the foundations for a long-term union between the Netherlands and Spain. However, Philip died young on 25 September 1506, and his chapel, which had travelled with him to Spain, was in danger of falling apart. Some members returned to the north, but others—including La Rue—remained in Spain in Joanna's service. La Rue would lead the Spanish portion of the court chapel for two years as *primero capellan*. That situation came to an end when Joanna's father, Ferdinand of Aragon, took over the administration from his daughter. La Rue returned home, where he was taken into the reorganised northern portion of the court chapel that was then serving the still young (eight-year-old) archduke Charles and his aunt Margaret of Austria, who acted as governor for Charles until he came of age. The court generally stayed in Mechelen and travelled little. It seems that La Rue was very productive as a composer during these years. When Charles came of age in 1515, the chapel

3 For a detailed description of La Rue's life, see Meconi, Pierre de la Rue; for a condensed version of his biography, see Meconi, "Composers and Repertory", 56–60.

had to prepare for new trips to the Spanish kingdom. La Rue prepared for his departure, retiring to the Church of Our Lady in Kortrijk, where he died on 20 November 1518. La Rue was without a doubt the most prolific composer at the Habsburg-Burgundian court. His oeuvre consists of around thirty masses, some six mass sections, a (nearly) complete cycle of settings of the Magnificat, more than twenty motets, and around thirty secular works.

In the Habsburg-Burgundian court chapel, La Rue worked for years with the best musicians and composers of the Low Countries. One of these was Jheronimus de Clibano, the son of Nicasius de Clibano, who had long been associated with the brotherhood (▶I.5). Other famous colleagues included Alexander Agricola, Jean Braconnier, Gilles Reingot, Marbrianus de Orto, Antonius Divitis, and Nicolas Champion.[4] Like La Rue, Champion spent most of his career in the service of the Habsburg-Burgundian rulers.[5] In the accounts his name often appears as "Clais le Liégois", from which we may presume that he was from Liège. His service in the *grande chapelle* began on 13 November 1501. Like La Rue, he served under Philip, Joanna, and Margaret of Austria. When Charles came of age in 1515 and La Rue was preparing to retire from the chapel, Champion succeeded Nicolas de Leesmeester as canon-cantor at St. Gummarus's Church in Lier (northeast of Mechelen), but unlike La Rue, he remained involved with the court chapel for several more years. For a short time in 1523, for example, he was interim choirmaster of the chapel, and in 1524 he sought a new choirmaster and new singers for the ensemble. After 1526, his name no longer appears in the accounts, and he seems to have retired permanently to Lier, where he died on 20 September 1533.[6] Champion's small oeuvre consists of the two masses surviving in Ms. 153, an incompletely preserved third mass (*Allez regretz*), three psalm motets, and a Dutch song.[7]

▶ p. 18

4 See Van Doorslaer, "La Chapelle musicale", 142; Meconi, Pierre de la Rue, 77.

5 On Champion's career, see especially Van Doorslaer, "Nicolas et Jacques Champion" and Schreurs, "Champion"; Meconi, Pierre de la Rue, 73, 77; Ferer, Music and Ceremony, 52, passim. See also Schreurs, "Noel Bauldeweyn", 116.

6 Champion came from a musical family: his brother Jacobus (Jacques) was a singer at St. Donatian's Church in Bruges (1512–13) before in 1513 becoming choirmaster of St. Rumbold's Church in Mechelen. From December 1519, Jacques worked in Charles V's chapel, first as a singer and later as choirmaster (1524–28). A final payment to Jacques is recorded in the court accounts on 18 April 1535; thereafter we hear nothing more about him. See Schreurs, "Champion".

7 One of his psalm motets, the four-voice De profundis clamavi, has also survived with an attribution to Josquin, but the style and transmission of the work point to Champion as the composer; cf. NJE 15, Critical Commentary, 151–63.

Another important part of the repertoire of Mss. 153–54 is by composers who worked at or near the French royal court or otherwise maintained contact with it: Antoine de Févin, Pierre Moulu, Mathurin Forestier, and Jean Richafort. Notably, very little is known about the lives of these composers.[8] Thanks to a seventeenth-century family chronicle, we know that Févin was born in Atrecht to a family of lower nobility and that he was in service to Louis XII as a priest and singer.[9] The same chronicle reports that Antoine had an older brother named Philippe. Other records show that Philippe must have been born in 1468, from which it can be deduced that Antoine was probably born around 1470. He did not live to an old age: he died in Blois in the last weeks of 1511 or in the first days of 1512. None other than Jean Mouton commemorated him with the lament *Qui ne regrettoit le gentil Févin?* Févin left behind an oeuvre of eleven masses, three lamentations, three settings of the Magnificat, around twenty motets, and around sixteen chansons.[10] Almost all of his masses, along with a number of motets, were transmitted in the choirbooks of the Alamire complex, with the *Missa de feria* in Ms. 153.

Equally little is known about the life of Pierre Moulu. From 1505 to around 1513, he served as chaplain at the cathedral of Meaux, a town just over 40 km northeast of Paris. Although the accounts of the French court, which are extremely incompletely preserved, do not mention his name, there is little doubt that Moulu maintained close contacts with the court. For example, he composed his chanson-motet *Fiere Attropos* for the occasion of Anne of Brittany's death on 9 January 1514. In Moulu's motet *Mater floreat*, thirteen musicians, including seven in the service of the French court—Longueval, Braconnier, Prioris, Févin, Divitis, Mouton, and Hilaire—are called upon to pay homage to the king and queen. The text of this motet has long been interpreted as confirmation of Moulu's ties to the court, but recent research has shown that it may have been written for a very different occasion.[11] Two of Moulu's five masses are

8 For a good overview of the musicians working at the French court in the late fifteenth and sixteenth centuries, see Brobeck, "The Motet at the Court of Francis I".
9 The few biographical details on Févin were summarised as early as 1950 by Kahmann in "Antoine de Fevin", 154–60.
10 Schmidt-Beste, "Févin, Antoine de".
11 Fallows, "Moulu's Composer Motet".

preserved in choirbook Ms. 154. He also composed some twenty motets and seven chansons.[12]

Nothing at all is known with certainty about Mathurin Forestier, whose *Missa Intemerata virgo* was transmitted in Ms. 154. If he can be identified with Mathurin Dubuysson, as suggested by Lowinsky, then he would have been a singer at the Sainte Chapelle in Paris from 1489 to 1513.[13] The placement of his name in the middle of the group of Brumel, Isaac, Ninot, Bruhier, and Mouton in Moulu's *Mater floreat* in any case suggests that Forestier was indeed active in the French music scene. Judging from the transmission of his works, Forestier must have been born around 1470 and possibly died in the 1530s. His small oeuvre consists of three masses, two motets, and four chansons.[14]

Jean Richafort is the final composer represented in the brotherhood's Alamire books who seems to have maintained contacts with the French court. This composer's career brings us among those musicians who worked mostly in churches and cathedrals of urban centres in the Low Countries. The first mention of Richafort dates from 10 December 1507 and places the composer in Mechelen.[15] On that day, the chapter hired Willem Richafort as a singer, and the appointment document indicates that Willem was the brother of choirmaster Jean. It is not clear how long Jean Richafort had held the post of choirmaster by that time. He was possibly appointed to the position after the previous choirmaster, Damianus de Floerbeke, left for the chapel of Charles V on 5 February. Already on 31 August 1509, Richafort was succeeded by a new choirmaster, Noel Bauldeweyn. Nothing is known concerning Richafort's education and origin, except that he was called a cleric from the diocese of Liège, so his clerical training must have taken place in the area stretching from 's-Hertogenbosch to Bouillon and from Aachen to Leuven.[16] After leaving Mechelen, Richafort seems to have come into contact with the French royal court and may have been attached to the chapel of Anne of Brittany. He appears to have made a trip to Italy in 1515/16 with the French court

12 Brobeck, "Moulu, Pierre".
13 MacCracken, "Forestier, Mathurin".
14 MacCracken, "The Sacred Music of Mathurin Forestier". On the attribution of a fourth, anonymously transmitted, mass from the Alamire complex to Forestier, see Milsom and Saunders, "Who Composed the Missa Cueur langoreulx?".
15 On Richafort's career, see especially Andriessen, Die van muziken gheerne horen, 310–14.
16 Andriessen, Die van muziken gheerne horen, 310.

chapel. Thereafter he is again missing from the records for several years. In 1528, Richafort was brought from Aardenburg to Bruges to sing as a "basconter" in St. Giles's Church. It is unclear how long he remained associated with that church, but he was there again in May 1543 when he succeeded Adriaen de Landsheere as choirmaster. His position as choirmaster seems to have been temporary, because in April 1544 Jan Bart was appointed the new choirmaster. When Bart died in 1548, Richafort again took up his former position in the church in June 1548. In 1550, he was succeeded by Jacob Trehout, and since Richafort's name is not found in church documents thereafter, one suspects that he died in or shortly after 1550. Richafort's musical legacy consists of three masses—with the *Missa O genitrix* transmitted in Ms. 154—two Magnificats, around thirty motets, and around sixteen chansons.[17]

Noel Bauldeweyn, whose *Missa Quam pulchra es* is transmitted in Ms. 154, succeeded Jean Richafort as choirmaster of St. Rumbold's Church in Mechelen on 31 August 1509.[18] The city account of 1510/11 shows that Bauldeweyn was still choirmaster in that year and was reimbursed for "een tabbaert laken" ("cloth for a tabard"). Due to the lack of further details, it remains unknown how long he remained at the church. In the meantime, he was succeeded as choirmaster in December 1514 by Jacobus Champion, Nicolas's brother. It is possible that Bauldeweyn went to Antwerp, where a master "Noe" was active from 1512 onwards. This "Noe" was last mentioned in the first half of 1519. It is unknown whether Bauldeweyn subsequently managed to receive a new position elsewhere, or whether he died at a young age. His surviving oeuvre consists of seven masses, around ten motets, and a chanson.

Jean Courtois, the composer of the masses *Emendemus in melius* and *Urbs beata* in Ms. 153, was probably *petit vicaire* at the cathedral of Cambrai in 1516/17.[19] The term *petits vicaires* indicated the lowest rank of adult singers in Cambrai,[20] from which it may perhaps be inferred that Courtois was born in the early 1490s.[21] In 1524/25, he became choirmaster

17 See Elzinga, "Richafort, Jean".
18 For the few details known about Bauldeweyn and for a careful interpretation of the Antwerp documents, see Schreurs, "Noel Bauldeweyn".
19 Wright, "Musiciens à la cathédrale de Cambrai", 212. In the list from 1516/17 published by Wright, the singer's name is given as "Courtois"; Wright assumes that this must have been the composer Jean Courtois.
20 Planchart, Guillaume Du Fay, 12.
21 Youens, "The Last Motet-Chanson", 485.

of St. Peter's Church in Lille. The detailed instructions for the choirmaster of this church indicate, among other things, that he was to teach the eight choristers, as well as other capable pupils from the chapter school, in polyphonic music ("le contrepoint et discant"). Courtois remained in Lille until the account year 1539/40, when he was succeeded by Cornelius Canis, who would later join the court of Charles V.[22] Thereafter he seems to have returned to Cambrai, where he is mentioned in 1540 as the choirmaster of Robert de Croÿ, bishop of Cambrai from 1519 to 1556.[23] Courtois had probably entered Robert's service early in January 1540, or even a little earlier, because his motet *Venite populi terrae* was performed at the Joyous Entry of Charles V in Cambrai on 20 January that year.[24] Although today Courtois is not one of the big names of the sixteenth century, he had built a solid reputation around 1550.[25] His oeuvre consists of three masses, fourteen motets, and around twenty chansons.

The last composer whose name appears in Ms. 153 falls outside the above categories. Adriaen Willaert was probably born around 1490 in or near Roeselare. Although he was supposed to study law at the Sorbonne in Paris, an acquaintance with Jean Mouton seems to have set him on the path of music. Nothing else is known about his education, but after his studies he received his first appointment as singer to Cardinal Ippolito I d'Este of Ferrara (1515–20). Willaert travelled with him from Rome to Milan and Hungary. After Ippolito's sudden death, Willaert entered the service of Alfonso I d'Este (1520–25) and later of his son Ippolito II d'Este (1525–27). In December 1527, he was appointed choirmaster of St. Mark's in Venice by Doge Andrea Gritti, a post he held until his death in 1562. Although Willaert's works began to circulate as early as the 1510s, hardly any of them ended up in the manuscripts of the Alamire complex. The two masses in Ms. 153 are an exception within the complex, which otherwise contains only the widely transmitted *Pater noster*.[26]

22 For details regarding Courtois's appointment in Lille, see Bouckaert, "Een tweede koralenstichting", 162, 164. According to Wright, "Musiciens à cathédrale de Cambrai", 217, Courtois was again petit vicaire in Cambrai in 1534/35, which seems to be incompatible with his appointment in Lille. If the singer's name was simply given as "Courtois" in the account of 1534/35 (as in that of 1516/17), one suspects that this is not Jean Courtois. This in turn might cause us to reconsider how likely it is that the "Courtois" of the 1516/17 account actually refers to the composer Jean. What argues in favour of Jean Courtois having been in Cambrai is the transmission of his Missa Urbs beata (Hoc in templo) in F-CA 3, a manuscript produced in the city in the 1520s.

23 Van de Meulebroucke et al., "Robrecht van Croÿ".

24 Youens, "The Last Motet-Chanson", 485–86; Dunning, Die Staatsmotette, 327–28.

25 For example, he was praised by Gucciardini, Coclico (1552), Claudius Sebastiani (1563), and Hans Müelich (1565/70); see Meconi, Pierre de la Rue, 303, 308.

26 On Willaert, see especially Kidger, Adrian Willaert and Bossuyt, Adriaan Willaert.

IV.2 JEAN MOUTON AND MS. 155

The works of all the above-mentioned composers were selected by the brotherhood's singers. Ms. 155, on the other hand, was offered by Alamire to the brotherhood in its completed state. Its repertoire had thus been collected by or for another party, namely a vocal ensemble that wanted to enrich its repertoire with works mainly by Jean Mouton (eight masses and three motets). Perhaps this manuscript was of interest to the brotherhood because of its repertoire. After all, not a single work by Mouton is found among the masses selected for Mss. 153–54.

The first mention of Mouton, dating from 1477, concerns his appointment as "écolâtre-chantre" at Our Lady's Church in Nesle, not far from Amiens.[27] Based on this, we can assume that Mouton was born in the second half of the 1450s. By 1483, he had meanwhile been ordained a priest and was elevated to choirmaster. He was active as a music scribe and singer at the cathedral of Saint-Omer just over a decade later (in 1494/95), as *maistre des enffans* at the cathedral of Amiens in 1500, and at St. Andrew's Church in Grenoble in 1501. He left the latter city in the middle of 1502 without permission, and it seems that he joined the chapel of Anne of Brittany, who visited the city with Louis XII in June 1502. Between 1502 and 1509, Mouton was in Anne's service, and most of the rest of his life seems to have been spent at the French court. After Anne's death, Mouton presumably moved to the *chapelle royale* (his name appears on the payment records of 1515 and 1518) and served there under Louis XII and Francis I. He seems to have been more of a court composer than a choirmaster (without the many obligations of the choirmaster). Several of Mouton's works were written for special occasions at the court, such as the motets *Non nobis domine* for the birth of the second daughter of Anne and Louis in 1510, *Quis dabit oculis* for the death of Anne, and *Domine salvum fac regem* for the coronation of Francis I in 1515.[28] In his last year at the court, Mouton was granted a benefice in Saint-Quentin, where he was buried after his death on 30 October 1522. The epitaph on his grave described him as "chantre du roy, chanoine de Thérouanne et de cette église" ("singer of the king, canon of Thérouanne and of this

27 On the biography of Mouton, see especially Brown and MacCracken, "Mouton, Jean".
28 On these motets see Dunning, Die Staatsmotette, 78–82, 86–98, 104–16.

church"), giving his full name as "Maistre Jehan de Hollingue [*recte* Holluigue?], dit Mouton".[29] Around a hundred motets, nine settings of the Magnificat, fifteen masses, and twenty-five chansons by Mouton have survived.

As mentioned earlier, the empty openings between the masses in Ms. 155 were filled with motets that could fit on two pages. Two of the anonymous works have been identified as motets by Andreas de Silva (c. 1475/80–after 1522) and Philippe Verdelot (c. 1480/85–1527/30?). The names of these composers do not appear in any other choirbook from the Alamire complex. Nothing is known with certainty about De Silva's origins. He probably came from France and after his schooling moved to Italy, where he spent his career in Rome and Mantua.[30] His oeuvre consists of five masses, a Magnificat, just over thirty motets, and a chanson. The situation is not much different for Verdelot: he was probably born in northern France but worked for most of his life in Italy, specifically in Florence and Rome. Two masses, a Magnificat, around sixty motets, four chansons, and around 150 Italian-texted works by Verdelot have survived.

IV.3 MASSES AND MODELS

The brief sketch of the brotherhood's history shows that the masses and vesper services of the brotherhood in the fifteenth and sixteenth centuries were embellished with polyphonic music. Nothing has survived of the collection of Magnificat settings ordered from Alamire in 1496. Apparently, that repertoire was sufficient for a long time, because it was not until the early 1540s that the repertoire for vesper services was again widely expanded.[31] Most of the manuscripts preserved today in the archive of the brotherhood contain mainly—if not exclusively—polyphonic masses. In some cases, the musical material on which those masses are based can help us to deduce which service or liturgical occasion

29 The epitaph has been lost and is now known only from a nineteenth-century publication by Ch. Gomart ("Notes historiques", 253). It seems that the author misread a word—the distinction between the letters "n", "v", and "u" is often unclear in Gothic script—and that the epitaph should read "Holluigue", the name of a hamlet near Samer today known as Wirwignes.

30 See Schmidt-Beste, "Silva, Andreas de"; Rifkin, "Godiamo ci il Papato, poichè dio ci l'ha dato", programme notes for the cd CC 2010.

31 It was expanded with Ms. NL-SH 158, a manuscript containing mainly polyphonic antiphons, hymns, and settings of the Magnificat; for a modern edition see MMN 8.

the composition could be used for. However, this is often impossible: it seems that the singers felt the need for compositions that could be performed several times a year on different occasions. The latter works include, for example, masses based on a secular model.[32]

Masses based on a secular model

Five of the twenty-three masses copied in the brotherhood's Alamire books are based on a secular model. Of these works, Champion's *Missa Ducis Saxsonie "Sing ich nit wol das is mir leyt"* immediately stands out, not only because of its German song melody, but also because of its reference to the elector of Saxony. For a long time, the melody used by Champion was known only from one other, anonymously transmitted mass.[33] More recently, however, the text and melody of the song were also found in a German song manuscript from the 1520s.[34] Here one finds two settings of the song, originally composed for three and four voices, but of which only the discantus and tenor have survived. With the exception of the opening rests in the first setting, the tenor parts of the two settings are identical, revealing the original melody of the song.[35] The second setting has a complete song text, which concerns someone for whom singing is an elixir of life and who refuses to stop, despite not being good at it (▶ Ex. 1).[36] The melody seems to have enjoyed some fame in German-speaking areas: as late as 1570, Georg Pirger published a text to be sung to the tune of "Sing ich nit wol".[37]

▶ p. 115

In the *Missa Sing ich nit wol*, the song melody always sounds in the tenor and stands out with its long note values. At the beginning of each movement of the mass, the beginning of the song melody is also quoted in the other voices, but soon afterwards those voices go their own way

32 Modern editions of the masses discussed here and the models on which they are based are listed in Appendix 4.

33 D-Leu 51 (c. 1555), Missa Sing ich nit wol, es ist mir leyt. For a comparison of the two masses and the versions of the melody used in these works, see Josephson, "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion', 155–58.

34 The manuscript in question is D-Mu 328–31, which was copied by Bernhard Rem before 1527. See Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270–71; see also S279 and S280 in Gasch and Tröster, Ludwig Senfl (c.1490–1543), vol. 1, 632. In the Senfl catalogue, the two settings are tentatively attributed to Senfl because they were transmitted among a number of works by Senfl in D-Mu 328 and are written in an older style, but Schwindt is not convinced that Senfl had anything to do with them.

35 Tenor, fols. 27ᵛ–29ᵛ; cf. Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270 n. 35.

36 Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270–71; Schwindt, Maximilians Lieder, 232. The text of the first setting is an incomplete version of the first stanza: "Sing ich nit wol das ist mir layd, / vnd thet es doch recht also gern, / wer da nach meinem syngen fragt, / der möcht es vil lieber empern, / das machet als mein süsser gsang."

37 Georg Pirger, Ein Schon̊ new Lied / Jm thon / Sing ich nit wol / so || ist mir leid (Nuremberg: V. Neuber, 1570). A copy of this edition is kept in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Yd 7850, N° 31.

without further referring to the melody.[38] Table 5 shows how the phrases of the song melody are incorporated into the tenor. The composer took a structured approach. For example, in the Kyrie, Gloria, and Credo, the ending of the phrase 2 is always sung twice (repetitions indicated in the table by [2]), and phrase 3 is always sung under a different mensuration sign (tempus imperfectum cum prolatione majore).[39] In the Sanctus and Agnus dei, the melody is divided into two groups (1-2-3-4 and 5-6-7-8), with the fourth phrase being used twice.

Table 5. Champion, Missa Sing ich nit wol: use of the song melody in the tenor

Kyrie O: 1, 2, [2]	Christe G: 3	Kyrie P: 4, 5, 6, 7, 8
Et in terra O: 1, 2, [2], G: 3		Qui tollis O: 4, 5, 6, 7, 8
Patrem O: 1, 2, [2], G: 3		Et resurrexit O: 4, 5, 6, 7, 8, 7, 8
Sanctus O: 1, 2, 3, 4		Osanna P: 4, 5, 6, 7, 8
Agnus I O: 1, 2, 3, 4		Agnus II O: 4, 5, 6, 7, 8

It is notable how closely the melody Champion knew aligns to that of the two German songs. The title of the mass connects the work to the elector of Saxony. Given that Champion died in 1533 and Ms. 153 was commissioned in 1530, the elector of Saxony in theory could have referred to either Frederick the Wise—who reigned from 1486 to 1525—or his brother John the Steadfast, elector from 1525 to 1532. Since Frederick is known to have been a great music lover and himself possessed several manuscripts from the Alamire workshop—one of which, moreover, transmits Champion's *Missa de Sancta Maria Magdalena*—and since John put an end to the rich musical life at court when he became elector, there can be

38 Only in the Osanna does the composer deviate from this strategy by setting the German melody in canon; cf. Josephson, "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion", 155, 157.

39 The use of this mensuration sign is an intentional manipulation that causes the tenor's note values to slow down relative to the surrounding voices.

no doubt that the title refers to Frederick.[40] It is unknown why Champion chose the tune "Sing ich nit wol" as the model for this work. Perhaps the song had special meaning for Frederik, reflecting a devotion to the joy of singing which is not otherwise self-evident. Nicole Schwindt goes a step further, keeping open the possibility that Frederik himself was the author of the song text.[41] Without a doubt there was direct contact between the chapels of Frederick and the Habsburg-Burgundian house. The ensembles must have met in 1498 and 1500, and contact between the institutions does not seem to have diminished thereafter, given the Alamire manuscripts that were sent to Saxony.[42] Perhaps at one of these moments the connection between the song and the elector was somehow made clear, thus prompting Champion to compose the mass. Of course, the song may instead have ended up in the Low Countries later.

The other masses based on secular works in the Alamire books from 's-Hertogenbosch all use French chansons as models. Of these masses, Mouton's *Missa L'oserai je dire* is the only one that derives its material from a monophonic chanson. It was initially assumed that Mouton's mass was based on the four-part chanson *L'oserai je dire* from Petrucci's *Odhecaton*.[43] However, Theodor Dumitrescu later showed that Mouton did not use the polyphonic chanson as the basis for his mass, but rather used the monophonic melody that is the basis of the polyphonic chanson.[44] In the chanson *L'oserai je dire*, a young lady complains that she has been married off by her father to a completely unsuitable man and that she will have to look for a lover.[45] Like Champion's *Missa Sing ich nit wol*, Mouton's mass is essentially a cantus-firmus mass in which the chanson

40 CMM 60, ix. For more information on Frederick the Wise and the music at his court, see especially Heidrich, Die deutschen Chorbücher, 256–75, and Herrmann, "… große Lust und Willen zur Musica…"; cf. also Ammendola, "Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung", 73–75. Ammendola's observation that the mass was transmitted in D-Mbs 6 under the title "Missa Sing ich niet wol, es ist mir leyt" (p. 74) is incorrect: that title is found in D-LEu 51, the source of the other, anonymous mass based on the same song melody.

41 Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270–71; Schwindt, Maximilians Lieder, 232.

42 Heidrich, Die deutschen Chorbücher, 261–62, 264; Schwindt, Maximilians Lieder, 170, 232.

43 Petrucci 1501, fols. 31^{v}–32^{r}. See Kast, "Studien zu den Messen", 137; Minor, "The Masses of Jean Mouton", vol. I, 160; cf. also CMM 43/3, x. For an edition of the chanson, see HewittO, 281–83.

44 Hewitt had already established in 1942 that the four-part chanson from the Odhecaton, like two other settings of the same melody surviving in Italian sources, derived from a monophonic chanson (HewittO,143–44). On Dumitrescu's findings, see https://www.cmme.org/database/pieces/119. Text and melody of the monophonic chanson can be found in the manuscript from Bayeux, F-Pn 9436, fols. 17^{v}–18^{r}; a modern edition based on this source was published in Gérold, Le manuscrit de Bayeux, 18.

45 Regarding the opening words of the chanson, it should be noted that the three polyphonic settings have all survived with an incipit based on the words L'oserai je dire. In the manuscript from Bayeux, however, the opening line reads "Ne l'oseray je dire". That this is the same chanson is evident not only from the fact that the incipits in two Italian sources also quote the second line of text (cf. HewittO, 143–44) but also from the melodic similarities.

melody can be heard in distinctive long note values in the tenor (as, for example, in the Gloria, bb. 11–26 and in the Credo, bb. 11–27, 35–50). At other times, the tenor is more integrated into the vocal fabric in terms of the note values used, and fragments of the melody are also entrusted to the other voices (as, for example, in the Kyrie). In the third Agnus dei, the number of voices is expanded to six and the melody is sung in canon.[46]

In the *Missa Dictes moy toutes vos pensées*, Mouton's approach is somewhat more modern.[47] The basic musical material of this mass is taken from the three-voice chanson of the same name by Loyset Compère.[48] The text of this chanson is somewhat more serious in tone: a lady asks her lover to share his thoughts with her, obviously out of fear that she might be being deceived. The tenor of the chanson is used as the cantus firmus and appears in almost all parts of the four-voice mass, either quoted literally, augmented, or paraphrased.[49] Uniquely, Compère's tenor is divided into several segments; in the mass, these are distributed between the contratenor, tenor, and bassus. Only in the very last section of the work, the five-voice Agnus dei III, is the complete tenor of the chanson sung by a single voice. Mouton also regularly quotes the opening four bars of the superius of the chanson, most extensively in the Kyrie, Gloria, and Credo. By presenting the quoted material in different ways and distributing it among the different voices, in this mass Mouton transforms the old-fashioned cantus-firmus structure into a more modern vocal fabric. The mass is also notable for the low register of the voices. Most of the vocal range lies between the notes *E*-flat and *e'*-flat, and in the Agnus dei II, composed for three basses, it lies between *E*-flat and *g*.

Pierre de la Rue's *Missa Incessament* and the anonymously transmitted *Missa N'avez point veu* explore a different compositional procedure, that of parody technique.[50] La Rue based his mass on one of his best-known chansons, one which serves as the basis for numerous

46 For a tabulated analysis of the use of the chanson melody in the various mass movements, see https://www.cmme.org/database/pieces/119.

47 This mass has been recorded twice on CD, on Gimell 2012 and on Quilisma 2010.

48 For more information on Compère's chanson, see Fallows, A Catalogue, 132–33 and Peter Woetmann Christoffersen, http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH170.html.

49 The Crucifixus, Pleni, Benedictus, and Agnus dei II were freely composed with fewer than four voices; cf. Minor, "The Masses of Jean Mouton", vol. I, 92–94. See also Kast, "Studien zu den Messen", 111–15.

50 The mass by La Rue was recorded by Ensemble Amarcord (RA 2005); the Sanctus and Agnus dei of the anonymous mass N'avez point vue were recorded by the Huelgas Ensemble (CR 2015).

compositional adaptations.[51] As in some of Josquin's late five-voice chansons, the theme of the text is the hopelessness of suffering for love.[52] The compositional basis of the five-voice chanson is a canon at the fourth above between the bassus and the tenor primus. Perhaps it was the popularity of the chanson that tempted La Rue to incorporate its musical material into a parody mass.[53] La Rue took considerable liberties concerning the use of the material from the chanson. Sometimes, especially at important cadences, he quoted complete contrapuntal structures from the chanson. In other places, he merely took one or more phrases, working them out in an entirely new way. As in the chanson, a canon at the fourth above between two low voices always forms the foundation of the work.[54] With works like these, La Rue laid down the basis for the further development of the parody mass in the first half of the sixteenth century.

The composer of the *Missa N'avez point veu* incorporated a polyphonic model in an entirely unique fashion. The mass is based on Jean Le Brung's five-voice chanson *N'avez point veu*.[55] The text of the chanson is light in tone, telling of a girl who rejects a young man who asks her to be his lover, but then immediately proposes they go on an adventure. The melodic material that forms the basis of the setting, possibly a popular melody, is somewhat limited as some lines of text are sung to the same music.[56] When comparing the mass with its model, it is striking that the mass incorporates complete polyphonic quotations. The first Kyrie quotes a great deal from bb. 1–23 of the chanson, such that one literally hears the original chanson but with an extra voice and sung to the text of the Kyrie. The quotation finishes around b. 23, at which point the Kyrie I is concluded with free material worked out in imitation. The Christe at first appears to repeat this procedure—it opens with polyphonic quotations from bb. 23–28 of the chanson—but then the composer comes up with a new idea: the chanson contains a characteristic cadential formula with an octave

51 Kreider, "Pierre de la Rue's Incessament", 167.

52 The chanson is attributed to Josquin in one of its sources, but we can be certain of La Rue's authorship. See the discussion of the transmission of the piece in NJE 29, Critical Commentary, 118–24.

53 Indeed, using parody technique the composer could incorporate more of the musical material into the mass than if he had chosen to use a cantus-firmus structure; cf. Kreider, "Pierre de la Rue's Incessament", 172–73.

54 For more information on La Rue's mass, see: Robyns, Pierre de la Rue, 103–10; Kreider, "Pierre de la Rue's Incessament", 172–73; Meconi, Pierre de la Rue, passim; CMM 97/4, xvi–xxxi.

55 The model was identified by Roelvink in Gegeven den sangeren, 120.

56 The musical phrases for lines 1 and 2 are repeated for lines 3 and 4, and the phrase for line 6 is repeated for line 8. Richafort followed the same procedure in his three-voice setting of this chanson, which confirms the suspicion that there must have been a monophonic model.

leap in the bass (bb. 27–28), which is here worked out in imitation on an extended scale. The procedure of working out in imitation is familiar to parody masses, but here it is exceptionally applied not to important thematic material but to a cadential formula. The second Kyrie opens and closes with quotations from the chanson, but otherwise consists mainly of freely composed material.[57] In the Gloria, the composer took a much freer approach. Most of the musical material is new, but in a few places there are clear references to the model.[58] At the beginning of the Credo, the composer resorted to using polyphonic quotations, but soon afterwards he started using new material once again. All in all, the compositional approach is erratic, and the composer seems to have looked for new ways to reuse old material without falling into endless repetition.

None of the masses based on secular compositions quote the text of their models. As was customary in this period, the secular melody was given the standard liturgical text. Because of this, these works were usable at all times of the liturgical year.[59] For masses based on liturgical chants, the situation was obviously different.

Masses based on gregorian melodies

Seven masses from the brotherhood's three Alamire choirbooks are based on musical material from liturgical chants. One wonders whether the source material also defined the liturgical usability of these masses. For some works, that question can be answered in the affirmative. A clear example is Nicolas Champion's *Missa de Sancta Maria Magdalena*.[60] That the mass was intended for the feast of St. Mary Magdalene is made evident not only from the title of the work, but also from the fact that the mass quotes the text and melodies of seven antiphons from the liturgy for that saint:[61]

57 At the beginning of the Kyrie (bb. 67–74), bb. 31–36 of the chanson are incorporated; at the end of the Kyrie (bb. 99–106), bb. 51–64 of the chanson are incorporated.

58 For example, bb. 1–7 incorporate the contrapuntal motif of the quinta vox at bb. 14–16; bb. 17–19 incorporate a descending bass figure from the chanson at bb. 33–36; and bb. 21–26 and 55–61 incorporate the chanson phrase at bb. 31–36.

59 Cf. Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 182.

60 This mass was recorded both by Cappella Pratensis (CC 2022) and by Graindelavoix (Glossa 2009).

61 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 410. Notably, the transmission of the mass in Ms. 153 leaves much to be desired as far as the identification of the chants is concerned: in the Gloria, the text of the antiphon "Maria ergo unxit" was mistakenly recopied, and in the Credo, the antiphon text can only be found in a very partial form. Apparently, the copy of the mass that the singers had given to Alamire contained these errors. In D-Ju 8, another manuscript from the Alamire complex, the various mass movements do have the correct antiphon texts written out.

Kyrie	*Maria ergo unxit pedes Jhesu*
Gloria	*Maria pio conjuncta Jesu*
Credo	*In diebus illis mulier quae erat*
Sanctus	*Surgens Jhesus mane prima*
Osanna	*Venit Maria nuncians*
Agnus dei I	*Dum flerem ad monumentum*
Agnus dei II	*Optimam partem elegit sibi*

The antiphons tell of the encounters between Mary Magdalene and Christ. These include the moment when Mary anointed Christ's feet, Mary's testimony of the resurrected Christ, and the narrative of Christ's visit to Martha and Mary.[62] Since its founding, the brotherhood celebrated the feast of St. Mary Magdalene on 22 July, and there is no doubt that this mass was specially acquired for that feast.[63]

The singers must have selected Moulu's *Missa de Sancto Stephano* for similar reasons. According to the brotherhood's liturgical calendar, the feast of St. Stephen was celebrated on 26 December.[64] The mass incorporates a six-note melodic figure taken from the beginning of the verse "Stephane gloriose rutilans" from the sequence *Christo inclita candida*.[65] In the final Agnus dei, a canonic rubric refers to the stoning of St. Stephen:

> In Stephanum iactus lapis ut descendit ab alto
> Hic gradibus sensim canon ad Ima ruit

62 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 214, 409.

63 Champion no doubt composed the mass for use at the Habsburg-Burgundian court; cf. Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 215. That the mass was not composed specifically for the brotherhood is shown, among other things, by the fact that, of the seven liturgical melodies used, only two appear in the brotherhood's chant books. For more information on the mass, see Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 214–18, 408–15, and Josephson, "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion", 149–54.

64 Roelvink, Gheerkin de Hondt, 590. However, none of the surviving liturgical manuscripts of the brotherhood contain chants for the feast.

65 This sequence, which can be found in the Rouen gradual (F-Pn lat. 904, fol. 235^{v}) and elsewhere, was used for the feast of All Saints (cf. Cantus ID ah07118). By using only this specific part of the sequence, the quoted chant could be used in a mass for St. Stephen. The quoted phrase, consisting of the notes g-f-e-f-g-d, is found in numerous places in the mass; in the Gloria and Credo it is consistently presented at two different pitches (starting on g′ or d′). According to Chapman, "The Works of Pierre Moulu", vol. 1, 151–53, Moulu also regularly quoted Layolle's four-part Stephanus autem plenus gratia—which itself quotes the beginning of the antiphon Lapides torrentes—but this, as David Crawford argued, is unlikely ("Reflections on Some Masses", 83–84). There can also be different views on Crawford's alternative suggestion that, instead of Layolle's motet, Moulu incorporated the beginning of the antiphon melody (Lapides torrentes) itself into the mass. The melodic similarities between Moulu's counterpoint and the antiphon melody are so superficial that a relationship between the mass and the antiphon cannot be proved.

As the stone thrown at Stephen came down from on high,
so the canonic voice gradually comes down to the end

In this six-voice Agnus dei, one voice sings the melody six times at the same pitch, and the canonic voice sings the same melody six times as *pes descendens* (each time a step lower). This steady descent of the theme, as the rubric explains, depicts the downward trajectory of the stones thrown at St. Stephen.[66]

Pierre de la Rue's *Missa Cum iucunditate* can also be quite easily linked to a liturgical feast.[67] Like Moulu's mass for St. Stephen, La Rue's mass uses only a fragment of a liturgical chant as a model: in this case, the first six notes of the antiphon *Cum iucunditate*. This antiphon was sung in 's-Hertogenbosch and in numerous other liturgical traditions during lauds and vespers of the feast of the Nativity of Mary (8 September).[68]

Jean Courtois's *Missa Urbs beata* takes its basic musical material from the hymn of the same name as found in the Dominican antiphonal.[69] The complete melody, without too many additions, is most clearly discernible in the canonic voice in the Agnus dei III (▶ Ex. 2).[70] The hymn *Urbs beata Jerusalem* was almost universally sung during the office for the dedication of a church. The brotherhood's renovated chapel and altar in St. John's Church had been consecrated on 23 April 1494 by

▶ p. 116

66 See Elders, Symbolic Scores, 75–77. In the Agnus dei II, there is a short, enigmatic canonic rubric accompanying the three notated voices: "duo vel non". In this case, first the two upper voices must be sung as a duo, and then those same two voices are combined with the third (notated) voice and the fourth voice, canonically derived from the third. On this solution to the canon, see Blackburn, "Two Treasure Chests of Canonic Antiquities", 320.

67 There are various recordings of this mass, including those by The Hilliard Ensemble (EMI 1992) and Cappella Pratensis (CC 2021a).

68 See Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 186 and NL-SH 152, fol. xlvi'. Bloxam's suggestion (p. 187) that La Rue may have composed the mass for the brotherhood is based on the hypothesis that La Rue was employed by the brotherhood as a singer. On the (un)likelihood of that hypothesis, see Meconi, Pierre de la Rue, 19. For more information on the mass, see Robyns, Pierre de la Rue, 73–74; Meconi, Pierre de la Rue, 315, passim; and NJE 3, Critical Commentary, 142–45.

69 Bloxam observed that the version of the melody used by Courtois does not correspond to the melody usually found in chant books ("A Survey of Late Medieval Service Books", 204–8). She did find a strong resemblance to the melody as sung in Cambrai, thus deducing that Courtois had probably composed the mass there, which is supported by the fact that the mass is also transmitted in a manuscript from Cambrai. In this manuscript, copied in the 1520s, the mass has an alternative title: Hoc in templo (the opening words of the seventh verse of the hymn). Bloxam's suggestion that the title of the mass in Ms. 154 was changed to Urbs beata by the scribe from the Alamire workshop is not self-evident. The title was presumably already in the copy the singers had given to Alamire.

70 In Example 11.3 of "A Survey of Late Medieval Service Books", Bloxam gives only the first two phrases of the antiphon melody along with the head motifs of the various mass movements, noting that the almost literal quoting of the Gregorian melody stops thereafter. She was presumably misled by several more freely composed insertions, as Courtois quotes all the phrases of the melody throughout the mass.

the auxiliary bishop Librecht of Broechem from Liège.[71] The brothers' liturgical calendar does not mention the office for the dedication, but the brotherhood's intonation book indicates that the consecration of the altar was celebrated on 23 April, or on the Sunday closest to the feast of the Visitation of Mary (31 May).[72] It is possible that Courtois's mass was sung during that celebration. Alternatively, it could have been sung for the celebration of the dedication of St. John's Church itself; after all, the singers often worked with the chapter. According to an intonation book of St. John's Church, the church's dedication was celebrated between 24 and 28 August.[73] It should also be considered that the surviving liturgical books of the brotherhood do not contain the hymn *Urbs beata*. If the melody was in fact sung in 's-Hertogenbosch, the version of that melody will certainly have differed from the one Courtois used for his mass. This being the case, one wonders whether the *Missa Urbs beata* would have indeed only been sung during the celebration of a dedication of a church. Given these circumstances, it is possible that the work could have been performed on other occasions.

Two masses by Mouton and a mass by Moulu also exhibit a flexibility of function. In their *Alma redemptoris mater* masses, Mouton and Moulu paraphrase the famous antiphon melody in all movements of the mass.[74] This chant is given in old liturgical sources for numerous Marian feasts and with various functions—as an antiphon, as a processional chant, or for use in *lof* services—and since around the twelfth and thirteenth centuries, it has been one of the four Marian antiphons with which compline is concluded.[75] Because the antiphon was not strictly linked to one feast or function, compositions based on this melody could be sung without problem for several different Marian feasts.[76] In any case, Moulu's mass has become particularly famous for the compositional feat that the composer accomplished in it. Two French rubrics at the beginning of the mass say in a somewhat enigmatic fashion that the work has "two faces":

71 Van Dijck, De Bossche optimaten, 128.
72 Zwitser, "'s-Hertogenbosch […] Intoneerdersboek", 65.
73 De Loos, "'s-Hertogenbosch, Archief van de St.-Jan", 91. In this intonation book, the dedication of the church was celebrated between the feasts of St. Bartholomew (24 August) and St. Augustine (28 August).
74 Moulu's mass was recorded by The Brabant Ensemble (Hyperion 2010).
75 Hiley, Western Plainchant, 104–8; Harper, The Forms and Orders, 131–32.
76 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 186. For more information on Mouton's mass, see Minor, "The Masses of Jean Mouton", 70–77; Kast, "Studien zu den Messen", 106–11.

La novelle messe de molu a deux visaige ou plus
Canon: Se vous voulles avoer messe decort || Chantes sans pauses en suspirant de court

The new mass by Moulu with two or more faces
Canon: If you want the short mass, || sing without rests, breathing quickly

The solution to the puzzle is that the mass can be performed in two ways, and consequently has two "faces": the mass can be sung as notated, or one can omit all rests greater than a minima rest, thus changing the contrapuntal relationships between the voices and shortening the mass.[77]

Mouton's *Missa Tua est potentia* is based on the antiphon of the same name, which the composer also incorporated into a five-voice motet.[78] In old liturgical sources the antiphon is commonly associated with the feast of the Holy Maccabees (1 August), but the brotherhood's calendar contains only a collect of that feast on the feast day of St. Peter in Chains.[79] Given the neutral nature of the antiphon text, the *Missa Tua est potentia* could be used for various feasts.

Févin's *Missa de feria* is another work that could potentially be sung on various days.[80] Originally, a "missa de feria" in the medieval liturgy would have been sung on a weekday on which no important feast was celebrated. Partly for this reason, the Gloria and Credo were often omitted from such a mass.[81] But the polyphonic "feria" masses of the fifteenth and sixteenth centuries show a different picture. Usually these are large mass cycles with Gloria and Credo movements, all parts of which are based on a melody from a Gregorian ordinary setting. An examination of the transmission and structure of several of these polyphonic "feria"

77 For a discussion of the mass, see Chapman, "The Works of Pierre Moulu", 141–51 and Rice, "The Many Faces".
78 This mass was recorded by Cappella Pratensis (CC 2021b). Minor and Kast both say that the cantus firmus of the mass is taken from the motet (Minor, "The Masses of Jean Mouton", 145; Kast, "Studien zu den Messen", 122–23). Lowinsky later showed that the motet is based on an antiphon melody (MRM III, 186). Since the mass freely paraphrases that same antiphon melody, and no clear references to other voices in the motet can be found, both the mass and the motet probably derive their musical material simply from the monophonic melody.
79 Cantus ID 5224; Van Hout, "De Bossche liturgische kalenders", 37.
80 The Kyrie, Sanctus, and Agnus dei of Fevin's Missa de feria were recorded by Camerata Trajectina (Globe 2009).
81 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 191.

masses reveals that the works must have been suitable for a variety of feasts or days to which no feasts were assigned.[82]

Masses based on motets and other models

When a mass was based on a Gregorian chant melody that the singers would have known, they would have had an idea of when the work would be liturgically appropriate. It is less clear if the singers would have been familiar with the original context of masses based on motets.[83] For example, one may wonder if the singers were familiar with the text of Compère's motet *O genitrix*, which is the musical basis for Richafort's mass of the same name.[84] On the other hand, even without knowing the motet, any singer will have been able to guess that its text was written in honour of the Virgin Mary. Thus, it is obvious that the mass would have been performed during one of the Marian feasts that the brotherhood celebrated. The same probably applies for Forestier's *Missa Intemerata virgo* and Bauldeweyn's *Missa Quam pulchra es*. Forestier based his mass on the motet *[O] Intemerata virgo* from Josquin's cycle *Vultuum tuum deprecabuntur*, though he also briefly quotes the subsequent motet in the cycle, *O Maria nullam*. The first half of the text *[O] Intemerata* has been identified as an antiphon text for the feast of the Assumption, but the provenance of the second half of the text is unknown.[85] Bauldeweyn chose his own four-voice motet as the model for his six-voice *Missa Quam pulchra es*. The motet takes its text from the Song of Songs (7:6, 7, 5, 4, 11, 12). The specific sequence of these verses can be found in the well-known antiphon that liturgical sources used for various Marian feasts.[86] For the *Missa Benedicta es* by Willaert or Hesdin, the situation is slightly different. This mass is based on one of Josquin's most widely transmitted motets, the six-voice *Benedicta es celorum regina*.[87] The motet in turn

82 See Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 192–95. For more information on Févin's mass and the possible relationship between that work and the masses of the same name by La Rue and Pipelare, see Weaver, "Aspects of Musical Borrowing", 127, 129–37. See also FévinCW, vol. 2, xvi.

83 Jennifer Bloxam is quite outspoken about the fact that masses based on chansons and motets were not intended for specific liturgical occasions ("A Survey of Late Medieval Service Books", 182).

84 For an analysis of this text, which was compiled from several sources, see Finscher, Loyset Compère, 184–85.

85 Cf. Cantus ID 3360 and NJE 25, Critical Commentary, 215–18.

86 On the antiphon, see Cantus ID 4436. More information on the mass and motet can be found in Sparks, The Music of Noel Bauldeweyn.

87 Some recent reference works state that the mass is based on the motets by Josquin, Mouton, and Willaert (Owens and Fromson, "Willaert […] Works"; Schmidt, "Hesdin"). This analysis, which dates to research by David Kidger, has since been proven to be incorrect. See Holzer, "La Santa Unione", 276–80. A recording of the mass was made by the ensemble Dionysos Now! (EPC 2021).

borrows musical material from a sequence that would have been familiar to the singers of the brotherhood. Indeed, an anonymous four-voice alternatim setting of this sequence was copied around 1530 by Philippus de Spina in the brothers' Ms. 152. That being said, knowledge of the text of the model would have had little effect on the mass's liturgical use, since the sequence could have been used for various Marian feasts.[88]

Mouton's *Missa Verbum bonum* is based on Pierrequin de Thérache's motet of the same name, which sets the famous sequence to music.[89] The chant was so well known in the fifteenth and sixteenth centuries that the singers of the brotherhood would have been familiar with it and would have known that it was a song of praise for the Virgin Mary. The situation is equally straightforward for the *Missa Sancta Trinitas*, attributed to Mouton in Ms. 155 but possibly composed by Févin. Even without knowing the exact text of the motet by Févin that the mass is based on, it is clear that this composition was intended for the feast of the Holy Trinity.[90] It is unclear whether the singers also would have known that Courtois's *Missa Emendemus in melius* was based on Richafort's famous motet, and that the motet itself was a setting of the responsory usually sung on the first Sunday of Lent.[91] Even if the singers were well-informed about this, one wonders whether they really only sang Courtois's mass at the beginning of the Lent. Mouton's *Missa Ecce quam bonum* is based on a four-voice setting of Psalm 132 and is thus not linked to any specific liturgical occasion.[92]

Two masses would certainly have been used at the singers' discretion, as their models have remained unidentified. In the case of Mouton's *Missa D'Allemagne*, it is not even certain if the work's title is authentic.[93] Table 6 gives an overview of the titles by which this mass was known.

88 E.g. Candlemas, the Annunciation, or Christmas Eve; cf. NJE 23, Critical Commentary, 199–201.

89 Cantus ID ah54218.

90 For detailed source information on this motet, see Ceulemans, "Messe et motet Sancta Trinitas", iv–xiv.

91 According to Lowinsky, the text of the prima pars is a responsory for Ash Wednesday and that of the secunda pars is the verse of the responsory Tribulationes civitatem (for the third Sunday in September; cf. MRM III, 150). CMM 81/1 considers the text of the prima pars to be reference a responsory for matins on the first Sunday in Lent (p. xxxix). The Cantus database indicates that the complete motet text was also used as a responsory with accompanying verse: Cantus IDs 006653 & 006653a.

92 The model on which the mass was based was identified by Patrick Macey (Bonfire Songs, 126, 175–76). As Macey points out, the motet is attributed to Gombert in the only surviving source (D-Kl 24), but that attribution cannot possibly be correct. Presumably, the work is by a French composer of the early sixteenth century. See also Macey's edition in RRMR 16, 231.

93 For more information on this mass, see Minor, "The Masses of Jean Mouton", 117–23 and Kast, "Studien zu den Messen", 115–18.

Although Petrucci's edition may be the earliest source for the work, the title *Regina mearum* does not inspire much confidence. No one has yet discovered a Gregorian chant or motet with these opening words that could have served as the model. The title *Missa D'Allemagne* seems more reliable, since it appears exclusively in sources originating from the Low Countries and northern France, but this title also cannot be explained by the music or Mouton's biography.[94] One might then hope that the solution lies in the French-language incipit found in the Kyrie in one of the sources from the Low Countries: "Adieu solas adieu joye". But here too we reach a dead end: there is no known fifteenth- or sixteenth-century chanson that begins with these words. For the brotherhood, it no doubt meant that the work could have been sung at any time during the liturgical year, just like the *Missa Sine nomine* attributed to Willaert in Ms. 153, which is based on a textless tenor that is sung in the various mass movements.[95]

Table 6. Titles of Mouton's Missa D'Allemagne in the sources

Title of the mass	Sources
[no title]	D-Mbs 66, S-Uu 76c, V-CV Pal. lat. 1982, V-CVbav 26, V-CVbav CG XII.2
Missa de almania	A-Wn 4810, D-Mbs 7
Missa D'Allemaigne / Missa Allemaigne / Missa Dallemangne	I-CFm 53, NL-SH 155, P-Cug 2, Attaingnant 1532[3], Susato 1546[4]
Missa Regina mearum	D-SL 46, Petrucci 1515 (M4015)
[incipit] Adieu solas adieu joye	P-Cug 2

94 In the Italian manuscript I-CFm 53, the mass was copied from Attaingnant's edition; see Lockwood, "Sources of Renaissance Polyphony", 260.

95 Joshua Rifkin has suggested that this is a soggetto cavato ("Divus Ippolitus Cardinalis Estensis") based on the name and title of one of Willaert's early employers, Ippolite d'Este. See Holzer, "La Santa Unione", 291. A recording of this mass was made by the ensemble Dionysos Now! (EPC 2022).

IV.4 MOTETS

As mentioned above, Ms. 154 features a short motet between two of the masses: a four-voice setting of the *O salutaris hostia*.[96] The text of this motet was originally taken from the hymn *Verbum supernum*, which in the Western liturgy is almost inextricably linked to the feast of Corpus Christi. In practice, however, the strophe with the opening words "O salutaris hostia", which praises the holy host, was also frequently performed at other times. From 1525, for example, the singers of the brotherhood were paid to sing the *O salutaris hostia* during mass at the moment of the elevation (▶ I.6).[97] Presumably with this custom in mind, the singers decided to add another setting of this text at the back of Ms. 155 (▶ III.2). The two settings do not seem to be based on any of the known melodies associated with *O salutaris hostia*.[98]

▶ p. 26
▶ p. 50

In Ms. 155, seven short motets were copied in the openings between the masses. It is not known whether the singers were accustomed to singing motets in the chapel before, during, or after mass. It is clear, however, that such works could be sung during *lof* services—including, from c. 1526, the service on the evening before the annual *ommeganck* in July. Given how few motets survive in the brotherhood's books, Ms. 155 must surely have filled a need.

The anonymous motet *Trinitas inseparabilis* is directly connected to the theme of the *Missa de Sancta Trinitate* in the same book. The text of the motet itself, a prayer to the Holy Trinity, is otherwise unknown.[99] The situation is different for the anonymous *Sub tuum presidium*, for which the text and melody were taken from the well-known Marian antiphon used in liturgical sources for various Marian feasts.[100]

96 A recording of this setting can be found on the CD of the Egidius Kwartet that is included with Roelvink, Gegeven den sangeren.

97 Such a use for the O salutaris hostia was obviously not unique to the brotherhood. For example, the Occo Codex (B-BR IV.922), which was commissioned for use in the chapel of the Blessed Sacrament in Amsterdam (also known as the Heilige Stede), opens with four different settings of the O salutaris hostia.

98 See Cantus ID 830336 and the various melodies at https://gregobase.selapa.net/scores.php.

99 The complete text of the motet reads as follows: "Trinitas inseparabilis exaudi nos supplicantes, qui exaudisti Petrum in mari et Paulum in vinculis, miserere nobis" ("Indivisible Trinity, who heard Peter in the sea and Paul in chains, hear us, beseeching you, and have mercy on us"). The phrase "qui exaudisti Petrum in mari et Paulum in vinculis" can also be found in the intercessory prayer "Ave rex Iudaeorum Fili David" (see Baroffio, Corpus Italicum Precum). The structure of the text, with the invocation of the Trinity and with the closing "miserere nobis", is reminiscent of the structure of a litany.

100 Cantus ID 005041; LU 1861. The motet was recorded by Cappella Pratensis (CC 2021a).

Andreas de Silva's *In illo tempore loquente Jhesu* is a gospel motet with a text from the Gospel of Luke. In the relevant passage, while Jesus was preaching, a woman says to him, "Blessed is the womb that bore you and the breasts that nursed you!".[101] The words spoken to Jesus make this motet suitable for various Marian celebrations.[102]

The text of Verdelot's *Infirmitatem nostram* is a prayer asking the Lord to consider with mercy the weakness of his supplicants, and to keep them from the harm that they rightly deserve.[103] Exceptionally, the motet has a chanson melody as cantus firmus, namely the tenor melody of Pipelare's *Fors seulement*. The opening of the chanson text, which has a certain affinity with the prayer text, may have led the composer to incorporate the melody into his motet: "There is no hope in my heart except in waiting for death". In any case, Verdelot did not intend for the chanson text to be sung together with that of the Latin prayer. In the transmission of the motet in Mss. 155 and NL-L 1441, Pipelare's tenor only has the words "Fors seulement l'attente que je meure"; in all other sources, this voice has the Latin motet text.[104]

Three motets by Mouton were included in the collection: the famous quadruple canon *Nesciens mater* (eight sounding voices coming from four notated parts), the six-voice *Salva nos domine*, and the five-voice *Tua est potentia*.[105] *Nesciens mater* takes its text and part of its melodic material from the antiphon of the same name for the octave of Christmas.[106] The text bears thematic resemblances to De Silva's gospel motet: Mary is praised as the mother of the Saviour, whom she nursed with her breasts. *Salve nos* and *Tua est potentia* have texts that were more universally appropriate. *Salva nos* is a setting of the antiphon of the same name

101 Luke 11:27; translation following the New Revised Standard Version.

102 In the Liber usualis, the gospel text is also given in the Commune Festorum B. Mariae Virginis (LU, 1267).

103 According to Böker-Heil, "Die Motetten von Philippe Verdelot", 87, this text goes back to the so-called Gelasian Sacramentary (Sacramentarium Gelasianum). However, the similarities between Verdelot's text and that of the sacramentary do not extend beyond the first line; cf. Wilson (ed.), The Gelasian Sacramentary, 357. On the other hand, Verdelot's text does appear in almost identical form as an oration in the Breviarium ad usum insignis ecclesiae sarum (Canterbury 1879–86; repr. 1970), II, k. 93, Memoria de omnibus Sanctis. The motet was recorded by the Egidius Kwartet & College (Etcetera 2013).

104 In Ms. I-Rv 35–40, the incipit "Forseulement" can be found by Pipelare's melody, under the motet text. In all sources, all voices have the Latin text.

105 There are recordings of all three motets: Salva nos domine and Tua est potentia, for example, were recorded by Cappella Pratensis (CC 2021b). There are numerous recordings of Nesciens mater, among which are those of The Tallis Scholars (Gimell 2012) and Cappella Pratensis (CC 2010).

106 Cantus ID 007212; MRM III, 171–74; on this melody see also https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=14415. For an analysis of this work, see Ott, "Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon Nesciens mater virgo virum".

that liturgical books assign to various days.[107] *Tua est potentia* also takes its text and melody from the antiphon of the same name.[108] In the *Liber usualis*, it is a Magnificat antiphon used in the period after Pentecost; in older liturgical sources, the chant is mainly associated with the feast of the Holy Maccabees (1 August).

IV.5 QUESTIONS OF AUTHORSHIP

Finally, since the masses of Mss. 153–54 were assembled by the singers of the brotherhood and not in the Alamire workshop, two aspects of the 's-Hertogenbosch transmission deserve some further consideration: the attributions and the musical readings. To begin with, there are some minor issues concerning authorship. Of the sixteen masses selected by the singers, four were transmitted anonymously in Mss. 153–54: the *Missa Sing ich nit wol* (Ms. 153, № 4), the *Missa Quam pulchra es* (Ms. 154, № 4), the *Missa N'avez point veu* (Ms. 154, № 6), and the *Missa Intemerata virgo* (Ms. 154, № 8). Two of these four masses can also be found in other manuscripts from the Alamire complex where they do carry an attribution: the *Missa Sing ich nit wol* (attributed to Champion in Ms. D-Mbs 6) and the *Missa Intemerata virgo* (attributed to Forestier in Ms. A-Wn 4810). That these names were not reproduced in the brotherhood's books is presumably due to the fact that the concordant Alamire manuscripts were produced by other scribes.[109] It also suggests that Alamire's scribes did not all have access to the same musical exemplars and other information. With the possible exception of the two masses attributed to Willaert, the attributions of the works in Mss. 153–54 seem to be reliable.[110]

107 Cantus ID 204361; LU, 271–72; see also MRM III, 177–80. In the Liber usualis, the antiphon is assigned to Sunday matins; sources in the Cantus database also associate this chant with Epiphany, with "feria" days, and with Easter.

108 Cantus ID 005224; LU, 995 (Sabbatis post Pentecostes: Sabbato ante Dominicam V. Octobris); see also MRM III, 186–88.

109 Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 116 and 145.

110 For two of the masses, concordant sources give conflicting information. Namely, the Credo of Févin's Missa de feria (Ms. 153, N° 3) is attributed to Mathieu Gascongne in E-Tc res. 23, and La Rue's Missa Cum iucunditate (Ms. 154, N° 1) is attributed to Josquin in I-Ma 46. In these cases, there is no need to doubt the accuracy of the attribution in the brotherhood's choirbooks. On the Josquin attribution, see NJE 3, Critical Commentary, 142–45. The attribution of the Credo of the Missa de feria in E-Tc res. 23 (a source from the 1530s) is unconvincing: five sources produced considerably earlier (D-Ju 2, D-Ju 4, V-CVbav Pal. lat. 1982, V-CVbav 16, and Antico 1516[1]) attribute the complete mass to Févin.

The authenticity of the masses attributed to Willaert in Ms. 153 has long presented musicologists with a problem that has no easy solution.[111] The *Missa Benedicta es* was first published in 1915 by the Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis as a work of Willaert. In 1921, however, Albert Smijers observed that the mass was attributed to the composer Hesdin in a manuscript from the Vatican.[112] Although Smijers and (later) Antonowytsch and Kidger saw no reason to doubt Willaert's authorship, Lewis Lockwood questioned it in 1985.[113] He noted that the scribe Jean Michel, who knew Willaert personally, attributed the mass to Hesdin in a choirbook he copied for the court in Ferrara in 1534/35.[114] The most recent study of Willaert's masses has shown that the *Missa Benedicta es* is significantly different in style to the other masses Willaert composed early in his career, and that the style and transmission of the work thus make it unlikely that this is an authentic work of Willaert.[115] It is difficult to know whether the attribution of the second mass to Willaert in Ms. 153 should thus also be considered doubtful. This mass, possibly based on a *soggetto cavato* (see above), is transmitted uniquely in Ms. 153. Stylistic analysis of this work does not lead to an unambiguous conclusion, so the answer to the question of authorship depends entirely on how one assesses the attribution.[116] It is difficult to come to any meaningful conclusions about this, as it is unknown how and when copies of the two Willaert masses reached the brotherhood.

We have no further background information with which to assess the attributions of Ms. 155. It is unknown whether this music came directly from the Alamire scribes, or whether someone had given Alamire the music from this collection to copy into a new book. Of the fifteen original works in this manuscript, seven are without attribution, namely N°s. 1, 3, 6, 8, 10, 12, and 14. (№ 7, the *Missa L'oserai je dire*, is a special case because the opening pages of this work are missing.) Notably, among these

111 See, for example, the conflicting conclusions of Kidger ("The Masses of Adrian Willaert", 231–62) and Holzer ("La Santa Unione", 256–322).

112 Smijers, "Hesdin of Willaert?". Since then, the mass has been found in additional sources, of which three attribute the work to Willaert, and three attribute the work to Hesdin (see Appendix 4, as well as Kidger, "The Masses of Adrian Willaert", 146–77, and Holzer, "La Santa Unione", 282–86).

113 Antonowytsch, "Die Motette Benedicta es"; Lockwood, "Adrian Willaert", 101; Kidger, "The Masses of Adrian Willaert".

114 Jean Michel was active in Ferrara from 1503 and must have personally known Willaert, who was in the service of Ippolito I d'Este from 1515 and resided in Ferrara from 1520; cf. also Holzer, "La Santa Unione", 281–82.

115 Holzer, "La Santa Unione", 286–89, passim.

116 Holzer, "La Santa Unione", 290–322.

seven works, one finds two masses and a motet by Mouton, which is unexpected in a manuscript that can otherwise be seen as a retrospective tribute to the composer. Among the works in the choirbook, there is only one whose authorship is disputed: the *Missa de Sancta Trinitate* (№ 5) here attributed to Mouton.[117] In three other manuscripts, including an Alamire book from around 1515, the work is also attributed to Mouton. However, the composition is also included in the edition of masses by Antoine de Févin printed by Petrucci in 1515. Paul Kast was the first to consider the problem of this conflicting attribution, concluding on the basis of formal and stylistic features that the work is substantially different from Mouton's authentic masses and must therefore be by Févin.[118] While qualifying some of Kast's observations, Edward Clinkscale nevertheless agreed with his conclusion that the mass was more characteristic of Févin's style than Mouton's. The mass was nevertheless included in Févin's collected works edition as an *opus dubium*.[119] Some time ago, a four-voice *Missa Sancta Trinitas* also based on Févin's motet was found in a rediscovered manuscript from Tournai. This discovery has given rise to the suggestion, as yet unprovable, that the newly discovered mass might be by Févin and the setting found in the Alamire manuscripts might be by Mouton. In view of the arguments made by Kast and Clinkscale, such a suggestion seems problematic, to say the least.[120]

IV.6 THE READINGS OF MSS. 153 AND 154

Research on the manuscripts from the Alamire complex has made it clear that they were produced by numerous individual scribes, sometimes working in collaboration with each other. We do not know where exactly

117 This is not to say that none of the other works have conflicting attributions in concordant sources. For example, the motet Tua est potentia was mistakenly attributed to Josquin in a tablature from Klagenfurt (NJE 26, Critical Commentary, N° 17), and Josquin's name also appears above Salva nos domine in an Italian partbook from the 1530s to 1550s (see NJE 26, Critical Commentary, N° 12). The attribution of Salva nos domine to Willaert in Gardane 1542[10] is implausible compared to the attribution to Mouton in much earlier and more reliable sources such as the Medici Codex (I-Fl 666), I-Bc 19, and Antico? [1521][6]. The motet Infirmitatem nostram was attributed to both Verdelot and Willaert in concordant sources, but Verdelot's authorship need not be doubted (see Böker-Heil, "Die Motetten von Philippe Verdelot", 29–30).

118 Kast, "Studien zu den Messen", 144–48.

119 Clinkscale, "The Complete Works of Antoine de Févin", 185–93. Peculiarly, in modern reference works, articles on Mouton attribute the work to Févin, and articles on Févin attribute the work to Mouton; cf. Brown and MacCracken, "Mouton [de Holluigue], Jean", 248; Finscher, "Mouton, Jean", 566; Brown and Keahey, "Févin, Antoine de", 753; and Schmidt-Beste, "Févin, Fevyn, Antoine de", 1101.

120 See Ceulemans, "Messe et motet Sancta Trinitas", iii–iv.

in the Low Countries these scribes worked, nor whether they worked exclusively for Alamire. In any case, they were able to draw from a stock of popular music by composers working mainly in the Low Countries and northern France. Some works were copied several times, and their readings are sometimes closely related. Occasionally, readings correspond in such detail that they must have been copied from the same exemplar. It seems that some such exemplars have been recovered, eventually bound together in a manuscript now preserved in Vienna (Ms. A-Wn 11883).[121] As indicated in Chapter 2, seven of the sixteen masses commissioned by the brotherhood have not survived in any other Alamire manuscript. However, eight of them were previously copied by Alamire scribes (Table 7).[122]

Table 7. Masses from Mss. 153–54 with concordances in other Alamire manuscripts

Composer	Mass	Ms.
Bauldeweyn	Quam pulchra es	154, N° 4
Champion	de Sancta Maria Magdalena	153, N° 5
Champion	Sing ich nit wol	153, N° 4
Févin	de feria	153, N° 3
Forestier	Intemerata virgo	154, N° 8
La Rue	Cum iucunditate	154, N° 1
La Rue	Incessament	154, N° 2
Richafort	O genitrix	154, N° 7

If the singers indeed gave these sixteen masses to Alamire (▶ II.2), the eight masses in Table 7 might have been copied with readings from different traditions than those from which Alamire's own copies derived. A comparison of the different transmissions could tell us more about the scribal process in the workshop.

▶ p. 32

An illustrative example is Pierre de la Rue's *Missa Incessament*, which survives in Ms. 154 and in two choirbooks from the Alamire workshop produced shortly after 1515 (Mss. D-Ju 4 and D-Ju 8). The differences

121 On this manuscript, see Hudson, "A Glimpse into a Scribal Workshop" and Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 150–51.

122 For an overview of all concordant sources of these works, see Appendix 4.

between the three readings are of the kind that have little or no impact on the structure of the music: they mostly involve cadences that may or may not be ornamented with anticipatory notes and note values that may or may not be split or combined.[123] Significant variants are rarely found, if at all, leading the editor of the mass to conclude that the three choirbooks approximate the reading of La Rue's own copy.[124]

La Rue's *Missa Cum iucunditate* presents a slightly different case. The work is transmitted in two early manuscripts from 1500–5 (Mss. D-Ju 22 and A-Wn 1783) and in a choirbook from the late 1520s (I-SUss 248). There are many minor variants between the two early manuscripts, as well as some more substantial variants and errors.[125] The same applies when comparing I-SUss 248 and Ms. 154: the readings differ from each other in many details, some of which are significant, especially in the Gloria of the mass, such that we can conclude that they represent different lines of transmission.[126]

Champion's two masses present a similar picture to those by La Rue. The *Missa Sing ich nit wol* is transmitted in Ms. 153 and D-Mbs 6. The composer's name is missing from the manuscript from 's-Hertogenbosch, whereas the title of the work is missing from the Munich source. Nevertheless, the readings closely match each other. The two choirbooks give identical mensuration signs for almost all sections of the mass, even when the tenor is notated under a different sign. In addition, the two sources have nearly identical ligatures. Finally, in all movements, the same portion of music was copied on each opening, so that the two readings have identical page turns. The most significant variants are three simple copying errors and two variants of pitch.[127] The readings are so closely related that both sources must derive from an almost identical exemplar.

123 See Brown, "In Alamire's Workshop".
124 See J. Evan Kreider's commentary to the modern edition of the mass in CMM 97/4, xx.
125 See CMM 97/2, where all source variants are mapped on pp. xxx–xlviii; the edition of mass is based on Ms. D-Ju 22.
126 The independence of the four readings derived from the Alamire workshop is shown in the stemma on p. xxv of the edition, which has each of the sources deriving directly from the lost autograph (α).
127 The copying errors can be found in the Kyrie at b. 8/5 (contratenor), where D-Mbs 6 mistakenly has a g instead of an a, and in the Sanctus at b. 30/2 (contratenor), where Ms. 153 mistakenly has an e' instead of a d'. Also, in D-Mbs 6, in the Gloria at b. 13, a minima rest went missing in the Bassus 1, and an attempt to correct this was not entirely successful. The two variants of pitch can be found in the Gloria at b. 22/2 (Bassus 2), where Ms. 153 has a d and D-Mbs 6 has an f, and in the Credo at b. 13/4 (Bassus 1), where Ms. 153 has an e and D-Mbs 6 has a g.

The *Missa de Sancta Maria Magdalena* is transmitted in Ms. 153 as well as D-Ju 8, a choirbook that originated in the years 1516–18.[128] It is clear from several details that the reading of the Jena manuscript must be closer to the composer's original version. To begin with, all mass sections in D-Ju 8 have the texts of the *cantus prius facti* written out; this is not the case in Ms. 153. In the Qui tollis, the cantus firmus in Ms. 153 was stripped of all ligatures and has been given a different mensuration sign (O2 instead of C2), and the declamation of some portions of text seems to have been modernised.[129] Also, in the 's-Hertogenbosch source, melodic intervals of a third are sometimes filled in with the intermediate note, creating longer sequences of semiminims.[130] All in all, the variants are striking enough to conclude that the two readings represent different phases in the transmission of the mass.

An analysis of the variants in Richafort's *Missa O genitrix* and Bauldeweyn's *Missa Quam pulchra es* shows that the readings in the brotherhood's books are closely related to those in other Alamire manuscripts. The similarities of the readings are so striking that we might assume that they were transcribed from closely related models.[131] In fact, the reading of Bauldeweyn's mass in Ms. 154 matches that in D-Mbs 6 so closely that the two readings seem to have come from the same scribal workshop.

It has long been well known that the concordant readings from the Alamire workshop are sometimes closely related and sometimes significantly different. With regard to Mss. 153–54, it is striking that the readings of some of the masses that the brotherhood's singers had given to Alamire are closely related to the versions coming from the Alamire workshop; in other cases, however, the readings are significantly different. The simplest explanation for this is that the brotherhood's singers acquired the masses from different people at different times, resulting in readings of varying quality. Some of these readings could have come from the vicinity of the Alamire workshop, which would explain why

128 Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 97 (dating according to Flynn Warmington); Honey Meconi places the choirbook in the category of manuscripts that were probably produced before September 1517 ("Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production", 605).

129 For example, see the declamation of the words "Gratias agimus tibi" (Gloria, superius bb. 14–15) and "Domine deus" (Gloria, superius b. 24).

130 For example in the Gloria, superius b. 21, contratenor b. 35, and bassus primus b. 90.

131 Richafort's mass is also transmitted in the Alamire book D-Mbs F. For the source variants, see the critical commentary in CMM 8/1, xiv-xvi. Again, the page turns in the two sources are almost identical, the only exception being that the Pleni and Osanna in D-Mbs F were copied on a single opening. Variants in the readings are minimal and involve some anticipatory notes, ligatures, and substitutions of note values.

they were sometimes closely related to the workshop's manuscripts. Other masses could have come to 's-Hertogenbosch via an entirely different route, for example from travelling singers or from contacts at other institutions in the Low Countries, including those that the brotherhood's representatives visited to recruit new singers. Another explanation for why some readings in Mss. 153 and 154 are closely related to those in other Alamire manuscripts could be that the scribe assigned to copy the masses for the brotherhood into Mss. 153 and 154 had noticed that he had previously copied some of these masses elsewhere and already had exemplars for them. He could thus have resorted to his own exemplar in these cases. Of course, we can no longer know which scenario actually took place. Be that as it may, the scenarios outlined can serve as a warning to us that not everything about Mss. 153–54 is easy to interpret. The two Willaert masses from Ms. 153 are an interesting example in this regard. It was shown above that the *Missa Benedicta es* attributed to Willaert in Ms. 153 was probably not composed by him. The unreliability of that attribution has led to the attribution of the second Willaert mass in that manuscript also being called into question.[132] We might wonder whether such a conclusion is premature. Although the two masses in Ms. 153 were copied one immediately after the other, this does not prove that they have the same provenance. It is possible that the copies of the works were obtained from different people at different times, in which case the two attributions each have to be judged on their individual merits.

132 Holzer, "La Santa Unione", 305–6; Kidger, "The Masses of Adrian Willaert", 120.

APPENDICES

APPENDIX 1. Figures
Afbeeldingen 102

APPENDIX 2. Music examples
Muziekvoorbeelden 115

APPENDIX 3. Alamire in the accounts of the brotherhood
Alamire in de rekeningen van de broederschap 118

APPENDIX 4. Table of contents of the three Alamire books
Inhoudsopgave van de drie Alamireboeken 122

APPENDIX 5. Gathering structure of Mss. 153–55 (after restoration)
Katernstructuur van Mss. 153–55 (na restauratie) 138

APPENDIX 1. FIGURES
AFBEELDINGEN

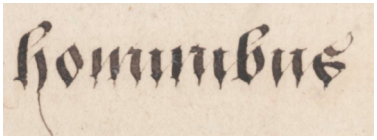
1. Watermark Ms. 154, fol. 19. Distance between chain lines: 31 mm; height of watermark: 44 mm
Watermerk Ms. 154, fol. 19. Afstand tussen kettinglijnen: 31 mm; hoogte watermerk: 44 mm



2. Some examples of marks at the bottom of pages in Mss. 154–55
Enkele voorbeelden van notitites onderaan op bladen in Mss. 154–55: (a) "pleni" (Ms. 154, fol. 149^{r}); (b) "qui tollis" (Ms. 154, fol. 95^{r}); (c) "osanna 4 4" (Ms. 155, fol. 128C^{r}); (d) "k[yrie] ultimum" (Ms. 154, fol. 91^{r})



3a. Ms. 153, "hominibus" (fol. 107^{v})

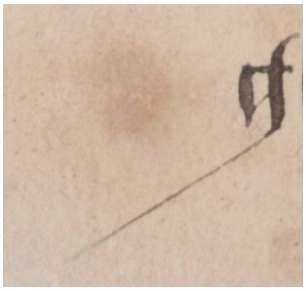


3b. Ms. 155, "hominibus" (fol. 50^{v})



4a. Ms. 153, "G" (fol. 6^{v}), "g" (fol. 5^{v}), "D" (fol. 6^{v})

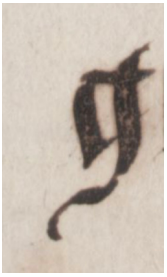






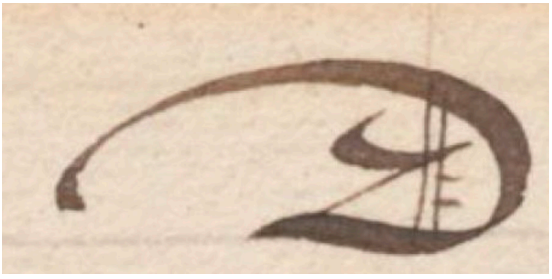
4b. Ms. 154, "G" (fol. 4^{v}), "g" (fol. 14^{v}), "D" (fol. 29^{r})





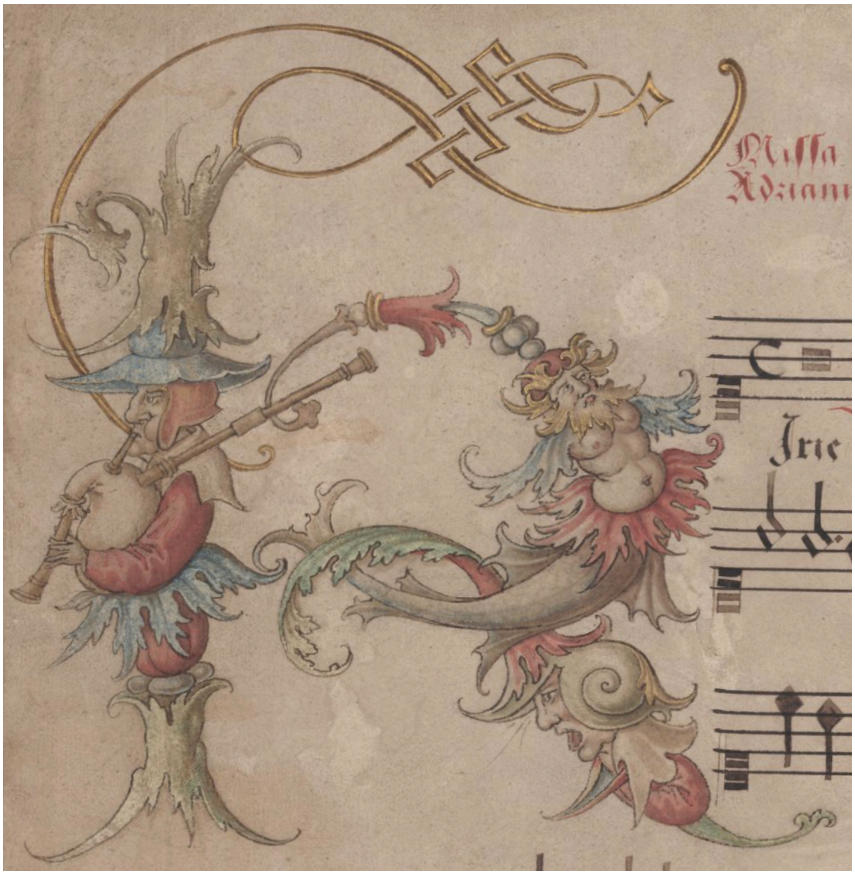


4c. Ms. A-Wn 11778, "D" (fol. 88^{r})



ÖNB Digital / Austrian National Library, https://onb.digital//result/10010A90

5a. Ms. 153, fol. 2^{v}, K initial | K-initiaal

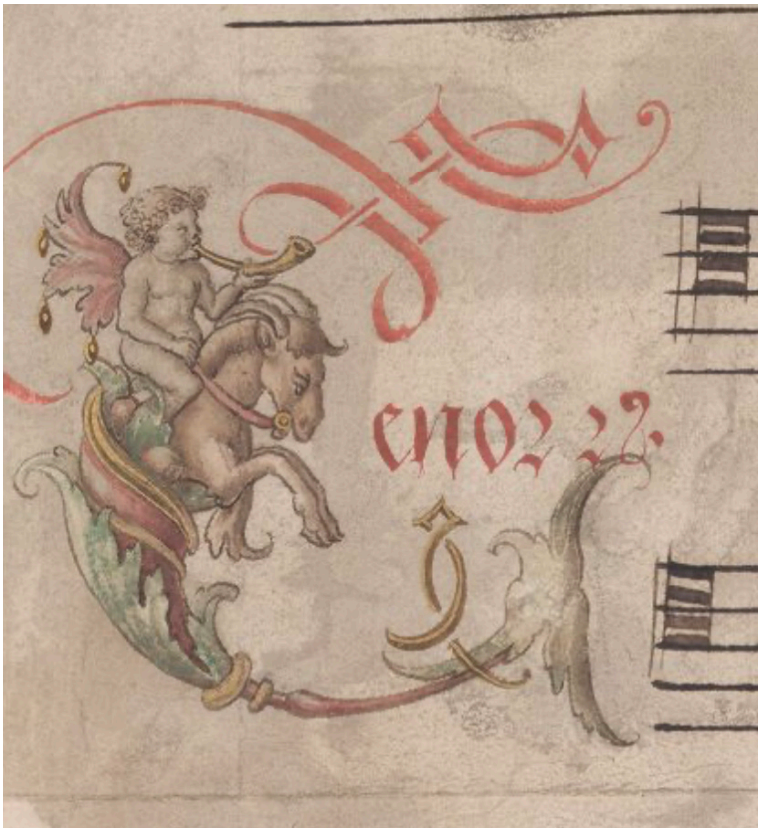


5b. Ms. B-Br 15075, fol. 22^{v}, K initial | K-initiaal



© KBR / Alamire Digital Lab. Images of the manuscript available on IDEM / Beelden van het manuscript beschikbaar op IDEM, https://www.idemdatabase.org/item/b-br-ms-15075

6a. Ms. 153, fol. 3ʳ, T initial with putto | T-initiaal met putto

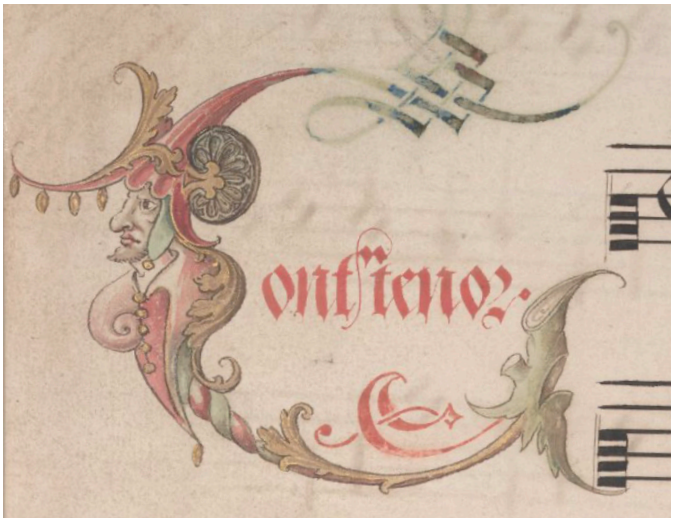


6b. Ms. V-CVbav 36, fol. 66^{v}, K initial with putto | K-initiaal met putto



© Biblioteca Apostolica Vaticana / Alamire Digital Lab. Images of the manuscript available on IDEM / Beelden van het manuscript beschikbaar op IDEM, https://www.idemdatabase.org/item/v-cvbav-ms-capp-sist-36

7a. Ms. 155, fol. 2^{r}, C initial | C-initiaal



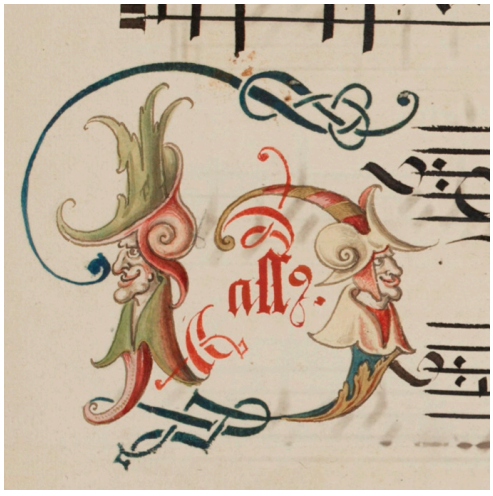
7b. Ms. E-MO 766, fol. 79^{r}, C initial | C-initiaal



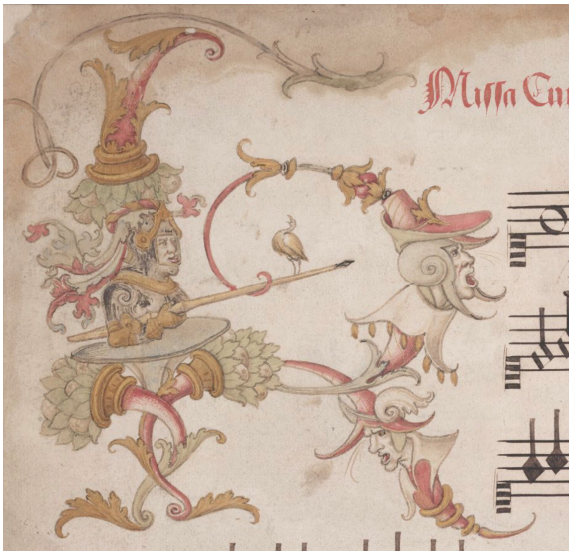
8a. Ms. 155, fol. 2^{r}, B initial | B-initiaal



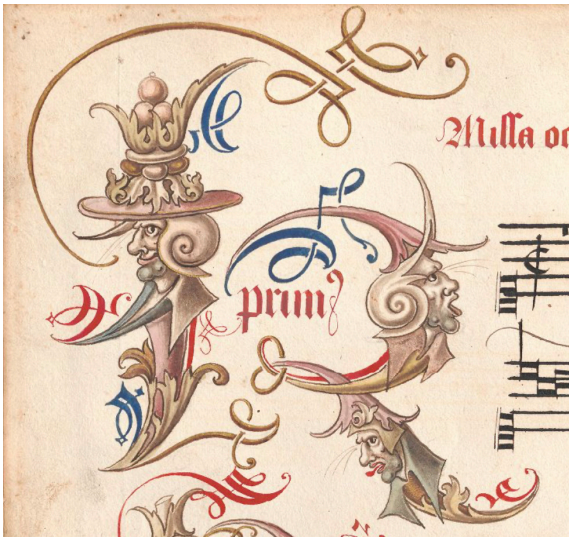
8b. Ms. E-MO 766, fol. 79^{r}, B initial | B-initiaal



9a. Ms. 154, fol. 2^{v}, K initial | K-initiaal



9b. Ms. D-Mbs 6, fol. 37^{v}, K initial | K-initiaal

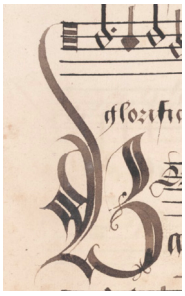


Bayerische Staatsbibliothek, CC BY-NC-SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

10a. The B cadels of scribe F in Ms. 153

De B-cadellen van kopiist F in Ms. 153


1

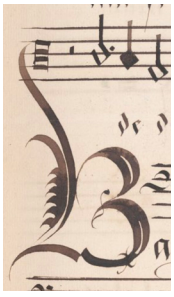

2


3


4

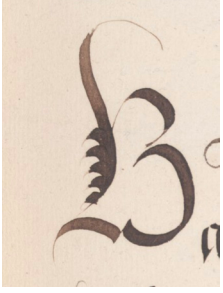

5


6


7


8


9


10

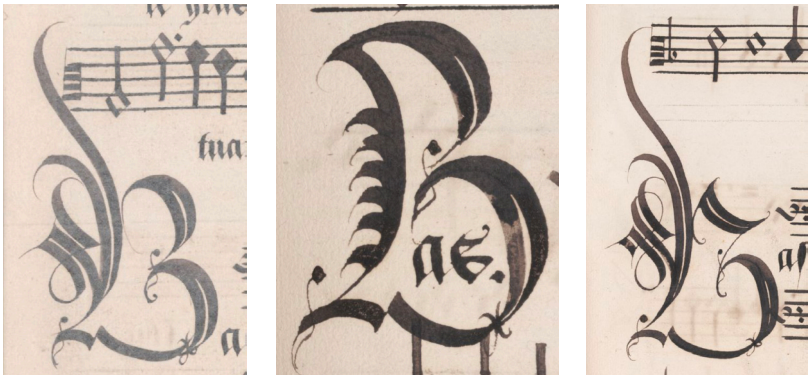
10b. Two new B cadels of scribe F in Ms. 155

Twee nieuwe B-cadellen van kopiist F in Ms. 155

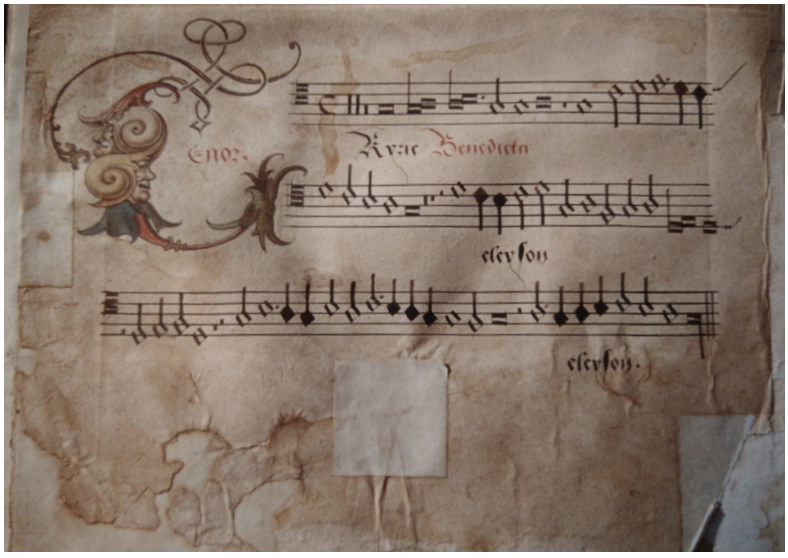


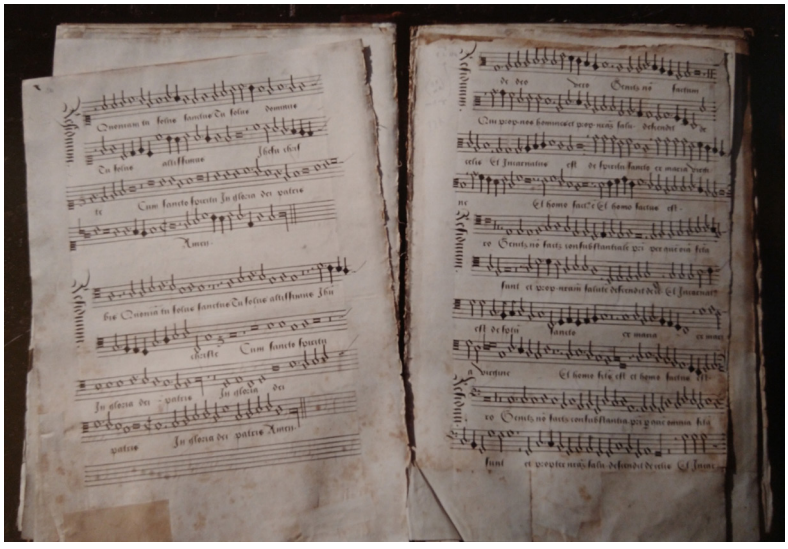
10c. Two new B cadel variations of scribe F in Ms. 154

Twee nieuwe B-cadelvariaties van kopiist F in Ms. 154

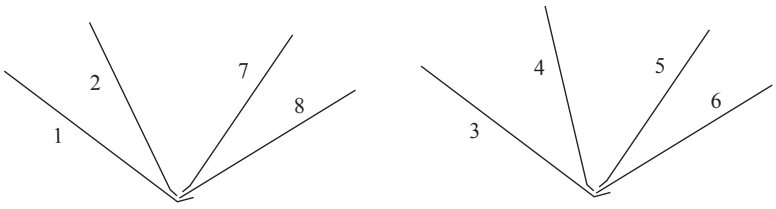


11. Two images from the photo albums compiled after the restoration of Mss. 153–55 by the art studio of the Norbertines of St. Catharinadal (Archive of the Brotherhood of Our Illustrious Lady, inv. N°s. 275–76)
Twee afbeeldingen uit de fotoalbums die na de restauratie van de Mss. 153–55 werden samengesteld door het kunstatelier van de Norbertinessen van Sint Catharinadal (Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, inv. nrs. 275–76)





12. Modern gathering structure of the Alamire books after the restoration
Moderne katernstructuur van de Alamireboeken na de restauratie



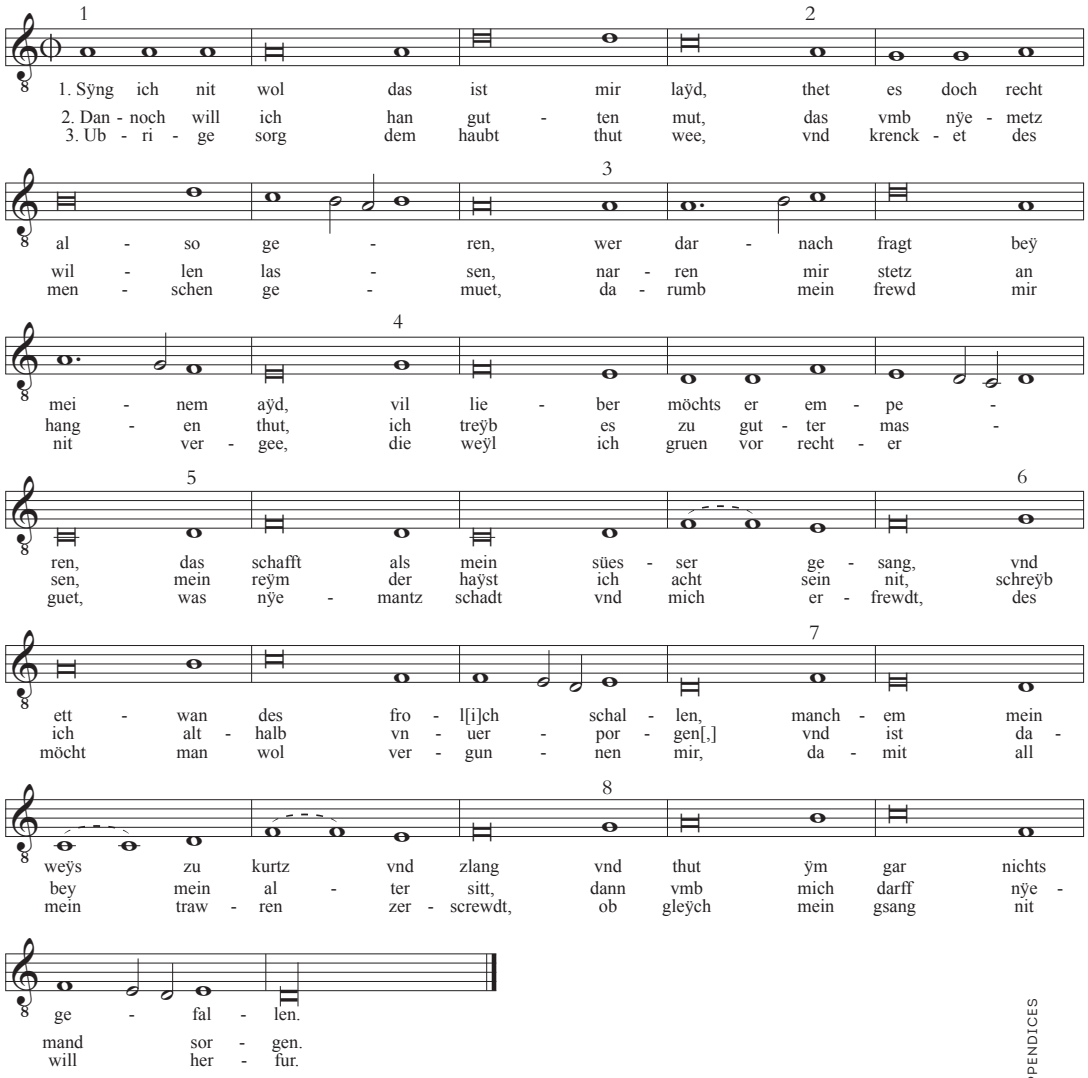
13. Front cover of Ms. E-MO 766
Voorplat van Ms. E-MO 766



APPENDIX 2. MUSIC EXAMPLES
MUZIEKVOORBEELDEN

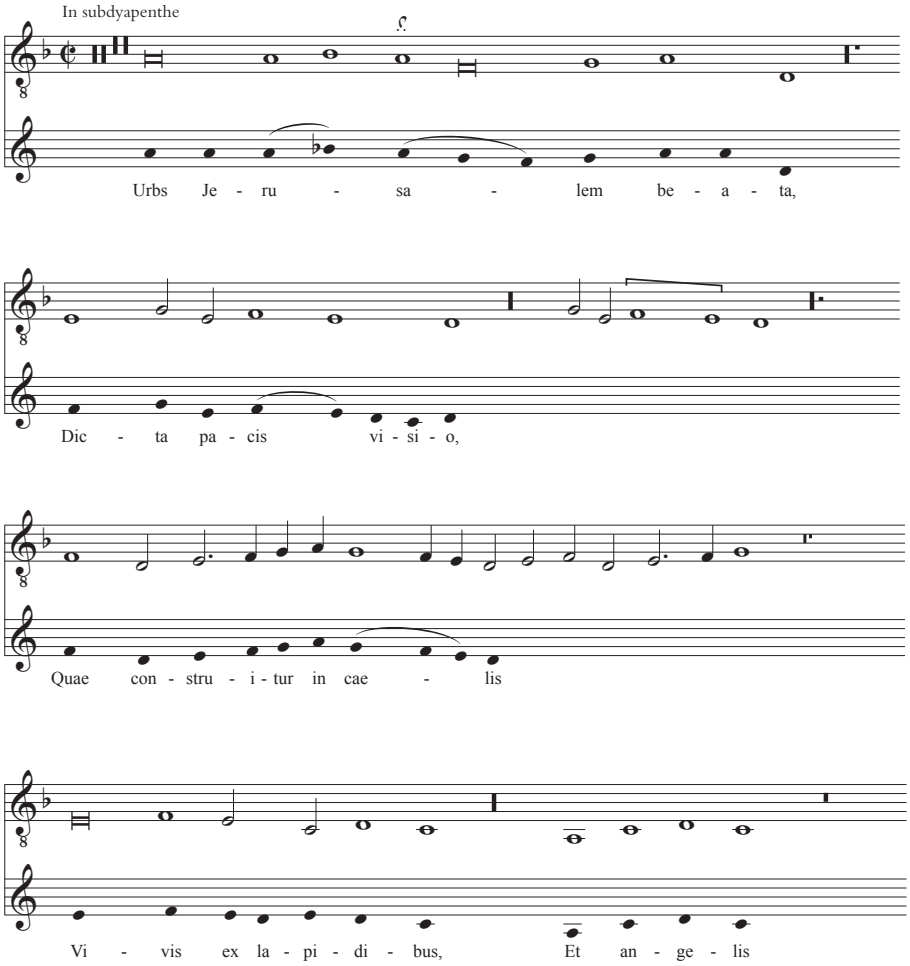
1. Tenor of the anonymous song "Sing ich nit wol" in D-Mu 328–31, fols. 28^{v}–29^{r}

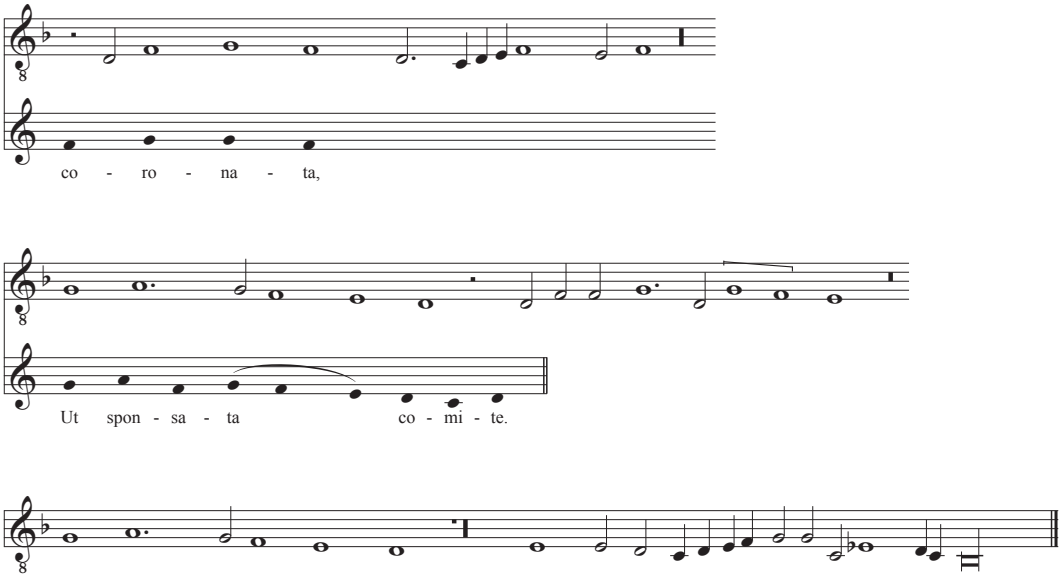
Tenor van het lied "Sing ich nit wol" in D-Mu 328–31, fols. 28^{v}–29^{r}



2. Jean Courtois, Missa Urbs beata, canonic voice of Agnus dei III and the hymn melody

Jean Courtois, Missa Urbs beata, canonstem van Agnus dei III en melodie van de hymne




co - ro - na - ta,
Ut spon - sa - ta co - mi - te.

APPENDIX 3. ALAMIRE IN THE ACCOUNTS OF THE BROTHERHOOD[1]
ALAMIRE IN DE REKENINGEN VAN DE BROEDERSCHAP

	nederlands	English Translation
	Inv. nr. 123 (rekeningen 1495/96–1500/1)	Inv. N° 123 (accounts of 1495/96–1500/1)
	fol. 64^{r} ingeschreven "bruederen ende susteren": 1496–97	 enrolled brothers and sisters: 1496–97
1	petrus alamire van nuerenborch—[vij stuivers]	Petrus Alamire of Nuremberg—[7 stuivers]
	fol. 88^{r} betalingen tussen 8 september en 4 oktober 1496[2]	 payments between 8 September and 4 October 1496
2	Item petrus alamire van xvij sexternen nuwer musiken van missen, ende voer elck sexterne vij st. ende vij st. inden hoep facit tsaemen—vj gulden vj stuivers	Item, to Petrus Alamire for 17 sexterns of new music of masses, and for each sextern 7 stuivers and an additional 7 stuivers added, which together comes to 6 guilders and 6 stuivers.
3	Noch van vij boeck dobbel papiers elck boeck ij st. om die voers. musike op te scriven facit—xxj stuivers	Also, for 7 bundles of double papers, each bundle 3 stuivers, in order to write down the above-mentioned music, which comes to 21 stuivers.

1 The brotherhood's account entries reporting payments concerning music books supplied by Alamire have been published several times previously, either in whole or in part. In chronological order: Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", 210–11; Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII", 82–83; Smijers, "Meerstemmige muziek", 8, 14–15; Ebeling, "Peter van den Hove", 50–52; De Beer, "Een invloedrijk gezelschap", 228; De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 507–12; Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 35, 43; Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 23, 25; Roelvink, Gegeven den sangeren, 241, 335–36, 338–40; Roelvink, "The Alamire Manuscripts", passim.
De rekeningposten van de broederschap waarin melding wordt gemaakt van betalingen met betrekking tot door Alamire geleverde muziekboeken zijn al eerder, geheel of gedeeltelijk, gepubliceerd. In chronologische volgorde: Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", 210–11; Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII", 82–83; Smijers, "Meerstemmige muziek", 8, 14–15; Ebeling, "Peter van den Hove", 50–52; De Beer, "Een invloedrijk gezelschap", 228; De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 507–12; Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 35, 43; Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 23, 25; Roelvink, Gegeven den sangeren, 241, 335–36, 338–40; Roelvink, "The Alamire Manuscripts", passim.

2 The entry immediately before the first payment to Alamire concerns the feast of the birth of Mary ("in festo nativitate beate marie virginis", 8 September); on fol. 88^{v}, a payment is noted concerning the feast of St. Francis ("sunte franciscus dach", 4 October).
De post direct voor de eerste betaling aan Alamire betreft het feest van de geboorte van Maria ("in festo nativitate beate marie virginis", 8 september); op fol. 88^{v} is een betaling genoteerd m.b.t. het feest van Sint-Franciscus ("sunte franciscus dach", 4 oktober).

4	Noch om die voers. musike in een boeck te doen bijnden—xiiij stuivers	Also, in order to bind the above-mentioned music into a book, 19 stuivers.
5	Noch den selven van xviij sexternen mutetten van magnificat ende meer anderen ende elck sexterne vij st. facit—vj gulden vj stuivers	Also, to the same [Alamire] for 18 sexterns of motets, of Magnificats and several others, and for each sextern 7 stuivers, which comes to 6 guilders and 6 stuivers.
6	Noch voer vij boeck dobbel papiers om die voers. mutetten op die [recte: te] scriven ende elck boeck iij st. als voer facit—xxj stuivers	Also, for 7 bundles of double paper in order to write down the above-mentioned motets, and for each bundle 3 stuivers as previously, which comes to 21 stuivers.
7	Noch om die voers. mutetten in een boeck te doen bijnden—xiiij stuivers	Also, in order to bind the above-mentioned motets into a book, 19 stuivers.
8	Noch den selven van een nuwe misse van salve sancta parens ende een nuwe patrem met drie ander missen gegeven—ij gulden	Also, to the same [Alamire] for a new mass on Salve sancta parens and a new Patrem with three other masses, 2 guilders were given.
9	Noch om die voers. misse van Salve sancta parens metten drie anderen missen voers. metter missen van Requiem ende dat nuwe patrem in een boeck te doen bijnden gegeven—iiij stuivers	Also, in order to bind the above-mentioned mass on Salve sancta parens with the three other above-mentioned masses, with the Requiem mass, and the new Patrem into a book, 4 stuivers were given.
	fol. 89^{v} 21 november 1496	 21 November 1496
10	Item ter vierder vergaderingen tot heer willem haijmekers inden huyse willems van poppel des maendachs op onsen liever vrouwen dach presentationis voer xxiiij libra runtvleesch elck pont vj placken voer iiij pont rosijnen iij ½ stuivers voer iiij loet gembers ij loet pepers een half loet soufframs [souffranis?] iiij st. den weert een mengelen onsen coster ende twee bastonieren elck een mengelen willem van poppel ende des weerts vader elc een mengelen petrus alamire een mengelen ende den meechden te verdrincken gegeven iij st. facit tsaemen—xxviij st.	Item, for the fourth assembly at Fr. Willem Haijmekers in the house of Willem van Poppel on Monday, on the feast of the Presentation of Our Lady, for 24 pounds of beef, each pound 6 slices; for 4 pounds of raisins 3.5 stuivers; for 4 spoonfuls of ginger, 2 spoonfuls of peppers, one half spoonful of saffran, 4 stuivers; to the host a mengel [liquid measure equivalent to two pinten (pints)], to our sexton and two rod carriers each a mengel, to Willem van Poppel and the father of the host each a mengel, to Petrus Alamire a mengel, and 3 stuivers given to the maids as a tip, which together comes to 28 stuivers.

	Inv. nr. 128 (rekeningen 1524/25–1530/31)	Inv. N° 128 (accounts of 1524/25–1530/31)
	fol. 402^{r} betalingen tussen posten van 9 en 22 juli 1530	 payments between the entries of 9 and 22 July 1530
11	Gegeven den sangers want zij sestien missen geordineert hebben om te laten scriven tot mechelen van eenen excelenten meester tot drinck gelt—xij stuivers	Given to the singers as tips because they selected sixteen masses to be copied in Mechelen by an excellent master, 12 stuivers.
12	Gegeven eenen meester wonende tot mechelen om te scriven twee boecken van sestien missen van discant als in die cele vanden verdinge begrepen staet op Rekeninge daer meester merten die graeff boirge voir staet—xij Rijnsgulden	Given to a master living in Mechelen in order to write two books of sixteen masses of polyphony as understood in the contents of the contract, a debt for which Mr. Merten die Graeff stands surety, 12 Rhenish guilders.
	fol. 403^{v} 26 juli 1530	 26 July 1530
13	Item jannen brandt den xxvj^{ten} julij om dat hij met zijnen medegesellen sestien missen geordineert hebben die ons een meester van mechelen in twee boecken scriven sall, nae inhaudt der cedullen daer aff gemaict alzoe gegeven—xiiij stuivers	Item, to Jan Brandt on the 26th of July, because he with his fellow singers had chosen sixteen masses to be written for us in two books by a master in Mechelen, according to the contents of the contract that had been completed thereof, 19 stuivers are given.
	fols. 413^{v}–414^{r} 28 januari 1531	 28 January 1531
14	Gegeven eenen meester van mechelen genoempt alemiere den xxviij^{ten} januarij om dat hij een sangboeck gelevert hadde ende twee boucken aen hem verdingt was ende dat tselver boeck beter was, dant verdinght was met hem overcomen ende hem noch moeten geven boven die twelf gulden die hij ontfangen hadde—ix Rijnsgulden	Given to a master from Mechelen named Alamire on the 28th of January because he had delivered a songbook in addition to the two books that were commissioned from him, and the same book was better than those commissioned from him, and we must still give him, in addition to the twelve guilders that he had already received, 9 Rhenish guilders.

	Inv. nr. 129 (rekeningen 1531/32–1535/36)	Inv. N° 129 (accounts of 1531/32–1535/36)
	fol. 76^{v} 22 juli 1531	 22 July 1531
15	Gegeven peteren allemire van mechelen van een musuyck sangboeck dat met sommeghe van onssen gezvoren mebroers aen hem verdinck vas te maken van acht myssen die hem mede gegeven varen om inder musick te stellen Ende also volbracht heft nae inhout onser vorvarden daer af gemackt vas ende gelevert den xxij july daer af betaelt—xviij gulden	Given to Petrus Alamire of Mechelen for a polyphonic songbook that was contracted to be made by him by some of our sworn brothers, of eight masses that were given to him in order to write in notation, and so has completed according to the contents of our provisions and delivered on 22 July, paid because of this 18 guilders.
	direct onder vorige post (nr. 15):	directly under the preceding entry (N° 15):
16	Gegeven onssen Sebastiaen sangmester metten anderen gesellen om dit vors. boeck te visenteren ende om te besien oft gerecht ende lofbaer gemackt vas nae inhoudt onsser voervarden Ende also bevonden godt danck hier af gesconcken—x stuivers	Given to our choirmaster Sebastianus [de Porta] with other singers in order to inspect the above-mentioned book and to see if it was correctly and soundly made according to the contents of our provisions, and so found to be, thank God, given because of this, 10 stuivers.
	fol. 43^{r}	
	betalingen tussen posten van 20 september en 9 oktober 1531	payments between the entries of 20 September and 9 October 1531
17	Gegeven den screijnmaker van dat bartken te maken daer in gescreven staen die 16 missen van ons twe neij boeken om te syngen alle veken die en nae den anderen int musuick gegeven—1 ½ stuiver	Given to the carpenter to make a little board on which are written the 16 masses of our two new music books in order to sing each week one [mass] after the other, 1.5 stuiver.
	Inv. nr. 130 (rekeningen 1536/37–1540/41)	Inv. N° 130 (accounts of 1536/37–1540/41)
	fol. 69^{r} inschrijfgeld (rekening 1537/38)	 enrolment fee (account of 1537/38)
18	Mechelen Joncvrauwe katherina alamire—vij stuivers	Mechelen, Lady Katherina Alamire, 7 stuivers.
	fol. 77^{v} doodgeld (rekening 1537/38)	 funeral costs (account of 1537/38)
19	Mechelen Joncfrauwe katherina alamire baghijn—xxx stuivers	Mechelen, Lady Katherina Alamire, beguine, 30 stuivers.

APPENDIX 4. TABLE OF CONTENTS OF THE THREE ALAMIRE BOOKS, MSS. 153-55
INHOUDSOPGAVE VAN DE DRIE ALAMIREBOEKEN MSS. 153-55

1. Ms. 153

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[1]	Missa sex vocum Super benedicta	5–6	Adrianus Willart	Motet by / motet van Josquin des Prez (NJE 23.12). Agnus dei II (duo) copied after Agnus dei III / Agnus dei II (duo) gekopieerd na Agnus dei III.	A-Wn Mus. 15950, fols. 225ᵛ–253ʳ, anon. CZ-Bam 15/4, fols. 203ᵛ–223ʳ, Adrianus Willaert D-Mbs 260, Nºs. 23–24 (Pleni & Agnus dei II), anon. D-SL 46, fols. 1ʳ–38ʳ, Adriani Wilhart I-Bc 24, D fols. 24ᵛ–29ʳ, A fols. 30ᵛ–35ʳ, T fols. 28ʳ–31ᵛ, Q fols. 6ᵛ–10ʳ, B fols. 27ᵛ–31ʳ, anon. I-MOe N.1.2, fols. 19ᵛ–36ʳ, He[s]din I-REsp s.s., T fols. 149ʳ–158ʳ, anon. I-TVd 1 [destroyed / vernietigd], fols. 1ᵛ–10ʳ, Gedin NL-SH 157, fols. 131ᵛ–154ʳ, anon. P-Cug 2, fols. 138ʳ–156ʳ, anon. [first folio of Kyrie (137ᵛ) is missing / eerste folio van Kyrie (137ᵛ) ontbreekt] V-CVbav 19, fols. 109ᵛ–127ʳ, Hesdin	AverkampW CMM 3/10 (forthcoming / te verschijnen) online: https://crimproject.org/masses/CRIM_Mass_0029/ (ed. Cristina Cassia, Vincent Besson)
[2]	[Missa Sine nomine]	5	Adrianus Willart	A still unidentified cantus firmus of 13 notes (possibly a soggetto cavato on "Divus Ippolitus Cardinalis Estensis") / Een nog ongeïdentificeerde cantus firmus van 13 noten (mogelijk een soggetto cavato van "Divus Ippolitus Cardinalis Estensis")		CMM 3/10 (forthcoming / te verschijnen)

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[3]	Missa quinque vocum de ferea	5–6	An. fevyn	Melodies of the Gregorian mass ordinary / gregoriaanse ordinariummelodieën: Kyrie Melnicki 7; Gloria XV; Credo I; Sanctus XVIII; Agnus XVIII (see / zie Weaver "Aspects of Musical Borrowing", 131; FévinCW, vol. 2, xvi)	A-Wn Mus. 18832, fols. 31ᵛ–32ᵛ (Pleni & Agnus dei II), anon. D-Ju 2, fols. 33ᵛ–48ʳ, Anthonius de fevin D-Ju 4, fols. 66ᵛ–76ʳ, Anthonius de fevin D-SL 44, fols. 84ᵛ–123ʳ, anon. E-Tc 28, fols. 29v–57ʳ, Févin E-Tc res. 23, fols. 151ᵛ–173ʳ, Févin (index; Credo: "M. gascoing") F-CA 4, fols. 48ᵛ–57ʳ, anon. S-Uu 76b, fols. 50ᵛ–60ʳ, anon. S-Uu 76c, fols. 17ᵛ–25ʳ, anon. V-CV Pal. lat. 1982, fols. 101ʳ–111ʳ, Ant. de Févin V-CVbav 16, fols. 61ᵛ–73ʳ, Ant. de Févin Antico 1516[1], fols. 70ᵛ–80ʳ, Févim Rhau 1545[6], Nº 33, Duo rogavi (Pleni), Fevin; Nº 35, Qui fodit (Agnus dei II), Antonius Fevinus	FévinCW 2, 80–138
[4]	Missa ducis saxsonie Sing ich niet Wol das is mir leyt	5	[N. Champion]	German song / Duits lied (→ Ex. 1 / Vb. 1)	D-Mbs 6, fols. 123ᵛ–143ʳ, Nicolaus champion	CMM 60, 69–105
[5]	Missa de sancta maria magdalena	5	Champion	7 antiphons for the feast of St. Mary Magdalene / 7 antifonen voor het feest van Maria Magdalena: "Maria ergo unxit" [Cantus 3699], "Maria pio conjuncta Jesu" [Cantus 3704], "In diebus illis mulier" [Cantus 3224], "Surgens Jesus mane prima" [Cantus 5075], "Venit Maria nuntians" [Cantus 5346], "Dum flerem ad monumentum" [Cantus 2455], "Optimam partem elegit" [Cantus 4167]	D-Ju 8, fols. 66ᵛ–84ʳ, Nicolaus Campion [sic] D-Ngm 83795, T fols. 50ᵛ–57ʳ; B fols. 167ᵛ–174ʳ, anon. E-Tc 28, fols. 1ᵛ–29ʳ, anon.	CMM 60, 1–35

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[6]	Missa urbs beata	5–6	Courtoys	Hymn melody / hymnemelodie (AntPraed, 18*–19*; Cantus 8405; → Ex. 2 / Vb. 2)	F-CA 3, fols. 99^{v}–118^{r}, Missa Hoc in templo, Courtois	online: http://massesfromtherenaissance.com (ed. Rex Eakins)
[7]	Missa super emendemus	4–6	Jo. Courtoys	Motet by / motet van Richafort (CMM 81/2, 35–41)		online: http://massesfromtherenaissance.com (ed. Rex Eakins)
[8]	[Missa Du bon du cueur: fragments of / fragmenten van Agnus dei I & II?]		[attributed to / toegeschreven aan Baudeweyn]	Chanson by / chanson van Mouton (CMM 4/5, 200–3)	D-Mbs 5, fols. 119^{v}–164^{r}, anon. D-Mbs 6, fols. 58^{v}–82^{r}, anon. E-Tc 33, N° 1, anon.	Urquhart, "Remarks", 60–63 (reconstruction / reconstructie)

2. Ms. 154

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[1]	Missa Cum Jocunditate	4–5	Rue	First six notes of the antiphon "Cum iucunditate" / eerste zes noten van antifoon "Cum iucunditate" (Cantus 2016; LU 1626). Fol. 2 is missing (contratenor/bassus of Kyrie 1, superius/tenor of Christe) / Fol. 2 ontbreekt (contratenor/bassus van Kyrie 1, superius/tenor van Christe).	A-Wn 1783, fols. 99^{v}–111^{r}, Rue D-Bga 7, D fols. 64^{v}–71^{r}, T fols. 62^{v}–66^{v}, B fols. 57^{v}–63^{r}, V fols. 4^{v}–6^{v}, Petri de la rue D-Ju 22, fols. 141^{v}–152^{r}, Rue (index) D-Mbs 5, fols. 87^{v}–118^{r}, Pe: de larue D-Mbs 65, fols. 44^{v}–67^{r}, Petrus de "la" rue D-Sl 38, fols. 0^{v}–66^{r}, petrus de la Rue D-Sl HB 26, fols. 51^{r}–52^{r} (Et incarnatus est), anon. GB-Lbl 4911, fol. 33^{v} (Sanctus, T bb. 1–25), anon. I-Ma 46, fols. 32^{v}–41^{r}, Josquin I-SUss 248, fols. 1^{r}–18^{v}, anon. P-Cug 2, fols. 122^{v}–137^{r}, Petrus de la rue V-CVbav 45, fols. 65^{v}–82^{r}, Pe. de "la" Rue Grapheus 1539^{2}, Nº 8, Petrus de La Rue Rhau 1542^{8}, N° 49, Si esurierit inimicus (Benedictus), Petrus a Rue Zanger 1554, fols. [liv]^{v}–Ki^{r} (Et incarnatus est), Petri de Larue Finck 1556, fols. Hhij^{v}–Hhiij^{r} (Sanctus, bb. 1–25), anon.	CMM 97/2, 51–83

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[2]	Missa Incessa-ment	5	P. Rue	La Rue's own five-voice chanson / La Rue's eigen vijfstemmige chanson (JosquinWW, 70–71; Meconi, "The Secular Works", 344–48)	D-Ju 4, fols. 90^{v}–101^{r}, Pe. Rue D-Ju 8, fols. 6^{v}–25^{r}, petrus de "la" Rue D-Mbs C, fols. 71^{v}–99^{r}, Petrus de "la" rue D-Ngm 83795, T fols. 41^{v}–50^{v}, B fols. 175^{r}–183^{v}, anon. D-W 2, fols. 28^{v}–54^{r}, Petrus De Larue F-CA 4, fols. 57^{v}–69^{r}, anon. V-CV Pal. lat. 1980–1, fols. 7^{r}–13^{v}, "la" rue (index) V-CVbav 154, fols. 28^{v}–47^{r}, anon. V-CVbav CG XII.2, fols. 310^{v}–327^{r}, anon. Rhau 1545^{6}, N° 72, Non salvatur (Pleni), Petrus de la Rue Berg & Neuber 1549^{16}, N° 59 (Pleni), N° 61 (Benedictus), N° 62 (In nomine), Pirson	CMM 97/4, 1–37
[3]	Missa de sancto stephano	4–6	p. moulu	First six notes of "Stephane gloriose rutilans" from the sequence "Christo inclita candida" / eerste zes noten van "Stephane gloriose rutilans" uit de sequentia "Christo inclita candida" (Cantus ah07118)	E-MO 771, fols. 73^{v}–95^{r}, Petrus Molu F-CA 4, fols. 93^{v}–106^{r}, anon. I-CMac L(B), fols. 30^{v}–41^{r}, anon. V-CVbav 55, fols. 94^{v}–109^{r}, Moulu V-CVbav CG XII.2, fols. 233^{v}–254^{r}, P. Mollu	Chapman, "The Works of Pierre Moulu", vol. 2, 128–61 online: http://masses-fromtherenaissance.com (ed. Rex Eakins)
[4]	Missa sex vocum quam pulcra es	6	[Bauldeweyn]	Bauldeweyn's own four-voice motet / Bauldeweyns eigen vierstemmige motet (Trinchieri Camiz, "Caravaggio", 84–90; online: 1520s-project.org/browse/)	D-Mbs 5, fols. 1^{v}–40^{r}, anon. D-Mbs 6, fols. 12^{v}–36^{r}, anon. D-SL 27, fols. 1^{v}–58^{r}, Noel Balbun E-Tc 33, fols. 50^{v}–69^{r}, Noe Valdobin P-Cug 2, fols. 179^{v}–182^{v}+183^{r}+185^{r}–193^{r}, Noel Baldwin	online: http://masses-fromtherenaissance.com (ed. Rex Eakins)

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[5]	[O salutaris hostia] que celi pandis hostium	6	[Anon.]	Text: fifth strophe of the hymn "Verbum supernum prodiens" by Thomas Aquinas / Tekst: vijfde strofe van de hymne "Verbum supernum prodiens" van Thomas van Aquino		
[6]	Missa sex vocum Navez point veu	6	[Anon.]	Le Brung, N'avés point veu mal assenee, 5vv (SCC 18, 245–51; Koutsobina, "Musical Rhetoric", 487–93)		
[7]	Missa O genitrix	4	Richafort	Motet by / motet van Compère (CMM 15/4, 29)	D-Mbs F, fols. 37^{v}–57^{v}, anon. F-CA 3, fols. 14^{v}–26^{r}, Richafort I-CFm 53, fols. 91^{v}–103^{r}, Richafort I-TVd 9, fols. 124^{v}–126^{r} (parts of / delen van Sanctus & Agnus dei), anon. NL-L 1443, fols. 293^{v}–315^{r}, Richafort P-Cug 9, fols. 34^{v}–55^{r}, Richafort S-Uu 76c, fols. 53^{v}–59^{r}, anon. V-CVbav 17, fols. [ii]^{v}–20^{r}, Richafort V-CVbav SM 24, N° 2, anon. Attaingnant 1532^{4}, fols. 117^{v}–129^{r}, Richefort Susato 1546^{4}, N° 2, Richafort	CMM 81/1, 1–27
[8]	Missa Intemerata virgo		[Forestier]	Motets Intemerata virgo and O Maria from the cycle Vultum tuum deprecabuntur by Josquin des Prez (NJE 25.14) / Motetten Intemerata virgo en O Maria uit de cyclus Vultum tuum deprecabuntur van Josquin des Prez (NJE 25.14)	A-Wn 4810, fols. 61^{v}–80^{r}, Mathurin forestier S-Uu 76b, fols. 78^{r}–86^{r}, anon. V-CV Pal. lat. 1982, fols. 38^{v}–46^{r}, Furestier	CMM 104, 37–66

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[9]	La nouvelle messe de molu a deux visaige ou plus [Missa Alma redemp-toris]	4–5	molu	Antiphon / antifoon "Alma redemptoris mater" (Cantus 1356; LU 273–74)	CZ-Bam 14/5, fols. 59^{v}–69^{r}, P. Maulu D-HO 3713, fols. C3^{r-v} (Sanctus), Petri Molu D-Rp C100, fols. 1^{v}–20^{r}, Petrus de Molu D-ROu 40, D fols. 19^{v}–25^{r}, anon. D-ROu 49, N° 9 of the four-voice masses / nr. 9 van vierstemmige missen, Petrus de Molu F-CA 3, fols. 70^{v}–83^{r}, Molu I-Bc Q25, fols. 48^{r}–51^{r}, Pierre Moulu I-CMac P(E), fols. 23^{v}–32^{r}, anon. V-CVbav 39, fols. 22^{v}–36^{r}, Petrus Moulu Giunta 1522[1], N° 9, Moulu Petreius 1539[1], N° 15, Per. Molu Gardane 1543[19], pp. 22–23 (Crucifixus & Pleni), Moulu Berg & Neuber 1549[16], N° 5 (Crucifixus = Tu licet), P. Molu Faber 1550, fols. S2^{v}–S3^{r} (Sanctus), Petri Molu Finck 1556, fols. Ii3^{v}–Kki^{r} (Gloria), anon.	Chapman, "The Works of Pierre Moulu", vol. 2, 1–32 & 33–56

3. Ms. 155

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[1]	[Missa] Tua est potentia	4–5	[Mouton]	Antiphon / antifoon "Tua est potentia" (MRM III, 186). Fol. 1 is missing (superius/tenor of Kyrie 1) / fol. 1 ontbreekt (superius/tenor van Kyrie I).	D-Ju 8, fols. 105^{v}–124^{r}, Johannes mouton D-Mbs 510, fols. 64^{v}–86^{r}, anon. D-Rp C99, N° 4, anon. E-Tc res. 23, fols. 114^{v}–135^{r}, Jo. Mouton F-CA 125–8, fols. 94^{v}–99^{r}, Mouton I-MOe N.1.2, fols. 57^{v}–73^{r}, Jo. Mouton I-REsp s.s., T. fols. 55^{r}–66^{r}, anon. NL-L 1443, fols. 231^{v}–255^{r}, Mouton S-Uu 76b, fols. 67^{v}–77^{v}, Mouton S-Uu 76c, fols. 32^{v}–41^{r}, anon. V-CVbav 13, fols. 36^{v}–55^{r}, Jo. Mouton V-CVbav Ottob. 3391, N° 1, Jo. Mouton V-CVbav SM 24, N° 3, anon. Antico 1521[1], T fols. 13^{v}–17^{v}, Joannes Mouton Attaingnant 1532[2], fols. 39^{v}–52^{r}, Mouton Rhau 1545[6], N° 71, Mouton (Nolite confidere = Agnus dei II)	CMM 43/4, 42–78

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[2]	Tua est potentia	5	Johannes Mouton	Antiphon / antifoon "Tua est potentia" (MRM III, 186)	A-Wn 9814, S. fol. 136^{r}, T1/2 fol. 137^{r}, A fol. 138^{r}, B fol. 139^{r}, Mouton CZ-HKm 29, pp. 55–56, anon. D-ERu 473/3, fols. 198^{v}–203^{r}, anon. D-Rp B211-5, D fols. 54^{v}–55^{r}, A fols. 61^{v}–62^{v}, T fols. 45^{v}–46^{r}, B fols. 54^{v}–55^{v}, Q fols. 32^{v}–33^{r}, J. Mouton D-Rp C99, Nº 12, anon. F-CA 125–8, fol. 94^{r}, anon. I-Fl 666, fols. 96^{v}–98^{r}, Io. Mouton V-CVbav 26, fols. 151^{v}–152^{r}, Jo. Mouton Antico 1521^{3}, fols. 15^{v}–16^{r}, Jo. Mouton Berg & Neuber 1559^{1}, Nº 9, I. Mouton Anonymous arrangement of Mouton's motet / Anonieme bewerking van Moutons motet: DK-Kk 1873, D fol. 12^{v}, anon. H-Bn 23, fol. 15^{r}, Ioannes Mouton, fol. 112^{v}, anon. Kriesstein 1540^{7}, Nº 16, Ioannes Mouton	MRM IV, 250–54 (Mouton) MRM III, 189–92 (anonymous arrangement / anonieme bewerking)
[3]	Missa Verbum bonum	4–5	[Mouton]	Motet by / motet van Therache (CMM 43/4, 126–30)	D-Mbs 260, Nºs. 14–15 (Domine fili, Crucifixus), Mouton; Nºs. 16–17 (Pleni, Agnus dei II), anon. E-Tc res. 23, fols. 57^{v}–84^{r}, Johannes mouton F-CA 4, fols. 1^{r}–13^{r}, anon. I-CFm 53, fols. 76^{v}–91^{r}, Jo. Mouton I-REsp s.s., fols. 43^{r}–54^{r}, anon. P-Cug 2, fols. 1^{v}–21^{r}, Johannes Mouton pie memorie V-CVbav 13, fols. 56^{v}–78^{r}, Johannes Mouton V-CVbav CG XII.2, fols. 292^{v}–309^{r}, Monton Antico 1521^{2}, T fols. 13^{v}–18^{v}, Jo. Mouton	CMM 43/4, 79–125

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[4]	Salva nos domine	6	Johannes Mouton	Antiphon / antifoon "Salva nos domine" (LU 271–72; MRM III, 178)	D-B Bohn 8, N° [32], anon. D-HAu 1147, D fol. 77^{r}, anon. (missing in ATBQ / ontbreekt in ATBQ) D-Mbs 1536, third series / serie III, N° 90, Johannes Mouton D-SL 3, fols. 185^{v}–188^{r}, Joannes Mouton I-Bc Q19, fols. 22^{v}–23^{r}, Jo. Moton I-Bc R142, fol. 57^{r}, Jos-quin I-Fl 666, fols. 87^{v}–88^{r}, Mouton I-Mod 9, fols. 34^{v}–35^{r}, Mouton V-CV Pal. Lat. 1980–1, T fol. 75^{r}, B fols. 80^{v}–81^{r}, anon. V-CVbav 38, fols. 151^{v}–152^{r}, Jo. Mouton V-CVbav FVM 571, fol. 8^{v}, anon. Antico [1521]^{6}, N° 1, Jo. Mouton Kriesstein 1540^{7}, N° 3, Ioannes Mouton Gardane 1542^{10}, p. 26, Adrian w[illaert] Berg & Neuber 1558^{4}, N° 16, Ioannes Mouton	MRM IV, 227–30
[5]	Missa de sancta trinitate	4	Mouton	Motet by / motet van Févin (FévinCW 3, 114–19; Ceulemans, "Messe et motet Sancta Trinitas", 31–35)	A-Wn Mus. 15497, fols. 27^{v}–40^{v}, Johannes Mouton A-Wn Mus. 18832, fols. 54$^{r–v}$ (Pleni), 55$^{r–v}$ (Crucifixus), 56^{r}–57^{v} (Et resurrexit, Agnus dei II, Benedictus), anon. D-Mbs 260, N° 44 (Et resurrexit), anon. V-CV Pal. lat. 1982, fols. 28^{v}–38^{r}, Jo. Mouton V-CVbav 160, fols. 77^{v}–89^{v}, anon. P-Cug 2, fols. 87^{v}–93^{r}+57^{r}–59^{v}+93^{r}–103^{v}, Johannes Mouton pie memorie Petrucci 1515^{1} (F689), N° 1, Févin	FévinCW 4, 1–35

N° | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[6]	In illo tempore Loquente Jhesu	4	[Silva]	Text: gospel of Luke, 11:27–28 / tekst: evangelie Lukas, 11:27–28. Incomplete, only the first verso side (superius/tenor); fol. 68C is missing / Incompleet, alleen eerste versozijde (superius/tenor); fol. 68C ontbreekt.	I-Bc A71, pp. 207–8, anon. I-Bc Q19, fols. 44^{v}–45^{r}, Andreas de Silva I-Fl 666, fols. 84^{v}–85^{r}, Andreas V-CV Pal. lat. 1980–1, T fol. 72^{r}, B fols. 75^{v}–76^{r}, anon. Antico 1520^{1}, B fol. 59^{r}, A. de Silva Antico [1521]^{6}, N° 4, Andreas de Silva	MRM IV, 219–222 CMM 49/1, 21–23
[7]	[Missa L'oserai je dire]	4–6	[Mouton]	Monophonic chanson / monofoon chanson (Gérold, Le manuscrit de Bayeux, 18). 3 folios are missing (68C–70C) / 3 folios ontbreken (68C–70C).	B-Br IV.922, fols. 83^{v}–102^{r}, Johannes mouton D-Ju 2, fols. 80^{v}–96^{r}, Johannes mouton D-Ju 4, fols. 77^{v}–89^{r}, Johannes mouton	CMM 43/3, 1–39
[8]	Trinitas insepara-bilis	6	[Anon.]	Text: unidentified prayer for the Holy Trinity / Tekst: niet-geïdentificeerd gebed tot de Heilige Drie-eenheid		
[9]	[Missa Dictes moy]	4–5	Jo. mou-ton	Chanson by / chanson van Loyset Compère (CMM 15/5, 17). Fol. 105C is missing (contratenor/bassus at the end of the Credo and superius/tenor at the beginning of the Sanctus) / Fol. 105C ontbreekt (contratenor/bassus slot Credo en superius/tenor begin Sanctus).	CZ-Bam 15/4, fols. 66^{v}–83^{r}, Joannes Mouton D-HRD 9821, fols. 87^{r}–88^{v} (Kyrie I), Jo. Mouton D-Mbs 510, fols. 87^{v}–113^{r}, anon. E-Tc 16, fols. 38^{v}–62^{r}, Joannes Mouton I-REsp s.s., T fols. 13^{v}–22^{r}, anon. V-CV Pal. lat. 1982, fols. 151^{v}–163^{r}, Jo. Mouton V-CVbav 39, fols. 1^{v}–21^{r}, Jo. Mouton V-CVbav CG XII.2, fols. 87^{v}–106^{r}, Jo. Monton Petrucci 1515 (M4015), N° 4, Mouton Antico 1516^{1}, fols. 80^{v}–94^{r}, Jo. Mouton	CMM 43/2, 1–50

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[10]	Nesciens mater		[Mouton]	Antiphon / antifoon "Nesciens mater" (MRM III, 171–72)	CH-SGs 463, Nº 215, Joannes Mouton D-Mbs 1536, first series / eerste serie, Nº 43, Johannes Mouton D-Mbs 41, fols. 18ᵛ–26ʳ, anon. D-ROu 71/1, D Nº 23, Ioan. Mouton DK-Kk 1872, D fol. 172ᵛ, A fol. 174ʳ, T fol. 158ᵛ, V fol. 173ᵛ, B fol. 174ᵛ, VI fol. 120ᵛ, VII fol. 20ᵛ, Johan Montan/Moton/Mothan/ Montonn I-Fl 666, fols. 81ᵛ–82ʳ, Mouton I-VEcap 218, D fol. 22ᵛ, Jo. Monton Antico? [c. 1521][7], fol. 2ʳ, anon. Attaingnant 1534[5], fol. 5ʳ, Mouton Kriesstein 1540[7], Nº 17, Ioannes Mouton Glareanus 1547[1], pp. 466–67, Mouton Le Roy & Ballard 1555 (M4017), fol. 217ʳ, Jo-annes Mouton Berg & Neuber 1564[1], Nº 4, Ioannes Mouton	MRM IV, 207–14
[11]	[Missa] Ecce quam bonum	4–5	Jo. Mouton	Four-voice motet, attributed to Gombert in D-Kl 24, but probably by an early sixteenth-century French composer (RRMR 116, Nº 22) / Vierstemmig motet, toegeschreven aan Gombert in D-Kl 24, maar waarschijnlijk van de hand van een vroeg-zestiende eeuwse Franse componist (RRMR 116, nr. 22)	D-Rp 120, pp. 46–65, anon. F-CA 4, fols. 143ᵛ–157ʳ, anon. I-CFm 53, fols. 62ᵛ–76ʳ, Mouton I-REsp s.s., fols. 33ʳ–42ʳ, anon. NL-L 1443, fols. 187ᵛ–212ʳ, anon.	CMM 43/2, 51–88
[12]	Sub tuum presiduum	6	[Anon.]	Antiphon / antifoon "Sub tuum presiduum" (Cantus 005041; LU 1861)		

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[13]	Missa Alma redemptoris	4–5	Jo. mouton	Antiphon / antifoon "Alma redemptoris mater" (Cantus 1356; LU 273–74) and / en Credo I	D-Mbs 260, Nº 30 (Benedictus), anon. F-CA 4, fols. 69ᵛ–93ʳ, anon. I-MOe N.1.2, fols. 74ᵛ–90ʳ, Jo. mouton S-Uu 76b, fols. 25ᵛ–35ʳ, anon. V-CVbav 45, fols. 48ᵛ–64ʳ, Jo. Mouton Petrucci 1515 (M4015), Nº 3, Mouton Antico 1516[1], fols. 33ᵛ–46ʳ, Io. Mouton Giunta 1522[1], Nº 3, Mouton Gardane 1543[19], p. 23ʳ (Benedictus), p. 37ʳ (Agnus dei II), Mouton	CMM 43/1, 37–71
[14]	Infirmitatem nostram / Fors seulement	5	[Anon.]	Text: prayer in the Sarum Breviary. Cantus firmus: tenor of a chanson by Matthaeus Pipelare (CMM 34/1, 11). / Tekst: oratie in Sarum Breviarium. Cantus firmus: tenor van chanson van Matthaeus Pipelare (CMM 34/1, 11).	B-LVu 163, fol. 31ᵛ, Verdelot CZ-HKm 29, pp. 490–91, anon. I-Bc Q27(1), fol. 50ᵛ, Verdelhot I-MOd 4, fol. 13ᵛ, Verdelot I-Pc D27, fols. 102ᵛ–103ʳ, anon. I-PCd (5), fol. 25ᵛ, anon. I-Rpm 23–4, fols. 16ᵛ–17ʳ, Verdelot I-Rv 35–40, first series / eerste serie, Nº 3, Verdelot NL-L 1441, Nº [51], fols. xxixᵛ–xxxiʳ, Willart Attaingnant 1534[6], fol. 9ᵛ, Verdelot Formschneider 1538[3], Nº 22, Philippus verdelot Berg & Neuber 1559[1], Nº 12, Verdelot	CMM 28/2, 6–9

Nº | Nr.	Title | Titel	Voices | Stemmen	Attribution Toeschrijving	Text, Model, Notes Tekst, Model, Aantekeningen	Concordances Concordanties	Editions Uitgave
[15]	Missa Dallemangne [= Regina mearum]	4	Jo. mouton	Unidentified / niet geïdentificeerd	A-Wn 4810, fols. 1^{v}–22^{r}, Jo. mouton D-Mbs 66, fols. 67^{v}–96^{r}, anon. D-Mbs 7, fols. 31^{v}–46^{r}, Johannes Mouton D-SL 46, fols. 39^{r}–70^{r}, Joann Mutonis I-CFm 53, fols. 115^{v}–128^{r}, Mouton P-Cug 2, fols. 50^{v}A–55^{v}+183^{r}A–184^{v}+60^{r}–68^{r}, Johannes Mouton S-Uu 76c, fols. 41^{v}–49^{r}, anon. V-CV Pal. lat. 1982, fols. 122^{r}–130^{v}, Mouton V-CVbav 26, fols. 63^{v}–76^{r}, Jo. Mouton V-CVbav CG XII.2, fols. 255^{v}–270^{r}, anon. Petrucci 1515 (M4015), Nº 5, Mouton Attaingnant 1532^{3}, fols. 89^{v}–102^{r}, Mouton Susato 1546^{4}, Nº 3, Io. Mouton	CMM 43/3, 65–101
[16]	O salutaris hostia	4	[Anon.]	Text: fifth strophe of the hymn "Verbum supernum prodiens" by Thomas Aquinas / Tekst: vijfde strofe van de hymne "Verbum supernum prodiens" van Thomas van Aquino		Roelvink, Gegeven den sangeren, 368–70

Index to the table of contents

Index op de inhoudsopgaven

(a) Composer index / Index op componist

Anonymous / Anoniem
Missa N'avez point veu: 154: 6
O salutaris hostia 155: 16
Que celi pandis hostium [O salutaris hostia]: 154: 5
Sub tuum presidium: 155: 12
Trinitas inseparabilis: 155: 8

Bauldeweyn, Noel
Missa Du bon du cueur (attributed to / toegeschreven aan: Bauldeweyn): 153: 8
Missa Quam pulchra es: 154: 4

Champion, Nicolas
Missa de Sancta Maria Magdalena: 153: 5
Missa Ducis Saxsonie "Sing ich niet wol das is mir leyt": 153: 4

Courtois, Jean
Missa Emendemus in melius: 153: 7
Missa Urbs beata: 153: 6
Missa Hoc in templo: see / zie Missa Urbs beata

Févin, Antoine de
Missa de feria: 153: 3
Missa de Sancta Trinitate (also attributed to / ook toegeschreven aan: Mouton): 155: 5

Forestier, Mathurin
Missa Intemerata virgo: 154: 8

Hesdin, Nicolle des Celliers de
Missa Benedicta es (also attributed to / ook toegeschreven aan: Willaert): 153: 1

La Rue, Pierre de
Missa Cum jocunditate: 154: 1
Missa Incessament: 154: 2

Moulu, Pierre
La nouvelle messe de molu a deux visaige ou plus (= Missa Alma redemptoris mater)
Missa Alma redemptoris mater: 154: 9
Missa de Sancto Stephano (Missa Stephane gloriose)
Missa Stephane gloriose: 154: 3

Mouton, Jean
Missa Alma redemptoris: 155: 13
Missa d'Allemangne [= Missa Regina mearum]: 155: 15
Missa de Sancta Trinitate (also attributed to / ook toegeschreven aan: Févin): 155: 5
Missa Dictes moy toutes vos pensées: 155: 9
Missa Ecce quam bonum: 155: 11
Missa L'oserai je dire: 155: 7
Missa Regina mearum [= d'Allemangne]
Missa Sancta Trinitas: see / zie Missa De sancta trinitate
Missa Tua est potentia: 155: 1
Missa Verbum bonum: 155: 3
Nesciens mater virgo virum: 155: 10
Salva nos domine: 155: 4
Tua est potentia: 155: 2

Richafort, Jean
Missa O genitrix: 154: 7

Silva, Andreas de
In illo tempore loquente Jhesu: 155: 6

Verdelot, Philippe
Infirmitatem nostram/Fors seullement: 155: 14

Willaert, Adriaen
Missa Benedicta es (also attributed to / ook toegeschreven aan: Hesdin): 153: 1
Missa Sine nomine (mi ut mi sol): 153: 2
Salva nos domine: see / zie Mouton

(b) Title index / Index op titel

Masses / Missen

La nouvelle messe de molu a deux visaige ou plus (Moulu): 154: 9
Missa Alma redemptoris mater (Mouton): 155: 13
Missa Alma redemptoris mater (Moulu): 154: 9
Missa Benedicta es (Hesdin/Willaert): 153: 1
Missa Cum jocunditate (La Rue): 154: 1
Missa d'Allemangne (Mouton): 155: 15
Missa de feria (Févin): 153: 3
Missa de Sancta Maria Magdalena (Champion): 153: 5
Missa de Sancta Trinitate (Mouton/Févin): 155: 5
Missa de Sancto Stephano (Moulu): 154: 3
Missa Dictes moy toutes vos pensées (Mouton): 155: 9
Missa Du bon du cueur (attributed to / toegeschreven aan Bauldeweyn): 153: 8
Missa Ducis Saxsonie 'Sing ich niet wol das is mir leyt' (Champion): 153: 4
Missa Ecce quam bonum (Mouton): 155: 11
Missa Emendemus in melius (Courtois): 153: 7
Missa Hoc in templo (Courtois): 153: 6
Missa Incessament (La Rue): 154: 2
Missa Intemerata virgo (Forestier): 154: 8
Missa L'oserai je dire (Mouton): 155: 7
Missa N'avez point veu: 154: 6
Missa O genitrix (Richafort): 154: 7
Missa Quam pulchra es (Bauldeweyn): 154: 4
Missa Regina mearum (Mouton): 155: 15
Missa Sancta Trinitas (Févin/Mouton): 155: 5
Missa Sine nomine (mi ut mi sol) (Willaert): 153: 2
Missa Stephane gloriose (Moulu): 154: 3
Missa Tua est potentia (Mouton): 155: 1
Missa Urbs beata (Courtois): 153: 6
Missa Verbum bonum (Mouton): 155: 3

Motets / Motetten

In illo tempore loquente Jhesu (De Silva): 155: 6
Infirmitatem nostram/Fors seullement (Verdelot): 155: 14
Nesciens mater virgo virum (Mouton): 155: 10
O salutaris hostia: 155: 16
Que celi pandis hostium [O salutaris hostia]: 154: 5
Salva nos domine (Mouton): 155: 4
Sub tuum presidium: 155: 12
Trinitas inseparabilis: 155: 8
Tua est potentia (Mouton): 155: 2

APPENDIX 5. GATHERING STRUCTURE OF MSS. 153–55 (AFTER RESTORATION)
KATERNSTRUCTUUR VAN MSS. 153–55 (NA RESTAURATIE)

1. Ms. 153 (olim 72A)

Paper / Papier • 560 x 384 mm • plano • 152 original leaves / oorspronkelijke bladen

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco]						
Flyleaf Schutblad		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			2A	1		
1	[1]	Missa sex vocum Super benedicta	Adrianus Willart	"Kyrie" I	3A	2	F	F
				"Christe"	4A	3	F	F
				"Kyrie" II	5A	4	F	F
				"Et in terra"	6A	5	F	F
				Residuum	7A	6	F	F
				"Qui tollis"	8A	7	F	F
				Residuum	9A	[8]	F	F
				"Patrem"	10A	[9]	F	F
2				Residuum	11A	[10]	F	F
				"Crucifixus"	12A	11	F	F
				"Et in spiritum sanctum"	13A	12	F	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				Residuum	14A	13	F	F
				"Sanctus"	15A	14	F	F
				"Pleni" "Osanna"	16A	15	F	F
				"Benedictus"	17A	16	F	F
				"Agnus" I	18A	17	F	F
3				"Agnus" III	19A	18	F	F
				"Agnus" II			F	F
		[Blank] [Blanco]			20A	19		
	[2]	[Missa Sine nomine]	Adrianus Willart	"Kyrie" I	21A	20	F	F
				"Christe"	22A	21	F	F
				"Kyrie" II	23A	22	F	F
				"Et in terra"	24A	23	F	F
				Residuum	25A	24	F	F
				"Qui tollis"	26A	25	F	F
4				"Patrem"	27A	26	F	F
				Residuum	28A	27	F	F
				"Crucifixus"	29A	28	F	F
				"Et in spiritum sanctum"	30A	29	F	F
				Residuum	31A	30	F	F
				"Sanctus"	32A	31	F	F

GATHERING KATERN	Nº | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Pleni"	33A	32	F	F
				"Osanna"	34A	33	F	F
5				"Benedictus"	35A	34	F	F
				"Agnus" I	36A	35	F	F
				"Agnus" II	37A	36	F	F
				"Agnus" III	38A	37	F	F
				Residuum	39A	38	F	F
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			40A	39		
	[3]	Missa quinque vocum de ferea	An. fevyn	"Kyrie" I	41A	40	F	F
				"Christe"	42A	41	F	F
6				"Kyrie" II	43A	42	F	F
				"Et in terra"	44A	43	F	F
				Residuum	45A	44	F	F
				"Qui tollis"	46A	45	F	F
				Residuum	47A	46	F	F
				"Patrem"	48A	47	F	F
				Residuum	49A	48	F	F
				Residuum	50A	49	F	F
7				"Et incarnatus"	51A	50	F	F

GATHERING KATERN	N°	NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
					"Crucifixus"	52A	51	F	F
					Residuum	53A	52a	F	F
					"Et in spiritum sanctum"	54A	52b	F	F
					Residuum	55A	53	F	F
					Residuum	56A	54	F	F
					"Sanctus"	57A	55	F	F
					"Pleni"	58A	56	F	F
8					"Osanna"	59A	57	F	F
					"Benedictus"	60A	58	F	F
					"Agnus" I	61A	59	F	F
					"Agnus" II	62A	60	F	F
					"Agnus" III	63A	61	F	F
			[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]			64A	62		
	[4]		Missa ducis saxsonie Sing ich niet Wol das is mir leyt	[N. Champion]	"Kyrie" I	65A	63	F	F
					"Christe"	66A	64	F	F
9					"Kyrie" II	67A	65	F	F
					"Et in terra"	68A	66	F	F
					Residuum	69A	67	F	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Qui tollis"	70A	68	F	F
				Residuum	71A	69	F	F
				"Patrem"	72A	70	F	F
				Residuum	73A	71	F	F
				Residuum	74A	72	F	F
10				"Et resurrexit"	75A	73	F	F
				Residuum	76A	74	F	F
				Residuum	77A	75	F	F
				"Sanctus"	78A	76	F	F
				"Pleni"	79A	77	F	F
				"Osanna"	80A	78	F	F
				"Benedictus"	81A	79	F	F
				"Agnus" I	82A	80	F	F
11				"Agnus" III	83A	81	F	F
				Residuum	84A	82	F	F
		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]			85A	83		
	[5]	Missa de sancta maria magdalena	Champion	"Kyrie" I	86A	84	F	F
				"Christe"	87A	85	F	F
				"Kyrie" II	88A	86	F	F

GATHERING KATERN	Nº | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Et in terra"	89A	87	F	F
				Residuum	90A	88	F	F
12				"Qui tollis"	91A	89	F	F
				Residuum	92A	90	F	F
				"Patrem"	93A	91	F	F
				Residuum	94A	92	F	F
				"Crucifixus"	95A	93	F	F
				Residuum	96A	94	F	F
				Residuum	97A	95	F	F
				"Sanctus"	98A	96	F	F
13				"Pleni"	99A	97	F	F
				"Osanna"	100A	98	F	F
				"Benedictus"	101A	99	F	F
				"Agnus" I	102A	100	F	F
				"Agnus" III	103A	101	F	F
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			104A	102		
	[6]	Missa urbs beata	Courtoys	"Kyrie" I	105A	103	F	F
				"Christe"	106A	104	F	F
14				"Kyrie" II	107A	105	F	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Et in terra"	108A	106	F	F
				Residuum	109A	107	F	F
				Residuum	110A	108	F	F
				"Qui tollis"	111A	109	F	F
				Residuum	112A	110	F	F
				"Patrem"	113A	111	F	F
				Residuum	114A	112	F	F
15				Residuum	115A	113	F	F
				"Et incarnatus"	116A	114	F	F
				"Crucifixus"	117A	115	F	F
				Residuum	118A	116	F	F
				"Et in spiritum sanctum"	119A	117	F	F
				Residuum	120A	118	F	F
				Residuum	121A	119	F	F
				"Sanctus"	122A	120	F	F
16				"Pleni"	123A	121	F	F
				"Osanna"	124A	122	F	F
				"Benedictus"	125A	123	F	F
				"Agnus" I	126A	124	F	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Agnus" III	127A	125	F	F
				Residuum	128A	126	F	F
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			129A	127		
	[7]	Missa super emendemus	Jo. Courtoys	"Kyrie" I	130A	128	F	F
17				"Christe"	131A	129	F	F
				"Kyrie" II	132A	130	F	F
				"Et in terra"	133A	131	F	F
				Residuum	134A	132	F	F
				"Qui tollis"	135A	133	F	F
				Residuum	136A	134	F	F
				"Patrem"	137A	135	F	F
				Residuum	138A	136	F	F
18				Residuum	139A	137	F	F
				"Et incarnatus"	140A	138	F	F
				"Et resurrexit"	141A	139	F	F
				"Et in spiritum sanctum"	142A	140	F	F
				Residuum	143A	141	F	F
				Residuum	144A	142	F	F
				"Sanctus"	145A	143	F	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Pleni"	146A	144	F	F
19				"Osanna"	147A	145	F	F
				"Benedictus"	148A	146	F	F
				"Agnus" I	149A	147	F	F
				"Agnus" II	150A	148	F	F
				"Agnus" III	151A	149	F	F
				Residuum	152A	150	F	F
		[Blank] [Blanco]						
		[Empty staff lines] [Lege notenbalken]			153A	151		
	[8]	[Missa Du bon du cueur]	[attributed to / toegeschreven aan Baudeweyn]	Fragments of / fragmenten van "Agnus dei" I & II?			F	
		[Blank] [Blanco]						
Flyleaf Schutblad		[Blank] [Blanco]						
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco]						

2. Ms. 154 (olim 72B)

Paper / Papier • 555/557 x 385 mm • plano • 168 original leaves / oorspronkelijke bladen

GATHERING KATERN	Nº | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco]						
Flyleaf Schutblad		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			1B	[1]		
1	[1]	Missa Cum Jocunditate	Rue	"Kyrie" I (S, T)	[2B]	[2]	K	F
				"Christe" (Ct, B)	3B	3	K	F
				"Kyrie" II	4B	4	K	F
				"Et in terra"	5B	5	K	F
				Residuum	6B	6	K	F
				"Qui tollis"	7B	7	K	F
				"Patrem"	8B	8	K	F
				Residuum	9B	9	K	F
2				"Et incarnatus"	10B	10	K	F
				"Crucifixus"	11B	11	K	F
				Residuum	12B	12	K	F
				Residuum	13B	13	K	F
				"Sanctus"	14B	14	K	F

GATHERING KATERN	Nº | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Pleni"	15B	15	K	F
				"Osanna"	16B	16	K	F
				"Benedictus"	17B	17	K	F
3				"Agnus" I	18B	18	K	F
				"Agnus" III	19B	19	K	F
		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]			20B	20		
	[2]	Missa Incessa-ment	P. Rue	"Kyrie" I	21B	21	K	F
				"Christe"	22B	22	K	F
				"Kyrie" II	23B	23	K	F
				"Et in terra"	24B	24	K	F
				Residuum	25B	25	K	F
4				"Qui tollis"	26B	[26]	K	F
				Residuum	27B	27	K	F
				"Patrem"	28B	28	K	F
				Residuum	29B	29	K	F
				"Et incarnatus"	30B	30	K	F
				"Et resurrexit"	31B	31	K	F
				Residuum	32B	32	K	F
				Residuum	33B	33	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
5				"Sanctus"	34B	34	K	F
				"Pleni"	35B	35	K	F
				"Osanna"	36B	36	K	F
				"Benedictus"	37B	37	K	F
				"Agnus" I	38B	38	K	F
				"Agnus" III	39B	39	K	F
		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]			40B	40		
	[3]	Missa de sancto stephano	p. moulu	"Kyrie" I	41B	41	K	F
6				"Christe"	42B	42	K	F
				"Kyrie" II	43B	43	K	F
				"Et in terra"	44B	44	K	F
				Residuum	45B	45	K	F
				"Qui tollis"	46B	46	K	F
				Residuum	47B	47	K	F
				"Patrem"	48B	48	K	F
				Residuum	49B	49	K	F
7				Residuum	50B	50	K	F
				"Et incarnatus"	51B	51	K	F
				"Crucifixus" "Et resurrexit"	52B	52	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Et iterum"	53B	53	K	F
				Residuum	54B	54	K	F
				Residuum	55B	55	K	F
				"Sanctus"	56B	56	K	F
				"Pleni"	57B	57	K	F
8				"Osanna"	58B	58	K	F
				"Benedictus"	59B	59	K	F
				"Agnus" I	60B	60	K	F
				"Agnus" II	61B	61	K	F
				"Agnus" III	62B	62	K	F
		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]			63B	63		
	[4]	Missa sex vocum quam pulcra es	[Baulde-weyn]	"Kyrie" I	64B	64	K	F
				"Christe"	65B	65	K	F
9				"Kyrie" II	66B	66	K	F
				"Et in terra"	67B	67	K	F
				Residuum	68B	68	K	F
				Residuum	69B	69	K	F
				"Qui tollis"	70B	70	K	F
				Residuum	71B	71	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Cum sancto"	72B	72	K	F
				"Patrem"	73B	73	K	F
10				Residuum	74B	74	K	F
				Residuum	75B	75	K	F
				"Et incarnatus"	76B	76	K	F
				"Crucifixus"	77B	77	K	F
		[Empty staff lines] [Lege notenbalken]		"Et iterum"	78B	78	K	F
				"Et in spiritum sanctum"	79B	79	K	F
				Residuum	80B	80	K	F
				Residuum	81B	81	K	F
11				"Sanctus"	82B	82	K	F
				"Pleni"	83B	83	K	F
				"Osanna"	84B	84	K	F
				"Benedictus"	85B	85	K	F
				"Agnus" I	86B	86	K	F
				"Agnus" III	87B	87	K	F
	[5]	[O salutaris hostia] que celi pandis hostium	[Anon.]		88B	[88]	K	De Spi-na?
	[6]	Missa sex vocum Navez point veu	[Anon.]	"Kyrie" I	89B	89	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
12				"Christe"	90B	90	K	F
				"Kyrie" II	91B	91	K	F
				Residuum	92B	92	K	F
				"Et in terra"	93B	93	K	F
				Residuum	94B	94	K	F
				"Qui tollis"	95B	95	K	F
				Residuum	96B	96	K	F
				Residuum	97B	97	K	F
13				"Patrem"	98B	98	K	F
				Residuum	99B	99	K	F
				Residuum	100B	100	K	F
				"Et incarnatus"	101B	101	K	F
				"Crucifixus"	102B	102	K	F
				"Et iterum"	103B	103	K	F
				"Et in spiritum sanctum"	104B	104	K	F
				Residuum	105B	105	K	F
14				"Sanctus"	106B	106	K	F
				"Pleni"	107B	107	K	F
				"Osanna"	108B	108	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Benedictus"	109B	109	K	F
				"Agnus"	110B	110	K	F
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			111B	111		
	[7]	Missa O genitrix	Richafort	"Kyrie" I	112B	112	K	F
				"Christe"	113B	113	K	F
15				"Kyrie" II	114B	114	K	F
				"Et in terra"	115B	115	K	F
				Residuum	116B	116	K	F
				"Domine deus"	117B	117	K	F
				"Qui tollis"	118B	118	K	F
				Residuum	119B	119	K	F
				Residuum	120B	120	K	F
				"Patrem"	121B	121	K	F
16				Residuum	122B	122	K	F
				"Et incarnatus"	123B	123	K	F
				"Crucifixus" "Et resurrexit"	124B	124	K	F
				"Et iterum"	125B	125	K	F
				Residuum	126B	126	K	F
				Residuum	127B	127	K	F

GATHERING KATERN	Nº | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Sanctus"	128B	128	K	F
				"Pleni"	129B	129	K	F
17				"Osanna"	130B	130	K	F
				"Benedictus"	131B	131	K	F
				"Agnus" I	132B	132	K	F
				"Agnus" II	133B	133	K	F
		[Blank] [Blanco] [Blank] [Blanco]			134B	134		
	[8]	Missa Intemerata virgo	[Forestier]	"Kyrie" I	135B	135	K	F
				"Christe"	136B	136	K	F
				"Kyrie" II	137B	137	K	F
18				"Et in terra"	138B	[138]	K	F
				Residuum	139B	139	K	F
				"Qui tollis"	140B	140	K	F
				"Cum sancto"	141B	141	K	F
				"Patrem"	142B	142	K	F
				Residuum	143B	143	K	F
				"Et incarnatus"	144B	144	K	F
				"Et resurrexit" "Et iterum"	145B	145	K	F
19				"Et in spiritum sanctum"	146B	146	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				Residuum	147B	147	K	F
				"Sanctus"	148B	148	K	F
				"Pleni"	149B	149	K	F
				"Osanna"	150B	150	K	F
				"Benedictus"	151B	151	K	F
				"Agnus" I	152B	152	K	F
				"Agnus" II	153B	153	K	F
20		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			154B	154		
	[9]	La nouvelle messe de molu a deux visaige ou plus [Missa Alma redemptoris]	molu	"Kyrie" I	155B	155	K	F
				"Christe" "Kyrie" II	156B	156	K	F
				"Et in terra"	157B	157	K	F
				"Qui tollis"	158B	158	K	F
				"Patrem"	159B	159	K	F
				Residuum	160B	160	K	F
				"Crucifixus" "Et ascendit"	161B	161	K	F
21[1]				"Et in spiritum sanctum"	162B	162	K	F

1 The precise structure of this gathering could not be determined.
De precieze structuur van deze katern kon niet worden vastgesteld.

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				Residuum	163B	163	K	F
				“Sanctus”	164B	164	K	F
				“Pleni” “Osanna”	165B	165	K	F
				“Benedictus”	166B	166	K	F
				“Agnus” I	167B	167	K	F
				“Agnus” II	168B	[168]	K	F
				“Agnus” III	169B	169	K	F
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]						
Flyleaf Schutblad		[Blank] [Blanco]						
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco]						

3. Ms. 155 (olim 72C)

Paper / Papier • 555/560 x 385 mm • plano • 167 original leaves / oorspronkelijke bladen

GATHERING KATERN	Nº | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco]						
Flyleaf Schutblad		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]						
					1C	[1]		
1	[1]	[Missa] Tua est potentia	[Mouton]	"Kyrie" I (Ct, B)	2C	[2]	K	F
				"Christe"	3C	3	K	F
				"Kyrie" II	4C	4	K	F
				"Et in terra"	5C	5	K	F
				Residuum	6C	6	K	F
				"Domine fili"	7C	7	K	F
				"Qui tollis"	8C	[8]	K	F
				Residuum	9C	9	K	F
2				"Patrem"	10C	10	K	F
				Residuum	11C	11	K	F
				Residuum	12C	12	K	F
				"Crucifixus"	13C	13	K	F
				"Et in spiritum"	14C	14	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				Residuum	15C	15	K	F
				"Sanctus"	16C	16	K	F
				"Pleni"	17C	17	K	F
3				"Osanna"	18C	18	K	F
				"Benedictus"	19C	19	K	F
				"Agnus" I	20C	20	K	F
				"Agnus" II	21C	21	K	F
				"Agnus" III	22C	22	K	F
	[2]	Tua est potentia	Johannes Mouton		23C	23	K	F
	[3]	Missa Verbum bonum	[Mouton]	"Kyrie" I	24C	24	K	F
				"Christe"	25C	25	K	F
4				"Kyrie" II	26C	26	K	F
				"Et in terra"	27C	27	K	F
				Residuum "Domine fili"	28C	28	K	F
				"Qui tollis"	29C	29	K	F
				Residuum	30C	30	K	F
				"Patrem"	31C	31	K	F
				Residuum	32C	32	K	F
				Residuum	33C	33	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIERING 1	FOL. 2 FOLIERING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
5				"Et incarnatus" "Crucifixus"	34C	34	K	F
				"Et resurrexit"	35C	35	K	F
				"Et iterum"	36C	36	K	F
				Residuum	37C	37	K	F
				Residuum	38C	38	K	F
				"Sanctus"	39C	39	K	F
				"Pleni"	40C	40	K	F
				"Osanna"	41C	41	K	F
6				"Benedictus"	42C	42	K	F
				"Agnus" I	43C	43	K	F
				"Agnus" II	44C	44	K	F
				"Agnus" III	45C	45	K	F
				Residuum	46C	46	K	F
	[4]	Salva nos domine	Johannes Mouton		47C	47	K	F
	[5]	Missa de sancta trinitate	Mouton	"Kyrie" I	48C	48	K	F
				"Christe"	49C	49	K	F
7				"Kyrie" II	50C	50	K	F
				"Et in terra"	51C	51	K	F
				Residuum	52C	52	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Qui tollis"	53C	53	K	F
				Residuum	54C	54	K	F
				"Patrem"	55C	55	K	F
				Residuum	56C	56	K	F
				Residuum	57C	57	K	F
8				"Crucifixus" "Et resurrexit"	58C	58	K	F
				"Et iterum"	59C	59	K	F
				Residuum	60C	60	K	F
				Residuum	61C	61	K	F
				"Sanctus"	62C	62	K	F
				"Pleni"	63C	63	K	F
				"Osanna"	64C	64	K	F
				"Benedictus"	65C	65	K	F
9[2]				"Agnus" I	66C	66	K	F
				"Agnus" II	67C	67	K	F
	[6]	In illo tempore Loquente Jhesu (S, T)	[Silva]		68C		K	F
	[7]	[Missa L'oserai je dire]	[Mouton]	["Kyrie" I]	69C			
				[Christe]	70C			

2 The precise structure of this gathering could not be determined.
De precieze structuur van deze katern kon niet worden vastgesteld.

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIERING 1	FOL. 2 FOLIERING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Kyrie" II (Ct, B)	71C	68	K	F
				"Et in terra"	72C	69	K	F
				Residuum	73C	70	K	F
				Residuum	74C	71	K	F
				"Qui tollis"	75C	72	K	F
10				Residuum	76C	73	K	F
				"Patrem"	77C	74	K	F
				Residuum	78C	75	K	F
				Residuum	79C	76	K	F
				"Crucifixus"	80C	77	K	F
				Residuum	81C	78	K	F
				Residuum	82C	79	K	F
				"Confiteor"	83C	80	K	F
11				Residuum	84C	81	K	F
				"Sanctus"	85C	82	K	F
				"Pleni"	86C	83	K	F
				"Osanna"	87C	84	K	F
				"Benedictus"	88C	85	K	F
				"Agnus" I	89C	86	K	F

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Agnus" III	90C	87	K	F
				Residuum	91C	88	K	F
12	[8]	Trinitas insepa-rabilis	[Anon.]		92C	89	K	F
	[9]	[Missa Dictes moy]	Jo. mouton	"Kyrie" I	93C	90	K	?
				"Christe"	94C	[91]	K	?
				"Kyrie" II	95C	92	K	?
				"Et in terra"	96C	93	K	?
				Residuum	97C	94	K	?
				"Qui tollis"	98C	95	K	?
				Residuum	99C	96	K	?
13				"Patrem"	100C	97	K	?
				Residuum	101C	98	K	?
				"Crucifixus"	102C	99	K	?
				"Et iterum"	103C	100	K	?
				Residuum	104C	101	K	?
				Residuum (S, T)	[105C]		K	?
				"Sanctus" (Ct, B)	106C	102	K	?
				Residuum "Pleni"	107C	103	K	?
14				"Osanna"	108C	104	K	?

GATHERING KATERN	N°	NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIERING 1	FOL. 2 FOLIERING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
					"Benedictus"	109C	105	K	?
					"Agnus" I	110C	106	K	?
					"Agnus" II	111C	107	K	?
					"Agnus" III	112C	108	K	?
	[10]		Nesciens mater	[Mouton]		113C	109	K	F
	[11]		[Missa] Ecce quam bonum	Jo. mouton	"Kyrie" I	114C	110	K	?
					"Christe"	115C	111	K	?
15					"Kyrie" II	116C	112	K	?
					"Et in terra"	117C	113	K	?
					Residuum "Domine deus"	118C	114	K	?
					"Qui tollis"	119C	115	K	?
					Residuum	120C	116	K	?
					"Patrem"	121C	117	K	?
					Residuum	122C	118	K	?
					"Crucifixus"	123C	119	K	?
16					"Et in spiritum"	124C	120	K	?
					Residuum	125C	121	K	?
					"Sanctus"	126C	122	K	?
					"Pleni"	127C	123	K	?

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Osanna"	128C	124	K	?
				"Benedictus"	129C	125	K	?
				"Agnus" I	130C	126	K	?
				"Agnus" III	131C	127	K	?
17				Residuum	132C	128	K	?
	[12]	Sub tuum presi-duum	[Anon.]		133C	129	K	F
	[13]	[Missa Alma redemptoris]	Jo. mouton	"Kyrie" I	134C	130	K	?
				"Christe"	135C	131	K	?
				"Kyrie" II	136C	132	K	?
				"Et in terra"	137C	133	K	?
				Residuum	138C	134	K	?
				"Qui tollis"	139C	135	K	?
18				Residuum	140C	136	K	?
				"Patrem"	141C	137	K	?
				Residuum	142C	138	K	?
				"Crucifixus"	143C	139	K	?
				"Et iterum"	144C	140	K	?
				Residuum	145C	141	K	?
				Residuum	146C	142	K	?

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIERING 1	FOL. 2 FOLIERING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				"Sanctus"	147C	143	K	?
19				"Pleni"	148C	144	K	?
				"Osanna"	149C	145	K	?
				"Benedictus"	150C	146	K	?
				"Agnus" I	151C	147	K	?
				"Agnus" III	152C	148	K	?
				Residuum	153C	149	K	?
	[14]	Infirmitatem nostram / Fors seullement	[Verdelot]		154C	150	K	F
	[15]	Missa Dalle-mangne [= Regi-na mearum]	Jo. mouton	"Kyrie" I	155C	151	K	?
20				"Christe" "Kyrie" II	156C	152	K	?
				"Et in terra"	157C	153	K	?
				Residuum "Domine deus" "Domine fili"	158C	154	K	?
				"Qui tollis"	159C	155	K	?
				Residuum	160C	156	K	?
				"Patrem"	161C	157	K	?
				Residuum	162C	158	K	?
				"Crucifixus" "Et resurrexit"	163C	159	K	?
21				"Et iterum"	164C	160	K	?
				Residuum	165C	161	K	?

GATHERING KATERN	N° | NR.	TITLE TITEL	COMPOSER COMPONIST	SECTION DEEL	FOL. 1 FOLIËRING 1	FOL. 2 FOLIËRING 2	MUSIC SCRIBE MUZIEKKOPIIST	TEXT SCRIBE TEKSTKOPIIST
				Residuum	166C	162	K	?
				“Sanctus” “Pleni”	167C	163	K	?
				“Osanna” “Benedictus”	168C	164	K	?
				“Agnus” I “Agnus” II	169C	165	K	?
				“Agnus” III	170C	166	K	?
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]			171C	167		
	[16]	O salutaris hostia	[Anon.]		172C	168	De Spina	De Spina
		[Blank] [Blanco]						
		[Blank] [Blanco]						
Flyleaf Schutblad		[Blank] [Blanco]						
Pastedown Dekblad		[Blank] [Blanco]						

STUDIE

WOORD VOORAF

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

De Alamire Foundation, Internationaal Centrum voor de Studie van de Muziek in de Lage Landen, gehuisvest in de prachtige omgeving van de Abdij van Park, nam in 2017 het initiatief tot deze reeks met een tweeledig doel. Ten eerste wil ze originele, onder meer, muzikale bronnen, via digitalisering en het internet beschikbaar en toegankelijk maken. Heel wat bronnen, vooral die in grote nationale collecties, zijn online te raadplegen en met een eenvoudige muisklik te downloaden. In dit proces heeft de Alamire Foundation een doorslaggevende rol gespeeld en ze wil dat ook blijven doen: het Alamire Digital Lab, een mobiel up-to-date digitaliseringslaboratorium, heeft al op grote schaal opnamen gemaakt in Belgische en buitenlandse collecties.

De bedoeling van de Foundation is voor toekomstige generaties het behoud van de bronnen te verzekeren en die toegankelijk te maken door alle afbeeldingen onder te brengen in de *Integrated Database for Early Music* (http://idemdatabase.org/). Deze digitale revolutie komt verder onderzoek en conservatie in grote mate ten goede. Belangrijke facetten die aan de materiële omgang met de bronnen gerelateerd zijn, blijven bij een exclusief digitale benadering echter onderbelicht. Aspecten zoals de relatie tussen formaat en functionaliteit of de impact van het lezen van een tastbaar boek, kunnen slechts ten volle worden doorgrond aan de hand van het object als fysiek en niet als louter virtueel gegeven.

Een tweede doelstelling betreft de toegankelijkheid van de digitale bronnen, die in principe bestemd zijn voor iedereen, maar in de praktijk vaak voor leken een drempel vormen. Veel van deze bronnen zijn geïmplementeerd in websites die zich exclusief richten tot academici en zelden door een ruim publiek worden geraadpleegd. Bovendien zijn de beelden vaak van een zeer variabele kwaliteit en consistentie en zijn ze niet van duiding en commentaar voorzien. Aansluitend bij de missie van de Alamire Foundation om muzikaal erfgoed ruimer toegankelijk te maken, streeft de *Integrated Database for Early Music* ernaar dit probleem stapsgewijs op te lossen door voor elke bron uitgebreide historische en contextuele informatie aan te reiken, samen met opnamen, moderne uitgaven en referentiemateriaal in functie van de interpretatie van de oorspronkelijke notatie en de daarmee geassocieerde conventies. De *Leuven Library of Music in Facsimile* staat ten dienste van dit streven. De reeks mikt niet alleen op academici, maar ook op uitvoerders en een breed geïnteresseerd publiek. De facsimile's zijn bedoeld als aanvulling van de kennis van een ervaren lezerspubliek, maar eveneens als introductie voor wie anders niet in contact zou komen met primaire muzikale bronnen.

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

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

DANKWOORD

Het is een aangename plicht om hier de mensen te bedanken die me tijdens het werk aan deze studie hebben geholpen door het beantwoorden van vragen, het toesturen van artikelen of papers en het delen van informatie over concordante bronnen. Mijn dank gaat wat dit betreft uit naar Bonnie J. Blackburn, Thomas MacCracken, Matthias Herrmann, Irene Holzer, David Kidger, Constant Lem, Stephen Rice, Eugeen Schreurs en Sonja Tröster. Mijn hartelijke dank gaat eveneens uit naar Reinier van der Bilt, de archivaris van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, en naar Tom Witlox, de beheerder van het Zwanenbroedershuis, die het mij met grote gastvrijheid mogelijk maakten om de drie boeken ter plekke te inspecteren. Tot slot gaat mijn dank uit naar David Burn, Bart Demuyt en Ann Kelders voor hun kritische opmerkingen bij het manuscript en in het bijzonder naar Paul Kolb die mijn manuscript met grote zorg heeft bestudeerd, becommentarieerd en vertaald en het hele proces van beoordeling tot uitgave op uiterst prettige en kundige wijze heeft verzorgd en begeleid.

INLEIDING

De vroegste vermelding van Petrus Alamire dateert uit 1496. De nog jonge muziekkalligraaf voorzag de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in dat jaar van een flinke hoeveelheid nieuwe muziek. Tegen het eind van zijn carrière kwam Alamire opnieuw naar 's-Hertogenbosch, ditmaal voor een bestelling van twee koorboeken met zestien missen. De boeken werden in 1531 geleverd, samen met een derde boek dat Alamire de broederschap te koop aanbood. Hoewel hij na deze transactie nog enkele jaren actief was, zijn uit die laatste periode van zijn carrière geen Alamiremuziekhandschriften meer overgeleverd.

Deze aflevering in de reeks *Leuven Library of Music in Facsimile* is een begeleidende studie bij de facsimile-uitgave van de drie koorboeken die de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in 1531 van Alamire kocht. Bijzonder aan deze boeken is dat ze vandaag de dag nog steeds in het bezit zijn van dezelfde organisatie die ze voor praktisch gebruik in haar liturgische diensten aanschafte.

De studie is verdeeld in vier hoofdstukken, waarin achtereenvolgens een korte schets van de broederschap wordt gegeven, de Alamirebestellingen van 1496 en 1530/31 worden besproken, de drie boeken aan een nadere beschouwing worden onderworpen, en waarin het repertoire van de boeken onder de loep wordt genomen. Het aantal afbeeldingen uit de drie boeken is hier beperkt gehouden omdat de boeken vandaag de dag niet alleen in facsimile maar ook online te raadplegen zijn.[1]

1 Hoge-resolutie-afbeeldingen van de drie boeken zijn te vinden op de website van de Integrated Database for Early Music (https://idemdatabase.org/) en op de website van het Brabants Historisch Informatie Centrum (BHIC; https://proxy.archieven.nl/235/58216ABED7A5450C86BE8B04DB4DCBF8 onder inv. nrs. 153–55). Op de laatstgenoemde site zijn ook scans van de rekeningen van de Broederschap te raadplegen (inv. nrs. 116–41).

I DE ILLUSTRE LIEVE VROUWE BROEDERSCHAP

I.1 INLEIDING

In weinig Nederlandse steden is de polyfone traditie gedurende de vijftiende en zestiende eeuw zo tot bloei gekomen als in 's-Hertogenbosch. Deze traditie is vooral verbonden met de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap die aldaar sinds de vroege veertiende eeuw actief was. Dat deze broederschap, evenals veel andere lokale kerkelijke instellingen, zo kon floreren is met name te danken aan de welvaart van de groeiende stad 's-Hertogenbosch. Rond 1500 was die stad, met zo'n 15.500 inwoners, groter dan welke Hollandse stad ook.[1] En hoewel het kerkelijke muziekleven in steden als Amsterdam, Delft, Gouda, Haarlem, Leiden en Rotterdam allesbehalve onderontwikkeld was, treft men in de rekeningen van die kerken zelden of nooit zangmeesters van naam aan.[2] In 's-Hertogenbosch was de situatie anders. De banden met zuidelijkere regionen waren sterk: het was een komen en gaan van zangers uit steden als Antwerpen, Bergen, Brugge, Brussel, Diest, Halle, Kamerijk, Leuven, Lier, Luik, Mechelen, et cetera.[3] Enkele keren wist de broederschap een zangmeester aan te trekken die zijn sporen had verdiend als componist. Op twee momenten in haar rijke geschiedenis ging de broederschap in zee met Petrus Alamire om het repertoire van de zangers uit te breiden met nieuwe muziek. De eerste keer dat handschriften bij Alamire werden besteld, in 1496, stond deze muziekschrijver nog aan het begin van zijn carrière. De tweede bestelling vond plaats toen Alamire vrijwel aan het

1 Schuttelaars, "Heren van de raad", 76–77; Jas, Piety and Polyphony, 44.
2 De zangmeesters die actief waren in Holland waren zonder uitzondering figuren van regionaal belang zoals Jacob de Leeuw, Claudin Patoulet en Michiel Smeekers. Zie over deze zangmeesters onder meer Jas, Piety and Polyphony, 72–75, passim.
3 Van Dijck, De Bossche optimaten, 148; voor een overzicht van zestiende-eeuwse gastzangers, zie Roelvink, Gegeven de sangeren, 315–18.

eind van zijn loopbaan was gekomen (in 1530–31). Omdat deze studie zich concentreert op de muziekboeken die Alamire aan de broederschap leverde, zullen in het onderstaande vooral aspecten van het muziekleven uit de periode van ca. 1490 tot 1535 worden belicht.[4]

I.2 DE BROEDERSCHAP

In 1318 richtte een niet nader omschreven groep van "clerici" en "scolares" in 's-Hertogenbosch een gezelschap ("societas") op om in het zijkoor van de op dat moment nog maar net gebouwde romaanse Sint-Janskerk samen te komen, te zingen en de goddelijke getijden te vieren. Dit gezelschap, dat tot op de dag van vandaag bestaat, is bekend geworden als de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap.[5] In de uitgebreide oprichtingsoorkonde, die waarschijnlijk eerder als een kerkelijke goedkeuring van een al bestaande Mariadevotie beschouwd moet worden dan als het begin daarvan, wordt de organisatie van de broederschap omschreven en worden de verplichtingen van de leden opgesomd. Die leden waren onder meer gehouden om elke week op dinsdag de vespers te bidden en daags daarop de mis ter ere van God en de maagd Maria bij te wonen. Op de vooravond van vier Mariafeesten – Maria-Geboorte (8 september), Maria-Boodschap (25 maart), Maria-Lichtmis (2 februari) en Maria-Tenhemelopneming (15 augustus) – dienden de eerste vespers te worden gevierd, en op de feestdagen zelf de metten, de mis en de tweede vespers. De stichtingsakte noemt daarnaast nog de feesten van Sint-Jan Evangelist (27 december) en Maria Magdalena (22 juli), het octaaf van Allerheiligen (8 november) en de woensdag na Pinksteren, die allemaal werden gevierd met de eerste vespers en daags daarna de mis.[6] Voor dit alles zou de broederschap gebruikmaken van een eigen priester, diaken

4 Volledigheid is in dit beknopte overzicht niet nagestreefd. Voor een gedetailleerde geschiedenis van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, zie met name Van Dijck, De Bossche optimaten. Een aanvullende analyse van de financieel-economische positie van belangrijke leden van de broederschap is te vinden in Schuttelaars, "Heren van de raad", 366–412. Voor informatie over het muziekleven van de broederschap, zie met name Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch" I–VIII, Smijers, "Meerstemmige muziek" en Roelvink, Gegeven den sangeren.

5 De naam Illustre Lieve Vrouwe Broederschap komt als zodanig niet voor in de vroege stukken van de vereniging, maar is een vertaling van de in de zestiende eeuw gangbare benaming in het Latijn: "Confraternitas nostrae dominae illustris"; Van Dijck, De Bossche optimaten, 21–22, 35.

6 Op de donderdag na Pinksteren betrof het een mis van de Heilige Geest.

en subdiaken.[7] In de vijftiende eeuw zou de broederschap daarnaast nog twee kapelaans in dienst krijgen en steeds meer professionele zangers.

I.3 DE BROEDERSCHAPSKAPEL EN HET ZWANENBROEDERSHUIS

De diensten van de broederschap werden gehouden in een kapel aan de noordzijde van de Sint-Janskerk.[8] De stichtingsakte vermeldt dat die kapel net afgewerkt was en het lijkt erop dat deze aanvankelijk een van de rest van de kerk afgesloten ruimte was met aan beide zijden in de lengte geplaatste koorbanken.[9] Omstreeks 1330 begint een reeks verbouwingen van de Sint-Janskerk met als doel deze om te vormen tot een gotisch bouwwerk. De verbouwingen zouden duren tot in de zestiende eeuw en bij die werkzaamheden werd ook de kapel van de broederschap betrokken. Na meerdere aanpassingen bereikte de kapel aan het eind van de vijftiende eeuw zijn huidige vorm.[10] De uiteindelijke kapel had een vloeroppervlak van ongeveer zeventig vierkante meter en was voorzien van glas-in-loodramen met afbeeldingen die met name betrekking hadden op het leven van Christus en Maria.[11] Centraal in de kapel stond een altaarretabel uit 1477 van de hand van beeldsnijder Adriaen van Wesel, dat voor het hoge bedrag van 386 rijnsgulden werd aangekocht en waarbij later twee luiken werden besteld die aan de buitenzijde waren beschilderd door Jeroen Bosch.[12] De kapel beschikte sinds het prille begin van de broederschap ook over een eigen orgeltje en in de zestiende eeuw zelfs over zowel een klein als een groot instrument.[13]

7 Van Dijck, De Bossche optimaten, 51.
8 Voor een impressie van het interieur van de Janskerk in relatie tot het zestiende-eeuwse muziekleven, zie Roelvink, Gheerkin de Hondt, 170–76.
9 Van Dijck, De Bossche optimaten, 43–44.
10 Voor een overzicht van de bouwgeschiedenis, zie met name Mosmans, De St Janskerk; Van Dijck, De Bossche optimaten, 120–24; Peeters, De Sint Janskathedraal, 206–9; en Boekwijt et al., De Sint-Janskathedraal, 147–61.
11 De thema's van de voorstellingen waren Maria-Geboorte, Maria-Tenhemelopneming, Maria-Boodschap, Christus-Geboorte, Christus-Besnijdenis en de boetvaardige Maria Magdalena; zie Van Dijck, De Bossche optimaten, 245–46.
12 Van Dijck, De Bossche optimaten, 126–27, 142; zie ook Halsema-Kubes, "Het Maria-altaar" en de daarbij behorende "Bijlage II: Bronnen voor lotgevallen van het altaar van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch na de aflevering en plaatsing in 1477"; zie ook Koldeweij (ed.), In Buscoducis 1450–1629, 221–27.
13 Van Dijck, De Bossche optimaten, 157–60, 271–75; Roelvink, Gegeven den sangeren, 29–30, 73–75.

Wanneer de broeders buiten de kapel samenkwamen, was dat aanvankelijk bij een van de gezworen broeders thuis.[14] In 1484 liet een van hen, Gijsbert van der Poorten, zijn huis in de Hinthamerstraat, op een steenworp afstand van de kapel, na aan de broederschap. Aan de schenking waren voorwaarden verbonden en een daarvan was dat de terugkerende zwanenmaaltijd in het huis moest worden gehouden.[15] In de zestiende eeuw werd het huis geheel verbouwd. Het centrale punt in de nieuwe gevel was een halfuitgeronde nis waarin het devies van de broederschap was aangebracht: "Sicut lilium inter spinas" ("Als een lelie tussen de doornen").[16] In de negentiende eeuw bleek het pand dermate veel gebreken en scheuren te vertonen dat besloten werd het af te breken en op dezelfde locatie een nieuw pand in neogotische stijl neer te zetten.[17]

I.4 DE LITURGISCHE DIENSTEN

In de stichtingsakte van de broederschap was al vastgelegd welke diensten door het jaar heen gevierd moesten worden. In veel gevallen ging het om de eerste vespers en daags daarna de mis, maar op sommige dagen moesten ook de metten worden gezongen. Daar bleef het echter niet bij. Nog voor 1329 werd het feest van Maria-Ontvangenis (8 december) aan de jaarkalender toegevoegd. Vanaf 1396 kwam Maria-Visitatie (2 juli) erbij en vanaf het eind van de vijftiende eeuw – maar alleen met jaarlijkse toestemming van het kapittel – het feest van Maria-Presentatie (21 november).[18] Samen met een aantal aanvullende heiligenmissen, requiemmissen en de mis bij de jaarlijkse Mariaprocessie, beliep het aantal te verzorgen erediensten per jaar ruim meer dan zeventig.[19]

Daarmee was het voor de zangers van de broederschap nog niet gedaan. In 1442 werd hun takenpakket uitgebreid door een overeenkomst

14 De kern van de broederschap bestond, zoals in de statuten was vastgelegd, uit "gezworen broeders": clerici die hadden gezworen trouw te zullen gehoorzamen aan de statuten van de broederschap (Van Dijck, De Bossche optimaten, 36–37, 69–70, 195).

15 Voor meer details over deze zwanenmaaltijden, zie Van Dijck, De Bossche optimaten, 180–87 en Roelvink, Gegeven den sangeren, 51–54. In het kader van Van der Poortens schenking moesten ook missen worden gelezen voor het zieleheil van Gijsbert (Van Dijck, De Bossche optimaten, 113–15).

16 Van Dijck, De Bossche optimaten, 236–41. Meer informatie over het devies, dat sinds het eind van de vijftiende eeuw voorkomt in de broederschap, is te vinden op 64–65.

17 Van Dijck, De Bossche optimaten, 394–95.

18 Van Dijck, De Bossche optimaten, 48–49, 249.

19 Van Dijck, De Bossche optimaten, 107–8; Roelvink, Gheerkin de Hondt, 254.

tussen de broederschap en het kapittel van de Sint-Janskerk.[20] De zangers zouden "in sommighen hoechtiden" samen met de kanunniken zingen. Daar het voornamelijk feesten betrof die tot dan toe niet door de broederschap werden gevierd, moesten in de jaren 1442 en 1446 de nodige wijzigingen in de liturgische boeken van de broeders worden aangebracht.[21] Vanaf dit moment was sprake van een voortdurende samenwerking tussen de broederschap en het kapittel van de Sint-Janskerk dat nu ook een stem kreeg in de aanstelling van nieuwe zangers.[22] Die samenwerking verliep niet altijd probleemloos en leidde soms tot onenigheid. Zo werd incidenteel iemand als zanger/kapelaan door het kapittel gewenst, maar konden diens muzikale kwaliteiten de broederschap niet bekoren. Na het overlijden van zangmeester Sebastianus de Porta in 1537 ontstond zelfs flinke onenigheid over een door het kapittel op eigen initiatief aangestelde nieuwe zangmeester.

Uiteraard waren er ook nog de nodige lofdiensten. In 1479 stichtte Willem Haartscheen (alias Pels) een lofdienst die dagelijks door de koorknapen en de zangers van de broederschap en het kapittel gezamenlijk moest worden verzorgd, deels vanaf het oksaal, deels in de kapel van de broederschap.[23] De fundatie bevat expliciete aanwijzingen voor de uitvoering van meerstemmige muziek. In de zestiende eeuw werd in de Sint-Janskerk ook een lofdienst ter ere van het Heilig Kruis verzorgd, een dienst die – in elk geval in het midden van de zestiende eeuw – plaatsvond in aansluiting op memoriediensten. Het betrof een relatief korte bijeenkomst met de uitvoering van een responsorium, een hymne, een versikel, een antifoon en orgelspel, waarbij de akte precies aangeeft hoe de gezangen door organist, zangers en koorknapen onderling

20 Over dit kapittel is nog maar weinig bekend. Het werd gesticht in 1366 en bestond uit dertig kanunniken. Een van hen, Henrick Buck, liet in 1401 zijn huis aan de Hinthamerstraat na ten behoeve van een kosthuis voor tien "bonefanten" (arme scholieren) tussen de 8 à 10 en 18 jaar, met als doel "hun verheffing in de kerkelijke standen" (BHIC, Toegang 2006, Mechelse aanwinsten van het bisdom Den Bosch, 1330–1719, inv. nr. 168, regest nr. 32; https://proxy.archieven.nl/235/A65163C058664593916DAED3D4344AC2). De vele fundaties en stichtingen die het archief rijk is, vermelden geen van alle meerstemmige muziek. Zie ook Roelvink, Gheerkin de Hondt, 177.

21 Smijers, "Meerstemmige muziek", 4–5; Van Dijck, De Bossche optimaten, 152. De feesten worden door Smijers gespecificeerd als Allerheiligen (1 november), Kerstmis (25 december), Besnijdenis des Heren (1 januari), Driekoningen (6 januari), Johannes voor de Latijnse poort (6 mei), Maria Magdalena (22 juli), Passiezondag en Pasen.

22 Zie Van Dijck, De Bossche optimaten, 153, 255; Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VIII", 229–30; Roelvink, Gegeven den sangeren, 60–61.

23 Voor een transcriptie van het grootste deel van het document, zie Roelvink, Gegeven den sangeren, 288–89; vgl. ook 44–45. Het huidige inventarisnummer van het document in het archief van de broederschap is 147.

moesten worden verdeeld.[24] Dit waren niet de enige verplichtingen. Er waren meer van dergelijke diensten die vaak gesticht waren bij andere instanties binnen de kerk, maar waarbij toch om de medewerking van de zangers van de broederschap werd gevraagd.[25] Zo huurde de in 1480 gestichte Sacramentsbroederschap de zangers van de broederschap op een gegeven moment in om elke week op donderdag een mis te zingen.[26] Maar ook de broederschap zelf had soms aanvullende taken voor de zangers, zoals het zingen tijdens de maaltijden en op de vooravond van de jaarlijkse processie, en het zingen van het *O salutaris hostia* tijdens de mis.

I.5 DE ZANGERSGROEP EN DE ZANGMEESTERS

Alhoewel de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap sinds het begin van de veertiende eeuw actief was, ontwikkelde de zangersgroep van de broeders, die 's-Hertogenbosch tot een van de belangrijkste noordelijke centra voor meerstemmige kerkmuziek van de Lage Landen zou maken, zich pas in de tweede helft van de vijftiende eeuw. De ontwikkeling van het ensemble kan worden afgeleid uit de rekeningen van de broederschap die vrijwel integraal bewaard zijn gebleven.[27] Tot de vroege jaren 1420 is slechts sprake van zangers in het algemeen maar vanaf 1421 worden professionele zangers aangesteld.[28] In de rekeningen van 1421–24 worden deze "zangmeester" genoemd, een titel die dan nog niet staat voor de leider van het vocaal ensemble, maar die slechts de professionele status van de zangers bevestigt. Twee van zulke zangers volstonden op dat moment kennelijk voor de uitvoering van meerstemmige muziek in de diensten van de broederschap. Vanaf de jaren 1430 groeit het ensemble gestaag: in 1436–41 is sprake van "den drie sengheren", in 1446–50 van

24 Roelvink, Gegeven den sangeren, 44, 290; Roelvink, Gheerkin de Hondt, 181–83. Voor andere fundaties die niet bij de broederschap werden gesticht maar die wel om de medewerking van een of meer zangers vroegen, zie Roelvink, Gheerkin de Hondt, 184–90. Overigens betekent de aanwezigheid van de zangers, zoals Roelvink al vermoedt, lang niet altijd dat er ook meerstemmige muziek moet hebben geklonken bij memoriediensten. De standaardpraktijk in Hollandse kerken was dat, ook in het geval professionele zangers bij de dienst betrokken waren, het De profundis en Miserere bij het graf altijd werden gebeden; vgl. Jas, Piety and Polyphony, 51, passim.

25 Zoals, bijvoorbeeld, de lofdiensten die worden beschreven in Roelvink, Gheerkin de Hondt, 191–92.

26 Roelvink, Gheerkin de Hondt, 217–22.

27 Voor de periode tot juni 1541 zijn belangrijke betalingen met betrekking tot het muziekleven gepubliceerd in Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch" I–VIII.

28 Voor een overzicht van de liturgie en zang bij de broederschap in de veertiende eeuw, zie met name Van Dijck, De Bossche optimaten, 47–61.

vier, en in de rekeningen van de jaren 1450 van vijf. In 1459/60 wordt de zangersgroep verder uitgebreid en staan er zeven zangers op de loonlijst. Tot het eind van de eeuw werkte de broederschap met minimaal zeven, maar vaker met acht, negen of zelfs tien zangers. Dat zijn dan alleen de volwassen zangers, waarbij de koorknapen nog moeten worden opgeteld. Het aantal jongens varieerde en niet altijd vermelden de rekeningen exacte aantallen, maar in de periode van ongeveer 1480 tot in de jaren 1490 lijkt het aantal van zes à zeven de norm te zijn geweest.[29] Het wordt, zoals zo vaak in rekeningen van dit soort instellingen, nooit duidelijk of alle zangers ook daadwerkelijk tegelijkertijd zongen bij het uitvoeren van meerstemmige muziek.

Het lijkt erop dat 's-Hertogenbosch en de broederschap een prima werkplek vormden, want onder de vijftiende-eeuwse zangers waren er enkele die gedurende vele jaren in dienst bleven.[30] Contacten met muziekcentra uit het zuidelijke deel van de Lage Landen waren kennelijk goed, want het was, zoals eerder opgemerkt, in 's-Hertogenbosch een komen en gaan van zangers uit verschillende Vlaamse steden. Bij gelegenheid werden zelfs beroemde collega's in 's-Hertogenbosch ontvangen, zoals Jacob Barbireau (1489/90), de zangmeester van Antwerpen,[31] en Pierre de la Rue met zeven van zijn collega's (1492/93) uit de kapel van Maximiliaan I.[32]

In de jaren 1490 wordt voor het eerst sinds de jaren 1420 de titel "zangmeester" weer gebruikt, maar nu duidelijk voor de eerste onder de zangers. Dat de broederschap mogelijk inzette op een verdergaande professionalisering van het ensemble, lijken we ook te mogen opmaken uit het feit dat de zangmeesters die in de periode van ca. 1493 tot 1507 werden aangesteld, ook naam maakten als componist.

---

29 Nog in de jaren 1541–46 was sprake van zes tot acht koralen (Roelvink, Gegeven den sangeren, 72).

30 Zangers zoals Jan Fabri (1422–25, 1428–36), Peter van den Bosch (1435–60), Daniel Steenacker (1435–66) en Johannes Kijck (1443–67, 1472). Zie verder het overzicht van zangers die in de rekeningen tot 1500 voorkomen in Smijers, De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch. Archivalia, 215–19; vgl. ook Van Dijck, De Bossche optimaten, 155.

31 In 1475/76 kreeg de broederschap al bezoek van de zangmeester van Antwerpen; Smijers vermoedde dat het toen ook Barbireau betrof ("Meerstemmige muziek", 3), maar dit is later onjuist gebleken. De toenmalige zangmeester van Antwerpen was vermoedelijk Antoon van den Wijngaerde; zie Kooiman, "The Biography of Jacob Barbireau", 36–58.

32 De rekening van 1492/93 laat zien dat La Rue zich dat jaar, samen met zeven collega-zangers uit de kapel van Maximiliaan, liet inschrijven als buitenlid van de broederschap (Meconi, Pierre de la Rue, 240–41). Lange tijd is gedacht dat La Rue onder de naam "Peter van Straten" van 1489 tot februari 1492 in dienst was van de broederschap en dat hij vandaar de overstap zou hebben gemaakt naar de Habsburg-Bourgondische kapel. Tegenwoordig wordt echter betwijfeld of deze Peter van Straten wel geïdentificeerd mag worden met La Rue (Meconi, Pierre de la Rue, 19).

Nicasius De Clibano

In de periode dat Alamire zijn eerste opdracht van de broederschap kreeg – in 1496 – was Nicasius de Clibano zangmeester van de broeders. Nicasius komt in de rekeningen van 1493/94 voor het eerst voor als "zangmeester", maar had toen al een jarenlang dienstverband achter de rug. Zijn eerste vermelding in de rekeningen van de broeders dateert van 1457/58.[33] Hij trad in 1458/59 in het huwelijk met een vrouw genaamd Margriet, die al in 1471/72 zou overlijden.[34] Een notariële akte van 22 augustus 1461 omschrijft Nicasius als "succentor eiusdem ecclesie, clericus coniugatus et litteratus" ("succentor van dezelfde kerk, gehuwd clericus en geletterd man"), waaruit kan worden afgeleid dat hij op dat moment inmiddels een lagere wijding had ontvangen.[35] In 1466/67 werd Nicasius een van de gezworen broeders, een eer die slechts weinig zangers van de broederschap ten deel viel.[36] Kort na het overlijden van zijn vrouw las Nicasius zijn eerste mis als priester en werd hij een van de twee kapellanen van de broederschap.[37] Hij bleef in dienst tot aan zijn overlijden, dat volgens de rekeningen van de broederschap plaats had in de week na het feest van Sint-Dionysius (9 oktober) in 1497.[38] Zijn uitvaart werd enkele dagen later gehouden, op zaterdag 14 oktober.[39]

Gedurende de vele jaren dat hij aan de broederschap verbonden was, functioneerde Nicasius als zanger, werd hij ingezet als kopiist van meerstemmige muziek (rekeningen van 1460–62, 1468–70), als componist (1466/67)[40] of op reis gestuurd om zangers uit andere steden te rekru-

33 Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199. Van Dijck meldt dat Nicasius vermoedelijk afkomstig was uit Kleef. Uit e-mailcontact met Van Dijck (17 mei 2022) bleek dat de bron waaruit hij dit had afgeleid niet meer te achterhalen was.

34 In de rekening van 1471/72 is de betaling van haar doodschuld geadministreerd: BHIC, inv. nr. 120, fol. 54^{v}: "Item Margriet Nycasius ons sengers wyff—1 rijnsgul. 1 st.". Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199.

35 Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199; Van den Bichelaer, "Het notariaat in stad en Meierij van 's-Hertogenbosch", Bijlage 2, nr. 5.21.3, nr. 3. De kruinschering, ofwel de tonsuur, was het teken van het intreden in de geestelijke stand, hetgeen al gebeurde voor de wijding tot ostarius, de eerste van zeven stappen op weg naar het priesterschap. Clerici met een van de zogeheten lagere wijdingen (ostarius, lector, exorcist, acoliet) mochten trouwen zonder verlies van hun kerkelijke privileges; zie Nolet en Boeren, Kerkelijke instellingen in de Middeleeuwen, 89; Van Dijck, De Bossche optimaten, 29.

36 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", 73; Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 199.

37 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", rekening 1472/73 en volgende.

38 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1497/98), 214: "Item heren Nicasio de Clibano sangmeester boven zynen loen van der cappelryen van 15 weken, want hy in de weke post festum Dionisii gestorven is […]".

39 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1497/98), 213: "item doe men die exequie dede tSaterdaigs post Dionysii over her Nicasium onsz senger".

40 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch IV" (rek. 1466/67), 73: "Nycasio van den anthifenen onser liever Vrouwen in discant te setten ende te scriven".

teren (1460/61 en 1466/67). Er is slechts één muziekwerk overgeleverd dat met enige zekerheid aan Nicasius kan worden toegeschreven: een vierstemmig *Credo Vilayge* dat, gelet op een van de bronnen waarin het is overgeleverd, gecomponeerd moet zijn voor 1480.[41]

Uit het huwelijk tussen Nicasius en Margriet werden tussen 1459 en 1472 twee kinderen geboren die later allebei als zanger in de voetsporen van hun vader zouden treden: Jheronimus en Jan de Clibano. Van Jan is niet veel meer bekend dan dat hij van laat in 1506 tot april 1516 als zanger in dienst was van de broederschap. Over Jheronimus weten we iets meer.[42] Hij wordt voor het eerst genoemd in de rekening van 1483/84 en krijgt in 1484/85 minder salaris uitgekeerd dan de andere zangers, hetgeen vermoedelijk verband houdt met zijn jonge leeftijd. Kennelijk voldeed Jheronimus als nieuwe kracht aan de verwachtingen, want in 1486/87 wordt zijn salaris opgeschaald. Een jaar later zette Jheronimus zijn carrière elders voort: rond februari 1488 moet hij de stad verlaten hebben.[43] Hij zal toen wellicht al richting Brugge getrokken zijn, want daar werd hij op 20 april 1491 door het kapittel van de Sint-Donaaskerk voorgesteld als de nieuwe succentor. Jheronimus kreeg meteen aan het begin van zijn aanstelling toestemming om naar 's-Hertogenbosch te reizen om aldaar enkele persoonlijke zaken te regelen. Hij bleef langer weg dan was afgesproken en in oktober schreef het kapittel hem om te vragen of hij voor Kerstmis terug zou keren.[44] Pas op 27 juni 1492 verscheen Jheronimus weer in Brugge, maar het kapittel was niet meer in staat of genegen hem in dienst te nemen. Later dat jaar kwam het er echter alsnog van. Nadat Jheronimus vijf maanden als kanunnik aan de Sint-Donaaskerk verbonden was geweest werd hij op 1 december 1492 benoemd tot succentor.[45] Het succentorschap in Brugge stond bezoekjes aan 's-Hertogenbosch niet in de weg. Zo was Jheronimus in 1495/96 op

41 CZ-HKm 7, pp. 160–65, anoniem; D-Mbs 3154, fols. 78^{v}–80^{v}, anoniem; I-TRbc 89, fols. 404^{v}–408^{r}, anoniem; I-VEcap 761, nr. 21, fols. 220^{v}–222^{r}, anoniem; V-CVbav 51, fols. 178^{v}–180^{r}, anoniem; Petrucci 1505^{1}, nr. 13, Nicasius de Clibano. Het handschrift uit Trente werd naar alle waarschijnlijkheid gekopieerd in de jaren 1460–80 en is daarmee de vroegste bron voor het werk. Een editie van het werk is beschikbaar in EDM 80, 273–84.

42 Zie onder meer Andriessen, Die van muziken gheerne horen, 234–35; Bouws, "Jeronimus de Clibano".

43 In het boekjaar 1487/88 werd hij door de broederschap voor nog slechts 34 weken dienstverband betaald.

44 Nosow, Hobrecht and His Singers, 158.

45 Nosow, Hobrecht and His Singers, 159.

bezoek bij de broederschap en werd hij daar betaald voor de keren dat hij had meegezongen in het koor.[46]

Jheronimus bleef in Brugge tot 16 augustus 1497. De kapittelheren besloten hem toen als succentor te vervangen omdat hij herhaaldelijk nalatig zou zijn geweest in het instrueren van de koorknapen en de zangers van het koor. Als zanger werd hij echter zeer gewaardeerd en daarom wilden de Brugse kapittelheren Jheronimus graag behouden. Hij zou uiteindelijk tot 6 augustus 1498 aan de Sint-Donaaskerk verbonden blijven en zocht zijn heil vervolgens elders. Het lijkt erop dat Jheronimus vanuit Brugge naar Chartres reisde, waar hij in 1498 korte tijd werkzaam was als zangmeester aan de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.[47] Lang is hij daar ook niet gebleven, want in de rekening van de broederschap van 1499/1500 wordt niet alleen vermeld dat Jheronimus gezworen broeder was geworden, maar tevens dat hij tot zangmeester in Antwerpen was benoemd. Ook de aanstelling in Antwerpen was van korte duur, want al in augustus van het jaar 1500 werd hij opgenomen in de prestigieuze kapel van Filips de Schone, naast grootheden als Pierre de la Rue en Alexander Agricola.[48] De kapittelheren uit Brugge probeerden Jheronimus weer in te lijven, maar dit keer zonder succes; Jheronimus bleef in dienst van Filips.[49] Zijn naam komt voor het laatst voor op de loonlijst van 6 mei 1503. Het lijkt erop dat hij kort daarna overleden is, want een Brugs document meldt dat de prebende die was vrijgekomen door de dood van Jheronimus, op 15 mei 1503 werd toegekend aan Jacques Labot.[50] Het bericht van zijn dood bereikte 's-Hertogenbosch waarschijnlijk pas later, want de rekeningen van de broederschap vermelden pas in 1503/4 dat voor hem een requiemmis in 's-Hertogenbosch werd gezongen.[51]

46 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1495/96), 207: "item alsoe Jheronimus heren Nicasius soen hier gecomen is ende veele reysen mede gesongen heeft in onsz choer ter eere van der bruederscap […]".

47 Clerval, L'ancienne maitrise de Notre-Dame de Chartres, 80.

48 Jheronimus was niet de enige zanger uit 's-Hertogenbosch die uiteindelijk een dergelijke prestigieuze betrekking wist te krijgen. Ook Rutger van Geldrop (zanger in de jaren 1473/74–1477/78, en drie weken in 1499–1500) en Gerard Barbet (actief in 's-Hertogenbosch in de jaren 1471/72–1481/82 en vijftien weken in 1488/89) werden in de grande chapelle van het Habsburgs-Bourgondische hof opgenomen; vgl. Smijers, "Meerstemmige muziek", 2, en Meconi, Pierre de La Rue, 12–13, 63.

49 Strohm, Music in Late Medieval Bruges, 50; Meconi, Pierre de la Rue, 72.

50 Vander Straeten, La musique aux Pays-Bas, vol. viii, 137.

51 Dat Jheronimus al in 1501 overleden zou zijn, zoals het obituarium van de broederschap (inv. nr. 4, fol. 33^{r}) vermeldt, moet dus op een vergissing berusten.

Van Jheronimus is, net als van zijn vader, minstens één werk overgeleverd: het vierstemmige motet *Festivitatem dedicationis*.[52] Een handschrift uit het Vaticaan bevat een vierstemmige mis met de titel "Et super nivem dealbabor". Het werk, dat gebaseerd is op de gregoriaanse antifoon *Asperges me*, is toegeschreven aan "De clibano" waardoor onzeker blijft of het werk door Jheronimus dan wel door zijn vader Nicasius werd gecomponeerd.[53]

Matthaeus Pipelare

Nadat Nicasius de Clibano in oktober 1497 was overleden, moest de broederschap op zoek naar een nieuwe zangmeester. De broeders stuurden, met instemming van het kapittel, Paulus de Roda, de voormalige zangmeester van het Onze-Lieve-Vrouwegilde van Bergen op Zoom, met een knecht op pad naar Antwerpen, Bergen en andere plaatsen om een goede zangmeester en een goede "bovensenger" te vinden.[54] Het lijkt erop dat De Roda in Antwerpen succes had, want op woensdag 14 maart 1498 kwam Matthaeus Pipelare in dienst van de broederschap.[55] Hij kwam samen met een nieuwe zanger, Crispiaen van Stappen.[56] Van Stappen zou niet blijven maar Pipelare deed dat wel. De broederschap moest er wel moeite voor doen om hem in 's-Hertogenbosch te houden: in 1499/1500 werd Pipelare, met goedkeuring van de broeders, 40 stuivers extra betaald "omme hem alhier te houden".[57] Het mocht uiteindelijk niet baten, want vroeg in mei 1500 verliet Pipelare alsnog 's-Hertogenbosch.[58] Pipelare was in Antwerpen toen Paulus de Roda hem voor de broederschap wist aan te trekken, maar het lijkt er niet op dat hij daar een aanstelling had. Over andere betrekkingen van Pipelare is nauwelijks iets bekend,

52 Petrucci 1505², Jero. de Clibano; editie in SCMot 3, 120–32.
53 V-CVbav 51, fols. 37ᵛ–46ʳ, editie in CW 17/2, 2–76.
54 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1498/99), 213. Paulus de Roda was van 1484 tot in 1489 zangmeester te Bergen op Zoom. Hij verliet het gilde tussen 15 augustus en 24 december 1489 (Wegman, "Music and Musicians", 241). In de jaren 1471/72 was hij al eens betrokken geweest bij het zoeken van nieuwe zangers voor de broederschap en in de jaren 1503/4 en 1506/7 zou hij dat opnieuw zijn. Vgl. ook Van Dijck, Van vroomheid tot vriendschap, 643 en Roelvink, Gegeven den sangeren, 193 n. 16.
55 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1497/98), 215: "item Matheeus Pipelaere onsz sangmeester die alhier quam des woensdachs ante Oculi." Ibid. (rek. 1498/99), 217: "doen meester Pouwels getoigen was tot Antwerpen omme te haelen Matheeusz. den sangmeester met enen bovensenger".
56 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1497/8), 214. Crispiaen werd lid van de broederschap in 1506/7. Voor zijn carrière, die hem naar Brussel, Parijs, Padua, Rome en Kamerijk voerde, zie Haggh, "Crispijne and Abertijne" en Wald, "Stappen, Crispinus, Crispijn, van, vander, de".
57 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V" (rek. 1499/1500), 221.
58 Smijers, "Meerstemmige muziek", 2; in de rekeningen van 1499/1500 wordt Pipelare betaald voor 45 weken (22 plus 23 weken) dienstverband (Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V", 222).

al kwamen enkele jaren geleden documenten aan het licht waaruit blijkt dat hij van 1482 tot ongeveer 1490 als koster aan de Grote Kerk in Dordrecht verbonden was.[59] Jheronimus de Clibano werkte in Brugge in 1493 zij aan zij met de tenor Johannes Pipelaere, maar of het hier een familielid van Matthaeus betrof, blijft onduidelijk.[60] Waar Matthaeus heen trok toen hij 's-Hertogenbosch in 1500 verliet is onbekend. Uit de overlevering van zijn oeuvre – bestaand uit ongeveer negen missen, een Credo, een Magnificat, zes motetten en zeven wereldlijke werken – kan worden afgeleid dat Pipelare omstreeks 1515 overleden moet zijn.[61] Pipelare was zonder twijfel de bekendste componist die de broederschap ooit heeft weten aan te trekken. Een groot deel van zijn werken is overgeleverd in handschriften uit het Alamirecomplex.

Nicolaes Craen

Na het vertrek van Pipelare werd het zangmeesterschap overgedragen aan Jan Vernei. Waar Vernei vandaan kwam is niet duidelijk; de rekeningen geven niet meer informatie dan dat hij de broederschap diende in de hoedanigheid van zowel zangmeester als kapelaan. In 1502 werd Vernei als zangmeester opgevolgd door Nicolaes Craen. Craen werd op 8 juni aangesteld. Hij moet een geestelijke zijn geweest want de rekeningen vermelden vanaf 1502/3 dat Craen ook betaald werd vanwege "zyn capelrye". In 1504/5 werd hem bovendien een stuiver extra uitgekeerd omdat hij "voer sint Jan speelde", waaruit wel mag worden opgemaakt dat Craen ook instrumentaal bedreven was. Craen overleed eind maart 1507.[62]

Het oeuvre dat Craen heeft nagelaten is minder omvangrijk dan dat van Pipelare, maar dat hij als musicus zeer werd gewaardeerd, blijkt niet alleen uit het feit dat de kapittelheren van de Sint-Donaaskerk in maart

59 Van Tour, "De organisten van de Grote Kerk van Dordrecht", 305, 307. Van Tour vermoedt dat Pipelare tegelijkertijd ook de functie van zangmeester vervulde in dezelfde kerk, maar dit wordt niet bevestigd door de bronnen. Er is mij slechts één kerk bekend waarin de zangmeester tegelijkertijd ook koster was: de Sint-Nicolaaskerk van Kampen waar eerst Rombout en later Johan de Vos die functie vervulde (vgl. Kolman, "De Latijnse school", 187).

60 Nosow, Hobrecht and His Singers, 235.

61 Lempert, "Studien zu den Chansons und Motetten von Matheus Pipelare", 5–6.

62 De rekeningen van 1506/7 laten zien dat Craen in dat jaar na veertig weken gediend te hebben overleed: "Item heren Claessen Craen, die onse sangemeester is geweest pie memorie, boven zyn cappelrie ter weken hem noch gegeven 13 st., soe heeft hy mer 40 weken gedient, fc. 26 gl." (Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI", 64).

1504 Craen probeerden te verleiden om naar Brugge te komen,[63] maar ook uit de prijzende woorden van de theoreticus Othmar Luscinius.[64] Craens vierstemmige *Salve regina* is bewaard gebleven in Ms. D-Mbs 34: een Alamireboek met 29 verschillende zettingen van deze beroemde Maria-antifoon door componisten uit de Lage Landen. Opmerkelijk genoeg werden vier van zijn motetten gepubliceerd in Italië door Ottaviano Petrucci.[65] Na het overlijden van Craen zou het meer dan 30 jaar duren voor de broederschap weer een zangmeester aantrok die zich ook als componist wist te profileren.[66]

Craen werd nog voor 24 juni 1507 opgevolgd door Henrick van Diest.[67] Het verloop onder de zangers loog er kennelijk niet om, want de rekeningen van 1506 tot 1508 maken meermaals melding van reizen om nieuwe zangers te werven. Henrick diende tot 24 juni 1510 en werd in het nieuwe rekeningjaar tijdelijk opgevolgd door een jonge zanger – "den jonghen Henrico" – die gedurende 20 weken zorg droeg voor de koorknapen.

Sebastianus De Porta (Sébastien De La Porte)

In december 1510 werd Sebastianus de Porta de nieuwe zangmeester en die zou dat blijven tot aan zijn dood op 1 februari 1538.[68] Deze Sebastianus was, naar het zich laat aanzien, afkomstig uit Kamerijk, waar hij als Sébastien de la Porte van 10 mei 1496 tot 3 februari 1498 *petit vicaire* aan de kathedraal was. Hij was kennelijk ambitieus, want tot tweemaal toe vermelden de *acta capitularia* dat hij uit was op promotie. Op 28 april 1497 werd hij *grand vicaire*, maar het lijkt het erop dat ook deze positie niet helemaal was waar Sébastien zijn zinnen op had gezet. Vanaf 1501/2 komt hij niet meer in de rekeningen in Kamerijk voor en op 8 juni 1502

63 Nosow, Hobrecht and His Singers, 255–56, 289; ook de afgezant die naar 's-Hertogenbosch werd gestuurd kon Craen niet overhalen; zie Nosow, Hobrecht and His Singers, 108.

64 Zie Dean, "Craen, Nicolaus", 638.

65 Ave Maria (a4) en Ecce video (a3) verschenen in Petrucci 1502[1], Tota pulchra es (a4) in Petrucci 1504[1] en Si ascendero in Petrucci 1504[3]. Daarnaast is er nog een vierstemmige zetting van het Nederlandse lied Myns liefkens bruyn ooghen van Craen bekend, een liedtekst die ook door zijn voorganger in 's-Hertogenbosch, Matthaeus Pipelare, op muziek was gezet; vgl. Jas, "A Rediscovered Mass", 238.

66 Gheerken de Hondt werd door de broederschap eind 1539 aangenomen; zie over zijn leven en werk Roelvink, Gheerkin de Hondt.

67 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (rek. 1506/7), 64: "item meester Henricken onsen sangmeester, doen hy aengenomen was, gescenct 20 st.".

68 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VIII", 229: "In den jaer ons heeren XVc zeven ende dartyich int ierste van Februario is deser werelt overleeden mr. Sebastiaen, ter selver tyt sangmeester deser kercken". Omdat in 's-Hertogenbosch de Paasstijl werd gehanteerd moet het jaartal worden gelezen als 1538; vgl. Roelvink, Gegeven den sangeren, 199 n. 143.

treedt hij in dienst als zanger van de broederschap.[69] Rond 1 juli 1504 neemt hij in 's-Hertogenbosch zijn ontslag om weer terug te keren naar Kamerijk, waar hij van 1504/5 tot 1508/9 weer actief is.[70] In december 1510 komt hij definitief terug naar 's-Hertogenbosch om daar zangmeester te worden.[71] Hij werd, samen met zijn vrouw Barbara, in 1521 lid van de broederschap.[72]

Van De Porta is één werk bekend: een *Te deum* dat in 1544/45 in 's-Hertogenbosch door Philippus de Spina in een koorboek met muziek voor het officie werd opgetekend.[73] De Porta was zangmeester toen Alamire in 1530 werd gevraagd om twee misboeken voor de broederschap te leveren en heeft met zijn zangers nog een aantal jaren uit die handschriften gezongen.[74]

I.6 MEERSTEMMIGE MUZIEK

Met enige regelmaat wordt in de rekeningen van de broederschap melding gemaakt van het kopiëren of uitvoeren van meerstemmige muziek.[75] Al in de veertiende eeuw is sprake van een "motetboek" dat steeds weer werd uitgebreid met nieuwe polyfone werken.[76] Die uitbreidingen werden doorgaans verzorgd door zangers van de broederschap. Zo werd "zangmeester" Johannes Meerhout in 1421/22 betaald voor het kopiëren van gregoriaans en meerstemmige muziek. In 1423/24 was het "zangmeester" Wouter die beloond werd voor het schrijven van vier motetten en van "Rex Karole".[77] Een jaar later schreef hij opnieuw acht bladen

69 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (rek. 1501/2), 52: "item die twe gesellen van der musiken ende worden bey aengenomen sWoendachs, te weten 8 Junij, heer Nicolaes Craen voir enen sangmeester ende Sebastianus van Hal ende tot diere tyt gegeven elken van hem 14 st., 28 st. – item Sebastianus de Porta onsen nouwen senger van 1 weken 14 st.".

70 Voor de vermeldingen van Sébastien de la Porte in de rekeningen van de kathedraal van Kamerijk, zie Planchart, Guillaume Du Fay, vol. 2, 780. Het lijkt erop dat Sébastien uit de omgeving van Kamerijk afkomstig was, want twee familieleden, Etienne en Jehan, waren ook werkzaam aan de kathedraal van Kamerijk; ibid. 702, 729–30.

71 Maas, "Determinering van Codex 73", 38. Zoals Maas opmerkt, wordt Sebastianus in de rekeningen vanaf 1510 uitsluitend bij zijn voornaam genoemd; er kan echter weinig twijfel over bestaan dat het om De Porta moet gaan.

72 Van Dijck, De Bossche optimaten, 255; Roelvink, Gegeven den sangeren, 313.

73 Voor een moderne editie van het complete handschrift, zie MMN 8.

74 Voor een overzicht van de latere zangmeesters van de broederschap, zie Roelvink, Gegeven den sangeren, 65.

75 Zie de uittreksels uit de rekeningen door Smijers. Een selectie van posten met betrekking tot het maken van handschriften en het kopiëren van muziek is te vinden in De Beer, "Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 151–64; zie ook Van Dijck, De Bossche optimaten, 154–55, en voor aanvullingen Roelvink, Gegeven den sangeren, 336ff.

76 Smijers, "Meerstemmige muziek", 5; Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch I" (rek. 1374), 199; (rek. 1379), 200.

77 Mogelijk gaat het hier om het aan Philippus Royllart toegeschreven isoritmische motet Rex Karole/Letitie pacis.

"discants". Een belangrijke vernieuwing van het repertoire vond plaats in de tweede helft van de jaren 1440 en werd verzorgd door de nieuw aangestelde zanger Johannes Kijck. Voor hij in 1443 aangenomen werd in 's-Hertogenbosch,[78] was Kijck van eind juni 1441 tot 24 juni 1443 zanger geweest aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen. In het laatste half jaar van zijn aanstelling had hij daar samengewerkt met Johannes Ockeghem.[79] Het is denkbaar dat een deel van het repertoire dat Kijck in de jaren 1445–49 voor de broederschap kopieerde afkomstig was uit Antwerpen.[80]

De tweede helft van de vijftiende eeuw laat een soortgelijk beeld zien: vrijwel alle vermeldingen van uitbreiding van het meerstemmige repertoire betreffen betalingen aan zangers van de broederschap, al maakten die soms van hun contacten gebruik om repertoire van elders te verkrijgen.[81] Zo liet Nicasius de Clibano in 1456/57 twee meerstemmige missen kopiëren voor de broederschap en bestelde hij in 1472/73 een mis in Antwerpen. In 1466/67 verrijkte Nicasius het repertoire door zelf Maria-antifonen "in discant te setten ende te scriven". Het mag duidelijk zijn dat de bestelling van muziek bij Alamire in 1496 een moment van betekenis moet zijn geweest voor de broederschap. Niet eerder werd het repertoire zo ingrijpend vernieuwd en aangevuld en niet eerder werd dergelijk werk aan een professionele kopiist uitbesteed.

Aanvullende informatie over de uitvoering van meerstemmige muziek komt uit de rekeningen en uit de eerder geciteerde fundatie van het Marialof door Willem Haartscheen in 1479.[82] Tijdens Haartscheens lofdienst moesten drie verzen van het *Alma redemptoris mater* of het *Salve regina* meerstemmig worden uitgevoerd, hetzij in een alternatimstructuur waarin de organist, twee zangers en twee koorknapen samenwerkten, hetzij in een volledig vocale bezetting. Vanaf het oksaal diende

78 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch III" (rek. 1443/44), 152–53.

79 Van den Nieuwenhuizen, "De koralen, de zangers en de zangmeesters van de Antwerpse O.L.-Vrouwekerk", 38.

80 Smijers, "Meerstemmige muziek", 6–7. Kijck kopieerde in 1445/46 tien sexternen, in 1447/48 vijf katernen en in 1449/50 vier katernen met meerstemmige muziek; "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch III", 158, 163, 167.

81 Zie bijv. Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch IV" (rek. 1454/55), 53: "Egidius onsen senger van eenre sexternen discants in onse boec te scryven", "her Claes onsen sengher voir een sexterne discant die hy van Ludick bracht"; (rek. 1456/57), 57: "Claes onsen sangher van tween missen discant"; (rek. 1460/61), 65: Nycasius onsen senger van drie sexternen discant"; (rek. 1461/62), 66: "Nycasio van discant dairop te scryven", etc.

82 Voor een transcriptie van het grootste deel van het document, zie Roelvink, Gegeven den sangeren, 288–89. Het betrof een dagelijkse dienst die niet werd verzorgd op de vooravond van Allerzielen, niet op woensdag–donderdag–vrijdag voor Pasen, en niet op zaterdag omdat de kapittelheren dan al een lofdienst hadden.

voorts een motet te worden uitgevoerd. Minstens zes zangers waren nodig voor de meerstemmige muziek.

Omstreeks 1526 ontstond een nieuwe traditie: het zingen van drie of vier motetten in de kapel van de broederschap op de avond voorafgaand aan de jaarlijkse *ommeganck* in juli "in der maniere van eenen love", een dienst waaraan ook de organist en soms ook de speellieden deelnamen.[83] Vanaf 1525 werden de zangers ook betaald voor het zingen van het *O salutaris hostia* tijdens de mis, op het moment van de *elevatio*.[84] De rekeningen specificeren niet of het gezang een- of meerstemmig werd uitgevoerd maar de koorboeken Mss. 154 en 155 bevatten elk een meerstemmige zetting die er bij gelegenheid voor zal zijn gebruikt. De rekening van 1550 specificeert dat het *O salutaris* ook gezongen mocht worden in "faulxbourdon", waarmee naar alle waarschijnlijkheid niet wordt verwezen naar de vijftiende-eeuwse fauxbourdontechniek maar naar een iets andere, niet nader omschreven methode om een eenstemmige melodie aan de lessenaar meerstemmig te zingen.[85]

Meerstemmige muziek was echter niet in alle situaties de beste keus. Zo was het in 's-Hertogenbosch, net als in veel andere steden, de gewoonte om bij uitvaartdiensten de dodenmis eenstemmig te zingen. In november 1531 wilden de zangers, zo blijkt uit de rekeningen, de requiemmis meerstemmig zingen om te zien of dat beviel. Dat experiment pakte niet helemaal goed uit, want een meerderheid vond dat de gregoriaanse mis gepaster was om de doden te eren.[86]

Een laatste hier te vermelden inspanning van de zangers met betrekking tot (vermoedelijk) meerstemmige muziek werd gevraagd tijdens de maaltijden van de gezworen broeders. De rekening van 1509 geeft daarvoor zelfs specifieke instructies: voor de maaltijd moest drie keer het "Ave Maria" worden gezongen. Daarna volgde de zegening van spijzen en disgenoten en tussen de gerechten konden de zangers een "genuechgelick

83 De jaarlijkse ommeganck was de belangrijkste processie die in de stad 's-Hertogenbosch werd gehouden. Tijdens deze processie werd de Mariabeelden van de broederschap en de Sint-Janskerk rondgedragen. Voor meer informatie hierover, zie Van Dijck, De Bossche optimaten, 59–61, 108–12, 275–79. Voor de avonddienst voorafgaand aan de processie, zie Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (rek. 1526/27 en volgende), 67, 71, 73, etc. Deze dienst, die na 1541 niet meer werd gehouden, werd betaald door Joris Samson, een van de gezworen broeders; vgl. Roelvink, Gegeven den sangeren, 47.

84 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (rek. 1525/26 en volgende), 64, 66, 72, etc.; vgl. ook Roelvink, Gegeven den sangeren, 120.

85 Voor een ander voorbeeld uit ongeveer dezelfde tijd, zie Patoulets Te deum in NL-L 1442, waar bij het eenstemmig genoteerde Tu ad dexteram "A faulx bourdon" genoteerd staat (vgl. PatouletOO, xxxiii en 52).

86 Voor het experiment, zie Smijers, "Meerstemmige muziek", 19, en Roelvink, Gheerkin de Hondt, 189.

lyeken" zingen. Ter afsluiting van de maaltijd werd wederom drie keer het "Ave Maria" gezongen en daarna kon nog wat extra's gezongen worden, maar niet te lang.[87]

Als we overzien wat er uiteindelijk is overgebleven in het archief van de broederschap van al de gedane bestellingen en van al het muziekkopieerwerk, dan valt op dat slechts een klein deel van het repertoire dat in omloop was, bewaard is gebleven. Het archief bevat nog zes handgeschreven en twee gedrukte koorboeken met uitsluitend meerstemmige muziek. Die boeken bevatten samen zo'n zestig missen en tien motetten.[88] Slechts één handschrift, Ms. NL-SH 158, bevat voornamelijk repertoire voor de vesperdiensten: een verzameling met vooral meerstemmige antifonen, hymnen en Magnificatzettingen.[89] Al deze koorboeken dateren van na 1530 en het kan niet anders dan dat ze een vertekend beeld geven van de rijke meerstemmige traditie van de broederschap. Uit de rekeningen blijkt dat er vaak individuele composities in losse katernen werden gekopieerd en het ligt voor de hand dat uit zulke kleine handschriften ook werd gezongen. Het waren zonder twijfel kwetsbare verzamelingen en alleen daarom al is het niet merkwaardig dat ze verloren zijn gegaan. Dat heel wat stukken in losse katernen circuleerden, blijkt ook uit de opdrachten van de broederschap aan de muziekkopiist Petrus Alamire, die in 1530–31 geselecteerde missen meekreeg om die in nieuwe koorboeken te laten kopiëren.

87 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (rek. 1509/10), 70; Van Dijck, De Bossche optimaten, 176–87; Roelvink, Gegeven den sangeren, 51–54, 241, alwaar ook wordt verwezen naar een meerstemmige zetting van het Benedicite door Gheerkin de Hondt.

88 De acht boeken (NL-SH 153–58, 160–61) zijn onder meer beschreven in Smijers, "Meerstemmige muziek" en in Roelvink, Gegeven den sangeren, 354–60. De meerstemmige werken van Ms. NL-SH 152 zijn in deze telling buiten beschouwing gelaten.

89 Zie voor dit handschrift met name de editie van Chris Maas in MMN 8.

II ALAMIRE EN DE BROEDERSCHAP

In 1496 en in 1530–31 bestelde de broederschap muziekhandschriften bij Petrus Alamire. Voor de broederschap moeten beide momenten bijzonder zijn geweest. In 1496 werd voor het eerst een omvangrijke bestelling gedaan bij een muziekschrijver van buiten 's-Hertogenbosch en werd ook voor het eerst sinds lange tijd het repertoire met een aanzienlijke hoeveelheid muziekwerken uitgebreid. De bestelling vond plaats onder het zangmeesterschap van Nicasius de Clibano die als componist zeker ideeën zal hebben gehad over nieuw repertoire. Nicasius onderhield zonder twijfel contacten met muziekcentra als Antwerpen en Brugge, waar zijn zoon Jheronimus het zangmeesterschap aan de Sint-Donaaskerk vervulde sinds 1492 (▶ I.5). Mogelijk was het via dergelijke contacten dat de broederschap in contact kwam met Alamire.

▶ p. 180

II.1 DE BESTELLING VAN 1496

Uit de rekeningboeken van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap blijkt dat Alamire in het najaar van 1496 in 's-Hertogenbosch was voor een grote opdracht. Het zijn de vroegste documenten waarin Alamire wordt vermeld en zijn beroep als muziekkopiist en leverancier van meerstemmige muziek komt er meteen in tot uitdrukking. Het lijkt erop dat Alamire tussen 8 september en 4 oktober 1496 in 's-Hertogenbosch was en bij die gelegenheid niet alleen betaald werd voor zijn opdracht, maar zich ook liet inschrijven als lid van de broederschap. Dit laatste kan niet met zekerheid worden vastgesteld omdat niet alle rekeningposten van de broeders, en zo ook de betalingen van de inschrijfgelden, precies te dateren zijn.[1] Het meest interessante aan de inschrijving van Alamire als

1 De rekeningen van de broederschap lopen steeds van de zaterdag voor het feest van Sint-Jan (24 juni) tot diezelfde zaterdag een jaar later, om welke reden de jaarrekeningen van de broederschap altijd met dubbele jaartallen worden aangegeven. Sommige posten in de rekeningen zijn exact gedateerd, maar veel ook niet. Soms kan de datum van een betaling nader worden bepaald door de posten direct voor of na de betreffende rekeningpost(en) te bestuderen.

lid van de broederschap is dat hieruit blijkt dat Alamire afkomstig was uit de stad Neurenberg (▶ Appendix 3, nr. 1).[2] Dit gegeven, in combinatie met het feit dat Alamire in andere documenten de achternaam "van den Hove" of "Imhove" draagt, heeft geleid tot veronderstelling dat zijn oorspronkelijke naam wellicht "Imhoff" was, een naam die bekend is van een beroemd handelaarsgeslacht dat tot het Neurenbergse patriciaat behoorde. Tot op heden is echter niet vastgesteld of er sprake is van een relatie met deze familie.[3]

▶ p. 118

De betalingen, die in de rekeningen staan opgetekend tussen posten van 8 september en 4 oktober 1496, laten zien dat Alamire in dat najaar drie muziekboeken leverde aan de broederschap:

(1) een boek bestaande uit zeventien sexternen "nuwer musiken van missen" (▶ Appendix 3, nr. 2)
(2) een boek bestaande uit achttien sexternen "mutetten van magnificat ende meer anderen" (▶ Appendix 3, nr. 5)
(3) een boek met een nieuwe *Missa Salve sancta parens*, een nieuw Credo en drie andere missen (▶ Appendix 3, nr. 8)

▶ p. 118
▶ p. 119
▶ p. 119

Het papier dat voor de twee boeken van zeventien en achttien sexternen benodigd was, in totaal veertien "boeck dobbel papiers", werd apart betaald (▶ Appendix 3, nrs. 3 en 6),[4] net als het inbinden van de sexternen tot koorboeken (▶ Appendix 3, nrs. 4 en 7). Uit het feit dat de betalingen voor de aanschaf van het papier, voor het kopieerwerk, en voor de specifieke kosten van het bindwerk allemaal op dezelfde pagina in de rekeningen werden opgetekend, en uit het gegeven dat de omvang van het gekopieerde vrij uitdrukkelijk is vastgelegd in aantallen sexternen en te kopiëren repertoire, mag vermoedelijk worden afgeleid dat al

▶ p. 118
▶ p. 119

2 Dit werd voor het eerst opgemerkt door Van Dijck in De Bossche optimaten, 264.
3 Voor verschillende Imhoffs in Antwerpen, zie: Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 47; De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 508.
4 Uit hoeveel bladen de veertien "boeck dobbel papiers" bestonden, is niet duidelijk omdat het bibliografisch formaat van de door Alamire geleverde boeken onbekend is. Als de handschriften die Alamire leverde in plano-formaat waren, bestond elk sextern uit twaalf grote vellen papier (en niet uit zes gevouwen vellen). Voor de twee geleverde muziekhandschriften zouden in dat geval 420 grote vellen nodig zijn geweest. Als veertien "boeck dobbel papiers" hiervoor volstonden, moet elk van die bundels hebben bestaan uit minimaal dertig bladen ongevouwen papier. In het geval de door Alamire geleverde boeken van folioformaat waren, bestonden de bundels samen uit 210 grote bladen die alle gevouwen werden gebruikt en moet een "boeck dobbel papiers" uit vijftien grote vellen hebben bestaan.

deze kosten aan Alamire werden voldaan bij aflevering van de boeken.[5] Dit betekent dat de kopiist al eerder contact moet hebben gehad met de broederschap over de bestelling, maar daarover leren de rekeningen ons niets. Dat er enige tijd moet hebben gezeten tussen de bestelling van de boeken en de aflevering daarvan is, gelet op de omvang van de handschriften van respectievelijk 204 en 216 pagina's muziek, wel duidelijk. De rekeningen vermelden niet wie het repertoire leverde, hetgeen erop lijkt te wijzen dat hierin door Alamire zelf werd voorzien.

Voor het derde boek, met de *Missa Salve sancta parens*, een nieuw Credo en drie andere missen, ontving Alamire 2 gulden. Ook dit boek werd ongebonden aangeleverd (▶Appendix 3, nr. 9) en als Alamire opnieuw 7 stuivers per sextern kreeg, moet dit derde handschrift uit ongeveer zes sexternen (72 pagina's) hebben bestaan. ▶ p. 119

Het lijkt erop dat de broederschap tevreden was met het werk van Alamire, want op 21 november later in dat jaar werd hij uitgenodigd om aan te schuiven bij de vierde maaltijd van de broederschap (▶Appendix 3, nr. 10).[6] ▶ p. 119

Zoals gezegd was het voor de broederschap een bijzonder moment om zoveel nieuwe muziek in één keer te bestellen bij een professionele kopiist van buiten de stad.[7] Voorheen waren het immers vooral zangers van de broederschap zelf die voor het kopiëren van muziek zorgdroegen (▶I.6). Dat met name missen en zettingen van het Magnificat werden aangeschaft is met het oog op de diensten die de broederschap verzorgde een voor de hand liggende keus. Het loon dat Alamire voor zijn schrijfwerk in rekening mocht brengen was niet bijzonder hoog: 7 stuivers voor twaalf geschreven pagina's muziek. In 1496 ontvingen ongeschoolde arbeiders in Dordrecht een dagloon van ongeveer drieënhalve stuiver. Geschoolde arbeiders, zoals timmerlieden, metselaars en houtzagers, verdienen zo'n 5 à 6 stuivers per dag.[8] Als Alamire in staat was om tien ▶ p. 188

5 Dit blijft in zekere zin onzeker omdat de jaarrekening naar alle waarschijnlijkheid aan het eind van het boekjaar werd opgesteld aan de hand van een soort kladversie. Het is dus in theorie ook mogelijk dat bepaalde posten achteraf bewust zijn gecombineerd.

6 Roelvink, Gegeven den sangeren, 103.

7 De stadsarchivaris Henricus Johannes Maria Ebeling (1879–1953) heeft aannemelijk proberen te maken dat Alamire gedurende de tijd dat hij aan zijn eerste opdracht voor de broederschap werkte in 's-Hertogenbosch woonde, en wel op de Vuchterdijk (Ebeling, "Peter van den Hove", 52–54). Deze hypothese is echter onhoudbaar gebleken (zie De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 507–8).

8 Noordegraaf, Daglonen in Holland, 119–22.

pagina's muziek en tekst per dag af te werken, zou hij dagelijks evenveel hebben verdiend als een geschoold arbeider.

Helaas is niets van Alamires werk uit 1496, of van enig ander vijftiende-eeuws koorboek van de broederschap met meerstemmige muziek, bewaard gebleven in het archief van de broederschap.[9] Drie jaar na levering van de boeken in 's-Hertogenbosch kopieerde Alamire een boek met motetten en een boek met Magnificats voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Antwerpen.[10] In 1503 voorzag Alamire vanuit zijn woonplaats Antwerpen het hof van Filips de Schone van een groot perkamenten handschrift, bij welke gelegenheid hijzelf werd beschreven als "escripvain de libres de musicke". Voor het perkamenten handschrift ontving hij het aanzienlijke bedrag van 50 Vlaamse ponden, hetgeen vermoedelijk betekent dat het ook fraai verlucht zal zijn geweest.[11] Vanaf dat moment neemt Alamires carrière een enorme vlucht en de resultaten ervan zijn genoegzaam bekend. Enkele van zijn laatste activiteiten op het gebied van de levering van muziekhandschriften voerden Alamire in 1530 weer terug naar 's-Hertogenbosch.

II.2 DE KOORBOEKEN VAN 1530–31

In 1530 besloot de broederschap het repertoire van de zangers opnieuw te moderniseren en uit te breiden. Sinds de opdracht aan Alamire van 1496 was er wel iets, maar niet veel gebeurd met betrekking tot het verwerven van nieuwe meerstemmige muziek. Tussen 25 augustus en 8 september 1502 werd Philippus van Tornhout betaald voor vier missen die hij voor de broederschap schreef,[12] en in april 1517 kochten de broeders van hun subdiaken "Heeren Staes" "een boeck van musijcken daer inne sonderlinge missen staen", repertoire waaraan de zangers kennelijk

9 In zijn artikel uit 1940 over de koorboeken van de broederschap identificeerde Albert Smijers Ms. NL-SH 158 (olim 73) als een van Alamires boeken uit 1496, en wel het boek van 18 sexternen "mutetten van magnificat ende meer anderen" (Smijers, "Meerstemmige muziek", 9). Chris Maas toonde in 1968 evenwel overtuigend aan dat deze codex onmogelijk een Alamireboek uit 1496 kon zijn en identificeerde Philippus de Spina als kopiist van het handschrift (Maas, "Determinering van Codex 73", 38–42). De Spina werd door de broederschap in juni 1545 voor dit boek zes karolusgulden betaald (Roelvink, Gegeven den sangeren, 199 n. 122, en 345 nr. 91). Voor een complete editie van het handschrift, zie MMN 8.

10 Forney, "Music, Ritual and Patronage", 33, 35.

11 Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 48.

12 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (rek. 1502/3), 53.

grote behoefte hadden.[13] In de zomer van 1528 kocht de broederschap uit de nalatenschap van dezelfde Staes "twee gescrevene boeken in musike ende discant",[14] en in 1529/30 werden vier boeken papier gekocht om er een of twee zangboeken met meerstemmige muziek van te maken.[15] Het lijkt erop dat dit plan inderdaad tot uitvoering werd gebracht want op 8 augustus 1530 werd de boekbinder betaald voor het binden van twee zangboeken.[16] Opnieuw was de normale praktijk, net als in de vijftiende eeuw, dat nieuw repertoire vooral via lokale kanalen werd verkregen.

In de zomer van 1530 besloot men opnieuw een bestelling te plaatsen bij Alamire. Tussen 9 en 22 juli van dat jaar werden de zangers twaalf stuivers drinkgeld betaald voor het selecteren van zestien missen die door "eenen excelenten meester" gekopieerd moesten worden (▶ Appendix 3, nr. 11). Uit een latere betaling blijkt dat het hier om Alamire gaat die op dat moment in Mechelen woonde (▶ Appendix 3, nr. 14). Nadat de zangers hun composities hadden geselecteerd, werd tussen 9 en 22 juli voor de levering van de boeken een overeenkomst of schriftelijke verklaring opgesteld ("cele vanden verdinge") waarin werd vastgelegd dat de zestien geselecteerde missen zouden worden gekopieerd in twee boeken. Alamire ontving hiervoor het bedrag van 12 rijnsgulden. Omdat de boeken nog gemaakt moesten worden en de betaling dus in juli 1530 op voorhand plaatsvond, vond men het kennelijk een prettig idee dat iemand borg zou staan voor het bedrag. Merten die Graeff, een van de gezworen broeders, had zich hiervoor kennelijk aangeboden (▶ Appendix 3, nr. 12).[17] Men was opgetogen over deze nieuwe opdracht, want op 26 juli kreeg een van de zangers, Jan Brandt, nog eens 14 stuivers uitgekeerd omdat hij "met zijnen medegesellen" de zestien missen had geselecteerd (▶ Appendix 3, nr. 13).[18]

▶ p. 120
▶ p. 120
▶ p. 120
▶ p. 120

13 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI" (rek. 1515/16), 86. In dit geval werden de aanzienlijke kosten van het boek, 14 gulden en 8 stuivers, gedeeld tussen de broederschap en het kapittel van de Sint-Janskerk. Heer Staes(sen), ook wel Eustaes genoemd, was afkomstig uit Oirschot en was sinds 1501 subdiaken van de broederschap.

14 Roelvink, Gegeven den sangeren, 337 nr. 24.

15 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (rek. 1529/30), 81. Een aansluitende rekeningpost voorzag in het "planeren ende linieren" zodat het papier voor de notatie van meerstemmige muziek gebruikt kon worden.

16 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (rek. 1530/31), 83.

17 Roelvink, Gegeven den sangeren, 111; zie over deze Martinus de Greef († 1562), die sinds 1510/11 gezworen broeder was, Van Dijck, Van vroomheid naar vriendschap, 334.

18 Jan Brandt was in de jaren 1528–30 in dienst van broederschap als hoogtenor/hoogconter. Op 12 oktober 1530 verliet hij de broederschap (Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap VII", 74–75, 78–80, 84–85; Roelvink, Gegeven den sangeren, 311).

Het is interessant om deze nieuwe bestelling te vergelijken met die van 1496. In dat jaar schreef Alamire in totaal vijfendertig sexternen muziek voor 12 gulden en 12 stuivers. Voor die boeken werden veertien bundels papier aangeschaft voor het bedrag van 42 stuivers en na voltooiing van de opdracht werden de koorboeken gebonden voor een bedrag van 28 stuivers. Als we de opdracht van 1530 hiermee vergelijken, valt allereerst op dat de kosten voor het papier en het bindwerk in het totaalbedrag van 12 gulden opgenomen waren. Als Alamire immers losse sexternen had geleverd, dan had de broederschap deze moeten laten binden hetgeen zonder twijfel zou hebben geresulteerd in een post in het rekeningenboek. Dat Alamire de boeken inderdaad in gebonden staat leverde blijkt ook uit het bindwerk zelf (▶ III.5).

▶ p. 225

Op basis van de omvang van Ms. 154, één van de twee geleverde misboeken, kan worden geschat dat de opdracht van 1530 voorzag in het kopiëren van ongeveer achtentwintig sexternen meerstemmige muziek. Daarvoor waren vermoedelijk twaalf bundels papier nodig die in 1496 zo'n 36 stuivers zouden hebben gekost. Met het binden van de boeken was mogelijk ongeveer 2 gulden gemoeid hetgeen betekent dat voor het kopieerwerk niet veel meer dan 8 gulden (164 stuivers) overbleef, waarmee de vergoeding per gekopieerd sextern lager uitkwam dan in 1496. Een prijsstijging voor het kopieerwerk was niet meteen te verwachten, maar het lijkt erop dat Alamire hier niet heel rijkelijk beloond werd voor hetgeen hij leverde.[19]

Een half jaar later, op 28 januari 1531, meldde Alamire zich weer in 's-Hertogenbosch (▶ Appendix 3, nr. 14). De rekeningpost is enigermate dubbelzinnig geformuleerd, maar duidelijk is dat Alamire die dag 9 gulden betaald werd voor een niet-besteld koorboek dat hij de broederschap kwam aanbieden. Dit boek was volgens de rekeningpost "beter" dan de twee eerder bestelde boeken en daarom ook duurder: 9 in plaats van 6 gulden. Of de term "beter" door Alamire was genoemd of dat de zangers, of andere vertegenwoordigers, van de broederschap tot het oordeel waren gekomen dat dit boek beter was, is onbekend. De broederschap ging tot aanschaf over en betaalde het gevraagde bedrag. Wat niet

▶ p. 120

19 Geschoolde arbeiders verdienden in 1530 nauwelijks meer per dag dan in 1496; zie Noordegraaf en Schoenmakers, Daglonen in Holland, passim.

helemaal duidelijk wordt, is of Alamire tegelijkertijd ook de twee bestelde boeken met zestien missen kwam afleveren. De rekeningpost kan zo gelezen worden dat Alamire nu inderdaad drie boeken kwam brengen: de twee bestelde boeken en het extra boek dat "beter" was. Maar de wat merkwaardige plaats van het woord "was" in de post zorgt ervoor dat de rekening ook zo begrepen kan worden dat Alamire slechts het nieuwe boek kwam brengen, waarbij werd aangetekend dat dit beter was dan de twee boeken die eerder besteld waren en waarvoor een overeenkomst was vastgesteld tussen Alamire en de broederschap. Dat de twee bestelde misboeken op enig moment geleverd zijn lijdt geen twijfel, maar wanneer dat precies gebeurde is niet meer vast te stellen. Dit soort onduidelijkheden zijn uiteraard niet te vermijden in een rekeningenboek dat diende als financiële verantwoording en niet voor de gedetailleerde verslaglegging van de zaken van de broederschap.

Het prijsverschil tussen het nieuw aangeboden boek en de twee eerder bestelde boeken is aanzienlijk (het nieuwe boek was 50% duurder) en roept de vraag op of het "betere" handschrift omvangrijker was, beter verlucht, of meer repertoire bevatte.[20] Hieronder zal blijken dat Ms. 155 naar alle waarschijnlijkheid het "betere" boek was dat Alamire kwam aanbieden. Wanneer men dit boek evenwel goed bekijkt, is het nauwelijks voorstelbaar dat dit zoveel duurder moest zijn dan de twee boeken met de missen. Een verklaring zou evenwel kunnen zijn dat Alamire zich was gaan realiseren dat 12 gulden voor de twee te leveren misboeken wel een karige beloning was en dat hij met deze transactie de zaak financieel weer recht probeerde te zetten.

Met betrekking tot de twee bestelde misboeken vermelden de rekeningen dat tussen 20 september en 9 oktober 1531 een schrijnwerker betaald werd voor het maken van een houten bordje met daarop de titels van de zestien meerstemmige missen (▶ Appendix 3, nr. 17). Een dergelijk bordje is niet bewaard gebleven, maar het lijkt erop dat hiermee een houten paneeltje werd bedoeld dat kon worden opgehangen in de kapel en waarop tijdens de dienst kon worden aangegeven welke van de zestien missen werd uitgevoerd. Soortgelijke bordjes lijken bij de broederschap

▶ p. 121

20 Zie bijvoorbeeld De Beer, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", 511; Schreurs, "Petrus Alamire", 22; Roelvink, Gegeven den sangeren, 122; Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 210.

al in gebruik te zijn geweest voor de priesters die de diensten in de kapel dienden te verzorgen.[21]

De laatste betaling van de broederschap aan Alamire dateert van 22 juli 1531 (▶ Appendix 3, nr. 15). Op die dag leverde Alamire een boek af dat besteld was door "sommeghe van onssen gezvoren mebroers" en waarvoor acht missen waren geselecteerd die waren meegegeven aan Alamire. Voor het boek werd het aanzienlijke bedrag van 18 gulden betaald. Het was wellicht vanwege dit exorbitante bedrag dat zangmeester Sebastianus de Porta en de andere zangers gevraagd werden om het boek te inspecteren en om te zien of het voldeed aan de voorwaarden die waren opgesteld (▶ Appendix 3, nr. 16). Het boek werd in orde bevonden en de zangers werden voor hun moeite beloond met 10 stuivers.

▶ p. 121
▶ p. 121

Men vraagt zich in dit geval af wat er precies besteld was en door wie. De opmerking dat het boek in opdracht van "sommeghe van onssen gezvoren mebroers" was besteld – maar wel door de broederschap betaald werd – roept vragen op die niet te beantwoorden zijn. Evenmin is duidelijk waarom dit handschrift zo bijzonder duur was uitgevallen. Het boek was maar liefst twee keer zo duur als het "betere" handschrift dat Alamire zes maanden eerder had aangeboden en drie keer zo duur als de misboeken waarvoor een jaar eerder de zangers hun zestien missen hadden geselecteerd. Omdat ook dit boek acht missen bevatte, een aantal dat ook in andere Alamirehandschriften te vinden is, kan het niet de omvang van het manuscript zijn geweest die tot de bijzondere prijs heeft geleid.[22] De extra kwaliteit zal verband hebben gehouden met andere aspecten, waarbij vooral gedacht moet worden aan verluchting, aan de afmetingen van het handschrift en aan het gebruik van perkament in plaats van papier.[23]

De rekeningpost van 22 juli 1531 roept een interessante vraag op met betrekking tot de opdracht van 1530. Zoals hierboven is geschetst,

21 De Beer, "Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 97 n. 78. De alternatieve verklaringen van deze post in Roelvink, Gegeven den sangeren, 194–95 (n. 39) zijn minder geloofwaardig. De verklaring waaraan Roelvink later de voorkeur gaf – Jaap van Benthems suggestie dat dit bordje een verwijzing zou zijn naar de houten platten waarin de boeken gebonden werden ("The Alamire Manuscripts", 205 n. 12) – is evenmin overtuigend, omdat de twee misboeken door Alamire in gebonden staat werden geleverd.

22 Uit een snelle controle van de handschriften uit het Alamirecomplex blijkt dat de meeste boeken met uitsluitend missen zeven composities bevatten (zie B-Br 6248, B-Br 15075, D-Ju 2, D-Ju 7, B-MEa s.s., D-Mbs 7, D-Mbs F, I-SUss 248, A-Wn 4809, A-Wn Mus. 15495 en A-Wn Mus. 15496). Drie boeken uit Jena bevatten elk acht missen (D-Ju 3, D-Ju 12, D-Ju 21). De andere boeken met liturgische muziek bevatten meer of minder werken en combineren vaak verschillende genres (zie Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire).

23 Zie ook Roelvink, Gegeven den sangeren, 114. Voor een chronologisch overzicht van perkamenten muziekhandschriften uit de Lage Landen, zie Meconi, "Power, Prestige and Polyphony", 202–8.

hadden de zangers onder leiding van hun zangmeester zestien missen geselecteerd die door Alamire gekopieerd moesten worden. De rekening vermeldt echter niet dat ook toen de zestien missen aan Alamire werden meegegeven. De vraag is of dat wel het geval was maar dat dit niet in de rekening is opgetekend of dat Alamire slechts de titels van de zestien missen had meegekregen en de werken van eigen exemplaren diende te laten kopiëren. Dat de rekening het al dan niet meegeven van de missen niet vermeldt, heeft vermoedelijk weinig te betekenen want er was immers al een schriftelijke verklaring omtrent de opdracht opgesteld. Het is moeilijk voorstelbaar dat het proces van het selecteren van de missen anders is verlopen dan dat een selectie werd gemaakt uit werken die in losse deelhandschriften voorhanden waren. Als de geselecteerde werken al in complete koorboeken opgetekend waren, is immers niet heel goed te begrijpen waarom ze opnieuw gekopieerd moesten worden en wat er met de oude koorboeken gebeurd is. Als het inderdaad om werken in fascikelhandschriften ging, ligt het bijna voor de hand dat de werken aan Alamire werden meegegeven. Zeven van de zestien bestelde missen komen namelijk in geen enkel ander koorboek van Alamire voor en daaronder bevinden zich twee werken van Courtois, die zelfs met geen enkel werk in andere Alamirehandschrift vertegenwoordigd is.[24] Uiteraard is het denkbaar dat Alamire alleen met een wensenlijst op pad is gestuurd en de geselecteerde missen zelf diende te verwerven. Heel waarschijnlijk lijkt dat scenario echter niet wanneer men zich bedenkt dat de broederschap over afschriften van deze missen beschikte en dat bij een opdracht een jaar later de geselecteerde missen ontegensprekelijk werden meegegeven aan Alamire.

Kennelijk leverde Alamire in de jaren 1528–31 in 's-Hertogenbosch nog een ander handschrift af, en wel bij de Sacramentsbroederschap. De ongedateerde betaling voor dit boek is in twee administraties te vinden, de ene voor de kerkfabriek en de andere voor de broederschap zelf:[25]

> "Voer eenen zanckboeck betaelt alamiere xviij gulden" (kerkfabriek)

24 Het gaat om de volgende zeven missen: Willaert/Hesdin: Missa Benedicta es (Ms. 153, nr. 1), Willaert: Missa Sine nomine (Ms. 153, nr. 2), Courtois: Missa Urbs beata (Ms. 153, nr. 6), Courtois: Missa Emendemus in melius (Ms. 153, nr. 7), Moulu: Missa de Sancto Stephano (Ms. 154, nr. 3), Anoniem: Missa N'avez point veu (Ms. 154, nr. 6), Moulu: Missa Alma redemptoris mater (Ms. 154, nr. 9).

25 Roelvink, Gheerkin de Hondt, 222.

> "Van eenen zangboeck betaelt Alamiere xviij gulden" (sacramentsbroederschap)

Alamire was in 's-Hertogenbosch in juli 1530, in januari 1531 en in juli 1531, en zal dus van de gelegenheid gebruik hebben gemaakt om ook andere opdrachten te verwerven. De achttien gulden die de Sacramentsbroederschap betaalde voor dit zangboek is precies hetzelfde bedrag dat de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap betaalde voor het door de gezworen broeders bestelde handschrift.

Na levering van de nieuwe muziekboeken werd een laatste voorbereiding getroffen voor succesvol gebruik in de praktijk. Er werd een draaibare lessenaar besteld met ruimte voor twee handschriften, aan elke zijde één.[26] Vermoedelijk werd één zijde gebruikt voor het koorboek met meerstemmige muziek en kon op de andere zijde een handschrift met gregoriaanse gezangen worden geplaatst. Voor de antifonale uitvoering van gregoriaans in vespers, metten en uitvaarten, maakten de zangers gebruik van twee ijzeren lessenaars.[27]

II.3 DE IDENTIFICATIE VAN DE ALAMIREBOEKEN IN HET ARCHIEF VAN DE BROEDERSCHAP

De koorboeken met meerstemmige muziek van de broederschap die de tand des tijds hebben doorstaan, werden door Albert Smijers beschreven in 1940.[28] Smijers was ook de eerste om de betalingen aan Alamire uit 1531 in verband te brengen met Mss. 153, 154 en 155 (*olim* 72A, 72B en 72C) uit het archief van de broederschap.[29] Hoewel later zou blijken dat deze handschriften inderdaad onderdeel uitmaken van het Alamirecomplex, is Smijers' identificatie niet helemaal probleemloos gebleken. Uit de eerder besproken betalingen in de rekeningboeken is op te maken dat Alamire in 1531 vier koorboeken in 's-Hertogenbosch heeft geleverd:

26 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (rek. 1531/32)", 91; Roelvink, Gegeven den sangeren, 340 nr. 49.
27 Smijers, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII" (rek. 1531/32)", 91; Roelvink, Gegeven den sangeren, 340 nr. 50.
28 Smijers "Meerstemmige muziek".
29 De voormalige nummering 72A, 72B en 72C stamt uit de catalogus van het archief van de broederschap uit 1874 (Van der Does de Bije, Catalogus van het archief). Hoewel de meeste archivalia van de broederschap berusten in het Brabants Historisch Informatie Centrum (BHIC), worden de koorboeken met de meerstemmige muziek nog steeds tentoongesteld in het broederschapshuis aan de Hinthamerstraat.

- twee boeken die samen zestien missen bevatten en waarvoor twaalf gulden werd betaald
- een derde boek dat door Alamire werd aangemerkt als zijnde "beter" en dat negen gulden kostte
- een vierde boek met acht missen waarvoor achttien gulden werd betaald

De enige boeken met meerstemmige muziek uit het archief van de broederschap waarvan is vastgesteld dat ze door kopiisten zijn vervaardigd die werkzaam waren voor Alamire zijn de manuscripten 153–55. De andere handgeschreven koorboeken met uitsluitend polyfoon repertoire in het archief werden vermoedelijk geschreven door Philippus de Spina en dateren alle van na 1540.[30] Als men de manuscripten 153–55 vergelijkt met de beschrijvingen van de vier Alamireboeken in de rekeningen, wordt meteen duidelijk dat geen van deze drie koorboeken het vierde boek kan zijn dat Alamire leverde op 22 juli 1531. De Mss. 153–55 hebben veel met elkaar gemeen en behoren tot de soberste handschriften uit het Alamirecomplex. Het zou volstrekt onbegrijpelijk zijn als de broederschap voor één van deze handschriften het exorbitante bedrag van 18 gulden had betaald. Dit betekent dat het vierde boek uit 1531 niet langer in het archief van de broeders berust. Mogelijk is het ooit, en dan vermoedelijk al in de zestiende eeuw, van de hand gedaan.[31] Maar zelfs als dat zo is, moet het handschrift vandaag de dag als verloren worden beschouwd: geen van de bekende handschriften uit het complex lijkt met de details uit de rekening post overeen te komen.[32] Dit zou de identificatie van de resterende Alamirehandschriften van de broederschap eenvoudiger moeten maken. Er zijn immers drie koorboeken in het archief die zijn herkend als producten uit de kring rond Alamire en de rekeningen van 1531 beschrijven naast het zojuist vermelde boek van 18 gulden de levering van drie andere handschriften door Alamire. Een probleempunt

30 Zie over deze boeken, Smijers, "Meerstemmige muziek", 9–14, 19–24, en met name Roelvink, Gegeven den sangeren, 127–45.

31 Getuige een aantekening uit 1758 in Ms. NL-SH 152, een liturgisch handschrift van de broederschap dat in de jaren 1529–64 tot stand was gekomen, werd in de achttiende eeuw een deel van het boekenbestand van de broederschap verdeeld onder de leden (Smijers, "Meerstemmige muziek", 27). Het is echter uiterst onwaarschijnlijk dat het kostbare Alamireboek op deze wijze verloren is gegaan, want andere koorboeken met meerstemmige muziek van de jaren 1530–50 berusten nog altijd in het archief van de broederschap.

32 Zie over verloren gegane handschriften uit het Alamirecomplex, Meconi, "The Unknown Alamire"; het koorboek van 22 juli wordt hier opgevoerd als Ms. Z op p. 38.

is evenwel dat niet alle details uit de rekeningen precies overeenkomen met de koorboeken zoals ze bewaard zijn gebleven.[33]

Appendices 4 en 5 geven een gedetailleerd overzicht van de inhoud van Mss. 153–55. Teneinde te kunnen beoordelen welke rekeningposten met welke van deze drie koorboeken in verband kunnen worden gebracht, is het zinvol om de karakteristieken van de boeken kort samen te vatten:

Ms. 153	152 papieren vellen	7 missen en een tekstloos fragment
Ms. 154	169 papieren vellen	8 missen en een O salutaris hostia
Ms. 155	172 papieren vellen	8 missen van Mouton en 8 motetten

Het eerste dat opvalt is dat er feitelijk maar één handschrift is dat het "betere" koorboek van 28 januari 1531 kan zijn: Ms. 155. Dit is het enige van de drie boeken dat immers iets extra's biedt. Daar waar in Ms. 153 alle en in Ms. 154 vrijwel alle missen van elkaar worden gescheiden door een blanco opening, zijn in Ms. 155 al deze openingen benut voor het kopiëren van motetten. De acht motetten die hiervoor gebruikt zijn, werden zonder twijfel geselecteerd op basis van het feit dat ze op één opening konden worden genoteerd, waardoor het koorboek uiteindelijk niet veel omvangrijker werd dan Ms. 154. Wat de uiterlijke verschijning betreft – kalligrafie, verluchting, boekband – wijkt Ms. 155 niet veel af van de andere koorboeken, maar merkwaardigerwijs laat de esthetische kwaliteit van het manuscript, met name in het tweede gedeelte dat door een tweede tekstschrijver werd verzorgd, te wensen over. Dat het manuscript desalniettemin in de rekeningen van de broeders werd omschreven als "beter" dan de twee eerder bestelde handschriften zou een zakelijke slimmigheid van Alamire kunnen zijn geweest (zie boven). De zestien pagina's extra muziek verklaren in elk geval nauwelijks het prijsverschil van 50%.

Men kan zich overigens afvragen hoe het kwam dat Alamire dit boek in 's-Hertogenbosch kwam aanbieden. Het lijkt onwaarschijnlijk dat dit soort koorboeken met het oog op de markt werd voorbereid en dat pas na de voltooiing ervan een koper werd gezocht. Het ligt meer voor de

33 Zie hierover ook Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 206–13 en Roelvink, "'s-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, MS 72A–C".

hand te veronderstellen dat het boek door iemand of door een organisatie was besteld, maar dat de koop uiteindelijk niet doorging. Wat er precies gebeurd is, kan niet meer worden achterhaald, maar het zou geen verbazing wekken als de koop was afgeketst omdat het handschrift niet aan de verwachtingen van de besteller voldeed.[34]

Van de twee Mss. 153 en 154 sluit het tweede redelijk probleemloos aan bij de beschrijving van de in juli 1530 bestelde misboeken.[35] Het koorboek bevat acht missen en wijkt slechts in één detail af van hetgeen in de rekeningpost wordt vermeld: op één van de blanco openingen is een kort motet toegevoegd: een zesstemmige zetting van het *O salutaris hostia*. Het motet is gekopieerd door de kopiist die ook de rest van het boek verzorgde en moet dus haast wel op verzoek van de zangers zijn opgenomen. Opmerkelijk is wel dat de tekst van dit *O salutaris*, vermoedelijk nadat het boek in 's-Hertogenbosch geleverd was, in een andere hand is geschreven. Dat de rekeningpost van juli 1530 niets over dit motet meldt, hoeft niet te verwonderen. De details van de opdracht waren vastgelegd in een schriftelijke overeenkomst en de rekeningpost, die primair bedoeld was om de financiële transactie te administreren, vermeldt slechts de hoofdlijn van die opdracht, namelijk dat de twee boeken zestien missen zouden bevatten.

Een iets groter probleem doet zich voor met Ms. 153. Ook dit boek zou acht missen moeten bevatten, maar het bevat er slechts zeven en een kort tekstloos fragment. Over dit fragment (fol. 153) is meer te melden, maar voor nu volstaat het op te merken dat het onmogelijk het overblijfsel kan zijn van een achtste mis die in het boek opgetekend zou moeten zijn. De vraag is of Ms. 153 desondanks een van de twee misboeken is die besteld werden in juli 1530.

Allereerst valt op dat Ms. 153 zestien bladen minder telt dan Ms. 154 en 20 bladen minder dan Ms. 155 oorspronkelijk bevatte. Een mis beslaat in Mss. 154 en 155 gemiddeld 20 à 21 bladen. Als dat aantal wordt

34 Roelvink heeft gesuggereerd dat Ms. 155 wellicht niet het "betere" boek was, maar dat dit op andere wijze in het archief van de broederschap terecht is gekomen (Gegeven den sangeren, 122, "The Alamire Manuscripts", 210–13 en Gheerkin de Hondt, 214). Ze vraagt zich af of het boek niet persoonlijk besteld zou kunnen zijn door bijvoorbeeld een of meer van de gezworen broeders, net als het extra boek dat Alamire in de zomer van 1531 leverde. Dat lijkt echter onwaarschijnlijk, want ook in dat geval zou de betaling van het boek in de rekeningen van de broederschap geadministreerd zijn. Bovendien zou in dit scenario een bijkomend probleem ontstaan, omdat het "betere" koorboek dat de broederschap aanschafte dan later, opnieuw zonder sporen te hebben nagelaten, ook weer uit het archief verdwenen moet zijn.

35 Tot deze conclusie komt ook Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 206.

opgeteld bij de 153 oorspronkelijke folio's die Ms. 153 nu nog omvat, komt men op een omvang uit die vrijwel gelijk is aan die van Ms. 155 en die de omvang van Ms. 154 dicht benadert. Het punt is echter dat Ms. 153 geen sporen vertoont van een mis die in de loop der tijd uit het boek verwijderd is. Is het dan wellicht denkbaar dat het boek nooit acht missen heeft omvat en van het begin af aan slechts zeven missen bevatte? Dit blijkt niet het geval te zijn. Toen de boeken geleverd waren, werd de schrijnwerker immers opgedragen om een bordje te maken waarop de titels van de *zestien* bestelde missen waren vermeld. Dat Alamire dus daadwerkelijk alle meegegeven missen heeft laten kopiëren mag worden aangenomen.

Met betrekking tot de identificatie van Ms. 153 betekent dit dat er twee opties zijn: óf Ms. 153 is niet een van de bestelde boeken en bevat daarom geen acht missen, óf het is wel een van de bestelde boeken en is indertijd keurig volgens voorwaarden afgeleverd maar later van een van de acht missen ontdaan.

Het eerste scenario is, hoe aantrekkelijk het misschien op het eerste gezicht mag lijken, niet heel waarschijnlijk. Er kan namelijk geen twijfel over bestaan dat het hier om een boek uit het Alamirecomplex gaat en wel om een boek dat in dezelfde tijd moet zijn ontstaan als Mss. 154 en 155. Als Ms. 153 toch niet een van de twee bestelde misboeken zou zijn, betekent dit dat een van de bestelde, en geleverde, boeken met acht missen in de loop der tijd uit het archief van de broederschap verdwenen moet zijn en dat Ms. 153 door de broeders moet zijn verworven zonder dat hiervan sporen zijn nagelaten in de rekeningen. Er is geen rekeningpost waaruit blijkt dat de broederschap nog een extra boek van Alamire kocht, hetgeen betekent dat als het boek toch in het bezit van de broederschap is gekomen, dit gebeurd zou moeten zijn via een tussenpersoon. Dat zou dan een tussenpersoon moeten zijn die bemiddeld genoeg was om voor eigen genoegen en op eigen risico een koorboek aan te schaffen van zes gulden of meer. Dat lijkt al met al een geforceerd scenario, temeer daar het repertoire van het handschrift, met onder meer missen van Willaert en Courtois, dermate specifiek en weinig karakteristiek voor Alamireboeken in het algemeen is, dat het wel besteld moet zijn op speciaal verzoek.

Alleen al om deze redenen is het goed de optie te overwegen dat Ms. 153 wel een van de bestelde misboeken is en dat een van de missen in de loop der tijd uit het boek verwijderd is. De catalogus van het archief

van de broederschap uit 1874 meldt niets over de staat van de drie koorboeken maar wel dat de drie boeken samen 23 missen bevatten.[36] Toen de handschriften in de vroege twintigste eeuw langzaamaan weer in de publieke belangstelling kwamen, waren ze er niet al te best aan toe. Op een foto van de eerste opening van Ms. 153 in het vijfde deel van Kronenburgs *Maria's heerlijkheid in Nederland* uit 1907 is te zien dat het papier flink beschadigd en provisorisch hersteld is. Anton Averkamp kwam de koorboeken in de jaren 1910 op het spoor en kreeg het voor elkaar om Ms. 153 geheel te laten fotograferen.[37] Dat had wel wat voeten in aarde, want voor die fotosessie moest een kist worden gemaakt waarin het boek veilig kon worden getransporteerd en moest een verzekering worden afgesloten.[38] Averkamp gebruikte de foto's voor zijn editie van de aan Willaert toegeschreven *Missa Benedicta es*.[39] In zijn introductie tot die editie meldt Averkamp dat bepaalde folio's van het boek verkeerd ingebonden waren, hetgeen inderdaad te zien is op microfilms die van het handschrift zijn gemaakt voordat de boeken werden gerestaureerd in de jaren 1980.[40] Hieruit mag worden afgeleid dat de koorboeken – in elk geval Ms. 153 – al voor 1912 een keer hersteld moeten zijn. Als het resultaat van die "restauratie" was dat twee folio's op de verkeerde plek in het boekblok terecht zijn gekomen, moet de conclusie zijn dat er in elk geval enkele (fols. 8–10), maar misschien wel meer bladen uit het handschrift los waren gekomen en dat die opnieuw moesten worden vastgezet. Of de bladen opnieuw zijn vastgeplakt of dat er sprake was van herbinding, is niet meer vast te stellen, maar dat het boek in slechte staat was, mag duidelijk zijn als men ziet hoe ingrijpend de restauratie van de jaren 1980 was. Mss. 154–55 hebben ook te lijden gehad. Van Ms. 154 ontbreekt het

36 Van der Does de Bije, Catalogus van het archief, 15.

37 Averkamp was een van de langstzittende bestuursleden van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Hij werd bestuurslid in 1897, vice-voorzitter in 1913 en uiteindelijk voorzitter van 1927 tot aan zijn dood in 1934 (zie Reeser, De Vereeniging, 80). Hij was geschoold als zanger en verwierf faam met zijn vocaal ensemble "Klein-Koor A Cappella" waarmee hij werk van Dufay tot Diepenbrock uitvoerde. Het koor maakte furore met werken uit de renaissance. Voor meer informatie over Averkamp en zijn koor, zie Van Oorschot, "Averkamp, Antonius (Josephus), Anton" en Van Langen, "Anton Averkamp", 148–51.

38 Voor de details van deze operatie, zie de brieven van Averkamp aan de voorzitter van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, dr. Daniel François Scheurleer, die het fotograferen van het boek financierde. Den Haag, Nederlands Muziek Instituut 008: Archief van D.F. Scheurleer, inv. nr. 140G Correspondentie 1882–1918; map correspondentie VNM 1908–18, A-M: 42 brieven van Averkamp aan Scheurleer; zie brieven van 18 juni 1912, 30 augustus 1912, 1 oktober 1912, 15 maart 1914, 29 september 1914, 11 oktober 1914 en 5 november 1914.

39 AverkampW. De foto's die van het manuscript werden gemaakt, werden later in de bibliotheek van de vereniging opgenomen; zie Smijers, "Meerstemmige muziek", 16.

40 Exemplaren van deze films worden bewaard in de universiteitsbibliotheek van Utrecht (MUZ-mifi 3 F 7/8/9).

tweede blad van La Rues *Missa Cum jocunditate* (fol. 2B). Dat blad had op de rectozijde de contratenor en bassus van het eerste Kyrie en was zonder twijfel versierd met een fraaie initiaal als tegenhanger voor die op de tegenoverliggende zijde. Of het blad omwille van die initiaal verwijderd is of dat het ooit is losgeraakt en vervolgens verloren is gegaan, is niet bekend. In Ms. 155 ontbreken maar liefst vijf bladen: het blad met de superius en tenor van Kyrie I van de *Missa Tua est potentia* (fol. 1C), de eerste drie bladen van de *Missa L'oserai je dire* (fols. 68C–70C) en het laatste blad van het Credo van de *Missa Dictes moy* (fol. 105C). Op de microfilm van voor de restauratie is te zien dat ook in dit koorboek een blad verkeerd ingebonden was (fol. 91), hetgeen de moderne foliëring op de verkeerde zijde van het blad verklaart. De film laat geen sporen zien van uitgescheurde bladen, hetgeen doet vermoeden dat ook Mss. 154 en 155 een eerdere restauratie, en mogelijk herbinding, hebben ondergaan.

Toen Smijers in 1940 zijn inventarisatie van de koorboeken publiceerde, merkte hij op dat de koorboeken "eenige jaren geleden" nog waren gerestaureerd.[41] Het is mogelijk dat hij hiermee doelde op de restauratie van voor 1912, maar wellicht verwees hij naar een latere herstelbeurt, waarvan in dat geval opnieuw geen verslag is te vinden.

Een laatste spoor van de wat onduidelijke historie van Ms. 153 is het laatste oorspronkelijke vel van het koorboek: een blad met twaalf onbeschreven notenbalken op de rectozijde en ongeteksteerde muziek op de versozijde (fol. 153A). De ongeteksteerde muziek is enkele jaren geleden door Peter Urquhart geïdentificeerd als fragmenten van een anoniem overgeleverde *Missa Du bon du cueur*.[42] De muziek is genoteerd door de kopiist die ook de rest van Ms. 153 schreef. Toch kan dit blad niet het laatste restant zijn van de verloren achtste mis uit het koorboek, al was het maar omdat een zijde van het blad onbeschreven en het fragment zelf ongeteksteerd is gebleven.

Het mag duidelijk zijn dat Ms. 153 op diverse momenten voor de grote restauratie van de jaren 1980 onder handen is geweest van boekbinders en/of restaurateurs. Het is ook duidelijk dat de nu ontbrekende mis niet

41 Smijers, "Meerstemmige muziek", 9.

42 Zie Urquhart, "Remarks on Some Chansons by Jean Mouton", 45–52, 60–63. Urquhart maakt aan de hand van een reconstructie van ontbrekend materiaal aannemelijk dat de fragmenten uit Ms. 153 afkomstig zijn uit twee verloren gegane delen van het Agnus dei van de Missa Du bon du cueur, die mogelijk van de hand is van Noel Bauldeweyn (zie Bernadette Nelson, "The Missa Du bon du cuer"). Voor een opname van deze mis, zie Centaur 2018.

tijdens een van die ingrepen uit het boek verwijderd is. Mocht zoiets voor de reeks ingrepen wel gebeurd zijn, dan is het goed mogelijk dat de sporen daarvan door de latere herstelpogingen onzichtbaar zijn gemaakt. Hoewel op basis van de huidige staat van het boek niet kan worden vastgesteld dat een mis uit het boek verwijderd is, lijkt het waarschijnlijk dat dit in de periode vóór 1874 wel gebeurd is. De kans lijkt het grootst dat zoiets dan al in de zestiende eeuw gebeurd moet zijn, hetgeen met het oog op de staat van Ms. 153 vóór de restauratie niet verrast: veel bladen waren aan de randen vergaan, waaruit vermoedelijk mag worden afgeleid dat dit boek van de drie Alamirehandschriften het meest in gebruik is geweest.

Al met al lijkt het verstandig er vooralsnog van uit te gaan dat Smijers het bij het rechte eind had en dat Mss. 153 en 154 inderdaad de in de zomer van 1530 bestelde boeken met zestien missen zijn, en dat boek Ms. 155 in januari 1531 door Alamire als extra boek aan de broederschap werd aangeboden. Daarmee behoren de handschriften 153–54 tot de weinige koorboeken uit het Alamirecomplex die vandaag de dag nog steeds op dezelfde locatie zijn waarvoor ze vervaardigd werden, en Ms. 155 een boek dat vandaag de dag nog steeds in het bezit is van de instantie die het boek van Alamire kocht.[43]

Na 22 juli 1531 komt Alamires naam niet meer voor in de rekeningen van de broederschap. Hij bleef nog enkele jaren actief en leverde voor een aanzienlijk bedrag koorboeken aan het hof van Maria van Hongarije. Op 26 juni 1536 overleed hij. Zijn vrouw Katlijne lijkt hem niet lang te hebben overleefd. De jaarrekening van de broederschap van 1537/38 vermeldt zowel haar inschrijving als buitenlid, als de betaling van haar doodschuld (▶ Appendix 3, nrs. 18 en 19).[44]

▶ p. 121

43 Andere koorboeken die tot deze categorie behoren, zijn de handschriften die vermoedelijk voor paus Leo X werden vervaardigd (V-CVbav 34, V-CVbav 36, V-CVbav 160).

44 De rekeningen vermelden haar als "katherina alamire". Er kan geen twijfel over bestaan dat hiermee Katlijne vander Meeren is bedoeld, die in december 1505 samen met haar man Petrus Alamire een huis met grond en toebehoren in Antwerpen kocht. Zie Schreurs (ed.), De schatkamer van Alamire, 53; Schreurs, "Petrus Alamire", 16.

III CODICOLOGISCHE ASPECTEN

III.1 DE CREATIE VAN EEN KOORBOEK

De drie Alamireboeken van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap zijn de laatste handschriften die getuigen van Alamires activiteiten als leverancier van koorboeken. Uit archiefdocumenten is bekend dat Alamire na het leveren van de handschriften in 's-Hertogenbosch nog langer actief is geweest, maar de muziekboeken die bij die transacties werden verhandeld zijn helaas verloren gegaan.[1] Evenals de meeste andere handschriften die Alamire na 1520 leverde, zijn de boeken uit 's-Hertogenbosch op papier geschreven.[2] De afmetingen van de boeken sluiten nauw aan bij die van vijf andere codices uit het Alamirecomplex die in de jaren 1520 tot stand kwamen.[3]

In de drie boeken van de broederschap komt slechts één type watermerk voor: een versierde letter P met een vierbladig klaverblad. Het watermerk vertoont een sterke gelijkenis met het type Briquet 9835, maar daarin ontbreekt het klaverblad (▶Afb. 1).[4] Het watermerk van Mss. 153–55 is ook in een aantal andere muziekhandschriften uit de Lage Landen aangetroffen. Kennelijk was dit type in de Lage Landen gedurende

▶ p. 102

1 Meconi, "The Unknown Alamire".

2 Voor een recent chronologisch overzicht van de handschriften uit het Alamire complex, zie Meconi, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production", Appendix 2. Onder de complete koorboeken van na "c. 1519–1525", zijn alleen de volgende op perkament geschreven: B-Br 6428, B-Br 15075, B-Br IV.922 en D-Mbs F. In Meconi's overzicht is D-Mbs 7 het vroegste koorboek dat op papier is geschreven. Meconi plaatst het handschrift in de groep "Possibly before September 1517", waarbij moet worden aangetekend dat Flynn Warmington het boek dateert op 1516–18 en dat Herbert Kellman de datering ruimer neemt (ca. 1512–30); vgl. Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 117.

3 De afmetingen van de boeken uit 's-Hertogenbosch zijn als volgt: Ms. 153: 560 x 384 mm; Ms. 154: 555/557 x 385 mm; Ms. 155: 555/560 x 385 mm. Vrijwel dezelfde maatvoering werd ook gebruikt voor B-Br 15075, D-Ju 3, D-Ju 12, D-Mbs 6 en E-MO 766.

4 Een eerste poging tot identificatie van het watermerk werd gedaan door De Beer ("Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 66–67). De Beer geeft het watermerk weer zoals Briquet 9890, maar dat is niet het type dat in de Alamirehandschriften voorkomt. De juiste identificatie volgde later in Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 80. Roelvink geeft in Gegeven den sangeren op p. 114 een afbeelding van het watermerk, maar zonder kettinglijnen, in gereduceerd formaat en zonder aan te geven uit welk boek de tracing is gemaakt.

langere tijd in gebruik voor groot formaat papier (zie Tabel 1).[5] Precieze dateringen zijn vooralsnog niet aan het papier te ontlenen; voor de Alamireboeken uit 's-Hertogenbosch is het met name van belang om te zien dat ze alle drie uit eenzelfde papiersoort zijn samengesteld.

Tabel 1. Koorboeken uit de Lage Landen met hetzelfde type watermerk als Mss. 153–55

Handschrift	Herkomst	Datering	Afmetingen
A-Wn 11778	Alamirecomplex	ca. 1521–25	395 x 280
I-SUss 248	Alamirecomplex	ca. 1521–25	396 x 282
E-MO 766	Alamirecomplex	ca. 1524?	550 x 385
P-Cug 2	Lage Landen	ca. 1530–35	565 x 380
NL-SH 73	's-Hertogenbosch	1544–45	560 x 385
NL-SH 75	's-Hertogenbosch	vroege jaren 1540?	560 x 392
NL-L 1443 (fols. 26–46)	Leiden	midden 16e eeuw	413 x 278

Omdat het papier in Mss. 153–55 in ongevouwen staat is gebruikt, moet het bibliografisch formaat van de boeken worden omschreven als plano.[6] De eerste stap in het creëren van een koorboek was zonder twijfel het samenbrengen van losse vellen in katernen.[7] Dit kon worden gedaan door steeds twee grote vellen (plano)papier aan elkaar te bevestigen waardoor bifolia ontstonden die vervolgens in elkaar gevouwen konden worden om zo katernen te creëren. Of dit ook gebeurde bij de Mss. 153–55 is niet langer vast te stellen omdat bij de restauratie van de boeken in de jaren 1980 de boeken tot losse vellen uit elkaar zijn gehaald. De huidige katernstructuur – een vrijwel systematische opeenvolging van quaternionen (vier bifolia, ofwel acht folio's per katern) – is vrijwel zeker geen afspiegeling van de historische binding van de boeken.[8]

5 Papier van ongeveer de maat 430 x 620 mm ("royal"); voor meer informatie over historische papiermaten, zie Kinross, A4 and Before. Met betrekking tot de watermerken uit NL-SH 157 en NL-SH 158 merkt Roelvink op dat er, vergeleken met de watermerken uit Mss. 153–55, sprake is van niet nader omschreven "kleine afwijkingen […] in details"; zie Gegeven den sangeren, 131.

6 In de koorboeken is op alle bladen een horizontale vouwlijn zichtbaar in het midden, waaruit mag worden opgemaakt dat het papier voor de handschriften in tot folio gevouwen bundels werd verkocht.

7 Voor een gedetailleerd overzicht van het proces van het vervaardigen van een koorboek, zie Schmidt, "Making Polyphonic Books".

8 De katernenstructuur van veel Alamirehandschriften is te vinden in Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire en/of op de website van het project The Production and Reading of Music Sources (https://proms.ac.uk/). Geen van de Alamireboeken uit de periode van ca. 1520 tot 1531 heeft een structuur van (vrijwel) uitsluitend quaternionen.

Na het vormen van de katernen diende het papier te worden voorbereid voor het kopiëren van de muziek.[9] In de eerste fase van dat proces werd de notentekst over de verschillende openingen van de katernen verdeeld. Wat precies op welke openingen moest worden gekopieerd werd door de kopiist, aan de hand van het te kopiëren model, in kleine notities onderaan op het blad genoteerd. Dergelijke aantekeningen, die meestal werden weggesneden tijdens het bindproces zijn nog op verschillende bladen van Mss. 154 en 155 te zien (▶Afb. 2) en komen ook voor in andere koorboeken uit het Alamirecomplex en in latere handschriften.[10] Wanneer in dergelijke aantekeningen tekstfragmenten worden gecombineerd met cijfers, geven de cijfers aan hoeveel notenbalken er op de betreffende opening moesten worden getrokken.[11]

▶ p. 102

Nadat duidelijk was geworden wat precies op welke opening moest worden genoteerd en hoeveel balken daarvoor nodig waren, werd de liniëring aangebracht waartussen de balken werden getrokken. Het betreft doorgaans twee verticale lijnen op een afstand van 27 à 30 cm die blind (Ms. 155) werden aangebracht of die werden getrokken met een loodstift (Mss. 153–54).[12] In de drie boeken werden, waar nodig, soms balken buiten de kolom verlengd. De notenbalken zelf zijn aangebracht met een rastrum van 20 mm hoog.[13] In handschriften die op perkament werden geschreven, zijn met regelmaat prikgaatjes te zien die aangeven op welke hoogte de balken moesten worden getrokken. Zulke gaatjes zijn in Mss. 153–55 nergens te vinden. Er is een theoretische kans dat ze bij de restauratie van de handschriften zijn verdwenen omdat het papier aan de randen veelal werd aangevuld, maar gelet op de soms schuin lopende balken lijkt het er meer op dat deze uit de hand werden getrokken.[14] Bij het trekken van de balken moesten uiteraard inspringingen worden gemaakt aan het begin van nieuwe secties zodat op die plek later cadellen konden worden aangebracht.

9 De koorboeken vertonen nergens katernsignaturen of een oorspronkelijke foliëring.
10 Ze zijn in de verschillende handschriften uit het Alamirecomplex nog (deels) zichtbaar. Zie, bijvoorbeeld, D-Mbs 6 (fols. 6^{r}, 10^{r}–11^{v}, 32^{r}–34^{v}, etc.), D-Mbs 34 (fols. 7^{r}, 9^{r}, 62^{r-v}, 74^{r}, etc.), I-SUss 248 (pp. 107, 121, 136, 201, etc.) en A-Wn 11883 (fols. 20^{v}-29^{r}, 44^{v}–51^{r}, etc.). Voor het gebruik van dergelijke aanduidingen in latere koorboeken, zie Jas, Piety and Polyphony, 129.
11 Zie Roelvink, Gegeven den sangeren, 123–24.
12 De standaard kolombreedte is in Ms. 153 29 à 30 cm, in Ms. 154 27 à 28 cm, en in Ms. 155 28 à 29 cm.
13 Balken die later werden bijgetrokken (zoals in Ms. 153 op fols. 7^{r} en 14^{r}) zijn iets kleiner: ca. 18 mm.
14 Zie bijvoorbeeld Ms. 153, fols. 44^{r}, 45^{r}, 46^{r}.

Het lijkt erop dat deze voorbereidende handelingen allemaal werden uitgevoerd door de muziekkopiist die na de indeling van de katernen en het trekken van de notenbalken aan de slag ging met het kopiëren van de muziek. Het grootste deel van de muzieknotatie in de drie boeken is het werk van twee kopiisten (▶ III.2 Kopiistenhanden).

▶ p. 215

Na het voltooien van de muzieknotatie kon de tekst onder de muziek worden geschreven. In Ms. 153 lijkt dit zonder verdere voorbereiding door een zeer ervaren tekstschrijver te zijn gebeurd. In Mss. 154–55 werd eerst een liniëring aangebracht: onder de balken werden met een fijne loodstift twee horizontale lijnen getrokken op een afstand van 5 à 6 mm, waartussen de tekst werd geschreven.[15] Het schrifttype dat voor de teksten (van de composities, de toeschrijvingen, de stembenamingen, etc.) werd gebruikt is de *littera gothica cursiva formata* (c-cursief), waarin de letters "f" en "s" onder de schrijflijn zakken, de letter "a" in één "verdieping" wordt geschreven en waarin lussen aan de stokken worden gemaakt.[16]

Na het schrijven van de teksten was het tijd om op de daartoe leeggelaten plekken de cadellen aan te brengen.[17] Dit was, normaal gesproken, een taak voor de tekstschrijver, evenals het invoegen van tekstelementen in rode inkt (de zogeheten rubricering). Op de eerste opening van elke nieuwe compositie werden de volgende elementen in rode inkt genoteerd: de namen van de componisten, de stembenamingen, de verwijstekens (in de vorm van een klaverblad), en eventuele canonspreuken en *signa congruentiae*. Op de vervolgbladen werden alleen nog canonspreuken, gregoriaanse *cantus prius facti*, "Duo"-aanduidingen en tacetspreuken in het rood genoteerd.[18]

15 Deze liniëring is niet overal meer zichtbaar maar is op de volgende plaatsen nog duidelijk te zien: in Ms. 154 op fols. 52^{r} ("Crucifixus tacet"), 77^{r} (Crucifixus), 78^{r} (Et iterum), 83^{r} (Pleni), 114^{r} (Kyrie), 143^{v} (Et incarnatus est tacet); in Ms. 155 op fols. 2^{v}–4^{r}.

16 Gumbert, "A Proposal for a Cartesian Nomenclature", 46–47; het schrifttype wordt vaak, minder precies, aangeduid met de term "bastarde".

17 Dit lijkt in elk geval in de drie handschriften van de broederschap de volgorde te zijn geweest. Er zijn evenwel koorboeken waarin ook cadellen bij lege balken zijn aangebracht, waaruit zou kunnen worden opgemaakt dat het schrijven van de cadellen soms voorafging aan het schrijven van de tekst. Zie bijv. B-Br 15075 (fols. 35^{v}–36^{r}, 61^{r}, 128^{v}–129^{r}).

18 In Ms. 153 zijn na de eerste opening van elk werk ook de signa congruentiae van canons steeds in het rood genoteerd. Uiteraard zijn er soms kleine afwijkingen van dit systeem te zien: in Ms. 153 is alleen op fol. 141^{r} het woord "Duo" in het rood; alle andere keren is het in zwarte inkt geschreven. In Ms. 155 zijn de stembenamingen op fols. 46^{v}–47^{r} in het zwart; op fols. 26^{v} en 79^{v} is het woord "Verte" in het zwart. Vanaf fol. 93^{v} is de stembenaming vaak in het rood (maar niet consequent), hetgeen te maken heeft met een wisseling van tekstschrijver.

Tot slot werden op de eerste openingen van de koorboeken door illuminatoren de fraaie initialen met grotesken aangebracht. Daarna kon het boek naar de binder, die de katernen op dubbele bindingen naaide en voorzag van met leer omtrokken eikenhouten platten die van het benodigde beslag werden voorzien.

III.2 KOPIISTENHANDEN

De drie Alamirehandschriften van de broederschap zijn voor het grootste deel het werk van twee ervaren kopiisten die in de jaren 1520–31 in belangrijke mate hebben bijgedragen aan boeken uit het Alamirecomplex: kopiisten F en K.[19] Ms. 153 is in zijn geheel het werk van kopiist F en is daarmee vrij uitzonderlijk binnen het Alamirecomplex.[20] Dezelfde kopiist nam ook de muzieknotatie van B-Br 15075 voor zijn rekening en zijn hand is door Flynn Warmington voorts herkend in een achttal andere handschriften uit het Alamirecomplex die vrijwel allemaal in de jaren 1520 tot stand zijn gekomen.[21] Ook als tekstschrijver heeft hij aan heel wat handschriften uit het Alamirecomplex bijgedragen.[22] Tussen de verschillende missen die hij kopieerde liet de kopiist steeds, zoals wel vaker gebeurde, één opening leeg. Of die blanco opening oorspronkelijk overeenkwam met het eind van het ene en het begin van een nieuw katern, kan niet meer worden vastgesteld.[23] Achterin Ms. 153 is een blad te vinden met lege notenbalken op de rectozijde en ongeteksteerde muziekfragmenten op de versozijde. Deze fragmenten, eveneens in de hand van kopiist F, zijn vermoedelijk delen van het Agnus dei van de *Missa Du bon*

19 Voor de identificatie van kopiistenhanden in de boeken uit het Alamirecomplex, zie met name Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 43, en Kiel, "Overview of the Scribes". De kopiisten F en K waren samen met H en I de belangrijkste kopiisten die bijdroegen aan de Alamireboeken uit de jaren 1520.

20 Dat een compleet koorboek uit het Alamirecomplex door één kopiist werd vervaardigd die zowel de muziek- als de tekstnotatie verzorgde, komt minder vaak voor dan men wellicht zou vermoeden. Zie Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 45, en Kiel, "Overview of the Scribes", 45, waar buiten de Mss. 153 en 154 alleen D-Ju 20 en GB-Lbl Royal 8 G.vii worden genoemd als het werk van één kopiist. Koorboek Ms. 154 is echter, zoals zal blijken, het werk van twee kopiisten uit het Alamire-atelier.

21 Zie Kiel, "Overview of the Scribes", 52. Het gaat hier om A-Wn 4809, A-Wn 9814, A-Wn 11778, D-Mbs 6, D-Mbs F, E-MO 766, V-CVbav Pal. lat. 1976–79 en I-SUss 248.

22 Van kopiist F zijn zowel teksten in de cursiva formata bekend, als in de cursiva libraria. Teksten in de cursiva formata zijn te vinden in D-Mbs F, E-MO 766 en V-CVbav Pal. lat. 1976–79 (alleen de eerste compositie in de stemboeken); voorbeelden van zijn hand in de cursiva libraria zijn te vinden in A-Wn 4809, A-Wn 9814, A-Wn 11778, I-SUss 248 en V-CVbav Pal. lat. 1976–79 (met uitzondering van de eerste compositie).

23 In Mss. D-Ju 3, D-Ju 12, D-Ju 21 en D-Mbs F volgt na vrijwel elke mis een lege opening en begint de aansluitende mis in een nieuw katern. In Mss. D-Mbs 6 en 7 daarentegen, valt de katernscheiding vrijwel nooit samen met het begin van een nieuwe mis.

du cueur.[24] Het lijkt erop dat het hier om een door de kopiist afgekeurd – want onafgemaakt – blad gaat dat mogelijk bedoeld was om als dekblad tegen de binnenzijde van het achterplat te worden geplakt.[25]

De muzieknotatie van Mss. 154 en 155 is het werk van kopiist K.[26] De notatie-elementen waaruit het verschil in schrift met kopiist F het snelst duidelijk wordt, zijn de vorm van de F-sleutel, de uitlopende haarlijntjes links van de c-sleutels, de stand van met name de stijgende stokken, het proportiecijfer 3, het kleine cijfer 3 als trioolaanduiding, de stijgende en dalende vlaggen van de fusae en het subtiele verschil in de G-sleutels.[27] De algehele indruk die men krijgt wanneer Ms. 153 vergeleken wordt met Mss. 154 en 155, is dat de notatie van kopiist K soms wat grover en het notenbeeld gedrongener is en, zeker in Ms. 155 op de pagina's met de motetten, bij tijd en wijle een beetje rommelig.

De vraag wie de teksten van de composities in Mss. 154 en 155 kopieerde is wat lastiger te beantwoorden. De teksten van de missen en motetten in Ms. 155 zijn in twee eenvoudig van elkaar te onderscheiden handen geschreven.[28] De eerste kopiist schreef de teksten van de eerste vier missen en van de zeven motetten;[29] de tweede kopiist schreef de teksten van missen vijf tot en met acht.[30] Het schrift van de tweede kopiist wordt gekenmerkt door in het oog springende lettervormen, zoals de uiterst lange "s" en verschillende hoofdletters, die in geen van de andere Alamirehandschriften uit de periode 1520–31 worden aangetroffen. Als deze kopiist ook verantwoordelijk was voor de cadellen en de rubricering van zijn deel van het handschrift, dan lijkt het erop dat we hier niet met een heel ervaren kopiist te maken hebben.

---

24 Zie Urquhart, "Remarks on Some Chansons by Jean Mouton", 45–52, 60–63.

25 Iets dergelijks is bijvoorbeeld gebeurd in D-Ju 8, waar een blad met op de rectozijde lege notenbalken als dekblad tegen de binnenzijde van het achterplat is bevestigd. Ms. A-Wn 4810 heeft als laatste van een aantal blanco bladen een vel met onbeschreven notenbalken (recto en verso). Wat vaker voorkomt in het Alamirecomplex is dat een boek eindigt met een of meer bladen met onbeschreven notenbalken. Zie, bijvoorbeeld, A-Wn 1783, B-Br 215–16, B-Br 9126, B-Br 15075 en GB-Lbl 8 G.vii.

26 Andere handschriften uit het Alamirecomplex waaraan kopiist K meewerkte zijn A-Wn 9814, A-Wn 11883, A-Wn Mus. 18832 en E-MO 766; zie Kiel, "Overview of the Scribes", 52. Voor latere koorboeken die mogelijk door deze kopiist zijn verzorgd, zie Kiel, "Terminus post Alamire?".

27 Vgl. ook Roelvink, Gegeven den sangeren, 114–15. Dat de muzieknotatie van Mss. 154 en 155 door dezelfde kopiist werd geschreven, is duidelijk. Dit betekent niet dat er geen enkel verschil in notatie is. Wat bijvoorbeeld opvalt is dat de dalende vlaggen van de fusae in Ms. 154 consequent recht zijn, terwijl ze in Ms. 155 niet alleen een fractie korter zijn maar aan het eind ook een haarlijn richting de stok hebben.

28 Het O salutaris hostia, dat later achterin Ms. 155 op een oorspronkelijk leeggebleven opening (fols. 171^{v}–172^{r}) werd toegevoegd, is hier buiten beschouwing gelaten.

29 Fols. 2^{r}–92^{r}, 112^{v}–113^{r}, 132^{v}–133^{r}, 153^{v}–154^{r}.

30 Fols. 92^{v}–112^{r}, 113^{v}–132^{r}, 133^{v}–153^{r}, 154^{v}–170^{r}.

Het schrift van de kopiist die de eerste vier missen en de motetten van teksten voorzag, doet in alle details denken aan de schrijver van Ms. 153: kopiist F. De lettervormen en gebruikte afkortingstekens komen nauwgezet overeen. Aan de hand van de verschillende hoofdletters van het schrift is, zoals Warmington aangaf, al veel af te lezen.[31] Daarnaast vallen speciale trekjes op, zoals het subtiel aaneenschrijven van de letters "s" en "t" (in, bijvoorbeeld, het woord "Christe") en de kleine, puntige voetjes die soms onderaan letters verschijnen, waardoor een bijzonder schriftbeeld ontstaat (▶ Afb. 3). Al met al hoeft er naar mijn idee niet aan te worden getwijfeld dat kopiist F degene is die de eerste vier missen en de motetten in Ms. 155 van teksten voorzag.

▶ p. 103

Wanneer het schrift van Ms. 154 wordt vergeleken met dat van Ms. 153, valt allereerst op dat het schrift van Ms. 154 net iets groter en voller is dan dat van Ms. 153. Dit verschil is vermoedelijk ontstaan door het gebruik van schrijfgerei met een iets bredere penpunt. Als uitsluitend op de vormen van de letters wordt gelet, valt op dat de meeste letters van het schrift van Ms. 154 uitstekend aansluiten bij het schrift van Ms. 153, net als het gebruik van de specifieke afkortingstekens, het aaneenschrijven van de "s" en de "t" en het voorkomen van puntige voetjes zoals in "hominibus" in Afb. 3. Reden voor enige twijfel is er ook en die betreft de vorm van drie letters die in het F-schrift van Mss. 153 en 155 altijd eenduidig was maar nu anders is: de vorm van de letters g, G en D (▶ Afb. 4). Aan de hand van deze verschillen kan voor de veilige optie worden gekozen om de teksthand van Ms. 154 F' te noemen, waarmee recht wordt gedaan aan de sterke overeenkomsten met het schrift van F en tegelijkertijd ook de kleine afwijkingen worden gerespecteerd.[32] De vraag is of dat ook echt nodig is. Zo is het bijvoorbeeld interessant dat kopiist F in Ms. 155 in zijn laatste mis beide versies van de G naast elkaar gebruikt (fol. 72^{r-v}), en dat de nieuwe versie van de hoofdletter D

▶ p. 103

31 Warmington, "A Survey of Scribal Hands", 42. De vergelijking van de twee tekstschriften is gedaan aan de hand van een lettertabel waarin alle lettervormen en afkortingstekens die in Ms. 153 voorkomen, zijn opgenomen. In deze tabel zijn ook afkortingstekens opgenomen, zoals de tilde en de verschillende afkortingen voor "con", "us", "em/um/et/ue", "vir/ver", "per", "qui" en "que".

32 Zoals in Roelvink, Gegeven den sangeren, 113, 115. Het onderscheid dat Roelvink opmerkt m.b.t. de vorming van de lettercombinatie 'ij' in de drie boeken is overigens in werkelijkheid minder helder dan voorgesteld en vooral afhankelijk van de pagina's waarnaar men kijkt. Volgens Warmingtons en Kiels tabel is de tekst van Ms. 154 gekopieerd door kopiist K en zijn de teksten in Ms. 155 het werk van kopiisten F? en K (Kiel, "Overview of the Scribes", 52). Dit kan, in het licht van het bovenstaande, niet correct zijn. Mogelijk is er bij de samenstelling van de tabel iets fout gegaan, want eerder in haar essay merkt Warmington op dat Ms. 153 het enige koorboek is dat in zijn geheel door één kopiist werd verzorgd ("A Survey of Scribal Hands", 45), hetgeen zou uitsluiten dat Ms. 154 ook in zijn geheel het werk van één kopiist was (K).

voorkomt in het *cursiva libraria*-schrift van kopiist F (A-Wn 11778, fol. 88^{r}). Definitieve conclusies zullen pas getrokken kunnen worden als alle aan kopiist F toegeschreven pagina's nauwkeurig met elkaar vergeleken zijn. Tot die tijd lijkt het mij gerechtvaardigd om het tekstschrift van Ms. 154 voorlopig toe te schrijven aan kopiist F.[33]

Net als in Ms. 153 werd in Ms. 154 tussen de verschillende missen steeds een opening onbeschreven gelaten. Eén van die openingen is gebruikt voor een korte, zesstemmige zetting van het *O salutaris hostia*. ▶ p. 202 Zoals eerder opgemerkt (▶ II.3) moet dit haast wel op verzoek van de zangers zijn gebeurd, want de muzieknotatie is in de hand van kopiist K.[34] Merkwaardigerwijs is de tekst van de compositie geschreven in een hand die niet bekend is uit handschriften die tot het Alamirecomplex horen. Het lijkt erop dat de tekst van deze zetting pas werd gekopieerd nadat het koorboek in 's-Hertogenbosch geleverd was. Een kopiist die daarvoor in aanmerking zou kunnen komen is Philippus de Spina. De Spina trad in augustus 1531 in dienst van de broederschap en zou in de jaren 1540 verschillende koorboeken voor de zangers maken. Als de teksthand van het *O salutaris hostia* in Ms. 154 wordt vergeleken met De Spina's hand in Mss. 156, 157 en 158 van de broederschap – waarbij enige voorzichtigheid vanwege de beperkte beschikbaarheid van letters in het *O salutaris hostia* wel geboden is – dan vallen de gelijkenissen snel op.[35] Voor de meeste letters van het *O salutaris* zijn vrij precieze equivalenten in De Spina's schrift te vinden; alleen de letter "h", met zijn naar links afbuigende rechterpoot, schrijft De Spina steeds anders.[36] Daar staat tegenover dat de zeer karakteristieke vorm van de tilde van De Spina ook in het *O salutaris* wordt gebruikt.[37] Waarom de tekst van deze hymnestrofe niet door kopiist F zelf werd geschreven, blijft onduidelijk. Dezelfde Philippus de Spina lijkt ook een andere zetting van het *O salutaris*

33 Jacobijn Kiel gaat er in haar "Terminus post Alamire?" van uit dat de tekst- en muziekhand in Ms. 155 het werk is van kopiist K en herkent die hand vervolgens in de handschriften E-MO 765, E-MO 769, E-MO 771 en E-MO 776. Als F inderdaad de tekstschrijver van Mss. 153, 154 en een groot deel van Ms. 155 blijkt te zijn, zal ook de precieze rol van kopiist K in de totstandkoming van de latere, door Kiel behandelde, koorboeken opnieuw bekeken moeten worden.

34 Merkwaardig is wel dat de notenbalken op fol. 88^{v} met een groter rastrum (22,5 mm) zijn getrokken; op fol. 88^{r} is de hoogte weer gewoon 20 mm.

35 Tot eenzelfde conclusie komt Roelvink, Gegeven den sangeren, 137. Zie over De Spina's carrière bij de broederschap en over de koorboeken die hij schreef, Gegeven den sangeren, 127–50, 138–45.

36 Al komt de afbuigende poot in de hoofdletterversie van de "h" bij De Spina wel voor.

37 De Spina's tilde heeft aan de linkerkant een kleine opening waardoor de afkortingsstreep met de kop van de tekstletter "a" lijkt te beginnen.

hostia te hebben gekopieerd achterin Ms. 155, op een van twee laatste openingen in het koorboek die leeg waren gebleven.[38]

III.3 GROTESKENINITIALEN EN CADELLEN

De handschriften 153–55 behoren niet tot de blikvangers van het Alamirecomplex. Wat versiering betreft zijn de boeken zelfs sober te noemen. De eerste opening van elk boek was verfraaid met geschilderde initialen, maar helaas heeft vermoedelijk juist die verfraaiing ertoe geleid dat twee bladen van die eerste openingen verdwenen zijn. In veel koorboeken uit het Alamirecomplex werd de eerste opening van elke nieuwe compositie – doorgaans een nieuwe mis – verlucht, maar in de boeken uit 's-Hertogenbosch komen na de eerste opening uitsluitend cadellen voor. Daarmee behoren de handschriften overigens nog niet tot de sobersten van het complex.[39] Koorboeken die een schema aanhouden dat vergelijkbaar is met dat van Mss. 153–55 zijn D-Ju 2, D-Ju 21 en het papieren deel van E-MO 766.

De geschilderde initialen aan het begin van de drie boeken laten een genre zien dat karakteristiek is voor de Alamirehandschriften: de groteskeninitialen. Deze letters zijn opgebouwd uit kunstig gedraaide takken, guirlandes en Italiaanse renaissancemotieven, maar vooral ook uit groteske, grijnzende mannenkoppen met opmerkelijke hoofddeksels en frappante attributen.[40] Opvallend aan de grotesken in de koorboeken uit 's-Hertogenbosch is dat een aantal daarvan gebaseerd is op figuren met een bovenlijf en armen – hetgeen de figuren mogelijk maakt om met activiteiten bezig zijn – en dat ze in pasteltinten zijn uitgevoerd.[41] Tegelijkertijd zijn ze deels gebaseerd, of geïnspireerd, op soortgelijke voorbeelden uit andere koorboeken. Zo lijkt het erop dat de K-initiaal uit Ms. 153 op hetzelfde model teruggrijpt als een initiaal die voorkomt in B-Br 15075 (▶ Afb. 5) – al is de doedelzak hier duidelijk een nieuw element – en doet de putto bij de tenor sterk denken aan die in een grotesk uit V-CVbav 36

▶ p. 104

38 Roelvink, Gegeven den sangeren, 137. Het rastrum dat voor de notenbalken van het toegevoegde O salutaris hostia gebruikt werd, had een hoogte van 17,5 mm.

39 In A-Wn 4809 vindt men op de eerste opening geschilderde initialen en daarna op elke eerste opening van een nieuwe mis grote cadellen, maar verder niets. Wel is er steeds ruimte opengelaten voor cadellen, ze werden alleen nooit aangebracht. In A-Wn 4810 en I-SUss 248 zijn alleen op alle eerste openingen van nieuwe werken cadellen aangebracht, maar verder niet.

40 Zie over deze initialen met name As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks".

41 As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 40.

(▶ Afb. 6).[42] Maar ook voor de typische mannenkoppen werden modellen gebruikt waarop naar believen kon worden gevarieerd (▶ Afb. 7 en 8). De pijl in Afb. 8a die de hoed van de narrenkop doorboort zal zonder twijfel een bepaalde betekenis hebben gehad, maar die lijkt nog niet te zijn vastgesteld.[43]

▶ p. 106
▶ p. 108

De grotesken in Ms. 154 introduceren nieuwe motieven: een ridder met een lans waarop een vogel staat (▶ Afb. 9a) en een vrouw met op haar kap een gevleugelde leeuw.[44] In deze twee specifieke illustraties, die volgens Anne Margreet As-Vijvers wellicht gemodelleerd zijn naar voorbeelden uit de boekdrukkunst, zijn onder meer Maximiliaan van Oostenrijk en Margaretha van Oostenrijk, en Jan Back en diens vrouw Adriana van Wylick herkend.[45] Het lijkt echter niet waarschijnlijk dat grotesken als deze gebruikt werden om bestaande personen af te beelden.[46] Overigens is zelfs met het nieuwe element van de ridder de basisvorm van de letter K gebaseerd op die uit andere koorboeken (▶ Afb. 9b). Al deze groteskeninitialen waren zonder twijfel het werk van professionele verluchters. De in zwarte inkt gekalligrafeerde cadellen die men in de rest van de boeken aantreft, werden daarentegen vervaardigd door de tekstschrijvers.[47]

▶ p. 110
▶ p. 110

De vorm van de cadellen die in de koorboeken uit het Alamirecomplex worden gebruikt, gaat terug op verschillende vijftiende-eeuwse voorbeelden. Zo bevat B-Br 5557 in het laatste katern, dat door Rob Wegman in de late jaren 1460 is gedateerd, al voorlopers van deze cadellen en biedt het zogeheten alfabet van Maria van Bourgondië zelfs

42 As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 40.

43 De thematiek van de pijl komt ook, in meer of mindere mate, voor in de grotesken in A-Wn Mus. 15497, B-Br 215–16, B-Br IV.922, D-Ju 3, D-Ju 4, D-Ju 5, D-Ju 8, D-Ju 12, D-Mbs 6 en D-Mbs F.

44 Op zich is deze nieuwe thematiek niet meteen aanleiding om een speciale betekenis van de illustratie te veronderstellen; ook andere handschriften kennen dergelijke unieke elementen, zoals een man met een tulband, een vrouwelijke centaur of een man met een wandelstok (vgl. As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 27).

45 Roelvink, Gegeven den sangeren, 120–21; Roelvink, "The Alamire Manuscripts", 206–7. Jan Back was ridder en heer van Asten en gezworen lid van de Broederschap. Na zijn overlijden in 1509 bleef zijn vrouw de broederschap met schenkingen ondersteunen.

46 Mocht men desondanks menen dat de grotesken bestaande personen uitbeelden, dan moet op zijn minst een duidelijke band tussen de afgebeelde personen en het manuscript worden vastgesteld. Waarom Maximiliaan en diens dochter Margaretha van Oostenrijk – of, zoals Roelvink als alternatief geeft, Karel V en Maria van Hongarije – zouden moeten voorkomen in een koorboek dat in 1530 werd besteld door de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, blijft onduidelijk. Jan Back en diens vrouw, die jarenlang de broederschap hebben gediend en ondersteund, lijken wat dit betreft aannemelijker. Maar ook dit geval is op geen enkel wijze sprake van een duidelijke relatie tussen het koorboek en de veronderstelde patronen. Afgezien daarvan was Jan Back al ruim twintig jaar overleden toen het koorboek werd vervaardigd en kan kennelijk ook geen verklaring worden gegeven voor de gevleugelde leeuw die zich in de kap van de vrouw vastbijt.

47 As-Vijvers, "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", 40.

nog rijkere uitwerkingen van soortgelijk gevormde letters.[48] De cadellen werden in de koorboeken door de tekstschrijvers op de daarvoor leeggelaten plekken aangebracht nadat de teksten van de composities onder de muziek waren geplaatst. De plaatsing van de cadellen verliep volgens een vaste systematiek. De superius kreeg als cadel de eerste letter van de te zingen tekst: in het Kyrie dus doorgaans de letter K en in het Gloria de E (van "et in terra pax"). Dit was voor de tekstschrijver iets om rekening mee te houden bij het plaatsen van de tekst onder de muziek, want in alle superiussecties die een cadel kregen moest de eerste letter van de tekst onder de muziek worden weggelaten en moest de tweede letter van de tekst als een reguliere hoofdletter onder de muziek worden gezet. Als er in een compositie sprake was van een tweede superiuspartij, werd die op dezelfde wijze behandeld. Alle andere stemmen kregen als cadel de eerste letter van hun stembenaming. De rest van de stembenaming werd dan toegevoegd in iets grotere letters dan de reguliere tekst onder muziek.[49] Hoewel dit systeem op zich helder is, leidde het – vermoedelijk omdat het op zoveel verschillende openingen moest worden toegepast – geregeld tot kleine vergissingen. De meest gemaakte fout is dat de tekst van de superius begint met herhaling van de cadelletter, waardoor twee keer dezelfde letter achter elkaar is geschreven.[50] Incidenteel treft men verkeerde cadelletters aan of was tijdens de indeling van het manuscript op een bepaalde plek geen ruimte vrijgelaten voor een cadel.[51]

Zoals eerder opgemerkt, worden in veel Alamireboeken de eerste openingen van elk nieuw werk voorzien van extra verluchting. In de drie Alamireboeken van de broederschap is van deze strategie nog slechts

48 Wegman, Choirbook of the Burgundian Court Chapel, 8, fols. 121^{v}–136^{r} (dit koorboek is online te raadplegen op de website van de Integrated Database for Early Music: https://www.idemdatabase.org/items/show/199). Voor andere voorbeelden, zie Thoss, "Initialen und Bordüren", 151–52. Het handschrift met het alfabet van Maria van Bourgondië (B-Br II.845; https://uurl.kbr.be/1535762) is een zestiende-eeuwse kopie van een origineel dat omstreeks 1480 moet zijn vervaardigd en nu bewaard wordt in Parijs in het Musée du Louvre (Département des arts graphiques, 134 DR–158 DR).

49 In Ms. 155 is op een blad nog een instructie voor de te plaatsen stembenamingen te zien: op fol. 153^{v} staat bij de twee tenorpartijen overdwars: "tenor primus" en "secundus tenor".

50 Zie bijv. Ms. 153, fols. 9^{v}, 15^{v}, 16^{v}, 41^{v}, 50^{v}, 106^{v}, 126^{v}, 137^{r}, 140^{r}, 141^{r}, 144^{v}, 149^{v}, 151^{r}; Ms. 154, fols. 76^{v}, 82^{v}, 83^{v}, etc.

51 Het heeft weinig zin om alle inconsistenties die in de boeken voorkomen hier te noemen. De volgende voorbeelden mogen als illustratie dienen: Ms. 153: fol. 16^{r} (geen ruimte voor een cadel), fols. 56^{v} en 118^{v} (een verkeerde cadelletter in de superius), fols. 108^{r} en 119^{r} (de rest van de stembenaming van de contratenor ontbreekt); Ms. 154: fol. 22^{r} (de eerste letter van "Christe" ontbreekt in de contratenor), in de Missa Quam pulchra es (fols. 63^{v}–87^{r}) is de tweede partij soms wel en soms niet als superiusstem behandeld; fol. 77^{r} (het restant van de stembenaming van de contratenor ontbreekt). Dat in Que celi pandis [O salutaris hostia] initialen ontbreken heeft zonder twijfel te maken met het feit dat de tekst door een andere kopiist is geschreven. In Ms. 155 wordt de systematiek met name ondermijnd door de nieuwe tekstschrijver die vanaf fol. 92^{v} het werk overnam van de eerste kopiist en dit niet erg geordend lijkt te hebben aangepakt.

zeer beperkt gebruik gemaakt. In Ms. 153 zijn op elke eerste opening van een nieuwe mis de cadellen met pastelkleuren ingekleurd en met minimaal penwerk versierd. De K-initiaal van de superiuspartij is ook groter dan die op de andere openingen. Vergelijkbare initialen zijn te vinden in E-MO 766, dat net als Ms. 153 tot de late koorboeken uit het complex behoort.[52] In Mss. 154 en 155 zijn de pastelkleuren en het penwerk achterwege gelaten en is het enige verschil met de andere openingen in de boeken dat de cadellen iets groter en rijker zijn uitgewerkt.

Doorgaans was de tekstschrijver ook degene die de cadellen aanbracht en dit verklaart waarom deze er in verschillende boeken nog wel eens anders uitzien. Een vluchtige blik op de cadellen in koorboeken zoals D-Ju 3 en D-Ju 12 laat al zien dat de cadelstijl van de familie C-kopiisten heel anders is dan die van kopiist Z (zie diens cadellen in A-Wn 4810, B-Br 15075, D-Mbs 6 en Mbs 34).[53] De cadellen die worden aangetroffen bij het tekstschrift van kopiist D (D-Ju 21) zijn iets meer verwant aan de stijl van kopiist Z, maar hebben een eigen karakter door het penwerk en de gezichten die aan letters zijn toegevoegd.

Een alomvattende studie van cadellen in de Alamireboeken is nog niet geschreven en dit is niet de plek om dat onderwerp systematisch uit te werken. Maar ook zonder een detailstudie kan iets worden gezegd over de cadellen in Mss. 153–55. Als ik me beperk tot de verschillende cadellen die voor de letter B werden gebruikt, valt het volgende op: kopiist F gebruikte in Ms. 153 tien verschillende, soms gerelateerde, B-cadellen (▶ Afb. 10a).[54] In Ms. 155 maakte kopiist F gebruik van sjablonen 1, 2, 4, 5, 6, 7 en 9 en voegde daar twee nieuwe aan toe (▶ Afb. 10b). In Ms. 154 gebruikte hij cadellen 1, 2, 4, 5, 6 en 7 uit Ms. 153, nr. 3 uit Ms. 155 en maakte hij twee nieuwe variaties op een bekend sjabloon (▶ Afb. 10c). Cadellen 2 en 4 heb ik tot nog toe alleen aangetroffen in het werk van kopiist F.[55]

▶ p. 111
▶ p. 112
▶ p. 112

52 Zie in het papieren gedeelte van dit handschrift: fols. 19v–20r.

53 Voor een overzicht van de kopiistenhanden die in de Alamireboeken worden aangetroffen, zie Kiel en Warmington, "Overview of the Scribes" en Warmington, "A Survey of Scribal Hands". Omdat niet altijd duidelijk is of kleine verschillen in schrijfwijzen duiden op één of meerdere muziekschrijvers, heeft Warmington sommige van de kopiistenhanden in families geordend.

54 De groot uitgewerkte B-initialen op elke eerste opening van een nieuwe compositie worden hier buiten beschouwing gelaten.

55 De cadellen van kopiist F dienden later als voorbeeld voor Philippus de Spina; vgl. Roelvink, Gegeven den sangeren, 131–35. Volgens Lilian Pruett vormden de cadellen uit de Alamirehandschriften, net als enkele bijzondere stembenamingen en "verte"-aanduidingen, later de inspiratie voor kopiisten van muziekhandschriften uit Centraal-Europa; vgl. Pruett, "Renaissance Central European Sources".

De cadellen van de tweede tekstschrijver in Ms. 155 zijn veel minder zorgvuldig en fraai uitgewerkt. Het lijkt er bovendien op dat de systematiek van de cadellen in relatie tot stemmen en tekst niet altijd even duidelijk was voor hem want hij maakte veel fouten: initialen werden vergeten, cadellen werden vergeten, verkeerde stembenamingen werden genoteerd of stembenamingen werden vergeten, of de tekst begon met een herhaling van de cadelletter.[56] De stembenamingen, die in eerdere delen alleen op de eerste opening van een nieuw werk in het rood waren, zijn hier in de meeste gevallen gerubriceerd en lijken soms wel te zijn aangebracht voordat de cadellen werden geplaatst, met verschillende vergissingen tot gevolg. Waar deze tekstschrijver zichtbaar plezier in lijkt te hebben gehad, was het bedenken van verschillende instructies om het blad om te slaan. Normaal gesproken volstond een eenvoudig "Verte", maar deze kopiist maakte gebruik van een scala aan verschillende aanduidingen (zie Tabel 2).

Tabel 2. "Verte"-aanduidingen in Ms. 155 door de tweede tekstkopiist

Fols.	aanduiding	vertaling
96^{r}, 152^{r}	Vertito	Sla (zo) om
97^{v}, 142^{r}	Vertito folium	Sla het blad (zo) om
100^{r}, 106^{r}, 131^{r}	Verte confestim	Sla terstond om
102^{v}, 152^{r}, 156^{v}	Verte cito	Sla snel om
103^{r}	Verte extemplo	Sla terstond om
117^{r}	Versa pagella indicabit reliquum	Wanneer de bladzijde is omgeslagen, zal ze het overige tonen
95^{v}, 117^{r}, 136^{v}, 140^{v}	Verte mox	Sla weldra om
119^{r}	Vertendo invenies	Door om te slaan zult u het vinden
137^{r}	Verte continuo	Sla onmiddellijk om
141^{r}	Verte et invenies	Sla om en u zult het vinden
143^{v}	Verte absque mora	Sla zonder vertraging om
160^{v}	Vertens invenies	Al omslaand zult u het vinden

56 Enkele voorbeelden mogen hier als illustratie dienen: vergeten initialen (fol. 95^{r-v}); vergeten cadellen (fols. 102^{r}, 107^{r}, 139^{r}, 141^{r}); verkeerde of vergeten stembenamingen (fols. 99^{v}, 101^{v}, 109^{v}, 150^{r}); teksten die beginnen met de herhaling van de cadelletter (fols. 97^{v}, 102^{v}, 131^{r}).

III.4 CORRECTIES EN GEBRUIKSSPOREN

De koorboeken bevatten enkele correcties en sporen van gebruik. Tijdens het kopieerwerk aan de boeken werd al een en ander bijgesteld. Zo werden foutief gekopieerde noten door de kopiist in een zwart blok weggewerkt (Ms. 153, fol. 32^{v}; Ms. 155, fol. 40^{r}) dan wel weggekrabd (Ms. 154, fol. 98^{r}), werd een per ongeluk in rood gekalligrafeerde tekst weggeradeerd (Ms. 154, fol. 41^{v}) of werd een vergeten passage alsnog ingevoegd (Ms. 154, fol. 103^{v}).[57]

Sporen die op zestiende-eeuws gebruik wijzen, slijtage daargelaten, zijn er nauwelijks. Op één plaats is een verkeerd geplaatste canonspreuk doorgestreept (Ms. 153, fol. 111^{r}) en op een andere is de spreuk "Canon Gradatim scande" toegevoegd (Ms. 154, fol. 13^{v}).[58]

Recenter gebruik van de koorboeken heeft ook enkele sporen nagelaten. Het meest in het oog springt de verkleuring van de eerste opening van Ms. 153, die vermoedelijk veroorzaakt is door langdurige blootstelling aan licht. Het boek heeft vermoedelijk lang opengeslagen gelegen in een vitrine bij de miniaturen van de eerste opening. Daarnaast valt op dat een twintigste-eeuwse gebruiker die kennelijk op zoek was naar interessant repertoire, met een paars potlood enkele aantekeningen in de koorboeken heeft gemaakt.[59] Afgezien van enkele andere potloodaantekeningen in Ms. 153 (fols. 104^{v}–105^{r}) en Ms. 154 (fol. 168^{r}), zijn de meeste aantekeningen gemaakt in Ms. 153 ter voorbereiding van de restauratie.[60]

---

57 Merkwaardigerwijs werd bij de invoeging van een vergeten passage in Ms. 154 op fol. 103^{v} een foutje gemaakt; de twee fusae (g-f) moeten semiminimae zijn. In hetzelfde boek is bij de overgang in de superius van fol. 98^{v} naar fol. 99^{v} ook iets fout gegaan en gecorrigeerd; in dit geval zou het, gelet op de kleur van de inkt en de matige kalligrafische kwaliteit, om een latere ingreep kunnen gaan die door een van de zangers is uitgevoerd.

58 De canonspreuk die in Ms. 153 op fol. 111^{r} boven de contratenor was geplaatst, had eigenlijk bij de superius moeten staan. De spreuk is door gebruikers doorgestreept, maar het is niet duidelijk of de zangers hebben begrepen dat de superiusstem in canon moest worden gevoerd. Volgens Roelvink is de spreuk "Canon Gradatim scande" door Alamire zelf toegevoegd ("The Alamire Manuscripts", 213). Sommige letters lijken inderdaad overeen te komen met Alamires cursiva libraria in A-Wn 11778 (fols. 2bis, 71bis), maar ik heb (nog) niet alle karakteristieke lettervormen uit de canonspreuk in Alamires hand kunnen terugvinden.

59 In Ms. 153 zijn op fols. 64^{v}–65^{r} verticale strepen aangebracht in de superius en de bassus om aan te geven welke noten in de perfectie samenvallen. In Ms. 154 is bij verschillende composities in de linkerbovenhoek het woordje "Wel" (fols. 20^{v}, 40^{v}, 111^{v}) of een krul genoteerd (fol. 144^{v}). Eenzelfde krul is ook te vinden in Ms. 155 (fol. 159^{v}). Bij een werk in Ms. 154 is het woordje "Wel" doorgestreept en is "al klaar" toegevoegd (fol. 134^{v}), hetgeen erop lijkt te duiden dat de geselecteerde stukken moesten worden gekopieerd, getranscribeerd, of gefotografeerd. Het is uiteraard niet meer te achterhalen wie deze aantekeningen maakte, maar het is denkbaar dat de aantekeningen van Anton Averkamp zijn die in oktober 1912 de broederschap bezocht om de koorboeken te bekijken en van achttien missen het openingsmotief noteerde (Den Haag, Nederlands Muziek Instituut 008: Archief van D.F. Scheurleer, inv. nr. 140G Correspondentie 1882–1918; map correspondentie VNM 1908–18, A-M: 42 brieven van Averkamp aan Scheurleer; brief van 1 oktober 1912).

60 Deze aantekeningen betreffen ontbrekende bladen en inbindinstructies voor blad 94 dat bij een eerdere restauratie verkeerd was ingebonden (zie Ms. 155, fols. 2^{r}, 67^{r}, 71^{r}, 94^{r-v}, 95^{r}, 104^{r} en 106^{r}).

III.5 RESTAURATIE

Tot wanneer de zangers van de broederschap uit de drie Alamireboeken hebben gezongen is onbekend. Zoals Smijers al aangaf, schafte de broederschap tot het midden van de zestiende eeuw uitsluitend handgeschreven muziek aan. Daarna werd ook gedrukt repertoire gekocht.[61] De grootste aanwinsten van drukken die bewaard zijn gebleven in het archief van de broederschap, zijn het boek met acht missen van George de la Hèle (Plantin 1578) en het eerste missenboek van Philippus de Monte (Plantin 1587).[62] Het lijkt niet heel waarschijnlijk dat de zangers in de laatste twintig jaar van de zestiende eeuw nog regelmatig naar het repertoire van de drie Alamireboeken hebben teruggegrepen. De boeken werden desalniettemin bewaard, want toen in 1874 de *Catalogus van het archief der Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* in druk werd uitgebracht, werden de Alamireboeken daarin omschreven als: "N°. 72. Drieëntwintig missen in drie deelen, groot folio, vijf decimeter zes centimeter lang, op papier, houten band, beslagen met koperen hoeken en sloten, de noten op vijf balken, versierd met miniaturen […]". Na de "herontdekking" van de koorboeken in de vroege twintigste eeuw door mensen als Kronenburg en Averkamp, lijken de manuscripten enkele restauratieve ingrepen te hebben ondergaan. De laatste, grote restauratie vond plaats in de jaren 1980. Het waren de Utrechtse en Amsterdamse hoogleraren muziekwetenschap Willem Elders en Chris Maas die de broederschap in 1975 wisten te overtuigen van de noodzaak van een grondige restauratie.[63] Op initiatief van de toenmalige griffier van de broederschap, Mr. E.M.J.A. Sassen, werd een offerte voor het restauratiewerk gevraagd bij de Koninklijke Bibliotheek van België. Die offerte werd te duur bevonden en vervolgens werd onderzocht of de restauratie verricht zou kunnen worden door het Institut für Buch- und Handschriftenrestaurierung van de Bayerische Staatsbibliothek in München. Het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk, dat een groot deel van de subsidie voor het restauratieproject zou gaan geven, wilde de opdracht echter in

61 Smijers, "Meerstemmige muziek", 23; Roelvink, Gegeven den sangeren, 151–52.
62 Smijers, "Meerstemmige muziek", 24–25, Roelvink, Gegeven den sangeren, 153–55.
63 Archief ILVB, inv. nr. 784, 04-05-1989: brief van Mr. E.M.J.A. Sassen (proost Broederschap) aan Mr. F.J.M. Houben, Commissaris der Koningin in de Provincie Noord-Brabant. De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap was zich in de jaren 1970 nog nauwelijks bewust van het historisch belang van de zestiende-eeuwse koorboeken die in hun archief werden bewaard.

Nederlandse handen houden. Omdat de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag geen ruimte meer had voor de restauratie van de acht koorboeken van de broederschap, kwam men uiteindelijk uit bij het kunstatelier van de Norbertinessen van Sint Catharinadal (Oosterhout), waar eerder al de zes koorboeken van de Leidse Pieterskerk waren gerestaureerd.[64]

In september 1976 omschreef het kunstatelier in een kort document de staat van de boeken en op welke wijze de boekbanden en boekblokken zouden worden geconserveerd en gerestaureerd.[65] De bladen van de boeken zouden afzonderlijk worden genummerd, droog gereinigd en, waar nodig, behandeld tegen verzuring en schimmels. Bij vorige restauraties aangebracht nieuw papier zou worden verwijderd en alle bladen zouden worden aangevezeld om scheuren, gaten en ontbrekende gedeelten aan te vullen en de bladen weer tot het oorspronkelijke formaat terug te brengen. Om de losse bladen weer bijeen te voegen tot katernen zou wellicht de methode worden gevolgd die reeds langere tijd werd toegepast bij het Nationaal Archief van Oslo in Noorwegen en waardoor de rug niet extra verdikt zou worden. Bij inspectie van de boeken was namelijk gebleken dat de bladen van de boeken "in de rug aan elkaar genaaid [waren] tot katernen", hetgeen waarschijnlijk gebeurd was bij een vorige restauratie. Over de boekbanden werd opgemerkt dat die in het verleden al gerestaureerd waren op dusdanige wijze dat er niet veel van de oorspronkelijke banden was overgebleven. Het leer zou van de platten verwijderd moeten worden zodat deze behandeld konden worden tegen houtworm of desnoods vervangen konden worden. De tijdsduur die met de restauratie gemoeid zou zijn, werd geschat op vijf jaar. Het had nog heel wat voeten in aarde voor de uiteindelijke offerte kon worden uitgebracht, maar nadat de zusters op kosten van de broederschap voor een studiereis naar het Institut für Buch- und Handschriftenrestaurierung waren gestuurd, kwam de beloofde offerte uiteindelijk in september 1979. In oktober 1979 werden de nog ongerestaureerde boeken geïnspecteerd door Jan Storm van Leeuwen, conservator boekbanden van de Koninklijke Bibliotheek in den Haag, en op 8 juli 1980 werd een subsidiebedrag van 50% van de restauratiekosten, met een maximum van *f* 114.204, officieel verleend door het ministerie van Cultuur, Recreatie en

64 Archief ILVB, inv. nr. 784: 05-07-1988: brief van Mr. E.M.J.A. Sassen. Over de restauratie van de Leidse koorboeken, zie Jas, Piety and Polyphony, 141.

65 Deze nota is in inv. nr. 784 te vinden als bijlage bij de brief van Sassen van 5 juli 1988.

Maatschappelijk Werk.[66] Daar zouden nog aanvullende subsidies bijkomen van de gemeente 's-Hertogenbosch, de provincie Noord-Brabant, de Algemene Loterij Nederland en Het Prins Bernhardfonds, zodat de hele restauratie bekostigd kon worden.

Op 19 augustus 1988 liet het kunstatelier aan het ministerie weten dat de restauratie van de laatste drie koorboeken was voltooid. Namens het ministerie werd het resultaat beoordeeld door Robert Joost Willink, die de boeken samen met Peter Goddijn, restaurator van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, bestudeerde. De kritiek van Willink en Goddijn loog er niet om:

> Zo werden schutbladen, dekbladen en oortjes niet gerestaureerd en hergebruikt maar geheel vervangen door nieuwe. Annotaties, stempels e.d. zijn hierdoor verdwenen. Veel tekstbladen zijn d.m.v. aanstukken veranderd van formaat. Er werden nieuwe niet bij de oorspronkelijke bindmethode passende kapitalen aangebracht volgen[s] een volstrekt onbekende methode. De boekblokken zijn veel te stijf ingenaaid. En zo zijn er nog enkele punten van kritiek naar het oordeel van de KB [Koninklijke Bibliotheek]. De graduales hebben veel van hun oude glans verloren. Deze behandeling diende, zo was overeengekomen, een bij uitstek conserverend karakter te dragen. Het tegendeel heeft plaatsgevonden.

Willink ging zelfs zover dat hij de zusters liet weten dat hij op grond van deze bevindingen in de toekomst geen gebruik meer zou maken van hun diensten in het kader van het subsidiebeleid van het ministerie. De broederschap kon zich in deze conclusies niet vinden en stelde vervolgens alles in het werk om aan te tonen dat de restauratie was uitgevoerd conform een door het ministerie geaccordeerd plan.[67]

Bij wijze van afsluiting van het restauratieproces ontving de broederschap op 1 mei 1989 een restauratierapport en twee fotoalbums met

66 Naar aanleiding van het bezoek van Jan Storm van Leeuwen werd het in september 1976 omschreven plan van aanpak op enkele punten licht bijgesteld.

67 Zie de verdere correspondentie in inv. nr. 784. De commotie die het rapport van Willink had veroorzaakt, kwam uiteindelijk tot een eind met de uitreiking van de erepenning van de Commissaris der Koningin door Mr. F.J.M. Houben aan zuster Elisabeth Janssens van Sint-Catharinadal in november 1989.

▶ p. 113

impressies van de verschillende fases van de restauratie (▶Afb. 11).[68] De fotoreportage bevestigt in grote lijnen het plan van aanpak zoals dat in 1976 was opgesteld. De koorboeken werden compleet uit elkaar gehaald tot losse (plano)vellen. Veel van de papieren vellen waren flink beschadigd aan de randen en die werden aangevezeld. Op enkele bladen is op de zwarte inkt nu soms een lichte witte zweem te zien, welke veroorzaakt wordt door papiervezels die bij de restauratie zijn achtergebleven.

Om tijdens de restauratie orde in de grote hoeveelheid losse bladen te houden, kreeg ieder vel papier een uniek folionummer. In deze nummering, die linksboven op de rectozijden in potlood werd geschreven, verwijzen de letters A, B en C naar de betreffende boeken. Ontbrekende folio's werden hierin meegeteld. Enkele bladen in Ms. 154 vertoonden scheurtjes in het papier die veroorzaakt zijn door inktvraat. Dergelijke vellen zijn behandeld met Japans papier, dat niet alleen op de aangetaste plekken werd aangebracht maar over het hele vel.[69]

De boekbanden werden uiteengenomen: het leer werd van de platten verwijderd, hersteld en waar nodig aangevuld. De eikenhouten platten werden geconserveerd en het beslag werd gerestaureerd en deels vervangen door nieuwe knoppen en hoekstukken.

Katernstructuur

Voor het binden werden de losse bladen in katernen van acht planovellen samengebracht (▶Afb. 12).[70] Het lijkt er sterk op dat deze katernstructuur niet de historische situatie van de boeken weerspiegelt, maar veeleer de methode volgt die werd gebruikt door het Nationaal Archief

▶ p. 114

68 Inv. nr. 784: brief van 4 mei 1989 van Mr. E.M.J.A. Sassen (proost Broederschap) aan Mr. F.J.M. Houben, Commissaris der Koningin in de Provincie Noord-Brabant. De fotoalbums worden in het archief bewaard onder inv. nrs. 275–76. Het restauratierapport heb ik niet kunnen terugvinden in het archief van de broederschap. Getuige de brief van Mr. Sassen van 4 mei 1989 was het een document "van circa 100 bladzijden, waarin eerst de voorgeschiedenis dezer restauratie wordt vermeld. Vervolgens wordt daarin, voor elk der acht boeken afzonderlijk, gedetailleerd beschreven: in welke staat zij zich bevonden, welke werkzaamheden daaraan werden verricht en welk materiaal daarbij werd gebruikt. Vermeld worden o.m. de lijmsoorten, de samenstelling van de emulsie, gebruikt voor het z.g. 'aanvezelen' e.d., zelfs met de merken van die stoffen; alles in heldere, ook voor niet-vaklieden begrijpelijke taal. Beschreven wordt b.v. hoe het boekblok van de band moest worden en werd gescheiden, het droog reinigen van de bladen, het verwijderen van opgeplakte resten van een vorige, onoordeelkundige restauratie (de bladen zijn toen b.v. in een liturgisch onjuiste volgorde ingeplakt), het bundelen der bladen tot katernen en de werkzaamheden aan banden, sloten en koper beslag." Enkele van de papier-, leer- en metaalrestanten die aan het eind van het restauratieproces waren overgebleven, worden in het archief van de broederschap bewaard onder inv. nr. 274.

69 Zie Ms. 154, fols. 5^{r-v}, 26^{r-v}, 28^{r-v}, 41^{r-v}, 91^{r-v}, 107^{r-v}, 169^{r}. In de Integrated Database for Early Music zijn deze bladen herkenbaar aan de iets donkere, matte kleur.

70 De katernstructuur die bij de restauratie werd gebruikt, is geïllustreerd in de eerder genoemde fotoalbums (zie n. 68).

van Oslo (zie boven). Geen van de boeken uit het Alamirecomplex lijkt gebonden te zijn in uitsluitend katernen van acht bladen (vier bifolia). Zoals zal blijken, werden de Mss. 153–55 vermoedelijk door dezelfde binder gebonden die ook D-Mbs 6 en E-MO 766 afwerkte en die handschriften lijken een katernstructuur te hebben die vooral bestaat uit drie bifolia (zes folio's). De huidige katernstructuren van de drie boeken is weergegeven in ▶ Appendix 5.

▶ p. 138

Foliëring

In zijn beschrijving van de koorboeken van de broederschap vermeldt Albert Smijers dat de drie Alamireboeken ongefolieerd waren.[71] De moderne potloodfoliëring die in de drie boeken rechtsonder op de (meeste) bladen zichtbaar is, werd in of kort voor 1940 aangebracht, mogelijk door Smijers zelf. Dit lijkt althans te mogen worden opgemaakt uit het feit dat Smijers' inhoudsopgave deze foliëring precies volgt, terwijl die in Ms. 153 abusievelijk twee bladen met het nummer "52" heeft (52a en 52b). De foliëring die in het kader van de restauratie werd aangebracht, wijkt in Mss. 153 en 155 van de oudere nummering af omdat alle verloren gegane bladen in de nieuwe nummering zijn meegeteld.[72] In Ms. 155 zijn rechtsonder twee moderne potloodfoliëringen zichtbaar die vanaf fol. 89 gecorrigeerd en met nieuwe nummers uitgebreid zijn. Het is niet duidelijk waarom en door wie de bladen vanaf fol. 89 opnieuw genummerd werden.

Boekbanden

Hoewel de banden van de drie koorboeken verschillende malen gerestaureerd zijn, kan nog altijd worden vastgesteld dat ze uit het atelier van dezelfde boekbinder afkomstig zijn. De eikenhouten platten, die aan de buitenzijden tussen het beslag enigermate vlak afgeschuind zijn, zijn omtrokken met bruin runderleer dat versierd is met een blindstempeling in een ruitpatroon waarin fleurons zijn gestempeld. De boeken hebben aan de boven- en onderzijde twee L-vormige hoekstukken met

71 Smijers, "Meerstemmige muziek", 15–17. De mogelijkheid is overigens niet uit te sluiten dat Smijers met "niet gefolieerd" slechts bedoelde aan te geven dat de boeken geen oorspronkelijke foliëring hebben. In dat geval kan de potloodfoliëring al zijn aangebracht voordat Smijers de boeken beschreef. Geen van de koorboeken uit het Alamirecomplex die in de jaren 1520 werden geschreven, heeft een oorspronkelijke foliëring.

72 Niet duidelijk is waarom in deze nieuwe telling het eerste oorspronkelijke blad van Ms. 153 nummer "2" heeft gekregen.

zijkantbescherming en vijf ronde knoppen met een ronde grondplaat. Het beslag op het achterplat is vrijwel steeds identiek. De boeken hebben een klampsluiting van achter naar voor, met twee penmuiters op het voorplat, twee aanzetstukken op het achterplat en sluithaken. Alle onderdelen hebben een gegraveerde, eenvoudige randversiering.

Het lijkt erop dat Alamire niet alleen met vaste kopiisten werkte, maar ook met vaste boekbinders, want verschillende andere Alamireboeken die in de jaren 1520 werden geproduceerd, werden met soortgelijke banden afgeleverd. Sommige van die banden hebben hun beslag in de loop der tijd (deels) verloren, maar de karakteristieke blindstempeling is nog altijd uitstekend te zien op de banden van bijvoorbeeld A-Wn 11778,[73] D-Mbs 6 (thans zonder beslag)[74] en E-MO 766 (met hoekstukken). Het beslag van de boeken uit 's-Hertogenbosch, en dan met name de knoppen, de hoekstukken en de penmuiters, lijkt sprekend op dat van E-MO 766. Er kan geen twijfel over bestaan dat Alamire de boeken had laten binden voor hij ze kwam afleveren in 's-Hertogenbosch.[75]

De gerestaureerde banden hebben allemaal twee dikke lederen stroken over de rug lopen van voor- naar achterplat die met metalen beslag zijn vastgezet. Het beslag en de aanzet van dit soort stroken zijn nog zichtbaar op de oorspronkelijke band van E-MO 766 (▶ Afb. 13). Ze zijn dus zonder twijfel onderdeel van de oorspronkelijke band en lijken te zijn aangebracht ter bescherming van de rug voor wanneer het boek op de lessenaar werd geplaatst.[76] De katernen zijn bij de restauratie op zes dubbele bindingen genaaid welke als ribben op de rug zichtbaar zijn. Tussen het boekblok en de platten (voor en achter) zijn steeds een modern dekblad en een vrijblad ingevoegd. Het dekblad is daarbij over de inslagen van de leren bekleding geplakt.

▶ p. 114

73 https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2793041&order=1&view=SINGLE

74 https://www.idemdatabase.org/items/show/115

75 Volgens De Beer ("Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch", 69, 71, 73–74) hadden de banden oorspronkelijk een zeemleren rug en is die bij de restauratie in de jaren 1980 vervangen. Hiervoor heb ik geen aanwijzingen kunnen vinden. Geen van de bekende Alamireboeken die hun oude band nog hebben, lijkt oorspronkelijk een zeemleren rug te hebben gehad.

76 Mijn dank gaat uit naar Constant Lem, oud-boekrestaurator van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag, die bevestigde dat dergelijke stroken vaker werd gebruikt, vrijwel uitsluitend bij liturgische boeken, en suggereerde dat ze ter bescherming van de rug op de lessenaar waren bedoeld. Zie Lem, "Partieller Schutzrücken niederländischer Bucheinbände".

IV HET REPERTOIRE

Toen de zangers van de broederschap in 1530 de opdracht kregen om missen te selecteren die in de twee te bestellen koorboeken moesten worden opgenomen, putten ze naar alle waarschijnlijkheid uit repertoire dat in de vorm van losse deelhandschriften beschikbaar was. Interessant met betrekking tot de keus die werd gemaakt, is om te zien welke componisten de voorkeur genoten en of er werken werden geselecteerd met het oog op specifieke gebruiksmomenten in het liturgische jaar. De samenstelling van Ms. 155 verliep, zoals duidelijk is geworden, anders. Dit handschrift werd in afgewerkte staat aangeboden aan de broederschap zonder dat de zangers bij de selectie van het repertoire waren betrokken.

IV.1 DE COMPONISTEN VAN MSS. 153 EN 154

Van de vijftien missen die in de twee bestelde koorboeken bewaard zijn gebleven, zijn er veertien toegeschreven, dan wel toe te schrijven, aan negen componisten (zie Tabel 3). Omdat in dit geval duidelijk is dat de selectie van het repertoire door de zangers is gemaakt, kan de vraag worden gesteld in hoeverre hun keuze afweek van het gemiddelde missenrepertoire dat in Alamirehandschriften wordt aangetroffen. De Alamirehandschriften die in de jaren 1520–31 tot stand kwamen, bevatten samen vierennegentig missen van meer dan achttien componisten (zie Tabel 4).[1]

1 Het gaat hier om de volgende boeken: A-Wn 4809, A-Wn 4810, A-Wn 9814, A-Wn 11778, B-Br 6428, B-Br 15075, B-Br IV.922, D-Ju 3, D-Ju 12, D-Ju 21, E-MO 766, D-Mbs 6, D-Mbs 34, D-Mbs F en I-SUss 248. Ms. A-Wn 11883 is in deze telling buiten beschouwing gelaten omdat het hier een bijzonder convoluut betreft dat vermoedelijk is samengesteld uit fascikels uit verschillende perioden. Het getal vierennegentig betreft het totaal aantal gekopieerde missen. Sommige werken zijn in meerdere handschriften overgeleverd; dergelijke verdubbelingen zijn in Tabel 4 niet meegeteld. Daar waar in de tabel een getal wordt gevolgd door een vraagteken, betreft het een anoniem werk dat in de literatuur op basis van stijl en overlevering aan de componist is toegeschreven. Zie voor deze toeschrijvingen: Kolb, "A New Mass"; Meconi, Pierre de la Rue, 320–21; Milsom and Saunders, "Who Composed the Missa Cueur langoreulx?"; Nelson, "The Missa Du bon du cuer".

Tabel 3. Componisten van de missen in Mss. 153 en 154

Noel Bauldeweyn	1	Antoine de Févin	1	Pierre Moulu	2
Nicolas Champion	2	Mathurin Forestier	1	Jean Richafort	1
Jean Courtois	2	Pierre de la Rue	2	Adriaen Willaert	2

Tabel 4. Componisten van de missen in de Alamirehandschriften uit de jaren 1520

Anoniem	9	Févin	4	Mouton	3
Appenzeller	1	Forestier	3 + 1?	Pipelare	3
Barbireau	1	Gascongne	2	Richafort	1
Barra	1	Isaac	2	Vinders	1
Bauldeweyn	1 + 1?	Josquin	13	Weerbeke	1 + 1?
Champion	1	La Rue	21 + 1?		
Compère	1	Moulu	2		

De best vertegenwoordigde miscomponisten in de late Alamirehandschriften zijn Pierre de la Rue en Josquin des Prez. Van La Rue hadden de zangers voor hun nieuwe koorboeken twee missen uitgekozen, maar van Josquin geen enkele. Eveneens opmerkelijk is dat geen enkel werk van voormalig zangmeester Pipelare werd geselecteerd. De kans bestaat dat de zangers al de beschikking hadden over werk van Josquin en Pipelare in de vorm van fascikelhandschriften en dat niet alles in de twee nieuwe boeken kon worden ondergebracht. Dat de zangers dergelijke deelhandschriften tot hun beschikking moeten hebben gehad, blijkt uit het feit dat de acht missen die ze in 1531 hadden geselecteerd aan Alamire werden meegegeven om te worden gekopieerd (▶ II.2 De koorboeken van 1530–31). Dat zulke fascikelhandschriften eerder verloren gingen dan gebonden koorboeken ligt voor de hand en zou een verklaring kunnen zijn waarom ze niet langer in het archief van de broederschap te vinden zijn.

▶ p. 196

Josquin en Pipelare zijn niet de enige twee componisten die opvallen door hun afwezigheid. De muziek van Brumel († 1512), Compère († 1518), De Orto († 1529), Gascongne (fl. 1517–18), Isaac († 1517) en Weerbeke († na nov. 1517) circuleerde in de jaren 1510–30 volop, maar is in de boeken uit 's-Hertogenbosch niet te vinden. Wat ook uit de selectie van de zangers naar voren komt, is dat ze interesse had in recent repertoire. Vier

van de geselecteerde missen zijn toegeschreven aan Adriaen Willaert en Jean Courtois, twee componisten die rond 1490 geboren waren en van wie in andere handschriften uit het Alamirecomplex nauwelijks of geen werk te vinden is.[2]

Met uitzondering van de twee aan Willaert toegeschreven werken zijn de missen uit Mss. 153 en 154 afkomstig uit drie verschillende muzikale milieus: de Habsburg-Bourgondische kapel, het Franse koninklijke hof en stedelijke centra in Vlaanderen.

De vier composities die vermoedelijk ontstonden in de kring van de Habsburg-Bourgondische kapel zijn de missen *Cum iucunditate* en *Incessament* van Pierre de la Rue (ca. 1452–1518) en de missen *De Sancta Maria Magdalena* en *Sing ich nit wol* van Nicolas Champion (ca. 1475–1533). Van deze twee componisten was Pierre de la Rue de senior. Het lijkt erop dat hij in 1452 of iets later werd geboren in Doornik en zijn opleiding kreeg in de koorschool die was verbonden aan de kathedraal aldaar.[3] Zijn carrière nam een vlucht toen hij in 1492, of misschien al iets eerder, in dienst kwam van de Habsburg-Bourgondische hofkapel van Maximiliaan I, een van de meest prestigieuze vocale ensembles in Europa. Als lid van de kapel zou La Rue door grote delen van Duitsland, Oostenrijk, Spanje en Frankrijk reizen. In de zomer van 1494 werd Filips, de zoon van Maximiliaan en de in 1482 voortijdig overleden Maria van Bourgondië, meerderjarig en bijgevolg landsheer van de Bourgondische Nederlanden. Vanaf dat moment viel de Habsburg-Bourgondische kapel onder het gezag van Filips. Filips trad in 1496 in het huwelijk met Johanna van Castilië (dochter van Ferdinand van Aragon en Isabella I van Castilië), waarmee de basis werd gelegd voor een langdurige verbintenis tussen de Nederlanden en Spanje. Filips overleed echter al op 25 september 1506 en zijn kapel, die met hem naar Spanje was gereisd, dreigde uiteen te vallen. Sommige leden keerden terug naar het noorden, maar anderen – waaronder La Rue – bleven in Spanje in dienst van Johanna. La Rue zou het Spaanse deel van de hofkapel gedurende twee jaar als *primero capellan* leiden. Aan die situatie kwam een eind toen Johanna's

2 De handschriften uit het Alamirecomplex (de drie codices van de broederschap buiten beschouwing gelaten) bevatten geen enkel werk van Courtois en van Willaert alleen diens Pater noster (in V-CVbav Pal. lat. 1976–79). Dat de keus van de zangers op twee missen van Courtois viel, heeft mogelijk te maken met de herkomst van zangmeester Sébastien de la Porte uit Kamerijk, de plaats waar Courtois werkzaam lijkt te zijn geweest.

3 Voor een gedetailleerde beschrijving van La Rues levensloop, zie Meconi, Pierre de la Rue; voor een beknopte versie van zijn biografie, zie Meconi, "Componisten en repertoire", 279–82.

vader, Ferdinand van Aragon, het bestuur van zijn dochter overnam. Pierre de la Rue keerde huiswaarts en werd daar opgenomen in het inmiddels gereorganiseerde noordelijke deel van de hofkapel dat op dat moment in dienst stond van de nog jonge (achtjarige) aartshertog Karel en diens tante Margaretha van Oostenrijk, die als regentes voor Karel optrad tot hij meerderjarig zou worden. Het hof verbleef doorgaans in Mechelen en reisde weinig. Het lijkt erop dat La Rue in deze jaren zeer productief was als componist. Toen Karel in 1515 meerderjarig werd en de kapel zich moest opmaken voor nieuwe reizen naar het Spaanse rijk, bereidde La Rue zijn afscheid voor en trok hij zich terug aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Kortrijk. Hij overleed daar op 20 november 1518. La Rue was zonder enige twijfel de meest productieve componist aan het Habsburg-Bourgondische hof. Zijn oeuvre bestaat uit ongeveer dertig missen, een zestal misdelen, een (bijna) complete cyclus zettingen van het Magnificat, meer dan twintig motetten en ca. dertig wereldlijke werken.

In de Habsburg-Bourgondische hofkapel werkte La Rue jarenlang met de beste musici en componisten die de Lage Landen kende. Een daarvan was Jheronimus de Clibano, de zoon van Nicasius de Clibano die lang aan de broederschap verbonden was geweest (▶I.5). Andere beroemde collega's waren Alexander Agricola, Jean Braconnier, Gilles Reingot, Marbrianus de Orto, Antonius Divitis en ook Nicolas Champion.[4] Champion bracht, net als La Rue, het grootste deel van zijn carrière door in dienst van de Habsburg-Bourgondische heersers.[5] In de rekeningen komt zijn naam veelal voor als "Clais le Liégois", waaruit vermoedelijk mag worden afgeleid dat hij afkomstig was uit Luik. Zijn dienstverband in de *grande chapelle* begon op 13 november 1501. Net als La Rue diende hij onder Filips, Johanna en Margaretha van Oostenrijk. Toen Karel in 1515 meerderjarig werd en La Rue zich opmaakte om zich uit de kapel terug te trekken, volgde Champion Nicolas de Leesmeester in de Sint-Gummaruskerk van Lier (ten noord-oosten van Mechelen) op als kanunnik-cantor, maar in tegenstelling tot La Rue bleef hij nog enkele jaren betrokken bij de hofkapel. Zo was hij in 1523 gedurende

▶ p. 180

4 Zie Van Doorslaer, "La Chapelle musicale", 142; Meconi, Pierre de la Rue, 77.

5 Zie over Champions carrière, met name, Van Doorslaer, "Nicolas et Jacques Champion" en Schreurs, "Champion"; Meconi, Pierre de la Rue, 73, 77; Ferer, Music and Ceremony, 52, passim. Zie ook Schreurs, "Noel Bauldeweyn", 116.

korte tijd interim zangmeester van de kapel en zocht hij in 1524 voor het ensemble een nieuwe zangmeester en nieuwe zangers. Na 1526 komt zijn naam niet meer voor in de rekeningen en lijkt hij zich definitief te hebben teruggetrokken in Lier, waar hij op 20 september 1533 overleed.[6] Het kleine oeuvre dat Nicolas naliet bestaat uit de twee missen die in Ms. 153 zijn overgeleverd, een incompleet bewaarde derde mis (*Allez regretz*), drie psalmmotetten en een Nederlands lied.[7]

Een ander belangrijk deel van het repertoire van Mss. 153–54 is van de hand van componisten die werkzaam waren nabij of aan het Franse koninklijke hof of daar op een andere manier contact mee onderhielden: Antoine de Févin, Pierre Moulu, Mathurin Forestier en Jean Richafort. Opmerkelijk genoeg is over de levensloop van deze componisten maar weinig bekend.[8] Van Févin weten we dankzij een zeventiende-eeuwse familiekroniek dat hij in Atrecht geboren werd in een familie uit de lagere adel en dat hij als priester en zanger in dienst is geweest van Lodewijk XII.[9] Dezelfde kroniek meldt dat Antoine een oudere broer had met de naam Philippe. Uit andere gegevens blijkt dat Philippe geboren moet zijn in 1468, waaruit weer kan worden afgeleid dat Antoine vermoedelijk rond 1470 het levenslicht zag. Heel oud is hij niet geworden, want in de laatste weken van 1511, of in de eerste dagen van 1512, overleed hij in Blois. Niemand minder dan Jean Mouton herdacht hem in de klaagzang *Qui ne regrettoit le gentil Févin?* Févin liet een oeuvre na van elf missen, drie lamentaties, drie zettingen van het Magnificat, ongeveer twintig motetten en ca. zestien chansons.[10] Vrijwel al zijn missen zijn, samen met een aantal motetten, overgeleverd in de koorboeken van het Alamirecomplex. Ms. 153 bevat zijn *Missa de feria*.

Over het leven van Pierre Moulu is al even weinig bekend. Van 1505 tot ca. 1513 was hij werkzaam als kapelaan in de kathedraal van Meaux,

6 Nicolas kwam uit een muzikale familie: zijn broer Jacobus (Jacques) was als zanger verbonden aan de Sint-Donaaskerk te Brugge (1512–13) voor hij in 1513 zangmeester werd van de Sint-Romboutskerk in Mechelen. Vanaf december 1519 is Jacques werkzaam in de kapel van Karel V, eerst als zanger en later als zangmeester (1524–28). Een laatste betaling aan Jacques is in de hofrekeningen opgetekend op 18 april 1535; daarna vernemen we niets meer over hem. Zie Schreurs, "Champion".

7 Eén van zijn psalmmotetten, het vierstemmige De profundis clamavi, is ook overgeleverd onder Josquins naam, maar de stijl en overlevering van het werk wijzen in de richting van Champion als componist; vgl. NJE 15, Critical Commentary, 151–63.

8 Voor een goed overzicht van de musici die werkzaam waren aan het Franse hof in de late vijftiende en de zestiende eeuw, zie Brobeck, "The Motet at the Court of Francis I".

9 De weinige biografische gegevens over Févin werden al in 1950 samengevat door Kahmann in zijn "Antoine de Fevin", 154–60.

10 Schmidt-Beste, "Févin, Antoine de".

een plaats op ruim 40 km ten noord-oosten van Parijs. Hoewel de rekeningen van het Franse hof, die uiterst incompleet bewaard zijn gebleven, zijn naam niet vermelden, lijkt er weinig twijfel over te bestaan dat Moulu nauwe contacten met het hof onderhield. Zo componeerde hij naar aanleiding van het overlijden van Anna van Bretagne († 9 januari 1514) zijn chanson-motet *Fiere Attropos*. In Moulu's motet *Mater floreat* worden dertien musici, waaronder zeven die in dienst waren van het Franse hof – Longueval, Braconnier, Prioris, Févin, Divitis, Mouton en Hilaire –, opgeroepen om de koning en koningin te huldigen. De tekst van dit motet is lange tijd geïnterpreteerd als een bevestiging van Moulu's banden met het hof, maar recent onderzoek heeft aangetoond dat die mogelijk voor een heel andere gelegenheid werd geschreven.[11] Twee van Moulu's vijf missen zijn bewaard gebleven in koorboek Ms. 154. Daarnaast componeerde hij nog zo'n twintig motetten en zeven chansons.[12]

Over Mathurin Forestier, wiens *Missa Intemerata virgo* in Ms. 154 is overgeleverd, is helemaal niets met zekerheid bekend. Als hij, zoals Lowinsky suggereerde, geïdentificeerd mag worden met Mathurin Dubuysson, dan was hij van 1489 tot 1513 zanger in de Sainte Chapelle in Parijs.[13] Dat Forestier inderdaad actief was in het Franse muzikale milieu is aannemelijk omdat zijn naam in Moulu's motet *Mater floreat* midden in de groep van Brumel, Isaac, Ninot, Bruhier en Mouton is geplaatst. Afgaand op de overlevering van zijn werk moet Forestier rond 1470 geboren en wellicht in de jaren 1530 overleden zijn. Het kleine oeuvre dat van hem is overgeleverd, bestaat uit drie missen, twee motetten en vier chansons.[14]

De laatste componist die in de Alamireboeken van de broederschap vertegenwoordigd is en contacten lijkt te hebben onderhouden met het Franse hof, is Jean Richafort. De carrière van deze componist brengt ons bij die componisten die met name in kerken en kathedralen van stedelijke centra in de Lage Landen werkzaam waren. De eerste vermelding van Richafort dateert van 10 december 1507 en plaatst de componist in

11 Fallows, "Moulu's Composer Motet".
12 Brobeck, "Moulu, Pierre".
13 MacCracken, "Forestier, Mathurin".
14 MacCracken, "The Sacred Music of Mathurin Forestier". Voor de toeschrijving van een vierde, anoniem overgeleverde, mis uit het Alamirecomplex aan Forestier, zie Milsom en Saunders, "Who Composed the Missa Cueur langoreulx?".

Mechelen.[15] Op die dag wordt Willem Richafort als zanger aangenomen door het kapittel en het aanstellingsdocument vermeldt dat Willem de broer was van zangmeester Jean. Hoe lang Jean Richafort op dat moment de post van zangmeester al bekleedde is niet duidelijk. Mogelijk was hij in dienst gekomen nadat de vorige zangmeester, Damianus de Floerbeke, op 5 februari was vertrokken naar de kapel van Karel V. Op 31 augustus 1509 werd Richafort alweer opgevolgd door een nieuwe zangmeester, Noel Bauldeweyn. Over de opleiding en herkomst van Richafort is niet meer bekend dan dat hij clericus uit het bisdom Luik wordt genoemd en dat zijn opleiding tot geestelijke zich dus moet hebben afgespeeld in het gebied dat zich uitstrekt van 's-Hertogenbosch tot Bouillon en van Aken tot Leuven.[16] Na zijn vertrek uit Mechelen lijkt Richafort in contact te zijn gekomen met het Franse koninklijke hof en was hij mogelijk verbonden aan de kapel van Anna van Bretagne. Met de Franse hofkapel lijkt hij een reis te hebben gemaakt naar Italië in 1515/16. Dan duurt het weer enkele jaren voor we hem in archiefstukken aantreffen. In 1528 werd Richafort van Aardenburg naar Brugge gehaald om daar als "basconter" te komen zingen in de Sint-Gilliskerk. Hoelang hij aan die kerk verbonden bleef is onduidelijk, maar in mei 1543 was hij weer ter plekke en volgt dan Adriaen de Landsheere op als zangmeester. Dit zangmeesterschap lijkt een interimaangelegenheid te zijn geweest, want in april 1544 wordt Jan Bart tot nieuwe zangmeester benoemd. Wanneer Bart in 1548 overlijdt, neemt Richafort in juni 1548 zijn oude ambt in de Gilliskerk opnieuw op. In 1550 wordt hij opgevolgd door Jacob Trehout en omdat Richaforts naam daarna niet meer in documenten van de kerk wordt aangetroffen, ligt het voor de hand te vermoeden dat hij in of kort na 1550 is overleden. De muzikale nalatenschap van Richafort bestaat uit drie missen, waarvan de *Missa O genitrix* in Ms. 154 staat opgetekend, twee Magnificats, ongeveer dertig motetten en ca. zestien chansons.[17]

Noel Bauldeweyn, wiens *Missa Quam pulchra es* is opgetekend in Ms. 154, volgde op 31 augustus 1509 Jean Richafort op als zangmeester van de Sint-Romboutskerk in Mechelen.[18] Uit de stadsrekening van 1510/11 blijkt dat Bauldeweyn in dat jaar nog steeds zangmeester was en een

15 Zie over Richaforts carrière met name Andriessen, Die van muziken gheerne horen, 310–14.
16 Andriessen, Die van muziken gheerne horen, 310.
17 Zie Elzinga, "Richafort, Jean".
18 Voor de weinige gegevens die over Bauldeweyn bekend zijn en voor een zorgvuldige interpretatie van de Antwerpse documenten, zie Schreurs, "Noel Bauldeweyn".

vergoeding kreeg uitgekeerd voor "een tabbaert laken". Verdere gegevens ontbreken en het blijft dan ook onbekend tot wanneer hij aan de Romboutskerk verbonden bleef. In december 1514 was hij inmiddels opgevolgd door Jacobus Champion, de broer van Nicolas. De kans bestaat dat Bauldeweyn in 1512 naar Antwerpen ging, waar vanaf dat jaar een meester "Noe" actief was. Deze Noe wordt voor het laatst vermeld in de eerste helft van het jaar 1519. Of Bauldeweyn vervolgens elders een nieuwe positie wist te verwerven of op jonge leeftijd overleed, is onbekend. Zijn bewaard gebleven oeuvre bestaat uit zeven missen, ongeveer tien motetten en een chanson.

Jean Courtois, de componist van de missen *Emendemus in melius* en *Urbs beata* in Ms. 153, was in 1516/17 vermoedelijk als *petit vicaire* verbonden aan de kathedraal van Kamerijk.[19] Met de term *petits vicaires* werd in Kamerijk de laagste rang van volwassen zangers aangegeven,[20] waaruit wellicht mag worden afgeleid dat Courtois in de vroege jaren 1490 werd geboren.[21] In 1524/25 wordt hij zangmeester van de Sint-Petruskerk te Rijsel. De uitgebreide instructies voor de zangmeester van deze kerk vermelden onder meer dat hij de acht koralen, evenals andere bekwame leerlingen van de kapittelschool, diende te onderwijzen in de meerstemmige muziek ("le contrepoint et discant"). Courtois bleef in Rijsel tot in het rekeningjaar 1539/40 toen hij werd opgevolgd door Cornelius Canis, die later carrière zou maken aan het hof van Keizer Karel V.[22] Daarna lijkt hij te zijn teruggegaan naar Kamerijk waar hij in 1540 wordt vermeld als de kapelmeester van Robert de Croÿ, die van 1519 tot 1556 bisschop van Kamerijk was.[23] Waarschijnlijk was Courtois al vroeg in januari 1540, of zelfs iets eerder, in dienst van Robert gekomen, want toen Karel V een Blijde Intrede hield in Kamerijk op 20 januari van dat jaar

19 Wright, "Musiciens à la cathédrale de Cambrai", 212. In de door Wright gepubliceerde lijst van 1516/17 is de naam van de zanger aangegeven als "Courtois"; Wright gaat ervan uit dat hiermee de componist Jean Courtois moet zijn bedoeld.

20 Planchart, Guillaume Du Fay, 12.

21 Youens, "The Last Motet-Chanson", 485.

22 Zie voor de details betreffende Courtois' aanstelling in Rijsel, Bouckaert, "Een tweede koralenstichting", 162, 164. Volgens Wright, "Musiciens à la cathédrale de Cambrai", 217, was Courtois in 1534/35 weer petit vicaire in Kamerijk, hetgeen niet verenigbaar lijkt met de aanstelling in Rijsel. Als in de rekening van 1534/35 net als in die van 1516/17 de naam van de zanger eenvoudigweg is aangegeven als "Courtois", ligt het vermoeden voor de hand dat het hier niet om Jean Courtois gaat. In dat geval moet men zich uiteraard ook afvragen hoe waarschijnlijk het is dat met de "Courtois" van de rekening van 1516/17 wel de componist Jean bedoeld is. Wat voor Jean Courtois' aanwezigheid in Kamerijk pleit, is de overlevering van zijn Missa Urbs beata (Hoc in templo) in F-CA 3, een handschrift dat in de jaren 1520 in Kamerijk tot stand kwam.

23 Van de Meulebroucke et al., "Robrecht van Croÿ".

werd Courtois' motet *Venite populi terrae* uitgevoerd.[24] Hoewel Courtois vandaag de dag niet langer een van de klinkende namen uit de zestiende eeuw is, had hij rond 1550 een zekere reputatie.[25] Zijn oeuvre bestaat uit drie missen, veertien motetten en ongeveer twintig chansons.

De laatste componist wiens naam in Ms. 153 voorkomt valt buiten de bovenvermelde categorieën: Adriaen Willaert. Willaert werd vermoedelijk rond 1490 geboren in of nabij Roeselare. Hoewel hij voorbestemd was om een studie rechten te doen aan de Sorbonne in Parijs, lijkt hij door een kennismaking met Jean Mouton op het pad van de muziek te zijn gekomen. Over zijn scholing is verder niets bekend, maar na zijn studietijd volgt een eerste aanstelling als zanger van kardinaal Ippolito I d'Este van Ferrara (1515–20). Met hem reisde Willaert van Rome naar Milaan en Hongarije. Na de plotselinge dood van Ippolito trad Willaert in dienst van Alfonso I d'Este (1520–25) en later bij diens zoon Ippolito II d'Este (1525–27). In december 1527 wordt hij door doge Andrea Gritti aangesteld tot kapelmeester van de San Marco in Venetië, een post die hij tot aan zijn dood in 1562 zou blijven bekleden. Hoewel Willaerts werken in de jaren 1510 al begonnen te circuleren, is er nauwelijks iets van zijn oeuvre terechtgekomen in de handschriften uit het Alamirecomplex. De twee missen in Ms. 153 zijn een uitzondering binnen het complex, waarin verder alleen het wijdverspreide *Pater noster* te vinden is.[26]

IV.2 JEAN MOUTON EN MS. 155

Het werk van alle hierboven genoemde componisten was geselecteerd door de zangers van de broederschap. Ms. 155 werd door Alamire aan de broederschap aangeboden in voltooide staat. Het repertoire ervan was dus verzameld door of voor een ander gezelschap en wel een vocaal ensemble dat zijn repertoire met werk van voornamelijk Jean Mouton (acht missen, drie motetten) wilde verrijken. Wellicht was dit handschrift vanwege het repertoire interessant voor de broederschap. Onder de missen die voor Mss. 153–54 waren geselecteerd, is immers geen enkel werk van Mouton te vinden.

24 Youens, "The Last Motet-Chanson", 485–86; Dunning, Die Staatsmotette, 327–28.
25 Zo werd hij geprezen door onder meer Gucciardini, Coclico (1552), Claudius Sebastiani (1563) en Hans Müelich (1565/70); zie Meconi, Pierre de la Rue, 303, 308.
26 Over Willaert, zie met name Kidger, Adrian Willaert en Bossuyt, Adriaan Willaert.

De eerste vermelding van Mouton dateert uit 1477 en betreft zijn aanstelling als "écolâtre-chantre" aan Notre Dame van Nesle, niet ver van Amiens.[27] Op basis van deze betrekking mag worden verondersteld dat het geboortejaar van Mouton in de tweede helft van de jaren 1450 moet hebben gelegen. In 1483 was hij inmiddels tot priester gewijd en opgeklommen tot kapelmeester. Ruim tien jaar later (in 1494/95) was hij actief als muziekkopiist en zanger aan de kathedraal van Sint-Omaars, in 1500 als *maistre des enffans* in de kathedraal van Amiens en in 1501 in de Saint-André van Grenoble. In het midden van 1502 trok hij, zonder toestemming, vandaar weg en het lijkt erop dat hij is meegegaan met de kapel van Anna van Bretagne, die in juni 1502 samen met Lodewijk XII de stad bezocht. Tussen 1502 en 1509 kwam Mouton in dienst van Anna en het grootste deel van de rest van zijn leven lijkt hij te hebben doorgebracht aan het hof. Na het overlijden van Anna schoof Mouton vermoedelijk door naar de *chapelle royale* (zijn naam komt voor op de betaalstaten van 1515 en 1518) en diende daar onder Lodewijk XII en Frans I. Hij lijkt niet zozeer de kapelmeester te zijn geweest maar eerder de hofcomponist (zonder de vele verplichtingen van de kapelmeester). Verschillende van Moutons werken zijn voor speciale gelegenheden aan het hof geschreven, zoals de motetten *Non nobis domine* voor de geboorte van de tweede dochter van Anna en Lodewijk in 1510, *Quis dabit oculis* bij het overlijden van Anna en *Domine salvum fac regem* voor de kroning van Frans I in 1515.[28] In zijn laatste jaar aan het hof kreeg Mouton een beneficie in Saint-Quentin en daar werd hij ook begraven na zijn overlijden op 30 oktober 1522. Het epitaaf dat bij zijn graf werd aangebracht omschreef zijn functies als "chantre du roy, chanoine de Thérouanne et de cette église" en geeft zijn volledige naam als "Maistre Jehan de Hollingue [*recte* Holluigue?], dit Mouton".[29] Van Mouton zijn ongeveer 100 motetten, negen zettingen van het Magnificat, vijftien missen en vijfentwintig chansons bewaard gebleven.

Zoals eerder vermeld, werden de lege openingen tussen de missen in Ms. 155 gevuld met motetten die op twee bladzijden konden worden

27 Voor de biografie van Mouton, zie met name Brown en MacCracken, "Mouton, Jean".
28 Zie over deze motetten, Dunning, Die Staatsmotette, 78–82, 86–98, 104–16.
29 Het epitaaf is verloren gegaan en nu alleen nog bekend uit een negentiende-eeuwse publicatie van Ch. Gomart ("Notes historiques", 253). Het lijkt erop dat de auteur zich heeft verlezen – het onderscheid tussen de letters "n", "v" en "u" is in gotisch schrift vaak onduidelijk – en dat het epitaaf "Holluigue" vermeldde, de naam van een gehucht nabij Samer dat vandaag de dag onder de naam Wirwignes bekendstaat.

afgeschreven. Twee van de anonieme werken konden worden geïdentificeerd als motetten van Andreas de Silva (ca. 1475/80–na 1522) en Philippe Verdelot (ca. 1480/85–1527/30?). De namen van deze componisten komen in geen enkel ander koorboek uit het Alamirecomplex voor. Over Silva's herkomst is niets met zekerheid bekend. Waarschijnlijk kwam hij uit Frankrijk en trok hij na zijn opleiding naar Italië, waar hij carrière maakte in Rome en Mantua.[30] Zijn oeuvre bestaat uit vijf missen, een Magnificat, iets meer dan dertig motetten en een chanson. Voor Verdelot is de situatie niet veel anders. Hij werd vermoedelijk geboren in Noord-Frankrijk, maar werkte het grootste deel van zijn leven in Italië in de steden Florence en Rome. Van Verdelot zijn twee missen, een Magnificat, ongeveer zestig motetten, vier chansons en ca. 150 werken op een Italiaanse tekst bewaard gebleven.

IV.3 MISSEN EN MODELLEN

Uit de korte schets van de geschiedenis van de broederschap kon al worden opgemaakt dat de mis- en vesperdiensten in de vijftiende en zestiende eeuw met meerstemmige muziek werden opgeluisterd. Van het Magnificatrepertoire dat in 1496 bij Alamire werd besteld, is niets bewaard gebleven. Kennelijk heeft die verzameling lange tijd volstaan, want pas in de vroege jaren 1540 werd het repertoire voor de vesperdiensten opnieuw op grote schaal uitgebreid.[31] De meeste manuscripten die nu nog in het archief van de broederschap worden bewaard, bevatten voornamelijk – grotendeels zelfs uitsluitend – meerstemmige missen. In enkele gevallen kan uit het muzikale materiaal dat in die missen is uitgewerkt, worden afgeleid voor welke dienst of voor welk moment in het liturgische jaar de compositie kon worden gebruikt. Vaak is zoiets echter onmogelijk en het lijkt erop dat de zangers de behoefte hadden aan composities die meermaals per jaar, bij verschillende gelegenheden, konden worden uitgevoerd. Tot deze laatste werken horen bijvoorbeeld de missen die gebaseerd zijn op een wereldlijk model.[32]

30 Zie Schmidt-Beste, "Silva, Andreas de"; Rifkin, "Godiamo ci il Papato, poichè dio ci l'ha dato", toelichting bij cd CC 2010.

31 Ms. NL-SH 158; voor een moderne editie van dit handschrift met voornamelijk meerstemmige antifonen, hymnen en zettingen van het Magnificat, zie MMN 8.

32 Informatie over moderne edities van de besproken missen en de daaraan ten grondslag liggende modellen is te vinden in Appendix 4.

Missen gebaseerd op een wereldlijk model

Vijf van de drieëntwintig missen die in de Alamireboeken van de broederschap zijn opgetekend, zijn gebaseerd op een wereldlijk model. Van deze werken valt Champions *Missa Ducis Saxsonie "Sing ich nit wol das is mir leyt"* meteen op, niet alleen vanwege de Duitse liedmelodie, maar ook vanwege de verwijzing naar de keurvorst van Saksen. De melodie waarvan Champion gebruikmaakte was langere tijd alleen bekend uit een andere, anoniem overgeleverde mis.[33] Inmiddels zijn de tekst en melodie van het lied echter ook in een Duits liederenhandschrift uit de jaren 1520 teruggevonden.[34] Het betreft hier twee liedzettingen die oorspronkelijk drie- of vierstemmig waren en waarvan alleen de discantus en de tenor zijn overgeleverd. De tenorpartijen van de twee zettingen zijn, de openingsrusten van de eerste zetting buiten beschouwing gelaten, identiek en laten de oorspronkelijke melodie van het lied zien.[35] De tweede zetting is voorzien van een complete liedtekst die gaat over iemand voor wie zingen een levenselixer is en die zich dat, ondanks het feit dat hij er niet goed in is, niet laat afnemen (▶ Vb. 1).[36] De melodie lijkt enige bekendheid te hebben genoten in het Duitstalige gebied, want nog in 1570 verscheen van Georg Pirger een tekst die op de melodie van "Sing ich nit wol" gezongen moest worden.[37]

▶ p. 115

In de *Missa Sing ich nit wol* klinkt de liedmelodie steeds in de tenor en valt deze door het gebruik van grote notenwaarden op. Aan het begin van elk misdeel wordt de aanhef van de melodie ook in de andere stemmen geciteerd, maar al snel daarna gaan die stemmen hun eigen weg zonder nog aan de melodie te refereren.[38] Tabel 5 laat zien hoe de

33 D-Leu 51 (ca. 1555), Missa Sing ich nit wol, es ist mir leyt. Voor een vergelijking van de twee missen en de melodieversies zoals die in deze werken wordt gebruikt, zie Josephson, "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion', 155–58.

34 Het gaat hier om het handschrift D-Mu 328–31 dat voor 1527 door Bernhard Rem werd gekopieerd. Zie Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270–71; zie ook S279 en S280 in Gasch en Tröster, Ludwig Senfl (c.1490–1543), vol. 1, 632. In de catalogus worden de twee zettingen tentatief toegeschreven aan Senfl (omdat ze temidden van een aantal werken van Senfl zijn overgeleverd in D-Mu 328 en in een oudere stijl zijn geschreven), maar Schwindt is er niet van overtuigd dat Senfl iets met de zettingen te maken heeft.

35 Tenor, fols. 27^{v}–29^{v}; vgl. Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270 n. 35.

36 Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270–71; Schwindt, Maximilians Lieder, 232. De eerste zetting heeft als tekst een incomplete versie van de eerste strofe: "Sing ich nit wol das ist mir layd, / vnd thet es doch recht also gern, / wer da nach meinem syngen fragt, / der möcht es vil lieber empern, / das machet als mein süsser gsang."

37 Georg Pirger, Ein Schon̊new Lied / Jm thon / Sing ich nit wol / so || ist mir leid (Neurenberg: V. Neuber, 1570). Een exemplaar van deze druk wordt bewaard in de Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Yd 7850, nr. 31.

38 Alleen in het Osanna wijkt de componist van deze strategie af door de Duitse melodie in canon te voeren; vgl. Josephson, "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion", 155, 157.

frasen van de liedmelodie in de tenor zijn verwerkt. De componist is gestructureerd te werk gegaan. Zo wordt in het Kyrie, Gloria en Credo na frase 2 steeds het slot van diezelfde frase herhaald (aangegeven in de tabel met [2]) en wordt frase 3 steeds gezongen onder een afwijkend mensuurteken (tempus imperfectum cum prolatione majore).[39] In het Sanctus en Agnus dei is de melodie in twee groepen verdeeld (1-2-3-4 en 5-6-7-8) en wordt de vierde frase twee keer gebruikt.

Tabel 5. Champion, Missa Sing ich nit wol: gebruik van de liedmelodie in de tenor

Kyrie O: 1, 2, [2]	Christe G: 3	Kyrie P: 4, 5, 6, 7, 8
Et in terra O: 1, 2, [2], G: 3		Qui tollis O: 4, 5, 6, 7, 8
Patrem O: 1, 2, [2], G: 3		Et resurrexit O: 4, 5, 6, 7, 8, 7, 8
Sanctus O: 1, 2, 3, 4		Osanna P: 4, 5, 6, 7, 8
Agnus I O: 1, 2, 3, 4		Agnus II O: 4, 5, 6, 7, 8

Het is opmerkelijk om te zien hoezeer de melodie die Champion kende overeenstemt met die van de twee Duitse liederen. De titel van de mis brengt het werk in verband met de keurvorst van Saksen. Gelet op het feit dat Champion in 1533 overleed en de opdracht voor Ms. 153 werd gegeven in 1530, zou de keurvorst van Saksen waarnaar wordt verwezen in theorie zowel Frederik de Wijze kunnen zijn – die regeerde van 1486 tot 1525 – als diens broer Johan de Standvastige die van 1525 tot 1532 keurvorst was. Omdat van Frederik bekend is dat hij een groot muziekliefhebber was en over verschillende handschriften uit het Alamire-atelier de beschikking had – in één waarvan bovendien Champions *Missa de Sancta Maria Magdalena* bewaard is gebleven – en omdat Johan bij zijn aantreden een eind maakte aan het rijke muziekleven aan het hof, kan

39 Het gebruik van dit mensuurteken is een opzettelijke manipulatie waardoor de notenwaarden van de tenor ten opzichte van de omringende stemmen langzamer gaan verlopen.

er geen twijfel over bestaan dat de titel naar Frederik verwijst.[40] Waarom Champion voor dit werk de melodie "Sing ich nit wol" als model koos, is onbekend. Mogelijk had het lied een speciale betekenis voor Frederik en reflecteerde het zijn niet vanzelfsprekende toewijding aan de vreugde van het zingen. Nicole Schwindt gaat nog een stap verder en sluit de mogelijkheid niet uit dat Frederik zelf de auteur van de liedtekst was.[41] Er waren zonder twijfel directe contacten tussen de kapellen van Frederik en van het Habsburg-Bourgondische huis. Zo moeten de ensembles elkaar in 1498 en 1500 getroffen hebben en daarna lijken de contacten, gelet op de Alamirehandschriften die richting Saksen gingen, niet minder te zijn geworden.[42] Het zou kunnen zijn dat tijdens een van deze momenten de relatie tussen het lied en de keurvorst op een of andere manier tot uitdrukking is gekomen en dat dit de aanleiding vormde voor Champion om de mis te componeren. Maar ook in latere tijden kan het lied uiteraard in de Lage Landen terecht zijn gekomen.

De andere missen in de Alamireboeken uit 's-Hertogenbosch die gebaseerd zijn op wereldlijke werken, maken allemaal gebruik van chansons als model. Van deze missen is Moutons *Missa L'oserai je dire* de enige die zijn materiaal ontleent aan een monofoon chanson. Aanvankelijk werd verondersteld dat Moutons mis was gebaseerd op het vierstemmig chanson *L'oserai je dire* uit Petrucci's *Odhecaton*.[43] Theodor Dumitrescu toonde later evenwel aan dat Mouton niet dit chanson maar de eenstemmige melodie die aan dat werk ten grondslag lag gebruikte voor zijn mis.[44] In het chanson *L'oserai je dire* beklaagt een jongedame zich dat ze door haar vader is uitgehuwelijkt aan een volstrekt ongeschikte man en

40 CMM 60, ix. Voor informatie over Frederik de Wijze en de muziek aan zijn hof, zie met name Heidrich, Die deutschen Chorbücher, 256–75, en Herrmann, "… große Lust und Willen zur Musica…"; vgl. ook Ammendola, "Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung", 73–75. Ammendola's opmerking dat de mis in D-Mbs 6 is overgeleverd onder de titel "Missa Sing ich niet wol, es ist mir leyt" (p. 74) is niet juist. Die titel is te vinden in D-LEu 51, de bron van de andere (anonieme) mis die op dezelfde liedmelodie is gebaseerd.

41 Schwindt, "'alle seitten spyel erlernt'", 270–71; Schwindt, Maximilians Lieder, 232.

42 Heidrich, Die deutschen Chorbücher, 261–62, 264; Schwindt, Maximilians Lieder, 170, 232.

43 Petrucci 1501, fols. 31^{v}–32^{r}. Zie Kast, "Studien zu den Messen", 137; Minor, "The Masses of Jean Mouton", vol. I, 160; vgl. ook CMM 43/3, x. Voor een editie van het chanson, zie HewittO, 281–83.

44 Dat het vierstemmige chanson uit het Odhecaton, net als twee andere in Italiaanse bronnen overgeleverde zettingen van dezelfde melodie, terugging op een monofoon chanson was al in 1942 vastgesteld door Hewitt (HewittO,143–44). Voor Dumitrescu's bevindingen, zie https://www.cmme.org/database/pieces/119. Tekst en melodie van het monofone chanson zijn te vinden in het manuscript uit Bayeux, F-Pn 9436, fols. 17^{v}–18^{r}; een moderne editie hiervan werd gepubliceerd door Gérold in Le manuscrit de Bayeux, 18.

dat ze op zoek zal moeten gaan naar een minnaar.[45] Moutons mis is in essentie, evenals Champions *Missa Sing ich nit wol*, een cantus-firmus-mis waarin de chansonmelodie in onderscheidend grote notenwaarden te horen is in de tenor (zoals bijvoorbeeld in het Gloria, m. 11–26 en in het Credo, m. 11–27, 35–50). Op andere momenten is de tenor, wat gebruikte notenwaarden betreft, meer geïntegreerd in het stemmenweefsel en worden fragmenten van de melodie ook aan andere stemmen toevertrouwd (zoals bijvoorbeeld in het Kyrie). In het derde Agnus dei wordt het stemmenaantal uitgebreid tot zes en klinkt de melodie in canon.[46]

In de *Missa Dictes moy toutes vos pensées* is de aanpak van Mouton wat moderner.[47] Het muzikale basismateriaal van deze mis is ontleend aan het gelijknamige, driestemmige chanson van Loyset Compère.[48] In de tekst van dit chanson, die wat serieuzer van toon is, vraagt een dame aan haar geliefde om zijn gedachten met haar te delen, kennelijk vanuit de vrees dat ze wellicht misleid wordt. De tenor van het chanson is gebruikt als cantus firmus en komt in vrijwel alle delen van de vierstemmige mis in letterlijk geciteerde, vergrote, dan wel geparafraseerde vorm voor.[49] Het bijzondere is dat Compères tenor verdeeld is in een aantal segmenten die in de mis worden verdeeld over de contratenor, tenor en bassus. Pas in het allerlaatste deel van het werk, in het vijfstemmige Agnus dei III, wordt de complete tenor van het chanson door één stem gezongen. Ook de vier maten waarmee de superius het chanson opent, worden met regelmaat door Mouton geciteerd, en wel het meest uitvoerig in het Kyrie, Gloria en Credo. Door de verschillende verschijningsvormen van het geciteerde materiaal en de verdeling daarvan over de verschillende stemmen, weet Mouton in deze mis de oude cantus-firmusstructuur om te vormen tot een moderner stemmenweefsel. Wat daarnaast indruk maakt, is de lage ligging van de stemmen. Het grootste

45 Met betrekking tot de openingswoorden van het chanson moet worden opgemerkt dat de drie meerstemmige zettingen allemaal zijn overgeleverd met een incipit gebaseerd op de woorden L'oserai je dire. In het manuscript uit Bayeux luidt de openingsregel echter "Ne l'oseray je dire". Dat het hier om hetzelfde chanson gaat, blijkt niet alleen uit het feit dat twee Italiaanse bronnen ook de tweede tekstregel in hun incipit citeren (vgl. HewittO, 143–44) maar ook uit de melodische overeenkomsten.

46 Voor een tabellarische analyse van het gebruik van de chansonmelodie in de verschillende misdelen, zie https://www.cmme.org/database/pieces/119.

47 Deze mis is tweemaal op cd vastgelegd: op Gimell 2012 en op Quilisma 2010.

48 Voor meer informatie over Compères chanson, zie Fallows, A Catalogue, 132–33 en Peter Woetmann Christoffersen, http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH170.html.

49 Crucifixus, Pleni, Benedictus en Agnus dei II zijn voor minder dan vier stemmen gezet en vrij gecomponeerd; vgl. Minor, "The Masses of Jean Mouton", vol. I, 92–94. Zie ook Kast, "Studien zu den Messen", 111–15.

deel van de stemomvang ligt tussen de tonen *Es* en *es'* en in Agnus dei II, dat voor drie bassen is gecomponeerd, zelfs tussen *Es* en *g*.

Pierre de la Rues *Missa Incessament* en de anoniem overgeleverde *Missa N'avez point veu* verkennen een ander compositorisch uitgangspunt, en wel dat van de parodietechniek.[50] La Rue baseerde zijn mis op een van zijn bekendste en meest bewerkte chansons.[51] Net als in enkele late vijfstemmige chansons van Josquin is het thema van de tekst de uitzichtloosheid van het lijden door de liefde.[52] De compositorische basis van het vijfstemmige chanson wordt gevormd door een canon in de bovenkwart tussen de bassus en de tenor primus. Wellicht was het de populariteit van het chanson die La Rue ertoe verleidde om het muzikale materiaal ervan in een parodiemis te verwerken.[53] La Rue permitteert zich voor wat betreft het gebruik van het chansonmateriaal redelijk grote vrijheden. Soms citeert hij, met name op belangrijke cadenspunten, complete contrapuntische structuren uit het chanson. Op andere plekken neemt hij slechts een of meer frases over die hij vervolgens op een geheel nieuwe wijze verwerkt. Net als in het chanson vormt een canon in de bovenkwart tussen twee lage stemmen daarbij steeds het fundament van het werk.[54] Met werken als deze legde La Rue de basis voor de verdere ontwikkeling van de parodiemis in de eerste helft van de zestiende eeuw.

De componist van de *Missa N'avez point veu* heeft een geheel eigen invulling gegeven aan de verwerking van een meerstemmig model. De mis is gebaseerd op Jean Le Brung's vijfstemmige chanson *N'avez point veu*.[55] De tekst van het chanson is licht van toon en verhaalt over een meisje dat een jongeman die haar vraagt zijn geliefde te zijn afwijst, maar direct daarna wel een avontuurtje met hem voorstelt. Het melodische materiaal dat aan de zetting ten grondslag ligt, mogelijk een populaire melodie, is enigermate beperkt omdat sommige tekstregels op

50 De mis van La Rue is opgenomen door Ensemble Amarcord (RA 2005); van de anonieme mis N'avez point vue zijn het Sanctus en Agnus dei opgenomen door het Huelgas Ensemble (CR 2015).

51 Kreider, "Pierre de la Rue's Incessament", 167.

52 Het chanson is in één van zijn bronnen toegeschreven aan Josquin; aan La Rue's auteurschap hoeft echter niet getwijfeld te worden. Zie de bespreking van de overlevering van het stuk in NJE 29, Critical Commentary, 118–24.

53 Op deze wijze kon de componist immers meer van het muzikale materiaal verwerken dan wanneer hij voor een cantus-firmusstructuur had gekozen; vgl. Kreider, "Pierre de la Rue's Incessament", 172–73.

54 Voor meer informatie over de mis van La Rue, zie: Robyns, Pierre de la Rue, 103–10; Kreider, "Pierre de la Rue's Incessament", 172–73; Meconi, Pierre de la Rue, passim; CMM 97/4, xvi–xxxi.

55 Het model werd geïdentificeerd door Roelvink in Gegeven den sangeren, 120.

dezelfde muziek worden gezongen.[56] Wat opvalt wanneer het model en de mis met elkaar vergeleken worden, is dat in de mis complete meerstemmige citaten uit het model zijn verwerkt. Het eerste Kyrie citeert uitbundig uit m. 1–23 van het chanson, en wel zo letterlijk dat men eigenlijk het oorspronkelijke chanson hoort maar dan met een stem extra en gezongen op de tekst van het Kyrie. Rond m. 23 stopt deze procedure en begint de componist aan de afsluiting van Kyrie I met vrij materiaal dat imitatief wordt verwerkt. Het Christe lijkt de procedure te herhalen – het opent met meerstemmige citaten uit m. 23–28 van het chanson – maar dan komt de componist met een nieuw idee: een karakteristieke bas-cadensformule met een octaafsprong uit het chanson (m. 27–28) wordt op uitgebreide schaal imitatief verwerkt. Dat is een procedure die bekend is van meer parodiemissen, maar uitzonderlijk is dat de techniek niet wordt toegepast op belangrijk thematisch materiaal, maar op een cadensformule. Het tweede Kyrie opent en sluit met citaten uit het chanson, maar bestaat voor de rest voornamelijk uit vrij gecomponeerd materiaal.[57] In het Gloria is de componist veel vrijer te werk gegaan. Het grootste deel van het muzikale materiaal is nieuw, maar op enkele plaatsen zijn duidelijke verwijzingen naar het model te vinden.[58] Aan het begin van het Credo valt de componist weer terug op het gebruik van meerstemmige citaten, maar al snel daarna neemt hij weer de toevlucht tot nieuw materiaal. Al met al is de compositorische benadering grillig en lijkt de componist op zoek te zijn naar nieuwe manieren om oud materiaal te hergebruiken zonder in eindeloze herhaling te vervallen.

In geen van de missen die gebaseerd zijn op een wereldlijke compositie wordt de tekst van het model geciteerd. Zoals gebruikelijk in deze periode werd de wereldlijke melodie van de standaard liturgische tekst voorzien. Daarmee waren deze werken op alle momenten in het liturgische jaar inzetbaar.[59] Voor de missen die gebaseerd waren op liturgische gezangen lag dat uiteraard anders.

56 De frases voor regels 1 en 2 worden herhaald voor regels 3 en 4 en de frase voor regel 6 wordt herhaald voor regel 8. Richafort volgt dezelfde procedure in zijn driestemmige zetting van dit chanson, hetgeen het vermoeden bevestigt dat er sprake moet zijn geweest van een monofoon model.

57 Aan het begin (Kyrie, m. 67–74) worden m. 31–36 en aan het eind (Kyrie, m. 99–106) m. 51–64 verwerkt.

58 Zo wordt in m. 1–7 het contrapuntische motief van quinta vox, m. 14–16 verwerkt, in m. 17–19 een dalende basfiguur uit het chanson (m. 33–36) en in m. 21–26 en 55–61 de frase van m. 31–36 uit het chanson.

59 Vgl. Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 182.

Missen gebaseerd op gregoriaanse melodieën

Zeven missen uit de drie Alamire koorboeken van de broederschap ontlenen hun muzikale materiaal aan liturgische gezangen. De vraag is of daarmee ook de liturgische bruikbaarheid van die missen werd vastgelegd. Voor sommige werken is die vraag bevestigend te beantwoorden. Een duidelijk voorbeeld is Nicolas Champions *Missa de Sancta Maria Magdalena*.[60] Dat de mis voor het feest van Maria Magdalena was bedoeld, blijkt niet alleen uit de titel van het werk, maar ook uit het gegeven dat in de mis de tekst en melodieën van zeven antifonen uit de liturgie voor Maria Magdalena worden geciteerd:[61]

Kyrie	*Maria ergo unxit pedes Jhesu*
Gloria	*Maria pio conjuncta Jesu*
Credo	*In diebus illis mulier quae erat*
Sanctus	*Surgens Jhesus mane prima*
Osanna	*Venit Maria nuncians*
Agnus dei I	*Dum flerem ad monumentum*
Agnus dei II	*Optimam partem elegit sibi*

De antifonen verhalen over ontmoetingen tussen Maria Magdalena en Christus. Zo worden onder meer het moment van Christus' voetwassing, Maria Magdalena's getuigenis van de herrezen Christus en de vertelling van het bezoek van Christus aan Martha en Maria beschreven.[62] De broederschap vierde sinds het prille begin van haar bestaan op 22 juli het feest van Maria Magdalena en het lijdt geen twijfel dat deze mis speciaal voor dat feest was verworven.[63]

60 Deze mis is opgenomen door zowel de Cappella Pratensis (CC 2022) als door het ensemble Graindelavoix (Glossa 2009).

61 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 410. Opmerkelijk genoeg laat de overlevering van de mis in Ms. 153 wat de identificatie van de gezangen betreft te wensen over: in het Gloria is abusievelijk de tekst van de antifoon "Maria ergo unxit" opnieuw gekopieerd en in het Credo is de antifoontekst maar zeer gedeeltelijk te vinden. Kennelijk vertoonde het exemplaar van de mis dat de zangers aan Alamire hadden meegegeven dit defect. In D-Ju 8, een ander handschrift uit het Alamirecomplex, zijn in de verschillende misdelen wel de juiste antifoonteksten uitgeschreven.

62 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 214, 409.

63 Champion componeerde de mis zonder twijfel voor gebruik aan het Habsburg-Bourgondische hof; vgl. Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 215. Dat de mis niet speciaal voor de broederschap is gecomponeerd, blijkt onder meer uit het feit dat van de zeven gebruikte liturgische melodieën er slechts twee voorkomen in de zangboeken van de broederschap. Voor meer informatie over de mis, zie Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 214–18, 408–15, en Josephson, "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion", 149–54.

Op basis van soortgelijke overwegingen moeten de zangers de *Missa de Sancto Stephano* van Moulu hebben geselecteerd. Volgens de liturgische kalender van de broederschap werd het feest van Stefanus op 26 december gevierd.[64] In de mis wordt een melodische figuur van zes noten verwerkt die is ontleend aan het begin van het vers "Stephane gloriose rutilans" uit de sequentia *Christo inclita candida*.[65] In het laatste Agnus dei wordt met een canonspreuk gerefereerd aan de steniging van Stefanus:

> In Stephanum iactus lapis ut descendit ab alto
> Hic gradibus sensim canon ad Ima ruit
>
> Zoals de steen die naar Stefanus werd geworpen uit de hoogte naar beneden kwam,
> zo komt de canonstem geleidelijk naar beneden tot het einde

In dit zesstemmige Agnus dei klinkt het thema zes keer op dezelfde hoogte en tegelijkertijd zes keer als *pes descendens* (elke keer een toon lager). Met die gestage daling van het thema wordt, zoals de canonspreuk uitlegt, de dalende baan van de stenen die naar Stefanus werden gegooid, uitgebeeld.[66]

Pierre de la Rues *Missa Cum iucunditate* laat zich ook vrij eenvoudig verbinden met een kerkelijk feest.[67] Net zoals Moulu in zijn mis voor Stefanus heeft La Rue niet een compleet liturgisch gezang als model

64 Roelvink, Gheerkin de Hondt, 590. In geen van de bewaard gebleven liturgische handschriften van de broederschap zijn evenwel gezangen voor het feest te vinden.

65 Deze sequentia, die onder meer te vinden is in het Graduel de Rouen (F-Pn lat. 904, fol. 235^{v}), werd gebruikt voor het feest van Allerheiligen (vgl. Cantus ID ah07118). Door slechts dit precieze deel uit de sequentia te gebruiken, kon het geciteerde gezang dienst doen in een mis voor Stefanus. De geciteerde frase, bestaande uit de noten g-f-e-f-g-d is op talloze plaatsen in de mis te vinden en wordt in het Gloria en het Credo consequent op twee verschillende toonhoogtes gepresenteerd (op g' en d'). Volgens Chapman, "The Works of Pierre Moulu", vol. 1, 151–53, zou Moulu ook Layolles vierstemmige Stephanus autem plenus gratia – met aan het begin een citaat uit de antifoon Lapides torrentes – met enige regelmaat citeren, maar dit is, zoals David Crawford beargumenteerde, onwaarschijnlijk ("Reflections on Some Masses", 83–84). Over Crawfords suggestie dat Moulu niet het motet maar het begin van de antifoonmelodie zelf in zijn mis verwerkte, kan ook verschillend worden gedacht. De melodische overeenkomsten tussen Moulu's contrapunt en de antifoonmelodie zijn dermate oppervlakkig, dat een relatie tussen mis en antifoon niet te bewijzen is.

66 Zie Elders, Symbolic Scores, 75–77. In Agnus dei II is een korte, enigmatische canonspreuk te vinden bij de drie stemmen: "duo vel non". In dit geval is het de bedoeling dat eerst de twee bovenstemmen als duo worden gezongen en dat daarna diezelfde twee stemmen gecombineerd worden met de derde, en de daaruit canonisch afgeleide, vierde stem. Voor deze oplossing van de canon, zie Blackburn, "Two Treasure Chests of Canonic Antiquities", 320.

67 Er zijn verschillende opnames van deze mis, onder meer door The Hilliard Ensemble (EMI 1992) en de Cappella Pratensis (CC 2021a).

gebruikt, maar slechts een fragment: in dit geval de eerste zes tonen van de antifoon *Cum iucunditate*. Deze antifoon werd in talloze liturgische tradities gezongen tijdens de lauden en vespers van het feest van de Geboorte van Maria (8 september) en zo ook in 's-Hertogenbosch.[68]

De *Missa Urbs beata* van Jean Courtois ontleent zijn muzikale basismateriaal aan de gelijknamige hymne zoals die te vinden is in het antifonarium van de dominicanen.[69] De complete melodie is, zonder al te veel toevoegingen, het duidelijkst waarneembaar in de canonstem in Agnus dei III (▶Vb. 2).[70] De hymne *Urbs beata Jerusalem* werd vrijwel overal gezongen tijdens het feest van de kerkwijding. De vernieuwde kapel en het altaar van de broederschap in de Janskerk waren op 23 april 1494 gewijd door de Luikse wijbisschop Librecht van Broechem.[71] De liturgische kalender van de broeders vermeldt het wijdingsfeest niet, maar in het intonatieboek van de broederschap staat aangegeven dat de wijding van het altaar gevierd werd op 23 april, of op de zondag die het dichtst lag bij het feest van Maria Visitatie (31 mei).[72] De kans bestaat dat Courtois' mis tijdens dat wijdingsfeest werd gezongen. Een tweede mogelijkheid zou het wijdingsfeest van de Janskerk zelf kunnen zijn geweest. De zangers werkten immers samen met het kapittel en volgens een intonatieboek van de Janskerk werd het kerkwijdingsfeest gevierd tussen 24 en 28 augustus.[73] Een feit is wel dat de bewaard gebleven liturgische boeken van de broederschap de hymne *Urbs beata* niet bevatten.

▶ p. 116

68 Zie Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 186 en NL-SH 152, fol. xlvi^{r}. Bloxams suggestie (p. 187) dat La Rue de mis wellicht voor de Broederschap componeerde, is gebaseerd op de hypothese dat La Rue als zanger in dienst van de broederschap is geweest. Over de (on)waarschijnlijkheid van die veronderstelling, zie Meconi, Pierre de la Rue, 19. Voor meer informatie over de mis, zie Robyns, Pierre de la Rue, 73–74; Meconi, Pierre de la Rue, 315, passim; NJE 3, Critical Commentary, 142–45.

69 Bloxam merkte al op dat de versie van de melodie die Courtois gebruikte niet overeenstemt met de melodie zoals men die doorgaans in de gezangboeken aantreft ("A Survey of Late Medieval Service Books", 204–8). Ze vond wel een sterke gelijkenis met de melodie zoals die in Kamerijk werd gezongen en leidde daaruit af dat Courtois de mis vermoedelijk aldaar had gecomponeerd, hetgeen ondersteund wordt door het feit dat de mis ook in een handschrift uit Kamerijk is overgeleverd. In dit handschrift, dat in de jaren 1520 tot stand kwam, heeft de mis een alternatieve titel: Hoc in templo (de beginwoorden van het zevende vers van de hymne). Bloxams suggestie dat de titel van de mis in Ms. 154 door de kopiist van het Alamireatelier is gewijzigd in Urbs beata ligt niet voor hand. De titel stond vermoedelijk al zo in het exemplaar dat de zangers hadden meegegeven aan Alamire.

70 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books" geeft in Example 11.3 alleen de eerste twee frasen van de antifoonmelodie samen met de kopmotieven van de verschillende misdelen en merkt vervolgens op dat daarna het vrijwel letterlijk citeren van de gregoriaanse melodie stopt. Ze heeft zich vermoedelijk laten misleiden door verschillende vrijer gecomponeerde inlassingen, want Courtois citeert alle frasen van de melodie door de hele mis heen.

71 Van Dijck, De Bossche optimaten, 128.

72 Zwitser, "'s-Hertogenbosch […] Intoneerdersboek", 65.

73 De Loos, "'s-Hertogenbosch, Archief van de St.-Jan", 91. Het kerkwijdingsfeest staat in dit intonatieboek tussen de feesten van Bartholomeus (24 augustus) en Augustinus (28 augustus).

Als de melodie wel gezongen werd in 's-Hertogenbosch, zal de versie van die melodie zeker hebben afgeweken van degene die Courtois gebruikte voor zijn mis. De vraag is of het in dat geval nog steeds voor de hand ligt dat de *Missa Urbs beata* alleen tijdens een wijdingsfeest werd gezongen. Mogelijk kon het werk door deze omstandigheden ook bij andere gelegenheden worden uitgevoerd.

Ook twee missen van Mouton en een mis van Moulu laten een dergelijke multifunctionaliteit zien. In hun *Alma redemptoris mater*-missen parafraseren Mouton en Moulu de beroemde antifoonmelodie in alle misdelen.[74] Dit gezang wordt in oude liturgische bronnen bij tal van Mariafeesten en in verschillende functies – als antifoon of als gezang in processies en lofdiensten – aangetroffen en is sinds de twaalfde/dertiende eeuw een van de vier Maria-antifonen waarmee de completen werden afgesloten.[75] Omdat de antifoon niet strikt met één feest of functie verbonden was, konden composities die op deze melodie waren gebaseerd zonder problemen tijdens verschillende Mariafeesten worden gezongen.[76] Moulu's mis is overigens met name bekend geworden omdat de componist hierin een compositorische uitdaging heeft overwonnen. Twee Franstalige spreuken aan het begin van de mis beschrijven op ietwat enigmatische wijze dat het werk "twee gezichten heeft":

> La novelle messe de molu a deux visaige ou plus
> Canon: Se vous voulles avoer messe decort || Chantes sans pauses en suspirant de court
>
> De nieuwe mis van Moulu met twee gezichten of meer
> Canon: Als u de korte mis wilt hebben || zing dan zonder rusten en kort ademend

De oplossing van de puzzel is dat de mis op twee manieren kan worden uitgevoerd en bijgevolg twee "gezichten" heeft: de mis kan worden gezongen zoals deze genoteerd is, maar het is ook mogelijk om alle rusten groter dan de minimarust weg te laten, waardoor de contrapuntische

74 Moulu's mis is opgenomen door The Brabant Ensemble (Hyperion 2010).
75 Hiley, Western Plainchant, 104–8; Harper, The Forms and Orders, 131–32.
76 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 186. Voor meer informatie over de mis van Mouton, zie Minor, "The Masses of Jean Mouton", 70–77; Kast, "Studien zu den Messen", 106–11.

relatie tussen de stemmen verandert en de mis korter wordt.[77]

Moutons *Missa Tua est potentia* is gebaseerd op de antifoon die de componist ook in zijn gelijknamige vijfstemmige motet verwerkte.[78] De antifoon wordt in oude liturgische bronnen algemeen in verband gebracht met het feest van de Makkabeeën (1 augustus), maar van dat feest is in de kalender van de broederschap alleen nog een collecte overgebleven op de feestdag van Petrus Banden.[79] Gelet op het neutrale karakter van de antifoontekst kon de *Missa Tua est potentia* derhalve tijdens verschillende feesten worden gebruikt.

Ook Févins *Missa de feria* lijkt een werk te zijn dat op verschillende dagen kon worden gezongen.[80] Oorspronkelijk was een "missa de feria" in de middeleeuwse liturgie bedoeld voor een doordeweekse dag waarop geen belangrijk feest werd gevierd. Mede om die reden werden in deze mis vaak het Gloria en het Credo weggelaten.[81] Maar de meerstemmige "feria"-missen van de vijftiende en zestiende eeuw laten een ander beeld zien. Doorgaans zijn dit grote miscycli, inclusief Gloria en Credo, waarvan alle delen gebaseerd zijn op een gregoriaanse ordinariummelodie. Uit de bestudering van de overlevering en structuur van verschillende van deze polyfone "feria"-missen is geconcludeerd dat de werken voor uiteenlopende feesten en voor feestloze dagen geschikt moeten zijn geweest.[82]

Missen gebaseerd op motetten en andere modellen

Daar waar het voor de hand ligt dat zangers het gregoriaanse gezang dat aan een mis ten grondslag ligt kenden en zodoende een idee hadden van de liturgische toepasbaarheid van het werk, is het bij missen die gebaseerd zijn op motetten de vraag of zangers die context konden

77 Voor een bespeking van de mis, zie Chapman, "The Works of Pierre Moulu", 141–51 en Rice, "The Many Faces".

78 Deze mis is opgenomen door de Cappella Pratensis (CC 2021b). Minor en Kast vermelden beiden dat de cantus firmus van de mis is ontleend aan het motet (Minor, "The Masses of Jean Mouton", 145; Kast, "Studien zu den Messen", 122–23). Lowinsky toonde later aan dat het motet gebaseerd is op een antifoonmelodie (MRM III, 186). Omdat in de mis diezelfde antifoonmelodie vrij geparafraseerd wordt en er geen duidelijke verwijzingen te vinden zijn naar andere stemmen uit het motet, is het waarschijnlijk dat zowel de mis als het motet hun muzikale materiaal ontlenen aan de eenstemmige melodie.

79 Cantus ID 5224; Van Hout, "De Bossche liturgische kalenders", 37.

80 Kyrie, Sanctus en Agnus dei van Févins Missa de feria zijn opgenomen door de Camerata Trajectina (Globe 2009).

81 Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 191.

82 Zie Bloxam, "A Survey of Late Medieval Service Books", 192–95. Voor meer informatie over Févins mis en de mogelijke relatie van dat werk met de gelijknamige missen van La Rue en Pipelare, zie Weaver, "Aspects of Musical Borrowing", 127, 129–37. Zie ook FévinCW, vol. 2, xvi.

reconstrueren.[83] Zo mag men zich afvragen of de zangers enig idee hebben gehad van de tekst van Compères motet *O genitrix*, dat ten grondslag ligt aan de gelijknamige mis van Richafort.[84] Daartegenover staat dat zelfs zonder het motet te kennen elke zanger zal hebben kunnen raden dat de tekst ervan ter ere van Maria was gedicht en het ligt dus voor de hand dat de mis tijdens een van de te vieren Mariafeesten werd uitgevoerd. Hetzelfde lijkt op te gaan voor de *Missa Intemerata virgo* van Forestier en de *Missa Quam pulchra es* van Bauldeweyn. Forestier baseerde zijn mis op het motet *[O] Intemerata virgo* uit Josquins *Vultuum tuum deprecabuntur* en citeert heel kort ook het daaropvolgende motet *O Maria nullam*. Het eerste deel van de tekst *[O] Intemerata* is geïdentificeerd als antifoontekst voor het feest Maria-Tenhemelopneming, maar de herkomst van de tweede helft van de tekst is onbekend.[85] Bauldeweyn koos voor zijn zesstemmige *Missa Quam pulchra es* een door hemzelf gecomponeerd vierstemmig motet als model. Het motet ontleent zijn tekst aan het Hooglied (7:6, 7, 5, 4, 11, 12). De specifieke opeenvolging van deze verzen is bekend uit een beroemde antifoon die in liturgische bronnen voor verschillende Mariafeesten is gebruikt.[86] Voor de *Missa Benedicta es* van Willaert of Hesdin ligt de situatie iets anders. Deze mis is gebaseerd op een van Josquins meest verspreide motetten, het zesstemmige *Benedicta es celorum regina*.[87] Het motet ontleent op zijn beurt muzikaal materiaal aan een sequentia die de zangers van de broederschap gekend zullen hebben. Een anonieme vierstemmige alternatimzetting van deze sequentia werd door Philippus de Spina namelijk rond 1530 opgetekend in Ms. 152 van de broeders. Voor het gebruik van de mis zal kennis van de tekst van het model echter weinig te betekenen hebben gehad, omdat de sequentia bij verschillende Mariafeesten kon worden ingezet.[88]

Moutons *Missa Verbum bonum* is gebaseerd op het gelijknamige motet van Pierrequin de Thérache waarin een beroemde sequentia op

83 Jennifer Bloxam is vrij uitgesproken over het feit dat missen die zijn gebaseerd op chansons en motetten niet voor specifieke liturgische doeleinden waren bedoeld ("A Survey of Late Medieval Service Books", 182).

84 Voor een analyse van deze tekst, die uit verschillende bronnen is samengesteld, zie Finscher, Loyset Compère, 184–85.

85 Vgl. Cantus ID 3360 en NJE 25, Critical Commentary, 215–18.

86 Voor de antifoon, zie Cantus ID 4436. Meer informatie over mis en motet is te vinden in Sparks, The Music of Noel Bauldeweyn.

87 In recentere naslagwerken wordt vermeld dat de mis gebaseerd zou zijn op motetten van Josquin, Mouton en Willaert (Owens en Fromson, "Willaert […] Works"; Schmidt, "Hesdin"). Deze informatie, die teruggaat op onderzoek van David Kidger, is inmiddels onjuist gebleken. Zie Holzer, "La Santa Unione", 276–80. Een opname van de mis is gemaakt door het ensemble Dionysos Now! (EPC 2021).

88 Maria-Lichtmis, Maria-Boodschap, Kerstavond; vgl. NJE 23, Critical Commentary, 199–201.

muziek is gezet.[89] Dat gezang was zo bekend in de vijftiende en zestiende eeuw dat de zangers van de broederschap het wel moeten hebben gekend en dus zullen hebben geweten dat het als een lofzang op Maria werd gebruikt. Even eenvoudig is de situatie voor de in Ms. 155 aan Mouton toegeschreven, maar mogelijk door Févin gecomponeerde, *Missa Sancta Trinitas*. Zelfs zonder de exacte tekst van het aan de mis ten grondslag liggende motet van Févin te kennen, is duidelijk dat deze compositie voor het feest van de Heilige Drie-eenheid bedoeld was.[90] Of de zangers ook wisten dat Courtois' *Missa Emendemus in melius* gebaseerd was op het beroemde motet van Richafort en dat het motet een zetting was van een responsorium dat gewoonlijk gezongen werd op de eerste zondag van de veertigdagentijd, is onbekend.[91] Zelfs als de zangers hierover goed geïnformeerd waren, is het de vraag of ze de mis van Courtois echt alleen maar aan het begin van de voorbereidingstijd voor Pasen hebben gezongen. Moutons *Missa Ecce quam bonum* is gebaseerd op een vierstemmige zetting van psalm 132 en daardoor niet aan een duidelijk moment in het liturgisch jaar verbonden.[92]

Twee missen zullen de zangers zeker naar eigen inzicht hebben gebruikt, omdat de modellen die daaraan ten grondslag liggen ongeïdentificeerd zijn gebleven. In het geval van Moutons *Missa D'Allemagne* is zelfs niet zeker of de titel van het werk authentiek is.[93] Tabel 6 geeft een overzicht van de titels waaronder deze mis bekend is komen te staan. Hoewel de druk van Petrucci mogelijk de vroegste bron voor het werk is, boezemt de titel *Regina mearum* niet veel vertrouwen in. Een gregoriaans gezang of een motet met deze beginwoorden dat als model zou kunnen hebben gediend is tot op heden niet gevonden. Betrouwbaarder lijkt de titel *Missa D'Allemagne* die uitsluitend voorkomt in bronnen die afkomstig zijn uit

89 Cantus ID ah54218.

90 Zie voor gedetailleerde (bronnen)informatie over dit motet, Ceulemans, "Messe et motet Sancta Trinitas", iv–xiv.

91 Volgens Lowinsky is de tekst van het prima pars een responsorium voor Aswoensdag en die van het secunda pars het vers van het responsorium Tribulationes civitatem (voor de derde zondag in september; vgl. MRM III, 150). In CMM 81/1 wordt voor de tekst van het prima pars verwezen naar een responsorium voor de metten van de eerste zondag in de veertigdagentijd (p. xxxix). De Cantus database geeft aan dat de complete motettekst ook als responsorium met bijbehorend vers werd gebruikt: Cantus IDs 006653 & 006653a.

92 Het model dat aan de mis ten grondslag ligt, is geïdentificeerd door Patrick Macey (Bonfire Songs, 126, 175–76). Zoals Macey al aangeeft is het motet in de enige bron waarin het is overgeleverd (D-Kl 24) toegeschreven aan Gombert, maar kan die toeschrijving onmogelijk juist zijn. Vermoedelijk is het werk van de hand van een Franse componist uit het begin van de zestiende eeuw. Zie ook Maceys editie in RRMR 16, 231.

93 Voor meer informatie over deze mis, zie Minor, "The Masses of Jean Mouton", 117–23 en Kast, "Studien zu den Messen", 115–18.

de Lage Landen en Noord-Frankrijk, al is ook deze titel niet te verklaren aan de hand van de muziek of Moutons biografie.[94] De oplossing schuilt, zo hoopt men dan, wellicht in het Franstalige incipit dat in een van de bronnen uit de Lage landen wordt aangetroffen in het Kyrie: "Adieu solas adieu joye". Maar ook in dit geval loopt het spoor dood. Een vijftiende- of zestiende-eeuws chanson met dergelijke beginwoorden is onbekend. Voor de broederschap betekende het zonder twijfel dat het werk op elk moment in het liturgisch jaar kon worden gezongen, net als de *Missa Sine nomine* die in Ms. 153 aan Willaert is toegeschreven en gebaseerd is op een tekstloze tenor die in de verschillende misdelen terugkeert.[95]

Tabel 6. Titels van Moutons Missa D'Allemagne in de bronnen

Titel mis	Bronnen
[geen titel]	D-Mbs 66, S-Uu 76c, V-CV Pal. lat. 1982, V-CVbav 26, V-CVbav CG XII.2
Missa de almania	A-Wn 4810, D-Mbs 7
Missa D'Allemaigne / Missa Allemaigne / Missa Dallemangne	I-CFm 53, NL-SH 155, P-Cug 2, Attaingnant 1532[3], Susato 1546[4]
Missa Regina mearum	D-SL 46, Petrucci 1515 (M4015)
[incipit] Adieu solas adieu joye	P-Cug 2

IV.4 MOTETTEN

Zoals hierboven al werd aangestipt, is in Ms. 154 tussen de missen een kort motet te vinden: een vierstemmige zetting van het *O salutaris hostia*.[96] De tekst van dit motet is oorspronkelijk afkomstig uit de hymne *Verbum supernum*, die in de westerse liturgie vrijwel onlosmakelijk verbonden is met het feest van Sacramentsdag. De strofe met de openingswoorden "O salutaris hostia", waarin de heilige hostie wordt bezongen, werd in de praktijk echter veelvuldig ook op andere momenten uitgevoerd. Zo

94 De overlevering van het werk in het Italiaanse handschrift I-CFm 53 betreft een handgeschreven kopie van Attaingnants druk; zie Lockwood, "Sources of Renaissance Polyphony", 260.

95 Joshua Rifkin heeft gesuggereerd dat we hier te maken hebben met een soggetto cavato ("Divus Ippolitus Cardinalis Estensis") dat gebaseerd is op de naam en titel van een vroege werkgever van Willaert: Ippolite d'Este. Zie Holzer, "La Santa Unione", 291. Een opname van deze mis is gemaakt door het ensemble Dionysos Now! (EPC 2022).

96 Een opname van deze zetting is te vinden op de cd van het Egidius Kwartet die bij Roelvinks Gegeven den sangeren is gevoegd.

werden de zangers van de broederschap vanaf 1525 betaald voor het zingen van het *O salutaris hostia* tijdens de mis op het moment van de *elevatio* (▶ I.6).[97] Het was zonder twijfel met het oog op dit gebruik dat de zangers besloten om achterin Ms. 155 nog een zetting van deze strofe toe te voegen (▶ III.2). De twee zettingen lijken niet te zijn gebaseerd op een van de bekende melodieën die met *O salutaris hostia* zijn verbonden.[98]

▶ p. 188
▶ p. 215

In Ms. 155 zijn de openingen tussen de missen gebruikt voor het kopiëren van zeven korte motetten. Of de zangers de gewoonte hadden om tijdens, of kort voor dan wel na de mis, motetten te zingen in de kapel is niet bekend. Wel is duidelijk dat dergelijke werken tijdens lofdiensten – waaronder sinds ca. 1526 ook de dienst op de avond voorafgaand aan de jaarlijkse *ommeganck* in juli – konden worden gezongen. Gelet op de spaarzaam overgeleverde motetten in de boeken van de broederschap, zal Ms. 155 zeker in een behoefte hebben voorzien.

Het anonieme motet *Trinitas inseparabilis* sluit wat thematiek betreft direct aan bij de *Missa de Sancta Trinitate* in hetzelfde boek. De tekst van het motet zelf, een gebed tot de Heilige Drie-eenheid, is onbekend uit andere bronnen.[99] Dat ligt anders voor het anonieme *Sub tuum presidium*. Tekst en melodie werden in dit geval ontleend aan de beroemde Maria-antifoon die in liturgische bronnen voor verschillende Mariafeesten werd gebruikt.[100]

Andreas de Silva's *In illo tempore loquente Jhesu* is een evangelie-motet en heeft als tekst de passage uit het Lucasevangelie waarin een vrouw tegen de predikende Jezus zegt "Gelukkig de schoot die U gedragen heeft en de borsten die U hebben gevoed".[101] De woorden die tot Jezus gesproken worden, maken dit motet geschikt voor verschillende Mariafeesten.[102]

97 Een dergelijk gebruik van het O salutaris hostia was uiteraard niet voorbehouden aan de broederschap. Zo opent de Occo Codex (B-BR IV.922), die werd besteld voor gebruik in de kapel van het Sacrament in Amsterdam (Heilige Stede), met vier verschillende zettingen van het O salutaris hostia.

98 Zie Cantus ID 830336 en de verschillende melodieën op https://gregobase.selapa.net/scores.php.

99 De complete tekst van het motet luidt als volgt: "Trinitas inseparabilis exaudi nos supplicantes, qui exaudisti Petrum in mari et Paulum in vinculis, miserere nobis" ("Onafscheidbare Drie-eenheid, aanhoor ons smekelingen, die Petrus in de zee en Paulus in ketenen hoorden, ontferm u over ons"). De frase "qui exaudisti Petrum in mari et Paulum in vinculis" is terug te vinden in de voorbede "Ave rex Iudaeorum Fili David" (zie Baroffio, Corpus Italicum Precum). De structuur van de tekst, met de aanroep van de Drie-eenheid en met de afsluiting "miserere nobis" doet sterk denken aan een litaniestructuur.

100 Cantus ID 005041; LU 1861. Het motet is opgenomen door de Cappella Pratensis (CC 2021a).

101 Lucas XI:27; vertaling volgens De Bijbel uit de grondtekst vertaald (Willibrord vertaling).

102 In het Liber usualis is de evangelietekst dan ook opgenomen in het Commune Festorum B. Mariae Virginis (LU, 1267).

De tekst van Verdelots *Infirmitatem nostram* is een gebed waarin de Heer gevraagd wordt om met genade de zwakheid van de smekelingen te beschouwen en ze te behoeden voor het kwaad dat ze terecht verdienen.[103] Bijzonder aan het motet is dat het een chansonmelodie als cantus firmus heeft: de tenormelodie van Pipelares *Fors seulement*. Mogelijk was het de opening van de chansontekst, die een zekere verwantschap heeft met de tekst van gebed, die de componist ertoe leidde om de melodie in zijn motet te verwerken: "Behalve wachten op de dood is er in mijn hart geen hoop". Het was overigens niet Verdelots idee dat de chansontekst samen met die van het Latijnse gebed gezongen zou worden. In de overlevering van het motet in Mss. 155 en NL-L 1441 zijn bij Pipelares tenor alleen de woorden "Fors seulement l'attente que je meure" te vinden; in alle andere bronnen heeft ook deze partij de Latijnse motettekst.[104]

Van Mouton werden drie motetten in de collectie opgenomen: de beroemde quadrupelcanon *Nesciens mater* (acht stemmen ontstaan uit vier genoteerde partijen), het zesstemmige *Salva nos domine* en *Tua est potentia* voor vijf stemmen.[105] *Nesciens mater* ontleent zijn tekst, en deels ook zijn melodisch materiaal, aan de gelijknamige antifoon voor het octaaf van Kerstmis.[106] De tekst sluit in zekere zin aan op hetgeen in Silva's evangeliemotet ter sprake komt: Maria wordt geprezen als de moeder van de Verlosser, die zij met haar borsten heeft gevoed. *Salve nos* en *Tua est potentia* hebben meer algemene teksten. *Salva nos* is een zetting van de gelijknamige antifoon die in oude liturgische boeken op diverse dagen gebruikt werd.[107] Ook *Tua est potentia* ontleent zijn tekst en melodie aan een gelijknamige antifoon.[108] In het *Liber usualis* wordt

103 Volgens Böker-Heil, "Die Motetten von Philippe Verdelot", 87, gaat deze tekst terug op het zogeheten Sacramentarium Gelasianum. De gelijkenis tussen Verdelots tekst en die van het sacramentarium gaat echter niet verder dan de eerste regel; vgl. Wilson (ed.), The Gelasian Sacramentary, 357. Verdelots tekst komt echter in vrijwel identieke vorm wel voor als oratio in het Breviarium ad usum insignis ecclesiae sarum (Canterbury 1879–86; repr. 1970), II, k. 93, Memoria de omnibus Sanctis. Het motet is opgenomen door het Egidius Kwartet & College (Etcetera 2013).

104 In Ms. I-Rv 35–40 is bij de melodie van Pipelare onder de motettekst het incipit "Forseulement" te vinden. In alle bronnen hebben alle stemmen de Latijnse tekst.

105 Van alle drie de motetten bestaan opnames: Salva nos domine en Tua est potentia zijn bijvoorbeeld opgenomen door de Cappella Pratensis (CC 2021b). Van Nesciens mater bestaan verschillende opnames, onder meer van The Tallis Scholars (Gimell 2012) en van de Cappella Pratensis (CC 2010).

106 Cantus ID 007212; MRM III, 171–74; zie voor de melodie ook https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=14415. Voor een analyse van het werk, zie Ott, "Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon Nesciens mater virgo virum".

107 Cantus ID 204361; LU, 271–72; zie ook MRM III, 177–80. In het Liber usualis wordt de antifoon geplaatst in de metten van de zondag; bronnen die in de Cantus database worden genoemd, associëren het gezang ook met Epifanie, met "feria"-dagen en met Pasen.

108 Cantus ID 005224; LU, 995 (Sabbatis post Pentecostes: Sabbato ante Dominicam V. Octobris); zie ook MRM III, 186–88.

de antifoon gebruikt voor het Magnificat in de periode na Pinksteren; in oudere liturgische bronnen wordt het gezang vooral in verband gebracht met het feest van de Makkabeeën (1 augustus).

IV.5 AUTEURSCHAPSKWESTIES

Omdat de missen van Mss. 153–54 niet in het Alamire-atelier werden verzameld maar door de zangers van de broederschap is het goed om ter afsluiting kort aandacht te schenken aan twee aspecten van de Bossche overleveringen: de toeschrijvingen en de lezingen van de muziek. Voor wat betreft de auteurschapskwesties zijn er om te beginnen enkele kleine kwesties. Van de zestien missen die de zangers selecteerden zijn er vier zonder naam van de componist in Mss. 153–54 terechtgekomen: de *Missa Sing ich nit wol* (Ms. 153, nr. 4), de *Missa Quam pulchra es* (Ms. 154, nr. 4), de *Missa N'avez point veu* (Ms. 154, nr. 6) en de *Missa Intemerata virgo* (Ms. 154, nr. 8). Twee van die vier missen zijn ook in andere handschriften uit het Alamirecomplex te vinden en dragen daar wel de naam van de componist: de *Missa Sing ich nit wol* (toegeschreven aan Champion in Ms. D-Mbs 6) en de *Missa Intemerata virgo* (toegeschreven aan Forestier in Ms. A-Wn 4810). Dat die namen niet werden overgenomen in de boeken voor de broederschap heeft vermoedelijk te maken met het feit dat de concordante Alamirehandschriften door andere kopiisten waren vervaardigd.[109] Het suggereert ook dat de kopiisten die door Alamire werden ingeschakeld niet allemaal toegang hadden tot dezelfde modellen en informatie. De toeschrijvingen van de werken in Mss. 153–54 lijken, met de mogelijke uitzondering van de twee Willaertmissen, betrouwbaar te zijn.[110]

De authenticiteit van de in Ms. 153 aan Willaert toegeschreven missen stelt musicologen al jarenlang voor een vraagstuk dat geen eenvoudige

109 Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 116 en 145.

110 Met betrekking tot twee missen geven concordante bronnen tegenstrijdige informatie. Zo wordt het Credo van Févins Missa de feria (Ms. 153, nr. 3) in E-Tc res. 23 toegeschreven aan Mathieu Gascongne en wordt La Rue's Missa Cum iucunditate (Ms. 154, nr. 1) in I-Ma 46 toegeschreven aan Josquin. In deze gevallen hoeft niet aan de juistheid van de toeschrijving in de koorboeken van de broederschap te worden getwijfeld. Voor de Josquintoeschrijving, zie NJE 3, Critical Commentary, 142–45. De toeschrijving van het Credo van de Missa de feria in E-Tc res. 23 (een bron uit de jaren 1530) is niet overtuigend, omdat vijf bronnen die aanzienlijk vroeger zijn ontstaan (D-Ju 2, D-Ju 4, V-CVbav Pal. lat. 1982, V-CVbav 16, Antico 1516[1]) de complete mis aan Févin toeschrijven.

oplossing kent.[111] Het probleem begon in 1921 met de vaststelling van Albert Smijers dat de *Missa Benedicta es*, die in 1915 door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis onder naam van Willaert was uitgegeven, in een handschrift uit het Vaticaan is toegeschreven aan de componist Hesdin.[112] Hoewel Smijers en (later) Antonowytsch en Kidger geen reden zagen om aan het auteurschap van Willaert te twijfelen, deed Lewis Lockwood dat in 1985 wel.[113] Hij merkte op dat de kopiist Jean Michel, die Willaert persoonlijk kende, de mis juist aan Hesdin toeschreef in een koorboek dat hij in 1534/35 schreef voor het hof in Ferrara.[114] Uit de meest recente studie van Willaerts missen is gebleken dat de *Missa Benedicta es* in stilistisch opzicht nauwelijks aansluit bij de andere missen die Willaert vroeg in zijn carrière componeerde en dat het, gelet op de stijl en de overlevering van het werk, niet aannemelijk is dat het hier een authentiek werk van Willaert betreft.[115] Of dit betekent dat de toeschrijving van de tweede mis aan Willaert in Ms. 153 ook als twijfelachtig moet worden beschouwd, is een lastige vraag. Deze mis, die mogelijk op een *soggetto cavato* is gebaseerd (zie boven), is alleen bekend uit het Ms. 153. Stilistisch onderzoek van het werk heeft in dit geval niet tot een eenduidige conclusie geleid, waardoor het antwoord op de vraag naar het auteurschap geheel afhankelijk is van hoe men de toeschrijving inschat.[116] Daarover is nauwelijks iets zinnigs te zeggen, omdat onbekend is hoe en wanneer afschriften van de twee Willaertmissen de broederschap hebben bereikt.

Met betrekking tot de toeschrijvingen van Ms. 155 moeten we het doen zonder verdere achtergrondinformatie. Het is onbekend of deze muziek rechtstreeks van de Alamirekopiisten kwam of dat ook de muziek van deze collectie door iemand aan Alamire was meegegeven om te worden afgeschreven in een nieuw boek. Van de vijftien oorspronkelijke werken in dit handschrift bleven er zeven zonder toeschrijving:

111 Zie, bijvoorbeeld, de tegenstrijdige conclusies van Kidger ("The Masses of Adrian Willaert", 231–62) en Holzer ("La Santa Unione", 256–322).

112 Smijers, "Hesdin of Willaert?". Sindsdien is de mis in meer bronnen teruggevonden; drie schrijven het werk toe aan Willaert en drie aan Hesdin (zie Appendix 4, alsook Kidger, "The Masses of Adrian Willaert", 146–77, en Holzer, "La Santa Unione", 282–86).

113 Antonowytsch, "Die Motette Benedicta es"; Lockwood, "Adrian Willaert", 101; Kidger, "The Masses of Adrian Willaert".

114 Jean Michel was sinds 1503 in Ferrara actief en moet Willaert, die sinds 1515 in dienst was van Ippolito I d'Este en sinds 1520 in Ferrara verbleef, persoonlijk hebben gekend; vgl. ook Holzer, "La Santa Unione", 281–82.

115 Holzer, "La Santa Unione", 286–89, passim.

116 Holzer, "La Santa Unione", 290–322.

nrs. 1, 3, 6, 8, 10, 12 en 14 (de *Missa L'oserai je dire* (nr. 7) is een speciaal geval omdat van dit werk de openingspagina's ontbreken). Opmerkelijk genoeg zijn onder deze zeven werken ook twee missen en een motet van Mouton, iets wat men niet zou verwachten in een handschrift dat als een retrospectief eerbetoon aan de componist kan worden gezien. Onder de werken die in het koorboek zijn te vinden is er slechts één waarvan het auteurschap ter discussie staat: de aan Mouton toegeschreven *Missa de Sancta Trinitate* (nr. 5).[117] In drie andere handschriften, waaronder een Alamireboek van omstreeks 1515, wordt het werk eveneens aan Mouton toegeschreven. De compositie is echter ook opgenomen in de door Petrucci in 1515 gedrukte bundel met missen van Antoine de Févin. Paul Kast was de eerste die zich over de problematiek van deze tegenstrijdige toeschrijving boog en kwam op basis van formele en stilistische kenmerken tot de conclusie dat het werk niet aansloot bij de authentieke missen van Mouton en dus wel van Févins hand moest zijn.[118] Edward Clinkscale nuanceerde later enkele van Kasts opmerkingen, maar kon zich uiteindelijk vinden in diens conclusie dat de mis meer kenmerken van Févins stijl droeg dan die van Mouton. Desalniettemin werd de mis in Févins verzamelde werken opgenomen als een *opus dubium*.[119] Enige tijd geleden is in een herontdekt handschrift uit Doornik een andere vierstemmige *Missa Sancta Trinitas* aangetroffen die ook is gebaseerd op Févins motet. Deze ontdekking heeft aanleiding gegeven tot de vooralsnog niet te bewijzen suggestie dat de nieuw ontdekte mis mogelijk van de hand van Févin is en dat de zetting die in de Alamirehandschriften voorkomt, van Mouton zou kunnen zijn. Dit laatste lijkt met het oog op de conclusies van Clinkscale en Kast op zijn minst problematisch.[120]

---

117 Dit wil niet zeggen dat er met betrekking tot andere werken geen tegenstrijdige toeschrijvingen in concordante bronnen te vinden zouden zijn. Zo is het motet Tua est potentia in een tabulatuur uit Klagenfurt abusievelijk toegeschreven aan Josquin (NJE 26, Critical Commentary, nr. 17), en staat Josquins naam ook boven Salva nos domine in een Italiaans stemboek uit de jaren 1530–50 (zie NJE 26, Critical Commentary, nr. 12). De toeschrijving van Salva nos domine aan Willaert in Gardane 1542[10] is ongeloofwaardig vergeleken met de toeschrijving aan Mouton in veel vroegere en betrouwbare bronnen zoals de Medici Codex (I-Fl 666), I-Bc 19 en Antico? [1521][6]. Het motet Infirmitatem nostram is in concordante bronnen toegeschreven aan zowel Verdelot als Willaert; aan Verdelots auteurschap hoeft niet te worden getwijfeld (zie Böker-Heil, "Die Motetten von Philippe Verdelot", 29–30).

118 Kast, "Studien zu den Messen", 144–48.

119 Clinkscale, "The Complete Works of Antoine de Févin", 185–93. In moderne naslagwerken ziet men zich tegenwoordig desondanks voor de bijzondere situatie gesteld dat de lemma's over Mouton het werk toeschrijven aan Févin, en dat in de artikelen over Févin juist Mouton als de componist wordt genoemd; vgl. Brown en MacCracken, "Mouton [de Holluigue], Jean", 248; Finscher, "Mouton, Jean", 566; Brown en Keahey, "Févin, Antoine de", 753; Schmidt-Beste, "Févin, Fevyn, Antoine de", 1101.

120 Zie Ceulemans, "Messe et motet Sancta Trinitas", iii–iv.

IV.6 DE LEZINGEN VAN MSS. 153 EN 154

Uit onderzoek naar de manuscripten uit het Alamirecomplex is duidelijk geworden dat de handschriften door verschillende kopiisten, soms in samenwerking, zijn gemaakt. Waar die kopiisten precies werkzaam waren in de Lage Landen is niet bekend en evenmin weten we of ze uitsluitend kopieerwerk voor Alamire verrichtten. Ze hebben daarbij in elk geval geput uit een voorraad courante muziek van componisten die voornamelijk in de Lage Landen en Noord-Frankrijk werkzaam waren. Sommige werken werden meermaals gekopieerd en de verschillende lezingen van de composities zijn soms nauw gerelateerd. Incidenteel komen lezingen zelfs dermate gedetailleerd overeen dat het vermoeden bestaat dat ze van eenzelfde model moeten zijn gekopieerd. Enkele van dergelijke kopieermodellen lijken te zijn teruggevonden. Ze werden op een gegeven moment samengebonden in een handschrift dat nu in Wenen wordt bewaard (Ms. A-Wn 11883).[121] Zoals in hoofdstuk 2 al werd aangegeven zijn zeven van de zestien door de broederschap bestelde missen in geen enkel ander Alamirehandschrift overgeleverd. Acht van de geselecteerde missen werden echter wel eerder in het Alamire-atelier gekopieerd (Tabel 7).[122]

Tabel 7. Missen uit Mss. 153–54 met Alamireconcordanties

Componist	Mis	Ms.
Bauldeweyn	Quam pulchra es	154, nr. 4
Champion	de Sancta Maria Magdalena	153, nr. 5
Champion	Sing ich nit wol	153, nr. 4
Févin	de feria	153, nr. 3
Forestier	Intemerata virgo	154, nr. 8
La Rue	Cum iucunditate	154, nr. 1
La Rue	Incessament	154, nr. 2
Richafort	O genitrix	154, nr. 7

121 Zie over dit handschrift Hudson, "A Glimpse into a Scribal Workshop" en Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 150–51.

122 Voor een overzicht van alle concordante bronnen die voor deze werken werden gevonden, zie Appendix 4.

Als de zangers deze zestien missen inderdaad hebben meegegeven aan Alamire (▶ II.2), werden de acht missen uit Tabel 7 in het scriptorium in lezingen gekopieerd die mogelijk uit andere tradities afkomstig waren dan Alamires eigen exemplaren. Een vergelijking van de verschillende overleveringen zou ons meer kunnen leren over het kopieerproces in het atelier.

▶ p. 196

Een eerste illustratief voorbeeld is de *Missa Incessament* van Pierre de la Rue, welke is overgeleverd in Ms. 154 en in twee koorboeken uit het Alamire-atelier die kort na 1515 werden vervaardigd (Mss. D-Ju 4, D-Ju 8). De verschillen die tussen de drie lezingen worden aangetroffen, zijn van het soort dat nauwelijks of geen invloed heeft op de structuur van de muziek. Het gaat hierbij veelal om cadensen die al dan niet versierd zijn met anticipaties en om notenwaarden die al dan niet gesplitst of aaneengeschreven worden.[123] Varianten van betekenis zijn niet of nauwelijks te vinden en de editor van de mis kwam dan ook tot de conclusie dat de drie koorboeken de lezing van het exemplaar dat La Rue op schrift had gesteld moeten benaderen.[124]

Iets anders ligt het bij La Rues *Missa Cum iucunditate*. Het werk is overgeleverd in twee vroege handschriften uit de jaren 1500–5 (Mss. D-Ju 22 en A-Wn 1783) en in een koorboek uit de late jaren 1520 (I-SUss 248). De twee vroege handschriften vertonen onderling veel kleine, soms zelfs essentiële varianten of fouten.[125] Hetzelfde geldt voor de lezingen van I-SUss 248 en Ms. 154: de lezingen verschillen in veel details van elkaar en die zijn soms dermate essentieel, met name in het Gloria van de mis, dat de lezingen verschillende overleveringstradities vertegenwoordigen.[126]

De twee missen van Champion laten een soortgelijk beeld zien. De *Missa Sing ich nit wol* is overgeleverd in zowel Ms. 153 als in D-Mbs 6. In het handschrift uit 's-Hertogenbosch ontbreekt de naam van de componist en in de bron uit München ontbreekt de titel van het werk. Toch sluiten de twee overleveringen nauw bij elkaar aan. De twee koorboeken

123 Zie Brown, "In Alamire's Workshop".
124 Zie het commentaar van J. Evan Kreider bij de moderne editie van de mis in CMM 97/4 op p. xx.
125 Zie CMM 97/2, alwaar alle bronnenvarianten op pp. xxx–xlviii in kaart zijn gebracht; de editie van de mis is gebaseerd op Ms. D-Ju 22.
126 De zelfstandigheid van de vier uit het Alamire-atelier afkomstige lezingen is in het stemma op p. xxv van de editie tot uitdrukking gebracht door elk van de bronnen direct af te leiden uit het verloren gegane autograaf (α).

geven voor alle delen vrijwel precies dezelfde mensuurtekens, ook wanneer de tenor als enige stem onder een ander teken genoteerd is. De twee bronnen hebben daarnaast bijna overal dezelfde ligaturen en in alle delen van de mis is de te kopiëren muziek steeds in identieke porties verdeeld, waardoor de bladscheiding in de twee overleveringen gelijk is. De meest opmerkelijke varianten zijn drie eenvoudige kopieerfouten en twee toonhoogtevarianten.[127] De lezingen zijn dermate verwant dat ze allebei terug moeten gaan op een vrijwel identiek exemplaar.

De *Missa de Sancta Maria Magdalena* is niet alleen bewaard gebleven in Ms. 153, maar ook in D-Ju 8, een koorboek dat in de jaren 1516–18 moet zijn ontstaan.[128] Uit verschillende details wordt duidelijk dat de lezing van het handschrift uit Jena het dichtst bij de versie van de componist moet staan. Om te beginnen zijn in D-Ju 8 in alle misdelen de teksten van de *cantus prius facti* uitgeschreven – in Ms. 153 is dit niet het geval. In het Qui tollis is de cantus firmus in Ms. 153 ontdaan van alle ligaturen en onder een ander mensuurteken uitgewerkt (O2 in plaats van C2) en lijkt de declamatie van sommige tekstdelen te zijn gemoderniseerd.[129] Ook zijn in de bron uit 's-Hertogenbosch melodische intervallen van een terts soms opgevuld met tussenliggende noten waardoor langere reeksen semiminimae ontstaan.[130] Al met al zijn de varianten opvallend genoeg om te kunnen concluderen dat de twee afschriften verschillende fases in de overlevering van de mis vertegenwoordigen.

In het geval van de *Missa O genitrix* van Richafort en de *Missa Quam pulchra es* van Bauldeweyn blijkt uit een bestudering van de varianten dat de lezingen in de boeken van de broederschap nauw verwant zijn aan die van andere Alamirehandschriften. De overeenkomsten zijn dermate treffend dat op basis van de lezingen verwacht zou mogen worden dat

127 Voor de kopieerfouten, zie Kyrie, m. 8/5 (contratenor) waar D-Mbs 6 abusievelijk een g heeft in plaats van een a en Sanctus, m. 30/2 (contratenor) waar Ms. 153 abusievelijk een e' heeft in plaats van een d'. In D-Mbs 6 is in het Gloria (m. 13) een minima-rust weggevallen in Bassus 1 en is de poging tot correctie niet geheel succesvol verlopen. Voor de twee toonhoogtevarianten, zie Gloria, m. 22/2 (Bassus 2) waar Ms. 153 een d heeft en D-Mbs 6 een f, en Credo, m. 13/4 (Bassus 1) waar Ms. 153 een e heeft en D-Mbs 6 een g.

128 Kellman (ed.), The Treasury of Petrus Alamire, 97 (datering van Flynn Warmington); Honey Meconi plaatst het koorboek in de categorie handschriften die mogelijk voor september 1517 zijn vervaardigd ("Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production", 605).

129 Zie bijvoorbeeld de declamatie van de woorden "Gratias agimus tibi" (Gloria, superius m. 14–15), en "Domine deus" (Gloria, superius m. 24).

130 Zoals bijvoorbeeld in het Gloria, superius m. 21, contratenor m. 35 en bassus primus m. 90.

ze uit nauw verwante modellen werden afgeschreven.[131] De lezing van de mis van Bauldeweyn in Ms. 154 sluit zelfs dermate secuur aan bij die in D-Mbs 6 dat het lijkt of de twee lezingen uit hetzelfde kopiistenatelier afkomstig zijn.

Dat de lezingen uit het Alamire-atelier soms zeer verwant zijn en soms onderlinge verschillen vertonen, is al langere tijd een bekend gegeven. Met betrekking tot de Mss. 153–54 is het opvallend om te zien dat de lezingen van de missen die de zangers van de broederschap hadden meegegeven aan Alamire, soms nauw verwant zijn aan versies die uit het Alamire-atelier afkomstig zijn, maar dat bij andere werken sprake is van meer individuele versies. De eenvoudigste verklaring hiervoor is dat de zangers van de broederschap hun missen op verschillende tijdstippen van verschillende partijen hebben afgenomen, met een wisselende kwaliteit van de lezingen als gevolg. Sommige van die lezingen zouden uit de omgeving van het Alamire-atelier kunnen komen, hetgeen de soms nauwe relatie met dergelijke manuscripten verklaart. Andere overleveringen zijn dan via een geheel ander circuit naar Den Bosch gekomen, waarbij gedacht kan worden aan reizende zangers of contacten bij andere instellingen in de Lage Landen die werden bezocht voor het rekruteren van nieuwe zangers. Een andere verklaring voor lezingen die nauw verwant zijn aan Alamire-overleveringen zou ook kunnen zijn dat de kopiist die de missen voor de broederschap in twee boeken moest kopiëren had opgemerkt dat er werken bij waren die hij eerder had afgeschreven en waarvoor hij nog kant-en-klare modellen had liggen. Wellicht heeft hij in dergelijke gevallen de toevlucht genomen tot zijn eigen exemplaar, hetgeen verklaart waarom sommige lezingen uit de Mss. 153–54 zo nauw aansluiten bij lezingen uit andere Alamirehandschriften. Welk scenario zich daadwerkelijk heeft voorgedaan is uiteraard niet meer vast te stellen. Hoe het ook zij, de geschetste scenario's waarschuwen ervoor dat niet alle informatie uit Mss. 153–54 eenvoudig te duiden is. De twee Willaert-missen uit Ms. 153 zijn wat dit betreft een interessant voorbeeld. Dat de *Missa Benedicta es* die aan Willaert wordt toegeschreven in Ms. 153 vermoedelijk niet door hem is gecomponeerd,

131 Richaforts mis komt ook voor in het Alamireboek D-Mbs F. Voor de bronnenvarianten, zie de kritische aantekeningen in CMM 8/1, xiv-xvi. Ook in dit geval zijn de bladscheidingen in de twee bronnen vrijwel identiek (met als enige uitzondering dat Pleni en Osanna in D-Mbs F op één opening zijn afgeschreven). De varianten in de lezingen zijn minimaal en betreffen enkele anticipaties, ligaturen en substituties van notenwaarden.

is hierboven al aangehaald. De onbetrouwbaarheid van die toeschrijving heeft ertoe geleid dat ook de toeschrijving van de tweede Willaert-mis in dat handschrift in twijfel is getrokken.[132] De vraag is of een dergelijke conclusie niet te prematuur zou zijn. Hoewel de twee missen in Ms. 153 direct na elkaar zijn gekopieerd is daarmee niet aangetoond dat ze eenzelfde herkomst hebben. Mogelijk werden de afschriften van de werken op verschillende momenten van verschillende partijen betrokken, en in dat geval zouden de twee toeschrijvingen elk geheel individueel op hun merites moeten worden beoordeeld.

132 Holzer, "La Santa Unione", 305–6; Kidger, "The Masses of Adrian Willaert", 120.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

MANUSCRIPTS CITED | GECITEERDE HANDSCHRIFTEN

A-Wn 1783	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 1783
A-Wn 4809	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 4809
A-Wn 4810	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 4810
A-Wn 9814	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 9814
A-Wn 11778	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 11778.
A-Wn 11883	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 11883
A-Wn Mus. 15495	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15495
A-Wn Mus. 15496	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15496
A-Wn Mus. 15497	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15497
A-Wn Mus. 15950	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 15950
A-Wn Mus. 18832	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. Mus. 18832
B-Br 215–16	Brussels, KBR, Ms. 215–16
B-Br 5557	Brussels, KBR, Ms. 5557
B-Br 6248	Brussels, KBR, Ms. 6248
B-Br 9126	Brussels, KBR, Ms. 9126
B-Br 15075	Brussels, KBR, Ms. 15075
B-Br II.845	Brussels, KBR, Ms. II.845
B-Br IV.922	Brussels, KBR, Ms. IV.922 (“Occo Codex”)
B-LVu 163	Leuven, Universiteitsbibliotheek, Ms. 163
B-MEa s.s.	Mechelen, Stadsarchief, Ms. s.s. (“The Mechelen Choirbook/Het Mechels Koorboek”)
CH-SGs 463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463
CZ-Bam 14/5	Brno, Archiv města Brna, fond V 2 Svatojakubská knihovna, Ms. 14/5 (Bam. 2)
CZ-Bam 15/4	Brno, Archiv města Brna, fond V 2 Svatojakubská knihovna, Ms. 15/4 (Bam. 1)
CZ-HKm 7	Hradec Králové, Muzeum východních Čech (Museum of Eastern Bohemia), Ms. 7
CZ-HKm 29	Hradec Králové, Muzeum východních Čech (Museum of Eastern Bohemia), Ms. 29
D-B Bohn 8	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn Mus. Ms. 8
D-Bga 7	Berlin, Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, Ms. XX. HA StUB Königsberg Nr. 7
D-ERu 473/1	Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 473/1
D-HAu 1147	Halle an der Saale, Universitätsbibliothek, Ms. Ed. 1147
D-HO 3713	Hof an der Saale, Jean-Paul-Gymnasium, Paed. 3713 Sbd
D-HRD 9821	Herdringen, Schloss Fürstenberg, Bibliothek, Ms. 9821

D-Ju 2	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 2
D-Ju 3	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 3
D-Ju 4	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 4
D-Ju 5	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 5
D-Ju 7	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 7
D-Ju 8	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 8
D-Ju 12	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 12
D-Ju 21	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 21
D-Ju 22	Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. Chorbuch 22
D-Kl 24	Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Ms. Mus. 24(1–4)
D-LEu 51	Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. Thomaskirche 51 (12)
D-Mbs 5	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 5
D-Mbs 6	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 6
D-Mbs 7	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 7
D-Mbs 34	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 34
D-Mbs 41	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 41
D-Mbs 65	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 65
D-Mbs 66	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 66
D-Mbs 260	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 260
D-Mbs 510	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 510
D-Mbs 1536	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 1536
D-Mbs 3154	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 3154
D-Mbs C	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. C
D-Mbs F	Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. F
D-Mu 328–331	Munich, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität, Ms. 8° 328–331
D-Ngm 83795	Nürnberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Ms. 83795
D-Rp B 211–215	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. B 211–215
D-Rp C 99	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. C 99
D-Rp C 100	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. C 100
D-Rp C 120	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. C 120
D-ROu 40	Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI–40 (1–5)
D-ROu 49	Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI–49 (1–6)
D-ROu 71/1	Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. Mus. Saec. XVI–71/1 (1–4)
D-Sl 3	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Musica folio I 3
D-Sl 27	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Musica folio I 27
D-Sl 38	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Musica folio I 38
D-Sl 44	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Musica folio I 44
D-Sl 46	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Musica folio I 46
D-Sl HB 26	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB XVII, 26
D-W 2	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 76.5 Aug. 2°
DK-Kk 1872	Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Gamle kongelige Samling 1872
DK-Kk 1873	Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Gamle kongelige Samling 1873
E-MO 765	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 765
E-MO 766	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 766
E-MO 769	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 769
E-MO 771	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 771
E-MO 776	Montserrat, Biblioteca del Monestir, Ms. 776
E-Tc 16	Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, Ms. 16
E-Tc 28	Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, Ms. 28
E-Tc 33	Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, Ms. 33
E-Tc res. 23	Toledo, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, Ms. Reservado 23
F-CA 3	Cambrai, Le Labo (formerly Médiathèque d'agglomération de Cambrai, and Bibliothèque Municipale/Bibliothèque Comunale), Ms. 3

F-CA 4	Cambrai, Le Labo (formerly Médiathèque d'agglomération de Cambrai, and Bibliothèque Municipale/Bibliothèque Comunale), Ms. 4
F-CA 125–28	Cambrai, Le Labo (formerly Médiathèque d'agglomération de Cambrai, and Bibliothèque Municipale/Bibliothèque Comunale), Ms. 125–28
F-Pn 9436	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 9436
F-Pn lat. 904	Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 904
GB-Lbl 4911	London, British Library, Add. Ms. 4911 ("Scottish Anonymous")
GB-Lbl Royal 8 G.vii	London, British Library, Ms. Royal 8 G.vii
H-Bn 23	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (National Széchényi Library), Ms. Bártfa 23
I-Bc 19	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q19
I-Bc 24	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q24
I-Bc 25	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q25
I-Bc 27(1)	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q27(1)
I-Bc 71	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. A71
I-Bc 142	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. R142
I-CFm 53	Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Ms. Cod. LIII
I-CMac L(B)	Casale Monferrato, Archivio Capitolare di Casale Monferrato, Ms. L(B)
I-CMac P(E)	Casale Monferrato, Archivio Capitolare di Casale Monferrato, Ms. P(E)
I-Fl 666	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. 666 ("Medici Codex")
I-Ma 46	Milan, Biblioteca Ambrosiana, Ms. E.46 Inf.
I-MOd 4	Modena, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare di Modena, Ms. Mus. IV
I-MOd 9	Modena, Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare di Modena, Ms. Mus. IX
I-MOe N.1.2	Modena, Biblioteca Estense, Ms. A N.1.2
I-Pc D27	Padua, Duomo, Biblioteca Capitolare di Padua, Curia Vescovile, Ms. D27
I-PCd s.s. (5)	Piacenza, Biblioteca e Archivio capitolare del Duomo, Piacenza, Ms. s.s. (5)
I-REsp s.s.	Reggio nell'Emilia, Archivio capitolare della Basilica di S. Prospero, Ms. s.s.
I-Rpm 23–4	Rome, Palazzo Massimo, Ms. VI/C6/23–4
I-Rv 35–40	Rome, Biblioteca Vallicelliana, Ms. 35–40
I-SUss 248	Subiaco, Biblioteca Statale dell'Abbazia di Santa Scholastica, Ms. 248
I-TRbc 89	Trent, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1376 [89]
I-TVd 1	Treviso, Biblioteca Capitolare del Duomo, Ms. 1
I-TVd 9	Treviso, Biblioteca Capitolare del Duomo, Ms. 9
I-VEcap 761	Verona, Biblioteca Capitolare di Verona, Ms. DCCLXI
NL-L 1441	Leiden, Erfgoed Leiden en Omstreken (formerly Gemeentearchief Leiden), Archieven van de Kerken, Ms. 1441
NL-L 1442	Leiden, Erfgoed Leiden en Omstreken (formerly Gemeentearchief Leiden), Archieven van de Kerken, Ms. 1442
NL-L 1443	Leiden, Erfgoed Leiden en Omstreken (formerly Gemeentearchief Leiden), Archieven van de Kerken, Ms. 1443
NL-SH 152	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 152 ("Codex Smijers")
NL-SH 153	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 153 (olim 72A)
NL-SH 154	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 154 (olim 72B)
NL-SH 155	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 155 (olim 72C)
NL-SH 156	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 156 (olim 74)
NL-SH 157	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 157 (olim 75)
NL-SH 158	's-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 158 (olim 73)
NL-SH 160	see Plantin 1578 (olim 76)
NL-SH 161	see Plantin 1587 (olim 77)
P-Cug 2	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, Ms. MM2
P-Cug 9	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, Ms. MM9
S-Uu 76b	Uppsala, Universitetsbiblioteket, Vokalmusik i Handskrift 76b

S-Uu 76c	Uppsala, Universitetsbiblioteket, Vokalmusik i Handskrift 76c
V-CVbav 13	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 13
V-CVbav 16	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 16
V-CVbav 17	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 17
V-CVbav 19	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 19
V-CVbav 26	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 26
V-CVbav 34	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 34
V-CVbav 36	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 36
V-CVbav 38	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 38
V-CVbav 39	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 39
V-CVbav 45	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 45
V-CVbav 51	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 51
V-CVbav 55	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 55
V-CVbav 154	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 154
V-CVbav 160	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Sistina 160
V-CVbav CG XII.2	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Cappella Giulia XII,2
V-CVbav FVM 571	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Fondo Vaticani Musicali 571
V-CVbav Ottob. 3391	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottob. lat. 3391
V-CVbav Pal. lat. 1976–79	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Palatini latini 1976–79
V-CVbav Pal. lat. 1980	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Palatini latini 1980
V-CVbav Pal. lat. 1982	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Palatini latini 1982
V-CVbav SM 24	Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. S. Maria Maggiore 24

EARLY MUSIC PRINTS | VROEGE MUZIEKDRUKKEN

Petrucci 1501	Harmonice musices Odhecaton A (Venice: Petrucci, 1501)
Petrucci 1502[1]	Motetti A numero trentatre (Venice: Petrucci, 1502)
Petrucci 1504[1]	Motetti C (Venice: Petrucci, 1504)
Petrucci 1504[3]	Canti C N° cento cinquanta (Venice: Petrucci, 1504)
Petrucci 1505[1]	Fragmenta missarum (Venice: Petrucci, 1505)
Petrucci 1505[2]	Motetti IV (Venice: Petrucci, 1505)
Petrucci 1515	Missarum Joannis Mouton Liber primus (Venice: Petrucci 1515) (M4015)
Petrucci 1515[1]	Misse Antonii de Fevin (Venice: Petrucci, 1515) (F689)
Antico 1516[1]	Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt (Rome: Antico, 1516)
Antico 1520[1]	Motetti novi libro secondo (Venice: Antico, 1520)
Antico 1521[1]	Missarum diversorum authorum Liber primus (Venice: Antico, 1521)
Antico 1521[2]	Missarum diversorum authorum Liber secundus (Venice: Antico, 1521)
Antico 1521[3]	Motetti libro primo (Venice: Antico, 1521)
Antico? [1521][6]	Motetti e canzone libro primo (Rome: Antico?, 1521)
Antico? [c. 1521][7]	[Motetti et carmina gallica] (Rome: Antico?, c. 1521)
Giunta 1522[1]	Missarum decem a clarissimis musicis compositarum […] liber primus (Rome: Giunta, 1522)
Attaingnant 1532[2]	Secundus liber tres missas continet (Paris: Attaingnant, 1532)
Attaingnant 1532[3]	Tertius liber tres missas continet (Paris: Attaingnant, 1532)
Attaingnant 1532[4]	Quartus liber tres missas continet (Paris: Attaingnant, 1532)
Attaingnant 1534[5]	Liber tertius viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet (Paris: Attaingnant, 1534)
Attaingnant 1534[6]	Liber quartus xxix musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet (Paris: Attaingnant, 1534)
Grapheus 1538[3]	Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum (Nuremberg: Grapheus, 1538)
Petreius 1539[1]	Liber quindecim missarum a præstantissimis musicis compositarum (Nuremberg: Petreius, 1539)
Grapheus 1539[2]	Missae tredecim quatuor vocum a praestantiss. artificib. compositae (Nuremberg: Grapheus, 1539)
Kriesstein 1540[7]	Selectissimae necnon familiarissimae cantiones (Augsburg: Kriesstein, 1540)
Rhau 1542[8]	Tricinia tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum

	latina, germanica, brabantica & gallica (Wittenberg: Rhau, 1542)
Gardane 1542[10]	Il primo libro de motetti di m. Adriano a sei (Venice: Gardane, 1542)
Gardane 1543[19]	Il primo libro a due voci de diversi autori novamente stampato (Venice: Gardane, 1543; repr. 1553[26])
Rhau 1545[6]	Bicinia, gallica latina et germanica (Wittenberg: Rhau 1545)
Susato 1546[4]	Liber tertius missarum quatuor vocum a diversis musicis compositarum (Antwerp: Susato, 1546)
Glareanus 1547[1]	ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ / Dodecachordon (Basel: Petri, 1547)
Berg & Neuber 1549[16]	Diphona amoena et florida (Nuremberg: Berg & Neuber, 1549)
Faber 1550	Ad musicam practicam introductio (Nuremberg: Berg & Neuber, 1550)
Zanger 1554	Practicae musicae praecepta (Leipzig: Hantzsch, 1554)
Le Roy & Ballard 1555	Ioannis Mouton Sameracensis […] selecti aliquot moduli, & in 4, 5, 6 & 8 vocum harmoniam distincti, liber primus (Paris: Le Roy & Ballard, 1555) (M4017)
Finck 1556	Practica musica (Wittenberg: Rhau, 1556)
Berg & Neuber 1558[4]	Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum (Nuremberg: Montanus & Neuber, 1558)
Berg & Neuber 1559[1]	Secunda pars magni operis musici (Nuremberg: Montanus & Neuber, 1559)
Berg & Neuber 1564[1]	Thesaurus musicus continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum (Nuremberg: Montanus & Neuber, 1564)
Plantin 1578	Octo missae, quinque, sex, et septem vocum auctore Georgio de la Hele (Antwerp: Plantin, 1578) (L285)
Plantin 1587	Liber I missarum Philippi de Monte (Antwerp: Plantin, 1587) (M3320)

EDITIONS | UITGAVEN

AntPraed	Antiphonarium sacri ordinis Praedicatorum pro diurnis horis reverendissimi in Christo patris Fr. Martini Stanislai Gillet (Rome: In Hospitio Magistri Generalis, 1933)
AverkampW	Missa super Benedicta door Adriaen Willaert. Naar het handschrift in de bibliotheek van de Illustre Lieve-Vrouwe broederschap te 's Hertogenbosch in partituur gebracht, voor practisch gebruik ingericht en van een inleiding voorzien, ed. Anton Averkamp (Amsterdam: Alsbach, 1915)
CMM 3/10	Adriano Willaert, Opera Omnia, vol. x: Masses for 5 and 6 voices, ed. Irene Holzer, Corpus Mensurabilis Musicae 3/10 (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, forthcoming)
CMM 15/4	Loyset Compere, Opera Omnia, vol. iv, ed. Ludwig Finscher, Corpus Mensurabilis Musicae 15/4 (n.p.: American Institute of Musicology, 1961)
CMM 15/5	Loyset Compere, Opera Omnia, vol. v, ed. Ludwig Finscher, Corpus Mensurabilis Musicae 15/5 (n.p.: American Institute of Musicology, 1972)
CMM 28/2	Philippe Verdelot, Opera Omnia, vol. ii, ed. Anne-Marie Bragard, Corpus Mensurabilis Musicae 28/2 (n.p.: American Institute of Musicology, 1973)
CMM 34/1	Matthaeus Pipelare, Opera Omnia, vol. i, ed. Ronald Cross, Corpus Mensurabilis Musicae 34/1 (n.p. American Institute of Musicology, 1966)
CMM 43/2	Joannes Mouton, Opera Omnia, vol. ii: Missa Dictes moy toutes voz pensees [etc.], ed. Andreas C. Minor, Corpus Mensurabilis Musicae 43/2 (n.p.: American Institute of Musicology, 1968)
CMM 43/3	Joannes Mouton, Opera Omnia, vol. iii: Missa Lo serai je dire [etc.], ed. Andreas C. Minor, Corpus Mensurabilis Musicae 43/3 (n.p.: American Institute of Musicology, 1969)
CMM 43/4	Joannes Mouton, Opera Omnia, vol. iv: Missa Tu es Petrus [etc.], ed. Andreas C. Minor, Corpus Mensurabilis Musicae 43/4 (n.p.: American Institute of Musicology, 1974)
CMM 49/1	Andreas de Silva, Opera omnia, vol. i: Motetta 3 et 4 vocum, ed. Winfried Kirsch, Corpus Mensurabilis Musicae 49/1 (n.p.: American Institute of Musicology, 1970)
CMM 60	Nicolas Champion, Collected Works, ed. Nors J. Josephson, Corpus Mensurabilis Musicae 60 (n.p.: American Institute of Musicology, 1973)
CMM 81/1	Johannes Richafort, Opera omnia, vol. i: Missa O Genitrix [etc.], ed. Harry

	Elzinga, Corpus Mensurabilis Musicae 81/1 (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1979)
CMM 97/2	Pierre de la Rue, Opera Omnia, vol. ii: Missa Conceptio tua [etc.], ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, and T. Herman Keahey, Corpus Mensurabilis Musicae 97/2 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology / Hänssler-Verlag, 1992)
CMM 97/4	Pierre de la Rue, Opera Omnia, vol. iv: Missa Incessament [etc.], ed. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider, and T. Herman Keahey, Corpus Mensurabilis Musicae 97/4 (Neuhausen: American Institute of Musicology / Hänssler-Verlag, 1996)
CMM 104	Mathurini Forestier, Opera Omnia, ed. Nors S. Josephson and Thomas G. MacCracken, Corpus Mensurabilis Musicae 104 (Neuhausen: Hänssler-Verlag 1996)
CW 17/2	Liber missarum. An editorial transnotation of the manuscript Capella Sistina 51, Biblioteca apostolica Vaticana, Città del Vaticano, ed. Rex Eakins, Collected Works 17/2 (Kitchener, Ontario: Institute of Mediaeval Music, 2000)
EDM 80	Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold, Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3154. Erster Teil: Nr. 1–59, ed. Thomas L. Noblitt, Das Erbe deutscher Musik 80 (Kassel: Bärenreiter,1987)
FévinCW 2	Antoine de Févin, Les oeuvres complètes: Messes II, ed. Edward H. Clinkscale, Collected Works 11/2 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1993)
FévinCW 3	Antoine de Févin, Les oeuvres complètes: Lamentations, Magnificats, Motets and Chansons, ed. Edward H. Clinkscale, Collected Works 11/3 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1994)
FévinCW 4	Antoine de Févin, Les oeuvres complètes: Opera Dubia, Fragments, Intabulations, ed. Edward H. Clinkscale, Collected Works 11/4 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1996)
HewittO	Harmonice Musices Odehacton A, ed. Helen Hewitt, edition of the literary texts by Isabel Pope (Cambridge, MA: The Mediaeval Academy of America, 1942)
JosquinWW	Josquin des Prés, Wereldlijke Werken, Bundel III, afl. 8, ed. Albert Smijers (Amsterdam: Alsbach, 1925)
LU	Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano (Paris etc., 1951)
MMN 8	Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, 's-Hertogenbosch, Codex 73, ed. Chris Maas, Monumenta Musica Neerlandica VIII/1–3 (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1971–73)
MRM III–V	The Medici Codex of 1518: A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, ed. Edward E. Lowinsky, Monuments of Renaissance Music, vols. III–V (Chicago-London: The University of Chicago Press, 1968)
NJE 3	New Josquin Edition, vol. 3: Masses Based on Gregorian Chants 1, ed. Willem Elders (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2003)
NJE 15	New Josquin Edition, vol. 15: Motets on Texts from the Old Testament 2: Texts from the Psalms 1, ed. Patrick Macey (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2009)
NJE 23	New Josquin Edition, vol. 23: Motets on Non-Biblical Texts 3: De beata virgine 1, ed. Willem Elders (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2006)
NJE 25	New Josquin Edition, vol. 25: Motets on Non-Biblical Texts 5: De beata virgine 3, ed. Willem Elders (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2009)
NJE 26	New Josquin Edition, vol. 26: Motets on Texts Pro diversis temporibus et festis and on Miscellaneous Texts, ed. Ton Braas (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2013)
NJE 29	New Josquin Edition, vol. 29: Secular Works for Five Voices, ed. Patrick Macey (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2017)
PatouletOO	Claudin Patoulet, Zangmeester van de St. Bavo te Haarlem: Zijn werken in de Leidse Koorboeken, ed. Jan W.N. Valkestijn (Santpoort: Moebiprint, 1995)

RRMR 116	Patrick Macey (ed.), Savonarolan Laude, Motets, and Anthems, Recent Researches in the Music of the Renaissance 116 (Madison, WI: A-R Editions, 1999)
SCC 18	Complete Chansons published by Le Roy and Ballard, ed. Jane A. Bernstein, Sixteenth-Century Chanson 18 (New York-London: Garland, 1990)
SCMot 3	Selections from Motetti libro quarto (Venice, 1505), ed. Richard Sherr, Sixteenth-Century Motet 3 (New York-London: Garland, 1991)

SELECTED RECORDINGS | GESELECTEERDE OPNAMES

Centaur 2018	Du bon du cueur: Music by Mouton, Bauldeweyn and Willaert, Capella Alamire and the Alamire Consort, dir. Peter Urquhart (Centaur Records CRC 3637, 2018)
CC 2010	Vivat Leo! Music for a Medici Pope, Cappella Pratensis, dir. Joshua Rifkin (Challenge Classics CC72366, 2010)
CC 2021a	Gaude Virgo! A Renaissance Brotherhood Celebrates the Virgin Mary. The Den Bosch Choirbooks, vol. 1: Pierre de la Rue, Missa Cum jocunditate, Motets, Cappella Pratensis, dir. Stratton Bull (Challenge Classics 0608917287721, 2021)
CC 2021b	Ezekiel's Eagle. A Renaissance brotherhood celebrates St John the Evangelist. Jean Mouton, Missa Tua est potentia, Cappella Pratensis, dir. Stratton Bull (Challenge Classics 72878, 2021)
CC 2022	Apostola apostolorum: A Renaisssance Brotherhood Celebrates St Mary Magdalene. Nicolas Champion, Missa de Sancta Maria Magdalena, Cappella Pratensis, dir. Stratton Bull (Challenge Classics CC72879, 2022)
CR 2015	L'héritage de Petrus Alamire, Huelgas Ensemble, dir. Paul van Nevel (Cypres Records 1673, 2015)
EMI 1992	Pierre de la Rue, Missa Cum iocunditate, Motets, The Hilliard Ensemble (EMI CDC 7540822, 1992)
EPC 2021	Adriano 2, Dionysos Now!, dir. Tore Tom Denys (Evil Penguin Classic EPRC0043, 2021)
EPC 2022	Adriano 3, Dionysos Now!, dir. Tore Tom Denys (Evil Penguin Classic EPRC0047, 2022)
Etcetera 2013	The Leiden Choirbooks vol. IV, Egidius Kwartet & College (Etcetera KTC 1413, 2013)
Gimell 2012	Jean Mouton, Missa Dictes moy toutes voz pensées, The Tallis Scholars, dir. Peter Phillips (Gimell 2012)
Globe 2009	De Zeven Zonden van Jeroen Bosch, Camerata Trajectina (Globe GLO6065, 2009).
Glossa 2009	La Magdalene. The Cult of Mary Magdalene in the Early 16th Century, Graindelavoix, dir. Björn Schmelzer (Glossa GCD P32104, 2009)
Hyperion 2010	Pierre Moulu, Missa Missus est Gabriel Angelus, Missa Alma redemptoris mater, The Brabant Ensemble, dir. Stephen Rice (Hyperion CDA67761, 2010)
RA 2005	Pierre de la Rue, Incessament, Ensemble Amarcord (Raumklang apollon 10105, 2005)

SECONDARY LITERATURE | SECUNDAIRE LITERATUUR

- Adams, Courtney S., "Courtois [Courtoys, Cortois, Mourtois], Jean", in NGD^2, vol. 6, 612
- Ammendola, Andrea Pietro, "Zwischen musikalischer Tradition und persönlicher Widmung: Polyphone Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg", in Die Habsburger und die Niederlande, ed. Heidrich, 71–88
- Andriessen, Pieter, Die van Muziken gheerne horen: Muziek in Brugge 1200–1800 (Bruges: West-Vlaamse Gidsenkring, 2002)
- Antonowytsch, Myroslaw, "Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hêle und de Monte" (Utrecht: Wed. Van Rossum, 1951)
- As-Vijvers, Anne Margreet W., "The Grotesque Initials in the Alamire Choirbooks", Journal of the Alamire Foundation 11 (2019), 13–46

- Averkamp, Ant., "Adriaen Willaert", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 10 (1915), 13–29
- Bat'a, Jan, Lenka Hlávková, and Jirí K. Kroupa (eds.), Musical Culture of the Bohemian Lands and Central Europe Before 1620 (Prague: Konias Latin Press, 2011)
- BHIC: Brabants Historisch Informatie Centrum, https://www.bhic.nl/onderzoeken/archieven
- Blackburn, Bonnie J., "Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Fink and Lodovico Zacconi", in Canons and Canonic Techniques, ed. Schiltz and Blackburn, 303–38
- Bloxam, Mary Jennifer, "A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries. Implications for Sacred Polyphony, 1460–1520" (Ph.D. diss., Yale University, 1987)
- Böker-Heil, Norbert, "Die Motetten von Philippe Verdelot" (Ph.D. diss., Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1967)
- Boekwijt, Harry, Ronald Glaudemans, and Wim Hagemans, De Sint-Janskathedraal van 's-Hertogenbosch: Geschiedenis van de bouw (Alphen aan de Maas: Veerhuis, 2010)
- Bossuyt, Ignace, Adriaan Willaert (ca. 1490–1562): Leven en werk: Stijl en genres (Leuven: Leuven University Press, 1985)
- Bouckaert, Bruno, "Een tweede koralenstichting in de collegiale kerk van Sint-Petrus te Rijssel (16de eeuw)", Musica antiqua: Actuele informatie over oude muziek 17/4 (2000), 161–67
- --- and Eugeen Schreurs (eds.), The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire: Colloquium Proceedings, Leuven, 25–28 November 1999 (Leuven-Neerpelt: Alamire, 2003)
- Bouws, Jan, "Jeronimus de Clibano van 's-Hertogenbosch (±1460–1503), zangmeester in Brugge en Antwerpen", Vlaamsch jaarboek voor muziekgeschiedenis 2/3 (1940–41), 75–80
- Brobeck, John Thomas, "Moulu, Pierre", in MGG², Personenteil 12, 553–55
- ---, "The Motet at the Court of Francis I" (Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1991)
- Brown, Howard M., "In Alamire's Workshop: Notes on Scribal Practice in the Early Sixteenth Century", in Quellenstudien zur Musik der Renaissance II, ed. Finscher, 15–63
- --- and T. Herman Keahey, "Févin, Antoine de", in NGD², vol. 8, 752–53
- --- and Thomas G. MacCracken, "Mouton [de Holluigue], Jean", in NGD², vol. 17, 239–51
- Burn, David J., and Honey Meconi (eds.), The Mechelen Choirbook: Study = Het Mechels koorboek: Studie, Leuven Library of Music in Facsimile 3 (Leuven: Alamire Foundation, 2019)
- Cantus ID: Chant identification number used in Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources, https://cantusdatabase.org/
- Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550, Renaissance Manuscript Studies 1 (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1979–88)
- Ceulemans, Anne-Emmanuelle, "Messe et motet Sancta Trinitas: Tournai, Archives et bibliothèque de la cathédrale, ms. A 58", Le Corpus des Messes Anonymes du XVe siècle (http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/MessesAnonymes/)
- Chapman, James G., "The Works of Pierre Moulu: A Stylistic Analysis" (Ph.D. diss., New York University, 1964)
- Clement, Albert, and Eric Jas (eds.), From Ciconia to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders (Amsterdam: Rodopi, 1994)
- Clerval, M. l'Abbé, L'ancienne maitrise de Notre-Dame de Chartres du Ve siècle a la révolution (Chartres: Librairie R. Selleret, 1899)
- Clinkscale, Edward Henry, "The Complete Works of Antoine de Févin" (Ph.D. diss., New York University, 1965)
- Colton, Lisa, and Tim Shephard (eds.), Sources of Identity: Makers, Owners, and Users of Music Sources Before 1600 (Turnhout: Brepols, 2017)
- Crawford, David, "Reflections on Some Masses from the Press of Moderne", The Musical Quarterly 58 (1972), 82–91
- Cremer, Annette C., Matthias Müller, and Klaus Pietschmann (eds.), Fürst und Fürstin als Künstler: Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung (Berlin: Lukas Verlag, 2018)
- Dean, Jeffrey, "Craen, Nicolaus", in NGD², vol. 6, 637–38
- De Beer, Richard W.M., "Alamire en de Illustre-Lieve-Vrouwe-Broederschap van 's- Hertogenbosch", in De schatkamer van Alamire, ed. Schreurs, 40–44
- ---, "Boekverluchters en verluchte handschriften", in In Buscoducis… Bijdragen, ed. Koldeweij, 487–96
- ---, "Een invloedrijk gezelschap met oude traditie: De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap: [cat.] 139a-c", in In Buscoducis 1450–1629, ed. Koldeweij, 228–30
- ---, "Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch"

(doctoraalscriptie kunstgeschiedenis, Katholieke Universiteit Nijmegen, 1988)
- ---, "Petrus Alamire, muziekschrijver en calligraaf", in In Buscoducis… Bijdragen, ed. Koldeweij, 505–12
- De Loos, Ike, "'s-Hertogenbosch, Archief van de St.-Jan (Bouwloods), s.n. (inventaris kerkelijk kunstbezit St.-Jan, 216–1): Intoneerdersboek voor officie en mis, ca 1500", in Gregoriaans in laatmiddeleeuws 's-Hertogenbosch, ed. De Loos, 89–94
- --- (ed.), Gregoriaans in laatmiddeleeuws 's-Hertogenbosch: Syllabus van de werkgroep Bronnenonderzoek Middeleeuwen 1999–2000, specialisatie Muziekwetenschap, Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht (Utrecht, 2000)
- Dunning, Albert, Die Staatsmotette 1480–1555 (Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1970)
- Ebeling, Henricus Johannes Maria, "Peter van den Hove alias Alamire: Een Bossche 'Sangscriver'?", Brabantia: Tweemaandelijks tijdschrift van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noord-Brabant en de Stichting Brabantia Nostra 2 (1953), 49–55
- Elders, Willem, Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance (Leiden etc.: Brill, 1994)
- Elzinga, Harry, "Richafort, Jean", in MGG^2, Personenteil 14, 14–17
- Fallows, David, A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480 (Oxford: Oxford University Press, 1999)
- ---, "Moulu's Composer Motet: Date and Context", in The Motet Around 1500, ed. Schmidt-Beste, 325–33
- Ferer, Mary Tiffany, Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion (Woodbridge: Boydell, 2012)
- Finscher, Ludwig, Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works (n.p.: American Institute of Musicology, 1964)
- ---, "Mouton, Jean, eigentl. Jean de Holluigue", in MGG^2, Personenteil 12, 558–74
- --- (ed.), Quellenstudien zur Musik der Renaissance II: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit, Wolfenbütteler Forschungen 26 (Wiesbaden: Harrassowitz, 1983)
- Forney, Kristine K., "Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp", Early Music History 7 (1987), 1–57
- Gasch, Stefan, and Sonja Tröster (eds.), Ludwig Senfl (c.1490–1543): A Catalogue Raisonné of the Works and Sources, 2 vols. (Turnhout: Brepols, 2019)
- Gérold, Théodore, Le manuscrit de Bayeux: Texte et musique d'un receuil de chansons du XVe siècle (Strasbourg: Faculté des Lettres de l'Universitee de Strasbourg, 1921)
- Gomart, Ch., "Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville", [Bulletin de la] Société académique de Saint-Quentin: Annales agricoles, scientifiques et industrielles du département de L'Aisne 2nd series No. 8 (1850), 212–79
- Gumbert, Johan Peter, "A Proposal for a Cartesian Nomenclature", in Miniatures, Scripts, Collections, ed. Gumbert and de Haan, 45–52
- --- and Max J.M. de Haan (eds.), Miniatures, Scripts, Collections: Essays Presented to G.I. Lieftinck 4 (Amsterdam: Van Gendt & co., 1976)
- Haggh, Barbara, "Crispijne and Abertijne: Two Tenors at the Church of St Niklaas, Brussels", Music & Letters 76 (1995), 325–44
- Halsema-Kubes, Willy, "Het Maria-altaar voor de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch', in Adriaen van Wesel, ed. Halsema-Kubes, Lemmens, and De Werd, 34–44.
- ---, Gerard Lemmens, and Guido de Werd (eds.), Adriaen van Wesel: Een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen ('s-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1980)
- Harper, John, The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians (Oxford: Clarendon Press, 1991)
- Heidrich, Jürgen, Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen: Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500 (Baden-Baden: Valentin Koerner, 1993)
- --- (ed.), Die Habsburger und die Niederlande: Musik und Politik um 1500, Troja Jahrbuch für Renaissancemusik 8 (Kassel: Bärenreiter, 2010)
- Herrmann, Matthias, "… große Lust und Willen zur Musica… Friedrich der Weise und die Musik im Kontext der maximilianischen Hofmusik", in Kurfürst Friedrich der Weise, ed. Kohnle and Schirmer, 372–82
- Hiley, David, Western Plainchant: A Handbook (Oxford: Clarendon Press, 1993)
- Holzer, Irene, "La Santa Unione de le Note: Kompositionsstrategien in Adrian Willaerts Messen" (Ph.D. diss., Universität Salzburg, 2010)
- Hudson, Barton, "A Glimpse into a Scribal Workshop: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS 11883", in From

Ciconia to Sweelinck, ed. Clement and Jas, 179–214
- Jas, Eric, "A Rediscovered Mass of Jheronimus Vinders?", in From Ciconia to Sweelinck, ed. Clement and Jas, 221–43
- ---, Piety and Polyphony in Sixteenth-Century Holland: The Choirbooks of St Peter's Church, Leiden (Woodbridge: The Boydell Press, 2018)
- Josephson, Nors S., "Some Remarks on the Music of Nicolas Champion", Musica Disciplina 29 (1975), 149–63
- Kahmann, Bernardus, "Antoine de Fevin: A Bio-Bibliographical Contribution: I. Biographical Details", Musica Disciplina 4 (1950), 153–62
- Kapp, Maria, "Musikalische Handschriften des burgundischen Hofes in Mecheln und Brüssel ca. 1495–1530. Studien zur Entwicklung Gerard Horenbouts und seiner Werkstatt" (Ph.D. diss., Technische Universität Darmstadt, 1987)
- Kast, Paul, "Studien zu den Messen des Jean Mouton" (Ph.D. diss., Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1955)
- Kellman, Herbert, "Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources", in Josquin des Prez, ed. Lowinsky and Blackburn, 181–216
- --- (ed.), The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535 (Ghent-Amsterdam: Ludion, 1999)
- Kidger, David Michael, Adrian Willaert: A Guide to Research (New York-London: Routledge, 2005)
- ---, "The Masses of Adrian Willaert: A Critical Study of Sources, Style and Context" (Ph.D. diss., Harvard University, 1998)
- ---, "A Reappraisal of the Sixteenth-Century Musical Complex Founded on Josquin's Setting of Benedicta es", unpublished paper, presented at the 1999 International Josquin Conference at Princeton University (New Directions in Josquin Scholarship, 29–31 October 1999)
- Kiel, Jacobijn, "Terminus post Alamire?: On some later Scribes", in The Burgundian-Habsburg Court Complex, ed. Bouckaert and Schreurs, 97–105
- --- and Flynn Warmington, "Overview of the Scribes", in The Treasury of Petrus Alamire, ed. Kellman, 47–52
- Kinross, Robin, A4 and Before: Towards a Long History of Paper Sizes (Wassenaar: NIAS, 2009)
- Kohnle, Armin, and Uwe Schirmer (eds.), Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen: Politik, Kultur und Reformation (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015)
- Kolb, Paul, "A New Mass and its Implications for Gaspar's Late Mass Style", in Gaspar van Weerbeke, ed. Lindmayr-Brandl and Kolb, 205–23
- Koldeweij, A.M. (Jos) (ed.), In Buscoducis: Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch: De cultuur van late middeleeuwen en renaissance: Bijdragen (Maarssen-'s-Gravenhage: Gary Schwartz-SDU, 1990)
- --- (ed.), In Buscoducis 1450–1629: Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch: De cultuur van late middeleeuwen en renaissance [catalogue] (Maarssen-'s-Gravenhage: Gary Schwartz-SDU, 1990)
- Kolman, Rudolf Jan, "De Latijnse school en de koorzang in de Sint-Nicolaaskerk tijdens het rectoraat van Johan Evertsz a Lymberich (1532–1554); de stichting van het Soete-Naeme-Jhesushuys", Kamper Almanak (1985–86), 155–225
- Kooiman, Elly, "The Biography of Jacob Barbireau (1455–1491) Reviewed", Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 38 (1988), 36–58
- Koutsobina, Vassiliki, "Musical Rhetoric in the Multi-Voice Chansons of Josquin des Prez and His Contemporaries (c. 1500–c. 1520)" (Ph.D. diss., University of Cincinnati, 2008)
- Kreider, J. Evan, "Pierre de la Rue's Incessament and its Musical Descendants", in From Ciconia to Sweelinck, ed. Clement and Jas, 167–78
- Kronenburg, Johannes Antonius Franciscus, Maria's heerlijkheid in Nederland: Geschiedkundige schets van de vereering der H. Maagd in ons vaderland, van de eerste tijden tot op onze dagen, vol. 5 (Amsterdam: F.H.J. Bekker, 1907)
- Lem, Constant, "Partieller Schutzrücken niederländischer Bucheinbände des 16. bis 18. Jahrhunderts", Einbandforschung: Informationsblatt des Arbeitskreises für die Erfassung, Erschließung und Erhaltung Historischer Bucheinbände 28 (2011), 58–59
- Lempert, Susan, "Studien zu den Chansons und Motetten von Matheus Pipelare" (Ph.D. diss., Universität Hamburg, 2004)
- Lindmayr-Brandl, Andrea, and Paul Kolb (eds.), Gaspar van Weerbeke: New Perspectives on his Life and Music (Turnhout: Brepols, 2019)
- Lockwood, Lewis, "Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515–21", Early Music History 5 (1985), 85–112
- ---, "Sources of Renaissance Polyphony from Cividale del Friuli: The Manuscripts 53 and 59 of the Museo Archeologico Nazionale", Il

Saggiatore Musicale 1 (1994), 249-314
- Lowinsky, Edward E., and Bonnie J. Blackburn (eds.), Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference, 21–25 June 1971 (London etc.: Oxford University Press, 1976)
- Maas, Chris, "Determinering van Codex 73 uit de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch", Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 21 (1968), 37–45
- MacCracken, Thomas G., "Forestier, Mathurin", in NGD^2, vol. 9, 89
- ---, "The Sacred Music of Mathurin Forestier", in The Burgundian-Habsburg Court Complex, ed. Bouckaert and Schreurs, 349–62
- Macey, Patrick, Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy (Oxford: Clarendon Press, 1998)
- Meconi, Honey, "Alamire, Pierre de la Rue, and Manuscript Production in the Time of Charles V", in Qui musicam in se habet, ed. Zayaruznaya, Blackburn, and Boorman, 575–613
- ---, "Composers and Repertory: An Overview = Componisten en repertoire: een overzicht", in The Mechelen Choirbook, ed. Burn and Meconi, 55–64/277–87
- ---, "The Court Chapels of the Habsburg-Burgundian Line: From Emperor Maximilian I to Emperor Charles V", in A Companion to Music at the Habsburg Courts, ed. Weaver, 59–95
- ---, Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court (Oxford: Oxford University Press, 2003)
- ---, "Power, Prestige and Polyphony: The Use of Parchment in Music Manuscripts c.1450–1600", in Sources of Identity, ed. Colton and Shephard, 169–208
- ---, "The Secular Works of Pierre de la Rue" (Ph.D. diss., Harvard University, 1986)
- ---, "The Unknown Alamire: Lost Manuscripts Reclaimed", Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap/Revue belge de musicologie 71 (2017), 33–84
- --- (ed.), Early Musical Borrowing (New York-London: Routledge, 2004; repr. 2015)
- MGG^2: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Ludwig Finscher (Kassel etc.: Bärenreiter, ^{2}1994–2008)
- Milsom, John, and Zoe Saunders, "Who Composed the Missa Cueur langoreulx? The Case for Mathurin Forestier", Journal of the Alamire Foundation 8 (2016), 139–61
- Minor, Andrew C., "The Masses of Jean Mouton" (Ph.D. diss., University of Michigan, 1950)
- Mosmans, Jan, De St Janskerk te 'sHertogenbosch: Nieuwe geschiedenis ('s-Hertogenbosch: G. Mosmans zoon, 1931)
- Nelson, Bernadette, "The Missa Du bon du cuer: An Unknown Mass by Noel Bauldeweyn?", Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 51 (2001), 103–30
- NGD^2: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell (London: MacMillan, ^{2}2001)
- Nolet, Willem, and Petrus Cornelis Boeren, Kerkelijke instellingen in de middeleeuwen (Amsterdam: Urbi et Orbi, 1951)
- Noordegraaf, Leo, and J.T. Schoenmakers, Daglonen in Holland, 1450–1600 (Amsterdam: Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam, 1984)
- Nosow, Robert, Hobrecht and His Singers (Turnhout: Brepols, 2021)
- Ott, Immanuel, "Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon Nesciens mater virgo virum", Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 9 (2012), 13–23
- Owens, Jessie Ann, and Michele Fromson, "Willaert […] Works", in NGD^2, vol. 27, 396–400
- Peeters, Cornelis J.A.C., De Sint Janskathedraal 's-Hertogenbosch ('s-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1985)
- Planchart, Alejandro Enrique, Guillaume Du Fay: The Life and Works (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 2 vols.
- Pruett, Lilian, "Renaissance Central European Sources: Their Scribes, Repertories, and Dissemination", in Musical Culture of the Bohemian Lands, ed. Bat'a, Hlávková, and Kroupa, 165–77
- Reeser, Eduard, De Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1868–1943: Gedenkboek (Amsterdam: Alsbach, 1943)
- Rice, Stephen, "The Many Faces of Pierre Moulu's Missa Alma redemptoris mater", unpublished paper, presented at the Medieval and Renaissance Music Conference, Nottingham, 9 July 2012
- Robyns, Jozef, Pierre de la Rue (Circa 1460–1518): Een bio-bibliographische studie (Brussels: Koninlijke Belgische Academie, 1954)
- Roelvink, Véronique, "The Alamire Manuscripts of the Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch: New Facts and Considerations", in The Burgundian-Habsburg Court Complex, ed. Bouckaert and Schreurs, 203–13
- ---, Gegeven den sangeren: Meerstemmige muziek bij de Illustre Lieve Vrouwe

Broederschap te 's-Hertogenbosch in de zestiende eeuw ('s-Hertogenbosch: Adr. Heinen, 2002)
- ---, Gheerkin de Hondt: A Singer-Composer in the Sixteenth-Century Low Countries (Utrecht: Donaas Projecten, 2015)
- ---, "'s-Hertogenbosch, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, MS 72A-C", in The Treasury of Petrus Alamire, ed. Kellman, 80–83
- Schiltz, Katelijne, and Bonnie J. Blackburn (eds.), Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History (Leuven: Peeters, 2007)
- Schmidt, Lothar, "Hesdin, Nicolle des Celliers d'", in MGG^2, Personenteil 8, 1462–63
- Schmidt(-Beste), Thomas, "Févin, Fevyn, Antoine de", in MGG^2, Personenteil 6, 1100–5
- ---, "Making Polyphonic Books", in The Production and Reading of Music Sources, ed. Schmidt and Leitmeir, 3–100
- --- (ed.), The Motet Around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment? (Turnhout: Brepols, 2012)
- --- and Christian Thomas Leitmeir (eds.), The Production and Reading of Music Sources: Mise-en-page in Manuscripts and Printed Books Containing Polyphonic Music, 1480–1530 (Turnhout: Brepols, 2018)
- --- "Silva, Andreas de", in MGG^2, Personenteil 15, 800–2
- Schreurs, Eugeen, "Champion, Campion, Scampion, Sampion, Scompianus", in MGG^2, Personenteil 4, 695–98
- ---, "Noel Bauldeweyn – Magister Cantorum in Mechelen and Antwerp (?): Some Reflections Arising from a 'Brumel' Mass in Brno", Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 65 (2015), 107–23
- ---, "Petrus Alamire: Music Calligrapher, Musician, Composer, Spy", in The Treasury of Petrus Alamire, ed. Kellman, 15–27
- --- (ed.), De schatkamer van Alamire: Muziek en miniaturen uit Keizer Karels tijd (1500–1535) (Leuven: Davidsfonds, 1999)
- Schrooten, Paul (ed.), Gouden Jubileum Gedenkboek ter gelegenheid van de viering van 50 jaar heropgericht Knapenkoor van de Onze-Lieve-Vrouwkatedraal te Antwerpen 1927/1928–1977/1978 (Antwerpen: s.n., 1978)
- Schuttelaars, Antonius Henricus, "Heren van de raad: Bestuurlijke elite van 's-Hertogenbosch in de stedelijke samenleving, 1500–1580" (Ph.D. diss., Katholieke Universiteit Nijmegen, 1998)
- Schwindt, Nicole, "'alle seitten spyel erlernt': Maximilian I. zwischen inszeniertem und faktischem Musikertum", in Fürst und Fürstin als Künstler, ed. Cremer, Müller, and Pietschmann, 261–82
- ---, Maximilians Lieder: Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500 (Kassel: Bärenreiter-Metzler, 2018)
- Smijers, Albert, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch I: Rekeningen van 1330-1399", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 11/4 (1925), 187–210
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch II: Rekeningen van Sint Jan 1399 tot Sint Jan 1425", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 12/1 (1926), 40–62
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch III: Rekeningen van Sint Jan 1425 tot Sint Jan 1450", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 12/2 (1927), 115–67
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch IV: Rekeningen van Sint Jan 1450 tot Sint Jan 1475", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 13/1 (1929), 46–100, with addition in 16/3 (1942), 216
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch V: Rekeningen van Sint Jan 1475 tot Sint Jan 1500", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 13/3 (1931), 187–237
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VI: Rekeningen van Sint Jan 1500 tot Sint Jan 1525", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 14/1 (1931), 48–64; 14/2 (1935), 65–105
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VII: Rekeningen van Sint Jan 1525 tot Sint Jan 1535", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 16/1 (1940), 63–106
- ---, "De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch VIII: Rekeningen van Sint Jan 1535 tot Sint Jan 1541", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 17/3 (1950), 195–230
- ---, De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch. Archivalia bijeengebracht door Dr. A. Smijers, Deel I: Rekeningen van 1330 tot 1500 (Amsterdam: G. Alsbach, 1932)
- ---, "Hesdin of Willaert?", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 10/3 (1921), 180–81
- ---, "Meerstemmige muziek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch", Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche

Muziekgeschiedenis 16/1 (1940), 1–30
- Sparks, Edgar H., The Music of Noel Bauldeweyn (New York: American Musicological Society, 1972)
- Strohm, Reinhard, Music in Late Medieval Bruges (Oxford: Clarendon Press, rev. ed. 1990)
- Thoss, Dagmar, "Initialen und Bordüren in den Musikhandschriften des burgundisch-habsburgischen Hofes", in The Burgundian-Habsburg Court Complex, ed. Bouckaert and Schreurs, 149–60
- Trinchieri Camiz, Franca, and Agostino Ziino, "Caravaggio: Aspetti musicali e commitenza", Studi Musicali 12 (1983), 67–90
- Urquhart, Peter, "Remarks on Some Chansons by Jean Mouton, and Related Matters", Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 65 (2015), 37–65
- Van de Meulebroucke, Aurelie, Violet Soen, and Wim François, "Robrecht van Croÿ, bischop van Kamerijk (1519–1556), tussen adellijke traditie, Leuvense theologie en tridentijnse kerkhervorming", Trajecta: Religie, cultuur en samenleving in de Nederlanden 27 (2018), 27–56
- Van den Bichelaer, Alphonsus Henricus Petrus, "Het notariaat in stad en Meierij van 's-Hertogenbosch tijdens de late middeleeuwen: Een prosopografisch, diplomatisch en rechtshistorisch onderzoek" (Ph.D. diss., Vrije Universiteit Amsterdam, 1998)
- Van den Nieuwenhuizen, Jos, "De koralen, de zangers en de zangmeesters van de Antwerpse O.L.-Vrouwekerk tijdens de 15e eeuw", in Gouden Jubileum Gedenkboek, ed. Schrooten, 29–72
- Van der Does de Bije, P.J., Catalogus van het archief der Illustre Lieve Vrouwe Broederschap ([s-Hertogenbosch]: s.n., 1874)
- Vander Straeten, Edmond, La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle, 8 vols. (Brussels: Muquardt et al., 1867–88)
- Van Dijck, [Lucas] Godfried Christiaan Maria, De Bossche optimaten: Geschiedenis van de Illustre Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch, 1318–1973 (Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact, 1973)
- ---, Van vroomheid naar vriendschap: Biografie van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch, 1318–2012 (Zutphen: Walburg Pers, 2012)
- Van Doorslaer, Georges, "La Chapelle Musicale de Philippe Le Beau", Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 4 (1934), 21–57, 139–65
- ---, "Nicolas et Jacques Champion, dits Liégois, chantres au début du XVIe siècle", Mechlinia: Maandschrift voor Oudheidkunde, Geschiedenis, Kunst, Taal- en Volkskunde 8/i (1930), 4–13
- Van Hout, Guido, "De Bossche liturgische kalenders", in Gregoriaans in laatmiddeleeuws 's-Hertogenbosch, ed. De Loos, 28–41
- Van Langen, Petra, "Anton Averkamp and Albert Smijers: Two Catholic Presidents", Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 68 (2018), 148–62
- Van Oorschot, Guido, "Averkamp, Antonius (Josephus), Anton", in MGG^2, Personenteil 1, 1206–7
- Van Tour, Jan, "De organisten van de Grote Kerk van Dordrecht (1)", Oud-Dordrecht: Tijdschrift van de historische vereniging oud-Dordrecht 33/3 (2015), 300–9
- Wald, Melanie, "Stappen, Crispinus, Crispijn, van, vander, de", in MGG^2, Personenteil 15, 1332–33
- Warmington, Flynn, "A Survey of Scribal Hands", in The Treasury of Petrus Alamire, ed. Kellman, 41–46
- Weaver, Andrew H., "Aspects of Musical Borrowing in the Polyphonic Missa de feria of the Fifteenth and Sixteenth Centuries", in Early Musical Borrowing, ed. Meconi, 125–48
- --- (ed.), A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries (Leiden-Boston: Brill, 2021)
- Wegman, Rob C., Choirbook of the Burgundian Court Chapel: Brussel, Koninklijke Bibliotheek MS. 5557 (Peer: Musica-Alamire, 1989)
- ---, "Music and Musicians at the Guild of Our Lady in Bergen op Zoom, c. 1470–1510", Early Music History 9 (1990), 175–249
- Wilson, Henry Austin (ed.), The Gelasian Sacramentary: Liber Sacramentorum Romanae Ecclesiae (Oxford: Clarendon Press, 1894)
- Wright, Craig, "Musiciens à la cathédrale de Cambrai 1475–1550", Revue de musicologie 62 (1976), 204–28
- Youens, Laura, "The Last Motet-Chanson", in The Motet Around 1500, ed. Schmidt-Beste, 485–95
- Zayaruznaya, Anna, Bonnie J. Blackburn, and Stanley Boorman (eds.), Qui musicam in se habet: Studies in Honor of Alejandro Enrique Planchart (Middleton, WI: American Institute of Musicology, 2015)
- Zwitser, Jan Jaap, "'s-Hertogenbosch,

Rijksarchief Noord-Brabant, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Codex Smijers: Koorboek met gregoriaans en polyfonie, ca 1529–1564", in Gregoriaans in laatmiddeleeuws 's-Hertogenbosch, ed. De Loos, 75–87

---, "'s-Hertogenbosch, Rijksarchief Noord-Brabant, Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, inv.nr. 68: Intoneerdersboek, 1560, in Gregoriaans in laatmiddeleeuws 's-Hertogenbosch, ed. De Loos, 60–67

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE

GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT

VOL. 1
Leuven Chansonnier, Facsimile & Study / Studie (David Burn), Davidsfonds / WPG Uitgevers België nv & Alamire Foundation, 2017.

VOL. 2
A Choirbook for the Seven Sorrows / Een koorboek voor de zeven smarten. Brussels, Royal Library of Belgium / Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 215–16, Facsimile & Study / Studie (Emily Thelen), Davidsfonds Uitgeverij & Alamire Foundation, 2018.

VOL. 3
The Mechelen Choirbook / Het Mechels Koorboek. Mechelen, City Archives / Stadsarchief, Ms. s.s., Study / Studie (David J. Burn & Honey Meconi, eds.), Davidsfonds Uitgeverij & Alamire Foundation, 2019 & Facsimile, Alamire Foundation, 2019.

VOL. 4
The Bossche Choirbooks / De Bossche Koorboeken. 's-Hertogenbosch, Archive of the Brotherhood of Our Illustrious Lady / Archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Mss. 153, 154, 155, Facsimiles & Study / Studie (Eric Jas), Alamire Academic Press & Alamire Foundation, 2020, 2023, 2024.

VOL. 5
A Canon for Mary of Hungary / Een canon voor Maria van Hongarije. Brussels, Royal Library of Belgium / Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, VI 18.613 C, Facsimile & Study / Studie (Eric Jas), Davidsfonds Uitgeverij & Alamire Foundation–KBR, 2021.

VOL. 6
Margaret of Austria's basse danse manuscript / Het basse danse-handschrift van Margeretha van Oostenrijk. Brussels, Royal Library of Belgium / Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9085, Facsimile & Study / Studie (Grantley McDonald, ed.), Davidsfonds Uitgeverij & Alamire Foundation–KBR–VGP Foundation, 2022.

More information / Meer informatie: www.alamirefoundation.org

ALAMIRE
FOUNDATION

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE VOL. 4
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT
SCIENTIFIC EDITOR: PAUL KOLB

In 1531, at the end of his career as an important music scribe and supplier of music manuscripts, Petrus Alamire returned to 's-Hertogenbosch to deliver three large choirbooks with polyphonic music to the Brotherhood of Our Illustrious Lady. Two of these were commissioned in the previous year, with the repertoire chosen by the brotherhood's singers; the third was offered to the brotherhood in its completed state. Together containing twenty-three masses and a handful of motets, these choirbooks are today still kept in the brotherhood's house.

The three facsimiles and accompanying study together make up the fourth volume in the series Leuven Library of Music in Facsimile, under the general editorship of David J. Burn and Bart Demuyt. The series presents high-quality reproductions of primary music sources of outstanding aesthetic, historical, and cultural value. Each facsimile is in full colour, at original size, and accompanied by an extended commentary, written by a leading expert or experts.

Eric Jas is assistant professor in musicology at the University of Utrecht. His research and teaching focuses on music theory and renaissance music.

In 1531, aan het eind van zijn carrière als belangrijke kopiist en leverancier van muziekhandschriften, keerde Petrus Alamire terug naar 's-Hertogenbosch om drie grote koorboeken met meerstemmige muziek te leveren aan de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap. Twee ervan waren in het voorgaande jaar besteld, waarbij het repertoire was gekozen door de zangers van de broederschap; het derde werd in voltooide staat aan de broederschap aangeboden. Deze koorboeken, die samen drieëntwintig missen en een handvol motetten bevatten, worden vandaag de dag nog steeds bewaard in het huis van de broederschap.

De drie facsimile's en bijbehorende studie vormen samen het vierde deel in de reeks Leuven Library of Music in Facsimile, met als general editors David J. Burn en Bart Demuyt. Deze reeks beoogt kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die zowel in esthetisch, muzikaal als cultureel opzicht bijzonder waardevol zijn. Alle facsimile's worden volledig in kleur en op het originele formaat uitgebracht, voorzien van uitvoerige commentaar door een of meerdere gezaghebbende experts.

Eric Jas is als docent verbonden aan de opleiding Muziekwetenschap van de Universiteit Utrecht. Zijn onderwijs en onderzoek concentreert zich op muziektheorie en de renaissancemuziek.

9 789464 207545

ALAMIRE FOUNDATION