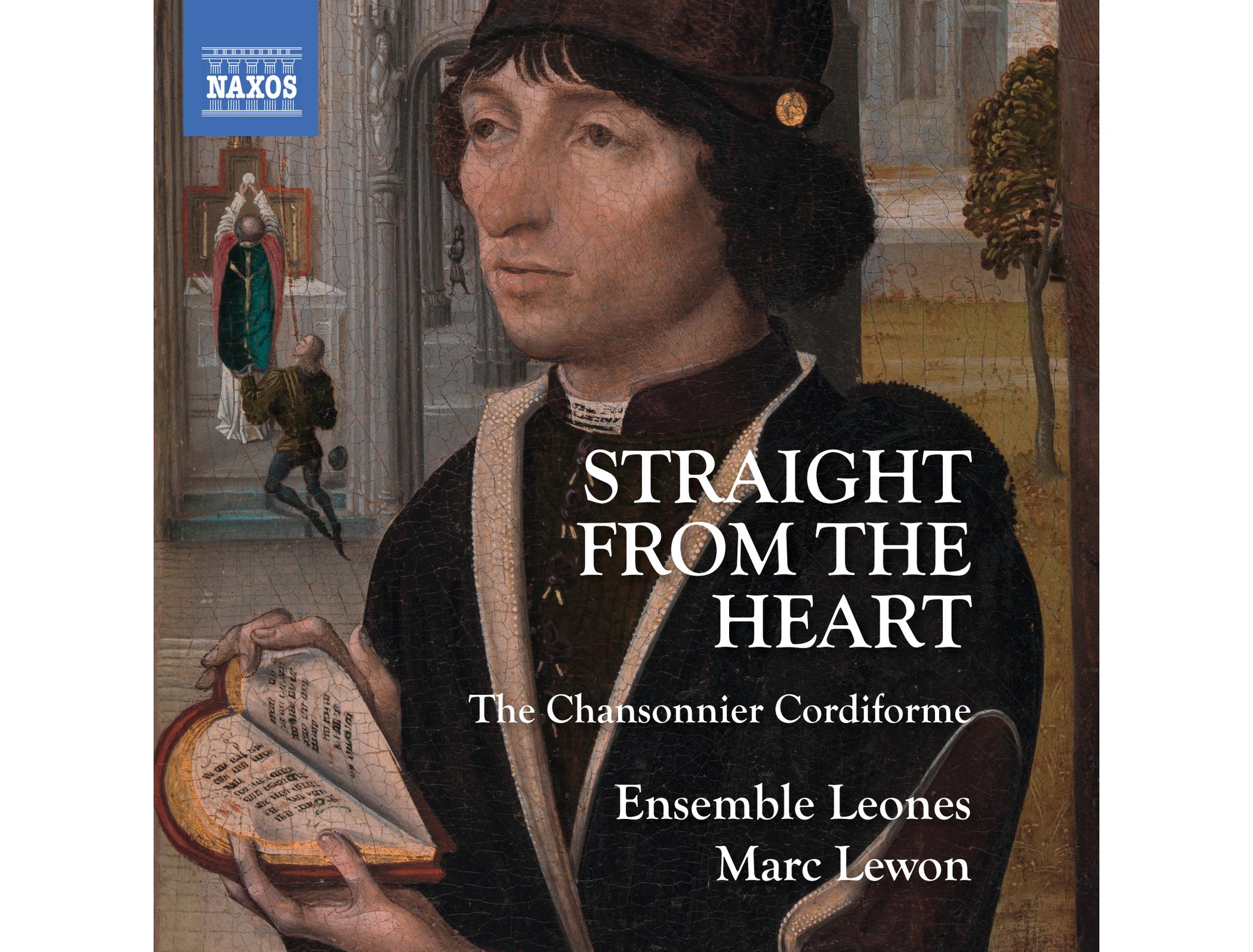


The NAXOS logo is a blue square with the word "NAXOS" in white, serif, all-caps font. Above and below the text are white horizontal lines with small vertical tick marks, resembling a stylized architectural element or a barcode.

NAXOS

The background of the cover is a medieval manuscript illumination. It depicts a man in a dark, fur-lined robe and a black cap with a gold brooch, looking thoughtfully to the left. He is holding an open book with a heart-shaped page containing Latin text. In the background, a church interior is visible with a figure in a red and green robe kneeling in prayer before an altar.

STRAIGHT FROM THE HEART

The Chansonier Cordiforme

Ensemble Leones

Marc Lewon

STRAIGHT FROM THE HEART

The Chansonnier Cordiforme

1 Anon.: L'autre jour, par ung matin (The other day, on a morning)	4:01
2 Anon.: Helas, n'aray je jamais mieulx (Alas, shall I see no improvement?)	3:19
3 Anon.: Terriblement suis fortunee (I have been most unlucky)	1:57
4 Hayne van Ghizeghem (c.1445-1476/97): De tous biens plaine est ma maistresse (My mistress has every quality)	7:12
5 Gilles Binchois (c.1400-1460): Comme femme desconfortee (Like a hapless woman)	5:40
6 Vincenet (c.1430-before 1479): Fortune, par ta cruaulté (Fortune, by your cruelty)	3:59
7 Anon.: Adieu vous dy l'espoir de ma jonesse (I bid you farewell, the hope of my youth)	4:31
8 Johannes Tinctoris (c.1430/35-1511): Le souvenir (The memory)	1:07
9 Anon.: Ben lo sa Dio se sum vergine e pura (The Lord knows well that I am a pure maid)	5:30
10 Anon.: Chiara fontana de belli costumi (Limpid fountain of courtly graces)	1:22
11 Robert Morton (c.1430-1483): N'aray je jamais mieulx que j'ay (Shall I never improve my lot?)	3:32
12 Guillaume Dufay (1397-1474): Dona gentile he bella come l'oro (Noble lady and lovely as gold)	4:01
13 Johannes Tinctoris (c.1430/35-1511): De tous biens playne (Every quality)	1:20

14 Anon.: O pelegrina, o luce, o clara stella (O wonder, o light, o bright star)	1:56
15 Johannes Ockeghem (c.1410-1497): Ma bouche rit et ma pensee pleure (My mouth laughs and my mind weeps)	5:52
16 Anon.: Ma bouche plaint les pleurs de ma pensee (My mouth laments the tears of my thoughts)	1:56
17 Anon.: La gratia de vos, donsella (Your grace, lady)	2:01
18 Anon.: Comme ung homme desconforté (Like a dispirited man)	3:22
19 Anon.: Perla mya cara, o dolce amore (My dear pearl, o sweet love)	7:44

The French, Italian and Spanish sung texts, along with German and English translations,
can be accessed at www.naxos.com/libretti/573325.htm

Original sources:

- 1 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 21v-23r [CORD 16]
- 2 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 57v-59r [CORD 40]
- 3 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 54v-56r [CORD 38]
- 4 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 25v-26r [CORD 19]
- 5 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 38v-40r [CORD 29]
- 6 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 34v-36r [CORD 27]
- 7 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 52v-54r [CORD 37]
- 8 E-SE, s.s. ("Segovia Codex" Toledo, c.1501-1503) fol. 203v
- 9 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 1v-2r [CORD 2]
- 10 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 5v-6r [CORD 5]
- 11 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 32v-33r [CORD 25]
- 12 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 2v-3r [CORD 3]
- 13 E-SE, s.s. ("Segovia Codex" Toledo, c.1501-1503) fol. 202r
- 14 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 6v-8r [CORD 6]
- 15 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 42v-44r [CORD 31]
- 16 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 46v-48r [CORD 33]
- 17 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 10v-11r [CORD 8]
- 18 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 19v-20r [CORD 14]
- 19 F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme", Geneva, c.1475), fol. 11v-12r [CORD 9]

Ensemble Leones

Els Janssens-Vanmunster, Voice

1 2 4 5 9-12 14 15 17 19

Raitis Grigalis, Voice

1 4 5 7 9 12 14 15

Mathias Spoerry, Voice

1 4 9 10 14 15

Elizabeth Rumsey, Viola d'arco

1-3 6 8 11-13 15-17

Baptiste Romain

Vielle 1 3 6 7 11 15 16 18 • **Lira da braccio** 9 19

Marc Lewon (ensemble director)

Viola d'arco 1 5-7 15 17 • **Gittern** 8 13 • **Plectrum lute** 2 3 11 16 18 19

Instruments and Makers:

Marc Lewon: Plectrum lute – Stephen Gottlieb, London (GB) 2001

Gittern – George (Philip) Stevens, Lydd (GB) 2004

Viola d'arco – Richard Earle, Basel (CH) 2009

Baptiste Romain: Vielle – Judith Kraft, Paris (F) 2007

Lira da braccio – Ugo Casalonga, Pigna (F/Corsica) 2013

Elizabeth Rumsey: Viola d'arco – Richard Earle, Basel (CH) 2012

This is for Reinhard Strohm, friend and mentor.

Our sincere thanks go to Heilig Kreuz Binningen who let us record in their wonderful church, to David Fallows for readily providing his text editions and translations, for offering his spontaneous help with the manuscript and our reconstructions, as well as for his insightful liner notes to this recording, and to Uri Smilansky for sharing his corrections to Tinctoris' *Le souvenir*.

Straight from the Heart – The Chansonnier Cordiforme

Probably copied in about 1475, the heart-shaped songbook was created for a priest named Jean de Montchenu, then living in Geneva. The style of the decorations points to the Savoy court circles, and Jean de Montchenu was in those circles during the early 1470s, as the *mignon* of the Bishop of Geneva, to be supplanted in that role early in 1476. Since 1460 he had been a papal protonotary and in 1477 he was named bishop of Agen, at which point his coat of arms, on the first page of the songbook, would have given a clear sign of his promotion.

Jean de Montchenu was plainly a rogue. A chronicler of the time described him as 'an especially treacherous individual, shameful of conduct, unchaste, detestable, dissolute and full of all the vices' (*vir sceleratissimus, et inter omnes turpissimus, inverecundus, detestabilis, dissolutus, et omnium vitorum plenus*). All those features are well described elsewhere; during his time as bishop of Viviers, he brought some outrageous law-suits, many of them apparently motivated by sheer greed. He was also at one point excommunicated. Evidently, though, he had a highly cultivated taste in music.

Few music manuscripts are lovelier. It is not so much the decorations on every page, because they rather dwindle as the manuscript progresses (as though prepared to a deadline with time running out: plainly the decorations would be the last thing to be entered in a manuscript of this kind). What counts more is the quality of the parchment, the quality of the stave-ruling, the quality of the music-copying and – to a lesser extent – the quality of the texts. This is a beautifully prepared manuscript.

But its really stunning feature is of course its heart shape. So far as anybody knows, this is unique. There are a few surviving examples of books that are the shape of a clove of garlic, opening up to take the shape of a heart; there are also two fifteenth-century paintings with such books – both, incidentally, by the Brussels painter known as the Master of the View of Ste Gudule. But there seems to be no other example that is already in the shape of a heart when it is closed, opening up to become a slightly different-looking heart.

It is easy to underestimate the difficulty creating a book that looks like a heart both when it is closed and also when it is open. And even more difficult is covering the binding with velvet. Any covering for a book becomes complicated the moment that the cover is not rectangular. But the *Chansonnier Cordiforme* has four round bends and two sharp angles. Certainly Fernando Grau Orellano, the publisher of the beautiful modern facsimile of the manuscript, viewed this as his greatest challenge, despite all the facilities offered by modern binding methods. (Valencia: Vicent Garcia Editores. The facsimile costs €3000, but is eminently worth it if you have the money to spare: when I compared the facsimile with the original in the *Bibliothèque Nationale de France*, the custodians put aside a considerable length of time to assure themselves that I had returned the original, not the astonishingly precise facsimile.)

Like many decorated manuscripts of its time, the *Chansonnier Cordiforme* is on very thin parchment, with the stave-lines ruled precisely back-to-back to aid the clarity of the image; similarly, the decorations are precisely back-to-back, so that a figure with a bow and arrow facing to the left on fol. 3r will be matched by one facing right on fol. 3v.

One further unusual feature of the *Chansonnier* is worth mentioning here, namely the quantity of text added to the lower voices. In the most famous chansonniers of the time – particularly a group apparently copied in the Loire Valley – text is applied only to the top voice, except in the very rare cases of 'combinative chansons', where there are different texts to the lower voices. And there has been some dispute as to whether the songs were devised to be performed with just one singing voice and two accompanying instruments or whether the texts were confined to the top voice purely as an economy and in order to make the pages look elegant. *Cordiforme* is the largest collection with fuller texting in the lower voices: most of the other examples are either tiny or fragmentary. But it does look now very much as though all voices could be sung and texted; in almost all chansonniers only one

line of text is underlaid, so for the later stanzas the singers would in any case need to align the text to the music without a visual aid; and a second glance at the Loire-Valley chansonniers tells us that the upper voices are not texted with any precision – that is to say that the text underlay that happens to be present gives very little clue as to the appropriate text, and in some ways it is easier to add text appropriately to the untexted lower voices. In any case, within the last twenty years there has been an increasing belief that the lower voices of the fifteenth-century song repertory are suitable to be sung and to carry text. And it is therefore very good to hear this being done with so many of the songs on the present recording.

With 43 songs, this is about the size of many chansonniers from those years. But we cannot strictly call this a chansonnier: certainly 30 of the songs are with French text, but 12 have text in poorly copied Italian and one has a Spanish (Castilian) text that the copyist seems to have thought was Italian. What is interesting is that the Italian and Spanish songs come at the start of the manuscript, despite the copyist's evident difficulty with these languages. But these include some of the earliest songs in the manuscript, so perhaps they are pieces that Jean de Montchenu collected during his time at the papal court in about 1460.

Moreover, many of the Italian-texted songs – quite unlike the French-texted songs – betray signs of belonging to an unwritten or semi-written tradition. *Ben lo sa Dio* ④ does in fact exist in several different versions, all of them plainly having the same music at base. The same could be said of *Perla mya cara* ⑤, though the only other copy of that has music that is almost entirely different. And *La gratia de vos* ⑥ may well be one of the earliest surviving polyphonic songs with Castilian text: its oddly homophonic style seems to prefigure some of the pieces in the far later *Cancionero de Palacio*, but the harmonic style is definitely from the first half of the fifteenth century. This is why all three songs are interpreted rather more freely on this recording. On the other hand, the Italian songs also include Dufay's *Dona gentile* ⑦, certainly the latest of his known songs with Italian text, probably from around 1450 and one of the most technically sophisticated of his late works.

When we turn to the thirty French-texted songs here we encounter yet another feature of the special character of the *Chansonnier Cordiforme*, namely the very high proportion of the most widely copied songs of that generation that are contained here. Judging the popularity, importance or influence of particular works can be a risky business. But there are various indications available to us: first of all the number of manuscripts that contain the song; second, the number of later compositions based on the song; third, the number of references to the song in other poetry of the time; and fourth, the number of 'contrafact' poems devised for the music. Using those criteria, it is easy to judge that several pieces here are absolutely among the favourites of their time – including, among the songs on this recording, Hayne van Ghizeghem's *De tous biens plaine* ①, Binchois' *Comme femme desconfortee* ②, Ockeghem's *Ma bouche rit* ③, Morton's *N'aray je jamais* ④ and *Le souvenir* ⑤ and Vincenet's *Fortune, par ta cruaulté* ⑥.

And that is the context for the two pieces here that are not actually from the *Chansonnier Cordiforme*. Probably at about the same time as *Cordiforme* was being copied Johannes Tinctoris made several arrangements based on famous songs: in the two cases here he kept the original tenor but added a *discantus* voice that was vastly more florid, albeit keeping the melodic outlines of that voice. There are literally hundreds of such arrangements surviving from the later years of the fifteenth century and the early years of the sixteenth, to some extent testifying to the continued popularity of these works.

Quite when that tradition fully took root, it is hard to say, but there are already a few examples in the *Chansonnier Cordiforme*: *Chiara fontana* ⑧ (the only two-voice piece in the collection) plainly parodies the ever-popular *J'ay pris amours*; *Ma bouche plaint* ⑨ is based on the materials of Ockeghem's *Ma bouche rit*; and *Comme ung homme desconforté* ⑩ paraphrases Binchois' *Comme femme desconfortee*.

Which is why it seems worthwhile to say a few words about Hayne's *De tous biens plaine*. With 30 sources currently known, it is by far the most often copied song of

its generation. My own calculations yield 54 later pieces based on Hayne's material; and all but seven of these look as though they were composed before the year 1500. Hayne's piece is hard to date: he was described as a young boy in 1457, and it first appears in the sources in the years just before 1470. That almost 50 known pieces were based on it in those thirty years is astonishing. But even more astonishing – and worth stressing here because of the wonderful performance of it on this recording – is that this is a song with very few of its features you would associate with the best music of its generation. None of the striking and elegant melodies that characterize *Ma bouche rit*, *Fortune, par ta cruaulté*, *Comme femme desconfortee* or *N'aray je jamais*, none of the textural refinement of *Dona gentile* or *Helas, n'aray je jamais mieulx* ⑫, none of the startling harmonic turns of *Fortune, par ta cruaulté*. The *discantus* line is hardly memorable; the bassus suffers like so many such lines from that first generation of composers who decided to have a separate bottom voice in a register distinct from the others (starting a trend that would dominate almost all music until at least the early twentieth century), namely that it returns far too often to its tonal centre of G; only the tenor line has any claim to individuality. But there is worse: there are two terrible contrapuntal flaws near the end, which will strike the ear of anybody familiar with the repertory: one of them is in fact corrected in several manuscripts, but the *Cordiforme* reading is surely correct; the other appears in all sources. These are very rare flaws in a repertory where everything is calculated on control, on elegance, on restraint, and where the general texture of only three voices (at a time when motets and mass cycles were almost always in four voices) means that any contrapuntal problem strikes the ear all the more strongly. I hope this marvellous recording will pave the way for a new generation of listeners to understand the song's qualities.

David Fallows

Notated Repertoire and Unwritten Practice

Despite several decades of research, passionate debate and practical experiment, the question of performance practice regarding chansons of the Burgundian Period has not been settled. Historical documents are largely silent on the subject of performance, but some seem to indicate that for these repertoires voices were at least occasionally accompanied by instruments. However, whether or not these songs were sometimes played on instruments or if voices and instruments were commonly mixed in practice, these are essentially vocal pieces. We have, therefore, decided to not only give a representative cross-section of the manuscript's repertoire (both Italian and French), but also to offer a portfolio of possible instrumentations in order to accommodate the different performance options while at the same time giving preference to the voices. The abundant texting of the tenor and contratenor in this manuscript encouraged us to take the texting for these voices even further, rather than having them sung as melismas (as might be suggested by most chansonniers of the time with their generally untexted lower voices). As a result, this recording presents a number of pure *a cappella* renditions ④ ⑩ ⑫ as well as versions with instruments doubling the singers ① ③ ⑤ ⑥ with a full texting of all voices. Another plausible option is the substitution of a subordinate voice (the contratenor) with an instrument, while the contrapuntal core of *cantus* and tenor is texted and sung – such as in ⑤ and ⑫. The obvious choice when combining voices and instruments, however, is to have the *cantus* sung and the (usually) untexted voices of contratenor and tenor played on instruments—either with a maximum of tonal blend, using two bowed instruments ⑦, or by accentuating their individual functions, giving the contratenor to a plucked instrument ② ⑪. In some cases, the tenor displays such a strong and independent melody that it can easily be performed as the only sung voice, thus giving a new perspective to a piece ⑦. Last but not least there is the documented possibility of a purely instrumental performance, either with instruments from the same family ⑥, or with a mixed ensemble ③ ⑩. For instruments

that could play polyphony soloistically, there is always the option of intabulating more than one voice, such as is presented in 16, where tenor and contratenor are combined on the plectrum lute. The musicians of the 15th century went even further than merely performing chansons on instruments, as is testified by a number of collections with instrumental diminutions of vocal pieces. A sample of such reworkings from a different source is given here with two diminuted versions of songs also found in the *Chansonnier Cordiforme* 17.

Finally, there seem to be traces of an unwritten tradition especially in two of the Italian songs of the cordiform manuscript which point to a practice of accompanied monody typical of 15th century Italy. *Ben lo sa Dio* 18 and *Perla mya cara* 19 both could be remnants of this known practice, of which—due to its unwritten nature—we do not have any clearly notated examples.

We have chosen to sacrifice parts of their written out counterpoint in our arrangements and attempted to trace back a possible monophonic version with an accompaniment on an early “Orpheus instrument”, the *lira da braccio*. The arrangements on the *lira* roughly follow the harmonic structure of the polyphonic chanson but also introduce idiomatic features of the instrument. In *Ben lo sa Dio*, only the strophes are performed as a monophonic song, while the refrains are sung in the polyphonic setting of the manuscript. For *Perla mya cara* we extended the three strophes of the manuscript to a six-strophe version by adding verses from the same Giustiniani poem. Interludes with diminutions for the plectrum lute create a link to the unwritten practice of the instrumentalists from this era.

Marc Lewon

Ensemble Leones



From left to right: Marc Lewon, Elizabeth Rumsey, Baptiste Romain, Raitis Grigālis, Els Janssens-Vanmunster, Mathias Spoerry

The high-profile Ensemble of Early Music specialists founded by director Marc Lewon is dedicated to presenting Medieval and Renaissance music. The ensemble's work is characterised by performances that take into account historical sources to create subtle reconstructions and stylistically informed arrangements which flow into their inspired interpretations. One of the ensemble's trade-marks is the discovery of hitherto unknown works from the Middle Ages and Renaissance and the re-introduction of rarely-heard instruments into the performance practice of Early Music. With their pioneering work and their reinterpretation of familiar pieces in concerts and recordings, Ensemble Leones set new aesthetic standards: the ensemble's albums have so far received wide acclaim from critics and *Argentum et Aurum* (Naxos

8.573346) won the 2016 International Classical Music Award (ICMA) in the “Early Music” category. The ensemble has performed to great success on the stages of renowned festivals such as the Stockholm Early Music Festival, the Heidelberger Frühling, the Festival Oude Muziek Utrecht, RheinVokal and AMUZ/Laus Polyphoniae in Antwerp. The musicians met at the Schola Cantorum Basiliensis, the famous Swiss academy for Early Music, and are well established in the world of concerts, recordings, and broadcasts.

www.leones.de

Marc Lewon



Marc Lewon specialises in lute and vielle. After gaining a Master's degree in musicology and medieval German from Heidelberg University, he moved to Basel to further his practical music studies in the Medieval Department of the Schola Cantorum Basiliensis where he graduated with honours in 2006. In 2007 he concluded his studies in medieval vielle. The combination of musicological scholarship and many years of concert activity is the backbone to his interdisciplinary approach to the music of the Middle Ages and Renaissance. He plays regularly with a number of ensembles and is founder and head of Ensemble Leones. He works with leading soloists in the field of Early Music, including Andreas Scholl, Crawford Young and Paul O'Dette. Besides being a busy performer, he gives courses in medieval music and publishes articles and editions on the subject. He is currently pursuing a PhD with Reinhard Strohm at Oxford University.

www.lewon.de

Musik, die vom Herzen kommt – Das Chansonier Cordiforme

Das herzförmige Chansonier wurde um 1475 für einen Geistlichen namens Jean de Montchenu hergestellt, der zu dieser Zeit in Genf lebte. Der Stil der Ausschmückung deutet auf das Umfeld des Hofes von Savoyen hin. Jean de Montchenu hielt sich während der frühen 1470er Jahre in diesen Kreisen als Günstling des Bischofs von Genf auf, bevor er im Frühjahr 1476 aus seiner Position verdrängt wurde. Seit 1460 war er päpstlicher Protonotar und wurde 1477 zum Bischof von Agen ernannt. Zu diesem Zeitpunkt hätte sein Wappen, das die erste Seite des Liederbuchs ziert, einen klaren Hinweis auf seine Erhebung enthalten.

Jean de Montchenu war eindeutig ein Gauner. Ein zeitgenössischer Chronist beschrieb ihn als „ein besonders heimtückisches Individuum, von beschämendem Benehmen, unkeusch, verachtenswert, zügellos und voll sämtlicher Laster“ (*vir sceleratissimus, et inter omnes turpissimus, inverecundus, detestabilis, dissolutus, et omnium vitiorum plenus*). All diese Eigenschaften wurden auch andernorts ausführlich beschrieben; während seiner Amtszeit als Bischof von Viviers, strengte er einige unerhörte Gerichtsverfahren an – viele davon anscheinend aus reiner Habgier. Eine zeitlang war er sogar exkommuniziert. Offenbar verfügte er jedoch über einen sehr ausgebildeten Musikgeschmack.

Kaum eine Musikhandschrift kann es mit dieser an Schönheit aufnehmen. Dabei geht es nicht so sehr um die Verzierungen, die sich auf jeder Seite finden, denn diese nehmen zum Ende der Handschrift hin ab (so als ob sie auf einen bestimmten Termin hin angefertigt wurde und die Zeit dabei ausging – die Verzierungen wurden in solchen Handschriften eindeutig als Letztes angebracht). Vielmehr ist es die außergewöhnliche Qualität des Pergaments, die Qualität der Notenieneinrichtung, die Qualität der Noteneintragungen und – in etwas geringerem Maße – die Qualität der Liedtexte: Dies ist alles in allem eine wunderschön eingerichtete Handschrift.

Das wirklich Umwerfende an ihr aber ist natürlich die Herzform, die – soweit bekannt – einmalig ist. Es gibt

einige erhaltene Bücher, die die Form eines halben Tropfens haben und geöffnet ein Herz darstellen, sowie zwei Gemälde des 15. Jahrhunderts, die solche Bücher abbilden – beide übrigens von einem Brüsseler Maler, der als „Meister des Blicks von Sainte Gudule“ bekannt ist. Aber es scheint kein weiteres Beispiel einer Handschrift zu geben, das schon in geschlossenem Zustand eine Herzform aufweist und sich beim Öffnen wie zwei aneinandergeschmiegte Herzen darstellt.

Sehr leicht unterschätzt man die Komplikationen, die mit der Herstellung eines Buchs verbunden sind, das sowohl geschlossen als auch geöffnet wie ein Herz aussieht. Noch schwieriger ist es, dessen Einband in Samt einzuschlagen. Jeglicher Bucheinband, der nicht rechteckig ist, ist ein komplizierter Fall für sich, aber das *Chansonier Cordiforme* hat sogar vier Rundungen und zwei spitze Winkel. Fernando Grau Orellano, der Herausgeber des großartigen, neuzeitlichen Faksimiles dieser Handschrift, sah dies als seine größte Herausforderung an, trotz der Ausstattung, die der modernen Buchbinderei zur Verfügung steht. (Valencia: Vicent García Editores. Das Faksimile kostet 3000 € aber ist den Preis absolut wert, sollte man über das nötige Geld verfügen: Als ich das Faksimile mit dem Original in der *Bibliothèque Nationale de France* verglich, nahmen sich die Aufseher dort beachtliche Zeit, um sicher zu stellen, dass ich das Original zurückgegeben hatte und nicht das erstaunlich genaue Faksimile.)

Wie viele dekorierte Handschriften dieser Zeit, wurde das *Chansonier Cordiforme* auf sehr dünnem Pergament geschrieben und dabei die Rastrierung der Notelinien so vorgenommen, dass sie auf Vorder- und Rückseite exakt übereinanderliegen, um ein möglichst klares Erscheinungsbild zu gewährleisten; gleichermaßen wurden die Verzierungen genau Rücken an Rücken gemalt, so dass die Figur mit Pfeil und Bogen, die auf fol. 3r nach links schaut, ein Pendant aufweist, das auf fol. 3v nach rechts gewendet ist.

Ein weiteres, außergewöhnliches Merkmal des Chansoniers ist an dieser Stelle eine Erwähnung wert,

nämlich die Textmenge, die den Unterstimmen zugeordnet wurde. In den berühmtesten Chansonniers dieser Zeit, besonders der möglicherweise im Loiretal angefertigten Reihe von Handschriften, ist der Text nur der Oberstimme zugeordnet – mit Ausnahme der wenigen Fälle „kombinativer Chansons“, in denen die Unterstimmen einen abweichenden Text tragen. Es gab einige Kontroversen darüber, ob die Lieder für nur eine Gesangsstimme und zwei Begleitinstrumente vorgesehen waren, oder ob die Texte lediglich zur Platzersparnis und zugunsten eines eleganteren Schriftbilds auf die Oberstimme beschränkt blieben. Das *Chansonnier Cordiforme* ist die größte Sammlung mit einer umfangreicheren Textierung der Unterstimmen: die meisten anderen Beispiele sind entweder von geringem Umfang oder fragmentarisch. Es sieht nun aber so aus, als könnten durchaus alle Stimmen gesungen und mit Text versehen werden; in fast allen Chansonniers ist jedoch nur eine Textzeile unterlegt, so dass die Sänger bei weiteren Strophen die Zuordnung des Texts zu den Noten ohnehin selbst und ohne optisches Hilfsmittel hätten vornehmen müssen; und ein zweiter Blick auf die Chansonniers des Loiretals zeigt, dass die Oberstimmen dort ohne wirkliche Präzision vorgenommen wurden – das heißt, dass die vorliegende Textierung nur wenig hilfreich für eine angemessene Textzuordnung ist und es in mancherlei Hinsicht einfacher wäre, die textlosen Unterstimmen passend einzurichten. Jedenfalls ist man in den letzten zwanzig Jahren zunehmend zu der Auffassung gelangt, dass die Unterstimmen des Liedrepertoires aus dem 15. Jahrhundert sich für eine gesungene Aufführung und Textierung eignen. Von daher ist es schön zu hören, dass dies bei so vielen Liedern der vorliegenden Aufnahme der Fall ist.

Mit seinen 43 Liedern hat die Handschrift einen ähnlichen Umfang wie viele Chansonniers ihrer Zeit. Wir können sie streng genommen aber nicht als Chansonnier bezeichnen: Sicher, 30 der Lieder haben einen französischen Text, aber immerhin 12 sind mit einem (wenngleich fehlerhaft notierten) italienischen Text unterlegt und eines hat einen spanischen (kastilischen) Text, von dem der Schreiber offenbar annahm, es

handele sich abermals um Italienisch. Interessant ist dabei, dass die italienischen und spanischen Lieder am Anfang der Handschrift stehen, trotz der augenscheinlichen Schwierigkeiten, die der Schreiber mit diesen Sprachen hatte. Unter ihnen befinden sich aber auch einige der frühesten Lieder der Handschrift, also möglicherweise Stücke, die Jean de Montchenu während seiner Zeit am päpstlichen Hof in den Jahren um 1460 gesammelt hatte.

Hinzu kommt, dass viele der italienischen Lieder – ganz im Gegensatz zu den französischen – Merkmale einer schriftlosen oder zumindest teilweise mündlichen Tradition aufweisen. *Ben lo sa Dio* ⁹ existiert tatsächlich in mehreren unterschiedlichen Fassungen, die alle deutlich auf einer gemeinsamen musikalischen Idee basieren. Das Gleiche könnte man für *Perla mya cara* ¹⁰ annehmen, obgleich die einzige parallele Überlieferung eine Vertonung enthält, die in fast allem abweicht. *La gratia de vos* ¹¹ könnte sogar gut eines der frühesten erhaltenen mehrstimmigen Lieder mit kastilischem Text sein: Der seltsam homophone Stil scheint einige der Stücke aus dem wesentlich späteren *Cancionero de Palacio* vorwegzunehmen, aber die harmonische Ästhetik gehört definitiv in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aus diesem Grund wurden alle drei Lieder in dieser Aufnahme etwas freier interpretiert. Andererseits befindet sich unter den italienischen Liedern auch Dufays *Dona gentile* ¹², mit Sicherheit sein letztes Lied mit italienischem Text, das wahrscheinlich um 1450 entstand und sicherlich eines der technisch raffiniertesten unter seinen späten Werken ist.

Wenden wir uns den dreißig französisch textierten Liedern zu, so begegnen wir einem weiteren Merkmal, das den speziellen Charakter des *Chansonnier Cordiforme* ausmacht, nämlich, dass ein sehr hoher Prozentsatz der am weitesten verbreiteten Lieder dieser Generation hier versammelt ist. Es kann ein riskantes Unterfangen sein, die Beliebtheit, die Bedeutung oder den Einfluss einzelner Werke zu ermessen. Es stehen uns hier jedoch zahlreiche Anhaltspunkte zur Verfügung: zunächst einmal die Anzahl der Handschriften, die ein bestimmtes Lied enthalten; zum zweiten die Anzahl

späterer Kompositionen, die auf diesem Lied basieren; drittens die Anzahl zeitgenössischer literarischer Bezüge auf das Lied; und viertens die Anzahl von Kontrafakturtexten auf die gleiche Musik. Unter Zuhilfenahme dieser Kriterien ist es leicht abzuschätzen, dass einige der Stücke zu den Favoriten ihrer Zeit zählten – darunter – und unter den Liedern auf dieser Aufnahme – befinden sich Hayne van Ghizeghems *De tous biens plaine* ¹³, Binchois' *Comme femme desconfortee* ¹⁴, Ockeghems *Ma bouche rit* ¹⁵, Mortons *N'aray je jamais* ¹⁶ und *Le souvenir* ¹⁷, sowie Vincenets *Fortune, par ta cruaulté* ¹⁸.

In dasselbe Umfeld gehören auch die einzigen beiden Stücke der Aufnahme, die nicht direkt aus dem *Chansonnier Cordiforme* stammen. Wahrscheinlich zu der ungefähr gleichen Zeit in der das Chansonnier angefertigt wurde erstellte Johannes Tinctoris einige Arrangements, die auf berühmten Liedern basierten: in den beiden vorliegenden Fällen behielt er den originalen Tenor bei, fügte aber eine Discantus-Stimme hinzu, die deutlich verzierter ist, obwohl sie sich an den melodischen Rahmen der Vorlage hält. Es gibt buchstäblich hunderte solcher Arrangements, die vom Ende des 15. Jahrhunderts und dem frühen 16. Jahrhundert erhalten sind und die in gewissem Maße die anhaltende Beliebtheit jener Werke belegen.

Wann genau diese Tradition festen Fuß fasste, ist schwer zu sagen, aber es gibt bereits einige wenige Beispiele davon im *Chansonnier Cordiforme*: *Chiara fontana* ¹⁹ (das einzige zweistimmige Stück in der Sammlung) parodiert offensichtlich das allseits beliebte *J'ay pris amours*; *Ma bouche plaint* ²⁰ basiert auf Material von Ockeghems *Ma bouche rit*; und *Comme ung homme desconforté* ²¹ ist eine Paraphrase über Binchois *Comme femme desconfortee*.

Von daher lohnt es sich, ein paar Worte über Haynes *De tous biens plaine* zu verlieren. Mit bislang 30 bekannten Quellen ist dieses Lied das am häufigsten niedergeschriebene aus dieser Generation. Meine eigene Zählung erbrachte 54 spätere Stücke, die auf Haynes Material basieren; und es sieht so aus als stammten alle bis auf sieben aus der Zeit vor 1500. Haynes Stück ist schwer zu datieren: Er wurde 1457 als junger Knabe

bezeichnet und das Stück taucht in den Quellen erstmals kurz vor 1470 auf. Dass nahezu 50 überlieferte Stücke in nur dreißig Jahren darüber verfasst worden sein sollen, ist erstaunlich. Noch erstaunlicher ist aber – und das sollte wegen der wunderbaren Interpretation des Stücks auf dieser Aufnahme betont werden –, dass dieses Lied nur wenige Merkmale aufweist, die man mit der besten Musik seiner Zeit verbinden würde. Hier finden sich keine beeindruckenden und eleganten Melodie-wendungen, wie sie z.B. *Ma bouche rit*, *Fortune, par ta cruaulté*, *Comme femme desconfortee* oder *N'aray je jamais*, prägen, keine der strukturellen Feinheiten wie in *Dona gentile* oder *Helas, n'aray je jamais mieulx* ²², keine überraschenden harmonischen Wendungen wie in *Fortune, par ta cruaulté*. Die Discantus-Stimme ist wenig einprägsam; der Bassus ist nicht unproblematisch, wie viele solcher Stimmen aus der ersten Komponistengeneration, die sich dazu entschloss, eine separate Unterstimme in deutlich tieferer Lage einzusetzen (und die damit eine Entwicklung in Gang setzte, die fast das gesamte Musikschaffen bis mindestens ins frühe 20. Jahrhundert beherrschen sollte): nämlich, indem er zu oft zu seinem tonalen Zentrum G zurückkehrt; nur die Tenorstimme kann eine wirkliche Eigenständigkeit für sich beanspruchen. Aber es kommt schlimmer: Es gibt kurz vor Ende des Stücks zwei fürchterliche kontrapunktische Fehler, die dem Ohr des Kenners sofort auffallen: einer davon wurde sogar in mehreren Handschriften korrigiert, aber die Version des *Chansonnier Cordiforme* ist sicherlich die gemeinte; der andere kommt in allen Quellen vor. Das sind sehr selten anzutreffende Fehler in einem Repertoire, in dem die allgemein übliche Textur von nur drei Stimmen (zu einer Zeit, in der Motetten und Messzyklen fast immer vierstimmig waren) bedeutet, dass jegliches kontrapunktische Problem umso stärker ins Ohr fällt. Ich hoffe, dass diese phantastische Einspielung den Weg zum Verständnis der Qualitäten dieses Liedes für eine neue Generation von Hörern ebnet wird.

David Fallows

Übersetzung: Marc Lewkow

Pflicht und Kür

Trotz jahrzehntelanger, intensiver Forschungen, leidenschaftlicher Diskussionen und praktischer Experimente bleibt die Frage nach einer verbindlichen Aufführungspraxis für Chansons aus der Burgundischen Epoche im Wesentlichen unbeantwortet. Historische Quellen schweigen gewöhnlich zu Fragen der Aufführung, einige aber scheinen darauf hinzuweisen, dass für dieses Repertoire Gesang zumindest gelegentlich auch von Instrumenten begleitet wurde. Gleich ob die betreffenden Lieder aber auch auf Instrumenten interpretiert wurden oder in der Praxis Stimmen und Instrumente ab und zu in gemischten Ensembles auftraten, ist das Repertoire zunächst einmal ein genuin vokales. Wir haben uns daher entschieden, mit der vorliegenden Einspielung nicht nur einen repräsentativen Querschnitt der Handschrift zu liefern, sondern zugleich eine Palette wahrscheinlicher Aufführungsbesetzungen anzubieten, wobei dem Gesang der Vorzug gegeben wurde. Die Tatsache, dass das *Chansonnier Cordiforme* im Gegensatz zu anderen Quellen über eine überdurchschnittliche Textierung der sonst meist textlosen Unterstimmen von Tenor und Contratenor aufweist, ermutigte uns, diese Stimmen für eine vokale Aufführung konsequent auszutextieren, anstatt sie auf Melismen singen zu lassen. Daher wird in dieser Aufnahme eine Reihe reiner A Cappella-Interpretationen [4] [10] [14] und Fassungen, in denen die Stimmen von Instrumenten *colla parte* gedoppelt werden [1] [9] [15], mit einer vollständigen Textierung aller Stimmen präsentiert. Eine weitere plausible Aufführungsmöglichkeit ist die Besetzung einer untergeordneten Stimme (also des Contratenors) mit einem Instrument, während der Kernkontrapunkt von Cantus und Tenor textiert und gesungen bleibt – wie in [5] & [12]. Das Naheliegendste für ein gemischtes Ensemble aus Gesang und Instrumenten ist jedoch die Besetzung des stets textierten Cantus mit einer Gesangsstimme und der in den Chansonnières gewöhnlich untextierten Unterstimmen mit Instrumenten – entweder mit einem Optimum an Klangverschmelzung durch zwei Streicher [17]

oder unter Hervorhebung unterschiedlicher Stimmfunktionen, indem der Contratenor von einem Zupfinstrument gespielt wird [2] [11]. In vielen Chansons hat die Tenormelodie eine dermaßen eigenständige und führende Rolle, dass sie auch als einzige gesungene Stimme im Satz funktionieren kann und in dieser Interpretation einen ungewohnten Blickwinkel auf die Komposition gewährt [7]. Schließlich gibt es noch die nachgewiesene Option einer rein instrumentalen Aufführung, entweder mit Instrumenten der gleichen Familie [6] oder mit einer Art „Broken Consort“ [3] [8]. Für Instrumente, auf denen Polyphonie auch solistisch spielbar ist, steht dabei immer die Alternative einer Intavolierung zur Verfügung, bei der mehrere Stimmen für ein Instrument zusammengelegt werden können – wie hier bei [8], wo Tenor und Contratenor auf der Plektrumlaute interpretiert werden. Die Musiker des 15. Jahrhunderts spielten aber nicht nur Vokalsätze auf Instrumenten, sondern trieben die Bearbeitung und Diminution von Chansons in immer neue Höhen, wie u. a. zahlreiche Tabulaturquellen dieser Zeit bezeugen. Als Beispiel einer solchen Bearbeitungskunst haben wir aus einer anderen Quelle zwei diminuierte Fassungen ausgewählt, die über Lieder geschrieben wurden, welche auch im *Chansonnier Cordiforme* enthalten sind [8] [13].

Nachgedanke: Besonders zwei der italienischen Lieder des Chansonniers scheinen Spuren einer schriftlosen Tradition zu enthalten, die auf eine Praxis begleiteten Sologesangs hinzuweisen scheinen, wie er für das Italien des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist. *Ben lo sa Dio* [9] und *Perla mya cara* [16] könnten Überbleibsel dieser Praxis sein, von der, aufgrund ihres schriftlosen Charakters, keine eindeutigen Beispiele überliefert sind. Wir haben uns dazu entschieden, bei diesen Stücken auf Teile des notierten Kontrapunkts zu verzichten, um sie auf eine hypothetische, einstimmige Fassung zurückzuführen – begleitet auf einem frühen Orpheusinstrument, der Lira da braccio. Die Einrichtungen auf der Lira halten sich im Prinzip an die harmonische Struktur der mehrstimmigen Chansonfassungen, fügen aber idiomatische Wendungen hinzu, die typisch für Spieltechnik und Stimmung des Instruments sind. Bei *Ben*

lo sa Dio wurden hier nur die Strophen einstimmig behandelt, während in den Refrains die gesungenen Unterstimmen der mehrstimmigen Fassung hinzutreten. Für *Perla mya cara* haben wir die drei Strophen der Handschrift zu einer sechsstrophigen Fassung mit zusätzlichen Versen aus dem gleichnamigen Gedicht von

Leonardo Giustiniani ergänzt. Zwischenspiele mit Diminutionen für die Plektrumlaute stärken dabei die Verbindung zur schriftlosen Praxis der Instrumentalisten dieser Epoche.

Marc Lewon

Also available



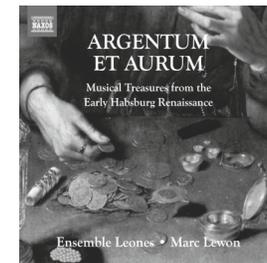
8.557803



8.572576



8.572449



8.573346

F-Pn Rothschild 2973 ("Chansonnier Cordiforme",
Geneva, c.1475), fol. 3v-4r.



The Chansonier Cordiforme is a songbook, probably copied in 1475 for a roguish but musically cultivated priest named Jean de Montchenu – a contemporary chronicler called him ‘dissolute and full of all the vices’. The beautiful manuscript containing 43 songs is, uniquely, heart-shaped and covered in velvet. This recording presents both a representative cross-section of the manuscript’s repertoire, the majority of which is set to French texts and is among the best known and beautiful of the age, and a portfolio of differing performance options including instruments. In addition to works by such luminaries as Gilles Binchois and Johannes Ockeghem – music of elegant melody, textural refinement, and sometimes startling harmonic turns – there are ingenious and anonymous parodies of popular songs.

STRAIGHT FROM THE HEART

The Chansonier Cordiforme

1 L'autre jour, par ung matin	4:01	10 Chiara fontana de belli costumi	1:22
2 Helas, n'aray je jamais mieulx	3:19	11 N'aray je jamais mieulx que j'ay	3:32
3 Terriblement suis fortunee	1:57	12 Dona gentile he bella come l'oro	4:01
4 De tous biens plaine est ma maistresse	7:12	13 De tous biens playne	1:20
5 Comme femme desconfortee	5:40	14 O pelegrina, o luce, o clara stella	1:56
6 Fortune, par ta cruaulté	3:59	15 Ma bouche rit et ma pensee pleure	5:52
7 Adieu vous dy l'espoir de ma jonesse	4:31	16 Ma bouche plaint les pleurs de ma pensee	1:56
8 Le souvenir	1:07	17 La gratia de vos, donsella	2:01
9 Ben lo sa Dio se sum vergine e pura	5:30	18 Comme ung homme desconforté	3:22
		19 Perla mya cara, o dolce amore	7:44

Ensemble Leones • Marc Lewon

A detailed track and artist list can be found inside the booklet.

Recorded at Heilig-Kreuz-Kirche, Binningen, Switzerland, from 6th to 9th October, 2014

Producer and musical director: Marc Lewon • Engineer and editor: Michaela Wiesbeck

The French, Italian and Spanish sung texts, along with German and English translations, can be accessed at www.naxos.com/libretti/573325.htm • Booklet notes: David Fallows and Marc Lewon

Cover: *Young Man Holding a Book* by the Master of the View of Sainte Gudule (fl. c.1485)
(The Metropolitan Museum of Art, New York, USA/Bequest of Mary Stillman Harkness, 1950)