

- 18 juni Amsterdam, Oude Kerk,
20.15 uur
19 juni Middelburg, Burgerzaal,
21.00 uur
20 juni Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg,
(Grote Zaal), 20.15 uur
21 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
11.00 uur

Hesperion XX

Jordi Savall *Algehele leiding*

- Montserrat Figueras *sopraan*
Graham Pushee *alto*
Josep Benet *tenor*
Francesc Guillen *tenor*
Josep Cabre *bas*
Jordi Savall *viola da gamba*
Sergi Casademunt *viola da gamba*
Ariane Maurette *viola da gamba*
Roberto Gini *viola da gamba*
Bruce Dickey *zink, blokfluit*
Jean-Pierre Canihac *zink*
Harry Ries *alt-trombone*
Charles Toet *tenor-trombone*
Richard Lister *bas- en contrabas-trombone*
Lorenzo Alpert *blokfluiten, pommer, slagwerk*
Gabriel Garrido *blokfluiten, slagwerk*
Sabine Weil *pommer, dulciaan, blokfluit*
Claude Wassmer *fagot*
Ton Koopman *clavecymbel, orgel*
Robert Clancy *theorbe, gitaar*

Musica Nova da Cantare e Sonare: 1540-1640

Mathias Fiamengo La battaglia Taliana a 4
(?-na 1579) *I. Signori et cavaglieri d'ingen'e forza*
II. El gran duca milanese guarda
III. O signori italiani, su, su, su

Antonio de Cabezon Tiento III. primer tono
(1510-1566) (instrumentaal)

Giaches de Wert (T. Tasso) La Gerusalemme liberata (8e rime) a 5
(1535-1596) *I. Giunto a la tomba*
II. Non di morte sei tu

Francesco Bendusi Opera nova di Balli (instrumentaal)
(midden 16de eeuw) *Pass'e mezzo ditto il Romano*
Incognita - Moschetta

Andrea Gabrieli Madrigal a 8 voci e stromenti
(1510-1586) *I. Sent' un rumor ch'al ciel si estolle*
II. Alla battaglia, o forti cavalieri

Annibale Padovano Aria della Battaglia a 8 (instrumentaal)
(1527-1575)

Adriaen Willaert Villanesca alla Napolitana a 4
(ca. 1490-1562) *Vecchie letrose non vate niente*

Balli napolitani (instrumentaal)

Anonimo Lo Ballo dell'Intorcias

Antonio Valente Tenore Grande alla Napolitana
(tweede helft 16de eeuw)

Jacopo Peri Lamento di Jole (recitar cantando)
(1561-1633) *Uccidimi dolore*

Francesco Usper La battaglia per cantar e sonar a 8
(voor 1570-1641)

Th. Crecquillon/A. de Cabezón Canzon 'Un gay bergier'
(?-ca. 1577) (instrumentaal)

Giovanni Gabrieli Ricercar sopra 'Re fa mi don'
(1553/6-1612)

Domenico Mazzocchi Madrigal a 5 concertato su
(1592-1665) l'instrumenti
Pian piano, aure tranquille

Giovanni Gabrieli Canzon a 12 in echo (instrumentaal)
(1553/6-1612)

Anonimo Seguidillas en eco
De tu vista celoso

Prima parte. CANTO 171

tanto a la tomba oue al suo spito ulno Delorosa piglion il ciel presante Di color
di color di moto primo Sia marmo in uffa al marmo il ufo affisse Al fin gongon:
do Al fin gongon do Al fin gongon do un lagrimoso tu
no in un languido olime protuppe affisse o sasso amato tanto amato tanto
to che dietro alle mie fiamme et fuori il pian to che dietro alle mie fiamme fuori il
piato e fuori il pian to.

Canto-partijen van *Giunto a la tombe* van Giaches de Wert

De aantrekkingskracht van Italië

Italië heeft altijd een grote aantrekkingskracht uitgeoefend op muzikanten. Mozart en Johann Christian (de Milanese) Bach zijn 18de eeuwse voorbeelden, Heinrich Schütz een 17de eeuwse componist die de reis maakte. In de 15de en 16de eeuw was het aantal buitenlandse musici dat naar Italië trok zeer groot. Een reden voor de aantrekkingskracht die het 15de en 16de eeuwse Italië, een verzameling van kleine en grotere steden en staatjes, op het buitenland uitoefende was ongetwijfeld de culturele welvaart die er heerste. Vooral de hoven van de verschillende vorsten, de Estes, de Medici en de Gonzagas, maar ook de kerken van de grotere steden boden ruime mogelijkheden voor betrekkelijk grote hoeveelheden kunstenaars. Door al deze buitenlanders, de 'oltremontani' (van de andere kant van de bergen), werd Italië tot een smeltkroes van culturele invloeden, een ideale voedingsbodem voor nieuwe ontwikkelingen, die overigens niet zelden voortborduurden op de verworvenheden van de importmuzikanten. Dat de experimenten voor het merendeel juist aan de wereldlijke centra van cultuur hun bloei konden beleven, mag geen verwondering wekken: de verbondenheid van de meerstemmige kerkmuziek met het Gregoriaans vormde voor de gemiddelde componist van de 16de eeuw een te grote belemmering om tot spectaculaire vernieuwingen te komen.

Vocale muziek

Het *madrigaal* is ontstaan onder invloed van de activiteiten van Pietro Bembo (1470-1547), vurig propagandist van de Italiaanse veertiende-eeuwse dichters Dante, Boccaccio en Petrarca. Vooral de gedichten van de laatste werden zeer geliefd bij de madrigaalcomponisten. Dat waren in eerste instantie niet, zoals men zou verwachten, Italiaanse componisten, maar 'oltremontani' als Verdelot en Arcadelt. Ook Adriaen Willaert, kapelmeester aan de Venetiaanse San Marco en als zodanig een van de belangrijkste en invloedrijkste musici van (Noord-)Italië, componeerde madrigalen. Daarnaast bewoog hij zich op het terrein van de 'lichte muziek': werken waarin de tekst luchtiger was dan in het madrigaal, en de muziek dienovereenkomstig, of, zoals Thomas Morley het later zou uitdrukken 'a clownish musick to a clownish matter'. Homofonie en de bovenstem voeren de boventoon. Dergelijke muziek leende zich bij uitstek voor het theater, waar vaak zangers als acteur optraden. Dat ook de grootste componisten zich bij tijd en wijle ophielden met deze lichtere muziek blijkt, behalve uit Willaert's *Vecchie letrose non vate niente*, in 1568 in München. Bij een uitvoering van 'La cortigiana innamorata' treedt niemand minder dan Orlando di Lasso op als Pantalone 'con un liuto alle mani, sonando e cantando *'Chi passa per questa strada'*. De populariteit van het wijsje, dat Lassus bij die gelegenheid zong, was zeer groot, zelfs in Nederland was het bekend (vgl. *Oren aan Hooft*, elders in dit Holland Festival). Deze lichte vorm is 'geboren' in Napels (vandaar villanesca alla napolitana) en daarna vooral in Venetië populair geworden. Een van de weinige (tevens belangrijkste) kenmerken die villanesca en madrigaal gemeenschappelijk hebben, is het gebruik van de moedertaal. Muzikale onderstreping van de tekst stond voorop. Dat kon heel suggestief gebeuren door woordschilderingen ('hij ging de berg óp': stijgende melodie; 'hij ging de berg af': dalende melodie) maar ook veel subtieler. *Giunto alla tomba* van Giaches de Wert (een van de laatste der oltremontani) bv. zoekt uitbeelding van de gevoelens van Tancredi bij het graf van Clorinda meer in de totale sfeer dan in het detail, o.a. door de lage ligging. Het is de vroegste zetting van enig deel uit Tasso's befaamde gedicht *Gerusalemme liberata*, zelfs eerder verschenen dan de eerste gedrukte editie van Tasso's tekst. Tasso en de Wert hebben elkaar gekend en het is goed mogelijk dat de Wert zijn woorden rechtstreeks van Tasso heeft gekregen, misschien zelfs zijn madrigaal op diens verzoek heeft gecomponeerd. Op enkele plaatsen is de tekst anders dan de definitieve lezing van Tasso. Herdruk van het boek, waarin het madrigaal is opgenomen, een heel gewoon verschijnsel bij

geliefde madrigalen als die van de Wert, was in dit geval wat pijnlijk: het boek was uitgegeven bij gelegenheid van het maar kort durende huwelijk van Vincenzo Gonzaga en Margherita Farnese.

Mazzocchi's *Pian piano, aure tranquille* is ontstaan in de herfst van de madrigaalkunst en gedrukt in 1638. Mazzocchi zelf constateert in zijn voorwoord dat het madrigaal een uitstervende kunst is, maar voor hem nog steeds de edelste vorm van muziek. Zijn tekstuitbeelding is soms heel voor de hand liggend, maar in zoverre bijzonder dat Mazzocchi dynamische tekens geeft; uiteraard is dynamiek toegepast in zijn tijd, maar de exacte aanduidingen, zoals Mazzocchi die geeft, vinden we zelden. 'Dormono i dolor miei' krijgt het voorschrift piano mee, mijn smarten slapen! Bijzonder is ook dat Mazzocchi tekens gebruikt voor crescendo en decrescendo en voor het 'messa di voce'. Een voorbeeld daarvan vinden we in het slot van *Pian piano*, op de tekst 'Beltà crudel'. Waar 'messa di voce' algemeen geïnterpreteerd wordt als een crescendo-decrescendo op één toon, verlangt Mazzocchi naast een crescendo ook een glissando-achtig stijgen van de toonhoogte. De toch al zo expressieve chromatische slotmaten van *Pian piano* worden daardoor nog eens extra gekruid.

Aan het einde van de 16de eeuw won de gedachte veld, dat tekstuitdrukking niet of nauwelijks te verenigen was met meerstemmigheid. In het land van de 'Quattro stagioni' liepen dan ook in de eerste decennia van de 17de eeuw twee jaargetijden parallel: de kleurrijke herfst van de madrigaalkunst en de snel opbloeiende lente van de monodie. Peri's *Euridice* (1600) is het eerste volwassen voorbeeld van deze nieuwe praktijk, die in korte tijd het grootste deel van de vokale en instrumentale muziek ging beheersen. *Euridice* werd gevolgd door meer opera's van Peri, die echter soms maar fragmentarisch bewaard gebleven zijn. *Uccidimi, dolore* is het enige overgebleven gedeelte uit *Jole ed Ercole*, een werk dat, met muziek van Peri, in 1628 zou zijn uitgevoerd bij de bruiloft van hertog Odoardo Farnese en Margherita de 'Medici. De bruiloft is doorgedaan, de opera om onbekende redenen niet. *De tu vista celoso*, ca. 1600 in het Cancionero de Sablonara opgenomen (het repertoire van het hof van Philips III), wijst ondanks zijn vierstemmigheid al in de richting van de monodie: de stemmen worden volledig homofoon behandeld, zodat een van de vereisten waaruit de monodie geboren is (de verstaanbaarheid) min of meer gegarandeerd is. De seguidilla als muziekstuk is in Spanje voor het eerst bekend ca. 1590. De beschrijvingen ervan variëren van 'provocerend straatlied' tot 'opwindend, wellustig soort plebejische paardans' (Miguel de Cervantes).

Instrumentale muziek

Gedurende lange tijd heeft de instrumentale muziek in de schaduw gestaan van de vokale. Zeker wanneer we afgaan op de ons overgeleverde instrumentale muziek uit de periode tot het eind van de 16de eeuw. Het beeld dat we daaruit destilleren zal echter ongetwijfeld moeten worden rechtgetrokken. Grote hoeveelheden instrumentale muziek werden namelijk wél gespeeld maar niet opgeschreven. Ze werden mondeling overgeleverd of ze stierven gewoon uit.

De *dansmuziek* is daarvan vooral het slachtoffer geweest. Talloze afbeeldingen bewijzen dat de dansbegeleiding uit het hoofd werd gespeeld. Verzamelingen met dansmuziek voor instrumentale ensembles zijn in gedrukte vorm vóór 1550 zeldzaam. In Italië is Francesco Bendusi met zijn *Opera novi de Balli* (Venetië 1553) de eerste. Gedrukte dansmuziek voor solo-instrumenten als luit en clavecymbel is minder zeldzaam.

De *Intavolatura* (Napels 1576) van Antonio Valente is daar een voorbeeld van. De muziek in deze verzamelingen voor solo-instrumenten is van oorsprong mogelijk ten dele ensemblemuziek. Dat kunnen we met enige voorzichtigheid afleiden uit sommige voorwoorden bij verzamelingen. Antonio de Cabezón bv. zegt dat de ministriles hun voordeel kunnen doen met zijn muziek voor orgel, clavecymbel of harp, en met name van de wijze

waarop die gegloseerd is, van versieringen voorzien. Canzon *Un gay bergier* illustreert een aantal van die ornamentatiemogelijkheden en is bovendien een duidelijk voorbeeld van de invloed van de vokale muziek op de instrumentale. Die schatplichtigheid aan het vokale repertoire komt nog het duidelijkst tot uitdrukking in het woord *canzon*, afgeleid van het *chanson*, Franse vokale vorm bij uitstek. Canzon *Un gay bergier* zou, hadden er auteursrechten bestaan in de 16de eeuw, Thomas Crecquillon de componist ervan geen windeieren gelegd hebben: binnen vijftig jaar bedroeg het aantal gedrukte bewerkingen al meer dan twintig.

Kenmerkend voor het *chanson* zijn de korte, bondige frases en hun imitaties. Het *ricercare* is in naam niet, maar in vorm wél afgeleid van een vokaal model, het motet. Er zijn *ricercars* met één, maar vooral ook met meer thema's. Gabrieli's *Ricercar sopra Re mi fa don* wordt beheerst door de in de titel genoemde melodische formule van vier noten. Het is een voor Gabrieli's doen ouderwets werk. De belangrijkste vernieuwingen van zowel Andrea als Giovanni Gabrieli liggen in hun groots opgezette meerkorige werken. Geïnspireerd door soortgelijke werken van hun voorganger Willaert en door de mogelijkheden die de ruimte van de San Marco en de eraan verbonden vocalisten en instrumentalisten boden brachten zij muziek tot stand die in hun eigen tijd (en nu nog steeds) grote bewondering wekte.

De Battaglia

Vrede heeft talloze componisten geïnspireerd tot werken die geschiedenis hebben gemaakt, maar ook oorlogen hebben, direct of indirect, een stempel gedrukt op de muziekgeschiedenis. Wanneer bv. Heinrich Schütz zijn Kleine geistliche Konzerte publiceert (1636-1639) is de vorm daarvan een rechtstreeks gevolg van de dertigjarige oorlog (1618-1648): de gelederen van zijn muzikanten zijn zó sterk uitgedund dat hij niet meer over grotere bezettingen kan beschikken; Tomkins' 'Sad Pavan' (1649) is een uitvloeisel van de woelige tijden die Engeland beleefde; Mozart's 'Zauberflöte' kan gezien worden als een strijd tussen goed en kwaad etc. etc.

Bij geen van de genoemde voorbeelden gaat het om een realistische weergave van een oorlog. Ook die zijn er echter: het programma van Hesperion XX biedt er maar liefst vier voorbeelden van, allemaal gecomponeerd binnen een tijdsbestek van een eeuw. Volgens het model dat de Franse componist Clément Janequin in 1528 leverde met zijn 'La Guerre' strijden zij ieder voor zich hun eigen strijd. De *Aria della Battaglia* van Annibale Padovano is als enige van de vier uitdrukkelijk instrumentaal: per sonar d'Istrumenti da fiato', voor blaasinstrumenten. Het is bekend dat deze Battaglia in 1568 heeft geklonken bij de feesten ter gelegenheid van het huwelijk van Willem V van Beieren en Renée van Lotharingen, in München.

Elementen van Janequin's 'Guerre' duiken links en rechts op. Het is heel goed mogelijk dat in deze verklaringen van veldslagen, zoals bv. in *Sento un rumor* op de tekst farirariraron, door de componist geput is uit officiële strijdsignalen. Woordschildering neemt bij Gabrieli een belangrijke plaats in. De eerste regel al meteen (een geluid verheft zich naar de hemel) is een goed voorbeeld: het begin is laag, de hemel is hoog! Behalve normale treden er ook nonsens-teksten op, klankimitaties van krijgsgeluiden, zoals dobbedobbe-dobbe e.d., Polyfonie overheerst, maar bij het begin van het 2de deel, bij 'venite tutti meco arditamente' (komt allen stoutmoedig met mij mee) wordt het collectieve van de tekst benadrukt door alle stemmen homofoon te componeren. De *Battaglia per cantar e sonar* van Francesco Usper is een laat voorbeeld, uit 1619, en betrekkelijk conservatief. De tekst is die van psalm 150.

De enige battaglia (van deze vier) waarvan de aanleiding bekend is, is die van Mathias Fiamengo (alias Matthias Werrecore). Het is een onverbloemd antwoord op de hier boven al genoemde realistische weergave van Janequin van de slag bij Marignan (1515), waar de troepen van Frans I van Frankrijk, dankzij het feit dat ze beschikten over vuurwapens, zegevierden over het leger van hertog Sforza. Fiamengo (= de Vlaming) beschrijft de revanche:

zijn *Bataglia Taliana* (= italiana) herdenkt de overwinning van Francesco Sforza op de Fransen in de slag bij Pavia (1525). Milaan wordt daarbij onafhankelijk. Dat Fiamengo de slag beschrijft, is niet verwonderlijk: hij was in het dagelijks leven kapelmeester van de Dom in datzelfde Milaan. Bij de eerste druk van de *Bataglia* (Neurenberg 1544) wordt de authenticiteit van Fiamengo's lezing bevestigd door de toevoeging van de opmerking dat hij zelf als ooggetuige op het slagveld aanwezig was geweest.

Jan Nuchelmans

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'CANTO'. Below that, there are ten staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled 'Seconda parte. A 8.'. The music is written in a style characteristic of the late Renaissance, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper appears aged and slightly stained.

Karakteristieke Battaglia-melodie*k* i.c. van een (niet uitgevoerde) Battaglia van Andrea Gabrieli (1592)

La battaglia Taliana

- I. Signori et cavaglieri d'ingegn'e forza
 udite la vittoria di Duca di Milano Francesco Sforza
 alarm, pon pon o trombette, o tamburini
 gli inimici son vicini, all arm, butte selle a caval
 tutt'al listendard, monta a caval.
 inant, avant tous gentilz compagnos
 farirariron.
 Gente dormi e a Lescan Cardi su su fonte
 adversor Vengo Gagliardi via caver leggeri
 gente dormi aleandi Veri statim in illa Pataria.
 Capitanei e buon Fantaria in bataglia Crastucia
 su via non passate quei sentieri
 statim scirtum comagina,
 fulminate canonieri, cor la artegloria,
 imperio! ..., corda vestra artegloria.
- II. Signor prosper Calonese garde il sponte
 (guarda veil ingrandura inclinase)
 Cala miscia gente Lombarda (calamistia)
 Sta ben fato contexte a le contra versi grossa
 antiquarda compagina francese.
 Companions aviadanti Duca frape tape nos. Duca!
 Imperio! Farilarilarum. Maza Franzois! Duca! Imperio!
 Su scopeti, su archebusi con fusili, o Francesce
 possa passata fosso, adosso mazza!
 Nostra dome o bon ichsu ast veno consona
 archi poltrine potiglion achi perdur ach potiglion
 achi poltri in achi bati glongliori purpur
 sala giornata purpurglion.
- III. O Marchese de Peschara o signor Georgio
 ale man voi vien la amara digni soizera Villano
 Scepteter Suspara scarte calpo
 Vanoti giornata, duca imperio
 her her ir knaben, da finden wir die lantzubben
 her her Kueschwantz wir wollen euch abkümbeln
 su hellebardeni, speza smagli a til la na glianesse
 sprgla amataglia a ellos villacos que ieclos
 geneleos, queven vellos i deschios, venguesi agnesco,
 rotes rotes levitaglia baglia. Victoria glie
 puriveretella
 Vive el duca imperio, el spagna, el duca imperio!

Giunto a la tomba

Giunto a la tomba ove al suo spirto vivo
Dolorosa prigion il ciel prescrisse,
Di color, di calor, di moto privo,

Già marmo in vista, al marmo il viso affisse.
Al fin sgorgando un largrimoso rivo,
In un languido ohimé proruppe e disse:
—O sasso amato tanto amaro tanto,
Che dentro hai le mie fiamme fuor il pianto;

Non di morte sei tu ma di vivaci
Ceneri albergo ov'è nascosto Amore;
Sento dal freddo tuo l'usate faci,
Men dolci sí ma non men cald'al cuore.
Deh, prendi questi pianti, e questi baci
Prendi, ch'io bagno di doglioso humore;
Et dalli tu, poi ch'io non posso, almeno
A le amate reliquie c'hai nel seno.

Sent' un rumor

I. Sent' un rumor ch' al ciel si estolle
E turba l'aria e fa tremar la terra
Quest' e 'l nemico nostro, invido e folle
Ch' ad horne chiama a sanguinosa guerra
E scorrendo veloce il piano e 'l colle
arde i campi e muria terra All' arme.
ognun all' arm' gridi,
E' il tambur chiochi, e l' aversario sfidi.

II. Alla battaglia o forti cavalieri
venite tutti meco arditamente
e de nemici nostri audaci e fieri
Domiam col ferro l' orgogliosamente
su trombette suonate fan farirariron
e voi guerrieri ferite amazzate le vil gente
Che vinta con suo danno
e nostra gloria a noi lascia fuggendo la vittoria.

Vecchie letrose

Vecchie letrose non valete niente
Se non a far l'aguaito per la chiazza.
Tira alla mazza
Vecchie letrose scannaros'e pazze.

Lamento di jole

Uccidimi dolore e qui mi veggia l'Idolo mio spietato per soverchio martire
innanzi a lui morire Alcide alcide ingrato come puoi far partita come lasciar
Jole che chiamavi tua gioia Anima e sole ohime se pur tu m'ami oh Dio per
ché partir lasciarmi per ché per van desio seguir battaglie edarmi e così fido
cor porr'in oblio Alcide alcide mio Dunque stimi men caro questo soave
laccio onde ti stringe il sen cortese amica che l'adirato braccio di barbara
nemica e stimi men graditi dispietato che sei delli sdegni di marte, i baci miei
Ahi ch'io creder non voglio ch'il gran Re delli Dei ad infamar ti mandi
contro debile donna i tuoi trofei, O spettacolo altéro ó degni delle stéllie
superbissi vanti véder pugnar contro una donna imbellie il domator de mostri
e de giganti, Piú tosto ohime piú tosto credo che di me satio e d'altriaccesso
tú voglia ó disleál da me parire per far delle mie giole altra gioire ma vanne
pur crudéle ségui novélli amori lascia Regina amante sprézza cor si fedele

vanne ch'io giuro al Cielo s'oggi non é bastante l'infinito martire a darmi
morte giuro per questo senno passar il férró e contentartia pieno, Deh per
che mai ti vidi per che per mia sventura venistio falso amante in questi lidi
perche già mai ti diedi il mio púdicó fiore la real nonestá la vita el core,
Vanne ch'io maledico il foco che m'accese il laccio mi strinse maledico
l'Amor ch'io tó portato la tua perfidia el mio perverso fato, Deh perdona o
mio bene se contro te m'adiro, lassa vaneggio nel crudel martiro e non só
quelch'io dica in tante pene, Asprissimo dolore Asprissimo tormento gia
tutto al cor ti sento già mi divide il Core Vivi mio ben contento e sappi che
morendo áncó t'Adoro Misera io manco io moro.

INTAVOLATURA DE CIMBALO

RECERCATE FANTASIE ET CANZONI

FRANCESE DESMINVITE
CON ALCVNI TENORI BALLI ET VARIE

SORTE DE CONTRAPONTI.

LIBRO PRIMO.

*De M. Antonio Valente Cieco, Organista della Venerabile Chiesa
Di Sani' Angelo à Nido, di Napoli.*

DA LVI COMPOSTE, INTAVOLATE, ET POSTE IN LVCE.



Con Licenza, et Priuileggio, per Anni diece.

IN NAPOLI.

*Appresso Gio:eppe Cacchio da l'Aquila,
M. D. LXXVI.*

Solemnis laudis dei concertus

(La battaglia per cantar e sonar à 8)

Laudáte Dóminum in sánctis éjus:
laudáte éum in firmaménto virtútis éjus.

Laudáte éum in virtútibus éjus:
laudáte éum secúndum multiúdinem
magnitúdinis éjus

Laudáte éum in sóno túbae:
laudáte éum in psaltério,
et cíthara

Laudáte éum in týmpano, et chóro:
laudáte éum in chórdis,
et órgano

Laudáte éum in cýmbalis benesonántibus:
laudáte éum in cýmbalis jubilatiónis:
ómnis spíritus láudet Dóminum. Allelujah.

Pian piano

(Allesandro Adimari)

Pian piano, aure tranquille
Non destate costei
Dormono i dolor miei
Deh fermatevi o venti
Dormono i miei tormenti
Mà destatela pur che mai non posa
Beltà crudel che m'è nel petto ascossa

Seguidillas en eco.

De tu vista celoso
passo mi vida,
que me dan mil enojos-ojos
que a tantos miran.

Miras poco y robas
mil coraçones,
y aunque más te retiras,-tiras
flechas de amores.

Acostándose un Cura
muerto de frio,
dixo entrando en la cama:-Ama
venios connigo.

Para que no nos falte
plata y vestidos,
las mugeres hagamos-gamos
nuestros maridos.

Cómo quieres, morena,
amor constante,
si tú de las mugeres-eres
la más mudable?

Para qué quieres galas
si amor pretendes?
Mira que son las galas-alas
para perderte.



CANTO

DIALOGHI MUSICALI

DE DIVERSI ECCELLEN
TISSIMI AVTORI,

A Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci, & Dodecivoci,
Nouamente polti in luce.

CON DVE BATTAGLIE A OTTO VOCI,
Per sonar de Istrumenti da Fiato, di Annibale Podoano,
& di Andrea Gabrieli, già Organisti della
Serenissima Signoria di Venetia
in San Marco.

CON PRIVILEGIO.



In Venetia Appresso Angelo Gardano.

M. D. LXXXVII.

Titelpagina van de verzameling waarin de Aria della Battaglia van Padovano overgeleverd is (1592)