VI *VESTIVA I COLLI E LE CAMPAGNE INTORNO*: CAPILUPI DOOR DE OGEN VAN PALESTRINA

FRANCESCO SAGGIO

Hoewel Giovanni Pierluigi da Palestrina vandaag vooral gekend is voor zijn religieuze composities, legde hij zich ook toe op het wereldlijke repertoire.[1] Zijn seculier oeuvre bestaat uit meer dan honderd composities die gedrukt zijn in twee monografische publicaties en ongeveer twintig verzameldrukken.[2] Daarbovenop publiceerde hij nog twee boeken vijfstemmige spirituele madrigalen,[3] een genre op het kruispunt tussen religieuze en seculiere muziek.[4] Hoewel zijn religieuze werken veruit het grootst in aantal zijn, waren zijn seculiere composities populair en werden ze wijd verspreid in druk;[5] in de vroege jaren van zijn carrière was Palestrina's roem dan ook sterk verbonden met zijn madrigalen.[6] Tegen die achtergrond is het geen verrassing om Palestrina aan te treffen in de verzameldrukken van Italiaanse madrigalen die Phalesius drukte.

1 Merk op dat Palestrina de geboorteplaats van de componist is; zijn eigenlijke familienaam was Pierluigi (zijn vader was Sante Pierluigi). De componist was echter tijdens zijn leven al gekend als "il Palestrina". Over het leven van de componist, zie Tibaldi, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni".

2 De monografische uitgaven zijn RISM P 752 en A/I P 763.

3 RISM P 761 en A/I P 764.

4 Een omvattende catalogus van seculiere en spirituele madrigalen is te vinden in Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 358–62 en in Japs, *Die Madrigale*, 367–401.

5 Palestrina duikt op in de meeste madrigaalverzamelingen van de tweede helft van de zestiende eeuw, vooral in de Romeinse. Soms wordt zijn naam uitgelicht op de titelpagina, zoals het geval is in RISM 1558[13] ("con doe canzoni di Giannetto", waarbij "Giannetto" het pseudoniem is dat Palestrina gebruikte voor seculiere composities in verzamelingen).

6 Zie Tibaldi, "Ingegneri e Vinci rielaborano Palestrina", 634–37.

Twee van de verzamelingen in de set PL-Wu SDM 8–36 bevatten werk van Palestrina: *Melodia Olympica* (*Morì quasi il mio core*; *Veramente in amore*; en *Non son le vostre mani*) en *Musica Divina* (*Già fu chi m'hebbe cara*;[7] *Qual più crudel martire*; *Vestiva i colli e le campagne intorno*; en *Ogni loco mi porge doglia e pianto*). Een van deze madrigalen bekleedt een bijzondere positie in de geschiedenis van het genre, *Vestiva i colli e le campagne intorno*. Er zijn maar weinig andere werken in het madrigaalrepertoire die met dit werk kunnen concurreren qua populariteit. Die bekendheid blijkt niet alleen uit de verspreiding van de compositie zelf, maar ook uit de vocale en instrumentale bewerkingen ervan, en uit het feit dat het gebruikt werd als model voor meerdere imitatiemissen. Bovendien werd *Vestiva i colli* waarschijnlijk uitgevoerd en gewaardeerd in dezelfde context als die waarin PL-Wu SDM 8–36 het eerst werd gebruikt: de academische kringen van Frankfurt an der Oder. Zoals aangestipt in Hoofdstuk 1 werd de titel van het madrigaal onderlijnd in de inhoudstafel van het canto-stemboek van PL-Wu SDM 8–36. Daarnaast duikt een handgeschreven Duits contrafact van het madrigaal, *Ich will den Herren loben allezeit*, op in PL-Wu SDM 73, een verzameling van stemboeken die deel uitmaakten van de bibliotheek van de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder.[8]

In wat volgt, zal ik proberen een zo volledig mogelijk beeld te schetsen van het madrigaal. Ik zal de tekstuele traditie van *Vestiva i colli* reconstrueren, waarbij ik de plaats en tijd van compositie zal onderzoeken. Vervolgens zal ik de poëtische tekst bespreken en verdergaan met een analyse van de muzikale kenmerken van het madrigaal. Ik hoop dat de uitkomst van deze analyse enige verklaring kan geven voor de aanhoudende populariteit van *Vestiva i colli*, van de renaissance tot vandaag. We zullen zien dat het succes van een compositie niet altijd bepaald werd door de complexiteit of het unieke karakter ervan, wel integendeel. Volgens mij was het net de uitgesproken regelmatigheid en het orthodoxe karakter van *Vestiva i colli* die ervoor zorgden dat het werk zo breed verspreid werd.

7 De tekst is van Giovanni Boccaccio, een ongebruikelijke keuze voor een renaissancemadrigaal. Over zettingen van Boccaccio in de zestiende eeuw, zie Campagnolo, "Boccaccio in musica nel Cinquecento".

8 PL-Wu SDM 73 is een onvolledige set stemboeken waarin Costantino Ferrabosco's *Canzonette a quatro voci… liber quarto* (Neurenberg: K. Gerlach, 1590; RISM F 258) en verschillende handgeschreven pagina's zijn samengebonden. *Ich will den Herren loben allezeit* staat op de schutbladen en is voorzien van het nummer "VII". Ik wil Antonio Chemotti bedanken om deze informatie te delen.

VI.1 TRADITIE EN RECEPTIE VAN *VESTIVA I COLLI*

Het madrigaal *Vestiva i colli* werd eerst uitgegeven in *Il Desiderio. Secondo libro de madrigali a cinque voci de diversi auttori*, een madrigalenverzameling die Giulio Bonagiunta samenstelde en die in 1566 gedrukt werd in Venetië door Girolamo Scotto in samenwerking met boekhandelaar Aniello Sanvito.[9] *Il Desiderio* is een set van drie bundels, de eerste en derde voor vier stemmen en de tweede voor vijf stemmen. De specifieke titel is afgeleid van het eerste madrigaal van de set, *Il desiderio e la speranza Amore* van Cypriano de Rore. De verzameling bevat madrigalen van componisten met verschillende graden van bekendheid, die vooral actief waren in de regio's en de kringen waarmee Bonagiunta contact had: Veneto, Marche (zijn geboortestreek) en het Beierse hof, dat hij verschillende keren bezocht. Palestrina, wiens naam zo sterk verbonden was met Rome, is de vreemde eend in de bijt. In de drie volumes van *Il Desiderio* wordt hij enkel vertegenwoordigd met *Vestiva i colli*.

Het is moeilijk om de precieze datum te bepalen waarop het madrigaal gecomponeerd is. De opdrachtbrief van *Il Desiderio* – gericht aan de Venetiaanse edelman Alessandro Contarini – is gedateerd op 5 december 1565. Dat betekent dat Bonagiunta ten laatste in de laatste maanden van 1565 een kopij van *Vestiva i colli* moet hebben gekregen voor zijn boek. Maar dit geeft ons enkel een *terminus ante quem* voor de compositie. Hoewel hij aan verschillende religieuze instellingen werkte, was het wereldlijke genre Palestrina niet vreemd: zijn eerste gekende madrigaal verscheen in een verzameling gedateerd in 1554,[10] en in 1555 publiceerde hij al zijn eerste volledige madrigalenbundel,[11] gevolgd door meerdere madrigalen die verspreid zijn in verschillende verzameldrukken.[12] Om de zaken nog wat ingewikkelder te maken is de biografie van de componist slecht gedocumenteerd voor de periode waarin *Il Desiderio* werd samengesteld: hij werd kapelmeester aan de Santa Maria Maggiore in Rome op 1 maart 1561, maar het laatste document dat gelinkt is aan die positie is gedateerd op 20 januari 1565. Van zijn volgende officiële

9 RISM 1566[3]. Giulio Bonagiunta was een musicus, componist en uitgever van verschillende muziekdrukken, voornamelijk anthologieën. Hij was zanger aan de San Marco in Venetië van 1562 tot 1568. In dat jaar ging hij in dienst bij de familie Farnese in Parma. Zie Antolini, "Bonagiunta, Giulio".

10 *Con dolce, altiero e amoroso cenno* (RISM 1554[28], p. 2).

11 Over de traditie van het eerste madrigalenboek, zie Pierluigi da Palestrina, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, uitg. Gialdroni.

12 Minstens zes collecties die dateren van voor *Il Desiderio* bevatten madrigalen van Palestrina. Een van de belangrijkste is RISM 1561[10], waarin acht madrigalen van de componist voorkomen.

betrekking, aan het Seminario Romano, zijn er pas documenten vanaf april 1566. Palestrina kan het madrigaal ook gecomponeerd hebben in de zomer van 1564, toen hij aan het hoofd stond van de privékapel van kardinaal Ippolito II d'Este (de zoon van Lucrezia Borgia), verbonden aan de Villa d'Este in Tivoli, in elk geval een gepaste context voor het maken van seculiere muziek.[13]

Interessant genoeg werd *Vestiva i colli* voor het eerst niet in Italië herdrukt, maar in een noordelijke anthologie, namelijk Phalesius' *Musica Divina* (1583). Slechts één jaar later, in 1584, was *Vestiva i colli* het openingswerk in de Venetiaanse bundel *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci*.[14] In 1588 verscheen het in *Gemma musicalis* (Neurenberg)[15] en in *Musica transalpina* (Londen), in een Engelse vertaling.[16] Uiteindelijk werd het in 1593 ook gedrukt in *Nuova spoglia amorosa* (Venetië).[17] Het madrigaal werd vanuit deze drukken ook gekopieerd in verschillende handgeschreven bronnen.[18]

De populariteit van *Vestiva i colli* blijkt verder ook uit het grote aantal transcripties en bewerkingen die gemaakt werden in de jaren tussen de *editio princeps* (1566) en de eerste herdruk (1583). In 1568 transcribeerde Vincenzo Galilei het als luittabulatuur voor zijn *Fronimo Dialogo*,[19] en het werd gebruikt als polyfoon model voor missen van Caterino Bianchi (1574) en Palestrina.[20] De tabulatuur voor luit en stem van Cosimo Bottegari werd in dezelfde periode gemaakt.[21] Vanaf de jaren 1580 zien

13 Tibaldi, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni".
14 RISM 1584[5]; pp. 3–4.
15 RISM 1588[21], nr. XXVII. De uitgever van *Gemma musicalis* nam Palestrina's madrigaal over uit de eerste uitgave van *Musica Divina* (1583), zoals blijkt uit een taalfout die in beide versies voorkomt. In *Musica Divina* is het eerste vers van het madrigaal gedrukt als "Festiv'i colli e le campagn'intorno" en vermeld als "Festivi colli" in de inhoudstafel. Deze fout werd verbeterd in de uitgave van 1588 van *Musica Divina* (RISM 1588[16]), maar dezelfde fout is te vinden in *Gemma Musicalis*.
16 RISM 1588[29], nr. XXX. Merk op dat in *Musica transalpina* enkel de eerste helft van het madrigaal gereproduceerd werd, met de volgende tekst, die een vrije parafrase van het originele Italiaans is: "Sound out my voice, with pleasant tunes recording, / the new delight that Love to mee inspireth, / pleasd and content with that my mind desireth, / thanked be Love so heavenly loyes affording, / she that my plaints with rigor long reiected, / bynding my heart with those hir golden tresses, / in recompence of all my long distresses, / said with a sigh: —Thy griefe hath mee infected—" ("Laat mijn stem klinken, met aangename melodieën, / de nieuwe verrukking die de Liefde mij schenkt, / blij en tevreden met wat mijn geest verlangt, / dankbaar dat de Liefde mij zo'n hemels genoegen verschaft, / zij die mijn klachten lang met strengheid weerstond, / mijn hart omringde met haar gouden lokken, / als tegemoetkoming voor al mijn lange zorgen, / zei met een zucht: "Die smart heeft mij aangestoken").
17 RISM 1593[5]; pp. 26 [*recte* 27]–28.
18 Zie Japs, *Die Madrigale*, 374–81.
19 RISM G 145, pp. 15–16. Galilei, die over Palestrina spreekt als madrigalist, noemt hem "grande imitatore della natura" ("grote nabootser van de natuur"). Over dit onderwerp, zie Carapetyan, "The Concept of 'Imitazione della natura'", p. 61.
20 RISM B 2520; RISM P 683.
21 De transcriptie is enkel bewaard in Bottegari's autograaf manuscript, I-MOe Mus. C 311, fol. 41[r–v].

we een niet aflatende stroom van dergelijke publicaties tot in de tweede helft van de zeventiende eeuw.[22] Er zijn ongeveer tien tabulaturen, voor luit (met of zonder stem) en voor klavier,[23] meer dan twintig imitatiemissen,[24] twee Magnificats *ad imitationem*,[25] *contrafacta*, transcripties met diminuties,[26] en daarnaast nog herwerkingen, citaten, en zelfs een parodie: Adriano Banchieri's *Rostiva i corni e le castagne al forno*.[27]

VI.2 CAPILUPI'S SONNET *VESTIVA I COLLI*

Uiteraard was *Vestiva i colli e le campagne intorno* een gedicht voor het een madrigaal werd. De onderstaande versie van de tekst is gebaseerd op *Musica Divina* (1595), de uitgave die we terugvinden in PL-Wu SDM 8–36:

Vestiva i colli e le campagn' intorno la primavera di novell'honori, e spirava suavi arabi odori, cinta d'herb'e di fronde'l crin adorno.	De lente bekleedde de heuvels en velden rondom met nieuwe eer, en ademde een frisse Arabische geur, omgord door kruiden en haar haar met bladeren versierd.
Quando Licori, a l'apparir del giorno, cogliendo di sua man purpurei fiori, mi diss': "In guidardon di tant'ardori, a te li colgo et ecco io te n'adorno".	Toen Licori, bij het krieken van de dag, paarse bloemen plukte met haar hand, en tot mij sprak: "als beloning voor zo'n vurigheid, pluk ik deze voor jou; zie, ik versier je ermee."
Così le chiome mie, suavemente parlando, cinse, e 'n sì dolci legami mi strins'il cor, ch'altro piacer non sente.	Zo omzoomde ze, zachtjes sprekend, mijn haar, en verbond mijn hart met zulke zachte banden, dat het geen ander plezier voelde.
Onde non fia giamai che più non l'ami degli occhi miei, né fia che la mia mente altri sospiri desiand', o chiami.	Daarom zal ik nooit minder van haar houden dan van mijn eigen ogen, noch zal mijn geest ooit nog naar anderen verzuchten of verlangen.

22 De laatste imitatieve mis, Bonifacio Graziani's *Missa Vestiva i colli*, is gedateerd in 1671 (RISM G 3685). De verschillende uitbreidingen en afgeleide werken worden vermeld en beschreven in Reardon, "Two Parody Magnificats", 71–72, n. 18; Delfino, "Due appunti", 483–86; Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 140–42; Toffetti, "*Contrafacta* of Palestrina's Works", 100–10.

23 Naast de hierboven vermelde tabulaturen van Galilei en Bottegari, is er ook een voor luit solo door Emanuel Adriaenssen (RISM 1584[12]).

24 Voor een compleet overzicht, zie Japs, *Die Madrigale*, 327–40.

25 Beschreven in Reardon, "Two Parody Magnificats".

26 Bijvoorbeeld Della Casa, *Il vero modo di diminuire*, 36–37.

27 RISM B 817. Voor een beschrijving van het proces van de parodie, zie Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 144–51.

Het gedicht is een sonnet met veertien versregels van elf lettergrepen, verdeeld in twee kwatrijnen en twee terzinen. Het rijmschema is *ABBA ABBA CDC DCD*. Versregels 4 en 8 zijn in *rima equivoca* ("dubbelzinnig" rijm), waarbij het woord "adorno" in twee verschillende grammaticale functies gebruikt wordt. In verzen 9 en 13 vinden we een afgeleid rijm, "suavemente": "mente". Vanuit de zinsbouw vormt elk kwatrijn en elke terzine een volmaakte eenheid op zichzelf. In de terzinen is de syntax echter minder sterk gebonden aan de versregels; met name in de verzen 9 tot 13 zijn er enjambementen: "suavemente / parlando" (verzen 9–10); "legami / mi strinse" (verzen 10–11); "l'ami / degli occhi miei" (verzen 12–13). Het eerste halfvers is dus syntactisch verbonden met het vorige vers.

Het onderwerp van het gedicht is kenmerkend voor pastorale poëzie, zowel qua woordenschat als in de narratieve structuur:[28]

Eerste kwatrijn	Vers 1–4	*Opening*. Idyllische pastorale setting, in beslag genomen door het moment van grootste natuurpracht, de lente (metafoor voor de "beste" levensfase, de jeugd).
Tweede kwatrijn/ Eerste terzine	Vers 5–11	*Narratieve episode*. Bloemenhulde van de nymf Licori (vers 5–6), korte gespreksweergave (7–8), en connectie met de minnaar (9–11). De tijdsaanduiding "a l'apparir del giorno" ("bij het krieken van de dag") zou, behalve de beschrijving van de pastorale omgeving, ook kunnen alluderen op de nachtelijke consummatie van de passie tussen Licori en haar geliefde (een herder?). In dat geval zou vers 7, "in guidardon di tant'ardori" ("Als beloning voor zo'n vurigheid") naar die gebeurtenis kunnen verwijzen.
Tweede terzine	Vers 12–14	*Epiloog*. Laatste aanroep en verklaring van liefdevolle toewijding.

28 Over de pastorale poëzie van die tijd, zie Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale.*

De auteur van het sonnet, Ippolito Capilupi, was een edelman uit Mantua en een belangrijk prelaat die van 1560 tot 1567 bisschop was in Fano. Capilupi was betrokken bij de diplomatieke loopbaan van hertog Ercole Gonzaga: als Gonzaga's vertegenwoordiger in de pauselijke curie bracht hij het grootste deel van zijn leven door in Rome.[29] Hij stond in nauw contact met paus Julius III, wiens kandidatuur voor de Heilige Stoel ondersteund werd door hertog Gonzaga. Hoewel er geen aanwijzingen zijn voor een direct contact tussen Palestrina en Capilupi, maakten ze wel beiden deel uit van de kringen rond paus Julius III, en zouden ze elkaar ontmoet kunnen hebben in of rond de Romeinse curie.[30]

Het sonnet *Vestiva i colli* kende een grote verspreiding in druk. Het verscheen eerst in *Libro terzo delle rime di diversi… autori* (Venetië, 1550; fol. 83^{v}), en niet veel later in *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'ill. s. Livia Col.*, uitgegeven door Antonio Barré in Rome in 1555 (fol. 32^{v}).[31] Hier vinden we het terug in het onderdeel "In vita" ("in het leven") van Livia Colonna, maar het is verkeerdelijk opgenomen als "Del Molza" ("door Molza").[32] Ook al is de auteursvermelding in de uitgave van Barré verkeerd, ze bewijst wel dat *Vestiva i colli* in Rome circuleerde en ze onthult een belangrijke link met Palestrina. Dezelfde bundel bevat immers ook Francesco Cristiani's gedicht *Ecco oscurati i chiari raggi al sole* (fols. 95^{r}–97^{r}) dat Palestrina op muziek zette in zijn eerste madrigalenbundel van 1555. Het lijkt dus aannemelijk dat Palestrina precies deze uitgave van Barré gebruikte als tekstbron voor *Vestiva i colli*, al hebben we hier geen sluitend bewijs voor. Nog voor de uitgave van Palestrina's zetting is het sonnet ook al te vinden in *De le rime di diversi… da M. Dionigi Atanagi* (Venetië, 1565; fol. 128^{v}). Capilupi zelf was wellicht trots op deze tekst en besliste hem mee op te nemen in zijn verzameling Latijnse gedichten, de *Hyppolyti Capilupi Carmina* (Antwerpen, 1574, p. 106). Het gedicht duikt in 1585 ook op in de postume uitgave van de *Rime del*

29 Over het leven van Capilupi, zie De Caro, "Capilupi, Ippolito".

30 Bovendien waren zowel Capilupi als Palestrina enkele jaren later betrokken bij de broederschap van Santissima Trinità dei Pellegrini (Japs, *Die Madrigale*, 76).

31 Deze bundel was opgedragen aan de Romeinse edelvrouw Livia Colonna, "[che] era stata uccisa l'anno precedente da Pompeo Colonna, condannato a morte da Giulio III e poi militante nelle schiere contrarie a Paolo IV" ("die een jaar eerder omgebracht werd door Pompeo Colonna, die ter dood veroordeeld werd door paus Julius III en nadien streed in de rangen tegen Paulus IV"); Tibaldi, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni".

32 Deze toeschrijving verschijnt zowel onder het gedicht (fol. 32^{v}) als in de *Tavola* op het einde (fol. NN^{v}). "Molza" is Francesco Maria Molza, de auteur van het volgende sonnet, *Vincerà, chiaro sole, il vostro raggio* (fol. 33^{r}). Het andere sonnet van Capilupi, *Come per l'ampio ciel girando il sole*, is gedrukt op fol. 33^{r}, met de (juiste) toeschrijving "Del Capilupi".

S. Lelio, e Fratelli de Capilupi (Mantua, 1585, p. 115).[33] De opmerkelijke bekendheid van het sonnet wordt tot slot bevestigd door de publicatie van de twee kwatrijnen in *Le Rose d'amor spiegate* (Vicenza, 1614; p. 61), onder de titel "Madrigale antico" ("oud madrigaal"), en door de religieuze bewerking die gedrukt werd in Curzio Verallo's *Corona di laudi a Maria Vergine* (Venetië, 1617; p. 189).

De tekst is op zich consistent in alle gedrukte bronnen. De enige belangrijke variant komt voor in vers 7. In de eerste editie van 1550 staat te lezen "mi disse, in premio dei tuoi fieri ardori" ("[zij] sprak tot mij: 'Als een prijs voor je trotse vurigheid'"), in plaats van "mi disse, in guidardon di tanti ardori" ("[zij] sprak tot mij: 'als beloning voor zo'n vurigheid"). Deze variant is niet meer te vinden in de uitgave van 1555 en alle volgende drukken, en dus ook niet in Palestrina's zetting. Bij Palestrina lezen we echter een merkwaardige variant in de laatste regel: "*altri* sospiri" (wat zowel "andere zuchten" kan betekenen als "zuchten voor anderen", mannelijk meervoud) in plaats van "*altra* sospiri" ("zuchten voor iemand anders", vrouwelijk enkelvoud). In de tekst van Capilupi verwijst het vrouwelijk voornaamwoord "altra" naar "een andere" nymf, zodat verzen 13 en 14 betekenen dat "ik nooit minder van haar zal houden dan van mijn eigen ogen, noch zal mijn geest ooit verzuchten of verlangen naar iemand anders". Het mannelijke "altri" is wellicht te wijten aan de verwantschap met "sospiri". Deze lezing, ook al is ze onjuist, is terug te vinden in alle muzikale bronnen, en dus is het aangewezen om ze te behouden.

VI.3 DE MUZIEK VAN *VESTIVA I COLLI*

Palestrina's muziek volgt nauwgezet het metrum van Capilupi's gedicht: elk vers komt overeen met een muzikale zin met een eigen cadens, en de vorm weerspiegelt de structuur van het sonnet met kwatrijnen en terzinen. Ondanks deze nauwe band tussen de tekst en de muziek zijn er geen voorbeelden van klankschildering, noch contrapuntische vrijheden om expressieve redenen. Palestrina's keuze voor een pastoraal gedicht dat gekenmerkt wordt door een vrij rechtlijnige taal en zinsbouw doet vermoeden dat de componist op zoek was naar een tekst die geschikt was voor een even ongecompliceerde polyfone zetting. Een analyse van de

33 Voor een moderne uitgave van deze bundel, zie Camillo e Ippolito Capilupi, *Rime*, uitg. D'Adamo; *Vestiva i colli* staat op p. 68.

muziek en de relatie met de tekst onthult de grote interne samenhang van het madrigaal. Die samenhang komt tot stand met behulp van de klassieke technieken van de zestiende-eeuwse polyfonie.

Om de compositorische bedoelingen van Palestrina te begrijpen, moeten we drie specifieke aspecten van zijn muzikale taal onderzoeken. Het eerste is het gebruik van de "tonale ruimte": de toonklassen waarrond het muzikale discours is opgebouwd, het bereik waarbinnen de stemmen bewegen, en de mogelijke modale interpretaties. Het tweede heeft te maken met vorm en contrapunt – wat het verband is tussen de poëtische en de muzikale structuren, hoe het contrapunt zich ontvouwt en in welke stijl. Het derde aspect gaat over notatie en ritme, waarmee de melodieën en de verticale texturen "plastisch" worden opgebouwd.[34]

Tonale ruimte

Het madrigaal is geschreven voor vijf stemmen; hun ambitus wordt weergegeven in Tabel 1. De sleutels wijzen op een hoog stembereik. De canto heeft het kleinste bereik, door het hoge register, en de melodie is in essentie gebaseerd op de kwint *a'–e" (+f")*. Tenore en quinto zitten een octaaf onder de canto en omhelzen een volledig octaaf. De alto en basso bewegen zich in het octaaf van *d'* tot *d*, maar hun volledig bereik is een octaaf plus een kwart: de alto gaat één keer tot de *a* (m. 74), terwijl de basso drie keer stijgt tot aan de *A* (mm. 15, 35, 90 en de laatste noot in m. 92), telkens via een melodische sprong.

De voortekening is ♮, de zogenaamde *cantus durus*. Het eerste deel eindigt op D, het tweede en laatste deel op A. De hele polyfone textuur draait rond deze twee graden, vanaf het begin: het eerste subject is gebouwd op het interval *a'–d"* (canto, m. 1) of *a–d'* (quinto, m. 2; tenore, m. 4), en *d'–a'* (alto, m. 1) of *d–a* (basso, m. 5). Hoewel ze helemaal anders zijn, zijn de subjecten van het exordium van het tweede deel rond dezelfde toonklassen gebouwd.

34 In de volgende beschrijving komen de namen van de partijen en de maatcijfers overeen met de uitgave die wordt voorzien in Appendix 7.1 (p. 257), gebaseerd op *Musica divina*. Merk op dat de "tenore" en "quinto" stemaanduidingen omgewisseld zijn in de eerste uitgave van het madrigaal uit 1566.

TABEL 1. Stembereik en referentieoctaaf

	SLEUTEL	VOLLEDIGE AMBITUS	REFERENTIE-OCTAAF
Canto	G2	*g'–f"*	*a'–a"*
Alto	C2	*a–c"*	*d'–d"*
Quinto	C3	*g–a'*	*a–a'*
Tenore	C3	*g–a'*	*a–a'*
Basso	F3	*A–d'*	*d–d'*

TABEL 2. Overzicht van de cadensen

	VERS	MAAT	STEM-MEN	TOON-KLASSE	FORMULE	OPMERKINGEN
Kwatrijnen	1/5	4/24	C-**A**	A	Sm-M-Sm-Sb	Ontweken in C
	2/6	11/31	C-**A**-T	A	M-Sb-M-Sb	
	3/7	16/36	C-**T**	A	M-Sb-M-Sb	
	4/8	21/41	**C**-T-B	D	M-Sb-M-Sb	
	(8)	44	**A**-Q	A	M-Sb-M-Sb	
	(8)	47	**C**-Q-B	D	M-Sb-M-Sb	
Terzinen	9	52	C-**A**	A	M-Sb-M-Sb	
		56	**C**-Q	E	M-Sb-M-Sb	Frygisch
	10a	59	**C**-T	A	M-Sb-M-Sb	
	10b	63	**A**-Q	C	M-Sb-M-M	Verminderd
	11	66	**A**-T	A	Sm-M-Sm-M	
		69	**T**-B	D	Sm-M-Sm-M	
	12	74	A-**Q**	E	M-Sb-Sb [*sic*]	Frygisch, zonder vertraging
	13a	76	A-**T**-B	F	M-Sb-M-Sb	Verminderd
	13b	79	**A**-B	A	M-Sb-M-Sb	Frygisch (in *cantus mollis*)
	14	83	C-**A**-T	A	M-Sb-M-Sb	
		86	**Q**-B	D	M-Sb-M-Sb	
		90	**C**-T-B	A	M-Sb-M-Sb	

35 / = beide; a = eerste halfvers; b = tweede halfvers.

36 De maat van het laatste klinkende akkoord. De vervolmaking van de cadens kan ook doorlopen in de vorige maat.

37 C = canto; A = alto; Q = quinto; T = tenore; B = basso. Letters in het vet geven de positie van de *clausula cantizans* aan (stijgende aaneengesloten beweging).

38 Br = brevis; Sb = semibrevis; M = minima; Sm = semiminima. Volgens Vicentino, *L'antica musica*, Libro Terzo, Cap. XXIIII, folio 51^{r-v}, komt de formule M-Sb-M-Sb overeen met de *cadentia minore*, en de formule Sm-M-Sm-Sb met de *cadentia minima*. De laatste waarde van de cadensformule kan veranderen naargelang de context.

Tabel 2 geeft een overzicht van de cadensen in het madrigaal.[39] Over het algemeen komt elk vers overeen met een muzikale zin; de cadensen, doorgaans op de twee structurele graden A en D, markeren de onderverdeling van de verzen. Eventuele afwijkingen van die norm hangen af van de specifieke metrische structuur van de tekst en haar poëtische betekenis, zoals ik hieronder verduidelijk.

Het volledige eerste kwatrijn wordt in segmenten verdeeld door cadensen op A, de *finalis* van het stuk. Op het einde van het eerste vers wordt de cadens op een ingenieuze manier ontweken door de inzet van het subject in de tenore, en door de melodische uitbreiding van de canto tot de *e"*. Het eerste deel wordt afgesloten met een reeks cadensen op A en D, de graad waarop het eerste deel eindigt. Bij het begin van het tweede deel is de eerste echte cadens op A (m. 52), maar de hele episode op vers 9 eindigt met een frygische beweging op E (m. 56). Deze oplossing dient om een te sterke breuk te vermijden tussen verzen 9 en 10. De echte afsluiting komt inderdaad pas na de eerste helft van vers 10. Hierdoor verbindt Palestrina het einde van vers 9 met het begin van vers 10, in lijn met het syntactisch enjambement in het gedicht. Op een gelijkaardige manier gebruikt hij de cadens op C in m. 63, een zwakke graad ten opzichte van de hoofdgraden A en D, om het begin van een nieuw vers aan te duiden zonder de syntactische eenheid te verstoren van het enjambement tussen verzen 10 en 11. De cadens op A (m. 66), kort daarna gevolgd door een cadens op D (m. 69), luidt het einde in van vers 11 en hiermee ook van de terzine.

Dezelfde redenering geldt voor de frygische cadens op A in maat 74 die vers 12 neerlegt. Deze cadens zit verborgen in de contrapuntische textuur, zowel door het onregelmatig ritme als door het melodisch overwicht van de lage stemmen. De cadens na het eerste halfvers van vers 13 (m. 76) verschijnt in een verminderde vorm om het einde te beklemtonen van de zin die in het vorige vers begonnen was. Maar aangezien dit in het midden van een vers komt, koos Palestrina ervoor om te cadenseren op een zwakkere graad, F. Hierdoor heeft hij de mogelijkheid om eventjes uit te wijken naar *cantus mollis* (b♭ system), wat gevolgen heeft voor de cadens op A in m. 79. Deze cadens moet nu frygisch zijn en laat

39 Een andere analyse is te vinden in Japs, *Die Madrigale*, 224–27.

de perfecte imitatie toe van het mi-fa subject van de vorige regel (*e”–f”* ► *a’–b♮’* en *e’–f’* ► *a–b♭*). De muziek op het slotvers beweegt volledig rond de twee hoofdgraden, met cadensen op A (m. 83) en D (m. 86) die de herhalingen van de tekst markeren en culmineren in de laatste cadens op A (m. 90). Dit wordt gevolgd door de gebruikelijke plagale bewegingen in een laatste *supplementum* (mm. 90–92).

Samengevat: de toonklasse A, de *finalis*, wordt gebruikt om de afzonderlijke verzen van het gedicht aan te duiden; de secundaire toonklasse D geldt, naast het afsluiten van het eerste deel, als alternatief voor A, vooral wanneer verzen herhaald worden. De hiërarchisch zwakkere cadensen op E (een kwint boven de *finalis* A) en op C en F (een terts boven de belangrijkere toonklassen A en D) worden gebruikt om een al te uitgesproken onderbreking van de syntax te vermijden: dit gebeurt bij enjambementen, wanneer syntactische eenheden doorlopen over de verzen heen.[40]

Laat ons nu de modale implicaties in overweging nemen van de tonale ruimte die we net geschetst hebben. Theoretici in de late renaissance waren het erover eens dat *Vestiva i colli* een compositie in de tweede modus is, een octaaf hoger getransponeerd. Adriano Banchieri was de eerste om deze interpretatie voor te stellen in zijn *Duo spartiti al contrapunto* (1614):

> Questo secondo modo […] similmente trasportando […] un’ottava sopra riesce gratioso per strumenti acuti mutandosi di Plagale in Autentico come bene l’avertì il Pallestrina nel suo Sonetto, Vestiva i colli.[41]
>
> Deze tweede modus […] op dezelfde manier getransponeerd […] een octaaf hoger is geschikt voor hoge instrumenten, en kan schakelen tussen plagaal en authentiek, zoals Palestrina duidelijk wist in zijn sonnet *Vestiva i colli*.

Slechts enkele jaren later kwam Ludovico Zacconi tot hetzelfde idee in het tweede deel van *Prattica di musica* (Venetië, 1622). Hij voegde nog een beschouwing toe over de emotie die door dit soort modus werd opgeroepen. Hij verbindt die met het hoge register:

40 Over deze kwestie, zie Meier, *The Modes*, 118.
41 Banchieri, *Cartella musicale*, 115.

ma quanto poi per il mede[s]mo 2. Tuono vogliano comporre qualche cosa allegra, e che produci giocondo effetto, servendosi dell'ottava, ne lo compongono come qui si vede. [voorbeeld volgt] Di questo Tuono così trasportato all'ottava è Vestiva i colli.[42]	Maar wanneer ze voor diezelfde tweede modus iets opgewekt willen maken dat een vrolijk effect heeft door het octaaf te gebruiken, doen ze dat zoals je hier kan zien [voorbeeld volgt]. *Vestiva i colli* staat in deze modus, op deze manier een octaaf hoger getransponeerd.

Dezelfde benadering van het affect verschijnt in Orazio Vecchi's *Mostra delli tuoni della musica*:

Vestiva i colli, il quale è del Secondo tuono, una Ottava più alta, e pur non vi s'ode un minimo segno di mestizia; anzi, che chi lo canta, o chi l'ode, si riempie di allegrezza, e consolatione.[43]	*Vestiva i colli* staat in de tweede modus, een octaaf hoger en niemand hoort ook maar de minste droefheid; inderdaad, wie het zingt of ernaar luistert wordt vervuld van vreugde en troost.

Dit toont overigens het gevaar bij het projecteren van moderne perspectieven op de affectieve connotaties van de tonale ruimte op het verleden: *Vestiva i colli* kan door het "A mineur" gevoel triest en melancholisch klinken voor moderne luisteraars, terwijl het in de late renaissance duidelijk werd gehoord als een vrolijk stuk. We kunnen niet uitsluiten dat Palestrina net om die reden koos voor deze toonsoort, in lijn met de pastorale setting en de liefdesidylle die wordt uitgebeeld in de tekst.

Ondanks de eensgezindheid onder de vroege theoretici lijkt een nauwkeurige lezing van de bijzondere kenmerken van de tonale ruimte van *Vestiva i colli* een eenduidige interpretatie van het stuk volgens de modale theorie van de renaissance in de weg te staan.[44] Zoals samengevat in Tabel 3 suggereren sommige elementen (exordium, de beginnoten van inzetten en cadensen op D, F, en A) een getransponeerde tweede modus,[45] maar andere elementen lijken onverenigbaar met deze interpretatie. De graad A waarop het madrigaal eindigt, zou gezien moeten worden als een *confinalis*, terwijl de eigenlijke *finalis* D als tussentijdse cadens

42 Zacconi, *Prattica di musica*, 41–42.
43 Vecchi, *Mostra* delli tuoni, 9, in I-Bc C.30.
44 De modaliteit van *Vestiva i colli* heeft dan ook al veel aandacht gekregen uit wetenschappelijke hoek, wat geleid heeft tot een nieuwe benadering van de interpretatie van de modi. De belangrijkste bijdragen op dat vlak zijn Powers, "The Modality of 'Vestiva i colli'" en Freis, "Tonal Types and Modal Categories". Andere onderzoeken worden vermeld in Japs, *Die Madrigale*, 224 ev.
45 Zie Meier, *The Modes*, 224–26 en 105 ev.

verschijnt op het einde van het eerste deel. Een vergelijking met Palestrina's collecties die op modus zijn gerangschikt, maakt de interpretatie dat *Vestiva i colli* in de tweede modus werd gecomponeerd nog moeilijker. In de *Offertoria* uit 1593[46] zijn de eerste vier motetten op de *finalis* A (met hoge sleutels en *cantus durus*) en vertegenwoordigen zij de eerste modus. De motetten op finalis D vertegenwoordigen daarentegen de tweede modus. Hetzelfde doet zich voor in *Le Vergini*, een cyclus van acht madrigalen op strofes van Petrarca's *canzone*: het eerste madrigaal, *Vergine bella*, vertegenwoordigt de eerste modus en eindigt op A: het tweede madrigaal, *Vergine saggia*, hoort bij de tweede modus en eindigt op D.[47]

Gelet op deze ongerijmdheden is het verleidelijk om *Vestiva i colli* te interpreteren in een systeem met twaalf modi en het toe te wijzen aan de negende modus. Dit lost echter niet alle tegenspraken met het theoretisch kader op: de *finalis* op A, het bereik van de tenor, de cadensen op E en C, en het gebruik van de kwint *a*–*e*,[48] zijn effectief compatibel met de negende modus, maar de prominente aanwezigheid van de D, zowel in het exordium als in de slotcadens van het eerste deel, is dat niet.

Alles bij elkaar is het goed mogelijk dat Palestrina de tonale ruimtes zoals die van *Vestiva i colli* als verwant beschouwde met Dorische modi, maar het is onmogelijk om een meer gedetailleerde modale interpretatie te geven die helemaal overeenkomt met de theorie uit die tijd. We moeten ons dus neerleggen bij de "modaal problematische aard" van dit madrigaal en zijn tonale ruimte.[49]

Vorm en contrapunt

Het madrigaal is opgebouwd in twee delen die overeenstemmen met de twee kwatrijnen en de twee terzinen. De twee delen zijn ongeveer even lang (46 en 45 breves), wat zeker geen willekeurige compositorische keuze is, aangezien de teksten van de twee delen niet even lang zijn (acht en zes verzen). Tabel 4 vat de vorm samen.

46 Nieuwe kritische uitgave in Pierluigi da Palestrina, *Offertoria totius anni*, uitg. Tibaldi. Over de modale organisatie van de bundel, zie Powers, *Modal Representation*, en Pierluigi da Palestrina, *Offertoria totius anni*, XXII–XXIII.

47 Over deze cyclus en de thematische verwantschap met *Vestiva i colli*, zie Powers, "The Modality of 'Vestiva i colli'", 40 ev.

48 Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Parte Quarta, *Del Nono modo. Cap. 26*, 329 ev. Over Zarlino's eolische modus, zie Mangani en Sabaino, "'*Modo Novo*' or '*Modo Antichissimo*'".

49 Zie Mangani en Sabaino, "Tonal Types and Modal Attributions", waar andere stukken op A worden besproken.

TABEL 3. Muzikale kenmerken en hun mogelijke modale interpretatie

MUZIKALE KENMERKEN	MOGELIJKE MODALE INTERPRETATIE
Finalis (van het hele madrigaal): A	IX
Exordium: *la–re/re–la* (*a–d/d–a*)	II
Finalis (van deel 1): D	II
Cadensschema: A, D, F	II
Cadensschema: A, E, C	IX
Ambitus van de tenor: *g–a'* (referentie-octaaf *a–a'*)	IX

TABEL 4. Vorm

DEEL	VERZEN	MATEN
A	1–4	1–21
A'	5–8	21–47
B	9–14	48–92

De twee kwatrijnen hebben eigenlijk dezelfde muziek – ook al zijn de klemtonen in de verzen anders[50] – met kleine variaties aan het begin en einde van de tweede herhaling van sectie A. Merk ook de herhaling van het laatste vers op aan het einde van het eerste deel: de canto-partij stelt het melodisch subject op precies dezelfde manier voor (mm. 38–41 = 44–47), terwijl de andere stemmen gevarieerd worden en een nieuwe contrapuntische textuur doen ontstaan, zij het met een gelijkaardig melodisch profiel.

Het hele madrigaal is gebouwd op een aaneenschakeling van imitatieve inzetten, waarbij de stemmen in wisselende volgorde binnenkomen op korte tijdsintervallen, niet langer dan een semibrevis. Het is de moeite waard om op te merken dat het exordium van het tweede deel een weerspiegeling is van dat van het eerste, door gebruik te maken van dezelfde beginnoten, dezelfde koppeling van de imitaties (2+1+2) en dezelfde tijdsafstanden tussen de inzetten. Het slotdeel bestaat uit de herhaling van het laatste vers, die tien breves lang duurt, plus drie breves van *prolongatio longae* (mm. 90–92), een afsluitende formule op een aangehouden noot in de canto. Het laatste subject wordt ingeleid

50 Zie Gallico, "Due contributi", 21.

door de canto (vanaf m. 80), met een melodisch profiel dat gekenmerkt wordt door tertssprongen (*f*”–*d*”, *e*”–*c*”, *d*”–*f*”). Dit lijkt te zijn opgevat met het oog op de plagale beweging van het slot (mm. 90–93), waarin de toonklassen A en D worden afgewisseld. Op die manier lijkt dit een soort samenvatting van de tonale ruimte die doorheen het madrigaal doorkruist werd.

Zoals hierboven al aangegeven, blijft Palestrina erg voorzichtig op het vlak van klankschildering. De *c*’♯ en *f*’♯ in mm. 59–60 zouden we in verband kunnen brengen met de zachtheid die wordt opgeroepen in vers 10 (“e ’n sì dolci legami”, “met zulke zachte banden”), en die op muziek wordt gezet door een aaneenschakeling van grote drieklanken. Dit is echter de enige passage in heel het madrigaal die muzikaal uitdrukking lijkt te geven aan een concreet beeld in de tekst.

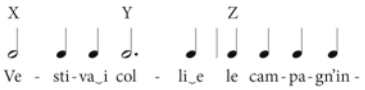
Notatie en ritme

De notatie van *Vestiva i colli* houdt het midden tussen de traditionele witte notatie en de “nieuwe” zwarte notatie van de *note nere* madrigalen, waar de semiminima de plaats van de minima heeft overgenomen als waarde voor de lettergreep.[51] Vanuit compositorisch oogpunt wordt de *tactus*, de referentiepuls, aangegeven door de semibrevis: zie bijvoorbeeld de tijdsafstanden van de imitatieve inzetten aan het begin van elk van de twee delen, alsook het overwicht van *cadenze minori* die gebouwd zijn op de waarden van de minima en de semibrevis (Tabel 2). Het grote aantal syllabische semiminima vraagt echter om een uitvoering met een langzame *tactus* op de semibrevis, met een puls die ergens tussen een semibrevis en een minima ligt, wat we ongeveer kunnen vergelijken met M.M. 44.[52]

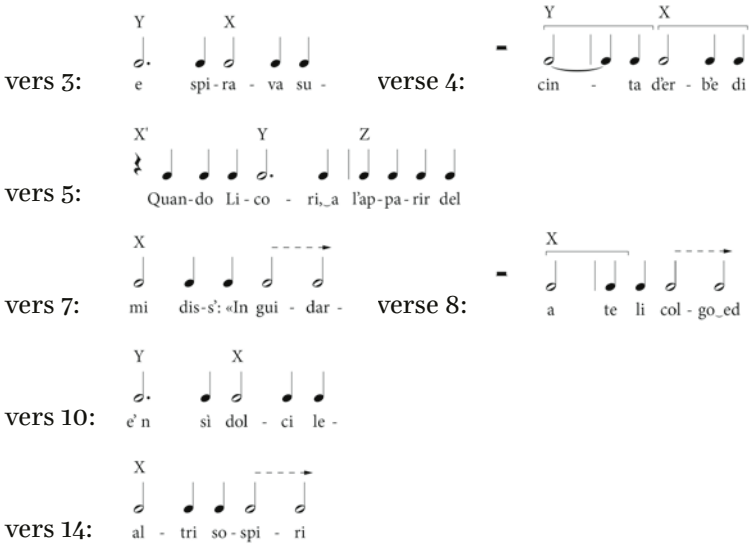
Een bepalende factor in de overkoepelende coherentie van deze compositie is het ritme. Terugkerende ritmische cellen bezorgen dit madrigaal een eenheid die bepaald wordt door een homogene en vloeiende ritmische activiteit zonder plotse veranderingen. De drie basiscellen die doorheen het madrigaal terugkomen, zijn al aanwezig in de openingsmelodie, en ze komen overeen met de eenheid van een enkele semibrevis:

51 Over *note nere* madrigalen, zie Campagnolo, “Stile e notazione” en de bibliografie die daar vermeld wordt.

52 Zoe Saggio, “Palestrina mensuralista”, voor een overzicht van Palestrina’s notatie. Voor een omvattende studie van muzieknotatie in de zestiende eeuw, zie DeFord, *Tactus, Mensuration and Rhythm*.



De eerste cel (X) bestaat uit een dactylusritme (M Sm Sm), de tweede (Y) uit een gepunteerd ritme (gepunteerde M Sm), en de derde uit vier semiminima (Z). De eerste twee cellen X en Y bepalen de hele ritmische textuur, terwijl cel Z telkens terugkomt als melisme op één lettergreep (mm. 7, 10, dan 27, 30; 49–50, 82, 85, 90–91). Deze ritmische cellen en hun varianten komen doorheen het madrigaal terug, telkens verbonden met andere verzen:



In een bespreking van deze specifieke ritmische contouren en het doorgedreven imitatief karakter van dit werk merkte Alfred Einstein op: "bekeken vanuit het oogpunt van zijn muzikale vorm is Palestrina's *Vestiva i colli* geen madrigaal [...]. *Het is een* canzon francese *met Italiaanse tekst*" (cursief zoals in het origineel).[53] Ook al trok Einstein hier grenzen tussen genres op een manier die voor ons te rechtlijnig lijkt, het klopt wel dat de bijzondere eigenschappen van *Vestiva i colli* enige gelijkenis vertonen met het Parijse chanson. Het toepassen van deze stijl in

53 Einstein, "Narrative Rhythm", 476, 478.

het madrigaal kwam nog voor in de jaren volgend op de publicatie van Palestrina's zetting.[54] Als we onze analyse beperken tot de madrigalen die Phalesius publiceerde, merken we op dat Giovanni Maria Nanino's *Quando fra bianche perle al canto snoda*,[55] bijvoorbeeld, gemodelleerd was op Palestrina's *Vestiva i colli*. Het madrigaal is gezet op een sonnet, verdeeld in twee delen – een voor de twee kwatrijnen en een voor de twee terzinen – met dezelfde vorm AA'B die gebruikt werd in *Vestiva i colli*. Bovendien wordt het eerste vers, net zoals bij Palestrina, gezongen met een dactylusritme, gevolgd door een gepunteerd ritme. In het eerste vers van het tweede kwatrijn (vers 5) verandert de dactylus in drie semiminima voorafgegaan door een rust, maar enkel in de twee bovenstemmen, terwijl de andere het oorspronkelijke ritme behouden, net zoals in Palestrina's madrigaal. Daar komt nog bij dat Nanino's madrigaal ruim gebruik maakt van cadensen op A, hoewel het werk stevig in de eerste modus is verankerd (*finalis* D, *cantus durus*). Een gelijkaardige stijl zien we ook in Luca Marenzio's *Ecco l'aurora con l'aurata fronte*, een madrigaal op een pastorale strofe van de dichter Vincenzo Quirini.[56] Marenzio verwees wellicht naar de eerdere zetting van die tekst door Andrea Gabrieli (1566), die begint met een dactylische imitatie. Ook het exordium lijkt echter schatplichtig aan Palestrina's *Vestiva i colli*, door de kwartsprong in het subject en door de dalende volgorde van de steminzetten van canto tot basso.

VI.4 CONCLUSIES

Het is onmogelijk om met enige zekerheid te stellen wanneer en met welk doel *Vestiva i colli* werd gecomponeerd. Wellicht ligt de oorsprong voor het werk in de context van de Romeinse curie, een milieu waar diplomaten, kunstenaars, intellectuelen en musici dagelijks samenwerkten bij de organisatie van culturele evenementen voor de hoogsten van rang. Maar de populariteit van het madrigaal lijkt minder af te hangen van een netwerk van mecenassen dan van de stilistische kenmerken van het gedicht en de muziek. Palestrina's *Vestiva i colli* is geschreven in een

54 Aanvulend op de voorbeelden die hier besproken worden, zie de analyses in Einstein, "Narrative Rhythm", 478–82.

55 RISM 1574[4], p. 20. Herdrukt in *Melodia Olympica*, fols. 20[v]–21[r]. Moderne uitgave in Nanino, *Complete Madrigals. Part 2*, uitg. Boenicke en Newcomb, 102–10.

56 Eerst gepubliceerd in RISM M 549, p. 15, en herdrukt in Phalesius' *Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo*, RISM M 572 (fol. 32[r]).

transparante stijl die volledig resoneert met het eenvoudige pastorale narratief van het gedicht. De imitatieve episodes volgen elkaar op in een doorlopende stroom zonder onderbrekingen of onverwachte verstoringen. De melodische subjecten zijn geënt op de verzen en hun prosodie, en cadensen onderlijnen de zinsbouw. De vorm houdt de twee delen van het madrigaal in evenwicht en het ritme heeft zowel een stuwende als eenheidscheppende functie. Samengevat, dit is een madrigaal volgens de *prima prattica*, waarin de metrische structuur als matrix dient voor de muzikale vorm en waarin de betekenis van de tekst wordt ondersteund door de melodie, zonder de nood aan "madrigalismen", klankschilderingen, of radicale afwijkingen van de melodische en harmonische normen. Zijn absolute regelmatigheid en archetypisch karakter behoren zonder twijfel deels tot de redenen waarom *Vestiva i colli* een van de meest geëmuleerde, getranscribeerde en herwerkte stukken uit de renaissance is.