

MADRIGAL COLLECTIONS FROM THE LOW COUNTRIES IN CENTRAL EUROPE

MADRIGAALCOLLECTIES UIT DE LAGE LANDEN IN CENTRAAL-EUROPA

STUDY | STUDIE

ANTONIO CHEMOTTI (ED. / RED.)



MADRIGAL COLLECTIONS FROM THE LOW COUNTRIES IN CENTRAL EUROPE

MADRIGAALCOLLECTIES UIT DE LAGE LANDEN IN CENTRAAL-EUROPA

Antonio Chemotti (Editor)
David J. Burn & Bart Demuyt (General Editors)
Paul Kolb (Scientific Editor)

Madrigal Collections from the Low Countries in Central Europe | Study
Madrigaalcollecties van de Lage Landen in Centraal Europa | Studie

© 2024 Alamire Foundation vzw
Abdij van Park 1, B-3001 Leuven, België
www.alamirefoundation.org

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

IMAGES Copyright remains with the holding institutions / owners of the editions.
BEELDEN De rechten berusten bij de bewaringsinstellingen / eigenaars van de uitgaven.
GRAPHIC DESIGN | VORMGEVING Peer De Maeyer & Armée de Verre Bookdesign
TRANSLATION Klaas Coulembier (Dutch: Introduction and Chapters 1–3, 5–8);
Tomasz Zymer (English: Chapter 3); Paul Kolb (English: Chapter 4); Ann Kelders (revisions)
VERTALING Klaas Coulembier (Nederlands: Inleiding en Hoofdstukken 1–3, 5–8);
Tomasz Zymer (Engels: Hoofdstuk 3); Paul Kolb (Engels: Hoofdstuk 4); Ann Kelders (revisies)
COVER IMAGE | COVERFOTO © Laurent Vanderstokken

ISBN 9789464207569
D/2025/12.118/2
NUR 615/662/664/665

ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS PUBLICATION MAY BE REPRODUCED – BY ANY MEANS – WITHOUT THE PRIOR WRITTEN PERMISSION OF THE ALAMIRE FOUNDATION.

ALLE RECHTEN VOORBEHOUDEN. NIETS UIT DEZE UITGAVE MAG WORDEN VERMENIGVULDIGD – OP ENIGE MANIER – ZONDER VOORAFGAANDE SCHRIFTELIJKE TOESTEMMING VAN DE ALAMIRE FOUNDATION.

Vlaanderen
verbeelding werkt

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W WARSZAWIE

ALAMIRE
FOUNDATION

LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE
VOL. 7
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT
SCIENTIFIC EDITOR: PAUL KOLB

MADRIGAL COLLECTIONS FROM THE LOW COUNTRIES IN CENTRAL EUROPE
MADRIGAALCOLLECTIES UIT DE LAGE LANDEN IN CENTRAAL-EUROPA

THE PARTBOOKS UNIVERSITY OF WARSAW LIBRARY
DE STEMBOEKEN IN DE UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK VAN WARSCHAU

SDM 8–36

STUDY | STUDIE

ANTONIO CHEMOTTI
(ED. / RED.)

NEDERLANDSE VERTALING
KLAAS COULEMBIER
ENGLISH TRANSLATION (CHS. 3 & 4)
TOMASZ ZYMER & PAUL KOLB

ALAMIRE
ACADEMIC
PRESS

CONTENTS

Foreword 8

Introduction · *Antonio Chemotti* 11

PART I: MUSIC PRINTS FROM THE LOW COUNTRIES IN CENTRAL EUROPE

I The partbooks University of Warsaw Library SDM 8–36: Madrigals at Viadrina University, Frankfurt an der Oder · *Antonio Chemotti* 19

II Liturgical fragments in the bindings of University of Warsaw Library, SDM 8–36 · *Pieter Mannaerts* 48

III From Leuven, Munich, and Nuremberg via Lesser Poland to Mazovia: The story of the partbooks University of Warsaw Library, 7.41.5.14 · *Agnieszka Leszczyńska* 61

PART II: THE MADRIGAL IN THE LOW COUNTRIES

IV Pierre Phalèse the Younger and the madrigal: The thrust of his strategy (1583–93) · *Henri Vanhulst* 84

V Italian-texted madrigals by local composers in the "Antwerp anthologies" · *Cristina Cassia* 120

PART III: ANALYTICAL CASE STUDIES

VI *Vestiva i colli e le campagne intorno*: Palestrina reads Capilupi · *Francesco Saggio* 143

VII Wert, Ariosto, and the Phalèse anthologies · *Marco Mangani* 161

VIII Marenzio *a quattro*: Two four-voice madrigals on texts by Petrarch and Giovanni Battista Moscaglia · *Daniele V. Filippi* 172

Contributors 183

Appendices 187

Bibliography 483

INHOUD

Woord vooraf 292

Inleiding · *Antonio Chemotti* 295

DEEL I: MUZIEKDRUKKEN VAN DE LAGE LANDEN IN CENTRAAL EUROPA

I De stemboeken in de Universiteitsbibliotheek van Warschau, SDM 8–36: Madrigalen aan de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder · *Antonio Chemotti* 305

II Liturgische fragmenten in de boekbanden van de Universiteitsbibliotheek van Warschau, SDM 8–36 · *Pieter Mannaerts* 336

III Van Leuven, München en Neurenberg via Klein-Polen naar Mazovië: Het verhaal van de stemboeken in de Universiteitsbibliotheek van Warschau, 7.41.5.14 · *Agnieszka Leszczyńska* 350

DEEL II: HET MADRIGAAL IN DE LAGE LANDEN

IV Petrus II Phalesius en het madrigaal: de krachtlijnen van zijn strategie (1583–93) · *Henri Vanhulst* 375

V Madrigalen op Italiaanse teksten van lokale componisten in de "Antwerpse anthologieën" · *Cristina Cassia* 411

DEEL III: ANALYTISCHE CASE STUDIES

VI *Vestiva i colli e le campagne intorno*: Capilupi door de ogen van Palestrina · *Francesco Saggio* 436

VII De Wert, Ariosto en de anthologieën van Phalesius · *Marco Mangani* 455

VIII Marenzio *a quattro*: Twee vierstemmige madrigalen op teksten van Petrarca en Giovanni Battista Moscaglia · *Daniele V. Filippi* 466

Auteurs 479

Appendices 187

Bibliografie 483

STUDY

FOREWORD

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

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

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

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

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank the Alamire Foundation and the University of Warsaw Library for supporting this project. I would also like to extend my gratitude to the staff of the Music Department of the University of Warsaw Library, in particular the Head of the Music Department, Piotr Maculewicz, and Ewa Hauptman-Fischer.

Antonio Chemotti

INTRODUCTION

ANTONIO CHEMOTTI

University of Warsaw Library, Stare Druki Muzyczne 8–36 (henceforth PL-Wu SDM 8–36) is a set of partbooks that binds together five collections of Italian madrigals published in the 1590s in Antwerp by the printers Pierre Phalèse the Younger and Jean Bellère. Specifically, PL-Wu SDM 8–36 includes the popular anthologies *Melodia olympica*, *Symphonia angelica*, and *Musica divina*, as well as two volumes dedicated to five- and six-voice madrigals by Luca Marenzio. About ten copies of each of these five collections have survived. This already considerable number increases substantially if we take into account all the different editions of the three anthologies, which enjoyed a successful career in print. Many of these copies are now available in digital format, and more will be in the future thanks to ongoing digitization projects. Against this background, it seems legitimate to ask: why devote a facsimile reproduction to a specific printed musical source when copies can be easily accessed digitally? And among all available copies, why precisely PL-Wu SDM 8–36, whose current location in the University of Warsaw Library is remote from Antwerp, where the editions of Phalèse and Bellère were produced?

Let me address these questions in order. The decision to include a printed music source in the *Leuven Library of Music in Facsimile* series, reproducing all its material aspects, was made in response to increasingly prominent musicological objectives that ascribe a precise historiographical value to individual copies of printed books. This shift in interest from the edition and its contents to the specific copy and its material characteristics responds to a growing fascination with aspects of the circulation, ownership, and use of musical prints, in line with similar studies in the field of book history. Emphasizing the importance of specific copies and their features is even more crucial in an era of the dematerialization of historical musical sources, which we increasingly access in digital form. The risk of treating musical sources in an abstract sense, losing sight of the material dimension of individual copies, is even greater in the case of printed sources, whose supposed reproducibility can obscure the uniqueness that we automatically recognize in manuscripts.

Once the decision had been made to include a printed music source in the series, several considerations led me to focus on the madrigal collections of Phalèse and Bellère. The partnership between Phalèse and Bellère was important to the development of music printing in the Low Countries, the region that is of primary concern to the Alamire Foundation. The decision to concentrate specifically on collections of Italian madrigals also pursues historiographical objectives. Collections such as these document an important moment in music history at both a regional and an international level. They reveal changing musical tastes in the Low Countries as well as the growing international dominance of composers of Italian origin. In the past four decades, the international popularity of the madrigal, and in particular of the collections issued by Phalèse and Bellère in Antwerp, has been extensively researched. This research has considerably advanced our understanding of the circulation of musical genres across political and linguistic boundaries in early modern Europe. It has revealed the mechanisms of selecting and marketing Italian madrigals in the Low Countries, the creative appropriation of the genre by local composers, as well as the specific context of its consumption, reconstructing the role of patrons, editors, and printers. Despite these thorough musicological explorations, the reception history of the madrigal enabled by the Antwerp prints has been based primarily on what could be inferred from the editions themselves, focusing on dedicatory letters and other paratexts. These tell us about the production contexts and the "intended readership" of the individual editions, so to speak, but not about the often unpredictable fates the physical copies met with after they left the printer's workshop. The interest in circulation and ownership prompted me to select a collection that allowed aspects of this nature to be addressed and that would shed light on the use of Antwerp music prints outside of the Low Countries. This is an aspect of no little importance in a period when books produced in Antwerp circulated widely due to extensive commercial networks over both land and water.

The material conditions of PL-Wu SDM 8–36 allow us to reconstruct a context of use and a history that unfolded far away from Antwerp. It thus adds an aspect to the reception history of the Italian madrigal and showcases the truly European nature of music printing in the Low Countries. The partbooks are still preserved in their original binding, dated 1601. An analysis of markings on the pastedowns allows us to place them

in a specific context: that of Frankfurt an der Oder, a town in Brandenburg on the border between modern-day Germany and Poland. In the early modern period, Frankfurt was home to an important university, the Viadrina—named after the Latin name for the Oder River, Viadrus—an academic centre where major intellectuals studied and taught. The Viadrina also played a significant role in the music history of Central Europe: humanists such as Jodocus Willich (d. 1552), who is credited with the foundation of one of the earliest *convivia musica* in the German-speaking lands, taught there. Furthermore, renowned musicians such as Michael Praetorius (1572–1621) were active in and around the university, both as students and as musicians at the university church. As detailed in Chapter 1, around 1600 the partbooks PL-Wu SDM 8–36 belonged to professors and students of the Viadrina. The source's historiographical allure does not end there, however. In the nineteenth and twentieth centuries, the partbooks' history is entangled with that of central European libraries at the crossroads between Germany and Poland. In the early nineteenth century, the partbooks were transferred to Wrocław, and they were then moved to Warsaw soon after the end of World War II. They were listed by Janina Mendysowa in her 1970 catalogue of musical prints in the University of Warsaw Library, but this book had a very limited circulation. The partbooks were not included in the printed edition of RISM and appeared on RISM Online only very recently. All in all, two factors contributed to keep PL-Wu SDM 8–36 off the radar of scholars interested in music printing and the madrigal in the Low Countries: the general lack of interest in the history of specific copies of printed music books, and the source's preservation in a region that, for decades, has been perceived as negligible from a music-historical point of view. The latter was due to twentieth-century geopolitics—most importantly, the Iron Curtain—rather than a lack of relevant sources. Dedicating a facsimile reproduction and a collection of studies to PL-Wu SDM 8–36 aims to contribute to scholarly objectives relevant for book history and important in order to reassess the musical sources preserved in former Warsaw Pact countries.

A facsimile, however, is not just a musicological endeavour. It also aims to provide a realistic reproduction of a historical musical source to enable performance. Within the *Leuven Library of Music in Facsimile* series, this is the first publication devoted to partbooks, a particular format for polyphonic music in which each voice appears in a separate

book. In early modern Europe, the importance of the partbook can hardly be overestimated, and exploring it in performance may yield particularly fruitful results. Reading from partbooks, performers inevitably have access only to their part, which is displayed differently than in a score or choirbook. Printers like Phalèse carefully exploited the layout possibilities offered by partbooks: within pieces or parts thereof, there are virtually no page turns. In some cases, moreover, the layout underlines formal features of the music: this happens, for instance, in Gastoldi's *Clori mia pastorella* (▶ Appendix 3, № 20) or in Palestrina's *Vestiva i colli* (▶ № 135), where repeated melodic phrases are aligned one above the other, becoming immediately visible. Furthermore, partbooks allow for a positioning of performers that differs fundamentally from that enabled by a choirbook. At the same time, they impose some limitations as regards the number of singers who can sing the same part. Impacting as they do on performance, all these aspects also influence the audience's experience, both from an auditory and from a visual perspective.

▶ p. 212
▶ p. 218

Finally, the facsimile reproduction of PL-Wu SDM 8–36 offers performers a real historical repertory, the result of choices made by early modern actors on the basis of their tastes and agendas. These actors include not only the editors and printers in Antwerp who created the collections, but also the amateur performers in Frankfurt an der Oder who acquired them, selecting them from the plethora of different music books on the market. Both contexts, Antwerp and Frankfurt an der Oder, are far away from the most advanced centres of madrigal production in the Italian peninsula. This aspect is particularly important precisely within the madrigal repertory, a genre that more than others has been narrated according to teleological paradigms defined by a concept of innovation. To put it bluntly, there is much more to the history of the madrigal around 1600 than Mantua and Monteverdi's Fifth Book. A source like PL-Wu SDM 8–36 can help us access this history.

THIS STUDY VOLUME

This study volume is organized into three parts that aim to answer different sets of questions. Part I is dedicated to the circulation and ownership of music prints from the Low Countries, tackling sources that were used in Central Europe and are now housed in the University of Warsaw Library. This part considers the paths via which prints from the Low Countries reached various regions of what we now identify as

Central Europe, and the cultural and social contexts of their usage. This is achieved primarily by identifying individuals who owned, used, or annotated these sources in the first years following their production.

Chapters 1 and 2 concern specifically PL-Wu SDM 8–36, the partbooks reproduced in the facsimile. First, my opening chapter gives an overview of the contents of the partbooks. This is accompanied, in the ▶ Appendix, by a transcription and translation of the main paratexts (including the title pages and dedication letters) as well as a ▶ catalogue of the compositions, with ▶ indexes that make it easier to navigate the partbooks and their repertory. Next, I identify the early owners of the volumes, linking them to the academic environment of Frankfurt an der Oder, and reconstruct the partbooks' context of use and symbolic function beyond the practical purpose of enabling performance. In Chapter 2, Pieter Mannaerts focuses on the manuscript waste used to bind the partbooks in 1601, analyzing the fragments of liturgical books that have become legible thanks to high-resolution photography and digital restoration carried out by Lynda Sayce with the Alamire Digital Lab. The analysis conducted by Mannaerts, besides providing significant clues to the context in which the partbooks were bound, presents a compelling case study on the methodology and challenges of studying music-liturgical fragments.

▶ p. 228
▶ p. 210
▶ p. 278

Chapter 3, authored by Agnieszka Leszczyńska, discusses a different source of printed music preserved in the University of Warsaw Library: PL-Wu 7.41.5.14, a collection of several incomplete sets of partbooks of various origins. These include ten editions produced in Leuven by Phalèse's father, Pierre Phalèse the Elder, before the workshop relocated to Antwerp. This case study was chosen for two reasons. Firstly, while addressing similar issues of circulation and ownership, it represents a contrast to the source discussed in Chapters 1 and 2. The editions that make up PL-Wu 7.41.5.14 arrived during the sixteenth century in towns such as Sandomierz and Olkusz, contexts that differ vastly from the academic environment of Frankfurt an der Oder. Furthermore, towns such as these were far less integrated into the distribution networks of music prints, and the study thus reveals circulation mechanisms involving private and coincidental contacts. Furthermore, profiles of owners emerge that suggest that the prints were actively used only minimally. This finding has significant methodological relevance, as it cautions against inferring musical practice solely from the presence of musical sources

without other contextual indicators. Furthermore, PL-Wu 7.41.5.14 holds particular significance to twentieth-century history. In contrast to PL-Wu SDM 8–36, which was moved to Warsaw only after the Second World War, PL-Wu 7.41.5.14 was already housed in the University of Warsaw Library before the conflict. Thus, it is among the very few musical sources from that institution that survived the destruction of the Nazis, and accordingly deserves special attention.

Part II deals with the madrigal repertory found in the publications of Phalèse and Bellère, offering two perspectives for delving into the specific collections bound in PL-Wu SDM 8–36. What repertoire do we find in the madrigal collections published in Antwerp? Where does this repertoire come from? With which authors were the printers in direct contact, and which ones were known only indirectly through Italian prints imported to the Low Countries? Who are the composers most represented in the madrigal collections of Antwerp? What can we deduce about the taste and strategies of the curators of the volumes? In Chapter 4, Henri Vanhulst tackles these questions. Vanhulst details the sources that Antwerp music editors and printers used to create their collections, providing valuable information about the madrigal in the Low Countries and, indirectly, the repertoire accessible to the owners of PL-Wu SDM 8–36.

Cristina Cassia, by contrast, considers the Antwerp madrigal collections from a different angle, concentrating on the musicians active in the Low Countries who contributed to the anthologies both as composers and as editors. She investigates how they deal with the madrigal repertory and its poetic language, revealing a limited knowledge of literary Italian that nevertheless did not prevent the successful reception of their artistic products. Cassia thus offers a fundamental perspective from which to approach madrigals and madrigal collections produced in the Low Countries—including those featuring in PL-Wu SDM 8–36. She provides a context that enables us to understand the errors found in the paratexts and verbal texts of the editions, and shows how composers active outside of Italy appropriated the madrigal genre.

Part III of the volume consists of analytical case studies that aim to speak to different readers: not only scholars, but also listeners who want to understand how a madrigal functions, and musicians who are seeking guidance for an informed performance. Thus, Part III puts a few madrigals found in PL-Wu SDM 8–36 under the microscope, so to

speak, complementing the bird's-eye view of the repertoire offered in Part II. With regard to the selection of the specific case studies, it should be noted that PL-Wu SDM 8–36 assembles a large and diverse repertory of over 300 madrigals. Light-hearted canzonettas sit side-by-side with serious madrigals. Given the embarrassment of choice, I did not attempt to make a representative selection, a futile operation within the space limits imposed by the present volume. Instead, I gave carte blanche to three scholars highly experienced in the madrigal repertory, asking them to choose compositions that piqued their historical and analytical interest or simply attracted their curiosity. In Chapter 6, Francesco Saggio investigates a popular composition, *Vestiva i colli e le campagne intorno* by Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–94). The in-depth reading emphasizes the smoothness and regularity of Palestrina's work, which is far removed from the stylistic and expressive extremes. Chapter 7 deals with Giaches de Wert (1535–96): Marco Mangani discusses two madrigals that, albeit written in different periods of Wert's life, resort to the same literary work, Ariosto's *Orlando furioso*. The *ottava rima* strophes that form this epic poem were a privileged source not only for composers, but also for performers in the oral tradition of *cantar ottave*. Mangani explores whether and how this influenced Wert's madrigals. Finally, in Chapter 8 Daniele V. Filippi discusses two madrigals by Luca Marenzio (1553/54–99), both of which derive from the composer's only book of four-voice madrigals of 1585. Marenzio is often associated with a daring and dissonant style, but the settings discussed here call attention to another side of his music. They reveal Marenzio's clever lightness, so to speak, which allows for both insightful and superficial musical readings. Taken together, the analyses that constitute Part III provide inspiration for readers concerning the interpretation not only of the specific madrigals discussed, but also of the madrigal genre as such, taking into account both its textual and musical features.

PART I
MUSIC PRINTS FROM THE LOW COUNTRIES IN CENTRAL EUROPE

I THE PARTBOOKS UNIVERSITY OF WARSAW LIBRARY, SDM 8–36: MADRIGALS AT VIADRINA UNIVERSITY, FRANKFURT AN DER ODER*

ANTONIO CHEMOTTI

PL-Wu SDM 8–36 is a set of six partbooks that combine five madrigal collections printed in Antwerp in the 1590s. The set consists of SDM 8–12 (canto), SDM 13–17 (alto), SDM 18–22 (tenore), SDM 23–27 (basso), SDM 28–32 (quinto), and SDM 33–36 (sesto).[1] For the sake of clarity, I will refer to the set simwply as PL-Wu SDM 8–36, identifying the individual partbooks by their appropriate part names rather than their signature.

* This article was written within the FED-tWIN programme *From Script to Sound* (KU Leuven, Alamire Foundation, KBR). I would like to express my thanks to David J. Burn, Bartłomiej Gembicki, Ewa Hauptman-Fischer, Louisa Hunter-Bradley, Tomasz Jeż, Piotr Maculewicz, Martyna Osuch, Lynda Sayce, Katarzyna Spurgjasz, Sonja Tröster, and Izabela Wiencek-Sielska.

1 The signatures consist of number ranges because each edition in each partbook was provided with an independent signature of one number. Accordingly, each partbook is identified by consecutive numbers, one for each of the editions it contains. The sesto partbook contains only four editions (hence the signature SDM 33–36) because one of the editions (No. 4 in Table 1) features only madrigals for five voices.

Table 1 summarizes the contents of PL-Wu SDM 8–36, providing basic information about the individual editions it contains.

All five editions were published by Pierre Phalèse (the Younger) and Jean Bellère. The association between the two printers dates to 1570, when the Phalèse workshop was located in Leuven and was directed by Pierre Phalèse the Elder, the father of Pierre Phalèse. The latter inherited the workshop after his father's death (c. 1573–76) and relocated to Antwerp in 1581. There he continued to work in association with Bellère until Bellère's death in 1595, which explains why both printers' names appear on the title pages in PL-Wu SDM 8–36. Bellère owned an active printing workshop of his own, but he does not seem to have produced any music books independently of Phalèse or to have owned any music types. Accordingly, it is safe to assume that the actual production of these books took place in the Phalèse workshop, and that the association with Bellère concerned other aspects of the publishing business.[2] In any case, the editions gathered in PL-Wu SDM 8–36 were printed at a time when madrigals circulated intensely in the Low Countries. This phenomenon has attracted the attention of scholars working on the genre's reception history, and several scientific contributions explore Phalèse's publications featuring madrigals.[3]

I.1 THE MADRIGAL COLLECTIONS

Looking more closely at the editions contained in PL-Wu SDM 8–36, *Melodia olympica*, *Symphonia angelica*, and *Musica divina* (Nos. 1–3 in Table 1) are anthologies assembled at the initiative of Phalèse's workshop. With few exceptions, they are made up of madrigals that had already appeared in print in Italy (see Chapter 4). Accordingly, we can assume that, in most cases, the sources used to put together the anthologies were printed collections as well, although to date no philological assessment of the textual transmission of these madrigals has been carried out. Together with *Harmonia celeste*, a collection not present in PL-Wu SDM 8–36, these publications now go by the name of the "Antwerp

2 On the Phalèse and Bellère workshops see Bain and Vanhulst, "Phalèse family"; Bain, "Bellère"; Vanhulst, *Catalogue*; Gabriëls and Schreurs (eds.), *Petrus Phalesius*.

3 See Forney, "Antwerp's Role"; Hoekstra, "The Reception and Cultivation"; Piperno, "Il madrigale italiano"; Tsugami, "Anthologies of Italian Madrigals"; Lewis Hammond, "Collecting 'Italia' Abroad"; Lewis, "Pierre Phalèse as Music Editor"; Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

TABLE 1. The contents of PL-Wu SDM 8–36

NO.	EDITION	EDITOR	DEDICATEE	FOLS. (CANTO PARTBOOK)
1	*Melodia olympica* (Antwerp: Phalèse and Bellère, 1594), RISM 1594[7]	Peter Philips	Giulio Balbani, banker	36
2	*Symphonia angelica* (Antwerp: Phalèse and Bellère, 1594), RISM 1594[8]	Hubert Waelrant	Cornelio Pruenen, merchant, Antwerp city treasurer	36
3	*Musica divina* (Antwerp: Phalèse and Bellère, 1595), RISM 1595[4]	Pierre Phalèse	Giovanbattista di Bartolamei, jeweller	36
4	Luca Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (Antwerp: Phalèse and Bellère, 1593), RISM M 572	Pierre Phalèse	Gherardo di Hornes, nobleman, governor of Mechelen	56
5	Luca Marenzio, *Madrigali a sei voci* (Antwerp: Phalèse and Bellère, 1594), RISM M 522	Pierre Phalèse	Edouardo, Ferdinando, and Consalvo Ximenez, merchants	56

anthologies".[4] They must have enjoyed considerable commercial success as they were all reprinted several times, becoming some of the most popular madrigal anthologies north of the Alps and a trademark of the Phalèse workshop.[5] Indeed, the editions bound in PL-Wu SDM 8–36 are all reprints of 1594/95: *Melodia olympica* had first appeared in 1591, *Symphonia angelica* in 1585, and *Musica divina* in 1583.[6] Going back to the basic bibliographical features listed in Table 1, we immediately notice the anthologies' considerable length, much longer than the average madrigal print produced by Italian presses, whose partbooks

4 The name was coined in Lewis Hammond, "Collecting 'Italia' Abroad". The fact that they were intended as a series is discussed in Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 225–27.

5 Susan Lewis Hammond noted that the Phalèse workshop published "a combined total of twenty-three editions of the four collections, which form the largest recurring body of Italian madrigals in the north". Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 227.

6 RISM 1591[10], RISM 1585[19], and RISM 1583[15] respectively.

were usually sixteen to twenty folios in length.[7] Likewise notable is the explicit mention of an editor in the prints' paratexts. In all three cases, this editor is a music professional, whether a composer like Peter Philips and Hubert Waelrant, or a music printer like Pierre Phalèse.[8] It is also striking that the name of the editor is foregrounded on the title page, not an obvious choice for a sixteenth-century anthology. (For transcriptions and translations of the paratexts see ▶ Appendix 4.) This even happens in *Musica divina*, where editor and printer are, in fact, the same person. The emphasis given to the editorial activity of an established professional seems to aim at underscoring the anthologies' curated character. Indeed, they claim to contain "the most excellent madrigals that are sung these days" ("i piu Eccellenti Madrigali che hoggidi si cantino"). This expression, which Phalèse must have borrowed from an Italian print he likely owned,[9] reappears on the title page of each edition of all the "Antwerp anthologies". It probably aimed to attract the interest of a broader public unable to independently navigate the repertory and thus interested in a selection whose quality was guaranteed by an authoritative compiler. Furthermore, the anthologies' title pages convey the idea of self-sufficiency: not only do they offer the best of the most popular madrigals, but they also advertise their different scorings, thus meeting the needs of different performers.

▶ p. 228

The last two editions bound in the partbooks (Nos. 4–5 in Table 1) also contain madrigals that had all previously been printed in Italy. Unlike Nos. 1–3, however, they are monographic collections devoted to the works of one composer only, Luca Marenzio.[10] This attests to the great popularity that Marenzio had achieved in the Low Countries, a popularity clearly based only on the circulation of his works, since the composer is not known to have spent any time in the region.[11] The two publications are collected editions of what Marenzio had originally published in ten separate books of madrigals, thus resulting, once again, in very lengthy collections. № 4 in Table 1 assembles Marenzio's books 1–5 for five voices, which had appeared in Venice between 1580 and 1585. № 5, by contrast,

7 See Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 96.
8 On editing Italian secular music, with a focus on German-speaking lands, see Lewis Hammond, *Editing Music*.
9 RISM 1576[5], as noted in Piperno, "Il madrigale italiano", 43.
10 An introductory study on the re-editions of Marenzio's madrigals is presented in Jeanneret, "'Dare in luce & con diligenza correggere'". See also Bizzarini, *Luca Marenzio*, 205–6.
11 The standard biography of the composer is Bizzarini, *Luca Marenzio*.

is devoted to Marenzio's books 1–5 for six voices, which were published in Venice between 1581 and 1591.[12] When reprinting books that had appeared elsewhere, printers would often omit the dedication letter altogether or, in some cases, reproduce the original one.[13] These collected editions of Marenzio, however, include new dedication letters signed by Phalèse himself (▶ Appendix 4). This suggests that the publisher regarded the two collections not as mindless reprints, but rather as new works able to stand on their own for which he wanted to take credit. The editorial activity is also advertised on the title pages, where we read that the madrigals have been "gathered in one corpus" as well as "published and corrected with every diligence" ("In un corpo ridotti. Nuovamente posti in luce, & con ogni diligentia corretti"). We can note also that the editor did not simply assemble the madrigals in the order in which they had appeared in the original prints, a solution that would have been perfectly viable. Instead, he devised a new order according to signature, cleffing, and final (see the tonal types in ▶ Appendix 3). Even though the madrigals are not properly ordered by mode, this choice reveals a careful editorial practice that merits further investigation.

▶ p. 228

▶ p. 210

Coming back to the dedication letters accompanying the editions in PL-Wu SDM 8–36, we see that the dedicatees include merchants such as Giulio Balbani, Cornelio Pruenen (Pruynen), Giovanbattista di Bartolamei, and members of the Ximenez family. This feature is found in several other madrigal books from Antwerp, too, starting with the very first example of the genre, Orlando di Lasso's *Il primo libro dovesi contengono madrigali* (RISM L 756), which was dedicated to the Genoese financier Stefano Gentile.[14] The role of merchants, and in particularly of Italian ones, in the patronage of madrigal publications in the Low Countries has already attracted scholarly attention.[15] It invites speculation on the communities these collections targeted, suggesting an audience of businessmen very different from the academicians and courtiers usually invoked in discussions of the madrigal in Italy. This different audience has in turn been connected to the repertory we find in such madrigal collections, in particular in the anthologies, which indeed avoid the most

12 These books and their content are described in Cecchi, "List", 482–89 and 495–503.
13 See for instance Phalèse's reprint (RISM M 3817) of the first book of madrigals by Giovanni Battista Mosto (RISM M 3816), which also reproduces the original dedication letter signed by the composer.
14 Forney, "Orlando di Lasso's 'Opus 1'".
15 See in particular Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 149–67 and 169–70.

radical compositional experiments and thus appear suited to the taste and abilities of educated amateurs. As Franco Piperno aptly puts it in an illuminating article on madrigal anthologies north of the Alps, the Italian madrigal outside Italy became

> a product easily accessible and widely consumed, for circles of Italians residing abroad (bankers, merchants, diplomats) and for Francophone, Anglophone, Germanophone, or Flemish environments, lovers of Italian madrigal music but distant [...] from the forges of stylistic and aesthetic madrigal research active in Italy.[16]

The present chapter will test this hypothesis, addressing the ownership of PL-Wu SDM 8–36 in the years immediately following the publication of the editions it contains. Before doing so, however, it is worth summarizing the recent history of the partbooks: understanding how they came to be kept at University of Warsaw Library, an institution whose tragic twentieth-century history heavily affected its holdings, is key to unveiling their early history.

I.2 PL-WU SDM 8–36 IN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

PL-Wu SDM 8–36 is now housed at the Music Department (Polish Gabinet Zbiorów Muzycznych) of University of Warsaw Library.[17] This is, however, only the most recent institution to own the partbooks, as is evident from the different library markings that appear on their bindings and pages.

On the front pastedown of each partbook there is a printed paper sticker, depicting a crowned Virgin and Child, standing between two columns, accompanied by the caption "LIBER. BIBLIOTH. ACADEM. FRANCOF.", that is, "book of the library of the University of Frankfurt". This is the *ex libris* of the University of Frankfurt an der Oder, a Protestant institution also known as Viadrina University, based on the Latin name

16 "Un prodotto di largo consumo e di facile fruizione per circoli di italiani residenti all'estero (banchieri, mercanti, diplomatici) e per ambienti francofoni, angolofoni, germanofoni o fiamminghi amanti della musica madrigalistica italiana ma lontani [...] dalle fucine della ricercar stilistica ed estetica del madrigale attive in Italia [...]". Piperno, "Il madrigale Italiano", 47, translation mine.

17 See https://www.buw.uw.edu.pl/en/research/special-collections/music-department/, accessed 21 October 2023.

of the river Oder, Viadrus. It is impossible to date the *ex libris* precisely, but it must have been applied to the partbooks sometime before 1811, when the library ceased to exist as an autonomous institution. In that year, the University of Frankfurt an der Oder was closed and transferred to Wrocław to be merged with the university there, creating a new state institution, the Universitas Litterarum Vratislaviensis (also referred to as Viadrina Vratislaviensis, that is, "the Viadrina of Wrocław").[18] This was undertaken in an attempt to combat the administrative difficulties experienced by the universities in both Frankfurt and Wrocław, as well as in response to the competition from the newly founded university of Berlin.[19] The relocation of Viadrina University to Wrocław also entailed the move of the university library and archive, so that many of its musical sources became part of the Königliches Akademisches Institut für Kirchenmusik ("the Royal Academic Institute for Church Music", later known as the Musikalisches Institut or "Musical Institute"), an institute established at the new University of Wrocław in 1812.[20] This must have been the path taken by PL-Wu SDM 8–36, too: on the spine of each partbook we find the signature used by the Musikalisches Institut of Wrocław, a paper sticker with the handwritten abbreviation "Ad"—standing for "alte Drucke" (i.e., old prints)—followed by a number, in this case 187. This scenario is also confirmed by Ernst Kirsch's 1922 catalogue of the Musikalisches Institut, which indeed lists a music print with the signature "187" among the sources that came to Wrocław from Frankfurt an der Oder.[21]

After this relocation, PL-Wu SDM 8–36 remained in Wrocław up until the post-World War II period. The city came under Polish jurisdiction in 1945 and the collection of the former Musikalisches Institut was then administered by the Zakład Muzykologii, the local department of musicology.[22] A few years later, in 1952, the holdings of the Wrocław Department of Musicology were moved to Warsaw, and PL-Wu SDM 8–36

18 Naming this new university "Viadrina" aligned with both its institutional history and its geographic position, given that Wrocław, too, lies on the Oder River. This name is also used in library markings. See, e.g., the stamp "Ex Bibl. Univ. Viad. Vrat." (i.e., "from the library of Viadrina Vratislaviensis") on PL-Wu SDM 307.

19 On the history of Viadrina University in Frankfurt an der Oder see Mühlpfordt, "Die Oder-Universität 1506–1811"; Höhle, *Universität und Reformation*; Modrow, *Wonach in Frankfurt*; Blänkner, "Die alte Viadrina – Brandenburgische Landesuniversität"; Knefelkamp, "Die alte Viadrina (1506–1811)"; Jaser, "Die Viadrina um 1600"; Staats, "Viadrina".

20 Drożdżewska, "The Cataloguing", 23–24.

21 Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts*, 7.

22 See Drożdżewska, "The Cataloguing", 30–31 and the literature quoted there.

became part of the collection of University of Warsaw Library.[23] It is at this stage that stickers with the stylized logo of University of Warsaw Library (BUW) were applied to the upper left corners of the partbooks' front pastedowns and the source was stamped in various places with the mark "Biblioteka Uniwersytecka Warszawa" ("University Library Warsaw"). Moreover, during the cataloguing process, pencil shelf marks were added on the first folio of the individual editions.

Taken together, the institutional markings on the source reveal the peregrinations of PL-Wu SDM 8–36, entangled within the complex history of central European libraries. Despite their current location, the early history of the partbooks appears not to be connected to Warsaw. How can we reconstruct their history and whereabouts between their printing in Antwerp in 1590s and their relocation from Frankfurt an der Oder to Wrocław in 1811? Fortunately, unlike many other early modern music prints, PL-Wu SDM 8–36 is still preserved together with its original binding, whose features shed light on its provenance and ownership. It shows that PL-Wu SDM 8–36 was assembled and used precisely in Frankfurt an der Oder, only a few years after the publication of the editions it contains.

I.3 THE BINDING

The six partbooks constituting PL-Wu SDM 8–36 are bound with blind-tooled half pigskin and manuscript waste painted in green, a style of binding that was popular in German-speaking lands in the sixteenth and seventeenth centuries. As an example, see the front cover of the canto partbook, ▶ p. 188 ▶ Fig. I.1. This binding style has recently attracted much attention, since the green pigment used to obscure the manuscript waste has been found to contain arsenic.[24] It is likely that during the binding the partbooks were also provided with parchment *tenacula*, little bookmarks protruding from the right margins to indicate the title pages of the five collections, with letters matching their titles.[25]

On the front covers, each partbook carries the part name—written in Italian and matching the part name that appears on the title pages of

23 The provenance of PL-Wu SDM 8–36 from the Wrocław Zakład Muzykologii is also confirmed in the 1970 catalogue of early music prints in University of Warsaw Library. See Mendysowa, *Katalog*, 273, 275, 277, 279, 288.

24 Delbey et al., "Poisonous books".

25 "O" for *Melodia olympica*, "A" for *Symphonia angelica*, "D" for *Musica divina*, and "M" for Marenzio.

the editions—as well as the year 1601, most likely the year of binding. Part names and dates were probably inscribed at the same time using letter stamps. What is more, on the front pastedown of each partbook there are different personal names, in Latin, followed by abbreviations. These are:

Canto: "Melchior a Rintorf M" (▶ Fig. I.2) ▶ p. 188
Alto: "Georgius ab Eichstedt P E" (▶ Fig. I.3) ▶ p. 188
Tenore: "Chrysostomus Pelargus S S" (▶ Fig. I.4) ▶ p. 188
Basso: "M Georgius Stampelius S P P" (▶ Fig. I.5) ▶ p. 189
Quinto: "Andreas [illegible family name and abbreviations]" (▶ Fig. I.6) ▶ p. 189
Sesto: "Henricus Pape Hamb" (▶ Fig. I.7) ▶ p. 189

Surprisingly, these are not successive owners of the set: the names were all inscribed at the same time, with the same set of letter stamps and black ink. The use of letter stamps suggests that the job was done by the binder, who must have had the necessary tools at his or her disposal. This must also have happened in 1601, since the colour of the ink and the script match the front covers. Thus, the binding, the inscriptions on the front covers, and the names on the front pastedowns were all realized at the same time. Furthermore, this indicates that the partbooks were likely bound for the individuals mentioned on the pastedowns. As I will detail below, all of them had direct connections to the Viadrina University in Frankfurt an der Oder. Given that the city was an important centre of book production, it is also likely that the partbooks were bound there, a hypothesis supported by the style of the bindings and by the manuscript waste used therein (see Chapter 2).

In order to reconstruct the exact social context for which PL-Wu SDM 8–36 was assembled, in the following I take a closer look at the inscriptions on the pastedowns, investigating the identities behind those names and the meanings of the abbreviations.

"M Georgius Stampelius S P P" (basso partbook)

Of the persons mentioned on the partbooks, Georgius Stampelius, the latinized version of Georg Stampel, is the one who left the most traces due to his activities as Lutheran theologian and pastor.[26] Stampel was born in 1561 in Salzwedel in the Altmark, into a family with some financial means. After studying at the universities in Wittenberg, Helmstedt, Tübingen, and Rostock, he matriculated in Frankfurt an der Oder in the summer semester of 1597,[27] gaining his master's degree on 9 October 1600. At the end of the same year, he was offered the position of professor of Hebrew at the same institution. This information helps us to decipher the abbreviations in the basso partbooks, which I interpret as follows: "M[agister] Georgius Stampelius S[oltquellensis] P[rofessor] P[ublicus]" (i.e., "Master Georg Stampel of Salzwedel, public professor"). Stampel was to remain at Viadrina University for the next eleven years, serving as dean of the philosophy faculty twice and as the rector of the university (1606–7). In 1610, Heinrich Brockes, mayor of Lübeck and a university friend of Stampel's, proposed him as the new pastor of St. Peter's Church in Lübeck. The appointment was at first opposed by other Lübeck officials because, after hearing Stampel preaching, they found him to be of "slight appearance" with a "delicate and feeble diction",[28] thus an unsuitable candidate for a position as pastor and preacher. These reservations notwithstanding, Brockes enforced Stampel's appointment, and the latter took up the position in Lübeck in 1611.[29] Two years later, Stampel was also appointed superintendent, an important office that involved the administration of the church at a regional level, remaining in charge there until his death in 1622.

Throughout his life, Stampel published widely on a variety of topics.[30] Giovanni Battista Doni, in his *De praestantia musicae veteris* (1647), mentions him alongside Michael Praetorius and Marin Mersenne as a

26 For a biographical overview see Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 618–22.

27 The matriculation book records him as "Georgius Stampelius Soltquellensis", see Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 412.

28 See Starck, *Lubeca Lutherano-evangelica*, 581–82: "Die reiseten auch den 16 Novembr. 1610 ab / langeten zu Franckfurt an / hörten ihn predigen / allein weil sie ein geringes Ansehen / und kleinliche Sprache an ihm befunden / daß sie wegen des Pastorats mit ihm zu tractiren noch zur Zeit Bedenken getragen / kamen sie unverrichteter Sachen wiederumb heim / und berichteten nur so viel / daß Stampelius ein geschickter Mann / der ein gelehrte Predigt gethan / wäre / ausser / daß er eine feine / und schwächliche Ausrede hätte / und ward also dasmahl aus dieser Wahl nichts".

29 Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 620.

30 See the works listed in Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 622–28.

recent author on ancient musical instruments.[31] I have not been able to identify any publication by Stampel specifically on musical instruments, but given his philological training and knowledge of scriptural languages, it is not unlikely that he wrote on the topic. This text might have been lost or be hidden somewhere in one of his several publications.

"Chrysostomus Pelargus S S" (tenore partbook)

This name is recorded in the matriculation book of Viadrina University in the summer semester of 1584 as "Chrisosthomus Pelargus Swidnicensis".[32] We can thus surmise that Chrysostomus came from Schweidnitz (Lower Silesia), now Świdnica in Poland. This helps us to decipher the inscription in the partbooks, which must read "Chrysostomus Pelargus S[widnicensis] S[ilesius]", i.e., a Silesian from Schweidnitz. Note also that Pelargus is a humanist name modelled on the Greek "pelargós" (i.e., stork), a translation of the common German family name "Storch".

Chrysostomus was the brother of Christoph Pelargus (Christoph Storch), a prominent Lutheran theologian, professor at Viadrina University from 1586 until his death in 1633.[33] The relation between the two can be inferred from a publication commemorating Christoph's death. This features a Latin poem signed "by the pious hands of his [Christoph's] beloved brother Chrysostomus Pelargus" ("Piis manibus fratris sui charissimi Chrysostomus Pelargus Philochem"),[34] lamenting the sorrows of old age and the ill fate of outliving one's brothers.

The sources just discussed also offer circumstantial evidence allowing us to infer Chrysostomus's date of birth. Since he was still alive in 1633 and he must have been at least eighteen years old in 1584 (the minimum age for taking an oath at the matriculation ceremony),[35] he was probably born sometime around 1560. Thus, he was approximately the same age as Georg Stampel. Around 1600 he was still in Frankfurt an der Oder and still active among the intellectuals in the university's

31 Doni, *De praestantia musicae veteris*, 130.
32 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 310.
33 See Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 480–554.
34 Magirus, *Ad solenne funeris*, fol. F3^{v}.
35 Children could matriculate at Viadrina University, but the matriculation book records them using the expression "puer non iuravit" ("child, did not swear") or a variant of it. See Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 98. The oath would then take place when they came of age. Judging from the dates recorded in the matriculation book, this usually occurred around the eighteenth year of age. See, e.g., the record regarding Georg Gutke, born in 1589, who matriculated in 1604 and took the oath in 1608 (Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 221–22).

milieu. A publication celebrating the appointment of a Johann Krüger as poet laureate, which took place in Frankfurt an der Oder on 29 July 1602, features a Latin poem by Chrysostomus, alongside contributions by his brother Christoph and other authors connected to Viadrina University.[36]

"Georgius ab Eichstedt P E" (alto partbook)

Basic biographical information on Georgius ab Eichstedt can be found in a theological treatise dedicated to him, the *Disputationes Theologicae* published in Frankfurt an der Oder in 1603. The author is none other than abovementioned Christoph Pelargus, then professor of theology at Viadrina University as well as general superintendent of Brandenburg. The dedication letter tells us that Georg was a nobleman of the house of Eichstedt: the salutation addresses him by the honorary title of "eques Pomeranus" ("Pomeranian knight") as well as that of heir to Klempenow, a fief in Pomerania. This sheds light on the abbreviation in PL-Wu SDM 8–36, which must read "P[omeranus] E[ques]". Furthermore, we learn that Georg was still relatively young in 1603 (he is twice addressed as a "juvenis", a young man), had scholarly interests, and was on friendly terms with Christoph Pelargus. The latter declares himself as a "friend and companion" ("amicus" and "convictor") and offers the book as a token of their friendship and keepsake of their conversations.[37]

The identification of further biographical information on Georg von Eichstedt is complicated by inconsistencies in the primary and secondary sources. Carl August Ludwig von Eickstedt's *Familienbuch* (1860) records a Georg von Eichstedt born in 1584 in Rothenklempenow who studied in Frankfurt an der Oder between 1600 and 1607 and there befriended Christoph Pelargus.[38] This seems to be the same Georg of PL-Wu SDM 8–36, but the matriculation book of Viadrina University does not record anyone with that name in or around 1600. In the summer semester of 1595, the matriculation book records a "Georgius Christophorus ab Eichstad. nobilis",[39] but this Georg cannot have been born in 1584, since, as discussed above, an eleven-year-old would not have been able to take the matriculation oath. Be that as it may, the Georg von

36 *Carmina Gratulatoria*; Chrysostomus's poem is at fol. A2^{v}. On the laureation of poets see Flood, *Poets Laureate*, xlvii–cclv.
37 See the dedication letter in Pelargus, *Disputationes Theologicae*, fol. [A1]^{v}–[A4]^{r}.
38 Von Eickstedt, *Familienbuch*, 174–78.
39 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 397.

Eichstedt whose name appears on the alto partbook of PL-Wu SDM 8–36 was a young nobleman with scholarly interests, well integrated into the intellectual circles of Viadrina University, albeit probably still a student.

"Melchior a Rintorf M" (canto partbook)

A "Melchior a Rintorff aus Iden, nobilis Marchicus" matriculated at Viadrina University in the winter semester of 1600.[40] Thus Melchior a Rintorf was also a nobleman, like Georg von Eichstedt, and he came from Iden in the Altmark.[41] This suggests that the abbreviation "M" must be interpreted as "M[archicus]", but no other information on him is available.[42]

"Henricus Pape Hamb" (sesto partbook)

A "Heinricus Pape Hamburgensis" matriculated in the summer semester of the same year.[43] He seems to have been a student of Georg Stampel: the printer Andreas Eichorn published a public disputation between Stampel and Pape held in Frankfurt an der Oder in 1601.[44] Stampel acted as president of the disputation, proposing the topics of discussion, while Pape was the respondent.[45] According to nineteenth-century historians, Pape obtained his master's degree in 1601 and went on to follow a church career in his hometown of Hamburg, becoming pastor of St. Georg and preacher at the Hospital of St. Hiob until his death in 1629.[46]

"Andreas" (quinto partbook)

Finally, a word on the quinto partbook. As I detail below, the inscriptions on canto, alto, and quinto are scraped off. The first two are still legible, but this is not the case with the quinto. Close inspection reveals the first name "Andreas" followed by a seven-letter family name and a two-letter abbreviation, interspersed with ornamental signs akin to the ones appearing on the other partbooks. Although countless names could match these criteria, one good candidate seems to be the "Andreas Götze

40 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 446.
41 Rohrlach, *Historisches Ortslexikon*, 1006–13.
42 He might be the Melchior von Rintorf who later became a member of the chapter of the Liebfrauenkirche in Halberstadt. See the inscriptions from that institution catalogued in *Deutsche Inschriften Online*, institution "DI 86, Halberstadt (Stadt)", objects Nos. 242, 243, and 265 (www.inschriften.net, accessed 26 October 2023).
43 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 443.
44 Stampel and Pape, *Veritatis eique oppositae falsitatis*.
45 On early modern disputations see Friedenthal, Marti, and Seidel (eds.), *Early Modern Disputations and Dissertations*.
46 Janssen, *Ausführliche Nachrichten*, 140; Schröder, *Lexikon*, 645.

Soldquellensis Marchicus" who is recorded in Viadrina University's matriculation book precisely in the year 1601.[47] This Andreas Götze was a fellow countryman of Georg Stampel—they both came from Salzwedel in the Altmark—and might have been related to Barbara Götze, whom Stampel married in 1601.[48] Götze's name could have been inscribed in the latinized form "Andreas Gotzius S[oltquellensis] M[archicus]", a reconstruction that seems compatible with the remaining traces of ink.

I.4 THE MEANING OF THE INSCRIPTIONS

The identification of the individuals mentioned in PL-Wu SDM 8–36 reinforces the connection between the partbooks and Viadrina University in Frankfurt an der Oder. At the time the books were bound, Georg Stampel was a professor at that university, while the other three—Georg von Eichstedt, Melchior von Rintorf, and Heinrich Pape—were most likely still students. The same applies to the "Andreas" mentioned in the quinto partbook, if the identification as Andreas Götze proposed above is correct. Finally, even though he does not seem to have had an official affiliation with the university around 1601, Chrysostomus Pelargus certainly had close ties with it, both as an alumnus as well as the brother of one of its most prominent professors.

It thus seems clear that Viadrina University was the link between these individuals. Nevertheless, the meaning of the inscriptions is less obvious than might appear at first glance. The presence of different marks of ownership in early modern music sources is not uncommon, but they usually refer to successive owners. The entering of different but complementary names on the partbooks of one and the same set is, to the best of my knowledge, a unique occurrence. The very concept of a "mark of ownership" seems misplaced for the inscriptions in PL-Wu SDM 8–36. Partbooks function exclusively when kept together, and there is no evidence of musicians deliberately owning only one partbook of a set, since without the others it would be useless. Indeed, the very history of PL-Wu SDM 8–36 proves this assumption: albeit arguably intended for the different people mentioned on its pastedowns, it was kept together as a set in Frankfurt an der Oder, even when some members of the group

47 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 448.
48 Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 622.

left town. Thus, the names on the partbooks only make sense together, and indeed their coherent visual appearance reinforces this impression. It should be noted, however, that all the names could have been written on all pastedowns, and indeed it is not uncommon to find marks of ownership repeated verbatim on each partbook of a set, including lengthy ones. Thus, PL-Wu SDM 8–36 clearly also establishes a relationship between individual names and the partbooks. The exact meaning of this relationship is difficult to ascertain, however. If we assume that the inscriptions indicate performers, it is tempting to identify a connection between the vocal ranges of the individuals and the respective partbooks. In other words, we could argue that Georg Stampel, whose name appears on the basso partbook, sang the bass. Although judging by the years of matriculation the voices of all the people involved must have broken, the upper parts could have been sung in falsetto, a practice that is well documented for all-male ensembles.[49]

This hypothesis is not without its problems. The quinto and sesto partbooks include parts with a considerable variety of clefs, from F4 to G2, which cannot be convincingly linked to one performer only. It is true that this problem ceases to exist if we postulate an instrumental performance, but even so the fact remains that the sesto partbook contains far fewer madrigals than the other partbooks. Accordingly, it seems unlikely that Heinrich Pape, whose name appears on the sesto, performed exclusively from that book. Considering these inconsistencies, it seems plausible that the inscriptions in fact had a symbolic function, the set of partbooks representing a group of friends and/or colleagues who made music together. The distribution of their names across the different partbooks might have been inspired by the layout itself rather than by a strict division of roles in performance. It is also possible that the relation between names and partbooks had little to do with vocal ranges but rather represented the status and/or age of the individuals within the group. A symbolic relationship between age and partbook is also attested in other sources from German-speaking lands. Consider, for example, the verses that appear on the title pages of Georg Forster's *Frische teutsche Liedlein* (Nuremberg; J. Petreius, 1539, RISM 1539[27]), where the discantus is entrusted to boys and girls ("Ir Kneblin und ir Meidlein"),

49 Metcalfe, "Clefs, Pitch, and Transposition", 328.

the alto to young persons ("Jung gsellen"), the tenor to men ("Mennern"), and the bass to men "of a certain age" ("wer ein bstanden alter hat").[50] Against this background, it might not be a coincidence that the name of Georg Stampel, the professor and the only one titled "magister" in his inscription, was inscribed on the basso partbook. By the same token, the name of the other mature man, Chrysostomus Pelargus, appears on the tenore partbook, while the names of the arguably younger members of the group, the students, appear on the generally higher parts.

Regardless of whether the distribution of the names represents register or status or neither of the two, the careful way in which the partbooks were inscribed strengthens the hypothesis that the inscriptions served a symbolic and commemorative function. We are not dealing with hasty notes of possession on a title page here, but rather with carefully executed inscriptions, written in a consistent manner and epigraphic in character, including ornamental elements and titles. These features, along with the academic context and the graphic representation of a social and intellectual network on the pages of a book, bear some resemblance to the tradition of the *liber amicorum*. The *liber amicorum* (i.e., book of friends) is a particular type of diary, very popular among central European students and academics in the early modern period, which documented, through the handwritten annotations of friends and colleagues, the intellectual relationships established by the owner.[51] Unlike a *liber amicorum*, however, PL-Wu SDM 8–36 was not inscribed by multiple people in their own hand, but likely by one person only: the binder, using letter stamps. Moreover, nothing suggests that the partbooks belonged to one specific person who regarded it as a personal keepsake.

I.5 INTENDED FUNCTION AND SIGNS OF USE

Having considered the inscriptions in PL-Wu SDM 8–36 and their possible meanings, we can now turn to the intended function of the partbooks in relation to the context for which they were bound. Recent research on book history has warned against the unreflecting use of concepts of

50 I would like to thank Sonja Tröster for drawing my attention to this source.

51 The literature on the *liber amicorum* is vast. For an introduction and bibliographic references see the *Repertorium Alborum Amicorum* (https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html). For the musicological relevance of the *liber amicorum* see Dessì, "The Musical Training".

readership, arguing that "readership" is "too narrow to embrace the totality of the relationship between books and people".[52] This applies to music sources as well: not all owners are readers and not all readers are performers. There are several examples of music books gathered as collectors' items without any intention of immediate performance, or music books that were kept in environments where their chances of being used were minimal. PL-Wu SDM 8–36, however, was assembled for practical purposes and was intended for a context in which actual music making was likely.

First of all, while some historical partbooks assemble disparate editions acquired over a longer period, PL-Wu SDM 8–36 is clearly the product of a unified project. As observed earlier, it only contains editions of Italian-texted madrigals produced at one printing workshop between 1593 and 1595. Given the relative proximity between the print dates of the different editions in PL-Wu SDM 8–36, it is probable that they were all purchased at the same time, sometime between 1595 and 1601. In this regard, the abovementioned absence of *Harmonia celeste* is striking, considering that it had been reissued in 1593 and Phalèse marketed his four "Antwerp anthologies" as a series.[53] It is possible, however, that *Harmonia celeste* was not available, or that the purchaser was simply not interested in acquiring the entire series. The binder clearly was unaware of the serial nature of Phalèse's anthologies: they are bound according to date of printing rather than the order in which they were originally published, although this order is evident from Gheesdalius's poem "In commendationem Quadrigæ Musicalis" reproduced in *Melodia olympica*, which lists them in the order *Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, and *Melodia olympica* (▶ Appendix 4).

▶ p. 228

The absence of *Harmonia celeste* notwithstanding, the five editions included in PL-Wu SDM 8–36 reveal a specific interest in a particular music genre that cannot be the product of mere chance. It seems certain, moreover, that the partbooks were assembled with the intention of being used by the people whose names appear on the bindings—after all, the inscriptions on the front covers and front pastedowns were written at the same time. All of this reveals the intention behind the creation

52 Pearson, *Book Ownership*, 16.
53 RISM 1593[4].

of PL-Wu SDM 8–36; whether and to what extent the source was used for actual music performances after being bound is another issue. The annotations and corrections in the partbooks are not conclusive in this regard. The few emendations are most likely the result of proofreading in the printing workshop rather than corrections introduced by performers, since they appear in all extant copies of the editions I was able to consult.[54] There are barlines highlighting units of breves drawn for several madrigals, and most of these same madrigals are ticked off in the table of contents. All these markings, however, are in pencil and probably indicate a transcription made by a modern scholar or musician, a hypothesis in line with the fact that the books were kept at musicological institutions in Wrocław and Warsaw from the nineteenth century onwards.

Potential indicators of early use are damage to the bookmarks and a few ink markings in the table of contents. As mentioned above, probably at the time of binding the partbooks were provided with *tenacula*. Most of these have come off, leaving a tear in the paper corresponding to their original position, suggesting that they were used repeatedly to leaf through the books. In fact, the only bookmarks to survive in each partbook are the ones corresponding to the first collection *Melodia olympica*, which need not have been used much since the first collection is easily found simply by lifting the front covers.[55] The few ink markings in the tables of content of the canto partbook are intriguing, too: the titles of nine madrigals—not identical to those barred and ticked in pencil—are underlined.[56] It is truly tempting to speculate that we have before us the selection made by a user in the early seventeenth century, especially because the underlining singles out popular settings of innocent love poetry like Palestrina's *Vestiva i colli* as well as of overtly erotic

54 See, for instance, *Musica divina*, canto partbook, fol. 23^{v}, upper margin (correction of "a 5" to "a 6"); Marenzio, *Madrigali a sei voci*, canto partbook, fol. 29 [*recte* 28]^{v}, fifth stave (correction of the mensuration sign); Marenzio, *Madrigali a sei voci*, alto partbook, fol. 49^{r}, first stave (correction with cancel slip).

55 Bookmarks still appear on the following editions (relevant partbooks in parentheses): *Melodia olympica* (C, A, T, B, Q, S), *Symphonia angelica* (Q, S), *Musica divina* (Q, S), Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (C, A), Marenzio, *Madrigali a sei voci* (C, T, Q, S).

56 In the table of contents of *Melodia olympica*: Giovanni Croce, *Tirsi morir volea*. In the table of contents of *Musica Divina*: *Già fu chi m'ebbe cara e volentieri* (by Palestrina, but anonymous in the source) and Giovanni Pierluigi da Palestrina's *Vestiva i colli e le campagne intorno*. In the table of contents of Marenzio's *Madrigali a cinque voci*: *Dolorosi martir fieri tormenti*, *Spuntavan già per far il mondo adorno*, and *Tirsi morir volea*. In the table of contents of Marenzio's *Madrigali a sei voci*: *Cantai già lieto il mio libero stato*, *Leggiadre ninfe e pastorelli amanti*, and *Occhi sereni e chiari*.

texts like Croce's and Marenzio's *Tirsi morir volea*.[57] It is impossible to date the underlining in the tables of contents, however, and it is equally uncertain when the bookmarks were damaged. Accordingly, such signs of use offer no real evidence of whether and how the partbooks were used in the years immediately following the binding. Nor should the lack of evident annotations by early performers be regarded as proof that the partbooks were not employed for performance: the musical text is fairly reliable and many of the madrigals can be performed just as they appear in the prints. Admittedly, there are mistakes in the verbal texts, but it seems unlikely that these would have bothered a group of German-speaking amateur musicians. Thus, the material conditions of the source itself offer no real evidence regarding its early use. Nonetheless, some hypotheses can be formulated by situating the partbooks in the wider context of the music sources that once belonged to Viadrina University in Frankfurt an der Oder.

I.6 PL-WU SDM 8–36 IN THE CONTEXT OF VIADRINA UNIVERSITY'S LIBRARY

At the Music Department at the University of Warsaw Library there are thirty-four collections of music prints that came to Warsaw from the library of Viadrina University, Frankfurt an der Oder.[58] Although a detailed study of this corpus must be left to future research, its dimensions and the presence of several unmistakable signs of use suggest an active musical practice in and around Viadrina University around 1600.[59] This was the case despite the lack of official music lessons at the university[60]—a fact in line with the situation in other academic institutions in Central Europe, where music was often taught and practiced informally rather than as part of an official curriculum.[61]

57 For a discussion of the poem *Vestiva i colli e le campagne intorno* see Chapter 6. On *Tirsi morir volea* see Macy, "Speaking of Sex", 15–18.
58 See the appendix to Chemotti, "Writing names in music books".
59 No recent research has been conducted on music at Viadrina University, Frankfurt an der Oder, but the survey found in the 1942 monograph Grimm, *Meister der Renaissancemusik* remains useful.
60 Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, 117–18 and Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, 62.
61 Groote, "Transmission and Adaptation", 59–61.

TABLE 2. Music prints from Viadrina University belonging to people close to the owners of PL-Wu SDM 8–36

NO.	SIGNATURE	CONTENT	OWNERSHIP
1	PL-Wu SDM 294–95	Bartholomäeus Gesius, *Geistliche Deutsche Lieder* (Frankfurt an der Oder: J. Hartmann, 1601), RISM G 1690	Gifted by Bartholomäeus Gesius to Christoph Pelargus
2	PL-Wu SDM 85	Jacobus Gallus (Handl), *Tomus primus operis musici cantionum* (Prague: G. Nigrinus, 1586), RISM H 1980; *Secundus tomus musici operis* (Prague: G. Nigrinus, 1587), RISM H 1981; *Tertius tomus musici operis* (Prague: G. Nigrinus, 1587), RISM H 1982	Jacob Staius senior. Gifted to Christoph Pelargus in 1601
3	PL-Wu SDM 92 / 92a	Orlando di Lasso, *Orlandi Lassi musici praestantissimi fasciculi* (Nuremberg: K. Gerlach, 1582), RISM L 937; *Selectissimae cantiones* (Nuremberg: K. Gerlach, 1587), RISM L 976; *Altera pars selectissimarum cantionum* (Nuremberg: K. Gerlach, 1587), RISM L 977	Dedication by Daniel Pelargus to his brother Christoph Pelargus, dated 1591
4	PL-Wu SDM 83 / 1527	Orlando di Lasso, *Primus liber modulorum* (Paris: A. Le Roy and R. Ballard, 1571), RISM L 845; *Secundus liber modulorum* (Paris: A. Le Roy and R. Ballard, 1571), RISM L 847; *Moduli quinis vocibus* (Paris: A. Le Roy and R. Ballard, 1571), RISM L 843; *Livre de chansons nouvelles* (Paris: A. Le Roy and R. Ballard, 1571), RISM L 848	Valentin Becker. Later gifted to his son Gottfried Becker

Table 2 lists four sources that are of particular interest for the contextualization of PL-Wu SDM 8–36.[62] As evident from marks of ownership and annotations, these sources belonged to persons linked by bonds of friendship or kinship with some of the individuals mentioned on the partbooks that form the subject of this chapter. № 1 in Table 2, a collection of German hymns arranged for four or five parts, was gifted by the author, Bartholomäeus Gesius, to Christoph Pelargus, the brother of Chrysostomus Pelargus. Gesius had studied at Viadrina University and became cantor of the Marienkirche of Frankfurt an der Oder in 1593,

62 These and other sources are discussed in detail in Chemotti, "Writing names in music books".

a post he held until his death in 1613.[63] As such, he must have been a professional point of reference for music making at Viadrina University, since the Marienkirche also served as the university church.[64] № 2, a set of eight partbooks with motets by Jacobus Gallus (Handl), belonged to Jacob Staius senior (1550–1606), a notary, poet, and musician active in Frankfurt an der Oder,[65] himself a student at Viadrina University in the 1560s.[66] Staius gifted the books to Christoph Pelargus on Palm Sunday 1601 "as a memento of himself and his family", as stated in a lengthy handwritten dedication on the back of each title page.[67] № 3 is a set of six partbooks with motets by Orlando di Lasso. The tenor partbook contains a handwritten dedication to Christoph Pelargus by his brother Daniel Pelargus, dated 1591, probably on the occasion of the latter's departure from Frankfurt an der Oder.[68] Finally, № 4 is a set of five partbooks with motets and chansons by Lasso. It belonged to Valentin Becker (latinized as Valentinus Pistorius, 1559–1607), a church official in Frankfurt an der Oder, first deacon in the Unterkirche (1583–85) and later deacon and archdeacon of the Marienkirche.[69] Sometime before his death, he gifted the partbooks to his son Gottfried Becker.[70] Christoph Pelargus and Georg Stampel had close links to the Becker family—see, for instance, the funeral orations they published for the death of Valentin Becker's wife Hedwig (d. 1602).[71]

Taken together, these prints from Viadrina University not only indicate that musical sources were collected and given as gifts, but also suggest the existence of a group of amateur musicians linked to the university. The three brothers Daniel, Christoph, and Chrysostomus Pelargus all owned music books and must therefore have performed music. Christoph's love of singing is also remembered in his funeral oration

63 Waczkat, "Gesius".
64 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, 62–63, especially n. 103.
65 On Staius see the biographical sketch in his funeral oration, published in Stampel, *Magnificus academiae Francofurtanae rector*, and signed "C. P.", arguably Christoph Pelargus. See also Wilcken, *Zullichiographia*, 29 and 36, and Flood, *Poets Laureate*, vol. 4, 1977.
66 The matriculation book records him in the summer semester 1565 as "Jacobus Stau Zolchensis" (later corrected to "Staius"). See Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 185.
67 See for instance the Cantus partbook of PL-Wu SDM 85: "M. Jacobus Stajus Senior, caussarum patronis, et in Camera Spirensi Immatriculatus Notarius, dedit in sui et suorum memoriam, Dominica Palmarum Anno regnantis gratiae 1601."
68 In 1591 Daniel Pelargus completed his studies at Viadrina University and it is likely that he left to take up a position at a school in Landsberg. See Krausen, *Literati Svidnicenses*, 83.
69 Beckmann, *Kurtze Beschreibung*, 61.
70 As evident from several annotations. See Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, 113–14.
71 See Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 623, and Wenzel, *Von grosser Krafft und Nutz*.

and thus must have been a well-known trait of his.[72] Moreover, given the connections with the Marienkirche, these amateurs were certainly in contact with its chapel master, the aforementioned Bartholomäeus Gesius, and its musicians.[73] It is therefore certain that PL-Wu SDM 8–36 was created for an academic context in which music was practiced on a regular basis, despite the absence of formal teaching in this regard. This is hardly surprising: considering the role of schoolboys in providing music for liturgical celebrations, music education was commonly provided in Latin schools in German-speaking lands.[74] It is therefore likely that there were individuals with the interest and skills to read and perform complex polyphonic music among the students and staff of higher education institutions such as Viadrina University.

1.7 A *CONVIVIUM MUSICUM*?

Against the background sketched above, it is not unlikely that the six people inscribed in the six partbooks of PL-Wu SDM 8–36 constituted an association of music-loving individuals akin to the so-called *convivium* or *collegium musicum*, a more or less formalized group of people during whose gatherings music was performed by the members themselves.[75] *Convivia musica* were relatively common in central European towns around 1600, although very few traces of them survive because of their non-institutionalized character.[76] Moreover, the existence of a *convivium musicum* behind PL-Wu SDM 8–36 is in line both with the stability of the musical meetings suggested by the inscriptions on the partbooks and with the connection to an academic institution. It is also worth noting that a musical association of this kind had already existed in Frankfurt an der Oder in the first half of the sixteenth century, centred around the figure of Jodocus Willich (d. 1552), a humanist, physician, and musician who studied and taught at Viadrina University.[77] Willich is credited

72 Ebert, *Christianum moriendi artificium*, fol. B3^{r}.

73 Note for instance that in 1604, both Christoph Pelargus and Georg Stampel signed the *liber amicorum* of Gottfried Wagner (1583–1643), who was then a student in Frankfurt an der Oder and later became the cantor of St. Elisabeth's Church in Wrocław; see the *Repertorium Album Amicorum*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1604_wagner (accessed 1 March 2024). It is probable that during his studies, Wagner sang at the Marienkirche. See Chemotti, "Writing names in music books". Thanks to Tomasz Jeż for drawing my attention to this source.

74 The classic study on the topic is Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*.

75 Platen, "Convivium musicum" and Platen, "Collegium musicum".

76 An exception is the *convivium musicum* of Görlitz: see the old but very thorough discussion of its members and activities in Gondolatsch, "Das Convivium musicum" and Gondolatsch, "Der Personenkreis".

77 Miller, "Willich".

with founding a *convivium musicum* together with "not a few good and learned men, professors, doctors, masters, and honourable citizens not devoid of culture, who delighted in honourable banquets and gatherings, and loved pleasant, useful, and erudite conversation".[78] To the meetings and conversations among the diners,

> music was added, now vocal with three, four, or more voices, now instrumental: for both pipes and other musical instruments were used. Hence, it was also agreed that this banquet would be called "musical" due to its primary purpose and end, because it was established for mutual merriment and goodwill, even though it could be called "philosophical" in part, because various serious and useful matters, often drawn from the depths of philosophy, were discussed as part of it.[79]

It is uncertain whether the learned citizens of Frankfurt an der Oder hosted musical gatherings around 1600 in continuity with those organized by Willich half a century earlier. What is certain, however, is that the memory of Willich's *convivium musicum* was still present at Viadrina University long after his death. Willich's biography, featuring an entire chapter on his *convivium* from which the above quotations are taken, was written by Matthäus Host (1509–87), a professor of Greek at the university. Host was the father-in-law of the abovementioned Valentin Becker, who edited the text and had it printed in Frankfurt an der Oder in 1607.[80] As mentioned above, Becker was an amateur musician himself and owned PL-Wu SDM 83 / 1527, with motets and chansons by Lasso. On the altus partbook of this set, moreover, someone inscribed the popular Latin motto "Nympha, calix, pietas, Musica noster amor" ("nymphs, cup, piety, music, this is what we love"),[81] which, incidentally, is in line

78 "…non pauci boni & docti viri, Professores, Doctores, Magistri, & honesti cives non ἄμουσοι: qui honestis convivijs & congressibus delectabantur; amabant suaves, utiles, & eruditas confabulationes." Host, *Narratio*, fol. F3^{v}.

79 "…addebatur Musica, nunc vocalis trium, quatuor, aut plurium vocu[m], nunc instrumentalis: adhibebantur enim & fistulae & alia instrumenta Musica. Unde quoq[ue] hoc convivium a praecipuo argumento & fine, quod hilaritatis mutuaq[ue] benevolentiae gratia institutum fuit, Musicum vocari placuit: licet & Philosophicum ex parte dici posset, quod de varijs, serijs, & utilibus rebus, quae ex intima saepe Philosophia depromebatur, in eodem disputaretur." Host, *Narratio*, fol. [F4]^{v}.

80 On the role of Valentin Becker see Host, *Narratio*, title page and dedication, fol. [A1]^{v}.

81 PL-Wu SDM 83 / 1527, altus partbook, front pastedown. It is not clear who inscribed this motto. A comparison with the mark of ownership "M. Valentinus Becker" on the front pastedown of the quintus partbooks is inconclusive in this regard.

with the joyful music making implied by a *convivium musicum*.[82] All of this shows that the idea of a musical association of learned citizens, gathering around the dining table, must have been well rooted in the environment to which the owners of PL-Wu SDM 8–36 belonged.

Finally, the contents of PL-Wu SDM 8–36 align well with what we know of the musical tastes of another central European *convivium*, that of Elbing (Royal Prussia, now Elbląg in Poland). The earliest archival source documenting its existence, dated 1627, relates to the borrowing of a collection of madrigals by Orazio Vecchi for the needs of the association.[83] Vecchi's madrigals are represented in both PL-Wu SDM 8–36 and other partbooks originating in the library of Viadrina University.[84] Moreover, as Agnieszka Leszczyńska has argued, other sources of Italian secular music in the now dispersed library of the Marian church in Elbing probably formed part of the repertory of the local *convivium*. Among these, we can note Phalèse's *Melodia olympica* and the two collected editions of Marenzio's madrigals for five and six voices,[85] all of which also appear in PL-Wu SDM 8–36.

I.8 THE PARTBOOKS AFTER USE

At a certain point PL-Wu SDM 8–36 must have been deposited in the library of Viadrina University. The partbooks are not listed in the *Catalogus Bibliothecae Publicae Universitatis Francofurtanae*, a 1706 inventory of Viadrina University Library edited by Johann Christoph Bekmann that also lists musical sources.[86] This does not mean, however, that the partbooks became part of the university library's holdings only after that date. Part of Viadrina's music collection was kept in the university church, the abovementioned Marienkirche, where practical music books were more likely to be used.[87] These sources were not catalogued by

82 In this regard, see the page of an *album amicorum* by the painter David Brentel, dated 1590, which portrays what could be a *convivium musicum*—people making music around a table on which partbooks, loaves of bread, and a cup are visible—accompanied precisely by the motto in question. Reproduced in Salmen, "Geselliges Musizieren", 322.

83 Leszczyńska, "Thannenwald", 110.

84 PL-Wu SDM 74–75, containing Vecchi's *Canzonette a quattro voci* (Nuremberg: T. Gerlach, 1593, RISM V 1029) and *piu e diversi madrigali e canzonette* (Nuremberg: T. Gerlach, 1594, RISM V 1047). These partbooks were clearly used: the setting *Cicirlanda che comanda* (No. 23 in RISM V 1047) contains the handwritten Latin contrafactum *Virgo blanda ac veneranda*. On this contrafactum see Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej*, 109–10.

85 Leszczyńska, "Thannenwald", 111.

86 Bekmann, *Catalogus*.

87 Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, 116.

Bekmann and it is thus likely that PL-Wu SDM 8–36 was among them.[88] When and how the partbooks joined the collection at the Marienkirche is not clear, however. They might have been kept there even while in use and simply remained there, abandoned, once they no longer attracted any interest. Alternatively, Chrysostomus or Christoph Pelargus might have been involved. Christoph's books were bequeathed to the university church after his death in 1633.[89] PL-Wu SDM 8–36 may well have been among them or may have followed the same path after the death of Chrysostomus, which must have happened only few years later.

The incomplete removal of names from the pastedowns also remains a mystery. As mentioned earlier, the name on the quinto partbook, which I tentatively reconstructed as Andreas Gotzius, was carefully scraped with the evident aim of erasing it. A similar procedure was also applied to the canto and alto partbooks, although the names on these, Melchior a Rintorf and Georgius ab Eichstedt, remain legible with some difficulty. It is curious that only three out of six names were erased. It is possible that whoever started to remove them realized the difficulty of doing a clean job (the interventions in the canto and alto partbooks are not elegantly done). But it could also be that whoever did this wanted not simply to restore the set of partbooks to their pristine state, but rather to remove precisely those three names. It is difficult, however, to identify the exact reason for this. It seems unlikely that the erased names were those of individuals who did not continue to attend the musical gatherings because they left Frankfurt an der Oder: Georg von Eichstedt was apparently still in town in 1603, as evidenced by the letter in the aforementioned print dedicated to him by Christoph Pelargus. In that same year, Heinrich Pape is instead documented in Hamburg,[90] but his name was not erased from the partbook. Whether Andreas, Melchior, and Georg simply gave up making music with their colleagues, or something occurred that led to the decision to remove their names, remains unclear. It is also not possible to date the scraping interventions, which could have occurred many years later for unknown reasons.

88 The secular nature of PL-Wu SDM 8–36 is not incompatible with this hypothesis: numerous collections of Italian secular music were preserved in religious institutions. Compare Lewis Hammond, *Editing Music*, 175–77.
89 Noack and Splett, *Bio-Bibliographien*, 485.
90 Janssen, *Ausführliche Nachrichten*, 140.

I.9 CONCLUSIONS

The analysis of PL-Wu SDM 8–36 allows us to contextualize it in Frankfurt an der Oder around 1600. The source appears to be a perfect example of the reception of the madrigal north of the Alps, as sketched in the study by Piperno quoted above. Indeed, we are dealing with a German-speaking environment interested in the Italian madrigal—as evidenced in the consistent nature of the collection, dedicated exclusively to this genre—but "distant" from the centres of production and innovation of the madrigal in Italy. This distance is not just geographical, but also has implications for the collection's content: the amateur musicians who used PL-Wu SDM 8–36 had a mediated image of the genre—mediated, in this case, by the selection made by the Antwerp-based editor and printer Pierre Phalèse. In turn, Phalèse's selection, too, was mediated by the networks active between Antwerp and Italy. This disjunction, if one can call it such, also affects the chronology of the repertory in PL-Wu SDM 8–36 (▶ Appendix 3). The most recent madrigals were first published in 1591,[91] the oldest in 1542,[92] with an average first publication date around 1580, that is, about twenty years prior to the binding of PL-Wu SDM 8–36.

▶ p. 210

If PL-Wu SDM 8–36 seems late compared to the first editions of the madrigals it contains, it is absolutely current when placed within the context of madrigal circulation north of the Alps. Circulation intensified from around 1580 onwards and remained consistent until the beginning of the following century. This trend can be observed both in the activities of printers[93] and in private and institutional collections.[94] Moreover, the reprints of madrigal anthologies with similarly backward-looking content show that the repertory remained current, notwithstanding the developments in the madrigal genre taking place in Italy and elsewhere.[95] This is also true with regard to the very collections bound in PL-Wu SDM 8–36: the last reprints of *Melodia olympica*,

91 See the madrigals that first appeared in the first edition of *Melodia Olympica* (RISM 1591^{10}) or in Marenzio's fifth book of madrigals for six voices (RISM 1591^{21}).

92 See the madrigals by Domenico Maria Ferrabosco, Jacque du Pont, and Jacques Arcadelt (Appendix 3, Nos. 111, 116, and 122), which appeared in RISM 1542^{17}.

93 See the overview in Piperno, "Il madrigale Italiano", 21–23. Specifically on the German-speaking regions see Lewis Hammond, *Editing Music*.

94 See for instance the music library of Georg Knoff in Gdańsk (Morell, "Georg Knoff" and Gancarczyk, "Georg Knoff's Collection") or the 1613 inventory of the court music collection of Kassel (Zulauf, "Beiträge").

95 It should be noted, however, that in Italy, too, the madrigal maintains a relationship with its own history, as evidenced by the reprints of classics such as Arcadelt's first book of madrigals (1539, RISM A 1314) up until the mid-seventeenth century. See Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, 5.

Symphonia angelica, and *Musica divina* were issued by the heirs of Phalèse in 1630, 1629, and 1634 respectively. Evidently, there was still an interest in this kind of music.[96] Thus, PL-Wu SDM 8–36 is no idiosyncrasy, and can be fully situated within the fascination for the madrigal evident in different European regions in the late sixteenth and early seventeenth centuries.

At this point, it is useful to remember that a single source such as PL-Wu SDM 8–36, however interesting it may be, does not have the quantitative relevance of new editions of madrigals printed in hundreds of copies. Nevertheless, the qualitative study of an individual collection allows us to move beyond the generic characterization of the consumer of the Italian madrigal north of the Alps that we get from studying the activities of printing workshops. PL-Wu SDM 8–36 reveals the specific profiles of intellectuals and students in and around a central European university of Lutheran confession, not the first context that comes to mind when reflecting on the circulation of the Italian-texted madrigal. Furthermore, this is a context that might have gone unnoticed if dissemination and ownership had been ignored. Judging solely from the point of view of print production, Frankfurt an der Oder might appear immune to the Italian-influenced madrigal fashion, perhaps even somewhat resistant to it. Although it was a place of significant printing activity, no madrigal collections seem to have been produced there.[97] The only indication of any interest in madrigals is found in lute tablatures, which contain examples of madrigal intabulations alongside other genres.[98] These are a completely different kind of reception phenomena, however, because the music is deprived of its text except for the incipit. Even in a place with very active printing workshops such as Frankfurt an der Oder, the history of printing and the history of circulation and ownership tell different stories and should therefore be considered alongside each other.

96 Note also that Phalèse's anthologies *Musica divina* and *Harmonia celeste* still feature in the 1659 inventory of the library of Thomas Selle (1599–1663), a cantor in Hamburg. See Lewis Hammond, *Editing Music*, 172–73.

97 See the sources listed in *RePIM* (*Repertorio della Poesia Italiana in Musica*, *1500–1700*), https://repim.itatti.harvard.edu/.

98 See Benedictus de Drusina's *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1556, RISM 1556[32]) and *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1573, RISM N 531); Matthäus Waissel's *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1573, RISM W 75); Gregor Krengel's *Tabulatura nova* (Frankfurt an der Oder: A. Eichorn, 1584, RISM 1584[14]). On lute publications in Frankfurt an der Oder see Jost, Ottenberg, and Schieck (eds.), *Das Frankfurter Musikleben*, 98–108.

PL-Wu SDM 8–36 is also worthy of interest regarding the circulation of madrigal collections produced in Antwerp. Although the collections themselves have been studied extensively, their reception beyond the Low Countries has received little attention, except for the relationship between Phalèse's prints and the English madrigal.[99] In this regard, one wonders whether the use of PL-Wu SDM 8–36 in Frankfurt an der Oder is indicative of stable contacts with the Low Countries or is rather a matter of chance. Around 1600, those interested in Italian madrigals had access not only to Italian books shipped northward but also to editions produced in Germany, making the presence of Phalèse collections in Frankfurt an der Oder at least curious. It is also worth noting that there are no other volumes printed in the Low Countries among the remaining musical prints from Viadrina University, while there is no shortage of ones produced in German cities, most notably Nuremberg. Further light will only be shed on the matter by a thorough investigation of distribution networks, historical inventories, and extant copies, an endeavour that could substantiate the role played by Antwerp in the international fascination for the madrigal, not only as a passive recipient, but as an active agent.[100]

Finally, much of the allure of PL-Wu SDM 8–36 lies in its material features, which reveal not only its context of use, but also its sociable character. While the reading of an ordinary book is often not just an individual, but also a private activity, a set of partbooks, just like any other book of vocal polyphony, creates a space for interaction between people, regardless of the presence of an audience.[101] And yet, this inherently interpersonal character notwithstanding, the sociability of polyphonic music rarely left written traces on the leaves of its sources. In a way, the tendency of partbooks to have a single owner can seem well-nigh paradoxical, considering that, exceptions aside, it always takes more than

99 A relation between the two was put forward in Kerman, "Elizabethan Anthologies". On a copy of Phalèse's edition of Marenzio's madrigals annotated by an English user, see Altschuler and Jansen, "Musica Transalpina", 23–27.

100 Fundamental work on the distribution of Antwerp music prints has been carried out focusing on the Officina Plantiniana, especially by Henri Vanhulst and Louisa Hunter-Bradley; see e.g. Vanhulst, "Suppliers and Clients"; Hunter-Bradley, "The Officina Plantiniana"; and Hunter-Bradley, "Christopher Plantin as Publisher". Since Plantin often acted as an intermediary for other local printers, this research occasionally also revealed fascinating details about the sale of Phalèse's and Bellère's madrigal collections; see e.g. Hunter-Bradley, "The Officina Plantiniana", 290, 299 n. 54.

101 On the sociability of music books see Wistreich, "Music Books".

one person to use those books.[102] PL-Wu SDM 8–36, in compelling us to reflect on this aspect and on the sociable space generated by the music book, is as fascinating as it is unique.

102 The practice of reading from multiple partbooks is well attested but regarded as extraordinary. See, for instance, the incredulous description of Tarquinia Molza (1542–1617) playing and singing from two partbooks simultaneously. Durante and Martellotti, *Cronistoria*, 135–36.

II LITURGICAL FRAGMENTS IN THE BINDINGS OF UNIVERSITY OF WARSAW LIBRARY, SDM 8–36

PIETER MANNAERTS

The set of six partbooks Warsaw, University Library, SDM 8–12 (canto), 13–17 (alto), 18–22 (tenore), 23–27 (basso), 28–32 (quinto), 33–36 (sesto) is bound in blind-tooled half pigskin covers with dimensions of about 17.7 by 22.0 cm. On the half pigskin of each front cover, the partbooks carry the part names in Italian and the date 1601, the year of binding. The other half of each cover is made of parchment on cardboard, covered with a dark green, arsenic-rich paint.[1] But something is hidden in the green: although the paint intentionally obscures the original writing, even a quick glance at the partbooks reveals that the parchment consists in waste material from older manuscripts, specifically liturgical books containing plainchant. In some areas on the parchment surfaces, friction has worn away some of the green paint; in others, chemical reactions between the inks and paint made the paint layer thinner, causing some portions of the text and musical notation to reappear slightly. The digitally enhanced images published in the present study make it possible to study the fragments' texts and musical notation in greater detail,

1 Delbey et al., "Poisonous books".

which help to identify their geographical origins, to identify the books to which they originally belonged, and to determine the liturgical destination of their chants (▶ Appendix 5).[2] More importantly within the context of the present book, such an investigation serves to check the probability of the hypothesis that the partbooks were bound in Frankfurt an der Oder, formulated in Chapter 1.

▶ p. 241

Based on the type and size of the musical notation, it appears that the fragments were not taken from one single manuscript, but from at least three distinct volumes. An overview is given in Table 1.

TABLE 1. Origin of the fragments used in the bindings of PL-Wu SDM 8–36

PARTBOOK	BOOK TYPE	NOTATION	CONTENTS
Alto	Gradual	Medium-sized black square notation on red, five-line staves	Mass chants from the Sanctorale
Basso	Antiphoner 1	Large black square notation on red, four-line staves	Antiphons from the Common of saints (virgins or female saints, apostles, and martyrs)
Canto, tenore, quinto, sesto	Antiphoner 2	Medium-sized Hufnagel notation on black, four-line staves; f-line in red	Antiphons, responsories, and sermons for the fourth week of Lent and for Passion Sunday

II.1 GRADUAL FRAGMENTS

The two gradual fragments used in the covers of the alto partbook are written in a medium-sized square notation on staves of five red lines. Between the neumes, vertical lines were used to separate the notes that correspond to each syllable; these lines are shorter than the height of the stave and occupy one to three interlinear spaces. The musical calligraphy shows a refined and professional hand, while the use of staves consisting of five lines suggest a dating in the thirteenth century at the earliest.[3] The use of square neumes suggests a probable origin in western or southern Europe (possibly France or the Low Countries), unless the fragment came from a manuscript from one of the religious orders

2 Many thanks to Lynda Sayce for preparing these images, without which this analysis would have been impossible.

3 Hiley, "Staff".

(e.g., Augustinians, Dominicans, or Franciscans), who sometimes imposed the use of square notation on their convents in Germany and Central Europe as well.[4]

The leaves used for the cover fragments were two different folios taken from the Sanctorale section of the gradual. The chants they contain belong to the Sanctorale repertory that was commonly sung throughout Europe. These feasts were universally celebrated, and therefore do not contain any chants that can help in determining the precise origin of the fragment.

On the front fragment, the text incipit of a communion can be distinguished, *Beati mundo corde* (Cantus ID g00482) with a rubric at its right indicating the celebration of the feast of the Four Crowned Martyrs ("sanctorum martyrum quattuor coronatorum"), usually celebrated on 8 November.[5] In the middle of the page, the rubric "Martini episcopi et confessoris" can be seen; the feast of St. Martin is celebrated on 11 November. At the left of the rubric, we find the first twelve notes of the proper alleluia for the feast of St. Martin, but the corresponding alleluia text is not visible any longer. The alleluia melody must have continued on the stave below but was on the part of the folio that has been cut away. Still visible are the beginning and subsequent portions of the verse melody and its text, *Beatus vir sanctus Martinus* (Can g00483).[6]

The folio used for the back cover of the alto partbook must have come earlier in the original manuscript, since it contains chants sung on 29 September, the feast of St. Michael the Archangel. Fragments are visible of a gradual verse, *Benedic anima mea dominum* (Can g02712a), followed by the alleluia *Sancte Michael archangele* (Can g00395).[7]

II.2 FRAGMENTS FROM ANTIPHONER 1

In the covers of the basso partbook, fragments of an antiphoner, written in large square notation on staves of four red lines, are visible through the green paint. The large size notwithstanding, the note shapes are very regular: each single note and each final note of a descending note group has a brief downward stroke on its right side. The scribe also

4 Hiley and Szendrei, "Notation. III. History of Western Notation: 1. Plainchant".
5 Cantus Index, https://cantusindex.org/ (accessed 13 January 2024). Modern editions in *Graduale Triplex*, 514 and *Liber Usualis*, 1727.
6 Modern editions in *Graduale Triplex*, 619–20 and *Liber Usualis*, 1747.
7 Modern editions in *Graduale Triplex*, 608–9 and *Liber Usualis*, 1654–55.

paid attention to the legibility of the notes: for example, the upper note of each pes (a group of two ascending notes) is systematically written somewhat smaller.

Though it is possible that both fragments were taken from the same or consecutive folios of the antiphoner, it is impossible to verify: the front fragment shows a wide left-side margin while the right half of the fragment contains relatively few notes and syllables, making the identification of its content difficult. The rubric "a" (for "antiphona") and two series of syllables "euouae" indicate that the fragment comes from a series of antiphons, notated with melodic formulas, or *differentiae*, for the recitation of office psalms. The words "[a]mica mea", possibly taken from the Song of Songs, may indicate that the antiphons were for a Marian feast, part of the common of virgins, or for other female saints.

On the back cover no margins are visible: the entire fragment consists of music notation. Two antiphons can be identified, *Dirupisti domine vincula mea* (CAO 2250) and *Qui mihi ministrat me sequatur* (CAO 4485), followed again by "euouae"-indications for the recitation of respectively a psalm (CAO 2250) and the Magnificat (CAO 4485).[8] The presence of the Magnificat shows that the antiphons were intended to be sung during vespers. The first antiphon is often assigned to the common of apostles, the second to that of martyrs. Beside the assignment to a liturgical feast, the assignment to a specific service may also offer indications of the origin of a chant. In this case, it is remarkable that only a handful of the sources indexed in the Cantus Database assign the antiphon CAO 4485 to vespers; one of them is Polish, a fifteenth-century antiphoner from the Carmelite convent in Kraków, PL-Kkar 4 (Rkp20), which may be an indication of its liturgical and geographical proximity to this fragment. It also seems to be the only inventoried source to date in which these two antiphons appear together in the same vespers service.

II.3 FRAGMENTS FROM ANTIPHONER 2

Based on their similarities in text and music calligraphy and, especially, the relatedness of their contents, it is certain that the fragments used

8 Modern editions in *Antiphonale Monasticum*, 626 and *Liber Usualis*, 1114 (CAO 2250), and in *Antiphonale Monasticum*, 640 and *Liber Usualis*, 1125 (CAO 4485). The CAO numbers refer to Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*. The CAO numbers are used identically in the Cantus Index and Database, preceded by a double zero: for example, the antiphon CAO 2250 has the Cantus ID 002250.

in the remaining partbooks were all taken from a single manuscript, a second antiphoner. Its chants were notated in medium-sized Hufnagel neumes on staves of four black lines, one of which—the F-line—was overdrawn with red ink.[9] An overview of the contents of the fragment (the chants, a capitulum, and two lessons) in their liturgical order is given in Table 2.

TABLE 2. Chants and lessons from the Antiphoner 2 fragments in liturgical order (items marked with an asterisk denote incipits only)

LITURGICAL USE	SERVICE: GENRE	INCIPIT	CAN/CAO	FRAGMENT
Fourth Sunday or fourth week of Lent	Matins: responsory	*Sicut fui cum Moyse*, v. *Quoniam tecum est*	CAO 7658, CAO 7658a	tenor, back right
Wednesday, fourth week of Lent	Matins: lesson 6	Augustine, homily 44	-	canto, front
Wednesday, fourth week of Lent	Lauds: Benedictus antiphon	*Rabbi quis peccavit*	CAO 4571	sesto, front
Wednesday, fourth, week of Lent	Vespers [II]: Magnificat antiphon	*A saeculo non est auditum*	CAO 1194	sesto, front
Friday, fourth or fifth week of Lent	Matins: lesson	Augustine, homily 49	-	quinto, front
Saturday, fourth week of Lent	Lauds: Benedictus antiphon	*Ego sum lux mundi*	CAO 2592	canto, back
Saturday, fourth week of Lent	Mass: introit	*Sitientes**	Can g00795	canto, back

9 On this notation type, see the summary in Hiley, *Western Plainchant*, 389–92.

Passion Sunday	Vespers: antiphon	*Benedictus** (cum ceteris)	CAO 1720	canto, back
Passion Sunday	Capitulum	*Christus semel*	Heb. 9,23	canto, back
Passion Sunday	Vespers: Magnificat antiphon	*Ego sum quem testimonium*	CAO 2600	sesto, back
Passion Sunday	Compline: antiphon	*Signatum est super nos*	Can 204675.1	sesto, back
Passion Sunday	Compline: responsorium breve	*In pace in idipsum*	CAO 6921	sesto, back
Passion Sunday	Matins: responsory with verse (1.2)	*Multiplicati sunt, v. Nequando*	CAO 7187, CAO 7187a	tenore, front
Passion Sunday	Matins: responsory (1.3)	*Qui custodiebant*	CAO 7475	quinto, back
Passion Sunday	Prime: antiphon	*Ego daemonium*	CAO 2570	tenore, back left
Passion Sunday	Terce: antiphon	*Ego gloriam*	CAO 2575	tenore, back left

The following paragraphs identify and discuss the contents of each of the fragments in the order of the partbooks.

Canto partbook

The fragments of the canto partbook contain almost exclusively text, written in one column; only one antiphon can be read on the fragment on the back cover, but the notes have almost completely disappeared. There is minor text loss on the left-hand side of the front cover and on the right-hand side of the back cover. Parts of the right and left margins

can still be seen, as well as a substantial lower margin under the last line of text.

The text on the front fragment is a section from Augustine's homilies on the gospel of John (*In Iohannis evangelium tractatus cxxiv*), more specifically the third and fourth paragraphs of the forty-fourth homily on John 9 (*Exiens vidit hominem caecum a nativitate*).[10] A possible liturgical use for John 9 was the Wednesday after the fourth Sunday of Lent.[11] On the third line from the top, a scribe has inserted a rubric which reads "l. vi" (lectio sexta). The rubric is surprisingly placed mid-sentence. Most likely, it indicates that Augustine's text was divided up into shorter sections for liturgical reading. As David Hiley has noted, matins lessons for the second and third nocturns were often taken from sermons or homilies of the church fathers; this fragment is a case in point.[12]

On the back cover of the canto partbook we find texts and chants for the offices of the Saturday of the fourth week of Lent and the following day, Passion Sunday. On top of the fragment, we can distinguish two red lines, which are all that remains of two staves, probably of four lines each. This is the Benedictus antiphon for lauds, *Ego sum lux mundi* (CAO 2592), of which only the first word ("ego") and the last words of both text lines ("non ambulabit" and "dicit dominus") are legible. Barely any musical signs can be seen except for a *pes* on the first stave line; this *pes* is in Hufnagel notation.

Ego sum lux mundi is an interesting example of the potentially confusing situations encountered when studying fragments, especially when they are challenging to read. The liturgical assignment of chants can differ across sources; it is therefore important to keep the various possibilities in mind when deciphering fragments in order not to contradict the liturgical order of their contents.

As appears from the sources indexed in the Cantus Database, the antiphon is used on two distinct liturgical occasions: either as the Magnificat antiphon for vespers on Passion Sunday, or as the Benedictus

10 Edited in Migne (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, 1714–15; available online at https://la.m.wikisource.org/wiki/In_Evangelium_Ioannis_tractatus_(ed._Migne)/5 (accessed 31 October 2023). The modern reference is Willems (ed.), *Sancti Aurelii Augustini In Iohannis Evangelium tractatus CXXIV*.

11 ThALES, *Thesaurus Antiquorum Lectionariorum Ecclesiae Synagogaeque*, at http://www.lectionary.eu. The source referred to here is the Murbach lectionary (LR5), see http://www.lectionary.eu/thales-database/?lg=EN&u=event-in-lectionary&id=3068 (accessed 31 October 2023).

12 Hiley, *Western Plainchant*, 26.

antiphon for lauds on the preceding Saturday.[13] The sources assigning the antiphon to Passion Sunday are almost exclusively from regions in Central Europe, and generally German-speaking ones. Most sources of this group date from the thirteenth to the sixteenth centuries. Those assigning the antiphon to the preceding Saturday come from a much wider range of locations, partially overlapping with central European areas but extending much farther to the west and to the south, including locations in England, France, Spain, and Italy. In comparison, this second group contains many older sources from the eleventh and twelfth centuries.

The fragment containing *Ego lux mundi* belongs to this second group, which we can tell from the order of the items: the Benedictus with its antiphon sung at the end of lauds, the indications for mass (the rubric "Ad missam" and the text incipit of the introit *Sicientes*, Can g00795),[14] and only thereafter the rubric "dominica in passion[i]". There is no doubt, therefore, that the antiphon is to be sung on the Saturday preceding Passion Sunday.

The rubric "dominica in passion[i]" is followed by indications for the antiphons of first vespers of that day: "Benedictus cum ceteris" (i.e., the antiphon *Benedictus* followed by others). The last lines of the fragments contain the *capitulum* to be read during vespers (Heb. 9, 28). There are several antiphons that start with the first word "Benedictus"; unsurprisingly, many of them are Benedictus antiphons, preceding the canticle of lauds. Because the instruction "Benedictus cum ceteris" is here found at the beginning of vespers, the intended chant is most likely the antiphon *Benedictus dominus deus meus* (CAO 1720) often assigned to the Saturdays throughout the year (*per annum*). In nine of the sources in the Cantus Database, however, CAO 1720 is used on Passion Sunday.[15] Seven of these come from the Low Countries (Cambrai and Tongeren)

13 Cantus Database: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources, https://cantusdatabase.org/ (accessed 31 October 2023). Passion Sunday is the fifth Sunday of Lent, i.e., the Sunday before Palm Sunday. The preceding Sunday is the fourth Sunday of Lent; the days between these two Sundays form the fourth week of Lent.

14 Modern edition (as *Sitientes*) in *Graduale Triplex*, 114 and *Liber Usualis*, 565.

15 These are B-TO 63 and 64, CZ-Pn (Praha) XV.A.10, D-MZb B, E-Bbc 619, F-CA 38, GB-Cu Mm.ii.9, PL-Klk 1, and PL-WRu R503.

and Central Europe (Mainz, Prague, Kielce, and Wrocław).[16] Based on the assignment of the antiphon CAO 1720 to Passion Sunday, our fragment thus appears in line with the sources from the Low Countries and Central Europe.

Tenore partbook

The fragment on the front of the tenore partbook contains five staves with hardly legible neumes; they belong to the responsory *Multiplicati sunt qui tribulant me* with its verse *Nequando dicat inimicus* (CAO 7187 and 7187a).[17] The responsory belongs to matins of Passion Sunday and is usually the second responsory of the first nocturn. The text following the responsory is the lesson preceding the third responsory, probably the *Custodiebant* occurring on the quinto partbook cover. Below the text, a large lower margin like the ones in the canto partbook fragments can be seen.

The fragment used for the back cover shows two columns; we can distinguish the rubrics "ad primam", "ad tertiam", "collecta", and "responsorium". The antiphons for prime and terce, *Ego daemonium non habeo* and *Ego gloriam meam non quaero* (CAO 2570 and 2575) are commonly assigned to Passion Sunday.[18] The latter antiphon was disseminated relatively widely throughout Europe. The former also belongs to the older layers of Gregorian chant and occurs in almost all of the oldest text sources inventoried in Hesbert's *Corpus Antiphonalium Officii*, yet it is infrequently found in later sources. Besides French and Spanish sources, Cantus Index directs us again towards Central Europe, listing several sources from Bohemia (including Prague), Hungary, and Slovakia (including Bratislava).

Because the left half of the left column has been removed while cutting up the parchment, the first words of each chant are missing.

16 The remaining two sources are the thirteenth-century antiphoners from the cathedral of Vic (north of Barcelona) and Barnwell Priory (Cambridgeshire). In the sources from the Low Countries and Central Europe, the antiphon is assigned to the Sundays throughout the year and then repeated on all or most of the Sundays between Sexagesima and Passion Sunday; in the Wrocław antiphoner, it is also sung on Septuagesima. In the Vic antiphoner, E-Bbc 619, the antiphon CAO 1720 is repeated on the Sundays from Sexagesima until Passion Sunday but is not sung on the Sundays throughout the year. The Sarum antiphoner from Barnwell, GB-Cu Mm.ii.9, has the antiphon on the Sundays throughout the year and repeats it on Passion Sunday and the second Sunday after Pentecost.

17 Modern editions in *Nocturnale Romanum*, 345–46.

18 Modern editions in *Antiphonale Monasticum*, 391 and *Liber Usualis*, 568 (CAO 2570), and *Antiphonale Monasticum*, 391 and *Liber Usualis*, 569 (CAO 2575).

Conversely, the right half of the right column has also been cut away, leaving about half of the text and music of the responsory *Sicut fui cum Moyse* (CAO 7658), and a few words of its verse, *Quoniam tecum dominus* (CAO 7658a).[19] This responsory is usually assigned to matins of the fourth Sunday of Lent, or to one of the weekdays of the following week, frequently as the final responsory of matins.

Because the fourth Sunday and the fourth week of Lent precede Passion Sunday, this is a clear indication that the right-hand side of the folio came before the left-hand side in its original context. Therefore, the two halves of the fragment are not really columns but were rather on either side of a bifolium. As there are no visible traces of a fold in the blank space between the texts on either side, and it is impossible to tell whether the small tear in the same space indicates a previous fold in the folio. The only way to ascertain this would be to study the verso side of the fragment, now glued on the binding.[20]

Quinto partbook

The fragment used in the front cover of the quinto partbook again contains an excerpt from Augustine's treatises on the gospel of John, but now from the fifth paragraph of the forty-ninth *tractatus*, a homily on John 11 (the story of Lazarus).[21] John 11 was read during mass on the Fridays of the fourth or fifth week of Lent, thus immediately before or just after Passion Sunday.[22] In contrast to the fragment used for the canto partbook, the text of this fragment runs continually over twenty-two lines, without lower or upper margins.

The upper half of the back fragment contains eight lines of text, followed by seven staves with musical notation. These contain the responsory *Qui custodiebant animam meam consilium* (CAO 7475) from matins of Passion Sunday.[23] This responsory is usually sung as the third responsory of the first nocturn.

19 Modern edition in *Nocturnale Romanum*, 342.
20 There are no traces of a fold visible on the high-resolution photos from which I have worked; I have not examined the bindings in person.
21 Edited in Migne (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, and Willems (ed.), *Sancti Aurelii Augustini In Iohannis Evangelium tractatus CXXIV*.
22 ThALES, *Thesaurus Antiquorum Lectionariorum Ecclesiae Synagogaeque*, at http://www.lectionary.eu (accessed 31 October 2023).
23 Modern edition in *Nocturnale Romanum*, 351–52.

Sesto partbook

In the fragment on the front cover, we see part of the Benedictus antiphon *Rabbi quis peccavit homo iste* (CAO 4571), sung during lauds, followed by several prayer texts, the rubric "Missam", and the Magnificat antiphon *A saeculo non est auditum* (CAO 1194).[24] All these chants are assigned to the Wednesday of the fourth week of Lent.

On the back cover of the partbook, [*Eripe me*] *domine ab homine malo* can be read, which may be an as yet unidentified text incipit to which the rubric "ympnus" refers, followed by a Magnificat antiphon for Passion Sunday, *Ego sum quem testimonium perhibeo* (CAO 2600).[25]

The lower half of the folio contains two chants for compline, as is indicated by the rubric "ad completorium super psalmos". The compline items consist of the antiphon *Signatum est super nos* (Can 204675.1), a hymn, and a brief reading indicated only by rubrics ("ympnus" and "capitulum ut supra"), and a responsorium breve *In pace in idipsum* (CAO 6921). The compline chants are remarkable. As compline is a rather brief service, its chants are not always included in the office sources containing music, although the importance of Passion Sunday is a sufficient reason to do so here. Moreover, the two items found in the fragment currently have very few concordances linked to the Cantus Index. The antiphon *Signatum est super nos* occurs here in its longer version, in which the text "Signatum est super nos lumen vultus tui domine deus" is followed by an addition, "dedisti laetitiam in corde meo". In the fragment, only the first syllable of the addition, "de-", is preserved, yet it is clearly legible. The antiphon with the extended text has been found in only one other source to date, a late fifteenth-century antiphoner from Płock Cathedral, PL-PŁsem 35, where it is also a compline antiphon.

In the Płock antiphoner, as in our fragment, the antiphon is followed by the text incipit of the hymn *Cultor dei*, and by the responsory *In pace in idipsum dormiam et requiescam*. This text was widely used in an antiphon sung for Holy Saturday (CAO 3265). Much rarer is its occurrence as a responsory. Cantus Index and Database list some twenty-three sources, many from Central Europe. The responsory is assigned to Passion Sunday only in a handful of sources, copied in southern

24 Modern editions in *Antiphonale Monasticum*, 378 and *Liber Usualis*, 1095 (CAO 4571).
25 Modern editions in *Antiphonale Monasticum*, 388 and *Liber Usualis*, 568 (CAO 2600).

Germany (from the thirteenth century), Prague, Bohemia, Płock, and Wrocław between the thirteenth and fifteenth centuries.

II.4 CONCLUSION

The analysis of the contents of the fragments indicates that they originally belonged to three different sources: a gradual in square notation (alto partbook fragment) and two antiphoners: one in large square notation (basso partbook fragment), and a second in Hufnagel notation (canto, tenore, quinto, and sesto partbooks).

The notation type of the gradual fragment and the fragment of the first antiphoner is square notation, which was not typically used for plainchant notation in Central Europe. This does not necessarily exclude a central European origin, however. Sources circulated across Europe: a manuscript written in square notation in the Low Countries or France, for example, could be sent for use to another church or monastery elsewhere in Europe. And as we have seen, square notation is found in books of the religious orders in Central Europe as well. This may well have been the case in the first antiphoner fragment, which has only one concordance, in a Polish source.

The detailed analysis of the chants and other liturgical items found in the fragments of the second antiphoner allows to determine their original location between matins of the fourth Sunday (or week) of Lent and terce of Passion Sunday. Measured in (liturgical) time, all these items were read or sung within the space of one week. Measured in parchment, these items were all found within the same fascicle: the earliest item is found on the right half of the fragment on the back of the tenore partbook, the last item on the left half of the same fragment. This does not necessarily imply that the bifolium in question was the outer leaf of the fascicle; a physical comparison to similar antiphoners would be required to establish the probability, as would an examination of the verso sides of each of the fragments, now glued into the bindings. The application of sophisticated technology might make such an examination possible in the future. The technology of today—in this case, the Alamire Digital Lab—already permits us to make the recto sides legible, and to compare the chants, their texts, and their liturgical uses to the extensive corpus of sources and their chants in the Cantus Database and the Cantus Index. These comparisons have indicated various degrees of proximity between the fragments and other sources from Central

Europe, from southern Germany to Bohemia, Slovenia, Hungary, and Poland. The medium-sized Hufnagel notation of these fragments further supports this hypothesis.

The bookbinder preparing the bindings of PL-Wu SDM 8–36 used parchment from chant books that had fallen into disuse, and, in all likelihood, found these nearby. Under the assumption that all the partbooks were bound at the same time, the fragments were taken from sources available in the same place and at a single time, and covered with the green paint that would hide their contents and origins for several centuries. The combined evidence of the notation and chant repertory in the twelve fragments used in the six partbooks suggests that these chant books had a central European origin. Such an origin is doubtlessly compatible with the hypothesis formulated in Chapter 1, according to which the books were bound in Frankfurt an der Oder, located right on the modern border between Germany and Poland.

III FROM LEUVEN, MUNICH, AND NUREMBERG VIA LESSER POLAND TO MAZOVIA: THE STORY OF THE PARTBOOKS UNIVERSITY OF WARSAW LIBRARY, 7.41.5.14

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA

In the more than two hundred years of its history, the University of Warsaw Library has faced many challenges, including two events that drastically compromised the integrity of its collections. First, as part of the repressions following the November Uprising, in 1832–33 Russians carried off to St. Petersburg approximately 100,000 valuable prints, manuscripts, drawings, and numismatic items.[1] Only some of them were returned to Warsaw pursuant to the Treaty of Riga signed between Poland, Russia, and Ukraine in 1921, after Poland had regained its independence.[2] Following the outbreak of World War II not even two

1 Kozerska, *Warszawska Biblioteka Uniwersytecka*, 1–3.
2 Olczak et al., "Kalendarium", 449.

decades later, the library began to suffer serious losses, both in terms of its personnel and its collections. This process culminated in the dramatic events of October 1944, when the German occupying forces purposely set fire to the building of the Krasiński Library among others, where the rarest and most precious items from the national library and a vast portion of the University of Warsaw's special collections were kept. These stocks were completely destroyed.[3] As a result of these historical calamities, music-related sources were lost in bulk (the precise numbers are difficult to estimate precisely today).

Of special note in this context are the dozen or so surviving partbooks that have been kept at the University of Warsaw Library since its earliest years. Evidence such as ownership notes and other information proves that eight of them had already made their way to Poland as early as the sixteenth century. Their story forms the subject of this chapter. They are now stored at the University of Warsaw Library's Music Department (in Polish, Gabinet Zbiorów Muzycznych) under the joint shelf mark 7.41.5.14. In the nineteenth century these numbers designated the room, bookcase, shelf, and position on the shelf respectively. The shelf mark was assigned to fragments of four separate sets of partbooks by the librarian, who was probably not an expert on music prints. It is still in use owing to its historical character, although modern catalogue numbering is likely to replace it soon.[4] In the second half of the twentieth century, the partbooks from this group were marked with letters, which were in turn recently replaced with Roman numerals: I–III for the first set, IV–V for the second, VI for the third, and VII–VIII for the fourth. What all these partbooks have in common is that they were used in the late sixteenth and early seventeenth centuries in Małopolska (Lesser Poland), a region located in today's southern and south-eastern Poland of which Kraków was the main city. Along with the manuscripts of Wawel Royal Castle in Kraków, the partbooks are among the few surviving sources of Renaissance vocal polyphony associated with this region. All four sets became part of the collection of the Royal University of Warsaw's Public Library at more or less the same time, in the summer of 1819, as a result of the library director Samuel Bogumił Linde's initiative

3 Olczak et al., "Kalendarium", 491.

4 I was told about the plan to re-catalogue these sources by Piotr Maculewicz, head of the University of Warsaw Library's Music Department. I am extremely grateful to Mr. Maculewicz and to his collaborators Magdalena Borowiec and Ewa Hauptman-Fischer for their kind support in the process of preparing this paper.

to incorporate into the university library the collections of monasteries and collegiate churches dissolved on the strength of Pope Pius VII's bull *Ex imposita nobis*.[5] These, then, are the partbooks that managed to survive the various historical disasters and became, already half a century ago, the subject of a detailed investigation by Mirosław Perz, who summed up his studies in two papers.[6] Many of Perz's findings are still relevant today; some, however, can now be complemented or corrected.

III.1 PARTBOOKS FROM THE COLLEGIATE CHURCH IN SANDOMIERZ (PL-WU 7.41.5.14 I–III)

The first of the sets under study, comprising superius (I), contratenor (II), and quinta vox (III), was kept in Sandomierz from at least 1589 onwards, and consists of twelve volumes bound together:

1 Jacobus Clemens non Papa, *Liber primus cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1559); RISM C 2686, Vanhulst, *Catalogue*, № 60.
2 ---, *Liber secundus cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1561); RISM C 2691, Vanhulst, *Catalogue*, № 78.
3 ---, *Liber tertius cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1560); RISM C 2695, Vanhulst, *Catalogue*, № 71.[7]
4 ---, *Liber quartus cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse,1562); RISM C 2699, Vanhulst, *Catalogue*, № 84.
5 ---, *Liber quintus cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1559); RISM C 2702, Vanhulst, *Catalogue*, № 64.
6 ---, *Liber sextus cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1559); RISM C 2705, Vanhulst, *Catalogue*, № 65.
7 Thomas Crequillon, *Liber septimus cantionum sacrarum*, 4 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1567); RISM C 4408, Vanhulst, *Catalogue*, № 117.
8 *Liber octavus cantionum sacrarum*, 6–8 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1560); RISM 1560[3] and 1561[1a], Vanhulst, *Catalogue*, № 81.[8]

5 Ptaszyk, "Biblioteka Publiczna", 103.
6 Perz, "Szesnastowieczne księgi głosowe"; Perz, "Rękopiśmienne partesy olkuskie".
7 This is the sole surviving copy of this edition.
8 Vanhulst, *Catalogue*, 89, after Mendysowa, *Katalog*, 127, incorrectly states that the print contains the inscription "Pro Ecclesiae Hrusciensis Sancti Andreae". This inscription is in fact found on another set of partbooks, 7.41.5.14 (VII–VIII), and in a slightly different form.

9 Adrian Willaert, *Moteta… liber primus*, 4–6 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1561); RISM W 1128, Vanhulst, *Catalogue*, № 79.

10 ---, *Moteta… liber secundus*, 6–7 vv. (Leuven: P. Phalèse, 1561); RISM W 1128, Vanhulst, *Catalogue*, № 80.

11 Orlando di Lasso, *Fasciculus aliquot cantionum sacrarum*, 5 vv. (Munich: Berg, 1572); RISM L 851.

12 Johann Knöfel, *Dulcissimae quaedam cantiones*, 5–7 vv. (Nuremberg: T. Gerlach, 1571); RISM K 989.

The original owner of editions 1–10 (all Leuven publications) is not likely to have added new print titles to this collection over the years. It is rather more probable that the volumes were compiled during a relatively short period of time. No earlier than 1567, it seems, the compiler purchased selected titles available from Phalèse's publishing house. This explains why first editions (RISM C 2686, C 2702, C 2705, W 1128) are interspersed with second (C 2691, C 2695, C 2699), third (C 4408), or even fourth ones (1560[5] and 1561[1a]) in this collection. The choice of titles is far from random. The collector was only interested in motets, and preferred single-composer editions. The only anthology in this set, *Liber octavus*, appears to have been selected because, as the number in its title suggests, it is a continuation of earlier volumes containing works by Clemens and Crequillon. The presence in this collection of as many as ten volumes published by Phalèse shows that the collector had relatively easy access to editions from that publishing house, and may even have had some association with the Low Countries. The German editions of motets by Lasso and Knöfel are most likely later purchases, attesting an increased interest in contemporary music. It is also possible, however, that the Leuven prints changed hands before they were bound together and that the last two publications were added later by a different person. While the selection of the famous Orlando's works seems quite obvious, the addition of a debut volume of music by a Silesian composer like Knöfel may have been motivated by individual circumstances, such as possible contact between the collector and the artist, either direct or via shared friends. Be that as it may, the prints were then bound in brown leather tooled in gold. The date 1575 was added on the front cover, while the initials of the then owner, "SHT", can be found on the back cover. The identity of this "SHT" cannot be ascertained, but he is unlikely to have

been active in Sandomierz.[9] Izabela Wiencek-Sielska of the University of Warsaw Library's Early Printed Books Department (in Polish, Gabinet Starych Druków) claims that books were probably not bound in this manner in Poland. Of note is the oval plaque on the front cover that contains, besides floral ornaments, the unusual motif of a half-length naked female figure with a crown on her head (▶ Fig. III.1). This motif has no equivalents in the available online catalogues of European bookbindings from the second half of the sixteenth century.[10] If it is identified at some point in the future, this would help to establish where the partbooks were bound, and, consequently, in what environment their original collector lived and worked.

▶ p. 189

The dominance of Pierre Phalèse's editions of 1559–67 in the set likewise supports the thesis of a non-Polish provenance. In fact, German, Italian, and French publications of the time were much more readily available in Poland than those from the Low Countries. Such conclusions are based primarily on the situation in Kraków, the capital of the Kingdom of Poland and the main city of Lesser Poland, as explained below. We can assume that access to imported publications was certainly no better in smaller towns of the region. Only a few music editions used in sixteenth-century Kraków have survived to the present day, but other primary sources provide evidence on the circulation of music prints in the Polish capital. For instance, music-related sources are listed in the Wawel Royal Castle collection's inventory drawn up by Jerzy Jazwicz (1572), as well as in the posthumous inventories of the stock owned by the city's booksellers Jan (Jean) Thenaud (1582) and Stanisław Szarfenberg (1585).[11] Of the numerous items catalogued in these inventories, we can approximately reconstruct the contents of c. 120 volumes. Of those hypothetically identified, however, only two may have come from Phalèse's printing house: *Praestantissimorum divinae musices auctorum missae decem* (Leuven, 1570; RISM 1570[1]), listed in the Wawel collection, and *Cantiones de Latrae in 4* from the Thenaud

9 Perz assumed that the owner was related to the city of Sandomierz. Cf. Perz, "Szesnastowieczne księgi głosowe", 24.

10 E.g., Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, *Baza opraw zabytkowych XV-XVIII wieku* (https://ptpn.locloud.pl/collections/show/3); Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, *Einbanddatenbank* (https://www.hist-einband.de), British Library, *Database of Bookbindings* (https://www.bl.uk/catalogues/bookbindings/), accessed 12 September 2023.

11 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 253–60, Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, 73–76.

inventory, which might be identified with Petit Jean de Latre's *Livre des chansons à 4* (Leuven, 1552; RISM L 1060).[12] The owner of this latter print, Thenaud, was a Bourges-born pupil of John Calvin who had come to Poland as a teacher in 1558, several years after completing his studies in Geneva. Though reluctant to move to this faraway country (he was in fact forced to do so by complex life circumstances), after several years he started a family in Poland (marrying a Polish woman) and spent the last decade of his life in Kraków as rector of the Calvinist school and the royal bookseller.[13] He may have brought De Latre's chanson collection with him from his homeland as a remedy for homesickness and nostalgia for his native French tongue. The volume was most likely not for sale in his bookstore.

In Royal Prussia, a northern Polish province, the situation seems to have been similar: Leuven music prints did find their way there, but likely only as the result of private imports. Only two cases of early prints from Leuven present in this region are known: in Gdańsk and in Toruń. Towards the end of the sixteenth century, the Brandes family in Gdańsk owned twelve volumes of chansons and motets published by Pierre Phalèse in 1554–60, bound together with a manuscript of works by Orlando di Lasso.[14] According to Paweł Gancarczyk, the original owner of this set lived in the Netherlands.[15] Heinrich Stroband from Toruń (the future mayor of that city) purchased Sebastian Vredeman's tablature *Nova longueque elegantissima cithara ludenda carmina* (Leuven: Phalèse, 1568; RISM V 2566) in Tübingen during his studies there in 1569.[16] This and other Leuven prints were thus imported to Poland only incidentally and, it seems, exclusively through private channels, probably because of the lack of an efficient international distribution network. It was only after 1570, when Pierre Phalèse joined forces with Jean Bellère of Antwerp, that prints from their publishing house began to appear at the Frankfurt Book Fair.[17] We know that at least from the early seventeenth century onwards booksellers imported various music prints to Poland

12 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 257, 259.
13 Birn, "Francuz wśród kalwinów", 41–45.
14 Gancarczyk, "Origin, Repertory, and Context", 300.
15 Gancarczyk, "Origin, Repertory, and Context", 301–2.
16 Leszczyńska, "Music and Musicians", 174.
17 Gross, "The Firm of Phalèse", 277.

(via the Frankfurt Book Fair), including Phalèse's books produced in the Antwerp workshop.[18]

Considering the circumstances presented above, it seems almost certain that the partbooks known as 7.41.5.14 (I–III) were compiled and bound together in Western Europe, and that they reached Poland as a private import. No later than 1589 they made their way to Sandomierz, where they became the property of one Józef Piotrucha, as we learn from the inscription: "Jozephus Piotrucha Sand[omi]rien[sis] nec non etiam Mansionarius Eccle[siae] Collegi[atae] Sand[omi]ri[ensis] possesor Anni 1589" ("Józef Piotrucha of Sandomierz, and also even the *mansionarius* [holder of a small benefice] at the collegiate church in Sandomierz, the possessor in 1589") (▶ Fig. III.2). Piotrucha was ordained on 4 April 1586 at Kraków Cathedral as a *mansionarius* at the Sandomierz collegiate church. His name was entered in the examinations book as Josephus Martini Piotrucha Kozak Sandomiriensis,[19] which means he was a son of Marcin nicknamed "Cossack", possibly a hint that his ancestors may have come from the south-eastern, Ruthenian part of the Polish-Lithuanian Commonwealth. Piotrucha was evidently pleased to record his name in the partbooks (his signature can be found there in as many as nineteen places), though he did not care to mention his possible Cossack origins. Instead, he flaunted his erudition, quoting the scriptures on several occasions as well as some Latin dicta. We could perhaps interpret the quotation from Claudian's panegyric, "Virtutem decet, non sanguine niti" ("one should rely on virtue, not on blood"), which Piotrucha entered on the title page of Lasso's *Fasciculus* (superius), as his personal response to certain comments related to his own origins.

▶ p. 190

Piotrucha probably learned Latin and the basics of Classical literature at one of the three schools then operating in Sandomierz,[20] most likely the collegiate school, where he may also have received some education on musical matters. The school's pupils provided the music for the

18 Czepiel, "Zacheus Kesner"; Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku*, 92–93. I am extremely grateful to Louisa Hunter-Bradley, who kindly shared the results of her unpublished research with me. She stated that Plantin's publishing house from Antwerp, working with Polish booksellers, also acted as an intermediary in the import of Phalèse's musical prints to Gdańsk and Cracow. So far, no trace of the sale of such editions in Poland has been found to predate 1570.

19 Pietrzyk (ed.), *Księgi święceń*, 278. I am grateful to Izabela Wiencek-Sielska for drawing my attention to this record.

20 Rutkowski, "Z dziejów Sandomierza", 299–305.

daily conventual masses and vespers and were required to sing matins and other parts of the Divine Office, particularly on Sundays and feast days.[21] They received a small remuneration for these services.[22] This practical training was a good foundation for a career in both music and the church. In order to become a *mansionarius*, one had to enter a competition. First, the name of the candidate was hung up on the collegiate's door for twelve days. Then he presented his skills before the chapter, whose members decided whether or not to employ him.[23] As a member of the *collegium mansionarium*, which derived substantial profits from the lease of houses, gardens, and other property in Sandomierz and its environs,[24] Piotrucha probably did not live on the breadline, and his income may well have contributed to his receiving holy orders without much difficulty. Funding in the form of a benefice, private property, or a high salary was a necessary condition for obtaining a canonical title and being ordained. Other aspects, such as an appropriate background in theology, were less important.[25] The Sandomierz collegiate chapter sometimes exerted pressure on members of *collegium mansionarium* who delayed taking holy orders, threatening to take away their benefice.[26] It is therefore difficult to judge whether the choice of priesthood was purely Piotrucha's personal preference. As a *mansionarius*, he had numerous obligations, such as singing the canonical hours and masses in honour of the Holy Virgin on all weekdays, participation in sung and recited masses for various intentions at least four times a week, as well as in processions on Sundays and feast days, plus other occasional duties.[27] The Sandomierz collegiate *mansionarii* did not always fulfil their responsibilities. Their neglect could earn them reprimands or even penalties imposed by the chapter.[28] Nevertheless, there are no records of any such neglect regarding Józef Piotrucha.

Archival collegiate documents contain no records of either the *mansionarii* or any other singers (including other vicars, *altaristae*, school pupils, and confraternity members) performing polyphonic

21 Rutkowski, "Z dziejów Sandomierza", 302.
22 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 153.
23 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 10.
24 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 123–38.
25 Pietrzyk (ed.), *Księgi święceń*, 8.
26 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 10.
27 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 297–98; Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 16.
28 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 300.

music during the liturgy. If there ever was such a practice, it was certainly of marginal importance. Nor does the organ seem to have been used for everyday liturgical purposes at the collegiate church. This is suggested by a document of 1584 relating to an increase in salary for the appointed organist Stanisław Trestka, in which the chapter requires him to play during the Easter liturgy (for three days), as well as on Pentecost, Christmas, the Nativity of Mary, and in church services on other major feast days when the responsories, hymns, and *Te Deum laudamus* were sung.[29] Apparently the instrument remained silent during regular Sunday masses. Cardinal Jerzy Radziwiłł, probably worried by this situation, issued (following his visitation in 1595) an order that the organ must be played during the liturgy on all Sundays throughout the year and on virtually all the major feasts.[30] Thus, although the collegiate church was filled with music every day from morning to night, this music was first and foremost plainchant according to the customs of Kraków Cathedral and (to a smaller extent) organ music.[31] We simply do not know whether any motets from the collection of the mysterious SHT were ever performed there during or outside the liturgy.[32]

The partbooks thus appear to have been of limited use, which may be the reason why Józef Piotrucha donated them to the choir of the Dominican Church of St. James the Apostle in Sandomierz in 1602. He commemorated this gift on the pages of the prints in several places in his sprawling, ornamental, somewhat affected handwriting. Next to two such entries he added an entreaty for prayer: "ora pro me frater" ("pray for me, brother"). He clearly trusted that the Dominicans would use these books and grant his request. The donor's inscriptions also inform us of a change in his ecclesiastical status. Under the table of contents in the superius of Willaert's *Moteta… liber secundus* we find this entry: "V[e]n[e] rab[ilis] Jozephus Pjotrucha Sandom[iriensis] plebanus in Zaleszani pro choro s. Jacobi Aposto[li] Sandomir[iensis] Anni 1602. D[onavit]" ("Venerable Józef Piotrucha of Sandomierz, a parish priest in Zaleszany, donated it in 1602 for the choir of the church of St. James the Apostle in Sandomierz") (▶ Fig. III.3). It transpires that at that time Piotrucha was ▶ p. 190

29 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 3; Perz, *Księgi głosowe*, 24.
30 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 21.
31 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 4.
32 The pronouncement made many years ago that "mainly motets by Clemens non Papa were sung" at the collegiate church unfortunately seems highly improbable. Cf. Perz, *Mikołaj Gomółka*, 96.

no longer a *mansionarius* at the collegiate church, but a parish priest in Zaleszany, a village located about fourteen kilometres south-east of Sandomierz, on the other side of the River Vistula. He was thus now working at St. Nicholas's Church, which had previously (before 1577) been taken over by Protestants for a period of time.[33] Records of a 1599 inspection suggest that the church had no organ.[34] Though becoming a parish priest was a promotion, moving from a prestigious collegiate church located in the town centre to a rural post may not have been all that pleasant for Piotrucha. To get to Sandomierz from Zaleszany, one had to use a ferry crossing in the village of Kamień, around four kilometres from the town.[35] This rendered access to the town more difficult, and Piotrucha certainly could not visit Sandomierz as frequently as he might have liked. It was probably also the loss of daily contact with his singing colleagues, the potential performers of the motets, that persuaded him to give away the partbooks. Why he offered them to the Dominican church choir rather than to someone at the collegiate church is not clear. There may have been some conflict related to his parting with the *mansionarii*. Nothing is known about the music performed at St. James's at that time, but the church must have had a vocal ensemble, since Piotrucha donated the prints to the choir rather than a specific person. A date entered on the back cover flyleaf of the contratenor proves that the partbooks were examined in 1603.

How the partbooks had come into the hands of Józef Piotrucha cannot be established for certain. Someone must have brought the prints from Western Europe. This someone could not have been Piotrucha himself, whose longest ever journey was most likely to Kraków (where he received three degrees of holy orders, those of subdeacon, deacon, and presbyter, during a single trip between 1 March and 5 April 1586).[36] He had not even studied at a seminary prior to being ordained, since Kraków seminary was only founded in 1601. Nor is Mikołaj Gomółka, the greatest musician associated with sixteenth-century Sandomierz, a likely source of these prints. Born in that town around 1535, he worked mainly in Kraków first as a child and youth serving at the royal court

33 Kumor, *Dzieje diecezji*, 407, 438.
34 Kumor, *Dzieje diecezji*, 548.
35 Rutkowski, "Drogi", 124.
36 Pietrzyk (ed.), *Ksiegi święceń*, 278.

(1545–62), and later at the courts of Bishop Piotr Myszkowski and Jan Zamoyski (1580–91).[37] Gomółka was resident in his home town between 1566 and 1578, but his duties were not related to music during that period, and thereafter he probably did not return to Sandomierz.[38]

It probably was an educated person with international contacts, interested in Western European polyphony, who brought the partbooks to the musically provincial Sandomierz. One hypothetical importer of the collection is Kasper Cichocki, who is associated with the city from 1588 onwards. He was later a canon at the collegiate church and parish priest at St. Peter's. Born in 1545 in Tarnów, he studied at Kraków University (1560–61), and later at Leipzig University (1567–69, as guardian of the young nobleman Jan Herburt). Having returned to Kraków, Cichocki obtained a bachelor's degree in liberal arts (1570). He later also studied at Ingolstadt University (1574) and Vilnius Academy (1584). He spent several years in Kraków as secretary to Jakub Uchański, the primate of Poland. In late 1584, he travelled to Rome to study philosophy and theology at the Collegium Romanum, staying in that city until early 1587.[39] This provided him with numerous opportunities for listening to music of the highest quality (both plainchant and polyphony) and meeting musicians. Cichocki was undoubtedly a music lover. He commented on music in a book he wrote late in his life, *Alloquiorum Osiecensium sive variarum familiarium sermonum* (Kraków, 1615). Conceived as a series of conversations with friends, the publication reflects its author's Counter-Reformation views. Cichocki's virulent statements concerning the English king James I made this print an international scandal.[40] Not all of his book concerns relations with the "infidels", however. In Chapter VII, Section I, titled "Musices laus…", the author lists the popes and emperors who composed music (plainchant) and makes cutting remarks about the low level of music education among the Polish clergy.

Having returned from Rome, Cichocki took holy orders in Kraków in 1588. He then travelled to Sandomierz, where in 1588 he donated a large proportion of his book collection to the collegiate library.[41] Piotrucha, it

37 Perz, *Mikołaj Gomółka*, 85, 92, 116–22.
38 Perz, *Mikołaj Gomółka*, 94–104.
39 Barycz, "Cichocki Kasper", 21.
40 Barycz, "Cichocki Kasper", 22; Smoła, "Kasper Cichocki", 66–69.
41 Barycz, "Cichocki Kasper", 21.

should be recalled, came into possession of the partbooks no later than in 1589. It is therefore possible that the prints were a gift from Cichocki, who may have got hold of them either in Rome or on his way back to Poland. Though his itinerary is unknown, one of the typical routes to Kraków led through Bologna, Innsbruck, Vienna, and Prague. Cichocki must have had some stopovers on the way, to eat, sleep, and possibly rest a while. He may also have visited acquaintances from his time in Leipzig and Ingolstadt. All this created plenty of opportunities for obtaining the partbooks. Having later arrived in Sandomierz with the volumes that he intended to contribute to the collegiate library, he may have realized that the partbooks were of next to no use to anyone there, since, unlike in the Roman churches, polyphonic music was not performed in Sandomierz. He may therefore have offered his acquisition to the first *mansionarius* who happened to express an interest in the music. Naturally, this is only a hypothesis. What we do know for certain is that the partbooks were not brought to Sandomierz by the people responsible for performing music in the collegiate church.

Whether Józef Piotrucha and his fellow vicars or (later) the Sandomierz Dominicans ever sang motets from these prints is a matter of conjecture. However, the numerous corrections on their pages as well as other traces indicate that these editions were indeed used in accordance with their purpose, though by which of their successive owners it is now impossible to determine. Some of these corrections could not have been added in Sandomierz. For instance, in the *superius* of Jacob Clemens's *Nobilis illa intere septenas* (RISM C 2686, № 1), four notes, missing as the result of a printer's error, were added at the end of the penultimate stave. This handwritten amendment tallies with the correct version of the same passage in *Liber primus ecclesiasticarum cantionum* (Antwerp: Susato, 1553; RISM 1553[8]), to which musicians from Sandomierz did not have access, however, and so they are unlikely to have supplemented the missing notes with such precision (▶ Fig. III.4). In the same composer's *superius* part for *Timor et tremor* (RISM C 2699, № 7), the word "omnes" is supplemented by hand, again possibly on the basis of the Antwerp edition (RISM 1553[8]). There are many other corrections in the Sandomierz partbooks, clearly made by a professional who had access to various other sources containing Clemens's music (besides the one listed above). The multiplicity of these corrections incidentally also confirms Anne

▶ p. 190

Tatnal Gross's opinion that Pierre Phalèse's prints from his early years were not very accurate.[42]

III.2 A PARTBOOK FROM THE JESUIT COLLEGE IN SANDOMIERZ (PL-WU 7.41.5.14 VI)

A bass partbook (VI) consisting of the three volumes of *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1558[4], 1559[1], 1559[2]) is also associated with Sandomierz. An incomplete ownership inscription has survived on the damaged title page of the first volume. On the basis of similar entries present in other books in the University of Warsaw Library, Izabela Wiencek-Sielska (personal communication) recently deciphered the inscription as "Inscriptus catalogo librorum Collegio San[domiriensis] Societatis Jesu" ("Entered into the catalogue of books of the Jesuit College in Sandomierz").[43] The partbooks were bound in wooden boards covered with blind embossing leather. The front and back covers feature a composition with concentric rectangular frames created by using three kinds of roll tool: (1) with female half figures symbolizing the theological virtues "FIDES" ("faith"), "SPES" ("hope"), and "CARITAS" ("charity"); (2) with a floral ornament; and (3) with half figures of saints and biblical quotations: "TV ES PETR[VS] ET SVPER HANC" ("You are Peter, and on this [rock]", Matt. 16:18), "APPARVIT BENIGNI[T]AS" ("The generosity is manifested", Titus 3:4), "ECCE ANGNVS [!] DEI ("Behold, the Lamb of God", John 1:21), and "DATA EST MIHI OMNIS" ("All [power] has been given to me", Matt. 28:18). In the central panel a repeated flower motif resembling a daisy is visible. The name of the voice ("BASSVS") and the date 1562 are embossed on the front cover. This binding was thus produced forty years before the first Jesuits arrived in Sandomierz (1602). It was probably made outside Poland, perhaps in Germany, and the bass book, probably together with other partbooks, came to Sandomierz as a result of private import. This print could, for example, have been brought from abroad by the previously mentioned Kasper Cichocki, and then become the property of the college library. Cichocki was one of the

42 Gross, "The Firm of Phalése", 270.

43 Previously the partbook's origin had been associated with the Jesuit College in Łomża as a result of a misinterpretation of a damaged word read as "Lom[sensis?]" instead of "San[domiriensis]". Perz, "Księgi głosowe", 13.

masterminds behind bringing the Jesuits to Sandomierz and, as parish priest of St. Peter's Church, in 1603 he invited them to share this house of worship.[44] At least from 1624 onwards, there was a dormitory in the city, whose inhabitants—poor students of the Jesuit college—were expected to sing and play instruments in certain circumstances.[45] The motets by composers of Josquin's and Gombert's generation included in *Novum et insigne opus musicum* were of course not new in the seventeenth century, but they could still have constituted an attractive repertoire, useful for performing on various occasions. The college chapel did not limit its activities to the Jesuit circle, but were also frequently invited to perform in the Sandomierz churches of the Dominican monks and Benedictine nuns.[46] After the suppression of the Society of Jesus in 1773, St. Peter's Church began to experience decline[47] and the college's books were dispersed. It is possible that this print ended up in the library of one of the abovementioned orders, from whence, half a century later, Samuel Bogumił Linde took its bass partbook to Warsaw.

III.3 PARTBOOKS FROM ST. ANDREW'S CHURCH IN OLKUSZ (PL-WU 7.41.5.14 IV–V)

The other two sets of partbooks stored in Warsaw under shelf mark 7.41.5.14, that is, Nos. IV–V and VII–VIII, are likewise incomplete (only two partbooks from each set). Both were once the property of St. Andrew's Church in Olkusz, as confirmed by inscriptions entered by the same hand. Set IV–V comprises the alto and bass parts respectively of six volumes of *Evangelia dominicorum et festorum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1554–56, RISM 1554[10], 1555[10], 1555[11], 1555[12], 1556[8], 1556[9]), with the inscription "Pro usu Ecclesiae Ilcusien[sis] in quinq[ue] partes compos[te]" ("For the use of the Olkusz church, composed for five voices") on the title page of volume one. The partbooks are half-bound in light brown blind-tooled pigskin (spine and part of the cover sides), while the rest of the sides are covered in parchment from an earlier manuscript (▶ p. 191 ▶ Fig. III.5). This kind of half-binding was common in German-speaking lands and in Royal Prussia.[48] The partbook name and the date 1561 are

44 Kunkel and Mrozowski, "Kościół św. Piotra", 150.
45 Burdzy, "The Orchestra", 292.
46 Burdzy, "The Orchestra", 300–3.
47 Kunkel, Mrozowski, "Kościół św. Piotra", 155.
48 Wagner (ed.), *Oprawy*, 80.

tooled onto the front cover. This is one of the two surviving copies of the edition formerly used in the Polish-Lithuanian Commonwealth. The other one, now kept in Uppsala University Library, belonged to the Jesuit college in Braunsberg (Braniewo) until 1626; before this (until c. 1565) it belonged to at least two persons residing in Royal Prussia, first to Albrecht von Drebben and later to Jakub Kostka.[49] The six-volume edition of the gospels by the Nuremberg printers Johannes Montanus and Ulrich Neuber, compiled with a Lutheran audience in mind, thus also proved to be of use in the eminently Catholic environment of the Jesuit college. As for the copy from Olkusz, its history is hard to reconstruct since, apart from the inscription quoted above, it contains no other entries. I nevertheless consider it unlikely that it was imported to St. Andrew's in Olkusz directly from Nuremberg. I believe the print found its way to the parish church after the great fire that destroyed the city and the church itself in 1584.[50] The extent of damage to St. Andrew's is unknown, but its book collection almost certainly perished in the fire, whereas the partbooks bear no traces of fire damage.[51] The church extension, which had already been planned before disaster struck, gained fresh impetus after the fire. Although the construction work was at its most intense around the turn of the century, the library room was probably built above the chancel and the adjacent treasury as early as 1592.[52] This date may thus be taken as the starting point for the accumulation of a new book collection following the town fire. The Olkusz citizens spared no expense to rebuild the church, and they likely contributed to replenishing the library collection as well. Olkusz's population encompassed not just families who had lived there for generations, but also numerous Kraków citizens who had their seasonal residences there as well as settlers from Germany, Hungary, Bohemia, and Italy, who included mining experts (flocking to the city's silver and lead mines), the personnel of the local mint, and specialized builders working on the parish church extension.[53] Identifying the possible donors of the partbooks in this veritable melting pot is currently impossible, though the volumes are most likely to have

49 Leszczyńska, *Musicalia* 37, 53, 180.
50 Molenda, "Dzieje Olkusza", 256.
51 According to Perz, "Księgi głosowe", 18, these editions were already used at St. Andrew's before the fire, the date of which he set (in agreement with the data available at the time) as 1588.
52 Molenda, "Dzieje Olkusza", 258, n. 148.
53 Molenda, "Dzieje Olkusza", 265–66.

been brought from the capital by Kraków citizens who had their part-time residences in Olkusz.

Evidence of some slightly later publications by the Nuremberg printers Montanus and Neuber having been imported to Kraków can be found in the abovementioned inventories by Jazwicz (1572) and of Thenaud's holdings (1582). The former lists a "Thesaurus partes 6", the latter a "Thesaurus musicus a 4".[54] Both these entries undoubtedly refer to the 1564 edition of *Thesaurus musicus*, specifically to its third (6 vv., RISM 1564[3]) and fifth (4 vv., RISM 1564[5]) volumes. The fifth volume may have been imported to Thenaud's bookshop because of a motet it contains, *Ego sum pastor bonus* by Wacław of Szamotuły, a composer in the service of Polish king Sigismund II Augustus until 1555. Susan Jackson proposes an interesting hypothesis concerning links between Montanus's publishing house and Wolf Kern's Nuremberg-based trading company in the 1560s. The latter also had an office in Kraków.[55] Nevertheless, this firm only played an incidental role in the transfer of music prints to Poland. The *Evangelia dominicorum* collection found its way to St. Andrew's Church in Olkusz no earlier than in 1592 (the date of the church's reconstruction after the fire), most likely as a private import. Previously the volumes may have been bound and used in German-speaking lands. The collection contains a few corrections of printer's errors, made at an unknown stage of its history. These corrections for the most part could have been made without the need to compare the musical text with another, correct source. Motets from *Evangelia dominicorum* could possibly have been sung in Olkusz by the four *mansionarii* employed at the parish church from 1603 onwards.[56] However, it is probable that they only sang Gregorian chant, just like their counterparts from Sandomierz.

III.4 ANOTHER SET OF PARTBOOKS FROM ST. ANDREW'S CHURCH IN OLKUSZ (PL-WU 7.41.5.14 VII–VIII)

The last set of partbooks, 7.41.5.14 (VII–VIII), in which the surviving volumes are those for the bass and *quinta vox*, is a compilation of three prints:

54 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 257. The author wrongly identifies "Thesaurus novus a 4" from Thenaud's inventory as a print by Montanus and Neuber, cf. Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 259.
55 Jackson, "Berg and Neuber", 53–54.
56 Molenda, "Dzieje Olkusza", 266.

1 Ivo de Vento, *Latinae cantiones*, 5 vv. (Munich: A. Berg, 1570); RISM V 1115.
2 Johannes Knöfel, *Dulcissimae quaedam cantiones*, 5–7 vv. (Nuremberg: T. Gerlach, 1571); RISM K 989.
3 Gallus Dressler, *Opus sacrarum cantionum*, 4–8 vv. (Nuremberg: K. Gerlach, heirs of J. Berg, and W. Kirchner, 1577); RISM D 3522.

This printed set ends with a manuscript comprising forty-six compositions (PL-Wu 7.41.5.14). The inscription on the title pages of both partbooks is as follows: "Pro usu ecclesiae Ilcusiensis Sancti Andreae in sex partes compactae" ("For the use of the church of St. Andrew in Olkusz, composed for six voices"). These prints, along with the handwritten source, similarly seem to have come into the collection of St. Andrew's Church in Olkusz as a gift, most likely from Kraków. Both partbooks are bound in brown leather tooled in gold, with the name of the part and the date 1579 on the front cover. In the middle between the heading and the date, we find a tooled oval plate representing the bust of Christus Salvator, the border surrounded with the words: "IESVS CHRISTVS FILIVS DEI VIVI SALVATOR MVNDI REX REGVM DOMINVS DOMIN[antium]" ("Jesus Christ, Son of the living God, Saviour of the world, King of kings, Lord of lords"). All this is placed within a rectangular frame with a plaited motif (▶ Fig. III.6). Judging by the description, similar elements (the plate and frame) feature on covers created, according to Michał Muraszko, in the workshop of Kaspar Rajman Senior, who was a Silesian bookbinder living in Kraków from 1566 onwards and the creator of numerous covers for municipal books.[57]

▶ p. 191

It is not known how the editions in this set were collected. The surviving inventories do not indicate when exactly prints by Nuremberg's Gerlach and Munich's Berg became available to purchase from Kraków's booksellers. Admittedly, Theodor Gerlach's 1567 edition of Orlando di Lasso's *Magnificats* (RISM L 805) was listed in the Wawel collection as early as 1572,[58] but the royal library probably had its own import channels inaccessible to the general public, so this case may not be relevant. Some of the volumes hypothetically identified as early prints by Gerlach

57 Muraszko, "Wybrane oprawy", 266–68.
58 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 257.

and Berg are listed in Kessner's inventory of 1602,[59] which, however, does not tell us when they were first brought to Poland.

If Kaspar Rajman was indeed the person who bound the third set of partbooks, he may also have contributed to its content. This Kraków-based bookbinder from Liebenthal (Lubomierz) stayed in regular contact with Silesia and supported his compatriots by employing boys from his home town and from Wrocław (Breslau) at his workshop.[60] His path may have crossed that of the abovementioned Johannes Knöfel, a musician born in Lauban (Lubań, not far from Rajman's birthplace), who was active in cities such as Goldberg (Złotoryja), Liegnitz (Legnica), and Wrocław. Rajman may thus have become a sort of intermediary in the sales of Knöfel's debut collection. Be this as it may, the key element of this set—that is, the print that seems to have inaugurated the whole collection—is the edition of *Latinae cantiones* by Ivo de Vento, organist of the Bavarian ducal chapel. Whoever compiled or commissioned the manuscript (possibly the owner) appears to have been focussed on music from Munich circles.[61] Motets by Orlando di Lasso take pride of place in the manuscript portion of PL-Wu 7.41.5.14. There are twenty-five of them, copied from various editions, with twelve pieces from *Fasciculus aliquot cantionum* (Nuremberg, 1582, RISM L 937).[62] *Audi tellus* (P18) by Georgius Schwaiger (d. 1581), who worked in Munich late in his life, survives only in this manuscript and was probably inspired by Orlando's setting of the same text.[63] Next comes the anonymous and otherwise unrecorded *Omnia vertuntur* (P19) to words by Sextus Propertius, which, like the preceding work, betrays an interest in humanist thinking. Another unicum is the motet *Veni in hortum meum* (P43) by Marcin Leopolita, who worked at Kraków's royal court in 1560–61. Compositions with single concordances include a textless seven-part canon (P20) later identified as the *Agnus dei* from a Mass by Georg Brack that survives solely in PL-Kj 40634,[64] attesting to the fact that this repertoire was still

59 Czepiel, "Zacheus Kesner".
60 Chmiel, "Oprawy introligatora", 16.
61 For a detailed list of works in this manuscript, see Perz, "Partesy olkuskie", 35–42. References to these compositions will hereafter be marked with the letter P (for Perz catalogue) followed by their catalogue number.
62 *Exultet caelum mare* (P22), *Angelus ad pastores ait* (P24), *In me transierunt* (P27), *Nuntium vobis fero* (P29), *Stabunt iusti* (P30), *Venite ad me omnes* (P31), *Pater Abraham miserere* (P32), *Noli regibus o Lamuel* (P33), *Quid tamen* (P34), *Veni in hortum meum* (P35), *Hispanum ad coenam* (P36), and *Credidi propter* (P45).
63 The text of *Audi tellus* gained popularity in the late sixteenth century, see Szelest, "*Psalm Davida*", 120.
64 Zwolińska, "Musica mensuralis", 483–85; Leszczyńska, "Unique Masses", 21.

being copied approximately seventy years after its creation. The only concordance to have been found for the anonymous *Estote fortes in bello* (P14) is in the manuscript SK-KE N 69 192, which, according to Marta Hulková, may have come to Kežmark from Silesia in the sixteenth century.[65] Of the four motets by Jacobus Clemens copied into PL-Wu 7.41.5.14, *Me oportet minui* (P16) is a rarity since its only other source is V-CVbav CS 38. The source used by the scribe for this piece is unknown, but the following inscription was added: "Authore J C non Papa (vel ut quidam volunt Mart[inus] Leop[olita])" ("Author Jacobus Clemens non Papa (or, as some people want, Martinus Leopolita") (▶ Fig. III.7). This suggests that in the copyist's milieu, the motet may have circulated in multiple copies and sometimes have been attributed to the abovementioned Polish composer Marcin Leopolita.

▶ p. 192

There are at least five contrafacts in PL-Wu 7.41.5.14. Mirosław Perz already pointed out the first of these. Alessandro Striggio's madrigal *Nasce la pena mia*, popular in the Polish-Lithuanian Commonwealth,[66] was copied into the manuscript without a composer attribution and with the text *Diligam te Domine* (P3).[67] The motet *Cor mundum crea in me* attributed to Lassus (P40)[68] is the *contrafactum* of *Ich weis mir ein festes gebawet haus* by Antonio Scandello.[69] The other three cases were discovered by Marcin Szelest. The anonymous motet *Cantate Domino* (P6), with an inscription that suggests authorship ("Anno Domini 1587 per me Sobestianum X"),[70] is in fact a contrafact of Giovanni Pierluigi da Palestrina's madrigal *Vestiva i colli*.[71] The motet *Domine non est elatum cor meum* (P5), which appears without a composer's name in the Olkusz manuscript, turns out to be a contrafact of Orlando di Lasso's *Et d'ou venez vous madame*. Szelest compares this setting with the tablature version in S-Uu vmhs 89, where the incipit of Psalm 131, "Domine non est exaltatum", has been altered in the same manner ("elatum" instead of "exaltatum") and observes that such contrafacts only appear in sources

65 Hulková, "Hudobný konvolút", 275, 285.
66 Jeż, *Madrygał*, 85.
67 Perz, "Partesy olkuskie", 36.
68 There is an incorrect title *Cor meum* in Perz, "Partesy olkuskie", 41.
69 I am grateful to Ewa Hauptman-Fischer from the University of Warsaw Library for this identification.
70 Quinta vox, fol. 7^{v}.
71 Szelest, "*Psalm Dawida*", 114. Information on later instrumental versions of this contrafact found in Polish sources can be found in the same publication.

associated with Poland.[72] The text alteration results from the positioning of rests in the chanson incipit, which precludes the use of a four-syllable word. The copyist also encountered other problems when aligning the psalm text with Lasso's music, which led to two alternative text alignments being entered under the later sections of the piece.[73] The organ tablature setting in S-Uu 89a does not appear to be based on the vocal version of *Domine non est elatum* from Ms. PL-Wu 7.41.5.14. Rather, it seems that there were other sources containing this contrafact, which was quite well known in the then Polish-Lithuanian Commonwealth, and that the organ tablature drew upon these. The same can be said of the contrafact of Orlando di Lasso's *Ardant amour* recently discovered in PL-Wu 7.41.5.14, where the music is aligned with the words of Psalm 6 in Jan Kochanowski's Polish translation: "Czasu gniewu i czasu Twej zapalczywości" ("in the time of anger and in the time of your wrath") (P17).[74] That this contrafact was known in Kraków circles is confirmed by the fact that in the copy of the *Theatrum musicum* tablature (Leuven, 1571, RISM 1571[16]) once kept in the Jagiellonian Library, the French incipit *Ardant amour* (fol. 66^{v}) was replaced with the handwritten words: "Psalm Czasu gniewu y czasu swey zapalczywości".[75]

PL-Wu 7.41.5.14 was copied on four types of paper with watermarks indicating their provenance in three paper mills located near Kraków: in Prądnik (now a district of the city), Młodziejowice (15 km from the city centre), Krzeszowice (25 km from the city centre) and in another Polish paper mill of unknown location.[76] The main copyist was thus likely associated with Kraków. His native language was probably Polish, for the abovementioned text *Czasu gniewu* and one further annotation in Polish contain no errors.[77] Two of the works he copied were probably created in Poland, or maybe even in Kraków: the motet *Veni in hortum meum* by Marcin Leopolita, the composer active at the royal court, and the contrafact *Czasu gniewu*, with music by Lassus (*Ardant l'amour*) and text by

72 Szelest, "*Psalm Dawida*", 114, 116.
73 Quinta vox, fol. 7^{r-v}.
74 Szelest, "*Psalm Dawida*", 99.
75 Chybiński, "Kult muzyki Orlanda", 200. The Jagiellonian Library's copy (shelf mark Artes 807) listed there as well as in Vanhulst, *Catalogue*, 182 (on the basis of a microfilm?) is lost. Its Cracovian provenance was confirmed by an ownership note bearing the name of Szymon Gołkowic, who was a professor at Cracow Academy in 1638 (Vanhulst, *Catalogue*, 187). *Ardant amour* enjoyed popularity in Cracow for a long time. With the words *Sancte Paule apostole*, it can be found in the manuscript PL-Kk Kk I.286, from the first half of the eighteenth century.
76 Perz, *Rękopiśmienne partesy*, 19–20.
77 "Skrzypicè to zmelely abo skrzypczy" ("The violin got it wrong or the violinist"), bassus, fol. 28^{v}.

Kochanowski. As mentioned earlier, the contrafact of the same work by Orlando is also present in other Kraków sources.

Taking into account all the circumstances presented above, it seems likely that the manuscript PL-Wu 7.41.5.14 and the prints with which it is bound together were associated with the Kraków milieu. They may originally have belonged to an educated Kraków citizen who travelled for some time, possibly studied in Ingolstadt, and came in contact with music from Munich in this context. The presence of this set in the collection of St. Andrew's in Olkusz is, again, probably mere chance.

III.5 CONCLUSIONS

The hypothetical history of these eight partbooks accounts only for the first few decades of their existence. The last traces of their use—ownership inscriptions—date to the beginning of the seventeenth century at the latest. It is not known what happened to the partbooks over the following two centuries before they were found in monastery libraries in 1819 by Samuel Bogumił Linde, director of the Royal University of Warsaw's Public Library, mentioned earlier. Linde was aware that the old prints and manuscripts of many monastery and church collections, forgotten, deemed unnecessary, and stored in damp rooms, had been irretrievably damaged. In Kalisz, he saw stacks of books from the Jesuit college lying on local stalls—their pages were being used to package the goods on sale.[78] The situation of church collections was not always so dramatic, but Linde decided to act quickly to save what he regarded as Poland's cultural heritage. And so it happened that on 25–27 July 1819, he and his assistant Wiktor Skarbek took possession of the Sandomierz churches' book collections on behalf of the Royal University of Warsaw's Public Library. From the Dominican church they took 208 volumes, which must also have included the partbooks once belonging to Józef Piotrucha (7.41.5.14 I–III) and probably also the bass book formerly owned by the Jesuit College (7.41.5.14 VI). On Linde's instructions, these acquisitions were sent to Warsaw down the River Vistula.[79] Several days later, on 4–9 August 1819, librarians from Warsaw emptied the library of the Canons Regular of the Holy Sepulchre in Miechów, taking

78 Łodyński, *Materiały*, 39.
79 Ptaszyk, "Biblioteka Publiczna", 166–68.

away 4644 volumes that were conveyed from Hebdów to Warsaw, once again by river.[80] Though Miechów has not previously been mentioned in the literature in the context of the 7.41.5.14 partbooks, thanks to Izabela Wiencek-Sielska's expertise it is now known that both sets kept in Olkusz around 1600 must subsequently have found their way to the monastery of the Canons Regular in Miechów. This is evident from shelf marks entered on the inside of the covers, which are characteristic of the Miechów library.[81] Thus one of the puzzles related to the Olkusz partbooks has been solved, for until recently it was unclear how they could have found their way to Warsaw in 1819 if neither Linde nor Skarbek had explored the Olkusz church collections. It is our hope that the collaboration of experts representing many disciplines, the growing accessibility of digitized resources from various libraries, and the expansion of RISM databases and watermark and bookbinding catalogues will make it possible in the future to answer further unresolved questions concerning the partbooks that form the subject of this chapter.

80 Ptaszyk, "Biblioteka Publiczna", 166–68.
81 The characteristic qualities of these shelf marks are discussed in Skrzyniarz, "Księgozbiór historyczny", 76.

PART II
THE MADRIGAL IN THE LOW COUNTRIES

IV PIERRE PHALÈSE THE YOUNGER AND THE MADRIGAL: THE THRUST OF HIS STRATEGY (1583–93)

HENRI VANHULST

Although Italian secular vocal music only began to be printed in Antwerp in the last two decades of the sixteenth century, the first traces of music by Italian composers in the Low Countries are found in the publications of Pierre Phalèse the Elder (c. 1510–c. 1576), albeit of works for lute. He was active in Leuven as a bookseller and occasional publisher starting in 1541.[1] Four years later, he began publishing polyphonic music, and his list of publications was undoubtedly original: in contrast to Tielman Susato in Antwerp and music publishers outside of the Low Countries, who focused predominantly if not exclusively on vocal repertoire, he initially limited himself to instrumental repertoire. He had five books of lute music printed by several fellow Leuven residents, although he apparently owned the typographical material that was used in each case.[2] Even more important than the international nature of the publications are the names of the lutenists listed on some of the title pages: Francesco da Milano and Pietro Paolo Borrono on the fourth book in 1546, Pietro

1 Vanhulst, *Catalogue*.

2 RISM 1545[21] (*Des chansons… livre premier*; revised reprints: 1547[19], 1547[20], and 1549[38]), 1546[20] and 1546[21] (*Des chansons… livre deuxième*), 1546[28] (*Carminum… liber IIII*), 1547[23], 1547[24], and T 380–81 (*Des chansons… livre troixiesme…*). The fifth book, *Des chansons… livre cinquiesme*, is missing in RISM (copy PL-Kj). See Vanhulst, *Catalogue*, Nos. 1–7. Facsimile edition: Vanhulst (ed.), *Des chansons reduictz en tabulature* and Vanhulst (ed.), *Des chansons gaillardes paduanes et motetz réduitz en tabulature*.

Teghi on the third book in 1547, and again da Milano—along with Antonio Rota and Giovanni Maria da Crema—on the fifth book in the same year. Phalèse found it useful to mention these Italians, not only because they were responsible for a substantial portion of the content, as composers of fantasias and dances or as arrangers of vocal compositions, but no doubt also because their names carried a certain resonance. However, some of these publications did not have as much success as expected, and in 1573 the publisher had so many copies of the third and fourth books left that he decided to reprint the first and last gatherings of these to replace the original ones and thus to create the illusion of a "new" edition.[3] It goes without saying that the works of most Italian lutenists were first published in Venice, although this does not seem to have been the case for Teghi. Since Phalèse started working as a publisher only in 1545, he may have been responsible not only for the choice of Venetian lute books, but also for the conversion of Italian tablature—with numbers and the highest string indicated at the bottom—into French tablature—with letters and the highest string at the top. His interest in Italian lute music appears to be a constant over the course of his career: in 1564, he published a volume of dances for three lutes by Giovanni Pacolini (Pacoloni),[4] for which Fredericus Viaera wrote a fourth part for cittern.[5] Little is known about Viaera other than that he was from Friesland; it remains an open question whether he himself converted the Italian lute tablature into the French, but there are in any case numerous errors in the edition. Another one of the Italian lutenists mentioned is Raphael Viola, but this musician is completely unknown, and his *Carminum pro testudinis liber* from 1575 has not been preserved.[6]

Vocal settings of Italian texts are mostly absent from the Leuven publications. Before 1560, Phalèse only published works by local composers, and while he subsequently extended his publications to include composers from the Low Countries working elsewhere, his secular repertoire was largely limited to the French chanson. In 1561, for example, he reprinted the motets from Adriaen Willaert's *Musica nova*,[7] but not

3 RISM 1573^{23}, 1573^{26}, and T 382. Vanhulst, *Catalogue*, Nos. 167–68.
4 RISM P 42.
5 RISM 1564^{21}.
6 Göhler, *Verzeichnis*, part 1, No. 992.
7 RISM W 1128.

the madrigals from the same volume (published two years earlier by Antonio Gardano).[8] From 1560 onwards, the Leuven vocal repertoire slowly began to broaden, thanks to Orlando di Lasso, whose chanson collections occasionally included a madrigal, sometimes by a different composer. Jean de Castro's *Chansons et madrigales* from 1570 was certainly a landmark, not only because the title page mentioned both genres, but also and especially because the majority of the compositions have an Italian text.[9]

Pierre Phalèse the Younger (c. 1540–1629) moved the family business to Antwerp and resumed music publishing activities there in 1582, continuing up until the year of his death. We know little about his musical aptitude, except that in the dedication of Leonardus Nervius's 1623 *Cantiones sacrae… octo vocum*, he wrote that around 1560 he says "avoir servy et enseigné l'art de toucher les Instrumens" ("served and taught the art of playing instruments") to Charles de Croÿ.[10] There is no doubt that he knew Italian: he clearly paid more attention to secular than to sacred music, and this secular repertoire was almost entirely devoted to the madrigal and related genres.[11] The music published in Antwerp was almost entirely opposed to that published in Leuven; Lasso and Castro are the only composers whose music is found in both. It is therefore not surprising that the first publication in 1582 was Lasso's *Libro de villanelle, moresche et altri canzoni*.[12] This edition is nevertheless an exception among the Antwerp publications for another reason: Lasso was the only composer of the period who was able to decide for himself who published his works.[13] He chose Le Roy & Ballard in Paris to publish his *Libro de villanelle*,[14] and he entrusted Phalèse with a completely identical reprint. For Phalèse, however, in the realm of secular music, Lasso remained mainly a composer of chansons, as can be seen in the 1592 *Fleur des chansons*, in which the publisher brought together a wide selection of Lasso's compositions on almost exclusively French poems.[15] Phalèse

8 RISM W 1126.
9 RISM C 1469.
10 *Antwerpse muziekdrukken*, 78.
11 See Forney, "Antwerp's Role" and Hoekstra, "The Reception and Cultivation" for an overview, and Lewis Hammond, "Selling the Madrigal" concerning the anthologies of 1583–91.
12 RISM L 941.
13 See Vanhulst, "Lassus et ses éditeurs".
14 RISM L 930.
15 RISM 1592[9] and L/LL 1002.

had printed the *Libro de villanelle* not because he wanted to, but because Lasso wanted it printed.

Phalèse's new approach was no longer to market mainly original works, but to print music already published in Venice or, exceptionally, in another Italian city. It is extremely doubtful that this was done with the permission of the original publisher, in which case Phalèse's project seems reprehensible by contemporary standards. We should not forget, however, that in his time, any ordinance was valid only within the territory over which the legislator had authority, so it was impossible for publishers to protect themselves against those reprinting their material in other territories. On the other hand, Phalèse's plan indicates that Italian prints were undoubtedly quite hard to find in the Low Countries—and perhaps also in the surrounding areas—and that in 1582 he had already obtained a large collection of Venetian music editions. No one knows how and where he had obtained them, but we will see that his collection was constantly growing. The anthologies compiled by himself or by local composers are the most important part of Phalèse's production during the first decade of his activity in Antwerp, and they will therefore be discussed first.

IV.1 THE ANTHOLOGIES COMPILED BY OR FOR PHALÈSE

Musica divina (1583)

Phalèse himself was responsible for the contents of his first collection of "excellenti madrigali": the *Musica divina di XIX autori illustri* of 1583.[16] Was he trying to give the impression that he was the composer of the first piece, *Fra l'altre virtu*, which appears without attribution and is missing from the table of contents, but was undoubtedly composed for the collection? After all, it celebrates the "gioiliere" ("jeweller") Giovanni Battista di Bartolamei, to whom he dedicated the volume. The first reprint attributes the work to Andreas Pevernage (1542/43–91),[17] which proves that this composer had collaborated on the project from the beginning. That Phalèse opted for Pevernage is remarkable, as neither he nor his father had previously published his music. Pevernage's *Cantiones aliquot sacrae*, a collection of motets supplemented by "elogia nonnulla" ("some

16 RISM 1583[15].
17 RISM 1588[16].

hymns of praise"), was published by Jean Bogard in Douai in 1578,[18] and between 1589 and 1592 Plantin published four editions of his chansons.[19] The collaboration with Phalèse thus seems rather coincidental and may be explained by the fact that Pevernage was struggling professionally in 1583 as a result of the conflicts between Catholics and Protestants.[20]

The identification of the works designated as "incerto" ("uncertain") brings the number of composers to twenty-seven. It is surprising that Phalèse did not know the author of Luca Marenzio's *Liquide perle*—the 1588 reprint rectifies this—and that he attributed Jacques Arcadelt's *Da bei rami* and Sessa d'Aranda's *Quando da gl'occhi* to Philippe de Monte. *Musica divina* includes a total of fifty-seven works; Phalèse counted one more because he considered Giovanni Pierluigi da Palestrina's *Ogni loco* and its "seconda parte", *Poscia*, to be two separate pieces. *Io mi son* by Domenico Ferrabosco, *Con lei fuss'io*, here attributed to Jacques du Pont, and *Gionto m'ha amor* by Giovanni Domenico da Nola, are the only compositions that had previously been published in Leuven, specifically in the *Livre de meslanges* of 1575 compiled by Jean de Castro; they must already have achieved lasting success.[21]

Just under a third of the repertoire comes from composers of local origin working outside the Low Countries: Monte, of whom Phalèse the Elder had published almost exclusively chansons, is here the author of seven works, of which *Alma ben nata* was probably not published previously. The same number of works were composed by Giovanni de Macque, perhaps not coincidentally a pupil of Monte.[22] All of these works are from his *Madrigali* of 1579; Phalèse sometimes even retained the original order of the compositions. Although his name appeared previously in editions from Leuven, Cipriano de Rore received much less attention here, as is also the case for Giaches de Wert: Rore's *Anchor che col partire* and Wert's *Cara la vita mia* were not recent compositions, but enjoyed sustained success. Phalèse's choice focused more on the repertoire of the younger generation, published during the previous two decades. Can we

18 RISM P 1669. Concerning the activities of the three generations of the Bogard family, see Persoons, "Johannes I Bogardus" and Vanhulst, "The Music".
19 RISM P/PP 1670–73. See Stellfeld, *Bibliographie*, 109–36, for a description of its contents and details about its sale.
20 Bouckaert, "Andreas Pevernage", 167–68.
21 RISM 1575[4].
22 See Deutsch, "'Per l'harmonia'".

therefore say that he wanted to "rejuvenate" Jacques Arcadelt's *Da bei rami*, which dates from 1542—the oldest work in the volume—by attributing it to Monte? That Lasso was mentioned only twice is not surprising, as his name is usually associated with "Einzeldrucke"—editions featuring works by a single composer—and other repertoire. That *Musica divina* actually begins with his as yet unpublished *Poi che'l mio largo pianto* is a clear indication of contact between Phalèse and the composer. In the collection, one also finds a six-voice setting by Monte on the same poem by Petrarch, albeit with variants.

Noé Faignient, who had died in Antwerp around 1578, is the only local musician whose works were included in *Musica divina*. This proves how little the Italian genres had interested composers active in the Low Countries by then. Madrigals by Faignient had previously been included in a 1568 collection of various secular works and motets, published in Antwerp by the widow of Jan Laet,[23] and Phalèse the Elder had published several of his chansons and Flemish songs.[24] Together with *Par mi veder la bella*, a madrigal from 1568, *Chi per voi* appeared for the first time in *Musica divina*, which indicates that Phalèse had direct contact with the composer's widow.

Otherwise, the contents of the anthology were drawn entirely from Italian editions.[25] Six of the seven pieces by Giovanni Ferretti belong to the genre of the "canzona"; Phalèse may have suspected buyers would find this genre more approachable than the more ambitious madrigal. Palestrina is represented with four madrigals, though his name is missing from three of them; interestingly, they were taken from four separate sources. Alessandro Striggio received the same attention as Palestrina, and one composition by each of them can be found in the same anthology from 1566. The three madrigals by Giovanni Maria Nanino were taken from two editions, one of which also includes a composition by Andrea Gabrieli. Concerning the two "canzoni alla napolitana" by Girolamo Conversi, it is noteworthy that *Musica divina* preserves only the second part of his *Alma guidott'amar*, *Ma se tempo*. Stefano Felis received the same attention as Conversi, though one of his madrigals is in three

23 RISM F/FF 61.
24 Vanhulst, *Catalogue*, Nos. 137 and 173–74.
25 Our research is based on Bernstein, *Music Printing*, Lewis, *Antonio Gardano*, Lincoln, *The Italian Madrigal*, Nuovo Vogel, Vogel and Einstein, *Bibliothek*, RISM, Zappalà (ed.), *Indice dei compositori* and RePIM. The concordances have been systematically verified.

movements. In addition, Phalèse's anthology includes one composition each by Gasparo Pratoneri, Giovanni Leonardo Primavera, Sessa d'Aranda, Girolamo Vespa, and Pietro Vinci. These rather older works suggest a somewhat historically-oriented approach in *Musica divina*. On the other hand, Marenzio's *Liquide perle* and Monte's *Tempr' homai*, whose first editions date from the autumn of 1580, are more recent compositions. Finally, one wonders how Phalèse obtained Fabrizio Dentice's as yet unpublished *Amor che deggio*. Outside of *Musica divina*, this work only exists in a version for solo voice and lute, copied by Cosimo Bottegari in a manuscript known today under his name.[26] The madrigal may have come from a lost Italian edition, or it is equally possible that a handwritten copy was sent from Parma, where Dentice was employed by the Farnese family, to the Brussels-based court of Alessandro Farnese, governor of the Netherlands. In the case of the latter, however, the attribution "d'Incerto" ("uncertain") in *Musica divina* is difficult to explain.

Table 1 lists the Italian sources that Phalèse may have used for his anthology. Obviously, if the same composition was published several times previously and by different publishers, the concordances refer to the collection in general and not necessarily to a specific edition. My intention is not to mention all existing concordances, but only those with which a relationship to *Musica divina* seems likely. The chance is all the greater if several pieces are found in the same edition, especially if Phalèse respected their order in the source, repeated typesetting errors, or even copied the title page, as is suggested by the similarity between *Musica divina di XIX autori illustri* and Angelo Gardano's 1576 *Musica di XIII autori illustri* (see Table 1, № 27). For publications that were reprinted, one might suspect that Phalèse used the most recent ones, which would correspond to the period in which he was active as a publisher, starting in 1577 in Leuven. The source descriptions systematically follow RISM; the pieces are given following the names and incipits in the Antwerp edition, without correcting any errors. This gives an idea of the problems faced by typographers who did not know Italian when typesetting Italian texts. The "Einzeldrucke" are arranged alphabetically and the others chronologically.

26 I-MOe, C 311, fol. 28^{v}.

TABLE 1. Concordances in *Musica divina* with Italian editions. The city is given only for the editions not published in Venice

	SOURCE	CONCORDANCES
1	Girolamo Conversi, *Primo libro de canzoni… a cinque* (G. Scotto, 1572–80; RISM C/CC 3545–48)	*Ma se tempo gia mai* *Sola, soletta i me ne*
2	Stefano Felis, *Primo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1579; RISM F 211, 1579[5])	*Di faville d'amor* *Non so s'Amor / Anzi no ch'ombr'e /* *Cessi pur l'ombr'e*
3	Giovanni Ferretti, *Canzone alla napolitana a cinque* (G. Scotto, 1567–82; RISM F/FF 512–17)	*Come poss'io morir* *Donna crudel, tu m'hai* *Sei tanto gratiosa*
4	—, *Primo libro delle canzone alla napolitana a sei* (G. Scotto, 1573–81; RISM F 531–33)	*Corrette tutti quanti*
5	—, *Secondo libro delle canzone a sei* (heir of G. Scotto, 1575–81; RISM F 534–35)	*Ecco ch'io lass'il core* *Su, su, su, non piu*
6	Giovanni de Macque, *Madrigali a quattro… sei* (Angelo Gardano, 1579; RISM M 86)	*Amor, e'l ver, fu meco* *Di coralli e di perle* *Fra belle ninfe, in* *Il vago e lieto aspetto* *Moriro di dolor prima* *Non al suo' amante* *Sedendo in su l'arena*
7	Giovanni Piero Manenti, *Madrigali… a sei* (sons of Antonio Gardano, 1574; RISM M 328)	*Se pensand'al partir*
8	Luca Marenzio, *Primo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1580–82; RISM M 530–31)	*Liquide perle amor*
9	Philippe de Monte, *Primo libro de' madrigali a sei* (C. Merulo, 1569 / G. Scotto, 1570–82; RISM M/MM 3339–42)	*La dolce vista a me* *Leggiadre nimfe e / Il dolc'e desiato* *Poi ch'el mio largo pianto*
10	—, *Terzo libro delli madrigali a cinque* (G. Scotto, 1570–81; RISM M/MM 3350–54)	*Ahi chi mi romp'il / Di ch'ella mossa* *Anima dove vai*
11	—, *Terzo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1576; RISM M 3364)	*Amorosi pensieri, lagrim'amare*
12	—, *Quarto libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1580; RISM M/MM 3368)	*Tempr' homai l'ira*
13	Giovanni Maria Nanino, *Primo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1579; RISM N 26)	*Erano i capei d'or / Non era l'andar* *Morir non puo'el core*

14	Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Primo libro de madrigali a quatro* (Rome: V. & L. Dorico, 1555 / Venice: C. Merulo, 1568–74; RISM P 752–54)	*Gia fu chi m'hebbe cara*
15	Sessa d'Aranda, *Primo libro de madrigali a quatro* (sons of Antonio Gardano, 1571; RISM S 2842, 1571[12])	*Quando da gli occhi del divin* (attr. Monte)
16	Alessandro Striggio, *Secondo libro de madrigali a sei* (G. Scotto, 1571–82; RISM S 6967–70)	*Alla mia dolce e vaga* *Non rumor di tamburi* *Partirò dunque e per che*
17	Girolamo Vespa, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1576; V 1319)	*Ditemi, o diva mia, non*
18	Pietro Vinci, *Terzo libro de madrigali a cinque* (G. Scotto, 1571–79; RISM V 1675–76)	*Sappi, signor, che Lidia son io*
19	Giaches de Wert, *Primo libro de madrigali a cinque* (G. Scotto, 1558–61; RISM W 855–56)	*Cara la vita mia* / *Poi che con gl'occhi*
20	Perissone Cambio, *Primo libro de madrigali a quatro* (Antonio Gardano, 1547–82; RISM 1547[14], R/RR 2511). Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 1, 561, for a more complete list	Cypriano de Rore, *Anchor che col partire*
21	*Primo libro d'i madrigali di diversi… quatuor* (Antonio Gardano, 1542; RISM 1542[17]. Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 1, 353–57 for the reprints	Filippo de Monte [= Arcadelt], *Da bei rami scendea* [Domenico] Ferabosco, *Io mi son*
22	*Secondo libro delle muse a cinque* (Antonio Gardano, 1559 / G. Scotto, 1561; RISM 1559[16], 1561[9])	[Palestrina], *Ogni loco mi porge* / *Poscia che per*
23	*Terzo libro delle muse a quattro* (Rome: A. Barré, 1562 / Venice: F. Rampazetto, 1563; RISM 1562[7], 1563[9])	[Palestrina], *Qual piu crudel martire*
24	*Il desiderio, secondo libro… a cinque* (G. Scotto, 1566; RISM 1566[3])	Giannetto Palestina, *Festiva' i colli* / *Cosi le chiome* Alessandro Striggio, *Chi fara fed'al cielo*
25	*Primo libro… a quattro… il desiderio* (G. Scotto, 1566; RISM 1566[2])	[Gasparo Pratoneri, *or* Spirito da Reggio], *Dolce contrade, o chiusi* [Giovanni Leonardo Primavera], *Amor, quando m'invia*
26	*Secondo libro delle fiamme… a cinque et sei* (G. Scotto, 1567–70; RISM 1567[13], 1570[14])	Gio. Ferretti, *Questa fera gentil*
27	*Musica di XIII autori… cinque* (Angelo Gardano, 1576; RISM 1576[5])	Andrea Gabrieli, *Caro dolce ben mio* Gi. Maria Nanino, *Scoprirò l'ardor mio* / *Se voi set'il mio*
28	*Corona di madrigali a sei* (heir of G. Scotto, 1579; RISM 1579[2])	Orlando Lasso, *Di pensier in pensier*

Harmonia celeste (1583)

The second anthology, *Harmonia celeste*, was compiled by Pevernage. In the dedication of his "scielta di migliori madrigali" ("choice of the best madrigals") from 22 October 1583, he addressed Cesare Homodei, an Antwerp-based merchant from Milan, whose admiration for "quel' bel volume che Pietro Phalesio messe ultimamente in luce" ("this beautiful book recently published by Petrus Phalèse") was known to Pevernage. We thus know that he explicitly took *Musica divina* as his model. Plantin stocked the two editions in June and November, respectively, at the price of 1 fl, the same price which is later given to the two subsequent anthologies.[27] As these editions contain six partbooks with a total of 184 folios, the price is normal for a Phalèse edition; his editions with fewer partbooks and of a smaller size cost about half as much. A comparison with the price charged by Plantin for his own music editions makes no sense, as they were marketed as luxury products. Moreover, the size of the print run also played a role, but in the case of Phalèse's editions we have no information about this.

Pevernage claimed that he was bringing together mainly compositions by Homodei's favourite composers. It is unclear whether Pevernage himself belonged to that group, but he was the composer of five madrigals which had not yet been published. Of them, *Cesar gentil / Sequita dunque* and *Quando la voce / Con humil atto* are notably bombastic celebrations of Homodei; the others are *Dolce mio foco*, *Il dolce sonno*, and *Misera que faro*. But the genre nevertheless remained an exception for the composer, whose œuvre, as mentioned, continued to favour the chanson.

Although Pevernage included music by fifteen new composers in his anthology, there is nevertheless a striking resemblance to *Musica divina*. Besides Pevernage himself, Faignient was again the only local figure whose music was included; his two compositions, *Basciami* and *Questi ch'inditio*, were previously unpublished. Lasso, Macque, Monte, and Wert remain the main representatives of local musicians working outside the Low Countries, but their compositions were not always taken from the same sources as in *Musica divina*. For the choirmaster of the

27 B-Amp, Archief 61, fols. 78^{r} and 143^{r}. The information about Plantin's sales are taken from the unpublished inventory prepared by Saskia Willaert and Katrien Derde as part of the inter-university project, "Jean de Castro: Opera omnia", led by Ignace Bossuyt (KU Leuven) and Henri Vanhulst (Université libre de Bruxelles).

duke of Bavaria, *S'io esca* did come from one of the same sources. It is impossible to determine whether Lasso's *Per pianto* came from an Italian source or from his so-called "opus I", a 1555 edition by Tielman Susato.[28] Since Pevernage quoted the Italianised version of the composer's (for once) full name, the madrigal is nevertheless included in Table 2. On the other hand, Lasso's *Appariran per me* was previously printed in Jean de Castro's *Livre de meslanges*, published in Leuven.[29] Monte's *Per divina bellezza* had also already been published by Phalèse the Elder,[30] while his *Io son si vago* was previously unpublished. Monte occupied as central a role in *Harmonia celeste* as he did in *Musica divina*, but Macque here received much less attention, and Wert was again represented by a single composition. Among the nine Italians present in both anthologies, Pevernage used the same sources as Phalèse for the works by Conversi and Vespa. This is also the case for *Ahi chi mi* and *Al vostro dolce* by Felis, while his two other works—most recently *Da l'Arcadia*—were published in Italy in 1582 or 1583. Since all the compositions by Ferretti, Gabrieli, Marenzio, Nanino, and Palestrina are also found in editions from the same period, *Harmonia celeste* has a more contemporary feel than the earlier anthology. The presence of the explicitly erotically charged *Tirsi morir volea* is quite surprising in an edition by Phalèse.[31] The fact that this madrigal appears in all the reprints confirms the suspicion that the censors were primarily on the lookout for texts that contradicted Catholic doctrine. Otherwise, Thomas Crecquillon's chanson *Ung gay bergier*, with its clear sexual allusion, would not have been found in the twenty-six editions of the *Septiesme livre des chansons*, first published by Phalèse the Elder in 1560; indeed, several of the reprints from after 1601 claim on the title page to be "convenables à la jeunesse" ("suitable for youth").[32] Also noteworthy is the thematic contrast Pevernage created by placing Ferretti's *Nasce la pena* after Striggio's *Nasce la gioia*.

The fourteen composers whose music featured in *Harmonia celeste* but not in *Musica divina* were perhaps meant to give the later print its own, unique character. Possibly they were just included to make it look different on the surface, as they provide only fifteen of the fifty-three

28 RISM 1555[19], 1555[29], 1560[4], and L 755–56 and 765. See Forney, "Orlando".
29 RISM 1575[4].
30 RISM 1570[6].
31 See Macy, "Speaking of Sex", 15–21.
32 Vanhulst, "Un succès de l'édition musicale".

pieces. It is highly unlikely that Alfonso Ferrabosco's *Tu dolce anima*, Paolo Quagliati's *Quando del mio bel sol* by, and Giovanni Francesco Violanta's *O saette d'amor* had not previously been published in Italy. The sources containing music by Ippolito Baccusi, Alessandro Bevilacqua, Giovanni Giacomo Gastoldi, Marc'Antonio Ingegneri (present with two madrigals in *Harmonia celeste*), Tiburzio Massaino, Giovanni Battista Mosto, Antonio Pace, Benedetto Pallavicino, Marc'Antonio Pordenon, Ippolito Sabino, and Annibale Stabile were all recent. The oldest is Pace's *Secondo libro de madrigali*, which had been published in 1575 by Giuseppe Guglielmo, a lesser-known figure among the Venetian publishers, which is perhaps why this work did not quickly enjoy wide distribution.

TABLE 2. Concordances in *Harmonia celeste* with Italian sources. The city is given only for the editions not published in Venice

	SOURCE	CONCORDANCES
1	Ippolito Baccusi, *Madrigali… libro terzo a sei* (Angelo Gardano, 1579; RISM B 39)	*Poi chel mio largo pianto*
2	G. Conversi (= *Musica divina*, No. 1)	*Io vò gridando come* *Quando mi miri con*
3	S. Felis (= *Musica divina*, No. 3)	*Ahi chi mi romp'il / Di ch'ella mossa* *Al vostre dolce azuro*
4	—, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1583; not in RISM)	*Da l'Arcadia feconda / Questo pastor prudente / Tirsi al pastor*
5	G. Ferretti, *Secondo* (= *Musica divina*, No. 6)	*Nasce la gioia mia*
6	Andrea Gabrieli, *Secondo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1580; RISM G/GG 72)	*Dolcissimo ben mio, speme*
7	Giovanni Giacomo Gastoldi, *Canzoni a cinque… libro primo* (Angelo Gardano, 1581; RISM G 546)	*Miracol'in natura, voglio*
8	Marc'Antonio Ingegneri, *Primo libro de madrigali a quatro* (Angelo Gardano, 1578; RISM I 51)	*Non mi tolgl'il ben mio* *Spess'in parte dal ciel*
9	Orlando di Lasso, *Primo libro de madrigali* (Antonio Gardano, 1560; RISM 1560/17[17]. Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 3, 93 for the other Italian editions	*Per pianto la mia carne*
10	Giovanni de Macque (= *Musica divina*, No. 7)	*Dal suo volto scendea*

11	—, *Secondo libro de madrigaletti et napolitane a sei* (Angelo Gardano, 1582; RISM M 88)	*Amor io sent'un respirar* *Tre gratiosi amanti*
12	Luca Marenzio (= *Musica divina*, No. 9)	*Che fa hoggi il mio sole* *Tirsi morir volea / Frenò Tirsi il desio / Cosi moriro*
13	—, *Primo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1581; RISM M/MM 500)	*Qual vive salamandra*
14	—, *Terzo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1582; RISM M/MM 546)	*Madonna, poi ch'uccider*
15	Paolo Masnelli, *Madregali… libro primo a quattro* (Angelo Gardano, 1582; RISM M 1253, 1582[11])	Paolo Masnelli [= Alessandro Bevilacqua], *Non puo, dolce mia vita*
16	Philippe de Monte, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Antonio Gardano, 1567 / G. Scotto, 1570–80; RISM M 3333–36)	*Che fai, alma / T'alhor tace la lingua*
17	—, *Secondo libro delli madrigali a sei* (G. Scotto, 1569–82; RISM M/MM 3344–47)	*Ch'io scriva di costei* *Correte, fiumi, a le vostre / Cosa non vada* *I begl'occhi und'io / Questi son que*
18	—, *Madrigali… a cinque… libro quinto* (sons of Gardano, 1574; RISM M 3358)	*Veramente in amore si prova*
19	Antonio Pace, *Secondo libro de madrigali a sei* (G. Guglielmo, 1575; RISM P/PP 2)	*Mi parto, vita mia*
20	Benedetto Pallavicino, *Primo libro de madrigali a quattro* (Angelo Gardano, 1582; RISM P 772)	*Quando benigna stella*
21	Marc'Antonio Pordenon, *Primo libro de madrigali a quattro* (Angelo Gardano, 1580; RISM P 5106)	*Donna, la bella mano* *Si grand'e il mio gioire*
22	Ippolito Sabino, *Terzo libro de madrigali a cinque et a sei* (Angelo Gardano, 1582; RISM S 48)	*Facciansi lieti quanti / Hor vi torna*
23	Alessandro Striggio, *Primo libro de madregali a sei* (Antonio Gardano, 1560–79 / G. Scotto, 1561–78 / F. Rampazetto, 1566; RISM S/SS 6950–56, 1560[22], 1565[19], 1566[19–20], 1569[34], 1578[23])	*Nasce la pena mia*
24	G. Vespa (= *Musica divina*, No. 18)	*Madonna, se volete*
25	*Musica di XIII autori* (= *Musica divina*, No. 28)	Giaches de Wert, *D'un si bel foc' e d'un / Scorgo tant'alto*

26	*Corona* (= *Musica divina*, No. 29)	Orlando, *S'io esca vivo* Gio. Battista Mosto, *Se voi set'il mio*
27	*Trionfo di musica… a sei… libro primo* (heir of G. Scotto, 1579; RISM 1579[3])	Tiburtio Massaino, *Ne mai piu vag'in ciel / Piaccia a l'eterno*
28	Giovanni Maria Nanino and Annibale Stabile, *Madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1581; RISM N 29, S 4198, 1581[10])	Gio. Maria Nanino, *Amor deh dimmi* Annibal Stabile, *D'amor le ricche gemme*
29	Pomponio Nenna, *Primo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1582; RISM N 382, 1582[12])	Stefano Felis, *Sonno, scendesti in terra / Tu la ritorni*
30	*Dolci affetti… a cinque* (heir of G. Scotto; RISM 1582[4])	Giannetto Palestrino, *O bella ninfa mia*

Symphonia angelica (1585)

In 1585, Phalèse published a third anthology: *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici*. The compiler was Hubert Waelrant (1516–95), whose compositions had already been published in Leuven. Moreover, as early as 1558 he had published a collection of his madrigals and chansons with a bilingual title page and a dedication in Italian with Jan Laet, a publisher in Antwerp with whom he collaborated.[33] Waelrant was thus the first local composer to devote himself to the madrigal, leading some musicologists to suspect that he had received his training in Italy,[34] especially since Girolamo Scotto had published his *Canzon napolitane* in Venice in 1565.[35] Waelrant's madrigal *Quand'io penso al martire* was also included in the 1561 edition of Philippe Verdelot's six-voice *Madregali*.[36] More importantly, he did not dedicate his anthology to an Italian but rather to a native of Antwerp, Cornelis Pruynen, one of the richest local merchants, a city alderman,[37] and a noted patron to whom Waelrant also dedicated his *Sacrarum cantionum… liber sextus*, published by Laet in 1558.[38] Italian music thus seems to have become well established in the Low Countries, gradually replacing the chanson as the most important secular genre. However, this evolution is not yet

33 RISM W 1. See Weaver, *A Descriptive Bibliographic Catalog*, 81–87.
34 Weaver, *Waelrant and Laet*, 45.
35 RISM W 2.
36 RISM 1561[16].
37 Ghijs, "Pruynen, Cornelis", 670–71.
38 RISM WW 1a.

noticeable in *Symphonia angelica*, for which the input of local composers was minimal. Waelrant included five of his own compositions. The four- and six-voice versions of his *Vorria morire* have been well known in Belgium since the nineteenth century, when Robert Van Maldeghem adapted it in his *Trésor musical* as *Vaarwel mijn broeder*, to be sung by generations of schoolchildren.[39] Besides *Mi voglio fare* and *Quanto debb'allegrarse*, Waelrant was also the composer of *Tra romor di tamburi*, a long madrigal in honour of Pruynen. The latter may have prompted Waelrant to also include *Donna bella* and *Un ape esser* by Cornelis Verdonck in the volume. After all, Verdonck was in Pruynen's service until his departure for Philip II's court in Madrid. It is noteworthy that Waelrant included nothing by Séverin Cornet, who died in 1582; indeed, Cornet's compositions were not included in any of Phalèse's anthologies. Cornet, who spent his youth in Italy, left behind a collection of *Canzoni napolitane*, published by Laet in 1563,[40] and a collection of *Madrigali*, printed by Plantin in 1581, supplemented by a composition by Verdonck, "discepolo dell'Autore" ("a pupil of the author").[41] The latter edition was dedicated to Gerardus de Craenmeester, an Antwerp native who, according to Cornet, could speak Italian as well as his mother tongue ("per haver lei la lingua Italiana non meno propria e famigliare che la sua materna") ("the Italian language is no less personal and common to him than his mother tongue"). This is an interesting indication about the spread of the language among Antwerp citizens.

Waelrant paid little attention to local composers working outside the Low Countries. He limited himself to a single composition each by Monte and Wert, a recent one for the former and an older one for the latter. He included as many pieces by Macque as did Pevernage, though he took his compositions from three different editions from the years 1581–82. Waelrant was also the first to include a composition by the Mechelen-born Rinaldo del Mel, whose career had until that point taken place entirely in the south. His *Tirrhena mia*, on a poem by Sannazaro, was first published just in 1584, making it the most recent piece to have been borrowed. Jan Nasco, the composer of the opening piece, should also be mentioned here, although it is not certain that Waelrant knew

39 Van Maldeghem (ed.), *Trésor musical*, 8–9.
40 RISM C 3944.
41 RISM C 3947 and 1581[7].

anything about the composer, who was connected to the cathedral of Treviso and died there in 1561.

There is no information available on Michele Comis, and his *Gioia al mondo* appears to have been printed here first, though there may be a lost Italian edition. Waelrant followed Phalèse and Pevernage in selecting works by Conversi, Ferretti, Gabrieli—with the remarkable misprint "Gloria" for "Clori a" in the Canto—and Marenzio for his anthology. As many as ten compositions were included by Ferretti, even more than in *Musica divina*, and all but one of them come from sources mentioned above in connection with *Harmonia celeste*. This is also the case for Conversi's canzona. Waelrant took the four madrigals by Gabrieli from the same source that Pevernage had used. Concerning the four madrigals by Marenzio, Waelrant used a similar variety of sources as had Pevernage, two of them new to Antwerp. Baccusi, Gastoldi, Ingegneri, and Nanino were already present in *Harmonia celeste*, and all but one of their compositions here came from the same editions. The exception, a work by Nanino, is the first strophe of the six-part *Mentre ti fui*, of which Waelrant includes only four parts. The second strophe is a composition by Giovanni Battista Moscaglia, who otherwise does not appear in any Antwerp music editions. The eleven remaining newcomers reflect Waelrant's desire for a balance between two generations, judging by the years their works were first published. With his five songs, Vincenzo Ruffo dominates the older group, which also includes Paolo Animuccia and Bartolomeo Spontone. Another older composer is Giovanni Contino, whose *Vivete lieti* was taken from *La eletta di tutta la musica*, published according to its title page in 1569 but arguably ten years older.[42] While Ippolito Sabino's madrigal was first published in 1579, the compositions of Orazio Angelini, Lelio Bertani, Giovanni Battista Locatello, Pomponio Nenna, Giovanni Piccioni, and Orazio Vecchi first appeared in 1583, mostly in anthologies. One of them, *Il lauro verde*, was printed in Ferrara with the text variant "Lucatelli" for Locatelli, a variant also found in *Symphonia angelica*.

42 Antolini (ed.), *Dizionario*, 704.

TABLE 3. Concordances in *Symphonia angelica* with Italian sources. The city is given only for the editions not published in Venice

	SOURCE	CONCORDANCES
1	Orazio Angelini, *Primo libro di madrigali a cinque* (heir of G. Scotto, 1583; RISM A 1213)	*Questa fera gentil* *Tra le chiome de l'or*
2	I. Baccusi (= *Harmonia celeste*, No. 1)	*Felice in braccia a la mia* *Il sol si part'ohime* *Io son bell'e delicata*
3	G. Conversi, *Primo* (= *Musica divina*, No. 1)	*Io canterò di quell'almo / Ben poss'Amor*
4	G. Ferretti, *Canzone* (= *Musica divina*, No. 4)	*Basciami vita mia* *Leggiadra giovinett'anima*
5	—, *Secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque* (G. Scotto, 1569–81; RISM F 518–22)	*Far potess'io vendetta*
6	—, *Primo* (= *Musica divina*, No. 5)	*Dolc'amoros'e leggiadrette* *Pascomi sol di pianto* *Quando mirai sta bella* *Un pastor chies'ad una* *Un tempo sospirava*
7	—, *Secondo* (= *Musica divina*, No. 6)	*Mirate che m'ha fatto* *Occhi non occhi ma*
8	A. Gabrieli, *Secondo* (= *Harmonia celeste*, No. 6)	*Cinto m'havea tra belle* *Gloria Damon dicea* *Come voi tu ch'io* *Sonno diletto e caro*
9	G. G. Gastoldi, *Canzoni* (= *Harmonia celeste*, No. 7)	*Un novo cacciator*
10	M. A. Ingegneri, *Primo* (= *Harmonia celeste*, No. 8)	*Chi vuol veder tutta / Vedra i biondi*
11	Giovanni de Macque, *Madrigaletti et napolitane* (Angelo Gardano, 1581; RISM M 87)	*Vorria saper da voi*
12	—, *Secondo* (= *Harmonia celeste*, No. 11)	*Bacciami, vita mia*
13	L. Marenzio, *Primo* (= *Musica divina*, No. 9)	*Madonna mia gentil, ringratio*
14	—, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1581; RISM M 539)	*Amor, poi che non vuole / Chi strinse mai*
15	—, *Terzo* (= *Harmonia celeste*, No. 14)	*Rose bianche e vermiglie*
16	Rinaldo del Mel, *Primo libro de madrigali a cinque* (heir of G. Scotto, 1584; RISM M 2200)	*Tirrhena mia, le matutine*

17	Philippe de Monte, *Decimo libro delli madrigali a cinque* (heir of G. Scotto, 1581; RISM M 3373)	*Occhi vaghi amorosi / Occhi leggiadri*
18	Giovanni Piccioni, *Terzo libro delle canzoni a cinque* (heir of G. Scotto, 1582; RISM P 2228, 1582[13])	*Duo begli occhi lucenti*
19	Vincenzo Ruffo, *Primo libro de madrigali cromatici a quatro* (Antonio Gardano, 1552–56; RISM R 3067–68)	*Ben mille nott'ho gia* *Cantan fra rami* *Fiere silvestre, che* *Sento dentr'al cor*
20	Ippolito Sabino, *Madrigali a sei… libro primo* (Angelo Gardano, 1579; RISM S 45)	*Tirsi in ira di Filli / Et secca, o gran*
21	Bartolomeo Spontone, *Primo libro di madrigali a quatro* (G. Scotto, 1558; RISM S 4169)	*Vieni, soave e dilettoso maggio*
22	*Madregali ariosi a quatro* (Antonio Gardano, 1557; RISM 1557[17]). Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 2, 370 for the reprints	Giovan Nasco, *Laura celeste che si / Et io che sempre*
23	*Madregali ariosi a quatro voci… libro secondo* (Antonio Gardano, 1560; RISM 1560[10])	Paolo Animuccia, *Tu mi ponesti* Vincentio Ruffo, *Prima che spunt'il* Giaches de Wert, *Chi salira per me*
24	*La eletta… corona… libro primo* (Z. J. di Zorzi, 1569; RISM 1569[20])	Giovan Contino, *Vivete lieti e se / Gloir e vita*
25	G. M. Nanino & A. Stabile, *Madrigali* (= *Harmonia celeste*, No. 28)	Gio. Maria Nanino, *Lasso ch'ogni angeletto*
26	*Dolci affetti* (= *Harmonia celeste*, No. 30)	Gio. de Macque, *Hor un laccio* (4ª p. Nanino, *Mentre*) Luca Marenzio, *Hor pien d'altro desio* (3ª p. Nanino, *Mentre*) Gio. Batista Moscaglia, *Mentre ti fui si cara* (2ª p. Nanino, *Mentre*) Gio. M. Nanino, *Mentre ti fui si grato*
27	Stefano Felis, *Quinto libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1583; not in RISM)	Pomponio Nenna, *Torna, amato mio*
28	*De floridi virtuosi… primo libro… a cinque* (G. Vincenti & R. Amadino, 1583; RISM 1583[11])	Lelio Bertani, *Ch'ami la vita mia* Orazio Vecchi, *Tra mille fiamme*
29	*Il lauro verde… sei* (Ferrara: V. Baldini, 1583; RISM 1583[10])	Gio. Battista Lucatello, *Gia primavera di vari*

Melodia olympica (1591)

After *Sinfonia angelica*, no anthologies were published for the next six years. In 1591, however, *Melodia olympica* came off the press. Again, the compiler was a composer: Peter Philips, an Englishman who had left his country for religious reasons, had worked in Rome for three years in the service of Cardinal Alessandro Farnese, and finally settled in Antwerp. He signed the dedication of his anthology there on 1 December 1590. It addresses Giulio Balbani, a member of an Antwerp-based family originally from Lucca, but it was undoubtedly a mere formality, as there are no compositions in *Melodia olympica* that pay him tribute.

More than his predecessors, Philips provided ample space for local composers, preferring to include their compositions at the front or back of the volume. He himself was the composer of only four works, the eight-voice dialogue, *Ditemi, o diva mia*, two compositions for four voices, *Amor sei bei rubini* and *Voi volete ch'io*, and the six-voice *Amor, che vuoi*. Pevernage composed the first piece, *O com'e gran martire*, and *Infinita belta ch'in voi*. Verdonck is represented with the four-voice *A che piu strali*, the five-voice *Fiammeggiavan due stelle*, and the six-voice *Tirsi son io*. The presence of Jan van Turnhout's *Vorria parlare e dire* suggests that there may have been a relationship to the already mentioned court of Alessandro Farnese in Brussels, where the composer had been choirmaster since 1588.[43] Orazio Bassani, better known as a viola da gamba player, also worked there for some time and had previously been employed by the Farnese family in Parma. Could he have composed *Poi che ne prieg'ancor*, which appears only in the Antwerp anthology, in Brussels? Three other unica are also problematic. *Amor io non potrei* and *Amor io sent'un respirar* have been attributed to "Guglielmo Blotagrio", an Italianization of Guilielmus Blootacker, about whose career nothing is known. The third, Dentice's *Ahi crudel*, poses the same problem as his *Amor che deggio* in *Musica divina*, as no older source is known.

There is little space given in this volume to composers from the Low Countries working in Italy. While the madrigal by Wert is more recent than his compositions in the earlier Antwerp anthologies, that of Macque can be found in a source already used by Phalèse. There are analogous similarities as far as Italian composers are concerned: Philips

43 See Thieffry, "Jean de Turnhout" for a fairly complete biography of the composer.

drew from the same edition as did Pevernage and Waelrant for the two compositions by Gastoldi and Striggio and for *Vestiva i colli* by Sabino. In the case of Marenzio, who had clearly enjoyed sustained interest since 1583, Philips chose compositions from sources already used in the previous anthologies as well as from more recent ones; this is also the case for Mosto and Nanino. *Melodia olympica* includes works by Baccusi, Moscaglia, and Palestrina that appeared in Venice at the earliest in 1585. The only exception is Palestrina's *Non son le vostri mani*, for which the Antwerp anthology seems to be the first edition. The composition by Bertani derives from a Venetian anthology slightly older than the source used by Waelrant.

Apart from Bartholomeo Le Roy—hidden behind the attribution "d'Incerto"—whose composition Philips had taken from a 1573 anthology, the works of Felice Anerio, Paolo Bellasio, Giulio Eremita, Ruggero Giovannelli, and Annibale Zoilo, all of whom were composers appearing for the first time in an Antwerp publication, came from sources published or republished in 1585 at the latest. Giovanni Croce is also a newcomer in this edition, even though his works here—though not in the reprints—are labelled "d'Incerto". Indeed, his *Tirsi morir volea*, on a poem by Guarini whose setting by Marenzio was included in Pevernage's volume, dates from 1590. Also new in the Antwerp context is the sestina *Sperar non si potea*, not only in terms of its length—six stanzas plus a "chiusa" ("finale") set to music by six different composers—but also because it sings of the Italian natural environment. Thanks to this multi-part work, Vincenzo Bell'haver, Baldissera Donato, and Claudio Merulo—who was called "Claudio di Correggio" in the 1579 source where Pevernage had already found a madrigal by Massaino—received a place in the anthology. Like Merulo, Gabrieli and Vecchi, who also collaborated on the sestina, were well-known to Phalèse's customers. It remains a mystery where Philips found the anonymous *Lumi miei cari*; by contrast, a catalogue of Angelo Gardano's publications suggests that there was an Italian edition of Francesco Farina's *Morirò cor mio*.[44]

44 Mischiati, *Indici*, I–163.

TABLE 4. Concordances in M*elodia olympica* with Italian sources. The city is given only for the editions not published in Venice

	SOURCE	CONCORDANCES
1	Felice Anerio, *Madrigali a cinque… secondo libro* (Rome: Alessandro Gardano, 1585; RISM A/AA 1084)	*Il giovenil mio core*
2	[Giovanni Croce], *Primo libro de madrigali a sei* (G. Vincenti, 1590; RISM C 4473)	*Tirsi morir volea* / *Frenò Tirs' il desio* / *La bella ninfa* / *Cosi moriro i fortunati*
3	Giulio Eremita, *Madrigali… libro primo a sei* (Ferrara: V. Baldini, 1584; RISM E 742)	*Arsi dal vostr'amor* *Poi ch'el mio largo pianto*
4	G. G. Gastoldi, *Canzoni* (= *Harmonia celeste*, No. 7)	*Caro, soave e desiato bene* / *Perche se troppo* *Clori, mia pastorella*
5	G. de Macque, *Madrigali* (= *Musica divina*, No. 7)	*Se d'altro mai non vivo*
6	L. Marenzio, *Primo* (= *Musica divina*, No. 9)	*Spuntavan gia per far* / *Quando'l mio vivo*
7	—, *Primo* (= *Harmonia celeste*, No. 13)	*Potro viver io piu*
8	—, *Secondo* (= *Symphonia angelica*, No. 13)	*Deggio dunque partire* / *Io partiro, ma il core* / *Ma voi caro ben mio*
9	—, *Madrigali a quatro… libro primo* (Rome: Alessandro Gardano, 1585 / Venice: R. Amadino, 1587 / G. Vincenti 1587; RISM M/MM 578–80)	*Non al suo amante*
10	—, *Quarto libro de madrigali a sei* (R. Amadino, 1587 / G. Vincenti, 1587; RISM M/MM 510–11)	*Ne fero sdegno mai* / *Talche dovunque vò*
11	Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Secondo libro de madrigali a quatro* (heir of G. Scotto, 1586; RISM P/PP 763)	*Mori quasi il mio core* *Veramente in amore mortal*
12	I. Sabino, *Terzo* (= *Harmonia celeste*, No. 22)	*Vestiva i colli* / *Cosi le chiome mie*
13	A. Striggio, *Primo* (= *Harmonia celeste*, No. 23)	*Anchor ch'io possa dire* *La ver l'aurora*
14	Giaches de Wert, *Settimo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1581; RISM W 884)	*Vaghi boschetti di soave*
15	*Primo libro de madrigali a cinque* (sons of Antonio Gardano, 1573; RISM 1573[16])	[Bartholomeo Le Roy], *Mille flate*

16	*Quarto libro delle muse a cinque* (sons of Antonio Gardano, 1574–82; RISM 1574[4], 1582[6])	Gio. Maria Nanino, *Quando fra bianche perle* / *Sentomi aprirsi* Annibale Zoilo, *Chi per voi non sospira*
17	*Corona* (= *Musica divina*, No. 28)	Gio. Battista Mosto, *Io mi son giovinetta*
18	*Trionfo di musica* (= *Harmonia celeste*, No. 27)	Vincenzo Bellhaver, *Sparve ogni nume* Baldissera Donati, *Tratto fuore* Andrea Gabrieli, *Sperar non si potea* Claudio da Correggio [Merulo], *Tra pure nevi* Tiburtio Massaino, *Poi disse hor* —, *Va musa inanz'a l'alba* Oratio Vecchi, *Italia bella, alta* —, *La mia candida ninfa*
19	*Floridi virtuosi* (= *Symphonia angelica*, No. 27)	Gio. Battista Mosto, *Dolci alpestre parole*
20	*Lauro verde* (= *Symphonia angelica*, No. 28)	Gio. Battista Moscaglia, *Del secco incolto lauro*
21	G. M. Nanino & A. Stabile, *Madrigali* (= *Harmonia celeste*, No. 28)	Gio. Maria Nanino, *Dolce fiammella mia* —, *Questa si bianca neve*
22	Giovanni Battista Moscaglia, *Secondo libro de madrigali a quattro* (G. Vincenti & R. Amadino, 1585; RISM 1585[29])	Paulo Bellasio, *Donna i begli occhi* Rugiero Giovanelli, *Ahi che farò, ben* Gio. Battista Moscaglia, *Si dolci son* —, *Solo e pensoso* Gio. Maria Nanino, *Legò questo mio core*
23	*L'amorosa caccia… a cinque* (Angelo Gardano, 1588; RISM 1588[14])	Hippolito Baccusi, *Questo è quel*

The four anthologies contain a total of 226 compositions, thus forming the point of departure for Phalèse's Italian repertoire. Comparing their contents leads us to several conclusions (see Table 5). Among the seventy-one attributed or identifiable composers, little attention is given to the few local composers who had published settings of Italian poems with other Antwerp publishers, as evidenced by the total absence of Cornet. More recent composers active in the Low Countries also remain in the background; it is strange that Waelrant and Philips are present only in the anthologies they compiled themselves. Pevernage, on the other hand, is found in three of the four anthologies, and his eight works comprise the largest local contribution to the repertoire. More space is given to local composers working outside of the Low Countries—mostly in Italy—which is especially noticeable in the 1583 anthologies. Macque and Monte received the most attention, with fourteen and sixteen

compositions, respectively. Lasso does not feature more than Verdonck; however, Phalèse had published single-author editions with his chansons and religious music. For a similar reason, there is only one madrigal by Mel (see *infra*). None of the four compilers forgot Wert, although they each included only one of his compositions. According to Hoekstra, his music is too difficult on every level when compared to the anthologies' other offerings.[45] But the pursuit of diversity might be a better explanation: is that not perhaps precisely why Wert is present in every anthology, even if only minimally?

As the title pages state, each volume focuses primarily on Italian composers. Many of them can only be found in one of the editions and are represented with only one composition. The list of composers with at least five works included is limited to ten names. Ferretti, the specialist of the "canzona alla napolitana", was the most valued composer, whose eighteen pieces ensured the variety of the volumes' contents. Marenzio received more attention over time, with one composition in *Musica divina*, four in the next two collections, and five in *Melodia olympica*. Gabrieli and Nanino are also present in all the anthologies. Ruffo, on the other hand, only aroused interest for Waelrant. Why Baccusi, Conversi, Felis, Palestrina, and Striggio received more attention than the other Italians is not clear and may have to do with the sources that were available in Antwerp at the time. Also notable is the presence in Philips's volume of some Italians active in the Low Countries or in (probably indirect) contact with the Brussels court. Although a more thorough study is necessary, the impression is that Phalèse put the copies of the editions he used successively at the disposal of Pevernage, Waelrant, and Philips, and that this collection of editions grew over the years, whether or not it was at the initiative of one of these composers.

45 See Hoekstra, "Wert's Reception".

TABLE 5. Summary of the repertoire in Phalèse's first four anthologies. The names in bold indicate the composers of previously unpublished works

	PHALESIUS (ED.), *MUSICA DIVINA* (1583)	PEVERNAGE (ED.), *HARMONIA CELESTE* (1583)	WAELRANT (ED.), *SYMPHONIA ANGELICA* (1585)	PHILIPS (ED.), *MELODIA OLYMPICA* (1591)	TOTAL
Anonymous				1	1
Anerio				1	1
Angelini			2		2
Animuccia			1		1
Arcadelt	1 (Monte)				1
Baccusi		1	3	1	5
Bassani				**1**	1
Bellasio				1	1
Bell'haver				1	1
Bertani			1	1	2
Bevilacqua		1			1
Blotagrio				**2**	2
Comis			**1**		1
Contino			1		1
Conversi	2	2	1		5
Croce				1	1
Dentice	1			**1**	2
Donato				1	1
Eremita				2	2
Faignient	1 + **1**	**2**			4
Farina				**1**	1
Felis	2	4			6
A. Ferrabosco		1			1
D. Ferrabosco	1				1
Ferretti	7	1	10		18
A. Gabrieli	1	1	4	1	7
Gastoldi		1	1	2	4
Giovannelli				1	1
Ingegneri		2	1		3
Lasso	**1** + 1	3			5
Le Roy				1	1

Locatello			1		1
Macque	7	3	3	1	14
Manenti	1				1
Marenzio	1	4	4	5	14
Massaino		1		2	3
Mel			1		1
Merulo				1	1
Monte	7 + **1**	6 + **1**	1		16
Moscaglia			1	3	4
Mosto		1		2	3
Nanino	3	1	2	4	10
Nasco			1		1
Nenna			1		1
Nola	1				1
Pace		1			1
Pallavicino		1			1
Palestrina	4	1		2+ **1**	8
Pevernage	**1**	**5**		**2**	8
Philips				**4**	4
Piccioni			1		1
Ponte (?)	1				1
Pordenon		2			2
Pratoneri [Spirito da Reggio]	1				1
Primavera	1				1
Quagliati		1			1
Rore	1				1
Ruffo			5		5
Sabino		1	1	1	3
Sessa d'Aranda	1 (Monte)				1
Spontone			1		1
Stabile		1			1
Striggio	4	1		2	7
Turnhout				**1**	1
Vecchi			1	12	3
Verdonck			**2**	**3**	5
Vespa	1	1			2

Vinci	1				1
Violanta		1			1
Waelrant			**5**		5
Wert	1	1	1	1	4
Zoilo				1	1
Total: 71+1	57	53	58	58	226

The success of Phalèse's initiative is shown primarily by the reprints of the four anthologies, with slightly altered content and layout as necessary. His own *Musica divina*, which remained unchanged in terms of content, achieved the greatest and most enduring success; his heirs published the volume for the seventh time in 1634.[46] Philips's *Melodia olympica* garnered the least acclaim: the dates of the three later editions suggest early success, which apparently waned after 1594 but still lasted until 1630.[47] The long interval between the penultimate and final reprints of the four anthologies is a sign of waning interest.

In 1589, Pevernage made some changes to *Harmonia celeste*, but retained the dedication. In the revised version that continued to be reprinted until 1628,[48] the works by Massaino and Mosto disappear, but we already know that Philips chose other works by these composers for his *Melodia olympica*. Less space is given to Monte and Macque: Monte's *Correte fiumi* and *Ch'io scriva* and Macque's *Dal suo volto* were replaced by compositions by Italians, and Ingegneri's *Spess'in parte* was also excluded from the reprint. Seven of the eight new compositions are for six voices, and Pevernage almost always took them from editions with which Phalèse and Waelrant were already familiar. By giving more space to Felis, Gabrieli, and Marenzio, Pevernage may have wanted to highlight composers already widely covered in his own or his colleagues' anthologies. He himself was the composer of two previously unknown madrigals, *Ardo donna per voi* and *Amorose faville*, which he evidently composed after 1583.

46 RISM 1588[16], 1591[11], 1595[4], 1606[7], 1614[13], 1623[7], and 1634[6].
47 RISM 1594[7], 1611[11], and 1630[3].
48 RISM 1589[9], 1593[4], 1605[8], 1614[12], and 1628[14].

TABLE 6. Concordances in H*armonia celeste*, revised version (1589), with Italian editions. The city is given only for the editions not published in Venice

	SOURCE	CONCORDANCES
1	Stefano Felis, *Primo* (= *Musica divina*, No. 3)	*Nova belta, somma virtu*
2	A. Gabrieli, *Secondo* (= *Musica divina*, No. 6)	*Non ti sdegnar, o Filli* *Vieni, Flora gentil, vieni*
3	G. P. Manenti, *Madrigali* (= *Musica divina*, No. 8)	*Vientene, Filli, e men'i dolci*
4	L. Marenzio, *Quarto* (= *Melodia olympica*, No. 10) —, *Terzo libro de madrigali a sei* (heir of G. Scotto, 1585; RISM M/MM 507)	*Dice la mia bellissima Licori* *Posso, cor mio, partire*

Waelrant's *Symphonia angelica* was reprinted four times.[49] He also made some changes for the first reprint, but they are less radical than Pevernage's modifications, focusing on four-voice compositions. Contino's *Vivete lieti* and Ruffo's *Fiere silvestre* and *Cantan fra rami* were left out, giving the impression that Waelrant had less interest in older works. Moreover, the first composition in the reprinted anthology was new and by a composer, Domenico Lauro, whose music had not previously been published in Antwerp. In fact, it was taken from a collection of madrigals predominantly composed by another musician, Francesco Stivori. Among the four remaining new works, two are by composers who already received considerable attention in the first edition of the anthology: a madrigal by Marenzio comes from an edition already mentioned in connection with Philips, whereas another by Macque derives from a source not previously used in Antwerp. There are no concordances for Antonio Dueto's *Non sia chi pensi* and *Nel mezzo del giardin*; this is the first appearance of his name in an Antwerp anthology. The two compositions undoubtedly come from a lost Italian edition of his first collection of four-voice madrigals, otherwise his clerical title "R. M." would have been missing, as the composer was unknown in Antwerp.

49 RISM 1590^{17}, 1594^{8}, 1611^{12}, and 1629^{8}.

TABLE 7. Concordances in *Symphonia angelica*, revised version (1590), with Italian editions

	SOURCE	CONCORDANCES
1	G. de Macque, *Primo libro de madrigali a quattro* (G. Vincenti, 1586; not in RISM)	*Non vegg'ohime quel leggiadretti*
2	L. Marenzio, *Madrigali* (= *Melodia olympica*, No. 9)	*Dissi* à *l'amata mia, lucida stella*
3	F. Stivori, *Primo libro de madrigali a quattro* (G. Vincenti & R. Amadino, 1583; RISM S 6443, 1583[17])	Dominico Lauro, *Nova leggiadra stella*

The first volume of music for lute published by Pierre Phalèse the Younger is the 1584 *Pratum musicum* of Emanuel Adriaenssen (c. 1554–1604), who received his musical education in Rome in 1574.[50] This edition was dedicated to Balthazar de Robiano, son of an Italian exiled to Antwerp and holder of various important offices. Eight years later, Adriaenssen dedicated his *Novum partum musicum* to Cesar Cini, a merchant from Genoa. Both volumes confirm the relationship between Antwerp musicians and the local Italian community.[51] The presence in *Pratum musicum* of Lasso's *Poi che'l mio*, which first appeared in *Musica divina*, proves that the lutenist knew that edition. In total, there are almost thirty compositions in the two lute books which are based on a piece found in one of the Phalèse anthologies. When a new version of Adriaenssen's *Pratum musicum* was published in 1600,[52] he incorporated other works from the anthologies.[53]

The Latin distich by Johannes Gheesdalius, which appears in three of the partbooks of *Symphonia angelica* in place of the dedication, is specifically concerned with the anthologies, insofar as it mentions all four of them.[54] The poet presented them as a single entity in four parts, considering the words *Musica*, *Harmonia*, *Symphonia*, and *Melodia* as complementary. For this reason, he urged the reader to buy all four editions

50 Spiessens, *Leven en werk*, 10.
51 RISM 1584[12] and 1592[22].
52 RISM 1600[18].
53 Spiessens, *Leven en werk*, 162–63.
54 See Appendix 4 (p. 228–40) for a transcription and translation of this poem.

together, so the poem is simultaneously an advertisement in verse—as evidenced by the word *commendatio* in the title—and an extolling of Phalèse's initiative. That the author considered the distich to be merely an amusing trifle is clear from the word *ludebat* that precedes his name. But the idea of the four anthologies as a coherent whole is nevertheless important as an illustration of the publisher's strategy. It would be interesting to know whether any customers followed Gheesdalius's advice and whether there was any financial benefit for purchasing the volumes together.

IV.2 FIRST EDITIONS AND REPRINTS

First editions

Castro is the only composer from the Leuven period other than Lasso whose music continued to be published by Pierre Phalèse the Younger. This composer devoted himself increasingly to settings of Italian texts, as can be seen by comparing his 1582 *Chansons, madrigaux et motetz à trois parties*[55]—in which there are already twice as many madrigals as chansons—with his 1588 *Madrigali a tre… con doi canzoni francese*.[56] The first volume, some of whose madrigals were previously printed two years earlier in an edition by Le Roy & Ballard and which therefore date from the period when Castro was active in Lyon,[57] illustrates Phalèse's transition from the Leuven to the Antwerp repertoire. This is shown by Castro's arrangement for three voices of Ferrabosco's *Io mi son*, Nola's *Gionto m'ha amor* (from the already-mentioned *Livre de meslanges*), and Rore's *Anchor*, though only lute arrangements of the latter work had been printed in Leuven, specifically in the *Theatrum musicum* of 1563 and its modified reprints.[58] The models of the three compositions were all included in *Musica divina*. Another work in *Chansons, madrigaux…*, an arrangement of Striggio's *Nasce la pena*, confirms the relationship to Phalèse's anthologies, since the model appears in *Harmonia celeste*.

55 RISM C 1475.
56 RISM C 1497.
57 RISM C 1474.
58 RISM 1568^{23}, 1571^{16}. The first version (1563) is missing in RISM.

Although in 1588 Castro was in the service of Johan Willem van Kleef, Duke of Gulik-Berg-Kleef, there is a very close connection between his *Madrigali a tre* and the three Antwerp anthologies of 1583 and 1585. Like in Pevernage's *Harmonia celeste*, the dedication of the edition, written on 20 August in Cologne, is to Cesare Homodei, who had moved there for a few years after Antwerp had become a Calvinist stronghold. Moreover, in the *Madrigali*, all the settings of Italian texts except for one are arrangements of compositions included in the anthologies. The predominance of Marenzio and Nanino is as striking as is the minimal presence of Antwerp composers; perhaps this reveals Castro's preferences. There is no doubt that he composed these arrangements at Phalèse's request, especially since he had done something similar fourteen years earlier with his *Fleur des chansons à trois parties*, though this also includes tricinia by other composers.[59] Such arrangements sometimes give a more instrumental character to a voice part and were intended to spread the repertoire to customers with fewer musical and/or financial resources. This "vertical" flow should have convinced Phalèse's entire clientele that compositions on Italian texts were the new trend in secular music.

Phalèse may have published Bernardino Mosto's 1588 *Madrigali… a cinque voci* even before *Madrigali a tre*, because one of the twenty madrigals in the former, *Da bei vostr'occhi*, was already published in a three-voice arrangement by Castro.[60] Born in Udine, Mosto worked at the court of Albert V in Munich and was subsequently recruited as an organist by his son, Ernest of Bavaria, who had been prince-bishop of Liège since 1581. In the dedication, signed on 1 June, the composer reminded his patron that he had had the madrigals sung in his presence and emphasized his positive reaction: "è tanto piu che cantandoli à la presenza sua, gli sono delettati è piaciuti" ("all the more because, sung in your presence, they delighted and pleased you"). This clearly demonstrates the success that the madrigals had enjoyed at the prince-bishop's court. There is even one work that has a personal touch: *Occhi sereni, angeliche parole* quotes a name, "Ch'adornat'à RICHMOET" ("which adorns Richmoet"). What this means remains a mystery, but it is certainly not a misprint, as the word is set in small capitals and appears in all voices. There is no composition

59 RISM 1574[3].
60 RISM M 3811.

TABLE 8. Compositions adapted by Castro in *Madrigali a tre* from *Musica divina*, *Harmonia celeste*, and *Symphonia angelica*

MODEL	ANTHOLOGY
G. Conversi, *Io canterò*	*Symphonia angelica*
—, *Sola, soletta*	*Musica divina*
G. Ferretti, *Ecco ch'io*	*Musica divina*
—, *Su, su*	*Musica divina*
O. di Lasso, *Amor io sent'un*	*Harmonia celeste*
G. de Macque, *Amor, poi*	*Symphonia angelica*
L. Marenzio, *Che fa hoggi*	*Harmonia celeste*
—, *Liquide perle*	*Musica divina*
—, *Madonna mia*	*Symphonia angelica*
—, *Qual vive salamandra*	*Harmonia celeste*
—, *Tirsi morir volea*	*Harmonia celeste*
G. M. Nanino, *Amor deh dimmi*	*Harmonia celeste*
—, *Erano i capei*	*Musica divina*
—, *Morir non puo*	*Musica divina*
—, *Scoprirò l'ardor*	*Musica divina*
A. Pevernage, *Il dolce sonno*	*Harmonia celeste*
B. Pallavicino, *Quando benigna stella*	*Harmonia celeste*
G. Piccioni, *Duo begli occhi*	*Symphonia angelica*
G. F. Violanta, *O saette*	*Harmonia celeste*
P. Vinci, *Sappi, signor*	*Musica divina*

dedicated to Ernest of Bavaria, and the edition is particularly small, with each partbook consisting of only twelve folios. The same applies to Mel's *Madrigali… a sei voci*, also published in 1588.[61] On the title page, the composer is referred to as a "gentilhuomo fiamengo" ("Flemish gentleman"), suggesting that he was not well known in his native land, unless the title page of his *Terzo libro de madrigali a cinque* published by Angelo Gardano in 1587 had served as a model.[62] Mel's career had to that point taken place outside of the Netherlands, and he would go on to work in Italy from 1591 onwards. Although the title page does not say so, in 1588

61 RISM M 2206.
62 RISM M/MM 2205.

he had probably already been in the service of Ernest of Bavaria for a few months. In the dedication, dated 14 July 1587, the composer calls him "padrone mio", although in it he speaks more of Ernest's brothers and father than of the prince-bishop himself. He also mentions "l'eccellentissimo M. Orlando Lasso" ("the excellent Mr. Orlando Lasso") about whom he presumes to say, "in questi suoi anni piu maturi felicimente vive, si riposa & con ogni suo agio, & benignissimo trattenimento s'essercita nell'arte Musica" ("in his more mature years he lives happily, he rests, and with all of his ease he practises the art of music in a most pleasing and entertaining manner"). These interesting allusions to the activity of the Munich court could be seen as an indirect application to join the court choir. Mel's *Madrigali* are in any case an exception in Phalèse's output, as the eleven works, including two "madrigaletti alla Napolitana", were later reprinted in Venice: eight in his *Secondo libro de' madrigali a sei*, published by G. Vincenti in 1593, and the rest in his *Terzo libro*, published by Angelo Gardano in 1595.[63] We do not know whether this happened in agreement with Phalèse. In any case it did not prevent him from reprinting the volume in 1608, though no copy of the reprint survives.[64]

In late December 1588, Turnhout signed the dedication of his *Primo libro de madrigali a sei*,[65] which came off the press a few months later.[66] His position as "maestro di cappella" ("choirmaster") at the Brussels court explains the usual stereotypical phrases directed at the governor. Typographically, the edition is notable for the presence of Farnese's coat of arms on the title page and for its format, which, unusually, is not oblong. Again, the number of folios is limited to twelve, and among the twenty compositions, which the composer calls "il primo frutto di queste mie compositioni" ("the first fruits of my compositions"), the first one stands out: *Sotto l'insegne* praises the "famoso Alessandro" ("celebrated Alessandro") who in 1585 recaptured Antwerp, "l'altere città" ("the proud city"). The author of the poem is unknown; the literary aspect of the Antwerp repertoire remains in need of research. While the Italian poets have mostly already been identified,[67] the authors of the works printed

63 RISM M/MM 2207 and 2211.
64 Vanhulst, "Le *Catalogus*", 147.
65 RISM T 1435.
66 The first mention in a Plantin journal dates from April 1589. B-Amp, Archief 66, fol. 44^{v}. See footnote 27.
67 See Nuovo Vogel and especially RePIM.

only in Antwerp remain unknown, as is the case, incidentally, for the chansons published only in the Low Countries in the sixteenth century. *Sotto l'insegne* may be the work of a courtier, but the local composers undoubtedly had contacts with local poets. Whether Phalèse helped them in this respect remains an open question. It would also be interesting to have an idea about the role of his publications in the dissemination of local poetry written in Italian.

The years 1588–89 marked a milestone in Phalèse's production. He published four editions, each dedicated to a single composer. Castro and Mel were already somewhat well known, but Mosto and Turnhout were debutants, even if they did hold positions at the Liège and Brussels courts, respectively. The publisher was clearly being cautious, as the "Einzeldrucke" by Mel, Mosto, and Turnhout have an unusually small number of pages per partbook—a third of those in the anthologies. Castro's *Madrigali* has one more gathering than the other editions, but, with only three partbooks, they would not have required a greater investment. Plantin's archives show that on 26 August 1588—six days after the date of the dedication!—he sent sixty copies of Castro's *Madrigali* to Arnold Mylius, a bookseller in Cologne who had learned his trade in Antwerp, to be presented at the book fair in Frankfurt am Main.[68] The exceptionally high number of copies, at least within the context of trade relations between Phalèse—or Jean Bellère, his partner—and Plantin, proves that, at least in a simplified version, this Italian music had international success.

Reprints

By 1591, Phalèse had decided to change directions: he would focus on republishing Italian editions. First came *Il lauro verde*, published by Vittorio Baldini in Ferrara in 1583, from which Waelrant and Philips had already borrowed a madrigal by Locatello and Mosacaglia, respectively. It is unknown why Phalèse chose this edition, though perhaps he was attracted to an anthology around a single literary theme, the *lauro* (laurel), as the introductory poem suggests. Whatever the case, he carried over the entire contents of the Italian edition, omitting Baldini's typographical embellishments and leaving out the texts alongside the music in some of

68 B-Amp, Archief 65, fol. 114^{r}. See footnote 27.

the partbooks. He inserted all of the poems in the back of the Quinta and Sexta partbooks under the title "I renovati", which was also taken from the Ferrarese edition. Phalèse also added two more eight-voice works, as indicated on the title page with the names of their composers present to catch the eye—an innovation from the Antwerp anthologies.[69] These two compositions have no connection to the literary theme: Striggio's *All'apparir* comes from *Musica de diversi auttori*, published in 1584 by the duo Amadino and Vincenti,[70] and Giovanni Gabrieli's *Lieto godea sedendo* first appeared in Angelo Gardano's 1587 *Concerti* alongside works by his uncle Andrea.[71] *Il lauro verde* enriched Phalèse's published repertoire with music by seventeen new composers, in addition to Gabrieli: Giovanni Cavaccio, Giacopo Corfini, Ippolito Fiorini, Paolo Isnardi, Luzzasco Luzzaschi, Leonardo Meldert, Francesco Milleville, Leandro Mira, Filippo Nicoletti, Antonio Orlandino, Nicolas Perouet, Costanzo Porta, Andrea Rota, Francesco Rovigo, Francesco Soriano, Ascano Trombetti, and Paolo Virchi. That represents a gain of almost a quarter of the number of composers hitherto published in Antwerp drawn from Italian sources. *Il lauro verde* contains the second composition published by Phalèse by the composers Bellasio, Giovannelli, Le Roy, Pratoneri, and Stabile, the third composition by Bertano, and the fourth by Vecchi. Macque, Marenzio, Monte, Nanino, and Wert were already familiar names thanks to the earlier anthologies.

In 1593, Phalèse published Marenzio's *Madrigali a cinque voci ridotto in un corpo*, a monumental work when compared to all of his previous editions, and especially to the "Einzeldrucke": the five partbooks consist of fifty-six folios each. The important place already held by this "musico eccellentissimo" ("outstanding musician") in Phalèse's output was thus strongly reinforced. In the dedication of 8 August 1593 to Gérard de Hornes, baron of Baucignies and governor of Mechelen since 1591, Phalèse wrote that his young dedicatee had a keen appreciation for music and in particular for "l'eccellenti compositioni musicali di Luca Marenzio" and that he has therefore decided "da fare uscire dalla mia stamparia in un corpo li suoi madrigali a cinque voce" ("to publish in my printing house his madrigals for five voices"). In the collection entitled

69 RISM 1591[8].
70 RISM 1584[4]; see also 1590[11].
71 RISM G 58 and 85, 1587[16].

Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo, Phalèse thus brought together all seventy-seven five-voice madrigals that had first been published in Venice between 1580 and 1585, eight of which we know from the anthologies.[72] He added *In quel ben nato*, which he took from the 1582 collection *Dolci affetti*, mentioned previously in connection with Pevernage and Waelrant. By contrast, the eight-voice madrigals in the first and second books were not included. Phalèse deliberately mixed the contents of the original editions: a maximum of three pieces from the same book follow one another in the Antwerp edition, and this happens only twice. More commonly, he followed his source for two consecutive madrigals.

IV.3 CONCLUSION

There is no doubt that the moment Pierre Phalèse the Younger settled in Antwerp, he decided that the madrigal and related genres would take pride of place in his secular vocal output. He started by publishing anthologies, assisted by Pevernage, Waelrant, and Philips, but the emphasis was placed not on music by local composers but on compositions borrowed from earlier, mostly Venetian sources. Preference was given to composers from Italy. In a second phase, Phalèse attempted to further disseminate the contents of the anthologies indirectly through arrangements: lute arrangements by Adriaenssen and reduced, three-voice arrangements by Castro. Thereafter the first "Einzeldrucke" were published in Antwerp, modest in scope but with original content by Mel, Mosto, and Turnhout, all of whom were in the service of—or at least had some connection to—the prince-bishop of Liège or the governor of the Netherlands. In 1591, there was another shift: Phalèse started simply reprinting Italian editions, perhaps adding one or two new works, even though his version of *Il lauro verde* is typographically not as carefully made as Baldini's. We know that Plantin charged 15 stuivers for this anthology and 1.10 guilders for Marenzio's *Madrigali*.[73] Both editions were also mentioned in German book fair catalogues;[74] it would obviously be interesting to know their prices there, whether the Italian models were also available, and, if so, which editions were selling for more.

72 See *Musica divina*, No. 8; *Harmonia celeste*, Nos. 12 and 14, *Symphonia angelica*, Nos. 13–15; *Melodia olympica*, Nos. 6 and 8.

73 B-Amp, Archief 69, fol. 52^{v} for *Il lauro verde* and 70, fol. 143^{r-v} for Marenzio (including a shipment to Krakow).

74 Göhler, *Verzeichnis*, part 1, Nos. 903 and 620.

Whatever the case may be, by 1591 Phalèse prioritized Italian vocal music in his secular output. Of course he would take advantage of areas of particular demand: as early as 1594 he published Marenzio's *Madrigali a sei voci in un corpo ridotti*.[75] Did he specify "con ogni diligentia corretti" ("improved with the utmost care") on the title page so that one might forget the somewhat hesitant typography of his early period? Although in the dedication Phalèse proclaimed Marenzio a "musico de primi di nostro tempo" ("musician among the first of our time"), it was a little over fifteen years before he republished both collections.[76] At the same time, he added something new: Marenzio's four final five-voice madrigal books were subtitled "il suo testamento" ("his testament").[77] Regardless of whether or not an edition was immediately well-received, Phalèse remained true to the objective he had long had in mind: the dissemination of Italian secular music. Although local composers increasingly composed madrigals and pieces in related genres, they contributed little to Phalèse's output, which focused on Italian composers. Marenzio was the first he resolutely put at the forefront; Gastoldi, Pallavicino, and Monteverdi would follow.

75 RISM M/MM 522 and 1594[14].
76 RISM M 573, M 524, and 1610[16].
77 RISM M 574.

V ITALIAN-TEXTED MADRIGALS BY LOCAL COMPOSERS IN THE "ANTWERP ANTHOLOGIES"

CRISTINA CASSIA

The four madrigal anthologies published by Pierre Phalèse the Younger and Jean Bellère between 1583 and 1591 (*Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, and *Musica olympica*)[1] have already been paid special attention by scholars, who have assessed their importance in the dissemination of Italian-texted madrigals beyond the Alps.[2] As evidenced by a poem by Johannes Gheesdalius included in the tenore, basso, and sesto partbooks of *Melodia olympica*,[3] these volumes were intended as a set, and indeed share several common features. Most of the madrigals they contain were written by Italians, or by popular composers from Northern Europe who enjoyed successful international careers, such as Orlando di Lasso and Philippe de Monte. Having spent a few years in Italy, these two were certainly well-acquainted with the Italian language and music. A few dozen madrigals, however, were written by less prominent composers active in the Low Countries at the time the

1 To distinguish these four anthologies from the others published in the same years, throughout this chapter I refer to them as the "Antwerp anthologies", a label borrowed from Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

2 See among others Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", and Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

3 The poem was printed on the verso of the title page, where the other partbooks contain the dedication to Giulio Balbani. After mentioning the four anthologies, the poem invites the singer to purchase them all. See Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 225–26. For an English translation of Gheesdalius's text, see Appendix 4 (p. 231) and Lewis, "Collecting 'Italia' Abroad", 88–89.

four volumes were published. These composers are Andreas Pevernage, Noé Faignient, Cornelis Verdonck, Hubert Waelrant, Jan van Turnhout, and Peter Philips, who hereafter will be referred to as "local composers", their diverse biographies notwithstanding. Focussing on these local composers, this chapter aims to investigate their interaction with the Italian-texted madrigal repertory. In particular, it tries to figure out how they came by the texts for their musical settings, and to what extent they were able to understand Italian poetical language. An answer to the latter question could offer valuable insights not only into the compositional, but also into the editorial activities of these composers. As a matter of fact, three of these composers, namely Pevernage, Waelrant, and Philips, also worked for Phalése as editors of the "Antwerp anthologies". These anthologies, however, were printed with various kinds of language mistakes. Clarifying whether these are simply due to the pitfalls of handpress printing or to an actual lack of knowledge of Italian literary language can considerably increase our understanding of the production mechanisms underlying the madrigal in the Low Countries.

V.1 ITALIAN INFLUENCE IN THE LOW COUNTRIES

During the last decades of the sixteenth century, madrigals setting Italian texts were particularly popular in the Low Countries, especially in Antwerp.[4] Italian music reached the north mainly through the fairs held in Germany, as well as through book carriers and travellers who took with them the music they had purchased during their stay in the peninsula. The printer Christophe Plantin also sold some Venetian editions in his shop in Antwerp.[5] Italian-texted madrigals began to be published in the Low Countries in the 1550s, starting with Orlando di Lasso's "Opus 1".[6] Entire volumes of madrigals—both anthologies and single-author editions—were dedicated to wealthy local patrons, often merchants of Italian origin.[7] Antwerp was the only city in the Low Countries where

4 See Forney, "Antwerp's Role".

5 See Vanhulst, "Suppliers and Clients".

6 This collection was published twice in 1555 by Tielman Susato with two different titles, one in French and the other in Italian. See RISM L 755 and L 756. Lasso arrived in Antwerp in 1554, but his madrigals and villanesche had been composed before this, when he was still in Italy. See Forney, "Orlando di Lasso's 'Opus 1'", 34–35. For a brief overview of sixteenth-century editions of Italian-texted madrigals in the Low Countries, see Bossuyt, "Luca Marenzio", 391–96.

7 Pierre Phalèse the Elder had previously included Italian-texted madrigals in his collections but had never dedicated an entire volume to the genre, which, at his time, was not appreciated as strongly as it was in the following years. See Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique*, xxxi.

Italian literary works were printed during the sixteenth century. However, the scarcity of editions published *in loco* and the small number of translations of Italian works on the market suggest that locals had only a limited interest in Italian literary language.[8] Italian was primarily studied for commercial reasons, and the appeal of Italian culture and literature was typically limited to the intellectual milieu.[9] However, Italian-texted madrigals and other light musical genres undoubtedly attracted a wider public than just the members of local Italian communities and intellectuals, as attested by an increase in single-author editions and anthologies of madrigals, some of which were republished several times, as well as by the growing number of local dedicatees who had no Italian roots. *Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, and *Melodia olympica* aimed to provide local musicians with a wide variety of secular Italian music and were unique both in the considerable number of pieces they included and in the fact that they were written for different numbers of voices.[10] The four anthologies enjoyed major success and continued to be republished well into the seventeenth century: *Harmonia celeste*, first published in 1583, was reissued five times, *Musica divina* (1583) seven times, *Symphonia angelica* (1585) four times, and *Melodia olympica* (1591) three times.[11]

V.2 THE ANTWERP ANTHOLOGIES: THE EDITORS AND THEIR CHOICES

As indicated on the title pages of the four Antwerp anthologies, Phalèse edited the first volume, *Musica divina*, himself, but commissioned local composers who were well-known in the Low Countries to edit the other volumes (see Table 1).

Most of the pieces included in the Antwerp anthologies were taken from Venetian editions of individual composers published in the previous decades.[12] The editors likely played an active role in the supply of

8 See Bingen, "Les éditions d'oeuvres en langue italienne". For information concerning the dissemination of Italian books in the Walloon region, see Adam, "La réception du livre italien". Data concerning musical and literary volumes published in the Low Countries can be retrieved from *The Universal Short Title Catalogue* (https://www.ustc.ac.uk/; accessed 30 August 2023) by selecting the appropriate filters.

9 See Bingen, "L'insegnamento dell'italiano", 427.

10 Both of these elements set these volumes apart from contemporary Venetian prints, which usually contained far fewer pieces, all with the same number of voices.

11 For variants contained in different editions, see the section "Proofreading and new editions" in the present chapter.

12 See Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 140–41. See also Chapter 4 in the present volume.

TABLE 1. Editors, dedicatees, and dedicatory madrigals of the Antwerp anthologies

YEAR	ANTHOLOGY	EDITOR	DEDICATEE	DEDICATORY MADRIGALS
1583	*Musica divina*	Pierre Phalèse	Giovanbattista di Bartolamei	*Fra l'altre virtù*
1583	*Harmonia celeste*	Andreas Pevernage	Cesare Homodei	*Cesar gentil degno d'alloro* *Quando la voce al dolce canto*
1585	*Symphonia angelica*	Hubert Waelrant	Cornelis Pruenen	*Tra romor di tamburi e suon di trombe*
1591	*Melodia olympica*	Peter Philips	Giulio Balbani	

Italian music thanks to their contacts and collaborations with printers and publishers. Pevernage's contacts with both Plantin's and Gardano's firms are well attested; as for Waelrant, he was easily able to obtain Italian music thanks to his activity as a music printer.[13] The case of Philips is quite different, in that—as I will explain later—he is the only local composer for whom a stay in Italy is documented. During his time there, he came into direct contact with some well-known Italian composers of the time. The editors' connections with the dedicatees also played a role in the anthologies' local reception. In particular, the Antwerp councillor Cornelis Pruenen (or Pruynen, 1532–98), the dedicatee of *Symphonia angelica*, was particularly fond of music: he was not only a music patron, but also a musician.[14] Besides Waelrant, who dedicated his sixth book of motets for five and six voices to Pruenen in 1558,[15] many other local composers had close links with him. Philips, for example, chose Pruenen to be the godfather of his daughter Leonora,[16] and Verdonck mentioned his years in Pruenen's service in the dedication of his *Madrigali a sei voci* to Pruenen's nephew Jean de Cordès.[17] In this collection, Verdonck also set to music a poem by Pruenen himself;[18] this attests that Pruenen

13 See Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 229, 232–33.
14 Vanballenberghe, "Aspects of Genre", vol. 1, 14.
15 RISM WW 1a.
16 Lewis, "Collecting 'Italia' Abroad", 57.
17 RISM V 1242.
18 See below.

was conversant with the Italian language and thus could fully appreciate the madrigal repertory. Giovanbattista di Bartolamei, Cesare Homodei, and Giulio Balbani, the dedicatees of *Musica divina*, *Harmonia celeste*, and *Musica olympica* respectively, all belonged to the Italian community living in Antwerp and, according to the dedications, also showed great interest in music.[19] The enthusiasm for Italian music spread especially at gatherings organized in private houses in which the patrons also took part and Italian music was heard and selected. A sonnet by the Flemish poet Jan van der Noot to Jan van Geesdale mentions such gatherings at Pevernage's house, but it may well be that the other editors also had the opportunity to organize or take part in such events.[20] While in Italy madrigals often seem to have been connected to courts and academies, beyond the Alps private musical gatherings were apparently the principal occasions on which this repertory was listened to, as attested by the dedication written by Nicholas Yonge at the beginning of the English madrigal anthology *Musica transalpina*.[21]

The number of Italian-texted madrigals by local composers included in the Antwerp anthologies is limited: *Melodia olympica* contains ten, *Harmonia celeste* nine,[22] *Symphonia angelica* seven, and *Musica divina* only three (▶ Appendix 6). This does not mean, however, that these composers enjoyed only limited fame and appreciation in the Low Countries. The Florentine merchant and writer Lodovico Guicciardini (1521–89), in his *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567), considered Waelrant one of

▶ p. 254

19 Giulio Balbani's brother Francesco was the godfather of one of the children of the composer Emanuel Adriaenssen, who was active in Antwerp in those years; Adriaenssen, in turn, was the godfather of Pruenen's son. See Smith, "Italian Influence", 206. Homodei was Milanese, but nothing is known about his profession. Bartolamei was a jeweller and Balbani a financier. See also Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 150.

20 See Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 141–42, who also provides the Flemish text and its English translation. According to Willems, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. Van der Noot", 46, this sonnet was written in 1586 and was included in the copies of Van der Noot's *Poeticsche Werken* that were assembled in that year, even though their title pages bear the date 1581, 1584, or 1585.

21 RISM 1588[29]. *Musica transalpina* contains fifty-seven madrigals, most of which were written by well-known composers (such as Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, and Orlando di Lasso) and whose texts were translated from Italian to English so that an English audience could understand them. In the dedication to Lord Gilbert Talbot, Yonge recalls the musical gatherings organized in his own house and explicitly mentions the interest in the Italian-texted repertory. See *Musica transalpina*, unnumbered folios: "Right honourable, since I first began to keepe house in this Citie, it hath been no small comfort unto mee, that a great number of Gentlemen and Merchants of good accompt (as well as this realme as of forreine nations) have taken in good part such entertainment of pleasure, as my poore abilitie was able to afford them, both by the exercise of Musicke daily used in my house, and by furnishing them with Bookes of that kinde yeerly sent me out of Italy and other places, which beeing for the most part Italian Songs, are for sweetnes of Aire, verie well liked of all, but most in account with them that understand that language". Concerning this dedication, see also Cassia, "Bembo, Palestrina, and an English *contrafactum*".

22 The number also includes the two madrigals by Pevernage that were added to *Harmonia celeste* starting with the 1589 edition.

the most important composers of the Low Countries, together with several others including Séverin Cornet and Jan van Turnhout's brother, Gheert.[23] "Walrands" is also mentioned along with "Trehou", "Verdonck" and "Pivernage" in the sonnet *Aen Belgica* by Jan de Maes (1586?), who praised them for their music.[24]

V.3 LOCAL COMPOSERS' LIFE AND WORK IN ANTWERP AND BRUSSELS

At this point, a few details about the life and work of the local composers whose pieces are included in the Antwerp anthologies can help us better assess their musical and textual choices. Although they were all in Antwerp in the years in question (except Turnhout, who lived in Brussels), they came from different backgrounds.

Hubert Waelrant (c. 1517–95) taught music in a school in Antwerp (1553–56) and ran a music printing shop together with Jean de Laet (1554–58).[25] Waelrant's *Il primo libro de madrigali et canzoni franzesi* (1558) contained nine madrigals, seven of which were settings of well-known texts, mainly by Petrarch.[26] This collection, dedicated to his pupil Bartolomeo Doria Invrea, is of particular interest in that it is the second volume containing Italian-texted madrigals ever published in the Low Countries, preceded only by the aforementioned "Opus 1" by Lasso. A few years later, in 1565, Waelrant's *Le canzoni napolitane a quatro voce* was issued in Venice by Girolamo Scotto.[27] This does not prove that the composer ever went to Italy; in fact, this collection is likely a reprint of a lost edition first issued in Antwerp by Waelrant himself together with Laet.[28] The hypothesis that Waelrant might have studied with Adrian Willaert is not supported by any evidence.[29]

23 See Guicciardini, *Descrittione*, 29. Guicciardini moved to Antwerp in 1541.

24 In 1583–84 these composers had set to music excerpts from Van der Noot's bilingual poem *Lofsang van Brabant*, but the settings are all lost. See Weaver, "Waelrant". Maes's sonnet was included in Van der Noot, *Poeticsche Werken*, unnumbered folios. According to Willems, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. Van der Noot", 46–47, it was written in 1586 (like the other abovementioned sonnet by van der Noot). The poem is transcribed in its entirety and translated into English in Weaver, *Waelrant and Laet*, 331–32, where it is ascribed to Van der Noot himself.

25 See Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons", 55.

26 RISM W 1.

27 RISM W 2.

28 See Bernstein, "Musica transalpina", 404, who bases her hypothesis on some concrete elements, such as the lack of a dedication and the crowded layout (the latter was typical of Scotto's reprints of previous editions).

29 On Waelrant's purported stay in Italy, see Weaver, *Waelrant and Laet*, 46–55.

Noé Faignient (c. 1537–after 1581?),[30] who became a citizen of Antwerp in 1561, had a volume entirely dedicated to his music published there in 1568, containing eleven madrigals for four, five, and six voices.[31] Eight more madrigals by Faignient were included in a similar edition of three-voice pieces published in the same year, of which no printed copy has survived.[32] Information on his time in Antwerp is scarce; we know that he worked as a music teacher and rented a shop from the city.[33]

Andreas Pevernage (1542/3–91) settled in Antwerp some years later, in 1585, after working as a chapel master in Bruges and Kortrijk among other positions. Unlike the madrigals by Waelrant and Faignient, Pevernage's madrigals were all included in anthology editions published in Antwerp by Phalèse and Bellère within a mere few years: one in *Musica divina* (1583), five in the first edition of *Harmonia celeste* (1583), two added to the 1589 edition of the same, one in a volume of *Bicinia sive cantiones suavissimae duarum vocum* (RISM 1590[19]), and two in *Melodia olympica* (1591). When Phalèse entrusted him with composing the dedicatory madrigal of *Musica divina* and editing *Harmonia celeste*, Pevernage, although he was surely well known,[34] had not published any madrigals yet, and he likely composed most of them at Phalèse's request.[35]

Cornelis Verdonck (1564–1625), from Turnhout, studied in Antwerp with Séverin Cornet (himself a local composer who published two collections of music on Italian texts) and stayed in Cornelis Pruenen's service for almost twenty years before entering the service of Pruenen's nephews Arnold and Jean de Cordès.[36] His volume of six-voice madrigals

30 For the different hypotheses concerning the date of Faignient's death, see Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 48–51.

31 RISM F 61.

32 Luckily a manuscript copy (in three partbooks) of these *Chansons, madrigales & motetz à 3 parties* is preserved in the Stifts- och Landsbiblioteket in Linköping (Sweden), call no. 1964. For more information on this source and its contents, see Noske, "The Linköping Faignient-Manuscript" and Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*".

33 For the most up-to-date biography of Faignient, see Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 44–59. The hypothesis that Faignient's parents were Italians who lived in Antwerp (Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 45 and 58) is not confirmed by the evidence.

34 In 1578 he had published his *Cantiones aliquot sacrae* (RISM P 1669), consisting of sacred and secular motets, twenty-five of which were "elogia" written for outstanding personalities of the time, such as Margaret of Parma. For a complete list of these personalities, see Hoekstra, "Andreas Pevernage's *Cantiones sacrae*", 23–24.

35 Despite the lack of evidence, it cannot be ruled out that some of them previously circulated in manuscripts or in prints now lost.

36 For the most detailed account of Verdonck's life (which also sheds light on the existence of several Cornelis Verdoncks in Antwerp in the same years), see Vanballenberghe, "Cornelis Verdonck".

was published quite late, in 1603; however, a single madrigal by Verdonck had already been included in a volume of music by Cornet published in 1581.[37]

Finally, Jan van Turnhout (c. 1545–after 1618) was chapel master to the governor of the Low Countries, Alessandro Farnese, in Brussels in the years in question. Phalèse and the other editors of the Antwerp anthologies had only limited interest in his compositions: indeed, in the four volumes only a single piece by this composer appears, included by Philips in *Melodia olympica*.[38]

Of all the local composers who contributed to the Antwerp anthologies, the one with the clearest documented relationship with Italian musical culture was Peter Philips. In 1582 the catholic Philips fled from England to Flanders for religious reasons. Then he spent three years in Rome, where he was an organist at the English College and in the service of Cardinal Alessandro Farnese. In Rome he likely met Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, and Felice Anerio. The inclusion of their madrigals in *Melodia olympica*—the volume Philips edited—is thus no coincidence. After travelling in different European cities, in 1590 Philips settled in Antwerp, where he continued to frequent Italian circles.[39] It was in Antwerp that he wrote most of his keyboard works,[40] which include tablatures of madrigals by Marenzio, thus confirming his interest in the works of this composer.[41]

V.4 TEXT AND MUSIC

The editors of the Antwerp anthologies chose the compositions to be included in their volumes from among well-known Italian pieces, mainly taken from Venetian editions, and unpublished settings by local composers.[42] Some of the pieces by local composers—in particular the dedicatory ones—were written specifically for these anthologies. However, the

37 *Deh come bella sete* (RISM C 3947).

38 For an overview of Turnhout's life and works, see Thieffry, "Jean de Turnhout"; according to Thieffry, Philips (who edited *Melodia olympica*) might have met Turnhout during his own stay in Brussels. See Thieffry, "Jean de Turnhout", 34.

39 See Smith, "Italian Influence", 196.

40 See Smith, "Italian Influence", 197–98.

41 On Philips's tablatures of Marenzio's madrigals see Navach, "Madrigali al virginale"; none of them are related to the madrigals included by Philips in *Melodia olympica*.

42 The information on musical settings provided in this chapter is mainly taken from *RePIM – Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700* (https://repim.itatti.harvard.edu, accessed 3 October 2023).

fact that Waelrant's *Vorria morire* for four voices is also found in the lute anthology *Pratum musicum* one year before its appearance in *Symphonia angelica*—albeit with the Dutch text "Als ik u vinde"—suggests that some pieces were in circulation for some time before they were printed.[43]

Although in the four volumes the madrigals' texts are all anonymous, as was often the case in musical anthologies, in many cases the authors can be identified through comparisons with contemporary literary sources (▶ Appendix 6). However, most of the texts set to music by local composers are untraceable and therefore remain anonymous. In all likelihood they were taken from previously published musical settings, even if—in the absence of musical citations—it is often difficult to determine which specific settings were available to local composers.[44] It is interesting to note that the texts set to music by the same local composers in their single-author editions are for the most part attributable to well-known poets. For example, fifteen out of twenty madrigals included in Turnhout's *Il primo libro di madrigali a sei voci* (1589) set texts that can be ascribed to ubiquitous figures such as Petrarch and Pietro Bembo, or to relatively well-known poets such as Domenico Venier. Of these fifteen texts, five are likely taken directly from poetical sources.[45] The importance of the poets in single-author editions is also particularly evident in Verdonck's *Madrigali a sei voci* (1603), in which the list of the pieces is next to a corresponding list of the poets ("autori delle parole").[46]

▶ p. 254

Against this background, we can now take a closer look at the madrigals of local composers included in the Antwerp anthologies to understand where the lyrics come from. At that time, texts were mainly

43 This collection (RISM 1584[12]) was edited by Emanuel Adriaenssen and published by Phalèse. *Als ik u vinde* (fols. 50^{v}–51^{r}) is written both in French lute tablature for four lutes and in vocal notation. *Pratum musicum* also contains Faignient's *Chi per voi non sospira*, in both a three-voice and a two-lute version (fols. 40^{v}–42^{r}). This piece was likely copied from *Musica divina* (first issued in 1583), as the identical placement of text and repetition signs suggest.

44 Although these texts might have been transmitted in prints or manuscripts now lost, there is evidence to show that lifting texts from previous musical settings was common practice among sixteenth-century composers.

45 The five texts are *O fortuna crudel* (taken from Ludovico Paterno's *Le nuove fiamme*, published in 1553), and four poems by different authors all found in the poetry anthology *Il sesto libro delle rime di diversi* (1533): *Poi che madonn'il mio martir non crede* (Bonifacio Dragonetto), *Dove fuggi crudele* (Domenico Venier), *Misero stato degl'amanti* (Virginia Salvi), *Dolce mio caro et pretioso albergo* (Domenico Venier). See Cassia, "Un compositore fiammingo e i suoi madrigali", which supplements the information provided by Haar, "The Madrigal Book of Jean Turnhout".

46 This unusual addition was considered important enough to be advertised on the title page ("Con la tavola nel fine & gli Autori delle Parole").

taken from printed literary or musical sources. A smaller number of poems, which usually circulated locally, reached composers in manuscript form. Moreover, some texts were written for special occasions and composers were asked by patrons, friends, or acquaintances to set them to music.[47]

The latter is likely the case with the three dedicatory madrigals composed by Pevernage, one of which is included in *Musica divina* (*Fra l'altre virtù*, dedicated to Giovanbattista di Bartolomei) and two in *Harmonia celeste* (*Quando la voce al dolce canto muove* and *Cesar gentil*, both addressing Cesare Homodei). These three texts were probably written by local writers and may even have originated during gatherings in which musicians, literati, and patrons took part.[48]

The few texts by famous poets (Giovanni Maria Bonardo, Ludovico Ariosto, Ludovico Paterno, Girolamo Parabosco, and Battista Guarini) used by local composers were also most likely taken from musical sources rather than from literary editions. The text of *Dolce mio foco ardente* by Ludovico Paterno, for example, was probably not taken from his *Le nuove fiamme* (1561),[49] but more likely comes from the piece of the same name in Pomponio Nenna's first book of madrigals,[50] which is probably also Pevernage's source for the anonymous text of *Amorose faville*. Similarly, the poem *Oh come è gran martire*, written by Battista Guarini, was printed by Comin Ventura in an anthology of poetry in 1587, four years before the publication of *Melodia olympica*.[51] However, two minor variants in the text used by Pevernage in the *Melodia olympica* suggest that he lifted it from a previous musical setting (see Table 2).

Unlike Ventura's edition, the musical settings (starting with that of Luzzaschi printed in 1582)[52] have "ardore" instead of "ardire" at line 5, and "che" instead of "ch'io" at line 9. "Ardire" was a mistake, and indeed it was corrected to "ardore" in the first single-author edition of Guarini's

47 For a more detailed picture of the different ways in which composers came by the texts, see Bianconi, "Il Cinquecento e il Seicento", 338–43.

48 According to Forney, "Pevernage", the composer "was active in humanist circles surrounding the Plantin press". As for the authorship of the texts, Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 155, suggests that "dedicatory madrigal texts such as Pevernage's *Fra l'altre virtù* for Bartolomei in *Musica divina* or *Caesar gentil* for Cesare Homodei in *Harmonia celeste* may have been written by the composers themselves."

49 Paterno's text was first published in his volume *Le nuove fiamme* (Venice: Giovanni Andrea Valvassori, 1561; reprinted Lyons: Guglielmo Rovillio, 1568).

50 RISM N 382.

51 *Rime di diversi celebri poeti*, 203.

52 RISM L 3124.

TABLE 2. The two versions of Guarini's poem

B. GUARINI, COMIN VENTURA EDITION (1587)	PEVERNAGE, *MELODIA OLYMPICA* (1591)	TRANSLATION
Oh come è gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede, s'ama chi non se 'l crede. O mio soave **ardire**, o mio dolce desio, s'ogn'un ama il suo core, e voi sete il cor mio, allhor fia **ch'io** non v'ami, che viver più non brami.	O com'è gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede, s'ama chi nol se 'l crede. O mio soave **ardore**, o mio dolce desio, s'ogn'un am'il suo core, e voi set'il cor mio, all'hor fia **che** non v'ami, che viver più non brami.	Oh what a great suffering it is to hide desire when with pure faith one loves who does not believe it. Oh my sweet daring / ardour, oh my sweet desire, if each loves his own heart and if you are my heart, it will be that I will not love you, when I will no longer desire to live.

Rime in 1598.[53] Luzzaschi, who worked in Ferrara and knew Guarini personally,[54] probably had a manuscript copy of the poem at his disposal when composing his madrigal, which became the textual source for the following musical settings. Due to the absence of musical citations, it is not possible to determine which of the four madrigals printed before 1591 Pevernage used as his source for the text. However, he likely knew Verdonck's *O com'è gran martire*, which had been published in Antwerp by Phalèse and Bellère in 1590 and contains the word "ardore".[55]

Faignient's madrigals are only included in the first two anthologies, *Musica divina* and *Harmonia celeste*, both first published in 1583. Of all the pieces by local composers, *Parmi veder la bella donna mia* is the only one (besides Waelrant's *Vorria morire* discussed above) with a concordance: it was first printed in Faignient's miscellaneous 1568 volume for four, five, and six voices.[56] In the case of *Chi per voi non sospira* it is possible to plausibly establish the previous musical setting from which Faignient took the text. This anonymous poem was set to

53 See Guarini, *Rime*, fol. 98^{v}. "Ardire" is a mistake because it subverts the rhyme scheme and creates an unrelated rhyme (v. 7, "-ore").
54 On the relationship between Luzzaschi and Guarini, and the music in Ferrara in those years, see Durante and Martellotti, "Genesi e sviluppo dei madrigali di Battista Guarini".
55 RISM 1590^{19}.
56 RISM F 61.

music by Annibale Zoilo (1574), Vincenzo Bastini (1578),[57] and Alfonso Ferrabosco (late sixteenth century). We can rule out that Faignient took the text from Zoilo's printed madrigal, because Zoilo's text contains a few variants.[58] The lyrics of Faignient's madrigal are identical to those found in both Bastini's and Ferrabosco's settings; however, its musical incipit betrays the influence of Ferrabosco's. We do not know when Ferrabosco composed *Chi per voi non sospira*, which is first found in an English manuscript copied in the late sixteenth century.[59] Pieces by Ferrabosco were circulating in the Low Countries in the 1580s, as attested by the inclusion of his madrigals *Io mi son giovinetta* in *Musica divina* and *Tu dolce anima mia* in *Harmonia celeste*.[60] This means that Faignient could have known some of them and may even have been familiar with Ferrabosco's *Chi per voi non sospira*, taking inspiration from it for his own madrigal on the same text. In both Faignient's and Ferrabosco's settings the first line is divided into two parts, and "Chi per voi non" is separated from "sospira" by rests (▶ Ex. V.1a and V.1b), a suitable device for rendering the sighing mentioned in the text in the music. Other elements, such as the high range of the two upper voices, seem to confirm the link between these two pieces, even if there are no musical citations. Two contrafacts of Faignient's madrigal were published in the following years. The first was included with an English text (*When shall I cease lamenting*) in *Musica transalpina* (1588). The second, a sacred contrafact with a Latin text (*Cur anxiè suspiro*), was included in the German anthology *Hortus musicalis* (1609).[61] In both cases, the new texts differ significantly from the original; however, in both first lines, the break caused by the placement of the rests makes sense, indicating that Faignient's choice had been understood and appreciated.[62]

▶ p. 193–4

57 RISM 1574[4] and RISM B 1239, respectively.

58 The variants in Zoilo's setting are given in square brackets: "Chi per voi non sospira / **e** [o] non si sent'il core / quando v'ascolt'**e** [o] mira / soavemente riscaldar d'amore / egl'è ben certo segno / o che non vive / o **che di vit'è** [gli è di vita] indegno."

59 GB-Och 78–82. For a detailed description of this source, see http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?set=Mus.+78--82&msflag=0#MSTAB (accessed 19 June 2023).

60 Incidentally, GB-Och 78–82 and *Harmonia celeste* are the only sources that contain *Tu dolce anima mia*.

61 RISM 1609[15].

62 In the Latin version, the first word sung immediately after the rest is "suspiro", which closely recalls the original madrigal ("Cur anxiè [rest] suspiro"). In the English piece, the rests fall between "cease" and "lamenting", enhancing the meaning of the first verb ("When shall I cease [rest] lamenting").

Four of the five pieces by Waelrant included in *Symphonia angelica* use texts of villanelle set to music by Italian composers in the previous decades. In 1565 Waelrant published an entire volume of *canzoni napolitane* for four voices, and was thus familiar with this genre and its texts. Unfortunately, only the alto and basso partbooks of this collection have survived, meaning that only limited comparisons are possible.[63] However, the only four-voice piece by Waelrant in *Symphonia angelica*, *Vorria morire per uscir di guai* (fol. 4^{r}), exhibits a style similar to that of the *canzoni napolitane* (repetitions of textual and musical phrases, as well as frequent repetitions of single pitches), and we cannot rule out that it was composed around the same time. The fifth composition by Waelrant in *Symphonia angelica* celebrates the dedicatee, Cornelis Pruenen, whose name is explicitly mentioned in the text. As in the case of the dedicatory madrigals composed by Pevernage, the text was written specifically for this publication and the author is unknown. Its incipit, "Tra romor di tamburi e suon di trombe", recalls that of a well-known octave from Ariosto's *Orlando furioso*, "Non rumor di tamburi o suon di trombe" (Canto XXV, 68), which was set to music by around a dozen composers between 1549 and 1606.[64] The subsequent lines are completely different, however, as they recall the siege of Antwerp of 1585 and are thus explicitly political, in contrast to the war of love that forms the subject of Ariosto's octave. Nevertheless, whoever wrote the poem set to music by Waelrant had encountered Ariosto's text through a literary edition or musical setting. It is also possible that the poet drew inspiration from Alessandro Striggio's madrigal *Non rumor di tamburi o suon di trombe*, which was first published in 1571[65] and later included in Phalèse's *Musica divina*.

As mentioned above, Cornelis Pruenen was himself a poet and wrote at least one text that was set to music by Verdonck. In the above-mentioned table "Autori delle parole" found at the end of the edition of Verdonck's six-voice madrigals, Pruenen's name is linked to the madrigal

63 The altus part is preserved in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, and the bassus in Chatsworth, The Trustees of the Chatsworth Settlement Devonshire Collections.

64 See *RePIM – Repertorio della Poesia Italiana in Musica*.

65 RISM S 6967.

Tempo fia homai.[66] It is thus conceivable that Pruenen also wrote other texts set to music in those years—and maybe included in Phalèse's volumes—but this information has been lost since the poets' names were not recorded.

Besides the texts used in Pevernage's and Waelrant's dedicatory madrigals, the only other text set to music by local composers and currently not attested elsewhere is "Donna bella e gentile / tanto io v'am'e desio", set to music by Verdonck. Its first line corresponds to that of a ballata by Lelio Capilupi published in a Venetian anthology in 1552.[67] Bearing in mind that the villanelle of the time often contained single lines taken from well-known poems,[68] Verdonck likely used a lost villanella as his source for the text. Similarly, the first line of *Un'ape esser vorrei*, set to music by Verdonck and other composers, is probably taken from a poem by Torquato Tasso.[69]

Philips's madrigals only appear in the last volume of the Antwerp anthologies, *Melodia olympica*, which was published after he settled in Antwerp and which he edited. This volume only includes four of his madrigals. In light of his abovementioned interest in Marenzio's compositions, the text of Philips's madrigal *Amor che vuoi* may have been taken from the fourth stanza of Marenzio's villanella *Vivea da lacci sciolto*, published in 1587, rather than from Mazza's setting of 1590. Similarly, *Amor se i bei rubini* may be linked to Anerio's madrigal of the same name for five voices (1585), despite the lack of musical citations. Since both Philips and Anerio had links with the English College of Rome, it is even possible that Philips got to know this composition before it was published. Philips's madrigal, besides being full of textual repetitions, is unique in its awkward division into two parts. Indeed, the first part does not correspond to a meaningful phrase but lacks the principal verb ("posso"):

66 The names of the poets were only very seldom mentioned in music editions of the time, and it is unclear whether in this case it was Verdonck's or Phalèse's choice to do so. See Vanballenberge, "Aspects of Genre", vol. 1, 237.

67 *Rime di diversi illustri signori napolitani*, 208. This ballata continues in a completely different way ("se'l vostro sguardo mi mantiene in vita […]").

68 See DeFord, "Musical Relationships", 120.

69 "Un'ape esser vorrei, / donna bella e crudele […]"; for the complete poem, see Tasso, *Le rime*, 532, No. 499.

Prima parte

Amor, se i bei rubini,	Love, if the beautiful rubies,
discoprendo le perle al vivo sole,	revealing the pearls in the bright sun,
formano il dolce riso	shape the sweet smile,
e fan che sembr'il viso	and make the face seem like
rose, gigli e viole.	roses, lilies, and violets.

Seconda parte

Perché non poss'ahimé, com'ape suole,	Why cannot I, as does the bee,
sugger i vaghi fiori	suck the lovely flowers,
e gustar de sue labbia i dolci humori?	and taste the sweet nectar of her lips?

This setting is of particular interest as it highlights two points. For one, it is unclear to what extent Philips was familiar with Italian poetry and understood the complexity of the poetical structure. For another, the composer seems more concerned with the music than with the text, as is clearly visible in the numerous repetitions of the same portion of text, which apparently serve no other purpose than to demonstrate Philips's musical creativity.[70]

As for the music, a detailed description of the musical settings by local composers is beyond the scope of this chapter. However, a few common features emerge that are worth highlighting. The pieces by local composers, like those taken from Italian collections and included in the Antwerp anthologies, do not contain many chromaticisms or dissonances. This choice aligns with the target audience of these anthologies, which addressed amateur musicians, not professionals, and were usually sung at small gatherings for recreational purposes; accordingly, the music could not be too demanding.[71] This intended use also seems to explain some common traits found in the local composers' pieces, such as the absence of musical citations, which the audience would likely have been unable to detect. The local composers also made use of constant repetitions of short passages of the text with different music. This procedure, which sometimes makes it difficult to understand the text as a whole, shows that they focused mainly on the music and

70 For example, in the canto partbook the words "discoprendo le perle al vivo sole" are set to music five times.

71 This also explains the lack of interest in the madrigals of the Flemish composer Giaches de Wert evident in the Antwerp anthologies: only four of his madrigals were included. For more details, see Hoekstra, "Wert's Reception at Home", 82–84.

on showcasing their melodic inventiveness rather than conveying the meaning of the text.

A brief overview of Waelrant's pieces on the text *Vorria morire per uscir di guai* provides interesting insights into both the choice of the text and the different ways in which it was reused. *Symphonia angelica* contains two different settings by Waelrant of *Vorria morire per uscir di guai*, for four and six voices respectively, in two different modes (F and G, both with b♭). The Winchester Partbooks, a music manuscript copied between 1564 and 1566 in the Low Countries,[72] also contains a four-voice *Vorria morire per uscir di guai* ascribed to the same composer. However, this piece and the homonymous four-voice setting found in *Symphonia angelica* are completely different.[73] The text corresponds to the first stanza of a villotta contained in an anthology first printed by Scotto in 1566 and then reissued by Gardano's heirs in 1570.[74] Ludovico Agostini had composed a *canzone alla napolitana* on the same text (and with the same strophic structure) in 1574.[75] Jacob Regnart, by contrast, had set the first stanza to music in a collection of "canzone italiane".[76] None of these pieces based on the same text share any musical connection, and thus it is not clear which source Waelrant relied on for the lyrics. Waelrant's three *Vorria morire per uscir di guai* are not strophic and the relationship between text and music changes from one setting to another. The Winchester Partbooks' version contains a complete repetition of both the text and the music of line 1 (with a minor variant the second time) and of lines 2–3, and the text underlay is syllabic, two typical features of the villanella genre (▶ Ex. V.2a). Almost the same happens in the four-voice piece included in *Symphonia angelica*, where the first and third lines are repeated on the same music and the text underlay is once again syllabic (▶ Ex. V.2b). The six-voice setting, by contrast, is reminiscent of the madrigal structure: textual repetitions no longer correspond to the same music; moreover, there is a greater variety of note values, and a few words are set with melismata (▶ Ex. V.2c). The

▶ p. 195
▶ p. 196
▶ p. 197

72 GB-Wcc 153. This manuscript was probably compiled at the request of Erik XIV of Sweden who wanted to gift it to Elizabeth I of England; see Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons".

73 Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons", 55 and 57, wrongly maintains that the Winchester partbooks' setting is a concordance of that in *Symphonia angelica*. The two pieces are transcribed in their entirety in Weaver, *Waelrant and Laet*, 354–58.

74 RISM 1566^{5} and 1570^{20}, respectively.

75 RISM A 406.

76 RISM R 753.

TABLE 3. The different versions of the text of *Un'ape esser vorrei* (variants from the first column are in bold)

CARACCIOLO/VERDONCK	MAZZONI	VINCI
Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, Clori mia bella, ch'io poi cercherei per forza o per inganni pascermi del soave vostro odore lasciando questo cor nel vostro cuore.	Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, **anima mia, ch'un giorno** **proverei** per forza o per inganni pascermi del soave vostro **amore** **lasciandov'il mio** cor nel vostro cuore.	Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, **Cloride bella**, ch'io poi cercherei per forza o per inganni pascermi del soave vostro odore lasciando questo cor nel vostro cuore.
I wish I were a bee because nature has made you a flower, my beautiful Clori, so that then I would try by force or by trickery to feed myself on your sweet smell leaving this heart in your heart.	I wish I were a bee because nature has made you a flower, **my soul, so that one day I** **would try** by force or by trickery to feed myself on your sweet **love** **leaving you my** heart in your heart.	I wish I were a bee because nature has made you a flower, **beautiful Cloride**, so that then I would try by force or by trickery to feed myself on your sweet smell leaving this heart in your heart.

six-voice structure also gives rise to a greater contrapuntal density when all the voices sing together. It is interesting to note, however, that the first three bars of this six-voice setting recall the rhythmic and harmonic structure of the Winchester Partbook's version, a resemblance that cannot be accidental.

The other two six-voice pieces by Waelrant included in *Symphonia angelica* (*Mi voglio fare hormai lo fatto mio* and *Quanto debb'allegrarse la natura*) display similar features: they are not strophic and do not share any motif with the previously published villanelle on the same text.[77] Similarly, the text of Verdonck's *Un'ape esser vorrei* (for six voices) was first set to music as a *canzone alla napolitana* by Francesco Mazzoni (1569), and later as a five-voice madrigal by Paolo Caracciolo (1582) and Pietro Vinci (1584). These settings contain textual variants and

77 The settings of *Quanto debb'allegrarse la natura* by Vincenzo Fontana (RISM F 1476), Baldassarre Donato (RISM D 3404), and Antonio Scandello (RISM S 1146) share the same head motif. The setting by Antonino Barges (RISM B 922) is musically unrelated to those settings and contains limited repetitions of music.

Verdonck's text proves identical to Caracciolo's—which may therefore have been Verdonck's source—but the music is independent of any previous setting (see Table 3).

The movement of texts from light genres (such as the villanella) to the madrigal and vice versa is well attested in the last decades of the sixteenth century.[78] The text of Turnhout's *Vorria parlare e dire* had likewise previously been used in villanelle by Marenzio (1584) and Gasparo Costa (1588).[79] Turnhout composed his madrigal using the complete text of the four stanzas but avoiding musical repetitions.[80]

V.5 PROOFREADING AND NEW EDITIONS

The reissues of the four Antwerp anthologies are in most cases new editions in that the pieces were reset. Besides entailing slight variations from a graphic point of view, this process also provided an opportunity to fix errors that had slipped into previous editions. Accordingly, a brief look at these different reissues and their proofreading provides interesting information about the typesetters' and proofreaders' skills in the Italian language. Susan Lewis Hammond has already raised the issue of the anthologies' resettings, briefly addressing the subject and observing that the changes mostly involve "letter decoration, music layout, and placement of text underlay" as well as the paratexts.[81] However, comparisons between the different editions of each single anthology reveal other interesting aspects linked to the Italian language that have passed unnoticed. Concerning the pieces by local composers, the most obvious interventions are the addition of two madrigals by Pevernage in *Harmonia celeste*, starting from the 1589 edition, and the ascription to Pevernage of the madrigal *Fra l'altre virtù* starting from the 1588 edition of *Musica divina*.[82] The different editions of this piece are of particular interest in that they show certain editorial interventions. *Fra l'altre virtù* is dedicated to Giovanni Battista di Bartolamei, whose family name is mentioned toward the end of the text. In the

78 See DeFord, "Musical Relationships".
79 RISM M 587 and C 4220, respectively.
80 The aforementioned relationship between Philips's *Amor che vuoi ch'io facci* and Marenzio's villanella with a stanza on the same text is similar.
81 Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 106–8.
82 In the first edition, this piece was anonymous. In my opinion, *Fra l'altre virtù* may have been added in a hurry at the last moment, since it is not listed in the index; this may explain the lack of the author's name.

first edition (1583) the last line read "fa che Parnasso e Pindo e Helicona sempre di gicilier risuona", with "gicilier"—an erroneous spelling of the Italian word "gioilier" ("jeweller")—sung twice.[83] Once printed, a cancel slip with the words "di Bartolamei" was pasted over "gicilier, gicilier".[84] Although apparently "Bartolamei" was considered a five-syllable word, and thus with the preposition "di" had the same total number of syllables as "gicilier, gicilier", the accents of the new words no longer matched the music. "Bartolamei" was sung on the sequence two crotchets–minim–two crotchets, which erroneously emphasized the syllable "la" in all voices (▶ p. 198 ▶ Ex. V.3a). In the 1588 edition, the text was corrected and "di Bartolamei" incorporated into the print. However, the problem of the wrong accentuation remained. The issue was finally fixed in the 1591 edition by reversing the values of the notes corresponding to the third and fourth syllables of the word "Bartolamei": in this way, the minim matches the stressed syllable "me" (▶ p. 199 ▶ Ex. V.3b).[85] These small differences show that over the years this piece was not only reprinted, but also double-checked. Although we do not know to whom this task was entrusted, the solution of the problem of accentuation on the family name "Bartolamei" suggests an editor who was a native speaker or well versed in Italian.

The index of the collection also reveals discrepancies between the different editions. For example, in the 1588 edition the incipits of the first two madrigals are reversed and *Dolce contrade*, which in 1583 was anonymous, is ascribed to Spirito da Reggio. More interesting is the correction of the incipit of a madrigal by Palestrina: in 1583, *Vestiva i colli* appeared as *Festiva i colli* in both the music and the index. This mistake is clearly due to a northern pronunciation of the letter "v", and while it

83 In the copies I checked (see the following footnote) the "c" in the word "giciliere", which appears in the paratext printed at the beginning of the madrigal in each partbook ("Al Molto Magnifico S. Giovanni Battista di Bartolamei Giciliere"), was always amended by hand to "o". These kinds of small corrections were usually done when the pages were still at the printers. See Weaver, *Waelrant and Laet*, 274. The repetition of "gicilier" in the music, in the paratext, and even in the dedication clearly shows that the wrong spelling was not a simple oversight, which means that the typesetter had poor knowledge of Italian. I am grateful to Antonio Chemotti for drawing my attention to this aspect.

84 I was able to check three of nine extant copies of the 1583 edition (one held in Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica and two in Munich, Bayerische Staatsbibliothek) and they all have the cancel slips. The original "gicilier gicilier" is still visible in the alto part of D-Mbs 4 Mus.pr. 185#Beibd.1. Antonio Chemotti has informed me that the copy at Brussels, KBR (Rare books LP 426 A) also has cancel slips.

85 This procedure was applied to all voices, with the sole exception of the repetition of "Bartolamei" in the alto part.

might be the typesetter who made the mistake, one does wonder whether the editors of the Antwerp anthologies were also expected to proofread the volumes and to what extent the linguistic mistakes not fixed in these editions are due to their limited knowledge of Italian.[86]

Harmonia celeste is likewise not devoid of linguistic mistakes. For example, the first part of the text of Pevernage's madrigal *Cesar gentil* contains two blatant errors that were not fixed in the following editions. The canto part has "degno da loro", while the other voices have the right words "degno d'alloro". Moreover, the sentence "fra le virtù che il ciel concesso tal", sung by all voices, makes no sense, unless "tal" is replaced by "t'ha". *Harmonia celeste* was edited by Pevernage himself, so even though the mistakes could be due to the typesetter (this is likely the case with "degno da loro", which is spelled wrongly only in the canto part), the fact that they were not corrected afterwards may indicate that they passed unnoticed by the composer.

V.6 FINAL REMARKS

As shown, the Italian-texted madrigals by local composers often reveal inaccuracies in dealing with the Italian language. That the text was not the composers' main point of interest is confirmed by occasional confusing shifts in the tonic accent of the words. For example, at the beginning of the canto of Turnhout's *Vorria parlare e dire*, the first "dire" is set with crotchet–minim, while "martire", set with semibreve–minim–crotchet, is given an accent on the "a" that changes the meaning of the word (in Italian "martìre" means "torture", while "màrtire" corresponds to "martyr").

To what extent were the people working in the printing firm familiar with the Italian language? Compositors active in Antwerp did not necessarily know Italian, not even those who dealt with Italian literary texts, as attested by the printer Plantin in the section "Ai lettori" of the bilingual edition (Italian-French) of Gian Michele Bruto's *La institutione*

86 There is no evidence of who proofread the Antwerp anthologies. Waelrant surely proofread the editions he published together with Laet, who had no musical training (see Weaver, *Waelrant and Laet*, 118–20). It is thus possible that he undertook this task at least for *Symphonia angelica*, of which he was the editor. According to Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 105, it is "likely that Phalèse did the (albeit limited) editorial work for the reprints of all four anthologies himself", but, as already observed, Lewis Hammond did not explore the fixing of Italian words.

di una fanciulla.[87] When it comes to Pierre Phalèse, nothing specific is known about his knowledge of Italian, but for this aspect he probably relied on his associate Jean Bellère, as his father had done.[88] Bellère seems to have mastered the Italian language. In fact, in 1555 he published *La institutione di una fanciulla nata nobilmente* by Gian Michele Bruto in a bilingual edition (Italian and French) together with Plantin. In the "Note au traducteur", Plantin praises Bellère for his translation, avowing that soon he would outdo those who preceded him in this task.[89] However, taking into account the numerous spelling mistakes in the Antwerp anthologies, it is unclear whether Bellère carried out some kind of check.

As for local composers' command of the Italian language, there is no clear evidence. The fact that the dedications signed by Waelrant, Pevernage, Philips, and Phalèse are written in Italian is no evidence that they wrote them in this language: the texts could have been translated afterwards or directly commissioned from native speakers.[90] However, a closer look at the relationship between text and music—and in particular at the placement of tonic accents of words—and at the correspondence between the music and the textual structure can be revealing. In this case, too, we cannot rule out that local composers were sometimes helped by other people living in Antwerp with a higher proficiency in Italian, who may have listened to their pieces prior to publication, pointing out any blatant mistakes. Two examples, however, clearly show a limited knowledge of the Italian language. The first is the aforementioned awkward subdivision of Philips's *Amor, se i bei rubini*. The second, a few years earlier, is found in Waelrant's first book of madrigals: in this case, Petrarch's sonnet *Volo con l'ali* was set to music in two parts and the second part began with the eighth line, a clear mistake from the point of view of the structure of the sonnet and the meaning of the text.[91]

87 Plantin, admitting that the edition still contains small errors that can be easily detected, praises the compositors for doing a thorough job, despite their poor knowledge of Italian ("poco essendo della Italiana lengua intendenti", Bruto, *La institutione*, unnumbered folios).

88 Phalèse the Elder did not know Italian; see Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique*, xii.

89 See Bruto, *La institutione*, unnumbered folios.

90 It is interesting to note that the four dedications are very similar to one another, even in the choice of wording. In particular, the dedications of *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, and *Melodia olympica* consider the patron's love for music one of his virtues; the three texts contain the words "fra le altre sue virtù" / "tra l'altre virtù", which, moreover, form the opening text of Pevernage's dedicatory madrigal of *Musica divina* ("Fra l'altre virtù"). "[F]ra le virtù" is also found in another madrigal by the same composer, *Cesar gentil* (in *Harmonia celeste*).

91 This issue was already raised by Gerald R. Hoekstra in Waelrant, *Il primo libro*, xvi n. 22.

This chapter highlights several clues that suggest a limited knowledge of Italian by the local composers involved, as editors and authors, in the Antwerp anthologies. Yet this does not seem to have impaired the anthologies' local reception and positive evaluation, even in a period in which Italian music from Italy was widely available. For instance, in 1628 the Flemish humanist Frans Sweerts praised Verdonck's compositional skills, quoting a claim purportedly by the well-known Dutch composer Jan Pieterszoon Sweelinck that Verdonck would have been able to rival all Italian composers had his commitments not prevented him.[92] This statement does not simply indicate a generic appreciation of Verdonck's works but also suggests that, at least within the Low Countries, local composers were sometimes considered to be at the same level as their famous Italian colleagues. This also explains the decisions of *Musica transalpina*'s editor Yonge, who, when selecting madrigals to publish—in English translation—in his anthology, included pieces by Faignient (*Questi ch'inditio fan* and *Chi per voi non sospira*) and Verdonck (*Donna bella e gentile*) taken from the Antwerp anthologies alongside madrigals by famed composers such as Palestrina and Marenzio. All in all, the success and circulation of Phalèse's anthologies significantly contributed to the internationalization of this repertory. Local composers, notwithstanding their limited knowledge of Italian literary language that has emerged in this chapter, played a pivotal role in this, both selecting Italian pieces to be included in the anthologies and composing new madrigals. Despite the difficulties of such operations, maintaining the connection with the Italian language must have seemed a prerequisite for success, thanks to the curiosity and interest that Italian culture aroused in northern countries.

92 See Sweerts, *Athenae belgicae*, 199: "A Musica clarus, & si Ioanni Petri Swelingo Musico & Organistarum Belgii facile principi credimus, si per occupationes licuisset, cum omnibus Italiae phonascis contendisset". The passage is translated into English and discussed in Vanballenberghe, "Aspects of Genre", vol. 1, 13–14: "He was a musician, and if we may believe J. P. Sweelinck, musician and organist of Belgium [referring to Sweelinck], if his [Verdonck's] career had allowed him, he could contend with every *kapelmeester* of Italy". Sweerts also mentions Pevernage, Waelrant, and Faignient (Sweerts, *Athenae belgicae*, 125, 350, and 585 respectively). Incidentally, as a young man Sweerts studied music with Waelrant and in 1596 was the dedicatee of Phalèse's *Madrigali a otto voci de diversi eccelenti et famosi autori* (RISM 1596[8]). For Sweerts' biography, see Fris, "Sweerts (François)".

PART III
ANALYTICAL CASE STUDIES

VI *VESTIVA I COLLI E LE CAMPAGNE INTORNO*: PALESTRINA READS CAPILUPI

FRANCESCO SAGGIO

Although Giovanni Pierluigi da Palestrina is now better known for his sacred works, throughout his lifetime he also devoted himself to the secular repertory.[1] His secular oeuvre comprises more than one hundred compositions, printed in two monograph publications and in about twenty anthologies.[2] In addition, he published two books of spiritual madrigals for five voices,[3] a genre at the intersection of sacred and secular.[4] Even though his sacred production was greater by far, his secular works enjoyed popularity and were published widely;[5] indeed, in the early years of his career, Palestrina's fame was closely linked to his madrigals.[6] Against this background, it is no surprise to find Palestrina represented in the anthologies of Italian madrigals printed by Phalèse. Two of the collections that constitute the set PL-Wu SDM

1 Note that Palestrina is the composer's birthplace; his proper surname was Pierluigi (his father was Sante Pierluigi). However, the composer was already known as "il Palestrina" during his lifetime. On the composer's biography, see Tibaldi, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni".

2 The monograph publications are RISM P 752 and P 763.

3 RISM P 761 and P 764.

4 A comprehensive catalogue of secular and spiritual madrigals is provided in Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 358–62 and in Japs, *Die Madrigale*, 367–401.

5 Palestrina features in most madrigal collections of the second half of the sixteenth century, particularly the Roman ones. Sometime his name is highlighted on the title page, as is the case in RISM 1558[13] ("con doe canzoni di Giannetto", "Giannetto" being the nickname Palestrina used for his secular compositions in anthologies).

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

8–36 feature works by Palestrina: *Melodia Olympica* (*Morì quasi il mio core*; *Veramente in amore*; and *Non son le vostre mani*) and *Musica Divina* (*Già fu chi m'hebbe cara*;[7] *Qual più crudel martire*; *Vestiva i colli e le campagne intorno*; and *Ogni loco mi porge doglia e pianto*). Of these, one madrigal in particular holds a special status in the history of the genre, *Vestiva i colli e le campagne intorno*. Few other pieces of the entire madrigal repertory can compete with its popularity. Its celebrity is evident not only from the circulation of the piece itself, but also from the vocal and instrumental elaborations of it, as well as from its use as a model for several imitation masses. Moreover, it is likely that *Vestiva i colli* was performed and appreciated precisely within the context in which PL-Wu SDM 8–36 was first used, the academic environment of Frankfurt an der Oder. As highlighted in Chapter 1, the title of the madrigal is underlined in the table of contents of the canto partbook of PL-Wu SDM 8–36. Furthermore, a handwritten German contrafact of the madrigal, *Ich will den Herren loben allezeit*, appears in PL-Wu SDM 73, a set of partbooks that belonged to the library of Viadrina University in Frankfurt an der Oder.[8]

In the following, I will provide as complete a picture of the madrigal as possible. I will retrace the textual tradition of *Vestiva i colli*, investigating the place and time of its composition. I will then examine the poetic text and proceed to an analysis of the madrigal's musical characteristics. The results of this analysis will, I hope, provide some explanation of *Vestiva i colli*'s enduring popularity from the Renaissance to the present day. We will see that it was not always the complexity or uniqueness of a composition that determined its success; on the contrary, I argue that it was the sheer regularity and orthodoxy of *Vestiva i colli* that led to its widespread circulation.

VI.1 TRADITION AND RECEPTION OF *VESTIVA I COLLI*

The madrigal *Vestiva i colli* was first published in *Il Desiderio. Secondo libro de madrigali a cinque voci de diversi auttori*, a madrigal collection

7 The text is by Giovanni Boccaccio, an unusual choice for a Renaissance madrigal. On settings of Boccaccio in the sixteenth century, see Campagnolo, "Boccaccio in musica nel Cinquecento".

8 PL-Wu SDM 73 is an incomplete set of partbooks that binds together Costantino Ferrabosco's *Canzonette a quatro voci… liber quarto* (Nuremberg: K. Gerlach, 1590; RISM F 258) and several handwritten pages. *Ich will den Herren loben allezeit* appears on the endpapers and bears the number "VII". I would like to thank Antonio Chemotti for sharing this information.

assembled by Giulio Bonagiunta, printed in Venice in 1566 by Girolamo Scotto in collaboration with the bookseller Aniello Sanvito.[9] *Il Desiderio* is a set of three volumes, the first and the third for four voices, the second for five voices. Its peculiar title derives from the first madrigal of the set, *Il desiderio e la speranza Amore* by Cipriano de Rore. The collection contains madrigals by composers of varying fame, primarily active in the regions and milieus with which Bonagiunta was himself associated: the Veneto, the Marche (his birthplace), and the Bavarian court, which he visited several times. Palestrina, so closely linked to Rome, is something of an anomaly, and indeed in the three volumes of *Il Desiderio* he is represented by *Vestiva i colli* alone.

It is difficult to determine the madrigal's date of composition precisely. The dedicatory letter of *Il Desiderio*—addressed to the Venetian nobleman Alessandro Contarini—is dated 5 December 1565. Accordingly, Bonagiunta must have obtained a copy of *Vestiva i colli* for his book in the final months of 1565 at the latest. But this provides only a *terminus ante quem* for the composition. Albeit employed at religious institutions, Palestrina was no stranger to the secular genre: his first known madrigal appears in a collection dated 1554,[10] and in 1555 he already published his first complete book of madrigals,[11] followed by several madrigals scattered in various anthologies.[12] To complicate things further, the composer's biography is poorly documented for the period when *Il Desiderio* was assembled: he became chapel master at Santa Maria Maggiore in Rome on 1 March 1561, but the last document concerning this role is dated 20 January 1565. His next official employment, at the Seminario Romano, is attested only from April 1566 onwards. The madrigal could also have been composed in the summer of 1564, when Palestrina headed the private chapel of Cardinal Ippolito II d'Este (Lucrezia Borgia's son) at the Villa d'Este in Tivoli, certainly a suitable context for the production of secular music.[13]

9 RISM 1566[3]. Giulio Bonagiunta was a musician, composer, and editor of several music prints, mostly anthologies. He was a singer at San Marco in Venice from 1562 to 1568, when he entered the service of the Farnese family in Parma. Cf. Antolini, "Bonagiunta, Giulio".

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

11 On the tradition of the first book of madrigals, see Pierluigi da Palestrina, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, ed. Gialdroni.

12 At least six collections before *Il Desiderio* contain Palestrina's madrigals. One of the most important is RISM 1561[10], which features eight madrigals by the composer.

13 Tibaldi, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni".

Interestingly, the first reprint of *Vestiva i colli* occurred not in Italy, but in a northern anthology, namely Phalèse's *Musica Divina* (1583). Only one year later, in 1584, *Vestiva i colli* was the first piece in the Venetian collection *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci*.[14] In 1588 it appeared in *Gemma musicalis* (Nuremberg)[15] and in *Musica transalpina* (London), with its text translated into English.[16] Finally, in 1593 it was also printed in *Nuova spoglia amorosa* (Venice).[17] The madrigal was also copied from the prints into several manuscript sources.[18]

Vestiva i colli's popularity is further attested by the large number of transcriptions and reworkings produced in the years between the *editio princeps* (1566) and the first reprint (1583). In 1568 Vincenzo Galilei transcribed it into lute tablature for his *Fronimo Dialogo*,[19] and it was used as the polyphonic model for masses by Caterino Bianchi (1574) and Palestrina.[20] The lute and voice tablature of Cosimo Bottegari was composed in the same period.[21] From the 1580s onwards we see a continuous stream of such publications up to the second half of the seventeenth century.[22] There are about ten tablatures, for lute (with or without voice) and for keyboard,[23] more than twenty imitation masses,[24] two Magnificats *ad imitationem*,[25] *contrafacta*, transcriptions with diminutions,[26] as

14 RISM 1584[5]; pp. 3–4.

15 RISM 1588[21], No. XXVII. The editor of *Gemma musicalis* took Palestrina's madrigal from the first edition of *Musica Divina* (1583), as demonstrated by a linguistic mistake they share. In *Musica Divina* the first verse of the madrigal is printed as "Festiv'i colli e le campagn'intorno" and listed as "Festivi colli" in the table of contents. This mistake was corrected in the 1588 edition of *Musica Divina* (RISM 1588[16]), but the same erroneous reading is found in *Gemma Musicalis*.

16 RISM 1588[29], No. XXX. Note that *Musica transalpina* reproduces only the first part of the madrigal, with the following text, which is a free paraphrase of the original Italian: "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—".

17 RISM 1593[5]; pp. 26 [*recte* 27]–28.

18 See Japs, *Die Madrigale*, 374–81.

19 RISM G 145, pp. 15–16. Galilei, speaking of Palestrina as a madrigalist, calls him "grande imitatore della natura" ("great imitator of nature", p. 61). On this topic, see Carapetyan, "The Concept of 'Imitazione della natura'".

20 RISM B 2520; RISM P 683.

21 The transcription survives only in Bottegari's autograph manuscript, I-MOe Mus. C 311, fol. 41^{r-v}.

22 The last imitation mass, Bonifacio Graziani's *Missa Vestiva i colli*, is dated 1671 (RISM G 3685). The various elaborations and derivative works are listed and described 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 In addition to the abovementioned tablatures by Galilei and Bottegari, there is also one for solo lute by Emanuel Adriaenssen (RISM 1584[12]).

24 For a complete survey, see Japs, *Die Madrigale*, 327–40.

25 Described in Reardon, "Two Parody Magnificats".

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

well as reworkings, quotations, and even a parody, Adriano Banchieri's *Rostiva i corni e le castagne al forno*.[27]

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

Naturally, before it became a madrigal, *Vestiva i colli e le campagne intorno* was a poem. The following version of the text is based on *Musica Divina* (1595), the edition that appears 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.	Spring dressed the hills and fields around with new honours, and it breathed sweet Arabian scents, girdled with herbs and her hair adorned with leaves.
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".	When Licori, at the break of day, picking purple flowers with her hand, said to me: "As a reward for such ardour, I pick these for you; see, I adorn you with them."
Così le chiome mie, suavemente parlando, cinse, e 'n sì dolci legami mi strins'il cor, ch'altro piacer non sente.	Thus, speaking gently, she encircled my hair, and she bound my heart with such sweet bonds that it feels no other pleasure.
Onde non fia giamai che più non l'ami degli occhi miei, né fia che la mia mente altri sospiri desiand', o chiami.	Hence, it will never be that I love her less than my own eyes, nor will my mind ever sigh or call with desire for someone else.

The poem is a sonnet, with fourteen hendecasyllables divided into two quatrains and two tercets. The rhyme scheme is *ABBA ABBA CDC DCD*. Verses 4 and 8 are in *rima equivoca* (equivocal rhyme), using the same word "adorno" in two different grammatical functions. Verses 9 and 13 have a derivative rhyme, "suavemente": "mente". From a syntactic point of view, each quatrain and tercet is a complete unit in itself. In the tercets, however, the syntax is less bound to the verse unit; in particular, in verses 9–13 there are enjambements: "suavemente / parlando" (verses 9–10); "legami / mi strinse" (verses 10–11); "l'ami / degli occhi miei" (verses 12–13). Thus, the first hemistich of the verse is tied syntactically to the previous verse.

The poem's topic is typical of pastoral poetry, both in its vocabulary and in its narrative structure:[28]

27 RISM B 817. For a description of the parody process, see Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 144–51.
28 On the pastoral poetry of the time, see Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale*.

First quatrain	Verses 1–4	*Opening*. Idyllic pastoral setting, caught in the moment of nature's greatest splendour, the spring (metaphor for the "best" human age, youth).
Second quatrain / First tercet	Verses 5–11	*Narrative episode*. Floral tribute of the nymph Licori (verses 5–6), brief interlocution (7–8), and binding of the lover (9–11). The time indication "a l'apparir del giorno" ("at the break of day"), in addition to contributing to the description of the pastoral environment, could allude to the nocturnal consummation of the passion between Licori and her beloved (a shepherd?). In that case, verse 7, "in guidardon di tant'ardori" ("As a reward for such ardour") would refer to this event.
Second tercet	Verses 12–14	*Epilogue*. Final invocation and declaration of loving devotion.

The author of the sonnet, Ippolito Capilupi, was a Mantuan nobleman and prominent prelate who served as bishop of Fano from 1560 until 1567. Capilupi was associated with the diplomatic career of Duke Ercole Gonzaga: in the role of Gonzaga's agent at the papal curia, he spent most of his life in Rome.[29] He enjoyed a strong relationship with Pope Julius III, whose election to the Holy See Duke Gonzaga had supported. Note that even though there is no evidence of a direct relationship between Palestrina and Capilupi, they were both part of Pope Julius III's milieu, and they may have met in or around the Roman curia.[30]

The sonnet *Vestiva i colli* enjoyed a prominent career in print. It was first issued in the *Libro terzo delle rime di diversi… autori* (Venice, 1550; fol. 83^{v}), and not long after in *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'ill. s. Livia Col.*, published by Antonio Barré in Rome in 1555 (fol. 32^{v}).[31] Here it is included in the section "In vita" ("in life") of Livia Colonna, but is mistakenly recorded as "Del Molza" ("by Molza").[32] The Barré edition, however erroneous its authorial information, proves

29 On Capilupi's biography, see De Caro, "Capilupi, Ippolito".

30 Furthermore, some years later, both Capilupi and Palestrina were involved with the confraternity of Santissima Trinità dei Pellegrini (Japs, *Die Madrigale*, 76).

31 This collection was dedicated to the Roman noblewoman 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" ("who was killed one year before by Pompeo Colonna, who was sentenced to death by Pope Julius III and afterwards fought in the ranks opposed to Paul IV"); Tibaldi, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni".

32 This ascription appears both below the poem (fol. 32^{v}) and in the final *Tavola* (fol. NN^{v}). "Molza" is Francesco Maria Molza, the author of the following sonnet, *Vincerà, chiaro sole, il vostro raggio* (fol. 33^{r}). The other Capilupi sonnet, *Come per l'ampio ciel girando il sole*, is printed on fol. 33^{r}, with the (correct) ascription "Del Capilupi".

that *Vestiva i colli* circulated in Rome, and reveals an important link to Palestrina: the same collection also features Francesco Cristiani's poem *Ecco oscurati i chiari raggi al sole* (fols. 95^{r}–97^{r}), which Palestrina set to music in his first book of madrigals of 1555. Thus it seems likely that Palestrina used this very Barré edition as his source for the text of *Vestiva i colli*, although we do not have any conclusive evidence in this regard. Before the publication of Palestrina's setting, the sonnet is also found in *De le rime di diversi… da M. Dionigi Atanagi* (Venice, 1565; fol. 128^{v}). Capilupi himself was arguably proud of this text and decided to include it in his collection of Latin poems, the *Hyppolyti Capilupi Carmina* (Antwerp, 1574, p. 106). The poem also appears in the 1585 posthumous edition of the *Rime del S. Lelio, e Fratelli de Capilupi* (Mantua, 1585, p. 115).[33] The sonnet's remarkable prominence is finally confirmed by the publication of the two quatrains in *Le Rose d'amor spiegate* (Vicenza, 1614; p. 61), under the title "Madrigale antico" ("ancient madrigal"), and by the sacred reworking printed in Curzio Verallo's *Corona di laudi a Maria Vergine* (Venice, 1617; p. 189).

The text is essentially consistent in all printed sources. The only important variant concerns verse 7. In the first edition of 1550, this reads "mi disse, in premio dei tuoi fieri ardori" ("[she] said to me: 'As a prize for your proud ardour'"), instead of "mi disse, in guidardon di tanti ardori" ("[she] said to me: 'As a reward for such ardour'"). This variant is no longer present in the 1555 edition and all subsequent reprints, and accordingly is absent also from Palestrina's setting. Palestrina, however, has a curious variant reading in the last line: "*altri* sospiri" (which could mean both "other sighs" or "sighs for someone else", masculine plural) instead of "*altra* sospiri" ("sighs for someone else", feminine singular). In Capilupi's text, the feminine pronoun "altra" refers to "another" nymph, so that verses 13–14 mean "it will never be that I love her less than my own eyes, nor will my mind ever sigh or call with desire for someone else". The masculine "altri" is arguably caused by the closeness with "sospiri". This reading, despite being incorrect, is attested in all the musical sources, and thus it is advisable to retain it.

33 For a modern edition of this collection, see Camillo e Ippolito Capilupi, *Rime*, ed. D'Adamo; *Vestiva i colli* is on p. 68.

VI.3 THE MUSIC OF *VESTIVA I COLLI*

Palestrina's music follows the metrical features of Capilupi's poem strictly: each verse corresponds to a musical phrase with its own cadence, and the form reflects the sonnet's quatrain and tercet structure. This close relation between text and music notwithstanding, there are no instances of word painting, nor any contrapuntal licenses justified by an expressive purpose. Palestrina's choice of a pastoral poem defined by fairly straightforward linguistic and syntactic features suggests the composer was seeking a text suitable for an equally straightforward polyphonic setting. An analysis of the music and its relationship with the text reveals the madrigal's great internal coherence, which is developed using the classical tools of sixteenth-century polyphony.

To understand Palestrina's compositional intentions, we need to examine three specific aspects of his musical language. The first is the use of "tonal space", that is, the pitch classes around which the musical discourse is built, the ranges within which the voices move, and the possible modal interpretations. The second concerns form and counterpoint—what the relationship is between the poetic and the musical structures, how the counterpoint unfolds and in which style. The third aspect concerns notation and rhythm, through which the melodic subjects and the vertical texture are "plastically" constructed.[34]

34 In the following description, part names and bar numbers correspond to the edition provided in Appendix 7.1 (p. 257) based on *Musica divina*. Note that in the first edition of the madrigal, from 1566, the "tenore" and "quinto" part labels are reversed.

TABLE 1. Vocal ranges and reference octave

	CLEFS	COMPLETE RANGE	REFERENCE OCTAVE
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'*

Tonal space

The madrigal has five voices; their ranges are given in Table 1. The clefs imply a high vocal range. The canto has the narrowest range, due to its high register, and essentially its melody is based on the fifth *a'–e" (+f")*. Tenore and quinto are situated an octave below the canto and cover a complete octave. Alto and basso occupy the octave starting on *d'* and *d* respectively, but their complete range is an octave plus a fourth: the alto touches *a* just once (b. 74), while the basso rises to *A* three times (bb. 15, 35, 90, plus last note, b. 92), always in a leap.

The key signature is ♮, the so-called *cantus durus*. The first part ends on D, the second and final part on A. The entire polyphonic texture revolves around these two degrees, starting from the beginning: the first subject is built on the leap *a'–d"* (canto, b. 1) or *a–d'* (quinto, b. 2; tenore, b 4), and *d'–a'* (alto, b. 1) or *d–a* (basso, b. 5). Although they are different, the subjects of the exordium of the second part are built around the same pitch classes.

The cadential plan of the madrigal is summarized in Table 2.[35] In general, each verse corresponds to a phrase of music; the cadences, usually on the two structural degrees A and D, mark the division between verses. Any deviation from this standard practice depends on the specific metric structure of the text and its poetic meaning, as I detail below.

35 Another analysis is provided in Japs, *Die Madrigale*, 224–27.

TABLE 2. Cadential plan

	VERSE[36]	BAR[37]	VOICES[38]	PITCH CLASS	FORMULA[39]	COMMENTS
Quatrains	1/5	4/24	C-**A**	A	Sm-M-Sm-Sb	Evaded 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	
Tercets	9	52	C-**A**	A	M-Sb-M-Sb	
		56	**C**-Q	E	M-Sb-M-Sb	Phrygian
	10a	59	**C**-T	A	M-Sb-M-Sb	
	10b	63	**A**-Q	C	M-Sb-M-M	Diminished
	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*]	Phrygian, without suspension
	13a	76	A-**T**-B	F	M-Sb-M-Sb	Diminished
	13b	79	**A**-B	A	M-Sb-M-Sb	Phrygian (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	

The entire first quatrain is segmented by cadences on A, i.e., the piece's final. At the end of the first verse, the cadence is skilfully evaded by the entry of the subject in the tenore, as well as by the melodic extension of the canto towards *e*". The first part concludes with a series of cadences on A and D, the latter being the degree on which the first part ends. At the beginning of the second part, the first real cadence is on A (b. 52), but

36 / = both; a = first hemistich; b = second hemistich.

37 The bar of the final sounding chord. The full unfolding of the cadence may also extend into the previous bar.

38 C = canto; A = alto; Q = quinto; T = tenore; B = basso. Bold letters indicate the position of the *clausula cantizans* (ascending stepwise motion).

39 Br = breve; Sb = semibreve; M = minim; Sm = semiminim. According to Vicentino, *L'antica musica*, Libro Terzo, Cap. XXIIII, fol. 51^{r-v}, the M-Sb-M-Sb formula corresponds to the *cadentia minore*, Sm-M-Sm-Sb to the *cadentia minima*. The last value of the cadential structure may change depending on the context.

the whole episode setting verse 9 ends with a Phrygian movement on E (b. 56). This solution is used to avoid an overly marked break between verses 9 and 10, and indeed true closure comes only after the first hemistich of verse 10. By doing this, Palestrina merges the end of verse 9 with the beginning of verse 10, thus respecting the poem's syntactic enjambement. Similarly, the cadence on C in b. 63, a weak degree compared to the principal ones A and D, is used to mark the verse unit without interrupting the syntactic flow of the enjambement between verses 10 and 11. The A cadence (b. 66), followed shortly after by a cadence on D (b. 69), signals the end both of verse 11 and of the first tercet.

The same rationale governs the Phrygian cadence on E of b. 74, which closes verse 12. This cadence is concealed in the contrapuntal texture both by its irregular rhythm and by the melodic emphasis of the low voices. The cadence after the first hemistich of verse 13 (b. 76) is presented in a diminished form to underline the end of the sentence begun in the previous verse. But as this comes in a middle of the verse, Palestrina chooses to cadence on a weak degree, F. This enables a brief deviation into *cantus mollis* (b♭ system), affecting the cadence on A in b. 79, which has to be realized as Phrygian, and enabling the perfect imitation of the *mi–fa* subject of the last line (*e"–f"* ▶ *a'–b♮'♭* and *e'–f'* ▶ *a–b♭*). The music of the final verse revolves entirely around the two principal degrees, with cadences on A (b. 83) and D (b. 86) that segment the textual repetitions and culminate in the final A cadence (b. 90). This is followed by the customary plagal movements of the final *supplementum* (bb. 90–92).

To summarize: the pitch class A, the *finalis*, is used to mark off the poem's individual verses; the secondary pitch class D, besides constituting the conclusion of the first part, is used as an alternative to A, particularly when verses are repeated. The hierarchically weaker cadences on E (a fifth above the final A) and on C and F (a third above the more important pitch classes A and D) are used to avoid an overly pronounced syntactic interruption: this happens in conjunction with enjambements, when syntactical units run across verses.[40]

Let us now consider the modal implications of the tonal space just described. Theorists of the late Renaissance all agree that *Vestiva i colli*

40 On this issue, see Meier, *The Modes*, 118.

is a piece in second mode transposed up an octave. Adriano Banchieri was the first to propose this interpretation in his "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]	This second mode […] in like manner transposed […] up an octave is lovely for high instruments, changing from plagal to authentic, as Palestrina was well aware in his sonnet *Vestiva i colli.*

Just a few years later, Ludovico Zacconi took up the same idea in the second part of *Prattica di musica* (Venice, 1622), adding a reflection on the emotion evoked by this kind of mode. He relates this to its high range:

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. [example follows] Di questo Tuono così trasportato all'ottava è Vestiva i colli.[42]	but when for the same mode two, they want to create something cheerful that creates a joyful effect using the octave, they compose it in the way you can see here [example follows]. *Vestiva i colli* is in this mode, transposed up an octave in this manner.

The same affective concept also appears 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*, which is in second mode an octave higher and yet no one hears the slightest sign of sadness; indeed joy and comfort fill whosoever sings or listens to it.

Incidentally, this reveals the danger of projecting modern perspectives on the affective connotations of tonal space onto the past: *Vestiva i colli*, with its "A minor" feel, might sound sad and melancholy to modern listeners, while in the late Renaissance it was evidently heard as a joyful piece. It cannot be ruled out that Palestrina chose the tonal type

41 Banchieri, *Cartella musicale*, 115.
42 Zacconi, *Prattica di musica*, 41–42.
43 Vecchi, *Mostra delli tuoni*, 9, in I-Bc C.30.

precisely for this reason, as a response to the pastoral setting and the amorous idyll portrayed in the text.

Despite the agreement among early theorists, a close reading of the particular features of *Vestiva i colli*'s tonal space seems to impede unambiguous interpretations of the piece according to Renaissance modal theory.[44] As summarized in Table 3, some elements (exordium, entry notes, and cadences on D, F, and A) do suggest a transposed second mode,[45] but others seem incompatible with this interpretation. In particular, the degree A, which concludes the madrigal, would have to be regarded as a *confinalis*, while the mode's proper *finalis*, D, appears as a intermedial cadence at the end of the first part. A comparison with Palestrina's modally ordered collections further complicates the interpretation of *Vestiva i colli* as in second mode. In the *Offertoria* of 1593,[46] the motets with the *finalis* A (with high clefs and *cantus durus*) are the first four, which represent the first mode. The motets with the *finalis* D, by contrast, represent the second mode. The same is the case in *Le Vergini*, a cycle of eight madrigals on the strophes of Petrarch's *canzone*: the first madrigal *Vergine bella*, representing the first mode, ends on A; the second madrigal *Vergine saggia*, representing the second mode, ends on D.[47]

Given these inconsistencies, it is tempting to read *Vestiva i colli* in a twelve-mode system and assign it to the ninth mode. However, this does not resolve all the contradictions with the theoretical framework: the *finalis* on A, the range of the tenor, the cadences on E and C, as well as the use of the fifth *a*–*e*,[48] are indeed compatible with the ninth mode, but the prominence of the D degree, both in the exordium and in the final cadence of the first part, is not.

All in all, it is likely that Palestrina regarded tonal spaces like that of *Vestiva i colli* as related to Dorian modes, but it is impossible to provide

44 Accordingly, the modality of *Vestiva i colli* has attracted much scholarly attention, leading to a new approach to the interpretation of modes. The most important contributions in this regard are Powers, "The Modality of 'Vestiva i colli'", and Freis, "Tonal Types and Modal Categories". Other studies are quoted in Japs, *Die Madrigale*, 224 ff.

45 Cf. Meier, *The Modes*, 224–26 and 105 ff.

46 New critical edition in Pierluigi da Palestrina, *Offertoria totius anni*, ed. Tibaldi. On the issue of the collection's modal organization, cf. Powers, *Modal Representation*, as well as Pierluigi da Palestrina, *Offertoria totius anni*, XXII–XXIII.

47 On this cycle and on the thematic similarity with *Vestiva i colli*, see Powers, "The Modality of 'Vestiva i colli'", 40 ff.

48 Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Parte Quarta, *Del Nono modo. Cap. 26*, 329 ff. On Zarlino's Aeolian mode see Mangani and Sabaino, "'*Modo Novo*' or '*Modo Antichissimo*'".

TABLE 3. Musical features and their possible modal interpretation

MUSICAL FEATURES	POSSIBLE MODAL INTERPRETATION
Finalis (of the whole madrigal): A	IX
Exordium: *la–re/re–la* (*a–d/d–a*)	II
Finalis (of part 1): D	II
Cadential plan: A, D, F	II
Cadential plan: A, E, C	IX
Tenor ambitus: *g–a'* (ref. octave *a–a'*)	IX

TABLE 4. Formal outline

PART	VERSES	BARS
A	1–4	1–21
A'	5–8	21–47
B	9–14	48–92

a more detailed modal interpretation in line with the theory of the time. Thus, we must be content with recognizing the "modally problematic nature" of this madrigal and its tonal space.[49]

Form and counterpoint

The madrigal is organized in two parts that correspond to the two quatrains and the two tercets. The two parts are approximately the same length (46 breves and 45 breves), which was certainly not a random compositional choice, since the texts of the two parts are not equal in length (eight and six verses). Table 4 summarizes the formal outline.

The two quatrains have basically the same music—even though the verse accentuation is not identical[50]—with small variations at the beginning and end of the second repetition of section A. Note also the repetition of the last verse at the end of the first part: the canto presents the melodic subject exactly in the same way (bb. 38–41 = 44–47), while the other voices are varied to create a new contrapuntal texture, albeit with a similar melodic profile.

49 Cf. Mangani and Sabaino, "Tonal Types and Modal Attributions", where other A pieces are discussed.
50 Cf. Gallico, "Due contributi", 21.

The whole madrigal is built on a series of points of imitation, with the voices entering in varying orders at short intervals no longer than a semibreve. It is worth noting that the exordium of the second part mirrors that of the first, resorting to the same entry notes, pairing of imitations (2+1+2), and time intervals between voice entries. The final part is made up of the reiterated repetition of the last verse, which take up ten breves, plus three breves of *prolongatio longae* (bb. 90–92), i.e., the conclusion upon a held note of the canto. The last subject is introduced by the canto (bb. 80 ff.), with a melodic profile defined by leaps of a third (*f*”–*d*”, *e*”–*c*”, *d*”–*f*”). This seems conceived with regard to the plagal movement of the conclusion (bb. 90–93), which alternates the pitch classes A and D, providing something akin to a summary of the tonal space traversed in the entire madrigal.

As mentioned above, when it comes to word-painting, Palestrina is very restrained. The appearance of *c*’♯ and *f*’♯ at bb. 59–60 could be related to the sweetness evoked in verse 10 (“e ’n sì dolci legami”, “with such sweet bonds”), which is set to music in a series of major triads. However, this is the only passage in the entire madrigal that seems to musically illustrate an individual image in the text.

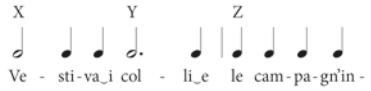
Notation and rhythm

The notation of *Vestiva i colli* stands halfway between the traditional white notation and the “new” black notation of the *note nere* madrigals, where the semiminim has taken the place of the minim as the syllable-carrying value.[51] From a compositional point of view, the *tactus*, the reference pulse, is on the semibreve: see, for example, the time intervals of the imitative entries at the beginning of each of the two parts, as well as the predominance of *cadenze minori* built on minim and semibreve values (Table 2). The frequency of syllabic semiminims, however, calls for a performance with a slow semibreve *tactus*, halfway between a semibreve and a minim *tactus*, which can be approximated as c. M.M. 44.[52]

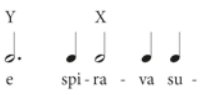
51 On *note nere* madrigals, see Campagnolo, “Stile e notazione” and the bibliography quoted there.

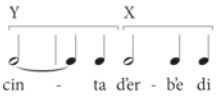
52 See Saggio, “Palestrina mensuralista” for a survey of Palestrina’s notation. For a comprehensive study of sixteenth-century notation, see DeFord, Tactus, *Mensuration and Rhythm*.

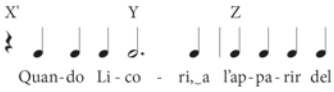
One significant factor in the composition's overall coherence is rhythm. Recurring rhythmic cells give the madrigal a unified character defined by a homogeneous and fluent rhythmic activity without abrupt changes. The three fundamental cells that recur throughout the madrigal are already present in the opening melodic subject, and they correspond to a single semibreve unit:

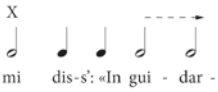


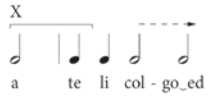
The first cell (X) consists of a dactylic rhythm (M Sm Sm), the second (Y) of a dotted rhythm (dotted M Sm), and the third of four semiminims (Z). The first two cells X and Y define the entire rhythmical texture, while the cell Z recurs as a melisma upon one syllable (bb. 7, 10, then 27, 30; 49–50, 82, 85, 90–91). These rhythmic cells and their variations occur throughout the madrigal associated with different verses:

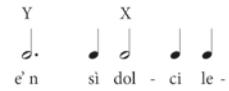
verse 3: 

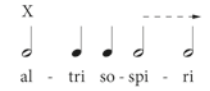
verse 4: 

verse 5: 

verse 7: 

verse 8: 

verse 10: 

verse 14: 

Commenting on this specific rhythmic shape and the composition's thoroughly imitative texture, Alfred Einstein remarked that "considered from the point of view of its musical form, Palestrina's *Vestiva i colli* is not a madrigal [...]. *It is a* canzon francese *with Italian text*" (italics

original).[53] Even though Einstein here traced boundaries between genres that now appear overly strict, it is true that *Vestiva i colli*'s peculiar features resemble the Parisian chanson. The adoption of this style in the madrigal had some success in the years following the publication of Palestrina's setting.[54] If we restrict our analysis to the madrigals republished by Phalèse, we notice that Giovanni Maria Nanino's *Quando fra bianche perle al canto snoda*,[55] for example, was modelled on Palestrina's *Vestiva i colli*. The madrigal sets a sonnet, dividing it into two parts—one for the two quatrains and one for the two tercets—with the same form AA'B that is employed in *Vestiva i colli*. Moreover, just like in Palestrina's setting, the first verse is sung with a dactylic rhythm followed by a dotted rhythm. In the first verse of the second quatrain (verse 5), the dactyl is transformed into three semiminims preceded by a rest, but only for the two higher voices, while the others keep the original rhythm, exactly like in Palestrina's madrigal. In addition, although Nanino's madrigal is firmly rooted in the first mode (*finalis* D, *cantus durus*), it makes ample use of A cadences. A similar style is employed in Luca Marenzio's *Ecco l'aurora con l'aurata fronte*, a madrigal on a pastoral strophe by the poet Vincenzo Quirini.[56] Marenzio probably referenced the earlier setting of the same text by Andrea Gabrieli (1566), which contains an imitative dactylic incipit. The exordium, nonetheless, also appears indebted to Palestrina's *Vestiva i colli*, as suggested by the leap of a fourth in the subject and by the descending order of the vocal entries from canto to basso.

VI.4 CONCLUSIONS

It is not possible to establish with any certainty when and why *Vestiva i colli* was composed. However, it likely originated in the Roman curial context, a milieu that saw diplomats, artists, intellectuals, and musicians collaborate daily in the organization of cultural events for the highest nobility. But the madrigal's popularity seems to depend less on a network of patronage than on the stylistic features of poem and music. Palestrina's *Vestiva i colli* employs a transparent style of musical writing

53 Einstein, "Narrative Rhythm", 476, 478.
54 In addition to the examples discussed here, see those analyzed in Einstein, "Narrative Rhythm", 478–82.
55 RISM 1574[4], p. 20. Reprinted in *Melodia Olympica*, fols. 20[v]–21[r]. Modern edition in Nanino, *Complete Madrigals. Part 2*, ed. Boenicke and Newcomb, 102–10.
56 First published in RISM M 549, p. 15, and reprinted in Phalèse's *Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo*, RISM M 572 (fol. 32[r]).

that is fully consonant with the simple pastoral narrative of the poetic text. The imitative episodes follow one another in a continuous flow without any interruptions or unexpected turbulence. Melodic subjects are modelled on the verses and their prosody, while cadences underline the syntax. The form balances the madrigal's two parts, and the rhythm is used as both a propulsive and a unifying element. In short, this is a madrigal of the *prima prattica*, in which the metric form serves as the matrix of the musical form and the meaning of the verses is supported by the melody without any need for "madrigalisms", word painting, or radical deviations from harmonic and melodic norms. Its absolute regularity and its archetypal character are certainly among the reasons why *Vestiva i colli* is one of the most emulated, transcribed, and reworked pieces of the Renaissance.

VII WERT, ARIOSTO, AND THE PHALÈSE ANTHOLOGIES

MARCO MANGANI

Giaches de Wert's madrigals appear to have fared badly in Flemish music publishing. As Gerald R. Hoekstra has observed regarding the anthologies of Phalèse, "in spite of Wert's popularity in Italy and his importance as a madrigalist, the composer received little attention in these popular Antwerp anthologies, and none of his madrigal books was reprinted in the Low Countries".[1] Accordingly, in the collections bound in PL-Wu SDM 8–36 we encounter only three madrigals by Wert: *Vaghi boschetti di soavi allori* (in *Melodia olympica*),[2] *Chi salirà per me, madonna, in cielo* (in *Symphonia angelica*),[3] and *Cara la vita mia* (in *Musica divina*).[4] The pieces belong to different creative periods of the composer's oeuvre: *Cara la vita mia* and *Chi salirà per me, madonna, in cielo* were both published in 1558 (in RISM W 855 and 1558[13], respectively), while *Vaghi boschetti di soavi allori* is a much later composition that first appears in Wert's Seventh Book of Madrigals for Five Voices (1581, RISM W 884). But even though Wert's madrigals are a minor presence in PL-Wu SDM 8–36 in quantitative terms and the settings were not composed at the same time, the selection is still worth considering, as it fleshes out the overall picture of the reception of Wert's madrigals and helps us to better understand the stylistic orientation of the anthologies produced in Antwerp. Furthermore, *Vaghi boschetti* and *Chi salirà per me* are both based

1 Hoekstra, "Wert's Reception", 73.
2 Wert, *Opera Omnia*, vol. VII, 22–24.
3 Wert, *Opera Omnia*, vol. XV, 62–64.
4 Wert, *Opera Omnia*, vol. I, 45–48.

on octaves from Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*, a coincidence that suggests that reading the two settings in comparison could be fruitful. Finally, a case study on Wert's madrigals also seems appropriate given that a specific interest in his music appears to have existed within the context in which PL-Wu SDM 8–36 was used, at the Viadrina University in Frankfurt an der Oder: PL-Wu SDM 44–55, a set of partbooks from that institution, contains a copy of the *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres*, a large anthology of Wert's motets printed in Nuremberg in 1583 (RISM W 853).

VII.1 *CARA LA VITA MIA*

Cara la vita mia, on a text by an unknown author, was published in Wert's *Primo libro di madrigali a cinque voci*, printed in Venice by Girolamo Scotto in 1558 (RISM W 855). We can once again cite Hoekstra regarding the qualities of this youthful madrigal, in particular its "prevailing free homophonic texture with occasional points of imitation".[5] With regard to the dissemination of *Cara la vita mia* throughout Europe, Hoekstra speculated that its appearance in *Musica divina* may have marked the beginning of a new wave of popularity, and he cites a range of evidence in support of this claim.[6] The success of *Cara la vita mia* is evident also from its citation in the text of the madrigal *Dall'odorate spoglie*, written by Orsina Cavalletta and set to music by Luzzasco Luzzaschi (*Terzo libro de' madrigali a cinque voci*, 1582, RISM L 3124), Lodovico Agostini (*Nuovo echo*, 1583, RISM A 409), Giulio Eremita (*Madrigali a cinque voci. Libro primo*, 1586, RISM E 744), and Carlo Gesualdo (*Madrigali a cinque voci [Libro secondo]*, 1594, RISM G 1725). Cavalletta's text, which celebrates Laura Peperara's musical skills, closes with an eloquent exhortation that, if nothing else, demonstrates the independent fame enjoyed by Wert's *Cara la vita mia* in Ferrara:[7]

5 Hoekstra, "Wert's Reception", 76.
6 Hoekstra, "Wert's Reception", 76.
7 On this text and its musical settings, see Passadore, "'Dice… d'essersi messo'", 202–3; Newcomb, "Gesualdo's Luzzaschi", 221–22; Gesualdo, *Madrigali*, xlvii, lxxiv–lxxv (with translation by Elisabetta Zoni), and 52–56.

Dall'odorate spoglie
sciogliete omai la mano
che 'l mio voler e disvoler mi toglie;
e quell'arpa felice
a cui non si disdice
stringersi col bel petto,
d'Amor fido ricetto,
togliete, e con l'usata leggiadria
fateci udir "Cara la vita mia".

From your sweet-smelling robes
free now your hand
which takes my will and unwillingness from me;
and pick up that lucky harp
which can, without disgrace,
be held close to your fair bosom,
faithful receptacle of love,
and with your wonted grace
let us hear "Cara la vita mia".[8]

VII.2 WERT AND *ORLANDO FURIOSO*

As mentioned above, the other two pieces by Wert in the anthologies examined here are both based on octaves from Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*: the first octave of Canto XXXV (*Chi salirà per me*) and the twenty-first octave of Canto VI (*Vaghi boschetti*), respectively.

In Wert's oeuvre, octaves from *Orlando Furioso* are a constant presence.[9] A comprehensive examination of Wert's Ariosto settings would be in order, along the lines of the research on his settings of Torquato Tasso's rhymes and octaves.[10] This task is beyond the scope of the present chapter, however, which will therefore limit itself to a comparison of the two madrigals from the Phalèse publications to which the present book is dedicated.

When considering the madrigal settings of Ariosto's octaves, one popular approach is to explore their relationship with the tradition of the *arie per cantar ottave*, that is, the melodic formulae intended for the stanzaic execution of long narratives articulated in *ottava rima*.[11] Obviously, the relationship between madrigal composition and the oral tradition of the *cantar ottave* does not translate into the straightforward adoption of the formal models typical of the latter practice. What we find, rather, is the frequent recurrence—at least in madrigals composed on Ariosto's octaves—of two stylistic features: the *arioso* character of the subjects, at least as they are presented in the leading voice of each

8 Translation by Elisabetta Zoni.
9 According to RePIM, there are thirty Ariosto settings by Wert, composed between 1558 and 1581. On the spread of the octave metre within the sixteenth-century madrigal and the privileged position of Ariosto's poem, see Luzzi, "L'ottava rima", 47–52. Balsano and Haar, "L'Ariosto in musica" remains a seminal study on Ariosto's particular case.
10 Schick, "Melische Dichtung". See also Owens, "Marenzio and Wert".
11 Haar, "Arie per cantar". See also Luzzi, "L'ottava rima", 52–60.

point of imitation; and the presence of musical repetitions that are independent of the meaning of the text, thus creating a formal regularity that seems, to a certain extent, to be established *a priori*. With regard to the first aspect in particular, "*arioso* character" does not refer to homorhythmic declamation performed in imitation of solo singing—a feature that James Haar rightly points out as connoting the *arioso* style.[12] Rather, we are referring to the strong directionality of a musical idea, compatible with the *arioso* style, even in cases where this idea is used as the subject of a point of imitation (▶ Ex. VII.2). This is an aspect that may help to explain the inclusion among Barré's *arioso* madrigals (see below) of pieces such as Wert's *Chi salirà*, in which the element of homorhythmic declamation does not seem to play a particularly prominent role except sporadically as a function of musical word-painting (▶ Ex. VII.5). At the same time, it is well worth exploring whether and to what extent such stylistic traits (*arioso* subjects and formal outline) derived from the oral tradition are reconciled with the rhetorical amplifications and word painting typical of madrigal aesthetics.

▶ p. 200

▶ p. 202

From this perspective, a comparison of Wert's two Ariosto madrigals in the Phalèse anthologies, two pieces that, as mentioned above, belong to two different stylistic phases of Wert's oeuvre, is highly instructive.

VII.3 *CHI SALIRÀ PER ME, MADONNA, IN CIELO*

The madrigal *Chi salirà per me, madonna, in cielo*, first published in Rome by Antonio Barrè in 1558,[13] is based on the opening octave of Canto XXXV. Astolfo has just recovered Orlando's wits and is now visiting the palace of Time and Glory. The octave that opens Canto XXXV, along with the one immediately following, constitutes a digression: the poet, addressing his beloved, wonders who would be willing to go and recover the sense she has taken from him by making him fall in love with her:[14]

12 Haar, "Arioso and Canzonetta". According to Haar, this kind of *arioso* seems to be a stylistic trait of Wert's even beyond the poetic form of the octave.

13 The piece was included in the *Secondo libro delle muse… madrigali ariosi* (RISM 1558[13]) and was Wert's first contribution to an anthology of music. See Fenlon, *Giaches de Wert*, 23–32, in particular 28–29.

14 For the text of the poem, cf. Ariosto, *Orlando furioso*, ed. Segre; the English translations are taken from Ariosto, *Orlando furioso*, trans. Waldman, modified as necessary by the author to follow Wert's version of the text.

Chi salirà per me, madonna, in cielo
a riportarn'il mio perdut'ingegno?
che, poi ch'uscì da' bei vostr'occhi il telo
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
Né di tanta iattura mi querelo,
pur che non cresca, ma stia a questo segno;
ch'io dubito, se più se[15] va scemando,
che stolto me n'andrò pel mondo errando
[Ariosto: di venir tal qual ho descritto Orlando].

Who will ascend to heaven, mistress mine, to fetch me back my lost wits? They have been ebbing away ever since my heart was transfixed by the arrows shot from your fair eyes—not that I complain of my misfortune so long as it grows no worse than it is now: I fear that any further depletion of my wits will lead me to wander the world like a fool [Ariosto: shall reduce me to the very condition I have described in Orlando].

Leaving aside the minimal variant in line 7 ("si va" to "se va"), it is worth noting the major textual variant related to line 8, which in the version set to music by Wert eliminates the direct reference to the main character of Ariosto's poem. As far as we know, only one setting of this octave preceded Wert's:[16] it features in the *Secondo Libro* of Anselme de Reulx, published in Venice in 1546 (RISM R 1206). Since the variant is not present in Reulx's version, we can assume that it was introduced by Wert himself. If this is indeed the case, it confirms the musician's erudition, or at least his in-depth knowledge of *Orlando Furioso*, since that variant is an adaptation of the line that concludes octave 42 of Canto XXXI; these are the words of Fiordiligi, who informs Rinaldo that Orlando, once wise and renowned, has been made a fool, and is wandering through the world: "è fatto stolto e va pel mondo errando". It is not until Marc'Antonio Pordenon's *Terzo libro de' madrigali a 5 voci*, published in 1571 (RISM P 5103), that we re-encounter the textual variant adopted by Wert. While it is possible to hypothesize that the text set by Pordenon was taken directly from Wert, at present there is insufficient evidence to support this hypothesis. However, the fact remains that, as far as we know, this particular version does not seem to be attested in the literary tradition of Ariosto's poem.

Coming to the music, we note that the two characteristics of Ariosto settings mentioned above, namely the *arioso* nature of the subjects and the formal regularity independent of the content of the poetic text, are present to a very marked degree in this madrigal by Wert, which is perhaps unsurprising given that it was originally included in an anthology of *madrigali ariosi*.

15 Ariosto: "si".
16 As indicated by searching in *RePIM* (accessed 5 July 2023).

The tonal type chosen by Wert for this madrigal is g2-♭-F. As Daniele Sabaino and the present author have repeatedly shown, this is one of the tonal types that present the fewest problems in terms of modal attribution.[17] We can only wonder whether, at this early stage, Wert was still adhering to the eight-mode system—in which case it can be read as fifth mode[18]—or had already embraced the twelve-mode system—in which case it can be read as eleventh mode transposed to the upper fourth. Be that as it may, the exordium (▶ Ex. VII.1), the tenor range (▶ Ex. VII.2), and the cadential plan—the latter consisting entirely of cadences on F and C—indisputably indicate an authentic mode.

▶ p. 200

▶ p. 200

Let us consider the musical subjects of the first two lines as they appear in the tenor voice (▶ Ex. VII.2). Their most significant feature is the balance they strike between the *arioso* character typical of the oral tradition and the musical word-painting that characterizes the madrigal aesthetics. Taken together, the two subjects form a single melodic pathway, structured by an antecedent ending on *a'* (the first subject) and a consequent ending on *f* (the second subject). At the same time, the melody's trajectory is conceived so as to express the meaning of the words: the entirely ascending line of the first subject, exceeding the octave above the *finalis* by a major third, is an evident madrigalism of the verb "salire" ("to ascend"), while the descending line of the second subject just as clearly represents the act of descending to "bring back" the poet's lost wits.

In addition to this synthesis of *arioso* and madrigal elements, *Chi salirà* has a straightforward formal structure (see Table 1). As is also frequently the case in the early Florentine madrigal (regardless of the metre adopted for the poetic text), the distinctive feature of this arrangement is the musical repetition that concerns the first two pairs of lines,

17 Mangani and Sabaino, "Tonal Types".

18 It is worth remembering that the traditional fifth mode generally has B♭ in the key signature not to indicate a transposition, but rather to alert singers to the risk of creating *mi contra fa* at imitation points. In other words, as Zarlino puts it, the *F–f* octave species "only allows harmonic subdivision" ("non riceve altra divisione che l'harmonica"); i.e., it can only be subdivided into a low fifth (*F–c*) and a high fourth (*c–f*), whereas the sequence fourth plus fifth would result not in an arithmetic division, but rather in a tritone followed by a diminished fifth. See Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, IV.22, 325. For this reason, as Glarean observed, the Lydian mode "is not used in our time by singers, who turn all its songs into the Ionian by substituting *fa* for *mi* in the *b* key" (i.e., introducing B♭ instead of B♮). See Glarean, *Dodecachordon*, trans. Miller, vol. I, 166. See also Mangani and Sabaino, "Is Modality still a Compositional Tool in Monteverdi's 1610 Mass?". These two authors are currently researching the presence and characteristics of the fifth and sixth modes without B♭ in the compositional practice of the second half of the sixteenth century.

TABLE 1. Giaches de Wert, *Chi salirà per me, madonna, in cielo:* formal structure

LINE PAIRS	MUSIC	TEXT
AB_1	*A*	Chi salirà per me, madonna, in cielo
		a riportarn'il mio perdut'ingegno?
AB_2	*A*	che, poi ch'uscì da' bei vostr'occhi il telo
		ch 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
AB_3	*B*	Né di tanta iattura mi querelo,
		pur che non cresca, ma stia a questo segno;
CC	*C*	ch'io dubito, se più se va scemando,
		ch'io stolto me n'andrò pel mondo errando.
CC	*C*	ch'io dubito, *etc.*

which share the same rhyme.[19] (In ▶ Ex. VII.3, in order to show that the first two pairs of lines are musically identical, their music is written out only once.) In this way, the formal imperative typical of fixed forms ends up prevailing over the madrigal element, since the music of the first two lines no longer has any analogous relationship with the content of lines 3 and 4. However, the analogy between text and music dominates again in the setting of lines 5 and 6, the last two AB rhymes, for which Wert composes new music. Particularly noteworthy is the musical rendering of line 6: the concept of the "misfortune" ("iattura") that must not "grow" ("purché non cresca") is underlined by the static repetition of a subject that remains locked within a narrow ambitus (▶ Ex. VII.4).

▶ p. 201

▶ p. 202

One final point remains to be made about this youthful experiment of Wert's. Since he decides to end the piece by repeating the text and music of the last two lines in full, *Chi salirà* ends up—from a purely musical point of view—with the form typical of a tripartite canzonetta: AA|B|CC.[20] The fact that the B section is the only one not to end with an authentic cadence (▶ Ex. VII.5)—a common occurrence in tripartite canzonettas—suggests that this arrangement is no accident; moreover, it is a form that Wert would later use to great effect in his *Canzonette villanelle* (Venice, 1589; RISM W 888).

▶ p. 202

19 Gialdroni and Ziino, "Machiavelli in musica", 55; Luzzi "L'ottava rima", 55.

20 On the formal schemes and other musical aspects of the canzonetta in the second half of the sixteenth century, see Assenza, *La canzonetta*, 144–209. On the style of Wert's *Canzonette villanelle*, see Mangani, "Per un'analisi", vol. 1, 156–58.

VII.4 *VAGHI BOSCHETTI DI SOAVI ALLORI*

Wert's *Vaghi boschetti di soavi allori* is his last published setting of a text from *Orlando Furioso*, appearing, as mentioned above, in his 1581 Book of Madrigals for Five Voices (RISM W 884). The text describes the enchanted garden of the sorceress Alcina, towards which the marvelling Ruggiero glides astride a hippogriff:[21]

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri ed aranci ch'avean frutti e fiori
conteste[22] in varie forme e tutte belle,
facean ripari[23] ai fervidi calori
di[24] giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne gìan i rosignuoli.

Enticing thickets of cool laurel, of palms and loveliest myrtle, of cedar and orange trees whose fruit and blossoms were disposed in sundry harmonious ways—these all afforded shade, with their thick spreading foliage, against the searing heat of the summer's day. And, safe amid their branches, flitted melodious nightingales.

This octave inspired a far greater number of musical settings than *Chi salirà*.[25] It seems to have aroused marked interest in the first half of the 1580s in particular, starting with Marc'Antonio Ingegneri's version in his *Terzo Libro* for five voices (Venice, 1580, RISM I 55). In addition to Wert's version, these years saw the publication of settings by Benedetto Pallavicino (5 vv., 1581, RISM P 773), Girolamo Belli (5 vv., 1584, Nuovo Vogel 308),[26] Rinaldo Del Mel (6 vv., 1584, RISM M 2199),[27] and Filippo Nicoletti (5 vv., 1585, RISM N 677).

Wert's madrigal is in the tonal type g2-♮-A. This is a notoriously problematic type in terms of modal attribution, although in several cases the second mode, transposed to the upper octave and ending on

21 The poetic text in *Melodia olympica* is identical to that in the print of the *Settimo libro*, apart from a few misprints in the Phalèse edition. It is worth noting that the variant in line 6 ("di" instead of "de'") coincides with that of the second edition of Ariosto's poem (1521); the wording of the penultimate line, however, clearly shows that Wert had recourse to the last edition of the poem (1532), as the two previous editions (1516 and 1521) were worded "e tra li rami" (see Ariosto, *Orlando furioso*, ed. Debenedetti and Segre). Finally, the modern spelling of the euphonious conjunction has been adopted here ("cedri ed aranci"), since it is established that the spelling "et" was an etymological residue with no phonetic significance (the issue is summarized in Mangani, *O felice eloquenza*, 29–30).

22 Ariosto: "contesti".

23 Ariosto: "riparo".

24 Ariosto: "de'".

25 RePIM counts no less than twelve settings of *Vaghi boschetti*, compared to six of *Chi salirà*.

26 There was a complete copy of this print in the Gdansk Library of the Polish Academy of Sciences (PL-GD), but it has now disappeared.

27 The bass part of this collection has not survived.

the *confinalis*, is easily recognizable.[28] This modal attribution also holds for *Vaghi boschetti*, as shown by the *exordium* and the tenor ambitus (▶ Ex. VII.6) as well as by the cadential plan, in which the cadences on A alternate only with cadences on D. ▶ p. 203

As far as the relationship with the tradition of the *arie per cantar ottave* is concerned, *Vaghi boschetti* differs markedly from *Chi salirà* and is oriented far more towards the purely madrigal end of the spectrum. In fact, in *Vaghi boschetti*, exact repetition is reserved for the music of the first line, which is taken up in its entirety in the third line, while the music of the fourth line does not repeat that of the second, but is completely new. Another important difference lies in the way the musical repetition is introduced: whereas in *Chi salirà* the setting of the second line closes with an authentic cadence in which all the voices participate without producing any shift in the pronunciation of the text (see again the conclusion of ▶ Ex. VII.3), in *Vaghi boschetti* such a cadence is present, but it occurs when the alto has already begun the reprise of the initial point of imitation, taking over the role previously played by the quinto. At the same time, the quinto concludes the pronunciation of the second line when the cadence has already been realized, while the bass presents a truncated *clausula basizans*: the goal of the descending fifth, typical of the bass voice in the cadential context, is replaced by a rest (▶ Ex. VII.6). As a result, the repetition of the music of the first line is strongly disguised, and the piece's connection with the formal articulations typical of the oral tradition is severely weakened. Instead, the *arioso* nature of the musical subjects is preserved (▶ Ex. VII.6), giving the piece a lightness far removed from the highly expressive madrigals that Wert himself composed to verses by Tasso, for example. It is significant, however, that even in his last Ariosto setting Wert wished to maintain a link, however tenuous, with the *cantar ottave* tradition. ▶ p. 201 ▶ p. 203 ▶ p. 203

A glance at some of the settings of this octave that appeared in print in the same period reveals a wide variety of approaches, ranging from the exact repetition of the music of the first line in the third line to the complete absence of musical repetition.

28 Powers, "The Modality"; Mangani and Sabaino, "Tonal Types", 234.

In Nicoletti's piece we find exact repetition,[29] so much so that it is possible to transcribe almost all the music of the first line by placing the text of the third line under the notes (▶ Ex. VII.7). However, Nicoletti distinguishes the respective cadences in such a way that the first line ends on the *finalis*, while the third ends on the *repercussa* of the plagal mode (▶ Ex. VII.8a–b). In doing so, Nicoletti shifts the cadential plan in relation to the *exordium* of the piece, which clearly configures a first mode (i.e., authentic) transposed to the upper fourth (▶ Ex. VII.7). As for the way the repetition is introduced, it is true that there is a textual mismatch with the previous cadence (▶ Ex. VII.9) but, compared to what Wert does at the same point (▶ Ex. VII.6), this mismatch is minimal.

▶ p. 204 ▶ p. 205 ▶ p. 204 ▶ p. 206 ▶ p. 203

At the opposite extreme to Nicoletti is the piece by Benedetto Pallavicino,[30] who, while retaining the *arioso* character of the musical subjects, carefully avoids any repetition of a formal nature.

An intermediate case, which I have examined elsewhere, is the madrigal by Marc'Antonio Ingegneri.[31] In this madrigal, the music of the first line is only partially repeated, limited to the incipit of the two upper voices. Moreover, the repetition occurs in an unexpected place: not in the third line, which shares the rhyme of the first, but in the seventh, which, according to the strophic scheme of the *ottava rima*, presents a completely new rhyme. The traditional relationship between repetition of rhyme and musical repetition is thus completely severed (▶ Ex. VII.10a–b). The strength of the musical repetition is preserved, however, by the fact that Ingegneri sets the last couplet of the octave identically, twice in succession. A similar choice is evident in the madrigal *Vaghi Boschetti* by Marc'Antonio Pordenon (da Pordenone), which appeared in his second book of madrigals for five voices, printed in Venice in 1567 (RISM P5102): in fact, Pordenon sets the last line of the octave twice in succession, with a subject identical to that of the first line (▶ Ex. VII.11a–b).

▶ p. 207–8 ▶ p. 209

29 Nicoletti's piece includes a second part that sets the next octave of Ariosto's poem. This second part does not contain a similar musical repetition.
30 Pallavicino, *Opera Omnia*, vol. I, 9–12.
31 Ingegneri, *Il terzo libro*, ed. Mangani, XLII; for the whole piece, see also LI (poetic text) and 11–14 (music).

VII.5 CONCLUSIONS

Our analysis has shown that the connection of madrigal settings of *Orlando Furioso* with the *arioso* tradition of *cantar ottave* gives rise to a varied typology that does not follow a linear evolutionary path. In the case of Wert, a more thorough investigation is required to review the totality of his Ariosto settings from this specific angle. As far as Phalèse's choices are concerned, although the scarcity of Wert's madrigals in his collections remains largely unexplained, it is clear from what we have seen that they were to a large extent oriented precisely towards the felicitous *arioso* vein of the Flemish master's music.

VIII MARENZIO *A QUATTRO*: TWO FOUR-VOICE MADRIGALS ON TEXTS BY PETRARCH AND GIOVANNI BATTISTA MOSCAGLIA

DANIELE V. FILIPPI

Choosing a case study for analysis among the numerous pieces by Marenzio in the Viadrina composite is a tricky affair. Where to begin? As is often the case, it seems wise to start from the beginning; accordingly, I have selected the first work by the Italian master found in the first collection (*Melodia olympica*): *Non al suo amante più Diana piacque*. It is a four-voice madrigal—a comparatively unusual scoring for Marenzio, and one that is almost completely absent in his northern reception as epitomized by the madrigal collections printed in Antwerp. In fact, the composite contains only one other four-voice work by the composer, *Dissi a l'amata mia lucida stella* (this time in *Symphonia angelica*), a coincidence that prompted me to pick this composition as my second case study. The two pieces complement each other quite well: one is based on a precious, rarely set text by Petrarch, the other on the shallow but skilful *poesia per musica* (poetry for music) of Giovanni Battista Moscaglia,

a rather obscure contemporary of Marenzio's. Both were printed in Marenzio's first and only book of four-voice madrigals of 1585 and share an apparent simplicity; to quote Kiesewetter, they are "immer singbar und treffend in Ausdruck" ("always singable and appropriate in expression").[1] Under their smooth surface, however, many fine details await the intelligent interpreter. It is tempting to imagine that, when leafing through the newly bound partbooks, the users of PL-Wu SDM 8–36 in Frankfurt an der Oder might have started their journey through Marenzio's music with these two compositions.

VIII.1 *NON AL SUO AMANTE PIÙ DÏANA PIACQUE*

Non al suo amante più Dïana piacque features as the fourth piece of *Melodia olympica* (fol. 3^{v} of the canto partbook). Its text is a *madrigale trecentesco*[2] by Petrarch that was seldom tackled by sixteenth-century madrigalists,[3] but was famously set by the fourteenth-century *ars nova* composer Jacopo da Bologna.[4] Another madrigalian setting by Jean de Macque, earlier than Marenzio's, is present in our source in the collection *Musica divina*.[5] The more recent musical settings of this text include a curious one by Mario Castelnuovo Tedesco, who in his *Petrarca-Chopin: Tre madrigali* Op. 74 of 1933 has a solo voice sing it on a newly composed declamatory melody against the background of Chopin's Prelude Op. 28, № 11.[6]

Prior to its inclusion in *Melodia olympica*, *Non al suo amante* was printed in Marenzio's *Madrigali a quattro voci… libro primo*, first published in Rome by Alessandro Gardano in 1585 (RISM M 578).[7] The book contains nine texts by Petrarch, and, together with the Ninth Book for five voices of 1599 (RISM M 567), is thus the Marenzio publication that includes the most Petrarch poems. These two books, the light and idyllic one of 1585 and the pensively dissonant one of 1599, are emblematic of the two different sides

1 Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit*, 21.
2 The *madrigale trecentesco* is an Italian literary form; here, the Italian term is used to avoid confusion with the later sixteenth-century literary form (*madrigale cinquecentesco*) and with the madrigal as a musical genre.
3 See RePIM. Also see Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal*, Appendix 2, 195–96; Cecchi, "List of Secular and Devotional Compositions by Luca Marenzio", 478.
4 See the various articles in Chegai and Luzzi (eds.), *Petrarca in musica*, and Campagnolo, "Petrarca non scrisse *Non al suo amante piu Diana piacque*".
5 From Macque's *Madrigali a quattro a cinque et sei voci* (Venice: Angelo Gardano, 1579; RISM M 86).
6 See De Santis, "Petrarca nel primo Novecento musicale italiano", at 508–13.
7 See Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 653–59, and Marenzio, *Madrigali a quattro voci*, ed. Iosue, Luisi, and Tecardi.

of the sixteenth-century madrigalian reception of Petrarch—the pastoral and the pathetic, as Alfred Einstein would comment.[8]

Bernhard Janz has suggested on the one hand that "classical" texts such as those by Petrarch might have prompted the adoption of a similarly classical four-voice scoring, and on the other, that the pastoral tone of Petrarch's *madrigale trecentesco* (of which Marenzio set three; the entire *Canzoniere* contains only four such poems) might have suggested a setting for few voices, almost suggestive of canzonetta/villanella style.[9] This is not the place to discuss the genesis of Marenzio's four-voice book, but it is worth underlining that *Non al suo amante* does not resemble a canzonetta, and is fully madrigalian in its conception and design.

The text

The text of the madrigal traces a parallel between the famous mythological scene of the goddess Artemis (Diana) surprised by Actaeon while bathing in a river, and a pastoral sketch in which Petrarch contemplates Laura washing the veil she uses as a headdress. While in Petrarch's text, as reconstructed in Gianfranco Contini's critical edition, Laura is mentioned only through her transparent *senhal* (code name) "l'aura" (lit. "the breeze") in line 6, in our source, as in most other sixteenth-century musical sources, the *senhal* is already decoded as "Laura".

Non al suo amante più Dïana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.[10]

Diana was not more pleasing to her lover,
when by chance he saw her all naked
in the midst of icy waters,
than, to me, the fresh mountain shepherdess,[11]
set there to wash a graceful veil,
that ties her vagrant blonde hair from the breeze,
so that she makes me, now that the heavens burn,
tremble, wholly, with the chill of love.

8 Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 575.

9 Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, 133. Hans Engel wrote disparagingly: "I pochi Madrigali del Petrarca, che non vennero musicati neanche da Lasso e da Palestrina, (Hor vedi, Non al suo amante, Nova Angeletta) non sono tra i migliori di Marenzio" ("The few madrigals by Petrarch, which were not even set to music by Lassus or Palestrina (*Hor vedi*, *Non al suo amante*, *Nova angeletta*), are not among Marenzio's best compositions"); see Engel, *Marenzio*, 160.

10 Text from Petrarca, *Canzoniere*, ed. Contini; English translation from Petrarch, *The Complete Canzoniere*, trans. A. S. Kline. The metre is *madrigale trecentesco*; eight hendecasyllables rhymed ABA BCB CC.

11 "alpestra et cruda" is, according to a note by Ugo Dotti in his commented edition of the *Canzoniere*, an elegant hendiadys indicating the "untamed bashfulness" of the shepherdess Laura: see Petrarca, *Canzoniere*, ed. Dotti, vol. 1, 160.

With an admirable feel for balance, Petrarch dedicates the first *terzina* to the mythological scene, the second to its present-day (but still pastorally encoded) parallel, and the final distich to the description of the oxymoronic effect produced by the encounter with the shepherdess/Laura: the "chill of love" in the hottest hour of the day. Even a cursory glance at the text reveals several features of potential interest to a sixteenth-century madrigalist: the presence of vividly descriptive elements (the "icy waters" of the river, the "graceful veil", the "vagrant blonde hair", the trembling of the lover), parallels, and oppositions (notably "arde" vs. "gielo", but also the affectionate diminutive "pastorella" vs. its adjectives "alpestra et cruda"). More challenging is the syntax, with the entire first *terzina* "hanging" on the second one, and a series of subordinate clauses that appear to delay the arrival of the conclusion, when we finally learn about the spectacular psychosomatic effect engendered by Laura's pastoral epiphany; however, in the hands of a savvy madrigalist, these challenges become assets, with the final line presenting an expediently concise mix of imagery ("tremar") and concettism ("amoroso gielo").

The musical setting

How does Marenzio read Petrarch's text?[12] The incipit is an introductory formula with a four-voice homorhythmic texture ("Non al suo amante", bb. 1–2), followed by quicker declamatory pairs ("più Dïana piacque", bb. 2–4: tenore and basso imitated by canto and alto). This alternation between contemplative segments in longer values and more narrative segments in shorter values seems fundamental to the entire piece (compare the slow "quando", the quick "per tal ventura tutta ignuda", and again the slow "in mezzo de le gelide acque"), and creates a sort of concertina effect that can be seen fairly well, for instance, in the rhythmic structure of the canto part in the facsimile.

As can be expected, Marenzio's rendering of the text hinges on various instances of word painting. Two examples suffice here. The "icy waters" are pictured by means of harmonic colour (movement to the major triads of A and E, within a twelfth-mode piece with tonal type ♮-g2c2c3c4-C) and rhythmic contrast (the gushing melisma of the canto at bb. 10–11 against the long notes of the other voices). As mentioned above, the words

12 A complete edition of the madrigal is given in Appendix 7.2 (p. 268). Compare the analytical notes in Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, 153–58.

"alpestra et cruda" indicate the "untamed bashfulness" of the shepherdess Laura; the words, bristling with consonants, themselves offer a sonic representation of the concept, and Marenzio encapsulates them musically in such a way that "cruda" is sung by the canto and basso with long held pedals on C (bb. 14–15), while the middle voices create chains of dissonances—note how this is prepared by descending tetrachords doubled in tenths (*f"–e"–d"–c"* in the canto, *d'–c'–b♭–a* in the basso, bb. 12–13) and by the appearance of the only B♭s in the entire piece (alto and basso, b. 13), and is resolved with an evaporated cadence on F at b. 15.

We could easily continue with this microanalysis and discover the many delightful intricacies hidden beneath the apparently smooth surface of this pastoral madrigal. Instead, let us enquire into the most crucial features of Marenzio's reading. One has already been mentioned: the alternation of slow-paced and quickly moving segments. Another feature has been remarked upon as well: the highlighting of important and expressive phrases by means of word painting. Instances of this include the decoded *senhal* "l'aura/Laura", whose treatment in long, reverent notes is usually reserved for the names of God or of saints (*nomina sacra*) in sacred polyphony. Let us examine the segment "ch'a Laura il vago et biondo capel chiuda" (bb. 20–ff.). On "ch'a Laura" we have precisely one of the abovementioned slowing-down moments, which Marenzio here shapes as a compact four-voice *g–a–d'* cadential formula, ornamented in the tenore (bb. 20–21). The sharply profiled melodic cell *g–a–d'* (three semibreves) of the basso returns at bb. 22–23, transposed up a fifth (*d'–e'–a*), while the upper voice pair (canto and alto) is already intoning the next portion of the text, "il vago et biondo capel chiuda". Laura's name, then, emerges and creates tension, albeit without actually leading to a climax. The "vago et biondo" subject is then taken up by the tenore–basso pair followed by the imitating canto; note, however, how the latter's impetus is restrained by the downward leap of an octave (b. 24): once again, the cadential concatenation (cadence to A, then towards D) evaporates at b. 25, while the alto has already introduced (from b. 24) the new zigzagging subject of "tal che mi fece…". This is precisely the point at which Petrarch's lyrical "I" turns from describing the pastoral scene to recording its effects (and from the *terzine* to the final distich). Marenzio depicts the onset of these disrupting effects through an unstable metre and an unclear melodic direction, before resorting to a final descriptive stroke for the "burning heavens" (the scalar, descending melismas blazing down like implacable

sunrays in bb. 30–31). The strong and well-prepared cadence on D in b. 32 has the function of introducing and spotlighting the last line of the poem. Suddenly we pass from the full four-voice texture to the canto starting the last segment on its own: "tutto tremar d'un amoroso gielo" ("tremble, wholly, with the chill of love"). Here Marenzio misses no opportunity for word (and concept) painting: whereas the *soggetto* of "tutto tremar" shakes uncontrollably between two notes (*c"* and *d"* in the canto, b. 33) and the texture is thinned down by the absence of the basso, the irresistible and paradoxical "chill of love" is represented in the canto by a bold upward leap of a fourth—a leap followed, in the first statement, by a rapid nose-dive and a quick cadence, and in the second statement by a long, shivering melisma that leads to the conclusion, while the lower voices progressively come to a frozen halt.

Although I have often focused on the canto voice in the above analysis for the sake of clarity and synthesis, it must be stressed that *Non al suo amante* has a quintessentially polyphonic and typically madrigalian texture: it is not treble-dominated, or is so only at individual points. The canto obviously has specific tasks to fulfil, as we have just seen in the case of the final melisma, but it is in no way autonomous in establishing the musical rendering of the text: in this regard, the passage on "cruda" discussed above is emblematic, in which the word painting depends on the whole contrapuntal fabric, whereas the canto merely holds a long pedal. A glance at the basso partbook, moreover, reveals that in spite of its more angular melodic shapes and more frequent long notes, it hardly looks like a quasi-instrumental part, but rather participates in the polyphonic construction on par with the other voices. It is true, however, that the canto never rests for more than a minim (with the sole exception of b. 23: minim + semiminim), whereas the other voices have far longer rests, and is the only voice to intervene in *all* the episodes: the canto holds primary responsibility, so to speak, for sonic continuity in the piece.

VIII.2 *DISSI A L'AMATA MIA LUCIDA STELLA*

Dissi a l'amata mia lucida stella, which as mentioned above appears in the same book a 4 of 1585 by Marenzio, features in the Viadrina composite in the *Symphonia angelica* (fol. 7^{v} of the canto partbook). Whereas in *Non al suo amante* Marenzio took on a rarely set text by Italy's arch-poet, in *Dissi a l'amata mia lucida stella* he engages with a prime example of contemporary *poesia per musica*. We learn who authored the poem from

the dedication of the collection for which Marenzio's piece was originally destined, G. B. Moscaglia's *Il secondo libro de madrigali a quattro voci: Con alcuni di diuersi eccellenti musici di Roma* (Venice: G. Vincenti and R. Amadino, 1585; RISM M 3786, RISM 1585[29]).[13] As Moscaglia, who was a poet as well as a composer, explains in the dedicatory letter, he penned a series of texts in order to assemble a madrigal collection; lacking the time to set all the poems he had prepared, however, he assigned some of them to prominent Roman colleagues, including Giovanni Andrea Dragoni, Giovanni Maria Nanino, Annibale Stabile, Annibale Zoilo, and of course Marenzio himself, who thus ended up setting *Dissi a l'amata mia lucida stella*. Interestingly, the same Moscaglia is present in our composite, which contains several of his madrigals, notably one within a multi-author dialogic ode to which Marenzio, too, contributed, which is again included in *Symphonia angelica* (*Mentre ti fui sì grato*, from fol. 10[r]).[14]

Jacopo Bassano prepared a version with diminutions of the canto voice of *Dissi a l'amata mia lucida stella*, printed in his *Motetti, madrigali et canzone francese… diminuiti* (Venice: G. Vincenti, 1591). In the same year, Jean de Castro published a three-voice arrangement of Marenzio's madrigal in his *Rose fresche. Madrigali novi* (Venice: R. Amadino, 1591; RISM C 1481).[15] A two-voice setting by Cornelis Verdonck, again based on Marenzio's, subsequently appeared in the *Bicinia sive cantiones suavissimae* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1590; RISM 1590[19]). Two early historians of music, the Englishman John Hawkins (1719–89) and the German Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), mentioned Marenzio's *Dissi a l'amata mia lucida stella* in their pioneering explorations of the Italian madrigal—Hawkins even affirmed that it was "ranked among the best of his compositions".[16]

13 The dedication is dated 10 September 1582, that is, three years earlier than the collection's actual publication date. Since Moscaglia scholarship has taken this date at face value (see Moppi, "Moscaglia, Giovanni Battista"), this constitutes an earlier *terminus ante quem* for the composition of Marenzio's madrigal. See also the modern edition of Moscaglia's collection edited by Giuliana Gialdroni.

14 The six-stanza text by Luigi Alamanni (1495–1556) is famously modelled on Horace's ode *Donec gratus eram tibi*; compared to the full version first published in *Dolci affetti* (Venice: Heir of G. Scotto, 1582; RISM 1582[4]) with contributions by G.M. Nanino, Moscaglia, Marenzio, de Macque, Soriano, and Zoilo, the version included in *Symphonia angelica* lacks the two final stanzas, in which the two lovers are reconciled.

15 See Bossuyt, "Luca Marenzio, the Italian Madrigal in the Southern Netherlands", esp. 397–401.

16 Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. 3, 197–201. As can be seen in a publication from a few years earlier, *The Words of Such Pieces As Are Most Usually Performed by The Academy of Ancient Music*, 76, *Dissi a l'amata mia* was already among the pieces "most usually" performed by that academy at that early date. For the early English reception, also see Crotch, *Substance of Several Courses of Lectures on Music*, 87, where *Dissi a l'amata mia* is considered "one of the finest specimens of the true madrigalian style". Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, 21 and No. 32.

The text

Moscaglia's text consists of a lengthy introduction and a concise dialogue between two lovers.[17]

Dissi a l'amata mia lucida stella	I told my beloved shining star,
che più d'ogn'altra luce	who shines more than any other
et al mio cor adduce	and brings to my heart
fiamme, strali e catene	flames, darts, and chains
ch'ogn'hor mi danno pene:	that always give me pains:
"Deh, morirò, cor mio".	"Alas, I will die, my heart".
"Sì, morirai, ma non per mio desio".[18]	"Yes, you will die, but not because I wish it".

Whereas the direct speech is announced from the very beginning—by the first word, "Dissi"—it actually occurs only in the last distich. Meanwhile, the male lover takes the opportunity to tell us about his predicament: his beloved is a "shining star", but her influence causes continued suffering to his heart, and her rays are like "flames, darts, and chains" to him. He finally speaks to her, announcing his imminent death; she answers, confirming his prediction, but specifies that this will not happen because of any wish of hers. An obvious problem of interpretation arises: is death here intended as an erotic metaphor, as is often (but surely not always) the case in such poetry? Or does the lyrical "I" merely allude to the unbearable nature of his suffering? In either case, it is not completely clear what to make of the woman's answer: why does she confirm his imminent demise if she does not wish for it? And can we really imagine the dialogue as occurring during an intimate encounter, given that the beloved is portrayed as a distant star causing only pain? The syntax, too, is potentially ambiguous: is the "mio" in "per mio desio" meant to be subjective (for what I wish) or objective (out of desire for me)? Based on Marenzio's musical understanding of the final distich as discussed below, I tend towards the more literal reading, but perhaps the openness to multiple interpretations, and a certain degree of puzzling contradiction, are among the qualities of such conventional madrigal poetry. A rapid glance at Moscaglia's other texts in his *Secondo libro* reveals that his erotic allusions can at times be quite uninhibited, but that he also frequently

17 The metre is *madrigale cinquecentesco*; hendecasyllables and seven-syllable lines rhymed AbbccdD.
18 Text taken from Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo*, ed. Iosue, Luisi, and Tecardi; translation mine.

constructs his little love poems out of innocuous clichés. In any case, what Moscaglia offered Marenzio was a short text including a few vivid, if hardly original, images (the "shining star", her "flames, darts, and chains"), the mention of enduring pain caused by unrequited love, and a laconic, if slightly enigmatic, dialogue between the two lovers. How did Marenzio respond?

The musical setting

The opening is a stunning one: the most concise of duets between canto and alto creates a dissonance of a second in b. 1, then resolves to a minor third and stops with a general rest.[19] All this takes place on "Dissi", which on the one hand is a nondescript word, hardly worth such treatment per se, but on the other hand announces the direct speech that will close the madrigal. This exposed initial dissonance thus functions as a minimalistic overture for the micro-drama that follows: in it, we already perceive the bittersweet character of the relationship between the "lucida stella" and her suffering admirer. After the rest, the three higher voices sing a homorhythmic terzetto that soon explodes into an ornamented cadence on "stella"; in a typical telescoping procedure, while the canto and alto sing the second line ("che più d'ogn'altra luce"), the lower pair of voices reinterpret the dissonant duet on "Dissi", this time with a dissonance of fourth (*g*–*c'*) that resolves on a major third (*g*–*b*♮), whose cadential drive towards C all but evaporates in b. 5, however. The combination of the various elements continues—here, compared to the brisk narrative at the beginning of *Non al suo amante*, Marenzio indulges much more in repetitions and variations, as if to linger on the "shining" virtues of the beloved—, now with a fulfilled cadence on "stella" (on C, b. 10) and a polyphonic expansion of the "cascade of light" (bb. 10–12) previously evoked by canto and alto.

From b. 12 onwards we turn, in this figurative astrology of love, from the contemplation of the "shining star" to its apparently baleful influence on the lover: the alto precedes the canto and basso with an ascending line ("et al mio cor adduce", bb. 12–14), generating a sighing series of alternating $\frac{3}{5}$ and $\frac{3}{6}$ chords, before the flames and darts shower down in parallel volleys of quavers (b. 13) and the "catene" or chains

19 A complete edition of the madrigal is given in Appendix 7.3 (p. 273).

materialize in a chiselled melisma in the canto (bb. 15–17). Again, the several elements thus presented are varied and recombined in the following bars. Let us briefly contemplate the entire section "et al mio cor adduce / fiamme, strali e catene", and observe Marenzio's textural geometry and vocal orchestration. First, he works on the "et al mio cor adduce" idea (canto, alto and basso); then, the tenore alone repeats the same arc-shaped melody in minims, while canto and basso present the melismatic "fiamme, strali" in parallel tenths; next, it is the canto's turn to take centre stage with the mentioned melisma on "catene", while the other voices once again present the "et al mio cor adduce" idea in imitation; then the roles are inverted again, with the tenore bursting out in flames and darts, while the other voices continue with the "et al mio cor" idea (note also the Phrygian cadence on "adduce" in bb. 18–19); finally, all voices contribute to a last kaleidoscopic variation of the melismatic "fiamme, strali e catene".

Subsequently, we enter a section in longer notes, introduced at bb. 22–23 by a brief alternation of duets (lower-upper-lower pair) on "ch'ogn'hor", working both as a kind of structural punctuation (halting the impetus of "fiamme, strali e catene") and as a harbinger of the concluding dialogue. It is almost superfluous to point out that the "pains" are represented by dissonances and only partially fulfilled cadences. Finally, in b. 28 the direct speech begins with a "Deh" ("Alas") uttered homorhythmically by all four voices on a long semibreve. Immediately thereafter, however, a hocket-like chase starts between the two upper voices on "morirò" ("I will die"). In the polyphonic dramaturgy typical of the madrigal, we can hardly expect to see this final dialogic exchange represented "realistically", for instance, with two voices—or two pairs of voices—embodying the two characters. Rather, Marenzio employs two complementary ideas to render the dialogue: for the voice of the lover he always uses quick ascending motives, whereas he lets the "amata stella" utter her peremptory "Sì, sì, morirai" in a metrically more stable way; furthermore, he initially introduces only the first half of her answer (bb. 30–32), before having the lover insist with his "morirò", and letting her answer again (bb. 33–34, note the inversion of "Sì, sì, sì, morirai" into "sì morirai, sì, sì"). Only then does she go on, after "Sì, morirai" has finally migrated to the top voices, adding "ma non per mio desio" in a four-voice homorhythmic texture and concluding. From a structural point of view, moreover, this final duple homorhythmic statement (bb. 37–40 are

a literal repetition of 34–37) forms a counterweight to the fragmented texture of the previous segment and brings the piece to a musically and rhetorically satisfying conclusion.

VIII.3 CONCLUDING REMARKS

Speaking of the *Madrigali a quattro voci… libro primo* in general, Alfred Einstein sees the collection as evincing a pastoral style: its defining features are the avoidance of "all harmonic extremes and experiments", the choice of "idyllic themes", the search for "a special type of pastoral expression suited to the four-voiced texture", the frequent use of pairs of voices, the "transparent texture[s], the skipping rhythm[s], the discreet tone-painting".[20] As the basic analysis proposed above aims to illustrate, it was precisely these characteristics, we may surmise, that appealed to early modern users of these partbooks—a combination of simplicity and sophistication, of accessibility and ambiguity. As so often in Marenzio, a perceptive understanding of the Italian text can offer valuable insights into the compositional strategies and hence guide appropriate performance choices, but even a more superficial grasp of the lyrics would have allowed early modern users to enjoy the richness and sheer beauty of the musical fabric. For Marenzio was not only an extremely talented reader of Italian poetry through madrigalian polyphony, but also the creator of new musical sensibilities, whose fascination travelled to the north and inspired generations of professionals and *dilettanti* alike.

20 Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 653–54.

CONTRIBUTORS

CRISTINA CASSIA (Ph.D. 2017, Université de Tours/Université Libre de Bruxelles) is an adjunct professor at the universities of Turin and Milan. She participated in the musicological projects *Atelier virtuel de restitution polyphonique* (*AVRP*) and *Gesualdo Online* at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) in Tours (2010–13), and *Polifonia sforzesca* at the Schola Cantorum Basiliensis of Basel (2018–20). She was a Marie Skłodowska-Curie fellow at the University of Padua for the project *Pietro Bembo's Soundscape* (2021–23).

ANTONIO CHEMOTTI is assistant professor of musicology at the University of Leuven (in association with the Alamire Foundation) and work leader at the Royal Library of Belgium in the context of the FED-tWIN programme *From Script to Sound*: *Connecting Heritage and Art through Research and Technology*. A specialist in central European musical cultures, he is the author of *The Hymnbook of Valentin Triller (Wrocław 1555): Musical Past and Regionalism in Early Modern Silesia* (Warsaw: IS PAN, 2020).

DANIELE V. FILIPPI has been a tenure-track researcher (2022–25) and is associate professor at the Università degli Studi di Torino, following research fellowships at Boston College (2012–14) and the Schola Cantorum Basiliensis (2014–20). A specialist in the vocal music of the period 1450–1650, he has published critical editions, books, articles, and book chapters on such composers as Loyset Compère, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Philippe de Monte, and Giovanni Francesco Anerio. His edition of Luca Marenzio's Sixth Book of Madrigals for Five Voices appeared in the *Marenzio Online Digital Edition* in 2019 (http://www.marenzio.org/).

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA is a professor at the Institute of Musicology, University of Warsaw. Her main field of interest is sixteenth-century music in Central Europe, especially in Royal Prussia and other regions of the Baltic. Her research focuses on musical sources in their cultural context, as well as the life and work of composers such as Franciscus de Rivulo, Johannes Wanning, Johannes Celscher, and Petrus de Drusina. She is the author of more than fifty scientific articles and two monographs, and the editor or co-editor of six collections of studies. Her most recent book is *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (Warsaw: Sub Lupa, 2021).

MARCO MANGANI is associate professor of musicology at the University of Florence. He is a member of the scientific committee of the journal *Philomusica on-line* and the current editor of the *Rivista Italiana di Musicologia*. He is also Director of the Centro studi Luigi Boccherini in Lucca. He has written essays on Renaissance polyphony, eighteenth-century Italian instrumental music, George Gershwin, and jazz. His recent publications include the critical edition of the Second Book of Madrigals for Five Voices by Carlo Gesualdo for the *New Gesualdo Edition* (Kassel: Bärenreiter, 2020) and the collection of essays *O felice eloquenza!* (Padua, 2023).

PIETER MANNAERTS is a research fellow at the Alamire Foundation (University of Leuven). He studied musicology and philosophy in Leuven and Berlin. Alongside a research interest in the music of the 1920s and '30s, his principal focus lies on plainchant in the Low Countries. He earned a PhD at the Univesity of Leuven with a dissertation on the plainchant books of the collegiate church of Our Lady in Tongeren (2008), and has published on music in Flemish beguinages, plainchant sources from Tongeren, *historiae*, and chant reform and restoration. Current projects include essays on the Codex Eyckensis (c. 760), on chant for the Procession of the Holy Blood (Bruges), and on multilingualism in medieval song.

FRANCESCO SAGGIO is a research fellow in musicology at the University of Pavia's Department of Musicology and Cultural Heritage (Cremona). He is the executive editor of the journal *Philomusica on-line* and of the bibliographic bulletin *MEM—Medioevo Musicale*. His research focuses on the Italian madrigal in the sixteenth century, mensural notation, and musical philology. He is the author of *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520–1530)* and editor of Carlo Gesualdo's Third Book of Madrigals for Five Voices for the *New Gesualdo Edition* (Kassel: Bärenreiter, 2021).

HENRI VANHULST is emeritus professor of musicology at the Université Libre de Bruxelles. He is a member of the "Académie royale de Belgique" and the Academia Europea and director of the series "Études de musicologie" (Brussels, Peter Lang). He is also the president of the Belgian Musicological Society and the editor of the *Revue belge de Musicologie*. His research focuses mainly on vocal and instrumental Renaissance music, the history of music printing in the Low Countries and France, studies on printed or manuscript sources, the circulation of music in Europe in the sixteenth through nineteenth centuries, the history of the Brussels Conservatory, and Brussels concert life.

APPENDICES

APPENDIX 1. Figures
Afbeeldingen 188

APPENDIX 2. Music examples
Muziekvoorbeelden 193

APPENDIX 3. Catalogue of PL-Wu SDM 8–36
Catalogus van PL-Wu SDM 8–36 210

APPENDIX 4. Title pages, dedication letters, and other paratexts
Titelpagina's, opdrachtbrieven en andere parateksten 228

APPENDIX 5. Selected transcriptions from the liturgical fragments in the bindings
Selectie van transcripties van de liturgische fragmenten in de boekbanden 241

APPENDIX 6. Madrigals by local composers in the "Antwerp anthologies"
Madrigalen van lokale componisten in de "Antwerpse anthologieën" 254

APPENDIX 7. Selected music editions
Selectie van muziekuitgaven 257

APPENDIX 8. Alphabetical index of all madrigals in PL-Wu SDM 8–36
Alfabetische index van alle madrigalen in PL-Wu SDM 8–36 278

APPENDIX 1. FIGURES
AFBEELDINGEN

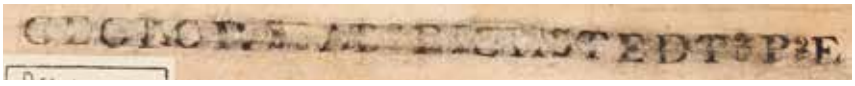
I.1. PL-Wu SDM 8–36, canto partbook, front cover
canto-stemboek, voorplat



I.2. PL-Wu SDM 8–36, canto partbook, front pastedown (detail)
canto-stemboek, voorste schutblad (detail)



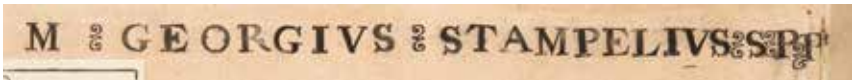
I.3. PL-Wu SDM 8–36, alto partbook, front pastedown (detail)
alto-stemboek, voorste schutblad (detail)



I.4. PL-Wu SDM 8–36, tenore partbook, front pastedown (detail)
tenore-stemboek, voorste schutblad (detail)



I.5. PL-Wu SDM 8–36, basso partbook, front pastedown (detail)
basso-stemboek, voorste schutblad (detail)



I.6. PL-Wu SDM 8–36, quinto partbook, front pastedown (detail)
quinto-stemboek, voorste schutblad (detail)



I.7. PL-Wu SDM 8–36, sesto partbook, front pastedown (detail)
sesto-stemboek, voorste schutblad (detail)



III.1. PL-Wu 7.41.5.14. (III), Quinta vox, front cover (photo: Piotr Maculewicz)
Quinta vox, voorplat (foto: Piotr Maculewicz)



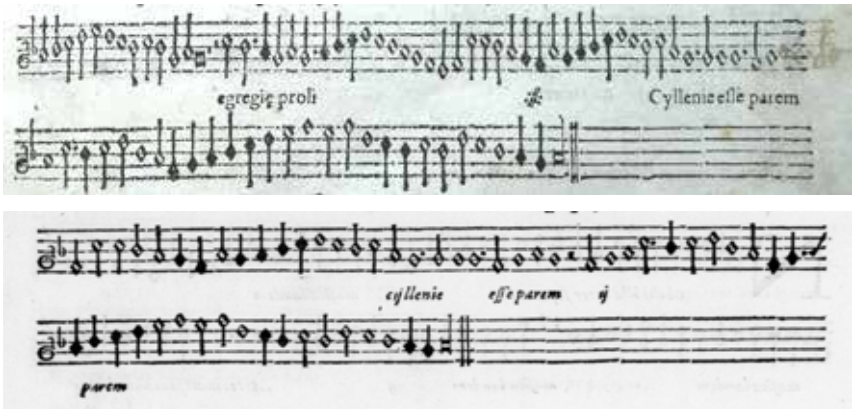
III.2. A. Willaert, *Motet… liber secundus*, Quinta vox, last card
Quinta vox, laatste kaart



III.3. A. Willaert, *Motet… liber primus*, Superius, table of contents, excerpt (photo: Piotr Maculewicz)
Superius, inhoudstafel, fragment (foto: Piotr Maculewicz)



III.4. J. Clemens, *Nobilis illa inter septenas*, 2. p., Superius; a) RISM C 2686, fol. 1^{r}; b) RISM 1553^{8}, fol. 14^{v}
2. p., Superius; a) RISM C 2686, fol. 1^{r}; b) RISM 1553^{8}, fol. 14^{v}



III.5. PL-Wu 7.41.5.14. (IV), Altus, front cover (photo: Piotr Maculewicz)
Altus, voorplat (foto: Piotr Maculewicz)

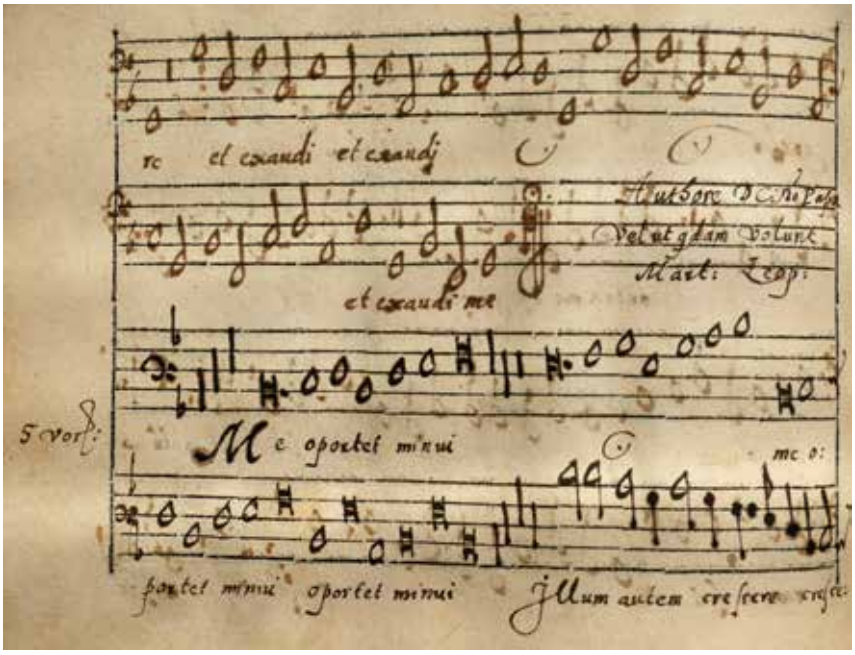


III.6. PL-Wu 7.41.5.14. (VIII), Bassus, front cover (photo: Piotr Maculewicz)
Bassus, voorplat (foto: Piotr Maculewicz)



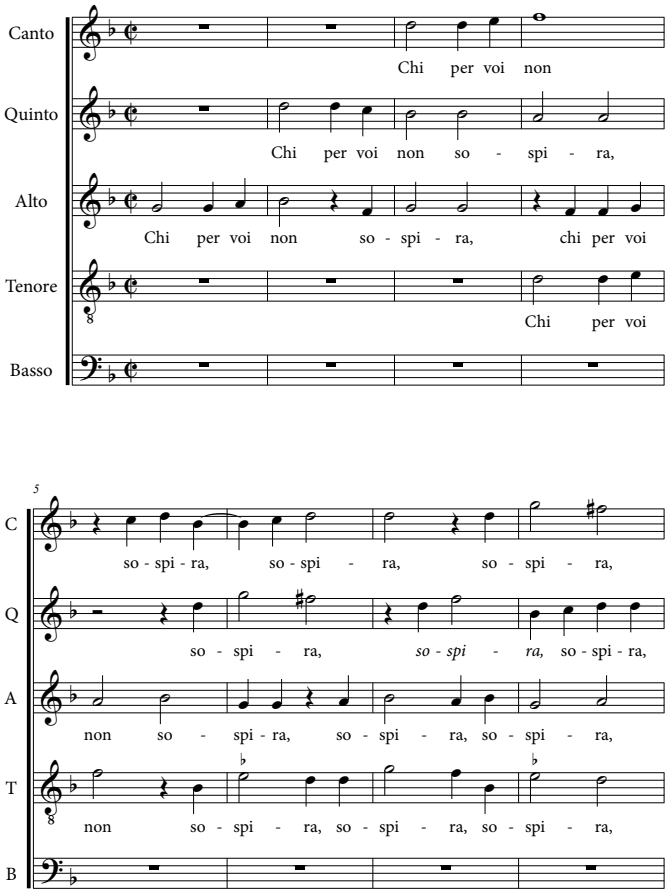
III.7. PL-Wu 7.41.5.14, J. Clemens, *Me oportet minui*, Bassus, fol. 22^{v} (photo: Piotr Maculewicz)

Bassus, fol. 22^{v} (foto: Piotr Maculewicz)

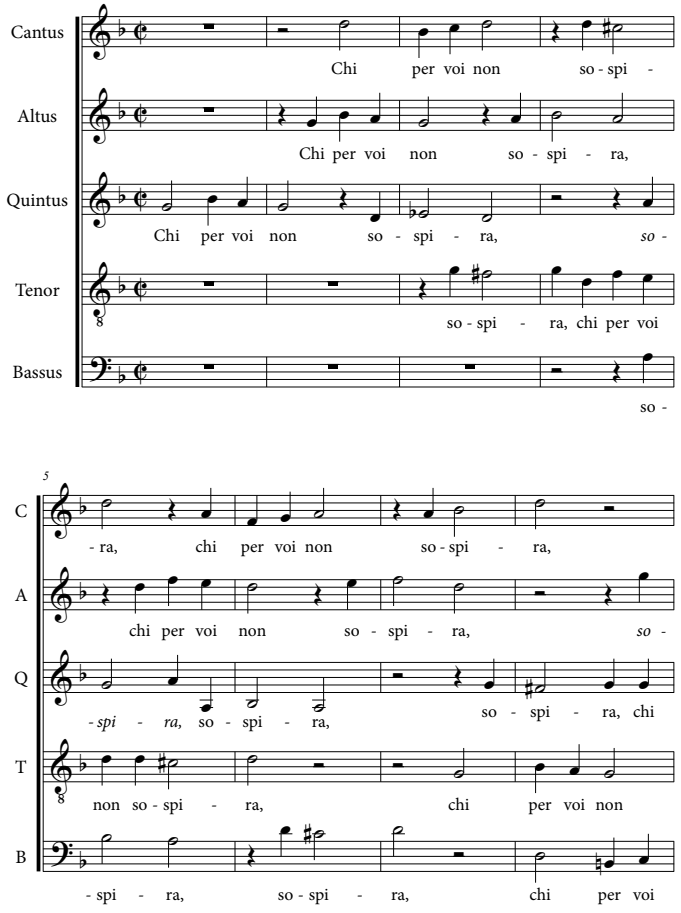


APPENDIX 2. MUSIC EXAMPLES
MUZIEKVOORBEELDEN

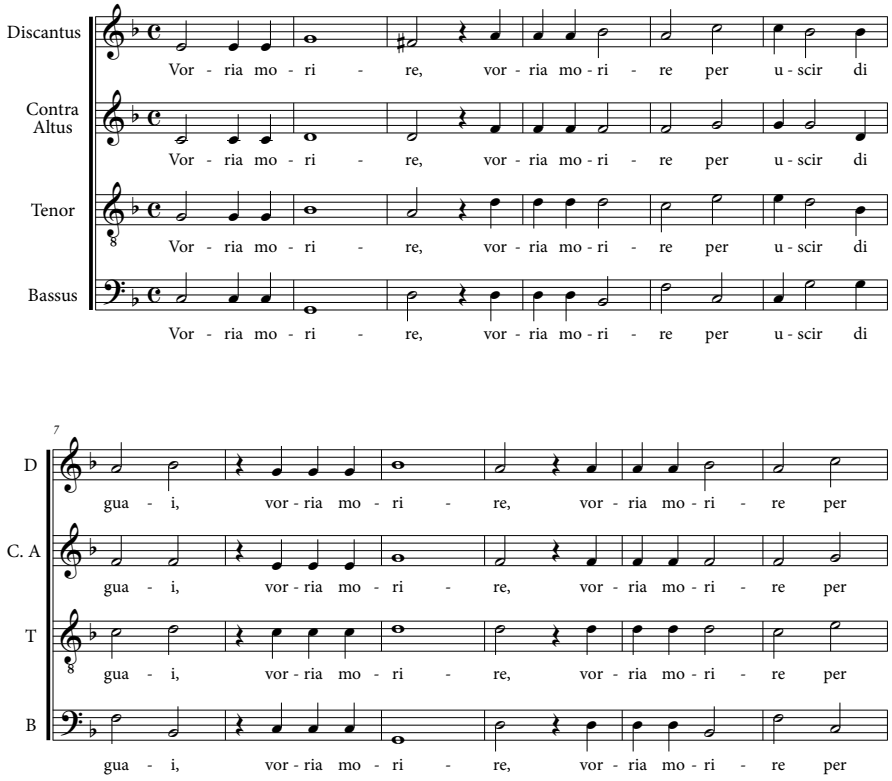
V.1a. Noé Faignient, *Chi per voi non sospira* (from | uit *Musica divina*, fol. 10^{r}), bb. | m. 1–8



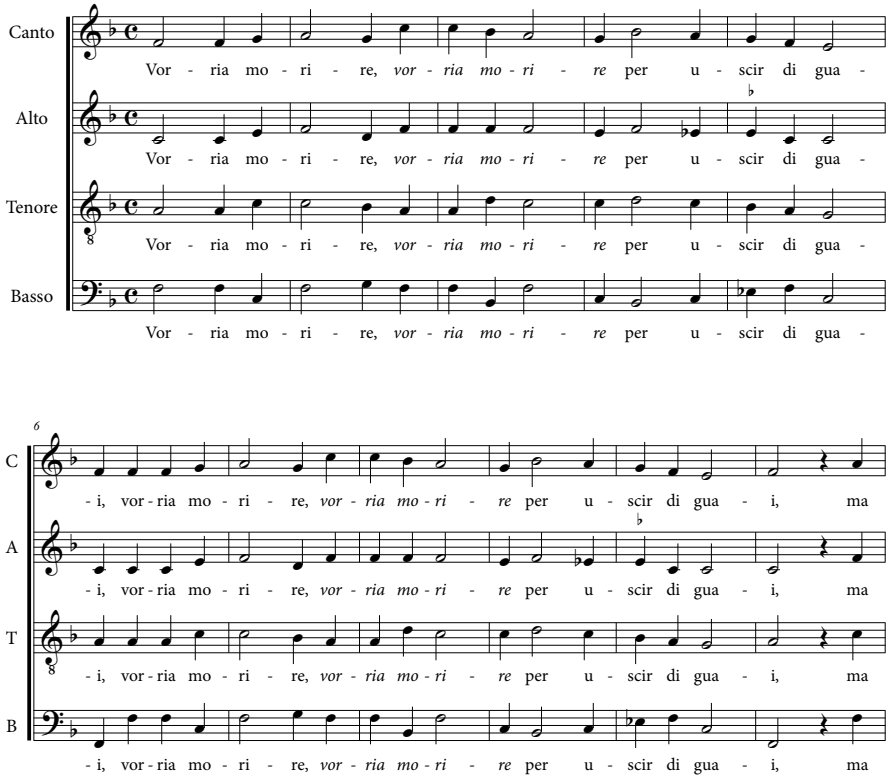
V.1b. Alfonso Ferrabosco, *Chi per voi non sospira* (from | uit GB-Och MSS 78–82, fol. 65ʳ), bb. | m. 1–8



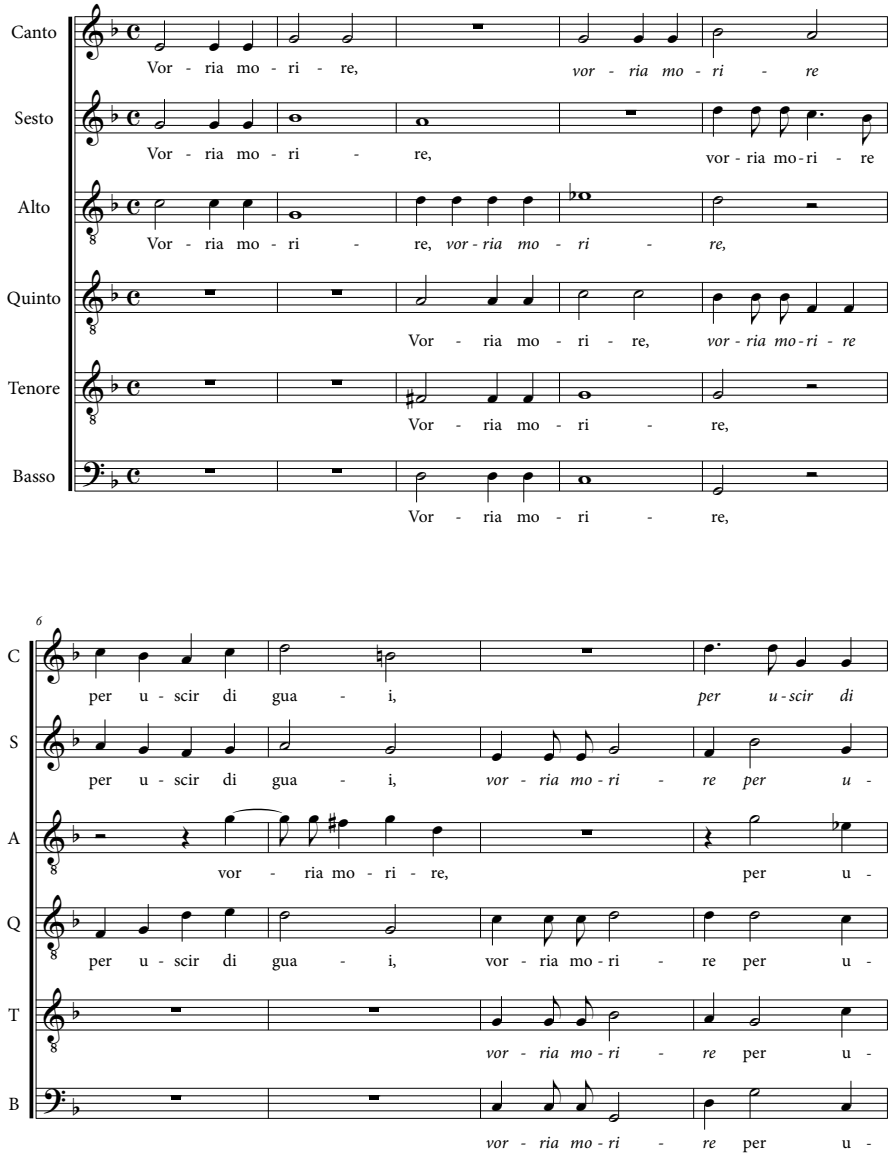
V.2a. Hubert Waelrant, *Vorria morire per uscir di guai* (from | uit GB-Wcc MS 153, fol. 52^{v}), bb. | m. 1–12



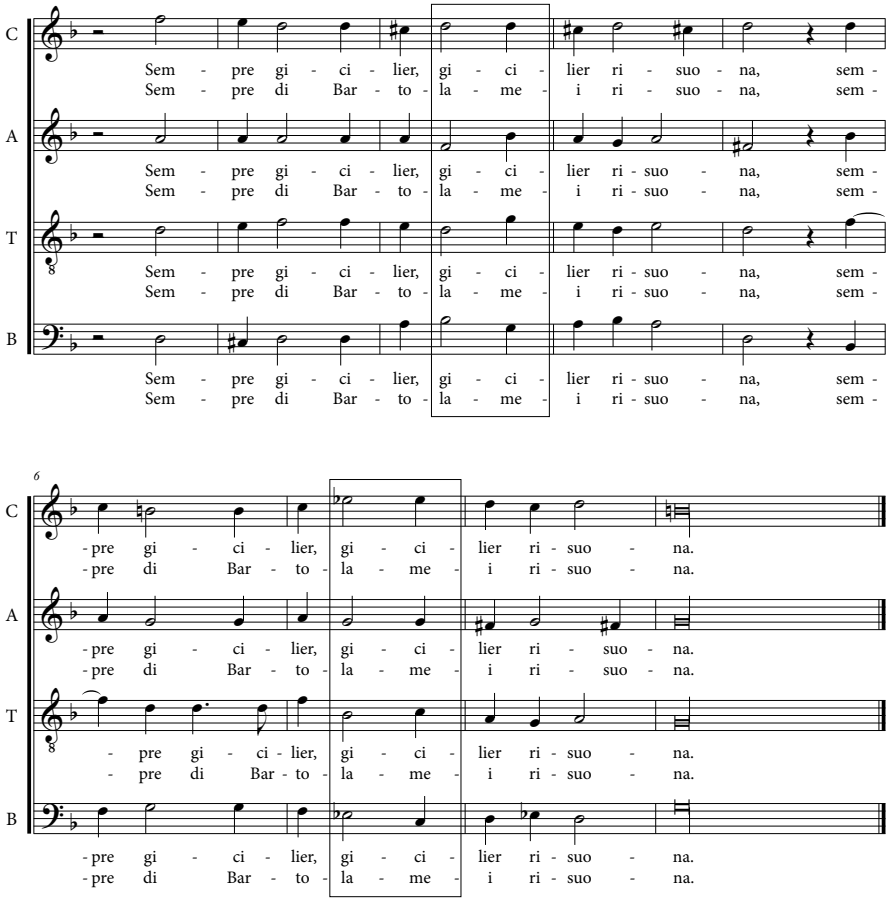
V.2b. Hubert Waelrant, *Vorria morire per uscir di guai* (from | uit *Symphonia angelica*, fol. 4ʳ), bb. | m. 1–11



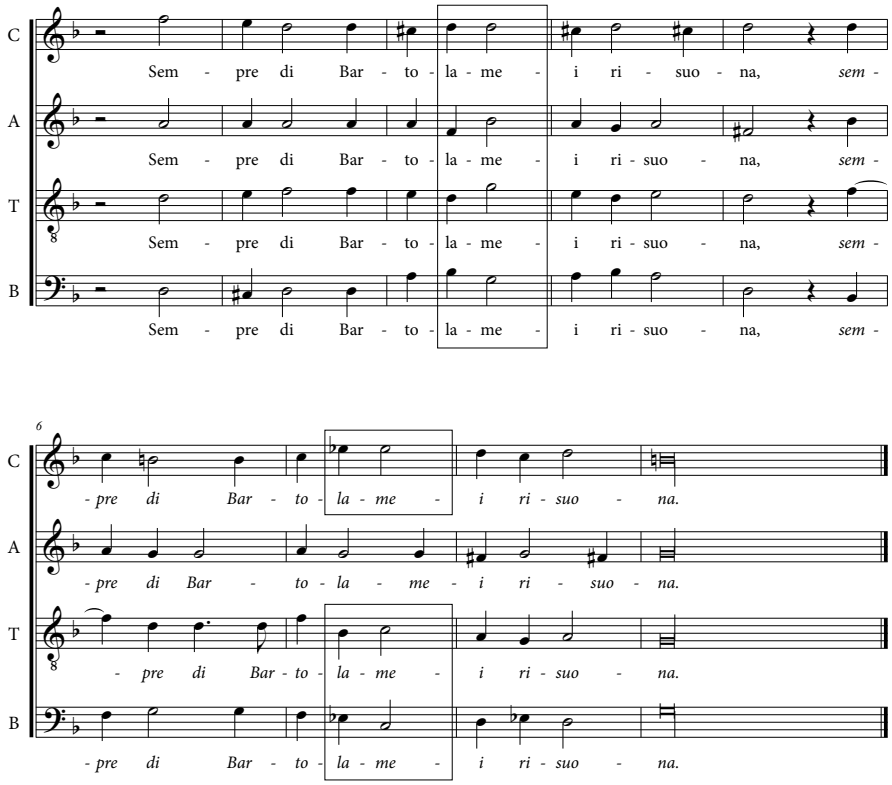
V.2c. Hubert Waelrant, *Vorria morire per uscir di guai* (from | uit *Symphonia angelica*, fol. 26^{v}), bb. | m. 1–9



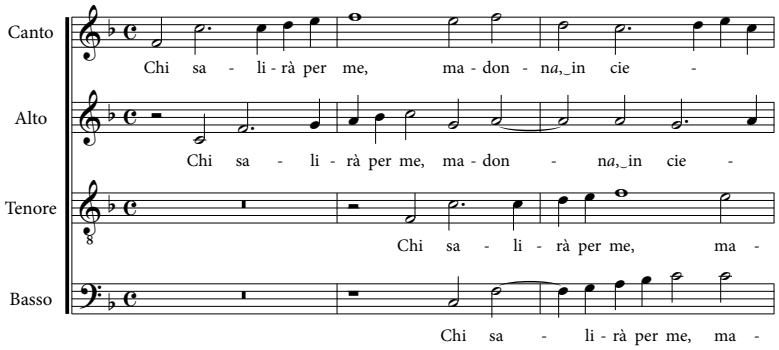
V.3a. Andreas Pevernage, *Fra l'altre virtù con sì grand'ardore* (from | uit *Musica divina*, 1583, fol. 2ʳ), bb. | m. 1–9



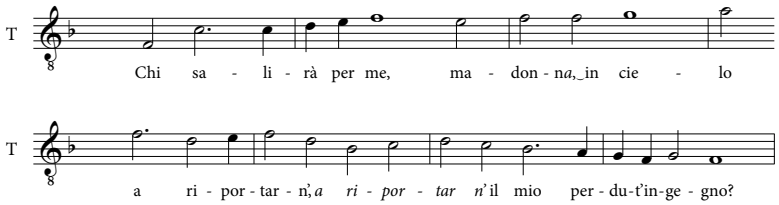
V.3b. Andreas Pevernage, *Fra l'altre virtù con sì grand'ardore* (from | uit *Musica divina*, 1591, fol. 2ʳ), bb. | m. 1–9



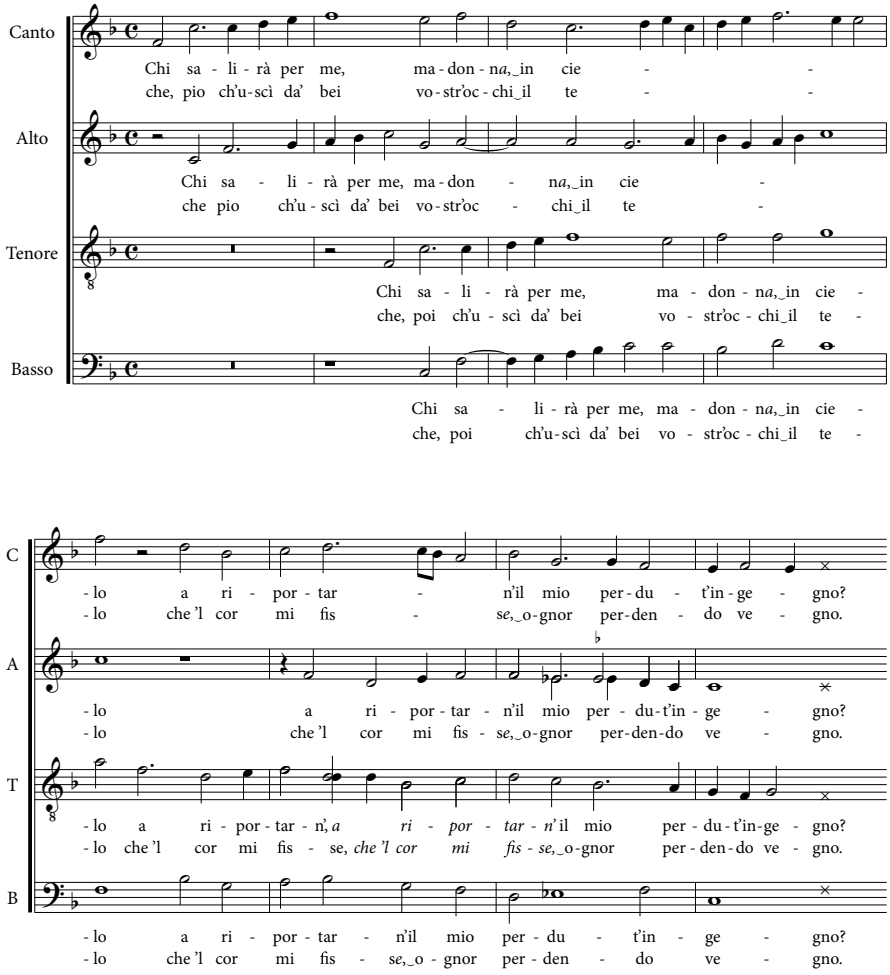
VII.1. Wert, *Chi salirà per me*, bb. | m. 1–3



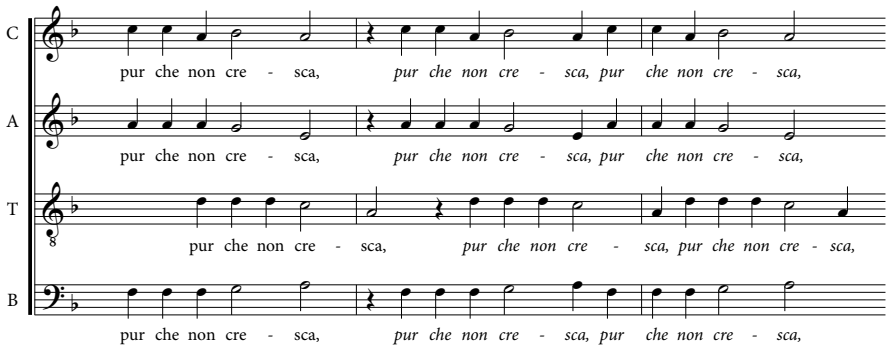
VII.2. Wert, *Chi salirà per me*, Tenor, bb. | m. 2–8



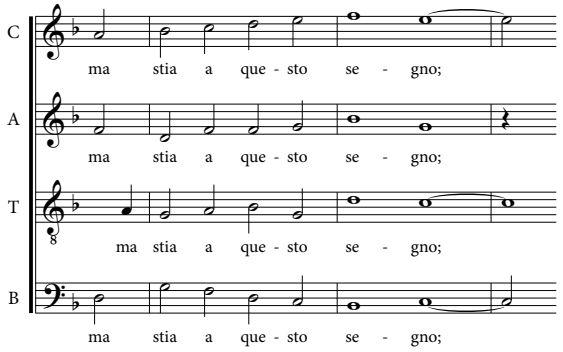
VII.3. Wert, *Chi salirà per me*, bb. | m. 1–8 / 9–16



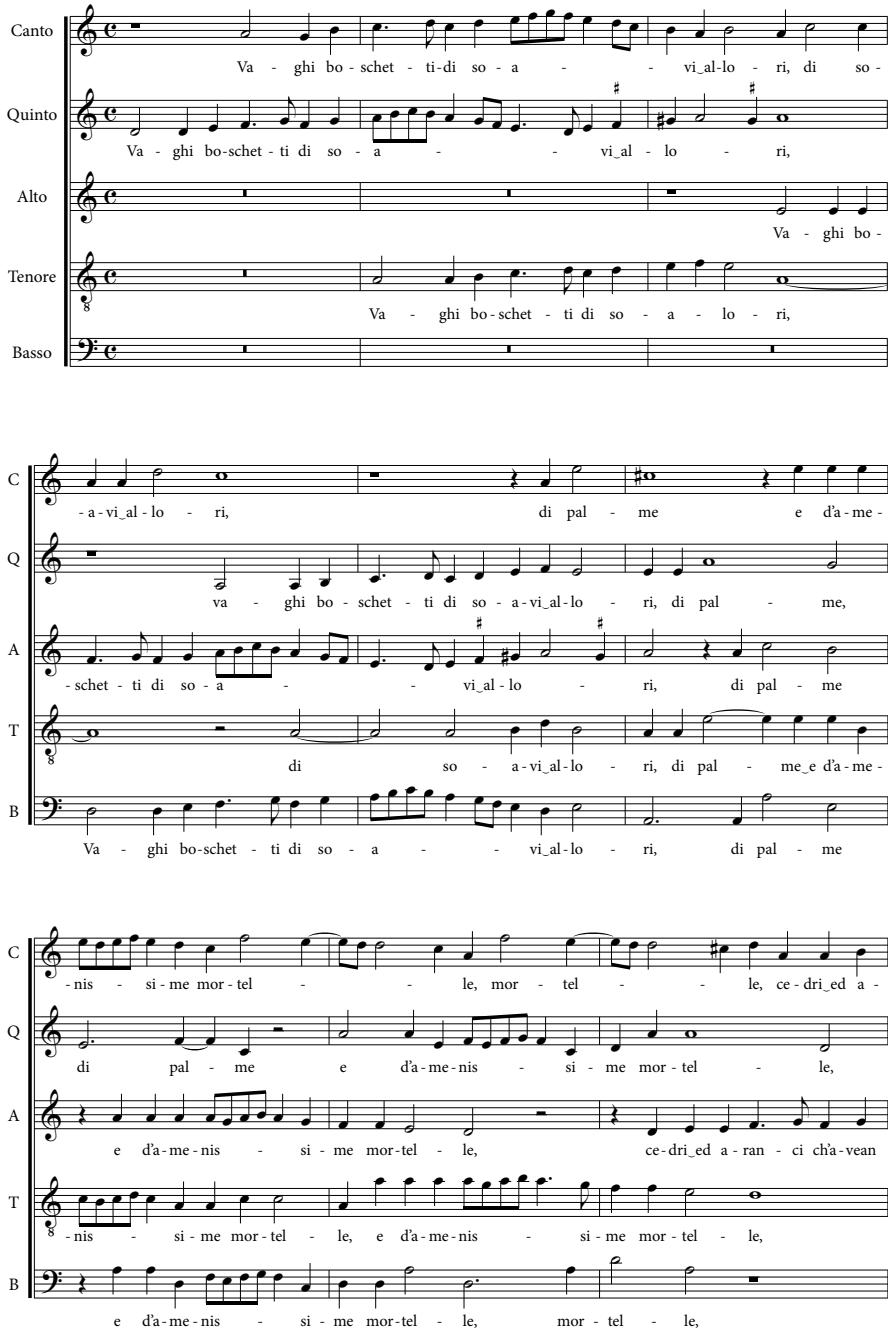
VII.4. Wert, *Chi salirà per me*, bb. | m. 20–22



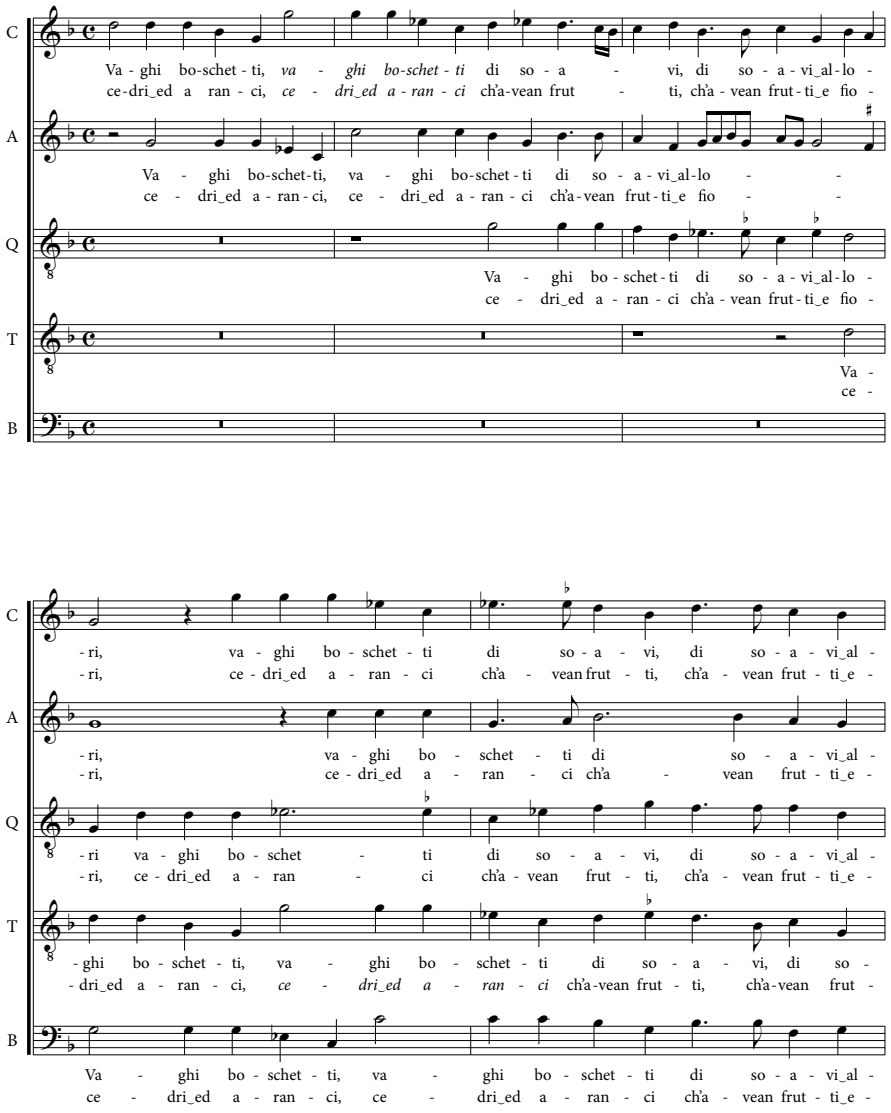
VII.5. Wert, *Chi salirà per me*, bb. | m. 22–25



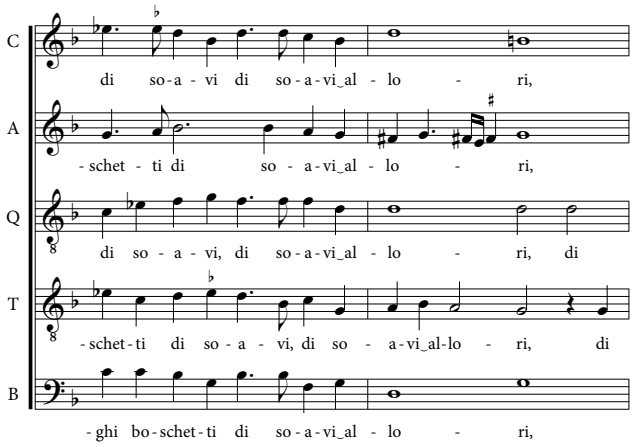
VII.6. Wert, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 1–9



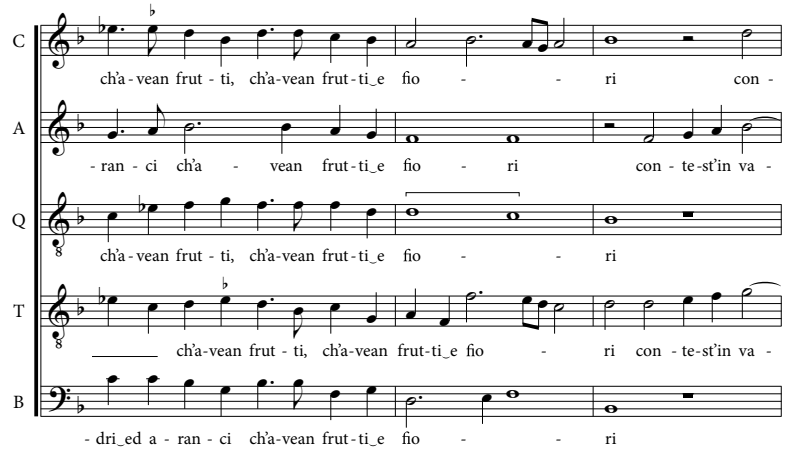
VII.7. Nicoletti, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 1–5 / 11–15



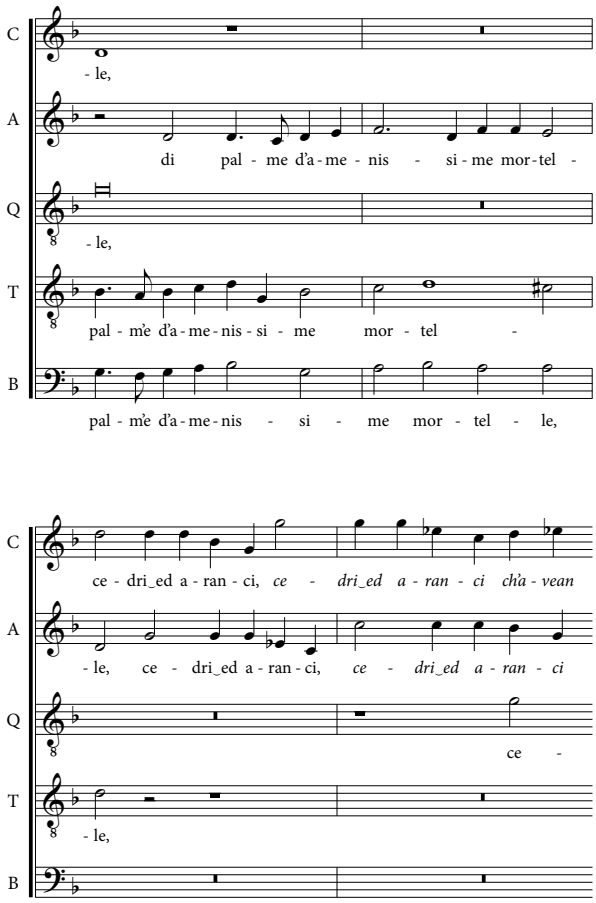
VII.8a. Nicoletti, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 5–6



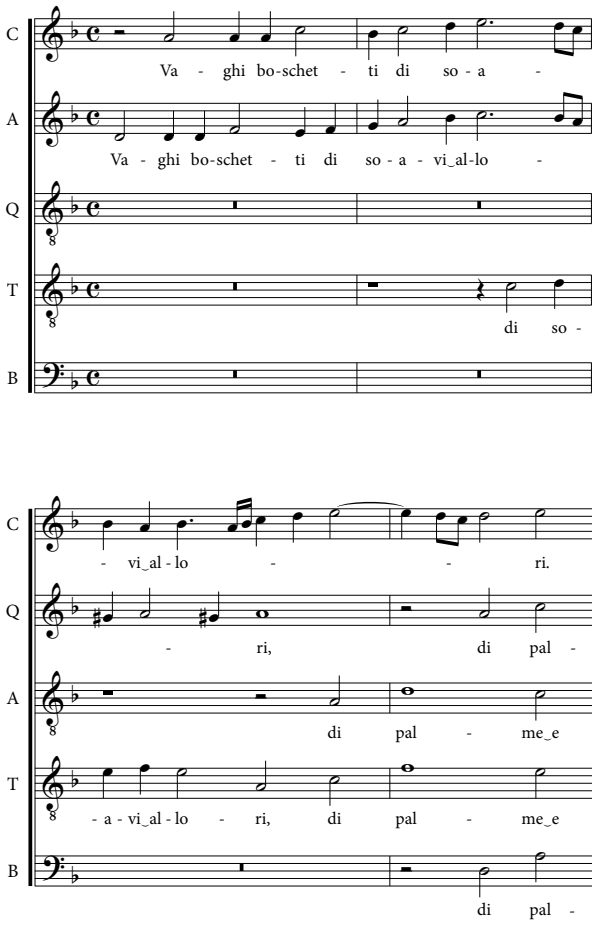
VII.8b. Nicoletti, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 15–17



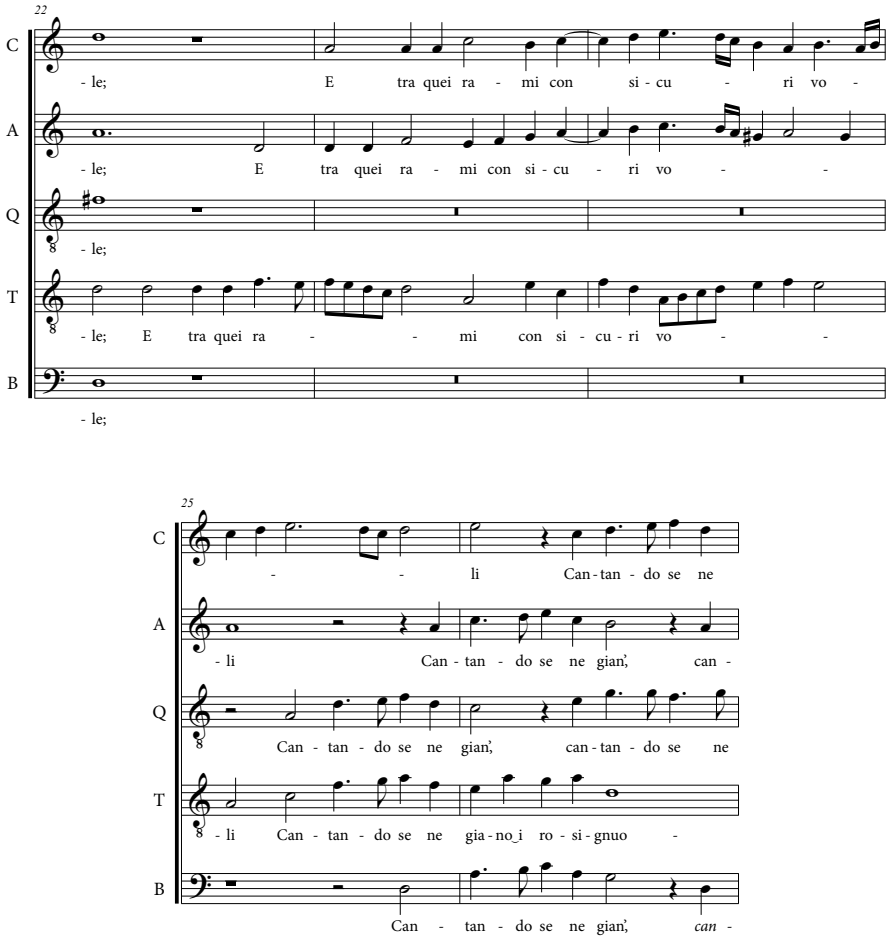
VII.9. Nicoletti, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 9–12



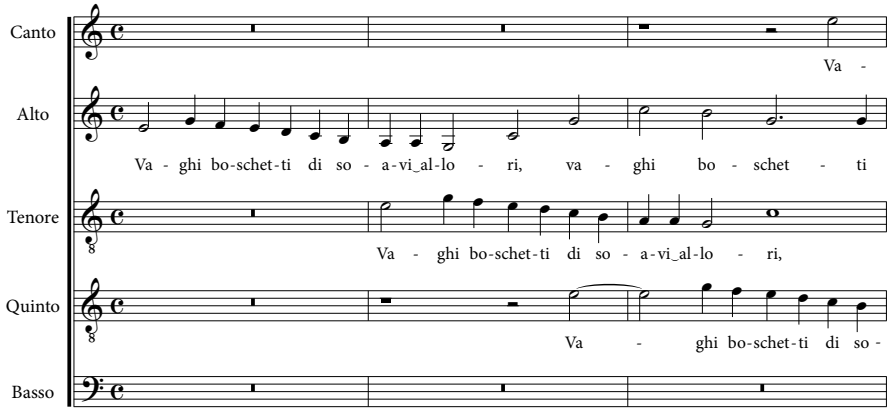
VII.10a. Ingegneri, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 1–4



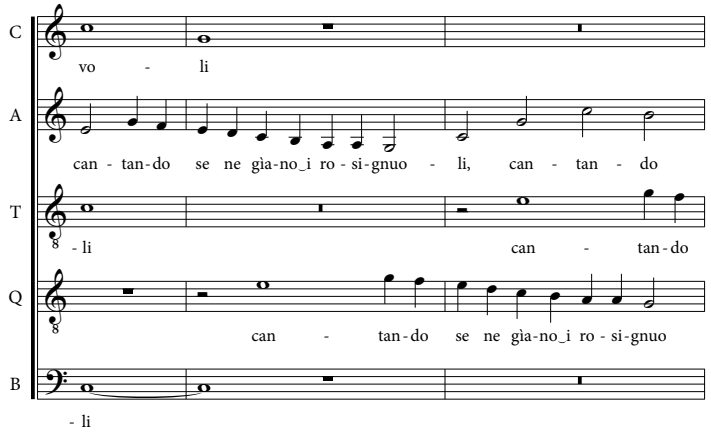
VII.10b. Ingegneri, *Vaghi boschetti*, bb. | m. 22–26



VII.11a. Pordenon, *Vaghi boschetti*, setting of line 1 | zetting van regel 1



VII.11b. Pordenon, *Vaghi boschetti*, setting of line 8 | zetting van regel 8



APPENDIX 3. CATALOGUE OF PL-WU SDM 8–36

CATALOGUS VAN PL-WU SDM 8–36

ANTONIO CHEMOTTI

The catalogue lists all the compositions that appear in PL-Wu SDM 8–36. Each record contains the following information:

- Identification number: madrigals are listed in the order of their appearance in the source and are labelled with an ascending number. Multipart madrigals have one identification number, and the individual parts are distinguished with an ascending number following a period (see, for instance, settings 12.1 and 12.2).
- Print
- Folio: first folio on which each setting is printed, according to the canto partbook. In each partbook, the madrigals appear on folios carrying the same numbering, with very occasional divergences that I leave unrecorded.
- Composer: names have been standardized. Attributions not appearing in PL-Wu SDM 8–36 have been added in square brackets. Misattributions in PL-Wu SDM 8–36 have been retained, with the correction provided in square brackets.
- Incipit: madrigals are identified with their first verse. To ease retrieval, I followed the spelling used in RePIM, unless the latter is incorrect or diverges substantially from PL-Wu SDM 8–36.
- Poet: author of the text. Names of poets do not appear anywhere in PL-Wu SDM 8–36 and have been taken from the data collected in RePIM.
- Number of voices
- Clefs
- Key signature and final
- First edition: earliest extant printed source, identified by its RISM number, followed by place and year of print. The information is based on RePIM but the majority of concordances have been verified firsthand.

In de catalogus staan alle composities vermeld die voorkomen in PL-Wu SDM 8–36. Elk item bevat de volgende informatie:

- Identificatienummer: madrigalen zijn opgenomen in de volgorde waarin ze in de bron voorkomen en zijn gelabeld met een oplopend nummer. Meerstemmige madrigalen hebben één identificatienummer, en de afzonderlijke delen worden onderscheiden met een oplopend nummer na een punt (zie bijvoorbeeld zetting 12.1 en 12.2).
- Druk
- Folio: eerste folio waarop elke zetting is afgedrukt, volgens het canto-stemboek. In elk stemboek staan de madrigalen op folio's met dezelfde nummering, met heel af en toe afwijkingen die ik onvermeld laat.
- Componist: namen zijn uniform gemaakt. Toeschrijvingen die niet voorkomen in PL-Wu SDM 8–36 zijn toegevoegd tussen vierkante haken. Verkeerde toeschrijvingen in PL-Wu SDM 8–36 zijn behouden, met de correctie tussen vierkante haken.
- Incipit: madrigalen zijn geïdentificeerd aan de hand van het eerste vers. Om het terugvinden te vergemakkelijken, heb ik de spelling gevolgd die in RePIM wordt gebruikt, tenzij deze onjuist is of substantieel afwijkt van PL-Wu SDM 8–36.
- Dichter: auteur van de tekst. Namen van dichters komen nergens voor in PL-Wu SDM 8–36 en zijn overgenomen uit de gegevens verzameld in RePIM.
- Aantal stemmen
- Sleutels
- Voortekening en finalis
- Eerste druk: vroegst bestaande gedrukte bron, geïdentificeerd met het RISM-nummer, gevolgd door plaats en jaar van druk. De informatie is gebaseerd op RePIM, maar de meeste concordanties zijn uit de eerste hand geverifieerd.

NO. | NR.	PRINT | DRUK	FOL.	COMPOSER COMPONIST	INCIPIT | INCIPIT	NO. VOICES AANTAL STEMMEN	CLEFS | SLEUTELS	KEY SIGNATURE AND FINAL VOORTEKENING EN FINALIS	POET | DICHTER	FIRST EDITION EERSTE UITGAVE
1	*Melodia olympica*	2^{r}	Pevernage, Andreas	O come è gran martire	4	G2 C2 C3 C4	♭G	Guarini, Battista	1591[10] (Antwerp, 1591)
2	*Melodia olympica*	2^{v}	Verdonck, Cornelis	A che più strali Amor s'io mi ti rendo	4	G2 C2 C3 F3	♭G	Ariosto, Ludovico	1591[10] (Antwerp, 1591)
3	*Melodia olympica*	3^{r}	Philips, Peter	Voi volete ch'io moia	4	G2 C2 C3 F3	♭D	Parabosco, Girolamo	1591[10] (Antwerp, 1591)
4	*Melodia olympica*	3^{v}	Marenzio, Luca	Non al suo amante più Diana piacque	4	G2 C2 C3 C4	♮C	Petrarca, Francesco	M 578 (Rome, 1585)
5	*Melodia olympica*	4^{r}	Farina, Francesco	Morirò cor mio	4	G2 C1 C3 C4	♮A		1591[10] (Antwerp, 1591)
6	*Melodia olympica*	4^{v}	Giovannelli, Ruggiero	Ahi che farò ben mio	4	G2 C2 C3 F3	♮A		1585[29] (Venice, 1585)
7	*Melodia olympica*	5^{r}	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Morì quasi il mio core	4	G2 C2 C3 F3	♭F		P 763 (Venice, 1586)
8	*Melodia olympica*	5^{v}	Bellasio, Paolo	Donna i begli occhi vostri mi fan guerra	4	G2 C2 C3 F3	♭F		1585[29] (Venice, 1585)
9	*Melodia olympica*	6^{r}	Moscaglia, Giovanni Battista	Sì dolci son gli sguardi e sì soavi	4	G2 C2 C3 C4	♮G		1585[29] (Venice, 1585)
10	*Melodia olympica*	6^{v}	Nanino, Giovanni Maria	Legò questo mio core	4	G2 C2 C3 C4	♮G		1585[29] (Venice, 1585)
11	*Melodia olympica*	7^{r}	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Veramente in amore	4	G2 C2 C3 C4	♮G		P 763 (Venice, 1586)
12.1	*Melodia olympica*	7^{v}	Philips, Peter	Amor se i bei rubini	4	G2 C2 C3 C4	♮G		1591[10] (Antwerp, 1591)
12.2	*Melodia olympica*	8^{r}	Philips, Peter	Perché non poss'ahimè com'ape suole	4	G2 C2 C3 C4	♮G		1591[10] (Antwerp, 1591)
13	*Melodia olympica*	8^{v}	Macque, Giovanni de	Se d'altro mai non vivo	4	C1 C3 C4 F4	♭G		M 86 (Venice, 1579)
14	*Melodia olympica*	9^{r}	Blotagrio, Guglielmo	Amor io sento un respirar sì dolce	4	C1 C2 C3 F4	♮G	Cassola, Luigi	1591[10] (Antwerp, 1591)
15	*Melodia olympica*	9^{v}	Moscaglia, Giovanni Battista	Solo e pensoso in più deserti campi	4	C1 C3 C4 F4	♮G		1585[29] (Venice, 1585)
16	*Melodia olympica*	10^{r}	Mosto, Giovanni Battista	Dolci alpestre parole	5	G2 C1 C3 C3 F3	♮G	Malvagia, Alessandro	1583[11] (Venice, 1583)
17	*Melodia olympica*	10^{v}	Anonymous	Lumi miei cari lumi	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮G	Guarini, Battista	1591[10] (Antwerp, 1591)
18.1	*Melodia olympica*	11^{r}	Marenzio, Luca	Spuntavan già per far il mondo adorno	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮D		M 530 (Venice, 1580)
18.2	*Melodia olympica*	11^{v}	Marenzio, Luca	Quando 'l mio vivo sol perch'io non pera	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		M 530 (Venice, 1580)
19	*Melodia olympica*	12^{r}	Nanino, Giovanni Maria	Questa sì bianca neve	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮G		1581[10] (Venice, 1581)
20	*Melodia olympica*	12^{v}	Gastoldi, Giovanni Giacomo	Clori mia pastorella	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮G		G 546 (Venice, 1581)
21	*Melodia olympica*	13^{r}	Nanino, Giovanni Maria	Dolce fiammella mia s'hai tanto ardire	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		1581[10] (Venice, 1581)
22.1	*Melodia olympica*	13^{v}	Blotagrio, Guglielmo	Amor io non potrei	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G	Ariosto, Ludovico	1591[10] (Antwerp, 1591)
22.2	*Melodia olympica*	13^{v}	Blotagrio, Guglielmo	Deh fa ch'ella sappi'anco	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G	Ariosto, Ludovico	1591[10] (Antwerp, 1591)
23	*Melodia olympica*	14^{r}	Verdonck, Cornelis	Fiammeggiavan due stelle a me d'intorno	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		1591[10] (Antwerp, 1591)

24	*Melodia olympica*	14^{v}	Baccusi, Ippolito	Questo è quel chiaro fonte	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		1588[14] (Venice, 1588)
25.1	*Melodia olympica*	15^{r}	Marenzio, Luca	Deggio dunque partire	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 539 (Venice, 1581)
25.2	*Melodia olympica*	15^{v}	Marenzio, Luca	Io partirò ma il core	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭D		M 539 (Venice, 1581)
25.3	*Melodia olympica*	16^{r}	Marenzio, Luca	Ma voi caro ben mio	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 539 (Venice, 1581)
26	*Melodia olympica*	16^{v}	Zoilo, Annibale	Chi per voi non sospira	5	G2 G2 C2 C3 C4	♭G		1574[4] (Venice, 1574)
27.1	*Melodia olympica*	17^{r}	Gastoldi, Giovanni Giacomo	Caro soave e desiato bene	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭G		G 546 (Venice, 1581)
27.2	*Melodia olympica*	17^{v}	Gastoldi, Giovanni Giacomo	Perché se troppo tardi tu vedrai	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭G		G 546 (Venice, 1581)
28	*Melodia olympica*	18^{r}	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Non son le vostre mani	5	G2 C2 C2 C3 F3	♭G		1591[10] (Antwerp, 1591)
29	*Melodia olympica*	18^{v}	Bassani, Orazio	Poiché né prieg'ancor né pianto impetra	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		1591[10] (Antwerp, 1591)
30	*Melodia olympica*	19^{r}	Dentice, Fabrizio	Ahi crudel stato mio	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		1591[10] (Antwerp, 1591)
31	*Melodia olympica*	19^{v}	Bertani, Lelio	Movi il tuo plettro Apollo	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		1582[5] (Ferrara, 1582)
32	*Melodia olympica*	20^{r}	Anerio, Felice	Il giovenil mio core	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮D		A 1084 (Rome, 1585)
33.1	*Melodia olympica*	20^{v}	Nanino, Giovanni Maria	Quando fra bianche perle al canto snoda	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮D		1574[4] (Venice, 1574)
33.2	*Melodia olympica*	21^{r}	Nanino, Giovanni Maria	Sentomi aprirsi tutto il lato manco	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮D		1574[4] (Venice, 1574)
34	*Melodia olympica*	21^{v}	Wert, Giaches de	Vaghi boschetti di soavi allori	5	G2 C2 C2 C3 F3	♮A	Ariosto, Ludovico	W 884 (Venice, 1581)
35	*Melodia olympica*	22^{r}	[Le Roy, Bartolomeo][1]	Mille fiate o dolce mia guerrera	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G	Petrarca, Francesco	L 2051 (Rome, 1591)
36	*Melodia olympica*	22^{v}	Pevernage, Andreas	Infinita beltà ch'in voi risplende	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G		1591[10] (Antwerp, 1591)
37	*Melodia olympica*	23^{r}	Philips, Peter	Amor che vuoi ch'io facci or che m'hai preso	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1591[10] (Antwerp, 1591)
38.1	*Melodia olympica*	23^{v}	Gabrieli, Andrea	Sperar non si potea da sì bella Alba	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
38.2	*Melodia olympica*	24^{r}	Bellavere, Vincenzo	Sparve ogni nume et ogni stella in cielo	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
38.3	*Melodia olympica*	24^{v}	Merulo, Claudio	Tra pure nevi alme purpuree rose	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
38.4	*Melodia olympica*	25^{r}	Donati, Baldassare	Tratto fuora del mar Apollo il giorno	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
38.5	*Melodia olympica*	25^{v}	Vecchi, Orazio	Italia bella alta nudrice d'Arno	6	G2 G2 C2 C3 C4 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
38.6	*Melodia olympica*	26^{r}	Massaino, Tiburzio	Poi disse or che 'l tuo amor stima più d'oro	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
38.7	*Melodia olympica*	26^{v}	Massaino, Tiburzio	Va musa inanz'a l'Alba e 'n vece d'oro	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
39.1	*Melodia olympica*	27^{r}	Vecchi, Orazio	La mia candida ninfa un dì vidi io	6	G2 C1 C2 C3 C4 F3	♭D		1579[3] (Venice, 1579)
39.2	*Melodia olympica*	27^{r}	Vecchi, Orazio	Se questa fronte è terso avorio puro	6	G2 C1 C2 C3 C4 F3	♭G		1579[3] (Venice, 1579)
40	*Melodia olympica*	27^{v}	Marenzio, Luca	Potrò viver io più se senza luce	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♭B		M 500 (Venice, 1581)
41	*Melodia olympica*	28^{r}	Striggio, Alessandro	Là ver l'aurora che sì dolce l'aura	6	C2 C2 C4 C4 F4 F4	♭D	Petrarca, Francesco	1560[22] (Venice, 1560)

1 Attribution in RISM L 2051. | Toeschrijving in RISM L 2051.

42.1	*Melodia olympica*	28^{v}	Croce, Giovanni	Tirsi morir volea	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Guarini, Battista	C 4473 (Venice, 1590)
42.2	*Melodia olympica*	29^{r}	Croce, Giovanni	Frenò Tirsi il desio	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Guarini, Battista	C 4473 (Venice, 1590)
42.3	*Melodia olympica*	29^{v}	Croce, Giovanni	La bella ninfa sua che già vicini	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Guarini, Battista	C 4473 (Venice, 1590)
42.4	*Melodia olympica*	30^{r}	Croce, Giovanni	Così moriro i fortunati amanti	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮E	Guarini, Battista	C 4473 (Venice, 1590)
43	*Melodia olympica*	30^{v}	Striggio, Alessandro	Ancor ch'io possa dire	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♮E	Parabosco, Girolamo	1560[22] (Venice, 1560)
44	*Melodia olympica*	31^{r}	Turnhout, Jan van	Vorria parlare e dire	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭F		1591[10] (Antwerp, 1591)
45	*Melodia olympica*	31^{v}	Moscaglia, Giovanni Battista	Del secco incolto lauro	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♭F	Guarini, Battista	1583[10] (Ferrara, 1583)
46.1	*Melodia olympica*	32^{r}	Sabino, Ippolito	Vestiva i colli e le campagne intorno	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭C	Capilupi, Ippolito	S 48 (Venice, 1582)
46.2	*Melodia olympica*	32^{v}	Sabino, Ippolito	Così le chiome mie soavemente	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Capilupi, Ippolito	S 48 (Venice, 1582)
47.1	*Melodia olympica*	33^{r}	Marenzio, Luca	Né fero sdegno mai donna mi mosse	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♮D	Tansillo, Luigi	M 510 (Venice, 1587)
47.2	*Melodia olympica*	33^{v}	Marenzio, Luca	Talché dovunque vo tutte repente	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♮G	Tansillo, Luigi	M 510 (Venice, 1587)
48	*Melodia olympica*	34^{r}	Mosto, Giovanni Battista	Io mi son giovinetta e volentieri	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮G	Boccaccio, Giovanni	1579[2] (Venice, 1579)
49	*Melodia olympica*	34^{v}	Eremita, Giulio	Poiché 'l mio largo pianto	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮A		E 742 (Ferrara, 1584)
50	*Melodia olympica*	35^{r}	Eremita, Giulio	Arsi del vostr'amor sì dolcemente	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮A		E 742 (Ferrara, 1584)
51	*Melodia olympica*	35^{v}	Verdonck, Cornelis	Tirsi son io quel misero pastore	6	G2 G2 C2 C3 C3 C3 F3	♮A		1591[10] (Antwerp, 1591)
52	*Melodia olympica*	36^{r}	Philips, Peter	Ditemi o diva mia	8	C1 C1 C3 C3 C4 C4 F4 F4	♭G		1591[10] (Antwerp, 1591)
53	*Symphonia angelica*	2^{r}	Lauro, Domenico	Nova leggiadra Stella	4	G2 C2 C3 F3	♭G	Manfredi, Muzio	1583[17] (Venice, 1583)
54.1	*Symphonia angelica*	2^{v}	Nasco, Jan	Laura celeste che sì dolcemente	4	G2 C2 C3 F3	♭D	Corfino, Lodovico	1557[17] (Venice, 1557)
54.2	*Symphonia angelica*	3^{r}	Nasco, Jan	Et io che sempre desioso e intento	4	G2 C2 C3 F3	♭G	Corfino, Lodovico	1557[17] (Venice, 1557)
55	*Symphonia angelica*	3^{v}	Animuccia, Paolo	Tu mi ponesti inanzi agli occhi Amore	4	G2 C2 C3 F3	♭G	Boccaccio, Giovanni	1558[13] (Rome, 1558)
56	*Symphonia angelica*	4^{r}	Dueto, Antonio	Non sia chi pensi di poter fuggire	4	C1 C3 C4 F4	♮D		1590[17] (Antwerp, 1590)
57	*Symphonia angelica*	4^{v}	Verdonck, Cornelis	Donna bella e gentile	4	C1 C3 C4 F4	♮D		1590[17] (Antwerp, 1590)
58	*Symphonia angelica*	5^{r}	Wert, Giaches de	Chi salirà per me madonna in cielo	4	G2 C2 C3 F3	♭D	Ariosto, Ludovico	1558[13] (Rome, 1558)
59.1	*Symphonia angelica*	5^{v}	Ingegneri, Marc'Antonio	Chi vol veder tutta raccolt'insieme	4	G2 C2 C3 C4	♭C	Parabosco, Girolamo	I 51 (Venice, 1578)
59.2	*Symphonia angelica*	5^{v}	Ingegneri, Marc'Antonio	Vedrà i biondi capei	4	G2 C2 C3 C4	♭F	Parabosco, Girolamo	I 51 (Venice, 1578)
60	*Symphonia angelica*	6^{v}	Spontone, Bartolomeo	Vieni soave e dilettoso maggio	4	G2 C2 C3 F3	♭D		S 4169 (Venice, 1558)
61	*Symphonia angelica*	7^{r}	Dueto, Antonio	Nel mezzo del giardin v'era un pratello	4	C1 C3 C4 F4	♭C		1590[17] (Antwerp, 1590)
62	*Symphonia angelica*	7^{v}	Marenzio, Luca	Dissi a l'amata mia lucida stella	4	C1 C3 C4 F4	♭F		M 578 (Rome, 1585)
63	*Symphonia angelica*	8^{r}	Waelrant, Hubert	Vorria morire per uscir di guai	4	C1 C3 C4 F4	♭F		1585[19] (Antwerp, 1585)
64	*Symphonia angelica*	8^{v}	Macque, Giovanni de	Non veggio ohimè quei leggiadretti lumi	4	G2 C2 C3 F3	♮G		1585[29] (Venice, 1585)

65	*Symphonia angelica*	9r	Ruffo, Vincenzo	Prima che spunt'il sol i vaghi rai	4	G2 C2 C3 C4	♮C		1560[10] (Venice, 1560)
66	*Symphonia angelica*	9v	Ruffo, Vincenzo	Ben mille nott'ho già passat'in pianto	4	G2 C2 C3 C4	♮C	Sannazaro, Jacopo	R 3065 (Venice, 1545)
67.1	*Symphonia angelica*	10r	Nanino, Giovanni Maria	Mentre ti fui sì grato	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G	Alamanni, Luigi	1582[4] (Venice, 1582)
67.2	*Symphonia angelica*	10v	Moscaglia, Giovanni Battista	Mentre ti fui sì cara	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G	Alamanni, Luigi	1582[4] (Venice, 1582)
67.3	*Symphonia angelica*	11r	Marenzio, Luca	Or pien d'alto desio	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G	Alamanni, Luigi	1582[4] (Venice, 1582)
67.4	*Symphonia angelica*	11v	Macque, Giovanni de	Or un laccio un ardore	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G	Alamanni, Luigi	1582[4] (Venice, 1582)[2]
68	*Symphonia angelica*	12r	Marenzio, Luca	Madonna mia gentil ringrazio Amore	5	G2 C1 C2 C3 C4	♭G		M 530 (Venice, 1580)
69	*Symphonia angelica*	12v	Mel, Rinaldo del	Tirrena mia il cui colore agguaglia	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G	Sannazaro, Jacopo	M 2200 (Venice, 1584)
70.1	*Symphonia angelica*	13r	Monte, Philippe de	Occhi vaghi amorosi ove risplende	5	C1 C3 C3 C4 F4	♮D	Muzzarello, Giovanni	M 3373 (Venice, 1581)
70.2	*Symphonia angelica*	13v	Monte, Philippe de	Occhi leggiadri ond'io mi sento ognora	5	C1 C3 C3 C4 F4	♮G	Muzzarello, Giovanni	M 3373 (Venice, 1581)
71	*Symphonia angelica*	14r	Piccioni, Giovanni	Duo begli occhi lucenti anzi due stelle	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭F		1582[13] (Venice, 1582)
72	*Symphonia angelica*	14v	Gastoldi, Giovanni Giacomo	Un nuovo cacciator segue una fera	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭F		G 546 (Venice, 1581)
73	*Symphonia angelica*	15v	Angelini, Orazio	Tra le chiome de l'or nascose 'l laccio	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮C	Petrarca, Francesco	A 1213 (Venice, 1583)
74.1	*Symphonia angelica*	16r	Conversi, Girolamo	Io canterò di quell'almo splendore	5	C1 C2 C3 C4 F4	♭G		C 3545 (Venice, 1572)
74.2	*Symphonia angelica*	16v	Conversi, Girolamo	Ben poss'Amor natur'ogni suo ingegno	5	C1 C2 C3 C4 F4	♭G		C 3545 (Venice, 1572)
75	*Symphonia angelica*	17r	Ferretti, Giovanni	Basciami vita mia basciami ognora	5	C1 C2 C4 C4 F4	♭G		F 512 (Venice, 1567)
76	*Symphonia angelica*	17v	Bertani, Lelio	Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G		1583[11] (Venice, 1583)
77	*Symphonia angelica*	18r	Vecchi, Orazio	Tra mille fiamme e tra mille catene	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		1583[11] (Venice, 1583)
78	*Symphonia angelica*	18v	Angelini, Orazio	Questa fera gentil che scherza e fugge	5	G2 C1 C2 C3 F3	♮G	Rinieri, Anton Francesco	1585[19] (Antwerp, 1585)
79.1	*Symphonia angelica*	19r	Marenzio, Luca	Amor poi che non vuole	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮C	Parabosco, Girolamo	M 539 (Venice, 1581)
79.2	*Symphonia angelica*	19v	Marenzio, Luca	Chi strinse mai più bella mano e quai	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮C	Parabosco, Girolamo	M 539 (Venice, 1581)
80	*Symphonia angelica*	20r	Marenzio, Luca	Rose bianche e vermiglie	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮C		M 546 (Venice, 1582)
81	*Symphonia angelica*	20v	Ferretti, Giovanni	Leggiadra giovinetta anima mia	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭C		F 512 (Venice, 1567)
82	*Symphonia angelica*	21r	Ferretti, Giovanni	Far potess'io vendetta di colei	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G	Petrarca, Francesco	F 518 (Venice, 1569)
83	*Symphonia angelica*	21v	Nanino, Giovanni Maria	Lasso ch'ogni augelletto	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮A		1581[10] (Venice, 1581)
84	*Symphonia angelica*	22r	Nenna, Pomponio	Torna amato mio bene	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮A		1585[19] (Antwerp, 1585)[3]

2 RISM 1582[4] contains two further parts of this cycle: Francesco Soriano's *Lasso dunque che fia* (part 5) and Annibale Zoilo's *Benché senza mentire* (part 6). | RISM 1582[4] bevat nog twee andere delen van deze cyclus: Francesco Soriano's *Lasso dunque che fia* (deel 5) en Annibale Zoilo's *Benché* senza mentire (deel 6).

3 Pomponio Nenna's *Torna amato mio bene* first appeared in Stefano Felis, *Quinto libro di madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1583), *Il Nuovo Vogel* 924. The source is now lost. | Pomponio Nenna's *Torna amato mio bene* verscheen voor het eerst in Stefano Felis, *Quinto libro di madrigali a cinque voci* (Venetië: A. Gardano, 1583), *Il* Nuovo Vogel 924. Deze bron is verloren gegaan.

85	*Symphonia angelica*	22v	Waelrant, Hubert	Tra rumor di tamburi e suon di trombe[4]	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F		1585[19] (Antwerp, 1585)
86	*Symphonia angelica*	23v	Ferretti, Giovanni	Mirate che m'ha fatto sto mio core	6	C1 C1 C3 C4 F4 F4	♭F		F 534 (Venice, 1575)
87.1	*Symphonia angelica*	24r	Sabino, Ippolito	Tirsi in ira di Filli il duol lo guida	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♭D		S 45 (Venice, 1579)
87.2	*Symphonia angelica*	24v	Sabino, Ippolito	E secca o gran pietà quasi ogni vena	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♭G		S 45 (Venice, 1579)
88	*Symphonia angelica*	25r	Ferretti, Giovanni	Occhi non occhi ma lucenti stelle	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		F 534 (Venice, 1575)
89.1	*Symphonia angelica*	25v	Comis, Michele	Gioia al mondo non è sì intiera e salda	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭D	Giraldi Cinzio, Giambattista	1585[19] (Antwerp, 1585)
89.2	*Symphonia angelica*	26r	Comis, Michele	Così cangia costei col vivo sguardo	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G	Giraldi Cinzio, Giambattista	1585[19] (Antwerp, 1585)
90	*Symphonia angelica*	26v	Waelrant, Hubert	Vorria morire per uscir di guai	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		1585[19] (Antwerp, 1585)
91	*Symphonia angelica*	27r	Waelrant, Hubert	Mi voglio far ormai lo fatto mio	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		1585[19] (Antwerp, 1585)
92	*Symphonia angelica*	27v	Waelrant, Hubert	Quanto debbe allegrarse la natura	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮C		1585[19] (Antwerp, 1585)
93	*Symphonia angelica*	28r	Macque, Giovanni de	Vorria saper da voi occhi mortali	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮A		M 87 (Venice, 1581)
94	*Symphonia angelica*	28v	Locatello, Giovanni Battista	Già primavera di vari colori	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G		1583[10] (Ferrara, 1583)
95	*Symphonia angelica*	29v	Verdonck, Cornelis	Un'ape esser vorrei	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G		1585[19] (Antwerp, 1585)
96	*Symphonia angelica*	30r	Baccusi, Ippolito	Io son bell'e delicata	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮A		B 39 (Venice, 1579)
97	*Symphonia angelica*	30v	Ferretti, Giovanni	Un pastor chiese ad una ninfa amore	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮G		F 531 (Venice, 1573)
98	*Symphonia angelica*	31r	Ferretti, Giovanni	Dolci amorose e leggiadrette ninfe	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮D		F 531 (Venice, 1573)
99	*Symphonia angelica*	31v	Ferretti, Giovanni	Pascomi sol di pianto e vivo in pene	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮D		F 531 (Venice, 1573)
100	*Symphonia angelica*	32r	Baccusi, Ippolito	Il sol si parte ohimè si part'il sole	6	G2 G2 C2 C3 C4 F3	♭G	Riccardi, Riccardo	B 39 (Venice, 1579)
101	*Symphonia angelica*	32v	Baccusi, Ippolito	Felice in braccio alla mia dea godea	6	G2 G2 C2 C3 C4 F3	♭G		B 39 (Venice, 1579)
102	*Symphonia angelica*	33r	Macque, Giovanni de	Bacciami vita mia	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		M 88 (Venice, 1582)
103	*Symphonia angelica*	33v	Gabrieli, Andrea	Sonno diletto e caro	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		G 72 (Venice, 1580)
104	*Symphonia angelica*	34r	Gabrieli, Andrea	Cinto m'avea tra belle e nude braccia	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		G 72 (Venice, 1580)
105	*Symphonia angelica*	34v	Gabrieli, Andrea	Come voi tu ch'io viva se m'uccidi	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		G 72 (Venice, 1580)
106	*Symphonia angelica*	35r	Gabrieli, Andrea	Clori a Damon dicea dolce ben mio	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♭G		G 72 (Venice, 1580)
107	*Symphonia angelica*	35v	Ferretti, Giovanni	Un tempo sospirava	6	G2 G2 C1 C3 C3 F3	♭G		F 531 (Venice, 1573)
108	*Symphonia angelica*	36r	Ferretti, Giovanni	Quando mirai ssa bella faccia d'oro	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		F 531 (Venice, 1573)
109	*Musica divina*	2r	Pevernage, Andreas	Fra l'altre virtù con sì grand'ardore[5]	4	G2 C2 C3 C4	♭G		1583[15] (Antwerp, 1583)

4 Dedication | Opgedragen "Al molto Mag. & Honorato Signore il Sig. Cornelio de Preuenen".
5 Dedication | Opgedragen "Al Molto Mag. S. Giovanni Battista di Bartolamei".

110	*Musica divina*	2v	Lassus, Orlande de	Poiché 'l mio largo pianto	4	G2 C2 C3 C4	♭G			1583[15] (Antwerp, 1583)
111.1	*Musica divina*	3r	Ferrabosco, Domenico Maria	Io mi son giovinetta e volentieri	4	G2 C2 C3 F3	♭G	Boccaccio, Giovanni		1542[17] (Venice, 1542)
111.2	*Musica divina*	3r	Ferrabosco, Domenico Maria	Io vo per verdi prati risguardando	4	G2 C2 C3 F3	♭G	Boccaccio, Giovanni		1542[17] (Venice, 1542)
112	*Musica divina*	3v	Anonymous	Amor che debbo far che mi consigli	4	C1 C2 C4 F4	♭G			1583[15] (Antwerp, 1583)
113	*Musica divina*	4r	[Nola, Giovanni Domenico da][6]	Gionto m'ha amor fra bell'e crude braccia	4	G2 C1 C2 C4	♮D	Petrarca, Francesco		1562[7] (Rome, 1562)[7]
114	*Musica divina*	4v	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da][8]	Già fu chi m'ebbe cara e volentieri	4	G2 C2 C3 C4	♮D	Boccaccio, Giovanni		P 753 (Venice, 1568)[9]
115	*Musica divina*	5r	Pratoneri, Gaspero	Dolci contrade o chius'e cheti valli	4	G2 C2 C3 C4	♮D			1566[2] (Venice, 1566)
116	*Musica divina*	5v	Du Pont, Jacques [Francesco Corteccia, Jacques Arcadelt][10]	Con lei foss'io da che si parte 'l sole	4	G2 C2 C3 C4	♮A	Petrarca, Francesco		1542[17] (Venice, 1542)
117.1	*Musica divina*	6r	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da][11]	Qual più crudel martire	4	C1 C2 C3 C4	♮D			1562[7] (Rome, 1562)
117.2	*Musica divina*	6r	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da][12]	Viv'e moro sovente ahi dura sorte	4	C1 C2 C3 C4	♮D			1562[7] (Rome, 1562)
118	*Musica divina*	6v	Monte, Philippe de	Alma ben nata se mi duol e dolse	4	C1 C2 C3 C4	♮D	Cassola, Luigi		1583[15] (Antwerp, 1583)
119	*Musica divina*	7r	[Primavera, Giovan Leonardo][13]	Amor quando m'invia	4	G2 C2 C3 F3	♮D			1566[2] (Venice, 1566)
120	*Musica divina*	7v	Rore, Cipriano de	Ancor che col partire	4	C1 C3 C4 F4	♮E			1547[14] (Venice, 1547)
121	*Musica divina*	8r	Monte, Philippe de [Sessa d'Aranda][14]	Quando dagli occhi del divin mio sole	4	C1 C2 C3 F4	♮C			1571[12] (Venice, 1571)
122	*Musica divina*	8v	Monte, Philippe de [Arcadelt, Jacques][15]	Da' bei rami scendea	4	C1 C2 C3 F3	♮G	Petrarca, Francesco		1542[17] (Venice, 1542)
123	*Musica divina*	9r	Macque, Giovanni de	Non al suo amante più Diana piacque	4	G2 C2 C3 C3	♮G	Petrarca, Francesco		M 86 (Venice, 1579)
124	*Musica divina*	9v	Macque, Giovanni de	Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle	4	G2 C2 C3 F3	♮G	Petrarca, Francesco		M 86 (Venice, 1579)

6 Attribution in RISM 1562[7]. | Toeschrijving in RISM 1562[7].
7 In RISM 1562[7] the madrigal appears transposed down a fifth. | In RISM 1562[7] verschijnt het madrigaal een kwint lager getransponeerd.
8 Attribution in RISM P 753. | Toeschrijving in RISM P 753.
9 Probably already present in the first edition of Palestrina's *Il primo libro di madrigali a quatro voci* (Rome: V. and L. Dorico, 1555, RISM P 752), of which only the imcomplete cantus partbook survives. | Wellicht ook al aanwezig in de eerste uitgave van Palestrina's *Il primo libro di madrigali a* quatro voci (Rome: V. en L. Dorico, 1555, RISM P 752), waarvan enkel het onvolledige canto-stemboek bewaard is gebleven.
10 The madrigal is attributed to Francesco Corteccia in RISM 1542[17] and to Jacques Arcadelt in RISM 1543[17]. | Het madrigaal is toegeschreven aan Francesco Corteccia in RISM 1542[17] en aan Jacques Arcadelt in RISM 1543[17].
11 Attribution in RISM 1562[7]. | Toeschrijving in RISM 1562[7].
12 Attribution in RISM 1562[7]. | Toeschrijving in RISM 1562[7].
13 Attribution in RISM 1566[2]. | Toeschrijving in RISM 1566[2].
14 Attribution in RISM 1571[12]. | Toeschrijving in RISM 1571[12].
15 Attribution in RISM 1542[17]. | Toeschrijving in RISM 1542[17].

125	*Musica divina*	10^{r}	Faignient, Noë	Chi per voi non sospira	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		1583[15] (Antwerp, 1583)
126	*Musica divina*	10^{v}	Vespa, Girolamo	Ditemi o diva mia	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭G		V 1319 (Venice, 1576)
127	*Musica divina*	11^{r}	Nanino, Giovanni Maria	Morir non puo'el core[16]	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G	Pannini, Benedetto	N 26 (Venice, 1579)
128	*Musica divina*	11^{v}	Nanino, Giovanni Maria	Morir può 'l vostro core[17]	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		1586[18] (Venice, 1586)
129.1	*Musica divina*	12^{r}	Nanino, Giovanni Maria	Scoprirò l'ardor mio con dir ch'io moro	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		1576[5] (Venice, 1576)
129.2	*Musica divina*	12^{v}	Nanino, Giovanni Maria	Se voi set'il mio sol se per voi moro	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		1576[5] (Venice, 1576)
130	*Musica divina*	13^{r}	Conversi, Girolamo	Ma se tempo giamai verrà che sciolta	5	C1 C3 C3 C4 F4	♭G		C 3545 (Venice, 1572)
131.1	*Musica divina*	13^{v}	Monte, Philippe de	Ahi chi mi rompe il sonno ahi chi mi priva	5	C1 C2 C3 C4 F4	♭D	Venier, Domenico	M 3350 (Venice, 1570)
131.2	*Musica divina*	14^{r}	Monte, Philippe de	Di ch'ella mossa in guiderdon di questa	5	C1 C2 C3 C4 F4	♭G	Venier, Domenico	M 3350 (Venice, 1570)
132.1	*Musica divina*	14^{v}	Wert, Giaches de	Cara la vita mia egl'è pur vero	5	C1 C2 C3 C4 F4	♭G		W 855 (Venice, 1558)
132.2	*Musica divina*	14^{v}	Wert, Giaches de	Poi che con gl'occh'io veggio l'aria soave	5	C1 C2 C3 C4 F4	♭G		W 855 (Venice, 1558)
133	*Musica divina*	15^{r}	Faignient, Noë	Parmi veder la bella donna mia	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮D		F 61 (Antwerp, 1568)
134.1	*Musica divina*	15^{v}	Nanino, Giovanni Maria	Erano i capei d'or a l'aura sparsi	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮D	Petrarca, Francesco	N 26 (Venice, 1579)
134.2	*Musica divina*	16^{r}	Nanino, Giovanni Maria	Non era l'andar suo cosa mortale	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮D	Petrarca, Francesco	N 26 (Venice, 1579)
135.1	*Musica divina*	16^{v}	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Vestiva i colli e le campagne intorno	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮D	Capilupi, Ippolito	1566[3] (Venice, 1566)
135.2	*Musica divina*	17^{r}	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Così le chiome mie soavemente	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮A	Capilupi, Ippolito	1566[3] (Venice, 1566)
136	*Musica divina*	17^{v}	Gabrieli, Andrea	Caro dolce ben mio perché fuggire	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮A		1576[5] (Venice, 1576)
137.1	*Musica divina*	18^{v}	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da][18]	Ogni loco mi porge doglia e pianto	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮A		1559[16] (Venice, 1559)
137.2	*Musica divina*	19^{r}	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da][19]	Poscia che per mio mal vi son sì lunge	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮E		1559[16] (Venice, 1559)
138	*Musica divina*	19^{v}	Vinci, Pietro	Sappi signor che Lidia son io	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮E	Ariosto, Ludovico	V 1675 (Venice, 1571)
139	*Musica divina*	20^{r}[20]	Conversi, Girolamo	Sola soletta i' me ne vo cantando	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭F		C 3545 (Venice, 1572)
140	*Musica divina*	20^{v}	Striggio, Alessandro	Chi farà fede al cielo	5	G2 C2 C3 C4 F3	♮C		1566[3] (Venice, 1566)
141	*Musica divina*	21^{r}	Marenzio, Luca	Liquide perl'Amor dagl'occhi sparse	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		M 530 (Venice, 1580)
142	*Musica divina*	21^{v}	Ferretti, Giovanni	Sei tanto graziosa e tanto bella	5	C1 C3 C4 C4 F3	♮E		F 512 (Venice, 1567)

16 RePIM records this madrigal as *Morir non può 'l mio core*. | RePIM vermeldt dit madrigaal als *Morir non può 'l mio core*.
17 This madrigal is rubricated as a "risposta" to the preceding one. Among its surviving editions, this indication first appears in *Musica divina* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1595), RISM 1595[4]. | Dit madrigaal is gerubriceerd als een "risposta" op het voorgaande. Van de overgebleven uitgaven is *Musica divina* de eerste met deze aanduiding (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1595), RISM 1595[4].
18 Attribution in RISM 1559[16]. | Toeschrijving in RISM 1559[16].
19 Attribution in RISM 1559[16]. | Toeschrijving in RISM 1559[16].
20 Erroneously given in source as 16^{r}. | Verkeerdelijk vermeld in de bron als 16^{r}.

143	*Musica divina*	22^{r}	Ferretti, Giovanni	Donna crudel tu m'hai robat'il core	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G		F 512 (Venice, 1567)
144	*Musica divina*	22^{v}	Ferretti, Giovanni	Come poss'io morir si non ho vita	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G		F 512 (Venice, 1567)
145	*Musica divina*	23^{r}	Macque, Giovanni de	Di coralli e di perle ha fatt'Amore	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		M 86 (Venice, 1579)
146	*Musica divina*	23^{v}	Macque, Giovanni de	Sedendo in su l'arena d'un bel rio	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Amelonghi, Girolamo	M 86 (Venice, 1579)
147.1	*Musica divina*	24^{r}	Felis, Stefano	Non so s'Amor m'inganna o pur verace	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Vannelli, Francesco	1579[5] (Venice, 1579)
147.2	*Musica divina*	24^{v}	Felis, Stefano	Anzi no ch'ombra e sol d'una fallace	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭D	Vannelli, Francesco	1579[5] (Venice, 1579)
147.3	*Musica divina*	25^{r}	Felis, Stefano	Cessi pur l'ombra e 'l timor folle insieme	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Vannelli, Francesco	1579[5] (Venice, 1579)
148	*Musica divina*	25^{v}	Macque, Giovanni de	Il vago e liet'aspetto	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭F		M 86 (Venice, 1579)
149	*Musica divina*	26^{r}	Monte, Philippe de	Amorosi pensieri	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♮D		M 3364 (Venice, 1576)
150	*Musica divina*	26^{v}	Macque, Giovanni de	Morirò di dolor prima ch'io veggia	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♮D		M 86 (Venice, 1579)
151	*Musica divina*	27^{r}	Manenti, Giovanni Piero	Se pensand'al partir pens'al morire	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮A		M 328 (Venice, 1574)
152	*Musica divina*	27^{v}	Ferretti, Giovanni	Questa fera gentil che scherza e fugge	6	G2 G2 C2 C3 C4 C4	♮D	Rinieri, Anton Francesco	1567[13] (Venice, 1567)
153	*Musica divina*	28^{r}	Striggio, Alessandro	Partirò dunque e perché mi s'asconde	6	G2 G2 C2 C3 C4 C4	♮A		1566[23] (Venice, 1566)
154	*Musica divina*	28^{v}	Ferretti, Giovanni	Su su su non più dormir che la notte	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		F 534 (Venice, 1575)
155	*Musica divina*	29^{r}	[Striggio, Alessandro][21]	Ecco ch'io lass'il core	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		F 534 (Venice, 1575)
156	*Musica divina*	29^{v}	Monte, Philippe de	La dolce vista a me sì dolcemente	6	C1 C1 C3 C3 C4 F4	♭G		M 3339 (Venice, 1569)
157	*Musica divina*	30^{r}	Monte, Philippe de	Poiché 'l mio largo pianto	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♮F		M 3339 (Venice, 1569)
158	*Musica divina*	30^{v}	Ferretti, Giovanni	Correte tutti quanti	6	C1 C3 C4 C4 F3 F4	♭F		F 531 (Venice, 1573)
159.1	*Musica divina*	31^{r}	Monte, Philippe de	Leggiadre ninfe e pargoletti amori	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭C		M 3339 (Venice, 1569)
159.2	*Musica divina*	31^{v}	Monte, Philippe de	Il dolce e desiato frutt'ho colto[22]	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F		M 3339 (Venice, 1569)
160	*Musica divina*	32^{r}	Striggio, Alessandro	Alla mia dolce e vaga donn'intorno	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F		S 6967 (Venice, 1571)
161	*Musica divina*	32^{v}	Lassus, Orlande de	Di pensier in pensier di mont'in monte	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Petrarca, Francesco	1579[2] (Venice, 1579)
162	*Musica divina*	33^{v}	Striggio, Alessandro	Non rumor di tamburi o suon di trombe	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Ariosto, Ludovico	S 6967 (Venice, 1571)
163	*Musica divina*	34^{r}	Macque, Giovanni de	Fra belle ninfe in un bel prato adorno	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮D		M 86 (Venice, 1579)
164	*Musica divina*	34^{v}	Felis, Stefano	Di faville d'amor di riverenza	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G		1579[5] (Venice, 1579)
165	*Musica divina*	35^{r}	Monte, Philippe de	Anima dove vai dove mi lassi	7	G2 G2 C2 C2 C3 C3 F3	♮D		M 3350 (Venice, 1570)

21 As noted in Lewis, "Pierre Phalèse as Music Editor", 100, the attribution of this madrigal to Alessandro Striggio appears in the tablature *Pratum musicum longe amoenissimum* (Antwerp: P. Phalèse, 1584), 1584[12]. | Zoals vermeld in Lewis, "Pierre Phalèse as Music Editor", 100, komt de toeschrijving van dit madrigaal aan Alessandro Striggio voor in de tabulatuur *Pratum musicum longe amoenissimum* (Antwerpen: P. Phalesius, 1584), 1584[12].

22 RePIM recorded this as *In dolce e desiato frutt'ho colto.* | RePIM vermeldt dit als *In dolce e desiato frutt'ho colto*.

166	*Musica divina*	35v	Monte, Philippe de	Tempra omai l'ira Amor vince ogni cosa	7	C1 C1 C3 C3 C4 C4 F4	♭G	Molino, Girolamo	M 3368 (Venice, 1580)
167	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	2r	Marenzio, Luca	Madonna mia gentil ringrazio Amore	5	G2 C1 C2 C3 C4	♭G		M 530 (Venice, 1580)
168	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	2v	Marenzio, Luca	Cantava la più vaga pastorella	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 530 (Venice, 1580)
169.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	3r	Marenzio, Luca	Deggio dunque partire	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 539 (Venice, 1581)
169.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	3v	Marenzio, Luca	Io partirò ma il core	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭D		M 539 (Venice, 1581)
169.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	4r	Marenzio, Luca	Ma voi caro ben mio	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 539 (Venice, 1581)
170.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	4v	Marenzio, Luca	Amor io non potrei	5	G2 C1 C2 C3 C4	♭D	Ariosto, Ludovico	M 539 (Venice, 1581)
170.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	4v	Marenzio, Luca	Deh fa ch'ella sappia anco	5	G2 C1 C2 C3 C4	♭G	Ariosto, Ludovico	M 539 (Venice, 1581)
171	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	5r	Marenzio, Luca	Ecco più che mai bella e vaga l'aura	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 546 (Venice, 1582)
172.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	5v	Marenzio, Luca	Ridean già per le piagg'erbette e fiori	5	G2 G2 C2 C3 C4	♭D		M 546 (Venice, 1582)
172.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	6r	Marenzio, Luca	Piagge erbe fiori augelli aure feconde	5	G2 G2 C2 C3 C4	♭G		M 546 (Venice, 1582)
173.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	6v	Marenzio, Luca	Occhi lucenti e belli	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Gambara, Veronica	M 546 (Venice, 1582)
173.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	6v	Marenzio, Luca	Lieti vaghi superbi	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Gambara, Veronica	M 546 (Venice, 1582)
174	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	7r	Marenzio, Luca	Cadde già di Tarquinio al cieco errore	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 549 (Venice, 1584)
175.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	7v	Marenzio, Luca	Occhi miei che miraste sì bel sole	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭D		M 553 (Venice, 1585)
175.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	8r	Marenzio, Luca	Ma forse non sapete ch'anc'il cielo	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 553 (Venice, 1585)
176	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	8v	Marenzio, Luca	Se voi sete cor mio	5	G2 G2 C2 C3 F3	♭G		M 553 (Venice, 1585)
177	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	9r	Marenzio, Luca	Che fa ogg'il mio sole	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		M 530 (Venice, 1580)
178	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	9v	Marenzio, Luca	La bella ninfa mia ch'al Tebro infiora	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮D	Molza, Francesco Maria	M 539 (Venice, 1581)
179	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	10r	Marenzio, Luca	Chi vuol veder Amore	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		M 553 (Venice, 1585)
180	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	10v	Marenzio, Luca	Mentre il ciel è sereno	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮D		M 549 (Venice, 1584)
181	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	11r	Marenzio, Luca	Sotto l'ombra de' tuoi pregiati rami	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮D		M 553 (Venice, 1585)
182	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	11v	Marenzio, Luca	Questa di verd'erbette	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G		M 530 (Venice, 1580)
183	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	12r	Marenzio, Luca	Partirò dunque ohimè mi manca il core	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G		M 530 (Venice, 1580)
184.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	12v	Marenzio, Luca	Già Febo il tuo splendor rendeva chiaro	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭D		M 539 (Venice, 1581)
184.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	13r	Marenzio, Luca	Or tu gli cedi e so perché lo fai	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭G		M 539 (Venice, 1581)
185	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	13v	Marenzio, Luca	Togli dolce ben mio	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G		M 546 (Venice, 1582)
186	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	14r	Marenzio, Luca	Basciami mille volte	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G		M 553 (Venice, 1585)
187.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	14v	Marenzio, Luca	Due rose fresche e colte in paradiso	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭D	Petrarca, Francesco	M 553 (Venice, 1585)
187.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	15r	Marenzio, Luca	Non vede un simil par d'amanti il sole	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭G	Petrarca, Francesco	M 553 (Venice, 1585)
188.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	15v	Marenzio, Luca	S'io vissi cieco e grave fall'indegno	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭♭G	Della Casa, Giovanni	M 553 (Venice, 1585)
188.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	16r	Marenzio, Luca	O fera voglia che ne rodi e pasci	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭♭D	Della Casa, Giovanni	M 553 (Venice, 1585)

189	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	16^{v}	Marenzio, Luca	Lasso ch'io ardo e 'l mio bel sole ardente	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮A		M 530 (Venice, 1580)
190	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	17^{r}	Marenzio, Luca	L'alto e nobil pensier che sì sovente	5	C1 C3 C3 C4 F4	♮A	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
191.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	17^{v}	Marenzio, Luca	Quella che lieta del mortal mio duolo	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Della Casa, Giovanni	M 553 (Venice, 1585)
191.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	18^{r}	Marenzio, Luca	Ben puote ella sparire a me dinanzi	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Della Casa, Giovanni	M 553 (Venice, 1585)
192.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	18^{v}	Marenzio, Luca	Tirsi morir volea	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Guarini, Battista	M 530 (Venice, 1580)
192.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	19^{r}	Marenzio, Luca	Frenò Tirsi il desio	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Guarini, Battista	M 530 (Venice, 1580)
192.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	19^{v}	Marenzio, Luca	Così moriro i fortunati amanti	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Guarini, Battista	M 530 (Venice, 1580)
193	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	20^{r}	Marenzio, Luca	Dolorosi martir fieri tormenti	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Tansillo, Luigi	M 530 (Venice, 1580)
194	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	20^{v}	Marenzio, Luca	Ohimè se tanto amate	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Guarini, Battista	M 546 (Venice, 1582)
195.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	21^{r}	Marenzio, Luca	Giunto a la tomba ov'al suo spirto vivo	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Tasso, Torquato	M 549 (Venice, 1584)
195.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	21^{v}	Marenzio, Luca	Non di morte sei tu ma di vivaci	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮C	Tasso, Torquato	M 549 (Venice, 1584)
195.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	22^{r}	Marenzio, Luca	Dagli lor tu che se mai gl'occhi giri	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Tasso, Torquato	M 549 (Venice, 1584)
195.4	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	22^{v}	Marenzio, Luca	Et amando morrò felice giorno	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Tasso, Torquato	M 549 (Venice, 1584)
196.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	23^{r}	Marenzio, Luca	La rete fu di queste fila d'oro	5	C1 C3 C3 C4 F4	♮A	Ariosto, Ludovico	M 553 (Venice, 1585)
196.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	23^{v}	Marenzio, Luca	Per la dolce cagion del languir mio	5	C1 C3 C3 C4 F4	♯E	Ariosto, Ludovico	M 553 (Venice, 1585)
197	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	24^{r}	Marenzio, Luca	O voi che sospirat'a meglior noti[23]	5	C1 C3 C4 C4 F4	♯E	Petrarca, Francesco	M 539 (Venice, 1581)
198	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	24^{v}	Marenzio, Luca	Senza cor senza luce	5	G2 C2 C3 C3 C4	♭A		M 549 (Venice, 1584)
199	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	25^{r}	Marenzio, Luca	Perché di pioggia 'l ciel non si distille	5	G2 C2 C2 C3 F3	♮F		M 539 (Venice, 1581)
200.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	25^{v}	Marenzio, Luca	Venuta era madonna al mio languire	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮C	Sannazaro, Jacopo	M 530 (Venice, 1580)
200.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	26^{r}	Marenzio, Luca	Intanto il sonno si partia pian piano	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮F	Sannazaro, Jacopo	M 530 (Venice, 1580)
201	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	26^{v}	Marenzio, Luca	Fillida mia più che i ligustri bianca	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮C	Sannazaro, Jacopo	M 539 (Venice, 1581)
202	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	27^{r}	Marenzio, Luca	Rose bianche e vermiglie	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮C		M 546 (Venice, 1582)
203	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	27^{v}	Marenzio, Luca	Spirto a cui giova gli anni a buona fine	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮C		M 549 (Venice, 1584)
204.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	28^{r}	Marenzio, Luca	Ohimè il bel viso ohimè il soave sguardo	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮D	Petrarca, Francesco	M 546 (Venice, 1582)
204.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	28^{v}	Marenzio, Luca	Per voi conven ch'io arda e 'n voi respire	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮C	Petrarca, Francesco	M 546 (Venice, 1582)
205	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	29^{r}	Marenzio, Luca	Consumando mi vo di piaggi'in piaggia	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮C	Petrarca, Francesco	M 553 (Venice, 1585)
206	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	29^{v}	Marenzio, Luca	Ohimè dove è 'l mio ben dove è 'l mio core	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮C	Tasso, Bernardo	M 530 (Venice, 1580)
207.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	30^{r}	Marenzio, Luca	Amor poi che non vuole	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮C	Parabosco, Girolamo	M 539 (Venice, 1581)
207.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	30^{v}	Marenzio, Luca	Chi strinse mai più bella mano e quai	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮C	Parabosco, Girolamo	M 539 (Venice, 1581)

23 This madrigal is erroneously rubricated as "Prima parte". | Dit madrigaal is verkeerdelijk gerubriceerd als "Prima parte".

208	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	31^{r}	Marenzio, Luca	Itene a l'ombra degli ameni faggi	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮C	Sannazaro, Jacopo	M 539 (Venice, 1581)
209	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	31^{v}	Marenzio, Luca	Madonna poi ch'uccider mi volete	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮C		M 546 (Venice, 1582)
210	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	32^{r}	Marenzio, Luca	Ecco l'aurora con l'aurata fronte	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮C	Quirino, Vincenzo	M 549 (Venice, 1584)
211	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	32^{v}	Marenzio, Luca	Già torna a rallegrar l'aria e la terra	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭F		M 539 (Venice, 1581)
212	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	33^{r}	Marenzio, Luca	Deh vezzose del Tebro amate ninfe	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭F		M 546 (Venice, 1582)
213	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	33^{v}	Marenzio, Luca	Scaldava il sol di mezo giorno l'arco	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭F	Alamanni, Luigi	M 546 (Venice, 1582)
214.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	34^{r}	Marenzio, Luca	Disdegno e gelosia	5	C1 C3 C3 C4 F4	♭C	Tasso, Torquato	M 549 (Venice, 1584)
214.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	34^{v}	Marenzio, Luca	Tal che lasso d'intorno	5	C1 C3 C3 C4 F4	♭F	Tasso, Torquato	M 549 (Venice, 1584)
215	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	35^{r}	Marenzio, Luca	O dolce anima mia dunque è pur vero	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭F	Guarini, Battista	M 546 (Venice, 1582)
216	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	35^{v}	Marenzio, Luca	Scendi dal paradiso	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭F		M 549 (Venice, 1584)
217.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	36^{r}	Marenzio, Luca	Filli l'acerbo caso	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭A		M 549 (Venice, 1584)
217.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	36^{v}	Marenzio, Luca	Tu morendo innocente	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭D		M 549 (Venice, 1584)
218.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	37^{r}	Marenzio, Luca	Liete verdi fiorite e fresche valli	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭C	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
218.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	37^{v}	Marenzio, Luca	Che se 'l gridar questo signor m'ha tolto	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
219	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	38^{r}	Marenzio, Luca	Corran di puro latte	5	C1 C1 C3 C4 F4	♭F		M 549 (Venice, 1584)
220	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	38^{v}	Marenzio, Luca	Dolor tant'è la gioia che mi dai	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮F		M 553 (Venice, 1585)
221	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	39^{r}	Marenzio, Luca	Liquide perl'Amor dagl'occhi sparse	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		M 530 (Venice, 1580)
222.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	39^{v}	Marenzio, Luca	Spuntavan già per far il mondo adorno	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮D		M 530 (Venice, 1580)
222.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	40^{r}	Marenzio, Luca	Quando 'l mio vivo sol perch'io non pera	5	G2 G2 C2 C3 F3	♮G		M 530 (Venice, 1580)
223	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	40^{v}	Marenzio, Luca	Al vago del mio sole	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮G		M 539 (Venice, 1581)
224	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	41^{r}	Marenzio, Luca	Quando vostra beltà vostro valore	5	G2 C2 C2 C3 F3	♮G	Ariosto, Ludovico	M 549 (Venice, 1584)
225	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	41^{v}	Marenzio, Luca	Vaghi augelletti che per valli e monti	5	G2 C2 C2 C3 F3	♮G		M 549 (Venice, 1584)
226.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	42^{r}	Marenzio, Luca	La pastorella mia spietata e rigida	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮D	Sannazaro, Jacopo	M 546 (Venice, 1582)
226.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	42^{v}	Marenzio, Luca	Eco rimbomba e spesso indietro voltami	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮G	Sannazaro, Jacopo	M 546 (Venice, 1582)
227.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	43^{r}	Marenzio, Luca	Sola angioletta stassi in treccie a l'ombra	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮G	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
227.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	43^{v}	Marenzio, Luca	Lasso vedrò io mai venir il tempo	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮D	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
227.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	44^{r}	Marenzio, Luca	Quando ripenso al benedetto giorno	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮C	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
227.4	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	44^{v}	Marenzio, Luca	O qual grazia sentì sopra al tuo colle	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮G	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
227.5	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	45^{r}	Marenzio, Luca	Non vide 'l mondo sì leggiadra mano	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮A	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
227.6	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	45^{v}	Marenzio, Luca	Ben credo ch'ancor tu sospiri o sole	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮G	Sannazaro, Jacopo	M 553 (Venice, 1585)
228.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	46^{r}	Marenzio, Luca	Filli tu sei più bella	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭C	Pavesi, Cesare	M 553 (Venice, 1585)
228.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	46^{v}	Marenzio, Luca	Io son il più costante	5	G2 C2 C3 C3 F3	♭C	Pavesi, Cesare	M 553 (Venice, 1585)

229	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	47^{r}	Marenzio, Luca	Io piango et ella il volto	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G	Petrarca, Francesco	M 539 (Venice, 1581)
230.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	47^{v}	Marenzio, Luca	Lunge da voi mia vita	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮C		M 546 (Venice, 1582)
230.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	48^{r}	Marenzio, Luca	Me da voi l'altrui voglia	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G		M 546 (Venice, 1582)
231	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	48^{v}	Marenzio, Luca	Se la mia fiamma ardente	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G		M 546 (Venice, 1582)
232	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	49^{r}	Marenzio, Luca	Ohimè l'antica fiamma	5	C1 C3 C4 C4 F4	♮G	Guarini, Battista	M 553 (Venice, 1585)
233	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	49^{v}	Marenzio, Luca	Sì presso a voi mio foco	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭D	Guarini, Battista	M 546 (Venice, 1582)
234	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	50^{r}	Marenzio, Luca	Mi fa lasso languire	5	C1 C3 C4 C4 F4	♭A		M 539 (Venice, 1581)
235	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	50^{v}	Marenzio, Luca	Quando i vostri belli occhi un chiaro velo	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮A	Sannazaro, Jacopo	M 530 (Venice, 1580)
236	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	51^{r}	Marenzio, Luca	Caro dolce mio ben chi mi vi toglie	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮A		M 546 (Venice, 1582)
237	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	51^{v}	Marenzio, Luca	Quando sorge l'aurora	5	G2 G2 C2 C3 C4	♮A		M 539 (Venice, 1581)
238	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	52^{r}	Marenzio, Luca	Il suo vago gioioso e lieto manto	5	G2 C2 C3 C3 F3	♮D		M 553 (Venice, 1585)
239.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	52^{v}	Marenzio, Luca	Real natura angelico intelletto	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮D		M 549 (Venice, 1584)
239.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	53^{r}	Marenzio, Luca	Come due masse d'or fundersi in una	5	G2 C2 C3 C3 C4	♮A		M 549 (Venice, 1584)
240	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	53^{v}	Marenzio, Luca	Sapete amanti perché ignudo sia	5	G2 C2 C2 C3 C4	♭F	Marcellini, Valerio	M 549 (Venice, 1584)
241	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	54^{r}	Marenzio, Luca	A che tormi il ben mio	5	G2 C1 C2 C3 C4	♭F		M 549 (Venice, 1584)
242	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	54^{v}	Marenzio, Luca	Strider facea le zampogne a l'aura	5	C1 C3 C3 C4 F4	♮C		M 539 (Venice, 1581)
243	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	55^{r}	Marenzio, Luca	Scherzando con diletto	5	C1 C1 C3 C4 F4	♮C		M 546 (Venice, 1582
244	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	55^{v}	Marenzio, Luca	In quel ben nato aventuroso giorno	5	C1 C3 C3 C4 F4	♮G	Sannazaro, Jacopo	1582^{4} (Venice, 1582)
245.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	2^{r}	Marenzio, Luca	L'aura serena che fra verdi fronde	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭D	Petrarca, Francesco	M 500 (Venice, 1581)
245.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	2^{v}	Marenzio, Luca	Le quali ella spargea sì dolcemente	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Petrarca, Francesco	M 500 (Venice, 1581)
246.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	3^{r}	Marenzio, Luca	Cantai già lieto il mio libero stato	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭D		M 504 (Venice, 1584)
246.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	3^{v}	Marenzio, Luca	Ché la mia donna altiera e disdegnosa	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		M 504 (Venice, 1584)
247	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	4^{r}	Marenzio, Luca	Donna più d'altr'adorna di beltate	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		M 507 (Venice, 1585)
248	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	4^{v}	Marenzio, Luca	O quante volte invan cor mio ti chiamo	6	G2 C2 C2 C3 C3 F3	♭G		M 507 (Venice, 1585)
249	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	5^{r}	Marenzio, Luca	Se bramate ch'io mora	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		M 510 (Venice, 1587)
250	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	5^{v}	Marenzio, Luca	S'a veder voi non vengo alma mia luce	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1591^{21} (Venice, 1591)
251.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	6^{r}	Marenzio, Luca	Baci soavi e cari	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Guarini, Battista	1591^{21} (Venice, 1591)
251.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	6^{v}	Marenzio, Luca	Baci amorosi e belli	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭D	Guarini, Battista	1591^{21} (Venice, 1591)
251.3	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	7^{r}	Marenzio, Luca	Baci affamati e 'ngordi	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Guarini, Battista	1591^{21} (Venice, 1591)
251.4	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	7^{v}	Marenzio, Luca	Baci cortesi e grati	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭D	Guarini, Battista	1591^{21} (Venice, 1591)
251.5	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	8^{r}	Marenzio, Luca	Baci ohimè non mirate	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Guarini, Battista	1591^{21} (Venice, 1591)
252	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	8^{v}	Marenzio, Luca	Vivrò dunque lontano	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G		1591^{21} (Venice, 1591)

253.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	9r	Marenzio, Luca	Danzava con maniere sopr'umane	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮A	Pace, Pompeo	M 507 (Venice, 1585)
253.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	9v	Marenzio, Luca	Son presa disse e a me rivolse in giro	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮D	Pace, Pompeo	M 507 (Venice, 1585)
254	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	10r	Marenzio, Luca	Amatemi ben mio	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♮D	Tasso, Torquato	1591[21] (Venice, 1591)
255	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	10v	Marenzio, Luca	Fuggi speme mia fuggi	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮D	Cini, Giovan Battista	M 504 (Venice, 1584)
256	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	11r	Marenzio, Luca	Non porta ghiaccio aprile	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮D	Pocaterra, Annibale	M 510 (Venice, 1587)
257	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	11v	Marenzio, Luca	Per duo coralli ardenti	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		M 500 (Venice, 1581)
258	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	12r	Marenzio, Luca	Qual vive salamandr'in fiamma ardente	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭G		M 500 (Venice, 1581)
259	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	12v	Marenzio, Luca	Io vidi già sotto l'ardente sole	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♭G	Tasso, Torquato	M 504 (Venice, 1584)
260	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	13r	Marenzio, Luca	Posso cor mio partire	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♭G		M 507 (Venice, 1585)
261.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	13v	Marenzio, Luca	Passando con pensier per un boschetto	6	C1 C1 C2 C3 C4 F4	♭G	Sacchetti, Franco	M 504 (Venice, 1584)
261.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	14r	Marenzio, Luca	Noi starem troppo che 'l tempo si turba	6	C1 C1 C2 C3 C4 F4	♭D	Sacchetti, Franco	M 504 (Venice, 1584)
261.3	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	14v	Marenzio, Luca	Fuggendo tutte di paura piene	6	C1 C1 C2 C3 C4 F4	♭G	Sacchetti, Franco	M 504 (Venice, 1584)
262.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	15r	Marenzio, Luca	Arsi gran tempo e del mio foco indegno	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♭D	Tasso, Torquato	M 510 (Venice, 1587)
262.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	15v	Marenzio, Luca	Lasso e conosc'or ben che quant'i' dissi	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♭G	Tasso, Torquato	M 510 (Venice, 1587)
263.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	16r	Marenzio, Luca	Leggiadrissima eterna primavera	6	C1 C1 C3 C3 C4 F4	♭D		1591[21] (Venice, 1591)
263.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	16v	Marenzio, Luca	Già le Muse e le Grazie in bella schiera	6	C1 C1 C3 C3 C4 F4	♭G		1591[21] (Venice, 1591)
264	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	17r	Marenzio, Luca	O dolorosa sorte	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮E		M 500 (Venice, 1581)
265	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	17v	Marenzio, Luca	Tutte sue squadre di miserie e stenti	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮E		M 504 (Venice, 1584)
266.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	18r	Marenzio, Luca	Stringeami Galatea	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♮A		M 507 (Venice, 1585)
266.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	18v	Marenzio, Luca	Ella che se n'accorse i dolci rai	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♮E		M 507 (Venice, 1585)
267.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	19r	Marenzio, Luca	Caro Aminta pur voi	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♮A		M 510 (Venice, 1587)
267.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	19v	Marenzio, Luca	Non può Filli più il core	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♮E		M 510 (Venice, 1587)
268	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	20r	Marenzio, Luca	Ahimè tal fu d'Amore e l'esca e l'amo	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮A	Quirino, Vincenzo	M 500 (Venice, 1581)
269	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	20v	Marenzio, Luca	Vaghi capelli aurati	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮A		M 504 (Venice, 1584)
270.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	21r	Marenzio, Luca	Nel dolce seno de la bella Clori	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮E	Tasso, Torquato	1591[21] (Venice, 1591)
270.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	21v	Marenzio, Luca	Perché l'una e l'altr'alma insieme scocchi	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮A	Tasso, Torquato	1591[21] (Venice, 1591)
271	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	22r	Marenzio, Luca	Dice la mia bellissima Licori	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G	Guarini, Battista	M 510 (Venice, 1587)
272	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	22v	Marenzio, Luca	Saziati Amor ch'a più doglioso amante	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G		M 504 (Venice, 1584)
273	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	23r	Marenzio, Luca	Occhi sereni e chiari	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G		M 500 (Venice, 1581)
274.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	23v	Marenzio, Luca	Né fero sdegno mai donna mi mosse	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♮D	Tansillo, Luigi	M 510 (Venice, 1587)
274.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	24r	Marenzio, Luca	Talché dovunque vo tutte repente	6	G2 C1 C2 C3 C3 F3	♮G	Tansillo, Luigi	M 510 (Venice, 1587)
275.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	24v	Marenzio, Luca	Spiri dolce Favonio arabi odori	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮D	Troiano, Girolamo	1591[21] (Venice, 1591)

275.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	25^{r}	Marenzio, Luca	Tacciano i venti e Febo con più chiari	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G	Troiano, Girolamo	1591[21] (Venice, 1591)
276	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	25^{v}	Marenzio, Luca	Vaghi e lieti fanciulli	6	G2 G2 C1 C2 C3 C4	♮G	Barbati, Petronio	M 504 (Venice, 1584)
277.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	26^{r}	Marenzio, Luca	Del cibo onde il signor mio sempr'abonda	6	G2 C2 C3 C3 C3 F3	♭D	Petrarca, Francesco	M 504 (Venice, 1584)
277.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	26^{v}	Marenzio, Luca	Con quella man che tanto desiai	6	G2 C2 C3 C3 C3 F3	♭A	Petrarca, Francesco	M 504 (Venice, 1584)
278	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	27^{r}	Marenzio, Luca	Piangea Filli e rivolte ambe le luci	6	G2 C2 C3 C3 C3 F3	♭A	Strozzi, Giovan Battista	M 507 (Venice, 1585)
279	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	27^{v}	Marenzio, Luca	Al suon de le dolcissime parole	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮G		M 500 (Venice, 1581)
280	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	28^{r}[24]	Marenzio, Luca	Io morirò d'amore	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮G		M 507 (Venice, 1585)
281	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	28^{v}[25]	Marenzio, Luca	Giunt'a un bel font'il trasmutato in fiore	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮G		1591[21] (Venice, 1591)
282	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	29^{r}	Marenzio, Luca	Con la sua man la mia	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♮G		1591[21] (Venice, 1591)
283.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	29^{v}	Marenzio, Luca	Con dolce sguardo alquant'acerb'in vista	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭G	Molza, Francesco Maria	M 507 (Venice, 1585)
283.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	30^{r}	Marenzio, Luca	Di lagrime indi sparge un ruscelletto	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭C	Molza, Francesco Maria	M 507 (Venice, 1585)
284	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	30^{v}	Marenzio, Luca	Vattene anima mia dissi narrando	6	G2 C2 C3 C3 C3 F3	♭C	Pigna, Giovan Battista	M 510 (Venice, 1587)
285	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	31^{r}	Marenzio, Luca	Nel più fiorito aprile	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮C		M 500 (Venice, 1581)
286.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	31^{v}	Marenzio, Luca	In un bel bosco di leggiadre fronde	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮E	Tasso, Torquato	M 504 (Venice, 1584)
286.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	32^{r}	Marenzio, Luca	O dolce laccio o vaghe reti o bosco	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮C	Tasso, Torquato	M 504 (Venice, 1584)
287	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	32^{v}	Marenzio, Luca	In un lucido rio	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮C	Tasso, Torquato	M 507 (Venice, 1585)
288	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	33^{r}	Marenzio, Luca	E s'io mi doglio Amore	6	C1 C3 C3 C4 C4 F4	♮F		M 504 (Venice, 1584)
289.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	33^{v}	Marenzio, Luca	Di nettare amoroso ebro la mente	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭A	Tasso, Torquato	M 510 (Venice, 1587)
289.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	34^{r}	Marenzio, Luca	Sonar le labra e vi restaro i segni	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♭D	Tasso, Torquato	M 510 (Venice, 1587)
290	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	34^{v}	Marenzio, Luca	La dipartita è amara	6	G2 C2 C3 C3 C3 F3	♭D	Pigna, Giovan Battista	M 510 (Venice, 1587)
291	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	35^{r}	Marenzio, Luca	Strinse Amarilli il vago suo Fileno	6	G2 C2 C2 C3 C3 F3	♭D		M 500 (Venice, 1581)
292	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	35^{v}	Marenzio, Luca	Mentre sul far del giorno	6	G2 C2 C2 C3 C3 F3	♭D		M 500 (Venice, 1581)
293	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	36^{r}	Marenzio, Luca	Crudel perché mi fuggi	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮A	Guarini, Battista	M 510 (Venice, 1587)
294.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	36^{v}	Marenzio, Luca	Su l'ampia fronte il cresp'oro lucente	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮A	Tasso, Torquato	M 507 (Venice, 1585)
294.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	37^{r}	Marenzio, Luca	Io che forma celeste in terra scorsi	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮D	Tasso, Torquato	M 507 (Venice, 1585)
295	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	37^{v}	Marenzio, Luca	Deh rinforzate il vostro largo pianto	6	G2 C2 C3 C3 F3 F3	♮A		M 500 (Venice, 1581)

24 Erroneously given in source as 29. | In de bron verkeerdelijk vermeld als 29.
25 Erroneously given in source as 29^{v}. | In de bron verkeerdelijk vermeld als 29^{v}.

296	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	38^{r}	Marenzio, Luca	Nessun visse giamai più di me lieto	6	G2 C2 C3 C3 C3 C4	♮A	Petrarca, Francesco	M 504 (Venice, 1584)
297	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	38^{v}	Marenzio, Luca	Parto da voi mio sole	6	G2 G2 C2 C3 C3 C4	♮A		M 507 (Venice, 1585)
298.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	39^{r}	Marenzio, Luca	Non è questa la mano	6	G2 C2 C2 C3 C3 F3	♮C	Tasso, Torquato	M 500 (Venice, 1581)
298.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	39^{r}	Marenzio, Luca	Ecco c'hor pur si trova	6	G2 C2 C2 C3 C3 F3	♮F	Tasso, Torquato	M 500 (Venice, 1581)
299	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	39^{v}	Marenzio, Luca	Tigre mia se ti pesa	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♭D	Groto, Luigi	M 507 (Venice, 1585)
300	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	40^{r}	Marenzio, Luca	Donò Cinzia a Damone	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭D	Guarini, Battista	M 507 (Venice, 1585)
301	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	40^{v}	Marenzio, Luca	O che soave e non inteso baccio	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♭D	Guarini, Battista	M 510 (Venice, 1587)
302	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	41^{r}	Marenzio, Luca	Potrò viver io più se senza luce	6	C1 C2 C3 C4 C4 F4	♭B		M 500 (Venice, 1581)
303	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	41^{v}	Marenzio, Luca	Cantate ninfe leggiadrette e belle	6	G2 G2 C2 C2 C3 F3	♮C		M 500 (Venice, 1581)
304.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	42^{r}	Marenzio, Luca	Tra l'erbe a piè d'un mirto che 'l copriva	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G	Gottifredi, Bartolomeo	M 510 (Venice, 1587)
304.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	42^{v}	Marenzio, Luca	Per più gradirla co' lascivi amori	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮C	Gottifredi, Bartolomeo	M 510 (Venice, 1587)
305	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	43^{r}	Marenzio, Luca	Come fuggir per selv'ombrosa e folta	6	G2 G2 C2 C2 C3 F3	♮C	Della Casa, Giovanni	1591[21] (Venice, 1591)
306.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	43^{v}	Marenzio, Luca	Ecco che 'l ciel a noi chiar'e sereno	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G	Troiano, Girolamo	1591[21] (Venice, 1591)
306.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	44^{r}	Marenzio, Luca	Ecco che mill'augei con dolci accenti	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮C	Troiano, Girolamo	1591[21] (Venice, 1591)
307.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	44^{v}	Marenzio, Luca	Qual per ombros'e verdigiante valli	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G	Gottifredi, Bartolomeo	M 507 (Venice, 1585)
307.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	45^{r}	Marenzio, Luca	Puot'aguagliar l'alto piacer ch'io provo	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮C	Gottifredi, Bartolomeo	M 507 (Venice, 1585)
308.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	45^{v}	Marenzio, Luca	Cedan l'antiche tue chiare vittorie	6	G2 G2 C1 C2 C3 C4	♮G		M 504 (Venice, 1584)
308.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	46^{r}	Marenzio, Luca	Mentre novella alma Vittoria intorno	6	G2 G2 C1 C2 C3 C4	♮C		M 504 (Venice, 1584)
309.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	46^{v}	Marenzio, Luca	Bianchi cigni e canori	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮C		1583[10] (Ferrara, 1583)
309.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	47^{r}	Marenzio, Luca	Alzate il novo lauro oltra le stelle	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮G		1583[10] (Ferrara, 1583)
309.3	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	47^{v}	Marenzio, Luca	Guidate dolci et amorosi balli	6	G2 G2 C2 C3 C3 F3	♮C		1583[10] (Ferrara, 1583)
310	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	48^{r}	Marenzio, Luca	Filli mia bella a dio	6	C1 C1 C3 C3 C4 F4	♭F	Spinola, Alessandro	M 504 (Venice, 1584)
311.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	48^{v}	Marenzio, Luca	Come inanti de l'alba ruggiadosa	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭C		M 500 (Venice, 1581)
311.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	49^{r}	Marenzio, Luca	Così questa di cui canto gl'onori	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F		M 500 (Venice, 1581)
312	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	49^{v}	Marenzio, Luca	Vita de la mia vita	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Tasso, Torquato	M 504 (Venice, 1584)
313	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	50^{r}	Marenzio, Luca	Quell'ombra esser vorrei	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Casone, Girolamo	M 507 (Venice, 1585)
314	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	50^{v}	Marenzio, Luca	Dai bei labri di rose aura tranquilla	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Strozzi, Giovan Battista	M 507 (Venice, 1585)
315	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	51^{r}	Marenzio, Luca	Questa ordì il laccio questa	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F	Strozzi, Giovan Battista	M 510 (Venice, 1587)
316	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	51^{v}	Marenzio, Luca	Leggiadre ninfe e pastorelli amanti	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F		1591[21] (Venice, 1591)

317	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	52^{r}	Bicci, Antonio	Candide perle e voi labbra ridenti	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭F		1591[21] (Venice, 1591)
318	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	52^{v}	Marenzio, Luca	Ben mi credetti già d'esser felice	6	C1 C3 C4 C4 C4 F4	♭A	Quirino, Vincenzo	M 500 (Venice, 1581)
319	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	53^{r}	Marenzio, Luca	Vaneggio o è pur vero	6	C1 C1 C3 C4 C4 F4	♭C	Barignano, Pietro	M 510 (Venice, 1587)
320	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	53^{v}	Marenzio, Luca	Mentre fia caldo il sol fredda la neve	6	C2 C4 F3 C4 F3 F4	♭C		M 500 (Venice, 1581)
321	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	54^{v}	Marenzio, Luca	Basti fin qui le pen'e i duri affanni	10	G2 G2 C2 C2 C3 C3 C3 C3 F3 F3	♭C	Sannazaro, Jacopo	M 577 (Venice, 1588)

APPENDIX 4. TITLE PAGES, DEDICATION LETTERS, AND OTHER PARATEXTS

TITELPAGINA'S, OPDRACHTBRIEVEN EN ANDERE PARATEKSTEN

Title pages and dedication letters are transcribed from the Canto partbook. Gheesdalius's poem "In commendationem Quadrigæ Musicalis" has been transcribed from the Tenore partbook. All texts are transcribed as they appear in the prints, reproducing the original capitalization and punctuation. Abbreviations are spelled out between square brackets. The letter "v" has been transcribed as "v" or "u" following modern conventions. Line breaks have been standardized. English translations by Antonio Chemotti with Paul Kolb. No. 3 translated by Grantley McDonald.

De titelpagina's en opdrachtbrieven zijn getranscribeerd vanuit het canto-stemboek. Het gedicht "In commendationem Quadrigæ Musicalis" werd getranscribeerd vanuit het tenore-stemboek. Alle teksten zijn getranscribeerd zoals ze verschijnen in de drukken, waarbij de originele hoofdletters en leestekens overgenomen werden. Afkortingen worden voluit geschreven tussen vierkante haken. De letter "v" is getranscribeerd als "v" of "u" volgens de moderne conventies. Regeleindes werden gestandaardiseerd. Vertalingen naar het Nederlands door Klaas Coulembier.

1) Title page of *Melodia olympica* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM 1594[7]. Canto partbook.
Titelpagina van *Melodia olympica* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1594), RISM 1594[7]. Canto-stemboek.

MELODIA OLYMPICA DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI A IIII. V. VI. ET VIII VOCI, NUOVAMENTE RACCOLTA DA PIETRO PHILIPPI INGLESE, ET DATA IN LUCE. Nella quale si contengono i piu Eccellenti Madrigali che hoggidi si cantino. CANTO. IN ANVERSA. Appresso Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. M. D. XCIIII.

Olympic melody by several most excellent musicians, for four, five, six, and eight voices, now collected and published by Pietro Philippi, Englishman. In which the most excellent madrigals that are sung these days are gathered. Canto. In Antwerp by Pietro Phalesio and Giovanni Bellero. 1594.

Melodia Olympica door verschillende hoogst excellente musici, voor vier, vijf, zes en acht stemmen, hier verzameld en uitgegeven door Pietro Philippi, Engelsman. Waarin de meest voortreffelijke madrigalen zijn opgenomen die tegenwoordig worden gezongen. Canto. In Antwerpen gedrukt door Pietro Phalesio en Giovanni Bellero. 1594.

2) Dedication letter of *Melodia olympica* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM 1594[7]. Canto partbook.
Opdrachtbrief bij *Melodia Olympica* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1594), RISM 1594[7]. Canto-stemboek.

AL MOLTO MAG[NIFI]co SIGNORE, IL SIG. GIULIO BALBANI, PATRONO MIO OSSERVANDISS[IMO]

HAVENDO nella S[ignoria] V[ostra] sempre mai riconosciuto un'affetto, & gusto singolare, che fra l'altre virtù piu celebre, tiene alla Musica, dimostrandosi in piu maniere tanto stimatore di essa: non ho saputo trovare meglior ricapito, per queste mie deboli fatiche, che la S[ignoria] V[ostra] allaquale so certo ch'amorevolmente saranno aggradite, & dal suo presidio & ornamento anco illustrate. Che s'io la poteßi dare quel saggio, che brama l'animo mio (desiderosißimo di servirla) conforme alli meriti, virtù, & chiarißime qualità sue, riceverebbe qualche pago il mio contento, & il piacere ne saria tanto piu grande. Perdonarà dunque la S[ignoria] V[ostra] alla debbolezza delle mie forze, che ta[n]to inanzi non s'avanzano, & accettarà con lieta fronte questo picciol dono, tal qual si sia, ßicurandosi, che per il meno sia proceduto d'un suo Servitore, che molto la stima & riverisce. Con che pregandola ogni felicità & contento, con debito affetto le bascio le mani. d'Anversa al primo di Decembre 1590.
Della S[ignoria] V[ostra]
Divotissimio Servitore
Pietro Phillippi.

To the very magnificent lord, Lord Giulio Balbani, my most respected patron.

Having always recognized in Your Lordship an affection and singular taste, which among other more famous virtues you hold for Music, demonstrating in many ways that you are very much a lover of it: I have not been able to find a better addressee for these weak labours of mine than Your Lordship, to whom I know for certain that they will be appreciated with affection, and also distinguished by your protection & adornment.

Aan de zeer hooggeëerde heer, de Heer Giulio Balbani, mijn hoogst gewaardeerde beschermheer.

In Uw Heerschap altijd een bijzondere genegenheid en unieke smaak te hebben herkend, die u behalve andere beroemde deugden ook koestert voor de muziek, en die op veel manieren aantoont dat u een groot liefhebber ervan bent, kon ik geen betere persoon vinden aan wie ik deze bescheiden werken van mij kan aanbieden dan Uw Heerschap, van wie ik met zekerheid weet dat ze met genegenheid gewaardeerd zullen worden en ook uw bescherming en waardering zullen genieten.

If I could give you that proof for which my heart (very eager to serve you) longs, in conformity with your merits, virtues, and clearest qualities, my contentment would receive some satisfaction, and the pleasure would be all the greater. Therefore, Your Lordship will forgive the weakness of my strengths, which do not go that far, and will accept with joyous countenance this little gift, such as it may be, knowing for sure that at least it comes from one of your servants, who greatly esteems and reveres you. Thus, praying for every happiness and contentment of yours, I kiss your hands with due affection. From Antwerp on the first of December, 1590.

Your Lordship's most devoted servant,
Pietro Phillippi

Als ik u de bevesting waar mijn hart (gedreven om u te dienen) naar verlangt kon geven, in overeenstemming met uw verdiensten, deugden en overduidelijke kwaliteiten, zou mijn tevredenheid bevestigd en mijn vreugde nog groter worden. Wil me daarom, Uw Heerschap, vergeven voor de zwakte van mijn kracht, die niet zo ver reikt, en aanvaard met vrolijk gemoed dit kleine geschenk zoals het is, in de zekere wetenschap dat het afkomstig is van één van uw dienaars, die u hoog acht en bewondert. Aldus kus ik uw handen met oprechte genegenheid, biddend voor alle geluk en tevredenheid voor U. Vanuit Antwerpen op de eerste dag van december, 1590.

Uw meest toegewijde dienaar,
Pietro Phillippi

3) Poem from *Melodia olympica* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM 1594[7]. Tenore partbook.
Gedicht uit *Melodia Olympica* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1594), RISM 1594[7]. Tenore-stemboek.

In commendationem Quadrigæ Musicalis, à Petro Phalesio excusæ.

MUSICA demulcet tenerum DIVINA palatum,
Et struit argutis fercula prima sonis.
HARMONIA insequitur CÆLESTIS, gutturi amica
Condimenta parans, exacuensque famem.
His SYMPHONIA mox subit ANGELICA, atque canoris
Delicijs aures, mœstáque corda replet.
Triga quidem peramœna: sed, ut Quadriga canentum
Ora vehat Superis, addita quarta rota est:
Temperat Organicóque MELODIA OLYMPICA plectro
Divos, Cælestes, Angelicosque modos.
Quattuor hæc uno Syntagmata fasce, trinodi
Musica quem vinxit fœdere, Cantor emat.
Hîc, quotquot vel nostra, vel ætas prisca coëgit
Organa, materiem, quam modulentur, habent.

Musicus, Harmonicus, Symphoniacusque, Melodus,
Hîc avidam nequeant satiare sitim.

Ludebat I. Gheesdalius.

On commendation of the musical four-wheeled chariot printed by Pierre Phalèse

Divine music caresses the tender palate
And arranges the banquet's first course with bright sounds.
Celestial harmony next prepares seasonings delightful to the throat
And whets the appetite.
Angelic sounds entwined follow closely after, filling the ears with songful delight
And filling the grieving heart with joy.
These three are indeed delightful, but that the chariot might carry the voices
Of the singers to heaven, a fourth wheel was added.
This Olympian melody tunes, as if with the plectrum of an instrument,
The divine, celestial and angelic songs.
The singer must buy all these four books as one bundle,
Which music has joined in a triple bond.
Whatever instruments were brought forth by antiquity or our age
Will find something to play here.
Theorist, composer, player, singer:
None will be able to drink their eager fill here.

A *jeu d'esprit* by I. Gheesdalius

Ter aanbeveling van het muzikale vierspan gedrukt door Petrus Phalesius

Goddelijke Muziek streelt het gevoelige gehemelte,
En bereidt de eerste schotels met verfijnde klanken.
Hemelse Harmonie volgt, vriendelijk voor de keel,
bereidt kruiden en scherpt de honger aan.
Hierop volgt de Symfonie van Engelen,
die de oren met welluidende geneugten en de droevige harten met vreugde vervult.
Een drietal inderdaad zeer aangenaam:
maar om de stem van de zangers naar de hemel te dragen, is een vierde wiel toegevoegd:
Deze Olympische Melodie brengt, als met het plectrum van een instrument,
De goddelijke, hemelse en engelachtige klanken samen.
De zanger koopt best deze vier bundels als één geheel, samengebonden door een drievoudig verbond
Welke instrumenten ook in vroegere tijden of vandaag bestaan,
Ze zullen hier iets vinden om te spelen.
Musicus, Harmonicus, Symphonicus en Melodist,
geen van heb zou hier niet in staat zijn hun gretige dorst te lessen

Een *spielerei* door J. Gheesdalius.

4) Title page of *Symphonia angelica* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM 1594[8]. Canto partbook.
Titelpagina van *Symphonia angelica* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1594), RISM 1594[8]. Canto-stemboek.

SYMPHONIA ANGELICA DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI A IIII. V. ET VI. VOCI, NUOVAMENTE RACCOLTA PER HUBERTO VVAELRANT, ET DATA IN LUCE. Nella quale si contengono i piu Eccellenti Madrigali che hoggidi si cantino. CANTO. IN ANVERSA. Appresso Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. M. D. XCIIII.

Angelic symphony by several most excellent musicians, for four, five, and six voices, now collected and published by Huberto Waelrant. In which the most excellent madrigals that are sung these days are gathered. Canto. In Antwerp by Pietro Phalesio and Giovanni Bellero. 1594.

Symphonia Angelica, door verschillende uiterst excellente musici, voor vier, vijf en zes stemmen, hier verzameld en uitgegeven door Huberto Waelrant. Waarin de meest voortreffelijke madrigalen zijn opgenomen die tegenwoordig worden gezongen. In Antwerpen door Pietro Phalesio en Giovanni Bellero.

5) Dedication letter of *Symphonia angelica* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM 1594[8]. Canto partbook.
Opdrachtbrief bij *Symphonia angelica* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1594), RISM 1594[8]. Canto-stemboek.

AL MOLTO MAGNIFICO ET HONRATO S[IGNO]re, il S[IGNO]r CORNELIO PRUENEN.

HAVENDO noi fatto Scelta & elettione (S[ign]or mio oss[ervandissi] mo) del fiore di tutta la Musica, che insino al presente si ritruova, opera veramente degna di comparite [sic] davanti à qual si voglia Principe, mi é parso debito mio, per molti favori & beneficij ricevuti da V[ostra] S[ignoria] di farnele parte, didicandole questo libro intitolato SYMPHONIA ANGELICA &c. come à personaggio, che tra le sue altre virtù ama & pregia tanto questa scienza & arte liberale, che non ostante li suoi negotij & tanti travagli del Paese, non intermette di goderne spesso insieme con li amici, favorendo in tutti i modi li autori. Priego adunque V[ostra] S[ignoria] d'accettare il presente, ben che piccolo alli suoi gran' meriti, con la solita benignità & gratia sua,

alla quale mi offero & raccomando, pregando l'Altissimo per la sua prosperità con lunga vita. d'Anversa

Di V[ostra] S[ignoria] molto mag[nifi]ca
affettionatiß[imo] & humil[issimo] Servitore
Huberto Vvaelrant.

To the very magnificent and honoured lord, Lord Cornelio Pruenen.

Having made the selection and choice (my most honourable Lord) of the flower of all music which is found up to the present, a work truly worthy of appearing in front of any prince, it seemed to me to be my duty to share it with you, for the many favours and benefits received from Your Lordship, by dedicating to you this book entitled Angelic Symphony etc., as a person who among his other virtues loves and values this liberal science and art so much that, despite his occupations and the many troubles of the country, he does not stop enjoying it often, together with friends, favouring the authors in every way. I therefore pray Your Lordship to accept this gift, even though it is small compared to your great merits, with your usual kindness and grace, to which I offer and recommend myself, praying to the Most High for your prosperity with long life.
From Antwerp,
Your most magnificent Lordship's
most affectionate and humble servant,
Huberto Waelrant.

Aan de zeer magnifieke en hooggeëerde heer, de Heer Cornelio Pruenen.

Aangezien wij een selectie en keuze (mijn hooggeëerde Heer) gemaakt hebben voor een bloemlezing van alle muziek die tot op vandaag gekend is, een werk dat werkelijk waardig is om voor een prins te verschijnen, achtte ik het mijn plicht om dit met u te delen, vanwege de vele gunsten en weldaden ontvangen van Uw Heerschap, door dit boek met de titel Symphonica Angelica etc. op te dragen aan U, een persoon die naast zijn vele andere deugden deze wetenschap en vrije kunst zo waardeert dat hij, ondanks zijn vele bezigheden en de vele zorgen van het land, niet nalaat om er samen met vrienden van te genieten, en op alle mogelijke manieren de auteurs ondersteunt. Ik verzoek Uwe Heerschap daarom om dit geschenk te aanvaarden, ook al is het klein in vergelijking met uw grote verdiensten, met uw gebruikelijke mildheid en genade waaraan ik mezelf onderwerp en aanbeveel, biddend tot de Allerhoogste voor uw voorspoed en een lang leven.
Vanuit Antwerpen
Uw meest toegewijde en nederige dienaar,
Huberto Waelrant.

6) Title page of *Musica divina* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1595), RISM 1595[4]. Canto partbook.
Titelpagina van *Musica divina* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1595), RISM 1595[4]. Canto-stemboek.

MUSICA DIVINA DI XIX. AUTORI ILLUSTRI, A IIII. V. VI. ET VII. VOCI, NUOVAMENTE RACCOLTA DA PIETRO PHALESIO, ET DATA IN LUCE. Nella quale si contengono i piu Eccellenti Madrigali che hoggidi si cantino. CANTO. IN ANVERSA. Appresso Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. M. D. XCV.

Divine music by nineteen illustrious authors, for four, five, six, and seven voices, now collected and published by Pietro Phalesio. In which the most excellent madrigals that are sung these days are gathered. [Canto]. In Antwerp by Pietro Phalesio and Giovanni Bellero, 1595.

Musica Divina, van 19 bekende auteurs, voor vier, vijf, zes en zeven stemmen. Hier verzameld en uitgegeven door Pietro Phalesio. Waarin de meest voortreffelijke madrigalen zijn opgenomen die tegenwoordig worden gezongen. [Canto] Door Pietro Phalesio en Giovanni Bellero. 1595.

7) Dedication letter of *Musica divina* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1595), RISM 1595[4]. Canto partbook.
Opdrachtbrief bij *Musica divina* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1595), RISM 1595[4]. Canto-stemboek.

AL MOLTO MAG[nifi]co. SIGNOR GIOVANBATTISTA DI BARTOLAMEI GIOILIERE, PADRONE OSS[ervandissimo]

COLORO che hanno à dedicar qualche Opera MAG[nifi]co. Signor mio, spesse volte si trovano involti in gravi pensieri, quando offerendoci molti di qualità & meriti uguali, non possono agevolme[n]te risolversi, dubitando, che compiacendo à uno, gli altri ne restino poco sodisfatti. Ne sono anchora, i quali, secondo che n'aspettano gratia piu singolare, o maggior ricompensa, si lasciano trasportar da diversi affetti, & varie deliberationi. Ma l'infinita amorevolezza di V[ostra] S[ignoria] con laquale sempre m'ha favorito, & specialmente nella presente mia fatica, ha causato ch'in me, la resolutione è nata & confirmata insieme con l'opera. Imperóche, qual maggior gratia potrei aspettare & da Iddio, & da gli huomini, che d'essere conosciuto, se non grato, almeno ricordevole delli ricevuti beneficij? & qual è cosa piu naturale,

che dedicar il frutto à colui, il quale ha messo cura di coltivarlo, & darli essere & vita? L'effetto poi che dil contrario ne nascerebbe, & che quantunque sia in libertà nostra il conferir gratia, non re[n]derla però non è lecito appresso gli animi virtuosi, mi scuserà facilmente con gli altri, j quali comporterano senza invidia, che questa Opera esca in luce sotto il nome di V[ostra] S[ignoria] alla quale io la dedico con tutto il core, pregandola accetar questo picciol dono con animo cosi benigno, quanto il mio è desideroso di servirla, che dil resto non [sic] sicuro, che col suo maturo giudicio, & perfetta cognitione che ha della Musica, li sara fidelissimo protettore, & sapra difenderla contra li morsi delli invidiosi. Con che basciandoli le mani, pregarò à V[ostra] S[ignoria] da Iddio ogni contentezza. d'Anversa.

Di V[ostra] S[ignoria]
Affettionatissimo Servitore,
Pietro Phalesio.

To the very magnificent lord Giovanbattista di Bartolamei, jeweller, most respected master.

My magnificent lord, those who must dedicate some work often find themselves involved in grave thoughts that they cannot easily resolve, when many of equal qualities and merits appear, concerned that, if they please one, the others will remain little satisfied. There are still others who, depending on whether they expect a more singular favour or a greater reward, allow themselves to be carried away by various affections and various deliberations. But the infinite loving kindness of Your Lordship with which you have always favoured me, especially in my present effort, has caused the resolution to be born and confirmed in me, together with the work. Because what greater grace could I expect both from God and from men than to be known as someone who is, if not grateful, at least mindful of the benefits received? And what is more natural than dedicating the fruit to the one who has taken care to cultivate it and give it being and life?

Aan de zeer magnifieke heer Giovanbattista di Bartolomei, edele juwelier, zeer geachte beschermheer.

Zij die een werk willen opdragen, Magnifieke Heer, vinden zich vaak verstrikt in diepe overpeinzingen, vooral wanneer ze geconfronteerd worden met vele gelijke kwaliteiten en verdiensten, en ze niet gemakkelijk kunnen beslissen, vrezend dat het behagen van één, de rest zal verwaarlozen. Er zijn ook anderen die, naarmate ze meer bijzondere genade of grotere beloning verwachten, zich laten meeslepen door verschillende gevoelens en overwegingen. Maar de oneindige genegenheid van Uw Edelheid, waarmee u mij altijd heeft begunstigd, en vooral in mijn huidige inspanning, heeft ervoor gezorgd dat mijn beslissing samen met het werk tot stand is gekomen en bevestigd. Want wat voor grotere genade zou ik kunnen verwachten van God en van de mensen dan erkend te worden, zo niet als dankbaar, dan toch tenminste als iemand die de ontvangen gunsten indachtig is? En wat is vanzelfsprekender dan de vrucht op te dragen aan degene die er zorg voor heeft gedragen om het te cultiveren, en het een bestaan en leven heeft gegeven?

In addition, the effect that would arise from the opposite (although it is in our freedom to confer a favour, it is however not licit among virtuous souls not to repay it) will easily excuse me with the others, who will tolerate without envy that this work may be published under the name of Your Lordship, to whom I dedicate it with all my heart, begging you to accept this small gift with a heart as benign as mine is eager to serve you. After all, I am sure that with your mature judgment and perfect knowledge of music, you will be its most faithful protector and will know how to defend it against the bites of the envious. Thus, kissing your hands, I will pray for every contentment from God for Your Lordship. From Antwerp.

Your Lordship's most affectionate servant, Pietro Phalesio.

Het zou immers een verkeerde indruk geven om een ander te eren, terwijl het duidelijk is dat, hoewel wij vrij zijn om gunsten te schenken, het niet geoorloofd is om ze niet te erkennen bij de deugdzame geesten. Dit zal me gemakkelijk verontschuldigen bij de anderen, die zonder afgunst zullen verdragen dat dit werk verschijnt onder de naam van Uw Heerschap, aan wie ik het met heel mijn hart opdraag, met het verzoek om dit kleine geschenk met dezelfde welwillendheid te aanvaarden als mijn verlangen om u te dienen groot is. Verder ben ik ervan overtuigd dat, met uw rijpe oordeel en uw perfecte kennis van de muziek, u een trouwe beschermer van dit werk zult zijn en het zult verdedigen tegen de aanvallen van afgunstigen. Hiermee uw handen kussend, bid ik God om u alle vreugde te schenken.

Vanuit Antwerpen.
Uw zeer toegewijde dienaar,
Pietro Phalesio.

8) Title page of Luca Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1593), RISM M 572. Canto partbook.
Titelpagina van Luca Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1593), RISM M 572. Canto-stemboek.

DI LUCA MARENZIO, MUSICO ECCELLENTISSIMO. MADRIGALI A CINQUE VOCI, RIDOTTI IN UN CORPO. Nuovamente posti in luce, & con ogni diligentia corretti. CANTO. IN ANVERSA. Appresso Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. M. D. XCIII.

Madrigals for five voices by Luca Marenzio, most excellent musician, gathered in one corpus. Now published and corrected with every diligence. Canto. In Antwerp by Pietro Phalesio and Giovanni Bellero, 1593.

Madrigalen voor vijf stemmen van Luca Marenzio, uiterst excellent musicus, samengebracht in een corpus. Hier uitgegeven en met de grootste zorg gecorrigeerd. Canto. In Antwerpen door Pietro Phalesio en Giovanni Bellero, 1593.

9) Dedication letter of Luca Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1593), RISM M 572. Canto partbook.
Opdrachtbrief bij Luca Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1593), RISM M 572. Canto-stemboek.

AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE, IL S[IGNOR] GHERARDO DI HORNES, BARONE DI BASSIGNY, DI BOXTEL, GOVERNATORE PER SUA MAESTA CATHOLICA, DEL PAESE ET CITTA DE MALINES &c.

CONOSCENDO la grandißima affettione di V[ostra] S[ignoria] verso l'arte divina della Musica, & singolarmente verso l'eccellenti compositioni Musicali di LUCA MARENZIO, delle quali V[ostra] S[ignoria] non intermette di goderne spesse volte insieme con li amici, non obstante li suoi negotij, & tanti travagli del Paese, & havendo da fare uscire dalla mia Stamparia in un Corpo li suoi Madrigali à cinque voci, m'e parso di fare opera degna di pregio, di dedicare questa sua Opera & faticha, al nome Illustre di vostra Signoria, come al mio singolar Signore & Padrone, il quale son sicuro, che non solo l'havera grato, ma la difendera dalle calonnie invidiose, & lingue mordaci d'altri. Piaccia dunque à V[ostra] S[ignoria] accettare questa Opera con animo, & fronte cosi lieta, come io glie la offero, & me degni conservare nella sua buona gratia, & nel numero de suoi piu leali, che ella habbia, con che prega[n]dole da N[ostro] S[ignore] Iddio l'adempimento di suoi giusti desiderij, & il guiderdone de suoi meriti, le baccio humilmente l'honorate mani, d'Anversa a li otto d'Agosto 1593.

Di V[ostra] S[ignoria] perpetuo Servitore
Pietro Phalesio.

To the very illustrious lord, Lord Gherardo of Hornes, baron of Bassigny, of Boxtel, governor for His Catholic Majesty of the country and city of Mechelen, etc.

Knowing the great affection of Your Lordship for the divine art of music, and singularly for the excellent musical compositions of Luca Marenzio, which Your Lordship never ceases to enjoy

Aan de zeer illustere heer, de Heer Gherardo van Hornes, baron van Bassigny, van Boxtel, gouverneur voor Zijne Katholieke Hoogheid, van het land en de stad Mechelen, etc.

Op de hoogte van de grote toewijding van Uw Heerschap aan de goddelijke kunst van de muziek, en in het bijzonder aan de voortreffelijke muzikale composities van Luca Marenzio, waarvan Uw Edelheid

often, together with friends, despite your occupations and the many troubles of the country, and having to have his madrigals for five voices published from my printing house in one corpus, it seemed to me that I was doing a work worthy of value to dedicate this work and labour of his to the illustrious name of Your Lordship, as to my singular lord and master, who I am sure not only will appreciate it, but also will defend it from the envious slanders and the biting tongues of others. So, may it please Your Lordship to accept this work with as joyous a heart and countenance as those with which I offer it to you, and condescend to keep me in your good grace and among the number of your most loyal ones that you have. With this, praying to Our Lord God for the fulfilment of your righteous desires and the reward of your merits, I humbly kiss your honoured hands. From Antwerp on August 8, 1593.

Your Lordship's perpetual servant, Pietro Phalesio

ondanks zijn bezigheden en de vele zorgen van het land vaak geniet samen met vrienden, en aangezien ik zijn madrigalen voor vijf stemmen vanuit mijn drukkerij in één bundel uitgeef, achtte ik het gepast zijn werk en inspanning op te dragen aan de illustere naam van Uw Edelheid, als mijn bijzondere Heer en Beschermheer, van wie ik zeker weet dat hij het niet alleen dankbaar zal aanvaarden, maar het ook zal verdedigen tegen de afgunstige laster en bittere tongen van anderen.

Ik verzoek Uw Edelheid daarom om dit werk te aanvaarden met een even vreugdevol hart als waarmee ik het u aanbied, en mij te waarderen in uw gunst, en te rekenen tot uw trouwste dienaren. Hierbij bid ik God om de vervulling van uw rechtvaardige wensen en de beloning van uw verdiensten, en kus ik eerbiedig uw eerbiedwaardige handen.

Vanuit Antwerpen, op 8 augustus 1593.

Uw eeuwige dienaar,
Pietro Phalesio.

10) Title page of Luca Marenzio, *Madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM M 522. Canto partbook.
Titelpagina van Luca Marenzio, *Madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalsius en J. Bellerus, 1594), RISM M 522. Canto-stemboek.

DI LUCA MARENZIO MUSICO ECCELLENTISSIMO. MADRIGALI A SEI VOCI, IN UN CORPO RIDOTTI. Nuovamente posti in luce, & con ogni diligentia corretti. Aggiuntovi di più uno Madrigale del istesso Authore à Dieci Voci. CANTO. IN ANVERSA. Appresso Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. M. D. XCIIII.

Madrigals for six voices by Luca Marenzio, most excellent musician, gathered in one corpus. Now published and corrected with every diligence. With the addition of one more madrigal for ten voices by the same author. Canto. In Antwerp by Pietro Phalesio and Giovanni Bellero, 1594.

Madrigalen voor zes stemmen van Luca Marenzio, uiterst excellent musicus, samengebracht in één corpus. Hier uitgegeven en met de grootste zorg gecorrigeerd. Canto. In Antwerpen door Pietro Phalesio en Giovanni Bellero, 1594.

11) Dedication letter of Luca Marenzio, *Madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse and J. Bellère, 1594), RISM M 522. Canto partbook.
Opdrachtbrief bij Luca Marenzio, *Madrigali a sei voci* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellerus, 1594), RISM M 522. Canto-stemboek.

A LI MOLTO MAGNIFICI S[IGNORI] EDOUARDO, FERDINANDO, ET CONSALVO XIMENEZ, MERCANTI D'ANVERSA.

MOLTO MAGNIFICI SIGNORI. Le Opere del S[ignor] LUCA MARENZIO, Musico de primi di nostro tempo, sono cosi agradevoli, é stimate da virtuosi da questa divina arte della Musica, che non solo in Italia, ma nella Fia[n]dra, é in tutte le altre parti del Mondo sono raccolte, & tenute in gran preggio. Peronde, essendo io stato astretto da prieghi di virtuosi di quell'arte, à mandar in luce li suoi Madrigali à Sei Voci (come pur feci l'Anno passato di quelli à Cinque) mi è parso dedicarli à V[ostre] S[ignorie] non tanto per accompagnare l'eccellenza di si armoniose compositioni, con il splendor del suo Nome, come anco perche sotto cosi degna scorta, possano piu felicemente comparire dinanti à belli ingegni, & esser da eßi con tanto maggior gusto cantati: rendendomi certo che per le perfette qualità di V[ostre] S[ignorie] riceveranno tutta quella perfettione & dolcezza che si puo desiderare. Accetino dunque questo mio picciolo dono, in testimonio della servitu che li hò: & con questo le bascio le mani, pregando Iddio li augmenti in le prosperitá. d'Anversa à li 26. di Genaio 1594.

Di V[ostre] S[ignorie] Molto Magnifiche
affetionato Servitore
Pietro Phalesio.

To the very magnificent Lords Edouardo, Ferdinando, and Consalvo Ximenez, merchants of Antwerp.

Very magnificent lords. The works of Luca Marenzio, gentleman, a musician among the best of our time, are so pleasing and valued by the virtuosi of this divine art of music, that not only in Italy, but also in Flanders and in all other parts of the world, they are collected and held in great esteem.

Aan de zeer magnifieke Heren Edouardo, Ferdinando en Consalvo Ximenez, kopieden van Antwerpen

Zeer magnifieke heren.
De werken van de heer Luca Marenzio, een van de voornaamste musici van onze tijd, zijn zo geliefd en gewaardeerd door de kenners van de goddelijke kunst der muziek, dat ze niet alleen in Italië, maar ook in Vlaanderen en in alle andere delen van de wereld worden verzameld en hoog geacht.

Therefore, having been compelled by the requests of the virtuosi of that art to publish his Madrigals for Six Voices (as I also did last year for those for five), it occurred to me to dedicate them to Your Lordships, not only to accompany the excellence of such harmonious compositions with the splendour of your names, but also so that under such a worthy escort, they can appear more happily in front of the beautiful minds, and be sung by them with much greater pleasure, since I realise that through the perfect qualities of Your Lordships they will receive all that perfection and sweetness that can be desired. Therefore, accept this little gift of mine as a token of the servitude that I have for you. And with this, I kiss your hands, praying to God to increase your prosperity. From Antwerp on the 26th of January, 1594.

Your most magnificent Lordships' affectionate servant, Pietro Phalesio.

Daarom, aangezien ik door de smeekbeden van kenners van die kunst werd gevraagd om zijn madrigalen voor zes stemmen uit te geven (zoals ik vorig jaar deed met die voor vijf stemmen), leek het me passend ze aan Uwe Heerschappen op te dragen. Niet alleen om de uitmuntendheid van zulke harmonieuze composities te versterken met de glans van uw Naam, maar ook omdat ze onder zo'n waardige bescherming nog beter onder de aandacht kunnen komen, en met des te groter genoegen door voortreffelijke geesten gezongen kunnen worden. Ik ben er zeker van dat ze door de volmaakte kwaliteiten van Uwe Heerschappen alle perfectie en schoonheid zullen krijgen die men kan wensen.
Aanvaardt daarom dit kleine geschenk als getuigenis van de dienstbaarheid die ik u betoon. Hierbij kus ik uw handen, en bid God om uw voorspoed te vermeerderen. Vanuit Antwerpen, op 26 januari 1594.

De toegewijde Dienaar van Uwe hooggeplaatste Heerschappen, Pietro Phalesio.

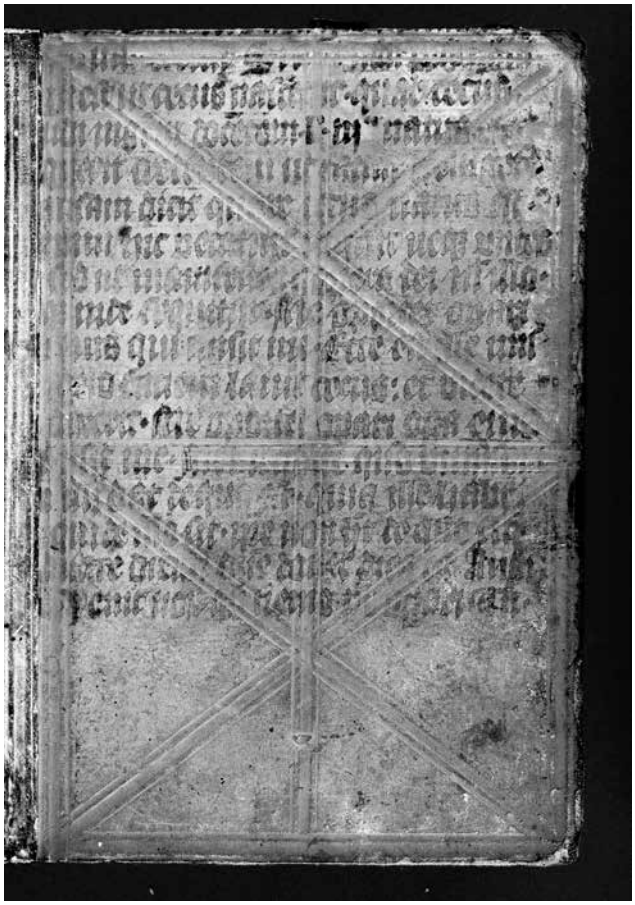
APPENDIX 5. SELECTED TRANSCRIPTIONS FROM THE LITURGICAL FRAGMENTS IN THE BINDINGS

SELECTIE VAN TRANSCRIPTIES
VAN DE LITURGISCHE FRAGMENTEN
IN DE BOEKBANDEN
PIETER MANNAERTS

This appendix contains text transcriptions of the liturgical fragments in the bindings discussed in Chapter 2. Square brackets indicate missing text, editorial additions, or clarificatons. Rubrics are underlined, and abbreviations have been resolved.

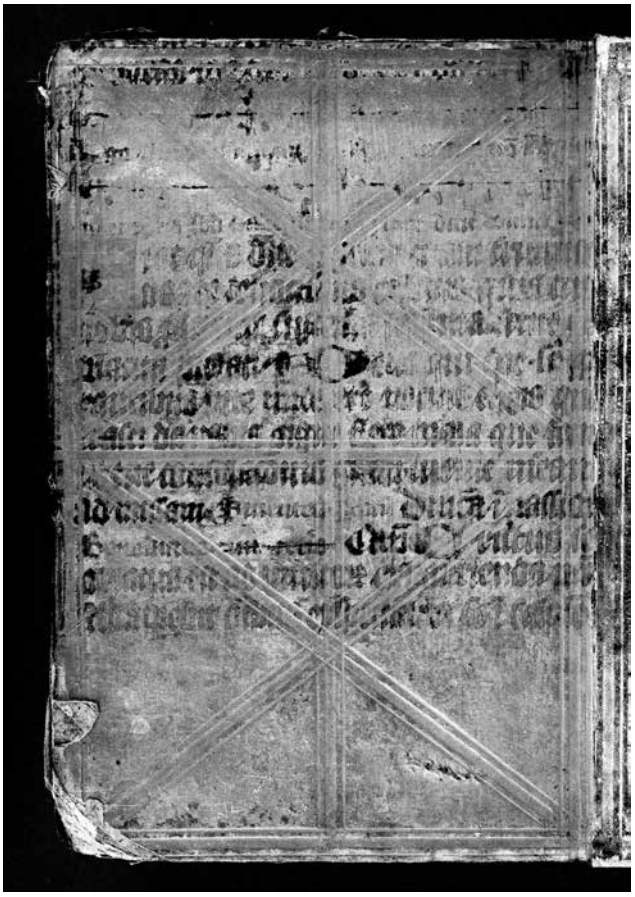
Deze appendix bevat transcripties van de liturgische fragmenten in de boekbanden die besproken worden in Hoofdstuk 2. Vierkante haken duiden ontbrekende tekst, redactionele toevoegingen of verduidelijkingen aan. Rubrieken zijn onderlijnd, afkortingen worden voluit geschreven.

Canto, front | Canto, voorzijde



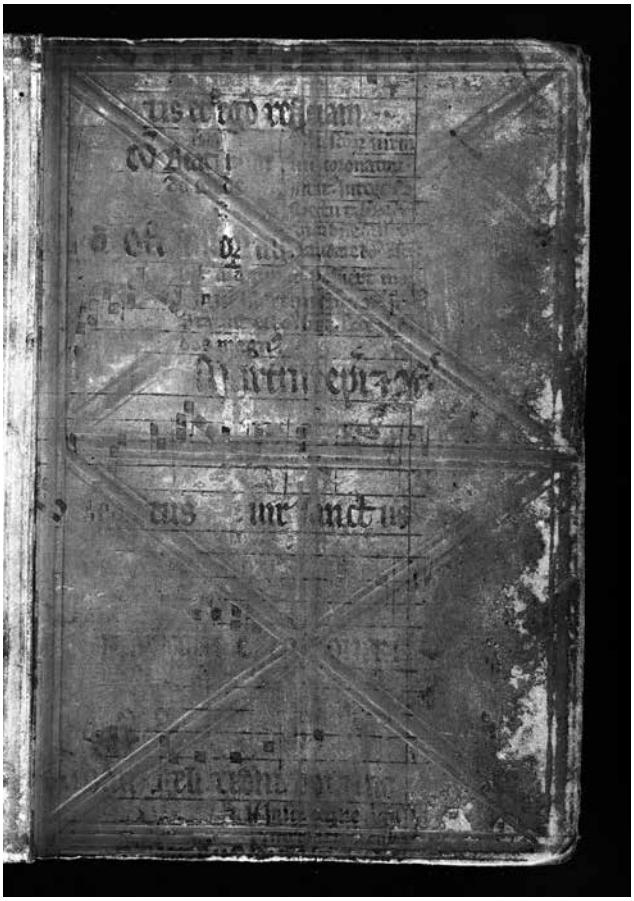
[3] […] sed non ipso peccato factum est ut caecus nasceretur. Si ergo non peccato factum est parentum ut caecus nasceretur, quare caecus natus est? Audi magistrum docentem: Lectio sexta Quaerit credentem, ut faciat intellegentem. Ipse causam dicit quare ille caecus sit natus: Neque hic peccavit, inquit, neque parentes eius: sed ut manifestentur opera dei in illo.
[4] Deinde quid sequitur? Me oportet operari opera eius qui misit me. Ecce est ille missus in quo faciem lavit caecus. Et videte quid dixerit: Me oportet operari opera eius qui misit me, donec dies est. Memento te quomodo universam gloriam illi dat de quo est: quia ille habet filium qui de illo sit, ipse non habet de quo sit. Sed quare dixisti: domine, donec dies est? Audi quare. Venit nox quando nemo potest operari […]

Canto, back | Canto, achterzijde



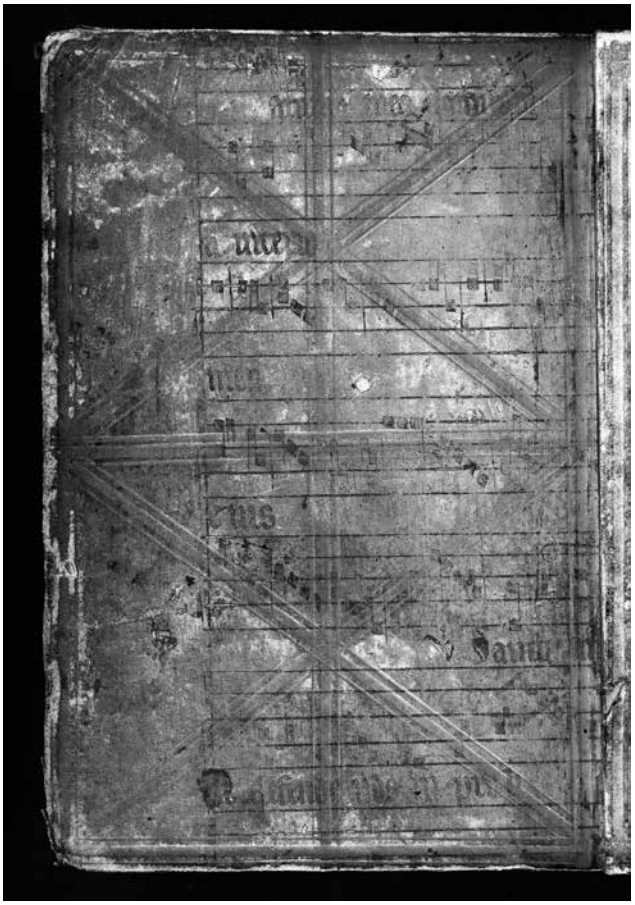
[Antiphona] Ego sum [lux mundi qui] sequitur me non ambulabit in tenebris sed habebit [lumen vite] dicit dominus.
Ad missam, Sicientes
Dominica in passionis Benedictus cum ceteris
Capitulum Christus semel oblatus est ad multorum exhaerienda peccata secundo sine peccato apparebit… expectantibus in salutem

Alto, front | **Alto, voorzijde**



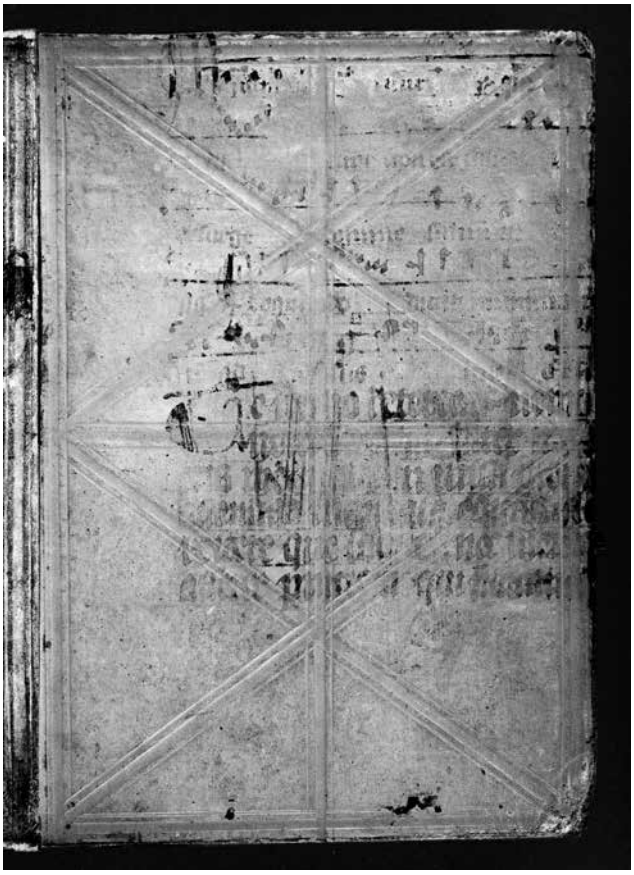
Communio Beati mundo corde*
Sanctorum martyrum iiii. coronatorum
Martini ep[iscop]i et c[on]f[essori]s
[Alleluia] Versus Beatus vir sanctus [Martinus urbis Turo]nis requievit quem [susceperunt angeli atque] archangeli throni domina[tiones et virtutes]

Alto, back | **Alto, achterzijde**



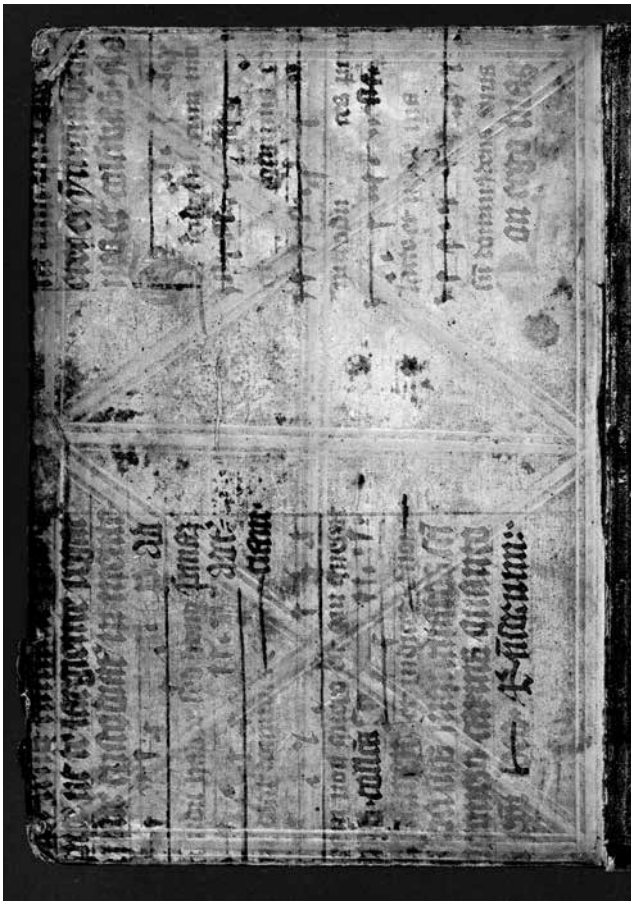
[Graduale] Benedic anima mea domino et omnia interiora mea nomen sanctum eius
Alleluia. Versus Sancte M[ichael Archangele] defende nos in preli[o ut non pereamus in tremendo iudicio]

Tenore, front | Tenore, voorzijde



[Responsorium] Multiplicati sunt qui [tribulant me et dic]unt non est salus illi [in deo eius] exsurge domine salvum me [fac deus me]us [Versus] Nequando dicat inimicus meus p[raeva]lui adversus eum

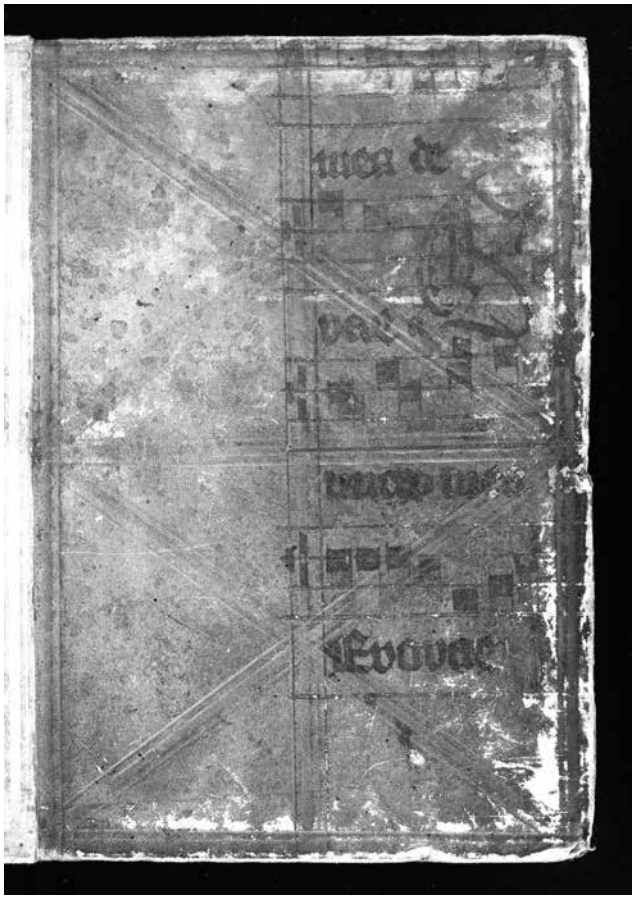
Tenore, back | **Tenore, achterzijde**



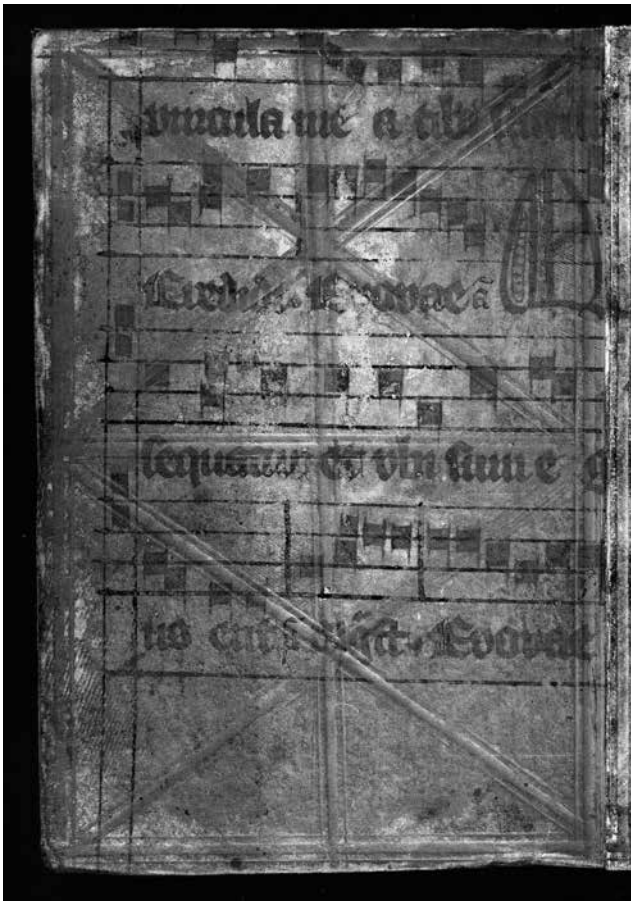
Left | links:
[Ad primam antiphona] [Ego daemonium] non habeo sed hono[rifico patrem meu]m dicit dominus
[Ad tertiam antiphona] [Ego glor]iam meam non quaero est qui quaerat et iudicet

Right | rechts:
[Responsorium] Sicut fui cum mo[yse ita ero tecum di]cit dominus con[fortare et esto robustus] introduces popu[lum meum ad terram] lacte et melle ma[nantem]
[Versus] [Quoniam te]cum [est] dominus deus tuus [in omnibus ad quaecumque perrexeris]

Basso, front | Basso, voorzijde

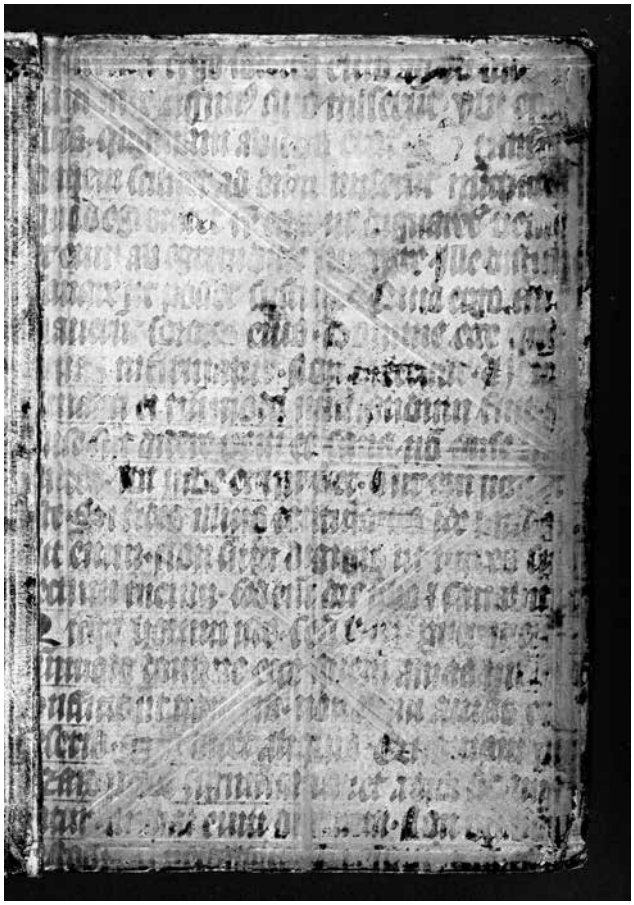


Basso, back | **Basso, achterzijde**



[Antiphona] [Dirupisti domine] vincula mea tibi sacrif[icabo hostiam laudis]
Antiphona Qu[i mihi ministrat me] sequatur et ubi sum ego [ibi sit et minister meus]

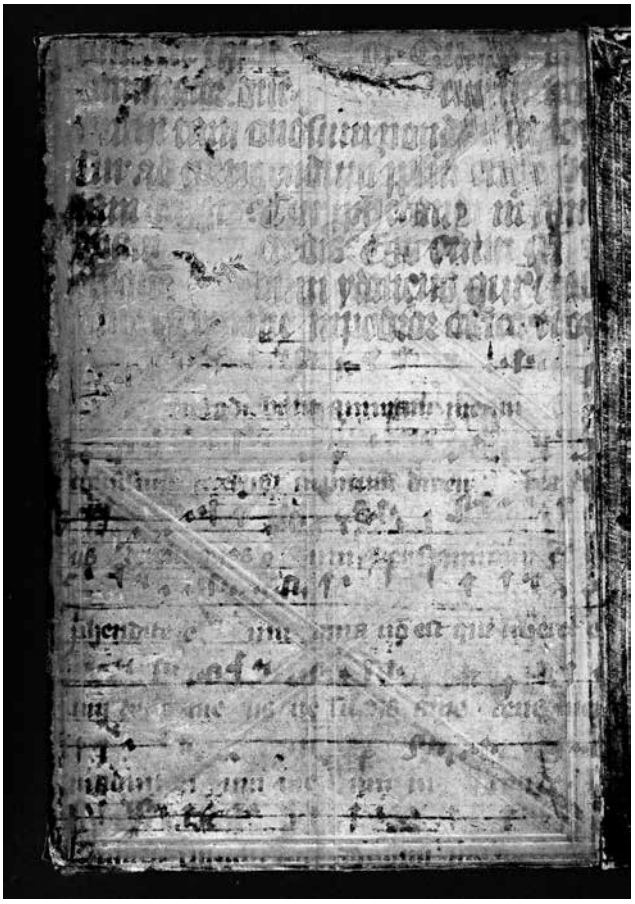
Quinto, front | Quinto, voorzijde



[5] Miserunt ergo sorores eius ad eum, dicentes: Iam intelligimus quo miserunt, ubi erat dominus: quoniam absens erat, trans Iordanem scilicet. ad dominum miserunt, nuntiantes quod aegrotaret frater earum: ut si dignaretur veniret, et eum ab aegritudine liberaret. Ille distulit sanare, ut posset [re]suscitare. Quid ergo renuntiaverunt sorores eius? Domine, ecce quem amas infirmatur. Non dixerunt, veni: amanti enim tantummodo nuntiandum fuit. Non ausae sunt dicere, veni, et sana: non ausae sunt dicere, Ibi iube, et hic fiet. Cur enim non et istae, si fides illius centurionis inde laudatur? Ait enim: Non sum dignus ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo, et sanabitur. Nihil horum istae, sed tantummodo, domine, ecce quem amas infirmatur. Sufficit ut noveris; non enim amas, et deseris. Dicit

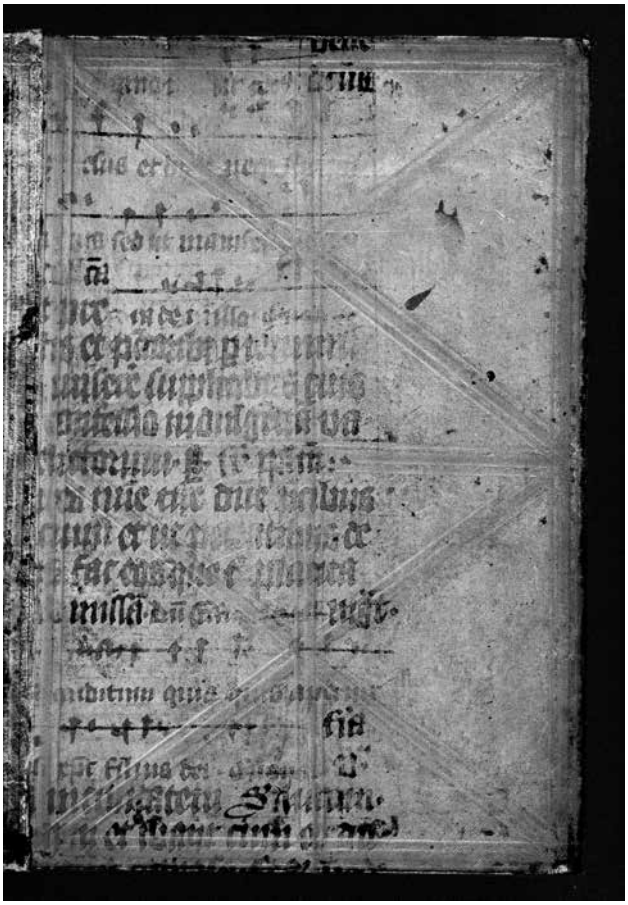
aliquis: Quomodo per lazarum peccator significabatur, et a domino sic amabatur? Audiat eum dicentem, Non veni vocare iustos, sed peccatores. Si enim peccatores [deus non amaret, de coelo ad terras non descenderet.]

Quinto, back | Quinto, achterzijde



[Responsorium] Qui custodiebant animam meam consilium fecerunt in unum dicentes deus dereliquit eum persequimini et comprehendite eum quia non est qui liberet eum deus meus ne elonges a me deus meus in adiutorium meum intende

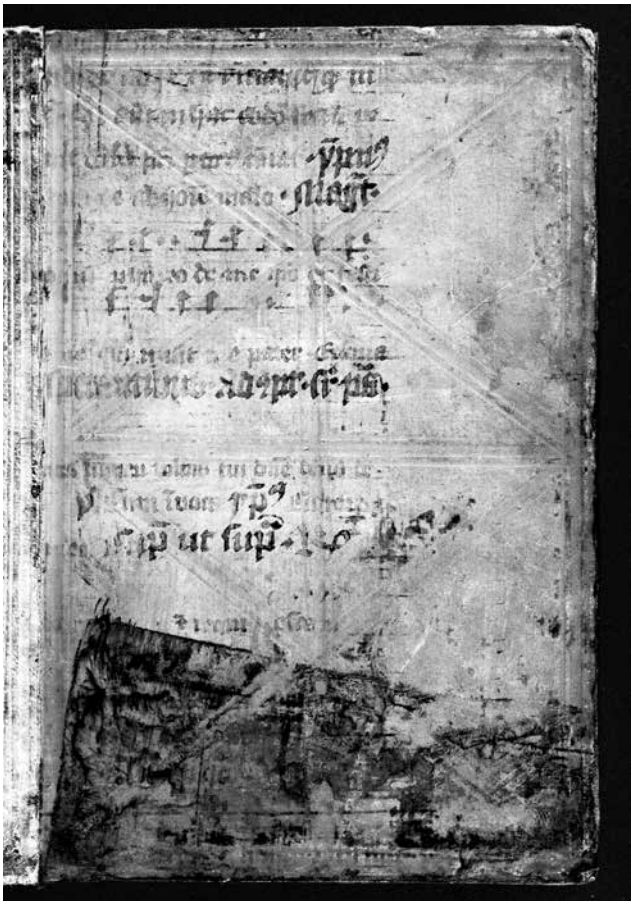
Sesto, front | Sesto, voorzijde



[Antiphona ad Benedictus] Rabbi quis peccavit homo iste quod caecus [natus est respondit] Iesus et dixit neque [hic peccavit neque parentes] eius sed ut manifestentur opera dei in illo
[Ad] missam
[Ad] Magnificat [A saeculo non est] auditum quia quis aperuit [oculos caeci nati nisi] Christus[1] filius dei

1 Abbreviated as | afgekort als 'xpc'.

Sesto, back | **Sesto, achterzijde**



Ympnus
Magnificat [Ego sum qui testim]onium perhibeo de meipso et testi[monium perhibet d]e me qui misit me pater
Ad completoriu super psalmos
[Antiphona] [Signatum est super] nos lumen vultus tui domine deus de[disti laetitiam in corde meo]
Ympnus
Responsorium [In pace in idipsum dormiam] et requiescam.

APPENDIX 6. MADRIGALS BY LOCAL COMPOSERS IN THE "ANTWERP ANTHOLOGIES"

MADRIGALEN VAN LOKALE COMPONISTEN IN DE "ANTWERPSE ANTHOLOGIEËN"

CRISTINA CASSIA

	AUTHOR AUTEUR	TITLE | TITEL	FOLIO	POET | DICHTER	TEXT IN PREVIOUS MUSICAL SETTINGS TEKST IN EERDERE MUZIKALE ZETTINGEN[2]	FIRST EDITION OF THE TEXT EERSTE UITGAVE VAN DE TEKST
Musica divina **(1583)**						
I.1	Andreas Pevernage	Fra l'altre virtù con sì grand'ardore	2^{r}			
I.2	Noé Faignient	Chi per voi non sospira	10^{r}		Annibale Zoilo (RISM B/I 1574[4]); Vincenzo Bastini (RISM A/I B 1239; 1578); Alfonso Ferrabosco (GB-Och 78–82; late sixteenth century | laat zestiende eeuw)	
I.3	Noé Faignient	Parmi veder la bella donna mia	15^{r}		**Noé Faignient (RISM A/I F 61)**	
Harmonia celeste **(1583)**						
II.1	Andreas Pevernage	Quando la voce al dolce canto (2 p.: Con humil atto sta fatica mia)	2^{r}			
II.2	Noé Faignient	Basciami vita mia basciam'anchora	5^{v}		Hubert Naich (RISM A/I N 7; 1540); anonymous (RISM B/I 1543[18]); Baldassarre Donato (RISM A/I D 3404; 1550); Domenico Ferrabosco (RISM B/I 1554[28]); Francesco Portinaro (RISM A/I P 5228; 1563); Alessandro Romano (RISM A/I M 2326; 1570); Tiburzio Massaino (RISM A/I M 1290; 1571)	
II.3	Andreas Pevernage	Ardo donna per voi mi sent'esser al fin	[added in the 1589 edition]	Giovanni Maria Bonardo	Giovanni Piccioni (RISM A/I P 2225; 1577)	Bonardo, *Madrigali*, fol. 10^{v}[3]

1 The spelling is taken from the canto partbook; mistakes were corrected. | De spelling van het canto-stemboek werd overgenomen; fouten werden verbeterd.

2 Settings in bold were printed in the Low Countries; underlined settings were printed in other countries outside Italy. | Zettingen die vetgedrukt zijn, werden gedrukt in de Lage Landen; zettingen die onderlijnd zijn, werden gedrukt in andere landen buiten Italië.

3 I was not able to verify whether this poem was already included in the previous editions of *Madrigali* (dated 1563, 1571, and 1587). | Ik kon niet verifiëren of dit gedicht ook al opgenomen was in de eerdere uitgaven van Madrigali (gedateerd in 1563, 1571 en 1587).

II.4	Noé Faignient	Questi ch'inditio fan del mio tormento	8^{v}	Ludovico Ariosto	Anselme de Reulx (RISM A/I R 1204; 1543); Jachet de Berchem (RISM A/I B 1977; 1546); Vincenzo Ruffo (RISM A/I R 3081; 1556); Orlando di Lasso (RISM A/I L 760; 1557); Giaches de Wert (RISM A/I W 855; 1558); Marc'Antonio Pordenon (RISM A/I P 5102; 1567); Alessandro Striggio (RISM B/I 1567^{13}); Michele Comis (RISM B/I 1568^{13}); Ippolito Baccusi (RISM A/I B 36; 1570)	Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII.127
II.5	Andreas Pevernage	Dolce mio foco ardente	9^{r}	Ludovico Paterno	Pomponio Nenna (RISM A/I N 382; 1582)	Paterno, *Le nuove fiamme*, No. 75
II.6	Andreas Pevernage	Il dolce sonno mi promise pace	14^{r}	Ludovico Ariosto	Nollet (RISM B/I 1542^{16}); Bernardino Lupacchino (RISM B/I 1555^{27}); Nicolò Dorati (RISM A/I D 3424; 1561); Giaches de Wert (RISM A/I W 865; 1561); Marc'Antonio Pordenon (RISM A/I P 5104; 1573); Andrea Gabrieli (RISM A/I G 68; 1575)	Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII.63
II.7	Andreas Pevernage	Misera che farò poi ch'io mi moro	15^{v}		Giaches de Wert (RISM A/I W 884; 1581)	
II.8	Andreas Pevernage	Cesar gentil degno d'alloro (2 p.: Seguita dunque signor)	23^{r}			
II.9	Andreas Pevernage	Amorose faville da duo bei lumi ardenti	[added in the 1589 edition]		Pomponio Nenna (RISM A/I N 382; 1582)	
Symphonia angelica **(1585)**						
III.1	Cornelis Verdonck	Donna bella e gentile tant'io v'am'e desio	3^{r}			
III.2	Hubert Waelrant	Vorria morire per uscir di guai (4v)[4]	4^{r}		anonymous (RISM B/I 1566^{5}); Ludovico Agostini (RISM A/I A 406; 1574); Jacob Regnart (RISM A/I R 753; 1581)	
III.3	Hubert Waelrant	Tra romor di tamburi e suon di trombe	22^{v}			
III.4	Hubert Waelrant	Vorria morire per uscir di guai (6v)	26^{v}		anonymous (RISM B/I 1566^{5}); Ludovico Agostini (RISM A/I A 406; 1574); Jacob Regnart (RISM A/I R 753; 1581)	
III.5	Hubert Waelrant	Mi voglio fare hormai lo fatto mio	27^{r}		Giovanni Ferretti (RISM A/I F 512; 1567)	

4 Contrafactum in RISM B/I 1584^{12} (same music but combined with a Dutch text; ascribed to Hubert Waelrant). | Contrafact in RISM B/I 1584^{12} (dezelfde muziek, maar gecombineerd met een Nederlandse tekst; toegeschreven aan Hubert Waelrant).

III.6	Hubert Waelrant	Quanto debb'allegrarse la natura	27^{v}		Vincenzo Fontana (RISM A/I F 1476; 1545); Antonino Barges (RISM A/I B 922; 1550); Baldassarre Donato (RISM A/I D 3404; 1550); Antonio Scandello (RISM A/I S 1146; 1566)	
III.7	Cornelis Verdonck	Un'ape esser vorrei poi che vi fece	29^{v}		Francesco Mazzoni (RISM A/I M 1688; 1569); Paolo Caracciolo (RISM A/I C 967; 1582); Pietro Vinci (RISM A/I V 1685; 1584)	
Melodia olympica **(1591)**						
IV.1	Andreas Pevernage	O com'è gran martire a celar suo desire	2^{r}	Battista Guarini	Luzzasco Luzzaschi (RISM A/I L 3124; 1582), Giulio Eremita (RISM A/I E 744; 1586), Flaminio Tresti (RISM A/I T 1170; 1587), **Cornelis Verdonck (RISM B/I 1590[19])**	*Rime di diversi celebri poeti*, 203
IV.2	Cornelis Verdonck	A che più strali Amor s'io mi ti rendo	2^{v}	Ludovico Ariosto	Biagio Pesciolini (RISM A/I P 1536; 1571); **Cipriano de Rore (RISM B/I 1575[4])**	Ariosto, *Le rime*, fol. 20^{v}
IV.3	Peter Philips	Voi volete ch'io muoia	3^{r}	Girolamo Parabosco	Hoste da Reggio (RISM A/I L 2322; 1554); Pietro Taglia (RISM A/I T 28; 1555); Matteo Rufilo (RISM A/I R 3089; 1561); Philippe de Monte (RISM A/I M 3332; 1562); Francesco Guami (RISM B/I 1575[11]); Orlando di Lasso (RISM B/I 1577[7]); Pietro Valenzola (RISM A/I V 144; 1578); Giaches de Wert (RISM A/I W884; 1581); Alfonso Ferrabosco (RISM A/I F 254; 1587); Costanzo Porta (RISM B/I 1590[11])	*Libro terzo delle rime di* diversi, fol. 159^{v}
IV.4	Peter Philips	Amor se i bei rubini (2 p.: Perché non poss'ahimé com'ape suole)	7^{v}		Felice Anerio (RISM A/I A 1084; 1585)	
IV.5	Cornelis Verdonck	Fiammeggiavan due stelle a me d'intorno	14^{r}		Gasparo Pratoneri (RISM A/I P 5405)	
IV.6	Andreas Pevernage	Infinita beltà ch'in voi risplende	22^{v}		Claudio Veggio (RISM A/I V 1087; 1540); Giovanni Animuccia (RISM A/I A 1241; 1547); Camillo Cortellini (RISM A/I C 4174; 1584)	
IV.7	Peter Philips	Amor che vuoi ch'io facci	23^{r}		Luca Marenzio (RISM A/I M 604; 1587); Francesco Mazza (RISM A/I M 1503; 1590)	
IV.8	Jan van Turnhout	Vorria parlare e dire	31^{r}		Luca Marenzio (RISM A/I M 587; 1584); Gasparo Costa (RISM A/I C 4220; 1588); Lucrezio Quinziani (RISM ID 1000000287; 1589); Nicolò Dalla Casa (RISM A/I D 808; 1591)	
IV.9	Cornelis Verdonck	Tirsi son io quel misero pastore	35^{v}		Annibale Coma (RISM A/I C 3476; 1585); Francesco Stivori (RISM A/I L 1118; 1590); Orazio Scaletta (RISM A/I S 1137; 1590)	
IV.10	Peter Philips	Ditemi o diva mia	36^{r}		Maître Jan?/Verdelot? (RISM B/I 1541[16]); Perissone Cambio (RISM A/I R 3074; 1553); Nicolò Dorati (RISM A D 3423; 1559); Girolamo Vespa (RISM A/I V 1319; 1576); Filippo Nicoletti (RISM A/I N 676; 1578)	

APPENDIX 7. SELECTED MUSIC EDITIONS

SELECTIE VAN MUZIEKUITGAVEN

7.1. *Vestiva i colli*

Francesco Saggio

The present edition of the madrigal *Vestiva i colli* provides a score for the analysis offered in Chapter 6 of the textual and musical variants of Phalèse's *Musica divina* (1595), rectifying only what I regard as mistakes.

The poetic text given in Phalèse's edition is more or less correct except for two important misreadings.[1] In verse 11, the original "sente" ("it hears") is printed as "sento" ("I hear"). This reading erroneously conjugates the verb in the first person singular, thus attributing it to the first-person narrator, while the subject is the "cor" ("heart") mentioned in the previous hemistich. The correct reading is "…il cor, ch'altro piacer non sente", meaning "the heart that feels no other pleasure".

Verse 14 in *Musica divina* reads "altri sospiri che desiando ch'iami". Besides the obvious mistake "ch'i' ami" ("which I love") instead of the correct "chiami" ("I call") and the loss of the adversative conjunction "o" ("desiando" instead of "desiand'o"), the original meaning has been misunderstood as a result of the misreading that is already present in the first edition of *Il Desiderio* (1566), "altri" instead of "altra".[2] The only acceptable reading that respects both the meaning and the textual tradition is "altri sospiri desiando, o chiami", meaning "sigh or call with desire for someone else".

De huidige uitgave van het madrigaal *Vestiva I colli* biedt een partituur voor de analyse die wordt gegeven in Hoofdstuk 6 van de tekstuele en muzikale varianten van Phalesius' *Musica divina* (1595), waarbij enkel werd aangepast wat ik als fouten beschouw.

De poëtische tekst die weergegeven is in de uitgave van Phalesius is min of meer correct, behalve twee belangrijke verkeerde lezingen. In vers 11 werd het origineel "sente" ("het hoort") gedrukt als "sento" ("ik hoor"). Deze lezing vervoegt het werkwoord verkeerdelijk in de eerste persoon enkelvoud, waardoor het bij de verteller hoort, terwijl het onderwerp het hart ("cor") is dat in het vorige halfvers wordt vermeld. De correcte lezing is "…il cor, ch'altro piacer non sente", wat betekent "het hart dat geen andere vreugde kent".

Vers 14 in *Musica divina* luidt "altri sospiri che desiando ch'iami". Naast de voor de hand liggende fout "ch'i' ami" ("die ik liefheb") in plaats van het juiste "chiami" ("ik roep") en het verlies van het tegenstellende voegwoord "o" ("desiando" in plaats van "desiand'o"), is de oorspronkelijke betekenis verkeerd begrepen als gevolg van een leesfout die al aanwezig is in de eerste uitgave van *Il Desiderio* (1566), "altri" in plaats van "altra". De enige aanvaardbare interpretatie die zowel de betekenis als de tekstuele traditie respecteert is "altri sospiri desiando, o chiami", wat betekent "zucht of roep met verlangen naar iemand anders".

1 For the complete edition of lyrics with a translation, see Chapter 6. | Voor de volledige uitgave van de tekst met vertaling, zie Hoofdstuk 6.

2 See the complete discussion on the sources and the textual tradition of *Vestiva i colli* in Chapter 6. | Zie de volledige bespreking van de bronnen en de tekstuele traditie van *Vestiva i colli* in Hoofdstuk 6.

The musical text reproduced in the present modern edition corresponds in all respects to that printed by Phàlese, including melodic variants and, above all, variants with regard to the text underlay, which frequently differs from that appearing in *Il Desiderio*. Note that many of the variants in Phalèse's edition are not due to simple misreadings: they are actual corrections, meant to improve the relation between text and music. It is evident that Phalèse and his staff truly acted as editors rather than as mindless printers.

Below I briefly discuss the divergences between *Il Desiderio* and *Musica divina*.

In b. 45, the original dotted minim on *f'* of the tenore[3] is split into a minim plus semiminim so as to sing the entire verse 8 (while in *Il Desiderio* only the second hemistich underlies bb. 45–47):[4]

De muziek die gereproduceerd is in de huidige moderne uitgave komt op alle vlakken overeen met de druk van Phalesius, inclusief melodische varianten en, vooral, varianten met betrekking tot de tekstplaatsing, die regelmatig afwijkt van ten opzichte van *Il Desiderio*.

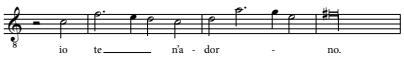
Merk op dat veel van de varianten in de uitgave van Phalesius niet te wijten zijn aan eenvoudige verkeerde lezingen: het zijn effectief verbeteringen, bedoeld om de relatie tussen tekst en muziek te verbeteren. Het spreekt voor zich dat Phalesius en zijn medewerkers echt als uitgevers optraden en niet louter als drukkers.

Hieronder bespreek ik kort de verschillen tussen *Il Desiderio* en *Musica divina*.

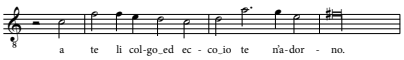
In m. 45 wordt de originele gepunte minima op *f'* in de tenore opgesplitst in een minima plus semiminima om het volledige vers 8 te zingen (terwijl in *Il Desiderio* enkel het tweede halfvers gezet wordt in m. 45–47):

Tenore, bb. 44–47 | m. 44–47

Il Desiderio (1566)



Musica Divina (1595)



Another melodic variant occurs in b. 54 of the quinto, where the semibreve *a'* is divided into two minims, *a* and *a'*: although this change is probably due to a miscount of the number of syllables, the new reading produces a finer rhythm:

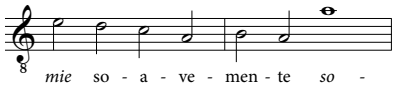
Een andere melodische variant verschijnt in m. 54 van de quinto, waar de semibrevis *a'* verdeeld is in twee minima, *a* en *a'*: hoewel deze verandering wellicht te wijten is aan een verkeerde telling van het aantal lettergrepen, levert de nieuwe versie een fijner ritme op:

3 The tenore in *Musica divina* corresponds to the quinto in *Il Desiderio* and vice versa. | De tenore in *Musica divina* komt overeen met de quinto in *Il Desiderio* en omgekeerd.

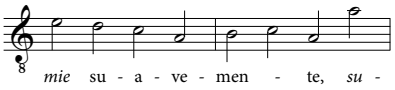
4 Note, however, that the best reading is that appearing in *Il Desiderio*, which respects the correct accentuation of the text and matches the text underlay of the basso (see bb. 44 ff.). | Merk echter op dat de beste lezing degene is die we vinden in Il Desiderio, omdat ze de juiste klemtonen in de tekst respecteert en overeenkomt met de tekstplaatsing van de basso (zie m. 44 ev.).

Quinto, bb. 53–54 | m. 53–54

Il Desiderio (1566)



Musica Divina (1595)

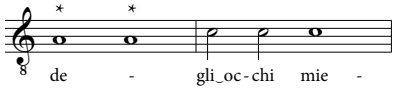


Finally, the variant in b. 74 of the canto corrects a mistake present in *Il Desiderio*, where two equal notes are allocated to one syllable:

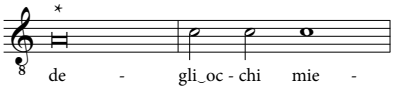
Ten slotte is de variant in m. 74 van de canto een correctie van een fout in *Il Desiderio*, waar twee even lange noten aan één lettergreep worden toegewezen:

Canto, bb. 74–75 | m. 74–75

Il Desiderio (1566)



Musica Divina (1595)

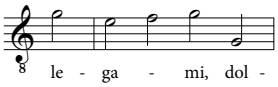


While the readings in Phàlese's edition discussed so far can be regarded as variants that do not jeopardize the correctness of the edition, two further readings are regarded as mistakes in the strict sense of the word and have thus been corrected in the present modern edition. In b. 61, the text underlay in the tenore is clearly erroneous, since it alters the contrapuntal structure and the relation with the text underlay in the other voices. Accordingly, the present edition restored the passage to the version appearing in *Il Desiderio*.

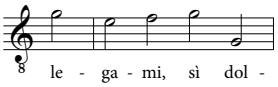
Terwijl de hierboven besproken zettingen in de uitgave van Phalesius beschouwd kunnen worden als varianten die de juistheid van de uitgave niet hypothekeren, worden twee andere plaatsen gezien als fout in de strikte zin van het woord. Om die reden zijn ze verbeterd in de huidige moderne uitgave. In m. 61 is de tekstplaatsing in de tenore duidelijk verkeerd, aangezien ze de contrapuntische structuur en het verband met de tekstplaatsing in de andere stemmen verstoort. De huidige uitgave geeft de passage dan ook opnieuw weer zoals ze verscheen in *Il Desiderio*.

Tenore, b. 61 | m. 61

Il Desiderio (1566) and present edition | en huidige uitgave



Musica Divina (1595)

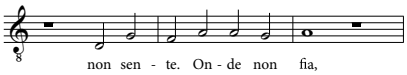


In bb. 66–70, in *Il Desiderio* the repetition of verse 11 is divided between Canto ("ch'altro piacer", bb. 66–67) and Alto ("non sente", bb. 68–69). Phàlese, probably regarding the subdivision as a mistake, assigned the repetition of the whole verse to the alto (bb. 68–70). However, this solution gives rise to two negative consequences: the hemistich in the canto remains incomplete, and the homorhythmic declamation of the three lower voices is lost. In this case, too, the present edition has restored the text underlay and the original contrapuntal structure that appeared in *Il Desiderio*.

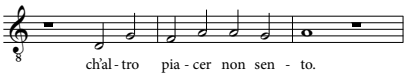
In m. 60–70 in *Il Desiderio* wordt de herhaling van vers 11 verdeeld over de canto ("ch'altro piacer", m. 66–67) en de alto ("non sente", m. 68–69). Phalesius, die deze verdeling wellicht als een fout interpreteerde, kende de herhaling van het hele vers toe aan de alto (m. 68–70). Deze oplossing leidt echter tot twee negatieve gevolgen: het halfvers in de canto-partij blijft onvolledig, en de homoritmische declamatie van de drie onderstemmen is verloren. Ook in dit geval herstelt de huidige uitgave de tekstplaatsing en de originele structuur die verscheen in *Il Desiderio*.

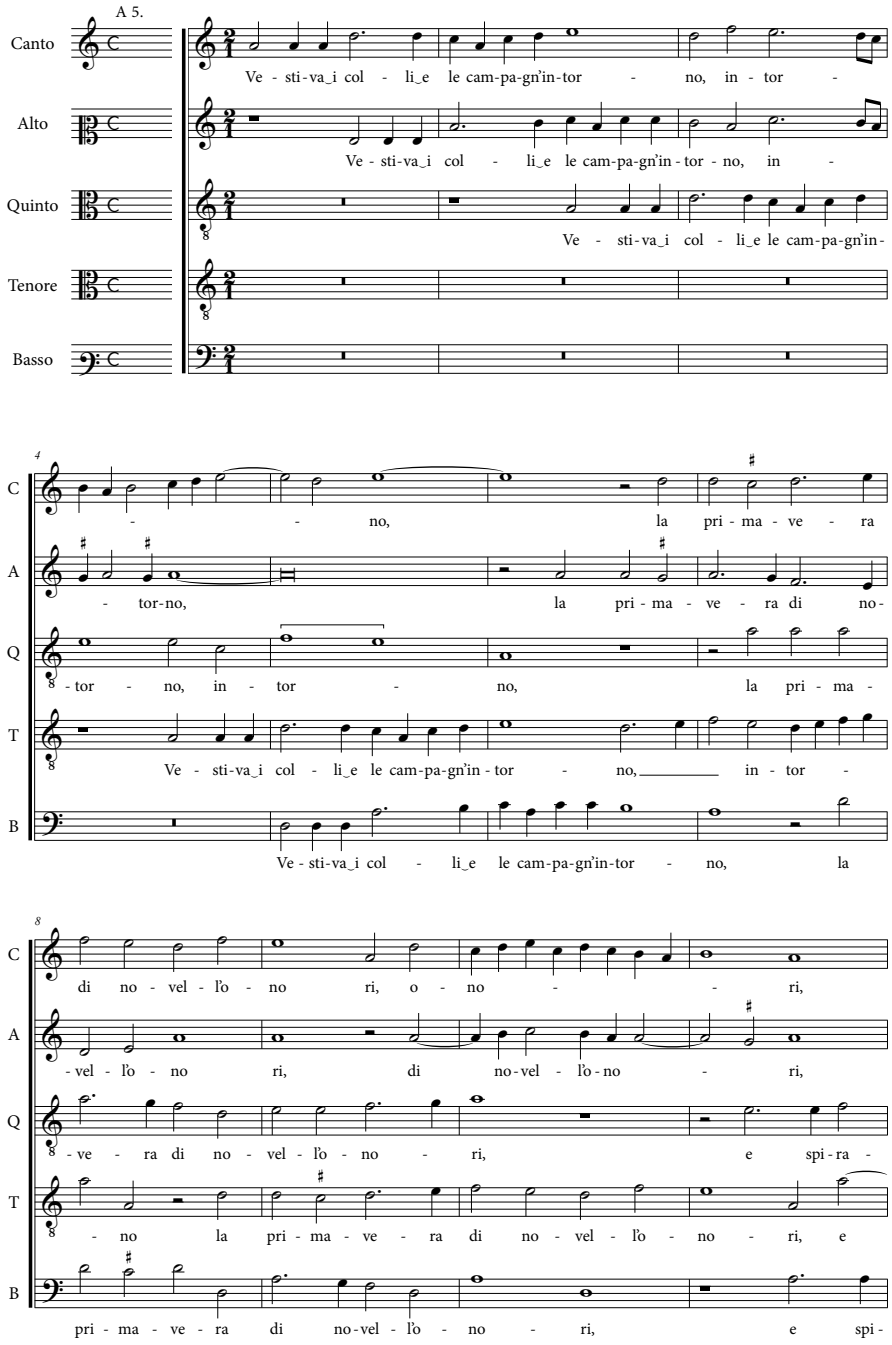
Alto, bb. 68–70 | m. 68–70

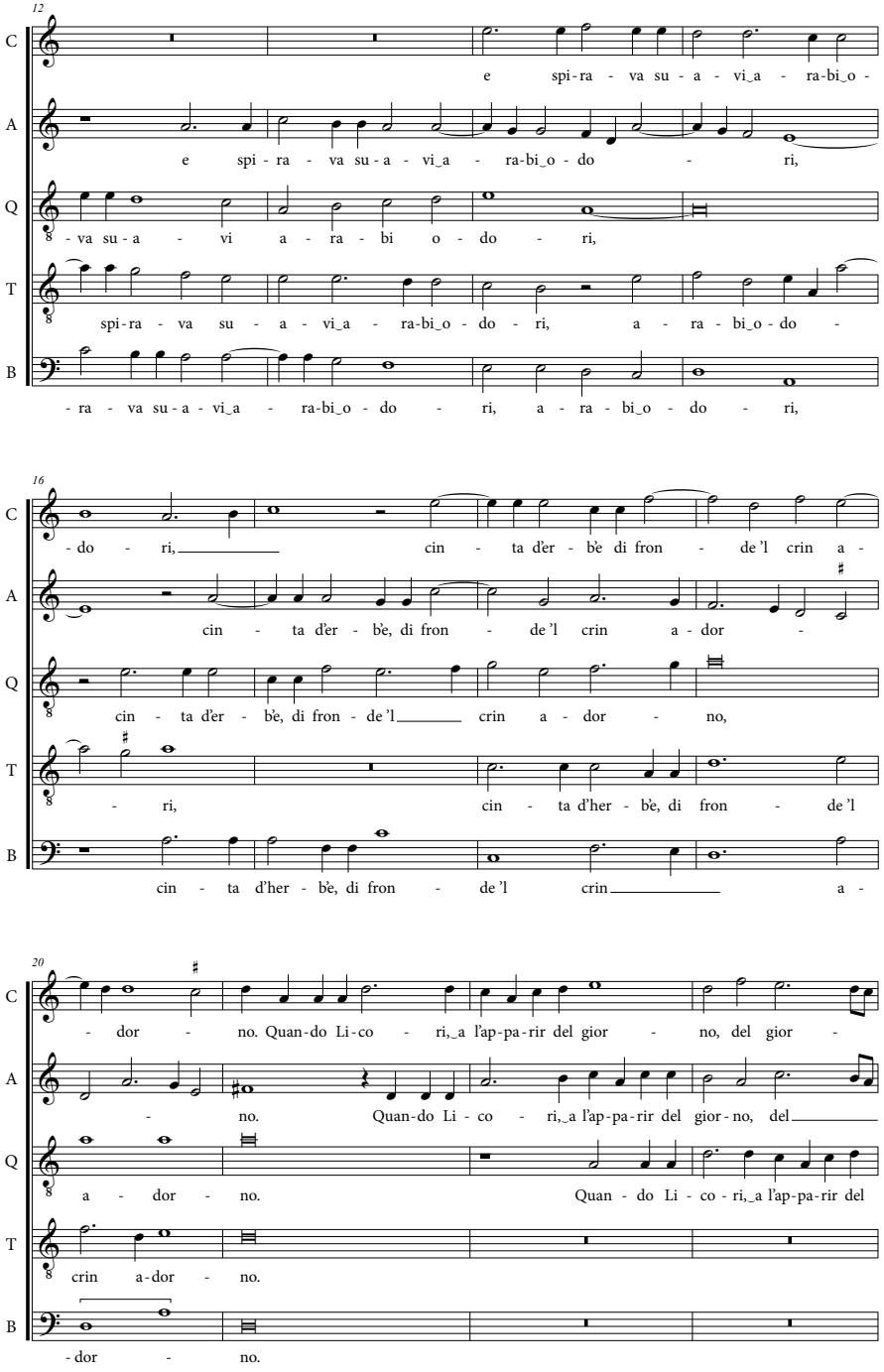
Il Desiderio (1566) and present edition | en huidige uitgave

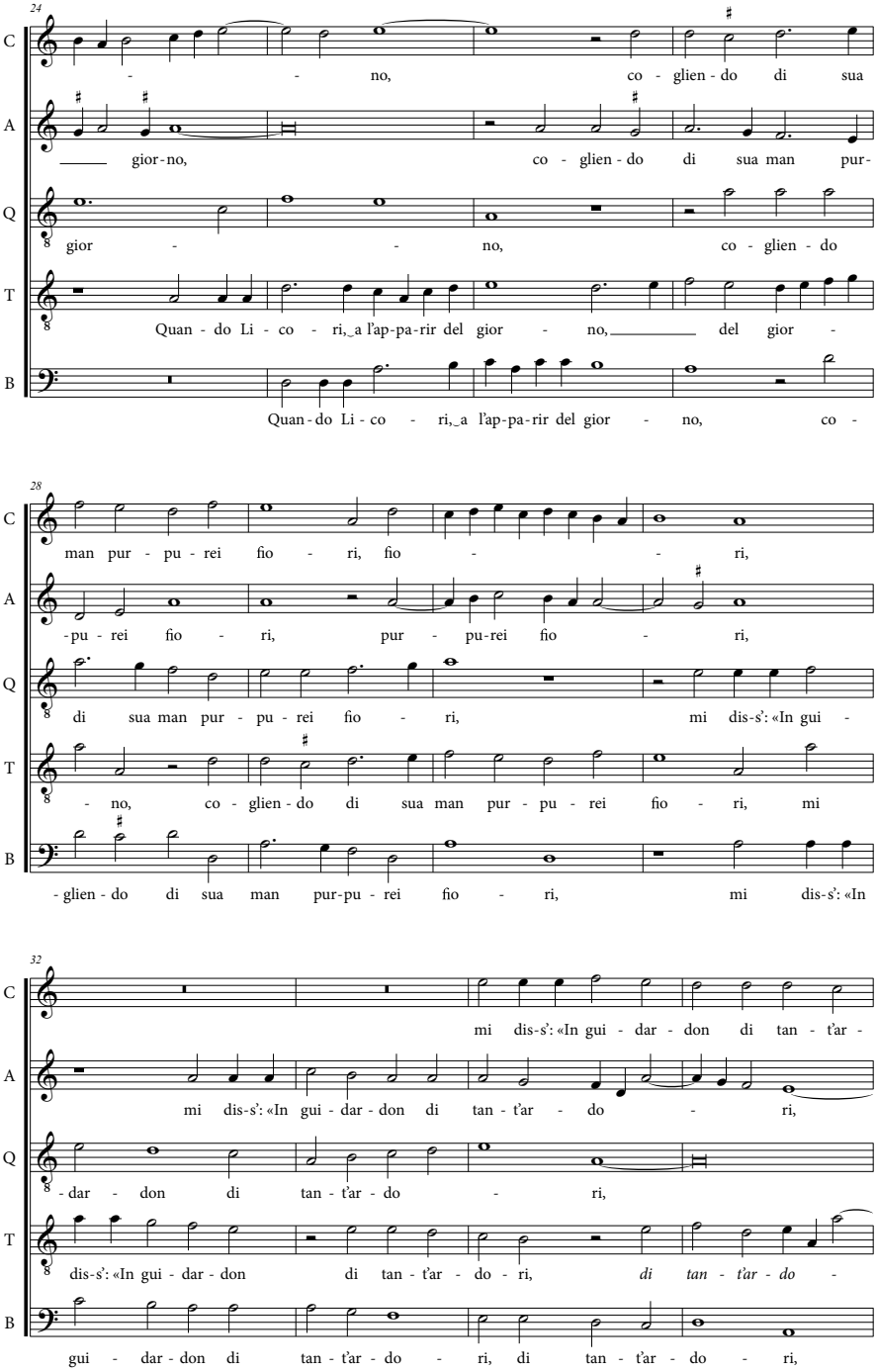


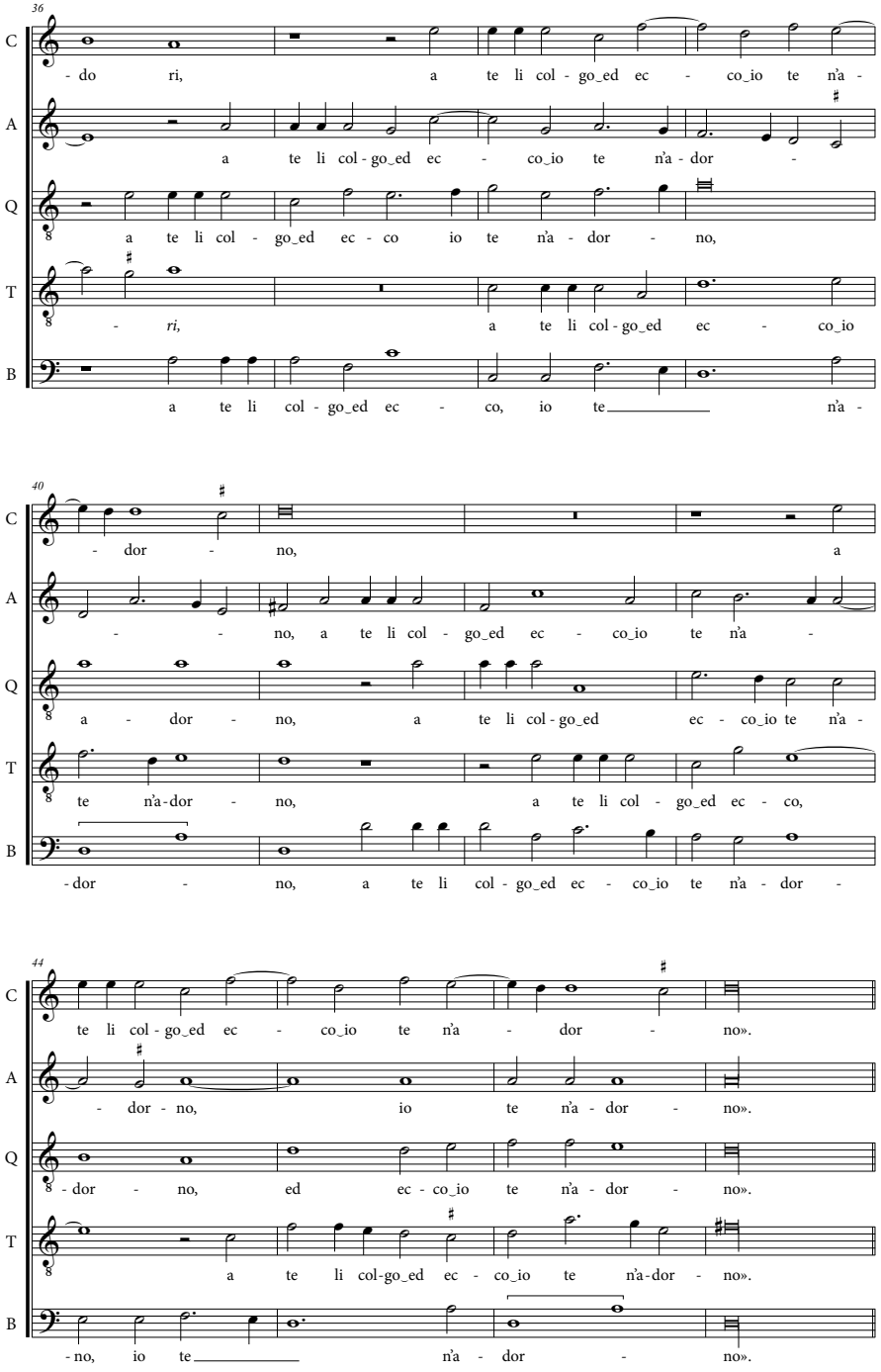
Musica Divina (1595)



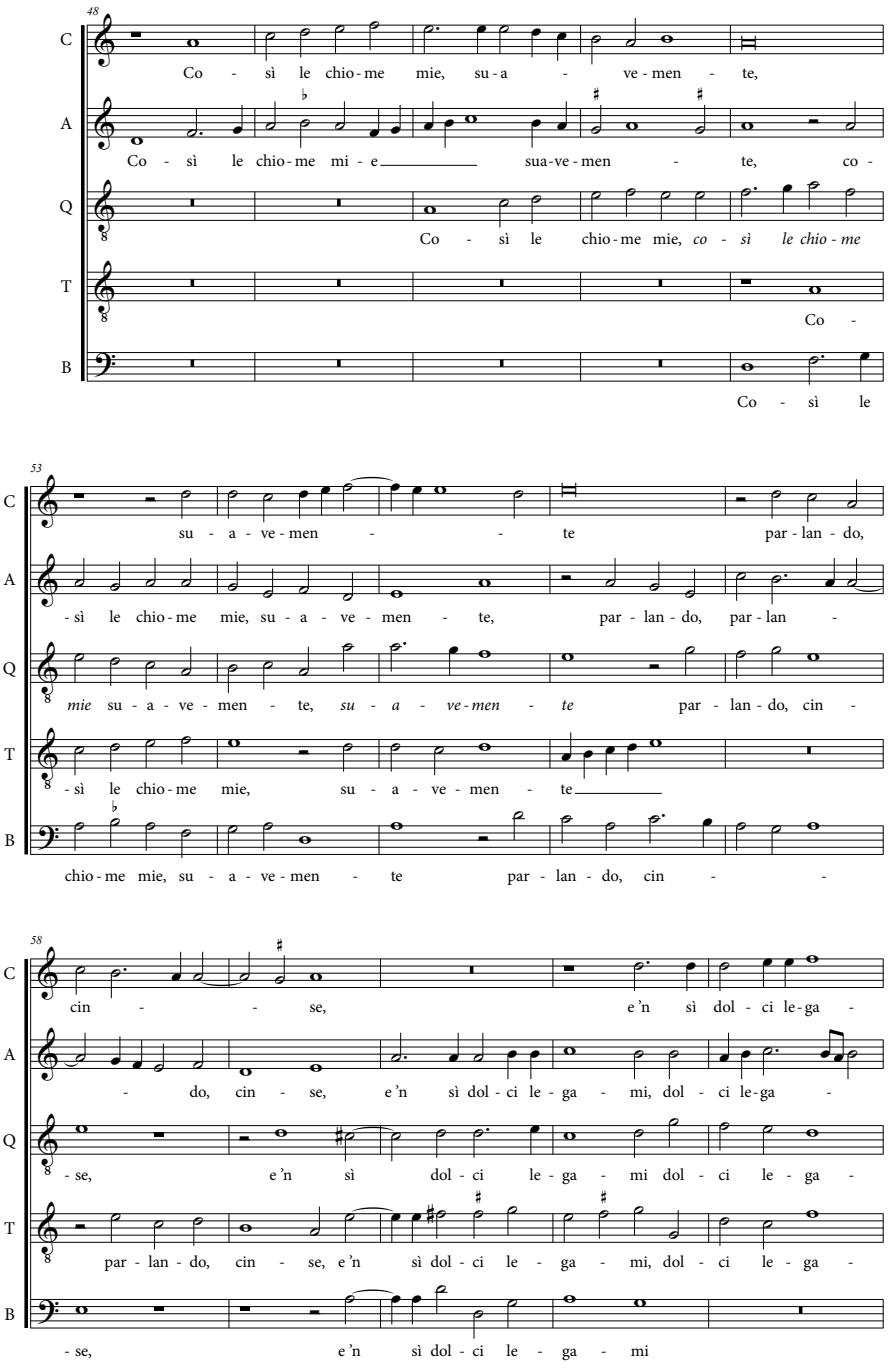

A 5.
Canto
Alto
Quinto
Tenore
Basso
Ve - sti-va_i col - li_e le cam-pa-gn'in-tor - no, in - tor -
Ve - sti-va_i col - li_e le cam-pa-gn'in - tor - no, in -
Ve - sti-va_i col - li_e le cam-pa-gn'in -
4
C
A
Q
T
B
- no, la pri - ma - ve - ra
- tor-no, la pri - ma - ve - ra di no -
- tor - no, in - tor - no, la pri - ma -
Ve - sti-va_i col - li_e le cam-pa-gn'in - tor - no, in - tor -
Ve - sti-va_i col - li_e le cam-pa-gn'in-tor - no, la
8
C
A
Q
T
B
di no - vel - l'o - no ri, o - no - ri,
- vel - l'o - no ri, di no - vel - l'o - no - ri,
- ve - ra di no - vel - l'o - no - ri, e spi - ra -
- no la pri - ma - ve - ra di no - vel - l'o - no - ri, e
pri - ma - ve - ra di no - vel - l'o - no - ri, e spi -

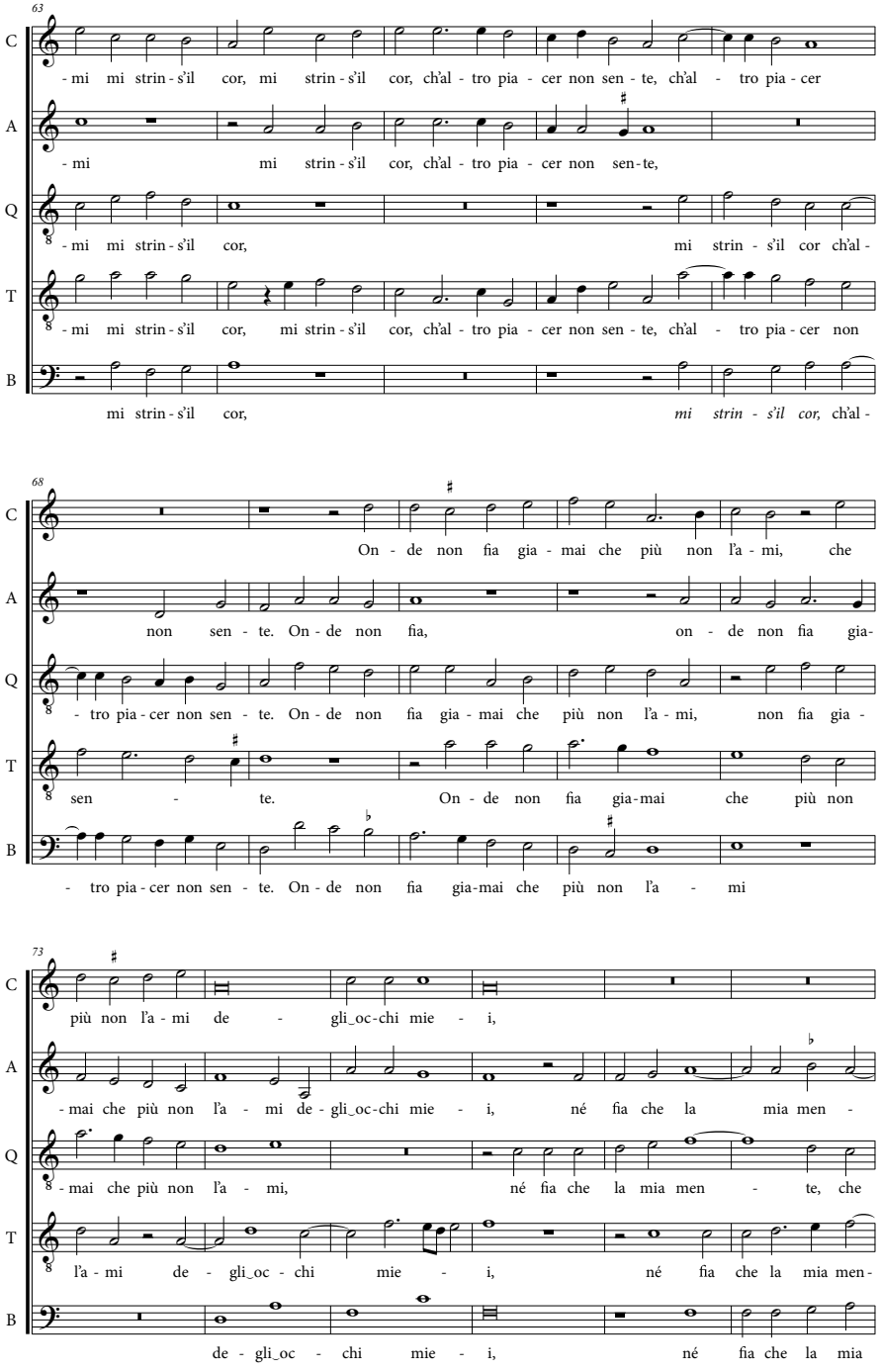

12
C
e spi-ra - va su - a - vi_a - ra-bi_o -
A
e spi - ra - va su - a - vi_a - ra-bi_o - do - ri,
Q
8 - va su - a - vi a - ra - bi o - do - ri,
T
8 spi-ra - va su - a - vi_a - ra-bi_o - do - ri, a - ra - bi_o - do -
B
- ra - va su - a - vi_a - ra-bi_o - do - ri, a - ra - bi_o - do - ri,
16
C
- do - ri, cin - ta d'er - bè di fron - de'l crin a -
A
cin - ta d'er - bè, di fron - de'l crin a - dor -
Q
8 cin - ta d'er - bè, di fron - de'l crin a - dor - no,
T
8 - ri, cin - ta d'her - bè, di fron - de'l
B
cin - ta d'her - bè, di fron - de'l crin a -
20
C
- dor - no. Quan-do Li - co - ri,_a l'ap-pa-rir del gior - no, del gior -
A
- no. Quan-do Li - co - ri,_a l'ap-pa-rir del gior - no, del
Q
8 a - dor - no. Quan - do Li - co - ri,_a l'ap-pa-rir del
T
8 crin a - dor - no.
B
- dor - no.

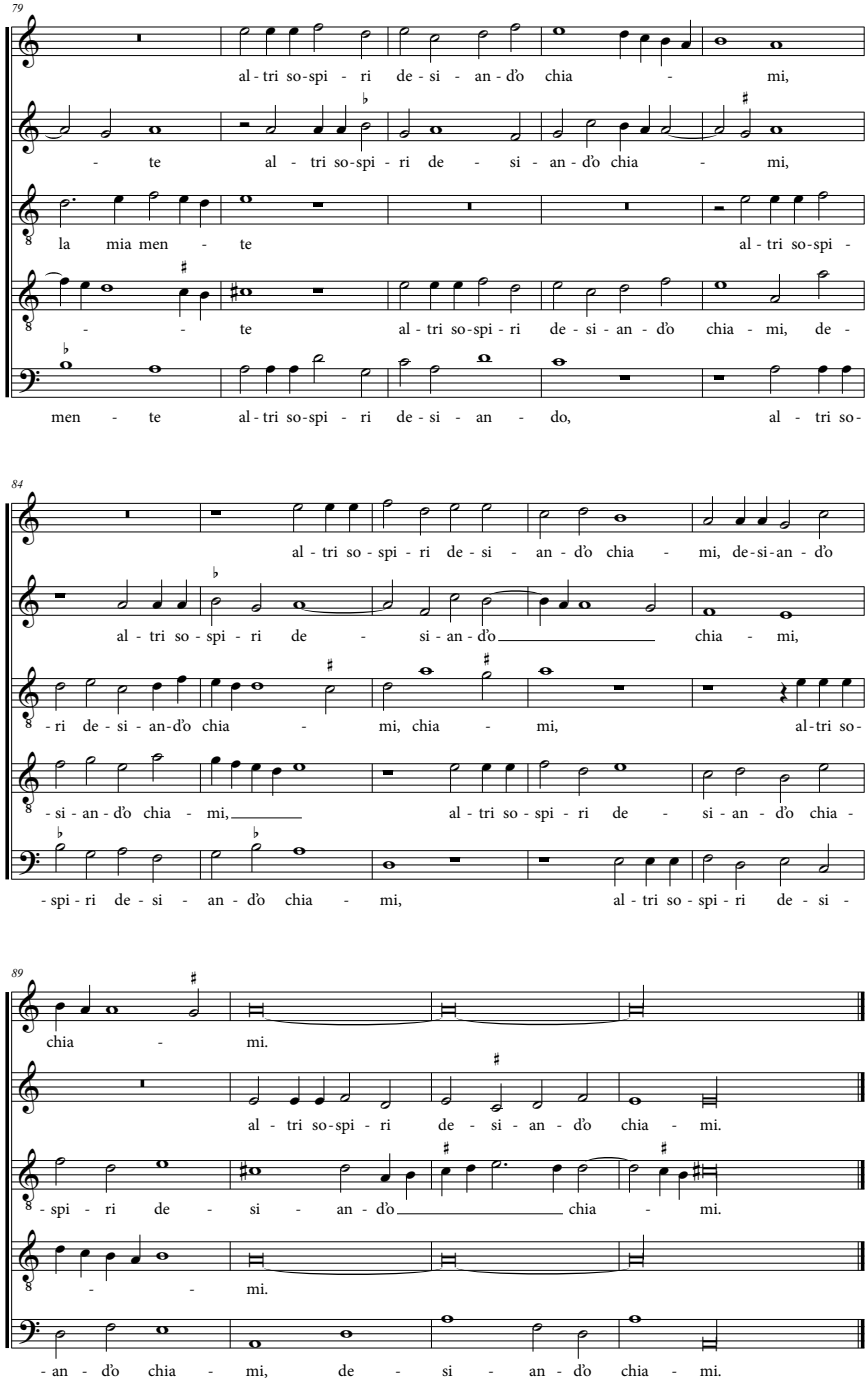

24
C
- - no, co - glien - do di sua
A
gior-no, co - glien - do di sua man pur-
Q
gior - - no, co - glien - do
T
Quan - do Li - co - ri,_a l'ap-pa-rir del gior - no,_____ del gior -
B
Quan-do Li - co - ri,_a l'ap-pa-rir del gior - no, co -
28
C
man pur - pu - rei fio - ri, fio - - ri,
A
-pu - rei fio - ri, pur - pu-rei fio - ri,
Q
di sua man pur - pu - rei fio - ri, mi dis-s': «In gui -
T
- no, co - glien - do di sua man pur - pu - rei fio - ri, mi
B
- glien - do di sua man pur-pu - rei fio - ri, mi dis-s': «In
32
C
mi dis-s': «In gui - dar - don di tan - t'ar -
A
mi dis-s': «In gui - dar - don di tan - t'ar - do - ri,
Q
- dar - don di tan - t'ar - do - ri,
T
dis-s': «In gui - dar - don di tan - t'ar - do - ri, *di tan - t'ar - do* -
B
gui - dar - don di tan - t'ar - do - ri, di tan - t'ar - do - ri,


36
C
- do ri, a te li col - go_ed ec - co_io te n'a -
A
a te li col - go_ed ec - co_io te n'a - dor -
Q
a te li col - go_ed ec - co io te n'a - dor - no,
T
- ri, a te li col - go_ed ec - co_io
B
a te li col - go_ed ec - co, io te n'a -
40
C
- dor - no, a
A
- - no, a te li col - go_ed ec - co_io te n'a -
Q
a - dor - no, a te li col - go_ed ec - co_io te n'a -
T
te n'a - dor - no, a te li col - go_ed ec - co,
B
- dor - no, a te li col - go_ed ec - co_io te n'a - dor -
44
C
te li col - go_ed ec - co_io te n'a - dor - no».
A
- dor - no, io te n'a - dor - no».
Q
- dor - no, ed ec - co_io te n'a - dor - no».
T
a te li col-go_ed ec - co_io te n'a-dor - no».
B
- no, io te n'a - dor - no».

Seconda parte




63
C
- mi mi strin - s'il cor, mi strin - s'il cor, ch'al - tro pia - cer non sen - te, ch'al - tro pia - cer
A
- mi mi strin - s'il cor, ch'al - tro pia - cer non sen - te,
Q
- mi mi strin - s'il cor, mi strin - s'il cor ch'al -
T
- mi mi strin - s'il cor, mi strin - s'il cor, ch'al - tro pia - cer non sen - te, ch'al - tro pia - cer non
B
mi strin - s'il cor, mi strin - s'il cor, ch'al -
68
C
On - de non fia gia - mai che più non l'a - mi, che
A
non sen - te. On - de non fia, on - de non fia gia -
Q
- tro pia - cer non sen - te. On - de non fia gia - mai che più non l'a - mi, non fia gia -
T
sen - te. On - de non fia gia - mai che più non
B
- tro pia - cer non sen - te. On - de non fia gia - mai che più non l'a - mi
73
C
più non l'a - mi de - gli_oc - chi mie - i,
A
- mai che più non l'a - mi de - gli_oc - chi mie - i, né fia che la mia men -
Q
- mai che più non l'a - mi, né fia che la mia men - te, che
T
l'a - mi de - gli_oc - chi mie - i, né fia che la mia men -
B
de - gli_oc - chi mie - i, né fia che la mia


79
C
al - tri so-spi - ri de - si - an - d'o chia - mi,
A
- te al - tri so-spi - ri de - si - an - d'o chia - mi,
Q
la mia men - te al - tri so-spi -
T
- - te al - tri so-spi - ri de - si - an - d'o chia - mi, de -
B
men - te al - tri so-spi - ri de - si - an - do, al - tri so-
84
C
al - tri so - spi - ri de - si - an - d'o chia - mi, de-si-an - d'o
A
al - tri so - spi - ri de - si - an - d'o chia - mi,
Q
-ri de - si - an-d'o chia - mi, chia - mi, al-tri so-
T
-si - an - d'o chia - mi, al - tri so - spi - ri de - si - an - d'o chia -
B
-spi - ri de - si - an - d'o chia - mi, al - tri so - spi - ri de - si -
89
C
chia - mi.
A
al - tri so-spi - ri de - si - an - d'o chia - mi.
Q
-spi - ri de - si - an - d'o chia - mi.
T
- - mi.
B
-an - d'o chia - mi, de - si - an - d'o chia - mi.

7.2. *Non al suo amante più Dïana piacque*

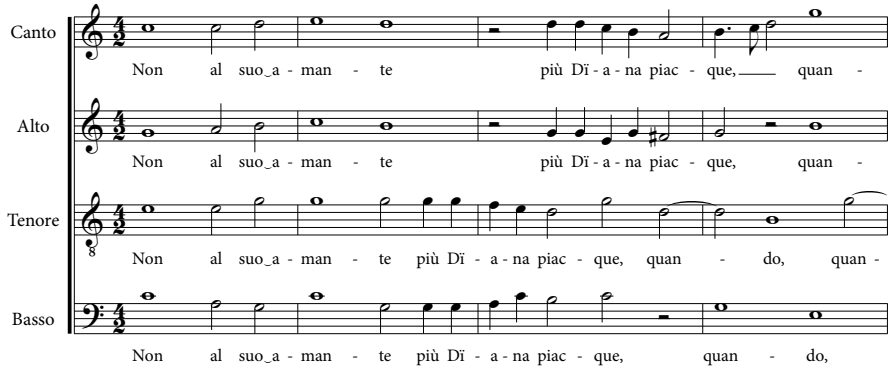
Daniele Filippi

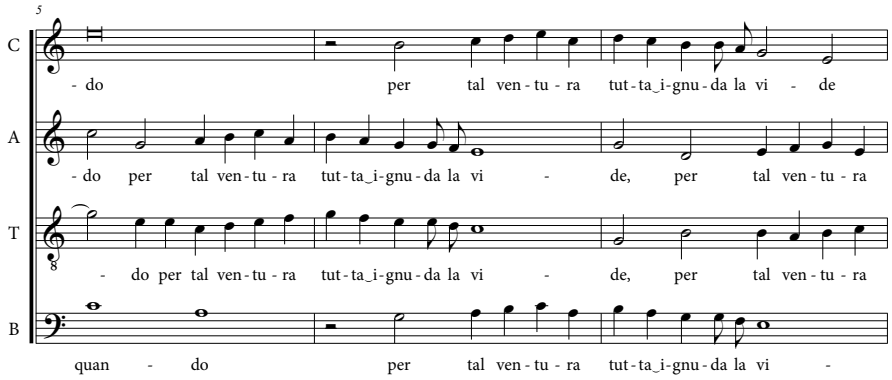
This edition follows the critical edition Luca Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo (1585)*, ed. Aldo Iosue, Francesco Luisi, and Antenore Tecardi (Rome: Pro musica studium, 1983), with these modifications:

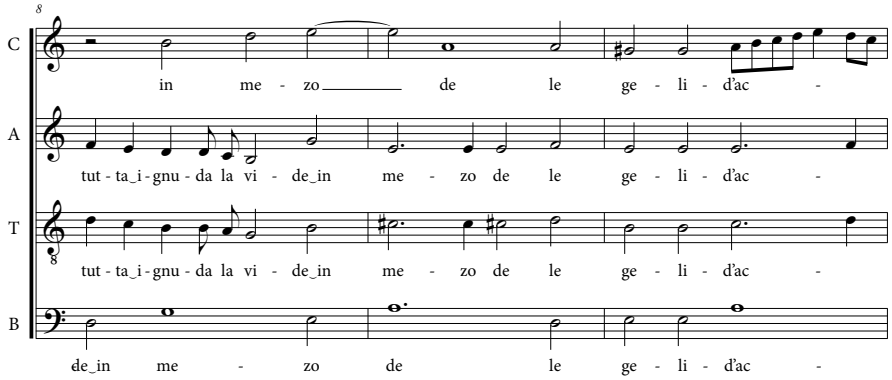
- the semibreve-length bars have been changed to breve-length bars and renumbered accordingly
- voice names have been rendered in Italian (canto, alto, tenore, basso) instead of Latin
- text: “Laura” instead of “l’aura”
- b. 20, tenore, note 4, ficta without brackets
- b. 22, alto, note 4, ficta without brackets
- b. 24, canto, note 7, ficta without brackets
- b. 38, all voices, note 1, breve instead of semibreve

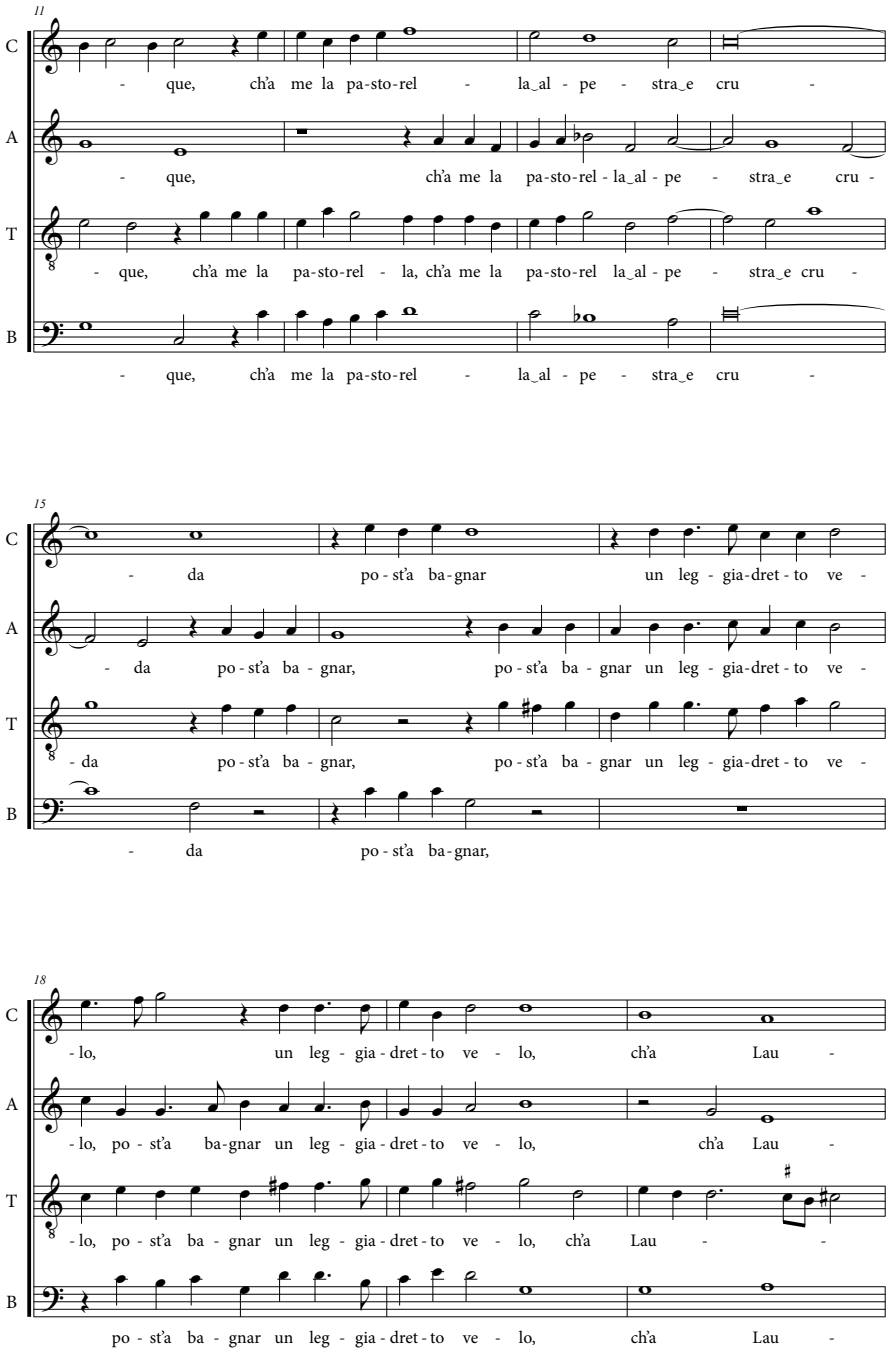
Deze uitgave volgt de kritische editie Luca Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo (1585)*, uitg. Aldo Iosue, Francesco Luisi en Antenore Tecardi (Rome: Pro musica studium, 1983), met volgende aanpassingen:

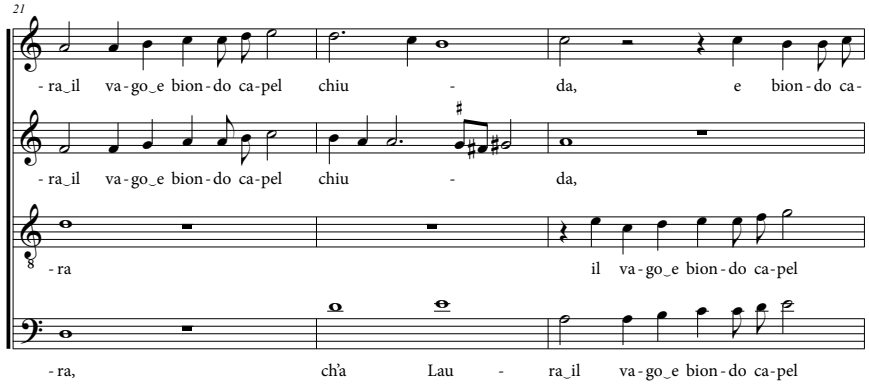
- de maten met de lengte van een semibrevis zijn aangepast naar maten met de lengte van een brevis en overeenkomstig hernummerd
- de namen van de stemmen zijn weergegeven in het Italiaans (canto, alto, tenore, basso) in plaats van het Latijn
- tekst: “Laura” in plaats van “l’aura”
- m. 20, tenore, noot 4, ficta zonder haakjes
- m. 22, alto, noot 4, ficta zonder haakjes
- m. 24, canto, noot 7, ficta zonder haakjes
- m. 38, alle stemmen, noot 1, brevis in plaats van semibrevis

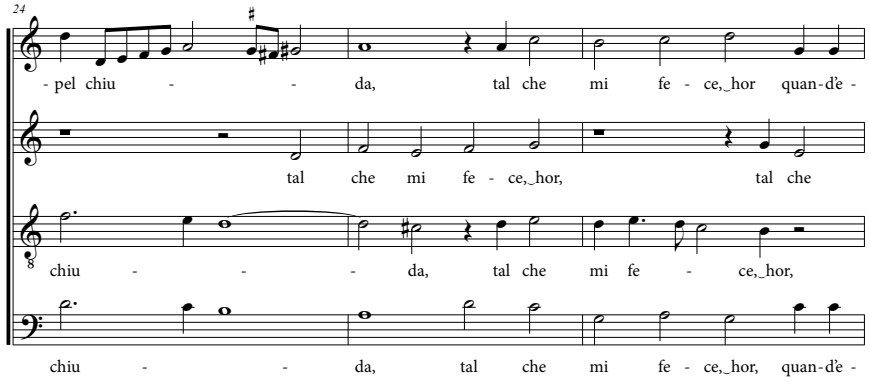

Canto
Non al suo_a - man - te più Dï - a - na piac - que, quan -
Alto
Non al suo_a - man - te più Dï - a - na piac - que, quan -
Tenore
Non al suo_a - man - te più Dï - a - na piac - que, quan - do, quan -
Basso
Non al suo_a - man - te più Dï - a - na piac - que, quan - do,

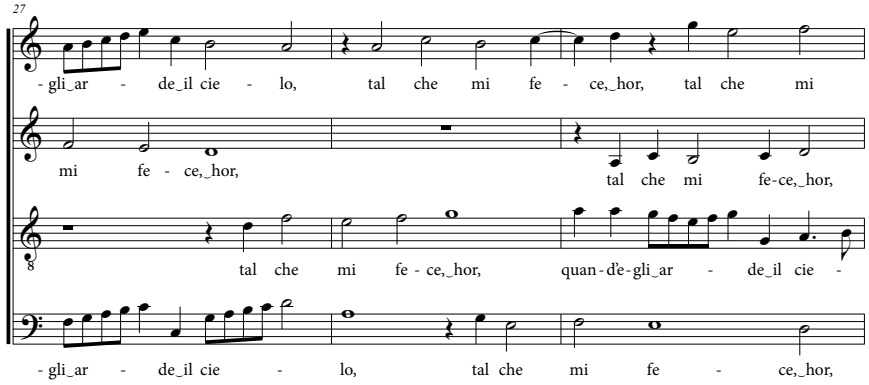

5
C
- do per tal ven - tu - ra tut - ta_i - gnu - da la vi - de
A
- do per tal ven - tu - ra tut - ta_i - gnu - da la vi - de, per tal ven - tu - ra
T
- do per tal ven - tu - ra tut - ta_i - gnu - da la vi - de, per tal ven - tu - ra
B
quan - do per tal ven - tu - ra tut - ta_i - gnu - da la vi -

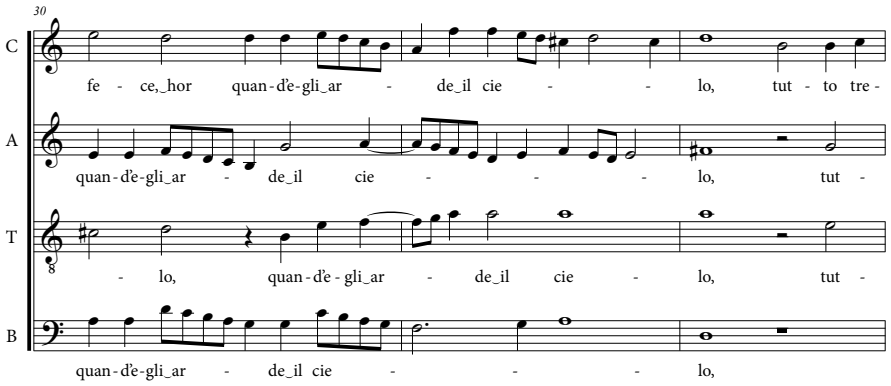

8
C
in me - zo de le ge - li - d'ac -
A
tut - ta_i - gnu - da la vi - de_in me - zo de le ge - li - d'ac -
T
tut - ta_i - gnu - da la vi - de_in me - zo de le ge - li - d'ac -
B
de_in me - zo de le ge - li - d'ac -

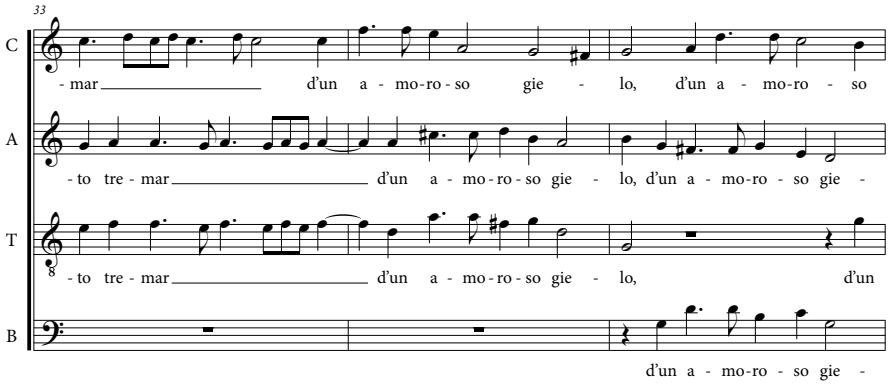

11
C
- que, ch'a me la pa-sto-rel - la_al - pe - stra_e cru -
A
- que, ch'a me la pa-sto-rel - la_al - pe - stra_e cru -
T
- que, ch'a me la pa-sto-rel - la, ch'a me la pa-sto-rel la_al - pe - stra_e cru -
B
- que, ch'a me la pa-sto-rel - la_al - pe - stra_e cru -
15
C
- da po - st'a ba - gnar un leg - gia-dret - to ve -
A
- da po - st'a ba - gnar, po - st'a ba - gnar un leg - gia-dret - to ve -
T
- da po - st'a ba - gnar, po - st'a ba - gnar un leg - gia-dret - to ve -
B
- da po - st'a ba-gnar,
18
C
- lo, un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a Lau -
A
- lo, po - st'a ba-gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a Lau -
T
- lo, po - st'a ba - gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a Lau -
B
po - st'a ba - gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a Lau -

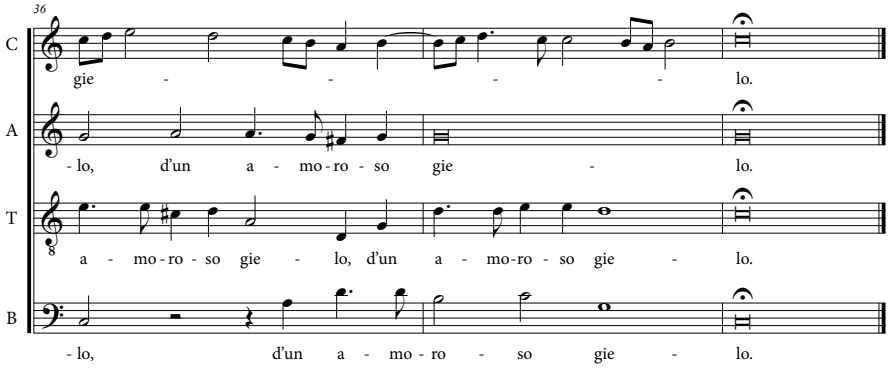

21
C
A
T
B
-ra_il va-go_e bion-do ca-pel chiu - da, e bion-do ca-
-ra_il va-go_e bion-do ca-pel chiu - da,
-ra il va-go_e bion-do ca-pel
-ra, ch'a Lau - ra_il va-go_e bion-do ca-pel


24
C
A
T
B
-pel chiu - - da, tal che mi fe - ce,_hor quan-d'e -
tal che mi fe - ce,_hor, tal che
chiu - - - da, tal che mi fe - ce,_hor,
chiu - - da, tal che mi fe - ce,_hor, quan-d'e -


27
C
A
T
B
-gli_ar - de_il cie - lo, tal che mi fe - ce,_hor, tal che mi
mi fe - ce,_hor, tal che mi fe-ce,_hor,
tal che mi fe - ce,_hor, quan-d'e-gli_ar - de_il cie -
-gli_ar - de_il cie - lo, tal che mi fe - ce,_hor,


30
C
fe - ce, hor quan-d'e-gli_ar - de_il cie - - lo, tut - to tre -
A
quan-d'e-gli_ar - de_il cie - - - lo, tut -
T
- lo, quan-d'e-gli_ar - de_il cie - lo, tut -
B
quan-d'e-gli_ar - de_il cie - - - lo,


33
C
- mar d'un a - mo-ro - so gie - lo, d'un a - mo-ro - so
A
- to tre - mar d'un a - mo-ro - so gie - lo, d'un a - mo-ro - so gie -
T
- to tre - mar d'un a - mo-ro - so gie - lo, d'un
B
d'un a - mo-ro - so gie -


36
C
gie - - - - lo.
A
- lo, d'un a - mo-ro - so gie - lo.
T
a - mo-ro - so gie - lo, d'un a - mo-ro - so gie - lo.
B
- lo, d'un a - mo - ro - so gie - lo.

7.3. *Dissi a l'amata mia lucida stella*

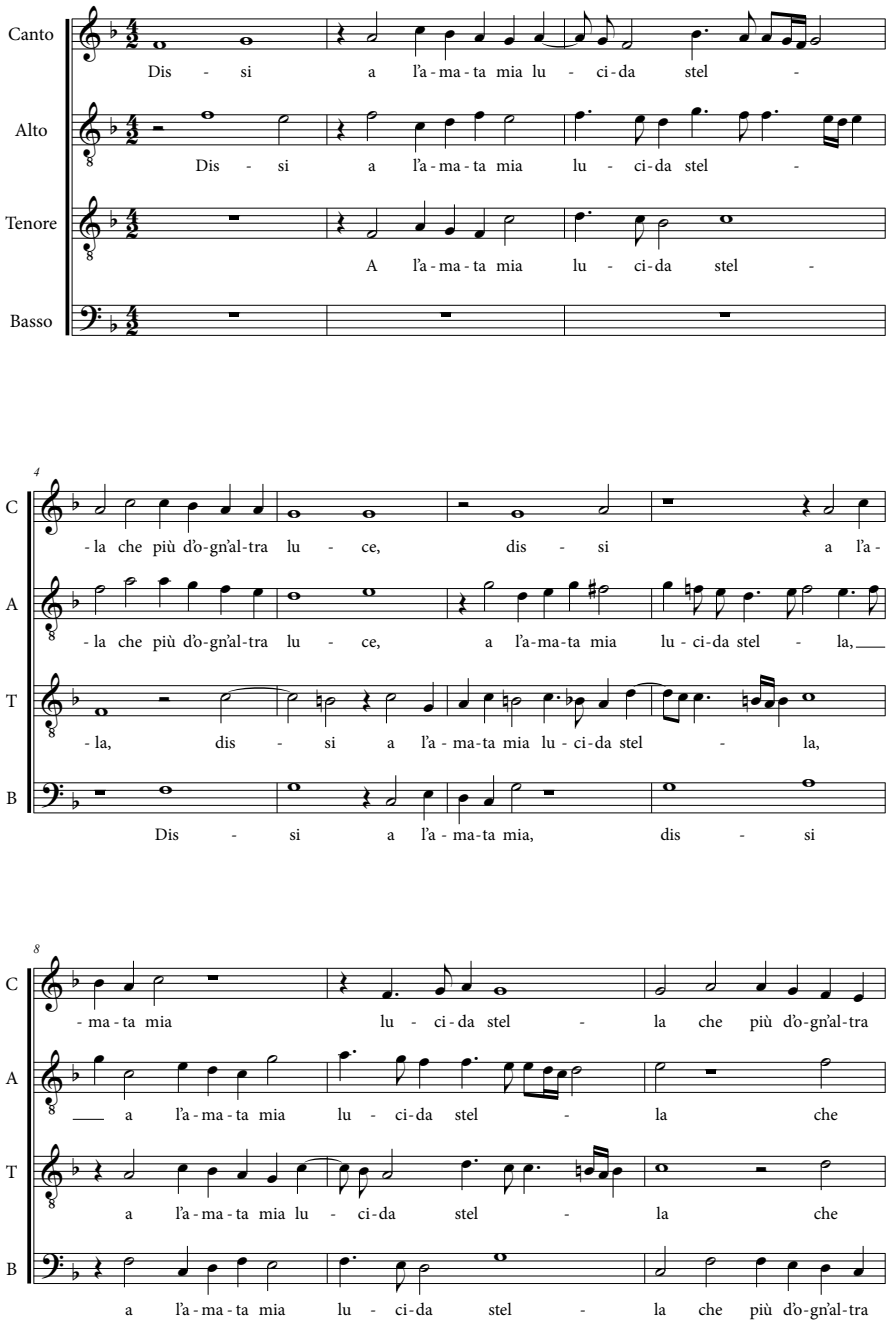
Daniele Filippi

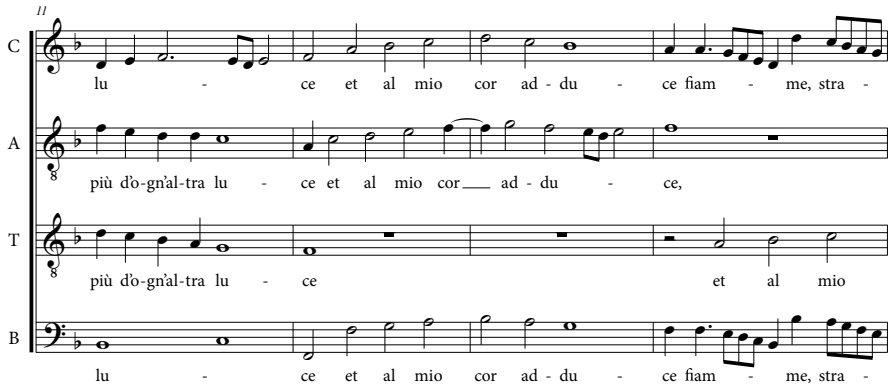
This edition follows the critical edition Luca Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo (1585)*, ed. Aldo Iosue, Francesco Luisi, and Antenore Tecardi (Rome: Pro musica studium, 1983), with these modifications:

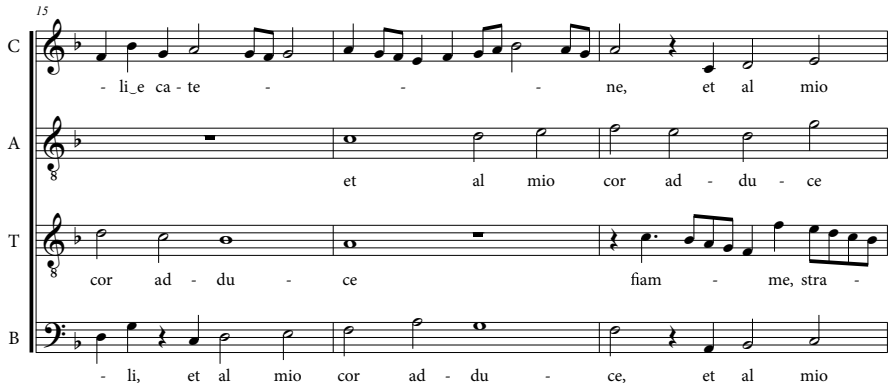
- the semibreve-length bars have been changed to breve-length bars and renumbered accordingly
- voice names have been rendered in Italian (canto, alto, tenore, basso) instead of Latin
- b. 25, canto, note 2, ficta added
- b. 32, tenore, notes 2–4 and 5–7, text "morirò" instead of "morirai"
- b. 32, basso, notes 2–4, text "morirò" instead of "morirai"
- b. 40, all voices, note 1, breve instead of semibreve

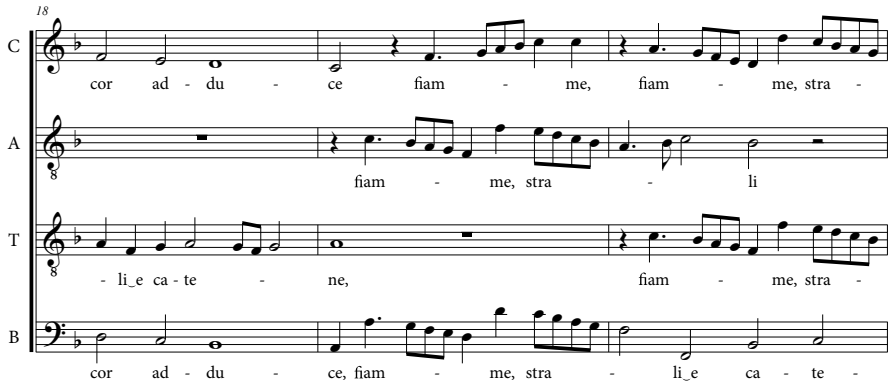
Deze uitgave volgt de kritische editie Luca Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo (1585)*, uitg. Aldo Iosue, Francesco Luisi en Antenore Tecardi (Rome: Pro musica studium, 1983), met volgende aanpassingen:

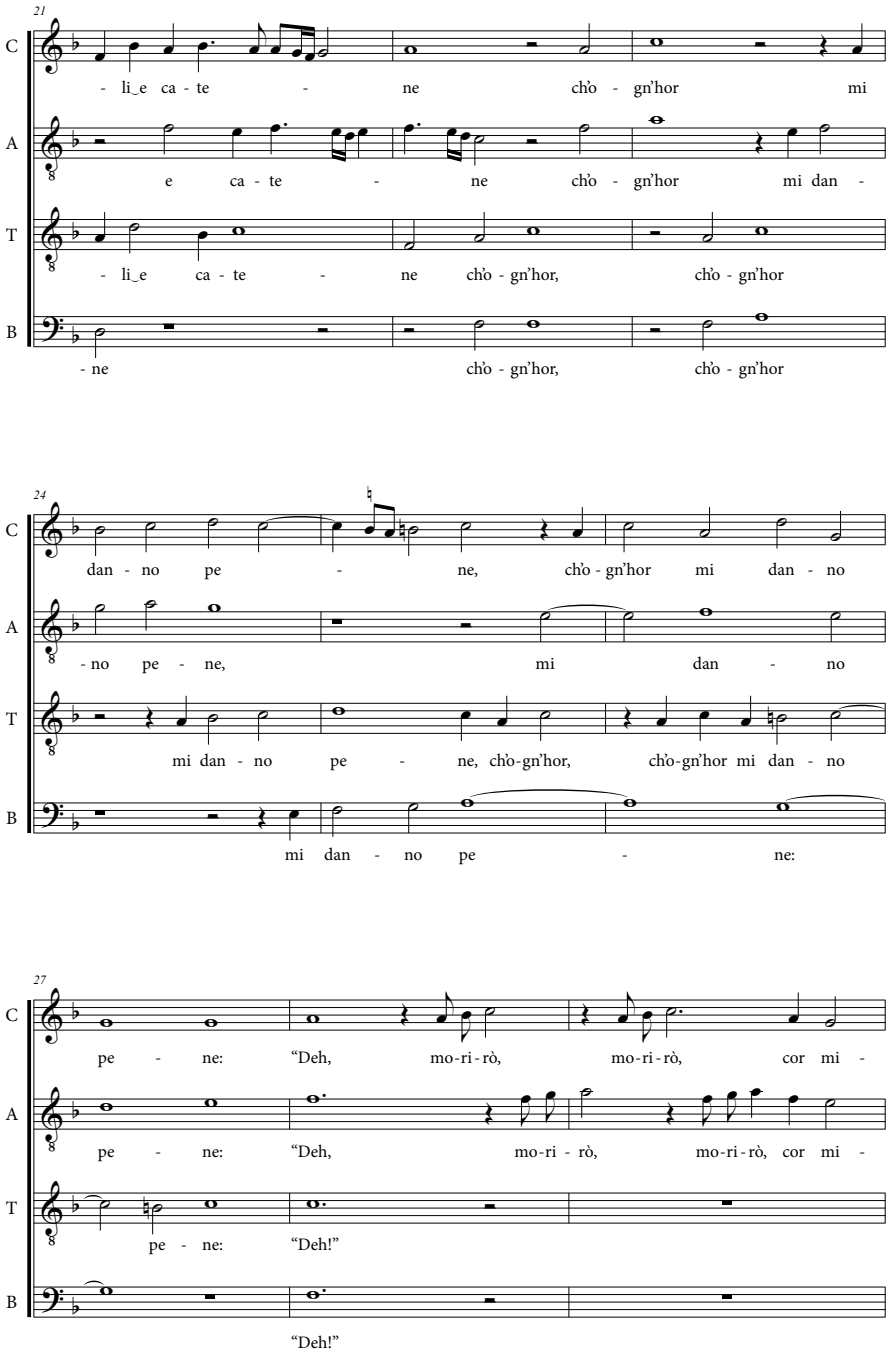
- de maten met de lengte van een semibrevis zijn aangepast naar maten met de lengte van een brevis en overeenkomstig hernummerd
- de namen van de stemmen zijn weergegeven in het Italiaans (canto, alto, tenore, basso) in plaats van het Latijn
- m. 25, canto, noot 2, ficta toegevoegd
- m. 32, tenore, noten 2–4 en 5–7, tekst "morirò" in plaats van "morirai"
- m. 32, basso, noten 2–4, tekst "morirò" in plaats van "morirai"
- m. 40, alle stemmen, noot 1, brevis in plaats van semibrevis

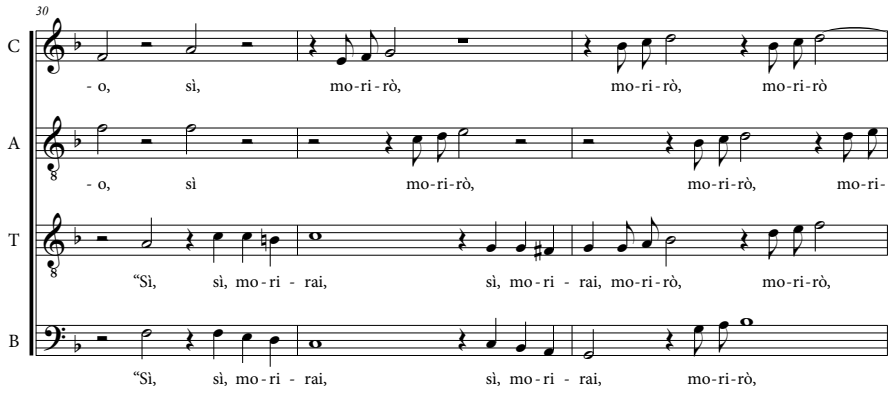

Canto
Alto
Tenore
Basso
Dis - si a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel -
Dis - si a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel -
A l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel -
4
C
A
T
B
- la che più d'o - gn'al - tra lu - ce, dis - si a l'a -
- la che più d'o - gn'al - tra lu - ce, a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel - la,
- la, dis - si a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel - la,
Dis - si a l'a - ma - ta mia, dis - si
8
C
A
T
B
- ma - ta mia lu - ci - da stel - la che più d'o - gn'al - tra
a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel - la che
a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel - la che
a l'a - ma - ta mia lu - ci - da stel - la che più d'o - gn'al - tra

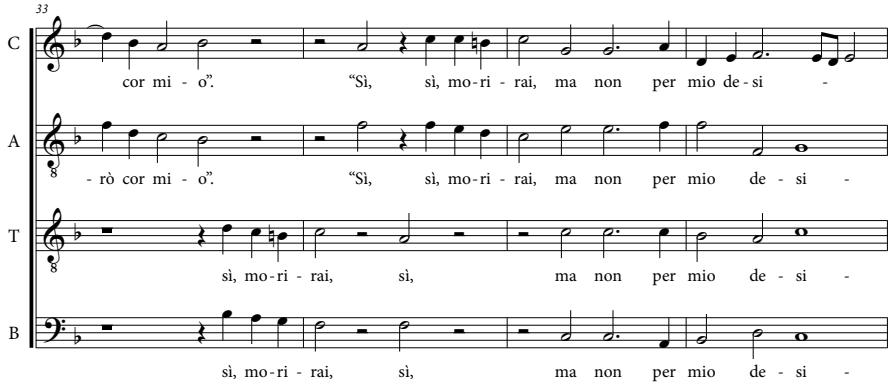

11
C
lu - ce et al mio cor ad - du - ce fiam - me, stra -
A
più d'o-gn'al-tra lu - ce et al mio cor ad - du - ce,
T
più d'o-gn'al-tra lu - ce et al mio
B
lu - ce et al mio cor ad - du - ce fiam - me, stra -

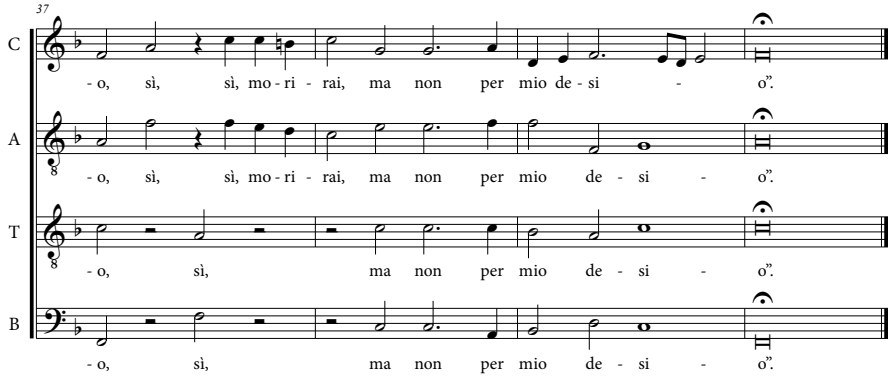

15
C
- li_e ca - te - - - ne, et al mio
A
et al mio cor ad - du - ce
T
cor ad - du - ce fiam - me, stra -
B
- li, et al mio cor ad - du - ce, et al mio


18
C
cor ad - du - ce fiam - me, fiam - me, stra -
A
fiam - me, stra - li
T
- li_e ca - te - ne, fiam - me, stra -
B
cor ad - du - ce, fiam - me, stra - li_e ca - te -


21
C
- li_e ca - te - ne chò - gn'hor mi
A
e ca - te - ne chò - gn'hor mi dan -
T
- li_e ca - te - ne chò - gn'hor, chò - gn'hor
B
- ne chò - gn'hor, chò - gn'hor
24
C
dan - no pe - ne, chò - gn'hor mi dan - no
A
- no pe - ne, mi dan - no
T
mi dan - no pe - ne, chò-gn'hor, chò-gn'hor mi dan - no
B
mi dan - no pe - ne:
27
C
pe - ne: "Deh, mo-ri-rò, mo-ri-rò, cor mi -
A
pe - ne: "Deh, mo-ri - rò, mo-ri-rò, cor mi -
T
pe - ne: "Deh!"
B
"Deh!"


30
C
- o, sì, mo-ri-rò, mo-ri-rò, mo-ri-rò
A
- o, sì mo-ri-rò, mo-ri-rò, mo-ri-
T
"Sì, sì, mo-ri - rai, sì, mo-ri - rai, mo-ri-rò, mo-ri-rò,
B
"Sì, sì, mo-ri - rai, sì, mo-ri - rai, mo-ri-rò,


33
C
cor mi - o". "Sì, sì, mo-ri - rai, ma non per mio de-si -
A
- rò cor mi - o". "Sì, sì, mo-ri - rai, ma non per mio de - si -
T
sì, mo-ri - rai, sì, ma non per mio de - si -
B
sì, mo-ri - rai, sì, ma non per mio de - si -


37
C
- o, sì, sì, mo-ri - rai, ma non per mio de-si - o".
A
- o, sì, sì, mo-ri - rai, ma non per mio de - si - o".
T
- o, sì, ma non per mio de - si - o".
B
- o, sì, ma non per mio de - si - o".

APPENDIX 8. ALPHABETICAL INDEX OF ALL MADRIGALS IN PL-WU SDM 8–36

ALFABETISCHE INDEX VAN ALLE MADRIGALEN IN PL-WU SDM 8–36

The index lists all madrigals and their parts in alphabetical order (following the spelling used in the catalogue, Appendix 3 (p. 120)), accompanied by the standardized name of the composer, catalogue identification number, print name, and first folio on which each setting appears (following the canto partbook).

De index vermeldt alle madrigalen en hun onderdelen in alfabetische volgorde (volgens de spelling die gebruikt wordt in de catalogus, Appendix 3 (p. 210)), in combinatie met de naam van de componist, het catalogusnummer, de titel van de druk, en het eerste folio waarop elke zetting voorkomt (volgens het canto-stemboek).

INCIPIT INCIPIT	COMPOSER COMPONIST	CATALOGUE NO. CATALOGUSNUMMER	PRINT DRUK	FOL.
A che più strali Amor s'io mi ti rendo	Verdonck, Cornelis	2	*Melodia olympica*	2^{v}
A che tormi il ben mio	Marenzio, Luca	241	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	54^{r}
Ahi che farò ben mio	Giovannelli, Ruggiero	6	*Melodia olympica*	4^{v}
Ahi chi mi rompe il sonno ahi chi mi priva	Monte, Philippe de	131.1	*Musica divina*	13^{v}
Ahi crudel stato mio	Dentice, Fabrizio	30	*Melodia olympica*	19^{r}
Ahimè tal fu d'Amore e l'esca e l'amo	Marenzio, Luca	268	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	20^{r}
Al suon de le dolcissime parole	Marenzio, Luca	279	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	27^{v}
Al vago del mio sole	Marenzio, Luca	223	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	40^{v}
Alla mia dolce e vaga donn'intorno	Striggio, Alessandro	160	*Musica divina*	32^{r}
Alma ben nata se mi duol e dolse	Monte, Philippe de	118	*Musica divina*	6^{v}
Alzate il novo lauro oltra le stelle	Marenzio, Luca	309.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	47^{r}
Amatemi ben mio	Marenzio, Luca	254	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	10^{r}
Amor che debbo far che mi consigli	Anonymous	112	*Musica divina*	3^{v}
Amor che vuoi ch'io facci or che m'hai preso	Philips, Peter	37	*Melodia olympica*	23^{r}
Amor e 'l ver fur meco a dir che quelle	Macque, Giovanni de	124	*Musica divina*	9^{v}
Amor io non potrei	Blotagrio, Guglielmo	22.1	*Melodia olympica*	13^{v}
Amor io non potrei	Marenzio, Luca	170.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	4^{v}
Amor io sento un respirar sì dolce	Blotagrio, Guglielmo	14	*Melodia olympica*	9^{r}
Amor poi che non vuole	Marenzio, Luca	79.1	*Symphonia angelica*	19^{r}
Amor poi che non vuole	Marenzio, Luca	207.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	30^{r}
Amor quando m'invia	[Primavera, Giovan Leonardo]	119	*Musica divina*	7^{r}
Amor se i bei rubini	Philips, Peter	12.1	*Melodia olympica*	7^{v}
Amorosi pensieri	Monte, Philippe de	149	*Musica divina*	26^{r}
Ancor ch'io possa dire	Striggio, Alessandro	43	*Melodia olympica*	30^{v}
Ancor che col partire	Rore, Cipriano de	120	*Musica divina*	7^{v}
Anima dove vai dove mi lassi	Monte, Philippe de	165	*Musica divina*	35^{r}
Anzi no ch'ombra e sol d'una fallace	Felis, Stefano	147.2	*Musica divina*	24^{v}
Arsi del vostr'amor sì dolcemente	Eremita, Giulio	50	*Melodia olympica*	35^{r}
Arsi gran tempo e del mio foco indegno	Marenzio, Luca	262.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	15^{r}
Bacciami vita mia	Macque, Giovanni de	102	*Symphonia angelica*	33^{r}
Baci affamati e 'ngordi	Marenzio, Luca	251.3	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	7^{r}
Baci amorosi e belli	Marenzio, Luca	251.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	6^{v}
Baci cortesi e grati	Marenzio, Luca	251.4	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	7^{v}
Baci ohimè non mirate	Marenzio, Luca	251.5	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	8^{r}
Baci soavi e cari	Marenzio, Luca	251.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	6^{r}

Basciami mille volte	Marenzio, Luca	186	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	14^{r}
Basciami vita mia basciami ognora	Ferretti, Giovanni	75	*Symphonia angelica*	17^{r}
Basti fin qui le pen'e i duri affanni	Marenzio, Luca	321	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	54^{v}
Ben credo ch'ancor tu sospiri o sole	Marenzio, Luca	227.6	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	45^{v}
Ben mi credetti già d'esser felice	Marenzio, Luca	318	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	52^{v}
Ben mille nott'ho già passat'in pianto	Ruffo, Vincenzo	66	*Symphonia angelica*	9^{v}
Ben poss'Amor natur'ogni suo ingegno	Conversi, Girolamo	74.2	*Symphonia angelica*	16^{v}
Ben puote ella sparire a me dinanzi	Marenzio, Luca	191.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	18^{r}
Bianchi cigni e canori	Marenzio, Luca	309.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	46^{v}
Cadde già di Tarquinio al cieco errore	Marenzio, Luca	174	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	7^{r}
Candide perle e voi labbra ridenti	Bicci, Antonio	317	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	52^{r}
Cantai già lieto il mio libero stato	Marenzio, Luca	246.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	3^{r}
Cantate ninfe leggiadrette e belle	Marenzio, Luca	303	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	41^{v}
Cantava la più vaga pastorella	Marenzio, Luca	168	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	2^{v}
Cara la vita mia egl'è pur vero	Wert, Giaches de	132.1	*Musica divina*	14^{v}
Caro Aminta pur voi	Marenzio, Luca	267.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	19^{r}
Caro dolce ben mio perché fuggire	Gabrieli, Andrea	136	*Musica divina*	17^{v}
Caro dolce mio ben chi mi vi toglie	Marenzio, Luca	236	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	51^{r}
Caro soave e desiato bene	Gastoldi, Giovanni Giacomo	27.1	*Melodia olympica*	17^{r}
Cedan l'antiche tue chiare vittorie	Marenzio, Luca	308.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	45^{v}
Cessi pur l'ombra e 'l timor folle insieme	Felis, Stefano	147.3	*Musica divina*	25^{r}
Ch'ami la vita mia nel tuo bel nome	Bertani, Lelio	76	*Symphonia angelica*	17^{v}
Che fa ogg'il mio sole	Marenzio, Luca	177	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	9^{r}
Ché la mia donna altiera e disdegnosa	Marenzio, Luca	246.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	3^{v}
Che se 'l gridar questo signor m'ha tolto	Marenzio, Luca	218.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	37^{v}
Chi farà fede al cielo	Striggio, Alessandro	140	*Musica divina*	20^{v}
Chi per voi non sospira	Zoilo, Annibale	26	*Melodia olympica*	16^{v}
Chi per voi non sospira	Faignient, Noë	125	*Musica divina*	10^{r}
Chi salirà per me madonna in cielo	Wert, Giaches de	58	*Symphonia angelica*	5^{r}
Chi strinse mai più bella mano e quai	Marenzio, Luca	79.2	*Symphonia angelica*	19^{v}
Chi strinse mai più bella mano e quai	Marenzio, Luca	207.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	30^{v}
Chi vol veder tutta raccolt'insieme	Ingegneri, Marc'Antonio	59.1	*Symphonia angelica*	5^{v}
Chi vuol veder Amore	Marenzio, Luca	179	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	10^{r}
Cinto m'avea tra belle e nude braccia	Gabrieli, Andrea	104	*Symphonia angelica*	34^{r}
Clori a Damon dicea dolce ben mio	Gabrieli, Andrea	106	*Symphonia angelica*	35^{r}
Clori mia pastorella	Gastoldi, Giovanni Giacomo	20	*Melodia olympica*	12^{v}
Come due masse d'or fundersi in una	Marenzio, Luca	239.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	53^{r}

Come fuggir per selv'ombrosa e folta	Marenzio, Luca	305	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	43^{r}
Come inanti de l'alba ruggiadosa	Marenzio, Luca	311.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	48^{v}
Come poss'io morir si non ho vita	Ferretti, Giovanni	144	*Musica divina*	22^{v}
Come voi tu ch'io viva se m'uccidi	Gabrieli, Andrea	105	*Symphonia angelica*	34^{v}
Con dolce sguardo alquant'acerb'in vista	Marenzio, Luca	283.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	29^{v}
Con la sua man la mia	Marenzio, Luca	282	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	29^{r}
Con lei foss'io da che si parte 'l sole	Du Pont, Jacques [Francesco Corteccia, Jacques Arcadelt]	116	*Musica divina*	5^{v}
Con quella man che tanto desiai	Marenzio, Luca	277.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	26^{v}
Consumando mi vo di piaggi'in piaggia	Marenzio, Luca	205	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	29^{r}
Corran di puro latte	Marenzio, Luca	219	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	38^{r}
Correte tutti quanti	Ferretti, Giovanni	158	*Musica divina*	30^{v}
Così cangia costei col vivo sguardo	Comis, Michele	89.2	*Symphonia angelica*	26^{r}
Così le chiome mie soavemente	Sabino, Ippolito	46.2	*Melodia olympica*	32^{v}
Così le chiome mie soavemente	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	135.2	*Musica divina*	17^{r}
Così moriro i fortunati amanti	Croce, Giovanni	42.4	*Melodia olympica*	30^{r}
Così moriro i fortunati amanti	Marenzio, Luca	192.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	19^{v}
Così questa di cui canto gl'onori	Marenzio, Luca	311.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	49^{r}
Crudel perché mi fuggi	Marenzio, Luca	293	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	36^{r}
Da' bei rami scendea	Monte, Philippe de [Arcadelt, Jacques]	122	*Musica divina*	8^{v}
Dagli lor tu che se mai gl'occhi giri	Marenzio, Luca	195.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	22^{r}
Dai bei labri di rose aura tranquilla	Marenzio, Luca	314	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	50^{v}
Danzava con maniere sopr'umane	Marenzio, Luca	253.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	9^{r}
Deggio dunque partire	Marenzio, Luca	25.1	*Melodia olympica*	15^{r}
Deggio dunque partire	Marenzio, Luca	169.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	3^{r}
Deh fa ch'ella sappi'anco	Blotagrio, Guglielmo	22.2	*Melodia olympica*	13^{v}
Deh fa ch'ella sappia anco	Marenzio, Luca	170.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	4^{v}
Deh rinforzate il vostro largo pianto	Marenzio, Luca	295	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	37^{v}
Deh vezzose del Tebro amate ninfe	Marenzio, Luca	212	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	33^{r}
Del cibo onde il signor mio sempr'abonda	Marenzio, Luca	277.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	26^{r}
Del secco incolto lauro	Moscaglia, Giovanni Battista	45	*Melodia olympica*	31^{v}
Di ch'ella mossa in guiderdon di questa	Monte, Philippe de	131.2	*Musica divina*	14^{r}
Di coralli e di perle ha fatt'Amore	Macque, Giovanni de	145	*Musica divina*	23^{r}
Di faville d'amor di riverenza	Felis, Stefano	164	*Musica divina*	34^{v}
Di lagrime indi sparge un ruscelletto	Marenzio, Luca	283.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	30^{r}
Di nettare amoroso ebro la mente	Marenzio, Luca	289.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	33^{v}
Di pensier in pensier di mont'in monte	Lassus, Orlande de	161	*Musica divina*	32^{v}

Dice la mia bellissima Licori	Marenzio, Luca	271	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	22^{r}
Disdegno e gelosia	Marenzio, Luca	214.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	34^{r}
Dissi a l'amata mia lucida stella	Marenzio, Luca	62	*Symphonia angelica*	7^{v}
Ditemi o diva mia	Philips, Peter	52	*Melodia olympica*	36^{r}
Ditemi o diva mia	Vespa, Girolamo	126	*Musica divina*	10^{v}
Dolce fiammella mia s'hai tanto ardire	Nanino, Giovanni Maria	21	*Melodia olympica*	13^{r}
Dolci alpestre parole	Mosto, Giovanni Battista	16	*Melodia olympica*	10^{r}
Dolci amorose e leggiadrette ninfe	Ferretti, Giovanni	98	*Symphonia angelica*	31^{r}
Dolci contrade o chius'e cheti valli	Pratoneri, Gaspero	115	*Musica divina*	5^{r}
Dolor tant'è la gioia che mi dai	Marenzio, Luca	220	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	38^{v}
Dolorosi martir fieri tormenti	Marenzio, Luca	193	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	20^{r}
Donna bella e gentile	Verdonck, Cornelis	57	*Symphonia angelica*	4^{v}
Donna crudel tu m'hai robat'il core	Ferretti, Giovanni	143	*Musica divina*	22^{r}
Donna i begli occhi vostri mi fan guerra	Bellasio, Paolo	8	*Melodia olympica*	5^{v}
Donna più d'altr'adorna di beltate	Marenzio, Luca	247	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	4^{r}
Donò Cinzia a Damone	Marenzio, Luca	300	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	40^{r}
Due rose fresche e colte in paradiso	Marenzio, Luca	187.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	14^{v}
Duo begli occhi lucenti anzi due stelle	Piccioni, Giovanni	71	*Symphonia angelica*	14^{r}
E s'io mi doglio Amore	Marenzio, Luca	288	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	33^{r}
E secca o gran pietà quasi ogni vena	Sabino, Ippolito	87.2	*Symphonia angelica*	24^{v}
Ecco c'hor pur si trova	Marenzio, Luca	298.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	39^{r}
Ecco ch'io lass'il core	[Striggio, Alessandro]	155	*Musica divina*	29^{r}
Ecco che 'l ciel a noi chiar'e sereno	Marenzio, Luca	306.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	43^{v}
Ecco che mill'augei con dolci accenti	Marenzio, Luca	306.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	44^{r}
Ecco l'aurora con l'aurata fronte	Marenzio, Luca	210	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	32^{r}
Ecco più che mai bella e vaga l'aura	Marenzio, Luca	171	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	5^{r}
Eco rimbomba e spesso indietro voltami	Marenzio, Luca	226.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	42^{v}
Ella che se n'accorse i dolci rai	Marenzio, Luca	266.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	18^{v}
Erano i capei d'or a l'aura sparsi	Nanino, Giovanni Maria	134.1	*Musica divina*	15^{v}
Et amando morrò felice giorno	Marenzio, Luca	195.4	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	22^{v}
Et io che sempre desioso e intento	Nasco, Jan	54.2	*Symphonia angelica*	3^{r}
Far potess'io vendetta di colei	Ferretti, Giovanni	82	*Symphonia angelica*	21^{r}
Felice in braccio alla mia dea godea	Baccusi, Ippolito	101	*Symphonia angelica*	32^{v}
Fiammeggiavan due stelle a me d'intorno	Verdonck, Cornelis	23	*Melodia olympica*	14^{r}
Filli l'acerbo caso	Marenzio, Luca	217.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	36^{r}
Filli mia bella a dio	Marenzio, Luca	310	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	48^{r}
Filli tu sei più bella	Marenzio, Luca	228.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	46^{r}

Fillida mia più che i ligustri bianca	Marenzio, Luca	201	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	26^{v}
Fra belle ninfe in un bel prato adorno	Macque, Giovanni de	163	*Musica divina*	34^{r}
Fra l'altre virtù con sì grand'ardore	Pevernage, Andreas	109	*Musica divina*	2^{r}
Frenò Tirsi il desio	Croce, Giovanni	42.2	*Melodia olympica*	29^{r}
Frenò Tirsi il desio	Marenzio, Luca	192.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	19^{r}
Fuggendo tutte di paura piene	Marenzio, Luca	261.3	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	14^{v}
Fuggi speme mia fuggi	Marenzio, Luca	255	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	10^{v}
Già Febo il tuo splendor rendeva chiaro	Marenzio, Luca	184.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	12^{v}
Già fu chi m'ebbe cara e volentieri	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da]	114	*Musica divina*	4^{v}
Già le Muse e le Grazie in bella schiera	Marenzio, Luca	263.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	16^{v}
Già primavera di vari colori	Locatello, Giovanni Battista	94	*Symphonia angelica*	28^{v}
Già torna a rallegrar l'aria e la terra	Marenzio, Luca	211	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	32^{v}
Gioia al mondo non è sì intiera e salda	Comis, Michele	89.1	*Symphonia angelica*	25^{v}
Gionto m'ha amor fra bell'e crude braccia	[Nola, Giovanni Domenico da]	113	*Musica divina*	4^{r}
Giunt'a un bel font'il trasmutato in fiore	Marenzio, Luca	281	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	28^{v}
Giunto a la tomba ov'al suo spirto vivo	Marenzio, Luca	195.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	21^{r}
Guidate dolci et amorosi balli	Marenzio, Luca	309.3	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	47^{v}
Il dolce e desiato frutt'ho colto	Monte, Philippe de	159.2	*Musica divina*	31^{v}
Il giovenil mio core	Anerio, Felice	32	*Melodia olympica*	20^{r}
Il sol si parte ohimè si part'il sole	Baccusi, Ippolito	100	*Symphonia angelica*	32^{r}
Il suo vago gioioso e lieto manto	Marenzio, Luca	238	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	52^{r}
Il vago e liet'aspetto	Macque, Giovanni de	148	*Musica divina*	25^{v}
In quel ben nato aventuroso giorno	Marenzio, Luca	244	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	55^{v}
In un bel bosco di leggiadre fronde	Marenzio, Luca	286.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	31^{v}
In un lucido rio	Marenzio, Luca	287	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	32^{v}
Infinita beltà ch'in voi risplende	Pevernage, Andreas	36	*Melodia olympica*	22^{v}
Intanto il sonno si partia pian piano	Marenzio, Luca	200.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	26^{r}
Io canterò di quell'almo splendore	Conversi, Girolamo	74.1	*Symphonia angelica*	16^{r}
Io che forma celeste in terra scorsi	Marenzio, Luca	294.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	37^{r}
Io mi son giovinetta e volentieri	Mosto, Giovanni Battista	48	*Melodia olympica*	34^{r}
Io mi son giovinetta e volentieri	Ferrabosco, Domenico Maria	111.1	*Musica divina*	3^{r}
Io morirò d'amore	Marenzio, Luca	280	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	28^{r}
Io partirò ma il core	Marenzio, Luca	25.2	*Melodia olympica*	15^{v}
Io partirò ma il core	Marenzio, Luca	169.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	3^{v}
Io piango et ella il volto	Marenzio, Luca	229	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	47^{r}
Io son bell'e delicata	Baccusi, Ippolito	96	*Symphonia angelica*	30^{r}
Io son il più costante	Marenzio, Luca	228.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	46^{v}

Io vidi già sotto l'ardente sole	Marenzio, Luca	259	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	12^{v}
Io vo per verdi prati risguardando	Ferrabosco, Domenico Maria	111.2	*Musica divina*	3^{r}
Italia bella alta nudrice d'Arno	Vecchi, Orazio	38.5	*Melodia olympica*	25^{v}
Itene a l'ombra degli ameni faggi	Marenzio, Luca	208	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	31^{r}
L'alto e nobil pensier che sì sovente	Marenzio, Luca	190	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	17^{r}
L'aura serena che fra verdi fronde	Marenzio, Luca	245.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	2^{r}
La bella ninfa mia ch'al Tebro infiora	Marenzio, Luca	178	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	9^{v}
La bella ninfa sua che già vicini	Croce, Giovanni	42.3	*Melodia olympica*	29^{v}
La dipartita è amara	Marenzio, Luca	290	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	34^{v}
La dolce vista a me sì dolcemente	Monte, Philippe de	156	*Musica divina*	29^{v}
La mia candida ninfa un dì vidi io	Vecchi, Orazio	39.1	*Melodia olympica*	27^{r}
La pastorella mia spietata e rigida	Marenzio, Luca	226.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	42^{r}
La rete fu di queste fila d'oro	Marenzio, Luca	196.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	23^{r}
Là ver l'aurora che sì dolce l'aura	Striggio, Alessandro	41	*Melodia olympica*	28^{r}
Lasso ch'io ardo e 'l mio bel sole ardente	Marenzio, Luca	189	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	16^{v}
Lasso ch'ogni augelletto	Nanino, Giovanni Maria	83	*Symphonia angelica*	21^{v}
Lasso e conosc'or ben che quant'i' dissi	Marenzio, Luca	262.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	15^{v}
Lasso vedrò io mai venir il tempo	Marenzio, Luca	227.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	43^{v}
Laura celeste che sì dolcemente	Nasco, Jan	54.1	*Symphonia angelica*	2^{v}
Le quali ella spargea sì dolcemente	Marenzio, Luca	245.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	2^{v}
Leggiadra giovinetta anima mia	Ferretti, Giovanni	81	*Symphonia angelica*	20^{v}
Leggiadre ninfe e pargoletti amori	Monte, Philippe de	159.1	*Musica divina*	31^{r}
Leggiadre ninfe e pastorelli amanti	Marenzio, Luca	316	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	51^{v}
Leggiadrissima eterna primavera	Marenzio, Luca	263.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	16^{r}
Legò questo mio core	Nanino, Giovanni Maria	10	*Melodia olympica*	6^{v}
Liete verdi fiorite e fresche valli	Marenzio, Luca	218.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	37^{r}
Lieti vaghi superbi	Marenzio, Luca	173.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	6^{v}
Liquide perl'Amor dagl'occhi sparse	Marenzio, Luca	141	*Musica divina*	21^{r}
Liquide perl'Amor dagl'occhi sparse	Marenzio, Luca	221	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	39^{r}
Lumi miei cari lumi	Anonymous	17	*Melodia olympica*	10^{v}
Lunge da voi mia vita	Marenzio, Luca	230.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	47^{v}
Ma forse non sapete ch'anc'il cielo	Marenzio, Luca	175.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	8^{r}
Ma se tempo giamai verrà che sciolta	Conversi, Girolamo	130	*Musica divina*	13^{r}
Ma voi caro ben mio	Marenzio, Luca	25.3	*Melodia olympica*	16^{r}
Ma voi caro ben mio	Marenzio, Luca	169.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	4^{r}
Madonna mia gentil ringrazio Amore	Marenzio, Luca	68	*Symphonia angelica*	12^{r}
Madonna mia gentil ringrazio Amore	Marenzio, Luca	167	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	2^{r}

Madonna poi ch'uccider mi volete	Marenzio, Luca	209	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	31^{v}
Me da voi l'altrui voglia	Marenzio, Luca	230.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	48^{r}
Mentre fia caldo il sol fredda la neve	Marenzio, Luca	320	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	53^{v}
Mentre il ciel è sereno	Marenzio, Luca	180	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	10^{v}
Mentre novella alma Vittoria intorno	Marenzio, Luca	308.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	46^{r}
Mentre sul far del giorno	Marenzio, Luca	292	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	35^{v}
Mentre ti fui sì cara	Moscaglia, Giovanni Battista	67.2	*Symphonia angelica*	10^{v}
Mentre ti fui sì grato	Nanino, Giovanni Maria	67.1	*Symphonia angelica*	10^{r}
Mi fa lasso languire	Marenzio, Luca	234	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	50^{r}
Mi voglio far ormai lo fatto mio	Waelrant, Hubert	91	*Symphonia angelica*	27^{r}
Mille fiate o dolce mia guerrera	[Le Roy, Bartolomeo]	35	*Melodia olympica*	22^{r}
Mirate che m'ha fatto sto mio core	Ferretti, Giovanni	86	*Symphonia angelica*	23^{v}
Morì quasi il mio core	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	7	*Melodia olympica*	5^{r}
Morir non puo'el core	Nanino, Giovanni Maria	127	*Musica divina*	11^{r}
Morir può 'l vostro core	Nanino, Giovanni Maria	128	*Musica divina*	11^{v}
Morirò cor mio	Farina, Francesco	5	*Melodia olympica*	4^{r}
Morirò di dolor prima ch'io veggia	Macque, Giovanni de	150	*Musica divina*	26^{v}
Movi il tuo plettro Apollo	Bertani, Lelio	31	*Melodia olympica*	19^{v}
Né fero sdegno mai donna mi mosse	Marenzio, Luca	47.1	*Melodia olympica*	33^{r}
Né fero sdegno mai donna mi mosse	Marenzio, Luca	274.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	23^{v}
Nel dolce seno de la bella Clori	Marenzio, Luca	270.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	21^{r}
Nel mezzo del giardin v'era un pratello	Dueto, Antonio	61	*Symphonia angelica*	7^{r}
Nel più fiorito aprile	Marenzio, Luca	285	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	31^{r}
Nessun visse giamai più di me lieto	Marenzio, Luca	296	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	38^{r}
Noi starem troppo che 'l tempo si turba	Marenzio, Luca	261.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	14^{r}
Non al suo amante più Diana piacque	Marenzio, Luca	4	*Melodia olympica*	3^{v}
Non al suo amante più Diana piacque	Macque, Giovanni de	123	*Musica divina*	9^{r}
Non di morte sei tu ma di vivaci	Marenzio, Luca	195.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	21^{v}
Non è questa la mano	Marenzio, Luca	298.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	39^{r}
Non era l'andar suo cosa mortale	Nanino, Giovanni Maria	134.2	*Musica divina*	16^{r}
Non porta ghiaccio aprile	Marenzio, Luca	256	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	11^{r}
Non può Filli più il core	Marenzio, Luca	267.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	19^{v}
Non rumor di tamburi o suon di trombe	Striggio, Alessandro	162	*Musica divina*	33^{v}
Non sia chi pensi di poter fuggire	Dueto, Antonio	56	*Symphonia angelica*	4^{r}
Non so s'Amor m'inganna o pur verace	Felis, Stefano	147.1	*Musica divina*	24^{r}
Non son le vostre mani	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	28	*Melodia olympica*	18^{r}
Non vede un simil par d'amanti il sole	Marenzio, Luca	187.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	15^{r}

Non veggio ohimè quei leggiadretti lumi	Macque, Giovanni de	64	*Symphonia angelica*	8^{v}
Non vide 'l mondo sì leggiadra mano	Marenzio, Luca	227.5	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	45^{r}
Nova leggiadra Stella	Lauro, Domenico	53	*Symphonia angelica*	2^{r}
O che soave e non inteso baccio	Marenzio, Luca	301	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	40^{v}
O come è gran martire	Pevernage, Andreas	1	*Melodia olympica*	2^{r}
O dolce anima mia dunque è pur vero	Marenzio, Luca	215	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	35^{r}
O dolce laccio o vaghe reti o bosco	Marenzio, Luca	286.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	32^{r}
O dolorosa sorte	Marenzio, Luca	264	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	17^{r}
O fera voglia che ne rodi e pasci	Marenzio, Luca	188.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	16^{r}
O qual grazia sentì sopra al tuo colle	Marenzio, Luca	227.4	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	44^{v}
O quante volte invan cor mio ti chiamo	Marenzio, Luca	248	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	4^{v}
O voi che sospirat'a meglior noti	Marenzio, Luca	197	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	24^{r}
Occhi leggiadri ond'io mi sento ognora	Monte, Philippe de	70.2	*Symphonia angelica*	13^{v}
Occhi lucenti e belli	Marenzio, Luca	173.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	6^{v}
Occhi miei che miraste sì bel sole	Marenzio, Luca	175.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	7^{v}
Occhi non occhi ma lucenti stelle	Ferretti, Giovanni	88	*Symphonia angelica*	25^{r}
Occhi sereni e chiari	Marenzio, Luca	273	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	23^{r}
Occhi vaghi amorosi ove risplende	Monte, Philippe de	70.1	*Symphonia angelica*	13^{r}
Ogni loco mi porge doglia e pianto	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da]	137.1	*Musica divina*	18^{v}
Ohimè dove è 'l mio ben dove è 'l mio core	Marenzio, Luca	206	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	29^{v}
Ohimè il bel viso ohimè il soave sguardo	Marenzio, Luca	204.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	28^{r}
Ohimè l'antica fiamma	Marenzio, Luca	232	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	49^{r}
Ohimè se tanto amate	Marenzio, Luca	194	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	20^{v}
Or pien d'alto desio	Marenzio, Luca	67.3	*Symphonia angelica*	11^{r}
Or tu gli cedi e so perché lo fai	Marenzio, Luca	184.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	13^{r}
Or un laccio un ardore	Macque, Giovanni de	67.4	*Symphonia angelica*	11^{v}
Parmi veder la bella donna mia	Faignient, Noë	133	*Musica divina*	15^{r}
Partirò dunque e perché mi s'asconde	Striggio, Alessandro	153	*Musica divina*	28^{r}
Partirò dunque ohimè mi manca il core	Marenzio, Luca	183	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	12^{r}
Parto da voi mio sole	Marenzio, Luca	297	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	38^{v}
Pascomi sol di pianto e vivo in pene	Ferretti, Giovanni	99	*Symphonia angelica*	31^{v}
Passando con pensier per un boschetto	Marenzio, Luca	261.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	13^{v}
Per duo coralli ardenti	Marenzio, Luca	257	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	11^{v}
Per la dolce cagion del languir mio	Marenzio, Luca	196.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	23^{v}
Per più gradirla co' lascivi amori	Marenzio, Luca	304.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	42^{v}
Per voi conven ch'io arda e 'n voi respire	Marenzio, Luca	204.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	28^{v}
Perché di pioggia 'l ciel non si distille	Marenzio, Luca	199	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	25^{r}

Perché l'una e l'altr'alma insieme scocchi	Marenzio, Luca	270.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	21^{v}
Perché non poss'ahimè com'ape suole	Philips, Peter	12.2	*Melodia olympica*	8^{r}
Perché se troppo tardi tu vedrai	Gastoldi, Giovanni Giacomo	27.2	*Melodia olympica*	17^{v}
Piagge erbe fiori augelli aure feconde	Marenzio, Luca	172.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	6^{r}
Piangea Filli e rivolte ambe le luci	Marenzio, Luca	278	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	27^{r}
Poi che con gl'occh'io veggio l'aria soave	Wert, Giaches de	132.2	*Musica divina*	14^{v}
Poi disse or che 'l tuo amor stima più d'oro	Massaino, Tiburzio	38.6	*Melodia olympica*	26^{r}
Poiché 'l mio largo pianto	Eremita, Giulio	49	*Melodia olympica*	34^{v}
Poiché 'l mio largo pianto	Lassus, Orlande de	110	*Musica divina*	2^{v}
Poiché 'l mio largo pianto	Monte, Philippe de	157	*Musica divina*	30^{r}
Poiché né prieg'ancor né pianto impetra	Bassani, Orazio	29	*Melodia olympica*	18^{v}
Poscia che per mio mal vi son sì lunge	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da]	137.2	*Musica divina*	19^{r}
Posso cor mio partire	Marenzio, Luca	260	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	13^{r}
Potrò viver io più se senza luce	Marenzio, Luca	40	*Melodia olympica*	27^{v}
Potrò viver io più se senza luce	Marenzio, Luca	302	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	41^{r}
Prima che spunt'il sol i vaghi rai	Ruffo, Vincenzo	65	*Symphonia angelica*	9^{r}
Puot'aguagliar l'alto piacer ch'io provo	Marenzio, Luca	307.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	45^{r}
Qual per ombros'e verdigiante valli	Marenzio, Luca	307.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	44^{v}
Qual più crudel martire	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da]	117.1	*Musica divina*	6^{r}
Qual vive salamandr'in fiamma ardente	Marenzio, Luca	258	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	12^{r}
Quando 'l mio vivo sol perch'io non pera	Marenzio, Luca	18.2	*Melodia olympica*	11^{v}
Quando 'l mio vivo sol perch'io non pera	Marenzio, Luca	222.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	40^{r}
Quando dagli occhi del divin mio sole	Monte, Philippe de [Sessa d'Aranda]	121	*Musica divina*	8^{r}
Quando fra bianche perle al canto snoda	Nanino, Giovanni Maria	33.1	*Melodia olympica*	20^{v}
Quando i vostri belli occhi un chiaro velo	Marenzio, Luca	235	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	50^{v}
Quando mirai ssa bella faccia d'oro	Ferretti, Giovanni	108	*Symphonia angelica*	36^{r}
Quando ripenso al benedetto giorno	Marenzio, Luca	227.3	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	44^{r}
Quando sorge l'aurora	Marenzio, Luca	237	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	51^{v}
Quando vostra beltà vostro valore	Marenzio, Luca	224	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	41^{r}
Quanto debbe allegrarse la natura	Waelrant, Hubert	92	*Symphonia angelica*	27^{v}
Quell'ombra esser vorrei	Marenzio, Luca	313	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	50^{r}
Quella che lieta del mortal mio duolo	Marenzio, Luca	191.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	17^{v}
Questa di verd'erbette	Marenzio, Luca	182	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	11^{v}
Questa fera gentil che scherza e fugge	Angelini, Orazio	78	*Symphonia angelica*	18^{v}
Questa fera gentil che scherza e fugge	Ferretti, Giovanni	152	*Musica divina*	27^{v}
Questa ordì il laccio questa	Marenzio, Luca	315	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	51^{r}
Questa sì bianca neve	Nanino, Giovanni Maria	19	*Melodia olympica*	12^{r}

Questo è quel chiaro fonte	Baccusi, Ippolito	24	*Melodia olympica*	14^{v}
Real natura angelico intelletto	Marenzio, Luca	239.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	52^{v}
Ridean già per le piagg'erbette e fiori	Marenzio, Luca	172.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	5^{v}
Rose bianche e vermiglie	Marenzio, Luca	80	*Symphonia angelica*	20^{r}
Rose bianche e vermiglie	Marenzio, Luca	202	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	27^{r}
S'io vissi cieco e grave fall'indegno	Marenzio, Luca	188.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	15^{v}
S'a veder voi non vengo alma mia luce	Marenzio, Luca	250	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	5^{v}
Sapete amanti perché ignudo sia	Marenzio, Luca	240	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	53^{v}
Sappi signor che Lidia son io	Vinci, Pietro	138	*Musica divina*	19^{v}
Saziati Amor ch'a più doglioso amante	Marenzio, Luca	272	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	22^{v}
Scaldava il sol di mezo giorno l'arco	Marenzio, Luca	213	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	33^{v}
Scendi dal paradiso	Marenzio, Luca	216	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	35^{v}
Scherzando con diletto	Marenzio, Luca	243	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	55^{r}
Scoprirò l'ardor mio con dir ch'io moro	Nanino, Giovanni Maria	129.1	*Musica divina*	12^{r}
Se bramate ch'io mora	Marenzio, Luca	249	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	5^{r}
Se d'altro mai non vivo	Macque, Giovanni de	13	*Melodia olympica*	8^{v}
Se la mia fiamma ardente	Marenzio, Luca	231	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	48^{v}
Se pensand'al partir pens'al morire	Manenti, Giovanni Piero	151	*Musica divina*	27^{r}
Se questa fronte è terso avorio puro	Vecchi, Orazio	39.2	*Melodia olympica*	27^{r}
Se voi set'il mio sol se per voi moro	Nanino, Giovanni Maria	129.2	*Musica divina*	12^{v}
Se voi sete cor mio	Marenzio, Luca	176	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	8^{v}
Sedendo in su l'arena d'un bel rio	Macque, Giovanni de	146	*Musica divina*	23^{v}
Sei tanto graziosa e tanto bella	Ferretti, Giovanni	142	*Musica divina*	21^{v}
Sentomi aprirsi tutto il lato manco	Nanino, Giovanni Maria	33.2	*Melodia olympica*	21^{r}
Senza cor senza luce	Marenzio, Luca	198	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	24^{v}
Sì dolci son gli sguardi e sì soavi	Moscaglia, Giovanni Battista	9	*Melodia olympica*	6^{r}
Sì presso a voi mio foco	Marenzio, Luca	233	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	49^{v}
Sola angioletta stassi in treccie a l'ombra	Marenzio, Luca	227.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	43^{r}
Sola soletta i' me ne vo cantando	Conversi, Girolamo	139	*Musica divina*	20^{r}
Solo e pensoso in più deserti campi	Moscaglia, Giovanni Battista	15	*Melodia olympica*	9^{v}
Son presa disse e a me rivolse in giro	Marenzio, Luca	253.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	9^{v}
Sonar le labra e vi restaro i segni	Marenzio, Luca	289.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	34^{r}
Sonno diletto e caro	Gabrieli, Andrea	103	*Symphonia angelica*	33^{v}
Sotto l'ombra de' tuoi pregiati rami	Marenzio, Luca	181	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	11^{r}
Sparve ogni nume et ogni stella in cielo	Bellavere, Vincenzo	38.2	*Melodia olympica*	24^{r}
Sperar non si potea da sì bella Alba	Gabrieli, Andrea	38.1	*Melodia olympica*	23^{v}
Spiri dolce Favonio arabi odori	Marenzio, Luca	275.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	24^{v}

Spirto a cui giova gli anni a buona fine	Marenzio, Luca	203	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	27^{v}
Spuntavan già per far il mondo adorno	Marenzio, Luca	18.1	*Melodia olympica*	11^{r}
Spuntavan già per far il mondo adorno	Marenzio, Luca	222.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	39^{v}
Strider facea le zampogne a l'aura	Marenzio, Luca	242	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	54^{v}
Stringeami Galatea	Marenzio, Luca	266.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	18^{r}
Strinse Amarilli il vago suo Fileno	Marenzio, Luca	291	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	35^{r}
Su l'ampia fronte il cresp'oro lucente	Marenzio, Luca	294.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	36^{v}
Su su su non più dormir che la notte	Ferretti, Giovanni	154	*Musica divina*	28^{v}
Tacciano i venti e Febo con più chiari	Marenzio, Luca	275.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	25^{r}
Tal che lasso d'intorno	Marenzio, Luca	214.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	34^{v}
Talché dovunque vo tutte repente	Marenzio, Luca	47.2	*Melodia olympica*	33^{v}
Talché dovunque vo tutte repente	Marenzio, Luca	274.2	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	24^{r}
Tempra omai l'ira Amor vince ogni cosa	Monte, Philippe de	166	*Musica divina*	35^{v}
Tigre mia se ti pesa	Marenzio, Luca	299	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	39^{v}
Tirrena mia il cui colore agguaglia	Mel, Rinaldo del	69	*Symphonia angelica*	12^{v}
Tirsi in ira di Filli il duol lo guida	Sabino, Ippolito	87.1	*Symphonia angelica*	24^{r}
Tirsi morir volea	Croce, Giovanni	42.1	*Melodia olympica*	28^{v}
Tirsi morir volea	Marenzio, Luca	192.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	18^{v}
Tirsi son io quel misero pastore	Verdonck, Cornelis	51	*Melodia olympica*	35^{v}
Togli dolce ben mio	Marenzio, Luca	185	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	13^{v}
Torna amato mio bene	Nenna, Pomponio	84	*Symphonia angelica*	22^{r}
Tra l'erbe a piè d'un mirto che 'l copriva	Marenzio, Luca	304.1	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	42^{r}
Tra le chiome de l'or nascose 'l laccio	Angelini, Orazio	73	*Symphonia angelica*	15^{v}
Tra mille fiamme e tra mille catene	Vecchi, Orazio	77	*Symphonia angelica*	18^{r}
Tra pure nevi alme purpuree rose	Merulo, Claudio	38.3	*Melodia olympica*	24^{v}
Tra rumor di tamburi e suon di trombe	Waelrant, Hubert	85	*Symphonia angelica*	22^{v}
Tratto fuora del mar Apollo il giorno	Donati, Baldassare	38.4	*Melodia olympica*	25^{r}
Tu mi ponesti inanzi agli occhi Amore	Animuccia, Paolo	55	*Symphonia angelica*	3^{v}
Tu morendo innocente	Marenzio, Luca	217.2	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	36^{v}
Tutte sue squadre di miserie e stenti	Marenzio, Luca	265	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	17^{v}
Un nuovo cacciator segue una fera	Gastoldi, Giovanni Giacomo	72	*Symphonia angelica*	14^{v}
Un pastor chiese ad una ninfa amore	Ferretti, Giovanni	97	*Symphonia angelica*	30^{v}
Un tempo sospirava	Ferretti, Giovanni	107	*Symphonia angelica*	35^{v}
Un'ape esser vorrei	Verdonck, Cornelis	95	*Symphonia angelica*	29^{v}
Va musa inanz'a l'Alba e 'n vece d'oro	Massaino, Tiburzio	38.7	*Melodia olympica*	26^{v}
Vaghi augelletti che per valli e monti	Marenzio, Luca	225	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	41^{v}
Vaghi boschetti di soavi allori	Wert, Giaches de	34	*Melodia olympica*	21^{v}

Vaghi capelli aurati	Marenzio, Luca	269	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	20^{v}
Vaghi e lieti fanciulli	Marenzio, Luca	276	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	25^{v}
Vaneggio o è pur vero	Marenzio, Luca	319	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	53^{r}
Vattene anima mia dissi narrando	Marenzio, Luca	284	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	30^{v}
Vedrà i biondi capei	Ingegneri, Marc'Antonio	59.2	*Symphonia angelica*	5^{v}
Venuta era madonna al mio languire	Marenzio, Luca	200.1	Marenzio, *Madrigali a cinque voci*	25^{v}
Veramente in amore	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	11	*Melodia olympica*	7^{r}
Vestiva i colli e le campagne intorno	Sabino, Ippolito	46.1	*Melodia olympica*	32^{r}
Vestiva i colli e le campagne intorno	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	135.1	*Musica divina*	16^{v}
Vieni soave e dilettoso maggio	Spontone, Bartolomeo	60	*Symphonia angelica*	6^{v}
Vita de la mia vita	Marenzio, Luca	312	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	49^{v}
Viv'e moro sovente ahi dura sorte	[Palestrina, Giovanni Pierluigi da]	117.2	*Musica divina*	6^{r}
Vivrò dunque lontano	Marenzio, Luca	252	Marenzio, *Madrigali a sei voci*	8^{v}
Voi volete ch'io moia	Philips, Peter	3	*Melodia olympica*	3^{r}
Vorria morire per uscir di guai	Waelrant, Hubert	63	*Symphonia angelica*	8^{r}
Vorria morire per uscir di guai	Waelrant, Hubert	90	*Symphonia angelica*	26^{v}
Vorria parlare e dire	Turnhout, Jan van	44	*Melodia olympica*	31^{r}
Vorria saper da voi occhi mortali	Macque, Giovanni de	93	*Symphonia angelica*	28^{r}

STUDIE

WOORD VOORAF

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

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

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

doorgrond aan de hand van het object als fysiek en niet als louter virtueel gegeven.

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

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

DAVID J. BURN | BART DEMUYT
General Editors

DANKWOORD

Ik houd eraan de Alamire Foundation en de bibliotheek van de Universiteit van Warschau te bedanken voor hun steun aan dit project. Ik zou ook mijn dankbaarheid willen uitspreken aan het personeel van het muziekdepartement van de bibliotheek van de Universiteit van Warschau, in het bijzonder het hoofd van het muziekdepartement, Piotr Maculewicz, en aan Ewa Hauptman-Fischer.

Antonio Chemotti

INLEIDING

ANTONIO CHEMOTTI

Universiteitsbibliotheek Warschau, Stare Druki Muzyczne 8–36 (vanaf hier PL-Wu SDM 8–36) is een set stemboeken die vijf collecties van Italiaanse madrigalen bundelt, gepubliceeerd in Antwerpen in de jaren 1590 door de drukkers Petrus Phalesius de Jongere en Johannes Bellerus. PL-Wu SDM 8–36 bevat in het bijzonder de populaire anthologieën *Melodia olympica*, *Symphonia angelica* en *Musica divina*, en daarnaast twee volumes die gewijd zijn aan vijf- en zesstemmige madrigalen van Luca Marenzio. Er bestaan nog ongeveer tien exemplaren van elk van deze vijf collecties. Dit aanzienlijke aantal is nog substantieel hoger als we alle verschillende uitgaven van de drie anthologieën in rekening brengen, die in gedrukte vorm succes kenden. Veel van deze exemplaren zijn nu digitaal beschikbaar en dankzij lopende digitaliseringsprojecten zullen dat er in de toekomst nog meer worden. In deze context lijkt het legitiem om de volgende vraag te stellen: waarom nog een facsimile-uitgave wijden aan een specifieke muziekbron wanneer er exemplaren zijn die zo gemakkelijk in digitale vorm kunnen worden geraadpleegd? En van alle beschikbare exemplaren, waarom precies PL-Wu SDM 8–36, dat met zijn huidige bewaarplaats in de bibliotheek van de Universiteit van Warschau zo ver weg ligt van het Antwerpen waar de uitgaven van Phalesius en Bellerus werden geproduceerd?

Laat me deze vragen een voor een beantwoorden. De beslissing om een gedrukte muziekbron op te nemen in de reeks *Leuven Library of Music* in Facsimile met een getrouwe weergave van alle materiële kenmerken, werd genomen als een antwoord op de toenemende intentie in de musicologie om een duidelijke historiografische waarde toe te kennen aan individuele exemplaren van gedrukte boeken. De verschuiving in interesse, van de uitgave en haar inhoud naar het specifieke exemplaar en de materiële kenmerken, is ook een gevolg van de groeiende fascinatie voor aspecten van de verspreiding, het bezit en het gebruik van muziekdrukken, in lijn met vergelijkbare studies in het domein van de boekgeschiedenis. In een tijd waarin historische bronnen gedematerialiseerd worden en waarin we die bronnen meer en meer digitaal raadplegen, is

het zelfs nog crucialer om het belang van specifieke exemplaren en hun kenmerken te benadrukken. Het risico bij de abstracte omgang met muziekbronnen, waarbij de materiële dimensie van individuele exemplaren uit het oog wordt verloren, is zelfs nog groter in het geval van gedrukte bronnen, waarvan de veronderstelde reproduceerbaarheid het unieke karakter kan verhullen dat we automatisch erkennen in muziekmanuscripten.

Toen de beslissing was genomen om een gedrukte muziekbron op te nemen in deze reeks, brachten verschillende overwegingen me ertoe om de focus te leggen op de madrigaalverzamelingen van Phalesius en Bellerus. De samenwerking tussen Phalesius en Bellerus was belangrijk voor de ontwikkeling van de muziekdruk in de Lage Landen, de regio die voor de Alamire Foundation centraal staat. De beslissing om specifiek de aandacht te richten op verzamelingen van Italiaanse madrigalen heeft ook historiografische redenen. Collecties zoals deze documenteren een belangrijk moment in de muziekgeschiedenis, zowel op regionaal als op internationaal vlak. Ze laten een verandering in muzikale smaak zien in de Lage Landen en illustreren de groeiende internationale dominantie van componisten van Italiaanse origine. In de voorbije vier decennia werd de internationale populariteit van het madrigaal, en in het bijzonder van de verzamelbundels uitgegeven door Phalesius en Bellerus in Antwerpen, uitgebreid onderzocht. Dit onderzoek heeft ons inzicht in de verspreiding van muzikale genres in vroegmodern Europa, over politieke en taalgrenzen heen, sterk vergroot. Het onthulde de manier waarop Italiaanse madrigalen gekozen en in de markt gezet werden en hoe het genre door lokale componisten op een creatieve manier werd toegeëigend, maar gaf ook inzicht in de specifieke context van zijn consumptie, door de rol van opdrachtgevers, uitgevers en drukkers in kaart te brengen. Ondanks dit diepgaand musicologisch onderzoek was de receptiegeschiedenis van het madrigaal op basis van de Antwerpse drukken vooral gebaseerd op wat afgeleid kon worden uit de uitgaven zelf, met een focus op opdrachtbrieven en andere parateksten. Deze bronnen informeren over de context van de productie en het zogenaamd "beoogd lezerspubliek" van de afzonderlijke uitgaven, maar niet over het vaak onvoorspelbare lot dat de fysieke kopieën ondergingen nadat ze het drukkersatelier hadden verlaten. De interesse in de verspreiding en de bezitsgeschiedenis brachten me ertoe een collectie te kiezen die toeliet om dit soort aspecten te onderzoeken en die een licht zou kunnen

werpen op het gebruik van Antwerpse muziekdrukken buiten de Lage Landen. Dat is een niet onbelangrijk aspect in een periode waarin in Antwerpen gemaakte boeken wijdverspreid waren dankzij uitgebreide handelsnetwerken over land en zee.

De materiële eigenschappen van PL-Wu SDM 8–36 geeft ons de kans om een gebruikscontext en geschiedenis te reconstrueren die zich ver van Antwerpen ontvouwde. Dit voegt een extra aspect toe aan de receptiegeschiedenis van het Italiaans madrigaal en illustreert het reeel Europese karakter van de muziekdruk in de Lage Landen. De stemboeken zijn nog altijd bewaard met hun originele band uit 1601. Door de aanduidingen op de schutbladen te analyseren, kunnen we ze in een specifieke context plaatsen: Frankfurt an der Oder, een stad in Brandenburg op de grens tussen het huidige Duitsland en Polen. In de vroegmoderne periode was er in Frankfurt een belangrijke universiteit gevestigd, de Viadrina – genoemd naar de Latijnse naam voor de rivier de Oder, Viadrus – een academisch centrum waar belangrijke intellectuelen studeerden en doceerden. De Viadrina speelde ook een belangrijke rol in de muziekgeschiedenis van Centraal-Europa: humanisten als Jodocus Willich (geb. 1552), aan wie de oprichting van een van de vroegste *convivia musica* in het Duits taalgebied wordt toegeschreven, gaven er les. Bovendien waren beroemde musici als Michael Praetorius (1572–1621) actief in en rond de universiteit, als student en als musicus aan de universiteitskerk. Zoals beschreven in Hoofdstuk 1, behoorden de stemboeken PL-Wu SDM 8–36 rond 1600 toe aan professoren en studenten van de Viadrina. Het historiografisch belang van de bron houdt hier echter niet op. In de negentiende en twintigste eeuw geraakt de geschiedenis van de stemboeken verstrengeld met die van Centraal-Europese bibliotheken op het kruispunt tussen Duitsland en Polen. In de vroege negentiende eeuw werden de stemboeken overgebracht naar Wrocław, vanwaar ze dan kort na het einde van de Tweede Wereldoorlog opnieuw verhuisden naar Warschau. Ze werden in 1970 door Janina Menysowa vermeld in haar catalogus van muziekdrukken in de bibliotheek van de Universiteit van Warschau, maar deze publicatie werd maar beperkt verspreid. De stemboeken werden niet opgenomen in de gedrukte editie van RISM en zijn pas recent verschenen op RISM Online. Alles bij elkaar zijn er twee factoren waarom PL-Wu SDM 8–36 zo lang niet op de radar kwam van onderzoekers met een interesse in muziekdruk en het madrigaal in de Lage Landen: het algemene gebrek aan interesse voor de geschiedenis

van specifieke exemplaren van gedrukte muziekboeken, en de bewaring van de bron in een regio die vanuit muziekhistorisch oogpunt decennialang als verwaarloosbaar beschouwd werd. Dat laatste houdt eerder verband met de geopolitiek in de twintigste eeuw – vooral het IJzeren Gordijn – dan met een gebrek aan relevante bronnen. De bedoeling van een reproductie in facsimile en een bundel studies rond PL-Wu SDM 8–36 is om bij te dragen aan wetenschappelijke doelstellingen die relevant zijn voor de boekgeschiedenis en belangrijk voor de herwaardering van de muziekbronnen bewaard in landen van het voormalig Warschaupact.

Een facsimile is echter niet enkel een musicologisch project. Het is ook de bedoeling om van een historische muzikale bron een waarheidsgetrouwe reproductie te maken die bruikbaar is voor de uitvoering ervan. Binnen de reeks *Leuven Library of Music in Facsimile* is dit de eerste uitgave die gewijd is aan stemboeken, een bijzonder formaat voor polyfone muziek, waarin elke stem in een apart boekje wordt weergegeven. In het vroegmoderne Europa kan het belang van het stemboek moeilijk overschat worden, en het zou tot bijzonder vruchtbare resultaten kunnen leiden om het gebruik ervan bij uitvoeringen te onderzoeken. Wanneer ze de muziek lezen vanuit stemboeken, hebben de uitvoerders onvermijdelijk enkel zicht op hun eigen stem, die anders wordt weergeven dan in een partituur of koorboek. Drukkers zoals Phalesius maakten zorgvuldig gebruik van de mogelijkheden die stemboeken bieden voor de bladspiegel: binnen composities of secties zijn er zo goed als geen paginawissels. In sommige gevallen versterkt de bladspiegel zelfs vormelijke kenmerken van de muziek. Dit gebeurt bijvoorbeeld in Gastoldi's *Clori mia pastorella* (▶ Appendix 3, nr. 20) of in Palestrina's *Vestiva i colli* (▶ nr. 135), waar terugkerende melodische frasen netjes boven elkaar zijn uitgelijnd, waardoor de herhaling meteen zichtbaar is. Daarnaast laten stemboeken een opstelling van de uitvoerders toe die fundamenteel verschilt van de opstelling die nodig is bij een koorkoek. Tegelijkertijd leggen ze ook wel enkele beperkingen op met betrekking tot het aantal zangers dat dezelfde partij kan zingen. Al deze aspecten hebben niet alleen een impact op de uitvoering, maar beïnvloeden ook de ervaring van het publiek, zowel auditief als visueel.

▶ p. 212
▶ p. 218

Tot slot biedt de facsimile-uitgave van PL-Wu SDM 8–36 aan uitvoerders een echt historisch repertoire, het resultaat van keuzes die gemaakt werden door vroegmoderne actoren op basis van hun smaak en

agenda. Tot deze actoren behoren niet alleen de uitgevers en drukkers in Antwerpen die de collecties samenstelden, maar ook de amateuruitvoerders in Frankfurt an der Oder die ze kochten en selecteerden uit de overdaad aan verschillende muziekboeken op de markt. Beide contexten, Antwerpen en Frankfurt an der Oder, liggen ver verwijderd van de meest geavanceerde centra van madrigaalproductie op het Italiaanse schiereiland. Dit aspect is vooral belangrijk binnen het madrigaalrepertoire, een genre dat meer dan andere beantwoordt aan teleologische paradigma's, bepaald door een concept van innovatie. Kortom, de geschiedenis van het madrigaal rond 1600 reikt veel verder dan Mantua en het vijfde boek madrigalen van Monteverdi. Een bron als PL-Wu SDM 8–36 kan ons helpen om toegang te krijgen tot deze geschiedenis.

DEZE BUNDEL STUDIES

Dit volume met studies is opgebouwd uit drie delen die verschillende groepen van vragen proberen te beantwoorden. Het eerste deel is gewijd aan de verspreiding en het bezit van muziekdrukken van de Lage Landen, op basis van bronnen die gebruikt werden in Centraal-Europa en die nu bewaard worden in de bibliotheek van de Universiteit van Warschau. Dit deel bestudeert de routes waarlangs drukken van de Lage Landen terechtkwamen in verschillende regio's die we nu beschouwen als Centraal-Europa, en de culturele en sociale contexten van hun gebruik. Dit is in de eerste plaats mogelijk door personen te identificeren die deze bronnen in bezit hadden, gebruikten of annoteerden tijdens de eerste jaren na de productie.

Hoofdstukken 1 en 2 gaan specifiek over PL-Wu SDM 8–36, de stemboeken die gereproduceerd zijn in de facsimile. Mijn openend hoofdstuk begint met een overzicht van de inhoud van de stemboeken. Dit wordt in de ▶ appendix voorzien van een transcriptie en vertaling van de belangrijkste parateksten (waaronder de titelpagina's en de opdrachtbrieven) en van een ▶ catalogus van de composities, met ▶ indexen die het makkelijker maken om door de stemboeken en hun repertoire te navigeren. Vervolgens identificeer ik de vroege eigenaars van de volumes, gekoppeld aan de academische context van Frankfurt an der Oder, en reconstrueer ik de context van het gebruik en de symbolische functie van de stemboeken, die verder reikt dan het praktisch nut bij de uitvoering. In Hoofdstuk 2 focust Pieter Mannaerts op de manuscripten die gerecycleerd werden om de stemboeken in 1601 in te binden, door een analyse

▶ p. 228
▶ p. 210
▶ p. 278

van de fragmenten van liturgische boeken die leesbaar gemaakt konden worden dankzij de fotografie in hoge resolutie en de digitale restauratie door Lynda Sayce en het Alamire Digital Lab. De analyse die Mannaerts uitvoerde, geeft niet alleen belangrijke aanwijzingen over de context waarin de stemboeken ingebonden werden, maar is ook een overtuigende casestudy over de methodologie en uitdagingen bij het bestuderen van muzikaal-liturgische fragmenten.

In Hoofdstuk 3 bestudeert Agnieszka Leszczyńska een andere bron van gedrukte muziek die wordt bewaard in de bibliotheek van de Universiteit van Warschau. PL-Wu 7.41.5.14 is een verzameling van verschillende onvolledige sets stemboeken van diverse oorsprong. Deze bevatten onder andere tien uitgaven die in Leuven geproduceerd werden door Petrus Phalesius I, de vader van Petrus Phalesius II, voordat het atelier verhuisde naar Antwerpen. Er zijn twee redenen om te kiezen voor deze casestudy. Eerst en vooral biedt hij een contrast met de bron die besproken wordt in de eerste twee hoofdstukken, al komen er gelijkaardige kwesties van verspreiding en bezit aan bod. De uitgaven waaruit PL-Wu 7.41.5.14 bestaat, kwamen in de zestiende eeuw terecht in steden zoals Sandomierz en Olkusz, contexten die helemaal anders zijn dan de academische omgeving van Frankfurt an der Oder. Bovendien waren steden zoals deze veel minder sterk verankerd in het distributienetwerk van muziekdrukken, en het onderzoek onthult op die manier verspreidingsmechanismen op basis van persoonlijke en toevallige contacten. Daarenboven komen profielen van eigenaars naar boven die de indruk geven dat de drukken slechts in beperkte mate actief gebruikt werden. Dit inzicht heeft een grote methodologische relevantie, door ons te behoeden voor het vormen van ideeën over de muziekpraktijk enkel op basis van muzikale bronnen, zonder andere contextuele indicatoren. PL-Wu 7.41.5.14 is daarnaast ook erg belangrijk voor de geschiedenis van de twintigste eeuw. In tegenstelling tot PL-Wu SDM 8–36, een bron die pas na de Tweede Wereldoorlog verhuisd werd naar Warschau, was PL-Wu 7.41.5.14 al ondergebracht in de bibliotheek van de Universiteit van Warschau vóór het conflict. Het is dan ook een van de weinige muzikale bronnen van deze instelling die de vernieling door de Nazi's heeft overleefd. Alleen al daarom verdient ze bijzondere aandacht.

Het tweede deel van dit volume is gewijd aan het madrigaalrepertoire dat te vinden is in de publicaties van Phalesius en Bellerus en biedt twee perspectieven om dieper in te gaan op de specifieke collecties die

samengebracht zijn in PL-Wu SDM 8–36. Welk repertoire vinden we in de madrigraalcollecties die in Antwerpen werden gepubliceerd? Waar komt dit repertoire vandaan? Met welke auteurs hadden de drukkers rechtstreeks contact en wie kenden ze slechts onrechtstreeks door Italiaanse drukken die ingevoerd werden in de Lage Landen? Welke componisten zijn het best vertegenwoordigd in de Antwerpse madrigaalverzamelingen? Wat kunnen we afleiden over de smaak en de werkwijze van de samenstellers van de volumes? In Hoofdstuk 4 gaat Henri Vanhulst in op deze vragen. Vanhulst pluist de bronnen uit die de Antwerpse muziekuitgevers en -drukkers gebruikten om hun verzamelingen te realiseren, met waardevolle informatie over het madrigaal in de Lage Landen en, onrechtstreeks, het repertoire waartoe de eigenaars van PL-Wu SDM 8–36 toegang hadden.

Cristina Cassia bekijkt de Antwerpse madrigaalcollecties dan weer vanuit een andere invalshoek, met een focus op de musici die actief waren in de Lage Landen en die bijdroegen aan de anthologieën als componist of als uitgever. Ze onderzoekt hoe deze actoren omgaan met het madrigaalrepertoire en de poëtische taal ervan, waaruit blijkt dat een beperkte kennis van literair Italiaans het succes van hun artistieke productie niet in de weg stond. Cassia biedt op deze manier een fundamenteel perspectief om madrigalen en madrigaalverzamelingen uit de Lage Landen (waaronder deze die opgenomen zijn in PL-WuSDM 8–36) te benaderen. Ze schetst een context die ons helpt om de fouten te begrijpen die we vinden in de parateksten en gezongen teksten van de uitgaven, en die toont hoe componisten buiten Italië zich het genre van het madrigaal toe-eigenden.

Het derde deel van dit volume bestaat uit analytische casestudies die verschillende lezers willen aanspreken: niet alleen onderzoekers, maar ook luisteraars die willen begrijpen hoe een madrigaal werkt, en musici die op zoek zijn naar een leidraad voor een geïnformeerde uitvoering. Vanuit die optiek legt Deel III een aantal madrigalen uit PL-Wu SDM 8–36 onder de spreekwoordelijke microscoop, een mooie aanvulling op het vogelperspectief waarmee het repertoire werd bekeken in Deel II. Wat de selectie van de casestudies betreft, is het belangrijk op te merken dat PL-Wu SDM 8–36 een groot en verscheiden repertoire van meer dan 300 madrigalen samenbrengt. Lichtvoetige *canzonetta's* staan zij aan zij met ernstige madrigalen. Vanuit 'l'embarras du choix' heb ik niet geprobeerd om een representatieve selectie te maken. Dat zou een verloren

zaak zijn binnen de beperkte ruimte die er is binnen dit volume. In de plaats daarvan gaf ik carte blanche aan drie onderzoekers met veel ervaring in het repertoire. Ik vroeg hen composities te kiezen die hun historische en analytische interesse wekten, of waar ze gewoon nieuwsgierig naar waren. In Hoofdstuk 6 onderzoekt Francesco Saggio een populaire compositie van Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–94): *Vestiva i colli e le campagne intorno*. De diepgaande studie benadrukt het vloeiende en regelmatige karakter van Palestrina's werk, dat ver weg blijft van stilistische en expressieve extremen. Hoofdstuk 7 behandelt Giaches de Wert (1535–96): Marco Mangani bespreekt twee madrigalen waarin de componist, zij het op twee verschillende momenten in zijn leven, teruggrijpt naar dezelfde literaire bron: Ariosto's *Orlando furioso*. De strofes volgens het rijmschema van de *ottava rima* waaruit dit episch gedicht is opgebouwd, waren een populaire bron, niet alleen voor componisten maar ook voor uitvoerders in de mondelinge traditie van het *cantar ottave*. Mangani onderzoekt of en hoe die traditie de madrigalen van Giaches de Wert heeft beïnvloed. Tot slot bespreekt Daniele V. Filippi in Hoofdstuk 8 twee madrigalen van Luca Marenzio (1553/54–99) die beide afkomstig zijn uit zijn enige boek met vierstemmige madrigalen (1585) en geschreven zijn in een ongewone vierstemmige textuur. Marenzio wordt vaak geassocieerd met een gedurfde en dissonante stijl, maar de zettingen die hier bestudeerd worden, vestigen de aandacht op een ander facet van zijn muziek. Ze onthullen Marenzio's zogenaamde doordachte lichtheid die zowel diepgaande als oppervlakkige muzikale lezingen toelaat. Alles bij elkaar bieden de analyses die het derde deel vormen inspiratie aan de lezer, niet alleen voor de interpretatie van de specifieke madrigalen die onderzocht werden, maar ook van het madrigaalgenre op zich, rekening houdend met zowel zijn tekstuele als muzikale eigenheden.

DEEL I
MUZIEK-DRUKKEN VAN DE LAGE LANDEN IN CENTRAAL EUROPA

I DE STEMBOEKEN IN DE UNIVERSITEITS-BIBLIOTHEEK VAN WARSCHAU, SDM 8–36: MADRIGALEN AAN DE VIADRINA UNIVERSITEIT IN FRANKFURT AN DER ODER*

ANTONIO CHEMOTTI

PL-Wu SDM 8–36 is een verzameling van zes madrigalenbundels die in Antwerpen gedrukt werden in de jaren 1590. De collectie bestaat uit SDM 8–12 (canto), SDM 13–17 (alto), SDM 18–22 (tenore), SDM 23–27 (basso), SDM 28–32 (quinto) en SDM 33–36 (sesto).[1] Voor de duidelijkheid zal ik eenvoudigweg verwijzen naar de verzameling als SDM 8–36 en de afzonderlijke stemboeken aanduiden met hun respectievelijke partijnamen in

* Dit artikel werd geschreven binnen het FED-tWIN programma *From Script to Sound* (KU Leuven, Alamire Foundation, KBR). Ik bedank graag David J. Burn, Bartłomiej Gembicki, Ewa Hauptman-Fischer, Louisa Hunter-Bradley, Tomasz Jeż, Piotr Maculewicz, Martyna Osuch, Lynda Sayce, Katarzyna Spurgjasz, Sonja Tröster en Izabela Wiencek-Sielska.

1 De signaturen bestaan uit een reeks van nummers omdat elke uitgave in elk stemboek voorzien was van een afzonderlijke signatuur voor elk nummer. Zo wordt elk stemboek geïdentificeerd door opeenvolgende nummers, een voor elk van de uitgaven die het bevat. Het sesto-stemboek bevat slechts vier uitgaven (vandaar de signatuur SDM 33–36) omdat een van de edities (nr. 4 in Tabel 1) enkel vijfstemmige madrigalen bevat.

plaats van hun signatuur. Tabel 1 geeft een samenvatting van de inhoud van PL-Wu SDM 8–36, met basisinformatie over de individuele uitgaven die erin vervat zijn.

Deze vijf uitgaven werden allemaal uitgegeven door Petrus Phalesius II (de Jongere) en Johannes Bellerus. De samenwerking tussen de twee drukkers gaat terug tot 1570, toen het atelier van Phalesius in Leuven gevestigd was en geleid werd door Petrus Phalesius I, de vader van Petrus Phalesius II. Laatstgenoemde erfde het atelier na de dood van zijn vader (ca. 1573–76) en verhuisde naar Antwerpen in 1581. Daar bleef hij samenwerken met Bellerus tot diens dood in 1595, wat verklaart waarom de naam van beide drukkers verschijnt op de titelpagina's in PL-Wu SDM 8–36. Bellerus had zelf een actief drukkersatelier, maar het lijkt erop dat hij geen muziekboeken produceerde zonder Phalesius en dat hij zelf ook geen types voor muzieknoten bezat. We kunnen dan ook gerust aannemen dat de effectieve productie van deze boeken plaatsvond in het atelier van Phalesius en dat de samenwerking met Bellerus andere aspecten van het uitgeversvak betrof.[2] Hoe dan ook werden de uitgaven die gebundeld zijn in PL-Wu SDM 8–36 gedrukt op een moment dat madrigalen intensief circuleerden in de Lage Landen. Dit fenomeen trok de aandacht van onderzoekers die zich bezighouden met de receptiegeschiedenis van het genre, en verschillende wetenschappelijke bijdragen gaan in op de uitgaven van Phalesius waarin madrigalen voorkomen.[3]

I.1 DE MADRIGAALCOLLECTIES

Kijken we meer in detail naar de uitgaven die deel uitmaken van PL-Wu SDM 8–36, dan zien we dat *Melodia olympica*, *Symphonia angelica* en *Musica divina* (nummers 1 tot 3 in Tabel 1) anthologieën zijn die samengesteld werden op initiatief van Phalesius' atelier. Op enkele uitzonderingen na bestaan ze uit madrigalen die al in druk verschenen waren in Italië (zie Hoofdstuk 4). We kunnen dan ook aannemen dat de bronnen die gebruikt werden om deze verzameldrukken samen te stellen, in de meeste gevallen ook gedrukte collecties waren, hoewel er voorlopig nog geen filologisch onderzoek verricht werd naar de tekstuele overlevering

2 Meer over de drukkersateliers van Phalesius en Bellerus in Bain en Vanhulst, "Phalèse family"; Bain, "Bellère"; Vanhulst, *Catalogue*; Gabriëls en Schreurs (ed.), *Petrus Phalesius*.

3 Zie Forney, "Antwerp's Role"; Hoekstra, "The Reception and Cultivation"; Piperno, "Il madrigale italiano"; Tsugami, "Anthologies of Italian Madrigals"; Lewis Hammond, "Collecting 'Italia' Abroad"; Lewis, "Pierre Phalèse as Music Editor"; Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

TABEL 1. Inhoud van PL-Wu SDM 8–36

NR.	UITGAVE	UITGEVER	OPGEDRAGEN AAN	FOLIO'S (CANTO STEMBOEK)
1	*Melodia olympica* (Antwerpen: Phalesius en Bellère, 1594), RISM 1594[7]	Peter Philips	Giulio Balbani, bankier	36
2	*Symphonia angelica* (Antwerpen: Phalesius en Bellère, 1594), RISM 1594[8]	Hubert Waelrant	Cornelio Pruenen, koopman, schatbewaarder van de stad Antwerpen	36
3	*Musica divina* (Antwerpen: Phalesius en Bellère, 1595), RISM 1595[4]	Petrus Phalesius II	Giovanbattista di Bartolamei, juwelier	36
4	Luca Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (Antwerpen: Phalesius en Bellère, 1593), RISM M 572	Petrus Phalesius II	Gherardo di Hornes, edelman, gouverneer van Mechelen	56
5	Luca Marenzio, *Madrigali a sei voci* (Antwerpen: Phalesius en Bellère, 1594), RISM M 522	Petrus Phalesius II	Edouardo, Ferdinando, en Consalvo Ximenez, kooplieden	56

van deze madrigalen. Samen met *Harmonia celeste*, een verzameling die geen deel uitmaakt van PL-Wu SDM 8–36, worden deze publicaties de "Antwerpse anthologieën" genoemd.[4] Ze moeten een aanzienlijk commercieel succes geweest zijn aangezien ze verschillende keren herdrukt werden. Zo gingen ze tot de populairste madrigalenbundels ten noorden van de Alpen behoren en werden ze een handelsmerk van het atelier van Phalesius.[5] De uitgaven die gebundeld zijn in PL-Wu 8–36 zijn effectief allemaal herdrukken uit 1594/95: *Melodia olympica* verscheen een eerste

4 De term "Antwerp anthologies" werd geïntroduceerd in Lewis Hammond, "Collecting 'Italia' Abroad". Het feit dat ze bedoeld waren als een reeks wordt besproken in Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 225–27.

5 Susan Lewis Hammond merkte op dat het atelier van Phalesius "een gecombineerd totaal van drieëntwintig uitgaven van de vier collecties" publiceerde, "die het grootste terugkerende corpus van Italiaanse madrigalen in het noorden vormen". Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 227.

keer in 1585, *Musica divina* in 1583.[6] Kijken we even terug naar de bibliografische basiskenmerken in Tabel 1, dan valt meteen de aanzienlijke omvang op van deze verzameldrukken, veel omvangrijker dan de gemiddelde madrigalenbundels die in Italië gedrukt werden, met stemboeken bestaande uit meestal zestien tot twintig folio's.[7] Even opvallend is de uitdrukkelijke vermelding van een uitgever in de parateksten van de druk. In alle drie de gevallen is deze uitgever een professioneel musicus, hetzij een componist zoals Peter Philips en Hubert Waelrant, hetzij een muziekdrukker zoals Petrus Phalesius.[8] Ook opmerkelijk is dat de naam van de uitgever prominent aanwezig is op het titelblad, geen evidente keuze voor een zestiende-eeuwse verzameldruk. (Transcripties en vertalingen van de parateksten zijn te vinden in ▶ Appendix 4.) Dit is zelfs het geval in *Musica divina*, waar de uitgever en de drukker in feite dezelfde persoon zijn. De nadruk die wordt gelegd op de redactionele inbreng van een gevestigde professional lijkt vooral het gecureerde karakter van de bundels te onderstrepen. Ze beweren inderdaad "de meest voortreffelijke madrigalen die tegenwoordig gezongen worden" te bevatten ("i piu Eccellenti Madrigali che hoggidi si cantino"). Deze uitdrukking, die Phalesius ontleend moet hebben aan een Italiaanse druk die hij wellicht bezat,[9] keert terug op de titelpagina van elke uitgave van alle "Antwerpse anthologieën". Ze was er wellicht op gericht om de interesse te wekken van een breder publiek dat zelf de weg niet zou vinden in het repertoire en daarom geïnteresseerd zou zijn in een selectie waarvan de kwaliteit gewaarborgd werd door een gezaghebbende samensteller. Bovendien stralen de titelpagina's van de verzameldrukken het idee van zelfvoorziening uit: ze bieden niet alleen het beste van de populairste madrigalen, maar geven ook de verschillende bezettingen weer om tegemoet te komen aan de behoeftes van verschillende uitvoerders.

▶ p. 228

De laatste twee uitgaven die in de stemboeken werden ingebonden (Nrs. 4–5 in Tabel 1) bevatten ook madrigalen die stuk voor stuk al eerder gedrukt waren in Italië. In tegenstelling tot de eerste drie nummers zijn het echter monografische verzamelingen, gewijd aan het werk van

6 Respectievelijk RISM 1591[10], RISM 1585[19] en RISM 1583[15].
7 Zie Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 96.
8 Over het uitgeven van Italiaanse seculiere muziek toegespitst op het Duits taalgebied, zie Lewis Hammond, *Editing Music*.
9 RISM 1576[5], zoals vermeld in Piperno, "Il madrigale italiano", 43.

slechts één componist: Luca Marenzio.[10] Dit wijst op de grote populariteit die Marenzio had bereikt in de Lage Landen, een populariteit die duidelijk enkel gebaseerd was op de verspreiding van zijn werk, aangezien de componist, voor zover bekend, nooit tijd in deze regio heeft doorgebracht.[11] De twee publicaties zijn verzamelde uitgaven van wat Marenzio origineel in tien aparte madrigalenboeken had gepubliceerd, wat opnieuw zorgt voor erg uitgebreide verzamelingen. Nr. 4 in Tabel 1 bevat Marenzio's boeken 1 tot 5 voor vijf stemmen, die verschenen waren in Venetië tussen 1580 en 1585. Nr. 5 daarentegen is gewijd aan Marenzio's boeken 1 tot 5 voor zes stemmen, oorspronkelijk uitgegeven in Venetië tussen 1581 en 1591.[12] Bij het herdrukken van boeken die elders al verschenen waren, lieten drukkers de opdrachtbrief vaak helemaal achterwege of hergebruikten ze de oorspronkelijke.[13] Deze verzamelde uitgaven van Marenzio bevatten echter nieuwe opdrachtbrieven die zijn ondertekend door Phalesius zelf (▶ Appendix 4). Dit doet vermoeden dat de uitgever de twee collecties niet zomaar beschouwde als herdrukken zonder meer, maar eerder als nieuwe werken die op zichzelf konden staan en waarvoor hij erkenning wilde krijgen. De redactionele inbreng wordt ook vermeld op de titelpagina's, waar we kunnen lezen dat de madrigalen zijn "samengebracht in één corpus" en "met uiterste zorgvuldigheid gepubliceerd en gecorrigeerd" zijn. ("In un corpo ridotti. Nuovamente posti in luce, & con ogni diligentia corretti"). Het valt ook op dat de uitgever de madrigalen niet zomaar samenbracht in de volgorde waarin ze in de originele drukken waren verschenen, ook al was dat perfect mogelijk geweest. Hij voorzag een nieuwe volgorde volgens voortekening, de gebruikte sleutels en de finalis (zie de tonale types in ▶ Appendix 3). Ook al zijn de madrigalen niet helemaal geordend op basis van hun modus, toch onthult deze keuze een zorgvuldige redactionele praktijk die verder onderzoek verdient.

▶ p. 228

▶ p. 210

Komen we terug op de opdrachtbrieven die de uitgaven in PL-Wu SDM 8–36 vergezellen, dan zien we dat deze gericht werden aan handelaars en bankiers, zoals Giulio Balbani, Cornelio Pruenen (Pruynen),

10 Voor een inleidende studie over de heruitgaven van Marenzio's madrigalen, zie Jeanneret, "'Dare in luce & con diligenza correggere'". Zie ook Bizzarini, *Luca Marenzio*, 205–6.

11 De standaardbiografie over de componist is Bizzarini, *Luca Marenzio*.

12 Deze boeken en hun inhoud worden beschreven in Cecchi, "List", 482–89 en 495–503.

13 Zie bijvoorbeeld de herdruk door Phalesius (RISM M 3817) van het eerste boek madrigalen van Giovanni Battista Mosto (RISM M 3816), waarin ook de originele opdrachtbrief ondertekend door de componist is opgenomen.

Giovanbattista di Bartolamei, en leden van de familie Ximenez. Dit kenmerk vinden we ook terug in verschillende andere madrigaalboeken uit Antwerpen, te beginnen met het allereerste voorbeeld van het genre, Orlandus Lassus' *Il primo libro dovesi contengono madrigali* (RISM L 756), opgedragen aan de Genuese financier Stefano Gentile.[14] De rol van handelaars, en in het bijzonder Italianen, als opdrachtgevers van madrigaalpublicaties in de Lage Landen kreeg al wetenschappelijke aandacht.[15] Dat zet aan tot speculatie over de gemeenschappen voor wie deze verzamelingen bedoeld waren en veronderstelt een publiek van zakenmensen dat ver afstaat van de academici en hovelingen die doorgaans worden genoemd in discussies over het madrigaal in Italië. Dit andere publiek werd op zijn beurt in verband gebracht met het repertoire dat we vinden in dergelijke madrigaalcollecties, in het bijzonder de verzameldrukken, die inderdaad de meest radicale compositorische experimenten vermijden en aldus meer geschikt lijken voor de smaak en vaardigheden van geschoolde liefhebbers. Zoals Franco Piperno het treffend verwoordt in een verhelderend artikel over madrigaalbundels ten noorden van de Alpen, werd het Italiaanse madrigaal buiten Italië

> een toegankelijk product dat gretig aftrek vond bij Italianen in het buitenland (bankiers, kooplieden, diplomaten) en in Franstalige, Engelstalige, Duitstalige of Vlaamse kringen die van Italiaanse madrigaalmuziek hielden maar ver verwijderd waren van […] de haard van de zoektocht naar het stilistisch en esthetisch madrigaal in Italië.[16]

In dit hoofdstuk wordt deze hypothese getoetst, waarbij we aandacht hebben voor de bezitsgeschiedenis van PL-Wu SDM 8–36 in de jaren vlak na de publicatie van de uitgaven die het bevat. Voor we dat doen, is het echter zinvol om de recente geschiedenis van de stemboeken samen te vatten: begrijpen hoe ze terecht zijn gekomen in de Universiteitsbibliotheek van Warschau, een instelling waarvan het tragische twintigste-eeuwse

14 Forney, "Orlando di Lasso's 'Opus 1'".
15 Zie in het bijzonder Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 149–67 en 169–70.
16 "Un prodotto di largo consumo e di facile fruizione per circoli di italiani residenti all'estero (banchieri, mercanti, diplomatici) e per ambienti francofoni, angolofoni, germanofoni o fiamminghi amanti della musica madrigalistica italiana ma lontani […] dalle fucine della ricercar stilistica ed estetica del madrigale attive in Italia […]". Piperno, "Il madrigale Italiano", 47.

verleden haar collectie sterk heeft beïnvloed, is de sleutel tot het onthullen van hun vroege geschiedenis.

I.2 PL-Wu SDM 8–36 in de negentiende en twintigste eeuw

PL-Wu SDM 8–36 wordt momenteel bewaard in de Muziekafdeling (Polish Gabinet Zbiorów Muzycznych) van de Universiteitsbibliotheek van Warschau.[17] Uit de verschillende bibliotheekmarkeringen die te zien zijn op de banden en pagina's blijkt echter dat dit slechts verwijst naar de meest recente instelling in het bezit van de stemboeken.

Op het voorste dekblad van elk stemboek is een gedrukt papieren label aangebracht met een afbeelding van een gekroonde Maagd en Kind, staand tussen twee zuilen en vergezeld van het opschrift "LIBER. BIBLIOTH. ACADEM. FRANCOF.", wat betekent "boek van de bibliotheek van de Universiteit van Frankfurt". Dit is het ex libris van de Universiteit van Frankfurt an der Oder, een protestantse instelling die ook gekend is als de Viadrina Universiteit, gebaseerd op de Latijnse naam van de rivier de Oder, Viadrus. Het is onmogelijk om het ex libris precies te dateren, maar het moet ergens vóór 1811 zijn aangebracht in de stemboeken, wanneer de bibliotheek ophield te bestaan als een autonome instelling. In dat jaar werd de Universiteit van Frankfurt an der Oder gesloten en overgebracht naar Wrocław (Breslau) om samen te smelten met de lokale universiteit. Zo werd een nieuwe instelling gecreëerd, de Universitas Litterarum Vratislaviensis (ook aangeduid als Viadrina Vratislaviensis, of "de Viadrina van Wrocław").[18] De bedoeling was de administratieve moeilijkheden te bestrijden waar zowel de Universiteit van Frankfurt als die van Wrocław mee te kampen hadden, en tegelijkertijd een antwoord te bieden op de concurrentie van de nieuw opgerichte Universiteit van Berlijn.[19] Het overbrengen van de Viadrina Universiteit naar Wrocław bracht ook de verhuizing van de universiteitsbibliotheek en het archief

17 Zie https://www.buw.uw.edu.pl/en/research/special-collections/music-department/, geraadpleegd op 21 oktober 2023.

18 De keuze om deze nieuwe universiteit "Viadrina" te noemen was in lijn met zowel de geschiedenis van de instelling als de geografische ligging, aangezien ook Wrocław aan de rivier de Oder ligt. Deze naam wordt ook gebruikt in bibliotheekaanduidingen. Zie bijvoorbeeld de stempel "Ex Bibl. Univ. Viad. Vrat." (wat zoveel betekent als "uit de bibliotheek van Viadrina Vratislaviensis") op PL-Wu SDM 307.

19 Over de geschiedenis van de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder, zie Mühlpfordt, "Die Oder-Universität 1506–1811"; Höhle, *Universität und Reformation*; Modrow, *Wonach in Frankfurt*; Blänkner, "Die alte Viadrina – Brandenburgische Landesuniversität"; Knefelkamp, "Die alte Viadrina (1506–1811)"; Jaser, "Die Viadrina um 1600"; Staats, "Viadrina".

met zich mee, waarbij veel muzikale bronnen opgenomen werden in het Königliches Akademisches Institut für Kirchenmusik ("het Koninklijk Academisch Instituut voor Religieuze Muziek", later bekend als het Musikalisches Institut), een instelling opgericht aan de nieuwe Universiteit van Wrocław in 1812.[20] Dit moet het traject zijn dat ook PL-Wu SDM 8–36 heeft afgelegd: op de rug van elk stemboek vinden we de signatuur die gebruikt werd door het Musikalisches Institut van Wrocław, een papieren label met de handgeschreven afkorting "Ad" – voor "alte Drucke" (oude drukken) – gevolgd door een nummer, in dit geval 187. Deze piste wordt ook bevestigd door de catalogus van het Musikalisches Institut die Ernst Kirschs maakte in 1922, en die effectief een muziekdruk met de signatuur "187" bevat onder de bronnen die van Wrocław naar Frankfurt an der Oder werden overgebracht.[21]

Na deze verhuizing bleef PL-Wu SDM 8–36 in Wrocław tot na de Tweede Wereldoorlog. De stad kwam onder Pools gezag in 1945 en de collectie van het voormalig Musikalisches Institut werd vanaf dan beheerd door de Zakład Muzykologii, het lokale departement musicologie.[22] Enkele jaren later, in 1952, verhuisden de bezittingen van het departement uit Wrocław naar Warschau en werd PL-Wu SDM 8–36 onderdeel van de collectie van de Universiteitsbibliotheek van Warschau.[23] Het is in dit stadium dat in de linkerbovenhoeken van de voorste dekbladen van de stemboeken labels werden gekleefd met het gestileerde logo van de Universiteitsbibliotheek van Warschau (BUW) en dat in de bron op verschillende plaatsen de stempel "Biblioteka Uniwersytecka Warszawa" ("Universiteitsbibliotheek Warschau) werd toegevoegd. Bovendien werden tijdens het catalogiseren potloodmarkeringen aangebracht op het eerste folio van de afzonderlijke uitgaven.

Alles bij elkaar onthullen de institutionele markeringen op PL-Wu SDM 8–36 de omzwervingen van deze bron, nauw verweven met de complexe geschiedenis van de bibliotheken in Centraal-Europa. Ondanks hun huidige locatie lijkt de vroege geschiedenis van de stemboeken niet verbonden met Warschau. Hoe kunnen we hun geschiedenis

20 Drożdżewska, "The Cataloguing", 23–24.
21 Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts*, 7.
22 Zie Drożdżewska, "The Cataloguing", 30–31 en de literatuur die daar vermeld wordt.
23 De herkomst van PL-Wu SDM 8–36 uit de Wrocław Zakład Muzykologii wordt ook bevestigd in de catalogus van vroege muziekdrukken in de Universiteitsbibliotheek van Warschau uit 1970. Zie Mendysowa, *Katalog*, 273, 275, 277, 279, 288.

en verblijfplaatsen reconstrueren tussen de druk in Antwerpen in de jaren 1590 en hun verhuizing van Frankfurt an der Oder naar Wrocław in 1811? Gelukkig wordt PL-Wu SDM 8–36, in tegenstelling tot veel andere vroegmoderne drukken, nog altijd bewaard in de originele banden, waarvan de kenmerken een licht laten schijnen over de herkomst en het bezit. Hieruit blijkt dat PL-Wu SMD 8–36 precies in Frankfurt an der Oder werd samengesteld en gebruikt, slechts enkele jaren na de publicatie van de uitgaven die erin vervat zijn.

I.3 DE BANDEN

De zes stemboeken die PL-Wu SDM 8–36 vormen, zijn ingebonden in een halfvarkensleren band met blindstempeling en groen gekleurde manuscriptmaculatuur, een stijl van boekbinden die populair was in Duitstalige landen in de zestiende en zeventiende eeuw. Als voorbeeld, zie het voorplat van het canto-stemboek ▶ Afb. I.1. Deze stijl van inbinden trok recent veel aandacht omdat het groene pigment dat gebruikt werd om de maculatuur te camoufleren, arsenicum bleek te bevatten.[24] Waarschijnlijk werden de stemboeken tijdens het inbinden ook voorzien van perkamenten *tenacula*, kleine bladwijzers die uitsteken uit de rechtermarges om de titelpagina's van de vijf collecties aan te duiden met letters die overeenkomen met hun titels.[25]

▶ p. 188

Op het voorplat draagt elk stemboek de naam van de partij – geschreven in het Italiaans, overeenkomstig met de stem die op de titelpagina's van de uitgaven voorkomt – alsook het jaar 1601, hoogstwaarschijnlijk het jaar van inbinden. De aanduiding van de stemmen en de data zijn waarschijnlijk tegelijkertijd aangebracht met behulp van letterstempels. Bovendien staan op het dekblad van het voorplat van elk partijboek verschillende eigennamen in het Latijn, gevolgd door afkortingen. Deze zijn:

Canto: "Melchior a Rintorf M" (▶ Afb. I.2) ▶ p. 188
Alto: "Georgius ab Eichstedt P E" (▶ Afb. I.3) ▶ p. 188
Tenore: "Chrysostomus Pelargus S S" (▶ Afb. I.4) ▶ p. 188
Basso: "M Georgius Stampelius S P P" (▶ Afb. I.5) ▶ p. 189

24 Delbey et al., "Poisonous books".
25 "O" staat voor *Melodia olympica*, "A" voor *Symphonia angelica*, "D" voor *Musica divina* en "M" voor Marenzio.

Quinto: “Andreas [onleesbare familienaam en afkortingen]” (▶ Afb. I.6)

Sesto: “Henricus Pape Hamb” (▶ Afb. I.7)

Verrassend genoeg zijn dit niet de achtereenvolgende eigenaars van de bundel: de namen werden allemaal op hetzelfde moment aangebracht, met dezelfde set letterstempels en zwarte inkt. Het gebruik van letterstempels doet vermoeden dat deze klus werd uitgevoerd door de boekbinder, die over het nodige materiaal hiervoor beschikte. Ook dit moet gebeurd zijn in 1601, aangezien de kleur van de inkt en het lettertype overeenkomen met die op de voorplatten. Aldus werden het inbinden, de opschriften op de band en de namen op de voorste dekbladen allemaal gerealiseerd op hetzelfde moment. Dit geeft bovendien ook aan dat de stemboeken waarschijnlijk werden ingebonden voor de personen die vermeld zijn op de dekbladen. Zoals verderop meer in detail wordt uitgewerkt, blijkt dat elk van hen rechtstreekse connecties had met de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder. Aangezien de stad een belangrijk centrum van boekproductie was, is het ook waarschijnlijk dat de stemboeken daar werden ingebonden, een hypothese ondersteund door de stijl van de banden en de daarvoor gebruikte maculatuur (zie Hoofdstuk 2).

Om de precieze sociale context te reconstrueren waarvoor PL-Wu SDM 8–36 werd samengesteld, ga ik in wat volgt dieper in op de vermeldingen op de dekbladen, waarbij ik op zoek ga naar de identiteit achter de namen en de betekenis van de afkortingen.

“M Georgius Stampelius S P P” (basso-stemboek)

Van alle namen die vermeld worden in de stemboeken liet Georgius Stampelius, de gelatiniseerde versie van Georg Stampel, de meeste sporen na, dankzij zijn bezigheden als lutheraans theoloog en dominee.[26] Stampel werd in 1561 geboren in een eerder bemiddelde familie in Salzwedel in de regio Altmark. Na studies aan de universiteiten van Wittenberg, Helmstedt, Tübingen, en Rostock schreef hij zich in voor het zomersemester van 1597 aan de Universiteit van Frankfurt an der Oder,[27] waar

26 Voor een biografisch overzicht, zie Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 618–22.

27 Het inschrijvingsregister vermeldt hem als “Georgius Stampelius Soltquellensis”, zie Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 412.

hij op 9 oktober 1600 zijn magisterdiploma behaalde. Tegen het einde van dat jaar werd hem aan diezelfde instelling een positie aangeboden als professor Hebreeuws. Deze informatie helpt om de afkortingen in de basso-stemboeken te kunnen ontcijferen. Ik interpreteer ze als volgt: "M[agister] Georgius Stampelius S[oltquellensis] P[rofessor] P[ublicus]" ("Meester Georg Stampel van Salzwedel, openbaar professor"). Stampel zou de volgende elf jaar aan de Viadrina Universiteit verbonden blijven, twee keer als decaan van de faculteit filosofie en als rector van de universiteit (1606–7). In 1610 stelde Heinrich Brockes, burgemeester van Lübeck en een studievriend van Stampel, hem voor als nieuwe dominee voor de Sint-Pieterskerk in Lübeck. Zijn aanstelling botste aanvankelijk op verzet bij andere functionarissen in Lübeck. Nadat ze hem hadden horen preken vonden ze dat hij een "te tenger voorkomen" had, met een "delicate en zwakke dictie",[28] en daarom ongeschikt was voor een positie als dominee en prediker. Ondanks dit voorbehoud forceerde Brockes toch de aanstelling van Stampel, die de positie in Lübeck opnam in 1611.[29] Twee jaar later werd hij ook aangesteld als superintendent, een belangrijk ambt dat het regionale bestuur van de Kerk inhield. Hij bleef deze verantwoordelijkheid behouden tot zijn dood in 1622.

Doorheen zijn leven publiceerde Stampel uitvoerig over een veelheid aan onderwerpen.[30] Giovanni Battista Doni vermeldt hem in zijn *De praestantia musicae veteris* (1647) samen met Michael Praetorius en Marin Mersenne als een recente auteur over oude muziekinstrumenten.[31] Ik heb geen specifieke publicatie van Stampel over muziekinstrumenten kunnen identificeren, maar gezien zijn filologische opleiding en kennis van Bijbelse talen is het niet onwaarschijnlijk dat hij over dit onderwerp heeft geschreven. Mogelijk is de tekst verloren gegaan of is ze verborgen in een van zijn vele publicaties.

28 Zie Starck, *Lubeca Lutherano-evangelica*, 581–82: "Die reiseten auch den 16 Novembr. 1610 ab / langeten zu Franckfurt an / hörten ihn predigen / allein weil sie ein geringes Ansehen / und kleinliche Sprache an ihm befunden / daß sie wegen des Pastorats mit ihm zu tractiren noch zur Zeit Bedenken getragen / kamen sie unverrichteter Sachen wiederumb heim / und berichteten nur so viel / daß Stampelius ein geschickter Mann / der ein gelehrte Predigt gethan / wäre / ausser / daß er eine feine / und schwächliche Ausrede hätte / und ward also dasmahl aus dieser Wahl nichts".

29 Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 620.

30 Zie de werken die worden opgelijst in Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 622–28.

31 Doni, *De praestantia musicae veteris*, 130.

"Chrysostomus Pelargus S S" (tenore-stemboek)

Deze naam staat in het inschrijvingsregister van de Viadrina Universiteit voor het zomersemester van 1584 geregistreerd als "Chrisosthomus Pelargus Swidnicensis".[32] We kunnen dus aannemen dat Chrysostomus uit Schweidnitz (Neder-Silezië) kwam, nu Świdnica in Polen. Dit helpt ons om het opschrift in de stemboeken te ontcijferen, dat we moeten lezen als "Chrysostomus Pelargus S[widnicensis] S[ilesius]", dus een Sileziër uit Schweidnitz. Merk ook op dat Pelargus een humanistische naam is, gemodelleerd naar het Griekse "pelargós" (ooievaar), een vertaling van de gangbare Duitse familienaam "Storch".

Chrysostomus was de broer van Christoph Pelargus (Christoph Storch), een vooraanstaand lutheraans theoloog en professor aan de Viadrina Universiteit van 1586 tot aan zijn dood in 1633.[33] We kunnen de relatie tussen beiden afleiden uit een publicatie ter nagedachtenis van het overlijden van Christoph. Hierin verschijnt een Latijns gedicht dat ondertekend is "door de vrome handen van zijn [Christophs] geliefde broer Chrysostomus Pelargus" ("Piis manibus fratris sui charissimi Chrysostomus Pelargus Philochem").[34] Het gedicht betreurt het verdriet van de ouderdom en het noodlot om je broers te overleven.

De bronnen die we zojuist besproken hebben, leveren ook onrechtstreeks bewijs waaruit we de geboortedatum van Chrysostomus kunnen afleiden. Aangezien hij in 1633 nog leefde en hij in 1584 minstens achttien jaar moet zijn geweest (de minimumleeftijd om een eed af te leggen bij de inschrijvingsceremonie),[35] werd hij wellicht ergens rond 1560 geboren. Dat geeft hem ongeveer dezelfde leeftijd als Georg Stampel. Rond 1600 was hij nog altijd in Frankfurt an der Oder, waar hij nog actief was onder de intellectuelen in universitaire kringen. Een publicatie ter ere van de benoeming van een zekere Johann Krüger tot *poeta laureatus*, die plaatsvond in Frankfurt an der Oder op 29 juli 1602, bevat een Latijns gedicht van Chrysostomus, naast bijdragen van zijn

32 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 310.
33 Zie Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 480–554.
34 Magirus, *Ad solenne funeris*, fol. F3^{v}.
35 Kinderen konden worden ingeschreven aan de Viadrina Universiteit, maar dan vermeldt het register de uitdrukking "puer non iuravit" ("kind, legde geen eed af") of een variant daarvan. Zie Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 98. De eedaflegging vond dan plaats wanneer ze volwassen waren. Op basis van de data die zijn opgenomen in het inschrijvingsregister, gebeurde dit meestal rond de leeftijd van 18 jaar. Zie bijvoorbeeld de gegevens over Georg Gutke, geboren in 1589, die werd ingeschreven in 1604 en de eed aflegde in 1608 (Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 221–22).

broer Christoph en andere auteurs die verbonden waren aan de Viadrina Universiteit.[36]

"Georgius ab Eichstedt P E" (alto-stemboek)

Biografische basisinformatie over Georgius ab Eichstedt is te vinden in een theologisch traktaat dat aan hem wordt opgedragen, de *Disputationes Theologicae*, gepubliceerd in Frankfurt an der Oder in 1603. De auteur is niemand minder dan de hierboven vermelde Christoph Pelargus, op dat moment professor theologie aan de Viadrina Universiteit en algemeen superintendent van Brandenburg. De opdrachtbrief vertelt ons dat Georg een edelman was van het huis van Eichstedt: in de aanhef wordt hij aangesproken met de eretitel "eques Pomeranus" ("Pommerse ridder") en als erfgenaam van Klempenow, een leengoed in Pommeren. Dit werpt licht op de afkorting in PL-Wu SDM 8–36, die gelezen moet worden als "P[omeranus] E[ques]". Verder leren we dat Georg in 1603 nog vrij jong was (hij wordt twee keer aangesproken als "juvenis", jongeman), wetenschappelijke interesses had, en bevriend was met Christoph Pelargus. Deze laatste verklaart zichzelf als een "vriend en metgezel" ("amicus" en "convictor") en biedt het boek aan als een teken van hun vriendschap en een aandenken aan hun gesprekken.[37]

Het achterhalen van verdere biografische informatie over Georg von Eichstedt wordt bemoeilijkt door inconsistenties in de primaire en secundaire bronnen. Carl August Ludwig von Eickstedts *Familienbuch* (1860) vermeldt een Georg von Eichstedt geboren in 1584 in Rothenklempenow, die tussen 1600 en 1607 in Frankfurt an der Oder studeerde en daar bevriend raakte met Christoph Pelargus.[38] Dit lijkt dezelfde Georg te zijn als in PL-Wu SDM 8–36, maar het inschrijvingsregister van de Viadrina Universiteit vermeldt niemand met die naam in of rond 1600. In het zomersemester van 1595 maakt het inschrijvingsregister melding van een "Georgius Christophorus ab Eichstad. nobilis",[39] maar deze Georg kan niet in 1584 geboren zijn aangezien, zoals hierboven vermeld, een elfjarige de inschrijvingseed niet had kunnen afleggen. Hoe dan ook, de Georg von Eichstedt wiens naam voorkomt in het alto-stemboek van

36 *Carmina Gratulatoria*; Chrysostomus' gedicht staat op fol. $A2^{v}$. Over het benoemen van een *poeta laureatus*, zie Flood, *Poets Laureate*, xlvii–cclv.
37 Zie de opdrachtbrief in Pelargus, *Disputationes Theologicae*, fol. $[A1]^{v}$–$[A4]^{r}$.
38 Von Eickstedt, *Familienbuch*, 174–78.
39 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 397.

PL-Wu SDM 8–36 was een jonge edelman met wetenschappelijke interesses, goed geïntegreerd in de intellectuele kringen van de Viadrina Universiteit, zij het waarschijnlijk nog als student.

"Melchior a Rintorf M" (canto-stemboek)

Een zekere "Melchior a Rintorff aus Iden, nobilis Marchicus" schreef zich in aan de Viadrina Universiteit voor het wintersemester van 1600.[40] Melchior a Rintorf was dus ook een edelman, net zoals Georg von Eichstedt, en hij kwam uit Iden in de regio Altmark.[41] Dit laat vermoeden dat de afkorting "M" geïnterpreteerd moet worden als "M[archicus]", maar verder is er geen informatie over hem beschikbaar.[42]

"Henricus Pape Hamb" (sesto-stemboek)

Een zekere "Heinricus Pape Hamburgensis" schreef zich in voor het zomersemester van hetzelfde jaar.[43] Hij lijkt een student te zijn geweest van Georg Stampel: de drukker Andreas Eichorn publiceerde een openbare disputatie tussen Stampel en Pape die in 1601 in Frankfurt an der Oder werd gehouden.[44] Stampel trad op als voorzitter van het godsdienstgesprek en stelde de gespreksonderwerpen voor; Pape was respondent[45]. Volgens negentiende-eeuwse historici behaalde Pape zijn magisterdiploma in 1601 en vervolgde hij zijn kerkelijke loopbaan in zijn geboortestad Hamburg, waar hij dominee werd in St. Georg en predikant in het Hiobs-Hospital tot zijn dood in 1629.[46]

"Andreas" (quinto-stemboek)

Tot slot nog enkele woorden over het quinto-stemboek. Zoals ik hieronder meer in detail bespreek, zijn de opschriften in de canto, alto en quinto weggekrast. De eerste twee zijn nog leesbaar, maar dat is niet het geval bij de quinto-partij. Nauwkeurige inspectie onthult de voornaam

40 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 446.
41 Rohrlach, *Historisches Ortslexikon*, 1006–13.
42 Mogelijk is hij dezelfde Melchior von Rintorf die later lid werd van het kapittel van de Liebfrauenkirche in Halberstadt. Zie de inschrijvingen van deze instelling die gecatalogiseerd zijn in *Deutsche Inschriften Online*, institution "DI 86, Halberstadt (Stadt)", objects nrs. 242, 243, en 265 (www.inschriften.net, geraadpleegd op 26 Oktober 2023).
43 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 443.
44 Stampel en Pape, *Veritatis eique oppositae falsitatis*.
45 Over vroegmoderne disputaties, zie Friedenthal, Marti en Seidel (ed.), *Early Modern Disputations and Dissertations*.
46 Janssen, *Ausführliche Nachrichten*, 140; Schröder, *Lexikon*, 645.

"Andreas", gevolgd door een familienaam van zeven letters en een afkorting van twee letters, afgewisseld met decoratieve tekens gelijkaardig aan deze die in de andere stemboeken voorkomen. Hoewel heel veel namen aan deze criteria kunnen voldoen, lijkt "Andreas Götze Soldquellensis Marchicus" een goede kandidaat, die precies in het jaar 1601 in het inschrijvingsregister van de Viadrina Universiteit wordt vermeld.[47] Deze Andreas Götze was een streekgenoot van Georg Stampel – ze komen beiden uit Salzwedel in Altmark – en hij zou verwant kunnen zijn aan Barbara Götze, met wie Stampel in 1601 trouwde.[48] Götzes naam zou genoteerd kunnen zijn in de gelatiniseerde vorm "Andreas Gotzius S[oltquellensis] M[archicus]", een reconstructie die overeen lijkt te komen met de overgebleven inktsporen.

I.4 DE BETEKENIS VAN DE OPSCHRIFTEN

Het identificeren van de personen die vermeld worden in PL-Wu SDM 8–36 versterkt de connectie tussen de stemboeken en de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder. Toen de boeken werden ingebonden, was Georg Stampel professor aan deze universiteit, terwijl de andere drie – Georg von Eichstedt, Melchior von Rintorf, en Heinrich Pape – hoogstwaarschijnlijk nog studenten waren. Dat geldt ook voor de "Andreas" die vermeld is in het quinto-stemboek, indien de identificatie als Andreas Götze zoals hierboven voorgesteld, correct is. Ten slotte had ook Chrysostomus Pelargus nauwe banden met de universiteit, als alumnus en als broer van een van haar meest vooraanstaande professoren, ook al leek hij rond 1601 geen officiële connecties te hebben met de universiteit.

Het lijkt dus duidelijk dat de Viadrina Unversiteit de link was tussen deze individuele personen. Toch ligt de betekenis van de naamsvermeldingen minder voor de hand dan op het eerste gezicht zou lijken. De aanwezigheid van verschillende eigendomsmerken is niet ongebruikelijk in vroegmoderne muziekbronnen, maar meestal verwijzen ze naar opeenvolgende bezitters. Het noteren van verschillende maar complementaire namen op de stemboeken van één set is, voor zover ik weet, een uniek verschijnsel. Het concept van een "eigendomsmerk" lijkt helemaal niet geschikt voor de opschriften in PL-Wu SDM 8–36. Stemboeken

47 Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 448.
48 Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 622.

hebben slechts zin wanneer ze bij elkaar worden gehouden en er zijn geen aanwijzingen dat musici bewust slechts één stemboek van een set zouden bezitten, aangezien het onbruikbaar zou zijn zonder de andere. De geschiedenis van PL-Wu SDM 8–36 bevestigt inderdaad deze veronderstelling: hoewel de bron mogelijk bedoeld was voor de verschillende mensen die op de dekbladen worden genoemd, bleef ze als een set bijeen in Frankfurt an der Oder, zelfs nadat sommige leden van de groep de stad verlaten hadden. In die zin hebben de namen in de stemboeken alleen samen betekenis, een indruk die versterkt wordt door hun coherente visuele uitstraling. We moeten echter ook opmerken dat alle namen op alle dekbladen hadden kunnen genoteerd zijn, en het is inderdaad niet ongebruikelijk dat zelfs uitgebreide eigendomsmerken verbatim op elk stemboek van een set werden herhaald. In die zin legt PL-Wu SDM 8–36 dus ook een verband tussen concrete namen en de stemboeken. De precieze betekenis van die relatie is echter moeilijk te bepalen. Veronderstellen we dat de opschriften aangeven wie de uitvoerders waren, dan is het verleidelijk om een verband te zien tussen het stembereik van de individuen en de respectievelijke stemboeken. We zouden met andere woorden kunnen stellen dat Georg Stampel, wiens naam op het basso-stemboek verschijnt, de baspartij zong. Hoewel de stemmen van alle betrokkenen, afgaande op hun inschrijvingsjaren, al gebroken moeten zijn geweest, is het mogelijk dat de bovenstemmen in falsetto werden gezongen, een praktijk die goed gedocumenteerd is voor volledig mannelijke ensembles.[49]

Deze hypothese is niet zonder problemen. De stemboeken van de quinto en sesto bevatten partijen met een aanzienlijke variatie aan sleutels, van F4 tot G2, die niet op een overtuigende manier gelinkt kunnen worden aan één enkele uitvoerder. Het klopt dat dit probleem verdwijnt als we een instrumentale uitvoering veronderstellen, maar dan nog blijft het een feit dat het sesto-stemboek veel minder madrigalen bevat dan de andere stemboeken. Ook lijkt het onwaarschijnlijk dat Heinrich Pape, wiens naam in het sesto-stemboek voorkomt, uitsluitend vanuit dat boek zou hebben uitgevoerd. Nemen we deze inconsistenties in overweging, dan lijkt het aannemelijk dat de opschriften eigenlijk een symbolische functie hadden, waarbij de set van stemboeken de vertegenwoordiging

49 Metcalfe, “Clefs, Pitch, and Transposition”, 328.

is van een groep vrienden en/of collega's die samen muziek maakten. De verdeling van hun namen over de verschillende stemboeken zou geïnspireerd kunnen zijn door de vormgeving zelf, eerder dan door een strikte rolverdeling in een uitvoering. Het is ook mogelijk dat het verband tussen de namen en de stemboeken weinig te maken had met het stembereik, maar eerder verbonden was met de status en/of de leeftijd van de individuen binnen de groep. Ook andere bronnen uit Duitstalige landen getuigen van zo'n symbolische relatie tussen leeftijd en stemboek. Nemen we bijvoorbeeld de verzen die te lezen zijn op de titelpagina's van Georg Forsters *Frische teutsche Liedlein* (Neurenberg: J. Petreius, 1539, RISM 1539[27]), waar de discantus wordt toevertrouwd aan jongens en meisjes ("Ir Kneblin und ir Meidlein"), de alto aan jongeren ("Jung gsellen"), de tenor aan mannen ("Mennern"), en de bas aan mannen "van een zekere leeftijd" ("wer ein bstanden alter hat").[50] In deze context is het wellicht geen toeval dat de naam van Georg Stampel, de professor en de enige die de titel "magister" kreeg in zijn opschrift, genoteerd werd in het basso-stemboek. Volgens dezelfde logica komt de naam van de andere volwassen man, Chrysostomos Pelargus, voor in het tenore-stemboek, terwijl de namen van de vermoedelijk jongere leden van de groep, de studenten, in de overwegend hogere partijen te vinden zijn.

Ongeacht of de verdeling van de namen nu betrekking heeft op het stembereik, de status, of geen van beide, versterkt de zorgvuldige manier waarop de opschriften in de stemboeken werden aangebracht, de hypothese dat ze een symbolische en commemoratieve functie hadden. We hebben hier niet te maken met haastige aantekeningen op een titelblad om de bezitter te bepalen, maar eerder met zorgvuldig uitgevoerde opschriften, op een consistente manier genoteerd en epigrafisch van aard, inclusief decoratieve elementen en titels. Deze eigenschappen, in combinatie met de academische context en de grafische weergave van een sociaal en intellectueel netwerk op de pagina's van een boek, tonen een zekere verwantschap met de traditie van het *liber amicorum*. Het *liber amicorum* (vriendenboek) is een bijzonder soort dagboek dat erg populair was onder studenten en academici in het vroegmoderne Centraal-Europa, en dat door middel van handgeschreven aantekeningen van vrienden en collega's de intellectuele relaties van de eigenaar

50 Met dank aan Sonja Tröster om mijn aandacht op deze bron te vestigen.

documenteerde.[51] In tegenstelling tot een *liber amicorum* was PL-Wu SDM 8–36 echter niet beschreven door verschillende mensen in hun eigen handschrift, maar waarschijnlijk door slechts één persoon: de boekbinder, met gebruik van letterstempels. Bovendien wijst niets erop dat de stemboeken aan één persoon toebehoorden die ze als een persoonlijk aandenken beschouwde.

I.5 BEOOGDE FUNCTIE EN GEBRUIKSSPOREN

Nu we de opschriften in PL-Wu SDM 8–36 en hun mogelijke betekenissen in overweging hebben genomen, kunnen we onze aandacht richten op de beoogde functie van de stemboeken in relatie met de context waarin ze werden ingebonden. Recent onderzoek in de boekgeschiedenis waarschuwt voor het ondoordacht gebruik van concepten zoals lezerspubliek en stelt dat dit concept "te eng is om de totaliteit van de relatie tussen boeken en mensen te vatten".[52] Dit is ook van toepassing op muziekbronnen: niet alle eigenaars zijn lezers en niet alle lezers zijn uitvoerders. Er zijn verschillende voorbeelden van muziekboeken die verzameld werden als *collector's items* zonder enige intentie om de muziek onmiddellijk uit te voeren, of van muziekboeken die bewaard werden in kringen waar de kans dat ze gebruikt werden minimaal was. PL-Wu SDM 8–36 werd daarentegen samengesteld voor praktische doeleinden en was bedoeld voor een context waarin het effectief musiceren erg waarschijnlijk was.

Eerst en vooral is PL-WU SDM 8–36 duidelijk het resultaat van één project, in tegenstelling tot sommige historische stemboeken die een combinatie zijn van uiteenlopende uitgaven die over een langere periode werden verworven. Zoals we eerder al zagen, bevat het enkel uitgaven van madrigalen op Italiaanse teksten die gedrukt werden in één drukkerij tussen 1593 en 1595. Aangezien de data waarop de verschillende uitgaven in PL-Wu SDM 8–36 gedrukt werden vrij dicht bij elkaar liggen, is het waarschijnlijk dat ze allemaal op hetzelfde moment werden aangekocht, ergens tussen 1595 en 1601. In dat opzicht is het eerder vermelde ontbreken van *Harmonia celeste* opmerkelijk, aangezien het in 1593 opnieuw werd uitgebracht en aangezien Phalesius zijn vier "Antwerpse

51 De literatuur over het *liber amicorum* is uitgebreid. Voor een inleiding en bibliografische referenties, zie *Repertorium Alborum Amicorum* (https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html). Voor de musicologische relevantie van het *liber amicorum*, zie Dessì, "The Musical Training".

52 Pearson, *Book Ownership*, 16.

anthologieën" als een reeks in de markt zette[53]. Het is echter mogelijk dat *Harmonia celeste* niet beschikbaar was, of dat de koper gewoon niet geïnteresseerd was om de hele reeks te kopen. De boekbinder was duidelijk niet op de hoogte van het reekskarakter van Phalesius' anthologieën: ze zijn ingebonden op basis van de datum van druk, eerder dan in de volgorde waarin ze oorspronkelijk werden gepubliceerd, terwijl deze volgorde nochtans duidelijk blijkt uit het gedicht van Gheesdalius "In commendationem Quadrigæ Musicalis" dat werd afgedrukt in *Melodia olympica* en dat ze oplijst in de volgorde *Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Melodia olympica* (▶ Appendix 4). ▶ p. 228

Ondanks het ontbreken van *Harmonia celeste* blijkt uit de vijf uitgaven in PL-Wu SDM 8–36 een bijzondere interesse voor een specifiek muziekgenre, die geen toeval kan zijn. Het lijkt bovendien zeker dat de stemboeken samengesteld zijn om te worden gebruikt door de mensen wier namen te vinden zijn in de banden – de opschriften op de voorplatten en voorste dekbladen werden immers op hetzelfde moment aangebracht. Dit alles onthult de bedoeling achter de productie van PL-Wu SDM 8–36; of en in hoeverre de bron ook effectief gebruikt werd voor muzikale uitvoeringen nadat ze was ingebonden, is een andere zaak. De aanduidingen en correcties in de stemboeken geven in dat opzicht geen uitsluitsel. De weinige verbeteringen zijn hoogstwaarschijnlijk het resultaat van het proeflezen in het drukkersatelier, eerder dan correcties door de uitvoerders, aangezien ze terugkomen in alle bestaande exemplaren van de uitgaven die ik kon raadplegen.[54] In meerdere madrigalen zijn er maatstrepen getrokken om eenheden van breves te markeren, en de meeste van die madrigalen zijn ook afgevinkt in de inhoudsopgave. Deze markeringen zijn echter in potlood en duiden waarschijnlijk op een transcriptie gemaakt door een moderne geleerde of musicus. Deze hypothese komt overeen met het feit dat de boeken vanaf de negentiende eeuw bewaard werden in musicologische instellingen in Wrocław en Warschau.

Mogelijke aanwijzingen van vroeg gebruik zijn schade aan de bladwijzers en enkele inktmarkeringen in de inhoudstafel. Zoals eerder

53 RISM 1593[4].

54 Zie bijvoorbeeld *Musica divina*, canto-stemboek, fol. 23[v], bovenmarge (correctie van "a 5" naar "a 6"); Marenzio, *Madrigali a sei voci*, canto-stemboek, fol. 29 [*recte* 28][v], vijfde notenbalk (correctie van het mensuratieteken); Marenzio, *Madrigali a sei voci*, alto-stemboek, fol. 49[r], eerste notenbalk (correctie met verbeterstrookje).

vermeld, werden de stemboeken, vermoedelijk tijdens het inbinden, voorzien van *tenacula*. De meeste hiervan zijn losgekomen en lieten een scheur achter in het papier, die overeenkomt met hun oorspronkelijke positie, waaruit we kunnen afleiden dat ze herhaaldelijk gebruikt werden om door de boeken te bladeren. Eigenlijk zijn in ieder stemboek enkel de bladwijzers overgebleven die verwijzen naar de eerste collectie *Melodia olympica*. Die moesten niet vaak gebruikt worden aangezien de eerste collectie makkelijk te vinden is door het voorplat om te slaan.[55] De enkele aanduidingen in inkt in de inhoudstafel van het canto-stemboek zijn ook intrigerend: de titels van negen madrigalen – niet dezelfde als deze die maatstrepen in potlood kregen en afgevinkt werden – zijn onderlijnd.[56] De verleiding is bijzonder groot om te veronderstellen dat we hier te maken hebben met de selectie van een gebruiker in de zeventiende eeuw, vooral omdat de onderstreepte titels populaire zettingen van onschuldige liefdespoëzie zoals Palestrina's *Vestiva i colli*, maar ook uitgesproken erotische teksten zoals Croce's en Marenzio's *Tirsi morir volea* uitlichten.[57] Het is echter onmogelijk om de onderlijning in de inhoudstafels te dateren en het is even onzeker wanneer de bladwijzers beschadigd zijn. Dergelijke gebruikssporen bieden dan ook geen echt bewijs of en hoe de stemboeken gebruikt werden in de eerste jaren na het inbinden. Ook mag het ontbreken van logische aantekeningen door vroege gebruikers niet gezien worden als bewijs dat de stemboeken niet gebruikt werden voor uitvoering: de muzikale tekst is vrij betrouwbaar en veel van de madrigalen kunnen eenvoudigweg uitgevoerd worden zoals ze gedrukt zijn. Ook al zijn er fouten in de teksten, het lijkt onwaarschijnlijk dat die storend zouden geweest zijn voor een groep Duitstalige amateurmusici. De materiële toestand van de bron zelf geeft dus geen echt bewijs betreffende het vroege gebruik ervan. Toch kunnen we enkele hypotheses formuleren door de stemboeken te situeren in de ruimere

55 Er komen nog bladwijzers voor op de volgende uitgaven (stemboeken in kwestie tussen haakjes): *Melodia olympica* (C, A, T, B, Q, S), *Symphonia angelica* (Q, S), *Musica divina* (Q, S), Marenzio, *Madrigali a cinque voci* (C, A), Marenzio, *Madrigali a sei voci* (C, T, Q, S).

56 In de inhoudstafel van *Melodia olympica*: Giovanni Croce, *Tirsi morir volea*. In de inhoudstafel van *Musica Divina*: *Già fu chi m'ebbe cara e volentieri* (van Palestrina, maar anoniem in de bron) en Giovanni Pierluigi da Palestrina's *Vestiva i colli e le campagne intorno*. In de inhoudstafel van Marenzio's *Madrigali a cinque voci*: *Dolorosi martir fieri tormenti*, *Spuntavan già per far il mondo adorno* en *Tirsi morir volea*. In de inhoudstafel van Marenzio's *Madrigali a sei voci*: *Cantai già lieto il mio libero stato*, *Leggiadre ninfe e pastorelli amanti* en *Occhi sereni e chiari*.

57 Voor een bespreking van het gedicht *Vestiva i colli e le campagne intorno*, zie Hoofdstuk 6. Over *Tirsi morir volea*, zie Macy, "Speaking of Sex", 15–18.

context van de muziekbronnen die ooit toebehoorden aan de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder.

I.6 PL-WU SDM 8–36 IN DE CONTEXT VAN DE BIBLIOTHEEK VAN DE VIADRINA UNIVERSITEIT

Aan het muziekdepartement van de Universiteitsbibliotheek van Warschau zijn er 34 collecties van muziekdrukken die er terechtkwamen vanuit de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder.[58] Hoewel een gedetailleerde studie van dit corpus stof voor toekomstig onderzoek zal zijn, veronderstellen de omvang ervan en de aanwezigheid van verschillende onmiskenbare gebruikssporen een actieve muzikale praktijk in en rond de Viadrina Universiteit rond 1600.[59] Dit was het geval ondanks het feit dat er geen officiële muzieklessen waren aan de Universiteit[60] – net zoals in andere academische instellingen in Centraal-Europa, waar muziek vaak eerder informeel onderwezen en beoefend werd in plaats van als een onderdeel van het officieel curriculum.[61]

Tabel 2 vermeldt vier bronnen die bijzonder interessant zijn voor de contextualisering van PL-Wu SDM 8–36.[62] Zoals blijkt uit eigendomsmerken en aantekeningen, hoorden deze bronnen toe aan personen die door vriendschapsbanden of verwantschap verbonden waren met sommige individuen vermeld in de stemboeken die het voorwerp van dit hoofdstuk uitmaken. Nr. 1 in Tabel 2, een verzameling van Duitse hymnes die bewerkt zijn voor vier of vijf stemmen, werd door de auteur, Bartholomaeus Gesius, geschonken aan Christoph Pelargus, de broer van Chrysostomos Pelargus. Gesius had gestudeerd aan de Viadrina Universiteit en werd in 1593 cantor aan de Marienkirche van Frankfurt an der Oder, een positie die hij behield tot aan zijn dood in 1613.[63] Als dusdanig moet hij een professioneel referentiepunt zijn geweest voor het musiceren aan de Viadrina Universiteit, aangezien de Marienkirche ook dienst deed als universiteitskerk.[64] Nr. 2, een set van acht stemboeken met motetten van Jacobus Gallus (Handl), was eigendom van Jacob Staius senior

58 Zie de appendix bij Chemotti, “Writing names in music books”.
59 Er is geen recent onderzoek naar muziek aan de Viadrina Universiteit, maar het overzicht in de monografie Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, blijft nuttig.
60 Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, 117–18 en Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, 62.
61 Groote, “Transmission and Adaptation”, 59–61.
62 Deze en andere bronnen worden in detail besproken in Chemotti, “Writing names in music books”.
63 Waczkat, “Gesius”.
64 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, 62–63, in het bijzonder n. 103.

TABEL 2. Muziekdrukken in de Viadrina Universiteit in het bezit van personen uit de omgeving van de eigenaars van PL-Wu SDM 8–36

NR.	SIGNATUUR	INHOUD	EIGENAARSCHAP
1	PL-Wu SDM 294–95	Bartholomäeus Gesius, *Geistliche Deutsche Lieder* (Frankfurt an der Oder: J. Hartmann, 1601), RISM G 1690	Geschonken door Bartholomäeus Gesius aan Christoph Pelargus
2	PL-Wu SDM 85	Jacobus Gallus (Handl), *Tomus primus operis musici cantionum* (Praag: G. Nigrinus, 1586), RISM H 1980; *Secundus tomus musici operis* (Praag: G. Nigrinus, 1587), RISM H 1981; *Tertius tomus musici operis* (Praag: G. Nigrinus, 1587), RISM H 1982	Jacob Staius senior. Geschonken aan Christoph Pelargus in 1601
3	PL-Wu SDM 92 / 92a	Orlandus Lassus, *Orlandi Lassi musici praestantissimi fasciculi* (Neurenberg: K. Gerlach, 1582), RISM L 937; *Selectissimae cantiones* (Neurenberg: K. Gerlach, 1587), RISM L 976; *Altera pars selectissimarum cantionum* (Neurenberg: K. Gerlach, 1587), RISM L 977	Opgedragen door Daniel Pelargus aan zijn broer Christoph Pelargus in 1591
4	PL-Wu SDM 83 / 1527	Orlandus Lassus, *Primus liber modulorum* (Parijs: A. Le Roy en R. Ballard, 1571), RISM L 845; *Secundus liber modulorum* (Parijs: A. Le Roy en R. Ballard, 1571), RISM L 847; *Moduli quinis vocibus* (Parijs: A. Le Roy en R. Ballard, 1571), RISM L 843; *Livre de chansons nouvelles* (Parijs: A. Le Roy en R. Ballard, 1571), RISM L 848	Valentin Becker. Later geschonken aan zijn zoon Gottfried Becker

(1550–1606), een notaris, dichter en musicus actief in Frankfurt an der Oder[65] en zelf student aan de Viadrina Universiteit in de jaren 1560.[66] Staius schonk de boeken aan Christoph Pelargus op Palmzondag 1601 "als een aandenken aan hemzelf en zijn familie", zoals vermeld wordt in een uitvoerige handgeschreven opdracht op de achterkant van elk titelblad.[67] Nr. 3 is een set van zes stemboeken met motetten van Orlandus

65 Over Staius, zie de biografische schets in zijn grafrede die werd gepubliceerd in Stampel, *Magnificus academiae Francofurtanae rector*, en ondertekend met "C. P.", wellicht Christoph Pelargus. Zie ook Wilcken, *Zullichiographia*, 29 en 36, en Flood, *Poets Laureate*, vol. 4, 977.

66 Het inschrijvingsregister vermeldt hem in het zomersemester van 1565 als "Jacobus Stau Zolchensis" (later aangepast naar "Staius"). Zie Friedlaender (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln*, 185.

67 Zie bijvoorbeeld in het canto-stemboek van of PL-Wu SDM 85: "M. Jacobus Stajus Senior, caussarum patronis, et in Camera Spirensi Immatriculatus Notarius, dedit in sui et suorum memoriam, Dominica Palmarum Anno regnantis gratiae 1601."

Lassus. Het tenore-stemboek bevat een handgeschreven opdracht aan Christoph Pelargus door zijn broer Daniel Pelargus, gedateerd in 1591, vermoedelijk ter gelegenheid van diens vertrek uit Frankfurt an der Oder.[68] Nr. 4 ten slotte is een set van vijf stemboeken met motetten en chansons van Lassus. Deze behoorde toe aan Valentin Becker (gelatiniseerd als Valentinus Pistorius, 1559–1607), kerkelijk functionaris in Frankfurt an der Oder, eerste diaken in de Unterkirche (1583–85) en later diaken en aartsdiaken van de Marienkirche.[69] Kort voor zijn overlijden schonk hij de stemboeken aan zijn zoon Gottfried Becker.[70] Christoph Pelargus en Georg Stampel hadden een nauw contact met de familie Becker – dit blijkt bijvoorbeeld uit de begrafenisredes die ze publiceerden bij de dood van Valentin Beckers vrouw Hedwig (d. 1602).[71]

Alles bij elkaar illustreren deze drukken van de Viadrina Universiteit niet alleen dat muzikale bronnen vaak verzameld werden en als geschenk werden gegeven, maar suggereren ze ook het bestaan van een groep amateurmusici die verbonden waren met de universiteit. De drie broers Daniel, Christoph en Chrysostomus Pelargus bezaten allen muziekboeken en moeten dan ook muziek hebben uitgevoerd. De liefde van Christoph voor zingen wordt ook herinnerd in zijn grafrede en moet dus wel een gekende eigenschap van hem zijn geweest.[72] Gezien de connecties met de Marienkirche stonden deze liefhebbers bovendien met zekerheid in contact met de kapelmeester, de eerder vermelde Bartholomaeus Gesius, en de musici van de kerk.[73] Om die reden staat het vast dat PL-Wu SDM 8–36 gecreëerd werd voor een academische context waarin op regelmatige basis muziek werd beoefend, ondanks het ontbreken van een formele opleiding. Dit hoeft niet te verwonderen: gelet op de rol van schooljongens in het verzorgen van muziek voor liturgische vieringen, werd muziekonderwijs in Duitstalige gebieden vooral

68 In 1591 rondde Daniel Pelargus zijn studies aan de Viadrina Universiteit af. Waarschijnlijk vertrok hij om een betrekking te aanvaarden in een school in Landsberg. Zie Krausen, *Literati Svidnicenses*, 83.

69 Beckmann, *Kurtze Beschreibung*, 61.

70 Zoals blijkt uit verschillende aantekeningen. Zie Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, 113–14.

71 Zie Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 623, en Wenzel, *Von grosser Krafft und Nutz*.

72 Ebert, *Christianum moriendi artificium*, fol. B3^{r}.

73 Merk bijvoorbeeld op dat zowel Christoph Pelargus als Georg Stampel in 1604 het *liber amicorum* ondertekenden van Gottfried Wagner (1583–1643), die toen student was in Frankfurt an der Oder en later cantor werd aan de Sint-Elisabethkerk in Wrocław; zie *Repertorium Alborum Amicorum*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1604_wagner (geraadpleegd op 1 maart 2024). Het is mogelijk dat Wagner tijdens zijn studies gezongen heeft aan de Marienkirche. Zie Chemotti, “Writing names in music books”.Dank aan Tomasz Jeż voor het wijzen op deze bron.

voorzien in Latijnse scholen.[74] Het is dan ook aannemelijk dat er onder de studenten en medewerkers van hogere onderwijsinstellingen zoals de Viadrina Universiteit mensen waren die over de interesse en vaardigheden beschikten om complexe polyfone muziek te lezen en uit te voeren.

I.7 EEN *CONVIVIUM MUSICUM*?

Tegen de hierboven geschetste achtergrond is het niet onwaarschijnlijk dat de zes mensen die vermeld worden in de opschriften in de zes stemboeken van PL-Wu SDM 8–36 een groep van muziekminnende individuen vormden naar het voorbeeld van het zogenaamde *convivium* of *collegium musicum*, een min of meer georganiseerde groep mensen die tijdens hun bijeenkomsten zelf muziek uitvoerden.[75] *Convivia musica* waren rond 1600 vrij courant in Centraal-Europese steden, ook al bleven er maar weinig sporen van over door hun niet-geïnstitutionaliseerd karakter.[76] Bovendien is het bestaan van een *convivium musicum* als context voor PL-Wu SDM 8–36 in lijn met zowel de regelmaat van de muzikale ontmoetingen die worden gesuggereerd door de opschriften in de stemboeken als de connectie met een academische instelling. Het is ook vermeldenswaard dat er in Frankfurt an der Oder al een dergelijke muzikale vereniging bestond in de eerste helft van de zestiende eeuw, rond de figuur van Jodocus Willich (overleden in 1552), een humanist, arts en musicus die studeerde en doceerde aan de Viadrina Universiteit.[77] Aan Willich wordt de oprichting toegeschreven van een *convivium musicum* samen met "niet weinig goede en geleerde mannen, professoren, dokters, magisters en eerbare burgers die niet zonder cultuur waren, die genoten van eervolle banketten en samenkomsten, en hielden van aangename, zinvolle en erudiete gesprekken".[78] Aan de bijeenkomsten en gesprekken tijdens de maaltijden

> werd muziek toegevoegd, soms vocale muziek van drie, vier of meer stemmen, soms instrumentale muziek: er werden namelijk fluiten

74 De klassieke studie over dit onderwerp is Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*.
75 Platen, "Convivium musicum" en Platen, "Collegium musicum".
76 Een uitzondering is het *convivium musicum* van Görlitz: zie de oude maar erg grondige bespreking van haar leden en activiteiten in Gondolatsch, "Das Convivium musicum" en Gondolatsch, "Der Personenkreis".
77 Miller, "Willich".
78 "…non pauci boni & docti viri, Professores, Doctores, Magistri, & honesti cives non ἄμουσοι: qui honestis convivijs & congressibus delectabantur; amabant suaves, utiles, & eruditas confabulationes." Host, *Narratio*, fol. F3^{v}.

> en andere muziekinstrumenten gebruikt. Vandaar dat dit gezelschap, vanwege het voornaamste doel en oogmerk, namelijk ter bevordering van vreugde en wederzijdse welwillendheid, besloten heeft zich "Musicum" te noemen, hoewel het ook gedeeltelijk "Philosophicum" genoemd zou kunnen worden, omdat er in dezelfde bijeenkomsten vaak over verschillende serieuze en nuttige zaken werd gediscussieerd, die vaak aan de diepste wijsbegeerte werden ontleend.[79]

Het is niet duidelijk of de geleerde burgers van Frankfurt an der Oder rond 1600 nog muzikale bijeenkomsten organiseerden zoals Willich een halve eeuw eerder. Wat echter wel vaststaat, is dat de herinnering aan Willichs *convivium musicum* nog levendig was aan de Viadrina Universiteit tot lang na zijn overlijden. De biografie van Willich, waarin een volledig hoofdstuk gewijd is aan zijn *convivium* en waaruit de bovenstaande citaten komen, werd geschreven door Matthäus Host (1509–87), een professor Grieks aan de universiteit. Host was de schoonvader van de eerder vermelde Valentin Becker, die de tekst redigeerde en liet drukken in Frankfurt an der Oder in 1607.[80] Zoals hierboven vermeld, was Becker zelf amateurmusicus en bezat hij PL-Wu SDM 83 / 1527, met motetten en chansons van Lassus. Op het alto-stemboek van deze set schreef iemand bovendien het populaire Latijnse motto "Nympha, calix, pietas, Musica noster amor" ("Nimf, beker, vroomheid, en Muziek zijn onze liefde"),[81] wat in lijn is met het vreugdevol musiceren dat bij een *convivium musicum* hoort.[82] Dit alles toont aan dat het idee van een muzikaal verbond van geleerde burgers die samenkomen rond de eettafel sterk verankerd moet zijn geweest in de omgeving waartoe de bezitters van PL-Wu SDM 8–36 behoorden.

---

79 "…addebatur Musica, nunc vocalis trium, quatuor, aut plurium vocu[m], nunc instrumentalis: adhibebantur enim & fistulae & alia instrumenta Musica. Unde quoq[ue] hoc convivium a praecipuo argumento & fine, quod hilaritatis mutuaq[ue] benevolentiae gratia institutum fuit, Musicum vocari placuit: licet & Philosophicum ex parte dici posset, quod de varijs, serijs, & utilibus rebus, quae ex intima saepe Philosophia depromebatur, in eodem disputaretur." Host, *Narratio*, fol. [F4]^{v}.

80 Over de rol van Valentin Becker, zie Host, *Narratio*, titelpagina en opdracht, fol. [A1]^{v}.

81 PL-Wu SDM 83 / 1527, alto-stemboek, voorste dekblad. Het is niet duidelijk wie dit motto heeft opgeschreven. Een vergelijking met het eigendomsmerk "M. Valentinus Becker" op het voorste dekblad van de quintus-stemboeken geeft in dat opzicht geen uitsluitsel.

82 In dit verband, zie de pagina van een *album amicorum* door de schilder David Brentel, gedateerd in 1590, die een voorstelling geeft van een mogelijk *convivium musicum* – mensen die muziek maken rond een tafel waarop stemboeken, stukken brood en een beker te zien zijn – precies vergezeld van het motto in kwestie. Gereproduceerd in Salmen, "Geselliges Musizieren", 322.

Tot slot sluit de inhoud van PL-Wu SDM 8–36 goed aan bij wat we weten over de muzikale smaak van een ander Centraal-Europees *convivium*: dat van Elbing (in het koninkrijk Pruisen, nu Elblag in Polen). De vroegste archiefbron die zijn bestaan documenteert, gedateerd in 1627, heeft te maken met het ontlenen van een collectie madrigalen van Orazio Vecchi aan de vereniging.[83] Vecchi's madrigalen zijn zowel vertegenwoordigd in PL-Wu SDM 8–36 als in andere stemboeken die uit de bibliotheek van de Viadrina Universiteit komen.[84] Bovendien heeft Agnieszka Leszczyńska gesuggereerd dat andere bronnen van Italiaanse wereldlijke muziek in de nu verspreide bibliotheek van de Mariakerk in Elbing waarschijnlijk deel uitmaakten van het repertoire van het lokale *convivium*. Hieronder vinden we onder andere Phalesius' *Melodia olympica* en de twee verzamelde uitgaven van Marenzio's madrigalen voor vijf en zes stemmen,[85] die ook voorkomen in PL-Wu SDM 8–36.

I.8 DE STEMBOEKEN NA GEBRUIK

Op een bepaald moment moet PL-Wu SDM 8–36 gedeponeerd zijn in de bibliotheek van de Viadrina Universiteit. De stemboeken worden niet vermeld in de *Catalogus Bibliothecae Publicae Universitatis Francofurtanae*, een inventaris van de universiteitsbibliotheek van Viadrina die in 1706 werd samengesteld door Johann Christoph Bekmann en die ook muzikale bronnen vermeldt.[86] Dit betekent echter niet dat de stemboeken pas na deze datum deel gingen uitmaken van de collectie van de universiteitsbibliotheek. Een deel van de muziekcollectie van de Viadrina Universiteit werd bewaard in de universiteitskerk, de hierboven vermelde Marienkirche, waar de kans groter was dat handzame muziekboeken gebruikt werden.[87] Deze bronnen werden niet gecatalogiseerd door Bekman en het is dus waarschijnlijk dat PL-Wu SDM 8–36 daar ook deel van uitmaakte.[88] Wanneer en hoe de stemboeken toegevoegd werden aan de

83 Leszczyńska, "Thannenwald", 110.

84 PL-Wu SDM 74–75, met onder andere Vecchi's *Canzonette a quattro voci* (Neurenberg: T. Gerlach, 1593, RISM V 1029) en *piu e diversi madrigali e canzonette* (Neurenberg: T. Gerlach, 1594, RISM V 1047). Deze stemboeken zijn duidelijk gebruikt: de zetting *Cicirlanda che comanda* (nr. 23 in RISM V 1047) bevat het handgeschreven Latijnse contrafact *Virgo blanda ac veneranda*. Over dit contrafact, zie Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej*, 109–10.

85 Leszczyńska, "Thannenwald", 111.

86 Bekmann, *Catalogus*.

87 Grimm, *Meister der Renaissancemusik*, 116.

88 Het seculiere karakter van PL-Wu SDM 8–36 is niet in strijd met deze hypothese: tal van verzamelingen van Italiaanse seculiere muziek werden bewaard in religieuze instellingen. Zie ook Lewis Hammond, *Editing Music*, 175–77.

collectie in de Marienkirche is echter niet duidelijk. Mogelijk werden ze daar al bewaard terwijl ze nog in gebruik waren en bleven ze er gewoon achter wanneer er geen interesse meer voor was. Een andere mogelijkheid is dat Chrysostomus of Christoph Pelargus er iets mee te maken had. De boeken van Christoph werden nagelaten aan de universiteitskerk na zijn dood in 1633.[89] PL-Wu SDM 8–36 maakte daar mogelijk deel van uit of volgde dezelfde weg na de dood van Chrysostomus, die slechts een paar jaar later moet zijn geweest.

Het blijft een raadsel dat de namen op de dekbladen gedeeltelijk zijn verwijderd. Zoals eerder vermeld, werd de naam in het quinto-stemboek, die ik voorzichtig gereconstrueerd had als Andreas Gotzius, zorgvuldig weggekrast met de duidelijke bedoeling om hem uit te wissen. Een gelijkaardige procedure werd ook gebruikt bij de stemboeken van de canto en de alto, hoewel de namen op deze boeken, Melchior a Rintorf en Georgius ab Eichstedt, mits enige inspanning leesbaar blijven. Het is opmerkelijk dat slechts drie van de zes namen werden gewist. Het is mogelijk dat diegene die ermee begonnen was zich realiseerde hoe moeilijk het zou zijn om dit netjes te doen (de ingrepen in de canto- en alto-stemboeken zijn niet elegant gedaan). Maar het zou ook kunnen dat de persoon die dit deed niet zomaar de verzamelde stemboeken in hun oorspronkelijke staat wilde herstellen, maar precies die drie namen wilde verwijderen. Het is echter moeilijk om een precieze reden hiervoor te bepalen. Het lijkt onwaarschijnlijk dat de geschrapte namen individuen waren die niet langer bij de muzikale bijeenkomsten waren omdat ze Frankfurt an der Oder hadden verlaten. Georg von Eichstedt was blijkbaar nog in de stad in 1603, zoals blijkt uit een brief in de eerder vermelde druk die aan hem werd opgedragen door Christoph Pelargus. In datzelfde jaar vinden we dan weer documentatie die Heinrich Pape in Hamburg situeert,[90] maar zijn naam werd niet verwijderd uit het stemboek. Het blijft onduidelijk of Andreas, Melchior en Georg simpelweg het musiceren met hun collega's opgaven, of er iets anders gebeurde dat leidde tot de beslissing om hun namen te verwijderen. Het is ook niet mogelijk om te bepalen wanneer het schrappen precies gebeurde; het kan ook vele jaren later geweest zijn om onbekende redenen.

89 Noack en Splett, *Bio-Bibliographien*, 485.
90 Janssen, *Ausführliche Nachrichten*, 140.

I.9 CONCLUSIES

De analyse van PL-Wu SDM 8–36 laat ons toe om de bron te situeren in de context van Frankfurt an der Oder rond 1600. De bron blijkt een perfect voorbeeld van de receptie van het madrigaal ten noorden van de Alpen, zoals geschetst wordt in de hierboven geciteerde studie van Piperno. We hebben hier inderdaad te maken met een Duitstalige omgeving die interesse had in het Italiaans madrigaal – zoals blijkt uit de consistente aard van de collectie, volledig aan dit genre gewijd – maar die "op afstand stond" van de centra van productie en innovatie van het madrigaal in Italië. Deze afstand is niet louter geografisch maar heeft ook implicaties voor de inhoud van de collectie: de amateurmusici die PL-Wu SDM 8–36 gebruikten, hadden een vertekend beeld van het genre – vertekend, in dit geval, door de selectie die de in Antwerpen gevestigde uitgever en drukker Petrus Phalesius maakte. Op zijn beurt liet Phalesius zich voor zijn keuze leiden door de bestaande netwerken tussen Antwerpen en Italië. Deze afwijking, als we het zo kunnen noemen, heeft ook gevolgen voor de chronologie van het repertoire in PL-Wu SDM 8–36 (▶ p. 210 ▶ Appendix 3). De jongste madrigalen werden voor het eerst uitgegeven in 1591,[91] de vroegste in 1542,[92] met een gemiddelde datum van eerste uitgave rond 1580, ongeveer twintig jaar voor het bundelen van PL-Wu SDM 8–36.

Als PL-Wu SDM 8–36 laat lijkt ten opzichte van de eerste uitgaven van de madrigalen die de bundel bevat, is de bron echter helemaal bij de tijd als we hem bekijken in de context van de verspreiding van de madrigalen ten noorden van de Alpen. Deze verspreiding nam toe vanaf rond 1580 en bleef daarna stabiel tot aan het begin van de volgende eeuw. Deze trend zien we zowel in de activiteiten van drukkers[93] als in private en institutionele collecties.[94] Herdrukken van madrigalenbundels met een vergelijkbare retrospectieve inhoud illustreren bovendien dat het repertoire actueel bleef, ondanks de ontwikkelingen die het

91 Zie de madrigalen die voor het eerst verschenen in de eerste uitgave van *Melodia Olympica* (RISM 1591[10]) of in Marenzio's vijfde boek met zesstemmige madrigalen (RISM 1591[21]).

92 Zie de madrigalen van Domenico Maria Ferrabosco, Jacque du Pont, en Jacques Arcadelt (Appendix 3, Nrs. 111, 116 en 122), die verschenen in RISM 1542[17].

93 Zie het overzicht in Piperno, "Il madrigale Italiano", 21–23. Voor de Duitstalige gebieden, zie Lewis Hammond, *Editing Music*.

94 Zie bijvoorbeeld de muziekbibliotheek van Georg Knoff in Gdańsk (Morell, "Georg Knoff" en Gancarczyk, "Georg Knoff's Collection") of de inventaris uit 1613 van de muziekcollectie aan het hof van Kassel (Zulauf, "Beiträge").

madrigaalgenre in Italië en elders doormaakte.[95] Dat geldt ook voor de collecties die verzameld zijn in PL-Wu SDM 8–36: de laatste herdrukken van *Melodia olympica*, *Symphonia angelica* en *Musica divina* werden door de opvolgers van Phalesius uitgebracht in respectievelijk 1630, 1629 en 1634. Klaarblijkelijk was er nog altijd interesse in dit soort muziek.[96] PL-Wu SDM 8–36 is dus geen curiosum en kan volledig worden geplaatst binnen de duidelijke fascinatie voor het madrigaal in verschillende Europese regio's tijdens de late zestiende en vroege zeventiende eeuw.

Op dit punt is het belangrijk om te bedenken dat een individuele bron zoals PL-Wu SDM 8–36, hoe interessant ze ook mag zijn, niet dezelfde kwantitatieve relevantie heeft als nieuwe uitgaven van madrigalen die op honderden exemplaren werden gedrukt. Toch laat de kwalitatieve studie van een afzonderlijke verzameling toe om verder te kijken dan het veralgemenende beeld van wie het Italiaans madrigaal ten noorden van de Alpen beoefende, een beeld dat vooral wordt afgeleid uit de activiteiten van drukkerijen.

PL-Wu SDM 8–36 onthult het specifieke profiel van enkele intellectuelen en studenten in en rond een Centraal-Europese Lutherse universiteit, niet meteen de meest voor de hand liggende omgeving wanneer we reflecteren over de verspreiding van het Italiaanse madrigaal. Dit is bovendien een context die mogelijk onopgemerkt was gebleven als verspreiding en bezitsgeschiedenis buiten beschouwing waren gelaten. Louter bekeken vanuit het perspectief van de productie van de druk zou de indruk kunnen ontstaan dat Frankfurt an der Oder immuun was voor de door Italië beïnvloede mode van het madrigaal, misschien zelfs terughoudend. Hoewel het nochtans een plek was met een significante drukkersactiviteit, lijken er geen madrigalen te zijn gedrukt.[97] De enige aanwijzing voor een zekere interesse in madrigalen is te vinden in luittabulaturen waarin, naast andere genres, ook voorbeelden van madrigaalintabulaties

95 We moeten echter opmerken dat het madrigaal ook in Italië een band bleef houden met zijn eigen geschiedenis, zoals blijkt uit de herdrukken van klassiekers zoals Arcadelts eerste madrigalenboek (1539, RISM A 1314) tot het midden van de zeventiende eeuw. Zie Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, 5.

96 Merk ook op dat de Phalesius' verzameldrukken *Musica divina* en *Harmonia celeste* nog voorkomen in de inventaris die in 1659 werd opgesteld van de bibliotheek van Thomas Selle (1599–1663), cantor in Hamburg. Zie Lewis Hammond, *Editing Music*, 172–73.

97 Zie de bronnen die vermeld worden in RePIM (*Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700*), https://repim.itatti.harvard.edu/.

voorkomen.[98] Deze houden echter een totaal andere vorm van receptie in omdat de muziek er, behalve in het incipit, ontdaan wordt van de tekst. Zelfs op een plaats met heel actieve drukkersateliers, zoals Frankfurt an der Oder, vertellen de geschiedenis van de boekdrukkunst en de geschiedenis van verspreiding en bezit verschillende verhalen. Daarom moeten we beide naast en met elkaar in beschouwing nemen.

Het loont ook de moeite om PL-Wu SDM 8–36 te bestuderen met het oog op de verspreiding van madrigaalcollecties die geproduceerd werden in Antwerpen. Hoewel de uitgaven zelf al uitgebreid onderzocht werden, kreeg hun receptie buiten de Lage Landen nog maar weinig aandacht, met uitzondering van de relatie tussen de drukken van Phalesius en het Engelse madrigaal.[99] In dat opzicht kan men zich afvragen of het gebruik van PL-Wu SDM 8–36 in Frankfurt an der Oder getuigt van stabiele contacten met de Lage Landen of eerder een kwestie van toeval is. Wie geïnteresseerd was in Italiaanse madrigalen had rond 1600 niet alleen toegang tot Italiaanse boeken die naar het noorden werden verscheept, maar ook tot uitgaven die in Duitsland werden gemaakt, wat de aanwezigheid van Phalesius' verzamelingen in Frankfurt an der Oder op zijn minst merkwaardig maakt. Het valt ook op te merken dat er geen andere volumes uit de Lage Landen bewaard zijn tussen de muziekdrukken van de Viadrina Universiteit, terwijl er nochtans geen gebrek is aan publicaties uit Duitse steden, met name Neurenberg. Enkel een diepgaande studie van de distributienetwerken, historische inventarissen en bewaarde exemplaren zal meer duidelijkheid brengen in deze kwestie, een onderneming die de rol van Antwerpen in de internationale fascinatie voor het madrigaal kan bevestigen, niet alleen als passieve ontvanger, maar als actieve speler.[100]

98 Zie Benedictus de Drusina's *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1556, RISM 1556[32]) en *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1573, RISM N 531); Matthäus Waissel's *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1573, RISM W 75); Gregor Krengels *Tabulatura nova* (Frankfurt an der Oder: A. Eichorn, 1584, RISM 1584[14]). Over de publicaties voor luit in Frankfurt an der Oder, zie Jost, Ottenberg en Schieck (ed.), *Das Frankfurter Musikleben*, 98–108.

99 Een verband tussen beide werd gesuggereerd in Kerman, "Elizabethan Anthologies". Zie Altschuler en Jansen, "Musica Transalpina", 23–27 over een exemplaar van Phalesius' uitgave van Marenzio's madrigalen met annotaties van een Engelse gebruiker.

100 Fundamenteel werk over de distributie van Antwerpse muziekdrukken heeft zich vooral gericht op de Officina Plantiniana, met name door Henri Vanhulst en Louisa Hunter-Bradley; zie onder andere Vanhulst, "Suppliers and Clients"; Hunter-Bradley, "The Officina Plantiniana"; en Hunter-Bradley, "Christopher Plantin as publisher". Aangezien Plantin vaak optrad als tussenpersoon voor andere lokale drukkers, onthulde dit onderzoek occasioneel ook fascinerende details over de verkoop van de madrigalencollecties van Phalesius en Bellerus; zie bijvoorbeeld Hunter-Bradley, "The Officina Plantiniana", 290, 299 n. 54.

Tot slot dankt PL-Wu SDM 8–36 zijn aantrekkelijkheid voor een groot deel aan de materiële eigenschappen, die niet alleen de gebruikscontext onthullen, maar ook het sociale karakter. Waar het lezen van een gewoon boek vaak niet alleen een individuele maar zelfs een private activiteit is, creëert een set stemboeken, zoals alle boeken met vocale polyfonie, een ontmoetingsplek voor mensen, al dan niet in aanwezigheid van een publiek.[101] En toch laat de sociale aard van polyfone muziek slechts zelden schriftelijke sporen na op de pagina's van bronnen, ondanks dit inherent interpersoonlijk karakter. In zekere zin kan het feit dat stemboeken doorgaans een enkele eigenaar hebben bijna paradoxaal lijken aangezien, op enkele uitzonderingen na, er altijd meer dan één persoon nodig is om dit soort boeken te gebruiken.[102] PL-Wu SDM 8–36, een bron die ons dwingt om na te denken over dit aspect en over de sociale ruimte die wordt gecreëerd door het muziekboek, is zowel fascinerend als uniek.

101 Over de sociale aspecten van muziekboeken, zie Wistreich, "Music Books".

102 De praktijk van het lezen uit meerdere stemboeken is goed gedocumenteerd, maar wordt als uitzonderlijk beschouwd. Zie, bijvoorbeeld, de ongeloofwaardige beschrijving van Tarquinia Molza (1542–1617) die tegelijk speelt en zingt vanuit twee stemboeken. Durante en Martellotti, *Cronistoria*, 135–36.

II LITURGISCHE FRAGMENTEN IN DE BOEKBANDEN VAN DE UNIVERSITEITS-BIBLIOTHEEK VAN WARSCHAU, SDM 8–36

PIETER MANNAERTS

De set van zes stemboeken in de Universiteitsbibliotheek van Warschau, SDM 8–12 (cantus), 13–17 (alt), 18–22 (tenor), 23–27 (bas), 28–32 (quinto), 33–36 (sesto) is gebonden in een halve band van blindgestempeld varkensleer met afmetingen van ongeveer 17,7 op 22,0 cm. Op het stuk varkensleer op elk voorplat van de stemboeken staat de naam van de partij in het Italiaans en de datum 1601, het jaar wanneer ze werden ingebonden. De andere helft van ieder plat is gemaakt van perkament op karton, bedekt met een donkergroene, arsenicumrijke verf.[1] Maar het groen verbergt iets: hoewel de verf bedoeld was om het originele schrift te bedekken, volstaat zelfs een snelle blik op de stemboeken om te zien dat het perkament afkomstig is van hergebruikte oudere manuscripten, meer precies liturgische boeken met gregoriaans. Op sommige plaatsen op het oppervlak van het perkament is de groene verf wat weggesleten door wrijving; op anderen plaatsen werd de verflaag dunner door

1 Delbey et al., “Poisonous books”.

chemische reacties tussen inkt en verf, waardoor hier en daar fragmenten van de tekst en muzieknotatie lichtjes zichtbaar zijn geworden. De digitaal verbeterde beelden die in deze studie gepubliceerd worden, maken het mogelijk om de tekst en muzieknotatie van die fragmenten meer in detail te bestuderen, wat helpt om hun geografische oorsprong te bepalen, om de boeken te identificeren waaruit ze afkomstig zijn en om de liturgische functie van hun gezangen te bepalen (▶ Appendix 5).[2] Vooral in de context van dit boek is dit onderzoek nuttig om de hypothese te verifiëren dat de boeken werden ingebonden in Frankfurt an der Oder, zoals geformuleerd in Hoofdstuk 1.

▶ p. 241

Afgaand op het type en de grootte van de muzieknotatie lijken de fragmenten niet uit één manuscript te komen, maar uit minstens drie verschillende volumes. Een overzicht is te vinden in Tabel 1.

TABEL 1. Oorsprong van de fragmenten die gebruikt werden bij het inbinden van PL-Wu SDM 8–36

STEMBOEK	BOEKTYPE	NOTATIE	INHOUD
Alt	Graduale	Middelgrote zwarte kwadraatnotatie op rode vijflijnige notenbalken	Misgezangen uit het Sanctorale
Bas	Antifonarium 1	Grote zwarte kwadraatnotatie op rode vierlijnige notenbalken	Antifonen uit het Commune Sanctorum (maagden of vrouwelijke heiligen, apostelen en martelaars)
Cantus, tenor, quinto, sesto	Antifonarium 2	Middelgrote hoefnagelnotatie op zwarte vierlijnige notenbalken; F-lijn in het rood	Antifonen, repsonsoria en homilieën voor de vierde week van de vasten en voor Passiezondag

II.1 FRAGMENTEN UIT EEN GRADUALE

De twee fragmenten uit een graduale die gebruikt zijn in de banden van het altstemboek zijn genoteerd in middelgrote kwadraatnotatie op notenbalken met vijf rode lijnen. Tussen de neumen werden verticale

2 Mijn dank gaat hier naar dr. Lynda Sayce: zonder haar bewerking van de beelden was deze analyse niet mogelijk geweest.

lijnen gebruikt om aan te geven welke noten bij elke lettergreep horen; deze lijnen zijn korter dan de hoogte van de notenbalk en overspannen één tot drie tussenruimtes. De muziekkalligrafie verraadt een verfijnde en professionele hand, terwijl het gebruik van notenbalken met vijf lijnen een datering suggereert in ten vroegste de dertiende eeuw.[3] Het gebruik van vierkante neumen veronderstelt een mogelijke oorsprong in West- of Zuid-Europa (mogelijk Frankrijk of de Lage Landen), tenzij het fragment afkomstig zou zijn uit een manuscript van één van de religieuze ordes (bijvoorbeeld augustijnen, dominicanen of franciscanen) die het gebruik van kwadraatnotatie soms ook verplichtten in hun kloosters in Duitsland en Centraal-Europa.[4]

De vellen die gebruikt zijn voor de band waren twee verschillende folio's uit het Sanctorale-gedeelte van het graduale. De gregoriaanse melodieën die erop staan, behoren tot het Sanctorale-repertoire dat doorheen Europa gezongen werd. Deze feesten werden overal gevierd en bevatten daarom geen specifieke gezangen die kunnen helpen om de precieze oorsprong van het fragment te bepalen.

Op het fragment vooraan kunnen we het begin van de tekst van een communie onderscheiden, *Beati mundo corde* (Cantus ID g00482) met rechts daarvan een rubriek die verwijst naar de viering van het feest van de Vier Gekroonde Martelaren ("sanctorum martyrum quattuor coronatorum"), doorgaans op 8 november.[5] In het midden van de pagina is de rubriek "Martini episcopi et confessoris" te zien; het feest van Sint-Maarten wordt gevierd op 11 november. Links van deze rubriek vinden we de eerste twaalf noten van het alleluia uit het proprium voor het feest van Sint-Maarten, maar de bijhorende tekst is niet langer zichtbaar. De melodie van het alleluia moet vervolgd geweest zijn op de volgende notenbalk maar stond op het stuk van het folio dat werd weggesneden. Het begin en delen van het vervolg van de versmelodie en de tekst *Beatus vir sanctus Martinus* (Can g00483) zijn nog te zien.[6]

Het folio dat gebruikt werd voor de achterzijde van het altstemboek moet van meer vooraan in het originele manuscript komen, aangezien het gezangen bevat die gezongen werden op 29 september, het feest van

3 Hiley, "Staff".
4 Hiley en Szendrei, "Notation. III. History of Western Notation: 1. Plainchant".
5 Cantus Index, https://cantusindex.org/ (geraadpleegd op 13 januari 2024). Moderne uitgaven in *Graduale Triplex*, 514 en *Liber Usualis*, 1727.
6 Moderne uitgaven in *Graduale Triplex*, 619–20 en *Liber Usualis*, 1747.

de aartsengel Michaël. Er zijn fragmenten zichtbaar van een vers uit het graduale, *Benedic anima mea dominum* (Can g02712a), gevolgd door het alleluia *Sancte Michael archangele* (Can g00395).[7]

II.2 FRAGMENTEN UIT EEN ANTIFONARIUM 1

Op de band van het basstemboek zijn door de groene verf heen fragmenten te zien van een antifonarium, genoteerd in grote kwadraatnotatie op notenbalken met vier rode lijnen. Ondanks het grote formaat zijn de noten erg regelmatig van vorm: elke losse noot en elke slotnoot van een dalende notengroep heeft een korte neerwaartse lijn aan de rechterkant. De scribent besteedde ook zorg aan de leesbaarheid van de noten: zo is de bovenste noot van elke *pes* (een groep van twee stijgende noten) systematisch iets kleiner genoteerd.

Hoewel het mogelijk is dat beide fragmenten uit hetzelfde folio of uit opeenvolgende folio's afkomstig zijn, kunnen we dat onmogelijk verifiëren: op het voorste fragment is een brede linkermarge te zien terwijl de rechterhelft van het fragment relatief weinig noten en lettergrepen bevat, wat de identificatie van de inhoud bemoeilijkt. De rubriek "a" (voor "antiphona") en twee reeksen van lettergrepen "euouae" geven aan dat het fragment afkomstig is uit een reeks antifonen, genoteerd met melodische formules of *differentiae*, voor het reciteren van psalmen tijdens het officie. De woorden "[a]mica mea", mogelijk uit het Hooglied, kunnen erop wijzen dat de antifonen bedoeld waren voor een Mariaviering, onderdeel van de getijden van de Maagd, of voor andere vrouwelijke heiligen.

Op het achterplat zijn geen marges te zien: het volledige fragment bestaat uit muzieknotatie. We kunnen twee antifonen identificeren, *Dirupisti domine vincula mea* (CAO 2250) en *Qui mihi ministrat me sequatur* (CAO 4485), opnieuw gevolgd door "euouae"-aanduidingen voor het reciteren van respectievelijk een psalm (CAO 2250) en het Magnificat (CAO 4485).[8] De aanwezigheid van het Magnificat toont dat de antifonen bedoeld waren om te zingen tijdens de vespers. De eerste antifoon wordt vaak toegewezen aan het gemeenschappelijk officie van de apostelen, de

7 Moderne uitgaven in *Graduale Triplex*, 608–9 en *Liber Usualis*, 1654–55.

8 Moderne uitgaven in *Antiphonale Monasticum*, 626 en *Liber Usualis*, 1114 (CAO 2250) en in *Antiphonale Monasticum*, 640 en *Liber Usualis*, 1125 (CAO 4485). De CAO-nummers verwijzen naar Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*. De CAO-nummers worden op dezelfde manier gebruikt in de Cantus Index en Database, voorafgegaan door een dubbele nul: de antifoon CAO 2250 heeft bijvoorbeeld Cantus ID 002250.

tweede aan dat van de martelaren. Naast de toewijzing aan een liturgisch feest kan ook de toewijzing aan een specifiek officie aanwijzingen geven over de oorsprong van een gezang. In dit geval is het opmerkelijk dat slechts een handvol van de bronnen die geïndexeerd zijn in de Cantus Database, de antifoon CAO 4485 toewijzen aan de vespers; een van deze bronnen is Pools, een vijftiende-eeuws antifonarium uit het karmelietenklooster in Krakau, PL-Kkar 4 (Rkp20), wat mogelijk een aanwijzing is voor de liturgische en geografische nabijheid van dit fragment. Het lijkt ook tot dusver de enige geïnventariseerde bron te zijn waarin deze twee antifonen samen in hetzelfde vesperofficie voorkomen.

II.3 FRAGMENTEN UIT EEN ANTIFONARIUM 2

Op basis van de overeenkomsten in tekst- en muziekkalligrafie en vooral op basis van hun verwante inhoud, is het zeker dat de fragmenten die gebruikt werden in de overige stemboeken allemaal afkomstig zijn uit één enkel manuscript, een tweede antifonarium. De gezangen werden genoteerd in middelgrote hoefnagelneumen op notenbalken met vier zwarte lijnen, waarvan één – de F-lijn – met rode inkt werd overtrokken.[9] Een overzicht van de inhoud van het fragment (de gezangen, een capitulum en twee lezingen) in hun liturgische volgorde is te vinden in Tabel 2.

De volgende alinea's identificeren en bespreken de inhoud van elk fragment in de volgorde van de stemboeken.

Cantusstemboek

De fragmenten in het cantusstemboek bevatten bijna uitsluitend tekst, geschreven in één kolom; er is slechts één antifoon te lezen op het fragment op het achterplat, maar de noten zijn haast helemaal verdwenen. Er is wat tekst verloren gegaan aan de linkerkant van het voorplat en aan de rechterkant van het achterplat. Delen van de rechter- en linkermarges zijn nog zichtbaar, evenals een aanzienlijke ondermarge onder de laatste tekstregel.

De tekst op het fragment vooraan is een passage uit Augustinus' homilieën bij het evangelie volgens Johannes (*In Iohannis evangelium tractatus cxxiv*), meer bepaald de derde en vierde alinea van de 44ste

9 Over deze soort notatie, zie de samenvatting in Hiley, *Western Plainchant*, 389–92.

TABEL 2. Gezangen en lezingen uit de fragmenten van antifonarium 2 in liturgische volgorde (items aangeduid met een asterisk bevatten enkel incipits)

LITURGISCH GEBRUIK	OFFICIE: GENRE	INCIPIT	CAN/CAO	FRAGMENT
Vierde zondag of vierde week van de vasten	Metten: responsorium	*Sicut fui cum Moyse*, v. *Quoniam tecum est*	CAO 7658, CAO 7658a	tenor, rechter achterzijde
Woensdag, vierde week van de vasten	Metten: lezing 6	Augustinus, homilie 44	-	cantus, voorzijde
Woensdag, vierde week van de vasten	Lauden: Benedictus-antifoon	*Rabbi quis peccavit*	CAO 4571	sesto, voorzijde
Woensdag, vierde week van de vasten	Vespers [II]: Magnificat-antifoon	*A saeculo non est auditum*	CAO 1194	sesto, voorzijde
Vrijdag, vierde of vijfde week van de vasten	Metten: lezing	Augustinus, homilie 49	-	quinto, voorzijde
Zaterdag, vierde week van de vasten	Lauden: Benedictus-antifoon	*Ego sum lux mundi*	CAO 2592	cantus, achterzijde
Zaterdag, vierde week van de vasten	Mis: introïtus	*Sitientes**	Can g00795	cantus, achterzijde
Passiezondag	Vespers: antifoon	*Benedictus** (cum ceteris)	CAO 1720	cantus, achterzijde
Passiezondag	Capitulum	*Christus semel*	Heb. 9,23	cantus, achterzijde
Passiezondag	Vespers: Magnificat-antifoon	*Ego sum quem testimonium*	CAO 2600	sesto, achterzijde

Passiezondag	Completen: antifoon	*Signatum est super nos*	Can 204675.1	sesto, achterzijde
Passiezondag	Completen: responsorium breve	*In pace in idipsum*	CAO 6921	sesto, achterzijde
Passiezondag	Metten: responsorium met vers (1.2)	*Multiplicati sunt, v. Nequando*	CAO 7187, CAO 7187a	tenor, voorzijde
Passiezondag	Metten: responsorium (1.3)	*Qui custodiebant*	CAO 7475	quinto, rug
Passiezondag	Prime: antifoon	*Ego daemonium*	CAO 2570	tenor, linker achterzijde
Passiezondag	Terts: antifoon	*Ego gloriam*	CAO 2575	tenor, linker achterzijde

homilie bij Joh. 9 (*Exiens vidit hominem caecum a nativitate*).[10] Een mogelijk liturgisch gebruik van Joh. 9 was op de woensdag na de vierde zondag van de vasten.[11] Op de derde regel van bovenaan heeft een scribent de rubriek "l. vi" toegevoegd (lectio sexta). De aantekening is verrassend genoeg midden in de zin geplaatst. Dit is wellicht een indicatie dat de tekst van Augustinus in kortere stukjes werd opgedeeld voor lezingen tijdens de liturgie. Zoals David Hiley opmerkte, werden de lezingen van de metten voor de tweede en derde nocturne vaak ontleend aan preken of homilieën van de kerkvaders; dit fragment is daar een voorbeeld van.[12]

10 Uitgegeven in Migne (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, 1714–15; online beschikbaar op https://la.m.wikisource.org/wiki/In_Evangelium_Ioannis_tractatus_(ed._Migne)/5 (geraadpleegd op 31 oktober 2023). De huidige referentie is Willems (ed.), *Sancti Aurelii Augustini In Iohannis Evangelium tractatus CXXIV*.

11 ThALES, *Thesaurus Antiquorum Lectionariorum Ecclesiae Synagogaeque*, op http://www.lectionary.eu. De bron waarnaar hier wordt verwezen is het lectionarium uit Murbach (LR5), zie http://www.lectionary.eu/thales-database/?lg=EN&u=event-in-lectionary&id=3068 (geraadpleegd op 31 oktober 2023).

12 Hiley, *Western Plainchant*, 26.

Op de achterkant van het cantusstemboek vinden we teksten en gezangen voor de officies van de zaterdag van de vierde week van de vasten en de daaropvolgende dag, Passiezondag. Bovenaan het fragment kunnen we twee rode lijnen onderscheiden, het enige wat overblijft van twee notenbalken, wellicht elk bestaande uit vier lijnen. Dit is de Benedictus-antifoon voor de lauden, *Ego sum lux mundi* (CAO 2592), waarvan enkel het eerste woord ("ego") en de laatste woorden van beide tekstregels ("non ambulabit" en "dicit dominus") leesbaar zijn. Er zijn nauwelijks muzikale tekens zichtbaar, behalve een *pes* op de eerste lijn van de notenbalk; deze *pes* is genoteerd in hoefnagelschrift.

Ego sum lux mundi is een interessant voorbeeld van de mogelijk verwarrende situaties die zich kunnen voordoen bij het bestuderen van fragmenten, zeker wanneer ze moeilijk te lezen zijn. De liturgische toewijzing van gezangen kan verschillen naargelang de bron; het is dan ook belangrijk om de verschillende mogelijkheden in het achterhoofd te houden bij het ontcijferen van fragmenten, om de liturgische volgorde van hun inhoud niet tegen te spreken.

Zoals blijkt uit de bronnen die geïndexeerd zijn in de Cantus Database wordt de antifoon gebruikt bij twee verschillende liturgische momenten: ofwel als Magnificat-antifoon voor de vespers op Passiezondag, of als Benedictus-antifoon voor de lauden op de voorafgaande zaterdag.[13] Bronnen die de antifoon toewijzen aan Passiezondag komen bijna uitsluitend uit regio's in Centraal-Europa en doorgaans uit Duitstalige gebieden. De meeste bronnen in die groep dateren uit de dertiende tot zestiende eeuw. Bronnen die de antifoon toewijzen aan de voorafgaande zaterdag zijn afkomstig uit een veel bredere waaier aan locaties, gedeeltelijk overlappend met Centraal-Europa, maar ook veel verder naar het westen en het zuiden, met inbegrip van locaties in Engeland, Frankrijk, Spanje en Italië. In vergelijking bevat deze groep veel oudere bronnen uit de elfde en twaalfde eeuw.

Het fragment dat *Ego lux mundi* bevat, behoort tot deze tweede groep, wat we kunnen afleiden uit de volgorde van de onderdelen: het Benedictus met bijhorend antifoon gezongen aan het einde van de

13 *Cantus Database: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources*, https://cantusdatabase.org/ (geraadpleegd op 31 oktober 2023). Passiezondag is de vijfde zondag van de vasten, dus de zondag voor Palmzondag. De zondag daarvoor is de vierde zondag van de vasten; de dagen tussen deze twee zondagen vormen de vierde week van de vasten.

lauden, de indicaties voor de mis (de rubriek "Ad missam" en het tekstincipit van het introïtus *Sicientes*, Can g00795),[14] en pas daarna de aanduiding "dominica in passion[i]". Het lijdt dan ook geen twijfel dat de antifoon gezongen moet worden op de zaterdag voor Passiezondag.

De rubriek "dominica in passion[i]" wordt gevolgd door aanwijzingen voor de antifonen van de eerste vespers van die dag: "Benedictus cum ceteris" (de antifoon *Benedictus* gevolgd door de andere). De laatste regels van de fragmenten bevatten het *capitulum* dat gelezen moest worden tijdens de vespers (Heb. 9, 28). Er zijn meerdere antifonen die beginnen met het woord "Benedictus" en het mag dan ook niet verrassen dat vele ervan Benedictus-antifonen zijn die voorafgaan aan het canticum van de lauden. Aangezien de aanwijzing "Benedictus cum ceteris" hier opduikt bij het begin van de vespers is het bedoelde gezang hoogstwaarschijnlijk de antifoon *Benedictus dominus deus meus* (CAO 1720), vaak toegewezen aan de zaterdagen door het jaar (*per annum*). In negen van de bronnen in de Cantus Database wordt CAO 1720 echter gebruikt op Passiezondag.[15] Zeven hiervan komen uit de Lage Landen (Cambrai en Tongeren) en Centraal-Europa (Mainz, Praag, Kielce en Wrocław).[16] Op basis van de toewijzing van de antifoon CAO 1720 aan Passiezondag lijkt ons fragment dus aan te sluiten bij de bronnen uit de Lage Landen en Centraal-Europa.

Tenorstemboek

Het fragment op de voorkant van het tenorstemboek bevat vijf notenbalken met amper leesbare neumen; deze maken deel uit van het responsorium *Multiplicati sunt qui tribulant me* met het vers *Nequando dicat inimicus* (CAO 7187 en 7187a).[17] Het responsorium behoort tot de metten van Passiezondag en is doorgaans het tweede responsorium van de eerste nocturne. De tekst die volgt op het responsorium is de lezing

14 Moderne uitgave (als *Sitientes*) in *Graduale Triplex*, 114 en *Liber Usualis*, 565.

15 Dit zijn B-TO 63 en 64, CZ-Pn (Praha) XV.A.10, D-MZb B, E-Bbc 619, F-CA 38, GB-Cu Mm.ii.9, PL-Klk 1 en PL-WRu R503.

16 De overige twee bronnen zijn de dertiende-eeuwse antifonaria van de kathedraal van Vic (ten noorden van Barcelona) en de priorij van Barnwell (Cambridgeshire). In de bronnen uit de Lage Landen en Centraal-Europa is de antifoon toegewezen aan de zondagen door het jaar en vervolgens herhaald op alle of de meeste zondagen tussen Sexagesima en Passiezondag; in het antifonarium van Wrocław wordt het ook gezongen op Septuagesima. In het antifonarium van Vic, E-Bbc 619, wordt de antifoon CAO 1720 herhaald op de zondagen van Sexagesima tot Passiezondag, maar hij wordt niet gezongen op de zondagen door het jaar. Het Sarum antifonarium uit Barnwell, GB-Cu Mm.ii.9, bevat de antifoon op de zondagen door het jaar en herneemt die op Passiezondag en de tweede zondag na Pinksteren.

17 Moderne uitgaven in *Nocturnale Romanum*, 345–46.

die voorafgaat aan het derde responsorium, wellicht de tekst *Custodiebant* die voorkomt op de band van het quintostemboek. Onder de tekst is een brede ondermarge te zien zoals op de fragmenten van het cantusstemboek.

Het fragment dat gebruikt werd voor het achterplat bestaat uit twee kolommen; we kunnen de rubrieken "ad primam", "ad tertiam", "collecta" en "responsorium" ontwaren. De antifonen voor de prime en de terts, *Ego daemonium non habeo* en *Ego gloriam meam non quaero* (CAO 2570 en 2575) worden doorgaans toegewezen aan Passiezondag.[18] De laatste antifoon was relatief wijdverspreid in Europa. De eerste behoort ook tot de oudere gregoriaanse gezangen en komt voor in bijna alle oudste tekstbronnen die geïnventariseerd zijn in Hesberts *Corpus Antiphonalium Officii*, maar zelden in latere bronnen. Naast Franse en Spaanse bronnen leidt de Cantus Index ons opnieuw naar Centraal-Europa, aan de hand van meerdere bronnen uit Bohemen (waaronder Praag), Hongarije en Slowakije (waaronder Bratislava).

Aangezien de linkerhelft van de linkerkolom verwijderd werd bij het versnijden van het perkament, ontbreken de eerste woorden van elke melodie. Ook de rechterhelft van de rechterkolom is weggesneden, waardoor ongeveer de helft van de tekst en muziek van het responsorium *Sicut fui cum Moyse* (CAO 7658) en enkele woorden van het vers *Quoniam tecum dominus* (CAO 7658a) overblijven.[19] Dit responsorium wordt meestal toegewezen aan de metten van de vierde zondag van de vasten of aan een van de weekdagen van de week die daarop volgt, vaak als laatste responsorium van de metten.

Omdat de vierde zondag en de vierde week van de vasten voor Passiezondag komen, is dit een duidelijke aanwijzing dat de rechterkant van het folio in de originele context vóór de linkerkant kwam. Daarom zijn de twee helften van het fragment niet echt kolommen, maar stonden ze oorspronkelijk aan weerszijden van een bifolium. Er zijn aan beide kanten geen zichtbare sporen van een vouw in de lege ruimte tussen de teksten en het is onmogelijk te zeggen of de kleine scheur in dezelfde ruimte duidt op een eerdere vouw in het folio. De enige manier om dit te

18 Moderne uitgaven in *Antiphonale Monasticum*, 391 en *Liber Usualis*, 568 (CAO 2570) en *Antiphonale Monasticum*, 391 en *Liber Usualis*, 569 (CAO 2575).

19 Moderne uitgaven in *Nocturnale Romanum*, 342.

bevestigen zou zijn door de versozijde van het fragment te bestuderen, die nu op de band is gekleefd.[20]

Quintostemboek

Het fragment dat gebuikt werd op het voorplat van het quintostemboek bevat opnieuw een fragment van Augustinus' homilieën over het evangelie volgens Johannes, maar nu uit de vijfde alinea van de 49ste *Tractatus*, een homilie over Joh. 11 (het verhaal van Lazarus).[21] Joh. 11 werd gelezen tijdens de mis op de vrijdag van de vierde of vijfde week van de vasten, dus onmiddellijk voor of net na Passiezondag.[22] In tegenstelling tot het fragment dat gebruikt werd voor het cantusstemboek is deze tekst doorlopend geschreven over tweeëntwintig lijnen, zonder onder- of bovenmarges.

De bovenste helft van het fragment op de achterkant bevat acht regels tekst, gevolgd door zeven notenbalken met muzieknotatie. Deze bevatten het responsorium *Qui custodiebant animam meam consilium* (CAO 7475) uit de metten van Passiezondag.[23] Dit responsorium werd doorgaans gezongen als het derde responsorium van de eerste nocturne.

Sestostemboek

Op het fragment op het voorplat zien we een deel van de Benedictus-antifoon *Rabbi quis peccavit homo iste* (CAO 4571) die werd gezongen tijdens de lauden, gevolgd door verschillende gebeden, de rubriek "Missam" en de Magnificat-antifoon *A saeculo non est auditum* (CAO 1194).[24] Deze gezangen zijn allemaal toegewezen aan de woensdag van de vierde week van de vasten.

Op de achterkant kunnen we [*Eripe me*] *domine ab homine malo* lezen, wat mogelijk een nog niet geïdentificeerd tekstincipit is waarnaar de rubriek "ympnus" verwijst, gevolgd door een Magnificat-antifoon voor Passiezondag, *Ego sum quem testimonium perhibeo* (CAO 2600).[25]

---

20 Op de hogeresolutiefoto's waarmee ik werkte zijn er geen sporen te zien van een vouw; ik heb nog niet de gelegenheid gehad om deze banden fysiek te bestuderen.

21 Uitgegeven in Migne (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia* en Willems (ed.), *Sancti Aurelii Augustini In Iohannis Evangelium tractatus CXXIV*.

22 ThALES, *Thesaurus Antiquorum Lectionariorum Ecclesiae Synagogaeque*, op http://www.lectionary.eu (geraadpleegd op 31 oktober 2023).

23 Moderne uitgaven in *Nocturnale Romanum*, 351–52.

24 Moderne uitgaven in *Antiphonale Monasticum*, 378 en *Liber Usualis*, 1095 (CAO 4571).

25 Moderne uitgaven in *Antiphonale Monasticum*, 388 en *Liber Usualis*, 568 (CAO 2600).

De onderste helft van het folio bevat twee gezangen voor de completen, aangeduid door de rubriek “ad completorium super psalmos”. De completen bevatten de antifoon *Signatum est super nos* (Can 204675.1), een hymne en een korte lezing die alleen worden aangeduid met rubrieken (“ympnus” en “capitulum ut supra”) en het responsorium breve *In pace in idipsum* (CAO 6921). De gezangen van de completen zijn opmerkelijk. Omdat de completen een redelijk kort onderdeel van het officie zijn, worden de gezangen niet altijd opgenomen in officiebronnen met muziek. Het belang van Passiezondag is hier een voldoende reden om dat wel te doen. Bovendien hebben de twee stukken die in het fragment voorkomen op dit moment slechts weinig concordanties in de Cantus Index. De antifoon *Signatum est super nos* verschijnt hier in een langere versie, waarin de tekst “Signatum est super nos lumen vultus tui domine deus” gevolgd wordt door een aanvulling: “dedisti laetitiam in corde meo”. In het fragment is enkel de eerste lettergreep van de aanvulling, “de-”, bewaard, maar die is duidelijk leesbaar. De antifoon met de uitgebreide tekst is tot op vandaag slechts in één andere bron gevonden, een laat-vijftiende-eeuws antifonarium uit de kathedraal van Płock, PL-PŁsem 35, waar het ook een antifoon voor de completen is.

In het Płock antifonarium wordt, net zoals in ons fragment, de antifoon gevolgd door het tekstincipit van de hymne *Cultor dei* en door het responsorium *In pace in idipsum dormiam et requiescam*. Deze tekst werd algemeen gebruikt in een antifoon dat gezongen werd op Stille Zaterdag (CAO 3265). Het gebruik van die tekst als responsorium komt veel minder voor. De Cantus Index en Database vermeldt zo’n 23 bronnen, veelal uit Centraal-Europa. Het responsorium wordt maar in enkele bronnen toegewezen aan Passiezondag. Het zijn bronnen die gekopieerd werden in het zuiden van Duitsland (vanaf de dertiende eeuw), Praag, Bohemen, Płock en Wrocław tussen de dertiende en vijftiende eeuw.

II.4 BESLUIT

De analyse van de inhoud van de fragmenten toont aan dat ze oorspronkelijk tot drie verschillende bronnen behoorden: een graduale in kwadraatnotatie (het fragment in het altstemboek) en twee antifonaria: één in grote kwadraatnotatie (in het basstemboek) en een tweede in hoefnagelschrift (de stemboeken voor cantus, tenor, quinto en sesto).

Het gradualefragment en het fragment van het eerste antifonarium zijn geschreven in kwadraatnotatie, wat niet de gebruikelijke notatie van

het gregoriaans was in Centraal-Europa. Dit hoeft een Centraal-Europese bron echter niet noodzakelijk uit te sluiten. Bronnen circuleerden doorheen Europa: een manuscript dat in de Lage Landen of in Frankrijk werd geschreven in kwadraatnotatie kon bijvoorbeeld naar een andere kerk of klooster in Europa worden verstuurd om het daar te gebruiken. Zoals we al zagen, komt kwadraatnotatie ook voor in boeken van de religieuze ordes in Centraal-Europa. Dit was mogelijk het geval bij het fragment uit het eerste antifonarium, dat slechts één concordantie heeft in een Poolse bron.

De gedetailleerde analyse van de gezangen en andere liturgische onderdelen in de fragmenten van het tweede antifonarium laten ons toe om hun originele plaats te bepalen tussen de metten van de vierde zondag (of week) van de vasten en de terts van Passiezondag. Vanuit het perspectief van de (liturgische) tijd betekent dit dat al deze stukken gelezen of gezongen werden binnen de tijdsspanne van een week. Vertrekken we van het perkament, dan stellen we vast dat deze allemaal uit dezelfde katern komen: het eerste gezang bevindt zich op de rechterhelft van de achterzijde van het tenorstemboek, het laatste op de linkerhelft van datzelfde fragment. Dit hoeft niet per se te betekenen dat dit bifolium het buitenste blad van de katern was; een fysieke vergelijking met gelijkaardige antifonaria zou nodig zijn om die mogelijkheid te staven, naast een onderzoek van de versozijden van alle fragmenten, die nu in de banden zijn gekleefd. Gesofisticeerde technologie kan een dergelijk onderzoek wellicht in de toekomst mogelijk maken. De technologie van vandaag – in dit geval het Alamire Digital Lab – stelt ons al in staat om de recto-zijden leesbaar te maken en om de gezangen, hun teksten en hun liturgisch gebruik te vergelijken met het uitgebreide corpus van bronnen en gezangen in de Cantus Database en de Cantus Index. Deze vergelijkingen hebben verschillende graden van nabijheid aangetoond tussen de fragmenten en andere bronnen uit Centraal-Europa, van het zuiden van Duitsland tot Bohemen, Slovenië, Hongarije en Polen. Het middelgroot hoefnagelschrift van deze fragmenten versterkt deze hypothese.

De boekbinder die de banden van PL-Wu SDM 8–36 maakte, gebruikte perkament van zangboeken die buiten gebruik waren geraakt en vond deze naar alle waarschijnlijkheid in zijn nabije omgeving. Nemen we aan dat alle stemboeken rond dezelfde tijd werden ingebonden, dan werden de fragmenten genomen uit bronnen die op diezelfde plaats en op hetzelfde moment beschikbaar waren. Ze werden bedekt met de

groene verf die hun inhoud en oorsprong gedurende meerdere eeuwen zou verbergen. De combinatie van de notatie en het repertoire in de twaalf fragmenten die in de zes stemboeken zijn gebruikt, suggereert dat deze zangboeken een Centraal-Europese oorsprong hebben. Een dergelijke oorsprong valt zonder twijfel te verenigen met de hypothese geformuleerd in Hoofdstuk 1, volgens dewelke de boeken werden ingebonden in Frankfurt an der Oder, precies op de huidige grens tussen Duitsland en Polen.

III VAN LEUVEN, MÜNCHEN EN NEURENBERG VIA KLEIN-POLEN NAAR MAZOVIË: HET VERHAAL VAN DE STEMBOEKEN IN DE UNIVERSITEITS-BIBLIOTHEEK VAN WARSCHAU, 7.41.5.14

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA

Doorheen de meer dan tweehonderd jaar van haar geschiedenis heeft de Universiteitsbibliotheek van Warschau vele uitdagingen gekend, waaronder twee gebeurtenissen die de integriteit van haar collecties drastisch hebben aangetast. Eerst waren er de repressies na de Novemberopstand in 1832–33, waarbij de Russen ongeveer 100.000 waardevolle drukken, manuscripten, tekeningen en numismatische objecten overbrachten naar Sint-Petersburg.[1] Slechts enkele daarvan werd teruggebracht naar Warschau op grond van het Verdrag van Riga dat in 1921

1 Kozerska, *Warszawska Biblioteka Uniwersytecka*, 1–3.

werd ondertekend tussen Polen, Rusland en Oekraïne, nadat Polen zijn onafhankelijkheid had herwonnen.[2] Na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog amper twee decennia later, begon de bibliotheek ernstige verliezen te lijden, zowel wat betreft haar personeel als haar collecties. Dit proces bereikte een dramatisch hoogtepunt in oktober 1944, toen de Duitse bezetter opzettelijk het gebouw in brand stak, waaronder ook de Krasiński Bibliotheek, waar de meest zeldzame en kostbare stukken van de nationale bibliotheek en een groot deel van de bijzondere collecties van de Universiteit van Warschau werden bewaard. Deze stukken werden compleet vernield.[3] Als gevolg van deze historische rampen gingen muziekhistorische bronnen massaal verloren (de exacte aantallen zijn vandaag moeilijk nauwkeurig in te schatten).

Van bijzonder belang in deze context zijn de twaalf overgebleven stemboeken die sinds de vroegste jaren in de Universiteitsbibliotheek van Warschau worden bewaard. Aanwijzingen zoals eigendomsnotities en andere informatie tonen aan dat acht van deze boeken al in de zestiende eeuw hun weg naar Polen hadden gevonden. Hun verhaal vormt het onderwerp van dit hoofdstuk. Ze worden tegenwoordig bewaard in de Muziekafdeling van de Universiteitsbibliotheek van Warschau (Gabinet Zbiorów Muzycznych) onder het gezamenlijke plaatskenmerk 7.41.5.14. In de negentiende eeuw duidden deze nummers respectievelijk de kamer, de boekenkast, de plank en de positie op de plank aan. Het plaatskenmerk werd door de bibliothecaris, die vast geen expert in muziekdrukken was, aangebracht op fragmenten van vier verschillende sets van stemboeken. Dit nummer wordt nog altijd gebruikt omwille van het historisch karakter, hoewel het binnenkort wellicht vervangen zal worden door een hedendaags catalogusnummer.[4] In de tweede helft van de twintigste eeuw werden de stemboeken uit deze collectie gemarkeerd met letters, die op hun beurt vervangen werden door Romeinse cijfers: I–III voor de eerste set, IV–V voor de tweede, VI voor de derde en VII–VIII voor de vierde. Wat deze stemboeken met elkaar verbindt, is dat ze in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw gebruikt werden in

2 Olczak et al., “Kalendarium”, 449.
3 Olczak et al., “Kalendarium”, 491.
4 Het was Piotr Maculewicz, hoofd van de Muziekafdeling van de Universiteitsbibliotheek van Warschau, die me vertelde over het plan om deze bronnen opnieuw te catalogiseren. Ik ben de heer Maculewicz en zijn medewerkers Magdalena Borowiec en Ewa Hauptman-Fischer enorm dankbaar voor hun hulp bij het voorbereiden van deze bijdrage.

Małopolska (Klein-Polen), een regio in het huidige zuiden en zuidoosten van Polen met Krakau als belangrijkste stad. Samen met de manuscripten van het Kasteel van Wawel in Krakau behoren de stemboeken tot de weinige overgebleven bronnen van vocale polyfonie uit de renaissance die met deze regio verbonden zijn. De vier sets werden ongeveer op hetzelfde moment, in de zomer van 1819, opgenomen in de collectie van de openbare bibliotheek van de Koninklijke Universiteit van Warschau, toen bibliotheekdirecteur Samuel Bogumił Linde het initiatief nam om de collecties van kloosters en collegiale kerken die waren opgeheven op grond van de bul *Ex imposita nobis* van paus Pius VII, op te nemen in de Universiteitsbibliotheek.[5] Dit zijn uiteindelijk de stemboeken die de verschillende historische rampen hebben weten te overleven en een halve eeuw geleden al het onderwerp werden van een gedetailleerd onderzoek door Mirosław Perz, die zijn bevindingen in twee publicaties samenvatte.[6] Veel van zijn bevindingen blijven vandaag overeind, terwijl sommige ondertussen aangevuld of verbeterd kunnen worden.

III.1 STEMBOEKEN VAN DE COLLEGIALE KERK IN SANDOMIERZ (PL-WU 7.41.5.14 I–III)

De eerste van de bestudeerde sets, bestaande uit superius (I), contratenor (II) en quinta vox (III), werd vanaf ten laatste 1589 bewaard in Sandomierz en is samengesteld uit twaalf samengebonden volumes:

1 Jacobus Clemens non Papa, *Liber primus cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius, 1559); RISM C 2686, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 60.
2 —, *Liber secundus cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius, 1561); RISM C 2691, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 78.
3 —, *Liber tertius cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius, 1560); RISM C 2695, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 71.[7]
4 —, *Liber quartus cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius,1562); RISM C 2699, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 84.
5 —, *Liber quintus cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius, 1559); RISM C 2702, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 64.

5 Ptaszyk, "Biblioteka Publiczna", 103.
6 Perz, "Szesnastowieczne księgi głosowe"; Perz, "Rękopiśmienne partesy olkuskie".
7 Dit is het enig overgebleven exemplaar van deze uitgave.

6 —, *Liber sextus cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius, 1559); RISM C 2705, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 65.

7 Thomas Crequillon, *Liber septimus cantionum sacrarum*, 4 stemmen (Leuven: Phalesius, 1567); RISM C 4408, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 117.

8 *Liber octavus cantionum sacrarum,* 6–8 stemmen (Leuven: Phalesius, 1560); RISM 1560[3] en 1561[1a], Vanhulst, *Catalogue*, nr. 81.[8]

9 Adriaan Willaert, *Moteta… liber primus*, 4–6 stemmen (Leuven: Phalesius, 1561); RISM W 1128, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 79.

10 —, *Moteta… liber secundus*, 6–7 stemmen (Leuven: Phalesius, 1561); RISM W 1128, Vanhulst, *Catalogue*, nr. 80.

11 Orlandus Lassus, *Fasciculus aliquot cantionum sacrarum*, 5 stemmen (München: A. Berg, 1572); RISM L 851.

12 Johann Knöfel*, Dulcissimae quaedam cantiones*, 5–7 stemmen (Neurenberg: Gerlach, 1571); RISM K 989.

De eerste eigenaar van uitgaven 1 tot 10 (allemaal gepubliceerd in Leuven) heeft door de jaren heen wellicht geen nieuwe gedrukte titels aan zijn collectie toegevoegd. Het is waarschijnlijker dat de volumes op een vrij korte termijn werden samengesteld. Niet voor 1567, zo lijkt het, kocht de samensteller een selectie van titels die beschikbaar waren bij de uitgeverij van Phalesius. Dit verklaart waarom eerste edities (RISM C 2686, C 2702, C 2705, W 1128) in deze collectie worden afgewisseld met tweede (C 2691, C 2695, C 2699), derde (C 4408), of zelfs vierde edities (15603 en 15611a). De selectie is verre van willekeurig. De verzamelaar was enkel geïnteresseerd in motetten en had een voorkeur voor uitgaven van één componist. De enige verzameldruk in deze set, *Liber octavus*, lijkt te zijn geselecteerd, zoals het nummer in de titel doet vermoeden, omdat het een vervolg is op eerdere volumes met werk van Clemens en Crequillon. De aanwezigheid van maar liefst tien door Phalesius uitgegeven volumes in deze collectie toont aan dat de verzamelaar vrij makkelijk toegang had tot edities van die uitgeverij, en mogelijk zelfs een band had met de Lage Landen. De Duitse uitgaven van motetten van Lassus en Knöfel

8 Vanhulst, *Catalogue*, 89, naar Mendysowa, *Katalog*, 127, vermeldt onterecht dat de druk de vermelding "Pro Ecclesiae Hrusciensis Sancti Andreae" bevat. Deze inscriptie werd eigenlijk aangetroffen op een andere set van stemboeken, 7.41.5.14 (VII–VIII), en in een lichtjes afwijkende vorm.

zijn hoogstwaarschijnlijk latere aankopen en geven blijk van een toegenomen interesse in eigentijdse muziek. Het zou echter ook kunnen dat de Leuvense drukken van eigenaar wisselden voor ze werden ingebonden en dat de laatste twee publicaties later door iemand anders werden toegevoegd. Terwijl de keuze voor de bekende composities van Lassus eerder voor de hand ligt, zou de toevoeging van een debuutvolume met muziek van een Silezische componist zoals Knöfel ingegeven kunnen zijn door persoonlijke omstandigheden, zoals een mogelijk contact tussen de samensteller en de kunstenaar, hetzij rechtstreeks of via gemeenschappelijke vrienden. Hoe dan ook werden de drukken uiteindelijk gebonden in bruin leer met goudopdruk. De datum 1575 werd toegevoegd op het voorplat, terwijl de initialen van de toenmalige eigenaar, "SHT", te vinden zijn op het achterplat. De identiteit van deze "SHT" kan niet worden bevestigd, maar de kans is klein dat hij actief was in Sandomierz.[9] Izabela Wiencek-Sielska van de afdeling Oude Drukken van de Universiteitsbibliotheek van Warschau (in het Pools, Gabinet Starych Druków) stelt dat boeken waarschijnlijk niet op deze manier werden ingebonden in Polen. Belangrijk om op te merken is de ovalen stempel op het voorplat waarop, naast versieringen met bloemmotieven, ook het ongebruikelijke motief van een naakte vrouwelijke halffiguur met een kroon is afgebeeld (▶ Afb. III.1). Dit motief kent geen equivalenten in de beschikbare online catalogi van Europese boekbanden uit de tweede helft van de zestiende eeuw.[10] Als het ergens in de toekomst geïdentificeerd zou worden, zou dit kunnen helpen om te bepalen waar de stemboeken werden ingebonden en bijgevolg in welke omgeving de oorspronkelijke verzamelaar leefde en werkte.

▶ p. 189

Het overwicht van Phalesius' uitgaven uit de periode 1559–67 in de set versterkt de hypothese van een niet-Poolse herkomst. Publicaties uit Duitsland, Italië of Frankrijk uit die tijd waren in Polen eigenlijk veel makkelijker te vinden dan die uit de Lage Landen. Conclusies als deze zijn vooral gebaseerd op de situatie in Krakau, de hoofdstad van het

9 Perz nam aan dat de eigenaar verbonden was met de stad Sandomierz. Cf. Perz, "Szesnastowieczne księgi głosowe", 24.

10 Bijvoorbeeld: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, *Baza opraw zabytkowych XV-XVIII wieku* (https://ptpn.locloud.pl/collections/show/3); Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, *Einbanddatenbank* (https://www.hist-einband.de), British Library, *Database of Bookbindings* (https://www.bl.uk/catalogues/bookbindings/), geraadpleegd op 12 september 2023.

koninkrijk Polen en de belangrijkste stad van Klein-Polen, zoals hieronder wordt toegelicht. We kunnen aannemen dat de beschikbaarheid van ingevoerde publicaties zeker niet beter was in kleinere steden in de regio. Slechts enkele muziekuitgaven die in het zestiende-eeuwse Krakau gebruikt werden, bleven bewaard tot vandaag, maar andere primaire bronnen getuigen van de verspreiding van muziekdrukken in de Poolse hoofdstad. Zo worden er bijvoorbeeld muziekgerelateerde bronnen vermeld in de inventaris die Jerzy Jazwich in 1572 opstelde van de collectie van het Koninklijk Kasteel van Wawel, alsook in de postume inventarissen van de voorraad van Jan (Jean) Thenaud (1582) en Stanisław Szarfenberg (1585), boekverkopers in de stad.[11] Van de talrijke items die in deze inventarissen worden gecatalogeerd, kunnen we de inhoud van ongeveer 120 volumes reconstrueren. Van de volumes die hypothetisch geïdentificeerd zijn, kunnen er echter maar twee uit de drukkerij van Phalesius komen: *Praestantissimorum divinae musices auctorum missae decem* (Leuven, 1570; RISM 1570[1]), opgelijst in de Wawel-collectie, en *Cantiones de Latrae in 4* uit de inventaris van Thenaud, een uitgave die mogelijk geïdentificeerd kan worden als Petit Jean de Latre's *Livre des chansons à 4* (Leuven, 1552; RISM L 1060).[12] Thenaud, de eigenaar van deze laatste druk, was geboren in Bourges en was een leerling van Jean Calvin. In 1558, meerdere jaren na zijn afstuderen in Genève, was hij naar Polen gekomen als leraar. Hoewel hij aanvankelijk met tegenzin naar dit verre land vertrok (een niet te vermijden gevolg van ingewikkelde omstandigheden in zijn persoonlijk leven), stichtte hij na enkele jaren een familie in Polen (door te trouwen met een Poolse) en bracht hij het laatste decennium van zijn leven door in Krakau als directeur van de Calvinistische school en als de koninklijke boekverkoper.[13] Mogelijk bracht hij de collectie chansons mee uit zijn geboorteland als middel tegen heimwee en uit nostalgie naar zijn moedertaal. Waarschijnlijk was het volume niet te koop in zijn winkel.

In koninklijk Pruisen, een Poolse provincie in het noorden, lijkt de situatie vergelijkbaar: muziekdrukken uit Leuven kwamen er wel terecht, maar waarschijnlijk enkel ingevoerd door privépersonen. Er zijn

11 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 253–60, Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, 73–76.
12 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 257, 259.
13 Birn, "Francuz wśród kalwinów", 41–45.

slechts twee gevallen bekend van vroege drukken uit Leuven in deze regio: in Gdańsk en in Toruń. Tegen het einde van de zestiende eeuw bezat de familie Brandes in Gdańsk twaalf volumes van chansons en motetten die werden uitgegeven door Petrus Phalesius in 1554–60, samen ingebonden met een manuscript van werken van Orlandus Lassus.[14] Volgens Paweł Gancarczyk woonde de oorspronkelijke eigenaar van deze bundel in de Nederlanden.[15] Heinrich Stroband uit Toruń (de toekomstige burgemeester van die stad) kocht Sebastian Vredemans tabulatuur *Nova longeque elegantissima cithara ludenda carmina* (Leuven: Phalesius, 1568; RISM V 2566) in Tübingen toen hij daar studeerde in 1569.[16] Deze en andere Leuvense drukken werden dus slechts sporadisch ingevoerd in Polen en, zo lijkt het, uitsluitend via privékanalen, waarschijnlijk bij gebrek aan een efficiënt internationaal distributienetwerk. Pas na 1570, toen Petrus Phalesius zijn krachten bundelde met Johannes Bellerus uit Antwerpen, begonnen er drukken van hun uitgeverij op te duiken op de Frankfurter Buchmesse.[17] Het is bekend dat boekverkopers vanaf ten laatste de vroege zeventiende eeuw allerlei muziekdrukken invoerden naar Polen (via de Frankfurter Buchmesse), waaronder Phalesius' boeken die geproduceerd waren in het atelier in Antwerpen.[18]

Gelet op de hierboven geschetste omstandigheden lijkt het zo goed als zeker dat de stemboeken die we kennen als 7.41.5.14 (I–III) samengesteld en ingebonden werden in West-Europa, en dat ze in Polen aankwamen door een private import. Uiterlijk in 1589 vonden ze hun weg naar Sandomierz, waar ze in het bezit kwamen van een zekere Józef Piotrucha, zoals we kunnen afleiden uit de aantekening: "Jozephus Piotrucha Sand[omi]rien[sis] nec non etiam Mansionarius Eccle[siae] Collegi[atae] Sand[omi]ri[ensis] possesor Anni 1589" ("Józef Piotrucha van Sandomierz, en evenzeer *mansionarius* [houder van een klein beneficie] aan de collegiale kerk in Sandomierz, de eigenaar in 1589") (▶ Afb. III.2). Piotrucha werd op 4 april 1586 in de kathedraal van

▶ p. 190

14 Gancarczyk, "Origin, Repertory, and Context", 300.
15 Gancarczyk, "Origin, Repertory, and Context", 301–2.
16 Leszczyńska, "Music and Musicians", 174.
17 Gross, "The Firm of Phalèse", 277.
18 Czepiel, "Zacheus Kesner"; Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku*, 92–93. Ik ben Louisa Hunter-Bradley enorm dankbaar dat ze de resultaten van haar ongepubliceerd onderzoek met mij deelde. Zij stelde dat de uitgeverij van Plantin in Antwerpen, die ook samenwerkte met Poolse boekverkopers, eveneens bemiddelde bij de import van Phalesius' muziekdrukken in Gdańsk en Krakau. Voorlopig is er nog geen spoor van de verkoop van dergelijke uitgaven in Polen gevonden vroeger dan het jaar 1570.

Krakau gewijd als *mansionarius* in de collegiale kerk van Sandomierz. Zijn naam werd in het examenboek ingeschreven als Josephus Martini Piotrucha Kozak Sandomiriensis,[19] wat betekent dat hij een zoon was van Marcin met de bijnaam "Kozak", mogelijk een aanwijzing dat zijn voorouders uit het zuidoostelijke, Roetheense deel van het Pools-Litouwse Gemenebest kwamen.

Piotrucha was duidelijk enthousiast om zijn naam op de stemboeken te zetten (zijn handtekening is op maar liefst negentien plaatsen te vinden), maar hij vond het wel niet nodig om zijn vermoedelijke Kozakse wortels te vermelden. In plaats daarvan pronkte hij met zijn geleerdheid door verschillende keren te citeren uit de Heilige Schrift en enkele Latijnse dicta te vermelden. Het citaat uit Claudianus' lofrede, "Virtutem decet non sanguine niti" ("Op deugden moet men steunen, niet op bloed"), dat Piotrucha neerschreef op het titelblad van Lassus' *Fasciculus* (superius), kunnen we misschien interpreteren als zijn persoonlijke reactie op sommige opmerkingen over zijn eigen afkomst.

Piotrucha studeerde wellicht Latijn en de basis van de klassieke literatuur aan een van de drie scholen die destijds actief waren in Sandomierz,[20] waarschijnlijk het de kapittelschool, waar hij ook wat muziekonderwijs kan hebben gekregen. De leerlingen stonden er in voor de muziek tijdens de dagelijkse conventuele missen en vespers en ze moesten zingen tijdens de metten en andere onderdelen van het Heilig Officie, in het bijzonder op zon- en feestdagen.[21] Voor deze diensten kregen ze een kleine vergoeding.[22] Deze praktische opleiding was een goede basis voor een carrière in zowel de muziek als de Kerk. Om *mansionarius* te kunnen worden, moest men deelnemen aan een wedstrijd. Eerst werd de naam van de kandidaat gedurende twaalf dagen aan de deur van het college geafficheerd. Daarna presenteerde hij zijn kunnen voor het kapittel, waarop de leden beslisten om hem al dan niet tewerk te stellen.[23] Als lid van het *collegium mansionarium*, dat aanzienlijke winsten maakte via de verhuur van huizen, tuinen en andere eigendommen in Sandomierz

19 Pietrzyk (ed.), *Księgi święceń*, 278. Ik ben Izabela Wiencek-Sielska dankbaar om mijn aandacht op deze registratie te vestigen.
20 Rutkowski, "Z dziejów Sandomierza", 299–305.
21 Rutkowski, "Z dziejów Sandomierza", 302.
22 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 153.
23 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 10.

en omgeving,[24] leefde Piotrucha wellicht niet op de rand van armoede, en zijn inkomen zal er waarschijnlijk toe bijgedragen hebben dat hij zonder veel moeite zijn religieuze wijding heeft kunnen ontvangen. Het beschikken over de nodige fondsen, in de vorm van een beneficie, privébezit of een hoog salaris, was een noodzakelijke voorwaarde om een canonieke titel te kunnen krijgen en tot priester te worden gewijd. Andere aspecten, zoals een geschikte achtergrond in theologie, waren minder belangrijk.[25] Het collegiaal kapittel oefende soms druk uit op leden van het *collegium mansionarium* die hun priesterwijding uitstelden, door te dreigen hun beneficie af te nemen.[26] In die zin is het moeilijk om uit te maken of de keuze voor het priesterschap een zuiver persoonlijke voorkeur van Piotrucha was. Als *mansionarius* had hij tal van verplichtingen, zoals het zingen van de getijden en missen ter ere van de Heilige Maagd op alle weekdagen, minstens vier keer per week deelnemen aan de gezongen en gelezen missen voor verschillende intenties, evenals zingen in processies op zon- en feestdagen en nog andere sporadische taken.[27] De collegiale *mansionarii* in Sandomierz vervulden hun verantwoordelijkheden niet altijd. Wanneer ze die verwaarloosden, kon hen dat berispingen of zelfs boetes opleveren, opgelegd door het kapittel.[28] Niettemin zijn er wat Józef Piotrucha betreft geen verslagen van dergelijke nalatigheden.

In de archiefdocumenten uit het college zijn geen aanwijzingen te vinden dat de *mansionarii* of andere zangers (met inbegrip van andere vicarissen, altaristae, leerlingen en leden van broederschappen) polyfone muziek uitvoerden tijdens de liturgie. Als er al een dergelijke praktijk was, dan was ze van marginaal belang. Evenmin lijkt het orgel te zijn gebruikt in de alledaagse liturgie in de kapittelkerk. Dat valt af te leiden uit een document van 1584 in verband met een salarisverhoging voor de orgeltitularis Stanisław Trestka, waarin het kapittel van hem verlangt dat hij speelt tijdens de Paasliturgie (gedurende drie dagen) en op Pinksteren, Kerstmis, Maria-Geboorte en in kerkdiensten op andere belangrijke feestdagen wanneer de responsoria, hymnes en het *Te Deum laudamus* gezongen werden.[29] Blijkbaar bleef het instrument stil tijdens de gewone

24 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 123–38.
25 Pietrzyk (ed.), *Księgi święceń*, 8.
26 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 10.
27 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 297–98; Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 16.
28 Burdzy, *Szesnastowieczny Sandomierz*, 300.
29 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 3; Perz, *Księgi głosowe*, 24.

zondagsmissen. Kardinaal Jerzy Radziwiłł, wellicht bezorgd over deze situatie, vaardigde (na zijn visitatie in 1895) het bevel uit dat het orgel op alle zondagen door het jaar en zo goed als alle belangrijke feestdagen bespeeld moest worden.[30] Hoewel de kapittelkerk elke dag van 's ochtends tot 's avonds gevuld was met muziek, was dit vooral gregoriaans, zoals ook gebruikelijk was in de kathedraal van Krakau, en (in mindere mate) orgelmuziek.[31] We weten gewoonweg niet of de motetten uit de verzameling van de mysterieuze SHT er ooit zijn uitgevoerd tijdens of buiten de liturgie.[32]

De stemboeken lijken dus maar beperkt gebruikt te zijn geweest, wat de reden kan zijn waarom Józef Piotrucha ze in 1602 aan het koor van de dominicaner kerk van Sint-Jacob de Apostel schonk. Hij vereeuwigde deze gift op meerdere plaatsen op de pagina's van de drukken in zijn uitbundig, sierlijk, enigszins gekunsteld handschrift. Naast twee zulke aantekeningen voegde hij een verzoek tot gebed toe: "ora pro me frater" ("bid voor mij, broeder"). Hij had er duidelijk vertrouwen in dat de dominicanen deze boeken zouden gebruiken en gehoor zouden geven aan zijn oproep. De aantekeningen van de schenker geven ons ook informatie over een verandering in zijn kerkelijke status. Onder de inhoudstafel in de superius van Willaerts *Moteta… liber secundus* vinden we deze notitie: "V[e]n[e]rab[ilis] Jozephus Pjotrucha Sandom[iriensis] plebanus in Zaleszani pro choro s. Jacobi Aposto[li] Sandomir[iensis] Anni 1602. D[onavit]" ("De eerwaarde Józef Piotrucha van Sandomierz, pastoor van Zaleszany, schonk dit in 1602 aan het koor van de kerk van Sint-Jacob de Apostel in Sandomierz") (▶ Afb. III.3). Blijkbaar was Piotrucha op dat moment niet langer *mansionarius* bij de kapittelkerk, maar pastoor in Zaleszany, een dorp ongeveer veertien kilometer ten zuidoosten van Sandomierz, aan de andere kant van de rivier de Wisła. Hij was nu dus tewerkgesteld aan de Sint-Nicolaaskerk, die eerder (voor 1577) tijdelijk was overgenomen door protestanten.[33] Verslagen van een inspectie uit 1599 suggereren dat de kerk geen orgel had.[34] Hoewel de benoeming tot pastoor een promotie was, was de verhuis van

▶ p. 190

30 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 21.
31 Wiśniewski, *Katalog prałatów* (2), 4.
32 De bewering die vele jaren geleden werd gedaan dat in de collegiale kerk "voornamelijk motetten van Clemens non Papa werden gezongen" lijkt zeer onwaarschijnlijk. Zie Perz, *Mikołaj Gomółka*, 96.
33 Kumor, *Dzieje diecezji*, 407, 438.
34 Kumor, *Dzieje diecezji*, 548.

een prestigieuze kapittelkerk in het stadscentrum naar een positie op het platteland waarschijnlijk niet zo aangenaam voor Piotrucha. Om van Sandomierz in Zaleszany te geraken, moest je een veerboot nemen in het dorp Kamień, ongeveer vier kilometer buiten de stad.[35] Dit maakte het moeilijker om in de stad te komen, en Piotrucha kon Sandomierz zeker niet zo vaak bezoeken als hij had gewild. Mogelijk was het ook het wegvallen van het dagelijks contact met zijn medezangers, de potentiële uitvoerders van de motetten, dat hem overtuigde om de stemboeken weg te geven. Waarom hij ze dan aan het dominicaner kerkkoor schonk en niet aan iemand van de kapittelkerk is niet duidelijk. Het zou kunnen dat er een conflict was dat verband houdt met zijn vertrek bij de mansionarii. Er is niets bekend over de muziek die in die tijd werd uitgevoerd aan de Sint-Jacobskerk, maar de kerk moet een vocaal ensemble hebben gehad, aangezien Piotrucha de drukken aan het koor schonk en niet aan een specifiek iemand. Een datum genoteerd op het achterste schutblad van de contratenor bewijst dat de stemboeken onderzocht werden in 1603.

Hoe de stemboeken in handen van Józef Piotrucha kwamen, kunnen we niet met zekerheid vaststellen. Iemand moet de drukken meegebracht hebben uit West-Europa. Die iemand kan niet Piotrucha zelf zijn geweest, want zijn langste reis ooit was hoogstwaarschijnlijk naar Krakau (waar hij tijdens één enkele reis tussen 1 maart en 5 april 1586 drie wijdingen kreeg: subdiaken, diaken en priester).[36] Hij had zelfs nog niet aan een seminarie gestudeerd voor hij tot priester werd gewijd, aangezien het seminarie van Krakau pas werd opgericht in 1601. Ook Mikołaj Gomółka, de grootste musicus uit het zestiende-eeuwse Sandomierz, kan moeilijk deze drukken hebben meegebracht. Hij werd in 1535 geboren in die stad maar werkte vooral in Krakau, eerst als kind en als jongeman in dienst van het koninklijk hof (1545–62) en later aan het hof van de bisschoppen Piotr Myszkowski en Jan Zamoyski (1580–91).[37] Gomółka verbleef in zijn thuisstad tussen 1566 en 1578, maar zijn verplichtingen hadden in die periode niets met muziek te maken, en daarna keerde hij wellicht niet meer terug naar Sandomierz.[38]

35 Rutkowski, "Drogi", 124.
36 Pietrzyk (ed.), *Ksiegi święceń*, 278.
37 Perz, *Mikołaj Gomółka*, 85, 92, 116–22.
38 Perz, *Mikołaj Gomółka*, 94–104.

Waarschijnlijk was het een geschoold persoon met een internationaal netwerk en een interesse voor West-Europese polyfonie die de stemboeken naar het op muzikaal vlak provinciale Sandomierz bracht. Een mogelijke invoerder van de collectie is Kasper Cichocki, die vanaf 1588 met de stad geassocieerd werd. Hij was later kanunnik aan de kapittelkerk en parochiepriester aan de Sint-Pieterskerk. Hij was in 1545 in Tarnów geboren en studeerde aan de Universiteit van Krakau (1560–61) en later aan de Universiteit van Leipzig (1567–69, als beschermheer van de jonge edelman Jan Herburt). Na zijn terugkeer naar Krakau behaalde hij een baccalaureaat in de vrije kunsten (1570). Later studeerde hij ook aan de Universiteit van Ingolstadt (1574) en de Academie van Vilnius (1584). Hij bracht verschillende jaren door in Krakau als secretaris van Jakub Uchański, primaat van Polen. Eind 1584 trok hij naar Rome om er filosofie en theologie te gaan studeren aan het Collegium Romanum. Hij zou in de stad blijven tot begin 1587.[39] Hierdoor had hij tal van kansen om muziek van de beste kwaliteit te beluisteren (zowel gregoriaans als polyfonie) en musici te ontmoeten. Cichocki was zonder twijfel een muziekliefhebber. In een boek dat hij op het einde van zijn leven schreef, *Alloquiorum Osiecensium sive variarum familiarium sermonum* (Krakau, 1615), heeft hij het ook over muziek. Het boek is opgevat als een reeks gesprekken met vrienden en weerspiegelt zijn ideeën over de Contrareformatie. Door Cichocki's scherpe uitspraken over de Engelse koning Jacob I werd deze publicatie een internationaal schandaal.[40] Het boek gaat echter niet alleen over relaties met de "ongelovigen". In hoofdstuk VII, sectie I, getiteld "Musices laus…", somt de auteur de pausen en keizers op die muziek (gregoriaans) componeerden en maakt hij snedige opmerkingen over het lage niveau van muzikale opleiding onder de Poolse geestelijken.

Wanneer hij in 1588 terugkwam uit Rome, werd hij in Krakau gewijd tot geestelijke. Daarna reisde hij door naar Sandomierz, waar hij in 1588 een groot deel van zijn boekenverzameling schonk aan de bibliotheek van het kapittel.[41] We mogen niet vergeten dat Piotrucha niet later dan 1589 in het bezit kwam van de stemboeken. Het is dan ook mogelijk dat de drukken een schenking waren van Cichocki, die ze misschien

39 Barycz, "Cichocki Kasper", 21.
40 Barycz, "Cichocki Kasper", 22; Smoła, "Kasper Cichocki", 66–69.
41 Barycz, "Cichocki Kasper", 21.

in Rome of op de terugweg naar Polen had gekregen. Hoewel we zijn reisweg niet kennen, loopt een van de gebruikelijke routes via Bologna, Innsbruck, Wenen en Praag. Cichocki moet onderweg enkele tussenstops hebben gemaakt, om te eten, te slapen en wellicht wat uit te rusten. Mogelijk bezocht hij ook kennissen uit zijn tijd in Leipzig en Ingolstadt. Dit alles gaf genoeg mogelijkheden om de stemboeken in zijn bezit te krijgen. Toen hij later in Sandomierz aankwam met de boeken die hij wilde schenken aan de bibliotheek van het kapittel, realiseerde hij zich misschien dat de stemboeken er vrijwel nutteloos zouden zijn aangezien er in Sandomierz, in tegenstelling tot in de Romeinse kerken, geen polyfone muziek werd uitgevoerd. Het zou kunnen dat hij zijn bezittingen aanbood aan de eerste mansionarius die toevallig interesse toonde voor de muziek. Dit is natuurlijk slechts een hypothese. Wat we wel zeker weten, is dat de stemboeken niet naar Sandomierz gebracht werden door de mensen die verantwoordelijk waren voor de uitvoering van muziek in de kapittelkerk.

Het is gissen of Józef Piotrucha en zijn collega-pastoors of (later) de dominicanen in Sandomierz ooit motetten uit deze drukken gezongen hebben. De vele correcties en andere sporen wijzen er echter op dat deze uitgaven wel degelijk werden gebruikt waarvoor ze bedoeld waren, al is het nu onmogelijk om vast te stellen door welke van hun opeenvolgende eigenaars. Een aantal van deze correcties kunnen niet zijn aangebracht in Sandomierz. Zo werden vier noten die ontbraken door een fout van de drukker toegevoegd aan het einde van de voorlaatste notenbalk in de superius van Jacobus Clemens' *Nobilis illa intere septenas* (RISM C 2686, nr. 1). Deze handgeschreven wijziging komt overeen met de juiste versie van dezelfde passage in *Liber primus ecclesiasticarum cantionum* (Antwerpen: Susato, 1553; RISM 1553[8]), een bron die voor musici uit Sandomierz echter niet toegankelijk was, wat het erg onwaarschijnlijk maakt dat zij de ontbrekende noten met zo'n precisie konden aanvullen. (▶ p. 190 ▶Afb. III.4). In de superiuspartij van *Timor et tremor* van dezelfde componist (RISM C 2699, nr. 7) is het woord "omnes" met de hand aangevuld, ook hier mogelijk op basis van de Antwerpse uitgave (RISM 1553[8]). Er zijn nog vele andere correcties in de stemboeken van Sandomierz, duidelijk door een beroepsmusicus die toegang had tot verschillende andere bronnen (naast de hierboven vermelde) waarin de muziek van Clemens te vinden was. De veelheid aan correcties bevestigt overigens ook de stelling van Anne Tatnal Gross dat

de muziekdrukken uit Petrus Phalesius' vroege jaren niet erg accuraat waren.[42]

III.2 EEN STEMBOEK VAN HET JEZUÏETENCOLLEGE IN SANDOMIERZ (PL-WU 7.41.5.14 VI)

Een basso-stemboek (VI) dat bestaat uit de drie volumes van *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1558[4], 1559[1], 1559[2]) is ook verbonden met Sandomierz. Een onvolledige bezitsaantekening is bewaard gebleven op het beschadigde titelblad van het eerste volume. Op basis van gelijkaardige notities in andere boeken in de Universiteitsbibliotheek van Warschau ontcijferde Izabela Wiencek-Sielska (persoonlijke communicatie) onlangs de aantekening als "Inscriptus catalogo librorum Collegio San[domiriensis] Societatis Jesu" ("Ingeschreven in de catalogus van boeken van het jezuïetencollege in Sandomierz").[43] De stemboeken werden gebonden in een band met houten platten, bekleed met geblindstempeld leer. Op het voor- en achterplat vinden we een compositie met concentrische rechthoekige kaders, gecreëerd door gebruik te maken van drie soorten rolstempels: (1) met halve vrouwelijke figuren die de theologische waarden "FIDES" ("geloof"), "SPES" ("hoop"), en "CARITAS" ("naastenliefde") symboliseren; (2) met een florale versiering; en (3) met halve heiligenfiguren en Bijbelcitaten: "TV ES PETR[VS] ET SVPER HANC" ("Jij bent Petrus, en op deze [rots]", Matt. 16:18), "APPARVIT BENIGNI[T]AS" ("Zo verscheen de goedheid", Titus 3:4), "ECCE ANGNVS [!] DEI ("Aanschouw het Lam Gods", Joh. 1:21), en "DATA EST MIHI OMNIS" ("Alle [kracht] werd mij gegeven", Matt. 28:18). In het centrale paneel is een herhaald bloemenmotief te zien dat lijkt op een madeliefje. De naam van de stem ("BASSVS") en de datum 1562 staan in reliëf op het voorplat. Deze boekband werd dus gemaakt veertig jaar voordat de eerste jezuieten aankwamen in Sandomierz (1602). Hij werd waarschijnlijk buiten Polen vervaardigd, misschien in Duitsland, en het basso-stemboek kwam, wellicht samen met andere stemboeken, in Sandomierz terecht door een private import. Deze druk zou bijvoorbeeld uit het buitenland kunnen zijn meegebracht door de eerder vermelde Kasper Cichocki, en

42 Gross, "The Firm of Phalése", 270.

43 Vroeger werd de oorsprong van het stemboek in verband gebracht met het jezuïetencollege in Łomża als gevolg van een misinterpretatie van een beschadigd woord dat werd gelezen als "Lom[sensis?]" in plaats van "San[domiriensis]". Perz, "Księgi głosowe", 13.

dan eigendom geworden zijn van de bibliotheek van het college. Cichocki was één van de breinen achter de komst van de jezuïeten naar Sandormierz en als pastoor van de Sint-Pieterskerk nodigde hij hen in 1603 uit om dit godshuis te delen.[44] Vanaf ten laatste 1624 was er een internaat in de stad waarvan de bewoners – arme studenten aan het jezuïetencollege – geacht werden om bij bepaalde gebeurtenissen te zingen en muziekinstrumenten te bespelen.[45] De motetten van generatiegenoten van Josquin en Gombert die opgenomen zijn in *Novum et insigne opus musicum* waren uiteraard niet nieuw in de zeventiende eeuw, maar ze konden nog altijd een aantrekkelijk repertoire vormen dat geschikt was om uit te voeren bij verschillende gelegenheden. De activiteiten van de kapel van het college bleven niet beperkt tot de kring van jezuïeten. Zij werden ook geregeld gevraagd voor uitvoering in de kerken van de dominicaner monniken en benedictijner nonnen in Sandomierz.[46] Na het ontbinden van de Sociëteit van Jezus in 1773 begon de Sint-Pieterskerk in verval te geraken[47] en werden de boeken van het college verspreid. Het zou kunnen dat deze druk terechtkwam in de bibliotheek van één van de bovenvermelde ordes, van waaruit Samuel Bogumił Linde een halve eeuw later het basso-stemboek meenam naar Warschau.

III.3 STEMBOEKEN VAN DE SINT-ANDREASKERK IN OLKUSZ (PL-WU 7.41.5.14 IV–V)

De andere twee sets van stemboeken die bewaard worden in Warschau onder het plaatskenmerk 7.41.5.14, meer bepaald Nrs. IV–V en VII–VIII, zijn eveneens onvolledig (slechts twee stemboeken van elke set). Beide waren ooit eigendom van de Sint-Andreaskerk in Olkusz, zoals wordt bevestigd door aantekeningen die door dezelfde hand zijn aangebracht. Set IV–V bevat de alt- en baspartijen van zes volumes uit *Evangelia dominicorum et festorum* (Neurenberg: J. Montanus & U. Neuber, 1554–56, RISM 1554^{10}, 1555^{10}, 1555^{11}, 1555^{12}, 1556^{8}, 1556^{9}), met de vermelding: “Pro usu Ecclesiae Ilcusien[sis] in quinq[ue] partes compos[te]” (“Voor gebruik in de kerk van Olkusz, gecomponeerd voor vijf stemmen”) op de titelpagina van het eerste volume. De stemboeken zijn gebonden in een

44 Kunkel en Mrozowski, “Kościół św. Piotra”, 150.
45 Burdzy, “The Orchestra”, 292.
46 Burdzy, “The Orchestra”, 300–3.
47 Kunkel en Mrozowski, “Kościół św. Piotra”, 155.

halve band in lichtbruin, blindgestempeld varkensleer (de rug en een deel van de zijkanten van de band), terwijl de rest van de zijkanten bekleed is met perkament van een ouder manuscript (▶ Afb. III.5). Deze halve banden waren gebruikelijk in het Duits taalgebied en in koninklijk Pruisen.[48] De naam van het stemboek en het jaartal 1561 zijn in reliëf aangebracht op het voorplat. Dit is een van de twee overgebleven exemplaren van de uitgave die vroeger gebruikt werd in het Pools-Litouwse Gemenebest. De andere, die nu bewaard wordt in de Universiteitsbibliotheek van Uppsala, behoorde toe aan het jezuïetencollege in Braunsberg (Braniewo) tot 1626; daarvoor (tot ongeveer 1565) was deze in bezit van ten minste twee mensen die in koninklijk Pruisen woonden: eerst Albrecht von Drebben en later Jakub Kostka.[49] De uitgave in zes volumes van de evangelies door de Neurenbergse drukkers Johannes Montanus en Ulrich Neuber, samengesteld met het oog op een Lutheraans publiek, bleek dus ook nuttig in de uitgesproken katholieke omgeving van het jezuïetencollege. Wat het exemplaar uit Olkusz betreft, is het moeilijk om de geschiedenis te reconstrueren, aangezien er behalve de hierboven vermelde notities geen andere aantekeningen zijn. Toch beschouw ik het als onwaarschijnlijk dat het rechtstreeks vanuit Neurenberg naar Sint-Andreas in Olkusz gebracht werd. Ik geloof dat de druk de weg naar de parochiekerk vond na de grote brand die in 1584 de stad en de kerk zelf in de as legde.[50] De grootte van de schade aan de Sint-Andreaskerk is niet gekend, maar de collectie boeken ging naar alle waarschijnlijkheid helemaal op in de brand, terwijl de stemboeken geen sporen van brandschade vertonen.[51] De uitbreiding van de kerk, die al gepland was voordat het noodlot toesloeg, kreeg een nieuwe impuls na de brand. Hoewel de bouwwerkzaamheden hun hoogtepunt bereikten rond de eeuwwisseling, werd de bibliotheekruimte waarschijnlijk al in 1592 gebouwd boven het koor en de aangrenzende schatkamer.[52] Dit jaartal kunnen we dus nemen als beginpunt voor de opbouw van een nieuwe boekenverzameling na de stadsbrand. De inwoners van Olkusz spaarden kosten noch moeite bij de wederopbouw van de kerk en wellicht droegen ze ook bij aan het

▶ p. 191

48 Wagner (ed.), *Oprawy*, 80.
49 Leszczyńska, *Musicalia* 37, 53, 180.
50 Molenda, "Dzieje Olkusza", 256.
51 Volgens Perz, "Księgi głosowe", 18, werden deze uitgaven al gebruikt in de Sint-Andreaskerk voor de brand, die hij in 1588 situeerde (op basis van de gegevens die toen beschikbaar waren).
52 Molenda, "Dzieje Olkusza", 258, n. 148.

aanvullen van de bibliotheekcollectie. De bevolking van Olkusz bestond niet alleen uit families die er al generaties lang woonden, maar ook uit talrijke inwoners van Krakau die er hun buitenverblijf hadden, naast inwijkelingen uit Duitsland, Hongarije, Bohemen en Italië. Deze groep omvatte mijnbouwdeskundigen (die naar de zilver- en loodmijnen van de stad trokken), het personeel van de lokale munt, en gespecialiseerde bouwers die werkten aan de uitbreiding van de parochiekerk.[53] Het is op dit moment onmogelijk om de mogelijke schenkers van de stemboeken te identificeren in deze ware smeltkroes, al is de kans groot dat inwoners van Krakau die hun buitenverblijf in Olkusz hadden, de volumes hebben meegebracht uit de hoofdstad.

De hierboven vermelde inventarissen van Jazwicz (1572) en van de bezittingen van Thenaud (1582) bevatten aanwijzingen dat sommige iets latere publicaties van de drukkers Montanus en Neuber uit Neurenberg naar Krakau werden gebracht. De eerste vermeldt een "Thesaurus partes 6", de laatste een "Thesaurus musicus a 4".[54] Beide vermeldingen verwijzen zonder enige twijfel naar de uitgave van *Thesaurus musicus* uit 1564, meer bepaald het derde (6 stemmen, RISM 1564[5]) en vijfde (4 stemmen, RISM 1564[5]) volume. Het vijfde volume kan naar Thenauds boekwinkel zijn geïmporteerd omdat het een motet bevat, *Ego sum pastor bonus,* van Wacław van Szamotuły, een componist die tot 1555 in dienst was van de Poolse koning Sigismund II Augustus. Susan Jackson werpt een interessante hypothese op in verband met de linken tussen de uitgeverij van Montanus en het in Neurenberg gevestigde handelsbedrijf van Wolf Kern in de jaren 1560. Die laatste hield ook kantoor in Krakau.[55] Toch speelde dit bedrijf slechts een beperkte rol in de overdracht van muziekdrukken naar Polen. De verzameling *Evangelia dominicorum* vond ten vroegste in 1592 de weg naar de Sint-Andreaskerk in Olkusz (het jaar waarin de kerk werd gereconstrueerd na de brand), waarschijnlijk via een private import. Daarvoor werden de volumes wellicht ingebonden en gebruikt in het Duits taalgebied. De verzameling bevat enkele correcties van drukfouten, waarvan we niet weten wanneer die precies gemaakt zijn. De meeste van deze correcties kunnen aangebracht zijn zonder dat het

53 Molenda, "Dzieje Olkusza", 265–66.

54 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 257. De auteur identificeerde "Thesaurus novus a 4" uit de inventaris van Thenaud verkeerdelijk als een druk van Montanus en Neuber, cf. Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 259.

55 Jackson, "Berg and Neuber", 53–54.

nodig was om de muziektekst met een andere, correcte bron te vergelijken. Motetten uit *Evangelia dominicorum* kunnen mogelijk gezongen zijn in Olkusz door de vier *mansionarii* die vanaf 1603 in dienst waren van de parochiekerk.[56] Het is echter waarschijnlijk dat zij, net zoals hun tegenhangers in Sandomierz, enkel gregoriaans zongen.

III.4 NOG EEN SET STEMBOEKEN UIT DE SINT-ANDREASKERK IN OLKUSZ (PL-WU 7.41.5.14 VII–VIII)

De laatste set stemboeken, 7.41.5.14 (VII–VIII), waarin de overgeleverde volumes voor de bas en de quinta vox bestemd zijn, is een compilatie van drie drukken:

13 Ivo de Vento, *Latinae cantiones*, 5 stemmen (München: A. Berg, 1570); RISM V 1115.

14 Johannes Knöfel, *Dulcissimae quaedam cantiones*, 5–7 stemmen (Neurenberg: T. Gerlach, 1571); RISM K 989.

15 Gallus Dressler, *Opus sacrarum cantionum*, 4–8 stemmen (Neurenberg: K. Gerlach, erfgenamen van J. Berg, en W. Kirchner, 1577); RISM D 3522.

Op het einde van de gedrukte verzameling vinden we een manuscript dat 46 composities bevat (PL-Wu 7.41.5.14). De vermelding op de titelpagina van beide stemboeken is als volgt: “Pro usu ecclesiae Ilcusiensis Sancti Andreae in sex partes compactae” (“Voor gebruik in de kerk van Sint-Andreas in Olkusz, gecomponeerd voor zes stemmen”). Deze drukken, samen met de handgeschreven bron, lijken ook als een gift in de collectie van de Sint-Andreaskerk in Olkusz te zijn beland, hoogstwaarschijnlijk vanuit Krakau. Beide stemboeken zijn ingebonden in bruin leer met goudopdruk, met de naam van de stem en de datum 1579 op het voorplat. In het midden tussen de titel en de datum vinden we een ovalen stempel met daarop de buste van Christus Salvator, omgeven door de woorden: “IESVS CHRISTVS FILIVS DEI VIVI SALVATOR MVNDI REX REGVM DOMINVS DOMIN[antium]” (“Jezus Christus, Zoon van de levende God, Verlosser van de wereld, Koning der koningen, Heer van de Heren”). Dit alles is gepositioneerd binnen een rechthoekig kader met een vlechtmotief. (▶ Afb. III.6). Afgaand op de beschrijving komen ▶ p. 191

56 Molenda, “Dzieje Olkusza”, 266.

gelijkaardige elementen (de stempel en het kader) voor op banden die, volgens Michał Muraszko, vervaardigd werden in het atelier van Kaspar Rajman Senior, een Silezische boekbinder die vanaf 1566 in Krakau woonde en talloze banden voor stedelijke boeken maakte.[57]

Het is niet bekend hoe de uitgaven in deze set werden samengebracht. De overgeleverde inventarissen geven niet precies weer wanneer drukken van Gerlach uit Neurenburg en Berg uit München beschikbaar waren bij de boekhandels in Krakau. De uitgave van Theodor Gerlach uit 1567 van Orlandus Lassus' *Magnificats* (RISM L 805) werd wel al in 1572 vermeld in de Wawel-collectie,[58] maar de koninklijke bibliotheek had wellicht haar eigen importkanalen die niet toegankelijk waren voor het brede publiek en dus is dit geval mogelijk niet relevant. Sommige van de boeken die hypothetisch geïdentificeerd zijn als vroege drukken van Gerlach en Berg worden vermeld in Kessners inventaris uit 1602,[59] wat ons echter geen informatie geeft over wanneer ze Polen binnenkwamen.

Als Kaspar Rajman effectief de persoon is die de derde set stemboeken heeft ingebonden, heeft hij mogelijk ook een bijdrage geleverd aan de inhoud. Deze in Krakau gevestigde boekbinder uit Liebenthal (Lubomierz) onderhield regelmatige contacten met Silezië en ondersteunde zijn landgenoten door jongens uit zijn thuisstad en uit Wrocław (Breslau) tewerk te stellen in zijn atelier.[60] Het is mogelijk dat zijn pad gekruist werd door de hierboven vermelde Johannes Knöfel, een musicus die geboren was in Lauban (Lubań, niet ver van de geboorteplek van Rajman), en werkte in steden als Goldberg (Złotoryja), Liegnitz (Legnica), en Wrocław. Rajman zou een soort tussenpersoon geweest kunnen zijn bij de verkoop van de debuutverzameling van Knöfel. Hoe dan ook, het sleutelwerk van deze set – de druk die aan de basis lijkt te liggen van de hele collectie – is de uitgave van *Latinae cantiones* van Ivo de Vento, organist van de hertogelijke kapel van Beieren. De persoon die het manuscript heeft samengesteld of besteld (mogelijk de eigenaar) blijkt zich te hebben toegespitst op muziek uit Münchense kringen.[61] Motetten

57 Muraszko, "Wybrane oprawy", 266–68.
58 Chybiński, "Krakowskie inwentarze", 257.
59 Czepiel, "Zacheus Kesner".
60 Chmiel, "Oprawy introligatora", 16.
61 Voor een gedetailleerde lijst van werken in dit handschrift, zie Perz, "Partesy olkuskie", 35–42. Verwijzingen naar deze composities zullen vanaf hier aangeduid worden met de letter P (voor de catalogus van Perz), gevolgd door hun catalogusnummer.

van Orlandus Lassus bekleden een ereplaats in het handschriftgedeelte van PL-Wu 7.41.5.14. Het zijn er vijfentwintig, gekopieerd uit verschillende edities, met twaalf stukken uit *Fasciculus aliquot cantionum* (Neurenberg, 1582, RISM L 937).[62] *Audi tellus* (P18) van Georgius Schwaiger (d. 1581), die op het einde van zijn leven in München werkte, is enkel overgeleverd in dit manuscript en was wellicht geïnspireerd door Lassus' zetting van dezelfde tekst.[63] Daarna komt het anonieme en nergens anders voorkomende *Omnia vertuntur* (P19) op tekst van Sextus Propertius, die, net zoals het vorige werk, een interesse in het humanistische gedachtengoed verraadt. Nog een unicum is het motet *Veni in hortum meum* (P43) van Marcin Leopolita, die werkte aan het koninklijk hof in Krakau in 1560–61. Composities die slechts in één andere bron voorkomen zijn onder andere een zevenstemmige canon zonder tekst (P20), later geïdentificeerd als het *Agnus Dei* uit een mis van Georg Brack, die enkel bewaard is gebleven in PL-Kj 40634.[64] Dit toont aan dat dit repertoire zeventig jaar na de creatie nog werd gekopieerd. De enige concordantie die gevonden is voor het anonieme *Estote fortes in bello* (P14) is in het manuscript SK-KE N 69 192, dat volgens Marta Hulková vanuit Silezië naar Kežmark gekomen kan zijn in de zestiende eeuw.[65] Binnen de vier motetten van Jacobus Clemens die gekopieerd werden naar PL-Wu 7.41.5.14, is *Me oportet minui* (P16) een rariteit aangezien de enige andere bron V-CVbav CS 38 is. De bron die de scribent gebruikte voor dit stuk kennen we niet, maar deze aantekening werd toegevoegd: "Authore J C non Papa (vel ut quidam volunt Mart[inus] Leop[olita])" ("Geschreven door Jacobus Clemens non Papa (of, zoals sommigen verkiezen, Martinus Leopolita") (▶Afb. III.7). Dit suggereert dat in het milieu van de kopiist het motet mogelijk in meerdere kopieën circuleerde en soms werd toegeschreven aan de eerder genoemde Poolse componist Marcin Leopolita.

▶ p. 192

Er zijn minstens vijf contrafacten in PL-Wu 7.41.5.14. Mirosław Perz duidde alvast de eerste ervan aan: Alessandro Striggio's madrigaal

62 *Exultet caelum mare* (P22), *Angelus ad pastores ait* (P24), *In me transierunt* (P27), *Nuntium vobis fero* (P29), *Stabunt iusti* (P30), *Venite ad me omnes* (P31), *Pater Abraham miserere* (P32), *Noli regibus o Lamuel* (P33), *Quid tamen* (P34), *Veni in hortum meum* (P35), *Hispanum ad coenam* (P36) en *Credidi propter* (P45).

63 De tekst van *Audi tellus* werd populair in de late zestiende eeuw, zie Szelest, "*Psalm Davida*", 120.

64 Zwolińska, "Musica mensuralis", 483–85; Leszczyńska, "Unique Masses", 21.

65 Hulková, "Hudobný konvolút", 275, 285.

Nasce la pena mia, populair in het Pools-Litouwse Gemenebest,[66] werd in het manuscript gekopieerd zonder vermelding van de componist en met de tekst *Diligam te Domine* (P3).[67] Het motet *Cor mundum crea in me* dat is toegeschreven aan Lassus (P40)[68] is het *contrafactum* van *Ich weis mir ein festes gebawet haus* van Antonio Scandello.[69] De andere drie gevallen werden ontdekt door Marcin Szelest. Het anonieme motet *Cantate Domino* (P6), met een aantekening die een aanwijzing geeft over het auteurschap ("Anno Domini 1587 per me Sobestianum X"),[70] is eigenlijk een contrafact van Giovanni Pierluigi da Palestrina's madrigaal *Vestiva i colli*.[71] Het motet *Domine non est elatum cor meum* (P5), dat zonder componist voorkomt in het Olkusz manuscript, blijkt een contrafact te zijn van Orlandus Lassus' *Et d'ou venez vous madame*. Szelest vergelijkt deze zetting met de tabulatuurversie in S-Uu vmhs 89, waar het incipit van Psalm 131, "Domine non est exaltatum", op dezelfde manier is aangepast ("elatum" in plaats van "exaltatum") en stelt vast dat dergelijke contrafacten enkel voorkomen in bronnen die met Polen verbonden zijn[72] De aanpassing in de tekst is het gevolg van de plaatsing van rusten in het incipit van het chanson, waardoor het gebruik van een woord met vier lettergrepen onmogelijk is. De kopiist had ook met andere problemen te kampen wanneer hij de psalmtekst moest rijmen met de muziek van Lassus, waardoor er twee alternatieve tekstplaatsingen zijn ingevoegd onder de laatste secties van het stuk.[73] De orgeltabulatuur in S-Uu 89a lijkt niet te zijn gebaseerd op de vocale versie van *Domine non est elatum* in Ms. PL-Wu 7.41.5.14. Het lijkt eerder alsof er andere bronnen waren met dit contrafact, dat vrij bekend was in het toenmalige Pools-Litouwse Gemenebest, en dat de orgeltabulatuur hierop gebaseerd was. Dat geldt ook voor het contrafact van Orlandus Lassus' *Ardant amour* dat recent ontdekt werd in PL-Wu 7.41.5.14, en waar de muziek werd afgestemd op de woorden van Psalm 6 in de Poolse vertaling van Jan Kochanowski: "Czasu gniewu i czasu

66 Jeż, *Madrygał*, 85.
67 Perz, "Partesy olkuskie", 36.
68 Er is een onjuiste titel *Cor meum* in Perz, "Partesy olkuskie", 41.
69 Ik ben Ewa Hauptman-Fischer van de Universiteitsbibliotheek van Warschau dankbaar voor deze identificatie.
70 Quinta vox, fol. 7^{v}.
71 Szelest, "*Psalm Dawida*", 114. Dezelfde publicatie bevat ook informatie over instrumentale versies van de contrafacten die gevonden zijn in Poolse bronnen.
72 Szelest, "*Psalm Dawida*", 114, 116.
73 Quinta vox, fol. 7^{r-v}.

Twej zapalczywości" ("in de tijd van woede en in de tijd van uw toorn") (P17).[74] Dat dit contrafact gekend was in Krakau wordt bevestigd door het feit dat in het exemplaar van de tabulatuur van *Theatrum musicum* (Leuven, 1571, RISM 1571[16]), dat ooit werd bewaard in de bibliotheek van de Jagiellonische Universiteit, het Franse incipit *Ardant amour* (fol. 66^{v}) vervangen werd door de handgeschreven woorden: "Psalm Czasu gniewu y czasu swey zapalcziwości".[75]

PL-Wu 7.41.5.14 werd gekopieerd op vier soorten papier met watermerken die hun oorsprong verraden in drie papiermolens nabij Krakau: in Prądnik (nu een wijk van de stad), Młodziejowice (15 kilometer van het stadscentrum) en Krzeszowice (25 kilometer van het stadscentrum). Van een vierde Poolse papiermolen kennen we de locatie niet.[76] De belangrijkste kopiist was dus waarschijnlijk verbonden met Krakau. Zijn moedertaal was wellicht Pools, aangezien de hierboven vermelde tekst *Czasu gniewu* en nog een andere aantekening in het Pools foutloos zijn geschreven.[77] Twee van de werken die hij kopieerde werden wellicht in Polen gemaakt, of misschien zelfs in Krakau zelf: het motet *Veni in hortum meum* van Marcin Leopolita, de componist die actief was aan het koninklijk hof, en het contrafact *Czasu gniewu*, met muziek van Lassus (*Ardant l'amour*) op tekst van Kochanowski. Zoals eerder vermeld, is het contrafact van hetzelfde werk van Lassus ook te vinden in andere bronnen uit Krakau.

Rekening houdend met alle bovengenoemde omstandigheden, lijkt het waarschijnlijk dat het manuscript PL-Wu 7.41.5.14 en de drukken waarmee het samen is ingebonden, verbonden waren met het milieu van Krakau. Ze kunnen aanvankelijk hebben toebehoord aan een hoogopgeleide inwoner van Krakau die een tijdje gereisd heeft, mogelijk in Ingolstadt studeerde, en daar in contact kwam met muziek uit München. Het feit dat deze set voorkomt in de collectie van Sint-Andreas in Olkusz is wellicht opnieuw zuiver toeval.

74 Szelest, "*Psalm Dawida*", 99.

75 Chybiński, "Kult muzyki Orlanda", 200. Het exemplaar van de Jagiellonische bibliotheek (plaatskenmerk Artes 807), dat zowel daar als in Vanhulst, *Catalogue*, 182 (mogelijk op basis van een microfilm?) wordt vermeld, is verloren gegaan. De herkomst uit Krakau werd bevestigd door een eigendomsnotitie met de naam van Szymon Gołkowic, die in 1638 professor was aan de Academie van Krakau (Vanhulst, *Catalogue*, *187*). "Ardant amour" genoot lange tijd populariteit in Krakau. Het is met de woorden "Sancte Paule apostole" te vinden in het manuscript PL-Kk Kk I.286, uit de eerste helft van de achttiende eeuw.

76 Perz, *Rękopiśmienne partesy*, 19–20.

77 "Skrzypicè to zmelely abo skrzypczy" ("De viool heeft het mis, of de violist"), basso, fol. 28^{v}.

III.5 CONCLUSIES

De hypothetische geschiedenis van deze acht stemboeken houdt enkel rekening met de eerste decennia van hun bestaan. De laatste sporen van hun gebruik – eigenaarsnotities – dateren ten laatste uit de zeventiende eeuw. We weten niet wat er met de stemboeken gebeurde tijdens de twee volgende eeuwen, voor ze in 1819 in kloosterbibliotheken gevonden werden door Samuel Bogumił Linde, directeur van de eerder vermelde openbare bibliotheek van de Koninklijke Universiteit van Warschau. Linde was zich ervan bewust dat de oude drukken en manuscripten uit veel klooster- en kerkcollecties, vergeten, beschouwd als onnuttig en bewaard in vochtige ruimtes, onherstelbaar beschadigd waren. In Kalisz zag hij stapels boeken van het jezuïetencollege liggen in lokale kraampjes – hun bladen werden gebruikt om de verkochte goederen in te pakken.[78] De situatie van kerkelijke collecties is niet altijd zo dramatisch geweest, maar Linde besloot snel te handelen en te redden wat hij beschouwde als cultureel erfgoed van Polen. En zo gebeurde het dat hij en zijn assistent Wiktor Skarbek op 25–27 juli 1819, namens de openbare bibliotheek van de Koninklijke Universiteit van Warschau, beslag legden op de boekencollecties van de kerken in Sandomierz. Uit de dominicaner kerk namen ze 208 volumes mee, waaronder normaal gezien ook de Leuvense stemboeken (7.41.5.14 I–III). Op aanwijzen van Linde werden deze verworven bezittingen naar Warschau gestuurd over de rivier de Wisla.[79] Enkele dagen later, op 4–9 augustus 1819, haalden bibliotheekmedewerkers uit Warschau de bibliotheek van de Reguliere Kanunniken van het Heilig Graf in Miechów leeg en namen 4644 volumes mee die werden overgebracht van Hebdów naar Warschau, opnieuw over de rivier.[80] Hoewel Miechów in de literatuur nog niet eerder is genoemd in de context van de stemboeken 7.41.5.14, weten we nu dankzij de expertise van Izabela Wiencek-Sielska dat de twee sets die rond 1600 in Olkusz werden bewaard, vervolgens hun weg moeten hebben gevonden naar het klooster van de reguliere kanunniken in Miechów. Dit is duidelijk te zien aan de plaatskenmerken op de dekbladen, die kenmerkend zijn voor de bibliotheek van Miechów.[81] Zo is één van de vraagstukken rond de

78 Łodyński, *Materiały*, 39.
79 Ptaszyk, "Biblioteka Publiczna", 166–68.
80 Ptaszyk, "Biblioteka Publiczna", 166–68.
81 De karakteristieke eigenschappen van deze plaatskenmerken worden besproken in Skrzyniarz, "Księgozbiór historyczny", 76.

stemboeken van Olkusz opgelost, want tot voor kort was het onduidelijk hoe ze in 1819 in Warschau terecht waren gekomen indien noch Linde noch Skarbek de kerkcollecties in Olkusz hadden onderzocht. We hopen dat de samenwerking tussen experten uit vele disciplines, de toenemende beschikbaarheid van digitale bronnen uit verschillende bibliotheken, en de uitbreiding van RISM databanken en watermerk- en boekbandcatalogi het in de toekomst mogelijk zullen maken om nog meer onopgeloste vragen te beantwoorden rond de stemboeken die het onderwerp zijn van dit hoofdstuk.

DEEL II
HET MADRIGAAL IN DE LAGE LANDEN

IV PETRUS II PHALESIUS EN HET MADRIGAAL: DE KRACHTLIJNEN VAN ZIJN STRATEGIE (1583–93)

HENRI VANHULST

Alhoewel de Italiaanse vocale profane muziek in de Nederlanden pas vanaf de laatste twee decennia van de zestiende eeuw in Antwerpen wordt gedrukt, is het nuttig te herinneren aan de eerste sporen van Italiaanse componisten in het aanbod van Petrus I Phalesius (ca. 1510–ca. 1576), zij het van werken voor luit. Hij is sinds 1541 actief in Leuven als boekhandelaar en af en toe ook als uitgever.[1] Vier jaar later begint hij met de publicatie van meerstemmige muziek en zijn aanbod is ongetwijfeld origineel: in tegenstelling tot Tielman Susato in Antwerpen en de muziekuitgevers buiten de Nederlanden, die zich zo niet uitsluitend maar zeker hoofdzakelijk toeleggen op het vocale repertoire, beperkt hij zich de eerste jaren tot het instrumentale. Hij laat vijf boeken luitmuziek drukken bij meerdere stadsgenoten, alhoewel hij blijkbaar zelf eigenaar is van het typografisch materiaal dat telkens wordt gebruikt.[2] Belangrijker nog dan het internationaal karakter van het aanbod zijn de luitisten die

1 Vanhulst, *Catalogue*.

2 RISM 1545[21] (*Des chansons… livre premier*; gewijzigde heruitgaven: 1547[19], 1547[20] en 1549[38]), 1546[20] en 1546[21] (*Des chansons… livre deuxième*), 1546[28] (*Carminum… liber iiii*), 1547[23], 1547[24] en T 380–81 (*Des chansons… livre troixiesme…*). Het vijfde boek, *Des chansons… livre cinquiesme*, ontbreekt in RISM (exemplaar PL-Kj). Zie Vanhulst, *Catalogue*, nrs. 1–7. Facsimile-uitgaven: Vanhulst (ed.), *Des chansons reduictz en tabulature* en Vanhulst (ed.), *Des chansons gaillardes paduanes et motetz réduitz en tabulature*.

vermeld staan op sommige titelpagina's: Francesco da Milano en Pietro Paolo Borrono voor het vierde boek in 1546, Pietro Teghi voor het derde in 1547, en opnieuw da Milano – samen met Antonio Rota en Giovanni Maria da Crema – voor het vijfde in hetzelfde jaar. Phalesius vindt het nuttig die Italianen te citeren, niet alleen omdat zij, als auteur van fantasia's en dansen of als bewerker van vocale composities, verantwoordelijk zijn voor een belangrijk deel van de inhoud, maar ongetwijfeld ook omdat hun namen een zekere weerklank hebben. Sommige publicaties oogsten nochtans minder succes dan verwacht en in 1573 resten de uitgever zoveel exemplaren van het derde en het vierde boek dat hij beslist de eerste en de laatste katern opnieuw te drukken om de oorspronkelijke te vervangen en zo de illusie te wekken van een "nieuwe" uitgave.[3] Het spreekt ook voor zich dat de werken van Italiaanse luitisten eerst uitgegeven zijn in Venetië, alhoewel dit niet het geval lijkt voor Teghi. Aangezien Phalesius pas in 1545 als uitgever begint, staat hij wellicht niet alleen in voor de keuze uit Venetiaanse luitboeken, maar is hij ook verantwoordelijk voor de omzetting van de Italiaanse tabulatuur – met cijfers en de hoogste snaar onderaan – in de Franse – met letters en de hoogste snaar bovenaan. Zijn interesse voor Italiaanse luitmuziek blijkt zelfs een constante in zijn repertoire: in 1564 brengt hij een bundel met dansen voor drie luiten van Giovanni Pacolini (Pacoloni) op de markt,[4] waarvoor Fredericus Viaera een vierde partij voor cister schrijft.[5] Of Viaera, over wie men alleen weet dat hij een Fries was, ook de Italiaanse luittabulatuur heeft omgezet in de Franse blijft een open vraag, maar er staan heel wat fouten in de uitgave. Ook de naam van Raphael Viola hoort thuis in het lijstje van de Italiaanse luitisten, maar deze musicus is volledig onbekend en zijn *Carminum pro testudinis liber* uit 1575 is daarenboven niet bewaard.[6]

Vocale muziek op Italiaanse teksten is weinig aanwezig in de Leuvense productie. Tot 1560 geeft Phalesius alleen werken uit van lokale componisten en als hij nadien zijn aanbod uitbreidt naar componisten uit de Nederlanden die elders werken, blijft zijn profaan repertoire

3 RISM 1573^{23}, 1573^{26} en T 382. Vanhulst, *Catalogue*, nrs. 167–68.
4 RISM P 42.
5 RISM 1564^{21}.
6 Göhler, *Verzeichnis*, part 1, No. 992.

beperkt tot het Franse chanson. Zo zal hij in 1561 alleen de motetten uit Adriaen Willaerts' *Musica nova* herdrukken,[7] maar niet de madrigalen uit deze bundel die twee jaar eerder bij Antonio Gardano verschenen was.[8] Dankzij Orlando di Lasso komt er vanaf 1560 een langzame kentering in het Leuvense vocale repertoire, want in zijn chansonbundels komt af en toe een madrigaal voor, soms ook van een andere componist. *Chansons et madrigales* van Jean de Castro uit 1570 is zeker een mijlpaal, niet alleen omdat de titelpagina de twee genres vermeldt, maar vooral omdat de meerderheid van de composities een Italiaanse tekst heeft.[9]

Petrus II Phalesius (ca. 1540–1629) verplaatst het familiebedrijf naar Antwerpen en herneemt er in 1582 zijn activiteit als muziekuitgever, die zal duren tot in het jaar van zijn overlijden. Over zijn muzikale vaardigheden weten we weinig, tenzij dat hij in 1623 in de opdracht van Leonardus Nervius' *Cantiones sacrae… octo vocum* schrijft dat hij rond 1560 "avoir servy et enseigné l'art de toucher les Instrumens" ("heeft gediend en de kunst van instrumenten te bespelen heeft onderwezen") aan Charles de Croÿ.[10] Dat hij Italiaans kent lijdt geen twijfel, want zijn repertoire van profane muziek, waaraan hij duidelijk meer aandacht besteedt dan aan het religieuze, is bijna volledig gewijd aan het madrigaal en aanverwante genres.[11] De breuk met het Leuvense aanbod is ongeveer totaal en Lasso en de Castro zijn eigenlijk de enige componisten die worden meegenomen. Het is daarom weinig verwonderlijk dat de productie in 1582 begint met het *Libro de villanelle, moresche et altri canzoni* van eerstgenoemde.[12] Deze uitgave is om een andere reden toch een uitzondering in het Antwerpse repertoire: Lasso is immers de enige componist uit die periode die zelf kan beslissen wie zijn werken uitgeeft.[13] Zoals voor zijn chansons, opteert hij voor zijn *Libro de villanelle* voor Le Roy & Ballard in Parijs[14] en belast hij Phalesius met een volledig identieke heruitgave. Voor deze laatste blijft Lasso in het domein van de profane muziek echter een componist van chansons, zoals blijkt uit de *Fleur des chansons* uit 1592, waarin de uitgever een ruime keuze uit diens composities op bijna

7 RISM W 1128.
8 RISM W 1126.
9 RISM C 1469.
10 *Antwerpse muziekdrukken*, 78.
11 Zie Forney, "Antwerp's Role" en Hoekstra, "The Reception and Cultivation" voor een overzicht, en Lewis Hammond, "Selling the Madrigal" voor de anthologieën van 1583–91.
12 RISM L 941.
13 Zie Vanhulst, "Lassus et ses éditeurs".
14 RISM L 930.

uitsluitend Franse gedichten bijeenbrengt.[15] Phalesius drukt het *Libro de villanelle* omdat Lasso, eerder dan hijzelf, het wil.

De nieuwe aanpak impliceert dat Phalesius niet langer hoofdzakelijk originele werken op de markt brengt, maar muziek gaat drukken die reeds in Venetië of, uitzonderlijk, in een andere Italiaanse stad is verschenen. Of dat met de toestemming van de oorspronkelijke uitgever gebeurt, is meer dan twijfelachtig en als dit niet het geval is, lijkt Phalesius' project naar hedendaagse normen laakbaar. Vergeten we echter niet dat in zijn tijd elke verordening alleen rechtsgeldig was binnen het territorium waarover de wetgever autoriteit had, zodat een uitgever zich daarbuiten onmogelijk tegen namakers kon beschermen. Anderzijds impliceert het plan van Phalesius dat Italiaanse drukken ongetwijfeld vrij moeilijk te vinden zijn in de Nederlanden – en wellicht evenmin in de omliggende gebieden – en dat hij in 1582 reeds over een ruime collectie Venetiaanse muziekuitgaven beschikt. Niemand weet hoe en waar hij ze heeft verkregen, maar we zullen zien dat ze voortdurend aangroeit. De anthologieën samengesteld door hemzelf of door lokale componisten, zijn het belangrijkste deel van Phalesius' productie tijdens het eerste decennium van zijn activiteit in Antwerpen en komen daarom eerst aan bod.

IV.1 DE DOOR OF VOOR PHALESIUS SAMENGESTELDE ANTHOLOGIEËN

Musica diuina (1583)

Phalesius is zelf verantwoordelijk voor de inhoud van een eerste verzameling "excellenti madrigali": de *Musica divina di XIX autori illustri* uit 1583.[16] Probeert hij de indruk te geven dat hij de componist is van het eerste nummer, *Fra l'altre virtu*, dat anoniem verschijnt en in de inhoudstafel ontbreekt, maar ongetwijfeld voor de bundel gecomponeerd is? Het bejubelt immers Giovanni Battista di Bartolamei, een "gioiliere" ("juwelier"), aan wie hij de bundel opdraagt. De eerste heruitgave schrijft het werk toe aan Andreas Pevernage (1542/43–91),[17] die dus van in het begin meewerkt aan het project. Dat Petrus II Phalesius voor die componist opteert, is opmerkelijk, want noch hij, noch zijn vader hebben ooit diens muziek uitgegeven. Pevernage's *Cantiones aliquot sacrae*, een

15 RISM 1592[9] en L/LL 1002.
16 RISM 1583[15].
17 RISM 1588[16].

bundel motetten aangevuld met “elogia nonnulla” (“enkele lofzangen”), werden in 1578 door Jean Bogard in Douai op de markt gebracht,[18] en tussen 1589 en 1592 zal Plantin zijn chansons in vier afleveringen uitgeven.[19] De samenwerking met Phalesius schijnt dus eerder toevallig en is misschien te verklaren door het feit dat Pevernage het in 1583 professioneel moeilijk heeft ten gevolge van de conflicten tussen katholieken en protestanten.[20]

De identificatie van de als “incerto” (“onzeker”) aangeduide werken brengt het aantal componisten op zevenentwintig en het is meer dan verwonderlijk dat Phalesius de auteur niet kent van Luca Marenzio’s *Liquide perle* – maar de heruitgave van 1588 zet dit recht – en dat hij Jacques Arcadelts *Da bei rami* en Sessa d’Aranda’s *Quando da gl’occhi* toeschrijft aan Philippe de Monte. *Musica divina* brengt zevenenvijftig werken – Phalesius telt er één meer omdat hij Giovanni Pierluigi da Palestrina’s *Ogni loco* en zijn “seconda parte”, *Poscia*, als twee nummers beschouwt. *Io mi son* van Domenico Ferrabosco, *Con lei fuss’io*, hier toegeschreven aan Jacques du Pont, en *Gionto m’ha amor* van Giovanni Domenico da Nola, zijn de enige composities die reeds in Leuven waren uitgegeven in het door Jean de Castro samengestelde *Livre de meslanges* van 1575 en dus een eerder blijvend succes kennen.[21]

De componisten van lokale origine die buiten de Nederlanden werken, leveren een klein derde van het repertoire: de Monte, bij vader Phalesius bijna uitsluitend een auteur van chansons, is aanwezig met zeven werken, waarvan *Alma ben nata* nog onuitgegeven lijkt. Hetzelfde aantal geldt voor Giovanni de Macque,[22] misschien niet toevallig een leerling van de Monte. Al de werken komen uit zijn *Madrigali* van 1579 en Phalesius behoudt soms zelfs de oorspronkelijke volgorde van de composities. Alhoewel zijn naam reeds in Leuvense drukken voorkomt, krijgt Cipriano de Rore veel minder aandacht, zoals ook het geval is voor Giaches de Wert: *Anchor che col partire* van de eerste en *Cara la vita mia* van de andere zijn geen recente composities, maar genieten een duurzaam succes.

18 RISM P 1669. Over de activiteiten van de drie generaties van de familie Bogard, zie Persoons, “Johannes I Bogardus” en Vanhulst, “The Music”.
19 RISM P/PP 1670–73. Zie Stellfeld, *Bibliographie*, 109–36, voor de beschrijving van de inhoud en de details over de verkoop.
20 Bouckaert, “Andreas Pevernage”, 167–68.
21 RISM 1575[4].
22 Zie Deutsch, “‘Per l’harmonia’”.

Phalesius' keuze is meer gericht op het repertoire van de jongere generatie, verschenen tijdens de twee laatste decennia. Heeft hij daarom *Da bei rami* van Jacques Arcadelt, dat uit 1542 dateert – het oudste werk in de bundel! – willen "verjongen" door het toe te schrijven aan de Monte? Dat Lasso slechts twee keer wordt vermeld is niet verwonderlijk, want zijn naam is geassocieerd met "Einzeldrucke" – uitgaven met werken van één componist – en andere repertoires. Dat *Musica divina* eigenlijk begint met zijn nog onuitgegeven *Poi che'l mio largo pianto* is een duidelijke aanwijzing van contact tussen de componist en Phalesius. In de bundel vindt men ook de zesstemmige versie van de Monte op hetzelfde gedicht van Petrarca, zij het met varianten.

Noé Faignient, die rond 1578 in Antwerpen overleden was, wordt in *Musica divina* als enige lokale musicus geciteerd. Dit bewijst hoe weinig de Italiaanse genres tot dan toe de componisten actief in de Nederlanden interesseerden. Faignient had reeds madrigalen ingelast in een verzameling uit 1568 met allerlei profane werken en motetten, verschenen in Antwerpen bij de weduwe van Jan Laet,[23] en Petrus I Phalesius publiceerde meerdere van zijn chansons en Vlaamse liederen.[24] Samen met *Par mi veder la bella*, een madrigaal uit 1568, verschijnt *Chi per voi* voor de eerste keer in *Musica divina*, zodat direct contact met de weduwe van de componist voor de hand ligt.

Voor het overige is de inhoud van de anthologie volledig ontleend aan Italiaanse uitgaven.[25] Zes van de zeven nummers van Giovanni Ferretti behoren tot het genre van de "canzona", waarvan Phalesius misschien vermoedt dat de kopers het gemakkelijker zullen appreciëren dan het meer ambitieuze madrigaal. Palestrina is aanwezig met vier composities van dit laatste type, al ontbreekt zijn naam bij drie ervan; interessant is ook dat ze uit evenveel bronnen komen. Alessandro Striggio krijgt dezelfde aandacht als Palestrina en één compositie van elk van hen is te vinden in dezelfde anthologie uit 1566. De drie madrigalen van Giovanni Maria Nanino zijn ontleend aan twee drukken, waarvan één ook met een compositie van Andrea Gabrieli. Betreffende de twee "canzoni alla napolitana" van Girolamo Conversi valt op dat *Musica divina* alleen het tweede deel

23 RISM F/FF 61.
24 Vanhulst, *Catalogue*, nrs. 137 en 173–74.
25 Ons onderzoek steunt op Bernstein, *Music Printing*, Lewis, *Antonio Gardano*, Lincoln, *The Italian Madrigal*, Nuovo Vogel, Vogel en Einstein, *Bibliothek*, RISM, Zappalà (ed.), *Indice dei compositori* en RePIM. De concordanties zijn systematisch geverifieerd.

van zijn *Alma guidott'amar*, namelijk *Ma se tempo*, bewaart. Stefano Felis krijgt dezelfde aandacht als Conversi, maar één van zijn madrigalen is in drie delen. Daarnaast last Phalesius in zijn anthologie ook één compositie in van, respectievelijk, Gasparo Pratoneri, Giovanni Leonardo Primavera, Sessa d'Aranda, Girolamo Vespa en Pietro Vinci. Deze eerder oudere werken suggereren een enigszins historisch georiënteerde aanpak in *Musica divina*. Anderzijds zijn Marenzio's *Liquide perle* en *Tempr' homai* van de Monte, waarvan de eerste uitgaven uit het najaar van 1580 dateren, de meest recente nummers. Ten slotte dient de vraag gesteld hoe Phalesius het nog onuitgegeven *Amor che deggio* van Fabrizio Dentice heeft verkregen. Van dit werk bestaat voor het overige alleen een versie voor solo stem en luit, geschreven door Cosimo Bottegari in het manuscript dat vandaag onder zijn naam bekend is.[26] Het madrigaal kan uit een verloren Italiaanse uitgave komen, zoals het eveneens mogelijk is dat een handgeschreven kopie vanuit Parma, waar Dentice in dienst was van de familie Farnese, gezonden is naar het hof van Alessandro Farnese, de landvoogd van de Nederlanden, in Brussel. In dit geval is de vermelding "d'Incerto" ("onzeker") in *Musica divina* echter moeilijk te verklaren.

Tabel 1 geeft een overzicht van de Italiaanse bronnen die Phalesius voor zijn anthologie kan hebben gebruikt. Het spreekt voor zich dat indien dezelfde compositie voordien meerdere keren en bij verschillende uitgevers is gepubliceerd, de concordanties naar het werk verwijzen en niet noodzakelijk naar een uitgave. Het was niet de bedoeling alle mogelijke bronnen te vermelden, maar alleen die waarmee een overeenkomst waarschijnlijk lijkt. De kans is des te groter als meerdere nummers verwijzen naar dezelfde uitgave, vooral als Phalesius hun volgorde in de bron respecteert, zetfouten overneemt of zelfs de titelpagina kopieert, zoals de gelijkenis tussen *Musica di* XIII *autori illustri*, in 1576 verschenen bij Angelo Gardano, en *Musica divina di* XIX *autori illustri* suggereert (zie Tabel 1, nr. 27). Voor publicaties die heruitgegeven zijn, kan men vermoeden dat hij de meest recente gebruikt heeft. Een correlatie met de vroege productie van Phalesius, die vanaf 1577 in Leuven als uitgever actief was, ligt immers voor de hand. De beschrijving van de bronnen volgt systematisch de gegevens van RISM; de concordanties citeren de Antwerpse uitgaven, zowel wat betreft de namen als de incipits, die ook

26 I-MOe, C 311, fol. 28^{v}.

niet worden verbeterd. Dit geeft een idee van de problemen waarmee typografen die geen Italiaans kenden, bij het zetten van teksten in die taal werden geconfronteerd. De "Einzeldrucke" zijn alfabetisch gerangschikt en de andere chronologisch.

Harmonia celeste (1583)

De tweede anthologie, *Harmonia celeste*, is samengesteld door Pevernage. In de opdracht van zijn "scielta di migliori madrigali" ("keuze van de beste madrigalen") richt hij zich op 22 oktober 1583 tot Cesare Homodei, een in Antwerpen gevestigde koopman uit Milaan, van wie hij de bewondering kent voor "quel' bel volume che Pietro Phalesio messe ultimamente in luce" ("dit mooie boek dat Petrus Phalesius onlangs heeft uitgegeven"). Hij neemt daarom *Musica divina* als model, en bij Plantin zijn de twee uitgaven respectievelijk in juni en in november voorradig tegen de prijs van 1 fl, die ook voor de twee volgende anthologieën zal gelden.[27] Aangezien het om zes stemboeken gaat met een totaal van 184 folio's, is het bedrag normaal voor een druk van Phalesius, want zijn uitgaven met minder stemboeken en van een kleinere omvang kosten ongeveer de helft minder. Een vergelijking met de prijs die Plantin voor zijn muziekuitgaven vraagt, heeft geen zin, want deze laatste brengt luxeproducten op de markt. Bovendien speelt ook de oplage een rol, waarover in het geval van de drukken van Phalesius elke informatie ontbreekt.

Pevernage beweert voornamelijk composities van de door Homodei meest geliefde componisten bijeen te brengen. Of hij ook tot die groep behoort, blijft de vraag, maar hij is wel de auteur van vijf nog onuitgegeven werken, waarvan *Cesar gentil* / *Sequita dunque* en *Quando la voce* / *Con humil atto* Homodei in bombastische verzen bejubelen. Ondanks zijn overige madrigalen – *Dolce mio foco*, *Il dolce sonno* en *Misera que faro* – blijft het genre toch een uitzondering in het œuvre van de componist die, zoals gezegd, de voorkeur zal blijven geven aan het chanson.

Alhoewel Pevernage vijftien nieuwe namen in zijn anthologie inlast, valt de sterke gelijkenis met *Musica divina* op. Buiten hemzelf is Faignient opnieuw de enige lokale figuur en zijn twee composities, *Basciami*

27 B-Amp, Archief 61, fols. 78^{r} en 143^{r}. De gegevens over de verkoop door Plantin zijn ontleend aan de onuitgegeven inventaris opgesteld door Saskia Willaert en Katrien Derde in het kader van het interuniversitair project "Jean de Castro: Opera omnia", onder leiding van Ignace Bossuyt (KU Leuven) en Henri Vanhulst (Université libre de Bruxelles).

TABEL 1. *Musica divina* concordanties met Italiaanse uitgaven. Alleen voor de uitgaven die niet in Venetië gepubliceerd zijn, wordt de stad vermeld

	BRON	CONCORDANTIES
1	Girolamo Conversi, *Primo libro de canzoni… a cinque* (G. Scotto, 1572–80; RISM C/CC 3545–48)	*Ma se tempo gia mai* *Sola, soletta i me ne*
2	Stefano Felis, *Primo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1579; RISM F 211, 1579[5])	*Di faville d'amor* *Non so s'Amor / Anzi no ch'ombr'e /* *Cessi pur l'ombr'e*
3	Giovanni Ferretti, *Canzone alla napolitana a cinque* (G. Scotto, 1567–82; RISM F/FF 512–17)	*Come poss'io morir* *Donna crudel, tu m'hai* *Sei tanto gratiosa*
4	—, *Primo libro delle canzone alla napolitana a sei* (G. Scotto, 1573–81; RISM F 531–33)	*Corrette tutti quanti*
5	—, *Secondo libro delle canzone a sei* (erfgenaam van G. Scotto, 1575–81; RISM F 534–35)	*Ecco ch'io lass'il core* *Su, su, su, non piu*
6	Giovanni de Macque, *Madrigali a quattro… sei* (Angelo Gardano, 1579; RISM M 86)	*Amor, e'l ver, fu meco* *Di coralli e di perle* *Fra belle ninfe, in* *Il vago e lieto aspetto* *Moriro di dolor prima* *Non al suo' amante* *Sedendo in su l'arena*
7	Giovanni Piero Manenti, *Madrigali… a sei* (zonen van Antonio Gardano, 1574; RISM M 328)	*Se pensand'al partir*
8	Luca Marenzio, *Primo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1580–82; RISM M 530–31)	*Liquide perle amor*
9	Philippe de Monte, *Primo libro de' madrigali a sei* (C. Merulo, 1569 / G. Scotto, 1570–82; RISM M/MM 3339–42)	*La dolce vista a me* *Leggiadre nimfe e / Il dolc'e desiato* *Poi ch'el mio largo pianto*
10	—, *Terzo libro delli madrigali a cinque* (G. Scotto, 1570–81; RISM M/MM 3350–54)	*Ahi chi mi romp'il / Di ch'ella mossa* *Anima dove vai*
11	—, *Terzo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1576; RISM M 3364)	*Amorosi pensieri, lagrim'amare*
12	—, *Quarto libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1580; RISM M/MM 3368)	*Tempr' homai l'ira*
13	Giovanni Maria Nanino, *Primo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1579; RISM N 26)	*Erano i capei d'or / Non era l'andar* *Morir non puo'el core*

14	Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Primo libro de madrigali a quatro* (Rome: V. & L. Dorico, 1555 / Venetië: C. Merulo, 1568–74; RISM P 752–54)	*Gia fu chi m'hebbe cara*
15	Sessa d'Aranda, *Primo libro de madrigali a quatro* (zonen van Antonio Gardano, 1571; RISM S 2842, 1571[12])	*Quando da gli occhi del divin* (attr. Monte)
16	Alessandro Striggio, *Secondo libro de madrigali a sei* (G. Scotto, 1571–82; RISM S 6967–70)	*Alla mia dolce e vaga* *Non rumor di tamburi* *Partirò dunque e per che*
17	Girolamo Vespa, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1576; RISM V 1319)	*Ditemi, o diva mia, non*
18	Pietro Vinci, *Terzo libro de madrigali a cinque* (G. Scotto, 1571–79; RISM V 1675–76)	*Sappi, signor, che Lidia son io*
19	Giaches de Wert, *Primo libro de madrigali a cinque* (G. Scotto, 1558–61; RISM W 855–56)	*Cara la vita mia* / *Poi che con gl'occhi*
20	Perissone Cambio, *Primo libro de madrigali a quatro* (Antonio Gardano, 1547–82; RISM 1547[14], R/RR 2511). Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 1, 561, voor een meer volledige lijst	Cypriano de Rore, *Anchor che col partire*
21	*Primo libro d'i madrigali di diversi… quatuor* (Antonio Gardano, 1542; RISM 1542[17]. Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 1, 353–57 voor de heruitgaven	Philippe de Monte [= Arcadelt], *Da bei rami scendea* [Domenico] Ferabosco, *Io mi son*
22	*Secondo libro delle muse a cinque* (Antonio Gardano, 1559 / G. Scotto, 1561; RISM 1559[16], 1561[9])	[Palestrina], *Ogni loco mi porge* / *Poscia che per*
23	*Terzo libro delle muse a quattro* (Rome: A. Barré, 1562 / Venetië: F. Rampazetto, 1563; RISM 1562[7], 1563[9])	[Palestrina], *Qual piu crudel martire*
24	*Il desiderio, secondo libro… a cinque* (G. Scotto, 1566; RISM 1566[3])	Giannetto Palestina, *Festiva' i colli* / *Cosi le chiome* Alessandro Striggio, *Chi fara fed'al cielo*
25	*Primo libro… a quattro… il desiderio* (G. Scotto, 1566; RISM 1566[2])	[Gasparo Pratoneri, *bijgenaamd* Spirito da Reggio], *Dolce contrade, o chiusi* [Giovanni Leonardo Primavera], *Amor, quando m'invia*
26	*Secondo libro delle fiamme… a cinque et sei* (G. Scotto, 1567–70; RISM 1567[13], 1570[14])	Gio. Ferretti, *Questa fera gentil*
27	*Musica di XIII autori… cinque* (Angelo Gardano, 1576; RISM 1576[5])	Andrea Gabrieli, *Caro dolce ben mio* Gi. Maria Nanino, *Scoprirò l'ardor mio* / *Se voi set'il mio*
28	*Corona di madrigali a sei* (erfgenaam van G. Scotto, 1579; RISM 1579[2])	Orlando Lasso, *Di pensier in pensier*

en *Questi ch'inditio*, onuitgegeven. Lasso, de Macque, de Monte en de Wert blijven de vertegenwoordigers van de lokale musici die buiten de Nederlanden werken, maar hun composities komen niet altijd uit dezelfde bronnen als in *Musica divina*. Voor de kapelmeester van de hertog van Beieren is dit wel het geval voor *S'io esca.* Of Lasso's *Per pianto* uit een Italiaanse bron komt en niet uit zijn zogenaamde "opus I", een uitgave van Tielman Susato uit 1555,[28] is onmogelijk te bepalen. Omdat Pevernage de geïtalianiseerde versie van de – voor één keer – volledige naam van de componist wel citeert, is het madrigaal toch in Tabel 2 opgenomen. Anderzijds is Lasso's *Appariran per me* reeds te vinden in Jean de Castro's in Leuven gedrukt *Livre de meslanges*.[29] De Monte's *Per divina bellezza* was ook reeds bij Petrus I Phalesius verschenen,[30] terwijl zijn *Io son si vago* een primeur is. Deze componist heeft in *Harmonia celeste* een even grote plaats als in *Musica divina,* daar waar de Macque nu veel minder aandacht krijgt en de Wert het opnieuw moet stellen met één nummer. Onder de negen Italianen die in beide anthologieën aanwezig zijn, is er voor Conversi en Vespa een totale overeenkomst betreffende de door Phalesius en Pevernage gebruikte bron. Dit is ook het geval voor *Ahi chi mi* en *Al vostro dolce* van Felis, terwijl zijn twee andere werken in 1582 of 1583 – *Da l'Arcadia* is het meest recente nummer – in Italië zijn verschenen. Aangezien alle composities van Ferretti, Gabrieli, Marenzio, Nanino en Palestrina ook uit publicaties uit dezelfde periode komen, geeft Pevernage een meer actueel tintje aan zijn *Harmonia celeste.* De aanwezigheid van het expliciet erotisch geladen *Tirsi morir volea* is vrij verwonderlijk voor de productie van Phalesius.[31] Dat dit madrigaal in alle heruitgaven voorkomt, bevestigt het vermoeden dat de censuur in de eerste plaats op zoek was naar teksten die in strijd waren met de katholieke leer, want anders zou het chanson *Ung gay bergier* van Thomas Crecquillon, met zijn duidelijk sexuele allusie, niet te vinden zijn in de zesentwintig uitgaven van het *Septiesme livre des chansons*, dat in 1560 bij Petrus I Phalesius voor het eerst verschijnt en waarvan meerdere heruitgaven vanaf 1601 op de titelpagina vermelden "convenables à la jeunesse" ("geschikt voor de jeugd").[32] Opmerkelijk is ook het inhoudelijk

28 RISM 1555^{19}, 1555^{29}, 1560^{4} en L 755–56 en 765. Zie Forney, "Orlando".
29 RISM 1575^{4}.
30 RISM 1570^{6}.
31 Zie Macy, "Speaking of Sex", 15–21.
32 Vanhulst, "Un succès de l'édition musicale".

contrast dat Pevernage creëert door na Striggio's *Nasce la pena* Ferretti's *Nasce la gioia* te plaatsen.

De veertien componisten die niet in *Musica divina* voorkomen, zijn misschien bedoeld om een eigen karakter aan *Harmonia celeste* te geven. Mogelijk gaat het slechts om een indruk, want ze leveren slechts vijftien van de drieënvijftig nummers. Het is zeer onwaarschijnlijk dat *Tu dolce anima* van Alfonso Ferrabosco, *Quando del mio bel sol* van Paolo Quagliati en *O saette d'amor* van Giovanni Francesco Violanta niet eerder in Italië waren uitgegeven. De bronnen van Ippolito Baccusi, Alessandro Bevilacqua, Giovanni Giacomo Gastoldi, Marc'Antonio Ingegneri – aanwezig met twee madrigalen –, Tiburzio Massaino, Giovanni Battista Mosto, Antonio Pace, Benedetto Pallavicino, Marc'Antonio Pordenon, Ippolito Sabino en Annibale Stabile zijn recent. De oudste is Pace's *Secondo libro de madrigali*, dat in 1575 verschenen was bij Giuseppe Guglielmo, een minder bekende figuur onder de Venetiaanse uitgevers, waardoor dit werk misschien minder vlug een ruime verspreiding kende.

TABEL 2. *Harmonia celeste*, concordanties met Italiaanse uitgaven. Alleen voor de uitgaven die niet in Venetië gepubliceerd zijn, wordt de stad vermeld

	BRON	CONCORDANTIES
1	Ippolito Baccusi, *Madrigali… libro terzo a sei* (Angelo Gardano, 1579; B 39)	*Poi chel mio largo pianto*
2	G. Conversi (= *Musica divina*, nr. 1)	*Io vò gridando come* *Quando mi miri con*
3	S. Felis (= *Musica divina*, nr. 3)	*Ahi chi mi romp'il / Di ch'ella mossa* *Al vostre dolce azuro*
4	—, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1583; niet in RISM)	*Da l'Arcadia feconda / Questo pastor prudente / Tirsi al pastor*
5	G. Ferretti, *Secondo* (= *Musica divina*, nr. 6)	*Nasce la gioia mia*
6	Andrea Gabrieli, *Secondo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1580; RISM G/GG 72)	*Dolcissimo ben mio, speme*
7	Giovanni Giacomo Gastoldi, *Canzoni a cinque… libro primo* (Angelo Gardano, 1581; RISM G 546)	*Miracol'in natura, voglio*
8	Marc'Antonio Ingegneri, *Primo libro de madrigali a quatro* (Angelo Gardano, 1578; RISM I 51)	*Non mi tolgl'il ben mio* *Spess'in parte dal ciel*

9	Orlando di Lasso, *Primo libro de madrigali* (Antonio Gardano, 1560; 1560[17)] RISM 1560. Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 3, 93 voor de andere Italiaanse uitgaven	*Per pianto la mia carne*
10	Giovanni de Macque (= *Musica divina*, nr. 7)	*Dal suo volto scendea*
11	—, *Secondo libro de madrigaletti et napolitane a sei* (Angelo Gardano, 1582; RISM M 88)	*Amor io sent'un respirar* *Tre gratiosi amanti*
12	Luca Marenzio (= *Musica divina*, nr. 9)	*Che fa hoggi il mio sole* *Tirsi morir volea / Frenò Tirsi il desio / Cosi moriro*
13	—, *Primo libro de madrigali a sei* (Angelo Gardano, 1581; RISM M/MM 500)	*Qual vive salamandra*
14	—, *Terzo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1582; RISM M/MM 546)	*Madonna, poi ch'uccider*
15	Paolo Masnelli, *Madregali… libro primo a quattro* (Angelo Gardano, 1582; RISM M 1253, 1582[11])	Paolo Masnelli [= Alessandro Bevilacqua], *Non puo, dolce mia vita*
16	Philippe de Monte, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Antonio Gardano, 1567 / G. Scotto, 1570–80; RISM M 3333–36)	*Che fai, alma / T'alhor tace la lingua*
17	—, *Secondo libro delli madrigali a sei* (G. Scotto, 1569–82; RISM M/MM 3344–47)	*Ch'io scriva di costei* *Correte, fiumi, a le vostre / Cosa non vada* *I begl'occhi und'io / Questi son que*
18	—, *Madrigali… a cinque… libro quinto* (zonen van Gardano, 1574; RISM M 3358)	*Veramente in amore si prova*
19	Antonio Pace, *Secondo libro de madrigali a sei* (G. Guglielmo, 1575; RISM P/PP 2)	*Mi parto, vita mia*
20	Benedetto Pallavicino, *Primo libro de madrigali a quattro* (Angelo Gardano, 1582; RISM P 772)	*Quando benigna stella*
21	Marc'Antonio Pordenon, *Primo libro de madrigali a quattro* (Angelo Gardano, 1580; RISM P 5106)	*Donna, la bella mano* *Si grand'e il moi gioire*
22	Ippolito Sabino, *Terzo libro de madrigali a cinque et a sei* (Angelo Gardano, 1582; RISM S 48)	*Facciansi lieti quanti / Hor vi torna*

23	Alessandro Striggio, *Primo libro de madregali a sei* (Antonio Gardano, 1560–79 / G. Scotto, 1561–78 / F. Rampazetto, 1566; RISM S/SS 6950–56, 1560[22], 1565[19], 1566[19-20], 1569[34], 1578[23])	*Nasce la pena mia*
24	G. Vespa (= *Musica divina*, nr. 18)	*Madonna, se volete*
25	*Musica di XIII autori* (= *Musica divina*, nr. 28)	Giaches de Wert, *D'un si bel foc' e d'un / Scorgo tant'alto*
26	*Corona* (= *Musica divina*, nr. 29)	Orlando, *S'io esca vivo* Gio. Battista Mosto, *Se voi set'il mio*
27	*Trionfo di musica… a sei… libro primo* (erfgenaam van G. Scotto, 1579; RISM 1579[3])	Tiburtio Massaino, *Ne mai piu vag'in ciel / Piaccia a l'eterno*
28	Giovanni Maria Nanino en Annibale Stabile, *Madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1581; RISM N 29, S 4198, 1581[10])	Gio. Maria Nanino, *Amor deh dimmi* Annibal Stabile, *D'amor le ricche gemme*
29	Pomponio Nenna, *Primo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1582; RISM N 382, 1582[12])	Stefano Felis, *Sonno, scendesti in terra / Tu la ritorni*
30	*Dolci affetti… a cinque* (erfgenaam van G. Scotto; RISM 1582[4])	Giannetto Palestrino, *O bella ninfa mia*

Symphonia angelica **(1585)**

In 1585 brengt Phalesius een derde anthologie op de markt: *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici*. De samensteller is Hubert Waelrant (1516–95), van wie in Leuven reeds meerdere werken waren verschenen. Bij Jan Laet, een uitgever in Antwerpen met wie hij samenwerkte, publiceerde hij bovendien al in 1558 een collectie madrigalen en chansons met een tweetalige titelpagina en een opdracht in het Italiaans.[33] Waelrant is zo de eerste onder de lokale componisten die een plaats inruimt voor het eerstgenoemde genre, waardoor sommige musicologen vermoeden dat hij zijn opleiding in Italië had genoten,[34] vooral omdat Girolamo Scotto diens *Canzon napolitane* in 1565 in Venetië op de markt brengt.[35] Waelrants madrigaal *Quand'io penso al martire* is daarenboven opgenomen in de uitgave van 1561 van Philippe Verdelots zesstemmige

33 RISM W 1. Zie Weaver, *A Descriptive Bibliographic Catalog*, 81–87.
34 Weaver, *Waelrant and Laet*, 45.
35 RISM W 2.

Madregali.[36] Belangrijker is dat hij zijn anthologie niet opdraagt aan een Italiaan maar aan een Antwerpenaar, Cornelis Pruynen, één van de rijkste lokale handelaars en tevens schepen van de stad,[37] een gereputeerd mecenas aan wie Waelrant zijn in 1558 bij Laet verschenen *Sacrarum cantionum… liber sextus* ook heeft gededicaceerd.[38] Italiaanse muziek lijkt dus "ingeburgerd" in de Nederlanden en zal er geleidelijk het chanson vervangen. Die evolutie is nog niet merkbaar in *Symphonia angelica*, waarvoor de inbreng van lokale componisten klein is. Waelrant last er vijf van zijn eigen composities in. Zijn *Vorria morire*, in een vier- en een zesstemmige versie, is in België sinds de negentiende eeuw bekend, omdat Robert Van Maldeghem er in zijn *Trésor musical* een bewerking van maakte: *Vaarwel mijn broeder*, die generaties jongeren op school zullen zingen.[39] Naast *Mi voglio fare* en *Quanto debb'allegrarse*, is Waelrant de auteur van *Tra romor di tamburi*, een lang madrigaal ter ere van Pruynen. Deze laatste heeft Waelrant er misschien toe aangezet om *Donna bella* en *Un ape esser* van Cornelis Verdonck in de bundel op te nemen. Tot zijn vertrek naar het hof van Filips II in Madrid was Verdonck immers in Pruynens dienst. Opmerkelijk is ook dat zelfs Waelrant de in 1582 overleden Séverin Cornet volledig negeert, zoals ook het geval is voor de andere anthologieën die bij Phalesius verschijnen. Cornet, die in zijn jeugd in Italië verbleef, laat een bundel *Canzoni napolitane* na, uitgegeven bij Laet in 1563,[40] en ook *Madrigali*, die Plantin drukte in 1581,[41] aangevuld met een compositie van Verdonck, "discepolo dell'Autore" ("leerling van de auteur"). Deze laatste uitgave is opgedragen aan Gerardus de Craenmeester, een Antwerpenaar die, volgens Cornet, het Italiaans even goed beheerst als zijn moedertaal ("per haver lei la lingua Italiana non meno propria e famigliare che la sua materna") ("de Italiaanse taal is hem niet minder eigen en vertrouwd dan zijn moedertaal"). Dit is een interessante indicatie over de verspreiding van de taal binnen de Antwerpse burgerij.

Waelrant schenkt weinig aandacht aan de lokale componisten die buiten de Nederlanden werken. Zowel voor de Monte als voor de Wert beperkt hij zich tot één compositie, een recente voor de eerste en een oudere

36 RISM 1561^{16}.
37 Ghijs, "Pruynen, Cornelis", 670–71.
38 RISM WW 1a.
39 Van Maldeghem (ed.), *Trésor musical*, 8–9.
40 RISM C 3944.
41 RISM C 3947 en 1581^{7}.

voor de andere. Hij toont evenveel belangstelling als Pevernage voor de Macque, maar gebruikt drie verschillende uitgaven uit de jaren 1581–82. Waelrant is ook de eerste om een compositie in te lassen van de in Mechelen geboren Rinaldo del Mel, wiens carrière zich tot dan toe volledig in het Zuiden had afgespeeld. Zijn *Tirrhena mia*, op een gedicht van Sannazaro, verscheen pas in 1584 en is het meest recente onder de ontleningen. Ook Jan Nasco, de auteur van het openingsnummer, dient hier vermeld, al is het niet zeker dat Waelrant iets wist over de in 1561 in Treviso overleden componist, die er verbonden was aan de kathedraal.

Over Michele Comis is er geen informatie beschikbaar en zijn *Gioia al mondo* die een primeur lijkt, laat wellicht een verloren Italiaanse uitgave vermoeden. Waelrant volgt Phalesius en Pevernage door voor zijn anthologie ook werken van Conversi, Ferretti, Gabrieli – met in de Canto de opmerkelijke zetfout "Gloria" voor "Clori a" – en Marenzio te selecteren. Ferretti is zelfs aanwezig met tien composities, meer nog dan in *Musica divina*, en ze komen op één na uit bronnen die bij de analyse van de *Harmonia celeste* ter sprake kwamen. Dit is ook het geval voor Conversi's canzona. De vier madrigalen van Gabrieli haalt Waelrant uit de bron die Pevernage had gebruikt. Wat betreft de vier van Marenzio, valt dezelfde verscheidenheid aan bronnen op als bij Pevernage en twee ervan zijn nieuw in Antwerpen. Baccusi, Gastoldi, Ingegneri en Nanino zijn reeds aanwezig in *Harmonia celeste* en op één na komen hun composities uit dezelfde uitgaven. De uitzondering, een werk van Nanino, is de eerste strofe van het zesdelig *Mentre ti fui*, waarvan Waelrant er slechts vier opneemt. De tweede strofe is een compositie van Giovanni Battista Moscaglia, een eenmalige verschijning in een Antwerpse muziekdruk. De elf overige nieuwkomers geven aan dat Waelrant een evenwicht zoekt tussen twee generaties, te oordelen naar het jaar waarin hun werken voor het eerst verschijnen. Met zijn vijf nummers domineert Vincenzo Ruffo de eerste groep, waartoe ook Paolo Animuccia en Bartolomeo Spontone behoren. Giovanni Contino dient er wellicht nog te worden aan toe gevoegd, want zijn *Vivete lieti* is ontleend aan *La eletta di tutta la musica*, waarvan de titelpagina het jaar 1569 vermeldt maar die tien jaar ouder zou zijn.[42] Op uitzondering na van Ippolito Sabino, wiens madrigaal in 1579 van de pers kwam, zijn de composities van Orazio Angelini, Lelio

42 Antolini (ed.), *Dizionario*, 704.

Bertani, Giovanni Battista Locatello, Pomponio Nenna, Giovanni Piccioni en Orazio Vecchi voor het eerst in 1583 verschenen, meestal in anthologieën. Eén ervan, *Il lauro verde*, is in Ferrara gedrukt en schrijft "Lucatelli" voor Locatelli, een variant die we terugvinden in *Symphonia angelica*.

TABEL 3. *Symphonia angelica*, concordanties met Italiaanse uitgaven. Alleen voor de uitgaven die niet in Venetië gepubliceerd zijn, wordt de stad vermeld

	BRON	CONCORDANTIES
1	Orazio Angelini, *Primo libro di madrigali a cinque* (erfgenaam van G. Scotto, 1583; RISM A 1213)	*Questa fera gentil* *Tra le chiome de l'or*
2	I. Baccusi (= *Harmonia celeste*, nr. 1)	*Felice in braccia a la mia* *Il sol si part'ohime* *Io son bell'e delicata*
3	G. Conversi, *Primo* (= *Musica divina*, nr. 1)	*Io canterò di quell'almo / Ben poss'Amor*
4	G. Ferretti, *Canzone* (= *Musica divina*, nr. 4)	*Basciami vita mia* *Leggiadra giovinett'anima*
5	—, *Secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque* (G. Scotto, 1569–81; RISM F 518–22)	*Far potess'io vendetta*
6	—, *Primo* (= *Musica divina*, nr. 5)	*Dolc'amoros'e leggiadrette* *Pascomi sol di pianto* *Quando mirai sta bella* *Un pastor chies'ad una* *Un tempo sospirava*
7	—, *Secondo* (= *Musica divina*, nr. 6)	*Mirate che m'ha fatto* *Occhi non occhi ma*
8	A. Gabrieli, *Secondo* (= *Harmonia celeste*, nr. 6)	*Cinto m'havea tra belle* *Gloria Damon dicea* *Come voi tu ch'io* *Sonno diletto e caro*
9	G. G. Gastoldi, *Canzoni* (= *Harmonia celeste*, nr. 7)	*Un novo cacciator*
10	M. A. Ingegneri, *Primo* (= *Harmonia celeste*, nr. 8)	*Chi vuol veder tutta / Vedra i biondi*
11	Giovanni de Macque, *Madrigaletti et napolitane* (Angelo Gardano, 1581; RISM M 87)	*Vorria saper da voi*
12	—, *Secondo* (= *Harmonia celeste*, nr. 11)	*Bacciami, vita mia*
13	L. Marenzio, *Primo* (= *Musica divina*, nr. 9)	*Madonna mia gentil, ringratio*

14	—, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1581; RISM M 539)	*Amor, poi che non vuole* / *Chi strinse mai*
15	—, *Terzo* (= *Harmonia celeste*, nr. 14)	*Rose bianche e vermiglie*
16	Rinaldo del Mel, *Primo libro de madrigali a cinque* (erfgenaam van G. Scotto, 1584; RISM M 2200)	*Tirrhena mia, le matutine*
17	Philippe de Monte, *Decimo libro delli madrigali a cinque* (erfgenaam van G. Scotto, 1581; RISM M 3373)	*Occhi vaghi amorosi* / *Occhi leggiadri*
18	Giovanni Piccioni, *Terzo libro delle canzoni a cinque* (erfgenaam van G. Scotto, 1582; RISM P 2228, 1582[13])	*Duo begli occhi lucenti*
19	Vincenzo Ruffo, *Primo libro de madrigali cromatici a quatro* (Antonio Gardano, 1552–56; RISM R 3067–68)	*Ben mille nott'ho gia* *Cantan fra rami* *Fiere silvestre, che* *Sento dentr'al cor*
20	Ippolito Sabino, *Madrigali a sei… libro primo* (Angelo Gardano, 1579; RISM S 45)	*Tirsi in ira di Filli* / *Et secca, o gran*
21	Bartolomeo Spontone, *Primo libro di madrigali a quatro* (G. Scotto, 1558; RISM S 4169)	*Vieni, soave e dilettoso maggio*
22	*Madregali ariosi a quatro* (Antonio Gardano, 1557; RISM 1557[17]). Cf. Lewis, *Antonio Gardano*, vol. 2, 370 voor de heruitgaven	Giovan Nasco, *Laura celeste che si* / *Et io che sempre*
23	*Madregali ariosi a quatro voci… libro secondo* (Antonio Gardano, 1560; RISM 1560[10])	Paolo Animuccia, *Tu mi ponesti* Vincentio Ruffo, *Prima che spunt'il* Giaches de Wert, *Chi salira per me*
24	*La eletta… corona… libro primo* (Z. J. di Zorzi, 1569; RISM 1569[20])	Giovan Contino, *Vivete lieti e se* / *Gloir e vita*
25	G. M. Nanino & A. Stabile, *Madrigali* (= *Harmonia celeste*, nr. 28)	Gio. Maria Nanino, *Lasso ch'ogni angeletto*
26	*Dolci affetti* (= *Harmonia celeste*, nr. 30)	Gio. de Macque, *Hor un laccio* (4ª p. de Nanino, *Mentre*) Luca Marenzio, *Hor pien d'altro desio* (3ª p. de Nanino, *Mentre*) Gio. Batista Moscaglia, *Mentre ti fui si cara* (2ª p. de Nanino, *Mentre*) Gio. M. Nanino, *Mentre ti fui si grato*
27	Stefano Felis, *Quinto libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1583; niet in RISM)	Pomponio Nenna, *Torna, amato mio*
28	*De floridi virtuosi… primo libro… a cinque* (G. Vincenti & R. Amadino, 1583; RISM 1583[11])	Lelio Bertani, *Ch'ami la vita mia* Orazio Vecchi, *Tra mille fiamme*
29	*Il lauro verde… sei* (Ferrara: V. Baldini, 1583; RISM 1583[10])	Gio. Battista Lucatello, *Gia primavera di vari*

Melodia olympica (1591)

Na *Sinfonia angelica* verschijnt er gedurende zes jaar geen anthologie meer. In 1591 komt *Melodia olympica* van de pers. De samensteller is opnieuw een componist, Peter Philips, een Engelsman die om geloofsredenen zijn land had verlaten, drie jaar in Rome had gewerkt in dienst van kardinaal Alessandro Farnese en zich uiteindelijk in Antwerpen vestigde. Op 1 december 1590 ondertekent hij er de opdracht van zijn anthologie. Hij richt zich tot Giulio Balbani, een lid van een in de metropool gevestigde familie afkomstig uit Lucca, maar het gaat ongetwijfeld louter om een formaliteit, want geen enkel nummer in *Melodia olympica* brengt hem hulde.

Meer dan zijn voorgangers voorziet Philips een ruime plaats voor de lokale toondichters en hij neemt hun composities bij voorkeur vooraan of achteraan in de bundel op. Zelf is hij de auteur van slechts vier werken, waaronder de achtstemmige dialoog, *Ditemi o diva mia*, naast twee composities voor vier stemmen, *Amor sei bei rubini* en *Voi volete ch'io*, en ook het zesstemmig *Amor, che vuoi*. Pevernage is de auteur van het eerste nummer, *O com'e gran martire*, en van *Infinita belta ch'in voi*. Verdonck is aanwezig met het vierstemmige *A che piu strali*, het vijfstemmige *Fiammeggiavan due stelle* en het zesstemmige *Tirsi son io. Vorria parlare e dire* van Jan van Turnhout suggereert een relatie met het reeds vermelde hof van Alessandro Farnese, waar de componist sinds 1588 kapelmeester is.[43] Daar werkt ook enige tijd Orazio Bassani, meer bekend als viola da gamba-speler, die in Parma reeds in dienst was van de familie Farnese. Zou hij *Poi che ne prieg'ancor*, dat alleen in de Antwerpse anthologie voorkomt, in Brussel gecomponeerd hebben? Drie andere unica zijn eveneens een probleem. *Amor io non potrei* en *Amor io sent'un respirar* zijn toegeschreven aan Guglielmo Blotagrio die zijn naam, Guilielmus Blootacker, een Italiaans allure geeft, maar van wie de carrière onbekend is. Het derde, *Ahi crudel*, van Dentice stelt hetzelfde probleem als zijn *Amor che deggio* in *Musica divina*, want er is geen oudere bron bekend.

De componisten afkomstig uit de Nederlanden die in Italië werken, genieten zeer weinig belangstelling. Terwijl het madrigaal van de Wert recenter is dan zijn composities die in de vroegere Antwerpse anthologieën te vinden zijn, komt het werk van de Macque uit de bron die Phalesius

43 Zie Thieffry, "Jean de Turnhout", voor een vrij volledige biografie van de componist.

reeds had gebruikt. Er zijn trouwens ook gelijkaardige overeenkomsten wat betreft de Italiaanse componisten, want Philips put uit dezelfde uitgave als Pevernage en Waelrant voor de twee composities van Gastoldi en Striggio en voor *Vestiva i colli* van Sabino. In het geval van Marenzio, die sinds 1583 duidelijk een blijvende aandacht geniet, kiest Philips zowel uit bronnen die we reeds kennen uit de vorige anthologieën, als voor meer recente, en dit is eveneens het geval voor Mosto en Nanino. Baccusi, Moscaglia en Palestrina leveren in *Melodia olympica* werken die, op één uitzondering na, ten vroegste in 1585 in Venetië verschenen zijn. Voor Palestrina's *Non son le vostri mani* lijkt de Antwerpse anthologie zelfs de eerste uitgave. Het nummer van Bertani gaat terug op een Venetiaanse anthologie die iets ouder is dan de door Waelrant gebruikte bron.

Buiten Bartholomeo Le Roy – verscholen achter "d'Incerto" –, voor wie Philips een anthologie uit 1573 gebruikt, komen de werken van Felice Anerio, Paolo Bellasio, Giulio Eremita, Ruggero Giovannelli en Annibale Zoilo, die allen voor het eerst in een Antwerpse publicatie worden opgenomen, uit ten laatste in 1585 verschenen of heruitgegeven bronnen. Giovanni Croce is eveneens een nieuwkomer, al gaat hij hier – maar niet in de heruitgaven – schuil achter "d'Incerto". Zijn *Tirsi morir volea*, op een gedicht van Guarini waarvan Pevernage reeds voor de versie van Marenzio had geopteerd, dateert zelfs uit 1590. Even nieuw in de Antwerpse context is de sestina *Sperar non si potea*, niet alleen wat betreft de lengte – zes strofes en een "chiusa" ("slot") op muziek gezet door zes componisten – maar vooral omdat het de Italiaanse natuur bezingt. Dankzij dit werk krijgen Vincenzo Bell'haver, Baldissera Donato, Claudio Merulo – "Claudio di Correggio" zoals vermeld in de bron uit 1579 waar Pevernage reeds een madrigaal van Massaino had gevonden – een plaatsje in de anthologie. Evenals deze laatste zijn Gabrieli en Vecchi, die ook meewerkten aan de sestina, geen onbekenden voor de klanten van Phalesius. Het blijft een raadsel waar Philips het anonieme *Lumi miei cari* heeft gevonden, terwijl een catalogus van Angelo Gardano het bestaan van een Italiaanse uitgave voor *Morirò cor mio* van Francesco Farina suggereert.[44]

44 Mischiati, *Indici*, I–163.

TABEL 4. *Melodia olympica*, concordanties met Italiaanse uitgaven. Alleen voor de uitgaven die niet in Venetië gepubliceerd zijn, wordt de stad vermeld

	BRON	CONCORDANTIES
1	Felice Anerio, *Madrigali a cinque… secondo libro* (Rome: Alessandro Gardano, 1585; RISM A/AA 1084)	*Il giovenil mio core*
2	[Giovanni Croce], *Primo libro de madrigali a sei* (G. Vincenti, 1590; RISM C 4473)	*Tirsi morir volea* / *Frenò Tirs' il desio* / *La bella ninfa* / *Cosi moriro i fortunati*
3	Giulio Eremita, *Madrigali… libro primo a sei* (Ferrara: V. Baldini, 1584; RISM E 742)	*Arsi dal vostr'amor* *Poi ch'el mio largo pianto*
4	G. G. Gastoldi, *Canzoni* (= *Harmonia celeste*, nr. 7)	*Caro, soave e desiato bene* / *Perche se troppo* *Clori, mia pastorella*
5	G. de Macque, *Madrigali* (= *Musica divina*, nr. 7)	*Se d'altro mai non vivo*
6	L. Marenzio, *Primo* (= *Musica divina*, nr. 9)	*Spuntavan gia per far* / *Quando'l mio vivo*
7	—, *Primo* (= *Harmonia celeste*, nr. 13)	*Potro viver io piu*
8	—, *Secondo* (= *Symphonia angelica*, nr. 13)	*Deggio dunque partire* / *Io partiro, ma il core* / *Ma voi caro ben moi*
9	—, *Madrigali a quatro… libro primo* (Rome: Alessandro Gardano, 1585 / Venetië: R. Amadino, 1587 / G. Vincenti 1587; RISM M/MM 578–80)	*Non al suo amante*
10	—, *Quarto libro de madrigali a sei* (R. Amadino, 1587 / G. Vincenti, 1587; RISM M/MM 510–11)	*Ne fero sdegno mai* / *Talche dovunque vò*
11	Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Secondo libro de madrigali a quatro* (erfgenaam van G. Scotto, 1586; RISM P/PP 763)	*Mori quasi il mio core* *Veramente in amore mortal*
12	I. Sabino, *Terzo* (= *Harmonia celeste*, nr. 22)	*Vestiva i colli* / *Cosi le chiome mie*
13	A. Striggio, *Primo* (= *Harmonia celeste*, nr. 23)	*Anchor ch'io possa dire* *La ver l'aurora*
14	Giaches de Wert, *Settimo libro de madrigali a cinque* (Angelo Gardano, 1581; RISM W 884)	*Vaghi boschetti di soave*
15	*Primo libro de madrigali a cinque* (zonen van Antonio Gardano, 1573; RISM 1573[16])	[Bartholomeo Le Roy], *Mille flate*

16	*Quarto libro delle muse a cinque* (zonen van Antonio Gardano, 1574–82; RISM 1574[4], 1582[6])	Gio. Maria Nanino, *Quando fra bianche perle / Sentomi aprirsi* Annibale Zoilo, *Chi per voi non sospira*
17	*Corona* (= *Musica divina*, nr. 28)	Gio. Battista Mosto, *Io mi son giovinetta*
18	*Trionfo di musica* (= *Harmonia celeste*, nr. 27)	Vincenzo Bellhaver, *Sparve ogni nume* Baldissera Donati, *Tratto fuore* Andrea Gabrieli, *Sperar non si potea* Claudio da Correggio [Merulo], *Tra pure nevi* Tiburtio Massaino, *Poi disse hor* —, *Va musa inanz'a l'alba* Oratio Vecchi, *Italia bella, alta* —, *La mia candida ninfa*
19	*Floridi virtuosi* (= *Symphonia angelica*, nr. 27)	Gio. Battista Mosto, *Dolci alpestre parole*
20	*Lauro verde* (= *Symphonia angelica*, nr. 28)	Gio. Battista Moscaglia, *Del secco incolto lauro*
21	G. M. Nanino & A. Stabile, *Madrigali* (= *Harmonia celeste*, nr. 28)	Gio. Maria Nanino, *Dolce fiammella mia* —, *Questa si bianca neve*
22	Giovanni Battista Moscaglia, *Secondo libro de madrigali a quattro* (G. Vincenti & R. Amadino, 1585; RISM 1585[29])	Paulo Bellasio, *Donna i begli occhi* Rugiero Giovanelli, *Ahi che farò, ben* Gio. Battista Moscaglia, *Si dolci son* —, *Solo e pensoso* Gio. Maria Nanino, *Legò questo mio core*
23	*L'amorosa caccia… a cinque* (Angelo Gardano, 1588; RISM 1588[14])	Hippolito Baccusi, *Questo è quel*

De vier anthologieën brengen een totaal van 226 composities en zijn het vertrekpunt van het Italiaans repertoire van Phalesius. De vergelijking van hun inhoud leidt tot meerdere conclusies (zie Tabel 5). Onder de eenenzeventig geciteerde of geïdentificeerde componisten is er weinig aandacht voor de enkele lokale toondichters die bij andere Antwerpse uitgevers composities op Italiaanse gedichten hadden gepubliceerd, zoals blijkt uit de totale afwezigheid van Cornet. Meer recente componisten actief in de Nederlanden blijven eveneens op de achtergrond en het is nogal eigenaardig dat Waelrant en Philips alleen aanwezig zijn in de anthologieën die ze zelf samenstellen. Pevernage daarentegen vindt men in drie ervan terug en met zijn acht werken levert hij de grootste lokale bijdrage tot het repertoire. Een ruimere plaats wordt toegekend aan lokale componisten die buiten de Nederlanden werken – meestal in Italië –, zoals vooral te merken is in de bundels van 1583. De Macque en

de Monte krijgen de meeste aandacht, met respectievelijk veertien en zestien nummers. Lasso komt niet meer voor dan Verdonck; hij heeft echter zijn eigen uitgaven bij Phalesius, maar met chansons of religieuze muziek. Om een gelijkaardige reden is er slechts één madrigaal van del Mel te vermelden (zie *infra*). Geen van de vier samenstellers vergeet de Wert, alhoewel ze telkens maar één compositie opnemen. Volgens Hoekstra is zijn muziek op elk vlak te moeilijk in vergelijking met het aanbod van de anthologieën.[45] Zou het streven naar diversiteit echter niet eerder de verklaring zijn en is het misschien niet juist daarom dat de Wert in elke anthologie, al is het minimaal, aanwezig is?

Zoals de titelpagina's vermelden, is elke bundel in de eerste plaats gericht op Italiaanse componisten. Een groot aantal onder hen is maar in één druk te vinden en meestal met één nummer. De lijst van componisten die aanwezig zijn met minstens vijf werken is beperkt tot tien namen. Met zijn achttien nummers is Ferretti, de specialist van de "canzona alla napolitana", de meest gewaardeerde componist, waaruit volgt dat de inhoud van de bundels gevarieerd is. Marenzio krijgt met de tijd meer aandacht: van één compositie in *Musica divina*, vier in de twee volgende bundels, tot vijf in *Melodia olympica*. Gabrieli en Nanino zijn ook present in al de anthologieën. Ruffo daarentegen wekt alleen interesse bij Waelrant. Waarom Baccusi, Conversi, Felis, Palestrina en Striggio meer aandacht krijgen dan de andere Italianen is niet duidelijk en heeft misschien te maken met de bronnen die in Antwerpen voorhanden zijn. Opvallend is ook de aanwezigheid bij Philips van enkele Italianen die in de Nederlanden actief zijn of er een, waarschijnlijk onrechtstreeks, contact hebben met het hof. Alhoewel hierover een grondigere studie nodig is, ontstaat de indruk dat Phalesius de uitgaven waaruit hij kiest achtereenvolgens ter beschikking stelt van Pevernage, Waelrant en Philips, maar dat de collectie tevens met de jaren aangroeit, al dan niet op initiatief van één van deze componisten.

45 Zie Hoekstra, "Wert's Reception".

TABEL 5. Synthese van het repertoire in de eerste vier anthologieën uitgegeven door Phalesius. De namen in vet duiden de componisten aan van nog onuitgegeven werken

	PHALESIUS (ED.), *MUSICA DIVINA* (1583)	PEVERNAGE (ED.), *HARMONIA CELESTE* (1583)	WAELRANT (ED.), *SYMPHONIA ANGELICA* (1585)	PHILIPS (ED.), *MELODIA OLYMPICA* (1591)	TOTAAL
Anoniem				1	1
Anerio				1	1
Angelini			2		2
Animuccia			1		1
Arcadelt	1 (Monte)				1
Baccusi		1	3	1	5
Bassani				**1**	1
Bellasio				1	1
Bell'haver				1	1
Bertani			1	1	2
Bevilacqua		1			1
Blotagrio				**2**	2
Comis			**1**		1
Contino			1		1
Conversi	2	2	1		5
Croce				1	1
Dentice	1			**1**	2
Donato				1	1
Eremita				2	2
Faignient	1 + **1**	**2**			4
Farina				**1**	1
Felis	2	4			6
A. Ferrabosco		1			1
D. Ferrabosco	1				1
Ferretti	7	1	10		18
A. Gabrieli	1	1	4	1	7
Gastoldi		1	1	2	4
Giovannelli				1	1
Ingegneri		2	1		3
Lasso	**1** + 1	3			5
Le Roy				1	1

Locatello			1		1
Macque	7	3	3	1	14
Manenti	1				1
Marenzio	1	4	4	5	14
Massaino		1		2	3
Mel			1		1
Merulo				1	1
Monte	7 + **1**	6 + **1**	1		16
Moscaglia			1	3	4
Mosto		1		2	3
Nanino	3	1	2	4	10
Nasco			1		1
Nenna			1		1
Nola	1				1
Pace		1			1
Pallavicino		1			1
Palestrina	4	1		2+ **1**	8
Pevernage	**1**	**5**		**2**	8
Philips				**4**	4
Piccioni			1		1
Ponte (?)	1				1
Pordenon		2			2
Pratoneri [Spirito da Reggio]	1				1
Primavera	1				1
Quagliati		1			1
Rore	1				1
Ruffo			5		5
Sabino		1	1	1	3
Sessa d'Aranda	1 (Monte)				1
Spontone			1		1
Stabile		1			1
Striggio	4	1		2	7
Turnhout				**1**	1
Vecchi			1	12	3
Verdonck			**2**	**3**	5
Vespa	1	1			2
Vinci	1				1

Violanta		1			1
Waelrant			**5**		5
Wert	1	1	1	1	4
Zoilo				1	1
Totaal: 71+1	57	53	58	58	226

Hoe groot het succes van Phalesius' initiatief is, blijkt in de eerste plaats uit de heruitgaven – eventueel met een licht gewijzigde inhoud en layout – die van de vier anthologieën verschijnen. Zijn eigen *Musica divina*, die qua inhoud onveranderd blijft, boekt het grootste en meest langdurige succes, want zijn erfgenamen geven de bundel in 1634 voor de zevende keer uit.[46] Philips' *Melodia olympica* oogst het minst bijval: de data van drie latere edities suggereren een onmiddellijk succes, dat blijkbaar na 1594 afneemt maar toch tot 1630 zal duren.[47] Het lange interval tussen de voorlaatste en de laatste heruitgave van de vier anthologieën is een teken van een verminderende belangstelling.

In 1589 brengt Pevernage enkele wijzigingen aan in *Harmonia celeste*, maar behoudt hij de opdracht. In de herziene versie die tot in 1628 wordt herdrukt,[48] verdwijnen de werken van Massaino en van Mosto, maar we weten al dat Philips er andere kiest in zijn *Melodia olympica*. De plaats ingenomen door de Monte en de Macque verkleint: *Correte fiumi* en *Ch'io scriva* van de eerstgenoemde en *Dal suo volto* van de andere worden vervangen door composities van Italianen, al vindt men in de heruitgave ook Ingegneri's *Spess'in parte* niet terug. Zeven van de acht nieuwe nummers zijn zesstemmig en Pevernage haalt ze bijna altijd uit uitgaven die Phalesius of Waelrant al kenden. Door een ruimere plaats te geven aan Felis, Gabrieli en Marenzio, geeft Pevernage de indruk het accent te willen leggen op componisten die in zijn eigen anthologie of in die van zijn collega's reeds ruim aan bod komen. Zelf is hij de auteur van twee nog onbekende madrigalen, *Ardo donna per voi* en *Amorose faville*, die hij klaarblijkelijk na 1583 heeft gecomponeerd.

46 RISM 1588[16], 1591[11], 1595[4], 1606[7], 1614[13], 1623[7] en 1634[6].
47 RISM 1594[7], 1611[11] en 1630[3].
48 RISM 1589[9], 1593[4], 1605[8], 1614[12] en 1628[14].

TABEL 6. *Harmonia celeste*, herwerkte versie (1589). Concordanties met Italiaanse uitgaven. Alleen voor de uitgaven die niet in Venetië gepubliceerd zijn, wordt de stad vermeld

	BRON	CONCORDANTIES
1	Stefano Felis, *Primo* (= *Musica divina*, nr. 3)	*Nova belta, somma virtu*
2	A. Gabrieli, *Secondo* (= *Musica divina*, nr. 6)	*Non ti sdegnar, ô Filli* *Vieni, Flora gentil, vieni*
3	G. P. Manenti, *Madrigali* (= *Musica divina*, nr. 8)	*Vientene, Filli, e men'i dolci*
4	L. Marenzio, *Quarto* (= *Melodia olympica*, nr. 10) —, *Terzo libro de madrigali a sei* (erfgenaam van G. Scotto, 1585; RISM M/MM 507)	*Dice la mia bellissima Licori* *Posso, cor mio, partire*

Van Waelrants *Symphonia angelica* blijven er vier heruitgaven over.[49] Ook hij brengt reeds in de eerste enkele wijzigingen aan, maar ze zijn minder ingrijpend dan bij Pevernage en leggen de focus op vierstemmige composities. Contino's *Vivete lieti* en *Fiere silvestre* en *Cantan fra rami* van Ruffo verdwijnen, zodat Waelrant de indruk geeft minder interesse te hebben voor oudere werken. Daarenboven is in de anthologie het eerste nummer nieuw en zelfs van een in Antwerpen nog nooit uitgegeven componist, Domenico Lauro. Het is zelfs ontleend aan een collectie van madrigalen overwegend gecomponeerd door een andere musicus, Francesco Stivori. Onder de overige vier nieuwe werken zijn er twee van componisten die in de eerste uitgave van de anthologie al veel aandacht kregen: dat van Marenzio komt uit een uitgave die reeds vermeld is in verband met Philips, terwijl het madrigaal van de Macque teruggaat op een in Antwerpen nog niet gebruikte bron. Er is geen concordantie voor *Non sia chi pensi* en *Nel mezzo del giardin* van Antonio Dueto, wiens naam voor het eerst verschijnt in een Antwerpse anthologie. De twee composities komen ongetwijfeld uit een verloren Italiaanse uitgave van zijn eerste bundel met vierstemmige madrigalen; zo niet zou zijn geestelijke titel "R. M." ontbreken, want de componist was in Antwerpen onbekend.

49 RISM 1590^{17}, 1594^{8}, 1611^{12} en 1629^{8}.

TABEL 7. *Symphonia angelica*, herwerkte versie (1590). Concordanties met Italiaanse uitgaven

	BRON	CONCORDANTIES
1	G. de Macque, *Primo libro de madrigali a quattro* (G. Vincenti, 1586; niet in RISM)	*Non vegg'ohime quel leggiadretti*
2	L. Marenzio, *Madrigali* (= *Melodia olympica*, nr. 9)	*Dissi à l'amata mia, lucida stella*
3	F. Stivori, *Primo libro de madrigali a quattro* (G. Vincenti & R. Amadino, 1583; RISM S 6443, 1583[17])	Dominico Lauro, *Nova leggiadra stella*

De eerste bundel met muziek voor luit die Petrus Phalesius II uitgeeft, is het werk van Emanuel Adriaenssen (ca. 1554–1604), van wie we weten dat hij in 1574 in Rome zijn muzikale vorming kreeg.[50] Zijn *Pratum musicum* uit 1584 is opgedragen aan Balthazar de Robiano, zoon van een naar Antwerpen uitgeweken Italiaan en titularis van belangrijke ambten. In zijn acht jaar later uitgegeven *Novum pratum musicum* richt Adriaenssen zich tot Cesar Cini, een koopman afkomstig uit Genua,[51] en de twee bundels bevestigen de relaties tussen Antwerpse musici en de lokale Italiaanse gemeenschap. De aanwezigheid in *Pratum musicum* van Lasso's *Poi che'l mio*, dat in *Musica divina* voor het eerst verschijnt, bewijst dat de luitist die bundel kent. Er zijn in de twee luitboeken in totaal trouwens bijna dertig nummers waarvan het model in één van de vermelde anthologieën te vinden is. Als Adriaenssen in 1600 een nieuwe versie van zijn *Pratum musicum*[52] op de markt brengt, last hij er nog andere werken uit de anthologieën in.[53]

Een distichon in het Latijn van Johannes Gheesdalius, dat in drie stemboeken van *Symphonia angelica* op de plaats van de opdracht staat, is origineel, omdat het handelt over de vier anthologieën samen.[54] De dichter stelt ze voor als een vierluik, omdat hij de woorden *Musica*, *Harmonia*, *Symphonia* en *Melodia* als complementair beschouwt. Om die

50 Spiessens, *Leven en werk*, 10.
51 RISM 1584[12] en 1592[22].
52 RISM 1600[18].
53 Spiessens, *Leven en werk*, 162–63.
54 Zie Appendix 4 (p. 228) voor de transcriptie en vertaling van dit gedicht.

reden zet hij aan om de vier uitgaven samen te kopen, zodat het gedicht tegelijkertijd een advertentie in verzen is – zoals blijkt uit het woord *commendatio* in de titel – en een ophemeling van Phalesius' initiatief. Dat het distichon in de ogen van de auteur slechts een aardigheid is, blijkt uit het woord *ludebat* dat voorafgaat aan zijn naam. Belangrijk is niettemin het idee van de vier anthologieën als een samenhangend geheel. Het illustreert de strategie van de uitgever en het zou interessant zijn te weten of zijn klanten hem daarin gevolgd zijn en of er voor hen een financieel voordeel aan verbonden was.

IV.2 ORIGINELE UITGAVEN EN HERDRUKKEN

Originele uitgaven

Naast Lasso is de Castro de andere componist uit de Leuvense periode die Petrus II Phalesius blijft uitgeven. Deze componist legt zich hoe langer hoe meer toe op de werken op Italiaanse teksten, zoals blijkt uit de vergelijking van zijn *Chansons, madrigaux et motetz à trois parties* uit 1582[55] – waarin er toch al dubbel zoveel madrigalen als chansons zijn opgenomen – met zijn *Madrigali a tre… con doi canzoni francese* uit 1588.[56] De eerste bundel, waarvan enkele madrigalen reeds twee jaar eerder in een uitgave van Le Roy & Ballard te vinden zijn en die dus dateren uit de periode waarin de Castro actief was in Lyon,[57] illustreert de overgang van het Leuvense naar het Antwerpse repertoire van Phalesius. Dit blijkt uit zijn bewerking voor drie stemmen van Ferrabosco's *Io mi son* en Nola's *Gionto m'ha amor* – uit het reeds vermelde *Livre de meslanges* – en ook van de Rore's *Anchor*, waarvan in Leuven echter alleen luitbewerkingen zijn verschenen in het *Theatrum musicum* van 1563 en zijn gewijzigde heruitgaven.[58] Het model van de drie composities is opgenomen in *Musica divina*. Een ander nummer in *Chansons, madrigaux…*, een arrangement van Striggio's *Nasce la pena*, bevestigt de relatie met de productie van Phalesius, vermits het model voorkomt in *Harmonia celeste*.

55 RISM C 1475.
56 RISM C 1497.
57 RISM C 1474.
58 RISM 1568^{23}, 1571^{16}. De eerste versie (1563) ontbreekt in RISM.

Alhoewel de Castro in 1588 in dienst is van Johan Willem van Kleef, hertog van Gulik-Berg-Kleef, is er een zeer hechte band tussen zijn *Madrigali a tre* en de drie Antwerpse anthologieën uit 1583 en 1585. In zijn op 20 augustus in Keulen opgestelde opdracht richt hij zich, zoals Pevernage in zijn *Harmonia celeste*, tot Cesare Homodei die daar sedert een paar jaar verblijft, nadat Antwerpen een calvinistisch bolwerk was geworden. Bovendien zijn in de *Madrigali* al de composities op een Italiaanse tekst – op één nummer na – bewerkingen van composities opgenomen in de anthologieën. Het overwicht van Marenzio en Nanino valt even sterk op als de minimale aanwezigheid van de Antwerpse componisten en verraadt wellicht de keuze van de Castro. Het lijdt geen twijfel dat hij die arrangementen realiseert op vraag van Phalesius, vooral omdat hij iets gelijkaardigs al veertien jaar eerder had gedaan met zijn *Fleur des chansons à trois parties*, waarin echter tricinia van andere componisten de inhoud verrijken.[59] Dergelijke arrangementen, die soms een meer instrumentaal karakter aan een partij geven, zijn bedoeld om het repertoire ook te verspreiden onder klanten die over minder muzikale en/of financiële mogelijkheden beschikken. Die "verticale" doorstroming moet het volledige cliënteel van Phalesius ervan overtuigen dat de composities op Italiaanse teksten de nieuwe trend zijn in de profane muziek.

Wellicht nog vóór *Madrigali a tre* geeft Phalesius in 1588 de *Madrigali… a cinque voci* van Bernardino Mosto uit, want één van de twintig madrigalen, *Da bei vostr'occhi*, is reeds in een driestemmige bewerking aanwezig bij de Castro.[60] Mosto is geboren in Udine, werkt aan het hof van Albert V in München en wordt nadien als orgelist aangeworven door diens zoon, Ernst van Beieren, die sinds 1581 prins-bisschop van Luik is. In de opdracht, die hij op 1 juni ondertekent, herinnert de componist zijn beschermheer eraan dat hij de madrigalen heeft laten zingen in zijn aanwezigheid en legt hij de nadruk op diens zeer positieve reactie – "è tanto piu che cantandoli à la presenza sua, gli sono delettati è piaciuti" ("des te meer omdat ze, gezongen in uw aanwezigheid, u hebben behaagd en geplezierd"). Hieruit blijkt duidelijk dat het madrigaal aan het hof van de prins-bisschop succes oogst. Er is zelfs een werk dat een persoonlijk tintje heeft: *Occhi sereni, angeliche parole* citeert een eigennaam

59 RISM 1574[3].
60 RISM M 3811.

TABEL 8. Door de Castro in *Madrigali a tre* bewerkte nummers uit *Musica divina*, *Harmonia celeste* en *Symphonia angelica*

MODEL	ANTHOLOGIE
G. Conversi, *Io canterò*	*Symphonia angelica*
—, *Sola, soletta*	*Musica divina*
G. Ferretti, *Ecco ch'io*	*Musica divina*
—, *Su, su*	*Musica divina*
O. di Lasso, *Amor io sent'un*	*Harmonia celeste*
G. de Macque, *Amor, poi*	*Symphonia angelica*
L. Marenzio, *Che fa hoggi*	*Harmonia celeste*
—, *Liquide perle*	*Musica divina*
—, *Madonna mia*	*Symphonia angelica*
—, *Qual vive salamandra*	*Harmonia celeste*
—, *Tirsi morir volea*	*Harmonia celeste*
G. M. Nanino, *Amor deh dimmi*	*Harmonia celeste*
—, *Erano i capei*	*Musica divina*
—, *Morir non puo*	*Musica divina*
—, *Scoprirò l'ardor*	*Musica divina*
A. Pevernage, *Il dolce sonno*	*Harmonia celeste*
B. Pallavicino, *Quando benigna stella*	*Harmonia celeste*
G. Piccioni, *Duo begli occhi*	*Symphonia angelica*
G. F. Violanta, *O saette*	*Harmonia celeste*
P. Vinci, *Sappi, signor*	*Musica divina*

"Ch'adornat'à RICHMOET" ("die Richmoet sieren"). Wat dit betekent blijft een mysterie, maar het gaat zeker niet om een drukfout, aangezien het woord in klein kapitaal gezet is en in al de stemmen staat. Er is geen compositie opgedragen aan Ernst van Beieren en de uitgave is bijzonder mager, want elk stemboek bestaat uit slechts twaalf folio's. Hetzelfde geldt voor de eveneens in 1588 verschenen *Madrigali... a sei voci* van del Mel, "gentilhuomo fiamengo" ("Vlaamse heer"), zoals de titelpagina vermeldt.[61] Deze formulering laat vermoeden dat de componist weinig bekendheid geniet in zijn geboorteland, tenzij de titelpagina van zijn in 1587 bij Angelo Gardano verschenen *Terzo libro de madrigali a cinque*

61 RISM M 2206.

als model diende.[62] De carrière van del Mel heeft zich tot dan buiten de Nederlanden afgespeeld en hij zal ze vanaf 1591 in Italië voortzetten. Alhoewel de titelpagina erover zwijgt, is hij in 1588 wellicht sedert enkele maanden in dienst van Ernst van Beieren. In de opdracht, gedateerd 14 juli 1587, noemt de componist hem "padrone mio", al spreekt hij er meer over de broers en de vader dan over de prins-bisschop. Hij citeert ook "l'eccellentissimo M. Orlando Lasso" ("de uitmuntende heer Orlando Lasso") over wie hij weet te zeggen: "in questi suoi anni piu maturi felicimente vive, si riposa & con ogni suo agio, & benignissimo trattenimento s'essercita nell'arte Musica" ("op rijpere leeftijd leeft hij gelukkig, rust hij uit en met al het gemak dat hem eigen is, beoefent hij de muziekkunst op een hoogst aangename en onderhoudende manier"). Die interessante allusies op wat er aan het hof in München gebeurt, doet enigszins denken aan een indirecte sollicitatie om er lid te worden van de muziekkapel. Del Mels *Madrigali* zijn in ieder geval een uitzondering in de productie van Phalesius, omdat de elf werken, waaronder twee "madrigaletti alla Napolitana", later in Venetië opnieuw zullen verschijnen: acht in zijn *Secondo libro de' madrigali a sei*, uitgegeven door G. Vincenti in 1593, en de overige in zijn *Terzo libro*, een publicatie van Ang. Gardano uit 1595.[63] Of dit met het akkoord van Phalesius gebeurt, weten we niet. Het zal hem in ieder geval niet beletten om in 1608 de bundel opnieuw uit te geven, maar er is geen exemplaar van overgeleverd.[64]

Eind december 1588 ondertekent Turnhout de opdracht van zijn *Primo libro de madrigali a sei*,[65] die enkele maanden later van de pers komt.[66] Zijn ambt van "maestro di cappella" ("kapelmeester") aan het hof te Brussel verklaart de gebruikelijke stereotiepe frases aan het adres van de landvoogd. Typografisch valt de uitgave op door de aanwezigheid van Farnese's wapenschild op de titelpagina en ook door het formaat dat voor één keer niet oblong is. Ook nu blijft het aantal folio's beperkt tot twaalf, en onder de twintig composities, die de componist "il primo frutto di queste mie compositioni" ("de eerste vruchten van mijn composities") noemt, valt het eerste nummer op: *Sotto l'insegne* looft

62 RISM M/MM 2205.
63 RISM M/MM 2207 en 2211.
64 Vanhulst, "Le *Catalogus*", 147.
65 RISM T 1435.
66 De eerste vermelding in een *Journaal* van Plantin dateert van april 1589. B-Amp, Archief 66, fol. 44^{v}. Zie voetnoot 27.

de “famoso Alessandro” (“roemrijke Alessandro”) die Antwerpen, “l’altere città” (“de fiere stad”), heeft heroverd in 1585. De auteur van het gedicht is onbekend en het literair aspect van het Antwerpse repertoire blijft een te onderzoeken domein. Waar de Italiaanse dichters meestal reeds geïdentificeerd zijn,[67] blijven de auteurs van de enkel in Antwerpen gedrukte werken een vraagteken, zoals trouwens ook het geval is voor de chansons die in de zestiende eeuw alleen in de Nederlanden zijn verschenen: *Sotto l’insegne* is misschien het werk van een hoveling, maar de lokale componisten hebben in hun omgeving ongetwijfeld contacten met dichters. Of Phalesius hen hierbij heeft geholpen, blijft een open vraag, net zoals het interessant zou zijn een idee te hebben over de rol van zijn publicaties in de verspreiding van de in het Italiaans geschreven lokale poëzie.

De jaren 1588–89 zijn een mijlpaal in het aanbod van Phalesius. Hij brengt vier uitgaven op de markt, die telkens gewijd zijn aan één componist. De Castro en del Mel genieten reeds enige bekendheid, maar Mosto en Turnhout zijn debutanten, die weliswaar een functie hebben aan het hof in Luik of in Brussel. De uitgever geeft duidelijk blijk van grote voorzichtigheid, aangezien de “Einzeldrucke” van del Mel, Mosto en Turnhout een ongewoon klein aantal bladzijden per stemboek hebben – een derde in vergelijking met de anthologieën. Al hebben de Castro’s *Madrigali* een katern meer dan de andere uitgaven, ze vragen geen grotere investering, vermits er maar drie stemboeken moeten worden gedrukt. Uit de archieven van Plantin blijkt dat hij op 26 augustus 1588 – zes dagen na de datum van de opdracht! – zestig exemplaren van de Castro’s *Madrigali* verzendt naar Arnold Mylius, boekhandelaar in Keulen die in Antwerpen zijn beroep had geleerd, met de boekenbeurs in Frankfurt am Main als uiteindelijke bestemming.[68] Dit uitzonderlijk hoog aantal exemplaren, tenminste binnen het kader van de handelsrelaties tussen Phalesius – of Johannes Bellerus, zijn partner – en Plantin, bewijst het internationaal succes van de Italiaanse muziek, zij het in een vereenvoudigde versie.

67 Zie Nuovo Vogel en vooral RePIM.
68 B-Amp, Archief 65, fol. 114^{r}. Zie voetnoot 27.

De herdrukken

In 1591 gooit Phalesius het alweer over een andere boeg. Hij gaat Italiaanse drukken opnieuw uitgeven en begint met *Il lauro verde*, die in 1583 bij Vittorio Baldini in Ferrara van de pers was gekomen en waaraan Waelrant en Philips reeds een madrigaal van, respectievelijk, Locatello en Mosacaglia hadden ontleend. Waarom Phalesius voor deze uitgave kiest, is onbekend. Hij was misschien aangetrokken door een anthologie rond één literair thema, de *lauro* (laurier), zoals het inleidend gedicht suggereert. Wat er ook van zij, hij neemt de volledige inhoud over, maar laat de typografische versieringen weg en drukt de teksten niet in elk stemboek naast de muziek, zoals Baldini. Hij last wel achteraan in de Quinta en in de Sexta pars al de gedichten in onder de titel "I renovati", die ook uit de uitgave van Ferrara komt. Phalesius voegt er bovendien nog twee achtstemmige werken aan toe, zoals aangeduid op de titelpagina met zelfs, als blikvanger, de naam van hun auteurs – een innovatie in de Antwerpse anthologieën.[69] Die composities hebben geen enkel verband met het literair thema: *All'apparir* van Striggio komt uit *Musica de diversi auttori*, een realisatie van het duo Amadino en Vincenti uit 1584,[70] en *Lieto godea sedendo* van Giovanni Gabrieli verschijnt in 1587 bij Angelo Gardano in de *Concerti* naast werken van zijn oom Andrea.[71] Buiten Gabrieli, verrijkt Phalesius met *Il lauro verde* zijn repertoire nog met zeventien namen: Giovanni Cavaccio, Giacopo Corfini, Ippolito Fiorini, Paolo Isnardi, Luzzasco Luzzaschi, Leonardo Meldert, Francesco Milleville, Leandro Mira, Filippo Nicoletti, Antonio Orlandino, Nicolas Perouet, Costanzo Porta, Andrea Rota, Francesco Rovigo, Francesco Soriano, Ascano Trombetti en Paolo Virchi. Dat aantal betekent een aangroei met bijna een vierde voor de tot dan toe in Antwerpen uitgegeven componisten ontleend aan Italiaanse bronnen. Voor Bellasio, Giovannelli, Le Roy, Pratoneri en Stabile betekent *Il lauro verde* de publicatie van een tweede compositie bij Phalesius. In het geval van Bertano en Vecchi is het respectievelijk hun derde en vierde, terwijl de Macque, Marenzio, de Monte, Nanino en de Wert reeds bekende namen zijn dankzij de vorige anthologieën.

In vergelijking met al zijn vorige uitgaven, en vooral met de "Einzeldrucke", produceert Phalesius in 1593 een monumentaal werk, want

69 RISM 1591[8].
70 RISM 1584[4]; zie ook 1590[11].
71 RISM G 58 en 85, 1587[16].

de vijf stemboeken van Marenzio's *Madrigali a cinque voci ridotto in un corpo* bestaan elk uit zesenvijftig folio's. De belangrijke plaats die de "musico eccellentissimo" ("uitmuntende musicus") reeds in het aanbod innam, wordt hierdoor op een uitzonderlijke manier versterkt. Op 8 augustus 1593 schrijft Phalesius in de opdracht aan Gérard de Hornes, baron van Baucignies en sinds 1591 gouverneur van Mechelen, dat deze jonge dertiger de muziek sterk apprecieert en in het bijzonder "l'eccellenti compositioni musicali di Luca Marenzio", en dat hij daarom heeft beslist "da fare uscire dalla mia stamparia in un corpo li suoi madrigali a cinque voce" ("zijn madrigalen voor vijf stemmen in één boek in mijn drukkerij uit te geven"). Onder de titel *Madrigali a cinque voci ridotti in un corpo* verzamelt Phalesius dus de zevenenzeventig vijfstemmige madrigalen die voor het eerst tussen 1580 en 1585 in Venetië verschenen waren en waarvan we er al acht kennen uit zijn verzameldrukken.[72] Hij voegt er nog *In quel ben nato* aan toe, dat hij ontleent aan *Dolci affetti*, een bundel uit 1582 die we reeds vermeld hebben in verband met Pevernage en Waelrant. De achtstemmige madrigalen in het *Primo* en *Secondo libro* verdwijnen daarentegen. Phalesius gaat doelbewust de inhoud van de originele uitgaven vermengen: maximum drie nummers uit dezelfde *Libro* volgen op elkaar in de Antwerpse versie en dat gebeurt slechts twee keer. Het komt wel vaker voor dat hij zijn bron respecteert voor twee opeenvolgende madrigalen.

IV.3 BESLUIT

Het lijdt geen twijfel dat Petrus II Phalesius op het ogenblik dat hij zich in Antwerpen vestigt, beslist om zijn vocaal profaan repertoire volledig op het madrigaal en aanverwante genres te richten. Hij begint met anthologieën uit te geven, waarvoor hij zich laat helpen door Pevernage, Waelrant en Philips, maar de plaats die wordt ingenomen door lokale componisten is beperkt in vergelijking met de ontleningen aan meestal Venetiaanse bronnen. Daarenboven gaat de voorkeur naar componisten die afkomstig zijn uit Italië. In een tweede fase probeert Phalesius de inhoud van de anthologieën indirect te verspreiden via bewerkingen: Adriaenssen schrijft er voor luit en de Castro reduceert de polyfonie tot drie partijen. Daarna verschijnen in Antwerpen de eerste "Einzeldrucke",

72 Zie *Musica divina*, nr. 8; *Harmonia celeste*, nrs. 12 en 14; *Symphonia angelica*, nrs. 13–15; *Melodia olympica*, nrs. 6 en 8.

bescheiden in omvang maar origineel qua inhoud, van del Mel, Mosto en Turnhout, die in dienst zijn van – of alleszins een band hebben met – de prins-bisschop van Luik of de landvoogd van de Nederlanden. In 1591 komt er opnieuw een kentering: Phalesius begint gewoon Italiaanse uitgaven te herdrukken, al voegt hij er nog één of twee werken aan toe en al is zijn versie van *Il lauro verde* typografisch minder verzorgd dan die van Baldini. We weten dat deze anthologie en Marenzio's *Madrigali* bij Plantin respectievelijk 15 stuivers en 1,10 gulden kostten[73] en ook dat beide uitgaven vermeld worden in de catalogi van de boekenbeurzen in Duitsland.[74] Het zou uiteraard interessant zijn uit te maken aan welke prijs ze daar verkocht werden, of de Italiaanse modellen er ook voorhanden waren en of ze duurder of goedkoper waren.

Wat er ook van zij, Phalesius is er in 1591 van overtuigd dat de Italiaanse vocale muziek in zijn profaan repertoire voortaan zal overheersen. Hij zal het ongetwijfeld verrijken in functie van het succes van zijn aanbod en reeds in 1594 brengt hij Marenzio's *Madrigali a sei voci in un corpo ridotti* op de markt.[75] Is het om de soms aarzelende typografie in zijn beginperiode te doen vergeten dat de titelpagina preciseert "con ogni diligentia corretti" ("met de meeste zorg verbeterd")? Alhoewel Phalesius in de opdracht Marenzio uitroept tot "musico de primi di nostro tempo" ("musicus onder de eersten van onze tijd"), duurt het iets meer dan vijftien jaar alvorens hij de beide verzamelingen heruitgeeft.[76] Tegelijkertijd voegt hij er een nieuwigheid aan toe: Marenzio's vier laatste vijfstemmige madrigaalboeken met de ondertitel "il suo testamento" ("zijn testament").[77] Onafhankelijk van het feit of een uitgave al dan niet onmiddellijk goed onthaald wordt, blijft Phalesius trouw aan het objectief dat hij sinds zijn beginjaren voor ogen heeft: de verspreiding van Italiaanse profane muziek. Alhoewel ze zich meer en meer zullen toeleggen op het madrigaal en aanverwante genres, dragen de lokale componisten weinig bij tot zijn repertoire, dat gericht is op Italiaanse componisten. Marenzio is de eerste die hij resoluut op het voorplan plaatst; Gastoldi, Pallavicino en Monteverdi zullen volgen.

73 B-Amp, Archief 69, fol. 52^{v} voor *Il lauro verde* en 70, fol. 143^{r-v} voor Marenzio (waaronder een verzending naar Krakau).
74 Göhler, *Verzeichnis*, part 1, nrs. 903 en 620.
75 RISM M/MM 522 en 1594^{14}.
76 RISM M 573; M 524 en 1610^{16}.
77 RISM M 574.

V MADRIGALEN OP ITALIAANSE TEKSTEN VAN LOKALE COMPONISTEN IN DE "ANTWERPSE ANTHOLOGIEËN"

CRISTINA CASSIA

De vier madrigaalcollecties die Petrus Phalesius de Jongere en Johannes Bellerus tussen 1583 en 1591 publiceerden (*Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Musica olympica*)[1], kregen al bijzondere aandacht van onderzoekers die het belang van de bundels bij de verspreiding van madrigalen op Italiaanse teksten ten noorden van de Alpen hebben aangetoond.[2] Zoals blijkt uit een gedicht van Johannes Gheesdalius in de stemboeken voor tenore, basso en sesto van *Melodia olympica*,[3] waren deze volumes opgevat als een set, en vertoonden ze effectief enkele gemeenschappelijke eigenschappen. De meeste van de madrigalen in deze bundels werden gecomponeerd door Italianen of door populaire componisten uit het noorden die een succesvolle internationale carrière hadden uitgebouwd, zoals Orlandus Lassus en Philippus

1 Om deze vier verzameldrukken te onderscheiden van de andere die in dezelfde jaren verschenen, verwijs ik er in dit hoofdstuk naar als de "Antwerpse anthologieën", een term ontleend aan Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

2 Zie onder andere Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", en Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

3 Het gedicht werd gedrukt op de versozijde van het titelblad, waar in de andere stemboeken de opdracht aan Giulio Balbani te vinden is. Na het vermelden van de vier anthologieën, nodigt het gedicht de zangers uit om ze allemaal te kopen. Zie Hammond, "Selling the Madrigal", 225–26. Voor een vertaling van Gheesdalius's tekst, zie Appendix 4 (p. 231) en Lewis, "Collecting 'Italia' Abroad", 88–89.

de Monte. Na enkele jaren in Italië te hebben verbleven, waren deze twee zeker goed vertrouwd met de Italiaanse taal en muziek. Enkele tientallen madrigalen werden echter geschreven door minder prominente componisten die actief waren in de Lage Landen in de periode waarin de vier volumes werden uitgegeven. Deze componisten zijn Andreas Pevernage, Noé Faignient, Cornelis Verdonck, Hubert Waelrant, Jan van Turnhout en Peter Philips. Zij worden hieronder "lokale componisten" genoemd, ondanks hun grote biografische verschillen. Door te focussen op deze lokale componisten wil dit hoofdstuk hun omgang met het madrigaalrepertoire op Italiaanse teksten onderzoeken. Het probeert vooral uit te zoeken hoe ze aan de teksten kwamen voor hun muzikale zettingen, en in welke mate ze die Italiaanse poëzie ook konden begrijpen. Een antwoord op deze laatste vraag zou waardevolle inzichten kunnen opleveren, niet alleen over de compositorische activiteiten van deze componisten maar ook over hun uitgavepraktijken. Het is immers zo dat drie van deze componisten – Pevernage, Waelrant en Philips – ook voor Phalesius werkten als uitgevers van de "Antwerpse anthologieën". Deze verzameldrukken werden echter gedrukt met allerlei soorten taalfouten. Door uit te klaren of deze fouten louter het gevolg zijn van de valkuilen bij het handmatig drukken, of te wijten zijn aan een effectief gebrek aan kennis van de Italiaanse literaire taal, kunnen we ons inzicht vergroten in de productiemechanismen die aan de basis lagen van de verspreiding van het madrigaal in de Lage Landen.

V.1 ITALIAANSE INVLOED IN DE LAGE LANDEN

Tijdens de laatste decennia van de zestiende eeuw waren madrigalen op Italiaanse teksten bijzonder populair in de Lage Landen, zeker in Antwerpen.[4] Italiaanse muziek kwam vooral in het noorden terecht via de jaarmarkten in Duitsland, maar ook via boekhandelaars en reizigers die de muziek meebrachten die ze gekocht hadden tijdens hun verblijf op het Italiaanse schiereiland. De drukker Christoffel Plantin had ook enkele Venetiaanse uitgaven te koop in zijn winkel in Antwerpen.[5] Italiaanse madrigalen werden gepubliceerd in de Lage Landen vanaf de

4 Zie Forney, "Antwerp's Role".
5 Zie Vanhulst, "Suppliers and Clients".

jaren 1550, te beginnen met Orlandus Lassus' "Opus 1".[6] Volledige bundels met madrigalen – zowel verzameldrukken als uitgaven van één auteur – werden opgedragen aan rijke lokale beschermheren, vaak kooplieden van Italiaanse afkomst.[7] Antwerpen was de enige stad in de Lage Landen waar tijdens de zestiende eeuw Italiaanse literaire werken gedrukt werden. De zeldzaamheid van uitgaven die ter plaatse gepubliceerd werden en het kleine aantal vertalingen van Italiaanse werken op de markt doen nochtans vermoeden dat de lokale bevolking maar een beperkte interesse had voor Italiaanse literaire taal.[8] Mensen leerden vooral Italiaans uit commerciële overwegingen, en de aantrekkingskracht van de Italiaanse cultuur en literatuur bleef doorgaans beperkt tot de meer intellectuele kringen.[9] Toch trokken madrigalen op Italiaanse teksten en andere lichte muziekgenres ongetwijfeld een breder publiek aan dan enkel de leden van lokale Italiaanse gemeenschappen en intellectuelen. Dit blijkt uit een toename van uitgaven gewijd aan één auteur en verzamelingen van madrigalen, waarvan sommige meerdere keren heruitgegeven werden, maar ook uit het groeiend aantal lokale opdrachtgevers zonder Italiaanse achtergrond. *Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Melodia olympica* waren bedoeld om lokale musici te voorzien van een brede waaier aan seculiere Italiaanse muziek. Ze waren uniek omwille van het aanzienlijk aantal composities dat ze bevatten en omdat ze voor verschillende vocale bezettingen gecomponeerd waren.[10] De vier anthologieën waren erg succesvol en werden heruitgegeven tot in de zeventiende eeuw: *Harmonia celeste*, eerst uitgegeven in 1583, werd vijf keer opnieuw uitgebracht, *Musica divina* (1583) zeven keer, *Symphonia angelica* (1585) vier keer en *Melodia olympica* (1591) drie keer.[11]

---

6 Deze verzameling werd in 1555 twee keer gedrukt door Tielman Susato, met twee verschillende titels, een in het Frans en de andere in het Italiaans. Zie RISM L 755 en L 756. Lassus kwam aan in Antwerpen in 1554, maar zijn madrigalen en villanesche had hij daarvoor al gecomponeerd, toen hij nog in Italië was. Zie Forney, "Orlando di Lasso's 'Opus 1'", 34–35. Voor een beknopt overzicht van zestiende-eeuwse uitgaven van madrigalen op Italiaanse teksten in de Lage Landen, zie Bossuyt, "Luca Marenzio", 391–96.

7 Petrus Phalesius de Oudere had eerder al Italiaanse madrigalen opgenomen in zijn bundels, maar hij had nog nooit een volledig volume gewijd aan het genre, dat in die tijd nog niet zo gewaardeerd werd als in de jaren die zouden volgen. Zie Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique*, xxxi.

8 Zie Bingen, "Les éditions d'oeuvres en langue italienne". Voor informatie over de verspreiding van Italiaanse boeken in de Waalse regio, zie Adam, "La réception du livre italien". Gegevens over muzikale en literaire uitgaven in de Lage Landen zijn, met toepassing van de adequate filters, te vinden in *The Universal Short Title Catalogue* (https://www.ustc.ac.uk/; geraadpleegd op 30 Augustus 2023).

9 Zie Bingen, "L'insegnamento dell'italiano", 427.

10 Beide elementen onderscheiden deze volumes van toenmalige Venetiaanse drukken, die doorgaans veel minder composities bevatten, alle voor hetzelfde aantal stemmen.

11 Voor varianten in verschillende uitgaven, zie het onderdeel "Proeflezen en nieuwe uitgaven" in dit hoofdstuk.

V.2 DE ANTWERPSE ANTHOLOGIEËN: DE UITGEVERS EN HUN KEUZES

Zoals aangegeven op de titelpagina's van de vier Antwerpse anthologieën, publiceerde Phalesius zelf de eerste bundel, *Musica divina*, maar gaf hij de opdracht aan lokale componisten met faam in de Lage Landen om de andere volumes te redigeren (zie Tabel 1).

De meeste stukken in de Antwerpse anthologieën zijn afkomstig uit Venetiaanse edities van individuele componisten die gepubliceerd waren in de voorafgaande decennia.[12] De uitgevers speelden waarschijnlijk een actieve rol bij de aanvoer van Italiaanse muziek dankzij hun contacten en samenwerkingen met drukkers en collega's. De contacten van Pevernage met zowel Plantin als Gardano zijn goed gedocumenteerd. Waelrant geraakte makkelijk aan Italiaanse muziek dankzij zijn activiteiten als muziekdrukker.[13] Het geval van Philips is wat anders omdat hij – zoals ik later zal toelichten – de enige lokale componist is van wie we zeker weten dat hij in Italië is geweest. Tijdens dat verblijf kwam hij rechtstreeks in contact met enkele toenmalig bekende Italiaanse componisten. De connecties van de uitgevers met de opdrachtgevers speelde ook een rol in de lokale receptie van de anthologieën. Vooral de Antwerpse raadsheer Cornelis Pruenen (or Pruynen, 1532–98), de opdrachtgever van *Symphonia angelica*, was een groot muziekliefhebber: hij was niet alleen een mecenas, maar ook zelf musicus.[14] Naast Waelrant, die in 1558 zijn zesde boek motetten voor vijf en zes stemmen aan Pruenen opdroeg,[15] hadden veel andere lokale componisten een goed contact met hem. Philips koos bijvoorbeeld Pruenen om peetvader te zijn van zijn dochter Leonora,[16] en Verdonck vermeldt de jaren dat hij in dienst was van Pruenen in de dedicatie bij zijn *Madrigali a sei voci* aan Pruenens neef Jean de Cordès.[17] In deze bundel zet Verdonck ook een gedicht van Pruenen zelf op muziek;[18] dit alles getuigt van het feit dat Pruenen de Italiaanse taal beheerste en dat hij daardoor het madrigaalrepertoire volledig kon waarderen. Giovanbattista di Bartolamei, Cesare Homodei,

12 Zie Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 140–41. Zie ook Hoofdstuk 4 in dit boek.
13 Zie Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 229, 232–33.
14 Vanballenberghe, "Aspects of Genre", vol. 1, 14.
15 RISM WW 1a.
16 Lewis, "Collecting 'Italia' Abroad", 57.
17 RISM V 1242.
18 Zie verder.

TABEL 1. Uitgevers, opdrachtgevers en dedicatiemadrigalen van de Antwerpse anthologieën

JAAR	ANTHOLOGIE	UITGEVER	OPGEDRAGEN AAN	OPDRACHT-MADRIGALEN
1583	*Musica divina*	Petrus Phalesius	Giovanbattista di Bartolamei	*Fra l'altre virtù*
1583	*Harmonia celeste*	Andreas Pevernage	Cesare Homodei	*Cesar gentil degno d'alloro* *Quando la voce al dolce canto*
1585	*Symphonia angelica*	Hubert Waelrant	Cornelis Pruenen	*Tra romor di tamburi e suon di trombe*
1591	*Melodia olympica*	Peter Philips	Giulio Balbani	

en Giulio Balbani, aan wie *Musica divina*, *Harmonia celeste*, en *Musica olympica* respectievelijk zijn opgedragen, behoorden alle drie tot de Italiaanse gemeenschap in Antwerpen en toonden, volgens de dedicaties, een grote interesse in muziek.[19] Het enthousiasme voor Italiaanse muziek verspreidde zich vooral tijdens bijeenkomsten in de private sfeer waaraan deze beschermheren ook deelnamen en waar Italiaanse muziek beluisterd en gekozen werd. De Vlaamse dichter Jan Van der Noot schreef een sonnet aan Jan van Geesdale waarin hij zulke bijeenkomsten beschrijft in het huis van Pevernage, maar het is goed mogelijk dat ook de andere uitgevers de kans hadden om dergelijke evenementen te organiseren of eraan deel te nemen.[20] Terwijl madrigalen in Italië vaak verbonden lijken te zijn met hoven en academies, blijken aan de andere kant van de Alpen vooral muzikale privébijeenkomsten de belangrijkste gelegenheden te zijn waar dit repertoire te horen was, zoals ook

19 Giulio Balbani's broer Francesco was peetvader van een van de kinderen van de componist Emanuel Adriaenssen, die in die periode actief was in Antwerpen; Adriaenssen was op zijn beurt peetvader van de zoon van Pruenen. Zie Smith, "Italian Influence", 206. Homodei kwam uit Milaan, maar er is niets bekend over zijn beroep. Bartolamei was een juwelier en Balbani bankier. Zie ook Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 150.

20 Zie Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 141–42, die ook de Vlaamse tekst en Engelse vertaling geeft. Volgens Willems, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. Van der Noot", 46, werd dit sonnet geschreven in 1586 en was het te vinden in de exemplaren van Van der Noots *Poeticsche Werken* die in dat jaar werden geproduceerd, ook al staat er op de titelpagina's het jaartal 1581, 1584, of 1585.

blijkt uit de opdracht die Nicholas Yonge schreef, vooraan in de Engelse madrigalenbundel *Musica transalpina*.[21]

Het aantal madrigalen op Italiaanse teksten van lokale componisten in de Antwerpse anthologieën is beperkt: *Melodia olympica* bevat er tien, *Harmonia celeste* negen,[22] *Symphonia angelica* zeven, en *Musica divina* slechts drie (▶ Appendix 6). Dit betekent echter niet dat deze componisten niet zo bekend of gewaardeerd waren in de Lage Landen. In zijn *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567) beschouwt de Florentijnse koopman en schrijver Lodovico Guicciardini (1521–89) Waelrant als een van de belangrijkste componisten van de Lage Landen, samen met verschillende anderen waaronder Séverin Cornet en Jan van Turnhouts broer Gheert.[23] "Walrands" wordt ook in één adem vermeld met "Trehou", "Verdonck" en "Pivernage" in het sonnet *Aen Belgica* van Jan de Maes (1586?), die hen prees voor hun muziek.[24]

▶ p. 254

V.3 LEVEN EN WERK VAN LOKALE COMPONISTEN IN ANTWERPEN EN BRUSSEL

Op dit punt kunnen enkele details over het leven en werk van de lokale componisten van wie de muziek opgenomen is in de Antwerpse anthologieën, ons helpen om hun muzikale en tekstuele keuzes beter in

21 RISM 1588[29]. *Musica transalpina* bevat 57 madrigalen, de meeste geschreven door bekende componisten (zoals Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, en Orlandus Lassus) en waarvan de teksten uit het Italiaans naar het Engels vertaald werden opdat een Engels publiek ze zou kunnen begrijpen. In de opdracht aan Lord Gilbert Talbot beschrijft Yonge de muzikale bijeenkomsten in zijn eigen huis en vermeldt hij uitdrukkelijk de interesse voor het repertoire op Italiaanse teksten. Zie *Musica transalpina*, ongenummerde folio's: "Right honourable, since I first began to keepe house in this Citie, it hath been no small comfort unto mee, that a great number of Gentlemen and Merchants of good accompt (as well as this realme as of forreine nations) have taken in good part such entertainment of pleasure, as my poore abilitie was able to afford them, both by the exercise of Musicke daily used in my house, and by furnishing them with Bookes of that kinde yeerly sent me out of Italy and other places, which beeing for the most part Italian Songs, are for sweetnes of Aire, verie well liked of all, but most in account with them that understand that language" ("Weledele heer, sinds ik in deze stad ben komen wonen, is het voor mij een niet geringe troost geweest dat een groot aantal heren en kooplieden van goede komaf (uit zowel deze regio als andere landen) zo goed gebruik gemaakt hebben van het vermaak dat mijn beperkte mogelijkheden hen konden bieden, zowel door het dagelijks beoefenen van muziek in mijn huis, als door hen te voorzien van dergelijke boeken die mij vanuit Italië en andere plaatsen jaarlijks worden toegestuurd. Dat zijn voor het grootste deel Italiaanse liederen die vooral omwille van de zoete melodieën erg gesmaakt worden door iedereen, maar vooral door hen die de taal begrijpen"). Over deze opdracht, zie ook Cassia, "Bembo, Palestrina, and an English *contrafactum*".

22 Dit aantal is met inbegrip van de twee madrigalen van Pevernage die aan *Harmonia celeste* werden toegevoegd vanaf de uitgave van 1589.

23 Zie Guicciardini, *Descrittione*, 29. Guicciardini verhuisde naar Antwerpen in 1541.

24 In 1583–84 hadden deze componisten fragmenten van Van der Noots tweetalige *Lofsang van Brabant* op muziek gezet, maar deze zettingen zijn allemaal verloren gegaan. Zie Weaver, "Waelrant". Het sonnet van Maes maakte deel uit van Van der Noot, *Poeticsche Werken*, ongenummerde folio's. Volgens Willems, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. Van der Noot", 46–47, werd het geschreven in 1586 (zoals het andere vermelde sonnet van Van der Noot). Het gedicht is integraal getranscribeerd en vertaald naar het Engels in Weaver, *Waelrant and Laet*, 331–32, waar het wordt toegeschreven aan Van der Noot zelf.

te schatten. Hoewel ze allen in Antwerpen waren tijdens de periode die we onderzoeken (behalve Turnhout die in Brussel woonde), hadden ze verschillende achtergronden.

Hubert Waelrant (c. 1517–95) gaf muziekles in een school in Antwerpen (1553–56) en leidde samen met Jean de Laet (1554–58) een muziekdrukkerij.[25] Waelrants *Il primo libro de madrigali et canzoni franzesi* (1558) bevatte negen madrigalen, waarvan er zeven op gekende teksten, vooral van Petrarca.[26] Deze bundel, opgedragen aan zijn leerling Bartolomeo Doria Invrea, is bijzonder interessant omdat het de tweede bundel op Italiaanse teksten ooit is die in de Lage Landen werd gepubliceerd, enkel voorafgegaan door het eerder vermelde "Opus 1" van Lassus. Een paar jaar later, in 1565, verscheen Waelrants *Le canzoni napolitane a quatro voce* in Venetië bij Girolamo Scotto.[27] Dit is geen bewijs dat de componist zelf ooit in Italië is geweest; in feite is deze bundel wellicht een herdruk van een verloren uitgave die eerst in Antwerpen werd uitgebracht door Waelrant zelf, samen met Laet.[28] De hypothese dat Waelrant gestudeerd zou hebben bij Adriaan Willaert wordt door geen enkel bewijs ondersteund.[29]

Noé Faignient (c. 1537–na 1581?),[30] die burger van Antwerpen werd in 1561, liet daar in 1568 een bundel publiceren die volledig aan zijn muziek was gewijd, met elf madrigalen voor vier, vijf en zes stemmen.[31] Acht andere madrigalen van Faignient zijn opgenomen in een gelijkaardige uitgave van driestemmige werken, gepubliceerd in hetzelfde jaar, maar waarvan er geen gedrukt exemplaar bewaard is gebleven.[32] Er is maar weinig informatie over zijn periode in Antwerpen; we weten dat hij werkte als muziekleraar en dat hij een winkel huurde van de stad.[33]

25 Zie Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons", 55.
26 RISM W 1.
27 RISM W 2.
28 Zie Bernstein, "Musica transalpina", 404. Zij baseert haar hypothese op enkele concrete elementen, zoals het ontbreken van een opdracht en de drukke bladspiegel (dat laatste was kenmerkend voor de herdrukken van Scotto).
29 Over Waelrants vermeend verblijf in Italië, zie Weaver, *Waelrant and Laet*, 46–55.
30 Voor de verschillende hypotheses over de datum van Faignients overlijden, zie Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 48–51.
31 RISM F 61.
32 Gelukkig is er een kopij in handschrift (in drie stemboeken) van deze *Chansons, madrigales & motetz à 3 parties* bewaard in de Stifts- och Landsbiblioteket in Linköping (Zweden), signatuur 1964. Voor meer informatie over deze bron en haar inhoud, zie Noske, "The Linköping Faignient-Manuscript" en Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*".
33 Voor de meest actuele biografie van Faignient, zie Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 44–59. De hypothese dat de ouders van Faignient Italianen waren die in Antwerpen leefden (Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 45 en 58) wordt niet ondersteund door bewijzen.

Andreas Pevernage (1542/3–91) vestigde zich enkele jaren later, in 1585, in Antwerpen nadat hij onder andere als kapelmeester had gewerkt in Brugge en Kortrijk. In tegenstelling tot de madrigalen van Waelrant en Faignient maakten alle madrigalen van Pevernage deel uit van verzameldrukken uitgegeven in Antwerpen door Phalesius en Bellerus, in een tijdsspanne van slechts enkele jaren: een in *Musica divina* (1583), vijf in de eerste uitgave van *Harmonia celeste* (1583), twee extra in de uitgave uit 1589 van dezelfde bundel, één in een volume van *Bicinia sive cantiones suavissimae duarum vocum* (RISM 1590[19]), en twee in *Melodia olympica* (1591). Toen Phalesius hem vroeg om het dedicatiemadrigaal te componeren voor *Musica divina* en om *Harmonia celeste* te redigeren, had Pevernage, hoewel hij zeker al bekend was,[34] nog geen enkel madrigaal uitgegeven. De meeste componeerde hij wellicht op vraag van Phalesius.[35]

Cornelis Verdonck (1564–1625), uit Turnhout, studeerde in Antwerpen bij Séverin Cornet (zelf een lokale componist die twee collecties van muziek op Italiaanse tekst publiceerde) en bleef bijna twintig jaar in dienst bij Cornelis Pruenen voor hij in dienst ging bij Arnold en Jean de Cordès, twee neven van Pruenen.[36] Zijn bundel zesstemmige madrigalen werd pas laat uitgegeven, in 1603; een enkel madrigaal van Verdonck was wel al opgenomen in een bundel met muziek van Cornet, gepubliceerd in 1581.[37]

Jan van Turnhout (c. 1545–na 1618), ten slotte, was in deze periode kapelmeester in Brussel in dienst van Alessandro Farnese, landvoogd van de Lage Landen. Phalesius en de andere uitgevers van de Antwerpse anthologieën hadden maar weinig interesse in zijn composities: in de vier bundels duikt slechts één werk van deze componist op, door Philips gekozen voor *Melodia olympica*.[38]

Van alle lokale componisten die een bijdrage leverden aan de Antwerpse anthologieën was Peter Philips degene met de best

34 In 1578 had hij zijn *Cantiones aliquot sacrae* (RISM P 1669) gepubliceerd, bestaande uit religieuze en seculiere motetten, waarvan er vijfentwintig "elogia" waren, geschreven voor toenmalige opmerkelijke persoonlijkheden, zoals Margaretha van Parma. Voor een volledige lijst van deze persoonlijkheden, zie Hoekstra, "Andreas Pevernage's *Cantiones sacrae*", 23–24.

35 Ondanks het gebrek aan bewijs kunnen we ook niet uitsluiten dat sommige madrigalen eerder al circuleerden in manuscripten of in verloren gegane drukken.

36 Voor de meest gedetailleerde beschrijving van het leven van Verdonck (wat ook een licht werpt op het bestaan van verschillende naamgenoten in Antwerpen in dezelfde periode), zie Vanballenberghe, "Cornelis Verdonck".

37 *Deh come bella sete* (RISM C 3947).

38 Voor een overzicht van Turnhouts leven en werk, zie Thieffry, "Jean de Turnhout"; volgens Thieffry is het mogelijk dat Philips (die *Melodia olympica* redigeerde) Turnhout ontmoet had tijdens zijn eigen verblijf in Brussel. Zie Thieffry, "Jean de Turnhout", 34.

gedocumenteerde band met de Italiaanse muziekcultuur. In 1582 vluchtte de katholieke Philips van Engeland naar Vlaanderen omwille van zijn geloof. Daarna bracht hij drie jaar door in Rome, waar hij organist was aan het Engels College en in dienst kwam van kardinaal Alessandro Farnese. In Rome ontmoette hij waarschijnlijk ook Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, en Felice Anerio. Het is dus geen toeval dat hun madrigalen zijn opgenomen in *Melodia olympica* – het volume dat Philips samenstelde. Nadat hij door verschillende Europese steden had gereisd, vestigde Philips zich in 1590 in Antwerpen, waar hij zich in Italiaanse kringen bleef bewegen.[39] Het was in Antwerpen dat hij de meeste van zijn klavierwerken schreef[40], waaronder tabulaturen van madrigalen van Marenzio, een bevestiging van zijn interesse in het werk van deze componist.[41]

V.4 TEKST EN MUZIEK

De uitgevers van de Antwerpse anthologieën selecteerden de composities die ze wilden opnemen in hun volumes uit gekende Italiaanse werken, vooral Venetiaanse edities, en uit onuitgegeven zettingen van lokale componisten.[42] Sommige van de werken van lokale componisten – in het bijzonder de dedicatiemadrigalen – werden speciaal voor deze bundels geschreven. Het feit dat Waelrants vierstemmige *Vorria morire* een jaar voordat het verschijnt in *Symphonia angelica* al opduikt in de luit-anthologie *Pratum musicum*, – weliswaar met de Nederlandse tekst "Als ik u vinde" – doet echter vermoeden dat sommige werken al een tijdje circuleerden voor ze werden gedrukt.[43]

Hoewel de auteurs van de teksten in de vier bundels niet vermeld werden, zoals vaak het geval was in muzikale verzameldrukken, kunnen we de meeste auteurs identificeren door vergelijking met literaire bronnen uit die tijd (▶ Appendix 6). De meeste teksten die door de lokale ▶ p. 254

39 Zie Smith, "Italian Influence", 196.
40 Zie Smith, "Italian Influence", 197–98.
41 Over Philips' tabulaturen van Marenzio's madrigalen, zie Navach, "Madrigali al virginale"; geen enkele ervan kan gelinkt worden aan de madrigalen die Philips selecteerde voor *Melodia olympica*.
42 De informatie over muzikale zettingen in dit hoofdstuk is voornamelijk gebaseerd op RePIM – *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700* (https://repim.itatti.harvard.edu, geraadpleegd op 3 oktober 2023).
43 Deze bundel (RISM 1584[12]) werd geredigeerd door Emanuel Adriaenssen en uitgegeven door Phalesius. *Als ik u vinde* (fols. 50^{v}–51^{r}) is zowel genoteerd in Franse luittabulatuur voor vier luiten als voor stemmen. *Pratum musicum* bevat ook Faignients *Chi per voi non sospira*, in een versie voor drie stemmen en een voor twee luiten (fols. 40^{v}–42^{r}). Deze compositie werd wellicht gekopieerd uit *Musica divina* (eerst verschenen in 1583), zoals de identieke plaatsing van de tekst en herhalingstekens doen vermoeden.

componisten op muziek zijn gezet, zijn echter niet te traceren en blijven dus anoniem. Waarschijnlijk werden ze ontleend aan eerder verschenen muzikale zettingen, ook al is het – bij gebrek aan muzikale citaten – vaak moeilijk om te bepalen welke concrete zettingen beschikbaar waren voor lokale componisten.[44] Het is interessant om op te merken dat de teksten die dezelfde componisten op muziek zetten in hun monografische uitgaven, voor het grootste deel toe te schrijven zijn aan bekende dichters. Zo bevatten vijftien van de twintig madrigalen in Turnhouts *Il primo libro di madrigali a sei voci* (1589) teksten die toegeschreven kunnen worden aan alomtegenwoordige figuren zoals Petrarca en Pietro Bembo, of aan relatief bekende dichters zoals Domenico Venier. Van deze vijftien teksten zijn er vijf waarschijnlijk rechtstreeks afkomstig uit poëtische bronnen.[45] Het belang van de dichters in uitgaven rond één componist blijkt in het bijzonder in de *Madrigali a sei voci* (1603) van Verdonck, waarin naast de lijst met composities ook een corresponderende lijst met de dichters ("autori delle parole") is opgenomen.[46]

Tegen die achtergrond kunnen we nu meer in detail kijken naar de madrigalen van lokale componisten die deel uitmaken van de Antwerpse anthologieën, om zo te begrijpen waar de teksten vandaan kwamen. In die tijd waren teksten meestal afkomstig van gedrukte literaire of muzikale bronnen. Een minderheid van gedichten, die doorgaans enkel lokaal circuleerden, bereikte componisten in de vorm van handschriften. Bovendien werden sommige teksten geschreven voor bijzondere gelegenheden en kregen componisten de vraag van beschermheren, vrienden of kennissen om die op muziek te zetten.[47]

Dat laatste is wellicht het geval voor de drie madrigalen in opdracht, gecomponeerd door Pevernage, waarvan er een is opgenomen in *Musica divina* (*Fra l'altre virtù*, opgedragen aan Giovanbattista di Bartolomei)

---

44 Hoewel deze teksten overgeleverd kunnen zijn in drukken of handschriften die nu verloren zijn, zijn er aanwijzingen dat het onder zestiende-eeuwse componisten gebruikelijk was om teksten uit eerdere muzikale zettingen te halen.

45 De vijf teksten zijn *O fortuna crudel* (uit Ludovico Paterno's *Le nuove fiamme*, uitgegeven in 1553), en vier gedichten van verschillende auteurs die allemaal te vinden zijn in de poëziebundel *Il sesto libro delle rime di diversi* (1533): *Poi che madonn'il mio martir non crede* (Bonifacio Dragonetto), *Dove fuggi crudele* (Domenico Venier), *Misero stato degl'amanti* (Virginia Salvi), *Dolce mio caro et pretioso albergo* (Domenico Venier). Zie Cassia, "Un compositore fiammingo e i suoi madrigali", een aanvulling op de informatie in Haar, "The Madrigal Book of Jean Turnhout".

46 Deze ongebruikelijke toevoeging bleek belangrijk genoeg om aangekondigd te worden op de titelpagina ("Con la tavola nel fine & gli Autori delle Parole").

47 Voor een meer gedetailleerd beeld van de verschillende manieren waarop componisten aan de teksten kwamen, zie Bianconi, "Il Cinquecento e il Seicento", 338–43.

en twee in *Harmonia celeste* (*Quando la voce al dolce canto muove* en *Cesar gentil*, beide gericht aan Cesare Homodei). Deze drie teksten werden wellicht geschreven door lokale auteurs en vonden misschien zelfs hun oorsprong in bijeenkomsten waaraan musici, literati en opdrachtgevers deelnamen.[48]

De enkele teksten van beroemde dichters (Giovanni Maria Bonardo, Ludovico Ariosto, Ludovico Paterno, Girolamo Parabosco en Battista Guarini) die gebruikt werden door lokale componisten, werden wellicht ook eerder ontleend aan muzikale bronnen dan aan literaire uitgaven. De tekst van *Dolce mio foco ardente* van Ludovico Paterno werd bijvoorbeeld niet overgenomen uit zijn *Le nuove fiamme* (1561),[49] maar komt waarschijnlijk uit het stuk met dezelfde titel in Pomponio Nenna's eerste madrigalenboek,[50] dat wellicht ook Pevernage's bron is voor de anonieme tekst van *Amorose faville*. Op een gelijkaardige manier werd het gedicht *Oh come è gran martire* van Battista Guarini door Comin Ventura gedrukt in een poëziebundel in 1587, vier jaar voor de uitgave van *Melodia olympica*.[51] Twee kleine varianten in de tekst die Pevernage gebruikt, doen echter vermoeden dat hij de tekst uit een vroegere muzikale zetting overnam (zie Tabel 2).

In tegenstelling tot in de uitgave van Ventura staat er in de muzikale zettingen (te beginnen bij die van Luzzaschi, gedrukt in 1582)[52] "ardore" en niet "ardire" op de vijfde regel, en "che" in plaats van "ch'io" op regel negen. "Ardire" was een fout, die inderdaad verbeterd werd in "ardore" in de eerste monografische uitgave van Guarini's *Rime* in 1598.[53] Luzzaschi, die werkzaam was in Ferrara en Guarini persoonlijk kende,[54] beschikte toen hij zijn madrigaal componeerde wellicht over een handgeschreven kopij van het gedicht, die de tekstbron werd voor de volgende

48 Volgens Forney was "Pevernage", de componist, "actief in humanistische kringen rond de drukkerij van Plantin". Wat het auteurschap van de teksten betreft, suggereert Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 155 dat "teksten van dedicatiemadrigalen zoals Pevernage's *Fra l'altre virtù* voor Bartolomei in *Musica divina* of *Caesar gentil* voor Cesare Homodei in *Harmonia celeste*, mogelijk door de componisten zelf werden geschreven."

49 Paterno's tekst werd eerst gepubliceerd in zijn bundel *Le nuove fiamme* (Venetië: Giovanni Andrea Valvassori, 1561; herdruk Lyon: Guglielmo Rovillio, 1568).

50 RISM N 382.

51 *Rime di diversi celebri poeti*, 203.

52 RISM L 3124.

53 Zie Guarini, *Rime*, fol. 98^{v}. "Ardire" is een fout omdat dit het rijmschema verstoort en een niet-gerelateerd rijm creëert (v. 7, "-ore").

54 Over de relatie tussen Luzzaschi en Guarini, en de muziek in Ferrara uit die periode, zie Durante en Martellotti, "Genesi e sviluppo dei madrigali di Battista Guarini".

TABEL 2. De twee versies van het gedicht van Guarini

B. GUARINI, COMIN VENTURA EDITION (1587)	PEVERNAGE, *MELODIA OLYMPICA* (1591)	VERTALING
Oh come è gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede, s'ama chi non se 'l crede. O mio soave **ardire**, o mio dolce desio, s'ogn'un ama il suo core, e voi sete il cor mio, allhor fia **ch'io** non v'ami, che viver più non brami.	O com'è gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede, s'ama chi nol se 'l crede. O mio soave **ardore**, o mio dolce desio, s'ogn'un am'il suo core, e voi set'il cor mio, all'hor fia **che** non v'ami, che viver più non brami.	O wat een grote kwelling is het, om het verlangen te verbergen, wanneer je met volle overtuiging, iemand liefhebt die het niet gelooft. O mijn zoete durf/ hartstocht, o mijn zoet verlangen, als ieder van zijn eigen hart houdt, en als jij mijn hart bent, zij het dan dat ik niet van je hou, dat ik niet meer verlang om te leven.

muzikale zettingen. Bij gebrek aan muzikale citaten is het niet mogelijk om te bepalen welk van de vier voor 1591 gedrukte madrigalen Pevernage gebruikte als bron voor de tekst. Al kende hij wellicht Verdoncks *O com'è gran martire*, dat in Antwerpen uitgegeven was door Phalesius en Bellerus in 1590 en dat het woord "ardore" bevat.[55]

Van Faignient zijn er enkel madrigalen opgenomen in de eerste twee anthologieën, *Musica divina* en *Harmonia celeste*, beide uitgegeven in 1583. Van alle werken van lokale componisten is *Parmi veder la bella donna mia* het enige (behalve Waelrants *Vorria morire* dat hierboven beschreven werd) met een concordantie: het werd eerst gedrukt in Faignients bundel uit 1568 met diverse werken voor vier, vijf en zes stemmen.[56] In het geval van *Chi per voi non sospira* kunnen we met enige zekerheid de eerdere muzikale zetting bepalen waaraan Faignient de tekst ontleende. Dit anonieme gedicht werd op muziek gezet door Annibale Zoilo (1574), Vincenzo Bastini (1578),[57] en Alfonso Ferrabosco (late zestiende eeuw). We kunnen uitsluiten dat Faignient de tekst uit Zoilo's

55 RISM 1590[19].
56 RISM F 61.
57 Respectievelijk RISM 1574[4] en RISM B 1239.

gedrukte madrigaal nam, want de tekst van Zoilo bevat enkele varianten.[58] De woorden in het madrigaal van Faignient zijn identiek aan de tekst in de versies van zowel Bastini en Ferrabasco; het muzikaal incipit verraadt echter de invloed van Ferrabosco. We weten niet wanneer Ferrabosco *Chi per voi non sospira* componeerde. De vroegste bron is een Engels manuscript dat in de late zestiende eeuw werd gekopieerd.[59] Werken van Ferrabosco circuleerden in de Lage Landen in de jaren 1580, zoals blijkt uit het feit dat zijn madrigalen *Io mi son giovinetta* en *Tu dolce anima mia* opgenomen zijn in respectievelijk *Musica divina* en *Harmonia celeste*.[60] Dit betekent dat Faignient sommige van die werken gekend kan hebben en dat hij misschien zelfs vertrouwd was met Ferrabosco's *Chi per voi non sospira*, zodat hij er inspiratie in kon vinden voor zijn eigen madrigaal op dezelfde tekst. Zowel bij Faignient als bij Ferrabosco wordt de eerste regel verdeeld in twee stukken, en wordt "Chi per voi non" gescheiden van "sospira" door rusten (▶ Vb. V.1a en V.1b), een geschikte strategie om het zuchten in de tekst te vertalen naar de muziek. Andere elementen, zoals een hoog bereik in de twee bovenstemmen, lijken het verband tussen deze twee werken te bevestigen, ook al zijn er geen muzikale citaten. In de volgende jaren verschenen er twee contrafacten van Faignients madrigaal. Het eerste werd op een Engelse tekst (*When shall I cease lamenting*) opgenomen in *Musica transalpina* (1588). Het tweede, een religieus contrafact op Latijnse tekst (*Cur anxiè suspiro*), maakte deel uit van de Duitse verzameldruk *Hortus musicalis* (1609).[61] In beide gevallen wijkt de tekst sterk af van het origineel; toch blijft de onderbreking die in de eerste regels wordt veroorzaakt door de plaatsing van de rusten zinvol, wat betekent dat de keuze van Faignient begrepen en gewaardeerd werd.[62]

▶ p. 193–4

Vier van de vijf werken van Waelrant die deel uitmaken van *Symphonia angelica* gebruiken teksten van villanella's die de voorgaande decennia door Italiaanse componisten op muziek waren gezet. Waelrant

58 De varianten in de zetting van Zoilo zijn weergegeven tussen vierkante haken: "Chi per voi non sospira / **e** [o] non si sent'il core / quando v'ascolt'**e** [o] mira / soavemente riscaldar d'amore / egl'è ben certo segno / o che non vive / o **che di vit'è** [gli è di vita] indegno."

59 GB-Och 78–82. Voor een gedetailleerde beschrijving van deze bron, zie http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?set=Mus.+78--82&msflag=0#MSTAB (geraadpleegd op 19 juni 2023).

60 Toevallig zijn GB-Och 78–82 en *Harmonia celeste* de enige bronnen die *Tu dolce anima mia* bevatten.

61 RISM 1609[15].

62 In de Latijnse versie is het eerste woord dat gezongen wordt na de rust "suspiro", wat sterk gelijkt op het originele madrigaal ("Cur anxiè [rust] suspiro"). In de Engelse compositie komen de rusten tussen "cease" en "lamenting", wat de betekenis van het eerste werkwoord versterkt ("When shall I cease [rust] lamenting").

publiceerde in 1565 een hele bundel *canzoni napolitane* voor vier stemmen en was dus vertrouwd met het genre en zijn teksten. Jammer genoeg bleven enkel de alto- en basso-stemboeken van deze collectie bewaard, waardoor er maar beperkte vergelijkingen mogelijk zijn.[63] Het enige vierstemmige stuk van Waelrant in *Symphonia angelica*, *Vorria morire per uscir di guai* (fol. 4^{r}), vertoont echter een gelijkaardige stijl als de *canzoni napolitane* (herhalingen van tekstuele en muzikale zinnen, en frequente herhalingen van eenzelfde toonhoogte), en we kunnen niet uitsluiten dat het rond dezelfde tijd geschreven was. Het vijfde werk van Waelrant in *Symphonia angelica* viert de opdrachtgever, Cornelis Pruenen, wiens naam uitdrukkelijk wordt vermeld in de tekst. Net zoals de dedicatiemadrigalen van Pevernage was ook deze tekst speciaal voor deze publicatie geschreven, en is de auteur onbekend. Het incipit "Tra romor di tamburi e suon di trombe" doet denken aan dat van een bekend octaaf uit Ariosto's *Orlando furioso*, "Non rumor di tamburi o suon di trombe" (Canto XXV, 68), dat tussen 1549 en 1606 door een tiental componisten op muziek werd gezet.[64] De regels die volgen zijn echter totaal verschillend, aangezien ze het beleg van Antwerpen uit 1585 in herinnering brengen en dus uitgesproken politiek zijn, in tegenstelling tot de liefdesstrijd die het onderwerp is van Ariosto's octaaf. Hoe dan ook had de auteur van het gedicht dat Waelrant op muziek zou zetten Ariosto's tekst al gezien in een literaire uitgave of een muzikale versie. Het is ook mogelijk dat de dichter geïnspireerd was door het madrigaal *Non rumor di tamburi o suon di trombe* van Alessandro Striggio, dat voor het eerst in 1571 werd uitgegeven[65] en later opgenomen werd in Phalesius' *Musica divina*.

Zoals hierboven aangegeven, was Cornelis Pruenen zelf ook dichter en schreef hij minstens één tekst die door Verdonck op muziek werd gezet. In de eerder vermelde tabel "Autori delle parole" die we vinden aan het eind van de uitgave van Verdoncks zesstemmige madrigalen wordt de naam van Pruenen verbonden met het madrigaal *Tempo fia homai*.[66] Het is dus mogelijk dat Pruenen in die jaren ook andere teksten voor

63 De alto-partij is bewaard in de Bayerische Staatsbibliothek in München, de basso in Chatsworth, The Trustees of the Chatsworth Settlement Devonshire Collections.

64 Zie RePIM – *Repertorio della Poesia Italiana in Musica*.

65 RISM S 6967.

66 De namen van de dichters werden maar zelden vermeld in muziekuitgaven van die tijd, en het is onduidelijk of het in dit geval de keuze van Verdonck of Phalesius was om het te doen. Zie Vanballenberge, "Aspects of Genre", vol. 1, 237.

muziek schreef – die mogelijk ook in Phalesius' uitgaves terecht kwamen – maar deze informatie is verloren gegaan omdat de namen van de dichters doorgaans niet werden genoteerd.

Behalve de teksten die gebruikt werden in de dedicatiemadrigalen van Pevernage en Waelrant is "Donna bella e gentile / tanto io v'am'e desio", op muziek van Verdonck, de enige andere tekst die door lokale componisten op muziek is gezet en die tot vandaag nergens anders is aangetroffen. De eerste regel komt overeen met de eerste regel van een ballata van Lelio Capilupi, uitgegeven in een Venetiaanse anthologie in 1552.[67] Als we bedenken dat de villanella's in die tijd vaak losse regels uit bekende gedichten bevatten,[68] dan heeft Verdonck wellicht een nu verloren villanella gebruikt als bron voor de tekst. Op dezelfde manier is de eerste regel van *Un'ape esser vorrei*, op muziek gezet door Verdonck en andere componisten, wellicht ontleend aan een gedicht van Torquato Tasso.[69]

De madrigalen van Philips zijn enkel te vinden in de laatste van de Antwerpse anthologieën, *Melodia olympica*, die werd gepubliceerd nadat hij zich in Antwerpen had gevestigd en die hij zelf redigeerde. Deze bundel bevat slechts vier van zijn madrigalen. Gelet op de hierboven vermelde interesse in de muziek van Marenzio, is het goed mogelijk dat de tekst van Philips madrigaal *Amor che vuoi* ontleend is aan de vierde strofe van Marenzio's villanella *Vivea da lacci sciolto*, gepubliceerd in 1587, in plaats van aan Mazza's zetting uit 1590. Op die manier kunnen we ook *Amor se i bei rubini* linken aan Anerio's gelijknamige madrigaal voor vijf stemmen (1585), ondanks het gebrek aan muzikale citaten. Aangezien zowel Philips als Anerio connecties hadden bij het Engels College in Rome zou het zelfs kunnen dat Philips deze compositie kende nog voor ze werd uitgegeven. Het madrigaal van Philips is uniek, niet alleen omdat het vol tekstherhalingen staat, maar ook omwille van de vreemde verdeling in twee delen. Het eerste deel vormt op zichzelf geen betekenisvolle zin, maar mist het hoofdwerkwoord ("posso"):

67 *Rime di diversi illustri signori napolitani*, 208. Deze ballata verloopt verder op een totaal andere manier ("se'l vostro sguardo mi mantiene in vita […]").
68 Zie DeFord, "Musical Relationships", 120.
69 "Un'ape esser vorrei, / donna bella e crudele […]"; voor het volledige gedicht, zie Tasso, *Le rime*, 532, nr. 499.

Prima parte

Amor, se i bei rubini,	Liefde, als de mooie robijnen
discoprendo le perle al vivo sole,	de parels onthullen in de felle zon,
formano il dolce riso	de zoete glimlach vormen
e fan che sembr'il viso	en het gezicht laten lijken op
rose, gigli e viole.	rozen, lelies en viooltjes.

Seconda parte

Perché non poss'ahimé, com'ape suole,	Waarom kan ik niet, zoals de bijen,
sugger i vaghi fiori	de mooie bloemen uitzuigen
e gustar de sue labbia i dolci humori?	en het zoete vocht van haar lippen proeven?

Deze zetting is bijzonder interessant omwille van twee zaken. Eerst en vooral is het onduidelijk in welke mate Philips vertrouwd was met Italiaanse poëzie en of hij de complexiteit van de poëtische structuur begreep. Daarnaast lijkt de componist meer begaan met de muziek dan met de tekst, zoals duidelijk blijkt uit de talrijke herhalingen van hetzelfde stukje tekst, die geen ander doel lijken te dienen dan het demonstreren van Philips muzikale creativiteit.[70]

Wat de muziek betreft, overstijgt een gedetailleerde beschrijving van de muzikale zettingen van lokale componisten de reikwijdte van dit hoofdstuk. Er zijn echter een aantal gemeenschappelijke eigenschappen die de moeite waard zijn om onder de aandacht te brengen. De werken van lokale componisten bevatten, net zoals de composities uit Italiaanse bronnen die opgenomen zijn in de Antwerpse anthologieën, niet veel chromatische of dissonante wendingen. Die keuze valt te rijmen met het doelpubliek van deze verzameldrukken. Ze waren gericht op amateurmusici, geen professionelen, en werden doorgaans gezongen tijdens kleinschalige recreatieve bijeenkomsten; de muziek mocht dus niet te veeleisend zijn.[71] Dit verklaart ook enkele andere gemeenschappelijke elementen in de werken van lokale componisten, zoals het ontbreken van muzikale citaten die het publiek wellicht toch niet zou kunnen herkennen. De lokale componisten maakten ook gebruik van voortdurende herhalingen van korte stukjes tekst op telkens andere muziek. Die werkwijze, die het soms moeilijk maakt om de tekst in haar geheel te

70 In het canto-stemboek worden de woorden "discoprendo le perle al vivo sole" bijvoorbeeld vijf keer op muziek gezet.

71 Dit verklaart ook het gebrek aan interesse voor de madrigalen van de Vlaamse componist Giaches de Wert, dat blijkt uit de Antwerpse anthologieën die slechts vier van zijn madrigalen bevatten. Voor meer details, zie Hoekstra, "Wert's Reception at Home", 82–84.

begrijpen, illustreert dat ze vooral bezig waren met de muziek en het demonstreren van hun melodische vindingrijkheid, eerder dan met het overbrengen van de betekenis van de tekst.

Een beknopt overzicht van Waelrants composities op de tekst *Vorria morire per uscir di guai* helpt om inzicht te krijgen in zowel de keuze van de tekst als de verschillende manieren waarop die werd hergebruikt. *Symphonia angelica* bevat twee verschillende versies door Waelrant van *Vorria morire per uscir di guai*, voor respectievelijk vier of zes stemmen, in twee verschillende modi (F en G, beide met b♭). De Winchester Partbooks, een muziekmanuscript dat tussen 1564 en 1566 gekopieerd werd in de Lage Landen,[72] bevat ook een vierstemmig *Vorria morire per uscir di guai*, toegeschreven aan dezelfde componist. Dit werk is echter compleet verschillend van de gelijknamige vierstemmige zetting die we aantreffen in *Symphonia angelica*.[73] De tekst komt overeen met de eerste strofe van een villotta in een anthologie die voor het eerst gedrukt werd door Scotto in 1566 en daarna opnieuw werd uitgebracht door de erfgenamen van Gardano in 1570.[74] Ludovico Agostini had in 1574 een *canzone alla napolitana* gecomponeerd op dezelfde tekst (en met dezelfde strofische structuur).[75] Jacob Regnart zette dan weer de eerste strofe op muziek in een bundel "canzone italiane".[76] Geen enkele van deze composities, die op dezelfde tekst gebaseerd zijn, vertoont enige muzikale overeenkomst en dus is het niet duidelijk op welke bron Waelrant zich baseerde voor de tekst. Waelrants drie versies van *Vorria morire per uscir di guai* zijn niet strofisch en de relatie tussen tekst en muziek is in elke versie anders. De versie in de Winchester Partbooks bevat een integrale herhaling van zowel de tekst en de muziek van de eerste regel (met een kleine variant in de herhaling) en van regels 2 en 3, en de tekstzetting is syllabisch. Dat zijn twee kenmerken van het genre van de villanella (▶ Vb. V.2a). In de vierstemmige zetting in *Symphonia angelica* is bijna hetzelfde aan de hand, waarbij de eerste en derde regels herhaald worden op dezelfde muziek en waarbij de tekst opnieuw syllabisch wordt gezet. (▶ Vb. V.2b).

▶ p. 195 ▶ p. 196

72 GB-Wcc 153. Dit manuscript werd wellicht samengesteld op verzoek van Erik XIV van Zweden als geschenk voor Elizabeth I van Engeland; zie Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons".

73 Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons", 55 en 57, houdt verkeerdelijk vast aan het idee dat de zetting in de Winchester Partbooks een concordantie is van die in *Symphonia angelica*. De twee stukken zijn integraal getranscribeerd in Weaver, *Waelrant and Laet*, 354–58.

74 Respectievelijk RISM 1566[5] en 1570[20].

75 RISM A 406.

76 RISM R 753.

De zesstemmige zetting doet daarentegen denken aan de structuur van het madrigaal: tekstherhalingen gaan niet altijd gepaard met muzikale herhalingen; bovendien is er een grotere variëteit aan notenwaarden en worden sommige woorden voorzien van melismen. (▶Vb. V.2c). De zesstemmige textuur geeft ook aanleiding tot een grotere contrapuntische dichtheid wanneer alle stemmen samen zingen. Het is echter ook interessant om op te merken dat de eerste drie maten van deze zesstemmige versie doen denken aan de ritmische en harmonische structuur van de versie in het Winchester Partbook, een gelijkenis die geen toeval kan zijn.

▶ p. 197

De andere twee zesstemmige stukken van Waelrant in *Symphonia angelica* (*Mi voglio fare hormai lo fatto mio* en *Quanto debb'allegrarse la natura*) vertonen gelijkaardige kenmerken: ze zijn niet strofisch en hebben geen motieven gemeenschappelijk met de eerder gepubliceerde villanella's op dezelfde tekst.[77] Op eenzelfde manier werd de tekst van Verdoncks *Un'ape esser vorrei* (voor zes stemmen) eerst door Francesco Mazzoni (1569) op muziek gezet als een *canzone alla napolitana*, en later als een vijfstemmig madrigaal door Paolo Caracciolo (1582) en Pietro Vinci (1584). Deze zettingen bevatten tekstvarianten en de tekst van Verdonck blijkt identiek te zijn aan die van Caracciolo – die om die reden de bron kan zijn waarop Verdonck zich baseerde – maar de muziek staat los van eender welke vroegere zetting (zie Tabel 3).

De overdracht van teksten uit lichte genres (zoals de villanella) naar het madrigaal en omgekeerd blijkt duidelijk uit het repertoire van de laatste decennia van de zestiende eeuw.[78] De tekst van Turnhouts *Vorria parlare e dire* was eveneens vroeger gebruikt in villanella's van Marenzio (1584) en Gasparo Costa (1588).[79] Turnhout componeerde zijn madrigaal op de volledige tekst van de vier strofes, maar hij vermeed muzikale herhalingen.[80]

77 De zettingen van *Quanto debb'allegrarse la natura* door Vincenzo Fontana (RISM F 1476), Baldassarre Donato (RISM D 3404), en Antonio Scandello (RISM S 1146) delen hetzelfde kopmotief. De zetting van Antonino Barges (RISM B 922) is muzikaal niet gerelateerd aan deze versies en maakt beperkt gebruik van muzikale herhalingen.

78 Zie DeFord, "Musical Relationships".

79 Respectievelijk RISM M 587 en C 4220.

80 Dit is vergelijkbaar met het eerder vermelde verband tussen Philips' *Amor che vuoi ch'io facci* en Marenzio's villanella met een strofe op dezelfde tekst.

TABEL 3. De verschillende versies van de tekst van *Un'ape esser vorrei* (afwijkingen van de eerste kolom zijn vetgedrukt)

CARACCIOLO/VERDONCK	MAZZONI	VINCI
Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, Clori mia bella, ch'io poi cercherei per forza o per inganni pascermi del soave vostro odore lasciando questo cor nel vostro cuore.	Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, **anima mia, ch'un giorno proverei** per forza o per inganni pascermi del soave vostro **amore** **lasciandov'il mio** cor nel vostro cuore.	Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, **Cloride bella**, ch'io poi cercherei per forza o per inganni pascermi del soave vostro **odore** **lasciando questo** cor nel vostro cuore.
Ik wou dat ik een bij was want de natuur heeft van jou een bloem gemaakt, mijn mooie Clori, zodat ik dan zou proberen, door kracht of door listen, mezelf te voeden met jouw zoete geur dit hart achterlatend in jouw hart.	Ik wou dat ik een bij was want de natuur heeft van jou een bloem gemaakt, **mijn ziel, zodat op een dag ik zou proberen**, door kracht of door listen, mezelf te voeden met jouw zoete **liefde**, mijn hart **aan jou te laten** in jouw hart.	Ik wou dat ik een bij was want de natuur heeft van jou een bloem gemaakt, **mooie Cloride**, zodat ik dan zou proberen, door kracht of door listen, mezelf te voeden met jouw zoete geur dit hart achterlatend in jouw hart.

V.5 PROEFLEZEN EN NIEUWE UITGAVEN

De heruitgaven van de vier Antwerpse anthologieën zijn in de meeste gevallen nieuwe edities in die zin dat de stukken opnieuw werden gezet. Dit proces bracht niet alleen kleine grafische variaties met zich mee, maar bood ook de gelegenheid om fouten recht te zetten die in vorige uitgaven onopgemerkt waren gebleven. Daarom levert een korte blik op deze verschillende heruitgaven en hun proefdrukken interessante inzichten op over de vaardigheden van de letterzetters en proeflezers wat de Italiaanse taal betreft. Susan Lewis Hammond heeft de heruitgaven van de anthologieën al besproken, waarbij ze kort op het onderwerp inging en opmerkte dat de veranderingen meestal betrekking hadden op "verluchting van de letters, schikking van de muziek en plaatsing van de tekst onder de muziek" en op de parateksten.[81] Toch leidt de vergelijking tus-

81 Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 106–8.

sen verschillende uitgaven van elke afzonderlijke verzameldruk nog tot andere interessante aspecten die te maken hebben met de Italiaanse taal, en die onopgemerkt bleven. Wat de stukken van lokale componisten betreft, zijn de meest in het oog springende ingrepen de toevoeging van twee madrigalen van Pevernage in *Harmonia celeste* vanaf de uitgave van 1589, en de toeschrijving aan Pevernage van het madrigaal *Fra l'altre virtù* vanaf de uitgave uit 1588 van *Musica divina*.[82] De verschillende uitgaven van dit stuk zijn bijzonder interessant omdat ze blijk geven van bepaalde ingrepen door de uitgever. *Fra l'altre virtù* is opgedragen aan Giovanni Battista di Bartolamei, wiens familienaam vermeld wordt tegen het einde van de tekst. In de eerste uitgave (1583) stond als laatste regel te lezen "fa che Parnasso e Pindo e Helicona sempre di gicilier risuona", waarbij "gicilier" – een verkeerde spelling van het Italiaanse woord "gioilier" ("juwelier") – twee keer werd gezongen.[83] Nadat het werk gedrukt was, werd een correctiestrookje met de woorden "di Bartolamei" over "gicilier, gicilier" geplakt.[84] Hoewel "Bartolamei" blijkaar als een woord met vijf lettergrepen werd beschouwd, en dus met het voorzetsel "di" evenveel lettergrepen had als "gicilier, gicilier", komen de klemtonen van de nieuwe woorden niet langer overeen met de muziek. "Bartolamei" werd gezongen op de opeenvolging van twee kwartnoten–halve noot–twee kwartnoten, waardoor verkeerdelijk de lettergreep "la" beklemtoond wordt in alle stemmen (▶Vb. V.3a). In de uitgave van 1588 werd de tekst verbeterd en werd "di Bartolamei" mee gedrukt. Het probleem van de verkeerde klemtoon bleef echter bestaan. Dat werd uiteindelijk rechtgezet in de uitgave van 1591 door de waarden van de noten onder de derde en vierde lettergreep van het woord "Bartolamei" om te draaien: op die manier beklemtoont de halve noot de lettergreep "me" (▶Vb.

▶ p. 198

▶ p. 199

82 In de eerste uitgave was dit stuk anoniem. Naar mijn mening is *Fra l'altre virtù* mogelijk op het laatste moment nog snel toegevoegd, aangezien het niet opgenomen is in de inhoudstafel; dit kan ook een verklaring zijn voor het ontbreken van de naam van de auteur.

83 In de exemplaren die ik kon controleren (zie de volgende voetnoot), was de "c" in het woord "giciliere" die opduikt in de paratekst die gedrukt was bij het begin van het madrigaal in elk stemboek ("Al Molto Magnifico S. Giovanni Battista di Bartolamei Giciliere"), altijd met de hand veranderd in een "o". Dit soort kleine correcties werden meestal gedaan wanneer de bladen nog bij de drukker waren. Zie Weaver, *Waelrant and Laet*, 274. Het voorkomen van "gicilier" in de muziek, in de paratekst, en zelfs in de dedicatie maakt duidelijk dat de verkeerde spelling geen gewone slordigheid was, wat betekent dat de zetter een beperkte kennis van het Italiaans had. Ik wil Antonio Chemotti bedanken om mijn aandacht op dat aspect te vestigen.

84 Ik kon drie van de negen bestaande exemplaren van de uitgave uit 1583 bekijken (een is bewaard in Bologna, in het Museo internazionale e biblioteca della musica, en twee in München, in de Bayerische Staatsbibliothek) en ze bevatten allemaal deze correctiestrookjes. Het originele "gicilier gicilier" is nog zichtbaar in de alto-partij van D-Mbs 4 Mus.pr. 185#Beibd.1. Antonio Chemotti heeft mij bevestigd dat het exemplaar in Brussel, KBR (LP 426 A) ook correctiestrookjes bevat.

V.3b).[85] Deze kleine verschillende illustreren dat het werk door de jaren heen niet alleen herdrukt, maar ook opnieuw nagekeken werd. Hoewel we niet weten aan wie deze taak werd toevertrouwd, kunnen we uit de oplossing voor het probleem van de klemtonen op de naam "Bartolamei" wel afleiden dat het iemand was die Italiaans als moedertaal had of de taal op zijn minst goed beheerste.

Ook de inhoudsopgave van de bundel toont discrepanties tussen de verschillende edities. In de uitgave van 1588 zijn de incipits van de eerste twee madrigalen bijvoorbeeld omgekeerd en wordt *Dolce contrade*, dat in 1583 nog anoniem was, toegeschreven aan Spirito da Reggio. Interessanter is de aanpassing van het incipit van een madrigaal van Palestrina: in 1583 verscheen *Vestiva i colli* als *Festiva i colli*, zowel in de muziek als in de inhoudsopgave. Deze fout is duidelijk te wijten aan een noordelijke uitspraak van de letter "v", en hoewel het wellicht de tekstzetter was die de fout maakte, kunnen we ons de vraag stellen of van de samenstellers van de Antwerpse anthologieën ook verwacht werd dat ze de volumes zouden proeflezen, en in welke mate de niet verbeterde taalfouten in deze uitgave ook te wijten zijn aan hun beperkte kennis van het Italiaans.[86]

Ook *Harmonia celeste* is niet vrij van taalfouten. Het eerste deel van de tekst van Pevernage's madrigaal *Cesar gentil* bevat bijvoorbeeld twee flagrante fouten die niet verbeterd werden in de volgende uitgaven. In de canto-partij staat "degno da loro", terwijl in de andere stemmen de juiste woorden "degno d'alloro" te lezen zijn. Bovendien houdt de zin "fra le virtù che il ciel concesso tal", gezongen door alle stemmen, geen steek, tenzij we "tal" vervangen door "t'ha". *Harmonia celeste* werd geredigeerd door Pevernage zelf. Ook al kunnen de fouten het werk van de zetter zijn (dit is wellicht zo in het geval van "degno da loro", dat enkel in de canto-partij fout is), kan het feit dat ze achteraf niet verbeterd werden dus betekenen dat de componist ze ook niet had opgemerkt.

85 Deze procedure werd toegepast op alle stemmen, met als enige uitzondering de herhaling van "Bartolamei" in de alto-partij.

86 Er is geen bewijs wie de Antwerpse anthologieën heeft gecorrigeerd. Waelrant was in elk geval proeflezer voor de uitgaven die hij samen publiceerde met Laet, die geen muzikale opleiding had gehad (zie Weaver, *Waelrant and Laet*, 118–20). Het is dus mogelijk dat hij deze taak vervulde voor minstens *Symphonia angelica*, dat hij zelf uitgaf. Volgens Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 105, is het "waarschijnlijk dat Phalesius het (weliswaar beperkte) redigeerwerk voor de herdrukken van alle vier de verzameldrukken zelf deed", maar Lewis Hammond deed, zoals al aangegeven, geen onderzoek naar de aanpassingen van Italiaanse woorden.

V.6 SLOTBEMERKINGEN

Zoals aangetoond, vertonen de madrigalen op Italiaanse teksten van lokale auteurs vaak onnauwkeurigheden op het vlak van de Italiaanse taal. Dat de tekst niet de prioriteit was voor de componisten wordt bevestigd door sporadische verschuivingen in de woordklemtonen. In het begin van de canto-partij van Turnhouts *Vorria parlare e dire*, wordt de eerste "dire" geplaatst op het ritme kwartnoot-halve noot, terwijl "martire", op het ritme hele noot-halve noot-kwartnoot, een accent krijgt op de "a" die de betekenis van het woord verandert (in het Italiaans betekent "martìre" "kwelling", terwijl "màrtire" vertaald wordt als "martelaar").

In welke mate waren de mensen die in het drukkersatelier werkten vertrouwd met het Italiaans? Samenstellers die actief waren in Antwerpen kenden niet noodzakelijk Italiaans, zelfs niet diegenen die zich bezighielden met Italiaanse literatuur, zoals Plantin laat blijken in de passage "Ai lettori" van de tweetalige uitgave (Italiaans-Frans) van Gian Michele Bruto's *La institutione di una fanciulla*.[87] Wat Phalesius betreft is niets in het bijzonder geweten over zijn kennis van het Italiaans, maar voor dit aspect vertrouwde hij wellicht op zijn partner Johannes Bellerus, zoals zijn vader ook had gedaan.[88] Het lijkt erop dat Bellerus het Italiaans beheerste. In 1555 publiceerde hij samen met Plantin *La institutione di una fanciulla nata nobilmente* van Gian Michele Bruto in een tweetalige uitgave (Italiaans en Frans). In de "Note au traducteur" prijst Plantin Bellerus voor zijn vertaling, waarbij hij voorspelt dat hij binnenkort zijn voorgangers hierin zou overtreffen.[89] Toch is het onduidelijk of Bellerus zelf enige controle deed, gelet op de talrijke spelfouten in de Antwerpse anthologieën.

Voor de kennis van het Italiaans bij lokale componisten zijn er geen duidelijke aanwijzingen. Het feit dat de opdrachtbrieven ondertekend door Waelrant, Pevernage, Philips en Phalesius in het Italiaans zijn, bewijst niet dat ze die ook in die taal schreven: de teksten kunnen achteraf vertaald

87 Hoewel hij toegeeft dat de uitgave nog kleine foutjes bevat die makkelijk opgemerkt kunnen worden, looft hij toch de samenstellers voor hun grondig werk, ondanks hun beperkte kennis van het Italiaans ("poco essendo della Italiana lengua intendenti", Bruto, *La institutione*, ongenummerde folio's).

88 Phalesius de Oudere kende geen Italiaans, zie Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique*, xii.

89 Zie Bruto, *La institutione*, ongenummerde folio's.

zijn, of rechtstreeks besteld zijn bij *native speakers*.[90] Een meer gedetailleerde benadering van de relatie tussen tekst en muziek – in het bijzonder de plaatsing van klemtonen – en de overeenkomst tussen de muzikale en tekstuele structuren kan verhelderend zijn. Ook in dit geval kunnen we niet uitsluiten dat lokale componisten soms hulp kregen van andere inwoners van Antwerpen met een betere kennis van het Italiaans, die mogelijk naar hun composities luisterden voor ze werden uitgegeven en grote fouten konden aanduiden. Twee voorbeelden illustreren wel degelijk een beperkte kennis van het Italiaans. Het eerste is de eerder vermelde bizarre onderverdeling van Philips' *Amor, se i bei rubini*. Het tweede, enkele jaren vroeger, vinden we in Waelrants eerste madrigalenboek: in dit geval werd het sonnet *Volo con l'ali* van Petrarca op muziek gezet in twee delen. Het tweede deel begint met de achtste regel, een duidelijke fout ten opzichte van de structuur van het sonnet en de betekenis van de tekst.[91]

Dit hoofdstuk brengt verschillende aanwijzingen onder de aandacht die doen vermoeden dat de lokale componisten die betrokken waren bij de Antwerpse anthologieën, als uitgevers en als auteurs, over een beperkte kennis van het Italiaans beschikten. Toch blijkt dat dit de lokale receptie en positieve waardering van deze verzameldrukken niet in de weg stond, zelfs in een periode waarin Italiaanse muziek uit Italië wijdverspreid was. In 1628 sprak de Vlaamse humanist Frans Sweerts bijvoorbeeld vol lof over de compositorische vaardigheden van Verdonck, waarbij hij een vermeende uitspraak van de gekende Noord-Nederlandse componist Jan Pieterszoon Sweelinck citeerde, namelijk dat Verdonck in staat zou zijn om de concurrentie aan te gaan met alle Italiaanse componisten, mochten zijn verplichtingen hem niet in de weg staan.[92] Deze

90 Het loont de moeite op te merken dat de vier opdrachten erg op elkaar lijken, zelfs qua formulering. Meer in het bijzonder beschrijven de dedicaties van *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Melodia olympica* de liefde voor muziek als een van de deugden van de opdrachtgever; de drie teksten bevatten de woorden "fra le altre sue virtù" / "tra l'altre virtù", die bovendien ook het begin van de tekst van Pevernage's dedicatiemadrigaal van *Musica divina* vormen ("Fra l'altre virtù"). "[F]ra le virtù" vinden we ook terug in een ander madrigal van dezelfde componist, *Cesar gentil* (in *Harmonia celeste*).

91 Dit gegeven werd al besproken door Gerald R. Hoekstra in Waelrant, *Il primo libro*, xvi n. 22.

92 Zie Sweerts, *Athenae belgicae*, 199: "A Musica clarus, & si Ioanni Petri Swelingo Musico & Organistarum Belgii facile principi credimus, si per occupationes licuisset, cum omnibus Italiae phonascis contendisset". De passage is vertaald naar het Engels en besproken in Vanballenberghe, "Aspects of Genre", vol. 1, 13–14. Dit is de Nederlandse vertaling: "Hij was een musicus, en als we J. P. Sweelinck, musicus en organist uit België, mogen geloven, kon hij, als zijn carrière het had toegelaten, de concurrentie aangaan met elke *kapelmeester* van Italië". Sweerts vermeldt ook Pevernage, Waelrant, en Faignient (Sweerts, *Athenae belgicae*, respectievelijk 125, 350, en 585). In zijn jonge jaren studeerde Sweerts trouwens muziek bij Waelrant en in 1596 werd Phalesius' *Madrigali a otto voci de diversi eccelenti et famosi autori* (RISM 1596[8]) aan hem opgedragen. Voor een biografie van Sweerts, zie Fris, "Sweerts (François)".

uitspraak geeft niet alleen blijk van een algemene appreciatie voor de muziek van Verdonck, maar suggereert ook dat lokale componisten, ten minste binnen de Lage Landen, soms beschouwd werden als gelijkwaardig aan hun beroemde Italiaanse collega's. Dit verklaart ook de keuze van Yonge, de uitgever van *Musica transalpina*, om bij de selectie van madrigalen – in Engelse vertaling – voor zijn verzameldruk stukken van Faignient (*Questi ch'inditio fan* en *Chi per voi non sospira*) en Verdonck (*Donna bella e gentile*) uit de Antwerpse anthologieën te kiezen, naast madrigalen van gevestigde componisten zoals Palestrina en Marenzio. Alles bij elkaar droegen het succes en de verspreiding van de anthologieën van Phalesius merkbaar bij aan de internationalisering van dit repertoire. Ondanks hun beperkte kennis van het Italiaans als literaire taal – zoals blijkt uit dit hoofdstuk – speelden lokale componisten een sleutelrol door Italiaanse composities op te nemen in de verzameldrukken en door nieuwe madrigalen te componeren. Ondanks de uitdagingen bij dergelijke ondernemingen leek het in contact blijven met de Italiaanse taal allicht een voorwaarde voor succes, dankzij de nieuwsgierigheid en de interesse die de Italiaanse cultuur opwekte in de noordelijke landen.

DEEL III
ANALYTISCHE CASE STUDIES

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.

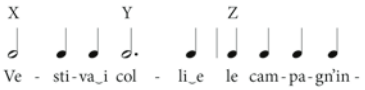
Notatie en ritme

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]

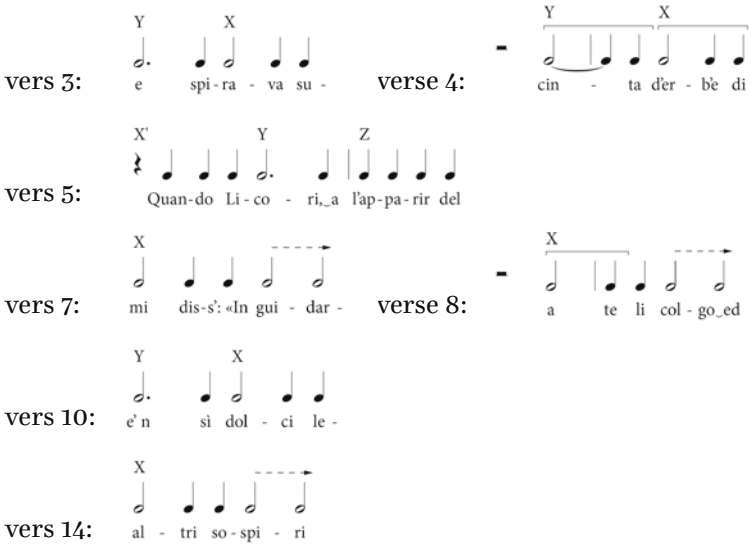
Een bepalende factor in de overkoepelende coherentie van deze compositie is het ritme. Terugkerende ritmische cellen bezorgen dit madrigaal een eenheid die bepaald wordt door een homogene en vloeiende ritmische activiteit zonder plotse veranderingen. De drie basiscellen die doorheen het madrigaal terugkomen, 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.

VII DE WERT, ARIOSTO EN DE ANTHOLOGIEËN VAN PHALESIUS

MARCO MANGANI

De madrigalen van Giaches de Wert lijken het moeilijk te hebben gehad in de Vlaamse muziekuitgaven. Zoals Gerald R. Hoekstra opmerkte in verband met de verzameldrukken van Phalesius, kreeg de componist "ondanks De Werts populariteit in Italië en zijn belang als madrigalist [...] weinig aandacht in deze populaire Antwerpse anthologieën, en geen enkel madrigalenboek van hem werd herdrukt in de Lage Landen".[1] In de collecties die zijn ingebonden in PL-Wu SDM 8–36 vinden we dan ook maar drie madrigalen van De Wert: *Vaghi boschetti di soavi allori* (in *Melodia olympica*),[2] *Chi salirà per me, madonna, in cielo* (in *Symphonia angelica*),[3] en *Cara la vita mia* (in *Musica divina*).[4] De stukken behoren tot verschillende creatieve periodes in het oeuvre van de componist: *Cara la vita mia* en *Chi salirà per me, madonna, in cielo* verschenen in 1558 (respectievelijk RISM W 855 en 1558[13]), terwijl *Vaghi boschetti di soavi allori* een veel later werk is dat pas een eerste keer opduikt in De Werts zevende boek madrigalen voor vijf stemmen (1581, RISM W 884). Maar ook al vormen de madrigalen van De Wert slechts een kwantitatieve minderheid in PL-Wu SDM 8–36, en ook al werden de zettingen niet allemaal in dezelfde periode gecomponeerd, loont het toch de moeite om de selectie te bestuderen, aangezien dit bijdraagt aan het algemene beeld

1 Hoekstra, "Wert's Reception", 73.
2 Wert, *Opera Omnia*, vol. VII, 22–24.
3 Wert, *Opera Omnia*, vol. XV, 62–64.
4 Wert, *Opera Omnia*, vol. I, 45–48.

van de receptie van madrigalen van De Wert. Ook helpt dit onderzoek ons om een beter inzicht te krijgen in de stilistische oriëntatie van de verzameldrukken die geproduceerd werden in Antwerpen. Daarenboven zijn *Vaghi boschetti* en *Chi salirà per me* allebei gebaseerd op octaven uit Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*, waardoor het zinvol kan zijn om de twee zettingen te bekijken en te vergelijken. Tot slot lijkt een casestudy over de madrigalen van De Wert ook relevant omdat er blijkbaar een bijzondere interesse voor zijn muziek bestond in de context waarin PL-Wu SDM 8–36 werd gebruikt: aan de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder. PL-Wu SDM 44–55, een verzameling stemboeken van deze instelling, bevat een exemplaar van *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres*, een grote verzameling motetten van De Wert, gedrukt in Neurenberg in 1583 (RISM W 853).

VII.1 *CARA LA VITA MIA*

Cara la vita mia, op tekst van een onbekende auteur, verscheen in De Werts *Primo libro di madrigali a cinque voci*, gedrukt in Venetië door Girolamo Scotto in 1558 (RISM W 855). Opnieuw kunnen we Hoekstra citeren als het gaat over de kwaliteiten van dit jeugdwerk, in het bijzonder de "overwegend homofone textuur met occasionele momenten van imitatie".[5] Over de Europese verspreiding van *Cara la vita mia* speculeerde Hoekstra dat de aanwezigheid van het werk in *Musica divina* het begin kan zijn geweest van een nieuwe golf van populariteit en vermeldt hij een waaier aan bewijzen om die stelling kracht bij te zetten.[6] Het succes van *Cara la vita mia* blijkt ook uit het feit dat het vermeld wordt in de tekst van het madrigaal *Dall'odorate spoglie*, geschreven door Orsina Cavalletta en op muziek gezet door Luzzasco Luzzaschi (*Terzo libro de' madrigali a cinque voci*, 1582, RISM L 3124), Lodovico Agostini (*Nuovo echo*, 1583, RISM A 409), Giulio Eremita (*Madrigali a cinque voci. Libro primo*, 1586, RISM E 744), en Carlo Gesualdo (*Madrigali a cinque voci [Libro secondo]*, 1594, RISM G 1725). De tekst van Cavalletta roemt de muzikale talenten van Laura Peperara en sluit af met een eloquente uitroep die wijst op de grote bekendheid van De Werts *Cara la vita mia* in Ferrara:[7]

5 Hoekstra, "Wert's Reception", 76.
6 Hoekstra, "Wert's Reception", 76.
7 Over deze tekst en haar muzikale zettingen, zie Passadore, "'Dice… d'essersi messo'", 202–3; Newcomb, "Gesualdo's Luzzaschi", 221–22; Gesualdo, *Madrigali*, xlvii, lxxiv–lxxv (met Engelse vertaling door Elisabetta Zoni) en 52–56.

Dall'odorate spoglie	Maak nu uit de geurige gewaden
sciogliete omai la mano	je hand los
che 'l mio voler e disvoler mi toglie;	die mijn wil en onwil wegneemt;
e quell'arpa felice	en neem die gelukkige harp op,
a cui non si disdice	die zonder schaamte
stringersi col bel petto,	dicht tegen jouw mooie boezem mag rusten,
d'Amor fido ricetto,	trouwe ontvanger van de Liefde,
togliete, e con l'usata leggiadria	en laat ons met de gebruikelijke gratie
fateci udir "Cara la vita mia".	luisteren naar "Cara la vita mia".[8]

VII.2 DE WERT EN *ORLANDO FURIOSO*

Zoals hierboven al vermeld, zijn de andere twee werken van De Wert in de hier bestudeerde verzameldrukken allebei gebaseerd op octaven uit Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*: respectievelijk het eerste octaaf van Canto XXXV (*Chi salirà per me*) en het eenentwintigste octaaf van Canto VI (*Vaghi boschetti*).

In het oeuvre van De Wert zijn octaven uit *Orlando Furioso* alomtegenwoordig.[9] Er is nood aan een omvattend onderzoek naar de Ariosto-zettingen van De Wert, naar analogie met het onderzoek naar zijn zettingen van Torquato Tasso's rijmen en octaven.[10] Dit valt echter buiten het bereik van dit hoofdstuk, waardoor we ons beperken tot een vergelijking van de twee madrigalen in de uitgaven van Phalesius waaraan dit boek is gewijd.

Bij het bestuderen van de madrigaalzettingen van Ariosto's octaven bekijken we hoe ze zich verhouden tot de traditie van de *arie per cantar ottave*. Dat is de melodische formule die gebruikt werd voor de voordracht in stanza's of strofes van lange narratieven, uitgevoerd in *ottava rima*.[11] De relatie tussen de madrigaalcompositie en de mondelinge traditie van het *cantar ottave* vertaalt zich duidelijk niet in het zonder meer overnemen van de vormmodellen die eigen zijn aan die laatstgenoemde praktijk. Wel komen – ten minste in madrigalen die gecomponeerd zijn op octaven van Ariosto – twee stijlkenmerken geregeld terug: het *arioso*-karakter van de thema's, tenminste zoals ze in de leidende stem worden voorgesteld bij elk vertrekpunt van een imitatie; en de aanwezigheid van muzikale

8 Vertaling door Klaas Coulembier.

9 Volgens RePIM zijn er dertig Ariosto-zettingen van De Wert, gecomponeerd tussen 1558 en 1581. Over de aanwezigheid van *ottava rima* in het zestiende-eeuwse madrigaal en de prominente positie van Ariosto's gedicht, zie Luzzi, "L'ottava rima", 47–52. Balsano en Haar, "L'Ariosto in musica" blijft een standaardwerk over het bijzondere geval van Ariosto.

10 Schick, "Melische Dichtung". Zie ook Owens, "Marenzio and Wert".

11 Haar, "Arie per cantar". Zie ook Luzzi, "L'ottava rima", 52–60.

herhalingen die losstaan van de betekenis van de tekst en zo een regelmatige vorm creëren die in zekere mate op voorhand lijkt vast te liggen. Wat het eerste aspect betreft, verwijst het *arioso*-karakter niet naar een homoritmische declamatie waarbij solozang geïmiteerd wordt – een kenmerk dat James Haar terecht vermeldt als eigenschap van de *arioso*-stijl.[12] We verwijzen eerder naar de sterke muzikale richting van de melodieën, compatibel met de *arioso*-stijl, zelfs wanneer ze onderworpen worden aan imitatie (▶ Vb. VII.2). Dit aspect kan ons helpen om te begrijpen waarom stukken zoals De Werts *Chi salirà*, waarin de homoritmische declamatie geen belangrijke rol lijkt te spelen behalve sporadisch omwille van de klankschildering (▶ Vb. VII.5), opgenomen zijn in Barré's *arioso*-madrigalen (zie verder). Tegelijk loont het de moeite om verder te onderzoeken of en in welke mate zulke stilistische kenmerken (*arioso*-thema's en het vormschema) die ontleend zijn aan de mondelinge traditie, verenigd worden met de retorische overdrijvingen en klankschilderingen die zo kenmerkend zijn voor de esthetiek van het madrigaal.

▶ p. 200

▶ p. 202

Vanuit dit perspectief is het bijzonder verhelderend om een vergelijking te maken tussen De Werts twee Ariosto-madrigalen in de verzameldrukken van Phalesius, twee stukken die, zoals hierboven vermeld, tot twee verschillende stilistische fasen in het oeuvre van De Wert behoren.

VII.3 *CHI SALIRÀ PER ME, MADONNA, IN CIELO*

Het madrigaal *Chi salirà per me, madonna, in Cielo* werd in 1558 voor het eerst gepubliceerd in Rome door Antonio Barrè[13]. Het werk is gebaseerd op het eerste octaaf van Canto XXXV. Astolfo is er net in geslaagd om Orlando opnieuw bij zijn verstand te krijgen en bezoekt nu het paleis van Tijd en Glorie. Het octaaf waarmee Canto XXXV begint, vormt samen met het octaaf dat erop volgt een uitweiding: de dichter richt zich tot zijn geliefde en vraagt zich af wie bereid zou zijn om het verstand terug te brengen dat hij verloren is door op haar verliefd te worden:[14]

12 Haar, "Arioso and Canzonetta". Volgens Haar is dit soort *arioso* een stijlkenmerk van De Wert, zelfs buiten de dichtvorm van het octaaf.

13 Het stuk maakt deel uit van het *Secondo libro delle muse… madrigali ariosi* (RISM 1558[13]) en was De Werts eerste bijdrage aan een muzikale verzameldruk. Zie Fenlon, *Giaches de Wert*, 23–32, in het bijzonder 28–29.

14 Voor de tekst van het gedicht, zie Ariosto, *Orlando furioso*, uitg. Segre; de Nederlandse vertalingen van Klaas Coulembier zijn gebaseerd op de Engelse vertalingen in Ariosto, *Orlando furioso*, vert. Waldman, die waar nodig aangepast werden door de auteur van dit hoofdstuk om dichter bij de versie van De Wert te blijven.

Chi salirà per me, maddonna, in cielo
a riportarn'il mio perdut' ingegno?
che, poi ch'uscì da' bei vostr'occhi il telo
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
Né di tanta iattura mi querelo,
pur che non cresca, ma stia a questo segno;
ch'io dubito, se più se[15] va scemando,
che stolto me n'andrò pel mondo errando
[Ariosto: di venir tal qual ho descritto Orlando].

Wie zal ten hemel opstijgen, mijn vrouwe,
om mijn verloren verstand terug te brengen?
Want sinds de pijl uit uw ogen kwam en mijn hart doorboorde, ben ik het voortdurend aan het verliezen.
Niet dat ik klaag over zoveel tegenspoed;
zolang het niet erger wordt dan het nu is;
Want ik vrees dat, als het nog meer afneemt, ik als een dwaas door de wereld zal gaan dwalen
[Ariosto: en zal worden zoals ik Orlando heb beschreven].

Naast de kleine variant in regel 7 ("se va" in plaats van "si va"), valt de grote tekstvariant in regel 8 op, waardoor in de versie die De Wert op muziek zette de rechtstreekse verwijzing naar het hoofdpersonage van Ariosto's gedicht wegvalt. Voor zover we weten, is er maar één zetting van deze tekst die ouder is dan die van De Wert:[16] die zetting duikt op in het *Secondo Libro* van Anselme de Reulx, uitgegeven in Venetië in 1546 (RISM R 1206). Aangezien de variant niet terug te vinden is in de versie van de Reulx kunnen we aannemen dat ze door De Wert zelf werd ingegeven. Als dit het geval is, dan bevestigt dat de geleerdheid van de muzikant, of ten minste zijn diepe kennis van Orlando Furioso, aangezien die variant een aangepaste versie is van de regel waarmee het 42ste octaaf van Canto XXXI besluit; het zijn de woorden van Fiordiligi, die Rinaldo op de hoogte brengt van het feit dat Orlando, die ooit wijs en beroemd was, nu als gek verklaard wordt en door de wereld zwerft: "è fatto stolto e va pel mondo errando". Pas in Marc'Antonio Pordenons *Terzo libro de' madrigali a 5 voci*, gepubliceerd in 1571 (RISM P 5103), komen we opnieuw de tekstvariant tegen die De Wert gebruikte. Hoewel het zou kunnen dat de tekst die Pordenon op muziek zette rechtstreeks van bij De Wert werd overgenomen, is er tot vandaag niet genoeg bewijs om deze hypothese te staven. Dat verandert niets aan het feit dat deze specifieke versie, voor zover we weten, nergens voorkomt in de literaire traditie van Ariosto's gedicht.

Wat de muziek betreft, merken we op dat de twee eerder genoemde kenmerken van de Ariosto-composities, namelijk het *arioso*-karakter van de melodieën en de regelmatige vorm die losstaat van de inhoud van de poëtische tekst, in zeer sterke mate aanwezig zijn in dit madrigaal van

15 Ariosto: "si".
16 Zoals blijkt uit een zoekopdracht in RePIM (geraadpleegd op 5 juli 2023).

Wert. Dit hoeft niet te verwonderen, aangezien het oorspronkelijk was opgenomen in een bloemlezing van *madrigali ariosi*.

De Wert koos voor dit madrigaal voor g2-♭-F als toonsoort. Zoals Daniele Sabaino en de ondergetekende auteur herhaaldelijk hebben aangetoond, is dit een van de toonsoorten die het minst problematisch is qua modale toewijzing.[17] We kunnen ons slechts afvragen of De Wert in deze vroege fase nog vasthield aan het systeem met acht modi – waarbij het geïnterpreteerd kan worden als de vijfde modus[18] – of al de overstap had gemaakt naar het systeem met twaalf modi – waarbij het gelezen kan worden als in de elfde modus, een kwart hoger getransponeerd. Hoe dan ook duiden het *exordium* (▶ Vb. VII.1), het bereik van de tenor (▶ Vb. VII.2), en het cadensschema – dat volledig uit cadensen op F en C bestaat – ondubbelzinnig op een authentieke modus.

▶ p. 200

Laat ons de muzikale thema's van de eerste twee regels bekijken zoals ze voorkomen in de tenor (▶ Vb. VII.2). Hun belangrijkste kenmerk is de balans die ze bewaren tussen het *arioso*-karakter dat typisch is voor de mondelinge traditie en de muzikale klankschildering die de esthetiek van het madrigaal kenmerkt. Samen vormen de twee thema's een melodisch traject dat gestructureerd wordt door een voorzin die eindigt op *a'* (het eerste thema) en een nazin die eindigt op *f* (het tweede thema). Tegelijk is de richting van de melodie zo opgevat dat ze de betekenis van de woorden uitdrukt: de stijgende lijn van het eerste thema, die het octaaf boven de finalis met een grote terts overschrijdt, is een logisch madrigalisme op het werkwoord "salire" ("opstijgen"), terwijl de dalende lijn van het tweede subject even duidelijk het afdalen uitdrukt bij het "terugbrengen" van het verloren verstand van de dichter.

▶ p. 200

17 Mangani en Sabaino, "Tonal Types".

18 We mogen niet vergeten dat de traditionele vijfde modus normaal gezien B♭ als voortekening heeft, niet om een transpositie aan te duiden, maar om de zangers te wijzen op het risico op het bekomen van *mi contra fa* bij imitaties. Met andere woorden, zoals Zarlino het stelt: contrapunt in het octaaf *F–f* "laat enkel een harmonische onderverdeling toe" ("non riceve altra divisione che l'harmonica"). Dit wil zeggen dat het enkel kan onderverdeeld worden in een lagere kwint (*F–c*) en een hogere kwart (*c–f*), omdat de opeenvolging kwart plus kwint niet in een aritmetische onderverdeling zou resulteren, maar wel in een tritonus, gevolgd door een verkleinde kwint. Zie Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, IV.22, 325. Zoals Glareanus opmerkte, is dat de reden waarom de lydische modus "in onze tijd niet gebruikt wordt door zangers, die alle gezangen omzetten naar de Ionische modus door *fa* te vervangen door *mi* in de *b* toon" (dat wil zeggen, met B♭ in plaats van B♮). Zie Glareanus, *Dodecachordon*, vert. Miller, vol. I, 166. Zie ook Mangani en Sabaino, "Is Modality still a Compositional Tool in Monteverdi's 1610 Mass?". Deze twee auteurs onderzoeken op dit moment de aanwezigheid en karakteristieken van de vijfde en zesde modus zonder B♭ in de compositorische praktijk in de tweede helft van de zestiende eeuw.

TABEL 1. Giaches de Wert, *Chi salirà per me, madonna, in cielo*: vorm

REGELS IN PAREN	MUZIEK	TEKST
AB_1	*A*	Chi salirà per me, madonna, in cielo a riportarn'il mio perdut'ingegno?
AB_2	*A*	che, poi ch'uscì da' bei vostr'occhi il telo ch 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
AB_3	*B*	Né di tanta iattura mi querelo, pur che non cresca, ma stia a questo segno;
CC	*C*	ch'io dubito, se più se va scemando, ch'io stolto me n'andrò pel mondo errando.
CC	*C*	ch'io dubito, *etc.*

Naast deze synthese van *arioso*- en madrigaalkenmerken heeft *Chi salirà* een heldere vorm (zie Tabel 1). Zoals vaak het geval is in het vroege Florentijnse madrigaal (los van het metrum dat gebruikt wordt in de poëtische tekst), bestaat de eigenheid in deze bewerking uit de muzikale herhaling van de eerste twee regelparen, die hetzelfde rijm hebben.[19] (In ▶Vb. VII.3 wordt de muziek slechts één keer uitgeschreven, om aan te geven dat de eerste twee regelparen muzikaal identiek zijn.) Zo krijgt het vormcriterium dat zo kenmerkend is voor *formes fixes* de bovenhand over het madrigaalelement, aangezien de muziek van de eerste twee regels geen gelijkaardig verband heeft met de inhoud van regels 3 en 4. Het verband tussen tekst en muziek wordt echter opnieuw belangrijker in de zetting van regels 5 en 6, de laatste twee AB rijmen, waarvoor De Wert nieuwe muziek componeert. Vooral de muzikale uitwerking van regel 6 is opmerkelijk: het concept van de "tegenspoed" ("iattura") die niet mag toenemen ("purché non cresca") wordt onderstreept door de statische herhaling van een melodie die vast blijft zitten in een beperkte ambitus (▶Vb. VII.4).

▶ p. 201

▶ p. 202

We moeten nog een laatste punt maken over dit jeugdige experiment van De Wert. Aangezien hij beslist om het madrigaal te besluiten met een herhaling van de integrale tekst en muziek van de laatste twee regels, krijgt *Chi salirà* – vanuit een puur muzikaal perspectief – de

19 Gialdroni en Ziino, "Machiavelli in musica", 55; Luzzi "L'ottava rima", 55.

typische vorm van een drieledig canzonetta: AA|B|CC.[20] Het feit dat het B-gedeelte het enige is dat niet eindigt op een authentieke cadens (▶ Vb. VII.5) – wat ook het geval is in drieledige canzonetta's – doet vermoeden dat dit geen toeval is. Bovendien zou De Wert deze vorm later op een erg effectieve manier gebruiken in zijn *Canzonette villanelle* (Venice, 1589; RISM W 888).

▶ p. 202

VII.4 *VAGHI BOSCHETTI DI SOAVI ALLORI*

Vaghi boschetti di soavi allori is de laatst gepubliceerde muziekzetting van De Wert op een tekst uit *Orlando Furioso*. Het madrigaal verscheen, zoals hierboven vermeld, in zijn boek met vijfstemmige madrigalen uit 1581 (RISM W 884). De tekst beschrijft de magische tuin van tovenares Alcina, waar de verwonderde Ruggiero naartoe zweeft op een hippogrief:[21]

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri ed aranci ch'avean frutti e fiori
conteste[22] in varie forme e tutte belle,
facean ripari[23] ai fervidi calori
di[24] giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne gìan i rosignuoli.

Lieflijke bosjes van geurige laurierbomen,
palmen en aangename mirte,
cederbomen en sinaasappels met vruchten en bloemen,
verstrengeld in verschillende, mooie vormen,
gaven met hun dichte schaduwen
beschutting tegen de verzengende hitte
van zomerse dagen;
en tussen die takken vlogen veilig
zingende nachtegalen vrij rond.

Dit octaaf leverde inspiratie voor veel meer muzikale interpretaties dan *Chi salirà*.[25] De interesse lijkt vooral gegroeid te zijn in de eerste helft van de jaren 1580, te beginnen met de versie van Marc'Antonio Ingegneri in zijn *Terzo Libro* voor vijf stemmen (Venetië, 1580, RISM I 55). Naast

20 Over de vormschema's en andere muzikale aspecten van de canzonetta in de tweede helft van de zestiende eeuw, zie Assenza, *La canzonetta*, 144–209. Over de stijl van De Werts *Canzonette villanelle*, zie Mangani, "Per un'analisi", vol. 1, 156–58.

21 De poëtische tekst in *Melodia olympica* is identiek aan de tekst in de druk van het *Settimo libro*, op enkele drukfoutjes na in de uitgave van Phalesius. Het is opmerkelijk dat de variant in de zesde regel ("di" in plaats van "de'") overeenkomt met de tweede uitgave van Ariosto's gedicht (1521); de bewoording van de voorlaatste regel wijst er echter op dat De Wert beschikte over de laatste editie van het gedicht (1532), aangezien de twee eerdere uitgaven (uit 1516 en 1521) "e tra li rami" vermelden (zie Ariosto, *Orlando furioso*, uitg. Debenedetti en Segre). Uiteindelijk is hier de moderne spelling van het zachter klinkende voegwoord gebruikt ("cedri *ed* aranci"), aangezien we aannemen dat de spelling "et" een etymologisch overblijfsel was zonder fonetische betekenis (deze kwestie wordt samengevat in Mangani, *O felice eloquenza*, 29–30).

22 Ariosto: "contesti".

23 Ariosto: "riparo".

24 Ariosto: "de'".

25 RePIM bevat maar liefst twaalf zettingen van *Vaghi boschetti*, tegenover zes van *Chi salirà*.

de versie van De Wert verschenen in die periode ook nog zettingen van Benedetto Pallavicino (5 stemmen, 1581, RISM P 773), Girolamo Belli (5 stemmen, 1584, Nuovo Vogel 308),[26] Rinaldo Del Mel (6 stemmen, 1584, RISM M 2199)[27] en Filippo Nicoletti (5 stemmen, 1585, RISM N 677).

Het madrigaal van De Wert is geschreven in de toonsoort g2-♮-A. Dit is een bijzonder problematische toonsoort op het vlak van modale toewijzing, al is in verschillende gevallen de tweede modus, een octaaf hoger getransponeerd en eindigend op de confinalis, te herkennen.[28] Deze modale toewijzing klopt ook voor *Vaghi boschetti*, zoals we kunnen aantonen aan de hand van het *exordium* en de ambitus van de tenor (▶Vb. VII.6), alsook het cadensschema, waarin de cadensen op A enkel afgewisseld worden met cadensen op D. ▶ p. 203

Wat het verband met de traditie van de *arie per cantar ottave* betreft, verschilt *Vaghi boschetti* sterk van *Chi salirà* en leunt het dichter aan bij de zuivere madrigaalkant van het spectrum. Eigenlijk komt exacte herhaling in *Vaghi boschetti* enkel voor bij de muziek van de eerste regel, die volledig terugkomt in de derde regel. De muziek van de vierde regel herhaalt niet die van de tweede regel, maar is volledig nieuw. Een ander belangrijk verschil zit in de manier waarop muzikale herhaling voorkomt. De muziek op de tweede regel van *Chi salirà* sluit af met een authentieke cadens waaraan alle stemmen deelnemen zonder enige verschuiving in de uitspraak van de tekst (zie opnieuw het slot van ▶Vb. VII.3). Ook in *Vaghi boschetti* is een dergelijke cadens aanwezig, maar die komt pas wanneer de alt al begonnen is met de herneming van de eerste imitatieve fase, en daarbij de rol overneemt van de quinto. Tegelijkertijd besluit de quinto de tweede regel wanneer de cadens eigenlijk al voorbij is, terwijl de bas een onderbroken *clausula basizans* zingt. Dat wil zeggen dat het doel van de dalende kwint die typisch is voor de basstem, in de cadensformule vervangen wordt door een rust. (▶Vb. VII.6). Het gevolg is dat de herhaling van de muziek van de eerste regel veel minder zichtbaar is en dit de band van het stuk met de formele kenmerken eigen aan de mondelinge traditie aanzienlijk verzwakt. Het *arioso*-karakter van de melodieën blijft daarentegen wel behouden (▶Vb. VII.6), wat de ▶ p. 201 ▶ p. 203 ▶ p. 203

26 Er was een volledig exemplaar van deze druk in de Bibliotheek van de Poolse Academie voor Wetenschappen in Gdansk (PL-GD), maar dat exemplaar is nu verdwenen.
27 De baspartij van deze verzameling is niet bewaard gebleven.
28 Powers, “The Modality”; Mangani en Sabaino, “Tonal Types”, 234.

compositie een lichtheid geeft die veraf staat van de uiterst expressieve madrigalen die bijvoorbeeld De Wert zelf componeerde op verzen van Tasso. Het is echter opmerkelijk dat De Wert, zelfs in zijn laatste Ariosto-zetting een link wilde behouden, weliswaar subtiel, met de traditie van het *cantar ottave*.

Een blik op enkele van de muzikale zettingen van dit octaaf die in dezelfde periode in druk verschenen, onthult een grote variëteit aan benaderingen, van de exacte herhaling van de muziek van het eerste vers in het derde vers, tot een volledig ontbreken van muzikale herhaling.

In het werk van Nicoletti is de herhaling zo exact[29] dat het mogelijk is om bijna de volledige muziek van de eerste regel te transcriberen door de tekst van de derde regel onder de noten te zetten. (▶ Vb. VII.7). Nicoletti maakt echter wel een onderscheid in de respectievelijke cadensen. Zo eindigt de eerste regel op de *finalis*, terwijl de derde eindigt op de *repercussa* van de plagale modus (▶ Vb. VII.8a–b). Op die manier verschuift Nicoletti het cadentieel plan, in verhouding met het *exordium* van het stuk dat duidelijk een eerste modus uitdrukt (een authentieke modus), een kwart hoger (▶ Vb. VII.7). Bekijken we hoe de herhaling wordt ingeleid, dan zien we dat de tekst niet helemaal past op de vorige cadens (▶ Vb. VII.9), maar in vergelijking met wat De Wert doet op dezelfde plaats (▶ Vb. VII.6) is deze discrepantie minimaal.

▶ p. 204 ▶ p. 205 ▶ p. 204 ▶ p. 206 ▶ p. 203

Helemaal aan de andere kant van het spectrum ten opzichte van Nicoletti vinden we het stuk van Benedetto Pallavicino,[30] die wel het *arioso*-karakter van de muzikale subjecten behoudt, maar vakkundig elke herhaling in de vorm vermijdt.

Een tussenliggend geval, dat ik elders bestudeerd heb, is het madrigaal van Marc'Antonio Ingegneri.[31] In dit madrigaal wordt de muziek van de eerste regel slechts gedeeltelijk herhaald: enkel het incipit van de twee bovenstemmen. Bovendien komt de herhaling voor op een onverwacht moment: niet in de derde regel, die hetzelfde rijm heeft als de eerste, maar in de zevende regel, die volgens de strofische structuur van het *ottava rima* een totaal nieuw rijm heeft. Het traditionele verband tussen de herhaling van het rijm en de muzikale herhaling wordt op die

29 Nicoletti's stuk heeft een tweede deel dat het volgende octaaf van Ariosto's gedicht op muziek zet. Dit tweede deel bevat geen gelijkaardige muzikale herhaling.
30 Pallavicino, *Opera Omnia*, vol. I, 9–12.
31 Ingegneri, *Il terzo libro*, uitg. Mangani, XLII; voor het hele werk, zie ook LI (poëtische tekst) en 11–14 (muziek).

manier volledig losgelaten (▶Vb. VII.10a–b). De kracht van de muzikale herhaling blijft echter behouden doordat het laatste couplet van het octaaf twee keer na elkaar op precies dezelfde manier op muziek wordt gezet. We zien een gelijkaardige aanpak in het madrigaal *Vaghi Boschetti* van Marc'Antonio Pordenon (da Pordenone), dat verscheen in zijn tweede boek madrigalen voor vijf stemmen, in 1567 gedrukt in Venetië (RISM P5102): eigenlijk zet Pordenon de laatste regel van het octaaf twee keer na elkaar, met een subject dat identiek is aan dat van de eerste regel (▶Vb. VII.11a–b).

▶ p. 207–8

▶ p. 209

VII.5 CONCLUSIES

Onze analyse heeft aangetoond dat de connectie van de madrigaalzettingen van *Orlando Furioso* met de *arioso*-traditie van het *cantar ottave* aanleiding geeft tot een gevarieerde typologie die geen lineaire ontwikkeling volgt. In het geval van De Wert zou een diepgaander onderzoek nodig zijn om het geheel van zijn Ariosto-zettingen te bekijken vanuit deze invalshoek. Hoewel het raadselachtig blijft waarom er zo weinig madrigalen van De Wert te vinden zijn in de collecties van Phalesius, blijkt uit ons onderzoek wel duidelijk dat ze grotendeels georiënteerd waren op het succesvolle *arioso* in de muziek van de Vlaamse meester.

VIII MARENZIO A QUATTRO: TWEE VIERSTEMMIGE MADRIGALEN OP TEKSTEN VAN PETRARCA EN GIOVANNI BATTISTA MOSCAGLIA

DANIELE V. FILIPPI

Het is niet eenvoudig om uit de talrijke composities van Marenzio in de collectie van de Viadrina een casestudy te kiezen om te analyseren. Waar te beginnen? Bij het begin lijkt, zoals vaak, het verstandigst. Daarom heb ik het eerste werk van de Italiaanse meester gekozen dat voorkomt in de eerste bundel (*Melodia olympica*): *Non al suo amante più Dïana piacque*. Het is een vierstemmig madrigaal – een eerder ongebruikelijke bezetting voor Marenzio, en een bezetting die bijna volledig ontbreekt bij de receptie van zijn muziek in het noorden, zoals we die kennen uit de madrigaalcollecties die in Antwerpen gedrukt werden. Eigenlijk vinden we maar één ander vierstemmig werk van de componist, *Dissi a l'amata mia lucida stella* (in *Symphonia angelica*), een toevalligheid die me ertoe bracht die compositie als tweede casestudy te kiezen. De twee werken vullen elkaar vrij goed aan: een is gebaseerd op een populaire, maar zelden op muziek gezette tekst van Petrarca, de andere op een oppervlakkige maar goed geschreven *poesia per musica* (poëzie voor muziek) van

Giovanni Battista Moscaglia, een eerder onbekende tijdgenoot van Marenzio. Beide werken werden gedrukt in Marenzio's eerste en enige boek met vierstemmige madrigalen uit 1585 en ze delen een schijnbare eenvoud. Om Kiesewetter te citeren: ze zijn "immer singbar und treffend in Ausdruck" ("altijd zingbaar en treffend qua uitdrukking").[1] Achter hun vlotte façade gaan voor de intelligente uitvoerder echter heel wat fijne details schuil. Het is verleidelijk om te denken dat de gebruikers van PL-Wu SDM 8.36 in Frankfurt an der Oder, wanneer ze door de nieuw ingebonden stemboeken bladerden, hun ontdekkingstocht begonnen via de muziek van Marenzio, met deze twee composities.

VIII.1 *NON AL SUO AMANTE PIÙ DÏANA PIACQUE*

Non al suo amante più Dïana piacque is het vierde stuk in *Melodia olympica* (fol. 3^{v} van het canto-stemboek). De tekst is een *madrigale trecentesco*[2] van Petrarca die maar weinig gebruikt is door zestiende-eeuwse madrigalisten,[3] maar die wel beroemd was in de veertiende-eeuwse zetting van *ars nova*-componist Jacopo da Bologna.[4] Een andere madrigaalzetting van Jean de Macque, ouder dan die van Marenzio, maakt deel uit van onze bron in de bundel *Musica divina*.[5] Onder de recentere muzikale zettingen van deze tekst vinden we onder andere een merkwaardig voorbeeld van Mario Castelnuovo Tedesco, die in zijn *Petrarca-Chopin: Tre madrigali* Op. 74 van 1933 een nieuw gecomponeerde melodie solistisch laat zingen tegen de achtergrond van Chopins *Prelude* Op. 28, nr. 11.[6]

Voordat *Non al suo amante* opgenomen werd in *Melodia olympica* was het werk gedrukt in Marenzio's *Madrigali a quattro voci… libro primo*, eerst uitgegeven door Alessandro Gardano in Rome in 1585 (RISM M 578).[7] Het boek bevat negen teksten van Petrarca en is, samen met het negende boek voor vijf stemmen uit 1599 (RISM M 567), de uitgave met muziek van Marenzio met het grootste aantal gedichten van Petrarca.

---

1 Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit*, 21.
2 Het *madrigale trecentesco* is een Italiaanse literaire vorm. Hier gebruiken we de Italiaanse term om verwarring te vermijden met de latere zestiende-eeuwse literaire vorm (*madrigale cinquecentesco*) en met het madrigaal als muziekgenre.
3 Zie RePIM. Zie ook Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal*, Appendix 2, 195–96; Cecchi, "List of Secular and Devotional Compositions by Luca Marenzio", 478.
4 Zie de verschillende artikels in Chegai en Luzzi (ed.), *Petrarca in musica*, en Campagnolo, "Petrarca non scrisse *Non al suo amante piu Diana piacque*".
5 Uit Macque's *Madrigali a quattro a cinque et sei voci* (Venetië: Angelo Gardano, 1579; RISM M 86).
6 Zie De Santis, "Petrarca nel primo Novecento musicale italiano", 508–13.
7 Zie Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 653–59, en Marenzio, *Madrigali a quattro voci*, uitg. Iosue, Luisi en Tecardi.

Deze twee boeken, het lichte en idyllische uit 1585 en het ingetogen dissonante van 1599, staan symbool voor de twee verschillende benaderingen in de manier waarop de madrigalen in de zestiende eeuw Petrarca's teksten gebruiken – de pastorale en de pathetische, zoals Alfred Einstein het omschrijft.[8]

Volgens Bernhard Janz is het enerzijds mogelijk dat "klassieke" teksten zoals deze van Petrarca aanleiding gaven tot de keuze voor een eveneens klassieke vierstemmige schriftuur, terwijl anderzijds de pastorale sfeer in Petrarca's *madrigale trecentesco* (waarvan Marenzio er drie op muziek zette; de hele *Canzoniere* bevat maar vier dergelijke gedichten) aanleiding gaf tot een zetting met weinig stemmen, als om de suggestie op te wekken van de stijl van een canzonetta/villanella.[9] Dit is niet de context om de ontstaansgeschiedenis van Marenzio's boek voor vier stemmen te onderzoeken, maar we kunnen wel onderstrepen dat *Non al suo amante* niet lijkt op een canzonetta, en qua opvatting en vorm op en top madrigalistisch is.

De tekst

De tekst van het madrigaal trekt een parallel tussen de beroemde mythologische scene waarin de godin Artemis (Diana) verrast wordt door Actaeon terwijl ze zich baadt in een rivier, en een pastoraal tafereel waarin Petrarca mijmert over Laura die de sluier wast die ze gebruikt als hoofdbedekking. Terwijl Laura in de tekst van Petrarca, volgens de reconstructie in de kritische uitgave van Gianfranco Contini, enkel vermeld wordt bij wijze van haar eerder doorzichtige *senhal* (schuilnaam) "l'aura" (letterlijk "de bries") in regel 6, is deze *senhal* in onze bron, net zoals in de meeste zestiende-eeuwse bronnen, al ontcijferd als "Laura".

8 Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 575.

9 Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, 133. Hans Engel schreef op denigrerende wijze: "I pochi Madrigali del Petrarca, che non vennero musicati neanche da Lasso e da Palestrina, (Hor vedi, Non al suo amante, Nova Angeletta) non sono tra i migliori di Marenzio" ("De weinige madrigalen van Petrarca die niet door Lassus of Palestrina op muziek werden gezet (*Hor vedi*, *Non al suo amante*, *Nova angeletta*), behoren niet tot Marenzio's beste werken"); zie Engel, *Marenzio*, 160.

Non al suo amante più Dïana piacque, quando per tal ventura tutta ignuda la vide in mezzo de le gelide acque,	Diana beviel haar minnaar niet meer, toen hij haar toevallig geheel naakt zag in het midden van het ijzige water,
ch'a me la pastorella alpestra et cruda posta a bagnar un leggiadretto velo, ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,	dan mij de herderin bevalt, ongetemd verlegen,[11] die zich daar begaf om de fijne sluier te wassen, waarin haar prachtige blonde haar door de wind werd gevormd,
tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, tutto tremar d'un amoroso gielo.[10]	op een manier die mij, ook al staat de hemel in brand, laat beven van een liefdeskoude rilling.

Met een bewonderenswaardig gevoel voor balans wijdt Petrarca de eerste terzine aan het mythologische tafereel, de tweede aan de eigentijdse (maar nog altijd in pastorale termen uitgedrukte) parallel, en het laatste distichon aan de beschrijving van het oxymoronische effect waarin de ontmoeting met de herderin/Laura resulteert: de "liefdeskoude" op het warmste moment van de dag. Zelfs een diagonale lezing van de tekst onthult verschillende elementen die mogelijk interessant kunnen zijn voor een zestiende-eeuwse madrigaalcomponist: de levendige beschrijvingen (het "ijzige water" van de rivier, de "fijne sluier", het "prachtige blonde haar", het rillen van de geliefde), parallellen en tegenstellingen (met name "arde" versus "gielo", maar ook het liefhebbende verkleinwoord "pastorella" versus de adjectieven "alpestra et cruda"). De zinsbouw vormt een grotere uitdaging, met de eerste terzine die helemaal afhangt van de tweede, en een reeks ondergeschikte zinsdelen die de conclusie lijken uit te stellen, tot we eindelijk het spectaculaire psychosomatische effect vernemen dat voortvloeit uit Laura's pastorale openbaring. In de handen van een ervaren madrigalist worden deze uitdagingen echter troeven, waarbij de laatste regel een doelgerichte, beknopte vermenging is van beeldspraak ("tremar") en concettisme ("amoroso gielo").

10 Tekst uit Petrarca, *Canzoniere*, ed. Contini; voor een Engelse vertaling, zie *Petrarca, The Complete Canzoniere*, vert. A.S. Kline. Het metrum is madrigale trecentesct. Acht hendecasyllaben met als rijm ABA BCB CC.

11 "alpestra et cruda" is, volgens een opmerking van Ugo Dotti in zijn becommentarieerde uitgave van de *Canzoniere*, een elegante hendiadys die de "ongetemde verlegenheid" van het herderinnetje Laura aangeeft; zie Petrarca, *Canzoniere*, uitg. Dotti, vol. 1, 160.

De muzikale zetting

Hoe leest Marenzio de tekst van Petrarca?[12] Het incipit is een inleidende formule met een vierstemmige homoritmische textuur ("Non al suo amante", mm. 1–2), gevolgd door snellere declamatorische stemmen in paren ("più Dïana piacque", mm. 2–4: tenore en basso, geïmiteerd door canto en alto). Deze afwisseling tussen contemplatieve segmenten in langere notenwaarden en meer narratieve segmenten in kortere notenwaarden lijkt aan de basis te liggen van het hele werk (vergelijk het langzame "quando", het snelle "per tal ventura tutta ignuda", en opnieuw het langzame "in mezzo de le gelide acque"), en zorgt voor een soort concerterend effect dat in de facsimile bijvoorbeeld gemakkelijk te zien is in de ritmische structuur van de canto-partij.

Zoals te verwachten, bevat Marenzio's muzikale weergave van de tekst verschillende voorbeelden van klankschildering. Twee voorbeelden kunnen hier volstaan. Het "ijzige water" wordt verklankt door harmonische kleuren (beweging naar de grote drieklanken van A en E, binnen een compositie in de twaalfde modus met tonaal type ♮-g2c-2c3c4-C) en ritmisch contrast (het weelderige melisme van de canto in mm. 10–11 tegenover de lange noten in de andere stemmen). Zoals hierboven vermeld, wijzen de woorden "alpestra et cruda" op de "ongetemde verlegenheid" van de herderin Laura; de woorden bevatten veel medeklinkers waardoor ze zelf al een sonore weergave van het concept geven, en Marenzio weet deze muzikaal op zo'n manier te vatten dat "cruda" door de canto en basso gezongen wordt op lang aangehouden pedaalnoten op C (mm. 14–15), terwijl de middenstemmen een aaneenschakeling van dissonanten creëren – merk ook op hoe dit wordt voorbereid door dalende tetrachorden in decimen (*f"–e"–d"–c"* in de canto, *d'–c'–b♭–a* in de basso, mm. 12–13) en door de enige B♭s in het hele werk (alto en basso, m. 13), waarna dit wordt opgelost met een ontweken cadens op F in m. 15.

We zouden makkelijk kunnen doorgaan met deze analyse op microniveau en de vele wonderlijke subtiliteiten ontdekken die verborgen liggen achter de schijnbaar eenvoudige voorgrond van dit pastorale madrigaal. Laat ons echter de blik richten op de meest cruciale

12 Een complete weergave van het madrigaal is te vinden in Appendix 7.2 (p. 268). Vergelijk met de analytische bemerkingen in Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, 153–58.

aspecten in de lezing van Marenzio. Een daarvan werd al vermeld: de afwisseling tussen langzame en snelle passages. Een ander kenmerk kwam ook al ter sprake: het uitlichten van belangrijke en expressieve frasen door middel van klankschildering. Een voorbeeld is de ontcijferde *senhal* "l'aura/Laura", waarvan de muzikale weergave in lange, plechtige noten normaal gezien voorbehouden is voor God of heiligen (*nomina sacra*) in religieuze polyfonie. Laat ons het segment "ch'a Laura il vago et biondo capel chiuda" (mm. 20–ev.) even van dichterbij bekijken. Op "ch'a Laura" vinden we een van de hierboven vermelde vertragende momenten, die Marenzio hier vormgeeft als een compacte vierstemmige *g–a–d'* cadensformule, met versieringen in de tenore (mm. 20–21). De welomlijnde melodische cel *g–a–d'* (drie semibreves) van de basso komt terug in mm. 22–23, een kwint hoger getransponeerd (*d'–e'–a*), terwijl het bovenste stemmenpaar (canto en alto) al het vervolg van de tekst aanvat, "il vago et biondo capel chiuda". Dan verschijnt de naam van Laura, wat extra spanning creëert zonder echter naar een climax te leiden. De melodie op "vago et biondo" wordt vervolgens overgenomen door de tenore en basso in duo, gevolgd door de imitatie in de canto; merk echter op hoe de impuls van deze laatste beperkt wordt door de dalende octaafsprong (m. 24): eens te meer wordt de cadentiële opeenvolging ontweken (cadens op A, dan op D) in m. 25, terwijl de alto vanaf m. 24 al het nieuwe zigzaggende thema op "tal che mi fece…" inleidt. Dit is precies het punt waarop de lyrische "ik" bij Petrarca overschakelt van een beschrijving van het pastorale tafereel naar het waarnemen van de effecten ervan (en van de terzine naar het afsluitende distichon). Marenzio verklankt het begin van deze verstorende effecten aan de hand van een onstabiel metrum en een vage melodische richting, vooraleer hij zijn toevlucht neemt tot een laatste beschrijvende uitdrukking van de "brandende hemel" (de dalende toonladderfiguren die als onverbiddelijke zonnestralen melismatisch naar beneden schijnen in mm. 30–31). De sterke en goed voorbereide cadens D in m. 32 introduceert en richt alle aandacht op de laatste regel van het gedicht. Plots gaan we over van de volle vierstemmige textuur naar een solistische inzet van de canto bij de start van het laatste segment: "tutto tremar d'un amoroso gielo" ("beven van een liefdeskoude rilling"). Hier laat Marenzio geen kans onbenut om de tekst en het concept te verklanken: terwijl het *soggetto* van "tutto tremar" ongecontroleerd trilt tussen twee noten (*c"* en *d"* in de canto, m. 33) en de textuur

wordt uitgedund door de afwezigheid van de basso, wordt de onweerstaanbare en paradoxale "liefdeskou" voorgesteld in de canto door een gewaagde stijgende sprong van een kwart – een sprong die de eerste keer gevolgd wordt door een snelle duik en een vlugge cadens, en een tweede keer door een lang, huiverend melisme dat leidt naar de conclusie, terwijl de lagere stemmen langzaam maar zeker bevriezen naar het einde toe.

Hoewel ik in de bovenstaande analyse vaak, omwille van de helderheid en de synthese, gefocust heb op de canto-partij, wil ik beklemtonen dat *Non al suo amante* in feite een polyfone en typisch madrigaleske textuur heeft: de bovenstem is niet dominant, of is dat enkel op sommige momenten. De canto heeft duidelijk een bepaalde rol te spelen, zoals we net gezien hebben in het geval van het afsluitende melisme, maar ze is op geen enkele manier autonoom in het bepalen van de muzikale weergave van de tekst: in dat opzicht is de passage op "cruda" zoals hierboven beschreven emblematisch, waarbij de tekstschildering afhangt van het hele polyfone weefsel, terwijl de canto slechts een lange pedaaltoon aanhoudt. Bovendien laat een blik op het basso-stemboek zien dat deze stem er, ondanks de meer hoekige melodische contouren en het groter aantal lange noten, niet uitziet als een quasi-instrumentale partij, maar wel deelneemt aan de polyfone constructie, op gelijke voet met de andere stemmen. Wel is het zo dat de canto nooit langer dan één minima rust (met als enige uitzondering m. 23: minima + semiminima), terwijl de andere stemmen veel langere rusten hebben. Ook is het de enige stem die in *alle* episodes tussenkomt: de canto draagt als het ware de grootste verantwoordelijkheid voor de sonore continuïteit van het werk.

VIII.2 *DISSI A L'AMATA MIA LUCIDA STELLA*

Dissi a l'amata mia lucida stella, een madrigaal dat zoals hierboven vermeld in 1585 verschenen is in het zelfde boek "a 4" van Marenzio, maakt deel uit van de Viadrina collectie in *Symphonia angelica* (fol. 7^{v} van het canto-stemboek). Waar Marenzio in *Non al suo amante* koos voor een zelden gebruikte tekst van Italië's aartsdichter, kiest hij in *Dissi a l'amata mia lucida stella* voor een perfect voorbeeld van eigentijdse *poesia per musica*. Uit de opdracht bij de bundel waarvoor Marenzio's compositie aanvankelijk bedoeld was, G. B. Moscaglia's *Il secondo libro de madrigali a quattro voci: Con alcuni di diuersi eccellenti musici di Roma* (Venetië: G. Vincenti en R. Amadino, 1585; RISM M 3786, RISM 1585[29]), kunnen we

afleiden wie de auteur van het gedicht was.[13] Zoals Moscaglia – zelf zowel dichter als componist – uitlegt in de opdrachtbrief, schreef hij zelf een aantal teksten om een madrigalenbundel samen te stellen. Omdat hij niet genoeg tijd had om alle gedichten die hij geschreven had op muziek te zetten, gaf hij sommige teksten in handen van prominente Romeinse collega's, waaronder Giovanni Andrea Dragoni, Giovanni Maria Nanino, Annibale Stabile, Annibale Zoilo, en natuurlijk ook Marenzio, die aldus met *Dissi a l'amata mia lucida stella* aan de slag ging. Het is interessant dat diezelfde Moscaglia ook vertegenwoordigd is in de collectie waaraan dit boek gewijd is, en die verschillende van zijn madrigalen bevat, met name één met een dialogische ode geschreven door meerdere auteurs waaraan ook Marenzio bijdroeg, en die ook is opgenomen in *Symphonia angelica* (*Mentre ti fui sì grato*, vanaf fol. 10^{r}).[14]

Jacopo Bassano maakte een versie met diminuties van de canto-stem van *Dissi a l'amata mia lucida stella* die werd gedrukt in zijn *Motetti, madrigali et canzone francese… diminuiti* (Venetië: G. Vincenti, 1591). In hetzelfde jaar publiceerde Jean de Castro een driestemmige bewerking van Marenzio's madrigaal in zijn *Rose fresche. Madrigali novi* (Venetië: R. Amadino, 1591; RISM C 1481).[15] Een tweestemmige zetting van Cornelis Verdonck, opnieuw gebaseerd op Marenzio, verscheen daarna in *Bicinia sive cantiones suavissimae* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellère, 1590; RISM 1590^{19}). Twee vroege muziekhistoriografen, de Engelsman John Hawkins (1719–89) en de Duitse Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), vermeldden Marenzio's *Dissi a l'amata mia lucida stella* in hun pioniersonderzoek naar het Italiaanse madrigaal – Hawkins stelde zelfs dat het "een van zijn beste composities" was.[16]

13 De opdracht is gedateerd op 10 september 1582, drie jaar eerder dan de publicatiedatum van de collectie. Aangezien het onderzoek naar Moscaglia deze datum als vaststaand beschouwt (zie Moppi, "Moscaglia, Giovanni Battista"), levert dit een vroegere *terminus ante quem* op voor de compositie van Marenzio's madrigaal. Zie ook de moderne uitgave van Moscaglia's collectie door Giuliana Gialdroni.

14 Het is bekend dat de tekst in zes stanza's van Luigi Alamanni (1495–1556) gemodelleerd is op Horatius' ode *Donec gratus eram tibi*; in vergelijking met de volledige versie die eerst verscheen in *Dolci affetti* (Venetië: nazaat van G. Scotto, 1582; RISM 1582^{4}) met bijdragen van G.M. Nanino, Moscaglia, Marenzio, de Macque, Soriano en Zoilo, ontbreken in de versie van *Symphonia angelica* de twee laatste strofes waarin de twee geliefden verenigd worden.

15 Zie Bossuyt, "Luca Marenzio, the Italian Madrigal in the Southern Netherlands", met name 397–401.

16 Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. 3, 197–201. Zoals blijkt uit een publicatie van enkele jaren eerder, *The Words of Such Pieces As are most usually performed by The Academy of Ancient Music*, 76, behoorde *Dissi a l'amata mia* al tot de stukken die toen aan die academie "meest gebruikelijk" werden uitgevoerd. Voor de vroege receptie in Engeland, zie ook Crotch, *Substance of Several Courses of Lectures on Music*, 87, waar *Dissi a l'amata mia* gezien wordt als "one of the finest specimens of the true madrigalian style" ("een van de meest verfijnde voorbeelden van de ware madrigaalstijl"). Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, 21 en nr. 32.

De tekst

Moscaglia's gedicht bestaat uit een uitgebreide inleiding en een beknopte dialoog tussen twee geliefden.[17]

Dissi a l'amata mia lucida stella
che più d'ogn'altra luce
et al mio cor adduce
fiamme, strali e catene
ch'ogn'hor mi danno pene:
"Deh, morirò, cor mio".
"Sì, morirai, ma non per mio desio".[18]

Ik zei tegen mijn geliefde stralende ster
die meer dan enig andere licht geeft
en mijn hart bestookt met
vlammen, pijlen en kettingen
die me elk uur pijnigen:
"Ach, ik zal sterven, mijn hart."
"Ja, gij zult sterven, maar niet
omdat ik het verlang".

Hoewel de directe rede wordt aangekondigd van bij het begin – door het eerste woord, "Dissi" – komt de eigenlijke aanspreking pas in de laatste twee regels. Ondertussen grijpt de mannelijke geliefde de kans om ons te vertellen over zijn vooruitzicht: zijn geliefde is een "stralende ster", maar haar effect op hem veroorzaakt voortdurende hartenpijn en haar stralen zijn zoals "vlammen, pijlen en kettingen" voor hem. Uiteindelijk spreekt hij haar toe en kondigt zijn nakende dood aan; zij antwoordt bevestigend op zijn voorspelling maar wijst erop dat dit niets te maken heeft met wat zij wenst. Hier duikt een evident probleem van interpretatie op: wordt de dood hier bedoeld als een erotische metafoor, zoals vaak (maar zeker niet altijd) het geval is in dit soort poëzie? Of maakt de lyrische "ik" hier slechts allusie op het ondraaglijk karakter van zijn lijden? Hoe dan ook is het niet helemaal duidelijk hoe we het antwoord van de vrouw moeten lezen: waarom bevestigt ze zijn op til zijnde ondergang als ze dat niet wenst? En kunnen we ons echt voorstellen dat deze dialoog plaatsvindt tijdens een intieme ontmoeting, aangezien de geliefde wordt voorgesteld als een verre ster die niets dan pijn veroorzaakt? Ook de zinsbouw is mogelijk dubbelzinnig: is de "mio" in "per mio desio" bedoeld als onderwerp (omwille van wat ik wens) of als lijdend voorwerp (uit verlangen naar mij)? Op basis van de muzikale benadering bij Marenzio van het laatste distichon, zoals hieronder beschreven, neig ik naar een meer letterlijke lezing, maar misschien is de mogelijkheid tot meerdere interpretaties en

17 Het metrum is *madrigale cinquecentesco*; regels van elf en zeven lettergrepen volgens het rijmschema AbbccdD.

18 Tekst ontleend aan Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo*, uitg. Iosue, Luisi, en Tecardi; Nederlandse vertaling op basis van de Engelse vertaling van de auteur.

een zekere mate van raadselachtige tegenspraak net een van de kwaliteiten van dit soort conventionele madrigraalpoëzie. Uit een snelle blik op Moscaglia's andere teksten in zijn *Secondo libro* leren we alvast dat zijn erotische toespelingen soms heel ongeremd zijn, maar dat hij zijn kleine liefdesgedichten ook vaak opbouwt aan de hand van onschuldige clichés. In elk geval bood Moscaglia Marenzio een korte tekst met enkele levendige, zij het niet bijster originele, beelden (de "stralende ster", haar "vlammen, pijlen en kettingen"), de beschrijving van aanhoudende pijn veroorzaakt door onbeantwoorde liefde, en een laconieke, zij het ietwat raadselachtige dialoog tussen de twee geliefden. Hoe gaat Marenzio daarmee om?

De muziek

Het begin is verbluffend: een uiterst beknopt duet tussen canto en alto leidt tot een dissonant van een secunde in de eerste maat, om vervolgens op te lossen in een kleine terts en te eindigen op een rust.[19] Dit gebeurt op het woord "Dissi", dat enerzijds een nietszeggend woord is, en om die reden geen dergelijke muzikale behandeling vereist, maar dat anderzijds de directe rede aankondigt waarmee het madrigaal zal afsluiten. Deze uitgesproken dissonant aan het begin vormt zo een soort minimalistische ouverture voor het micro-drama dat volgt. We bespeuren er al het bitterzoete karakter van de relatie tussen de "lucida stella" en haar lijdende bewonderaar. Na de rust zingen de drie hogere stemmen een homoritmisch terzetto dat al gauw uitmondt in een versierde cadens op "stella"; in een typische "telescopische" procedure, terwijl de canto en alto de tweede lijn zingen ("che più d'ogn'altra luce"), hernemen de twee onderstemmen het dissonante duet op "Dissi", deze keer met een dissonante kwart (*g*–*c'*) die oplost naar een grote terts (*g*–*b*♮), waarop de cadens naar C echter zo goed als volledig ontweken wordt in maat 5. De combinatie van de verschillende elementen gaat zo verder – in vergelijking met het vlotte, vertellende begin van *Non al suo amante*, laaft Marenzio zich hier veel meer aan herhalingen en variaties, alsof hij op die manier langer wil blijven stilstaan bij de "stralende" deugden van de geliefde –, met een volmaakte cadens op "stella" (op C, m. 10) en een polyfone uitwerking van de "regen van licht" (mm. 10–12) die daarvoor was uitgebeeld door de canto en alto.

19 Een volledige uitgave van het madrigaal is te vinden in Appendix 7.3 (p. 273).

Vanaf m. 12 gaan we, in deze beeldende astrologie van de liefde, van de mijmering over de "stralende ster" over naar de blijkbaar negatieve impact op de bewonderaar: de alto gaat de canto en basso voor in een stijgende lijn ("et al mio cor adduce", mm. 12–14), waardoor een zuchtende opeenvolging van $^{3}/_{5}$ en $^{3}/_{6}$ akkoorden ontstaat, vooraleer de vlammen en pijlen neerkomen in parallelle dalende lijnen van achtste noten (m. 13) en de "catene" of kettingen gematerialiseerd worden in een gebeiteld melisme in de canto (mm. 15–17). Ook hier worden de verschillende bouwstenen die op die manier worden voorgesteld gevarieerd en opnieuw gecombineerd in de maten die volgen. Laat ons even de hele sectie "et al mio cor adduce / fiamme, strali e catene" in detail bekijken, zodat we inzicht krijgen in Marenzio's texturele organisatie en de vocale orkestratie. Hij werkt eerst op het idee van "et al mio cor adduce" (canto, alto en basso); vervolgens herhaalt enkel de tenor dezelfde boogvormige melodie in minima, terwijl canto en basso het melismatische "fiamme, strali" herhalen in parallelle decimes; daarna is het de beurt aan de canto om op het voorplan te treden met het eerder vermelde melisme op "catene", terwijl de andere stemmen nog maar eens het "et al mio cor adduce" geven in imitatie; dan worden de rollen opnieuw omgedraaid, met de tenor die nu uitbarst in vlammen en pijlen, terwijl de andere stemmen verdergaan met het "et al mio cor" (let ook op de Frygische cadens op "adduce" in mm. 18–19); ten slotte dragen alle stemmen bij aan een laatste caleidoscopische variatie van het melismatische "fiamme, strali e catene".

Hierop volgt een sectie met langere notenwaarden, in mm. 22–23 ingeleid door een korte afwisseling van duetten (onderstemmen-bovenstemmen-onderstemmen) op "ch'ogn'hor". Dit werkt als een soort structurele onderverdeling (die de impuls van "fiamme, strali e catene" tegenhoudt) en als voorbode van de afsluitende dialoog. Het is haast overbodig om aan te stippen dat de "pijnen" voorgesteld worden door dissonanten en onvolledige cadensen. Uiteindelijk begint de directe rede in m. 28 met een "Deh" ("Ach") die homoritmisch door alle vier de stemmen wordt uitgesproken op de waarde van een lange semibrevis. Onmiddellijk daarna ontspint zich echter een hoketus-achtige achtervolging tussen de twee bovenstemmen op "morirò" ("ik zal sterven"). In de typische polyfone dramaturgie van het madrigaal kunnen we moeilijk verwachten dat deze slotdialoog op een "realistische" manier wordt voorgesteld, bijvoorbeeld door twee stemmen(paren) die de twee personages

voorstellen. Marenzio brengt de dialoog eerder tot leven door twee complementaire ideeën te gebruiken: voor de stem van de minnaar gebruikt hij altijd snelle stijgende motieven, terwijl hij de "amata stella" haar vooruitblik "Sì, sì, morirai" op een metrisch stabielere manier laat brengen; bovendien introduceert hij eerst slechts de helft van haar antwoord (mm. 30–32), vooraleer hij de minnaar laat aandringen met zijn "morirò", en hij haar opnieuw laat antwoorden (mm. 33–34, let op de omkering van "Sì, sì, sì, morirai" in "Sì morirai, sì, sì"). Pas dan gaat het verder, nadat "Sì, morirai" uiteindelijk de bovenstemmen bereikt heeft, doordat "ma non per mio desio" toegevoegd wordt in een vierstemmige homoritmische zetting als afsluiting. Vanuit structureel perspectief vormt dit afsluitend tweevoudig homoritmisch statement (mm. 37–40 zijn een letterlijke herhaling van mm. 34–37) een tegengewicht voor de fragmentarische textuur van het vorige segment. Het brengt het werk tot een muzikaal en retorisch bevredigende conclusie.

VIII.3 AFSLUITENDE BEMERKINGEN

Wanneer hij in algemene termen over de *Madrigali a quattro voci… libro primo* sprak, zag Alfred Einstein de collectie als de uitdrukking van een pastorale stijl: de bepalende kenmerken zijn het vermijden van "alle harmonische extremen en experimenten", de keuze voor "idyllische onderwerpen", de zoektocht naar "een bijzonder type van pastorale expressie die past bij de vierstemmige textuur", het frequent gebruik van stemmenparen, de "transparante texturen, de overslaande ritmes, de discrete klankschildering".[20] Zoals de basisanalyse die hierboven werd voorgesteld probeert te illustreren, kunnen we aannemen dat het precies deze eigenschappen waren die aantrekkelijk waren voor de vroegmoderne gebruikers van deze stemboeken – een combinatie van eenvoud en verfijning, van toegankelijkheid en ambiguïteit. Zoals zo vaak bij Marenzio kan een goed begrip van de Italiaanse tekst waardevolle inzichten geven in de compositorische strategieën en bijgevolg een leidraad zijn voor gepaste keuzes bij de uitvoering. Maar zelfs een oppervlakkig begrip van de tekst kon vroegmoderne gebruikers in staat stellen om de rijkdom en de pure schoonheid van het muzikale weefsel te waarderen. Marenzio was immers niet alleen een bijzonder getalenteerd lezer van Italiaanse

20 Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 653–54.

poëzie door middel van madrigaalpolyfonie, maar ook iemand die nieuwe muzikale gevoeligheden wist te creëren, en wiens fascinatie naar het Noorden oversloeg en zo generaties van beroepsmusici en *dilettanti* wist te inspireren.

DE AUTEURS

CRISTINA CASSIA (Ph.D. 2017, Université de Tours/Université libre de Bruxelles) is adjunct-hoogleraar aan de universiteiten van Turijn en Milaan. Ze werkte mee aan de musicologische projecten *Atelier virtuel de restitution polyphonique* (*AVRP*) en *Gesualdo Online* aan het Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) in Tours (2010–13), en *Polifonia sforzesca* aan de Schola Cantorum Basiliensis in Basel (2018–20). Voor het project *Pietro Bembo's Soundscape* (2021–23) werkte ze als Marie Skłodowska-Curie *fellow* aan de Universiteit van Padua.

ANTONIO CHEMOTTI is docent musicologie aan de KU Leuven. Hij is verbonden aan de Alamire Foundation en de Koninklijke Bibliotheek van België in het kader van het FED-tWIN programma *From Script to Sound*: *Connecting Heritage and Art through Research and Technology*. Als specialist in Centraal-Europese muziekculturen schreef hij *The Hymnbook of Valentin Triller (Wrocław 1555): Musical Past and Regionalism in Early Modern Silesia* (Warschau: IS PAN, 2020).

DANIELE V. FILIPPI was tenure-track onderzoeker (2022–25) en is hoofddocent aan de Università degli Studi di Torino. Daarvoor werkte hij via onderzoeksbeurzen aan Boston College (2012–14) en de Schola Cantorum Basiliensis (2014–20). Als specialist in de vocale muziek van de periode 1450–1650 publiceerde hij kritische uitgaven, boeken, artikels en hoofdstukken over componisten als Loyset Compère, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Philippus de Monte en Giovanni Francesco Anerio. Zijn uitgave van Luca Marenzio's Zesde Madrigalenboek voor vijf stemmen verscheen in 2019 in de *Marenzio Online Digital Edition* (http://www.marenzio.org/).

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA is hoogleraar aan het Instituut voor Musicologie van de Universiteit van Warschau. In haar onderzoek richt ze zich voornamelijk op zestiende-eeuwse muziek in Centraal-Europa, in het bijzonder koninklijk Pruisen en andere Baltische regio's. Hierbij concentreert ze zich op muziekbronnen in hun culturele context, evenals het leven en werk van componisten als Franciscus de Rivulo, Johannes Wanning, Johannes Celscher en Petrus de Drusina. Ze heeft meer dan vijftig wetenschappelijke artikels op haar naam staan, naast twee monografieën. Ze is uitgever en mede-uitgever van zes verzamelstudies. Haar recentste boek is *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (Warschau: Sub Lupa, 2021).

MARCO MANGANI is hoofddocent musicologie aan de universiteit van Firenze. Hij is lid van de wetenschappelijke commissie van het tijdschrift *Philomusica on-line* en uitgever van *Rivista Italiana di Musicologia*. Hij is ook directeur van het Centro studi Luigi Boccherini in Lucca. Hij schreef essays over renaissancepolyfonie, achttiende-eeuwse Italiaanse instrumentale muziek, maar ook over George Gershwin en jazz. Zijn recente publicaties zijn onder meer de kritische uitgave van het Tweede Madrigalenboek voor vijf stemmen van Carlo Gesualdo voor de *New Gesualdo Edition* (Kassel: Bärenreiter, 2020) en de essaybundel *O felice eloquenza!* (Padua, 2023).

PIETER MANNAERTS is onderzoeksmedewerker bij de Alamire Foundation (KU Leuven). Hij studeerde musicologie en filosofie in Leuven en Berlijn. Naast zijn interesse in de muziek van de jaren 1920 en '30 ligt zijn focus vooral op het gregoriaans in de Lage Landen. Hij behaalde een doctoraat aan de KU Leuven met een verhandeling over de gregoriaanse handschriften van de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk in Tongeren (2008) en hij publiceerde daarnaast over muziek in Vlaamse begijnhoven, gregoriaanse bronnen uit Tongeren, *historiae* en de hervorming en herontdekking van het gregoriaans. Zijn huidige projecten omvatten essays over de Codex Eyckensis (c. 760), over gezangen voor de Heilig-Bloedprocessie (Brugge) en over meertaligheid in het middeleeuwse lied.

FRANCESCO SAGGIO is onderzoeksmedewerker aan de afdeling Musicologie en Cultureel Erfgoed van de universiteit van Pavia (Cremona). Hij is *executive editor* voor het tijdschrift *Philomusica on-line* en het bibliografisch bulletin *MEM—Medioevo Musicale*. Zijn onderzoek is gericht op het Italiaanse madrigaal in de zestiende eeuw, mensurale notatie en muzikale filologie. Hij is de auteur van *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520–1530)* en uitgever van Carlo Gesualdo's Derde Madrigalenboek voor vijf stemmen voor de *New Gesualdo Edition* (Kassel: Bärenreiter, 2021).

HENRI VANHULST is emeritus professor musicologie aan de Université libre de Bruxelles. Hij is lid van de Koninklijke Academie van België en van de Academia Europea. Hij is uitgever van de reeks *Études de musicologie* (Brussel: Peter Lang), voorzitter van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap en uitgever van het *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. Zijn onderzoek is vooral gericht op vocale en instrumentale muziek uit de renaissance, de geschiedenis van de muziekdruk in de Lage Landen en Frankrijk, gedrukte of handgeschreven bronnen, de verspreiding van muziek in Europa van de zestiende tot en met de negentiende eeuw, de geschiedenis van het Conservatorium van Brussel en het Brusselse concertleven.

BIBLIOGRAPHY
BIBLIOGRAFIE

ABBREVIATIONS | AFKORTINGEN

RePIM	*Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700*, online at https://repim.itatti.harvard.edu
RISM	*Répertoire International des Sources Musicales*, online at https://rism.info
Nuovo Vogel	Vogel, Emil, Alfred Einstein, François Lesure, and Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* (Pomezia: Staderini, 1977)

EARLY PRINTED TEXTS | VROEGE GEDRUKTE TEKSTEN

- Ariosto, Ludovico, *Le rime* (Venice: J. Coppa, 1546)
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso… nuovamente da lui proprio corretto e d'altri canti nuovi ampliato* (Ferrara: F. Rosso, 1532)
- Banchieri, Adriano, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo, et contrapunto* (Venice: G. Vincenti, 1614)
- Bekmann, Johann Christoph, *Catalogus bibliothecae publicae universitat. Francofurtanae* (Frankfurt an der Oder: J. Schrey & J. C. Hartmann, 1706)
- Bekmann, Johann Christoph, *Kurtze Beschreibung der alten löblichen Stat Franckfurt an der Oder* (Frankfurt an der Oder: C. Zeitlern, 1706)
- Bonardo, Giovanni Maria, *Madrigali… dedicati alla illustriss. sig. la sig. Lucretia Gonzaga marchesana* (Venice: A. Zoppini, 1598)
- Bruto, Gian Michele, *La institutione di una fanciulla nata nobilmente / L'institution d'une fille de noble maison, Traduite de langue Tuscane en François* (Antwerp: J. Bellère & C. Plantin, 1555)
- Capilupi, Ippolito, *Carmina* (Antwerp: C. Plantin, 1574)
- Capilupi, Lelio and brothers, *Rime* (Mantua: F. Osanna, 1585)
- *Carmina gratulatoria* (Frankfurt an der Oder: N. Voltz, 1602), VD17 1:689600T
- Cichocki, Kasper *Alloquiorum Osiecensium sive variarum familiarium sermonum libri quinque* (Kraków: B. Skalski, 1615).
- *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, libro primo* (Venice: L. Avanzo, 1565)
- Della Casa, Girolamo, *Il vero modo di diminuire, con tutte le sorti di stromenti, di fiato, e corda, e di voce humana… Libro secondo* (Venice: A. Gardano, 1584)
- Doni, Giovanni Battista, *De praestantia musicae veteris* (Florence: A. Massi, 1647)
- Ebert, Theophil, *Christianum moriendi artificium. Das ist: christliche Sterbekunst* (Frankfurt an der Oder: M. Koch, 1633), VD17 7:703951Z
- Guarini, Battista, *Rime… dedicate all'illustrissimo et reverendissimo signor cardinale Pietro Aldobrandini* (Venice: G. B. Ciotti, 1598)
- Guicciardini, Lodovico, *Descrittione… di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore* (Antwerp: G. Silvio, 1567)
- Host, Matthäus, *Narratio de vita, studiis, scriptis ac morte… Iodoci Willichii Reselliani Borussiaci* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1607), VD17 23:257438L
- *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (Venice: G. M. Bonelli, 1553)
- Krausen, Theodor, *Literati Svidnicenses, oder historische Nachrichten von gelehrten Schweidnitzern* (Leipzig: G. Böhm, 1732)
- *Le rose d'amor spiegate… raccolte con nobil pensiero da Francesco Moise* (Vicenza: Brescia, 1614)

- *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori* (Venice: B. Cesano, 1550)
- Magirus, Tobias, *Ad solenne funeris quod dn. Christophoro Pelargo* (Frankfurt an der Oder: M. Koch, 1633), VD17 1:046537W
- Paterno, Lodovico, *Le nuove fiamme partite in cinque libri* (Venice: G. A. Valvassori, 1561)
- Pelargus, Christoph, *Disputationes theologicae* (Frankfurt an der Oder: F. Hartman, 1603), VD17 23:695374P
- *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra* (Bergamo: C. Ventura, 1587)
- *Rime di diversi ecc. autori, in vita, e in morte dell'ill. s. Livia Col.* (Rome: A. Barré, 1555)
- *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. Intelletti… terzo libro* (Venice: G. Giolito de Ferrari & brothers, 1552)
- Stampel, Georg, and Heinich Pape, *Veritatis eique oppositae falsitatis. naturam et species ex scholarum sententia* (Frankfurt an der Oder: Eichorn, 1601), VD17 14:654064Y
- Stampel, Georg, *Magnificus academiae Francofurtanae rector* (Frankfurt an der Oder: F. Hartman, 1607), VD17 1:049204A
- Starck, Caspar Heinrich, *Lubeca lutheranо-evangelica* (Hamburg: C. Felginer, 1724)
- Sweerts, Pierre François, *Athenae Belgicae sive nomenclator infer. Germaniae scriptorum, qui disciplinas philologicas, philosophicas, theologicas, iuridicas, medicas et musicas illustrarunt* (Antwerp: G. de Tongres, 1628)
- Van der Noot, Jan, *De poeticsche werken* (Antwerp: G. van den Rade, 1581)
- Verallo, Curzio, *Corona di laudi a Maria* (Venice: G. Guerigli, 1617)
- Vicentino, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome: A. Barré, 1555)
- Wenzel, Andreas, *Von grosser Krafft und Nutz* (Frankfurt an der Oder: A. Eichorn, [1602]), VD17 7:666900Q
- Wilcken, Johann Christoph, *Zullichiographia* (Sulechów: C. F. Schindler & C. F. Theurich, 1753)
- Zacconi, Ludovico, *Prattica di musica seconda parte* (Venice: A. Vincenti, 1622)
- Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche* (Venice: s.n., 1558)

EARLY MUSIC PRINTS | VROEGE MUZIEKDRUKKEN

RISM A/I

A 406 Agostini, Ludovico, *Canzoni alla napolitana a cinque voci… libro primo* (Venice: sons of A. Gardano, 1574)

A 409 Agostini, Lodovico, *Nuovo echo* (Ferrara: V. Baldini, 1583)

A 1084 Anerio, Felice, *Madrigali… a cinque voci… secondo libro* (Rome: A. Gardano, 1585)

A 1213 Angelini, Orazio, *Il primo libro di madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1583)

A 1241 Animuccia, Giovanni, *Primo libro di madriali* [sic] *a quatro a cinque & a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1547)

A 1314 Arcadelt, Jacques, *Il primo libro di madrigali* (Venice: A. Gardano, 1539)

B 36 Baccusi, Ippolito, *Il primo libro de madrigali a cinque & a sei voci, con doi a sette & otto* (Venice: sons of A. Gardano, 1570)

B 39 Baccusi, Ippolito, *Madrigali… libro terzo a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1579)

B 817 Banchieri, Adriano, *La pazzia senile. Ragionamenti vaghi, et dilettevoli… a tre voci… libro secondo* (Venice: R. Amadino, 1599)

B 922 Barges, Antonino, *Il primo libro di villotte a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1550) = RISM 1550[18]

B 1239 Bastini, Vincenzo, *Il secondo libro de madrigali a cinque et a sei voci con uno dialogho a otto* (Venice: heirs of G. Scotto, 1578)

B 1977 Berchem, Jacquet de, *Madrigali a cinque voci… libro primo* (Venice: A. Gardano, 1546)

B 2520 Bianchi, Caterino, *Missarum quinque et sex vocum… liber primus* (Venice: sons of A. Gardano, 1574)

C 552 Perissone, Cambio, *Primo libro di madrigali a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1547) = RISM 1547[14]

C 967 Caracciolo, Paolo, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heirs of G. Scotto, 1582)

C 1469 Castro, Jean de, *Chansons et madrigales à quatre parties* (Leuven: P. Phalèse, 1570)

C 1474 Castro, Jean de, *Second livre de chansons, madrigalz et motetz à trois parties* (Paris: A. Le Roy & R. Ballard, 1580)

C 1475 Castro, Jean de, *Chansons, madrigaux et motetz à trois parties* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1582)
C 1481 Castro, Jean de, *Rose fresche. Madrigali novi* (Venice: R. Amadino, 1591)
C 1497 Castro, Jean de, *Madrigali a tre voci* (Antwerp: P. Phalèse, 1607)
C 2686 Clemens non Papa, Jacobus, *Liber primus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1559)
C 2691 Clemens non Papa, Jacobus, *Liber secundus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1561)
C 2695 Clemens non Papa, Jacobus, *Liber tertius cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1560)
C 2699 Clemens non Papa, Jacobus, *Liber quartus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1562)
C 2702 Clemens non Papa, Jacobus, *Liber quintus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1559)
C 2705 Clemens non Papa, Jacobus, *Liber sextus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1559)
C 3476 Coma, Annibale, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1585) = RISM 1585[22]
C 3545 Conversi, Girolamo, *Il primo libro de canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1572)
C 3546 Conversi, Girolamo, *Il Primo Libro delle canzoni a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1573)
C 3547 Conversi, Girolamo, *Il primo libro delle canzoni à cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1575)
C 3548 Conversi, Girolamo, *Il primo libro delle canzoni à cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1580)
C 3944 Cornet, Séverin, *Canzoni napolitane a quattro voci* (Antwerp: J. Laet, 1563)
C 3947 Cornet, Séverin, *Madrigali a cinque, 6, 7, et 8 voci* (Antwerp: C. Plantin, 1581) = RISM 1581[7]
C 4174 Cortellini, Camillo, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci* (Bologna: G. Rossi, 1584)
C 4220 Costa, Gasparo, *Canzonette… libro secondo a quattro voci* (Venice: A. Gardano, 1588)
C 4408 Crequillon, Thomas, *Liber septimus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1567)
C 4473 Croce, Giovanni, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: G. Vincenti, 1590)
D 808 Dalla Casa, Nicolò, *Canzoni et madrigali a quattro voci… libro secondo* (Venice: R. Amadino, 1591)
D 3405 Donato, Baldassarre, *Le napollitane et alcuni madrigali a quatro voci* (Venice: G. Scotto, 1550)
D 3423 Dorati, Nicolò, *Li madrigali a cinque, a sei, a sette et otto voci, libro secondo* (Venice: G. Scotto, 1559)
D 3424 Dorati, Nicolò, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1561)
D 3522 Dressler, Gallus, *Opus sacrarum cantionum* (Nuremberg: K. Gerlach, heirs of J. Berg, & W. Kirchner, 1577)
E 742 Eremita, Giulio, *Madrigali… libro primo, a sei voci* (Ferrara: V. Baldini, 1584)
E 744 Eremita, Giulio, *Madrigali a cinque voci. Libro primo* (Ferrara: V. Baldini, 1586)
F 61 Faignient, Noé, *Chansons, madrigales & motetz* (Antwerp: J. Laet, 1568)
F 211 Felis, Stefano, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1579) = RISM 1579[5]
F 254 Ferrabosco, Alfonso, *Il primo libro de madrigali a cinque* (Venice: A. Gardano, 1587)
F 258 Ferrabosco, Costantino, *Canzonette a quatro voci… liber quarto* (Nuremberg: K. Gerlach, 1590)
F 512 Ferretti, Giovanni, *Canzone alla napolitana a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1567)
F 513 Ferretti, Giovanni, *Canzone alla napolitana a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1568)
F 514 Ferretti, Giovanni, [*Primo libro delle canzoni alla napolitana*] (Venice: G. Scotto, 1571)
F 515 Ferretti, Giovanni, *Il primo libro delle canzoni* (Venice, heir of G. Scotto, 1574)
F 516 Ferretti, Giovanni, *Canzone alla napolitana a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1579)
F 517 Ferretti, Giovanni, *Libro delle canzoni, alla napolitana a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1582)
F 518 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1569)
F 519 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1571)
F 520 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1574)

F 521 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1578)

F 522 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1581)

F 531 Ferretti, Giovanni, *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a sei voci* (Venice: G. Scotto, 1573)

F 532 Ferretti, Giovanni, *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1576)

F 533 Ferretti, Giovanni, *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1581)

F 534 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1575)

F 535 Ferretti, Giovanni, *Il secondo libro delle canzoni a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1579)

F 1476 Fontana, Vincenzo, *Canzone villanesche… a tre voci alla napolitana… libro primo* (Venice: A. Gardano, 1545)

G 68 Gabrieli, Andrea, *Libro primo de madrigali a tre voci* (Venice: sons of A. Gardano, 1575)

G 72 Gabrieli, Andrea, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1580)

G 145 Galilei, Vincenzo, *Fronimo. Dialogo… nel quale si contengono le vere et necessarie regole del Intavolare la musica nel liuto* (Venice: G. Scotto, 1568/69)

G 546 Gastoldi, Giovanni Giacomo, *Canzoni a cinque voci… libro primo* (Venice: A. Gardano, 1581)

G 1690 Bartholomäeus Gesius, *Geistliche Deutsche Lieder* (Frankfurt an der Oder: J. Hartmann, 1601)

G 1725 Gesualdo, Carlo, *Madrigali a cinque voci [Libro secondo]* (Ferrara: V. Baldini, 1594)

G 3685 Graziani, Bonifacio, *Primo libro delle messe a quattro e cinque… opera decima ottava* (Rome: G. A. Mutii, 1671)

H 1980 Gallus, Iacobus, *Tomus primus operis musici cantionum* (Prague: G. Nigrinus, 1586)

H 1981 Gallus, Iacobus, *Secundus tomus musici operis* (Prague: G. Nigrinus, 1587)

H 1982 Gallus, Iacobus, *Tertius tomus musici operis* (Prague: G. Nigrinus, 1587)

I 51 Ingegneri, Marc'Antonio, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1578)

I 55 Ingegneri, Marc'Antonio, *Terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1580)

K 989 Knöfel, Johann, *Dulcissimae quaedam cantiones* (Nuremberg: T. Gerlach, 1571)

L 755 Lasso, Orlando di, *Le quatoirsiesme livre* (Antwerp: T. Susato, 1555) = RISM 1555[19]

L 756 Lasso, Orlando di, *Il primo libro* (Antwerp: T. Susato, 1555) = RISM 1555[29]

L 760 Lasso, Orlando di, *Secondo libro delle muse a cinque voci* (Rome: A. Barré, 1557)

L 765 Lasso, Orlando di, *Le quatoirsiesme livre à quatre parties* (Antwerp: T. Susato, 1560) = RISM 1560[4]

L 805 Lasso, Orlando di, *Magnificat octo tonorum* (Nuremberg: T. Gerlach, 1567)

L 843 Lasso, Orlando di, *Moduli quinis vocibus* (Paris: A. Le Roy & R. Ballard, 1571)

L 845 Lasso, Orlando di, *Primus liber modulorum* (Paris: A. Le Roy & R. Ballard, 1571)

L 847 Lasso, Orlando di, *Secundus liber modulorum* (Paris: A. Le Roy & R. Ballard, 1571)

L 848 Lasso, Orlando di, *Livre de chansons nouvelles* (Paris: A. Le Roy & R. Ballard, 1571)

L 851 Lasso, Orlando di, *Fasciculus aliquot cantionum sacrarum* (Munich: A. Berg, 1572)

L 930 Lasso, Orlando di, *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni* (Paris: A. Le Roy & R. Ballard, 1581)

L 937 Lasso, Orlando di, *Orlandi Lassi musici praestantissimi fasciculi* (Nuremberg: K. Gerlach, 1582)

L 941 Lasso, Orlando di, *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1582)

L 976 Lasso, Orlando di, *Selectissimae cantiones* (Nuremberg: K. Gerlach, 1587)

L 977 Lasso, Orlando di, *Altera pars selectissimarum cantionum* (Nuremberg: K. Gerlach, 1587)

L 1002 Lasso, Orlando di, *La fleur de chansons* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1592) = 1592[9]

L 1060 Latre, Jean de, *Chansons a quatre parties novvellement composez* (Leuven: P. Phalèse & M. Rotaire, 1552)

L 1118 Lauro, Domenico, *Madrigali a tre voci di Dominico Lauro et di Francesco*

Stivori (Venice: R. Amadino, 1590) = RISM 1590[22]

L 2051 Le Roy, Bartolomeo, *Madrigali a cinque voci* (Rome: F. Coattini, 1591)

L 2322 Reggio, Hoste da, *Il secondo libro delli madrigali a quattro voci* (Venice: G. Scotto, 1554)

L 3124 Luzzaschi, Luzzasco, *Terzo libro de' madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1582)

M 86 Macque, Giovanni de, *Madrigali a quattro a cinque et sei voci* (Venice: A. Gardano, 1579)

M 87 Macque, Giovanni de, *Madrigaletti et napolitane a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1581)

M 88 Macque, Giovanni de, *Secondo libro di madrigaletti et napolitane a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1582)

M 328 Manenti, Giovanni Piero, *Madrigali… a sei voci* (Venice: sons of A. Gardano, 1574)

M 500 Marenzio, Luca, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1581)

M 504 Marenzio, Luca, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1584)

M 507 Marenzio, Luca, *Il terzo libro de' Madrigali a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1585)

M 510 Marenzio, Luca, *Il quarto libro de madrigali a sei voci* (Venice: G. Vincenzi, 1587)

M 511 Marenzio, Luca, *Il quarto libro de madrigali a sei voci* (Venice: R. Amadino, 1587)

M 515 Marenzio, Luca, *Il quinto libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1591) = RISM 1591[21]

M 522 Marenzio, Luca, *Madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1594) = RISM 1594[14]

M 524 Marenzio, Luca, *Il primo, secondo, terzo, quarto & quinto Libro de madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse, 1610) = RISM 1610[16]

M 530 Marenzio, Luca, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1580)

M 531 Marenzio, Luca, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1582)

M 539 Marenzio, Luca, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1581)

M 546 Marenzio, Luca, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1582)

M 549 Marenzio, Luca, *Il quarto libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1584)

M 550 Marenzio, Luca, *Il quarto libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Vincenti, 1589)

M 553 Marenzio, Luca, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1585)

M 567 Marenzio, Luca, *Il nono libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1599)

M 572 Marenzio, Luca, *Madrigali a cinque voci* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1593)

M 573 Marenzio, Luca, *Il primo, secondo, terzo, quarto & quinto libro de madrigali a cinque voci, nuovamente ristampati* (Antwerp: P. Phalèse, 1609)

M 574 Marenzio, Luca, *Il sesto, settimo, ottavo et nono libro, il suo testamento de madrigali a cinque voci* (Antwerp: P. Phalèse, 1609)

M 577 Marenzio, Luca, *Madrigali a quatro, cinque et sei voci, libro primo* (Venice: G. Vincenti, 1588)

M 578 Marenzio, Luca, *Madrigali a quattro voci… libro primo* (Rome: A. Gardano, 1585)

M 579 Marenzio, Luca, *Madrigali a quatro voci* (Venice: R. Amadino, 1587)

M 580 Marenzio, Luca, *Madrigali a quatro voci* (Venice: G. Vincenti, 1587)

M 587 Marenzio, Luca, *Il primo libro delle villanelle … a tre voci* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1584)

M 604 Marenzio, Luca, *Il quarto libro delle villanelle a tre voci* (Venice: G. Vincenti, 1587)

M 1253 Masnelli, Paolo, *Madregali* (Venice: A. Gardano, 1582) = 1582[11]

M 1290 Massaino, Tiburzio, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1571)

M 1503 Mazza, Francesco, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1590)

M 1688 Mazzoni, Francesco, *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci, con due a quattro* (Venice: G. Scotto, 1569) = RISM 1569[29]

M 2199 Mel, Rinaldo del, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1584)

M 2200 Mel, Rinaldo del, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1584)

M 2205 Mel, Rinaldo del, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1587)
M 2206 Mel, Rinaldo del, *Madrigali* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1588)
M 2207 Mel, Rinaldo del, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: G. Vincenti, 1593)
M 2211 Mel, Rinaldo del, *Il terzo libro delli madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1595)
M 2326 Romano, Alessandro, *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1570)
M 3332 Monte, Philippe de, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: A. Gardano, 1562)
M 3332 Monte, Philippe de, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: A. Gardano, 1562)
M 3333 Monte, Philippe de, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1567)
M 3334 Monte, Philippe de, *Il Secondo Libro delli Madrigali, à cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1570)
M 3335 Monte, Philippe de, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1576)
M 3336 Monte, Philippe de, *Il secondo libro delli madrigali, à cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1580)
M 3339 Monte, Philippe de, *Il primo libro de' madrigali a sei voci* (Venice: C. Merulo, 1569)
M 3340 Monte, Philippe de, *Il primo libro delli madrigali, a sei voci* (Venice: G. Scotto, 1570)
M 3341 Monte, Philippe de, *Il primo libro delli madrigali, a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1574)
M 3342 Monte, Philippe de, *Il primo libro delli madrigali, à sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1582)
M 3344 Monte, Philippe de, *Il secondo libro delli madrigali a sei voci* (Venice: G. Scotto, 1569)
M 3345 Monte, Philippe de, *Il secondo libro delli madrigali, à sei voci* (Venice: G. Scotto, 1571)
M 3346 Monte, Philippe de, *Il secondo libro delli madrigali, à sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1576)
M 3347 Monte, Philippe de, *Il secondo libro delli madrigali a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1582)
M 3350 Monte, Philippe de, *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1570)
M 3351 Monte, Philippe de, *Il terzo libro delli madrigali à cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1573)
M 3352 Monte, Philippe de, *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1578)
M 3353 Monte, Philippe de, *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1580)
M 3354 Monte, Philippe de, *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1581)
M 3358 Monte, Philippe de, *Madrigali… a cinque voci libro quinto* (Venice: sons of A. Gardano, 1574)
M 3364 Monte, Philippe de, *Il terzo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1576)
M 3368 Monte, Philippe de, *Il quarto libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1580)
M 3373 Monte, Philippe de, *Il decimo libro delli madrigali, à cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1581)
M 3374 Monte, Philippe de, *Il quarto libro de madrigali a quattro voci* (Venice: A. Gardano, 1581)
M 3786 Moscaglia, Giovanni Battista, *Il secondo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1585) = RISM 1585[29]
M 3811 Mosto, Bernardino, *Madrigali* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1588)
M 3816 Mosto, Giovanni Battista, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1595)
M 3817 Mosto, Giovanni Battista, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalése, 1600)
N 7 Naich, Hubert, *Exercitium seraficum. Madrigali… a quattro & a cinque voci… libro primo* (Roma: A. Blado, 1540)
N 26 Nanino, Giovanni Maria, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1579)
N 29 Nanino, Giovanni Maria, and Annibale Stabile, *Madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1581) = RISM 1581[10] = RISM S 4198
N 31 Nanino, Giovanni Maria, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1586) = RISM 1586[18]
N 382 Nenna, Pomponio, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1582) = RISM 1582[12]
N 531 Neusidler, Melchior, and Benedictus de Drusina, *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1573)

N 676 Nicoletti, Filippo, *Il primo libro de madrigali… a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1578)

N 677 Nicoletti, Filippo, *I finti amori. Musica a cinque voci* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1585)

P 2 Pace, Antonio, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: G. Guglielmo, 1575)

P 42 Pacoloni, Johannes, *Tribus testudinibus ludenda carmina* (Leuven: P. Phalèse, 1564)

P 683 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Missarum cum quatuor quinque & sex vocibus liber nonus* (Venice: heir of G. Scotto, 1599)

P 752 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Il primo libro di madrigali a quatro voci* (Rome: V. & L. Dorico, 1555)

P 753 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: C. Merulo, 1568)

P 754 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: C. Merulo, 1574)

P 761 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1581)

P 763 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Il secondo libro de madrigali a quatro voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1586)

P 764 Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Delli madrigali spirituali a cinque voci* (Rome: F. Coattino, 1594)

P 772 Pallavicino, Benedetto, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: A. Gardano, 1579)

P 773 Pallavicino, Benedetto, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1581)

P 1536 Pesciolini, Biagio, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: sons of A. Gardano, 1571)

P 1669 Pevernage, Andreas, *Cantiones aliquot sacrae, sex, septem et octo vocum* (Douai: J. Bogard, 1578)

P 1670 Pevernage, Andreas, *Chansons… livre premier* (Antwerp: C. Plantin, 1589)

P 1671 Pevernage, Andreas, *Livre second des chansons* (Antwerp: C. Plantin, 1590)

P 1672 Pevernage, Andreas, *Livre troisième des chansons* (Antwerp: C. Plantin, 1590)

P 1673 Pevernage, Andreas, *Livre quatrieme des chansons* (Antwerp: J. Moretus, 1591)

P 1991 Philips, Peter, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse, 1596)

P 1997 Philips, Peter, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse, 1603)

P 2225 Piccioni, Giovanni, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heirs of G. Scotto, 1577)

P 2228 Piccioni, Giovanni, *Il terzo libro delle canzoni* (Venice: heir of G. Scotto, 1582) = RISM 1582[13]

P 5102 Pordenon, Marc'Antonio, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1567)

P 5103 Pordenon, Marc'Antonio, *Terzo libro de' madrigali a 5 voci* (Venice: sons of A. Gardano, 1571)

P 5104 Pordenon, Marc'Antonio, *Il quarto libro de madrigali* (Venice: sons of A. Gardano, 1573)

P 5106 Pordenon, Marc'Antonio, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: A. Gardano, 1580) = RISM 1580[11]

P 5228 Portinaro, Francesco, *Il primo libro de madrigali a quattro voci… con due madrigali à sei voci* (Venice: G. Scotto, 1563) = RISM 1563[13]

P 5405 Pratoneri, Gasparo, *Madrigali ariosi… a quattro voci, con un dialogo a otto* (Venice: G. Vincenti, 1587) = RISM 1587[11]

R 100 Raimondi, Vittore, *Li madrigali a quattro voci… libro primo* (Venice: G. Scotto, 1560)

R 753 Regnart, Jacob, *Il secundo libro delle canzone italiane a cinque voci* (Nuremberg: K. Gerlach & heirs of J. Berg, 1581)

R 1204 Reulx, Anselme de, *Madrigali a quattro voci* (Venice: G. Scotto, 1543)

R 1206 Reulx, Anselme de, *Secondo libro di madrigali* (Venice: A. Gardano, 1546)

R 2511 Rore, Cipriano de, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1582)

R 3065 Ruffo, Vincenzo, *Il primo libro de madrigali, a notte negre… a quatro voci* (Venice: s. n., 1545)

R 3067 Ruffo, Vincenzo, *Il primo libro de madrigali cromatici a quatro* voci (Venice: A. Gardano, 1552)

R 3068 Ruffo, Vincenzo, *Il primo libro de madregali cromatici a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1556)

R 3074 Ruffo, Vincenzo, *Il secondo libro di madrigali a cinque voci, con la gionta di alcuni madrigali di Gioan Nasco* (Venice: A. Gardano, 1553) = RISM 1553[28]

R 3081 Ruffo, Vincenzo, *Opera nuova di musica, intitolata armonia*

celeste… libro quatro, a cinque voci (Venice: A. Gardano, 1556)

R 3089 Rufilo, Matteo, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1561)

S 45 Sabino, Ippolito, *Madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1579)

S 48 Sabino, Ippolito, *Il terzo libro de madrigali a cinque et sei voci* (Venice: A. Gardano, 1582)

S 1137 Scaletta, Orazio, *Amorosi pensieri. Il secondo libro de madrigaletti a cinque voci… con una canzone francese a quattro, & uno dialogo a sette nel fine* (Venice: G. Scotto, 1590) = RISM 1590[25]

S 1146 Scandello, Antonio, *El primo libro de le canzoni napoletane a quattro voci* (Nuremberg: U. Neuber & T. Gerlach, 1566)

S 2842 Sessa d'Aranda, *Il primo libro de madrigali a quatro voci* (Venice: sons of A. Gardano, 1571) = RISM 1571[12]

S 4169 Spontone, Bartolomeo, *Il primo libro di madrigali a quatro voci* (Venice: G. Scotto, 1558)

S 4198 Nanino, Giovanni Maria, and Annibale Stabile, *Madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1581) = RISM N 29 = RISM 1581[10]

S 6443 Stivori, Francesco, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1583) = RISM 1583[17]

S 6950 Striggio, Alessandro, *Il primo libro de madregali a sei voci* (Venice: A. Gardano) = RISM 1560[22]

S 6951 Striggio, Alessandro, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1565) = RISM 1565[19]

S 6952 Striggio, Alessandro, *Il primo libro delli madrigali a sei voci* (Venice: G. Scott, 1566) = RISM 1566[19]

S 6953 Striggio, Alessandro, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: F. Rampazetto, 1566) = RISM 1566[20]

S 6954 Striggio, Alessandro, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1569) = RISM 1569[34]

S 6955 Striggio, Alessandro, *Il primo libro delli madrigali a sei voci* (Venice: G. Scotto, 1578) = RISM 1578[23]

S 6956 Striggio, Alessandro, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Venice: A. Gardano, 1579)

S 6967 Striggio, Alessandro, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: G. Scotto, 1571)

S 6968 Striggio, Alessandro, *Il Secondo Libro de madrigali a sei voci* (Venice: G. Scotto, 1573)

S 6969 Striggio, Alessandro, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1579)

S 6970 Striggio, Alessandro, *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1582)

T 28 Taglia, Pietro, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Milan: F. & S. Moscheni, 1555)

T 1170 Tresti, Flaminio, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1587)

T 1435 Turnhout, Jean de, *Il primo libro de madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1589)

V 144 Valenzola, Pietro, *Madrigali… a cinque voci, con uno a sei, et uno dialogo a otto… libro primo* (Venice: A. Gardano, 1578)

V 1029 Vecchi, Orazio, *Canzonette a quattro voci* (Nuremberg: T. Gerlach, 1593)

V 1047 Vecchi, Orazio, *Piu e diversi madrigali e canzonette* (Nuremberg: T. Gerlach, 1594)

V 1087 Veggio, Claudio, *Madrigali a quattro voci… con la gionta di sei altri di Arcadelt della misura di breve* (Venice: G. Scotto, 1540) = RISM 1540[19]

V 1115 Vento, Ivo de, *Latinae cantiones* (Munich: A. Berg, 1570)

V 1242 Verdonck, Cornelis, *Madrigali a sei voci novamente posti in luce* (Antwerp: P. Phalèse, 1603)

V 1319 Vespa, Girolamo, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1576)

V 1675 Vinci, Pietro, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1571)

V 1676 Vinci, Pietro, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1579)

V 1685 Vinci, Pietro, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* (Venice: heirs of G. Scotto, 1584)

V 2566 Vredeman, Sebastian, *Nova longeque elegantissima cithara ludenda carmina* (Leuven: P. Phalèse, 1568)

W 1 Waelrant, Hubert, *Il primo libro de madrigali & canzoni francezi a cinque voci* (Antwerp: H. Waelrant & J. Laet, 1558)

W 2 Waelrant, Hubert, *Le canzon napolitane a quattro voce di novo stampate* (Venice: G. Scotto, 1565)

W 75 Waissel, Matthäus, *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1573)
W 853 Wert, Giaches de, *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres* (Nuremberg: C. Gerlach & heirs of J. Berg, 1583)
W 855 Wert, Giaches de, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1558)
W 856 Wert, Giaches de, *Madrigali del fiore a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1561)
W 865 Wert, Giaches de, *Il primo libro de' madrigali a quattro voci* (Venice: G. Scotto, 1561)
W 884 Wert, Giaches de, *Il settimo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1581)
W 888 Wert, Giaches de, *Il primo libro delle canzonette villanelle* (Venice: A. Gardano, 1589)
W 1126 Willaert, Adrian, *Musica nova* (Venice: A. Gardano, 1559)
W 1128 Willaert, Adrian, *Moteta… liber secundus* (Leuven: P. Phalèse, 1561)
WW 1a Waelrant, Hubert, *Sacrarum cantionum (vulgo hodie moteta vocant) quinque et sex vocum… Liber sextus* (Antwerp: H. Waelrant & J. Laet, 1558)

RISM B/I

1539^{27} Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein* (Nuremberg: J. Petreius, 1539)
1540^{19} = RISM V 1087
1541^{16} *La più divina, et più bella musica, che se udisse giamai delli presenti madrigali, a sei voci. composti per lo eccellentissimo Verdelot. et altri musici* (Venice: A. Gardano, 1541)
1542^{16} *Il primo libro di madregali de diversi eccellentissimi autori a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1542)
1542^{17} *Il primo libro d'i madrigali de diversi eccellentissimi autori a misura di breve* (Venice: A. Gardano, 1542)
1543^{18} *Il secondo libro de li madrigali de diversi eccelentissimi autori a misura di breve… a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1543)
1546^{28} *Carminum pro testudine liber IIII* (Leuven: P. Phalèse, 1546)
1547^{14} = RISM C 552
1547^{23} *Des chansons & motetz reduictz en tabulature de luc* (Leuven: P. Phalèse, 1547)
1547^{24} *Carminum ad testudinis usum compositorum liber tertius* (Leuven: P. Phalèse, 1547)
1550^{18} = RISM B 922
1553^{28} = RISM R 3074
1553^{8} *Liber primus ecclesiasticarum cantionum* (Antwerp: T. Susato, 1553)
1554^{10} *Evangelia dominicorum et festorum dierum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1554)
1554^{28} *De diversi autori il quarto libro de madrigali a quatro voci a note bianche* (Venice: A. Gardano, 1554)
1555^{10} *Secundus tomus evangeliorum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1555)
1555^{11} *Tertius tomus evangeliorum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1555)
1555^{12} *Quartus tomus evangeliorum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1555)
1555^{19} = RISM L 755
1555^{27} *Primo libro delle muse, a quattro voci, madrigali ariosi di Ant. Barré et altri diversi autori* (Rome: A. Barré, 1555)
1555^{29} = RISM L 756
1556^{8} *Quintus tomus evangeliorum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1556)
1556^{9} *Sextus tomus evangeliorum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1556)
1556^{32} Drusina, Benedictus de, *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder: J. Eichorn, 1556)
1557^{17} *Madregali ariosi a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1557)
1558^{4} *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1558)
1558^{13} *Secondo libro delle muse, a quattro* voci (Rome: A. Barré, 1558)
1559^{1} *Secunda pars magni operis musici* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1559)
1559^{2} *Tertia pars magni operis musici* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1559)
1559^{16} *Il secondo libro de le muse a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1559)
1560^{10} *Madregali ariosi a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1560)

1560[17] *Di Orlando di Lassus il primo libro di madrigali a quatro voci* (Venice: A. Gardano, 1560)
1560[22] = RISM S 6950
1560[3] *Liber octavus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1560)
1560[4] = RISM L 765
1561[1a] *Liber octavus cantionum sacrarum* (Leuven: P. Phalèse, 1561)
1561[9] *Secondo libro delle muse a cinque voci* (Venice: G. Scotto, 1561)
1561[10] *Il terzo libro delle muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici* (Venice: A. Gardano, 1561)
1561[16] *Madregali di Verdelot a sei insieme altri madregali* (Venice: A. Gardano, 1561)
1562[7] *Il terzo libro delle muse a quattro voci* (Rome: A. Barré, 1562)
1563[13] = RISM P 5228
1563[9] *Libro terzo delle muse a quattro voci* (Venice: F. Rampazetto, 1563)
1564[3] *Thesauri musici liber tertius* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1564)
1564[4] *Thesauri musici liber quartus* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1564)
1564[5] *Thesauri musici liber quintus* (Nuremberg: J. Montanus & U. Neuber, 1564)
1564[21] *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina* (Leuven: P. Phalèse, 1564)
1565[19] = RISM S 6951
1566[2] *Primo libro de diversi eccellent.mi auttori a quattro voci, intitulato il Desiderio* (Venice: G. Scotto, 1566)
1566[3] *Il Desiderio. Secondo libro de madrigali a cinque voci de diversi auttori* (Venice: G. Scotto, 1566)
1566[19] = RISM S 6952
1566[20] = RISM S 6953
1566[23] *Di Hettor Vidue et d'Alessandro Striggio e d'altri eccellentissimi musici, madrigali a V. & VI. voci* (Venice: F. Rampazetto, 1566)
1566[5] *Villotte alla napoletana a tre voci, de diversi con una todescha* (Venice: G. Scotto, 1566)
1567[13] *Secondo libro delle fiamme, madrigali a cinque et sei voci de diversi eccellentissimi musici* (Venice: G. Scotto, 1567)
1568[2] *Novi thesauri musici liber primus* (Venice: A. Gardano, 1568)
1568[3] *Novi thesauri musici liber secundus* (Venice: A. Gardano, 1568)
1568[4] *Novi thesauri musici liber tertius* (Venice: A. Gardano, 1568)
1568[5] *Novi thesauri musici liber quartus* (Venice: A. Gardano, 1568)
1568[6] *Novi thesauri musici liber quintus* (Venice: A. Gardano, 1568)
1568[13] *Gli amorosi concenti, primo libro delli madrigali de diversi eccellentissimi musici a quattro voci, con un dialogo a otto* (Venice: G. Scotto, 1568)
1568[23] *Luculentum theatrum musicum* (Leuven: P. Phalèse, 1568)
1569[20] *La eletta di tutta la musica intitolata Corona* (Venice: Z. J. Zorzi, 1569)
1569[29] = RISM M 1688
1569[34] = RISM S 6954
1570[1] *Praestantissimorum divinae musices auctorum missae decem* (Leuven: P. Phalèse, 1570)
1570[6] *Second livre des chansons* (Leuven-Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1570)
1570[14] *Il secondo libro delle fiamme* (Venice: G. Scotto, 1570)
1570[20] *Il quinto libro delle villotte alla napoletana de diversi con una todesca* (Venice: sons of A. Gardano, 1570)
1571[12] = RISM S 2842
1571[16] *Theatrum musicum* (Leuven: P. Phalèse & J. Bellère, 1571)
1573[16] *Primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: Sons of A. Gardano, 1573)
1573[23] *Selectissimorum pro testudine carminum liber* (Leuven-Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1573)
1573[26] *Cantionum gallicarum, et motettarum liber* (Leuven-Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1573)
1574[3] *La fleur de chansons* (Leuven-Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1574)
1574[4] *Il quarto libro delle muse a cinque voci* (Venice: sons of A. Gardano, 1574)
1575[4] *Livre de meslanges contenant un recueil de chansons à quatre parties* (Leuven: P. Phalèse; Antwerp: J. Bellère, 1575)
1575[11] *Il secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera con uno a dieci* (Venice: heir of G. Scotto, 1575)
1576[5] *Musica di XIII. autori illustri a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1576)
1577[7] *Il primo fiore della ghirlanda musicale a cinque voci con un dialogo a nove* (Venice: heir of G. Scotto, 1577)
1578[23] = RISM S 6955
1579[2] *Corona de madrigali a sei voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1579)
1579[3] *Trionfo di musica* (Venice: heir of G. Scotto, 1579)

1579[5] = RISM F 211
1580[11] = RISM P 5106
1581[7] = RISM C 3947
1581[10] = RISM N 29 = RISM S 4198
1582[4] *Dolci affetti madrigali a cinque voci* (Venice: heir of G. Scotto, 1582)
1582[5] *Il lauro secco libro primo di madrigali a cinque voci* (Ferrara: V. Baldini, 1582)
1582[6] *Il quarto libro delle Muse* (Venice: A. Gardano, 1582)
1582[11] = RISM M 1253
1582[12] = RISM N 382
1582[13] = RISM P 2228
1583[10] *Il lauro verde, madrigali a sei voci* (Ferrara: V. Baldini, 1583)
1583[11] *De floridi virtuosi d'Italia il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: G. Vincenzi & R. Amadino, 1583)
1583[14] *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. VI. VII. et VIII. voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1583)
1583[15] *Musica divina* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1583)
1583[17] = RISM S 6443
1584[4] *Musica de diversi auttori illustri* (Venice: G. Vincenti & R. Amadino, 1584)
1584[5] *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici* (Venice: heir of G. Scotto, 1584)
1584[12] *Pratum musicum* (Antwerp: P. Phalèse, 1584)
1584[14] Krengel, Gregor, *Tabulatura nova* (Frankfurt an der Oder: A. Eichorn, 1584)
1585[19] *Symphonia angelica* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1585)
1585[22] = RISM C 3476
1585[29] = RISM M 3786
1586[18] = RISM N 31
1587[11] = RISM P 5405
1588[14] *L'amorosa caccia* (Venice: A. Gardano, 1588)
1588[16] *Musica divina* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1588)
1588[21] *Gemma musicalis* (Nuremberg: K. Gerlach, 1588)
1588[29] *Musica transalpina. Madrigales translated of foure, five and sixe parts* (London: T. East, 1588)
1590[11] *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori a sette, otto, nove, dieci, undeci, et dodeci voci… con due battaglie a otto voci* (Venice: A. Gardano, 1590)
1590[17] *Symphonia angelica* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1590)
1590[19] *Bicinia, sive cantiones suavissimae duarum vocum… ex praeclaris huius aetarus auctoribus collectae* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1590)
1590[22] = RISM L 1118
1590[25] = RISM S 1137
1591[8] *Il lauro verde madrigali a sei voci* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1591)
1591[10] *Melodia olympica* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1590)
1591[21] = RISM M 515
1592[22] *Pratum musicum* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1592)
1592[9] = RISM L 1002
1593[4] *Harmonia celeste* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1593)
1593[5] *Nuova spoglia amorosa nella quale si contengono madrigali… de' più famosi, et eccellenti musici* (Venice: G. Vincenti, 1593)
1594[7] *Melodia olympica* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1594)
1594[8] *Symphonia angelica* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1594)
1594[14] = RISM M 522
1595[4] *Musica divina* (Antwerp: P. Phalèse & J. Bellère, 1595)
1596[8] *Madrigali a otto voci de diversi eccelenti et famosi autori* (Antwerp: P. Phalèse, 1596)
1600[18] *Pratum musicum* (Antwerp: P. Phalèse, 1600)
1609[15] *Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italae floribus consitus, iam verò latinos fructus … liber tertius* (Munich: A. Berg, 1609)
1610[16] = RISM M 524
1611[12] *Symphonia angelica* (Antwerp: P. Phalèse, 1611)
1629[8] *Symphonia angelica* (Antwerp: heirs of P. Phalèse, 1629)

Not in RISM | Niet in RISM

- Bassano, Giovanni, *Motetti, madrigali et canzone francese… diminuiti* (Venice: G. Vincenti, 1591) [lost, available in a nineteenth-century transcription | verloren gegaan, beschikbaar via een negentiende-eeuwse transcriptie]
- Belli, Girolamo, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1583), Nuovo Vogel 308
- Cichocki, Kasper, *Alloquiorum Osiecensium sive variarum familiarium sermonum libri quinque* (Kraków: B. Skalski, 1615)
- Felis, Stefano, *Quinto libro de madrigali a cinque* (Venice: A. Gardano, 1583)
- Felis, Stefano, *Quinto libro di madrigali a cinque voci* (Venice: A. Gardano, 1583), Nuovo Vogel 924 [lost | verloren gegaan]
- Felis, Stefano, *Secondo libro de madrigali a cinque* (Venice: A. Gardano, 1583)
- Macque, Giovanni de, *Primo libro de madrigali a quattro* (Venice: G. Vincenti, 1586)
- Quinziani, Lucrezio, *Le vaghe canzonette a tre voci… libro primo* (Venice: A. Gardano, 1589), RISM ID 1000000287

MANUSCRIPTS | HANDSCHRIFTEN

B-TO 63	Tongeren, Onze-Lieve-Vrouw- Geboortekerk, 63
B-TO 64	Tongeren, Onze-Lieve-Vrouw- Geboortekerk, 64
CZ-Pn XV.A.10	Prague, Knihovna Národního muzea, XV.A.10
D-MZb B	Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, B
E-Bbc 619	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 619
F-CA 38	Cambrai, Bibliothèque municipale, 38
GB-Cu Mm.ii.9	Cambridge, University Library, Mm.ii.9
GB-Och 78–82	Oxford, Christ Church Library, Mss. 78–82
GB-Wcc 153	Winchester, Winchester College, Warden and Fellows Library, Ms. 153
I-Bc C.30	Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Bologna, Ms. C.30 (Vecchi, Orazio, *Mostra delli tuoni della musica*)
I-MOe Mus. C 311	Modena, Biblioteca Estense, C 311
PL-Kj 40634	Kraków, Biblioteka Jagiellońska (previously: Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. 40634
PL-Kk Kk.I.286	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Kk.I.286
PL-Kkar 4 (Rkp20)	Kraków, Klasztor OO. Karmelitów na Piasku, 4 (Rkp20)
PL-Klk 1	Kielce, Biblioteka Kapituły Katedralnej w Kielcach, 1
PL-PŁsem S35	Płock, Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego w Płocku, S35
PL-WRu R503	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, R305
PL-Wu 7.41.5.14	Warsaw, Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 7.41.5.14
S-Uu vhms 89	Uppsala, Universitetsbiblioteket, vok. mus. i hs. 89
SK-KE N 69 192	Kežmarok, Evanjelický a. v. farský úrad – Lyceálna knižnica, N 69 192 (olim Rar 14)
V-CVbav CS 38	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina 38

MUSIC EDITIONS | MUZIEKUITGAVEN

- Gesualdo, Carlo, *Madrigali a cinque voci. Libro secondo (Ferrara 1594)*, ed. Marco Mangani (Kassel: Bärenreiter, 2020)
- Ingegneri, Marc'Antonio, *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci*, ed. Marco Mangani (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994)
- Marenzio, Luca, *Madrigali a quattro voci, libro primo (1585)*, ed. Aldo Iosue, Francesco Luisi, and Antenore Tecardi (Rome: Pro musica studium, 1983)

- Moscaglia, Giovanni Battista, *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci: "con alcuni di diversi eccellenti musici di Roma" (Venezia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino, 1585)*, ed. Giuliana Gialdroni (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2007)
- Nanino, Giovanni Maria, *Complete Madrigals Part 2. Madrigali a cinque voci di Gio. Maria Nanino et di Annibal Stabile (1581) and Madrigals Published Only in Anthologies, 1574–1586*, ed. Christina Boenicke and Anthony Newcomb (Middleton, WI: A-R Editions, 2015)
- Pallavicino, Benedetto, *Opera Omnia*, ed. Peter Flanders and Kathryn Bosi Monteath, Corpus Mensurabilis Musicae 89 (Neuhausen, Stuttgart: American Institute of Musicology & Hänssler Verlag, 1982–96)
- Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, ed. Giuliana Gialdroni (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1989)
- Pierluigi da Palestrina, Giovanni, *Offertoria totius anni* […] *quinque vocibus concinenda* […] *Pars prima – Pars secunda*, ed. Rodobaldo Tibaldi (Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, 2018)
- Waelrant, Hubert, *Il primo libro de madrigali e canzoni francezi, for five voices*, ed. Gerald R. Hoekstra (Madison: A-R Editions, 1991)
- Wert, Giaches de, *Opera Omnia*, ed. Carol MacClintock and Melvin Bernstein, Corpus Mensurabilis Musicae 24 (Neuhausen, Stuttgart: American Institute of Musicology & Hänssler Verlag, 1961–77)

SECONDARY LITERATURE | SECUNDAIRE LITERATUUR

- Adam, Renaud, "La réception du livre italien dans les anciens Pays-Bas à la première modernité. Bilan et perspectives de recherches" (2015), published online in *L'édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité*, http://www.editef.univ-tours.fr/marginalia.asp (accessed 13 October 2023)
- Agamennone, Maurizio (ed.), *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima* (Lucca: LIM, 2017)
- Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Deutsche Inschriften Online. *Die Inschriften des deutschen Sprachraumes in Mittelalter und Früher Neuzeiz*, https://www.inschriften.net (accessed 27 November 2023)
- Altschuler, Eric Lewin, and William Jansen, "Musica Transalpina and Marenzio's Interpolator: Gentlemen at Large", *The Musical Times* 144 (2003), 23–27
- *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis* (Solesmes: Abbaye de Saint-Pierre de Solesmes, 1934)
- Antolini, Bianca Maria, "Bonagiunta, Giulio", in *Dizionario degli editori musicali italiani*, ed. Antolini, 196–99
- — (ed.), *Dizionario degli editori musicali italiani dalle origini alla metà del settecento* (Pisa: ETS, 2019)
- *Antwerpse muziekdrukken. Vocale en instrumentale polyfonie (16de–18de eeuw)*, (Antwerp: Museum Plantin-Moretus, 1996)
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre (Milan: Mondadori, 2010)
- —, *Orlando furioso*, trans. with an introduction by Guido Waldman (Oxford: Oxford University Press, 1998)
- —, *Orlando furioso: secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, ed. Santorre Debenedetti and Cesare Segre (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1960)
- Asor Rosa, Alberto (ed.), *Letteratura italiana. Volume sesto. Teatro, musica, tradizione dei classici* (Turin: Einaudi, 1986)
- Assenza, Concetta, *La canzonetta dal 1570 al 1615* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997)
- Bain, Susan, "Bellère", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02589 (accessed 28 September 2022)
- —, and Henri Vanhulst, "Phalèse family", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21541 (accessed 28 September 2022)
- Balsano, Maria Antonella (ed.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi* (Florence: Olschki, 1981)
- —, and James Haar, "L'Ariosto in musica", in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, ed. Balsano, 47–88
- Barezzani, Rosa, and Antonio Delfino (eds.), *Miscellanea marenziana* (Pisa: Edizioni ETS, 2007)
- Barycz, Henryk, "Cichocki Kasper", in *Polski słownik biograficzny*, vol. 4 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1938), 21–24

- Bergquist, Peter (ed.), *Orlando di Lasso Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)
- Bernstein, Jane A., *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press, 1539–1572* (Oxford: Oxford University Press, 1998)
- —, "Musica Transalpina: The Transmission of Netherlandish and Venetian Music Publications in the mid-16th Century", in *Music Fragments and Manuscripts*, ed. Schreurs and Vanhulst, 395–404
- Bianconi, Lorenzo, "Il Cinquecento e il Seicento", in *Letteratura italiana*, ed. Asor Rosa, 319–63
- —, *Music in the Seventeenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
- Bingen, Nicole, "L'insegnamento dell'italiano nei paesi di lingua francese dal 1500 al 1660", in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento*, ed. Tavoni, vol. 1, 419–41
- —, "Les éditions d'oeuvres en langue italienne à Anvers à l'époque de Lodovico Guicciardini", in *Lodovico Guicciardini*, ed. Jodogne, 179–202
- Birn, Józef, "Francuz wśród kalwinów małopolskich: Jan Thenaud", *Reformacja w Polsce* 4/13–16 (1926) no. 13–16, 41–45
- Bizzarini, Marco, *Luca Marenzio: The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation*, trans. James Chater (Aldershot: Ashgate, 2003)
- Blänkner, Reinhard, "Die alte Viadrina — Brandenburgische Landesuniversität in der europäischen Gelehrtenrepublik der Frühen Neuzeit", in *Europäische Bildungsströme*, ed. Blänkner, 9–44
- Blänkner, Reinhard (ed.), *Europäische Bildungsströme: die Viadrina im Kontext der europäischen Gelehrtenrepublik der Frühen Neuzeit (1506–1811)* (Berlin: Scrîpvaz-Verlag, 2008)
- Bongiovanni, Carmela, and Giovanni Rostirolla (eds.), *Ruggero Giovannelli "Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo". Atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12–14 giugno 1992)* (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998)
- Bossuyt, Ignace, "Luca Marenzio, the Italian Madrigal in the Southern Netherlands and the Three-Voice Madrigals by Jean de Castro", in *Miscellanea marenziana*, ed. Barezzani and Delfino, 391–421
- British Library, *Database of Bookbindings* (bl.uk/catalogues/bookbindings/)
- Bruno Bouckaert, "Andreas Pevernage (1541/43–1591) en het muziekleven van zijn tijd", *Musica antiqua* 10 (1993), 161–75
- Burdzy, Dominika, "The Orchestra at the Jesuit College and its Participation in the Religious Life of Sandomierz in the 17th and 18th Centuries", *Res Historica* 49 (2020), 289–314
- Burdzy, Dominika, *Szesnastowieczny Sandomierz: kościół i miasto* (Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2012)
- Calcagno, Mauro (ed.), *Perspectives on Luca Marenzio's Secular Music* (Turnhout: Brepols, 2014)
- Campagnolo, Stefano, "Boccaccio in musica nel Cinquecento. Letture e interpretazioni dei madrigalisti", in *Boccaccio veneto*, ed. Formisano and Morosini, 51–76
- —, "Petrarca non scrisse *Non al suo amante piu Diana piacque* (*RVF* LII) per Jacopo da Bologna", in *"Cara scientia mia, musica"*, ed. Romagnoli, Sabaino, Tibaldi, and Zappalà, 967–90
- —, "Stile e notazione. La notazione 'a note nere' e il madrigale", in *Le notazioni della polifonia vocale*, ed. Delfino and Saggio, 287–98
- *Cantus Database: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. Inventories of Chant Sources, https://cantus.uwaterloo.ca/ (accessed 31 October 2023).
- *Cantus Index*, https://cantusindex.org/ (accessed 13 January 2024)
- Capilupi, Camillo, and Ippolito Capilupi, *Rime*, ed. Gian Carlo D'Adamo (Mantua: Editoriale Padus, [1973])
- Carapetyan, Armen, "The Concept of 'Imitazione della natura' in the Sixteenth Century", *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1/1 (1946), 47–67
- Cassia, Cristina, "Bembo, Palestrina, and an English *contrafactum*: A Cross-Cultural Translation of *Gioia m'abond'al cor* and Its Issues", *Musica Iagellonica* 13 (2022), 43–67
- —, "Un compositore fiammingo e i suoi madrigali: le fonti dei testi del Primo libro di Jan van Turnhout", *Italique* 26 (2023), 147–69
- Cecchi, Paolo, "List of Secular and Devotional Compositions by Luca Marenzio", in *Perspectives on Luca Marenzio's Secular Music*, ed. Calcagno, 465–522
- Chater, James, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577–1593* (Ann Arbor, MI: UMI, 1981)
- Chegai, Andrea, and Cecilia Luzzi (eds.), *Petrarca in musica: Atti del Convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18–20 marzo 2004* (Lucca: Libreria musicale italiana, 2005)

- Chemotti, Antonio, "Writing Names in Music Books. Case Studies from the Viadrina Collection Held in the Music Department at the University of Warsaw Library", *Muzyka* 70/2 (2024), 3–37
- Chmiel, Adam, "Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana (starszy) 1566–1600", *Przemysł i Rzemiosło* 1/1 (1921), 14–20
- Chybiński, Adolf, "Krakowskie inwentarze muzyczne", *Kwartalnik Muzyczny* 2/3 (1912), 253–60
- —, "Kult muzyki Orlanda di Lasso w dawnym Krakowie", *Muzyka Kościelna* 2/10 (1927), 198–200
- Colzani, Alberto, Andrea Luppi, and Maurizio Padoan (eds.), *Il madrigale oltre il madrigale dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del quarto convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII (Lenno-Como, 28–30 giugno 1991)* (Como: A.M.I.S., 1994)
- Crotch, William, *Substance of Several Courses of Lectures on Music, Read in the University of Oxford, and in the Metropolis* (London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1831)
- Curinga, Luisa (ed.), *La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno Internazionale di Studi, Venosa-Potenza, 17–20 sept. 2003* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2008)
- Czepiel, Tomasz, "Zacheus Kesner and the Music Book Trade at the Beginning of the Sevententh Century: An Inventory of 1602", *Musica Iagellonica* 2 (1997), 23–69
- Da Rif, Bianca Maria, *Rime e lettere di Battista Guarini: Atti del convegno di studi, Padova, 5–6 dicembre 2003* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008)
- Dalla Vecchia, Patrizia, and Donatella Restani (ed.), *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. Alberto Gallo* (Rome: Torre d'Orfeo, 1996)
- De Caro, Gaspare, "Capilupi, Ippolito", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18 (1975), https://www.treccani.it/enciclopedia/ippolito-capilupi_(Dizionario-Biografico) (accessed 13 October 2023)
- De Santis, Mila, "Petrarca nel primo Novecento musicale italiano", in *Petrarca in musica*, ed. Chegai and Luzzi, 495–524
- DeFord, Ruth I., Tactus, *Mensuration and Rhythm in Renaissance Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)
- —, "Musical Relationships between the Italian Madrigal and the Light Genres in the Sixteenth Century", *Musica Disciplina* 39 (1985), 107–68
- Deiters, Maria, and Gotthard Kemmether (eds.), *Bürger, Pfarrer, Professoren. St. Marien in Frankfurt (Oder) und die Reformation in Brandenburg* (Frankfurt an der Oder: Lebus, 2017)
- Delbey, Thomas, Jakob Povl Holck, Bjarke Jørgensen, Alexandra Alvis, Vanessa Haight Smith, Gwénaëlle M. Kavich, Kimberly A. Harmon, Bertil Fabricius Dorch, and Kaare Lund Rasmussen, "Poisonous Books: Analyses of Four Sixteenth and Seventeenth Century Book Bindings Covered with Arsenic Rich Green Paint", *Heritage Science* 7 (2019), No. 91
- Delfino, Antonio, "Due appunti in margine a 'Vestiva i colli'. 1. Il 'caso' Tomás Luis de Victoria. 2. Per una bibliografia di 'Vestiva i colli': le messe-parodia", in *Ruggero Giovannelli*, eds. Bongiovanni and Rostirolla, 477–86
- —, and Francesco Saggio (eds.), *Le notazioni della polifonica vocale dei secoli IX–XVII. Antologia. Parte seconda secoli XIV–XVII. Con due* excursus *sui repertori strumentali del Seicento* (Pisa: ETS, 2022)
- Della Sciucca, Marco, *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Palermo: L'Epos, 2009).
- Dessì, Paola, "The Musical Training of University Students in the 16th Century and the libri amicorum", in *Music in Schools*, ed. Dessì, 81–102
- — (ed.), *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age* (Turnhout: Brepols, 2021)
- Deutsch, Catherine, "'Per l'harmonia delle voci, e delli stromenti Musicali': The Reception of Giovanni de Macque's Madrigals in the Netherlands and Northern Europe", *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010), 90–107
- Drożdżewska, Agnieszka, "The Cataloguing of Musical Sources in Silesia by German Musicologists from the University of Wrocław during the First Half of the Twentieth Century", *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012), 23–40
- Durante, Elio, and Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este* (Florence: S.P.E.S., 1989)
- Durante, Elio, and Anna Martellotti, "Genesi e sviluppo dei madrigali di Battista Guarini dalla commissione ducale del 1581 alla stampa del 1598", in *Rime e lettere di Battista Guarini*, ed. Da Rif, 141–72
- *Early Music. Context And Ideas. International Conference in Musicology, Kraków 18–21 September 2003* (Kraków: Institute of Musicology, Jagellonian University, 2003)

- Einstein, Alfred, *The Italian Madrigal*, trans. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, and Oliver Strunk (Princeton: Princeton University Press, 1949)
- —, "Narrative Rhythm in the Madrigal", *The Musical Quarterly* 29/4 (1943), 475–84
- Engel, Hans, *Luca Marenzio* (Florence: Olschki, 1956)
- Fenlon, Iain, *Giaches de Wert: Letters and Documents* (s. l.: Klincksieck, 1999)
- Ferroni, Giovanni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012)
- Flood, John, *Poets Laureate in the Holy Roman Empire: A Bio-bibliographical Handbook* (Berlin: De Gruyter, 2006)
- Formisano, Luciano, and Roberta Morosini (eds.), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia* (Ariccia: Aracne, 2015)
- Forney, Kristine K., "A Gift of Madrigals and Chansons: The Winchester Part Books and the Courtship of Elizabeth I by Erik XIV of Sweden", *The Journal of Musicology* 17/1 (1999), 50–75
- —, "Antwerp's Role in the Reception and Dissemination of the Madrigal in the North", in *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, ed. Pompilio, 239–53
- —, "Orlando di Lasso's 'Opus 1': The Making and Marketing of a Renaissance Music Book", *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 39–40 (1985–86), 33–60
- —, "Pevernage [Bevernage, Beveringen], Andreas [André, Andries]", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21515 (accessed 28 January 2023)
- Freis, Wolfgang, "Tonal Types and Modal Categories: 'Vestiva i colli' revisited", *Music Research Forum* 3 (1988), 35–66
- Friedenthal, Meelis, Hanspeter Marti, and Robert Seidel, *Early Modern Disputations and Dissertations in an Interdisciplinary and European Context* (Leiden: Brill, 2021)
- Friedlaender, Ernst (ed.), *Aeltere Universitäts-Matrikeln. I. Universität Frankfurt a. O.*, volume 1 (1506–1648) (Leipzig: S. Hirzel, 1887)
- Fris, Victor, "Sweerts (François), dit Sweertius", in *Biographie nationale publiée par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, vol. 24 (Brussels: Émile Bruylant, 1926–29), 362–69
- Gabriëls, Nele, and Eugeen Schreurs (eds.), *Petrus Phalesius en het stedelijk muziekleven in de Vlaamse renaissancestad Leuven* (Leuven: Alamire, 2005)
- Gallico, Claudio, "Due contributi al congresso di Copenaghen", *Rivista Italiana di Musicologia* 8/1 (1973), 19–23
- Gancarczyk, Paweł, "Georg Knoff's Collection in Gdańsk. Remarks on Collecting and Disseminating Printed Music", *De Musica Disserenda* 11 (2015), 23–40
- —, "Origin, Repertory, and Context of 'Lasso's autograph' from Gdańsk", in *Die Münchner Hofkapelle*, ed. Göllner and Schmid, 297–309
- —, *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011)
- Ghijs, Inge, "Pruynen, Cornelis", *Nationaal Biografisch Woordenboek*, vol. 13 (Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie, 1990), col. 670–72
- Gialdroni, Teresa M. and Agostino Ziino, "Machiavelli in musica: nuove prospettive per la ricerca", in *Bibliografia delle edizioni di Niccolò Machiavelli*, ed. Innocenti and Rossi, 33–90
- Glarean, Heinrich, *Dodecachordon*, translation, transcription, and commentary by Clement A. Miller (s. l.: American Institute of Musicology, 1965)
- Głuszcz-Zwolińska, Elżbieta, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988)
- Göhler, Albert, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* (Leipzig: Kahnt, 1902. Reprint, Hilversum: Knuf, 1965)
- Göllner, Theodor, and Bernhold Schmid (eds.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext* (Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006)
- Gondolatsch, Max, "Das Convivium musicum (1570–1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1921), 588–605
- —, "Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium und Collegium Musicum im 16. und 17. Jahrhundert", *Neues Lausitzisches Magazin* 112 (1936), 76–132; 154–55
- *Graduale Triplex* (Solesmes-Paris-Tournai: Abbaye de Saint Pierre de Solesmes-Desclée, 1979)
- Grimm, Heinrich, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina. Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nortosten Deutschlands vor dem Dreißigjährigen Kriege* (Frankfurt an der Oder: Trowitzsch & Sohn, 1942)

- Groote, Inga Mai, "Transmission and Adaption of Musical Knowledge in 16th-Century German Universities: Professors, Students, and their Books", in *Music in Schools*, ed. Dessì, 59–79
- Gross, Anne Tatnall, "The Firm of Phalése: A Modest Venture", in *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries*, ed. Schreurs and Vanhulst, 269–78
- Haar, James, "Arie per cantar stanze ariostesche", in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, ed. Balsano, 31–46
- —, "Arioso and Canzonetta. Rhythm as a Stylistic Determinant in the Madrigals of Giaches de Wert", in *Giaches de Wert*, ed. Schreurs and Bouckaert, 89–120
- —, "The Madrigal Book of Jean Turnhout (1589) and Its Relationship to Lasso", in *Orlando Di Lasso Studies*, ed. Bergquist, 183–202
- Haase, Günther, and Joachim Winkler (eds.), *Die Oder-Universität Frankfurt. Beiträge zu ihrer Geschichte* (Weimar: Böhlau, 1983)
- Haggh, Barbara, Frank Daelemans, and André Vanrie (eds.), *Musicology and Archival Research* (Brussels: Archives et Bibliothèques de Belgique, 1994)
- Hawkins, John, *A General History of the Science and Practice of Music* (London: T. Payne and Son, 1776)
- Hesbert, René-Jean, *Corpus Antiphonalium Officii* (Rome: Herder, 1963–79)
- Hiley, David, "Staff", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26519 (accessed 20 January 2024)
- —, *Western Plainchant. A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993)
- —, and Janka Szendrei, "Notation. III. History of Western Notation: 1. Plainchant", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114 (accessed 20 January 2024).
- Hoekstra, Gerald R., "Andreas Pevernage's *Cantiones sacrae* (1578) as a Counter-Reformation Statement of Confessional Loyalty in the Low Countries", *The Sixteenth Century Journal* 44/1 (2013), 3–24
- —, "The Reception and Cultivation of the Italian Madrigal in Antwerp and the Low Countries, 1555–1620", *Musica Disciplina* 48 (1994), 125–87
- —, "Wert's Reception at Home. The Composer's Music in Antwerp Madrigal Books", in *Giaches de Wert*, ed. Schreurs and Bouckaert, 73–88
- Höhle, Michael, *Universität und Reformation: Die Universität Frankfurt (Oder) von 1506 bis 1550* (Cologne: Böhlau, 2002)
- Hulková, Marta, "Hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku", *Slovenská hudba* 24/3 (1998), 264–308
- Hunter-Bradley, Louisa, "Christopher Plantin as Publisher of Polyphonic Music: Business Practices, Material Formats and Sales Patterns (1578–1600)" (PhD Diss., Royal Holloway, University of London, 2021)
- —, "The Officina Plantiniana as Publishers and Distributors of Music, 1578–1600", in *Early Printed Music and Material Culture in Central and Western Europe*, ed. Lindmayr-Brandl and McDonald, 280–302
- Innocenti, Piero, and Marielisa Rossi (eds.), *Bibliografia delle edizioni di Niccolò Machiavelli: 1506–1914* (Manziana: Vecchiarelli, 2015)
- Jackson, Susan, "Berg and Neuber: Music Printers in Sixteenth-Century Nuremberg" (Ph.D. diss., The City University of New York, 1998)
- Janssen, Johann Anton Rudolph, *Ausführliche Nachrichten über die sämmtlichen evangelisch-protestantischen Kirchen und Geistlichen der freyen und Hansestadt Hamburg und ihres Gebietes* (Hamburg: Gedruckt auf Kosten des Verfassers, 1826)
- Janz, Bernhard, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio: Dichtung und Musik im spaten Cinquecento-Madrigal* (Tutzing: Schneider, 1992)
- Japs, Johanna, *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption* (Augsburg: Wißner-Verlag, 2008)
- Jaser, Nadine, "Die Viadrina um 1600. Konfessionalisierung und Koexistenz", in *Bürger, Pfarrer, Professoren*, ed. Deiters and Kemmether, 124–31
- Jeanneret, Christine, "'Dare in luce & con diligenza correggere': A Study of Marenzio's Editions and Reeditions", in *Perspectives on Luca Marenzio's Secular Music*, ed. Calcagno, 385–408
- Jeż, Tomasz, *Madrygał w Europie północno-wschodniej: dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku* (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2003)
- Jodogne, Pierre (ed.), *Lodovico Guicciardini (1521–1589). Actes du colloque international des 28, 29 et 30 mars 1990* (Leuven: Peeters, 1991)
- Jost, Wolfgang, HansGünter Ottenberg, and Martin Schieck (eds.), *Das Frankfurter Musikleben im Zeitalter der Reformation. Projektdokumentation und Ausstellungskatalog* (Jacobsdorf: Die Furt, 2006)
- Kerman, Joseph, "Elizabethan Anthologies of Italian Madrigals", *Journal of the American Musicological Society* 4 (1951), 122–38

- Kiesewetter, Raphael Georg, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1841)
- Kirsch, Ernst, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.–18. Jahrhunderts* (Breslau: Hundsfelder Stadblatt, 1922)
- Kiryk, Feliks, and Ryszard Kołodziejczyk (eds.), *Dzieje Olkusza i regionu olkuskiego* (Warsaw-Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978)
- Kmetz, John (ed.), *Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)
- Knefelkamp, Ulrich, "Die alte Viadrina (1506–1811). Ein Rückblick auf ihre Geschichte, herausragende Professoren und Studenten", in *Die Viadrina*, ed. Pyritz and Schütt, 29–42
- Kozerska, Helena, *Warszawska Biblioteka Uniwersytecka 1832–1871* (Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1967)
- Kumor, Bolesław Stanisław, *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, vol. 4 (Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2002)
- Kunkel, Robert, and Przemysław Mrozowski, "Kościół św. Piotra w Sandomierzu. Analiza historyczno-architektoniczna", in *Sandomierz*, ed. Tabaczyński, 144–56
- Leszczyńska, Agnieszka, "Music and Musicians in Late-Renaissance Toruń", in *Musica Baltica*, ed. Woźniak, 165–75
- —, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021)
- —, "Thannenwald – the Lost Manuscript from Elbląg/Elbing Partially Rediscovered", *Hudební věda* 51 (2014), 105–14
- —, "Unique Masses from the Time of Josquin in Ms. Mus. 40634 in the Jagiellonian Library (from the former Preussische Staatsbibliothek Collection)", *Musica Iagellonica* 3 (2004), 13–26
- Lewis Hammond, Susan, *Editing Music in Early Modern Germany* (London: Routledge, 2007)
- —, "Pierre Phalèse as Music Editor: The Madrigal Anthology Musica Divina (1583)", *Fontes Artis Musicae* 51 (2004), 93–110
- —, "Selling the Madrigal: Pierre Phalèse II and the Four 'Antwerp Anthologies'", *Yearbook of the Alamire Foundation* 6 (2008), 225–52
- Lewis, Mary S., *Antonio Gardano Venetian Music Printer 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 vols. (New York: Garland and Routledge, 1988, 1997, 2005)
- Lewis, Susan Gail, "Collecting 'Italia' Abroad: Anthologies of Italian Madrigals in the Print World of Northern Europe" (Ph.D. diss., Princeton University, 2001)
- *Liber usualis missae et officii* (Paris-Tournai-Rome: Desclée, 1934)
- Lincoln, Harry B., *The Italian Madrigal and Related Repertories* (New Haven: Yale University Press, 1988)
- Lindmayr-Brandl, Andrea, and Grantley McDonald (eds.), *Early Printed Music and Material Culture in Central and Western Europe* (Abingdon: Routledge, 2021)
- Łodyński, Marian, *Materiały do dziejów państwowej polityki bibliotecznej w Księstwie Warszawskim i Królestwie Polskim (1807–1831)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1958)
- Luzzi, Cecilia, "L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale", in *Cantar ottave*, ed. Agamennone, 47–68
- Macy, Laura, "Speaking of Sex: Metaphor and Performance in the Italian Madrigal", *The Journal of Musicology* 14 (1996), 1–34
- Mangani, Marco, *O felice eloquenza. Poesia e musica nel Rinascimento e oltre* (Padua: libreriauniversitaria.it editrice, 2023)
- —, "Per un'analisi delle forme minori tra Cinque e Seicento. Indagine su un campione mantovano" (Ph.D. diss., University of Bologna, 1997)
- —, and Daniele Sabaino, "Is Modality Still a Compositional Tool in Monteverdi's 1610 Mass?", *Musurgia* 26/2 (2019), 95–118
- —, and Daniele Sabaino, "'*Modo Novo*' or '*Modo Antichissimo*'? Some Remarks About *La*-Modes in Zarlino's Theoretical Thought", in *Early Music. Context and Ideas*, 36–49
- —, and Daniele Sabaino, "Tonal Types and Modal Attributions in Late Renaissance Polyphony: New Observations", *Acta Musicologica* 80/2 (2008), 231–50
- Marshall, Robert L. (ed.), *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel* (Kassel: Bärenreiter, 1974)
- Meier, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony Describing According to the Sources With Revisions by the Author*, trans. Ellen S. Beere (New York: Broude Brothers Limited, 1988)

- Mendysowa, Janina, *Katalog druków muzycznych XVI, XVII i XVIII w. Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. vol. 1, Wiek XVI* (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1970)
- Metcalfe, Scott, "Clefs, Pitch, and Transposition in Vocal Music before 1600", *Journal of the Alamire Foundation* 14 (2022), 285–329
- Migne, Jean-Paul (ed.), *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera Omnia*, vol. 3, Patrologia Latina 35 (Paris: Migne, 1841)
- Miller, Clement A., "Willich [Wilcke, Wild], Jodocus [Jobst]", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30362 (accessed 27 November 2023)
- Mischiati, Oscar, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (Florence: Olschki, 1984)
- Modrow, Irina, *Wonach in Frankfurt "jeder, der nur wollte, gute Studien machen konnte…": eine kleine Geschichte der Viadrina anlässlich ihres 500. Jubiläums* (Schöneiche bei Berlin: Scrîpvaz-Verlag, 2006)
- Molenda, Danuta, "Dzieje Olkusza do 1795 roku", in *Dzieje Olkusza*, ed. Kiryk and Kołodziejczyk, 147–340
- Moppi, Gregorio, "Moscaglia, Giovanni Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77 (2012), https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-moscaglia_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 13 October 2023)
- Morell, Martin, "Georg Knoff: Bibliophile and Devotee of Italian Music in Late Sixteenth-Century Danzig", in *Music in the German Renaissance*, ed. Kmetz, 103–26
- Mühlpfordt, "Die Oder-Universität 1506–1811", in *Die Oder-Universität Frankfurt*, ed. Haase and Winkler, 19–72
- Muraszko, Michał, "Wybrane oprawy ksiąg z prywatnych bibliotek polskich w zbiorach kanonika gnieźnieńskiego Tomasza Josickiego", *Studia Europaea Gnesnensia* 12 (2015), 261–74
- Nardacci, Federica (ed.), *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi* (Rome: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010)
- Navach, Lisa, "Madrigali al virginale: Luca Marenzio e Peter Philips", in *Miscellanea marenziana*, ed. Barezzani and Delfino, 423–71
- Newcomb, Anthony, "Gesualdo's Luzzaschi – 'D'ogni altro si burla'", in *La musica del principe*, ed. Curinga, 219–29
- Niemöller, Klaus Wolfgang, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600* (Regensburg: G. Bosse, 1969)
- Noack, Lothar, and Jürgen Splett, *Bio-Bibliographien. Brandenburgische Gelehrte der Frühen Neuzeit. Mark Brandenburg mit Berlin-Cölln 1506–1640* (Berlin: Akademie Verlag, 2009)
- *Nocturnale Romanum* (Edingen: Hartker Verlag, 2001)
- Noske, Frits, "The Linköping Faignient-Manuscript", *Acta musicologica* 36/2–3 (1964) nos. 2–3, 152–65
- Olczak, Zbigniew, Ewa Piskurewicz, Marek Świeżewski, Anna Wirkus, and Jolanta Talbierska, "Kalendarium Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1803–2017", in *Biblioteka uniwersytecka w Warszawie*, ed. Talbierska and Olczak, 403–521
- Owens, Jessie Ann, "Marenzio and Wert Read Tasso: A Study in Contrasting Aesthetics", *Early Music* 27/4 (1999), 555–74
- Pałucki, Władysław (ed.), *Województwo sandomierskie w drugiej połowie XVI wieku*, part 2: *Komentarz, indeksy* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993)
- Passadore, Francesco, "'Dice… d'essersi messo all'imitazione del Luzzasco': due modelli madrigalistici ferraresi per Gesualdo", in *Trent'anni di ricerca musicologica*, ed. Dalla Vecchia and Restani, 197–218
- Pearson, David, *Book Ownership in Stuart England* (Oxford: Oxford University Press, 2021)
- Persoons, Guido, "Johannes I Bogardus, Jean II Bogard en Pierre Bogard nals muziekdrukkers te Douai van 1574 tot 1631 en hun betrekkingen met de Officina Plantiniana", *Gulden Passer* 66–67 (1988–89), 613–66
- Perz, Mirosław, *Mikołaj Gomółka: monografia* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981)
- —, "Rękopiśmienne partesy olkuskie", *Muzyka* 14/2 (1969), 18–44
- —, "Szesnastowieczne księgi głosowe z Olkusza i Sandomierza", *Muzyka* 13/4 (1968), 11–27
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. Ugo Dotti (Rome: Donzelli, 2004)
- —, *Canzoniere*, ed. Gianfranco Contini (Turin: Einaudi, 1992)
- —, *The Complete Canzoniere*, translated by A. S. Kline (Poetry In Translation), https://www.poetryintranslation.com/klineascanzoniere.php (accessed 20 June 2024)

- Pietrzyk, Zdzisław (ed.), *Księgi egzaminów do święceń w diecezji krakowskiej z lat 1572–1614* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1991)
- Piperno, Franco, "Il madrigale italiano in Europa. Compilazioni antologiche allestite e pubblicate oltralpe: dati e appunti", in *Il madrigale oltre il madrigale*, ed. Colzani, Luppi, and Padoan, 19–48
- Platen, Emil, revised by Iain Fenlon, "Collegium musicum" in Grove Music Online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40623 (accessed 20 June 2024)
- Platen, Emil, "Convivium Musicum", in MGG Online, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14104 (accessed 20 June 2024)
- Pompilio, Angelo (ed.), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale: Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, vol. 1 (Turin: EDT, 1990)
- Powers, Harold, "Modal Representaion in Polyphonic Offertories", *Early Music History* 2 (1982), 43–86
- —, "The Modality of 'Vestiva i colli'", in *Studies in Renaissance and Baroque Music*, ed. Marshall, 31–46
- Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, *Baza opraw zabytkowych XV–XVIII wieku*, https://ptpn.locloud.pl/collections/show/3
- Ptaszyk, Marian, "Biblioteka Publiczna przy Królewskim Uniwersytecie Warszawskim w latach 1817–1831", in *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie*, ed. Talbierska and Olczak, 21–226
- Pyritz, Richard, and Matthias Schütt (eds.), *Die Viadrina: eine Universität als Brücke zwischen Deutschland und Polen* (Berlin: be.bra-Wiss.-Verlag, 2009)
- Rasch, Rudolph (ed.), *The Circulation of Music in Europe 1600–1800. A Collection of Essays and Case Studies* (Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008)
- Reardon, Colleen, "Two Parody Magnificats on Palestrina's *Vestiva i colli*", *Studi musicali* 65/1 (1986), 67–99
- Rohrlach, Peter P., *Historisches Ortslexikon für die Altmark* (Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2018)
- Romagnoli, Angela, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi, and Pietro Zappalà (eds.), *"Cara scientia mia, musica": Studi per Maria Caraci Vela* (Pisa: Edizioni ETS, 2018)
- Rosa Barezzani, Maria Teresa, and Antonio Delfino (eds.), *Miscellanea marenziana* (Pisa: Edizioni ETS, 2007)
- Rutkowski, Henryk, "Drogi", in *Województwo sandomierskie*, ed. Pałucki, 121–27
- Rutkowski, Henryk, "Z dziejów Sandomierza w okresie Odrodzenia", in *Studia Sandomierskie*, ed. Wąsowicz and Pazdura, 287–343
- Saggio, Francesco, "Palestrina mensuralista: ritmo e notazione nei primi quattro libri di messe", *Philomusica on-line* 21/2 (2022), 129–83
- Salmen, Walter, "Geselliges Musizieren 'auff allerley Instrumenten' um 1600", *Tibia* 8 (1983), 321–25
- Schick, Hartmut, "Melische Dichtung und Vokalfarbenmusik im Madrigal: Giaches de Wert vertont Tasso", *Die Musikforschung* 64/3 (2011), 219–44
- Schreurs, Eugeen, and Bruno Bouckaert (eds.), *Giaches de Wert (1535–1596) and His Time: Migration of Musicians to and from the Low Countries (c. 1400–1600)*, Yearbook of the Alamire Foundation 3 (Leuven-Peer: Alamire Foundation, 1999)
- Schreurs, Eugeen, and Henri Vanhulst (eds.), *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries; Alta Capella; Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century*, Yearbook of the Alamire Foundation 2 (Leuven-Peer: Alamire Foundation, 1997)
- Schröder, Hans, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, vol. 5 (Hamburg: sons of W. Mauke, 1870)
- Skrzyniarz, Ryszard, "Księgozbiór historyczny bożogrobców w parafii Miechów", *Archiwa, biblioteki i muzea kościelne* 77 (2002), 71–76
- Smith, David J., "Italian Influence on the Music of Peter Philips (1560/1561–1628): Musical Taste and Patronage in the Spanish Netherlands at the End of the Sixteenth Century", in *Giaches de Wert*, ed. Schreurs and Bouckaert, 191–209
- Smoła, Marek, "Kasper Cichocki (1545–1616), katolicki polemista z Tarnowa", *Humanities and Cultural Studies* 2/1 (2021), 58–73
- Spiessens, Godelieve, *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554–1604)* (Brussels: Koninklijke Academie van België, 1974)
- Staats, Ines, "Viadrina", in *Historisches Lexikon Brandenburgs* (2020), http://www.brandenburgikon.de (accessed 27 November 2023)
- Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, *Einbanddatenbank*, https://www.hist-einband.de/
- Stellfeld, Jean Auguste, *Bibliographie des éditions plantiniennes* (Brussels: Académie royale de Belgique, 1949)

- Szelest, Marcin, "*Psalm Dawida* i inne intawolacje kontrafaktur wokalnych w rękopisach organowych z przełomu XVI i XVII wieku powstałych na terenach Rzeczpospolitej", *Muzyka* 68/1 (2023), 93–154
- Tabaczyński, Stanisław (ed.), *Sandomierz: badania 1969–1973*, vol. 2 (Warsaw: Naukowa Oficyna Wydawnicza, 1996)
- Talbierska, Jolanta, and Zbigniew Olczak (eds.), *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie w latach 1817–2017; Miscellanea* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017)
- Tasso, Torquato, *Le Rime*, ed. Bruno Basile (Rome: Salerno, 1994)
- Tavoni, Mirko (ed.), *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni, atti del convegno internazionale (Ferrara, Palazzo Paradiso, 20–24 marzo 1991)* (Modena: Panini, 1996)
- *ThALES, Thesaurus Antiquorum Lectionariorum Ecclesiae Synagogaeque*, http://www.lectionary.eu (accessed 31 October 2023)
- Thieffry, Sandrine, "Jean de Turnhout, compositeur et maître de chapelle à la Cour de Bruxelles (ca 1550–1614)", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 58 (2004), 23–43
- Tibaldi, Rodobaldo, "Ingegneri e Vinci rielaborano Palestrina: alcune riflessioni sulla fortuna del Prenestino nel XVI secolo", in *Musica tra storia e filologia*, ed. Nardacci, 627–77
- —, "Pierluigi da Palestrina, Giovanni, detto anche 'il Palestrina'", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83 (2015), https://www.treccani.it/enciclopedia/pierluigi-da-palestrina-giovanni-detto-anche-il-palestrina_(Dizionario-Biografico) (accessed 13 October 2023)
- Toffetti, Marina, "*Contrafacta* of Palestrina's Works Printed in Milan (1597–1605)", in *Contrafacta*, ed. Toffetti and Taschetti, 83–115
- —, and Gabriele Taschetti (eds.), *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century* (Kraków: Musica Iagellonica, 2020)
- Tsugami, Motomi, "Anthologies of Italian Madrigals Printed in Antwerp and Nuremberg. A Comparative Study", in *Music Fragments and Manuscripts*, ed. Schreurs and Vanhulst, 441–49
- Van Maldeghem, Robert-Julien (ed.), *Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges. Musique profane*, vol. 1 (Brussels: Muquardt, 1865)
- Vanballenberghe, Nathalie, "Aspects of Genre in the Secular Vocal Music of Cornelis Verdonck (1563/4–1625)" (Ph.D. diss., University of Aberdeen, 2007)
- —, "Cornelis Verdonck (1563/64–1625): His Biography Revisited", *Journal of the Alamire Foundation* 4 (2012), 251–58
- Vanhulst, Henri, *Catalogue des éditions de music publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545–1578* (Brussels: Académie royale de Belgique, 1990)
- —, "Lassus et ses éditeurs: remarques à propos de deux lettres peu connues", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 39–40 (1985–86), 80–100
- —, "Le *Catalogus rariorum et insignium librorum musicorum* (Amsterdam, héritiers de Johannes Janssonius, 1665) et la circulation internationale des éditions musicales", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 76 (2022), 81–159
- —, "The Music in the 'Indicis librorum […] Prima pars' (1618) of Jean Bogard Junior, Bookseller and Publisher in Douai", in *The Circulation of Music*, ed. Rasch, 87–106
- —, "Suppliers and Clients of Christopher Plantin, Distributor of Polyphonic Music in Antwerp (1566–1578)", in *Musicology and Archival Research*, ed. Haggh, Daelemans, and Vanrie, 558–604
- —, "Un succès de l'édition musicale: le 'Septiesme livre des chansons a quatre parties' (1560–1661/3)", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 32/33 (1978), 97–120
- — (ed.), *Des chansons gaillardes paduanes et motetz réduitz en tabulature de luth, Livre cinquième* (Geneva: Minkoff, 1991)
- — (ed.), *Des chansons reduictz en tabulature de lut, Livres I–III* (Geneva: Minkoff, 1984)
- Vogel, Emil, Alfred Einstein, François Lesure, and Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* (Pomezia: Staderini, 1977)
- Vogel, Emil, and Alfred Einstein, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500–1700* (Hildesheim: Olms, 1972)
- Von Eickstedt, Carl August Ludwig, *Familienbuch des dynastischen Geschlechts der von Eickstedt in Thüringen, Pommern und Schlesien* (Ratibor: V. Wichura, 1860)
- Waczkat, Andreas, "Gesius, Bartholomäus", in *MGG Online*, 2002 (accessed 27 November 2023)

- Wagner, Arkadiusz (ed.), *Oprawy książkowe XIV–XVIII wieku w zbiorach Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu*, part 1: *Rzeczpospolita, Prusy, Dolny Śląsk* (Toruń: Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Kopernikańska w Toruniu, Instytut Informacji Naukowej i Bibliologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2018)
- Wąsowicz, Teresa, and Jan Pazdura (eds.), *Studia Sandomierskie: materiały do dziejów miasta Sandomierza i regionu sandomierskiego* (Warsaw: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1967)
- Weaver, Robert Lee, *A Descriptive Bibliographic Catalog of the Music Printed by Hubert Waelrant and Jan de Laet* (Pinewood: Harmonie Press, 1994)
- —, "Waelrant [Waelrand], Hubert [Huberto] [Waelrandus, Hubertus]", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29759 (accessed 28 September 2022)
- —, *Waelrant and Laet: Music Publishers in Antwerp's Golden Age* (Pinewood: Harmonie Park Press, 1995)
- Willems, Leonard, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. van der Noot", *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (1921), 41–47
- Willems, Radbodus (ed.), *Sancti Aurelii Augustini In Iohannis Evangelium tractatus CXXIV*, Corpus Christianorum Series Latina 36 (Turnhout: Brepols, 1954)
- Wiśniewski, Jan, *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186 do 1926 r.* (1), *tudzież sesje Kapituły Sandomierskiej od 1586 do 1866 r.* (2) (Radom: Druk S. Nowakowski, 1926)
- Wistreich, Richard, "Music Books and Sociability", *Il Saggiatore Musicale* 18 (2011), 230–44
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta (ed.), *Notae Musicae Artis. Musical Notation in Polish Sources 11th–16th Century*" (Kraków: Musica Iagellonica, 2001)
- Wood, Sienna M., "*Chansons, madrigales & motetz à 3 parties* by Noé Faignient: A Composer's Debut in 16th-Century Antwerp" (Ph.D. diss., University of Colorado, 2015)
- *The Words of Such Pieces as are Most Usually Performed by The Academy of Ancient Music* (London, 1761)
- Woźniak, Jolanta (ed.), *Musica Baltica: The Music Culture of Baltic Cities in Modern Times* (Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 2010)
- Zappalà, Pietro (ed.), *Indice dei compositori (RISM B/I, Recueils imprimés XVI-XVII siècles)*, https://rism.info/publications/RecueilsKomponistenindex.pdf
- Zulauf, Ernst, "Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten", *Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde* 36 (1903), 1–144
- Zwolińska, Elżbieta, "Musica Mensuralis in Polish Musical Sources up to 1600", in *Notae Musicae Artis*, ed. Witkowska–Zaremba, 403–85



LEUVEN LIBRARY OF MUSIC IN FACSIMILE VOL. 7
GENERAL EDITORS: DAVID J. BURN & BART DEMUYT
SCIENTIFIC EDITOR: PAUL KOLB

University of Warsaw Library, SDM 8–36 is a set of partbooks with Italian madrigals printed in Antwerp in the 1590s, which document a pivotal moment in the reception of the genre north of the Alps. The historical binding, furthermore, reveals the identities of those who used the partbooks shortly after their publication: a professor, four students, and an alumnus of Viadrina University in Frankfurt an der Oder. Thus, SDM 8–36 uncovers an unexpected facet of the musical culture of a Central European university around 1600.

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

Antonio Chemotti is Assistant Professor of Musicology at the University of Leuven. In association with the Alamire Foundation and KBR he is mandate holder of the FED-tWIN programme *From Script to Sound: Connecting Heritage and Art through Research and Technology.*

Universiteitsbibliotheek Warschau, SDM 8–36 is een verzameling stemboeken met Italiaanse madrigalen die in de jaren 1590 gedrukt werden in Antwerpen en die een inkijk geven in een sleutelmoment in de receptie van het genre ten noorden van de Alpen. Bovendien onthult de historische boekband de identiteit van de gebruikers kort na de publicatie: een professor, vier studenten en een alumnus van de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder. Zo laat SDM 8–36 licht schijnen op een onverwacht facet van de muziekcultuur aan een Centraal-Europese universiteit rond 1600.

Dit becommentarieerde facsimile is het zevende in de reeks *Leuven Library of Music in Facsimile*, met als general editors David J. Burn en Bart Demuyt. Deze reeks beoogt kwalitatief hoogstaande reproducties van originele muzikale bronnen die zowel in esthetisch, muzikaal als cultureel opzicht bijzonder waardevol zijn. Alle facsimile's worden volledig in kleur en op het originele formaat uitgebracht, voorzien van uitvoerige commentaar door een of meerdere gezaghebbende experts.

Antonio Chemotti is Assistant Professor aan de afdeling musicologie van de KU Leuven. Hij werkt samen met de Alamire Foundation en de KBR in het kader van het FED-tWIN programme *From Script to Sound: Connecting Heritage and Art through Research and Technology.*

9 789464 207569 >

ALAMIRE ACADEMIC PRESS