


TAÑENDO CON VOZ SONORA



LAS ARPAS SONOROSAS  
Laura Puerto & Manuel Vilas

 la mà de guido

*“E las arpías de Fineo  
por sus cumbres resonaban,  
mas dulce sin duda creo  
ser la música de Orfeo  
que las voces que ellas daban,  
y muy mayor alegría  
Euridice sentiría  
con la arpa sonora  
que yo con tal dolorosa  
y feroce melodía.”*

*(El planto de las virtudes y poesía por el magnífico señor Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Gómez Manrique, siglo XV)*

Queremos iniciar estas breves líneas con el presente pasaje poético, ya que sirve tanto como carta de presentación de nuestro dúo de arpas ibéricas de dos órdenes, como demostración de una declaración de intenciones por nuestra parte en lo que respecta a la génesis de este proyecto y al disco que ahora tiene en sus manos.

En líneas generales, en la estrofa arriba mostrada se describen dos tipos de sonidos; por un lado, la feroz, dolorosa, estridente y horrible melodía emitida por las arpías, figuras de la mitología griega de connotaciones maléficas, y por otro y a manera de contraste, la dulce, alegre y vitalista música producida por Orfeo y su arpa, semidiós cuya figura quedará irremediamente asociada a este instrumento. En el octavo verso encontramos las tres palabras que a nosotros, Laura Puerto y Manuel Vilas, nos parecieron más que apropiadas

e idóneas para definir y nombrar el proyecto artístico que hemos creado: el dúo de arpas de dos órdenes “*las arpas sonoras*”. Sin embargo, nuestro interés por esta estrofa y la elección de este verso como elemento definitorio de nuestro dúo de arpas va más allá. El autor del poema, Gómez Manrique, se encuadra dentro de los llamados poetas “prerrenacentistas”, y nuestro proyecto musical se centrará en el renacimiento en todas sus vertientes, un amplio y riquísimo período que abarca, con todo tipo de matizaciones que ahora no viene al caso discutir, desde finales del siglo XV hasta comienzos del siglo XVII. Además, nuestra estrofa es parte de un extenso poema dedicado a la muerte del célebre Marqués de Santillana, una de las glorias de la poesía en lengua castellana que, casualmente, era arpista; así lo prueba el hecho de que Alfonso el Magnánimo le regalara un arpa entre 1412-1418. Por lo tanto, demostrado queda el enorme interés que teníamos en que esta estrofa fuera santo y seña de nuestra propuesta artística.

Observarán que, aparte de las obras interpretadas por nosotros en nuestras respectivas arpas, hemos incluido un buen número de piezas que incluyen un cantante solista. Con esto queremos poner sobre la mesa una vía que tenemos mucho interés en desarrollar: aparte de nuestro repertorio a dos arpas, nuestra intención es y será contar con la colaboración de otros artistas, tanto cantantes como instrumentistas, para así poner en evidencia la gran versatilidad del arpa y su capacidad de

adaptarse con gran belleza y efectividad a cualquier textura sonora.

El llamado “arte de la intabulación” es parte fundamental de nuestro disco. Fue ésta una práctica absolutamente asentada entre los instrumentistas de esta época y consiste en transcribir, realizando las adaptaciones que fueran necesarias, obras vocales, tanto sacras como profanas, para así poder adaptarlas a los lenguajes de los diversos instrumentos polifónicos. La necesidad de realizar estas intabulaciones obedece a diferentes finalidades, pero la principal fue la de dotar a estos instrumentos de nuevo repertorio, permitiendo a los tañedores disfrutar y aprender con las obras de los más afamados polifonistas del momento, como por ejemplo Josquin, Gombert, Crecquillon, entre otros. En este disco hay varios ejemplos de esta práctica (pistas 4, 6, 8, 13, 15, 17 y 19), pertenecientes a importantes publicaciones de la época que nosotros hemos adaptado a nuestra formación de dos arpas.

El arpa de dos órdenes gozó de una excepcional importancia en el ámbito ibérico desde el siglo XVI al XVIII. Muestra de ello es la aparición durante el siglo XVI de importantes publicaciones para “tecla, arpa y vihuela”, que incluyen al arpa como destinatario de un bello corpus musical polifónico, equiparándola incluso a la tecla, ya que, tal como dice Hernando de Cabezón: *El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que se tañe en ella se tañerá en*

*el harpa sin mucha dificultad*. La semejanza con la tecla se debe a la configuración de sus dos filas de cuerdas, una fila contiene las notas diatónicas y la otra, las cromáticas. Estas últimas están “entremetidas” (seguramente cruzadas como las posteriores arpas barrocas) respecto a las diatónicas. Esta disposición de cuerdas convierte a esta arpa en un instrumento especial y único, permitiendo al intérprete explorar y dibujar diferentes sonidos gracias a la posibilidad de pulsar la cuerda de diferentes maneras.

El repertorio que hemos elegido para este disco es una muestra de la versatilidad del arpa de dos órdenes, capaz de abordar cualquier género musical de la época, tanto sacro como profano.

Por un lado, se pueden escuchar obras de origen instrumental; algunas de ellas transcripciones de piezas destinadas al teclado, como la *Gagliarda* de Giovanni Maria Trabaci (pista 1), y otras publicadas para tecla, arpa o vihuela, como las de Antonio de Cabezón (pistas 2 y 14). Queríamos destacar la bellísima versión de la célebre *Con qué la lavaré* realizada por el portugués Antonio Carreira (pista 9), haciendo así referencia a nuestro país vecino, y no podíamos obviar algunos ejemplos de música cortesana ejemplificada en este caso por las danzas de Michael Praetorius (pistas 10, 11 y 12). Por otro lado, uno de nuestros mayores intereses se centra en el trabajo sobre el repertorio vocal polifónico. Atendiendo al repertorio religioso, nos complace presentar intabulaciones

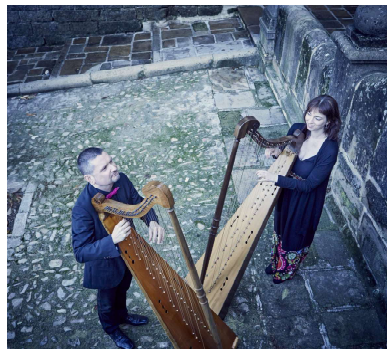
de motetes de nuestro famoso triunvirato de polifonistas españoles: Tomás Luis de Victoria (pista 13), Francisco Guerrero (pista 17), ambas en versión instrumental, y Cristóbal de Morales (pista 18), con la voz superior cantada por nuestro contratenor invitado. Pero tampoco podíamos ignorar nombres tan importantes e influyentes en la época como Josquin Desprez (pista 4) o Giovanni Pierluigi da Palestrina (pistas 6 y 7), habida cuenta de la gran influencia que ejercieron en la música hispana renacentista; incluso damos un salto al otro lado del Atlántico, concretamente a la *Nueva España*, con nuestra versión del *Dios itlaçonantzine* del Valdés Codex (pista 3). En lo relativo al repertorio polifónico profano presentamos, en su vertiente ibérica, obras de dos cancioneros tan importantes como los de Uppsala (pista 8) y Medinaceli (pista 15) además de la intabulación de una canción de Juan Vásquez (pista 19); en el contexto europeo no pudimos evitar la tentación de incluir dos célebres y divertidas piezas de Orlando di Lasso (pistas 5 y 16).

Para adaptar todo este variado repertorio a nuestros instrumentos, recurrimos a varios procedimientos. En el caso de las piezas instrumentales, todas ellas a cuatro partes, optamos por el reparto de las mismas entre ambos instrumentos, asignando a cada arpa dos partes, excepto en el caso de la obra de Antonio Carreira, en la que hemos optado por superponer el *cantus firmus* original asignándolo a la voz de contratenor, haciendo así un guiño a su origen vocal. Para las obras vocales,

sin embargo, alternamos ambas posibilidades: la intabulación para las dos arpas solas, convirtiéndolas así en obras instrumentales, y la preservación de alguna voz en el cantante asumiendo las arpas el resto de las líneas vocales.

Es este disco que ahora tiene en sus manos un trabajo muy meditado y pensado, producto de nuestras conversaciones, reflexiones y decisiones; sólo esperamos que esta humilde aportación a un mayor conocimiento del arpa y su mundo en los siglos del llamado renacimiento sea de su agrado. Nosotros sentimos que nuestra manera de entender y vivir la música, nuestro concepto de la recuperación histórica y una parte importante de nosotros se queda en este disco. Esperamos que lo disfruten.

**Laura Puerto y Manuel Vilas**



*“E las arpias de Fineo  
por sus cumbres resonaban,  
mas dulce sin duda creo  
ser la música de Orfeo  
que las voces que ellas daban,  
y muy mayor alegría  
Euridice sentiría  
con la arpa sonora  
que yo con tal dolorosa  
y feroce melodía.”*

*(El planto de las virtudes y poesía por el magnífico  
señor Don Íñigo López de Mendoza, Marqués  
de Santillana. Gómez Manrique, segle XV)*

Volem iniciar aquestes breus línies amb aquest paràgraf poètic, ja que serveix tant com a carta de presentació del nostre duo d'arpes ibèriques de dues ordres, com a demostració d'una declaració d'intencions per part nostra pel que fa a la gènesi d'aquest projecte i del disc que ara té a les mans. En línies generals, a l'estrofa que es mostra al començament es descriuen dos tipus de sons; d'una banda, la ferotge, dolorosa, estrident i horrible melodia emesa per les arpies, figures de la mitologia grega de connotacions malèfiques, i per l'altra banda, i de manera contrastant, la dolça, alegre i vitalista música produïda per Orfeu i la seva arpa, semideu, figura la qual quedarà irremeiablement associada a aquest instrument. Al vuitè vers trobem les tres paraules que a nosaltres, Laura Puerto i Manuel Vilas, ens van semblar més que apropiades i idònies per definir

i anomenar el projecte artístic que hem creat: el duo d'arpes de dues ordres “*las arpas sonoras*”. Tanmateix, el nostre interès per aquesta estrofa i l'elecció d'aquest vers com a element definitori del nostre duo d'arpes va més enllà. L'autor del poema, Gómez Manrique, s'enquadra dins dels anomenats poetes “prerenaixentistes”, i el nostre projecte musical se centrarà en el renaixement en tots els seus vessants, un ampli i riquíssim període que abasta, amb tota mena de matisacions que ara no ve al cas discutir, des de finals del segle XV fins a començaments del segle XVII. A més, la nostra estrofa forma part d'un extens poema dedicat a la mort del cèlebre Marquès de Santillana, una de les glòries de la poesia en llengua castellana que, casualment, era arpista; així ho prova el fet que Alfons el Magnànim li regalés una arpa entre 1412 i 1418. Per tant, queda demostrat l'enorme interès que teníem que aquesta estrofa fos com el lema de la nostra proposta artística.

Observareu que, a part de les obres que interpretem amb les nostres respectives arpès, hem inclòs un bon nombre de peces que inclouen un cantant solista. Amb això volem posar sobre la taula una via la qual tenim molt interès a desenvolupar: a banda del nostre repertori a dues arpès, la nostra intenció és i serà comptar amb la col·laboració d'altres artistes, tant cantants com instrumentistes, per mostrar d'aquesta manera la gran versatilitat de l'arpa i la seva capacitat d'adaptar-se, amb gran bellesa i efectivitat, a qualsevol textura sonora.

L'anomenat “*arte de la intabulación*” és part fonamental del nostre disc. Va ser aquesta una pràctica absolutament assentada entre els instrumentistes d'aquesta època i consisteix a transcriure, realitzant les adaptacions que fossin necessàries, obres vocals, tant sacres com profanes, per poder adaptar-les als llenguatges dels diversos instruments polifònics. La necessitat de dur a terme aquestes intabulacions obeeix a diferents finalitats, però la principal va ser la de dotar a aquests instruments de nou repertori, permetent als intèrprets gaudir i aprendre amb les obres dels més famosos polifonistes del moment, com ara Josquin, Gombert i Crecquillon, entre d'altres. En aquest disc hi ha diversos exemples d'aquesta pràctica (pistes 4, 6, 8, 13, 15, 17 i 19), que pertanyen a importants publicacions de l'època que nosaltres hem adaptat a la nostra formació de dues arpes.

L'arpa de dues ordres va gaudir d'una importància excepcional dins l'àmbit ibèric des del segle XVI fins al XVIII. Mostra d'això és l'aparició durant el segle XVI de rellevants publicacions per a “*tecla, arpa y vihuela*”, que inclouen l'arpa com a destinatari d'un esplèndid corpus musical polifònic, equiparant-la fins i tot a la tecla, ja que, tal com diu Hernando de Cabezón : “*El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que se tañe en ella se tañerá en el harpa sin mucha dificultad*”. La semblança amb la tecla es deu a la configuració de les seves dues files de cordes, una fila conté les notes

diatòniques i l'altra, les cromàtiques. Aquestes darreres estan “*entremetidas*” (segurament creuades com les posteriors arpes barroques) respecte a les diatòniques. Aquesta disposició de cordes converteix aquesta arpa en un instrument especial i únic, permetent a l'intèrpret explorar i dibuixar diferents sons mercès a la possibilitat de prémer la corda de diferents maneres.

El repertori que hem triat per a aquest disc és una mostra de la versatilitat de l'arpa de dues ordres, capaç d'abordar qualsevol gènere musical de l'època, tant sacre com a profà.

D'una banda, es poden escoltar obres d'origen instrumental; de les quals algunes són transcripcions de peces destinades al teclat, com la *Gagliarda* de Giovanni Maria Trabaci (pista 1), i altres publicades per a tecla, arpa o viola de mà, com les d'Antonio de Cabezón (pistes 2 i 14). Voldríem destacar la bellíssima versió de la cèlebre *Con qué la lavaré* realitzada pel portuguès Antonio Carreira (pista 9), fent així referència al nostre país veí; i no podíem oblidar alguns exemples de música cortesana exemplificada en aquest cas per les danses de Michael Praetorius (pistes 10,11 i 12). D'altra banda, un dels nostres interessos més grans se centra en el treball sobre el repertori vocal polifònic. Pel que fa al repertori religiós, ens complau presentar intabulacions de motets dels nostres coneguts polifonistes espanyols: Tomás Luis de Victoria (pista 13), Francisco Guerrero (pista 17) (totes dues en versió

instrumental) i Cristóbal de Morales (pista 18), amb la veu superior cantada pel nostre contratenor convidat. Però tampoc podíem ignorar noms tan importants i influents a l'època com Josquin Desprez (pista 4) o Giovanni Pierluigi da Palestrina (pistes 6 i 7), tenint en compte la gran influència que van exercir en la música hispana renaixentista. Fins i tot fem un salt a l'altra banda de l'Atlàntic, concretament a la *Nueva España*, amb la nostra versió del *Dios itlaçonantzine* del Codex Valdés (pista 3). Respecte al repertori polifònic profà, presentem, en el seu vessant ibèric, obres de dos cançoners tan importants com els d'Uppsala (pista 8) i el de Medinaceli (pista 15) a més de la intabulació d'una cançó de Juan Vásquez (pista 19). En el context europeu no vam poder evitar la temptació d'incloure dues conegudes i divertides peces d'Orlando di Lasso (pistes 5 i 16).

Per adaptar tot aquest variat repertori als nostres instruments, vam recórrer a diversos procediments. En el cas de les peces instrumentals, totes a quatre parts, vàrem optar per repartir les notes entre ambdós instruments, assignant a cada arpa dues veus, excepte en el cas de l'obra d'Antonio Carreira, en què vàrem optar per encavallar el *cantus firmus* original assignant-lo a la veu de contratenor, fent així una picada d'ullet al seu origen vocal. Pel que fa a les obres vocals, però, alternem les dues possibilitats: la intabulació per a les dues arpes soles, convertint-les així en obres instrumentals, i la preservació d'alguna

veu en el cantant i deixant per les arpes la resta de línies vocals.

Aquest disc que ara té a les mans presenta un treball molt pensat i meditat, producte de les nostres converses, reflexions i decisions; només esperem que aquesta humil aportació a un coneixement més gran de l'arpa i del seu món en els segles de l'anomenat renaixement sigui de la vostra complaença. Nosaltres sentim que la nostra manera d'entendre i de viure la música, el nostre concepte de la recuperació històrica i una part important de nosaltres es queda en aquest disc. Esperem que el gaudeixin.

**Laura Puerto y Manuel Vilas**

*“E las arpías de Fineo  
por sus cumbres resonaban,  
mas dulce sin duda creo  
ser la música de Orfeo  
que las voces que ellas daban,  
y muy mayor alegría  
Euridice sentiría  
con la arpa sonora  
que yo con tal dolorosa  
y feroce melodía.”*

\*\*\*

*“And the harpies of Phineus  
On their summits resounded,  
But sweet no doubt I believe  
To be the music of Orpheus  
Than the yelling they did,  
And much greater joy  
Euridice would feel  
With the sounding harp  
Than I with such a sorrowful  
And fierce melody.”*

*(El planto de las virtudes y poesía por el magnífico  
señor Don Íñigo López de Mendoza, Marqués  
de Santillana. Gómez Manrique, 15th century)*

We would like to begin these brief lines with this poetic passage, as it serves both as a letter of introduction to our crossed-strung Iberian harp duet, and as a demonstration of a declaration of intent on our part regarding the genesis of this project and the disc you now hold in your hands.

In general terms, in the stanza shown above, two

types of sounds are described; on the one hand, the ferocious, painful, strident and horrible melody produced by the harpies, figures from Greek mythology with evil connotations, and on the other, by way of contrast, the sweet, joyful and lively music produced by Orpheus and his harp, a demigod whose figure will remain irremediably associated to this instrument. In the eighth verse we find the three words that we, Laura Puerto and Manuel Vilas, found more appropriate and suitable to define and name the artistic project we have undertaken: the duet of crossed-strung harps “*las arpas sonoras*” (the sounding harps). However, our interest in this stanza and the choice of it as the defining element of our harp duet goes beyond it. The author of the poem, Gómez Manrique, belongs to the so-called “pre-Renaissance” poets, and our musical project will focus on the Renaissance in all its many facets, a broad and very rich period that spans, with all kinds of nuances that are not relevant to discuss now, from the end of the 15<sup>th</sup> century to the beginning of the 17th century. Moreover, our stanza is part of a long poem dedicated to the death of the famous Marquis of Santillana, one of the glories of poetry in the Castilian language who, incidentally, was a harpist; proof of this is the fact that Alfonso the Magnanimous offered him a harp as a gift between 1412-1418. Therefore, the enormous interest we had in making this stanza the hallmark of our artistic proposal is thus proven.



You will notice that, in addition to the works performed by us on our respective harps, we have included several pieces that feature a solo singer. With this we want to introduce an area of interest that we are keen to develop: in addition to our repertoire for two harps, our intention is and will be to involve other artists, both singers and instrumentalists, in order to highlight the great versatility of the harp and its ability to adapt beautifully and effectively to any sound texture.

The so-called “art of intabulation” is a fundamental part of our disc. This was a very well-established practice among the instrumentalists of this period and involves transcribing vocal works, both sacred and secular, and adapting them to the languages of the different polyphonic instruments by making the necessary adaptations. The need to make these intabulations served different purposes, but the main one was to provide these instruments with new repertoire, allowing players to enjoy and learn from the works of the most famous polyphonists of the time, such as Josquin, Gombert and Crecquillon, among others. On this disc there are several examples of this practice (tracks 4, 6, 8, 13, 15, 17 and 19), belonging to important publications of that time, which we have adapted to our ensemble of two harps.

The crossed-strung harp enjoyed exceptional importance in the Iberian sphere from the 16th to the 18th century. Proof of this is the release during the 16th century of important publications for

“key, harp and vihuela”, which include the harp as the recipient of a beautiful polyphonic musical corpus, equating it even to the key, since, as Hernando de Cabezón says: “*The harp instrument is so similar to the key that everything that is played on it will be played on the harp without much difficulty.*” The similarity with the key is due to the configuration of its two rows of strings, one row containing the diatonic notes and the other the chromatic notes. The latter are “interspersed” (probably crossed, like later Baroque harps) with respect to the diatonic notes. This arrangement of strings makes this harp a special and unique instrument, allowing the player to explore and draw different sounds thanks to the possibility of plucking the string in different ways.

The repertoire we have chosen for this disc is a sample of the versatility of the crossed-strung harp, capable of tackling any musical genre of the time, both sacred and secular.

On the one hand, we may listen to works of instrumental origin; some of them are transcriptions of pieces intended for the keyboard, such as the *Gagliarda* by Giovanni Maria Trabaci (track 1) and others published for key, harp or vihuela, such as those by Antonio de Cabezón (tracks 2 and 14). We would like to highlight the very beautiful version of the famous *Con qué la lavaré* by the Portuguese Antonio Carreira (track 9), thus referring to our neighbouring country; furthermore, we could not omit some examples

of court music exemplified in this case by the dances of Michael Praetorius (tracks 10, 11 and 12). On the other hand, one of our major interests is the work on the polyphonic vocal repertoire. In the field of religious repertoire, we are pleased to present intabulations of motets by our famous triumvirate of Spanish polyphonists: Tomás Luis de Victoria (track 13), Francisco Guerrero (track 17), both in instrumental version, and Cristóbal de Morales (track 18), with the upper voice sung by our guest countertenor. But neither could we ignore such important and influential names of the time such as Josquin Desprez (track 4) or Giovanni Pierluigi da Palestrina (tracks 6 and 7), given the great influence they had on Hispanic Renaissance music; we even make a leap to the other side of the Atlantic, specifically to New Spain, with our version of *Dios itlaçonantzine* from the *Códice Valdés* (Valdés Codex) (track 3). As far as the secular polyphonic repertoire is concerned, we present, in its Iberian side, works from two important songbooks such as those of Uppsala (track 8) and Medinaceli (track 15), as well as the intabulation of a song by Juan Vásquez (track 19); in the European context we could not avoid the temptation of including two famous and amusing pieces by Orlando di Lasso (tracks 5 and 16).

In order to adapt all this varied repertoire to our instruments, we resorted to various procedures. In the case of the instrumental pieces, all of which are four-part pieces, we chose to divide them

between the two instruments, assigning each harp two parts, except in the case of the work by Antonio Carreira, in which we opted to superimpose the original *cantus firmus* by assigning it to the countertenor voice, thus acknowledging its vocal origin. For the vocal works, however, we alternated both possibilities: the intabulation for the two harps alone, thus turning them into instrumental works, and the preservation of some voice in the singer, with the harps taking over the rest of the vocal lines.

The disc that you now have in your hands is a very meditated and carefully thought-out work, the product of our conversations, reflections and decisions; we only hope that this humble contribution to a greater knowledge of the harp and its world in the centuries of the so-called Renaissance will be to your liking. We feel that our way of understanding and living music, our concept of historical recovery and an important part of us remains in this album. We hope you will enjoy it.

**Laura Puerto y Manuel Vilas**

(English translation: Beatrice Krayenbühl)

**[3] Dios itlaçonantzine (Anónimo)**

Dios itlaçonantzine cemicac ichpochtle  
 cenca timitztotlatlauhtiliya ma topan  
 ximotlatolti,  
 in ilhuicac xipantzincó in motlaçoconetzin Jesu  
 Christo.  
 Ca onpa timoyeztica in a huactzincó  
 In motlaçoconetzin i Jesu Christo.

**[5] Io ti vorria contar (Orlando di Lasso)**

Io ti vorria contar la pena mia  
 Ma non ce bastariano mille mesi  
 Ti dico: voi me bene?  
 Tu mi rispondi: si;  
 Dico: fà questo mò!  
 Tu dici: non si può!

**[7] Duo ubera tua (Giovanni Pierluigi da Palestrina)**

Duo ubera tua sicut duo hinnuli,  
 gemelli capreae;  
 collum tuum sicut turris eburnea;  
 oculi tui sicut piscinae in Hesebon quae sunt  
 in porta filiae multitudinis;  
 nasus tuus sicut turris Libani  
 quae respicit contra Damascus;  
 caput tuum ut Carmelus et comae capitis tui  
 sicut purpura regis iuncta canalibus.

**[9] Con qué la lavaré (Antonio Carreira)**

¿Con qué la lavaré la flor de la mi cara?,  
 ¿con qué la lavaré que vivo mal penada?  
 Mi gran blancura y tez la tengo ya gastada,  
 ¿con qué la lavaré que vivo mal penada?

**[13] Gaude Maria Virgo (Tomás Luis de Victoria)**

Gaude Maria Virgo, cunctas haereses sola  
 interemisti.  
 in universo mundo. Alleluia.

**[16] Matona, mia cara (Orlando di Lasso)**

Matona, mia cara, mi follere canzon,  
 Cantar sotto finestra, Lantze buon compagnon.  
 Don don don, diri diri don don don don.

Ti prego m'ascoltare, che mi cantar de bon,  
 E mi ti foller bene, come greco e capon.  
 Don don don, diri diri don don don don.

Com'andar a le cazze, cazzar, cazzar con le falcon,  
 Mi ti portar beccazze, grasse come rognon.  
 Don don don, diri diri don don don don.

Se mi non saper dire, tante belle razon,  
 Petrarcha mi non saper, ne fonte d'Helicon.  
 Don don don, diri diri don don don don.

Se ti mi foller bene, mi non esser poltron,  
 Mi ficcar tutta notte urtar, urtar, urtar come  
 monton,  
 Don don don, diri diri don don don don.

**[18] Lamentabatur Iacob (Cristóbal de Morales)**

Lamentabatur Iacob de duobus filiis suis:  
 Heu me, dolens sum de Ioseph perduto  
 et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis:  
 Precor caelestem Regem ut me dolentem nimium  
 faciat eos cernere.  
 Prosternens se Iacob vehementer cum lacrimis  
 pronus in terram et adorans ait.