

# TRUZZI-OFFICINE

Storia e teoria della coralità



IV,3  
2004

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



# Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



## Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo

Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

## **Fondazione Guido d'Arezzo**

### **Fondatori**

*Regione Toscana*

*Provincia di Arezzo*

*Comune di Arezzo*

*Amici della Musica di Arezzo*

### **Presidente**

Francesco Luisi

## **Centro Studi Guidoniani**

Istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

### **Giunta esecutiva**

*Provincia di Arezzo*

*Provincia di Ferrara*

*Comune di Arezzo*

*Comune di Codigoro*

*Banca Etruria*

*Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*

*Azienda di Promozione Turistica di Arezzo*

Presidente del Comitato Nazionale

Luigi Lucherini, *Sindaco di Arezzo*

Presidente della Giunta esecutiva

Enea Pandolfi, *Sindaco di Codigoro*

### **Responsabile scientifico**

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



IV, 3  
2004

**Fondazione Guido d'Arezzo**  
**Centro Studi Guidoniani**

**POLIFONIE**

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

**Comitato scientifico / *Scientific board***

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Direttore / *Editor***

Francesco Luisi

**Redattori / *Review editors***

Antonio Addamiano, Rodobaldo Tibaldi

**Assistente alla redazione / *Editorial assistant***

Cecilia Luzzi

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**

*News from the Guido d'Arezzo Foundation*

Maria Cristina Cangelli

**Consulente per la lingua inglese / *English language consultant***

Hugh Ward-Perkins

**Sito internet / *Web master***

Silvia Babucci

**Direzione e redazione / *Editorial office***

Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)  
tel. 0575-356203  
fax 0575-324735  
e-mail: [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org)  
[www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2004

Polifonie, periodico quadrimestrale - IV, n. 3, 2004

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Tariffa Associazioni Senza Fini di Lucro: Poste Italiane S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003

(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 2, DCB/115/2004 – Arezzo

Polifonie ha pubblicato saggi, interventi e trascrizioni di:  
*Polifonie has published articles, discussions, music edited by:*

MATTEO ARMANINO

HEINRICH BESSELER

MARCO CAPRA

IVANO CAVALLINI

FRANCESCO FACCHIN

GABRIELE GIACOMELLI

MARCO GOZZI

FLORIAN GRAMPP

ALDO IOSUE

FRANCESCO LUISI

CECILIA LUZZI

GUIDO MILANESE

FRANCO MUSARRA

NINO PIRROTTA

FULVIO RAMPI

DONATELLA RESTANI

PAOLO RUSSO

CLAUDIO SANTORI

ANTENORE TECARDI

RODOBALDO TIBALDI





# POLIFONIE

IV, 3 - 2004

## Saggi / Articles

MARCO GOZZI

Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco *Non al so amante* intonato da Jacopo da Bologna . . . . . Pag. 165

*On the text-music relationship in the Italian Trecento: the case of the Petrarchan madrigal Non al so amante set by Jacopo da Bologna* . . . . . ” 197

FRANCO MUSARRA – FRANCESCO LUISI

«Zephiro torna»: il sonetto CCCX del Petrarca e l'intonazione musicale madrigalistica di Luca Marenzio. Analisi e raffronto della costruzione poetica e musicale . . . . . ” 223

*“Zephiro torna”: Petrarch's Sonnet CCCX and Marenzio's madrigal setting. Anaysis and comparison of the poetical and musical structure* . . . . . ” 265

## Libri, musica e siti internet / Books, music and web

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi . . . . . ” 283

*The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi* . . . . . ” 287

## Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

*News from the Guido d'Arezzo Foundation* . . . . . ” 297

Norme per gli autori / *Instructions for contributors* . . . . . ” 307

Indice del volume IV, 2004 . . . . . ” 309



MARCO GOZZI

Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso  
del madrigale petrarchesco *Non al so amante* intonato  
da Jacopo da Bologna\*

Uno degli aspetti che colpisce maggiormente chiunque si accosti al repertorio dell'*ars nova* italiana è lo stretto legame che si osserva fra le strutture del testo e la costruzione musicale. Un legame che sembra scomparire nel Quattrocento, per riemergere, sorretto da nuove istanze e da nuove convinzioni estetiche, nel tardo Cinquecento. Il felice connubio tra musica e poesia è d'altra parte elemento essenziale e costitutivo anche delle primissime forme note di musica profana europea: la straordinaria esperienza trobadorica trova in questo legame inscindibile e perfettamente compiuto il segreto principale del suo successo. Gli autori del Trecento italiano mostrano dunque, come i loro predecessori nel campo monofonico, un'attenzione non usuale nei confronti del testo letterario. Qui come là il testo nasce prima, ed è sul senso, sul suono e sulla struttura (ritmica e formale) del testo che si modellano le raffinate costruzioni melodiche. L'attenzione del compositore medievale è quasi esclusivamente rivolta al dominio della forma nel momento della 'traduzione' musicale del testo. Ma non si può dimenticare che ciò che schematicamente ancora si attribuisce agli aspetti formali di un testo è permeato dal significato del testo stesso, e viceversa; si pensi solo alle considerazioni ritmiche: il peso ritmico di un accento all'interno di un verso è direttamente proporzionale al peso semantico della parola o del sintagma a cui l'accento appartiene, come sanno bene gli studiosi di metrica.

Questo contributo intende esemplificare, attraverso un'analisi-tipo di un madrigale di Jacopo da Bologna, un percorso metodologico possibile nell'indagine del rapporto testo-musica: un ambito ancora poco battuto per quanto riguarda il medioevo, ma degno di grande considerazione.

---

\* Il presente contributo rappresenta la riedizione aggiornata del saggio *Il rapporto testo-musica nel madrigale di Petrarca 'Non al so amante' musicato da Jacopo da Bologna*, apparso in «Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia dell'Università di Lecce», III, 2001, pp. 19-44. Ringrazio il direttore del Dipartimento, Prof. Lucio Galante, per aver consentito la riproposizione del lavoro. Sigle utilizzate:

FA Faenza, Biblioteca Comunale, ms. 117

FP Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. panciatichiano 26

Per Perugia, Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia, inc. Inv. 15755 N. F.

Pit Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds italien* 568

PR Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds nouv.* acq. fr. 6771 (codice Reina)

SL Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211

Sq Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87 (codice Squarcialupi)

Il rapporto tra testo letterario e musica di una qualsiasi composizione musicale (e la considerazione non vale solo per il periodo medievale) può essere studiato a tre diversi livelli principali:

1) A livello sintattico-strutturale (si indaga il rispetto delle micro e macrostrutture poetiche e sintattiche da parte del linguaggio musicale, ossia la traduzione di parole, sintagmi, versi e strofe in incisi, semifrasi, frasi, periodi musicali conclusi da cadenze o da pause più o meno lunghe; si osserva dunque se il compositore ha cura di rispettare, ad esempio, l'unità della parola o se invece la spezza con pause, o ancora si studia il grado di attenzione che il musicista possiede nei confronti delle figure metriche);

2) A livello ritmico (si verifica la coincidenza o meno fra accenti del testo e accenti musicali, fra ritmo poetico e ritmo musicale);

3) A livello semantico-espressivo (banalizzando: un testo triste è tradotto con una musica lenta e dal timbro cupo; un testo allegro riceve una intonazione sonora, dal ritmo vivace e dal timbro chiaro, ma vi sono altri aspetti che riguardano questo livello, come ad esempio l'enfasi di parole importanti, la ripetizione di parole o frasi, l'uso di cromatismi – o di altri espedienti armonico-timbrico-intervallari – in funzione espressiva; l'uso di una melodia sillabica o melismatica – i melismi oscurano la comprensibilità del testo –; l'uso di convenzioni 'retoriche', eccetera).

Per quanto riguarda il terzo livello (quello dell'espressione musicale degli 'affetti' contenuti nel testo) si ritiene normalmente che esso sia estraneo alla sensibilità medievale e non sia mai ricercato intenzionalmente dai compositori<sup>1</sup>, almeno non nel modo che sarà poi attuato nel repertorio musicale dal tardo Cinquecento in poi. Un solo esempio che riguarda le ripetizioni testuali: in altri contesti e in altri secoli le ripetizioni sono usate per enfatizzare parole o frasi, nel medioevo non sono operate in funzione espressiva, bensì per semplici esigenze formali (lunghezza adeguata delle frasi, eccetera)<sup>2</sup>.

In realtà in tempi recenti si è cominciato a studiare e ad evidenziare un possibile sottile nesso tra musica e contenuti espressivi del testo anche nel repertorio medievale<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> F. ALBERTO GALLO, *Musica e storia tra medio evo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 24, scrive: «La musica medievale è assolutamente indifferente ai significati concettuali e sentimentali del testo poetico che intona».

<sup>2</sup> Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1984 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, 10), pp. 93-119.

<sup>3</sup> Si veda ad esempio WULF ARLT, *Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300*, in *La musica nel tempo di Dante*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 175-197 e relativa discussione alle pp. 306-321 (è necessario talvolta 'interpretare' faticosamente il testo, gravemente corrotto dalla pessima traduzione dal tedesco).

Certamente nel repertorio arsnovistico emergono qua e là onomatopee (gli squilli di corno nel melisma finale del ritornello della caccia *Tosto che l'alba* di Gherardello, sulle parole «e suo corno sonava») o ‘madrigalismi’ ante litteram come i tremoli di note ribattute in *oquetus* sulla parola ‘tremando’ nel verso conclusivo del madrigale *Tanto soavemente* di Jacopo.

### *Il testo letterario*

Di tutte le composizioni profane appartenenti al repertorio dell’ars nova italiana, l’unico brano il cui testo può essere attribuito con certezza al maggior poeta lirico del Trecento, Francesco Petrarca, è il madrigale *Non al so amante più Diana piacque*, musicato da Jacopo da Bologna. Il poeta incluse il testo del madrigale nei *Rerum vulgarium fragmenta*, al cinquantesimo posto, tuttavia le lezioni contenute codice Vaticano Latino 3195 – versione considerata definitiva da Petrarca<sup>4</sup> – presentano numerose e significative varianti testuali rispetto alle lezioni tramandate nei codici musicali, come ha mostrato Pierluigi Petrobelli<sup>5</sup>.

Il madrigale *Non al so amante* è contenuto in cinque manoscritti con notazione: il codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87, cc. 10v-11r)<sup>6</sup>, il Panciatichiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze (c. 71r)<sup>7</sup>, il codice *fonds italien 568* della Bibliothèque Nationale di Parigi (cc. 4v-5r), il *codex Reina* (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. Acq. Fr. 6771, c. 3v) e nella forma di intavolatura per tastiera (priva di testo), il manoscritto n. 117 della Biblioteca Comunale di Faenza (cc. 78v-79r)<sup>8</sup>. I primi tre codici sono di provenienza toscana, gli ultimi due di provenienza settentrionale. La sola voce di *tenor* del madrigale è poi presente nel palinsesto Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211 (c. 45r) e sei frammenti relativi alla voce di *superius* si trovano in sottili stri-

<sup>4</sup> Ettore Modigliani, *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni*, Roma, Società Filologica Romana, 1904. Il testo critico è ora in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>5</sup> Cfr. Pierluigi Petrobelli, “Un leggiadretto velo” ed altre cose petrarchesche, «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 32-45.

<sup>6</sup> Facsimile a colori in *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, a cura di F. Alberto Gallo, Firenze, Giunti Barbèra - Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

<sup>7</sup> Facsimile in bianco e nero in *Il Codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, riproduzione in facsimile a cura di F. Alberto Gallo, Firenze, Olschki, 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3).

<sup>8</sup> Facsimile in bianco e nero a cura di Armen Carapetyan in *An early fifteenth-century italian source of keyboard music: the codex Faenza, Biblioteca Comunale, 117*. A facsimile edition, s. l., American Institute of Musicology, 1961 (Musicological Studies and Documents, 10).

sce pergamenacee utilizzate come rinforzo dell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia<sup>9</sup>.

Una puntuale registrazione delle varianti dei maggiori codici musicali rispetto al testo critico stabilito da Gianfranco Contini sul manoscritto vaticano è fornita da Pierluigi Petrobelli unitamente a considerazioni sulla data di composizione del madrigale e sul possibile incontro fra Petrarca e Jacopo<sup>10</sup>.

Qui sembra più produttivo rivolgersi all'analisi delle varianti fra le lezioni dei quattro testimoni musicali che tramandano il testo letterario in entrambe le voci; l'analisi rivela alcune importanti *lectiones singulares* nel codice Reina, che isolano il manoscritto dal resto della tradizione:

*so amante* (verso 1), gli altri *su*  
*c'a mi* (verso 4), gli altri *me*  
*cun il sole* (verso 6, Reina), al posto di *che 'l sole*  
*mi fici* / tenor: *me fici* (verso 7) gli altri *mi fece*  
*quando guard'el cello* (verso 7), gli altri *quando egli arde 'l celo* (o simili).

La lezione «so» per «suo» (verso 1) è forma settentrionale e certo più rispondente all'ambiente in cui il madrigale fu creato (sia per quanto riguarda il testo sia per quanto riguarda la musica); la versione accolta da Contini («suo amante») provoca una sinalefe che fonde ben tre vocali in una stessa posizione, fenomeno che abbruttisce il verso e lo rende meno adatto al canto.

La lezione del verso 6 è semplicemente un errore che crea ipermetria (derivato da un esemplare che forse aveva *chi il sole*), mentre nel verso successivo vi è una *lectio facilior* derivata anch'essa dall'incomprensione del senso e della scrittura dell'antigrafo, che probabilmente aveva le aste alte assai poco rilevate («quandegliarde» trascritto con «quandoguarde»).

Le altre *lectiones singulares* sono meno significative varianti sonore («mi» al posto di «me», «fici» al posto di «fece»), con sostituzione della «i» alla «e».

Nel codice Reina si osserva poi un uso molto diverso (quasi sempre opposto) delle doppie rispetto ai codici toscani (*tuta* anziché *tutta*, *pasturela* anziché *pasturella*, *vello* al posto di *velo*, *cello* al posto di *celo*, *tuto* al posto di *tutto*, *çello* anziché *çelo*) e un minore ricorso ai raddoppiamenti fonosintattici (presenti invece con abbondanza ad esempio nel 568 della Nazionale di Parigi). Evidentemente la patina linguistica settentrionale del copista ha influenzato molto la versione del codice Reina. Qui di seguito si

<sup>9</sup> Lo studio *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 2004, indica la presenza di parti del madrigale *Non al so amante* in tre sole strisciole anziché sei. Ringrazio il dott. Gianfranco Cialini e la collega Biancamaria Brumana per aver gentilmente permesso la consultazione dei frammenti.

<sup>10</sup> PETROBELLI, "Un leggiadretto velo", pp. 33-40.

propone un confronto integrale parallelo delle lezioni dei testimoni (in tutti i manoscritti la prima terzina e il distico finale sono sottoposti alle note rispettivamente della prima sezione e del ritornello in entrambe le voci, mentre la seconda terzina rappresenta il *residuum*, scritto di seguito alla fine di una delle voci; la versione di SL concorda perfettamente con il *tenor* di *Sq*, per quanto permette la lettura del palinsesto)<sup>11</sup>; le lezioni singolari sono evidenziate in grassetto.

**FP**

Non al su amante più Diana piauque (T: piacque)  
 Quando per tal ventura tutta nuda  
 La vid'in meço delle gelid'acque  
     Ch'a me la pasturella alpestra et cruda  
     **Post'** a bagnare 'l suo candido velo  
     Che 'l sole e l'aura **il** vago chapel chiuda.  
 Tal che mi fece quand'egl'arde 'l celo (T: cielo)  
 Tutto tremar d'un amoroso çelo.

**Pit**

Nonn al su amante più Diana piacque  
 Quando per tal ventura tutta nuda  
 La vidi **nel** meço delle gelid'acque [verso ipermetro]  
     C'a mme la pasturella alpestra et cruda  
     fixa a bagnare un legiadretto velo  
     Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.  
     Tal che mi fece quando egli arde 'l çelo  
     Tutto tremar d'un amoroso çelo.

**Sq (superius)**

Non al su amante più Diana piacque  
 Quando per tal ventura tutta **inuda**  
 La **vide** in meço delle gelid'acque,  
 Tal che mi fece quando egli arde 'l cielo  
 Tutto tremar d'un amoroso **gielo**.

**PR**

Non al **so** amante più Diana piauque  
 Quando per tal ventura tuta nuda  
 La vidi in meço delle gelid'aque  
     C'a **mi** la pasturella alpestra e cruda  
     Fix'a bagnare el suo candido vello  
     **Cun il** sole a l'aura el vago chapel chiuda. [ipermetro]  
 Tal che mi **fici** quando **guard'**el cello (T: me fici)  
 Tuto tremar d'un amoroso çello.

**Sq (tenor)**

Non al su amante più Diana piacque  
 Quando per tal ventura tutta **innuda**  
 La vidi **nel** meço delle gelid'acque, [ipermetro]  
     **Come** la pasturella alpestra et cruda  
     Fissa **al** bagnare un legiadretto velo  
     Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.  
     Tal che mi fece quando egli arde 'l çelo  
     Tutto tremar d'un amoroso çelo.

**Per (superius)**

Non al [ ] amante più **Dianna** piauque  
 Quan[do per tal ventura tutta nu]da  
 La [...]  
**Ch'amai** la pasturella alpestra

Ed ecco l'elenco delle lezioni singolari dei codici diversi da Reina, derivato dalla collazione tra i testimoni appena presentati (non si contano le doppie/scempie, le *h* mute e la grafia *cq* al posto di *q*):

tutta inuda (2, *Sq*), gli altri nuda  
 la vide (3, *Sq superius*), gli altri vidi  
Come la pasturella (4, *Sq*), gli altri: Ch'a me; *Per* (errore): Ch'amay  
post'a bagnare (5, *FP*), gli altri fissa al bagnare (*Sq*) o fixa a bagnare (*PR* e *Pit*)  
e l'aura il (6, *FP*), gli altri a l'aura el o all'aura el  
gielo (8, *Sq superius*), gli altri: çelo

<sup>11</sup> Devo la notizia ad Oliver Huck, che qui ringrazio.

Come si può vedere le tre *lectiones singulares* di *FP* sono confinate nei versi del *residuum* (la porzione di testo non sottoposta alla notazione), che è anche il luogo di maggior discrepanza fra i codici musicali e il codice petrarchesco Vaticano Latino 3195 (che recita: *Ch'a me la pastorella alpestra e cruda / posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda*). Più numerose e importanti sono le lezioni singolari di *Sq*, che avvicinano il testo del bel codice fiorentino alla versione considerata definitiva dal poeta nel codice Vaticano (con *ignuda*, *la vide* e il *gielo* finale); la *lectio facilior* all'inizio del *residuum* deriva quasi certamente da un'errata lettura di un antigrafo assai simile a *Pit* (*Come la pasturella* mostra sopra la *o* un segno di abbreviatura in *Sq*; *Pit* legge *Came la pasturella*, e reca ugualmente il segno di abbreviatura sopra la terza lettera, probabilmente ad indicare il raddoppiamento fonosintattico della *m*). A questo proposito è da segnalare anche l'errore della lezione di *Per*, che deriva forse da un antigrafo settentrionale con lezione *Cami* con il solito segno di abbreviatutra generico, interpretato come «a» da porre dopo la «m», con totale fraintendimento del significato del verso. Ma altri fatti rendono interessanti le lezioni di *Sq*: ad una analisi superficiale può sembrare che le lezioni testuali delle due voci derivino da antigrافي diversi o da un antigrafo già contaminato, proveniente da esemplari diversi per ciascuna delle voci. In realtà simili oscillazioni tra le grafie e le lezioni testuali delle due o tre voci di uno stesso componimento nei manoscritti del Trecento italiano sono assai frequenti. Le lezioni del testo del *tenor* (e solo quelle del *tenor*) sono sorprendentemente vicine a quelle del codice *Pit* (errori compresi); si osservino in particolare i due casi seguenti:

*nel mezo* (verso 3, *Pit* e *tenor* di *Sq*) anziché *in mezo*, che crea ipermetria nel verso; *celo* (verso 7, *Pit* e *tenor* di *Sq*), gli altri *celo* (*FP*), *cello* (*PR*) o *cielo* (*Sq*).

Un altro forte elemento di parentela fra i testi di *Sq* (in particolare la voce di *tenor*) e *Pit* – oltre alla loro generale somiglianza – è rappresentato dal verso centrale del secondo terzetto (posto al centro del *residuum*, che in *Pit* appare alla fine del *superius*, mentre in *Sq* è ricopiato al termine del *tenor*, nella posizione probabilmente originale dell'antigrafo), che *FP* e *PR* leggono *el* [o 'I] *suo candido velo*, mentre *Sq* e *Pit* riportano la diversa lezione (presente anche nel Vaticano 3195 e accolta nell'edizione di Contini)<sup>12</sup>: *un leggiadretto velo*.

Il *superius* di *Sq* sembra invece possedere una tradizione indipendente, testimoniata dalle importanti lezioni «*inuda*», «*vide*» e «*gielo*», non presenti in alcun testimone musicale concordante, ma offerte dalla versione approvata da Petrarca nel Vaticano Latino 3195. Queste lezioni mostrano una partico-

<sup>12</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, p. 71.



lare attenzione per il significato del testo letterario, assente negli altri testimoni musicali: quel «vide» alla terza persona è più chiaro e corretto di «vidi», che nasce forse da una assimilazione della vocale con l'«in» che segue immediatamente (favorita dalle tendenze dell'intonazione musicale che predilige l'elisione rispetto alla sinalefe); lo stesso si può dire della differenziazione fra «cielo» e «gelo», che in *Pit* e nel *tenor* di *Sq* sono parole-rima identiche («çelo»), meno significative della contrapposizione anche grafica di «cielo» e «gielo». Del resto il «gelo amoroso» è cosa diversa – e semanticamente distante – dallo «zelo amoroso».

La stretta parentela tra le lezioni di *Pit* e quelle di *Sq* è osservabile in quasi tutte le composizioni che i due codici fiorentini hanno in comune, e si estende anche alle lezioni musicali (senza peraltro mai mostrare dipendenze dirette di *Sq* da *Pit*); è lo studio delle varianti musicali fra i due codici che permetterà di confermare o smentire l'ipotesi di una contaminazione di *Sq*, ossia della copiatura (successiva alla stesura originale) della voce di *superius* da un antigrafo diverso rispetto a quello dal quale è stata copiata la voce di *tenor*.

Lo scavo nelle varianti testuali può evidenziare, come in questo caso, interessanti aspetti della tradizione, ed essere di grande aiuto non solo nella restituzione del testo, ma anche nella comprensione dei diversi atteggiamenti dei copisti e dell'autorevolezza dei testimoni, sino ad arrivare all'ipotesi di contaminazioni. Tutte queste indagini necessitano di un analogo lavoro sulle varianti del testo musicale, che possono apportare nuovi elementi e confermare o smentire le ipotesi e le valutazioni emerse nello studio delle varianti testuali.

Dal punto di vista metrico si tratta di un tipico madrigale trecentesco, con lo schema: ABA BCB CC; schema molto simile all'ottava rima (se non fosse per il quinto verso) e che non compare in alcun altro madrigale del *Canzoniere* petrarchesco e neppure in altri madrigali musicati da Jacopo da Bologna<sup>13</sup>.

*L'aura* del sesto verso cela il consueto *senhal* di Laura, come spessissimo accade nei testi petrarcheschi.

Dal punto di vista semantico si osserva il marcato parallelismo di senso fra i due terzetti: i protagonisti sono Atteone nel primo terzetto e l'io narrante nel secondo (*al so amante / a me*), come anche Diana e Laura (la *pastorella alpestra e cruda*). Il distico conclusivo, come in quasi tutti i madrigali dell'epoca, riassume icasticamente la situazione.

Per quanto riguarda il rapporto fra la struttura sintattica e il limite di verso c'è da osservare la fortissima coesione di senso fra tutti i versi dei due terzetti e gli *enjambements* che si creano tra i primi sei versi.

Nel tessuto fonico si possono rilevare solo poche allitterazioni: *ventura/tutta/nuda*; *pastorella / alpestra* (quasi anagramma).

<sup>13</sup> Cfr. GIUSEPPE CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. 29-59.

La regolare prevalenza del ritmo giambico negli endecasillabi (soprattutto negli emistichi conclusivi di ciascun verso) e l'assoluta rarità degli scontri di arsi (l'unico caso di *ictus* contigui si verifica alla fine del sesto verso), conferiscono al madrigale un andamento scorrevole e piacevolmente ritmato, lontano dalle non inconsuete asprezze ritmiche della versificazione petrarchesca, come risulta dal seguente schema delle scansioni, derivato dalle lezioni del codice vaticano. Il segno + indica la posizione in arsi o gravata da *ictus*, il segno - la posizione in tesi. Si ricorda che il concetto di posizione non coincide con quello di sillaba, e che il concetto di *ictus* non coincide con quello di accento, tuttavia - volgarizzando - si potrebbe parlare di sillabe toniche, o accentate (+) e di sillabe atone (-).

-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
-	+	-	+	-	-	-	+	-	+	-
-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-
-	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-
+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-

I versi centrali dei terzetti e quelli del distico finale mostrano l'inversione del primo 'piede' (l'incipit da giambico è trasformato in trocaico), con l'attacco 'in battere' e gli accenti in prima e quarta sede; il ritmo prevalente è comunque quello giambico (*ictus* in 4a, 6a e 8a sede, talvolta solo 4a e 8a). Si noti che il poeta rivela una certa attenzione nel conferire un ritmo assai simile ai due terzetti, che devono essere cantati sulla stessa melodia ed abbisognano perciò di una struttura ritmica il più possibile corrispondente.

La variante testuale nell'attacco del *residuum* (secondo terzetto) in *Sq* (come al posto di *ch'a me*) introduce anche una variante ritmica, spostando l'accento nella prima sede. Questa partenza 'in battere' del verso non ha comunque rilevanti effetti sulla traduzione musicale, data la presenza del lungo melisma che stempera gli accenti testuali.

Il secondo verso del secondo terzetto, nella versione dei codici *FP* e *PR*: «Post'a bagnare 'l suo candido velo» (*FP*) e «Fix'a bagnare el suo candido vello» (*PR*), presenta un ritmo dattilico (con accenti in 1a, 4a e 7a sede), al contrario di quanto avviene nel resto della tradizione (*fissa a bagnare un legiadretto velo*, con regolari accenti in 1a, 4a e 8a sede). Il ritmo dattilico non corrisponde probabilmente al desiderio originale di Petrarca, dato che crea una forte asimmetria ritmica tra i due terzetti.

Lo studio della struttura ritmica del testo, che è il materiale sul quale il musicista innesta la ritmica dell'intonazione, è importante per cogliere il grado di attenzione che il compositore pone nell'assestare o meno la costruzione sintattica e il ritmo dei versi che mette in musica.

È difficile stabilire se Jacopo abbia lavorato su un testo letterario vicino alla versione voluta dall'autore (come quello tramandato dal codice vaticano) oppure su un testo piuttosto corrotto come le versioni di *PR* e di *FP*, tuttavia almeno le lezioni del *superius* di *Sq* (che peraltro rappresentano le versioni più recenti dell'intera tradizione dei codici musicali!) e il *residuum* di *Pit* (assai simile a quello del *tenor* di *Sq*) ci autorizzano a pensare che il testo utilizzato da Jacopo non fosse molto distante da quello che compare nel codice Vaticano 3195, dato che una somiglianza forte affiora addirittura nei testimoni recenziati.

Nell'edizione moderna qui proposta in appendice, derivata per le ragioni che si diranno dal codice *Pit*, la grafia del codice fiorentino è stata solo lievemente ammodernata (*ç* = *z*, *x* = *ss*, *c'a me* = *ch'a me*), sono state accolte a testo, provenienti dagli altri codici, le più corrette lezioni *so amante* (anziché *su' amante*), *vide* (per *vidi*), *cielo* e *gelo* (al posto dell'indifferenziato *çelo*) ed è stata corretta l'ipermetria del terzo verso (*la vide nel mezo delle gelid'acque* corretto in *la vide in mezo delle gelid'acque*).

### ***Il testo musicale e la notazione***

I problemi filologici e semiologici (ossia riguardanti la critica del testo musicale e il significato dei segni notazionali con cui sono tramandati i singoli componimenti) relativi al repertorio dei più antichi maestri dell'ars nova italiana non sono ancora stati affrontati in uno studio esaustivo e i madrigali e le cacce di Piero, di Jacopo e di Giovanni attendono ancora un'edizione critica degna di questo nome<sup>14</sup>. Delle opere di Jacopo esistono ben tre edizioni complete in trascrizione moderna<sup>15</sup>, ma nessuna soddisfacente: sono tutte pre-

<sup>14</sup> È in stampa la nuova edizione dell'intero *corpus* di composizioni con concordanze: *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento*, herausg. von Oliver Huck und Sandra Dieckmann unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, Hildesheim, Zürich und New York, Olms (Musica mensurabilis, 2).

<sup>15</sup> W. THOMAS MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954 (University of California publications in music, 5); NINO PIRROTTA, *The music of fourteenth-century Italy*, vol. 4: *Jacobus de Bononia; Vincentius de Arimino*, Roma, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4); W. THOMAS MARROCCO, *Polyphonic music of the fourteenth century*, vol. 6: *Italian secular music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Oiseau-lyre, 1967. Il lavoro inedito di MARTA SENATORE, *Il corpus di Jacopo da Bologna: edizione critica*, tesi di laurea, Cremona: Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, a.a. 1996-1997, pur essendo impostato su più solide basi critiche, mostra numerosi errori nella grafia e nella posizione delle sillabe dei testi letterari e alcune bizzarrie nella scelta del metro (la *senaria perfecta*, ad esempio, è tradotta con battute da 3/4, che inglobano ciascuna due *divisiones* originarie). Del madrigale *Non al so amante* esistono anche le trascrizioni a cura di JOHANNES WOLF, *Der Squarcialupi Codex Pal. 87*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1955 (da *Sq*) e di DRAGAN PLAMENAC (da *FA* e da *FP*), *Keyboard music of the late middle ages in Codex Faenza I17*, s. l., American Institute of Musicology, 1972 (Corpus mensurabilis musicae, 57).

cedenti agli studi approfonditi sui testimoni trecenteschi<sup>16</sup>. In queste condizioni diventa difficile operare qualsiasi tipo di analisi, dato che non esiste un testo musicale affidabile dal punto di vista critico (e un *corpus* altrettanto affidabile con cui confrontarlo) ed è perciò necessario allestirne uno.

Il lavoro filologico sul testo musicale non può fermarsi alla *registrazione* delle varianti, ma deve giungere alla loro attenta *valutazione*. In questo breve saggio l'edizione di riferimento (cfr. Appendice) serve essenzialmente a condurre l'analisi del rapporto testo-musica e non occorre perciò proporre l'apparato completo (che di solito registra banalmente le varianti, senza distinguerle dagli errori); l'apparato sarà però qui sostituito da un'essenziale discussione e valutazione delle principali varianti e degli errori riscontrati attraverso la collazione.

Bisogna anzitutto osservare che le lezioni dei quattro codici considerati (ma l'affermazione può essere estesa anche ai *tenores* concordanti dei codici *SL* e *FA* e al frammento *Per*) sono sorprendentemente vicine, considerando che il madrigale era vecchio di circa mezzo secolo quando fu copiato nei codici giunti sino a noi.

Le maggiori differenze fra le quattro versioni sono riscontrabili in *FP*, che, oltre a mostrare numerose *lectiones singulares*, utilizza un tipo di notazione diverso dagli altri codici: la cosiddetta *Longanotation* (*quaternaria* con *modus*). *Sq*, *Pit* e *PR* usano infatti la notazione italiana con regolari *pontelli*; il codice Squarcialupi indica anche chiaramente al *superius* le *mensurae octonaria* e *duodenaria* con le lettere di *divisio o* e *d*. L'ESEMPIO 1 mostra schematicamente i tipi notazionali delle due sezioni del madrigale nella versione di *FP* e di *Sq*, *Pit*, *PR*, *SL* e *FA* usano lo stesso tipo di notazione di Squarcialupi, ma non possiedono gli indicatori di *mensura* (le lettere di *divisio* sono solo in *Sq* e *Per*).

Le numerose varianti di *FP* rispetto a tutto il resto della tradizione sono essenzialmente di tipo ritmico (nel *tenor* le due note finali dei gruppi di batt. 41 e 52 hanno i valori invertiti, nel *superius* nota-pausa al posto di nota intera alle bb. 43 e 49), ornamentale (terzine al posto di coppie di minima o viceversa alle battute 2, 29, 46, oppure la semibreve *mi* al posto delle minime *mi-fa* prima della longa finale al *superius*) e puramente notazionale (molte *ligaturae* in più sia nel *tenor* sia nel *superius*). *FP* è anche l'unico manoscritto dove compaiono segni di alterazione: un bemolle al *si* nella seconda nota del *superius* (che rappresenta anche una variante melodica) e un diesis al *sol* che inizia il ritrnello (batt. 40). Vi sono, infine, tre varianti musicali nel *tenor* cau-

<sup>16</sup> Iniziati con lo studio di JOHN NÁDAS, *The transmission of Trecento secular polyphony: manuscript production and scribal practices in Italy at the end of the Middle-ages*, Ph.D. diss., New York University, 1985.

sate da un diverso testo letterario, due delle quali sono condivise anche da *PR* (cfr. ESEMPIO 2).

Si è già visto come *PR* si discosti dai codici fiorentini nella grafia del testo letterario, ed anche nel testo musicale si notano otto *lectiones singulares* (quattro ritmiche e quattro melodiche) spesso riguardanti singole note, e che intaccano solo in minima parte la sostanza musicale del pezzo<sup>17</sup>.

La notazione contenuta nelle striscioline del frammento *Per*, del tutto trascurata dai curatori del facsimile, copre la quasi totalità del superius di *Non al so amante*. Il nucleo principale dei frammenti perugini (ossia tutte le testimonianze, escluse le striscioline I e IX), vergato dalla stessa mano, è databile circa 1390 (non dal 1349 al 1354 come proposto da Ciliberti). Le lezioni di *Non al so amante*, presenti nelle striscioline III, IV, V, VI, VII e VIII (secondo la numerazione di Ciliberti), derivano probabilmente da un anti-grafo settentrionale, data la presenza di banderuole per le terzine rivolte verso destra<sup>18</sup>. Le varianti del testo musicale accomunano spesso *Per* a *PR*, tranne che in due punti della cadenza del secondo verso e in un passaggio del melisma iniziale del terzo verso, dove la concordanza è con il codice toscano *FP*. In mancanza del *tenor* e di una buona porzione del testo letterario non si può dire molto di più, ma il frammento merita certamente ulteriori approfondimenti.

Più interessante si rivela il comportamento dei codici *Pit* e *Sq*, nei quali la voce di *tenor* è quasi identica (coincide addirittura anche l'a capo della prima riga). L'unica divergenza notazionale si trova sulla sillaba *pia-* di *piacque* dove *Pit* mostra la *ligatura* parigrado fra la *semibrevis maior* e la semibreve successiva<sup>19</sup>, mentre il copista di *Sq* scioglie (come avviene in tutto il codice) le due note; la variante è quasi ininfluenza dal punto di vista dell'esecuzione. Si nota poi nel *tenor* (ma questa non è variante del testo musicale) una differente disposizione del testo all'inizio del ritornello: le sillabe *che mi* in tutti i codici sono poste sulle due coppie di minima discendenti alla fine della *divisio* (batt. 42) tranne che in *Sq*, dove *che* si trova all'inizio della *divisio* e *mi* sulla quartina di minime discendenti.

Il *superius* di *Sq* si comporta in modo assai differente dal *tenor*: possiede ben quattro *lectiones singulares* che lo distaccano da tutto il resto della tradizione (compreso *Pit*), avvalorando l'ipotesi emersa nell'analisi delle varianti

<sup>17</sup> La trascrizione di Pirrotta in CMM 8/4, pp. 15-16 è basata su *PR* ed è facilmente confrontabile con la versione di *Pit* qui pubblicata.

<sup>18</sup> Sulla direzione delle banderuole delle terzine si veda KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, 2 voll., Bern, Haupt, 1965 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, 5), p. 119: «Als besonders aufschlussreich für die Herkunft der verschiedenen MSS erweist sich die Triolennotierung ...».

<sup>19</sup> Un'analogia *ligatura* parigrado si trova nel *superius* di *Pit* all'inizio del secondo verso.

testuali, ossia che la voce provenga da un antigrafo diverso dal codice dal quale è stato copiato il *tenor*.

L'ESEMPIO 3 mostra le quattro varianti in trascrizione moderna, unitamente ai frammenti della voce di *tenor*, per comprendere il contesto armonico.

La prima è una banale variante ritmica, ma la figura puntata che apre la *divisio* non compare in nessun altro momento del madrigale e probabilmente non è originale. La seconda e la terza variante potrebbero essere semplici sviste del copista: nel primo caso la terzina è stata erroneamente alzata di un tono, nel secondo è stata abbassata di una terza. Anche le minime conclusive della terzultima *divisio* (*la fa* anziché *fa sol*) sono sospette perché non appartengono alle normali figurazioni ornamentali di Jacopo.

Per l'edizione moderna di riferimento (cfr. Appendice), sulla quale sarà condotta l'analisi del rapporto testo-musica, si è scelto dunque di privilegiare le lezioni del codice *Pit*, emendandole dagli errori attraverso la collazione con gli altri testimoni, dato che *Pit* si presenta come il codice meno corrotto dell'intera tradizione e le sue lezioni derivano forse da un antigrafo più antico di quello usato dai copisti di *FP*. In questo modo il lettore possiede almeno una versione completa del pezzo che ha qualche probabilità di essere stata eseguita nei primi anni del Quattrocento. *FP* è certamente il testimone più antico, ma mostra delle lezioni (sia musicali, sia testuali) sulle quali i competenti scribi del codice (o quelli del suo antigrafo) sono intervenuti pesantemente all'atto della copiatura e in modo non sempre criticamente avveduto, come sembra sia successo anche per molti altri componimenti dei maestri più antichi contenuti in questo manoscritto. *Sq*, più recente di *Pit*, ha il problema di possedere un testo contaminato: una voce (il *tenor*) deriva da un esemplare vicinissimo a *Pit*, l'altra da un (presumibilmente più antico) antigrafo privo di comunanze con il resto della tradizione, ottimo nel testo letterario, ma con quattro dubbie varianti nel testo musicale. Le lezioni di *PR* (codice settentrionale) sono probabilmente derivate da un antigrafo settentrionale, ma sono mescolate a tratti fortemente 'dialettali' che le corrompono. Di *SL*, infine, possediamo purtroppo solo la voce di *tenor*, che mostra una quasi perfetta identità con le lezioni di *Sq* e di *Pit*.<sup>20</sup> La trascrizione da *Pit* si trova alla fine del presente saggio.

---

<sup>20</sup> *SL* è notato con una chiave diversa da *Sq* (*c3* invece di *c4* – una differenza che si trova spesso fra *Sq* e *SL* e che dipende forse da un antigrafo con solo cinque linee); gli 'a capo' corrispondono esattamente a quelli di *Sq*. Delle varianti significative sono leggibili soltanto: bb. 12 e 22: *ligatura cum opposita proprietate* obliqua; b. 36 *SL* come *Sq*. Comunicazione di Oliver Huck.

Il *corpus* delle composizioni di Jacopo (si veda la TAVOLA 1 per l'elenco completo delle opere profane giunte sino a noi) si rivela piuttosto compatto stilisticamente (soprattutto in relazione alla struttura ritmica delle sue composizioni) e per quanto riguarda l'*ordo mensuralis* utilizzato c'è da osservare un uso raro della *senaria imperfecta* e rarissimo della *novenaria*, tanto da far ritenere che il madrigale *Lucida petra* non sia di Jacopo.

Con ogni probabilità le composizioni di Jacopo non sono pervenute a noi nella loro veste notazionale originaria, ma in versioni ammodernate<sup>21</sup>. Le 'moderne' *divisiones octonaria* e *duodenaria* rappresentano una nuova veste notazionale di un'originaria struttura mensurale in *tempus imperfectum* con modo imperfetto nel primo caso e modo perfetto nel secondo. La possibile veste originaria del primo verso del madrigale è dunque quella mostrata nel secondo rigo dell'ESEMPIO 4.

Le lettere *G* e *Y* indicano rispettivamente il sistema francese (*Gallicum*) e quello italiano (*Ytalicum*) di suddivisione del tempo imperfetto, come indica Marchetto da Padova nel paragrafo dedicato al «cantus de divisione temporis imperfecti secundum Gallicam et Italicam divisionem mixte» alla fine del *Liber secundus* del *Pomerium*:<sup>22</sup> si tratta della distinzione che con il linguaggio della teoria successiva (quella, ad esempio, delle *Rubricae breves*)<sup>23</sup> può essere indicata come alternanza tra *senaria gallica* (o *imperfecta*) e *quaternaria* (o *octonaria*). In questa prospettiva la versione di *FP* in *quaternaria* con *modus* non è una traduzione di un ipotetico originale in *octonaria* e *duodenaria*, ma la diretta trascrizione ammodernata (con l'eliminazione dei *pontelli*) delle lezioni originarie in *tempus imperfectum*.

La produzione di Jacopo, essendo numericamente consistente e abbastanza varia dal punto di vista delle *mensurae*, permette di studiare in modo ottimale il rapporto fra notazione e pensiero ritmico meglio di quanto si possa fare attraverso i pezzi di Piero e di Giovanni.

La concezione ritmica di Jacopo, nonostante la molto diversa tradizione delle sue composizioni, si riduce a tre *mensurae* principali (si veda la TAVOLA 1). Due fanno capo al sistema marchettiano: il tempo perfetto ('Tp') e imperfetto ('Ti'), con le tre possibilità di *modus cantandi* solo per il tempo imperfetto, che può essere *italicum*, *gallicum* o *mixtum* ('Ti', 'Tig' or 'Tim'). Poi c'è il *tempus perfectum minus* ('P'), ossia un tempo perfetto battuto veloce,

<sup>21</sup> Sul problema si veda ora MARCO GOZZI, *New light on Italian Trecento notation – Part I*, «Recercare», XIII, 2001, pp. 5-78.

<sup>22</sup> Edizione del trattato a cura di GIUSEPPE VECCHI, *Pomerium Marcheti de Padua*, [Roma], American Institute of Musicology, 1961 (Corpus scriptorum de musica, 6). Il suggerimento sull'uso delle lettere è a p. 180 dell'edizione di Vecchi.

<sup>23</sup> Cfr. GIUSEPPE VECCHI, *Anonimi Rubricae breves*, «Quadrivium», X 1969, pp. 125-134.

con la minima corrispondente a quella del tempo imperfetto diviso in otto e con la breve che vale metà della breve del tempo perfetto<sup>24</sup>.

Jacopo non utilizza mai il *Tempus perfectum mixtum* (ossia l'alternanza duodenaria-novenaria, secondo la terminologia usata nelle *Rubricae breves*) e nemmeno il *Tempus perfectum* diviso in nove (*novenaria*): il madrigale *Lucida petra* è un *unicum* di *Sq* e compare alla fine della sezione dedicata a Jacopo (c. 19v), privo di *residuum*; probabilmente si trattava di un pezzo di dubbia attribuzione anche per il copista di *Sq*.

Fra i testimoni concordanti si nota spesso, nelle composizioni dei più antichi maestri, l'oscillazione tra terzina (più due minime) e il gruppo formato da due semiminime e minima (più due minime). Questi due possibili schemi ritmici non sono altro, probabilmente, che traduzioni del medesimo gruppo di cinque *semibreves aequales* nell'originaria notazione in tempo imperfetto che si rifà alla teoria di Marchetto da Padova<sup>25</sup>.

*Non al so amante* appartiene dunque a quel gruppo di madrigali di Jacopo scritti originariamente in *tempus imperfectum* con alternanza delle due suddivisioni italiana (di impianto binario) e francese (di impianto ternario, fino a sei semibrevis per *divisio*). La prima sezione del madrigale è con *modus imperfectus*, la seconda con *modus perfectus*. Il *cantus italicus* non raggiunge però mai le otto semibrevis minime, ma ne contiene al massimo cinque; in questo caso solo le prime due note del gruppo di cinque *semibreves aequales* originarie sono da considerare minime, come spiega Marchetto, le altre sono semibrevis minori.

L'identico *ordo mensuralis* di *Non al so amante* si incontra nei madrigali *O dolz'apresso*, *Sotto l'imperio* e *Tanto che siat*, come pure nella caccia *Oselletto* dello stesso Jacopo. Il medesimo *tempus imperfectum* con *modus imperfectus* è poi la *mensura* originaria del madrigale *Prima vertute*, della lauda *Nel mio parlar* e delle sezioni iniziali di *Con gran furor* e di *Un bel sparver*. Il rapporto matematico più utilizzato fra i gruppi di minime in questi pezzi non è la *proportio sesquitercia* (quattro minime al posto di tre), frequentissima in Giovanni da Cascia, ma la *proportio sesquialtera* (tre minime al posto di due).

È probabile che la veste notazionale originaria di queste composizioni fosse conforme alla descrizione che traccia Marchetto da Padova nel suo *Pomerium* (con le *semibreves* indifferenziate e *sine filo aliquo* e le lettere *G* e *Y*), come si vede nell'ESEMPIO 4: la breve del tempo imperfetto con *modus* varrebbe in questo caso all'incirca MM 54.

---

<sup>24</sup> Cfr. GOZZI, *New light*, p. 39

<sup>25</sup> VECCHI, *Pomerium*, p. 176.



Altri madrigali di Jacopo (come *Aquila altera*, *Di novo è giunto*, *Entrava Febo*, ecc., elencati nella TAVOLA 1 come Gruppo C) mostrano invece un diverso riferimento teorico-strutturale con *mensurae* battute alla semibreve; il quadro teorico che descrive meglio questo sistema è quello espresso nel già citato trattato anonimo del 1350 circa, conosciuto col nome di *Rubricae breves*.

Con ogni probabilità i copisti di *FP*, di *Pit*, di *Sq* e di *PR* si rifanno invece ad un quadro normativo ancora diverso, che non troviamo espresso in alcun trattato teorico del XIV o del XV secolo, e che è stato ricavato dallo studio delle densità dei *tenores* di Landini<sup>26</sup>:

<i>Tempus imperfectum cum prolatione perfecta</i> (i)	SB = MM 104
<i>Tempus perfectum cum prolatione perfecta</i> (n)	SB = MM 104
<i>Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> (p)	SB = MM 104
<i>Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> (q)	SB = MM 104
<i>Quaternaria con modus (Longanotation)</i>	SB = MM 72
<i>Octonaria</i>	SB = MM 72
<i>Duodenaria</i>	SB = MM 72

Il significato dei segni notazionali in oltre cinquant'anni è dunque mutato profondamente e il compito del filologo è quello di cercare di ricostruire lo stacco del tempo originale, voluto dal compositore. Ecco perché si è scelto di fornire anche una indicazione metronomica nella trascrizione, che cerca di suggerire all'esecutore un valore, presumibilmente corretto, dello stacco del tempo originario (semiminima = MM 54). È comunque probabile che nei primi anni del Quattrocento il madrigale di Jacopo fosse staccato più velocemente, con una *mensura* base (la *semibrevis maior* dell'*ottonaria* e della *duodenaria*, che corrisponde alla semiminima della trascrizione) di 72 battiti al minuto e non di 54 come era originariamente.

Dopo aver affrontato le considerazioni mensurali, è necessario rivolgere qualche attenzione al testo musicale vero e proprio. Il madrigale mostra alcune caratteristiche costruttive degne di rilievo: anzitutto l'attacco a voce sola del *superius* per tre misure di breve, una situazione assai simile si osserva nei madrigali di Jacopo *Di novo è giunto*, *Fenice fu*, *O dolz'appress'un bel perlaro* e *Tanto che siat*, ma non si trova mai né nei madrigali di Piero, né in quelli di Giovanni da Cascia né in quelli tramandati dal codice Rossi e si dimostra perciò una caratteristica compositiva propria dello stile di Jacopo (nel codice Rossi il madrigale *Cum altre ucele* ha un simile inizio a voce sola ma nel *tenor* ed anche il madrigale di Gherardello *Intrando ad abitar* inizia con la

<sup>26</sup> Cfr. GOZZI, *New light*, cap. II.

sola voce di *tenor*, non di *superius*). Questo tipo di scrittura si accompagna a una particolare densità del *tenor*, che ricevendo una qualche autonomia melodica e caricandosi di momenti sillabici in evidenza, non corrispondenti alla voce superiore, assume una vivacità ritmica anomala.

In *Non al so amante* la melodia dell'attacco a solo del *superius* trova eco all'inizio del ritornello, dove però il *tenor* parte subito, insieme alla voce superiore.

Nel tessuto musicale si osservano alcuni schemi ritmici ricorrenti; nel *tenor* si notano ben sette ritorni della figura 'quarto, ottavo, pausa di ottavo' (cfr. la trascrizione alle bb. 4, 16, 19, 21, 30, 34, 45); in corrispondenza di queste figurazioni del *tenor* il *superius* ha quasi sempre 'quarto, pausa di un ottavo, due sedicesimi' o lievi variazioni di questa figura. La funzione di questi momenti, che nel secondo quarto delle battute mostrano un procedimento ochetistico, è quella di rilanciare il discorso musicale dopo un momento importante (di solito alla fine delle sezioni con testo sillabico o dei melismi iniziali del verso), o di dare respiro al melisma (bb. 21 e 30), in modo che non vi siano più di due battute senza interruzioni. In altri due casi (bb. 37 e 47) lo stesso disegno è invertito fra le due voci, ma la funzione è identica.

### ***Il rapporto testo-musica***

La struttura melodica del tipico madrigale trecentesco, formata da due sezioni (A e B, dove B prende il nome di 'ritornello', anche se non possiede ripetizioni, mentre la parte A è destinata all'intonazione dei terzetti) trova una significativa descrizione nel cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis* del 1320 circa:

*Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor. Alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando. Volunt etiam esse de tempore perfecto et aere italico. Si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset; si vero in fine partium, esset melius. Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet, sed vult retro unam partem omnibus aliis similem, quae fit tamquam rescinda(?), cuius verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus, dummodo sit bona sententia, loquela et sermo<sup>27</sup>.*

<sup>27</sup> THORSTEN BURKARD - OLIVER HUCK, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]).* Enleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar, «Acta Musicologica», LXXIV, 2002, pp. 1-24: 18.

I madrigali sono parole unite a più voci, delle quali una deve essere di sole note lunghe e si chiama *tenor*, l'altra o le altre sogliono essere di sole minime e una voce specialmente sale di solito alla dodicesima o alla quindicesima e va melodizzando. Normalmente poi queste voci sono in tempo perfetto e nel sistema italiano; se talvolta si mescola una qualche *mensura* del sistema francese è buona cosa, se poi accade alla fine del verso è ancora meglio. I versi del testo possono essere di undici o di sette sillabe, come si desidera, ma debbono avere alla fine un verso simile agli altri che faccia da elemento di conclusione. I testi dei madrigali possono trattare di pastorelle, di fiori, di arbusti, di ghirlande, di campi, purché siano in buona forma letteraria<sup>28</sup>.

Qualche aspetto tra quelli descritti nel breve *Capitulum*, come la commistione del sistema francese con quello italiano, è ancora riconoscibile in *Non al so amante*, ma il *tenor* di sole lunghe e il *superius* di sole minime sono fenomeni che non si incontrano nei madrigali trecenteschi giunti sino a noi. È tuttavia assai probabile che le locuzioni «de puris longis» e «de puris minimis» non si riferiscano unicamente ai valori mensurali di *longa* e di *minima*, ma vogliano più genericamente indicare l'uso di 'suoni lunghi' e di 'suoni piccoli, brevi'; in questo caso la descrizione combacerebbe perfettamente con la realtà dei pezzi conservati.

I circa centocinquanta madrigali con notazione tramandati dai manoscritti e dai frammenti arsnovistici italiani mostrano quasi tutti una struttura testuale e musicale assai simile a quella di *Non al so amante*, dimostrando una canonizzazione piuttosto rigida della forma.

Per quanto riguarda la macrostruttura del madrigale *Non al so amante* si osserva un rispetto assoluto, nel testo musicale, della fine dei singoli versi, come accade nella quasi totalità dei madrigali trecenteschi a noi giunti. Al termine di ciascun endecasillabo si incontra una cadenza conclusiva, anche in presenza di *enjambement* (si vedano le parole *piacque*, *inuda*, *acque*, *cielo*, *gielo* nella trascrizione), tuttavia nei casi di *enjambements* il *tenor* si incarica di rilanciare il discorso con una frase di raccordo (si vedano soprattutto le battute 12 e 23-24), il cui scopo principale è proprio quello di creare una continuità musicale tra i versi, rispettando la continuità semantica. La segmentazione formale del testo musicale operata attraverso le cadenze si riscontra anche in altri punti del madrigale; il testo letterario sottoposto alla notazione viene così ad essere frazionato secondo lo schema simmetrico che segue (le

<sup>28</sup> La traduzione deriva dalla versione di F. ALBERTO GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, E.D.T., 1977 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), p. 121, con qualche variante.

lezioni considerate sono quelle del codice *Pit* e le suddivisioni sono segnalate dalla doppia barra obliqua):

*Terzetti:*

Non al [cad. a *re*, batt. 6] // su amante più Diana piacque [importante cad. a *re*, batt. 11] //

Quando [cad. a *mi*, batt. 16] // per tal ventura tutta inuda [cad. non conclusiva a *re*, batt. 23] //

La [cad. a *re*, batt. 32] // vide in meço delle gelid'acque [importante cad. a *do*, batt. 39] //.

*Ritornello:*

Tal che mi fece quando egli arde 'l cielo [importante cad. a *la*, batt. 47] //

Tutto tremar d'un amoroso gielo. [cad. finale a *re*, batt. 53].

Si tratta di una segmentazione stereotipata che si osserva in molti madrigali dei primi maestri dell'ars nova (lo stesso accade anche nelle ballate): la sillaba iniziale reclama la presenza di un melisma, melisma che deve trovare conclusione sulla sillaba finale della prima parola, se bisillabica (*Quan-do*), oppure sulla seconda sillaba (*Non al*; *La vidi*).

I codici musicali più curati possiedono sempre, nel testo letterario, dei segni che indicano con precisione la fine dei versi (*Sq* e *Pit* hanno dei punti, *FP* delle barre oblique); queste indicazioni sono preziose soprattutto per la corretta suddivisione in versi dei testi delle caccie, spesso problematica, ma i moderni editori di testi per musica del Trecento pare non vi abbiano posto la dovuta attenzione.

Nel ritornello di *Non al so amante* il secondo verso non comincia una nuova *divisio*, come accade sempre nei madrigali del contemporaneo Giovanni da Cascia, ma segue immediatamente la cadenza del primo verso, con un espediente utilizzato anche altrove da Jacopo, espediente che permette di salvare la grande compattezza semantica del distico. Jacopo dunque non si sottrae alla tradizione, ma la innova con piccole ma significative variazioni.

Il secondo aspetto che deve essere indagato per quanto riguarda il rapporto testo-musica in una composizione del Trecento italiano è il rapporto fra accenti testuali e accenti musicali. Non esiste ancora un'indagine complessiva a questo riguardo, ma da una ricerca per campioni si constata una notevole attenzione e una ricca fantasia nel trattamento musicale dei testi, e in special modo un particolare riguardo nei confronti della corretta traduzione musicale del ritmo dei versi (prevalentemente endecasillabi). Lo studio del rispetto degli accenti testuali da parte della musica deve essere necessariamente

limitato alla porzione di testo che nei codici è sottoposta alla notazione. Poiché quasi tutte le forme di poesia per musica trecentesche prevedono sezioni musicali che si ripetono con testi diversi, se le porzioni di testo residue non coincidono ritmicamente con quelle sottoposte alle note, avvengono delle discrepanze; in questo caso la scarsa coincidenza degli accenti non dovrà essere attribuita al compositore, bensì all'autore del testo.

Nel nostro madrigale, tuttavia, il fenomeno è evidentemente ben controllato, data l'alta qualità del testo letterario: i due terzetti mostrano una struttura ritmica sufficientemente simile, con i versi a prevalente ritmo giambico. I due versi centrali dei terzetti mostrano entrambi l'attacco con accento in prima sede (anziché in seconda), assicurando un parallelismo ancora più stretto.

Negli altri madrigali musicati da Jacopo non si osserva una tale simmetria ritmica nei terzetti, a riprova della perizia di Pertrarca rispetto agli altri rimatori coevi.

Il problema della stroficità dei terzetti è un problema centrale nella considerazione del rapporto testo-musica. Il compositore lavora ovviamente sul primo terzetto, e costruisce il testo musicale sulla struttura fonica, ritmica e sintattica dei primi tre versi. La congruità sintattica e ritmica del *residuum* rispetto ai primi tre endecasillabi non interessa il musicista, ma è compito dell'autore del testo. Se il poeta è bravo e attento alla risoluzione del problema, il madrigale acquista coerenza e compattezza e non trova intoppi nell'intonazione del secondo terzetto. Alcuni poeti, come ad esempio Dante Alighieri, dimostrano una grande sensibilità rispetto alla questione. Dante, nel *De vulgari eloquentia*, tratta più volte di ciò che egli chiama nel Convivio «lo numero che a la nota è necessario»<sup>29</sup> (naturalmente non in riferimento al madrigale, ma per quel che concerne la canzone), ossia è conscio di questo stretto legame fra poesia e musica che deve esserci nelle forme strofiche. Sin dalla definizione di poesia egli chiama in causa la musica:

*... si poesim recte consideramus, que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita*<sup>30</sup>.

... se consideriamo nel suo vero significato il termine 'poesia', la quale null'altro è se non invenzione espressa secondo arte retorica e musicale.

Ma assai più pertinenti sono i due passi riferiti alla melodia della canzone e alla definizione e descrizione della 'stanza' (o strofa):

*Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum*

<sup>29</sup> *Convivio*, trattato II, cap. IX. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965, p. 133.

<sup>30</sup> *De vulgari eloquentia*, libro II, cap. IV. Cfr. DANTE, *Tutte le opere*, p. 230.

*armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus<sup>31</sup>.*

Si deve inoltre spiegare se si intenda con il termine ‘canzone’ la composizione di parole per il canto o il canto stesso. A tal proposito diciamo che il canto non si chiama mai ‘canzone’, ma ‘suono’, ‘tono’, ‘nota’ o ‘melodia’. Infatti nessun suonatore di cialamello, di ghironda o di liuto chiama ‘canzone’ la sua melodia se non in quanto è disposta per essere cantata su testo di canzone; ma coloro che compongono parole per essere musicate chiamano le loro opere ‘canzoni’, ed anche tali parole, scritte in piccoli fogli, senza chi le proferisca, si chiamano ‘canzoni’. E perciò appare chiaro che ‘canzone’ null’altro è se non opera compiuta di chi compone con arte parole armonizzate per ricevere una melodia; tanto le canzoni dunque, di cui ora si tratta, quanto le ballate, i sonetti e le parole tutte che in qualsiasi forma metrica siano armonizzate in lingua volgare e regolare, potremo dire essere canzoni.

*Quare [...] dicere possumus stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitatam carminum et sillabarum compagem. [...] Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesim (diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam; hanc ‘voltam’ vocamus, cum vulgus alloquimur) [...] Quedam vero sunt diesim patientes; et diesim esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique. Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus.*

---

<sup>31</sup> DANTE, *Tutte le opere*, p. 237.

Pertanto possiamo dire che la stanza è una compagine di versi e di sillabe nei limiti di una determinata melodia e di una corrispondente disposizione. Diciamo dunque che ogni stanza è costruita in modo da ricevere una certa melodia. Ma le stanze si diversificano nelle loro linee melodiche, poiché alcune restano sotto un'unica melodia continua fino alla fine, cioè senza la ripetizione di alcuna frase musicale e senza 'diesis' (si chiama 'diesis' il passaggio da una melodia all'altra, ed è detto volgarmente 'volta'). Alcune invece comportano la 'diesis'; e non può esserci 'diesis', secondo il senso che si dà alla parola, se non si verifici la ripetizione di una frase melodica o prima della 'diesis', o dopo, o in entrambe le parti. Quando la ripetizione si faccia prima della 'diesis', si dice che la stanza ha i 'piedi', e conviene ne abbia due, benché talora se ne facciano tre, per quanto molto raramente. Quando la ripetizione si faccia dopo la 'diesis', allora si dice che la stanza ha le 'volte'.

Per Dante canzoni, ballate e sonetti devono essere composti con grande attenzione nei confronti della melodia che il musicista attribuirà loro. In verità il poeta deve scrivere in modo che la canzone sia potenzialmente atta a ricevere una melodia strofica, a prescindere dall'effettiva intonazione della stessa. Nella descrizione della stanza di canzone (che è forma per l'appunto strofica) l'accento è posto proprio sulla necessità del rispetto della stessa struttura ritmico-metrica in modo da consentire il perfetto adattamento ad una stessa melodia che si ripete. Quando poi la stanza possiede al suo interno articolazioni strofiche (come i piedi o le volte) il richiamo è ancora al rispetto della struttura metrica in modo che la ripetizione melodica avvenga senza problemi. Purtroppo il secondo Libro del *De vulgari eloquentia* è rimasto incompiuto proprio nel punto che riguardava il numero dei versi e delle sillabe e il loro rapporto con il canto, ma nell'opera dantesca affiorano qua e là altri riferimenti al problema. Uno si trova nel *Convivio* (Trattato II, cap. XI), laddove il Poeta discute della «tornata», ossia dei versi di congedo della canzone:

E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone 'tornata', però che li dicatori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e, acciò che altri se n'accorgesse, rade volte la puosi con l'ordine de la canzone, quanto è a lo numero che a la nota è necessario, ma fecila quando alcuna cosa in adornamento de la canzone era mestiero a dire, fuori de la sua sentenza<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> DANTE, *Tutte le opere*, p. 133.

L'inciso «ma io rade volte a quella intenzione la feci» testimonia che Dante compose sì alcune (rare) tornate perché parte della melodia sulla quale erano intonate le stanze della canzone fosse riproposta nei versi finali, ma più spesso egli utilizzò l'espedito di variare il metro della tornata rispetto alle stanze in modo che i cantori si accorgessero che non si doveva cantare.

Questi brevi estratti dall'opera dantesca testimoniano comunque l'accesa sensibilità di un grande poeta per le esigenze della musica, ancor prima della fioritura arsnovistica, e fanno ritenere che il presunto divorzio tra musica e poesia<sup>33</sup> non sia ancora avvenuto nei primi anni del Trecento.

Per l'esecutore, e prima ancora per l'editore di musica trecentesca, il problema è adattare correttamente il testo del *residuum* alla musica scritta sopra il primo terzetto. Alcuni editori, come Pirrotta, hanno eluso il problema evitando di porre sotto le note il testo del secondo terzetto, altri l'hanno fatto, ma non sempre con risultati encomiabili. L'editore deve essere molto attento a tradurre correttamente anche le sfumature dell'originario rapporto fra testo e musica nella trascrizione. Tali sfumature possono sembrare marginali, ma sommate insieme concorrono grandemente a formare il corretto quadro sonoro al momento dell'esecuzione. Le edizioni moderne (e di conseguenza anche le esecuzioni) di musica trecentesca sono purtroppo zeppe di errori rispetto alla posizione delle sillabe e alla corretta traduzione delle figure metriche. Un solo esempio: i copisti del Trecento e del primo Quattrocento sono abituati a tradurre le sinalefi con due note distinte, o talvolta con una *ligatura* parigrado (note ravvicinate a significare la fusione dei due valori). Questo stesso fenomeno si osserva con regolarità anche nel repertorio della lauda monofonica (il codice cortonese e il Banco Rari 18 della Nazionale di Firenze sono zeppi di sinalefi tradotte con due note di uguale altezza), ma in un'edizione moderna è opportuno fondere i due valori. Un buon esecutore saprà certamente tradurre in modo corretto la sinalefe. Si osservi a questo proposito l'ESEMPIO 5, che mostra l'attacco del nostro madrigale nei due modi. Se si privilegia la scrittura dei codici (ESEMPIO 5A), che a battuta 6 sottolineano la sinalefe del primo verso con la nota ribattuta («al so a - mante»), è sconsigliabile aggiungere il testo del *residuum* come seconda strofa (dato che in quel punto il *residuum* non ha sinalefe e l'esecutore sarebbe portato a ribattere inutilmente le note parigrado), ma allora bisognerebbe trascrivere per intero il secondo terzetto ripetendo la musica, oppure si obbliga l'esecutore ad operare da se stesso

---

<sup>33</sup> AURELIO RONCAGLIA, *Sul "Divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'ars nova italiana del Trecento Vol. 4 : Atti del 3° Congresso internazionale sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"*, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Comune di Certaldo, 1978, pp. 365-397.



l'adattamento corretto (spesso di non facile attuazione); la soluzione migliore è invece quella di proporre nell'edizione moderna anche il testo del secondo terzetto (ESEMPIO 5B) uniformando il ritmo musicale della trascrizione, cioè fondendo le due note in un unico suono, e permettendo comunque una corretta esecuzione della sinalefe. L'attenzione degli scribi medievali per il fenomeno della sinalefe (segnalata graficamente con le note parigrado ribattute) non deve far pensare che nel Trecento le sinalefi si cantassero in modo rigorosamente misurato e che le due vocali fossero eseguite con 'staccato' o fossero distinte in modo netto; la consuetudine dello sdoppiamento è un puro fatto grafico, correttamente traducibile in tutti i casi con la fusione delle due vocali in un'unica nota, come si vede nell'esempio 5B.

Nella sezione A del madrigale *Non al so amante* Jacopo sceglie, per i passi sillabici posti al centro dei versi, il criterio di attribuire normalmente ad ogni sillaba il valore di un quarto di *divisio* nelle misure del tempo imperfetto, questo significa che di solito le sillabe sono intonate su una *semibrevis minor* in *octonaria* (una croma della trascrizione moderna). Nel primo verso questa regola è abbastanza chiara (batt. 6-8), ma nel secondo verso le quattro sillabe di batt. 18 (-tu-ra tut-ta) sono precedute da due misure di breve in cui le sillabe valgono esattamente il doppio (una sillaba per ogni *semibrevis maior*), almeno al *superius*. Nel terzo verso si assiste ad una progressiva accelerazione: due sillabe che valgono una *semibrevis maior* (*vi-de\_in*, batt. 32), poi due che valgono una *semibrevis minor* (*mez-zo*, batt. 33) e infine quattro che sono musicate con quattro minime (*de le ge-lid-*). L'uso di porre le sillabe sulle minime è riservato in Jacopo a quei pezzi che possiedono uno stacco del tempo più largo del consueto, ossia nati in tempo imperfetto con *modus* (indicati nella TAVOLA 1 nei gruppi A e B); nelle composizioni prive di *modus* (gruppo C della TAVOLA 1) questo non avviene.

Jacopo mette in atto due espedienti musicali per sottolineare i principali momenti di declamazione del testo: l'omioritmia e il procedere per terze o seste parallele (si vedano le bb. 6, 32-33, 44, 49); l'unico verso che si sottrae a questa regola è il secondo dei terzetti, che tuttavia mostra al *tenor* (b. 17) l'altra costante dei momenti di accumulazione del testo: le coppie di sedicesimi discendenti (che si ritrovano anche a b. 7 e 33 del *superius* e, in entrambe le voci per seste, alle battute 33 e 49).

Nel ritornello l'accumulazione del testo (cinque sillabe nello spazio di tre o quattro quarti) avviene alle battute 44-45 e 49 rispettivamente per il secondo emistichio del primo verso e per il primo emistichio del secondo; il resto delle sillabe è disposto a coppie nelle due battute precedenti a battuta 44 (*che mi fe-ce*) e nelle due seguenti a battuta 49 (*a-mo-ro-so*). L'ubicazione normale delle sillabe in *duodenaria* è nei primi due quarti della battuta; questo fatto spiega le varianti che si osservano nel *tenor* riguardo alla diversa collocazione del testo attuata dai copisti alle battute 42 e 51. Il *superius* possiede un

disegno ritmico quasi identico e tutti i codici collocano la prima sillaba sulla prima nota e la seconda dopo la pausa; nel *tenor* invece a b. 42 tutti i codici tranne *Sq* pongono le due sillabe sulla quartina finale di minime in modo da cambiare sillaba sulla breve nota ribattuta (come a b. 17), *Sq* ha le sillabe sul primo e sul terzo quarto. A b. 51 *FP* e *PR* ribattono il *re* iniziale in modo da avere le due sillabe sui primi due quarti, mentre *Sq* (coerente con se stesso) pone le sillabe sul primo e terzo quarto e concorda con *Pit*.

Questo tipo di varianti deve essere studiato in relazione a tutto il resto della tradizione arsnovistica (o almeno rispetto al *corpus* di composizioni dello stesso autore), in modo da valutarne la pertinenza stilistica. Solo discriminando gli interventi dei copisti dalla volontà dell'autore si può arrivare ad avere un testo soddisfacente sul quale condurre un'efficace analisi stilistica<sup>34</sup>.

Un chiaro esempio di volontà dell'autore rispetto alle figure metriche del madrigale si ha a batt. 32, laddove il testo petrarchesco prevedeva una sinalefe («la *vide\_in* mezzo») il compositore ha invece voluto la dialefe, prevedendo due note distinte su valori piuttosto larghi («la *vide / in* mezzo»), tanto che i copisti – ad un certo momento della tradizione – sono intervenuti inserendo una nuova sillaba («la *vide nel* mezzo») per rendere più chiaro il senso, dato che il contesto musicale lo permetteva. È sorprendente osservare come il fenomeno si ripresenti con assoluta congruità nel secondo terzetto («che 'l *sole\_all*'aura» musicato come «che 'l *sole / all*'aura»). L'edizione in appendice ripristina forse il pensiero originario del compositore, ed è importante sottolineare come simili sottigliezze non siano rare nella produzione profana del Trecento.

A questo proposito si deve sottolineare anche il rispetto, da parte del compositore, dell'importante dieresi nella parola *Diana* (tre sillabe anziché due), figura metrica evidenziata in entrambe le voci con l'uso delle coppie di sedicesimi discendenti (*superius* batt. 6, *tenor* batt. 7). Il codice più chiaro nel posizionamento corretto delle sillabe di testo (*Di-a-na*) è *FP*, mentre gli altri manoscritti (e in particolar modo *Sq*: vedi l'ESEMPIO 4) potrebbero far pensare ad una sineresi (*Dia-na*), introdotta dai copisti, ma smentita dalla chiara strutturazione del ritmo musicale. Con ogni probabilità Jacopo intese musicare correttamente la dieresi distinguendo le tre distinte posizioni del verso della parola *Diana*.

Nei manoscritti trecenteschi italiani, quando il *tenor* possiede il testo è di solito una guida sicura per l'apposizione delle sillabe nella corretta successione sotto alle note, e aiuta anche la disposizione delle sillabe sotto le note del *superius*, poiché le voci procedono spesso omoritmicamente. Nel madrigale in esame, invece, il principio dell'omoritmia – generalmente rispettato anche nell'opera di Jacopo – presenta deroghe significative (cfr. le bb. 7-8, 17-18 della trascrizione).

<sup>34</sup> Cfr. OLIVER HUCK, *Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna*, «Kronos», 2, 2002, pp. 71-86.

L'analisi del rapporto testo-musica di un componimento del Trecento italiano evidenzia sempre soluzioni interessanti e non casuali e una particolare attenzione alla ritmica e alla sintassi del testo, caratteristiche – queste – sconosciute agli autori del Quattrocento. Il vasto repertorio arsnovistico attende ancora un'indagine sistematica e complessiva a questo riguardo.

TAVOLA I <i>Ordo mensuralis</i> delle opere di Jacopo da Bologna			
<i>Titolo</i>	<i>Divisio</i>	<i>Mensura originale</i>	<i>Note</i>
<b>Gruppo A</b>			
Non al so amante	o / d	<b>Tim / Tim</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i> ; B con <i>perfectus</i> : 2 Tim = o; 3 Tim = d.
Sotto l'imperio	o / d	<b>Tim / Tim</b>	2 Tim = o; 3 Tim = d. <i>Modus imperfectus</i> nella sez. A, <i>perfectus</i> nel Rit.
Tanto che siat	o / d	<b>Tim / Tim</b>	2 Tim = o; 3 Tim = d. <i>Modus imperfectus</i> nella sez. A, <i>perfectus</i> nel Rit.
O dolz'apress ( <i>FP</i> )	o / d	<b>Tim / Ti</b>	2 Tim = o; 3 Ti = d. <i>Modus</i> in entrambe le sezioni. <i>Fc</i> e <i>Lo</i> hanno .o. nel Rit.
Oselletto (Caccia)	o / d	<b>Ti / Ti</b>	2 Ti = o; 3 Ti = d. <i>Modus imperfectus</i> nella sez. A, <i>perfectus</i> nel Rit.
Giunge 'l bel (caccia <i>unicum FP</i> )	i	<b>Tig / Tig</b>	Sez. A con <i>modus imperfectus</i> , B con <i>perfectus</i> . Senza <i>tenor</i> (come <i>Ogni diletto</i> di Piero)
Nel mio parlar (lauda, <i>unic. FP</i> )	o	<b>Tim</b>	2 Tim = o
Prima vertute	o	<b>Tim</b>	Con <i>modus imperfectus</i> . 2 Tim = o
<b>Gruppo B</b>			
Con gran furor ( <i>unicum Sq</i> )	o / d	<b>Tim / Tp</b>	2 Tim = o. Section A con <i>modus imperfectus</i>
Un bel sparver	o / p	<b>Tim / Tp</b>	2 Tim = o. Section A con <i>modus imperfectus</i>
O in Italia	o / p	<b>Ti / Tp</b>	2 Ti = o. Section A con <i>modus imperfectus</i>
I' mi son un che	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
In verde prato	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Quando veg'io	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Si come al canto	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Lo lume vostro	P	<b>Tp</b>	
<b>Gruppo C</b>			
Di novo è giunto	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Entrava Febo ( <i>unicum Sq</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Gridavan tutti ( <i>unicum PR</i> )	o / p	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o. Attribuzione di Von Fischer, 1958
Nel bel giardin	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
O cieco	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Per sparverare (Caccia <i>Lo, FP</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o. FP ha il rit. in .d. (3q), poi .p. (3.2).
Un bel pelaro ( <i>unicum Lo</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Vola el bel sparver ( <i>unicum Sq</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
In su' be' fiori ( <i>unicum FP</i> )	2q / i	<b>Ti / Tig</b>	Ti = 2q. Sez. B con <i>modus imperfectus</i>
Straccias' i panni	o	<b>Ti</b>	Ti = o
Tanto soavemente ( <i>unicum Sq</i> )	o	<b>Ti</b>	Ti = o
Aquila / Uccel	o / p	<b>Ti / P</b>	Ti = o. Rit. con <i>modus imperfectus</i>
Fenice fu' e vissi	o / p	<b>Ti / P</b>	Ti = o. Rit. con <i>modus imperfectus</i>
I' senti' zà	p / d	<b>P / Tp</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Vestise la cornachia	p / o	<b>P / Ti</b>	Sezione A con <i>modus imperfectus</i> . Ti = o
Oselletto	p	<b>P</b>	Con <i>modus imperfectus</i>
Posando	p	<b>P</b>	Con <i>modus imperfectus</i>
<b>Composizione dubbia</b>			
Lucida petra ( <i>unicum Sq</i> )	d / n	<b>Tp / Tp gallicum</b>	Probabilmente non di Jacopo

**Ti** (*Tempus imperfectum modi italicici divisum*) B = MM 54

**Tig** (*Tempus imperfectum gallicum*) B = MM 54

**Tim** (*Tempus imperfectum mixtum: gallicum/italicum*) B = MM 54

**Tp** (*Tempus perfectum ytalicum*) B = MM 36

**P** (*Tempus perfectum minus*) B = MM 72



Es. 3 / Ex. 3

*Sq:*

8

pia -

più Di- a- na

*FP, Pit:*

8

pia -

più Di- a- na

*PR:*

8

pia -

più Di- a na

*Sq:*

18

- tu - ra tut - ta i

tut - ta

*Pit:*

18

tu - ra tut - ta i

tut - ta

*FP, PR:*

18

tu - ra tut - ta

tut - ta

*Sq:*

31

*FP, Pit, PR:*

31

*Sq:*

51

ro - so

ro - so

*Pit:*

51

ro - so

ro - so

*FP, PR:*

51

ro - so

ro - so

Es. 4 / Ex. 4

*Sq:*

nal sua man te piu oia na piac que.

*Ipotetico originale:*

nal sua man te piu oia na piac que.

Es. 5a / Ex. 5a

al so a-man-te piu Di-a-na pia -

Es. 5b / Ex. 5b

al so a-man-te piu Di-a-na pia -  
me la pa-stu-rel-la al-pe-stra e cru-

Appendice / Appendix

JACOPO DA BOLOGNA

Non al so amante (*Pit*, c. 4v)

♩ = 54 Trascrizione di Marco Gozzi

Non  
Ch'a

6  
al so a-man - te più Di - a - na piac  
me la pa - stu - rel - la al - pe - stra e cru - - - -

11  
que quan - - - - do per  
da fis - - - - sa a ba -

17  
tal ven - tu - ra tut - ta nu - - - -  
gna - re un le - gia - dret - to ve - - - -

23  
da la  
lo che 'l

da la  
lo che 'l



30

vi - de in me - zo del - le ge - li - d'ac -  
 so - le al - l'au - ra el va - go ca - pel chiu -

35

que,  
 da.

40

Tal che mi fe - ce

tal che mi fe - ce

44

quan - do e - gli ar - de 'l cie -

quan - do e - gli ar - de 'l cie -

47

lo tut - to tre - mar d'un

lo tut - to tre - mar d'un

50

a - mo - ro - so ge - lo.

a - mo - ro - so ge - lo.



On the text-music relationship in the Italian Trecento: the case of the Petrarchan madrigal *Non al so amante* set by Jacopo da Bologna\*

One of the aspects that is most striking to anyone approaching the Italian Ars Nova repertoire is the close link one notices between the structure of the text and the musical construction. It is a link that seems to disappear in the 15th century, only to re-emerge in the late 16th century (sustained by new needs and new aesthetic ideals). Of course the close bond between music and poetry was an essential, indeed constituent element also of the very first known forms of European secular music: after all, the main secret behind the extraordinary success of the troubadour experience lay precisely in this inseparable and perfectly accomplished bond. Like their predecessors in the monophonic field, the Italian Trecento composers were uncommonly attentive to the literary text. Here, as there, the text came first, and it was on the meaning, sound and structure (rhythmic and formal) of the text that the refined melodic constructions were modelled. To be sure, at the moment of 'translating' the text into the musical dimension the attention of the medieval composer was almost exclusively directed to mastering the formal aspect. But one mustn't forget that the qualities that are still reductively attributed to the formal sphere of a text are also permeated by its meaning, and vice versa. In this regard, one need only think of the rhythmic aspects: the rhythmic weight of an accent within a poetic line is directly proportional to the semantic weight of the word or syntagma to which the accent belongs, as any expert in metrics knows very well.

The present paper aims to illustrate a possible methodological approach to the text-music relationship through the sample analysis of a madrigal by Jacopo da Bologna. This is an area that has so far received scant attention as regards the Middle Ages and hence deserves much closer consideration.

---

\* The present contribution is an updated republication of the article "Il rapporto testo-musica nel madrigale di Petrarca 'Non al so amante' musicato da Jacopo da Bologna", in *Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia dell'Università di Lecce*, III, 2001, pp. 19-44. I thank the director of the department, Professor Lucio Galante, for allowing me to reissue the work. The following abbreviations are used in the article:

- FA Faenza, Biblioteca Comunale, MS 117  
FP Florence, Biblioteca Nazionale, MS Panciatichiano 26  
Per Perugia, Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia, inc. Inv. 15755 N. F.  
Pit Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds italien* 568  
PR Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds nouv. acq. fr.* 6771 (Codex Reina)  
SL Florence, Biblioteca Laurenziana, MS Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211  
Sq Florence, Biblioteca Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87 (codice Squarcialupi)

The relationship between the literary text and the music of any musical composition (i.e. not only for the medieval period) can be studied at three main distinct levels:

1) The syntactic-structural level. This investigates the ways in which the musical language respects the poetic and syntactic micro- and macro-structures; i.e. how it translates words, syntagmas, lines and strophes into motifs, semiphrases, phrases, musical periods ending either in cadences or in rests of greater or lesser length. It observes, therefore, whether the composer is careful about respecting, for example, the unity of the word or whether instead he breaks it up with rests. And it also studies the amount of attention he shows towards the metrical figures.

2) The rhythmic level. This verifies the correspondence (or otherwise) of textual and musical accents, of poetic and musical rhythm.

3) The semantic-expressive level. Stated very baldly: a sad text is best rendered by slow music and dark timbres, while a joyful text is given a sonorous setting, with lively rhythms and clear timbres. However, there are also other aspects to this level: for example, the emphasis on important words, the repetition of words or phrases, the use of chromaticism (or other harmonic-timbral-intervallic expedients) for expressive aims; the use of syllabic or melismatic melodies (melismas obscure the comprehension of the text); the use of 'rhetorical' inventions; etc.

As regards the third level (the musical rendering of the 'affects' expressed in the text) it is normally thought that this was alien to the medieval sensibility and was therefore never intentionally cultivated by composers<sup>1</sup>, at least not in the way that we find it in the musical repertoire dating from the late 16th century. For example, regarding textual repetitions: in other contexts and periods the repetitions served to emphasize words or phrases, whereas in the Middle Ages they were used not for expressive purposes, but merely to fulfil formal requirements (suitable length of the phrases, etc.)<sup>2</sup>. Recently, however, scholars have begun to draw attention to the possible presence of subtle links between the music and the expressive content of texts even in the medieval repertoire<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> F. ALBERTO GALLO, *Musica e storia tra medio evo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 24, writes: "La musica medievale è assolutamente indifferente ai significati concettuali e sentimentali del testo poetico che intona".

<sup>2</sup> See AGOSTINO ZIINO, "Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni", in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1984 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, 10), pp. 93-119.

<sup>3</sup> See, for example, WULF ARLT, "Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300", in *La musica nel tempo di Dante*, edited by Luigi Pestalozza, Milan, Uicolpi, 1988, pp. 175-197 and relative discussion on pp. 306-321 (here, however, we must struggle to 'interpret' the text, which is seriously corrupted by the bad translation from the German).

Cases of onomatopoeia in the Ars Nova repertoire are certainly found here and there (see the horn calls in the final melisma of the ritornello of Gherardello's caccia *Tosto che l'alba*, at the words "e suo corno sonava"), as are certain 'madrigalisms' *ante litteram*, such as the tremulous repeated notes in hoquet style at the word "tremando" in the last line of Jacopo's madrigal *Tanto sovente*.

### *The literary text*

Of all the secular pieces belonging to the Italian Ars Nova repertoire, the only piece with a text that can be attributed with certainty to the greatest lyric poet of the Trecento, Francesco Petrarca (better known as Petrarch), is the madrigal *Non al so amante più Diana piacque*, set by Jacopo da Bologna. The poet included this madrigal text in the *Rerum vulgarium fragmenta*, as no. 50, and it is worth noting that the readings contained in MS Vaticano Latino 3195 – the version Petrarch himself considered as definitive<sup>4</sup> – present numerous significant textual variants from the readings transmitted in the musical manuscripts, as has been shown by Pierluigi Petrobelli<sup>5</sup>.

The madrigal *Non al so amante* comes with notation in five manuscripts: the Codex Squarcialupi (Florence, Biblioteca Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87, fols. 10v-11r)<sup>6</sup>, MS Panciatichiano 26 of the Biblioteca Nazionale of Florence (fol. 71r)<sup>7</sup>, MS *fonds italien 568* of the Bibliothèque Nationale of Paris (fols. 4v-5r), the Codex Reina (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. Acq. Fr. 6771, fol. 3v) and, in the form of keyboard tablature (hence textless), MS 117 of the Biblioteca Comunale of Faenza (fol. 78v-79r)<sup>8</sup>. The first three manuscripts are Tuscan in origin, the last two of northern origin. Finally, the *tenor* voice only of the madrigal is found in the palimpsest Florence, Biblioteca Laurenziana, MS Archivio Capitolare di San Lorenzo,

<sup>4</sup> ETTORE MODIGLIANI, *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni*, Rome, Società Filologica Romana, 1904. The critical text is now in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edited by Gianfranco Contini, Turin, Einaudi, 1974.

<sup>5</sup> See PIERLUIGI PETROBELLI, "Un leggiadretto velo' ed altre cose petrarchesche", *Rivista italiana di musicologia*, X, 1975, pp. 32-45.

<sup>6</sup> Colour facsimile in *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, edited by F. Alberto Gallo, Florence, Giunti Barbèra - Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

<sup>7</sup> Black and white facsimile in *Il Codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, edited by F. Alberto Gallo, Florence, Olschki, 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3).

<sup>8</sup> Black and white facsimile edited by Armen Carapetyan in *An Early Fifteenth-Century Italian Source of Keyboard Music: the Codex Faenza, Biblioteca Comunale, 117*. A facsimile edition, n.p., American Institute of Musicology, 1961 (Musicological Studies and Documents, 10).

2211 (fol. 45r), while six fragments belonging to the *superius* voice are found in the thin parchment strips used to strengthen the incunabulus Inv. 15755 N. F. of the Biblioteca del Dottorato of the University of Perugia<sup>9</sup>.

A precise record of the variants that distinguish the principal musical manuscripts from Gianfranco Contini's critical text based on the Vatican manuscript is offered by Pierluigi Petrobelli, along with considerations on the date of the madrigal's composition and on a possible meeting between Petrarch and Jacopo<sup>10</sup>.

Here it has been decided to focus on the variant readings of the four musical sources that transmit the literary text in both voices. In the Codex Reina analysis has revealed important *lectiones singulares* that set this manuscript apart from the rest of the tradition:

*so amante* (line 1), the others *su*  
*c'a mi* (line 4), the others *me*  
*cun il sole* (line 6, Reina), instead of *che 'l sole*  
*mi fici* / tenor: *me fici* (line 7), the others *mi fece*  
*quando guard' el cello* (line 7), the others *quando egli arde 'l celo* (or similar readings).

The reading 'so' for 'suo' (line 1) is a north-Italian form and surely closer to the environment in which the madrigal (both text and music) was written, whereas the version adopted by Contini ('suo amante') creates a synaloepha that runs together as many as three vowels, effectively spoiling the line and making it less suited to a vocal rendering.

The reading of line 6 is simply an error that creates a hypermetric line (perhaps originating from a copy that had *chi il sole*), while in the following line there is a *lectio facilior*, again explained by a misunderstanding of the sense and the calligraphy of the antigraph, which probably had very scantily pronounced ascenders ('quandegliarde' transcribed as 'quandoguarde').

The other *lectiones singulares* are less significant phonic variants in which an 'i' replaces an 'e' ('mi' instead of 'me', 'fici' instead of 'fece').

In the Codex Reina, moreover, one notices a very different (indeed almost always opposite) use of consonant doubling compared to the Tuscan manuscripts (*tuta* instead of *tutta*, *pasturela* instead of *pasturella*, *vello* instead of *velo*, *cello* instead of *celo*, *tuto* instead of *tutto*, *çello* instead of *çelo*) and less

<sup>9</sup> The study *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, edited by Biancamaria Brumana and Galliano Ciliberti, Florence, Olschki, 2004, indicates the presence of parts of the madrigal *Non al so amante* in only three strips, instead of six. I thank Dr Gianfranco Cialini and my colleague Biancamaria Brumana for kindly allowing me to consult the fragments.

<sup>10</sup> PETROBELLI, "Un leggiadretto velo", pp. 33-40.

recourse to phono-syntactic doubling (abundantly present, instead, in Bibliothèque Nationale 568, for example). Evidently the copyist's northern linguistic inclinations strongly influenced the version used in the Codex Reina. Below is given a complete parallel comparison of the readings in the sources (in all the manuscripts the first tercet and the final distich are placed under the notes of the first section and ritornello respectively in both voices, while the second tercet is the *residuum* written at the end of one of the voices. In so far as the reading of the palimpsest permits, the version of SL con-cords perfectly with the *tenor* of *Sq*.<sup>11</sup> The singular readings are highlighted in bold type.

**FP**

Non al su amante più Diana piauque (T: piacque)  
 Quando per tal ventura tutta nuda  
 La vid'in meço delle gelid'acque  
     Ch'a me la pasturella alpestra et cruda  
     **Post'** a bangnare 'l suo candido velo  
     Che 'l sole e l'aura **il** vago chapel chiuda.  
 Tal che mi fece quand'egl' arde 'l celo (T: cielo)  
 Tutto tremar d'un amoroso çelo.

**Pit**

Nonn al su amante più Diana piacque  
 Quando per tal ventura tutta nuda  
 La vidi **nel** meço delle gelid'acque [verso ipermetro]  
     C'a mme la pasturella alpestra et cruda  
     fixa a bagnare un legiadretto velo  
     Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.  
     Tal che mi fece quando egli arde 'l celo  
     Tutto tremar d'un amoroso çelo.

**Sq (superius)**

Non al su amante più Diana piacque  
 Quando per tal ventura tutta **inuda**  
 La **vide** in meço delle gelid'acque,  
 Tal che mi fece quando egli arde 'l cielo  
 Tutto tremar d'un amoroso **gielo**.

**PR**

Non al **so** amante più Diana piauque  
 Quando per tal ventura tuta nuda  
 La vidi in meço delle gelid'aque  
     C'a **mi** la pasturela alpestra e cruda  
     Fix'a bagnare el suo candido vello  
     **Cun il** sole a l'aura el vago chapel chiuda. [ipermetro]  
 Tal che mi **fici** quando **guard'**el cello (T: me fici)  
 Tuto tremar d'un amoroso çello.

**Sq (tenor)**

Non al su amante più Diana piacque  
 Quando per tal ventura tutta **innuda**  
 La vidi **nel** meço delle gelid'acque, [ipermetro]  
     **Come** la pasturella alpestra et cruda  
     Fissa **al** bagnare un legiadretto velo  
     Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.  
     Tal che mi fece quando egli arde 'l çelo  
     Tutto tremar d'un amoroso çelo.

**Per (superius)**

Non al [ ] amante più **Dianna** piauque  
 Quan[do per tal ventura tutta nu]da  
 La [...]  
**Ch'amai** la pasturella alpestra

From a collation of the above sources (excepting the Codex Reina) we find the following singular readings (not counted are single or double consonants, the silent *h* and the spelling *cq* instead of *q*):

tutta inuda (2, *Sq*), the others nuda

la vide (3, *Sq superius*), the others vidi

Come la pasturella (4, *Sq*), the others: Ch'a me; *Per* (error): Ch'amay

post'a bangnare (5, *FP*), the others fissa al bagnare (*Sq*) or fixa a bagnare (*PR* and *Pit*)

e l'aura il (6, *FP*), the others a l'aura el or all'aura el

gielo (8, *Sq superius*), the others: çelo

<sup>11</sup> I owe the information to Oliver Huck, whom I thank.

As we can see, the three *lectiones singulares* of *FP* are confined to the lines of the *residuum* (the portion of text not underlaid). And that is also where we find the greatest discrepancy between the musical sources and the Petrarchan manuscript Vaticano Latino 3195 (which reads: *Ch'a me la pastorella alpestra e cruda / posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda*). More numerous and important are the singular readings of *Sq*, which make the text of the handsome Florentine manuscript closer to the version considered as definitive by the poet in the Vatican codex (e.g. *ignuda, la vide* and the final *gielo*); the *lectio faciliior* at the beginning of the *residuum* is almost certainly caused by an erroneous reading of an antigraph very similar to *Pit* (in *Sq* there is a sign of abbreviation over the *o* of *Come la pastorella*; *Pit* reads *Came la pasturella*, and also carries a sign of abbreviation over the third letter, probably to indicate the phono-syntactic doubling of the *m*). In this regard, it is also worth noticing the error in *Per*: this was perhaps caused by a northern antigraph that read *Cami* with the usual generic sign of abbreviation, here interpreted as an 'a' to be placed after the 'm', entailing a complete misunderstanding of the meaning. The readings of *Sq* are interesting in other respects as well. A superficial textual analysis would seem to suggest that the readings of the two voices were based on different antigraphs or on an antigraph that was already contaminated, having drawn on different copies for each of the voices. In fact similar oscillations between the spellings and textual readings of two or three voices in the same work are very frequent in the Italian Trecento manuscripts. The readings of the *tenor* text (and only those of the *tenor*) are surprisingly close to those of *Pit* (errors included). Note in particular the two following cases:

*nel mezo* (line 3, *Pit* and *tenor* of *Sq*) instead of *in mezo*, which creates a hypermetric line;

*celo* (line 7, *Pit* and *tenor* of *Sq*), the others *celo* (*FP*), *cello* (*PR*) or *cielo* (*Sq*).

Apart from their general similarity, another strong resemblance between the texts of *Sq* (in particular the *tenor* voice) and *Pit* lies in the middle line of the second tercet (in the middle of the *residuum*, which appears at the end of the *superius* in *Pit*, and at the end of the *tenor* in *Sq*, which was probably the original position in the antigraph), for while *FP* and *PR* read *el* [or 'l] *suo candido velo*, *Sq* and *Pit* carry the different reading *un leggiadretto velo* (found also in Vaticano 3195 and adopted in the Contini edition)<sup>12</sup>.

The *superius* of *Sq* seems instead to have an independent tradition, as shown by the important readings 'inuda', 'vide' and 'gielo', not found in any

<sup>12</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, p. 71.



of the concordant musical sources, yet given in Petrarch's version of Vaticano Latino 3195. These readings show a particular attention to the meaning of the text not found in the other musical sources: that 'vide' in the third person is clearer and more correct than 'vidi', which is perhaps caused by an assimilation of the vowel with the "in" immediately following (prompted by the tendencies of the musical setting to favour elision in synaloepha). The same can be said for the differentiation between 'cielo' and 'gelo', which in *Pit* and in the *tenor* of *Sq* are identical rhyme-words ('çelo'), which are less significant than the distinction (also graphical) between 'cielo' and 'gielo'. Besides, 'gelo amoroso' is a very different thing (also semantically) from 'zelo amoroso'.

The close kinship between the readings of *Pit* and *Sq* can be observed in nearly all the works shared by the two Florentine manuscripts. It also extends to the musical readings (though it never proves a direct dependence of *Sq* on *Pit*). Moreover, analysis of the musical variants between the two manuscripts will enable us either to confirm or reject the hypothesis of a contamination of *Sq*; i.e. whether or not the *superius* voice was copied (after the original version) from a different antigraph from that of the *tenor* voice.

The exploration of the textual variants not only reveals interesting aspects of the tradition and makes a substantial contribution to restoring the texts (as in the present case), but it also helps us to understand the different approaches of the copyists and the authority of the sources, even to the extent of suggesting hypotheses of contamination. All of these investigations call for similar work on the musical variants, for any new findings in the musical sphere can help to confirm or reject the hypotheses and ideas suggested by study of the textual variants.

From the metrical point of view this piece is a typical 14th-century madrigal. The scheme used, ABA BCB CC, is similar to that of the *ottava rima* (excepting the fifth line) and appears neither in any other madrigal of Petrarch's *Canzoniere* nor in any other madrigal set to music by Jacopo da Bologna<sup>13</sup>.

*L'aura* in the sixth line conceals the customary *senhal* of Laura, as is frequent in Petrarch's poetry.

From the semantic point of view there is a marked parallelism of sense between the two tercets: in the first tercet the protagonists is Acteon, in the second the narrating 'I' (*al so amante / a me*); and likewise with the figures of Diana and Laura (the *pasturella alpestra e cruda*). The final distich, as in nearly all the madrigals of the period, summarizes the situation icastically.

Regarding the relationship between syntactic structure and line endings, we find a very strong cohesion of sense throughout the lines of the two tercets and the *enjambements* created in the first six lines.

<sup>13</sup> See GIUSEPPE CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. 29-59.

Regarding the phonic texture, only few alliterations can be identified: *ventura/tutta/nuda*; *pastorella / alpestra* (almost an anagram).

The regular prevalence of iambic metre in the hendecasyllables (above all the final hemistichs of each line) and the absolute rarity of the clashes of arsis (the only case of contiguous ictuses occurs at the end of the sixth line) give the madrigal a fluent and pleasantly rhythmic fluency, distinct from the frequent rhythmic harshness of Petrarchan versification. This is clarified by the following scansion chart based on the readings of the Vatican codex. The + sign indicates a position in arsis or weighted by an ictus, the - sign means a position in thesis. Although we must remember that the concept of position does not coincide with that of syllable and that the concept of ictus does not coincide with that of accent, with some simplification one could nonetheless speak about tonic, or accented syllables (+), and atonic syllables (-).

-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
-	+	-	+	-	-	-	+	-	+	-
-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-
-	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-
+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-

The middle lines of the tercets and those of the final distich present an inversion of the first ‘foot’ (from iambic into trochaic), with an attack ‘on the beat’ and accents in first and fourth positions. The prevailing rhythm is nonetheless iambic (with the ictus in the 4th, 6th and 8th positions, sometimes only in the 4th and 8th). Note that the poet is careful about conferring a very similar rhythm to the two tercets, which must be sung to the same melody and therefore need a rhythmic structure that corresponds as closely as possible.

The textual variant in the attack of the *residuum* (second tercet) in *Sq* (*come* instead of *ch’a me*) also introduces a rhythmic variant, by shifting the accent to first position. This ‘on the beat’ start to the line has a limited effect on the musical rendering, however, since the long melisma effectively weakens the textual accents.

In *FP* and *PR* the second line of the second tercet reads respectively “Post’a bagnare ‘l suo candido velo” (*FP*) and “Fix’a bagnare el suo candido vello” (*PR*), thus presenting a dactylic rhythm (with accents in 1st, 4th and 7th positions), in contrast with the rest of the tradition (*fissa a bagnare un legiadretto velo*, with accents in 1st, 4th and 8th positions). Most likely, the dactylic rhythm is a departure from Petrarch’s original intention, given that it creates a strong rhythmic asymmetry between the two tercets.

A close knowledge of the rhythmic structure of the text, which is after all the material onto which the composer grafts the rhythmic aspect of the musical setting, is naturally important if we wish to understand how much attention

he gives to sustaining the syntactic construction and rhythm of the lines set.

It is difficult, however, to establish if Jacopo had used a literary text close to that intended by the poet (like that transmitted by the Vatican codex) or alternatively a somewhat corrupt text like those of *PR* and *FP*. Nonetheless, at least the readings of the *superius* of *Sq* (which also represent the most recent versions of the entire tradition of musical codices!) and the *residuum* of *Pit* (which is very similar to that of the *tenor* of *Sq*) suggest that the text Jacopo used was not very different from that of Vaticano 3195, given that we find a strong similarity even in the more recent sources.

The modern edition proposed in the Appendix is based on *Pit* for reasons that will be explained below. The spelling of the Florentine manuscript has been slightly modernized ( $\zeta = z$ ,  $x = ss$ , *c'a me = ch'a me*). From other sources it incorporates the more correct readings *so amante* (instead of *su' amante*), *vide* (instead of *vidi*), *cielo* and *gelo* (instead of the undifferentiated *celo*). And finally, the hypermetry of the third line (*la vide nel mezo delle gelid'acque*) has been corrected to *la vide in mezo delle gelid'acque*.

### ***The musical text and the notation***

To date, the philological and semiological problems of the early Italian Ars Nova repertoire (i.e. those concerning the criticism of the musical text and the meaning of the notational signs used to transmit the individual pieces) have still to be tackled in a comprehensive study. Moreover, the madrigals and caccias of Piero, Jacopo and Giovanni still await a critical edition worthy of its name<sup>14</sup>. Of Jacopo's works there are as many as three complete editions in modern transcription<sup>15</sup>. None,

<sup>14</sup> A new edition of the entire corpus of compositions with concordances is now in press: *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento*, herausg. von Oliver Huck und Sandra Dieckmann unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, Hildesheim, Zürich und New York, Olms (Musica mensurabilis, 2).

<sup>15</sup> W. THOMAS MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954 (University of California Publications in Music, 5); NINO PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. 4: *Jacobus de Bononia; Vincentius de Arimino*, Roma, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4); W. THOMAS MARROCCO, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 6: *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Oiseau-lyre, 1967. The unpublished work by MARTA SENATORE, *Il corpus di Jacopo da Bologna: edizione critica*, degree dissertation, Cremona: Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, 1996-1997, though based on more solid critical foundations, presents many errors in the spelling and positioning of the syllables of the literary texts and certain oddities in the choice of metre (the *senaria perfecta*, for example, is translated into bars of 3/4, each incorporating two of the original *divisiones*). Other transcriptions of the madrigal *Non al so amante* have been edited by JOHANNES WOLF, *Der Sgarcialupi Codex Pal. 87*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1955 (from *Sq*) and DRAGAN PLAMENAC (from *FA* and *FP*), *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117*, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 57).

however, are satisfactory, for they all predate the in-depth studies on the Trecento sources<sup>16</sup>. In such conditions it is difficult to carry out any kind of analysis, given that we have no reliable critical musical text (or an equally reliable corpus with which to compare it). So a reliable text needs to be prepared.

Philological work on the musical text should not limit itself to merely 'recording' the variants; it should also 'evaluate' them carefully. In this brief paper the edition used (see Appendix) serves essentially to conduct our analysis of the text-music relationship and does not need a complete commentary (which, as a rule, simply records the variants, without distinguishing them from the errors). Instead of the 'critical commentary', therefore, I shall here offer a succinct discussion and evaluation of the main variants and errors discovered in the collation.

First of all it is worth noting that the readings of the four codices considered (as well as the concordant *tenores* of *SL* and *FA* and the fragment *Per*) are surprisingly close, especially considering that the madrigal was about half a century old when it was copied.

The greatest differences between the four versions are found in *FP*, which, as well as having numerous *lectiones singulares*, uses a different type of notation from that used in the other sources: the so-called *Longanotation* (*quaternaria* with *modus*). *Sq*, *Pit* and *PR*, on the other hand, use the Italian notation with regular *pontelli*; the Squarcialupi codex also clearly indicates the *mensurae octonaria* and *duodenaria* in the *superius* by using the *divisio* letters *o* and *d*. EXAMPLE 1 concisely illustrates the notational types of the two sections of the madrigal in the version of *FP* and *Sq*. The same type of notation as *Sq* is used in *Pit*, *PR*, *SL* and *FA*, though without the indicators of *mensura* (*divisio* letters are found only in *Sq* and *Per*).

The numerous variants of *FP* that distinguish it from all the other sources are essentially rhythmical (in the *tenor* the values of the two final notes of the groups at bb. 41 and 52 are inverted; in the *superius* we have note-rest instead of a whole note at bb. 43 and 49), ornamental (triplets instead of paired minims, or vice versa, at bb. 2, 29, 46, or the semibreve E instead of the minims E-F before the final longa in the *superius*) and purely notational (many more *ligaturae* in both the *tenor* and *superius*). *FP* is also the only manuscript to provide accidentals: a flat for the B at the second note of the *superius* (which is also a melodic variant) and a sharp for the G beginning the ritornello (b. 40). Finally, there are three musical variants in the *tenor* caused by a different literary text, two of which are shared also by *PR* (see EXAMPLE 2).

---

<sup>16</sup> Beginning with the study by JOHN NÁDAS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle-Ages*, Ph.D. diss., New York University, 1985.

We have already noticed how *PR* differs from the Florentine codexes in the writing of the literary text. In the musical text there are eight *lectiones singulares* (four rhythmical and four melodic), often concerning single notes and only minimally affecting the musical substance of the piece<sup>17</sup>.

The notation contained in the fragment *Per*, which has been completely disregarded by the editors of the facsimile, accounts for almost the entire *superius* of *Non al so amante*. The main nucleus of the Perugia fragments (in other words, everything excluding Strips I and IX), copied in the same hand, can be dated c.1390 (and not 1349-1354 as proposed by Ciliberti). The readings of *Non al so amante*, found on Strips III, IV, V, VI, VII and VIII (Ciliberti's numbering), probably derive from a northern antigraph, given the presence of triplet flags pointing to the right<sup>18</sup>. The variants of the musical text in *Per* are often shared by *PR*, except at two points of the cadence of the second line and in a passage from the opening melisma of the third line, where the concordance is with the Tuscan *FP*. Given that the *tenor* and a large portion of the literary text are missing, there is little else one can say, but the fragment certainly deserves further study.

More interesting is the behaviour of *Pit* and *Sq*, in which the *tenor* voice is almost identical (even in the line break of the first line). The only notational divergence is at the syllable *pia-* of *piacque* where *Pit* gives a same-pitch *ligatura* for the *semibrevis maior* and following *semibreve*<sup>19</sup>, whereas the copyist of *Sq* separates the notes (as he does throughout the codex); the variant is almost completely insignificant from the point of view of performance. A further feature of *Sq* (though it is not a variant of the musical text) is a different arrangement of the text at the beginning of the ritornello in the *tenor*. In all the other codices the syllables *che mi* lie on the two pairs of descending minims at the end of the *divisio* (b. 42); in *Sq*, on the other hand, *che* occurs at the beginning of the *divisio* and *mi* on the quadruplet of descending minims.

In *Sq* the *superius* behaves very differently from the *tenor*: it contains as many as four *lectiones singulares* that distinguish it from the rest of the tradition (including *Pit*), which supports the hypothesis already suggested by our analysis of the textual variants: that this voice derives from a different antigraph from the source of the *tenor*.

<sup>17</sup> Pirrotta's transcription in CMM 8/4, pp. 15-16 is based on *PR*; it can be easily compared with the version of *Pit* published here.

<sup>18</sup> On the direction of the triplet flags, see KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, 2 vols., Bern, Haupt, 1965 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, 5), p. 119: "Als besonders aufschlussreich für die Herkunft der verschiedenen MSS erweist sich die Triolennotierung...".

<sup>19</sup> A similar equal-pitch ligature is found in the *superius* of *Pit* at the beginning of the second line of text.

EXAMPLE 3 shows the four variants in a modern transcription, along with the fragments of the *tenor* voice (to clarify the harmonic context).

The first is a very ordinary rhythmic variant, but the dotted figure that opens the *divisio* appears at no other moment of the madrigal and is probably not original. The second and third variants could be mere slips made by the copyist: in the first case the triplet has been erroneously raised by a tone, in the second lowered by a third. Also suspect are the final minims of the third-last *divisio* (A G instead of F G) because they do not match Jacopo's normal ornamental figures.

For the modern edition (see Appendix), on which the analysis of the text-music relationship will be conducted, I have therefore chosen to favour the readings of *Pit*, while correcting the errors by a collation with the other sources. *Pit* is the least corrupt codex of the entire tradition and its readings perhaps derive from an antigraph that is earlier than that used by the copyists of *FP*. In this way the reader has at least a complete version of the piece that has some likelihood of having been performed in the early years of the 15th century. *FP* is certainly the earliest source, but some of its readings (both musical and textual) indicate that the scribes of the codex (or its antigraph) made substantial changes (not always judiciously) during the copying stage, as also seems to have happened with many other works of the earliest masters contained in this manuscript. *Sq*, which is later than *Pit*, has the problem of having a contaminated text: while one voice (the *tenor*) derives from a copy very close to *Pit*, the other is from a (presumably earlier) antigraph that is devoid of links with the rest of the tradition and contains four dubious variants in the musical text (the literary text, however, is excellent). The readings of *PR* (northern codex) probably derive from a northern antigraph, but they are mixed with, and corrupted by, certain strongly 'dialectal' traits. About *SL*, finally, unfortunately only the *tenor* voice survives, but its readings are almost identical to those of *Sq* and *Pit*.<sup>20</sup> The transcription from *Pit* is given at the end of this article.

The corpus of Jacopo's compositions (see TABLE 1 for the complete list of surviving secular works) turns out to be stylistically fairly consistent, above all with respect to their rhythmic structure). Regarding the *ordo mensuralis* used, we notice that *senaria imperfecta* is rarely used and *novenaria* very rarely used, to the extent that there is cause to think that the madrigal *Lucida petra* is not by Jacopo at all.

---

<sup>20</sup> *SL* is notated in a different clef from *Sq* (C3 instead of C4 – a difference often found between *Sq* and *SL* and which perhaps depends on an antigraph of only five lines); the line breaks correspond exactly with those of *Sq*. Of the significant variants the only decipherable ones are: bb. 12 and 22: oblique *ligatura cum opposita proprietate*; b. 36 *SL* like *Sq*. I thank Oliver Huck for this information.

In all likelihood the works of Jacopo have not come down to us in their original notational form, but in modernized versions<sup>21</sup>. The ‘modern’ *divisiones octonaria* and *duodenaria* are a new notational form for an original mensural structure in *tempus imperfectum*: with imperfect *modus* in the former case, perfect *modus* in the latter. The possible original form of the first line of the madrigal is therefore that shown in the second line of EXAMPLE 4.

The letters *G* and *Y* indicate, respectively, the French (*Gallicum*) and Italian (*Italicum*) systems of subdividing imperfect time, as Marchetto da Padova explains in the section devoted to the ‘cantus de divisione temporis imperfecti secundum Gallicam et Italicam divisionem mixte’ at the end of the *Liber secundus* of the *Pomerium*<sup>22</sup>: the distinction is the same as that between *senaria gallica* (or *imperfecta*) and *quaternaria* (or *octonaria*), using the terminology of the subsequent theory (for example, that of the *Rubricae breves*)<sup>23</sup>. In this regard, the version of *FP* in *quaternaria* with *modus* is not a translation of a hypothetical original in *octonaria* and *duodenaria*, but the direct modernized transcription (with the elimination of the *pontelli*) of the original readings in *tempus imperfectum*.

Given that Jacopo’s production is numerically large and fairly varied from the point of view of its *mensurae*, his works (if compared to those of Piero and Giovanni) offer an excellent opportunity for studying the relationship between notation and rhythmic thinking.

In spite of the very varied tradition of his compositions, Jacopo’s rhythmic approach can be reduced to three main *mensurae* (see TABLE 1). Two can be traced to Marchetto’s system: perfect time (‘Tp’) and imperfect time (‘Ti’), with only imperfect time contemplating the three possibilities of *modus cantandi*: i.e. *italicum*, *gallicum* or *mixtum* (‘Ti’, ‘Tig’ or ‘Tim’). The third *mensura* is *tempus perfectum minus* (‘P’), in other words, a perfect time with a swift beat, in which the minim corresponds to that of imperfect time divided into eight and the breve is half that of perfect time<sup>24</sup>.

Jacopo never uses *tempus perfectum mixtum* (i.e. a *duodenaria-novenaria* alternation, according to the terminology used in the *Rubricae breves*) or even *tempus perfectum* divided into nine (*novenaria*). As the madrigal *Lucida petra* is a *unicum* in *Sq* and appears in the section dedicated to Jacopo (fol. 19v) devoid of *residuum*, it was most likely a piece of dubious attribution also for the copyist of *Sq*.

<sup>21</sup> On the problem see the recent MARCO GOZZI, “New Light on Italian Trecento Notation – Part I”, *Recercare*, XIII, 2001, pp. 5-78.

<sup>22</sup> Edition of the treatise by GIUSEPPE VECCHI, *Pomerium Marcheti de Padua*, [Rome], American Institute of Musicology, 1961 (Corpus scriptorum de musica, 6). The suggestion on the use of the letters is on p. 180 of Vecchi’s edition.

<sup>23</sup> See GIUSEPPE VECCHI, “Anonimi Rubricae breves”, *Quadrivium*, X 1969, pp. 125-134.

<sup>24</sup> See GOZZI, “New Light”, p. 39

In the concordant sources one often notes, in the works of the earlier masters, an oscillation between a triplet (plus two minims) and a group formed by two semiminims and a minim (plus two minims). The two possible rhythmic patterns are most likely nothing but translations of the same group of five *semibreves aequales* in the original notation in imperfect time that can be traced to Marchetto's theory<sup>25</sup>.

*Non al so amante* belongs, therefore, to a group of Jacopo's madrigals that was originally written in *tempus imperfectum* with an alternation of the two subdivisions: the Italian (binary) and French (triple, with up to six semibreves per *divisio*). The first section of the madrigal has *modus imperfectus*, the second *modus perfectus*. The *cantus italicus*, however, never reaches the full eight *semibreves minimae*; at most it has five; in this case only the first two notes of the group of original five *semibreves aequales* are to be considered as minims, as Marchetto explains; the others are *semibreves minores*.

The very same *ordo mensuralis* of *Non al so amante* is also found in the madrigals *O dolz'appresso*, *Sotto l'imperio* and *Tanto che siat*, as also in Jacopo's caccia *Oselletto*. The same *tempus imperfectum* with *modus imperfectus* turns out to be the original *mensura* of the madrigal *Prima vertute*, the lauda *Nel mio parlar* and the opening sections of *Con gran furor* and *Un bel sparver*. The mathematical ratio most commonly used between the groups of minims in these pieces is not *proportio sesquitercia* (four minims in the place of three), as frequently found in Giovanni da Cascia, but *proportio sesquialtera* (three in the place of two).

It is probable that the original notational form of these pieces conformed to the description outlined by Marchetto in his *Pomerium* (with the *semibreves* undifferentiated and *sine filo aliquo* and the letters *G* and *Y*), as we see in EXAMPLE 4: in this case a breve of imperfect time with *modus* would have a value of around MM 54.

Other madrigals by Jacopo (like *Aquila altera*, *Di novo è giunto*, *Entrava Febo*, etc., listed as *Group C* in TABLE 1), on the other hand, show a different theoretical-structural frame of reference, with *mensurae* adopting a semibreve beat. The theoretical picture that best describes this system is that expressed in the above-cited anonymous treatise of c.1350 known as *Rubricae breves*.

In all likelihood the copyists of *FP*, *Pit*, *Sq* and *PR*, instead, refer to yet another framework of rules, which we do not find in any theoretical treatise of the 14th or 15th century, yet which can be deduced from a study of the densities of Landini's *tenores*<sup>26</sup>:

---

<sup>25</sup> VECCHI, *Pomerium*, p. 176.

<sup>26</sup> See GOZZI, "New Light", ch. II.



<i>Tempus imperfectum cum prolatione perfecta</i> (i)	SB = MM 104
<i>Tempus perfectum cum prolatione perfecta</i> (n)	SB = MM 104
<i>Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> (p)	SB = MM 104
<i>Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> (q)	SB = MM 104
<i>Quaternaria con modus</i> (Longanotation)	SB = MM 72
<i>Octonaria</i>	SB = MM 72
<i>Duodenaria</i>	SB = MM 72

The meanings of the notational signs changed profoundly, therefore, over the period of fifty-plus years and the task of the scholar is to try and reconstruct the pace of the original tempo wanted by the composer. That's why it has been decided to provide also a metronomic indication in the transcription, which attempts to suggest to the performer a (presumably correct) value for the original tempo (semiminim = MM 54). In any case it is likely that in the early years of the 15th century Jacopo's madrigal was taken at a swifter pace, with a basic *mensura* (the *semibrevis maior* of the *ottonaria* and *duodenaria*, corresponding to the semiminim of the transcription) of 72 beats per minute and not 54, as originally.

After dealing with mensural matters, we must pay some attention to the actual musical text itself. The madrigal has some structural features that are worth observing: principally the solo-voice attack of the *superius* for three breve measures. A very similar situation is found in Jacopo's madrigals *Di novo è giunto*, *Fenice fu*, *O dolz'appress'un bel perlaro* and *Tanto che siat*, but is never found in Piero's madrigals, nor in those of Giovanni da Cascia nor even in those transmitted in the Rossi codex. Hence it is characteristic of Jacopo's style (in the Rossi codex the madrigal *Cum altre ucele* has a similar solo-voice opening, though in the *tenor* and not the *superius*, as does Gherardello's madrigal *Intrando ad abitar*). This type of writing is accompanied by a particular density of the *tenor*, which by acquiring a certain melodic independence and assuming moments of syllabic prominence, not matched by the higher voice, assumes an unusual rhythmic vitality.

In *Non al so amante* the melody of the solo entry of the *superius* is echoed at the start of the ritornello, where however the *tenor* enters right from the start together with the upper voice.

Certain recurrent rhythmic schemes can be noticed in the musical texture; in the *tenor* one notes as many as seven returns of the 'crotchet, quaver, quaver rest' pattern (see the transcription at bb. 4, 16, 19, 21, 30, 34, 45); combined with these figures in the *tenor* the *superius* almost always has 'crotchet, quaver rest, two semiquavers' or slight variations of this pattern. The function of these moments, which present a hoquet procedure at the second cro-

chet of the bar, is that of re-launching the musical discourse after an important moment (generally at the end of sections of syllabic text or the opening melismas of the line), or to give breadth to the melisma (bb. 21 and 30), in such a way that there are no more than two bars without interruptions. In two other cases (bb. 37 and 47) the same pattern is inverted in the two voices, but the function is identical.

### ***The text-music relationship***

Regarding the melodic structure of the typical 14th-century madrigal, consisting of two sections (A and B, in which B is called the ‘ritornello’, even if no repeats are required, while A is used for setting the tercets) there is a significant description in the so-called *Capitulum de vocibus applicatis verbis* of c.1320:

*Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor. Alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando. Volunt etiam esse de tempore perfecto et aere italico. Si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset; si vero in fine partium, esset melius. Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet, sed vult retro unam partem omnibus aliis similem, quae fit tamquam rescinda(?), cuius verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus, dummodo sit bona sententia, loquela et sermo<sup>27</sup>.*

The madrigals are words applied to more voices, of which one must be made up of long notes only and it is called *tenor*, the other or others are generally made up of minims only and one voice especially generally rises to the twelfth or fifteenth and proceeds melodically. Normally these voices are in perfect time and in the Italian system; if at times it is mixed with some measures of the French system, that is a good thing; and if that happens at the end of the line that is even better. The lines of the text can be of eleven or seven syllables, as one likes, but at the end they must have a line similar to the others that can act as an element of conclusion. The texts of the madrigal can be about shepherdesses, flowers, shrubs, garlands, fields and similar things, provided that they are in a good literary form.

---

<sup>27</sup> THORSTEN BURKARD - OLIVER HUCK, “Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Enleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar”, *Acta Musicologica*, LXXIV, 2002, pp. 1-24: 18.

Certain aspects among those described in the short *Capitulum*, like the mixing of the French system with the Italian, can still be identified in *Non al so amante*, but the *tenor* of long notes only and the *superius* of minims only are phenomena not featured in the surviving 14th-century madrigals. It is very likely, however, that the expressions “de puris longis” and “de puris minimis” refer not only to the mensural values of the *longa* and *minima*, but also to a more general use of ‘long sounds’ and ‘short sounds’; in which the description perfectly matches the situation of the pieces preserved.

In almost all the approximately one hundred and fifty madrigals transmitted with notation in the Italian *Ars Nova* manuscripts and fragments, the textual and musical structure is very similar to that of *Non al so amante*, which suggests that the form was fairly rigidly defined.

As regards the macrostructure of the madrigal *Non al so amante*, we observe a complete respect of the end of the individual lines in the musical text, as for that matter in almost all the extant 14th-century madrigals. At the end of each hendecasyllable we find a concluding cadence, even where there is *enjambement* (see the words *piacque*, *inuda*, *acque*, *cielo*, *gielo* in the transcription); in the cases of *enjambements*, however, the *tenor* assumes the task of re-launching the discourse with a linking phrase (see above all bb. 12 and 23-24), the main aim of which is precisely to create musical continuity between the lines and to respect the semantic continuity. The formal segmentation of the musical text achieved by the cadences is also found in other points of the madrigal. During the musical setting, therefore, the literary text subjected to notation is split up according to the symmetrical scheme given below (the readings considered are those of *Pit* and the subdivisions are marked by a double slash):

*Tercets:*

Non al [cad. on D, b. 6] // su amante più Diana piacque [important cad. on D, b. 11] //

Quando [cad. on E, b. 16] // per tal ventura tutta inuda [inconclusive cad. on D, b. 23] //

La [cad. on D, b. 32] // vide in meço delle gelid'acque [important cad. on C, b. 39] //.

<sup>27</sup> THORSTEN BURKARD - OLIVER HUCK, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]).* *Enleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, «Acta Musicologica», LXXIV, 2002, pp. 1-24: 18.

<sup>28</sup> La traduzione deriva della versione di F. ALBERTO GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, E.D.T., 1977 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), p. 121, con qualche variante.

*Ritornello:*

Tal che mi fece quando egli arde 'l cielo [important cad. on A, b. 47] //  
Tutto tremar d'un amoroso gielo. [final cad. on D, b. 53].

The segmentation is a stereotyped one that can be observed in many madrigal of the early Ars Nova masters (as also in the ballatas). The opening syllable calls for a melisma, which must conclude on the final syllable of the first word, if it is bi-syllabic (*Quan-do*), or on the second syllable (*Non al*; *La vidi*).

In the literary text of the more carefully prepared musical codices there are always signs that indicate precisely the end of the lines (*Sq* and *Pit* use dots, *FP* uses slashes). These indications are precious above all for the correct division into lines of the caccia texts, which are often problematic; to these markings, however, the modern editors of the Trecento settings seem to have paid insufficient attention.

In the ritornello of *Non al so amante* the second line does not begin with a new *divisio*, as always occurs in the madrigals of his contemporary Giovanni da Cascia, but instead immediately follows the cadence of the first line, adopting an expedient also used elsewhere by Jacopo, one that allows him to ensure the semantic compactness of the distich. So though Jacopo does not depart from the tradition, he nonetheless innovates it with small, yet significant, variations.

In considering the text-music relationship in an Italian composition of the Trecento the second aspect to be investigated is the link between textual accent and musical accent. To date, there is still no overall study of this subject, but from research on sample cases we find considerable attention and a fertile imagination in the musical treatment of the texts, and especially a particular concern for the correct musical translation of the rhythm of the poetic lines (hendecasyllables, for the most part). Any study of the way the textual accents are respected in the music must necessarily be limited to the portions of text subjected to notation in the codices. Since almost all the 14th-century forms of poetry for music include musical sections that are repeated with different words, discrepancies occur if the residual portions of text do not coincide rhythmically with those set under the notes. But in such cases the absence of corresponding accents must be attributed not to the composer, but to the author of the text.

In the present madrigal, however, the phenomenon is well under control, given the high quality of the literary text. The two tercets show a sufficiently similar rhythmic structure, and the lines are prevalently iambic in metre. In both cases the first accent of the middle lines of the tercets is on the first (and not second) syllable, which ensures an even closer parallelism.

We fail to find such a close rhythmic symmetry in the tercets of the other

madrigals set by Jacopo, which confirms the superior skill of Petrarch over the other contemporary versifiers.

The problem of the strophic aspect of the tercets is a central problem in any consideration of the text-music relationship. The composer obviously works on the first tercet, and builds the musical text on the phonic, rhythmic and syntactic structure of the first three lines. The syntactic and rhythmic congruity of the *residuum* compared to the first hendecasyllables does not concern the musician; that's the task of the author of the text. If the poet is competent and tackles the problem correctly, the madrigal gains in coherence and compactness and few hitches are encountered in the setting of the second tercet. Some poets, like Dante for example, are very sensitive to the matter. In the *De vulgari eloquentia*, he returns several times to what in the *Convivio* he calls "the number which is necessary to the note"<sup>28</sup> (naturally referring not to the madrigal, but to the canzone); in other words, he is aware that there must be a close link between poetry and music in strophic forms. Right from his definition of poetry, he refers to music:

*... si poesim recte consideramus, que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita*<sup>29</sup>.

... if we consider correctly the term 'poetry', which is nothing but an invention expressed according to the rhetorical and musical art.

Even more to the point, however, are the two passages referring to the melody of the canzone and to the definition and description of the 'stanza' (or strophe):

*Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus*<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Convivio*, Treatise II, ch. IX. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, edited by Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965, p. 133.

<sup>29</sup> *De vulgari eloquentia*, Book II, ch. IV. See DANTE, *Tutte le opere*, p. 230.

<sup>30</sup> DANTE, *Tutte le opere*, p. 237.

It must also be explained if by the term ‘canzone’ one means the composition of words for the song or the song itself. In this regard we say that the song is never called a ‘canzone’, but ‘sound’, ‘tone’, ‘note’ or ‘melody’. In fact no player of the pipe, hurdy-gurdy or lute calls his melody a ‘canzone’ if not in so far as it is arranged to be sung to the text of a canzone; but those who compose words to be set to music call their works ‘canzoni’, and even such words, written on small sheets, without anyone uttering them, are called ‘canzoni’. It is therefore clear that ‘canzone’ is nothing if not a work accomplished by one who artfully composes words harmonized to receive a melody; and so we can call canzoni both the canzoni, about which we are here speaking, and the ballatas, sonnets and all the words that are harmonized in any metrical form in the vernacular and with regularity.

*Quare [...] dicere possumus stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitatam carminum et sillabarum compagem. [...] Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi (diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam; hanc ‘voltam’ vocamus, cum vulgus alloquimur) [...] Quedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique. Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus.*

Therefore we can say that the stanza is a grouping of lines and syllables in the limits of a given melody and corresponding arrangement. Let us therefore say that each stanza is constructed in such a way as to receive a certain melody. But the stanzas differ in their melodic lines, since some remain under a sole continuous melody until the end, that is without the repetition of any musical phrase and without ‘diesis’ (the ‘diesis’ is the passage from one melody to another, sometimes commonly called ‘volta’). Others, on the other hand, involve the ‘diesis’; and there can be no ‘diesis’, according to the sense that is given to the word, if there is no repetition of a melodic phrase either before the ‘diesis’, or after, or in both parts. When the repetition occurs before the ‘diesis’, it is said that the stanza has ‘piedi’, and it is proper that it should have two, though sometimes (though rarely) it may have three. When the repetition is made after the ‘diesis’, then the stanza is said to have ‘volte’.

For Dante, canzoni, ballatas and sonnets must be composed with great attention to the melody that the musician will give them. In fact the poet must write in such a way that the canzone should be potentially suited to receiving a strophic melody, regardless of the specific setting of the piece. In the description of the canzone (a specifically strophic form) the accent is specifically placed on the need to respect the rhythmic-metric structure of the stanza and ensure that it is perfectly adapted to a melody that must be repeated. When, in addition, the stanza itself possesses strophic articulations within it (as with the *piedi* or *volte*) the recommendation is again to respect the metrical structure in such a way that there are no difficulties in the melodic repetition. Unfortunately the Second Book of the *De vulgari eloquentia* was left incomplete precisely at the point that concerned the number of lines and syllables and their relationship with the song. Nonetheless, here and there we find other references to the problem in Dante's work. One occurs in the *Convivio* (Treatise II, ch. XI), where the poet discusses the 'tornata', i.e. the lines of *congedo* of the canzone:

E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone 'tornata', però che li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e, acciò che altri se n'accorgesse, rade volte la puosi con l'ordine de la canzone, quanto è a lo numero che a la nota è necessario, ma fecila quando alcuna cosa in adornamento de la canzone era mestiero a dire, fuori de la sua sentenza<sup>31</sup>.

In order that this may be more fully understood, I say that in every canzone this is generally called a "tornata" because the poets who first made a practice of employing it did so in order that when the canzone had been sung they might return to it with a certain part of the melody. But I have rarely employed it with that intention, and so that others might perceive that this is the case, rarely have I composed it according to the metrical pattern of the canzone, with regard to the number that is required for the melody; but I have employed it for the adornment of the canzone when there was a need to say something lying outside its meaning.

<sup>31</sup> DANTE, *Tutte le opere*, p. 133.

The remark “but I have rarely employed it with that intention” attests that Dante did compose some (rare) *tornate* in such a way that part of the melody for the canzone stanzas should be repeated in the final lines, but that more often he used the expedient of varying the metre of the tornata from that of the stanzas; in this way the singers would realize that it was not meant to be sung.

In any case these short extracts from Dante’s writings testify to the great poet’s deep sensitivity to the needs of music, even before the flowering of the *Ars Nova*, and suggest that the presumed divorce between music and poetry<sup>32</sup> had not yet occurred in the early years of the 14th century.

For the performer (and naturally also for the editor of 14th-century music), the problem is to show how the text of the *residuum* should fit the music written above the first tercet. Some editors, like Pirrotta, avoided the problem by simply not putting the text of the second strophe under the notes; others did it, but not always with satisfactory results. The editor needs to be very careful about also correctly translating the nuances of the original text-music relationship. Though these nuances might seem marginal, taken together they substantially contribute to correct performance. Unfortunately, the modern editions (and hence also the performances) of 14th-century music are packed with errors concerning the positioning of the syllables and the correct translation of the metrical figures. Just one example: the copyists of the 14th and early 15th centuries were accustomed to setting the synaloephas to two distinct notes, or sometimes to a same-pitch *ligatura* (with the notes set close together to indicate the fusion of the two note values). The same phenomenon can also be regularly observed in the repertoire of the monophonic lauda (the Cortona Codex and Banco Rari 18 of the Biblioteca Nazionale of Florence are packed with synaloephas expressed as two notes of the same pitch). In a modern edition, however, the two values should be merged. A good performer will certainly know how to interpret the synaloepha correctly. In this regard, note EXAMPLE 5, which shows the opening of our madrigal both ways. If one follows the script of the codices (EXAMPLE 5A), which at b. 6 underline the synaloepha of the first line with a repeated note (“al so a – mante”), it is unadvisable to underlay the text of the *residuum* as a second strophe (given that at that point the *residuum* has no synaloepha and the performer would be induced to repeat the notes of the same pitch without cause). Then it is necessary either to transcribe the second tercet in its entirety, repeating the music,

---

<sup>32</sup> AURELIO RONCAGLIA, “Sul ‘Divorzio tra musica e poesia’ nel Duecento italiano”, in *L’ars nova italiana del Trecento Vol. 4 : Atti del 3° Congresso internazionale sul tema “La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura”*, edited by Agostino Ziino, Certaldo, Comune di Certaldo, 1978, pp. 365-397.



or force the performer to adapt the text as required (which is often not easy to do). The best solution is to include the text of the second tercet in the modern edition as well (EXAMPLE 5B) and ensure that the musical rhythm of the transcription is uniform, i.e. by merging the two notes to form a single sound and making sure that the synaloepha is correctly executed. The attention of the medieval scribes towards synaloepha (graphically indicated by repeated notes of the same pitch) does not imply that in the 14th century the synaloephas were sung in a strictly measured way and that the two vowels were separated in performance or clearly distinguished. The custom of doubling is a purely graphic consideration, that can be correctly translated in all cases with the fusion of the two vowels to form a single note, as shown in Example 5B.

For the syllabic passages in the middle of the lines in section A of the madrigal *Non al so amante* Jacopo adopts the criterion of assigning to each syllable the value of a quarter of *divisio* in the measures of imperfect time, which generally means that the syllables are set to a *semibrevis minor* in *octonaria* (a quaver in the modern transcription). In the first line this rule is fairly clear (b. 6-8), but in the second line the four syllables of b. 18 (-tu-ra tut-ta) are preceded by two breve measures in which the syllables are exactly double the value (a syllable for every *semibrevis maior*), at least in the *superius*. In the third line we find a gradual acceleration: two syllables worth a semibrevis maior (*vi-de\_in*, b. 32), then two worth a semibrevis minor (*mez-zo*, b. 33) and finally four that are set as four minims (*de le ge-lid-*). The custom of placing the syllables on the minims is reserved in Jacopo for those pieces that adopt a broader tempo than usual, in other words those conceived in imperfect time with *modus* (identified in TABLE 1 as groups A and B). In the works lacking *modus* (group C of TABLE 1) this does not occur.

To underline the principal moments of textual declamation Jacopo resorts to two musical expedients: homorhythm and movement in parallel thirds and sixths (see bb. 6, 32-33, 44, 49). The only line that is an exception to this rule is the second of the tercets, which however shows in the *tenor* (b. 17) the other constant feature of the moments of textual accumulation: the pairs of descending semiquavers (found also at bb. 7 and 33 of the *superius* and, in both voices in sixths, at bb. 33 and 49).

In the ritornello the textual accumulation (five syllables in the space of three or four crotchets) occurs at bb. 44-45 and 49, respectively for the second hemistich of the first line and the first hemistich of the second; the rest of the syllables are arranged in pairs in the two bars before b. 44 (*che mi fe-ce*) and the two following b. 49 (*a-mo-ro-so*). The normal placing of the syllables in *duodenaria* is in the first two crotchets of the bar; which explains the variants observed in the *tenor* part regarding the different placing of the text made by the copyists at bb. 42 and 51. The *superius* has an almost identical rhythmic design and all the codices place the first syllable on the first note and the

second after the rest. In the *tenor*, on the other hand, at b. 42 all the codices except *Sq* place the two syllables on the final quadruplet of minims in such a way that the syllable is changed on the short repeated note (as at b. 17), whereas *Sq* has the syllables on the first and thirds crotchets. At b. 51 *FP* and *PR* repeat the opening *D* in such a way as to have the two syllables on the first two crotchets, whereas *Sq* (which is internally consistent) places the syllables on the first and third crotchets and is concordant with *Pit*.

For its stylistic relevance to be assessed, this type of variant should be studied in relation to the rest of the *Ars Nova* tradition (or at least to the same composer's corpus of works). Only by distinguishing the intervention of the copyist from the intentions of the composer can one achieve a satisfactory text on which an effective stylistic analysis can be conducted<sup>33</sup>.

For example, we have a clear instance of the composer's intentions concerning the metrical figures at b. 32, where Petrarch's text requires a synaloepha ("la vide *in* mezzo") and the composer instead call for dialoepha with two distinct notes on fairly large note values ("la vide / *in* mezzo"), to the extent that the copyists – at a certain moment of the tradition – actually inserted a new syllable ("la vide nel mezzo") to clarify the sense, given that the musical context allowed it. It is surprising to observe that the phenomenon recurs in the second tercet, with absolute congruity ("che 'l sole *all*' aura" set as "che 'l sole / *all*' aura"). The edition in the appendix perhaps recovers the composer's original intentions, and it is important to stress that similar subtleties are by no means rare in the secular production of the Trecento.

In this regard we must also stress Jacopo's respect for the important diaeresis in the word *Diana* (three syllables and not two), a metrical figure evidenced in both voices with the use of pairs of descending semiquavers (*superius* b. 6, *tenor* b. 7). The codex that is clearest in the correct positioning of the syllables of text (*Di-a-na*) is *FP*, while the other manuscripts (in particular *Sq*: see EXAMPLE 4) could suggest synaeresis (*Dia-na*), which is introduced by the copyists yet contradicted by the evident structuring of the musical rhythm. In all likelihood Jacopo intended to set the diaeresis correctly by distinguishing the three distinct positions of the word *Diana*.

In the Italian 14th-century manuscripts, when the *tenor* carries the text, we generally have a sure guide to the correct underlay of the syllables. It also helps the placing of the syllables under the notes of the *superius*, since the voices often procede homorhythmically. In the madrigal in question, however (see bb. 7-8, 17-18 of the transcription), there are significant exceptions to the principle of homorhythm, which is otherwise generally respected in the work of Jacopo.

<sup>33</sup> See OLIVER HUCK, "Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna

The analysis of the text-music relationship in a composition of the Italian Trecento always evidences solutions that are interesting and not random, as well as a particular attention to the rhythm and syntax of the text: features that were unknown to the composers of the 15th century. On such matters the extensive Ars Nova repertoire still awaits a systematic and global investigation.

TABLE 1			
<i>Ordo mensuralis</i> of the works of Jacopo da Bologna			
<i>Title</i>	<i>Divisio</i>	<i>Original Mensura</i>	<i>Notes</i>
<b>Group A</b>			
Non al so amante	o / d	<b>Tim / Tim</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i> ; B with <i>perfectus</i> : 2 Tim = o; 3 Tim = d.
Sotto l'imperio	o / d	<b>Tim / Tim</b>	2 Tim = o; 3 Tim = d. <i>Modus imperfectus</i> in sect. A, <i>perfectus</i> in the Rit.
Tanto che siat	o / d	<b>Tim / Tim</b>	2 Tim = o; 3 Tim = d. <i>Modus imperfectus</i> in sect. A, <i>perfectus</i> in the Rit.
O dolz'apress ( <i>FP</i> )	o / d	<b>Tim / Ti</b>	2 Tim = o; 3 Ti = d. <i>Modus</i> in both sections. <i>Fc</i> and <i>Lo</i> have .o. in the Rit.
Oselletto (Caccia)	o / d	<b>Ti / Ti</b>	2 Ti = o; 3 Ti = d. <i>Modus imperfectus</i> in sect. A, <i>perfectus</i> in the Rit.
Giunge'l bel (caccia <i>unicum FP</i> )	i	<b>Tig / Tig</b>	Sez. A with <i>modus imperfectus</i> , B with <i>perfectus</i> . Without <i>tenor</i> (like Piero's <i>Ogni diletto</i> )
Nel mio parlar (lauda, <i>unic. FP</i> )	o	<b>Tim</b>	2 Tim = o
Prima vertute	o	<b>Tim</b>	Con <i>modus imperfectus</i> . 2 Tim = o
<b>Group B</b>			
Con gran furor ( <i>unicum Sq</i> )	o / d	<b>Tim / Tp</b>	2 Tim = o. Section A with <i>modus imperfectus</i>
Un bel sparver	o / p	<b>Tim / Tp</b>	2 Tim = o. Section A with <i>modus imperfectus</i>
O in Italia	o / p	<b>Ti / Tp</b>	2 Ti = o. Section A with <i>modus imperfectus</i>
I' mi son un che	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i>
In verde prato	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i>
Quando veg'io	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i>
Si come al canto	i / d	<b>Tig / Tp</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i>
Lo lume vostro	P	<b>Tp</b>	
<b>Group C</b>			
Di novo è giunto	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Entrava Febo ( <i>unicum Sq</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Gridavan tutti ( <i>unicum PR</i> )	o / p	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o. Attribution of Von Fischer, 1958
Nel bel giardin	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
O cieco	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Per sparverare (Caccia <i>Lo, FP</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o. FP has the rit. in .d. (3q), then .p. (3.2).
Un bel pelaro ( <i>unicum Lo</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
Vola el bel sparver ( <i>unicum Sq</i> )	o / d	<b>Ti / Tp</b>	Ti = o
In su' be' fiori ( <i>unicum FP</i> )	2q / i	<b>Ti / Tig</b>	Ti = 2q. Sez. B with <i>modus imperfectus</i>
Straccias' i panni	o	<b>Ti</b>	Ti = o
Tanto soavemente ( <i>unicum Sq</i> )	o	<b>Ti</b>	Ti = o
Aquila / Uccel	o / p	<b>Ti / P</b>	Ti = o. Rit. With <i>modus imperfectus</i>
Fenice fu' e vissi	o / p	<b>Ti / P</b>	Ti = o. Rit. With <i>modus imperfectus</i>
I' senti' zà	p / d	<b>P / Tp</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i>
Vestise la cornachia	p / o	<b>P / Ti</b>	Section A with <i>modus imperfectus</i> . Ti = o
Oselletto	p	<b>P</b>	Con <i>modus imperfectus</i>
Posando	p	<b>P</b>	Con <i>modus imperfectus</i>
<b>Doubtful work</b>			
Lucida petra ( <i>unicum Sq</i> )	d / n	<b>Tp / Tp gallicum</b>	Probably not by Jacopo

**Ti** (*Tempus imperfectum modi italici divisum*) B = MM 54

**Tig** (*Tempus imperfectum gallicum*) B = MM 54

**Tim** (*Tempus imperfectum mixtum: gallicum/italicum*) B = MM 54

**Tp** (*Tempus perfectum ytalicum*) B = MM 36

**P** (*Tempus perfectum minus*) B = MM 72

Franco Musarra - Francesco Luisi

**«ZEPHIRO TORNA»: IL SONETTO CCCX DEL  
PETRARCA E L'INTONAZIONE MUSICALE  
MADRIGALISTICA DI LUCA MARENZIO. ANALISI E  
RAFFRONTO DELLA COSTRUZIONE POETICA E  
MUSICALE**

Il tema di questo XIV convegno dell'A.I.S.L.L.I. «Letteratura italiana e musica», ci ha spinto a concretizzare una ricerca avviata alcuni anni fa, nella quale confluivano le competenze di un critico letterario e di un musicologo con raffronto e sovrapposizione dei risultati soltanto nel momento conclusivo e ciò per la convinzione che fosse pericoloso attuare tale processo «in coppia», per l'inevitabile predominanza di uno dei due tipi di lettura con gli interessi specifici. Il lavoro di analisi, svolto indipendentemente su basi da un lato di esclusiva pertinenza poetica e dall'altro di peculiare valore musicale, ha posto in rilievo, nella fase di confronto dei rispettivi risultati raggiunti, un'interessante similarità nel linguaggio poetico e in quello musicale di tratti stilistici pertinenti primari, il che sottolinea il perdurare, almeno nel Cinquecento e in epoca di piena affermazione del petrarchismo, di una concezione emotiva unitaria capace di integrare a livelli semantici poesia e musica.

Presentiamo dunque successivamente i percorsi seguiti richiedendo al lettore un paziente atto di ritorno e di anticipazione, convinti dell'utilità di un tale modo di lettura nel caso non si voglia privilegiare una disciplina a discapito dell'altra.

Riportiamo il testo con di seguito i diagrammi delle unità sillabiche e del colorito vocalico:

1. Zephiro torna, e'l bel tempo rimena,
2. E i fiori et l'herbe, sua dolce famiglia,
3. Et garrir Progne et pianger Philomena,

4. Et primavera candida et vermiglia.
5. Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
6. Giove s'allegra di mirar sua figlia;
7. L'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
8. Ogni animal d'amar si riconsiglia.
9. Ma er me, lasso, tornano i più gravi
10. Sospiri, che del cor profondo tragge
11. Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;
12. Et cantar augelletti, et fiorir piagge,
13. E 'n belle donne honeste atti soavi
14. Sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

(schema metrico A B A B / A B A B / C D C / D C D)

1.	A	b	b	A	b	b	A	b	b	A	b
2.	b	A	b	A	b	b	A	b	b	A	b
3.	b	b	A	A	b	A	b	b	b	A	b
4.	b	b	b	A	b	A	b	b	b	A	b
5.	A	b	b	A	b	A	b	b	b	A	b
6.	A	b	b	A	b	b	b	A	b	A	b
7.	A	b	A	b	b	A	b	b	A	A	b
8.	b	b	b	A	b	A	b	b	b	A	b
9.	b	b	A	A	b	A	b	b	b	A	b
10.	b	A	b	b	b	A	b	A	b	A	b
11.	A	b	b	A	b	b	b	A	b	A	b
12.	b	b	A	b	b	A	b	b	A	A	b
13.	b	A	b	A	b	A	b	A	b	A	b
14.	A	b	b	A	b	A	b	b	b	A	b

1.	E	i	o	O	a	e	E	o	i	E	a					
2.	e	i	i	O	i	e	E	e	u	a	O	e	a	I	a	
3.	e	a	I	O	e	e	i	A	e	i	o	E	a			
4.	e	i	a	E	a	A	i	a	e	e	I	a				
5.	I	o	o	i	A	i	e	i	E	i	a	e	E	a		
6.	O	e	a	E	a	i	i	A	u	a	I	a				
7.	A	i	a	e	A	a	e	a	E	a	e	a	O	i	E	a
8.	o	i	a	i	A	a	A	i	i	o	I	a				
9.	a	e	E	A	o	O	a	o	i	i	u	A	i			
10.	o	I	i	e	e	O	o	O	o	A	e					
11.	E	a	a	i	E	e	e	o	O	e	i	A	i			

12. e a A au e E ie io I iA e  
 13. e E e O eo E e Ai oAi  
 14. O ou e E oe E ea ee e A e

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	+	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-
2	-	+	-	+	-	-	+	-	-	+	-
3	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	-
4	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
5	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
6	+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-
7	+	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-
8	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
9	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	-
10	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
11	+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-
12	-	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-
13	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
14	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-

Nel determinare i diagrammi si è tenuto conto delle relazioni per unità sintagmatiche, per cui elementi sincategorematici e in alcuni casi elementi aggettivali non di relazione hanno una intensità accentuale subordinata a quella dell'elemento primario a cui sono

legati. Non si sono incontrate difficoltà particolari se si esclude il verso 13. La nostra «lettura», forse un po' ardita ma ci sembra giustificata dall'insieme delle strategie testuali, pone una diafe dopo la settima tra «honeste» e «atti» e considera bisillabica la parola finale «soavi». Con ciò non si vuole respingere la legittimità di un'eventuale lettura rigidamente metrica con applicazione di ogni sinalefe e con trisillabismo in «soavi»; come risolvere però la successione «donne honeste atti»; si deve porre un accento su «dOnne», ma senza diafe tra *donne e honeste* si ha un indebolimento dell'accento su «honEste» e ciò vale anche per *atti* con spostamento dell'accento sulla *i* finale: «dOnne honEste atti» oppure con subordinazione di «honeste» in «dOnne honeste Atti», quindi con un diagramma A b A b A nel primo caso e A b b A b nel secondo, comunque con scansioni ritmiche «estranee» al testo.

I diagrammi degli apici culminativi evidenziano una strutturazione particolare negli incipit; la prima quartina ha infatti un progressivo arretramento di una unità dell'arsi:

I	verso	A b b
II	verso	b A b
III	verso	b b A
IV	verso	b b b A

La stessa inarcatura fonica si ripete nelle due terzine con un movimento inverso, ora ascendente:

I terzina:	I	verso	b b A
	II	verso	b A b
	III	verso	A b
II terzina	I	verso	b b A
	II	verso	b A b
	III	verso	A b

Nella seconda quartina si ha una corrispondenza nella tonalità discendente dei primi tre versi (v.5 A b b / v.6 A b / v.7 A b), mentre l'ottavo verso, l'ultimo della seconda quartina, riecheggia in forma tronca l'incipit del quarto verso, ossia dell'ultimo della prima quartina, creando così una specie di anello che unisce le



due quartine (b b b A b vs b b b A); l'intera quartina funge da perno tra la prima quartina e le due terzine. La tonalità discendente iniziale e quella ascendente finale riflettono la contrapposizione semantica tra la *gioia* della natura e *il dolore* del poeta. Questa binarietà ha altri supporti strutturali nel tessuto armonico del sonetto. Essendo costruito sull'intelaiatura abbastanza rigida di questa forma metrica si dispone spontaneamente su di una binarietà: prima quartina vs seconda quartina, prima terzina vs seconda quartina, quartine vs terzine. Inoltre nelle due quartine predominano sequenze simmetriche, mentre nelle terzine ha il sopravvento l'asimmetria. Nella prima quartina i versi 1 e 2 hanno dopo l'incipit una successione sillabica uguale (A b vs b A b vs b A b); nel terzo verso si ha una ripetizione della sequenza A b, mentre l'unità sillabica finale riprende, con una bassa in chiusura, quella tronca che apriva il verso: b b A vs A b vs A b vs b b A b. La strutturazione in simmetria ha un ulteriore supporto nel fatto che il quarto verso inizia con una sequenza (b b b A b) che è sostanzialmente una ripresa di quella finale del terzo verso con il rafforzamento di una bassa pretonica, mentre le altre due sequenze riecheggiano quelle di apertura e di chiusura del primo verso:

I verso	A b b	->	b A b
IV verso	.....		A b b + b A b

Nella seconda quartina l'apertura del verso 5 è parallela a quella del verso iniziale del sonetto mentre quella del verso 8 (tronca) è parallela a quella del quarto verso. L'ottavo verso riecheggia il terzo:

III v.	b b A -> Ab + A b -> b b A
VIII v.	b b b A -> b A -> b b b A b

Si può parlare inoltre di riprese foniche nelle corrispondenze seguenti:

a) l'inizio del verso 5 è esattamente uguale al verso iniziale della lirica (A b b+A b);

b) nel verso 6 si ha, rispetto alla prima quartina, lo spostamento di una unità:

v.1    A b b    A b    b A b  
v.2    b A b    A b    b A b  
.....  
.....  
v.5    A b b    A b  
v.6    A b    b A b

c) l'incipit del verso 7 riprende la parte centrale del verso 3:

v.3    ..... A b + A b.....  
v.7    A b + A b.....

d) la sequenza iniziale del verso 8 riprende in forma tronca quella del verso 4:

v.4    b b b A b.....  
v.8    b b b A.....

Anche nei ritmi finali dei vari versi ci sono nelle due quartine marche sonore strutturanti considerevoli:

v.1 .....b A b  
v.2 .....b A b  
v.3 .....b b A b  
v.4 .....b A b  
v.5 .....b b A b  
v.6 .....b A b  
v.7 .....A b  
v.8 .....b b A b

Per le due terzine invece è evidente che la distribuzione non costituisce una struttura convergente:

v.9 ....b A b  
v.10 .....A b  
v.11 ...b A b  
  
v.12 .....A b  
v.13 .....A b  
v.14 ...b A b

come lo sarebbe stata se le unità sillabiche si fossero disposte per esempio come segue:

v.9 ...b A b

v.10 .....A b

v.11 ...b A b

v.12 .....A b

v.13 ...b A b

v.14 .....A b

con un'interazione in tal caso con la distribuzione della rima (C D C -> D C D).

Nelle due terzine ci sono numerose corrispondenze sempre limitate a due unità. Questa mancanza di geometricità sonora pone le terzine in contrapposizione alle quartine, simmetriche quest'ultime, asimmetriche le prime, quindi con un'interazione tra il fonico e il semantico.

Interessante è anche lo schema metremico che ci permette di cogliere rapidamente altre strutturazioni ipometremiche in distribuzione verticale. Tenendo conto del tipo di endecasillabi a minore e a maggiore, si ha in primo luogo la contrapposizione: *due a minore iniziali vs due a maggiore finali*.

Se si considerano verticalmente le unità accentogene sulla sesta sillaba si nota la seguente distribuzione:

$$\begin{array}{ccccccc} 2 & + & 5 & = & 5 & + & 2 \\ \text{vv.1-2} & & \text{vv.3-7} & & \text{vv.8-12} & & \text{vv.13-14} \end{array}$$

L'opposizione tra i due a minore iniziali e i due a maggiore finali ha la sua corrispondenza nei due blocchi simmetrici centrali.

Altra strutturazione importante, sempre verticalmente, è quella iniziale:

$$\begin{array}{cccc} \text{v.1} & + & \text{v.5} & + & \text{v.9} & - & \text{v.12} & - \\ \text{v.2} & - & \text{v.6} & + & \text{v.10} & - & \text{v.13} & - \\ \text{v.3} & - & \text{v.7} & + & \text{v.11} & + & \text{v.14} & + \\ \text{v.4} & - & \text{v.8} & - & & & & \end{array}$$

Tra le due quartine vi è un rapporto d'inversione, mentre vi è parallelismo tra le due terzine.

Ultima strutturazione primaria è quella della terza sillaba:

v.1	-	v.5	-	v.9	+	v.12	+
v.2	-	v.6	-	v.10	-	v.13	-
v.3	+	v.7	+	v.11	-	v.14	-
v.4	-	v.8	-				

con una corrispondenza perfetta sia nelle quartine che nelle terzine.

Nel diagramma delle vocali si ha per le alte la distribuzione seguente:

E	->	19	(11 nelle quartine + 8 nelle terzine)
A	->	17	(8 nelle quartine + 9 nelle terzine)
O	->	12	(6 nelle quartine + 6 nelle terzine)
I	->	8	(6 nelle quartine + 2 nelle terzine)

La distinzione più marcata è quella prodotta dalla *i*, fortemente incidente nelle quartine e quasi assente nelle terzine. Inoltre la *e* e la *a* sono predominanti, la prima lo è di più nelle quartine e la seconda nelle terzine. Significativa ci sembra infine la distribuzione della *o*.

Nelle vocali atone, escludendo i dittonghi e i trittonghi diretti o prodotti da sinalefe, si hanno le incidenze seguenti:

25	<i>e</i>	(9 nelle quartine + 16 nelle terzine)
23	<i>a</i>	(18 nelle quartine + 5 nelle terzine)
16	<i>i</i>	(11 nelle quartine + 5 nelle terzine)
11	<i>o</i>	(6 nelle quartine + 5 nelle terzine)

Significativa è l'assenza della *u* sia tra le vocali toniche che tra le atone. La *o* ha un'incidenza praticamente uguale nelle quartine e nelle terzine (come la *o* tonica); la *i* predomina nelle quartine, mentre per la *e* e per la *a* si ha, rispetto agli apici culminativi (ossia alle vocali toniche), una frequenza invertita: ora la *a* è predominante nelle quartine e la *e* nelle terzine.

Un ultimo elemento fonico caratterizzante è quello dell'allitterazione, fortemente presente nei primi tre versi:

v.1 ....torna....tempo

- v.2 ...fiori.....famiglia  
v.3 .....Progne ....pianger.....

indebolita negli ultimi due della seconda quartina:

- v.7 ....l'aria....l'acqua....  
v.8 ...animal.....d'amar...

e presente nelle terzine soltanto nell'incipit della prima:

- v.9 Ma per me.....

Morfosintatticamente la poesia è costruita su di un cumulo di frasi; nella prima quartina e nella seconda terzina la ritmicità è polisindetica, risultando dal ripetersi della *e*, mentre si distingue per una curva sonora più distesa la *prima* terzina che si apre con un *ma*, contrapposizione avversativa alla congiunzione *e* completamente assente in questa terzina, nella quale è presente invece l'unico passato remoto dell'intera lirica («se ne portò»), per il resto costruita al presente:

*torna* -> *rimena* -> *ridono* -> *si rasserena* -> *s'allegra*  
-> *è d'amor piena* -> *si consiglia* -> *tornano* ->  
-> *tragge* -> *sono*.

Anche nel lessico prevale una costruzione dualistica; la catena concettuale poggia su due unità segniche contrapposte appartenenti via via alla sfera dell'umano, dell'animale, dell'oggettuale ecc.:

Zephiro -> bel tempo  
fiori -> erbe  
Progne (rondine) -> Filomena (usignolo)  
candida -> vermiglia  
prati -> ciel  
Giove -> sua figlia (Venere -> primavera)  
aria -> acqua  
aria -> terra  
acqua -> terra  
cantar -> fiorir  
augelletti -> piagge

belle donne -> atti soavi  
aspre -> selvagge

Monocentrica è invece la prima terzina in cui l'allitterazione iniziale sottolinea l'importanza dell'*io*: «Ma per me». La donna, il naturale elemento relazionale della binarietà, è relegata in *absentia*, essendo rappresentata dal segno pronominale *quella* ed in una frase dipendente. Circoscrivendo il binarismo sulle qualità primarie dei segni si ottiene lo schema seguente:

- v.1 azione («torna») + azione («rimena»)
- v.2 oggetto («fiori») + oggetto («erbe»)
- v.3 azione («garrir») + azione («pianger»)
- v.4 qualificativo («candida») + qualificativo («vermiglia »)
  
- v.5 azione («ridono») + azione («si rasserenano»)
- v.6 oggettuale («Giove») + oggettuale («sua figlia»)
- v.7 3 oggettuali («aria + acqua + terra»)
- v.8 collettivo («ogni animal») + azione («si riconsiglia»)
  
- v.9 principale
- v.10 secondaria relativa
- v.11 secondaria relativa
  
- v.12 azione («cantar») + azione («fiorir»)
- v.13 qualificativo («belle») + qualificativo («honeste»)
- v.14 qualificativo («aspre») + qualificativo («selvagge»)

Strutturalmente bisogna considerare che il parallelismo dell'azione nella prima quartina è sostanzialmente diverso nel verso 1 e nel verso 3. Nel primo verso procede da un soggetto verso due azioni, mentre nel terzo si hanno due soggetti con due azioni distinte. Nella seconda quartina (verso 5) e nella seconda terzina (verso 12) il sistema corrisponde a quello del terzo verso: due soggetti vs due azioni distinte.

Dal nucleo concettuale profondo distribuito sulle isotopie:

- a) io -> vivo -> dolore
- b) donna -> morta -> assenza di gioia

si sviluppa quello superficiale della contrapposizione tra l'io e

l'esplosione di gioia della natura. Tali nodi concettuali interagiscono profondamente sul divenire del testo e quindi sulle sue componenti linguistiche e foniche.

*Analisi musicologica di Francesco Luisi*

Sotto l'aspetto critico non avrei voluto collocare i risultati della presente ricerca nell'area delimitata dagli assunti estetici e stilistici che la storiografia musicologica ha liquidato, forse troppo frettolosamente o semplicisticamente, col termine di «madrigalismo».<sup>1</sup> Tuttavia, essendo il termine entrato nel lessico musicologico con valore indicativo e convenzionale, è sembrato opportuno tentare una appropriazione terminologica con l'intento di ampliare, correlare, meglio definire o integrare i significati insiti nel lemma, piuttosto che assumerne uno nuovo che certamente avrebbe incontrato qualche difficoltà nell'affermarsi sul vecchio. Una stretta correlazione tra i motivi tradizionali dell'indagine musicologica votata alla ricerca dei «madrigalismi» e l'esame che occupa le pagine di questa relazione può essere individuata nell'analisi del rapporto tra poesia e musica assunto come motivazione basilare in ambedue i casi. Ma volendo offrire subito una definizione chiarificatrice potrei dire che il metodo analitico tradizionale mira a definire il concetto di «madrigalismo» nell'individuazione del fenomeno interpretativo testuale istintivo e manieristico, mentre quello assunto in queste pagine, poggiando su basi scientifiche, individua come atteggiamento compositivo assoluto del madrigale l'aderenza totale alle poliedriche strutture morfosintattiche e foniche della poesia.

Così se nella consueta teorizzazione il «madrigalismo» indica l'imitazione della semantica poetico-linguistica, una sorta di transfert musicale della poetica testuale risolto nel manierismo espressivo, nella pittura dei suoni, nell'interpretazione del visibile evocato, dei significati e del significante nel suo ruolo retorico di sensitivo e affettivo, nel presente assunto indica la quasi assoluta aderenza alle diverse formulazioni strutturali insite nel testo poetico ed evidenziate in questo saggio dal contributo di Franco

---

1. Punto di riferimento per questa teoria è l'opera fondamentale, anche se datata, di Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton, 1949.

**Musarra:** l'ordinamento negli apici culminativi, la posizione dell'arsi nell'ordinamento dei versi, la simmetria della struttura poetica e quelle interne verticali relative allo schema metrico, le marche sonore strutturanti dei ritmi finali, le corrispondenze sintagmatiche fra due o più entità, le strutture morfosintattiche relative alle curve sonore che distinguono il raggruppamento dei versi, quelle lessicali nelle quali prevale la concezione dualistica della catena concettuale.

Come si vede non si tratta di esporre una teoria musicologica analitica basata sull'osservazione dello schema metrico del sonetto con relativo ordinamento delle rime (esame che può dare qualche significativo risultato solo se applicato alla primitiva formazione della letteratura madrigalistica<sup>2</sup>; piuttosto il nuovo modello di analisi intenderebbe indagare le possibili capacità insite nella musica di aderire all'assetto fonico e ai supporti strutturali formanti la continua contrapposizione semantica in chiave dualistica proveniente dalla stessa intelaiatura del sonetto (due quartine e due terzine nelle quali emerge la rotazione di sequenze simmetriche e asimmetriche). In altri termini una teoria capace di misurarsi con i risultati emersi dall'analisi del sonetto petrarchesco condotta dal collega Musarra<sup>3</sup> a cui è d'obbligo il rinvio prima d'esaminare quanto appresso dimostrato in sede di analisi musicologica.

Gli schemi e la tavola da me formulati riportano infatti a confronto i risultati dell'analisi condotta in sede musicale con quelli rilevati nel saggio del collega; sembra tuttavia opportuno fornire qualche chiarimento in rapporto ai criteri assunti per determinare, in campo musicale, la presenza degli apici culminativi corrispondenti alle «Alte» e «basse» (A e b) utilizzate da Musarra per la formulazione dei suoi diagrammi.

Stabilito come punto imprescindibile che detti diagrammi

- 
2. Ho trattato di tali aspetti nel mio recente saggio *Considerazioni sul ruolo della struttura e sul peso della retorica nella musica profana italiana del Cinquecento*, in AA.VV., *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento* (atti del convegno di Trento, 23 ottobre 1988), a cura di Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp.13-35.
  3. Colgo l'occasione per ringraziare l'amico e collega a cui sono debitore della stimolante iniziativa di ricerca, maturata presso l'università di Lovanio nell'ambito dei seminari da me tenuti nell'aprile del 1989.



avrebbero dovuto avere un ruolo influente sulla formulazione di altri quadri analitici ricavati dall'analisi del testo musicale di Luca Marenzio<sup>4</sup>, si è proceduto alla individuazione di un sistema analitico indipendente capace comunque di evidenziare all'interno di un'idea musicale lo stesso concetto di «apice» assunto da Musarra. La sua applicazione ha così generato un proprio prospetto indipendentemente da quello che parallelamente veniva elaborato dal collega; solo in un secondo momento i due parametri venivano posti a confronto specialmente in rapporto alla ricerca di una qualche aderenza che poi si sarebbe mostrata straordinaria. Dopo tale constatazione ho potuto procedere, col conforto del testo di Musarra, alla individuazione di altre similarità notevoli sul piano morfosintattico e semantico che hanno convalidato l'utilità dell'analisi. Così in sede musicale sono stati individuati, indipendentemente dalla natura intrinsecamente accentuativa della notazione mensurale che orienta la successione ordinata in tesi e arsi (che tuttavia può anche coincidere a volte con i criteri assunti), suoni forniti di ictus (segnalati con il segno angolare «>») e suoni che ne sono privi (segnalati con il punto «.»); la loro individuazione si basa sulla presenza di uno o più elementi fra quelli che definiscono le due categorie come segue:

Note con ictus ( > )

- a) suono coincidente con la posizione della tesi (=t) nell'andamento musicale, atteso che originariamente il valore di *tactus* della notazione mensurale si divide in tesi e arsi (*depositio ed elevatio*);
- b) suono più acuto della microstruttura esaminata;
- c) suono di maggiore durata sia in coincidenza con la tesi che con l'arsi;
- d) primo suono di una successione monocorde (suoni di uguale altezza).

---

4. La composizione è tolta dalla silloge *Madrigali a quattro voci di Luca Marenzio nuovamente stampati et dati in luce*, Libro Primo, Con privilegio, et Licentia de' Superiori in Roma, appresso Alessandro Gardano, 1585. Ora in edizione moderna in Luca Marenzio, *Madrigali a quattro voci*, Libro primo, a cura di Aldo Iosue, Francesco Luisi, Antenore Tecardi, Roma, Pro Musica Studium, 1983, n. 18, pp.88-95 (qui riprodotto in Appendice dall'edizione citata).

**Note senza ictus (.)**

- a) suono coincidente con la posizione di arsi (=a) nell'andamento musicale;
- b) suono più grave della microstruttura esaminata;
- c) suono di minore durata sia in coincidenza con la tesi che con l'arsi;
- d) secondi ed eventuali ulteriori suoni di una successione monocorde.

Ovviamente qualche eccezione è sempre possibile, ma generalmente la situazione si giustifica con precise intenzioni artistiche. Nella stragrande maggioranza dei casi il sistema di individuazione degli ictus non lascia dubbi e, quel che più stupisce, coincide perfettamente con il valore assunto dagli apici culminativi nei diagrammi di Musarra.

La mia analisi, come ho già ricordato, è stata condotta sull'intonazione madrigalesca di Luca Marenzio, uno dei più significativi compositori del genere; la scelta, tutt'altro che casuale, è partita dal presupposto che si sarebbe dovuto affrontare nell'esame un prodotto autenticamente artistico e nello stesso tempo maturo ed esemplare sotto l'aspetto estetico e formale. Di qui, anche, la scelta di una elaborazione madrigalistica a quattro parti che conducesse la visione più equilibrata della polifonia contrappuntistica imitativa e dello stile compositivo misurato sulla versificazione. Quest'ultimo aspetto, unito alla straordinaria vocazione lirica di Marenzio, favorisce in modo esemplare il meccanismo dell'analisi musicale che in definitiva si sovrappone perfettamente a quello operato da Musarra.

Ai fini della destinazione del presente contributo anche in sede non musicologica, ho scelto per la mia esemplificazione analitica un sistema di rappresentazione dei suoni che si pone a metà strada tra la notazione musicale vera e propria e la visualizzazione grafica dell'altezza e della durata dei suoni corredata da utili segni supplementari (ferma restando la possibilità di esaminare l'opera nella partitura musicale riprodotta in appendice), per il quale rinvio alla lettura della *legenda* che precede l'analisi. Quest'ultima prende in considerazione l'intonazione musicale di ciascun verso determinato nella composizione musicale nella sua forma tematica tipica e completa e non influenzata da procedimenti contrappuntistico-imitativi; le intonazioni sono numerate da 1 a 14 e cor-

rispondono alla versificazione del sonetto del Petrarca. Sotto ciascun numero si trovano evidenziati e posti a confronto sette elementi di valutazione che rispondono nell'ordine verticale discendente, ai seguenti principi analitici:

- 1a riga: successione di tesi e arsi secondo i valori della notazione mensurale;
- 2a riga: successione dei suoni con ictus ( > ) e senza ( . );
- 3a riga: rigo musicale con rappresentazione grafica dei suoni;
- 4a riga: testo del Petrarca con delimitazione delle microstrutture;
- 5a riga: successione delle Alte e basse (A e b) rilevate nel diagramma di Musarra con delimitazione delle microstrutture;
- 6a riga: successione delle vocali rilevate nel diagramma di Musarra;
- 7a riga: apici culminativi (+ e -) rilevati nel diagramma di Musarra.

La lettura dei dati rilevabili nell'analisi conferma la straordinaria aderenza tra apici culminativi (+) e ictus musicali (>) che si verifica su basi foniche indipendentemente dalla successione dei valori mensurali su cui è basata l'articolazione dell'arsi e della tesi.

Qualche leggera variante attesta, più che una deroga, un diverso modo di concepire il rapporto testo-musica da parte del musicista ed è generalmente dettato da esigenze agogiche prettamente sonore. Esaminiamo dettagliatamente i casi.

Nell'intonazione del primo verso Marenzio non tiene conto della sinalefe «torna-e'l» avendo utilizzato dopo «torna» una sospensione di grande effetto, quasi ad evocare un mistico senso di attesa che diventa certezza di ciò che sta per accadere; la licenza è comunemente usata nel repertorio musicale madrigalistico e non altera, come si può vedere, il paradigma degli ictus perfettamente aderenti agli apici culminativi.

Nel secondo verso si dà il caso della presenza di ictus sulla prima arsi dell'ultima microstruttura, in ragione dell'utilizzazione di un suono di maggiore durata; la stessa situazione si verifica sulla terza microstruttura del terzo verso («pianger») ove la prima sillaba viene intonata con un suono più lungo che è anche il primo di una successione monocorde.

Nel quinto verso si verifica ancora musicalmente lo scioglimento della sinalefe «prati-e», producendo un'idea che viene iterata per rimarcare la sospensione (pausa) inserita per distinguere le due entità di quella che Musarra definisce «catena concettuale» della costruzione dualistica.

Nel settimo verso si nota un'eccezione nel comportamento musicale determinata dal rispetto della sinalefe «terra-è»; di conseguenza il tema della voce superiore della struttura polifonica inizierebbe con una nota con valore di ictus in contraddizione con la struttura fonica. In realtà si tratta di una licenza consapevole che il musicista fa rientrare nel trattamento delle voci sottostanti che, sciogliendo la sinalefe, ristabiliscono la posizione dell'ictus sulla seconda sillaba di «amor».

L'ottavo verso ha due microstrutture (prima e terza) che sulla base della posizione iniziale e durata del primo suono dovrebbero presentare la posizione di ictus; tuttavia tale posizione risulta contraddetta in ambedue i casi dall'andamento ritmico della microstruttura nelle altre parti del contesto polifonico che avvalorano la posizione musicale di arsi rilevabile nel primo caso e di sincope nel secondo.

Diversa è la posizione nell'incipit musicale del nono verso che presenta una soluzione differenziata di grande interesse nell'explicit. La prima sillaba riporta infatti la posizione di ictus, contrariamente all'indicazione dei diagrammi di Musarra, allo scopo, a mio avviso, di rimarcare il cambiamento di clima ovvero «la contrapposizione semantica tra la gioia della natura e il dolore del poeta» (Musarra) che si verifica nel passaggio della struttura dalle quartine alle terzine (sembra superfluo precisare che la composizione di Marenzio si divide addirittura in due parti nettamente distinte, la prima modellata sui versi delle quartine, la seconda su quelli delle terzine). In quanto all'explicit dell'idea musicale si rileva un atteggiamento che supera la concezione di stretta aderenza al metro della struttura tenendo piuttosto conto del «rejet» scaturito dall'uso dell'enjambement: in altri termini l'idea musicale si compie unitamente all'idea poetica che ha la sua conclusione nella prima microstruttura del decimo verso, senza peraltro contraddire la posizione fonica delle sillabe.

Il dodicesimo verso presenta una posizione subalterna dell'ictus sulla prima microstruttura, allo scopo di evidenziare l'avvio dell'ultima terzina sottolineato anche dalla triplice iterazione

dell'idea musicale. Nel verso si nota inoltre lo scioglimento della sinalefe «augelletti-e» per una soluzione musicale ripetuta due volte e preceduta da un netto stacco che evidenzia il «binarismo sulla qualità dei segni» (Musarra) e cioè azione («cantar») + azione («fiorir»).

Particolarissima infine l'intonazione musicale del tredicesimo verso che, pur aderendo perfettamente alla dialefe «honeste:atti», con una voluta sospensione ritmica seguita da un avvio sincopato, non accetta la sineresi antimusicale di «soavi» (evidentemente perché prodotta dall'incontro di due vocali dure) che risulta perciò articolata con l'aggiunta della sillaba «so» priva di ictus.

Tutte le particolarità rilevate dall'analisi dettagliata delle intonazioni musicali offerte da Marenzio per ciascun verso sono state riunite in una tavola analitica e confrontate con i risultati forniti da Musarra. La corretta interpretazione dei dati non può prescindere da una valutazione preventiva delle definizioni date nella *Legenda* e tuttavia sembra opportuno rendere qualche ulteriore spiegazione.

La tavola riproduce a sinistra la serie numerica da 1 a 14 corrispondente al numero dei versi del sonetto, raggruppati come di consueto in 4+4+3+3; nella colonna centrale compaiono lettere alfabetiche maiuscole riferentisi all'ordinamento delle rime nella struttura poetica; i riquadri in alto contengono indicazioni relative alla qualità dell'intonazione musicale con esclusivo riferimento all'andamento melodico; ogni indicazione costituisce una sorta di categoria entro la quale vengono di volta in volta inseriti i frammenti testuali di stretta pertinenza; nelle varie caselle alcune parole si trovano inquadrate e alcune sillabe sottolineate essendo in rapporto con le osservazioni contenute nell'ultima colonna a destra.

Osservando la tavola analitica il primo evidente rilievo riguarda la contrapposizione delle strutture formulate sull'impianto delle quartine e su quello delle terzine: indipendentemente dalla circostanza già ricordata che vede il madrigale di Marenzio diviso in due distinte parti, ciò che più conta, e che emerge dai dati della tavola analitica, è che tra le quartine e le terzine (distinte come è stato detto dalla contrapposizione di gioia e dolore) si stabilisce un'inequivocabile differenza di clima peraltro molto coerente con il messaggio poetico (si noti che quasi tutta l'intonazione delle terzine si muove in formulazioni musicali «gravi»).

Inoltre non esiste alcuna relazione tra i vari tipi di cadenza e l'ordinamento delle rime nello schema metrico (atteggiamento di rispetto tipico delle prime forme madrigalesche<sup>5</sup>), mentre si nota la tendenza ad aderire ai ritmi finali: ad esempio nelle due quartine, contraddistinte secondo Musarra da «marche sonore considerevoli», il musicista formula una cadenza piana su tutti i ritmi finali contraddistinti dalla successione piana b b A b, affidando ai ritmi b A b due volte la cadenza piana e due volte quella mista (utilizzata una volta anche per la successione A b); il trattamento delle cadenze nelle terzine, di contro, è piuttosto libero non rilevandosi in esse una struttura simmetrica. Nelle due terzine, in realtà, si trovano relazioni sintagmatiche limitate a due entità di cui si dirà tra poco, ma manca una vera e propria relazione «di geometricità sonora», causa di contrapposizione con le quartine, ma generante «una interazione tra il fonico e il semantico» (Musarra) di cui si rende interprete Marenzio.

Più nascosta, ma non per questo meno importante, appare la correlazione con la strutturazione ipometrica rilevata da Musarra sulla sesta sillaba in distribuzione verticale che presenta due endecasillabi iniziali a minore e due finali a maggiore i quali racchiudono due blocchi simmetrici centrali di cinque versi con una strutturazione verticale delle qualità sillabiche corrispondente alla successione + + + - +. Musicalmente la sesta sillaba del primo endecasillabo è inserita in un movimento ascendente e quella del secondo in una successione monocorde; le corrispondenti sillabe degli endecasillabi finali si contrappongono per essere inseriti in movimenti gravi l'uno ascendente, l'altro discendente. La simmetria dei blocchi centrali produce musicalmente il seguente paradigma:

sesta sillaba dei versi 3-7:

3	(pian)	succ. grave monocorde
4	(can)	mov. ascendente
5	(ciel)	mov. ascendente
6	(di)	mov. ascendente
7	(ter)	mov. discendente

---

5. Si vedano i casi segnalati in Francesco Luisi, *Considerazioni sul ruolo della struttura*, cit., pp.27 e sgg.

sesta sillaba dei versi 8-12:

8	(mar)	succ. monocorde
9	(tor)	mov. grave ascendente
1	(cor)	mov. grave ascendente
11	(ne)	mov. grave ascendente
12	(let)	mov. discendente.

Sul piano morfosintattico Musarra ha bene rilevato la costruzione della poesia, la presenza di ritmicità polisindetica nella prima quartina e nella seconda terzina a cui si contrappone «per una curva sonora più distesa la prima terzina che si apre con un *ma*»: il giudizio trova ancora una volta puntuale conferma nell'intonazione di Marenzio del verso nono.

Musarra sottolinea ancora che «nella struttura lessicale prevale una costruzione dualistica, o meglio una costruzione della catena concettuale poggiante su due entità segniche»; tale costruzione è rispecchiata puntualmente nella scelta musicale agogica di Marenzio, ma in una costruzione dualistica contrapposta, come si può rilevare dal seguente paradigma:

due entità segniche (Musarra):	agogica musicale in Marenzio:
Zeffiro > bel tempo	discendente > ascendente
fiori > erbe	fiorita mista > ascendente
Progne > Filomena	discendente > cadenza piana
candida > vermiglia	ascendente > cadenza mista
prati > ciel	discendente > ascendente
Giove > figlia (Venere)	monocorde > cadenza mista
aria > acqua	ascendente > discendente
aria > terra	ascendente > discendente
acqua > terra	discendente > (più) discendente
cantar > fiorir	discendente > fiorito misto
augelletti > piagge	monocorde > discendente
belle donne > atti soavi	monocorde > discendente
aspre > selvagge	ascendente > discendente.

La tecnica della costruzione dualistica si avvale perciò sempre del gioco sottile della contrapposizione che musicalmente si

traduce nella scelta di movimenti agogici contrari o perlomeno differenziati: nel caso del rapporto espresso dal concetto *acqua > terra*, ad esempio, laddove *acqua* aveva già ottenuto una definizione melica discendente in rapporto all'*aria*, la relazione diventa *discendente > più discendente*. Non diversamente si comporterà Marenzio a proposito di ciò che Musarra definisce «binarismo sulla qualità dei segni»: musicalmente la ricerca si muove sul terreno della varietà in quanto assimila non tanto il parallelismo delle qualità, quanto l'effetto finale. Osserviamo qualche esempio:

schema di Musarra:

- v.1 azione («torna») > azione («rimena»)
- v.2 oggetto («fiori») > oggetto («erbe»)
- v.3 azione («garrir») > azione («pianger»)

agogica musicale di Marenzio

- (v.1) discendente > cadenza in movimento
- (v.2) fiorito misto > fiorito ascendente
- (v.3) fiorito discendente > fiorito grave

Andando avanti si conferma la tendenza verso la ricerca di una varietà musicale capace di evidenziare il dualismo insito nel parallelismo delle qualità: si è potuto già notare che il parallelismo dell'azione nel terzo verso è diverso da quello espresso nel primo e di conseguenza, in ubbidienza alla concezione compositiva madrigalistica più generale, Marenzio accoglie come elemento primario l'evocazione dell'azione. Così, continuando nell'analisi offerta da Musarra troveremo ancora parallelismi dell'azione al v.5, «ridono» e «si rasserena», risolti rispettivamente con movimento fiorito discendente e con cadenza piana, e al v.12, «cantar» e «fiorir», per i quali il musicista modella i movimenti discendente e fiorito misto.

Con queste ultime osservazioni il giro si chiude e si ritorna all'esame della concezione compositiva legata all'uso dei «madrigalismi». Credo tuttavia che la presente relazione possa dimostrare ampiamente che esiste una possibilità nuova di indagine proprio laddove il concetto di madrigalismo comincia ad assumere nuovi significati.



In una proiezione più ampia del problema si potrebbe individuare un nuovo ruolo dell'analisi musicologica più fortemente legato all'analisi della struttura poetica. Questo primo limitato contributo sembra sufficiente per confermare il concetto di asemantività della musica madrigalistica e la conseguente assunzione in essa della semantività poetica. In più è apparsa chiara la forte dipendenza della formulazione musicale dalla struttura fonica e dal ruolo degli apici culminativi; così, se nella lettura poetica il ritmo è subordinato all'accento inteso come raggiungimento culminativo di suono e di tensione, altrettanto dovrebbe verificarsi nell'esecuzione musicale di un madrigale, appurato che la sua formulazione dipende dalla struttura fonica del testo e non dall'impostazione ritmica determinata dalla scelta del *tactus* in un determinato *tempus*.

In realtà i meccanismi in cui si dibatte la prassi esecutiva del madrigale sono viziati dall'uso della partitura e dalle trascrizioni in notazione moderna alla quale io stesso ho dato acritica adesione. In realtà i metodi conosciuti di trascrizione, anche quelli che si fanno scrupolo di adottare sistemi correttivi all'uso delle stanghette ponendole tra i pentagrammi o che peggio assimilano in una trascrizione con valori moderni l'indicazione originale di *tempus*, sono validi unicamente per la musica strumentale e per tutto il repertorio musicale di concezione armonica. Per una corretta interpretazione del madrigale non solo si dovrebbe evitare l'uso della partitura che risulta fortemente deviante dalle componenti accentuative legate alla parola, ma bisognerebbe imparare a leggere le parti separate originali, dimenticando che la scrittura musicale obbedisce a concetti mensurali. Mi sono convinto che la semiografia musicale adoperata per il madrigale ubbidisce ad una consuetudine grafica suggellata dall'editoria e dalla tradizione: nella pratica del canto essa ha valore convenzionale e rappresenta una traccia che il cantore elabora in rapporto alla sua personale capacità di interpretazione degli apici culminativi del testo poetico. Infatti non sarei troppo lontano dal vero se sostenessi che per certi aspetti mi risultano ora più chiari i diagrammi formulati per questo studio che la partitura del madrigale da me pubblicata nel 1983.

## APPENDICE PRIMA

**Legenda**

**Esemplificazioni analitiche poetico-musicali**

**Tavola analitica per il riscontro delle correlazioni**

**Commento alla tavola analitica**

## *APPENDIX ONE*



























*Key*

*Poetical-musical analytical examples*



























*Analytical table for the identification of correlations*

*Comment on the analytical table*

LEGENDA

-  = tesi (primo movimento principale sulla depositio)
-  = arsi (secondo movimento secondario sulla elevatio)
-  = suono di durata equivalente a tesi o arsi
-  = suono di durata equivalente a tesi più arsi o viceversa
-  = suono di durata equivalente a metà tesi o metà arsi
-  = suono equivalente a un quarto di tesi o di arsi
-  = suoni di durata equivalente a un quarto di tesi o di arsi
-  = suono acuto
-  = suono grave
-  = respiro equivalente a pausa
-  = accento musicale culminativo (ictus)
-  = segnalazione per mancanza di ictus
-  = movimento di suoni ascendenti
-  = movimento di suoni discendenti
-  = successione monocorde
-  = cadenza piana (discendente, monocorde o ascendente)
-  = cadenza in movimento misto
-  = movimento fiorito discendente
-  = movimento fiorito ascendente
-  = movimento fiorito misto
-  = movimento "grave" discendente
-  = movimento "grave" ascendente
-  = successione "grave" monocorde
-  = cadenza "grave" piana (discendente, monocorde o ascendente)
-  = cadenza "grave" mista
-  = presenza di iterazione testuale

## KEY

-  = thesis (first main beat on the *depositio*)  
 = arsis (second main beat on the *elevatio*)  
 = sound of duration equal to thesis or arsis  
 = sound of duration equal to thesis plus arsis or vice versa  
 = sound of a duration equal to thesis or arsis  
 = sound equal to a quarter-thesis or quarter-arsis  
 = sounds of duration equal to a quarter-thesis or quarter-arsis  
 = high sound  
 = low sound  
 = breath equal to a rest  
 = culminative musical accent (*ictus*)  
 = marking for the lack of *ictus*  
 = movement of ascending sounds  
 = movement of descending sounds  
 = monotone succession  
 = plain cadence (descending, monotone or ascending)  
 = cadence with mixed movement  
 = descending embellished movement  
 = ascending embellished movement  
 = mixed embellished movement  
 = descending “low” movement  
 = ascending “low” movement  
 = monotone “low” succession  
 = “low” plain cadence (descending, monotone or ascending)  
 = mixed “low” cadence  
 = presence of textual repetition



3.

α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ

•• >      •• >      >      • >      • • • >      •

e gar.rir      e gar.rir      Pro - gree pian - ger Fi - lo - me - na

b b A      (x)      A b A b b b A b

e a l      (x)      0 ee iA e i o E a

- - +      (x)      + - + - - - + -

4.

(τ) α τ α τ α τ α

• • • > • • • > • • • > •

e pri - mo - ve - ra can - di - da - te - ver - mi - gia

b b b Ab Ab b b A b

e i a E a A i z e e l a

- - - + - + - - - + -

Seconda quartina. Schema metrico: A B A B

5.

τ α τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ

(Ri - - don) ri - - don i pra - ti, e'l (ciel, e'l) ciel si ras-se-se - na

|   |   |    |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | b | b  | A | b | A | b | b | b | A | b |
| I | o | oi | A | i | e | i | E | i | a | E |
| + | - | -  | + | - | - | + | - | - | + | - |

6.

τ α τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ τ κ

Gio - ve - sì - le - gra, Gio - ve - sì - le - gra di mi - ser - cor - dia fi - glia

|   |   |   |   |   |     |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|-----|---|---|---|---|---|---|
| A | b | b | A | b | (%) | b | b | A | b | A | b |
| O | e | a | E | a | (*) | i | i | A | a | I | a |
| + | - | - | + | - | (%) | - | - | + | - | + | - |

7.

τ α τ κ τ α τ κ τ α τ α τ α τ κ

l'a - ria l'ac - que      la ter - ra è      è d'a - mor...

d'a - mor pie - - na

A b A b      b A b      b A A b

A i e A a e      a E a e      a O i E a

+ . - + -      - + -      - + + -

8.

τ α τ κ τ α τ κ τ α τ κ

o - gnà - ni - mal...      d'a - mar      si ri - com - si...

o - gnà - ni - mal      d'a - mar      si ri - com - si - glia,

b b b A      b A      b b b A b

o i a i A      a A      i i o I a

- - - +      - +      - - - + -





Seconda terzina. Schema metrico : D C D

12.

τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α

e can - tra - me - liti e fio - ris e fio - ris pia - ge

b b A b b A b A (x) A b

e a A a e E i e io I (x) i A e

- - + - - + - + (x) + -

13.

τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α

e'n bel - le don - ne - ne - ste at - ti - so - a - vi

b A b A b A b A b A b

e E e O eo E e A i o A i

- + - + - + - + - + -

14.

τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α τ α

so - non de - ser - to - fe - re - a - spre - sel - - - vag - - - ge.

A b b A b A b b b b A b

O ou e E oe E ea ee e A e

+ - - + - + - - - + -

Tavola analitica per il riscontro delle correlazioni

| num. di<br>riferenza | movimento<br>disendente | movimento<br>ascendente | successione<br>monocorde | cadenza<br>piana | cadenza<br>mista | movimento<br>disendente | movimento<br>ascendente | movimento<br>misto | movimento<br>disendente | movimento<br>ascendente | movimento<br>misto | movimento<br>disendente | movimento<br>ascendente | successione<br>monocorde | cadenza<br>piana | cadenza<br>mista | ritmi<br>finiti |
|----------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|------------------|------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|------------------|------------------|-----------------|
| 1 A                  | Zefiro torna            | e'l (ba) tempo →        |                          | rimena           |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |
| 2 B                  |                         |                         | sua dolce →              |                  | famiglia         |                         | e l'herbe →             | e fiorir (A) →     |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |
| 3 A                  |                         |                         |                          | Filomena         |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bbAb            |
| 4 B                  | epimorera               | can dida e →            |                          | vezviglia.       |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |
| 5 A                  | i prati                 | e'l ciel →              | giornes s'illaga →       | si torrena       |                  | Edon (A) →              |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bbAb            |
| 6 B                  |                         | al mizar →              |                          | sua figlia       |                  |                         | Jaria e →               |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |
| 7 A                  | l'acqua<br>e d'amar →   |                         |                          |                  | piena            |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | Ab              |
| 8 B                  |                         |                         | d'a mizar →              | si stonsiglia    |                  |                         | ogn' animal →           |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bbAb            |
| 9 C                  |                         |                         |                          |                  |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |
| 10 D                 |                         |                         |                          |                  |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | Ab              |
| 11 C                 |                         |                         |                          |                  |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |
| 12 D                 | e cantar<br>augelotti → |                         |                          |                  |                  |                         |                         | e fiorir (A) →     |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | Ab              |
| 13 C                 |                         |                         |                          |                  |                  |                         |                         |                    |                         |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | Ab              |
| 14 D                 |                         |                         |                          |                  |                  |                         |                         |                    | sono un durand →        |                         |                    |                         |                         |                          |                  |                  | bab             |

## COMMENTO ALLA TAVOLA ANALITICA

- La contrapposizione semantica tra quartine e terzine è bene evidenziata nel diagramma per il deciso inserimento delle ultime in un clima di 'gravità'.
- La tendenza alla simmetria espressa nei ritmi finali dell'ultima colonna è risolta musicalmente con una simmetria speculare nelle cadenze musicali, nell'ordine: piana-mista-piana-piana/piana-piana-mista-piana. La diversa situazione asimmetrica dei ritmi finali nelle terzine è ugualmente rispettata con l'evidente assenza di soluzioni simmetriche.
- Nessuna relazione emerge tra le cadenze e lo schema metrico.
- I blocchi simmetrici sulla sesta sillaba in verticale trovano ampio e sorprendente riscontro nell'intonazione musicale come segue: due a minore iniziali (sillabe cerchiate «bel» e «sua») rispettivamente con movimenti ascendente e monocorde; due a maiori finali (sillabe cerchiate «ho» e «fe») con movimenti ugualmente ascendente e monocorde; i due blocchi centrali simmetrici (versi 3-7 e 8-12 = + + + - + / + + + - +) mostrano soluzioni ugualmente sovrapponibili per simmetria (vedi sillabe delimitate »pian«, «can» «ciel», «di» e «ter» contro «mar», «tor», «cor», «ne» e «let») per l'utilizzazione dei movimenti monocorde-ascendente-ascendente-ascendente-discendente / monocorde-ascendente-ascendente-ascendente-discendente. Il tutto nel rispetto, della scelta di moduli distintivi della contrapposizione semantica tra quartine e terzine di cui sopra, che tuttavia non impedisce altre curiose contrapposizioni o aderenze interne: difatti i due movimenti con i quali si aprono i due blocchi simmetrici aderiscono alla interazione semantica della costruzione dualistica che contrappone l'intonazione 'grave' di «pianger» a quella più serena di «d'amar», ambedue intonate con successione monocorde e ambedue in contrapposizione con il rispettiva clima espressivo di appartenenza.

## **COMMENT ON THE ANALYTICAL TABLE**

- The semantic opposition of the quatrains and tercets is well in evidence in the diagram, with the latter showing a distinct entry into a climate of “gravity”
- The tendency to symmetry expressed in the final rhythms of the last column is rendered musically by a mirroring symmetry in the musical cadences; in the following order: plain-mixed-plain-plain/plain-plain-mixed-plain. The different, asymmetric situation of the final rhythms in the tercets is likewise reflected in the evident absence of symmetric solutions.
- There is no apparent connection between the cadences and the metric scheme.
- The symmetric blocks on the sixth syllable – viewed vertically – are widely (and surprisingly) respected in the musical setting. We find the following: two initial *a minore* instances (the circled syllables “*bel*” and “*sua*”) with ascending and monotone movements respectively; two final *a maiori* instances (the circled syllables “*ho*” and “*fe*”), again with ascending and monotone movements; and the two symmetrical central blocks (lines 3-7 and 8-12 = + + + - + / + + + - +), which again present solutions that are symmetrically comparable (see the boxed syllables “*pian*”, “*can*”, “*ciel*”, “*di*” and “*ter*” versus “*mar*”, “*tor*”, “*cor*”, “*ne*” and “*let*”) by their recourse to movements that are, respectively, monotone-ascending-ascending-ascending-descending and monotone-ascending-ascending-ascending-descending. All of this occurs in conformity with the adoption of distinctive models of semantic opposition between quatrains and tercets. However, this does not prevent other curious internal instances of opposition or conformity. For example, the two movements opening the two symmetrical blocks conform to the semantic interaction of the dualistic construction that opposes the “low” setting of “*pianger*” to the more serene setting of “*d’amar*”; both are set to monotone successions and both are opposed to the respective expressive climates to which they belong.

**APPENDICE SECONDA**  
***APPENDIX TWO***

**LUCA MARENZIO, *Madrigali a quattro voci. Libro primo,*  
in Roma, appresso Alessandro Gardano, 1585.**

**Trascrizione in notazione moderna di F.Luisi.**

***Edited by F. Luisi***

## Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena

(Francesco Petrarca)

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

5

Ze - fi-ro tor - na, e' l bel tem - po ri - me - na, Ze -

Ze - fi-ro tor - na, e' l bel tem - po ri - me - na,

Ze - fi-ro tor - na, e' l bel tem - po ri - me - na,

E' l bel tem - po ri - me - na, Ze -

10

- fi-ro tor-na, Ze - fi-ro tor - na, e' l bel tem-po ri - me - na.

- na, Ze - fi-ro tor - na, e' l bel tem-po ri - me - na, e j

Ze - fi-ro tor - na, e' l bel tem-po ri - me - na,

- - fi-ro tor - na e' l bel tem-po ri - me - na,

15

e i fior' e j fior' e l'her - be, sua dol - ce

fior' e j fior' e l'her - be, sua dol - ce fa -

e j fior' e j fior' e l'her - be, sua dol -

e i fior' e l'her - be, e j fior' e l'her - be, sua dol - ce fa -

20 25

fa - mi - - - glia, e gar - rir, e gar - rir Pro -  
 - mi - - - glia, e gar - rir Pro -  
 - ce fa - mi - - - glia, e gar - rir, e gar - rir Pro -  
 - mi - - - glia, e gar - rir, e gar - rir, e gar - rir Pro -

30

- gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - glia.  
 - gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - glia.  
 - gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - glia.  
 - gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - glia.

35

Ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l ciel,  
 Ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l ciel,  
 Ri - - - don, ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l ciel, e' l  
 Ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l ciel, e' l'



40 45

e'l ciel... si ras-se-re - na; Gio - ve s'al-

e'l ciel... si ras-se-re - na; Gio - ve s'al-

ciel, e'l ciel si ras-se-re - na; Gio - ve s'al-le - gra,

ciel, e'l ciel si ras-se-re - na; Gio - ve s'al-le - gra,

50

- le - gra, Gio - ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi - gia; l'a - ria e

- le - gra, Gio - ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi - gia; l'a -

Gio - ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi - gia;

Gio - ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi - gia, di mi-rar sua fi-gia; l'a - -

55

l'ac - qua e la ter - ra è d'a - mor pie -

- ria e l'ac - qua e la ter - ra è d'a-mor, è d'a-mor, è d'a-mor

l'a - - ria e l'ac - qua e la ter - ra è d'a - mor pie - na, è d'a-mor

- ria e l'ac - - qua e la ter - ra è d'a-mor, è d'a-mor, è d'a-mor

60

na; o - gn'a-ni - mal d'a - mar si  
 pie - na; o - gn'a - ni - mal, o - gn'a - ni - mal d'amar si  
 pie - na; o - gn'a - ni - mal d'a - mar, d'a - mar si  
 pie - na; d'a - mar si

65

ri - con - si - - - gla,  
 ri - con - si - - - gla, o - gn'a - ni - mal,  
 ri - con - si - - - gla, o - gn'a - ni - mal,  
 ri - con - si - - - gla, o - gn'a - ni - mal

70

o - gn'a - ni - mal d'a - mar si ri - con - si - - - gla.  
 o - gn'a - ni - mal d'a - mar si ri - con - si - - - gla.  
 o - gn'a - ni - mal d'a - mar si ri - con - si - - - gla.  
 d'a - mar si ri - con - si - - - gla.

# Ma per me, lasso, tornano i piú gravi

(seconda parte)

(Francesco Petrarca)

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ma per me, las - - - so, tor - na - no i piú gra - vi so - spi - ri, che del

per me, las - - - so, tor - na - no i piú gra - vi so - spi - ri, che del cor

so - spi - ri, che del cor

spi - ri, che del cor, che del



40

- let - ti, e fio - rir, e fio - rir

- let - ti, e fio - rir, piag - ge, e fio - rir

e can - tar au - gel - let - ti, e fio - rir, piag - ge, e fio

e can - tar au - gel - let - ti, e fio - rir, e fio - rir

45

piag - ge, e'n bel - le don - ne ho - ne - ste at -

piag - ge, e'n bel - le don - ne ho - ne - ste at -

- rir piag - ge, e'n bel - le don - ne ho - ne - ste at -

piag - ge,

50

- ti so - a - vi so - no un de - ser - to, so - no un de - ser -

- ti so - a - vi so - no un de - ser - to, so - no un de -

- ti so - a - vi so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to, so

so - no un de - ser - to, so - no un de -

55

- to, e fe - - re a - spre e sel - - vag -  
 - ser - to, e fe - - re a - spre e sel - - vag -  
 - no un de - ser - - to, e fe - - re a - spre e sel - -  
 - ser - to, e fe - - re a - spre e sel - - vag - -

60

65

- ge, so - no un de - ser - to, e fe -  
 - ge, so - no un de - ser - to, e fe -  
 - vag - ge, so - no un de - ser - to,  
 - ge, so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to, e

70

- re a - spre e sel - - vag - - ge.  
 - re a - spre e sel - - vag - - ge.  
 e fe - - re a - spre e sel - - vag - - ge.  
 fe - - re a - spre e sel - - vag - - ge.

“Zephiro torna”: Petrarch’s Sonnet CCCX and Marenzio’s madrigal setting.  
Analysis and comparison of the poetical and musical structure

The theme of this 14th congress of the A.I.S.L.L.I., “Italian Literature and Music”, has prompted the present authors to conclude some research begun a few years ago. In this project the respective skills of the literary critic and musicologist were to combine, though they were to compare and merge their results only in the final stages of the study. The reason for separating the two processes was that if the research was carried out together, there was a danger that one of the two readings (and its respective interests) would prevail over the other. The analysis was therefore carried out independently, each drawing exclusively on its own skills (poetic and musical, respective). When it came to comparing the results, what emerged was an interesting similarity in certain primary stylistic features within the respective poetic and musical languages. This emphasizes the continuation, at least during the 16th century and in the period of the full assertion of Petrarchism, of a unified emotional conception that was capable of integrating poetry and music at semantic levels.

We shall therefore follow the steps we each took in due order, asking our readers to bear patiently with the consequent moving back and forth, in the conviction that this approach will ensure that neither of the two disciplines prevails over the other.

Let us start by presenting the text itself, followed by charts illustrating the syllabic units and vowel colourings respectively:

1. Zephiro torna, e’l bel tempo rimena,
2. E i fiori et l’herbe, sua dolce famiglia,
3. Et garrir Progne et pianger Philomena,
4. Et primavera candida et vermiglia.
5.     Ridono i prati, e ’l ciel si rasserena;
6. Giove s’allegra di mirar sua figlia;
7. L’aria et l’acqua et la terra è d’amor pie
8. Ogni animal d’amar si riconsiglia.
9.     Ma er me, lasso, tornano i più gravi
10. Sospiri, che del cor profondo tragge

11. Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;  
 12. Et cantar augelletti, et fiorir piagge,  
 13. E 'n belle donne honeste atti soavi  
 14. Sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

(metric scheme: ABAB / ABAB / CDC / DCD)

1. A b b A b b A b b A b  
 2. b A b A b b A b b A b  
 3. b b A A b A b b b A b  
 4. b b b A b A b b b A b  
 5. A b b A b A b b b A b  
 6. A b b A b b b A b A b  
 7. A b A b b A b b A A b  
 8. b b b A b A b b b A b  
 9. b b A A b A b b b A b  
 10. b A b b b A b A b A b  
 11. A b b A b b b A b A b  
 12. b b A b b A b b A A b  
 13. b A b A b A b A b A b  
 14. A b b A b A b b b A b

1. Eio Oae eEo iEa  
 2. eiOie Ee uaOe aIa  
 3. eaI Oee iAe ioEa  
 4. eiaEa Aiae eIa  
 5. Iooi Aie iEi aeEa  
 6. Oe aEa iiA uaIa  
 7. Aiae Aae aEae aO iEa  
 8. oiaiA aA iiola  
 9. aeE Ao Oaoi iuAi  
 10. oIi eeO oOo Ae  
 11. Ea aiE ee oO eiAi  
 12. eaA au eEie ioI iAe  
 13. eEe OeoEe Ai oAi  
 14. Oou eEoe Eeae eAe



|    | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| 1  | + | - | - | + | - | - | + | - | - | +  | -  |
| 2  | - | + | - | + | - | - | + | - | - | +  | -  |
| 3  | - | - | + | + | - | + | - | - | - | +  | -  |
| 4  | - | - | - | + | - | + | - | - | - | +  | -  |
| 5  | + | - | - | + | - | + | - | - | - | +  | -  |
| 6  | + | - | - | + | - | - | - | + | - | +  | -  |
| 7  | + | - | + | - | - | + | - | - | + | +  | -  |
| 8  | - | - | - | + | - | + | - | - | - | +  | -  |
| 9  | - | - | + | + | - | + | - | - | - | +  | -  |
| 10 | - | + | - | - | - | + | - | + | - | +  | -  |
| 11 | + | - | - | + | - | - | - | + | - | +  | -  |
| 12 | - | - | + | - | - | + | - | - | + | +  | -  |
| 13 | - | + | - | + | - | + | - | + | - | +  | -  |
| 14 | + | - | - | + | - | + | - | - | - | +  | -  |

In presenting the diagrams we also took into account the relationships by syntagmatic unit. Hence two syncategorematic elements and, in some cases, adjectival elements (though not of relation) have an accentual intensity that is subordinate to that of the primary element to which they are associated. No particular difficulties were found, except in line 13. Here our "reading" is perhaps a little bold, though nonetheless justified (we feel) if we take into account the overall textual strategies. It places a dialoepha after the seventh syllable between "*honeste*" and "*atti*" and considers the final word "*soavi*" as bisyllabic. By this we do not reject the legitimacy of a rigidly metrical reading (which would apply every case of synaloepha and would consider "*soavi*"

as trisyllabic). But how then does one resolve the succession “*donne honeste atti*”? One would have to place the accent on “honEste” and then either shift the accent in *atti* onto the final *i* (“dOnne honEste attI”) or subordinate the “*honeste*” to create the reading “dOnne honeste Atti” (producing, therefore, the following respective schemes : A b A b A and A b b A b). In both cases, however, the rhythmic scansion is “extraneous” to the text.

The diagrams of the culminative peaks show a particular structuring in the incipits, whereby one unit of the arsis is progressively shifted back in the first quatrain:

line 1 A b b  
line 2 b A b  
line 3 b b A  
line 4 b b b A

The same phonic arching is repeated in the two tercets with an inverse movement, this time shifting the arsis forwards:

1st tercet      line 1 b b A  
                  line 2 b A b  
                  line 3 A b

2nd tercet      line 1 b b A  
                  line 2 b A b  
                  line 3 A b

In the second quatrain we find a correspondence in the descending trend of the first three lines (l. 5 A b b / l. 6 A b / l. 7 A b), while the eighth line (the last of the second quatrain) re-echoes in a truncated form the opening of the fourth (the last line of the first quatrain), thereby creating a kind of link between the two quatrains (b b b A versus b b b A). The entire quatrain also performs a kind of ‘hinge’ function linking the first quatrain to the two tercets. The initial descending trend and the final ascending trend reflect the semantic opposition between the joy (*gioia*) of nature and the pain (*dolore*) of the poet. This binary opposition has further structural support in the harmonic texture of the sonnet. Given that it is constructed according to the fairly rigid framework of the sonnet form, it spontaneously falls into such a binary opposition, with a first quatrain opposed to the second quatrain, the first tercet opposed to the second tercet, and the quatrains opposed to the tercets. Furthermore, symmetrical sequences prevail in the two quatrains, whereas asymmetry prevails in the tercets. In the first quatrain, lines 1 and 2 have an



The two quatrains also display considerable phonic structuring in the final rhythms of the lines:

line 1 .....b A b  
line 2 .....b A b  
line 3 .....b b A b  
line 4 .....b A b  
line 5 .....b b A b  
line 6 .....b A b  
line 7 ....A b  
line 8 .....b b A b

In the two tercets, on the other hand, the points of contact are evidently not so close:

line 9 ...b A b  
line 10 ....A b  
line 11 ...b A b  
  
line 12 ....A b  
line 13 ....A b  
line 14 ...b A b

It would have been closer, obviously, if the syllable units had interacted with the rhyme scheme (C D C D C D) and been distributed as follows:

line 9 ...b A b  
line 10 ....A b  
line 11 ...b A b  
  
line 12 ....A b  
line 13 ...b A b  
line 14 ....A b

In the two tercets there are numerous correspondences, though again limited to just two units. This lack of phonic geometricity between the quatrains and tercets (the former symmetric, the latter asymmetric) helps to contrast the two parts and to generate an interaction between the phonic and semantic levels.

Also interesting is the metremic scheme which allows us to grasp rapidly other hypometremic structurings in a vertical distribution. If we consider the *a minore* and *a maggiore* types of *endecasillabo*, we find a contrast between two *a minore* openings versus two *a maggiore* finals.

If we consider the accentogenous units on the sixth syllable from the vertical point of view, we see the following distribution:

**2 + 5 = 5 + 2**  
**ll.1-2 ll.3-7 ll.8-12 ll.13-14**

The opposition between the two *a minore* beginnings and the two *a maiore* finals has its correspondence in the two central symmetrical blocks.

Another important structuring (again vertically) is the initial one:

**l.1 + l.5 + l.9 - l.12 -**  
**l.2 - l.6 + l.10 - l.13 -**  
**l.3 - l.7 + l.11 + l.14 +**  
**l.4 - l.8 -**

Between the two quatrains there is a relationship of inversion; between the two tercets one of parallelism. A final primary structuring is that of the third syllable:

**l.1 - l.5 - l.9 + l.12 +**  
**l.2 - l.6 - l.10 - l.13 -**  
**l.3 + l.7 + l.11 - l.14 -**  
**l.4 - l.8 -**

With a perfect correspondence in both the quatrains and the tercets.

In the vowel chart we have the following distribution for the "highs":

**E -> 19 (11 in the quatrains + 8 in the tercets)**  
**A -> 17 (8 in the quatrains + 9 in the tercets)**  
**O -> 12 (6 in the quatrains + 6 in the tercets)**  
**I -> 8 (6 in the quatrains + 2 in the tercets)**

The most important distinction is that produced by the *i* strongly present in the quatrains and almost absent in the tercets. Moreover, the *e* and the *a* are predominant, the first is more so in the quatrains and the second in the tercets. The distribution of *o* seems significant. In the atonic vowels we find the following presences (the diphthongs and triphthongs directed or produced by synaloepha are excluded):

**25 e (9 nelle quartine + 16 nelle terzine)**  
**23 a (18 nelle quartine + 5 nelle terzine)**  
**16 i (11 nelle quartine + 5 nelle terzine)**  
**11 o (6 nelle quartine + 5 nelle terzine)**

A significant feature is the absence of the *u* among both the tonic and atonic vowels. The presence of the *o* (and the tonic *o*) is practically the same in the quatrains and tercets. The *i* prevails in the quatrains, whereas for the *e* and *a*, with respect to the culminative peaks (i.e. tonic vowels), we find an inverted frequency, with the *a* prevailing in the quatrains, the *e* in the tercets.

A final distinguishing phonic element is that of alliteration, which is strongly featured in the first three lines:

**l.1 ....torna....tempo**  
**v.2 ...fiori.....famiglia**  
**v.3 .....Progne ....pianger.....**

This is weakened in the last two lines of the second quatrain:

**1.7 ...l'aria....l'acqua....**

**1.8 ...animal.....d'amar...**

and is present in the tercets only in the opening of the first tercet:

**1.9 Ma per me.....**

From the morphosyntactic point of view, the poem is built on an accumulation of phrases. In the first quatrain and in the second tercet the rhythmicity is polysyndetic, as results from the repetitions of the conjunction *e*. A more relaxed phonic curve, on the other hand, is found in the first tercet, which opens with a “*ma*”. The adversative opposition contrasts with the conjunction *e*, which is completely lacking in this tercet, where we find the only past tense in the whole poem (“*se ne portò*”); otherwise, the poem uses just the present:

*torna -> rimena -> ridono -> si rasserena -> s'allegra*  
*-> è d'amor piena -> si consiglia -> tornano ->*  
*-> tragge -> sono.*

Even the lexis is dualistic in construction. The conceptual chain rests on two opposing sign units, which belong – as the poem progresses – to the human, animal, objectual spheres, etc.

**Zephiro -> bel tempo**  
**fiori -> erbe**  
**Progne (swallow) -> Filomena (nightingale)**  
**candida -> vermiglia**  
**prati -> ciel**  
**Giove -> sua figlia (Venus -> spring)**  
**aria -> acqua**  
**aria -> terra**  
**acqua -> terra**  
**cantar -> fiorir**  
**augelletti -> piagge**

On the other hand, the first tercet in which the initial alliteration underlines the importance of the poetic *I*, is monocentric: “*Ma per me*”. The woman, the natural relational element of the binary aspect, is relegated *in absentia*, being represented by the pronominal sign *quella* and in a dependent clause. If we circumscribe the binarism on the primary quality of the signs, we get the following scheme:

- line 1 action (“*torna*”) + action (“*rimena*”)  
 line 2 object (“*fiori*”) + object (“*erbe*”)  
 line 3 action (“*candida*”) + action (“*pianger*”)  
 line 4 qualificative (“*candida*”) + qualificative (“*vermiglia*”)
- line 5 action (“*ridono*”) + action (“*si rasserenano*”)  
 line 6 objectual (“*Giove*”) + objectual (“*sua figlia*”)  
 line 7 three objectuals (“*aria*” + “*acqua*” + “*terra*”)  
 line 8 collective (“*ogni animal*”) + action (“*si riconsiglia*”)
- line 9 main  
 line 10 secondary relative  
 line 11 secondary relative
- line 12 action (“*cantar*”) + action (“*fiorir*”)  
 line 13 qualificative (“*belle*”) + qualificative (“*honeste*”)  
 line 14 qualificative (“*aspre*”) + qualificative (“*selvagge*”)

Structurally, one must consider that the parallelism of action in the first quatrain is substantially different in lines 1 and 3. In the first line it proceeds from a subject towards two actions, whereas in the third line there are two subjects with two distinct actions. In the second quatrain (line 5) and in the second tercet (line 12) the system corresponds to that of the third line: two subjects versus two distinct actions.

From the profound conceptual nucleus distributed over the isotopes:

- a) I live pain  
 b) woman dead absence of joy

there develops the superficial nucleus of the opposition between the poetic “I” and the explosion of joy in nature. These conceptual nodes interact profoundly on the unfolding of the text and therefore on its linguistic and phonic components.

*Musicological analysis by Francesco Luisi*

From the critical point of view, I would prefer not to consider the results of this research within the area demarcated by the aesthetic and stylistic assumptions for which music history has somewhat hastily and simplistically

coined the term “madrigalism”<sup>1</sup>. Nonetheless, since the word has acquired an indicative and conventional value in the musicological terminology, it seems best to try to amplify, correlate, define better or integrate the meanings inherent in the term rather than to adopt a new term that would surely have difficulty challenging the old. Besides, one close correlation between the traditional themes of musicological investigation (intent on searching for madrigalisms) and the study that occupies the following pages is the desire to analyze the poetry-music relationship; in both cases it is the fundamental starting point. But here I would immediately like to make a distinction. While the traditional analytical method could be said to try and define the concept of “madrigalism” by identifying the instinctive, manneristic interpretative phenomenon, the present method is based on scientific foundations and identifies the madrigal’s absolute compositional approach as the total adherence to the polyhedral morpho-syntactic and phonic structures of the poem.

According to the customary theorization, “madrigalism” means the imitation of poetic-linguistic semantics: a sort of musical transference of the textual poetics that is transformed into expressive mannerism, into sound painting and into the interpretation of the visible evoked, of the signified and of the signifier in its sensitive and affective rhetorical role. In the present approach, on the other hand, “madrigalism” indicates the almost total adherence to the different structural formulations inherent in the poetic text (as evidenced earlier by Franco Musarra). This means: the ordering of the culminative peaks; the position of the arsis in the ordering of the poetic lines; the symmetry in the poetic structure and the internal vertical symmetries relating to the metric system; the syntagmatic correspondences between two or more entities; the morpho-syntactic structures concerning the phonic curves that distinguish the line groupings; and finally, the lexical structures in which the dualistic conception of the conceptual chain prevails.

As we can see, it is not a matter of expounding an analytical musicological theory based on an observation of the sonnet’s metrical scheme and its respective rhyme scheme. Such an examination may give significant results only if applied to the early madrigal literature<sup>2</sup>. Instead, the new model of analysis aims to investigate the possible capacities inherent in the music to adhere to the phonic organization and also to the structural supports that form the continual, dualistic semantic opposition that derives from the very same framework of the sonnet (two quatrains and two tercets featuring the rotation

---

<sup>1</sup> The fundamental point of reference for this theory is the (admittedly dated) work by Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, 3 vols., Princeton, 1949.

<sup>2</sup> I have dealt with these aspects in my study “Considerazioni sul ruolo della struttura e sul peso della retorica nella musica profana italiana del Cinquecento”, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento*, Proceedings of the conference held in Trento on 23 October 1988), edited by Marco Gozzi, Rome, Torre d’Orfeo, 1990, pp. 13-35.



of symmetrical and asymmetrical sequences). In other words, it is a theory capable of tackling the results that emerged from Musarra’s analysis<sup>3</sup>. Hence it is to these that we must necessarily return before moving on to examine the results of the following musicological examination.

The charts and the table set out below enable one to compare the results of the musical analysis with those emerging from my colleague’s work. However, I feel we should offer some clarification on the musical criteria to determine the presence of the culminative peaks corresponding to the “highs” and “lows” encountered in Musarra’s own diagrams.

After establishing (as a vital premise) that these diagrams should play an influential role on the formulation of other analytical representations based on the analysis of Marenzio’s musical text,<sup>4</sup> I proceeded to establish an independent analytical system that was capable of showing (this time within a musical idea) the same concept of a “peak”, as assumed by Musarra. Its application has generated a distinct table, one that is independent of the parallel table developed by my colleague. Only at a subsequent stage were the two parameters compared, with the specific aim of searching for some kind of link (which in the event turned out to be remarkable). After this I was able to proceed, with the help of Musarra’s text, to the identification of other notable similarities (of a morpho-syntactic and semantic kind) that validated the usefulness of the analysis.

In the musical sphere, therefore, it was possible to identify sounds provided with an ictus (marked by the sign “>”) and sounds lacking an ictus (marked as “.”). This was done independently of the intrinsically accentual nature of the mensural notation that governs the ordered succession into arsis and thesis (which, however, can at times also coincide with these criteria). Their identification depended on the presence of one or more of the following elements:

Notes with ictus (>)

- a) sound coinciding with the position of thesis (=t) in the musical discourse, given that originally the tactus value of the mensural notation is divided into thesis and arsis (*depositio* and *elevatio*);
- b) highest sound of the microstructure examined;
- c) sound of greater duration coinciding with either thesis or arsis;

<sup>3</sup> Here I take the opportunity to thank my friend and colleague to whom I am indebted for the stimulating initiative of this research, an idea that developed in the course of the seminars I held at the University of Louvain in April 1989.

<sup>4</sup> The work is taken from the *Madrigali a Quattro voci di Luca Marenzio nuovamente stampati et dati in luce*, Libro I, Con privilegio, et Licentia de’ Superiori in Roma, appresso Alessandro Gardano, 1585. There is a modern edition in Luca Marenzio, *Madrigali a quattro voci*, edited by Aldo Iosue, Francesco Luisi and Antenore Tecardi, Rome, Pro Musica Studium, 1983, no. 18, pp. 88-95 (here reproduced in the *Appendix*).

- d) first sound of a monotone succession (sounds of equal pitch).

Notes without ictus (.)

- a) sound coinciding with the position of arsis (=a) in the musical discourse;
- b) lowest sound of the microstructure examined;
- c) sound of lesser duration coinciding with either thesis or arsis ;
- d) second and possibly further sounds of a monotone succession.

Obviously exceptions are always possible, but generally the situation is justified by precise artistic intentions. In the large majority of cases the system of identifying the ictus leaves no room for doubt and – what is more astonishing – coincides perfectly with the values assumed by the culminative peaks in Musarra’s diagram.

As already mentioned, my analysis was conducted on the setting by Luca Marenzio, one of the most significant composers working in the genre. This choice was anything but accidental and was determined by the intention to deal with a product that was authentically artistic and at the same time mature and exemplary from both the formal and aesthetic points of view. Hence also the choice of a four-part madrigal setting that might represent the more balanced vision of imitative contrapuntal polyphony and a compositional style closely tailored to the versification. This attention to versification, viewed together with Marenzio’s extraordinary vocation for lyricism, enormously helped the mechanics of the musical analysis and ensured that it ultimately matched that carried out by Musarra.

To facilitate the understanding of this research in non-musicological environments, I have chosen for my analytical exemplification a system for representing the sounds that lies midway between genuine musical notation and a graphic visualization of the pitches and durations of the notes, accompanied by useful supplementary signs that are explained in the key given before the analysis. (Clearly the reader has also the possibility of examining the work in the musical score reproduced in the Appendix.) The analysis considers the musical setting of each line in its most typical and complete thematic form, without reference to the contrapuntal-imitative procedures. The settings are numbered from 1 to 14 (corresponding to Petrarch’s own line divisions). Under each number are evidenced and compared seven elements of evaluation that respond to the following analytical principles (in order from top to bottom):

- 1st line: succession of theses and arses according to the values of mensural notation

- 2nd line: succession of sounds with ictus (>) and without (.)
- 3rd line: musical line with graphic representation of the sounds;
- 4th line: Petrarch’s text with a delimitation of the microstructures;
- 5th line: succession of “highs” (A) and “lows” (b) found in Musarra’s diagram with a delimitation of the microstructures;
- 6th line: succession of vowels given in Musarra’s diagram;
- 7th line: culminative peaks (+ and -) given in Musarra’s diagram.

The reading of the data provided by the analysis confirms the extraordinary correspondence between culminative peaks (+) and musical ictuses (>); it occurs on phonic foundations, independently of the succession of mensural values that define the articulation of arsis and thesis.

Certain slight variants attest not so much exceptions as the composer’s different way of conceiving the text-music relationship, and they are generally dictated by specifically agogic musical requirements. Let us examine these examples in detail.

In the setting of the first line Marenzio fails to account for the synaloepha “*torna-e’l*”, given that he introduces a suspension of great effect after “*torna*”, as if to evoke a mystic sense of expectation that becomes a certainty of what is about to happen. The licence is commonly used in the madrigal repertory and (as one can observe) it does not alter the paradigm of ictuses, which perfectly correspond to the culminative peaks.

In the second line there is an ictus on the first arsis of the last microstructure, owing to the use of a sound of longer duration. The same situation occurs at the third microstructure of the third line (“*pianger*”), where the first syllable is set to a longer sound that is also the first of a monotone succession.

In the fifth line we again find the musical division of the synaloepha “*prati-e*”, to produce an idea that is repeated to accentuate the suspension (rest) inserted to distinguish the two entities of what Musarra calls the “conceptual chain” of the dualistic construction.

In the seventh line there is an exception in the musical conduct determined by the respecting of the synaloepha “*terra-è*”. As a result the theme in the highest voice of the polyphonic structure would appear to begin with a note that had an ictus value contradicting the phonic structure. In actual fact it is a conscious licence that composer compensates in his treatment of the underlying voices: by writing out the synaloepha he re-establishes the position of the ictus on the second syllable of “*amor*”.

The eighth line has two microstructures (the first and third) that should present the position of ictus, on the strength of the initial position and duration of the first sound. In both cases, however, this position is contradicted by the rhythmic movement of the microstructure in the other parts of the polyphonic context which confirm the musical position of arsis in the first case

and syncopation in the second.

A different situation is that of the position of the musical incipit in the ninth line, for it presents a differentiated solution of great interest in the explicit. In contrast with Musarra's diagrams, the position of ictus is carried by the first syllable, with the intention (I believe) of stressing the change of climate or the "semantic opposition between the joy (*gioia*) of nature and the pain (*dolore*) of the poet" (Musarra) that occurs in the structural passage from the quatrains to the tercets (it is surely superfluous to add that Marenzio's composition is divided into two distinct parts: the first based on the two quatrains, the second on the tercets). As regards the explicit of the musical idea, we find an approach that overcomes the conception of close adherence to the metre of the structure, and instead rather takes into account the *rejet* caused by enjambement. In other words, the musical idea is accomplished together with the poetic idea, which has its conclusion in the first microstructure of the tenth line, though without contradicting the phonic position of the syllables.

The twelfth line shows a subordinate position of the ictus in the first microstructure, with the aim of stressing the start of the last tercet, as is also underlined by the triple repetition of the musical idea. In this line we also note the separation of the synaloepha "*augeletti-e*" with a musical rendering that is twice repeated and preceded by a clear separation that evidences the "binarism on the quality of the signs" (Musarra): in this case, action ("*cantar*") + action ("*fiorir*").

Finally the setting of the thirteenth line is singular. While perfectly respecting the dialoepha of "*honeste:atti*", through an intentional rhythmic suspension followed by a syncopated start, it does not adopt the antimusical sinaeresis of "*soavi*" (evidently because produced by the encounter of two hard vowels) which is thus uttered with the additional syllable "so" lacking an ictus.

All the features detected in the detailed analysis of the musical settings offered by Marenzio for each line have been collected in an analytical table and compared with Musarra's results. Since an interpretation of the data must necessarily take into account the definitions given in the Key, some further explanation is perhaps required here.

Listed on the left the table are the sonnets lines, numbered from 1 to 14 and grouped, as customary, into 4+4+3+3. The second column gives the rhyme scheme in capital letters. The boxes that appear horizontally at the top contain indications concerning the quality of the musical setting, with exclusive reference to the melodic line: each indication is a sort of category within which the relevant fragments of text are inserted. Some of the words listed are boxed and some of the syllables are circled, in relation to the observations contained in the last column on the right.

If one looks at the table, what strikes one first is the contrast between the structures belonging to the quatrains and tercets respectively. Over and above

Marenzio’s division of the madrigal into two distinct parts, what is most important – as is also clear from the table – is that between the quatrains and tercets (which, as we observed, oppose the concepts of joy and pain) there is an unequivocal difference in climate that is highly consistent with the poetic message. Indeed almost the whole setting of the tercets resorts to “low” musical formulations.

Furthermore there is no connection between the various types of cadence and the ordering of the rhymes in the metric scheme (in this regard greater respect was generally found in the early madrigal forms).<sup>5</sup> Instead we note a tendency to consistency in the final rhythms: for example in the two quatrains (which feature “considerable phonic structuring”, according to Musarra) the composer introduces a plain cadence on all of the final rhythms featuring the plain succession b b A b, whereas the rhythms b A b correspond twice to a plain cadence and twice to a mixed cadence (used once also for the succession A b). The treatment of the cadences in the tercets, on the other hand, is freer and no symmetrical pattern emerges. In fact in the two tercets we find syntagmatic relationships limited to two entities (about which more below), but there is no genuine relationship “of sonorous geometricity”, in itself the cause of contrast with the quatrains, yet also generating “an interaction between the phonic and semantic levels” (Musarra) that Marenzio interprets.

More hidden, though no less important, is the correlation with the hypometric structuring (viewed vertically) observed by Musarra on the sixth syllable, with two initial *a minore* hendecasyllables and two final *a maggiore* hendecasyllables enclosing two central symmetrical blocks of five lines with a vertical structuring of the syllabic qualities corresponding to + + + - +. Musically, the sixth syllable of the first hendecasyllable is inserted in an ascending movement and that of the second in a monotone succession. The corresponding syllables of the final hendecasyllables are contrasted by being inserted in low movements: one ascending, the other descending. In musical terms the symmetry of the central blocks produce the following paradigm:

sixth syllable of lines 3-7:

|   |                 |                         |
|---|-----------------|-------------------------|
| 3 | ( <i>pian</i> ) | low monotone succession |
| 4 | ( <i>can</i> )  | ascending mov.          |
| 5 | ( <i>ciel</i> ) | ascending mov.          |
| 6 | ( <i>di</i> )   | ascending mov.          |
| 7 | ( <i>ter</i> )  | descending mov.         |

sixth syllable of lines 8-12:

|    |                |                |
|----|----------------|----------------|
| 8  | ( <i>mar</i> ) | monotone       |
| 9  | ( <i>tor</i> ) | ascending mov. |
| 10 | ( <i>cor</i> ) | ascending mov. |

<sup>5</sup> See the instances cited in FRANCESCO LUISI, “Considerazioni sul ruolo della struttura”, pp. 27 ff.

- 11 (ne) ascending mov.  
12 (let) descending mov.

At a morpho-syntactic level Musarra correctly observed in the poem's structure the presence of polysyndetic rhythmicity in the first quatrain and second tercet, contrasting with the "more relaxed phonic curve" of the first tercet with its opening "ma". This reading is duly confirmed in Marenzio's setting of the ninth line .

Musarra also stresses that a "dualistic construction prevails in the lexical structures, or rather a construction of the conceptual chain that rests on two sign entities". Again this construction is suitably reflected in the agogics of Marenzio's setting, though the dualism involves a measure of opposition, as the following table shows:

| two sign entities<br>(Musarra)     | musical agogics<br>in Marenzio |
|------------------------------------|--------------------------------|
| <b>Zeffiro &gt; bel tempo</b>      | descending > ascending         |
| <b>fiori &gt; erbe</b>             | mixed embellished > ascending  |
| <b>Progne &gt; Filomena</b>        | descending > monotone          |
| <b>candida &gt; vermiglia</b>      | ascending > mixed cadence      |
| <b>prati &gt; ciel</b>             | descending > ascending         |
| <b>Giove &gt; figlia (Venere)</b>  | monocorde > mixed cadence      |
| <b>aria &gt; acqua</b>             | ascending > descending         |
| <b>aria &gt; terra</b>             | ascending > descending         |
| <b>acqua &gt; terra</b>            | descending > (more) descending |
| <b>cantar &gt; fiorir</b>          | descending > mixed embellished |
| <b>augelletti &gt; piagge</b>      | monocorde > descending         |
| <b>belle donne &gt; atti soavi</b> | monocorde > descending         |
| <b>aspre &gt; selvagge</b>         | ascending > descending         |

The technique of dualistic construction always avails itself, therefore, of a subtle play of contrast which is translated into music by choosing a contrary (or at least differentiated) agogic movement. In the case of *acqua > terra*, where a melic distinction had already been made by contrasting the descent of *acqua* with the ascent of *aria*, the relationship is *descending > more descending*. In a similar way Marenzio reacts to what Musarra defines as "binarism on the quality of the signs". In musical terms the setting resorts to variety, given that it assimilates not so much the parallelism of qualities as the final effect. Let us look at some examples:

Musarra’s plan:

- 1.1 action (“*torna*”) > action (“*rimena*”)
- 1.2 object (“*fiori*”) > object (“*erbe*”)
- 1.3 action (“*garrir*”) > action (“*pianger*”)

Marenzio’s musical agogics:

- (1.1) descending > cadence in movement
- (1.2) mixed embellished > ascending embellished
- (1.3) descending embellished > low embellished

As musical setting proceeds, we find further confirmation of the tendency to search for a musical variety capable of evidencing the dualism inherent in the parallelism of qualities. We have already noted that the parallelism of action in the third line is different from that in the first line and consequently, in conformity with a more general madrigalistic conception, Marenzio views the evocation of action as the primary element. Hence if we pursue Musarra’s analysis further we find further parallelisms of action at l. 5 (“*ridono*” and “*si rasserena*”: descending embellished and plain cadence, respectively) and l. 12 (“*cantar*” and “*fiorir*”: descending and mixed embellished, respectively).

If we now come back to the question of a compositional approach linked to the use of “madrigalisms”, I believe that the present paper amply illustrates a new possibility of inquiry precisely in those areas where the concept of madrigalism begins to assume new meanings.

In a wider projection of the problem we could identify a new role for musicological analysis: one more closely linked to the poetic structure. This first (albeit limited) attempt seems sufficient to confirm the notion of the asemaniticity of madrigal music and the consequent assumption (within it) of poetic semanticity. What also seems clear is the strong dependence of the musical setting on the phonic structure and the role of culminative peaks. Thus, if in the poetic reading the rhythm is subordinated to the accent (understood as the culminative achievement of sound and tension), the same should occur in the actual performance of a madrigal, given that its setting depends on the phonic structure of the text and not on a rhythmic approach determined by the choice of tactus in a specific *tempus*.

In fact the terms of the debate on the performance practice of the madrigal are vitiated by the use of score and of transcriptions in modern notation (to which I myself also gave my uncritical support). For the known methods of transcription – even those that painstakingly place the barlines between the staves or (much worse!) give original *tempus* marking while at the same resorting to modern note values – are valid only for instrumental music and

for the whole repertory of harmonically-conceived music. For a correct interpretation of the madrigal, on the other hand, one should not only avoid scores (which heavily distract from the accentual components associated with the word), but one should also learn to read from the original separate parts and forget that the musical writing complies with mensural concepts. It is my own conviction that the musical semiography used for the madrigal complies with a graphic custom endorsed by publishing conventions and sanctioned by the tradition. In the actual practice of singing it has a conventional value and represents an outline that the singer must elaborate in relation to his own personal capacity to interpret the culminative peaks of the poetic text. Indeed it wouldn't be far too from the truth to say that in certain respects the diagrams formulated for this study are clearer to me than the score of the madrigal that I myself published in 1983.



## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi*

### Teoria e prassi della modalità

Il concetto di «modo» riveste un ruolo di primo piano nella produzione musicologica relativa ai repertori vocali monodici e polifonici – e alla teoria musicale ad essi collegata – ai quali è dedicata la presente rubrica. L'attenzione a questioni di teoria e prassi modale caratterizza un ampio numero di studi e interventi su epoche e tradizioni diverse: la teoria musicale dell'antica Grecia – e i concetti di «harmonia», «tonos», «specie d'ottava» –; la modalità nel canto monodico cristiano – le strutture modali arcaiche e il sistema degli otto modi ecclesiastici desunto dalla tradizione dell'*octoéchos* della Chiesa di Bisanzio; la modalità nella polifonia – gli otto modi della tradizione e i dodici definiti da Glareanus e affermatasi grazie a Zarlino –; il recupero, tra Otto e Novecento, di elementi modali della tradizione ecclesiastica al pari di altre scale esotiche come ulteriore risorsa per rinnovare il linguaggio armonico della tradizione classico-romantica; i repertori etnici nei quali si registrano strutture modali assai diversificate ma che, per convenzione, sono state comprese sotto una definizione allargata di modo.

Nel corso del '900 e in particolare negli ultimi tre decenni del secolo sono stati pubblicati saggi e interventi che hanno sondato in maniera sistematica questioni relative alla modalità nei diversi ambiti menzionati, apportando un contributo decisivo alla ricerca e divenendo un termine di paragone con cui debbono necessariamente confrontarsi le indagini successive. Gli studi di Jacques Chailley e di Andrew Barker nell'ambito della teoria musicale greca; l'indagine sulle strutture modali nel repertorio romano e in quello gregoriano di Alberto Turco, gli studi sui tonari di Michel Huglo. Imponente è inoltre la ricostruzione della tradizione teorica modale in Occidente con la definizione del concetto di modo compiuta da Harold Powers nella voce «Mode» del *New Grove Dictionary*, oggi aggiornata da Frans Wiering nella recente seconda edizione. Powers è inoltre autore di numerosi studi sulle strutture tonali nella polifonia – intese in senso ampio come criterio di organizzazione delle altezze – indagate da un punto di vista esterno (*etic*) piuttosto che dalla prospettiva interna (*emic*) rappresentata dalla coeva dottrina modale. Diversamente, la prospettiva della teoria musicale coeva è il punto di partenza delle indagini di Bernhard Meyer sulla modalità nella polifonia della musica rinascimentale, mentre complementare alle due posizioni è quella di Carl Dahlhaus.

L'aggiornamento del panorama bibliografico che qui si presenta offre saggi di notevole interesse. Di grande novità per l'approccio sistematico alla questione e per una rilettura di fonti antiche sia nell'ambito della teoria musicale ellenistica che della filosofia è il volume di Brenno Boccadoro sulla teoria armonica nella Grecia classica che offre nuova luce sulla struttura dell'antica *harmonia* greca e dell'*ethos* a questa intrinseco, offrendo nuovi documenti – dalla lettura di filosofi pre-socratici, i naturalisti Anassimandro, Anassimene ed Eraclito, gli eleati Parmenide e Zenone, quindi Empedocle, Democrito e i Pitagorici – a sostegno della tesi di un carattere modale dell'*harmonia* e di una netta distinzione dal concetto di *specie d'ottava* e da quello di *tonos*.

Gli articoli citati in bibliografia relativi alla tradizione del canto monodico medievale offrono da un lato panoramiche su questioni generali, di metodo, dall'altro si soffermano sulla descrizione dei tratti di singoli tonari. Così Claire Maître presenta un quadro sintetico sulla modalità del canto piano medievale, mentre Jacques Viret e Marcel Peres – nel numero monografico dedicato alla modalità della rivista francese «Analyse Musicale» (XXXVIII, 2001) che contiene anche saggi di Harold Powers, Laurent Fichet e Joseph Le Floc'h – affrontano questioni relative alla definizione del concetto di modo da un lato e alle relazioni tra teoria modale e prassi esecutiva dall'altro. Viret, autore di un recente volume sul canto gregoriano e di un saggio su modalità e didattica nel trattato *Musica Enchiriadis*, rileva la necessità, nei repertori del canto gregoriano e nelle tradizioni etniche, di ampliare il concetto di modo come «scala musicale incentrata su una tonica» ad una nozione più complessa che includa anche caratteri strutturali, quali la gerarchia di gradi e intervalli, e materiali melodici, quali repertori di formule. Pérès, direttore de l'Ensemble Organum e anni addietro direttore del Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM), sulla scorta della duplice esperienza di musicologo medievista e interprete, osserva la distanza tra le questioni della dottrina modale e la prassi esecutiva, auspicando una maggiore integrazione tra i due aspetti, ponendo attenzione anche grazie alle diverse tradizioni orali e alle forme dei recitativi liturgici in epoche diverse. Luisa Nardini, Christian Meyer e Michael Bernhard affrontano lo studio rispettivamente del Ms. 318 dell'Archivio della Badia di Montecassino, dei tonari cistercensi e del manoscritto 3314/15 dell'Università e della Landesbibliothek a Darmstadt o tonario di Seligenstadt.

Su teoria e prassi modali nella polifonia sono usciti negli ultimi anni contributi rilevanti: per i secc. XIV-XV, la raccolta di saggi sulla modalità a cura di Ursula Günther, Ludwig Finscher e Jeffrey Dean, mentre per il sec. XVI gli studi di Frans Wiering, che ha condotto indagini sistematiche, di grande novità, sulla teoria modale di Gioseffo Zarlino, messa in relazione con le fonti

e la prassi compositiva polifonica. Interessanti anche i due interventi di Marco Mangani e Daniele Sabaino e di quest'ultimo da solo, i quali, come già Wiering, coniugano la prospettiva della dottrina modale e della teoria musicale con quanto avviene nella prassi. Nel primo saggio Mangani e Sabaino intendono verificare se l'esame della produzione musicale confermi l'autonomia e quindi l'antichità del nono modo di La, aggiunto nella teoria modale dodecacordale di Glareanus e di Zarlino, partendo proprio dall'analisi degli esempi musicali che lo stesso Zarlino riporta nelle sue *Istituzioni armoniche* (1558): il risultato dell'indagine – che prosegue con l'attività di un gruppo di ricerca coordinato dai due studiosi presso la Facoltà di Musicologia di Cremona – è che il modo di La non sia né un modo autonomo e neppure nuovo, ma un modo «risultante», frutto della commistione con elementi dei modi di Re (le specie di quinta e le cadenze) e dei modi di Mi (le specie di quarta). Nel secondo saggio Sabaino allarga la sua indagine sulle relazioni tra teoria della modalità e prassi compositiva alla teoria dell'ethos modale, tema centrale di tutta la dottrina della modalità nel Cinquecento, tesa a rivalutare, in prospettiva umanistica, i topoi della cultura greca antica. L'osservazione dei problemi partendo dai due punti di vista divergenti di Bernhard Meier and Harold Powers caratterizza i precedenti studi, ed è dichiarata fin dal titolo nell'articolo di Ariane Renel dedicato all'analisi del *Livre de chansons nouvelles* (1571) di Orlando di Lasso.

Sulla modalità nella musica tra Otto e Novecento sono da segnalare il volume di Henri Gonnard dedicato alla musica modale in Francia da Berlioz a Debussy e il numero monografico sulla modalità tra i secc. XIX-XX della rivista «Musurgia» (vol. VIII/3-4, 2001) che pubblica gli interventi di Jean-Pierre Bartoli su *L'Enfance du Christ* di Hector Berlioz, di Philippe Cathé sulla produzione agli inizi del Novecento e di Marie Delcambre-Monpoël sui *Folk Songs* di Berio. Il rinnovato interesse degli intellettuali francesi all'inizio del sec. XIX per la chanson tradizionale è descritto da Joseph Le Floc'h nel contesto di questo ritorno alla modalità caratteristico della Francia in questi anni: tuttavia le ricerche condotte nel quadro istituzionale dell'Académie Celtique, cui prese parte anche la scrittrice George Sand, pur presentando un approccio raramente neutro, filtrato attraverso l'ideologia di esaltazione dei valori nazionali, costituirono un'importante fonte d'ispirazione per i musicisti e un supporto per i teorici della modalità.

Nell'ambito dell'etnomusicologia l'interesse è sporadico, incentrato su singole tradizioni e specifiche strutture modali: Nidaa Abou Mrad delinea un profilo accurato sulle scale melodiche nell'Oriente arabo, Mercedes Dujunco sulle strutture modali della tradizione musicale di Guangdong nel sud della Cina e Suzanne Fürniss ed Emmanuelle Olivier sui sistemi musicali e le concezioni contrappuntistiche della tradizione dei Pigmei e dei Boscimani.



## The Monodic and Polyphonic vocal Repertoires in the musical and musicological Journals

*A column of bibliographical information presented by Cecilia Luzzi*

### The theory and practice of modality

The concept of “mode” occupies a role of primary importance in the musicological studies on the monophonic and polyphonic repertoires (and associated musical theories) to which the present column is dedicated. A wide range of books and articles on different periods and traditions give their attention to various theoretical and practical matters: the musical theory of ancient Greece and the concepts of “harmonia”, “tonos” and “octave species”; modality in Christian monophonic chant, the archaic modal structures and the system of the eight church modes derived from the *octoéchos* of the Byzantine Church; modality in polyphony, in which the eight traditional modes became the twelve defined by Glarean and definitively consolidated by Zarlino; the recovery (in the late 19th and early 20th centuries) of modal elements of the ecclesiastical tradition (alongside other exotic scales) as a further resource for renewing the harmonic language of the Classical-Romantic tradition; and finally, the ethnic repertoires featuring modal structures that are highly diversified yet nonetheless conventionally included within the broad definition of mode.

During the 20th century, and particularly in the last three decades of the century, a number of books and articles systematically examined matters concerning modality in the various spheres mentioned. Theirs was a decisive contribution to research to which all subsequent inquiries have necessarily had to refer. Examples are Jacques Chailley and Andrew Barker’s studies on Greek musical theory; Alberto Turco’s research into the modal structures of the Roman and Gregorian repertoires, and Michel Huglo’s studies on the Tonaries. Another imposing landmark was the reconstruction of the modal theoretical tradition in the West through Harold Powers’ definition of the concept of mode in his entry on “Mode” in the *New Grove Dictionary* (recently updated by Frans Wiering for the second edition). Powers is also responsible for many studies on the tonal structures in polyphony (understood in the broad sense of a criterion for organizing pitches), where he investigates the phenomenon from an external (*etic*) point of view rather than from the internal (*emic*) perspective represented by contemporary modal doctrine. In contrast, the perspective of the contemporary musical theory is precisely the point of departure of Bernhard Meyer’s research into the modality of Renaissance polyphony. As for Carl Dahlhaus, he adopts a position that is complementary to both of the above.

In the present updating of the bibliographical situation we find studies of considerable interest. A novel approach is shown in Brenno Boccadoro's book on harmonic theory in classical Greece, which offers both a systematic re-examination of the whole question and a rereading of the early sources relating to both Hellenistic music theory and philosophy. It casts new light on the structure of the ancient Greek *harmonia* and relative *ethos*, and presents a series of new documents (from the pre-Socratic philosophers, the naturalists Anaximander, Anaximenes and Heraclitus, the Eleats Parmenides and Zeno, then Empedocles, Democritus and the Pythagoreans) to support his thesis of the modal character of *harmonia* and the clear distinction from the concepts of *octave species* and *tonos*.

Let's now turn to the articles relating to medieval monophonic chant. On the one hand, they offer broad surveys of general questions, of method; on the other, they concentrate on describing the specific features of individual Tonaries. Thus while Claire Maître outlines a concise picture of the modality of medieval plainchant, Jacques Viret and Marcel Peres – in the issue dedicated to modality in the French journal *Analyse Musicale* (XXXVIII, 2001), also containing articles by Harold Powers, Laurent Fichet and Joseph Le Floc'h – tackle questions concerning the definition of the concept of mode (on the one hand) and the links between modal theory and performance practice (on the other). Viret (author of a recent volume on Gregorian chant and an article on modality and didactic matters in the treatise *Musica Enchiriadis*), points out the need, in both Gregorian chant and the ethnic traditions, of amplifying the concept of mode as “musical scale centred on a tonic” to a more complex notion that also includes structural features (such as the hierarchy of degrees and intervals) and melodic materials (such as the repertoires of formulas). Thanks to his dual experience as medievalist musicologist and performer, Pérès, who is both the director of the Ensemble Organum and the former director of the Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM), has observed the distance between the questions of modal doctrine and performance practice. He pleads for a greater integration between the two aspects, and also calls for greater attention to the different oral traditions and to the forms of the liturgical recitatives in the different periods. As for Luisa Nardini, Christian Meyer and Michael Bernhard, their studies concern individual sources: respectively, MS 318 of the Abbey of Montecassino, some Cistercian tonaries, and MS 3314/15 of the University and Landesbibliothek in Darmstadt (the Seligenstadt Tonary).

On modal theory and practice in polyphony some important contributions have appeared in the last few years: for the 14th and 15th centuries, the collection of essays on modality edited by Ursula Günther, Ludwig Finscher and Jeffrey Dean; and for the 16th century, the studies of Frans Wiering. Wiering has conducted innovative and systematic inquiries into the modal theory of

Gioseffo Zarlino, in relation to the sources and to polyphonic compositional practice. Also interesting are the two articles (the first by Marco Mangani and Daniele Sabaino, the second by Sabaino alone) in which, as in Wiering before them, the perspective of modal doctrine and music theory is compared with what actually happened in practice. In the first article Mangani and Sabaino aim to see if an examination of the musical production confirms the independence, and hence also the antiquity, of the ninth mode of A (added in Glarean and Zarlino's dodecachordal modal theory). They start from an analysis of the very music examples that Zarlino himself uses in his *Istituzioni Armoniche* (1558). The result of the study – which is continued in the work of a research group coordinated by the two scholars at the Faculty of Musicology of Cremona – is that the mode of A is neither an independent mode nor a new one, but a “resultant” mode, the outcome of a mixture of elements that combine the modes of D (the species of fifth, the cadences) and E (the species of fourth). In the second article Sabaino widens his inquiry on the connections between modal theory and compositional practice to the theory of modal ethos. This theme, which is central to all 16th-century modal doctrine, aimed to reassess the *topoi* of ancient Greek culture in a Humanistic perspective. Up until now the study of these problems has been strongly influenced by the two divergent standpoints of Bernhard Meier and Harold Powers, as is also explicitly declared in the title of Ariane Renel's article devoted to an analysis of Lassus's *Livre de chansons nouvelles* (1571).

Interesting works on modality in 19th- and 20th-century music are Henri Gonnard's volume on modal music in France from Berlioz to Debussy and a special issue of the journal *Musurgia* (vol. VIII/3-4, 2001) devoted to modality in the 19th and 20th centuries. Included here are articles by Jean-Pierre Bartoli on Berlioz's *Enfance du Christ*, Philippe Cathé on the early 20th-century production and Marie Delcambre-Monpoël on Berio's *Folk Songs*. The renewed interest of early 19th-century French intellectuals in traditional song is described by Joseph Le Floc'h in the context of the return to modality in France in those years. Even the research conducted within the institutional framework of the Académie Celtique (to which the writer George Sand also belonged) was both an important source of inspiration for musicians and a support for the theorists of modality, though the approach was rarely neutral (filtered as it was by the ideology of glorifying national values).

In the field of ethnomusicology the interest is sporadic and centred on individual traditions and specific modal structures. While Nidaa Abou Mrad outlines a careful profile of the melodic scales used in the Arabic East, Mercedes Dujunco tackles the modal structures of the musical tradition of Guangdong in southern China, and Suzanne Fürniss and Emmanuelle Olivier discuss the musical systems and contrapuntal conceptions of the Pygmy and Bushman traditions.





## Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- NIDAA ABOU MRAD, *Scale melodiche e identità culturale nell'Oriente arabo*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. III: *Musica e culture*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 696-731.
- WILLI APEL, *Il canto gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, ed. tradotta, riveduta e aggiornata da M. Della Sciucca, Lucca, Libreria musicale italiana, 1998.
- LORIS AZZARONI, *Lineamenti di teoria della musica*, Bologna, Clueb, 1997 (cap. IV: «Sistemi sonori di riferimento», pp. 209-283).
- ANDREW BARKER, *Greek Musical Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984-1989.
- JEAN-PIERRE BARTOLI, *Historicisme, éclectisme et modalité dans 'L'Enfance du Christ' d'Hector Berlioz*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», VIII, 3-4, 2001, pp. 7-31.
- MICHAEL BERNHARD, *The Seligenstadt Tonary*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 2, 2004, pp. 107-125.
- BRENNO BOCCADORO, *Ethos e varietas: trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca*, Firenze, Olschki, 2002.
- The Cambridge history of Western music theory*, a cura di Thomas Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- PHILIPPE CATHÉ, *Éléments d'une modalité non scalaire en France au début du XXe siècle, trouvés là où on ne les attendait pas, soixante ans plut tôt qu'on ne l'aurait cru*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», VIII, 3-4, 2001, pp. 65-87.
- ANNE EMMANUELLE CEULEMANS, *L'analyse des structures modales dans le répertoire polyphonique préclassique: les 'Kyrie' de Josquin des Prez*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», IV, 3, 1997, pp. 43-66.
- JACQUES CHAILLEY, *L'imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1977
- JACQUES CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, pp. 76-119.
- CRISTLE COLLINS JUDD, *Reading Aron Reading Petrucci: The Music Examples of the "Trattato della natura et cognitione di tutti li tuoni" (1525)*, «Early Music History», XIV, 1995, pp. 121-152.
- CRISTLE COLLINS JUDD, *A Newly Recovered Eight-Mode Motet Cycle from the 1540s: Zarlino's Song of Songs Motets*, in *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999*, a cura di A.-E. Ceulemans e B.J. Blackburn, Louvain-la-Neuve, Département d'histoire de l'art et d'archéologie-Collège Érasme, 2001, pp. 229-270.

- LIANE CURTIS, *Mode*, in *Companion to medieval and Renaissance music*, a cura di Tess Knighton e David Fallows, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997, pp. 255-264.
- CARL DAHLHAUS, *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton, Princeton University Press, 1990 [trad. inglese a cura di R. O. Gjerdingen dell'originale *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1968].
- MARIE DELCAMBRE-MONPOËL, *Les 'Folk Songs' de Berio, entre populaire et popularité*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», VIII, 3-4, 2001, pp. 91-111.
- MERCEDES M. DUJUNCO, *The Birth of a New Mode? Modal Entities in the Chaozhou Xianshi String Ensemble Music Tradition of Guangdong, South China*, «Ethnomusicology OnLine», VIII, 2002, s.p.
- LAURENT FICHET, *L'influence de la polyphonie sur l'évolution vers la tonalité*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 36-42.
- SUZANNE FÜRNISS, EMMANUELLE OLIVIER, *Systématique musicale pygmée et bochimán: deux conceptions africaines du contrepoint*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», IV, 3, 1997, pp. 9-30
- SIEGFRIED GISSEL, *Glareans Tonarten Lydius und Hypolydius und ihre Berücksichtigung durch die Theoretiker/Komponisten bis etwa 1650*, «Musica Disciplina», LI, 1997 [2000], pp. 73-102.
- HENRI GONNARD, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- JOHN HAINES, *The Footnote Quarrels of the Modal Theory: A Remarkable Episode in the Reception of Medieval Music*, «Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music», XX, 2001, pp. 87-120.
- MICHAEL HEINEMANN, *Modale Mehrstimmigkeit als Problem der Musiktheorie im frühen 19. Jahrhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVIII, 4, 2001, pp. 300-316.
- MICHEL HUGLO, *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Société française de musicologie, 1971.
- MICHEL HUGLO, *Les anciens répertoires de plain-chant*, Burlington, Ashgate, 2004.
- PETER JEFFERY, *The earliest Oktoechoi: the role of Jerusalem and Palestine in the beginnings of modal ordering*, in *The study of medieval chant: paths and bridges, east and west: in honor of Kenneth Levy*, a cura di Peter Jeffery, Woodbridge, Boydell Press, 2001, pp. 147-209.
- ANNIE LABUSSIÈRE, *Réflexion sur la modalité à partir de productions vocales d'enfants d'âge scolaire*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», IV, 3, 1997, pp. 81-119.
- STEFANO LA VIA, «Natura delle cadenze» e «natura contraria delli modi». *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco*, «Il Saggiatore Musicale», IV, 1997, pp. 5-51.

- STEFANO LA VIA, *Eros and Thanatos: A Ficinian and Laurentian Reading of Verdelots's "Si lieta e grata morte"*, «Early Music History», XXI, 2002, pp. 75-116.
- JOSEPH LE FLOC'H, *Le discours sur la modalité à l'écoute des musiques traditionnelles françaises*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 43-48.
- CLAIRE MAÎTRE, *La modalité du plain-chant au Moyen-Age*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», IV, 3, 1997, pp. 31-42.
- MARCO MANGANI, DANIELE SABAINO, "Modo Novo" or "Modo Antichissimo"? Some Remarks About "La"-Modes in Zarlino's Theoretical Thought, in *Early Music. Context and Ideas*. Proceedings of the International Conference in Musicology (Kraków, 18-21 September 2003), Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków, 2003, pp. 36-49.
- NICOLAS MEEÛS, *Mode et système: conceptions ancienne et moderne de la modalité*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», IV, 3, 1997, pp. 67-80.
- BERNHARD MEIER, *The modes of classical vocal polyphony*, New York, Broude, 1988 (trad. ingl. a cura di E. S. Beebe dell'orig. ted. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974).
- CHRISTIAN MEYER, *Le tonaire cistercien et sa tradition*, «Revue de Musicologie», LXXXVIII, 2, 2002, pp. 57-92.
- Modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries*, a cura di Ursula Günther, Ludwig Finscher e Jeffrey Dean, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler-Verlag, 1996.
- LUISA NARDINI, *Montecassino, Archivio della Badia, Ms. 318: observations on the second tonary mass repertory*, in «Et facciam dolci canti»: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria musicale italiana, 2003, vol. I, pp. 47-61.
- JESSIE ANN OWENS, *Concepts of Pitch in English Music Theory*, in *Tonal Structures in Early Music*, a cura di Cristle Collins Judd, New York-London, Garland, 1998, pp. 183-246.
- MARCEL PÉRÈS, *Modalité grégorienne, notations historiques, traditions vocales: les périples multiples d'une quête d'authenticité, depuis le document archéologique jusqu'à sa restauration sonore*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 20-35.
- GRAHAM H. PHIPPS, *Heinrich Schütz's "Heu mihi, Domine": Traditional and Progressive Attributes in the F-Mode Repertory*, in *Théorie et analyse musicales 1450-1650*, cit., pp. 369-402.
- HAROLD S. POWERS, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 1981, pp. 428-470.
- HAROLD S. POWERS, *Is Mode Real? Pietro Aaron, the Octenary System, and*

- Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», XVI, 1992, pp. 9-52.
- HAROLD S. POWERS, *La modalità come costruzione culturale europea*, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, vol II: *Traduzioni*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, 1992, pp. 111-121.
- HAROLD S. POWERS, *La modalité, une construction intellectuelle de la culture européenne*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 5-15.
- HAROLD S. POWERS, *From Psalmody to Tonality*, in *Tonal Structures in Early Music*, cit., pp. 275-340.
- HAROLD S. POWERS, FRANS WIERING, voce «Mode», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001.
- RUDOLF RASCH, *Modes, Clefs, and Transpositions in the Early Seventeenth Century*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650*, cit., pp. 403-432.
- ARIANE RENEL, *Roland de Lassus 'Livre de chansons nouvelles' 1571. A modal analysis according to the theories of Bernhard Meier and Harold Powers*, «Musurgia. Analyse et Pratique Musicales», IX, 3-4, 2002, pp. 7-21.
- ELEONORA ROCCONI, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma, Quasar, 2003.
- DANIELE SABAINO, «*Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi), in *Petrarca in musica*, Atti del Convegno internazionale (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, in preparazione.
- ALBERTO TURCO, *Il canto gregoriano*, vol. II: *Toni e modi*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.
- JACQUES VIRET, *Modalité et pédagogie au 9. siècle: le quaternaire modal selon la "Musica enchiriadis"*, in *Requirentes modos musicos: mélanges offerts à dom Jean Claire à l'occasion de son 75. anniversaire, de ses 50 ans de profession monastique, et de ses 25 ans comme maître de chœur a Solesmes*, a cura di dom Daniel Saulnier e Madame Micheline Albert, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1995, pp. 211-234.
- JACQUES VIRET, *Quels modeles pour la modalité?*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 16-25.
- JACQUES VIRET, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2001
- FRANS WIERING, *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, cit., pp. 87-107;
- FRANS WIERING, *The language of the modes: studies in the history of polyphonic modality*, New York, Routledge, 2001.

Riviste / *Journals*

1. «Analyse Musicale» [[www.sfam.org/analmus.htm](http://www.sfam.org/analmus.htm)]
2. «Archiv für Musikwissenschaft» [[www.steiner-verlag.de/AfM/](http://www.steiner-verlag.de/AfM/)]
3. «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis»  
[<http://www.musakabas.ch/scb/publikationen.shtml>]
4. «Early Music» [[www3.oup.co.uk/earlyj/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/)]
5. «Early Music History. Studies in medieval and early modern music»  
[[journals.cambridge.org](http://journals.cambridge.org).]
6. «Ethnomusicology OnLine» [<http://research.umbc.edu/eol/eol.html>]
7. «International Journal of Musicology»
8. «Journal of Music Theory»  
[[www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839](http://www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839)]
9. «The Journal of Musicological Research»  
[[www.tandf.co.uk/journals/titles/01411896.html](http://www.tandf.co.uk/journals/titles/01411896.html)]
10. «The Journal of Musicology» [[www.journalofmusicology.org](http://www.journalofmusicology.org)]
11. «Journal of Seventeenth-Century Music», [[www.sscm-jscm.org/jscm](http://www.sscm-jscm.org/jscm)]  
[solo on-line]
12. «Journal of the American Musicological Society»  
[[www.ucpress.edu/journals/jams/index.htm](http://www.ucpress.edu/journals/jams/index.htm)]
13. «Journal of the Royal Musical Association» [[www3.oup.co.uk/roymus/](http://www3.oup.co.uk/roymus/)]
14. «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the  
Mediterranean» [[www.muspe.unibo.it/period/ma/](http://www.muspe.unibo.it/period/ma/)] [solo on-line]
15. «Music & Letters» [[www3.oup.co.uk/musicj/](http://www3.oup.co.uk/musicj/)]
16. «Music Analysis»  
[[www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245](http://www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245)]
17. «Music Theory Online» [[www.societymusictheory.org/mto](http://www.societymusictheory.org/mto)]
18. «Musica Disciplina»
19. «Musica e storia»  
[[www.mulino.it/edizioni/riviste/scheda\\_rivista.php?issn=1127-0063](http://www.mulino.it/edizioni/riviste/scheda_rivista.php?issn=1127-0063)]
20. «Musica / Realtà»
21. «The Musical Quarterly» [[www3.oup.co.uk/jnls/online/M.html/](http://www3.oup.co.uk/jnls/online/M.html/)]
22. «Die Musikforschung» [[www.musikforschung.de/mf.htm](http://www.musikforschung.de/mf.htm)]  
Musurgia. Analyse et Pratique Musicales» [<http://musurgia.free.fr/>]
23. «Plainsong and Medieval Music»  
[[titles.cambridge.org/journals/journal\\_toc.asp?mnemonic=PMM&show=all](http://titles.cambridge.org/journals/journal_toc.asp?mnemonic=PMM&show=all)]
24. «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica»  
[[www.fima-online.org/framerec.htm](http://www.fima-online.org/framerec.htm)]

25. «Revista de Musicología» [[www.discantus.com/en-us/dept\\_21.html](http://www.discantus.com/en-us/dept_21.html)]
26. «Revue de Musicologie» [[www.sfm.culture.fr/sfm/revue.htm](http://www.sfm.culture.fr/sfm/revue.htm)]
27. «Rivista internazionale di musica sacra» [[www.lim.it](http://www.lim.it)]
28. «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» [[www.lim.it](http://www.lim.it)]
29. «Rivista italiana di musicologia» [[www.sidm.it](http://www.sidm.it)]
30. «Il Saggiatore musicale»  
[[www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm)]
31. «Studi musicali» [[www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/studi\\_musicali.htm](http://www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/studi_musicali.htm)]
32. «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» (Journal of the Royal Society for the History of Netherlands Music)  
[[www.kvnm.nl/new/04Tijdschrift/04TijdschriftTVNM\\_Home\\_english.html](http://www.kvnm.nl/new/04Tijdschrift/04TijdschriftTVNM_Home_english.html)]







SCUOLA SUPERIORE PER DIRETTORI DI CORO  
A.A. 2004/2005

CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE PER DIRETTORI DI CORO  
CORSO ANNUALE DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE PER CORISTI

*Preside*  
Prof. Francesco Luisi

*Direttore artistico*  
M° Roberto Gabbiani

La Scuola Superiore per Direttori di coro apre l'anno accademico 2004-2005 affiancando al CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE PER DIRETTORI DI CORO, il CORSO ANNUALE DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE PER CORISTI.

I due Corsi - impostati su criteri rigorosi che affrontano sia problemi esecutivi e interpretativi, sia problemi connessi alla prassi, allo stile e alla cultura generale della polifonia - si propongono di offrire ai discenti gli strumenti necessari per affrontare l'esecuzione del vastissimo repertorio polifonico di cultura occidentale, compreso tra il Rinascimento e la contemporaneità. A tal fine sono stati chiamati ad operare docenti di chiara fama internazionale, specializzati nell'esecuzione di repertori franco-fiamminghi, rinascimentali, barocchi, classico-romantici e contemporanei.

**CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE  
PER DIRETTORI DI CORO**

DIREZIONE DI CORO

Roberto Gabbiani, *repertorio rinascimentale* - Palestrina (direttore del *Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* di Roma)

Luigi Marzola, *repertorio barocco* (Direttore di Coro e Docente di Direzione corale presso il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano)

Peter Neumann, *repertorio classico-romantico* (direttore del *Kölner Kammerchor* e del *Collegium Cartusianum* di Colonia)

Philip White, *repertorio contemporaneo* (direttore del coro di *Radio France*)

Carl Høgset, *repertorio rinascimentale – moderno* (direttore del coro *Grex Vocalis* e del *Norwegian Youth Choir*)

LABORATORI CORALI

Lorenzo Donati, Roberto Tofi

LEZIONI TEORICO-FORMATIVE

Ivano Cavallini, *Estetica della coralità* (Università di Palermo)

Carlo Gaifa, *Tecnica vocale* (Teatro alla Scala di Milano)

Marco Gozzi, *Forme di poesia per musica* (Università di Lecce)

Romano Pezzati, *Analisi musicale* (Conservatorio di Firenze)

Sharon Sage, *Fonetica e linguistica* (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)

Rodobaldo Tibaldi, *Semiografia polifonica* (Università di Pavia)

SEMINARI E MASTERCLASSES

*Seminario straordinario*

28-30 gennaio 2005

Pierpaolo Scattolin, *Melos e contrappunto nella musica del XX secolo*  
(Messiaen, Penderecki e Scelsi)

*Masterclass*

20-22 maggio 2005

Carl Høgset, *Intonazione e sonorità corale*

Al corso potranno iscriversi giovani diplomati in Musica corale e direzione di coro, nonché i diplomati in Composizione e direzione d'orchestra e tutti i diplomati in strumento presso i Conservatori e Istituti musicali pareggiati, i laureati in Discipline della musica e dello spettacolo, nonché in Musicologia e in Conservazione dei beni musicali presso le Università italiane.

MASTERCLASSES APERTI ANCHE A STUDENTI ESTERNI

Nell'ambito del Corso triennale di specializzazione per Direttori di Coro si terranno in Arezzo, presso la sede della Fondazione, due masterclass di perfezionamento dedicati a repertori specifici della produzione corale. Saranno entrambi aperti anche a studenti esterni alla Scuola Superiore per Direttori di Coro, al fine di favorire contatti e scambi di esperienze utili alla formazione professionale individuale.

18-20 febbraio 2005

*L'interpretazione semiologica della polifonia rinascimentale*

Docente: Francesco Luisi (Italia)

*Docente di paleografia musicale Università di Parma, Responsabile scientifico dell'Edizione nazionale delle opere di Palestrina*

22-24 aprile 2005

*L'interpretazione della polifonia iberica contemporanea*

Docente: Javier Busto (Paesi Baschi)

*Direttore di coro e compositore, Direttore-ospite nelle principali rassegne internazionali*

I Master avranno inizio alle ore 15.00 del primo giorno e si concluderanno alle ore 19.00 dell'ultimo

Saranno a disposizione dei docenti e discenti due cori per il laboratorio di direzione corale:

*Insieme Vocale Vox Cordis*

*Gruppo Polifonico Francesco Coradini*

Potranno essere ammessi a frequentare il Corso in qualità di "effettivi", Direttori di coro con provata esperienza professionale o semi-professionale in numero non superiore a 15; potranno anche essere soddisfatte richieste di allievi in qualità di "uditori" in numero non superiore a 10.

Per informazioni rivolgersi alla segreteria della Fondazione Guido d'Arezzo

Corso Italia, 102 - Arezzo

tel: +39/0575/ 356203 - 23835

fax: +39 /0575/324735 e-mail: [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org)

CORSO ANNUALE DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE PER CORISTI

Il corso propone un percorso formativo teorico-pratico rivolto a cantori non professionisti che vogliono approfondire le tematiche della musica corale.

Le lezioni teorico-pratiche, a cadenza mensile, affronteranno lo studio del repertorio polifonico sotto vari aspetti, consentendo un'adeguata preparazione ai coristi che vogliono avviarsi alla coralità professionale.

Gli iscritti potranno inoltre partecipare in qualità di uditori o coristi alle lezioni di *direzione di coro* tenute dai Maestri Diego Fasolis, Philip White, Roberto Gabbiani, Peter Neumann e ai Seminari e Masterclasses che verranno organizzati durante l'anno.

LEZIONI TEORICO-PRATICHE

Ivano Cavallini, *Estetica della coralità* (Università di Palermo)

Sharon Sage, *Fonetica e linguistica* (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)

Marco Gozzi, *Forme di poesia per musica* (Università di Lecce)

Carlo Gaifa, *Tecnica vocale* (Teatro alla Scala di Milano)

*Laboratori corali*

Lorenzo Donati, Roberto Tofi

Per essere ammessi al corso gli interessati dovranno inviare curriculum degli studi e delle esperienze musicali e domanda di ammissione debitamente compilata.

CONCORSI CORALI 2004  
*Choir Competitions 2004*

**52° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 26-29 agosto 2004

*52nd International Polyphonic Competition*

*Arezzo, 26-29 August 2004*

**21° Concorso Polifonico Nazionale “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 26 agosto 2004

*21st Polyphonic National Competition “Guido d’Arezzo” (I*

*Arezzo, 26th August 2004*

Elenco dei Cori ammessi / *List of Choirs admitted to the competitions*

**Concorso Polifonico Internazionale**

| Nr.<br>N. | Coro<br>Choir   | Città<br>Town     | Nazione<br>Country | Categorie<br>Categories |
|-----------|---|-------------------|--------------------|-------------------------|
| 1         | SPEGHANI  | Yerevan           | Armenia            | 3                       |
| 2         | JUNGER KAMMERCHOR   | Bad Tölz          | Germania/Germany   | 2, 4                    |
| 3         | DEUTSCHER JUGENDKAMMERCHOR                                      | Landsberg am Lech | Germania/Germany   | 2, 5                    |
| 4         | CAPPELLA VOCALE   | Prien am Chiemsee | Germania/Germany   | 2, 5                    |
| 5         | SUGINAMI GAKUIN HIGH SCHOOL AND<br>KIKUKA ENSEMBLE              | Tokyo             | Giappone/Japan     | 2, 5                    |
| 6         | CORO VOCI BIANCHE CELESTINO ECCHER                              | Cles (TN)         | Italia/Italy       | 3                       |
| 7         | CORO ABBAZIA DELLA NOVALESA                                     | Novalesa (TO)     | Italia/Italy       | 1                       |
| 8         | OFFICIUM CONSORT  | Pordenone         | Italia/Italy       | 1                       |
| 9         | CORO CITTÀ DI ROMA  | Roma              | Italia/Italy       | 2, 5                    |
| 10        | CAPPELLA MUSICALE SAN MICHELE<br>ARCANGELO (FEMM.)              | Vallecorsa (FR)   | Italia/Italy       | 1                       |
| 11        | CAPPELLA MUSICALE SAN MICHELE<br>ARCANGELO (MASCH.)             | Vallecorsa (FR)   | Italia/Italy       | 1                       |
| 12        | CONSORTIUM VOCALE   | Oslo              | Norvegia/Norway    | 1                       |
| 13        | KAMMERKORET NOVA  | Oslo              | Norvegia/Norway    | 2, 5                    |
| 14        | STAVANGER VOCALENSEMBLE   | Stavanger         | Norvegia/Norway    | 2, 5                    |
| 15        | CANTATRIX   | Dokkum            | Olanda/Holland     | 2, 4                    |
| 16        | DZIEWCZECY CHÓR KATEDRALNY PUPELLAE<br>ORANTES                  | Tarnów            | Polonia/Poland     | 3                       |
| 17        | CHÓR UNIWERSYTETU KARDINAŁA STEFANA<br>WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE | Varsavia          | Polonia/Poland     | 1, 2                    |
| 18        | RODNIK  | Mosca             | Russia             | 2, 5                    |
| 19        | ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ DEVLET<br>KONSERVATUVARI MÜDÜRLÜĞÜ        | Çukurova          | Turchia/Turkey     | 2, 5                    |
| 20        | DUNAÚJVÁROSI FOISKOLA NOI KARA                                  | Dunaújváros       | Ungheria/Hungary   | 2, 5                    |
| 21        | VICTORIA KAMARAKÓRUS  | Szeged            | Ungheria/Hungary   | 2, 4                    |
| 22        | KODÁLY ZOLTÁN GYERMEKKÓRUS                                      | Szolnok           | Ungheria/Hungary   | 3, 5                    |

Legenda categorie / *key to categories*

1: Canto monodico cristiano - *Christian plainchant* 2: Polifonia - *Polyphony*

3: Polifonia per voci bianche - *Polyphony for children's voices* 4: Competizione straordinaria - *Special Competition*

5: Festival corale internazionale di canto popolare - *International Choral Festival of Folk-song*

**Concorso Polifonico Nazionale**

***National Polyphonic Competition (Italian choirs only)***

|   | CORO / <i>CHOIR</i>            | CITTÀ / <i>TOWN</i>    |
|---|--------------------------------|------------------------|
| 1 | CAPPELLA ARS MUSICALIS         | <i>L'AQUILA</i>        |
| 2 | COMPLESSO VOCALE CARMINA VOCUM | <i>PORTOSCUSO (CA)</i> |
| 3 | CORO CITTÀ DI ROMA             | <i>ROMA</i>            |
| 4 | CORO FEMMINILE EOS             | <i>ROMA</i>            |
| 5 | ESTRO ARMONICO                 | <i>SALERNO</i>         |

**GIURIA / *ADJUDICATORS***

**Categoria Polifonia / *Polyphony Category***

|                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| ROBERTO GABBIANI      | <i>Italia</i>               |
| LAURENT GENDRE        | <i>Svizzera/Switzerland</i> |
| CARL HØGSET           | <i>Norvegia/Norway</i>      |
| STANISLAW KRAWCZYNSKI | <i>Polonia/Poland</i>       |
| GIANNI TANGUCCI       | <i>Italia</i>               |
| ANDRÉ VANDEBOSCH      | <i>Belgio/Belgium</i>       |
| MAXIMINO ZUMALAVE     | <i>Spagna/Spain</i>         |

**Categoria Canto Monodico Cristiano / *Christian plainchant Category***

|                    |                       |
|--------------------|-----------------------|
| MÀRIUS BERNADÓ     | <i>Spagna/Spain</i>   |
| MARCO GOZZI        | <i>Italia</i>         |
| LANFRANCO MENGA    | <i>Italia</i>         |
| MIROŚŁAW PERZ      | <i>Polonia/Poland</i> |
| GIULIO CATTIN      | <i>Italia</i>         |
| HEINRICH RUMPHORST | <i>Germania</i>       |
| PETER WEINCKE      | <i>Danimarca</i>      |

**Concorso Polifonico Nazionale**

GIOVANNI BONATO  
MAURO CHIOCCI  
WALTER MARZILLI  
DANIELE PRONI  
ANTONIO SANNA

**31° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 25-26 settembre 2004

*31th International Composition Competition “Guido d’Arezzo”*

*Arezzo, 25-26 September 2004*

Composizioni partecipanti: 27, provenienti da 8 nazioni

*27 competing compositions coming from 8 Countries*

**GIURIA / ADJUDICATORS**

FABIO VACCHI

*Italia, Presidente / President*

MATTEO D’AMICO

*Italia*

ZOLTÁN JENEY

*Ungheria / Hungary*

VYTAUTAS MIŠKINIS

*Lituania / Lithuania*

GRÁINNE MULVEY

*Irlanda / Ireland*

WOLFGANG WITZENMANN

*Germania / Germany*

MAXIMINO ZUMALAVE

*Spagna / Spain*

**RISULTATI DEL CONCORSO / COMPETITION RESULTS**

Primo premio / *first prize:*

NON ASSEGNATO - *NOT AWARDED*

Secondo premio / *second prize:*

*Passa la nave mia*, per coro misto a 8 voci / *for 8-voice mixed choir*,  
di / *by* Carles Martínez EROLES (1957), Premià de Dalt, Spagna

Opere segnalate - *mentioned compositions:*

*Animi conscientia*, per otto voci sole / *for eight solo voices*,

di / *by* Matteo FRANCESCHINI (1979), Aldeno (Trento), Italia

*Fragmenta*, per 16 voci / *for 16 voices*,

di / *by* Andrea PORTERA (1973), Firenze, Italia

## EDIZIONI DELLA FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

*Fondazione Guido d'Arezzo editions*

Sono state pubblicate le opere vincitrici e quella segnalata al 30° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d'Arezzo” 2003:

*Compositions winning and mentioned at the 30th International Composition Competition “Guido d'Arezzo” 2003 have been published:*

MARCO MOLteni (1962), *Salmo 112*

Opera vincitrice del secondo premio / *second-prize winner*

BATTISTA PRADAL (1964), *Dulce Lignum*

Opera Segnalata / *mentioned composition*



## Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, concorsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org).

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo  
Redazione «Polifonie»  
Corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

### *Instructions for contributors*

*“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods; Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundations as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).*

*Each text is published in both Italian (or original language) and English.*

*Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publications should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org).*

*The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation.*

Fondazione Guido d’Arezzo  
Redazione “Polifonie”  
Corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italy)

*Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.*

*When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.*

*It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.*

INDICE DEL VOLUME IV  
2004



# POLIFONIE

IV - 2004

## Saggi / Articles

MARCO GOZZI

- Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco *Non al so amante* intonato da Jacopo da Bologna ..... Pag. 165
- On the text-music relationship in the Italian Trecento: the case of the Petrarchan madrigal Non al so amante set by Jacopo da Bologna* ..... ” 197

FRANCO MUSARRA – FRANCESCO LUISI

- «Zephiro torna»: il sonetto CCCX del Petrarca e l'intonazione musicale madrigalistica di Luca Marenzio. Analisi e raffronto della costruzione poetica e musicale ..... ” 223
- “Zephiro torna”: *Petrarch's Sonnet cccx and Marenzio's madrigal setting. Anaysis and comparison of the poetical and musical structure* ..... ” 265

CLAUDIO SANTORI

- Le cadenze rapite ..... ” 9
- The stolen cadences* ..... ” 31

## Interventi / Discussions

IVANO CAVALLINI

- Il petrarchismo del «Canzoniere raguseo» ..... ” 67
- Petrarchism of the “Canzoniere raguseo* ..... ” 69

FRANCESCO FACCHIN

- Petrarca e il suo tempo ..... ” 51
- Petrarch and his time* ..... ” 55

FRANCESCO LUISI

- Polifonico 2004. Dedicato a Petrarca ..... ” 47
- Polyphonic Competition 2004. Dedicated to Petrarch* . . . ” 49

|   |      |          |
|---|------|----------|
| CECILIA LUZZI   |      |          |
| La poesia del Petrarca, i fiamminghi e Philippe de Monte  | Pag. | 71       |
| <i>The poetry of Petrarch, the Flemings and Philippe de Monte</i> . . . . .   | ”    | 73       |
| DONATELLA RESTANI   |      |          |
| Quell'antico pianto, quell'antica fronde . . . . .  | ”    | 75       |
| <i>Quell'antico pianto, quell'antica fronde</i> . . . . .   | ”    | 81       |
| RODOBALDO TIBALDI   |      |          |
| Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento . . . . .   | ”    | 59       |
| <i>Petrarch in music at the beginning of the 16th century</i> . . . . .   | ”    | 63       |
| <b>Appendice musicale / Musical appendix</b>  |      |          |
| Petrarca in musica dall' <i>Ars nova</i> al tardo Cinquecento .   | ”    | 85       |
| <i>Petrarch in music from the Ars nova to the late 16th century</i> . . . . .   | ”    | 85       |
| <b>Libri, musica e siti internet / Books, music and web</b>   |      |          |
| I repertori vocali monidici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi . . . . .         | ”    | 137, 283 |
| <i>The monodic and polyphonic repertories in the musical and Musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi</i> . . . | ”    | 141, 287 |
| <b>Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo</b>  |      |          |
| <i>News from the Guido d'Arezzo Foundation</i>  | ”    | 297      |
| Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i> . . . . .   | ”    | 155, 307 |
| Indice del volume IV, 2004 . . . . .  | ”    | 309      |

Nel fascicolo 1: Bandi e schede di partecipazione relative al

53° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d'Arezzo”

53st “Guido d'Arezzo” International Polyphonic Competition

32° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d'Arezzo”

32th “Guido d'Arezzo” International Composition Competition

22° Concorso Polifonico Nazionale “Guido d'Arezzo”







Finito di stampare  
nel mese di Maggio 2005

officine grafiche  orfeo S.r.l.

Via Alfredo Testoni, 133 - 00148 Roma  
Tel./Fax + 39.06.6591241-38  
e-mail: [info@grafichedorfeo.it](mailto:info@grafichedorfeo.it)



# Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735