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 ABAB/ABAB/CDC/DCD)

15. Eio Oae eEo iEa
16. eiOie Ee uaOe aIa
17. eaI Oee iAe ioEa
18. eiaEa Aiae eIa
19. Io oi Aie iEi aeEa
20. Oe aEa iiA uala
21. A iae $A$ ae aE ae aO iE a
22. oiaiA aA iiola
23. aeE Ao Oaoi iu Ai
10.oli eeO oOo Ae
24. Ea aiE ee oO eiAi
12.eaA aueEie iol iAe
13.eEe OeoEe Ai oAi
25. Oou eEoe Eeace eAe

|  |  | 2 | 3 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |  | 8 | 9 |  | 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 dialefe 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 dialefe 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 AbAbA nel primo caso e AbbAbnel 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 | Abb |
| :--- | :--- | :--- |
| II | verso | b A b |
| III | verso | bbA |
| IV | verso | bbbA |

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

| I terzina: | I | verso | b b A |
| :--- | :--- | :--- | :--- |
|  | II | verso <br> b A b |  |
|  |  | 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 $\mathrm{b} A \mathrm{~b}$ vs b A ); 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 Ab vs Ab vs b bAb . La strutturazione in simmetria ha un ulteriore supporto nel fatto che il quarto verso inizia con una sequenza ( $b b$ bAb ) 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 | Abb | b Ab |
| :---: | :---: | :---: |
| V |  | $A b b+b A b$ |

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:

$$
\begin{array}{ll}
\text { III v. } & \text { bbA }->A b+A b->b b A \\
\text { VIII v. } & \text { bbbA } \rightarrow \text { bA } \rightarrow \text { bbbAb }
\end{array}
$$

Si può parlare inoltre di riprese foniche nelle corrispondenze seguenti:
a) l'inizio del verso 5 è esattamente uguale al verso iniziale della lirica ( $\mathrm{A} b \mathrm{~b}+\mathrm{Ab}$ );
b) nel verso 6 si ha, rispetto alla prima quartina, lo spostamento di una unità:

| v. 1 | Abb | Ab | b A b |
| :---: | :---: | :---: | :---: |
| v. 2 | b A b | Ab | b A b |
|  |  |  |  |
| v. 5 | Abb | Ab |  |
| v. 6 | Ab | b A b |  |

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

$$
\begin{aligned}
& \text { v. } 3 \text {......A b + A b..... } \\
& \text { v. } 7 \quad \mathrm{Ab}+\mathrm{Ab} \text {. }
\end{aligned}
$$

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

$$
\begin{array}{ll}
\text { v. } 4 & \text { b b b A b. } \\
\text { v. } 8 & \text { b b b A... }
\end{array}
$$

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

$$
\begin{aligned}
& \text { v. } 1 \text {........b A b } \\
& \text { v. } 2 \text {........b A b } \\
& \text { v. } 3 \\
& \text { bbAb } \\
& \text { v. } 4 \text {........b A b } \\
& \text { v. } 5
\end{aligned}
$$

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

$$
\begin{aligned}
& \text { v. } 9 \text {....b A b } \\
& \text { v. } 10 \text {.....A b } \\
& \text { v. } 11 \text {...b A b } \\
& \text { v. } 12 \text {..... A b } \\
& \text { v. } 13 \text {.....A b } \\
& \text { v. } 14 \text {...b A b }
\end{aligned}
$$

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

$$
\begin{aligned}
& \text { v. } 9 \text {...b A b } \\
& \text { v. } 10 \text {.....A b } \\
& \text { v. } 11 \text {...b A b } \\
& \text { v. } 12 \text {.....A b } \\
& \text { v. } 13 \text {...b A b } \\
& \text { v. } 14 \text {.....A b }
\end{aligned}
$$

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 maiore, si ha in primo luogo la contrapposizione: due a minore iniziali vs due a maiore finali.

Se si considerano verticalmente le unità accentogene sulla sesta sillaba si nota la seguente distribuzione:
$\underset{\mathrm{vv} .1-2}{2}+\underset{\mathrm{vv} .3-7}{5} \quad \underset{\mathrm{vv} .8-12}{5}+\underset{\mathrm{vv} .13-14}{2}$

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

Altra strutturazione importante, sempre verticalmente, è quella iniziale:

| v .1 | + | v .5 | + | $\mathrm{v} .9-$ | $\mathrm{v} .12-$ |
| :--- | :--- | :--- | :--- | :--- | :--- |
| $\mathrm{v} .2-$ | $\mathrm{v} .6+$ | $\mathrm{v} .10-$ | $\mathrm{v} .13-$ |  |  |
| $\mathrm{v} .3-$ | v .7 | + | $\mathrm{v} .11+$ | $\mathrm{v} .14+$ |  |
| $\mathrm{v} .4-$ | $\mathrm{v} .8-$ |  |  |  |  |

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:
$\mathrm{E} \rightarrow 19$ (11 nelle quartine +8 nelle terzine)
$\mathrm{A} \rightarrow 17$ ( 8 nelle quartine +9 nelle terzine)
$\mathrm{O} \rightarrow 12$ ( 6 nelle quartine +6 nelle terzine)
$\mathrm{I} \rightarrow 8$ ( 6 nelle quartine +2 nelle terzine)

La distinzione più marcata è quella prodotta dalla $i$, fortemente incidente nelle quartine equasi 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 ei trittonghi diretti o prodotti da sinalefe, si hanno le incidenze seguenti:

$$
\begin{array}{lcc}
25 & e & \text { (9 nelle quartine }+16 \text { nelle terzine) } \\
23 & a & \text { (18 nelle quartine }+5 \text { nelle terzine) } \\
16 & i & \text { (11 nelle quartine }+5 \text { nelle terzine) } \\
11 & o & \text { (6 nelle quartine }+5 \text { nelle terzine) }
\end{array}
$$

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:

$$
\text { v. } 1 \text {....torna....tempo }
$$

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 nellincipit 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 riconsiglia -> 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 dellio: «Ma per me». La donna, il naturale elemento relazionale della binarietà, è relegata in $a b$ sentia, 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\mathrm{ oggetto ("fiori») + oggetto ("erbe")
v. }3\mathrm{ azione ("garrir») + azione ("pianger")
v. }4\mathrm{ qualificativo («candida») + qualificativo ("vermiglia )
v. }5\mathrm{ azione ("ridono") + azione ("si rasserenano")
v. }6\mathrm{ oggettuale ("Giove") + oggettuale ("sua figlia")
v. }73\mathrm{ oggettuali («aria + acqua + terra«)
v. }8\mathrm{ collettivo («ogni animal") + azione («si riconsiglia»)
v.9 principale
v. }10\mathrm{ secondaria relativa
v. }11\mathrm{ secondaria relativa
v. }12\mathrm{ azione ("cantar") + azione ("fiorir")
v. }13\mathrm{ qualificativo (*belle") + qualificativo (*honeste")
v. }14\mathrm{ 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 $\rightarrow$ dolore
b) donna $->$ morta $\rightarrow$ 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». ${ }^{1}$ 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.

Cosí 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

[^0]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 ${ }^{2}$; 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 ${ }^{3}$ 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 ${ }^{4}$, 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 cosí 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. Cosí 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 contrap-puntistico-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;
5 a riga: successione delle Alte e basse ( Aeb ) 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 ron 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 lidea 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 ${ }^{5}$ ), 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 succesione piana $b \mathrm{bAb}$, 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 contrapposizone 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 maiore 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 equella 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 $m a \%$ : 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 <br> (Musarra): | agogica musicale <br> in Marenzio: |
| :--- | :--- |
| Zeffiro $>$ bel tempo | discendente $>$ ascendente |
| fiori $>$ erbe | fiorita mista $>$ ascendente |
| Progne $>$ Filomena | discendente $>$ cadenza piana |
| candida $>$ vermiglia | ascendente $>$ cadenza mista |
| discendente $>$ ascendente |  |
| prati $>$ ciel | 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:

$$
\begin{aligned}
& \text { v. } 1 \text { azione («torna») > azione ("rimena") } \\
& \text { v. } 2 \text { oggetto ("fiori») > oggetto («erbe") } \\
& \text { v. } 3 \text { azione («garrir») > azione ("pianger») } \\
& \text { agogica musicale di Marenzio } \\
& \text { (v.1) discendente > cadenza in movimento } \\
& \text { (v.2) fiorito misto > fiorito ascendente } \\
& \text { (v.3) fiorito discendente > fiorito grave }
\end{aligned}
$$

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. Cosí, 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 asemanticità della musica madrigalistica e la conseguente assunzione in essa della semanticità poetica. In più è apparsa chiara la forte dipendenza della formulazione musicale dalla struttura fonica e dal ruolo degli apici culminativi; cosí, 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 <br> Esemplificazioni analitiche poetico-musicali <br> Tavola analitica per il riscontro delle correlazioni <br> Commento alla tavola analitica 

## APPENDIX ONE

Key<br>Poetical-musical analytical examples<br>Analytical table for the identification of correlations<br>Comment on the analytical table

## LEGENDA



## KEY



Esemplificazioni analitiche poetico-musicali

Prima quartina. Sohema metrico: $A B A B$
1.

$A \quad b, A$ b.....: $, A b, b A b$ E io O a ......eeEoiE a
2.

3.

4.
( $兀$


b b bAb Abb bA b
eia EaAise la

-     -         +             + +-- + -

Seconda quartina. Schema metrico: $A B A B$

$$
5 .
$$


6.


## 7.



## 8



10.

11.


Seconda terzina. Schema metrico: DCD
12.

13.

14.


| $9 \% 9$ | 28Sedjps |  | $\mathrm{C}_{3 x}(2 t$ | $\text { P } 21 d \sigma$ | perorro minown |  |  |  |  |  |  |  |  | Cbt |
| :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: | :---: |
| $9 \forall$ |  | ？＾20s | ？${ }^{\text {e }}$ |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 2 ct |
| 97 |  | 358etd |  |  |  | （k） y fot $\mathrm{f}^{2}$ |  |  |  |  |  |  |  | व） 2 r |
| 989 | ［1＊： $4>21$ |  |  |  | ertanb |  |  |  |  |  |  |  |  | （3） 4 |
| 97 | 285 Pr 7 | $C_{\text {Placasos }}$ |  | 1000 （cx 3yp | opuoford |  |  |  |  |  |  |  |  | （1） Or |
| 989 |  | $\uparrow$ | －Meses | ned oney 209 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 26 |
| 9899 |  |  |  |  |  | $C_{\text {cminewso }}$ |  |  |  |  |  |  |  | 818 |
| qV |  |  |  |  |  |  | Corserater |  | euz！d |  |  | دоwe，p？ | 54］penber |  |
| 989 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | Pmif ens | $\text { Cessopts }{ }^{\prime \prime}$ | aeztm |  | 89 |
| 9899 |  |  |  |  |  |  |  | S（i，uop：a |  | cuntasies ts |  |  | ！${ }^{\text {Pd }}$ ？？ | $v 5$ |
| 9 9\％ |  |  |  |  |  |  |  |  |  | PTotutios |  | ว ₹ptp［u8］ | Pracumex a | g $b$ |
| 974 |  |  | ${ }^{3} 580$ |  | －ansored |  |  |  |  | tuamolit |  |  |  | $\forall \varepsilon$ |
| 989 |  |  |  |  |  |  |  |  | ettotmet |  | $\mathrm{TOP}(\mathrm{Bm})$ |  |  | 82 |
| 979 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | Puswis |  | $\operatorname{atin}+(P 9){ }^{2} \cdot$ | 14209 02That | $\mathrm{V} / \mathrm{L}$ |
| troust tupt | $\begin{aligned} & \text { eqsimy } \\ & \text { 2ni } \\ & \text { zzusper } \end{aligned}$ | Puesd ，mesis， セ2нวрセs | apuosonow ，01es8， avotssams | лдиวриозsp ，－nтג反， －ұиวw？A0M |  ，onfig， gmominom | agstm equart <br>  | zquapuass cticert oqu $\quad$ urtam | qмаризжерр cation cqumarow | ogstcu <br>  zan号：s | $\begin{aligned} & \text { eupṣid } \\ & \text { ezkspes } \end{aligned}$ | ap 10200 cm ouctssamns |  | 2иหариวэร！$p$ <br> oqvamenom |  |



## 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 simmetri 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 mo-nocorde-ascendente-ascendente-asczendente-discendente / monocorde-ascendente-ascendente-aecendente-discendente. II 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 " $h o$ " and " $f e$ "), 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-ascendingdescending. 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 Petranca)






## Ma per me, lasso, tornano i piú gravi <br> (seconda parte)

(Francesco Perrarca)






[^0]:    1. Punto di riferimento per questa teoria è l'opera fondamentale, anche se datata, di Alfred Einstein, The Italian Madrigal, 3 voll., Princeton, 1949.
