Musica Iagellonica 2024

eISSN 2545-0360

Marco Mangani (University of Florence)

Parodie, *contrafacta* e cadenze: Alcune considerazioni e un caso di studio

1. Cadenza polifonica e testo intonato: l'opinione dei teorici

Il caso di studio che propongo in questo intervento riguarda il rapporto tra le tecniche della parodia e del *contrafactum* da un lato e le condotte cadenzali della composizione polifonica dall'altro. Sarà pertanto opportuno richiamare, in via preliminare, alcuni termini generali della questione.[1]

Il procedimento cadenzale standard della polifonia vocale classica si definisce per via teorica all'inizio del Cinquecento, mediante il confluire di varie concettualizzazioni. Senza ripercorrere qui le tappe di tale processo,[2] possiamo individuarne il punto d'arrivo nella definizione di cadenza data da Pietro Aaron, e da lui esemplificata, per tutti i possibili traguardi, nella II parte (cap. 18) del suo *Thoscanello de la musica* (Es. 1).[3]

[1] Riunisco e rielaboro qui una serie di considerazioni già avanzate nei lavori che saranno citati nelle prossime note.

[2] Su ciò, anche per l'ulteriore bibliografia, si vedano: Caleb Mutch, "Studies in the History of the Cadence" (PhD diss., Columbia University, 2015); Marco Mangani, *"O felice eloquenza!" Poesia e musica nel Rinascimento (e oltre)* (Padova: libreriauniversitaria.it, 2023), 48–53.

[3] Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venezia: Bernardino e Matteo de Vitali, 1523).



Es. 1 – La morfologia della cadenza a quattro voci secondo Aaron

Con questa modellizzazione – stabilita per un insieme 'normativo' di quattro voci nettamente distinte in base all'*ambitus*, che ha ormai definitivamente sostituito l'organico quattrocentesco con Contratenor *vagans* – si fissano tra l'altro i movimenti melodici che, nell'ambito della cadenza, sono propri di ciascuna voce:

a) salita di grado congiunto sulla nota-traguardo per il Cantus (di tono intero nella cadenza frigia, di semitono in tutte le altre);
b) discesa di grado congiunto sulla nota-traguardo per il Tenor (di semitono nella cadenza frigia, di tono intero in tutte le altre);
c) parigrado per l'Altus, che mantiene per tutta la cadenza la quinta sopra la nota-traguardo;
d) salto di quarta ascendente (o quinta discendente) sulla nota-traguardo per il Bassus, che nella frigia procede in direzione inversa).

Rispetto al modello di Aaron, la pratica polifonica del XVI secolo mostra alcune ulteriori caratteristiche, che possono essere così riassunte:

i.) i movimenti melodici propri di ciascuna voce possono essere dislocati (una *clausula cantizans*[4] può trovarsi in una voce diversa dal Cantus, e così via);

ii.) si avverte in misura crescente il bisogno di inserire, nella sonorità finale della cadenza, la terza sopra la nota-traguardo, o raggiungendola per salto dall'Altus (rinunciando così alla quinta, almeno nell'organico a quattro voci) o deviando in senso ascendente il movimento melodico del Tenor (deviazione che nel corso del secolo verrà percepita sempre meno come tale).

Oltre a tutto ciò, il modello di Aaron apre un dibattito teorico su almeno due aspetti, uno di carattere semiologico (ma con importanti implicazioni di sostanza) e l'altro di carattere strutturale.

Il primo aspetto dibattuto riguarda la necessità o meno di indicare espressamente l'alterazione ascendente della penultima nota della *clausula cantizans*,[5] quando questa non disti già 'naturalmente' di un semitono dalla nota-traguardo – ossia, quando le note-traguardo rispondono alle *voces* esacordali *re*, *sol* e *la*.[6] Aaron, come in futuro Zarlino, è convinto che non occorra segnare tali alterazioni (nella Fig. 1 sono presenti come aggiunte editoriali), poiché i cantori sanno benissimo dove collocarle.[7] Diversa, com'era prevedibile, l'opinione di Vicentino, per il quale la distanza tra la penultima e l'ultima nota di un'ascesa cadenzale non è stabilita una volta per tutte, ma dipende dal genere di

---

[4] La distinzione tra 'clausula' e 'cadenza', secondo la quale il primo termine si riferisce al movimento della singola voce e il secondo all'assieme polifonico, è estranea all'età di Aaron, così come lo sono le definizioni delle singole *clausulæ* in base alle voci di appartenenza (*cantizans*, *altizans*, *tenorizans*, *basizans*): qui le si adotta per comodità.

[5] Ovviamente da quanto si dice qui è escluso il caso della cadenza frigia, nella quale innalzare il penultimo suono della *cantizans* non è una scelta, bensì un errore.

[6] Si adotta qui il carattere tondo con iniziale maiuscola per indicare la classe d'altezze (Sol), il carattere corsivo con iniziale minuscola per la *vox* esacordale. È opportuno far riferimento alle *voces* esacordali, poiché, ad esempio, una cadenza a Do in proprietà di bemolle è, dal punto di vista esacordale, una cadenza a *sol*, e come tale richiede l'innalzamento cromatico del penultimo suono della *clausula cantizans* (nel caso specifico, Si bequadro).

[7] Nel *De institutione harmonica* (Bologna: Benedetto di Ettore, 1516), III, 40, Aaron aveva infatti distinto le alterazioni 'di ragione' da quelle indicate mediante un segno e destinate ai meno esperti: «Id autem signum figura dieseos est, quae posita sub ea nota quae suspendenda est eorum causa, qui minus periti sunt». In quanto a Zarlino, è sua opinione che «non solamente li periti della musica, ma anco li contadini, che cantano senza alcuna arte, procedeno per l'intervallo del semituono». Cfr. Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venezia: s.e., 1558), 222. (Tutte le citazioni in lingua italiana sono qui ammodernate nella grafia e nella punteggiatura).

appartenenza del brano, o per lo meno dal genere del passaggio suggellato da quella specifica cadenza. Se si scrive nel genere diatonico, in altre parole, il grado congiunto ascendente della cadenza sarà di un tono intero, e non di un semitono: se si desidera un semitono laddove il genere diatonico non lo contempla (ad esempio, se si vuol cadenzare a Sol mediante un Fa diesis), ciò che in realtà si chiede è di cantare nel genere cromatico, e dunque la scrittura dell'alterazione è d'obbligo:

> Si dà regola alle cadenze, che tutte quelle che hanno da essere sustentate si debbono signare con i loro segni de' diesis cromatici, o di be molli, o di be incitati, per schiffare molti errori fatti dalli cantanti, che possono occorrere nelle composizioni, sì per rompere il disegno del compositore che in tal nota di cadenza volesse dimostrare una durezza, e ch'il Cantante la sustentassi e far la musica dolce…[8]

Per Vicentino, dunque, il compositore potrebbe voler fare ricorso al genere diatonico per ottenere un effetto di 'durezza': in questo caso, l'introduzione della *sustentatio* (l'innalzamento cromatico della penultima nota della *clausula cantizans*) da parte del cantante configurerebbe un indebito 'addolcimento'.

Il secondo argomento sul quale si registrano opinioni differenti riguarda la dissonanza sincopata che introduce il penultimo suono della *clausula cantizans* e che Aaron, come si evince dall'esempio (si veda ancora la Fig. 1) considera connaturata al procedimento cadenzale. Su questa linea si porrà Vicentino, per il quale il concetto di sincope e quello di cadenza tendono addirittura a coincidere (si veda la sua definizione poco più avanti). Zarlino, al contrario, distingue le cadenze in 'semplici' e 'diminuite':

> le semplici sono quelle le cui parti procedeno per figure o note simili, e non contengono alcuna dissonanza; e le Diminuite sono quelle, che contengono tra le parti della cantilena varie figure e alcune dissonanze…[9]

A fronte di queste oscillazioni, relative agli aspetti di tecnica costruttiva del procedimento cadenzale, c'è invece un punto sul quale tutti i pronunciamenti sono concordi: nella musica vocale, si deve far cadenza solo laddove lo consente l'articolazione sintattica del testo intonato. Per tutto il Cinquecento,

[8] Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma: Antonio Barré, 1555), 53r.

[9] Zarlino, *Le istitutioni*, 221.

a partire da Aaron[10] e con rarissime eccezioni,[11] le definizioni della cadenza fanno immancabilmente riferimento all'inscindibile connessione tra l'articolazione del testo e l'articolazione della musica. Tra tutte, la più eloquente è forse la definizione di Stefano Vanneo, il quale, dopo aver ripreso parola per parola la definizione di Tinctoris («clausula est cujuslibet partis cantus particula in fine cujus vel quies generalis vel perfectio reperitur»,[12] ma sostituendo *clausula* con *cadentia*), ne introduce un ampliamento e vi aggiunge una considerazione sull'operato dei musici:

> Cadentia igitur est, cuiuslibet partis cantus particula, in fine cuius, vel quies generalis, vel perfectio reperitur. Vel cadentia est quaedam ipsius cantilenae partis terminatio, perinde atque in orationis contextu media distinctio, atque distinctio finalis. Studentque periti musici, ut cadentiarum meta fiat, ubi et orationis pars, seu membrum terminat».[13]

La centralità di questa concezione oratoria della musica vocale è confermata dal fatto che su di essa convergono anche teorici dagli opposti orientamenti, come nel caso, ancora una volta, di Vicentino e Zarlino. Per Vicentino – che fa coincidere sostanzialmente, come si diceva, il concetto di cadenza con quello di sincope –,

> la cadenza è stata ritrovata per dimostrare (quando nelle composizioni appare) che vuole significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, o di fare il fine d'essa

---

[10] «dico che cadenza non è altro che un certo segno del quale gli compositori, per alcun senso delle parole, fanno un mediato fine». Aaron, *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Venezia: Bernardino de' Vitali, 1525), 22.

[11] Un'eccezione vistosa, a secolo ormai pressoché terminato, è il quasi brutale empirismo di Valerio Bona: «Cadenza è un riposo e una terminazione delle parti, fatta o nel fine della cantilena, o nel mezzo, o dove piace al compositore. Di questa ti farà capace il tuo giudizio e l'orecchia cantando». Valerio Bona, *Regole del contraponto et compositione brevemente raccolte da diversi auttori* (Casale: Bernardo Grasso, 1595), 44.

[12] Johannes Tinctoris *Diffinitorium musicæ*, ms.: *Diffinitorium musice: un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona*, a cura di Cecilia Panti (Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2004), 10. Panti traduce «cujuslibet partis» con «di una voce»: mi discosto (cfr. nota seguente), poiché è evidente che qui non si sta parlando di formule melodiche, ma di articolazioni complessive del brano musicale. Cfr. anche Mangani, *"O felice eloquenza!"*, 48–49, nota 113.

[13] «La cadenza è una sottosezione di una qualsiasi sezione di un canto, alla fine della quale si trova o una pausa generale o una consonanza perfetta. È anche una sorta di conclusione di una parte della composizione stessa, così come nel contesto del discorso verbale ci sono l'articolazione intermedia e quella conclusiva. I musicisti esperti si adoprano affinché la meta delle cadenze sia dove termina una parte, o un membro, del discorso verbale». Cfr. Stefano Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Roma: Valerio Dorico, 1533), cc. 85v–86r.

> composizione: e per tal ragione, perché la sincopa fa tal effetto a quel modo legata, è stato detto cadenza, quasi che cade e che conclude il parlare».[14]

Zarlino, a sua volta, dedica come sappiamo un'ampia trattazione alla cadenza e alle varie maniere di introdurla, di realizzarla e, quando occorre, di evitarla dopo averla suggerita. In linea di massima, tuttavia, il pensiero di Zarlino in materia di cadenza non è originale, ma deriva dalle riflessioni di non pochi suoi predecessori, e in particolare di Giovanni Del Lago: l'equiparazione delle cadenze alla punteggiatura del discorso verbale,[15] ad esempio, riprende la distinzione di Del Lago (più raffinata, rispetto alla definizione di Zarlino) tra «comma», «cola» e «periodo», che a sua volta riecheggia le antiche *distinctiones* relative al canto piano:

> «Le cadenze veramente sono necessarie, e non arbitrarie come alcuni inconsideratamente dicono, massimamente nel canto composto sopra le parole. E questo per distinguere le parti di la orazione, cioè far la distinzione del comma e cola e del periodo, acciò che sia intesa la sentenza delle parti della orazione perfetta, sì nel verso come nella prosa: perché la cadenza è come il punto, overo una certa distinzione e riposo nel canto; overo la cadenza è una terminazione di essa parte del canto, come è, nel contesto dell'orazione, la media distinzione e la finale.»[16]

A rendere però inestimabile l'esposizione di Zarlino sono da un lato la sistematicità della trattazione, e dall'altro la ricchezza e la puntualità delle esemplificazioni, tanto che le sue *Istitutioni* restano il punto di partenza ideale per qualunque indagine sulle tecniche compositive del Cinquecento e sui loro presupposti. Ed è proprio da una considerazione di Zarlino che dobbiamo prendere le mosse per compiere un ulteriore passaggio nel percorso verso la definizione di un pertinente approccio analitico al rapporto tra la sintassi verbale e l'articolazione musicale.

Scrive Zarlino:

> si debbe avertire che le cadenze nelli canti fermi si fanno in una parte sola, ma nelli figurati si aggiungono altre parti. Ed in quelli si pongono finita la sentenza delle parole; in questi, poi, non solamente si fanno quando si ode la clausula perfetta nella orazione: ma alle volte si usano per necessità, e per seguire un certo ordine nel contrapunto principiato dal compositore.[17]

---

[14] Vicentino, *L'antica musica*, 51r.

[15] «La cadenza è di tanto valore nella musica quanto il punto nella orazione, e si può veramente chiamare punto della cantilena»: Zarlino, *Le istitutioni*, 221.

[16] Giovanni Del Lago, *Breve introduttione di musica misurata* (Venezia: Brandino e Ottaviano Scotto, 1540), 40.

[17] Zarlino, *Le istitutioni*, 221.

Leggendo questa frase al di fuori del suo contesto, parrebbe proprio di trovarsi di fronte a un lampante esempio di 'prima pratica': se ci sono delle esigenze musicali, si può far cadenza anche quando la «sentenza delle parole» non è ancora terminata. La musica è signora e l'orazione ancella, dunque?

Non credo che questo passo implichi, per Zarlino, la libertà di disinteressarsi delle parole se il contrappunto lo richiede. Qui Zarlino sta sì dicendo che nella polifonia, a differenza di quanto avviene nel canto piano, possono esserci delle ragioni puramente musicali per far cadenza: ma non intende affatto che in questo caso si possa far a meno di considerare il testo. A conferma di ciò, abbiamo tutta la teoria zarliniana del «fuggir la cadenza», anch'essa condivisa con molti altri teorici, nessuno dei quali però ne fornisce un'esposizione altrettanto chiara. E qui Zarlino è chiarissimo:

> quando si vorrà fare alcuna distinzione mezzana dell'armonia e delle parole insieme, le quali non abbiano finita perfettamente la loro sentenza, potremo usar quelle cadenze che finiscono per terza, per quinta, per sesta o per altre simili consonanze: perché il finire a cotesto modo non è fine di cadenza perfetta, ma si chiama fuggir la cadenza, sì come hora la chiamano i musici. E fu buono il ritrovare che le cadenze finissero anco in tal maniera, conciossia che alle volte accasca al compositore che, venendoli alle mani un bel passaggio nel quale si accommodarebbe ottimamente la cadenza, e non avendo fatto fine al periodo nelle parole, non essendo onesto che abbiano a finire in essa, cerca di fuggirla…[18]

Riassumendo: il contrappunto determina a volte la necessità puramente musicale di far cadenza, ma se questo accade in corrispondenza di parole «le quali non abbiano finita perfettamente la loro sentenza» il compositore dispone di una serie di mezzi (descritti dallo stesso Zarlino subito dopo) per impostare la cadenza prevista e poi 'fuggirla': far diversamente non sarebbe, appunto, «onesto».

Resta infine da osservare che il concetto zarliniano del 'fuggir' la cadenza riguarda solo ed esclusivamente le deviazioni dei movimenti melodici delle singole voci, con conseguente modifica della sonorità finale (Es. 2),[19] e non contempla quella perdita del senso conclusivo che deriva dalla mancata pronuncia della stessa sillaba nello stesso istante da parte di tutte le voci.

---

[18] Zarlino, *Le istitutioni*, 225.

[19] Nell'Es. 2 è riportata solo una parte dell'esempio zarliniano: per l'esempio completo e per la sua analisi puntuale rinvio a Marco Mangani, "Condotte cadenzali nei madrigali di Zarlino: il caso di *I' vo piangendo*", *Musicalia* 10 (2013 [2021]): 63–96: 76–77.



Es. 2 – Alcuni esempi di 'fuggir la cadenza'
(Zarlino, *Istitutioni harmoniche*: 226)

Si apre dunque la questione di quell'insieme di fenomeni che, pur essendo pienamente riscontrabili nel corso dell'analisi musicale, sono del tutto privi di riferimenti nell'ambito della teoria coeva.

2. Cadenza polifonica e testo intonato: quello che i teorici non dicono

A dispetto dei continui pronunciamenti sulla necessità di legare l'articolazione musicale a quella del discorso verbale, nessun teorico del Cinquecento ci offre esempi di come ciò possa avvenire: gli esempi musicali dei trattati sono infatti, di norma, privi di testo. Non credo che ciò implichi un sostanziale disinteresse nei confronti del problema, mascherato sotto la patina di pronunciamenti che risulterebbero, in tal caso, puramente di circostanza. A parte le possibili considerazioni di natura economica (apporre il testo sotto le note avrebbe certamente richiesto allo stampatore degli oneri aggiuntivi), penso che gli esempi musicali si occupino, appunto, di musica, e affidino piuttosto alla perizia e alla competenza linguistica dei musici, costantemente invocata di contro alla rozzezza dei meno esperti, la corretta collocazione delle cadenze in relazione al testo cantato.

La mancata esemplificazione, nella teoria cinquecentesca, dei rapporti tra testo poetico e strutture cadenzali impone di affinare strategie di segmentazione estranee a quella teoria, ma al tempo stesso ineludibili, purché si abbia l'accortezza di non basarle su criteri o concetti palesemente in contrasto con le nozioni storiografiche delle quali disponiamo. D'altra parte, se si aspira a una maggior comprensione dei rapporti che intercorrono tra un testo poetico e il suo rivestimento musicale nell'ambito della polifonia vocale classica, occorre adottare la prospettiva dialogica propria dell'ermeneutica,[20] nella consapevolezza che l'atteggiamento presentista (e teleologico)[21] ci impedisce di comprendere l'orizzonte di senso di un'epoca passata, mentre l'atteggiamento storicista, che imporrebbe di ricorrere soltanto alle categorie dell'epoca indagata, si rivela del tutto paralizzante, oltreché sostanzialmente illusorio.

A fondamento delle strategie di segmentazione dobbiamo allora porre un principio empirico: non è opportuno segmentare un madrigale cinquecentesco partendo dalla definizione di cadenza. Anche a prescindere dalle differenze tra le definizioni fornite dai teorici, questo principio appare sensato in quanto i compositori, lungi dal ricorrere esclusivamente al modello formalizzato della cadenza, adottano, per segmentare il decorso musicale, una pluralità di procedimenti, che vanno dalla *pausa generalis*, già compresa nella definizione di Tinctoris, all'allungamento dei valori di durata, dal cambio di ordito (da imitativo a omoritmico e viceversa) alle ripetizioni, dall'assottigliamento dell'organico al suo repentino inspessirsi.[22]

---

[20] Per questo aspetto è ancora oggi fondamentale il saggio di Thomas Christensen, "Music theory and its histories", in *Music theory and the exploration of the past*, C. Hatch and D. W. Bernstein (eds.) (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993), 9–39.

[21] Non uso volutamente l'aggettivo 'evoluzionistico', ancora molto in voga tra i critici del presentismo, poiché il suo impiego in questo contesto poggia sull'idea errata che l'evoluzione biologica sia un processo lineare, comportante un continuo 'miglioramento' (termine scientificamente insensato) e direzionato a un fine ultimo: la teoria darwiniana, poggiante sui tre presupposti della variazione, della trasmissione e dell'adattamento all'ambiente (che muta continuamente, così come continuamente mutano i contesti storici), ci dice tutt'altro. Su ciò rinvio a Telmo Pievani, *La teoria dell'evoluzione. Attualità di una rivoluzione scientifica* (Bologna: Il Mulino, 2017). La teoria darwiniana, a mio avviso, può dunque fornire utilissimi spunti a una visione dialogica e contestuale della storiografia musicale.

[22] Senza dimenticare la famigerata 'cadenza plagale' – espressione che sarebbe ora di dismettere definitivamente in favore di 'cadenza a clausole invertite' o simili. Su ciò si veda Mutch, "Blainville's New Mode, or How the Plagal Cadence Came to Be 'Plagal'", *Eighteenth Century Music* 12, n° 1 (2015): 69–90.

Il punto di partenza per un'appropriata segmentazione musicale del madrigale non potrà dunque essere che una altrettanto appropriata segmentazione del testo poetico. Il principio base di tale segmentazione, a sua volta, sarà la divisione in versi, che nel caso del madrigale dà luogo pressoché esclusivamente a endecasillabi e settenari.[23] Ciò non significa che in fine di verso o d'emistichio ci si debba sempre attendere un'articolazione musicale, né che le articolazioni musicali siano escluse altrove. D'altra parte, è evidente che una qualunque articolazione musicale non coincidente con l'articolazione testuale richiede dal compositore la messa in opera di procedimenti più marcati, in grado di evidenziare un confine laddove il testo non lo prevede: ne consegue che la possibilità di individuare tali ulteriori punti di snodo è, questa sì, subordinata alla definizione dei principali mezzi di articolazione musicale. A titolo d'esempio, valga l'inizio del madrigale di Verdelot *Divini occhi sereni* (Es. 3).[24]



Es. 3 – Verdelot, *Divini occhi sereni*, inizio

[23] Il quadro teorico di riferimento per la segmentazione del testo poetico in base alle norme metriche è in Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana* (Bologna: Il Mulino, 2011[5]). La versificazione del madrigale musicale cinquecentesco è quella petrarchesca, indipendentemente dalla forma poetica messa in musica (che può essere un madrigale poetico, un sonetto, una ballata, un'ottava rima o una stanza di canzone). Lo stesso Beltrami ci ricorda che «Petrarca usa nel Canzoniere solo endecasillabi e settenari; e dal Trecento fino a Chiabrera la presenza in un testo di versi di altra misura è di per sé un contrassegno di genere, che distingue la poesia illustre dalla poesia di stile medio o umile», Beltrami, *Gli strumenti della poesia* (Bologna: Il Mulino, 2019), § 145.

[24] Edizione critica in *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520–1530)*, a cura di Francesco Saggio (Pisa: ETS, 2014), 324–326.

In questo avvio di madrigale si riscontrano due forti articolazioni musicali, favorite dalla marcata omoritmia, che consente la convergenza di tutte le voci attive sulle sillabe finali dei due rispettivi segmenti testuali. Il secondo punto di articolazione è tuttavia costituito esclusivamente dalla *pausa generalis*, in assenza di un qualsivoglia meccanismo cadenzale; il primo, al contrario, presenta sia la *pausa generalis* sia l'insieme delle formule cadenzali, e ciò a dispetto del fatto che in tal modo si scinde l'unità sintattica costituita dal sostantivo 'occhi' e dai suoi modificatori. L'intento espressivo, in questo caso, è evidente: si tratta di mettere in evidenza l'aggettivo 'divini', privilegiandone il valore semantico rispetto alla funzione sintattica. In altre parole, è come se Verdelot avesse voluto introdurre qui una sorta di enjambement musicale, spezzando un'unità sintattica che il testo mantiene invece unita: volendo rendere visivamente l'operazione di Verdelot con dei segni di punteggiatura,[25] potremmo scrivere così il primo verso di questo madrigale:

Divini! Occhi… sereni

Per porre un ideale punto esclamativo dopo «Divini», tuttavia, era necessario rafforzare i segnali di carattere conclusivo, dal momento che il testo poetico non prevede, in questo specifico punto, alcuna cesura: da qui l'idea di unire insieme i due più forti segnali di cesura offerti dalla polifonia, ossia la cadenza autentica completa e la *pausa generalis*.

Questo esempio mostra chiaramente come la prima operazione da compiere, per segmentare un madrigale a fini analitici, sia costituita dall'individuazione dei punti di convergenza delle voci sulle sillabe conclusive di ciascun verso: quando tale simultaneità sillabica si verifica, possiamo senz'altro passare all'esame delle condotte musicali delle singole voci per comprendere quale tipo di articolazione, e di quale forza, il compositore abbia inteso inserire in quel punto.

I maggiori problemi, a questo riguardo, si presentano nell'ambito della polifonia imitativa, dove i casi di simultaneità sillabica tra le voci sono in generale piuttosto rari e la sfasatura può riguardare anche la sillaba finale di un verso. Inoltre, più si procede in avanti nel secolo, più si fa marcata la

[25] I moderni segni di punteggiatura sono un modo molto efficace di evidenziare gli esiti dell'analisi di un madrigale, perché, inseriti nel testo poetico una volta compiuta l'analisi, possono tradurne gli esiti, mostrando qual è la 'lettura ad alta voce' del testo medesimo che il compositore ha immaginato. Cfr. Mangani, *"O felice eloquenza!"*, 61–73, in part. 71–73.

tendenza a stemperare le articolazioni musicali mettendo in opera strategie d'indebolimento, tra le quali la mancata convergenza sillabica in fine di verso, pur non compresa dai teorici tra le strategie di fuggimento cadenzale, è senz'altro una delle più comuni. Ciò non autorizza, tuttavia, a concludere che i madrigalisti non operino una segmentazione musicale del testo intonato. Occorre a questo riguardo ricordare che il contrappunto è un insieme di norme che regolano la successione degli intervalli armonici nel contesto dei movimenti lineari di due voci. Abbandonata, all'inizio del Cinquecento, la composizione su *cantus firmus*, le coppie di voci che di volta in volta governano il processo polifonico sono variabili, ma ciò non toglie che localmente sia sempre possibile identificare la coppia guida, ossia quello che definiamo abitualmente *bicinium* strutturale. Possiamo allora, finalmente, enunciare il seguente principio generale:

> nella polifonia vocale classica (madrigali, mottetti) si ha un punto di articolazione musicale ogniqualvolta si ha la convergenza di almeno due voci sulla sillaba finale di un verso.

È opportuno sottolineare che tale principio è una condizione sufficiente (la più vistosa) per indicare un'articolazione musicale, ma non necessaria. Vale a dire che (come abbiamo visto nel caso dell'Es. 3) si possono avere delle cesure anche quando la convergenza avviene sulla sillaba finale di un emistichio, di un'unità sintattica o addirittura di una singola parola: in questo caso, però, occorre che il compositore rafforzi, come si è detto, i procedimenti musicali di segmentazione. Aggiungiamo, infine, che un compositore può decidere scientemente di non realizzare le convergenze in fine di verso per non danneggiare un'unità sintattica: si pensi al caso clamoroso del madrigale *O sonno* di Cipriano de Rore, su un sonetto di Giovanni Della Casa virtuosisticamente intessuto di enjambement, dove il compositore, nel contesto di un assetto prevalentemente omoritmico, sposta sistematicamente le cesure musicali sulle conclusioni sintattiche (*che langue e posa / non have*||), anziché sottolineare le conclusioni di verso.[26]

Una volta enunciato il principio generale relativo al *bicinium*, possiamo passare al livello successivo, analizzare la condotta di tutte le voci e chiederci:

[26] Ne offre una lettura a tutto campo Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia* (Roma: Carocci, 2017²), materiali online §4.3 (ultima consultazione il 20.10.2024).

1) Se nel punto individuato si verifichi o meno un procedimento cadenzale, e, in caso affermativo, se tale procedimento sia pienamente realizzato oppure 'fuggito' (nel senso di Zarlino, si riveda l'Es. 2);
2) Se tutte le voci convergano sulla stessa sillaba, oppure siano presenti delle sfasature.

Una sfasatura, infine, può essere 'risolta' o 'non risolta': è 'risolta' se resta confinata entro il segmento polifonico appena concluso, ed è 'non risolta' se il nuovo segmento polifonico prende avvio quando almeno una delle voci sta ancora pronunciando l'ultima sillaba del segmento precedente – nell'Es. 4 è 'risolta' la sfasatura dell'Alto in corrispondenza di *core*, non risolte quelle di Tenore e Basso in corrispondenza di *ardore* e *scorge*.[27]



Es. 4 – Esempi di sfasatura risolta (*core*) e non risolta (*ardore*, *scorge*)
(Verdelot, *Con lacrime e sospir*, batt. 6–14)

[27] L'esempio è tratto ancora da Verdelot. Cfr. *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci*, 289–290.

Senza entrare in ulteriori dettagli, o proporre ulteriori esemplificazioni, proviamo adesso a mettere alla prova questo metodo di segmentazione nel contesto dell'analisi dei *contrafacta*.

3. Parodie, *contrafacta*, cadenze: un approccio analitico

Da un punto di vista compositivo, un *contrafactum* è cosa ben diversa da una parodia.[28] In quest'ultimo caso si ha a che fare con un brano polifonico il quale, pur utilizzando i soggetti e i punti d'imitazione di una composizione preesistente, intrattiene con il nuovo testo intonato un proprio specifico rapporto. Ciò significa che, nell'utilizzo di materiale musicale preesistente – sia esso proprio o d'altro compositore – l'autore di una parodia è pienamente libero di escogitare nuove soluzioni musicali finalizzate all'interpretazione del testo. Ciò non preclude certo la possibilità di tener conto di quanto avveniva nel modello, ma il progetto esegetico di una parodia è, nel complesso, necessariamente nuovo. Nel caso del *contrafactum*, al contrario, si tratta di adattare un nuovo testo a un brano preesistente, realizzando una composizione che, pur mutando di genere rispetto al modello (di solito da profano a spirituale, ma non solo),[29] ne 'tolleri' le scelte compositive. Sul piano puramente musicale, parrebbe dunque trattarsi, in questo caso, di un'operazione del tutto pacifica, poiché la scelta del testo da adattare – o la sua creazione *ex novo* – avviene tenendo conto essenzialmente della sua congruenza metrico-ritmica con il brano originale, il cui dettato musicale, fatti salvi quei minimi aggiustamenti

[28] Per tutte le implicazioni della pratica del *contrafactum* rinvio a Marina Toffetti, "*Contrafacere*. Retextualizing polyphonic music from the late sixteenth to the seventeenth century", in *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, Marina Toffetti and Gabriele Taschetti (eds.) (Kraków: Musica Iagellonica, 2020), 9–39. Per un'ulteriore prospettiva, si veda Michael A. Carlson, "«Musica fatta spirituale». Aquilino Coppini, Claudio Monteverdi, and Madrigal Contrafacts in Early Seventeenth-Century Milan" (PhD diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2023). Il concetto di 'parodia' è qui impiegato per indicare la tecnica di composizione che prevede il riutilizzo di un materiale *polifonico* preesistente: cfr. Michael Tilmouth, rev. Richard Sherr, "Parody (I)" (2001), in *Grove Music Online* (ultima consultazione il 20.10.2024). Per i due concetti messi a paragone si veda inoltre Georg von Dadelsen – Armin Brinzing – Hartmut Schick – Reinhard Schulz, "Parodie und Kontrafaktur" (1997), in *MGG Online* (ultima consultazione il 20.10.2024).

[29] La questione è affrontata in Toffetti, "*Contrafacere*", 10 e 30–36. Si veda anche Robert Falck – Martin Picker, "Contrafactum" (2001), in *Grove Music Online* (ultima consultazione il 20.10.2024).

in termini di valori delle note che non è possibile scongiurare interamente, resta inalterato. Eppure, se è vero che il *contrafactum* non comporta in genere modifiche per quanto attiene ai soggetti musicali e al loro intreccio contrappuntistico,[30] quando si passa a considerare il piano cadenzale la situazione si presenta più complessa. In alcuni casi, infatti, l'adattamento di un nuovo testo può, a motivo della distribuzione delle sillabe e del loro raggruppamento in unità lessicali, neutralizzare una cadenza, oppure introdurla là dove essa non era stata originariamente prevista.

Un caso emblematico, a questo riguardo, ci è offerto dal madrigale di Giovanni Maria Nanino *Morir non può 'l mio core*, su testo di Benedetto Pannini, apparso a stampa nel *Primo libro de' madrigali a cinque voci*.[31] Com'è noto, Nanino compose una 'risposta' a questo madrigale, su testo a tutt'oggi non attribuito, nell'ambito del suo *Terzo libro de' madrigali*;[32] in seguito, Orfeo Vecchi ne realizzò una versione spirituale nella sua raccolta *Scielta de' madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici accommodati in motetti*,[33] adattandovi un testo latino. Esaminiamo dapprima il rapporto tra i due madrigali di Nanino.

Il raffronto tra i testi dei due madrigali mostra chiaramente una perfetta simmetria, alla quale corrisponde però un netto rovesciamento semantico:

---

[30] In realtà tra il concetto di *contrafactum* e quello di parodia sembra esservi, più che un'opposizione binaria, una sorta di *continuum*, soprattutto quando il contesto è quello dell'adattamento spirituale di un brano profano: ciò perché le tecniche della parodia sono molteplici, e vanno dalla vera e propria rielaborazione dell'intero tessuto polifonico originario alla semplice citazione del soggetto iniziale. Su questo si vedano le considerazioni di Tomasz Jeż, "Contrafacta of Italian madrigals in Polish musical sources", in *Contrafacta*, 151–170.

[31] La prima edizione è perduta. Si dispone della prima ristampa (Venezia: Angelo Gardano, 1579). Si veda anche l'edizione moderna: Giovanni Maria Nanino, *Complete Madrigals, Part 1: Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Christina Boenicke and Anthony Newcomb (eds.) (Middleton WI: A-R Editions, 2012).

[32] Venezia: Angelo Gardano, 1586. Inoltre, Nanino, *Complete Madrigals, Part 3: Il terzo libro de madrigali a cinque voci (1586) and Madrigals First Published in Anthologies, 1588–1610*, Christina Boenicke and Anthony Newcomb (eds.) (Middleton WI: A-R Editions, 2018). Il raffronto tra i due testi è già proposto in Toffetti, "*Contrafacere*", 16. Ferme restando le considerazioni della nota 30, preferisco ascrivere questa operazione di Nanino alla categoria della parodia, poiché, come si vedrà tra un attimo, musicalmente i due brani differiscono di molto; al contrario, nel caso del *contrafactum* di Orfeo Vecchi, analizzato più avanti, le differenze nel rapporto testo/musica sono la conseguenza di un'operazione di adattamento che lascia pressoché inalterato il dettato musicale.

[33] Milano: Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1604.

Il primo libro…	*Il terzo libro…*	**Metri e rime**
Morir non può 'l mio core,	Morir può 'l vostro core.	a
e ucciderlo vorrei, poi che vi piace;	Ancidetelo pur come vi piace,	B
ma trar non si può fuor*e**	ché, quanto al trarlo fuore	a
del petto vostro, ove gran tempo giace:	del petto mio, se pur vi giacque o giace,	B
ed uccidendol io come desïo,	non averrà, com'è vostro desïo,	C
so che morreste voi morend'anch'io.	ch'ucciso lui debba morir anch'io.	C

* La stampa di Gardano reca la lezione 'fuori', accolta anche nell'edizione moderna. Si tratta tuttavia di un probabile ipercorrettismo, laddove le forme 'fuore' e 'fuora' sono, all'epoca, pienamente legittime, godendo entrambe di una lunga tradizione in ambito letterario: si veda la voce "Fuora, fuore, e fuori" nella prima edizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca (Venezia: Giovanni Alberti, 1612), 372 (consultato in rete il 20.10.2024: http://new.lessicografia.it/pagina/?vol=1&sez=2&ediz=1&pag=372). La *emendatio* si rende necessaria in ragione dello schema metrico del madrigale.

La simmetria tra i due testi è, come si vede, marcatissima: non solo si utilizzano le stesse parole-rima per realizzare un medesimo schema metrico-rimico, ma, nel costruire il secondo testo, si fa addirittura in modo di mantenere la figura dell'enjambement tra il verso 3 e il verso 4. Dal punto di vista musicale, un attento confronto mostra che Nanino, nel comporre il secondo brano, ha assunto il primo come punto di partenza, utilizzandone il medesimo tipo tonale (g2 – bemolle – G, corrispondente in entrambi i casi a un primo modo trasposto),[34] nonché, in maniera più o meno variata, alcuni soggetti. In particolare, come mostra l'Es. 5, il soggetto iniziale del secondo madrigale (a destra nell'esempio) è scopertamente derivato da quello del suo predecessore (a sinistra nell'esempio):

[34] Non mi dilungo qui sulla questione delle attribuzioni modali, che nel caso dei due madrigali di Nanino risultano abbastanza pacifiche, sia per l'ambito del Tenore sia per il piano cadenzale. Per una panoramica sulla questione si può vedere Marco Mangani – Daniele Sabaino, "Diffrazioni e dicotomie nella teoria modale del Rinascimento", *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 25, n° 2 (2019): 3–31.



Es. 5 – Giovanni Maria Nanino
Morir non può 'l mio core e *Morir può 'l vostro core* – raffronto tra i due *exordia*

Se si pongono a confronto, inoltre, i rispettivi piani cadenzali (Tav. 1), risulta evidente come Nanino abbia posto la massima attenzione nel 'ribaltare' l'interpretazione musicale del primo testo al fine di ottenere un'appropriata interpretazione del testo nuovo:[35]

NANINO, dal Primo libro	
Morir non può 'l mio core	D non cad.
e ucciderlo vorrei, poi che vi piace;	B♭
ma trar non si può fuore	D^{mi}
ma trar non si può fuore	G
del petto vostro, ove gran tempo giace;	D
ed uccidendol'io come desïo,	[D^{mi}]
so che morreste voi,	G
so che morreste voi	C
morend'anch'io,	D
ed uccidendol'io come desïo,	[D^{mi}]
so che morreste voi,	[G]
so che morreste voi	C
morend'anch'io.	G

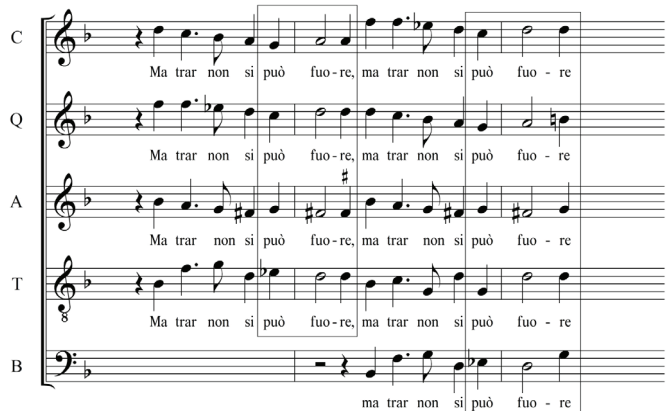
NANINO, dal Terzo Libro	
Morir può 'l vostro core.	[D]
Ancidetelo pur,	[D]
come vi piace,	[G]
ché, quant'al trarlo fuore	enjamb. →
del petto mio, se pur vi giacque o giace,	B♭
non averrà, com'è vostro desïo,	[D]
ch'ucciso lui	C fugg.
debba morir anch'io	[D]
ch'ucciso lui debba morir anch'io	G

Tav. 1 – Giovanni Maria Nanino
Morir non può 'l mio core e *Morir può 'l vostro core* – raffronto tra i due piani cadenzali

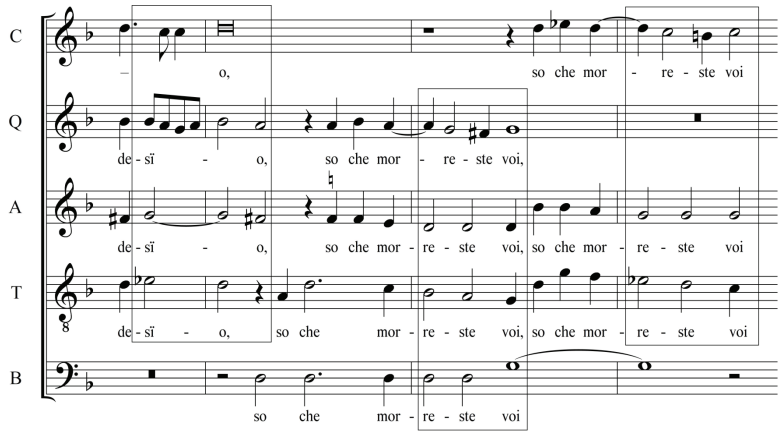
[35] Nelle due tavole, ogni casella corrisponde a un verso, in modo da dar conto delle principali ripetizioni testuali. Nelle colonne dei traguardi cadenzali, le parentesi quadre indicano che la cadenza interessata presenta una sfasatura testuale non risolta. L'indicazione 'mi' in esponente indica che la cadenza interessata è frigia. Le espressioni 'non cad.' e 'fugg.' indicano rispettivamente una sosta priva di formule cadenzali e una cadenza fuggita nel senso di Zarlino.

Nel testo di Pannini, il poeta si dice certo di fare, uccidendo il proprio cuore, la felicità dell'amata: il suo cuore però abita ormai nel petto di lei, ed egli ricusa dunque di estrarlo da lì, per non causare, morendo, la di lei morte. Il testo del secondo madrigale rappresenta, con tutta evidenza, la sprezzante risposta dell'amata: per quanto la riguarda, il cuore del poeta può anche morire, poiché, ammesso e non concesso che esso abbia mai abitato nel petto di lei, non sarà certo estraendolo che ella morirà.

L'interpretazione musicale del testo di Pannini ruota, nell'intonazione di Nanino, attorno all'uso accorto delle cadenze non regolari. Particolarmente sottile è l'interpretazione del verso 3, che Nanino realizza rinunciando a rendere l'enjambement – non certo per imperizia, come dimostra l'impeccabile resa dell'analoga figura nel madrigale più tardo. Per rendere il concetto del cuore che «trar non si può fuore», Nanino ricorre dapprima a una cadenza frigia a Re, per poi ribadire che il cuore resterà al suo posto con una cadenza alla *finalis* Sol (Es. 6). Analogamente, l'orrore del poeta di fronte alla prospettiva della morte dell'amata è reso con due intonazioni consecutive dell'emistichio «so che morreste voi» – la seconda delle quali suggellata da un'irregolare cadenza a Do –, dopo che il verso precedente si era chiuso con una nuova cadenza frigia a Re (Es. 7).



Es. 6 – Giovanni Maria Nanino
Morir non può 'l mio core, batt. 7–9



Es. 7 – Giovanni Maria Nanino
Morir non può 'l mio core, batt. 14–17

L'insieme degli ultimi due versi è quindi ripetuto interamente in maniera pressoché letterale, con un arcaismo che in realtà funziona da perfetta *amplificatio*.

Il madrigale di risposta, *Morir può 'l vostro core*, presenta un assetto musicale del tutto differente, e la percezione di tali differenze è accentuata dal fatto che i due brani condividono, oltre ad alcuni soggetti, anche il medesimo assetto modale. Tra le differenze più significative del secondo madrigale rispetto al primo, sono da segnalare il rispetto dell'enjambement tra i versi 3 e 4 e la rinuncia alla ripetizione letterale del blocco conclusivo, la quale ripetizione avrebbe conferito un'enfasi indebita alla risposta dell'amata, che intende invece essere sbrigativa e raggelante. Ma soprattutto, è l'assenza di cadenze frigie o modalmente irregolari a fare di questo secondo madrigale un brano del tutto diverso dal precedente: poiché a giudizio dell'amata non sta accadendo nulla di tragico, non ci sono, nella sua risposta, concetti negativi da sottolineare. L'unica screziatura è la cadenza d'emistichio a Do sulle parole «ch'ucciso lui», non a caso fuggita (nel senso di Zarlino) e subito negata, a sottolineare che nella morte del cuore del poeta nulla vi è, per l'amata, di tragico (Es. 8).



Es. 8 – Giovanni Maria Nanino
Morir può 'l vostro core, batt. 17–23 (concl.)

Il raffronto tra questi due madrigali di Nanino mostra dunque il compositore impegnato in un'operazione di tipo parodistico, le cui modalità gli consentono di perseguire un'accurata esegesi musicale del testo poetico. Ma cosa accade al rapporto tra il testo poetico e la sua intonazione musicale nel caso di un *contrafactum*? Per tentare una risposta a questa domanda, mettiamo ora a paragone il madrigale *Morir non può 'l mio core* con il suo travestimento spirituale, realizzato da Orfeo Vecchi nell'ambito della *Scielta* (Tav. 2):

NANINO, *Primo libro…*	Cadenze	*Contrafactum* in *Scielta…*
Morir non può 'l mio core	D non cad.	*Lætamini in Domino,*
e ucciderlo vorrei, poi che vi piace;	B♭	*lætamini in Domino et exultate.*
ma trar non si può fuore,	D^mi	*Cantate Domino,*
ma trar non si può fuore	G | D^mi //	*cantate Domino // him-*
del petto vostro_ove gran tempo giace;	D | [C] // D	*-num novum dulce, // et invocate nomen eius.*
ed uccidendol'io come desïo,	[D^mi]	*Himnum cantate novum semper Domino*
so che morreste voi,	G | [G]	*de cordibus vestris,*
so che morreste voi	C	*de cordibus vestris,*
morend'anch'io,	D	*de cordibus vestris,*
ed uccidendol'io come desïo,	[D^mi]	*Himnum cantate novum semper Domino*
so che morreste voi,	[G]	*de cordibus vestris,*
so che morreste voi	C | [C]	*de cordibus vestris,*
morend'anch'io.	G	*de cordibus vestris.*

Tav. 2 –*Morir non può 'l mio core*
Distribuzione delle cadenze nel madrigale di Nanino
e nel *contrafactum* realizzato da Orfeo Vecchi

Come si vede, l'adattamento cerca di far coincidere il più possibile gli snodi cadenzali con quelli del brano originale, ma ciò non sempre si rivela possibile. In particolare, sostituendo il verso *cantate Domino* al verso *ma trar non si può fuore*, Vecchi si trova con una sillaba in meno: ciò gli impone di sostituire la cadenza piana *può* || *fuo-re* con la cadenza tronca *-mi* || *no*.[36] La conseguenza è che il parallelismo musicale della ripetizione, sottilmente mascherato, nel brano originale, dal succedersi delle due diverse cadenze (si riveda l'Es. 6), qui deve invece essere esibito: la seconda intonazione del verso *cantate Domino*, pertanto, viene a chiudersi con la stessa cadenza frigia a Re della precedente, mentre la forte cadenza a Sol dell'originale viene annullata dal fatto che il traguardo della cadenza medesima coincide con l'inizio della parola *himnum* (si confronti l'Es. 6 con l'Es. 9).

[36] In termini di accento grammaticale siamo in presenza di una parola proparossitona (Dómino): come spesso avviene, l'esito musicale è quello di una cadenza tronca sull'ultima sillaba (Dóminó).



Es. 9 – Giovanni Maria Nanino-Orfeo Vecchi
Lætamini in Domino, batt. 7–10

L'esito finale di tutta l'operazione è perciò, nel *contrafactum*, un complessivo riorientamento dell'intero passaggio verso la successiva cadenza a Do che si viene a formare in corrispondenza della parola *dulce*, e che risulta appena screziata dalla sfasatura testuale della sola voce di tenore: una cadenza a Do che il brano originale evita accuratamente, rispettando la sinalefe *del petto vostro ove gran tempo giace* (Es. 5). In questo caso specifico, dunque, il *contrafactum* introduce una cadenza irregolare là dove essa non era stata prevista, privandola però del suo potenziale esegetico e facendola coincidere con un concetto positivo, al quale si sarebbe attagliata assai meglio una cadenza modalmente regolare. Probabilmente, all'orecchio di Orfeo Vecchi la realizzazione di una cadenza autentica quasi priva di sfasature testuali, e mirante a una sonorità con terza maggiore, era più che sufficiente a sottolineare il concetto positivo della dolcezza. Del resto, è evidente che, almeno in questo caso, la gerarchia cadenzale non è stata tra le preoccupazioni di Vecchi: lo dimostra ampiamente il fatto che il testo sostitutivo, per quanto attiene alla successione dei concetti 'positivi' e 'negativi', non presenta alcuna analogia con il testo originale; il che, tra le altre cose, disinnesca drasticamente il potenziale espressivo delle cadenze frigie, che nel *contrafactum* vengono sostanzialmente a coincidere con gli stessi concetti sottolineati dalle cadenze regolari del modo.

Questo confronto mostra che la realizzazione di un *contrafactum* può influire sul piano cadenzale del brano preesistente, riorientandone così sia il rapporto tra le cadenze interne e il modo d'impianto sia il ruolo esegetico della musica rispetto al testo poetico; e non si può escludere che la maggiore o minore attenzione a questo specifico aspetto possa rivelarsi come un connotato stilistico. È probabile, ad esempio, che, in casi come quello del *contrafactum* di Orfeo Vecchi appena indagato, le ragioni profonde siano da cercare piuttosto nel contesto di ricezione che non nelle intenzionalità espressive del processo di adattamento.[37] Ma ciò non esclude che un'indagine analitica a tutto campo possa mettere in luce approcci differenti e differenti condotte. Interrogare in tal senso il repertorio dei *contrafacta* può contribuire, a mio avviso, a definire differenti declinazioni nell'ambito delle pratiche cinque-secentesche di sostituzione testuale, fornendo la base per un'indagine storiografica che, anche quando si occupa dei contesti, non può prescindere dal dettato dei manufatti artistici.

[37] Si vedano le considerazioni di Carlson, "«Musica fatta spirituale»", 5, per il quale, in riferimento a Toffetti, "*Contrafacere*", «Toffetti's analytical approach… relies too heavily on the mechanical aspects of textual reworking—alliterations, phonetic assonance, corresponding semantics—at the expense of the reader's connection to the model». Non mi pare, tuttavia, che la prospettiva orientata sul contesto sia assente dal volume di cui il saggio di Marina Toffetti costituisce l'introduzione. Al tempo stesso, premesso che la tesi di Carlson si presenta come una tappa fondamentale degli studi sui *contrafacta*, trovo poco felice l'aggettivo «mechanical» riferito ad aspetti (come la fonetica e la semantica) che pertengono in tutto e per tutto al processo artistico: e che sono dunque 'tecnici', se si vuole (purché il termine lo si intenda nella sua accezione etimologica), ma certamente non 'meccanici'.

Abstract

The essay proposes an analytical strategy of parody and *contrafactum* procedures in classical vocal polyphony, based on the examination of cadential plans. After tracing the issues related to the concept of cadence and its application in 16th-century polyphony (particularly in relation to the metrics and syntax of the poetic text), the essay examines two re-elaborations of Giovanni Maria Nanino's madrigal *Morir non può il mio core*: a parody by Nanino himself (*Morir può 'l vostro core*) and a *contrafactum* by Orfeo Vecchi (*Laetamini in Domino*). In the former case, the composer, by constructing a new piece from the model, has all the ease of studying new cadential strategies in function of the exegesis of the new text set to music; in the case of the *contrafactum*, on the contrary, the replacement text alters, so to speak, 'unintentionally' the original distribution of cadences, creating new ones and thwarting the exegetical project of the model. This may not be inevitable, but depends on the context of reception of the 'contrafactum' and its greater or lesser attention to the expressive component of the musical rendering of the text.

Keywords: Madrigal, Parody, Contrafactum, Cadence, Metrics, Syntax, Music theory of the 16th century, Text-music relationship.