

10

CONSTELLATIO MUSICA

collezione di musica antica, rinascimentale e barocca

a cura **PAOLO EMILIO CARAPEZZA**
e **GIUSEPPE COLLISANI**

Carlo Fiore

Josquin des Prez

Proprietà letteraria riservata.

La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione
o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia,
in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione)
sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

▪ **2003** L'EPOS Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.

Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191 • 6114153 • 6121679
fax 091 6116011

www.lepos.it • info@lepos.it

Progetto grafico

Maurizio Accardi

Cura redazionale

Laura Cosentino

Impaginazione

Grazia Lo Scudato

Revisione finale

Mariella Di Maggio

CARATTERISTICHE

*Questo libro è composto in Adobe Garamond
e Helvetica Neue; è stampato su Arcoprint
edizioni da 120 g/mq delle Cartiere
Fedrigoni e su GardaMatt Art da 150 g/mq
delle Cartiere del Garda; le signature sono
piegate a sedicesimo (formato rifilato 13,5 x
21 cm) con legatura in brossura e cucitura a
filo refe; la copertina è stampata su
GardaMatt Art da 250 g/mq delle Cartiere
del Garda e plastificata con finitura opaca.*

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi
al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione
di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Fiore, Carlo <1973>

Josquin des Prez / Carlo Fiore. - Palermo : L'Epos, 2003.

(Constellatio musica ; 10)

ISBN 88-8302-220-3.

1. des Prez, Josquin.

780.92 CDD-20

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana

A Saro e Loredana

RINGRAZIAMENTI

Sono grato a Paolo Emilio Carapezza per la fiducia accordatami e la grande cura nello smussare i tanti spigoli delle prime stesure. Nulla avrei scritto senza chi ha scandito le tappe della mia frequentazione con Josquin: Giovanni Acciai (che per primo me ne ha fatto conoscere le opere) e Loris Azzaroni (che, insieme a Giuseppina La Face, ha indirizzato le mie idee confuse di giovane laureando). Ringrazio David Fallows che mi ha informato di un suo futuro volume dedicato a Josquin, segnalato alcuni aggiornamenti, fornito sue pubblicazioni non ancora reperibili durante la redazione e che, *last but not least*, ha letto una bozza del testo; con lui non posso tacere Bonnie Blackburn, che mi ha messo in guardia contro i rischi di produrre un mero *résumé* della letteratura preesistente. Tra i musicologi italiani desidero ricordare Massimo Privitera per brevi ma illuminanti consigli, Piero Gargiulo, Vincenzo Borghetti, Lisa Navach e Mariateresa Dellaborra.

INDICE

13	PREMESSA	
17	JOSQUIN: NOME COMUNE DI PERSONA	
	LA QUESTIONE DELLE ORIGINI	[19]
	I PRIMI ANNI	[26]
	DIGRESSIONE: IL CANTO-MERCATO	[30]
	VIAGGI	[32]
	GLI ULTIMI ANNI	[42]
	I SUGGERIMENTI DELL'ANEDDOTICA	[46]
	CRONOLOGIA	[53]
57	LA POLIFONIA MESSA A NUDO	
	LE MESSE	[59]
	I MOTTETTI	[78]
	I CONFLITTI D'ATTRIBUZIONE	[84]
	LE CHANSONS	[108]
	LE FONTI PIÙ RAPPRESENTATIVE	[120]
	PETRUCCI E L'IMPORTANZA DELLA STAMPA MUSICALI	[129]
133	IL MITO DI JOSQUIN	
	LE PRIME FASI DELLA RICEZIONE	[135]
	DAL SECONDO CINQUECENTO ALLA MUSICOLOGIA MODERNA	[144]
159	ELENCO ALFABETICO DELLE OPERE	
177	BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	
193	DISCOGRAFIA	
199	INDICE DEI NOMI	

PREMESSA

Il 2000 ha condotto la musicologia a un bivio: da una parte studi nati in seno alla *New Josquin Edition*¹ e ricerche sulla committenza Sforzesca,² dall'altra contributi piú orientati verso l'analisi e la storia della ricezione. Una sola certezza: *chiunque e qualsiasi cosa Josquin sia stato e abbia scritto, la sua presenza non solo è stata condizionante per l'eredità stilistica che ha lasciato ma anche per l'incombente sopravvivenza del suo nome nei secoli*. Come si vedrà nella terza parte (forse la piú innovativa),³ nonostante restino forti dubbi sulla vicenda biografica e siano da appianare tanti conflitti di attribuzione, tali lacune sono ancora lontane dall'essere colmate. Piú spesso si rielaborano i medesimi, scarni dati certi: l'inaudita forza espressiva e la facilità a trasformarsi in modello per gli altri. Josquin, infatti, è il primo "classico" della storia della musica: per questo ha subito la piú violenta rimozione dei dettagli, venendo tramutato subito (complice l'influenza pubblicitaria della neonata stampa musicale) in icona della sua arte.

Due le chiavi di lettura che suggerisco: la prima lascia senza risposte tanti interrogativi e mira alla conoscenza circoscritta di Josquin e della sua musica; la seconda introduce a spaccati del mondo in cui la folla degli immigrati della polifonia si è fatta largo proponendo i primi modelli di professionismo musicale.

1] Inaugurata nel 1987 dalle ceneri dell'edizione di Albert Smijers (1921-1929), sotto la direzione di Willem Elders.

2] Compendiate in Merkle & Merkle 1999.

3] Anche perché sono già disponibili in inglese e tedesco numerosi titoli utili per conoscere la biografia e le opere.

Questo è il primo libro in italiano su Josquin des Prez⁴ anche se l'Italia è stata, per lui come per la maggior parte dei suoi colleghi, rivali, amici, una tappa cruciale della carriera. Mi auguro che a un futile primato corrisponda anche un servizio concreto alla conoscenza di un compositore che, quanto Leonardo e Michelangelo, ha caratterizzato la storia della cultura del Rinascimento.

4) Fatta eccezione per un opuscolo (assai ben scritto e, per l'epoca, ben documentato) di Alberto Ghislanzoni (*Josquin Des Prez - Jodocus Pratensis: contributi biografico-critici*, Abbazia di Casamari, Frosinone 1976), la bibliografia su Josquin è quasi tutta in inglese.

JOSQUIN: NOME COMUNE DI PERSONA

D'ora in avanti, un po' per tradizione, un po' in cerca di confidenza tardiva, chiamerò Josquin des Prez solo Josquin. Alla vita e alle opere di quest'uomo non si addice una discussione tradizionale, che in due capitoli narri prima la vita e poi le opere, perché della prima sono scarse le tracce e le seconde sono tante ma spesso di dubbia autenticità.

Tra Josquin e noi ci sono cinque secoli: mezzo millennio di storia d'Europa e tutto il *canone* della storia della musica. Secoli che hanno solcato le testimonianze del passato d'innumerabili piaghe, provocate dalla distruzione sistematica che guerre, epidemie, roghi, saccheggi e dispersioni hanno inflitto alla memoria, all'arte e alla musica.¹ Le cognizioni biografiche hanno fragili fondamenta: una manciata di fogli d'archivio misti a teorie che si reggono su qualche aneddoto e pochi altri indizi. Gli storici lo sanno e volentieri indugiano nel racconto dei loro dibattiti.² Non è un intento futile, perché demolire le teorie errate è difficile quanto trovare nuovi documenti.

Scrivere di Josquin è arduo anche solo a riassumerne i dati anagrafici. Conosciamo di lui nome e cognome, ricavati da un mucchio di varianti; sappiamo quando è morto ma non quanti anni avesse; del luogo di nascita si conosce appena la regione; del vol-

1] Si calcola che le fonti musicali sopravvissute dei secoli XV e XVI, soprattutto manoscritte, siano appena il 10% di quelle effettivamente redatte.

2] Così la voce Josquin-Grove II, a differenza dell'edizione precedente, non parla solo del suo soggetto ma anche dell'evoluzione della letteratura correlata.

to resta un'immagine xilografica, ove turbante e tonaca lasciano scoperti pochi tratti stilizzati.

L'esatta localizzazione della nascita è un po' meno importante della data: la zona è l'attuale Picardia, nella Francia settentrionale.

I giovani musicisti locali studiavano di solito a Saint-Quentin, importante cittadina commerciale, nella cui cattedrale di Notre-Dame aveva sede una rinomata *maîtrise* (cioè una scuola per cantori) e dove l'accoglienza riservata ai musicisti, aspiranti o veterani, era benevola: infatti fu scelta come ultima dimora anche da Loyset Compère e Jean Mouton, due altre celebrità della polifonia franco-flamminga.

La data di nascita è il problema piú spinoso e, ancora oggi, rimangono dubbi intorno a un lasso di tempo che dal 1440 si va spostando, da un ritrovamento all'altro, fin oltre il 1450. Nell'ultimo decennio sono emersi però documenti che complicano la questione. È stato dimostrato quanto Josquin fosse "nome comune", trappola in cui sono caduti molti studiosi, entusiasti invano da casi di omonimia. Diminutivo di Jodoco, il nome era frequente nella Francia del nord, dove ferveva la devozione per San Jodoco. Ma i casi di omonimia sono numerosi anche per la consuetudine quattro e cinquecentesca (assai problematica per gli studiosi) di abbreviare sia i nomi Josquin e Jodocus, che i ben piú frequenti Johannes e Josephus con «Io.» oppure «Jo.»³

In base ai documenti piú antichi, oggi si accetta la data di nascita piú tarda (1450-1455). Recentemente sono state scoperte carte che collegano Josquin alla cittadina di Condé sur l'Escaut,⁴ dove suoi zii, Gilles Lebloitte *detto Desprez* e la moglie Jacque Banestonne, non avendo figli, lo nominarono erede nel 1466, probabilmente dopo la morte del padre, Gossard Lebloitte *detto Desprez*. L'adozione del piccolo Josquin fa parte di un fenomeno caratteristico per l'epoca e che sopravviveva dagli anni di maggior urgenza del Trecento: la riunione sotto il tetto dei parenti anziani di tutti i piú giovani sopravvissuti alle epidemie di peste. La malattia, di atroce virulenza tra i bambini e gli adolescenti, risparmiava invece mol-

3] La bibliografia degli ultimi anni si è dedicata all'argomento con continuità: vedi in particolare Starr 1997, Merkley & Merkley 1999 e Roth 2000.

4] Vedi Merkley & Merkley 1999, *passim*.

ti vecchi che, uscendo forzatamente dalla marginalità nella quale erano relegati in periodi più salubri, riacquistavano il controllo della famiglia. Il fatto stesso che gli zii di Josquin non avessero figli potrebbe indicare un'altra situazione tipica: la grande differenza d'età tra i mariti (anziani) e le mogli (giovanissime, quindi più esposte al contagio della peste).⁵

Ecco alcuni passi del testamento:

Il fu Gille Lebloitte detto Desprez e Jaque Banestonne, sua compagna e sposa, abitante a tutt'oggi in Condé, [...] in piena facoltà decisionale, del tutto determinati, senza contrarietà e in perfetto accordo, hanno deciso che tutti i loro beni [...] dovranno appartenere al suddetto Jossequin Desprez, nipote del detto Gilles e figlio del fu Gossard Lebloitte detto Desprez.⁶

È ragionevole opinare che alla stesura del legato ereditario il ragazzo avesse poco più di dieci anni, quindi la sua nascita si può collocare attorno al 1455.

Tra i motivi che mi spingono a ipotizzare la presenza di Josquin a Saint-Quentin c'è la citazione del suo cognome in un testo musicato da Loyset Compère: il mottetto *Omnium bonorum plena*, scritto per la cattedrale locale nel 1472, due anni prima della morte di Guillaume Dufay. Nel mottetto, accanto a Dufay (cui si accorda la preminenza), altri compositori vengono ricordati e tra loro figura anche un «Des Pres».

*Et primo pro Guillaume Dufay, pro quo me mater exaudi,
Luna totius mundi atque cantorum lumine.
Pro Johannem Dussart, Busnoys, Caron, Georget de Brelles,*

⁵ Per una trattazione del ruolo degli anziani nella storia antica si veda Minois 1988.

⁶ Il testo originale, citato da Merkley & Merkley 1999, 457, di cui è data in italiano una traduzione ridotta, è il seguente: «Là ou feu Gille Lebloitte dit Desprez, et Jaque Banestonne, sa compaigne et espouse, demeurant à ce jour au dit Condé, bons sens et mémoires, et de leur pure et france volonté, sans contrainte, et par l'acort de eulx deux ensamble, ravestirent le ung l'autre à mort et à vie, de tous les biens meubles, debtes, joyaux, cautelz, héritages et rentes heritables, entièrement quelz qu'ilz fuissent ou poriont estre et que ilz avoient ou avoir poroient au jour du trespas [...] esceroit et deveroit appartenir pour demorer, au droit et singulier proffit du dessusdit Jossequin Desprez nepueult dudit Gilles et fil de feu Gossard Lebloitte dit Desprez».

*Tinctoris cimbalis tui honoris, ac Ockeghem, Des Pres,
Corbet, Hemart, Fauges et Molinet atque Regis,
omnibus canentibus simul et me Loyset Compère
orante pro magistris puramente, quorum memor Virgo
vale semper Gabrielis Ave. Amen.*

Compère non avrebbe mai citato un suo collega che non avesse qualche relazione con la cattedrale e non fosse già allora considerato un compositore rispettabile.⁷ Claude Héméré, storico seicentesco della cerchia di Richelieu, afferma, basandosi sui registri del capitolo della cattedrale, oggi perduti, che Josquin: «Fu un fanciullo dalle doti musicali notevolissime, cantore nel coro di Saint-Quentin, dove poi fu responsabile della musica».⁸

Non si conosce nulla di certo sul periodo di apprendistato. Dagli antichi trattati emerge un legame didattico con Ockeghem – il «buon padre» dei contrappuntisti (come lo ritrasse Jean Molinet nel testo della chanson-lamento *Nymphes des Bois*).⁹ Zarlino, nella IV parte delle *Institutioni harmoniche*,¹⁰ parla di «Ocheghen, & il suo discepolo Iosquino»; con lui concordano, tra gli altri, Cosimo Bartoli e Ludovico Zacconi.¹¹

L'impostazione storiografica degli scrittori cinquecenteschi¹² vale da spunto per una prima digressione. I testi coevi, infatti, ricordano i musicisti del passato come figure mitiche, «eroi» che la memoria conservava, ma soprattutto riservano i giudizi più entusiastici ai vivi e non ai morti. In proposito, valgano due testimonianze redatte a quasi un secolo di distanza; la prima, celeberrima, è di Johannes Tinctoris, che definisce John Dunstable (compositore inglese del primo Quattrocento):

7] Fallows 1999 sospetta che il «Des pres» citato da Compère fosse un oscuro contrappuntista attivo nella stessa zona e nello stesso periodo, cioè Phillipet o Pasquier Desprez.

8] «Fuit ille cantandi arte clarissimus infantulus, cantor in choro Sancti Quintini, tum ibidem musicae praefectus postremo, magister symphoniae regiae»; vedi Héméré 1633, 161-162.

9] E se il «Des Pres» del mottetto di Compère è Josquin, nominarlo subito dopo Ockeghem potrebbe valere come indizio del rapporto didattico.

10] Zarlino 1558, «Della Trasportatione delli Modi», cap. 17.

11] Il primo nei *Ragionamenti accademici* del 1567, il secondo nella *Prattica di musica* del 1596.

12] Vedi Owens 1990, *passim*.

novae artis fons et origo [...] di cui furono contemporanei in Francia Dufay e Binchois, ai quali succedettero direttamente i contemporanei Okeghem, Busnois, Regis et Caron, che sono i compositori di maggior talento.¹³

La seconda di Gaspar Stoquerus:

Di recente, Adrian Willaert sembra, non senza successo, aver dato origine a un nuovo tipo di musica, nel quale egli elimina del tutto quella vaga libertà che si percepisce nella musica degli antichi, antepo- nendo una serie di princípi con i quali le sue musiche possono essere cantate molto piacevolmente e soprattutto senza infrazioni prosodiche. Così tutti i contemporanei seguono il suo esempio. E per questo come Josquin veniva visto dagli antichi come il principe della musica, adesso è Adriano che ricopre questo ruolo, come referente e inventore di questa nuova musica che oggi tutti imitano.¹⁴

La possibilità che il legame didattico Okeghem-Josquin sia stato instaurato per ragioni agiografiche, anziché per effettiva consistenza storica, è da tenere in conto forse piú della possibilità che i due si siano realmente conosciuti.

L'assoluta mancanza di dati certi sugli anni di formazione induce alla seconda digressione – sulla didattica musicale dell'epoca – la cui utilità è duplice: se non sappiamo nulla di specifico sull'istruzione che ha ricevuto, possiamo almeno tratteggiare a grandi linee uno scenario plausibile di ciò che era consuetudine, spe-

13] «Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos quomodum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos adiuverim in compositione praestantissimi», vedi Tinctoris 1476, 154.

14] «Nuper enim Adrianus Vuillartius non infeliciter novam musicem exorsus videtur, in qua vagam illam antiquorum libertatem omnino tollit, certisque sese regulis ita astringit, ut eius cantiones et magna cum voluptate, et absque omni, quod ad verborum rationem attinet, difficultate canantur. Eum neoterici nunc omnes sequuntur. Quare sicut Iusquius princeps antiquioris illius musicae esse videtur, ita Adrianus et illius finis et pater seu princeps atque auctor novae huius, quam nunc omnes imitantur, extitit», vedi Stoquerus 1570, 194.

rando di non allontanarci troppo dalle esperienze che *anche* Josquin ha vissuto. La funzione d'insegnante e maestro del coro è uno dei compiti che egli stesso ha svolto e, anche se non ne restano che aneddoti, una descrizione del mestiere tornerà utile per inquadrare meglio quanto di vero questi tramandano.

L'istruzione musicale era alla base di un sistema di committenza che richiedeva giorno per giorno nuove composizioni; la zona franco-fiamminga, da dove proveniva la maggior parte dei professionisti, provvedeva al naturale ricambio generazionale dei musicisti, istruendo i giovani in apposite scuole di canto, dette *maîtrises*, ospitate all'interno delle cattedrali. «Dotata di un maestro di musica e di un gruppo di sei fanciulli cantori, la tipica *maîtrise* franco-fiamminga ammetteva ragazzi di età compresa tra i sei e i nove anni, legalmente affidati alle cure del capitolo della cattedrale per un periodo di circa dieci anni». ¹⁵ Non appena il fanciullo veniva messo nelle mani del *magister puerorum*, costui «fungeva in tutti i sensi da genitore sostitutivo, prendendosi cura – *in loco parentis* – della sua corretta crescita fisica, emozionale, intellettuale e spirituale». ¹⁶

Lo studio sistematico della didattica in area francese permette di stilare una cronologia relativa alla fondazione delle più importanti *maîtrises*:¹⁷

- 1324 Amiens
- 1330 Narbonne
- 1349 Senlis
- 1356 Saint-Quentin
- 1369 Angers, Beauvais
- 1371 Cambrai
- 1377 Rouen
- 1385 Reims
- 1386 Toul

¹⁵] P. Higgins, *Musical "Parents" and Their "Progeny": The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe*, in «Music in Renaissance Cities and Courts» 1997, 169-186: 173.

¹⁶] *Ivi*, 174.

¹⁷] Desunta dal *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. Per l'ubicazione dei centri si confronti la lista con la cartina [FIG 3], utile per osservare come questo tipo d'istituzione fosse praticamente assente nelle regioni meridionali.

1389 Arras
 1402 Poitiers
 1412 Nantes
 1419 Beaune
 1424 Châlons-sur-Marne
 1425 Dijon, Lille
 1443 Rennes
 1459 Vannes
 1461 Le Puy
 1463 Abbeville, Bordeaux
 1484 Chaors, Langres, Laval

Quindi se Josquin è nato tra il 1450 e il 1455, è plausibile che, morto il padre, l'affidamento alla *maîtrise* sia sembrato alla famiglia il piú adatto: il fanciullo può esservi entrato verso il 1460 per uscirne otto-dieci anni dopo (ma non è dato sapere se le sue doti musicali gli abbiano fatto bruciare le tappe espletando il percorso formativo in tempi piú brevi).¹⁸ Tra le caratteristiche della didattica musicale del tardo Medioevo, l'*imitatio* di modelli preesistenti è la piú importante e, nel caso di Josquin, forse l'unico elemento in grado di mostrare un legame con Ockeghem, intrattenuto forse piú studiandone i manoscritti che con la frequentazione diretta. Il motetto *Alma Redemptoris mater / Ave regina caelorum*, per esempio, viene tradizionalmente attribuito alla fase "giovanile" di Josquin perché il suo incipit ricalca quello di Ockeghem; che sia una citazione o una reminiscenza poco importa [ESEMPLI 1-2].

La rielaborazione dei modelli proposti dal maestro all'allievo era tra gli strumenti didattici preferiti: ecco perché ha caratterizzato anche una parte significativa del repertorio franco-flammingo,¹⁹ dove la scelta di strutture e stilemi o l'uso d'intermelodie ed elaborazioni polifoniche era gesto di sfida tra professionisti, omaggio tra colleghi, tributo ai maestri. In quest'ottica, la quantità di riferimenti a Ockeghem fa comunque di Josquin un suo discepolo.

18] L'affermazione di Héméré, riportata in precedenza, che vede in Josquin un «clarissimus infantulus» tra i tanti che si dedicavano all'*ars canendi*, non è sufficientemente comprovata.

19] Il saggio di riferimento è Mayer-Brown 1982.

Al - - ma - - re - - - -

Al - - - - - - - - - -

- - - - - dem

ve re - - - gi - - na - - -

pto - ris - ma - - - ter - - -

cae - lo - - - - - rum

ESEMPIO 1

I PRIMI ANNI

In base alle piú antiche testimonianze, Josquin appare come uno dei tanti “esempi musicali” della grande migrazione che portava in Italia abitanti dei Paesi Bassi e delle zone limitrofe. Il fenomeno era caratteristico del Rinascimento almeno quanto altre migrazioni che coinvolgevano i greci – in fuga dai turchi che avevano preso Costantino-

Al - - - ma Re -

Al - - - ma al - - - -

- dem - pto - - - - ris ma - ter, -

- - - ma, al - - - ma - - - al -

ma - - - - - ter

- - - - - ma

ESEMPIO 2

poli nel 1453 – i tedeschi e gli stessi italiani (soprattutto mercanti) che si stabilivano in importanti città oltremontane come Lione e Anversa, provocando reciproche contaminazioni tra arti e culture.

Intanto, nei primi anni Sessanta, un tale Jodocus de Frantia è *biscantor* (cioè cantore “semplice”, senza incarichi di responsabilità o ruoli creativi) a Milano, città che continuerà a ospitarlo fino al 1498. Ma questo Jodocus è Josquin? Per molto tempo, anche se

tra forti sospetti,²⁰ si è pensato che lo fosse; ultimamente si è fatta nuova luce sulla questione, fino a scoprire che costui era sí un cantore della cappella di Galeazzo Maria Sforza, ma di rilievo del tutto secondario. Di lui, tra l'altro, si conosce anche il nome del padre, Honodius e non Gossard. Per di piú, costui morì a Milano nel 1498 senza compiere una significativa carriera. Impossibile quindi che si trattasse del *nostro* Josquin, come sostenne Claudio Sartori.²¹ Ulteriori osservazioni convincono di come il *biscantor* milanese non avesse nulla a che vedere col compositore:

- in nessun documento di provenienza milanese appare il cognome «Des Prez» o una sua variante;
- nessun teorico cita Josquin prima degli anni Novanta del Quattrocento e ciò ne esclude lo status di personalità autorevole a livello internazionale prima di quella data;
- non sono state scoperte fonti della sua musica anteriori ai primi anni Ottanta (quindi successive alla morte di Galeazzo Maria Sforza, evento che produsse una forte battuta d'arresto nelle attività di mecenatismo musicale a Milano);
- Josquin non compare nei primi due «libroni» redatti da Franchino Gaffurio e oggi conservati presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e, nel terzo, fonte tarda, sono già copiati brani legati a contesti non milanesi.

Provengono invece da Aix-en-Provence i piú antichi documenti che attestano la presenza di «Josquin des Prez» alla corte di Renato d'Angiò, dove forse rimase dalla fine del 1475 al 1480 col ruolo di «Cameracensis diocesis clericus et cantor capelle».

È una biografia lacunosa ma molto indicativa di quanta fosse la consuetudine di un musicista con la polvere delle strade, i bauli, le diligenze e i traslochi. Il viaggio da Condé (o da Saint-Quentin) ad Aix-en-Provence comportava diversi giorni di cammino; ma Renato d'Angiò era ricco e potente, amava la musica, la pittura (il pittore fiammingo Jan van Eyck era, tra gli altri, in servizio presso di lui) e i tornei, era quanto di meglio si potesse desiderare: un mecenate relativamente vicino a casa (cioè alla Picardia), che desse sicurezza economica e tenesse lontano dall'Eldorado delle corti italiane, dove la ricchezza si con-

20] Riassunti molto efficacemente in Fallows 1996.

21] Sartori 1956.

quistava a caro prezzo: il contagio del «malfrancese» (la sifilide) o, peggio, della peste, erano gravi rischi. In Francia, invece, la seconda epidemia di peste si sarebbe diffusa con la maggior virulenza nel Cinquecento inoltrato, mentre la prima aveva già spento i più ampi folcoli, che avevano mietuto vittime soprattutto alla fine del Trecento.

Ad Aix la carriera pareva promettente, tanto che un documento del 1478 dichiarava «Josquinus» degno di ricevere il «privilegio»²² della chiesa di Saint Maxe du Château nella città di Bar-le-Duc, il più importante centro del ducato di Bar, uno dei feudi di Renato d'Angiò.

Patrick Macey²³ collega al periodo angioino il mottetto *O bone et dulcissime Jesu* (a quattro voci) che, infatti, intona una giaculatoria della corte di Aix²⁴ e che somiglia ad altre primizie di Josquin.²⁵

Quando Renato morì, nel 1480, legami diplomatici e dinastici permisero che i suoi cantori fossero destinati alla Sainte Chapelle di Parigi, dove regnava Luigi XI (anche se è molto probabile che il coro fosse di stanza nel castello di Plessis-les-Tours, residenza periferica di Luigi XI):

Il re istituì nella sua santa cappella parigina l'usanza di cantare messa ogni giorno. E poiché seppe che il suo defunto zio di Sicilia aveva nella sua cappella alcuni dei migliori cantori che si potessero trovare, li mandò a chiamare e li assunse compensandoli lautamente, affinché cantassero quella messa quotidiana.²⁶

22] Cioè una concessione sovrana o pontificia, sancita da regolare documento, che attribuiva al beneficiario determinate prerogative di usufrutto di un bene o di parte della produzione di un luogo, oppure, spesso, anche una forma di privilegio fiscale.

23] Macey 1997.

24] Ne resta traccia anche in alcuni *Libri delle ore* coevi, che purtroppo oggi risultano dispersi (Macey stesso dichiara di non averne trovato alcun esemplare).

25] Una fase nella quale – non senza forzature – sarebbe possibile isolare tratti che collegano il suo stile a quello più antiquato di Ockeghem. Dal canto mio esprimo forte perplessità nei confronti delle interpretazioni evoluzioniste applicate al repertorio rinascimentale.

26] «Le roy fonda en sa sainte chapelle de Paris une messe estre dicte à perpétuité tous les jours en musique. Et pour ce qu'il scavoit que son deffunct oncle de Sicille avoit en sa chappelle de meilleurs chantres que l'on sceust trouver, il les envoya quérir et les retint à ses gaiges en leur baillant la charge de chanter celle messe de nouvel par luy fondée, leur assignant bon gaiges pour ce faire», vedi J. de Bourdigne, *Chroniques d'Anjou et du Maine*, Imprimerie de Cosnier, Angers 1842, citato da Macey 1991, 168.

Neppure Luigi era un re giovane con cui restare a lungo: soffriva di pessima salute e al suo timore della morte imminente dobbiamo forse il mottetto *Misericordias Domini in aeternum cantabo*.²⁷ Prevedendo questo lutto, Josquin deve aver valutato quanto in Francia le condizioni economiche fossero meno vantaggiose che in Italia, ma prima di intraprendere il lungo viaggio tornò nell'amata Condé. È probabile che in questo periodo siano avvenuti i primi contatti con Milano e Roma, ma le modalità e i personaggi interessati non sono chiari. L'unica cauta ipotesi è che anche Josquin sia stato avvicinato da uno dei tanti *talent scouts* che, dalla penisola, venivano mandati nelle terre *oltre montane*.

DIGRESSIONE: IL CANTO-MERCATO

Tipica del Rinascimento musicale è l'osmosi degli idiomi nazionali dovuta in gran parte all'incontro dei musicisti oltremontani coi colleghi italiani. In Italia, la concentrazione della ricchezza in molte città capitali favoriva le forme di autocelebrazione cui molta musica apparteneva; ne derivò una crescente domanda di musicisti professionisti, dato che l'istruzione musicale dei fanciulli non era, né per qualità né per quantità, al livello di quella offerta dalle *matrises* franco-fiamminghe.²⁸ La pratica musicale era da un lato appannaggio del clero, dall'altro lussuoso dilettantismo: non si producevano in loco abbastanza professionisti in grado di soddisfare le esigenze raffinate delle corti signorili. Il movimento migratorio iniziò dopo il 1420,²⁹ col definitivo rientro a Roma della corte papale, accompagnata da molti musicisti francesi allestiti da prospettive di carriera. Le città italiane godevano di un benessere superiore al resto dell'Europa e questa fama andò crescendo lungo tutto il Quattrocento (il sacco di Roma del 1527 fu *anche* l'esito apocalittico di bramosie di ricchezza covate a lungo).³⁰

27] Atto finale di contrizione di un uomo malato di accessi al cranio, commissionato quando questo male, per un breve periodo, parve dargli tregua.

28] Tra gli studi più approfonditi sull'argomento si segnala Gambassi 1997.

29] Vedi M. Bent, *Early papal motets*, in Sherr 1998, 5.

30] Non fu tanto l'organizzazione strategica dell'esercito di Carlo V a determinare l'esito della calata dei Lanzichenecchi, quanto la loro aspettativa – che cresceva da

Da Roma, la moda della polifonia con cantori oltremontani si diffuse nelle altre corti italiane, favorita da circostanze diplomatiche e di parentela. A Milano, Galeazzo Maria Sforza, dopo aver sposato la sorella del re di Francia, cominciò ad assumere cantori francesi per il Duomo. S'interessava personalmente della loro qualità: una volta chiese a Ockeghem di sceglierli i giovani più promettenti. Che egli abbia personalmente scritto una lettera prova la sua cura per la qualità dei cantori: infatti simili incombenze venivano demandate quasi sempre a specifici procuratori. Japart, Agricola, Compère, Weerbecke sono solo i nomi più in vista della sua cappella. A fronte però d'iniziative individuali così importanti, il mestiere del musicista era tutt'altro che stabile, bastò infatti l'omicidio di Galeazzo per ridurre sensibilmente l'attività musicale milanese. Dinamiche simili ebbero seguito, pochi decenni più tardi, a Ferrara, dove Ercole I d'Este sposò Elena d'Aragona, circondandosi di contrappuntisti come Josquin e Obrecht (che a Ferrara restò vittima di una delle periodiche epidemie di peste). Oltre ai canali d'ingaggio ufficiali, gli stessi musicisti già trasferiti in Italia avevano un ruolo nel persuadere i loro compatrioti a seguirli, finendo per esercitare una sorta di monopolio sulla musica [TAVOLA 1].

Ludovico Guicciardini ne prende atto, anche se in termini troppo perentori, in un passo della *Descrizione di tutti li Paesi Bassi*:³¹

Questi sono veri maestri della musica e quelli che l'hanno restaurata e ridotta a perfezione, perché l'hanno tanto propria e naturale che uomini e donne cantano naturalmente a misura con grandissima grazia e melodia; onde, avendo poi congiunta l'arte alla natura fanno di voce e di tutti gli strumenti quella pruova e armonia che si vede e ode, talché se ne trova sempre per tutte le corti de' principi cristiani.

Aspettative professionali e attaccamento alla patria facevano tutt'uno nella mente degli immigrati cantori. Ockeghem «notre bone père» era modello di vita oltre che di bravura (come con-

una città all'altra non passata a ferro e fuoco – di arrivare a Roma e, finalmente, trarne un bottino favoloso, come poi accadde.

³¹ *Descrizione di M. Lodouico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti li Paesi Bassi, ... Con piu carte di geographia del paese, & col ritratto naturale di piu terre principali*, Guglielmo Silvio, Anversa 1567.

Milano	Comp re, Japart, Martini, Weerbecke
Venezia	Berchem, Willaert
Ferrara	Barbireau?, Berchem?, Bidon, Brebis, Bruhier, Brumel, Craen, de Monte, Ghiselin?, Hellinck, Hesdin?, Japart, -Josquin, La ge?, Lheritier?, Longueval, Maistre Jhan, Obrecht
Mantova	Agricola?, Brumel?, De Silva, Hilaire, Jacquet de Mantua, Lhe ritier
Firenze	Agricola, Arcadelt, De Silva?, Ghiselin, Isaac, -Stokem, Verde lot
Roma	Arcadelt, Beausseron, Bidon, Bruhier, Brumel? Danckerts, de Orto, De Silva, Eustachius de Monte Regali, Josquin, Lhe ritier,

TAVOLA 1 Le piú ricche cappelle e i piú illustri oltremontani nell'età di Josquin. Il punto interrogativo indica nomi la cui presenza è ipotetica.

trappuntista ma anche gestore dei propri affari):³² la sua condizione di stanziale – cinquant'anni al servizio della stessa corte – era una difficile aspirazione. Josquin stesso, solo dopo il 1504 poté ritenere compiuta la sua carriera e conclusi i traslochi quando tornò a Condé per ricoprire, fino alla morte, la carica di prevosto presso Notre-Dame.

VIAGGI

In un sistema di produzione e consumo della musica basato largamente sulla committenza capricciosa di pochi aristocratici, è la loro fortuna economica a determinare le carriere dei musicisti. Gli esempi sono solo apparentemente controversi: Ockeghem passa quasi tutto il tempo a Tours, Isaac si sposta da Innsbruck a Firenze e a Vienna, Compère da Milano a Parigi e poi a Saint-Quentin, Obrecht da Utrecht a Cambrai e a Ferrara, dove trova la morte. La durata della permanenza nelle corti dipende dalla retribuzione, dalla repentina caduta in rovina di un casato, dalla scomparsa del mecenate.

Fino alla morte di Luigi XI, la carriera di Josquin si svolge in Francia: apprendistato e intensa attività di cantore.³³ Nessuna sua opera figura nei manoscritti fino a metà anni Novanta; unica ec-

³² Ne dà un dettagliato resoconto Magro 1999.

³³ Questo è il dato, sommario ancora una volta, che si può accettare con piú facilità: infatti, sia le fonti musicali che i trattati sembrano convergere.

cezione, il *manoscritto 2856* della Biblioteca Casanatense (lo «Chansonnier di Isabella d'Este»), databile intorno al 1480-1485, dove però compaiono chansons in cui il nome di Josquin è citato con numerose varianti, dando la netta impressione che la sua fama non fosse all'epoca affatto conclamata (*Una mousque de Biscaya* [Josquin de pres], *Et trop penser* [Bosfrin], *In pace* [Joskin], *À l'ombre du bissonet* [Bolkim], *Adieu mes amours* [Jossim], *Ile fantazie de Joschin* [Joschin]).³⁴ Egli non compare mai negli elenchi di nomi illustri stilati dai teorici che hanno scritto a fine Quattrocento: né Tinctoris né il primo Gaffurio ne fanno menzione, mentre mostrano di conoscere altri suoi colleghi evidentemente un po' più anziani, come Compère e Obrecht. La durevole convinzione che Josquin fosse nato intorno al 1440 ha indotto alcuni studiosi a ipotizzare una sua tardiva ascesa tra le celebrità del contrappunto, ma è insostenibile che un artista del Rinascimento si sia dedicato all'attività creativa solo in età avanzata.

La seconda metà degli anni Ottanta fu per Josquin l'inizio di un periodo di viaggi: spostamenti di corte in corte, da una cappella all'altra, corrispondenti alla crescente notorietà del nome e a tariffe sempre più alte.

Lasciato Luigi XI sei mesi prima che morisse, Josquin si reca – da febbraio a marzo del 1483 – a Condé-sur-l'Escaut (la “sua” città) per ricevere l'eredità degli zii. Non si conosce chi l'abbia indirizzato a Milano: nel 1484, con una supplica al rettore della chiesa di Saint-Aubin presso Bourges, è un anonimo procuratore a chiedere per Josquin il permesso di abitare a Milano, come probabile futuro membro della cappella privata del cardinale Ascanio Sforza. Tuttavia sembra che i rapporti con gli Sforza, nella persona di Ascanio, si siano allacciati nel Lazio più che in Lombardia.

Di recente, Adalbert Roth ha messo in dubbio l'identità tra il «Josquin musico d'Ascanio» e il famoso contrappuntista.³⁵ A po-

34] Su questa fonte si vedano l'apparato critico e l'edizione curati da L. Lockwood, *Il Canzoniere di Isabella d'Este. Il manoscritto Roma, Biblioteca Casanatense 2856: un canzoniere ferrarese del XV secolo. ca.1480-1490*, LIM, Lucca 2002.

35] Nell'intervento *Ascanio Sforza, Serafino Aquilano e quale Josquin?*, letto durante il convegno «Serafino Aquilano nel quinto centenario della morte 1466-1500», L'Aquila, 3-5 novembre 2000, i cui atti attendono la pubblicazione.

chi mesi di distanza io stesso l'ho invece riaffermata.³⁶ Esiste un testo di Giovanni Spataro, teorico bolognese, che non parla di Josquin ma lo evoca, se correlato al sonetto di Serafino Cimelli da L'Aquila, citato in epigrafe, il cui incipit è «Josquin, non dir che 'l ciel sia crudo et empio». Spataro aveva amici musici, come Pietro Aaron e Giovanni del Lago,³⁷ ma il suo interlocutore, rivale e avversario principale era Franchino Gaffurio. Gli indirizzava critiche e insulti. L'apice di questa corrispondenza polemica durata piú di trent'anni (stando almeno alle parole di Spataro) lo leggiamo nel trattatello *Errori di Franchino Gaffurio da Lodi*, conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, che si conclude con un «rozzissimo capitolo» (sono parole di Gaspari) in endecasillabi, la cui quinta strofa recita:

*Non dir Franchin che 'l ciel te sia avaro
ne inculpa el loco vil dove sei nato
ma solo inculpa te superbo e ignaro.*

La somiglianza tra il primo verso di Spataro e l'incipit di Cimelli è sorprendente. Vista la datazione dello scritto (1521), la diffusione dei versi del secondo doveva già essere avvenuta; la loro citazione in una satira-inveittiva potrebbe significare:

- 1 che i famosi sonetti erano noti anche a Gaffurio che così avrebbe avvertito piú aspramente il tono dell'allusione, sentendosi non solo apostrofato come un ubriacone rincoglionito, ma anche contrapposto al *princeps musicorum*;
- 2 che i versi di Cimelli sono sicuramente indirizzati a Josquin: se infatti si fosse trattato di un musico di secondo piano, Spataro non ne avrebbe sfruttato l'incombente aura;
- 3 che il passo di Zarlino riportato nei *Sopplimenti musicali* del 1588, p. 314, unica altra fonte letteraria a supposto dell'identità tra il «musico d'Ascanio» e Josquin, è degno di fiducia: «Giosquino de Pris, ilqual teneva à suoi tempi nella musica il primo luogo [...] che si dolea & si lamentava spesse fiato con i suoi amici del-

³⁶] Nell'intervento dal titolo *Minima josquiniana*, in «Medieval and Renaissance Conference 2001», Spoleto 26-29 luglio 2001.

³⁷] Le cui lettere sono state pubblicate in *Correspondence* 1991.

la sua trista fortuna; & specialmente con il Serafino Aquilano Poeta nominato in quei tempi, alquale, cercando egli di consolarlo, come amico, così scrive [segue la citazione del sonetto]».

Alla fine del Quattrocento, per raggiungere Roma dalla Francia bisognava intraprendere un viaggio lungo e disagiata: il trasferimento in Italia andava valutato con attenzione, non prima di aver messo in buone mani gl'interessi economici francesi e «lassati li dinari a Bruges in bancho». Il *privilegio* di cui Josquin godeva a Saint-Aubin fu l'oggetto del contendere di cui parlano alcuni documenti circa le procure assegnate dal beneficiario a una serie di collaboratori, tra i quali figurano oscuri contabili insieme a colleghi di cui potersi fidare, come Marbrianus de Orto, contrappuntista pure lui.³⁸ Un inverno di trattative (i documenti sono datati gennaio e febbraio) e, con meno fango sulle strade, ecco Josquin a Roma. All'epoca anche le più importanti strade, come la Via Francigena – che probabilmente Josquin percorse per recarsi a Roma –, erano in condizioni tali che un occhio moderno difficilmente le distinguerebbe da una sconnessa mulattiera.

Era il giugno 1489 quando Josquin entrò nella Cappella Sistina, vi sarebbe rimasto fino al marzo 1494 con la carica di «clericus cameracensis diocesis et cantor capellanus».

Dal dialogo epistolare intercorso prima dell'arrivo a Roma³⁹ scopriamo che la qualifica professionale (*continuus commensalis et*

38] Poco più giovane di Josquin, essendo nato intorno al 1460, Marbrianus de Orto ebbe modo di lavorare con Josquin a Roma, durante il pontificato di Sisto IV.

39] «Supplicat Sanctitati vestre devotus orator vester Judocus de Pratis, clericus Cameracensis diocesis, vestre Sanctitatis familiaris continuus commensalis et in capella vestra cantor capellanus, quatenus ipsum, apostolicis favoribus et gratiis prosequentes, secum ut quecumque tria curata aut alias invicem incompatibilia beneficia ecclesiastica [...] si sibi alias canonicè conferantur, aut ipse eligantur, presentetur vel assumatur ad illa seu instituat in eis, recipere et, quoad vixerit, cum clausula potestatis permittendi totiens quotiens etc. retinere libere et licite possit et valeat [dispensare]» – «Dilecto filio Judoco de Pratis [...] Grata familiaritatis obsequia, que nobis hactenus impendisti et adhuc sollicitis studiis impendere non desistis, necnon vite ac morum honestas aliaque laudabilia probitatis et virtutum merita, quibus personam tuam tam familiaris experientia, quam etiam fidedignorum testimoniiis iuvare percepimus, nos inducunt, ut te specialibus favoribus et gratiis prosequentes petitiones tuas, per quas tibi et aliis de beneficiis ecclesiasticis possit provideri personis, ad exauditionis fore conspiciamus oportuna», frammenti provenienti dall'Archivio Segreto Vaticano (*Registri delle suppliche 907; Registri vaticani 753*), citati da Roth 2000, *passim*.

cantor capellanus) è identica a quella già ricoperta ad Aix sotto Renato d'Angiò. Ma la piazza è di ben altra caratura: Roma gode della fama di città ricca per eccellenza, la stessa fama che le costerà, trentatré anni più tardi (1527), il “sacco” da parte delle bande dei lanzichenecchi, che si erano lasciati convincere a non depredate la città di transito (come Firenze e Siena) solo grazie al bottino favoloso che Roma avrebbe offerto.⁴⁰

I musicisti delle cappelle papali dividevano il tempo tra lo scrivere e cantare musica per il Pontefice e la sua cerchia, e l'incessante ricerca di prebende o privilegi.⁴¹ Sembrerebbe anomalo che le diocesi più gettonate per le suppliche di privilegio fossero spesso lontane da Roma e dall'Italia; tuttavia il fenomeno è facilmente spiegabile con l'atmosfera di continuo pericolo bellico che si respirava lungo la penisola: mentre Josquin chiedeva rendite sicure al di là delle Alpi, gli eserciti francesi – prima di Carlo VIII, poi di Luigi XII – già calavano in Italia.⁴² Non va sottovalutato che le truppe francesi – sostanzialmente mercenarie – operavano sistematicamente il saccheggio e lo stupro, diffondendo in forma epidemica le malattie veneree. Di fronte a questo scenario non è ingiustificato il desiderio di accaparrarsi proventi lontano dalle zone calde, per poter fare ritorno, prima possibile, nelle regioni d'origine.

Della musica composta da Josquin nel periodo romano non è rimasto molto; ma ciò non deve indurre a credere che la produzione presso la Cappella Sistina fosse scarsa. Gran parte del depauperamento documentario si spiega con le ripetute ondate di saccheggio subite dalla città. Per di più, sappiamo dalle cronache che una delle attività preferite dalle truppe – ma meglio sarebbe dire “squadracce” – dei lanzichenecchi era proprio il rogo di carte

40] È famosa una lettera di un capitano invasore che, dopo il “sacco” del 1527 dice: «Abbiamo preso d'assalto Roma, ucciso seimila uomini, saccheggiato le case, portato via quello che trovavamo nelle chiese e dappertutto, e finalmente incendiato una buona parte della città. Strana vita davvero! Abbiamo lacerato, distrutto gli atti dei copisti, i registri, le lettere, i documenti della Curia. [...] Tutti si lamentavano miseramente; piangevano molto. Siamo tutti ricchi».

41] Per una conoscenza più approfondita della vita musicale nella Cappella Sistina è imprescindibile la lettura di Sherr 1998.

42] Devastanti furono gli effetti sull'ordine aristocratico italiano: i Medici furono cacciati da Firenze, gli Sforza da Milano (tanto che Luigi XII si autoproclamò Duca di Milano), la campagna militare giunse poi fino a Napoli.

e documenti. Del resto, le fonti manoscritte conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana sono – indipendentemente dalla loro datazione – le piú ricche.

La datazione di alcuni brani in questi anni è possibile solo per analogia con altri autori, visto che lo stesso testo è stato messo in musica da altri «cantores capellani». Il mottetto *Domine, non secundum peccata*, per esempio, esiste anche nella versione di de Orto e di Bertrandus Vaqueras;⁴³ entrambi, o, piú facilmente, solo il fido de Orto, pare abbiano collaborato con Josquin alla riscrittura di due inni di Dufay: *Ave maris stella* e *Nardi Maria pistici*. Nel medesimo manoscritto (Ms. Cappella Sistina 15) appare anche il mottetto *Illibata Dei virgo nutrix*:⁴⁴ dall'acrostico della prima stanza risulta il nome del compositore e quello della seconda allude alla sua provenienza: infatti «A Cauve Escauga» dovrebbe significare «proveniente dalle sorgenti del fiume Escaut» (ed è Condé *Sur l'Escaut* la dimora scelta da Josquin negli ultimi vent'anni di vita).

I-llibata Dei virgo nutrix,
 O-lympi tu regis o genitrix,
 S-ola parens Verbi puerpera,
 Q-uae fuisti Evae reparatrix,
 V-iri nefas tuta mediatrix,
 I-llud clara luce dat scriptura.
 N-ata nati alma genitura,
 Des, ut laeta musorum factura
 P-raevaleant hymnus et sit ave,
 R-oborando sonos, ut guttura
 E-fflagitent, laude teque pura
 Z-elotica arte clament Ave.
 A-ve virginum decus hominum,

43] Bertrandus Vaqueras (ca. 1450 - 1507), contrappuntista di dubbie origini francesi o spagnole, attivo per lungo tempo a Roma (dove morì e dove sono conservate le poche composizioni superstiti). A meno di un caso di omonimia, fu anche autore di testi poetici, il che delinerebbe una figura piú di umanista di corte che di musicista a tempo pieno.

44] Molto estesa la bibliografia che può vantare quest'opera: Smijers 1925; Titcomb 1963; Elders 1970; M. Antonowytch, *Illibata dei Virgo: a melodic self-portrait of Josquin Desprez*, in «Josquin Conference» 1976, 546-559; Sherr 1988; Macey 1994; Clutterham 1997; Palmer 1999.

C-oelique porta,
A-ve lilium, flos humilium
V-irgo decora.
V-ale ergo, tota pulchra ut luna,
E-lecta ut sol, clarissima gaude.
S-alve tu sola cum sola amica,
C-onsola "la mi la" canentes in tua laude.
A-ve Maria, mater virtutum,
V-eniae ven, ave Maria,
G-ratia plena, Dominus tecum,
A-ve Maria, mater virtutum.
Amen

Josquin, che al culto mariano ha consacrato la maggior parte delle sue composizioni, non può che essersi compiaciuto dell'acrostico. Più in dettaglio, il medesimo frammento di cantus firmus su «la-mi-la» – tematico in questo mottetto – è un «soggetto cavato» dalle vocali del nome di Maria; ripetuto ventinove volte nel *tenor* e aggiunto alla nota finale della cadenza, forma un insieme di ottantotto note, la cui lettura, secondo i principi della gematria (metodo preso in prestito dalla cabala medievale col quale le lettere dell'alfabeto vengono tradotte in valori numerici), è la seguente:

$$\begin{array}{ccccccc}
 d & e & s & & P & r & e & & z \\
 4 & + & 5 & + & 18 & + & 15 & + & 17 & + & 5 & + & 24 & = & 88
 \end{array}$$

La collocazione nel periodo romano è sostenibile, secondo Sherr,⁴⁵ sulla base di rilievi stilistici, come l'uso delle cinque voci e le lunghe note del *tenor* (accorgimenti tipici della polifonia romana di allora).

Mentre Josquin era a Roma, probabilmente il cardinale Ascanio Sforza fu uno dei mecenati coi quali ebbe maggior confidenza: a questo sodalizio si può forse far risalire il passo di una lettera inviata da Roma nel 1499 nella quale il prelado milanese ringrazia la corte mantovana per avergli donato dei cani:

⁴⁵ Sherr 1988.

Da Iuschino nostro servitore havemo riceputo lo livrero che la S.V. ce ha mandato a donare.

Alla cerchia dello Sforza apparteneva il poeta cantore Serafino Aquilano che compose il già citato sonetto dedicato a Josquin, la cui redazione è databile entro il 1490. Non sono chiari i motivi che portarono Josquin a lasciare la cappella papale e la protezione di Ascanio Sforza. Comunque, mentre a Venezia, nel 1501, Ottaviano Petrucci stampava l'*Odbecatton A* (che contiene, tra l'altro, sei brani di Josquin), i rapporti con la corte di Ferrara dovevano essere già avviati. Anzi è probabile che proprio grazie ai contatti tra Ferrara e Venezia Petrucci sia venuto a conoscenza delle opere dei maggiori oltremontani.

È invece del settembre 1501 una lettera d'accompagnamento allegata a una composizione di Josquin spedita ad Ercole d'Este da Blois. Sulla di lui presenza a Blois, è mio parere che egli non abbia mai voluto affrontare (con preveggenza maggiore di Obrecht e Brumel) i pericoli della permanenza in zone di guerra o epidemia. Lo dimostra il fatto che si sia allontanato dall'Italia all'epoca della prima discesa dei francesi e che sia riuscito ad ottenere il trasferimento definitivo a Condé poco prima dell'arrivo della peste a Ferrara. È anche possibile che sia stato lo stesso duca di Ferrara a incaricarlo di reclutare cantori francesi. Ne dà notizia un carteggio ferrarese del 1501:

Ho trovato qua uno cantadore che vostra excellentia haveva mandato in Fiandra per haver de li cantori chiamato Joschin ilquale dice che ha lassati li dinari a Bruges in banco che siano trovati li cantori et che l'archiduca l'ha pregato che voglia andare con luy in Spagna et che ha scritto a vostra excellentia che sia contento di prestarglielo.

Questo documento si scontra con un'altra missiva dell'anno successivo, molto più famosa, nella quale Gian de Artigianova, cacciatore di talenti al soldo di Ercole d'Este, raccomanda a quest'ultimo di assoldare Isaac invece di Josquin:

Illustrissimo Signor mio aviso la S.V. come Isach cantore e stato a Ferrara, et ha facto uno moteto sopra una fantasia nomata La mi la so la sol la mi, lo quale e molto bono, et hallo facto in dui jorni; per la qual cosa veramente non se po giudicare se non chel sia molto prompto in l'arte

de lo componere, et oltre di questo et homo da bene e da manezare secundo che a l'homo piace, e parme sia al proposito de la S.V. Lo Signor Don Alphonso me li ha facto domandare se lui vole stare a li servizij di V.S. Esso mi ha resposto ch'el staria piu voluntiera a li servizij de quella che de altri Signori che lui cognosca, e che non refuda il servizio; et ha tolto uno mese de termine a respondere del star o non, e noi havimo pigliato lo dicto termine ad acceptarlo solum per primo avvisarne la S.V. e li havimo promisso X ducati al mese contentandosse quella, si che prego la se degni de dar aviso se li piace o non; a me pare molto apto a servir la S.V. molto piu che Josquin perche e de meglior natura fra li compagni, e fara piu spesso cose nove; vero e che Josquin compone meglio, ma fa quando li piace, non quando l'homo vole, e domanda CC ducati de provisione, e Isach stara per CXX, si che la S.V faccia quello li piace.

L'Illustrissimo Signore invece scelse Josquin che, fino a metà aprile del 1503, pare si trovasse a Lione, conteso tra le cappelle di Luigi XII e Filippo il Bello. Girolamo de Sestola, consigliere della corte estense, si espresse così circa la dispendiosa scelta:

Signore mio, Io credo che'l non sia Signore ni re che abia adesso la miore chapela di vostra signoria se vostra signoria manda per Ioschino.

Un'altra lettera del 28 aprile 1503 registra l'imminente arrivo del costoso musico a Ferrara:

Joschino cantore non è anchor gionto qua, ma de hora in hora lo expectamo cum desiderio.

Il ritardo non era del tutto ingiustificato: infatti i procuratori, con il Coglià in testa, erano desiderosi di far bella figura col duca e non volevano che Josquin arrivasse a destinazione senza un codazzo di cantori e un repertorio per offrire subito un saggio di bravura. Infatti il 13 aprile Ercole si era visto recapitare una lettera che chiariva:

Il dicto Coglià porta tucti li libri che vostra excellentia m'ha richiesto insieme gli farse de Franza. Tucti li cantori de la Maesta Christianissima et de l'arciducha sono venuti; per il tempo che dicto Joschino e stato qua a mangiare e banchetare con luy et per tutti epsò Coglià a pagato.

Uno schema comparativo⁴⁶ dei compensi elargiti ai contrapuntisti è utile a capire la trepidazione per l'arrivo del fuoriclasse oltremontano [TAVOLA 2].

In questa città i mandati di pagamento comprendono il *maestro di cappella* «messer Iosquino eccellentissimo compositore», al quale erano garantite anche «la casa, le spese e benefici per buona somma». I maestri di cappella ferraresi, per altro, furono tutti «eccellentissimi», dal momento che prima di Josquin il ruolo era ricoperto da Johannes Martini e che dopo Josquin toccò a Jachob Obrecht, quindi ad Antoine Brumel. Sull'operato di Josquin a Ferrara si sono susseguite numerose teorie, soprattutto perché la possibilità di datare la *Missa Hercules Dux Ferrarie* era ghiotta e sembrava una facile impresa. Questa messa (le cui caratteristiche verranno discusse più avanti) potrebbe invece essere stata scritta in occasione di una visita di Josquin a Ferrara al seguito di Ascanio Sforza, di cui era «capellanus et familiaris continuus commensalis»: l'ipotesi sembrerebbe confermata anche dalla datazione delle fonti superstiti, due delle quali (il terzo «Librone» redatto da Gaffurio entro il 1502 e il secondo libro di messe di Petrucci) ne consigliano una datazione anteriore. Il brano più importante associabile al periodo ferrarese è il *Miserere*, scritto su un testo caro a Savonarola, che Josquin deve aver avuto a disposizione nell'entourage estense.

La presenza di una tale autorità in fatto di contrappunto era di sicuro argomento di dibattito tra i musicisti locali: molti di loro devono aver desiderato conoscere il suo parere, riceverne qualche ammaestramento; altri, vicini all'ambiente di corte, chiedevano a Josquin l'equivalente dell'odierno *expertise*, oppure lo interpellavano come autorevolissimo “selezionatore del personale”. Di ciò è rimasto un esempio del 27 gennaio 1504, proveniente da Venezia:

Zo. Carolo da li orologij, [...] me dice che è uno cantore qui che ha facto questa opera alligata: la quale dice sia tenuta una cosa per excellentia e me ha pregato la mandi a vostra celestitudine acìo e per farla cantare a quelli soi cantori & per farla vedere a quello suo cantore chiamato messer Iosquino eccellentissimo compositore veda se l'hè cosa che merita laude: per che quando vostra excellentia la iudichi come vero musicho che la è, essere bona cosa: operirà che quella averà da quel-

46] Elaborato sulla base dei dati di Atlas 1998.

Luogo	Anno	Cantori e/o maestri di cappella	Salario annuale espresso in ducati
Napoli	1441	Miguel Nadal	36
	1448	Fra Giordi	72
	1471	Philippe de Dortench	120
Milano	1474	Antonio Guinati	168
	1474	Gaspar van Weerbecke	144
Firenze	1490	Petrequin Bonnel	24
Ferrara	1476	Johannes Martini	48
	1503	Josquin des Prez	200
	1504	Jachob Obrecht	100

TAVOLA 2

lo tale compositore o cantore altre digne cose come ciò: Cusí la mando a Vostra Illustrissima acíò pigliandone piacere la mi possa fare quello Iuditio le parerà: E dice che tale non vole nominare che el sia, se prima non intende l'opera essere piaciuta a vostra celestitudine.

Josquin rimase a Ferrara fino al 22 aprile del 1504; poi si mise in viaggio alla volta di Condé-sur-l'Escaut, dove aveva ottenuto il sospirato incarico di prevosto della chiesa di Notre-Dame.

GLI ULTIMI ANNI

*O mors inevitabilis,
Mors amara, mors crudelis,
IOSQUINUM dum necasti,
Illum nobis abstulisti
Qui summam per harmoniam
Illustravit ecclesiam.
Propterea dic tu musice:
Requiescat in pace. AMEN.⁴⁷*

Non c'è ragione di credere che il rientro in Francia abbia accompagnato un rallentamento dell'attività professionale. Piuttosto è

⁴⁷] Epitaffio di Josquin nel coro (oggi distrutto) della cattedrale di Saint Gudule a Bruxelles, citato da Petrus Opmeer nella *Chronographia* del 1611; intonato da Hieronimus Vinders nel mottetto «O mors inevitabilis».

presumibile che nei primissimi anni del Cinquecento Josquin fosse già tanto celebre che fossero i suoi committenti a recarsi da lui e non piú lui da loro. Lo conosceva anche Margherita d'Austria,⁴⁸ nobildonna attorniata da intellettuali d'altissimo livello, come Pierre de la Rue ed Erasmo da Rotterdam.⁴⁹ Resta una lettera scritta da Condé e indirizzata a Margherita, dove si chiarisce che Josquin resterà ancora in carica come prevosto, nonostante sospetti sulla sua salute. È la prima notizia disponibile su quest'ultimo periodo francese e porta la data del 23 maggio 1508:

Eccellente e onorata principessa. [...] La avvertiamo, in risposta obbediente alle sue richieste [...] che il nostro prevosto chiamato Josquin Desprez è in ottima salute, tanto da aver voluto leggere lui stesso le Vostre lettere.⁵⁰

48] Bruxelles 1480 - Malines 1530. Sorella dell'imperatore Massimiliano I d'Austria, fu promessa sposa (quando aveva ancora tre anni) al futuro re di Francia Carlo VIII. Ma questi preferì sposare Anna di Britannia (1493). Margherita andò allora in sposa a Giovanni di Spagna (figlio di Ferdinando e Isabella d'Aragona), che però morì lo stesso anno delle nozze (1493). Nel 1501 la vedova ventunenne andò ancora in sposa, stavolta a Filiberto di Savoia, ma anch'egli, al quale Margherita fu unita da sincero amore, non sopravvisse piú di tre anni. Nel 1507 divenne reggente dell'Olanda e tutrice del futuro imperatore Carlo V, svolgendo stavolta attività politica in prima persona e non solo come oggetto di scambio. Ebbe un ruolo determinante negli accordi che formarono la Lega di Cambrai (1508) e, nella stessa città, portarono alla pace di Cambrai o «pace delle Due Dame» del 1529, contrattata con un'altra donna "forte" del Rinascimento, Luisa di Savoia. La sua figura di mecenate delle arti assume un notevole rilievo nella storia della musica per essere stata, oltre che musicista (raffinata clavicembalista), anche protettrice di contrappuntisti come Antoine Brumel e Pierre de la Rue e, soprattutto, promotrice della preparazione di importanti fonti manoscritte della polifonia profana, come gli Chansonniers della Bibliothèque Royale di Bruxelles, nonché alcuni dei capolavori del copista e miniaturista Petrus Alamire.

49] Che alla corte di Malines svolgeva il compito di educare il giovane Carlo V.

50] Il testo della lettera recita: «Tres exellente et redoubtee princesse. En tres parfonde humilité nous voz recommandons a vostre noble grace vostre bon plaisir soit de savoir tres exellente et redoubtee princesse que incontinent la reception de voz lettres nous noz sommes par vraye et entiere obeissance transporté en nostre chapitre ou nous avons veu et ouy le teneur dicelles contenans en substance la requeste que il vous a pleut faire pour le docteur Collerab. A coy pour response obediante nous vous advertissons tres redoubtee princesse que nostre prevost est en tres bonne sancté appellé Josquin Desprez. Lequel lui meismes a lut vos dictes lettres»; vedi Osthoff 1965, 69. Va tuttavia rilevato come l'analisi corretta del documento non sia quella di Osthoff ma quella di Kellman in «Josquin Conference» 1976.

A fronte della definitiva stabilità, che fa supporre l'incremento dell'attività didattica – cui lo obbligava la carica di prevosto –, la fama di Josquin continuava a crescere anche al di fuori delle zone che egli aveva visitato negli anni precedenti. Tra le attività che tenevano impegnato il prevosto di Condé, una doveva stargli particolarmente a cuore: sfruttare i benefici guadagnati a Roma, trasformandoli in rendite vitalizie possibilmente provenienti da zone non troppo lontane da casa.

Nell'Italia centrale si copiavano intanto le sue opere; prima a Venezia e poi a Fossombrone venivano stampate da Ottaviano Petrucci. Lo stesso sarebbe piú tardi avvenuto in Germania e nei Paesi Bassi. Ma fu soprattutto la diffusione delle stampe venete a dare inizio, intorno al 1520, al boom editoriale di Josquin.

Per un compositore cosí celebre, anche in Francia non mancavano opportunità di carriera: la cattedrale di Bruges, per esempio, provò ad accaparrarsi i suoi servigi, ma la trattativa non andò a buon fine. Ne resta traccia in un telegrafico scambio epistolare iniziato l'undici settembre 1508:

F. Tullier e il de Brolio, sono stati incaricati di stilare delle lettere per avere il signor Josquin come maestro del coro dei fanciulli. Che facciano del loro meglio per indurlo a venire.

È ragionevole pensare che Josquin, ancora convalescente per la malattia di cui era stata informata Margherita d'Austria, non abbia voluto spostarsi, nonostante l'insistenza degli inviati. Il capitolo della cattedrale di Bruges, a metà ottobre, dovette quindi rassegnarsi e pagare le spese della sfortunata trattativa:

Che il signor Clement Pornin paghi *VI libras XIII s. IX d.t.* a copertura delle spese sostenute per la ricerca del *Magistrum Josquin*, secondo il mandato capitolare.⁵¹

51] «Commissi ad faciendas litteras pro habendo Do. Josquin in magistrum puerorum chori do. Decanus, F. Tullier, et de Brolio. Et fient meliori modo quo fieri poterit ad illum inducendum ut veniat». «Traddat receptor domino Clementi Pornin VI libras XIII s. IX d.t. pro expensis factis ad querendum Magistrum Josquin de mandato capituli». I due documenti d'archivio sono citati da P. Higgins, *Musical "Parents" and Their "Progeny"*..., cit., 186.

Non sappiamo quali furono le composizioni degli ultimi anni: i tentativi d'individuare con l'analisi stilistica sono spesso fuorvianti. Qualche indizio lo offre la cronologia delle fonti, che suggerirebbe di datare agli anni di Condé pochi mottetti e una serie di chansons dovute ai rapporti con la corte di Margherita e poi di Carlo V. Uno dei pochi brani di facile datazione appartiene tuttavia a questo periodo: è la chanson *Plusiers regretz*, scritta forse per Margherita d'Austria e contenuta nel suo chansonnier. Un'altra famosa chanson, *Mille regretz*, in una tarda intavolatura per vihuela di Luis de Narvaez è intitolata *Chanson del Emperador* – cioè di Carlo V.

Intanto Petrucci stampava il terzo libro delle Messe (Fossombrone 1514). Nell'Archivio di Stato di Modena, Lewis Lockwood ha trovato documenti che mostrano quanto la memoria di Josquin fosse ancora viva in Italia piú di un decennio dopo la sua partenza. La sua musica era il fulcro del repertorio delle corti e, d'altro canto, grazie al commercio legato all'editoria musicale veneziana, è possibile proprio da adesso cominciare a parlare di "repertorio" nel senso moderno del termine. Bastino due testimonianze:

6 Febbraio 1517

a maestro Zoane Maria Caraffa cartolaro per lo amontare de li infrascripti libri di canti comperati da lui [...] Messe diciasette di Josquin in tri libri / Messe cinque de Zoanne gislin in un libro / Messe cinque de Alexandro Agricola in un libro / Messe cinque de Orto in uno libro / Messe cinque de Obreth in uno libro / Messe cinque de Diversij Autori in uno libro / Messe Fragmenta Missarum in uno libro.

14 Febbraio 1520

Pransato fui in castello, et trovasi Nostro Signore ancor in mensa con musica de una salve regina per Josquin, et fu molto bello, che vi intervenoro alcuno Duo, che molto satisfecero.⁵²

Il 23 agosto 1521 Josquin fece testamento: nominò erede la cattedrale di Condé e prescrisse che durante il funerale venisse cantato il suo doppio mottetto *Pater noster / Ave Maria*. Cedute case

⁵²] Entrambi i documenti sono citati da L. Lockwood, *Josquin at Ferrara: New Documents and Letters*, in «Josquin Conference» 1976, 103-137.

e terreni a chi gli era stato vicino negli ultimi anni, Josquin morì il 27 agosto. Il suo epitaffio recita:

*Au choeur
Chy gist Sire Josse des pres,
Prevost de cheens fut jadis.
Priez Dieu pour les trespases,
Qui leur donne son paradis.
Trepassa l'an 1521 le 27 d'aout.
Spes mea semper fuisti.⁵³*

I SUGGERIMENTI DELL'ANEDDOTICA

Rob Wegman, in due pubblicazioni recenti,⁵⁴ avanza forti dubbi sulla credibilità degli aneddoti sopravvissuti con Josquin come protagonista. Per quanto mi riguarda, sono possibilista nei confronti di questi dati (anche perché li ho censiti con più completezza) e non cercherò di demonizzarne la portata fantasiosa; mi occuperò invece di proporli in quanto tali.

È vero che il repertorio degli aneddoti, come sostiene Wegman, è scarsamente verificabile, ma:

- 1 contiene elementi di convergenza che ne accentuano la veridicità;
- 2 è il primo caso del genere nella storia della musica;
- 3 pone nuove domande sulla prima fase della ricezione del compositore;
- 4 delinea il profilo di qualcuno che – pur non direttamente conosciuto come “persona fisica” – è stato sempre presente nella memoria di chi si è trovato a contatto con le sue opere e ne ha deliberatamente proseguito il sentiero creativo.

Per chiarire questa impostazione è utile collegare per analogia il fenomeno Josquin al caso successivo più simile, quello dell'imma-

⁵³] Citato da Osthoff 1962-1965, 74. *Qui giace Josse des Pres, / prevosto dei canonici. / Pregate Dio per i morti, / che doni loro il Paradiso. / Morì il 27 Agosto 1521 / Spes mea semper fuisti.*

⁵⁴] Wegman 1999 e Idem, *Who Was Josquin*, in «Josquin Companion» 2000, 21-50.

gine di Bach presso i musicisti romantici. Ancor piú vicino sarebbe stato l'esempio del mito di Corelli per i compositori barocchi, ma le dinamiche di quest'ultimo mi sembrano meno esplicative. Prima della virata in senso filologico e storico della Bach-Renaissance, la musica e l'"aura" del Kantor erano periodicamente studiate ed evocate come modelli ideali di compostezza ed espressività, rigore e perizia compositiva. La stessa sorte è toccata a Josquin: alcuni encomi che lo riguardano si possono leggere come le frasi di ammirazione di Schumann per Bach. Passando in rassegna alcuni aneddoti e mettendo in rilievo i tratti che li accomunano, emerge un concreto profilo umano; pur ammettendo che gli autori abbiano calcato la mano, la loro sostanziale concordia non può essere solo fantastica. La venalità di Josquin, per esempio, nonostante il rapporto prettamente mercantile che caratterizzava la domanda e l'offerta musicale nel Rinascimento, dev'essere stata una delle sue caratteristiche: infatti proprio su questo aspetto si basano due testimonianze delle quali non c'è motivo di dubitare: la prima, in prosa, è tramandata da Glarean, la seconda, in versi, da Serafino Aquilano.

Nel *Dodecachordon* si legge:

Parlerò prima di tutto di Josquin des Prez [...]. Si narrano molti aneddoti su di lui [...]. Tra i tanti anche questo: Luigi XII, re di Francia, gli promise non so che genere di beneficio ma, come fanno di solito i re, non mantenne la promessa, allora Josquin scrisse il salmo *Memor esto uerbi tui seruo tuo*, e lo fece con tanta maestà ed eleganza, che non appena fu sottoposto al giudizio del collegio dei cantori, fu ammirato da tutti. Il re allora, pieno di vergogna, non osò procrastinare piú a lungo e mantenne la promessa; Josquin, a sua volta, apprezzata che ebbe la liberalità del principe, subito scrisse un altro salmo in segno di ringraziamento, dal titolo *Bonitatem fecisti cum seruo tuo Domine*. [...] Inoltre Josquin, desideroso di ottenere un beneficio da non so quale mecenate, poiché costui tardava nell'accontentarlo dicendo in gergo francese *Laise faire moy*, cioè lasciami fare, scrisse senza indugio un'intera ed elegante messa intitolata *La sol fa re mi*.⁵⁵

⁵⁵ Il testo recita: «In primis uero de Iodoci Pratensis, ut Cantorum coryphaei ingenio de quo non semel in prioribus. Is multa iucunda relatu fecisse dicitur, antequam in hominum noticiam uenerit. Inter alia multa et hoc ferunt. Francorum Re-

L'incostanza di Luigi XII nei pagamenti fu comunque tra le ragioni che convinsero Josquin a tornare in Italia, per servire Ercole d'Este, che invece pagava subito.

Ed ecco l'intero sonetto di Serafino Aquilano:⁵⁶

*Josquin, non dir che'l ciel sia crudo et empio
 Che te adornò de si sublime ingegno,
 Et se alcun veste ben, lassa lo sdegno
 Che di ciò gaude alcun buffone e scempio.
 Da quel ch'io dirrò prendi l'exempio:
 L'argento e l'or che da se stesso è degno
 Se monstra nudo e sol si veste el legno
 Quando se adorna alcun teatro o tempio.
 El favor di costor vien presto manco
 E mille volte el di, sia pur giocondo,
 Se muta el stato lor de nero in bianco.
 Ma chi ha virtù, gire a suo modo el mondo:
 Come om che nota et ha la zucca al fianco,⁵⁷
 Mettil sotto acque, pur non teme el fondo.*

Non si può negare che la biografia di Josquin abbia finito col dar ragione ai consigli di Serafino: egli infatti cessò di peregrinare da un principe all'altro, intuendo che «el favor di costor vien presto manco» e che il rientro in Francia sarebbe stato una scelta di sicurezza, per non subire gli effetti del giorno nefasto in cui «se muta el stato lor de nero in bianco», esperienza amara invece per i cantori licenziati dagli

gem Lituichum XII. haud scio quod sacerdotium homini promisisse. Verum cum promissa leuiter, ut in Regum aulis fieri solet, caderent, ibi commotum Iodocum psalmum composuisse. Memor esto uerbi tui seruo tuo, tanta maiestate ac elegancia, ut ad Cantorum collegium relatus ac deinde iusto iudicio excussus, admirationi omnibus fuerit. Regem suffuso pudore promissionem diutius differe non ausum, beneficium quod promiserat, prestitisse, Ibi uero uirum, Principis liberalitatem expertum, continuo alterum progratiarum actione orsum esse psalmum, Bonitatem fecisti cum seruo tuo Domine. [...] Idem Iodocus, cum ab nescio quo Magnate beneficium ambiret, ac ille procrastinator identidem diceret mutila illa Francorum lingua, Laise faire moy, hoc est, sine me facere, haud cunctanter ad eadem uerba totam composuit Missam oppido elegantem La sol fa re mi», vedi Glarean 1547, 438.

⁵⁶] La Face-Rossi 1999.

⁵⁷] Ovvero un uomo che, diremmo oggi, nuota col salvagente.

incarichi milanesi dopo la morte prematura del musicofilo Galeazzo Maria Sforza. Milano torna utile ancora una volta per segnalare come i presunti reclami di Josquin mossi a Luigi XII non fossero né prassi consueta né atteggiamento gradito: l'obbedienza e la discrezione erano doti importanti e si richiedevano a chi desiderava entrare nelle stanze principesche. Antonio Cincinello, ambasciatore napoletano, si espresse chiaramente in una lettera di raccomandazioni scritta a Galeazzo Maria Sforza in suffragio di Alexander Agricola:

Il cantore Alexander de Alemania [Agricola] è rimasto molti anni al nostro servizio con grande soddisfazione, poiché pur essendo rimasto con noi per molto tempo, si è sempre comportato bene e fedelmente, meritandosi lodi e apprezzamenti.⁵⁸

Come non collegare questo profilo del musicista a modo con le osservazioni, precedentemente citate, che Gian de Artigianova aveva ritenuto opportuno riferire a Ercole d'Este preferendo Isaac a Josquin, dal momento che il primo

pare molto apto a servir la S.V. molto piu che Josquin perche e de miglior natura fra li compagni [noi diremmo più socievole], e fara piu spesso cose nove [lavora più alacramente]; vero e che Josquin compone meglio [!], ma fa quando li piace, non quando l'homo vole [questo sembra quasi il commento di un grigio padrone di casa che lamenta la poca laboriosità del suo inquilino artista Bohémien], e domanda CC ducati de provisione, e Isach stara per CXX, si che la S.V. faccia quello li piace [emerge ancora il programmatico intento di Josquin all'accumulo di denaro, per poter tornare in Francia e restarsene al sicuro, potendosi anche permettere di rifiutare nuovi incarichi].

Un altro passaggio, suggestivo ma troppo tardo per accettarlo senza riserve, cerca di spiegare perché il compositore venisse chiamato sempre col diminutivo e mai col nome di battesimo:

⁵⁸] «Servivit nobis plerosque annos maxima cum delectatione, et diligentia in arte musica Alexander de Alemania cantor, qui quam diu nobiscum fuit, recte fideliter ac bene se gessit, et commendationem ac laudem meruit», frammento conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, *Registri ducali 178*, citato da Merkley & Merkley 1999.

Similmente, in questa specie [di composizione musicale] divenne famoso *Judocus a Prato*, il Corifeo maggiore tra i musicisti, che fu chiamato, secondo la lingua belga, *Josquinium*, quasi come se s'intendesse dire “piccolo *Jodocus*” oppure “*Jodoculum*”, uomo che si dice essere stato di foggia esile e di bassa statura.⁵⁹

Da Napoli (passando per la biblioteca di padre Martini, oggi Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna) viene una sgrammaticata citazione che però aggiunge al ritratto frammentario di questo geniale ometto qualche tratto psicologico. L'autore è il marginalista Tommaso Cimello:⁶⁰

Quelli che attestano Occheghen, et Giosquino che ai loro tempi erano Compositori di gran autoritade, quali non errano in tal prolotione perfetta ch'io l'ho inteso da discepoli di Giosquino c'havendo Occheghen composta una Canzone detta l'Homme Arme cipilose queste parole come canone crescat in duplum che l'Homme Arme si puo dir homo doppo di carne viva e di ferro, et così fecero addoppiare le note e le pause di tal canzone, e messa così titolare l'Homme Arme ne essi autori vi fecero risolutione mai, nel tempo perfetto, che tal tenore lo cantavano essi Maestri e mi dissero anco tali discepoli di Giosquino che me ricordo il nome d'uno chiamato Giovan l'heriter che dava a cantare quel tenore a qualche mastro, e colui il cantava bene secondo il segno e Giosquino rideva ch'egli non notava le parole l'Homme Arme, ch'era Canone, come crescat in duplum e si disse, che all' hora rideva alquanto, e poi gli diceva il come fu composta tal messa e come dovea cantarsi.

A sostegno di questa immagine di viva concretezza interviene un trattatista svizzero che, sostanzialmente, riferisce un caso analogo (se non lo stesso) che, a quanto pare, Johannes Lheritier deve aver spifferato ai quattro venti:

59] «Similiter in hac specie floruit summus ille musicorum Coriphaeus Jodocus a Prato, quem Belgica lingua, in qua natus fuit vulgus Josquinium, quasi dicas parvum Jodocum seu Jodoculum, ab exili forsitan & parva statura dixit»; vedi Thuring 1624.

60] *Discorso delle prolazioni e sui tempi dagli antichi di Tomaso Cimello*, Ms. di datazione incerta (1570 ca.) conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Josquinus, abitante di Cambrai, quando un tale volle aggiungere note o abbellimenti in una sua composizione, entrò nel coro e lo rimproverò aspramente, dicendo, mentre tutti ascoltavano: “Tu, asino, perché aggiungi abbellimenti? Se li avessi graditi li avrei scritti io stesso. Se hai tanta voglia di correggere un brano già scritto bene, scrivine uno a tua volta e lascia che il mio resti ‘scorretto’”.⁶¹

Il caratteraccio di Josquin appariva insolito: non ci sarebbe stato alcun motivo di tramandare simili ricordi se questi fossero stati allineati con l’atteggiamento di tutti gli altri.

L’allievo più profondamente impressionato dalla didattica, originale ma efficacissima, del maestro Josquin è Adrian Petit Coclico, tanto impressionato da dedicarle un intero trattato che ha tutta l’aria di una testimonianza di prima mano:

In base all’esempio del mio illustre maestro Josquin, non sono abituato a dettare molti precetti (preferisco insegnare la musica attraverso la pratica del canto più che per mezzo di tante regole) [...] Ecco cosa ho fatto: da fanciullo, mentre ero sotto la tutela del nobilissimo musico Josquin, presso il quale imparavo i fondamenti della nostra arte, per caso, senza avere un libro per le mani, iniziai a cantare e, cantando, a osservare quelle regole per le quali oggi si danno molti precetti, oltre che a formare per intero su di esse il mio canto e la mia tecnica compositiva.⁶²

Josquin, insomma, non era solito fornire ammaestramenti teorici – forse perché non educato, a sua volta, al linguaggio più adat-

61] «*Josquinus, vivens Cameraci, cum quidam vellet ei in suo cantu adhibere colores seu coloraturas, quas ipse non composuerat, ingressus est chorum, et acriter increpavit illum, omnibus audientibus, addens: Tu asine, quare addis coloraturas? Si mihi ea placuisset, inseruissem ipse. Si tu velis corrigere cantilenas recte compositas, facias tibi proprium cantum, sinas mihi meum incorrectum*», vedi Manlius 1562, 93.

62] «*Nec ego hactenus consuevi ad Praeceptoris mei Iosquini clarissimi viri exemplum, multa dictare praecepta (Quod videam artis huius usum in canendo potius, quam multitudine praeceptorum esse positum) [...] Accipite autem quid ego fecerim: Puer admodum tradebar in fidem nobilissimi Musici Iosquini, ex quo cum levia illa artis nostrae praecepta, obiter tantum, nullo ex libro percepissem, statim coepi canere, & canendo ea observare, de quibus hodie multae praeceptiones traduntur, & meum cantum compositionemque totam ad ipsius exemplum formare*», vedi Coclico 1552.

to e alla disciplina accademica – e ancor meno usava i trattati. La sua didattica era uguale alle tecniche compositive che adoperava e che scandalizzavano (come vedremo in dettaglio piú avanti) gli eruditi. Il suo metodo d'insegnamento, tutto votato alla composizione immediata e all'espressività nel canto, era svolto mediante esercitazioni pratiche, forse per la ferma convinzione che fosse il modo giusto, forse perché il livello d'alfabetizzazione non lo faceva sentire a suo agio col latino e la musica «theorica». Coclico torna ancora sui suoi ricordi di studente permettendoci di chiarire meglio (ferme restando le riserve di Wegman sulla sua credibilità) cosa succedeva nella *maîtrise* di Condé:

La musica, secondo Josquin, è la maniera di cantare e comporre correttamente e in modo elegante. Quest'arte comprende regole e precetti, che vanno insegnati gradualmente ai fanciulli, affinché possano comporre correttamente e soavemente una melodia, e con artificio un canto o una polifonia.⁶³

Un'osservazione viene riservata anche alla sintesi estrema (poche regole, pochi consigli, ma subito utili) che deve aver avuto un effetto molto forte sui fanciulli della classe di Coclico, propensi (come tutti i giovani) piú all'applicazione pratica che alla vessatoria memorizzazione di regole astratte (che comunque occupava la maggior parte della loro vita studentesca):

Il mio maestro *Iosquinus de Pratis* non ha mai scritto o spiegato alcun esempio musicale, formando tuttavia in breve tempo dei musicisti completi, poiché non ha mai intrattenuto i suoi allievi con lunghe e superflue dissertazioni, ma li ha sempre ammaestrati cantando ed esercitandoli con la pratica e con poche parole.⁶⁴

63] «Musica, secundum Iosquinum, est recte, et ornate canendi atque componendi ratio. Continet enim haec ars regulas et praeceptiones, quae pueris viam tradunt ut recte, et suaviter praescriptam cantilenam, et ut ipsimet artificiose componant cantus atque Symphonias», vedi Coclico 1552, III.

64] «Item Praeceptor meus Iosquinus de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, brevi tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis & frivolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta per exercitium & praticam paucis verbis docebat», *ivi*, IV.

L'aneddotica non è storia e non può supplire alla mancanza di documentazione diretta, ma oltre al faticoso abbozzo psicologico che goffamente viene fuori accostando queste poche testimonianze, una domanda, almeno, si pone con nettezza: visto che tutte le testimonianze concordano nell'immagine di Josquin come uomo poco amante della teoria, poco ortodosso nel contrappunto, piuttosto scontroso nel modo di porsi verso l'esterno, è possibile che l'assoluta mancanza di scritti di suo pugno si possa attribuire a una scarsa dimestichezza con la parola scritta? Dopotutto, anche le lettere che lo riguardano da vicino sono sempre scritte da una terza persona. Era un'usanza frequente, però i documenti che riguardano, per esempio, Jachob Obrecht sono per lo più autografi, e alcuni in latino. Quest'ultimo seguì regolare carriera universitaria e fu addirittura precettore di Erasmo da Rotterdam.⁶⁵ Ma Josquin non è un caso unico di artista definibile come «non abunde litteris ac scientia eruditus»; nella storia della musica ce n'è un altro del tutto simile: Claudio Monteverdi che, conscio del suo periodo rozzo e sgrammaticato (di cui abbiamo ampia testimonianza nell'epistolario), si fece aiutare dal fratello Giulio Cesare per scrivere testi da pubblicare.

CRONOLOGIA 66

- 1450 Bibbia di Gutenberg
Probabile nascita di Heinrich Isaac e Loyset Compère
- 1450-1455 **Nascita di Josquin nella Francia del nord, nella zona della Picardia attualmente prossima al confine col Belgio, probabilmente in una località compresa tra Cambrai e Condé-sur-l'Escaut**
- 1452 Nascita di Leonardo da Vinci
- 1453 Caduta di Costantinopoli sotto l'assedio turco
Morte di John Dunstable

⁶⁵ Ne dà notizia Opmeer 1611: «Jacobus Obrechtus, qui Erasmo Roterdamo pueri praeceptor fuit in musicis Ultrajecti, ubi ob exilostatam acutae vocis Erasmus choralulem agebat».

⁶⁶ Le date indicate in grassetto riguardano la biografia di Josquin.

- 1455-1487 Guerra delle Due Rose
 1460 Morte di Gilles Binchois
 1469 Primo libro stampato a Venezia
 1470 Primo libro stampato a Parigi
 Nascita di Albrecht Dürer
- 1473-1476 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*
 1474 Ficino, *Theologia platonica*
 Leonardo, *L'Annunciazione*
 Morte di Guillaume Dufay
- 1477 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*
 1477-1478 **Josquin ad Aix-en-Provence, è cantore nella cappella di Renato d'Angiò**
- 1478 ca. Sandro Botticelli, *Primavera*
 1479 **Josquin, probabilmente, è cantore presso Luigi XI (Parigi?)**
- 1483 **Josquin si reca a Condé per regolare interessi ereditari**
 Nascita di Martin Lutero
- 1486-1487 **Josquin comincia ad intrattenere rapporti con Roma**
 1487 Obrecht è a Ferrara al servizio di Ercole d'Este
 1489-1494 **Josquin è a Roma, cantore della Cappella Papale**
 1490 Arrivo di Isabella d'Este a Mantova
 Nascita di Adriano Willaert
- 1492 Cristoforo Colombo sbarca nel Nuovo Mondo
 Isaac scrive mottetti per la morte di Lorenzo il Magnifico
 Morte di Busnois
 Franchino Gaffurio, *Theorica musicae*
- 1492-1494 Pietro Bembo a Messina studia il greco alla scuola di Costantino Lascaris
- 1494 Invasione dell'Italia da parte dell'esercito francese di Carlo VIII
- 1496 Franchino Gaffurio, *Practica musicae*
 1497 ca. Leonardo, *L'ultima cena*
 Morte di Ockeghem
- 1498 Girolamo Savonarola muore sul rogo
 1501 Ottaviano Petrucci stampa l'*Harmonice musices Odhecaton A*
- 1501-1504 Michelangelo, *David*

- 1502-1503 ca. Leonardo, *Monna Lisa*
- 1503-1504 Josquin è a Ferrara, presso la corte di Ercole I d'Este (menzionato come «Joschino cantore»)
- 1504-1521 Josquin ottiene la carica di prevosto a Condé e rimane in questa città fino alla morte
- 1505 Morte di Obrecht a Ferrara
- 1506 Brumel è maestro di cappella a Ferrara
Morte di Agricola
Bramante inizia la costruzione di *San Pietro in Vincoli*
- 1507 Aldo Manuzio a Venezia stampa l'*editio princeps* del trattato *La composizione delle parole* di Dionigi d'Alicarnasso
- 1508-1512 Michelangelo, *Cappella Sistina*
- 1509-1511 Raffaello, *Parnaso, Scuola di Atene*
- 1511 Erasmo, *Elogio della pazzia*
Morte di Tinctoris
- 1512 Pietro Bembo completa il secondo libro delle *Prose della volgar lingua*, nel quale traduce in italiano il trattato di Dionigi
- 1513 ca. Machiavelli, *Il Principe*
- 1514 Carlo V è duca di Borgogna
- 1515 Morte di Brumel
Nascita di Cipriano de Rore
- 1516 Ariosto, *Orlando furioso*
Moro, *Utopia*
Pomponazzi, *De immortalitate animae*
- 1517 Lutero affigge le sue 95 tesi sulla porta della chiesa del palazzo di Wittenberg
Morte di Isaac
- 1518 Morte di La Rue e di Compère
- 1519 Morte di Leonardo
- 1520 Morte di Raffaello
Carlo V viene incoronato Imperatore del Sacro Romano Impero
- 1521 Josquin muore a Condé-sur-l'Escaut

LA POLIFONIA MESSA A NUDO

Josquinus de Pratis [...] ha superato molti quanto a soavità e sottigliezza, ma la sua tecnica compositiva è piuttosto spoglia, benché egli sia stato acutissimo nell'inventar fughe e abbia fatto largo uso di pause.

HERMANN FINCK¹

LE MESSE

NOTA INTRODUTTIVA: *I redattori della New Josquin Edition e del Josquin Companion hanno raggruppato le diciassette messe di Josquin in base all'eventuale presenza e al genere (sacro o profano) di cantus firmus. Ciò permette una trattazione sistematica, adatta a chi, già pratico di tecniche compositive rinascimentali, ne voglia approfondire la conoscenza. Il nuovo New Grove le dispone in ordine alfabetico, suscitando problemi di coerenza tra ipotesi di datazione, criteri filologici, analitici e stilistici. Qui ho scelto di trattare le messe una per una, seguendone la disposizione proposta dai tre libri stampati da Petrucci (1502, 1505, 1514).*

L'homme armé super voces musicales, Lasse fayre a mi, Gaudeamus, Fortuna desperata, L'homme armé sexti toni (I libro);

Ave maris stella, Hercules Dux Ferrariae, Malheur me bat, L'ami Baudichon, Une mousqe de Biscaye, D'ung aultre amer (II libro);

Mater patris, Faysans regretz, Ad fugam, Di dadi, De beata Virgine, Sine nomine (III libro).

Cercherò anche qui di correlare opere, contesto e vita musicale: è una terza via più arrendevole verso la scarsità delle fonti e poco dettagliata nella descrizione (spesso appena un accenno), ma spero sintetica e invitante all'approfondimento.

¹ «Josquinus de Pratis [...] antecellit enim multis in subtilitate et suauitate, sed in compositione nudior, hoc est, quamuis in inueniendis fugis est acutissimus, utitur tamen multis pausis», vedi Finck 1556, p. aijr.

Missa *L'Homme armé sexti toni* ;
 Missa *L'Homme armé super voces musicales*

La melodia de «L'Homme armé» [ESEMPIO 3] messa in polifonia per la prima volta forse da Binchois, fu poi usata come *cantus firmus* per un cospicuo numero di messe. Ne rimangono di Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Firmin Caron, Johannes Regis, Guillaume Faugues, Antoine Busnois, Johannes Tinctoris, Philippe Basiron, Bertrandus Vaqueras, Jachob Obrecht, Loyset Compère, Pierre de la Rue, Antoine Brumel, Mattheus Pipelare, Marbrianus De Orto e alcune altre anonime (contenute nello splendido manoscritto VI.E.40 della Biblioteca Nazionale di Napoli, compilato in onore di Beatrice d'Ungheria). Ad esse vanno aggiunte le due tarde di Giovanni Pierluigi da Palestrina e Giacomo Carissimi. L'immagine dell'«homme armé», con spada, lancia e scudo, a difesa della cristianità, è un'importante icona medievale. Ciò basterebbe a giustificare l'esistenza di una canzone dedicata all'armigero, personaggio sacro e profano il cui armamento alimenta anche simbologie falliche. Ma perché proprio una melodia profana di tal fatta avrebbe dato spunto a tante messe polifoniche? Recentissime ricerche² suggeriscono che l'homme armé, personaggio dell'immaginario collettivo, si possa ritrarre anche dall'interno dello scenario liturgico. Non sarebbe letteralmente un soldato in armi, ma l'allegoria del sacerdote celebrante «armato» di tutti i paramenti; non un eroe della guerra in sella al suo destriero, né un soldatuccio di quelli «che la ragion sommettono al talento»,³ ma un eroe della fede troneggiante sul pulpito. Un'altra ipotesi riceve un certo credito: quella che vedrebbe nell'*homme armé* anche una metafora a sfondo sessuale, facendone il simbolo dell'osmosi, tanto tipica alla fine del Medioevo, tra le sfere secolare e sacra. Ma questa lettura è puramente congetturale e priva di appigli documentari.

2] Andrew Kirkman, per esempio, ne ha dato lettura più volte, a partire dalla «Medieval and Renaissance Music Conference» 2001, tenutasi a Spoleto dal 26 al 29 luglio, nella sua relazione *L'homme armé: a new hypothesis*. Per una panoramica interdisciplinare si veda C. Wright, *The Maze and the Warrior*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2001.

3] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 1/1/39.

L'hom - me, l'hom - me, l'homme ar - mè,
 l'homme ar - mè L'homme ar - mè doit on doub -
 ter doit on doub - ter On a
 fait par - tout cri - er viegne ar -
 mer D'un hau - bre - gon de fer

ESEMPIO 3

La metafora liturgica è confortata da alcune esplicite citazioni. La prima è di Nikolaus Stör:

Le vesti sacerdotali significano allegoricamente le virtù di cui i sacerdoti si devono armare per combattere contro le nefandezze spirituali. Ne parla S. Paolo nella lettera agli Efesii [...] Indossate l'armatura di Dio! [...] e impugnate la spada spirituale che è la parola di Dio.⁴

4] «Allegorice autem vestes sacerdotales generaliter loquendo significant virtutes quibus sacerdotes armari debent contra spirituales nequicias pugnaturi. De quibus armaturis dicit apostolicus ad ephes [...] Induite vos armatura dei [...] et gladium spiritus quod est verbum dei», in *Officij misse sacrique canonis expositio*, Henricus Arimensis, Strasburgo 1476.

La seconda di Honorius Augustodunensis:

La messa imita un conflitto bellico, e il trionfo vittorioso che mette in ginocchio il nostro nemico Amalech ci indirizza verso la patria attraverso Gesù. Gesù, a sua volta, ha combattuto come fosse il nostro comandante contro il diavolo, e ha riparato la repubblica celeste distrutta dai nemici dell'umanità.⁵

Josquin ha scritto due messe su l'*homme armé*, entrambe apparse nel *Liber primus* di Petrucci: secondo Glarean la doppia incursione fu fatta per ostentare perizia contrappuntistica.⁶ Nella versione *sexti toni*, la melodia è sfruttata da tutte le voci: nel *superius* su «Et resurrexit», nel *tenor* lungo il Kyrie, il Gloria, il Credo e il primo Agnus Dei, nel *bassus* su «Christe» e «Qui tollis»; su «Et unam sanctam» la melodia migra attraverso tutte le voci, mentre nel Sanctus, *altus* e *tenor* in canone ne utilizzano la prima parte.

Quanto alla versione *super voces musicales*, l'Agnus Dei II per Willem Elders è «il più famoso esempio di canone che simboleggi la Trinità»:⁷ le voci hanno le stesse note ma con diversa indicazione mensurale; un canone, per così dire, uno e trino [ESEMPIO 4].

Missa Lasse faire a my

Il *cantus firmus* di questa messa su *tenor* ostinato (le sillabe di solmisazione *la sol fa re mi* appaiono 200 volte) ammette due spiegazioni. La prima presuppone contatti di Josquin con membri dell'ambiente Sforzesco (il cardinale Ascanio), da qui l'uso del motto «Lassa far a my», forse ispirato da una strofa di Serafino Aquilano, poeta “personale” del prelato:

5] «Missa quoque imitatur cujusdam pugnae conflictum, et victoriae triumphum, qua hostis noster Amalech prosternitur, et via nobis ad patriam per Jesum panditur. Jesus quippe imperator noster cum diabolo pugnavit, et coelestem rempublicam ab hostibus destructam hominibus reparavit», in *Gemma Animae* Liber I, manoscritto databile tra il XII e il XIII secolo.

6] «Ad ostentationem autem artis haud dubie duas illas Missas instituit l'*homme armé*», vedi Glarean 1547, p. 441.

7] *Symbolism in the Sacred Music of Josquin*, in «Josquin Companion» 2000, 521-568.



ESEMPIO 4

*Non contenta gli amatori;
 Questo lassa far a mi
 Et dir: lassa far a mi
 Son le note dei cantori.
 Dicon: la re fa sol mi*

La seconda ipotesi, storicamente piú complessa, si deve all'osservazione del Ms. 41 della Cappella Sistina. All'inizio della parte di *altus*, campeggia una miniatura che raffigura il busto di un giovane in abiti orientaleggianti; sotto sono disegnate monete francesi correnti durante il regno di Carlo VIII; la mano sinistra tiene un largo nastro che reca l'iscrizione «Lasse faire a my». Secondo Dawson Kiang,⁸ la miniatura ritrarrebbe il principe Djem (fratel-

⁸] Kiang 1992.

lo del Gran Sultano Bajazet II) esule a Roma.⁹ Josquin avrebbe quindi potuto scrivere la messa durante il soggiorno romano di quello. Tra i compositori della generazione successiva, composero messe su «La sol fa re mi» Jacquet de Mantua, Costanzo Porta e Pietro Pontio.¹⁰

Missa Gaudeamus

Ne restano ben sette copie manoscritte e sei a stampa. Il *cantus firmus* (solo i passi tra parentesi quadre) è tratto dall'Inno *Gaudeamus omnes in Domino* (melodia atta a contesti liturgici eterogenei, il piú importante dei quali è l'Annunciazione) che, nel corso della messa, viene diversamente elaborato [ESEMPIO 5].

Alejandro Planchart¹¹ sostiene che si tratti della piú antica messa su *tenor* gregoriano di Josquin; Edgar Sparks¹² nota invece come il Credo sia l'esempio in cui si fa in assoluto il piú largo uso di frammenti gregoriani. Willem Elders¹³ suggerisce un'interpretazione simbolica basata su relazioni tra la partitura e alcuni passi del testo sacro che trovo forzata, ma che è condivisa da molti studiosi: il *cantus firmus* sul primo frammento di melodia gregoriana viene esposto sei volte all'interno del Kyrie e ciò a simboleggiare i giorni della Creazione, il sesto giorno della settimana in cui si svolge la Passione di Cristo e la sesta ora del giorno in cui questa si completa. Nel Gloria, il motivo viene invece cantato quattordici volte, ciò indicherebbe la somma del decalogo enunciato nell'Antico Testamento piú i quattro Vangeli del Nuovo. Nel Credo, poi, ogni numero è spunto d'una lettura simbolica.

9] Ove si rifugiò dopo un fallito colpo di stato. La sua eleganza lo rese celebre col soprannome di Zizim. Un esilio dorato fino a quando Alessandro Borgia decise di farlo avvelenare... Ma la miniatura non assomiglia al ritratto di Djem fatto dal Pinturicchio.

10] Ne ha dato notizia J. Haar in *Remarks on the "Missa La sol fa re mi"*, in «Josquin Conference» 1976, 564-588, dove vengono citati anche brani profani vocali e strumentali contenenti lo stesso ostinato melodico.

11] In *Masses on Plainsong Cantus Firmi*, in «Josquin Companion» 2000, 89-150.

12] Sparks 1963.

13] Sia «Josquin Companion» 2000, sia in Elders 1991.



ESEMPIO 5

Missa Fortuna desperata

Fortuna desperata, melodia di cui Josquin ha scelto una versione anonima a tre voci, è scritta su uno dei testi simbolo della vita quotidiana del tardo Medioevo, le cui parole riassumono tutto il pessimismo e la paura che permeavano l'esistenza degli appartenenti a ogni classe sociale:

Fortuna desperata,

*iniqua e maledeta
che de tal donna eletta
la fama ay denegata.*

Edward E. Lowinsky ne ha dato una lettura simbolica¹⁴ suggerendo che ogni riapparizione del *tenor* andrebbe letta come un nuovo giro della ruota della fortuna, mettendo la melodia in relazione con un'altra chanson di Josquin, *Fortuna d'un gran tempo*.

Nella messa, tutte le voci espongono la *res facta* e tutte e tre le voci della canzone originale sono adoperate come *cantus firmus* nel Kyrie e nel Gloria dove, per esempio, il *tenor* e il *superius* della canzone sono utilizzati dalle rispettive voci della messa.

Missa Ave maris stella

Forse è del periodo romano, dato che ne esiste anche una fonte precedente alla stampa petruciana del 1505 (è un manoscritto molto importante: il terzo «librone» del Duomo di Milano, copiato da Franchino Gaffurio dopo il 1502).¹⁵ Il *cantus firmus* è tratto da un inno gregoriano vesperale trasposto una quarta ascendente [ESEMPIO 6].

Come nella *Missa Pange lingua* (cfr. *infra*), non vi sono passaggi omoritmici, fatta eccezione per le due frasi su «et homo factus est» e «passus et sepultus est», entrambe nel Credo, che si stagliano con nettezza come momenti di grande pathos.

Missa Hercules Dux Ferrariae

È uno dei primi esempi di messa il cui *cantus firmus* non è una melodia preesistente. Il periodo di stesura, che i più cauti comprendono tra il 1471 e il 1503, si può stabilire nella parte terminale di questo arco cronologico, in occasione di una visita a Ferrara, compiuta da Ascanio Sforza, partito dalla sua residenza romana con l'immane seguito di «continui commensales», tra i quali figuravano Serafino Aquilano e forse anche Josquin. L'idea encomiastica, che suggerisce il materiale tematico dell'intera messa, de-

¹⁴] Lowinsky 1943.

¹⁵] Mentre un altro manoscritto, il 9126 della Bibliothèque Royale di Bruxelles, è databile intorno al 1520.



ESEMPIO 6

riva dalle vocali del nome dell'ospite, Ercole I, duca di Ferrara:

H e r c u l e s D u x F e r r a r i e
 re ut re ut re fa mi re

L'ingegnoso procedimento, definito «soggetto cavato dalle vocali», è stato identificato per la prima volta da Gioseffo Zarlino nelle *Institutioni harmoniche*; l'inizio del Kyrie I mostra chiaramente di che si tratta [ESEMPIO 7].

L'idea univa alla funzionalità encomiastica anche grande adattabilità a operazioni di “riciclo” (allentando la corrispondenza tra vocali e note), per altri due importanti committenti, che non sono sfuggite a copisti e stampatori successivi: da qui le intitolazioni *Philippus Rex Castiliae* e *Friedericus Dux Saxoniae*, utilizzate in contesti lontani da Ferrara e da Josquin per fruizioni circoscritte.

Tra gli strumenti espressivi piú usati vi sono incisi molto brevi e spesso riproposti in ostinato, anche se meno di quanto accade nella *Missa Lasse faire a my*. Come nella *Missa L'Homme armé super voces musicales*, anche l'Agnus Dei II della *Hercules Dux Ferrariae* è scritto in canone a tre, ma il riferimento simbolico stavolta fa a meno della triplice indicazione di mensura.

A musical score for five staves. The notation is handwritten and includes the following elements:

- Staff 1: An ampersand (&) on the left, followed by a whole note (W) on the first line. Below the note is the text "Ky".
- Staff 2: The text "V# ? (" on the left side.
- Staff 3: Empty.
- Staff 4: Empty.
- Staff 5: Empty.

Missa Malheur me bat

Basata sull'omonima chanson, a lungo attribuita a Ockeghem ma in realtà non sua,¹⁶ questa messa vanta una longeva tradizione di fonti che, purtroppo, non offre spunti per la datazione e ha messo in difficoltà più di uno studioso: Edward E. Lowinsky la considerava giovanile, mentre Jeremy Noble un'opera della tarda maturità.¹⁷ Le voci della chanson sono citate quasi sempre una per volta e frantumate in una miriade di spezzoni brevissimi (esempio anomalo rispetto alle altre elaborazioni di Josquin su chansons preesistenti).

Missa L'ami Baudichon

Considerata una delle messe più antiche, appare nel *Liber secundus* di Petrucci. Il testo del ritornello su cui si basa è decisamente osceno [ESEMPIO 8].

Quasi per cercare di fare ammenda per la scelta di una melodia del genere, la canzone viene adoperata solo nel *tenor*: le altre voci sono in contrappunto libero, privo d'intrecci contrappuntistici complessi; il ritmo è semplice; perciò questa messa è stata associata allo stile di Dufay: la "semplicità", se non altro, è ben adeguata alla faceta canzoncina.

Missa Une musique de Biscaye

Il testo della melodia popolare *Une musique de Biscaye* è ancor più lontano, nella sua lascivia, dagli effluvi d'incenso nei quali Josquin l'ha immersa traendone il *cantus firmus* per l'omonima messa. Il modello, bucolico e sensuale, è quello riportato nell'ESEMPIO 9.

Verrebbe da pensare che le due messe costituiscano una coppia omogenea, ma le tecniche con cui è scritta *Une musique de Biscaye* non somigliano affatto all'*Ami Baudichon*. Qui la melodia è sfruttata diffusamente e frequente è il ricorso alla dissonanza, altrimenti

[16] Lo ha dimostrato D. Fallows in *Johannes Ockeghem: The Changing Image, the Song and a New Source*, «Early Music» XII, 1984, 218-230; sullo stesso materiale hanno scritto messe anche Jacob Obrecht, Alexander Agricola, Andreas Sylvanus e Antonio de Cabezón.

[17] E.E. Lowinsky, *Ascanio Sforza's life: a key to Josquin's biography and an aid to chronology of his works*, in «Josquin Conference» 1976, 31-75; Jeremy Noble in «Josquin-Grove II».

& 2

ESEMPIO 8

raro nelle messe di Josquin.

Missa D'ung aultre amer

Ancora una volta si rende omaggio al presunto maestro Ockeghem, stavolta elaborando le voci di una sua chanson a tre (fra le piú famose) che ha dato il titolo a questa breve messa. L'ipotetica parentela stilistica e la ridotta estensione del ciclo sembrano suggerire una datazione arretrata, ma la brevità non significa necessariamente banalità nel trattamento del materiale preesistente. Infatti è impressionante constatare come il *tenor* appaia variato: a volte la citazione è letterale (come nel Kyrie, nel Gloria, nel Sanctus e nell'Agnus Dei), a volte raddoppiata (come nel Credo). Per dare ancor piú chiaramente la misura dei problemi che Josquin ha

& C:

ESEMPIO 9

superato adattando il modello di Ockeghem in una messa di sole 364 battute, si consideri che la chanson, parodiata integralmente, ne conta 45 e che quindi da sola occupa già un ottavo della lunghezza totale. La chanson parla d'amore, onore e scambi sentimentali: affascinante pensare che Josquin si sia lasciato tentare da questo testo, dove l'*amore* è verso il magistero di Ockeghem al quale si chiede umilmente di «consentir l'eschange» di una chanson trasformata in messa. I versi sono i seguenti:

*D'ung aultre amer mon cuer s'abesseroit;
Il ne fault ja penser que je l'estrange
Ne que pour rien de ce propos me change,*

*Car mon honneur en appetisseroit.
Je l'aime tant que jamais ne seroit
Possible a moi de consentir l'eschange.*

Missa Mater patris

Unico esempio noto in cui Josquin si sia servito di un mottetto (di Antoine Brumel) come *res facta*. Il caso è l'unico in assoluto in tutta la generazione di Josquin mentre, dopo di lui, sarà imponente (come si vedrà piú avanti) la quantità di messe scritte usando come *res facta* suoi mottetti. Il Kyrie è la sezione dove l'originale di Brumel è piú sfruttato, ma non è questo l'aspetto piú curioso: nelle altre sezioni, oltre al materiale melodico, anche lo stile personale di Brumel appare parodiato, soprattutto nel frequente ricorso all'omoritmia e al *falsobordone*. Ma su questo si è espresso ottimamente Willem Elders:¹⁸

Brumel ha basato due delle sue messe su chansons di Josquin [le messe *A l'ombre d'ung buissonet* e *Bergerette savoyenne*]. Per altro entrambi i compositori sono nominati nell'epitaffio di Molinet per Ockeghem e non è noto alcun contrasto tra di loro [...] Se Josquin, da parte sua, ha cercato di tributare un omaggio a Brumel, può averlo fatto con la *Missa Mater patris*. E se è stata la morte di Brumel a suggerirgli l'idea, è quasi ovvio che passaggi come "miserere nobis... suscipe deprecationem nostram" nel Gloria, "Et exspecto resurrectionem mortuorum" nel Credo e "dona nobis pacem" nell'ultimo Agnus Dei vengano musicalmente enfatizzati.

Missa Faisant regretz

Faisant regretz è il titolo di un *rondeau* di Walter Frye, contrapuntista della generazione di Dufay vissuto sempre in Inghilterra, non senza diffondere le sue opere in Europa, e morto intorno al 1475. Tuttavia Josquin non si è servito di materiale preso da Frye, ma del *tenor* di una chanson dal titolo *Tout a par moy*, probabilmente scritta da Binchois. La ridotta entità del materiale di par-

¹⁸ Nell'apparato critico all'edizione della *Missa Mater patris*, *New Josquin Edition*, vol. 10, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1999, 30.

tenza fa di questa messa un esempio di una delle piú evidenti cifre stilistiche di Josquin: la ripetizione variata. Le quattro note servono da pretesto per la loro riproposizione prima letterale, poi variata, quindi in ostinato sotto frammenti di melodia gregoriana, come accade nel Kyrie, nel Gloria e nel Credo. A questo impiego estensivo della ripetizione, si affianca una quasi costante mutazione ritmica del motivo stesso, operata in funzione di una piú espressiva resa del testo sacro, mediante l'uso retorico della tessitura corale (di cui si parlerà piú a lungo nel paragrafo sui mottetti).

Missa Ad fugam

Opera appartenente forse al periodo romano, questa messa canonica, cioè priva di *cantus firmus* preesistente, è sopravvissuta in pochissime fonti, tra cui una stampa di Petrucci e un manoscritto, piú antico, conservato in Vaticano. Un fugace indizio è anche la composizione negli stessi anni e nello stesso contesto di committenza, di una messa analoga da parte di Marbrianus de Orto, dei cui stretti rapporti con Josquin si è accennato in precedenza. La trasmissione di fonti, se solo i documenti fossero piú generosi, potrebbe anche lasciar intendere un percorso di ripensamento dell'opera da parte del compositore. Se questa ipotesi fosse dimostrabile, si riuscirebbe a proporre uno spaccato dell'evoluzione del pensiero di Josquin che nessun altro brano è in grado di dare.¹⁹ Jennifer Bloxam²⁰ ha notato come Josquin abbia sperimentato qui l'arsenale delle tecniche compositive quasi al completo: ripetizioni variate, coppie di bicinia, espansione organica delle melodie in relazione al significato del testo.

Missa Di dadi

Sebbene dal titolo sembrerebbe una messa che prende il nome

19) E non sarebbe rilevante solo per la conoscenza di Josquin, ma anche per una comprensione piú vicina del *modus operandi* dei contrappuntisti rinascimentali, argomento d'importanza capitale oggi relegato a tre pubblicazioni: Blackburn 1987, Wegman 1996 e Owens 1997. L'ipotesi non è neppure priva di addentellati nella trattatistica cinquecentesca. Lo stesso Glarean, tra gli altri, afferma che «Aiunt enim qui nouerunt, multa cunctatione, multifariaque correctione sua edidisse, nec, nisi aliquot annis apud se detinuisset, ullum in publicum emisisse cantum, contra atque Iacobus Hobrecht, ut in superioribus diximus, fecisse fertur», vedi Glarean 1547, 363.

20) *Masses on Polyphonic Songs*, in «Josquin Companion» 2000, 151-209.

da sillabe della solmisazione, i «dadi» cui accenna sono quelli da gioco. Josquin, infatti, tratta il *cantus firmus* (dal *tenor* del rondeau *N'aray je jamais mieulx que j'ay* di Robert Morton) mediante una serie di rapporti ritmici che si possono rappresentare efficacemente come una serie di lanci di due dadi [FIG. 4].²¹

Comunemente accettata come opera “giovanile”, è una delle messe il cui stato delle fonti è piú povero: viene tramandata solo nel *Liber tertius* di Petrucci, che è stato anche il primo a far precedere gl'incipit delle sezioni della messa da una serie d'illustrazioni raffiguranti un paio di dadi. L'adozione di uno stragemma tanto nascosto all'udito è anche l'elemento che mostra quanto fosse presente in Josquin il retaggio dei contrappuntisti francesi piú anziani, primo tra tutti Ockeghem. Ciononostante, Michael Long (anche se non lo dichiara nel suo saggio) insinua dei dubbi su questa datazione cosí apparentemente pacifica: infatti, rileva consistenti corrispondenze tra questa messa e la tarda *Pange lingua*.

Tali somiglianze costituiscono prove contro i tentativi di periodizzazione dell'opera di Josquin? L'impostazione storiografica che divide le carriere dei musicisti nelle solite tre fasi – giovanile, matura, tarda – se usata alla leggera rispecchia solo l'obsolescenza di chi l'adotta. L'alternativa sarebbe sospendere del tutto il giudizio fino al ritrovamento (assai improbabile) di nuove fonti o documenti in grado di tamponare le falle della conoscenza. Ma chi studia Josquin impara presto che le ipotesi saranno sempre deboli e che domattina, forse, dalla polvere di un archivio uscirà un foglio nuovo pronto a rimescolare tutte le carte.

Missa De Beata Virgine

Tra le messe piú famose e largamente disseminate, è un'opera che ha inciso a fondo sulla generazione successiva che da un lato, come nel caso di Jacob Arcadelt, ha subito il fascino del modello josquiniano, dall'altro ha aderito a una tradizione di messe sullo stesso tema liturgico (i cui esponenti sono Cristobal de Morales, Tomas Luys de Victoria e Giovanni Pierluigi da Palestrina). Tra gli esempi di *Missa De Beata Virgine* contemporanei a Josquin vanno

²¹ Long 1989 è lo studio di riferimento sulla questione.

citare le versioni di Heinrich Isaac, Pierre de la Rue e Antoine Brumel. Quest'ultima ha avuto la sfortuna di essere ricordata da Glarean in un passo dove questi parteggia troppo apertamente per il suo idolo. Infatti dopo aver detto che Josquin

è stato un fantastico esibizionista in moltissime opere, come nella *Missa Super voces musicales* e nella *Missa Ad fugam*, in altri casi ironico, come nella *Missa La sol fa re mi*, altre volte ancora in cerca di supremazia, come è avvenuto con la *Missa De Beata Virgine* che, anche tra tutti quelli che vi si sono applicati, non è mai stata eguagliata per felicità di risultati.²²

Quando parla di Brumel si limita a dire:

Antonius Brumel, degno d'essere nominato tra i migliori polifonisti, fu portato più all'osservanza delle regole e all'artificio che al talento naturale. Di lui resta una *Missa de Beatissima Virgine MARIA IESV Christi matre*, opera degna di un grand'uomo.²³

Sull'aspetto tecnico, va segnalato che è l'unico caso in cui Josquin faccia ricorso alle cinque voci. Analogamente alla *Missa Gaudeamus*, il *cantus firmus* gregoriano è molto lungo, ne riporto solo un frammento a titolo esemplificativo [ESEMPIO 10].

Un intento simbolico appare evidente: il testo «Qui cum patre et filio simul adoratur» è intonato usando nella voce di *superius* tre terzine, grafismo che richiama la simbologia trinitaria [ESEMPIO 11].

Missa Sine nomine

Nonostante sia molto probabile, per la tarda datazione delle fonti, che questa messa appartenga agli ultimi anni di carriera, si tratta ancora di un caso di ricezione dell'eredità di Ockeghem (quello

22] «In plerisque operibus etiam ostentator magnificus, ut in Missa super uoces musicales, et in Missa ad fugam, In quibusdam irrisor, ut in Missa La sol fa re mi. In quibusdam contentione certans, ut in Missa de beata Virgine. Quae omnia, quamquam alij quoque saepe tentarunt, non tamen eadem felicitate conatibus aequales exitus inuenerunt»; vedi Glarean 1547, 363.

23] «Antonius item Brumel dignus qui inter eximios Symphonetas numeretur, magis tamen diligentia et arte ualuit quam naturae indulgentia. Huius extat Missa de Beatissima Virgine MARIA IESV Christi matre, magno uiro digna»; vedi Glarean 1547, 456.



ESEMPIO 10

della *Missa prolationum*). Questa messa si caratterizza infatti per un uso virtuosistico dei segni mensurali, che cambiano dodici volte tra una sezione e l'altra dell'Ordinarium; per l'impianto modale che porta quasi sempre a cadenze su toni differenti; per il tipo di canone che muta anch'esso di volta in volta (alla quarta nel Kyrie, alla quinta nel Gloria, alla quarta nel Credo, alla quarta e alla quinta in combinazione nel Sanctus e nel Benedictus, alla quinta, alla seconda e all'ottava rispettivamente nel I, II e III Agnus Dei).

Missa Pange lingua

Forse l'ultima messa di Josquin, almeno a giudicare dalla datazione avanzata (1513-1514) delle fonti manoscritte disponibili prima della tar-

24] *Missae tredecim quatuor vocum*, Grapheus, Nürnberg 1539.

25] «Pange lingua gloriosi Corporis mysterium, / Sanguinisque pretiosi, / Quem in mundi pretium Fructus ventris generosi / Rex effundit gentium. // Nobis datus, nobis na-

&
V& V* ?"

da edizione di Grapheus.²⁴ Il *cantus firmus* «Pange lingua gloriosi»²⁵ (il cui testo è comunemente attribuito a Tommaso d' Aquino) è stato utilizzato solo da Josquin (almeno nel Rinascimento) come materiale tematico per una messa polifonica [ESEMPIO 12].

Non vi sono canoni, ma mirati ricorsi all'imitazione e un frequente uso dell'omoritmia. Per tre volte Josquin riduce al minimo la polifonia: sono a due voci il «Pleni sunt caeli» del Gloria, il «Benedictus» e l'Agnus Dei II.

I MOTTETTI

I mottetti, «cantiones qui vulgo mutetas appellant»,²⁶ erano la forma piú adatta alla sperimentazione dello stile personale: “biglietti da visita” in cui apparivano i tratti salienti della personalità artistica e i caratteri di scrittura individuali.²⁷

Per classificare le forme dei mottetti di Josquin, non vi sono etichette perfettamente adeguate. È comunque necessario individuare l'eventuale modello,²⁸ o definire la portata innovativa di ciascuna composizione.

A queste caratteristiche, il mottetto affianca altri tratti che ne

tus / Ex intacta Virgine, / Ei in mundo conversatus, / Sparso verbi semine, / Sui moras incolatus/Miro clausit ordine. // In supremæ nocte coenæ / Recumbens cum fratribus, / Observata lege plene / Cibis in legalibus, / Cibum turbae duodenæ / Se dat suis manibus. // Verbum caro, panem verum / Verbo carnem efficit: / Fitque sanguinis Christi merum, / Et si sensus deficit, / Ad firmandum cor sincerum / Sola fides sufficit. // Tantum ergo Sacramentum / Veneremur cernui: / Et antiquum documentum / Novo cedit ritui.

26] Denominazione usata largamente, per tutto il Cinquecento, nella trattatistica e nell'editoria musicale.

27] Dopo i primi studi su Josquin in sede di laurea, ho consacrato il dottorato a una piú chiara messa a fuoco dell'argomento degli stili personali nella polifonia intorno al 1500. Anche qui farò alcuni riferimenti a quanto, a mio parere (l'espressione, vista la quasi totale assenza di dibattito in merito, non è ridondante), fosse forte il ruolo delle individualità stilistiche nel Rinascimento. La bibliografia ha sempre sottolineato le particolarità delle tecniche compositive; tuttavia, alla luce di una ricognizione totale sulla bibliografia dedicata a Josquin (per la quale rimando al mio prossimo *Josquin des Prez. A Guide to Research*, Routledge, in stampa), gli scritti che affrontano il lato stilistico considerandone aspetti percettivi, qualità espressive e tutto ciò che non è classificabile all'interno di una piú o meno ortodossa tecnica compositiva, sono quasi assenti.

28] Come nel caso di parodie su brani preesistenti (lo *Stabat mater* – a cinque voci –, scritto sulla chanson *Comme femme desconfortée* è l'esempio piú tipico).



ESEMPIO 12

completano il disegno:

- 1 le circostanze di committenza (il *Salve regina* – a 5 –, per citare un esempio non compreso nella sezione biografica, è databile intorno al 1502: infatti il suo committente, Sigismondo Cantelmo conte di Sora, lo spedì a Ercole d'Este corredandolo di una lettera datata 24 febbraio 1502);
- 2 gli artifici contrappuntistici particolari (che esulano dalla pratica compositiva più abituale, derivati da spunti occasionali, da voluti accostamenti di materiale preesistente, da eccezionali disponibilità di organico).

La descrizione verbale riesce a stento a dar ragione della ricchezza espressiva della musica: preferisco quindi limitare la discussione sui

mottetti a un campione che almeno ne rappresenti l'eterogeneità.

Una prima divisione dei mottetti (dopo una prima grossolana partizione in base al numero di voci) si basa sulla loro articolazione in *partes*: generalmente sono bipartiti, meno spesso prevedono una o tre parti. Il mottetto "medio" è quindi bipartito: del resto ha tutti i connotati di modello architettonicamente completo ed è adatto ad essere adottato su larga scala. Solo in tal senso, credo, è corretto parlare di forma (con tutta l'elasticità che implica questa denominazione) a proposito del mottetto rinascimentale. Le deviazioni rispetto alla normale bipartizione sono dovute, nel caso dei mottetti unitari, prevalentemente alla brevità del testo; nel caso di quelli tripartiti, la *secunda pars*, con riduzione del numero delle voci, rappresenta un elemento di variazione timbrica e di divertimento rispetto alle parti più ampie.

La divisione successiva comprende i mottetti in stile imitativo continuo e quelli dove si ricorre all'omioritmia; tra i primi, alcuni avanzano mediante coppie di bicinia, altri procedono interamente in canone; tra i secondi, spesso omioritmia e imitazione si alternano, oppure contengono passi omioritmici scritti in tempo ternario.

In margine a queste grandi categorie, se ne affiancano altre meno rappresentative, caratterizzate dalla presenza ora di *refrains*, ora di interpolazioni gregoriane (la presenza di melodie sacre o profane non si considera qui come elemento di rilevante importanza nell'articolazione formale, ma come espediente costruttivo espressivamente ed esteticamente autonomo) ora di un eccezionale numero di *partes* o di altri singoli eventi.

La produzione mottettistica di Josquin comprende un gran numero di testi: ne deriva una varietà di argomenti che coprono buona parte della liturgia.²⁹ Al culto mariano ne sono dedicati più della metà: tale venerazione è infatti privilegiata nella tradizione cattolica, con la conseguente moltiplicazione dei temi che ne deriva: *Maria regina coeli*, *Mater dolorosa*, *Stella maris* ecc. Acquista così valore l'ipotesi didascalica per certa produzione sacra di Josquin, realizzata scegliendo testi dalle tematiche assai sentite dal pubblico dell'epoca. Per lo stesso motivo, anche dopo la morte, i suoi mottetti

²⁹] Lo stesso Osthoff 1965 divide i mottetti a seconda che siano scritti su testi di Salmi, Sequenze, Inni, Magnificat o brani dell'Antico Testamento. I coautori del *Josquin Companion* 2000 trattano invece i mottetti in base al numero delle voci.

sono rimasti colonna portante del repertorio, specialmente presso le istituzioni tendenzialmente conservatrici, come la Cappella Sistina, dove il *Victimae paschali laudes* o il *Praeter rerum seriem* continuarono a venire cantati sino a buona parte del XVII secolo.

Il testo è fondamentale per il legame tra il messaggio che questo veicola e il modo in cui la musica ne sottolinea le inflessioni. Spesso ho ribadito la liceità d'informare lo studio di Josquin con i concetti della retorica,³⁰ pur non essendo il suo un utilizzo programmatico com'è invece in Orlando di Lasso e Bach.³¹ Josquin sfrutta la retorica in cerca di chiarezza espressiva, pur col contrappunto come unico veicolo; nel barocco, invece, il contrappunto è solo uno dei linguaggi atti a caratterizzare le opere, conferendo loro raffinatezza, amenità e i crismi dell'erudizione:³² retorica e contrappunto sono opzioni, non percorsi obbligati.

La metodica organizzazione della musica in base alla retorica è posteriore a Josquin, cionondimeno s'identificano nei suoi motetti esempi eclatanti da non poter essere considerati casuali.³³ Considerando la retorica come importante mezzo espressivo, la si può inquadrare in tre coordinate:

- 1 l'estetica musicale che sostituisce la vecchia bipartizione (*musica theoretica / musica practica*) con la tripartizione più moderna che comprende anche la *musica poetica*;³⁴
- 2 la tradizione didattica che, specialmente dopo la riscoperta della *Institutio Oratoria* di Quintiliano, si avvale di un nuovo mez-

30] Per esempio nel corso della relazione dal titolo *Perché «Josquin compone meglio»: verifiche analitiche a un documento storico*, letta durante il VII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia, Siena 2000.

31] Dove spesso la retorica viene adoperata persino in senso specificamente referenziale (come nell'*Offerta Musicale*), cioè come spunto principale per la tecnica compositiva.

32] I due elementi non si escludono vicendevolmente, sono piuttosto indici di un gusto musicale profondamente mutato.

33] Infatti esiste anche una significativa porzione della trattatistica "minore" tedesca che ne dà atto, come per esempio i testi di Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae* (1536) e Lampadius, *Compendium musices* (1537-1539).

34] Listenius 1533.

35] L'argomento è trattato sinteticamente da W. Gurlitt nel saggio *Musica e oratoria: testimonianza su una affinità storica*, in F.A. Gallo (a. c. di), *Musica e storia tra Medioevo e Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1986, 97-107: «Dall'epoca del Rinascimento in avanti le molteplici occasioni per le esibizioni di eloquenza nelle chiese, nelle scuole, nella vita pubblica, vengono sostituite in misura crescente da manifestazioni mu-

zo formativo;³⁵

- 3 fonti che citano Josquin come compositore di «espressiva» musica retorica.³⁶

Per Josquin la retorica investe le scelte della macroforma, elaborata attorno alle tradizionali cinque parti dell'*ars retorica*: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronunciatio*, a loro volta correlate ai momenti (o *luoghi*) del discorso retorico che Quintiliano ordina così: *Exordium*, *Narratio*, *Argumentatio*, *Peroratio*. Ma in Josquin la retorica è consapevole anche sul piano figurale: alcuni passaggi sono infatti classificabili mediante il repertorio delle *figurae*.

La piú appariscente applicazione della retorica alla forma avviene negli avvicendamenti tra le tessiture: coppie di bicinia (con voci in registro attiguo od opposto), imitazione continua, omoritmia, stile responsoriale (tipo cori spezzati),³⁷ cambi di ritmo (con passaggi dalla mensura binaria alla ternaria).³⁸ Nonostante la complicazione raggiunta dal contrappunto rinascimentale, il *sound* polifonico era ancora un ornamento non del tutto scontato, il cui avvicinarsi di sonorità – ora lievi, ora massicce, con intrecci ora declamatori, ora astrattamente canonici – rispondeva a precise fun-

sicali; il posto dei discorsi e delle recitazioni viene preso dall'esecuzione di mottetti, canzoni e cantate, di sinfonie o sonate. [...] L'affinità di musica e oratoria [...] affonda le sue radici nei contenuti e nei metodi d'insegnamento delle scuole medievali. Queste erano annesse come *seminarium ecclesiae* a una chiesa, a un'abbazia o ad un convento. [...] Gli alunni delle scuole monastiche ed ecclesiastiche erano prima di tutto allievi per il coro. [...] Secondo la tradizione, la musica apparteneva di fatto al gruppo delle discipline fondamentali del discorso, riunite nel trivio dell'organizzazione scolastica antica; si tratta delle *artes sermonicales* o *artes dicendi*, le arti "formali" o "attive" della grammatica, della dialettica e della retorica».

36] Come il già citato trattato di Luscinius.

37] Questa terminologia, propria della tradizione polifonica veneziana, è usata prettamente come suggestione linguistica. Tuttavia, visti i reiterati rapporti di Josquin con la corte di Ferrara, non è avventato ipotizzare per certi esempi un ruolo di "precedenti" per uno stile che, di lì a poco, si sarebbe affermato in un ambiente geograficamente vicinissimo all'area d'influenza del nostro compositore.

38] Una definizione della complessità di ambito in cui ci si trova durante un'analisi delle varianti di tessitura, è stata espressa con grande lucidità da Berry 1976, che usa spesso esempi di Josquin: «Cos'è la *tessitura* musicale? essa consiste nelle diverse componenti della musica; è condizionata dal numero stesso di tali componenti che suonano simultaneamente o in concorrenza, le cui qualità sono determinate dalle interazioni, interrelazioni, relative proiezioni e sostanze delle linee componenti, oltre che da altri elementi costitutivi del fatto sonoro», p. 76.

zioni e convenzioni dell'ambito liturgico, politico, sociale.

Doveva essere proprio la tessitura a insospettire i teorici del Cinquecento, che non riconoscevano a Josquin abbastanza perizia nel contrappunto scolastico; Glarean, per esempio, osserva quanto mancasse di *gravitas* pur riuscendo a ottenere con naturalezza forti effetti comunicativi:

In questa schiera d'autori e nella gran folla d'ingegni, *Iodocus a Prato*, se l'ammirazione non m'inganna, primeggia di gran lunga per intelligenza, accuratezza e prolificità. Il suo nome, nella lingua volgare Belgica dei suoi concittadini, era vezzeggiato in *Iusquinum*, come a dire *Iodoculum*. Se quest'uomo avesse avuto una corretta cognizione musicale dei dodici modi, e se questa competenza si fosse unita al suo talento, all'ingegno, alla determinazione, la natura non avrebbe mai potuto creare nulla di più magnifico e grande in quest'arte. Era così versato in tutto, così dotato di intelligenza e forza, che nulla gli era proibito nella composizione. Ma per lo più mancava di equilibrio e di giudizio dato dall'erudizione. [...] Nessun compositore ha espresso più efficacemente di lui gli affetti dell'animo nel canto, nessuno ha sviluppato le proprie idee più felicemente, nessuno gli fu pari per grazia e facilità, così come nessuno dei Latini era migliore di Virgilio nel comporre versi epici.³⁹

Nei mottetti, la compattezza della forma è ricca di soluzioni espressive. Il famoso *Ave Maria... Virgo serena* (a quattro voci) ne è un esempio [TAVOLA 3].

La scrittura polifonica evidenzia quattro tipi di organizzazione

39] «Porro in hac authorum classe, atque magna ingeniorum turba, multo maxime, nisi affectu fallar, eminet ingenio, cura ac industria Iodocus a Prato, quem vulgus Belgica lingua in qua natus erat, [hupokoristikós] Iusquinum uocat, quasi dicas Iodoculum. Cui uiro, si de duodecim Modis ac uera ratione musica, noticia contigisset ad natiuam illam indolem, et ingenij, qua uiguit, acrimoniam, nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. Ita in omnia uersatile ingenium erat, ita naturae acumine ac ui armatum, ut nihil in hoc negocio ille non potuisset. Sed defuit in plerisque modis, et cum eruditione iudicium. Itaque lasciuentis ingenij impetus, aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit, repressit, sed condonetur hoc uitium mediocre ob dotes alias uiri incomparabiles. Nemo hoc Symphoneta affectus animi in cantus efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo gratia ac facilitate cum eo ex aequo certare potuit, sicut nemo Latinorum in carmine Epico Marone melius», vedi Glarean 1547, 362.

Testo	Tipologie di scrittura
<i>Ave Maria, Gratia plena,</i> bicinia	contrappunto imitativo tra coppie di
<i>Dominus tecum, Virgo serena.</i>	
<i>Ave cujus conceptio,</i>	bicinia omoritmici alternati
<i>Solemni plena gaudio,</i>	omoritmia a pieno coro
<i>Coelestia, terrestria, Nova replet laetitia.</i>	contrappunto libero a quattro voci
<i>Ave cujus nativitas. Ut lucifer lux oriens,</i> bicinia	contrappunto imitativo tra coppie di
<i>Verum solem praeveniens.</i>	
<i>Ave pia humilitas, Cujus annunciatio,</i> bicinia	contrappunto imitativo tra coppie di
<i>Nostra fuit salvatio.</i>	
<i>Ave vera virginitas, Immaculata castitas</i> mico <i>Cujus purificatio Nostra fuit purgatio.</i>	contrappunto prevalentemente omorit in tempo ternario
<i>Ave praeclara omnibus Angelicis</i> bicinia	contrappunto imitativo tra coppie di

TAVOLA 3

delle linee vocali – oltre all'accostamento di bicinia (tipico della polifonia fiamminga del tardo Quattrocento, ma in Josquin divenuto stilema paradigmatico)⁴⁰ – che si misurano proprio in base all'incidenza dei bicinia:

- 1 prevalente scrittura a due parti (bicinia intorno al 60% del totale);
- 2 prevalente omoritmia a pieno coro (bicinia intorno al 30% del totale);
- 3 scrittura “equilibrata” (bicinia intorno al 40% del totale);
- 4 alternanza di “gruppi vocali” che non cantano mai tutti insieme tranne che, ovviamente, nelle cadenze conclusive (caso tipico nei mottetti a più di quattro voci).

Tra questi modelli, il quarto è solitamente precluso ai mottetti a quattro voci e i primi tre sono equamente distribuiti. Tessitura e ritmo sono i primi veicoli della forma. Ciò spazzava Finck, Dressler e Glarean, teorici che non riuscivano a spiegarsi come Josquin scrivesse musica tanto espressiva e pur così poco “accademica”. Secondo loro dipendeva da una consapevolezza innata dei rapporti tra testo e musica.

In Josquin, le scelte di tessitura sono portatrici ciascuna di di-

⁴⁰] Si confronti la trattazione di De La Motte 1991.

⁴¹] Le funzioni retoriche rappresentano le finalità cui il discorso persuasivo deve mirare, sia esso verbale che musicale: *movere* = commuovere, portare l'ascoltatore dalla propria parte; *delectare* = rendere piacevole il discorso, divertire l'uditorio tramite affetti piacevoli; *docere* = insegnare. Cfr. Fiore 2000, *passim*.

verse funzioni retoriche:⁴¹

- 1 Bicinia = leggerezza, chiarezza (prosodica) - *Docere*
- 2 Ritmo ternario = vivacità, slancio ritmico - *Delectare*
- 3 Imitazione continua = tensione, pathos - *Movere*
- 4 Omoritmia = ridondanza, solennità, fede - *Movere/Docere*

In *O virgo prudentissima* (a sei voci) l'alternanza delle tessiture è evidente. Confrontando il testo verbale e gli artifici contrappuntistici che le accompagnano, emerge la coerenza retorico-espressiva di questi ultimi [TAVOLA 4].

Sono versi prevalentemente narrativi: vi si descrive la mitologia sacra. È la parte "storica" e didascalica del mottetto, cui i bicinia, che favoriscono la chiarezza prosodica, si addicono particolarmente [TAVOLA 5].

Versi d'invocazione (dominati dall'insistenza del pronome *Tē*), di preghiera, che il contrappunto fitto ricopre di forza espressiva: lo aiutano alcuni procedimenti retorici (*figurae*), come la lunga e reiterata *Anaphora* alle miss. 32-44 [ESEMPIO 13]; e la *mimesis* 'in eco' alle miss. 46-49 [ESEMPIO 14] [TAVOLA 6].

La funzione di divertimento di questa sezione, oltre che dallo scorrevole ritmo ternario, è accentuata dalla ripetizione del medesimo motivo (internamente cadenzale) [ESEMPIO 15] [TAVOLA 7].

Attraverso l'inizio in bicinia si ristabilisce il *tactus* iniziale (*confirmatio* del ritmo di *exordium*, prima contraddetta dalla *confutatio* della parte ternaria) e s'intona l'ultima parte didascalica del testo. L'imitazione continua conduce sino alla fine della I Pars: qui, la definizione di *Peroratio in rebus* si spiega col carattere di "breve ricapitolazione" delle due idee timbriche [TAVOLA 8].

Alla riesposizione di questi motivi si accompagna il canone iniziale (in eco), il cui carattere d'invocazione è dato anche dalla sequenza ritmica dattilica e accentata [ESEMPIO 16] [TAVOLA 9].

Viene sfruttato l'organico a tre voci, come 'digressione'. L'episodio è di stacco rispetto a ciò che lo precede e di preparazione – attraverso un subitaneo, breve e inedito (per il mottetto in questione) cambio di registro – della definitiva parte finale.

In un passo tratto da *Mittit ad Virginem* troviamo una figura, la *Synopatio*, che nell'accezione adottata da Nucius⁴² è di dominio

⁴²] Nucius 1613.

Testo	Tessitura e intento espressivo
<i>O virgo prudentissima Quam coelo missus Gabriel Supremi Regis nuntius Plenam testatur gratia.</i>	<i>bicinia</i> - funzione retorica <i>Docere</i>
TAVOLA 4	
<i>Te sponsam factor omnium vere Te matrem Dei filius Te vocat habitaculum suum Beatus spiritus regina mundi</i>	<i>imitazione continua</i> - funzione retorica <i>Movere</i>
TAVOLA 5	
<i>Tu stella maris diceris, Pro nobis inter scopulos, Inter obscuros turbines Portum salutis indicas</i>	<i>tripla</i> - funzione retorica <i>Delectare</i>
TAVOLA 6	
<i>Per te de tetro carcere = Antiqui patres exeunt Per te nobis astriferae Panduntur aulae lumina</i>	<i>bicinia e imitazione continua</i> - funzione retorica <i>Docere / Movere</i>
TAVOLA 7	
<i>Audi virgo puerpera Et stella maris integra Audi precantes quaesumus Tuos Maria servulos</i>	<i>bicinia</i> - funzione retorica <i>Movere</i>
TAVOLA 8	
<i>Beata mater et intacta virgo vere Repelle mentis tenebras Disrumpe cordis glaciem Gloriosa regina mundi Nos sub tuum presidium vere Confugientes quaesumus</i>	<i>imitazione continua</i> - funzione retorica <i>Movere</i> <i>imitazione continua</i> - funzione retorica <i>Movere</i>

The image shows a musical notation example. On the left, a vertical line represents a staff. To its right, there are two sets of symbols: the top set consists of an ampersand (&) and an asterisk (*), and the bottom set consists of a 'V' and a period (.). Below these symbols are two horizontal staves, each consisting of five parallel lines. The top staff is positioned between the two sets of symbols, and the bottom staff is positioned below the second set of symbols.

& ^

V w

ī. ī̇ ū

É - i u

 ^

ū ī̇ ī̇

um

The image shows a musical score for Josquin Des Prez. It features a vertical line on the left side. Above the line, there is a treble clef and a series of notes and lyrics. The notes are: a whole note 'w', followed by a dotted quarter note 'ī.', a quarter note 'ī̇', and a half note 'ū'. Below these notes, the lyrics 'É - i u' are written. Above the staff, there is a small accent mark '^' above the 'w' and another '^' above the 'ū'. Below the staff, there are two more notes: a half note 'ū' and a quarter note 'ī̇'. Below these notes, the lyrics 'um' are written. The staff is a five-line staff with a treble clef. There are two empty staves below the main staff.

The image shows a musical score for a polyphonic setting. At the top, there are four vocal parts with lyrics: '& î ú ú ú' and 'Te vo'. Below this, there are several staves of music. The first staff has a large 'V' and the word 'w'. The second staff has 'go' and 'w'. The third staff has 'us' and a small 'u'. Below the staves, there are two more staves with notes and the word 'É'. At the bottom, there is a staff with a large 'W' and the word 'us'.

ESEMPIO 14

comune: in effetti, il suo uso nella musica di Josquin non è indizio di un particolare trattamento; ne fornisco tuttavia l'esempio per completezza esplicativa [ESEMPIO 17].

Nel *Miserere*, a cinque voci, c'è un chiaro esempio di *auxesis*,⁴³ dove a ogni ripetizione della frase «miserere mei Deus» si trova una tessitura sempre più densa [ESEMPIO 18].

Sembrerebbe che le ripetizioni dell'incipit «Miserere mei Deus» – alla fine di ciascuno dei ventuno versetti – conferiscano ridondante monotonia al già lungo mottetto, ma, pur presentandosi come *refrain*, ciascuna di esse è variata dall'incremento dinamico (*auxesis*, per usare

43] Figura in cui una parte testuale viene ripetuta con armonie sempre più complesse e/o dense; nel nostro caso, quello del repertorio polifonico-vocale, si tratta di sovrapposizioni polivoche più fitte con incontri intervallari anche dissonanti.

44] Il *cantus firmus* del *tenor* canta su tutti i gradi della scala di Mi l'intonazione del salmo; questa scala è discendente nella prima parte e poi, nella seconda, diviene ascendente in valori ridotti della metà; finalmente viene ricondotta alla direzione discendente da Mi a La nell'ultima sezione ristabilendo le durate iniziali.



ESEMPIO 15



ESEMPIO 16

ancora la terminologia retorica) e dalla struttura contrappuntistica.⁴⁴

Le notizie sulla prassi esecutiva tra XV e XVI secolo sono assai

⁴⁴] È fatta eccezione per la precettistica riguardante le diminuzioni, espressa mediante campionari di formule melodiche e mediante una serie di regole per l'in-



ESEMPIO 17

scarse,⁴⁵ anche per questo l'analisi retorica può aiutare la realizzazione concreta del repertorio. La scrittura di Josquin contiene tanti intenti retorici – sia a livello macroscopico che in piccoli frammenti – che s'arriva spesso a stabilire parallelismi tra le sfumature di significato espressivo e le nuance timbriche, agogiche e dinamiche necessarie all'esecuzione. Così si può supplire alla mancanza d'informazioni specifiche sulla prassi esecutiva, della quale si conosce a malapena l'aspetto quantitativo, cioè il numero di cantori impiegati (e solo in cappelle così importanti da rappresentare eccezioni rispetto a ciò che si faceva altrove e la cui memoria è

serimento appropriato dei passaggi. Solo a titolo esemplificativo citiamo: R. Rognoni, *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*, Venezia 1592; G. della Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venezia 1584; G. Bassano, *Ricercate passaggi et cadenze*, Venezia 1585; S. Ganassi, *Opera intitolata la Fontegara*, Venezia 1535; D. Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas*, Roma 1553. Un carattere estremamente sintetico hanno le regole enunciate da G. C. Maffei nella *Lettera sul Canto* del 1562: «La prima regola è che non si facciano passaggi in altri luoghi che nelle cadenze [...]; la seconda regola è che nel madrigale non si facciano più di quattro o cinque passaggi, acciocché l'orecchia si renda sempre più d'ascoltare desiderosa [...]; la terza è che più volentieri si faccia il passaggio nella penultima sillaba della parola [...]; la quarta è che più volentieri si faccia il passaggio nella parola e sillaba dove si trova la lettera o [...]; la quinta è che quando si ritrovano quattro o cinque di concerto mentre cantano, l'uno debba dar luogo all'altro, perché se due o tre o tutti in un tempo passeggiassero, confonderebbero l'armonia».



&

V* V*# ?(

&
V* V*# ?"

Località	Periodo	Organico
Duomo di Milano che	1430	4 adulti e imprecisate voci bianche
	1459	6 adulti e imprecisate voci bianche
	1483	9 adulti e imprecisate voci bianche
	1496	15 adulti e imprecisate voci bianche
Milano, Cappella ducale di Galeazzo Maria Sforza	Prima del 1476	Assunti <i>2 cantori de capella e 18 da camera</i>
Battistero del Duomo di Firenze	1460-80	da 4 a 6 adulti
Ferrara, Cappella ducale estense	1472	15 cantori adulti e imprecisate voci bianche
Duomo di Firenze scuna	1478-81	5 o 6 adulti (di solito due per ciascuna delle voci basse) e 4 voci bianche
	1481-84	4 adulti (maestro di cappella, altus, tenor, bassus) e da 4 a 8 voci bianche
Roma, San Pietro	1457-58	3 cantori
	1465	5 cantori (3 soprani, 1 tenore, 1 controtenore)
	1478	7 cantori (4 soprani, 1 tenore, 2 controtenor)
Roma, Cappella Sistina	1471-84 (Pontificato di Sisto)	da 14 a 24 cantori adulti
Napoli, Cappella di Alfonso	Sopra il 1451	21 cantori e due organisti
Duomo di Modena	1456-70	3 adulti
	1472-77	4 adulti e imprecisate voci bianche
Duomo di Padova	1443	3 adulti

TAVOLA 10 Organici polifonici tra 1430 e 1540.

per sempre cancellata) [TAVOLA 10].

Quello dei mottetti è il genere che meglio dimostra i caratteri di tecnica compositiva di Josquin. Ne ho scelto una dozzina particolarmente fortunati alla loro epoca,⁴⁶ e pochi altri assunti al rango di opere-simbolo tra Otto e Novecento. *Ave Maria... virgo serena; Benedicta es, caelorum regina; De profundis; Huc me sydereo; Inviolata, integra et casta es Maria; Liber generationis Jesu Christi; Memor esto ver-*

⁴⁶] Schlagel 1996 ne dà una dimostrazione dettagliata, assimilandoli molto correttamente ad una sorta di greatest hits primigenia della storia della musica.

Titolo	Ripetizioni delle formule	Voci
Messe		
<i>Faysant regretz</i>	221 c100	T altre vo
ci		
<i>Gaudeamus</i>	61	S A T B
<i>Hercules Dux Ferrarie</i>	43 4	T altre vo
ci		
<i>La sol fa re mi</i>	237/252 (il primo conteggio di Carl Dahlhaus, il secondo di Adalbert Roth)	S A T B
Mottetti		
<i>Domine, dominus noster</i>	5	T
<i>Illibata dei virgo</i>	29 12	T altre vo
ci		
<i>Miserere mei, Deus</i>	21	T
<i>Salve regina</i>	24	T
Chansons		

TAVOLA 11

bi tui; Miserere mei, Deus, Pater noster - Ave Maria; Praeter rerum seriem; Qui habitat in adiutorio; Stabat mater dolorosa; Veni, Sancte Spiritus: questi sono i tredici mottetti piú copiati e ristampati, tra i quali, aggiungendo il *Salve regina* e *Virgo prudentissima*, sceglierò gli esempi.

La cifra stilistica piú evidente è la ripetizione ostinata di brevi formule melodiche. Willem Elders⁴⁷ ha fornito un'utile tavola del fenomeno [TAVOLA 11].

Nel *Salve regina* si sfrutta il procedimento ripetitivo in combinazione con un'implicazione numerologica, quella delle dodici stelle che fanno da corona alla Vergine dopo l'Assunzione:⁴⁸ infatti la partitura a cinque voci si basa sul motivo ostinato la-sol-la-re (incipit del *cantus firmus* gregoriano). Una simbologia analoga si ritrova in *Inviolata, integra et casta es Maria*, dove è l'aggettivo «inviolata» ad essere ripetuto dodici volte.

L'*Ave Maria... virgo serena* ha un testo di cinque strofe (ciascuna delle quali si riferisce a un diverso periodo della vita della Ma-

47] Elders 1998.

48] Questa immagine è particolarmente familiare nella tradizione dell'Italia meridionale, specialmente della Sicilia, dove il nome proprio Stellario è ancora piuttosto frequente nei battesimi.

donna). Alle cinque strofe tradizionali, Josquin premette un'invocazione e aggiunge una preghiera,⁴⁹ portando a sette (altro numero tipico della simbologia mariana, stavolta dei *septem dolores Mariae*) le sezioni da intonare. Un altro impiego del sette come simbolo mariano si trova in *Virgo prudentissima*, dove su «lecta ut sol», l'ultima sezione viene intonata sette volte, e sempre su un intervallo di quinta che, mediante le sillabe della solmisazione e il sistema delle mutazioni, si canta comunque come «ut-sol» [ESEMPIO 19].

Benedicta es, caelorum regina è una sequenza mariana a sei voci. In questo mottetto, dal testo prolisso, è visibile un'altra consuetudine di Josquin: la capacità di far scorrere il contrappunto evitando le ripetizioni e recuperando la *varietas* tramite la continua frammentazione degli episodi. La tessitura non cambia solo tra un verso e l'altro ma anche all'interno dei singoli versi. Per esempio, l'incipit è intonato in coppie di bicinia sulle quali s'innesta una coda cadenzale in contrappunto libero; i due versi seguenti («Et mundi totius domina / Et aegris medicina) presentano episodi più brevi e incisivi: il primo omoritmico e il secondo in bicinia; ciò accade sia per sottolineare il significato delle parole sia per rimarcare la differente lunghezza dei versi. La *secunda pars* consiste di un *bicinium* imitativo tra *superius* e *altus*, la coppia più leggera possibile dopo il tutti precedente; segue una *terza pars* nuovamente a sei voci, in ritmo ternario e omoritmico, anche quando il testo vira dalla contemplazione all'orazione («Nunc Mater exora natum, / Ut nostrum tollat reatum, / Et regnum det nobis paratum / in caelesti patria), per tornare in ritmo binario sull'«Amen» finale, sfumato, pacificante.

L'attenzione di Josquin per il timbro viene ribadita nel *De profundis*, mottetto a cinque voci collocabile nel periodo di Condé. Quattro funerali se ne contendono la paternità: Filippo il Bello (1506), Anna di Britannia (1514), Luigi XII (1515) e Massimiliano I (1519). Il testo è un collage che comincia con la parte iniziale del Salmo 129 e si conclude con «Requiem aeternam dona eis,

49] Anche l'aggiunta o, più spesso, l'espunzione di sezioni del testo è una consuetudine di Josquin: nell'*Inviolata, integra et casta*, per esempio, l'originale testo di Poliziano viene deliberatamente mutilato di due tronconi.

The image shows a musical score for a polyphonic setting of 'Kyrie eleison'. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a common time signature, with the lyrics 'i w u' above it. The second staff has a soprano clef and a common time signature, with a rest above it. The third staff has a soprano clef and a common time signature, with the lyrics 'na u u u u' above it. The fourth staff has a bass clef and a common time signature, with a rest below it. The fifth staff is empty.

ESEMPIO 19

Domine, et lux perpetua luceat eis. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. Pater noster». Per la solennità luttuosa, l'organico corale viene spostato verso il piú cupo registro grave: le parti di *bassus* sono due e le altre tre non salgono mai all'acuto [ESEMPIO 20].

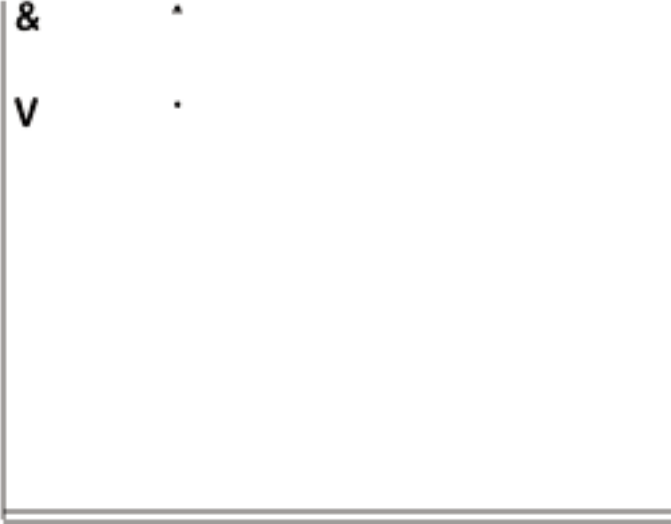
Praeter rerum seriem è a sei voci, delle quali due tenori e due bas-



ESEMPIO 20

si. La fama di quest'opera si deve non solo alla sua forza espressiva, ma anche alla fantastica varietà timbrica. Per Giovanni Gabrieli, Thomas Tallis, Pierre de Machicourt e Cipriano de Rore, questo mottetto dev'essere stato un modello di "orchestrazione" corale. Le combinazioni vocali, sempre appropriate al senso delle parole, si avvolgono talvolta in contrappunti intricatissimi [ESEMPIO 21], talvolta creando sonorità del tutto simili a quelle che sarebbero state il marchio di fabbrica della scuola poliorale veneziana [ESEMPIO 22].

Inviolata, integra et casta es, Maria, conservato anche nel prezioso Codice Medici, è a cinque voci e svolge un principio retorico opposto a *Benedicta es, caelorum regina*, dove la ripetizione del testo era attentamente evitata. Qui l'incipit viene ripetuto tra tutte le voci (mediante la terminologia retorica si direbbe in *anaphora*). I bicinia non sono momenti di variazione ma punti di partenza per ottenere una dinamica piú marcata che giunge all'apice quando la scrittura è a pieno coro. Se è vero che la scrittura canonica nasconde la prosodia, Josquin vi pone rimedio scegliendo, per tutti gli attacchi importanti, tratti motivici semplici e poveri di diminuzioni, così da agevolare la comprensione delle parole. Nell'esempio seguente sono riportati tre incipit melodici, i primi due cantati dal *superius*, il ter-





&

V

&

&

ESEMPIO 23

zo dal *bassus* [ESEMPIO 23].

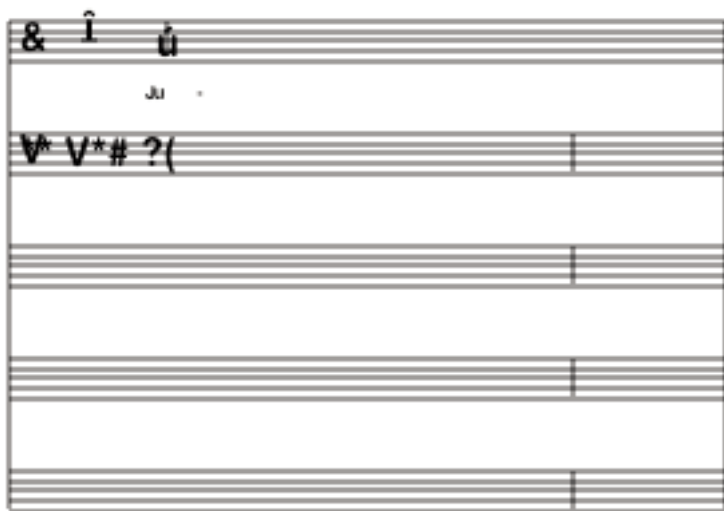
Come accade spesso nelle messe, anche nei mottetti Josquin ha usato preesistenti modelli profani. La prassi era corrente e, contrariamente a quanto si penserebbe oggi, non denunciava plagio ma era indice di ammirazione e gesto di omaggio. Pietro Aaron lo riconosce ancora quasi a metà Cinquecento, quando nel *Toscanello* afferma che «& a Josquino non fara vituperio haver seguito le vestigie de gli suoi predecessori».50 Lo *Stabat mater* (a cinque voci), infatti (sul testo dell'omonima sequenza attribuita a Iacopone da Todi), adotta come *cantus firmus* il *tenor* della chanson *Comme femme desconfortée*, scritta a tre voci da Binchois. Mentre la voce che presenta il *cantus firmus* procede ininterrottamente in valori ritmici prolungati (quadruplicati rispetto all'originale),51 le altre quattro si caratterizzano per lo stile fortemente declamatorio. L'ascolto dello *Stabat mater*, piú di qualsiasi descrizione verbale, riesce a spiegare da dove provenga il piú consueto luogo comune legato a Josquin, cioè che sia stato lui il primo ad esprimere con accenti patetici e "umanistici" il significato delle parole cantate [ESEMPIO 24]. Un classico della critica musicale italiana come Massimo Mila riesce ancora a mostrare come la ricerca musicologica, che per Josquin ha speso immani energie, riesca tutt'al piú a rifinire i contorni del ritratto che, già al risuonare delle prime note, appa-

50] Aaron 1529.

51] Ciò forse è un indizio della destinazione strumentale di questa parte.

&

V* V*# ?(



ESEMPIO 24

re con nettezza. Cosa avrà ascoltato Mila? Concerti con musica di Josquin? Ne dubito, almeno se presto fede alle parole di Friedrich Blume⁵² che, ancora nel 1927, si sentiva un pioniere nel dirigere la *Missa Pange lingua*. Incisioni discografiche? Forse. Ma i pochi dischi a 78 giri contenenti brani di Josquin, magari diretti da Guillaume de Van a capo dei Paraphonistes de Saint-Jean-des-Matines, erano rarità già ai loro tempi e oggi sono titoli che sopravvivono solo nei repertori di consultazione. Dev'essere bastata la tastiera di un pianoforte, sulla quale suonare alla meglio qualche grigio fascicolo della serie «Das Chorwerk», eppure il giudizio ha ugualmente toni perentori:

[Josquin] si trova infatti a disporre d'uno stile mirabilmente complesso eppure agile, che nella sua cosmopolitica universalità sintetizza la dottrina fiamminga del contrappunto ed il principio italiano dell'armonia

⁵² F. Blume, *Josquin des Prez: The Man and the Music*, in «Josquin Conference» 1976, 18-27.

tonale; può quindi valersene come d'un duttile strumento espressivo, e la sua personalità d'artista non è indegna di sí invidiabile privilegio [...] non ch'egli indulga alla pittura musicale e simbolica di singole parole, come spesso avverrà nel madrigalismo cinquecentesco, ma il sentimento generale del testo è da lui reso con un fare largo e potente.⁵³

I CONFLITTI D ATTRIBUZIONE

*Mi ricordo di un tale, personaggio eminente, che diceva: «Josquin ha scritto piú mottetti da morto che da vivo».*⁵⁴

In questo libro insisto spesso sulle varianti della ricezione, ma piú di altre una merita di venire isolata, perché riguarda direttamente il lascito artistico e influisce sulla sua corretta valutazione. È il caso dei numerosi, e spesso assai problematici, conflitti d'attribuzione. Se infatti si considerano anche le opere dubbie, il catalogo di messe, mottetti e chansons quasi raddoppia. Il fenomeno poggia da un lato sulla consuetudine cinquecentesca di non indicare con precisione gli autori, dall'altro sul boom editoriale che ha investito l'Europa di quegli anni, riproponendo ovunque – e spesso con forti scarti cronologici – le opere di Josquin e il suo nome, per poi allargare l'offerta anche ad altre celebrità oltremontane e non.

L'aspetto merceologico dei libri di musica va osservato con attenzione: se prima del 1501⁵⁵ la produzione manoscritta è legata alla committenza aristocratica (almeno per le realizzazioni piú lussuose) e alle esigenze pratiche di esecuzione, dopo l'uscita dell'*Odhecaton*, il mercato potenziale che aveva convinto Petrucci a investire nel settore va sempre piú definendosi come pubblico di consumatori modernamente inteso. I prodotti di qualità si vendono

53] M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1963, 57.

54] «Memini summum quendam virum dicere, Iusquinum iam vita defunctum, plures cantilenas aedere, quam dum vita superstes esse», parole di Georg Forster tratte dall'introduzione all'edizione dei *Selectissimarum mutetarum partim quinque partim quatuor vocum*, Petreius, Nürnberg 1540.

55] Data che indica convenzionalmente la nascita della stampa musicale, benché i primi *specimina* di musica in edizioni a stampa (sotto forma di esempli) siano dell'ultimo trentennio del Quattrocento.

bene: questo è il principio che ha guidato anche intraprendenti editori tedeschi nella corsa alla ristampa di Josquin, trasformato in icona di perfezione musicale. Stephanie Schlagel ha studiato il fenomeno della ricezione di Josquin nelle stampe tedesche del Cinquecento,⁵⁶ concludendo – e portando alle estreme conseguenze una tesi già avanzata da Jessie Owens – che l'importanza comunemente attribuita a Josquin si giustifica solo potenzialmente nella qualità del suo lascito artistico, mentre è in gran parte un'emanazione (o un effetto della pubblicità) che subì *post mortem* da parte di un gruppo d'imprenditori e di umanisti di area tedesca. Senza Coclico, Glarean e anche Lutero da un lato, e senza Ott, Petreius e Berg & Neuber dall'altro, Josquin non sarebbe mai diventato quel caso eccezionale che giunge fino ad oggi. In questa prospettiva sarebbe compito principale degli studiosi prima l'accertamento severo della paternità di messe, mottetti e chansons, poi il ridimensionamento di questo "gigante" apparentemente dai piedi (cioè i presupposti storico-documentari) d'argilla. Nel capitolo successivo mi occuperò di mitigare, almeno in parte, quest'orientamento. Per il momento gli studi della Schlagel tornano utili per la chiarezza con cui restituiscono l'aspetto quantitativo della fortuna di Josquin in Germania: infatti è grazie a questa proliferazione di libri che il catalogo delle opere dubbie si è fatto lungo quasi quanto quello dei brani autentici. Porre queste riflessioni dopo il capitolo sui mottetti è pertinente perché è questo il genere che ha monopolizzato la moltiplicazione di brani apocrifi. Infatti, tra il 1520 e il 1605 (!) le stampe di Josquin sono tutte antologie di mottetti [TAVOLA 12].

Tra i mottetti di dubbia autenticità, alcuni sono assai famosi e, filologia a parte, hanno contribuito molto a formare, negli anni, la memoria collettiva legata a Josquin, il *canone* delle sue opere. Basti l'elenco dei soli mottetti a quattro voci, tra i quali figurano alcuni dei brani più frequentati dalla non ricca discografia e dai programmi da concerto del Novecento: *Absalon, fili mi*; *Ave Christe immolate*; *Benedicite omnia opera Domini*; *Caeli enarrant gloria Dei*; *De profundis clamavi* (a quattro voci); *Domine, exaudi orationem meam*; *Domine, ne in furore tuo*; *Dominus regnavit*; *In exitu Israel*; *In illo tempore assumpsit Jesus*; *O bone et dulcissime Jesu*;

⁵⁶] Schlagel 1996.

- Liber selectarum cantionum*, Grimm & Wirsung, Augsburg 1520; rist. Montanus & Neuber 1558.
- Novum et insigne opus musicum*, Grapheus, Nrnberg 1537.
- Secundus tomus novi operis musici*, Grapheus, Nrnberg 1538.
- Tomus primus psalmodum selectorum*, Petreius, Nrnberg 1538.
- Modulationes aliquod quatuor vocum selectissimae*, Petreius, Nrnberg 1538.
- Tomus secundus psalmodum selectorum*, Petreius, Nrnberg 1539.
- Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*, Kriesstein, Augsburg 1540.
- Tomus tertius psalmodum selectorum*, Petreius, Nrnberg 1542.
- Sacrorum hymnorum liber primus*, Rhaw, Wittenberg 1542.
- Concentus, sex, quinque & quatuor vocum*, Ulhard, Augsburg 1545.
- Cantiones septem, sex et quinque vocum*, Kriesstein, Augsburg 1545.
- Bicinia gallica, latina, Germanica ... Tomus primus*, Rhaw, Wittenberg 1545.
- Diphona amoena et florida*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1549.
- Psalmodum selectorum ... Tomus primus*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1553.
- Tomus secundus Psalmodum selectorum*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1553.
- Tomus tertius Psalmodum selectorum*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1553.
- Evangelia dominicorum et festorum dierum*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1554.
- Secunda pars magni operis musici*, Berg & Neuber, Nrnberg 1559.
- Tertia pars magni operis musici*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1559.
- Thesaurus musicus*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1564.
- Thesauri musici tomus tertius*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1564.
- Thesauri musici tomus quintus*, Montanus & Neuber, Nrnberg 1564.
- Cantiones triginta selectissimae*, Neuber, Nrnberg 1564.
- Compendium musicae, pro illis artis tironibus*, Schning, Augsburg 1591.
- Bicinia sacra*, Gerlach, Nrnberg 1591.
- Compendium musicae latino-germanicum*, Schning, Augsburg 1595 [terza ed.

TAVOLA 12 Elenco delle principali edizioni a stampa pubblicate in Germania contenenti mottetti di Josquin.

Paratum cor meum; Planxit autem David; Regina caeli; Responde mihi; Salve, sancta facies; Stetit autem Salomon; Usquequo, Domine. Uno solo di questi mottetti, il *Regina caeli*, è su testo mariano e, in proposito, mi sono espresso riaffermandone l'autenticità.⁵⁷

L'assenza di mottetti mariani nell'elenco delle opere dubbie punta ancora l'attenzione sulla ricezione tedesca di Josquin: infatti è probabile che per il "vero" Josquin l'intonazione di testi cristolo-

⁵⁷] Nella mia dissertazione dottorale *Stili personali nella polifonia mariana intorno al 1500*. L'elenco di mottetti dubbi a quattro voci fornito da Ludwig Finscher, nel «Josquin Companion», e dal *New Grove II* contiene anche l'*Alma redemptoris mater*, la cui autenticità è discussa solo su basi stilistiche, le stesse che con la stessa forza lo vogliono autentico. Per questo motivo, e per la parentela con Ockeghem riscontrata nell'Es. 1, non ho inserito questo brano nell'elenco di cui sopra.

gici fosse un'eccezione alla regola, se paragonata all'impegno profuso per i temi del culto mariano, mentre in ambiente tedesco e protestante, dove il culto di Maria è assente, è invece probabile che gli autori dei mottetti apocrifi abbiano tentato di colmare il vuoto di repertorio attribuendo a Josquin una messe di brani che lo avvicinasero alla loro sfera culturale.

La *New Josquin Edition* ha alimentato fortemente il dibattito, giungendo in un caso, *Absalon, fili mi* (a quattro voci) a produrre una lista considerevole di pubblicazioni ospitate dalla rivista «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» (TVNM):

R.E. Toft, *Pitch Content and Modal Procedure in Josquin's Absalon, fili mi*, «TVNM» XXXIII/1-2, 1983, 3-27.

J. van Benthem, *Lazarus versus Absalon. About Fact and Fiction in the Netherlands Motet*, «TVNM» XXXIX, 1989, 54-82.

J. Rifkin, *Problems of Authorship in Josquin: Some Impolitic Observations. With a Postscript on «Absalon, fili mi»*, in «Josquin Symposium Utrecht 1986», 45-52;

N. Davison, *Absalon fili mi Reconsidered*, «TVNM» XLVI, 1996, 42-56;

H. Meconi, *Another Look at Absalon*, in «TVNM» XLVIII, 1998, 3-29.

Il risultato è che non si sa ancora se *Absalon, fili mi* sia di Josquin o di Pierre de la Rue. Ma allora, cosa fare di questo e di tutte le altre opere dubbie? Sospenderle in attesa di scoprire l'autore? Sarebbe diplomatico, ma storicamente corrisponderebbe a un arretramento di un secolo, perché si tratterebbe di rispolverare le categorie di *genio* e *capolavoro* che piacevano tanto ai musicologi ottocenteschi e che non sono molto lontane dall'aneddoto raccontato da Castiglione nel *Cortegiano* (vedi *infra*).

Un mottetto non è solo una preda dei filologi, ma è soprattutto un'opera d'arte, che merita di essere cantata e ascoltata e, per farlo, è relativamente importante stabilire se l'autore sia Josquin, la Rue o un maestro anonimo. Allo stato attuale delle competenze di prassi esecutiva,⁵⁸ cambierebbe solo l'intestazione sulla locandina del concerto o sul booklet del CD. Dello stesso parere è Andrew Kirkman,

⁵⁸] Che, purtroppo, sono ancora lontane da un approccio alle partiture rinascimentali capace di differenziare sensibilmente ciascuno degli stili personali.

stavolta non nelle vesti di musicologo ma in quelle di direttore del «Binchois Consort». Il suo CD *Josquin and his contemporaries*⁵⁹ mira a far sentire quanto siano labili le differenze stilistiche tra i brani di accertata autenticità e quelli scritti da epigoni (come Nicolas Craen, Mathurin Forestier, Noel Bauldeweyn) oppure anche da opere giovanili di autori (come Adriano Willaert) che poi avrebbero scavato un solco profondissimo nella storia. Willaert, anzi, piú che una fase giovanile di epigonismo di Josquin deve aver passato un periodo di assoluto rifiuto del suo modello, se è vero l'aneddoto riportato da Zarlino secondo cui:

per mostrare anco quanto possa alcune volte la malignità, & la ignoranza insieme de gli huomini, mi souiene hora alla memoria quello, che molte fiate hò vdito dire dall'Eccellentissimo Adriano Vuillaerte, che cantandosi in Roma nella capella del Pontefice quasi ogni festa di nostra Donna quel motetto a sei voci, Verbum bonum, & suaue, sott'il nome di Iosquino; era tenuto per vna delle belle compositioni, che a quei tempi si cantasse: essendo lui venuto di Fiandra in Italia al tempo di Leone Decimo, et ritrouandosi in luogo, oue si cantaua cotal motetto, vidde che era intitolato a Iosquino; & dicendo lui, che era il suo, come era veramente; tanto valse la malignità, ouero (dirò piú modestamente) la ignoranza di coloro, che mai piú lo volsero cantare.⁶⁰

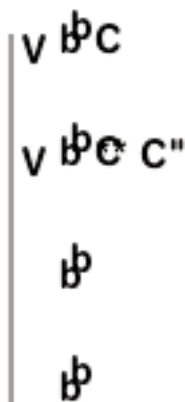
Se gli sforzi scientifici non riescono a superare tutte le barriere, allora si ascoltino i mottetti e ciascuno *giudichi* per conto suo. Qualsiasi attribuzione non riuscirà mai a nascondere il fascino di questo incipit [ESEMPIO 25].

LE CHANSONS

Il termine «chanson» si usa per indicare tutta la musica profana su testo francese. Dal punto di vista dell'evoluzione formale, la chanson vede una prima fase legata alle forme fisse dell'Ars Nova (rondeau, ballade, virelai) e a centri di produzione prevalentemente fran-

⁵⁹] Vedi la rassegna discografica in calce al volume.

⁶⁰] Cfr. Zarlino 1558, 346.



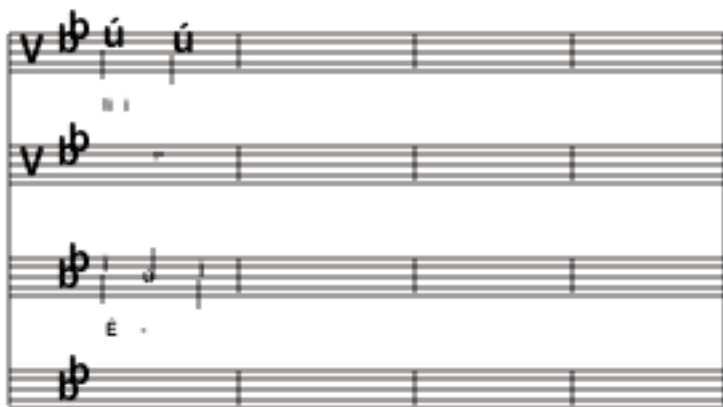
ESEMPIO 25

co-borgognoni; nel XVI secolo, convenzionalmente dopo la pubblicazione delle *Chansons nouvelles en musique à quatre parties* da parte di Pierre Attaingnant (1528), ma in realtà già dall'ultimo ventennio del secolo precedente, la struttura poetica della chanson si stabilizza in una quartina di decasillabi, che i compositori intonano in contrappunto più libero. Questa moda presenta due importanti filoni: uno passatista e apparentemente disimpegnato, la *chanson rustique*, che prende spesso spunto da melodie e ritmi popola-



ESEMPIO 25

ri, un altro dichiaratamente erudito, il «motet chanson», vera e propria composizione *durchkomponiert* che segue gli stessi principi del mottetto. La chanson, oltre alla tradizione delle fonti a stampa, è legata a una particolare forma di libro manoscritto, lo «chansonnier», caratterizzato da dimensioni generalmente ridotte (paragonabili a un moderno volume in 8°) e dal contenuto antologico. Tra i più importanti chansonniers superstiti si possono citare: Berlino,



ESEMPIO 25

Kupferstichkabinett Ms. 78 C28 (1465); Bologna, *Civico museo* Ms. Q16 (1480-1490); Bruxelles, *Bibliothèque royale* Ms. 228 «Chansonnier di Margherita d'Austria» (1516-1523); Firenze, *Biblioteca nazionale* Ms. BancoRari 229 (1490), Ms. Magl XIX 176 e 178 (1480-1490); New Haven, *Yale University* Ms. 91 «Chansonnier Mellon» (1470); Parigi, *Bibliothèque nationale* Fonds Rothschild 2973 «Chansonnier Cordiforme» (1470-1477); Roma, *Biblioteca Vaticana* Ms. XIII 27 «Chansonnier Medici» (1492-1494); Washington, *Library of Congress* Ms. M2I L25 «Chansonnier Laborde» (1470).

La chanson (intesa sia come forma rinnovata della *chanson rustique*, sia come vera e propria ibridazione profana del mottetto) occupa gran parte del catalogo di tutti gli oltremontani:⁶¹ ad Alexander Agricola, per esempio, se ne attribuiscono (tra vocali e strumentali/senza testo) poco meno di ottanta, più di sessanta sono di Compère, di la Rue se ne contano venticinque con certezza documentaria, più altrettante a livello congetturale, di pari quantità sono le chansons di

61] Quattro anni fa David Fallows ha offerto un contributo inestimabile alla conoscenza di questo repertorio pubblicando *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*, Oxford University Press, Oxford 1999, imponente volume che prende in considerazione un repertorio che, nel suo complesso, arriva a comprendere circa 4.000 testi (italiani, francesi, tedeschi, spagnoli e, anche se in piccola parte, nelle altre lingue europee).

Mouton. Questo genere musicale ricopriva un ruolo di primo piano nel mercato della giovane stampa musicale, i cui esponenti cercavano d'imporre i loro compositori preferiti: lo dimostra la prevalenza di alcuni autori sugli altri: così le stampe di Pierre Attaignant raccolgono soprattutto il repertorio parigino (tanto da suggerire l'appellativo di *Chanson parisienne*), Ottaviano Petrucci favorisce Ockeghem e Josquin, Andrea Antico si concentra su Févin e Mouton. Al tempo stesso, nonostante la messa sia di maggior prestigio, è la *chanson* che contende al mottetto il ruolo di musica "di rappresentanza" nelle cerimonie politiche e presso l'aristocrazia: è il caso di *Palle palle* (in italiano), di Isaac, scritta in onore dello stemma mediceo, o di *Mille regretz*, di Josquin, tramandata in numerose fonti come *Cancion del Emperador*, in quanto favorita da Carlo V.⁶² I poeti coinvolti fanno parte della più antica corrente letteraria francese del periodo, quella dei *Grands Rhétoriciens*, chiamati così in base alle regole della «seconde rhétorique» che governavano i loro versi, ispirati quasi sempre all'amor cortese ed elaborati da intellettuali a tutto tondo, che insieme all'attività di poeti svolgevano spesso anche quella di storici, prosatori, drammaturghi. Virtuosi del verso impegnati a valorizzare la lingua francese: come Jean Bouchet, Georges Chastellain, Guillaume Cretin, Jean Lemaire des Belges, Jean Molinet, Jean Marot, André de la Vigne. Lo status di classico della polifonia non ha interessato solo le messe e i mottetti di Josquin, anche alcune *chansons* hanno goduto di una fama particolare. Il caso più caratteristico è quello della già citata *Mille regretz*, studiata e intavolata (cioè trascritta per uno strumento) più volte. Owen Rees⁶³ sostiene che *Mille regretz* sia servita da modello, o che comunque possa vantare so-

62] Allontanandosi dal tono didascalico è facile immaginare quanto spesso Carlo V abbia avuto occasione di sospirare i suoi «regretz», non meno di «mille» per l'uomo più ambizioso di tutta l'Europa dell'epoca: colui che, ventenne, poteva già vantare un impero sul quale «non tramontava mai il sole», costruito tanto sul campo di battaglia quanto, se non di più, dietro lo sportello bancario di chi (come Jacob Fugger "il ricco") finanziò la sua incoronazione. Ma anche un fanciullo tormentato (subito orfano di padre e lontano dalla madre pazza – Giovanna la Pazza) e assalito prematuramente dagli obblighi dinastici; un uomo che terminò la sua carriera subendo l'onta della disfatta militare (culminata nella battaglia di Mühlberg del 1547), dell'abdicazione (1556) e dell'uscita di scena (1557) un anno prima della morte.

63] In *Mille regretz as Model: Possible Allusions to "The Emperor's Song" in The Chanson Repertory*, «Journal of the Royal Musicological Association» CXX, 1995/1, 44-76.

Autore	Titolo
Hayne van Ghizeghem	<i>Les grans regrets</i>
Nicolas Gombert	<i>Tousiour suoffrir</i>
Nicolas Gombert	<i>Je prens congie</i>
Nicolas Gombert	<i>O doux regretz</i>
Anonimo	<i>Plusieurs regretz e Il me fait mal</i> (Chansonnier di Margherita d' Au- stria)
Josquin des Prez	<i>Plusieurs regretz</i>
Josquin des Prez	<i>Parfons regretz</i>
Josquin des Prez	<i>Faulte d'argent</i>
Anonimo	<i>A bien grand deul</i>

TAVOLA 13

miglianze con i seguenti brani [TAVOLA 13].

Se per lo stesso Josquin la somiglianza può apparire scontata, lo è meno per Nicolas Gombert: infatti ciò sembrerebbe confermare ancora una volta l'affermazione del trattatista Hermann Finck che lo descrive come «Josquini piae memoriae discipulus».

La tradizione delle fonti delle chansons di Josquin offre uno scenario ben più oscuro di quello delle messe e dei mottetti: infatti la maggior parte dei brani superstiti provengono da fonti a stampa tarde. Secondo una debole ipotesi di cronologia, avanzata anche dai redattori del *New Grove Second Edition*, le fonti più antiche, come *La couronne et fleur des chansons à troys* (1536), di Andrea Antico, contengono solo chansons a tre voci, mentre per il repertorio a cinque e sei voci bisogna aspettare *Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six parties, composées par feu de bonne memoire et tres excellent en musicque Josquin des Prez, avecq troix epitaphes dudict Josquin, composez par divers aucteurs*, stampato da Tielman Susato ad Anversa nel 1545. Quindi i brani a tre voci sarebbero più antichi di quelli a sei e la produzione di chansons avrebbe coinvolto Josquin particolarmente negli ultimi anni di carriera. La seconda parte dell'ipotesi è più sostenibile: infatti l'ambiente francese e quello borgognone (dove era forte il modello estetico proposto dalla corte di Margherita d'Austria) avevano un consumo di chansons superiore a quello degli entourage dell'aristocrazia italiana. Ma sono solo congetture. Le uniche date sicure restano il febbraio del 1497, data della morte di Ockeghem e *terminus ante quem* della composizione di *Nymphes de bois*, e i primi giorni del 1508, quando, per ce-

lebrare il trattato di pace di Calais, fu scritta *Plus nulz regretz*.

Per descrivere la musica profana di Josquin, la divisione in base al numero delle voci, adottata anche dal «Josquin Companion», è la piú funzionale: la maggior parte delle chansons a tre presenta forme legate alla struttura del testo poetico (quindi *formes fixes*, soprattutto *rondeaux*, della lirica francese), mentre le composizioni a quattro e piú voci affiancano agli schemi prestabiliti dal testo altre soluzioni, dove la parentela col mottetto è talmente forte da giustificare l'appellativo di *motet-chansons*. Gli ambiti tematici sono quelli tradizionali della poesia amorosa e bucolica, con alcune deviazioni dovute a occasioni encomiastiche o all'uso di versi in italiano.

A fronte della larga disponibilità di versi d'autore, è strano che Josquin abbia invece, nella maggior parte dei casi, scelto testi di matrice popolare, privi di una lezione ben definita, d'identificazione dell'autore e spesso di gabbie formali: testi che chiunque avrebbe potuto usare, plasmare e anche interpolare in base alle proprie esigenze compositive. Brian Jeffery⁶⁴ si è chiesto come mai uno dei massimi compositori si sia così poco preoccupato della qualità dei testi: trent'anni dopo non siamo ancora in grado di rispondere alla sua domanda. Ma il sospetto circa la scarsa alfabetizzazione di Josquin e il suo disagio nei confronti del mondo erudito (dove gli ampollosi *Rhétoriqueurs* operavano) trova qui un altro indizio. Anche il paragone con contrappuntisti coevi sembra puntare in questa direzione: Alexander Agricola, per esempio, usa le *formes fixes* quasi nei due terzi della sua produzione profana. Josquin, invece, ama testi come *Une mousse de biscaye*, *La belle Tricotée*, *Guillaume se va chauffer*, *Le villain*, e di tanto in tanto si compiace nel fare accostamenti che, all'epoca, devono essere sembrati per lo meno umoristici, se non impertinenti. Come interpretare altrimenti l'idea d'intonare la chanson *Que vous madame*, con un testo doppio dove l'altro verso non recita parole d'amore bensì chiede di essere lasciati *In pace, in idipsum?*

Il numero di voci scelto per le strutture polifoniche evidenzia una scelta timbrica indipendente dal testo. Questo fenomeno, unito alla frequente omissione del testo dalle fonti, come per esempio nell'*Odhecaton* di Petrucci, suggerisce come valida alternativa

⁶⁴ B. Jeffery, *The literary texts of Josquin's chansons*, in «Josquin Conference» 1976, 401-420.

l'esecuzione strumentale. Due titoli, in particolare, hanno goduto di immensa fama in intavolature per strumenti: *Mille regretz* e *Fortuna desperata*.⁶⁵

Il fenomeno dell'adattamento strumentale di opere di Josquin ha interessato una parte rilevante del suo repertorio, in realtà piú sacro che profano. Una raffigurazione schematica darà la misura di questa moda cinquecentesca⁶⁶ [TAVOLA 14].

Dal punto di vista delle tecniche compositive, l'osservazione delle chansons non muta l'immagine tratteggiata per i mottetti, eccezion fatta per una certa propensione all'omioritmia e ad intrecci contrappuntistici non troppo intricati.

Meritano qualche approfondimento alcune tematiche particolari che Josquin fa proprie nella sua polifonia profana.

Seguendo un ordine quantitativo, il tema dei «regretz» è in cima alle scelte poetiche, insieme alla già citata passione per i canti popolari, e ad esso sono consacrati cinque titoli: *Mille regretz*,⁶⁷ *Parfons regretz*, *Plusieurs regretz*, *Plus nulz regretz*, *Regretz sans fin*. La maggior parte di queste chansons è legata ai manoscritti prodotti per la collezione di Margherita d'Austria, molto affezionata al tema dei «regretz» che le furono – concretamente prima che nella veste edulcorata dell'espressione artistica – compagni di vita inseparabili. Infatti, alla parvenza di paradiso della cultura che promanava dalla corte di Malines, va intrecciata la vicenda biografica della sua reggente, che consistette in una quasi ininterrotta serie di lutti, costrizioni, impegni, responsabilità. Una vita che può essere efficacemente descritta con l'incipit di una chanson forse

65] Le altre chansons senza testo e di probabile destinazione strumentale sono: *A l'heure que je vous*; *Cela sans plus*; *De tous bien plaine*; *Fors seulement*; *Hélas madame*; *Je me [complains?]*; *Je n'ose plus*; *Je sey bien dire*; *Ma bouche rit*; *Madame hélas*. Le chansons che invece sono sempre state considerate come brani eminentemente strumentali sono: *Ile fantazie*; *La Bernardina*; *Faulte d'argent*; *La plus de plus*; *La Spagna*; *Vive le roy*.

66] Nella tavola non si tiene conto della definitiva attribuzione dei brani ma solo dell'attribuzione a Josquin nelle fonti delle intavolature. Non sono inclusi i brani anonimi.

67] Tra le notizie dell'ultim'ora, ricevute nelle fasi finali della stesura di questo volume, giungono alcune conferme da David Fallows circa l'ipotesi che *Mille Regretz* sia di Josquin, conferme espresse nel contributo *Who composed Mille Regretz?*, in «Essay on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman», a. c. di B. Hagg, Minerve, Paris 2001, 241-252.

Titolo	Redattore dell'intavolatura
<i>Adieu mes amours</i> dolin	Elias Ammerbach, Leonhard Kleber, Fri Sicher, Francesco Spinacino, Hans Gerle, Hans Newsidler, Benedict de Drusina, Sebastian Ochsenkuhn
<i>Ave Maria... virgo serena</i> sco	Leonhard Kleber, Fridolin Sicher; France Spinacino
<i>Benedicta es caelorum regina</i> Pietro nellana,	Simon Gintzler, Enrique Valderrabano, da Teghi, Simon Gorlier, Miguel de Fue Sebastian Ochsenkuhn, Albert de Rippe, Melkior Newsidler, Antonio de Cabez n, Jacob Paix
<i>Bergerette savoyenne</i>	Fridolin Sicher
<i>Comment peult avoir joye</i>	Francesco Spinacino
<i>Ecce tu pulchra es</i>	Diego Pisador
<i>En l'ombre d'ung buissonet</i>	Hans Gerle
<i>Faulte d'argent</i>	Girolamo Cavazzoni, Valentin Backfark
<i>In exitu Israel</i> senkuhn	Gr goire Brayssing, Sebastian Och
<i>In principio erat verbum</i>	Diego Pisador
<i>Inviolata, integra et casta es Maria</i> bez n	Hans Gerle, Enrique Valderrabano, Sebastian Ochsenkuhn, Antonio de Ca
<i>Je ne me puis tenir d'aimer</i>	Alonso Mudarra, Miguel de Fuenellana, Sebastian Ochsenkuhn
<i>La Bernardina</i>	Francesco Spinacino, Hans Newsidler
<i>La plus de plus</i>	Hans Newsidler
<i>Magnificat III toni</i>	Miguel de Fuenellana
<i>Magnificat IV toni</i>	Fridolin Sicher
<i>Memor esto verbi tui</i>	Hans Newsidler
<i>Mente tota</i> (estratto da Vutum tuum deprecabuntur)	Leonhard Kleber
<i>Mille regretz</i>	Hans Gerle, Hans Newsidler, Luys de Narvaez, Tielman Susato, Wolff Heckel
<i>Miserere mei</i>	Diego Pisador
<i>Missa ad fugam</i> (estratti)	Enrique Valderrabano, Diego Pisador
<i>Missa ave maris stella</i> (estratti)	Enrique Valderrabano, Diego Pisador
<i>Missa de Beata Virgine</i> (estratti) gas, tonio	Clemens H r, Hans Newsidler, Alonso Mudarra, Miguel de Fuenellana, Luys Vene Sebastian Ochsenkuhn, Wolff Heckel, An de Cabez n, Nikolaus Ammerbach
<i>Missa faisant regretz</i> (estratti) Diego	Alonso Mudarra, Enrique Valderrabano, Pisador, Miguel de Fuenellana, Luys Vene

gas

<i>Missa fortuna desperata</i> (estratti)	Diego Pisador
<i>Missa Gaudeamus</i> (estratti)	Enrique Valderrabano, Diego Pisador
<i>Missa Hercules dux Ferrariae</i> (estratti)	Luys de Narvaez, Miguel de Fuenellana
<i>Missa la sol fa re mi</i> (estratti)	Alonso Mudarra, Diego Pisador, Miguel de Fuenellana
<i>Missa L'homme armé sexti toni</i>	Vincenzo Capirola
<i>Missa L'homme armé super</i>	Vincenzo Capirola, Enrique Valderrabano,
<i>voces musicales</i> (estratti)	Diego Pisador, Antonio de Cabez n
Titolo	Redattore dell'intavolatura
<i>Missa Pange lingua</i> (estratti)	Vincenzo Capirola, Alonso Mudarra, Enrique Valderrabano, Miguel de Fuenel
lana,	Luys Venegas
<i>Missa sine nomine</i> (estratti)	Luys de Narvaez
<i>Nymphes, nappés</i>	Simon Gintzler
<i>O admirabile commercium</i>	Fridolin Sicher
<i>O venus bant</i>	Francesco Spinacino
<i>Pater noster</i>	Francesco da Milano, Enrique Valderraba
no,	Pietro da Teghi, Sebastian Ochsenkuhn, Antonio de Cabez n
<i>Plus nulz regretz</i>	Hans Gerle, Hans Newsidler, Wolff
Heckel,	Jan Lublin
<i>Praeter rerum seriem</i>	Miguel de Fuenellana, Albert de Rippe, Sebastian Ochsenkuhn

TAVOLA 14

intonata da Pierre de la Rue: «Cent mille regretz». Tra i poeti, invece, Jean Lemaire des Belges le dedicò il poema *Les Regretz de la dame infortunée* (1506), e Margherita, a sua volta, non esitò a scegliersi come motto la frase «Fortune infortune fort une»: «la Fortuna [il fato] ci rende assai sfortunati», fino a raggiungere un'espressione poetica del suo stato d'animo licenziando un testo che Josquin non si è lasciato sfuggire:

*Plaine de dueil et de melancolye
Voyant mon mal qui tousjours multiplie,
Et qu'en la fin plus ne le puis porter,
Contraincte suis pour moy reconforter,
Me rendr'`à toy le surplus de ma vie.*

Il timore del fato è un altro dei temi preferiti da Josquin, al qua-

le si associano direttamente due opere: *Fortuna d'un gran tempo* e *Fortuna desperata*,⁶⁸ entrambi senza testo. Il timore per i rivolgimenti della fortuna – che, secondo Boccaccio, muove «La rota sua senza alcun riposo / Con essa dando gioia e talor' pianti» (*Amorosa visione*, cap. 31) – doveva essere un lato vistoso della personalità di Josquin: lo aveva notato anche Serafino Aquilano nel sonetto già citato. L'incipit di *Fortuna desperata* crea subito un'atmosfera di rassegnazione che sintetizza l'esplicita interpretazione negativa che Josquin dava al testo⁶⁹ [ESEMPIO 26].

Del resto, le condizioni di vita quotidiana all'alba del Cinquecento erano tutt'altro che confortevoli, anche se la consuetudine turistica di oggi col Rinascimento c'impedisce di raggiungere una realistica percezione. I problemi legati alla routine igienico-sanitaria erano i piú annosi. La *Faulte d'argent* (pittoresca allegoria della peste) era una costante nei proverbi, assillo nelle credenze popolari, maschera della farsa e, almeno per Josquin, spunto per una chanson strumentale impregnata di dissonanze e cupe sonorità. Il testo, se le fonti lo avessero accolto sotto le note, sarebbe stato questo:

*Faulte d'argent, c'est douleur non pareille,
Sa je le dis, las, ie scay bien pourquoi,
Sans de quibus il se fault tenir quoy,
Femme qui dort, pour argent se resveille.*

Ma c'era spazio anche per qualche momento di spensieratezza. Non può che essere per due occasioni ilari e scherzose la destinazione di altrettante frottole, celebri quanto lontane dallo stile personale del loro autore: *Scaramella fa la guerra* e *El Grillo*, “fogli d'album” in scrittura sempre omoritmica e di disarmante semplicità armonica. Ma chi erano questi due personaggi tanto caratteristici? Scaramella rappresentava la caricatura del soldato sgangherato, il contrario, per così dire, dell'«homme armé»: un vecchio macilen-

[68] Per quanto lontano nel tempo, sull'argomento resta ancora fondamentale Lowinsky 1943.

[69] Citato a proposito dell'omonima messa.

[70] «Scaramella va ala guerra / colla lancia et la rotella, / [...] Scaramella fa la galla / con la scarpa e la stivalla».



ESEMPIO 26

to di cui si deridono le vesti trasandate e i modi rustici.⁷⁰ Il Grillo, invece, di cui viene sfruttato il nome per paragonarlo al sonoro insetto, forse era un cantore – tale Giovan Battista Grillo – che può aver fatto parte del sodalizio ferrarese ai tempi di Josquin e Serafi-



ESEMPIO 26

no da l'Aquila.

LE FONTI PIÙ RAPPRESENTATIVE

In attesa del contributo di Herbert Kellman, che dovrebbe censire tutte le fonti della musica di Josquin, provo a indicarne almeno le più importanti.⁷¹

Per la citazione dei manoscritti si seguono: il sistema di sigle del *Census Catalogue* per le fonti vocali; la segnatura della biblioteca d'appartenenza per i manoscritti in intavolatura; la sigla RISM per le fonti a stampa e (in aggiunta dove possibile) la sigla del catalogo *Brown* 1965 (2000).

Manoscritti

ANTWERP. *Museum Plantin-Moretus, Bibliotheek*: AntP M18.13/2; AntP R43.13.

AUGSBURG. *Staats- und Stadtbibliothek*: AugsS 7; AugsS 142a.

BARCELONA. *Biblioteca Central*: BarcBC 454; BarcBC 681; *Biblioteca de L'Orfeó Català*: BarcOC 5; BarcOC 7.

BASILEA. *Öffentliche Bibliothek der Universität*: BasU F.IX.25(e-f); BasU F.IX.55; BasU F.IX.59-62; BasU F.X.1-4; BasU F.X.5-9; BasU F.X.10; BasU F.X.17-20; BasU F.X.21; BasU F.X.22-4.

⁷¹] Una visione d'insieme delle fonti di Josquin sarà anche presente nel mio prossimo *Josquin des Prez. A Guide to Research*.

- BERGAMO. *Biblioteca Civica "Angelo Mai"*: BergBC 1209.
- BERLIN. *Deutsche Staatsbibliothek*: BerlDS 1175; *Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz*: BerlGS 7; Ex *Preussische Staatsbibliothek*: BerlPS 40013; BerlPS 40031; BerlPS 40043; BerlPS 40272; BerlPS 40634; BerlS 40021; BerlS 40091; BerlS 40194; BerlS 40196; BerlS 40329.
- BOLOGNA. *Civico Museo Bibliografico Musicale*: BolC A71; BolC Q16; BolC Q17; BolC Q18; BolC Q19 «Rusconi Codex»; BolC Q20; BolC Q25; BolC Q26; BolC Q27(2); BolC Q 34; BolC RL42; *Archivio Musicale della Fabbrica di San Petronio*: BolSP 29; BolSP 31; BolSP 38; BolSP39; *Biblioteca Universitaria*: BolU 2216.
- BRUXELLES. *Bibliothèque Royale*: BrusBR 215-6; «Chansonnier di Margherita d'Austria»; BrusBR 9126; BrusBR 11239; BrusBR IV.90; BrusBR IV.922.
- BUDAPEST. *Országos Széchényi Könyvtár*: BudOS 2; BudOS 8; BudOS 20; BudOS 22; BudOS 23; BudOS 24; BudOS 31; BudOS P6.
- CAMBRAI. *Bibliothèque Municipale*: CambraiBM 4; Cambrai BM 12; Cambrai BM 18; CambraiBM 125-8.
- CASALE MONFERRATO. *Archivio e Biblioteca Capitolare, Duomo*: CasAC D(F); CasAC L(B); CasAC M(D).
- CHICAGO. *Newberry-Oscott Library*: ChiN M91.
- CITTÀ DEL VATICANO. *Biblioteca Apostolica Vaticana*: VatC 234 «Chigi Codex»; VatG XII.2; VatG XII.4; VatG XIII.27 «Medici Codex»; VatP 1976-9; VatP 1980-1; VatP 1982; VatS 15; VatS 16; VatS 19; VatS 23; VatS 24; VatS 26; VatS 35; VatS 38; VatS 41; VatS 42; VatS 44; VatS 45; VatS 46; VatS 49; VatS 55; VatS 63; VatS 76; VatS 77; VatS 154; VatS 160; VatS 197; VatSM 26; VatSP B80; VatV 11953; VatVM 571; I-Rvat (SMM.JJ.III.4).
- COPENHAGEN. *Det Kongelige Bibliotek*: CopKB 1848; CopKB 1872; CopKB 1873.
- DRESDEN. *Sächsische Landesbibliothek*: DresSL 1/D/3; DresSL 1/D/6; DresSL 1/D/501; DresSL 1/D/515; DresSL 1/D/505; DresSL 1/D/506; DresSL 1/E/24; DresSL Glashütte 5; DresSL Grimma 7; DresSL Grimma 51; DresSL Grimma 52; DresSL Grimma 53; DresSL Grimma 54; DresSL Grimma 55; DresSL Grimma 57; DresSL Grimma 58; DresSL Grimma 59a; DresSL Pirna IV; DresSL Pirna VIII.
- FIRENZE. *Biblioteca Nazionale Centrale*: FlorBNPal 1178; FlorBN II.I.232; FlorBN BR229; FlorBN Magl. 107bis; FlorBN Magl.

- 117; FlorBN Magl. 125bis; FlorBN Magl. 164-7; FlorBN Magl. 176; FlorBN Magl. 178; FlorBN Panc. 27; FlorC Bas. 2439; FlorC 2441; FlorC 2442 «Strozzi Chansonnier»; *Duomo, Archivio Musicale dell'Opera di Santa Maria del Fiore*: FlorD 11; *Biblioteca Medicea-Laurenziana*: FlorL 666 «Medici Codex»; *Biblioteca Riccardiana*: FlorR 2356; FlorR 2794.
- HEILBRONN. *Stadtarchiv, Musiksammlung*: HeilbS IV/2; HeilbS X/2; HeilbS XCII/3-XCVI/3; HeilbS XCIII/3.
- HERDINGEN. *Schloss Fürtenberg, Bibliothek*: HerdF 9820; HerdF 9821; HerdF 9822-3.
- HRADEC KRÁLOVÉ. *Krajske Muzeum, Knihovna*: HradKM 6 «Franus Cantionale»; HradKM 7 «Codex Specialnik»; HradKM 21; HradKM 22; HradKM 26; HradKM 29; HradKM 30; HradKM 41.
- JENA. *Universitätsbibliothek*: JenaU 3; JenaU 7; JenaU 12; JenaU 21; JenaU 22; JenaU 31; JenaU 32; JenaU 36.
- KASSEL. *Murhard'sche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek*: KasL 24; KasL 38; KasL 53/2.
- LEIDEN. *Gemeentearchief. Archieven van de Kerken*: LeidGA 1439; LeidGA 1441; LeidGA 1442; LeidGA 1443.
- LONDON. *British Library, Reference Division. Department of Manuscripts*: LonBL 8 G VII; LonBL 20 A XVI; LonBL Eg 3051; LonBL 4911 «Scottish Anonymous»; LonBL 5242 «Chansonnier di François de Foix»; LonBL 19583; LonBL 34071; LonBL 35087; LonBLR A41-4. *Royal College of Music*: LonRC 1070; LonRC 2037.
- MILANO. *Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale*: MilD 3; MilD 4. *Biblioteca Ambrosiana*: MilA 46; MilA 519.
- MODENA. *Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare*: ModD 3; ModD 4; ModD 9; *Biblioteca Estense e Universitaria*: ModE F.2.29; ModE M.1.2; ModE M.1.13; ModE N.1.2; *Duomo, Biblioteca e Archivio Capitolare*: ModA IV; ModA IX.
- MÜNCHEN. *Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung*: MunBS 5; MunBS 6; MunBS 7; MunBS 10; MunBS 12; MunBS 16; MunBS 19; MunBS 34; MunBS 41; MunBS 46; MunBS 53; MunBS 59; MunBS 65; MunBS 260; MunBS 510; MunBS 1501; MunBS 1508; MunBS 1516; MunBS 1536; MunBS 3154; MunBS C; MunBS

- F; *Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität*: MunU 239; MunU 322-5; MunU 326; MunU 327; MunU 328-31; MunU 401.
- PARIS. *Bibliothèque Nationale, Département de la Musique. Fonds du Conservatoire*: ParisBNC 41; ParisBNC 676; ParisBNC 851 «Bourdeney Manuscript»; ParisBNF 1597 «Lorraine Chansonnier»; ParisBNF 2245; ParisBNF 1817; ParisBNF 9346 «Chansonnier de Bayeux».
- REGENSBURG. *Bischöfliche Zentralbibliothek*: RegB 775-777; RegB 786-837; RegB 838-43; RegB 844-8; RegB 849-52; RegB 863-70; RegB 878-82; RegB 883-6; RegB 887-90; RegB 891-2; RegB 893; RegB 940-1; RegB 1018; RegB B221-5; RegB B220-2; RegB C96; RegB C98; RegB C100; RegB C120 «Pernner Codex»; *Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek*: RegT 2-3; RegT 3/1; RegT 76.
- ROMA. *Santa Maria Maggiore, Archivio del Capitolo. Stanza di musica*: RomeSM 26; *Biblioteca Vallicelliana*: RomeV 35-40; *Biblioteca Casanatense*: RomeC 2856 «Chansonnier di Isabella d'Este»; *Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia*: (G.Mss.69.8); (A-Ms-4563).
- ROSTOCK. *Bibliothek der Wilhelm-Pieck-Universität*: RosU 40; RosU 42/1; RosU 42/2; RosU 49; RosU 71/1; RosU 71/2; RosU 71/3.
- SAN GALLO. *Stiftsbibliothek*: SGalls 461 «Chansonnier di Fridolin Sicher»; SGalls 462 «Heer Liederbuch»; SGalls 463 «Tschudi Liederbuch»; SGalls 464; SGalls 530.
- SEGOVIA. *Archivo Capitular de la Catedral*: SegC s.s.
- SEVILLA. *Catedral metropolitana, Biblioteca del Coro*: SevBC 1; SevBC 5-1-43; *Biblioteca Colombina*: SevC 5-1-43; SevC 5-5-20.
- STUTTGART. *Württembergische Landesbibliothek*: StuttL 3; StuttL 25; StuttL 34; StuttL 36; StuttL 38; StuttL 44; StuttL 45; StuttL 46; StuttL 47; StuttL HB 26.
- TARAZONA. *Archivo Capitular de la Catedral*: TarazC 2; TarazC 8.
- TOLEDO. *Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana*: ToleBC 9; ToleBC 10; ToleBC 13; ToleBC 16; ToleBC 17; ToleBC 18; ToleBC 19; ToleBC 21; ToleBC 27. *Catedral, Obra y Fabrica*: ToleF 23.
- TOURNAI. *Bibliothèque de la Ville*: TourBV 90; TourBV 94.
- TREVISO. *Biblioteca Capitolare del Duomo*: TrevBC 5; TrevBC 8;

- TrevBC 9; TrevBC 30.
- UPPSALA. *Universitetsbiblioteket*: UppsU 76a; UppsU 76b; UppsU 76c.
- VALLADOLID. *Catedral Metropolitana*: VallaC 5; VallaC 15; VallaC 16; VallaC 17.
- VERONA. *Biblioteca Capitolare*: VerBC 757; VerBC 758; VerBC 759; VerBC 760; VerBC 761. *Biblioteca della Società Accademia Filarmonica*: VerAF 218.
- WARSAW. *Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Muzycznych*: WarU 7.41.5.14 [400]; WarU 2016.
- WASHINGTON D.C. *Library of Congress*: WashLC M6 «Wolffheim Fragment».
- WIEN. *Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung*: VienNB 1783; VienNB 4809; VienNB 11778; VienNB 11883; VienNB Mus. 15495; VienNB Mus. 15941; VienNB Mus. 16195; VienNB Mus. 18746; VienNB Mus. 18810; VienNB Mus. 18825; VienNB Mus. 18832.
- WITTENBERG. *Staatliche Lutherhalle*: WittenL 1048.
- WROCLAW. Ex *Stadtbibliothek*: WrocS 5; WrocS 8; WrocS II; WrocS 12; WrocS 14; *Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Muzycznych*: WrocU 40; WrocU 54; WrocU 428 «Grüne Codex».
- ZARAGOZA. *Iglesia Metropolitana de la Virgen del Pilar, Archivo Musical*: SaraP 17; SaraP 34.
- ZWICKAU. *Ratsschulbibliothek*: ZwiR 13/3; ZwiR 31/32; ZwiR 32/33; ZwiR 33/34; ZwiR 36/48; ZwiR 41/73; ZwiR 73; ZwiR 74/1; ZwiR 78/2; ZwiR 78/3; ZwiR 81/2; ZwiR94/1; ZwiR 96/1; ZwiR 100/5; ZwiR 106/4; ZwiR 119/1.

Fonti a stampa

- 1501: *Harmonice musices Odhecaton A*, Petrucci, Venezia 1501.
- 1502 [J666]: *Misse Josquin*, Petrucci, Venezia 1502.
- 1502¹: *Motetti A. numero trentatre*, Petrucci, Venezia 1502.
- 1502²: *Canti B. numero cinquanta B.*, Petrucci, Venezia 1502.
- J666: *Liber primus missarum Josquin*, Petrucci, Venezia 1502.
- 1503¹: *Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huius modi B.*, Petrucci, Venezia 1503.
- 1504¹: *Motetti C.*, Petrucci, Venezia 1504.
- 1504³: *Canti C. Numero cento cinquanta*, Petrucci, Venezia 1503.

- 1504⁴: *Frottole libro primo*, Petrucci, Venezia 1504.
- 1505¹: *Fragmenta missarum*, Petrucci, Venezia 1505.
- J670: *Missarum Josquin liber secundus*, Petrucci, Venezia 1505.
- 1505²: *Motetti libro quarto*, Petrucci, Venezia 1505.
- 1505⁴: *Frottole libro tertio*, Petrucci, Venezia 1504.
- 1508³: *Laude libro secondo*, Petrucci, Venezia 1507.
- 1514 [J673]: *Missarum Josquin liber tertius*, Petrucci, Fossombrone 1514.
- 1519²: *Motetti de la corona. Libro tertio*, Petrucci, Fossombrone 1519.
- 1519³: *Motetti de la corona. Libro quarto*, Petrucci, Fossombrone 1519.
- 1520⁴: *Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum*, Augsburg, Grimm and Wyrnung, 1520.
- 1528⁶: *Trente et quatre chansons musicales a quatre parties*, Attaingnant, Paris ca. 1530-31.
- 1536¹: *La Couronne et fleur de chansons à troys*, Antico, Venezia 1536.
- 1537¹: *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum. cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum*, Grapheus, Nürnberg 1537.
- 1538³: *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum, nunc recens in lucem editus*, Grapheus, Nürnberg 1538.
- 1538⁶: *Tomus primus psalmorum selectorum à praestantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum*, Petreius, Nürnberg 1538.
- 1538⁷: *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae, quas vulgo modetas vocant, à praestantiss. musicis compositae. iam primum typis excusae*, Petreius, Nürnberg 1538.
- 1539⁹: *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, Petreius, Nürnberg 1539.
- 1540⁷: *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones, ultra centum vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiani paucar. Fugae quoque, ut vocantur*, Kriesstein, Augsburg 1540.
- 1542⁶: *Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor et quinque, et quidam plurium vocum*, Petreius, Nürnberg 1542.
- 1544¹³: *Le cincquiesme livre contenant trente et deux chansons a cinq et a six parties*, Susato, Anversa 1544.
- 1545²: *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium iucundissimi, nuspiam antea sic aediti*, Ulhard, Augsburg 1545.
- 1545³: *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimae, iuxta ac amoenissimae, in Germania maxime hactenus typis non*

- excusae*, Kriesstein, Augsburg 1545.
- 1545⁶: *Bicinia gallica, latina, Germanica, ex praestantissimis musicorum monumentis collecta, et secundum seriem tonorum disposita. Tomus primus*, Rhaw, Wittenberg 1545.
- 1545⁷: *Secundus tomus biciniorum*, Rhaw, Wittenberg 1545.
- 1545¹⁵: *Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six parties, composées par feu de bonne memoire et tres excellent en musicque Josquin des Prez*, Susato, Anversa 1545.
- Heinrich Glarean, *Dodecachordon*, Petri, Basilea 1547.
- 1549¹⁶: *Diphona amoena et florida, selectore Erasmo Rotenbuchero, boiardo, Montanus & Neuber*, Nürnberg 1549.
- 1549 [J681]: *Trente sixiesme livre contenant xxx. chansons tres musicales, a quatre cinq et six parties ... Le tout de la composition de feu Josquin des prez*, Attaignant, Paris 1549.
- 1549²⁹: *L'unziesme livre contenant vingt et neuf chansons amoreuses a quatre parties*, Susato, Anversa 1549.
- 1553⁴: *Psalmorum selectorum a praestantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque, et sex vocum redactorum. Tomus Primus*, Montanus & Neuber, Nürnberg 1553.
- 1553⁵: *Tomus secundus Psalmorum selectorum, quatuor et plurium vocum*, Montanus & Neuber, Nürnberg 1553.
- 1553⁶: *Tomus tertius Psalmorum selectorum. quatuor et pluriurn vocum*, Montanus & Neuber, Nürnberg 1553.
- J1555: *Josquini Pratensis, musici praestantissimi, moduli ex sacris literis dilecti, et in 4, 5, et 6 vocis distincti. Liber primus. Contratenor*, Le Roy et Ballard, Paris 1555.
- 1558⁴: *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania hactenus nihil simile usquam est editum. Nunc quidem locupletatum plus centum non minus elegantibus carminibus, tum Josquini, tum aliorum clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, quorum quaedam antehac sunt edita, multa nunc primum in lucem exeunt*, Montanus & Neuber, Nürnberg 1558.
- 1559¹: *Secunda pars magni operis musici, continens clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, praecipue vero Clementis non Papae. Carmina elegantissima*, Montanus & Neuber, Nürnberg 1559.
- 1559²: *Tertia pars magni operis musici. continens clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum*, Berg & Neuber, Nürn-

berg 1559.

1560: *Livre des Meslanges contenant sixvingtz chansons des plus rares et plus industrieuses qui se trouvent soit des auteurs antiques, soit des plus memorables de nostre temps*, Le Roy & Ballard, Parigi 1560.

Intavolature

Manoscritti

BERLINO. *Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*: Ms. Mus. 40026.

BASILEA. *Universitäts-Bibliothek*: Ms. F.VI.26(c); Ms. F.IX.22.

CHICAGO. *Newberry Oscott Library*: Ms. Case MSVM C.25.

MONACO. *Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung*: Musica Ms. 264; Musica Ms. 266-267; Musica Ms. 272; Musica Ms. 1511d; *Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität*: 4^o Cod. Ms. 718 «Jorg Wiltzell Viol Tablature».

SAN GALLO. *Stiftsbibliothek*: Ms. 530.

VARSAVIA. *Biblioteka, Muzeum, Archiwum Warszawskiego Muzycznego im Stanisława Moniuszki*: Ms. 564.

VIENNA. *Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung*: Ms. Ms. 41950 «Wertheim Lute Book».

WROCLAW. Ex *Stadtbibliothek*: Ms. Mus. 2 (perso durante la II Guerra Mondiale); Ms. Mus. 6 (perso durante la II Guerra Mondiale); *Biblioteka Kapitulna*: Ms. 352.

Stampe

1507⁵ – 1507¹: Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto. Libro primo*, Petrucci, Venezia 1507.

1507⁶ – 1507²: Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto. Libro secondo*, Petrucci, Venezia 1507.

1509³ - 1509¹: Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*, Petrucci, Venezia 1509.

1517¹: *Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo*, Antico, Roma 1517.

1532²: Hans Gerle, *Musica Teusch*, Gerle, Nürnberg 1532.

1533⁴ – 1533¹: Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, Formschneider, Nürnberg 1533.

- 1536¹¹ – 1536₃: Francesco da Milano, *Intabolatura di liuto de diversi*, Marcolini, Venezia 1536.
- 1536¹² – 1536₆: Hans Newsidler, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch in zwen Theil getheyilt*, Petreius, Nürnberg 1536.
- 1536¹³ – 1536₇: Hans Newsidler, *Der ander theil des lautenbuchs*, Petreius, Nürnberg 1536.
- 1538²² – 1538₁: Luis de Narvaez, *Los seys libros del Delphin de musica*, Hernandez de Cordova, Valladolid 1538.
- Gonçalo de Vaena, *Arte nuovamente inventada pera aprender a tan-ger*, Galharde, Lisbona 1540.
- 1543₁: Girolamo Cavazzoni, *Intavolatura cioe recercari canzoni hinni magnificati*, de Vitali, Venezia 1543.
- 1544²⁴ – 1544₁: Hans Newsidler, *Das ersts Buch: ein neues Lautenbüchlein mit vil feinen lieblichen Liedern für die jungen Schuler*, Günter, Nürnberg 1544.
- 1546²¹ – 1546₁₈: *Les chansons reduictz en tabulature de luc a trois et quatre parties*, Phalèse, Lovanio 1546.
- 1546²⁹ – 1546₇: Francesco da Milano, *Intabolatura de lauto di Francesco da Milano de motetti recercari et canzoni francese ... libro segundo*, Gardano, Venezia 1546.
- 1546²⁰ – 1546₁₉: *Carminum quae chely vel testudine canuntur, trium, quatuor, et quinque partium liber secundus*, Phalèse, Lovanio 1546: *Mille regretz*.
- 1546₁₄: Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, Juan de Leon, Siviglia 1546.
- 1546²¹ – 1546₁₈: *Des chansons reduictz en tabulature de luc a trois et quatre parties livre deuxieme*, Phalèse, Lovanio 1546.
- 1547²¹ – 1547₂: *Intabolatura de lauto di M. Francesco Milanese et M. Perino Fiorentino suo discipulo ... Libro terzo*, Gardano, Venezia 1547.
- 1547²² – 1547₃: Simon Gintzler, *Intabolatura de lauto ... libro primo*, Gardano, Venezia 1547.
- 1547²⁵ – 1547₅: Enrique de Valderrabano, *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, de Cordova, Valladolid 1547.
- 1547²⁶ – 1547₄: Hans Newsidler, *Das erst Buch. Ein neues Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern*, Gutknecht, Nürnberg 1547.

1547²³ – 1547₉₋₁₀: Pierre Tegni, *Des chansons & motetz reduictz en tabulatur de luc ... livre troixiesme*, Phalèse, Lovanio 1547.

PETRUCCI E L'IMPORTANZA DELLA STAMPA MUSICALE

Josquin fu il primo a veder stampata la sua musica in raccolte esclusive: le iniziative editoriali di Ottaviano Petrucci da Fossombrone (1466-1539) ne hanno fatto il primo “classico” del repertorio. Anzi si può affermare che proprio con l’ampia diffusione dei libri di Petrucci nasca il concetto di ‘repertorio’ nella sua accezione moderna, cioè di nucleo, ‘canone’, di opere d’arte musicali la cui ripetuta esecuzione e fruizione (tramite l’ascolto e lo studio) è privilegiata rispetto a tutta l’altra musica che non riesce a superare il filtro della riproduzione dopo la prima volta che viene ascoltata.

Jessie Owens si è occupata di analizzare criticamente gli effetti che la fortuna di Petrucci ha avuto sulle dinamiche che hanno portato Josquin a «diventare Josquin»:

Parte delle motivazioni del fenomeno stanno nell’invenzione della stampa come strumento commerciale di conservazione e trasmissione della musica, rivoluzione tecnologica che coincide con il momento storico di Josquin. I cambiamenti avvenuti nel modo in cui la musica veniva trasmessa e l’informazione sui compositori comunicata hanno spinto Josquin in una posizione diversa da quella dei suoi predecessori altrettanto illustri. [...] Il suo nome era spesso menzionato nei titoli e la sua musica veniva quasi sempre posta in apertura delle collezioni. [...] L’invenzione della stampa ha fatto sí che Josquin sia sopravvissuto come “persona”: il primo compositore ad essere associato a una serie di aneddoti e il primo a vedere una significativa porzione della sua musica disseminata nelle stampe.⁷²

La tesi è ampiamente condivisibile, tuttavia acquista enfasi e capacità persuasiva anche perché tenta di ridimensionare la reale statura di Josquin. Ma si può limitare la portata di un fenomeno storicoestetico solo perché lo si è individuato nei dettagli? È vero che autori come Machaut, Dufay o Ockeghem non hanno avuto la spinta

72] J.A. Owens, *How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception*, «Music in Renaissance Cities and Courts» 1997, 271-280: 271.

propulsiva dell'edizione a stampa, ma il fatto stesso che questo fenomeno sia iniziato durante l'esistenza in vita di Josquin fa parte integrante del suo lascito. Infatti il suo stile è quello che si è più largamente studiato presso le due generazioni successive e ciò ha inciso nella storia della polifonia *vista dai compositori* più di quanto abbiano fatto le opere di Machaut, Dufay o Ockeghem. Non è pertinente desumere da queste osservazioni giudizi di valore nei confronti di tutti gli altri oltremontani: è il caso invece di focalizzare l'attenzione su come sia imputabile a Josquin, e non ad altri, la deviazione degli stili verso l'aderenza espressiva della musica al dettato testuale.

La ricezione di Josquin sarà descritta nella terza parte; tuttavia c'è un aspetto particolare degli influssi del Josquin "petrucciano" che si può anticipare: la diffusione dello stile retorico (sommariamente descritto nel paragrafo dedicato ai mottetti), cioè lo sviluppo, culminato in area tedesca nel barocco e nel contrappunto bachiano, con l'adozione di strutture formali basate sull'*ordo rhetoricus*. L'analisi di una significativa porzione dei mottetti (quelli contenuti nelle raccolte petrucciane *della Corona*)⁷³ mostra come Josquin abbia adottato la successione delle parti del discorso retorico come parametro per l'impianto formale. L'attività di Petrucci fu essenzialmente commerciale: in quest'ottica vanno letti alcuni espedienti messi in atto per rendere più appetibile l'acquisto di libri di musica da parte di un mercato neonato, abituato a leggere dai manoscritti, lussuosa o meno che fosse la foggia. La scommessa fu di mirare a una piccola rivoluzione nelle usanze dei dilettanti: sostituire le costose copie manoscritte con quelle a stampa, il cui formato fosse facilmente leggibile, maneggevole e più economico. La leggibilità venne assicurata da due accorgimenti: un elaborato sistema di stampa a tre impressioni (prima i righi musicali, poi le note e infine le parole), la risoluzione di tutti i canoni enigmatici che nelle fonti manoscritte – le stesse che i cantori

73] La cui conoscenza, anche all'epoca, andò ben oltre il semplice pubblico dei praticanti del canto e raggiunse anche i più eminenti teorici: Pietro Aaron e Heinrich Glarean, per esempio, hanno desunto molti degli esempi musicali dei loro trattati da queste raccolte. Sull'argomento si vedano: Collins-Judd 1995 e Print and Culture 1986.

74] A partire dal 1502, col primo libro di messe di Josquin, è curioso osservare quanto spesso, tentando di risolvere gli enigmi mensurali, Petrucci (per il quale non valeva certo un concetto della *filologia* come quello attuale) abbia fissato nei suoi li-

professionisti continuarono a usare ancora per molto – venivano lasciati all'acume semiologico del lettore-interprete.⁷⁴ I libri stampati sono quasi sempre di forma oblunga, di dimensioni paragonabili a un normale libro *in quarto*; le parti sono scritte separatamente, in modo tale che a ciascun cantore fosse possibile leggere dalle proprie mani il suo *libro parte*. L'agevolazione rispetto all'arcaico metodo di lettura da *libro corale* (dove le quattro voci erano

bri numerosi errori che, fino alle piú recenti acquisizioni della musicologia, sono stati adoperati anche come gli esemplari piú autorevoli della tradizione. A questo argomento Bonnie Blackburn ha dedicato un suo studio recente, comunicato in occasione del *Sixty-Seventh Meeting of the American Musicological Society*, Atlanta 15-18 novembre 2001, in una relazione dal titolo *Canonic Conundrums: The Singer's Petrucci*, pubblicato in «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis» 25 (2001), 53-69.

75] Ponendo evidenti problemi sia per la difficoltà di illuminare il volume in maniera uniforme, sia per il fastidio che una simile lettura *a distanza* doveva recare a tutti coloro che avevano difetti di vista. Gli occhiali, vale la pena ricordarlo, sono un'invenzione duecentesca che nel XVI secolo non aveva ancora superato la forma piú rudimentale.

IL MITO DI JOSQUIN

Credemo piú all'altrui opinione che alla nostra propria. E che sia 'l vero, non è ancor molto tempo, che essendo apresentados qui alcuni versi sotto 'l nome di Sanazaro, a tutti parvero molto eccellenti e furono laudati con le meraviglie ed esclamazioni; poi sapendosi per certo che erano d'un altro, persero subito la reputazione e parvero men che mediocri. E cantandosi pur in presenza della signora duchessa un motetto, non piacque mai né fu estimado per bono, fin che non si seppe che quella era composition di Josquin de Pris.

BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, cap. 35

Il segno lasciato da Josquin va oltre la reperibilità delle sue opere che pure hanno avuto diffusione tale da metterlo in posizione di privilegio rispetto ai contrappuntisti precedenti e contemporanei. Esiste – in tutto il Cinquecento – un'intensa attività di studio e rielaborazione delle sue partiture. Infatti, anche se questo fervore ha dato adito a produzioni apocrife, se ciò è problematico per la sistemazione del catalogo, non va trascurata la spinta propulsiva che i mottetti hanno dato all'attività dei musicisti piú giovani. Stephanie Schlagel¹ elenca messe e magnificat basati su mottetti di Josquin [TAVOLA 15].

1] Schlagel 1996, 356.

Titolo della messa	Autore
<i>Missa super Absalon fili mi</i>	Anonimo
<i>Missa super Ave Maria... virgo serena</i>	Antoine de F vin
<i>Missa super Benedicta es, caelorum regina*</i> Willaert,	Nicole des Celliers, Adrian Cristobal de Morales, Philippe de Monte, Giovanni Pierluigi da Palestrina, David K ler, Georges de la H le
<i>Missa super Intemerata virgo</i> Forestier	Lupus Hellinck, Mathurin
(terza parte <i>Vultum tuum deprecabuntur</i>)	
<i>Missa super Inviolata, integra et casta es, Maria</i>	Ludwig Daser, Anonimo
<i>Missa super Mente tota</i> (quarta parte <i>Vultum tuum deprecabuntur</i>)	Antoine de F vin, Adrian Willaert
<i>Missa super Miserere mei, Deus</i>	Johannes Parvus
<i>Missa super Missus est Gabriel</i>	Pierre Moulu
<i>Magnificat super Praeter rerum seriem</i>	Orlando di Lasso
<i>Missa super Praeter rerum seriem</i> Daser,	Mattaues Le Maistre, Ludwig Cipriano de Rore, Georges de la H le, Pavel Spongopoeus Jistebnický, Anonimo
<i>Missa super Qui habitat in adjutorio</i>	Ludwig Daser
<i>Missa super Stabat mater dolorosa</i>	Hieronimus Vinders, Anonimo

Insieme a molti altri compositori del Cinquecento, anche quattro dei maggiori (Lasso, Morales, de Rore e Palestrina) si sono lasciati sedurre da Josquin. Si noti che, tra le messe elencate, quella di Févin fu composta mentre Josquin era ancora in vita e in piena attività: ciò confuta l'ipotesi che il mito di Josquin sia un'invenzione tedesca.²

Insieme a questa produzione postuma vanno ricordati almeno due testi che innalzano Josquin sopra i contemporanei (o almeno lo pongono tra i massimi) ben prima della morte. Il primo caso è di Guillaume Cretin, verseggiatore appartenente alla corrente dei *Grands Rhétoriqueurs*, che, dopo il 1497, scrisse una *déploration* per la morte di Ockeghem nella quale si legge:

2] Il parere è espresso in maniera perentoria in Kirkman 1999, 442, dove le conclusioni di Schlägel 1996 sono accettate senza riserve: «la statura di Josquin non fu determinata direttamente dall'influsso delle stampe prodotte negli anni in cui era vivo, ma da un insieme di umanisti tedeschi che operarono nel secondo terzo del secolo ad Augsburg e soprattutto a Norimberga dove, per mezzo delle loro opere teoriche e delle antologie a stampa, Josquin fu elevato a un livello mai raggiunto da altri compositori in precedenza».

*Agricola, Verbonnet, Prioris,
 Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compere,
 Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris
 Mais composez un Ne recorderis
 Pour lamenter nostre maistre et bon pere.*

Josquin stesso intonò una *déploration* di Ockeghem, ma su testo di Jean Molinet:

*Nymphes des bois, déesses des fontaines,
 chamtres experts de toutes nations,
 changez vos voix fort cleres et haultaines
 en cris tranchants et lamentations.
 Car d'Atropos les molestations
 vostr'Ockeghem par sa rigueur attrape
 le vray tresoir de musiqu'et chief d'oeuvre
 qui de trépas désormais plus n'eschappe,
 dont grant doumaigne est que la terre coeuvre.
 Acoutez vous d'abits de deuil,
 Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
 et plorez grosses larmes d'oeil,
 perdu avez vostre bon père.*

Dopo Cretin e Molinet fu il turno di Pierre Moulu, che scrisse un mottetto dal titolo *Mater floreat* nel quale Josquin è già definito come il migliore di tutti:³

*Mater floreat, florescat modulata musicorum melodia,
 Crescat celebris Dufay cadentia, prosperetur praeclaris.
 Regis, Busnoys, Baziron, subtiles glorientur,
 Triumphet Alexander magnificus.
 Congaudeant Obreth, Compere, Eloy, Hayne, La Rue memorabiles,
 Josquin incomparabilis bravium accipiat.
 Rutilet delphicus de Longueval tanquam sol inter stellas,
 Lourdault, Prioris amenus,
 Ne absint decori fratres de Fevin, Hilaire hilaris, Divitis felix,*

3] D'ora in avanti le enfasi indicate in grassetto sono dello scrivente.

*Brumel, Isaac, Ninot, Mathurin Forestier, Brubier facundi.
Mouton cum vellere aureo date gloriam,
Regi et regine in cordis et organo.*

Sempre nel campo della ricezione dello stile, la memoria di Josquin e l'ammirazione per le sue opere hanno dato adito a composizioni encomiastiche: soprattutto lamenti funebri. La prima *déploration* è di Nicolas Gombert,⁴ molto probabilmente allievo diretto di Josquin a Condé. Nel brano si giunge fino a scomodare le divinità classiche, come avrebbe fatto molti anni più tardi François Couperin per la morte di Jean-Baptiste Lully:

*Musae Jovis ter maximi,
Proles canora, plangite, Comas Cypressus comprimat,
Josquinus ille, ille occidit,
Templorum decus
Et vestrum decus.*

*Severa mors et improba,
Quae templa dulcibus sonis
Privas, et aulas Principum,
Malum tibi quod imprecer
Tollenti bonos
Parcenti malis?*

*Apollo sed necem tibi
Minatur, heu mors pessima,
Instructus arcu et spiculis,
Musasque ut addant commovet,
Et laurum comis,
Et aurum comis.*

*Josquinus (inquit) optimo
Et maximo gratus Jovi.
Triumphat inter caelites,*

⁴ Lo stesso testo fu musicato anche da Benedictus Appenzeller, contrappuntista morto nel 1588.

*Et dulce carmen concinit,
Templorum decus,
Musarum decus.*

«O mors inevitabilis» è invece l'incipit del componimento citato in precedenza e messo in musica da Hieronimus Vinders. Ma l'esempio piú caratteristico è di Jacquet de Mantua, che scrisse un mottetto in onore di Josquin, citando via via i titoli di alcuni mottetti evidentemente famosissimi:

*Dum vastos Adriae fluctus, rabiemque furentis
gurgitis, atque imis stagna agitata uadis,
Scyllamque et rapidas Syrtes miratur Iacchus
monstraque non ullus cognita temporibus,
candida pampinea redimitus tempora fronde,
haec cecinit prisco carmina sono:
Iosquini antiquos, Musae, memoremus amores,
quorum iussa facit magni regnator Olympi
aeternam praeter seriem et moderamina rerum,
dum stabat mater miserans natumque decoris
inviolata manens lacrimis plorabat iniquo
iudicio extinctum. Salve, o sanctissima, salve
regina, et tu, summe Deus, miserere, quotannis
cui vitulo et certis cumulabo altaria donis.
Dixerat. Argute referebant omnia canne,
Mincius et liquidis annuit amnis aquis.*

Il fenomeno non lasciò indifferenti neppure gli umanisti italiani che, con toni altrettanto perentori e soprattutto con grande anticipo rispetto ai tedeschi, scrissero apertamente il loro parere. Ne restano, per esempio, tracce nell'epistolario tra Aaron, Spataro e del Lago⁵ (dove Josquin viene invariabilmente invocato come autorità) e, come visto in precedenza, nei ricordi di Tommaso Cimello. Ancora vivente Josquin, un altro trattatista piú vicino agli ambienti teologici che a quelli musicali, Paolo Cortese, si esprime così:

⁵ Pubblicato in Correspondence 1991.

Canti propiziatori sono quelli nei quali sono adoperati tutti i generi di modi, misurazioni e imitazioni, e nei quali si dà lode al ceto dei musicisti per la piú ammirevole disposizione del canto. Onde non senza motivo il cardinale Giovanni Medici, uomo esperto nella dotta considerazione delle cose musicali, ritiene che nessuno debba essere posto nel novero dei musicisti piú eminenti che non sia abbastanza esperto nella composizione del modo propiziatorio. E cosí, appunto per questo, si dice che Gioschino francese fu quell'uno che eccelse tra i molti, perché da lui fu aggiunta piú scienza nei generi di canto propiziatori che non soglia esservi aggiunto dallo zelo sprovveduto di musicisti recenti.⁶

Teofilo Folengo, poeta, inserisce una citazione fugace, presa “alla lontana” e in versi, ma dimostra come, nell'anno in cui Josquin morí, il suo nome era già un'icona della musica. Questi sono i versi del poema satirico *Opus macaronicum* (o *Maccaronea*, 1521), dove il nome famoso fa capolino, insieme al titolo di alcuni suoi capolavori, in gran parte gli stessi citati da Jacquet de Mantua:

*O ventura bonis felicia secla diebus,
 Florida monstrabit cum musica sacra leonis
 Sub spe Pontificis quantum sit grata tonanti
 Nascere Phoebi decus o Iosquine senatus,
 Nascere qui primos hac arte merebis Honores.
 O felix Bido, Carpentras, Sylvaque, Broier
 Vosque leoninae cantorum squadra capellae,
 Iosquini quoniam cantus frifolabit illos
 Quos deus auscultans coelum monstrabit apertum.
 Missa super voces musarum, lassaque far mi,
 Missa super sextum, fortunam, missaque Musquae*

[6] «Litoria enim sunt ea in quibus omnia phtongorum prosodiarum analogicarumque mensionum genera versantur et in quibus musicorum generi laus cantus praclare struendi datur: ex quo non sine causa Jo. Medices senator homo in musicis literata pervestigatione prudens neminem in praestantium musicorum numerum referendum esse censet qui minus gnarus litorii modi faciendi sit. Itaque ob id unum inter multos Iuschinum Gallum praestitisse ferunt, proptereaquod ad litoria cantus genera plus doctrina sit ab eo adiectum, quam addita, recentium musicorum icuina sedulitate soleat», vedi P. Cortese, *De cardinalatu libri tres*, Castel Cartesiano 1510; la traduzione italiana, in questo caso, è tratta da Pirrotta 1966.

Missaque de Domina, sine nomine, Duxque Ferare

Partibus in senis cantabitur illa Beata.

Huc me sydereo, se congie, Praeter, et illud

Compositum Miserere Duce rogitante Ferraræ.

Nascere Phoebeae laus ergo prima cohortis

O Iosquine Deo gratisime, nascere mundo

Compositure diu, quem clamet musica patrem.

Magnus adorabit tua tunc vestigia Brumel,

Iannes Motons, Petrus de Robore, Festa

Constans Iosquinus qui saepe putabitur esse.

Tuque pater Franchine novas componere normas

Incipe, et antiquas remove squallore sepultas.⁷

Il piú esplicito, anche se tardo, fu Cosimo Bartoli, erudito dai molteplici interessi, che, per rendere piú chiaramente il suo pensiero, instaurò un paragone tra i musicisti e gli artisti figurativi:

Deh ditemi per vostra fede chi sono stati quegli, che voi havete conosciuti per tanto eccellenti quanto voi mi dite, & potete lasciar da parte quelli che sono stati avanti a tempi nostri, perché sarebbe un numero infinito, che io so bene che Ochegem fu quasi il primo che in questi tempi, ritrovasse la Musica quasi che spenta del tutto: non altrimenti che Donatello ne ritrovò la Scultura; & che Iosquino discepolo di Ocheghem si può dire che quello alla Musica fusse un mostro della natura sí come è stato nella Architettura Pittura e Scultura il nostro Michelagnolo Buonarroti; perché sí come Iosquino non hà

7] Il testo è tratto da una delle quattro edizioni cinquecentesche del poema, l'unica a riportare il passaggio, mentre nelle altre il testo recita: «Inde Jacopinus, chiamantis undique Pretis / Cooperat in gorga Missam cantare stupendam. / Subseguitant alii, magnisque cridoribus instant. / Protinus Introitum spazzant talqualiter omnem, / Ad Chirias veniunt, quos miro dicere sentis / Cum contrapunto, veluti si cantor adesset / Master Adrianus [musicæ professores tunc temporis fortasse celebres], Constantinum atque Jachettum. / Hic per dolcezzam scordabant corda vilani, / Quando de quintis, terzique calabant in unam / Musicus octavam noster Jacopinus, et ipsas / Providus octavas longa cum voce tirabat. / Gloria in excelsis passat, jam Credo propinquat. / Oh [Musicus Magister omnium celeberrimus] si Josquinus Cantorum splendor adesset! / Imparasset enim melius componere Missas [...] / O Josquine Deo gratissime, nascere mundo / Compositore diu, quem clamat Musica patrem / Iannus motonus, Petrus de robore, Festa / Costans, Josquinus qui saepe putabitur esse».

però ancora havuto alcuno che lo arrivi nelle composizioni, così Michelagnolo ancora infratutti coloro che in queste sue arti si sono esercitati, è solo & senza compagno; Et l'uno & l'altro di loro ha aperti gli occhi a tutti coloro che in queste arti si dilettono, o si diletteranno per lo avvenire.⁸

In Germania la musica di Josquin non entrò a far parte del dibattito teorico, ma fu subito fatta propria dagli intellettuali protestanti, che la proposero quale modello. Le reazioni dell'ambiente riformato all'ascolto delle opere di Josquin sono sintetizzate da alcuni giudizi dello stesso Lutero che, forse, ebbe modo di ascoltarle a Roma:⁹

Dio è in grado di predicare il Vangelo anche attraverso la musica, come si vede nell'opera di Josquin, le cui composizioni procedono tutte piacevolmente, con facilità, dolcemente, e non attraverso tutte le regole forzate come capita ai brani di Finck.¹⁰

Oppure:

Josquin è il padrone delle note: loro fanno ciò che lui vuole, mentre gli altri compositori devono obbedire a ciò che vogliono le note.¹¹

In ambito musicale, a parte i pareri agiografici di Glarean (già più volte citati), Josquin veniva invocato come modello nei cui confronti si rischiava di apparire meri imitatori. Il catalogo completo dei trattatisti sarebbe prolisso, basti ricordare i due casi più importanti: Sebald Heyden, autore tra il 1537 e il 1540 del *Practica musice*, e Hermann Finck – lo stesso che Lutero aveva citato co-

8] Bartoli 1567, 35v-37.

9] L'ipotesi, realistica, è proposta da P. Nettl in *Luther and Music*, Russel & Russel, New York 1976.

10] «Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin, des alles composition frolich, willig, milde heraus fleust, ist nit zwingen vnd gnedigt per regulas, sicut des fincken gesang», citato da Staehelin 1986, 326.

11] «Josquin, sagt er, ist der noten meister, die habens müssen machen, wie et wolt; die andern Sangermeister müssen machen, wie es die noten haben wöllen», citato da Ivi, 333.

me esempio in negativo – autore del *Musices practicae* nel 1556. Praticamente in tutti i passaggi in cui viene citato Josquin, nel periodo che divide Heyden da Finck, l'appellativo è di «musicus praestantissimus» e, se la citazione prevede una lista di più nomi, quello di Josquin è sempre posto o all'inizio o preceduto da ulteriori aggettivazioni iperboliche. Alcuni trattatisti, come Lampadius, sono responsabili di affermazioni che sembrano arretrare al Cinquecento l'invenzione del concetto di epigono nella storia della musica. Sono frasi che avrebbe potuto pronunciare con lo stesso tono anche un esteta idealista di fine Ottocento:

Non mi dilungo nel parere che ho sull'arte di quegli ignoranti cantori, che sono soliti chiamarsi imitatori di Josquin, che senza aver visto nessuna delle sue opere, blaterano che le loro siano molto più soavi e ben costruite delle sue; invece tra loro e un'imitazione di Josquin c'è la stessa distanza che separa il cielo dalla terra. Perché i mottetti di Josquin posseggono una gran quantità di differenti e ingegnosissime cadenze, imitazioni estremamente appropriate e canoni eleganti, una certa elegante scorrevolezza.¹²

La lista delle citazioni potrebbe continuare a lungo ma la situazione è già chiara. Intorno al 1550, a trent'anni dalla morte di Josquin, le sue opere:

- continuano ad essere cantate insieme ad altri “capolavori” dei maestri della sua generazione (e ciò costituisce un fenomeno inedito nella storia della musica);
- continuano a venire ristampate (in Italia fino agli anni Trenta del Cinquecento, in Francia nei decenni centrali del secolo e in Germania anche oltre le soglie del Seicento);
- vengono assunte a modello dalla trattatistica che, in Italia, tiene sotto controllo più da vicino l'evoluzione degli stili e presto rimpiazza Josquin preferendogli Willaert, in Germania coltiva

12] «Non promitto iudicium de hac arte indoctis cantoribus, qui vulgo imitatores Iosquini dici volunt, cum nullum carmen ab ipse conditum viderint, qui iactat suas ineptas cantilenas esse multo lepidiore aptioresque Iosquini, tantum non habest ut Iosquinum imitentur, quantum caelum a terra. Quoniam Iosquini Carmina habent multas & varias & argutissimas clausulationes, aptissimis fugis & canonibus exornatis, planas suavitatis», vedi Lampadius 1539.

più a lungo l'immagine eroica del *princeps musicorum*, diffondendone e parodiandone l'eredità artistica fino all'avvento di Orlando di Lasso, che prenderà il posto di Josquin come *auctor* di «musica poetica» (cioè di un linguaggio dei suoni che comunica attraverso i codici della retorica); in tutta Europa si afferma la prassi dell'intavolatura strumentale di brani vocali dove Josquin è protagonista.

Per i compositori, intenti a elaborare il madrigale, le forme profane nelle lingue locali e la musica sacra post-tridentina, Josquin è modello incumbente o punto di riferimento comune al quale avvicinarsi o dal quale deviare. Ciò si spiega meglio attraverso le parole di un compositore veneto poco noto che, molto timidamente, avanza così i suoi diritti di autonomia stilistica:

Le mie fatiche se ben non sono tirate per la via di Iosquino [...] Sono però tali, che per la novità loro potranno forse non poco delectare la E.V.¹³

Sono tra le poche parole superstiti con cui un compositore di polifonia (i trattatisti, invece, lo hanno fatto in tanti) si esprime circa l'esistenza di uno «stile di Josquin»; chiariscono come, quasi a metà Cinquecento, la scrittura retorica della generazione di Josquin fosse un modello incumbente; avvalorano quella parte delle tesi della Owens¹⁴ che perora l'importanza della stampa veneziana per la conoscenza di Josquin che però, per un veneziano come Castellano, è *già* trasformato nel polifonista per antonomasia sei anni prima di Glarean.

DAL SECONDO CINQUECENTO ALLA MUSICOLOGIA MODERNA

La presenza del nome di Josquin nella letteratura, a partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento, si differenzia profondamente su

13] A. Castellano, *Primo Libro delle Villotte di Alvise Castellano chiamato il Varoter Venetiano*, Venezia 1541, dedica.

14] Espressa nel già citato *How Josquin Became Josquin*, in «Music in Renaissance Cities and Courts» 1997.

base geografica, pur restando ben ancorata all'asse italo-tedesco. In Italia il mercato e l'imprenditoria musicale erano piú avventurosi, cosí l'attività prevalente di chi viveva nel settore era tesa a liberarsi alla svelta delle presenze ingombranti (come Josquin), motivando con la liquidazione del passato la propria eversione dal gusto precedente (vedi il Castellano di poc'anzi), oppure affrettandosi a sostituire un *eroe* morto con un altro, possibilmente anziano e, per cosí dire, immune alla concorrenza, fuori dal giro. Un nome per tutti: Adriano Willaert.

Due i fenomeni concorrenti. Il primo fu l'inarrestabile fortuna del madrigale, che riempiva le orecchie dei nobili dilettranti e appassionati, compito svolto prima dalle chansons e dai mottetti che, in Italia, avevano anche il "difetto" di essere in francese e in latino: la prima una lingua straniera e, per di piú, tra gl'idiomi della conquista, la seconda il linguaggio ufficiale della cultura e della diplomazia, che portò anche al fenomeno della produzione di mottetti come meri fogli di rappresentanza mai giunti nelle mani dei cantori e nelle orecchie degli ascoltatori. Il secondo fenomeno, ossia l'innalzamento di Willaert a *princeps musicorum*, titolo già ricoperto da Josquin, è invece un'operazione compiuta in sede teorica, grazie alla fortuna dei testi del trattatista chiooggiotto Gioseffo Zarlino – prima le *Institutioni harmoniche* (1558), poi i *Sopplimenti musicali* (1588) – che di Willaert era stato allievo e ne aveva glorificato la memoria per iscritto, inculcandola a sua volta anche in un suo studente, Ludovico Zacconi, che da grande sarebbe diventato influente trattatista pure lui. Quasi contemporaneamente, in Germania la letteratura teorica si riorganizzava, dopo aver smaltito i quintali di libri, pieni di mottetti di Josquin, che avevano invaso le regioni mitteleuropee partendo da Augsburg e Nürnberg.

Il Seicento scorre veloce e inesorabile sulla memoria del compositore: in tutte le fonti in cui viene citato, il suo nome risulta appiattito all'interno di liste e, tutt'al piú, invocato:

- come *auctoritas* dai trattatisti – vedi Pietro Cerone, Adriano Banchieri, Giovanni Maria Artusi, Giulio Cesare Monteverdi;
- come fonte di esempi didattici – vedi Seth Calvisius o Pietro Pontio (ma per loro la musica scritta tra Quattro e Cinquecento

è ormai lontana e le fonti cominciano ad essere meno facili da reperire).

Lo scorrere degli anni, la distruzione bellica e l'evoluzione del pensiero musicale agiscono parallelamente sulla memoria della musica antica. In particolare la trattatistica e il repertorio corrente abbandonano la polifonia quattro-cinquecentesca poiché:

- l'estetica vira verso la svalutazione del passato come responsabile di un'arte inespressiva, innaturale, cervellotica;
- la diffidenza verso l'intellettualismo tardo-medievale viene alimentata dalla progressiva perdita di competenza semiografica: la notazione bianca di Petrucci e Alamire perde di significato; chi canta non sa più leggerla, i teorici non sono più in grado di trascriverla.

L'interesse per Josquin resta solo nelle iniziative compilatorie di pochi storici che, una volta letto il *Dodecachordon* (e, al massimo, la *Chronologia* di Opmeer), considerano esaurito il compito.¹⁵

Orlando di Lasso e Giovanni Pierluigi da Palestrina sono i modelli aggiornati di perfezione. Tra il 1650 e il 1750 circa, la storia della ricezione di Josquin registra un meccanismo di rimozione che, tuttavia, vede ancora due casi d'interessamento abbastanza diretto, favoriti dalle vestigia della sua attività presso la Cappella Papale. Il primo è Giuseppe Ottavio Pitoni, prima nella *Guida armonica* del 1690 ca. (che nella sua incompiuta e immane veste manoscritta attende ancora che se ne completi lo spoglio), poi nella *Notitia de' Contrappuntisti* del 1725 ca., un "dizionario biografico" che cita Glarean e Zarlino come fonti principali per le informazioni e le stampe di Petrucci come uniche depositarie delle opere. Il secondo è Andrea Adami da Bolsena, castrato e maestro di cappella. Sua una delle più sintetiche e corrette descrizioni di Josquin che siano mai state scritte:

¹⁵] Come la *Historische Beschreibung* di Wolfgang Prinz, 1690 e il *Musicalisches Lexikon* di Johann Walter, 1732, che però sono interessati solo a essenziali notizie biografiche.

Jacopo Pratense, detto Jusquin del prato celeberrimo Compositore di Musica ne' suoi tempi, scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla Glareano. Egli fù Cantore della detta Cappella sotto Sixto IV., e sul nostro Coro nel Palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome. Fù il lume maggiore di questa gran scienza, dal quale impararono tutti i Contrapuntisti, che vennero dopo di esso. Fiorì nel secolo 1400. come si raccoglie da tre libri delle sue Messe date alla luce in Fosombrone l'anno 1515. e 1516, da Ottaviano de Petrucci di detto luogo, Uomo di grand'ingegno, il quale fù il primo inventore di stampar la Musica. Il Doni nella sua Libreria riferisce, che fossero stampati cinque libri di Messe di quest'Autore, ma perché non se ne trovano che trè soli, lascio la verità al suo luogo. Le sue Opere dimostrano esser egli stato intelligentissimo Compositore, pieno di regole esatte, vivacissimo nell'invenzione, e spiritoso nel modo di comporre di quei tempi, ne' quali la Musica era assai scarsa di pensieri, sepolta, per così dire, in quell'inesperta antichità. Benché sventurato, e perseguitato dalla fortuna, come riferisce il zarlino ne i Supplementi Musicali libro 8. foglio 314. non v'hà dubbio che fu Josquin Uomo di gran talento, di cui parla, e parlerà sempre la fama.¹⁶

Dopo la prima metà del Settecento, la figura di Josquin riaffiora lentamente, soprattutto nell'ambito delle ricerche filologiche sulla polifonia cinquecentesca e su come vada trascritta. Glareano è ancora il testo di riferimento, ma torna il contatto diretto con le fonti, riscontrabile prima nelle minuziose raccolte e analisi di Padre Martini – di cui resta traccia nell'epistolario – poi nell'attività di trascrizione e rivalutazione estetica di Charles Burney. Nel caso di Martini è evidente quanto le stampe italiane di Petrucci (e in parte anche di Antico e Giunta), con la loro diffusione, abbiano avuto un ruolo nella fortuna di Josquin a scapito dei suoi contemporanei. Tuttavia l'abate bolognese non ci lascia senza qualche curiosità: infatti dalla rassegna del suo epistolario emerge un certo interesse per il nostro contrappuntista, non tanto a livello analitico quanto iconografico.¹⁷ Nella fitta corrispondenza con Giro-

16] Adami 1711, 159-161.

17] È nota l'attività di collezionista di ritratti di musicisti svolta da Martini. Tali opere sono ancor oggi visibili presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

lamo Chiti relativa agli anni 1755-1757 si apprende come Martini fosse stato per un certo periodo, e inutilmente, in caccia di un ritratto di Josquin (che si pensava essere esposto ai fumi della cucina di un bolognese e che, purtroppo, si rivelò un falso). In Burney, invece, non solo nelle celebri pagine della *General History of Music* ma anche nella corrispondenza epistolare con Thomas Twinings, l'attenzione si fa più mirata e giunge fino a riformulare un giudizio di valore autonomo rispetto a Glarean. I problemi di fondo posti dal recupero della musica antica sono perfettamente messi a fuoco e traspare l'intuizione di alcune caratteristiche dello stile; manca – perché la mentalità storico-estetica dell'epoca non lo permetteva e perché i termini di paragone disponibili erano pochissimi – un giudizio oggettivo sull'eredità artistica e sulle funzioni espressive del contrappunto.

Il prossimo grande contrappuntista della scuola fiamminga dopo Ockeghem, fu il suo allievo Josquin [...] l'autore del precedente omaggio [Burney aveva trascritto nella pagina precedente la chanson *Nymphes des bois*] le cui composizioni sacre, benché antichissime e rese obsolete dalla graduale trasformazione della notazione, continuano a meritare l'attenzione dei curiosi. Infatti, le regole e le difficoltà dei canoni, delle fughe, delle aumentazioni, diminuzioni, inversioni e delle altre specie di complicazioni erudite disponibili nelle composizioni ecclesiastiche vocali non sono mai state applicate così bene, o tanto felicemente aggirate, come è accaduto in Josquin; uomo che fu giustamente definito padre dell'armonia moderna e inventore quasi di tutti gli ingegnosi stratagemmi delle sue parti costituenti, e tutto questo quasi un secolo prima dell'epoca di Palestrino [sic], Orlando di Lasso, Tallis o Byrd, [...] Le messe di Josquin, tuttavia, benché più spesso citate e celebrate dai teorici di quelle di qualsiasi altro autore, e più di ogni altra sua opera, a me sembrano inferiori ai mottetti da ogni punto di vista; [...] [Per esempio] rispetto ad alcuni stratagemmi contrappuntistici [...] ve ne sono alcune che li portano avanti fino all'eccesso; ma la creazione di difficoltà è sempre stata considerata meritoria e impegnativa in tutte le arti, e considerata con un certo rispetto dagli artisti. [...] Ci sono diversi sentieri che conducono, in ogni arte, al tempio della Fama: quella seguita da Josquin e dai suoi epigoni fu la più irta di spine, di rovi e di ostacoli che sia mai stata per-

corsa da uomini di comuni attitudini e capacità. [...] Come Euclide giunse a essere il primo tra gli antichi geometri, così Josquin – per la quantità, la difficoltà e l'eccellenza dei suoi canoni musicali – potrebbe essere innalzato al primo posto tra i compositori antichi che sono stati più costanti e fruttuosi nel coltivare questo difficile genere di calcolo musicale.

Ma benché lo stile di Josquin, anche nelle sue composizioni profane, è grave e, soprattutto nelle fughe, imitazioni e altri stratagemmi, piuttosto privo di ariosità o melodia, questo difetto è ampiamente ovviato, secondo il parere dei contrappuntisti e degli amanti del contrappunto, dalla purezza dell'armonia e dalla semplicità del disegno. Ciononostante, non ho mai visto, tra tutte le sue opere che ho trascritto, un solo movimento che non fosse concepito almeno con l'impronta del grande maestro.¹⁸

18] «The next great Contrapuntist, of the Flemish School, to Okenheim, was his Scholar, Josquin Des Prez (ca. 1445 - 1521), Del Prato, or, as he was styled in Latin, Iodocus Pratensis, the author of the preceding Dirge, whose compositions for the church, though long laid aside, and become obsolete by the gradual changes in Notation, continue still to merit the attention of the curious. Indeed the laws and difficulties of Canon, Fugue, Augmentation, Diminution, Reversion, and almost every other species of learned contrivance allowable in ecclesiastical compositions for voices, were never so well observed, or happily vanquished, as by Josquin; who may justly be called the father of modern harmony, and the inventor of almost every ingenious contexture of its constituent parts, near a hundred years before the time of Palestrino, Orlando di Lasso, Tallis, or Bird, [...] But Josquin's Masses, though more frequently cited and celebrated by music writers, than those of any other author, and, indeed, than any of his other works, seem to me inferior to his Motets in every respect; [...] With respect to some of Josquin's contrivances [...] they were certainly pursued to an excess; but to subdue difficulties, has ever been esteemed a merit of a certain kind, in all the arts, and treated with respect by artists. [...] There are different roads to the temple of Fame in every art; and that which was followed by Josquin and his emulators, was too full of thorns, brambles, and impediments, to be pursued by men of common diligence and abilities. [...] As Euclid ranks first among ancient geometricians, so Josquin, for the number, difficulty, and excellence of his Musical Canons, seems entitled to the first place among the old Composers, who have been most assiduous and successful in the cultivation of his difficult species of Musical calculation. But though the style of Josquin, even in his secular Compositions, is grave, and chiefly in Fugue, Imitation, and other contrivances, with little Air or Melody; yet this defect is amply supplied to Contrapuntists, and lovers of Choral Music, by purity of harmony, and ingenuity of design. Indeed, I have never seen, among all his productions that I have scored, a single movement which is not stamped with some mark of the great master»; vedi Burney 1789, 740.

Nazionalismo ed echi del movimento ceciliano si coalizzano nelle *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* di Giuseppe Baini. Il suo proposito d'innalzare all'Empireo l'opera e la personalità di Palestrina, è spesso incurante della correttezza storica. La lettura di un ampio campionario dei suoi pareri su Josquin meravaglia, fa sorridere, innervosisce anche, ma mostra competenza paleografica e archivistica oltre che acume nel cogliere i tratti salienti dello stile: infatti, pure se messe alla berlina, alcune individualità stilistiche sono identificate correttamente:¹⁹

Terza epoca. Mentre i piú provetti discepoli dell'Okenheim si contrastavano a vicenda l'ardua salita al primo seggio, da cui era stato balzato nella tomba il loro maestro, si sparge improvvisamente la fama, che uno scherzevole giovanetto trama una rivoluzione musicale. Un tal Jusquino des Pres, o del Prato, in brev'ora diviene con le sue nuove produzioni l'idolo d'Europa. Non si gusta piú altri, se non il solo Jusquino. Non v'è piú bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti: il solo Jusquino in Italia, il solo Jusquino in Francia, il solo Jusquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne il solo Jusquino. Or come mai potè quest'uomo farsi rispettar da per tutto? Con quale impromptu segnò egli la sua musica? Quale fu il genere di cui si valse? Quale il suo stile? Eccolo.

Serbò Jusquino alla musica il genere in cui trovolla costituita, fin nelle prime composizioni scritte del Dufay. Serbolle gli accordi già usati, non gli accrebbe, non li variò. [...] Jusquino però estrasse dal suo genio vivace gradevoli melodie, totalmente nuove, mai piú non udite, e ne mise in campo una quantità prodigiosa.

Jusquino accoppiò queste melodie ai temi sterili sagri e profani delle messe: e con le medesime vestí i suoi mottetti.

Jusquino trattò questo accoppiamento, e lavorò questa veste con una raffinata avvedutezza. Nella matassa piú intrigata, nel nodo piú involupato degli artifizii ei sa interporre tanto opportunamente la nuova sua gradevole melodia, che ancor oggi piú volte in disaminando cotesi tratti, ho dovuto esclamare: bello! [...] Jusquino riprodusse tutti gli

19) Baini 1828, 409-411.

antichi modi di armonizzare, ma in abito tale, che fossero di piacere agli uditori. [...] Onde glie ne venne quel grado di fama, e di riputazione, che fe desiderare e gradire le sue opere da tutte le colte nazioni di Europa, benchè diverse di genio, d'indole, di costumi, e di gusto.

O Jusquino! Se, come per inclinazion naturale fosti il piú scherzevole compositore, che sia in tanti secoli apparso sulla faccia della terra; cosí l'avversa fortuna, che in tutta la tua vita agramente ti perseguitò fino alla morte, da quanti ceppi l'avresti tu liberata, qual linguaggio di verità le avresti posto fra le dolci labbra! Ma nò: l'inclinazion naturale nelle arti di genio non si violenta con frutto. Jusquino scherzevole anche ne' piú crudi travagli fece nelle sue composizioni il suo ritratto. Le parole piú sante, i concetti piú venerabili, cui sempre rivestí di musica, sono da lui trattati con note, con frasi, con andamenti, con incocciature scherzevoli. Son da scherzo le sue messe, son da scherzo i suoi mottetti: e se la verità e la religion ne patiscono, a lui punto non cale, ei mira solo a soddisfare il proprio talento.

So, che il servigio da lui prestato a varie corti d'Europa obbligo alcuna volta a lasciare momentaneamente i suoi scherzi. [...] Scrisse pure alcune messe brevissime, in cui segnò esattamente tutte le parole, ponendo con precisione tante note, quante sono le sillabe; [...] Avrebbe pur potuto Jusquino imparare dai suoi mottetti cosí lavorati [...] Egli però infanaticito dal plauso, che riscuotevano i suoi ghiribizzi, mai non si curò di aprire sensatamente gli occhi; e se per un momento travide il meglio, quando la circostanza imponendo lo scosse, serrate tosto piú strettamente le luci, tornò ad appigliarsi al peggiore.

Non v'ha difetto, non v'ha stravaganza de' suoi predecessori, ch'ei ciecamente non seguisse: anzi non contento di farsi lor seguace, aggiunse difetti a difetti, enimmi ad enimmi. [...] Ripete gl'incisi di una o di due note nello stesso suono intermediati da una pausa corrispondente, fino alla nausea. [...] Gli uditori facevan plauso, egli è vero, a novità siffatte, ma ne piangeva l'arte, la filosofia, la divozione. Jusquino era uomo nato non per coltivare la musica sagra, siccom'ei fece; ma per divertire le liete brigate con suoni scherzevoli, con canzoni da ballo, con madrigaletti d'amore, e con stampite, siccom'ei fece. [...] Jusquino ebbe talenti singolarissimi per fare ogni maniera di beni alla musica. Consumò però egli capricciosamente in ischerzi il dono affidatogli. E la musica nel fine di questa terza epoca trovossi con due sole vesticciuole, ma frastagliata in caricatura da carnevale; onde le con-

venne pazientare ancora non pochi anni per attender colui, che destinato dal cielo la fornisse dell'intero corredo, affine di apparir con onore nella gala delle giovani spose sue sorelle, le belle arti.

Di avviso diametralmente opposto si mostrarono gli storici tedeschi lungo tutto l'Ottocento, da Johann Nikolaus Forkel, che aprì il secolo, a August Wilhelm Ambros, più di sessant'anni dopo. Entrambi, e con essi anche i vari Kiesewetter, Brendel ecc., vedevano in Josquin (e in minor misura in Dufay) quella «fons et origo» della musica che quasi quattrocento anni prima Johannes Tinctoris aveva individuato in John Dunstable. Ecco due brevi pareri, il secondo dei quali stride se paragonato alle parole di Baini:

Josquin, nonostante le conclusioni cui ci spingerebbe tutto ciò che si racconta su di lui – è stato senza dubbio un autentico genio, anche nel senso in cui noi stessi oggi intendiamo questo aggettivo. Il suo grande talento lo allontanò e lo rese indipendente dalle regole generalmente accettate all'epoca.²⁰

Perciò le composizioni di Josquin hanno qualcosa che emoziona profondamente, mentre quelle di Palestrina blandiscono in maniera celestiale [...] ci sbalordisce e ci gratifica il modo in cui – solo attraverso la sua potenza spirituale – egli riesce a rendersi indipendente dagli sgradevoli arcaismi, producendo infine vero e proprio oro colato: opere prive di imperfezioni che si pongono al nostro sguardo alla piena luce del sole.²¹

Ambros e Baini hanno tracciato le linee parallele lungo le quali è stata scritta e riscritta sostanzialmente la stessa versione docu-

20] «Ueberhaupt war Josquinus, wie sich aus allen Umständen, die von ihm erzählt werden, schliessen läßt, ein wahres Genie, auch vielleicht bisweilen in derjenigen Bedeutung des Worts, die man ihm in unsern Zeiten gewöhnlich zu geben pflegt». Vedi J.N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Schwickertschen, Leipzig 1801, 554.

21] «Darum haben Josquin's Compositionen etwas gewaltig Anregendes, während jene Palestrina's himmlisch beruhigen [...] es ist erstaunlich und erfreulich, wie er sich von jenen herben Archaismen mehr und mehr blos durch seine innere geistige Kraft losmacht, und ihm endlich goldreine, schlackenlose Werke gelingen, die auf der vollen Sonnenhöhe stehen»; vedi A.W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Leuckart, Leipzig 1862-1868, 208.

mentaria su Josquin, ma con giudizi di valore opposti: da un lato l'interpretazione ufficiale come genio espressivo della musica antica, dall'altro la lettura anomala degli storici italiani che, un po' per spirito antinapoleonico e antifrancese, un po' per adesione al movimento ceciliano, ma soprattutto per non ricorrere a modelli stranieri nella corsa alla fondazione di un canone storiografico nazionale (che andava da Palestrina a Verdi), liquidano Josquin perché cervellotico e manierato. Caso sorprendentemente recente, Carlo Schmidl, redattore di un dizionario musicale di larga diffusione, nel 1926 scrive ancora:

I suoi contemporanei lo nominarono Principe dei musicisti; ei levò di fatti altissimo grido di sè in tutta l'Europa senza essere veramente quel gran genio mondiale come lo volle il Kiesewetter; fu tenuto bensì per il primissimo fautore del risorgimento della musica, ma la sua celebrità durò, in complesso, sinché venne la proibizione di usare per la musica da chiesa la parte del tenore sopra a melodie lascive e mondane, con che si diede alla musica un indirizzo affatto diverso da quello dell'epoca del D.; genere portato poi al massimo lustro da Palestrina, dalla scuola romana e dalla scuola veneta. La musica del suo tempo era inoltre basata tutta sui rigori del contrappunto, l'aridità del calcolo, o su effetti puerili e scherzevoli.²²

Altrove in Europa, lo studio della musica inteso come *Musikwissenschaft* (cioè come una scienza) e non solo come *Musikgeschichte* (cioè "solo" storia, e possibilmente idealista), comincia a prendere piede e, con esso, lo stato delle conoscenze su Josquin, pur restando praticamente immutato, si arricchisce di preziosi complementi filologici che ne migliorano la conoscenza quantitativa. Ciò accade prima con le ricerche di François Fetis, concretizzate nella *Biographie Universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique* del 1866-1868, poi con quelle di Robert Eitner, redattore del *Quellen Lexikon* alle soglie del XX secolo.²³ La prima fa-

22] C. Schmidl, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Sonzogno, Milano 1926.

23] *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1898-1904.

se della ricezione di Josquin nel Novecento, se l'indicazione del secolo deve avere anche un connotato di novità, si può identificare nello spostamento dell'attenzione su di lui dai centri tedeschi e francesi ai Paesi Bassi, dove la *Nederlandse Muziekgeschiedenis*, con il suo *Tijdschrift* e con le iniziative editoriali di Albert Smijers, dà vita alla prima edizione integrale delle opere di Josquin: *Josquin Werken*, pubblicata dal 1921 al 1969. Non si trattava dell'unica iniziativa editoriale per Josquin, infatti vi si era dedicato già Friedrich Blume, musicologo tedesco appassionato del repertorio rinascimentale, fondatore della collana *Das Chorwerk*, iniziativa divulgativa condotta con criteri scientifici datati già all'epoca dell'uscita.²⁴

Durante gli anni in cui Smijers curò l'edizione dei *Werken*, le cognizioni sulla biografia di Josquin non mutarono: le fonti che continuavano invariabilmente a essere lette erano Glarean, Opmeer, Héméré e pochi documenti ferraresi.²⁵ Il 1956 fu invece una data epocale, poiché vide la pubblicazione di un articolo che avrebbe influenzato l'intero dibattito fino alla fine degli anni Novanta. L'autore era Claudio Sartori che, durante le ricerche presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, scoprì quel *Judocus de Frantia* che, fino alle decisive quanto recenti smentite,²⁶ si penserà essere Josquin. La teoria di Sartori (ignara del caso di omonimia sulla quale si basava), pur suffragata dai documenti d'archivio, suscitò quasi immediatamente forti dubbi, che rimasero tali per i trent'anni a venire. Il primo a esporli fu Nino Pirrotta.²⁷

Tra il 1962 e il 1965 un altro tedesco, Helmuth Osthoff, pubblicò la più vasta opera su Josquin scritta da una sola persona: due volumi che ancora oggi sono un sicuro riferimento per chi voglia reperire documenti e nozioni. *Josquin Desprez* è un vero e proprio modello di monografia su un compositore rinascimentale (non so-

24] La collana ha comunque il merito di aver avvicinato alla polifonia rinascimentale legioni di studiosi e di praticanti, mettendo per la prima volta a disposizione partiture facilmente leggibili di Ockeghem, Josquin, Isaac, Brumel, Obrecht ecc.

25] Portati alla luce per la prima volta da E. Vander Straeten, in *La musique aux Pays-Bas avant le 19. siècle: documents inédits et annotés: compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers, operas, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc.: avec planches de musique et table alphabétique*, Muquardt, Bruxelles 1867.

26] Vedi Fallows 1996, Merkley & Merkley 1999 e Roth 2000.

27] Pirrotta 1966.

lo per i parametri di metà Novecento), poiché affianca l'approfondimento nella descrizione delle opere a una grande dovizia nella citazione delle fonti documentarie. Questa ricchezza è sancita ancora oggi quando, leggendo il «Josquin Companion» o molti altri titoli della bibliografia, si nota come gli autori rimandino sistematicamente a Osthoff per la consultazione delle citazioni.²⁸

Gli anni Settanta, epoca in cui alcuni dei massimi musicologi rinascimentalisti del secolo erano ormai studiosi maturi, iniziarono con un altro evento di vasta portata: le celebrazioni per il 450° anniversario della morte di Josquin. L'occasione venne sfruttata da Edward E. Lowinsky per organizzare il più grande convegno mai tenuto su un contrappuntista oltremontano: la *International Josquin Festival Conference*, tenutasi al Lincoln Center, e i cui atti furono sontuosamente pubblicati cinque anni dopo dalla Oxford University Press. Il programma (vedi *oltre* la bibliografia essenziale) comprendeva una prolusione di Friedrich Blume e interventi di alcuni studiosi il cui nome resterà a vario titolo legato a Josquin anche negli anni successivi. Lowinsky, oltre a essere oggi un classico della musicologia, è l'autore di riferimento per gli studi sulla figura di Ascanio Sforza (in relazione a Josquin); Lewis Lockwood ha fornito un importante contributo, anche dopo la *Conference*, portando a compimento ricerche sistematiche sulla cappella estense; Herbert Kellman ha continuato, anche attraverso l'allestimento del database sulle fonti manoscritte della polifonia rinascimentale, la raccolta delle fonti di Josquin, che è stata annunciata nell'ambito della *New Josquin Edition*, iniziativa diretta da Willem Elders, un altro dei relatori della *Conference*, la cui bibliografia è quasi integralmente dedicata a Josquin. Altri ancora, seppure con minore frequenza, hanno contribuito sensibilmente al dibattito degli anni successivi, primi tra tutti Howard Mayer-Brown e James Haar.

Gli anni Ottanta hanno visto l'elaborazione della più importante premessa posta dalla *Conference*: la fondazione della *New Josquin*

28] A mio avviso questo è un difetto macroscopico: infatti, così facendo, negli ultimi cinquant'anni la lettura di Osthoff è stata considerata sufficiente e, spesso, alternativa alla consultazione diretta delle fonti. Per altro, in pubblicazioni di carattere generale, come il «Josquin Companion», sarebbe stato più utile avere a disposizione subito le citazioni senza dover ricorrere a volumi non più in commercio e presenti solo nelle biblioteche musicali più importanti.

Edition (ancora in corso), che è apparsa per la prima volta con le Chansons a tre voci, a cura di Mayer-Brown e Jaap van Benthem. Per tracciare il solco lungo il quale pubblicare le opere di Josquin con rinnovata consapevolezza, Willem Elders ha organizzato nel 1986 un convegno “in casa” della *New Josquin Edition*, a Utrecht, dove tutte le relazioni sono state dedicate alle problematiche di attribuzione. È in questo periodo che ha preso il sopravvento la questione di cosa abbia composto *veramente* Josquin e cosa no. Quello che da sempre era considerato il canone delle sue opere è stato via via assottigliato, motivando le scelte con presupposti filologici (i più convincenti) e stilistici (per lo più vaghi).²⁹ Ci si è dedicati, infine, allo studio delle varianti della ricezione, finché, alla fine degli anni Novanta, non si è scoperto che il Josquin milanese era un'altra persona, con tutto il carico di conseguenze che questo ha comportato. Di sicuro è stato un progresso ma, a ben guardare, mostrati i difetti delle ricerche di un troppo entusiasta Sartori,³⁰ le cognizioni (fatta eccezione per una panoramica più dettagliata delle fonti) non sono poi così diverse da quelle che avevamo a metà Novecento. Proprio da qui è partita la sfida per il futuro lanciata dal «Josquin Companion», con le sue continue sospensioni di giudizio (soprattutto nel campo della biografia) che, più che lasciare perplessi, spingono all'approfondimento.

I compiti che spettano a chi studia Josquin nel terzo millennio sono gli stessi di sempre: continuare a (sperare di) disseppellire testimonianze storiche, specialmente evitando i terreni più battuti, e, su un piano convergente, rifinire la comprensione delle opere mediante l'analisi. In quest'ottica, le teorie attribuzioniste possono anche scendere a un piano inferiore. Ad esse si può preferire la fruizione e lo studio dei brani *in quanto tali*, provando a sostituire le lacune documentarie con una conoscenza migliore degli stili personali. Così, almeno, non si incorrerà nei preconcetti già censurati da Baldassar Castiglione, tanto dannosi per la carriera del giovane Willaert... Non si tratta di allargare nuovamente le ma-

29] Facendo appello a uno stile, così almeno appare nella maggior parte della bibliografia, che non è altro che un mero repertorio di tecniche compositive, ben lontano dal costituire il codice espressivo che conferisce tuttora significato alla musica di Josquin.

30] Sartori 1956.

glie del canone (concetto da sempre debole e di definizione forzata) a tutti quei mottetti e chansons forse davvero apocrifi: sono comunque opere che non cesseranno mai di comunicare fascino e pathos a chi le ascolta, non importa il nome del compositore al quale verranno assegnate. Piuttosto, se *Absalon fili mi* o *Mille regretz* hanno spinto piú di uno studioso a dedicarsi a Josquin, la loro dubbia attribuzione deve continuare a spingerne altrettanti anche verso l'approfondimento di tutte quelle figure artistiche che, ben piú di Josquin, attendono ancora che la ricerca vi si dedichi singolarmente.

ELENCO ALFABETICO DELLE OPERE

Legenda:

L'asterisco (*) indica un'opera di dubbia attribuzione;

M: messa;

m: mottetto;

c: chanson;

fm: *fragmentum missae*;

NJE: *New Josquin Edition* (poiché l'edizione è ancora *in progress* la numerazione è suscettibile di future modifiche).¹

JW: *Josquin Werken* (Ww: *Weltliche Werken*; Mo: *Motetten*; Su: *Supplementum*; Fm: *Fragmenta missarum*; Mi: *Messen*);

¹] Ringrazio David Fallows per avermi fornito, prima della pubblicazione, l'immenso apparato critico della sua edizione delle chansons (28° volume della NJE).

Ti to l o	Ti pol o g i a, a n n o t a z i o n i V o c i e d e v e n t u a l i a t t r i b u z i o n i	NJE	JW
<i>*A custodia matutina</i>	m	4	15.11
<i>A l' eure que je vous</i>	c	4	28.1 Ww 41
<i>A l' ombre d' ung buissonet, Au matinet</i>	c	3	27.2 Ww 61
<i>A la mort/Monstra te esse matrem</i>	c	3	27.1
<i>Absalon, fili mi</i>	m	4	14.1 Su 5
<i>Absolve, quaesumus/Requiem aeternam</i>	m	6	26.1 Mo 82
<i>*Ach hülf mich Layd</i>	c	4	28.2
<i>Ach Unfal, was zichstu mich?</i>	c	4	28.29
<i>Adieu mes amours</i>	c	4	28.3 Ww 35
<i>Adieu mes amours</i>	c	6-7	30.1 Su 16
<i>Adjuro vos, O filie Syon</i>	m (contrafactum di <i>Plus nulz regretz</i>)	4	
<i>*Agnus Dei</i>	m	2	13.11
<i>Allegez moy</i>	c	6	30.2 Ww 14
<i>*Alleluia: Laudate Dominum</i>	m	4	15.1
<i>Alma Redemptoris mater</i>	m	4	23.1 Mo 38
<i>Alma Redemptoris mater/ Ave regina caelorum</i>	m	4	23.2 Mo 21
<i>*Alma Redemptoris mater/ Ave regina caelorum/ Inviolata, integra et casta/ Regina caeli</i>	m (citato solo in Zarlino 1558)	5	

Titolo	Ti pol o gi a, annotazi oni Voci ed eventual i attri buzi oni	NJE	JW
<i>*Ave caro Christi cara</i>	m (forse di Noel Bauldeweyn)	4	
<i>*Ave Christe immolate</i>	m (titolo alternativo di <i>Ave caro Christi cara</i>)	4	21.1 Mo 76
<i>*Ave festiva ferculis</i>	m	4	23.3
<i>Ave Maria... benedicta tu I</i>	m	4	23.4 Mo 2
<i>*Ave Maria... benedicta tu II</i>	m (di Jean Mouton)	4	23.5
<i>Ave Maria... benedicta tu II</i>	m (contrafactum <i>Ave Maria... virgo serena</i>)	4	
<i>Ave Maria... virgo serena</i>	m	4	23.6 Mo 1
<i>Ave Maria... virgo serena</i>	m (probabile contrafactum <i>A dieu mes amours</i>)	6/7	
<i>*Ave Maria... virgo serena</i>	m	8	23.7
<i>*Ave maris stella</i>	m	4	23.8 Mo 94
<i>Ave maris stella/Monstra te esse matrem</i>	m	4	29.9 a-Bsu 1
<i>Ave mundi spes, Maria</i>	m	4	23.10 Su 15
<i>Ave nobilissima creatural</i>			
<i>Benedicta tu</i>	m	6	23.11 Mo 34
<i>*Ave sanctissima virgo</i>	m	5	23.12
<i>Ave verum corpus</i>	m	3	21.2 Mo 12
<i>*Ave verum corpus</i>	m	5	21.3 Mo 80
<i>*Ave verum corpus/ O salutaris hostia/ Ecce panis/Bone pastor</i>	m (probabilmente di Gregoire)	4	21.4
<i>Baissez moy</i>	c	4	28.4 Ww 20a
<i>*Basiés moy</i>	c	6	30.3 Ww 20
<i>*Beati omnes qui timent Dominum</i>	m (di Ludwig Senfl)	4	15.2
<i>*Beati omnes qui timent Dominum</i>	m (di Nicholas Champion)	6	15.3
<i>*Beati quorum remissae sunt iniquitates</i>	m	5	15.4

Titolo	Tipologia, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>Belle, pour l'amour de vous</i>	c	4	28.5
<i>*Benedicite omnia opera Domini</i>	m	4	14.2 Mo 53
<i>Benedicta es, caelorum regina</i>	m	6	23.13 Mo 46
<i>*Benedicta sit sancta Trinitas</i>	m	4	26.2
<i>Bergerette savoyienne</i>	c	4	28.6 Ww 36
<i>*Bonitatem fecisti</i>	m (di Carpentras = Elz ar Genet)	4	15.5
<i>*Caeli enarrant gloriam Dei</i>	m	4	15.7
<i>*Caelorum decus Maria</i>	m (contrafactum diComment peult avoir joye)	9	
<i>*Cantate Domino</i>	m	5	15.6
<i>Ce povre mendiant/ Pauper sum ego</i>	c	3	27.5 Ww 46
<i>Cela sans plus</i>	c	3	27.3 Ww 44
<i>*Cela sans plus II</i>	c (di Colinet de Lañoy)	27.4	
<i>*Cent mille regretz</i>	c (probabilmente di Pierre de La Rue)	29.1	Ww 26
<i>*Christus mortuus est/ Circumdederunt</i>	m	6	19.1 Mo 87
<i>*Christus resurgens</i>	m (contrafactum diSancta Maria Virgo virginum, di Philippe Verdelot)	6	25.7
<i>*Clamavi: Ad Dominum cum tribularer</i>	m	4	15.8
<i>*Comment peult avoir joye</i>	c	9	24.1
<i>Comment peult haver joye</i>	c	4	28.7 Ww 56
<i>*Confitemini Dominol/ Per singulos dies</i>	m (di Jean Mouton)	6	15.9
<i>*Congratulamini mihi omnes</i>	m (di Le Brung)	4	26.3
<i>*Conserva me Domine</i>	m (probabilmente di Martin Wolff)	4	15.10
<i>Credo Chascun me crie</i>	fm	4	13.1 Fm 5
<i>Credo De tous biens playne</i>	fm	4	13.2 Fm 2

Titolo	Tipologia, annotazioni ed eventuali attribuzioni	Voci	NJE	JW
<i>Credo de villaige I</i>	fm	4	13.5	Fm 3
<i>Credo de villaige II</i>	fm	4	13.6	Fm 4
<i>Credo de villaige III</i> (quarti toni)	fm	4	13.4	Fm 6
* <i>Credo La belle se siet</i>	fm (probabilmente di Robert de Fvin)	4	13.3	
* <i>Crucifixus</i>	fm	2	13.12	
<i>Coeur langoreux</i>	c	5	29.2	Ww 1
<i>Coeurs desolez... Ne cherchez plus/Plorans ploravi</i>	c	5	29.3	Ww 28
* <i>Coeurs desolez... Pour moi de ceste peine</i>	c (di Benedictus Appenzeller)	4	28.8	Ww 32
<i>Date siceram merentibus</i>	m (contrafactum di Je ne me puis tenir d'aimer)	5		
* <i>De profundis</i>	m (di Ludwig Senfl)	5	15.4	
* <i>De profundis I</i>	m (di Nicholas Champion)	4	15.11	Mo 47
<i>De profundis I</i>	m	5	15.13	Mo 90
* <i>De profundis II</i>	m	4	15.12	Mo 91
<i>De tous biens plaine</i>	c	3	27.6	
<i>De tous biens plaine</i>	c	4	28.8	Ww 49b
* <i>De tous biens plaine!</i>				
<i>Per omnia saecula saeculorum</i>	c	4	20.12	
<i>Delevi ut nubem iniquitates</i>	m (contrafactum di Fualte d'argent)	5		
<i>Deo gratias</i>	m (contrafactum di In te Domine speravi)	4		
* <i>Descendi in ortum meum</i>	m	4	14.3	Su 6
* <i>Deus pacis reduxit</i>	m (probabilmente di Thomas Stoltzer)	4	26.4	Mo 57
* <i>Deus, in adiutorium</i>	m (probabilmente di Nicholas Champion)	4	16.1	
* <i>Deus, in nomine tuo</i>	m (di Carpentras = Elzar Genet)	4	16.2	Mo 44

Titolo	Titolo originale, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>Dictez moy bergere</i>	c	4	28.10
<i>*Dilectus Deo et hominibus</i>	m	4	14.4
<i>Diligam te Domine, fortitudo mea</i>	m (contrafactum del <i>Agnus Dei II</i> dalla <i>Missa Ave maris stella</i>)	2	
<i>*Dixit Dominus domino meo</i>	m	4	16.3
<i>*Domine Dominus noster</i>	m	5	16.4 Mo 89
<i>*Domine exaudi</i>	m	4	16.5 Mo 92
<i>*Domine ne in furore tuo... miserere</i>	m	4	16.7 Mo 59
<i>*Domine ne in furore tuo... miserere II</i>	m (probabilmente di Philippe Verdelot)	16.8	
<i>Domine ne in furore tuo... quoniam</i>	m	4	16.6 Mo 39
<i>*Domine ne projecias me</i>	m	4	16.9 Mo 64
<i>*Domine quid multiplicati sunt</i> (smarrito, citato solo in Finck 1556)	m	4-5	
<i>*Domine quis habitabit</i>	m	4	16.11
<i>Domine, non secundum peccata nostra</i>	m	4	16.10 Mo 13
<i>*Domini est terra</i>	m (di Jehronimus Vinders)	4	16.12
<i>*Dominus regnavit, decorem indutus est</i>	m	4	17.1 Mo 65
<i>Douleur me bat</i>	c	5	29.4 Ww 23
<i>Du mien amant</i>	c	5	29.5
<i>Dulces exuviae</i>	c	4	28.11 Ww 51
<i>*Dum complerentur dies Pentecostes</i>	m	5	
<i>*Duo</i>	m	2	30.15
<i>*Ecce Dominus veniet</i>	m (probabilmente di Maistre Gosse)	5	14.5
<i>Ecce tu pulchra es</i>	m	4	14.6 Mo 30

Titolo	Tipologia, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>*Ecce video caelos apertos</i>	m (di Nicolas Craen)	19.2	
<i>Ego sum ipse qui deleo iniquitates</i>	m (contrafactum di Tenez moy en vos bras)	6	
<i>El grillo</i>	c	4	28.12 Ww 53
<i>En l'ombre d'ung buissonet, Au matinet</i>	c	3	27.2
<i>En l'ombre d'ung buissonet, Au matinet</i>	c	4	28.13 Ww 59
<i>En l'ombre d'ung buissonet, Tout au long</i>	c	3	27.7 Ww 60
<i>*En non saichant</i>	c	5	29.6 Ww 9
<i>Entree suis en grant pensee</i>	c	3	27.8 Ww 58
<i>Entree suis en grant pensee</i>	c	4	28.14
<i>Et trop penser</i>	c	3	27.9
<i>Exaudi Domine vocem meam</i>	m (contrafactum dell'Agnus Dei II dalla Missa Pange lingua)	2	
<i>Factum est autem</i>	m	4	19.2 Mo 16
<i>Fama malum</i>	m	4	28.15 Ww 50
<i>Faulte d'argent</i>	c	5	29.7
<i>*Fecit potentiam</i>	m	2	20.4
<i>Fletus date et lamentamini</i>	m (contrafactum di Nymphes des bois)	5	
<i>*Fors seulement</i>	c (di Antoine de F. Vin)	27.10	
<i>Fors seulement</i>	c	6	30.4
<i>*Fors seulement I</i>	c	4	28.16
<i>Fortuna d'un gran tempo</i>	c	3	27.12 Su 13
<i>*Fortuna desperata</i>	c	3	27.11 Ww 48b
<i>Fortune d'estrange plummaige</i>	c	3	27.11 Ww 46
<i>Gaude virgo, mater Christi</i>	m	4	24.2 Mo 23
<i>*Gloria</i>	fm	3	13.8
<i>Gloria de Beata Virgine</i>	fm	4	13.7 Fm 1
<i>*Gloria, laus et honor</i>	m (probabilmente di Antoine Brumel)	4	26.5

Titolo	Tipologia, annotazioni ed eventuali attribuzioni	Voci	NJE	JW
<i>*Guillaume se va chauffer</i>	c	4	28.17	
<i>Haec dicit Dominus</i>	m (contrafactum di <i>Nymphes, nappés</i>)	6		
<i>*Haec est vita aeterna</i>	m (probabilmente di Adam Gumpelzhaimer)	2		19.3a
<i>Helas madame</i>	c	3-4		Su 11
<i>*Helas que pourra devenir</i>	c (di Heinrich Isaac)		27.14	
<i>Homo quidam</i>	m	5	19.4	Mo 28
<i>Honor, decus, imperium</i> (<i>Nardi Maria pistici</i>)	m	4	24.7	Su 2
<i>Huc me sydereo/Plangent eum</i>	m	5-6	21.5	Mo 32
<i>*Il n'est plaisir</i>	c (probabilmente di Heinrich Isaac)	3-4	30.17	
<i>Ile fantazies de Joskin</i>	c	3	27.15	Ww 43
<i>Illibata Dei virgo nutrix</i>	m	5	24.3	Mo 27
<i>*Illumina oculos meos</i>	m	4	17.2	
<i>*In Domino confido</i>	m	4	17.3	Mo 73
<i>In exitu Israel</i>	m	4	17.4	Mo 51
<i>In illo tempore</i>	m	4	19.5	Mo 79
<i>*In illo tempore:</i> <i>Maria Magdalena</i>	m (di Jean Mouton)	4	26.6	
<i>*In illo tempore: Stetit Jesus/</i> <i>Et ecce terrae motus</i>	m	6	19.6	Mo 55
<i>In meinem Sinn</i>	c (contrafactum di <i>Entree suis</i>)	4		
<i>*In nomine Jesu omne</i> <i>genus flectatur</i>	m	6	19.7	
<i>In pace in idipsum</i>	m	4	17.5	
<i>In principio erat Verbum</i>	m	4	19.8	Mo 56
<i>In te Domine speravi</i>	m	4	28.18	
<i>In te Domine speravi,</i> <i>non confundar</i>	m (contrafactum di <i>In te Domine speravi</i>)	4		
<i>Incessament livré suis a martire</i>	c	5	29.8	Ww 6
<i>*Incessament mon pouvre cuer</i>	c (di Pierre de La Rue)		29.9	Ww 27

Titolo	Tipologia, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>Iniquos odio habui</i>	m	4	17.6 Su 17
<i>*Inter natos mulierum</i>	m	5	19.9 Mo 84
<i>*Inter natos mulierum</i>	m	6	19.10
<i>Inviolata est Maria, Jesu Christi mater</i>	m (contrafactum di <i>Inviolata, integra et casta es Maria</i>)	5	
<i>Inviolata, integra et casta es Maria</i>	m	5	24.4 Mo 42
<i>*Inviolata, integra et casta es! O Maria flos virginum</i>	m	12	24.5 Su 10
<i>*Ite in mundum</i>	m	5	19.10
<i>*J'ay bien cause de lamenter</i>	c	6	Ww 33
<i>*J'ay bien nourry</i>	c (probabilmente di Jo. Japart)	3	27.16
<i>Je me</i>	c	3	27.17
<i>Je me complains</i>	c	5	29.10 Ww 11
<i>Je n'ose plus</i>	c	3	27.19
<i>Je ne me puis tenir d'aimer</i>	c	5	29.11 Ww 31
<i>Je ris et si ay larme</i>	c	3-4	28.19 Su 12
<i>Je sey bien dire</i>	c	4	28.20 Ww 38
<i>*Jubilate Deo, omnis terra</i>	m	4	17.7 Mo 66
<i>*Judica me, Deus</i>	m (di Arnold Caen)	4	17.8
<i>*Kyrie paschale</i>	fm	4	13.14
<i>*L'ame a tous/Je ne vis oncques</i>	c	5	29.13 Ww 25
<i>*L'heure est venue</i>	c	3	27.23
<i>*L'homme armé</i>	c	4	28.23 Ww 55
<i>La belle se siet</i>	c	3	27.20 Ww 62
<i>La Bernardina</i>	c	3	27.21 Ww 42
<i>La plus des plus</i>	c	3	27.22 Ww 45
<i>*La Spagna</i>	c	5	29.12 Ww 52
<i>*Laetare nova Syon</i>	m (di Andreas de Silva)		
<i>*Lauda Jerusalem Dominum</i>	m (di Maistre Jhan)	4	17.9
<i>*Laudate Dominum</i>	m (probabilmente di Matthias Eckel)	16	17.10

Ti to l o	Ti pol ogi a, annot azi oni Voci ed eventuali attri buzi oni	NJE	JW
<i>*Laudate pueri Dominum</i>	m	4	17.11
<i>Le villain</i>	c	4	28.22
<i>*Leal schray tante</i>	c	4	28.21
<i>*Lectio Actuum apostolorum/ Dum complerentur dies Pentecostes</i>	m	5	19.12 Mo 41
<i>*Levavi oculos meos in montes</i>	m	4	17.13 Mo 70
<i>Liber generationis</i>	m	4	19.11 Mo 15
<i>*Lourdault, lourdault</i>	c (di Loyset Comp rē)	28.24	
<i>*Lugebat David Absalon</i>	m (titolo alternativo di <i>Tulerunt Dominum</i> , probabilmente di Nicholas Gombert§)		
<i>Ma bouche rit</i>	c	5-6	29.14 Ww 19
<i>*Madame belas</i>	c	3	27.24
<i>*Magnificat</i>	m	4	20.4 Su 7
<i>*Magnificat/Fecit potentiam</i>	m	4	20.5
<i>Magnificat quarti toni</i>	m	4	20.2 Mo 78
<i>*Magnificat septimi toni</i>	m	4	20.3
<i>Magnificat tertii toni</i>	m	4	20.1 Mo 77
<i>*Magnus es tu, Domine</i>	m	4	21.6 Mo 19
<i>*Mala se nea</i>	c (di Le Brung)	5	29.15
<i>*Marguerite</i>	c	3	27.25
<i>Memor esto verbi tui</i>	m	4	17.14 Mo 31
<i>*Mes penseés</i>	c	3	27.26
<i>*Mi larés vous</i>	c	5	29.16 Ww 34
<i>Mille regretz</i>	c	4	28.25 Ww 24
<i>*Mirabilia testimonia tua I</i>	m	4	18.1 Mo 69
<i>*Mirabilia testimonia tua II</i>	m	4	18.2
<i>Miserator et misericors Dominus</i>	m (contrafactum di <i>Se congié prens</i>)	6	
<i>*Miseremini mei</i>	m (probabilmente di Jean Richafort)	4	14.8
<i>Miserere</i>	m	5	18.3 Mo 37
<i>Miserere mei Deus qui dixisti</i>	m (contrafactum		

Titolo	Tipologia, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
	della Prima pars di <i>Ave verum corpus</i>)	2	
<i>Misericordias Domini</i>	m	4	18.4 Mo 43
<i>Missa ad fugam</i>	M	4	12.1 Mi 14
* <i>Missa Allez regretz I</i>	M (probabilmente di Johannes Stokem)	4	7.1 Mi 20
* <i>Missa Allez regretz II</i>	M (di Loyset Comp r#)	4	7.2
<i>Missa Ave maris stella</i>	M	4	3.1 Mi 6
<i>Missa D'ung aultre amer</i>	M	4	7.3 Mi 11
* <i>Missa Da pacem</i>	M (probabilmente di Noel Bauldeweyn)	4	3.2 Mi 19
<i>Missa De Beata Virgine</i>	M	4-5	3.3 Mi 16
<i>Missa Di dadi</i>	M	4	9.3 Mi 15
* <i>Missa Dirige</i>	M (di Pierre de La Rue, titolo alternativo della <i>Missa</i> <i>Cum jocunditate</i>)	4	3.4
<i>Missa Faisant regretz</i>	M	4	8.1 Mi 13
* <i>Missa ferialis</i>	M (di Johannes Martini)	4	4.1
<i>Missa Fortuna desperata</i>	M	4	8.2 Mi 4
<i>Missa Gaudeamus</i>	M	4	4.2 Mi 3
<i>Missa Hercules dux Ferrariae</i>	M	4	11.1 Mi 7
<i>Missa L'ami Baudichon</i>	M	4	5.1 Mi 9
* <i>Missa L'Homme armé quarti toni</i>	M (di Loyset Comp r#)	4	6.1
<i>Missa L'Homme armé sexti toni</i>	M	4	6.2 Mi 5
<i>Missa L'homme armé super voces musicales</i>	M	4	6.3 Mi 1
<i>Missa La sol fa re mi</i>	M	4	11.2 Mi 2
<i>Missa Malheur me bat</i>	M	4	9.1 Mi 8
<i>Missa Mater Patris</i>	M	4	10.1 Mi 12
* <i>Missa Missus est Gabriel angelus</i>	M (di Pierre Moulu)	4	10.2
* <i>Missa Mon seul plaisir</i>	M	4	9.2
<i>Missa Pange lingua</i>	M	4	4.3 Mi 18

Titolo	Tipologia, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>*Missa pro defunctis</i>	M (smarrita, citata solo da Listenius 1537)	4	
<i>*Missa pro defunctis</i>	M (di Jean Richafort)	4.4	
<i>*Missa Quem dicunt homines</i>	M	4	10.3
<i>*Missa Rosina</i>	M	4	9.4
<i>Missa sine nomine</i>	M	4	12.2 Mi 17
<i>*Missa Sub tuum praesidium</i>	M (di Pierre de La Rue)	4.5	
<i>Missa Une musique de Biscaye</i>	M	4	5.2 Mi 10
<i>*Missa Veni Sancte Spiritus</i>	M	5	4.6
<i>*Missus est angelus Gabriell</i>			
<i>A une dame j'ay fait veu</i>	m	5	20.6 Mo 17
<i>Missus est Gabriel angelus</i>	m	4	20.7 Mo 40
<i>Mittit ad Virginem</i>	m	4	24.6 Mo 3
<i>Mon mary m'a diffamee</i>	c	3	27.27
<i>*Mon seul plaisir</i>	c (di Ninot le Petit)	28.26	
<i>*N'avés point veu mal</i>	c (probabilmente di Jean Richafort)	3	27.28
<i>N'esse pas ung grant desplaisir</i>	c	5	29.17 Ww 8
<i>*Nesciens mater</i>	m	5	24.8 Mo 71
<i>*Nunc dimittis</i>	m	4	20.8 Mo 93
<i>Nunquid justificari potest homo</i>	m (contrafactum del <i>Pleni sunt caeli</i> , dall' <i>Missa Hercules dux Ferrarie</i>)	2	
<i>Nunquid oblivisci potest mulier</i>	m (contrafactum del <i>Agnus Dei II</i> , dall' <i>Missa Ave maris stella</i>)	2	
<i>Nymphes des bois/ Requiem aeternam</i>	c	5	29.18 Ww 22
<i>Nymphes, nappés/ Circumdederunt me</i>	c	6	30.6 Ww 21
<i>O admirabile commercium</i>	m (in cinque parti: <i>O admirabile commercium</i> ;		

Titolo	Titolo originale, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
	<i>Quando natus est;</i> <i>Rubum quem viderat</i> <i>Moyses; Germinavit</i> <i>radix Jesse; Ecce</i> <i>Maria Genuit)</i>	4	21.7a-e Mo 5-9
<i>*O admirabile commercium</i>	m (di Johannes Regis)	26.7	
<i>O bone et dulcis Domine Jesu!</i> <i>Pater noster/Ave Maria</i>	m	4	21.8 Mo 18
<i>O bone et dulcissime Jesu</i>	m	4	21.9 Mo 96
<i>O Domine Jesu Christe</i>	m	4	22.1 Mo 10
<i>*O dulcis amica</i>	m	6	26.8
<i>O Jesu fili David</i>	m (contrafactum di <i>Comment peult</i> <i>haver joye)</i>	4	
<i>O Maria, virgo sanctissima</i>	m (contrafactum di <i>Se congé prens)</i>	6	
<i>O mater Dei et hominis</i>	m (titolo alternativo di <i>Tu solus qui facis</i> <i>mirabilia)</i>	4	
<i>*O Pater omnipotens</i>	m (contrafactum di <i>N'esse pas ung</i> <i>grant desplaisir)</i>	5	
<i>O Venus bant</i>	c	3	27.29
<i>O virgo genitrix,</i> <i>partu felicissima</i>	m (contrafactum di <i>Plusieurs regretz)</i>	5	
<i>O virgo prudentissima!</i> <i>Beata mater</i>	m	6	24.10 Mo 45
<i>O virgo virginum</i>	m	6	24.11 Mo 83
<i>*Obsecro te, domina</i>	m	6	24.9
<i>*Pange lingua</i>	m	4	22.2
<i>Par vous je suis</i>	m (titolo alternativo di <i>Entree suis)</i>	4	
<i>*Paratum cor meum, Deus</i>	m	4	18.5 Mo 67
<i>Parfons regretz</i>	c	5	29.19 Ww 3
<i>Pater noster/Ave Maria</i>	m	6	20.9 Mo 50

Titolo	Titolo originale, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>*Pensif mari</i>	c (di Tadinghen)	3	27.30
<i>*Petite camusette</i>	c (di Antoine de F. Fin)	27.31	
<i>Petite camusette</i>	c	6	30.7 Ww 17
<i>Petite et accipietis</i>	m (contrafactum di <i>Petite camusette</i>)	6	
<i>*Petre, tu es pastor ovium</i>	m	5	20.10
<i>Plaine de deuil</i>	c	5	29.20 Ww 4
<i>Planxit autem David</i>	m	4	14.9 Mo 20
<i>Plus n'estes ma maïstresse</i>	c	4	28.27 Ww 30
<i>Plus nulz regretz</i>	c	4	28.28 Ww 29
<i>Plusieurs regretz</i>	c	5	29.21 Ww 7
<i>Pour souhaitter</i>	c	6	30.8 Ww 10
<i>Praeter rerum seriem</i>	c	6	24.12 Ww 33
<i>*Propter peccata quae peccastis</i>	m (contrafactum de <i>La Spagna</i>)	5	
<i>*Puer natus est nobis...</i>			
<i>Haec dies</i>	m (probabilmente di Mahu)	4	26.9
<i>*Quaeramus cum pastoribus</i>	m (di Jean Mouton)	4	26.10
<i>*Quam dilecta tabernacula tua</i>	m (di Pierre Certon)	5	18.6
<i>*Quam pulchra es</i>	m (di Pierre Moulu)	4	14.10
<i>Quant je vous voye</i>	c	3	27.32 Ww 65
<i>Que vous ma dame!</i>			
<i>In pace in idipsum</i>	c	3	27.33 Ww 47
<i>Qui belles amours</i>	c	4	28.29
<i>*Qui edunt me</i>	m	2	14.11
<i>*Qui habitat in adiutorio altissimi</i>	m	24	18.8
<i>Qui habitat in adiutorio altissimi</i>	m	4	18.7 Mo 52
<i>*Qui regis Israel, intende</i>	m	5	18.9 Mo 63
<i>Qui velatus facie fuisti</i>	m	4	22.3 Mo
11+4			
<i>Quid tam sollicitis</i>	m (contrafactum del <i>Pleni sunt caeli</i> , dall' <i>Missa Malheur</i>)		

Titolo	Ti pol o g i a, a n n o t a z i o n i V o c i e d e v e n t u a l i a t t r i b u z i o n i	NJE	JW
	<i>me bat</i>)	3	
<i>Quis separabit nos a caritate</i>	m (contrafactum del <i>Pleni sunt caeli</i> , dall' <i>Missa Pange</i> <i>lingua</i>)	3	
<i>Recordans de my segnora</i>	c (titolo alternativo di <i>Se congié prens</i>)	4	
* <i>Recordare virgo mater</i>	m	4	25.1 Su 8
* <i>Regina caeli</i>	m	6	
* <i>Regina caeli I</i>	m	4	25.2 Su 3
* <i>Regina caeli II</i>	m	4	25.3
<i>Regretz sans fin</i>	c	6	30.9 Ww 5
* <i>Responde mihi</i>	m	4	14.11 Mo 75
* <i>Responsum acceperat Simeon</i>	m	6	20.11 Mo 85
<i>Revenu d'oultremonts</i>	c (smarrito, attestato solo da F t i s 1835-1844)	4	
* <i>Salva nos, Domine</i>	m (di Jean Mouton)	6	26.11
<i>Salve regina</i>	m	4	25.4 Mo 48
<i>Salve regina</i>	m	5	35.5
* <i>Sancta Maria virgo virginum/Salve regina</i>	m (probabilmente di Philippe Verdelo	6	25.6
<i>Salve rex caeli et terrae</i>	m	5	
* <i>Salve sancta facies</i>	m	4	22.4 Su 4
<i>Sana me, Domine</i>	m (contrafactum di <i>Plusieurs regretz</i>)	5	
* <i>Sancta mater, istud agas</i>	m (di Francisco de Pe alosa)	4	25.7 Su 9
* <i>Sancta Trinitas</i>	m (contrafactum anonimo su un mottetto a quattro voci di Antoine de F vin	6	26.12
* <i>Sancti Dei omnes</i>	m (di Jean Mouton)	4	26.13
<i>Sanctus D'ung aultre amer</i>	m	4	13.10 Fm 11
<i>Sanctus de passione</i>	m	4	13.9

Titolo	Tipologia, annotazioni ed eventuali attribuzioni	Voci	NJE	JW
<i>Scaramella</i>	c	4	28.30	Ww 54
<i>*Scimus quoniam diligentibus/ Per omnia saecula saeculorum</i>	m (contrafactum di De tous biens plaine/ Per omnia saecula)	4		
<i>Se congié prens</i>	c	4	28.31	Ww 39
<i>Se congié prens</i>	c	6	30.11	Ww 12
<i>*Si bibero</i>	m	3	30.18	
<i>*Si dormiero</i>	m (probabilmente di Pierre de La Rue)		14.13	
<i>Si j'ay perdu mon amy</i>	c	3	27.34	Ww 64
<i>*Si j'ay perdu mon amy</i>	c	4	28.32	
<i>Si j'eusse Marion</i>	c	3	27.35	Ww 63
<i>*Si vous n'avez</i>	c (di Le Brung)	6	30.10	
<i>*Sic Deus dilexit mundum/ Circumdederunt me</i>	m	6	20.13	Mo 86
<i>*Sit nomen Domini</i>	m	10	18.10	
<i>Stabat mater/Comme femme desconfortée</i>	m	5	25.8	Mo 36
<i>*Stetit autem Salomon</i>	m	4	14.12	
<i>Tant vous aime</i>	c	4	28.33	
<i>*Te Deum laudamus</i>	m	4	26.14	
<i>*Te Deum laudamus</i>	m	4	26.15	
<i>Tenez moy en vos bras</i>	c	6	30.12	Ww 13
<i>*textless (chanson?) senza testo, citata solo in Dressler 1571)</i>	c	1	30.16	
<i>textless chanson (chanson senza testo)</i>	c	4	28.32	
<i>*textless chanson (chanson senza testo)</i>	c	4	28.39	
<i>*Tous les regretz</i>	c (di Pierre de La Rue)		28.34	
<i>*Tribulatio et angustia</i>	m	4	18.11	Mo 54
<i>Tu solus qui facis mirabilia</i>	m	4	22.5	Mo 14
<i>*Tua est potentia</i>	m (di Jean Mouton)	5	26.16	
<i>*Tulerunt Dominum</i>	m (di Michele Pesenti)		20.14	

Titolo	Tipologia, annotazioni Voci ed eventuali attribuzioni	NJE	JW
<i>*Tulerunt Dominum</i>	m	8	14.7
<i>Une mousque de Biscaye</i>	c	4	28.35 Ww 37
<i>*Usquequo Domine</i>	m	4	18.12 Mo 60
<i>Ut Phoebi radiis</i>	m	4	25.9 Mo 22
<i>*Veni Sancte Spiritus</i>	m (probabilmente di Mathurin Forestier)	26.16	Mo 49
<i>*Venite ad me</i>	m (contrafactum di <i>En non saichant</i>)	5	
<i>*Verbum bonum et suave</i>	m	5	25.10
<i>*Verbum caro factum est</i>	m (probabilmente di Benedictus Appenzeller)	5	20.15 Mo 88
<i>Verbum incarnatum</i>	m (contrafactum di <i>Ave Maria... virgo serena</i>)	4	
<i>*Victimae paschali laudes</i>	m (di Brunet)	6	22.7 Mo 81
<i>Victimae paschali laudes/ D'ung aultre amer</i>	m	4	22.6 Mo 26
<i>Videte omnes populi</i>	m (contrafactum di <i>Nymphes, nappés</i>)	6	
<i>Vidi speciosam</i>	m (contrafactum di <i>Tenez moy en vos bras</i>)	6	
<i>Virgo prudentissima</i>	m	4	25.11 Mo 25
<i>Virgo salutiferi genitrix/ Ave Maria</i>	m	5	25.12 Mo 35
<i>Vive le roy</i>	c	4	28.36 Ww 40
<i>*Vivray je tousjours</i>	c	4	28.37
<i>Vous l'avez, s'il vous plaist</i>	c	6	30.13 Ww 16
<i>Vous ne l'avez pas</i>	c	6	30.14 Ww 2
<i>*Vray dieu d'Amours</i>	c (di Antoine Brumel)	27.36	
<i>Vultum tuum deprecabuntur</i>	m (in cinque parti: <i>Intemerata virgo; O Maria nullam; Mente tota; Ora pro nobis; Christe fili dei</i>)	4	25.13 Mo 24

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AARON, PIETRO

1529 *Toscanello in musica*, Bernardino e Matteo de' Vitali, Venezia.

ADAMI DA BOLSENA, ANDREA

1711 *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della cappella pontificia*, Antonio de' Rossi, Roma. Facsimile a c. di G. Rostirolla, Lim, Lucca 1988.

ANTONOWYTSCH, MYROSLAW

1977-1978 *Criteria for the Determination of Authenticity. A Contribution to the Study of Melodic Style in the Works of Josquin*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» XXVIII, 51-60.

ATLAS, ALLAN

1998 *Renaissance Music*, Norton, New York.

BAINI, GIUSEPPE

1828 *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Società Tipografica, Roma.

BARTOLI, COSIMO

1567 *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Senese, Venezia.

BERRY, WALLACE

1976 *Structural functions in music*, Dover, New York.

BLACKBURN, BONNIE

1976 *Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources*, «Journal of the American Musicological Society» XXIX, 30-76.

1987 *On compositional Process in the Fifteenth Century Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society» XL, 210-284.

1995 *Petrucchi's Venetian Editor: Petrus Castellanus and his Musical garden*, «Musica Disciplina» XLIX, 130-159.

BROWN, HOWARD MAYER

1965 *Instrumental Music Printed Before 1600, A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge Mass (rist. 2000).

1982 *Emulation, competition, and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society» XXXV/1, 1-48.

BURNEY, CHARLES

1789 *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, London.

CENSUS - CATALOGUE

1979-1990 *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, a c. di H. Kellman e Ch. Hamm, 5 voll., American Institute of Musicology.

CEULEMANS, ANNE - EMMANUELLE

1997 *L'analyse modale du répertoire polyphonique préclassique. Les Kyrie de Josquin des Prez*, «Musurgia» 4/3, 43-65.

CHANSON

1977 *La chanson à la Renaissance. Actes du XXe Colloque d'Etudes humanistes du centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours. Juillet 1977*, a c. di J.M. Vaccaro, Van de Velde, Tours 1981.

CHARLES, SYDNEY ROBINSON

1983 *Josquin Desprez, A Guide to Research*, Garland, New York - London.

CLUTTERHAM, LESLIE

1997 *Dating Josquin's Enigmatic Motet "Illibata Dei virgo nutrit"*, «Choral Journal» XXXVIII/4, 9-14.

COCLICO, ADRIAN PETTIT

1552 *Compendium musices*, Norimberga.

COLLINS JUDD, CRISTLE

1985 *Some Problems of Pre-Baroque Analysis: an Examination of Josquin's Ave Maria... virgo serena*, «Music Analysis» IV, 201-239.

- 1995 *Reading Aaron, Reading Petrucci: The Music Examples of the Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni (1525)*, «Early Music History» XIV, 121-152.

CORRESPONDENCE

- 1991 *A Correspondence of Renaissance Musicians*, a c. di B. Blackburn, E.E. Lowinsky e C. Miller, Oxford University Press, Oxford.

DE HAEN, FRITZ

- 1988 *Josquin des Prés*, Alamire, Utrecht.

DE LA MOTTE, DIETER

- 1991 *Il Contrappunto*, trad. it. di L. Azzaroni, Ricordi, Milano.

EGGEBRECHT, HANS H.

- 1987 *Per una metodologia dell'analisi musicale*, in «Il Senso della Musica», Il Mulino, Bologna.

ELDERS, WILLEM

- 1970 *Josquin des Prez en zijn motet Illibata Dei Virgo*, «Mens en melodie» XXV, 141-144.

- 1987 *Josquin's Absolve, quaesumus, domine: A tribute to Obrecht?*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» XXXVII, 14-25.

- 1991 *Music in the Low Countries*, Clarendon Press, Oxford.

- 1994 *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*, Brill, Leiden.

- 1998 *New Light on the Dating of Josquin's Hercules Mass*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» XLVIII, 112-149.

ESSAYS ON MUSIC

- 2001 *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, a c. di B. Haggh, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Minerve, Paris-Tours.

FALLOWS, DAVID

- 1996 *Josquin and Milan*, «Plainsong and Medieval Music» V, 69-80.

- 1999a *A Catalogue of Polyphonic Songs. 1430-1480*, Oxford University Press, Oxford.

- 1999b *Hits Towards a New Chronology for Josquin*, «Schweitzer Jarbuch für Musikwissenschaft» 19, 131-150.

FINCK, HERMANN

1556 *Practica Musicae*, Georg Rhaw, Wittenberg.

FIORE, CARLO

2000-2002 *I mottetti di Josquin Desprez: interpretazione attraverso l'analisi*, «La Cartellina» XXIV-XXV.

FORMEN UND PROBLEME

1981 *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, a c. di L. Fincher, Vorträge gehalten anlässlich eines Musikwissenschaftlichen Kolloquiums vom 14.-17. September 1976 in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbütteler Forschungen VI, Quellenstudie zur Musik der Renaissance, Kraus International, München.

FROM CICONIA TO SWEELINCK

1994 *From Ciconia to Sweelinck: Donum natalicium Willem Elders*, a c. di E. Jas e A. Clement, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.

GAMBASSI, OSVALDO

1997 *“Pueri cantores” nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo ed età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Olschki, Firenze.

GASPARI, GAETANO

1890-1943 *Catalogo della Biblioteca Musicale G.B. Martini di Bologna*, Bologna.

GESTALT UND ENTSTEHUNG

1998 *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, a c. di M. Staehelin, Harrassowitz, Wiesbaden.

GHISLANZONI, ALBERTO

1976 *Josquin des Prez (Jodocus Pratensis): contributo biografico-critico*, Abbazia di Casamari, Frosinone.

GLAREAN, HEINRICH

1547 *Dodecachordon*, Petri, Basel.

HAAR, JAMES

1993 *Josquin as interpreted by a mid-sixteenth-century German musician*, in «Festschrift für Horst Leuchtman zum 65. Geburtstag», Schneider, Tutzing, 179-205.

HAGGH, BARBARA

1994 *Josquin's Portrait: New Evidence*, in «From Ciconia to

Sweelinck» 1994, 91-110.

HEARING THE MOTET

- 1997** *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*, a c. di D. Pesce, Oxford University Press, New York.

H M R , CLAUDE

- 1633** *Tabulae Chronologicae Sancti Quintini*, Paris.

JOSQUIN COMPANION

- 2000** *The Josquin Companion*, a c. di R. Sherr, Oxford University Press, Oxford - New York.

Contiene: R. Sherr, *Introduction*, 1-10; R. Sherr, *Chronology of Josquin's Life and Career*, 11-20; R.C. Wegman, *Who was Josquin?*, 21-50; B.J. Blackburn, *Masses Based on Popular Songs and Solmisation Syllables*, 51-88; A. Planchart, *Masses Based on Plainsong Cantus Firmi*, 89-150; J. Bloxam, *Masses Based on Polyphonic Songs and Canon Masses*, 151-210; R. Sherr, *Mass Sections*, 211-238; R. Sherr, *The Missa Da Pacem and the Missa Allez regretz*, 239-248; L. Finscher, *Four-Voice Motets*, 249-280; J. Milsom, *Motets for Five and More Voices*, 281-320; R. Sherr, *Two Hymns and Three Magnificats*, 321-334; L. Litterick, *Chansons for Three and Four Voices*, 335-392; L.F. Bernstein, *Chansons for Five and Six Voices*, 393-422; R. Sherr, *Three Settings of Italian Texts and Two Secular Motets*, 423-430; J. Milsom, *Analyzing Josquin*, 431-484; P. Macey, *Josquin and Musical Rhetoric: "Miserere mei, Deus" and Other Motets*, 485-530; W. Elders, *Symbolism in the Sacred Music of Josquin*, 531-568; D. Fallows, *Afterword: Thoughts for the Future*, 569-577; P. Urquhart, *List of Works* [Appendix 1], 579-596; P. Urquhart, *Discography* [Appendix 2], 597-640.

JOSQUIN CONFERENCE

- 1976** *Josquin Desprez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference held at the Julliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, a c. di E.E. Lowinsky e B. Blackburn, London-New York-Toronto. Contiene: F.A. D'Accone, *The performance of sacred music in Italy during Josquin's time*; M. Antonowycsh,

Illibata dei Virgo: a melodic self-portrait of Josquin Desprez, 546-559; Jaap van Benthem, *Josquin's three-part chansons rustiques*, 421-445; F. Blume, *Josquin des Prez: the man the music*, 18-27; N. Bridgman, *On the discography of Josquin. and the interpretation of his music in recordings*, 633-641; H. Mayer-Brown, *Accidentals and ornamentation in sixteenth-century intabulations of Josquin's motets*, 475-522; V. Woods Callahan, *Ut Phoebi radii: the riddle of the text resolved*, 560-563; C. Dahlhaus, *On the treatment of dissonance in the motets of Josquin Desprez*, 334-344; W. Elders, *Plainchant in the motets, hymns and magnificat of Josquin Desprez*, 522-542; L. Finscher, *Historical reconstruction versus structural interpretation in the performance of Josquin's motets*, 627-632; C. Gallico, *Josquin's compositions on Italian texts and the frottole*, 446-454; M.T. Gatti Perer, *Art and Architecture in Lombardy at the time of Josquin des Prez*, 138-147; J. Haar, *Some remarks on the Missa la sol fa re mi*, 564-588; Don Harrán, *Burney and Ambros as editors of Josquin's music*, 148-177; L. Hoffmann-Erbrecht, *Problems in the interdependence of Josquin sources*, 285-293; B. Jeffery, *The literary texts of Josquin's chansons*, 401-420; H. Kellman, *Josquin and the courts of the Netherlands and France*, 181-216; R.B. Lenaerts, *Musical structure and performance practices in masses and motets of Josquin and Obrecht*, 619-626; L. Lockwood, *Josquin at Ferrara: new documents and letters*, 103-137; E.E. Lowinsky, *Ascanio Sforza's life: a key to Josquin's biography and an aid to chronology of his works*, 31-75; J. Mattfeld, *An unsolved riddle: the absence of Ambrosian melodies in Josquin's sacred music*, 360-366; A. Mendel, *Towards objective criteria for establishing chronology and authenticity: what help can the computer give?*, 297-308; J. Noble, *New light on Josquin's benefices*, 718-736; S. Novak, *Tonal tendencies in Josquin's use of harmony*, 317-333; M. Picker, *Josquiniana in some manuscript at Piacenza*, 247-260; G. Reese, *The Poliphonic «Missa de Beata Virgine» as a Genre: The Background of Josquin's Lady Mass*, 589-598; W. Rubsa-

men, *Unifying techniques in selected masses of Josquin and la rue: a stylistic comparison*, 369-400; J. Snizkova, *Josquin in Czech Sources of the second half of the sixteenth century*, 279-284; E.H. Sparks, *Problems of authenticity in Josquin's motets*, 345-359; R. Stevenson, *Josquin in the music of Spain and Portugal*, 217-246; *Symposium on problems in editing the music of Josquin Desprez: a critique of the first edition and proposals for the second edition*; W. Wiora, *The structure of wide-spanned melodic lines in early and late works of Josquin*, 309-316; *Workshop on performance and interpretation*, 663-719.

JOSQUIN-GROVE II

2000 *Josquin (Lebloitte dit) des Prez*, di P. Macey, J. Noble, J. Dean e G. Reese, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*, Macmillan - Oxford University Press, New York (con periodici aggiornamenti online <www.grovemusic.com>).

JOSQUIN SYMPOSIUM

1986 *Proceedings of the International Josquin Symposium Utrecht 1986*, a c. di W. Elders e F. De Haen, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1991.
 Contiene: W. Elders, *Who Was Josquin*, 1-14; W. van Dooren, *General Problems of Authenticity in the Context of Renaissance Philosophy*, 15-23; P. Macey, *An Inauthentic Psalm Motet Attributed to Josquin*, 25-44; J. Rifkin, *Problems of Authorship in Josquin: Some Impolitic Observations. With a Postscript on «Absalon, fili mi»*, 45-52; N. Böker-Heil, *Josquin und Verdelot: die Konfliktzuschreibungen*, 55-62; B. Hudson, *Josquin and Brumel: The Conflicting Attributions*, 67-92; A. van Campen, *Conflicting Attributions of Credo Vilayge II and Credo Chascun me crie*, 93-102; J. Evan Kreider, *Works Attributed in the Sixteenth Century to Both Josquin des Prez and Pierre de la Rue*, 103-116; F. de Haen, *A Magnificat quarti toni with a Fourfold Ascription*, 117-123; L.F. Bernstein, *Chansons Attributed to Both Josquin des Prez and Pierre de la Rue: A Problem in Establishing Authenticity*, 125-152; R. Stewart, *Jean Mouton: Man*

and Musician. Motets Attributed to both Josquin and Mouton, 155-170; T. Braas, *The Five-Part Motet Missus est Angelus Gabriel and its Conflicting Attributions*, 171-183; H. Mayer-Brown, *Notes Towards a Definition of Personal Style: Conflicting Attributions and the Six-Part Motets of Josquin and Mouton*, 185-207.

KIANG, DAWSON

1992 *Josquin Desprez and a Possible Portrait of the Ottoman Prince Jem in Cappella Sistina Ms. 41*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» LIV, 1992, 419.

KIR LY, PETER

1992 *Un séjour de Josquin des Prés à la Cour de Hongrie?*, «Revue de Musicologie» LXXVIII/1, 145-150.

KIRKENDALE, WARREN

1984 *Circulatio-tradition, Maria lactans, and Josquin as musical orator*, «Acta musicologica» LVI/1, 69-92.

KIRKMAN, ANDREW

1999 *From Humanism to Enlightenment: Reinventing Josquin*, «Journal of Musicology» XVII/4, 441-458.

LA FACE, GIUSEPPINA — ROSSI, ANTONIO

1999 *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Olschki, Firenze.

LAMPADIUS

1539 *Compendium musices, ab Autore Lampadio Luneburgensi elaborata.*

LISTENIUS, NICHOLAUS

1533 *Musica Nicolai Listeni*, Wittenberg.

LOCKWOOD, LEWIS

1974 «Messer Gossino» and Josquin Desprez, in «Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel», a c. di R. Marshall, Bärenreiter, Kassel, 15-24.

LONG, MICHEL P.

1989 *Symbol and Ritual in Josquin's "Missa Di Dadi"*, «Journal of the American Musicological Society» XLII, 1-22.

LOWINSKY, EDWARD E.

1943 *The Goddess Fortuna in Music, with a special study of Josquin's "Fortuna d'un gran tempo"*, «The Musical Quarterly» XXIX, 45-77.

- 1968 *The Medici Codex of 1518*, introduzione e commentario, Monuments of Renaissance Music III, Chicago University Press, Chicago.
- 1989 *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, a c. di B. Blackburn, Chicago University Press, Chicago.
- MACEY, PATRICK
- 1991 *Josquin's Misericordias Domini and Louis XI*, «Early Music History» XIX, 163-177.
- 1993 *Josquin as Classic: Qui habitat, Memor esto, and Two Imitations Unmasked*, «Journal of the Royal Musical Association» CXVIII, 1-43.
- 1994 *Some thoughts on Josquin's Illibata Dei virgo nutrix and Galeazzo Maria Sforza*, in «From Ciconia to Sweelinck», Rodopi, Amsterdam-Atlanta, III-124.
- 1996 *Galeazzo Maria Sforza and Musical Patronage in Milan: Compère, Weerbeke, and Josquin*, «Early Music History» XV, 147-212.
- 1997 *Josquin, René, and O bone et dulcissime Jesu*, in «Hearing the Motet», a c. di Dolores Pesce, Oxford University Press, New York, 213-242.
- MAGRO, AGOSTINO
- 1999 *“Premierement ma baronnie de chasteauneuf”: Jean de Ockegeem, Treasurer of St. Martin's in Tours*, «Early Music History» XVIII, 165-258.
- MANLIUS, JOHANNES
- 1562 *Locorum communium collectanea*, Basel.
- MATTHEWS, LORA — MERKLEY, PAUL
- 1994 *Josquin Desprez and His Milanese Patrons*, «Journal of Musicology» XII, 434-463.
- MERKLEY, PAUL E LORA
- 1999 *Music and Patronage in the Sforza Court*, Brepols, Thurnhout.
- 2001 *Josquin at Ferrara*, «Journal of Musicology» XIX, 544-583.
- MINOIS, GEORGES
- 1988 *Storia della vecchiaia dall'Antichità al Rinascimento*, Laterza, Bari.

MOTETTE

- 1991** *Die Motette: Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Schott, Mainz-London.

MUSIC IN RENAISSANCE CITIES AND COURTS

- 1997** *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, a c. di A. Cummings e J.A. Owens, Harmonie Park Press, Michigan.

MUSIK-KONZEPTE

- 1982** *Musik-Konzepte 26/27. Josquin des Prés*, a c. di H.H. Metzger e R. Riehn, edition text+kritik, München. Contiene: G. Neuwirt, *Erzählung von Zahlen*, 4-38; C. Gottwald, *Lasso-Josquin-Dufay. Zur Ästhetik des heroischen Zeitalters*, 39-69; J. Allende-Blin, *Beobachtungen über die «Missa Pange lingua»*, 70-84; J. Stenzl, *«In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden»*, 85-101; B. Zuber, *Josquin Desprez – eine Nachrede auf alle künftigen “historisch-autentisch” Aufführungen seiner Werke*, 102-118; B. Zuber, *Auswahldiscographie*, 119-127; R. Riehn, *Werkverzeichnis*, 128-137; B. Zuber, *Auswahlbibliographie*, 138-143.

NUCIUS, JOHANNES

- 1613** *Musices Poeticae sive de Compositione Cantus Praeceptiones absolutissimae*, Neisse.

OLTREMONTANI

- 1984** *Gli Oltremontani, i fiamminghi del Quattrocento*, a c. di Francesco della Libera, CLEUP, Cremona.

OPMEER, PETRUS

- 1611** *Opus Chronographicum*, Bruxelles.

OSTHOFF, HELMUTH

- 1962-1965** *Josquin Desprez*, Schneider, Tutzing.

OUVRARD, JEAN PIERRE

- 1986** *Josquin Desprez et ses contemporains, de l'écrit au sonore: guide pratique d'interprétation*, Actes Sud, Paris.

OWENS, JESSIE ANN

- 1990** *Music Historiography and the Definition of “Renaissance”*, «Notes» XLVII, 305-330.

- 1997** *Composers at Work. The Craft of Musical Composition*, Oxford University Press, New York.

PICKER, MARTIN

1965 *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, California University Press, Berkeley.

PIETSCHMANN, KLAUS

1999 *Ein Graffito von Josquin Desprez auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle*, «Die Musikforschung» LII, 204-207.

PIRROTTA, NINO

1983-1990 *Josquin Desprez*, in «Dizionario Universale della Musica e dei Musicisti», UTET, Torino.

PRINT AND CULTURE

1986 *Print and Culture in the Renaissance*, a c. di G.P. Tyson, S.S. Wagonheim, Newark.

REESE, GUSTAVE

1954 *Josquin des Prez and his Contemporaries from France and the Low Countries*, in «Music in the Renaissance», Dent, London, 184-287. [Trad. it. a c. di E. Surian, La Nuova Italia, Firenze 1990].

1984 (con Jeremy Noble) *Josquin Desprez*, in «The New Grove High Renaissance Masters», Macmillan, London, 1-90.

RIFKIN, JOSHUA

1991 *Motivik-Konstruktivismus-Humanismus: Zu Josquins Motette Huc me sydereo*, in «Die Motette: Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte», Schott, Mainz-London, 105-134.

ROBIN, FRAN OISE

1985 *Josquin des Prés au service de René d'Anjou?*, «Revue de Musicologie» LXXI, 180-181.

ROTH, ADALBERT

2000 *Judocus de Kesselia and Judocus de Pratis*, «Recercare» XII, 23-50.

SARTORI, CLAUDIO

1948 *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Olschki, Firenze.

1956 *Josquin des Prés, cantore del duomo di Milano (1459-1472)*, «Annalles Musicologiques» IV, 452-456.

SCHLAGEL, STEPHANIE

1996 *Josquin des Prez and His Motets: A Case Study in Sixteenth-Century Reception History*, University of North Carolina, Chapel Hill.

SHERR, RICHARD

- 1988** *Illibata dei virgo nutrix and Josquin's Roman style*, «Journal of the American Musicological Society» XLI/3, 434-464.
1998 (a c. di) *Papal music and musicians in late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford University Press, Oxford-New York.

SMIJERS, ALBERT

- 1925** *Een kleine bijdrage over Josquin en Isaac*, in «Gedankeboek an Dr. D.F. Scheurleer», The Hague, 313-319.

SPARKS, EDGAR

- 1963** *Cantus Firmus in Mass and Motet. 1420-1520*, Berkeley - Los Angeles.

STAEHELIN, MARTIN

- 1986** *Luther über Josquin*, in «Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag», Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Hänssler, Neuhausen, 326-337.

STARR, PAMELA

- 1997** *Josquin, Rome, and a case of mistaken identity*, «Journal of Musicology» XV/1, 43-65.

STOQUERUS, GASPAR

- ca. 1570** *De musica verballi libri duo*.

THURING, JOACHIM

- 1624** *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, Rungij-Kallij, Berlino.

TINCTORIS, JOHANNES

- 1476** *Proportionale musices*.

TITCOMB, CALDWELL

- 1963** *The Josquin Acrostic Re-examined*, «Journal of the American Musicological Society» XVI, 47-60.

URQUHART, PETER

- 1988** *Canon, partial signatures, and musica ficta in works by Josquin Desprez and his contemporaries*, Ph.D. diss., Musicology, Harvard University.

WEGMAN, ROB C.

- 1996a** *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500*, «Journal of the American Musicological Society» XLIX, 409-479.

- 1996b *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford University Press, Oxford.
- 1999 "And Josquin Laughed..." *Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century*, «Journal of Musicology» XVII, 319-357.
- WELCH, EVELYN S.
- 1993 *Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza*, «Early Music History» XII, 151-190.
- ZARLINO, GIOSEFFO
- 1558 *Le istituzioni harmoniche*, Senese, Venezia.

DISCOGRAFIA*

*] Per un repertorio tendenzialmente completo si veda la pagina relativa all'interno del sito <www.medieval.org>, il piú aggiornato e ricco strumento di consultazione per la discografia della musica antica, ma anche la sezione discografica curata da Peter Urquhart in «*Josquin Companion*» 2000, oltre al relativo capitolo della mia *Josquin Guide to Research* (in stampa).

NOTA INTRODUTTIVA

Questa rassegna si basa su titoli di facile reperimento e non tiene conto, per esigenze di spazio e per la particolarità degli oggetti, delle pionieristiche incisioni su dischi a 78 e 33 giri, molto spesso approntate con criteri di prassi esecutiva del tutto empirici e sulla base di testi inaffidabili. Ciò non toglie che gli esperimenti di Friedrich Blume o Guillaume de Van possano essere stati affascinanti, ma ho preferito, per dare omogeneità alla discografia e fissare un terminus ante quem, scegliere le incisioni nate quando l'opera omnia curata da Smijers era ormai diffusa e la New Josquin Edition in fase d'inaugurazione.

- *Josquin Desprez. Motets & Chansons*, The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier, Virgin 724356130227, 1984.
- *Missa Pange Lingua*, Ensemble Clement Janequin, dir. Marcel Pères, Harmonia Mundi France 901239, 1986.
- *Josquin. Missa Pange lingua/Missa La sol fa re mi*, Tallis Scholars, dir. Peter Phillips, Gimell 454909, 1987.
- *Adieu mes amours. Chansons*, Ensemble Clement Janequin, dir. Dominique Visse, Harmonia Mundi France 290839, 1988.
- *Josquin. Missa Hercules Dux Ferrariae*, The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier, EMI Reflexe 49960, 1989.
- *Missa L'homme armé super voces musicales. Missa L'homme armé sexti toni*, The Tallis Scholars, dir. Peter Phillips, Gimell 19, 1989.
- *Missa di dadi – Missa "Faisant regretz"*, The Medieval Ensemble of London, dir. Peter e Timothy Davies, L'Oiseau Lyre 411 937 -2, 1989.

- *Josquin. Missa Ave maris stella/Motets & Chansons*, Taverner Consort, dir. Andrew Parrott, EMI Reflexe 54659, 1992.
- *Josquin. Missa de Beata Virgine*, Ensemble Ars Nova, dir. Bo Holten, Kontrapunkt 32110, 1992.
- *Josquin des Pres. Missa "Pange Lingua"*, Choir of Westminster Cathedral, dir. James O'Donnell, Hyperion CDA 66614, 1992.
- *Messe Ave Maris Stella. Motets à la Vierge*, A Sei Voci, dir. Bernard Fabre-Garrus, Astrée E8507, 1993.
- *Missa De Beata Virgine. Motets à la Vierge*, A Sei Voci, dir. Bernard Fabre-Garrus, Astrée E8560, 1995.
- *Josquin. Chansons & motets*, Capella Sancti Michaelis/Currende Consort, dir. Erik Van Nevel, Eufoda 1167, 1995.
- *The Early Josquin*, Capella Alamire, dir. Peter Urquhart, Dorian 80131, 1995.
- *Missa 'lesse faire a mi'*, Cappella Pratensis, dir. Rebecca Stewart, Ricercar 159166, 1995.
- *Missa Hercules Dux Ferrariae*, A Sei Voci, dir. Bernard Fabre-Garrus, Astrée 8601, 1997.
- *Missa Gaudeamus, Motets à la Vierge*, A Sei Voci, dir. Bernard Fabre-Garrus, Astrée 8612, 1997.
- *Missa L'homme armé*, Oxford Camerata, dir. Jeremy Summerly, Naxos 8553428, 1998.
- *Sixteenth Century Lute Settings of Josquin des Prez*, liuto Jacob Heringman, Discipline Global Mobile DGM 0006, 2000.
- *Missa Pange Lingua & Motets*, A Sei Voci, dir. Bernard Fabre-Garrus, Astrée 8639, 2000.
- *Josquin Desprez. Motets*, Orlando Consort, Archiv 4634732, 2000.
- *Josquin: Missa "L'homme armé sexti toni" & Chansons*, Ensemble Obsidienne, dir. Emmanuel Bonnardot, Calliope 9305, 2000.
- *Messes de L'homme armé*, A Sei Voci, dir. Bernard Fabre-Garrus, Astrée 8809, 2001.
- *Josquin and his contemporaries*, The Binchois Consort, dir. Andrew Kirkman, Hyperion 67183, 2001.
- *Josquin. Missa Gaudeamus*, Cappella Pratensis, dir. Rebecca Stewart, Jubal 90117, 2001.

- *Josquin des Prez. Missa Fortuna desperata and songs*, The Clerks' Group, dir. Edward Wickahm, ASV 220, 2001.
 - *Josquin des Prez. Missa Malheur me bat*, The Clerks' Group, dir. Edward Wickahm, ASV 306, 2001.
- Josquin Desprez. De Passione*, Ensemble Odhecaton, dir. Paolo da Col, Assai 222 222, 2002.

INDICE DEI NOMI

- Aaron, Pietro 34, 101, 130n, 139
Adami da Bolsena, Andrea 146
Agricola, Alexander 31, 49, 69n, III, II4
Alamire, Petrus 43n, 146
Ambros, August Wilhelm 152
Anna di Britannia 43n, 96
Antico, Andrea 112-113, 147
Appenzeller, Benedictus 138n
Arcadelt, Jacob 74
Artigianova, Gian de 39, 49
Artusi, Giovanni Maria 145
Attaignant, Pierre 109, 112
Augustodunensis, Honorius 62
Bach, Johann Sebastian 47, 81
Baini, Giuseppe 150, 152
Bajazet II, 64
Banchieri, Adriano 145
Bartoli, Cosimo 22 e n, 141
Basiron, Philippe 60
Bauldeweyn, Noel 108
Beatrice d'Ungheria 60
Benthem, Jaap van 156
Berg, Johann (Johannes Montanus) 105
Berry, Wallace 82n
Binchois, Gilles 23, 60, 72, 101
Bloxam, Jennifer 73
Blume, Friedrich 103 e n
Boccaccio, Giovanni 118
Borgia, Alessandro 64n
Bouchet, Jean 112
Bourdigne, Jean de 29n
Brendel, Karl Franz 152
Brumel, Antoine 41, 43n, 60, 72, 75, 154n
Buonarroti, Michelangelo 141-142
Burney, Charles 147-148
Busnois, Antoine 23, 60
Cabezón, Antonio de 69n
Calvisius, Seth 145
Cantelmo, Sigismondo 79
Carissimi, Giacomo 60
Carlo V 30n, 43n, 45, 112,
Carlo VIII 36, 43n, 63
Caron, Firmin 23, 60
Castellano, Alvise 144-145
Castiglione, Baldassar 107, 156
Cerone, Pietro 145
Chastellain, Georges 112
Chiti, Girolamo 148
Cimelli, Serafino da L'Aquila (Serafino Aquilano) 34-35, 39, 47-48, 62, 66, 118-119
Cimello, Tommaso 50, 139
Cincinello, Antonio 49
Compère, Loyset 20-22 e n, 31-33, 60, III
Corelli, Arcangelo 47
Couperin, François 138
Craen, Nicolas 108
Cretin, Guillaume 112, 136-137
de la Vigne, André 112
de Van, Guillaume 103
del Lago, Giovanni 34, 139
Desprez, Pasquier 22n
Djem, principe 63, 64n
Donatello (Donato de' Bardi) 141
Dressler, Gallus 84
Dufay, Guillaume 21, 23, 37, 60, 69, 72, 129-130, 150, 152
Dunstable, John 22, 152

- Eitner, Robert 153
 Elders, Willem 15n, 62, 64, 72, 95, 155-156
 Elena d'Aragona 31
 Erasmo da Rotterdam 43, 53
 Ercole I d'Este 31, 39-40, 48-49, 66, 79
 Euclide 149
 Fallows, David 28n, 69n, 111n, 160
 Ferdinando d'Aragona 43n
 Fetis, François 153
 Févin, Antoine de 112, 136
 Filiberto di Savoia 43n
 Filippo il Bello 40, 96
 Finck, Hermann 59 e n, 84, 113, 142-143
 Folengo, Teofilo 140
 Forkel, Johann Nikolaus 152
 Forster, Georg 104n
 Frye, Walter 72
 Fugger, Jacob (detto "il ricco") 112n
 Gabrieli, Giovanni 98
 Gaffurio, Franchino 28, 33-34, 41, 66
 Gaspari, Giacomo 34
 Giovanna la Pazza 112n
 Giovanni di Spagna
 Giunta, Giacomo 147
 Glarean, Heinrich 47, 62, 75, 83-84, 105, 130n, 142, 144, 146-148, 154
 Gombert, Nicolas 113, 138
 Grapheus, Hieronimus 76
 Grillo, Giovanni Battista 119
 Guicciardini, Ludovico 31
 Haar, James 64n, 155
 Héméré, Claude 22, 25n, 154
 Heyden, Sebald 142-143
 Iacopone da Todi 101
 Isaac, Heinrich 32, 39, 74, 112, 154n
 Isabella d'Aragona 43n
 Jacquet de Mantua 64, 140
 Japart, Johannes 31
 Jeffery, Brian 114
 Jodocus de Kesselia (o de Frantia) 27, 154
 Kellman, Herbert 43n, 120, 155
 Kiesewetter, Raphael Georg 152-153
 Kirkman, Andrew 60n, 107, 136n
 la Rue, Pierre de 43 e n, 60, 74, 111, 115
 Lampadius 81n, 143
 Lasso, Orlando di 81, 136, 144, 146, 148
 Lemaire des Belges, Jean 112, 117
 Leonardo da Vinci 16
 Lheritier, Johannes 50
 Lockwood, Lewis 45, 155
 Long, Michael P. 74 e n
 Lowinsky, Edward E. 66, 69, 155
 Luigi XI 29-30, 32-33
 Luigi XII 36 e n, 40, 47-49, 96
 Luisa di Savoia 43n
 Lully, Jean-Baptiste 138
 Lutero, Martin 105, 142
 Macey, Patrick 29 e n
 Machaut, Guillaume de 129-130
 Maffei, Giovanni 91n
 Manchicourt, Pierre de 98
 Margherita d'Austria 43 e n, 44-45, 113, 115, 117
 Marot, Jean 112
 Martini, Giovanni Battista 50, 147 e n, 148
 Martini, Johannes 41
 Massimiliano I 43n, 96
 Mathurin Forestier 108
 Mayer-Brown, Howard 155-156
 Mila, Massimo 101
 Molinet, Jean 22, 72, 112, 137
 Monteverdi, Claudio 53
 Monteverdi, Giulio Cesare 53, 145
 Morales, Cristobal de 74, 136
 Morton, Robert 74
 Moulu, Pierre 137
 Mouton, Jean 20, 111-112
 Narvaez, Luis de 45
 Neuber, Ulrich 105
 Noble, Jeremy 69
 Nucius, Johannes 85
 Obrecht, Jacob 31-33, 39, 41, 53, 60, 69n, 154n
 Ockeghem, Johannes 22 e n, 23, 25, 29n, 31-32, 50, 60, 69-72, 74-75, 106n, 112-113, 129-130, 136-137, 141, 147-148, 154n
 Opmeer, Petrus 42n, 146, 154
 Ortiz, Diego 91n
 Orto, Marbrianus de 35 e n, 37, 60, 73
 Osthoff, Helmuth 43n, 80n, 154-155 e n
 Owens, Jessie Ann 105, 129, 144

- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 60, 74,
136, 146, 148, 152-153
Petit Coclico, Adrian 51 e n, 52 e n, 105
Petreius, Johann 105
Petrucci, Ottaviano 39, 41, 44-45, 59,
62, 69, 73-74, 104, 112, 114, 129-130n,
146-147
Pinturicchio (Bernardino di Betto) 64n
Pipelare, Mattheus 60
Pitoni, Giuseppe Ottavio 146
Planchart, Alehandro 64
Poliziano, Angelo 96n
Ponzio, Pietro 64, 145
Porta, Costanzo 64
Prinz, Wolfgang 146n
Quintiliano 81-82
Rees, Owen 112
Regis, Johannes 23, 60
Renato d'Angiò 28-29, 36
Richelieu, cardinale de 22
Rore, Cipriano de 98, 136
Roth, Adalbert 33
Sartori, Claudio 28, 154, 156
Savonarola, Girolamo 41
Schlagel, Stephanie 94n, 105, 135-136n
Schmidl, Carlo 153
Schumann, Robert 47
Sestola, Girolamo de (detto il Coglià) 40
Sforza, Ascanio 33, 38-39, 41, 62, 66, 155
Sforza, Galeazzo Maria 28, 31, 49
Sherr, Richard 38
Smijers, Albert 154
Sparks, Edgar 64
Spataro, Giovanni 34, 139
Stoquerus, Gaspar 23
Stör, Nikolaus 61
Susato, Tielman 113
Sylvanus, Andreas 69n
Tallis, Thomas 98, 148
Tinctoris, Johannes 22, 33, 60
Tommaso d'Aquino 78
Twinings, Thomas 148
van Eyck, Jan 28
Vaqueras, Bertrandus 37 e n, 60
Verdi, Giuseppe 153
Victoria, Tomas Luys de 74
Vinders, Hieronimus 42n, 139
Weerbecke, Gaspar van 31
Wegman, Rob 46, 52
Willaert, Adrian 23, 108, 143, 145, 156
Zacconi, Ludovico 22, 145
Zarlino, Gioseffo 22, 34, 67, 108, 145-146

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI SETTEMBRE DELL'ANNO MMIII
DALLA OFFICINE GRAFICHE RIUNITE, PALERMO
PER CONTO DELL'EDITRICE L'EPOS