

DAVID FALLOWS

I VOLUMI DEI CANTI DI PETRUCCI:
FINALITÀ E REPERTORIO

Come è noto, l'*Harmonice musices Odhecaton A* di Petrucci del 1501 fu la prima raccolta di musica polifonica stampata con caratteri mobili. Cosa ancor più importante, sebbene più raramente notata, essa inaugura il commercio dell'editoria musicale, poiché Petrucci fece seguire ad essa quasi cinquanta volumi simili nell'arco dei successivi otto anni. Ciò cambiò interamente le modalità di diffusione della polifonia, il modo di vivere dei musicisti, e il modo in cui i compositori divenivano famosi.

Parimenti è pure da notare in apertura che le date accolte per questo avvenimento potrebbero benissimo essere errate. L'unica copia conosciuta della prima edizione è priva, fra le molte altre cose,¹ della sua pagina finale, dove Petrucci normalmente metteva la data di pubblicazione. Perciò la data fornita in quasi tutta la letteratura moderna deriva dalla lettera dedicatoria presente all'inizio del volume, vale a dire il 15 maggio 1501. Recentemente Leofranc Holford-Strevens notava che la data stampata, «decimo octavo cal. Iunias», non esiste, dal momento che chiunque conoscea il latino abbastanza bene da scrivere quella florida lettera avrebbe certamente saputo che il 15 maggio era reso correttamente con «idibus maiis»; così egli suggeriva che «iunias» potrebbe essere un refuso di stampa per «iulias» e che la data della lettera era perciò il 14 giugno.²

D'altra parte, è improbabile che la data della lettera dedicatoria sia stata la data di pubblicazione. Essa compare nelle prime pagine di questo assai ampio volume, pagine che furono probabilmente composte e stampate per prime. Altri dodici fascicoli avrebbero avuto bisogno di essere prodotte prima che il libro fosse pronto per essere pubbli-

Questo saggio è la traduzione dell'articolo *Petrucci's Canti Volumes: Scope and Repertory*, già pubblicato in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 25, 2001, pp. 39-52. e qui ristampato con il permesso dell'editore, dott. Peter Reidemeister, che ringraziamo.

¹ Per un'analisi di tale copia (I-Bc Q 51), e la dimostrazione che solo 51 degli originali 104 esemplari ora sopravvivono, si veda STANLEY BOORMAN, *The 'First' Edition of the Odhecaton A*, in «Journal of the American Musicological Society», 30, 1977, pp. 184-207.

² Ciò è riportato in BONNIE J. BLACKBURN, *Lorenzo de' Medici, a Lost Isaac Manuscript, and the Venetian Ambassador*, in *Musica Franca: Essays in Honour of Frank D'Accone*, ed. by I. Alm, A. McLarmore, and C. Reardon, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1996, pp. 19-44: 34.

cato. La lettera dedicatoria potrebbe essere stata postdatata; ma ciò sembra improbabile. Una diversa, e secondo me più plausibile, data di pubblicazione deriva dall'osservazione delle sue attività e del suo ritmo di pubblicazione durante i mesi seguenti.

Il suo successivo volume fu la diretta continuazione dell'*Odhecaton A*, vale a dire i *Canti B numero Cinquanta*, pubblicati il 5 febbraio 1502; e sembra quasi inevitabile che il lavoro su di esso sia cominciato nel momento in cui l'*Odhecaton* fu completato. La Tavola I elenca le pubblicazioni note dei primi anni di Petrucci. Essa mostra che i *Motetti A* furono realizzati al ritmo di diciotto carte al mese e le *Misse Josquin* al ritmo di diciassette fogli al mese. Poi il passo accelerò, forse in parte perché il libro successivo era in ogni caso una ristampa dell'*Odhecaton* e in parte poiché il sistema stava diventando più chiaro. Con i volumi di Brumel e Ghiselin, nell'estate del 1503, il ritmo quasi raddoppiò; e questo è il periodo in cui Stanley Boorman ha dimostrato che Petrucci passò dalla stampa in tre tempi a quella in due tempi.³

Tav. I. *Pubblicazioni note dei primi anni di Petrucci*

DATA	TITOLO	QUANTITÀ DI CARTE	MESI IMPIEGATI	RITMO DI PUBBLICAZIONE
?	<i>Odhecaton A</i>	104	?	?
05.02.1502	<i>Canti B</i>	56	?	?
09.05.1502	<i>Motetti A</i> (con testo)	56	3	18
27.09.1502	<i>Misse Josquin</i> (libri-parte)	76	4 1/2	
14.01.1503	<i>Odhecaton A</i> (II ed.)	104	3 1/2	30
24.03.1503	<i>Misse obreht</i> (libri-parte)	76	2 1/2	30
19.05.1503	<i>Motetti ... B</i> (libro corale)	72	2	36
17.06.1503	<i>Brumel</i> (messe)	64	1	64
15.07.1503	<i>Joannes ghiselin</i> (messe)	66	1	66
10.08.1503	<i>Canti B</i> (II ed.)	56	1	56
31.10.1503	<i>Misse Petri de la Rue</i>	56	2	28
10.02.1504	<i>Canti C</i>	168	3 1/2	48
23.03.1504	<i>Misse Alexandri Agricole</i>	68	1 1/2	45
25.05.1504	<i>Odhecaton A</i> (III ed.)	104	2	52

Se partiamo dal presupposto che i *Canti B* furono preparati grosso modo alla stessa velocità dei *Motetti A* (che avevano il problema aggiuntivo del considerevole *text underlay*) e delle *Misse Josquin* (che erano nella forma innovativa dei libri-parte), il lavoro sarebbe cominciato all'incirca tre mesi prima della pubblicazione, vale a dire all'inizio di novembre del 1501. All'opposto, il presupporre lo stesso ritmo impiegato per la preparazione dell'*Odhecaton*, ma partendo – non finendo – nel maggio del

³ STANLEY BOORMAN, *A Case of Work and Turn: Half-Sheet Imposition in the Early Sixteenth Century*, in «The Library», 6th series, 8, 1986, pp. 301-321.

1501, suggerirebbe di nuovo una data di pubblicazione di inizio novembre.

Ci sono due possibili obiezioni a tale scenario. La prima è l'opinione espressa da Stanley Boorman secondo cui Petrucci avrebbe aspettato, dopo la prima pubblicazione, di vedere se essa avesse sufficiente successo da meritare una prosecuzione.⁴ Personalmente propongo che il vero uso di «A» nel titolo fu una chiara affermazione che altre pubblicazioni dovevano seguire. Da astuto uomo d'affari, Petrucci avrebbe saputo che una base clientelare non è costruita su un singolo libro. Inoltre, i pochi mesi in più difficilmente sarebbero stati sufficienti a chiarire se l'*Odhecaton A* sarebbe stato un successo commerciale.

La seconda obiezione è che la prima raccolta contiene un indice accurato, perciò fu forse, seguendo la più tarda prassi documentabile, stampata per ultima. Sebbene ciò sia sicuramente possibile, io suggerisco che non sarebbe stato del tutto difficile chiudere l'intero volume accuratamente dall'inizio. Non ci voleva molto per vedere che certi pezzi richiedevano non una ma due aperture (nn. 36-38, 69, 79 e 92-94); né che altri avrebbero occupato solo una pagina singola e perciò necessitavano di essere messi insieme appaiati (nn. 83-84, 86-87, 89-90), escluso quello che andava sull'ultimo *verso*, a fronteggiare il *colophon*. Il tipo di pianificazione di avanzamento che era chiaramente necessaria per tutti i volumi di Petrucci – più in particolare gli ultimi volumi contenenti messe presentate in libri-parte – avrebbe reso la precedente preparazione dell'indice facile e forse anche necessaria.

Non insisto su quest'ultimo argomento: offrendo la necessaria pianificazione, sarebbe stato ovviamente possibile stampare la prima raccolta per ultima. Ma fino a quando non giungerà una prova illuminante suggerisco che la data di pubblicazione più plausibile sia davvero l'inizio di novembre del 1501.

* * *

Qualunque sia la verità circa la sua data, l'*Odhecaton* non può essere considerato isolatamente. Esso costituisce un tutt'uno con due altri volumi petrucciani di canti, i *Canti B* dell'inizio del 1502 e i *Canti C* dell'inizio del 1504. I tre libri contengono pezzi profani di compositori franco-fiamminghi, presentati per lo più senza testi, apparentemente per un'esecuzione strumentale; tutti e tre sembrano essere stati tirati nello stesso gruppo di esemplari. Dopo il maggio del 1504, quando ristampò l'*Odhecaton A* per la seconda ed ultima volta, Petrucci non ritornò più a quel repertorio, fatta eccezione per alcune intavolature per liuto di Spinacino (1507) e forse nel perduto libro di intavolature di Giovan Maria (1508).⁵ Per tutto il resto egli quindi si rivolse ad altro materiale: mottetti, messe, frottole.

⁴ STANLEY BOORMAN, *The 500th Anniversary of First Music Printing: A History of Patronage and Taste in the Early Years*, «Muzikološki zbornik», 37, 2001, pp. 33-49: 39.

⁵ Si veda HOWARD MAYER BROWN, *Instrumental Musica Printed before 1600*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1965, p. 14. Nella descrizione di questo libro effettuata per il suo catalogo librario, Hernando Colón afferma che il primo pezzo fu intitolato «come feme», evidentemente uno dei vari pezzi costruiti sul tenor del *rondeau* di Binchois, forse di fatto la partitura a tre voci di Agricola presente nei *Canti C*, n. 121.

Questa è la prima sorpresa riguardo alla produzione di Petrucci. Si sarebbe pensato, come Petrucci evidentemente fece, che il mercato fosse per un gran numero di piccoli pezzi profani che erano abbastanza facili da eseguire strumentalmente. Il fatto che egli abbia così presto distolto lo sguardo da questo repertorio suggerisce che aveva torto: evidentemente c'era un mercato di gran lunga migliore nelle messe tremendamente difficili e lunghe di Josquin, Obrecht, Brumel, Ghiselin, la Rue, Agricola, e altri. Ciò a sua volta sembra dire che il suo mercato risultava costituito da collezionisti piuttosto che da esecutori.

La prova risiede nella forma dei libri. Per quanto ci consta, i cicli di messe e i mottetti non erano mai stati presentati in un piccolo formato oblungo. Tale formato fu fissato per i tre volumi dei *Canti*. Infatti sembra essere stato nuovo nella stampa occidentale, e fu estremamente raro nei manoscritti occidentali. Ma ci sono esempi precedenti nei libri musicali: il più antico che oggi si conosca è il *Glogauer Liederbuch* del 1480 ca., copiato nella Germania orientale; e solo altri quattro ne sopravvivono fra i libri di canti italiani copiati negli anni fra il 1480 e il 1500.⁶ Date le difficoltà connesse con lo sviluppo della tipografia per la musica polifonica, può sembrare ancor più sorprendente che Petrucci abbia deciso di usare un formato oblungo; ma la spiegazione deve sicuramente essere di natura tecnica: e cioè che le difficoltà non ordinarie di allineamento accurato delle note sul pentagramma in passate successive di stampa erano leggermente semplificate dall'uso di una pagina in formato oblungo. Ma si dà il caso che la maggior parte delle stampe musicali durante la successiva metà del secolo si avviava ad essere nel formato oblungo così bizzarramente inaugurato da Petrucci; e le stampe mantennero quella forma anche dopo l'introduzione, da parte di Attaignant, di caratteri tipografici comprendenti note su sezioni di pentagramma, eliminando così il bisogno di passate multiple di stampa.

La stampa musicale in formato *folio* in quegli anni è più o meno confinata a particolari sforzi come il *Liber quindecim missarum* di Antico del 1516. Tale elegante libro corale *in folio* è il più antico libro di musica polifonica stampata in formato non oblungo; e il successivo fu il *Liber selectarum cantionum* di Grimm & Wyrnung del 1520. Entrambi furono realizzati da xilografie, così pure da un singola passata di stampa, rendendo in tal modo il loro formato *in folio* più facile da maneggiare. Che quei due volumi ora sopravvivano in più copie di qualunque altro libro di musica dell'inizio del XVI secolo, può essere in parte spiegabile attraverso la loro taglia, che li rende difficili da perdere; ma il grado con il quale essi furono ricopiati sembra indicare che essi furono largamente usati. Perciò essi potrebbero benissimo ergersi come prova che il formato quarto oblungo di Petrucci fu un errore commerciale. I cori ecclesiastici continuarono ad usare i libri corali *in folio* per gran parte del XVI secolo; ed

⁶ *I-Bc Q 17, I-Fn Magl. XIX. 178, I-MOe Alpha F. 9.9, e I-VEcap 757*. Forse potrei menzionare anche il manoscritto di bassa danza di Brussels, *B-Br 9085*, ancora difficile da datare e per molti altri versi un documento altamente inusuale. Il caso del libro di canti dell'Escorial degli anni '30 del Quattrocento, *E-E V.III.24*, è davvero molto speciale: sebbene esternamente sembri un normale libro di canti *in octavo*, la sua musica è scritta in formato oblungo; qualcosa di simile è visibile su alcune pagine del manoscritto *A-Wn 5094*.

è assai difficile immaginare che qualche istituzione ecclesiastica usasse le piccole edizioni petrucciane in libri-parti, sia delle messe che dei mottetti. In ogni caso, è chiaro che varie istituzioni copiarono messe da libri-parti petrucciani a stampa nei propri libri corali *in folio*.⁷

Perciò i volumi dei *Canti* misero in agenda il formato, nella buona o, più verosimilmente, nella cattiva sorte. Petrucci mantenne quel formato anche quand'egli passò ai libri-parti per il primo libro di messe di Josquin nel settembre del 1502. Il suo passaggio ai libri-parti è anche meno facile da comprendere. Qui l'unico precedente sopravvissuto nel continente è ancora il *Glogauer Liederbuch*, sebbene ci siano esempi occasionali di una singola voce trascritta in maniera informale, e alcuni dipinti che sembrano suggerire il canto da fogli-parti.⁸ Ciò che è chiaro è che assai presto, dopo l'innovazione di Petrucci, il libro-parti divenne molto popolare da una parte all'altra dell'Europa – sebbene principalmente per i canti profani, l'unico repertorio in cui Petrucci solo una volta usò libri-parti (nella sua ultimissima pubblicazione). Ma ciò è secondario rispetto alla presente discussione, se non fosse per il fatto che lo strano formato dei volumi dei *Canti* sembra essere stato messo in agenda per la sua intera produzione musicale e per ciò che seguì nell'arco degli anni successivi.

Quei tre libri di *Canti* contengono fra l'uno e l'altro 286 composizioni. I titoli dei volumi annunciano che essi contengono rispettivamente 100, 50 e 150 canti. Di fatto queste cifre sono assai approssimate, sebbene, dal momento che i pezzi non erano numerati, a nessuno che non fosse la pignoleria in persona sarebbe venuto in mente di porvi attenzione. Ma vale la pena di riflettere sul perché, dopo libri di 96 e 51 canti, egli ne produsse uno che ne conteneva non meno di 139 nei suoi *Canti C*. Fu il più ampio volume mai pubblicato da Petrucci, con 168 fogli. La maggior parte delle sue pubblicazioni tardive ne ebbe 56 o 64. Forse egli fu determinato a liberarsi di tutto quel materiale radunato con cura, così da poter rivolgersi ad altre cose, come la serie di libri di frottole che egli iniziò nove mesi più tardi. Vedremo a tempo debito che vi è un'ulteriore spiegazione a questo fatto.

I *Canti C*, inoltre, non sembrano aver avuto un grande successo. Tale conclusione nasce non tanto dalla loro sopravvivenza in un'unica, singola edizione, quanto dal numero molto esiguo di copie successive tratte da tale raccolta: da una parte all'altra d'Europa vi sono copie manoscritte e a stampa realizzate sulla base dell'*Odhecaton* e dei *Canti B*; ma non c'è virtualmente nulla di copiato dai *Canti C*, ad eccezione di diciotto pezzi nel manoscritto 1516 di Monaco.⁹ Vi è inoltre un più ampio numero di pezzi altrimenti sconosciuti nei *Canti C*. Questi sono due indicatori del fatto che il volume ebbe un successo di gran lunga inferiore rispetto a quello dei suoi predecessori. E potrebbe benissimo essere che anche ciò abbia la sua spiegazione nell'enorme

⁷ Si veda l'articolo di Martin Staehelin in questo volume.

⁸ Si veda MGG², s.v. «Stimmbuch». Vi sono indizi che la tradizione potrebbe essere esistita già in Inghilterra, ma è improbabile che ciò sia stato noto a Petrucci.

⁹ Come è dimostrato in B. A. WHISLER, *Munich, Mus. Ms. 1516: A Critical Edition*, 2 vols, Ph. D. Diss., University of Rochester, 1974, I, pp. 20-23.

taglia del libro. Esso sarebbe sicuramente costato tre volte tanto rispetto ai volumi più piccoli, e sarebbe benissimo arrivato oltre il livello di ciò che il linguaggio commerciale oggi chiama un acquisto fatto d'impulso.

Tutti e tre i volumi sono confezionati nella stessa maniera ampia, sotto vari aspetti.

Primo, essi esordiscono con musica a quattro voci; e la musica a tre voci è relegata ad una sezione separata, posta alla fine. È difficile pensare ad un precedente, ad eccezione dello *chansonnier* casanatense 2856 in Roma e del manoscritto Bologna Q 17; ma in entrambi questi casi le due metà sono in senso inverso. D'altra parte, sembra estremamente probabile che lo schema abbia avuto dei precedenti, ora perduti. Più sorprendentemente, gli indici di tutti e tre i volumi danno alla musica a tre voci una sezione separata in un modo che tutti gli utenti devono trovare assolutamente frustrante.

Secondo, di norma essi esordiscono con un pezzo sacro. Questa è una caratteristica con una certa tradizione attraverso i libri di canti del XV secolo, come se tutti i buoni libri di canti dovessero iniziare e finire con una preghiera, come tutti i buoni pasti.¹⁰ Di fatto accade che nessuno dei libri di canti di Petrucci finisce con una preghiera: essi terminano semplicemente con un pezzo che può adattarsi ad una singola pagina. Questo potrebbe essere il motivo per cui i suoi *Motetti A* (1502) stranamente terminano con un pezzo che non può concepibilmente essere considerato un mottetto o un brano sacro, vale a dire la partitura canonica a tre voci di Josquin di *De tous biens plaine*.

Terzo, nei *Canti B* e nei *Canti C* la sezione a quattro voci termina con un gruppo di brani canonici, cosa che non ho incontrato altrove. Inoltre i *Canti C* terminano con un canone (*Prenez sur moy* di Ockeghem), particolare precedentemente visto nei *Motetti A* del 1502, che iniziano e terminano con canoni. In entrambi i casi ciò deve essere frutto della ricerca di un pezzo che poteva essere contenuto in una singola pagina.

Ma il mio principale compito qui è porre in evidenza il repertorio contenuto in questi tre volumi. Ci sono vari modi di osservarlo.

Uno potrebbe essere quello di verificare quante copie dei singoli pezzi inclusi nei libri petrucciani sopravvivano in manoscritti dimostrabilmente precedenti alle stampe di Petrucci. Per l'*Odhecaton* il numero complessivo è 263, cioè una media di tre copie precedenti per ciascun canto; per contro, per i *Canti B* il numero è solo di 20, ossia una media di 0,4 copie per ciascun canto. Ciò equivale a dire che l'*Odhecaton* conteneva un'assai ampia proporzione di canti che erano stati popolarissimi nei decenni precedenti. Nei *Canti B* tutto è molto più normale: molti dei pezzi erano noti, ma non erano stati così famosi.

Per i *Canti C* la situazione si fa più complicata: la nuda cifra è 104, cioè una

¹⁰ Discusso più avanti, in DAVID FALLOWS, *Walter Frye's Ave regina celorum and the Latin Song Style*, 'Et facem dolci canti': *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini e Teresa M. Gialdroni, Lucca, LIM, 2003, pp. 331-345.

media di 0,75 copie precedenti per ciascun canto. Ma se scindiamo i *Canti C* in due sezioni, la media diventa ambigua. Per i nn. 1-62 vi è solo una singola copia che precede qualcosa (questo qualcosa è l'anonimo *L'amour de moy*, presente nel manoscritto Parigi f. fr. 1597, che alcuni, peraltro, pensano possa essere benissimo posteriore al 1500); per i nn. 63-94 ci sono 29 copie precedenti. Poi vi è un cambiamento improvviso: per i nn. 95-107 ci sono 59 copie precedenti, il che è come dire una media di quasi cinque copie precedenti per ciascun pezzo, e dunque ancor più che nell'*Odhecaton*. In realtà, dunque, dopo un ampio corpo di materiale in apparenza recente, il volume accoglie del tutto improvvisamente un gruppo di pezzi anteriori di molto e molto famosi: di Ockeghem, Caron, Busnoys e di altri della loro generazione. Per gli ultimi 32 pezzi nei *Canti C*, nn. 108-139, ci sono 15 copie precedenti, una media di 0,5 ciascuno.¹¹

Tutto questo potrebbe suggerire che i *Canti B* e i *Canti C* erano principalmente di fattura più recente, ma che all'ultimo momento Petrucci venne a mancare di nuova musica e cominciò ad attingere di nuovo dal repertorio precedente. Ma ci potrebbe essere una spiegazione migliore: Petrucci (ovvero Petrus Castellanus) potrebbe avere originariamente progettato tre volumi, ciascuno contenente 100 pezzi, ma trovò che le difficoltà di completare l'*Odhecaton A* suggerivano che sarebbe stato più prudente limitare i *Canti B* a soli 50 pezzi.¹² Se così fosse, forse i 50 pezzi caduti dal progetto originario per i *Canti B*, alla fine confluirono nei *Canti C*, realizzati in un periodo in cui Petrucci aveva vagliato bene le sue difficoltà iniziali. Qualche indizio favorevole a tale opinione proviene anche da un altro modo di osservare il repertorio.

Possiamo osservare le date dei canti, determinate assai approssimativamente dalle date delle loro più antiche fonti conosciute. Ovviamente tale informazione, sebbene ancora in solidi numeri, è anche più difficile da usare correttamente rispetto al numero delle copie precedenti: il caso della sopravvivenza del manoscritto è difficile da quantificare; molti canti potrebbero essere assai più antichi della loro prima copia sopravvissuta; e alcune delle date manoscritte non sono ancora chiare. Ma i risultati sono tuttavia indicativi di tendenze generali. Esattamente metà della musica stampata nell'*Odhecaton* era dimostrabilmente nel repertorio diffuso prima del 1490; lo stesso vale per quasi un quarto della musica dei *Canti C*, ma per i *Canti B* ci sono solo sette pezzi documentabili entro il 1490.

¹¹ In relazione alle osservazioni di JEREMY NOBLE (*The Limits of Petrucci's World*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 25, 2001, pp. 9-12), sulla mancanza di musica francese nelle più antiche pubblicazioni di Petrucci, potrebbe essere interessante notare che i tre volumi dei *Canti* non contengono nulla di ciò che è presente in ognuno dei due più famosi *chansonniers* francesi dell'inizio del XVI secolo, London, British Library, Harley 5242, e Cambridge, Magdalene College, Pepys 1760.

¹² Tali difficoltà sono ampiamente documentate in BOORMAN, *The 'First' Edition of the Odhecaton A* cit.

	Entro il 1470	Entro il 1480	Entro il 1490	Totale
<i>Odhecaton A</i>	4	18	26	48
<i>Canti B</i>	-	-	7	7
<i>Canti C</i>	5	7	20	32
Totale	9	25	53	87

Perciò i tre volumi differiscono nella loro diffusione del repertorio più antico, e i *Canti C* possiedono differenze all'interno delle loro proprie sezioni. Ma dei 286 pezzi complessivamente nei tre volumi ce ne sono nove dimostrabilmente precedenti al 1470 (3%), 25 sono documentati prima del 1480 (9%), e 53 ci sono noti da fonti antecedenti al 1490 (18%).

Per inserire tali cifre in una qualche sorta di contesto può essere utile il seguente esempio: nell'autunno del 2000 l'Huddersfield Contemporary Music Festival programmò 141 composizioni datate: 54 di esse erano nuove e altre 49 erano degli anni '90 del Novecento. Ma ce n'erano anche 15 degli anni '80 (10%), 10 degli anni '70 (7%), cinque degli anni '60 (3%). In aggiunta, ce n'erano tre degli anni '50 (di Scelsi, Berio e Ligeti) e quattro degli anni '40 (una di Messiaen e tre di Cage). Perciò l'Huddersfield Contemporary Music Festival nel 2000 aveva quasi esattamente la stessa proporzione di opere vecchie di più di venti e trent'anni, appena una proporzione leggermente più ridotta risalente ad oltre dieci anni, e un più ampio numero di pezzi vecchi di oltre quarant'anni. Si può avere l'impressione che Petrucci volesse inserire un repertorio molto più arcaico nelle sue prime pubblicazioni, ma tale quadro è ingannevole.

In realtà assai pochi pezzi sono di compositori morti: 11 di Busnoys († 1492); otto di Hayne van Ghizeghem, che presumibilmente morì intorno allo stesso periodo; cinque di Ockeghem († 1497).¹³ Ciò è degno di nota se teniamo a mente i contenuti di alcuni manoscritti fiamminghi del tempo. Il *Codice Chigi*, copiato probabilmente nel 1505, contiene quasi tutta la musica sacra conosciuta di Ockeghem, più una messa di Busnoys. Il manoscritto Firenze, Conservatorio, 2439, forse del 1508 ca., contiene a sua volta cinque opere di Ockeghem. In seguito Petrucci avrebbe stampato cinque mottetti di Regis († 1495 ca.), altre tre opere di Busnoys e – come scelta più antica fra tutte – le Lamentazioni di Johannes de Quadris, che datano a partire dalla prima metà del XV secolo. Ma queste sono una piccolissima parte di ciò che Petrucci stampò. In generale, egli stampò la musica più recente.

Questa conclusione conduce a sua volta ad un tema che devo brevemente richiamare. La letteratura recente continua a suggerire che le messe e i mottetti sono più facilmente databili dei canti profani. L'ampio numero di manoscritti di canti della seconda metà del XV secolo, molti dei quali databili in maniera abbastanza strin-

¹³ Vedi sotto la nota 35 per la mia ferma opinione che Stokem era ancora vivente quando i volumi furono stampati.

gente, rende infatti di gran lunga più facile datare canzoni che musica sacra, per la quale sopravvivono poche fonti preziose. Come ho altrove dimostrato che lo stile delle canzoni databili approssimativamente possono fornire suggerimenti alle date della musica sacra,¹⁴ vorrei ora dimostrare che l'informazione abbastanza completa circa le date dei materiali nei tre volumi dei *Canti* di Petrucci potrebbe essere usata come una guida alla datazione dell'altra musica che egli pubblicò. Ho recentemente tentato di mostrare che le opere nel primo libro petrucciano delle messe di Josquin furono tutte composte nei dieci anni precedenti;¹⁵ e sono propenso a suggerire che questa sarebbe la prima ipotesi per alcuni degli altri suoi volumi di musica sacra. Petrucci era consapevole di indire un nuovo ordine del giorno in diversi modi; il repertorio fu uno di questi.

Ritornando, tuttavia, ai compositori nei volumi dei *Canti*, i nomi ivi meglio rappresentati formano una lista leggermente inaspettata. In cima vi è Loyset Compère, con 28 opere, che rende del tutto più strano il fatto che Petrucci non abbia mai stampato una collezione dedicata alla musica di Compère (a meno che la sua musica sacra non fosse per la maggior parte vecchia, cosa che si ritiene infatti correntemente). Secondo è Alexander Agricola, con 21 opere; e il progetto petrucciano molto prossimo dopo i *Canti C* fu un volume di messe di Agricola. Solo allora viene Josquin des Prez, con 19 opere; e altrettante sono quelle di Johannes Japart, sulle quali diremo più avanti.

Ma il principale modo di accertare la portata dei tre volumi dei *Canti* deve essere in termini di genere stilistico. E il punto a cui ciò conduce è che in realtà ci sono assai pochi che non cadono in modo sorprendentemente facile in una di un piccolo numero di categorie.

Nel commentario alla sua edizione dell'*Odhecaton* Helen Hewitt offrì una tassonomia estremamente complessa degli stili ivi presenti, e il suo studio rimane più informativo che altro.¹⁶ Ma sessant'anni più tardi, con assai più informazioni sulle date delle fonti circostanti, sui compositori e sugli stili, il quadro comincia a sembrare assai più semplice.

Possiamo cominciare con il mettere da parte i due gruppi più piccoli. Uno di questi è costituito da sezioni estratte dai cicli di messe. Dato che la maggior parte dei libri manoscritti di canti degli anni '90 del Quattrocento e oltre contengono un discreto numero di pezzi scelti in questo modo, è un po' sorprendente che solo due esempi siano stati finora identificati fra le 286 opere riscontrabili nei tre volumi. Uno è l'on-

¹⁴ DAVID FALLOWS, *Ockeghem as a Song Composer: Hints Towards a Chronology*, in *Johannes Ockeghem: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes*, ed. par Philippe Vendrix, Paris, Klincksieck, 1998m pp. 301-316; ID., «*Trained and Immersed in All Musical Delights*»: *Towards a New Picture of Busnoys*, in *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, ed. by Paula Higgins, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 21-50.

¹⁵ DAVID FALLOWS, *Approaching a New Chronology for Josquin: An Interim Report*, in «*Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*», Neue Folge, 19, 2000, pp. 131-150.

¹⁶ *Petrucci: Harmonice Musices Odhecaton A*, ed. by H. Hewitt, Cambridge, MA, Mediaeval Academy of America, 1942, pp. 60-104.

nipresente *Benedictus* dalla messa *Quant j'ay au cuer* di Isaac, presente nell'*Odhecaton* (n. 76). E l'altro è il primo Osanna della messa *Cela sans plus* di Obrecht, nei *Canti B* (n. 13) con l'*incipit* «Obrecht In missa». Il fatto che Petrucci abbia evitato sezioni di messa può essere avvenuto in parte perché egli aveva già progettato di stampare volumi di messe.

L'altro genere esiguo è il mottetto. Come mostra il recente libro di Julie Cumming,¹⁷ la musica con testo latino del XV secolo si presenta in molte forme differenti e, dal momento che ci sono solo dieci esempi fra i volumi dei *Canti*, non è utile tentare di smembrarli.¹⁸ Basti dire che l'*Odhecaton* si apre con l'altrimenti sconosciuta *Ave Maria* di De Orto e in seguito include il popolarissimo *Mater Patris* di Brumel; che i *Canti B* potrebbero essere stati aperti con *Virgo celesti* di Compère (sebbene di fatto la piccola partitura de *L'homme armé* di Josquin riempia la prima pagina e il pezzo di Compère venga per secondo), mentre la sezione a tre voci si apre con *Ave ancilla Trinitatis* di Brumel; e che i *Canti C* si aprono con l'altrimenti sconosciuto *Ave regina celorum* di Obrecht, mentre la reale sezione a tre voci comincia con l'anonimo *Alma redemptoris mater* (del quale la testimonianza più antica è nel manoscritto Trento 91 degli anni '70 del Quattrocento); vi sono poi inclusi quattro altri pezzi con testo latino che sono tutti abbastanza strani (due di essi appartengono a Crispin van Stappen). Sarebbe utile spendere un po' di tempo ad esplorare questi quattro pezzi per vedere come essi si inseriscono nel più ampio quadro stilistico, ma questo non è il momento.

A parte tali due piccolissime categorie, la successiva meno ampia è costituita da pezzi costruiti a canone – usando la parola nel senso moderno di una voce derivata direttamente da un'altra. Sembra che molti di questi pezzi abbiano dei testi, ma il loro disegno musicale è dettato in primo luogo dalla struttura canonica: spesso risulta in pratica molto difficile associare ad essi un testo, ed in ogni caso dal punto di vista formale e stilistico essi stanno benissimo staccati dai rimanenti canti. Come notato in precedenza, la sezione a quattro voci dei *Canti B* termina con un gruppo di quattro opere canoniche, interrotte da appena un canto di Obrecht.¹⁹ Similmente i *Canti C* sono conclusi da un gruppo di non meno di sette, ancora interrotti da una singola *chanson* imitativa.²⁰ I *Canti C* terminano con la *chanson* a canone a tre voci di Ockeghem *Prenez sur moy*. La maggior parte di questi canoni sono di due tipi fondamentali: il primo è un doppio canone a due voci alla quarta e il secondo è un canone alla quarta per due voci superiori su altre due voci; entrambi i tipi sembrano essere stati inaugurati da Josquin negli anni intorno al 1480.²¹ È forse semplicemente una complicazione che Petrucci non ne abbia incluso nessuno nell'*Odhecaton*; ma l'intero

¹⁷ JULIE E. CUMMING, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

¹⁸ Essi sono: *Odhecaton A*, nn. 1, 62; *Canti B*, nn. 2, 39; *Canti C*, nn. 1, 13, 32, 66, 113, 124.

¹⁹ Nn. 34, 36-38.

²⁰ Nn. 105-106 e 108-112; altri canoni nei *Canti C* sono i nn. 13, 43, 57-58, 61, 139.

²¹ DAVID FALLOWS, *Approaching a New Chronology for Josquin* cit., p. 138.

genere stava per divenire popolare in seguito, sia con Antico che con Attaingnant che all'inizio della loro carriera avrebbero dedicato significativi volumi a tali canoni.²²

Ad ogni modo, queste tre più piccole categorie di musica nei volumi dei *Canti* ora spianano la strada alle categorie principali, che possiamo chiamare della *chanson* a forma fissa, del canto a forma libera, e della fantasia.

Le *chansons* a forma fissa sono facili da identificare dal momento che la maggior parte di esse si trova in manoscritti degli anni '90 del Quattrocento e ancor prima. Molte sopravvivono altrove con i loro testi completi, sia *rondeaux* che *virelais*; i testi sono raffinati e quasi sempre in francese, con versi di otto o dieci sillabe. Non è ancora chiaro quando il genere propriamente scomparve, ma molte di esse con un testo interamente a forma fissa furono composte entro il 1490 ca. Generalmente esse erano a tre voci, sebbene Petrucci spesso aggiungesse un'ulteriore voce, che in molti casi figura unicamente nelle sue stampe, perciò forse composta in via speciale.²³ Contro i 33 esempli nell'*Odhecaton* ce ne sono 11 nei *Canti B* e solo 13 fra i 139 canti dei *Canti C*.²⁴

Due sottocategorie della *chanson* a forma libera sono di nuovo quasi troppo minuscole per essere notate. La *chanson* combinata, normalmente a quattro voci con materiale tratto dal canto popolare in una delle voci inferiori (mai nella voce superiore), appartiene ad una tradizione che potrebbe aver avuto inizio con Ockeghem al principio degli anni '60 del Quattrocento.²⁵ E la *chanson*-mottetto, di nuovo apparentemente sempre con una poesia a forma fissa nella voce superiore ma normalmente con un *cantus firmus* con testo latino nel basso,²⁶ ha una tradizione che potrebbe risalire a Compère negli anni '70 del Quattrocento. Entrambe le categorie sono presenti nell'*Odhecaton* e nei *Canti C* ma non nel volume più esile dei *Canti B*.

Per tutti questi canti a forma fissa, la tradizione di presentarli solo con un *incipit* testuale risale nelle fonti italiane allo *Chansonnier* casanatense, forse del 1480 ca. Helen Hewitt ha messo in piedi un potente ragionamento per suggerire che Petrucci li

²² Vale a dire i *Motetti novi et canzoni francoise a quatro sopra doi* (RISM 1520³) di Antico e le *Chansons et Motetz en Canon a quatre parties sur deux* (RISM [c. 1528]¹⁰) di Attaingnant; sulla scoperta della prima copia completa conosciuta di quest'ultima opera, nella biblioteca privata di Graf Schweinitz (a prestito to D:W; The Herzog August Bibliothek at Wolfenbüttel) si veda L. FINSCHER, *Attaingnantdrucke aus einer schlesischen Adelsbibliothek*, in *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrg. von A. Beer und L. Lütteken, Tutzing, Schneider, 1995, pp. 33-42.

²³ Varie ragioni sono state addotte per l'inclusione di tali voci aggiunte, fra cui quella secondo la quale i musicisti del tempo di Petrucci preferivano una tessitura a quattro voci; ma tutti e tre i volumi includono una sezione sostanziosa dedicata a canti a tre voci. Più plausibile sarebbe l'ipotesi che questi pezzi erano tutti così ben conosciuti che i potenziali acquirenti delle stampe di Petrucci avrebbero probabilmente già avuto copie in proprio possesso: le nuove voci aggiunsero novità ai volumi.

²⁴ Quelli con una voce aggiunta in Petrucci hanno qui un asterisco: *Odhecaton A*, nn. 2*, 4*, 8*, 9*, 12*, 13*, 20*, 38, 42-43, 45, 52-55, 57-60, 65-66, 68, 71, 77, 82-83, 85-89, 91, 93; *Canti B*, nn. 16*, 20*, 43-48, 50; *Canti C*, nn. 72, 77*, 79*, 92, 93*, 95*, 96*, 97*, 98, 101*, 132, 135-136.

²⁵ *Odhecaton A*, nn. 3 (a 5 voci), 16-17, 31; *Canti C*, nn. 70, 81-82, 87-88, 99.

²⁶ *Odhecaton A*, nn. 46, 67, 81, 84; *Canti C*, nn. 75, 80, 133.

presentò senza testo semplicemente perché i testi potevano essere presi altrove e sarebbe stato tecnicamente troppo difficile per lui aggiungerli nelle sue stampe²⁷. In realtà egli riuscì abbastanza bene a inserire i testi nei volumi di *Motetti*, a partire dal 1502; perciò tale problema era stato da tempo risolto quando egli intraprese la stampa dei *Canti C*. Come Louise Litterick ha indicato vent'anni fa, è difficile opporre resistenza all'opinione secondo cui ci fu una fiorente tradizione di esecuzione non testuale di questo repertorio in Italia, a partire dall'inizio degli anni '80 del Quattrocento.²⁸ Anche i manoscritti con testi più completi provenienti dall'Italia e risalenti agli anni 1490, come Firenze 229 o il *Pixérécourt chansonnier* (*F-Pn f. fr.* 15123), leggermente anteriore, tendono a dare solo una singola stanza, che è chiaramente insufficiente ad una vera e propria esecuzione cantata; che tali testi siano stati confusi da copisti con insufficiente conoscenza del francese è, in questo contesto, un dettaglio secondario, sebbene esso appoggi il caso. Chiaramente questi canti furono usati in Italia da musicisti italiani come pezzi strumentali, sia che questa appaia o no un'adeguata risposta musicale a opere di tale delicatezza. Petrucci stava proprio continuando un modello consolidato.

Con questo in mente, si dovrebbe inoltre proseguire con il genere che possiamo chiamare fantasie. Queste sono opere che sicuramente non ebbero mai un testo. Le «fantasie su un *cantus prius factus*» normalmente prendono una delle loro voci da una ben nota *chanson* precedente: *J'ay pris amours* e *De tous biens plaine*, tra i canti più largamente diffusi degli anni '60 del Quattrocento, esempio di come una singola parte sia adoperata come struttura di base per ulteriori composizioni. Spesso queste voci sono scritte nei valori di note più lunghi che nelle rimanenti voci; qualche volta sono invertite o rovesciate. Sebbene tali voci derivino dalle *chansons* a forma fissa, è difficile immaginare che la musica di questi arrangiamenti sia soggetta ai modelli di ripetizione che la forma fissa rende necessari se si deve cantare l'intero testo. L'unica conclusione logica sembra la seguente: in generale questi pezzi furono concepiti per essere eseguiti una volta da capo a fine, senza alcuna ripetizione, e probabilmente sugli strumenti. Questo è un genere molto ampio, che conta 12 pezzi nell'*Odhecaton*, quattro nei *Canti B*, e 37 nei *Canti C*: quasi un quinto del repertorio nei tre libri.²⁹

Leggermente più controversa è la categoria che si potrebbe chiamare delle libere fantasie. Essa conta solo 17 pezzi nei tre libri, ma è importante.³⁰ Tali pezzi spesso sembrano un po' come *chansons* a forma fissa ma non possiedono nessuna delle divisioni di versi che sono essenziali per questo genere di canti. Esso sembra tornare indietro alle opere di Johannes Martini negli anni '70 del Quattrocento: quanto meno,

²⁷ HELEN HEWITT, *Petrucci: Harmonice Musices Odhecaton A* cit., pp. 31-42.

²⁸ LOUISE LITTERICK *Performing Franco-Netherlandish Secular Music of the Late 15th Century: Texted and Untexted Parts in the Sources*, in «Early Music», 8, 1980, pp. 474-485.

²⁹ *Odhecaton A*, nn. 6, 21-22, 34, 39, 47-48, 69, 73, 78, 80, 95; *Canti B*, nn. 3, 24, 30, 42; *Canti C*, nn. 2-3, 12, 14-15, 23, 25, 33, 35-36, 38, 50, 55-56, 59-60, 63, 67-68, 78, 83, 85, 114, 122, 125, 127, 137-138.

³⁰ *Odhecaton A*, nn. 44, 49-50, 56, 63, 74; *Canti B*, nn. 40-49; *Canti C*, nn. 51, 54, 69, 89, 123, 128-131.

fra le 44 opere profane note di Martini non vi è un singolo *incipit* testuale che possa essere accostato a qualcuna delle note raccolte poetiche del tempo, a meno che la musica non sia presa a prestito da una nota *chanson* a forma fissa (come nella precedente categoria). Quelle di altri compositori spesso hanno nomi fantasiosi come «La Bernardina» o «La stangetta». Alcune hanno titoli sacri: «Si dederò», «Si sumpsero». Ciò che sembra chiaro è che esse non ebbero mai testi, e si collocano certamente alla radice della fantasia imitativa nel XVI secolo. Non ci dovrebbe essere bisogno di scusarsi se si usa quel titolo.

Si deve aggiungere, tuttavia, che l'uso di questa denominazione «controversa» nasce perché questi pezzi sono per molti aspetti indistinguibili da certi mottetti e movimenti di messe: il famoso *Benedictus* di Isaac, precedentemente menzionato, sarebbe rientrato direttamente in quella categoria se non si fosse saputo che in realtà esso deriva da una delle sue messe; e la stessa cosa potrebbe benissimo essere per vari mottetti. Solo la semplice quantità di tali pezzi di Martini ispira fiducia che la categoria esisteva affatto.

Rimangono infine i canti a forma libera, che sono per la maggior parte immediatamente distinguibili dal resto. Normalmente sono a quattro voci imitative. Verso la fine vi sono note ripetute e solitamente una breve sezione contrastante in tempo ternario. Gli *incipit* testuali in Petrucci hanno quasi sempre una luce ed un tono popolare, del tutto dissimile dal tono raffinato delle *chansons* a forma fissa; e, quando i testi possono essere recuperati, i loro versi tendono ad essere di sei o sette sillabe contro le otto o dieci sillabe della *chanson* a forma fissa. Tali testi sono più verosimilmente da ricercare in piccoli volumi di versi popolari francesi, stampati in edizione economica, ora pubblicati in nuove edizioni da Brian Jeffery,³¹ laddove i testi della *chanson* a forma fissa tendono ad essere in ampie raccolte dedicate a *rondeaux* e *virelais*. In realtà vi è molto poco, in questo repertorio a forma libera, che possa essere datato prima del 1490 ca.; e la maggior parte di esso deve essere stato composto nei dieci anni che precedono i *Canti C*. Ciò vale per circa 70 canti compresi nei tre volumi, e non c'è quasi mai alcuna difficoltà nel distinguerlo dai generi a forma fissa.³²

Forse una suddivisione di tale categoria è il canto a forma libera fondamentalmente omofonica. Molti di questi canti sono a tre voci, ma per quanto riguarda gli altri aspetti essi assomigliano per lo più al gruppo principale dei canti a forma libera imitativa. Ve ne sono meno di 20 attraverso i tre libri.³³

Sottogeneri a parte, allora, e dimenticando l'esiguo numero di mottetti, movimenti di messe e canoni, vi sono appena tre principali categorie di musica che inglobano

³¹ *Chanson Verse of Early Renaissance*, 2 voll., ed. by Brian Jeffery, London, stampato in proprio, 1971-76.

³² *Odhecaton A*, nn. 7, 19, 23, 28-30, 32-33, 36, 41, 70 (a 3 voci), 75 (a 3 voci), 92, 94, 96; *Canti B*, nn. 3-7, 9-12, 14-15, 17-18, 21-23, 27, 29, 33, 35, 41 (a 3 voci); *Canti C*, nn. 5-7, 9-11, 16-21, 26, 29-31, 34, 37, 40-42, 44-47, 49, 52-53, 71, 76, 86, 100, 102, 107, 134.

³³ *Odhecaton A*, nn. 18, 25-26, 34, 37, 40, 72, 79, 90; *Canti B*, nn. 25, 51; *Canti C*, nn. 22, 27-28, 62, 64, 103-104.

quasi tutto quello che Petrucci raccolse nei tre volumi: la *chanson* a forma fissa, la fantasia astratta, sicuramente strumentale, e il canto a forma libera.

Vi sono meno di trenta pezzi che non ricadono immediatamente in quelle categorie. Potrebbe essere che una riflessione o un'analisi più attenta possa rispondere alle restanti domande: ma nel caso di *Cela sans plus* e *La plus des plus* di Josquin, ad esempio, non mi sentirei sicuro nel dire se fossero *chansons* a forma fissa o fantasie astratte. Un mio forte istinto mi suggerisce che si tratta di fantasie astratte; e i pezzi ad essi circostanti nell'*Odhecaton* sembrerebbero supportare tale opinione. Ma il caso appare di gran lunga meno sicuro se posto a confronto con le altre opere della categoria, e la prudenza suggerisce di lasciarli non classificati. Lo stesso si può affermare di *Adieu mes amours* di Josquin: alcuni studiosi credono che si tratti di una *chanson* combinata, altri di una fantasia astratta su una melodia popolare presa a prestito; a me sembra preferibile non entrare in una strada senza uscita.

Ecco i pezzi che non ricadono facilmente in una di tali categorie:

Odhecaton A:

- 5 Brunette (Stokem)
- 7 Nenciozza mia (Japart)
- 10 Bergerette savoyene (Joquin)
- 14 Adieu mes amours (Josquin)
- 15 Por quoy non (La Rue)
- 24 Cela sans plus [Japart]
- 27 Tmeiskin [Japart ?]
- 51 Se mieulx (Compère)
- 61 Cela sans plus (Josquin)
- 64 La plus des plus (Josquin)

Canti B:

- 1 L'homme armé (Josquin)
- 8 L'autrier qui passa (Busnoys)
- 19 Coment peult haver joye (Josquin)
- 26 Una moza falle yo [anonimo]
- 28 Fors seulement / [Du tout plongiet] (La Rue)
- 31 Je cuide / De tous biens (Japart)
- 32 Franch cor qu'as tu / Fortuna (De Vigne)

Canti C:

- 4 Tant que nostre argent durra (Obrecht)
- 39 Le second jour [= In mijnen sin] [Busnoys]
- 48 Je sey bien dire (Josquin)
- 65 Quant vostre ymage [anonimo]
- 73 Je ne suis mort [anonimo]
- 74 Vray dieu d'amours / Sancte Jovanes (Japart)

- 84 Vilana che sa tu far [anonimo]
 90 Questa se chiama (Japart)
 91 Serviteur soye (Stokem)
 94 Je sui d'Alemagne (Stokem)

Un particolare importante è che vari nomi continuano a emergere in questa lista di pezzi non classificati: ad esempio, Josquin sette volte. Alcuni ritengono che i canti a tre e a quattro voci costituiscano la parte meno originale della sua produzione; ma nessuno di questi pezzi si inserisce facilmente nei modelli accolti in quel tempo, e ciascuno sembra dire qualcosa di nuovo e di particolare. Il discusso Johannes Japart compare sei volte: ho precedentemente accennato al fatto che egli è uno dei compositori meglio rappresentati nei volumi dei *Canti*, secondo solo a Compère ed Agricola. La sua musica è ben rappresentata in altre fonti, sia precedenti che successive, ma oggi egli è meno apprezzato, in parte perché non compose messe o mottetti. Il quadro che qui risulta sembra dire che pure egli è un compositore di canto cui va riconosciuta una certa individualità.

Infine vi è il compositore Johannes Stokem, altrettanto poco conosciuto, che compare tre volte in questa lista. Egli ha recentemente raggiunto una certa risonanza come colui che apparve nel coro papale sotto il nome di Johannes de Pratis e fu per questo motivo confuso con Josquin.³⁴ Ma l'interesse per la sua musica non è andato oltre. Le sue sette opere nei volumi dei *Canti* lo pongono tutte in luce quale compositore di considerevole individualità che raramente seguiva le mode. E c'è una ulteriore puntualizzazione da fare a suo riguardo: io mi rifiuto di accettare l'opinione che egli sia morto nell'ottobre del 1487; questa notizia è fondata su una supplica ancora inedita individuata da Adalbert Roth.³⁵ Ma tutto ciò che riguarda lo stile e le fonti di tutti questi canti lo pongono in luce come un compositore attivo negli anni successivi al 1490. Potrà non essere così, ma secondo la mia opinione si tratta in ogni caso di una figura del massimo interesse musicale.

Quei pochi canti che non possono facilmente essere classificati meritano una speciale attenzione. Ma il più interessante risultato riguarda le indicazioni che possono essere offerte a chi volesse usare i volumi dei *Canti* di Petrucci in un'accu-

³⁴ PAMELA F. STARR, *Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity*, in «Journal of Musicology», 15, 1997, pp. 43-65.

³⁵ *Ivi*, p. 54, nota 24. La supplica, datata 4 ottobre 1487, è per un beneficio presso la cattedrale di Erlau, Ungheria, resa vacante per la morte di «Johannes de Prato, alias Stokem». Molto spesso tali suppliche erano fatte sulla base di errate informazioni; dal momento che Stockem fu pagato come un membro del coro papale verso la fine di settembre del 1487, qualcuno deve essere stato spinto davvero molto velocemente ad assicurare il beneficio così improvvisamente resosi vacante. Se, come sono convinto, Stokem sopravvisse dopo il 1487, sarebbe più facile proporlo come il compositore della messa *Allez regretz*, attribuita nel ms. 21 di Jena a «Jo. de pratis» (stampata in *Werken van Josquin des Prés: Missen*, n. 20). Nel suo commentario alla *New Josquin Edition*, 7, 1997, Thomas Noblitt mette in piedi un lungo ragionamento per mostrare perché l'opera non può essere di Josquin des Prés.

demia per l'esecuzione di musica antica. Si deve concludere che i volumi furono stampati con l'intenzione che essi fossero usati per esecuzioni senza testo, presumibilmente strumentali, a dispetto dei ragionamenti contrari di Helen Hewitt e dell'ammirabile prudenza di Howard Mayer Brown, il quale elenca solo otto dei 286 pezzi nel suo catalogo *Instrumental Music Printed before 1600*. Suonare alcuni dei pezzi con strumenti è da considerarsi storicamente corretto, nel senso che ciò chiaramente avveniva. Su un fronte più soggettivo ed estetico, è chiaro che sia le *chansons* a forma fissa, sia i canti a forma libera furono originariamente concepiti per veicolare testi e derivano molto del loro disegno e impatto musicale da tali testi. Laddove i testi possono essere recuperati, essi potrebbero essere cantati; laddove i testi non possono essere ritrovati, potrebbe proprio essere meglio non eseguire questi brani.

Ma rimane ancora un vasto repertorio: le opere qui denominate fantasie. Esse furono sicuramente concepite per un complesso strumentale e costituiscono una parte della più indimenticabile musica del loro tempo. Su di esse io sollecito un'ulteriore intensa indagine.