

ANTONIO DELFINO

OSSERVAZIONI PRELIMINARI AD UNO STUDIO  
DEL MOTTETTO *BENEDICTA ES CELORUM REGINA*  
A 12 VOCI DI JOSQUIN/GUYOT [CASTILETI] (1568<sup>5</sup>)  
E DELLA RELATIVA INTAVOLATURA DI JACOB PAIX  
(1589<sub>6</sub>)<sup>\*</sup>

Il mottetto mariano *Benedicta es celorum regina* di Josquin des Prez è uno tra i suoi capolavori più celebri e influenti.<sup>1</sup> Lo dimostrano i 24 manoscritti e le 9 stampe che lo tramandano, ma soprattutto la trentina di intavolature, princi-

---

\* Nel presente scritto confluiscono i primi appunti di una ricerca appena avviata sull'intavolatura *Thesaurus motetarum* (1589<sub>6</sub>; cfr. la nota successiva) di Jacob Paix e le sue fonti. Esso sostituisce, con il consenso dei curatori, un precedente testo che analizzava in termini più generali i problemi che i rapporti tra intavolature e modelli polifonici pongono a diversi livelli. I riferimenti a quello scritto che si trovano in alcuni luoghi del vol. II di quest'opera rimangono ancora validi poiché l'attuale argomento costituisce un ideale *case study* di quello originario.

1. Abbreviazioni bibliografiche per i titoli più frequentemente citati:

1568<sup>5</sup> = *Novi thesauri musici Liber quartus quo selectissime planeque nove, nec unquam in lucem edite cantiones sacrae (quas vulgo moteta vocant) continentur [...] Petri Ioannelli bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectae*, Angelo Gardano, Venezia 1586.

1589<sub>6</sub> = JACOB PAIX, *Thesaurus Motetarum, Newerlessner zwey zweintzig herzlicher Moteten, Rechte Kunst Stück: der aller berhümbsten Componisten, in der Ordnung wie sie nach einander gelebt: Und jede Moteten zu ihrem gewissen Modo gesetz [...]*, Bernhart Jobin, Strasbourg 1589.

Mu<sup>2</sup> = München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1536.

JW = JOSQUIN DES PREZ, *Werken*, Uitgegeven door Prof. D<sup>r</sup> A. Smijers, *Motetten*, Bundel XI, G. Alsbach & Co., Amsterdam 1954.

NJE = JOSQUIN DES PREZ, *Motets on non-biblical texts*, 3, *De beata Maria virgine 1*, ed. by Willem Elders, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2006 (New Josquin Edition, 23/3).

NJEC = *Ibidem*, *Critical Commentary*.

Schl. = *Si placet Parts for Motets by Josquin and His Contemporaries*, ed. by Stephanie P. Schlagel, A-R Editions Inc., Middleton (Wisc.) 2006 (Recent Research in the Music of the Renaissance, 146).

palmente liutistiche, che lo hanno preso a modello per la realizzazione di versioni strumentali di vario tipo,<sup>2</sup> le sette messe che lo hanno rielaborato sotto forma di messa-parodia e altre composizioni di diverso genere che ad esso si sono ispirate.<sup>3</sup> Tra queste ultime merita una particolare attenzione il mottetto di Jean Guyot (ca. 1520–1588), musicista vallone conosciuto anche con l'appellativo italiano Castileti (o Castiletti), nome derivato dal suo luogo di nascita Châtelet, non lontano da Charleroi.<sup>4</sup> Il mottetto rientra in quel particolare repertorio *si placet* molto diffuso nel Rinascimento che consisteva nell'aggiungere una o più nuove parti a composizioni preesistenti e ne rappresenta uno dei casi più singolari in quanto il numero di voci di partenza è stato raddoppiato da 6 a 12.<sup>5</sup> È quasi certo che l'epoca in cui venne scritto corrisponda al breve periodo (1563–1564) in cui Guyot fu a Vienna al servizio di Ferdinando I d'Asburgo come maestro della cappella imperiale. Proprio l'aver a disposizione un nutrito gruppo di cantori e di strumentisti può essere stato verosimilmente lo stimolo principale ad intraprenderne la stesura. Oltre all'unica edizione a stampa (1568<sup>5</sup>), si conoscono due manoscritti mutili, uno conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera e contenente sole sette voci (Mu<sup>3</sup>),<sup>6</sup> l'altro (solo quattro voci rimaste) nella Stonyhurst College Library di Whalley (Lancashire).<sup>7</sup> Il primo è un'ampia collezione di 342 mottetti per la maggior parte esemplati su antologie a stampa tra i quali un cospicuo numero

2. Cfr. l'elenco in NJEC, pp. 158–65.

3. NJEC, pp. 209–12. Alle messe qui repertorate si può aggiungere quella di Ippolito Baccusi contenuta nel suo *Missarum cum quinque, et novem vocibus, Liber quartus*, A. Gardano, Venezia 1593 (edizione moderna in ORNELLA GUIDI, *Il Missarum liber quartus*, Venezia, 1593 di Ippolito Baccusi, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia/Cremona, a.a. 2009–2010, pp. 347–439). Quattro messe sono state studiate da MYROSLAW ANTONOWYTSCH, *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hèle und de Monte*, J. R. van Rossum, Utrecht 1951.

4. L'interesse per Jean Guyot risale già al XIX secolo quando fu pubblicata la prima monografia di CLÉMENT LYON, *Jean Guyot dit Castileti, célèbre musicien wallon du XVII<sup>e</sup> siècle, maître de chapelle de S. M. l'Empereur d'Allemagne Ferdinand 1er, né à Châtelet en 1512*, Delacre, Charleroi 1876. In tempi recenti gli studi di Bénédicte Even-Lassmann hanno fatto il punto sullo stato degli studi ed hanno allargato notevolmente le conoscenze sulla biografia e sulla sua opera: il saggio BÉNÉDICTE EVEN, *Jean Guyot de Chatelet, musicien liégeois du XVI<sup>e</sup> siècle, synthèse et perspectives de recherches*, «Revue Belge de Musicologie», XXVIII–XXX 1974–1976, pp. 112–27 e il più ampio studio disponibile attualmente sull'autore, tratto dalla tesi di laurea e contenente sintetiche schede descrittive delle singole composizioni, BÉNÉDICTE EVEN-LASSMANN, *Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI<sup>e</sup> siècle*, Hans Schneider, Tutzing 2006.

5. Non si può escludere la suggestione del celebre passo dell'Apocalisse (Ap 12, 1) in cui si allude alla Vergine coronata di dodici stelle.

6. Bayerische Staatsbibliothek, *Katalog der Musikhandschriften. 2. Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, beschrieben von Marie Louise Göllner, G. Henle Verlag, München 1979, pp. 101–21.

risulta tratto da 1568<sup>2-6</sup>. La compilazione del manoscritto risale ai primi anni '80 del Cinquecento (all'interno compare la data 1583) ed era destinato all'abbazia dei canonici Agostiniani a Reichenhall (a pochi chilometri da Salisburgo). L'opera di copiatura è stata forse una scelta obbligata per dotarsi di repertorio qualitativamente alto senza dover affrontare l'acquisto di grandi antologie dai costi anche proibitivi per le piccole cappelle; dal punto di vista testuale si tratta chiaramente, almeno nel caso di *Benedicta es*, di un *codex descriptus*. Nell'altro manoscritto, proveniente dall'ambiente gesuitico delle Fiandre, il mottetto in questione è attribuito a Joachinus Montanus e all'interno di una iniziale decorata si trova la data 1552; Iain Fenlon ha sostenuto la paternità di Guyot ritenendo che in questo testimone siano presenti varianti di un certo peso.<sup>8</sup>

La composizione fu accolta nel *Novus Thesaurus Musicus*, la grande antologia che il bergamasco Pietro Giovannelli riunì e fece pubblicare a proprie spese nel 1568 per i tipi di Antonio Gardano a Venezia; l'insieme dei suoi 254 mottetti, suddivisi in cinque libri con proprio frontespizio ma con paginazione continua, costituisce una delle più voluminose raccolte del XVI secolo e probabilmente la maggiore tra quelle a stampa.<sup>9</sup> La realizzazione dell'eccezionale opera, stampata su carta di altissima qualità, dimostra i suoi intenti più ambiziosi anche nelle particolari legature di singoli esemplari, che sono impreziosite da inserti araldici policromi, e nella doratura dei tagli. Il sontuoso oggetto, dedicato a Massimiliano II d'Asburgo, fu poi personalmente consegnato dallo stesso Giovannelli ai più rappresentativi principi di stato e della chiesa gravitanti nella sfera d'influenza imperiale. Il repertorio raccolto «imo studio ac labore summo» mirava a magnificare l'eccellenza della cultura musicale austriaca della seconda metà del Cinquecento attraverso opere di un folto gruppo

7. CENSUS – *Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, vol. IV, American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag, Neuhausen – Stuttgart 1988, pp. 130–1.

8. IAIN FENLON, *An Imperial Repertory for Charles V*, «Studi Musicali», XIII/2 1984, pp. 221–42: 224. Ad una prima lettura forse si prospetta qualcosa di più di qualche variante anche significativa: la questione richiede un approfondito riesame (unitamente a supplementi di indagine sulla genesi del mottetto di Guyot) che mi riprometto di svolgere in altra sede.

9. RISM, *Répertoire Internationale des Sources Musicales*, serie B I: *Recueils imprimés XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle*, Henle Verlag, München-Duisburg 1960, pp. 264–6: essendo i cinque libri repertoriati singolarmente come 1568<sup>2-6</sup>, si usa qui la sola sigla '1568' per indicare la raccolta nel suo complesso, mentre 1568<sup>3</sup> si riferisce al solo *Liber quartus*. Una scheda più dettagliata sull'opera considerata più coerentemente come unità bibliografica indivisibile, con trascrizione della dedica e dell'indice, è fornita in GUGLIELMO BARBLAN, *Conservatorio di Musica «Giuseppe Verdi» – Milano, Catalogo della Biblioteca, Fondi speciali 1: Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, Leo S. Olschki, Firenze 1972 (Biblioteca di Bibliografia Italiana, LXVIII), pp. 82–95.

di maestri quasi tutti al servizio degli Asburgo, ma nello stesso tempo esso rappresenta anche la più ampia panoramica della produzione mottettistica fiamminga di quel periodo essendo molti degli autori originari di quell'area geografica.<sup>10</sup> Piuttosto esplicita si rivela l'intenzione del curatore di testimoniare da un lato lo sfarzo musicale della liturgia cattolica con i primi quattro libri – a Concilio tridentino appena concluso – e dall'altro la celebrazione della dinastia regnante con, appunto, l'aggiunta di un quinto libro contenente mottetti celebrativi («Epitaphia, et gratulatoria carmina»)<sup>11</sup>. Il dato però più significativo risulta essere la novità del repertorio stesso che annovera titoli «quasi esclusivamente stampati per la prima volta e scritti da compositori ancora viventi», frutto dei rapporti tenuti con i musicisti durante le sue frequentazioni della corte favorite dalla sua residenza a Vienna, documentata dal 1569 ma con tutta probabilità risalente a qualche anno addietro.<sup>12</sup>

Nella silloge curata da Giovannelli è contenuta la metà dei venticinque mottetti di Jean Guyot, tutti pubblicati in antologie sparse: per questi dodici titoli — alcuni in più parti — 1586<sup>5</sup> rappresenta l'*editio princeps* e l'unico testimone a stampa disponibile.<sup>13</sup>

*Benedicta es celorum regina* è inserito nel Liber Quartus (pp. 339–42) a coronamento di un insieme di otto mottetti mariani rubricati (nell'indice) «Commune de beata virgine». Le dodici voci sono raggruppate a due a due in ognuno dei sei libri-parte e ogni coppia è disposta su due pagine adiacenti in modo tale che nella pagina di sinistra si legga sempre una voce di Josquin e in quella di destra una di quelle aggiunte da Guyot (Tab. 1).<sup>14</sup>

10. ALBERT DUNNING, *Introduction*, in *Novi Thesauri Musici a Petro Ioannello collecti Volumen v*, edidit Albertus Dunning, Pars I, American Institute of Musicology, s.l. 1974 (Corpus mensurabilis musicae, 64), p. VII. Lo studio su questo quinto volume giovannelliano annunciato nella nota a pie' di pagina non appare elencato nella bibliografia ufficiale di Dunning (ROBERTO ILLIANO, *Bibliografia degli scritti di Albert Dunning*, in *Album amicorum Albert Dunning*, a c. di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout 2002, pp. XVII–XX) e non risulta che sia mai stato completato dall'autore (cortese comunicazione di Roberto Illiano del 11 novembre 2011).

11. Su questo argomento il rimando d'obbligo è ad ALBERT DUNNING, *Die Staatsmotette 1480–1555*, A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij N.V., Utrecht 1970.

12. DUNNING, *Introduction*, cit.

13. I titoli: *Descendit de coelis* (a 8 voci), *Hec est dies* (a 8), *Ascendo ad Patrem* (a 8), *Veni Sancte Spiritus* (a 8), *Te Deum patrem ingenitum* (a 6), *Quicumque manducaverit* (a 8), *Erat vir Dei Vincentius* (a 5), *O crux splendidior* (a 8), *Consurgat Domine* (a 6), *Benedicta es* (a 12), *Carole ter foelix* (a 8); cfr. EVEN-LASSMANN, *Les musiciens liégeois*, cit., pp. 216–26 (cat. nn. 14–25). A quelli in 1568<sup>5</sup> si aggiungono i tredici pubblicati ad Anversa nelle antologie di Tillman Susato tra il 1546 e il 1555 (*ibidem*, pp. 204–15, cat. nn. 1–13) e due altri mottetti manoscritti (*ibidem*, pp. 199–204, cat. nn. 1–2).

14. Nella tabella sottostante, e di qui in avanti, le sigle delle voci in tondo si riferiscono a quelle di Josquin, mentre in corsivo contraddistinguono quelle composte da Guyot.

Questa particolare distribuzione mantiene ben distinte le parti dei due autori ed è anche comoda per l'esecuzione della polifonia originaria a sei voci.<sup>15</sup> Qualche problema sussiste nella *mise en page* del libretto di Sextus: la nuova parte di Guyot (*Se*) è stampata erroneamente a sinistra, pur essendo accompagnata dalla relativa testatina — incompleta del registro vocale — «De Beata Virgine Ioannes Castiletti A 12», mentre sulla destra compare il Qu di Josquin («De Beata Virgine Iosquin de Pres A 12») individuato però dal termine «Sextus». Questa disattenzione del tipografo potrebbe essere facilmente superata chiamando 'Quintus' la parte sprovvista di nome, ma una più attenta sistemazione dei termini conduce ad un più soddisfacente risultato.

TABELLA 1: distribuzione delle voci in 1568<sup>5</sup>

LIBRETTO	VOCI	
	pp. 339, 341	pp. 340, 342
Cantus	Cantus [= C <sub>I</sub> ]	Altus secundus [= A <sub>II</sub> ]
Altus	Altus primus [= A <sub>I</sub> ]	Cantus secundus [= C <sub>II</sub> ]
Tenor	Tenor primus [= T <sub>I</sub> ]	Tenor tertius [= T <sub>III</sub> ]
Bassus	Bassus [= B <sub>I</sub> ]	Tenor secundus [= T <sub>II</sub> ]
Quintus	Bassus secundus [= B <sub>II</sub> ]	Cantus tertius [= C <sub>III</sub> ]
Sextus	[voce non indicata] [= <i>Se</i> ]	Sextus [= Qu]

Dalla stampa si evince come Guyot mantenga sostanzialmente inalterate cinque delle sei denominazioni vocali josquiniane, considerando come tale anche la trasformazione del «Superius» in «Cantus» (= C<sub>I</sub>), ma non risulti nessuna etichetta per l'antico «Tenor secundus». Con quest'ultimo termine è invece identificato il primo dei due nuovi *tenores* aggiunti, quasi a voler instaurare una certa simmetria con le tre parti più acute (voce modello + due voci nuove): C<sub>I</sub>-C<sub>II</sub>-C<sub>III</sub> → T<sub>I</sub>-T<sub>II</sub>-T<sub>III</sub>. Oltre le due coppie A<sub>I</sub>-A<sub>II</sub> e B<sub>I</sub>-B<sub>II</sub>, le rimanenti due parti riacquisterebbero la loro logica posizione nella gerarchia dell'organico se ordinate (e nominate) in relazione alle chiavi: ne consegue che il Qu e il *Se*, rispettivamente in chiave di Tenore (c<sub>4</sub>) e di Basso (f<sub>4</sub>), andrebbero a completare gli altri due gruppi di voci in una struttura polifonica idealmente caratterizzata da raggruppamenti a tre a tre, nonostante il Qu in chiave di c<sub>4</sub> appaia associato alle due voci soprastanti con chiavi di c<sub>3</sub> (cfr. la riga superiore

15. Molto opportunamente Schl. ricorda che le sei voci *si placet* non possono essere eseguite come composizione indipendente, cioè prescindendo dal modello, in quanto molte quinte e ottave risulterebbero senza 3<sup>a</sup>, alcuni indispensabili movimenti cadenzali mancherebbero del tutto e, soprattutto, la trama della polifonia mostrerebbe inspiegabili vuoti di scrittura (cfr. Schl., p. xvii e relativa n. 56).



squin) riprenda il suo vero nome di TII e rinominiamo il TII (voce nuova di Guyot) come Qu (termine accidentalmente omissso in 1568<sup>5</sup>) si ricaverà una perfetta simmetria per distribuzione di registri vocali e di chiavi (cfr. la riga inferiore dello schema precedente).

Nessuna conferma a questa supposizione potrà purtroppo arrivare da Mu<sup>2</sup> (Tab. 2) perché l'indicazione dei registri vocali è qui assente in quanto le voci, copiate e siglate con numero d'ordine '101', sono contrassegnate solo dalle sigle 'I.D.P.' e 'I.C.' che individuano i rispettivi autori, ma soprattutto perché la loro distribuzione non sempre corrisponde all'intestazione dei vari libretti in cui esse sono accolte. Partendo dalle originarie coppie l'estensore del manoscritto ha disposto quattro voci singole nei primi quattro libretti e ha raggruppatto le rimanenti negli altri quattro. Dal materiale rimasto si deduce che i nuovi abbinamenti risultano tutti diversi: l'A1, ad esempio, condivide con il TIII le pagine dell'VIII mentre in 1568<sup>5</sup> era insieme al CII. È interessante notare che la parte identificata come Se è presente nel VI per una pura coincidenza poiché nell'antigrafo questa voce, si è visto sopra, non aveva un nome ed era associata con il presunto Qu, mentre in Mu<sup>2</sup> è unita al BII.

TABELLA 2: distribuzione delle voci in Mu<sup>2</sup>

Libretto	Voci	
Cantus	[CII] 'I.C.' (ff. 109–110v)	
[Altus]	[AII ?]	
Tenor	[TI] 'I.D.P.' (ff. 121v–122v)	
Bassus	[BI] 'I.D.P.' (ff. 101v–103)	
[V.]	?	?
VI.	[BII] 'I.D.P.' (ff. 107v, 108v, 109v)	[Se] 'I.C.' (ff. 108, 109, 110)
[VII.]	?	?
VIII.	[AI] 'I.D.P.' (ff. 94v, 95v, 96v, 97v)	[TIII] 'I.C.' (ff. 95, 96, 97, 98)

Ritornando ancora al mottetto a 6 il raggruppamento per chiavi 1+1+2+2 dovrebbe essere inteso, in base alla funzione delle voci, come un più logico 1+2+1+2, anche perché è con questa struttura in mente che Josquin ha sviluppato il canone all'8<sup>a</sup> per le prime 68 misure della *Prima pars* con inizio al CI e prosecuzione con il *comes* TI a distanza di 4 *breves*, canone che coinvolge proprio le 'prime' voci dei due terzetti e che ne rimarca la suddivisione.<sup>20</sup> È ap-

20. Molto opportunamente la partitura in NIE pone il TII al di sopra del TI nel rispetto della struttura simmetrica dell'organico. Almeno in un caso Josquin affida a uno dei 'terzetti', quello grave (T1–B1–BII), un intero episodio al centro della 1 p. (bb. 73–87) che corrisponde

punto in questi precisi termini che Guyot interpreta l'architettura mottettistica di Josquin verso la quale non procede con una semplice addizione di voci alla rinfusa ma secondo un disegno molto attento. La studiata scelta timbrica della sua complessa rielaborazione, infatti, è condotta sulla base di due diversi livelli di intervento tra di loro strettamente collegati: in primo luogo è da notare ancora una volta il bilanciamento delle voci aggiunte da Guyot che rimane sempre perfetto, sia che si dispongano secondo il loro nome nell'ordine di  $2+1+2+1$ , sia che si raggruppino in base alle loro chiavi ( $2+2+1+1$ ); in qualunque modo la simmetria determina nello stesso tempo, in relazione all'impianto delle dodici voci, una sorta di lieve spostamento del più scuro ordito polifonico di Josquin verso i timbri più acuti — per via dei tre Cantus — oltre che a un rinfoltimento di tutti gli altri più gravi. Attraverso questa risoluzione si raggiunge quella che sulla carta possiamo cogliere come un'equilibrata disposizione dei quattro registri principali 'triplicati'; essi vanno a coprire la ragguardevole estensione massima di tre ottave più una  $4^a$  (dal  $Re_1$  del *Se* al  $Sol_4$  del *CIII*) allargando di una  $4^a$  sia al grave e sia all'acuto i limiti del modello (a due ottave più una  $5^a$ , dal  $Sol_1$  delle due parti di Bassus al  $Re_4$  del Cantus).

Il nuovo ampio organico, costantemente inteso come gruppo vocale unitario che non realizza mai raggruppamenti 'a cori divisi' stabili, si espande uniformemente su tutto lo spettro melodico disponibile, ma in realtà con sfumature diverse a seconda delle fasce diastematiche di volta in volta interessate. Tenendo conto che il Cantus tende per sua natura, come solitamente avveniva all'epoca, a distanziarsi dalla voce dell'Altus (di fatto un Tenor di poche note più esteso verso l'acuto), la regione che si presta a più agevoli movimenti di voci aggiunte è quella superiore. I due Cantus di Guyot realizzano un continuo intreccio con la voce preesistente e la inglobano all'interno di ampie figurezioni spesso sopravanzandola all'acuto.<sup>21</sup> Nei punti in cui il *C<sub>I</sub>* tace, invece, si produce un'immediata sostituzione di ruoli dove il *C<sub>II</sub>* o il *C<sub>III</sub>* proseguono il discorso melodico partendo frequentemente dall'ultima nota del *C<sub>I</sub>* per collegarsi in unisono al primo suono della successiva frase josquiniana. Procedimenti analoghi sono registrabili anche nel gruppo dei Tenores in cui il *T<sub>II</sub>* e il *T<sub>III</sub>* si rapportano alla voce primigenia con le stessa impostazione delle voci superiori, ma senza riproporne il loro ininterrotto avvicendamento a causa delle altre parti intermedie (*AI–AII–Qu*) che agiscono nel loro stesso *ambitus* e con le quali si devono integrare. Nella regione grave il *Se* si contrappone alla

---

all'intonazione dell'intero versetto 2a «Te deus pater» (i vv. 7–9); per i problemi relativi al testo della sequenza cfr. NJEC, pp. 199–203: 200 e 202.

21. Significativo è l'*exordium* del *C<sub>II</sub>* (bb. 1–7) che contrappunta speditamente le *breves* della prima frase del canone con formule scalari di semiminime che abbracciano l'*ambitus*  $Re_2$ – $Re_3$ .

coppia BI–BII intervenendo solitamente quando uno dei due tace; poiché già in Josquin l'alternanza delle due singole voci gravi era un elemento preponderante della condotta polifonica, Guyot sceglie un costante assetto su due parti gravi che solo in determinati casi si completa con la terza.<sup>22</sup> Questa tendenza a colmare gli spazi sonori liberi del modello, che è tipica della prassi compositiva del 'si placet', sembra voler ricreare in questo caso un *continuum* ideale.

È noto infatti che la polifonia di Josquin fosse considerata alla metà del Cinquecento ormai poco densa nella sua struttura se Hermann Finck la paragonava alla nudità e vi trovava troppe pause.<sup>23</sup> In Gallus Dressler ritroviamo il medesimo giudizio ancora su Josquin e i suoi coetanei ma riferito esplicitamente all'esiguità delle *texture* a quattro voci: «Inter primum genus refertur Josquinus cum suis coetaneis, qui ex fugis extruunt harmonias sed eorum cantiones quatuor sunt nudaе».<sup>24</sup> Al di là di quelle che possono sembrare velate critiche pare quasi di leggere in tali opinioni un invito a cimentarsi con queste polifonie.

Circa due decenni dopo la pubblicazione di 1568<sup>5</sup> Jacob Paix trascrisse il mottetto di Guyot e lo inserì nel *Thesaurus motetarum* (1589), raccolta di sole intavolature di musiche vocali dichiarate come appartenenti al genere mottettistico.<sup>25</sup> Paix, definito 'Augustano' nel frontespizio, era nato nel 1556 ed esercitò una poliedrica attività di organista e compositore — ma anche di costruttore di organi — nella sua città natale e in altre, tra cui Lauingen e Neuburg a. d. Donau dove morì dopo il 1616.<sup>26</sup> Quando uscì il *Thesaurus* Paix aveva già li-

22. In particolare le bb. 39–44 e 65–67, rispettivamente inizio e fine del versetto 1b (vv. 4, 6), le bb. 73–103, in cui scambi molto ravvicinati si succedono per i versetti 2a–2b (vv. 7–12), e le bb. 168–176 con l'«Amen» finale.

23. HERMANN FINCK, *Practica musica*, Rhaw, Wittenberg 1556 (rist. anast. G. Olms, Hildesheim 1971), f. Aiiir–v; cit. anche in Schl., p. xxii, nota 57. Sempre Finck ricorda Guyot nel gruppo di quei maestri la cui scrittura, sulla scia dell'esempio di Gombert, «est plena concordantiarum tum fugarum» (*ibidem*, f. Aij), cioè caratterizzata da un fitto intreccio contrappuntistico e ricca di imitazioni.

24. GALLUS DRESSLER, *Praecepta musicae poëticae*, New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices by Robert Forgács, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2007, p. 190. Il trattato è formato dal testo di alcune lezioni tenute a Magdeburgo tra 1563 e il 1564 e il passo citato, contenuto nel cap. xv dove si indica anche una serie di *auctoritates* da studiare, molto probabilmente si riferisce alla cospicua presenza di episodi a due voci all'interno della scrittura quadrivocale. L'osservazione potrebbe anche valere per la seconda parte di *Benedicta es* e alcuni passi nelle altre due parti.

25. 1589<sup>6</sup>, ff. A–Biii. Da qui in avanti i riferimenti all'intavolatura di Paix, non disponibile in trascrizione moderna, saranno forniti sulla base del corrispondente mottetto di Guyot (1568<sup>5</sup>) pubblicato in Schl.

26. La più completa documentazione su di lui attualmente disponibile è pubblicata nel volume miscelaneo *Jacob Paix d. Ä. (1556 – nach 1616)*. *Organist – Komponist – Orgelbauer*, hrsg.

enziato alle stampe diverse opere importanti. Due messe, stampate singolarmente nel 1564 e nel 1587, occupano un posto di rilievo nella storia della messa su modello polifonico in quanto non solo recano in bella evidenza sul frontespizio il titolo e l'autore del mottetto rielaborato, ma anche i termini, rispettivamente, «Ad Imitationem» e «Parodia» che ne individuano chiaramente la tecnica compositiva.<sup>27</sup> Ancora al 1587 risale la prima edizione di una silloge di canoni suoi e di autori vari e al 1588 un altro libro di fughe, edizioni entrambe scomparse,<sup>28</sup> mentre nel 1583 aveva visto la luce l'*Orgel Tabulaturbuch* per il quale Paix è maggiormente noto;<sup>29</sup> vi sono raccolti mottetti e musiche profane, intavolati con l'aggiunta di eleganti fioriture nella tradizione dei 'Koloristen', e vi è compreso un discreto numero di danze di varia tipologia e provenienza.<sup>30</sup>

Non è possibile stabilire quando Paix abbia iniziato ad interessarsi al *Benedicta es* a 12 v. ma è significativo che il mottetto sia stato scelto per aprire la serie delle 24 composizioni che si trovano in 1589.<sup>31</sup> Queste, numerate pro-

---

von Reinhard H. Seitz, Verlag Benedikt Bickel, Schrobenhausen 2006; in particolare la parte bio-bibliografica ad opera dello stesso curatore (pp. 1-74).

27. JACOB PAIX, *Missa. Ad Imitationem Mottetæ In illo tempore. Ioan. Moutonis, Quatuor vocum* [...], Leonhardus Reinmichælius, Lauingen 1584 e id., *Missa. Parodia Mottetæ Domine da nobis auxilium, Thomæ Crequilonis, senis Vocibus* [...], Leonhardus Reinmichælius, Lauingen 1587, quest'ultima ritenuta la prima attestazione in assoluto del termine 'parodia' in relazione al repertorio polifonico (LEWIS LOCKWOOD, *On "Parody" as term and concept in 16th-century Music*, in *Aspects of Medieval & Renaissance Music. A Birthday Offering to G. Reese*, ed. by Jan La Rue, Norton, New York 1966, pp. 560-75: 561-7). Su queste due messe cfr. GEORG BRUNNER, *Die musikalische Schaffen von Jacob Paix*, in *Jacob Paix d. Ä.*, cit., pp. 75-114: 99-104.
28. JACOB PAIX, *Selectæ, artificiosæ et elegantes fugæ* [...], [Lauingen 1587] (si conservano le successive edizioni del 1590 e 1594) e id., *Liber fugarum, cum notis & literis* [...], [Lauingen 1588]: cfr. BRUNNER, *Die musikalische Schaffen*, cit., pp. 77, 104-8.
29. JACOB PAIX, *Ein Schön Nutz unnd Gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch*, Leonhart Reinmichel, Lauingen 1583 (rist. anast., Cornetto-Verlag, Stuttgart 2001); cfr. Brunner, *Die musikalische Schaffen*, cit., pp. 76, 86-98; SHERRY RUDOLPH SECKLER, *The Jacob Paix Tablature »Ein Schön Nutz unnd Gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch« Translated and Transcribed. A Summary and Description*, in *Jacob Paix d. Ä.*, cit., pp. 121-32.
30. Il contenuto del libro è incentrato sugli autori legati all'ambiente della Germania meridionale rappresentati con una o due composizioni; oltre al prevedibile rilievo dato a Orlando di Lasso (17 titoli) è da sottolineare l'ampio spazio dedicato a Palestrina (ben 12 mottetti), al contrario di quanto avveniva di solito nelle coeve intavolature oltremontane dove la presenza italiana era tendenzialmente caratterizzata da maestri attivi nella vicina Italia settentrionale. Cfr. anche WILLI APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Bärenreiter, Kassel 1967, trad. it. di Piero Neonato, *Storia della musica per organo e altri strumenti da tasto fino al 1700*, Sansoni Editore, Firenze 1985, vol. 1, pp. 355 segg.
31. L'indice più particolareggiato è ancora quello reperibile in HOWARD MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1965, pp. 355-6, non immune, però, da un'inesattezza riguardante le due composizioni di Paix. L'esemplare da me utilizzato, conservato alla Bayerische Staatsbibliothek

gressivamente e private del testo, comprendono 20 mottetti e 2 *chansons* di vari celebri autori a cui si aggiungono, dello stesso Paix, il mottetto a 5 *Ecce quam bonum* e un *Chor* a 3 v. sulla melodia dell' *Ave maris stella* denominato «*Τριάδος* in Choralem», sorta di trio organistico con il *cantus prius factus* al grave (eseguibile con il pedale).<sup>32</sup> Le dodici linee di notazione alfabetica, che nella pagina si dispongono in sole due collature, assicurano un notevole impatto visivo e giustificherebbero già di per sé una simile scelta; considerando anche che Paix è l'unico autore ad aver pubblicato intavolature a 12 parti reali, tre per l'esattezza,<sup>33</sup> la collocazione del mottetto può essere vista, ad apertura di libro, anche come un immediato sfoggio di perizia nell'uso della notazione alfabetica con un così ampio organico.

---

(segn.: 2 Mus.pr. 65# Beibd.1) e consultabile on-line sul sito della Petrucci Library (<http://imslp.org>), presenta una rilegatura difettosa in quanto il fascicolo N risulta cucito capovolto, mentre nella fascicolazione del quaterno seguente i quattro bifolii si succedono nell'errato ordine O–Oii–Oiii–Oiii. In conseguenza di tale inconveniente la descrizione di Brown, condotta probabilmente su questo esemplare, data la coincidenza con la cartulazione a matita apposta in tempi recenti, assegna il n. 23 al *Chor* (con inizio da f. 57v) e il n. 24 al mottetto *Ecce quam bonum* (con inizio da f. 58v), posizioni che devono evidentemente essere invertite: la corretta successione riunisce il mottetto a tutti gli altri e restituisce al *Chor* il suo vero ruolo di appendice conclusiva essendo chiuso dalla parola «Finis» e seguito (sul verso della carta) solo più da testi letterari.

32. Nonostante il titolo parli esplicitamente di mottetti, Paix inserisce anche due *chansons* francesi (il n. 5 *Je prens en gre* di Eustache Barbion e il n. 10 *Celle qui matant* di Christian Hollander), la prima di queste non ancora ritrovata (quindi in *unicum* in 1589,) e la seconda pubblicata invece nel *Second livre des chansons*, Phalèse, Louvain 1553<sup>25</sup>.
33. Oltre a *Benedicta es* in 1589, si può leggere anche il mottetto *Ecce quam bonum* di Ludwig Daser (n. 13), mentre l'intavolatura del 1583 (Paix, *Ein Schön*, cit.) include al n. 12 il salmo *Laudate Dominum omnes gentes* di Orlando di Lasso (ed. moderna in JACOB PAIX, *Intavolierungen von Motetten von Orlando di Lasso*, Eigenverlag Eberhard Kraus, Regensburg 2001, pp. 26–31). In nessun'altra intavolatura a stampa si trovano simili realizzazioni; solo nella raccolta di Johannes Woltz (*Nova Musices Organicae Tabulatura*, Johann Jacob Genath, Basel 1617), dove è dato largo spazio alla policoralità, è sì intavolata una dozzina di composizioni da 12 fino a 19 v., ma i drastici procedimenti di riduzione a 4 o 5 voci a cui queste polifonie sono soggette ne trasformano pesantemente la *texture* e la sintesi che ne deriva conserva degli originari mottetti soltanto gli elementi più salienti (elementi melodici principali, aspetti ritmico-armonici complessivi, ecc.), non certamente il ricco intreccio polivocale. Nella tradizione manoscritta, che rispetto a quella a stampa si spinge quasi fino alla fine del Seicento, la situazione è più articolata poiché si trovano con maggiore frequenza pezzi policorali per grandi organici sebbene il loro metodo di trascrizione possa variare da forme ridotte al minimo (le sole voci di canto e basso per ogni coro) fino al mantenimento di tutte le parti (come, per esempio, avviene per le polifonie a 16 v. ricopiate nella celebre intavolatura di Pelplin). Per una capillare informazione sulla consistenza e sulla natura del repertorio polifonico in intavolatura tedesca si può consultare il fondamentale lavoro di CLEVELAND TH. JOHNSON, *Keyboard Intabulations Preserved in Sixteenth- and Seventeenth Century German Organ Tablatures: A Catalogue and Commentary*, 2 voll., Ph.D. Diss, Oxford University, Oxford 1984.

Altra ragione utile a spiegare questa collocazione sarebbe la classificazione modale, criterio spesso seguito per ordinare le composizioni all'interno di libri di musiche, soprattutto quando si voleva evidenziarne l'aspetto modale, e che ci si aspetterebbe di trovare applicato in una silloge come 1589<sub>6</sub>. Tutti i titoli contenuti nella raccolta, infatti, sono rubricati con l'indicazione del modo di appartenenza secondo la ben nota terminologia di Glareano (Tab. 3).<sup>34</sup> Che la modalità rivesta una primaria importanza per la formazione e lo scopo della raccolta lo si nota dalle numerose occasioni in cui Paix ne parla e da come ribadisca la necessità di possederne la cognizione, dal frontespizio («Und jede Moteten zu jhrem gewissen Modo gesetzt») fino alla sentenza nell'ultima pagina attribuita al teorico del xv sec. Johannes Hollandrinus.<sup>35</sup> È soprattutto la presenza di ampie didascalie per illustrare le caratteristiche dei vari modi a fare di questo libro una preziosa raccolta di *exempla* di alto valore didattico.<sup>36</sup> Esse sono disposte in coda al mottetto o al primo di un gruppo di mottetti che nel corso del volume sono associati ai vari modi.

34. Accenno esplicito nell'«Observatio» (1589<sub>6</sub>, f. [ii]v).

35. «Hollandrinus ait. Qui Modos Musicos ignorat: pro Musico non reputatur» (1589<sub>6</sub>: f. [Oviii]v). Non sono in grado di dire se sia stato proprio Paix a sostituire nella frase citata la lezione tradizionale che recitava «Qui octo tonos ignorat»: è evidente che il testo è comunque stato modificato per adattarsi alla teoria di Glareano che di modi ne prevede dodici. Sull'antico musicografo cfr. *Traditio Iohannis Hollandrini*, hrsg. von Michael Bernard und Elżbieta Witkowska-Szarembo, Ba. 1, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft, München 2010.

36. Quest'opera di Paix non ha mai avuto l'attenzione che merita; con l'eccezione di un brevissimo capitolo in BRUNNER, *Das musikalischen Schaffen*, cit., p. 99, ad oggi non sono stati ancora intrapresi studi complessivi né sulla tecnica di intavolatura né tanto meno su ciò che rappresenta per gli studi sulla modalità. In questo senso, ad esempio, un lavoro eccellente come FRANS WIERING, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, Routledge, New York – London 2001, lo cita nell'«Appendix A: Textual Sources» (p. 233) — sulla base della bibliografia di Brown — ma non lo prende poi in considerazione.

TABELLA 3: raggruppamento dei pezzi intavolati in 1589<sub>6</sub> secondo i modi di Glareano

MODO	MOTTETTI (NUM. D'ORDINE)	FINALIS	PROPRIETÀ	NOTE
Hypomisolidio	1*.	Sol	♯	
Hypoionio	2*.	Fa	♭	
Phrigio	3*.	La	♭	
Hypolidio	4*. 8. 9. 13. 18.	Fa	♭	
	5*. 22.	Do	♯	
Dorio	6*. 11. 12. 16. 19. [24.]	Sol	♭	
	15.	Re	♯	Sed Ineginanter Myxolydij orig. 4 <sup>a</sup> alta
Lidio	7*.	Fa	♭	
Hypoeolio	10*.	La	♯	
Aeolio	14*.	Re	♭	orig. 5 <sup>a</sup> alta
Hypodorio	17*. 21.	Sol	♭	
Hyperaeolio	20*.	Mi	♯	Reiecto Modo
Mixolidio	23*.	Do	♯	

(\*) Didascalie esplicative sui modi.

Da come 1589<sub>6</sub> costruisce l'antologia si evince che i modi non sono presentati secondo un criterio sistematico, ma sembrano distribuiti casualmente senza che le *finales* o qualche altro elemento possano aver influito sul loro ordine.<sup>37</sup> A meno di non scorgere un vago principio cronologico che conduca con qualche interruzione da Josquin fino a Paix stesso: in tal caso questo *Benedicta es* avrebbe il suo posto grazie all'età di Josquin (non a quella di Guyot), ma il mottetto di Isaac *Virgo prudentissima* si troverebbe in posizione troppo avanzata. Il logico raggruppamento modale sarebbe poi vanificato dal fatto che i mottetti appartenenti ad uno stesso modo sono inframmezzati gli uni agli altri, come evidenzia la tabella precedente.<sup>38</sup> Poiché neppure l'incipit dei testi letterari sembra suggerire un qualche coerente ordine per destinazione (liturgica e non), l'idea progettuale di Paix sembra al momento destinata a rimanere

37. È lo stesso Paix a scusarsi: «Quod verò non omnium modorum exempla in hoc libro attuli, in eo me bonis omnibus excusatum esse spero, ut et cupio» (f. [ii]).

38. Senza voler in questa sede esaminare l'intero apparato modale di 1589<sub>6</sub>, lavoro che richiederebbe approfondimenti di ben altra entità (con almeno una preliminare *recensio* di tutti i singoli mottetti e una collazione dell'intavolatura), si osservi come non tutti i modi previsti da Glareano trovino qui un riscontro: Paix non ha inserito infatti alcun esempio per il modo Ionio e Hypofrigio, ma in compenso ha letto un mottetto di Utendal in Hyperaeolio (modo associabile parzialmente al Frigio), uno dei due modi scartati dal grande teorico.

oscura, ma non è da escludere che il risultato sia da attribuire ad una fase preparatoria delle intavolature piuttosto diseguale e prolungata nel tempo. Al di là delle presunte difficoltà di compilazione della raccolta è qui riproposta la teorizzazione del *Dodecachordon* di Glareano attraverso un meditato studio 'sul campo' di musiche di celebri autori che si traduce in una stimolante fusione tra discorso teorico, in cui ricorrono continuamente i termini della musicografia classica, e musiche selezionate e che dimostra sia la profonda preparazione culturale di stampo umanistico di Paix sia la sua vasta conoscenza delle *auctoritates* musicali. Sembrerebbe quindi naturale che Josquin fosse ancora un punto di riferimento e che a lui fosse riservato il posto d'onore con un titolo non solo ritenuto uno dei «celeberrima moteta» del suo tempo,<sup>39</sup> ma in una particolare versione che dell'arte del virtuosismo compositivo è manifesto emblematico.

Volendo sottolineare anche nel testo intavolato la peculiare suddivisione delle dodici voci spettanti ai due autori, Paix introduce all'inizio di ciascuna delle tre *partes* in cui si sviluppa il mottetto le due lettere identificative, ripetute ognuna sei volte, 'I.' per 'Josquin' e 'C.' per 'Castileti' (la forma con cui Guyot è nominato in 1568<sup>5</sup>). La collatura è formata in base ai registri vocali e alle chiavi, ma all'interno dei gruppi rispondenti alle rispettive quattro chiavi, con esclusione dei tre Cantus, le voci sono intavolate nella prima parte senza seguire il numero ordinale, mentre nella terza le voci centrali sono ridistribuite ancora diversamente; il risultato della 'partitura alfabetica' (ovviamente senza chiavi) corrisponde alla seguente schematizzazione:

1<sup>a</sup> p. (12 v.): c<sub>1</sub>: C<sub>I</sub>-C<sub>II</sub>-C<sub>III</sub> c<sub>3</sub>: A<sub>II</sub>-A<sub>I</sub>-T<sub>II</sub> c<sub>4</sub>: T<sub>I</sub>-T<sub>III</sub>-Q<sub>u</sub> f<sub>4</sub>: S<sub>e</sub>-B<sub>II</sub>-B<sub>I</sub><sup>40</sup>

2<sup>a</sup> p. (4 v.): c<sub>1</sub>: C<sub>I</sub>-C<sub>II</sub> c<sub>3</sub>: A<sub>I</sub> c<sub>4</sub>: T<sub>III</sub>

3<sup>a</sup> p. (12 v.): c<sub>1</sub>: C<sub>I</sub>-C<sub>II</sub>-C<sub>III</sub> c<sub>3</sub>: A<sub>I</sub> c<sub>4</sub>: Q<sub>u</sub> c<sub>3</sub>: T<sub>II</sub>-A<sub>II</sub> c<sub>4</sub>: T<sub>I</sub>-T<sub>III</sub> f<sub>4</sub>: S<sub>e</sub>-B<sub>II</sub>-B<sub>I</sub>

È probabile che nel caso di *Benedicta es* tale scelta non sia stata operata con intenzioni precise dato che la disposizione adottata non fa guadagnare in maggiore leggibilità. Altrove, invece, Paix non esita a ricreare nell'intavolatura la particolare struttura della composizione, come avviene, per esempio, nel mottetto n. 2 *Nesciens mater* a 8 v. di Jean Mouton in cui il canone (4+4) alla 5<sup>a</sup> superiore è immediatamente visualizzato grazie alla netta separazione dei due

39. FRANCISCO DE SALINAS, *De musica libri Septem*, Matthias Gastius, Salamanca 1577 (rist. anast. Bärenreiter, Kassel - Basel 1958), p. 289.

40. Dalla b. 5 (corrispondente all'inizio del secondo sistema di f. A di 1589<sub>6</sub>) e per tutta la 1<sup>a</sup> p. le due voci di S<sub>e</sub>-B<sub>II</sub> sono invertite.

gruppi sovrapposti di voci.<sup>41</sup> Nel complesso delle polifonie trascritte sono comunque le parti interne, quelle sempre in chiavi di contralto o di tenore, ad essere eventualmente scambiate tra di loro a motivo della quasi identica estensione.

Il procedimento di intavolatura si conforma ai precetti codificati per questo genere di notazione alfabetica tedesca a partire dagli anni '70 del XVI secolo e adotta i consueti elementi semiografici fondamentali (lettere, indicatori di ottava, segni ritmici, segni per le alterazioni), troppo noti per essere ulteriormente descritti in questo articolo. Al di là dell'obbligato scioglimento delle poche *ligaturae* in figure separate, un aspetto ben più degno di nota è qui la generalizzata spezzatura delle frequenti *breves* (e di qualche *longa* isolata);<sup>42</sup> questa è una conseguenza immediata del mancato impiego del grosso punto come segno ritmico specifico della *brevis* e obbliga l'intavolatore a dichiarare di averla praticata per ragioni di semplificazione tipografica. Questa convenzione semiografica è però soprattutto legata all'assenza della suddivisione in caselle, a cui è preferita una leggera spaziatura a distanza di un singolo *tactus* (una *semibrevis* = | ) che conferisce alla pagina un più elegante ed uniforme risultato grafico.<sup>43</sup> La sostituzione di queste figure con equivalenti *semibreves* parigrado sempre ribattute crea un'incessante scansione ritmica che può risultare a lungo ossessiva, specialmente quando sono intavolate *breves* a gruppi, *longae* o i non infrequenti casi di *protractiones* finali. La ripetizione piuttosto ravvicinata dei segni ha il vantaggio di favorire la lettura in verticale della notevole massa di lettere alfabetiche e relativi segni ritmici che si sovrappongono sì in una collatura di 12 voci, ma di ben 24 linee complessive di segni.

L'impaginazione sopra descritta dell'intavolatura mostra tutta la sua efficacia grafica soprattutto nella sezione ternaria della terza parte (bb. 136–165); qui la già compatta disposizione delle voci josquiniane è ulteriormente incrementata dalle aggiunte di Guyot che si mantengono molto aderenti agli origi-

41. 1589<sub>6</sub>, ff. Biii–C; il canone è definito «Octo sub quatuor» e le due lettere 'O' e 'Q' designano rispettivamente i due gruppi secondo il seguente schema di organico (dall'acuto al grave): (O): Ci–Cii–Ti–Bi | (Q): Ai–Aii–Tii–Bii, dove 'Q' (= Quatuor) sono le voci antecedenti del canone e 'O' (= Octo) le conseguenti.

42. 1589<sub>6</sub>, «Observatio», cit. Il termine «Tempora» che Paix adopera indica chiaramente le unità metriche misurate sulle *breves*, ma può essere inteso per estensione anche alle figure mensurali di durata superiore in quanto formate da vari 'tempi' (brevi) e quindi a maggior ragione sottoponibili a suddivisione.

43. Il punto per indicare la *brevis* e la presenza di stanghette, ad esempio, caratterizzano invece la serie di intavolature stampate negli stessi periodi a Lipsia: le tre raccolte di Elias Nikolaus Ammerbach (1571<sub>1</sub>, 1575<sub>1</sub>, 1583<sub>2</sub>) e il *Tabulaturbuch* di Johannes Rühling (1583<sub>6</sub>). All'interno del loro sistema di barratura, che racchiude due *tactus* del valore di una semibreve ciascuno (quindi con stanghetta di battuta ogni breve), l'apposito segno ritmico per questa stessa figura trova il suo più logico e naturale impiego.

nari schemi metrici formati principalmente da gruppi di tre *semibreves* o da piccole variazioni della stessa cellula. La separazione delle varie ternarietà (soprattutto nel f. Bii) risulta più accentuata rispetto alle altre pagine in metro binario perché la *texture* è caratterizzata in misura maggiore dall'omioritmia: questa maggiore distanza sembra favorire una più immediata comprensione al colpo d'occhio del lettore e può anche essere stato un espediente per semplificare la realizzazione delle matrici da parte dello stampatore.

La notazione di 1568<sup>5</sup> inseriva all'interno di questa sezione di *tactus proportionatus* — come Josquin — tre sb. sotto il *tempus imperfectum diminutum in proportione tripla*, e cioè  $\text{♩} \text{3} \text{0} \text{0} \text{0}$  (che  $\text{Mu}^2$  rende con  $\text{♩} \text{3} \text{0} \text{0} \text{0}$ , dove il cerchio ribadisce la perfezione della *brevis* già insita nella struttura della proporzione).<sup>44</sup> In 1589<sub>6</sub> sono mantenuti gli stessi valori e lo stesso segno mensurale  $\text{♩}$  per la binarietà al pari degli altri testimoni, ma i gruppi ternari sono però trascritti a valori dimezzati  $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$  e al posto dell'indicazione numerica compare la sola dicitura «Proportio tripla» in forma di sottotitolo. L'apparente incongruenza tra il tipo di note, che prefigurerebbero invece una *sesquialtera*, e la natura stessa della proporzione originaria rientra nell'ambito di convenzioni comuni a tutte le intavolature della loro categoria che normalmente tendono a dimezzare i valori degli episodi ternari simili a questo. È una prassi notazionale orientata verso una generica semplificazione della scrittura ternaria mediante l'uso di valori inferiori che rendono più intuitiva la percezione della proporzionalità.<sup>45</sup> A questo si aggiunga, e non sembra una coincidenza, che le singole ternarietà occupano sulla pagina pressapoco lo stesso spazio di un *tactus* alla semibreve (o un'intera casella comprendente un unico *tactus* — diversamente dai due in metro binario — in quelle intavolature che ne fanno uso) e che una tale disposizione rende visivamente molto chiare le corrispondenze mensurali tra le varie sezioni. Risulta quindi evidente che in 1589<sub>6</sub> l'espressione «Proportio tripla» sia impiegata con un significato generico di sezione ternaria e che la sua corretta interpretazione passi attraverso l'osservazione intrinseca dei segni ritmici e delle spaziature che si realizzano sulla pagina.

44. In 1568<sup>5</sup> ogni pausa di *brevis* sotto proporzione è da sottintendere come ternaria, nonostante il  $\text{♩}$ , mentre per la totalità delle *breves* di questa sezione la presenza del *tempus imperfectum* è ininfluente poiché ognuna di esse è sempre binaria a causa delle imperfezioni *a parte ante* o *a parte post*.

45. In questo modo, di fatto una trasformazione da *tripla* in *sesquialtera*, sono poste in diretta relazione figure dello stesso tipo (due minime contro tre:  $\text{♩} \text{♪} \text{♪} = \text{[3]} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ ) che non richiedono il dimezzamento necessario delle *semibreves* nella *tripla*. In particolare, poi, questa soluzione è ulteriormente giustificata in 1589<sub>6</sub> dal fatto che così si evita il frazionamento della *brevis* per la quale, ricordiamo, l'intavolatura di Paix non usa un segno ritmico specifico (il punto).

Sempre a proposito di proporzioni destano un certo interesse i criteri interpretativi con cui 1589<sub>6</sub> affronta il problema dei brevi inseriti di uno o due elementi di *sesquialtera prolationis* che compaiono nella prima parte del mottetto. Questi piccoli raggruppamenti, quasi tutti di Josquin e solo alcuni di Guyot, sono concentrati tra le bb. 15–27 (eccetto due casi) e si trovano soprattutto in prossimità di cadenze all'interno di una o due voci. Indicati tanto in Josquin (cfr. JW e NJE) quanto in 1568<sup>5</sup> dalla cifra proporzionale semplice (che però sottintende  $\frac{3}{2}$ ), essi si compongono di valori uguali  $\frac{3}{2}$  ♩ ♩ ♩ (solo alle bb. 70–71) o di figurazioni puntate  $\frac{3}{2}$  ♩. ♩. ♩ e il loro effetto cessa con la ricomparsa del segno  $\text{C}$ .<sup>46</sup> Il contrasto ritmico che essi provocano è molto pronunciato ed è aumentato dalle figurazioni ornamentali che vi si accompagnano, ma le vere difficoltà sorgono nel momento in cui questi devono essere inseriti nell'intavolatura. In un normale contesto editoriale, infatti, la notazione su singoli pentagrammi delle parti separate poteva disporre strutture metriche diversificate una dopo l'altra senza che ciò richiedesse particolari attenzioni tipografiche; nella costituzione dell'intavolatura, invece, la contrapposizione tra questi gruppi ternari e tutti gli altri andamenti binari si deve compiere anche materialmente per via grafica e senza tralasciare gli indispensabili  $\frac{3}{2}$  e  $\text{C}$  che rimangono comunque poco visibili tra la moltitudine di lettere e segni. Il risultato finale sull'intavolatura deve essere stato giudicato piuttosto confuso da Paix e di troppo difficoltosa esecuzione dall'editore Jobin se è stata scelta l'alternativa radicale di trasformare tutti questi inseriti in ritmo binario in una sorta di *resolutio*: cioè  $\frac{3}{2}$  ♩ ♩ ♩ trasformato in ♩. ♩. ♩ (b. 71, Qu) o ♩ ♩ ♩ (b. 70, Ci) e, nel secondo caso,  $\frac{3}{2}$  ♩. ♩. ♩ sostituito con ♩ ♩ ♩ oppure ancora con ♩ ♩ ♩. Qualche conseguenza di questa semplificazione si registra a livello armonico con minimi allungamenti o anticipazioni di dissonanze che rimarcano quella pungente sonorità di certi passi cadenzali.

Individuare l'antigrafo da cui è stato tratto il testo da intavolare non sembra compito difficile. La vasta risonanza che l'opera di Giovannelli aveva subito ottenuto nelle più grandi e celebri cappelle del tempo aveva anche spinto diversi maestri operanti in centri minori a ricopiarne singoli mottetti o parti più consistenti del contenuto. La raccolta costituiva un ricco serbatoio da cui attingere repertorio di prima qualità per le più disparate esigenze e di questo fenomeno il manoscritto Mu<sup>2</sup> sopra citato ne è una prova concreta tra le tante.

46. Il gruppo puntato è reso in Mu<sup>2</sup> con il *color*  $\frac{3}{2}$  ♩. ♩. ♩ ed è presumibile che anche l'altro di tre minime, purtroppo inserito in due voci tra quelle perdute, sia stato notato allo stesso modo ( $\frac{3}{2}$  ♩ ♩ ♩); la cifra che precede le figure non ha qui il valore di vera indicazione proporzionale, ma soltanto quella di cifra di avvertimento per evitare la confusione tra le minime/semiminime annerite e le omografe semiminime/crome.

Così come molti suoi contemporanei, Paix doveva conoscere e apprezzare molto la stampa veneziana poiché quattro titoli di 1589<sub>6</sub> sono concordanti con altrettanti mottetti presenti in vari libri del *Novus Thesaurus Musicus*.<sup>47</sup> Per uno di questi, *Nos autem gloriari oportet* di Formellis, 1586 è testimone unico;<sup>48</sup> risulterebbe essere l'unica attestazione sulla quale Paix possa aver condotto la sua intavolatura e quindi il solo caso certo di diretta dipendenza.<sup>49</sup>

Per i rimanenti tre titoli (nn. 1, 12 e 20) la concordanza con Mu<sup>2</sup> prospetterebbe l'ipotesi che anche questo manoscritto possa candidarsi come antigrafo di 1589<sub>6</sub>; se anche si considera che a questi tre mottetti concordanti Mu<sup>2</sup> ne aggiunge altri tre,<sup>50</sup> per un totale di sei titoli coincidenti, il rapporto tra i due testimoni sembrerebbe rafforzarsi. Questa percentuale di repertorio comune non è però indice di un'effettiva trasmissione del testo tra i due testimoni, ma può semplicemente essere dovuta alla notorietà di 1568 (e di alcuni autori in particolare) e quindi risultare una coincidenza. Inoltre, l'improbabile circolazione di Mu<sup>2</sup>, quasi certamente compilato ad uso esclusivo dell'abbazia di Reichenhall, avrebbe potuto costituire un'oggettiva difficoltà per un suo utilizzo esterno.

Dalla collazione svolta per *Benedicta es*, collazione che per gli altri mottetti deve essere ancora perfezionata, emergono infatti prove sufficientemente sicure a favore di una diretta derivazione di 1589<sub>6</sub> da 1568<sup>5</sup>, anche se lo *status* di codice mutilo impedisce la piena valutazione di Mu<sup>2</sup>. Tra i passi significativi utili allo scopo si possono individuare proprio in quest'ultimo tre errori disgiuntivi che ne escluderebbero il ruolo di possibile antigrafo:

- 1) bb. 92–107, *Se*: l'intero passo è notato una 3<sup>a</sup> sopra. L'errore dipende dal cambio di chiave che 1568<sup>5</sup> introduce al principio dell'ultimo pentagramma (p. 239) per evitare i tagli addizionali alle due note Re<sub>2</sub> nelle cadenze finali.

47. Le concordanze segnalate in BROWN, *Instrumental Music*, cit., p. 356, riguardano, oltre a *Benedicta es*, i numeri 12 (*Egressus Jesus* a 7 v. di Jaches de Wert), 16 (*Nos autem gloriari oportet* a 6 v. di Wilhelmus Formellis) e 20 (*Mortalium preces* a 6 v. di Alexander Utendal). In linea di principio bisogna comunque approfondire la reale posizione di 1589<sub>6</sub> all'interno delle tradizioni dei singoli mottetti che esso contiene.

48. ALBERT DUNNING, *Formellis Wilhelmus*, in *The New Grove Online* (consultazione del 18 dicembre 2011).

49. La versione intavolata da E. N. Ammerbach (*Ein new kunstlich Tabulatubuch*, Beyer, Leipzig 1575), in ragione delle diffuse ornamentazioni e delle varianti ritmiche che la contadistinguono, non è ovviamente credibile come potenziale antigrafo per un'edizione come quella di 1589<sub>6</sub>. Secondo il database *Motet on-line* (<http://www.arts.ufl.edu>) anche i mottetti n. 13 *Ecce quam bonum* di Ludwig Daser e n. 19 *Salve summe pater* di V. R. (Vincenzo Ruffo nell'ipotesi di BRUNNER, *Das musikalische Schaffen*, cit., p. 78) sarebbero *unica* in 1589<sub>6</sub>.

50. I numeri 2 (*Nesciens mater* a 8 v. di Jean Mouton), 4 (*Oculi omnium* a 6 v. di Nicolas Gombert) e 14 (*O altitudo divitiarum* a 6 v. di Orlando di Lasso).

- 2) bb. 147–148, *CII*: mancano le pause di br. perfetta e di sb.  
 3) bb. 151–152, *TIII*: sono omesse le ultime quattro note della frase (Sol<sub>2</sub>–Do<sub>2</sub>–Do<sub>2</sub>–Re<sub>2</sub>). La lacuna si verifica in corrispondenza del passaggio ‘a capo’ sebbene il *custos* indichi correttamente la prima nota mancante.

Questi errori non sarebbero stati emendabili per semplice congettura, soprattutto il terzo avrebbe richiesto un’integrazione che difficilmente poteva indovinare la scomoda condotta melodica discendente della voce che realizza una 7<sup>a</sup> maggiore (partendo dal Si<sub>2</sub> che precede il testo caduto). Negli altri due casi, data la tipologia della lacuna, Paix avrebbe dovuto ricorrere ad aggiustamenti ritmici e melodici simili a quelli che dimostra di attuare in situazioni analoghe quando è lui stesso a commettere errori di copiatura.<sup>51</sup> Anche se l’assenza in 1589<sub>6</sub> di un quarto errore di altezza melodica di Mu<sup>2</sup> non può essere invocata come ulteriore prova separativa al pari delle altre perché l’errore è facilmente sanabile con una correzione obbligatoria,<sup>52</sup> risulta abbastanza evidente la distanza tra i due testimoni. Si può quindi ritenere che il testo studiato e intavolato da Paix sia proprio 1568<sup>5</sup>, i quattro errori del quale, due riprodotti ancora in Mu<sup>2</sup>, sono in tre casi da lui variamente corretti *ope ingenii* con esiti differenti:

- 1) b. 39, *TIII*: terza min. Re<sub>3</sub> in 1568<sup>5</sup> e Mu<sup>2</sup> che 1589<sub>6</sub> corregge opportunamente in Do<sub>3</sub>.  
 2) b. 48, *BI*: quarta nota Do<sub>2</sub> in 1568<sup>5</sup> e Mu<sup>2</sup>. In questo caso la proposta di correzione di 1589<sub>6</sub> privilegia la nota di volta superiore (La<sub>2</sub>) ma è insoddisfacente poiché essa forma un’8<sup>a</sup> parallela con il *CIII*. La lezione giusta è la nota di salto consonante Re<sub>2</sub>.<sup>53</sup>  
 3) b. 168, *TII*: in 1568<sup>5</sup> le quattro note risultano in 8<sup>a</sup> parallela con l’*AII*, ma non sono verificabili in Mu<sup>2</sup> per la perdita del libretto contenente tale voce. Il tentativo di correzione di 1589<sub>6</sub> con il trasporto alla 3<sup>a</sup> inferiore produce però unisoni paralleli con il *BII*.

51. Cfr. alla b. 95 l’omissione di una pausa di br. che provoca l’anticipazione di quattro misure e la conseguente modifica delle note successive (bb. 99-100).

52. Cfr. b. 78, *CII*: seconda sb. Sol<sub>3</sub>. La lezione di Mu<sup>2</sup> introduce una dissonanza di 7<sup>a</sup> (→ *CIII*, *TIII*, *BI*) sull’ultimo suono di un inciso melodico – che intona «Te Deus pater» – in luogo della corretta 4<sup>a</sup> discendente: è errore d’attrazione rispetto alle numerose occorrenze imitative dove è quasi sempre presente il movimento per grado discendente. La correzione alternativa a Do<sub>4</sub> produce 8<sup>a</sup> parallela con la figurazione nel *TI*.

53. È da registrare la persistenza della nota sbagliata nell’ed. Schl., p. 166.

4) b. 170, *CIII*: prima nota Sol<sub>3</sub> in 1568<sup>5</sup>, non disponibile in Mu<sup>2</sup> per lo stesso motivo sopra ricordato. L'errore non è stato purtroppo riconosciuto in 1589<sub>6</sub> e anche la nota che segue è sbagliata (Sol<sub>3</sub>-Mi<sub>3</sub> recte Fa<sub>3</sub>-La<sub>3</sub>).<sup>54</sup>

Le competenze di un personaggio poliedrico e di esperienza come Paix dovevano essere di buon livello, viste le sue accurate edizioni tra cui spicca l'intavolatura del 1583, ma se si rivolge l'attenzione al complesso delle lezioni attestate in 1589<sub>6</sub> non si può fare a meno di notare — almeno per *Benedicta es* — una percentuale inspiegabilmente elevata di varianti che incidono sulla fisionomia del testo.<sup>55</sup> Di queste una buona parte sono errori veri e propri che possono andare a detrimento della qualità testuale, altre, pur non risultando grammaticalmente scorrette, alterano comunque l'originaria struttura melodica delle voci. Sulla base delle loro caratteristiche possono essere raggruppate sotto una comune denominazione nei gruppi che si susseguono in ordine crescente di 'peso specifico', dalle varianti adiafore ai più evidenti errori armonici.

#### A) Varianti adiafore.

A.1) *Scambi tra voci*. Si verificano quando brevi porzioni di voce, non più di tre o quattro note, sono intavolate all'interno della riga relativa ad altra voce con conseguente scambio reciproco delle figure per un'equivalente durata, ma mantenendo inalterata la propria diastemazia.<sup>56</sup> Questo tipo di variante modifica il profilo melodico delle voci interessate, ma dal punto di vista armonico non crea inconvenienti poiché tutte le note sono comunque sempre presenti, anche se in altra posizione. È un fenomeno frequentemente riscontrabile nelle pratiche intabulatorie che di norma tende a facilitare la lettura di passaggi incrociati: in questi tre casi il preciso motivo che ha favorito la ridistribuzione di tali gruppi di suoni è l'adiacenza delle voci, cioè la posizione immediatamente vicina nell'intavolatura di una voce sopra l'altra.<sup>57</sup>

A.2) *Varianti ritmiche*. La sistematica trasformazione operata dall'intavolatura a livello delle singole figure mensurali (suddivisione di valori, sostituzione del punto aumentativo con figura corrispondente, scioglimento degli inserti proporzionali, ecc.) che è stata sopra osservata genera una grande

54. Segnalazione e correzione della prima min. anche in Schl., p. 188.

55. Cfr. l'Appendice posta in coda a questo articolo.

56. Tre i casi riscontrabili: b. 70 (seconda metà della misura, A1 ↔ TII), b. 83 (seconda metà della misura, BII ↔ Se) e b. 150 (T1 ↔ TIII).

57. L'applicazione di questo criterio in 1589<sub>6</sub> non è affatto sistematica; le esigue ricorrenze hanno quasi carattere accidentale poiché lo scopo della raccolta è pur sempre quello di fornire una sorta di *Studienpartitur* dove si privilegiano gli aspetti strutturali della composizione più che le necessità esecutive.

quantità di varianti distribuite quasi in ogni misura, ma solo di rado esse introducono elementi più complessi, come a b. 51 (Qu), dove in luogo del gruppo ritmico  $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  la nuova figurazione  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  anticipa il  $\text{Do}_3$  sulla seconda min. e lo ribatte sull'ultima eliminando la necessaria preparazione del ritardo (suono comunque presente nell'*AII*).

A.3) *Note melodicamente alternative*. Sono varianti melodiche che pur discostandosi dalla lezione originale mantengono una totale plausibilità armonica. Si veda, ad esempio, l'inversione delle due sb. (dalle originarie note  $\text{Sol}_2\text{-Re}_3$  a  $\text{Re}_3\text{-Sol}_2$ ) a b. 37 (A1), oppure la b. 67 (TIII) dove anziché ribattere la sm.  $\text{Fa}_3$  (in 5<sup>a</sup> diminuita rispetto al *Se*) 1589<sub>6</sub> vi sostituisce la *lectio facilior*  $\text{Sol}_3$  realizzando, forse per attrazione, l'8<sup>a</sup> con il TI. Rientrano in questo gruppo anche le formule cadenzali *cantizans* in cui 1589<sub>6</sub> elimina l'ornamentazione della dissonanza ritardata in favore della forma più semplice (cfr. per es., b. 13, BII o b. 64, CI).

B) Lezioni evidentemente errate.

B.1) *Errori di ottava*. Sono casi abbastanza frequenti e tra i più tipici errori in questo genere di notazione. I trattini orizzontali disposti sopra le lettere ad indicare l'8<sup>a</sup> di appartenenza sono spesso uno in più o uno in meno con conseguente trasporto, rispettivamente, all'8<sup>a</sup> superiore o inferiore del suono interessato. Se verticalmente parlando questo rimane corretto nell'ambito dell'accordo, e risultare melodicamente plausibile,<sup>58</sup> quasi sempre si creano andamenti lineari illogici soprattutto con salti di 7<sup>a</sup> e di 9<sup>a</sup> palesemente sbagliati.<sup>59</sup>

B.2) *Errori ritmici*. Questa tipologia di errori ricorre più raramente quando i simboli ritmici, presentando elementi semiografici simili alla parallela notazione mensurale (ma con diverso significato),<sup>60</sup> sono confusi tra di loro. In 1589<sub>6</sub> se ne trovano diversi ma il rigoroso incolonnamento verticale permette di sopperire a queste imprecisioni.<sup>61</sup> Più problematiche le situazioni in cui errati segni ritmici determinano impropri prolungamenti dei suoni che causano relazioni armoniche dissonanti. Significativi a questo proposito sono almeno due passi nel *CIII* (bb. 156–157 e 160). Nel primo di essi le durate di tutte le note sono definite secondo lo schema della b. 155 ripetuto arbitrariamente e

58. Cfr., ad es., la b. 141 (CII) dove la terza sb. (lettera *c* con due tagli) rimane parigrado rispetto alle precedenti invece di saltare all'8<sup>a</sup> inferiore.

59. Cfr., ad es., la b. 19 (A1) in cui la br. spezzata in due sb. ad ottave diverse determina un intervallo ascendente di 9<sup>a</sup> ( $\text{Sol}_2\text{-La}_3$ ) o la b. 132 (A1) dove la prima sm. (senza trattino sopra la lettera *g*) dà luogo ad un improbabile salto ascendente di 7<sup>a</sup>.

60. È risaputo che i due sistemi mantengono lo scarto di un livello tra i rispettivi valori, come cioè la gamba verticale della minima mensurale, ad es., sia del tutto simile al tratto verticale che nell'intavolatura denota però il valore di sb.

61. Cfr., ad es., la seconda sb. di b. 18 (A1) e la seconda sb. di b. 21 (B1) entrambe indicate come min.

che corrisponde alla successione sincopata  $\circ \downarrow \circ \downarrow$ ,<sup>62</sup> questo comporta che i primi due suoni ( $Do_4-La_3$ ) realizzino l'8<sup>a</sup> diretta con l'A<sub>1</sub>, eliminando la sfasatura ritmica che la giustificava, e che la seconda sb. ( $Sol_3$ ) della b. 157 si prolunghi in dissonanza non risolta sull'accordo seguente. Nel secondo caso l'inversione dei due simboli ritmici ( $\circ \downarrow \rightarrow \downarrow \circ$ ) provoca l'anticipo dissonante del  $Sol_3$ .

B.3) *Errori di altezza melodica*. Sono percentualmente i più diffusi e a differenza di quelli descritti in B.1) sono proprio le lettere errate a determinare rapporti armonici inaccettabili. Il loro prodursi può essere facilmente dovuto ad una frettolosa lettura del modello per la stampa (*Stichvorlage*) o una preparazione poco accurata della stessa matrice. Materialmente consistono in più di due dozzine di incauti scambi soprattutto tra le lettere  $\text{f}$ ,  $\text{b}$  e  $\text{d}$  e tra  $\text{e}$  e  $\text{c}$  (ma anche tra altre lettere) che non dipendono da Paix, ma devono naturalmente essere addebitati al lavoro di chi provvedeva alla preparazione del materiale da passare ai torchi.

La qualità del testo che emerge da questa prima lettura di 1589<sub>6</sub>, per ora limitata a *Benedicta es*, è certamente discontinua ma non è gravata da pesanti difetti o da lacune più o meno estese; è il prodotto, più propriamente, di un concorso di fattori anche limitati che hanno influito sull'assetto del testo in una misura che per il momento non è ancora dato conoscere nella sua totalità. Traspaiano da queste pagine intavolate le difficoltà, riconosciute da Paix stesso nella nota prefatoria, a riprodurre una notazione complessa nella sua vasta articolazione strutturale e nelle sue particolarità semiografiche. Le varie scelte semplificative di volta in volta adottate potrebbero essere una risposta a problemi tipografici oggettivi, ma le numerose imperfezioni testuali non possono essere disgiunte da un mancato controllo delle bozze da parte dell'autore o di chi era deputato a farlo. Non si può neppure escludere che quest'opera, una delle ultime se non l'ultima di quelle musicali stampate da Bernhard Jobin, abbia anche risentito del fatto che la sua attività editoriale fosse probabilmente già in una fase decrescente (sarebbe morto pochi anni dopo). Solo ad uno stadio più avanzato delle ricerche su 1589<sub>6</sub> si potrà avere qualche risposta in più a questi ultimi quesiti.<sup>63</sup>

62. Secondo le già ricordate consuetudini semiografiche di questo sistema di intavolatura i valori nelle sezioni ternarie risultano dimezzati rispetto alla notazione mensurale. Nel caso specifico, quindi, i segni ritmici che si leggono in 1589<sub>6</sub> corrispondono in realtà alle figure  $\downarrow \downarrow \downarrow$ .

63. Sulla produzione editoriale nel campo della musica liutistica esiste la dissertazione di RUTH K. INGLEFIELD, *The Lutebooks of Bernhard Jobin 1572/1573*, PhD. Diss., University of Cincinnati 1973, di cui non ho purtroppo conoscenza diretta.

Nonostante sembri dimostrare qualche limite in fatto di autorevolezza testuale, 1589<sub>6</sub> può fornire una preziosa testimonianza sulla modalità e sull'interpretazione della *musica ficta* di un campione di repertorio che attraversa tutto il XVI secolo, da Josquin (e Isaac) fino all'autore stesso. Riguardo a *Benedicta es* esso sarà determinante non soltanto per la polifonia a 12 voci, ma potrà forse aggiungere qualche elemento utile all'interpretazione dell'originaria composizione a 6.

Proprio in questo senso, per un'approfondita valutazione futura dell'intera questione, bisogna pure ricordare che 1568<sup>5</sup> — antigrafo di 1589<sub>6</sub> — non solo è l'*editio princeps* della versione *si placet* di Guyot, cioè di un grande mottetto nel suo insieme, ma che dovrebbe essere considerato a tutti gli effetti anche un testimone del mottetto josquiniano da annoverare tra i tanti che la sua ricca tradizione comprende: in altre parole le sole sei 'voci modello' di Josquin, così nettamente individuate nella stampa veneziana, rivestono la doppia valenza testuale di pezzo autonomo da un lato e di parte di un tutto dall'altro. Questa condizione purtroppo non è riconosciuta dalla NJE che riserva invece a 1568<sup>5</sup>, come a 1589<sub>6</sub> e agli altri due manoscritti, solo una segnalazione senza altro aggiungere:<sup>64</sup> in linea con l'impostazione dell'edizione tutti questi testimoni non sono stati recensiti in quanto relativi ad una rielaborazione di altro autore, quindi non utili, per condivisibili motivi, alla costituzione del testo di Josquin. Ma anche il solo mottetto a 6 così come trasmesso da 1568<sup>5</sup>, tra l'altro unica attestazione a stampa di *Benedicta es* ad essere prodotta in Italia e l'unica edizione postuma italiana di un mottetto di Josquin (oltre alle ristampe romane del 1526 dei petruciani *Motetti de la Corona*),<sup>65</sup> non sarebbe stato comunque collazionato nella NJE per la sua distanza cronologica e per la bassa posizione come *descriptus* che avrebbe probabilmente occupato nello stemma.

Un'ipotesi di analisi modale di *Benedicta es* potrebbe anche partire dalla classificazione di Paix e dal relativo breve commento che si trova in coda al testo intavolato:

DE HYPOMIXOLYDIO. |

TRIA apud veteres hic Modus habet nomina. Nam Hypomixolydine et Hyperia-  
stius et | Hyperionicus. Franch. lib. 1. pract. Cap. 8. et 14. Cum Hypomixolydus  
nomen non inveni[=] |

64. NJE, pp. 186 e 209. Di 1589<sub>6</sub> è detto semplicemente che non è stato esaminato (p. 197). In JW i quattro testimoni relativi alla versione di Guyot sono ignorati completamente.

65. STEPHANIE P. SCHLAGEL, *Josquin Des Prez and His Motets: A Case Study in Sixteenth-century Reception History*, PhD. Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1996, p. 223.

ret. Ignorans eundem esse, cum Aristoxeni Hyperiastico, confugis ad Ptolomaei  
 Hyper= | mixolydium, et sic saltem pulchellus ille octonarius Modorum numerus  
 non periret. Porrò |  
 hic Hyperiastius sive Hypomixolydius arithmeticôs in G. ♯ mediatus nunc octavi  
 nomen |  
 Vulgo obtinet, ac in eadem Clave Cum principio suo Mixolydio Cantus finit. Ut  
 Moteta, |  
 Benedicta es, indicat.<sup>66</sup>

Questa breve nota riunisce frasi, non sempre puntualmente riportate, tratte da luoghi diversi del *Dodecachordon* di Glareano che però non sono espressamente citati. La prima frase («Tria [...] Hyperionicus») è quella che apre il cap. XVIII del III libro del *Dodecachordon* di Glareano dove il teorico illustra le caratteristiche del modo Hypomixolidio nella polifonia:<sup>67</sup> prima della presentazione dei tre esempi d'autore, tra cui spicca l'*Agnus Dei II* della *Missa de Beata Virgine* di Josquin (p. 305),<sup>68</sup> è ricordato l'*ambitus* dell'ottava, corrispondente al Dorio (ma con diversa suddivisione e diversa *finalis*), e la tipologia della quinta *ut-sol* e della quarta *re-sol* in posizione inversa rispetto al Mixolidio, ma per le varie denominazioni del modo si rimanda al cap. XXII del precedente libro che tratta la modalità nella monodia. Di quest'altro capitolo Paix riporta, come conclusione della sua postilla, soltanto una frase centrale dove si ribadisce la medesima *finalis* a Sol del modo autentico («Porrò [...] finit»)<sup>69</sup>. Tra le due frasi sopra individuate il rimanente testo («Cum Hypomixolidus [...] non periret») corrisponde ancora ad un altro passo del medesimo trattato, ma questa volta ricavato dal cap. XXI del I Libro,<sup>70</sup> che discute la posizione di Gaffurio verso i musicografi antichi per quanto riguarda le denominazioni dei modi e in particolare proprio l'ottavo. L'apposizione di un unico esplicito ri-

66. 1589, f. Biii.

67. HEINRICH GLAREANUS, *Dodecachordon*, H. Petri, Basel 1547, Lib. III, cap. XVIII (*De Hypomixolidio*), p. 304 (variante: Hypomixolydine) et Hypomixolydius *Glar.*).

68. Le altre due composizioni sono un canone a 2 v. di Gregor Meyer (p. 304) e un *Attendite popule meus* a 4 v. di Johannes Vannius (pp. 306–7). Sul *Dodecachordon* come raccolta di *exempla* per la teoria cfr. CHRISTLE COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 117–76.

69. GLAREANUS, *Dodecachordon*, cit., Lib. II, cap. XXII (*De Hypomixolydio sive Hyperiastio*), p. 120 (variante: principio] principe *Glar.*). È da notare come Paix nel riferirsi alla regolare divisione aritmetica dell'ottava, propria dei modi plagali con la quarta al grave e la quinta all'acuto, oltre alla *finalis* Sol aggiunga rispetto a Glareano un ♯, forse per ricordare contestualmente la proprietà di bequadro.

70. *Ibidem*, Lib. I, cap. XXI (*Parasceve ad sequentis libri commentationem*), p. 60 (varianti: Hypomixolydus] Hypomixolydii *Glar.*; Hyperiastico] Hyperiastio *Glar.*; confugis] confugit *Glar.*).

mando al teorico italiano, anche questo ripreso dallo stesso cap. XXI di Glareano ma probabilmente non ricontrattato alla fonte, non troverebbe esatti riscontri nel testo indicato, trattando il cap. 8 della *Practica musice* le irregolarità dei modi e la formazione del primo tono<sup>71</sup> e il cap. 14 il settimo tono.<sup>72</sup> Appare evidente in Paix una piena dipendenza dal *Dodecachordon* che si traduce però in una certa sommarietà nella redazione della didascalia.<sup>73</sup> Benché il contenuto di questa annotazione non sia orientato esclusivamente a considerazioni di tipo teorico-pratiche come ci si aspetterebbe e che alla fine degli anni '90 del Cinquecento discorsi di questo genere potevano anche essere percepiti da un destinatario-tipo di 1589, come sfoggio di erudizione, il dato importante da considerare è che si classifichi chiaramente *Benedicta es* di Guyot come appartenente all'8° modo e se questa interpretazione possa in seconda istanza essere coerente con il mottetto di Josquin. Una rapida verifica dei parametri modalitici di entrambe le versioni conferma la correttezza della definizione di Paix.

*Finalis* a Sol, proprietà di bequadro e chiavi naturali sono quelle tipiche dell'8° modo ('tonal type' ♯-c<sup>1</sup>-G), così come l'*ambitus* delle voci sia di Josquin sia di Guyot appare quasi perfettamente coincidente con quanto richiesto dal modo (e tenendo presente le peculiarità del *TII*) (Tab. 4).

71. FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musice*, G. P. Lomazzo, Milano 1496 (rist. anast. Forni, Bologna 1972), Lib. I, cap. VIII, ff. [b v]v-[b vi]v (*De Diversis tonorum accidentibus et de formatione primi toni*).

72. *Ibidem*, Lib. I, cap. XIV (*De Formula septimi toni*), ff. ciiv-[ciiii]v. Un controllo sulle successive edizioni 1502, 1508 e 1512 dell'opera ha confermato che i capitoli in oggetto hanno conservato immutati i titoli, la numerazione e il loro testo.

73. In altri casi questo atteggiamento può condurre ad esiti più problematici. Bernhard Meier, uno dei rari studiosi a fare cenno alla modalità di 1589, ha infatti individuato in quest'opera di Paix — a proposito del 5° e 6° modo — un errore secondo il quale «in complete opposition to Glarean's theory, works with the final f and a key signature of b-flat are likewise designated "Lydius" and "Hypolidius"», mentre ci si dovrebbe invece esprimere in termini di Ionio e Hypoionio trasposti con un ♭ in chiave (BERNHARD MEIER, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht 1974, trad. ing. *The Modes of Classical Polyphony*, Broude Brothers, New York 1988, p. 157, n. 26).

TABELLA 4: ambiti delle voci di *Benedicta es* di J. Guyot (1568<sup>5</sup>)

CHIAVI	VOCI	I PARS	II PARS	III PARS	NOTE
<b>c<sub>1</sub></b>	C <sub>I</sub>	Re <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	
	C <sub>II</sub>	Re <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	—	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	
	C <sub>III</sub>		Do <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Sol <sub>4</sub>	+ un Fa <sub>4</sub> (b.159); + Sol <sub>4</sub> solo nell'accordo finale
<b>c<sub>3</sub></b>	A <sub>I</sub>	Do <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Fa <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	
	A <sub>II</sub>		—	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	
<b>c<sub>4</sub></b>	Qu	Do <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	—	Re <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	
	T <sub>I</sub>	Re <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	—	Re <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	
<b>c<sub>3</sub></b>	T <sub>II</sub>	Do <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	—	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	voce facente quasi funzione di Altus
<b>c<sub>4</sub></b>	T <sub>III</sub>	Do <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	+ un Fa <sub>4</sub> su «illuminaris» (b. 66)
<b>f<sub>4</sub></b>	B <sub>I</sub>	Sol <sub>1</sub> -La <sub>2</sub>	—	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	
	B <sub>II</sub>		—	Sol <sub>1</sub> -La <sub>2</sub>	+ un Si <sub>2</sub> come nota ornamentale (b. 58)
	Se		—		+ un Si <sub>2</sub> (b. 67; da cantare <i>b</i> , ma in 1589 <sub>6</sub> dato come <i>h</i> ) + un Fa <sub>1</sub> come prolungamento scalare (b. 45) + alcuni Re, come raddoppi all'8 <sup>a</sup> grave del B <sub>1</sub> negli episodi conclusivi (bb. 102, 104, 168-174)

Anche sul piano cadenzale ci si trova decisamente nel tipico contesto dell'Hypomixolidio.<sup>74</sup> In Josquin all'insistenza sulle cadenze a Sol, dettata dalla particolare fisionomia del *cantus prius factus*, si contrappone solo una cadenza a Do (b. 72, cadenza conclusiva di sezione che coincide con il testo di un nuovo versicolo) nella 1<sup>a</sup> parte e una a Re (b. 122, a metà del duo) nella 2<sup>a</sup>; nella 3<sup>a</sup> parte si alternano movimenti cadenzali a Re/Do senza vere e proprie cesure di episodio, ma in prossimità della conclusione le ultime tre cadenze sono a Sol. Con l'aggiunta delle nuove voci il quadro generale non muta poiché Guyot ricalca la stessa linea del predecessore; la rinnovata *texture* non solo non introduce quasi mai vere cadenze alternative ma, dovendo sempre contenere l'originaria struttura, la arricchisce e ne sottolinea il carattere come se si trattasse di una 'glossa' che renda più esplicito il suo significato. In questa ric-

74. Non si dimentichi che Zarlino cita espressamente il *Benedicta es* di Josquin come appartenente all'8<sup>o</sup> modo (cfr. GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istituzioni Harmoniche*, Appresso Francesco Senese, Vanezia 1561, Quarta Parte, cap. 25, p. 329). La sola 2<sup>a</sup> parte, attribuita erroneamente a Mouton, è invece classificata da Glareano nel Mixolidio sulla base dell'*ambitus* delle due voci: «In quo Cantus Hypomixolidium refert, Tenor [= A<sub>1</sub>] Myxolidium» (GLAREANUS, *Dodecachordon*, cit., p. 346).

chezza di invenzione melodica si può notare un'incremento nell'impiego della nota Re (suono agli estremi dell'ottava modale), ma anche della nota Do (*repercussa* del modo) all'interno di elementi melodici costruiti attorno all'intervallo di 4<sup>a</sup> tra Sol e Do, che rimanda a talune inconfondibili escursioni melodiche della sequenza, oppure accentuando la presenza dello stesso suono Do con quelle armonie che lo contengono. Un passo particolarmente riuscito mi sembra quello che si trova alle bb. 44–45 in cui si prepara l'entrata di un segmento a note lunghe nel C<sub>I</sub> (sul Do<sub>4</sub>, «stella vocaris»): qui Guyot amplifica la sonorità e indugia sull'armonia di Fa — 5<sup>a</sup> inferiore della *repercussa* e caratteristica *subfinalis* del modo — con la fermata del Se sul Fa<sub>1</sub> laddove Josquin introduceva la voce acuta con più mobili figurazioni e muoveva le voci principalmente su La e Do. Un altro caso interessante di rivisitazione dell'armonia è rintracciabile nella già citata cadenza nella 2<sup>a</sup> parte alle bb.121–122. Nel duo di Josquin le voci cadenzavano a Re<sub>3</sub> (3<sup>a</sup>→unisono, quindi *tenorizans* nel C<sub>I</sub> e *cantizans* nell'A<sub>I</sub>) dando luogo ad una discreta cesura (seguita da pause) dopo la quale entrambe ripartivano imitativamente dalla stessa nota: in questa circostanza il Do<sub>#</sub> è quasi obbligatorio (e così propongono JW e NJE). Nella realizzazione di Guyot a 4 voci è semplicemente aggiunto il suono mancante della triade sia nel C<sub>II</sub> (La<sub>3</sub>) sia come raddoppio nel T<sub>III</sub> (La<sub>2</sub>), ma nella misura successiva l'immediato spostamento del C<sub>II</sub> sul Si<sub>3</sub> e l'anticipazione dell'originario soggetto melodico alla 5<sup>a</sup> inferiore (con inizio da Sol<sub>2</sub>) nel T<sub>III</sub> trasformano la cadenza da perfetta in 'fuggita' rendendo più sfumata la separazione tra i due episodi. In questa nuova forma l'alterazione al Do di b. 121 potrebbe essere mantenuta (v. Schl.) intendendone la mancanza in 1568<sup>5</sup> e Mu<sup>2</sup> come una convenzione notazionale passibile di integrazione, ma 1589<sub>6</sub> opta chiaramente per il suono naturale dimostrando che il passaggio al nuovo episodio deve avvenire senza particolari rilevanze cadenzali.

*In cauda* alcuni spunti di riflessione proprio sui problemi riguardanti le alterazioni che una ricomposizione come quella di Guyot può potenzialmente comportare rispetto al modello preesistente e soprattutto su che 'lettura' di questo *si placet* dà Paix nel suo testo intavolato.

A margine di 1568<sup>5</sup>, e quindi in un contesto che ci tocca meno direttamente, vale la pena sottolineare che una larga parte delle opere di Josquin, come si è già detto all'inizio, è stata oggetto di appropriazione da parte degli strumentisti del Cinquecento che hanno prodotto una gran mole di intavolature — principalmente liutistiche — la cui tipologia va dalle semplici trascrizioni della polifonia (nell'ottica di un puro adattamento alle caratteristiche idiomatiche dello strumento) e dalle più diffuse versioni con fioriture di varia entità, fino alle più elaborate e complesse intavolature 'passeggiate' e a quelle

forme autonome che ne rielaborano o ne citano i soggetti. Uno tra i più evidenti aspetti che le accomuna è la molteplicità di soluzioni per la musica *ficta* che si registra a fronte dell'alto numero di alterazioni che esse devono definire in rispetto agli obblighi imposti dal proprio sistema semiografico. La loro lezione, spesso contrastante con i modelli vocali e riflettente una situazione tanto mutevole e difficile da sistematizzare, è già stata ampiamente indagata da diversi studi, tra cui spiccano i lavori di Howard Mayer Brown e quelli più recenti di Robert Toft, che tendono nel complesso a considerare questo repertorio strumentale come una fonte privilegiata per lo studio delle pratiche armoniche da cui trarre eventualmente suggerimenti per risolvere i problemi riguardanti le alterazioni.<sup>75</sup>

Per limitarci al caso di *Benedicta es* di Josquin sarebbe sufficiente osservare le prime misure della 1<sup>a</sup> parte del mottetto per comprendere da un lato la varietà di sfumature che le versioni intavolate mostrano (nell'Altus che si contrappone al Cantus — rispettivamente A1 e C1 in 1589<sub>6</sub>) e dall'altro l'impossibilità, quand'anche si decidesse di sceglierne una, di applicarne le alterazioni senza che si verificino problemi conseguenti. L'*exordium* del mottetto è proprio uno tra i tanti passi scelto da NJEC per dimostrare una mancanza di unanimità tra le intavolature tale da giustificare l'omissione di «a complete recension of the tablature accidentals in the Critical Apparatus». <sup>76</sup> La rinuncia a trasferire nel testo vocale i Fa $\sharp$  (e anche alcuni Do $\sharp$ ) che questi testimoni inseriscono in abbondanza — spesso anche al di fuori della funzione cadenzale facendo sembrare l'impianto armonico della composizione troppo vicino a un moderno Sol maggiore piuttosto che a un modo con *finalis* su Sol — è convincentemente appoggiata all'argomento del *cantus prius factus*. La melodia della sequenza è ripartita da Josquin in segmenti che danno luogo a episodi piuttosto brevi conclusi da cadenza:<sup>77</sup> in alcuni di essi, 12 su 22, è presente il Fa naturale come penultima nota che, se indiscriminatamente alterata, rischierebbe di accentuare troppo — in termini armonici — una suddivisione in brevi epi-

75. HOWARD MAYER BROWN, *Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century Intabulations of Josquin's Motets*, in *Josquin des Prez*, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Julliard School at Lincoln Center in New York City, 21–23 June 1971, ed. by Edward E. Lowinsky, Oxford University Press, London – New York Toronto 1976, pp. 475–521; ROBERT TOFT, *Sixteenth-Century Accidentals and Ornamentation in Selected Motets of Josquin Desprez: A Comparative Study of the Printed Intabulations with the Vocal Sources*, 2 voll., PhD. Diss., University of London 1984; ID., *Aural Images of Lost Traditions. Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 1992, in particolare il cap. 2 (*Pitch-Content in Josquin's Motets*), pp. 41–93.

76. NJEC, p. 198.

77. Per un'analisi della struttura mottettistica cfr. anche ANTONOWYTSCH, *Die Motette Benedicta es*, cit., pp. 33–42.

sodi.<sup>78</sup> Poiché nella cadenza finale della 1<sup>a</sup> parte del mottetto (b. 104) il movimento delle parti conduce verso una chiara inflessione modale priva della *sustentatio*, l'editore della NJE deduce non senza ragione che l'autore ne abbia voluto mantenere il carattere originario senza l'apporto del diesis.<sup>79</sup> È quindi abbastanza condivisibile il criterio editoriale adottato da Elders secondo cui l'aggiunta delle alterazioni, stante la loro assenza nei testimoni in notazione mensurale e laddove ci siano le condizioni, è limitata ad alcuni punti strutturalmente significativi che sono individuati nelle formule cadenzali poste alla fine delle frasi 1a–1b, 2a e 3a (bb. 30, 64, 84/87, 134), e a pochi altri, comportamento che contribuirebbe «more to the solemn character of its text than would a performance based on a notion influenced by the inroads of tonal thinking».<sup>80</sup>

A questo punto un'opportuna schematizzazione (cfr. Tabella delle alterazioni in Appendice) delle diverse situazioni di musica *ficta* che contraddistinguono sia i tre testimoni relativi a Guyot sia le edizioni moderne (di entrambe le versioni) considerati in questa sede può facilitare la comparazione di alcuni interessanti rilievi su tale aspetto.<sup>81</sup>

Per quanto riguarda l'originario mottetto di Josquin si registra una sostanziale coincidenza di interpretazione tra la vecchia edizione di Smijers (JW) e quella recente di Elders (NJE); nella prima l'aggiunta del # è estesa anche a un paio di cadenze della 1<sup>a</sup> parte che NJE decide invece di lasciare inalterate in rispetto al carattere della melodia (bb. 23/27, 54).<sup>82</sup> Oltre ad altri due suggerimenti di JW per altrettanti passi meno esposti, un movimento Fa–Sol in parte interna con inflessione di 3<sup>a</sup> discendente 'alla Landini' (b. 81) e un salto discendente del Fa verso la quinta dell'accordo finale (b. 106), le proposte per le alterazioni delle due edizioni collimano perfettamente sia nella 2<sup>a</sup> parte sia

78. NJEC, p. 198.

79. NJEC, p. 197; nella cadenza la parte di Altus inizia il suo ultimo inciso melodico (dopo una pausa) sulla stessa nota Fa<sub>3</sub> del Cantus in modo tale da evitarne l'innalzamento (NJE, p. 87).

80. NJEC, p. 199. Nella 3<sup>a</sup> parte NJE non altera coerentemente i Fa alle bb. 157 e 163/165 (conclusione del versicolo 3b). La 2<sup>a</sup> parte, invece, a causa della struttura a duo e della presenza di rapide diminuzioni, tra l'altro giudicate da qualche contemporaneo non convenienti alla *gravitas* del testo (cfr. quanto riportato da GLAREANUS, *Dodecachordon*, cit., p. 346, passo citato anche in NJEC, p. 199, n. 12), sembrerebbe richiedere un diverso trattamento che, in pieno accordo con tutte le intavolature, NJE traduce nella *sustentatio* applicata a tutti i movimenti 6<sup>a</sup>→8<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>→unisono.

81. Nella tabella sono incolonnati da sinistra a destra i dati relativi alle due edizioni moderne del mottetto a 6 v. di Josquin (JW e NJE), all'edizione moderna del *si placet* a 12 voci di Guyot (Schl.) e ai tre testimoni che lo contengono in ordine cronologico (1568<sup>5</sup>, Mu<sup>2</sup> — per le parti rimaste — e 1589<sub>6</sub>).

82. Alla b. 64 si osserva un comportamento opposto dove JW mantiene il suono naturale divergendo così da NJE che introduce il # realizzando una falsa relazione di 8<sup>a</sup> con altra voce.

nella 3<sup>a</sup>. Interessante si rivela poi un confronto con le sole parti di Josquin tradite da 1568<sup>5</sup>. A parte un unico errore (la già ricordata nota alla b. 48 del B1) la qualità testuale è eccellente e anche qui non si reperiscono alterazioni espressamente marcate. Gli esecutori che avessero voluto quindi eseguire il mottetto originario a 6 voci utilizzando questa stampa disponevano di un buon testo che li avrebbe messi nelle stesse condizioni di chi usava uno dei tanti testimoni autonomi e cioè quella di dover decidere *in toto* tutte le alterazioni da integrare.

La prospettiva è ovviamente destinata a cambiare se passiamo a considerare l'operato di Guyot. Se è assodato che anche una sola voce aggiunta possa portare elementi di novità incidendo più o meno superficialmente sul tessuto contrapuntistico nel quale si inserisce, l'eccezionale raddoppio di un organico già di per sé non trascurabile come le 6 voci di *Benedicta es* di Josquin potrebbe ridefinire dal profondo, oltre alla macroscopica trasformazione della *texture*, gli intrinseci rapporti intervallari di tutto il pezzo nonché l'assetto strutturale delle cadenze (per via dei raddoppi). In realtà 1568<sup>5</sup> non sembra voler affatto stravolgere l'essenza armonica del modello a giudicare dalla natura delle sole sei alterazioni che compaiono nel corso della composizione. Nei due casi di  $\text{Si}\flat_2$  delle bb. 126 e 130, entrambi nel *TIII*, si tratta di una momentanea digressione (con cambio dalla IV alla I specie di 5<sup>a</sup>) che si oppone ai Fa del C1 e/o *CIII*; i due  $\flat$  davanti ai Si di b. 93 (*CIII*) e di b. 165 (*TIII*) hanno valore di avvertimento per evitare l'applicazione della regola della 'nota supra la' ad un suono che si trova contemporaneamente già in altre voci. Anche le due note alterate a b. 76 nel *TII* ( $\text{Si}\flat_2$ ) e nel *TIII* ( $\text{Fa}\sharp_2$ ) assolvono lo stesso compito e rendono perfetti gli intervalli di 5<sup>a</sup> e di 8<sup>a</sup> rispetto ai Si del B1 e del *CIII*.

Nel suo lavoro di ampliamento polifonico Guyot costruisce le voci in modo che vadano ad occupare quegli spazi che la *texture* josquiniana lascia più aperti. Egli procede sfruttando le ampie pause per inserire frasi che riutilizzano piuttosto frequentemente spezzoni melodici preesistenti,<sup>83</sup> ma i passi in cui egli deve superare le maggiori difficoltà sono in genere quelli vicini alle cadenze perché risultano essere i più compatti. In buona parte di essi le nuove voci vanno letteralmente a sovrapporsi alla struttura preesistente non per contrastarla, ma per amalgamarvisi.

Un esempio istruttivo, scelto tra molti, è quello rappresentato dalla cadenza a Sol di b. 49. In Josquin si rivela una cadenza non particolarmente esposta poiché la *cantizans* è posizionata all'interno (Qu) della struttura (in questo

83. Si veda, ad esempio, come il movimento ascendente in 'note nere' che compare nella b. 4 dell'Al abbia ispirato il segmento scalare che pervade, anticipando gli sviluppi della polifonia originale, le prime dieci misure.

punto a 5 voci) e dal punto di vista formale si produce in un momento in cui il *cantus prius factus* (C<sub>I</sub>) espone due frasi molto ravvicinate (separate solo da una pausa di semibreve). L'aggiunta sorprendente di Guyot si risolve nell'entrata del *Se* che con salto ascendente di 4<sup>a</sup> (D<sub>O<sub>2</sub></sub>-F<sub>A<sub>2</sub></sub>), e incrociando il B<sub>I</sub>, anticipa la risoluzione del ritardo che molto probabilmente Josquin nella sua versione a 6 sottintendeva alterato (così come proposto in JW e NJE). Non c'è dubbio che questo F<sub>A<sub>2</sub></sub> sia da intonare come è scritto, un suo innalzamento per eliminare l'8<sup>a</sup> eccedente con un eventuale F<sub>A<sub>#</sub></sub> del Qu determinerebbe un'intervallo melodico di 4<sup>a</sup> eccedente difficile da giustificare: sarà semmai il Qu a dover rinunciare all'innalzamento semitonale. Un esempio parallelo si legge alla b. 19. In una medesima situazione di disposizioni vocali, con la *clausula cantizans* al T<sub>I</sub>, sono ben due le parti aggiunte che interessano il Fa: oltre al B<sub>I</sub>, che si muove esattamente come il *Se* dell'esempio precedente ma verso l'unisono, c'è anche il C<sub>III</sub> che entra proprio sul Fa all'8<sup>a</sup> alta con un elemento melodico che Guyot aveva già anticipato in forma simile nel *Se* (b. 16). In questi casi, come in tanti altri simili, appare molto improbabile che l'autore abbia voluto deliberatamente contrastare gli andamenti cadenzali per realizzare scontri dissonantici di estremo impatto acustico. Nelle rimanenti situazioni la presenza simultanea quasi costante della nota ritardata e della sua stessa risoluzione fa pensare che alla base di questa particolare concezione armonica ci sia un'idea di contrappunto 'intensivo', in altre parole la volontà di dimostrare virtuosisticamente ulteriori livelli di sovrapposizione melodica.

Resta da stabilire se un siffatto testo polifonico debba essere, in che misura e con quale criterio, integrato da alterazioni. La soluzione prospettata in Schl. appare quanto meno eccessiva e la compattezza di questa proposta può essere confermata anche dalla sola visione della relativa colonna in tabella. Sulla base di un principio fondamentale comunemente accettato e applicato, cioè la trasformazione della 6<sup>a</sup> minore in 6<sup>a</sup> maggiore che va all'8<sup>a</sup> (e parallelamente della 3<sup>a</sup> maggiore in minore verso l'unisono), tutte le cadenze sono corredate della rispettiva alterazione per la *subfinalis*: questa estensione di trattamento provoca qui, come è facile aspettarsi, un gran numero di strutture armoniche dissonanti caratterizzate da voci che realizzano il *mi contra fa*, nel nostro caso quella particolare situazione di intervallo di 8<sup>a</sup> che in ambito teorico spagnolo prenderà il nome di *punto intenso contra remisso*.<sup>84</sup> Pur appoggiandosi a im-

84. Ne parla come di una novità Correa de Arauxo (*Facultad organica*, Alcalá de Henares 1626) a proposito dell'impiego che ne fanno i compositori nel repertorio tastieristico del tempo, ma le sue esemplificazioni che rimandano a Josquin e Gombert ammettono implicitamente che si tratti di un argomento di vecchia data; cfr. WILLI APEL, *Punto intenso contra remisso*, in *Music East and West. Essays in Honor of Walter Kaufmann*, ed. by Thomas Noblitt, Pendragon Press, New York 1981, pp. 175-182: 176-7 e TOFT, *Aural Images*, cit.,

prescindibili studi che hanno documentato la presenza di queste singolari dissonanze in autori franco-fiamminghi della prima metà del Cinquecento (Josquin e alcuni suoi successori, in particolare Gombert),<sup>85</sup> un tale risultato non sembra qui del tutto convincente: *in primis*, per una ragione meramente cronologico-geografica secondo cui nel repertorio polifonico dei maestri continentali posteriore agli anni '50 l'interesse per questi particolari aspetti stilistici sembra decisamente affievolirsi,<sup>86</sup> poi, soprattutto, per motivi di quantità e qualità legati all'adozione di tali procedimenti. Se dalle precedenti indagini emerge che solo in determinati casi si producono *false relations*, come ad esempio la sottolineatura di un'importante cadenza connessa con particolari valori retorici del testo intonato, e che nella maggioranza delle occorrenze le parti coinvolte tendono a mitigare la durezza dell'intervallo con movimenti molto ravvicinati (privilegiando spesso il grado congiunto), non si può ignorare che nel mottetto di Guyot la loro percentuale si presenti invece esageratamente alta rispetto al complessivo numero di cadenze e che troppo frequentemente le voci partecipanti debbano modificare il loro profilo melodico con intervalli eccedenti (anche come primo salto dopo pausa).<sup>87</sup> Si rafforza quindi l'impressione che questo non sia il metodo giusto da seguire perché da un lato

---

pp. 30–2. Nella consapevolezza del diverso contesto storico, l'uso di questa terminologia è nel presente articolo puramente funzionale ad una più comoda identificazione di questo particolare *mi contra fa* nella Tabella delle alterazioni.

85. STANLEY BOORMAN, *False Relations and the Cadence*, in *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. by Richard Charteris, Frederick May Foundation for Italian Studies – University of Sidney, Sidney 1990, pp. 221–64; PETER URQUHART, *Cross-Relations by Franco-Flemish Composers after Josquin*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muzikgeschiedenis», XLIII 1992, pp. 3–41; ANTHONY NEWCOMB, *Unnotated Accidentals in the Music of the Post-Josquin Generation: Mainly on the Example of Gombert's First Book of Motets for Four Voices*, in *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, ed. by Jessie A. Owens and Anthony M. Cummings, Harmonie Park, Michigan 1997, pp. 215–25.
86. Il mottetto di Guyot si situerebbe nel contesto della cappella imperiale di Vienna (1563–1564) o da quel periodo in avanti, quindi successivo di circa dodici/quindici anni a quel limite cronologico. Questo rilievo si fonda sull'idea che *Benedicta es* a 12 voci sia stato appunto composto, o almeno fissato in maniera definitiva, poco prima della pubblicazione in 1568<sup>5</sup>; elementi per una datazione più precisa potranno forse emergere in seguito all'attenta analisi del ms. del Stonyhurst College.
87. Problemi analoghi punteggiano sporadicamente anche la musica profana di Guyot, ma nella *chanson* a 6 voci *Vous estes si doulce* (stampata nel *Treziesme livre contenant vingt et deux chansons nouvelles*, T. Susato, Antwerpen 1550), ad esempio, si verifica una situazione molto simile a *Benedicta es* dove quasi sistematicamente una voce intermedia provocherebbe false relazioni di 8<sup>a</sup> se la parte *cantizans* con cui interagisce fosse alterata; l'impiego di questo tipo di cadenza con l'8<sup>a</sup> raggiunta attraverso una 6<sup>a</sup> minore, definita dai due editori moderni delle *chansons* «cadence abaissée», è in tale caso più che legittimo per rivestire il carattere fortemente espressivo del testo (cfr. JEAN GUYOT, *Chansons*, éd. par Anne Coeurdevey et Philippe Vendrix, CESR – Minerve, Tours 2001 (L'Épitomé musical, 9), pp. 23–4.

si dà per scontato che l'alterazione nella *cantizans* debba essere obbligatoria, e questo è da dimostrare (cfr. le precedenti osservazioni di NJEC), mentre dall'altro si riduce l'efficacia espressiva di questi elementi armonici ad una formula il cui largo uso non pare trovare giustificazioni nel significato del testo mariano.

Una soluzione potrebbe derivare proprio da Paix. Concedendo pure che possa trattarsi di un'interpretazione posteriore di circa un ventennio rispetto a 1568<sup>5</sup>, la musica *facta* predisposta da 1589<sub>6</sub> rimane molto più equilibrata. Essa si fonda su due principi base: il primo risiede nel rispetto delle complesse strutture sopra descritte che sono lasciate generalmente prive di alterazione o al più possono ammettere l'intervallo di 8<sup>a</sup> eccedente (o di falsa relazione di 8<sup>a</sup>) solo a determinate condizioni, il secondo interviene invece in quei passi cadenzali 'liberi' da stratificazioni armoniche per sottolineare con l'opportuno innalzamento cromatico nella *cantizans* il valore di punteggiatura che la cadenza deve avere come scopo primario. La possibilità di vedere nello schema tutti i vari casi, facilmente individuabili dalle sigle 'pi.' (che rimarca la simultaneità del *mi contra fa*, cioè del (#) in Schl. e del trattino in 1589<sub>6</sub>) e 'fr.' (che indica la presenza del *mi contra fa* come suoni non simultanei),<sup>88</sup> permette di apprezzare al riguardo una certa coerenza dell'intavolatore. Come si è appena detto l'intervallo di 8<sup>a</sup> eccedente non è ovviamente del tutto sconosciuto a 1589<sub>6</sub>, ma è presente soltanto in quei casi in cui la condotta contrappuntistica delle voci la rende più tollerabile alla sensibilità del suo trascrittore. Ecco i tre passi:

1) b. 54: alla *sustentatio* del Ci si contrappongono il Fa<sub>3</sub> del CIII e il Fa<sub>2</sub> del Se; di questi due suoni naturali quello nel CIII non è simultaneo ma si pone nella precedente minima per discendere alla 3<sup>a</sup> inferiore quando questo risolve (in una sorta di 'dissolvenza'), mentre il Fa del Se si sovrappone soltanto per una durata di semiminima a cui segue un movimento di grado inferiore (terzo suono dissonante che salta di 3<sup>a</sup> all'interno della formula 'cambiata' Fa<sub>2</sub>-Mi<sub>2</sub>-Do<sub>2</sub>-Re<sub>2</sub>). È probabile che la conformazione di questa cadenza sia accettata da 1589<sub>6</sub> in quanto non sussistono margini per modifiche a meno di rinunciare al caratteristico profilo del Se.

2) b. 64: ancora una alterazione al Fa<sub>3</sub> del Ci (riproposta in NJE) a cui si accompagna il Fa<sub>2</sub> del Qu, entrambi suoni già presenti nell'originale josquiniano. In questa circostanza 1589<sub>6</sub> ritiene opportuno eliminare la fioritura del ritardo, che sovrapponeva il *mi contra fa* per il valore di una semiminima, allo scopo di poter

88. Rispettivamente alle bb. 19, 23, 27, 45, 49, 54, 60, 61, 64, 81, 92, 95, 97, 126, 143, 152, 153, 157, 163, 165 e alle bb. 15, 30, 36, 52.

disporre la falsa relazione nella più blanda forma delle due minime successive non coincidenti (come si verificava già alla b. 54).

3) b. 126: contro il  $Sib_2$  del *TIII* il *CIII* mette un  $Si_3$  alla rapida nota di volta con valore di semiminima; non è escluso che 1568<sup>5</sup> possa aver integrato il  $b$  (proposto da Schl.).

Un ultimo caso è quello della b. 89: il  $Fa\sharp_2$  del *B1* è contrastato dal  $Fa\flat_2$  del *TIII*. Apparentemente è il passo più problematico perché sembrerebbe contraddire il comportamento di 1589<sub>6</sub> ma potrebbe anche trattarsi di un errore tipografico. Al di là dell'omissione dell'ornamento cadenzale, riterrei più probabile che l'inserimento di una lettera sbagliata (con l'abbreviazione *-is* per il  $\sharp$ ) possa essere avvenuto nel *B1* (che presenta la tipica formula cadenzale) piuttosto che nel *TIII*; l'errore può essere stato indotto dalla relativa distanza tra le due voci intavolate o anche dall'andata a capo coincidente con la metà della stessa misura.

Questi pochi elementi rendono sufficientemente chiara la necessità di non trascurare testimoni come le intavolature spesso ritenute a torto marginali e poco interessanti perché non contenenti repertorio strumentale originale (o anche di derivazione vocale ma consistentemente rielaborato). L'intavolatura di Jacob Paix è un testo che ai più potrà apparire come semplice trasposizione in notazione alfabetica (per la tastiera, ma anche per lo studio analitico e forse anche per la direzione) di pezzi celebri e meno noti, ma che si rivelerà, proprio in relazione allo studio delle originarie polifonie, testimone prezioso per quanto lo si vorrà interrogare sui più svariati aspetti compositivi.

## APPENDICE

## I. Tabella comparativa delle alterazioni

## Legenda

# / b / ♯ = alterazioni nel testo

(# ) / (b) = alterazioni suggerite dagli editori

? = voce non pervenuta

- = assenza di alterazione

*pi.* = *punto intenso contra remisso*, intervallo di 8<sup>a</sup> ecc./dim. (simultaneità delle voci)*fr.* = falsa relazione di 8<sup>a</sup> (*mi contra fa*) non simultanea→ = voci in relazione dissonante in *pi.* e *fr.*

N.B.

- Tutti i # si riferiscono a Fa, se non altrimenti indicato tra parentesi quadre nelle Note, b e ♯ sempre a Si.
- Le alterazioni in 1589<sub>6</sub> sono il risultato intrinseco della notazione alfabetica.
- Le caselle vuote in JW e in NJE sono poste in corrispondenza di voci aggiunte da Guyot (sigle in corsivo).

B.	VOCE	JW	NJE	SCHL.	1568 <sup>5</sup>	MU <sup>2</sup>	1589 <sub>6</sub>	NOTE
13	BII	-	-	(#)	-	-	#	
15	CI	-	-	(#)	-	?	-	<i>fr.</i> → AII-Qu. In Josquin ritmicamente sfalsato
17	AI	-	-	(#)	-	-	#	
19	TI	(#)	(#)	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → CIII-Se
23	CI	(#)	-	(#)	-	?	-	<i>pi.</i> → TIII-Se
27	TI	(#)	-	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → Se
29	TIII			(b)	-	-	♯	tritone melodico confermato in 1589 <sub>6</sub> <i>pi.</i> → CI in Schl.
30	CI	(#)	(#)	(#)	-	?	#	<i>fr.</i> → TII

B.	VOCE	JW	NJE	SCHL.	1568 <sup>5</sup>	MU <sup>2</sup>	1589 <sub>6</sub>	NOTE
33	Ti	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
36	Ai	(#)	(#)	(#)	-	-	-	<i>fr.</i> → AII
45	CIII			(#)	-	?	-	<i>pi.</i> → AI-Se, nota di volta
49	Qu	(#)	(#)	(#)	-	?	-	<i>pi.</i> → Se
52	Qu	-	-	-	-	?	#	[Do] <i>pi.</i> → CIII
53	Ci	-	-	(b)	-	?	b	tritone melodico corretto
54	Ci	(#)	-	(#)	-	?	#	<i>pi.</i> → CIII-Se
60	Ai	-	-	(#)	-	-	-	[Do] <i>pi.</i> → CII-TIII
	Ti	-	-	-	-	b	b	in MU <sup>2</sup> l'alterazione sembra aggiunta successivamente
61	Ti	(#)	(#)	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → Se
64	Ci	-	(#)	(#)	-	?	#	<i>pi.</i> → Qu in 1589 <sub>6</sub> come <i>fr.</i> (ritardo senza ornamento)
65	AII			-	-	?	#	nota di passaggio discendente
67	Ti	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
	Se			-	-	-	h	tritone melodico confermato
74	Ai	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
76	TII			h	h	?	h	intervalli giusti di 5 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup> tra Fa e Si
	TIII			#	#	#	#	
81	BII	(#)	-	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → TII
83	Ti	-	-	-	-	-	b	intervalli giusti di 5 <sup>a</sup> e 4 <sup>a</sup> rispetto ai Fa
84	Ti	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
87	Ti	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
89	Bi	(#)	(#)	(#)	-	-	#	<i>pi.</i> → TIII; probabile errore di stampa in 1589 <sub>6</sub>
92	Bi	(#)	(#)	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → CIII
	CIII			h	h	?	h	evita la regola <i>fa supra la</i>
93	BII	(#)	(#)	-	-	-	-	
	Ai	(#)	(#)	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → TIII

B.	VOCE	JW	NJE	SCHL.	1568 <sup>5</sup>	MU <sup>2</sup>	1589 <sub>6</sub>	NOTE
97	A <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → <i>T<sub>II</sub></i>
105	B <sub>II</sub>	(#)	(#)	-	-	-	-	alterazioni presenti sulla variante melodica (nota di passaggio) in JW e NJE
106	T <sub>I</sub>	(#)	-	-	-	-	-	alterazione presente sulla variante melodica (nota dissonante seguita da 3 <sup>a</sup> inferiore) in JW
110	A <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
112	A <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	-	#	
116	C <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	?	#	
117	<i>T<sub>III</sub></i>			(b)	-	-	b	tritono melodico corretto
121	A <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	-	-	[Do]
125	C <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	?	#	
126	<i>C<sub>III</sub></i>			(b)	-	?	h	<i>pi.</i> → <i>T<sub>III</sub></i> in 1589 <sub>6</sub> : nota di volta; probabile abbassamento sottinteso per 1568 <sup>5</sup>
	<i>T<sub>III</sub></i>			b	b	b	b	
127	<i>T<sub>III</sub></i>			(b)	-	-	b	tritono melodico corretto
128	C <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	?	#	
130	<i>T<sub>III</sub></i>			b	-	b	b	il secondo Si <sub>2</sub> è naturale nei tre testimoni, ma con [h] di avvertimento in Schl.
134	C <sub>I</sub>	(#)	(#)	(#)	-	?	#	
139	A <sub>I</sub>	-	-	-	-	-	b	
143	<i>T<sub>III</sub></i>			(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → B <sub>I</sub>
152	A <sub>II</sub>			(#)	-	?	-	<i>pi.</i> → B <sub>I</sub>
153	T <sub>I</sub>	-	-	(#)	-	-	-	[Do] <i>pi.</i> → <i>Se</i>
157	C <sub>I</sub>	-	-	(#)	-	?	-	<i>pi.</i> → <i>Se</i>
163	C <sub>I</sub>	-	-	(#)	-	?	-	<i>pi.</i> → <i>T<sub>III</sub></i>
165	T <sub>I</sub>	-	-	(#)	-	-	-	<i>pi.</i> → <i>T<sub>II</sub></i>
	<i>T<sub>III</sub></i>			h	h	h	h	evita la regola <i>fa supra la</i>

## II. Altre varianti di 1589<sub>6</sub> rispetto a 1568<sup>5</sup> (cfr. ed. Schl.)

N.B. Qui di seguito non sono riportate le varianti relative alla musica *ficta* per le quali cfr. la relativa Tabella.

Data la sistematicità con cui si verificano e la poca incidenza sulla struttura melodica delle voci, non si registrano, salvo le rare eccezioni che provocano mutamenti armonici ad alcuni dei casi qui sotto descritti alle lettere a) e c), le seguenti varianti ritmiche:

- a) spezzatura dei valori lunghi in valori minori parigrado;
- b) sostituzione del punto di valore con figura/e parigrado di equivalente durata;
- c) coppie di note parigrado di eguale durata sostituite da valore puntato seguito da valore complementare, e viceversa;
- d) presenza di *ligaturae* che l'intavolatura risolve sempre con lettere distinte.

Abbreviazioni:

br. = brevis/es

cr. = croma/e

leg. = legatura di valore

min. = minima/ae

p. = pausa/e

pt. = punto/i, puntata/e

sb. = semibrevis/es

sm. = semiminima/ae

BB.	VOCE	ANNOTAZIONI
2	<i>TII</i>	Seconda nota min. ( $Mi_3$ ) seguita da due sm. ( $Re_3-Do_3$ ).
5	<i>BII, Se</i>	Scambio di righe tra le due voci (fino a b. 107). Nel <i>Se</i> manca la p. di min.
6	<i>AI</i>	Due min. ( $Re_3-Sol_3$ ) seguita da una p.sb.
	<i>TII</i>	Min. $Sol_2$ in luogo delle due sm.
9	<i>Se</i>	Manca la min. $Sol_1$ .
13-14	<i>TII</i>	Le due sb. $Re_3$ all'8 <sup>a</sup> inferiore.
15	<i>Qu</i>	Il gruppo ternario interpretato come sm.-min.-sm.
	<i>BII</i>	Segno ritmico di min. per l'ultima nota.
17	<i>CII</i>	Min. $Re_3$ all'8 <sup>a</sup> superiore (8 <sup>a</sup> parallela → <i>AII</i> )
	<i>Qu</i>	Prima sm. $Do_3$ .
18	<i>AI</i>	Segno ritmico di min. per l'ultima nota.
19	<i>CII, Se</i>	Il gruppo ternario interpretato come sm.-min.-sm.
	<i>AI</i>	Prima sb. (derivata dalla suddivisione della br.) all'8 <sup>a</sup> superiore.

BB.	VOCE	ANNOTAZIONI
21	C <sub>I</sub>	Prima sb. La <sub>3</sub> .
	T <sub>II</sub>	Terza min. Re <sub>3</sub> .
	B <sub>I</sub> , Se	Segno ritmico di min. sopra la sb.
22	A <sub>I</sub>	Seconda min. Si <sub>2</sub> .
23	A <sub>I</sub>	I gruppi ternari interpretati come sm.–min.–sm.
26	C <sub>III</sub>	Ultime tre note min.–sm.–sm.
27	A <sub>I</sub> , Se	I gruppi ternari interpretati come sm.–min.–sm.
	Se	Prima nota La <sub>2</sub> .
28	T <sub>II</sub>	Seconda metà della b.: sm.(Si <sub>2</sub> )–sm.(Sol <sub>2</sub> )–min.(Sol <sub>2</sub> ).
33	C <sub>III</sub>	Min. Do <sub>4</sub> .
37	A <sub>I</sub>	Le due note sono invertite.
42	A <sub>II</sub>	Seconda min. all'8 <sup>a</sup> superiore.
48	B <sub>I</sub>	Terza sm. La <sub>2</sub> ; la stessa sm. è Do <sub>2</sub> in 1568 <sup>5</sup> (errore non corretto in Schl.).
50	Qu	Seconda sb. Sol <sub>3</sub> .
51	Qu	Min.(Mi <sub>3</sub> )–min.(Do <sub>3</sub> )–2sm.(Do <sub>3</sub> -Do <sub>3</sub> )–min.(Do <sub>3</sub> ).
53	A <sub>II</sub>	Prima nota come min.p.
64	C <sub>I</sub>	Due min. per la dissonanza ritardata e la risoluzione (destituzione della cadenza 'alla Landini').
67	T <sub>III</sub>	Seconda sm. Sol <sub>3</sub> .
70	C <sub>I</sub>	Il gruppo ternario interpretato come sm.–min.–sm.
	A <sub>I</sub> , T <sub>II</sub>	Scambio di note tra le voci nella seconda metà della b.
	B <sub>II</sub>	Segno ritmico di min.
71	C <sub>I</sub>	Errata leg. tra le sm. La <sub>3</sub> –Si <sub>3</sub> .
	A <sub>I</sub>	Quarta sm. Re <sub>2</sub> .
	Qu	Il gruppo ternario interpretato come sm.–min.–sm.
	T <sub>III</sub>	Prima min. Re <sub>3</sub> .
73	Qu	Manca la br. sostituita da relativa p.
74	T <sub>II</sub>	Sb. Sol <sub>3</sub> (8 <sup>a</sup> parallela → T <sub>III</sub> ).
78	T <sub>II</sub>	Sb. Sol <sub>2</sub> .
83	B <sub>II</sub> , Se	Scambio di note tra le voci nella seconda metà della b.
85	C <sub>II</sub>	Seconda min. Do <sub>4</sub> .
86	Se	Min. invertite.
89	A <sub>II</sub>	Ultima min. La <sub>3</sub> .

BB.	VOCE	ANNOTAZIONI
	<i>TIII</i>	Sb. Do <sub>3</sub> .
	BI	Due min. per la dissonanza ritardata e la risoluzione (destituzione della cadenza 'alla Landini')
91	<i>AII</i>	Il gruppo ternario interpretato come sm.-min.-sm.
92	CI	Due ultime note min.
	BI	Due min. per la dissonanza ritardata e la sua risoluzione.
95	<i>AII</i>	La mancanza di una p.br. determina l'anticipo di una misura delle bb. 96-99 ed aggiustamenti alle successive note (cfr. bb. 99-100).
97	AI	Segno ritmico di min. per l'ultima nota.
98	AI	Seconda metà della b.: p.min.-min.(Re <sub>3</sub> ).
99-100	<i>AII</i>	Quattro sb. (Sol <sub>3</sub> - Sol <sub>3</sub> -Mi <sub>3</sub> -Sol <sub>3</sub> ).
105	BII	Sb.(Mi <sub>2</sub> )-min.(Do <sub>2</sub> )-min.(Mi <sub>2</sub> ); la leg. tra le prime due note identifica il Do come lettera errata in luogo del parigrado Mi.
111	<i>TIII</i>	La seconda min. derivata dalla suddivisione della sb. è corredata di pt.
112	<i>TIII</i>	Prima min. corredata di pt.
119	<i>CIII</i>	2sm.(Sol <sub>3</sub> -La <sub>3</sub> )-min.(Si <sub>3</sub> )-min.pt.(Sol <sub>3</sub> )-2cr.(La <sub>3</sub> -Si <sub>3</sub> ).
127	CI	Terza nota Do <sub>3</sub> .
128	CI	Due min. per la dissonanza ritardata e la sua risoluzione.
132	<i>CIII</i>	2sm.(Sol <sub>3</sub> -La <sub>3</sub> ) in luogo della min. Sol <sub>3</sub> .
	AI	Prima sm. all'8 <sup>a</sup> inferiore.
133	AI	Min.(Do <sub>3</sub> )-sm.(Re <sub>3</sub> ) in luogo della min.pt.
135	<i>TIII</i>	Sol <sub>1</sub> .
136		Il segno mensurale con proporzione è sostituito dalla dicitura <i>Proportio tripla</i> .
138	<i>TII</i>	Terza sb. Re <sub>3</sub> .
	Se	Terza sb. all'8 <sup>a</sup> superiore.
139	Se	Br.-p.sb.
140	BII	Terza sb. Sib <sub>2</sub> .
141	<i>CII</i>	Terza sb. all'8 <sup>a</sup> superiore.
	Se	Prima sb. all'8 <sup>a</sup> inferiore.
142	<i>TIII</i>	Seconda sb. Do <sub>2</sub> .
143	<i>CII</i>	Terza sb. all'8 <sup>a</sup> superiore (8 <sup>a</sup> parallela → Se).
	Qu	Tre sb.
	<i>TIII</i>	Le prime tre note come sb.-min.-min.

BB.	VOCE	ANNOTAZIONI
148	<i>TII</i>	Seconda sb. $Do_3$ .
149	<i>TII</i>	Seconda e terza sb.: $Mi_3$ - $Sol_2$ .
150	<i>CI</i>	Seconda nota sb.
	<i>CII</i>	Terza sb. all'8 <sup>a</sup> superiore.
	<i>TI, TIII</i>	Scambio tra le voci di tutte le note della b. Nel <i>TI</i> il segno ritmico per il secondo suono è di metà valore.
	<i>TII</i>	Ultima nota $Do_3$ .
151	<i>TI</i>	Sb. $Si_2$ .
152	<i>CIII</i>	Nota all'8 <sup>a</sup> inferiore.
	<i>TII</i>	Seconda sb. all'8 <sup>a</sup> inferiore.
	<i>SE</i>	Seconda sb. $Si_1$ .
153	<i>SE</i>	Prima nota $Sol_2$ .
154	<i>CII</i>	Prima sb. $Si_2$ .
	<i>TII</i>	Sb.pt.( $Mi_3$ )-min.( $Re_3$ ).
156	<i>CIII</i>	Sb.-min.-sb.-min.
157	<i>CI</i>	Prime due note: sb.pt.-min.
	<i>CIII</i>	P.sb.-min.-sb.-min. L'ultima nota $Re_3$ .
158	<i>CIII</i>	Sb.( $Si_3$ )-sb.pt.( $Mi_3$ )-min.( $Si_3$ ).
	<i>QU</i>	Min. $Mi_3$ .
159	<i>AII</i>	Br.( $Mi_3$ )-sb.( $Mi_3$ ).
	<i>TIII</i>	La sb. è sostituita da relative pause.
160	<i>CII</i>	Prima sb. $Do_4$ .
	<i>CIII</i>	Min.-sb.-sb.-min.
161	<i>QU</i>	Seconda e terza nota come min.
162	<i>CIII</i>	Terza e quarta nota: sb.( $Sol_3$ )-min.( $Re_3$ ).
164	<i>AII</i>	$Sol_2$ .
	<i>TIII</i>	Terza e quarta nota con valori metrici invertiti.
	<i>SE</i>	Terza sb. $Si_1$ .
167	<i>CI</i>	Prime tre note: min.pt.( $Si_3$ )-sm.( $Do_4$ )-sb.( $Re_4$ ).
	<i>AII</i>	Min. $Re_3$ omessa.
	<i>SE</i>	Due sb. $Sol_1$ .
167-168	<i>TII</i>	Sb.( $Re_3$ )- p.min.-min.( $Re_3$ )   min.p.( $Si_2$ )-sm.( $La_2$ )-min.( $Sol_2$ )-min.( $Fa_2$ ).
168	<i>AI</i>	Due sb. $Sol_3$ .

BB.	VOCE	ANNOTAZIONI
	T <sub>I</sub>	Sb.(Si <sub>2</sub> )-min.p.(Re <sub>3</sub> )-sm.(Do <sub>3</sub> ).
169	T <sub>II</sub>	P.sb-sb.(Re <sub>3</sub> ).
170	C <sub>I</sub>	Prima sm. Si <sub>3</sub> .
	C <sub>III</sub>	Le due min. Sol <sub>3</sub> -Mi <sub>3</sub> ; la prima min. riproduce l'errata lezione di 1568 <sup>5</sup> (Sol <sub>3</sub> ) poi corretta in Fa <sub>3</sub> in Schl.
	A <sub>I</sub>	Min.(Re <sub>3</sub> )-sm.(Re <sub>3</sub> )-sm.(Mi <sub>3</sub> ) in luogo della sb.iniziale.
	A <sub>II</sub>	Le ultime tre note come min.-2sm.
	T <sub>I</sub>	Min. Mi <sub>3</sub> .
	T <sub>II</sub>	P.sb. al posto della seconda sb.
171	T <sub>I</sub>	Le ultime tre note come min.-2sm.
	B <sub>II</sub>	Le ultime tre note come 2sm.-min.
173	B <sub>II</sub>	Sb.(Fa <sub>2</sub> )-min.(Re <sub>2</sub> )-min.(Fa <sub>2</sub> ).
174		L'intera misura è omessa e il mottetto conclude direttamente con l'ultimo «Amen» saltando la prima fermata. In particolare mancano le br. del Qu e del B <sub>II</sub> ; per tutte le altre voci 1589 <sub>6</sub> interrompe le serie di sb. parigrado con cui sono risolte le <i>protractiones</i> con le sb. di b. 173.
175-178		Il punto coronato è presente su entrambe le br. In alcune voci le due br. risultano modificate melodicamente: C <sub>II</sub> (Sol <sub>4</sub> ), C <sub>III</sub> (solo il Re <sub>4</sub> ), Qu (Sol <sub>2</sub> ), B <sub>II</sub> (Re <sub>2</sub> ).