

Una biografia senza stile – Uno stile senza biografia Raccontare la vita e l'opera di Johannes Ockeghem

Vincenzo Borghetti

Università di Verona
vincenzo.borghetti@univr.it

Negli ultimi decenni il metodo biografico è stato oggetto di un intenso dibattito teorico nelle discipline storico-umanistiche. Sebbene la musicologia sia stata partecipe di questo dibattito, la riflessione teorica e metodologica è stata esercitata, in genere, sulle biografie dei compositori della modernità, e ha riguardato in misura marginale quelle dei compositori vissuti in epoche diverse. Questo saggio si propone dunque di investigare la storiografia musicale su uno di questi compositori: Johannes Ockeghem, che costituisce un caso particolarmente significativo per i temi qui trattati. Esistono molti documenti sulla sua vita, e ci è giunto un nutrito *corpus* di composizioni a lui attribuito. Non ci sono però notizie sulle date di composizione delle sue opere; di conseguenza, anche la sola cronologia dell'opera è frutto di un processo essenzialmente interpretativo. Dopo una prima sezione di carattere storiografico-metodologico, il presente saggio analizza come, per quali scopi e da quali premesse sia stata narrata la biografia artistica di Ockeghem, concentrandosi sul ruolo che in questo racconto assumono le opere ascritte all'ultima parte della sua attività compositiva.

In recent decades the biographical approach has been the object of intense debate in the humanities. Although musicology has contributed to this debate, theoretical and methodological reflections have focused mostly on biographical studies of modern composers, and only marginally of those who lived in previous centuries. The present article concentrates precisely on one such composer, Johannes Ockeghem, since he proves to be a particularly interesting case from the biographical point of view. We have a significant number of documents regarding his life, and an equally significant number of his compositions. But we have no direct information on the dates of composition of his works: therefore, even a simple chronology of such works is the result of an essentially interpretative process. After an initial section on historiography and methodology, this article discusses how, for which purposes and from which premises Ockeghem's artistic biography has been narrated, focusing especially on the role within this narratives of the works assigned to the final period of his activity.

Introduzione

Uno dei modi più comuni di fare storia della musica è raccontare insieme la vita e l'opera dei compositori. Apparsa per la prima volta nella seconda metà del XVIII secolo, la biografia di un grande compositore, come quella di qualsiasi altro artista, è rimasta un genere musicologico e letterario molto frequentato: è sufficiente un giro in libreria per trovare sugli scaffali diversi volumi 'vita e opere di...' dedicati a musicisti più o meno noti, più o meno grandi, delle più diverse epoche e dei più diversi repertori.¹ Dalla metà del XVIII secolo a oggi, dunque, per conoscere un compositore si ritiene importante, o forse anche indispensabile, passare attraverso le sue vicende esistenziali. Che siano presentate come raccolta di dati e documenti 'neutri', o abbiano invece la forma di vero e proprio racconto, queste vicende non costituiscono solo l'insieme degli avvenimenti della vita di un dato autore, intesi come una sorta di zavorra documentaria allo studio delle sue opere; esse sono piuttosto il necessario presupposto perché le opere del compositore in esame possano avere un significato, rappresentando queste in qualche modo la trasfigurazione artistica di una fase o di una condizione esistenziale di quel compositore. Le opere di un dato autore saranno di volta in volta considerate in modo diverso, a seconda dei diversi momenti della vita in cui sono state prodotte. Per esempio, categorie come 'giovanile', 'maturo', 'ultimo' o 'tardo' sono di uso corrente, e rivelano come ancora oggi noi vogliamo dare un senso alle opere dei compositori attraverso varie forme di narrazione della loro vita. Non a caso nelle risorse bibliografiche di prima consultazione, quali i dizionari enciclopedici, la biografia precede sempre l'analisi delle opere, di cui costituisce – materialmente non meno che idealmente – una premessa essenziale: così funzionano per esempio il *New Grove*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, il *Dizionario Universale Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*; ancor più significativamente così funziona anche *Wikipedia*, che, piaccia o meno, si è imposta come una delle enciclopedie di riferimento dell'era digitale. Allo stesso modo, il genere editoriale 'vita e opere di...' conserva sempre la sua attualità, perché, indipendentemente dai soggetti e dalle epoche trattate, rispetta un percorso esegetico con ogni evidenza considerato il più immediato e il più 'naturale'.

Eppure, che il metodo biografico costituisca una delle basi portanti della storiografia musicale non è una convinzione sempre accettata nella musicologia. Anzi, la sua importanza è stata messa in questione alla fine del XIX secolo; dagli anni Sessanta del secolo scorso questo metodo è poi tornato al centro di un intenso dibattito intellettuale, musicologico e non. Ciononostante, le 'vite e opere di...' sono ancora molto praticate, e, per di più, lo sono senza che nella maggioranza dei casi ci si interroghi in modo esplicito

¹ Tra i primi esempi di biografie di compositori si possono citare i *Memoirs of the Life of the Late Georg Frederick Handel* di John Mainwaring pubblicati a Londra nel 1760, e *Über Johann Sebastian Bachs Leben Kunst und Kunstwerke* di Johann Nikolaus Forkel, uscito a Lipsia nel 1802.

sul metodo, o anche solo si lasci trasparire la discussione teorica corrente sul genere storiografico seguito: anche quando ciò non è dichiarato, e anche quando, talvolta, ciò non è consapevole, si continua a presupporre che la biografia sia una, se non forse *la* griglia interpretativa principale per comprendere le opere dell'ingegno umano del passato e del presente.

In questo saggio mi propongo di riflettere sul triangolo biografia-opera-storiografia, e, nello specifico, sui presupposti teorici e metodologici di questa triangolazione nella storiografia musicale. In particolare, mi concentrerò sulla storiografia di un solo compositore e su un solo segmento della sua fase creativa: al centro delle prossime pagine ci saranno le ultime opere di Johannes Ockeghem, le modalità in cui esse sono state messe in relazione alla sua biografia, e le ragioni di tali modalità. Ho scelto Ockeghem perché ritengo si tratti di un caso particolarmente significativo per i temi qui trattati. Sebbene sia uno dei 'grandi' compositori del XV secolo, che visse a lungo ricoprendo cariche prestigiose, circondato dalla stima di contemporanei e posteri, Ockeghem ha nondimeno costituito, come vedremo meglio in seguito, un caso problematico per la storiografia musicale moderna, soprattutto per quanto riguarda la ricostruzione del rapporto tra la sua biografia e la sua attività di compositore.

Anche se dedicato a un caso specifico, uno studio sul rapporto biografia-opera-storiografia per tutta la produzione di Ockeghem avrebbe ecceduto i limiti di un articolo. Ho deciso quindi di concentrarmi sulle strategie discorsive della narrazione/costruzione storiografica delle ultime opere del compositore, che serviranno così da *specimen* per gli argomenti qui discussi. Non si tratta di una decisione dovuta solo a ragioni di brevità: alle ultime opere di un autore è stato tradizionalmente attribuito un ruolo portante nella storiografia musicale in generale, ed esse hanno assunto un'importanza particolare in quella su Ockeghem. I prodotti della sua ultima fase creativa hanno infatti contribuito in modo fondamentale alla narrazione delle sue vicende biografico-artistiche, e, di conseguenza, alla costruzione della sua 'grandezza' nel contesto della storia della musica occidentale.

Questo saggio inizia dunque con due brevi *excursus*, entrambi necessari per introdurre il tema principale: il primo presenta alcuni degli studi più rappresentativi sul concetto di opera ultima e su quelli analoghi di opera tarda e stile tardo – analoghi soprattutto per come sono usati e interpretati negli studi qui presi in considerazione; il secondo presenta un quadro della discussione teorica degli studi sulla biografia come genere storiografico. Successivamente passerò ad analizzare la storiografia su Ockeghem: mi soffermerò sul modo in cui la sua biografia artistica è stata ricostruita e narrata, interrogandomi nello specifico sul ruolo che in questo racconto assumono le opere ascritte all'ultima parte della sua attività. Infine proporrò alcune riflessioni generali sul come e sul perché si raccontano le vicende biografiche in relazione a quelle creative di un 'grande' compositore del Quattrocento.

Stile tardo e opere ultime

Qual è il significato delle 'opere ultime' nella storia della musica? La questione fu affrontata da Alfred Einstein in due articoli usciti sul «Musical Quarterly» nel corso degli anni Trenta intitolati significativamente *Opus I* (1934) e *Opus ultimum* (1937). Einstein pone la questione nella sua problematicità: egli sostiene infatti che non ci sia una relazione sempre scontata, né sempre postulabile, per esempio, tra *opus ultimum* e vecchiaia, poiché non tutte le ultime opere ultime sono state scritte in età davvero avanzata, e, anche nel caso in cui ciò si sia verificato, non tutte possono essere considerate, per diversi motivi, come 'vere' opere 'ultime'. Infatti, se l'opera prima è per Einstein un documento «equally important, equally characteristic of the time and personality», l'opera ultima è l'opera in cui la personalità dell'artista prende il sopravvento sul suo tempo, è, cioè, «always a summing up, and even more than a summing up», poiché trae ispirazione non solo dalla vita vissuta ma anche da premonizioni di quella ultraterrena ormai prossima (EINSTEIN 1962, pp. 40-41). Molte opere, invece, per Einstein semplicemente *capitano* nei pressi della morte, ma non sono considerabili, dal suo punto di vista, come culmine nella carriera creativa di un musicista.² Secondo lui Chopin, Mendelssohn e Schumann poco prima di morire scrissero opere che non sono le loro opere 'ultime', tutte già composte in altre fasi della loro vita. Per esempio, l'ultima composizione di Chopin è la *Sonata per violoncello e pianoforte in Sol minore* op. 65, un lavoro troppo 'alla moda' (quindi troppo *nel e del* suo tempo) per rispondere alla logica di perfezione e/o superamento che l'estetica dell'*opus ultimum* per Einstein presuppone (che invece si ritroverebbe nella *Sonata per pianoforte in Do minore*, composta negli anni 1827-28, quando l'autore aveva diciotto anni).³ Nel caso di Schumann l'invecchiamento e la malattia avrebbero messo in crisi la sua capacità immaginativa al punto che le sue ultime opere non hanno niente di 'ultimo', e nulla aggiungono alla grandezza delle prime (come la *Fantasia per pianoforte in Do maggiore* op. 17, completata nel 1838 – quando Schumann aveva 28 anni).⁴ Mozart e Schubert sono invece musicisti che non ebbero una vecchiaia propriamente detta (morirono come è noto rispettivamente a trentacinque e trentuno anni; giovani, dunque, anche per le aspettative di vita media della loro epoca). Eppure, diversamente dai casi appena presentati, Einstein ritiene le loro ultime opere vere opere 'ultime'. La morte colse i due compositori nel pieno della loro attività, ponendo così una fine prematura al loro slancio creativo. L'ultimità delle loro composizioni estreme scaturisce allora dalle promesse di (grandi) sviluppi ulteriori che il fato non ha permesso di mantenere: esse sarebbero pertanto dei testamenti loro malgrado. Mozart morì lasciandoci uno splendido frammento, il *Requiem*; Schubert nell'anno

² Cfr. EINSTEIN 1962, pp. 64-66.

³ Cfr. EINSTEIN 1962, p. 82.

⁴ Cfr. EINSTEIN 1962, p. 82.

della morte era cosciente di trovarsi a un punto di svolta nella propria attività creativa, dovuto, ricorda Einstein, all'ascolto del Quartetto in Do diesis minore op. 131 di Beethoven.⁵

Nel 1937, lo stesso anno in cui Einstein pubblicò il suo secondo articolo, Adorno dedicò un saggio, divenuto poi famoso, a un argomento concettualmente prossimo a quello di *opus ultimum*. Si tratta di *Spätstil Beethovens*, lo stile tardo di Beethoven, in cui l'autore condensa le sue teorie sulla produzione del compositore che appartiene al suo cosiddetto 'terzo periodo'. Il filosofo tedesco prende a modello lo stile delle ultime opere di Beethoven come paradigma dello stile tardo di un artista che si possa definire 'grande', e rileva come le opere scritte dal compositore negli anni precedenti la morte siano opere di soggettività e libertà assolute, opere non riconciliate col mondo, intrinsecamente fuori dal tempo e quindi intrinsecamente appartenenti al futuro (l'opposto dell'*opus I* nella definizione di Einstein).⁶ Adorno considera le opere del Beethoven 'vecchio' come un avvenimento importante nella storia della cultura: esse divengono il paradigma estetico della vera arte moderna, poiché rivelano la scelta consapevole da parte di un artista che, vicino alla morte, cessa di comunicare con l'ordine sociale in cui si trova. Per Adorno Beethoven diviene il prototipo creativo ed esistenziale del grande artista *tout court*, su cui modellare la figura ideale di un moderno musicista dell'avvenire, come di fatto poi avvenne con l'Adrian Leverkühn del *Doktor Faustus* di Thomas Mann.⁷

Partendo da Adorno, Edward Said ha poi di recente elaborato un'idea fondamentale per la riflessione sullo stile e sulle opere tarde/ultime: per poter parlare di stile e opere tarde è necessario presupporre un certo tipo di consapevolezza nei confronti della propria vita e della propria funzione come artista nella società e nella storia dell'arte. Said dichiara nel capitolo introduttivo della sua raccolta di saggi sullo stile tardo che

in quanto esseri coscienti siamo costantemente impegnati a riflettere sulla nostra vita e su che cosa farne, perché la costruzione del sé costituisce una delle basi della storia che, secondo Ibn Khaldun e Vico, i grandi fondatori della scienza storica, è essenzialmente il prodotto del lavoro umano. (SAID 2009, p. 19)

Ma la costruzione del sé, la creazione del senso della nostra esistenza e del mondo in cui viviamo «appartiene all'ordine della storia» (SAID 2009, p. 19), varia cioè col variare delle coordinate spazio-temporali. Il *come* diamo significato alla nostra esistenza biologica è quindi un prodotto della storia e della cultura. Said è interessato ai «grandi artisti» e al «modo in cui alla fine

⁵ Cfr. EINSTEIN 1962, rispettivamente pp. 74-77 e 81-82.

⁶ Nello specificare che lo stile tardo distingue i 'grandi' Adorno arriva in modo implicito a conclusioni simili a quelle di Einstein: lo stile tardo è anche per lui una categoria estetica che, come per il precedente, non ha necessariamente un rapporto diretto con l'esistenza biologica di un artista.

⁷ Cfr. ADORNO 2001, pp. 175-193.

della loro vita, la loro opera e il loro pensiero [ha] acquisito un nuovo linguaggio» che definisce come «stile tardo» (SAID 2009, pp. 21-22). Ciò rivela come l'idea di stile tardo per lui sia il prodotto di una concezione moderna del tempo e della storia, o, comunque, di un contesto storico-culturale molto prossimo alla modernità o a esso in qualche modo assimilabile. Non a caso il riferimento iniziale è a Vico, e non a caso Said concentra la sua analisi su musicisti da Mozart a Glenn Gould, con l'unica eccezione di Euripide, in cui però significativamente Said, e non solo lui, avverte già una «psicologia moderna» (SAID 2009, p. 134).

L'*opus ultimum* e lo stile tardo sono dunque fenomeni della modernità. Sia Adorno, sia Said, come ho appena illustrato, si occupano di Beethoven o al massimo di XVIII secolo. Diversamente da loro, Einstein diceva di discutere di «great masters», lasciando intendere che l'argomento *opus ultimum* abbracciasse l'intera storia della musica, e fosse di conseguenza talmente vasto da non poter essere esaurito in un articolo. La sua scelta di partire da Bach e Händel e finire poi con Verdi è, stando alle sue parole, solo una soluzione di comodo: «we must begin somewhere and end somewhere» (EINSTEIN 1962, p. 66). In modo implicito, però, anch'egli presuppone che l'*opus ultimum* in qualità di opera testamentaria (della perfezione definitiva o della rottura estrema) sia frutto di una costruzione moderna del sé, e che ci sia anche un contesto ricettivo che legittimi l'opera d'arte musicale come testimonianza di una vita: per avere senso è necessario che l'opera d'arte possa sia parlare della biografia del soggetto che l'ha creata, sia essere recepita come tale. È significativo, quindi, che Einstein, studioso insigne del madrigale cinquecentesco, inizi anch'egli, come Said, solo dal XVIII secolo: Said dal Mozart del *Così fan tutte*, Einstein dal Bach della *Kunst der Fuge*. Il Settecento è per entrambi un'epoca in cui i paradigmi della modernità circa il rispecchiamento della vita nell'arte apparivano già sufficientemente delineati per considerare questi compositori i primi esempi di quel modello di artista che Beethoven avrebbe poi portato alla perfezione per la storiografia dell'Ottocento e, complice Adorno, del Novecento. Nel corso del XIX secolo l'espressione del soggetto sarebbe poi divenuta un'istanza decisiva per attribuire a un'opera il valore di opera d'arte: da Beethoven in poi – cito Carl Dahlhaus – la musica «sembra 'soggettiva' in una misura sconosciuta alle precedenti generazioni» (DAHLHAUS 1990, p. 44).

Se è vero che tutti i compositori in tutte le epoche hanno avuto una vita e spesso una vecchiaia, non tutte queste vite e vecchieie hanno però avuto lo stesso rapporto con la creatività, o, per lo meno, non necessariamente nei termini in cui questo rapporto è stato costruito dalla storiografia su Beethoven e sui compositori venuti dopo di lui, soprattutto in epoche precedenti il periodo classico-romantico. Come e con che scopi si raccontano allora la vita e l'opera di compositori di epoche diverse da questa? Quale ruolo e quali significati si attribuiscono alla sua vecchiaia e alle sue eventuali ultime opere quando ci si allontana dai paradigmi ideologici e culturali della modernità?

Allo scopo di comprendere meglio le caratteristiche specifiche e gli aspetti problematici della storiografia su Ockeghem, l'argomento principale di questo saggio, è però necessario adesso passare al secondo *excursus*, e ripercorrere brevemente il dibattito musicologico sul metodo biografico.

La biografia del 'grande' compositore

Come sopra accennato, il ruolo preminente del metodo biografico in musicologia, ancorché antico, non è rimasto indiscusso. Già tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, infatti, ci furono autorevoli prese di posizione contro la rilevanza del racconto della vita come chiave per la comprensione delle opere di un dato autore. Per esempio, nei suoi scritti fondativi della moderna musicologia come vera e propria 'scienza', Guido Adler affidò alla biografia un rango decisamente marginale, e indicò piuttosto nello studio della musica 'in sé', delle sue caratteristiche stilistiche, dei suoi principi estetici e presupposti teorici il principale scopo della disciplina.⁸ Prese di posizione in senso opposto non mancarono: ad Adler replicarono per esempio sia Hugo Riemann sia Hermann Abert, i quali, in modi e con finalità diverse, sostennero entrambi l'utilità della biografia per la storiografia musicale.⁹ E, infatti, a dispetto di Adler, per tutto il Novecento si produssero numerose pubblicazioni di tipo biografico, e non solo di carattere 'popolare', quelle tradizionalmente più resistenti alle influenze accademiche. Per queste ragioni, dagli anni Sessanta e in modo particolarmente significativo dagli anni Ottanta, il metodo biografico è stato portato di nuovo al centro dell'attenzione.¹⁰ Sulla scorta della riflessione teorica in seno alle discipline umanistiche, anche alcuni musicologi sono tornati a interrogarsi sul genere 'vita e opere', mettendone in questione i presupposti teorici e metodologici. Tra i primi e più influenti studi ci sono alcuni saggi di Carl Dahlhaus usciti negli anni Settanta, e principalmente la sua monografia su Beethoven del 1987.¹¹ Dahlhaus, che ha concepito il suo libro come una 'non-vita-e-opere' del compositore, separa il soggetto biografico o empirico (l'uomo Beethoven) dal soggetto estetico (l'io agente dentro l'opera): anche se le sue opere sono ancorate nella storia e portano tracce della cornice biografica, la vita in sé è, per Dahlhaus, irrilevante per l'interpretazione dei singoli lavori. Di conseguenza, in *Beethoven und seine Zeit* la biografia non è consegnata a una narrazione, bensì a una tavola cronologica posta prima dell'inizio del libro, che si apre programmaticamente

⁸ Cfr. ADLER 1895; ADLER 1919. Per una sintesi della storia della biografia e del metodo biografico in musicologia cfr. SOLOMON 2001.

⁹ Cfr. RIEMANN 1908; ABERT 1919-20.

¹⁰ Nelle discipline umanistiche la bibliografia su questi argomenti è ormai molto vasta; qui mi limiterò a citare solo alcuni degli studi più rappresentativi: EDEL 1984; *The Troubled Face of Biography* 1988; *Le désir biographique* 1989; *The Art of Literary Biography* 1995; EAKIN 1999; *Mapping Lives* 2002; *Anekdote – Biographie – Kanon* 2011.

¹¹ Cfr. DAHLHAUS 1975; DAHLHAUS 1980, pp. 53-64; DAHLHAUS 1990.

con un capitolo dedicato alla riflessione sullo stesso genere storiografico da cui prende le distanze.¹²

Dagli anni Ottanta a oggi la riflessione sui modelli narrativi e sulle strategie discorsive nella ricostruzione storica delle opere di un artista ha conosciuto un rinnovato interesse in ambito musicologico. Diversi studiosi si sono dedicati alla disamina metodologica degli studi biografici o biografico-documentari del passato sui 'grandi' compositori.¹³ Tra i contributi più significativi si annovera un saggio di James Webster del 1994, che ha indagato le premesse storiche e intellettuali di un aspetto fondamentale degli studi di tipo biografico: la periodizzazione. Sulla base delle biografie di Beethoven e delle correlazioni stabilite tra la vita e l'opera del compositore, Webster ha mostrato come anche la sola suddivisione delle composizioni in diverse fasi ordinate in modo cronologico (per esempio 'giovanile', 'matura', 'tarda') costituisca una forma di narrazione, rispondente a modelli che, come per le altre forme narrative, contengono implicitamente le motivazioni e i giudizi di valore dei propri autori.¹⁴

Negli ultimi decenni sono poi comparsi contributi di carattere più generale, che hanno documentato la dipendenza anche delle biografie molto recenti dei grandi musicisti dal romanzo naturalista ottocentesco, genere di cui condividono non solo tecniche narrative (un *plot* organizzato cronologicamente secondo una successione organica di cause ed effetti, la presenza di un narratore onnisciente che presenta i fatti, stabilisce tra questi connessioni, e così via), ma anche la fiducia nel fatto che la biografia possa rappresentare lo specchio fedele di una 'vera' esistenza vissuta, senza che vi sia coscienza da parte degli autori che ogni forma di racconto non è uno strumento 'neutro' ma, nelle parole di Jolanta Pekacz, autrice di uno saggio più interessanti, «an active vehicle transmitting [...] unspoken assumptions and hierarchies, and a powerful tool for constructing the subject according to current political, cultural, moral, and personal agendas» (PEKACZ 2004, p. 51).¹⁵

In modo analogo a quanto osservato per gli studi sulle opere tarde, la riflessione teorica e metodologica sugli studi biografici è stata per lo più esercitata sui 'vita e opere' di compositori della modernità: Webster, Pekacz e la grande maggioranza degli altri studiosi ha preso in esame le biografie da Bach e Händel in avanti.¹⁶ Come emanazione del romanzo naturalista, uno

¹² Cfr. DAHLHAUS 1990, pp. 1-16.

¹³ Cfr. per esempio SOLOMON 1981; LENNEBERG 1988; DANUSER 1990; *Musik und Biographie* 2004.

¹⁴ Cfr. WEBSTER 1994. Forme narrative (nello specifico quelle della fiaba) sono state analizzate e discusse da Webster anche nella storiografia novecentesca della genesi dello stile 'classico'; cfr. WEBSTER 1991.

¹⁵ Su questi argomenti cfr. anche PEKACZ 2006.

¹⁶ Come esempio si può prendere l'indice dell'antologia PEKACZ 2006, i cui limiti cronologici sono scanditi da Bach e Händel e Maurice Ravel.

studio biografico di tipo tradizionale per musicisti vissuti tra il XVIII e il XX secolo offre almeno il vantaggio di impiegare forme narrative storicamente appropriate al soggetto della propria ricostruzione, visto che sia la concezione del sé unitario, sia l'idea che arte e vita siano intimamente correlate sono caratteristiche o miti della modernità.¹⁷ Il rapporto tra soggetto e narrazione si fa invece più complesso quando protagonisti del racconto biografico sono i 'grandi' vissuti fuori da questa fase della cultura occidentale, per i quali cioè la storiografia tradizionale non può giustificarsi neppure appellandosi all'impiego di metodologie 'con strumenti d'epoca'. Finora non sono certo mancati i 'vite e opere' di musicisti del Medioevo o del Rinascimento; malgrado ciò è evidente non solo la sproporzione tra il dibattito teorico intorno alle biografie di compositori moderni e quelli di epoche precedenti, ma anche la minore incidenza di questo dibattito nel contesto intellettuale di riferimento. Per esempio, nel 2005 Anna Maria Busse Berger poteva osservare come ancora in un libro degli anni 2000 su Perotino fosse efficace la visione storiografica di Friedrich Ludwig: alla fine del XX secolo il maestro di Notre Dame era sempre costruito alla stregua dei 'grandi' compositori del canone occidentale, la cui opera era raccontata secondo un modello evolutivo, analogo a quello impiegato nella storiografia su Bach o Beethoven.¹⁸ Negli stessi anni, Paula Higgins analizzava la costruzione storiografica di Josquin come 'genio', mettendo in risalto come la musicologia rinascimentalista avesse spesso replicato per questo compositore «the mythmaking, universalizing rhetoric of genius that has long surrounded the figure of Ludwig van Beethoven» (HIGGINS 2004, p. 447). Ciononostante, la 'vita e opere' di Josquin pubblicata da David Fallows nel 2009, pur segnalando il saggio di Higgins in bibliografia, è una biografia di stampo tradizionale: una ricostruzione documentata e 'obiettiva' della vita e delle opere del compositore, senza nessuna discussione teorica sul metodo di cui si serve.¹⁹

Sulla base di queste riflessioni sarà ora interessante volgersi a considerare come, per quali scopi, e con quali premesse sia stata narrata la biografia artistica di Johannes Ockeghem. Perché questa scelta? Ockeghem è un compositore vissuto lontano dai paradigmi della modernità, ma è anche un compositore la cui esistenza non è avvolta nel mistero come quella di Perotino. Sulla sua vita esistono molti documenti, e ci è giunto un *corpus* di composizioni a lui attribuite ricco e vario, comprendente messe, *chansons* e

¹⁷ Sull'unitarietà del sé come mito della modernità cfr. TAYLOR 1989. Sulla concezione moderna del sé resta sempre fondamentale la disamina di SENNETT 2006.

¹⁸ Cfr. BUSSE BERGER 2008, pp. 23-64. Un discorso analogo vale anche per la monografia di Rudolf Flotzinger su Perotino (FLOTZINGER 2000). Come Michele Calella ha mostrato nella sua recensione al volume, al fine poterlo considerare come il primo dei 'grandi' compositori occidentali («wegbereiter abendländischen Komponierens», recita il sottotitolo), Flotzinger ricostruisce la personalità artistica di Perotino come fosse quella di un 'grande' compositore dell'età moderna, indagandone l'evoluzione dello stile attraverso il suo stretto legame tra opera e (presunta) biografia; cfr. CALELLA 2003.

¹⁹ Cfr. FALLOWS 2009.

alcuni mottetti. Non ci sono però quasi notizie su quando egli abbia composto le sue opere; di conseguenza la ricostruzione della sua biografia compositiva è frutto di ipotesi basate sulla datazione delle fonti, incrociate con quelle ricavate dall'analisi stilistica della sua musica. Quale possa o non possa essere un'opera giovanile, matura, tarda o ultima di Ockeghem è frutto cioè di un processo essenzialmente interpretativo che ritengo sia interessante ripercorrere, allo scopo di riflettere sia sui significati esistenziali attribuiti alle sue opere, sia sui presupposti storiografici che questi significati hanno espresso e ancora esprimono.

Johannes Ockeghem: una biografia senza stile

Il compositore Johannes Ockeghem non ha una biografia. Di lui conosciamo molti dati biografici: di certo non tutti quelli che vorremmo, ma sappiamo comunque molto sulla sua vita e sulla sua carriera.²⁰ Egli fu uno dei maggiori musicisti del Quattrocento, primo cappellano del re di Francia e tesoriere dell'abbazia di San Martino a Tours, una delle migliori posizioni immaginabili per un musicista di quell'epoca; la sua opera conobbe grande diffusione, fu celebrato in vita e in morte da musicisti, teorici, uomini di cultura.²¹ La biografia cui mi riferivo, però, non è quella delle informazioni biografiche nel senso stretto del termine, bensì quella della narrazione della vita di Ockeghem *come compositore*. Ebbene, questa biografia non è stata ancora scritta, e forse non lo sarà mai. Il fatto è sorprendente, se si pensa che l'interesse nei confronti di Ockeghem ha conosciuto un incremento costante, sostenuto di recente dalle iniziative per il cinquecentenario dalla morte nel 1997.²² Lo è ancora di più se si considera poi che altri compositori della sua stessa levatura sia precedenti come Guillaume Dufay sia più giovani come Jacob Obrecht, Josquin Desprez o Pierre de la Rue hanno avuto tutti almeno una monografia 'vita e opere' negli ultimi cinquant'anni.²³ Ockeghem invece no.²⁴ Perché? Per quali motivi il racconto della sua vita e opere è negato a Ockeghem? Quali sono gli ostacoli alla ricostruzione della sua vicenda creativa?

²⁰ I più recenti e completi contributi biografici sono MAGRO 1998 e MAGRO 1999.

²¹ Intorno alla fine degli anni 1460, il compositore Antoine Busnois celebrò Ockeghem come nuovo Pitagora e nuovo Orfeo nel mottetto *In hydraulis*. In morte del compositore, Josquin Desprez intonò il lamento *Nymphes de bois* su un testo del poeta Jean Molinet; Erasmo scrisse il breve poema *Ergone conticuit*, intonato in seguito da Lupus; Guillaume Crétin scrisse il poemetto *Déploration sur la mort d'Ockeghem*. Nei suoi scritti, risalenti alla metà degli anni Settanta del Quattrocento, il teorico Johannes Tinctoris considerava Ockeghem uno dei maggiori compositori della sua epoca, opinione condivisa da altri teorici posteriori.

²² Si pensi per esempio al volume con gli atti del convegno dedicato a Ockeghem del 1997 (VENDRIX 1998), così come la nuova edizione completa delle sue messe curata da Jaap van Benthem, pubblicata a partire dal 1994.

²³ Cfr. FALLOWS 1982; WEGMAN 1994; OSTHOFF 1962-1965; FALLOWS 2009; MECONI 2003.

²⁴ La monografia di Ernst Krenek (KRENEK 1953) è una collezione di brevi capitoli dedicati a singoli aspetti delle tecniche compositive di Ockeghem e alle caratteristiche della musica della sua epoca, e non un racconto secondo il modello 'vita e opere'.

Come dicevo, della vita di Johannes Ockeghem sappiamo molto. Nato probabilmente intorno al 1420-25, nel 1450 fu nella cappella del re di Francia Carlo VII e ne divenne presto primo cappellano.²⁵ Dal 1454 fu anche canonico dell'abbazia di San Martino a Tours, dove nel 1459 divenne tesoriere, una delle cariche più prestigiose e meglio pagate del regno. Ricoprì questa posizione fino alla morte avvenuta il 6 febbraio 1497. Per sommi capi la sua vita era conosciuta da molto tempo. Anche se non c'era e non c'è ancora chiarezza sulla sua data di nascita, si sapeva della sua nomina a primo cappellano del re e della sua posizione come tesoriere a Tours fin quasi dagli albori della ricerca musicologica sulla musica del Quattrocento. La maggior parte dei documenti sulla sua vita e carriera a Tours nella carica di tesoriere è tuttavia emersa poco più di dieci anni fa, grazie al lavoro meticoloso di Agostino Magro negli archivi di San Martino.²⁶ Le scoperte di Magro hanno precisato fatti che nel dettaglio non erano conosciuti. Grazie a lui è possibile oggi narrare quasi per minuto la vita di un tesoriere di San Martino, per lo meno quella che ha lasciato traccia nei documenti.

Si tratta però di una vita inutile. Tutti i dettagli della biografia di Ockeghem non servono per illuminare la vita artistica del compositore: per esempio, non forniscono alcun appiglio per fissare la data di composizione delle sue opere con maggiore certezza. La narrazione della biografia di Ockeghem potrebbe essere il racconto della vita di un altro uomo, interessante da molti punti di vista, ma non quelli di cui la musicologia è in cerca. Tant'è che, nonostante l'importanza di Ockeghem nella storia della musica occidentale, fino al 1998 questi documenti nessuno li aveva cercati. Bastavano, e in fondo bastano ancora, quelli già conosciuti nella prima metà del xx secolo, quando Dragan Palmenac terminava la sua dissertazione su Ockeghem compositore di *chansons* e di mottetti, uno degli studi fondativi della ricerca sul compositore.²⁷ In questa situazione, narrare la vita di Ockeghem sarebbe allora uno di quei casi descritti da Dahlhaus all'inizio del suo libro su Beethoven: una di quelle biografie che non pongono problemi perché «scritte per il semplice interessamento alla persona di un compositore e che non pretendono di illuminarne l'opera» (DAHLHAUS 1990, p. 18). Infatti, l'attuale biografia di Ockeghem è il racconto delle vicende di un uomo vissuto nella Francia del xv secolo, un soggetto biografico che non ha nessuna relazione con l'Ockeghem autore delle sue opere. Magro all'inizio del suo saggio su Ockeghem tesoriere a San Martino precisa infatti che «this study does not consider Ockeghem as a composer» (Magro 1999, p. 168). La sua è allora una 'biografia senza stile', dunque, una biografia che non aiuta a capire le opere e i

²⁵ Non c'è accordo sulla possibile data di nascita di Ockeghem: secondo David Fallows (FALLOWS 2004, col. 1280) il compositore potrebbe essere nato intorno al 1420-25; secondo Leeman Perkins (PERKINS 2001) la sua nascita andrebbe collocata intorno al 1410, ma potrebbe essere addirittura precedente.

²⁶ Cfr. MAGRO 1999.

²⁷ Cfr. PLAMENAC 1925.

mutamenti dello stile di Ockeghem, perché del tutto estranea all'Ockeghem compositore, e quindi, nell'ottica del genere 'biografia di artista', è una biografia senza senso. Chi del resto proverebbe interesse per la parte biografica di un ipotetico 'vita e opere' di Mozart o di Beethoven da cui non si appura nemmeno l'anno di composizione di una delle loro opere importanti?

Il caso di Ockeghem è un caso estremo. La sua biografia è per molti versi eccezionale, anche paragonata a quella di altri musicisti della sua epoca. Dufay, Josquin, Obrecht hanno posto meno problemi ai loro storiografi perché ci sono documenti sulla committenza delle loro opere o perché hanno scritto più musica scopertamente celebrativa, i cui testi rinviano a occasioni, mecenati precisi o individuabili, e infine perché si sono spostati spesso, lavorando per diverse istituzioni in tempi e luoghi diversi, e componendo musica su testi in lingue diverse. L'applicazione all'opera di questi compositori di un metodo biografico di tipo evolucionistico si è giovata di questa serie di circostanze e, pertanto, la narrazione della loro 'vita e opere' è risultata più credibile. Al contrario Ockeghem è sempre rimasto legato alle stesse istituzioni, di conseguenza la sua vita si è configurata per la storiografia come un'unità in sé conclusa, una sfera senza punti di articolazione in cui la sua produzione musicale possa anche solo per accidente restare impigliata.

Johannes Ockeghem: uno stile senza biografia

Per ovviare al problema della biografia inutile, gli studiosi di Ockeghem hanno tentato di aggirare l'ostacolo, provando a risalire per lo meno alla sequenza cronologica delle sue composizioni per mezzo dell'analisi sia delle opere sia delle fonti che le contengono. Tuttavia le difficoltà non sono diminuite. Le composizioni di Ockeghem sono tramandate in manoscritti che costituiscono nella migliore delle ipotesi solo dei *termini ante quos*.²⁸ Il *corpus* delle sue messe, per esempio, è contenuto quasi integralmente in un codice posteriore alla morte del compositore, il codice Chigi.²⁹ Altre messe sono tramandate singolarmente in manoscritti redatti durante la vita di Ockeghem, ma il rapporto tra questi codici e l'autore è difficilmente ricostruibile: si tratta di fonti realizzate in Spagna, Italia o nei territori dell'Impero, luoghi dove

²⁸ Così come *termini ante quos* sono i riferimenti alle messe di Ockeghem in alcuni documenti e nella teoria dell'epoca. Dai registri della collegiata di San Donaziano a Bruges si apprende che nel 1467/68 la messa *L'homme armé* venne copiata nei manoscritti di polifonia (oggi perduti) di quell'istituzione, e che nel 1475/76 lo stesso accadde al *Credo* 'de village' e forse alla messa *My-my*, se si accetta che la composizione anonima menzionata nei registri si possa identificare con la messa omonima di Ockeghem (cfr. a riguardo STROHM 1999, p. 30). Nel *Proportionale musices*, scritto tra il 1472 e il 1475, Johannes Tinctoris cita la messa *De plus en plus* (cfr. TINCTORIS 1978, p. 49). Entrambe sono testimonianze interessanti sulla circolazione e ricezione delle opere del compositore, ma nulla rivelano sulla loro data di composizione.

²⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234. Il corpo principale del manoscritto fu realizzato probabilmente tra il 1498 e il 1503; cfr. *The Treasury of Petrus Alamire* 1999, pp. 125-129.

Ockeghem non soggiornò mai.³⁰ La sua musica profana è invece contenuta per gran parte nei cosiddetti *chansonniers* della Valle della Loira, collocabili *grosso modo* negli anni 1460-1490. Questi manoscritti sono contemporanei all'autore, prossimi a lui anche dal punto di vista geografico e culturale, ma questa vicinanza è di scarso aiuto: non è infatti possibile né datarli con precisione, né determinare in modo puntuale quale relazione essi abbiano con Ockeghem e il suo *milieu*.³¹

Se la vita non dice, e le fonti non rivelano, quando Ockeghem compose le sue opere, resta la possibilità di interrogare direttamente le sue composizioni, e tentare di ricostruire la sua biografia creativa attraverso un'indagine di tipo stilistico. Tuttavia anche questa si dimostra un'impresa molto delicata, poiché nell'ottica moderna lo stile di Ockeghem rappresenta in un certo senso la negazione stessa del concetto di stile, vista sia la varietà che caratterizza le sue composizioni, sia la loro peculiarità se paragonate a quelle dei contemporanei.³² Significativamente Rob Wegman ha scritto che, se non avessimo le attribuzioni a Ockeghem nelle fonti, non sarebbe nemmeno possibile tentarne, tanto il compositore è diverso da un'opera all'altra.³³ Per ricostruire almeno la cronologia stilistica delle composizioni di Ockeghem gli studiosi hanno cercato di mettere insieme quei pochi elementi di certezza desunti dalla datazione delle fonti con le tendenze generali delle tecniche compositive della sua epoca. Sebbene si tratti di un procedimento poco affidabile, tanto più per un compositore come Ockeghem (sempre considerato dal punto di vista dello stile un caso a parte dalla storiografia musicale del Rinascimento), su queste basi sono state comunque proposte alcune classificazioni cronologiche delle sue composizioni. Ciononostante, la storia dello stile e la storia della vita dell'autore rimangono due realtà tra loro poco permeabili, o, meglio, data la mancanza di prove certe, non permeabili in modo convincente. Lo stile di Ockeghem è insomma uno stile senza biografia perché tra l'Ockeghem che vive e l'Ockeghem che compone non si riesce a stabilire alcun rapporto degno di questo nome.

³⁰ Inoltre, come tutti i manoscritti di quest'epoca, anche queste sono fonti la cui datazione non è determinabile in modo univoco.

³¹ Sono cinque *chansonniers* confezionati per personaggi legati alla corte di Francia: København, Det Kongelige Bbliotek, MS Thott 291 8^o; Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 517; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex Guelf. 287 Extravag.; Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vmc. ms. 57 (Chansonnier Nivelles de la Chaussée), Washington D.C., Library of Congress, MS M2.1 L25 Case (Laborde Chansonnier). Il più recente e completo studio su questi manoscritti è ALDEN 2010.

³² Che Ockeghem non somigli a nessuno dei compositori della sua epoca è un motivo ricorrente della storiografia, che descrive lo stile del compositore di preferenza in termini negativi, cioè per quello le sue composizioni non sono, rispetto a quelle dei suoi contemporanei; su questi argomenti cfr. BORGHETTI 2008.

³³ Cfr. WEGMAN 1990, p. 586.

Raccontare Ockeghem

La storiografia musicale si trova con Ockeghem di fronte al problema di come raccontare lo stile dovendo rinunciare alla biografia, sia come genere storiografico, sia, di conseguenza, come genere narrativo. Se la vita di Ockeghem, come ogni esistenza umana, è utilizzabile in un racconto di tipo biografico (nascita, vita e morte di un individuo possono essere la cellula-base di un romanzo), l'opera senza legami dimostrati o ricostruibili con la vita (neppure con la mediazione delle fonti) si presenta invece come una massa difficile da governare in senso narrativo. Si è presentato, e tuttora si presenta, agli studiosi di Ockeghem il duplice problema di come organizzare l'esposizione della sua opera, e di quale retorica impiegare per riferire le caratteristiche identificanti del suo stile senza poter ricorrere al supporto della biografia. Non è chiaro come si possa descrivere uno stile secondo un modello cronologico persuasivo senza punti di appoggio né documentari né biografici, e, di conseguenza, non è chiaro, per esempio, che cosa di queste opere possa essere classificato e raccontato in modo convincente come *early* e che cosa invece come *late*, e in base a quali considerazioni ciò possa avvenire.³⁴ Qual è stato allora il modello storiografico e narrativo impiegato per narrare l'opera di Ockeghem? Per rispondere a questa domanda, nelle prossime pagine concentrerò l'attenzione su come è stata ricostruita la cronologia delle sue opere; per brevità prenderò in esame solo le sue messe, analizzando le cronologie proposte da tre importanti studiosi del compositore: Leeman Perkins, David Fallows e Fabrice Fitch. Ci tengo a precisare che le mie sono considerazioni sulla retorica dell'esposizione di questi contributi, non sul loro valore scientifico, che non è in discussione. Più di *che cosa* essi scrivano sulle messe di Ockeghem, è qui per me rilevante *come* essi lo facciano, e quale sia il loro *ordine di presentazione* delle opere all'interno delle loro esposizioni.

Data la situazione sopra descritta, gli studiosi più recenti hanno tenuto un atteggiamento comprensibilmente cauto, tentando una cronologia delle opere di Ockeghem in via solo ipotetica, mai in modo diretto, e per di più non di tutta l'opera, bensì solo di porzioni di essa (essenzialmente le *chansons* o le messe, le sue composizioni più numerose). Questioni di cronologia nelle trattazioni 'ufficiali' come le voci su Ockeghem per dizionari enciclopedici non sono mai presentate come tali. Nell'edizione più recente del *New Grove* Perkins riguardo alle messe di Ockeghem scrive che «unfortunately, it is rarely possible to date Ockeghem's compositions with any precision, either from biographical details or from the evidence of the sources»; la sua esposizione dell'opera di Ockeghem è scandita per generi (messe, mottetti, opere profane) (Perkins 2001). In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* anche Fallows

³⁴ Uso l'espressione inglese *early* (e, di conseguenza, il suo opposto *late* quando è correlato al precedente) per la sua ricchezza semantica e per la sua brevità: esso riassume in una sola parola concetti per cui l'italiano ha termini diversi ('precoce', 'giovanile', 'antico') e mi permette così di non dover sempre ricorrere a perifrasi quali 'della prima fase creativa' nel descrivere opere considerate *early*, per l'appunto.

dichiara l'impossibilità di un'organizzazione cronologica dell'opera di Ockeghem; egli ipotizza solo che le *chansons* potrebbero essere state composte per lo più tra il 1450 e il 1470, e che le messe potrebbero fare altrettanto. Nella sezione sull'opera di Ockeghem lo studioso si concentra su singoli aspetti come la tradizione delle opere, la reputazione del compositore come intellettuale, le linee del basso, l'uso della modalità e così via.³⁵ Fitch, nel suo libro sulle messe di Ockeghem e i loro modelli (le composizioni polifoniche o le monodie liturgiche e non su cui sono basate), parla della cronologia delle messe come di un aspetto estremamente problematico, e dichiara che il suo raggruppamento di queste opere «[reflects] stylistic affinity rather than any strict chronological order» (FITCH 1997, p. 8). Nella tavola seguente sono riassunte le classificazioni cronologiche delle opere di Ockeghem così come si ricavano dai testi di Perkins e Fitch.³⁶

Tavola n. 1

Cronologia delle messe di Ockeghem in PERKINS 2001 e FITCH 1997

A) Cronologia desunta da PERKINS 2001:

1) [Messe della prima fase creativa]:

Missa *Caput*, a 4;

Missa *L'homme armé*, a 4;

2) [Messe 'mature']:

Missa *De plus en plus*, a 4

Missa *Ecce Ancilla Domini*, a 4;

Missa *Au travail suis*, a 4;

Missa *Sine nomine*, a 5, solo *Kyrie, Gloria, Credo*;

Missa *Ma Maistrese*, a 4, solo *Kyrie and Gloria*;

Missa *Fors seulement*, a 5, *Kyrie, Gloria, Credo*;

Requiem

3) [Messe 'speculative']:

Missa *Cuiusvis toni*, a 4;

Missa *Prolationum*, a 4;

4) [Messe 'umanistiche']:

Missa *My-my*.

³⁵ Cfr. FALLOWS 2004, coll. 1289-1298. La sua ipotesi di datazione delle *chansons* è in FALLOWS 1998.

³⁶ Nonostante ci siano affermazioni sull'evoluzione dello stile di Ockeghem, la suddivisione del discorso in capitoli tematici dedicati a singoli aspetti permette a Fallows di non abbozzare un vero e proprio elenco cronologico delle sue composizioni, così come invece accade nei casi degli altri due studiosi. Per questo motivo la tavola riassume solo le classificazioni presenti negli studi di Perkins e Fitch.

B) Estratti dall'indice di FITCH 1997:

Chapter two: Early Masses

Caput

L'homme armé

Caput and L'homme armé: the case for an early date

The beginning of the *L'homme armé* tradition

Chapter three: Masses and Models

De plus en plus

De plus en plus and the early Masses

Ecce ancilla domini

Ma maistresse

La caratteristica delle messe di questo gruppo è indicata dall'autore nella «growing flexibility in [cantus firmus'] presentation, and its presence in the other voices», p. 8.

Chapter four: The five-voice Masses

Sine nomine

Fors seulement

Chapter five: Beyond the cantus firmus

Au travail suis

Mi-mi

Quinti toni

Secondo l'autore queste messe «represent a methodological advance on those of Chapter 3 in the freedom with which the cantus firmus is treated», p. 8.

Chapter six: *Requiem*

La cronologia delle composizioni di Ockeghem è quindi un argomento che Perkins, Fallows e Fitch pongono in secondo piano: troppo rischioso, data la situazione, tentare conclusioni. Eppure una lettura attenta delle loro esposizioni rivela qualcosa di diverso rispetto alle loro dichiarazioni d'intenti: è comunque il criterio cronologico che innerva le loro classificazioni. Osserviamo in dettaglio in che modo. Tra le prime messe a essere descritte dai tre studiosi c'è la messa *Caput* a quattro voci: una delle poche tramandate da un manoscritto della metà del xv, e, di conseguenza, probabilmente più antica di altre. Per Fallows in questa messa Ockeghem dimostra che

zu diesem wahrscheinlich frühen Zeitpunkt seiner Karriere noch nicht über die Vielfalt an melodischer, rhythmischer und struktureller Gestaltungskraft verfügte, um hieraus ein wirklich befriedigendes Werk zu schaffen. Gleichwohl bleiben seine Originalität und Kühnheit beeindruckend. (FALLOWS 2004, col. 1293)

Come Fallows, anche Perkins e Fitch collocano la messa *Caput* tra quelle giudicate *early*, insieme alla messa *L'homme armé*. Perkins e Fitch

considerano poi le messe *De plus en plus* ed *Ecce Ancilla Domini* come posteriori. Perkins dichiara che esse sono «more characteristic of his mature style» (PERKINS 2001); Fitch le ritiene opere che testimoniano l'acquisizione di progressiva maggiore libertà nel trattamento del materiale musicale.³⁷

Fallows introduce poi il periodo centrale di Ockeghem, e lo caratterizza come quello dell'emancipazione dai suoi maestri e della conquista della libertà. Sebbene in modo implicito, anche per lui queste opere sono testimonianza di una maturazione rispetto a quelle del periodo precedente, «als [Ockeghem bewegte] sich von dem relativ konstanten Stimmgefüge der Dufay- und Binchois-Zeit hin zu der Freiheit, die für die Musik Josquins typisch werden sollte» (FALLOWS 2004, col. 1294). Perkins e Fitch dopo le messe a quattro voci collocano quelle a cinque, le messe *Fors seulement* e *Sine nomine*. Infine, Fitch dedica un capitolo, il penultimo, alle messe che, secondo lui, guardano al futuro (il suo titolo è *Beyond the Cantus Firmus*), e conclude il suo libro analizzando il *Requiem*.³⁸ In Perkins la situazione è capovolta: dopo il *Requiem* ci sono le due messe cosiddette 'speculative' *Cuiusvis toni* e *Prolationum* che «constitute a practical exemplification of the modal and mensural doctrine of 15th-century theory» (PERKINS 2001),³⁹ seguite poi da opere che guardano al futuro (la messa *My-my*), e che provano la definitiva appropriazione da parte di Ockeghem dei moderni paradigmi dell'Umanesimo.⁴⁰

Da questo breve *excursus* penso sia sufficientemente chiaro come, anche senza aiuto dalle fonti e dai documenti, l'opera di Ockeghem sia comunque organizzata secondo uno schema cronologico e, soprattutto, biografico, sebbene nei testi esaminati i tre musicologi dichiarino di non volerne perseguire uno.⁴¹ La vita di Ockeghem, come ho mostrato, non fornisce punti di appoggio alle opere; è necessario allora che l'opera stessa possa essere investita di valori 'esistenziali', in modo da sostituirsi a quella biografia che non c'è o, se c'è, è inutile. Anche se mancano espliciti riferimenti a momenti specifici della vita di Ockeghem, l'analisi dei passi sopra citati rivela che ricostruire la sequenza cronologica della possibile composizione delle messe non significa solo determinare una posizione nel tempo 'neutra' di queste opere, ma soprattutto comprenderle secondo un modello narrativo di tipo biografico. Infatti, le classificazioni proposte da Fallows, Perkins e Fitch non sono solo delle classificazioni 'di servizio', e non sono nemmeno delle classificazioni che prendono in esame il solo 'soggetto estetico' Ockeghem

³⁷ Cfr. FITCH 1997, pp. 7-8.

³⁸ Cfr. FITCH 1997, pp. 139-207.

³⁹ Fitch invece non tratta queste messe poiché secondo lui sono una cosa a parte rispetto alle altre, e si occupa solo di quelle basate su *cantus prius facti*, siano essi composizioni polifoniche o brani del repertorio liturgico monodico.

⁴⁰ Cfr. PERKINS 2001.

⁴¹ Sul 'metaforismo biografico' implicito nelle storie di soggetti non biografici come generi o stili musicali cfr. DAHLHAUS 1980, pp. 53-64.

lasciando da parte il 'soggetto empirico', che come suggerito da Dahlhaus, dovrebbe essere giudicato irrilevante per l'analisi delle opere.

Mettendo insieme gli elementi desunti dell'analisi appena condotta delle tre esposizioni si nota che le messe di Ockeghem non sono poste in fila in una sequenza 'pura e semplice', utile solo per chiarezza espositiva, ma priva di conseguenze ermeneutiche: l'organizzazione cronologica delle messe rivela giudizi di valore impliciti che rendono vincolante il rapporto delle opere con le fasi esistenziali del soggetto empirico che si presuppone dietro di loro.⁴² Le prime messe, infatti, non sono definite solo *early*, come quelle che vengono nella sequenza prima di altre; la loro antichità viene messa in relazione con alcune qualità etiche che permettono di costruirle come opere 'giovani'. Secondo Fallows, infatti, esse sono opere 'originali' e 'audaci',⁴³ in cui però Ockeghem subisce ancora l'influenza dei maestri, e se rivela un certo ardimento, non padroneggia però a sufficienza il mestiere, e i risultati non sono ancora pienamente soddisfacenti.⁴⁴ Le opere della fase successiva, non vengono solo dopo quelle più antiche, ma sono quelle che rivelano la personalità ora pienamente formata del compositore: la padronanza dello stile arriva per Ockeghem solo con l'emancipazione dai maestri. L'arte certifica il suo divenire adulto, che lascia tracce concrete nella musica: l'ampliamento dell'organico vocale (dalle messe a quattro voci Ockeghem arriva alle cinque voci delle messe *Fors seulement* e *Sine nomine*). Dalla padronanza del mestiere Ockeghem giunge poi, secondo gli studiosi, al congedo dalla vita e al testamento spirituale delle opere ultime/tarde, come il *Requiem*, le messe «beyond the cantus firmus», le messe 'umanistiche' che guardano al futuro, o le messe cosiddette speculative, *Cuiusvis toni* e *Prolationum*, che sono oltre la storia e la biografia.

Vediamo quindi come, sebbene nella storiografia su Ockeghem il principio biografico non sia mai tematizzato, esso fornisce la base concettuale per lo studio del compositore. Il filo dell'esposizione segue cioè le tappe di una biografia ideale di Ockeghem, senza la quale le sue opere rischierebbero di 'galleggiare' come parti sconnesse senza un centro gravitazionale riconoscibile, e quindi di essere non-raccontabili. Nelle tre esposizioni analizzate, sebbene ci sia un esplicito rifiuto di un'ottica orientata sulla biografia, il presupposto storiografico è sempre che l'arte è lo specchio della vita del soggetto che l'ha creata. Questo presupposto condiziona la retorica della narrazione, che rispetta, nonostante la dichiarata prospettiva tecnico-compositiva, le

⁴² Sui giudizi di valore espliciti e impliciti nella storiografia musicale è sempre interessante LEVY 1987.

⁴³ A proposito della messa *Caput* Fallows scrive: «gleichwohl bleiben seine *Originalität* und *Kühnheit* beeindruckend» [corsivo mio], in FALLOWS 2004, col. 1293.

⁴⁴ Sempre delle messe della prima fase creativa di Ockeghem Fallows scrive che il compositore «zu diesem wahrscheinlich frühen Zeitpunkt seiner Karriere *noch nicht über die Vielfalt an melodischer, rhythmischer und struktureller Gestaltungskraft verfügte, um hieraus ein wirklich befriedigendes Werk zu schaffen.*» [corsivo mio], in FALLOWS 2004, col. 1293.

caratteristiche del genere ‘romanzo biografico naturalista’, il genere letterario da cui il genere storiografico dei ‘vita e opere’ ha avuto origine. Nel caso di Ockeghem sono le composizioni che narrano la storia assente del loro compositore, che progredisce nell’arte e nella vita da inizi inesperti ma audaci e promettenti, alla perfezione della maturità, per finire alla superiorità metafisica e/o avveniristica della vecchiaia.⁴⁵

Per raccontare l’Ockeghem compositore si è fatto e si fa ricorso a un preciso schema narrativo e interpretativo ricalcato sull’esempio ottocentesco delle biografie monumentali dei grandi compositori, a loro volta modellate sulla storiografia beethoveniana. Scritte in un’epoca la cui musica «sembra “soggettiva” in una misura sconosciuta alle precedenti generazioni» (DAHLHAUS 1990, p. 44), queste biografie avevano come presupposto che l’opera di un compositore, anche del passato dovesse «venire interpretata come “opera di una vita”, come opera in cui si esprime la sostanza della vita da cui è nata» (allo stesso modo del Bach raccontato da Philipp Spitta nella sua celebre biografia monumentale sul compositore pubblicata a Lipsia tra il 1873 e il 1879) (DAHLHAUS 1990, p. 19). Come il Beethoven della storiografia ottocentesca, l’Ockeghem giovane, parafrasando una famosa espressione di Ludwig Misch riferita a Beethoven, è «noch nicht Ockeghem» (MISCH 1955-1956, p. 55), ed è così molto simile ad altri giovani eroi in altri generi narrativi dal Settecento in avanti: come il giovane Siegfried o, per un esempio più recente, il giovane Luke Skywalker di *Guerre stellari*, il primo Ockeghem è pieno di ardimento ma manca di sufficiente padronanza della ‘forza’. Piuttosto di considerare Ockeghem un compositore esperto in ognuna delle fasi della sua attività (le messe *Caput* e *L’homme armé* ‘mature’ tanto quanto quelle composte in seguito, solo scritte prima), il metodo implicitamente biografico impone di trovare una linea evolutiva nell’opera, e inoltre di farlo in relazione ad un’implicita esistenza empirica ad essa collegata, perché, lo sostiene Webster, le periodizzazioni più convincenti delle opere di un compositore sono tradizionalmente quelle che tengono conto sia di fattori sia biografici sia stilistici (come nel caso di Beethoven).⁴⁶ La svalutazione delle composizioni più antiche è allora uno strumento narrativo essenziale al racconto della conquista della ‘maturità’; non a caso le messe *Caput* e *L’homme armé* sono descritte in modo molto simile alle opere di Beethoven degli anni 1790: opere dell’apprendistato, che in quanto tali permettono di far risaltare (dal punto di vista sia retorico sia ideologico) quelle della fase ‘eroica’, in cui il compositore si fa finalmente adulto, sia come uomo sia come artista.⁴⁷ L’abbandono dei

⁴⁵ Cfr. WEBSTER 1994.

⁴⁶ Cfr. WEBSTER 1994 pp. 17-18.

⁴⁷ Cfr. WEBSTER 1994, in particolare le pp. 25-27. In uno studio precedente, Webster sottolineava come la marginalizzazione non solo delle prime composizioni di Haydn come opere ‘giovani’, bensì di tutte la musica pre-1780 fosse funzionale alla costruzione storiografica dello stile ‘classico’ come fase finalmente ‘matura’ della musica europea del XVIII secolo. Cfr. WEBSTER 1991, p. 358.

maestri e l'ampliamento dell'organico dalle quattro alle cinque voci, da dati esclusivamente tecnici divengono di conseguenza la metafora della conquista di uno spazio nuovo, più grande e personale, e costituiscono il segno dell'avvenuta emancipazione. E come per Beethoven, le opere dell'ultima fase esistenziale di Ockeghem si devono poter riferire alla coscienza della prossimità della morte (per esempio il *Requiem*), o devono poter essere credibili come opere testamentarie che o aprono la strada alla musica del futuro (le messe «beyond the cantus firmus», le messe 'umanistiche'), o tirano le somme di un'intera tradizione compositiva (le messe 'speculative'). Ovviamente, queste composizioni devono essere poste alla fine del racconto, così come la vecchiaia segue il raggiungimento della maturità nella vita reale e nelle narrazioni di tipo realistico.

È indicativo che, sebbene poco si sappia della sua datazione, il *Requiem* (frammentario) nella trattazione delle opere di Ockeghem sia spesso collocato all'ultimo posto o tra le ultime composizioni (come succede in Fitch e Perkins). Ciò avviene non solo perché esso sia ritenuto una messa davvero della sua ultima fase creativa (ci sono anzi ipotesi che la collocano ben prima della morte dell'autore),⁴⁸ ma anche perché un *Requiem* costituisce una conclusione logica e narrativamente efficace nella storia delle composizioni di un musicista, così come la morte del protagonista può essere la conclusione di un romanzo, il modello tradizionale degli studi 'vita e opere'. Alla fase ultima sono giudicate adatte poi opere come la messa *My-my*, detta 'umanistica' (intendi 'moderna'), che guardano agli sviluppi a venire della tecnica compositiva, e confermano così la grandezza del compositore, capace di vedere oltre la morte. Sempre a questa fase sono infine ricondotte le opere cosiddette speculative perché, come riflessione 'astratta' sull'*ars musica*, si addicono alla vecchiaia, l'età 'giusta' per bilanci sull'arte e sulla vita: come la *Kunst der Fuge* di Johann Sebastian Bach e la *Große Fuge* di Beethoven, le messe *Cuiusvis toni e Prolationum* sono considerate testimonianze di una saggezza superiore; in qualità di composizioni che non hanno più rapporto col mondo e con le convenzioni 'storiche' del comporre, sono verosimili come conclusione di una 'biografia delle opere'.

Ockeghem poneva e pone gli storici della musica di fronte al dilemma di come *comprendere* l'opera di un autore senza che sia possibile raccontare la sua vita e la sua vicenda creativa in termini biografici. Sebbene non lo dichiarino, gli studi più recenti su Ockeghem continuano a servirsi del metodo biografico di origine romantica, sottintendendo in tal modo un rapporto così stretto tra vita e opera da poter raccontare l'Ockeghem compositore anche solo attraverso la sua musica. Se attribuire uno spessore psicologico all'uomo Ockeghem storicamente esistito può essere visto come uno 'scivolamento' verso la scrittura creativa, secondo una lunga tradizione storiografica

⁴⁸ C'è infatti chi ha sostenuto la sua datazione al 1461, riconducendolo alle esequie del re Carlo VII; cfr. WEXLER 1985, pp. 171-176.

attribuire un valore esistenziale a elementi analizzati nelle sue composizioni è invece considerato un procedimento più ‘scientifico’ e meno (se non addirittura per nulla) censurabile. Infatti, la cronologia, esplicita o latente che sia, non rispecchia lo stato in cui le fonti tramandano le opere del compositore, uno stato ‘insipido’ da un punto di vista biografico, ma costituisce l’elaborazione in senso narrativo di alcuni elementi messi in luce dall’analisi dello stile, delle tecniche compositive e delle fonti, in modo da poter supplire a quanto i documenti e le fonti non dicono.

Raccontare Ockeghem: la vecchiaia del ‘grande’ compositore

Con tutta probabilità, Ockeghem non ha vissuto una vita paragonabile a quella dei grandi musicisti classico-romantici. Eppure la sua finisce per essere la storia unitaria di un compositore, organizzata secondo la successione di giovinezza, maturità, vecchiaia, quindi secondo uno schema debitore alla biografia artistica di Beethoven. In questo contesto un’importanza fondamentale è attribuita alle sue ultime opere, quelle della sua ‘ultima fase creativa’ (le virgolette sono a questo punto d’obbligo). Nel modello biografico beethoveniano le opere ultime e la vecchiaia costituiscono uno snodo importante, non solo per il loro valore estetico, etico e culturale (come voleva Adorno), ma anche per il ruolo retorico che svolgono nella narrazione delle vicende dell’uomo e dell’artista Beethoven. Le ultime opere sono cioè la prova di una vecchiaia produttiva, e l’elemento che permette a quella vecchiaia di essere ancora protagonista di una storia che valga la pena di essere raccontata. Una vecchiaia per essere narrabile deve poter essere costruita come la conquista di uno stadio ulteriore, che si manifesti nell’arte e nella vita come un cambiamento rispetto alle fasi precedenti. Se non scontrosa e di rottura come quella di Beethoven, la vecchiaia sarà allora di serena, superiore rassegnazione come per Richard Strauss, o di speculazione misticheggiante come per Bach o Franz Liszt, o di insospettabile *vis* creativa e ironia, come per Giuseppe Verdi. Ma, appunto, sarà qualcosa di più e di diverso rispetto a quanto c’era prima, secondo un principio teleologico di progresso divenuto vincolante con la modernità.

Quando lo stile dell’estrema fase creativa di un dato compositore non può essere costruito come ‘ultimo’ o ‘tardo’, cioè come sviluppo precedente da uno stile giovanile cui ne segue uno stile maturo, il racconto della storia delle sue opere entra in crisi, perché disobbediente al modello di narrazione costruito sul principio di progresso. Una volta narrata la conquista della maturità e della perfezione artistica di un autore, se non intervengono altri cambiamenti, se cioè si perdura in una situazione di equilibrio in una perfezione fattasi definitiva, il racconto perde la sua motivazione: del resto, ‘e vissero felici e contenti’ è la fine di una storia, non l’inizio di una sua nuova sezione. Senza una vecchiaia diversa, senza opere ‘ultime’ e uno stile in qualche modo ‘tardo’, non ci sarebbero elementi di novità meritevoli di essere narrati, e il romanzo ‘vita e opere’ di un compositore a quel punto girerebbe solo a vuoto. È

significativo a questo proposito che, quando la produzione della fase ultima viene interpretata come un'involuzione sotto il profilo estetico rispetto alle precedenti, questa cessa di essere rilevante anche dal punto di vista narrativo: alcuni compositori semplicemente non hanno scritto 'vere' opere ultime da vecchi, e questa loro fase biografica di conseguenza non è più interessante rispetto ad altri periodi della loro vita: lo rilevava Einstein sia nel caso di Chopin fattosi salottiero con la *Sonata per violoncello*, sia in quello di Schumann vittima della malattia mentale; lo rilevava implicitamente anche Adorno, che parlava dello stile tardo come di una prerogativa dei soli 'grandi'.

Per far sì che Ockeghem potesse essere raccontato e compreso come un 'grande compositore', i suoi studiosi hanno applicato a lui il modello biografico e la retorica narrativa con cui la modernità costruisce, racconta e comprende la 'grandezza'. In questo contesto la sua vecchiaia e le sue opere 'ultime' hanno svolto un ruolo decisivo: è soprattutto grazie a esse e agli aggregati discorsivi che le caratterizzano che è stato possibile costruire la storia di Ockeghem come quella di un compositore davvero 'grande'.

Anche quando non è narrata in modo esplicito, la storia delle composizioni di Ockeghem rivela l'ancora attuale necessità epistemologica del modello biografico-narrativo come strumento di comprensione del passato. Un costrutto storiografico connotato dal punto di vista culturale e ideologico, come l'identità tra opera e biografia, è considerato il metodo migliore e finanche 'naturale' per studiare i compositori, di qualsiasi epoca essi siano. Per poter godere dell'attributo di grandezza, tutti i compositori (non solo) del passato hanno dovuto (e ancora devono) essere raccontabili un po' come Beethoven, e dimostrare così di aver saputo conquistare nella loro carriera stadi di grandezza progressivi. Ockeghem però offre uno dei casi più problematici e al contempo interessanti in tal senso: l'irrelatezza apparente tra opera e vita ha reso necessario ai suoi studiosi compensare quella dimensione etica e insieme narrativa che dai documenti e dalle fonti non emerge. Solo facendo di Ockeghem l'analogo quattrocentesco di un moderno eroe romanzesco, un Beethoven *ante litteram*, si è potuto assicurargli una posizione di rilievo tra i protagonisti della storia della musica.

Bibliografia

- Anekdote – Biographie – Kanon: Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten* (2011), hrsg. von M. Unseld, Böhlau, Wien.
- ABERT, H. (1919-20), *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, «Archiv für Musikwissenschaft», 2, pp. 417-433.
- ADLER, G. (1885), *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», 1, pp. 5-20.
- _____ (1919), *Methode der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- ADORNO, T. W. (2001), *Stile tardo (I)*, in *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino, pp. 175-193 (ed. orig. *Spätstil Beethovens*, in *Beethoven: Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993).
- ALDEN, J. (2010), *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford University Press, Oxford (The New Cultural History of Music).
- The Art of Literary Biography* (1995), ed. by J. Batchelor, Clarendon Press, Oxford.
- BORGHETTI, V. (2008), *Johannes Ockeghem, figure mystique?*, in *Musique, théologie et sacré, d'Oresme à Érasme*, dir. par A. Cœrdevey A. et Ph. Vendrix, Centre Culturel de Rencontres, Ambronay, pp. 149-184.
- BUSSE BERGER, A. (2008), *La musica medievale e l'arte della memoria*, Fogli Volanti, Subiaco (ed. orig. *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005).
- CALELLA, M. (2003), recensione a FLOTZINGER (2000), «Musicologica Austriaca», 22, pp. 173-178.
- DAHLHAUS, C. (1975), *Wozu noch Biographien?*, «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», p. 82; ristampato in DAHLHAUS, C. (2007), *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von H. Danuser, vol. 10, Laaber Verlag, Laaber, pp. 267-268.
- _____ (1980), *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole (ed. orig. *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Köln, 1977).
- _____ (1990), *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino (ed. orig. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber, 1987).
- DANUSER, H. (1990), *Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft*, in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von J. Kuckertz, H. de la Motte-Haber et al., Laaber, Laaber Verlag, pp. 571-601.
- Le désir biographique* (1989), éd. Philippe Lejeune, Université de Paris X, Nanterre.

- EAKIN, P. J. (1999), *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- EDEL, L. (1984), *Writing Lives: Principia Biographica*, Norton, New York.
- EINSTEIN, A. (1934), *Opus I*, «The Musical Quarterly», 20/4, pp. 367-383; ristampato in EINSTEIN 1962, pp. 39-63.
- _____ (1937), *Opus ultimum*, «The Musical Quarterly», 23/3, pp. 269-286; ristampato in EINSTEIN 1962, pp. 64-89.
- _____ (1962), *Essays on Music*, Norton, New York.
- FALLOWS, D. (1982), *Dufay*, Dent, London (The Master Musicians).
- _____ (1998), *Ockeghem as Song Composer: Hints towards a Chronology*, in VENDRIX 1998, pp. 301-316.
- _____ (2004), «Ockeghem, Johannes», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von L. Finscher, vol. 12, Bärenreiter, Kassel, coll. 1280-1301.
- _____ (2009), *Josquin*, Brepols, Turnhout (Épitome musical).
- FITCH, F. (1997), *Johannes Ockeghem. Masses and Models*, Champion, Paris (Collection Ricercar, 2).
- FLOTZINGER, R. (2000), *Perotinus musicus: Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Schott, Mainz.
- HIGGINS, P. (2004), *The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius*, «Journal of the American Musicological Society», 57/3, pp. 443-510.
- KRENEK, E. (1953), *Johannes Ockeghem*, Sheed & Ward, London (Great Religious Composers).
- LENNEBERG H. (1988), *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*, Taylor & Francis, New York.
- LEVY, J. M. (1987), *Covert and Casual Values in Recent Writings about Music*, «The Journal of Musicology», 5/1, pp. 3-27.
- MAGRO, A. (1998), *Basilique, pouvoir et dévotion. Ockeghem à Saint-Martin de Tours*, in VENDRIX 1998, pp. 79-100.
- _____ (1999), «*Premièrement ma baronnie de Chasteauneuf*»: *Jean de Ockeghem, Treasurer of St. Martin's in Tours*, «Early Music History», 18, pp. 165-208.
- Mapping Lives: The Uses of Biography* (2002), ed. by P. France and W. St Clair, Oxford, Oxford University Press.
- MECONI, H. (2003), *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford University Press, Oxford.

- MISCH, L. (1955-1956), *Der persönliche Stil in Beethovens Erster Symphonie: Organismus und Idee des ersten Satzes*, «Beethoven Jahrbuch», 2, pp. 55-101.
- Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von C. Heymann-Wentzel und J. Laas, Königsgausen & Neumann, Würzburg 2004.
- OSTHOFF, H. (1962-1965), *Josquin Desprez*, 2 voll., Schneider, Tutzing.
- PEKACZ, J. T. (2004), *Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents*, «Journal of Musicological Research», 23/1, pp. 39-80.
- (2006), *Introduction*, in *Musical Biography: Toward New Paradigms*, ed. by J. T. Pekacz, Ashgate, Aldershot.
- PERKINS L. L. (2001), «Ockeghem, Johannes», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20248>> [consultato il 25 luglio 2012].
- PLAMENAC, D. (1925), *Johannes Ockeghem als Motetten- und Chansonkomponist*, Diss., Universität Wien.
- RIEMANN, H. (1908), *Grundriss der Musikwissenschaft*, Quelle & Meyer, Leipzig.
- SAID, E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano (La cultura, 619) (ed. orig. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York, 2006).
- SENNETT, R. (2006), *Il declino dell'uomo pubblico*, Bruno Mondadori, Milano (ed. orig. *The Fall of Public Man*, Norton, New York 1974).
- SOLOMON M. (1982), *Thoughts on Biography*, «19th-Century Music», 5/3 pp. 268–276; ristampato in SOLOMON M. (1988), *Beethoven Essays*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 101–115.
- (2001), «Biography» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41156> [consultato il 27 luglio 2012].
- STROHM, R. (1999), *Music in Late Medieval Bruges*, Clarendon Press, Oxford.
- TAYLOR, C. (1989), *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535* (1999), ed. by H. Kellman, Ludion, Gand.
- The Troubled Face of Biography* (1988), ed. by E. Homberger and J. Charmley, Macmillan, London.

- TINCTORIS, J. (1978), *Proportionale musices*, in *Opera Theoretica*, ed. by A. Seay, vol. II, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology (Corpus Scriptorum de Musica, 22)
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINPROM_TEXT.html>
[consultato il 27 agosto 2012].
- VENDRIX, PH. (1998), *Johannes Ockeghem. Actes du XL^e Colloque international d'études humanistes*, [Tours 3-8 febbraio 1997], Klincksiek, Paris (Épitome musical).
- WEBSTER, J. (1994), *The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the Context of Periodization in General*, «Beethoven Forum», 3, pp. 1-27.
- _____ (1991), *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge University Press, Cambridge (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 1).
- WEGMAN, R. C. (1990), *The Anonymous Mass "D'ung aultre amer": A Late Fifteenth-Century Experiment*, «The Musical Quarterly», 74/4, pp. 566-594.
- _____ (1994), *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Clarendon Press, Oxford (Oxford Monographs on Music).
- WEXLER, R. (1985), *Which Franco-Netherlander Composed the First Polyphonic Requiem Mass?*, in *Papers from the First Interdisciplinary Conference on Netherlandic Studies Held at the University of Maryland, 11-13 June 1982*, ed. by W. Fletcher, University Press of America, Lanham (MD), pp. 171-176.

Vincenzo Borghetti si è addottorato presso l'Università di Pavia-Cremona e nel 2007-2008 è stato borsista a Villa I Tatti, The Harvard University Center for Renaissance Italian Studies. Ha pubblicato studi sulla musica rinascimentale e sul teatro musicale del primo Novecento. È ricercatore di Musicologia presso l'Università di Verona.

Vincenzo Borghetti is *Ricercatore* in Musicology at the University of Verona. He holds a Ph.D. from the University of Pavia-Cremona and in 2007-2008 was a fellow of Villa I Tatti, The Harvard University Center for Renaissance Italian Studies, Florence. His research interests focus on Renaissance music and early-twentieth-century opera.