

Guillaume Dufay: la *Missa Caput*

La messa *Caput* si costituisce come uno dei primi cicli di ordinario integrale scritti da Dufay secondo la tecnica del cantus firmus preesistente al tenor (messa su tenor). La sua datazione è incerta. C'è chi la ritiene composta nel 1440 (Besseler) in occasione dell'incoronazione dell'Antipapa Felice V, chi attorno agli anni Sessanta (Bukofzer). Sta comunque di fatto che dei cinque movimenti il Kyrie è postumo e risale al 1463,¹ al periodo in cui Dufay, dopo un lungo vagabondare per l'Italia e la Francia, si era definitivamente stabilito a Cambrai ove presso il Capitolo della cattedrale ricopriva una importante carica ecclesiastica.

La composizione tarda del Kyrie è uno dei tanti indizi delle molteplici influenze inglesi della partitura, concepita sulle prime secondo la sequenza Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei, tipica degli ordinari polifonici d'Oltremania. Nondimeno, il più importante di tutti è l'origine del cantus firmus che Manfred Bukofzer² identifica nel melisma *caput*, la parte terminale dell'antifona della messa del Giovedì Santo *Venit ad Petrum* del Graduale di Sarum (Salisbury),³

es. 1

The image shows a musical staff in G-clef with a treble clef. The melody is written in a single line with a series of eighth notes. The staff is divided into five sections labeled a) through e). Section a) starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of eighth notes. Section b) continues the melody. Section c) also starts with a double bar line and a repeat sign. Section d) continues the melody. Section e) ends with a double bar line. Below the staff, the lyrics 'ca' and 'put' are written under the corresponding notes.

una melodia in tetrardus autentico che consta di cinque nuclei (a, b, c, d, e), alcuni dei quali ritornellati. La conoscenza di questa antifona e della liturgia della cattedrale di Salisbury non stupisce più di tanto se si tien conto dello stretto legame intercorso tra il compositore e il mondo musicale britannico di cui conosceva personalmente i più importanti artefici, in primis John Dunstable. Nondimeno Bukofzer avanza l'ipotesi non provata che Dufay avrebbe potuto attingere il cantus firmus e la sua struttura da una inesistente quanto anteriore messa *Caput* di scuola inglese.

La melodia, estrapolata dagli specifici contorni ritmici, fraseologici e cadenzali, assume nella trasposizione polifonica una nuova, rigorosa e sistematica strutturazione configurandosi non solo come il principale elemento di coesione ma come l'intelaiatura di fondo dell'intero processo formale. Essa compare per due volte in tutti i numeri, prima in tempo perfetto (sezione A) e poi in tempo imperfetto (sezione B),⁴ secondo due distinte interpretazioni ritmiche che vertono sulla libera aggregazione dei suoni del melisma in brevi frammenti, di ampiezza non sempre uguale e corrispondente, isolati da pause.⁵

¹ È proprio nel 1463 che compare nei libri corali di Cambrai la dicitura "les Kyriels de la messe caput c(ontenan)t 2 feuilles".

² M. Bukofzer, *A Liturgico-Musica Study*, in *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Norton, N. Y. 1950, p. 217 sgg.

³ "Venit ad Petrum; dixit, si non laveris te non habebis partem mecum. Domine, non tantum pedes meos, sed manus et caput".

⁴ Soltanto in due punti la linea del tenor diverge dall'originale, ossia in A40 e 69 e in B44 e 78. Queste manipolazioni sono state rese necessarie da motivi di ordine cadenzale. Inoltre nelle sezioni in tempo ternario non compare, a differenza di quelle in tempo binario, il ritornello del segmento d).

⁵ Cfr. Bukofzer, *op. cit.*, p. 260.

es. 2

The musical score consists of two systems of staves. Each system has a top staff (treble clef) and a bottom staff (bass clef). The notes are primarily quarter notes and half notes, with some rests. The score is divided into sections labeled a), b), and c). The letters A and B are used to denote specific segments within these sections, often followed by a number (e.g., A1, B1, A6, B6, A11, B11, A16, B16, A21, B21, A26, B26, A31, B32, A36, B37, A41, B42, A43, B47, A48, B52, A53, B57, B62, A58, B66, A63, B71, A68, B76). There are also 'X' marks and 'c)' labels at the end of some sections. The notation includes various rhythmic values and rests, indicating a complex rhythmic structure.

Ad esempio, il nucleo di partenza consta dei primi quattro suoni di a) e termina su re nella sezione in tempo ternario e su si in quella in tempo binario. Per converso il terzo segmento, sull'intera sequenza sonora di a), coincide sia in A che in B (terminazione su si), mentre il quinto si sviluppa sempre su a) concludendo nella sezione ternaria su la, ossia la prima nota di c), a cui nella veste polifonica corrisponde una cadenza sospesa sul re del contratenor II, e in quella binaria su re, seconda nota di c), non toccata da alcun evento cadenzale.

Il profilo ritmico complessivo di A e di B è identico in tutte le parti tanto che le due sezioni potrebbero configurarsi come una gigantesca talea isoritmica che per tutta la messa si ripete costantemente dal Kyrie all'Agnus Dei, se non fosse che, tra una entrata e l'altra dei frammenti del tenor seguiti nell'es. 2 dalla doppia stanghetta, il numero delle unità metriche di pausa varia da movimento a movimento.

es. 3

Kyrie	O	(21)	A 1-30	(4)	31-42	(9)	43-70
Christe	C	(40)	B 1-46	(20)	47-89		
Kyrie	O	(21)	A 1-30	(4)	31-42	(9)	43-70
Gloria	O	(16)	A 1-30	(1)	31-42	(2)	43-70
Qui tollis	C	(38)	B 1-89				
Credo	O	(19)	A 1-30	(2)	31-42	(3)	43-70
Et incarnatus	C	(56)	B 1-46	(16)	47-89		
Sanctus	O	(17)	A 1-30	(3)	32-42 ⁶	(3)	44- 54 ⁷ 56-70 ⁸
Benedictus	C	(24)	B 1-46	(6)	47-89		
Agnus I/II	O	(16)	A 1-30	(4)	31-42	(3)	43-70
Agnus III	C	(20)	B 1-32	(4)	33-46	63-69 ⁹	

Il prospetto¹⁰ evidenzia una ripartizione del tenor in tre distinti momenti in A e in due in B. Quest'ultimo, nell'Agnus III, omette le miss. 47-62 dell'es. 2, ossia la ripetizione di c) e di d), preservando nondimeno l'integrità della melodia, alleggerita a seguito della minor consistenza del testo. Nel Gloria, inoltre, B espone il cantus firmus di seguito senza alcuna interruzione. In sostanza della linea di Sarum sopravvivono le sole altezze mentre la loro organizzazione ritmico-formale è completamente reinventata dal compositore.

Oltre al tenor, l'unità dell'insieme è ulteriormente sancita da un comune motto iniziale esposto all'incipit dei cinque numeri dalle due voci superiori con partenza da do:

es. 4

The image shows a musical score for two voices (Soprano and Tenor) across four sections: Kyrie, Gloria, Credo, and ecc. The lyrics are: Ky - ri - - - e, Et in ter - - - ra, Pa - - - - - trem. The notation includes clefs, a key signature of one sharp (F#), and various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) with stems. The Kyrie section has a longer note value for 'e' in the first line. The Gloria section has a longer note value for 'ra' in the first line. The Credo section has a longer note value for 'trem' in the first line. The ecc. section has a longer note value for 'trem' in the first line.

Un ennesimo influsso d'Oltremania è riscontrabile nell'immissione nel Kyrie di un tropo piuttosto frequentato a Salisbury, il *Deus creator omnium*, ridistribuito tra le tre invocazioni del Kyrie e del Christe.¹¹

Kyrie, *Deus, creator omnium tu Theos hymon nostri*¹² pie, eleison.
 Kyrie, *tibi laudes*¹³ coniuubilantes regum rex Christe oramus te, eleison.
 Kyrie, *laus, virtus, pax et imperium tui est semper sine fine*, eleison.

⁶ Omessa l'u. metr. 31.

⁷ Omessa l'u. metr. 43.

⁸ Omessa l'u. metr. 55.

⁹ Omessa le u.mm. 47-62 e la ripetizione del ritornello finale.

¹⁰ Cfr. Bukofzer, *op. cit.*, p. 264, lievemente alterato a seguito di alcune divergenze da parte nostra in sede di trascrizione. Allo schema della messa di Dufay sono affiancati quelli delle omonime messe *Caput* di Ockeghem, di poco posteriore, e di Obrecht (la più tarda) che a Dufay debbono non solo l'acquisizione dello stesso tenor, ma anche l'impianto dell'intero ciclo.

¹¹ Cit. in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XIX/38, p. 175.

¹² In *Denkmäler, cit.*, compare la dicitura "nostrie".

¹³ In *Denkmäler, cit.*, questa parola è omessa ma compare nei manoscritti.

Christe, rex unice patris almi nate coeterne, eleison.
Christe, qui perditum hominem salvasti de morte reddens vitae, eleison.
Christe, ne pereant pascuae oves tuae, Jesu pastor bone, eleison.
Kyrie, Deus, creator omnium tu Theos hymon nostri pie, eleison.
Kyrie, tibi laudes coniubilantes regum rex Christe oramus te, eleison.
Kyrie, laus, virtus, pax et imperium tui est semper sine fine, eleison.

La scrittura complessiva fa per lo più riferimento alla tecnica del contrappunto libero su o senza cantus firmus. Assente è l'imitazione, se si eccettuano alcuni brevissimi passaggi del *Christe* (u.mm. 138-140, 190 sgg.), del *Gloria* (109 sgg.) e dell'*Agnus Dei* (9-12, 99-103). Il decorso polifonico si articola secondo un piano standardizzato che tende sostanzialmente a ripetersi da movimento a movimento. L'inizio è affidato ad un fluido bicinium delle voci superiori seguito dall'entrata delle parti sottostanti. Di norma i segmenti del tenor sono realizzati a pieno organico¹⁴ e inframmezzati da episodi a due o a tre parti secondo le più svariate combinazioni (duetti superius-contratenor I o II, duetti contratenor I-contratenor II, terzetti superius-contratenor I e II). La loro estensione differisce da numero a numero a causa della diversa struttura e ampiezza dei testi. Così se il bicinium iniziale superius-contratenor I mantiene dappertutto uguali dimensioni, quello che avvia la sezione in tempo binario (B) assume, rispetto al *Gloria* e al *Credo* (38/56 u.mm.), una forma più abbreviata nel *Sanctus* e nell'*Agnus Dei* (24/20 u. mm.). Altre divergenze sono riscontrabili dalla comparazione delle u. mm. di pausa inserite tra parentesi nell'es. 3.

La scrittura a quattro su tenor rappresenta uno dei primi tentativi da parte di Dufay di soppiantare la precedente polifonia a tre con o senza falso bordone. Nonostante ciò la tecnica "a cantilena" sopravvive ancora nella voce soprana che si costituisce, a seguito della scorrevolezza e della plasticità ritmico-melodica dei suoi contorni, come la linea sulla quale si riversa il maggior interesse del compositore. Di norma vi prevalgono brevi salti mescolati a copiose sequenze di gradi congiunti in un continuo interscambio di moti ascendenti e discendenti. Caratteristiche sono le brevi pause che spezzano, anche all'interno di una stessa parola, il flusso melodico. Il decorso è a getto continuo e solo raramente si verificano, ad esclusione del motto iniziale, delle ripetizioni.¹⁵ Il materiale, come nelle restanti parti, è ancora del tutto svincolato dal tenor. Infatti, a differenza di Ockeghem che saltuariamente vi trarrà degli spunti per alimentare la condotta delle voci in contrappunto, Dufay concepisce il tenor non come serbatoio tematico-motivico ma come mero supporto architettonico.

La seconda parte, il contratenor primo, si caratterizza sia come linea dai profili melo-ritmici affini al superius quando con questo intesse nei numerosi duetti un fiorito contrappunto a due, che come voce di ripieno (e pertanto più statica) nei passi a organico completo, segno evidente della ancora immatura scrittura a quattro parti. Altrettanto avviene per il secondo contratenor che alla maggior animazione dei saltuari passaggi a due e a tre dei segmenti centrali, alterna in quelli a quattro il melodizzare a suoni tenuti del tenor. Se a ciò si aggiunge il fatto che il tenor e il contratenor secondo non presentano nei manoscritti nessuna traccia di testo, si può dedurre che essi fossero ancora concepiti in funzione strumentale (cfr. le note 17 e 18). Ne deriva pertanto che il riconoscimento quasi unanimemente avanzato circa la natura prettamente vocale di questa messa sia forse ancora azzardato. Ad attestarlo sembrerebbe la stessa produzione di Ockeghem in cui la specifica profilazione melo-ritmica delle singole componenti, ad eccezione ovviamente di quella che tiene il cantus firmus, evidenzia in maniera più netta e inequivocabile una impostazione di tipo vocalistico delle linee oltre che una loro maggior autonomia e pariteticità di funzioni nell'ambito dell'organico polifonico. A titolo esemplificativo basti il confronto tra l'incipit del *Kyrie* della messa *Caput* di Dufay con quello dell'omonimo lavoro di Ockeghem di poco posteriore.

¹⁴ Cfr. ad esempio, nel *Sanctus*, il breve duo superius-tenor delle u. mm. 54-62.

¹⁵ Cfr. gli incipit di B del *Gloria* (128-140) e dell'*Agnus Dei* (114-126) ove la parte soprana e il secondo contratenor presentano le stesse linee mentre il primo contratenor si comporta più liberamente.

The image shows a musical score for the Kyrie eleison. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - lei - son. The second staff is another vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - lei - son. Ky - son. The third and fourth staves are instrumental parts. Below the staves, there are additional lyrics: Ky - ri - e Ky -

In conseguenza di ciò si è optato in questa sede per la stesura in veste strumentale del tenor e del secondo contratenor.

La segmentazione del decorso contrappuntistico è operata, come prassi corrente, dalla cadenza. Questa si sviluppa attraverso la vecchia clausola discanto-tenor (salita di semitono della parte superiore e discesa di tono di quella inferiore), utilizzata per lo più nei segmenti a due o a tre parti, affiancata nei punti nevralgici (le terminazioni delle sezioni ternarie e binarie) dalla clausola basizans (salto di quarta ascendente o quinta discendente della parte grave) che proprio attorno alla metà del secolo inizia ad affermarsi. Mentre le cadenze interne si riversano, a seconda dei casi, sui suoni strutturali del tetrardus, la modalità che, come l'originaria antifona, investe l'intera messa, le cadenze conclusive di A e B avvengono tutte sulla finalis sol con clausola basizans, ad esclusione delle terminazioni di A del Sanctus e dell'Agnus Dei che adottano la clausola discanto-tenor. Ad enfatizzare il modo di sol concorrono pure gli aggregati verticali sol-re e sol-si-re presenti quasi ovunque alla prima entrata del tenor sia in A che in B, ad eccezione del Kyrie ove in A l'ingresso del cantus firmus è scandito dalla sovrapposizione intervallare mi-sol-si.

Il contrappunto evidenzia quella cura di trattare i rapporti verticali tra le voci che aveva già contraddistinto la musica di Dunstable: in linea di massima la consonanza e il ritardo preparato trovano posto sulle parti dispari del tactus mentre la dissonanza, di preferenza in forma di suono di passaggio e di cambiata, su quelle pari. A questo riguardo Bukofzer sostiene che talvolta la presenza qua e là di dissonanze non preparate non sempre sia retaggio dell'antica pratica trecentesca quanto piuttosto la conseguenza di errori del manoscritto o di una cattiva sua trascrizione.

La presente edizione si fonda sugli esemplari contenuti nei Codici tridentini (Trento, Castello del Buon Consiglio, Codd. 88 (dal f. 31b al f. 35a: Kyrie e Agnus Dei), 89 (dal f. 246b al f. 256a: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei))¹⁶ a cui si rifà pure la versione pubblicata nel 1912 da Adler e Koller nel vol. XIX/38 dei *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, versione ritenuta da Bukofzer non sempre affidabile. Nondimeno gli stessi curatori propongono in facsimile gli originali cosicché la comparazione con il testo revisionato è di per sé sufficiente a rilevare le eventuali imprecisioni della trascrizione austriaca. Tra queste spicca innanzitutto

- l'omissione di alcune parole nel testo del tropo *Deus creator omnium* nel Kyrie;¹⁷
- una non sempre felice collocazione del testo ai vari snodi contrappuntistici dei singoli movimenti.¹⁸ Sotto questo aspetto Bukofzer nota come nel Credo si rifletta una ennesima influenza inglese: l'eliminazione di alcuni versetti centrali o loro parti, nello specifico della messa *Caput le*

¹⁶ Gloria, Credo e Sanctus sono pure contenuti nel Cod. 90 dal f. 96b sgg. (Gloria), 168 sgg. (Credo) e 252 sgg. (Sanctus). Questa versione concorda, salvo lievi particolari con quella del Cod. 89, senza dubbio la più affidabile. Di contro il Kyrie e in minor misura l'Agnus Dei del Cod. 88 presentano non pochi errori oltre a una non sempre agevole lettura (cfr. le note critiche).

¹⁷ Il Cod 88 reca nella parte del superius (non specificata con alcun nome) e del contratenor primo (contra 1) solo gli incipit delle acclamazioni e dei versetti del tropo, mentre sotto il tenor e il contratenor secondo (contra 2) compaiono rispettivamente le diciture *Kyrie Caput* e *Caput Kyrie*. Altrettanto avviene nel Cod. 89.

¹⁸ Nel Cod. 89 i testi del Gloria, del Credo, del Sanctus e dell'Agnus Dei si trovano soltanto sotto la parte del superius (anche qui non specificatamente classificata) mentre le restanti sono corredate da generici richiami quali ad esempio, nel Gloria, *Et in terra pax* (contra 1), *Et in terra Caput* (tenor) e così via.

parole "tertia die" (in questa edizione tuttavia inserite fuggacemente al contratenor I) e i versetti che vanno da "Et in Spiritum sanctum" a "Confiteor", il primo ripreso dai redattori dei Denkmäler sotto la musica delle u. mm. 196-213 da noi sostituito con "Et unam sanctam catholicam";¹⁹

- la correzione qua e là di note non corrispondenti alle indicazioni del manoscritto se non di interi passi in cui le carenze degli originali sono state discutibilmente emendate. Da ciò deriva tra la presente versione e quella curata dai Denkmäler la discrepanza circa il numero complessivo delle unità metriche del Gloria, del Sanctus e dell'Agnus Dei.²⁰

La trascrizione mantiene i valori originali fatte salve le longae finali, sostituite da brevi con punto coronato. Le chiavi antiche (di soprano per il canto, di contralto per il contratenor I e il tenor e di tenore per il contratenor II) sono invece state convertite, per maggior praticità di lettura, nelle moderne chiavi di violino e di basso. A differenza dei Denkmäler, si è limitato l'uso delle alterazioni, oltre alla neutralizzazione dei tritoni, ai luoghi cadenzali di maggior rilievo strutturale onde non interrompere e frammentare eccessivamente il flusso del contrappunto.²¹

Carlo Marengo

¹⁹ Nella messa di Ockeghem i versetti mancanti compaiono sovrapposti (Et resurrexit - Et ascendit - Et iterum = superius e contratenor secondo in simultaneità con Et in Spiritum sanctum - Qui cum patre - Et unam sanctam = contratenor primo e tenor). Questo episodio è seguito da un duo contratenor primo-tenor ancora sulle parole "Et unam sanctam". Nel Cod. 89 la parte del superius della messa di Dufay, l'unica a recare il testo per esteso, dopo "cuius regni non erit finis" tace, riprendendo successivamente con "Confiteor", saltando i versetti "Et in Spiritum sanctum", "Qui cum patre" ed "Et unam sanctam". Per riprendere la sequenza testuale di Ockeghem abbiamo pertanto preferito, contrariamente ai Denkmäler, porre al contra 1, nel duo che segue le u.mm. 196 sgg., il versetto "Et unam sanctam".

²⁰ Sulle specifiche convergenze e divergenze cfr. le note critiche.

²¹ Nei manoscritti originali l'alterazione compare in più di una occasione espressamente notata, soprattutto nei casi in cui adempie alla funzione di terza piccarda.

Kyrie

1

(Superius) Ky - ri - - - e, De - us cre -

Contra 1 Ky - ri - - - e, De - - - us cre -

Tenor

Contra 2

6

a - - - tor o - mni - um, tu The -

a - tor o - - - - - mni - um, tu The -

12

os hy - - - - mon no - - - - - stri

os hy - - - mon no - - - - - stri

18

- pi - - - - e, e - lei - - - son. Ky - ri - - -

- pi - - - - e, e - lei - - - son. Ky -

24

e, ti - bi lau -
 ri - e, ti - bi

30

des con - iu - bi lan - tes
 lau - des con - iu - bi lan - tes

36

re - gum rex Chri - ste o -
 re - gum rex Chri - ste o -

42

ra - mus te, e - lei -
 ra - mus te, e - lei -