

DUFAY GUILLAUME

(1397 – Cambrai, 27 novembre 1474)

Compositore e teorico musicale francese-fiammingo



Come figura centrale della scuola di Borgogna, fu il più famoso ed influente compositore europeo della metà del XV secolo, e la sua opera ha dato avvio al periodo rinascimentale in musica.

Biografia

La data ed il luogo di nascita di Guillaume Dufay non sono noti con certezza. Secondo la ricostruzione proposta dal musicologo Alejandro Planchart, egli sarebbe nato il 5 agosto 1397 a Beersel, un sobborgo di Bruxelles, figlio illegittimo di un prelado e di una donna di nome Marie Du Fayt.

Marie si trasferì a Cambrai con suo figlio, presso un suo parente che era canonico in quella cattedrale. Presto le doti musicali di Dufay furono note a tutte le autorità della cattedrale che gli diedero la possibilità di compiere degli studi musicali; egli studiò con Jean de Hesdin nel corso dell'estate del 1409, e fu inserito nel coro di voci bianche della cattedrale dal 1409 al 1412, diretto in quegli anni da Nicolas Malin e successivamente da Richard Loqueville. Le autorità, impressionate dalle doti dimostrate dal ragazzo, gli diedero, nel 1411, una copia del *Doctrinale Puerorum* di Alexandre de Villedieu, un evento eccezionale per un ragazzo così giovane.

Nel giugno del 1414, all'età di soli sedici anni, ebbe l'incarico di cappellano della chiesa di San Géry nelle vicinanze di Cambrai. Per le ragioni che saranno esposte più sotto, si ritiene molto probabile che Dufay sia stato presente al Concilio di Costanza (1414-1418) al seguito del vescovo di Cambrai, il cardinale Pierre d'Ailly, uno dei teologi più eminenti dell'epoca.

Dal novembre del 1418 al 1420 fu suddiacono nella cattedrale di Cambrai.

Non sono rimasti documenti sui successivi spostamenti di Dufay fino al 1427, ma a questo periodo appartengono diverse composizioni di Dufay associate alla famiglia Malatesta, il cui esponente di maggior spicco, il principe Carlo Malatesta, era stato portavoce papale al Concilio di Costanza. Questo fa supporre una permanenza di Dufay in quegli anni presso i due rami principali della famiglia, a Rimini ed a Pesaro. Il più antico mottetto di Dufay rimastoci, *Vasilissa ergo gaude*, è dedicato a Cleofe Malatesta sposa di Teodoro II Paleologo despota di Morea (1420), la ballata *Resvellies vous* alle nozze (1423) di Carlo Malatesta con Vittoria Colonna (antenata dell'omonima poetessa), ed il mottetto *Apostolo Glorioso* all'insediamento di Pandolfo Malatesta come vescovo di Patrasso (1426). Alla corte dei Malatesta Dufay poté incontrare i compositori Hugo e Arnold de Lantins.

Nel 1424 Dufay ritornò a Cambrai, a causa della malattia e della successiva morte del parente presso il quale la madre abitava. Nel 1426 ritornò in Italia, questa volta a Bologna, al servizio del cardinale Louis Aleman, legato pontificio. Mentre era a Bologna fu ordinato diacono e successivamente prete (nel 1428).

A seguito del trasferimento a Roma del cardinale Aleman nel 1428, lo seguì presso la Corte pontificia, dove divenne membro della cappella papale sotto papa Martino V e, alla morte di questi nel 1431, sotto papa Eugenio IV, a cui dedicò i monumentali mottetti *Ecclesiae militantis* (probabilmente eseguito nella cerimonia di insediamento) e *Supremum est mortalibus bonum* (per l'incontro di riconciliazione fra Eugenio IV e l'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, Roma 1433), oltre al mottetto *Balsamus et munda cera* dedicato alla tradizionale cerimonia papale di benedizione di immagini in cera dell'*Agnus Dei* (1431).

UNA SESSIONE DEL CONCILIO DI BASILEA



Nel 1433 le condizioni politiche ed economiche della corte papale peggiorarono. Nell'anno successivo, una rivolta portò alla costituzione a Roma di una repubblica simpatizzante con il movimento riformatore del Concilio di Basilea, ed il papa Eugenio IV e la sua corte furono costretti a rifugiarsi a Firenze.

Amedeo VIII di Savoia, da pochi anni elevato dall'Imperatore al titolo di Duca (probabilmente per controbilanciare l'eccessivo potere dei vicini Duchi di Borgogna), desiderava dotarsi di una cappella musicale adeguata al suo nuovo rango, e colse l'occasione per assumere Dufay come maestro di cappella.

Dufay mantenne comunque rapporti continuativi con la cappella papale. Nel 1436 la costruzione della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze fu finalmente completata con la straordinaria cupola del Brunelleschi e, per la cerimonia di consacrazione, officiata dal papa stesso, Dufay compose il mottetto *Nuper rosarum flores*, una delle sue più famose composizioni. Allo stesso periodo risalgono i mottetti *Mirandas parit haec urbs Florentina puellae*, che celebra l'avvenenza delle giovani fiorentine, e *Salve flos Tusce gentis*. Durante questo periodo, e nuovamente nel 1441, Dufay ricevette alcuni lauti pagamenti anche dalla famiglia d'Este. La ballata *C'est bien raison* è un elogio di Niccolò III d'Este, marchese di Ferrara.

I contrasti fra il papato ed il Concilio di Basilea continuarono per tutto il decennio dal 1430 al 1440; nel 1439 il Concilio di Basilea, fortemente indirizzato dal cardinale Aleman, stabilì di deporre papa Eugenio IV ed eleggere al suo posto proprio Amedeo VIII di Savoia (che nel frattempo aveva lasciato le cure del ducato al figlio Ludovico e si era ritirato a vita monastica) con il nome di Felice V, decisione naturalmente contestata dallo stesso Eugenio IV.

Dufay venne così a trovarsi improvvisamente in una situazione delicata, a causa dei benefici conferitigli negli anni precedenti sia dal papa che dall'antipapa, e fece ritorno alla sua terra natia nel dicembre di quell'anno. Egli ottenne il posto di canonico di Cambrai grazie al titolo di baccelliere *in decretis* (ossia in diritto canonico), forse conseguito all'Università di Torino negli anni immediatamente precedenti. Uno dei primi documenti che menzionano la sua presenza a Cambrai è datato 27 dicembre 1440 ed è una ricevuta per 36 partite di vino per la festività di San Giovanni evangelista; quanto tempo impiegasse a consumarlo non ci è noto.

Dufay rimase a Cambrai per tutto il decennio successivo: oltre ad occuparsi dell'amministrazione della cattedrale, sovrintendette con Nicolas Grenon alla completa revisione e copiatura dei volumi di manoscritti musicali della cattedrale. Nel 1444 subì la perdita della madre Maria, che ebbe il privilegio di essere sepolta nella cattedrale, in considerazione del ruolo e del prestigio del figlio.

RITRATTO DI PAISIELLO



Nel 1445 Dufay si trasferì nella casa del suo predecessore, che rimase la sua dimora per il resto della sua vita.

Dopo l'abdicazione dell'antipapa Felice V, avvenuta nel 1449, le problematiche in seno alla Chiesa cattolica iniziarono ad appianarsi. Nel 1450 Dufay tornò in Italia, ed è molto probabile una connessione fra la messa da lui composta in onore di Sant'Antonio di Padova e la consacrazione, nello stesso anno, dell'altare di Donatello nella basilica padovana.

Nel 1452 Dufay si trovava nuovamente presso il duca Ludovico di Savoia, con il titolo di maestro di cappella e consigliere di corte. Poiché Dufay rimaneva comunque canonico di Cambrai, e non risultano pagamenti sistematici a suo favore negli archivi sabaudi, non è chiaro se egli abbia o no risieduto stabilmente presso la corte sabauda negli anni successivi.

Di questo periodo rimangono numerose composizioni, fra le quali una delle quattro *Lamentationes* che egli compose sulla caduta di Costantinopoli nel 1453, e la messa *Se la face ay pale*, probabilmente scritta per le nozze del figlio di Ludovico, Amedeo, con la principessa Jolanda di Francia, nel 1452 (si ritiene che la ballata usata come *tenor* della messa, scritta anni prima dallo stesso Dufay, fosse particolarmente cara al duca Ludovico ed a sua moglie, Anna di Lusignano). Allo stesso periodo risale una lettera di Dufay a Piero de' Medici.

La messa sul tenor *L'homme armé*, una delle più note di Dufay, potrebbe essere stata scritta presso la corte sabauda, o più probabilmente negli anni successivi a Cambrai. Insieme alle messe omonime di Ockeghem e Busnois, che risalgono agli stessi anni, essa diede inizio ad una serie di innumerevoli messe sullo stesso tema prodotte dai maggiori compositori rinascimentali, fino all'inizio del XVII secolo.

Dufay ritornò definitivamente a Cambrai nel 1458.

Nell'ultimo periodo della sua vita ricevette la visita di altri compositori dell'epoca come Antoine Busnois, Johannes Ockeghem, Johannes Tinctoris e Loyset Compère, che furono poi decisivi nello sviluppo della polifonia nella successiva generazione. Al 1467 appartiene uno scambio epistolare con l'organista fiorentino Antonio Squarcialupi,

che su incarico di Piero de' Medici chiedeva a Dufay di musicare una ballata di Lorenzo de' Medici; non risulta però che Dufay abbia aderito all'invito.

IL DUCA DI BORGOGNA



A questo periodo risale la messa sul tenor dell'antifona *Ave regina coelorum*. L'ultima canzone che egli scrisse fu un invito ad una nuova crociata dopo la caduta di Costantinopoli. Risulta che egli abbia scritto nel 1460 una messa da Requiem, di cui però non ci è pervenuto nulla.

Dopo una malattia durata alcune settimane, Dufay morì il 27 dicembre del 1474. Egli aveva prescritto nel suo testamento che il suo mottetto *Ave regina coelorum*, in cui aveva inserito il *miserere tui labentis Dufay*, fosse cantato al suo capezzale, ma non vi fu il tempo di eseguire questa sua volontà. Fu tumulato nella cappella di Saint'Etienne nella cattedrale di Cambrai ed il suo ritratto scolpito sulla lapide della tomba. Dopo la distruzione della cattedrale la lastra venne smarrita, ma venne ritrovata nel 1859 ed oggi è esposta in un museo a Lilla.

La musica di Dufay ed il suo influsso sui contemporanei

Dufay fu il più influente musicista del XV secolo e la sua musica venne copiata, distribuita e cantata in ogni nazione ove la polifonia avesse messo radici. Quasi tutti i compositori della successiva generazione assorbono alcuni elementi del suo stile. A sua volta, Dufay operò una straordinaria sintesi fra gli stili dei maggiori compositori della generazione immediatamente precedente, in particolare Johannes Ciconia e John Dunstable. Si può dire che la transizione fra lo stile del primo Quattrocento - erede diretto dell'*Ars nova* - e lo stile rinascimentale è avvenuta quasi interamente nell'opera di Dufay, che copre un arco temporale di oltre mezzo secolo.

A delineare per primo il ruolo di Dufay nell'evoluzione della musica europea fu un suo contemporaneo, il poeta savoiaro Martin le Franc,

Gli studiosi ritengono che un vero punto di svolta nella storia della musica europea sia stato il Concilio di Costanza, poiché in quell'occasione tutti i grandi principi secolari ed ecclesiastici d'Europa si riunirono in uno stesso luogo portando con sé le loro cappelle musicali, che ebbero quindi l'opportunità di entrare in contatto. Il cronista Ulrich von Richental riferisce che nei quattro anni di durata del concilio, dal 1414 al 1418, migliaia di musicisti (fra i quali non meno di 1.700 strumentisti) furono presenti a Costanza. Benché non si abbia alcun elenco di questi, si suppone che Dunstable fosse fra loro (in ogni caso è documentata la presenza di cappelle musicali inglesi); Johannes Ciconia non fu certamente a Costanza, essendo morto nel

1412, ma uno dei protagonisti del Concilio, il giurista e cardinale padovano Francesco Zabarella, era stato il grande protettore di Ciconia, che gli aveva dedicato numerosi mottetti. È quindi molto plausibile che proprio in quella sede il giovane Dufay possa essere stato fortemente influenzato dall'ascolto degli autori più innovativi della generazione precedente.

Dufay

Domo se ty ro mar tir xpi
 m uce te qui theodo re per si sis Tu
 nō tormētis su per ri qui si tu per
 fido rā pre a bus m si sis. Ungulis
 con stās la ce ru tus e ris canen da tū a
 to q̄ pu ua tus horren da que q̄ prop̄ cri
 stū re ris ens angelo rī ce tu so ci anis

Quintā. O gloriose tyro martir xpu si m ucte
 qui theodore per si sis Tu nō tormētis su pe ra ri qui si
 tu per fidorū preat̄z m si sis. Unguliz con stāz la

Dufay compose in tutte le forme musicali in voga ai suoi tempi: messe, mottetti, Magnificat, inni, antifone nel campo della musica sacra, e rondeau, ballate, virelai nel campo della musica profana.

In totale, le opere sicuramente attribuite a Dufay comprendono:

- 13 mottetti isoritmici;
- 8 mottetti non isoritmici;
- 7 messe complete e molti pezzi indipendenti della messa;
- 15 parti del Proprio della messa;
- 3 Magnificat;
- 15 antifone;
- 24 inni;
- 87 *chansons* a tre e quattro voci;

oltre a questi lavori, nel grande repertorio di musiche della metà del XV secolo pervenuteci senza indicazione dell'autore numerose opere possono essere verosimilmente attribuite a lui. L'assegnazione di composizioni a Dufay, basandosi su considerazioni stilistiche, è stato il passatempo prediletto di generazioni di musicologi, a giudicare dalla copiosa letteratura sull'argomento.

L'autorità di Dufay in campo teorico è portata da alcuni trattatisti della fine del XV secolo a sostegno delle loro proposizioni, e qualche fonte lascia intendere che Dufay abbia lasciato anche scritti teorici, che non ci sono pervenuti. È rimasto invece il resoconto di una sua visita a St. Etienne, presso Besançon, il 14 settembre 1458, in cui i canonici del luogo - fra i quali vi era un musicista tutt'altro che inesperto, l'ex cantore pontificio Pierre Grosseteste - sottoposero a Dufay un quesito sull'attribuzione dell'antifona *O quanta est exultatio* al secondo o al quarto modo.

Questo episodio dimostra la considerazione di cui egli godeva ai suoi tempi anche come teorico musicale. L'incarico della revisione del patrimonio musicale della Cattedrale di Cambrai dimostra ulteriormente che egli era considerato uno dei massimi esperti non solo di polifonia, ma anche di monodia liturgica gregoriana. Dall'inventario dei beni di Dufay redatto dopo la sua morte apprendiamo che egli possedeva copie di alcuni fra i principali trattati di musica esistenti ai suoi tempi, primo fra tutti il *Micrologus* di Guido d'Arezzo.

Messe

In musica, si definisce *messa ciclica* una successione completa dell'*Ordinarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei*) scritta da un singolo autore, che presenti una chiara unità stilistica e tematica.

SCORCIO DELLE MURA DELLA CITTÀ DI CANDRAI



La prima messa ciclica polifonica che conosciamo è la Messa di Guillaume de Machaut (detta *Messa di Notre Dame*), composta verso la metà del XIV secolo, che tuttavia non ha le caratteristiche di unità tematica tipiche delle messe cicliche del secolo successivo.

La prima messa ciclica di Dufay, nota fino ad alcuni anni fa come *Missa sine nomine*, a tre voci, utilizza in tutti i brani (tranne il *Credo*) una serie di motivi tematici che recentemente David Fallows ha identificato con elementi caratteristici della ballata *Resvellies vous* (pertanto questa messa è ora indicata con tale nome): in particolare, l'inizio di tutti i brani ripropone un medesimo motivo chiaramente identificabile (*motivo principale*), procedimento che Dufay utilizzerà in tutte le sue messe cicliche posteriori. La scrittura alterna sezioni in cui le tre voci concorrono con uguale peso al tessuto polifonico (con una distribuzione omogenea del testo e spesso vere e proprie imitazioni fra le voci) e sezioni nello stile detto *cantilena*, in cui la voce superiore acquista un ruolo preminente nel canto (sillabico, con rari vocalizzi) del testo sacro.

Caratteristiche simili si ritrovano nella *Missa S. Jacobi*, di alcuni anni posteriore, che oltre ai brani dell'*Ordinarium* include anche quattro brani del *Proprium* (Introito, Offertorio, Communio, Alleluia).

Nelle messe di Dufay successive compare l'uso alla voce di *tenor* di un cantus firmus (melodia gregoriana, come l'antifona *Ave Regina coelorum*, o profana, come *L'homme armé* o *Se la face ay pale*) comune a tutti i brani della messa: questo schema compositivo ha un solo precedente noto in una messa di Leonel Power. Le messe su cantus firmus sono a quattro voci (una delle quali, detta *contratenor bassus*, è più grave del *tenor*), con occasionali passaggi a due voci (*bicinia*) ed intere sezioni ad organico ridotto (tre voci). Questo schema compositivo fu adottato in breve tempo da tutti i maggiori compositori europei e costituì una delle forme tipiche della polifonia rinascimentale.

La presenza di un medesimo *tenor* ripetuto in tutti i brani enfatizza l'effetto delle diverse *proporzioni* mensurali: ad esempio, nel *Kyrie* della messa *Se la face ay pale* la melodia del *tenor* è ripetuta tre volte, con valori ritmici progressivamente ridotti secondo lo schema 3:2:1. Lo stesso *Kyrie* è approfonditamente analizzato nel trattato di contrappunto di D. de la Motte, come esempio della *varietas* che secondo Tinctoris era uno dei requisiti fondamentali di una buona

composizione polifonica: la voce superiore di questo brano è costruita in modo da non ripetere mai una stessa figura ritmica o melodica, in contrasto con l'idea di assoluta prevalenza del *contrappunto imitativo* che si associa usualmente alla polifonia rinascimentale (e che è pure ampiamente presente in Dufay, ma non come tecnica esclusiva).

Oltre alle messe cicliche, sono sicuramente opera di Dufay numerosi brani isolati (*fragmenta*) dell'*Ordinarium*, fra i quali spicca per ampiezza e sontuosità il Sanctus noto come *Sanctus papale* (con il *Ave verum corpus*) in cui l'alternanza delle sezioni (spesso in falso bordone) suggerisce una probabile esecuzione antifonale, con due gruppi separati di coristi.

Inno in occasione di Jacobi Con. f. 1. 1521

1
Dñe p̄s̄t̄m̄e c̄s̄ec̄uloꝝ
Gloria p̄i
N̄i
m̄i
hono
ri
sunt
an
ti
ci
tu
de
i
s̄
m̄i
s̄
c̄o
s̄e
c̄r̄a
t̄
e
s̄
p̄
n̄c̄i
p̄
a
t̄
i
s̄
e
o
r̄
d̄i
n̄i

Dñe p̄s̄t̄m̄e c̄s̄ec̄uloꝝ
Gloria p̄i
N̄i
m̄i
hono
ri
sunt

Mottetti ed altre composizioni sacre

Poiché il termine *motetus* designa semplicemente una delle voci nelle composizioni polifoniche, nell'uso corrente sono indicate con questo nome tutte le composizioni sacre (o con testo latino) non appartenenti all'*Ordinarium Missae*. Alcuni riservano tuttavia il termine mottetto alle composizioni su testi originali (non appartenenti alla liturgia).

Per quanto riguarda la produzione di Dufay, i mottetti su testo originale appartengono alla prima parte della sua carriera, prima del ritorno definitivo a Cambrai. Questi mottetti sono stati scritti per specifiche occasioni e cerimonie, il che consente ai biografi di datare molti di essi con buona precisione. È del tutto plausibile che Dufay stesso sia l'autore dei testi, oltre che della musica, ma non esistono dati certi in merito.

I mottetti di maggiore ampiezza e complessità sono *mottetti isoritmici*. Oltre alla peculiarità del procedimento isoritmico, questi presentano generalmente una divisione in sezioni. Il passaggio da una sezione all'altra comporta spesso una *proporzione*, cioè un'alterazione della scansione ritmica secondo un rapporto preciso, 3:1 (*proportio tripla*), 2:1 (*proportio duplex*), 3:2 (*proportio sesquialtera*) o l'inverso di uno di questi. Le proporzioni si associano generalmente a variazioni della *prolazione* mensurale, cioè del rapporto fra i valori convenzionali di durata delle note (ad esempio si può passare da una suddivisione *perfetta*, cioè ternaria, ad una suddivisione *imperfetta*, cioè binaria), con un effetto simile a quello che nella notazione moderna si ottiene con un cambio di misura della battuta.

Ogni mottetto isoritmico è quindi costruito su un'impalcatura numerica complessa, che regola il ripetersi dei moduli ritmici (*taleae*) propri di ciascuna voce. Molti mottetti iniziano con un *bicinium* (sezione a due voci) che precede l'ingresso del *tenor* e delle eventuali altre voci; in alcuni mottetti, ciascuna sezione è aperta da un *bicinium*. Se si aggiunge che i mottetti sono spesso politestuali (le voci cantano simultaneamente testi diversi) ci si può fare un'idea della complessità strutturale di queste composizioni, di cui Dufay era l'indiscusso e ricercato maestro.

Il fatto che alcuni dei mottetti più complessi siano associati alla permanenza di Dufay a Roma ed a Firenze ha fatto ritenere a diversi studiosi che le proporzioni numeriche usate da Dufay in alcuni di essi siano testimonianza dell'adesione di Dufay alle idee neoplatoniche tipiche del nascente umanesimo.



In particolare, Ch. Warren ha ritenuto di individuare nella struttura del mottetto *Nuper rosarum flores* (sul tenor gregoriano *Terribilis est locus iste*) una precisa corrispondenza con le proporzioni considerate da Brunelleschi nel progetto della cupola del Duomo di Firenze. Più recentemente, C. Wright ha invece sostenuto che le proporzioni usate da Dufay (6:4:2:3) in quell'opera non sono rintracciabili nell'architettura del Brunelleschi, ma sono tratte dalla descrizione biblica del Tempio di Salomone. Tenuto conto che anche altri mottetti presentano proporzioni simili (il mottetto *Salve flos Tuscae gentis*, ad esempio, è basato sulle proporzioni 6:3:4:2), queste ipotesi non possono essere convalidate in modo definitivo, e sono tuttora oggetto di discussione fra gli studiosi.

È da notare che Warren è condotto dalla sua analisi a concludere che il mottetto *Nuper rosarum flores* è permeato dagli ideali umanistici, mentre Wright giunge alla conclusione opposta, che la struttura formale del mottetto (inclusa la possibile citazione delle proporzioni bibliche) non si discosta in alcun modo dallo stile "gotico" proprio della scuola borgognona. Senza dubbio, i mottetti isoritmici di Dufay rappresentano il punto più alto, e conclusivo, dello sviluppo di una forma musicale compiutamente ereditata dal secolo precedente; le generazioni successive di compositori abbandoneranno completamente questa forma, e la produzione più tarda dello stesso Dufay indica chiaramente la direzione in cui evolverà la polifonia sacra all'approssimarsi del XVI secolo. Tuttavia l'immagine di un Dufay trentenne del tutto estraneo al nascente pensiero umanistico è smentita dai *testi poetici* di quei medesimi mottetti isoritmici, che presentano temi, formule stilistiche e linguistiche decisamente orientate in senso umanistico.

Un diverso gruppo di mottetti è caratterizzato dallo stile detto *cantilena*, di cui si è già detto a proposito delle Messe. Anche questo stile non è innovativo dal punto di vista formale, ma evidenzia ancora una volta la grande eleganza melodica e la raffinatezza espressiva di Dufay, che - contrariamente a quanto l'uso moderno della parola "cantilena" sembrerebbe suggerire - rifugge da qualsiasi ripetitività e formula stereotipa.

Alla maturità di Dufay appartengono invece sia grandi composizioni polifoniche su testi liturgici (inni, antifone), fra cui alcune versioni delle antifone mariane *Alma Redemptoris Mater* e *Ave Regina*

Coelorum, sia numerose armonizzazioni di canti liturgici, a tre voci, secondo il procedimento detto falso bordone (tecnica compositiva che Dufay usò per la prima volta nella *Missa Sancti Jacobi*). Dufay scrisse anche monodie per uso liturgico; alcuni inni sono monodici ed in falsobordone, a strofe alterne.

SPARTITO DI UNA MESSA POLIFONICA



Alcune composizioni di Dufay presentano peculiarità degne di nota. Il mottetto *Apostolo glorioso* (politestuale) è l'unico in lingua italiana. Il mottetto *Mirandas parit* ha un testo profano (in latino), ma ne esiste un adattamento (*contrafactum*) al testo sacro *Imperatrix angelorum*. L'ultimo mottetto isoritmico di Dufay, *Fulgens iubar*, ha lo stesso finale (sulla parola *Amen*) di *Nuper rosarum flores*. La sequenza *Gaude Virgo* utilizza a più riprese il tema melodico della chanson *En attendant* di Filippo da Caserta, che era stata l'insegna di Bernabò Visconti.

La canzone *Vergine bella*, su testo del Petrarca, è da alcuni assimilata ad un *mottetto cantilena* per il suo carattere spirituale. In modo simile, sono composizioni non completamente ascrivibili né al genere sacro

né al genere profano le quattro *lamentazioni* sulla caduta di Costantinopoli del 1453, una sola delle quali ci è pervenuta (*O tres piteulx / Omnes amici eius*), e la composizione *Juvenis qui puellam*. Quest'ultima (un brano a tre voci, parzialmente in falsobordone, di cui non ci è pervenuta la parte finale) è apparentemente la parodia di una disputa di diritto canonico (se sia lecito ad un giovane che ha sposato una fanciulla non ancora settenne, e se ne è separato senza consumare le nozze, di sposarsi successivamente con una cugina della stessa fanciulla): non è dato sapere se Dufay avesse un'intenzione puramente goliardica, o piuttosto - come ipotizza D. Fallows - abbia voluto alludere alla condizione del papato determinata dall'apertura del Concilio di Ferrara, in opposizione al Concilio di Basilea che era iniziato sette anni prima.

Musica profana

Nella produzione profana, Dufay impiega le forme fisse tipiche della *chanson* del XIV e XV secolo. La forma più frequente è il *rondeau*, seguita dalla *ballata*; di uso più raro è il *virelai* (o *bergerette*). Ha forma autonoma *Vergene bella*, che costituisce la prima versione musicale (limitata alla prima strofa), di straordinaria intensità espressiva, della celebre canzone di Francesco Petrarca. L'unico esempio precedente di testo petrarchesco messo in musica è la ballata *Non al suo amante* di Jacopo da Bologna. Altra composizione di forma non codificata è *La belle se siet* (sul *tenor* di una canzone popolare).

Sulla base delle datazioni certe o probabili, le opere profane di Dufay risultano in buona parte anteriori al 1440. Le opere più tarde presentano molti caratteri comuni alle composizioni profane di Gilles Binchois e Johannes Ockeghem, caratteri che si ritroveranno poi in Josquin Desprez e nella *chanson* francese del primo Rinascimento. Le *chansons* di Dufay sono a tre voci, più raramente a quattro (di alcune, originariamente a tre voci, esiste una versione a quattro voci che è probabilmente opera di un autore successivo, come nel caso di *Se la face ay pale*).

La scrittura è assai varia: in molte *chansons* la voce superiore ha un ruolo di maggior rilievo (come avviene per la musica sacra nello stile detto *cantilena*), e le altre voci sono probabilmente destinate all'esecuzione strumentale; in altre, invece, la polifonia vocale è sviluppata paritariamente in tutte le voci. In alcune *chansons* (*Par*

droit je puis, Les douleurs, Bien veignés vous) le due voci superiori sono in canone.

La maggior parte dei testi sono in francese, ma ci sono rimaste otto canzoni con testo italiano (fra queste, *Quel fronte signorile* è un adattamento del *rondeau* in francese *Craindre vous vueil*). L'uso dell'italiano è certamente connesso alla ricorrente presenza di Dufay in Italia, ma si deve notare che le due ballate esplicitamente dedicate a signori italiani, *Resvellies vous* e *C'est bien raison*, sono entrambe in francese.

FILIPPO III DI BORGOGNA



Nel testo delle due ballate appena citate compaiono i nomi dei dedicatari, rispettivamente Carlo Malatesta e Niccolò III d'Este; ma nei testi di altre canzoni di Dufay si incontrano riferimenti a luoghi o persone verosimilmente appartenenti alla "storia privata" del compositore, come nel caso di *Adieu ces bons vins de Lannoys*, di *Ce moys de may* e delle composizioni i cui testi sono acrostici su nomi di persone: Caterine Dufay (*Craindre vous vueil*), Franchoise (*Franc cuer gentil*), Jean De Dinant (*Je veuil chanter*), Maria Andreasq (*Mon cuer me fait*).

La ballata *Mon chier amy* è l'esortazione, rivolta ad un amico non identificato, a ritrovare serenità e conforto dopo la perdita di una persona cara (potrebbe essere stata indirizzata ad un membro della famiglia Malatesta in occasione della morte di Pandolfo Malatesta, nel 1427); il rondeau *En triumphant de Cruel Dueil* è un compianto funebre, probabilmente per la morte di Gilles Binchois (1460).

I testi delle canzoni sono spesso incompleti, poiché in alcuni manoscritti è stata copiata solo la prima strofa. Solo in pochi casi è noto l'autore dei versi, ma la presenza di riferimenti personali e di acrostici fa ritenere che molti testi siano dello stesso Dufay. L'argomento è quasi sempre l'amor cortese, secondo gli stilemi tipici del tardo medioevo (alcune *chansons*, in particolare, sono dedicate al Calendimaggio). Fanno eccezione (oltre a *Vergene bella*) le canzoni a carattere occasionale, già ricordate, la ballata *Invidia nimica* e la canzone *La belle se siet*. Quest'ultima è l'elaborazione di un tema popolare (la fanciulla innamorata di un giovane condannato a morte, che rifiuta nozze più prestigiose e chiede di essere seppellita con il suo amato, per essere esempio di lealtà amorosa alle genti che vedranno la sua tomba) che è stato tramandato fino ai nostri giorni sia in Francia (nella canzone *La Pernette*, tradizionalmente cantata dai pellegrini diretti a Santiago de Compostela), sia nell'Italia settentrionale (nella canzone detta *Fior di tomba*, che ha anche ispirato il canto partigiano *Bella ciao*).

Esecuzione della musica di Dufay

Come per tutta la musica dell'epoca (a parte le intavolature per strumenti a tastiera), le composizioni di Dufay compaiono nei manoscritti in parti separate, ognuna delle quali riporta l'*incipit* del brano e l'indicazione della voce (*cantus* o *motetus*, *tenor*, *triplum*, *contra[tenor]*). I mottetti sono spesso politestuali (ogni parte canta un testo diverso), secondo l'uso trecentesco.

CARICATURA DI DUFAY



In buona parte delle composizioni (incluse alcune delle messe) vi sono parti che non riportano alcun testo, il che fa sorgere il problema della loro esecuzione. Anche le parti dotate di testo includono passi e talvolta intere sezioni senza parole (ad esempio, l'inizio del mottetto *Apostolo glorioso*). In qualche brano, ad esempio *Vergine bella*, succede invece che in una parte complessivamente senza testo siano indicate alcune parole in uno o due punti.

Fra gli esecutori (e gli studiosi) esistono attualmente due opinioni contrapposte: secondo alcuni, l'esecuzione delle opere di Dufay (in particolare di quelle sacre) deve essere rigorosamente *a cappella*, cioè esclusivamente vocale. Secondo altri, è possibile utilizzare strumenti, sia per eseguire le parti prive di testo, sia per raddoppiare le voci nelle altre parti, eventualmente lasciando solo lo strumento nelle sezioni senza testo.

La prima opinione è basata sul fatto che non si trova alcuna indicazione esplicita, nei manoscritti musicali o nei trattati teorici dell'epoca, che si riferisca all'uso di strumenti nella polifonia sacra. All'epoca di Dufay le cappelle dipendenti da una chiesa erano composte esclusivamente da cantori, a quanto risulta dai documenti d'archivio, mentre gli strumentisti che erano alle dipendenze delle corti principesche (menestrelli) erano spesso dei veri virtuosi dell'improvvisazione, ma per lo più non sapevano leggere la scrittura musicale polifonica.

Per eseguire vocalmente le parti senza testo si deve optare fra l'assegnazione di un testo ricavato dalle altre parti (oppure, nel caso delle parti di *tenor*, dal canto gregoriano), che però spesso risulta incompatibile con la notazione musicale (a causa della presenza di raggruppamenti di note, detti *ligaturae*, che a rigore dovrebbero corrispondere ad una sola sillaba), oppure l'esecuzione dell'intera parte come un vocalizzo su un'unica sillaba.

La prassi adottata da buona parte degli interpreti moderni, che prevede invece l'uso di strumenti, corrisponde sia all'iconografia sacra dell'epoca - che mostra frequentemente gruppi di angeli che cantano accompagnati da strumenti - sia ad alcune testimonianze di contemporanei.

È possibile che all'epoca musicisti arruolati in qualità di "cantori" fossero anche in grado di suonare uno strumento, a seconda delle

esigenze: nella miniatura da *Le Champion des Dames* lo stesso Dufay è ritratto accanto ad un organo portativo, mentre Binchois è ritratto con un'arpa in mano. L'uso degli strumenti insieme alle voci, all'epoca di Dufay, è attestato inequivocabilmente per la musica profana (ballate, rondeau etc.); per quanto riguarda i mottetti, il confine fra musica sacra e musica profana è meno netto di quanto possa sembrare, poiché alcuni presentano un testo (in latino) di carattere totalmente profano, magari sovrapposto ad un *tenor* sacro.

STRUMENTI MUSICALI DELL'EPOCA



Una distinzione più oggettiva è quella fra la musica scritta su testi liturgici ufficiali (*ordinarium missae* e mottetti del *Proprium* o dei vesperi, cioè antifone, sequenze, inni etc.) ed i mottetti scritti su testi originali (probabilmente dello stesso Dufay), e pertanto "non liturgici": tuttavia anche questi ultimi erano verosimilmente eseguiti in chiesa.

Sia nei mottetti che in alcune messe (come la messa *Resvellies vous*) alcune delle parti senza testo (tipicamente le parti di *contratenor*) sono estremamente poco cantabili; per le messe più tarde e per la musica destinata ad un uso più corrente, come i brani interamente in

falsobordone, l'esecuzione *a cappella* (anche con diversi cantanti per ciascuna parte) appare invece molto naturale.

Nel caso si opti per l'impiego degli strumenti, la scelta di questi è interamente affidata agli interpreti. Sulla base dell'iconografia e dei documenti si può ritenere che gli strumenti di uso più comune all'epoca fossero la viella ad arco (*fidula*), l'organo (portativo o positivo), l'arpa, il salterio, la tromba da tirarsi, il trombone, la bombardarda, il flauto. Nelle incisioni discografiche sono stati spesso impiegati anche strumenti rinascimentali come viole da gamba, cornetti, strumenti ad ancia incapsulata. L'accordatura degli strumenti all'epoca di Dufay era pitagorica; considerata l'estrema variabilità dell'altezza del La da una città all'altra a quell'epoca, per contro, non vi è ragione di ritenere "più filologica" la scelta di un La diverso da quello moderno.

Fonti musicali

Opere di Dufay si ritrovano in oltre 100 manoscritti del XV secolo, in tutta Europa. I manoscritti che contengono le raccolte più cospicue di musiche di Dufay, e che pertanto costituiscono le fonti principali per questo compositore, sono i seguenti:

- Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms Q15
- Bologna, Biblioteca Universitaria Ms 2216
- Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms 5557
- Modena, Biblioteca Estense, Ms lat. 471 e 456
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms mus. 3232
- Oxford, Bodleian Library, MS Canonici Miscellaneous 213
- Trento, Castello del Buon Consiglio, Ms 87, 88, 90, 92 e 93

Curiosità

- Lo stesso Dufay usava come monogramma un rebus formato dalla sillaba "Du", dalla nota FA scritta sul pentagramma, e dalla lettera "y". Negli archivi della corte sabauda il nome è talora latinizzato in "de Factum".
- Le città olandesi di Amsterdam e Eindhoven hanno strade intitolate a Dufay.
- Il gruppo musicale Dufay Collective, specializzato nella musica strumentale del Medioevo, e che ha collaborato alla colonna sonora dei film di Harry Potter, prende il nome dal compositore.