

GUILLAUME DU FAY
MISSA SANCTI JACOBI

1	Introitus/Domine probasti me, Gloria/Repetitio	4'34
2	Kyrie	7'23
3	Gloria	6'31
4	Alleluya/Hispanorum clarens stella	5'33
5	Credo	12'29
6	Offertorium	4'10
7	Sanctus	5'18
8	Rite maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis [instrumental]	4'46
9	Agnus Dei	2'12
10	Post Communio	1'15
11	Rite maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis	5'43

LA REVERDIE

CLAUDIA CAFFAGNI, voix, luth • LIVIA CAFFAGNI, voix, vièle, flûtes à bec
ELISABETTA de' MIRCOVICH, voix, vièle • ELLA de' MIRCOVICH, voix
DORON DAVID SHERWIN, voix, cornetto muto, orgue portatif
WIM BECU, saqueboute ténor • ELENA BERTUZZI, voix
PAOLO BORGONOVO, voix • CRISTINA CALZOLARI, voix
ANDREA FAVARI, voix • CLAUDIA PASETTO, vièle
ROBERTO SPREMULLI, voix • MATTEO ZENATTI, voix, harpe

Enregistrement réalisé à Pavie, Aula Magna del Collegio Ghislieri, du 12 au 16 mars 2006,
par les soins de Michel Bernstein et Anne Decoville

Montage numérique : Anne Decoville (Leitmotiv)

Production : Dr Richard Lorber [WDR 3] & Michel Bernstein

En couverture : Guillaume Dufay (*Le Champion des Dames*) [détail] BNF.12476, Folio 98
Réalisation graphique Arcana

COPRODUCTION ARCANA/WESTDEUTSCHER RUNDFUNK [WDR 3] KÖLN
Projet réalisé avec le soutien de la Région de Vénétie

© ARCANA MICHEL BERNSTEIN ÉDITEUR À NANTES 2006

ENGLISH COMMENTARY INSIDE

NOTE IN ITALIANO ALL'INTERNO • MIT DEUTSCHER TEXTBEILAGE

AR
CA
NA

A 342

DURÉE TOTALE
60'30

DDD

WDR 3



GUILLAUME DU FAY

AR
CA
NA



MISSA
SANCTI
JACOBI

LA REVERDIE

MICHEL BERNSTEIN ÉDITEUR À NANTES

WDR 3

GUILLAUME DU FAY

MISSA SANCTI JACOBI

Bologna, Civico Museo Bibliografico, Q 15

- | | |
|--|-------|
| 1. Introitus/Domine probasti me, Gloria/Repetitio
(f. CXXj; ff. CXXj' - CXXij) | 4'34 |
| 2. Kyrie
(ff. CXXj' - CXXij) | 7'23 |
| 3. Gloria
(ff. CXXij' - CXXiiij) | 6'31 |
| 4. Alleluya/Hispanorum clarens stella
(ff. CXXiiij' - CXXV) | 5'33 |
| 5. Credo
(ff. CXXV' - CXXVij) | 12'29 |
| 6. Offertorium
(ff. CXXVij' - CXXViiij) | 4'10 |
| 7. Sanctus
(ff. CXXViiij' - CXXIX) | 5'18 |
| 8. Rite maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis
(f. CLXXXXVII) | 4'46 |
| 9. Agnus Dei
(ff. CXXIX' - CXXX) | 2'12 |
| 10. Post Communio
(ff. CXXIX' - CXXX) | 1'15 |
| 11. Rite maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis
(f. CLXXXXVII - solus tenor) | 5'43 |

LA REVERDIE

CLAUDIA CAFFAGNI	voix, luth
LIVIA CAFFAGNI	voix, vièle, flute à bec
ELISABETTA DE'MIRCOVICH	voix, vièle
ELLA DE'MIRCOVICH	voix
DORON DAVID SHERWIN	voix, cornetto muto, orgue portatif
WIM BECU	saqueboute ténor
ELENA BERTUZZI	voix
PAOLO BORGONOVO	voix
CRISTINA CALZOLARI	voix
ANDREA FAVARI	voix
CLAUDIA PASETTO	vièle
ROBERTO SPREMULLI	voix
MATTEO ZENATTI	voix, harpe

LES INSTRUMENTS

Saqueboute ténor (modèle Paul Hainlein), Meinel & Lauber, Geretsried, 1979 • Luth Ivo Magherini, Rome, 1988 • Harpe Paolo Zerbinatti, San Marco di Mereto di Tomba, 1996 • Vièle Paolo Zerbinatti, San Marco di Mereto di Tomba, 1996 • Vièle Sandra Fadel, Valmadrera, 1989 • Vièle, Daniele Poli, Vaiano di Prato, 1996 • Organetto Walter Chinaglia, Cantù, 2003 • Cornetto muto Henri Gohin, Boissy l'Aillerie (F), 1991 • Cornetto Serge Delmas, Sainte Geneviève des Bois, 2000 • Flûte à bec Andreas Schwob, 2001

Enregistrement réalisé à Pavie, Aula Magna del Collegio Ghislieri, du 12 au 16 mars 2006,
par les soins de Michel Bernstein et Anne Decoville
Montage numérique : Anne Decoville (Leitmotiv)

Production : D^r Richard Lorber [WDR 3] & Michel Bernstein

COPRODUCTION ARCANA WESTDEUTSCHER RUNDFUNK [WDR 3] KÖLN

© ARCANA MICHEL BERNSTEIN ÉDITEUR À NANTES 2006

NEUF messes de la main de Guillaume Du Fay nous sont parvenues dans leur intégralité. La *Missa Sancti Jacobi* est chronologiquement la seconde : on peut approximativement la dater des années 1426 à 1428. Elle nous est transmise en sa forme plénière par un *unicum*, le codex Q15 conservé au Civico Museo Bibliografico de Bologne. Il s'agit de la première messe plénière de l'histoire de la musique : conjointement aux cinq mouvements de l'*Ordinaire* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei*), Du Fay a également composé quatre des chants du *Propre* destiné à la fête de saint Jacques le Majeur (*Introït*, *Alleluia*, *Offertoire*, *post-Communion*).

L'analyse détaillée des divers mouvements met en lumière des processus de composition très différenciés ; elle a fourni des thèmes interprétatifs qui ont été à la base de notre choix d'exécution, également en relation avec l'utilisation des voix et des instruments.

L'*Introït* est construit sur le *tenor* grégorien *Mihi autem* du «Commune Apostolorum» et composé à quatre voix, dépourvu de texte en ce qui concerne le *contratenor*. La *repetitio*, ou reprise qui suit le verset que le manuscrit désigne *incipit* et *differentia*, est en revanche à trois voix : le *superius* auquel est confié l'intonation de l'*incipit* (qui auparavant était à la partie de *tenor*), est l'unique voix comportant un texte : elle reprend la mélodie grégorienne déjà citée, pendant que *tenor* et *contratenor*, sans énonciation de texte, et à travers une écriture plus spécifiquement instrumentale, servent de support à la voix supérieure.

Dans le *Kyrie* – composé globalement de neuf mouvements alternant des sections à trois voix avec des sections à deux voix – le *superius* des premières sections (*Kyrie 1, I, Christe I, Kyrie 2, I*) – d'ailleurs les seules citées dans les codex de Trente (Tr 90, f. 69'-70 et Tr. 93, ff. 100'-101) qui représentent,

avec les codex d'Aoste, les sources parallèles de la seule partie de l'*Ordinaire*, – reprend, avec quelque liberté, comme dans la *repetitio* les mélodies correspondantes du *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* destiné à «In festis Apostolorum». En ce qui concerne les «duos», il est intéressant de mettre en évidence la façon dont ils sont reportés sur le manuscrit (et cela vaut également pour tous les «duos» du *Gloria* et du *Credo*) : les deux parties, toutes deux dépourvues de texte sont calquées l'une après l'autre dans la ligne du *superius* : ce qui indique un dédoublement des chanteurs du *superius*, évidemment au moins au nombre de deux. Si on analyse divers manuscrits de l'époque de Du Fay, on constate que les sections à deux, qui souvent sont alternées avec les sections à plusieurs voix, sont notées de différentes manières, fournissant à l'exécutant autant de façons de distribuer les parties aux chanteurs. Naturellement, seuls l'usage et la connaissance de la source originale peuvent fournir de telles indications.

Le *Gloria* et le *Credo*, dans les sections à trois voix, ne présentent le texte que dans la ligne du *superius*, et elles ne sont construites sur aucune mélodie grégorienne préexistante ; les *incipit* ne sont pas reportés car ils sont entonnés par l'officiant, détail non négligeable pour comprendre comment cette œuvre fut copiée, dans le testament bolonais, en étroite relation avec une pratique liturgique précise et concrète.

L'*Alleluia* et le verset qui lui est relatif – *Hispanorum clarens stella* – sont à quatre voix. L'*incipit* est confié au *tenor*, et le *contratenor* est dépourvu de texte (comme dans l'*Introït*) ; le texte du verset, dont, en l'état actuel des recherches, on n'a retrouvé aucune source parallèle, est exceptionnellement composé en rythme octosyllabique, et se réfère au saint «espagnol» – alors que traditionnellement le verset de l'*Alleluia* est en prose, il est, dans le *Propre* de saint Jacques, le texte générique du «Commune

Apostolorum». On peut supposer que Du Fay a eu entre les mains du matériel textuel, et peut-être mélodique, lié à une tradition liturgique particulière, dont la connaissance pourrait amener à des indices supplémentaires servant à établir, avec une plus grande certitude, l'origine de la commande de cette œuvre. Mais nous reviendrons sur ce thème de la commande.

L'*Offertoire*, à quatre voix, témoigne une fois encore de l'absence de texte dans la partie de *contratenor*, le *tenor* reprenant comme *cantus firmus* la partie centrale de la mélodie grégorienne de l'*Offertoire* du «Commune Apostolorum». Le début et la partie centrale sont écrits à trois voix seulement. L'élément atypique tient à ce que la voix manquante est celle de *tenor*. Margaret Bent, dans un récent échange de vues, a supposé – comme pour d'autres cas dans le Q15 – que là où l'écriture est à trois voix, la partie de *contratenor* est en réalité le fruit de l'initiative du copiste, et que par conséquent la volonté du compositeur flamand est plutôt celle d'alterner des phrases à deux voix (*superius I et II*) et d'autres à quatre voix comme dans beaucoup de motets isorythmiques de la même époque, parmi lesquels *Vassilissa ergo gaude* et *O Sancte Sebastiane* (version disponible : G. Dufay, *Voyage en Italie, La Reverdie*, ARCANA, A 317, 2003).

Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* ont des caractéristiques communes : ils sont composés à quatre voix – en alternance avec des sections en «duo» – sur le *cantus firmus* confié au *tenor* ; le premier est le *Sanctus* de l'«Ordinarium II», le second est l'*Agnus Dei* «In dominicis per annum, XI». Pour la première fois les quatre voix sont entièrement pourvues de texte, ce que nous avons mis en évidence lors d'une exécution exclusivement vocale.

En ce qui concerne la *post-Communion*, le Q15 transcrit uniquement la ligne du *superius* – qui reproduit fidèlement la mélodie de l'antienne pour la

Communion du «Commune Apostolorum» – et la ligne de *tenor*, sans texte. Au bas du feuillet CXXIX nous trouvons cependant ce passage : «Si triumphas / a summo tolle figuras / et simul incipit / dyatessaron in subeondo» (Si tu veux une troisième voix, prends la mélodie supérieure et dès le début chante-la une quarte en dessous). Il s'agit de la première description et du premier témoignage sur le continent de la pratique du *faux-bourdon*, un procédé déjà codifié et en usage depuis longtemps dans l'aire anglo-saxonne, et dont probablement Du Fay avait eu connaissance à travers les exécutions liturgiques des chanteurs et des instrumentistes faisant partie de la suite de la délégation anglaise de l'évêque de Lichfield et Norwich au Concile de Constance en 1416. Il s'agit de cette «nouvelle pratique / de faire frisque concordance» (concordance nouvelle) d'après la «contenance anglaise» propre à John Dunstable, ainsi décrite par Martin le Franc dans le poème *Le Champion des Dames* (1461-1462) et que le style français et flamand s'est approprié par la suite.

De l'analyse purement stylistique et compositionnelle des diverses parties dont nous avons dessiné les contours, et des éléments ultérieurs de caractère codicologique mis en lumière par Margaret Bent (Lucca, 1995), nous pouvons déduire que Du Fay n'a pas à l'origine projeté un *Ordinaire* intégral, encore moins une messe avec *Propre*.

Kyrie, *Gloria* et *Credo* forment un ensemble cohérent, composé dans un style plus archaïque, lié à ce que la musicologie allemande définit comme «Kantilenen-Messe» ; il est permis de croire que les autres mouvements ont été ajoutés dans un deuxième temps à cet ensemble préexistant, pour répondre à une commande spécifique ou en vue d'une occasion particulière.

L'analyse codicologique a démontré que le compilateur du Q15, après une première phase entreprise

probablement à Padoue au début de la deuxième décennie du XV^e siècle, avait commencé à travailler à une nouvelle section du manuscrit, l'inaugurant justement, après une pause de quelques années, avec la *Missa Sancti Jacobi* (f.CXXI^r); on peut faire remonter la reprise de la rédaction effectuée par le même copiste à Vicence, aux années 1429-1430, fin *ante quem* de la composition dans son intégralité. Les liens très étroits entre les vicissitudes du codex et son compilateur encore inconnu, et Pietro Emiliani – Evêque de Vicence de 1409 à 1433 – le rôle prééminent que l'œuvre de Du Fay occupe dans le codex, souligné en outre par la miniature représentant saint Jacques (l'une parmi les trois seules présentes dans le Q15), la dévotion d'Emiliano pour le saint «espagnol» ainsi qu'une série d'autres éléments documentaires, ont amené Margaret Bent à avancer l'hypothèse d'une commande de la part de l'Evêque au musicien flamand: «La *Missa Sancti Jacobi* pourrait avoir été conçue comme une partie du répertoire qu'Emiliano avait destiné à la commémoration de sa propre mort». (M. Bent, Vicence, 2003).

Cela n'exclut pas que puisse encore demeurer ouverte l'hypothèse avancée par d'autres chercheurs et qui nécessiterait des enquêtes ultérieures, selon laquelle cette composition serait liée à la ville de Bologne. Au cours des années précédant de peu la rédaction du codex, Du Fay se trouvait sans aucun doute dans cette ville (jusqu'à l'été 1428 lorsqu'il se déplace à Rome où sa présence à la chapelle papale est attestée avec certitude à partir d'octobre), et où il est ordonné prêtre sous le ministère du Cardinal Louis Aleman, (comme nous en informent deux privilèges d'absence – datés du 27 avril 1427 et du 24 mars 1428 – envoyés à Saint Gery, dans lesquels on requiert l'autorisation d'un séjour du musicien à Bologne). Le cardinal Aleman, augustinien, était chef de l'église Saint Jacques le Majeur, aujourd'hui encore siège de la communauté augustinienne de Bologne. Comment négliger l'hypothèse qu'il y ait eu un lien entre cette église,

siège du protecteur de Du Fay, et la composition d'une messe dédiée précisément à saint Jacques le Majeur?

En faveur de l'hypothèse «bolonaise», nous pouvons ajouter une intéressante constatation: parmi les chants de l'église Saint Jacques le Majeur, il existe un office (MS. 4108) dédié à l'apôtre, dans lequel apparaissent deux *responsori ritmici* dont le mètre est octosyllabique, précisément comme dans le verset atypique de l'*Alleluia* déjà cité, *Hispanorum clarens stella*. Cette concordance rythmique et thématique (comme nous l'avons vu, le texte fait directement référence au saint) pourrait rapprocher l'origine de ce verset d'une tradition propre à la communauté augustinienne bolonaise pour la célébration de la fête de son saint patron.

Les liens de Du Fay avec Bologne passent probablement aussi par Robert Auclou, vicaire de Saint Jacques de la Boucherie à Paris, dont la présence dans cette ville à la suite de Louis Aleman est attestée à partir du 4 mai 1426. Il se peut que ce soit précisément lui l'intermédiaire entre le compositeur flamand et le cardinal qui en devint le protecteur. Il est certain qu'il y avait entre eux un rapport privilégié puisque Du Fay a composé à la même époque le motet *Rite Maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis* sur l'acrostiche *Robertus Auclou Curatus Sancti Jacobi*. Cette coïncidence ne semble pas d'ordre secondaire, même si sa réalité n'est pas définitivement prouvée, si l'on considère la convergence entre messe et motet, en étroite connexion avec le milieu que ces deux personnages fréquentaient au cours de ces années-là. C'est la raison pour laquelle nous avons inclus, conjointement à la Messe, l'exécution du motet dans les deux versions retranscrites, en *unicum*, à partir du même Q15: la version à quatre voix a été insérée au moment liturgique de l'élévation et est donc effectuée de façon uniquement instrumentale, alors que la version «*solus tenor*» (à trois voix) apparaît à la fin du CD.

L'usage des instruments dans la *Missa Sancti Jacobi* – déjà justifié dans le manuscrit par l'omission ponctuelle du texte à certaines voix, conformément à la structure compositionnelle des morceaux – est corroborée par un témoignage important et presque inconnu qui, jusqu'à présent, n'a jamais été mis en lumière dans les études sur Du Fay. Dans l'*Historia di Bologna*, rédigée par Cherubino Ghirardacci (1519-1598), on raconte que le 16 juin 1426 Louis Aleman fut nommé cardinal lors d'une grande cérémonie à San Petronio, pendant laquelle «on chante une messe solennelle avec son d'orgues et instruments variés». S'agit-il vraiment de la même *Missa Sancti Jacobi*? De nombreux éléments biographiques sembleraient coïncider. Dans tous les cas, si on en reste à la chronique, le mélange des sonorités vocales et instrumentales n'était pas inconnu, au moins pour ce qui concernait les célébrations solennelles, dans la Bologne qui recevait Du Fay en ces années-là.

D'autre part, comme l'avait observé Heinrich Bessler dans la préface de l'édition de l'intégrale des messes de Du Fay: «la mutation stylistique dans la musique du XV^e siècle réside dans l'usage toujours plus important de la voix contre les instruments [...] Si l'on compare à cet égard la première et la dernière messe de Du Fay, cette évolution est évidente [...]. Dans le premier Du Fay, l'ensemble vocal et instrumental prévalait comme idéal». (Roma, 1960). De telles considérations semblent coïncider particulièrement bien avec la *Missa Sancti Jacobi* qui témoigne de cette phase de transition stylistique dans la stratification et la coexistence de divers procédés de composition.

L'exécution que nous proposons est basée sur une nouvelle transcription élaborée par mes soins, qui fait suite à la restauration récente à laquelle a été soumis le codex; des reproductions numériques de très haute qualité ont permis de dissiper de nombreux doutes et de corriger autant d'erreurs

que les transcriptions précédentes avaient reportées. Le respect scrupuleux des indications agogiques implicites dans les mesures originales a déterminé en outre le choix des tempi des divers mouvements.

Le présent enregistrement a été réalisé en collaboration avec l'Association *Ghislierimusic* de laquelle nous désirons vivement remercier Giulio Prandi, Jacopo Binazzi ainsi que Dario Betti, auquel nous devons tout particulièrement la suggestion d'affronter, parmi les messes de Du Fay, cette *Missa Sancti Jacobi*. Un remerciement particulier est dû à Diego Fratelli, ami et précieux collaborateur.

CLAUDIA CAFFAGNI

Traduction: Ferruccio F. Nuzzo

Ghislierimusic est née de la volonté du Collegio Ghislieri de Pavie de représenter dans sa propre région un centre de documentation important pour l'étude, la production et la jouissance du moment musical au plus haut niveau. Avec beaucoup d'enthousiasme, *Ghislierimusic* a donc offert sa propre collaboration pour la réalisation de ce projet discographique de très grand intérêt.

*

* *

Di Guillaume Du Fay ci sono pervenute nove messe complete; la seconda in ordine cronologico è la *Missa Sancti Jacobi* databile attorno al biennio 1426-28 e tramandata in *unicum*, nella sua forma plenaria, dal codice Q15 conservato presso il Civico Museo Bibliografico di Bologna. Si tratta della prima Messa plenaria della storia della musica: accanto ai cinque movimenti dell'*Ordinario* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*) Du Fay ha composto anche quattro dei canti del *Proprio* previsti

per la festa di San Giacomo Maggiore (*Introitus, Alleluia, Offertorium, post-Communio*).

L'analisi dettagliata dei diversi movimenti e del modo stesso in cui nel Q15 vengono distribuite le melodie fra le voci e assegnati i testi, mette in luce processi compositivi molto differenziati e fornisce spunti interpretativi che sono stati alla base delle nostre scelte esecutive, anche in relazione all'utilizzo di voci e strumenti

L'*Introitus* è costruito sul *tenor* gregoriano *Mihi autem* del «Commune Apostolorum», ed è composto a quattro voci con il *contratenor* privo di testo. La *repetitio*, ovvero la ripresa che segue il versetto di cui il manoscritto riporta *incipit e differentia*, è invece a tre voci: il *superius*, cui è affidata l'intonazione dell'*incipit* (che precedentemente era sulla linea del *tenor*), è l'unica voce testata e ricalca la sopradetta melodia gregoriana, mentre *tenor e contratenor*, privi di testo e con una scrittura più spiccatamente strumentale, fanno da supporto alla voce superiore.

Nel *Kyrie*, composto complessivamente da nove movimenti, con un'alternanza di sezioni a tre voci e sezioni a due voci, il *superius* delle prime sezioni (*Kyrie 1, I, Christe I, Kyrie 2, I*) – peraltro le uniche riportate nei codici di Trento (Tr 90, f. 69'-70 e Tr. 93, ff. 100'-101) che assieme ai codici di Aosta sono le fonti parallele per la sola parte dell'*Ordinario* – riprende, con qualche libertà, come nella *repetitio*, le relative melodie gregoriane del *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* previsto «in festis Apostolorum». Per quanto riguarda i «duo», è interessante evidenziare il modo col quale vengono riportati sul manoscritto (questo vale anche per tutti i «duo» di *Gloria e Credo*): le due parti, entrambe testate, sono copiate sulla linea del *superius* una di seguito all'altra: ciò indica uno sdoppiamento dei cantori del *superius*, evidentemente almeno in numero di due. Se si analizzano diversi manoscritti dell'epoca di Du

Fay le parti a due, che nel repertorio liturgico spesso si alternano a quelle a più voci, vengono notate in differenti modi fornendo all'esecutore altrettanti diversi modi di affidare le parti ai cantori. Naturalmente solo l'uso e la conoscenza della fonte originale può fornire tali indicazioni.

Gloria e Credo, nelle sezioni a tre voci, presentano il testo solamente sotto la linea del *superius*, e non sono costruiti sulla base di nessuna melodia gregoriana preesistente; gli *incipit* non sono riportati in quanto intonati dall'officiante; dettaglio non trascurabile per comprendere come quest'opera sia stata copiata, nel testimone bolognese, in stretta relazione con una sua precisa e concreta pratica liturgica.

Alleluia e relativo versetto – *Hispanorum clarens stella* – sono a quattro voci con l'*incipit* affidato al *tenor* e il *contratenor* privo di testo (analogamente all'*Introitus*). Il testo del versetto, di cui allo stato attuale delle ricerche non è stato rinvenuta nessuna fonte parallela, è in ritmo ottonario e si riferisce eccezionalmente al santo 'spagnolo' – mentre tradizionalmente il versetto dell'*Alleluia* è in prosa ed è, nel *Proprio* di San Giacomo, il testo generico del «Commune Apostolorum». Si può ipotizzare che Du Fay abbia avuto tra le mani del materiale testuale, e forse melodico, legato a una particolare tradizione liturgica, conoscendo la quale si potrebbero avere indizi aggiuntivi per poter stabilire con maggior certezza la committenza di quest'opera. Ma su questo tema della committenza ritorneremo.

L'*Offertorium*, a quattro voci, ancora una volta testimonia l'assenza di testo sotto la linea del *contratenor*; il *tenor* riprende come *cantus firmus* la parte centrale della melodia gregoriana dell'*Offertorium* del «Commune Apostolorum». L'inizio e la parte centrale sono scritte solo a tre voci; il dato anomalo è che la voce mancante è quella del *tenor*. Margaret Bent, in un recente colloquio, ha ipotiz-

zato – come già in altri casi nel Q15 – che là dove la scrittura è a tre voci in realtà la linea del *contratenor* sia frutto dell'iniziativa del copista, e che quindi la volontà del compositore fiammingo fosse piuttosto quella di alternare frasi a due voci (*superius I e II*) ad altre a quattro voci così come avviene in molti mottetti isoritmici coevi tra cui *Vassilissa ergo gaude* e *O Sancte Sebastiane* (ascoltabili in: G. Dufay: *Voyage en Italie, la Reverdie*, ARCAN, A 317, 2003).

Sanctus e Agnus Dei hanno caratteristiche tra loro analoghe: sono composti a quattro voci – in alternanza con sezioni in «duo» – su *cantus firmus* affidato al *tenor*; il primo è il *Sanctus* dell'«Ordinarium II», il secondo è l'*Agnus Dei* «In dominicis per annum, XI». Per la prima volta le quattro voci sono interamente testate e ciò è stato da noi evidenziato da una loro esecuzione esclusivamente vocale.

Per quanto riguarda il *post-communio*, il Q15 riporta solamente la linea del *superius* – che ricalca fedelmente la melodia dell'antifona alla Comunione del «Commune Apostolorum» – e la linea del *tenor*, priva di testo. In calce al foglio CXXIX' troviamo tuttavia la seguente scritta: «Si trium queras / a summo tolle figuras / et simul incipit / dyatessaron in subeondo» (se vuoi una terza voce, prendi la melodia superiore e fin dall'inizio cantala una quarta sotto). Si tratta della prima descrizione e testimonianza in continente della pratica del *fauxbourdon*, una prassi già codificata e in uso da tempo in area anglosassone, che probabilmente Du Fay aveva conosciuto attraverso le esibizioni liturgiche di cantori e strumentisti al seguito della delegazione inglese del vescovo di Lichfield e Norwich al Concilio di Costanza nel 1416. Si tratta di quella «nouvelle pratique / de faire frisque concordance» (la nuova tecnica di fare una rinnovata concordanza) secondo la «contenance angloise» propria di John Dunstable così descritta da Martin le Franc nel poema *Le champion des dames* (1461-62) e fatta poi propria dallo stile francese e fiammingo.

Dall'analisi prettamente stilistica e compositiva delle varie parti che qui abbiamo delineato e da ulteriori elementi di carattere codicologico, messi in luce da Margaret Bent (Lucca, 1995), è desumibile che Du Fay non avesse in origine progettato un *Ordinarium* compiuto, né tanto meno una Messa completa del *Proprium*.

Kyrie, Gloria e Credo formano un insieme coerente, composto in uno stile più arcaico legato a quella che la musicologia tedesca ha definito «Kantilenen-Messe»; è credibile supporre che gli altri movimenti siano stati aggiunti, a questo blocco preesistente, in un secondo momento per dare risposta a una specifica committenza o per un'occasione particolare.

L'analisi codicologica ha dimostrato che il compilatore del Q15 – dopo una prima fase intrapresa nei primi anni '20 del Quattrocento probabilmente a Padova – aveva iniziato a lavorare a una nuova sezione del manoscritto dopo una pausa di qualche anno, inaugurandola *Proprio* con la *Missa Sancti Jacobi* (f. CXXIr); la ripresa della redazione avvenuta da parte dello stesso copista a Vicenza, può essere fatta risalire agli anni 1429-'30, termine *ante quem* dell'intera composizione. Gli strettissimi rapporti tra le vicende del codice, e del suo ancora ignoto compilatore, con Pietro Emiliani – Vescovo di Vicenza dal 1409 al 1433 –, il ruolo di preminenza che l'opera di Du Fay ha nel codice sottolineata anche dalla miniatura che rappresenta San Giacomo (una delle tre presenti in tutto il Q15), la devozione di Emiliani per il santo 'spagnolo' oltre a una serie di altri elementi documentari, hanno portato Margaret Bent a ipotizzare che ci sia stata una committenza da parte del Vescovo al musicista fiammingo: la *Missa Sancti Jacobi* «potrebbe essere stata concepita come una parte del repertorio che Emiliani aveva destinato alla commemorazione della propria morte» (M. Bent, Vicenza, 2003).

Ciò non toglie che possa ancora rimanere aperta l'ipotesi, da altri studiosi avanzata e che necessita-

rebbe di ulteriori indagini, che lega questa composizione alla città di Bologna. Negli anni immediatamente precedenti alla seconda redazione del codice, Du Fay si trovava con certezza in questa città (fino all'estate del 1428 quando si trasferì a Roma, dove è attestata con certezza la sua presenza presso la cappella papale a partire da ottobre), dove ricevette gli ordini religiosi sotto il Cardinale Louis Aleman (come viene documentato da due privilegi di assenza - datati 27 aprile 1427 e 24 marzo 1428 - inviati a St. Géry, in cui si richiede permesso della permanenza del musicista a Bologna). Il cardinale Aleman, agostiniano, faceva capo alla chiesa di San Giacomo Maggiore, a tutt'oggi sede della comunità agostiniana di Bologna: come trascurare l'ipotesi che ci sia un legame tra questa chiesa, sede del protettore di Du Fay, e la composizione di una Messa dedicata *Proprio* a San Giacomo Maggiore?

A sostegno dell'ipotesi «bologun» possiamo aggiungere un'interessante constatazione: tra i corali della chiesa di S. Giacomo esiste un Ufficio (Ms. 4108) dedicato all'apostolo in cui compaiono due *responsori ritmici* il cui metro è l'ottonario, *Proprio* come nel già citato «anomalo» versetto dell'*Alleluia Hispanorum clarens stella*. Questa concordanza ritmica e tematica (come abbiamo visto il testo fa diretto riferimento al Santo) potrebbe legare l'origine di questo versetto a una tradizione propria della comunità agostiniana bolognese per la festa del Santo patrono.

I legami di Du Fay con Bologna passano probabilmente anche attraverso Robert Auclou, vicario di Saint-Jacques de la Boucherie di Paris, la cui presenza in questa città, al seguito di Louis Aleman, è testimoniata a partire dal 4 maggio del 1426. Può essere stato *Proprio* lui il tramite tra il compositore fiammingo e il cardinale che ne divenne il protettore. Sicuramente c'era un rapporto privilegiato tra loro dal momento che Du Fay compose

negli stessi anni il mottetto *Rite Maiorem Iacobum canamus/Arcibus summis* sull'acrostico 'Robertus Auclou Curatus Sancti Iacobi'. Questa coincidenza sembra non essere secondaria, anche se non definitiva, nel considerare Messa e mottetto legati tra loro e in stretta connessione con l'ambiente che i due personaggi frequentavano in quegli anni. Questo è il motivo per il quale abbiamo incluso, accanto alla Messa, l'esecuzione del mottetto nelle due versioni riportate, in *unicum*, dallo stesso Q15: la versione a quattro voci è stata inserita nel momento liturgico dell'Elevazione e quindi eseguita solo strumentalmente, mentre la versione *solus tenor* (a tre voci) compare come brano finale.

L'uso degli strumenti nella *Missa Sancti Iacobi* - giustificato già nel manoscritto dalla puntuale omissione del testo in alcune voci, coerentemente con la struttura compositiva dei brani - è corroborato da un'importante testimonianza, perlopiù sconosciuta, che fino ad ora non è mai stata messa in luce negli studi su Du Fay. Nella *Historia di Bologna* redatta da Cherubino Ghirardacci (1519-1598) si narra che il 16 giugno 1426 Louis Aleman fu nominato cardinale con una grande cerimonia a San Petronio in cui «si canta una solenne Messa [...] con suono di organi e vari strumenti». Che si trattasse addirittura della stessa *Missa Sancti Iacobi*? Molti elementi biografici sembrerebbero coincidere. In ogni caso, stando alla cronaca, la sonorità mista vocale e strumentale non era sconosciuta, almeno per le solenni celebrazioni, nella Bologna che ospitava Du Fay in quegli anni.

D'altra parte, come aveva osservato Heinrich Bessler nella prefazione alla sua edizione dell'integrale delle messe di Du Fay «il mutamento stilistico nella musica del XV secolo risiede nel sempre maggiore uso della voce contro gli strumenti [...]. Se si confronta la prima e l'ultima Messa di Du Fay sotto questo punto di vista, lo svolgimento è ovvio [...]. Nei primi anni di Du Fay prevaleva l'ideale dell'in-

sieme vocale e strumentale» (Roma, 1960). Tali considerazioni sembrano calzare particolarmente bene per la *Missa Sancti Iacobi* che testimonia questa fase di transizione stilistica nella stratificazione e coesistenza di diversi procedimenti compositivi.

L'esecuzione che qui proponiamo si è basata su una nuova trascrizione curata da me, successiva al recente restauro cui è stato sottoposto il codice; riproduzioni digitali di altissima qualità hanno permesso di sciogliere molti dubbi e di correggere molti errori che le trascrizioni precedenti avevano riportato. La scrupolosa aderenza alle indicazioni agogiche implicite nelle *mensure* originali ha determinato inoltre la scelta dello stacco del tempo dei vari movimenti.

La presente registrazione è stata effettuata in collaborazione con l'Associazione «Ghislierimusic» di cui intendiamo ringraziare sentitamente Giulio Prandi, Jacopo Binazzi e Dario Betti. Un ringraziamento speciale è dovuto a Diego Fratelli amico e prezioso collaboratore.

CLAUDIA CAFFAGNI

Ghislierimusic nasce dalla volontà del Collegio Ghislieri di Pavia di rappresentare per il territorio un importante centro di riferimento per lo studio, la produzione e la fruizione del momento musicale ai massimi livelli. Con grande piacere ed entusiasmo *Ghislierimusic* ha dunque offerto la propria collaborazione per la realizzazione di questo pregevolissimo progetto discografico.

*
* *

NINE masses by Guillaume Du Fay have come down to us in their entirety. The *Missa Sancti Iacobi* is chronologically the second and can be dated approximately from the years 1426-28.

It has been passed on to us in its plenary form by a unicum, codex Q15 kept at the Civico Museo Bibliografico in Bologna. It is the first plenary Mass in the history of music: jointly with the five movements of the *Ordinary* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* and *Agnus Dei*), Du Fay also composed four of the chants from the *Proper*, intended for the feast of Saint James the Greater (*Introit, Alleluia, Offertory, post-Communio*).

Detailed analysis of its various movements brings highly-differentiated compositional processes to light and provided interpretative themes that were the basis of our performing choices, also in relation with the use of voices and instruments.

The *Introit* is built on the Gregorian *tenor Mihi autem* from the *Commune Apostolorum* and written in four voices, the *contratenor* part lacking a text. The *repetitio*, or repeat, following the verse that the manuscript designates as *incipit* and *differentia*, is, on the other hand, in three voices: the *superius*, to which is entrusted the intonation of the *incipit* (which was heretofore in the *tenor* part), is the sole voice with a text; it takes up the aforementioned Gregorian melody, whilst the *tenor* and *contratenor*, without enunciation of the text, and through more specifically instrumental writing, serve as a support for the upper voice.

In the *Kyrie* - made up of nine movements overall, alternating sections in three voices with sections in two - the *superius* of the first sections (*Kyrie 1, 1, Christe 1, Kyrie 2, 1*) - moreover, the only ones mentioned in the Trente codices (Tr 90, f. 69'-70 and Tr. 93, ff. 100'-101), which represent, with the Aosta codices, the parallel sources of the only part of the *Ordinary* - takes up, with some liberty as in the *repetitio*, the corresponding melodies of the *Kyrie Cunctipotens genitor Deus*, intended for In festis Apostolorum. As concerns the 'duos', it is interesting to underscore the way in which they

are written out in the manuscript (and this is also true for all the 'duos' of the *Gloria* and *Credo*): the two parts, both lacking a text, are copied exactly, one after the other, in the line of the *superius*; this indicates a halving of the number of singers of the *superius*, obviously being at least two. If we analyse various manuscripts from Du Fay's era, we observe that the sections in two, which are often alternated with the sections in several voices, are noted in different ways, furnishing the performer with as many ways of distributing the parts to the singers. Naturally, only usage and knowledge of the original source can provide such indications.

The *Gloria* and *Credo*, in the sections for three voices, present the text only in the line of the *superius* and are not built on any preexisting Gregorian melody. The *incipits* are not written down as they are intoned by the officiant, a detail which is by no means insignificant for understanding how this work was copied, in the Bolognese testament, in close relation with precise, concrete liturgical practice.

The *Alleluia* and the verse related to it – *Hispanorum clarens stella* – are in four voices. The *incipit* is entrusted to the *tenor*, whilst the *contratenor* is lacking text (as in the *Introit*); exceptionally, the text of the verse, of which, in the current state of research, no parallel source has been found, is composed in an octosyllabic rhythm and refers to the 'Spanish' saint. Whereas the verse of the *Alleluia* is traditionally in prose, in the *Proper* of Saint James, it is the generic text from the *Commune Apostolorum*. It may be supposed that Du Fay had textual, and perhaps melodic, material at hand, linked to a particular liturgical tradition, knowledge of which could lead to additional indices serving to establish the origin of the commissioning of this work with greater certainty. But we shall come back to this topic of commission.

The *Offertory*, in four parts, attests once again to the absence of text in the *contratenor* part, the *tenor*

taking up as *cantus firmus* the central part of the Gregorian melody of the *Offertory* from the *Commune Apostolorum*. The beginning and middle sections are written in only three parts. The atypical element comes from the fact that the missing part is the *tenor*. Margaret Bent, in a recent exchange of views, supposed – as for other cases in Q15 – that where the writing is in three voices, the *contratenor* part is, in truth, the fruit of the initiative of the copyist and that consequently the desire of the Flemish composer is rather that of alternating two-voice phrases (*superius I* and *II*) and others in four voices, as in many of the isorhythmic motets from the same period, including *Vassilissa ergo gaude* and *O Sancte Sebastiane* (available on G. Du Fay, *Voyage en Italie*, La Reverdie, ARCANA A 317, 2003).

The *Sanctus* and *Agnus Dei* have common characteristics, both composed for four voices – in alternation with sections in 'duo' – on the *cantus firmus* sung by the *tenor*; the first is the *Sanctus* from the «*Ordinarium II*», the second is the *Agnus Dei* «*In dominicis per annum, XI*». For the first time, the four voices are entirely provided with text, which we accentuated with an execution that is exclusively vocal.

As concerns the *postCommunion*, the Q15 transcribes only the line of the *superius* – which faithfully reproduces the melody of the *Communion* anthem in the *Commune Apostolorum* – and the *tenor*, without text. However, at the bottom of page CXXIX we find this passage: 'Si trium queras / a summo tolle figuras / et simul incipit / dyatessaron in subeondo' (If you wish a third voice, take the upper melody and, from the beginning, sing it a fourth lower). This is the earliest description and first testimony on the continent of the practice of *fauxbourdon*, a process already codified and in use for quite some time in the Anglo-Saxon countries. Du Fay was probably familiar with this through the liturgical performances by the singers and instrumentalists belong-

ing to the suite of the English delegation of the bishop of Lichfield and Norwich at the Council of Constance in 1416. This 'new practice of making new concordance' according to the contenance angloise (English countenance or guise) is typical of John Dunstable, as described by Martin le Franc in the poem '*Le Champion des Dames*' (1461-62) and that the Franco-Flemish style subsequently appropriated.

From the purely stylistic and compositional analysis of the various parts whose contours we drew, and from later elements of a codicological nature brought to light by Margaret Bent (Lucca, 1995), we can deduce that Du Fay did not originally plan a complete *Ordinary*, and even less a Mass with *Proper*.

The *Kyrie*, *Gloria* and *Credo* make up a coherent ensemble, composed in a more archaic style, linked to what German musicology defines as 'Kantilene-Messe'; one might well believe that the other movements were added to this preexisting whole at a later time, to fulfil a specific commission or in view of a particular occasion.

Codicological analysis has shown that the compiler of Q15, after an initial phase probably undertaken in Padua at the beginning of the second decade of the 15th century, had begun to work on a new section of manuscript after a pause of a few years, inaugurating it precisely with the *Missa Sancti Jacobi* (f.CXXIr). We can trace back the resumption of the writing carried out by the same copyist in Vicenza, in 1429-30, *fin ante quem* of the composition in its entirety. The very close links between the vicissitudes of the codex and its yet unknown compiler, and Pietro Emiliano, Bishop of Vicenza (1409-33) – the preeminent role that Du Fay's work occupies in the codex, underscored in addition by the miniature portraying Saint James (one of only three present in Q15), Emiliano's devotion for the 'Span-

ish' saint as well as a series of other documentary elements, led Margaret Bent to advance the hypothesis of a commission from the Bishop to the Flemish musician: 'The *Missa Sancti Jacobi* could have been conceived as a part of the repertoire that Emiliano had destined for the commemoration of his own death (M. Bent, Vicenza, 2003).

This does not exclude that the hypothesis put forward by other researchers might still remain open and would necessitate future investigations, according to which this composition would be connected to the city of Bologna. In the course of the years shortly preceding the writing of the codex, Du Fay was unquestionably in that city (until the summer of 1428 when he went to Rome where his presence at the papal chapel as of October is attested to with certainty), and where he was ordained a priest under the ministry of Cardinal Louis Aleman (as we are informed by two privileges of absence – dated 27 April 1427 and 24 March 1428 – sent to Saint Géry, in which the authorization for a stay of the musician in Bologna is required). Cardinal Aleman, an Augustinian, was head of the church of San Giacomo Maggiore, seat of the Augustinian community of Bologna up to the present day. How might we overlook the hypothesis of a link between this church, seat of Du Fay's patron, and the composition of a Mass dedicated precisely to Saint James the Greater?

In favour of the 'Bolognese' hypothesis, we can add an interesting observation: among the chants of the church of San Giacomo Maggiore, there is a service (MS. 4108) dedicated to the apostle in which appear two *responsori ritmici* whose meter is octosyllabic, exactly like the atypical verse of the aforementioned *Alleluia*, *Hispanorum clarens stella*. This rhythmic and thematic concordance (as we have seen, the text refers directly to the saint) could bring the origin of this verse closer to a tradition specific to Bologna's Augustinian



community for the celebration of its patron saint's feast day.

Du Fay's connections with Bologna probably also go through Robert Auclou, vicar of Saint Jacques de la Boucherie in Paris, whose presence in that city, in the retinue of Louis Aleman, is attested as of 4 May 1426. It is in fact possible that it was he the intermediary between the Flemish composer and the cardinal who became his patron. It is certain that, between them, there was a special relationship since Du Fay composed during the same period the motet *Rite Maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis* on the acrostic 'Robertus Auclou Curatus Sancti Jacobi'. This coincidence does not seem to be of secondary importance, even though its reality is not definitively proven, if one considers the convergence

between Mass and motet, in close connection with the milieu that these two figures frequented in those years. That is the reason for which we have included, along with the Mass, the performance of the motet in both versions retranscribed, in *unicum*, from the same Q15: the version for four voices was inserted at the liturgical moment of the Elevation and is therefore executed in only instrumental fashion, whereas the *solus tenor* version (for three voices) is heard at the end of the CD.

The use of instruments in the *Missa Sancti Jacobi* – already justified in the manuscript by the periodic omission of the text in certain voices, in keeping with the compositional structure of the pieces – is corroborated by important, almost unknown, testimony, which heretofore had never been brought

to light in studies on Du Fay. In the *Historia di Bologna*, written by Cherubino Ghirardacci (1519-1598), it is related that, on 16 June 1426, Louis Aleman was named cardinal at a grand ceremony in San Petronio, during which 'a solemn mass was sung with organs and varied instruments'. Might this be the same *Missa Sancti Jacobi*? Numerous biographical elements would seem to coincide. In any case, if we go no further than the chronicle, the combination of vocal and instrumental sonorities was not unknown, at least as regards solemn celebrations, in the Bologna that received Du Fay in those years.

On the other hand, as Heinrich Bessler had pointed out in the preface to the complete edition of Du Fay's Masses: 'the stylistic change in 15th-century

music lies in the evergreater use of the voice against the instruments [...]. If, in this regard, one compares Du Fay's first and last masses, this evolution is evident. [...] In the first Du Fay, the vocal and instrumental ensemble prevailed as ideal.' (Rome, 1960). Such considerations seem to coincide particularly well with the *Missa Sancti Jacobi*, which bears witness to this phase of stylistic transition in the stratification and coexistence of diverse compositional processes.

The performance that we propose here is based on a new transcription elaborated by myself and follows the recent restoration which the codex underwent; very high quality digital reproductions allowed for dissipating numerous doubts and correcting as many errors as the previous transcrip-

tions had transferred / copied out. In addition, scrupulous respect for agogic indications implicit in the original measures determined the choice of tempi in the various movements.

The present recording was made in collaboration with the *Ghislierimusica* Association, and we wish to extend our warm thanks to Giulio Prandi, Jacopo Binazzi and Dario Betti, to whom we owe, in particular, the suggestion of affronting, amongst Du Fay masses, this *Missa Sancti Jacobi*. Special thanks to Diego Fratelli, friend and precious collaborator.

CLAUDIA CAFFAGNI

Ghislierimusica came into being at the wish of the Collegio Ghislieri in Pavia to represent in its own region an important documentation centre for the study, production and enjoyment of the musical moment at the highest level. With great enthusiasm, *Ghislierimusica* thus offered its own collaboration in the realisation of this recording project of the highest interest.

*
* *

VON Guillaume Du Fay sind neun vollständige Messen überliefert. Die zweite in chronologischer Reihenfolge ist die *Missa Sancti Jacobi*, die mit 1426-28 datiert werden kann, in *unicum* vollständig überliefert wurde und im Kodex Q15 am Civico Museo Bibliografico in Bologna aufbewahrt wird. Es handelt sich dabei um die erste vollständige Messe der Musikgeschichte. Neben den fünf Teilen des *Ordinariums* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei*) komponierte Du Fay auch vier der Gesänge des *Proprium*s anlässlich der Feierlichkeiten zu San Giacomo Maggiore (*Introitus*, *Alleluja*, *Offertorium*, *Post-Communio*).

Aus der detaillierten Analyse der einzelnen Teile sowie der Art und Weise wie im Q15 die Melodien auf die Stimmen aufgeteilt werden und die Textzuteilung erfolgt, können höchst differenzierte kompositorische Prozesse abgeleitet werden, woraus sich jene interpretatorischen Ansätze ergaben, auf denen unsere aufführungspraktischen Entscheidungen hinsichtlich der Verwendung der Stimmen und Instrumente basieren.

Der *Introitus* baut auf dem gregorianischen *Tenor Mihi autem* des »Commune Apostolorum« auf und ist vierstimmig, wobei der *Contratenor* keinen Text aufweist. Die *Repetitio* oder besser gesagt der Refrain hingegen, der jenem Vers folgt, dessen *Incipit* und *Differentia* sich im Manuskript befinden, ist dreistimmig. Der *Superius*, dem die Intonation des *Incipit* zukommt (welches sich vorher auf der *Tenorlinie* befand) ist die einzige mit Text unterlegte Stimme. Sie greift die oben erwähnte gregorianische Melodie wieder auf, während *Tenor* und *Contratenor*, die nicht getextet sind und eindeutig instrumentalen Charakter aufweisen, die obere Stimme unterstützen.

Im *Kyrie*, das sich aus neuen Teilen zusammensetzt, die manchmal drei- manchmal zweistimmig sind, greift der *Superius* in den ersten Teilen (*Kyrie 1, 1*, *Christe 1*, *Kyrie 2, 1*) – übrigens die einzigen, die in den Tridentiner Codices (Tr 90, f. 69'-70 und Tr. 93, ff. 100'-101), welche zusammen mit den Codices von Aosta die Parallelquellen für das alleinige *Ordinarium* darstellen, überliefert sind – mit einiger Freiheit (wie z. B. in der *Repetitio*) die entsprechenden gregorianischen Melodien des *Kyrie Cunctipotens genitor Deus*, das »in festis Apostolorum« vorgesehen war, auf. Was die »duo« betrifft, erscheint uns interessant, die Art und Weise hervorzuheben, wie sie im Manuskript angeführt werden (das selbe gilt auch für alle »duo« des *Gloria* sowie des *Credo*). Die beiden Stimmen, beide sind mit Text unterlegt, werden hintereinander in die Zeile des

Superius kopiert. Dies deutet auf eine Verdopplung der Sänger des *Superius* hin, die nun zumindest zu zweit sein müssen. Bei der Analyse verschiedener Manuskripte aus der Zeit Du Fays fällt auf, dass die zweistimmigen Teile, die im liturgischen Repertoire für gewöhnlich mit den mehrstimmigen abwechseln, unterschiedlich notiert werden, womit sich bei der Aufführung ebenso viele Aufteilungsmöglichkeiten auf die Sänger ergeben. Natürlich können solche Hinweise nur aus der Originalquelle abgeleitet werden.

Beim *Gloria* und *Credo* der dreistimmigen Teile ist nur die Zeile des *Superius* mit Text unterlegt, jedoch bauen sie auf keiner preexistenten gregorianischen Melodie auf. Die *Incipit* sind nicht notiert, da sie vom Zelebranten gesungen werden – ein nicht zu vernachlässigendes Detail, möchte man verstehen, wie dieses Werk in der bologneser Quelle kopiert wurde, nämlich in enger Verbindung mit seiner konkreten liturgischen Verwendung.

Das *Alleluja* und der entsprechende Vers – *Hispanorum clarens stella* – sind vierstimmig, wobei das *Incipit* im *Tenor* liegt. Der *Contratenor* hat analog zum *Introitus* keinen Text. Der Text des Verses, zu dem bei derzeitigem Forschungsstand keine Parallelquelle gefunden werden konnte, weist seltsamerweise einen achtsilbigen Rhythmus auf und bezieht sich speziell auf den »spanischen« Heiligen (während der *Alleluja*-Vers traditionellerweise in Prosa gehalten ist und im *Proprium* des Heiligen Jakob der allgemeine Text des »Commune Apostolorum« wäre). Hier könnte nun vermutet werden, Du Fay hätte Textmaterial und vielleicht auch Melodiematerial in Händen gehabt, das an eine besondere liturgische Tradition gebunden war. Und würde man diese kennen, stünden mehr Indizien zur Verfügung, um mit größerer Sicherheit den Auftraggeber dieses Werkes eruieren zu können. Auf das Thema des Auftraggebers werden wir später noch zurückkommen.

Beim vierstimmigen *Offertorium* fehlt wiederum der Text unter der Zeile des *Contratenors*. Der *Tenor* greift als *Cantus Firmus* den Mittelteil der gregorianischen Melodie des *Offertorium*s des »Commune Apostolorum« auf. Der Anfang und der Mittelteil sind nur dreistimmig. Anomal dabei ist das Fehlen der *Tenorstimme*. Margaret Bent vermutete erst kürzlich in einem Gespräch, dass – wie bereits in anderen Fällen des Q15 – bei den dreistimmigen Passagen die Stimme des *Contratenors* eine Erfindung des Kopisten wäre und dass der eigentliche Wille des flämischen Komponisten das Abwechseln von zwei-stimmigen (*Superius I* und *II*) und vierstimmigen Phrasen sei, so wie es in vielen isorhythmischen Motetten der selben Zeit, wie z. B. in *Vassilissa ergo gaude* und in *O Sancte Sebastiane* (nachzuhören in: G. Dufay: *Voyage en Italie*, la *Reverdie*, ARCA, A 317), der Fall ist.

Sanctus und *Agnus Dei* weisen zueinander analoge Eigenschaften auf. Sie sind vierstimmig gehalten – abwechselnd mit »Duo«-Abschnitten – über einem im *Tenor* liegenden *Cantus Firmus*. Beim ersten handelt es sich um das *Sanctus* des »Ordinarium II«, beim zweiten um das *Agnus Dei* »In dominicis per annum, XI«. Zum ersten Mal sind alle vier Stimmen vollständig mit Text unterlegt, was für uns auf eine ausschließlich vokale Aufführung hinweist.

Bezüglich des *Post-Communio* findet sich im Q15 lediglich die Zeile des *Superius* – der die Melodie der Antiphon bei der Kommunion des »Commune Apostolorum« getreu wiedergibt – sowie die textlose *Tenorstimme*. Am Fuße des *Foglios CXXIX'* findet man dennoch die folgende Bemerkung: »Si trium queras / a summo tolle figuras / et simul incipit / dyatessaron in subeondo« (wenn du eine dritte Stimme willst, dann nimm die obere Melodie sing sie von Anfang an eine Quart tiefer). Hier handelt es sich um die erste Beschreibung, das erste Zeugnis der *Faux-Bourdon*-Praxis auf dem Konti-

nent. Dabei handelt es sich um eine bereits kodifizierte Praxis, die schon eine Zeit lang im angelsächsischen Raum Verwendung fand und die Du Fay wahrscheinlich 1416 im Zuge der musikalischen Liturgieumrahmung seitens der Sänger und Instrumentalisten im Gefolge der englischen Delegation des Bischofs von Lichfield und Norwich anlässlich des Konzils von Konstanz kennen gelernt hatte. Es handelt sich um jene »nouvelle pratique / de faire frisque concordance« (die neue Praxis eines neuerlichen Einklanges) in Anlehnung an die John Dunstable eigene »contenance angloise«, die von Martin le Franc im Gedicht *Le Champion des Dames* (1461-62) beschrieben und anschließend von französischen und flämischen Stil übernommen wurde.

Aus der rein stilistisch-kompositorischen Analyse der verschiedenen von uns hier angesprochenen Aspekte sowie auf der Basis weiterer von Margaret Bent (Lucca, 1995) beleuchteter kodikologischer Elemente, kann gefolgert werden, dass Du Fay ursprünglich weder ein vollständiges *Ordinarium* noch eine vollständige *Proprienmesse* geplant hatte.

Kyrie, *Gloria* und *Credo* bilden ein kohärentes Ganzes, das in einem archaischeren Stil, in Anlehnung an das, was die deutsche Musikwissenschaft als Kantilenenmesse bezeichnet, komponiert wurde. Es kann angenommen werden, dass die anderen Teile diesem preexistenten Block später hinzugefügt wurden, um auf eine besondere Gelegenheit oder Auftragslage zu reagieren.

Die kodikologische Analyse hat gezeigt, dass der Verfasser des Q15, nach einer ersten Phase, Anfang der 20er Jahre des 15. Jahrhunderts (wahrscheinlich in Padua) an einem neuen Abschnitt des Manuskriptes – das anfänglich mit aller Wahrscheinlichkeit ein eigenständiges Manuskript hätte sein sollen – zu arbeiten begonnen hatte u.z. nach einer Pause von einigen Jahren. Und am Beginn sollte die *Missa Sancti Jacobi* (f. CXXIr) stehen.

Die Wiederaufnahme der Niederschrift seitens desselben Kopisten in Vicenza kann mit 1429-30 datiert werden. Die überaus enge Verbindung zwischen dem Codex, seinem bisher unbekanntem Verfasser und Pietro Emiliani (1409 bis 1433 Bischof von Vicenza), die vorrangige Bedeutung, die dem Werk Du Fays im Codex zukommt – was auch durch die Miniatur mit der Darstellung des Heiligen Jakob zum Ausdruck kommt (eine von nur drei Miniaturen des gesamten Q15) – sowie die Verehrung, die Emiliani dem „spanischen“ Heiligen entgegenbrachte, haben Margaret Bent, neben einer Reihe von anderen Elementen, vermuten lassen, dass der Bischof den flämischen Musiker beauftragt hatte. Die *Missa Sancti Jacobi* »könnte als Teil jenes Repertoires konzipiert gewesen sein, das Emiliani dem Gedenken seines eigenen Todes vorbehalten hatte« (M. Bent, Vicenza, 2003).

Trotzdem wäre da noch die von anderen Wissenschaftlern vorgebrachte und noch zu vertiefende Hypothese, nach der die Komposition mit Bologna in Verbindung stünde. In den Jahren unmittelbar vor der zweiten Niederschrift des Codex befand sich Du Fay mit Sicherheit in jener Stadt (bis zum Sommer 1428, als er nach Rom übersiedelte, wo seine Anwesenheit bei der päpstlichen Kapelle ab Oktober belegt ist), wo er unter Kardinal Louis Aleman zum Geistlichen geweiht wird (wie zwei Urlaubsscheine, die mit 27. April 1427 und 24. März 1428 datiert sind, dokumentieren, die nach St. Géry geschickt wurden und in denen die Erlaubnis für den weiteren Aufenthalt des Musikers in Bologna erbeten wird). Kardinal Aleman, ein Augustiner, stand der Chiesa di San Giacomo Maggiore vor, die auch heute noch Sitz der Augustiner in Bologna ist. Wie sollte man folglich die Hypothese vernachlässigen, nach der es eine Verbindung zwischen dieser Kirche, als Sitz des Schutzherrn Du Fays sowie der Komposition einer Messe, die ausgerechnet San Giacomo Maggiore (dem Heiligen Jakob) gewidmet ist, gäbe?

Zur Untermauerung der »Bologneser« Hypothese kann eine weitere interessante Feststellung ins Treffen geführt werden. Unter den Chorälen der Kirche von San Giacomo existiert ein Officio (Ms. 4108), das dem Apostel gewidmet ist und in dem zwei rhythmische Responsorien auftauchen, dessen Metrum ein Achtsilbner ist, genau wie im bereits erwähnten „anomalen“ Vers des *Alleluja*, *Hispanorum clarens stella*. Aufgrund dieser rhythmischen und thematischen Übereinstimmung (wie wir gesehen haben, bezieht sich der Text direkt auf den Heiligen) könnte dieser Vers seinen Ursprung in einer besonderen Tradition der bologneser Augustiner für das Fest ihres Heiligen Schutzpatrons haben.

Die Verbindung zwischen Du Fay und Bologna hängt wahrscheinlich mit Robert Auclou, dem Vikar von Saint-Jacques de la Boucherie von Paris, zusammen, dessen Aufenthalt in Bologna, im Gefolge von Louis Aleman, ab dem 4. Mai 1426 belegt ist. Gerade er könnte der Vermittler zwischen dem flämischen Komponisten und dem Kardinal gewesen sein, der zum Beschützer Du Fays wurde. Sicherlich bestand zwischen ihnen ein besonderes Verhältnis, da Du Fay in jenen Jahren die Motette *Rite Maiorem Jacobum canamus/Arcibus summis* über das Akrostichon 'Robertus Auclou Curatus Sancti Jacobi' komponierte. Diese Übereinstimmung scheint nicht unbedeutend, wenn auch nicht endgültig, zu sein, betrachtet man Messe und Motette als miteinander verbunden und in engem Zusammenhang mit dem Ambiente, in dem sich die beiden Persönlichkeiten in jenen Jahren bewegten. Aus diesem Grund haben wir neben der Messe auch die Motette in den beiden in *unicum* überlieferten Versionen des Q15 aufgenommen. Die vierstimmige Version wurde in den liturgischen Teil der Elevation eingefügt und folglich nur instrumental eingespielt, während die dreistimmige Version *solus tenor* als Schlussstück fungiert.

Die Verwendung der Instrumente in der *Missa Sancti Jacobi* – unserer Meinung nach gerechtfertigt, da im Manuskript in einigen Stimmen punktuell der Text in völliger Kohärenz mit der Kompositionsstruktur der Stücke weggelassen wurde – wird durch ein bedeutendes und zudem noch unbekanntes Zeugnis, das bis heute in den Studien über Du Fay nicht beleuchtet worden ist, bestärkt. In der von Cherubino Ghirardacci (1519-1598) verfassten *Historia di Bologna* wird erzählt, dass Louis Aleman am 16. Juni 1426 in San Petronio mit großem Zeremoniell, bei dem »si canta una solenne Messa [...] con suono di organi e vari strumenti« (man eine feierliche Messe singt [...] beim Klang von Orgeln und verschiedenen Instrumenten) zum Kardinal ernannt wurde. Ob es sich dabei nicht gar um die besagte *Missa Sancti Jacobi* handelte? Zahlreiche biographische Elemente scheinen überein zu stimmen. Wie dem auch sei, berücksichtigt man die zeitgenössischen Berichte, so war der gemischte instrumental-vokale Klang nichts neues, zumindest bei den großen Feierlichkeiten im Bologna jener Jahre, in dem Du Fay zu Gast war.

Andererseits »besteht die stilistische Veränderung in der Musik des 15. Jahrhunderts in der immer stärkeren Verwendung der Stimme gegenüber den Instrumenten [...]. Vergleicht man die erste und letzte Messe Du Fays unter diesem Gesichtspunkt, ist die Entwicklung offensichtlich [...]. In den ersten Jahren Du Fays herrschte das Ideal des vokalen und instrumentalen Miteinanders vor« (Rom, 1960), wie Heinrich Bessler im Vorwort zu seiner Gesamtausgabe der Messen Du Fays bemerkt hatte. Derlei Betrachtungen scheinen für die *Missa Sancti Jacobi* besonders gut zu passen, da sie diese stilistische Übergangsphase mittels Stratifizierung und Nebeneinander unterschiedlicher Kompositionsvorgänge bezeugt.

Die vorliegende Aufnahme basiert auf einer neuen Transkription von Claudia Caffagni, die nach der

erst kürzlich erfolgten Restaurierung des Codes gemacht wurde. Dank digitaler Aufnahmen höchster Auflösung konnten viele Zweifel ausgeräumt und zahlreiche Fehler vorangegangener Transkriptionen korrigiert werden. Die genaue Berücksichtigung der in den originalen Mensuren impliziten agogischen Hinweise war ausschlaggebend für die voneinander unabhängigen Tempi der einzelnen Teile.

Die Aufnahme wurde in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft "Ghislieri Musica" realisiert von der wir ganz besonders Giulio Prandi, Jacopo Binazzi und Dario Betti zu Dank verpflichtet

sind. Ein besonderer Dank gilt Diego Fratelli, ein Freund und wertvoller Mitarbeiter.

CLAUDIA CAFFAGNI
Übersetzung: Michael Paumgarten

Ghislierimusic entsteht aus dem Wunsch des Collegio Ghislieri von Pavia, für die Region ein bedeutender Bezugspunkt für das Studium, die Produktion sowie die Nutzung hochqualitativer Musik zu sein. Mit großer Freude und großem Enthusiasmus hat uns *Ghislierimusic* die Zusammenarbeit hinsichtlich der Verwirklichung dieses überaus wertvollen CD-Projektes angeboten.



Introitus

Mihi autem nimis honorati sunt amici tui Deus. Nimis confortatus est principatus eorum.

Versus

Domine probasti me & cognovisti me tu cognovisti sessionem meam & resurrectionem meam. Gloria &c. (repetitur introitus)

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo & in terra pax hominibus bone voluntatis. Laudamus te benedicimus te adoramus te glorificamus te gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus rex celestis Deus pater omnipotens Domine fili unigenite Jesu Christe Domine Deus agnus Dei filius Patris qui tollis peccata mundi miserere nobis qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis quoniam tu solus sanctus tu solus Dominus tu solus altissimus Jesu Christe cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris amen.

Alleluia

Hispanorum clarens stella/carismatum Jacob cella/mundi h[uius] sis stella/mare transfretantium.

Credo in unum Deum patrem omnipotentem factorem celi & terre visibilium omnium & invisibilium & in unum Dominum Jesum Christum filium Dei unigenitum & ex Patre natum ante omnia secula. Deum de Deo lumen de lumine Deum verum de Deo vero genitum non factum consubstantialem Patri per quem omnia facta sunt qui propter nos homines & propter nostram salutem descendit de celis & incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine & homo factus est crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus & sepultus est & resurrexit tertia die secundum scripturas & ascendit in celo sedet ad dexteram Patris & iterum venturus est cum gloria judicare vivos & mortuos cuius regni non erit finis & in Spiritum Sanctum Dominum & vivificantem qui ex Patre Filioque procedit qui cum Patre & Filio simul adoratur & conglorificatur qui locutus est per prophetas

& unam sanctam catholicam & apostolicam ecclesiam confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum & expecto resurrectionem mortuorum & vitam venturi seculi amen.

Offertorium

In omnem terram exivit sonus eorum & in fines orbis terre verba eorum.

Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus sabaoth pleni sunt celi & terra gloriam tuam osanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini osanna in excelsis.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis, agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis, agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.

Post Communio

Vos qui secuti estis me sedebitis super sedes iudicantes duodecim tribus Israhel.

Rite maiorem Iacobum canamus/ordinis summi decus o fidelis/blanda sit semper tibi sors viator/exite laudes hominum patrono /Rebus est frater paribus [Johannes]/tam novas Christi facies uterque/visit ut Petrus sequitur magistrum/sponte dilectus fieri [vocatur]/Audivit vocem Iacobi sonoram/corda divinis penitus monentem/legis accepte phariseus hostis/ora conversus lacrimis rigavit./Vinctus a turba prius obsequente/cum magus sperat Iacobum ligare/vertit in penas rabiem furoris/respuit tandem magicos abusus.

Arcibus summis miseri reclusi/tanta qui fidunt Iacobo merentur/vinculis ruptis peciere terram/saltibus gressu stupere planam./Sopor annose paralisis altus/accitu sancti posuit rigorem/novit ut Christi famulum satelles/colla dimisit venerans ligatum./Tu patri natum laqueis iniquis/insitum servas duce te precamur/iam mori vi non metuat viator/at suos sospes repetat penates./Corporis custos animeque fortis/omnibus prosis baculoque sancto/bella tu nostris moveas ab oris/ipse sed tutum tege iam Robertum.

Ora pro nobis Dominum qui te vocabit Iacobum.

Introit : En vérité, Seigneur, j'honore hautement tes amis ; leur prééminence souverainement me comble.

Verset : Seigneur, tu m'as mis à l'épreuve, et de moi tu as tout connu, du temps de mon coucher à celui de mon lever

Kyrie : Seigneur, ayez pitié. Christ, ayez pitié. Seigneur, ayez pitié.

Gloria : Gloire à Dieu, au plus haut des cieux, Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons. Nous te glorifions, nous te rendons grâce, pour ton immense gloire, Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant. Seigneur, Fils unique, Jésus Christ, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père. Toi qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous Toi qui enlèves le péché du monde, reçois notre prière ; Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous. Car toi seul es saint, Toi seul es le Seigneur, Toi seul es le Très-Haut, Jésus Christ, avec le Saint-Esprit Dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

Alleluia : Ô brillant astre d'Espagne, Jacques, réceptacle des grâces de cette terre, sois l'étoile qui guide ceux qui traversent la mer.

Credo : Je crois en un seul Dieu Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de toutes choses visibles et invisibles. Et en un seul Seigneur, Jésus-Christ, Fils unique de Dieu, engendré par le Père avant tous les siècles. Lumière de Lumière, vrai Dieu de vrai Dieu, engendré, non créé, consubstantiel au Père, et par qui tout a été fait. Qui pour nous, hommes et pour notre salut, est descendu des cieux, s'est incarné du Saint-Esprit et de la vierge Marie, et s'est fait homme. Qui a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate, a souffert et a été enseveli. Qui est ressuscité le troisième jour selon les Écritures. Qui est monté aux cieux et siège à la droite du Père. Qui revient en gloire juger les vivants et les morts, et dont le règne n'aura pas de fin. Et en l'Esprit Saint, Seigneur, qui donne la vie, qui procède du Père, qui avec le Père et le Fils est adoré et glorifié, qui a parlé par les prophètes. En l'Église une, sainte, catholique et apostolique. Je confesse un seul baptême pour la rémission des péchés. J'attends la résurrection des morts et la vie du siècle à venir. Amen.

Offertoire : Leurs clameurs se répandirent sur toute la terre, et leurs paroles jusqu'aux confins du globe.

Sanctus : Saint, Saint, Saint le Seigneur Dieu de l'univers. Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux Béné soit celui qui vient au Nom du Seigneur. Hosanna au plus haut des cieux !

Agnus Dei : Agneau de Dieu, qui enlevez les péchés du monde, ayez pitié de nous ; agneau de Dieu, qui enlevez les péchés du monde, donnez-nous la paix.

Post-Communio : Vous qui m'avez suivi, vous jugerez du haut de votre trône les douze tribus d'Israël.

Triplum : Célébrons dignement Jacques le Majeur, éminent dans le cortège céleste : ô pèlerin à lui dévoué, que toujours le sort te souris ! Jaillissez, louanges au protecteur de l'humanité ! Il est frère, et en tout semblable à Jean*, il contempla le visage transfiguré du Christ, et comme Pierre, il suivit le Maître sans avoir besoin d'exhortations, pour être le préféré tu fus appelé. Le Pharisien, hostile à la juste nouvelle, entendit la voix tonnante de Jacques, qui dans la profondeur de son cœur le rappelait aux choses divines. Une fois converti, son visage s'inonda de larmes. Le mage, qui espérait jeter Jacques aux fers, fut lui-même enchaîné par la foule qui jadis lui obéissait, mua en contrition sa haine enragée et renia finalement les perversions de la magie.

Motet : Les malheureux prisonniers des plus hautes forteresses, si grande est la fortune de ceux qui en Saint Jacques mettent leur confiance, leurs chaînes une fois brisées, d'un bond touchèrent terre, stupéfaits de cette évasion. A l'invocation du Saint, la profonde torpeur d'une paralysie qui durait depuis des années cessa d'affliger un pauvre homme ; à peine eut-il reconnu en Jacques un disciple du Christ, le tortionnaire qui le menait à la mort lui délia les membres, flagornant celui qu'il avait fait prisonnier. Tu reconduis au père un fils injustement captif : nous t'implorons, sois notre guide ; Que le pèlerin ne craigne pas la mort de main violente, et puisse revenir à son foyer sain et sauf. Ô valeureux protecteur de l'âme et du corps, soutiens-nous tous, et de ton bâton béni, éloigne les guerres de nos rivages. Mais, surtout, protège et sois le bouclier de Robert !

*Dans le texte original, on trouve le nom de Yhesus, mais pour la cohérence du rythme du vers, et pour celle de la signification, nous l'avons remplacé par celui de Jean.

Introitus : Invero, o Dio, i tuoi amici sono tenuti da me in grande onore ; di sovrano ristoro è la loro preminenza.

Versus : Signore, mi mettesti alla prova e conoscesti ogni cosa di me, dal momento in cui mi corico a quello in cui mi levo.

Kyrie : Signore pietà, Cristo pietà, Signore pietà.

Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace in terra agli uom ini di buona volontà. Noi ti lodiamo, ti benediciamo, ti adoriamo, ti glorifichiamo, ti rendiamo grazie per la tua gloria immensa, Signore Dio re dei cieli, Dio padre onnipotente, Signore figlio unigenito Gesù Cristo, Signore Dio, agnello di Dio, figlio del Padre, tu che togli i peccati del mondo abbi pietà di noi, tu che togli i peccati del mondo accogli la nostra supplica, tu che sieda alla destra del Padre abbi pietà di noi perché tu solo il santo, tu solo il Signore, tu solo l'altissimo Gesù Cristo con lo Spirito Santo nella gloria di Dio Padre, amen.

Alleluia : O lucente astro della Spagna, Giacomo, ricettacolo di grazie su questa terra : sii la stella che guida coloro che attraversano il mare.

Credo in un solo Dio padre onnipotente creatore del cielo e della terra e di tutte le cose visibili e invisibili ; e in un solo Signore Gesù Cristo, unigenito figlio di Dio, nato dal Padre prima di tutti i secoli : Dio da Dio, luce da luce, Dio vero da Dio vero, generato non creato, della stessa sostanza del Padre, per mezzo di lui tutte le cose sono state create. Per noi uomini e per la nostra salvezza discese dal cielo e si è incarnato nel seno della vergine Maria e si è fatto uomo ; fu crocifisso per noi sotto Ponzio Pilato, morì e fu sepolto, e il terzo giorno è resuscitato secondo le Scritture ; salì al cielo, siede alla destra del Padre e di nuovo verrà nella gloria a giudicare i vivi ed i morti e il suo regno non avrà fine. Credo nello Spirito Santo che è Signore e dà la vita e procede dal Padre e dal Figlio e con il Padre e con Figlio è adorato e glorificato e ha parlato per mezzo dei profeti. Credo la chiesa, una, santa, cattolica e apostolica, professo un solo battesimo per il perdono dei peccati e aspetto la resurrezione dei morti e la vita del mondo che verrà, amen.

Offertorium : Il loro clamore si diffuse su tutta la terra, e sino ai confini del globo le loro parole.

Sanctus : Santo santo santo il Signore Dio dell'universo, i cieli e la terra sono pieni della tua gloria, osanna nell'alto

dei cieli. Benedetto colui che viene nel nome del Signore, osanna nell'alto dei cieli.

Agnus Dei : Agnello di Dio, tu che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi, agnello di Dio, tu che togli i peccati del mondo dona a noi la pace.

Post Communio : Voi che mi avete seguito giudicherete dai vostri troni le dodici tribù d'Israele.

Triplum : Celebriamo degnamente Giacomo il Maggiore, eminente nelle schiere celesti : o pellegrino a lui devoto, possa sempre ariderti la sorte ! Sgorgate, lodi al protettore dell'umanità ! Egli è fratello e in tutto simile a Giovanni*, contemplò il volto trasfigurato di Cristo, come Pietro seguì senza bisogno di esortazioni il Maestro, ad essere il prediletto fosti chiamato. Il fariseo, ostile alla retta novella, udì la tonante voce di Giacomo che nel profondo del cuore lo ammoniva alle cose divine : convertitosi, il suo volto si inondò di lacrime. Il mago che sperava di gettare in catene Giacomo, incatenato lui stesso dalla folla a lui in passato obbediente, mutò in contrizione l'odio rabbioso e rinnegò finalmente le perversioni della magia.

Motetus : Gli sventurati prigionieri in eccelse roccaforti - tanta è la fortuna di coloro che ripongono la loro fiducia in San Giacomo - cadute in frantumi le loro catene, raggiungono sani e salvi con un balzo la terra sottostante, stupefatti per una tale evasione. All'invocazione del Santo, il profondo torpore di una paralisi che durava da anni cessò di affliggere un poveretto ; l'aguzzino che lo conduceva a morte, non appena riconobbe in Giacomo un seguace di Cristo gli sciolse le membra, ossequiando colui che aveva messo in vincoli. Tu riconduci al padre il figliolo ingiustamente gettato in catene : ti imploriamo, sii nostra guida, sì che il pellegrino non paventi di morire per mano violenta, ma faccia ritorno incolore presso il suo focolare. O valente protettore dell'anima e del corpo, sostienici tutti, e col tuo benedetto bordone tieni lontane le guerre dai nostri lidi : ma soprattutto proteggi e sii scudo a Roberto !

Tenor : Prega per noi tu che portasti il nome di Giacomo.

Trad. Ella de'Mircovich

* sul testo originale si trova Yhesus, ma per coerenza di ritmo del verso e di significato abbiamo emendato con Johannes

Introit: In truth, Lord, I highly honour your friends; their pre-eminence gratifies me supremely.

Verse: Lord, you have put me to the test, and about me you have known all, from the time of my going to bed to the time of my rising.

Kyrie: Lord, have mercy. Christ, have mercy. Lord, have mercy.

Gloria: Glory be to God in the highest, And on Earth peace to men of good will. We praise Thee, we bless Thee, we worship thee, we glorify Thee, we give thanks to Thee, for Thy great glory, Lord God, King of Heaven, God the almighty Father. Lord Jesus Christ, only-begotten Son, Lord God, Lamb of God, Son of the Father. Thou who takest away the sins of the world, have mercy upon us Thou who takest away the sins of the world, receive our prayer; Thou who sittest at the right hand of God the Father, have mercy upon us. For Thou alone art holy, Thou alone art the Lord, Thou alone art most high, Jesus Christ, together with the Holy Ghost in the glory of God the Father.

Alleluia: O brilliant star of Spain, James, receptacle of the favours of this earth, be the star that guides those who cross the sea.

Credo: I believe in one God, the Father almighty, creator of heaven and earth, of all things visible and invisible. And in one Lord, Jesus Christ, the only-begotten Son of God, born of the Father before all ages. Light of Light, True God of True God, begotten not made, consubstantial with the Father, by Whom all things were made. Who for us men, and for our salvation, came down from heaven, and was incarnate by the Holy Ghost of the Virgin Mary, and was made man. Who was crucified for us under Pontius Pilate, suffered and was buried. And on the third day He rose again, according to the Scriptures, and ascended into heaven, and sitteth on the right hand of God the Father, and He shall come again with glory to judge both the living and the dead, and whose kingdom shall have no end. And I believe in the Holy Ghost, the Lord and Giver, who proceedeth from the Father and the Son, who spake by the prophets. I believe in the one holy Catholic and Apostolic Church. I acknowledge one baptism for the remission of sins. And I look for the resurrection of the dead and the life of the world to come. Amen.

Offertory: Their clamour spreads across the earth, and their words to the far reaches of the globe.

Sanctus: Holy, holy, holy, Lord God of hosts. Heaven and earth are full of Thy glory. Hosanna in the highest. Blessed be he who cometh in the Name of the Lord. Hosanna in the highest!

Agnus Dei: Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us; Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us; Lamb of God, that takest away the sins of the world, grant us peace.

Post-Communio: You who have followed me, you shall judge from your throne on high the twelve tribes of Israel.

Triplum: Let us fittingly celebrate James the Greater, eminent in the heavenly cortège: o pilgrim devoted to him, may fate always smile upon Thee! Let praises to the protector of mankind burst forth! He is brother, and in all things like unto John*, he contemplated the transfigured face of Christ and, like Peter, followed the Master without need of exhortations, to be the preferred wert thou called. The Pharisee, hostile to the just news, heard the thunderous voice of James, who, in the depths of his heart, recalled him to divine things. Once converted, his face was bathed in tears. The magus, who hoped to clap James in irons, was himself enchained by the crowd, which had previously obeyed him, turned his furious hatred into contrition and finally renounced the perversions of magic.

Motet: Wretched prisoners of the highest fortresses, so great is the fortune of those who place their confidence in Saint James, their chains once broken, with a leap touched earth, stupefied by this escape. At the invocation of the Saint, the deep torpor of a paralysis that had lasted for years ceased to afflict a poor man; barely had he recognized James as a disciple of Christ when the torturer who was leading him to death unbound his limbs, fawning upon him whom he had made prisoner. You take back to the father a son unfairly made captive: we implore Thee, be our guide; May the pilgrim not fear death at violent hands, and may he return home safe and sound. O valiant protector of the soul and body, support us all, and with your blessed staff, banish wars from our shores. But above all, protect and be the shield of Robert!

Translated from the French by John Tyler Tuttle

* In the original text, one finds the name of Yhesus, but for the coherence of the verse's rhythm and for the meaning, we have replaced it with John.

Introitus: In Wahrheit, oh Gott, werden deine Freunde von mir hoch geschätzt. Von größter Erquickung ist ihre Überlegenheit.

Versus: Herr, du prüftest mich, und du durchschauest mich, Du kennst mein Ruhen und mein Auferstehen.

Kyrie: Herr erbarme dich unser, Christus erbarme dich unser, Herr erbarme dich unser.

Gloria: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade. Wir loben dich, wir preisen dich, wir beten dich an, wir rühmen dich und danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit: Herr und Gott, König des Himmels, Gott und Vater, Herrscher über das All, Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus. Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, du nimmst hinweg die Sünde der Welt: erbarme dich unser; du nimmst hinweg die Sünde der Welt: nimm an unser Gebet; du sitztest zur Rechten des Vaters: erbarme dich unser. Denn du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste: Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.

Alleluia: Oh leuchtendes Gestirn Spaniens, Jakob, Gnadenhort auf dieser Erde. Sei der Stern, der jene, die das Meer überqueren, führt.

Credo: Ich glaube an Gott, den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde, und an Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn, empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria, gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben, hinab gestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten, aufgeföhren in den Himmel; er sitzt zur Rechten Gottes, des Vaters; von dort wird er wiederkommen zu richten die Lebenden und die Toten. Ich glaube an den Heiligen Geist, die heilige katholische Kirche, Gemeinschaft der Heiligen, Vergebung der Sünden, Auferstehung der Toten und das ewige Leben. Amen.

Offertorium: Ihr Schall geht aus in alle Lande und ihr Reden bis an die Enden der Welt.

Sanctus: Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe. Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn, Hosianna in der Höhe

Agnus Dei: Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme dich unser. Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, gib uns deinen Frieden.

Post Communio: Ihr, die ihr mir nachgefolgt seid, werdet von euren Thronen aus die zwölf Stämme Israels richten.

Triplum: Feiern wir würdig Jakob den Älteren, vortrefflich in den Reihen des Himmels: oh, ihm ergebener Pilger, möge das Glück dir immer zulächeln! Strömt, Lobgesänge für den Beschützer der Menschheit! Er ist der Bruder und in allem Johannes gleich*, er betrachtete das verklärte Gesicht Christi: wie Petrus folgte er, ohne aufgefordert werden zu müssen, dem Meister; du wurdest gerufen, der Auserwählte zu sein. Der Pharisäer, der der wahren Botschaft feindlich gegenüber stand, hörte die dröhnende Stimme Jakobs, der ihn in der Tiefe seines Herzens über das Göttliche belehrte. Nach seiner Bekehrung wurde sein Gesicht von Tränen überflutet. Der Zauberer, der hoffte, Jakob in Ketten zu legen, wandelte, nachdem er selbst von der ihm einst hörigen Menge in Ketten gelegt worden war, den wütenden Hass in Reue und schwor endlich der entarteten Magie ab.

Motetus: Die in erhabnen Burgen unglückseligen Gefangenen – so groß ist das Glück all derer, die auf den Heiligen Jakob vertrauen – erreichen, sind ihre Ketten einst zerschmettert, mit einem Satz heil die unter ihnen liegende Erde und sind von einer solchen Flucht überwältigt. Bei der Anrufung des Heiligen hörte die tiefe Gefühllosigkeit einer seit Jahren andauernden Lähmung auf, den Armen zu quälen; der Folterknecht, der ihn umbrachte, löste, als er in Jakob den Jünger Christi erkannte, dessen Glieder und huldigte ihm, den er gefesselt hatte. Du führst den zu Unrecht in Ketten gelegten Sohn zurück zum Vater. Wir flehen dich an, sei unser Führer, sodass der Pilger sich nicht fürchte, eines gewaltsamen Todes zu sterben; möge er heil an seinen Herd zurückkehren. Oh starker Beschützer der Seele und des Körpers, steh uns allen bei und mit deinem heiligen Pilgerstab halte fern von unsren Küsten alle Kriege; doch schütze vor allem Robert und sei sein Schild!

Bitte für uns du, der du den Namen Jakob trugst.

Übersetzung: Michael Paumgarten

* im Originaltext steht Yhesus, doch aus Gründen der Kohärenz des Versrhythmus sowie der Bedeutung haben wir an dieser Stelle Yhesus mit Johannes ersetzt.



ICONOGRAPHIE DE L'ALBUM

En couverture : Guillaume Dufay (*Le Champion des Dames*) [détail]
Bibliothèque Nationale de France. 12476, Folio 98

Sur le rabat : La Reverdie. Photo Josef Lanz

A l'intérieur : Première page du manuscrit Q15 : *Introït de la Missa Sancti Jacobi*
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

Au verso du livret : Membres de La Reverdie : de g. à dr. : Matteo Zenatti,
Livia Caffagni, Wim Becu, Doron David Sherwin, Elisabetta de'Mircovich,
Claudia Caffagni

A l'intérieur du livret :

– pages 14-15 : Ella de'Mircovich, Cristina Calzolari, Elena Bertuzzi,
Livia Caffagni, Doron David Sherwin, Paolo Borgonovo, Roberto Spremulli,
Wim Becu, Matteo Zenatti, Andrea Favari, Claudia Caffagni,
Elisabetta de'Mircovich

– page 20 : Mêmes musiciens qu'au verso du livret

– page 26 : Elisabetta de'Mircovich, Claudia Caffagni, Andrea Favari

Les photos des artistes en noir et blanc sont de Elda Papa

Projet réalisé avec le soutien de la Région de Vénétie
Iniziativa realizzata con il contributo della Regione del Veneto
Project realized with the contribution of Regione Veneto

Si vous souhaitez être informé des activités de nos éditions et recevoir la
GAZETTE ARCANA, veuillez communiquer votre nom et votre adresse à :
ARCANA MICHEL BERNSTEIN ÉDITEUR À NANTES
7 rue de Valmy F-44000-NANTES

e mail : arcana@wanadoo.fr

A 342

