

MUSIK: WÖRTER, TÖNE, ZAHLEN.

Guillaume Dufays Chanson «Mon chier amy»

Rolf W. Stoll

«Licht der Sänger» – so nannte ihn einst sein Weggenosse, der Komponist Loyset Compère. Es wird gespendet vom «Mond aller Musik», der Jungfrau Maria, die – selbst Widerschein des höchsten Lichts, der Sonne – ihr Licht zur Erde schickt. So wird der franko-flämische Kleriker, Komponist und Kapellsänger Guillaume Dufay schon zu Lebzeiten (ca. 1400 - 1474) als Mittler einer Musik gesehen, die der höchste Musiker selbst hervorbringt.



Guillaume Dufay und Gilles Binchois

Aus: Martin le Franc: *Le Champion des Dames* (1440). Bibliothèque nationale de France, Ms. 12476, Fo. 98

Dufay, der – wie eine ungewöhnlich reiche Quellenlage belegt – zeitlebens unterwegs ist zwischen Flandern, Burgund und Italien, ist zwischen 1414 und 1420 in Konstanz bezeugt – als Begleiter des Kardinals Pierre d’Ailly, eines der theologischen Führer des Konzils. Vermutlich dort kommt er erstmals mit der Familie der Malatesta in Berührung: Unter den Teilnehmern des Konzils befinden sich Carlo Malatesta da Rimini, Sprecher von Papst Gregor XII., und dessen Cousin Pandolfo Malatesta da Pesaro, Bischof von Brescia und Coutances und nachmaliger Erzbischof von Patras.

Sieben der überlieferten Werke Dufays entstehen für die Malatesta, mit denen er vermutlich bis 1428 Kontakt hat. Zwei von ihnen, die Motette «Vasilissa ergo gaude» und die Chanson Resvelliés vous sind für festliche Ereignisse in Rimini, dem Stammsitz der Malatesta, bestimmt. Die übrigen Kompositionen, die Dufay für den Malatesta-Hof verfasst, sind die Motteten Apostolo glorioso, O gemma lux et speculum, Vergene bella und O

glorioso tyro martir sowie das Rondeau Hé compaignons. David Fallows hat als erster vermutet, dass darüber hinaus auch die Chanson Mon chier amy für die Malatesta geschrieben sein könnte – aus Anlass des Todes von Pandolfo Malatesta da Rimini, der ein bedeutender Förderer der Musik war. [1] Belege dafür finden sich in den bis heute bekannt gewordenen Quellen indes nicht.

Wenn keine verlässlichen Informationen bezüglich der Entstehungszeit, des Anlasses und der handelnden Personen existieren, für die die Komposition entstand, kann nur noch der Notentext selbst zum historischen Kontext, in dem er steht, Auskunft geben. In welcher Weise aber muss er gelesen werden, damit er die Informationen, die ihm eingeschrieben sind, preisgibt?

15

Mon chier amy, qui'aves vous empensé

A

Tenor

Contratenor

1. Mon chier a - my, qu'a - ves vous em - pen - sé De ret - te - nir, en
 2. Se dieux vous a un bon a - mi os - té Et des - se - vré de

1. Mon chier a - my, qu'a - ves vous em - pen - sé De ret - te - nir, en
 2. Se dieux vous a un bon a - mi os - té Et des - se - vré de

Mon chier amy

vous me - ran - co - li - e,
 vo - stre com - pa - gni - e?

vous me - ran - co - li - e,
 vo - stre com - pa - gni - e?

B

3. Ne met - tes pas en a - ban - don la vi - e, Pri - es pour
 3. Ne met - tes pas en a - ban - don la vi - e, Pri - es pour

C

luy, lais - sies - ce dueil a - ler; Car u - ne fois nous
 luy, lais - sies - ce dueil a - ler; Car u - ne fois nous

fault ce pas pas - ser.
 fault ce pas pas - ser.

Einklang

DIE WÖRTER

I.

Mon chier amy, qu'aves vous pensè
De rettenir, en vous merancolie,
Se dieux vous a un bon ami osté,
Et dessevré de vostre compagnie?
Ne mettes pas en abandon la vie,
Pries pour luy, laissies ce dueil aller;

Car une fois nous fault ce pas passer.

II.

Vous saves bien, contre la volunte
De Ihesucrist, ne la verge Marie,
Nuls hom puet, tant soit hault eslevé
De science ne de noble lignie.
Tous convenra fenir, je vous affie;
Il n'y a nul qui en puist eschape.

Car une fois nous fault ce pas passer.

III.

Pour tant vous pri, soies reconforté
Et recepves en gre, je vous supplie,
Ces trois chapiaux [2] en don de charitte;
Autre nouvel [3] ne truis en vo partie,
Pour remettre vo cuer en chiere lie.
Ne penses plus aceluy recouvrer;

Car une fois nous fault ce pas passer.

Amis, la mort ne poons eschever;
Car une fois nous fault ce pas passer.

I.

Mein lieber Freund, warum habt Ihr Euch
so der Melancholie hinzugeben entschieden?
Weil Gott Euch einen guten Freund genommen
und Euch seiner Gesellschaft beraubt hat?
Gebt jetzt nicht alles Leben auf,
bittet für ihn, lasst diesen Schmerz (ver)gehen,

Denn eines Tages müssen auch wir diesen Weg gehen.

II.

Ihr wisst, dass gegen den Willen
Jesu und der Jungfrau Maria
kein Mensch sich auflehnen kann,
und stünde er noch so hoch an Bildung und Herkunft.
Alles wird enden, so versichere ich Euch.
Es gibt niemanden, der dem entfliehen kann.

Denn eines Tages müssen auch wir diesen Weg gehen.

III.

Daher, so bitte ich Euch, seid getröstet
und nehmt gnädig entgegen, worum ich Euch demütig bitte,
diese drei chapiaux als Gabe der Nächstenliebe.
Anderes Neues konnte ich nicht finden,
um Euer Herz der Fröhlichkeit zurückzugewinnen.
Denkt nicht mehr daran, ihn wiederzufinden.

Denn eines Tages müssen auch wir diesen Weg gehen.

Freunde, den Tod können wir nicht fliehen,
denn eines Tages müssen auch wir diesen Weg gehen.

Die im Text (S. 45, Übers. S. 43) genannten Personen sind:

«mon chier amy»/«un bon ami» – der Trauernde/ der Betrauerte (1. Strophe);

«Ihesucrist»/ «la verge Marie» – Jesus/die Gottesmutter (2. Strophe);

«vous»/ «je» – die Zurückgebliebenen (3. Strophe).

Ihnen entsprechen die unterschiedlichen Affektgehalte

Trauer (Melancholie) – Trost – Gewissheit des Todes.

DIE TÖNE

Die Anlage des Stücks als dreistimmiger französischer Liedsatz – einem vokalen Stimmpaar aus Superius und Tenor ist ein instrumentaler Contratenor beigegeben – weist auf seinen Ort im höfischen Zeremoniell: Es ist – wie der Text verrät – «en don de charitte», eine Bezeugung (eine Gabe) der Nächstenliebe, des Mitgefühls, der trauernden Anteilnahme. In den liturgischen Zusammenhang von Trauerfeierlichkeiten gehört es also nicht; es ist für das gesellige Zusammensein von Trauernden bestimmt.

Das Stück hat die Form einer Rücklaufballade – die Formteile A und C werden gattungstypisch jeweils durch ein identisches Melisma beschlossen. Während die Formteile A und C im tempus perfectum diminutum (Übertragung: 6/8-Takt) stehen, ist Abschnitt B im tempus perfectum (3/4-Takt) notiert.

Die Ausgestaltung des Stücks nimmt vielfältig Bezug auf den Textinhalt und dessen Affektgehalte. Entsprechend der Textaussage wählt Dufay einen gemessenen Bewegungscharakter der Stimmen. Lediglich zu Beginn des Melismas stehen in der Oberstimme eine Mensurereinheit lang Minimae (Sechzehntel), während das Unterstimmenpaar in punktierten Halben (Semibreven) verläuft. Mit ihm klingen der erste bzw. dritte Abschnitt aus. In seiner melodischen Anlage, der Engschrittigkeit seiner Bewegung und der Häufung von Halbtönen wirkt dieses Melisma wie ein tiefes, melancholisches Seufzen, das sich zum Ende hin beruhigt.

Die Chanson steht im 2. (plagalen) Modus, dem die Theoretiker des Mittelalters traurige Affektlage zusprechen.[4] Nachdem die Oberstimme in Formteil A die untere Region ihres Ambitus ausgesprochen ist, verlässt sie dem Textinhalt «Bitte für ihn und lass den Schmerz vergehen» entsprechend im zweiten Abschnitt von Formteil B ihren angestammten Platz und überschreitet den Ambitus um eine Quart nach oben. In Formteil C findet sie erneut in die tiefe Lage des Beginns zurück. Damit entspricht die ambivalente tonartige Wirkung, die von dieser Konstellation ausgeht, genau der ambivalenten Stimmungslage des Textes zwischen Trauer und Zuversicht.

Mon chier amy schließt überwiegend mit der Clausula primaria, der Hauptkadenzstufe für die Schlussbildung des Modus: d (allerdings ohne Quinte, also im Einklang). Auffällig ist zunächst die Binnenklausel auf *e-mi* (ebenfalls im Einklang), die dem 2. Modus fremd ist (*clausula peregrina*) – solche Bildungen werden von den Komponisten jener Zeit immer dann eingesetzt, wenn eine *res tristis* zu vertonen und/oder von «Fremdheit», «Weggehen/ Verlassen» die Rede ist). Auffällig ist ebenfalls die Vertonung des Textworts «Merancolie», das mit einer irregulären kontrapunktischen Wendung belegt wird: Die zu erwartende Klauselbildung auf der Finalis d entfällt zugunsten einer halbtönig-parallelen Abwärtsbewegung aller drei Stimmen zu einem (imperfekten) Dreiklang mit großer Terz (erneut in Formteil C, Takt 34, ebenfalls vor dem Melisma). An dieser Stelle stockt jeweils der Satz. Die dem Hörer zunächst vorenthaltene reguläre Kadenz auf d (Einklang) folgt erst am Ende des Melismas, das den Formteil (und das Stück) beschließt.

Auch die Schlusskadenz des Formteils B ist eine irreguläre Bildung: Entsprechend dem Textinhalt dieser Stelle vermeidet sie eine regelgerechte Schlussbildung (es fehlt die Ultima – der Schlußton einer Kadenz, die an dieser Stelle zu erwarten ist. Der imperfekte Dreiklang (nach heutiger Terminologie ein «Dur»-Dreiklang, der an dieser Stelle wie ein Ausrufungszeichen wirkt) und das Melisma, das diesem vorangeht – es ist «tänzerisch-leicht», nämlich im ternären Rhythmus komponiert – bezeichnen die Sphäre eines fröhlichen, unbelasteten Lebens. Die Textstelle «Lass diesen Schmerz vergehen», die diesem Melisma unmittelbar vorausgeht, lässt die Oberstimme eine Schlussbildung auf g vollziehen, einer Kadenzstufe, die dem 2. Modus erneut fremd ist: Mit dem Verlassen der Tonart wird das Vergehen des Schmerzes (vielleicht auch der Schmerz selbst) angezeigt. Im Refrain-Abschnitt, der der Gewissheit Ausdruck verleiht, dass auch «wir» einmal sterben müssen, wird die Grundtonart des Stücks bestätigt.

DIE ZAHLEN

Eine 1985 erschienene Studie konnte zeigen, dass die ebenfalls von Dufay stammende Chanson Resvelliés vous in ihren signifikanten Tonanzahlen die Namen der Beteiligten wie auch den Ort einer Hochzeits-Zeremonie des Jahres 1420 nennt. [5] Die gematrischen Verfahren – Verfahren der Übersetzung von Namen in Zahlenwerte [6] –, die Dufay dabei angewandt hatte, konnten unabhängig davon und nahezu zeitgleich auch bei Nuper rosarum flores, Salve flos und Mirandas parit verifiziert werden. [7] In allen diesen Fällen bestanden keine Zweifel, in welchen Zusammenhängen die Kompositionen entstanden waren – sie waren jeweils historisch bezeugt. Für die Chanson Mon chier amy gibt es eine solche Gewissheit bisher nicht.

Ich wende mich dem Zahlenplan des Stücks zu. Er sieht wie folgt aus (Schaubild 1).

SCHAUBILD 1

	A			B			C			
	.S.	Mel.	ΣΣ	Σ		Σ	ΣΣ	Mel.	ΣΣ	
Cantus	31	29	60	21	12	33	10 ⁺¹	23	29	52
Tenor	23	7	64	19	12	33	4	15	7	44
CTen.	24	10		23	12		7	12	10	
Σ	78	46	124	63	36	99	21+1	50	46	96

3er Cad. fugg. (arrow pointing to 10⁺¹)

Σ Tenor 87

Was zuerst auffällt: Formteil B ist – addiert man für die in der erwarteten Kadenz ausgebliebene Ultima [8] einen einzigen Ton – vollkommen in Zahlen geordnet, die Vielfache der 11 sind: 11, 22, 33, 44, 66, 77 und 99. Die Summenzahl aller Töne dieses Teils ist 121 (11 x 11). Seine Teilsummen sind 44 (Summe aller Töne der Oberstimme) und 77 (Summe aller Töne in Tenor und Contratenor).

In den übrigen Formteilen sind solche perfekten Ordnungen nicht zu finden. A hat deutlich zwei Abschnitte. Das *Signum congruentiae* (.S.), der strukturell wichtigste Ort einer Chanson – hier wird im Ablauf des Stücks musikalisch und textlich jeweils der Anschluss hergestellt –, lässt zwei Summen von Tönen entstehen: 78 und 46. Formteil C enthält erneut – das Melisma aus A wird hier wiederholt – die Zahl 46. Dazu erscheint als Summe aller Töne dieses Schlussteils die Zahl 96. Schließlich fällt die Summenzahl 44 (alle Töne des Contratenors und des Tenors in C) auf. Als Summe aller Töne des Tenors schließlich, der wichtigsten Stimme des Satzes, erhalten wir 87.

Was bedeutet die perfekte Ordnung in Formteil B? Wo immer perfekte Ordnungen auftreten, haben sie eine Bedeutung: Sie bezeichnen die Sphäre des Vollkommenen. Darüber hinaus stehen sie für Schönheit, schließlich – in erweiterter Bedeutung – auch für Sicherheit. Der Text der Chanson nennt in der zweiten Strophe Jesus Christus und die Gottesmutter Maria. Maria, die im Text «MARIE» genannt wird, hat den Zahlenwert 44 (das Verfahren setzt für A=1, B=2 etc.; I und J sowie U und V haben jeweils nur einen Zahlenwert, nämlich 9 bzw. 20). Sollte «Ihesucrist» nicht 77 ergeben? Das ist nicht der Fall: Ihesucrist hat den Zahlenwert 126. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass in der Doppel-Sieben Jesus Christus versinnbildlicht ist. Dufay wählt hier eine Chiffre, die er auch andernorts verwendet, die 77 = AGNUS DEI, das isopsephisch (in seinem Zahlenwert gleichwertig) mit der Jesus-Chiffre IXΘΥΣ ist. [9]

M A R I E
12 1 17 9 5 = 44

A G N U S D E I
1 7 13 20 18 4 5 9 = 77 = IXΘΥΣ

Was bedeuten die übrigen Zahlen? Steht die Chanson Mon chier amy tatsächlich in einer Beziehung zu den Malatesta, zu Carlo, Pandolfo und den misslichen Begebenheiten des

3. Oktober des Jahres 1427, so sollten wir es mit den Namen der Beteiligten versuchen:

P A N D O L F O
15 1 13 4 14 11 6 14 = 78

C A R L O
3 1 17 11 14 = 46

M A L A T E S T A
12 1 11 1 19 5 18 19 1 = 87

In gematrischer Auflösung ergeben die Tonsummen des Formteils A also die beiden Namen Pandolfo und Carlo. Die Summenzahlen des ersten Abschnitts benennen damit die beiden Subjekte der ersten Textstrophe: den Betrauten Pandolfo Malatesta da Rimini, und dessen um ihn trauernden Bruder Carlo.

87, die Zahl aller Töne des Tenors, der wichtigsten Stimme des Stücks, ist die gematrische Übersetzung des Geschlechternamens Malatesta. [10]

Wer, so ist weiter zu fragen, verbirgt sich hinter der 44, wer hinter der 96? Dass die 44 erneut die Jungfrau Maria meint, kann ausgeschlossen werden. Unter den Malatesta, mit denen Dufay zu tun hatte, ist auch Cléofe Malatesta da Pesaro, die Cousine Carlos und Pandolfos. Zu ihrer Abreise aus Rimini hatte Dufay 1420 die Motette Vasilissa ergo gaude verfasst. Cléofe hat den Zahlenwert 44. Sie könnte in der Summe der Töne des Tenors und des Contratenors gemeint sein.

Bleibt die 96, die nun unschwer als «GUILLAUME» zu entschlüsseln ist – als «Freund» der Familie nennt Dufay seinen Vornamen. Hat der Komponist sein Stück im Schlussabschnitt signiert? Das ist gut möglich, denn Dufay hat seine Signatur – in Zahlen verschlüsselt – auch in anderen Fällen angebracht oder seinen Namen am Ende eines Stücks ganz offen im Text genannt. Im vorliegenden Fall liegt die Antwort auf diese Frage vermutlich im Text selbst. Hier heißt es «Car une fois nous fault ce pas passer»: Der Komponist rechnet sich (im Wortsinn) selbst zu jenen, die «diesen Weg noch zu gehen haben».

C L É O F E
3 11 5 14 6 5 = 44

G U I L L A U M E
7 20 9 11 11 1 20 12 5 = 96

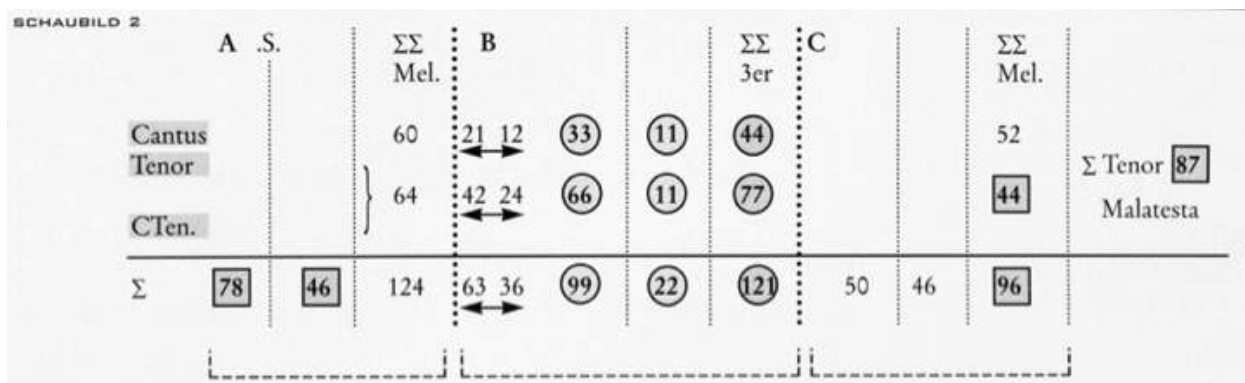
Neben den Tonsummen der einzelnen Stimmen und denen der Formteile und Abschnitte der Chanson folgen auch die textierten Abschnitte der Chanson und die untextierten Abschnitte dem Zahlenplan: Im ersten Abschnitt finden sich, alle Stimmen zusammengenommen, 78 (PANDOLFO) textierte und 46 (CARLO) untext-

tierte Töne. Die Summe aller Oberstimmtonen der textierten Teile des Stücks ist 69 = RIMINI, der Ort, an dem sich der Stammsitz der Malatesta-Familien von Rimini und Pesaro befindet. Die Zahl aller Oberstimmtonen der untextierten Abschnitte ist erneut 87 = MALATESTA.

Wir sind am Ziel. Die Lösung des Rätsels: die Antwort auf die Frage, für wen und aus welchem Anlass die Chanson *Mon chier amy* entstanden ist, liegt offen vor uns. Sie kann zweifelsfrei als eine für den Hof der Malatesta entstandene Komposition gelten. Sie entstand aus Anlass des Todes von Pandolfo Malatesta im Jahre 1427 und ist Dufays musikalische Beileidsbezeugung für Pandolfos Bruder, Carlo Malatesta da Rimini. Als Pandolfo am 3. Oktober des Jahres 1427 im Alter von 57 Jahren stirbt, ist Guillaume Dufay in Bologna bezeugt. Ob der Komponist an den Trauerfeierlichkeiten für Pandolfo Malatesta und den gesellschaftlichen Ereignissen, die damit verbunden sind, teilnahm oder seine «Gabe des Mitgeföhls» bei anderer Gelegenheit überbrachte, ist nicht mehr zu sagen.

Die in Schaubild 2 gegebene erweiterte schematische Übersicht – hier sind die drei Strophen den drei Abschnitten der Chanson zugeordnet – zeigt noch einmal die Zahlen, die als Bedeutungsträger identifiziert sind. Ihnen zugeordnet sind jetzt die Namen und Bedeutungen. Alle Formteile und Stimmen des Stücks sind mit signifikanten Tonanzahlen belegt, die gematrische Umsetzungen der Namen der Beteiligten Personen und des Orts sind, an dem das Stück aufgeführt wurde. Die Chanson erweist sich als nach einem vorab definierten Zahlenplan komponiert. Die Ordnung der Tonanzahlen, die Dufay im Stück vornimmt, ist nahezu vollkommen.

Offensichtlich ist darüber hinaus die zahlhaft perfekte Gliederung des Abschnitts B Ausdruck der Sphäre einer durch Jesus Christus und die Jungfrau Maria repräsentierten höchsten Ordnung, in der sich die Lebenden wie die Verstorbenen aufgehoben fühlen dürfen. Elferzahlen (einfache Spiegelzahlen) und eine Spiegelzahlen-Summe 121 lassen den weltlich-religiösen Doppelcharakter der Chanson erkennen. [11]



Modus	plagal authentisch imp. Klang halbtön. Wendung	authentisch Dreiklang mit großer Terz	plagal authentisch imp. Klang halbtön. Wendung	
Klausel	e-mi Einklang	fehlende Ultima (+1)	Einklang	
Affekt	Trauer	Trost	Gewissheit	
Subjekte	«chier amy un bon ami »	«Marie + Ihesuchrist»	«nous»	
Zahl	78 + 46	11,22,33,44,66,77,99,121	46 (44) + 96	87
Gematric	Pandolfo + Carlo	Marie + Ihesuchrist	Carlo Cléofe + Guillaume	Malatesta

Zwei Zahlen, die ebenfalls an zentralen Stellen der Struktur stehen, konnten nicht gedeutet werden: die Zahl aller Oberstimmentöne, 52 (53-1), sowie die Zahl 50, die die Summe aller Töne im Formteil C ohne Melisma ist. Die Möglichkeit der zahlhaften Vorordnung des Materials fand hier offenbar seine Grenzen. Mit der Wiederkehr des Melismas ist die Teilsumme 46 im Bereich dieses Abschnitts bereits durch Formteil A festgelegt. Wenn die Gesamtsumme des Formteils C 96 = Guillaume lauten soll, ist die Differenz nicht mehr mit Bedeutung zu belegen. Ebenso verhält es sich mit der Differenz aus 96 = Guillaume und 44 = Cléofe. Die Zahl 52 wird damit unausweichlich zur Tonanzahl der Oberstimme (Formteil C). Berücksichtigt man auch hier, dass die Anzahl 29 als Tonanzahl der Oberstimmen-Töne des Melismas bereits vorab festliegt, so ist plausibel, dass – unter Beibehaltung der Stimmschichtungsverhältnisse – keine andere Möglichkeit, etwa die, den Namen Cléofe in der Oberstimme zu verschlüsseln, bestand. Der Nachweis für die Unmöglichkeit einer gematrigen Belegung der beiden Summenzahlen der Oberstimme (60) bzw. von Tenor und Contratenor (64) des Formteils A ist analog zu führen.

Was mag einen Komponisten der Renaissance zu solcherlei Zahlenspiel veranlasst haben? (Schließlich – so der häufig geäußerte Einwand – entfalte Musik ihre ästhetische Wirksamkeit auch ohne Kenntnis des ihr zugrunde liegenden Zahlenplans.) Musik des Mittelalters und der Renaissance ist Teil eines Systems von Wissenschaften und Künsten, in das Alchemie, Astrologie und Zahlenglaube ebenso verwoben sind wie etwa Rhetorik, Mathematik oder Theologie. Will man die Wirklichkeit von Musik und Musikausübung bis zum beginnenden 16. Jahrhundert (und vielleicht darüber hinaus) begreifen, so muss sich die Perspektive ihrer Betrachtung radikal verändern – in eine Perspektive, die Komposition und Musikpraxis in einen Kontext magisch-religiöser Praktiken stellt und neben der ästhetischen auch eine magische Wirkmacht von Musik annimmt. Während des gesamten 15. Jahrhunderts etwa waren die thaumaturgischen (wundertätigen) Kräfte der Musik anerkannt: Eine Reihe von Berichten über Heilungen, die mittels Musik erzielt werden konnten, geben Einblick in diese Praxis.[12] So ist mehr als wahrscheinlich, dass Musik auch auf solche Wirkung hin komponiert wurde. Der Komponist und Kleriker Guillaume Dufay teilte offensichtlich solche Anschauungen: In den 1420er und 1430er Jahren schrieb er beispielsweise zwei Motetten auf den hl. Sebastian (*O sancte Sebastiane* und *O beate Sebastiane*), die beide gegen eine unmittelbar bestehende Bedrohung durch die Pest gerichtet sind. In dieser Sichtweise mag der Chanson *Mon chier amy* eine die Melancholie heilende Aufgabe zugeordnet gewesen sein, [13] eine Aufgabe, deren Erfüllung vermittels eines Zahlenplans magisch abgesichert werden konnte. Ästhetik und Funktion der Chanson sind gleichermaßen durch diesen Zahlenplan geprägt.

Die hier mitgeteilten analytischen Befunde und die Aufdeckung ihrer Bedeutungszusammenhänge zeigen (einmal mehr), dass Komponisten der Renaissance Wörter, Töne und Zahlen, textliche, musikalische und magische Gehalte in einem Werkganzen aufeinander zu beziehen wussten – einem Werkganzen, das dem Komponisten und seinen Zeitgenossen mehr war als ästhetisches Produkt: Mittel der Lebensbewältigung, das seine Wirksamkeit gerade auch aus den magischen Anteilen bezog, die es in sich barg. Dass diesen höchst rationalen Verfahrensweisen zur Vorordnung des Materials zugrunde lagen, trägt sie in die Jetztzeit.

Anmerkungen

[1] David Fallows: *Dufay* (The Master Musicians), London 1982, S. 30

[2] Vielleicht meinte Dufay damit die Anzahl der Strophen seines Textes. Mit dieser Annahme würde sich Besslers Frage, ob es eine vierte Strophe gegeben habe, erübrigen. Dass die drei «Hüte» im Zusammenhang mit der Heraldik der Malatesta, deren Wappen drei Köpfe zeigt, steht, kann nicht ausgeschlossen werden. Möglicherweise ist hier eine rituelle Handlung angesprochen, die nicht überliefert ist.

[3] Mit seinen häufigen Stationen Grundton, Quint und Oktave wird der Contratenor zur Grundstimme des Satzes. Wenn Dufay im Text bemerkt, «autre nouvel», das geeignet gewesen wäre, den Trauernden wieder froh zu stimmen, habe er nicht finden können, so spielt er damit möglicherweise auf diese in der Tat neue Handhabung der satztechnischen Mittel an, die er hier vorführt.

[4] Wir können davon ausgehen, dass der Adressat des Stücks maßgeblich die Wahl des Modus beeinflusste: Franchinus Gafurius beispielsweise nennt in seiner *Practica musicae* (Mailand 1496) lib. III, cap. 15 den ersten Modus als geeignet für «verba laudis et modestiae», das heißt für das Herrscherlob und alle Gelegenheiten, bei denen ein Adressat von hoher Herkunft angesprochen ist. Auch wird dem Modus gravitas zugeschrieben.

Zu bemerken bleibt, dass der plagale Ambitus der Oberstimme den Modus deutlich trübt.

[5] Allan W. Atlas: «Gematria, Marriage Numbers and Golden Sections in Dufay's 'Resvellies vous'», in: *Acta Musicologica* LIX/1987, S. 111-126.

[6] Der Begriff «Gematrie» ist vermutlich eine Verstümmelung des Ausdrucks *geometrikos arithmos*, «geometrische Zahl». Vgl. S. Sambursky: «On the origin and significance of the term Gematria», in: *Journal of Jewish Studies* 29/1978, S. 35-38.

[7] Hans Ryschawy/Rolf W. Stoll: «Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: 'Nuper rosarum flores'», in: *Musik-Konzepte*, Bd. 60, 1988, S. 3-73; überarbeitet und gekürzt auf sinustext.com.

[8] Cadenza fuggita: geflohene Kadenz, eine Schlussbildung, bei der die Ultima der Cantizans nicht regulär gebracht wird, sondern unterbleibt.

[9] Ryschawy/Stoll konnten die Gematrie von AGNUS DEI = 77 bereits an signifikantem Ort in *Nuper rosarum flores* nachweisen.

[10] Peter Gülke verdanke ich den Hinweis auf einen Beitrag von Allan W. Atlas, in dem er die Anzahl der Tenortöne (87) als gematrische Umsetzung des Namens MALATESTA erkennt. Allan W. Atlas: «Dufay's 'Mon chier amy': Another Piece for the Malatesta», in: Jessie Ann Owens, Anthony M. Cummings: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, Michigan 1997, 4-20. Der Beitrag war dem Verfasser bei Abfassung seiner Studie nicht bekannt. Atlas Deutung der 42/57 Breves des Stücks mutet eher abenteuerlich an.

[11] Vielleicht kann die Summenzahl 121 als Vater (1) und Sohn (2 = Gott und Mensch) und Hl. Geist (1), mithin ikonologisch, gedeutet werden.

[12] Vgl. Peter Burke: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984.

[13] Noch Marsilio Ficino – und später auch der elisabethanische Arzt und Autor Richard Burton (*The Anatomy of Melancholy*) – sind von der die Melancholie heilenden Wirkung der Musik überzeugt. Ficino musizierte darüber hinaus in der Absicht, astrale Einflüsse anzu- ziehen.

