

Donnés l'assault a la fortesse

- Guillaume Dufay (1397-1474)
- Quellen:
 - Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali (olim: Museo Provinciale d'Arte), MS 87 (jetzt 1374) (= „Tr87“, einer der sogenannten „Trienter Codices“; Norditalien ca. 1445), fol. 119v-120r (Nr. 95), 3vv, nur Textincipit.
 - New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 91 (= „Mellon Chansonnier“; burgundisches Chansonnier, Neapel ca. 1476), fol. 71v-73r, 4vv, vollständiger Text.
 - Trento, Museo Diocesano, MS 'BL' (= „Tr93“, einer der sogenannten „Trienter Codices“; wahrscheinlich Trient 1450er Jahre), fol. 364v-365r (Nr. 1830), 4vv, textlos.
- Editionen:
 - The Mellon Chansonnier, 2 Bde., Volume 1: The Edition, hrsg. von Leeman L. Perkins und Howard Garey, New Haven u. a. 1979 (Yale University Press), S. 177 und 179.
 - Guillelmi Dufay: Opera Omnia, Tomus VI: Cantiones, hrsg. von Heinrich Besseler und David Fallows, (= Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 1), Neuhausen 1995, S. 86-87 (Nr. 70).

Guillaume Dufay galt schon zu Lebzeiten als einer der bedeutendsten Komponisten seiner Epoche und zählt heute, obwohl er selbst gar nicht am burgundischen Hof tätig war, zu den Komponisten der burgundischen oder genauer der franko-flämischen „Schule“.

Die Vertreter dieser Schule bedienten sich in den Texten zu ihren Chansons immer noch des traditionellen, seit dem 12. Jahrhundert etablierten Minne-Vokabulars: die angebetete Dame wird als „Herrin“ angesprochen, ihr trägt der höfisch Liebende den Dienst an, verspricht Treue und hofft auf Erhörung. In der späten Rezeption durch die Komponisten der burgundischen Schule jedoch wirken diese Begriffe bereits wie leere Worthülsen – so manches „Minnelied“ bedeutet hier hintergründig anderes, es wird schamlos mit der Terminologie und mit den althergebrachten Bedeutungen gespielt und nicht zuletzt tritt die musikalische Komposition in den Vordergrund und drängt die einst so wichtigen Texte in die zweite Reihe zurück.

Für seine Chanson „Donnés l'assault“ wählte Dufay die Form des Rondeau, die im 15. Jahrhundert zur typischsten der sogenannten *formes fixes* avancierte. Die Komposition eines Rondeau zerfällt üblicherweise in zwei Formteile, wobei der erste, der A-Teil, auf einem „offenen Ende“ kadenziert, der zweite, oder B-Teil, hingegen auf dem Grundton der Chanson schließt. Durch eine raffinierte Wiederholungsstruktur dieser beiden Teile erklingen immer neue Strophenstücke im Wechsel mit einem wiederkehrenden Refraintext, so daß letzterer einen roten Faden durch die Komposition bildet. Man kann die Form eines Rondeau schematisch als **ABa¹Aa²bAB** wiedergeben, wobei die beiden Buchstaben „A/a“ und „B/b“ die musikalischen Formteile bezeichnen und Groß- und Kleinschreibung auf Refrain- bzw. Strophentext hinweisen (wobei die Refraintexte hier zusätzlich durch Fettdruck hervorgehoben wurden).

Im Liedtext zu dieser Chanson wird das für den Minnesang topische „Nicht-Erhören“ durch die Angebetete militärisch gedeutet: die unwillige Dame ist als schwer einzunehmende Festung dargestellt, die der Liebende zu erstürmen versucht – eine witzige und völlig unklassische Deutung der Minnesituation. Dabei wird der eigentlich allegorisch gemeinte Text ganz wörtlich genommen und der „Liebeskrieg“ plakativ in Musik gesetzt: Motive, die an Fanfaren erinnern, durchdringen die einzelnen Stimmen (besonders in Form von Tonwiederholungen und „Dreiklangsbrechungen“) und die ständigen Gegenrhythmen, bei denen v.a. 3/4- und 6/8-Takte miteinander konkurrieren, führen den Kampf der Stimmen untereinander akustisch sehr plastisch „vor Ohren“. Es fällt auf, daß sich dabei die Unterstimmen, die sich alle in fast gleicher Lage bewegen, offenbar gegen den höherliegenden Cantus (die Oberstimme) „verbündet“ haben – eine weitere Form der Textausdeutung: die Unterstimmen scheinen die Angreifer, die Oberstimme die „Festung Dame“ zu symbolisieren – und letztere wird ja zusätzlich von der höchsten Stimme übernommen (die zwar nicht eine Frauenstimme sein muß, aber immerhin an eine solche durch ihre Lage erinnert).

Die notierten Vorzeichen in der Handschrift deuten darauf hin, daß der Komponist hier besonderen Wert auf einzelne Tonbedeutungen legte: in Dufays Chansons ist der chromatische Wechsel zwischen b und h, es und e, etc. ohnehin häufiger anzutreffen als bei seinen Zeitgenossen; hier aber scheint die Wahl der Vorzeichen und damit der Färbung (und nichts anderes heißt „Chromatik“ ja) ganz bewußt zur Ausdeutung des Textes in einer weiteren Ebene

genutzt worden zu sein: immer wenn es im Text um die Dame geht, stehen vermehrt b-Vorzeichen, an solchen Stellen, wo das kriegerische Element im Vordergrund steht (und besonders auch in den Melismen), finden vermehrt Kreuze und Auflösungszeichen (bzw. keine b-Vorzeichnungen).

Ferner erreicht Dufay durch den Einsatz zahlreicher Imitationen, daß die einzelnen Stimmen des Satzes geradezu in das Geschehen mit hineingezogen werden, an der Textausdeutung und der Verarbeitung des Materials aktiv teilnehmen und nicht hierarchisch untergeordnet „außen vor“ bleiben. Und stets bleibt das letzte Wort – im A-, wie im B-Teil – nicht der Hauptstimme (dem Cantus) vorbehalten, sondern einer der „angreifenden“ Stimmen: dem Contratenor bassus. Es scheint von Dufay so angelegt zu sein, daß die liebenden Angreifer die „Festung Dame“ mit Hilfe des Gottes der Liebe (also Amor) schließlich erobern werden.

Diese analytischen Ansätze lassen sich im Detail beliebig weiterführen und sollen nur eine Basis bieten, auf deren Grundlagen weiter gearbeitet werden kann.

Angaben zu Faksimile, Edition, Aufnahme (jeweils unter die Abbildung zu setzen):

Quelle: New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 91 (= „Mellon Chansonier“, burgundisches Chansonier, Neapel ca. 1476), fol. 71v-73r.

⇒ Das sogenannte „Mellon Chansonier“ gilt, obwohl es am aragonesischen Hof in Neapel entstanden ist, zur Gruppe der sogenannten „burgundischen Chansoniers“, weil es in erster Linie französisch textierte, mehrstimmige Lieder des frühen bis mittleren 15. Jahrhunderts enthält, die man gemeinhin als „burgundische Chansons“ bezeichnet. Die Handschrift ist ausgesprochen sorgfältig geplant und illuminiert und von nur einer Hand geschrieben worden. Neben vier Kompositionen Dufays enthält die Quelle Chansons von Busnoys, Ockeghem, Frye, Morton und anderen berühmten Komponisten des 15. Jahrhunderts.

Die Stimmen zu „Donnés l’assault“ sind wie üblich in den Chansoniers dieser Zeit nicht in Partitur sondern separat notiert worden. Der Cantus (die Hauptmelodiestimme) steht links oben; darunter folgt der Tenor (die Hauptgegenstimme zum Cantus); rechts oben befindet sich der Contratenor altus (der „hohe“ Contratenor); rechts unten der Contratenor bassus (der „tiefe“ Contratenor). Somit sind die Stimmen auch ihrer Hierarchie nach geordnet: die „wichtigsten“ stehen auf der linken Seite übereinander, die „Nebenstimmen“ auf der rechten Seite. Außerdem ist die Niederschrift so geordnet worden, daß der erste, der A-Teil der Komposition komplett auf den Seiten 71v-72r zu finden ist, während der B-Teil nach Umblättern auf folio 72v-73r steht. Dadurch wäre theoretisch auch eine Aufführung direkt aus der Handschrift möglich. Für die Aufzeichnung wurde die übliche weiße Mensuralnotation des 15. Jahrhunderts verwendet. Zu Beginn des Contratenor altus steht sogar die Mensur eindeutig notiert: ein Tempus perfectum minor, das sich modern gut als $\frac{3}{4}$ -Takt interpretieren läßt. Der Name des Komponisten ist der Aufzeichnung vorangestellt – dort steht auf fol. 71v: „Dufay“.

Edition: The Mellon Chansonier, 2 Bde., Volume 1: The Edition, hrsg. von Leeman L. Perkins und Howard Garey, New Haven u. a. 1979 (Yale University Press), S. 177 und 179.

Aufnahme: Ensemble „Le Basile“, Leitung: Uri Smilansky und Katharine Hawnt

Besetzung: Katharine Hawnt (Gesang), Uri Smilansky (Viola d’arco), Elizabeth Rumsey (Viola d’arco), Randall Cook (Viola d’arco)

⇒ Das Ensemble „Le Basile“ verwendete für die vorliegende Einspielung eine Besetzung mit drei Streichern (Viola d’arcos – eine Art frühe Gambe) und einer Sängerin: diese singt konsequenterweise die einzig textierte Stimme der Komposition, den Cantus (die Oberstimme). Durch die Besetzung der übrigen, textlosen Stimmen mit liegendem Streicherklang wird der Kontrapunkt und die resultierende Harmonik sehr intensiv ausgespielt und die Stimmen erscheinen durch die homogene Besetzung gleichwertiger, d.h. weniger hierarchisch, als in ebenfalls möglichen, gemischten Besetzungen (z.B. mit Streichern und Zupfern). Dadurch werden die Interaktionen der einzelnen Stimmen und deren zahlreiche kleine Imitationen besonders klar nachvollziehbar. Die aggressive Bogenführung unterstützt den „kriegerischen“ Charakter der Komposition, die den Text ganz wörtlich als Angriff auf eine Festung interpretiert und Fanfarenklänge nachzuahmen scheint.