

Chominciamento di gioia

Als im Jahre 1348 die Pest ihren Einzug in Europa hielt, fanden in der Folge circa 25 Millionen Menschen den Tod. Diese Zeit der Schrecken und Wirrnisse führte auch zum Tode eines veralteten Weltbildes, das von theologischen Dogmen und kirchlicher Moral geprägt war. Gleichzeitig keimten in den norditalienischen Städten der Frührenaissance neue kulturelle Impulse: der Humanismus, demokratische Staatsformen und blühender Handel. Die Schicht der Patrizier und Bürger erlangte durch die Tuchindustrie Reichtum und Macht und wurde zum neuen Träger der Kultur. Sie finanzierte die Gründung von Universitäten, in denen Erkenntnisse auf kreative, empirische Weise erarbeitet wurden und die sich mehr und mehr dem Einfluß der Kirche widersetzen. Nicht mehr Gott, sondern der schöpferische Mensch stand im Mittelpunkt des Interesses und wurde philosophisch, historisch und medizinisch erforscht; die Neuzeit wurde geboren.

In Giovanni Boccaccios Novellensammlung "Il Decamerone" (1353) wird die Geschichte von zehn jungen florentinischen Edelfrauen und -männern erzählt, die sich für zehn Tage vor den Schrecken der Pest auf einen Landsitz zurückziehen, um sich singend, tanzend und Geschichten erzählend an der Kunst zu erfreuen. Jeder Tag beginnt und endet mit Musik. Ihr Zusammenleben ist noch geprägt vom hohen Ideal der mittelalterlichen Minne, doch bildet gleichzeitig die Darstellung der triebhaften Liebe, gepaart mit geistreicher Geselligkeit eine neue weltfreudige und praktische Moral heraus.

Vielfältig sind die Hinweise im Decamerone auf die Musikpraxis der Zeit: "...die Königin gebot, da alle Damen, ebenso gut die jungen Männer tanzen, und ein großer Teil von ihnen auch sehr schön spielen und singen konnte, daß Instrumente gebracht würden; dann nahm, auf ihr Gebot, Dioneus eine Laute und Fiammetta eine Fidel und fingen an einen Tanz zu spielen. Hierauf trat die Königin mit den anderen Damen und auch den beiden jungen Männern zu einem Ringeltanz an ... Als der Tanz geendet war, sangen sie niedliche, fröhliche Lieder." (1. Tag, Einführung)

An anderer Stelle wird eine liebeskranke Dame mit Musik getröstet:

"Minuzzo aber ward zu damaliger Zeit für einen sehr feinen Sänger und Spieler gehalten ... nachdem er ihr mit liebevollen Worten zuredet hatte, stimmte er auf seiner Fidel eine Stampita auf eine sehr süße Weise an, worauf er alsdann eine Canzone sang." (10. Tag, 7. Novelle)

Einerseits war die "Ars Musica" nicht mehr ein spekulatives Auslegen der Schriften in klösterlichen Schreibstuben zum Beweis und zur Ehre Gottes, sondern eine von jedermann im Alltag praktizierte Kunst. Andererseits - so wie Boccaccio Volkssprache und Volkserzählungen auf eine künstlerische Ebene gehoben hatte - lauschte man auf die Tänze des Volkes, die dort als Gehörs- und Improvisationsmusik lebten, und brachte sie als Vortragsmusik in eine künstlerische Form. Diese Art der Instrumentalmusik, in Form der Improvisation, nimmt einen ganz entscheidenden Platz im Musikschaffen ein.

Seien es einerseits freie Floskeln, die der Einleitung und Einstimmung zum darauffolgenden Stück dienen, die sich im Laufe der Musikgeschichte verselbständigten um eigene Formen zu bilden, wie Ricercare und Präludien, bzw. Ranken, die eine zumeist



gesungene Melodie umspielen, oder andererseits ausgeschriebene virtuose Variationen, die bestimmten Regeln gehorchen. Es ist dies eine Musizierweise, die vermutlich in der arabischen Musik ihre Wurzeln hatte und auf dem Weg über Spanien und Italien, insbesondere Venedig, bedingt durch den multikulturellen Kreuzfahrerhafen, nach Europa kam und dort sehr schnell aufgegriffen wurde. Dem Interpreten war damit die Möglichkeit gegeben, seinen Emotionen und dem spontanen Einfallsvermögen Gehör zu verschaffen, wobei er dabei sein ganzes technisches Können unter Beweis stellen mußte.

Als Musiker kämpft man in Folge des Mangels an überliefertem Notenmaterial (denn es ist ja das Wesen der Improvisation, daß sie frei, also spontan dem Ausführenden überlassen ist) gewöhnlich mit dem Problem, wie denn so eine Improvisation in einer bestimmten Stilrichtung auszuführen ist. Glücklicherweise bietet sich uns, die italienische Musik um 1400 betreffend, gleich mehrfach die Gelegenheit zum Studium:

Aus dem Mittelalter, in etwa bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, ist uns fast ausschließlich Vokalmusik überliefert. Von den schreibkundigen Mönchen der liturgische Gesang, und - mit zunehmender Bildung aristokratischer Bevölkerungsschichten - auch die höfischen Lieder, Motetten und Madrigale. Die seltenen Ausnahmen mittelalterlicher Instrumentalmusik, wie z. B. der Robertsbridge Codex, die Handschrift in Paris (Bibl. nat., f. fr. 844c) und das London Manuskript (BL 29987) bestätigen dies. Dagegen hatte die damalige Musiktheorie, die die Grundlage für Notation von Musik bildete, eine spekulative Tradition, bei der die tatsächlich erklingende Musik am Rande stand.

Eine Vielzahl von Abbildungen und schriftlichen Belegen zeugt vom großen Anteil der Instrumentalmusik am Musikleben im hohen und späten Mittelalter. Fast scheint es, daß diese die Vokalmusik sogar bei weitem überwog. Neben dem Decamerone entdeckt man in vielen Dichtungen der Troubadoures und Trouvères Beispiele dafür, wie der Vortragende sein Publikum mit einem im Augenblick erfunden Tanz, einer Estampie oder eines Saltarello, erfreute. Auf nahezu allen Darstellungen kirchlicher und weltlicher Festlichkeiten findet sich eine kleine Gruppe von Instrumentalisten, meist mit Laute, Harfe, Fidel, Flöte, Orgel, Schalmei und Perkussionsinstrumenten. Trotzdem ist es sehr schwierig definitiv zu sagen, wie diese Instrumente gespielt und eingesetzt worden sind, da die Darstellungen musizierender Engel und Menschen mehr eine Instrumentensymbolik als eine Klangrealität zeigen. Eine praxisorientierte bzw. instrumentenspezifische Musik wurde nicht dokumentiert. Man hat ohne Zweifel die Gesangskompositionen mit Instrumenten begleitet und umspielt - wovon äußerst unsangliche und textlose Contratenorstimmen zeugen - oder sie sogar rein instrumental ausgeführt. Gesichert ist auch, daß die Instrumentalmusik in ihren vielfältigen Erscheinungsformen von den Gattungen der Vokalmusik abhängig war. Jedoch die Musik, die die Instrumentalisten hervorbrachten, blieb immer ein Klang des Augenblicks, der den Gegebenheiten entsprang, nämlich den zur Verfügung stehenden Instrumenten, ihren spieltechnischen Möglichkeiten, und nicht zuletzt dem Einfallsreichtum der Ausführenden.

Eine der ersten Handschriften reiner instrumentaler Kunst- bzw. Tanzmusik aus Norditalien wird heute unter der Sigelnummer 29987 in der British Library in London aufbewahrt; das sogenannte "London Manuskript". Neben mehreren Madrigalen, deren



Sprache und Notationsart die Niederschrift um das Jahr 1390 datieren lassen, finden sich am Ende der Schrift 15 monophone Instrumentalstücke. Sie weisen alle die damals übliche Form der Tanzmusik auf: mehrere in Anzahl und Form variierende "parti" (voneinander unabhängige Teile mit oftmals improvisatorischem Charakter) enden jeweils immer in demselben "aperto" (Halbschluß) bzw. nach ihrer Wiederholung im "chiuso" (Ganzschluß). Auch die ausdrückliche Benennung der Tanzart der ersten acht Stücke als "istanpitta", der folgenden vier als "saltarello" und des 13. als "trotto" deuten auf Tanzschritte (stampfen, hüpfen, traben). Doch einige Stücke werfen bezüglich der Tanzbarkeit Fragen auf; so z.B. "Lamento di Tristano", vom Charakter her eine eher getragene Kompositionen, auf die eine schnelle Variation, die sogenannte "rotta", folgt. Eine Erwähnung dieser Komposition findet man schon zu Beginn des 14. Jhdts. im Werk "Intelligenza". Dort heißt es: "Und da war ein Mädchen, das spielte so süße nicht endenwollende Melodien, mit süßester Stimme, engelsgleich, betörend und heilig: ich hörte einen Harfe spielen, und das Lamento auf Tristans Tod; ich hörte eine süße Fidel spielen und ein Mädchen sang ein Wiegenlied." (Intelligenza, Vers 294)

Die mit "Saltarello" übertitelten Werke sind sowohl im Aufbau als auch in deren Melodieführung eingängig und daher leichter verständlich als die "istanpitta". Letztere geben am meisten Rätsel auf; schon durch ihre Länge heben sie sich von den anderen Kompositionen ab. Weitläufige improvisatorische Umspielungen der Melodielinien mit Tonumfängen über zwei Oktaven und oft auftretende Quint- und Quartsprünge stehen ganz in der damaligen instrumentalen Musizierpraxis, die von der arabischen Kultur geprägt war. Es lassen sich auch in deren Melodieführung oftmals eindeutige Arabismen erkennen, wie sie in der Musik des Vorderen Orients zu finden sind.

Erstmalig in der Musikgeschichte werden Titel vorangestellt, die fast programmatisch wirken, z. B. "Tre Fontane" (Drei Quellen), "Belicha" (Die Kriegerische?, oder ein Name?).

Sind diese Kompositionen ein unerhörter Griff in die Zukunft, ein Vorläufer der Maxime "l'art pour l'art"? Fast erscheint es, als wären die "istanpitta" eine "experimentelle Musik" des 14. Jhdts., der Versuch, die Grenzen der neuen instrumentalen Kunstmusik zu definieren. Oder sind es niedergeschriebene Improvisationen - quasi Lehrbeispiele, deren Ausgangsmelodien nicht mehr erhalten sind, oder aber vielleicht sogar das Gegenteil; eine Musik, die auf welchen Wegen auch immer nach Italien gelangt und so fremdartig war, daß man es als notwendig erachtete, sie aufzuschreiben. Hierbei darf man nicht außer acht lassen, daß Schreibmaterial (Papier, Pergament) sehr teuer war und nicht für Nichtigkeiten verschwendet wurde. Alles was klar war bzw. mündlich tradiert wurde, bedurfte keiner schriftliche Fixierung.

Als eine weitere Besonderheit ragt aus der musikalischen Schaffensperiode um 1400 der "Codex Faenza" mit ausschließlich instrumentalen Kompositionen heraus. Die Handschrift wurde zwischen 1400 und 1420 kopiert (d.h. die Kompositionen gab es schon weitaus früher!) und ist von großer musikgeschichtlicher Bedeutung. Ein anonymer Musiker hielt darin die Praxis des Diminuierens fest und intabulierte Vokalsätze, d.h. er richtete die Kompositionen für sein Instrument ein. Das zu verwendende Instrumentarium ist allerdings in keiner Weise schriftlich oder graphisch festgelegt.

Der Ténor der Vorlage wird unverzerrt als Basis übernommen und steht daher immer im



unteren System, einerseits da er die tiefste Stimme ist und andererseits zugleich die Hauptstimme darstellt. Der Diskantus, die oberste Melodiestimme, im darüberliegenden System stehend, wird darüber frei verziert, wobei die Töne der Originalstimme immer in den Ornamenten enthalten sind.

Im Bereich der Vokalmusik ist es sonst üblich, die verschiedenen Stimmen eines Musikstückes entweder auf einer Seite nacheinander oder in Stimmbüchern voneinander getrennt aufzuschreiben. Erst durch ein gemeinsames Musizieren wird das Zusammenspiel der Stimmen hörbar. Die Notation in Partitur im Codex Faenza mag das Bestreben eines Instrumentierers gewesen zu sein, dasjenige optisch wiederzugeben, was er gesungen gehört hatte um es instrumental zu erweitern.

Der Codex beinhaltet 52 Intabulaturen diminuerter Versionen italienischer und französischer weltlicher Vokalwerke des 14. Jahrhunderts sowie liturgische cantus-firmus-Sätze. Unter den Komponisten der Vorlagen findet man u.a. Guillaume de Machaut (ca. 1300 - 1377), Jacopo da Bologna (1340 - ca. 1360), Francesco Landini (ca. 1325 - 1397) und anonyme Autoren des 14. Jahrhunderts. Diese Vermischung kultureller Einflüsse ist nicht verwunderlich, da die höfische Kultur Italiens zu Beginn des 15. Jahrhunderts stark französisch orientiert war, was sich in der Musikgeschichte deutlich widerspiegelt. Die kleine Gruppe der in Oberitalien wirkenden Komponisten erweiterte die ausgehende Trecentokunst durch die Mittel der modischen und kompositorisch sehr anspruchsvollen Chansons der französischen "ars subtilior".

Diese "neumodische" französische Kultur, die über die Handelswege von Brügge bis Avignon verbreitet wurde, ist eines der Merkmale des späten Trecento in Florenz. In der Musik beginnt diese Kreuzung der beiden Kulturen bereits in der Ars Nova vor Francesco Landini wirksam zu werden, wie sich im Wortspiel "a la francesca" zeigt - "für Francesca" und/oder "nach französischer Art". Die anonyme Ballata "Amor mi fa cantar a la francesca" ist im Codex Rossi niedergeschrieben, eine Sammlung von ein- und mehrstimmiger italienischer Musik (Madrigale und Ballatae) mit großem volkstümlichem bzw. traditionellem Einschlag.

Die wenigen Ballatae im Codex Rossi sind alle monodisch. Wie der Name schon sagt, liegt ihre Funktion im Tanz. Sie können entweder instrumental ausgeführt sein (wie Tindaro im Dekameron, der zu den Klängen der Sackpfeife tanzt oder vokal, in der Art der canzoni a ballo - "...und sie fanden am achten Tage...die Damen tanzend zum Lied der Fiametta.")

Neben dem Decameron gibt es noch weitere literarische Werke, in denen musikalische Beschreibungen vorkommen - so z.B. in Il paradiso degli Alberti, von Giovanni da Prato (um 1390). Nachdem die philosophischen Gespräche verstummten, "...sangen und tanzten zwei Mädchen zur Freude aller und besonders Francescos (Landini) seine (Ballata) "Orsun gentili spiriti" so zart, daß alle gerührt waren und selbst die Vögel in den Bäumen leise zu singen begannen."

Michael Posch

